



POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY
POLISH MUSICOLOGICAL JOURNAL
eISSN 2719-7891
Tom/Vol. XXI (2023)
AHEAD OF PRINT

Magdalena Stochniol
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland
lenastoch@gmail.com

O ekspresji w muzyce Andrzeja Krzanowskiego
Expression in the music of Andrzej Krzanowski

DOI 10.2478/prm-2023-0008

Streszczenie:

Mimo wielu perspektyw badawczych, pod kątem jakich analizowana była muzyka Andrzeja Krzanowskiego, jak dotąd brak opracowania, które podejmowałoby się interpretacji tej twórczości z punktu widzenia zagadnienia ekspresji. Tekst ten stawia więc sobie za cel odpowiedź na pytanie dotyczące ekspresji w muzyce Krzanowskiego oraz oryginalnego stylu tego kompozytora. W artykule odnoszę się przede wszystkim do zapisu partyturowego (w ujęciu Mieczysława Tomaszewskiego – faza koncepcji muzycznej). Punktem wyjścia jest obsada wykonawcza, która u Krzanowskiego niezwykle często wychodzi poza tradycyjnie rozumiane instrumentarium (gwizdki, syreny). Próbuję dociec, jakie są korzenie wykorzystania tak nietypowej obsady oraz jakie ma to znaczenie dla omawianego zagadnienia. Osobne miejsce w tekście poświęcone zostało ekspresji głosu, a także oddziaływaniu gatunków wokalnych (pieśń, aria, chorał) na muzykę instrumentalną tego kompozytora. Ostatnia kwestia związana z ekspresją utworu to warstwa określeń wykonawczych. Ilość, a także powtarzalność wielu z nich wskazuje, jak bardzo istotny dla Krzanowskiego był nie tylko sam zapis, ale jego interpretacja w wykonaniu. Analiza partytur Krzanowskiego pod kątem wymienionych aspektów prowadzi ostatecznie do konkluzji, iż wybory muzyczne jakich dokonywał wynikały z autobiograficznych doświadczeń twórcy, które ukształtowały oryginalny język wypowiedzi muzycznej tego twórcy, a w konsekwencji na jego typ ekspresji.

Słowa kluczowe:

Andrzej Krzanowski, autobiografizm, ekspresja

Abstract

Despite the many research perspectives from which Andrzej Krzanowski's music has been analyzed, so far there is no study that would attempt to interpret this work from the point of view of expression. The aim of

the text is to answer the question about expression in Krzanowski's music and his original compositional style. In the article, I refer primarily to the score (in Mieczysław Tomaszewski's terms – the phase of musical conception). The starting point is the performing cast, with very often goes beyond the traditionally understood instruments (whistles, sirens). I am trying to find out what are the roots of using such an unusual cast and what significance it has for issue at hand. A separate place in the text is devoted to the expression of the voice as well as the influence of vocal genres (song, aria, chorale) on the instrumental music of this composer. The last issue related to the expression of the piece is the layer of verbal instructions. The number and repetition of many of them indicate how important for Krzanowski was not the recording itself, but its interpretation in performance. The analysis of Krzanowski's scores in terms of the above-mentioned aspects ultimately leads to the conclusion that the musical choices he made resulted from the author's autobiographical experiences, which shaped the original language of the author's musical expression and, consequently, its type of expression.

Keywords:

Andrzej Krzanowski, autobiographism, expression

W 2011 roku, po blisko 40 latach od ukończenia, prawykonana została *I Symfonia* Andrzeja Krzanowskiego¹. W książce programowej festiwalu „Warszawska Jesień” Maciej Jabłoński napisał, że jest to „jeden z najbardziej monumentalnych przykładów współczesnego symfonizmu”², a bezpośrednio po prawykonaniu Andrzej Chłopecki wtórował mu z nie mniejszym przejęciem, mówiąc, iż o sile oddziaływania utworu zdecydował nie sonorystyczny potencjał, ale romantyczna ekspresja³. Wrażenie jakie *Symfonia* wywarła na słuchaczach prowokuje do zadania pytania, nie tylko w odniesieniu do *I Symfonii* — skąd pochodzi siła oddziaływania tej muzyki. Pytanie to jest w istocie pytaniem o ekspresję — o jej źródła, o środki z jakich korzysta kompozytor, w końcu — o konteksty, jakie niosą użyte przez niego pomysły brzmieniowe, z nich bowiem wynika oryginalność partytur Krzanowskiego.

