Jolanta Szulakowska-Kulawik

Polski postmodernizm muzyczny : ogląd kontradykcyjny : twórczość Wiesława Cienciały i Andrzeja Dziadka "Fale i dzwony : la change est la nature"

Wartości w muzyce 6, 15-38

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Jolanta Szulakowska-Kulawik
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
Katowice

Polski postmodernizm muzyczny – ogląd kontradykcyjny Twórczość Wiesława Cienciały i Andrzeja Dziadka *Fale i dzwony – la change est la nature*

Aksjomat rozwarstwionego dychotomicznie postmodernizmu objawia się na wielu płaszczyznach, w muzyce polskiej także — stąd w niniejszym artykule obraz dzieła dwóch bliskich sobie pokoleniowo i geograficznie kompozytorów, których jednak drogi stylistyczne wykazują daleko sięgające różnice. Przyglądając się ich obrazom brzmieniowym, namysł może dotyczyć dróg, jakimi podąża inspiracja twórców w tym samym czasie, ich zdolności do metamorfoz „zastanego dziedzictwa", do różnorodnych odpowiedzi na dochodzące ich sygnały czy orientacje i wreszcie do ich zmieniających się propozycji na artystyczne i intelektualne wyzwania. Rysują się w ten sposób interesujące porównania zarówno oblicza postmodernizmu, jak i „wędrówek" współczesnej rodzimej sztuki dźwięku. Autorka niniejszego tekstu, obserwująca te dokonania od wielu lat, starać się będzie wysnuć poniżej swoje refleksje na temat tych „światów", skupiając się na wybranych dziełach obu twórców.

1. Z początku należy się zatrzymać na chwilę nad terminem i syndromem postmodernizmu, opisywanym wielokrotnie, częstokroć w przeciwstawnych definicjach. Brak określonych granic czasowych czy stylistycznych nie jest nowym zjawiskiem w historii sztuki, kiedy to poszczególne wielkie epoki historyczne, niebędące zresztą ideowym monolitem, bywały prezentowane rewizyjnie w późniejszych latach, a klasyfikacja poszczególnych twórców przedstawiała przewidywalne trudności, bez dążeń do klarownych definicji (np. dyskusja o klasyczności czy romantyczności Beethovena, o stopniu klasyczności inwencji Chopina). Nie jest niczym oryginalnym symultaniczne występowanie co najmniej dwóch

prądów w kulturze, dominującego i pobocznego, pełniącego funkcję drugiego planu; po jakimś czasie role zamieniają się — co opisał sugestywnie Mario Praz[1]. Widać to szczególnie wyraziście na przykład w klasycyzmie, kiedy to reminiscencje barokowe były cenione i kultywowane[2], czy w romantyzmie i jego kontradykcji w postaci klasycznych czy barokowych powrotów.

Kwestia ta jest istotna i dla współczesnej Europy, której motto brzmi: *In varietate concordia*. Modernizm oglądał także swoje konserwatywne odmiany (neoklasyczny romantyzujący eklektyzm), a do awangardy nie przystąpili wszyscy tworzący w tym czasie muzyki, czego przykładem na Śląsku jest postać Józefa Świdra[3]. W ten sposób postmodernizm można pojmować jako jedynie podsumowanie, syntezę dotychczasowych orientacji i, w konsekwencji, *métier*. Nie jest wcale wykluczone, by objawy postmodernizmu występowały jednocześnie z dopiero co zakwestionowanym modernizmem, liczne więc denotywne tabele sporządzane w celach dydaktycznych mogą być aktualne jedynie do pewnego stopnia[4]. W rezultacie ów niedookreślony postmodernizm, podobnie jak poprzednie kierunki, już zostaje skonfrontowany ze swoim zaprzeczeniem, post-postmodernizmem.

Termin „postmodernizm" przejęty od wielkiego wizjonera cywilizacji, Arnolda Toynbeego[5], wykształcony na gruncie amerykańskiej literatury i tamtejszych rozważań o architekturze, opierający się na aksjomacie interpretacji i hybrydyzacji oraz wskazujący na pozytywne cechy przekazu — optymizm, afirmacja[6] — upostaciowany fascynującą postacią Umberta Eco, ucieleśniany jest w muzyce symbolem pluralizmu poglądów podniesionego do rangi dogmatu[7]. Binarne ujęcie cech dystynktywnych postmodernizmu (np. centrum/peryferie, kultura/natura, kultura wysoka/kultura niska) nie ustawia żadnego z tych elementów w pozycji uprzywilejowanej. I jeżeli w definicjach tej epoki padają rozmaite określenia, to nie negacja jest w tym zbiorze najważniejsza, lecz tropienie kontekstów, ich wzajemne afiliacje i rezultaty w postaci ukształtowanej osobowości[8]. Takie właśnie wymiary: intertekstualny, korespondujący i genologiczny będą nas interesować w tym artykule.

[1] M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz i o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.

[2] L. Markiewicz: *Fuga w twórczości klasyków wiedeńskich*. Katowice 1978.

[3] J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała na postmodernizm*. Katowice 2008.

[4] D. Gwizdalanka: *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych*. Cz. 4: *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*. Kraków 2011, s. 140.

[5] A.J. Toynbee: *Studium historii*. Skrót dokonany przez D.C. Sommervella, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki. Warszawa 2000.

[6] K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2008, s. 125—155.

[7] A. Jarzębska: *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, s. 273.

[8] A. D'Alleva: *Metody i teorie historii sztuki*. Przekł. E. i J. Jedlińscy. Kraków 2008, s. 178—180.

Anna Burzyńska w swym wyczerpującym opisie literackiego poststrukturalizmu, utożsamianego często z postmodernizmem, wskazuje na charakterystyczną dla tego drugiego wielość technik asymilacji czy radykalizację kanonów[9], co także w przypadku omawianych zbiorów jest zasadne. Potraktować dzieła muzyczne jako systemy semiotyczne[10], a raczej monosemiotyczne, tym samym intersemiotyczne to znaczy je „odczytać" inaczej, dogłębnie, na kilku polach jednocześnie, zrozumieć współobecnie[11], nie popadając jednak w nadinterpretację, czyli daleko rozwarstwioną dialektykę między intencją autora a intencją tekstu[12].

Zwracając się w stronę uwag wybitnego badacza współczesności Ernesta Gellnera, zaakcentować należy kwestię zasadniczą — nie powstał manifest postmodernistyczny, a kontrast i natychmiastowa dekonstrukcja są w tym przypadku cechą fundamentalną[13]. Owa „prawda wielopostaciowa", „prawda relatywna", zwrócona w stronę subiektywizmu, naznaczona hermeneutyką, wkomponowana w proces postkolonializacji i paralelna do okresu *Sturm und Drang*, zdradzająca idiosynkrazję do obiektywizmu i egalitarna w przesłaniu — jak ją pojmuje Ernest Gellner[14] — wyraża się w sferze dźwięku m.in. poprzez „dialogi z tradycją"[15]. Tak to widzi Jadwiga Paja-Stach, wnikając w obszar wizji Krzysztofa Pendereckiego, który, wraz z Henrykiem Mikołajem Góreckim i Wojciechem Kilarem, najpełniej te założenia argumentowali w momentach narodzin owego polskiego romantyzującego i eufonizującego postmodernizmu[16].

Wkraczając w obecny świat dźwięków, odrzucamy więc mit jednej rzeczywistości, poszukujemy różnych układów odniesienia i zmienności kryteriów[17], zadając pytanie czy konieczna i faktyczna jest rewizja myśli oświeceniowej, czy irracjonalny poststrukturalizm wyczerpuje opisy zjawisk, czy obiektywizm moderny został całkowicie zarzucony. Jesteśmy więc w postmodernizmie zawartym

---

[9] A. Burzyńska: *Poststrukturalizm*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 338.

[10] B. Mika: *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin 2007, s. 57—80.

[11] E. Szczęsna: *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 29—38.

[12] U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini, przeł. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 65.

[13] E. Gellner: *Postmodernizm, rozum i religia*. Przeł. M Kowalczuk. Warszawa 1997, s. 36—37.

[14] Ibidem, s. 37—45.

[15] J. Paja-Stach: *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*. Kraków 2009, s. 289.

[16] P. Strzelecki: *„Nowy romantyzm" w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*. Kraków 2006, s. 146—170.

[17] *Epoki i kierunki w kulturze. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*. Red. B. Kaczorowski. Warszawa 2008, s. 577—579.

„między tekstami", niespójnym, po prostu dialogującym między swoimi elementami, by przytoczyć chociażby założenia Michaiła Bachtina...

Zasadnicze pytanie, jakie stawia Alicja Jarzębska, to kwestia aktualności antycznej harmonii — czy ma być ona zastąpiona modernistyczną totalną wolnością i logiką, czy prymat nowości i wymóg oryginalności wraz ze spontanicznością wypowiedzi sprzyjające elitarności moderny zmierzają w stronę gry symulakrów oraz w jakim stopniu sztuka ma być podporządkowana ideologii[18]. W sferze różnicowania modernizmu z jego następcą Bogdan Baran stawia sprawę inaczej, wskazując na dychotomię otwartości i zamkniętości, bazującą na „uprzywilejowanym statusie interpretatora"[19].

Jeżeli historia sztuki sprezentowała nam jednocześnie takich mistrzów, jak Palestrina i di Lasso, Bach i Händel, Brahms i Wagner, jak zestawiani ideologicznie Strawiński i Schönberg czy we francuskim postimpresjonizmie zróżnicowani estetycznie Charles Koechlin i Florent Schmitt — nie jest to przypadkowe; sztuka potrzebuje nowości, artystycznego konfliktu i ścierania się idei; generuje te procesy zarówno w przestrzeni, jak i w czasie — wszak to Michel Foucault tak porywająco dokonuje eksplanacji zjawiska emulacji, podobieństwa w czasie często odległym[20].

