

Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans

TERESA MALECKA

Akademia Muzyczna w Krakowie · ✉ teresa.malecka@amuz.krakow.pl

Uwagi wstępne

W historii nauki, kultury, sztuki, literatury, muzyki pojęcie szkoły stosowane jest zwykle dla określenia pewnej formacji intelektualnej czy ideowo-artystycznej. Twórczość i działalność związanych z Krakowem kompozytorów drugiej połowy wieku XX i początku XXI należy do znaczących zjawisk kultury polskiej tego czasu. Grupa tych twórców — Krystyna Moszumańska-Nazar, Bogusław Schaeffer, Adam Walaciński, Zbigniew Bujarski, Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski, Krzysztof Meyer (*notabene* oprócz Krzysztofa Meyera i Adama Walacińskiego wszyscy urodzeni nie w Krakowie) — posiadała, w mniejszym lub większym stopniu, również cechy formacji pokoleniowej. Stało się to inspiracją dla Bohdana Pocięja określenia jej w latach 70. mianem Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. W ślad za tym (również) Pocięj nazwał zespół młodych wówczas teoretyków muzyki skupionych w uczelni krakowskiej Krakowską Szkołą Teoretyczną.

Bywają szkoły w nauce (np. słynna Lwowska Szkoła Matematyczna, której członkami byli m.in. Stefan Banach, Hugo Steinhaus, Stanisław Ulam,

Stanisław Mazur), w literaturze, w poezji¹, a także szkoły malarskie². Bywały szkoły kompozytorskie: szkoły narodowe, z najwyraźniej skryształizowaną Rosyjską Szkołą Narodową, potem Szkoła Wiedeńska (dodekafoniczna), czy szkoła Nadii Boulanger, w których wyraźnie obecne były relacje typu „mistrz—uczniowie”, posiadały one jednak zróżnicowany charakter. W Rosyjskiej Szkole Narodowej rolę mistrza spełniał ani nie najstarszy, ani nie najwybitniejszy kompozytor „Potężnej Gromadki” — Milij Bałakirew. Najsilniejsze indywidualności — Mikołaj Rimski-Korsakow i Modest Musorgski — w początkowej fazie istnienia grupy byli sobie bliscy ideowo (stylistycznie — zawsze różni), później ich drogi rozeszły się, co nie przeszkodziło szlachetnemu Rimskiemu-Korsakowowi w ratowaniu od zapomnienia spuścizny Musorgskiego po jego śmierci. W II Szkole Wiedeńskiej najstarszy Arnold Schönberg był dla Antona Weberna i Albana Berga zarówno ojcem założycielem, jak i mistrzem, a wszystkich można uznać za wielkie indywidualności. Jak pisał Enrico Fubini:

[w]ynalezienie nowego języka dodekafonicznego, łączące się z wymogami muzycznymi i etycznymi, musiało narzucić samemu Schönbergowi oraz innym przedstawicielom jego szkoły, a także kompozytorom następnej generacji, szereg problemów, które wyszły daleko poza sformułowanie nowej „metody” kompozycji. Były to problemy o charakterze nie tylko muzycznym, lecz również filozoficznym i — w szerokim znaczeniu — egzystencjalnym³.

-
- 1 Np. Lake School, którą współtworzyli trzej poeci angielscy w początku XIX wieku: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey. Pisze o niej m.in. Penny Bradshaw, w artykule *Romantic Poetic Identity and the English Lake District*, „Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society” 2011 vol. 11, s. 65-80.
 - 2 Przykładem może być grupa artystyczna malarzy holenderskich działających w Hadze w latach 1860-1890, tzw. Haagse School. Malarze ze szkoły haskiej dążyli do realistycznego oddania tego, co widzieli, sprzeciwiając się idealizowaniu rzeczywistości. Malowali w plenerze sceny rodzajowe, próbując uchwycić światło i atmosferę krajobrazu. Zob. *The Hague School*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/styles/the-hague-school> [dostęp: 15.05.2018].
 - 3 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997, s. 450-451.

Natomiast w szkole Nadii Boulanger sytuacja była zupełnie inna: wybitna pedagog o nieznaczącym dorobku kompozytorskim skupiała wokół siebie przybywających z różnych krajów młodych twórców XX wieku.

