

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Łukasz Syrnicki

**Witold Szalonek – *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy
*Hommage à Szymanowski.***

**Problematyka wykonawczo-interpretacyjna
ze szczególnym uwzględnieniem partii altówki**

w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Piotr Tarcholik
promotor pomocniczy: dr Natalia Szwab

Kraków 2024

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

WITOLD SZALONEK (1927-2001)

Symfonia rytuałów na kwartet smyczkowy

Hommage á Szymanowski

Wykonawcy:

Kwartet Śląski

Szymon Krzeszowiec – skrzypce I

Arkadiusz Kubica – skrzypce II

Łukasz Syrnicki – altówka

Piotr Janosik – wiolonczela

Realizator dźwięku:

Przemysław Scheller

Nagranie jest rejestracją z koncertu, który odbył się 28 lipca 2023 roku
o godz. 19.00 w Hotelu Belvedere w Zakopanem w ramach
46. Festiwalu Muzyki Karola Szymanowskiego

Spis treści

Uwagi wstępne.....	4
1. Utwory na kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XX i XXI wieku	
– bogactwo idei, myśli, koncepcji.....	7
1.1. Przedstawiciele muzyki kameralnej (kompozytorzy). Subiektywnym uchem....	7
1.2. Idee, style, kierunki.....	11
2. Witold Szalonek – portret twórcy.....	14
2.1. Zarys życia i twórczości.....	14
2.2. Utwory na kwartet smyczkowy w twórczości kompozytora.....	24
3. <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy Witolda Szalonka.....	32
3.1. Okoliczności powstania utworu.....	32
3.2. Uwagi analityczno-interpretacyjne.....	36
3.3. Perspektywa wykonawczo-interpretacyjna.....	47
3.3.1. Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2002 – retrospekcja z prawykonania.....	47
3.3.2. Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne.....	51
3.4. W poszukiwaniu porozumienia: kompozytor – dzieło – wykonawca.....	74
4. <i>Symfonia rytuałów</i> Witolda Szalonka w świetle polskiej literatury kwartetowej:	
Szymanowski, Lutosławski, Górecki, Penderecki.....	80
Refleksja.....	83
Bibliografia.....	84
Spis rycin, przykładów i tabel.....	86

Uwagi wstępne

Zawód muzyka niesie z sobą wiele wyzwań, do których – co zrozumiałe – proces edukacyjny nie przygotowuje w pełni. Liczne utwory wpisujące się w nurt muzyki współczesnej – z jej bogactwem technik kompozytorskich, sposobów notacji czy poszerzaniem możliwości barwowo-artykulacyjnych instrumentów – niejednokrotnie rodzą wątpliwości wykonawczo-interpretacyjne, a bywa, że konsternację i bezradność. Niemniej, konieczność mierzenia się z dziełami „naszych czasów” niesie potrzebę zwrócenia uwagi na zagadnienia związane z muzyką najnowszą w szerokim ich ujęciu – począwszy od właściwego odczytania zapisu utworu po jego odpowiednią realizację i przekonującą interpretację. Znaczenie tych kwestii dla głębszego zrozumienia kompozytorskich intencji jest z perspektywy wykonawcy bezcenne.

Zastanawiając się nad tematem pracy poszukiwałem utworu, który byłby zgodny z moją artystyczną drogą, a jednocześnie możliwie szeroko eksplorował partię altówki, zarówno pod względem jej umiejscowienia i roli w kwartecie smyczkowym, jak i technicznych i barwowych możliwości, a także był dla wykonawcy interpretacyjnym wyzwaniem. Z pewnością do takich kompozycji należy *Symfonia rytuałów* Witolda Szalonka, dzieło w pewnym stopniu kontrowersyjne i ciągle czekające na odkrycie.

Wydanie przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2021 roku *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka stało się ważnym impulsem do podjęcia próby możliwie wnikliwego naświetlenia problematyki związanej z jej wykonaniem, tym bardziej, że miałem zaszczyt edytować w tej publikacji partię altówki. Ponad 30-letnia współpraca z Kwartetem Śląskim oraz liczne kontakty z kompozytorami dały mi możliwość zdobycia wiedzy i umiejętności pomocnych w interpretowaniu muzyki współczesnej. Część tego doświadczenia zawarłem w pracy, mając jednak świadomość, jak karkołomne to zadanie.

Głównym celem niniejszej pracy jest przedstawienie zróżnicowanej problematyki interpretacyjno-wykonawczej ujętej z perspektywy altowiolisty na przykładzie dzieła Witolda Szalonka. Być może zawarte tu sugestie okażą się pomocne w lepszym zrozumieniu utworu. Kolejnym zadaniem było wskazanie argumentów przemawiających za znaczeniem i wyjątkowością *Symfonii rytuałów* w muzyce polskiej oraz zwrócenie uwagi na twórczość jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów, który wprowadził zawsze był doceniany, ale rzadko jest wykonywany. W ramach uzupełnienia przedstawiam też główne idee i koncepcje

spotykane w utworach na kwartet smyczkowy, przybliżam sylwetkę kompozytora oraz odnoszę się do relacji kompozytor–wykonawca.

Praca obejmuje cztery rozdziały, poprzedzone wstępem i zwieńczone refleksjami końcowymi. Rozdział pierwszy skupiony jest na ogólnym ujęciu kwartetowej twórczości polskich kompozytorów XX i XXI wieku wraz z nakreśleniem głównych idei, stylów i koncepcji, charakterystycznych dla tego obszaru. Stanowi swego rodzaju kontekst dla rozważań nad głównym tematem pracy. W rozdziale drugim, poprzez zarys życia i twórczości Witolda Szalonka, przybliżam sylwetkę twórcy oraz omawiam jego utwory na kwartet smyczkowy, co przynosi szczególnie obraz „czasu i miejsca” *Symfonii rytuałów* w odniesieniu do kameralnej twórczości kompozytora. Rozdział trzeci – zasadniczy dla pracy – poświęcony jest tytułowemu dziełu – *Symfonii rytuałów* – oraz związanej z nim problematyki wykonawczo-interpretacyjnej w myśl teorii interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, ujmującej dzieło od koncepcji do realizacji i recepcji¹. Na początku przedstawione zostają okoliczności powstania utworu, a dalej jego analiza i interpretacja z ujęciem formy dzieła, a także organizacji czasu, faktury, kolorystyki i środków wykonawczych. Następnie, akcent położony został na aspekty wykonawczo-interpretacyjne (wyróżnienie i omówienie) ze szczególnym uwzględnieniem partii altówki. W ostatnim punkcie poruszam tematykę istotną dla głębszego postrzegania interpretacji przez pryzmat relacji kompozytor – dzieło – wykonawca. Rozdział czwarty przedstawia *Symfonię rytuałów* w świetle wybranej polskiej literatury kwartetowej w syntetycznym zestawieniu z twórczością (kwartetową) Szymanowskiego, Lutosławskiego, Góreckiego i Pendereckiego. Wybór tych czterech nazwisk jest nieprzypadkowy: z jednej strony w ich twórczości gatunek kwartetu zajmuje miejsce ważne, przyjmując indywidualne oblicza, a z drugiej – obecne tam inspiracje, koncepcje czy techniki pozostawiają subtelne „ślady” w dziele Szalonka.

Mimo iż twórczość Szalonka była niejednokrotnie przedmiotem refleksji, ta najczęściej obejmowała wybraną problematykę (najczęściej skupioną na sonorystyce) czy konkretne, pojedyncze utwory. Odniesienia pojawiały się sporadycznie w muzycznej prasie, mając najczęściej charakter publicystyczny. Spośród pozycji szerzej ujmujących twórczość Szalonka wyróżnia się *Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*² oraz książka autorstwa Mariana

¹ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

² L.M. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, wyd. Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2002.

G. Gerlicha, Lilianny Moll-Gerlich i Tadeusza Siernego *Witold Szalonek. Portret kompozytora*³, stanowiące dla mnie cenną pomoc i kopalnię wiedzy. Inspirującym uzupełnieniem była praca Daniela Cichego *Szanując inność. Witold Szalonek, pedagog i wychowawca*⁴. Warto również wskazać pozycję Ewy Kowalskiej-Zajac, dotyczącą obecności kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów polskich w muzyce XX wieku⁵, ujmującą rozwój gatunku i różnorodne jego oblicza.

³ M.G. Gerlich, L. Moll-Gerlich, T. Sierny, *Witold Szalonek. Portret kompozytora*, wyd. „Śląsk”, Katowice 2020.

⁴ D. Cichy, *Szanując inność. Witold Szalonek, pedagog i wychowawca*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 4, red. J. Uchyla-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 44.

⁵ E. Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, wyd. Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2005.

1. Utwory na kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XX i XXI wieku – bogactwo idei, myśli, koncepcji

1.1. Przedstawiciele muzyki kameralnej (kompozytorzy).

Subiektywnym uchem

W nieocenionej książce Ewy Kowalskiej-Zajac, poświęconej XX-wiecznemu kwartetowi smyczkowemu w twórczości kompozytorów polskich – jego przejawom, nurtom i ideom⁶, odnajdujemy informacje o napisanych 473 utworach. Niemalą ich część znam z wykonawczej autopsji, mając jednocześnie pewność nieuwzględnienia wszystkich, choćby z racji ciągłego odkrywania dzieł, których nie zapisano w katalogach, czy ze względu na brak jednoznacznego określenia przynależności narodowej kompozytora. Przykładem jest choćby twórczość Mieczysława Wajnberga, który urodził się w Warszawie, a uciekając przed wojną (w 1939 roku) z partyturą *I Kwartetu smyczkowego* do ZSRR, przyjął tam rosyjskie obywatelstwo. Innym: *Quatuor (à cordes)* (1965) Grażyny Bacewicz czy *I Kwartet smyczkowy* (1930?) Joachima Mendelsohn, które w nagraniu Kwartetu Śląskiego wydał w 2023 roku CHANDOS Records. Blisko 80 prawykonań utworów na kwartet smyczkowy polskich kompozytorów (przez Kwartet Śląski) przypada już na XXI wiek (2000-23)⁷, więc z naturalnych przyczyn nie mieszczą się one w badawczym okresie wspomnianej wcześniej pozycji.

Każde spotkanie z muzyką polską jest – przez pryzmat jej „bliskości” – doświadczeniem szczególnym, odczuwalnym nieobiektywnie, w którym „tu” jest bliższe niż „tam” z wszelkimi tego rodzaju odczuwania konsekwencjami. Część kwartetowych utworów (czy też kwartetów smyczkowych rozumianych jako gatunek) napisanych przez uznanych twórców znajduje się w repertuarze wybitnych wykonawców i często gości w programach światowych sal koncertowych. Jednak zdecydowanie więcej jest tych, które pamiętam poprzez dany mi z jakiegoś powodu rodzaj wzruszenia, czy – jak mówi Paweł Szymański – „rezonans w sferze estetycznej”, satysfakcję estetyczną⁸. Takich muzycznych przeżyć, obok których nie mogę przejść obojętnie, jest zdecydowanie więcej, co być może oznacza „nisko umieszczoną

⁶ *Ibidem*.

⁷ Wszystkich prawykonań (razem z utworami kompozytorów zagranicznych) obejmujących lata działalności Kwartetu Śląskiego jest ok. 150, a prawykonań utworów kompozytorów polskich – ok. 120.

⁸ Za: N. Szwab, *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020, s. 57.

poprzeczkę” lub kompozytorski kunszt rodzimych twórców, lub jeszcze coś innego... W każdym razie, nie ma to związku z dogłębną analizą, choć jeżeli tak, nie jest ona kluczowa, a raczej ma związek z natychmiastowym, subiektywnym, choć być może błędnym odczuciem rozumienia.

Poniżej, z perspektywy wykonawcy, zasygnalizowana zostanie kwartetowa twórczość wybranych kompozytorów polskich, spośród których większość utworów – przynoszących niezapomniane wrażenia – miałem okazję wykonywać.

Dwa kwartety Karola Szymanowskiego: *Kwartet smyczkowy C-dur nr 1*, op. 38 (1917) i *Kwartet smyczkowy nr 2* op. 56 (1927)⁹ od pierwszego zetknięcia urzekły mnie subtelnością, poetyką, finezją i kolorytem, ale również zmiennością i ekspresją. Nie mogę też zdecydować, który jest mi bliższy – są zupełnie inne, a zarazem tak podobne. Mają w sobie jakąś magię i moc przyciągania. Oryginalność muzyki Szymanowskiego sprawia, że nigdy w żadnym z poznanych później dzieł nie odnalazłem nic tak wysublimowanego i bliskiego. Wielokrotnie przez nas wykonywane i nagrywane, stanowią trzon repertuaru nie tylko polskich zespołów. Inspiracje muzyką Karola Szymanowskiego odnajdujemy w utworach kolejnych pokoleń kompozytorów (np. Witolda Szalonka, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Grażyny Bacewicz).

Listę kwartetów smyczkowych skomponowanych w XX wieku otwierają trzy Marcellego Popławskiego, datowane na lata 1904-06. Dzięki zwróceniu większej uwagi na twórczość kompozytorów pierwszej połowy XX wieku, nagrany i częściej wykonywany jest romantyczny kwartet Ludomira Różyckiego (1916). W roku 1917 powstał *Kwartet smyczkowy nr 1* Aleksandra Tansmana, który niestety nie zachował się do naszych czasów. W latach 1922-56 kompozytor napisał siedem kolejnych oraz *Tryptyk* na kwartet smyczkowy. Te mistrzowskie utwory dziś rzadko goszczą w repertuarze sal koncertowych, chociaż przed wojną twórca zdobył światowy rozgłos. Można jeszcze usłyszeć *Kwartety nr 4* i *nr 6*, które są zwarte i zyskały pozytywny odbiór publiczności. Jednak najciekawszy wydaje się *Kwartet smyczkowy nr 5* (1940), napisany z niezwykłym rozmachem, fakturalną gęstością i ekspresją, zakończony brawurową fugą, stanowiący jako całość wyzwanie dla każdego zespołu¹⁰. W powojennych kwartetach: *nr 7* (1947) i *nr 8* (1956) szybkie tempa powodują zacieranie szczegółów harmonicznym i pojedynczym motywów, tworząc wrażenia barwowe bliższe sonoryzmowi.