Wzajemne sprzężenie i ścieranie się zwalczanej *ars nova* i prestiżowej *ars antiqua* miało miejsce w każdej epoce historii muzyki, od starożytności począwszy — już Platon przestrzegał przed innowacjami[21], a Sokrates nauczał, akcentując sprzeczności w dochodzeniu do prawdy. Do tego przypomnieć należy jeszcze moc przekazu średniowiecznej dialektyki i jej mistrza Abelarda.

Istotny jest więc dla dalszych analiz i oglądów „wybór dyskursu" spośród dostępnych we współczesnej sztuce; takich wyborów dokonali dwaj interesujący nas w tym momencie twórcy, realizując i dokonując sobie właściwych metamorfoz płynących z zewnątrz impulsów i postulatów. Spoglądając tym samym na powstałą panoramę ich dzieł, dostrzegamy zatem binarność jako akcentowaną wartość pluralistycznego postmodernizmu. Poniższa ekfraza sama ma więc nosić znamiona własnego zaprzeczenia. Jesteśmy zatem ponownie u progu odwiecznego sporu i splotu Pitagorasa i sporu Arystoksenosa[22] o to, czy muzyka jest liczbą czy emocją, a rozliczne generacje twórców odpowiadały: jest i jednym, i drugim, ale też jednym i drugim, czego dowodziły często ich kontaminacje w jednym obrazie dźwiękowym (np. Cezara Francka, Arthura Honeg-

---

[18] A. Jarzębska: *Spór o piękno muzyki*..., s. 274—275.

[19] B. Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 169.

[20] M. Foucault: *Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2007.

[21] P. Vergo: *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*. London 2005, s. 60.

[22] Ibidem, s. 62—63, 68—69.

gera, Alberta Roussela, Pawła Szymańskiego, „symbiotyczna synteza" w *Krzesanym* Wojciecha Kilara[23]).

2. Z perspektywy już dwóch dekad rozwoju polskiej muzyki widzimy, iż ów „nowy romantyzm", eufonia i liryzm postmodernizmu nie wyczerpują jego przesłania; materia niezmiennie dąży, według teorii Leonarda B. Meyera[24], do zakłócenia, skonfliktowania stabilnej sytuacji. Z *katharsis* postmodernizmu wyłania się powoli nurt jego dopełnienia, komplementarny zarazem i także odwołujący się do przeszłości, ale tej najbliższej, podczas gdy inicjacje postmodernizmu sięgają niejednokrotnie dalej w przeszłość. A w przypadku obu wskazanych twórców należących do jednego pokolenia tym spoiwem jest postać ich nauczyciela kompozycji — Józefa Świdra.

Z środowiska cieszyńskiego wyrosło bowiem dwóch kompozytorów nowego pokolenia: Wiesław Cienciała (Cieszyn, 1961)[25] i Andrzej Dziadek (Jasienica, 1957)[26]. I jeżeli dla pierwszego muzyka jest liczbą, a potoczna interpretacja ro-

---

[23] I. Nikolska: *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szmańskiego*. W: *Muzyka polska 1945—1995*. Red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier. Kraków 1996, s. 298.

[24] L.B. Meyer: *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago—London 1996.

[25] Studia też teorii muzyki (1987), laureat Konkursu Kompozytorskiego im. Stanisława Wiechowicza w Szczecinie (1984), XXII Konkursu Kompozytorskiego im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach (1988) oraz Nagrody Wojewody Katowickiego dla Młodych Twórców (1991). W 1989 i 1990 roku był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki. Od 1987 roku pracuje na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, gdzie w latach 2008—2012 pełnił funkcję Dziekana wydziału, pracował w Akademii Muzycznej w Katowicach (w latach 1993—1997 jako wykładowca w Studiu Muzyki Elektronicznej, w latach 2003—2013 na stanowisku profesora nadzwyczajnego). Jego kompozycje były wykonywane na wielu festiwalach muzyki współczesnej, m.in. podczas Warszawskiej Jesieni, Śląskich Dni Muzyki Współczesnej, Dni Muzyki XX wieku we Wrocławiu, Spotkań Młodych Kompozytorów w Gdańsku, Mikołowskich Dni Muzyki, Panoramy Sztuki Chrześcijańskiej „Musica Sacra", „Melos-Etos" w Bratysławie. Realizował zamówienia na utwory Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, miasta Cieszyn, Panoramy Sztuki Chrześcijańskiej „Musica Sacra" oraz Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Od 1987 roku jest wykładowcą na Wydziale Artystycznym (Instytut Muzyki) Uniwersytetu Śląskiego. W latach 1999—2002 był organizatorem cyklu koncertów „Muzyka Nowa i Najnowsza" w Cieszynie, od 1993 do 2004 był zastępcą przewodniczącego Zarządu Katowickiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich, zob. http://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-cienciala.

[26] W latach 1990—1992 kontynuował studia u Francisa Burta w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu jako stypendysta Rządu Austriackiego oraz Fundacji im. Albana Berga. Utwory: *Poemat* na skrzypce solo (1982), *Preludium i toccata* na fortepian (1983), *Appassionato* na zespół kameralny (1984), *Sinfonietta* na orkiestrę (1984), *Koncert na klawesyn i orkiestrę* (1985), *Magnificat* na głosy solo, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1986), *Poemat* na orkiestrę (1987), *Aria i capriccio* dla pięciu perkusistów (1987), *Et misericordia*, wersja na chór mieszany *a capella* (1989), *Salve regina* na chór mieszany i kotły (1989), *Fantazja* na organy (1990), *Nokturn* na zespół kameralny (1991), *Dwie bagatele* na fortepian (1991), *Kwartet smyczkowy nr 1 „Metamorfozy"* (1991), *Koncert* na skrzypce i orkiestrę (1993), *Haec dies* (1993), *Pieśń* na gitarę solo (1993), *Adagio* (1995), *Muzyka koncertująca* na gitarę i orkiestrę smyczkową (1994), *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1996), *Impresja* na orkiestrę (1996), *Symfonia nr 1* (1997), *Sta-*

mantyzmu nieporozumieniem, to dla drugiego wzorce tradycyjne stanowią wciąż fundament przesłania, muzyka jest zawodem dającym radość; jeżeli dla pierwszego modernizm jest tym, co istnieje zawsze w historii muzyki, jak dla Francuzów klasycyzm, to drugi rozkłada punkty ciężkości sieci romantyczno-klasycznych (resp. ewolucyjnie) strategii w dostępnych recepcyjnie kanonach formalnych, w aurze tradycyjnie pojmowanego katolickiego *sacrum* i w naturalnie wydobywanym dźwięku. Lecz sztuka nie zna klarownych podziałów — Wiesław Cienciała tworzy lirykę instrumentalną, niekiedy z recytowanym słowem[27], a Andrzej Dziadek[28] komponuje efekty wysublimowanej „sonorystyki" w ramach koncypowanych przebiegów z reliktami minionej tonalności. Wiesław Cienciała planuje utwór o ośmiu dniach od Niedzieli Palmowej do Zmartwychwstania, niejako poszerzoną *Pasję* na małą orkiestrę (o nietypowym składzie) z chórem kameralnym, w purystycznym klimacie protestantyzmu; zaprojektowana jest ona interesująco i oryginalnie według czterech *Ewangelii*, zrodzona z inspiracji obrazem Pietera Breugela st. *Droga krzyżowa* (1564)[29] ma w założeniu odzwierciedlać wagę codzienności, dramaturgię odczuwaną przez zwykłych ludzi, z Chrystusem na drugim planie; Andrzej Dziadek przeszedł zaś ewolucję w kierunku strukturowania przebiegów dźwiękowych.

Dla obu artystów bazą jest dźwięk, raczej abstrakcyjny, kombinowany, modelowany, strukturowany, nawet wtedy, kiedy zespalany jest z tekstem; wspólna jest im obu pewnego rodzaju introwertyczność. Jeżeli zatem dla pierwszego ar-

---

bat Mater na sopran i orkiestrę smyczkową (1997), *Musica sacra* na chór mieszany (1997), *Walc* na fortepian (1998), *Symfonia nr 2 „Te deum"* na chór i orkiestrę (2000). Zob. http://www.granice.pl/recenzja [data dostępu: 15.02.2014].

[27] *Amherst Music* na kobiecy głos recytujący i zespół instrumentalny do słów Emily Dickinson.

[28] II nagroda (1983) na konkursie kompozytorskim w Gdańsku — *Preludium i toccata* na fortepian (1983), laureat II i III nagrody (1986) na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga — odpowiednio: *Sinfonietta* na orkiestrę (1984) i *Koncert* na klawesyn i orkiestrę (1985, jego *Symfonia nr 1* (1996—1997) w 1999 roku była utworem obowiązkowym na VI Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Andrzej Dziadek był Prezesem Oddziału Katowickiego Związku Kompozytorów Polskich (1993—2010), od 2001 roku — członek Zarządu Głównego ZKP. W ramach działalności w Związku od 1994 do 2010 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu „Śląskie Dni Muzyki Współczesnej", organizował cykl koncertowy Śląska Trybuna Kompozytorów, pracował wiele lat w Instytucie Muzyki w cieszyńskiej Filii UŚ, obecnie zatrudniony w Akademii Muzycznej w Gdańsku; zob.: *Spis kompozycji oraz bibliografia prac naukowych i publicystycznych pracowników Instytutu Muzyki Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie*. Red. K. Turek. Cieszyn 2003, s. 28—32. Jego utwory były wykonywane na wielu festiwalach muzyki współczesnej (m.in. podczas Warszawskiej Jesieni, Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu, Poznańskiej Wiosny Muzycznej, Gdańskich Spotkaniach Młodych Kompozytorów „Droga", Capital Music Festival XI w New Jersey, Edmonton New Music Festival, Yougnam International Contemporary Music Festival w Taegu, Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Bukareszcie, Jornadas de Musica Contemporanea w Cordobie.

[29] Oryginał obrazu znajduje sie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

tysty materią są odpowiednio zinterpretowane i kombinowane fale dźwiękowe, to dla drugiego twórcy te fale tworzą obrazy o skonkretyzowanym przekazie emocjonalnym — komuś biją gdzieś dzwony, biją im obu...