Literatura, która podejmuje refleksję nad dziełami Krzanowskiego nie jest co prawda obfita, ale zróżnicowana. Badacze proponują różne perspektywy, w zależności od gatunku, instrumentarium czy problemów niesionych przez muzykę. Próbę całościowego ujęcia twórczości i biografii Krzanowskiego przedstawiają artykuły zebrane podczas sesji *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*⁴. Natomiast w książeczce dołączonej do kompletu stalowowolskich kwartetów, Andrzej Chłopecki pod lupę wziął utwory Krzanowskiego, szukając w nich nie tylko refleksów tradycji czy możliwych jej modyfikacji, ale nade wszystko pozadźwiękowych znaczeń⁵. Andrzej Tuchowski istotę muzyki Krzanowskiego widział jako połączenie tradycji i współczesności, w której „uderza nas nie tylko ich

¹ Koncert odbył się w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska jesień”, 24 września 2011; grała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Lucasa Visa.

² Maciej Jabłoński, *I Symfonia Andrzeja Krzanowskiego*, w: 54. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 16–24 września 2011 (program festiwalu), s. 273.

³ Komentarz po utworze zaprezentowany w ramach transmisji radiowej PR Program 2, 24.09.2011.

⁴ *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego. Materiały z sesji naukowej – Kraków 27 X 1998*, red. Janusz Pater, Kraków 2000.

⁵ Andrzej Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości „pokolenia stalowowolskiego”*, książeczka dołączona do płyty *Pokolenie Stalowowolskie*, Fundacja Musica Pro Bono, 2011.

bardzo współczesna wymowa, wrażliwość twórcy i oryginalność stylu, ale i pełen szczerego podziwu szacunek dla tych, którzy stworzyli naszą kulturę, jaką zastało nasze pokolenie”⁶. Z kolei wydana w 2019 roku książka Kingi Kiwały⁷ bierze na cel twórczość całego pokolenia stalowowolskiego w kontekście czasów i indywidualnych stylów kompozytorskich, a w odniesieniu do kompozycji Krzanowskiego akcentuje główne wątki jego utworów. Autorka zalicza do nich ideę symfonizmu, muzycznej rzeźby, odniesienia religijne i twórczość akordeonową. Pewna część opracowań dotyczy twórczości akordeonowej, obszarów najbardziej nowatorskich, wychodzących poza ówczesne granice postrzegania tego instrumentu⁸. Na ile dorobek ten okazał się istotny dla rozwoju repertuaru i środków brzmieniowych wykorzystywanych na tym instrumencie, świadczy m.in. fragment recenzji wydanych w 2022 roku na płycie CD akordeonowych *Reliefów*, pióra Rafała Łuca. Autor zauważa, że Krzanowski w sposób znaczący rozwijał „polską literaturę akordeonową, kładąc fundamenty pod poszukiwania kolejnych generacji twórców”⁹. W odniesieniu do twórczości akordeonowej, próbę określenia elementów języka definiuje z kolei Zbigniew Łuc¹⁰. Przy tak różnorodnych opracowaniach brakuje choćby jednego tekstu, którego autor przyglądałby się muzyce Krzanowskiego pod kątem ekspresji — celem niniejszego artykułu jest, choć w części, uzupełnienie tego braku.