⁹ Kwartety Szymanowskiego Kwartet Śląski nagrał dwukrotnie, ostatnie: C&P 1997 CD ACCORD, ACD 037.

¹⁰ Komplet nagrany przez Kwartet Śląski w 1991 r. dla P&C 1992 Etcetera Records B.V. Amsterdam, KTC 2017.

Twórczość Szymona Laksa obejmuje między innymi pięć kwartetów, napisanych w latach 1928-63, z czego dwa pierwsze nie przetrwały wojennej pożogi. Aplauz wśród publiczności zawsze wzbudza, napisany w Paryżu, *Kwartet smyczkowy nr 3 „Na polskie tematy ludowe”* (1945) z licznymi cytataми polskiego folkloru¹¹.

Warto w tym miejscu wymienić pozostałych kompozytorów, których pierwsze kwartetowe partytury powstały przed II wojną światową lub w czasie jej trwania: Romana Statkowskiego, Antoniego Szałowskiego, Jerzego Fitelberga, Romana Palestra, Bolesława Woytowicza, Romana Padlewskiego, Józefa Kofflera, Stefana Kisielewskiego, Artura Maławskiego, Karola Rathausa, Kazimierza Sikorskiego, Joachima Mendelzona czy Witolda Rudzińskiego.

Na lata 1929-65 przypada kwartetowa twórczość Grażyny Bacewicz, zdobywająca dziś coraz większe światowe uznanie. I chociaż najczęściej interpretowane są *Kwartet smyczkowy nr 3* (1947) i 4 (1951), osobiście za bardziej interesujące uważam *Kwartet smyczkowy nr 5* (1955) z podwójną fugą, *Kwartet smyczkowy nr 6* (1960) i *Kwartet smyczkowy nr 7* (1965), w których kompozytorka wykorzystuje sonorystycznie brzmiące struktury. W 1965 roku powstał jeszcze czteroczęściowy *Quatuor (à cordes)*, na którego wydanie Bacewicz się nie zdecydowała, być może z powodu znacznego podobieństwa do *Kwartetu nr 7*¹².

Jednym z największych osobistych przeżyć było dla mnie poznanie kameralnej twórczości Mieczysława Wajnberga, powstałej w większości już po opuszczeniu Polski. Skomponowany w 1937 roku (w Warszawie) i rewidowany w 1985 roku *Kwartet smyczkowy nr 1* op. 2/141 ukazuje talent, kunszt i wyjątkową wyobraźnię młodego kompozytora. W 17 kwartetach Wajnberg zawarł prawdopodobnie wszystkie odcienie emocji, nigdy nie posuwając się do przesady, mające spójny z jego dramatycznym losem przekaz¹³.

W przedziale lat 1945-60 powstają pierwsze kwartety między innymi Konstantego Regameya, Zdzisława Szostaka, Ryszarda Bukowskiego, Michała Spisaka, Bogusława Schaeffera, Jana Wincentego Hawela czy Bolesława Szabelskiego.

Dodekafoniczny *Kwartet smyczkowy* Tadeusz Bairda (1957) oraz późniejsze *Play* (1971) i *Wariacje w formie ronda* (1974-78) zwracały uwagę krytyków i muzykologów – dziś są rzadko wykonywane, a z pewnością zasługują na przypomnienie.

¹¹ Zachowane kwartety zostały nagrane przez Kwartet Śląski w 2015 r., wydane przez Fundację Musica Pro Bono, FMPB CD 025.

¹² Komplet kwartetów smyczkowych został nagrany przez Kwartet Śląski dla CHANDOS Records Ltd. 2016, 2023.

¹³ Komplet kwartetów smyczkowych został nagrany przez Kwartet Śląski dla CD ACCORD, 2016-2022.

Krzysztof Penderecki sonorystycznymi *Quartetto per archi nr 1* (1960) i *Kwartetem smyczkowym nr 2* (1968) zadziwił muzyczny świat. Późniejsze *Der unterbrochene Gedanke* (1988), *III Kwartet smyczkowy „Kartki z niezapisanego pamiętnika”* (2008) oraz *IV Kwartet smyczkowy* (2016) zachwycają narracją, ale i wysublimowaną urodą fraz zwróconych w stronę przeszłości¹⁴. Dzięki światowemu znaczeniu twórczości Pendereckiego również jego utwory kameralne wykonywane są często przez najwybitniejszych artystów.

O ile twórczość kameralna wielu kompozytorów stanowi ważny, lecz poboczny nurt głównych zainteresowań, to w dorobku Krzysztofa Meyera zyskuje ona szczególne znaczenie, naznaczone obecnością 15 kwartetów (stan na 2023 rok). Uczeń Pendereckiego zadeedykował Mistrzowi swój *I Kwartet smyczkowy* op. 8 (1963), nawiązujący do *Quartetto per archi nr 1* poprzez wykorzystanie sonorystycznych brzmień; *II Kwartet smyczkowy* op. 23 (1969), łączący dodekafonię z sonorystyką, poświęcił Meyer Witoldowi Lutosławskiemu, a *III Kwartet smyczkowy* op. 27 (1971) – jako wynik młodzieńczych fascynacji – Dymitrowi Szostakowiczowi.

Napisany w technice aleatorycznej *Kwartet smyczkowy* (1964) Witolda Lutosławskiego prezentuje koncepcję formy zamkniętej, w której część I stanowi przygotowanie części głównej. Prawykonany przez słynny LaSalle Quartet szybko stał się jednym z najważniejszych utworów XX wieku¹⁵.

Chociaż muzyka kameralna była ulubionym obszarem twórczej aktywności Witolda Szalonka, pozostawił on tylko trzy partytury wykorzystujące kwartet smyczkowy: *I+I+I+I* (1969), *Inside?-Outside?* na klarnet basowy i kwartet smyczkowy (1987) oraz *Symfonię rytuałów* (1991-96). W sonorystycznych kompozycjach twórca w niezwykle sposób zaprezentował możliwości brzmieniowe instrumentów smyczkowych, a *Symfonia rytuałów*, w mojej opinii, należy do szczytowych osiągnięć polskiej muzyki XX wieku.

Trzy kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego, skomponowane w latach 1988, 1991 i 2005, zachwycają kontrastami, niuansami dynamicznymi, energią, ale i – wyróżniającą wiele utworów kompozytora – natchnioną duchowością¹⁶, sprawiającą iż jego muzyka szczególnie głęboko porusza.

Obszerny katalog literatury kwartetowej nie pozwala przyjrzeć się w niniejszej pracy wszystkim utworom i ich autorom. Poniżej wymienię tych kompozytorów, których twórczość z przeznaczeniem na kwartet smyczkowy jest dla mnie ważna, zapamiętana dzięki

¹⁴ Komplet w nagraniu Kwartetu Śląskiego, wydany w 2021 r. przez Chandos Records Ltd.

¹⁵ Komplet w nagraniu Kwartetu Śląskiego, C&P 1997 CD ACCORD, ACD 037.

¹⁶ Komplet w nagraniu Kwartetu Śląskiego, wydane przez EMI Classics w 2008 r., 50999 2 3631 3 2 8.

jej walorom estetycznym, i została utrwalona w nagraniach naszego zespołu¹⁷: Marta Ptaszyńska, Marek Stachowski, Krystyna Moszumańska-Nazar¹⁸, Paweł Szymański¹⁹, Stanisław Krupowicz²⁰, Zbigniew Bargielski²¹, Zygmunt Krauze²², Joanna Wnuk-Nazar, Andrzej Panufnik²³, Aleksander Lason²⁴, Andrzej Krzanowski²⁵, Tadeusz Wielecki, Eugeniusz Knapik²⁶, Grażyna Krzanowska, Ryszard Gabryś, Rafał Augustyn²⁷. Z pokolenia twórców młodszych szczególnie moją uwagę zwróciły utwory: Pawła Mykietyna, Cezarego Duchnowskiego, Wojciecha Widłaka, Roxanny Panufnik, Wojciecha Ziemowita Zycha, Mikołaja Góreckiego, Aleksandra Nowaka, Hanny Kulenty, Marcina Bortnowskiego, Joanny Szymali, Andrzeja Kwiecińskiego i Andrzeja Dziadka.

1.2. Idee, style, kierunki

Twórczość polskich kompozytorów w pierwszej połowie XX wieku w znaczącej większości zdominowana była przez postawę klasycystyczną, rozumianą jako opozycja wobec indywidualizmu, form otwartych, procesualnych i postawy konceptualnej²⁸. W porównaniu do twórczości Weberna, Strawińskiego, Bartóka – jak pisze Kowalska-Zajac – była bastionem tradycji, co nie oznacza braku prób unowocześnienia warsztatu muzycznego²⁹. Na tym tle jasnym punktem jest np. twórczość Karola Szymanowskiego, który stworzył oryginalny język muzyczny, oraz Józefa Kofflera, działającego we Lwowie w latach 30., stosującego dodekafonię.

Oczywiste opóźnienie polskich kompozytorów względem tendencji Zachodu wynikało głównie z trudnych uwarunkowań historycznych. Postawę klasycyzującą odnajdujemy między innymi w kwartetach Antoniego Szałowskiego czy Stefana Kisielewskiego. Kompromisowe

¹⁷ Również radiowych.

¹⁸ *III Kwartet smyczkowy*, BOX: *Sto na sto. Muzyczne dekady wolności*, 2019.

¹⁹ W nagraniu Kwartetu Śląskiego, wydane przez EMI Classics w 2006 r., 0946 3 84393 2 5.

²⁰ Fundacja Musica Pro Bono 2010, FMPB CD004.

²¹ CD Accord, Universal Music Polska 2012, ACD 173-2.

²² 1994 THESIS PARIS, TH 82059.

²³ C&P Polskie Radio Katowice S.A. 2003, PRK CD 056.

²⁴ Fundacja Musica Pro Bono 2007, FMPB CD001, Polskie Radio Katowice 2006, PRK CD076.

²⁵ „Pokolenie stalowowolskie” 2011, Album zawiera 6 płyt CD z muzyką Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia i Eugeniusza Knapika, nagrań pomiędzy 1983 i 2011 r.

²⁶ Nagranie w wykonaniu Kwartetu Śląskiego, wydane w 2022 r. przez CD Accord, ACD 317.

²⁷ Nagrania z roku 2010 wydane przez CD Accord, 2010 CD ACCORD, ACD 165-2.

²⁸ Wg Rafała Augustyna, za: E. Kowalska-Zajac, *op. cit.*, s. 22.

²⁹ *Ibidem*.

stanowisko pomiędzy radykalizmem a neoklasycyzmem było obecne w kompozycjach Konstantego Regameya, Karola Rathausa, Tadeusza Bairda oraz Romana Palestra.

Na skutek politycznej odwilży dopiero pod koniec lat 50. pojawiły się tendencje do odważnego odkrywania świata brzmień (sonoryzm), a techniki kompozytorskie takie jak serializm czy aleatoryzm stawały się atrakcyjnym i intensywnie eksplorowanym punktem odniesienia. „Porzucenie gatunkowej tradycji formalnej i tworzenie zupełnie nowych ujęć architektonicznych”³⁰ leżały u podstaw prekursorskich utworów Krzysztofa Pendereckiego (*Quartetto per archi*) i Witolda Lutosławskiego (*Kwartet smyczkowy*), który, jak mówi Leszek Polony,

zespala w jednorodną artystycznie całość trzy koncepcje pojmowania muzyki, rzadko zresztą występujące w absolutnie czystej postaci: sensualistyczną, konstruktywistyczną, i ekspresjonistyczną³¹.

W podobnym duchu powstają kwartety Zbigniewa Bargielskiego czy Andrzeja Panufnika. Interesującym przykładem jest wyodrębnienie „szczególnego typu stylistycznej sterylności”³² oraz dążenie do wzajemnego powiązania i oddziaływania zbioru elementów dzieła. Stosunkowo szybko wyczerpany został potencjał tendencji i technik awangardowych. Homogeniczność wraz z jej ograniczeniami, której wynikiem było, między innymi, osłabienie dynamiki formy oraz – jako reakcja na jednorodność – pluralistyczne tendencje muzyki drugiej połowy XX wieku, w konsekwencji legła u podstaw heterogeniczności i różnorodności. Jak powiedział Witold Lutosławski,

system nie jest rzeczą nieodzowną dla twórczego kompozytora... Tym czynnikiem, niemożliwym do opisanego w sposób czysto naukowy, jest zjawisko niezmiernie tajemnicze, które, jeśli istnieje, gwarantuje większą jednolitość dzieła niż czyni to np. system tonalny. Jest nim osobowość twórcy. Wierzę w nadrzędność jedności tej osobowości³³.

Modernistyczne kierunki i powiązane z nimi techniki: impresjonizm, ekspresjonizm, futurizm, sonoryzm, serializm czy aleatoryzm – początkowo ukształtowane w opozycji do romantyzmu, następnie radykalizowane i wielotorowo rozwijane – miały ogromny wpływ na dzisiejszy obraz muzyki. Ta przeprowadzona na ogromną skalę swego rodzaju rewolucja – paradoksalnie – doprowadziła w konsekwencji do oswobodzenia wyobraźni twórców

³⁰ *Ibidem*, s. 24.

³¹ Za: *ibidem*, s. 91.

³² *Ibidem*, s. 25.