2.1. Pejzaże dźwiękowe o sugestywnej, wyrafinowanej aurze autorstwa Wiesława Cienciały[30], generowane zarówno z instrumentów tradycyjnych, łącznie z głosem, jak i przez urządzenia elektroniczne objawiają raz intensywne emocje ekspresjonistyczne rodem[31], kiedy indziej emanują pełnią kontroli, powściągliwości i redukcji wyrazu. Jeżeli możemy mówić w tym przypadku o logicznie skonstrowanej formie — jest to element wspólny obu twórcom. U Wiesława Cienciały nie jest to jednak układ sformułowany dogmatycznie, nie ma znanych odniesień narracyjnych, inaczej jest w wypadku dzieła Andrzeja Dziadka. Stosując określenie Ewy Szczecińskiej z cytowanego artykułu, odnajdujemy jednak u nich kolejne cechy wspólne — są arytystami prywatnymi, piszącymi dla swych własnych, intymnych przeżyć, refleksji, odsłaniając cechy ich temperamentu i osobowości, w obu przypadkach skrytej.

Swoje założenia twórcze przedstawił Cienciała w wykładzie pod znamiennym tytułem[32], obdarzając matematykę mianem pięknej, eleganckiej i elastycznej materii. Utożsamia się kompozytor z celnym stwierdzeniem Arthura Honeggera o muzyce jako „geometrii w czasie"[33]. Pouczająca jawi się panorama preferencji wielu kompozytorów do udźwiękowiania układów geometrycznych, włącznie z koncepcją „arborescencji" Iannisa Xenakisa. Interesujące jest powiązanie istoty fraktali z techniką wariantowania modelu wyjściowego, z procesami paralelnego kształtowania „makrorytmu formalnego" z rytmiką faz i motywów, co w zestawieniu z zasadą złotego podziału daje rezultaty o nieograniczonych wręcz możliwościach[34]. Odniesienie się do matematycznej reguły topologii, matematyzacja selekcjonowanego materiału dźwiękowego różnych skal, jak też upostaciowania pionowe konstruowane według kanonów Messiaena, Xennakisa oraz metody generowania technologicznego, wspomagane komputerowo z regułą probabilistyczną włącznie, ilustrowane są w tym tekście fragmentami utworów kompozytora.

---

[30] Omówienie sylwetki kompozytora na podstawie rozmowy, która odbyła się w Cieszynie dnia 20.11.2013 roku.

[31] E. Szczecińska: *Musica Polonica Nova 2010. Globalna wioska i Europa innej prędkości*. „dwutygodnik.com" 2010, nr 31. Dostępne w Internecie: http://www.dwutygodnik.com/artykul/1243-musica-polonica-nova-2010-globalna-wioska-i-europa-innej-predkosci.html [data dostępu: 5.08.2014].

[32] W. Cienciała: *Liczba jako inspiracja dla konstrukcji elementów języka muzycznego*. W: *Polska muzyka współczesna. Kierunki — idee — postawy*. Red. D. Kadłubiec, M. Dziadek. Katowice—Cieszyn 2001, s. 111—137.

[33] A. Honegger: *Jestem kompozytorem*. Kraków 1985, s. 77.

[34] W. Cienciała: *Liczba jako inspiracja...*, s. 116.

Epatowanie przez kompozytora wyemancypowaną dwunastodźwiękowością[35] obok aleatorycznych procedur warsztatowych, kontrastowe i zaskakujące w przebiegu nieciągłym układanie pasm i klasterów, zbliżenia do minimalizmu, niewątpliwy sensualizm i niuansowość, intensywna zmienność przebiegu metrycznego i rytmicznego, zasada wariantywności komórek materiałowych, momentowy bruityzm materiału obok infiltracji upostaciowań jazzowych — czynią z tego zbioru obraz o przekazie „stężonej emocjonalności", opartej na kanonie reguł matematycznych i fizykę dźwięku. Przeciwieństwem jest w tym przypadku nie ekspresja, lecz płytki sentymentalizm lub wybujały patos, jakiego w historii muzyki nie brakowało.

I jeżeli ponownie powrócimy do zasady Mario Praza, to ów warsztat plasuje się w pozycji drugorzędnej, przeciwstawnej do orientacji melodyjnej, dominującej, romantyzującej, i sakralizującej w charakterystycznym polskim stylu; narracja jest tu przywołaniem tej z początków modernizmu, nieciągłej, niewynikowej, podobnej raczej do strumienia podświadomości — modernizm ciągle powraca — tak jak w dekadencji lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, by przerodzić się w awangardę lat sześćdziesiątych, tak jak moment narodzenia się spektralizmu w końcu XX wieku. Zawsze istnieje tylko bulwersująca *ars nova* w metamorficznej funkcji dekonstrukcji...

Ta fenomenologiczna „narracja brzmienia" i „kod templariuszy" paradoksalnie wykazują paralele do muzyki przedtonalnej — dźwięczna nić sekretnych powiązań powraca w sinusoidalnym rysunku poantycznych renesansów wraz z tabelami Rameau i reformacją, nie dając emocjonalizmowi w typie Rousseau zagościć się na dłużej na arenie kultury europejskiej — *la change est la nature*...

Owa „łamigłówka", gra intelektualnych konstrukcji, formułując bazę, kontynuuje zarazem sieć estetycznych wartości oświeceniowego (nie barokowego) Bacha, Haydna, Mozarta, Hanslicka, Strawińskiego — takie wzorce są kompozytorowi bliskie. W tym warsztacie słowo zapożyczane objawia się w sensie jego skomprymowanego znaczenia, nie obszernej literatury, nie w skojarzeniach intertekstualnych. Poza tym źródło tych procesów tkwi w procedurach Beethovena — co można uczynić z jednego krótkiego motywu? Konsekwencją takiego myślenia jest więc najmocniejsze docenienie dzieł, których jeszcze — nie ma...

Podobnie odczuwa kompozytor problem muzyki sakralnej — jako intymną modlitwę, jako rozmowę szeptem z Bogiem, a nie jako skonwencjonalizowany publiczny obrzęd; modelem jawi się tu *Siedem słów Chrystusa na krzyżu* Josepha Haydna, ale przede wszystkim muzyczny obraz słowa „alleluja" z *Symfonii psalmów* Igora Strawińskiego, a nie monumentalny i efektowny fresk Georga Friedricha Händla (kompozytor udowodnił to swoim Alleluja w utworze *Dwa psalmy dla Cieszyna*). Poszukując nadal źródeł twórczej inspiracji tej muzyki

[35] *De facto* większość utworów od roku 1995: *Variants 1*, *Variants 2*, *Variants 3*, *Variants 5*, *Gratia*, *Laudate*, *Amherst Music*, *Dist.Bells*, *Dwa psalmy dla Cieszyna*.

w strefach humanistycznej komparatystyki, nie kierujemy się w stronę dramatycznej i jawnej ekspresji Rembrandta, a raczej w stronę utajonej żarliwości ikony, też ikony Jerzego Nowosielskiego oraz w sferę przesłania Wassilego Kandinskiego, który jest dla kompozytora ważnym momentem odniesienia, punktem mistrzostwa władania materią dźwięku na podstawie kreślenia linii, punktów, płaszczyzn. Ten malarz, związany mocno ze światem dźwięków[36], determinowany jego proporcjami, stanowi stosowne *exemplum* jedności ideału niezależnie od stosowanej gamy czynników warsztatowych.

Przyjrzeć się należy na początku utworom organowym Cienciały, np. *Preludium-Medytacji B-A-C-H*, kompozycji zaprojektowanej w formie otwartej, złożonej z dwunastu modułów oznaczonych nazwami temp, składających się do 17 jednostek[37] (dwanaście modułów + dwa początkowe i końcowe *grave* i *largo* + trzy chorały w funkcji refrenu). Symbolika liczby 12 jest znana w muzyce, w roli zbioru materiału dźwiękowego występuje tu ponadto muzyczny kryptogram nazwiska wielkiego Niemca wraz z udźwiękowionym jego imieniem (es e b as ti a [n]).

Kombinacje kontrapunktyczne, procedury kompilacji tematycznych, wykorzystywanie organowych technik kolorystycznych (np. tryle i tremolanda klasterowe), przywołujących efekty Serockiego, podobieństwo do procedur dodekafonistów, nowa grafika bez kreski taktowej, postępująca wariantywność modułów wraz z aleatoryzmem niektórych czynników dzieła (wysokości są określone, dobór registrów organowych nie jest wskazany) — potwierdzają fascynację kompozytora numerologią, a forma otwarta wynika z abstrakcyjnych założeń zarówno przebiegu dźwiękowego, jak i ograniczeń zasobu dźwiękowego. Elementem zespalającym całość jest kwarta b es, swe oddziaływanie zachowało nawet centrum dźwiękowe, co można uznać za relikt techniki centrowej Strawińskiego. Zderzenie funkcyjności chorałów z wyselekcjonowaną skalowością modułów, baroku z technikami XXI wieku, wyrazowości chorału protestanckiego z efektami brzmieniowymi innych segmentów — jest symptomatyczne dla kompozytora, dla którego Wielki Kantor jest nadal ważnym punktem odniesienia, a muzyka XVIII wieku skojarzona jest nie z błyskotliwym i pozłacanym barokiem[38], lecz z liczbą i logiką Bachowskich „konstrukcji".

Szukając porównań w zbiorze kryptogramów BACH, bliżej jest stylowi Cienciały do powściągliwej fortepianowej fugi BACH op. 51 norweskiego kompozytora Trygve Madsena (1940), chociaż neoklasycyzującej, niż do potężnych, epatujących neurotycznym romantyzmem dzieł Liszta czy chociażby Schumanna.

---

[36] P. V e r g o: *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London—New York 2001, s. 143—187.

[37] 17 to dzienna data urodzin kompozytora.

[38] P. C h a u n u: *Cywilizacja wieku Oświecenia*. Przeł. E. B ą k o w s k a. Warszawa 1993.