Problem ekspresji był wielokrotnie podejmowany zarówno w obrębie estetyki, filozofii, jak i badań muzykologicznych. Różnorodność definicji jakie przynosi literatura przedmiotu wymaga nakreślenia pewnych ram. W słowniku terminów literackich ekspresja zdefiniowana jest jako „wyraz, uzewnętrznienie w wypowiedzi artystycznej pewnej rzeczywistości świata wewnętrznego, świata duchowego, psychiki artysty”¹¹. Badacze spierali się czy ów uczucia przynależą wyłącznie do artysty, są wywoływane w słuchaczach czy też wynikają z współodczuwania, np. podczas wykonania dzieła. Kompendium zagadnień związanych z ekspresją daje Stephen Davies w *Musical Meaning and Expression*¹². Autor pisze o ekspresji, iż są to „emocje odczytywane w dziełach sztuki są rozpoznawane i odbierane jako emocje ich twórców, jako te, które są odczuwane przez kompozytora i wyrażane w akcie komponowania”¹³. Carl Dahlhaus, odnosząc się do ekspresji przywołuje teorię języka

⁶ Andrzej Tuchowski, *Tradycja a współczesność w świetle estetyki artystycznej Andrzeja Krzanowskiego*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, t. 4 (Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, nr 43), red. Maria Zduniak, Maria Pasella, Walentyna Węgrzyn-Klisowska, Wrocław 1987, s. 243–244.

⁷ Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019, s. 89–234.

⁸ Krzanowski, który był aktywnie koncertującym instrumentalistą, własne kompozycje akordeonowe zebrał w większe zbiory i spisał wspólnym tytułem – *Księgi na akordeon. Księgi I–V* wydane został przez PWM w latach 1982–1988, *Księga VI* opublikowana została po śmierci kompozytora, w 1992 roku.

⁹ Rafał Łuc, *Akordeon według Krzanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2022 nr 18, online: <https://ruchmuzyczny.pl/article/2510> [dostęp: 25.02.2023].

¹⁰ Zbigniew Łuc, *Rozwój języka muzycznego w twórczości akordeonowej Andrzeja Krzanowskiego*, Wrocław 2011.

¹¹ Hasło: „ekspresja” w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Warszawa-Wrocław 1988, s. 114.

¹² Stephen Davis, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca and London 1994, s. 170–184.

¹³ „The emotions read off from works of art are recognized and responded to as those of their creators: they are regarded as emotions felt by composers and given expression through the act of composition”. *Ibidem*, s. 170.

zaproponowaną przez Karla Bühlera, który rozróżnia jego trzy funkcje: „wywoływanie”, „przedstawienie” i „przekaz”¹⁴. Przeszczepiając to podejście na grunt muzyczny, Dahlhaus wiąże je z teorią afektów muzycznych, ale i z kategorią oryginalności, która od twórcy wymagała nie tyle nowatorstwa, lecz tego, by dzieło sztuki było „prawdziwym wylewem serca”¹⁵. Indywidualna ekspresja dzieła, wynikała więc z oryginalnej postawy, emocji i doświadczeń twórczy i jako taka mogła wnieść nową jakość. Mieczysław Tomaszewski zbiera różne definicje i aspekty tego zagadnienia w artykule *Ekspresja jako przedmiot badań*¹⁶. Autor podkreśla, że w odróżnieniu od teorii pozytywistycznych, humanistyczne podejście do dzieła interpretuje ekspresję, jako jedną z warstw utworu, w której ujawnia się „bezpośrednia i wyrazista manifestacja jakiegoś elementu duchowego”¹⁷. Czyny przy tym zastrzeżenie, że istotne znaczenie dla ujęcia ekspresji dzieła ma fakt, do której fazy egzystencji dzieła się odnosimy: koncepcji twórczej, realizacji artystycznej, percepcji estetycznej czy realizacji kulturowej. W każdej bowiem z nich ekspresja będzie obecna w inny sposób i innymi narzędzi będzie wymagać¹⁸. W niniejszym artykule odwoływać się będę niemal wyłącznie do fazy koncepcji twórczej, której odpowiada zapis partyturowy. Odnaleźć w nim można problem ekspresji niejako z dwóch perspektyw: słownie dookreślonej (szczegółowe określenia wykonawcze zawarte w partyturze) oraz domyślnej, wymagającej wczytania się w utwór¹⁹. Wszystkie powyżej wyróżnione aspekty dotyczące ekspresji przydatne będą do opisu muzyki Andrzeja Krzanowskiego. Kompozytor ten jest jednym z głównych przedstawicieli tzw. pokolenia stalowowolskiego, lecz prócz cech wspólnych ze swoimi generacyjnymi reprezentantami, jego muzyka posiada szereg istotnych różnic, które przesądzają o jej oryginalności.

