

Od Rotazione do „scherzi musicali”. Adam Walaciński między nurtami, stylami i konwencjami

EWA CZACHOROWSKA-ZYGOR

Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego · Akademia Muzyczna w Krakowie

✉ ewaczach@poczta.onet.pl

Muzyka komponowana na potrzeby sal koncertowych to tylko jedna z wielu fascynacji twórczych zmarłego w 2015 roku Adama Walacińskiego. Choć — wobec różnorodności podejmowanych działań — wskazanie dominującej dla niego sfery artystycznej może wydawać się trudne, to jednak wypowiedź samego kompozytora nie pozostawia wątpliwości. W jednym z wywiadów powiedział bowiem: „Dla mnie komponowanie pozostało wewnętrzną potrzebą, bez której życie wydałoby mi się jałowe”¹.

Komponowanie rozumiał jednak Walaciński w sposób niezwykle szeroki. Tzw. muzyce wysokiej niemal od samego początku towarzyszyła również twórczość na potrzeby teatru oraz wielkiego i małego ekranu. Obie drogi wielokrotnie przecinały się i wzajemnie przenikały sprawiając, iż ta swoista dwutorowość stała się jedną z najbardziej znamienych cech osobowości twórczej artysty, czemu on sam dał wyraz w rozmowie z Anną Woźniakowską: „Nigdy nie stawiałem wyraźnej cezurę pomiędzy tymi dwoma równoległymi nurtami. Uważam, że oba tworzą całość mojego dorobku”². Aktywność w tych z pozoru bliskich, ale jednak wymagających

1 Józef Baran, *Wyobraźnia i polityka*, rozmowa z Adamem Walacińskim, „Dziennik Polski”, 14.07.2001, s. 35.

2 Anna Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim*, Kraków 2008, s. 147.

odmiennego podejścia sferach, pozwoliła kompozytorowi zgromadzić rozmaite doświadczenia. Podczas gdy film stwarzał znacznie częściej możliwość pracy z dużym zespołem wykonawczym, muzyka autonomiczna stała się areną rozmaitych doświadczeń techniczno-warsztatowych, które często znajdowały później swoje zastosowanie również na polu x Muzy. Przybliżenie choćby wybranych problemów z zakresu tzw. twórczości wysokiej pozwala zatem w znacznym stopniu określić ideowe *credo* Adama Walacińskiego jako kompozytora³.

Awangarda niejedno ma imię

Lata 50. ubiegłego stulecia, które stały się dla Adama Walacińskiego czasem jego debiutu kompozytorskiego, dla wielu polskich artystów były okresem szybkiego przyswajania rozwiązań i nurtów szeroko już rozpowszechnionych w ówczesnej muzyce europejskiej. Nie inaczej wyglądała droga krakowskiego twórcy. Jednak tym, co wyróżniało go już na tym wczesnym etapie była postawa niestrudzonego poszukiwacza, która — jak się później okazało — złożyła się na fundament jego osobowości artystycznej. Choć wizja poświęcenia się kompozycji dopiero kielkowała w świadomości młodego skrzypka, zainteresowania problemami harmonii, brzmienia, faktury kierowały kroki Walacińskiego ku licznym antykwariatom krakowskim, w których niejednokrotnie udawało mu się znaleźć prawdziwe muzyczne „perełki”. Z tych samych pobudek zdecydował się on ostatecznie porzucić studia na Wydziale Instrumentalnym krakowskiej PWSM, zapisując się do klasy kompozycji Artura Maławskiego. Na drodze ku regularnym studiom stanęła jednak praca w orkiestrze, co przesądziło o dalszym samodzielnym rozwoju zainteresowań twórczych. Czas spędzony na studiowaniu najnowszych partytur stworzył podstawy dla prywatnych spotkań ze Stefanem Kisielewskim. Mimo oczywistej relacji mistrz—uczeń bardzo szybko

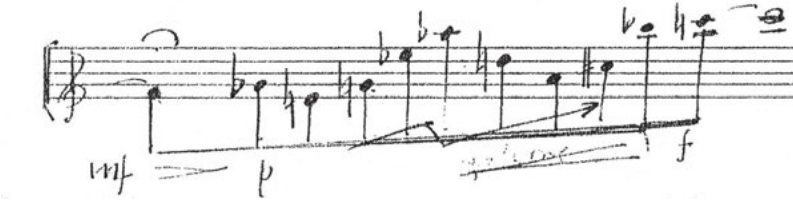
3 Tekst artykułu powstał na podstawie mojej rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013.