Tropiąc dalej więzi artysty z tradycją, sięgamy więc aż do ery sprzed wielkiego przewrotu francuskiego, do ilustracyjnej i sentymentalnej wyrazowości sztuki przedmieszczańskiej, do „sophisticated" i nieprzemawiającej wprost tkanki modalnej, nieigrającej w sprzeczności np. z ciągiem Fibonacciego czy eufonicznością „nowego romantyzmu", materii pozatonalnej ustrukturalizowanej i nieoszałamiającej włoskim czy austriackim kontrreformacyjnym barokiem, a budzącym podziw oświeceniową „katedrą dźwięków" wielkiego Jana Sebastiana, jak to określił celnie Erwin Panofsky.

Poszukując genezy takiego obrazu estetycznego, nie można więc nie docenić istoty przesłania protestantyzmu, jego ascezy, logiki i systematyczności, jego apologii pracy i wymiernych jej efektów. Związane jest to ponadto z klimatem całego regionu cieszyńskiego, bogatego swoimi tradycjami muzyki uprawianej i tworzonej w kręgach ewangelickich, od pastora Jerzego Trzanowskiego (1592—1637) począwszy.

Precyzując dalej ten obraz, a raczej grafikę i czasem drzeworyt, określamy, za kompozytorem, postać muzyka jako rzemieślnika, nie poetę w powierzchownym rozumieniu, jako pracownika, rzeźbiarza dźwięków, nie wichrzyciela i buntownika. Odczuwamy klimat holenderskich siedemnastowiecznych portretów życia codziennego, czyli alegorycznych kodów obyczajowych i etycznych, co bliskie jest artyście. Taką postawę przyswoił sobie Cienciała dzięki swojemu mentorowi, Józefa Świdra, pomimo stylistycznej nieprzystawalności obu tych światów. Owo muzykowanie, powściąganie malowniczej ekstazy, „stężona ekspresja", introwertyczny liryzm — są obrazami wywiedzionymi z tego samego pnia, co uległo potem już własnej ewolucji. Paradoksalnie rzecz biorąc, obydwaj: nauczyciel i uczeń, uplasowali się na drugim planie współczesnych sobie przemian — Świder w nurcie tradycjonalnym wobec „szalejącej awangardy" kilku dekad lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych, a Cienciała na obrzeżach obecnej postmodernistycznej eufonii.

Zbliżamy się tym samym do wielopłaszczyznowego momentu narodzin modernizmu, tak jak go przedstawia Christopher Butler[39], w wirującej i przekonująco zespolonej konstelacji idei sztuk plastycznych, słowa, muzyki, medycyny[40] i burzliwych splotów wydarzeń politycznych sprzed I wojny światowej[41]. Z takiego zamętu wyłania się prowokujący, bruitystyczny i abstrakcyjny modernizm, burzący zastane modele...

Myśląc w tym wypadku o ekspresjonistycznym i dodekafonicznym Wiedniu, pozostajemy nadal zgodni z kolejną tezą wspomnianego Arnolda Toynbeego, iż nowe prądy rodzą się na obrzeżach klasycznej doktryny, obowiązu-

[39] Ch. B u t l e r: *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900—1916*. Oxford 1994.

[40] E.R. K a n d e l: *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain. From Vienna 1900 to the Present*. New York 2012.

[41] Ch. C l a r k: *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914*. London 2012.

jącej zgodności z dominującymi kanonami. Podobnie wykluł się postmodernizm, w kuluarach amerykańskiej literatury[42].

Modernizm przeradzający się w swój manieryzm (np. Grupa Sześciu czy inaczej: socrealizm) wygenerował opiniotwórczą i wpływową awangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z ważnymi strategicznie dla artysty dziełami Pendereckiego i Serockiego na czele, a potem spektralizm ostatniej dekady jako odpowiedź na postmodernizm; rysuje się więc z wolna (już jest?) post-postmodernizm. Ważny jest z jednej strony krąg kontynuatorów Claude'a Debussy'ego i, z drugiej strony, György Sándora Ligetiego, Karlheinza Stockhausena czy Jannisa Xenakisa i Pierre'a Bouleza; istotne jest dla Cienciały pominięcie muzycznych rezultatów Antona Weberna, a zaakcentowanie raczej niekonsekwencji Arnolda Schönberga, estetyki Igora Strawińskiego obok innowacyjności Kazimierza Serockiego.

Warsztat muzyki elektronicznej opanowany poprzez uczestnictwo w kursach pod kierownictwem Józefa Patkowskiego w Akademii Muzycznej w Krakowie jeszcze za czasów studenckich w znacznym stopniu przyczynił się do jego częstej adaptacji w palecie kompozytora, który uczynił go nie fetyszem, lecz jednym ze stosowanych środków, podległym czynnikom estetycznym, chęci sformułowania przekazu i dyscyplinie warsztatowej.

Jednocześnie istotne jest i widoczne constans linii estetycznej twórcy, pomimo dokonywania przez niego zwrotów stylistycznych, co dokonuje się np. w przypadku Góreckiego, Strawińskiego czy Szabelskiego; w raz obranej i przeżywanej drodze artysta wykorzystuje jedynie inne środki.

Jesteśmy więc w sferach oddziaływania symbolu, idei obecnej w sztuce[43] i życiu społecznym od dawna, w religiach przejmujących orientalne i przedchrześcijańskie pojęcia, wizji kontestowanej, intensyfikowanej modelowo już od epoki średniowiecza, poruszającej recepcją widza i ujawniającej swe rozległe możliwości kontaminacji z wieloma orientacjami artystycznymi aż po dzień dzisiejszy[44]. Symbol poprzedzający komparatystykę i hermeneutykę[45], opisywany jako element determinujący muzyczny przebieg w postaci gestów (teorie Constantina Florosa, Roberta Hattena, Susanne Langer[46], Eero Tarastiego)[47], kreo-

---

[42] A. B u r z y ń s k a: *Poststrukturalizm...*

[43] J. D u v i g n a u d: *Socjologia sztuki*. Tłum. I. W o j n a r. Warszawa 1970.

[44] M. L u r k e r: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. W o j n a k o w s k i. Kraków 1994.

[45] P. R i c o e u r: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i wprowadzenie S. C i c h o w i c z. Warszawa 2003.

[46] K. G u c z a l s k i: *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer.* Kraków 2002.

[47] R.S. H a t t e n: *Interpreting Musical Gesture. Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington—Indianapolis 2004; M. J a b ł o ń s k i: *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*. Poznań 1999; B. M i k a: *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin 2007; L. P o l o n y: *Symbol i muzyka*. Kraków 2011; I d e m:

wany dźwiękowo w rozumieniu tekstu[48], idiolektu estetycznego[49] — nierozerwalnie związany jest z procesem tworzenia „światów równoległych", zarówno z liczbą i linią, jak i z procedurą *tone painting*[50].

Miejsce zakorzenienia obu omawianych obrazów tkwi zatem w przemijanej na naszych oczach i kwestionowanej tezie o innowacyjności kultury Zachodu[51] oraz o jej multikauzalności, to znaczy w antropomorficznym systemie symbolicznym tegoż Zachodu[52]. I tak jak wyczerpującej eksplanacji tej genezy dokonał Fryderyk Nietzsche i fascynująco wyłożył Richard Tarnas[53] — z tej samej antycznej, binarnej skarbnicy symboli i gestów Apollina i Dionizosa wywodzą się wszystkie późniejsze płynące swobodnym nurtem prądy, wizje. Idąc tym tropem, szukamy uzasadnienia dla drugiego obrazu, olejnego i potem akwareli.

Odnajdując opisane wyżej klimaty w jednoczęściowej i impulsywnej pod względem dynamiki *Elegii* na wiolonczelę i fortepian (1989), uplasować można ten utwór w fazie początkowego modernizmu powojennego wraz z procedurami aleatoryzmu (materiałowego, dynamicznego, rytmicznego i formalnego w segmencie środkowym) i bruityzmu oraz zapisem w postaci grafiki. Odniesieniem nie tylko do tradycji, ale również aluzją do reguły symetrii jest zastosowanie złotego podziału w konstrukcji climaxu, znanego układu architektonicznego A B A' oraz jednego łuku narracyjnego, jak też powrót materiału początkowego na końcu. Charakterystyczna jest dla modernizmu gra zróżnicowanym zbiorem brzmień, modelowanych bogatymi zakresami artykulacyjnymi; intensywna zmienność detalu generuje migotliwą zmienność ekspresji.

Kolejna odsłona post-postmodernizmu w postaci jednoczęściowego tria fortepianowego, *Variants nr 2* (1996) w szeregu czterosegmentowym z kodą jawi się jako ekspresyjna abstrakcja początku modernizmu o motorycznym charakterze, pełniącym funkcje łącznika, nie bez aluzji do tradycji[54] i do ekspresjonistycznego typu nieciągłej narracji (pozorne kulminacje). Wskazane powyżej elementy zmatematyzowanego warsztatu i poddanego zabiegowi aleatoryzacji

---

Hermeneutyka i muzyka. Kraków 2003; M. Tomaszewski: *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*. Kraków 1997.

[48] C. Dahlhaus: *O hermeneutyce muzycznej — fragmenty*; *Muzyka jako tekst*. W: Idem: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. A. Buchner. Kraków 1988, s. 233—250, 251—270; M. Wallis: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983.

[49] U. Eco: *Teoria semiotyki*. Przekł. M. Czerwiński. Kraków 2009, s. 277—278.

[50] O poczatkach teorii symbolu w muzyce piszą: A. Schering: *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941; D. Cook: *The Language of Music*. Oxford 1960, s. 2—5.

[51] J. Goody: *Kradzież historii*. Tłum. J. Dobrowolski. Warszawa 2010.

[52] R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał, poprawił i wstępem opatrzył M.P. Markowski. Warszawa 2004, s. 13.

[53] T. Richard: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przekł. M. Filipczuk, J. Ruszkowski. Poznań 2002.

