

# Autoreferat

Aldona Nawrocka-Woźniak

*Aldona Nawrocka-Woźniak*

## PROLOG

Jednym z ważnych celów habilitacji, szczególnie w dziedzinie twórczości muzycznej – i to zarówno w aspekcie estetycznym, teoretycznym ale także psychologicznym – jest świadomość metaforycznej drogi, jaką się do tej chwili przeszło: przypadków, które się przydarzyły, wyborów, które się dokonało, i – w ich wyniku – właściwości języka kompozytorskiego jakim się autor posługuje. Lapidarność tego wywodu, jakim jest ‘autoreferat’, spowodować musiała dokonania wstępnej selekcji zdarzeń, by wskazać te, które najbardziej znaczyły, a dodatkowo – zaznaczyły się w tej materii, przez którą się uzewnętrzniam artystycznie i którą chcę się komunikować metaforycznie. *Być może istnieją uczucia tak silne, że nie da się ich opisać słowami, tylko wyśpiewać*<sup>1</sup>.

Niniejsze sprawozdanie ma na celu przedstawienie mojej drogi zawodowej, ściśle związanej z muzyką, jej początków i najważniejszych osiągnięć, ze szczególnym uwypukleniem dorobku artystycznego i doświadczeń pedagogicznych, naukowych czy organizacyjnych w okresie po złożeniu dokumentacji i uzyskaniu stopnia naukowego doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej *kompozycja i teoria muzyki*, tj. od września 2009 roku do lutego 2019 roku. Poruszam tu również osobiste spostrzeżenia dotyczące mojej pracy przy dziełach wskazanych jako kompletne dzieło artystyczne wymagane w procedurze przewodu habilitacyjnego.

### ETAP 1: EDUKACJA MUZYCZNA



*L’art du temps par excellence* - Gisèle Brélet w ten sposób określiła muzykę<sup>2</sup>. Tak też sztuką wybitnie czasową jest życie, jego trwanie w czasie, jego perturbacje, zdarzenia i zderzenia, spotkania i konsekwencje. Odkrycie fenomenu muzyki w środowisku, gdy rodzice są muzykami lub zajmują się sztuką zdaje się być dla młodego człowieka naturalnym procesem poznawania rzeczywistości i idealną bazą do kontynuacji. Nie pochodzę z rodziny, w której byłyby jakiegokolwiek tradycje muzyczne, niemniej jednak cudowne dzieciństwo oraz atmosfera przyjazna wszelkim działaniom twórczym ośmieliły mnie do pierwszych prób gry na stojącym w jednym z pokoi pianinie. Zanim jednak zafascynowałam się muzyką ‘na poważnie’ – to taniec był dla mnie najlepszym wyrażaniem dziecięcej ekspresji (od 5 roku życia uczęszczałam na zajęcia taneczne do Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie).

W roku 1984 rozpoczęłam naukę w Szkole Muzycznej I st. w Rzeszowie (kl. fortepianu Anny Śliwy), a następnie – od roku 1990 – kontynuowałam ją w Państwowym Liceum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego (dziś to Zespół Szkół Muzycznych nr 1) w Rzeszowie – na sekcji rytmiki oraz sekcji fortepianu (kl. Marii Wojturskiej). Okazało się, że szczególnie dzięki różnorodnym zajęciom na sekcji rytmiki mogłam połączyć obie pasje, tj. taniec i muzykę. Dodatkowym bonusem, który w przyszłości okazał się bodźcem do własnych prób kompozytorskich – były przeznaczone dla rytmiczek regularne i indywidualne zajęcia z improwizacji fortepianowej (kl. Urszuli Nawojskiej). Podczas ostatnich lat nauki w PLM trafiłam do chóru „Cantores Resovienses” prowadzonego przez Urszulę Jeczeń-Biskupską, dzięki czemu doświadczyłam wykonawstwa wybitnych dzieł wokalnych i wokalno-

<sup>1</sup> Henning Mankell, *Grzyskie piaski*, tłum. Ewa Wojciechowska, Wydawnictwo WAB – Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015, s.170.

<sup>2</sup> Por.: Brélet, Gisèle, *Le temps musical*, Presses Universitaires de France (Paris), 1949, wstęp.

instrumentalnych (od muzyki dawnej do współczesnej, w tym m.in. wersji koncertowych „Halki” i „Straszego dworu” S. Moniuszki, kantaty „Aleksander Newski” S. Prokofiewa, „Carminy Burana” C. Orffa, „Wierchów” A. Malawskiego, „Requiem” G. Fauré, „Mszy kreolskiej” A. Ramireza czy „Exodus” i „Victoria” W. Kilara oraz „Amen” H.M. Góreckiego). Z chórem koncertowaliśmy w Polsce i w Europie, zdobywając przy tym nagrody na konkursach i festiwalach.

Studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie rozpoczęłam w roku 1996 na kierunku Edukacja Muzyczna – specjalność *Rytmika* (Wydział V), by po dwóch latach równolegle zacząć studia kompozycji w klasie prof. Mariana Borkowskiego (Wydział I). Czas studiów na obydwu kierunkach (zakończony kolejno w roku 2001 i 2004 z wynikiem celującym) wspominam jako okres niezwykle intensywny – przepełniony pracą twórczą (kompozytorską, improwizatorską, choreograficzną) i odtwórczą (pianistyczną, taneczną), także odkrywaniem nowej literatury, sztuki i technologii, wreszcie - spotkaniem Mistrzów. W moim przekonaniu to właśnie doświadczenie poznania wybitnych osób w tak ważnym momencie, jakim był okres studiów w AMFC, dało mi odpowiedni impuls do ukierunkowania swojej drogi zawodowej na właściwe tory. Autorytetami stali się dla mnie: prof. Marian Borkowski (kompozycja i teoria muzyki), prof. Szabolcs Esztényi (improwizacja fortepianowa), prof. Marta Gozdecka (fortepian).

W tym czasie artystycznych poszukiwań, kształtowania warsztatu kompozytorskiego oraz zdobywania coraz to szerszej wiedzy humanistycznej brałam udział w kilku znaczących warsztatach i kursach kompozytorskich w Polsce i zagranicą. W roku 1997, 1999 i 2000 uczestniczyłam w organizowanych w Gdańsku i Gdyni we współpracy z Akademią Muzyczną w Gdańsku i Teatrem Muzycznym im. D. Baduszkowej w Gdyni kursach dla młodych kompozytorów połączonych z warsztatami interpretacji muzyki współczesnej<sup>3</sup>. Wśród uznanych wykładowców znaleźli się Elżbieta Sikora, Stephan Montegue, Alain Savouret, Anders Brødsgaard, Krzysztof Olczak, Ewa Synowiec. Spotkania z tymi osobistościami, wykłady, seminaria i koncerty stały się dla mnie zbiorem inspiracji twórczych.

W roku 1999 brałam udział w „*Académie de Musique du XX-ème siècle*”-organizowanej przez *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* w Paryżu (Francja) w kooperacji z *Cité de la Musique* i *Ensemble Intercontemporain*. Te wakacyjne warsztaty muzyki dwudziestego wieku prowadzone były przez Pierre’a Bouleza oraz Davida Robertsona. Dostarczyły mi one wiedzy teoretycznej i praktycznej, gdyż zakres programowy obejmował zarówno wykłady i prelekcje dotyczące muzyki kameralnej, orkiestrowej, wokalnie-instrumentalnej czy elektronicznej, jak i działania praktyczno-wykonawcze w małych zespołach instrumentalnych. Ważnym punktem były także otwarte dla uczestników próby z orkiestrą (kierowaną przez obu dyrygentów), stanowiące przygotowania do koncertu finałowego. Dzięki tym zajęciom miałam sposobność poznać dogłębnie proces przygotowania interpretacji dzieł m.in. Albana Berga (*Drei Stücke aus der lyrischen Suite*), Arnolda Schönberga (*Verklärte Nacht*), Oliviera Messiaena (*Oiseaux exotiques*), Karlheinz Stockhausena (*Kreuzspiel*) czy Pierre’a Bouleza (...*explosante-fixe*...).

W 2001 roku odbyłam krótki staż dot. współczesnych technik kompozytorskich i technologii w ramach organizowanej przez IRCAM<sup>4</sup> w Paryżu „*Académie d’Eté*”, pod kierunkiem Briana Ferneyhough i Marca-André Dalbavie. Prowadzącymi wykłady i seminaria byli ponadto Roger Reynolds i Jonathan Harvey, jak również programiści IRCAM-u

<sup>3</sup> W roku 1997 były one prowadzone pod patronatem Pierre’a Bouleza i Henryka Mikołaja Góreckiego.

<sup>4</sup> Org.: *Institut de recherche et de coordination acoustique/musique* (tj. w wolnym tłum. *Instytut badań nad muzyką elektroakustyczną*).

wprowadzający uczestników w opracowane przez nich języki i środowiska komputerowe do działań elektroakustycznych<sup>5</sup>, m.in. *Max, AudioSculpt*.

W roku akademickim 2002/3 studiowałam – w ramach stypendium otrzymanego przez *Musikhochschule Luzern* w Szwajcarii – w klasie kompozycji Bettiny Skrzypczak. Okres ten był dla mnie czasem rozwoju zaradności i stanowczości – z jednej strony, a z drugiej - wrażliwości i pewnej ascezy artystycznej. Wynikać to mogło z mnogości doświadczeń: obcowania z pięknem przyrody, słynnym szwajcarskim spokojem i porządkiem, wyzwaniem codziennego życia oraz niezwykłym nasyceniem motywacji artystycznych. Finalnym punktem kończącym etap edukacji w Lucernie było przygotowanie koncertu monograficznego, na którym - oprócz innych utworów wcześniejszych (*Pieśni do słów Maurice'a Carême'a I.* oraz *NON-musica INhumana*) - została prawykonana kompozycja napisana w czasie studiów pt. *Tore-Bramy* dla 9 instrumentalistów w 3 grupach. Kontakty nawiązane w okresie studiów w Szwajcarii sprawiły, że w dalszych latach odzywały do mnie osoby bądź instytucje z zamówieniami twórczymi czy zaproszeniami, co uważam za niezwykle cenne efekty tego pobytu.

W latach 2005-2007 byłam studentką Podyplomowych Studiów Kompozycji w AMFC w klasie prof. Mariana Borkowskiego, które ukończyłam w wyróżnieniu. Stały się one dla mnie podsumowaniem tego różnorodnego i wielce kreatywnego okresu edukacji muzycznej w zakresie kompozycji, wiedzy teoretycznej czy też wykonawstwa muzyki współczesnej.

W kolejnych latach pod okiem prof. M. Borkowskiego (jako promotora) przygotowałam pracę doktorską złożoną z kompozycji *Sinfonia concertante per tromba ed orchestra* oraz dysertacji pisemnej pt. „Dyspozycja elementów muzycznych a proces kształtowania formy w *Sinfonii concertante per tromba ed orchestra*”. Powstały utwór został prawykonany dnia 26 listopada 2010 roku podczas XVII. Międzynarodowego Festiwalu *Laboratorium Muzyki Współczesnej* w Białymstoku przez Tomasza Woźniaka (trąbka) oraz Orkiestrę Symfoniczną Opery i Filharmonii Podlaskiej pod dyrekcją Szymona Bywalca.