przybrały one formę niezwykle inspirujących dyskusji, które zapoczątkowały późniejszą wieloletnią przyjaźń. Jako mentor „Kisiel” pozostawiał Walacińskiemu dużą swobodę, starając się nie krępować „rozbieganych” myśli, podążających niejednokrotnie w całkowicie obcych dla niego kierunkach (jak chociażby dwunastodźwiękowość i serializm). Nie narzucał rygorystycznych ćwiczeń z zakresu instrumentacji czy kontrapunktu, ale raczej obserwował wielość impulsów, jakim ulegał — zafascynowany swoimi odkryciami — początkujący kompozytor. Nawiązana pod koniec lat 50. współpraca z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, obejmująca m.in. recenzowanie ukazujących się nowych partytur z zakresu muzyki współczesnej, umożliwiła młodemu twórcy nie tylko śledzenie zachodzących zmian, ale również — w wymiarze praktycznym — stawała się inspiracją dla poszukiwania własnej drogi. Niespokojny duch nie pozwolił jednak Walacińskiemu biernie przyjmować „prawd objawionych” nowej muzyki. Bardzo szybko poddane zostały one konfrontacji — zarówno praktycznej, jak i teoretycznej — z autorską koncepcją, dotyczącą zwłaszcza dodekafonii i serializmu. Znajduje ona swoje odbicie w licznych kompozycjach z lat 60. i 70. (m.in. *Liryka sprzed zaśnięcia* na sopran, flet i dwa fortepiany, 1963; *Sequenze per orchestra con flauto concertante*, 1963; *Ariel per flauto e cembalo*, 1978). Jednym z najbardziej znamienitych dla niej rysów jest rozumienie dwunastotonowości w sposób swobodny, co pozwoliło kompozytorowi na stosowanie wielu postaci serii w obrębie jednego utworu, a przede wszystkim traktowanie uporządkowań serialnych jako podstawy organizacji materiału dźwiękowego jedynie na niewielkich odcinkach. Inklinacje teoretyczne twórcy doprowadziły do wypracowania własnych pojęć, takich jak „seria rozwidlająca się”⁴ czy „konstelacje o ograniczonej transpozycyjności”⁵.

Próba dotarcia do granic możliwości techniki serialnej doprowadziła Walacińskiego do *Rotazione* (1961) — utworu, który mimo niedawnego

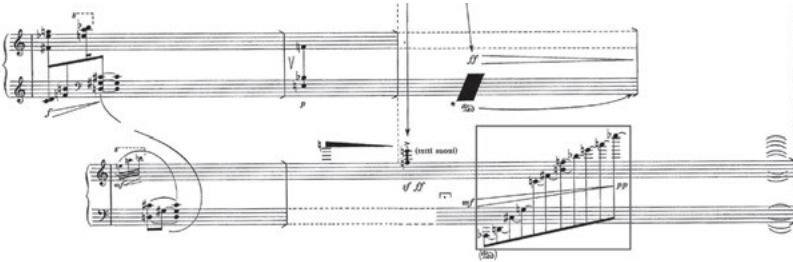
-
- 4 Dla konstrukcji „serii rozwidlającej się” punktem wyjścia jest wykorzystanie struktur podwójnotrytonowych, które w wersji podstawowej zbudowane są z trzech grup czterodźwiękowych o identycznej budowie: tryton (lub kwarta czysta) – sekunda mała – tryton (lub kwarta czysta).
- 5 Istnieje jedynie sześć, zróżnicowanych materiałowo, ugrupowań dźwiękowych, które w ostatecznym kształcie tworzą dwa pełne układy dwunastodźwiękowe.

Przykład 1. A. Walaciński, *Ariel*, s. 1, partia fletu, seria „rozwidlająca się” (reprodukcja fragmentu rękopisu za zgodą kompozytora)



Przykład 2. A. Walaciński, *Liryka sprzed zaśnięcia*: a) s. 20, I i II pf, b) zapis serii

a)



b)



Przykład 3. A. Walaciński, *Liryka sprzed zaśnięcia*, s. 22, I pf, konstelacje o ograniczonej transpozycyjności