Jednym z głównych elementów wpływających na ekspresję utworów Andrzeja Krzanowskiego jest obsada wykonawcza. Znakiem rozpoznawczym kompozycji Krzanowskiego stało się nietypowe instrumentarium: syreny strażackie, gwizdki czy dzwony. Niewykluczone, że impulsem dla takiego wyboru stała nie tylko potrzeba poszukiwania nowych jakości brzmieniowych, lecz również mniej lub bardziej świadoma, próba odwzorowania przestrzeni dźwiękowej ówczesnych Czechowic-Dziedzic. Dźwięki, które niejednokrotnie zupełnie podświadomie zapisujemy w pamięci, wpływają na to, w jaki sposób identyfikujemy charakter miejsca i co wpływa na jego dźwiękową tożsamość. Doświadczenie to przekłada się na naszą pamięć i sposób, w jaki przechowujemy je w naszej pamięci. Jak pisze Kaja Czajczyk w odniesieniu do audio sfery miejsca zamieszkania

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007, s. 21.

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, „Teoria Muzyki” 2019 nr 14, s. 11-24.

¹⁷ Kurt Huber, *Musikästhetik*, Buch-Kunstverlag, Ettal 1954. Cyt. za: M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu...*, op. cit., s. 13.

¹⁸ Ibidem, s. 14.

¹⁹ Ibidem, s. 18.

to właśnie dźwięki otaczającej nas rzeczywistości są istotnym elementem tej przestrzeni i budują nam obraz pełen doznań estetycznych audiowizualnych. (...) świadome słuchanie i postrzeganie dźwięków nie potrzebuje obrazu, że możemy traktować dźwięk jako nośnik informacji muzycznej. Dźwięk jest czystą treścią²⁰.

Ilość dźwięków, jakie znajdują się w krajobrazie miasta, pozwala mówić polisensorycznej identyfikacji miejsca, a sam odbiorca reaguje zarówno na wielość dźwięków, składającą się na nie dookreśloność przestrzeni, jej szum, jak i odwrotnie – na ich ograniczoną ilość i selektywność. Kluczem budowania relacji między odbiorcą, a przestrzenią jest emocja, która utrwała więzi – „być w domu” w tym sensie oznaczałoby przestrzeń, w której czujemy się bezpiecznie i z której bodźcami dźwiękowymi się identyfikujemy²¹.

W sposobie utrwalenia dźwiękowej przestrzeni miejsca zamieszkania Krzanowskiego, ujawnia się jego relacja z nim. W tym kontekście nowego znaczenia nabierają dźwięki gwizdka i syren, bowiem odnieść je można geograficznie, do miejsca usytuowania domu rodzinnego kompozytora znajdującego się w specyficznym trójkącie wyznaczonym przez odgłosy rafinerii, stacji pogotowia, przebiegających niedaleko torów kolejowych oraz pobliskiego kościoła. Jak wspomina Grażyna Krzanowska:

Mieszkał w miejscu, w którym z jednej strony było pogotowie i jeździły karetki, wypadki odbywały się często, bo tu jest kopalnia, rafineria, więc sygnały karetkowe to było coś normalnego. I cały czas koło jego domu. Po drugiej stronie był kościół, więc dźwięk dzwonów i to wszystko. Wieczorem było słychać pohukiwania lokomotyw, cały czas te odgłosy ze sobą współgrały. On w tym normalnie wzrastał. To w nim normalnie siedziało²².