Oficjalnie dnia **14 listopada 2011 roku** decyzją Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie został mi nadany **stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki**.



## ETAP 2: DZIAŁALNOŚĆ DYDAKTYCZNA, NAUKOWA, ORGANIZACYJNA, POPULARYZATORSKA

### Działalność pedagogiczna

Pracę dydaktyczną związaną z wykształceniem muzycznym rozpoczęłam w roku 1999, kiedy to zostałam zatrudniona jako nauczyciel prowadzący zajęcia muzyczno-ruchowe wg programu autorskiego w Ośrodku dla dzieci Głuchych i Niedosłyszących w Michalinie k/Warszawy. Moje ówczesne zainteresowania dotyczyły możliwości wykorzystania muzyki w pracy z dziećmi niedosłyszącymi. Swoje pierwsze doświadczenia w tym zakresie zdobyłam na warsztatach w 1998 roku w Instytucie Orffa<sup>6</sup> (będącego częścią Uniwersytetu *Mozarteum* w Salzburgu, Austria), gdzie po raz pierwszy zetknęłam się z zajęciami słowno-muzycznymi dla dzieci z uszkodzonym narządem słuchu. Problem zaciekał mnie do tego stopnia, że

<sup>5</sup> W ramach tzw. *Ateliers de pratique des logiciels d'informatique musicale de l'Ircam*.

<sup>6</sup> Org.: *Das Orff Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik /Universität Mozarteum Salzburg*.

stał się on przedmiotem i tematem pracy magisterskiej finalizującej pięcioletnie studia magisterskie na specjalności *Rytmika*<sup>7</sup>.

Moje kolejne miejsce pracy to Salezjański Instytut Wychowania Chrześcijańskiego – wchodzący wówczas w strukturę Papieskiego Wydziału Teologicznego (obecnie: Wydział Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Warszawie, gdzie prowadziłam wykłady z przedmiotu *Laboratorium–Muzyka* (program autorski). Zakres programowy dotyczył szerokiego spektrum zagadnień związanych z muzyką, obejmując zarówno jej rys historyczny, teorię, podstawy kształcenia słuchu i harmonii, jak również elementy edukacji muzycznej (szczególnie wg metod E.J.Dalcroze’a i C.Orffa). Prowadzenie tych zajęć stanowiło dla mnie duże wyzwanie pedagogiczne, lecz uznaję je dziś za niezwykle ważne w mojej dalszej drodze dydaktycznej: pozwoliło mi na stworzenie programu dla studentów, którzy nie posiadali przeważnie wykształcenia muzycznego, ale i często podstawowej wiedzy o muzyce. Inspirująca okazała się również perspektywa przygotowywania własnych utworów lub opracowań muzycznych (dostosowanych do możliwości wykonawczych tych określonych studentów), aby móc je wykonywać w prostym opracowaniu chóralnym czy wokalnoinstrumentalnym.

W roku 2003 rozpoczęłam trwającą do dnia dzisiejszego pracę pedagogiczną na macierzystej uczelni w charakterze wykładowcy Wydziału Edukacji Muzycznej (od roku 2009 Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca) na studiach dziennych, a jednocześnie na studiach zaocznych, jakie odbywają się na kierunku *Taniec*, w tym także w funkcji pianisty–akompaniatora. Od roku 2010 jestem zatrudniona na stanowisku adiunkta. W związku z moim wszechstronnym wykształceniem powierzano mi dotychczas prowadzenie zajęć indywidualnych w zakresie *Improwizacji fortepianowej, Instrumentacji, Czytania Partytur, Propedeutyki kompozycji i aranżacji* - na specjalnościach *Prowadzenie zespołów muzycznych, Rytmika, Muzyka kościelna, Dyrygentura chóralna*. Ponadto prowadzę wykłady zbiorowe z przedmiotów *Wiedza o muzyce, Analiza muzycznoruchowa dzieła muzycznego, Seminarium pracy z kompozytorem* na specjalnościach *Pedagogika baletowa* oraz *Choreografia i teoria tańca* (kierunek *Taniec*). Wachlarz moich obowiązków dydaktycznych jest szeroki, stąd mam możliwość przekazania w różnej formie studentom swojej wiedzy i doświadczenia zdobytego dzięki edukacji w Polsce i zagranicą.

W latach 2004 – 2012 byłam pracownikiem dydaktycznym (finalnie - w stopniu nauczyciela kontraktowego) w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie na stanowisku pianisty – akompaniatora do zajęć tanecznych (w tym tańca klasycznego, ludowego, charakterystycznego, partnerowania i akrobatyki). Praktyka wykonawcza w zakresie akompaniamentu do tańca jest specyficzną formą kameralistyki, gdyż wymaga umiejętności nie tylko odtwórczych (także w zakresie bieglego czytania nut *a vista*), ale i twórczych: podkład muzyczny może być improwizowany lub oparty na odpowiedniej literaturze muzycznej. Od nauczycieli akompaniatorów wymaga się również opracowywania materiałów nutowych do konkretnych tańców (szczególnie narodowych, regionalnych czy charakterystycznych). Podczas cyklicznych koncertów warszawskiej szkoły baletowej większość prezentacji scenicznych klas, w którym akompaniowałam, wykonywana była do moich kompozycji lub aranżacji. Dzięki pracy w szkole baletowej miałam okazję poznać wybitnego pianistę-pedagoga oraz kompozytora - Pana Romana Smoczyńskiego, niekwestionowanego eksperta w tej specjalizacji. Jego nauki w zakresie odpowiedniego

---

<sup>7</sup> Aldona Nawrocka, *Znaczenie zajęć słowno – muzycznych w procesie rewalidacji dzieci z uszkodzonym słuchem*, pr. mgr napisana pod kier. prof. dr hab. Zofii Konaszkiewicz, AMFC Warszawa 2001 (dyplom z wyróżnieniem).

doboru materiału muzycznego czy improwizacji do zajęć tanecznych (począwszy od muzyki dawnej do współczesnej) stanowią dla mnie wciąż najważniejszy fundament wiedzy w tym zakresie. Na podstawie jego wskazówek oraz moich osobistych doświadczeń wypracowałam własną metodę tworzenia warstwy dźwiękowej do tych zajęć z tancerzami, które do chwili obecnej kontynuuję na Kierunku *Taniec* w macierzystej uczelni.

Od roku 2013 rozpoczęłam prowadzenie wykładów zbiorowych w ramach działających na UMFC Podyplomowych Studiów Kompozycji, a od roku 2016 poszerzyłam zakres obowiązków dydaktycznych o prowadzenie zajęć indywidualnych z przedmiotów: *Kompozycja, Instrumentacja, Harmonia, Kontrapunkt* czy *Współczesne techniki kompozytorskie*.

W roku 2016 zostałam powołana do objęcia funkcji Kierownika Pracowni Kompozycji, Instrumentacji i Czytania Partytur przy Katedrze Edukacji Muzycznej (działającej na Wydziale V UMFC), która aktywnie organizuje koncerty i wydarzenia naukowo-artystyczne mając tym samym cenny wkład w działalność uczelni.

Niemal od samego początku mojej pracy pedagogicznej starałam się dopełniać swoją wiedzę w tym zakresie poprzez uczestnictwo w szkoleniach i warsztatach przeznaczonych dla nauczycieli (różnych stopni i modeli edukacji). Były to zróżnicowane formy doskonalenia: dotyczące problemów psychologicznych (m.in. *Radzenie sobie ze stresem, Budowanie autorytetu nauczyciela, Współpraca z rodzicami jako istotny element pracy nauczyciela*), bezpieczeństwa i higiena pracy dla muzyków-pedagogów (m.in. Międzynarodowa Konferencja dla nauczycieli gry na fortepianie pt. *Umysł i ciało pianisty*) czy odnoszące się do kwestii metodycznych (m.in. *Warsztaty dla nauczycieli muzyki/ projekt 'Lutosławski XXI'*).

Jednocześnie – jako muzyk posiadający pełne uprawnienia do samodzielnego prowadzenia szkoleń czy warsztatów – od roku 2005 udzielam się czynnie w tych innych formach działalności dydaktycznej. W większości dotyczyły one zagadnień odnoszących się do pedagogów uczących rytmiki (m.in. pt. *Zespół rytmiki jako najbardziej zintegrowana forma muzykowania w grupie*, bądź pt. *Artystyczne formy prezentacji zagadnień z metryki w klasach 1-3: Kryteria doboru przykładów z literatury muzycznej XX i XXI-wieku*), improwizacji fortepianowej (m.in. pt. *Inne możliwości wykorzystania improwizacji fortepianowej przez absolwentów Wydziału Rytmiki*) czy skierowane były do pianistów-akompaniatorów do tańca (m.in. pt. *Improwizacja i akompaniament do tańca współczesnego*). W roku 2014 i 2018 byłam przewodniczącą Jury *Przeglądów Zespołów Rytmiki szkół muzycznych I stopnia*, organizowanych przez CEA, stąd też na bieżąco mogę obserwować i opiniować aktualne procesy dydaktyczne w tej dziedzinie.

Współpracowałam także z Krajowym Funduszem na Rzecz Dzieci prowadząc spotkania, prelekcje i warsztaty z Uczestnikami Programu Pomocy Wybitnie Zdolnym. Ta forma działalności jest mi szczególnie bliska, gdyż wymaga nieszablonowego podejścia dydaktycznego do nieprzeciętnie utalentowanych młodych ludzi. Często ich wiedza w różnych dziedzinach jest bardzo szeroka, stąd umiejętnością pedagoga-prelegenta powinna być interdyscyplinarna forma prezentacji, zakładająca umiejscowienie omawianych kwestii (w moim przypadku dot. muzyki) w perspektywie innych sztuk czy nauk.

Od roku 2012 – w ramach pracy dydaktycznej na uczelni – powierzane jest mi także kierowanie pisemnymi pracami magisterskimi lub dyplomowymi, jak i recenzje tych prac. Zakres tematyczny dotyczy problematyki związanej z kierunkami Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC, w tym szerokiego ujęcia wiedzy ze specjalności: *Rytmika, Prowadzenie zespołów muzycznych, Dyrygentura chóralna, Pedagogika Baletu czy Choreografia i teoria tańca*.