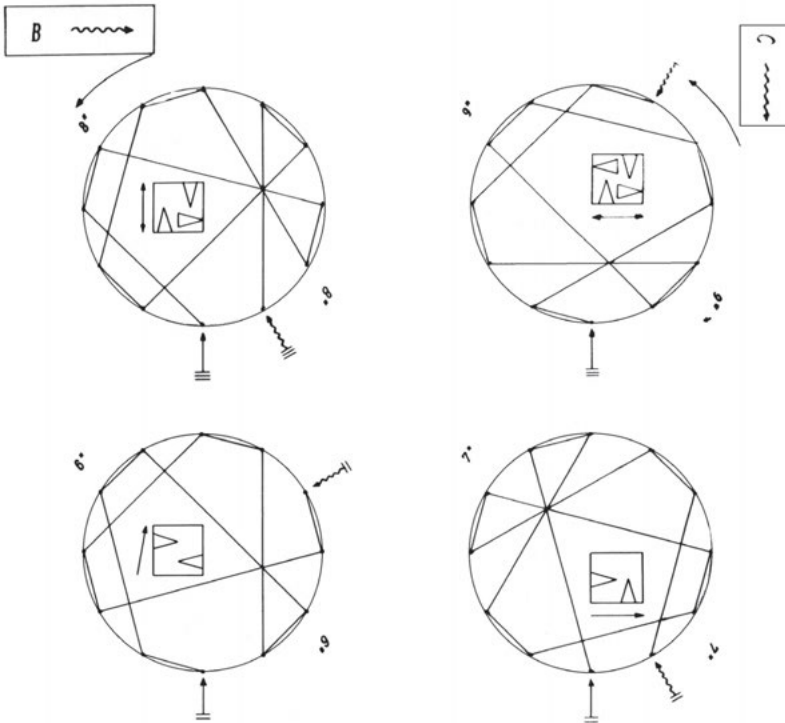


pierwszego wykonania (interpretacja autorska Michała Pawełka, 2013) uznać można wciąż za przykład kompozycji konceptualnej⁶. Zakłada ona

6 Choć Michałowi Pawełkowi nie udało się uwzględnić zasady rotacji w odniesieniu do wszystkich elementów, jego interpretacja spotkała się z dużym uznaniem Adama Walaciń-

odczytywanie graficznego diagramu przy jednoczesnym spontanicznym kształtowaniu fakturalnym materiału (w ramach zakreślonych przez kompozytora), co okazało się właściwie zadaniem niewykonalnym. Tytułowa „rotacja” dotyczy zarówno wykorzystania serii rotacyjnej, jak i stanowiących zapis utworu diagramów, obejmujących sześć segmentów zanotowanych w kształcie koła na jednym arkuszu, który obracany jest kolejno o 90° w ustalonym, odwrotnym do ruchu wskazówek zegara kierunku.

Przykład 4. A. Walaciński, *Rotazione* (reprodukcja rękopisu za zgodą kompozytora)



skiego, o czym świadczyć może choćby zadedykowanie utworu pianście po jego pierwszym wykonaniu. Sam kompozytor – już wkrótce po zakończeniu prac nad *Rotazione* – uznał, iż pełna realizacja założeń tego dzieła nie jest możliwa, zwłaszcza przy zachowaniu ram czasowych podczas wykonania każdego z diagramów.

Dźwięki serii odczytywane są z wykresu w kole wyłącznie interwałami, bez opierania się na dźwiękach, co wynika z zastosowania zgeometryzowanej formy zapisu, w której konkretne wysokości wpisane są w okrąg koła, a wykonawca decyduje, który z nich uzna za początkowy. Wykorzystanie tzw. „symboli skierowanych” umożliwiło kompozytorowi zastosowanie idei rotacji również w odniesieniu do dynamiki i rejestrów w utworze, podczas gdy dobór określonych środków fakturalnych, wyrazowych i stylistycznych pozostawiony został wykonawcy. Tym samym w *Rotazione* dochodzi do połączenia idei prekompozycji serialnej z pierwiastkiem aleatorycznym.

Łączenie elementów postserialnych z aleatorycznymi oraz — jak pokazą to kolejne przykłady — sonorystycznymi jest rozwiązaniem często spotykanym w muzyce Walacińskiego. Warto jednak zwrócić uwagę na zakres występowania obu zjawisk w twórczości krakowskiego kompozytora. Zdecydowanie rezygnuje on z ingerencji przypadku w sam proces twórczy, ograniczając udział tego elementu przede wszystkim do sfery agogiczno-rytmicznej. Odrzucenie synchronizacji poszczególnych partii instrumentalnych oraz swoboda odczytania tradycyjnego zapisu metrorytmicznego (brak wspólnego pulsu) prowadzi zatem w konsekwencji do aleatoryzmu formy. Niewiele jest jednak takich przykładów, w których Walaciński pozbawia się całkowicie wpływu na organizację czasu; jako twórca rezerwuje dla siebie pewien zakres, pozwalający mu kontrolować rozwój na poziomie makroformy. Sprzyja temu zastosowanie notacji proporcjonalnej oraz wyznaczanie — w niektórych kompozycjach — tzw. punktów „synchronizacji” pomiędzy poszczególnymi głosami (m.in. *Canzona* na wiolonczelę solo, fortepian i taśmę, *Dichromia* na flet i fortepian)⁷.