O sile oddziaływania instrumentarium Krzanowskiego pisał przed laty Stefan Kisielewski – sceptycznie, czy wręcz krytycznie konstatując w jednej z recenzji dotyczącej *Audycji I i II*, że „wszak bucząca syrena działa sama przez się, bez zasługi «twórcy», podobnie jak gwizd lokomotywy czy techniczne odgłosy wielkiego miasta”²³. Trudno nie przyznać mu racji, bo chyba wszyscy w podobny sposób czujemy niepokój słysząc syrenę alarmową czy gwizdek kojarzymy z sygnałem zwiastującym odjazd pociągu. Mimo iż dla Krzanowskiego była to próba uchwycenia dźwiękowej aury rodzinnego miasta, to osobiste doświadczenie kompozytora przekłada się w tym przypadku na zbiorowy rodzaj współodczuwania, współ-ekspresji u odbiorcy.

²⁰ Kaja Czajczyk, *Audiosfera przestrzeni zamieszkiwanej*, w: *Alternatywne przestrzenie publiczne: Mateczny–Borek Fałęcki. Przyszłość dźwięku w mieście*, red. Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki, Kraków 2019, s. 105.

²¹ *Ibidem*, s. 103.

²² Wypowiedź żony kompozytora, Grażyny Krzanowskiej, w filmie o Andrzeju Krzanowskim (reż. Anna Domańska), archiwum prywatne autorki.

²³ Stefan Kisielewski, *Festiwal Młodych: sami młodzi*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5, s. 13.

Nie jest wykluczone, że motyw podróży, powracający w jego utworach ma podobne, osobiste źródło: Krzanowski przez wiele lat — wpieryw ucząc się w Szkole Muzycznej II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach, a następnie podczas studiów — każdego dnia przemierzał trasę koleją z Czechowic do stolicy Śląska i z powrotem. Rytm kół pociągu, dźwiękowa aura dworców kolejowych czy bliskość, by nie powiedzieć „swojski ścisk” panujący w wagonach były jego codziennością, a motywy podróży w jego utworach (dźwiękowe czy też tekstowe) należałoby odnieść do trybu życia samego kompozytora.

Zapewne na wczesnym, dziecięcym etapie kompozytor zauroczył się dźwiękiem dzwonów kościelnych. W bliskim sąsiedztwie jego domu był kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny w Czechowicach, do którego Krzanowski uczęszczał, w którym będąc dzieckiem służył jako ministrant, a także w którym odbył się pogrzeb obojga rodziców — najpierw ojca (1966), a niewiele później matki Emilii (1974). To osobiste doświadczenie znalazło odzwierciedlenie w obsadzie jego utworów. Dzwony rurowe (ekwiwalent kościelnych) powracały w jego twórczości jako ważny instrument zespołu orkiestrowego, nierzadko eksponowany w wąskich fakturach czy solowych frazach. Krzanowski powierzał im istotne partie w utworach kameralnych, jak w *Reliefie IV* na sopran i dzwony rurowe czy *Reliefie VII* na akordeon i perkusję. Nie raz przywoływana w odniesieniu do muzyki Krzanowskiego sfera *sacrum*, bardziej przeczysta niż konkretna, wiązała się z instrumentarium, w tym właśnie użyciem dzwonów. Według Ewy Maślowskiej²⁴ kulturowe i antropologiczne znaczenie dźwięku dzwonów kościelnych odnosi do kilku aspektów. Może on być medium dla modlitwy („przedmiot sakralny, którego dźwięk wznosi modlitwy do Boga²⁵”), symbolem oczyszczenia („Instrument ten przejmuje symbolikę wody — jej zdolność do transformacji wszystkiego, co po zanurzeniu wyłoni się na powierzchnię — przez co staje się pogromcą złych duchów, śmierci i grzechu, podobnie jak Chrystus²⁶”), a także wiązać się z tajemnicą nieskończoności, wiecznego trwania poza granicą śmierci („Dźwięk dzwonu wieczornego (...) włączony zostaje do łańcucha analogicznych wyobrażeń związanych z życiem i śmiercią, jakimi są światło i ciemność, dzień i noc²⁷”). Wybór nietypowego instrumentarium jest więc wyborem znaczenia, dyskretnego skierowania uwagi odbiorcy w stronę *sacrum*.