Kraków

Autorzy dyskusji zamieszczonej w czasopiśmie „Herito. Kraków i Świat” stawiają sobie pytania:

Wiele lat temu prof. Kazimierz Wyka stwierdził, że jedynie dwa polskie miasta mają swoją powieść miejską: Warszawa z *Lalką* Bolesława Prusa i Łódź z *Ziemią obiecaną* Władysława Reymonta. Czy Kraków ma taki tekst, który dominowałby nad wszystkimi innymi? A może jego siła tkwi w tym, że jest to różnorodny korpus tekstów?⁴

Współczesny Kraków, czyli miasto, w którym багаż wielkiego dziedzictwa kulturowego trudno niekiedy udźwignąć, jest miejscem działalności kolejnych generacji wybitnych artystów. W kształtowaniu oblicza grupy kompozytorów istotną rolę odgrywa Akademia Muzyczna w Krakowie ze swą 130-letnią historią datującą się od momentu utworzenia przez kompozytora właśnie — Władysława Żeleńskiego — Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie.

Krakowską Szkołę Kompozytorską stworzyli wybitni profesorowie uczelni. Zbudowali ją na fundamencie tradycji swoich poprzedników — profesorów: Stanisława Wiechowicza i Artura Malawskiego. Wartościowy dorobek tej grupy jest dziś w Akademii kultywowany. Można także mówić o pewnej, choć już nieposiadającej oblicza „szkoły”, kontynuacji w działalności artystycznej i pedagogicznej ich wychowanków —środkowego i najmłodszego pokolenia kompozytorów krakowskich. Oto mistrzowie i ich uczniowie:

4 Eva Hoffman, Gaja Grzegorzewska, James Hopkin, Alois Woldan, Robert Kusek, *Kraków w literaturze*, „Herito. Kraków i Świat” 2017 nr 27, s. 52.

Krystyna Moszumańska-Nazar:	Magdalena Długosz, Anna Zawadzka-Gołosz
Krzysztof Penderecki:	Marek Stachowski
Zbigniew Bujarski:	Karol Nepelski, Łukasz Pieprzyk, a także rozsiani po świecie Jakub Ciupiński, Mendi Mengjiqi, Zaid Jabri
Marek Stachowski:	Wojciech Wiślak, Marcel Chyrzyński, Maciej Jabłoński

Bogactwo i waga dokonanych wspomnianych twórców domagają się poważnej dokumentacji, refleksji i interpretacji, a zarazem mogą stanowić punkt wyjścia do badań całokształtu zjawiska w ujęciu historycznym. Akademia ma już w tej dziedzinie znaczący dorobek. Stanowią go prace zbiorowe o charakterze analitycznym⁵, monografie twórczości⁶, prace magisterskie i doktorskie⁷ oraz prace dokumentacyjne — katalogi twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Marka Stachowskiego i Zbigniewa Bujarskiego⁸, nadto płyty z nagraniami utworów kilku pokoleń kompozytorów krakowskich⁹. W ostatnich latach zainicjowano także wydawanie partytur.

-
- 5 Zob. *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988*, red. Teresa Malecka, Kraków 1992.
 - 6 M.in.: Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I *Wyzwolenie żywiołów*, Kraków 2008; idem, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. II *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009; Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokally-instrumentalną*, Kraków 2000; Marek Stachowski i jego muzyka, red. Leszek Polony, Kraków 2007; Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016; Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2007.
 - 7 Ewa Czachorowska-Zygor, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie 2013; Magdalena Mądro, *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Akademia Muzyczna w Krakowie 2015.
 - 8 Zob. Katarzyna Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2004; Kazimierz Płoskoń, *Marek Stachowski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2004; Aleksandra Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.
 - 9 Seria płyt CD pod wspólnym tytułem *Krakowska Szkoła Kompozytorska* wydawanych przez Centrum Dokumentacji Twórczości Krakowskich, a także nagrania archiwalne utworów pochodzące z koncertów organizowanych w uczelni.

Dorobek ten, jak również istniejący potencjał twórczy i naukowy muzycznego środowiska Krakowa stanowiły znakomitą podstawę do utworzenia w Akademii Muzycznej Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich, którego działalność nabiera coraz większej intensywności. Kolejne spuścizny kompozytorskie są przez rodziny twórców przekazywane Centrum, poddawane katalogowaniu, digitalizacji, stanowiąc interesujący obiekt prac badawczych.

Pokolenie

Z pojęciem „szkoły” wiąże się pojęcie pokolenia. Czy można mówić o pokoleniu w odniesieniu do Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej? Otóż grupę kompozytorów krakowskich stanowią twórcy, których zasadnicza aktywność kompozytorska przypada na drugą połowę XX i początek XXI wieku¹⁰, i ten fakt przesądzałby o możliwości zastosowania kategorii pokolenia dla tej grupy, mimo różnic wieku jej członków. U najstarszych bowiem lata II wojny światowej zaważyły na niej jakimś opóźnieniu rozpoczęcia drogi twórczej.