³³ Za: *ibidem*, s. 26.

z ograniczających gorsetów konwencji, stylów, form. Jednorodność ustąpiła miejsca wielości i różnorodności postaw artystycznych. Osiągnięcia modernizmu jednak nie zostały całkowicie odrzucone, stanowiąc istotny wkład w rozwój technik kompozytorskich i sposobów formowania twórczości. Datowany na lata 70. odwrót od awangardowych postulatów u części twórców przebiegał dość radykalnie, podczas gdy u innych przybierał łagodniejsze kształty, oparte na ewolucji lub w oparciu o syntezę „dawnego z nowym”. Potrzeba „powrotów do” szeroko rozumianej tradycji, traktowanej w wieloraki i zróżnicowany sposób, dała wyraz w postawie i muzyce kompozytorów urodzonych w latach 50. Dzieła Pawła Szymańskiego – pisane w duchu postmodernistycznego pojmowania świata – wyznaczone są przez wektory zarówno tradycji, jak i współczesności, wpisując się w autorską koncepcję surkonwencjonalizmu. Idea odrzucenia awangardy (nowości jako wartości samej w sobie), cechowała również postawę twórczą tzw. Pokolenia ‘51 (Pokolenia Stalowowolskiego), reprezentowanego przez Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia, których twórczość łączona jest z „nowym romantyzmem”³⁴.

Różnorodne postrzeganie kwartetu smyczkowego i jego możliwości swoistej „komunikacji”, rozumianej jako dialog, rozmowa, epitafium, przesłanie, gra, dają kolejne spojrzenie na to medium instrumentalne. Przełom wieków XX i XXI, wraz z rozwojem technologii, sprzyjał eksploracji rejonów wcześniej niedostępnych, przynosząc „rewolucję” – czy to, ponownie, w zakresie brzmienia (kreowanego lub modyfikowanego np. za pomocą elektroniki), czy formy dzieła (happeningi, teatr instrumentalny), czy też w sferze nawiązań, inspiracji (np. do gier komputerowych, różnych odmian muzyki rozrywkowej). Pojawiają się formy, a nawet gatunki hybrydyczne, których istotą staje się odważne przemieszanie idei lub stylów w przekonaniu o kreowaniu nowej, ciekawszej, alternatywnej rzeczywistości. W moim spojrzeniu obecny obraz muzyki coraz dalszy jest od tego, jaki mnie ukształtował. Z całą pewnością powodem jest różnica w percepcji teraźniejszości przez młode pokolenie, zwracające uwagę na inne akcenty, sfery i aspekty, i to ono będzie żyło w świecie, który właśnie tworzy.

³⁴ P. Strzelecki, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2006; K. Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lason*. *Studia estetyczne*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.

2. Witold Szalonek – portret twórcy

2.1. Zarys życia i twórczości

Lata młodości

Witold Szalonek urodził się 2 marca 1927 roku w Czechowicach-Dziedzicach. Dzieciństwo i młodość spędził w Łagiewnikach – późniejszej (od 1951 roku) dzielnicy Bytomia, graniczącej z Chorzowem i Świętochłowicami oraz dzielnicami Rozbark i Szombierki.

Chociaż rodzice nie mieli muzycznego wykształcenia, w domu śpiewano często i przy różnych okazjach, a od czasu otwarcia restauracji u Franciszka Szalonka do momentu jej zamknięcia w czasie II wojny światowej, muzyka była tam grana na żywo przez lokalnych muzyków³⁵. W wieku 9 lat Szalonek rozpoczął naukę gry na fortepianie oraz śpiewu u miejscowych nauczycieli, która, w węższym zakresie, kontynuowana była także podczas niemieckiej okupacji.

W regionie mieszkali obok siebie Niemcy i Polacy czy Górnoszlązacy, których wzorce życiowe wzajemnie na siebie oddziaływały, tworząc „kulturowe zjawisko”, jakie często można spotkać w miejscach tzw. pogranicza. Na ulicach, obok mowy niemieckiej i polskiej, pojawiała się śląska, lub – jak określili to Henryk Borek i Reinhold Olech – „sprachmischung”³⁶.

Robotniczo-chłopska kultura Górnego Śląska, bogata w muzyczne tradycje, gdzie – obok gry w skata i hodowli gołębi³⁷ – wspólne muzykowanie wzbogacane dźwiękami

³⁵ D. Cichy, *op. cit.*, s. 44.

³⁶ M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 27.

³⁷ Tradycje muzykowania, hodowli gołębi oraz gry w skata były obecne w mentalności Ślązaków również w latach powojennych, szczególnie wśród starszej generacji, która z racji uczęszczania w wielu miejscowościach do niemieckich szkół, posługiwała się biegle również tym językiem, co w przypadku wielopokoleniowych rodzinnych spotkań wyglądało następująco: dziadkowie i rodzice mówili płynnie zarówno gwarą śląską, jak i w języku polskim i niemieckim, a młodzi po polsku i po śląsku. Do dziś, szczególnie w mniejszych miasteczkach i miejscowościach, mówi się tylko po śląsku, a czysta polska mowa słyszana jest u przyjezdnych lub używana przez najmłodsze pokolenie wykształcone w dużych miastach. Po wojnie prawie każda kopalnia czy huta miała swoje zespoły; szczególnie popularne były orkiestry dęte, które przy większych uroczystościach paradowały głównymi ulicami. Oprócz amatorów zasilane one były przez zawodowych muzyków, co miało istotny wpływ na ich niejednokrotnie wysoki poziom muzycznego kunsztu. Podobnie, choć w nieco mniejszym zakresie, wyglądała sytuacja przyparafialnych chórów, gdzie do trudniejszego repertuaru lub partii solowych angażowano profesjonalnych śpiewaków. W ogródkach lub podwórkach hodowano gołębie pocztowe (niekiedy o wyjątkowej urodzie), wysyłane okazjonalnie na specjalistyczne zawody, a po obowiązkowej mszy rodzinne niedzielne obiady kończyły się partyjkami skata przy „kropelce” alkoholu. Dziś wiele z tych tradycji wraz z odejściem starszych generacji oraz z racji restrukturyzacji śląskiego przemysłu w naturalny sposób zamiera, choć podtrzymywane są

przykopalnianych orkiestr czy parafialnych chórów należało do codzienności, oddziaływała silnie na młodego Witolda. Mimo skomplikowanej historii, Górnślązakom udało się stworzyć silne poczucie tożsamości i odrębności, oparte na kulturze i umiłowaniu regionu, na poszanowaniu dla ciężkiej pracy, na wartościach takich jak rodzina i wiara. W obraz ten wkomponowane były również wydarzenia które Szalonek wspomina następująco:

Tu w tym regionie, była jakaś symfonia maszyn, narzędzi, pisków, zgrzytów łańcuchów, jeszcze krzyki ludzi, no i krzyki rannych po wypadku w kopalni, i krzyki kobiet, jak się dowiedziały, że syn zginął, te msze potem. Te płacze w domu, to jak krzyk do Boga i jeden lament mi w głowie teraz siedzi...³⁸.

W latach okupacji przymusowe pobory do niemieckiej armii wpisały się w dramatyczną historię Śląska, a w konsekwencji doprowadziły do powojennych deportacji tysięcy Ślązaków posądzanych o zdradę.

Po wojnie Witold Szalonek rozpoczął naukę w Państwowym Liceum Muzycznym w Katowicach w klasie fortepianu Wandy Chmielowskiej – wybitnej pianistki i cenionej pedagog, urodzonej i wykształconej w Petersburgu – którą ukończył w 1949 roku³⁹. Na ten czas przypadają pierwsze próby kompozytorskie, w tym *Mazur* na fortepian (1946). Edukację kontynuował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, będąc na roku m.in. z Kazimierzem Kordem i Wojciechem Kilarem⁴⁰. Podjął jednocześnie studia w klasie kompozycji Bolesława Woytowicza – pianisty i kompozytora, a także doktora filologii słowiańskiej, matematyka i prawnika. Nie ulega wątpliwości, że spotkanie z wybitną osobowością Woytowicza, którego szerokie horyzonty sięgały poza zagadnienia związane z muzyką, rozwijały młodego adepta kompozycji wielokierunkowo. Jest to jeden z przykładów pokazujących, jak istotna jest rola dobrego pedagoga, wytrwałego i troskliwego opiekuna, inspiratora i mistrza w kształtowaniu twórczej indywidualności.

jeszcze okazjonalnie w niektórych ośrodkach. Hodowlane budki i komórki służą za składowiska zbędnych przedmiotów lub są rozbierane, by zrobić miejsce na coś bardziej użytecznego, i nie słychać już przyzakładowych dętych orkiestr. Śląskie muzykowanie, przekazywane w genach z pokolenia na pokolenie i tak istotne dla kultury regionu, przybrało elitarną formę zawodowych zespołów: NOSPR, Filharmonii Śląskiej, Opery Śląskiej czy Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”. Regionalny folklor zastąpiły *disco polo* i biesiadne, wspólne dla całej Polski piosenki. Jednak jeden element mimo upływającego czasu i zachodzących zmian społeczno-kulturowych wydaje się niezmienny – to tożsamość, silna świadomość związania z tym miejscem i jego historią, jego – mimo wszystko – odrębność.

³⁸ *Ibidem*, s. 37.

³⁹ W tym roku również ukończył PLM w Katowicach Kazimierz Kord – później wieloletni dyrygent Filharmonii Narodowej w Warszawie, oraz Józef Świder – kompozytor. *Jubileusz 80-lecia Liceum Muzycznego w Katowicach*, wyd. POSM II st. w Katowicach, Katowice 2017.

⁴⁰ D. Cichy, *op. cit.*, s. 45.

Trudne powojenne lata oraz śmierć ojca w 1950 roku depresyjnie oddziaływały na psychikę Szalonka, niemniej Woytowiczowi udało się na tyle wskrzesić nadzieję oraz uświadomić młodemu kompozytorowi jego potencjał i posiadanie nieprzeciętnego talentu, iż zagłębiał on się w muzykę i komponowanie z coraz większą pasją. Wczesne kompozycje według Magdaleny Dziadek

prezentowały zakazany sposób podejścia do stylizacji folkloru (zakorzenione były w tradycji Chopina i Szymanowskiego) polegający na dążeniu do wyzyskania oryginalności harmoniczno-brzmieniowej ludowego oryginału⁴¹.

Istotnym wydarzeniem i pierwszym kompozytorskim sukcesem było zdobycie III nagrody z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie za utwór *Pastorale* na obój i fortepian⁴² w 1952 roku. W klasycznym *Trio* na flet, klarnet *in b* i fagot, krzyżując formę sonatową z formami polifonicznymi⁴³, Szalonek zaprezentował swoje umiejętności konstrukcyjne, wykorzystując w ciekawy sposób poliformię. Późniejszy o rok *Dzwon* – ballada na 2 chóry chłopięce lub mieszane *a cappella* – otwierający cykl utworów chóralnych i wokarno-instrumentalnych (prawykonany dopiero po 11 latach), przyniósł kompozytorowi nagrodę na konkursie organizowanym przez Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach w 1964 roku. Z kolei *Śląska ballada ludowa* na sopran solo i chór mieszany *a cappella*, nagrodzona w tym samym roku, została zaprezentowana publiczności cztery lata przed śmiercią kompozytora. Ważnym dziełem ze studenckiego okresu jest *Suita polifoniczna* na orkiestrę smyczkową⁴⁴, którą można zaliczyć do etapu poszukiwań muzyki absolutnej. Formalnie nawiązująca do suity barokowej, wpisuje się w okres fascynacji dodekafonią i osiągnięciami muzyki Zachodu, dość powszechnie obecnymi w dziełach śląskich kompozytorów. Przykładem realizacji twórczego impulsu jest *Suita kurpiowska* na alt solo i 9 instrumentów, szeroko komentowana przez recenzentów, podkreślających logikę i kunszt kompozytorskiego warsztatu. Napisana poza głównym nurtem twórczych poszukiwań, zwraca się w stronę folkloru, który jednak – jak podkreśla Gabriela Kamska-Jonszta – staje się tylko pretekstem do „powiązania z aktualnymi wówczas zdobyczami muzyki XX wieku, w oparciu

⁴¹ M. Dziadek, *Witolda Szalonka perypetie z sonoryzmem*, „Opcje”, nr 5/2001, s. 108; za: M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 45.

⁴² L.M. Moll, *op. cit.*, s. 23.

⁴³ G. Kamska-Jonszta, *Sonorystyka w dziełach Witolda Szalonka*, praca magisterska. PWSM w Katowicach, 1978, ss. 65-66; za: *ibidem*, s. 24.

⁴⁴ Część I *Suity* (nad którą praca rozciągnęła się na lata 1953-55) – *Toccata na smyczki* – była kompozytorskim debiutem Szalonka, mającym miejsce w Filharmonii Śląskiej w 1954 roku. „Polska Biblioteka Muzyczna”, [https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/szalonek-witold/, dostęp: 8.10.2023], s. 2.

o pełną integrację w sferze elementów muzycznych”⁴⁵. Dyplomowa *Satyra symfoniczna na orkiestrę*, wykorzystująca śląskie melodie, to pierwszy utwór na tak duży skład instrumentalny, w którym Szalonek przez zastosowanie politonalności, nieregularnej metryki, ekspresywności, groteski i parodii nawiązuje do utworów Igora Strawińskiego i Béli Bartóka.

Droga od pierwszego do dyplomowego utworu pokazuje intensywny rozwój języka muzycznego i warsztatu kompozytorskiego. Inspiracje folklorem, zainteresowanie barwą, eksperymentowanie z formą, poszerzanie medium wykonawczego, ale również zdobywanie wiedzy i umiejętności w zakresie implementacji osiągnięć muzyki Zachodu, stawiało Szalonka w rzędzie najbardziej obiecujących młodych twórców.