Osobne miejsce w obsadzie wykonawczej dzieł Krzanowskiego zajmuje głos. W utworach jest on obecny na dwa sposoby: jako recytacja lub śpiew (często wyłącznie wokalizowany). Prócz dwóch wczesnych kompozycji z barytonem w partii solowej (*Monolog* do słów Jewtuszenki i kantata *De Profundis*), do partii śpiewanych swoich kompozycji Krzanowski wybiera zawsze sopran, którego partia

²⁴ Ewa Maślowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, w: *Gawędy o kulturach I*, red. Joanna Szadura, Lublin 2014, s. 69–83.

²⁵ Ibidem, s. 70.

²⁶ Ibidem, s. 71.

²⁷ Ibidem, s. 72.

jest skrajnie wysoka i świetliście rozwibrowana. Z kolei recytacja w jego utworach zawsze przypada głosowi męskiemu. Obserwacja ta prowadzi nas dalej: głos męski to świat racjonalny, przedstawiający i opisujący dane wydarzenia; sopranowi powierzany jest natomiast świat emocji i ekspresji. Tu również pojawia się kontekst niezwykle osobisty: jak uchylił rąbka tajemnicy Krzanowski w odniesieniu do *I Kwartetu smyczkowego, wersja B* (1976), wokaliza sopranu jest dla niego symbolem Matki²⁸.

Ale głos niesie również skojarzenie z pieśnią. Trop ten wydaje się szczególnie ważny, bowiem gatunek pieśni, jawi się jako szczególnie istotny dla pokolenia stalowowolskiego. Andrzej Chłopecki pisał wprost o „nowej pieśniowości” i „nowym liryzmie”. A Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą mówił jeszcze dobitniej:

Śpiew i pieśń to zjawiska, które zawładnęły moją wyobraźnią i ich obecność w mej twórczości trwa do dziś. [...] Ten śpiew jest śpiewem naszych korzeni, naszego pochodzenia. On jest i pozwólmy mu zabrzmieć, wybrzmieć; pozwólmy mu się ujawnić²⁹.

Pieśń jako gatunek znalazła szczególne miejsce w twórczości przedstawicieli pokolenia stalowowolskiego, co widoczne jest w szeregu utworów Eugeniusza Knapika³⁰ czy Aleksandra Lasonia³¹. Andrzej Krzanowski jako jedyny z tego pokolenia nie napisał żadnej pieśni, jednak ekspresja śpiewu przeniknęła do jego twórczości instrumentalnej. Widoczne jest to w tytułach utworów, gdzie gatunki obecne w muzyce wokalne znajdują się w tytułach utworów instrumentalnych. Mowa tu zarówno o gatunkach śpiewu indywidualnego (pieśń, aria, piosenka), jak i zbiorowego (hymn i chorał)³². Co bardzo ważne, u Krzanowskiego wpływ ten widoczny jest wyłącznie w jego muzyce akordeonowej: *Chorale* (1979) na akordeon, *Odzie* (1979) na akordeon, *Chorale* (1980) na kwintet akordeonowy, *Rapsodii* (1983) na akordeon. Śpiewa więc akordeon, śpiewa sam Krzanowski, który z akordeonem był nierozzerwalnie łączony — ekspresja jest osobista, indywidualna; śpiew instrumentu reprezentuje osobiste przeżycia.

Prócz obsady wykonawczej, ważnym znakiem rozpoznawczym partytur Krzanowskiego jest dbałość o warstwę ekspresji słownie dookreślonej³³. Muzyka orkiestrowa, ze względu na rozbudowaną

²⁸ Zob. Andrzej Chłopecki, *Andrzeja Krzanowskiego autokomentarz*, w: *Muzyczny świat Andrzeja...*, op. cit., s. 50.

²⁹ *Ad origine. Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą*, „Teoria Muzyki” 2016 nr 6, s. 152.