[54] Postacie kołysankowe w cz. 1., technika ewolucyjna i wariacyjna materiału zorganizowanego według zasad matematycznych, kanoniczne procedury wzmagania tempa i treści harmonicznej w odcinku doprowadzającym do kulminacji, koda przypominająca odcinek 1.

obecne są i w tym przypadku (z ciągiem Fibonacciego); nieregularne układy rytmiczne wraz z procesem spersonalizowania poszczególnych instrumentów, zbliżenia do minimalizmu (2. segment), studium klasterów (odcinek 3.), polistylistyka (elementy technik zarówno minimalizmu, jak i jazzu obok rytmicznych modeli Blachera), nowe podejście do układu architektoniki jednocześnie z respektowaniem psychicznych przyzwyczajeń wywodzących się z europejskiej mentalności, świadomość konstruktywnej funkcji motywu zarodkowego (pomyślanego matematycznie) — wszystkie te czynniki niezaprzeczalnie poświadczają wysoką wagę, jaką kompozytor przywiązuje do prekoncepcji utworu, do logiki jego wewnętrznych powiązań, do momentowej ekspresji i „zderzania brzmień".

Utwór najczęściej kojarzony z sylwetką Wiesława Cienciały to jednoczęściowe *Amherst — Music* z 2006 roku na zespół kameralny, recytujący głos żeński oraz dźwięki elektroniczne (do słów Emily Elisabeth Dickinson, w oryginale). Tytuł związany jest z miejscem urodzenia i zamieszkania amerykańskiej poetki (1830—1886). Zobrazowana w wierszach samotność człowieka, cechująca zresztą życie docenionej dopiero po śmierci poetki, rozważania egzystencjalne znalazły stosowany kształt dźwiękowy w tym utworze, w którym emocje emanują z wysublimowanego portretu brzmieniowego, ujętego w monomotywiczny wariacyjny szereg W A Ł A' z kodą w funkcji kulminacji.

Procedury przekształceń brzmień dotyczą instrumentów, zespołu elektronicznego oraz głosu ludzkiego. Powolna narracja, rozgrywająca się na bazie ujęć 12-dźwiękowych czy awangardowych efektów przypominających modernizm lat sześćdziesiątych, wyłanianie się ścieżki dźwiękowej z nieokreślonych warstw, kontrasty dynamiczne i materiałowe, sugestywna solowa partia fortepianu w łączniku, plastyczny związek obrazowania brzmieniowego z tekstem, improwizacyjna faktura, statyka plam o dominacji kolorystycznej, kompozycje szmerowe, wspomagane niezwykle poruszającym zanikaniem akcji na końcu, odpowiadającym powolnemu „stwarzaniu się" akcji na początku (*crescendo* formalne *à rebours*) — wszystkie te starannie wyselekcjonowane środki generują atmosferę o niezwykle wysokim stopniu emocjonalnego zaangażowania, lecz w stylu „stężonej ekspresji" Bartóka czy wokalno-instrumentalnych pejzaży Lutosławskiego, wykazując pokrewieństwo z wysokim poziomem „wewnętrznego ognia" emanującego z chromatycznych „wędrówek" punktów nieogarnionego Gesualda.

Wreszcie istotna symbolika dzwonów, która łączy obu twórców, co można obserwować na przykładzie jednoczęściowego fortepianowego *Dist.Bells* (2008), którego obraz dźwiękowy kojarzy się z efektem „odwróconego wybrzmienia" dzwonów. Podobna do poprzedniego utworu jest tutaj paleta środków warsztatowych, brzmieniowych i konstrukcyjnych[55], co ma na celu gene-

[55] Preferowana konstrukcja szeregowanego łukowego *crescendo* formalnego ze stopniowym rodzeniem się akcji i zaniknięciem jej na końcu (A B C D C, E — C' F — C'' K — A+B),

rowanie znanego efektu rozkołysanych, słyszalnych z oddali dzwonów. Jak dawniej i właściwie zawsze, muzyka wypływa z praw fizyki i matematyki, co nie znaczy, że nie uzewnętrznia emocji. Lecz ów intelektualny podkład dla powściąganej ekspresji tym bardziej ją uwypukla, uwydatnia, zbliża do świata przyrody. Jednocześnie — jak silnie akcentuje — w ten sposób kompozytor swój estetyczny związek ze sztuką sprzed orientacji ekspresyjnych, romantyzujących, „panujących nam miłościwie" od czasu trubadurów[56] po dzień dzisiejszy, ze znanymi wyjątkami.

Czyż nie jest w tym momencie zrozumiały konstrowersyjny wykład pewnego francuskiego podręcznika historii muzyki pióra Luciena Rebateta[57], dla którego wielki Jan Sebastian Bach ze swoim kunsztem o średniowiecznej genezie jest przedstawicielem oświecenia, nie zaś kontrreformacyjnego, ekspresyjnego katolickiego baroku? Pragnąc się uplasować w nurcie zakorzenionym tak w splotach Palestriny, jak i konsekwencji Haydna, kompozytor szuka swojej drogi „drugiego nurtu", elitarnego, trudniej docierającego do słuchacza, co zbliża go do odwiecznych dążeń sztuki francuskiej z jej nieustannym drążeniem ciągle nowych konfiguracji brzmień, nie bez egzotycznej statyki i kontemplacji.

Świat ten zakotwiczony silnie w proporcjach, logice, w starożytnym i średniowiecznym pojęciu architekta-rzemieślnika, nie neurotycznego artysty, świat, który nie chce burzyć odwiecznych praw natury, a się im podporządkować, zmusić słuchacza do pracy nad sobą; traktowanie dźwięków i stosunków czasowych jak matematyczne zbiory z zakorzenieniem tak w teoriach Xenakisa, jak i w... babilońskich i arabskich obliczeniach, opieranie się na regule fraktali, przypomina nam, iż zmieniają się jedynie środki, a mentalność, kanony estetyczne i świat dookoła nas są jednością. Wracamy więc znowu do Pitagorasa, którego nauka zresztą się wywodzi właśnie z mistycznego klimatu opartego na mocnych konstrukcjach fizyczno-matematycznych genialnych Babilończyków? Wszak nasze korzenie w każdej sferze, zobiektywizowanej i patetycznej, są tam, na Wschodzie...

Czyż nie czujemy tu ponownie niezrozumiałej dla nas i dla nich wówczas iluzorycznej przez wieki „muzyki sfer", którą dzisiaj można rozumieć jako naturalne i transcendentne zarazem zespolenie matematyki i *sacrum*, muzyki i fizyki (tak jak na przykład ruchy retrogradalne w kanonach Bacha wraz z ich odpo-

strukturowanie układów interwałowych, charakter improwizowanego łącznika, komponowanie postaci szmerowych wraz z procedurami punktualistycznymi, aleatorycznymi i techniką ametryczną, operowanie schematami rytmicznymi zbudowanymi na zasadach liczbowych, zbiorem dodekafonicznym, „gra" rezonansami, efekty przestrzenne, repetytywność fraz i motywów, reguła „złotej proporcji", różne uformowania polimetryczne, faktury quasi-polifoniczne, *quasi*-motoryczne, technika wariacyjna i figuracyjna, postacie minimalistyczne, konstruowanie makrorytmu rytmicznego i formalnego paralelnych do ich wersji mikro.

[56] D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968.

[57] L. Rebatet: *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*. Paris 1969.

wiednikiem, wstęgą Möbiusa) czy wyrafinowanej gry swobodnie płynących linii średniowiecznego głosu, który współgrał tak z akustyką zimnego kamienia, jak i z pełnym wewnętrznego żaru zachwytem dla odwiecznego porządku dźwięku, liczby, symbolu — one gdzieś tam się łączą we wszechogarniającą Jednię...

Rys. 1. Wstęga Möbiusa. Źródło: http://www.physlink.com/education/askexperts/ae401.cfm [data dostępu: 15.12.2013]

2.2. Powracamy jednak do świata trubadurów, kontrreformacyjnej żarliwości i germańskiej dominacji melodii... Linia romantyzująca utworów Andrzeja Dziadka oparta jest na tradycyjnej estetyce i takich formach czy gatunkach; fundamentalne są dla niego relikty tonalności, przeważająca diatoniczna baza daje podstawę melodyjności i klasycznego instrumentarium z uwzględnieniem także głosu ludzkiego. Eksponowana emocjonalność, powolna narracja, skontrastowana nagłymi climaxami w sposób naturalny plasuje się wokół gatunków koncertowych[58], symfonicznych i religijnych[59]. Jeżeli więc mianuje się to dzieło w głównym nurcie postmodernizmu, kierunku retrowersywnym, klasyczno-romantyzującym, stylizującym, to zarazem objawia ono swoją ewolucję od dawnej spontanicznej melodyjności do powściągliwości ekspresji ostatniej dekady, do reguł prekompozycji i swego rodzaju strukturalizmu, dającego prym melodii i harmonii.

Właśnie melodia docierająca do słuchacza stanowi pryncypium dla kompozytora, który wierny jest romantycznej wenie, ugruntowanej pracą i warsztatem; te zasady wprost kierują nas ku preferencji tradycji, a nie do awangardowych manifestów, nie ku elitarności apostołów awangardy, lecz ku akceptacji odbiorcy. Restytuowana w końcu XX wieku „nowa tonalność", powrót do konstrukcji homofonicznych budowanych od podstaw melodycznych i jednocześnie odnawianie właściwości bliskiego kompozytorowi fortepianu — to istotne dla niego punkty wyjścia w strategiach twórczych.

---

[58] *Koncert* na klawesyn i orkiestrę (1985), *Koncert skrzypcowy* (1993), *Muzyka koncertująca* na gitarę i orkiestrę smyczkową (1994), *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1996), *Koncert organowy* (2005), *Koncert fortepianowy* (2007, II wersja 2010).

[59] *Salve Regina* na chór mieszany i kotły (1989), *I Symfonia* (1997), *Stabat Mater* na sopran i orkiestrę (1997), *Musica Sacra* na chór mieszany (1997), *II Symfonia Te Deum* (2000).