Studia ukończył w 1956 roku z odznaczeniem oraz propozycją objęcia w macierzystej uczelni stanowiska zastępcy asystenta, a w kolejnych latach: asystenta (1957), starszego asystenta (1960) i adiunkta (1961)⁴⁶. Dwuletnia przerwa w komponowaniu (1956-58) – wynikająca zapewne z licznych akademickich obowiązków – dała początek nowemu rozdziałowi; powstałe później utwory mają już inną wagę. Kompozytor, zwracając się w stronę estetyki webernowskiej⁴⁷, stosował założenia dodekafoniczne, aleatoryzm, niekonwencjonalny układ instrumentów, w którym „wędrujący” dźwięk wpływał na wrażenie przestrzenności, a formacje barwowe i ich wzajemne relacje wyraźnie zmierzały w kierunku sonoryzmu. Jednostki czasu, które zastąpiły tradycyjne ujęcie w takty, sprzyjały oswobodzeniu wykonawczej inwencji, natomiast poszerzona obsada umożliwiła eksponowanie odkrywczych brzmień instrumentów dętych. Istotną działalnością tego okresu było prowadzenie w latach 1952-62 chórów: łagiewnickiego „Hejnał” oraz „Echo” w Chropaczewie, z którymi kontakt dodawał Szalankowi sił witalnych i twórczych⁴⁸, inspirował oraz był odskocznią od akademickiej zajęć. To tam znajdował część tak potrzebnego uznania, akceptacji, uwagi, lecz również satysfakcji z udziału w procesie krzewienia kultury wśród lokalnej wspólnoty, z którą związek silnie odczuwał. Jak przyznawał twórca,

to oddanie się tradycjom śpiewaczym, kultywowanym na Śląsku, było znaczące, choć często niezrozumiałe przez środowisko akademickie... właśnie ta praca, ten okres współdziałania z chórami amatorskimi był dla mnie najbardziej fascynujący dla zrozumienia intuicyjnej potrzeby sztuki u każdego tzw. prostego, czyli edukacyjnie nieprzygotowanego człowieka do uczestnictwa w sztuce, w muzyce. Może to zabrzmieć pompatycznie, ale ja od tych ludzi nauczyłem się miłości do muzyki⁴⁹.

⁴⁵ G. Kamska-Jonszta, *op. cit.*, ss. 56-59; za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 38.

⁴⁶ Jedną ze słuchaczek Szalonkowych wykładów była przyszła żona kompozytora, Beata Zygmunt (ślub w 1963 r.).

⁴⁷ *Ibidem*, s. 52.

⁴⁸ M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 49.

⁴⁹ Za: D. Cichy, *op. cit.*, s. 51.

W powstałym w 1960 roku *Concertino per flauto e orchestra da camera* barokową formę Szalonek wypełnił nowymi treściami: dodekafonią oraz kolorystyką dźwiękową o sonorystycznym potencjale. Napisanymi rok wcześniej *Wyznaniami* – tryptykiem na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę kameralną do słów Kazimierzy Iłakowiczówny – zadebiutował w 1959 roku na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Aktywność poszerzał pisząc recenzje, ukazujące się w lokalnej prasie, oraz prowadząc audycje w Rozgłośni Śląskiej Polskiego Radia, podczas których wyjaśniał złożoności współczesnej muzyki.

Wolny świat

W latach 1962-63 Szalonek przebywał w Paryżu, by rozwijać kompozytorskie umiejętności w klasie Nadii Boulanger. Fascynacja polskim folklorem, o którym twórca mówił z entuzjazmem: „O polskim folklorze muzycznym można nieskończenie!”⁵⁰, po paryskim pobycie uległa wyciszeniu, by powrócić pod koniec życia u kompozytora dojrzałego, świadomego wartości swojej twórczości. Wyjazd do Paryża Witold Szalonek ocenia w następujących słowach:

Jakby na moje życie patrzeć, to trzeba by powiedzieć, że u każdego są jakieś daty bardzo ważne, to są takie mury: jedno się kończy, a drugie zaczyna. To powiem, że w moim życiu takim murem był czas pobytu w Paryżu, przez jakieś bramy czy bramę przeszedłem z tego swojego starego świata, ta komuna, polski socjalizm, było dobre i dużo złego, a najgorsze było kłamstwo i wszedłem do nowego. (...) Paryż, to były te wrota do nowego świata, coś tam zrozumiałem i otwarły mi się oczy jako człowiekowi, temu «synkowi ze Śląska», zobaczyłem inny, wolny świat, (...) po tym byłem już inny, i zaczęło się też moje życie jako muzyka, kompozytora...⁵¹.

Kontrast między Wschodem i Zachodem (szczególnie w opisywanych czasach) nie obejmował wyłącznie sklepowego zaopatrzenia czy jakości życia widzianego oczami tzw. przeciętnego człowieka, ale ukazywał możliwości w sferze dostępu do informacji, wszechstronnego rozwoju – bez sztucznych wytycznych, nakazów i ograniczeń, bez ciągłej inwigilacji. W konsekwencji Szalonek przewartościował i zdefiniował swoje muzyczne myślenie w oparciu o ciągły rozwój, doskonalenie warsztatu, zdobywanie wiedzy, poszerzanie horyzontów poprzez poznawanie i badanie kultur, ich bogactwa, różnorodności i historii. Dostrzegł, iż muzyczne inspiracje nie mają ograniczeń, należy tylko odkryć ich artystyczny

⁵⁰ M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 50.

⁵¹ *Ibidem*, s. 51.

potencjał. W Paryżu zaprzyjaźnił się z urodzonym w Dąbrowie Górniczej Michałem Spisakiem, który go wspierał i wprowadzał w nieznane środowisko. Po śmierci przyjaciela w 1965 roku zadedykował mu *Les Sons*.

W stronę sonoryzmu

W latach 1960-64, pomiędzy *Concertino* a *Arabeskami* na skrzypce i fortepian, napisanymi już po powrocie z Paryża, odnotować można kolejną, tym razem czteroletnią przerwę w procesie twórczym. Powstałe następnie kompozycje na chóralny skład, dedykowane Związkowi Śląskich Kół Śpiewaczych i Instrumentalnych, nie zapowiadały kompozytorskiej rewolucji – były hołdem dla regionalnej tradycji. Napisane w 1965 roku *Les Sons* na zespół symfoniczny („Hommage à Michał Spisak”), w których po raz pierwszy zastosował Szalonek wielodźwięki („dźwięki kombinowane”) instrumentów dętych drewnianych oraz szeregi kolorystycznych płaszczyzn brzmieniowych, narastających falami od *pppp* do *ffff*⁵², to krok w stronę fascynacji barwą i istotą samego dźwięku, a zarazem rozwinięcie idei, które coraz wyraźniej go ekscytowały.

W poszukiwaniu nowych barw i dźwiękowych brzmień ściśle współpracował z muzykami WOSPR w Katowicach, gromadząc je w swoim katalogu, który z kolei umieścił w artykule *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych* z roku 1968, opublikowanym pięć lat później w periodyku „Res Facta”. Odkrycie i opisanie tych nowatorskich technik gry przez polskiego kompozytora – niezależnie od działalności zagranicznych twórców, m.in. Brunona Bartolozziego – pozostaje wydarzeniem o randze światowej:

Wprawdzie poszukiwanie nowych możliwości wydobywania dźwięku i modyfikacji barwy w grze na klasycznych instrumentach było charakterystyczne dla polskiego sonoryzmu lat sześćdziesiątych, do którego Szalonek jest zaliczany, to jednak nikt inny nie posunął się tak daleko w eksplorowaniu i wykorzystywaniu brzmieniowych granic instrumentów dętych⁵³.

Nagrodzone na konkursie kompozytorskim im. Artura Malawskiego w Krakowie (w latach 1966 i 1968) *Quattro monologhi* per oboe solo, *Mutazioni* per orchestra da camera

⁵² W. Szalonek, komentarz [w:] 18. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 21-29 września 1974, red. J. Grzybowski, G. Michalski, O. Pisarenko, wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 1974, ss. 99-100.

⁵³ K. Dąbek, *Wycinki myśli estetycznej Witolda Szalonka*, [https://pisanezesluchu.pl/wycinki-z-mysli-estetycznej-witolda-szalonka/], dostęp: 29.12.2023].

oraz *Proporzioni* per flauto, viola e arpa, *Improvisations sonorisitiques* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, czy dedykowana Zygmuntowi Krauzemu *Mutanza* per pianoforte to partytury, w których kompozytor intensywnie eksploruje możliwości barwowe kolejnych instrumentów. Niedosięgniętym przykładem poszukiwania nowego brzmienia instrumentów smyczkowych – obok *Trenu. Ofiarom Hiroszimy* na 52 instrumenty smyczkowe i kwartetów Krzysztofa Pendereckiego (*I* 1960, *II* 1968) oraz Henryka Mikołaja Góreckiego *Genesis*, cz. I: *Elementi* per tre archi op. 19 nr 1 (1962) – jest dedykowane Mirkowi Kondrackiemu *I+I+I+I* z roku 1969⁵⁴.

Intensywna praca kompozytorska i pedagogiczna zaowocowała objęciem, po odejściu Bolesława Woytowicza, kierownictwa Katedry Teorii Muzyki i Kompozycji w macierzystej uczelni (lata 1970-74) oraz prowadzeniem klasy kompozycji. W opinii studentów wykłady Szalonek, podczas których mieli możliwość zaznajomienia się z partyturami wielu zachodnich twórców, były jednymi z najciekawszych; kompozytor zarażał również zainteresowaniami humanistycznymi⁵⁵, które szeroko wykorzystywał jako inspiracje w swoich utworach. Otwartość i pasja twórcy oraz wielowymiarowość prowadzonych zajęć szybko stały się atrybutami jego pedagogicznej działalności, za którą w roku 1973 otrzymał nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki. W latach 1969-75 był przewodniczącym oddziału Związku Kompozytorów Polskich w Katowicach, gdzie współtworzył wiele muzycznych przedsięwzięć, m.in. Śląską Trybunę Kompozytorów.

Jako ceniony kompozytor i pedagog Szalonek dzielił się swoim doświadczeniem prowadząc liczne kursy i wykłady, również poza granicami Polski. Efektem wyjazdu do duńskiego Aarhus było skomponowanie *Aarhus music* na kwintet dęty (1970), o którym pisał kompozytor tak:

Jest to mój pierwszy utwór skonstruowany całkowicie – poza wstępem i partią rogu – z wielodźwięków kombinowanych. (...) Ex post uświadomiłem sobie, iż powstanie *Aarhus Music* można by tłumaczyć nie tylko wyłączną chęcią operowania nowym materiałem – wspomnianymi uprzednio dźwiękami kombinowanymi. One są elementami materializującymi nadrzędną ideę muzyczną – lecz podobnie jak II. cz. *Koncertina* na flet i orkiestrę jest swego rodzaju «Nokturnem Śląskim», dzięki falującym nutom pedałowym będącym zapewne odbiciem wibrujących spokojnymi nocami, niesionych falą powietrza, nasilających się i zamierających brzmień olbrzymich wentylatorów kopalnianych, i ten utwór kształt swój zawdzięcza klimatowi nocy portowego miasta, nocy pobrzmiwających ostrzegawczymi beknęciami syren statków, niesionych morzem dźwięków boji dzwonowych i chyba on, chociaż nieświadomiony w pełni, kierował procesem twórczym⁵⁶.

⁵⁴ Prawykonania: wersja solowa – 1969, wersja kwartetowa – 1975 (wyk. Kwartet Wilanów), na skrzypce i wiolonczelę – 1979, wersja kontrabasowa – 1992. Za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 89.

⁵⁵ D. Cichy, *op. cit.*, s. 48.

⁵⁶ L.M. Moll, *op. cit.*, s. 93.

Stypendium Deutscher Akademischer Austauschdienst w Berlinie Zachodnim (1970-71) otworzyło Szalonkowi drogę do ściślejszej międzynarodowej współpracy. Mianowany na rektora PWSM w Katowicach (1972), po konflikcie z władzami uczelni zrezygnował jednak ze stanowiska, a „w 1973 roku został profesorem w Hochschule der Künste w Berlinie Zachodnim, gdzie objął klasę kompozycji i teorii muzyki po B. Blacherze”⁵⁷.

Berlin

Dla 46-letniego kompozytora berlińska profesura była nie tylko wyróżnieniem, ale przede wszystkim oznaką docenienia i uznania dla jego dorobku, co dało istotny, wielowymiarowy impuls twórczy. I chociaż w muzycznym środowisku, nie tylko śląskim, przyniosła więcej zawiści niż życzliwości, była powiewem świeżego powietrza dla wielu nowych wyzwań i możliwości, zapewniała kontakty ze studentami z całego świata, dawała nadzieję na szerszą akceptację i zrozumienie. Szalonek nie zerwał jednak związków z katowicką uczelnią, gdzie do 1981 roku⁵⁸ kontynuował pracę w klasie kompozycji i dalej brał czynny udział w kształtowaniu życia muzycznego. Definitywnie opuścił Polskę po wprowadzeniu stanu wojennego, powracając do kraju, choć już mniej regularnie, po ustabilizowaniu sytuacji politycznej. Coraz częściej prowadził zagraniczne seminaria i wykłady, między innymi w Danii, Niemczech, Słowacji i Finlandii. Był szefem artystycznym śląskich festiwali „Rainbow Music” oraz „Ars Cameralis Silesiae Superioris”, podczas których prezentował ideę równości muzyk z różnych kręgów kulturowych a „Mistyczno-muzyczne wieczory Witolda Szalonka” stały się tradycją Górnośląskiego Festiwalu Kameralistyki⁵⁹. Na niemieckim gruncie popularyzował twórczość polskich kompozytorów, między innymi Kazimierza Serockiego, Bolesława Woytowicza, Artura Malawskiego, Andrzeja Panufnika, Michała Spisaka. W 1982 roku Szalonek współzałożył Towarzystwo im. Karola Szymanowskiego, a międzykulturowe pomosty, w duchu pokojowego współistnienia, budował również poprzez zapraszanie polskich wykonawców.