Nie da się nie zauważyć pewnej sytuacji wyjątkowej w gronie Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Otóż nie najstarszy, ale najwybitniejszy, najstynniejszy — Krzysztof Penderecki — funkcjonował i w pewnym sensie nadal funkcjonuje jako mistrz, przy czym nie dzieje się tak za sprawą jego starszeństwa czy pewnych sformalizowanych, konkretnych działań, ale po prostu — z uwagi na jego twórczość i wybitną osobowość — osobowość z jednej strony kreatywną, kompozytorską, z drugiej — zwyczajnie przyjacielską. W charakterystyce tej grupy kompozytorów dochodzi zatem do głosu pewien ważny aspekt, o którym wspomniał Mieczysław Tomaszewski, zabierając głos w dyskusji z Adamem Zagajewskim na temat kategorii pokolenia. Chodzi o aspekt bliskiej zażyłości, przyjaźni łączącej

10 Najstarsza, Krystyna Moszumańska-Nazar, urodziła się w 1924 roku, Adam Walaciński w 1928, a Bogusław Schaeffer w 1929. W 1933 roku przyszli na świat Zbigniew Bujarski i Krzysztof Penderecki, w 1936 roku Marek Stachowski, a w roku 1943 Krzysztof Meyer.

twórców danego pokolenia, a w naszym przypadku — kompozytorów krakowskich drugiej połowy XX wieku.

We wprowadzeniu do tej właśnie dyskusji, która odbyła się w ramach międzynarodowej konferencji organizowanej w Akademii Muzycznej w Krakowie w roku 2013: *Pokolenie '33. Bujarski, Górecki, Penderecki*, Adam Zagajewski wskazał na kategorie pokrewne z pokoleniem, takie jak duch czasu i talent. Mówił, że są one „kłopotliwe, bo nie mają ostrej definicji”, a zarazem stanowią „jedną rodzinę pojęć: nie ma pokolenia bez talentu, nie ma pokolenia bez ducha czasu”¹¹. „Pokoleniowość — zdaniem pisarza — najwyraźniej objawia się u twórców młodych”¹². W swych rozważaniach Zagajewski przypomniał zaproponowane przez Kazimierza Wykę za Juliussem Petersenem¹³ pojęcie „przeżycia pokoleniowego”, które, jak stwierdził, „weszło na stałe do krwioobiegu rozmów o sztuce w Polsce”¹⁴. W dalszych rozważaniach podał przykłady takich właśnie przeżyć pokoleniowych:

[d]la Skamandrytów odzyskanie niepodległości jest oczywiście takim przeżyciem pokoleniowym. Dla Tadeusza Różewicza i Tadeusza Borowskiego, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta (mimo że formalnie debiutował później) było to nieopisane barbarzyństwo i cierpienie wojny oraz okupacji¹⁵.

Dla pokolenia Zagajewskiego, jak mówił, „częściowo na pewno marzec '68”, zastrzegając, że częściowo, gdyż nie chce redukować przeżycia pokoleniowego do wielkich wydarzeń politycznych¹⁶.

11 Adam Zagajewski, *Pokolenie w sztuce*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2013 nr 3, s. 46.

12 Ibidem.

13 Zob. Kazimierz Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 45.

14 A. Zagajewski, *Pokolenie w sztuce*, op. cit., s. 48.

15 Ibidem, s. 50.

16 Zob. ibidem.

Przeżycie pokoleniowe i duch czasu

Czy możemy mówić o tego rodzaju „przeżyciu pokoleniowym” właściwym grupie krakowskich kompozytorów II połowy XX i początku XXI wieku? Wydaje się, że ono zaistniało, i to nie tylko w sferze wydarzeń historycznych, ale też w zakresie doświadczeń tych twórców związanych z przemianami techniki kompozytorskiej w minionym stuleciu, a przede wszystkim w sferze sensów, znaczeń i przesłań ich utworów.

W pierwszym okresie ich działań, w latach 50 i 60. i wczesnych 70., można mówić o piętnie przeżyć wojennych i wręcz o twórczych reakcjach na okrucieństwa II wojny światowej. Powstały takie utwory, jak Zbigniewa Bujarskiego *Kompozycja kameralna* do tekstów współczesnych poetów japońskich i Krzysztofa Pendereckiego *Tren* — stanowiące autorską reakcję na tragedię Hiroszimy; Zbigniewa Bujarskiego *Krzewy płonące* i *Kinoth*, związane z jednej strony z wątkami starotestamentowymi, z drugiej — z tematyką Holocaustu; czy Marka Stachowskiego *Słowa* (do tekstów Władysława Broniewskiego) powracające do tematu II wojny światowej.