## Metody dydaktyczne

Nauczając studentów na różnych stopniach edukacji akademickiej zawsze staram się przekazać im szerokie spektrum podejścia do zagadnień muzycznych, analizować partytury w zakresie odpowiednim do omawianych kwestii, wskazywać stosowną literaturę (w tym zarówno pozycje naukowe czy popularno-naukowe), a nade wszystko inspirować do poszukiwania własnego języka kompozytorskiego popartego wnikliwą znajomością instrumentacji, historii muzyki, technik i kierunków w sztuce zwłaszcza najnowszej. Nadrzednym celem dydaktyki jest dla mnie uświadomienie studentom, że aby się zajmować muzyką w sposób zawodowy trzeba ją nie tylko lubić, ale i znać (w zakresie teoretycznym i praktycznym), poświęcać czas na pracę nad doskonaleniem warsztatu artystycznego, być pokornym, dokładnym i uczciwym w tym, co się robi, niezależnie od stopnia artystycznego przesłania. W tym rozumieniu twórczość kompozytorska dla dzieci (edukacyjna), użytkowa (przeznaczona do filmu, teatru) czy rozrywkowa winna być obarczona takim samym stosunkiem profesjonalizmu jej twórcy, jak i jego dorobek tzw. poważny – mimo, iż w założeniu i w odbiorze może być to zadanie znacznie łatwiejsze. Ale czy „łatwość” jest w tym kontekście kategorią nakładu pracy autora czy refleksją estetyczną odbiorcy? Zdaję sobie sprawę, że może się wydawać, iż takie podejście dydaktyczne powoli przestaje być atrakcyjne, staje się ‘utopią’ w realiach materializmu i konsumpcjonizmu, ale wychodzę z przekonania, że nikt nie musi zajmować się tą dziedziną sztuki przymusowo. Prawdziwa sztuka zbudowana jest z prawdy, a prawda wynikająca ze świadomości kompozytora jest wartością moralną i estetyczną. Witold Lutosławski w przemówieniu wygłoszonym podczas Kongresu Kultury w Warszawie 11.XII 1981 r. pt. *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* odniósł się (za R. Ingardenem) do pojęcia prawdziwości jako wierności wyrażania się autora w dziele: *Chodzi mi tutaj w szczególności o aspekt etyczny zagadnienia, a więc na przykład o to, czy autor, tworząc swe dzieło był w zgodzie ze swym artystycznym sumieniem, czy postępował zgodnie z wyznawaną przez siebie etyką, czy respektował kanony sztuki, w które wierzy, a więc – czy dał rzetelne świadectwo swej wewnętrznej prawdzie*<sup>8</sup>. Dla mnie to kryterium jest istotą pracy kompozytora.

## Działalność naukowa, organizacyjna i popularyzatorska

W roku 2005 rozpoczęłam trwającą do dziś aktywność naukową, na którą składają się uczestnictwa czynne – jako prelegent – w sympozjach, seminariach, konferencjach czy forach o zakresie ogólnopolskim i międzynarodowym. Pierwsze (wówczas) doświadczenie tego typu połączone było z wydarzeniem pt. *Schreiben in Beromünster* (organizowanym przez *Stadt Luzern* w Beromünster w Szwajcarii) tj. miesięcznym międzynarodowym projektem kulturalnym. Udział mój w nim określony był jako *composer-in-residence*, co wiązało się oczywiście z działalnością twórczą w okresie trwania projektu (powstała kompozycja *Introit Beromünster* inspirowana opactwem kanoników kościoła Św. Michała *Chorherrenstift St. Michael*). Projekt wymagał jednakże strony badawczej i popularyzującej związanej zarówno z tradycją i kulturą samego regionu oraz jej wpływem na uczestników projektu, co zaowocowało sprawozdaniami i artykułami.

---

<sup>8</sup> Witold Lutosławski, *Postscriptum*, Zeszyty Literackie, Warszawa 1999, s.25.

Od czasu otrzymania stopnia doktorskiego (2011) moja działalność naukowa łączy się w większości z prezentacjami o tematyce ukierunkowanej na następujące dominanty (zakresy często się ze sobą zazębiają czy uzupełniają):

- relacja muzyki i tańca w aspekcie estetycznym, filozoficznym, historycznym, formalnym czy interpersonalnym (m.in. *»Dancer la Musique – za uchem Béjarta«*, *»Choreograf i Kompozytor dawniej i dziś«*, *»Wolność czy tradycja - konteksty twórczości kompozytorskiej w relacji z tańcem na przykładzie własnych doświadczeń«*, *»Kujawiak w twórczości kompozytorskiej«*, *»Boulez i taniec«*);
- technologia i sztuka (m.in. *»"E-ausTore/eL na flet" na wiolonczelę i komputer jako przykład formy otwartej«*, *»Elektronika i taniec«*, *»Fortepian i live-electronic – solo czy w duecie?»*);
- analiza muzyki najnowszej (m.in. *»Sonata 'il mezzo del suono'(2012) na fortepian – jako reinterpretacja klasycznego wzorca formy sonatowej «*, *»Analiza muzyczno-ruchowa dzieła muzycznego jako przykład specyficznej słuchowej metody analitycznej«*, *»Muzyka współczesna jest kosmiczna«*).

Po uzyskaniu stopnia doktora miałam okazję występować w funkcji prelegenta ponad 20 razy na wielu znaczących wydarzeniach naukowych lub artystyczno-naukowych, m.in.: Międzynarodowej Konferencji *»Taniec w kulturze globalnej«* (UMFC Warszawa, 2014), Międzynarodowym Sympozjum *Laboratorium Wiosny* (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2014), Międzynarodowym Festiwalu *»Warszawska Platforma Tańca«* (Mazowiecki Instytut Kultury Warszawa, 2015), Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Ko-respondencja. Na styku Sztuk* (UMFC Białystok, 2015 i 2018), VIII. Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Polskiego Forum Choreologicznego (AM Łódź, 2016), Międzynarodowej Konferencji Naukowej *»Idea wolności w twórczości kompozytorskiej i myśli o muzyce«* (Uniwersytet Rzeszowski, 2018), 12. Międzynarodowym Forum Kompozytorów w Poznaniu (AM Poznań, 2018), Konferencji *»W bieli i czerni. Muzyka fortepianowa przełomu XX i XXI wieku«*, (Akademia Sztuki w Szczecinie, 2018).

Osobiście jestem pomysłodawczynią i koordynatorem dwóch konferencji naukowo-artystycznych zorganizowanych przez UMFC w Warszawie, a mianowicie:

- *Pierre Boulez – Demiurg Nowej Muzyki* [23-24.09.2017] – konferencja przygotowana przez kierowaną przeze mnie Pracownię Kompozycji, Instrumentacji i Czytania Partytur przy Katedrze Edukacji Muzycznej /Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca. Wydarzenie to było ponadto tzw. Imprezą Towarzystwającą Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień 2017*.
- *Cunningham/Cage: Idea twórczości w czasie realnym* [03-04.02.2019] – konferencja przygotowana przez Pracownię Kompozycji, Instrumentacji i Czytania Partytur przy Katedrze Edukacji Muzycznej oraz Zakład (obecnie: Katedra) Tańca /Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca.

Celem obu konferencji było wielowymiarowe spojrzenie na tematy główne. W pierwszym przypadku było to ukazanie sylwetki Pierre'a Bouleza w różnorodnych kontekstach humanistycznych (m.in. z punktu widzenia twórczości kompozytorskiej, dyrygenckiej, publicystycznej, pedagogicznej czy organizacyjnej) oraz prezentacja spuścizny jego dokonań w ujęciu współczesnych badaczy, muzyków, kompozytów czy dyrygentów<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Publikacja artykułów jest aktualnie w fazie przygotowań do redakcji i wydania książkowego w wydawnictwie UMFC Chopin University Press.



Druga konferencja była natomiast okazją do zaprezentowania istoty działań interaktywnych, improwizatorskich, w szczególności przez pryzmat współpracy dwóch wybitnych artystów XX-wieku: kompozytora Johna Cage'a i choreografa Merce'a Cunninghama. Obie konferencje połączone były z różnymi koncertami, odpowiednio nawiązującymi do podejmowanych zagadnień.

Moja działalność organizacyjna od wielu lat wiąże się także z przygotowaniem koncertów kierunku *Taniec UMFC* (w tym spektakli dyplomowych specjalności *Pedagogika Baletu* oraz *Choreografia i Teorii Tańca, czy Wieczorów ruchu i dźwięku* pt. »*Interaktywni*«) – we współpracy z opiekunem artystycznym i pedagogicznym tych występów, czyli prof. Ewą Wycichowską, kierownikiem Katedry Tańca UMFC. Moja rola dotyczyła w głównej mierze koordynacji całości warstwy muzycznej, w tym przygotowania jej od strony technicznej (*mastering, montaż*), bądź też samym opracowaniem wybranych odcinków dźwiękowych danego spektaklu np. łączników. Istotne jest wskazanie, że taneczne spektakle dyplomowe odbywają się każdorazowo w uznanych i renomowanych instytucjach kulturalnych w Warszawie (m.in. w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, Teatrze Polskim, Warszawskiej Operze Kameralnej) i są otwarte dla publiczności, stąd dbałość o ich poziom choreograficzny, muzyczny oraz całą oprawę wizualną jest naszym (wspólnie z prof. E. Wycichowską) celem pedagogicznym i artystycznym.

Od roku 2012 koordynowałam wybrane koncerty Katedry Kompozycji i Studium Muzyki Nowej, oraz sprawowałam - wspólnie z innymi pedagogami przygotowującymi - opiekę artystyczną koncertów kompozytorskich studentów Wydziału V tudzież studentów Podyplomowych Studiów Kompozycji UMFC w Warszawie.

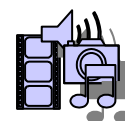
Wyjątkowym projektem kulturalnym propagującym muzykę w sposób zupełnie niekonwencjonalny, którego od samego początku powstania (czyli od 2013 roku) jestem wspólnie z Marią Gabryś opiekunem artystycznym oraz programowym, jest cykl *Koncertów pod gwiazdami* w Planetarium *Niebo Kopernika* w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie. Samodzielnie jestem odpowiedzialna za nurty: *Orbita Jazzu, Cosmic Live-Electronic* oraz *Koncerty dla Dzieci*. O wartości przedsięwzięcia świadczy niesłabnące zainteresowanie słuchaczy oraz ciągłe zapotrzebowanie rozbudowywania oferty programowej, która już teraz jest bardzo szeroka: muzyka od renesansu do współczesności, poważna, filmowa, awangardowa, *minimal music*, jazz, folk, koncerty z elementami improwizacji, elektroniki, zespoły muzyczne o różnym składzie, projekty eksperymentalne na styku gatunków muzycznych, wieczory poetycko-muzyczne – cała ta różnorodność znalazła swoje miejsce pod kopułą Planetarium. Podczas koncertów grających muzyków inspirują otaczające ich widoki gwiazdnych konstelacji i najodleglejszych zakątków wszechświata, a ich interpretacja nadaje z kolei rytm prezentowanemu na żywo projekcjom.

## **Publikacje**

Studiując na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie miałam pierwsze próby naukowej działalności publikacyjnej. Doświadczenie pracy w zespole redakcyjnym Wydawnictwa AMFC/UMFC przy publikacjach pokonferencyjnych pt. *Symposium Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina* (red. A. Gronau-Osińska, Zeszyty Naukowe nr 42, AMFC, Warszawa 1999) oraz *Wokół twórczości Witolda Rudzińskiego* (red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004) dało mi namiastkę tego rodzaju aktywności. Kolejne artykuły (m.in. *Związki tonalności i dodekafonii w „Koncercie skrzypcowym” Albana Berga* oraz *Formy audiowizualne w twórczości kompozytorów lat 60.*

i 70. XX wieku – zostały już opublikowane jako prace samodzielne. Po uzyskaniu stopnia doktora wydana została monografia pt. *Kaszycki (Lucjan) – Kompozytorzy Uniwersytetu Muzycznego*, której jestem jednym z współautorów. Ponadto moje artykuły ukazały się m.in. w publikacjach zbiorowych: *Musica Sacra Nova 3/4* (Warszawa 2010), *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencje na styku sztuk* (Białystok 2015), *Studia Choreologica - tom XVII* (Poznań 2016), *Ars Inter disciplinis. Ko-respondencja. Na styku sztuk* (Białystok 2018).