Od połowy lat 80. Kwartet Śląski był częstym uczestnikiem Szalonkowych projektów, podczas których pracowaliśmy nad kompozycjami jego studentów oraz wykonywaliśmy partytury kompozytorów polskich i niemieckich. Był to dla nas niezwykle cenny i inspirujący czas, pełen nowych znajomości i kontaktów, które owocowały długo, już bez kurateli mistrza,

⁵⁷ „Polska Biblioteka Muzyczna”, *op. cit.*

⁵⁸ D. Cichy, *op. cit.*, s. 47.

⁵⁹ „Polska Biblioteka Muzyczna”, *op. cit.*

licznymi koncertami, nagraniami, projektami. Ale rzeczą najcenniejszą okazało się przedstawienie nam świata muzyki współczesnej jako świata pełnego barw i odcieni, subtelności i nierozumianego wciąż piękna.

Intensywna działalność pedagogiczno-organizacyjna nie osłabiła kompozytorskiej inwencji Szalonka, w ramach której stale badał i poszerzał brzmieniowe możliwości kolejnych instrumentów, wplatając je w kunsztownie zaprojektowane i wymagające partytury. Do najciekawszych przykładów utworów z tego okresu należą: *Concertino for strings*, *Musica Concertante per violbasso e orchestra*, *Proporzioni III* (wersja na skrzypce, wiolonczelę i fortepian) oraz słynna *Piernikarnia* na tubę solo. Poprzedzają one powstanie dzieła, nad którym pracował trzy lata i które wysoko cenił. Dedykowana Janowi Pawłowi II *Mała symfonia B-A-C-H* na fortepian i wariabilną orkiestrę to partytura, w której – jak określa kompozytor – „każda nuta ma swoje ściśle określone pewnym indywidualnym systemem dźwiękowym miejsce”⁶⁰. Zdaniem Magdaleny Dziadek, *Mała symfonia* jest „oparta na dwunastotonowym materiale dźwiękowym precyzyjnie ustrukturuowanym według zasady nazwanej przez kompozytora «selektywną dodekafonią»”⁶¹. Partytura, uznawana przez wykonawców za wyjątkowo trudną, nie miała szczęścia do wykonń koncertowych, które – w opinii krytyków – nie były w stanie w pełni przekazać jej atrybutów, wielości i piękna. W napisanym cztery lata później *D.P.'S Five Ghoulish Dreams* na saksofon altowy solo (1985), twórca połączył klasyczną wirtuozerię z technikami rozszerzonymi, multifoniami i ze zintensyfikowaną dynamiką, ponownie eksplorując wykonawcze możliwości kolejnego instrumentu.

Muzyka Witolda Szalonka, chociaż doceniana przez część kompozytorskiego środowiska, które dostrzegało w niej choćby precyzję i dyscyplinę formy, niezwykle rzadko bywała rozumiana przez wykonawców. Skrajna eksploatacja – nie tylko w warstwie techniki gry, metrycznych komplikacji czy zróżnicowania dynamicznego, wymagających dobrej kondycji – stanowiła barierę dla wielu interpretatorów, a w konsekwencji miała wpływ na ilość wykonń i relacje z kompozytorem.

W poszukiwaniu syntezy

Inside?-Outside? na klarnet basowy i kwartet smyczkowy (1987) jest kompozycją łączącą „substancję” wcześniejszego *I+I+I+I* z możliwościami technicznymi

⁶⁰ Za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 107.

⁶¹ Za: *ibidem*, s. 109.

i sonorystycznymi klarnetu basowego, wzbogaconą o materiał folklorystyczny i jazzowy⁶². Precyzyjnie zapisana partytura zmierza w kierunku syntezy kompozytorskich eksploracji – tradycji i współczesności – zarówno w sposobie notacji, jak i zastosowanych technik gry. Prawykonane w Viitasaari, a później na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” przez Harry’ego Sparnaay’a i Kwartet Śląski, zostało docenione przez melomanów i krytyków.

Wyrazem syntezy twórczych doświadczeń jest również dedykowana Woytowiczowi *Toccata e corale Bolesław Woytowicz in memoriam per organo* (oraz w wersji na fortepian), w której kompozytor ponownie użył „selektywnej dodekafonii”, a w warstwie sonorystycznej – odniesień do kościelnych dzwonów⁶³. W tym czasie zrodziła się koncepcja ukończonej w 1999 roku *Symfonii rytuałów*.

Lata dziewięćdziesiąte

Kompozycje z lat 90., jako *résumé* wieloletnich doświadczeń, stanowią z jednej strony retrospekcje i odniesienia do wcześniejszej twórczości, a z drugiej – przynoszą otwarcie na idee nowe, tak pod względem podejmowanej w nich tematyki, jak i zastosowanych rozwiązań. W *Głowie Meduzy* na 1-3 flety blokowe lub flety *in C* (1992) kompozytor zwraca się w kierunku mitologii, a w *Dyptyku* na 16-osobowy mieszany chór solistów (1993), dedykowanym chirurgowi prof. Jerzemu Zielińskiemu⁶⁴ – w stronę sakralnego pojmowania muzyki. Napisane nieco później utwory chóralne (*Pozdrowienia, Tres Hymni*) przypominają kompozycje z pierwszych lat twórczości. Powstaje kolejna wersja *Proporzioni* (z roku 1967) *IV* na obój, wiolonczelę i fortepian (harfę) oraz pełen parodii i humoru *Gerard Hoffnung’s Six Unpublished Drawings* na kwartet saksofonowy. Efektem wieloletniej pracy, prowadzącej do *opus magnum* twórcy, jest wspomniana wcześniej *Symfonia rytuałów* (1991-96)⁶⁵.

Wielokierunkowa działalność Szalonka: pedagogiczna, organizacyjna i artystyczna, jego osobowość i pasja, a nade wszystko warsztat kompozytorski, zostały ponownie

⁶² Na dialog skrzypiec imitujących śpiew ptaków nakładane są (początkowo krótkie) struktury barwowe, które (stopniowo wydłużane) wchodzi w sonorystyczną interakcję, dążąc do pierwszej kulminacji. Kolejna budowana jest przez swingujący klarnet, dla którego przeciwwagę stanowi perkusyjnie zapisana partia instrumentów smyczkowych. Ostatnia wykorzystuje materiał skrzypcowego dialogu, który swobodnie rozbrzmiewa we wszystkich głosach, zaś stopniowo rozpadając się następnie na coraz mniejsze struktury – zamiera.

⁶³ *Ibidem*, s. 117.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 123.

⁶⁵ Zaprojektowane z niezwykle rozmachem, blisko 50-minutowe dzieło, zostało prawykonane rok po śmierci kompozytora na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” przez Kwartet Śląski, wzbudzając szeroko komentowany entuzjazm.

dostrzeżone i docenione, „co zaowocowało nadaniem (w 1990 roku) polskiemu twórcy tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Münster”⁶⁶. Otrzymał również Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich za całokształt twórczości (1994) oraz Kulturpreis Schlesien, przyznawaną przez rząd Dolnej Saksonii (1999)⁶⁷.

Pomimo pogarszającego się stanu zdrowia kompozytor nadal oddawał się pracy twórczej. Powstała stymulowana muzyką Jana Sebastiana Bacha, Karola Szymanowskiego i Tatrami, a dedykowana Wandzie Wiłkomirskiej, *Chaconne* na skrzypce solo (1997). Kontynuowany był mitologiczny tryptyk o Meduzie – *Meduzy sen o Pegazie* na flet i róg (1997) oraz *Posejdon i Meduza* na 2 flety piccolo, flet altowy, flet basowy i krotale (2001). Powstało *Agnesissimo Africanissimo* na marimbę, dedykowane Agnieszce Pstrokońskiej-Komar, będące – jak pisze Krzysztof Baculewski – „hołdem wielkiego kompozytora dla młodej solistki, obdarzonej iście wirtuozowskim temperamentem”⁶⁸. Twórczość Szalonka wieńczyą dwa *Hejnały dla Gdańska* – pierwszy w rytmie kujawiaka, drugi poloneza – i fortepianowe *Jubiläumsfanfaren für das Künstlerhaus Berliner...[sic!]*. Pozostawił kilka niedokończonych utworów i projektów.

Witold Szalonek zmarł 12 października 2001 roku w Berlinie, a pochowany został na cmentarzu w Bytomiu-Łagiewnikach. Piotr Baron daje wyraz smutnej refleksji, pisząc:

Ileż w tym pochówku było podobieństwa do filmowego pogrzebu W.A. Mozarta. Na miejsce spoczynku odprowadziła Go w strugach deszczu garstka wiernych przyjaciół. Nie było kompanii honorowej ani władz państwowych. Jak skronie żył, tak skromnie został pochowany⁶⁹.

2.2. Utwory na kwartet smyczkowy w twórczości kompozytora

Wielu kompozytorów uznaje kwartet smyczkowy za najbardziej intymną formę wypowiedzi, a sam proces jego tworzenia za niezwykle wymagający. Warto przytoczyć słowa Zbigniewa Bujarskiego:

Kwartet smyczkowy jako gatunek jest rodzajem prywatnego listu, który kompozytor pisze czasem do konkretnego adresata i w podobny sposób odbiera muzykę kwartetową innych kompozytorów – jak prywatną korespondencję dźwiękową między pojedynczymi osobami⁷⁰.

⁶⁶ D. Cichy, *op. cit.*, s. 49.

⁶⁷ Podczas uroczystości w Oldenburgu Kwartet Śląski wykonał II część *Symfonii rytuałów*.

⁶⁸ Za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 167.

⁶⁹ Za: M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 97.

⁷⁰ E. Kowalska-Zajac, *op. cit.*, s. 159.

W pamięci głęboko utkwiała mi wypowiedź Henryka Mikołaja Góreckiego podczas próby w Zakopanem z jego *III Kwartetem smyczkowym „Pieśni śpiewają”*, w której przywołał tragiczną historię zasłyszaną od podhalańskich górali z czasów II wojny światowej. Stała się ona inspiracją powstania słynnego już utworu, w którym dominuje nastrój powagi, skupienia, niemalże modlitewnego uniesienia. Mówił również: „lubię czytać partytury np. Beethovena czy Szymanowskiego, wtedy je słyszę i żaden dyrygent nie będzie za mnie decydował, ile dany akord ma trwać, wszystko trwa tyle ile musi”⁷¹. Kameralny skład sprzyja intymności i jasności, czystości muzycznych intencji, w których nie ma nic na pokaz. Być może właśnie dlatego część twórców podchodzi do komponowania kwartetów bardzo ostrożnie. Może stawiają je poza obszarem zainteresowań z powodów, które pozycjonują medium wykonawcze kwartetu smyczkowego jako przestarzałe, nie poddające się łatwo dźwiękowym modyfikacjom, czy też jako medium nie odpowiadające na wyzwania współczesnego języka muzycznego.

Mimo tego polska muzyka współczesna obfituje zarówno w kwartety smyczkowe wpisujące się w historię gatunku, jak i utwory na kwartet smyczkowy lub z jego wykorzystaniem. Światowe uznanie zdobyły kwartety Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego. Rośnie popularność twórczości Grażyny Bacewicz z jej dziewięcioma kwartetami⁷². Witold Szalonek w szerszym aspekcie swojej twórczości kierował uwagę w stronę muzyki kameralnej, preferując początkowo zespoły o mieszanym składzie, dające sposobność ukazania barwowych kontrastów i niuansów. Dopiero jako doświadczony twórca skoncentrował się na sonorystycznych aspektach instrumentów smyczkowych, rozpoczynając eksplorację ich możliwości technicznych i barwowych pod koniec lat 50. Powstają wówczas: *Sonata* na wiolonczelę i fortepian (1958), *Arabeski* na skrzypce i fortepian (1964), *Proporzioni I* na flet, altówkę i harfę (1967) oraz *Improvisations sonoristiques* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968).

⁷¹ Wypowiedź H.M. Góreckiego nie jest dosłownym cytatem, ale jej sens został zachowany (ze spotkań z kompozytorem podczas pracy nad jego utworami).

⁷² W 2023 roku CHANDOS wydał nagraną przez Kwartet Śląski płytę z nieopublikowanymi za życia kompozytorki utworami: *Kwartetem smyczkowym* (młodzieżowym) z lat 1929-30 i *Kwartetem smyczkowym* z roku 1965. CHAN20181.

1+1+1+1 (1969)

Pierwszym utworem na kwartet smyczkowy Witolda Szalonka jest dedykowany Mirkowi Kondrackiemu⁷³ *1+1+1+1* z roku 1969, choć, jak podaje sam kompozytor,

może również być wykonywany na dowolne instrumenty smyczkowe (np. zarówno skrzypce solo, jak i cztery violabassi, daje to możliwość blisko 60 konstelacji wykonawczych). Jest to możliwe dzięki nadaniu pierwszorzędnego formotwórczego znaczenia barwie dźwiękowej możliwej do uzyskania z jakiegokolwiek instrumentu z rodziny wiol, poprzez zastosowanie odpowiedniej artykulacji dźwięków generowanych poprzez te instrumenty⁷⁴.

Prawykonanie wersji solowej (Kondracki – skrzypce) odbyło się 1969 w Łódzkim Muzeum Sztuki. Wersja kwartetowa wykonana została dopiero po sześciu latach przez Kwartet Wilanowski podczas XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1975 roku. W mistrzowski sposób uformowane makrofazy napięcia i odprężenia, zbudowane ze struktur dźwięków wydobywanych w niekonwencjonalny sposób, wzbudziły uznanie krytyków i publiczności, by przywołać fragment wypowiedzi Olgierda Pisarenki:

...muzyka pisana niejako wbrew tradycyjnej estetyce instrumentów smyczkowych... wykorzystująca w stosunkowo krótkim utworze ich wszelkie możliwości techniczne... Uwagę przyciągają coraz to nowe efekty – brutalne, agresywne, nieprzyjemne, a jednak fascynujące⁷⁵.