Zbigniew Bujarski powiedział kiedyś, że *Krzewy płonące* były dla niego „wyładowaniem ciężaru dzieciństwa”¹⁷, a w dedykacji *Kinoth* czytamy: „Pamięci żydowskiego pokolenia unicestwionych”. O *Trenie* pisał Krzysztof Penderecki do prezydenta miasta Hiroszimy: „Niech *Tren* wyrazi mą głęboką wiarę w to, że ofiara Hiroszimy nigdy nie będzie zapomniana i stracona, że Hiroszima stanie się symbolem braterstwa ludzi dobrej woli”¹⁸. W kontekście problematyki „przeżycia pokoleniowego” ciekawe mogą się okazać głosy recepcji *Trenu* w polskiej krytyce muzycznej, w szczególności sformułowania T.A. Zielińskiego określającego utwór jako: „wyraz niepokoju i lęku”, „odczucie zagrożenia i trwogi”, „przerażające odczucie zagrożenia i lęku”¹⁹. Marek Stachowski w autokomentarzu do kantaty

17 Cyt. za Beata Zacny, *Kompozytor, malarz, pedagog. 75. urodziny profesora Zbigniewa Bujarskiego*, „Almanach Muszyny” 2008, s. 146, za: <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2009/KOMPOZYTOR.pdf> [dostęp: 20.06.2018].

18 Cyt. za: „Biuletyn Informacyjny Związku Kompozytorów Polskich” 1964 nr 33.

19 Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I *Wyzwolenie żywiołów*, Kraków 2008, s. 147.

Słowa zawarł własną interpretację tekstu Władysława Broniewskiego, do którego utwór został skomponowany, a odnoszącą się wprost do przeżyć związanych z II wojną światową:

[d]ramaturgia układu tekstu rozwijająca się od opisu męczeństwa narodu polskiego podczas II wojny światowej poprzez manifestację nadziei na lepsze jutro aż do finalnej części mówiącej o zwycięstwie, pociągnęła za sobą konkretne rozwiązania w zakresie techniki kompozytorskiej w wielu aspektach²⁰.

Można powiedzieć, że przełom lat 50. i 60. to był okres, kiedy w muzyce polskiej zaczął panować pewien specyficzny „duch czasu”, obecny szczególnie w sferze postaw artystycznych i estetycznych — duch awangardy, w szerokim tego słowa znaczeniu. Był to bowiem okres pierwszych kontaktów młodych twórców polskich i krakowskich z muzyką zachodnioeuropejską i pierwszych fascynacji nowością, progresywnymi technikami kompozytorskimi (od dodekafonicznej po sonorystyczną). *Notabene*, istotnym wyznacznikiem muzyki polskiej drugiej połowy XX wieku stał się wkrótce sonoryzm, który rozumiany jako jeden z awangardowych nurtów stanowi zasadniczy polski wkład do obrazu muzyki światowej tego czasu²¹.

Krystyna Moszumańska-Nazar tak mówiła o spotkaniu z Luigim Nono w Krakowie w 1957 roku, które to spotkanie okazało się punktem zwrotnym dla młodych wówczas twórców:

[g]dy oglądałam jego partytury po prostu zakręciło mi się w głowie. Pomyślałam: gdzie ja jestem? Oczywiście pełna zachwyty dla tego, co zobaczyłam i usłyszałam, stwierdziłam, że tak dalej być nie może, coś trzeba zrobić. Pierwsze kroki to było rzucenie się w dodekafonię, której nigdy nie traktowałam ortodoksyjnie, ale, która stała się dla mnie punktem wyjścia i uwolnienia się od tego wszystkiego, w czym wyrastałam²².

20 Cyt. za: Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016, s. 138.

21 Zob. Krzysztof Sz wajgier, *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012 nr 1, s. 67–77.

22 Wypowiedź kompozytorki podczas dyskusji końcowej sesji naukowej *Muzyka polska 1945–1995*, w: *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996, s. 384.

Dla Zbigniewa Bujarskiego spotkanie z włoskim kompozytorem stanowiło również przełom w rozumieniu muzyki. Po latach wspominał:

[...] wiele mu zawdzięczam. Wniósł odświeżenie, otworzył nas na coś zupełnie nowego. Pamiętam, jak przez dwie noce przegrywałem taśmy z muzyką elektroniczną, które przywiózł Nono, a które należało jak najszybciej skopiować. Byłem zafascynowany tą muzyką, pierwszy raz w życiu coś takiego słyszałem [...]. To było niezwykle zaskoczenie, odkrycie nowego świata. Pociągnęło to za sobą zmianę poglądu na całą muzykę. Wówczas również nastąpiło moje spotkanie z muzyką dodekafoniczną, poznawanie systemu, techniki [...]. Zapanowała wielka fascynacja wszystkim, co nowe [...]. To zainteresowanie było absolutnie autentyczne. Nie wynikało ono z presji, ale z naszej wewnętrznej potrzeby, wartością stała się nowość²³.