W roku 2015 otrzymałam Stypendium Instytutu Muzyki i Tańca na pracę badawczą współautorską z Aleksandrą Dziurosz w ramach projektu *Muzyczne Białe Plamy IV*. Powstała publikacja pt. *do-WOLNOŚĆ – TRADYCJA. Funkcja kompozytora w dziele choreograficznym. Analiza na przykładzie wybranych spektakli tanecznych powstałych w Polsce w okresie 25 lat wolności (1989 – 2014)* jest dostępna na stronie internetowej IMIT-u<sup>10</sup>.



### ETAP 3: TWÓRCZOŚĆ

*Prawdziwa podróż odkrywczą nie polega na szukaniu nowych lądów, lecz na nowym spojrzeniu*<sup>11</sup>.  
[Marcel Proust]

Podejście autoanalityczne do własnego dorobku w sposób oczywisty zderza kompozytora z sytuacją ambiwalentną: omawianie *postfactum* efektów pracy twórczej z jednej strony pozwala dostrzec faktyczne – a nie wymaginowane – kształty czy zależności mikro/makroformalne oraz – co jest związane z potencjalną planowaną uprzednio semantyką – próbuje wznieść się ponad subiektywne (w momencie powstawania) założenia. Refleksja teoretyka muzyki zdaje się być oparta jedynie na rezultacie, choć niepozbawiona może być ona ‘odbić’ intencji przyświecających autorowi (pod warunkiem, że są one mu znane). W taki też sposób zdecydowałam się dokonać wstępnej kategoryzacji własnej twórczości kompozytorskiej (ze względu na obsadę wykonawczą, stylistykę czy konstrukcję formalną) oraz fragmentarycznie - kategoryzacji pogłębionej w zakresie retoryki muzycznej, intencji czy przestania.

Doświadczenia zajęć z improwizacji fortepianowej w Państwowym Liceum Muzycznym w Rzeszowie, kiedy to oprócz ‘twórczości w czasie realnym’ wymagane były pierwsze próby kompozytorskie - miały w moim przypadku największy wpływ na rozwój kreatywności we wstępnym etapie. Z tego okresu datuję pierwsze kompozycje, oscylujące w naturalny sposób wokół głównego instrumentu tj. fortepianu (miniatury fortepianowe) lub te przeznaczone dla dzieci (głównie piosenki). W późniejszych latach fortepian pojawiał się jako instrument solowy (np. *Molekuły*, *Sonata il mezzo del suono*) bądź z towarzyszeniem innych wykonawców, w tym zarówno instrumentalistów (np. *Anticorps*, *Lunares tempora*), jak i wokalistów (3 cykle *Pieśni* do słów Maurice’a Carême’a). Muzyka kameralna na małe składy stanowi znaczącą część mojej twórczości i niemal wszystkie utwory z tego zakresu zostały dotychczas wykonane. Wśród instrumentów, które ‘eksploatuję’ najbardziej znajdują

<sup>10</sup> Dostępna na: <http://imit.org.pl/listit2/144/default/do-wolnosc---tradycja-funkcja-kompozytora-w-dziele-choreograficznym-analiza-na-przykladzie-wybranych-spektakli-tanecznych-powstalych-w-polsce-w-okresie-25-lat-wolnosc-1989--2014--.html> (artykuł w formie papierowej i cyfrowej został dołączony do dokumentacji).

<sup>11</sup> Marcel Proust (1871–1922), *Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages mais à avoir de nouveaux yeux*, [dost. na: <https://citations.ouest-france.fr/citation-marcel-proust/veritable-voyage-decouverte-consiste-chercher-30458.html>].

się smyczki (np. *@tRio*, dwa kwartety smyczkowe) oraz trąbka (np. *turgutreissolo*, *diptichos*). Wielkie formy, które dotychczas napisałam – tj. instrumentalne (np. *Odyseja podwodna* na orkiestrę symfoniczną lub *Koncert na klarnet, altówkę i orkiestrę symfoniczną*) czy też formy wokально-instrumentalne (np. *Te Deum* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną – będąca kompozycją dyplomową magisterską), reprezentują moje podejście do zagadnienia ‘reinterpretacji’ klasycznego wzorca modelu konstrukcyjnego, ze swoistą polemiką natury instrumentacyjnej, fakturalno-formalnej czy postmodernistycznej. Z tego założenia powstała również kompozycja doktorska pt. *Sinfonia concerante per tromba ed orchestra* (2010), która doczekała się prawykonania podczas XXV-go Międzynarodowego Festiwalu *Laboratorium Muzyki Współczesnej* w Białymstoku.

Ważnym zakresem mojej twórczej aktywności jest muzyka chóralna, przeznaczona zarówno na zespoły dziecięce/młodzieżowe - o małym stopniu trudności w relacji do możliwości wykonawców (np. *Noc – to mój czas*, *Przysmaki naszej ery*), jak i chóry profesjonalne - mieszane, często o podziale dochodzącym do układów solistycznych, o dużej rozpiętości komplikacji melicznych, metro-rytmicznych, artykulacyjnych i fakturalnych (np. *Agnus Dei*, *Asperges me*, *Domine*, *Missa pro Maria*). W wyniku współpracy z „proModern” - wybitnym sekstem wykonującym muzykę współczesną - powstał utwór *Ritualudium Mozambique* cechujący się złożonością natury kontrapunktycznej i rytmicznej. Osobiste praktyki chóralne pozwalają mi w istocie na pewną dozę eksperymentów warsztatowych, stylistycznych czy wyrazowych (*I Believe*), przy czym stanowią one środek do uwypuklenia nośnika treści, jakim jest w tym przypadku *słowo*. Dobór tekstu jest dla mnie kwestią niezwykle istotną, stąd dążę nie tylko do jego emfazy, ale także zespolenia z warstwą dźwiękową na zasadzie „podwójnej retoryki”.

Od ponad 15 lat współpracuję z choreografami (Ewą Wycichowską, Pauliną Andrzejewską, Aleksandrą Dziurosz, Anną Ochman, Robertem Bondarą) tworząc muzykę do ich działań tanecznych. W lutym 2010 roku (w związku z Jubileuszem 200-lecia uczelni) miała miejsce w UMFC premiera spektaklu baletowego *Mój Fryderyk*, do którego stworzyłam oryginalne kompozycje, jak i opracowałam wybrane dzieła Fryderyka Chopina. W roku 2011– we współpracy z choreografem Robertem Bondarą – współtworzyłam muzykę do spektaklu *Persona* (premiera w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie 18.09.2011). W roku 2013 – we współpracy z choreografką Aleksandrą Dziurosz i Warszawskim Teatrem Tańca zrealizowałam w wyniku zamówień kompozytorskich IMIT-u spektakl multimedialny *action/CONTRaction/REaction* (premiera na festiwalu *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu). Co więcej, w rezultacie kontynuacji działań interaktywnych realizowanych przez Aleksandrę Dziurosz, w roku 2015 miała miejsce premiera spektaklu *Roots* w *Theater der Künste* (ZHdK) w Zurichu oraz *Kolarz. Niepowtarzalne zderzenie z czasoprzestrzenią* podczas XXII. Międzynarodowych Spotkań Sztuki Akcji *Rozdroże 2015* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Wymienione spektakle wykonywane były ponadto w różnych miejscach w kraju, w ramach festiwali czy przeglądów, jak również zagranicą (m.in. *NONmusica INhumana* – Hiszpania, *Persona* – Francja, Stany Zjednoczone, *Niech żywi grzebią umarłych* – Chiny), parę z nich otrzymało także nagrody.

Dochodząc do pewnej rekapitulacji własnej twórczości, która postępuje po tropach znaczonych przez antyczną ‘trójjedyną choreę’ (swoiste organiczne połączenie elementów instrumentalnego, wokálního i tanecznego, zwłaszcza w tym pierwotnym założeniu) uwzględnić powinnam nurt związany z nowymi mediami. Przekaz multimedialny w szczególnej relacji z technologią elektroniczną, która wpływa czy wręcz generuje sferę audialną, jest w dzisiejszych czasach niemal naturalnym środowiskiem twórczym

kompozytora współczesnego. W zakresie praktycznym (gdyż zdecydowana ilość tego typu utworów powstała na potrzeby przygotowania struktur choreograficznych) dominują w moim dorobku kompozycje na taśmę [*tape music*], spełniające w tym zakresie swe najważniejsze zadanie (zwłaszcza dla tancerzy), tj. formy zamkniętej o niezmiennym rezultacie akustycznym, precyzyjnie określonej czasowo oraz zarejestrowanej na nośniku (tu: m.in. *The path guides you itself, 8x∞*). Paleta dźwiękowa takich utworów jest szeroka: od barw konkretnych, przetworzeń brzmień instrumentów tradycyjnych czy głosu ludzkiego (m.in. *Force Majeure, NON-musica INhumana, Persona*), generowanych wielotonów, szumów antycypujących nurt *noise* (m.in. *Postludium to Anna L*) aż pod idee *musique acousmatique*<sup>12</sup> (m.in. *Préludes de lumières*). W osobnej grupie sytuują się utwory tzw. mieszane, łączące odtwarzanie taśmy i muzyki wykonywanej na żywo, bądź stanowiące materiał do przekształceń w czasie rzeczywistym czyli *live electronic* (m.in. *omega or..., E-ausTore/El, Dialoghi – omaggio a J.K., reb/el I i II*).

Za swoją aktywność artystyczną otrzymałam wiele nagród, wyróżnień lub też stypendiów oraz zamówień twórczych<sup>13</sup>. Wszystkie są dla mnie ważne, gdyż stanowią one potwierdzenia dokonania właściwych wyborów na drodze kompozytorskiej bądź wykonawczej. Niektóre z nich stawały się z kolei motorem do dalszych działań czy cennym źródłem inspiracji i refleksji. Po złożeniu dokumentacji na stopień doktorski są wśród nich (wybór): I Nagroda na VI. Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Musica Sacra” w Częstochowie za *Asperges me, Domine* na chór mieszany a cappella (2010), zamówienia kompozytorskie w Programie MKiDN na spektakl *action/CONTRaction/REaction* (premiera na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Elektronicznej *Musica Electronica Nova 2013* we Wrocławiu), na utwór *Dialoghi – omaggio a J.K.* na zespół kameralny i live-electronic (premiera na VII Festiwalu Muzyki Kameralnej *Artelier 2016* w Szczecinie), na *Lunares tempora* na trąbkę i fortepian (premiera na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego 2018). Otrzymałam zamówienie na napisanie muzyki do spektaklu baletowego *Persona* (premiera w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie 2011), zamówienie na stworzenie muzyki do spektaklu teatru tańca *Roots* (premiera w *Theater der Künste* w Zurichu, Szwajcaria 2015) czy zamówienie Polskiego Teatru Tańca na muzykę do spektaklu *Niech Żywi Grzebią Umarłych* (premiera w 2017 w Poznaniu). W roku 2011 i 2012 byłam finalistką konkursu „Instant Composition Contest” odbywającego się w ramach Międzynarodowego Festiwalu Filmu i Muzyki *Transatlantyk* w Poznaniu.