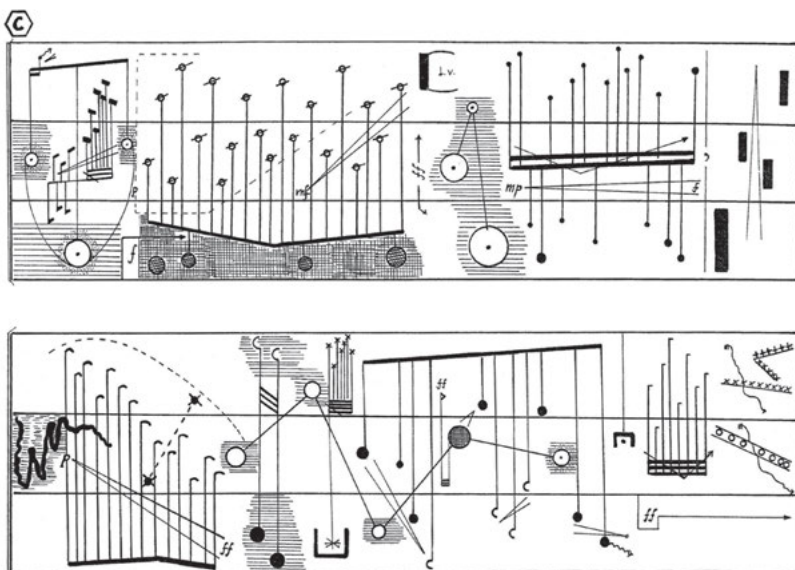
7 W tym miejscu nasuwają się pewne analogie ze znanym z twórczości Witolda Lutosławskiego pojęciem aleatoryzmu kontrolowanego. Obaj twórcy utrzymują ścisłą organizację wysokości dźwięku dopuszczając oddziaływanie przypadku — choć w różnym zakresie — w sferze rytmu. Zbieżność założeń świadczy o poszukiwaniu twórczej odpowiedzi na pojawiające się w sferze zainteresowań polskich twórców problemy, choć droga — w przypadku Lutosławskiego i Walacińskiego — prowadzi do osiągnięcia odmiennych rezultatów.

Przykład 5. A. Walaciński, *Dichromia*, s. 1, systemy 2–3

Wprowadzenie notacji graficznej w niektórych utworach bądź ich fragmentach (*Allaloo*; środkowa część *Ariela*) przynosi indeterminację większej liczby elementów, zwiększając zarazem bezpośredni wpływ wykonawców na ostateczny kształt utworu. Niekiedy obszar oddziaływania przypadku zostaje poszerzony o sferę wysokości dźwięku (*Allaloo*, *Ariel*) oraz artykulację (*Ariel*). Na szczególną uwagę zasługuje w tej grupie utworów jedyna w dorobku artysty kompozycja graficzna *Allaloo* na fortepian (1970), którą określić można jako przykład aleatoryzmu sonorystycznego. Wprowadzenie zasady ametryczności i arytmiczności prowadzi do rozluźnienia formy, która rozumiana jest jako przepływ pewnych jakości brzmieniowych, wśród których wskazać można cztery podstawowe kategorie fakturalne: klastery, glissanda, efekty perkusyjne oraz „dźwięki modulowane sonorystycznie”⁸.

Wspomniane wyżej przykłady wyraźnie ukazują istotną rolę kolorystyki, która niekiedy staje się wręcz elementem formotwórczym. Wysunięcie na plan pierwszy tego czynnika, który od początku znajdował się w centrum zainteresowań Adama Walacińskiego jako kompozytora, stanowi

8 Określenie „dźwięki modulowane sonorystycznie” wprowadzone zostało na podstawie uwag kompozytora oraz wyjaśnień oznaczeń graficznych w partyturze. Dotyczy ono tych sposobów ich wykonywania, które różne są od np. efektów perkusyjnych.

Przykład 6. A. Walaciński, *Allaloo*, s. 3, oznaczenie C w partyturze

naturalną odpowiedź na rozwój sonoryzmu w muzyce polskiej. Twórca daleki jest jednak od rozwiązań najbardziej awangardowych w tym zakresie, skłaniając się raczej ku pojmowaniu terminu w sposób uniwersalny, oznaczający wyczulenie na jakości brzmieniowe, niezależnie od preferencji stylistycznych czy też konwencji muzycznych, do których się odwołuje. Do głosu dochodzi tu po raz kolejny indywidualność podejścia i rozumienia powszechnie stosowanych określeń. Choć z całą pewnością utworów Walacińskiego nie można określić jako sonorystycznych — przyjmując za punkt wyjścia definicję Krzysztofa Szwejgiera, zdaniem którego podstawowym wyróżnikiem dzieł sonorystycznych jest „nieidentyfikowalność źródła dźwięku” oraz „nierozpoznawalność wysokości” przy jednoczesnym potraktowaniu faktury jako podstawowego elementu konstrukcyjnego utworu⁹ — to jednak szersze ujęcie terminu (jakie jest przedmiotem

9 Krzysztof Szwejgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009 nr 10, s. 6.

uwagi między innymi Adriana Thomasa¹⁰) pozwala w wielu kompozycjach z lat 60. i 70. dostrzec zastosowanie rozwiązań charakterystycznych właśnie dla tego nurtu. Uwaga twórcy skupia się przede wszystkim na doborze instrumentów oraz sposobie łączenia ich w grupy o niekonwencjonalnych walorach brzmieniowych. Taki sposób myślenia widoczny jest zarówno w muzyce kameralnej (m.in. *Canto tricolore* na flet, skrzypce i wibrafon; *Ariel* na flet i klawesyn), jak i orkiestrowej, gdzie kompozytor często operuje mniejszymi, ciekawymi pod względem kolorystycznym zestawami instrumentalnymi (m.in. *Sequenze per orchestra con flauto concertante, Divertimento interrotto* dla 13 wykonawców). Uzupełnieniem tego rodzaju działań jest wykorzystanie nietradycyjnych sposobów wydobycia dźwięku oraz poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych na drodze różnicowania artykulacji (m.in. *Canzona* na wiolonczelę solo, fortepian i taśmę). Od strony formalnej zwraca uwagę charakterystyczna dla utworów tego nurtu budowa segmentowa, którą dostrzec można w wielu kompozycjach Adama Walacińskiego.