Krytycy podkreślali znaczącą odmienność wcześniejszych kompozycji Szalonka, które poszerzały i eksponowały głównie walory brzmieniowe instrumentów dętych. Dla wielu z nich sonorystyczne brzmienia przedstawione w *1+1+1+1* są bogatsze, ciekawiej ujęte i przedstawione z większą finezją i inwencją. Utwór stał się sztandarowym przykładem niestandardowej, odmiennej notacji: bez pięciolinii i taktów (odcinki sekundowe), z graficznym zapisem niezliczonych symboli, które w maksymalny sposób oddają możliwości brzmieniowe instrumentów smyczkowych⁷⁶. Wbrew pozorom, kompozycja jest niezwykle precyzyjnie zapisana, pozostawiając wąski margines wykonawczej swobody, np. w minimalnych odchyleniach tempa. Wszystkie sonorystyczne efekty i brzmienia oraz sposoby ich wykonania są dokładnie opisane w partyturze z uwzględnieniem czasowego uporządkowania

⁷³ Mirek Kondracki był skrzypkiem, który zademonstrował Szalonkowi dźwięki niekonwencjonalnie artykułowane, wykorzystane następnie w *1+1+1+1*. L.M. Moll, *op. cit.*, s. 89.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ O. Pisarenko, *Z sal koncertowych*, „Ruch Muzyczny”, nr 22/1975, s. 5.

⁷⁶ M. Dziurawiec, *Wyzsza matematyka, czyli 1+1+1+1 Witolda Szalonka*, [<https://meakultura.pl/artikul/wyzsza-matematyka-czyli-o-1plus1plus1plus1-witolda-szalonka-867/>], dostęp: 22.09.23].

w sekundowych odcinkach. Warto nadmienić, iż kompozytor świadomie ograniczył katalog artykulacyjnych możliwości instrumentów smyczkowych i wybrał tylko te, które uznał za istotne (Szalonek wspólnie z Kondrackim wymyślił np. 20 sposobów gry *pizzicato*, z których wykorzystał zaledwie kilka)⁷⁷.

Największą trudnością dla wykonawcy jest nauczenie się nowej artykulacji – zupełnie innej od tradycyjnej – i jej wykonanie zgodnie z oczekiwaniem twórcy, a także bezbłędne odczytanie graficznego zapisu podczas koncertu. By zachować jak najwięcej z Szalonekowej konstrukcji, Kwartet Śląski realizuje utwór zawsze z partytury. *I+I+I+I* był przez Kwartet Śląski wielokrotnie wykonywany, a także nagrany na płycie CD⁷⁸, budząc zainteresowanie i podziw dla kompozytorskiej wyobraźni, tak ze strony wykonawców, jak i odbiorców. Sonorystyczne kompozycje na instrumenty smyczkowe (szczególnie te obejmujące efekty perkusyjne, np. stuki), bez względu na ich pomysłowość, nowatorskie ujęcie czy wartość historycznie już udokumentowaną, niosą jednak pewne zagrożenia, które już przy pierwszym kontakcie wyczuwa każdy wykonawca.

Wykonanie *I+I+I+I* jest wyczerpujące kondycyjnie i energetycznie; w długich fragmentach utwór przebiega w dynamice *fff*, natomiast dudniące współbrzmienia (wykorzystujące interwały septymy wielkiej i nony) oparte są na ekstensyjnym układzie lewej ręki. Niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięków sprzyjają rozstrajaniu instrumentów i powstawaniu innych zdarzeń, nie do przewidzenia, jak: możliwość zerwania lub uszkodzenia strun, poobijania, porysowania instrumentów, uszkodzenia smyczków. Przykładowo: wykonanie *premere* wymaga dużego nacisku smyczka na strunę i wolnego jego prowadzenia, co w efekcie wytwarza zgrzytającą barwę, czy liczne (różnego rodzaju) stuki w pudło rezonansowe, niestety pozostawiające rysy na lakierze itd.

Oczywiście wszystko można wykonywać z większą ostrożnością, lecz taka „asekuracja” ogranicza uzyskanie właściwej, pełnej ekspresji. Kwartet Śląski zawsze miał na uwadze maksymalną realizację kompozytorskich intencji, poprzez m.in. głębokie „wejście” w utwór, szczegółowe odczytanie partytury, emocjonalne zaangażowanie. Budzą one uznanie samych twórców i słuchaczy, a w wielu przypadkach poczytywane są za wzorcowe. Tak ekstremalna eksploatacja, rodząca obawy i powodująca niechęć wykonawców (również grających na instrumentach dętych), była jednym z powodów dla których kompozytorzy dość szybko zorientowali się, że poszerzanie barwowo-brzmieniowych możliwości instrumentów jest drogą z jednej strony frapującą, lecz z drugiej – ograniczoną i ulegającą wyczerpaniu.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ C&P Polskie Radio Katowice S.A. 2003, PRK CD 58.

Po latach fascynacji czystym sonoryzmem nastąpiła jego modyfikacja: zapis stopniowo oczyszczany był z efektów szmerowo-perkusyjnych na rzecz powrotu do tradycji, wielopoziomowości języka, stylistycznego pluralizmu⁷⁹. Pomimo zapoczątkowanego już w latach 70. odwrótu od muzyki eksperymentalnej, która bada i wykorzystuje możliwości barwowe instrumentów, ma ona swoje niepodważalne historyczne znaczenie i uzasadnienie w czasie, w którym powstawała. Był to okres, kiedy polscy kompozytorzy szczególnie wyraźnie zaznaczyli swoją obecność i wnieśli cenny wkład do rozwoju muzyki.

Inside?-Outside? (1987)

Przeczuwał to również Szalonek, którego *Inside?-Outside?* na kwartet smyczkowy i klarnet basowy, powstały w 1987 roku⁸⁰, co prawda rozwija substancję i aurę *1+1+1+1* (napisanego 18 lat wcześniej), jednak, jak mówi kompozytor,

jest to zwyczajnie ścisła kompozycja, głęboko osadzona w tradycji śródziemnomorskiej, a przecież wypowiadająca nowe słowo wobec tego, co dotychczas napisałem ja i co, tak mi się zdaje, napisali inni⁸¹.

Utwór, napisany dla Harry'ego Sparnaay'a, a prawykonany już w następnym roku na Festiwalu „Time of Music” w Viitasaari (Finlandia) z udziałem Kwartetu Śląskiego i powtórzony na XXXI Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, wzbudził entuzjazm krytyków i publiczności. Adam Rozlach pisze:

Po raz pierwszy (...) zetknąłem się z jego kompozycją posiadającą tak bliski nam neoklimat, tym bardziej świeży, że wykorzystujący aurę naszej ludowej muzyki w bardzo ciepłej harmonicznym opowie. (...) odwrócił się od dotychczasowych i tak konsekwentnie przeprowadzanych różnych eksperymentów na rzecz jasnej, naturalnej i przejrzystej pod każdym niemal względem muzyki⁸².

Ryszard Gabryś dodaje:

dzieło bezbłędnie nowatorsko skonstruowane, czerpiące energię z niezwykłych brzmień poddanych jednak surowej dyscyplinie formy głęboko zakorzenione w źródłach europejskiej kultury muzycznej, ale też skorelowane podskórnie z doświadczeniami dźwiękowo wyrazowymi jazzu i Orientu (...), dzieło wielkiego rozmachu i wzruszeń⁸³.

⁷⁹ E. Kowalska-Zajac, *op. cit.*, ss. 156-158.

⁸⁰ Źródła i sam kompozytor datują utwór na 1987 rok, jednak w partyturze pisanej ręcznie widnieje data 1986.

⁸¹ L.M. Moll, *op. cit.*, ss. 111-113.

⁸² A. Rozlach, recenzja [w:] „Dziennik Zachodni”, 24-25 września 1988.

⁸³ R. Gabryś, recenzja [w:] „Katowicki Informator Kulturalny”, nr 10/1988, s. 17.

Już sam muzyczny zapis znacząco odbiega od zapisu graficznego przedstawionego w *I+I+I+I*, stanowiąc połączenie tradycyjnego ujęcia (z pięciolinia i określoną wysokością dźwięków) z notacją graficzną, przedstawiającą sonorystyczne brzmienia, a aleatorycznie ułożone zależności między instrumentami porządkowane są w sekundowym pulsie, który grupowany jest w muzyczne moduły o zróżnicowanej zawartości stylistycznej i różnym źródle inspiracji (np. folklor, jazz).

Witold Szalonek komentuje: „Proces kompozytorski porównać tu można do tradycyjnej techniki sporządzania kolorowych fotografii poprzez nakładanie barw na sprecyzowany pod względem konstrukcyjnym kontur”⁸⁴. Pod względem wykonawczym *Inside?-Outside?*, trwający dwukrotnie dłużej niż *I+I+I+I* (26’30”), gra się „przyjemniej”, a w odbiorze jest bardziej przystępny, choć nie łatwy, dla publiczności.

W 2005 roku Kwartet Śląski wraz z Michałem Górczyńskim nagrał CD z utworami Witolda Lutosławskiego i Witolda Szalonka⁸⁵; na płycie znalazł się także utwór *Inside?-Outside?*.

Inside?-Outside? jest kolejnym krokiem zmierzającym w kierunku *Symfonii rytuałów*⁸⁶, a w której odnaleźć można wiele podobieństw do omawianej kompozycji. Wypowiedzi kompozytora nasuwają przypuszczenie, że nad obydwoma utworami pracował równolegle lub naprzemiennie; pierwsze wzmianki o *Symfonii* pochodzą z roku 1984, kiedy to funkcjonowała pod nazwą *II Kwartet smyczkowy*.

Symfonia rytuałów (1991-96)

Prawdopodobnie sukces *I+I+I+I*, wykonanego na „Warszawskiej Jesieni” (1975) przez Kwartet Wilanowski, był pierwszym impulsem do napisania kolejnej kompozycji przedstawiającej możliwości brzmieniowe kwartetu smyczkowego. Jeszcze w latach 80. Szalonek wspominał, że pisze coś wielkiego dla „Wilanowczyków”. Z pewnością spotkanie ze znakomitym zespołem wywarło na twórcę olbrzymi wpływ, który widział go w roli

⁸⁴ Wg: R. Gabryś, Witold Szalonek. *Sylwetka kompozytora*, „Katowicki Informator Kulturalny”, nr 6/1982, s. 25; za: L.M. Moll, *op. cit.*, ss. 112-113.

⁸⁵ Polskie Radio Katowice 2005, PRK CDO69. Spis kompozycji zarejestrowanych na płycie: Witold Lutosławski (1913-1994) – Kwartet smyczkowy (1964), *Wariacja Sacherowska* na wiolonczelę solo (1974); Witold Szalonek (1927-2001) – *Inside?-Outside?* (1987) na klarnet basowy i kwartet smyczkowy, *Chaconne* (1997) na skrzypce solo.

⁸⁶ „Mocno zaawansowałem *II Kwartet* dla «Wilanowczyków». Zawartość ideowa i dźwiękowa, z pewnymi aluzjami folklorystycznymi prowadzi mnie ku tytułowi *Hommage à Szymanowski*”. „Ruch Muzyczny”, nr 2/1984, s. 2; za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 142.

wykonawców *Symfonii*, umieszczając adnotację „dla Wilanowczyków”⁸⁷. Zniknęła ona jednak z kolejnej wersji i nie znajduje się w wydanej partyturze⁸⁸. Proces rodzenia się koncepcji, kształtowania, modyfikowania i „urealniania” *Symfonii rytuałów* trwał znacznie dłużej niż nominalne lata komponowania (1991-96). To naturalny i w pełni zrozumiały etap powstawania dzieła – zbieranie informacji, szukanie inspiracji, podejmowanie idei, które niekiedy czekają latami, by w danym momencie i z pełną mocą zaistnieć w finalnej wersji. Bywają przeżycia wywołujące silny impuls, czy też nagłą potrzebę wyrażenia siebie, twórczego „ja”. Może tak było z *Symfonią*, niemniej jakieś zdarzenia spowodowały, że utwór dojrzewał długo, i – w tle wielu innych kompozycji – czekał na odpowiedni dla niego czas.

⁸⁷ Ze zbiorów Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej, Biblioteka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 3084/KM.

⁸⁸ Z roku 1984 pochodzi *Adagio* pod roboczym tytułem *II Kwartet smyczkowy*.

3. Symfonia rytuałów na kwartet smyczkowy Witolda Szalonka

3.1. Okoliczności powstania utworu

Z moich młodzieńczych spotkań z Witoldem Szalonkiem, głównie z drugiej połowy lat 80., wyłania się portret człowieka, z którym każdy kontakt pozostawia głęboki ślad.

Wyróżniały go aparycja, elegancja i wyszukany język, a także erudycja i muzyczna wrażliwość. Był osobą jakby „inaczej” uformowaną, wewnętrznie bogatą, zadumaną, z poczuciem humoru i życzliwym uśmiechem. W środowisku artystycznym – wydawałoby się pełnym indywidualistów – wyjątkowa osobowość nie powinna dziwić, a jednak: nawet na jego tle Szalonek pozostawał dla mnie postacią nieodgadnioną, inspirującą. Odnosiłem wrażenie, że to, co mówi, ma głębszy, wielowarstwowy sens, jest ważne i przemyślane, istotne szczególnie w kontekście muzyki jaką tworzył – muzyki percepcyjnie trudnej, którą jednak komponował z pasją, z pasją o niej rozmawiał i ją przedstawiał, do końca swojej twórczej drogi pozostając jej wiernym.