Jak dotychczas moje kompozycje zabrzmiały m.in. na Międzynarodowym Festiwalu *Laboratorium Muzyki Współczesnej*, Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie, Międzynarodowym Festiwalu *Musica Sacra* w Katedrze Warszawsko-Praskiej, Międzynarodowym Festiwalu *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu, Festiwalu *Musica Moderna* w Łodzi, Sympozjach Kompozytorskich AMFC w Warszawie, ponadto w Szwajcarii, m.in. na Międzynarodowym Festiwalu *Gard du Nord* w Bazylei, Międzynarodowym Festiwalu *Mozart Tage* w Lucernie, na *Forum Muzyki Polskiej* w Seville, jak również we Francji, w Finlandii, na Litwie.

Moje kompozycje pojawiły się także na kilku kompilacyjnych płytach CD. W 2018 roku wydana została partytura utworu *Agnus Dei* w wydawnictwie UMFC *Chopin University Press* (CUP 10034).

<sup>12</sup> W rozumieniu Jérôme’a Peignota, odnosząc się do oddzielenia dźwięku od jego źródła. Por.: Jérôme Peignot, *De la musique concrète à l’acousmatique*, *Revue Esprit* 1960 nr 280, s.111-123.

<sup>13</sup> Spis kompletny znajduje się w zakładce: część II.

Prawykonań moich utworów dokonywali często znakomici artyści, jak m.in.: Szabolcs Esztényi (*Molecules*), Grzegorz Mackiewicz i Wojciech Jasiński (*Anticorps*), Tomasz Woźniak (*Turgutreisolo, Capriccio/homaggio a F.Ch., Antipodes* na trąbkę i waltornię – wspólnie z Henrykiem Kowalewiczem, *Diptichos* na trąbkę i organy – wspólnie z Dariuszem Przybylskim, oraz partia solowa *Sinfonii concertante per tromba ed orchestra*), Chór Camerata Silesia (*Agnus Dei*), Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis (*Dominus Regnavit, Missa pro Maria*), Chamber Soloists Lucerne (@tRio), Chór Wileński Jauna Musica (*Asperges me, Domine*), Łucja Szablewska, Artur Janda, Robert Morawski, Mateusz Drozda (*Pieśni do słów Maurice Carême II i III*), Maria Gabryś (*Sonata il mezzo del suono, Lunares tempora*), sekstet wokalny proModern (*Ritualudium*).

Dodatkowym nurtem mojej działalności są opracowania i aranżacje (zarówno przygotowane w postaci partytur i nagrań, jak i realizowane *ad hoc* w czasie rzeczywistym podczas koncertu/spektaklu czyli improwizacja fortepianowa).



## MERITUM

**Najważniejszymi osiągnięciami**, które chcę wskazać w nawiązaniu do Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki są **dzieła reprezentujące odmienne gatunki muzyczne, stylistykę oraz obsadę wykonawczą, które to ujmuję jako kompilację wg kategorii jednej z podstawowych dychotomii stosowanych w naukach humanistycznych w celu opisanie oraz identyfikacji rzeczywistości kulturowej, a mianowicie podział na *sacrum* i *profanum*.**

**Dzieło artystyczne:**

- **SACRUM:** płyta **AVE** z utworami na chór mieszany a cappella (*Agnus Dei; Asperges me, Domine; Ave Maria; Christe, audi nos; Dominus regnavit; Missa pro Maria*)
- **PROFANUM:** kompozycja audiosceniczna **Darkness... na kwartet smyczkowy, aktora, tancerzy, światło i elektronikę**

Od kilku lat zagadnienia *sacrum* i *profanum* (jako według pierwotnych założeń – przeciwstawne) są dla mnie pojęciami, które redefiniują moją twórczość. W sposób podświadomy próbuję klasyfikować utwory jako sferę **S**, czyli duchowości i umysłu, bądź sferę **P**, do której należy ciało i materia, choć zdarzają się i takie, w których odnajduję oba pierwiastki. Duchowość – w moim przekonaniu – nie jest „sztuką pobożności”, a raczej wyborem, jak żyć, by dostrzegać boskie gesty zarówno w modlitwie, jak i w pracy, by identyfikować się ze świętością, która jest dobrem, ale i cierpieniem. To ujęcie *sacrum* jako w ogóle doświadczenie transcendencji w życiu człowieka jest mi najbliższe, ale w istocie nie musi być ono *stricte* powiązane z konkretną religią. Mówiąc o muzyce „inspirowanej” *sacrum* przyjmuję w stosunku do niej poetycki paradygmat Henri Michaux postrzegania „zjawiska zwanego muzyką”: to *Sztuka, która opiewa boskość bez potrzeby wiary w Boga, nie należąc do żadnej religii, nie trzymając się dogmatów, nie zdając sobie nawet sprawy, czy to, co tworzy, jest w istocie hymnem, czy po prostu pewnego rodzaju pragnieniem wkroczenia w to, co boskie*<sup>14</sup>. Natomiast to, że ja jestem zanurzona w religii chrześcijańskiej, że stamtąd czerpię inspiracje i teksty do własnej twórczości, to wybór i punkt odniesienia, który zaowocował płytą **AVE** z utworami chóralnymi. Stanowi ona dla mnie podsumowanie pewnego nurtu i etapu twórczości na ten zespół wykonawczy, a utwory, które się na niej znalazły to zbiór kompozycji o tematyce sakralnej powstających na przestrzeni kilkunastu lat.

<sup>14</sup> Henri Michaux, *Zjawisko zwane muzyką*, tłum. K.A. Jeżewski, w: *Res Facta* 1968 nr 2, s.32.

Wybór ten nie jest przypadkowy, przedstawia bowiem swoiste uzewnętrznienie bardzo głębokiego kontemplowania prawd dotyczących wiary czy transcendencji poprzez muzykę. Inspiracje liturgią rzymskokatolicką oraz wykorzystanie łacińskich sentencji religijnych (w tym mszalnych, litanijnych, maryjnych czy odnoszących się do problematyki chrystologicznej) wskazują na główny wymiar tych utworów, czyli na symbolikę tekstu. Dodatkowo skierowanie całego medium treściowego do jednego tylko środka przekazu, jakim jest chór mieszany *a cappella*, wyzwoliło potrzebę rozważnej różnorodności, by ów przekaz mógł stać się wieloznaczny (a przynajmniej 'podwójnie semantyczny' – muzycznie i lingwistycznie). Jak pisze Teresa Gręziak we wstępie do płyty *AVE* „głosem wyrazić można nieskończenie wiele z głębi ludzkich przemyśleń i odczuć, które stanowią od wieków bazę i podniecie humanistyki. Nie od dziś wiadomo, że śpiew znacząco multiplikuje ów potencjał, któremu na imię *vox humana*...<sup>15</sup>”. Na płycie znalazły się kompozycje pt.: *Agnus Dei*, *Ave Maria*, *Asperges me*, *Domine*, *Christe*, *audi nos*, *Dominus regnavit*, *Missa pro Maria: Kyrie*, *Gloria*, *Alleluja*, *Sanctus Benedictus*<sup>16</sup>. Zarejestrowanie tych wszystkich utworów przez Polski Chór Kameralny *Schola Cantorum Gedanensis* pod dyr. Jana Łukaszewskiego dokonane zostało w Archidiecezjalnym Sanktuarium Miłosierdzia Bożego-Parafia Zmartwychwstania Pańskiego (ul. M. Gomółki 9, 80-279 Gdańsk) – w dniach 24-25 maja 2017 roku. Reżyserem nagrania był Andrzej Brzoska, który wykonał także *mastering* i przygotował płytę *master*.

Utworem otwierającym płytę jest *Agnus Dei* (2001) czyli modlitwa rozpoczynająca się od słów *Baranku Boży* (synonim Jezusa Chrystusa). Ten błagalny śpiew należy do stałych części mszy świętej, a powtarzany trzykrotnie jest połączony z wielce sugestywnym gestem bicia się w piersi. Został on wprowadzony do kanonu przez papieża Sergiusza I (687-701). Obecnie wykonuje się go przed Komunią Świętą, jest także odmawiany lub śpiewany na zakończenie litanii<sup>17</sup>. Tekst modlitwy – w początkowej fazie utworu – ogranicza się tylko do słów tytułowych, które są podstawą wznoszącego motywu czołowego zbudowanego na pierwszym tetrachordzie skali frygijskiej w transpozycji od *d*. Multiplikowany – w przesunięciu o jednorodną wartość rytmiczną – motyw „pęcznieje” w nabudowującą się w ten sposób od *unisonu* do *divisi tutti* tkankę wielodźwiękową. Stworzony ażurowy akord powtórzony kilkakrotnie *nota contra notam* w dynamice *forte* stanowi rodzaj metaforycznych majestatycznych filarów, które nieraz się potrafią „rozsypać” [t.26-30], by po chwili ponownie się „odbudowywać” (t.31-38), choć z innej perspektywy. Następne ogniwo utworu [t.39-59] kontynuuje fazowanie struktur skali frygijskiej według układu kanonicznego. Powstałe w ten sposób przesuwające się tło (S1,S2,A1,A2,B1,B2) prezentuje kolejne wersy modlitwy bez zakończenia *miserere nobis*, które to słowa brzmią w pierwszoplanowej (w tym momencie) partii tenorów. Ponowne zestawianie pionów akordowych zakończone jest kulminacyjnym *glissando* (S,A,T), które po załamaniu energetycznym ukazuje błaganie *dona*

<sup>15</sup> Teresa Gręziak, notka programowa, w: Aldona Nawrocka, *AVE*, Chopin University Press 2018, UMFC CD 108.

Por.: Joseph Ratzinger w tekście *Będę Ci śpiewał wobec aniołów* przywołuje słowa Philippa Harnoncourta: „O czym nie można mówić, o tym – jeśli nie można milczeć – wtedy można, a nawet trzeba śpiewać i grać. Żydzi i chrześcijanie zgodnie przyjmują, że ich śpiewanie i granie albo wskazuje na niebo, albo z nieba pochodzi i tam zostało podслuchane [...]”, za: Joseph Ratzinger, *Będę Ci śpiewał wobec aniołów. Tradycja ratybońska a reforma liturgii*, w: *Teologia liturgii*, seria *Opera omnia* t. XI, tłum. Wiesław Szymona OP, Lublin 2013.

<sup>16</sup> Wybrane utwory to w większości kompozycje wyróżnione na konkursach kompozytorskich, a dzieło *Missa pro Maria* miało premierę podczas inauguracji liturgicznej jubileuszowego XXV-go Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie w roku 2015 (w wersji na *sopran*, *bas*, *trąbkę*, *organy* i *chór mieszany a cappella*).

<sup>17</sup> Modlitwę *Baranku Boży* śpiewa się również podczas Komunii w Kościele luterańskim, ma jednak nieco inne wybrzmienie niż w katolicyzmie.