Między starym a nowym. „Ślady” awangardy w muzyce powstałej po 1985 roku

Choć połowa lat 80. przynosi wyraźne zmiany stylistyczne w twórczości Adama Walacińskiego, nie oznacza jednak odejścia od skryzalizowanej wcześniej postawy estetycznej. Można zaryzykować stwierdzenie, iż w pewnym stopniu przemiany te stanowiły odbicie bardziej ogólnych zjawisk zachodzących w muzyce polskiej, ale jedna z wypowiedzi kompozytora nadaje temu procesowi wyraźne rysy indywidualne. Jak stwierdził artysta: „poczułem znużenie pewnymi rozwiązaniami, nie miałem ochoty

¹⁰ Dostrzegając wielość funkcjonujących w literaturze dookreśleń tego terminu Adrian Thomas wnikliwie analizuje pojęcie. Zwraca uwagę na łączone z nim przymiotniki, jak m.in. „sonoryzm katalogowy” czy „sonoryzm redukcyjny” (K. Droba), „sonoryzm klasyczny” (T. Malecka) oraz jego stylistyczne i czasowe ograniczenia. Por. A. Thomas, *Boundaries and definitions: the compositional realities of Polish sonorism*, „Muzyka” 2008 nr 1, s. 14.

kontynuować ich w swych kolejnych utworach”¹¹. Warto zauważyć, iż moment ten zbiega się również z przesunięciem punktu ciężkości w zakresie aktywności kompozytorskiej Walacińskiego. Początek lat 80. to czas stopniowego rozluźniania kontaktów ze światem filmu i teatru, oznaczający koncentrację na twórczości autonomicznej. Najbardziej zewnętrzne przejawy zachodzących przemian pozostają łatwe do uchwycenia — dotyczą uproszczenia środków oraz złagodzenia brzmienia. Bliższy ogląd pozwala jednak dostrzec ciągłość pewnych elementów, które swe zakorzenie mają w awangardowym okresie twórczości artysty. Operując niezmiennie materiałem dwunastodźwiękowym, kompozytor sięga po nowe sposoby jego uporządkowania: neomodalne, neotonalne, oparte na wyróżnianiu pewnych dźwięków rozumianych jako centra bądź budowaniu struktur dźwiękowych, których powtarzalność staje się jednym z najbardziej charakterystycznych rysów muzyki tego okresu. Wśród preferowanych komórek dźwiękowych najczęściej pojawiają się zestawienia sekundy z tercją, kwartą lub trytonem, które to interwały należą również do dominujących w przebiegach zarówno wertykalnych, jak i horyzontalnych. Uwagę zwraca zwłaszcza wykorzystanie tercji jako podstawy dla budowy pionów akordowych. Warto przypomnieć, iż posługiwanie się tak prostymi układami jak trójdźwięki zmniejszone i zwiększone stanowiło u Walacińskiego jedno z podstawowych założeń myślenia serialnego, natomiast na obecnie omawianym etapie — podkreśla zwrot ku nowej tonalności.

Dawne konstrukcje serialne przybierają kształt trzy- do pięciodźwiękowych konstelacji, stanowiących nie tylko podstawę organizacji materiału w utworze, ale tworzących niekiedy mikromotywy świadczące o powrocie do myślenia melodycznego (*Dramma e burla*, *Canti notturni*). Nie bez znaczenia w tym zakresie pozostaje przeniesienie punktu ciężkości w stronę dźwięków o określonej wysokości, wydobywanych w sposób tradycyjny, ujętych w równie tradycyjne ramy metryczno-rytmiczne, co decyduje o znacznie łagodniejszym brzmieniu utworów. Przy całkowitej zmianie ostatecznego rezultatu dźwiękowego, niby echo wcześniejszych rozwiązań, pojawiają się w ramach większych całości odcinki nawiązujące do nurtu

11 Adam Walaciński w rozmowie z autorką, 14 X 2011.

Przykład 7. A. Walaciński, *Symfonie ogrodów*, t. 16–20
(reprodukcja fragmentu rękopisu za zgodą kompozytora)

postserialno-aleatorycznego, charakteryzujące się swobodą organizacji czasu; w obrębie tego samego utworu sąsiadują ze sobą fragmenty notowane metrycznie oraz beztaktowo (*Canti notturni*), wprowadzane są częste zmiany metrum oraz tempa, co prowadzi do zatarcia poczucia stałego pulsu oraz metrum (m.in. w *Dramma e burla*, *Symfoniach ogrodów*, *Canti notturni*). Jednym z ciekawszych przykładów jest inspirowana dramatem P. Calderóna de la Barca kompozycja *La vida es sueño*. *Reminiscence z Calderóna* na flet, gitarę i altówkę (1998). Zapis nutowy odcinków skrajnych tego trzyczęściowego utworu (*Fantasmagoria I* oraz *Fantasmagoria II*) posiada formę samodzielnych głosów instrumentalnych. Kompozytor