Podobnie obecne w ostatnich latach elementy minimalizmu obok tendencji do monumentalizmu (*Koncert organowy*) to dalsze czynniki tego nieustannie się różnicującego obrazu. Znamienne jest dla Dziadka także pojmowanie roli skrzypiec, nie wirtuozowskich, epatujących brawurą, lecz śpiewających, emanujących liryzmem, spokojem, ku zadowoleniu słuchacza. Jednakże modelową postacią Dziadek kreuje Lutosławskiego, co czyni bliższy nam obraz ewolucji twórcy, który datuje swoją przemianę estetyczną i tym samym warsztatową na lata dziewięćdziesiąte; kompozytor potwierdza zresztą swoją admirację dla wielkiego mistrza jako przykład „dobrej syntezy XX wieku"[60]. Panująca do tego momentu polistylistyka romantyzująca, nieco zbliżona do świata Penderecckiego, uległa przeobrażeniu w bardziej powściągliwy, klasycyzujący obraz akwareli, bazujący na kondensacji materiału i konsekwentnych wariantowych operacjach komórkowych.

Do tego łagodnego zwrotu przyczynił się pobyt Andrzeja Dziadka w Wiedniu, u Francisa Burta — to tam, jak sam podkreśla[61], wszczepiono mu silniejsze poczucie dyscypliny, analizy, kontroli warsztatu, porządkowania struktur interwałowych i ich selekcji w rodzaju *Klanggestalt*, aczkolwiek ta odmiana strukturalizmu nie ma wiele wspólnego z awangardowymi procedurami lat sześćdziesiątych, gdyż emanacja ekspresji na tym podłożu jest tu prymarna. Poprzednie romantyzujące upostaciowania można więc kojarzyć z pozostałościami nauczania i estetyki Józefa Świdra, z jego negacją awangardy i bazowaniem na melodii.

Inspiracją dla kompozytora w istotnej dla niego i często eksplorowanej sferze *sacrum* jest tekst czy okoliczności powstania (zamówienia, dedykacji) dzieła[62]. Wymowna prostota stylu w *Stabat Mater* na sopran i orkiestrę smyczkową o roli akompaniamentu, solistyczne skrzypce z zespołu intonujące arabeskowatą linię o charakterze wyznania, modlitewny i żarliwy w swym lamencie ton sopranu — czynią z tego utworu niezwykle sugestywną w swym liryzmie modlitwę, eksponującą głębokie sensy przeżycia artystycznego.

Delikatną, łagodną modlitwą jest *Salve Regina*, o diatonicznej bazie zorganizowanej w bloki akordowe z reliktami tonalności. Szukając odniesień, można się zwrócić w stronę raczej układu polifonii konstrukcyjnej o genezie Bachowskiej niż modalnej poliplanowej. Wymowne są tak nagłe momenty dramatyczne,

---

[60] A. Dziadek: *Moje spotkania z Witoldem Lutosławskim*. „Forum Muzykologiczne" 2005, s. 60—61.

[61] Opisy twórczości na podstawie rozmowy z kompozytorem, przeprowadzonej w Katowicach 2.12.2013 r.

[62] Np. *Magnificat na głosy solowe, chór i orkiestrę* dedykowany żonie i córce (1985/1986), *Te Deum* zamówione przez Polski Związek Chórów i Orkiestr na uroczystość milenijną w 2000 roku, *Stabat Mater* stworzone dla Jana Pawła II na zamówienie festiwalu Musica Sacra w Skoczowie (1997). Poza tym: *Salve Regina* na chór mieszany i kotły (1989), *Et misericordia* na chór mieszany *a cappella* (1988), *Musica sacra* na chór mieszany *a cappella* (1997).

owe „impety narracji”[63] (kadencja kotłów prowadząca do odcinka *Benedictum*), jak charakterystyczne dla kompozytora zanikające, zamierające zakończenia (poruszające w wykonaniu kotłów z chórem, potem samego chóru z kotłami w tle), będącego klimatem skupienia, wewnętrznego, łkającego dramatu. Typowo postmodernistyczną „wędrówką” jest koncepcja *Haec dies* na chór mieszany (1993), przywołująca modele dawnej przedtonalnej polifonii; ascetyzm klimatu wpisany w wolno rozgrywające się wydarzenia stanowi właściwe oparcie dla tekstu hymnu wielkanocnego.

Specyficzny, wzmocniony liryzmem, głębią i szczerością przeżycia świat sakralny Andrzeja Dziadka jawi się paralelnie do idei Mircei Eliadego o niehomogeniczności przestrzeni, jej skontrastowaniu w stosunku do przestrzeni świętej i tej rzeczywistej, której „zerwanie” umożliwia stworzenie świata z chaosu, ustanowienie własnego świata, własnej hierofanii[64], w tym wypadku dźwiękowej. Nie jest przypadkiem, iż muzyka *sacrum* szczególnie doznała intensyfikacji w epoce postmodernizmu, wobec jej odsunięcia w okresach strukturalizmu; ten proces różni się także od zideologizowania religii i sakralizowania sztuki, co dokonywało się w XIX wieku za sprawą Richarda Wagnera[65]. Obecne odczuwanie muzyki związanej ze wszelkimi formami eksplanacji odczuć transcendentnych ma wydźwięk głęboko humanistyczny — *humanly organized sound*, jak to określił John Blacking[66].

Magdalena Dziadek, prywatnie żona kompozytora, w omówieniu utworów religijnych Męża[67] akcentuje ich wagę w dorobku twórczym, podnosząc kwestie muzycznej symboliki znaczącej w tych wyznaniach wiary i etyki.

Procesualną przemianę stylu w bardziej powściągliwy, klasycyzujący ilustrują fortepianowe *Two Bagatelles* z 1991 roku, z których druga pozostaje jeszcze w romantyzującym, burzliwym klimacie, zbudowanym na wzbogaconej fakturze i w energetyzującym ruchu. Klimatowi swego gatunku odpowiada fortepianowy *Nocturne*, refleksyjny, wzburzony w części środkowej i operujący naprzemiennie delikatnością nastroju i jego spotęgowaniem.

Jednoczęściowy *Koncert skrzypcowy* (1992/1993) z solową kadencją na początku emanuje liryczną, delikatnie nostalgiczną aurą, nasuwając skojarzenia z romantycznym repertuarem wiolinistycznym typu np. Beethovena czy Mendelssohna; rozgrywany jest w powolnym, refleksyjnym tempie narracji i stosow-

---

[63] M. Dziadek: *Utwory religijne Andrzeja Dziadka*. „Musica Sacra Nova” 2007, nr 1, s. 172—179.

[64] M. Eliade: *Sacrum i profanum*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 15—16.

[65] C. Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*. Transl. by J.B. Robinson. Berkeley—Los Angeles—London 1989.

[66] Za: J. Engelhardt: *Music, Sound and Religion*. In: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Ed. by M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton. New York—London 2012, s. 301.

[67] M. Dziadek: *Utwory religijne Andrzeja Dziadka...*

nie do autorskiego *credo* nie eksponuje wirtuozowskiej natury instrumentu solowego. Dominuje tu sugestywna malarsko linia melodyczna solisty, jego recytatywny charakter w stylu nerwowego czasem dialogu. Diatonika „nowej romantyczności" w funkcji bazy harmonicznej dla szerokiej kantyleny sprzyja prostocie wyrazu, układ rzadkich (2) i zróżnicowanych ekspresyjnie climaxów (pierwszy dramatyczny, drugi rozedrgany ekstatycznie) stanowi typowy symptom polskiej ekspresyjności i zarazem zgodny jest z kanonami koncertu. Lśniący barwowo, iryzujący jest drugi segment[68], wyłaniający się po długiej kadencji[69], aczkolwiek interesujące jest tu zespolenie dalekich ech impresjonistycznych z toposami wczesnego modernizmu („tęskne" solo trąbki, wysokie rejestry dla skrzypiec) w medytacyjnej aurze. W kontekście genezy założeń francuskiego impresjonizmu jest zanikanie solowej medytacji w zakończeniu — charakterystyczna dla postmodernizmu polistylistyka, aluzyjność daje tu o sobie znać w różnych kontekstach nie tylko odniesień do tradycji, ale także niedawnej nowoczesności.

Trzyczęściowa *I Symfonia* (1996—1997, *Larghetto*, *Adagio*, *Vivo*), dedykowana Antoniemu Witowi anonsuje technikę dźwiękową *II Kwartetu*. Nowością jest scherzowy klimat jednorodnej motywicznie części 3., śpiewnie i ornamentalnie rozwija się segment 2. z motywami z części I i sporadyczną inwersją, a przebieg formalny generowany jest poprzez ciągi climaxów. Dwa zróżnicowane tematy zarysowane są w części I, co bynajmniej nie sugeruje aluzji do formy sonatowej[70]; istotną rolę odgrywa tu motyw wstępu. W drugim klimaksie pojawia się nowy motyw o charakterze sygnałowym. Charakterystyczne są zmiany nastrojów, zwłaszcza w części I.

Argumentem na rzecz zbliżenia do wzorców Lutosławskiego może być koncepcja *II Symfonii Te Deum*, złożonej z dwóch części, wstępnej instrumentalnej (*Andante maestoso*) i attacca *Te Deum* z chórem (*Andante trionfale*). Jej ponownie monumentalny charakter wyznaczony jest przez określoną tematykę, a dominująca jedna struktura całości wzmacnia ten przekaz wyrazowy. Zwraca uwagę konsekwentna kondensacja materiału, architektura typu *crescendo*, dążąca do jednego głównego, końcowego climaxu, układ wzmocniony jeszcze pomniejszymi punktami strategicznymi. Czytelne zwroty do tradycji[71] obok postmodernistycznej statyki powoli rozwijających się planów w gatunku *expansionsform*, segmenty „szmerowej" kolorystyki z drobnomotywiczną ruchliwością — po-

---

[68] Można w tym przypadku mówić o trzech segmentach, ułożonych gradacyjnie pod względem wyrazowym i rodzaju ruchu, zmierzających do głównej końcowej kulminacji.

[69] W utworze są trzy kadencje.