*nobis pacem* (obdarz nas pokojem): w solistycznym sopranowym zawieszeniu brzmi ono ponad całym chórem. W finale wszystkie głosy tworzą harmoniczny pion złożony z dźwięków struktury użytej w utworze - na dwukrotnie powtórzonym słowie *pacem* (*pokój*). W całej kompozycji na pierwszy plan wysuwa się architektonika budowana na jednorodnym interwałowym elemencie (tu: skala frygijska), z mocno kontrastową przestrzenią dynamiczną, która występowanie pionów monorytmicznych przemieszcza z kontrapunktą płynącą z kanonicznych przesunięć. Wynikająca z tego swoista asceza wyostrza tylko istotę tekstu.

Kompozycja ***Ave Maria*** (2005) czyli *Zdrowaś Maryjo (Pozdrowienie anielskie)* – odwołuje się do chrześcijańskiej modlitwy za wstawiennictwem Matki Jezusa, oddającej jej cześć (wraz z prośbą o modlitwę wstawienniczą) oraz Jezusowi. Uznawana jest przez Kościół katolicki i Cerkiew prawosławną, nie uznają jej natomiast protestanci, którzy zgodnie z zasadą *Solus Christus* odrzucają kult maryjny. Cała modlitwa składa się z trzech części<sup>18</sup>. *Pozdrowienie Anielskie* jest w kategorii tekstualnej zapisem pierwszych wydarzeń związanych z inauguracją religii chrześcijańskiej, tj. pojawienia się Chrystusa-Zbawiciela, a w obrębie tradycji rozwoju form religijności stało się jedną z części pacierza, modlitwy *Anioł Pański* oraz modlitwy różańcowej.

Pierwotnym zamierzeniem utworu *Ave Maria* w aspekcie wykonawczym był podział chóru na dwa zespoły rozmieszczone symetrycznie względem siebie, tak, aby powstająca tkanka akustyczna była wynikiem specyficznego przemieszczania się dźwięków – także w przestrzeni (jak pogłos czy echo). Konstrukcja wewnętrzna utworu również dzieli się na wyraźne dwie fazy: pierwsza, w swoim zamierzeniu swobodna, zawiera niesynchroniczne szepty i mormoranda zestawione z toponomicznie rozplanowaną warstwą stojących płaszczyzn dźwiękowych (od unisonu ‘a’ do wielodźwięku będącego wynikiem nakładania się struktur sekundowych). Tekst modlitwy jest tutaj wypowiedzany w całości przede wszystkim indywidualnie przez każdego śpiewaka (powstaje rodzaj szmeru, który zdaje się być asemantyczny) – by w części łączącej obie fazy [t.64-72] zostać niemal wykrzyczany unisonowo (z odbiciem tej samej struktury jak echo w obu połowach chóru). Wyłaniająca się potem druga część [od t.81] jest ściśle zaplanowaną według zasad kontrapunktu fugą czterogłosową (temat – śpiewany tylko na słowach *Ave Maria* – jest zaznaczony w partyturze majuskułą, zaś pozostałe elementy na głosce *a* jako wokaliza). Istotne jest wskazanie, że oba zespoły chóralne realizują tę samą strukturę, ale w myśl koncepcji przepływu i odbicia się dźwięku w przestrzeni, także i w tej fudze ma to miejsce. Specyfika braku zestrojenia lub też ciągłej pogodni (*fugare!*) za zsynchronizowaniem się obu zespołów doprowadza dopiero w finale do pełnej *nomen omen* harmonii, choć tylko jednorazowej, gdyż finalne *Amen* jest znów wyszeptane.

***Asperges me, Domine*** - łacińska antyfona z okresu wielkanocnego - stanowi tekst kolejnego utworu na płycie. Aspersja (czyli *Asperges*, z łac. *aspergere* - pokropić) – w tradycji liturgicznej jest eucharystycznym aktem pokuty polegającym na pokropieniu przez

---

<sup>18</sup> Najstarsze dwie części to cytaty z *Nowego Testamentu*: słowa archanioła Gabriela, wypowiedziane w czasie Zwiastowania (Łk 1, 28) oraz słowa św. Elżbiety, skierowane do Maryi w czasie Nawiedzenia (Łk 1,42). Przez wiele wieków modlitwa *Zdrowaś, Maryjo* była dokładnym powtórzeniem ewangelicznego pozdrowienia Gabriela i Elżbiety. W XIII wieku zaczęto dodawać do dwóch fraz biblijnych imię *Jezus* – w ten sposób imię Chrystusa stało się centrum modlitwy. Trzecia część modlitwy powstała dopiero w XIV wieku, kiedy w Europie panowała dżuma. W samym tekście modlitwy pozostał ślad grozy tamtych dni, przywołując słowa: *teraz i w godzinę śmierci naszej*. Papież Pius V nakazał w roku 1566 umieścić te dodatkowe słowa modlitwy w brewiarzu rzymskim, przez co uczynił ją oficjalną modlitwą Kościoła.

celebransa wodą święconą ludzi zgromadzonych na liturgii<sup>19</sup>, co z kolei jest bezpośrednim nawiązaniem do biblijnego Psalmu 51 (50), który jest psalmem pokutnym, zawierającym słowa: *Asperges me hyssopo, et munda bor/lavabis me, et super nivem dealbabor, co znaczy: Pokrop mnie hizopem, a stanę się czysty/obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję*. Odniesienie do treści słownej znalazło swoje 'odzwierciedlenia' w elementach muzycznych w utworze, zwłaszcza w aspektach rytmicznych czy formalno-fakturalnych. Początkowo przedstawiony *explicite* materiał motywiczny w partii sopranu solo, podejmowany następnie przez głosy męskie – jest bazą strukturalną do przetworzeń wariacyjnych zarówno w układach polifonicznych [od t.33 czy wręcz kanonicznych od t.63], jak i pionów *nota contra notam* [od t.26 czy od t.87]. W węższym zakresie – wybrane 4 dźwięki z tej struktury są swobodną transpozycją słynnego motywu B-A-C-H (tu: g-f-as-ges), ale ten z kolei układ nazw dźwięków zawiera w sobie skrajne sylaby słowa ASperGES, co odnosi się do istoty samego tytułu. Występowanie w/w czterodźwięku w utworze jest najczęściej widoczne w układach unisonowych [od.t.121], choć nie zawsze w sferze rytmicznej [t.75-76]. Faza *Adagio* [od t.105] bazuje na tekście psalmu rozpoczynającym się od słów *Miserere...*. Realizowany jest on przez głosy męskie, podczas gdy głosy żeńskie w czasie pomiędzy tymi sekwencjami (jako uzupełnienie rytmiczne) nawiązują do błagających murmurand/wokaliz (jako mikstury półtonowe). Przerwanie tego specyficznego dialogu pokutnego „falującego” pomiędzy głosami męskimi i żeńskimi następuje nagle na niemalże wykrzyczanych *con passione* słowach *Gloria Parti...* W przypadku tej kompozycji symbolika tekstu generowała konstrukcję mikro- i makro-formalną, ale także pozwoliła „wyłonić” metaforyczne kontemplujące postaci (od partii solistycznych poprzez konwersacje pomiędzy grupami aż do wielodźwięków złożonych z wszystkich głosów chóru *divisi*, aby finalnie spotkać się mogli wszyscy na jednym wyjściowym dźwięku).

Kolejna kompozycja - **Christe, audi nos** - nawiązuje w warstwie tekstowej do najczęściej powtarzanych w wielu litaniach słów próśb (Chryste, usłysz nas, ...wysłuchaj nas, ...zmiłuj się nad nami). Szczególnie dwa pierwsze zawołania (*audi nos* i *exaudi nos*) są wielokrotnie prezentowane na różne sposoby, także artykulacyjne (od szeptu, mowy, krzyku, do śpiewu *ordinario* – a dodatkowo występują także partie *bocca chiusa* oraz wokalizy na jednej samogłosce 'a'). Początkowa faza utworu [do t.13] odnosi się do wymienianej w tekście potrzeby słyszenia – zarówno w rozumieniu czysto akustycznym (jako 'dotarcie' dźwięku do zmysłu), jak i w kontekście pojęciowym ('zrozumienie' znaczenia tego dźwięku). Dźwięk się wyłania niemalże z ciszy i nie jest to jeszcze dźwięk o określonej wysokości brzmienia; ten z kolei pojawia się dopiero później [od t.14-] w wybranych głosach tworząc motywy sekstowo-kwintowe. Oba 'środowiska' dźwiękowe współistnieją ze sobą komplementarnie bądź synchronicznie aż do t.36. Następujące ogniwo jest swoistym pomostem łączącym zarówno wszystkie głosy w układzie akordowym (monorytmicznym), jak i docelowo – w dwudźwięku kwarty czystej (symbol 4). Odcinek *Andantino* [t.48-69] to 4-taktowy kanon, który wraz z kolejnym wejściem w danym głosie rozpoczyna się w odległości oddalonej o kwintę czystą (koło kwintowe od 'g' w kierunku wznoszącym), dając tym samym po potrójnym powtórzeniu wszystkie 12 dźwięków skali chromatycznej. Jednocześnie nakładane są niejako w „tryby kół” wcześniejsze 'szeptane' reminiscencje. Ta wielopłaszczyznowa konstrukcja narasta w sferze dynamicznej i agogicznej [od t.64] do

---

<sup>19</sup> Wbrew powszechnym opiniom nie należy aspersji, jako aktu pokuty mylić z sakramentaliami, którym towarzyszy również obrzęd pokropienia wodą - w ich bowiem przypadku znaczeniem staje się poświęcenie Bogu czegoś.



kulminacyjnego *Doppio movimento* [t.70], by szybko opaść na unisonie 'b'. Koda [od t.76] nawiązuje do początkowej fazy utworu, stanowiąc klamrę formalną i energetyczną.

Kompozycja ***Dominus regnavit*** (*Pan Króluje*) jest najstarszą na płycie, gdyż powstała na początku moich studiów kompozytorskich na przełomie 2000/1, co też ma bezpośredni związek z wybranym tekstem, bowiem dotyczącym okresu bożonarodzeniowego (*Tempus Nativitatis*) w kalendarzu liturgicznym. Tekst oryginalny jest połączeniem fragmentów z Księgi Izajasza (9,2-6), Księgi Mądrości (18,14-15) oraz Księgi Psalmów (92,1)<sup>20</sup>. Związek warstwy muzycznej z treściową jest bardzo ścisły, słowo jest prowadzące narrację utworu. Budowa formalna - w analogii do doboru tekstów - jest zbliżona do formy łukowej A – B – A'. Wybrane słowa lub wersy są w specjalny sposób powtarzane (jako 'rewerberacja' czy 'zapętlenie') stając się elementem formotwórczym, jak choćby *Dominus* – w cz. B [t.40-65] czy *cuius regni non erit finis*/tłum. *Jego królestwu nie będzie końca* [od t.107] w finalnej fazie utworu. Pod względem diastematycznym kompozycja osadzona jest systemie modalnym, z predylekcją do układów czterodźwięków septymowych, które stanowią modele do przesunięć typu miksturowego. Dramaturgia tekstu wpłynęła także na sferę energetyczną utworu: treści tzw. spokojne, kontemplacyjne (np. *Dum medium silentium tenerent omnia...* /tłum. *Gdy wszystko było pogrążone w głębokim milczeniu...*) prezentowane są w niskich przedziałach dynamicznych w tempach wolnych czy umiarkowanych, z kolei radosne czy podniosłe (*Dominus regnavit. Gloria Patri*) są głośniejsze i szybsze. Z racji związku tematycznego z określonym czasem w kalendarzu liturgicznym utwór powinien być raczej wykonywany w okresie bożonarodzeniowym, jednakże nie stanowi to warunku *sine qua non*.