Przykład 8. A. Walaciński, *La vida es sueño*, *Fantasmagoria I*, partia fletu:
 a) początek, b) zakończenie (reprodukcja fragmentów rękopisu za zgodą kompozytora)

a)

Flauto Adagio [Fantasmagoria I] A. Walaciński

Handwritten musical score for Flute, Adagio. The score is in 5/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. There are several tempo changes and markings: 'Vla' (Violino), 'Clit.' (Clarineto), and 'Libero'. The score includes various rhythmic values and accidentals.

Fl. (Libero) *morendo* *Vivo sub rit.*

Handwritten musical score for Flute, Libero. The score is in 5/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Libero'. There are several dynamic markings: 'pp', 'mp', and 'ppp'. The score includes various tempo changes and markings: 'moderato' and 'molto accel. e cresc.'. There are also some performance instructions like 'falso!' and 'STOP!'.

b)

Fl. *piu mosso* *molto ritardando*

Handwritten musical score for Flute, piu mosso. The score is in 5/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'piu mosso'. There are several dynamic markings: 'falso!', 'STOP!', and 'Molto adagio'. The score includes various tempo changes and markings: 'molto ritardando' and 'tacet al Fine'.

synchronizuje jedynie początek i zakończenie każdej z części, podczas gdy pozostałe relacje czasowe kształtowane są na zasadzie całkowicie swobodnej¹².

Ogniwo środkowe — *Interludio: Pagina romantica e danza* — zanotowane jest w formie tradycyjnej partytury. Zestawienie tych dwóch odmiennych sposobów zapisu, a co za tym idzie — różnych typów narracji muzycznej (w szerszym planie — odmiennych metod organizacji materiału dźwiękowego, zróżnicowanej kolorystyki oraz faktury), staje się punktem wyjścia dla konstrukcji utworu. Mimo wyraźnej inspiracji doświadczeniami awangardy w częściach skrajnych, kształt brzmieniowy pozostaje jednak bliski estetyce innych utworów kompozytora z lat 90., zwłaszcza w odniesieniu do sfery brzmienia oraz stopnia zaawansowania komplikacji strony rytmicznej. Taka koncepcja formy pozwala na zastosowanie w odniesieniu do utworu pojęcia podwójnego kodowania, wprowadzonego przez Charlesa Jencksa, który posłużył się nim omawiając architekturę okresu postmodernizmu¹³. W tym kontekście utwór *La vida es sueño* stanowiłby połączenie kodu nowoczesnego i tradycyjnego, ukazując próbę syntezy języka muzycznego, brzmień różnych instrumentów oraz rozmaitych doświadczeń muzycznych (zarówno w sensie techniczno-warsztatowym, jak i stylistycznym), a wprowadzenie w głosie altówki cytatu z *Koncertu skrzypcowego* Albana Berga na wstępie *Fantasmagorii II* można by uznać za swoistą zabawę konwencjami, tak bliską idiomowi postmodernistycznemu.

Niezwykłą umiejętnością łączenia w obrębie jednego utworu elementów różnych technik i stylów odśladania *Spirala czasu* na instrumenty dęte

12 Tytuły I i III części *La vida es sueño* przywołują na myśl skomponowany w latach 1970–71 utwór Kazimierza Serockiego pod tym samym tytułem. Zbieżność wydaje się tu jednak przypadkowa, odnosząc się raczej do skojarzeń, jakie wywołuje bezpośrednio tytuł utworu. Podczas gdy Serocki eksploruje możliwości kolorystyczne fortepianu i perkusji rozwijając w niebywałym stopniu ich możliwości artykulacyjne (zwłaszcza w odniesieniu do pierwszego z instrumentów), uwaga Walacińskiego skupia się raczej na wydobywaniu nieoczekiwanych zestrojów pomiędzy głosami, co wynika z pozostawienia pewnej swobody wykonawcom w zakresie kształtowania formy części skrajnych.