[70] Forma cz. I: w a b a a + b climax (w) b' climax (w)+ c a cZ, forma cz. II: a b (a cz. I) climax c (b cz. I) climax (b + c) prowadzące do climaxu, forma cz. III: w a a' a a'' a'''

[71] Przeważająca diatonika, tradycja polifoniczna i narracji romantycznej, faktura nota contra notam, konstrukcyjna rola 4 zw. „barwiąca" rola sekund w czystych akordach (a dis eis fis, cis e fis, d e a), metoda rozwijania się motywu z małej komórki zarodkowej wzorem Bartóka.

nownie kierują nas ku opisaniu dzieła kompozytora w ramach odnawianej i modyfikowanej konwencji, z silnie zaznaczoną melodyjnością. Interesującym elementem jest centrowa dla *Symfonii* funkcja dźwięku fis, kojarzącego się z romantyzmem (sonaty Czernego, Hummla, Moschelesa *Sonate mélancolique* op. 49 i Riesa począwszy przez utwory Schumanna, Brahmsa aż po *Sonatę skrzypcową* Regera).

Przełomowym dziełem, stojącym na granicy stylów, jest jednoczęściowy w dwóch ogniwach *II Kwartet* (2002/2003)[72], pełniący funkcję studium warsztatowego, iryzujący w zmienności barw, a eksponujący zarazem *constans* strukturalny o małej zmienności tempa motywicznego. Diatonika, konstruowana pionowo i poprzez układ symultaniczny, strukturowanie półtonów, dialogi instrumentów, zmienne metra, intensyfikowanie ruchu poprzez rozdrabnianie wartości a nie zwiększanie ruchu harmonicznego, eksponowanie techniki ostinato, też wahadłowego, bazowanie na pionach akordowych (też sekundowych), drobne zmiany o charakterze heterofonii wariacyjnej, powoli i konsekwentnie rozgrywająca się narracja do jednego climaxu o lirycznej rozedrganej aurze w pierwszym segmencie i dramatycznej w drugim, wielokrotne wariantowe „ogrywanie" komórek motywicznych, ogólna forma łukowa o rysie a a' a'' a oraz ciągłe, bez wstrząsów schodzenie ze szczytów aż do odpłynięcia „w inny wymiar" — przesądzają tak o już stabilizującej się przemianie estetycznej, jak i o kompilacji poprzedniego stylu romantyzującego z nadchodzącym bardziej zobiektywizowanym.

Kontemplacyjne, refleksyjne, powoli i gradacyjnie w swym dźwięcznym rozkołysaniu i rozwibrowaniu rozgrywane (13 minut) są fortepianowe *Dzwony* z 2004 roku[73], podobnie jak ich kolejny obraz z przełomu 2008 i 2009 roku *Dzwony o zmierzchu*[74], część I suity na 4 ręce. Do tej aury dokomponowuje się *Kołysanka* (cz. I), a uzupełnia *Nokturn* (cz. III). Widoczna jest więc ewolucja artysty w stronę refleksyjnego nastroju, bazującego na przewadze diatonizmu, prostych acz zestawianych asynchronicznie i wariantowo postaciach rytmicznych i fakturalnych, traktowanych ostinatowo. Isotna jest w tym etapie skłonność ku także wariantowym operacjom motywicznym, przeprowadzanym w wolnym tempie przebiegu materiału, jego kondensacja, uproszczenie i zaniechanie uprzedniego zabiegu roztaczania zbioru melodii. Z drugiej strony typowy dla twórcy symbol dzwonów jest poddawany grze nie tylko sonorystycznie, fakturalnie i barwowo, ale też w funkcji konstrukcyjnej.

Romantyczny w swym wyrazie dramatycznym jest jednoczęściowy *Koncert organowy* z orkiestrą smyczkową (2005)[75], dedykowany Jerzemu Dziubińskiemu,

---

[72] Dedykowany Ryszardowi Gabrysiowi, obok pierwszego *Kwartetu Metamorfozy* z 1991 roku.

[73] Napisane na uroczystość poświęcenia nowego dzwonu w kościele św.św. Piotra i Pawła w Tarnowskich Górach.

[74] Tytuł pochodzi od pianistki Gabrieli Szendzielorz-Jungiewicz, wykonawczyni utworu.

[75] T. Błaszkiewicz: *Koncert na organy i orkiestrę smyczkową Andrzeja Dziadka*. W: *Organy i muzyka organowa XIV*. Red. J. Krassowski. Gdańsk 2009, s. 194—204.

nawiązujący do idei koncertowania, dialogowania, ale w zakresie pasm brzmieniowych i nastrojów. Masywny obraz, zgodny z tradycyjną ideą tego instrumentu, nie jest pozbawiony charakterystycznych dla tego okresu tworzenia tak lirycznych linii melodycznych, jak i ciemnych barw, a powolna narracja zbudowana na ostinatowym podaniu zredukowanych struktur uzupełnia jeszcze majestat tej „olejnej" kompozycji. Elementy techniki minimalizmu, preferencje statycznych współbrzmień, organizacja repetytywności faz, redukcja materiału wspierające się na romantyzującej wyrazowości — skłaniają ku procedurom tak postmodernistycznej proweniencji z określonym zakorzenieniem w aurze Góreckiego, jak i ku postaciom tradycyjnej narracji koncertującej (dialog, monolog, konflikt).

Jej wysublimowany, recytacyjny climax w 2/3 przebiegu, sugerujący niektóre odcienie fresków Góreckiego, łagodnie przenikający w medytacyjny ciąg dalszy, nasuwa skojarzenia z klimatem samotnej modlitwy w pustym kościele, sam na sam z Bogiem. Romantyczny łuk narracyjny, ze wzmocnionym nawiązaniem do początku, jest jeszcze jednym argumentem na rzecz „wysoko drżącej" emocjonalności autora.

Autorka wspomnianej analizy sugeruje w tym przypadku układ formalny w rodzaju skrzyżowania formy ronda i formy sonatowej (A B A' B' A'' z wieloodcinkowym przetworzeniem)[76], zbudowany z trzech zróżnicowanych motywów[77] i podzielony na 5 segmentów, podkreśla także prawa symetrii rozmiarowej z częścią środkową w funkcji osi symetrii.

Argument na rzecz stylistycznej ewolucji kompozytora może stanowić trzyczęściowy *Koncert fortepianowy* w nowej wersji z 2010 roku[78] z podsumowującą ruchliwą częścią III, sumującą pozostałe dwie, pomyślane wstępnie i przebiegające w stopniowo wzrastającym tempie narracji (*Andante* i *Larghetto misterioso*). Szczególnie akcentowana jest tutaj preferencja ciemnych barw i wynikających stąd klimatów, intrygują ponadto wskazane już ostinato, długotrwałe operowanie pasmami brzmieniowymi, romantyczna konstrukcja rysowana od jednego climaxu do następnego, dominacja instrumentu solowego. Typowa dla Dziadka zmienność nastrojów nie stoi w sprzeczności z tendencjami do romantyzowanego minimalizmu, wywiedzionego nieco z warsztatu Góreckiego, a delikatność struktur i mocno odczuwana introwertyczność nasuwa w tym etapie skojarzenia do akwareli.

Całość *Koncertu fortepianowego* zsumowana jest w części trzeciej, co przywodzi na myśl ciągi Lutosławskiego — *Perpetuo mobile* opiera się zarówno o nowe struktury, niestroniące od elementów humorystycznych i momentami jaz-

---

[76] A to Con passione, B — Calmato.

[77] T. Błaszkiewicz: *Koncert na organy i orkiestrę smyczkową Andrzeja Dziadka...*: motyw *a* organowy melodyczno-harmoniczny, motyw *b* smyczkowy harmoniczno-melodyczny i motyw *c* organowy ruchowo-melodyczny.

[78] T. Błaszkiewicz: *Koncert na fortepian i orkiestrę Andrzeja Dziadka*. W: *Muzyka Fortepianowa XIV*. Red. J. Krassowski. Gdańsk 2007.

zowych, jak i energetyczną odmianę minimalizmu, co wzmożone jest ponadto poprzez dominację postaci solisty w częściach II i III. Diatonika, będąca podstawą materiału, szeregowanie i wariantowość struktur oddalone są od kanonicznych schematów formalnych, aczkolwiek zasadniczy, zgodny z europejską mentalnością i antycznymi wzorcami układ aba pozostaje odniesieniem w tle.

Inny jest ów *Koncert fortepianowy* od napisanego dla młodzieżowego wykonawcy fortepianowego *Concertino* z 1996 roku, mieniącego się eufonicznymi barwami i melodiami opartymi na kanonicznej fakturze, polistylistycznego w swych odniesieniach do tradycji. Preferencje zaś melodyjnego opowiadania o swoim rozumieniu świata potwierdzają dalsze plany kompozytora odnośnie do pojektowanego *Koncertu wiolonczelowego*.

3. Nie zawsze utwory postmodernistyczne „żonglują" cytatami, aluzjami, pastiszami, stylami i strategiami, nie zawsze chodzi o zabawę ze słuchaczem, nie zawsze odniesienia do przeszłości są tak jawne, nie zawsze funkcjonuje zerwana narracja, nie zawsze elitarny jest modernizm, bywa nim także inaczej rozumiany postmodernizm; nie zawsze objawia się owo fetyszyzowane „podwójne kodowanie", chociaż spierać się można o tegoż definicję.

Powstają zatem pytania z coraz trudniejszymi odpowiedziami — jak dalece sięga aktualność postmodernistycznych „małych narracji"?, gdzie jest autorytatywnie wytyczony koniec „oświeceniowej konstrukcji" — z początkiem „postmodernistycznej dekonstrukcji"?, czy nadal obowiązują odwieczne toposy?, czy, wręcz przeciwnie, poddajemy się nowym procesom mitologizacji; jeżeli ciągle odnawiana reinterpretacja i rewitalizacja kanonów jako Wittgensteinowska płaszczyzna gry i interakcji pomaga stwarzać własny świat wyobrażeń bez oglądania się na postulaty, założenia, konieczności i mody, jeżeli drogie są nam dalej symbole starożytnego pochodzenia, stanowiąc podstawę do konfliktowych dyskursów, jeżeli owa kontradykcja generuje ludzkie marzenia o powrocie Arkadii — czy jest nadal sens klasyfikowania, denotacji prądów wobec faktu, iż i tak sprowadzają się one do prymarnych wiązek binarnych, a właściwie już globalnych, bo zawsze gdzieś czai się ten Inny....