Ostatnim utworem na płycie *AVE* jest ***Missa pro Maria*** (w podziale na części ***Kyrie, Gloria, Alleluja, Sanctus Benedictus***). Prawykonanie tego utworu odbyło się w maju 2015 roku podczas inauguracji liturgicznej jubileuszowego *XXV-go Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej «Gaude Mater»* w Bazylice Jasnogórskiej w Częstochowie. Specyfika teologicznego odczytania idei mszy<sup>21</sup> jako utworu muzycznego z jednej strony jest pochodną ujmowania wielogłosowej kompozycji mszalnej w zakresie tzw. sztuki inspirowanej (lub nawet nasyconej) duchowością eucharystyczną szczególnego rodzaju, z drugiej zaś – związana organicznie z liturgią – reprezentuje gatunek muzyki funkcjonalnej (genetycznie obligowany do pełnienia funkcji liturgicznej)<sup>22</sup>. W przypadku mojego utworu motywy powstania wyznaczyły obie specyfikacje, tj. dokładny dzień premiery (02.05.2015) pozwolił na ujęcie kompozycji w strukturę kalendarza liturgicznego, jak również pomógł wskazać adresata, czyli Maryję, co z kolei wiązało się także w miejscu premiery (Jasna Góra). Typologicznie jest to model mszy zbliżony najbardziej do *Ordinarium missae* (choć bez *Credo* ale z *Alleluja*). Wieloczęściowość cyklu mszalnego nie jest jedynie prostym następstwem kolejnych ogniów (czyli porządkiem architektonicznym), ważna jest bowiem wewnętrzna integracja strukturalna. Podstawę treściową stanowił łaciński wzór tekstu. W aspekcie duchowości tekstów mszalnych *Kyrie* jest aklamacją błagalną, wyrazem potrzeby odkupienia. *Gloria* stanowi jakby kontynuację i uzupełnienie *Kyrie*, ale jest śpiewem pochwalnym, głębokim, pieśnią triumfalną. *Alleluja* z kolei oznacza w liturgii judaistycznej i chrześcijańskiej okrzyk radości i triumfu zaczynający lub kończący psalmy i pieśni - jest wezwaniem

<sup>20</sup> wg *Liber usualis*: dostępny na: <https://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/choir/liber-usualis-1961.html>

<sup>21</sup> Msza święta Kościoła katolickiego stanowi realizację eucharystycznej ofiary i zarazem sakramentu – Eucharystii; w kościołach wschodnich jest nazywana liturgią eucharystyczną, w wielu kościołach protestanckich zaś – wieczerzą Pańską. Por.: Stanisław Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, PWN Warszawa 1996, s.9.

<sup>22</sup> Por.: *Ibidem*, s.10, s. 35.

do złożenia hołdu Bogu. *Sanctus* określany jest jako śpiew aniołów z objawienia Boga w widzeniu proroka Izajasza (6, 1nn), *Benedictus* zaś jest w swojej istocie prastarym śpiewem mesjańskim, okrzykiem radości kończącym się zawołaniem *Hosanna* czyli 'chwała', 'cześć', 'uwielbienie'<sup>23</sup>. Od strony doboru zakresu stylistycznego *Missa pro Maria* jest zatem w pewien sposób silnie zakorzeniona w tzw. tendencji archetypicznej<sup>24</sup>, reprezentując określone elementy idiomu muzyki liturgicznej (w nawiązaniu do kunsztownych wzorców palestrinowskich i estetyki chorału gregoriańskiego), choć nie jest pozbawiona współczesnych rozwiązań technicznych, w tym tzw. polistylistyki współbrzmieniowej<sup>25</sup>. W ogólnej prezentacji różnych możliwości morfologii struktur brzmieniowych i sposobów ich wykorzystania w utworze można dostrzec:

- współbrzmienia wynikające z układu dźwięków skal modalnych, kościelnych
- akordy o budowie tercjowej w kontekście нефunkcyjnym
- współbrzmienia konsonansów czystych (kwintowe, kwartowe)
- dwojenia unisonowe i oktauwowe
- paralelizm współbrzmień
- nuty stałe, centra brzmieniowe.

Strona fakturalno-formalna kompozycji przedstawia również szerokie spektrum układów architektonicznych, w tym od wystąpień solistycznych [np. *Sanctus*, t.167 *molto liberamente*] do układów *tutti* – z podziałem maksymalnym do 16 głosów [*Kyrie*]. Nawiązując historycznie do polifonii wokalnej i jej podstawowych technik kontrapunktycznych, które do dzisiaj są niewyczerpanym źródłem możliwości fakturalnych (od *contrapunctus simplex*, polifonii nieimitacyjnej do misternych struktur imitacyjnych), w różnych częściach utworu odnaleźć można tego typu przebiegi [*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*]. Od strony artykulacyjnej czy metro-rytmicznej kompozycja *Missa pro Maria* kontynuuje nurt tradycyjny (brak współczesnych sposobów wydobycia dźwięku czy skomplikowanych ciągów polimerycznych i polirytmicznych).

Nagranie płyty *AVE* zostało dokonane przez wybitny Polski Chór Kameralny, który należy do wąskiego grona światowej elity w pełni profesjonalnych chórów kameralnych. Założony w 1978 roku przez Ireneusza Łukaszewskiego, od 1983 prowadzony jest przez jego brata Jana Łukaszewskiego. Zespół cieszy się opinią niezrównanego wykonawcy muzyki współczesnej, dokonał niemal 620 prawykonań, nagrał ponad 80 płyt CD, które pięciokrotnie zdobyły nagrodę *Fryderyk*. Jest też laureatem dwóch nagród *Orphee D'or. Tournées* koncertowe wiodą go po niemal całej Europie, a także do USA, Kanady i Japonii. Wielokrotnie występował z wybitnymi orkiestrami w Polsce i za granicą<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Por.: *Ibidem*, s. 230.

<sup>24</sup> Przyczynił się do tego z pewnością Sobór Trydencki, uznając „*stillus antiquus* jako nakazany styl kościelny [...], świadomie [...], ponad procesem dziejowym (jak niegdyś jednogłosowy śpiew kościelny)”, w: Carl Dahlhaus, Hans H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Warszawa 1992, s.98.

<sup>25</sup> Termin używany przez analityków w tekstach z lat 70. i 80.XX w., m.in. przez Oehlmana, Dell'Agli czy Schnittke'go, który wiąże się z wykorzystaniem heterogenicznych współbrzmień różnej proveniencji (dot. tonalności, modalności, harmoniki rozszerzonej) tworząc w częściach mszy nową jakość brzmieniową, bez uszczuplenia jej samodzielności, ale wciąż stanowiąc *continuum* danego cyklu. Por.: S. Dąbek, *op.cit.*, s. 209.

<sup>26</sup> Dyrygentem i dyrektorem chóru jest Jan Łukaszewski, pedagog, wykładowca kursów mistrzowskich, profesor sztuk muzycznych. Uznawany jest za jednego z najwybitniejszych w Europie specjalistów w dziedzinie muzyki chóralnej. Jako dyrygent występuje z wieloma wybitnymi orkiestrami jak m.in. *Academy of Ancient Music* czy *Akademie für Alte Musik Berlin*. Z jego inspiracji odbyły się m.in. Międzynarodowe Sympozja Muzyki Chóralnej, a także kolejne edycje Międzynarodowego Festiwalu Mozartowskiego. Na podst.: [www.polskichorkameralny.pl](http://www.polskichorkameralny.pl)

Podsumowując tę część opisu dzieła artystycznego – jakim jest płyta *AVE* z muzyką sakralną, a jednocześnie chcąc stworzyć swoisty pomost do drugiego zakresu pojęciowego, w myśl którego dokonałam zestawienia dzieł dot. sfery *profanum* jako dopełnienia pełnego osiągnięcia w przewodzie habilitacyjnym – pragnę przywołać frapujące twierdzenia niemieckiego muzykologa Thrasybulosa Georgiadesa. W publikacji pt. *Sakral und profan in der Musik* uznał on, że „muzyka jako czysty materiał jest profaniczna, dopiero treść oraz cel, któremu służy, czynią ją święcką lub ‘duchową’; muzyka może stać się sakralna jedynie przez związek z uświęcającym Słowem (Bożym)”<sup>27</sup>. Toczące się od lat naukowe dyskusje natury filozoficzno-estetycznej próbujące zamknąć terminologicznie zakresy *sacrum* i *profanum* w sztuce muzycznej potwierdzają, że w istocie obie idee wymykać się mogą jednoznacznym definicjom. Jak wspominałam we wstępie opisującym własne osiągnięcia, osobiście wskazuję w swojej twórczości sferę *profanum* (*P*) jako tę, do której należy ciało i materia, co w większości przypadków ma związek ze sztuką tańca. Moje ponad 15-letnie doświadczenie w pracy nad komponowaniem muzyki do spektakli choreograficznych stało się powodem, dla którego tę przestrzeń artystycznego wyrazu uznałam za drugą stronę dopełniającą mój twórczy wizerunek. Uważam bowiem, że *muzyka w spektaklu tańca powinna być tym, co dodaje – a nie ujmuje, co inspiruje – a nie deprecjonuje, co pobudza – a nie zanudza, co otwiera umysł i serce – by oczami chłonąc emocje, jakie przekazuje nam tancerz.*

Spektaklem, który stanowi przykład zespolenia muzyki i działań scenicznych, ale w sposób niekonwencjonalny – gdyż to muzyka jest w istocie wyznacznikiem konstrukcji formy dramaturgicznej obejmującej inne akcje – jest kompozycja audio sceniczna ***Darkness... na kwartet smyczkowy, aktora, tancerzy, światło i elektronikę.*** Premiera odbyła się dnia 7 marca 2013 roku w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie w ramach cyklu *Scena E12* pt. *Oglądanie Dźwiękiem – Słyszenie Ruchem – Granie Obrazem*<sup>28</sup>. Wykonawcami byli tancerze Warszawskiego Teatru Tańca, aktor Bartosz Martyna oraz muzycy kwartetu smyczkowego „Tesseris”. Za reżyserię i koncepcję choreograficzną odpowiadała Aleksandra Dziurosz<sup>29</sup>, realizatorem dźwięku był natomiast Andrzej Kopec. Od czasu premiery spektakl został wykonany kilka razy przez różnych wykonawców. Inspiracją do powstania utworu był niezwykle wiersz Cypriana Kamila Norwida pod tytułem *Ciemność* (ang. *Darkness*). Wieloznaczność i głębia przekazu istoty treści tego wiersza ośmieliły mnie do podjęcia próby przełożenia symboliki problemu ‘braku skomunikowania’ się werbalnego i mentalnego (co metaforycznie dostrzega Norwid) na spectrum brzmieniowe. Istotnie jest wskazanie, że sam tekst wiersza pojawia się w partyturze w formie czysto wizualnej (jako intencja) – a jego akustyczna prezentacja stała się faktem dopiero w myśl koncepcji audioscenicznej reżysera. Pojawienie się aktora, który recytuje *Ciemność* na scenie lub w innej przestrzeni teatralnej – uzewnętrzniło treść wiersza Norwida dla publiczności, a tym samym dodało kolejny kontekst

<sup>27</sup> Por.: Thrasybulos Georgiades, *Sakral und profan in der Musik*, München 1960, s.98; za: Kinga Kiwała, *Muzyka i świętość*, Ethos 27(2014) nr 1, s.201.