13 Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.

i perkusję (2000). Wielosegmentowa budowa utworu oparta jest na zasadzie zestawiania kolejnych odcinków zróżnicowanych stylistycznie i wyrazowo, co sprawia, iż fragmenty inspirowane jazzem czy też muzyką typu bigbandowego sąsiadują z odcinkami improwizacyjnymi, quasi-impresjonistycznymi, obok których pojawiają się odcinki chorałowe, a nawet na poły kanoniczne. W konsekwencji mamy do czynienia z formą w pewnym sensie niekoherentną, która rozwijana jest w sposób całkowicie swobodny. Oryginalność składu obsady raz jeszcze podkreśla tak charakterystyczną dla Walacińskiego potrzebę poszukiwania nowych rozwiązań fakturalno-brzmieniowych. Zespół — w pewnym stopniu inspirowany konwencją big-bandów lat 30. XX wieku — przejmując również typową dla nich dyspozycję głosów, opartą na idei łączenia instrumentów w homogeniczne pod względem brzmieniowym sekcje: dętą, stroikową i rytmiczną. Kalejdoskopowość następujących po sobie zdarzeń muzycznych nasuwać może również dalekie skojarzenia z filmem (tym bardziej, iż wskazać można również odcinki o wyraźnie ilustracyjnym charakterze). *Spirala czasu* byłaby zatem nie tylko swoistym „przeglądem” stylów i technik obecnych w twórczości Adama Walacińskiego, ale również świadectwem wzajemnego przenikania i oddziaływania na siebie różnych sfer jego działalności kompozytorskiej.

O łatwości wchodzenia w różne style i konwencje muzyczne, stanowiącej jedną z idiomatycznych cech warsztatu kompozytorskiego Adama Walacińskiego, przypominają również miniatury, określane przez samego kompozytora jako „scherzi musicali”. Te niewielkich rozmiarów utwory o charakterze okolicznościowym, niekiedy jubileuszowym, komponowane były dla najwybitniejszych postaci związanych z kulturą polską (m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Marka Stachowskiego, Barbary Świątek-Żelazny, Mieczysława Tomaszewskiego, Adama Kaczyńskiego). W każdym z przypadków forma, gatunek, konwencja muzyczna dobrane zostają w sposób pozwalający jednoznacznie określić „wspólną nić” wiążącą utwór z jego adresatem, np. *Girlanda* na osiem fletów dedykowana Barbarze Świątek-Żelazny, *Un poco di Schubert* na orkiestrę smyczkową — Mieczysławowi Tomaszewskiemu, *Duo facile* na skrzypce i wiolonczelę — Krzysztofowi Pendereckiemu.

Przykład 9. A. Walaciński, *Duo facile*, t. 1–9
(reprodukcja fragmentu rękopisu za zgodą kompozytora)

Poruszaniu się w rozmaitych obszarach tradycji muzycznej — od Viotiego czy Schuberta po awangardowe ujęcia teatru instrumentalnego — towarzyszy często włączanie elementów żartu muzycznego bądź groteski. Swoboda, z jaką czyni to kompozytor świadczy o doskonałym opanowaniu warsztatu kompozytorskiego oraz umiejętności znalezienia najbardziej charakterystycznych rysów poszczególnych nurtów czy konwencji muzycznych, co pozwala na ich łatwą identyfikację przez odbiorcę.

Postscriptum

Muzyka autonomiczna Adama Walacińskiego to muzyka o wielu różnorodnych obliczach, a co za tym idzie — trudna do jednoznacznego „zaszufladkowania”. Zestawianie, przenikanie czy wręcz krzyżowanie rozmaitych

nurtów i stylów muzycznych stanowi nie tylko istotną cechę warsztatu kompozytorskiego artysty, ale świadczy również o jego wszechstronnym przygotowaniu. Tym, co zwraca uwagę w owej wielości, jest naturalność i swoboda, z jaką kompozytor porusza się między nimi. Wydaje się, iż wobec licznych przejawów aktywności Walacińskiego jego postawa kompozytorska nie mogła być inna. W sposób najbardziej celny istotę rzeczy uchwycił sam twórca:

W swej pracy kompozytorskiej podążam nie linią prostą, lecz pokrętnie zygakowatą. [...] Konsekwentna ewolucja stylistyczna nie była nigdy moją cnotą. Przez długie lata komponowałem dla różnych celów, muzykę bardzo zróżnicowaną w środkach: postdodekafoniczną i impresjonistyczną, neostylistyczną i aleatoryczną, serialną i tonalną, prostą i skomplikowaną¹⁴.

W muzyce Adama Walacińskiego znajdziemy potwierdzenie tych słów. Pierwiastki impresjonistyczne wywiedzione z ducha Ravela sąsiadują ze ściśle przemyślanymi układami rytmicznymi o proveniencji Bartórkowskiej, o konstrukcji utworu niekiedy decyduje Webernowska idea prekompozycji, innym razem — udział czynnika aleatorycznego w ujęciu bliskim koncepcji Bouleza zrealizowanej w *III Sonacie fortepianowej*¹⁵. Z łatwością dostrzec można również, iż zasady te odnoszą się nie tylko do sfery twórczości autonomicznej, ale pozostają również aktualne w odniesieniu do muzyki filmowej i teatralnej. Fakt ten warto podkreślić, ponieważ świadczy on o wzajemnym dopełnianiu się dwóch, postrzeganych zwykle jako odrębne, światów muzycznych kompozytora. On sam zresztą nigdy ich nie rozdzielał, gdyż — jak mawiał — „mój język muzyczny to konglomerat wszystkich moich doświadczeń”¹⁶.