³⁰ M.in. *Trzy pieśni* (1971) do słów K. I. Gałczyńskiego, *La Flute de jade* (1973), *Le Chant* (1976) na sopran solo i orkiestrę.

³¹ *Ojcu Kolbe* (1972) na baryton, chór i orkiestrę, *Siedem pieśni* (1973) do słów T. Snopkowskiej, *Nadzieja świata* (1974) na baryton, chór i orkiestrę, *Trzy pieśni* (1983) do słów K. Iłakowiczówny.

³² Warto dodać na marginesie, że i twórczości Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia, widzimy podobny wpływ gatunków wokalnych na muzykę instrumentalną. W twórczości Knapika wymienić można *Corale, interludio e aria* (1978) na flet, klawesyn i zespół smyczkowy, *Hymn* (1980) na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, *Strofy* (1984) na róg, baryton i organy; a w dorobku twórczym Lasonia m.in. *Hymn i aria* (1993) na orkiestrę smyczkową, *Canto-Agnus Dei* (1994-1995) na skrzypce i orkiestrę smyczkową, *Canto dharm* (2001) na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową.

³³ Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu...*, op. cit., s. 17.

obsadę (nierzadko poszerzoną o grupę akordeonów, saksofonów, rozbudowane perkusjonalia czy nietypowe flety) pozbawiona jest licznych oznaczeń ekspresyjnych, przemawia przede wszystkim ekspresją zestrojów harmoniczych czy następstw akordowych. Tu słowne wskazówki nie wydają się niezbędne do odczytania siły samej muzyki. Liczne określenia obecne są jednak w muzyce kameralnej, tak jakby kompozytor obawiał się, iż skromniejsza obsada będzie nie dość wyraziście wyrażała jego zamysł kompozytorski. Podobnie jak w partyturach nauczyciela kompozycji Krzanowskiego — Henryka Mikołaja Góreckiego — najwięcej miejsca zajmują tu określenia dotyczące skrajnych oznaczeń dynamicznych — głośnych i cichych. Im poświęca Krzanowski szczególną uwagę, dookreślając słownie dynamikę i potęgując jej znaczenie. Paleta użytych określeń jest ograniczona i wcale nie tak różnorodna, jak można by sądzić na podstawie siły przekazu tej muzyki. Szczególne miejsce pod względem częstości pojawiania się, zajmuje określenie *molto espressivo*, a prócz niego szereg innych. Z tego powodu utworzyć można zestawienie określeń ekspresyjnych szczególnie często wykorzystywanych przez Krzanowskiego.

Skrajnie głośne	Skrajnie ciche
<i>con massima passione e grande tensione</i>	<i>dolcissimo</i>
<i>marcatissimo</i>	<i>cantabile e dolcissimo</i>
<i>con motore</i>	<i>lento, quasi da lontano</i>
<i>con (grande) passion</i>	

Uwagę zwraca szczególnie jedno z nich — *lento, quasi da lontano* — powoli, jakby z oddali. Przyjęto się wskazywać, iż użycie określenia *da lontano* przynależy ostatnim partyturom Krzanowskiego, m.in. *III Kwartetowi* czy *IX Reliefowi „szkockiemu”*. W kontekście *da lontano* objaśnia się przecucie nadchodzącej śmierci, które miał mieć kompozytor i owego oddalania się od świata realnego, co poetycko ujął przywoływany już wcześniej Andrzej Chłopecki, pisząc o *III Kwartecie*, iż

kieruje swą ekspresję w rejony nad-realne, odrywające się od dotychczasowych kompozytorskich strategii. Jakby Krzanowski pragnął być Mahlerem osiemdziesiątej dekady XX wieku z zastosowaniem zupełnie innych środków wyrazu, dążących do tego samego celu — do jakiegoś Uniwersum³⁴.

Otóż określenie *da lontano* odnajdujemy nie tylko w kompozycjach od lat 80., lecz również w utworach lat 70. Może więc — niezauważenie dla wszystkich — muzyka Andrzeja Krzanowskiego od

³⁴ Andrzej Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości „pokolenia...”, op. cit.*

początku była przeniknięta ekspresją *da lontano*, z oddali od spraw przyziemnych, bliska temu co transcendentne.