<sup>28</sup> Wydarzenie to stanowiło trzyczęściowy wieczór multimedialny, w skład którego – oprócz *Darkness...* weszły spektakle *Sześć spojrzeń na Paulę* Alicji Gronau oraz *Praeter Anny* Ignatowicz-Glińskiej.

<sup>29</sup> Aleksandra Dziurosz (ur. 1981) – tancerka, choreograf, nauczyciel tańca współczesnego, doktor habilitowany sztuki, pomysłodawca i dyrektor Warszawskiego Teatru Tańca, dyrektor *Warsaw Dance Days. Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego*. Występowała m.in. w: Japonii, Hiszpanii, Puerto Rico, Szwajcarii, Holandii, Danii, na Litwie, Węgrzech, w Czechach i Polsce. Choreograf spektakli tanecznych oraz twórca ruchu scenicznego w wielu spektaklach teatralnych i operowych. Członek jury ogólnopolskich oraz międzynarodowych konkursów choreograficznych. Wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Członek Rady Naukowej Instytutu Choreologii w Poznaniu oraz wiceprezes Polskiego Forum Choreologicznego. Więcej informacji: [www.dziurosz.pl](http://www.dziurosz.pl) oraz [www.wtt.waw.pl](http://www.wtt.waw.pl)

znaczeniowy samemu spektaklowi. Należy zaznaczyć, że dopuszczalna jest także wersja tzw. niema (bez recytacji) – wyłącznie jako utwór instrumentalny.

Cechą charakterystyczną kompozycji *Darkness...*, która to cecha stała się niejako pochodną samego tytułu utworu, jak i wynikającej z niego idei choreograficznej, jest sytuacja zaplanowanej ciemności w przestrzeni scenicznej, którą to rozświetlają jedynie – używane także przez tancerzy jako rekwizyty – mini-światełka. Muzycy także posiadają lampki pulpitówek. Fakt ten powoduje dwa rezultaty każdego wykonania: *primo* - jest ono od strony wizualnej zawsze nieco inne oraz *secundo* - nie doczekało się (jak dotychczas) optymalnej technicznie możliwości do zarejestrowania filmowej pełnej wersji audio-wizualnej. Stąd nagranie załączone do dokumentacji – w sposób oczywisty przedstawia efekt dźwiękowy, choć umieszczono także filmowy *trailer* spektaklu prezentujący *en gros* całą koncepcję<sup>30</sup>.

Warstwa dźwiękowa spektaklu *Darkness...* jest wynikiem współistnienia partii instrumentalnych wykonywanych na żywo przez kwartet smyczkowy (z partytury) oraz brzmień elektronicznych utrwalonych na taśmie. Istotne jest wskazanie, że przygotowane *sample* są zarejestrowane niewiele wcześniej przed każdą kolejną realizacją spektaklu, gdyż źródłem dźwięków są aktualnie występujący wykonawcy. Tworzenie interaktywnej warstwy akustycznej z odtwarzanych próbek dźwiękowych jest także możliwe jako działanie przetworzeniowe w czasie realnym, np. z nieskorelowanych pętli *sampling*owanego na żywo dźwięku. Dodatkowo zaplanowano amplifikację mikrofonową muzyków i aktora, z możliwym użyciem pogłosu. Zadaniem technologii w *Darkness...* jest wykreowanie interaktywnej sytuacji, w której wszyscy wykonawcy swoim ruchem i głosem mają sposobność wpływania na sferę dźwiękową bądź świetlną.

Partytura *Darkness...* jest zatem sumą zaplanowanych precyzyjnie lub aproksymatywnie zdarzeń akustycznych. Warstwa instrumentalna wykonywana przez kwartet smyczkowy stylistycznie nawiązuje do nurtu sonoryzmu, z szeroką paletą różnych sposobów wydobywania dźwięków przez instrumentalistów. Dopełniona została także o asemantyczne efekty głosowe. Od strony formalnej kompozycja dzieli się na segmenty instrumentalne (o różnej, często kontrastowej, energetyce i fakturze), pomiędzy którymi umiejscowione są warstwy elektroniczne lub wersety wiersza Norwida „Ciemność”.

Kompozycja audiosceniczna *Darkness...* jest jedną z niewielu w mojej twórczości muzycznej zespolonej z tańcem, w której to muzyka jest prowadzącą akcją i narracją. Samo zagadnienie korelacji muzyki i tańca w spektaklu choreograficznym – ale z punktu widzenia działań twórczych kompozytora - stało się dla mnie powodem znalezienia odpowiedzi na pytanie: czy kompozytor decydujący się w dzisiejszych czasach na tworzenie muzyki do dzieł tanecznych może stać się twórcą autonomicznym, czy jednak tkwi w zależności od koncepcji choreografa? Rezultatem podjęcia próby zgłębienia tego tematu – w aspekcie badawczym – jest publikacja powstała w ramach IV edycji programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy”, będąca wynikiem mojej wieloletniej współpracy zarówno twórczej, jak też naukowej ze wspomnianą już tancerką i choreografem Aleksandrą Dziurosz - pt. „*do-WOLNOŚĆ – TRADYCJA. Funkcja kompozytora w dziele choreograficznym. Analiza na przykładzie wybranych spektakli tanecznych powstałych w Polsce w okresie 25 lat wolności (1989-2014)*”<sup>31</sup> [artykuł w formie papierowej i cyfrowej jest dołączamy do dokumentacji].

<sup>30</sup> Nagrania dokonano podczas koncertu monograficznego z cyklu ZKP: *Portrety Kompozytorów 2016 – Aldona Nawrocka*, dnia 7 grudnia 2016 roku, godz.18, MCKiS, Warszawa. Realizacja nagrania: Michał Szpotakowski. Trailer powstał na potrzeby edukacyjne oraz na Dzień Otwarty UMFC 16.marca 2019 – montaż trailera: Aldona Nawrocka.

<sup>31</sup> A. Dziurosz, A. Nawrocka, *op.cit.*

Ujmując to zagadnienie szczególnie z punktu widzenia autora warstwy muzycznej oraz w świetle rysu historycznej funkcji kompozytora w dziele choreograficznym publikacja prezentuje szeroką perspektywę tego typu działań, odnoszących się zarówno do przykładów współpracy kompozytora i choreografa w czasach dawnych, jak i współczesnych. Istotny też dla samej publikacji był kontekst tzw. wolności artystycznej i jego indywidualne pojmowanie przez twórców zaangażowanych w proces kreacji dzieła zależnie bądź niezależnie od sytuacji ideologicznej. Warto wspomnieć, że do początków XX wieku bycie tzw. „kompozytorem baletów” nie było nobilitującym określeniem (wyjątkami okazywali się nieliczni, jak choćby Piotr Czajkowski), gdyż funkcja taka często wiązała się wyłącznie z dostosowaniem się do dość arbitralnie narzuconym przez choreografa rozplanowaniem metrorytmicznym, energetycznym czy nawet wyrazowym warstwy dźwiękowej. XX wiek rozpoczął stopniowe rozchodzenie się tych dwóch płaszczyzn (tanecznej i muzycznej): nie tylko nowe techniki czy nurty taneczne redefiniowały podejście do muzyki (w ujęciu estetycznym), ale i nowy język muzyczny pozwalał na indywidualną interpretację choreograficzną. Dojście (dzięki M. Cunnighamowi i J. Cage`owi) do skrajnego zestawienia działania choreograficznego i kompozytorskiego – czyli metaforycznej *ciszy* jako „podkładu muzycznego” oraz *improvizacji* jako metody kreacji w czasie rzeczywistym – dopełniło paletę możliwości budowania współczesnego spektaklu tanecznego zarówno od strony ruchowej, jak i dźwiękowej. Dodatkowo rozwój technologii (*live electronic*) pozwolił na działania sterujące dźwiękiem przez tancerza, zatem każdorazowy pokaz spektaklu wykorzystującego system interaktywny posiadał indywidualną i nową warstwę dźwiękową. Dzisiejszy kompozytor tworzący muzykę do spektaklu tanecznego ma zatem do dyspozycji nie tylko tzw. „kilka wieków historii muzyki”, czyli sposobność kreowania stylizacji dawnych m. in. muzycznych form, gatunków, nurtów czy tańców, ale ma także nowe narzędzia technologiczne. Funkcja kompozytora jest dużo bardziej niezdeterminowana, choć wciąż pochodna lub odnosząca się do koncepcji głównej spektaklu<sup>32</sup>. Osobiście – pragnąc wskazać główną cechę mojego podejścia do połączenia muzyki i tańca (w aspekcie zarówno stworzenia nowej kompozycji, czy też wykorzystania w warstwie dźwiękowej spektaklu utworu, który już istnieje) - spuentuję: *Szukam wciąż dźwięków najbardziej adekwatnych i stapiających ideę główną spektaklu choreograficznego. Kontekst muzyczny jest niezwykle istotny dla jego dramaturgii, mimo (może raczej dzięki) możliwości wielopłaszczyznowej interpretacji. Spektakl choreograficzny – jako teatralny przekaz artystyczny z dominującą rolą tańca – jest od wieków mocno sprzężony z muzyką, stąd tak ważna jest jej funkcja.*

## EPILOG

Naukowcy od lat próbują odnajdywać w dziele muzycznym elementy, które mogą być odbiciem rzeczywistego porządku świata lub też doszukują się w samym utworze odzwierciedlenia świata wewnętrznego (psychicznego) jego twórcy bądź też – przeciwnie – odbiorcy. Przed dokonaniem konkluzji w każdym z tych przypadków stykamy się z rzeczywistością, która jest w stosunku do nich najbardziej pierwotna: to „rzeczywistość pomysłu, koncepcji muzycznej, myśli, idei, za pomocą której kompozytor wybiera i uaktywnia materię muzyczną. Od tego momentu zaczyna się urealniać wizja dźwiękowa przyszłego utworu”<sup>33</sup>. Żywię nadzieję, że dane mi będzie jeszcze długo tworzyć tę rzeczywistość.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s.66.

<sup>33</sup> Por.: Blandyna Łukomska-Świegocka, *Arsdicea czyli obrona doskonałości muzyki współczesnej*, w: Zeszyty Naukowe nr 15, AMFC Warszawa 1986, s.99.