Jest w tych wypowiedziach coś z „ducha czasu”, a zarazem coś wspólnotowego. Bujarski mówi: „my”, „nas”. Coś wskazuje na poczucie więzi duchowej między tymi młodymi twórcami w kontekście ważnego dla nich wówczas spotkania ze słynnym już wtedy kompozytorem z Europy Zachodniej.

Ale dla twórców Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej jeszcze inne momenty w historii Polski okazały się źródłem „przeżyć pokoleniowych”. Chodzi o wydarzenia przełomu lat 70. i 80., takie jak narodziny opozycji, wybór Jana Pawła II, zryw solidarnościowy i stan wojenny. Można wymienić arcydzieła, utwory wpisujące się w nurt tych wydarzeń: *Te Deum* Pendereckiego, *Jubilate Deo* Stachowskiego, *Symfonię polską* Meyera czy pieśń Bujarskiego *Da Bóg nam kiedyś zasiąść w Polsce wolnej*.

Dla tej muzyki to już nie awangarda, nie nowość, lecz zwrot do tradycji, przywracanie wartości wcześniej odrzuconych okazały się wyrazem „ducha czasu”. Powróciły lub zaistniały ze wzmożoną siłą utrwalone w historii muzyki gatunki: gatunki kantatowo-oratoryjne, kwartety smyczkowe, pieśni, pieśni z orkiestrą, symfoniczne utwory programowe, koncerty instrumentalne. Wróciły głębokie, humanistyczne przesłania, a także dawne (ale oryginalne u każdego twórcy) sposoby organizacji wysokości dźwięku. Harmonii i melodyce nadano ponownie istotne znaczenie. Przywrócono ważną rolę ekspresji.

23 Wypowiedź kompozytora podczas dyskusji końcowej sesji naukowej *Muzyka polska 1945-1995*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, op. cit., s. 385-386.

Kraków — Polska

Powróćmy do miejsca i roli Krzysztofa Pendereckiego w Krakowskiej Szkole Kompozytorskiej. Wspomniano, że była szczególna za sprawą nie tylko jego twórczości, ale także osobowości otwartej na przyjaźnie i bliskie więzy.

Był on pierwszym w krakowskiej grupie twórców, który odkrył nowe środki wyrazu (z lat 1959–1961 — obok wspomnianego *Trenu* — pochodzą dzieła takie jak *Anaklasis*, *Polimorfia*, *I Kwartet smyczkowy*). To on zaproponował niekonwencjonalne efekty instrumentalne otwierające drogę do sonoryzmu, owego specyficznie polskiego wkładu do muzyki światowej, co miało związek ze stworzeniem nowego systemu notacji (por. przykład 1), on wyznaczył drogi polskiej awangardy wczesnych lat 60. W *Rozmowach łusławickich* z Mieczysławem Tomaszewskim mówił: „[z]acząłem od prób. Na przykład z kontrabasem... Przecież tych brzmień nie można było wymyśleć”²⁴. Po latach z kolei, po doświadczeniu *Pasji*, mówił o czasie awangardy refleksyjnie: „[k]ażda epoka miała swój rozpoznawalny znak, *signum*, nasza była tego pozbawiona. Przez długie lata najważniejsze było eksperymentowanie, nowatorstwo, a nie synteza”²⁵.

24 Cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I *Wyzwolenie żywiołów*, op. cit., s. 131.

25 Cyt. za: ibidem.

11

10

12Vn

12Vn

10Vc

10Vl

8Cb

20B

258

Przykład 1. K. Penderecki, *Tren. Ofiarom Hiroszimy*, PWM 1968, s. 11

Powiedzieć też można, że *Pasja wg św. Łukasza* (1966) stała się punktem zwrotnym dla zaistnienia nowych kierunków w muzyce polskiej. Skala wydarzenia, jakim było pojawienie się *Pasji* wykracza znacznie poza Kraków, ale dla grupy kompozytorów działających w Krakowie było ono jeszcze bardziej znaczące. Utwór ten zapoczątkował ów wyraźny zwrot ku tradycji,

objawiający się zarówno w odwołaniach do wielkiej obyczajowości chrześcijańskiej, jak i do gatunku muzyki kantatowo-oratoryjnej oraz kategorii gatunku muzycznego w ogóle²⁶.