14 Adam Walaciński, komentarz do prawykonania *Spirali czasu* podczas festiwalu Aksamitna Kurtyna, Kraków 21 X 2000.

15 Por. sposób konstrukcji formy w *Arielu* na flet i klawesyn.

16 A. Woźniakowska, op. cit., s. 147, 149.

BIBLIOGRAFIA

- Józef Baran, *Wyobraźnia i polityka*, rozmowa z Adamem Walacińskim, „Dziennik Polski”, 14.07.2001, s. 35.
- Ewa Czachorowska-Zygor, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013.
- Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.
- Krzysztof Szwaigier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009 nr 10, s. 6–10, także <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1127> [dostęp: 30.08.2016].
- Adrian Thomas, *Boundaries and definitions: the compositional realities of Polish sonorism*, „Muzyka” 2008 nr 1, s. 7–16.
- Adam Walaciński, komentarz do prawykonania *Spirali czasu* podczas festiwalu Aksamitna Kurtyna, Kraków 21 X 2000.
- Adam Walaciński w rozmowie z autorką, 14 X 2011.
- Anna Woźniakowska, *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim*, Kraków 2008.

STRESZCZENIE

Od Rotazione do „scherzi musicali”. Adam Walaciński między nurtami, stylami i konwencjami

Spośród wielu rozmaitych przejawów aktywności twórczej Adama Walacińskiego komponowanie pozostało sferą, poprzez którą artysta wyrażał się w sposób najpełniejszy. Droga, jaką przebył od początku lat 50., wiodła od szeroko pojętej awangardy muzycznej do zaznaczającego się coraz silniej od połowy lat 80. uproszczenia środków muzycznych. W pierwszym okresie Walaciński jawi się jako „niestrudzony poszukiwacz”. Zakresy jego zainteresowań artystycznych wydają się nieograniczone, poczynając od dwunastodźwiękowości i serializmu po sonoryzm i aleatoryzm. Proponowane rozwiązania cechuje z jednej strony indywidualność spojrzenia,

ABSTRACT

From Rotazione to “scherzi musicali”. Adam Walaciński in between trends, styles and musical conventions

From amongst many various displays of Adam Walaciński’s art work, composition remained a sphere through which he expressed himself the fullest. The road travelled by the composer since the 1950s ran from a broadly-understood musical avant-garde to an ever-stronger trend to simplify musical means since the mid-1980s. In the first period, Walaciński appears as a “tireless seeker”. The scope of his artistic quests seem unlimited, beginning with a dodecaphony and serialism and ending with sonorism and aleatoric music. The solutions he suggests are distinguished, on one hand – by their individual perception, and on the other – by a tendency to combine elements of

z drugiej — tendencja do łączenia w ramach jednego utworu elementów różnych technik kompozytorskich oraz postaw stylistycznych. Połowa lat 80. wyznacza początek drugiego okresu w twórczości kompozytora. Zastosowanie łagodniejszych pod względem wyrazowym środków, zmiana relacji między poszczególnymi elementami dzieła muzycznego (wyróżnienie melodyki) oraz odwołanie się ku szeroko pojętej tonalności pozwalają — w znaczeniu najbardziej ogólnym — określić ten czas jako nawiązanie do tradycji. Owa zmiana spojrzenia nie oznacza jednak wyrazistej cezury, porzucenia wypracowanych wcześniej środków i technik czy też odejścia od określonej postawy estetycznej. Pewne cechy warsztatu kompozytorskiego Walacińskiego, choć pojawiają się niejako w nowym kontekście, stanowią kontynuację znanych z wcześniejszego okresu rozwiązań. Wielowątkowość i współistnienie rozmaitych nurtów ujawnia tak charakterystyczną dla artysty łatwość wchodzenia w różne style i umiejętność grania konwencjami, świadczące o doskonale opanowanym warsztacie oraz swobodzie w operowaniu różnymi środkami.

SŁOWA KLUCZOWE Adam Walaciński, muzyka autonomiczna, polystylistyczność

various composing techniques and stylistic approaches within one composition. Mid 1980s marks a beginning of the second period of Walaciński's work. Application of means that are lighter in terms of expression, changing the relation between individual elements of a musical work (distinguishing melodies) and referring to a widely understood tonality – all this allows, in a most general sense, to define this period as a reference to tradition. The change in perception does not, however, mean clear-cut censorship, abandoning the previously developed means and techniques or departing from a defined aesthetic attitude. Certain qualities of Adam Walaciński's composer's workshop appear, as it were, in a new context and they can be seen as the continuation of techniques already well-known from the previous period. This multiplicity and coexistence of different tendencies shows Walaciński's typical ease with which he accessed various styles and the ability to play on musical conventions. In turn this proves that he mastered his technique perfectly and accomplished the feat of operating on various means effortlessly.

KEYWORDS Adam Walaciński, autonomous music, polystylism