Pytania o granice nowatorstwa, zakresy stosowania technik retrowersywnych, interferencję sztuki „wysokiej" i „niskiej", tradycji i nowości, o zjawiska uniformizacji czy ekshibicjonizmu emocji skutkują jednak podświadomością historii, co celnie pointuje Daniel Libeskind: „Pytani o rewolucję francuską nie widzimy Dantona, a Wersal. Cofamy się do starożytnego Rzymu i pierwsze, co przychodzi na myśl, to Forum Romanum i Colosseum. Stoimy naprzeciwko greckich kolumn albo przy kręgu kamiennym Stonehenge i czujemy obecność ludzi, którzy je stworzyli. Ich duchy mówią do nas z odległych brzegów innego czasu"[79].

[79] D. Libeskind: *Przełom: przygody w życiu i architekturze*. Przeł. M. Zawadka. Warszawa 2008, s. 11.

I tak jak daleka jest eufoniczość muzyki Marka Stachowskiego[80] od strukturalizmu i eksperymentów lat sześćdziesiątych czy niezmienny klasycyzm Jeana Françaix i Jacques'a Iberta w XX wieku, tak jak przełamująca etap dźwiękowych „zderzeń" *Róża wiatrów* Włodzimierza Kotońskiego (1976) czy odnawiany przez Krzysztofa Meyera porządek europejski rodem, tak „noworomantyczne" mityczne odniesienia i religijne kontemplacyjnie modalizujące utwory religijne Sofii Gubajduliny, Aarvo Pärta czy Gii Kanczelego współgrają ze ścieżkami spektralizmu, popularnością mediów elektronicznych i z obecnością jazzu czy wszelkiego rodzaju jego kontaminacji z muzyką klasyczną. Czyż nie jest schyłkowa dla modernizmu ekspresja zespolona z nowatorskim brzmieniem i klimatem jazzu w Swinging music Kazimierza Serockiego czy pierwszoplanowa, kantylenowa, emanująca romantycznością z sugerowanymi antenatami u Tadeusza Bairda?

Oblicza polskiego postmodernizmu to także cytat w funkcji zwornika (Krzysztof Penderecki, Bronisław Kazimierz Przybylski), unizm Zygmunta Krauzego, liryzm postmodernistyczny (Wojciech Kilar, Aleksander Lasoń)[81] i techniki polimedialne zespolone z tradycyjnymi ewokujące erupcyjny typ emocji (Andrzej Krzanowski) obok licznych odniesień do folkloru czy muzyki popularnej — w tych denotacjach postmodernizm ulega zmieszaniu z cechami modernizmu, gatunek estetyki stanowi mniej istotny wyróżnik; po raz kolejny rodzi się zamęt terminologiczny i ponownie daleko do klarownych podziałów.

Po obfitych ilościowo analizach, porównaniach i etykietkach postmodernizmu wraz z jego estetycznymi wymogami przyszedł czas na refleksję — przecież w czasach „najgorętszej awangardy" tworzył swoje własne introwertyczne światy Zygmunt Mycielski, Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski czy Stanisław Wiechowicz, swoje ekumeniczne i wielokulturowe fascynacje roztaczał Romuald Twardowski. Nasuwa się w tym miejscu porównanie klasycyzujących zmodernizowanych zbiorów Palestra i Panufnika, nieprzystających do darmstadzkiej awangardy lat powojennych, a istotnych dla muzyki polskiej dopiero od lat dziewięćdziesiątych oraz komparatystyka innowacyjności spojrzenia Józefa Kofflera i Konstantego Regameya w czasach dominowania estetyki klasycystycznej.

Dokonując jeszcze kolejnej komparatystyki, można jeszcze przywołać portret Rafała Augustyna z jego osobliwą syntezą tradycji oraz impresjonizującej, dodekafonizującej i aluzyjnej kulturowo modernistycznej nowoczesności[82].

---

[80] *Ody safickie* do poezji Safony (1985): L. P o l o n y: *Ody safickie Marka Stachowskiego*. „Ruch Muzyczny" 1989, nr 2, s. 4—5.

[81] G. R i t z: *Postmodernizm liryczny*. „Teksty Drugie" 1993, nr 1, s. 55—73.

[82] J. S z u l a k o w s k a - K u l a w i k: *Symbolika, barwa i humanizm obrazów dźwiękowych Rafala Augustyna. Ekfraza „gatunków zmąconych"*. W: *Kultura muzyczna na Śląsku*. Red. M. B i e d a, I. B i a s. Katowice 2011.

Jeżeli Maria Janion ogłaszała nieustanną aktualność polskiego romantyzmu, to odpowiednie tu będzie słynne i optymistyczne w wyrazie „długie trwanie" Fernanda Braudela strawestowane w tym przypadku do odwiecznej dychotomii apollińskiego i dionizyjskiego, logicznego i irracjonalnego, co od zawsze dostarcza sztuce nowych ożywczych inspiracji. Wspomnieć tu należy ponadto dwubiegunowość teorii Oswalda Spenglera i Arnolda Toynbeego, koncepcję Benedetta Crocego o interpretacji historii przez współczesność, która ciągle odmiennie kreuje stare mity, przypowieści i sagi. Istniała obok nich afirmacja buntu Alberta Camusa oraz mądre „muzeum wyobraźni" André Malraux. Wiele razy mały „le monde imaginaire", istniejący w intymnym przekazie, staje się właśnie nagle powszechnie akceptowany.

Czyż nie jesteśmy za bardzo politycznie poprawni w przywiązaniu do modernistycznego kultu nowości, do zachwytu nad tym, co dominuje, jest częściej przedstawiane, wykonywane, opisywane? Czyż nie ulegamy za bardzo chrześcijańskiej, kartezjańskiej i modernistycznej chronologii, co akcentuje Jean-François Lyotard[83]; ona i tak była wielokrotnie negowana, przestawiana i poddawana manipulacji, np. kiedy powracały stare orientacje i konstrukcje (fuga w XVIII, fuga i chaconna w XIX, walc w XX wieku, twórczość np. Vincenta d'Indy, orfizm w dwudziestowiecznym modernizmie)?

Skoro sam postmodernizm pozbawiony modernistycznej jednoznaczności został już podzielony na cztery odmiany (historyczny Pawła Mykietyna, dialektyczny Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, anarchiczny, czyli radykalny eklektyzm i syntaktyczny[84]), skoro jest to „węzeł muzycznych rzeczywistości, który możemy rozluźnić, ujawniając jego bogate sploty"[85] — to pozostaje nam tylko zmierzyć się z trudem naszej własnej, dodatkowej jeszcze, interpretacji. I jeżeli charakterystyczna dla postmodernizmu intertekstualność dotychczas była rozumiana interdyscyplinarnie i wertykalnie, myślę, że istnieje jednak też jej wersja wielopoziomowa, kontradykcyjna, czyli współobecność owego romantyzującego i klasycyzującego w tym samym czasie, jak dawniej, kiedy różne teksty wirują, bazując na odmiennych wzorcach przeszłości. Zataczamy zatem koło powrotów — do Pitagorasa i Arystoksenosa, do „dyskursu" Rameau i Rousseau, Erpfa i Riemanna, Naphty i Settembriniego...

---

[83] Za: R. Kolarzowa: *Postmodernizm w muzyce*. Warszawa 1993, s. 64.

[84] Np. R. Augustyna, E. Knapika, A. Lasonia czy P. Szymańskiego w: D. Krawczyk: *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*. W: *Kompozytorzy polscy 1918—2000*. T. 1: *Eseje*. Red. M. Podhajski. Gdańsk—Warszawa 2005, s. 300.

[85] P. Strzelecki: *„Nowy romantyzm"*..., s. 141.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Postmodernism in Polish Music — Contradictory Receptions
Works of Wiesław Cienciała and Andrzej Dziadek
Waves and Bells — la change est la nature

S u m m a r y

Differentiation between two artistic techniques of Wiesław Cienciała and Andrzej Dziadek has been depicted in the text on the basis of stratification (so characteristic to postmodern tendencies) to art inclined towards renewed tradition employed by the latter, and art of avant-garde and experimental *ars nova* type used by the former. Their aesthetic views have been discussed and the analysis of their selected works has been conducted in order to emphasise differences between them, which exist despite the fact that they used to be students of the same composition teacher — Józef Świder. A diversified picture of Polish postmodernism in music, confirming the perennial ideological dychotomy ingrained in antiquity, is the subject to general observation in the article and constitutes the essence of my reflection.

Key words: postmodernism, artistic binary oppositions, composers: Andrzej Dziadek and Wiesław Cienciała

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Le postmodernisme polonais en musique — approche contradictoire
L'oeuvre de Wiesław Cienciała et Andrzej Dziadek
Fale i dzwony — la change est la nature

R é s u m é

La différenciation de deux arts : celui de Wiesław Cienciała et celui d'Andrzej Dziadek, décrits dans l'article, est présenté dans le texte comme une dissociation, caractéristique pour les tendances postmodernes, de l'art penché vers le renouveau de la tradition chez le second compositeur, et de l'ars nova, typique pour l'avant-garde et expérimentation, chez le second. L'auteur présente leurs opinions esthétiques et soumet à l'analyse des oeuvres choisies pour mettre en évidence des différences entre eux, malgré la formation par le même professeur de composition Józef Świder. Le noyau de la réflexion se résume à l'image non cohérente du postmodernisme musical polonais, qui argumente en même temps une dichotomie éternelle des idées, enracinée dans l'antiquité, ce qui est également esquissé dans l'article.

Mots-clés : postmodernisme, artistiques oppositions binaires, compositeurs : Andrzej Dziadek et Wiesław Cienciała