Pod względem środków wyrazu i technik kompozytorskich trwały niejako zmagania starego z nowym. W roku powstania *Pasji* młody wówczas student Krzysztofa Pendereckiego — Marek Stachowski — zadedykował swojemu mistrzowi utwór jeszcze w pełni awangardowy *Musica con una battuta del tam-tam* (por. przykład 2). Bywało i tak, że w jednym utworze współistniało myślenie awangardowe (z właściwymi dla awangardy technikami kompozytorskimi, m.in. efektami typowo sonorystycznymi) z odradzającą się tradycją, z brzmieniowością neotonalną, neomodalną, z melodyką i niesioną przez nią ekspresją. Przykłady tego zjawiska to m.in. *El Hombre* (1973) i *Musica domestica* (1977) Bujarskiego czy samego Pendereckiego *Przebudzenie Jakuba*. Kilka lat później ta odnowiona tradycja funkcjonowała już na dobre, o czym świadczą takie utwory jak *I Koncert skrzypcowy* (1977) Pendereckiego czy *Bujarskiego Concerto per archi I* (1979) (por. przykład 3).

Dalsze drogi twórcze omawianych kompozytorów krakowskich były lub są kontynuacją tego nurtu, jednak — co oczywiste — ukazują rozwiązania indywidualne.

²⁶ O tzw. „rozpadzie gatunków” w nowej muzyce XX stulecia wnikliwie pisze Carl Dahlhaus. Zob. idem, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, w: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte Festschrift für Fritz Martini*, red. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969.

Concerto per archi

ZBIGNIEW BUJARSKI (1979)

2/4 $\text{♩} = 58$ 4 *accel.* 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

VI 1 2 3

VC 1 2 3

cb

f

© 1983 by PWM Edition, Kraków, Poland.

Przykład 3. Z. Bujarski, *Concerto per archi I*

Próba określenia syndromu

Biorąc pod uwagę wcześniejsze obserwacje dotyczące kompozytorów krakowskich drugiej połowy XX i początku XXI wieku, można spróbować wskazać na pewne wspólne aspekty dotyczące ich działalności i dorobku. Na poziomie ogólnym będą to:

1. możliwość zastosowania kategorii szkoły i pokolenia do badania tego fenomenu ze względu na fakt zaistnienia „przeżyć pokoleniowych” i obecności specyficznego „ducha czasu”;
2. zarysowanie się — mówiąc najogólniej — dwóch różniących się okresów ich twórczości: czasu awangardy i czasu odradzającej się tradycji.

Na poziomie bardziej szczegółowym, „technicznym” można natomiast mówić o następujących cechach postaw i twórczości kompozytorów krakowskich:

1. fascynacji awangardą w okresie pierwszym (dodekafonia, serializm, istotny udział twórców w ukonstytuowaniu się nurtu sonoryzmu); w okresie drugim — o powrocie do tradycji, do wartości wcześniej zagubionych (restytucja gatunku, piękno w klasycznym sensie, ważkie przesłania);
2. znaczącej nieobecności u większości krakowskich twórców, prócz Krzysztofa Pendereckiego, dwóch gatunków wielkiej tradycji europejskiej: symfonii i opery; w zamian o obecności symfonicznych utworów programowych (np. K. Moszumańska-Nazar: *Rapsod, Freski*; Z. Bujarski: *Similis Greco, Lumen, Peirene*; M. Stachowski: *Z księgi nocy I, II, III*);
3. istotnej obecności gatunku kwartetu smyczkowego u wszystkich twórców, niezależnie od uwarunkowań związanych z przemianami stylistycznymi ich twórczości (wśród kwartetów sonorystycznych sytuują się I i II kwartet Pendereckiego, I i II kwartet Stachowskiego, z czasu przejściowego pochodzi II kwartet Moszumańskiej-Nazar, a pośród utworów nawiązujących do tradycji można wskazać III kwartet Pendereckiego, IV kwartet Stachowskiego oraz cztery kwartety Bujarskiego);
4. znaczącej obecności utworów na orkiestrę smyczkową: sinfonietty na tę obsadę skomponowali Penderecki, Moszumańska-Nazar i Stachowski, ten ostatni jest także autorem smyczkowego *Divertimenta*, a Bujarski twórcą dzieł takich jak *Musica domestica, Scolaresca, Pawana dla oddalonej*.

Po bliższym, choć zapewne dalekim od wyczerpania problematyki spojrzeniu na twórczość kompozytorów krakowskich drugiej połowy XX wieku konieczne wydaje się pewne wyjaśnienie, a także autokrytyczne podanie w wątpliwość przedstawionej koncepcji.