Na artystyczne wybory Szalonka miało wpływ wiele czynników, będących wynikiem nie tylko twórczych przemyśleń, poszukiwań, dylematów, rozterek, ale także uwarunkowań, choćby kulturowych. Jednym z istotniejszych było śląskie lub – określając bardziej precyzyjnie – górnośląskie pochodzenie kompozytora, którego kulturową tożsamość budowało skomplikowane historycznie współistnienie Ślązaków, Polaków i Niemców. Wywodzące się z tamtejszej tradycji śląskie melodie i piosenki były nierzadko dla Szalonka tworzywem utworów (np. *Inside?-Outside?*), a folklor Śląska stanowił jeden z licznych punktów odniesienia. Jak piszą autorzy monografii Szalonka,

jego droga do komponowania przebiegała stopniowo przez różne style i kierunki: neoklasycyzm, folklorizm, dodekafonię, jednakże najważniejszy okazał się sonoryzm (...). Niemal przez całą drogę twórczą poszukiwał coraz to nowych rozwiązań brzmieniowych, trudnych do zidentyfikowania, ale które miały służyć nagromadzeniu energii, stwarzaniu napięć w muzycznej treści utworu⁸⁹.

Zainteresowanie folklorem rozumianym szerzej wynikało z zainteresowania kulturą, wszystkimi jej aspektami i odcieniami. Szalonek był, jak mawiał, „konsumentem kultury” i jej

⁸⁹ M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, s. 13.

twórcą. Pobyt w Paryżu u Nadii Boulanger miał wpływ na postrzeganie siebie jako twórcy, który jest w ciągłym rozwoju:

Twórca nie wyraża się nigdy przez protestowanie. (...) Tworzy się z zasobów istniejących w świadomości artysty, w jego formacji intelektualno-muzycznej, co jest wynikiem stałego, ewolucyjnego rozwoju artysty⁹⁰.

A więc rozwój siebie – w kontekście twórczym – wymagał poszerzania wiedzy, zainteresowań czy obszarów badań. Szalonek poznawał kulturę Środkowego i Dalekiego Wschodu, Australii, ale również ludów pierwotnych z ich tradycjami, obrzędami i rytuałami. Siła rytuałów, jak wiadomo, była mocno wiązana z magią i z wiarą, a więc z tym, co cielesne i duchowe, *profanum* i *sacrum*. Rytuały przejścia definiowały, umiejscawiały jednostkę w przynależności do grupy etnicznej czy społecznej, określały jej dojrzałość i wyznaczały pozycję, co Arnold van Gennep wyjaśnia w sposób następujący:

Niezależnie od stopnia komplikacji owego schematu, od narodzin poczynając, a na śmierci kończąc, najczęściej ma on kształt linii prostej. Jednak w przypadku niektórych ludów (...) staje się okręgiem. Każda jednostka przechodzi przez niekończący się cykl obrzędów przejścia – od życia do śmierci i od śmierci do życia. (...) Cykliczna forma schematu nabrała nawet w buddyzmie znaczenia filozoficznego i etycznego, a dla Friedricha Nietzschego stała się podstawą teorii wiecznego powrotu. U niektórych ludów serie ludzkich przejść wiążą się z przejściami kosmicznymi, ruchem planet, fazami księżyca. Odnajdujemy tu wielką ideę, która wiąże etapy życia ludzkiego z życiem przyrody, a posuwając się jeszcze dalej – z odwiecznym rytmem wszechświata⁹¹.

Wydaje się, iż w ostatnim okresie swojego życia i twórczości kompozytor skierował swoje zainteresowania w stronę mitologii, rytuałów, o czym może świadczyć nie tylko praca nad *Symfonią rytuałów* w latach 1991-96, ale także utwór *Posejdon i Meduza* na dwa flety piccolo, flet altowy, flet basowy i krotale (talerzyki antyczne/pompejańskie), powstały w roku 2001, a więc w roku śmierci Szalodka. Kompozytor opatrzył utwór następującym komentarzem:

Meduza i jedna z jej siostr – powiedzmy Euryale – fruną do śpiącego w przymorskiej grocie Posejdona, budzą go, drażnią, naigrywają się z jego bezsilnego gniewu. Jako istoty latające są dla niego nieosiągalne. Po bezowocnej gonitwie Meduza ujęta potęgą i męską urodą Posejdona, pragnie go ułagodzić i uwieść. Posejdon zachwycony jej wdziękiem i urodą, ulega, ulega czarowi tańca i intonuje swoją pieśń miłosną. Wzajemne zaloty stają się coraz bardziej intensywne, kulminują w akcie miłosnym, po którym Posejdon, zmęczony, usypia w objęciach Meduzy. Ta, upojona miłością, długo nie może się z nim rozstać. Przynaglona przez Euryale, ulatuje do swych tajemnych

⁹⁰ *Ibidem*, s. 26.

⁹¹ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 190.

pieleszy. Szczęśliwa, nosi w sobie Pegaza – owoc ich kochania – nieświadoma okrutnego losu, jaki już niebawem zgotują jej bogowie, mszcząc się za uwiedzenie Posejdona⁹².

Droga Szalotka do skomponowania *Symfonii rytuałów* jest dość zagadkowa. Wynikała – co naturalne – z rozmyślań i twórczych poszukiwań, z potrzeby poszerzania horyzontów i rozwoju warsztatu kompozytorskiego, a więc była efektem licznych doświadczeń, które Szalonek zdobył jako kompozytor i jako człowiek. Sam proces powstawania dzieła trwał jednak wyjątkowo długo. Część II utworu – prawdopodobnie od razu zaplanowana jako ogniwo większej formy – pochodzi z 1984 roku, a całość ukończona została dopiero w roku 1996. Być może, jak wcześniej wspomniałem, pierwszym impulsem dla powstania kompozycji było warszawsko-jesienne wykonanie *1+1+1+1* przez Kwartet Wilanowski (w 1975 roku), przynoszące pomysł skomponowania dla zespołu kolejnego kwartetu.

W międzyczasie powstają inne kompozycje, np. *Proporzioni III* (1977), *Piernikiana* (1977), *Mała symfonia B-A-C-H* (1979/81), *D.P.'s Five Ghoulisn Dreams* (1985), czy też *Inside?-Outside?* (1987), *Głowa Meduzy*⁹³ (1991) i inne. Przynoszą one nieco inną estetykę, co zauważył Carl Humphries:

Na dziecięcą figlarność, która rozświećlała jego wcześniejsze utwory, nakłada się koszmarna udręka. W kompozycjach z lat osiemdziesiątych (...) zetknięcie się ekstremów w postaci struktur intensywnie gęstych oraz minimalistycznej pustki wywołuje surrealistyczne wrażenie wyrzeczenia się bezpieczeństwa i zadowolenia w zwyczajnej egzystencji⁹⁴.

Lilianna Moll-Gerlich we wstępie do partytury wskazuje na podobieństwo *Symfonii rytuałów* (szczególnie jej III części) z baletem Igora Strawieńskiego *Święto wiosny. Obrazy z życia dawnej Rusi*⁹⁵.

Pewne paralele dają się zauważyć w zakresie wykorzystanych środków kompozytorskich, układów rytmicznych (zwłaszcza nieregularnych, polirytmicznych i polimetrycznych), w wyłaniającej się z utworu energii, witalności, aury tajemniczości, czy też w aspekcie pewnej rytualizacji; pod względem formalnym *Symfonia rytuałów* bliższa jest natomiast trzyczęściowej *Symfonii psalmów*. Jest to okres, w którym, jak podaje Magdalena Dziadek,

⁹² W. Szalonek, komentarz [w:] 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 21-29 września 2001, red. B. Bolesławska i in., wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2001, ss. 137-138.

⁹³ Zainteresowanie mitologią kontynuowane jest jeszcze później w utworach: *Meduzy sen o Pegazie* (1997), *Posejdon i Meduza* (2001).

⁹⁴ C. Humphries, komentarz do programu Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1999, s. 59; za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 111.

⁹⁵ W. Szalonek, *Symfonia rytuałów*, partytura, wyd. PWM, 12 166, Kraków 2021.

powstają dzieła realizujące taktykę «powrotu do korzeni», inspirowane przemyśleniami Claude’a Lévi-Straussa, dotyczące problematyki archetypu, symbolu, wyobraźni jako narzędzi i płaszczyzn kulturowej komunikacji⁹⁶

Z kolei Szalonek zwraca uwagę: „Zawartość ideowa i dźwiękowa, z pewnymi aluzjami folklorystycznymi, prowadzi mnie ku tytułowi *Hommage á Szymanowski*”⁹⁷. Tak więc skomponowanie *Symfonii* ściśle współgra z zainteresowaniami i przemyśleniami twórcy, początkowo usytuowanymi w latach 80., które w procesie ewolucji jego twórczości przybierają kształt jaki znamy. Zasada kontrastu wpisuje się w konotacje kwartetu i symfonii, o której pisze Maria Piotrowska:

dramatyzm części pierwszej (...) łagodzony był przez liryczny, wyciszony punkt spoczynku, jaki stanowiła powolna część druga; część ostatnia wносиła ruch, ożywienie, dynamizm – jednak nie konfliktowy już, nie dramatyczny a jedynie wyzwalaający element żywiołowej gry⁹⁸.

Symfoniczny rozmach, rozbudowana forma, architektonika i faktura to kolejne wskazówki dookreślenia gatunku, podobnie jak w *Kwartecie smyczkowym* Witolda Lutosławskiego czy *III Kwartecie smyczkowym* Henryka Mikołaja Góreckiego. Ewolucja muzyki Szalodka była inspirowana również zmianami i tendencjami, kierunkami współczesności, jednak w znamienitej większości, choć pisana w duchu awangardy czy eksperymentu, była mocno osadzona w tradycji, również w tym, co minione.

Od Bacha Szalonek czerpał logikę konstrukcji, puls, ważność każdej nuty, ale i postrzeganie muzyki jako przeżycia duchowego. Od Debussy’ego i Szymanowskiego – odkrywanie barwowych możliwości, ich oddziaływanie, budowanie w ten sposób napięć i muzycznych odprężeń. Od Chopina – poszukiwanie prawdziwej duszy instrumentu. Podobnie jak Arvo Pärta, interesowało go brzmienie dzwonów, nakładanie dźwięków i ich wybrzmiewanie. U Strawińskiego odnalazł połączenie magii, rytuałów z rewolucyjnymi rozwiązaniami w warstwie metrycznej. U Bartoka – inspirację folklorem, poszerzanie artykulacyjnych i barwowych możliwości instrumentów (np. *pizzicato* bartóckowskie, *glissando* z trybem, *glissando pizzicato*, granie w wysokiej pozycji na jednej strunie).

Jako konsument kultury, jej znawca i twórca, ten człowiek o szerokich horyzontach z pewnością odnajdywał w niej wiele inspiracji. Jak każdy twórca przeżywał też wątpliwości, rozterki, okresy twórczej niemocy i bezsilności. Pozostawił po sobie wiele ciekawych

⁹⁶ Za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 143.

⁹⁷ Za: *ibidem*, s. 142.

⁹⁸ M. Piotrowska, *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej*, za: E. Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2021, ss. 53-54.

i wartościowych utworów, które uczyniły z niego jednego z czołowych przedstawicieli sonoryzmu. Jednak w oczach wielu krytyków, ale i w moim odczuciu, *Symfonia rytuałów* jest jego *opus magnum*, utworem, który podsumowuje jego twórczą drogę, utworem, do którego Szalonek konsekwentnie zmierzał.

3.2. Uwagi analityczno-interpretacyjne

Forma i dramaturgia

Symfonia rytuałów – w ujęciu makroformalnym – zbudowana jest z trzech części, z których pierwsza jest najdłuższa (trwa ok. 22')⁹⁹, a przy tym najbardziej skomplikowana i zróżnicowana wewnętrznie. Części druga (ok. 11') i trzecia (ok. 12') są wewnętrznie bardziej jednorodne. Choć w zapisie partyturowym nie widnieje sugestia *attacca*, a nawet pomiędzy częściami I i II wprowadzona została pauza generalna (moment wytchnienia), to płynne przechodzenie z jednego ogniwa w kolejne jest istotne z punktu widzenia dramaturgii utworu. Kształtowanie dramaturgii odbywa się w różny sposób: w części I głównie przez zróżnicowanie faktury i metrotytmiki, w II za sprawą zniuansowanej dynamiki, a w III przez narastającą pulsację, doprowadzającą do niemal transowego uniesienia.

Rytualizacja formy

Interesującą perspektywą wydaje się ujęcie *Symfonii* jako przedstawienia, teatru, czy też – wskazanych w tytule – rytuałów, w których „aktorami” stają się grający muzycy – za pomocą dźwięków, gestów i ruchów dokonują swego rodzaju teatralizacji dzieła muzycznego. Rozpoczynające utwór „rytuały strojenia i ćwiczenia” – tak powszechne i istotne dla wykonawców, ale z reguły niedostępne, nieodsłonięte dla słuchaczy – ujęte w formę kompozycji, zyskują podmiotowość. Dołączony do nich „rytuał przedstawiania” myśli muzycznej współtworzy kompletną wizję tworzenia i interpretacji jako drogi, którą każdy muzyk musi przejść. Finalny „rytuał tańca”, choć bez scenicznej choreografii, odbywa się w wyobraźni słuchacza, dopełniając formę.

⁹⁹ W związku z licznymi odcinkami *rubato* czas wykonania każdorazowo jest inny.

Symfonia pełna jest analogii do człowieczego losu i związanych z nim emocji i stanów: liryzmu, smutku, nostalgii, zadumy, ale i hulaszczącej zabawy, radości. Nagłe zerwanie tańca, który w swoim rozwoju osiąga apogeum, ma niezwykle dramatyczny wydźwięk. Drgające w delikatnym *piano* po strunach *ricochety* wprowadzają niepewność i zwątpienie, być może przynoszą świadomość nieuniknionej śmierci. Z pewnością paralele natury filozoficznej są głębsze i dotyczące drogi każdego człowieka: jej sensu i celu.