U Krzanowskiego są ponadto obszary ekspresji, którą rozpoznać możemy wyłącznie na podstawie osobistych notatek i listów. Choć pozostaje niedostępna dla odbiorcy, to stanowi cenny element uzupełniający wizję kompozytorską. Przykładem może być *Relief IV* na sopran i dzwony rurowe. Utwór nie posiada tekstu treści, a warstwa głosu opiera się wyłącznie na wokalizie. Pewne kierunki w interpretacji wyznaczać może tytuł, który jako jedyny stanowi klucz od opisu pozamuzycznych znaczeń. Zupełnie nowe światło na tę kompozycję rzuca jednak list kompozytora do Małgorzaty Armanowskiej, znakomitej sopranistki, z myślą o której utwór ten był napisany. Krzanowski pisze następująco: „utwór jest mroczny, mglisty, ma być nostalgiczny i bardzo ekspresyjny”³⁵, a dopełniając dźwiękową wizję wskazówkami wizualnymi, nakreśla niemal teatralny charakter utworu: „ciebie widzę w długiej sukni z ciemnego materiału, z przebitkami kolorowymi w reflektorach punktowych”³⁶.

Spoglądając na przedstawione powyżej przykłady, dochodzimy do wniosku, że źródła ekspresji muzyki Krzanowskiego wiążą się z autobiografią kompozytora. Wybór instrumentarium czy typu głosu ludzkiego wynikają z miejsc, które znał, relacji z osobami mu bliskimi czy osobistych przeżyć twórcy. Krzanowski przekuł te doświadczenia w środki muzyczne i za ich pomocą stworzył swój oryginalny język wypowiedzi. Kontekst autobiograficzny leżący u podstaw tego wyboru, jest więc nie tylko źródłem oryginalnej brzmieniowości muzyki dzieł tego twórcy, ale oryginalnej również indywidualnej ekspresji dzieł tego twórcy.

Bibliografia

Andrzej Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości „pokolenia stalowowolskiego”*, książeczka dołączona do płyty *Pokolenie Stalowowolskie*, Fundacja Musica Pro Bono, 2011.

Kaja Czajczyk, *Audiosfera przestrzeni zamieszkiwanej*, w: *Alternatywne przestrzenie publiczne: Mateczny–Borek Fałęcki. Przyszłość dźwięku w mieście*, red. Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki, Kraków 2019.

Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.

Stephen Davis, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca and London 1994.

Maciej Jabłoński, *I Symfonia Andrzeja Krzanowskiego*, w: *54. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 16–24 września 2011* (program festiwalu).

Stefan Kisielewski, *Festiwal Młodych: sami młodzi*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5, s. 12–13.

Ad origine. Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwała, „Teoria Muzyki” 2016 nr 6.

³⁵ List Andrzeja Krzanowskiego do Małgorzaty Armanowskiej, 30.X.1985, archiwum domowe kompozytora.

³⁶ Ibidem.

Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019.

Rafał Łuc, *Akordeon według Krzanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2022 nr 18, online:
<https://ruchmuzyczny.pl/article/2510> [dostęp: 25.02.2023].

Zbigniew Łuc, *Rozwój języka muzycznego w twórczości akordeonowej Andrzeja Krzanowskiego*, Wrocław 2011.

Ewa Masłowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, w: *Gawędy o kulturach I*, red. Joanna Szadura, Lublin 2014, s. 69–83.

Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego. Materiały z sesji naukowej – Kraków 27 X 1998, red. Janusz Pater, Kraków 2000.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Warszawa-Wrocław 1988.

Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, „Teoria Muzyki” 2019 nr 19, s. 11–37.

Andrzej Tuchowski, *Tradycja a współczesność w świetle estetyki artystycznej Andrzeja Krzanowskiego*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, t. 4 (Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, nr 43), red. Maria Zduniak, Maria Pasella, Walentyna Węgrzyn-Klisowska, Wrocław 1987.