1. Wyjaśnienie.

Z grupy kompozytorów wymienionych na początku rozważań, ze względu na wspólną tendencję twórczych, a także — co nie bez znaczenia — wspólną postawę, ideę, poczucie misji nauczyciela-mistrza, i wreszcie biorąc pod uwagę stałe, osobiste przyjaźnie, wyodrębnić można trzon Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Tworzą go Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Zbigniew Bujarski i Marek Stachowski. W gruncie rzeczy to cechy właśnie ich twórczości w największym stopniu zaważyły na powyższej próbie zestawienia cech charakterystycznych tej muzyki.

2. Wątpliwość.

Czy wskazane cechy twórczości grupy kompozytorów krakowskich są w istocie właściwe tylko tej grupie, a przypadkiem nie są właściwe tzw. polskiej szkole kompozytorskiej? Wątpliwość ta nie jest łatwa do rozstrzygnięcia, tym bardziej że w naukowych i publicystycznych dyskusjach wielokrotnie podważano istnienie tej polskiej formacji²⁷. Można dowieść, że nie istnieje ani polska szkoła kompozytorska, ani Krakowska Szkoła Kompozytorska. A jednak coś było!

²⁷ Do idei istnienia w muzyce polskiej takiej specyficznie narodowej szkoły sceptycznie odnosili się m.in. Konstanty Regamey (rozmowa z kompozytorem przeprowadzona we wrześniu 1971, w: Janusz Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 157–158) i Zygmunt Mycielski (*O sztuce narodowej raz jeszcze*, w: idem, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje*, Kraków 1977, s. 90). Była ona także przedmiotem krytyki m.in. ze strony Stevena Stucky'ego (idem, *Lutosławski's Double Concerto*, „The Musical Times” 1981 nr 1662, s. 529–532) i Adriana Thomasa (idem, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 159–160).

Post scriptum

Uczniowie kompozytorów Szkoły Krakowskiej podążają drogami własnymi, a stopień ich zróżnicowania, zarówno gdy wziąć pod uwagę aspekty techniczne, jak i — przede wszystkim — postawy ideowe i estetyczne, jest dość trudny do usystematyzowania. Zważmy, jak odległe są światy takich kompozytorów, jak np. Karol Nepelski, Wojciech Widłak, Mendi Mengjiqi, Marcel Chyrzyński, Łukasz Pieprzyk, Magdalena Długosz, Anna Zawadzka-Gołosz. Ale to temat na dalsze studia. Może jeszcze za wcześnie na ocenę sytuacji.

BIBLIOGRAFIA

- „Biuletyn Informacyjny Związku Kompozytorów Polskich” 1964 nr 33.
- Penny Bradshaw, *Romantic Poetic Identity and the English Lake District*, „Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society” 2011 vol. 11, s. 65–80.
- Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000.
- Ewa Czachorowska-Zygor, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka* (praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie), Kraków 2013.
- Carl Dahlhaus, *Die Neue Musik und das problem der musikalischen Gattungen*, w: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte Festschrift für Fritz Martini*, red. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969.
- Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016.
- Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997.
- Eva Hoffman, Gaja Grzegorzewska, James Hopkin, Alois Woldan, Robert Kusek, *Kraków w literaturze*, „Herito. Kraków i Świat” 2017 nr 27, s. 52–71.
- Katarzyna Kasperek, *Krzysztof Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2004.
- Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988*, red. Teresa Malecka, Kraków 1992.
- Teresa Malecka, Zbigniew Bujarski, *Twórczość i osobowość*, Kraków 2007.
- Marek Stachowski i jego muzyka, red. Leszek Polony, Kraków 2007.
- Magdalena Mądro, *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Kraków 2015.
- Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996.

- Zygmunt Mycielski, *O sztuce narodowej raz jeszcze*, w: idem, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje*, Kraków 1977, s. 86–94.
- Kazimierz Płoskoń, Marek Stachowski. *Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2004.
- Luigi Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Kraków 1978.
- Rozmowa z *Konstantym Regameyem*, w: Janusz Cegieła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 157–158.
- Steven Stucky, *Lutosławski's Double Concerto*, „The Musical Times” 1981 nr 1662, s. 529–532.
- Krzysztof Szwałgier, *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012 nr 1, s. 67–77.
- Aleksandra Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.
- The Hague School*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/styles/the-hague-school> [dostęp: 15.05.2018].
- Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005.
- Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008.
- Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. II *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009.
- Kazimierz Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Beata Zaczny, *Kompozytor, malarz, pedagog. 75. urodziny profesora Zbigniewa Bujarskiego*, „Almanach Muszyny” 2008, s. 141–151, za: <http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2009/KOMPOZYTOR.pdf> [dostęp: 20.06.2018].
- Adam Zagajewski, *Pokolenie w sztuce*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2013 nr 3, s. 45–62.

STRESZCZENIE

Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans

Twórczość kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku związanych z Krakowem posiada cechy formacji ideowej i pokoleniowej. Stało się to inspiracją dla Bohdana Pocięja określenia jej w latach 70. mianem Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Tworzyli ją wybitni profesorowie Akademii Muzycznej — Krystyna Moszumańska-Nazar, Adam Walaciński, Bogusław Schaeffer,

ABSTRACT

The Phenomenon of the Kraków School of Composing. Does It Exist? A Reconnaissance

The work of composers associated with Kraków in the second half of the 20th century and at the beginning of the 21st century bears traces of a generational community of ideas. This inspired Bohdan Pocięj to describe it, in the 1970s, as the Kraków School of Composition. It was made up of eminent professors of the city's Academy of Music: Krystyna Moszumańska-Nazar,

Krzysztof Penderecki, Zbigniew Bujarski, Marek Stachowski, Krzysztof Meyer — na fundamencie tradycji swoich poprzedników-profesorów: Stanisława Wiechowicza i Artura Malawskiego. Fakt, że aktywność twórców krakowskich przypada na analogiczny czas, przesądza o możliwości zastosowania dla części tej grupy kompozytorów kategorii pokolenia (Moszumańska-Nazar, Bujarski, Penderecki, Stachowski). Dwa zasadnicze pojęcia, zażyczone niejako z myślenia o pokoleniu Adama Zagajewskiego, są podstawą rozważań o fenomenie Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej: „przeżycie pokoleniowe” i „duch czasu”.

W latach 50., 60. i wczesnych 70. można mówić o piętnie przeżyć wojennych i o twórczych reakcjach na okrucieństwa II wojny światowej. Zaczął wówczas panować pewien specyficzny „duch czasu” — duch awangardy i fascynacji nowymi technikami kompozytorskimi. Następnie źródłem „przeżyć pokoleniowych” stały się wydarzenia przełomu lat 70. i 80.: narodziny opozycji, wybór Jana Pawła II, zryw solidarnościowy i stan wojenny. Dla tej muzyki to już nie awangarda, nie nowość, lecz zwrot do tradycji okazały się wyrazem „ducha czasu”. Powróciły utrwalone w historii muzyki gatunki, głębokocie, humanistyczne przesłania; dawne (ale oryginalne u każdego twórcy) sposoby organizacji wysokości dźwięku oraz istotne znaczenie harmoniki i melodyki. Wszystkie te obserwacje są punktem wyjścia do próby określenia swego rodzaju syndromu Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, zarówno na poziomie ogólnym, jak i szczegółowym, technicznym.

Adam Walaciński, Bogusław Schaeffer, Krzysztof Penderecki, Zbigniew Bujarski, Marek Stachowski, Krzysztof Meyer, who followed their predecessors and their own professors: Stanisław Wiechowicz and Artur Malawski. The Kraków composers were active in the second half of the 20th and the early 21st century; this is enough to apply the category of a generation to some of the group (Moszumańska-Nazar, Bujarski, Penderecki, Stachowski). Two basic concepts, borrowed, in a way, from what is usually said of Adam Zagajewski's generation, serve as the basis for a discussion about the phenomenon of the Kraków School of Composition: „generational experience” and „spirit of the times.”

In the 1950s, the 1960s and the early 1970s it was still possible to talk of the stigma of wartime experiences and of creative responses to the atrocities of the Second World War. Then came to reign a peculiar “spirit of the times”: times of the avant-garde and fascination with novel composition techniques. The next source of “generational experiences” came with the events of the late 1970s and early 1980s: the emergence of the political opposition, the election of John Paul II, the revolution of the Solidarity movement, and martial law. For this music it was not the avant-garde and novelty, but a turn to the tradition that expressed the „spirit of the times.” It saw a reappearance of genres well established in the history of music, of profoundly humanistic messages, of old methods of pitch organisation (yet used in an original manner by each artist). Harmony and melody achieved a new significance. Expression was vindicated.

SŁOWA KLUCZOWE: Kraków, szkoła kompozytorska, pokolenie, przeżycie pokoleniowe, duch czasu, awangarda, tradycja

These observations concerning Kraków composers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century create a starting point for an attempt to define a Kraków School of Composition syndrome, both at a general and a particular, technical level.

KEYWORDS: Kraków, school of composition, generation, generational experience, spirit of the times, avant-garde, tradition