BLOKI/ TAKTY	A	A	B 5-19	20-29	29-77			<i>Ben in misura 77</i>
					29-33	33-63	63-77	
FAZY	Rytuał strojenia	Rytuał ćwiczenia	Rytuał interpretowa- nia myśli muzycznej	proces zespolowego zgrzywania	kulminacja			zakończenie
OKREŚLENIA KOMPOZY- TORA (ekspresyjne; agogiczne)	<i>Improvvi- sando</i>	<i>Tempo rubato, ♩ = ca 56</i>	<i>Con scioltezza</i>	<i>Accentato</i>	<i>Senza misura meno mosso Tempo rubato, Agitatissimo, Accentato sempre, cantabile hesitating</i>			<i>Ben in misura</i>
DRAMATURGIA	<i>introduc- tio</i> strojenie instrumen- tów improviza- cja	<i>anticipatio</i> zawiązanie akcji antycypacja myśli <i>ad libitum</i>	<i>gradatio</i> stopniowe porządkowa- nie (puls) oraz rozwój dynamiczny i koncepcyjny	<i>gradatio</i> rozwój, nagroma- dzenie środków, komplikacje materiałowe (rytmiczne, dynamiczne, artykulacyj- ne)	<i>culminatio</i> rozluźnienie dyscypliny rytmicznej, cofnięcie dynamiki zmiana charakteru stopniowe budowanie kulminacji			<i>conclusio coda</i> gwałtowne cofnięcie dynamiki do <i>pp</i> , spokojny puls zmierza do krótkiej kody <i>pizzicato</i>

Tab. 1. Ujęcie syntetyczne cz. I *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

Organizacja czasu

Organizacja czasu muzycznego przedstawiona została za pomocą notacji tradycyjnej (np. metrum, kreski taktowe), jak i nietradycyjnej (kreski przerywane, odcinki sekundowe, oznaczenia pauz, brak metrum i taktów). Pojawiają się odcinki w których kompozytor pozostawia pełną swobodę wykonawcom (np. część I, A, *improvvisando*), ale także fragmenty ściśle dookreślone (metrycznie, rytmicznie czy czasowo).

Wykorzystanie różnorodnych wartości rytmicznych, bogactwo zmian metrycznych (polimetria sukcesywna), a także liczne określenia agogiczne i ekspresyjne sprawiają, iż czas w utworze płynie w sposób swobodny, jakby niezależny od uregulowań.

Parametr czasu jest notowany na cztery sposoby:

1. *Senza misura* – odcinki pozbawione metrum (i tym samym kresek taktowych).


Organizacja czasu, wykorzystująca tradycyjne ugrupowania rytmiczne, „zamknięta” jest w konkretnym przedziale czasowym (4’-6’ część I, blok A) albo odnosi się do konkretnego tempa (część I, nr. 63-77). Wraz z sugerowanym *tempo rubato* przynosi poczucie rytmicznej swobody, w jakimś sensie jednak ograniczonej czasowo. Zdefiniowane przez kompozytora wysokości dźwięków, rozdysponowane w czasie w sposób dowolny, indywidualny i przynoszące za każdym razem różny rezultat brzmieniowy, związane są z ideą aleatoryzmu.

2. Przerywana kreska pionowa + nuty połączone belką ósemkową odnoszą się odpowiednio do: czasu mierzonego w sekundach (*circa*) oraz czasu trwania danego dźwięku (w przybliżeniu); część I, nr. 29-33.

W naszej interpretacji przyjęliśmy założenie rozpoczynania kolejnych bloków według zapisu (każdy blok inicjuje *violino I*) z zachowaniem kolejności wejść pozostałych instrumentów, by kontynuować z lekkim *rubato*. Takie podejście daje nieco więcej wykonawczej swobody bez konieczności dokładnego śledzenia głosów, co – jak się wydaje – wpisuje się w intencję kompozytora.

3. Przerywana kreska pionowa + „klasyczne” wartości rytmiczne; odcinek między kreskami przerywanymi wyznacza przebieg dźwięków na przestrzeni jednej sekundy (w przybliżeniu), chyba że podane jest metrum. Klasyczne wartości wyznaczają odpowiednie proporcje czasowe między dźwiękami.
4. Ciągła kreska pionowa; jako tradycyjny zapis organizacji czasu z podanym metrum, w którym obowiązuje pełna synchronizacja.

Parametr czasu notowany jest na cztery sposoby, w zależności od funkcji, jaką czas pełni wobec danego systemu organizacji materii dźwiękowej w formę wypowiedzi muzycznej, od zapisu aleatorycznego po „klasyczny” (izorytmiczny): • The parameter of time is notated in four ways, depending on the function which it discharges in relation to the given system of organising the sound material into a form of musical utterance, from aleatory to ‘classical’ (isorhythmic) notation:

- 1) *senza misura* – wartości rytmiczne notowane są zapisem klasycznym z podaniem pulsu w M.M. Znaki chromatyczne dotyczą tylko nut, które bezpośrednio poprzedzają. Np. cz. I, blok A, sekcje I-IV. • *senza misura* – rhythmic values are notated in the classical way, with a pulse given in MM. Accidentals apply only to the notes which they immediately precede. E.g. movt I, block A, sections I-IV.
- 2)  przerywana kreska pionowa + nuty połączone belką ósemkową – kreska pionowa wyznacza czas mierzony w sekundach (circa), a linia pozioma wskazuje w przybliżeniu na czas trwania danego dźwięku. Znaki chromatyczne dotyczą tylko nut, które bezpośrednio poprzedzają. Np. cz. I, nr 29. • a broken vertical line + notes joined with a single beam – the vertical line denotes time measured in seconds (approx.), and the horizontal line indicates the approximate duration of the given note. Accidentals apply only to the notes which they immediately precede. E.g. movt I, no. 29.
- 3) przerywana kreska pionowa + „klasyczne” wartości rytmiczne – zapis dopuszcza asynchron w „pionie” w grze zespołu. Znaki chromatyczne dotyczą tylko nut, które bezpośrednio poprzedzają. Np. cz. I, nr 5. • broken vertical line + ‘classical’ rhythmic values – this notation allows for ‘vertical’ asynchrony in the ensemble playing. Accidentals apply only to the notes which they immediately precede. E.g. movt I, no. 5.
- 4) ciągła kreska pionowa (kreska taktowa) – notacja klasyczna, pełny synchron. Znaki chromatyczne obowiązują w ramach taktu. Np. cz. I, nr 36 • continuous vertical line (bar line) – classical notation, fully synchronised. Accidentals apply throughout the bar. E.g. movt I, no. 36

Przykł. 1. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 2.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

Metrrytmika

W rozbudowanej części pierwszej odcinki o ciągle rozwijanej konstrukcji metrrytmicznych zależności przeciwstawiane są odcinkom niejako uwolnionym (*tempo rubato*), w których każdy głos, prowadzony *quasi*-swobodnie, realizuje swoją partię w sposób niezależny: układy i relacje brzmieniowe w kolejnych wykonaniach są zmienne. Stopniowa komplikacja modułów rytmicznych i bloków aleatorycznych w połączeniu z narastającą dynamiką silnie budują napięcie. Kompozytor uwalnia muzykę od wszelkich metrrytmicznych schematów, przez co słuchacz odnosi wrażenie asymetrii i zaskakiwany jest zdarzeniami.

W części II dominuje nastrój kontemplacji i nostalgii, budowany w oparciu o melodię w metrum $\frac{3}{4}$, wykorzystującą ćwierćnuty i półnuty. Metrum jest zmienne, ułożone w odcinkach $\frac{7}{8}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$. Każdy z bloków uformowany jest przez inny materiał rytmiczny, który następnie ulega modyfikacji i przekształceniom. Interesujące są licznie występujące akcentowane i ozdobione trylem synkopujące opóźnienia, wprowadzające skojarzenie z powolnym tańcem.

Część III, utrzymana w większości w stałym tanecznym pulsie, wraz z rozwojem ulega licznym zmianom metrum i rytmicznym komplikacjom (np. rytmy synkopujące), potęgującym wrażenie tańca który wymyka się spod kontroli tancerzy.

W części I, w odcinku przedstawiającym „rytuały strojenia i ćwiczenia” (blok A), muzyka nie wykazuje wyczuwalnego pulsu, tempa i rytmu, który – choć zapisany – realizowany jest w sposób niezależny i swobodny. W „rytuale interpretowania” myśli muzycznej (blok B), w szesnastkowo ułożonym dialogu *vno II* i *vla*, po raz pierwszy pojawia się wrażenie większego uporządkowania. Od nr. 21-29 dominują bloki oparte na sekstolach, puls jest czytelny, chociaż przerywany przez liczne pauzy. Od nr. 36 do 63 przeważa polimetria o wewnętrznie urozmaiconych strukturach rytmicznych. Tak zaplanowana kulminacja wymaga wspólnego wyczucia i perfekcyjnego zgrania.

Organizacja czasu w części I: wstępny moment strojenia, jest, obok zakończenia, najbardziej tajemniczym i dyskretnym odcinkiem części I. Bloki ćwiczenia i przedstawiania myśli muzycznej wprowadzają struktury rytmiczne o coraz większym zagęszczeniu i zróżnicowaniu, które doprowadzają do kulminacji z licznymi zamianami metrum, potęgującymi wrażenie chaosu i niepokoju. Dopiero zakończenie z kodą, ułożone z triolowych struktur, przynosi upragnione uspokojenie.

FORMA	Część I		Część II	Część III
	A	nr 64		
AGOGIKA	<i>Rubato</i> ♩ = 56	<i>senza misura;</i> <i>Meno mosso</i> <i>Rubato</i> ♩ = 66-72	zmienna/zróżnicowana ♩ = 44-72 (por. tabela nr 3)	stała/wrażenie rytmicznego <i>accelerando</i> ♩. = 72

Tab. 2. Agogika w *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

Organizacja czasu w części II – naturalny, swobodny jego przepływ – przyczynia się do zbudowania wypowiedzi, z której wyłania się nastrój kontemplacji, zadumy, modlitwy, skupienia, wyciszenia. Pojawiające się momenty przyspieszenia, chwilowo wprowadzające niepokój, ostatecznie uspokajają się, zamierają, potęgując wrażenie stanu mistycznego.

Część III: w początkowym fragmencie następuje prezentacja instrumentów, które kolejno wchodzi w równych odcinkach. Po przedstawieniu wszystkich głosów następuje instrumentalne „przekomarzanie” lub dialogowanie, uzupełniane czy przerywane ósemkowymi strukturami, które ostatecznie tworzą melodyczno-rytmiczną bazę rytualnego tańca. Od nr. 28 licznie występujące zmiany metrum oraz synkopujące wejścia komplikują narrację aż do samego końca.

Część II										
ODCINEK	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
OKREŚLENIA AGOGICZNO-EKSPRESYJNE	<i>semplice meno mosso</i>	<i>poco deciso</i>	<i>miste- rioso</i>	<i>avivando</i>	<i>semplice</i>	<i>meno mosso</i>	<i>deciso; accel.</i>	<i>lentissimo</i>		<i>accel.</i>
♩ =	54-58	44-88	40		54-58	44-48	60; 72	44		62

Część II									
ODCINEK	11	12	13	14	15	16	17	18	19
OKREŚLENIA AGOGICZNO-EKSPRESYJNE		<i>rit.</i>	<i>a tempo; rit.; a tempo</i>	<i>deciso</i>	<i>deciso</i>	<i>deciso sempre</i>			<i>ritardando</i>
♩ =	59;	54		72; 54	72; 54	66;	40-48		

Tab. 3. Agogika i ekspresja w cz. II *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

ODCINEK	B nr. 5-19 pauza generalna	19, 20 po pauzie generalnej do 29	36-63	77 do końca cz. I
METRUM/PULS	puls sekundowy	puls sekundowy	metrum zmienne	4 4
vno I	dłuższe wartości, triole, kwintole ósemkowe, szesnastki, sekstole <i>wrażenie swobodnej wypowiedzi</i>	triole, szesnastki, sekstole, przerywane licznymi pauzami	ósemki, triole, szesnastki, sekstole, trzydziestodwójki <i>wrażenie spadających kaskad dźwiękowych</i>	triole płynnie przechodzące między instrumentami
vno II	szesnastki	triole, szesnastki, sekstole, przerywane licznymi pauzami	ósemki, triole, szesnastki, sekstole, trzydziestodwójki <i>wrażenie spadających kaskad dźwiękowych</i>	triole płynnie przechodzące między instrumentami
vla	szesnastki	triole, szesnastki, sekstole, przerywane licznymi pauzami	ósemki, triole, szesnastki, sekstole, trzydziestodwójki, <i>wrażenie spadających kaskad dźwiękowych</i>	triole płynnie przechodzące między instrumentami
vc	ósemki, triole, szesnastki, rytm punktowany, sekstole, kwintole szesnastkowe	triole, szesnastki, sekstole, przerywane licznymi pauzami	ósemki, triole, szesnastki, sekstole, trzydziestodwójki <i>wrażenie spadających kaskad dźwiękowych</i>	triole płynnie przechodzące między instrumentami

Tab. 4. Metrorytmika w cz. I *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

ODCINEK	1 <i>semplice</i>	2 <i>meno mosso</i>	3 <i>poco deciso</i>	4 <i>misterioso, avvivando, poco rit.</i>	5 <i>semplice</i>	6 <i>meno mosso</i>	7 <i>deciso</i>	8	9	10
METRUM	3 4	7 8	3 4	4 4	3 4	7 8	3 4	4 4	3 4	4 4

ODCINEK	11	12	13 <i>deciso</i>	14	15 <i>deciso</i>	16	17 <i>deciso sempre</i>	18	19
METRUM	3 4	7 8	3 4	7 8	3 4	7 8	3 4	7 8	4 4

Tab. 5. Metrum w cz. II *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

Dynamika i artykulacja. Barwa i kolorystyka

W części I przeważającą dynamiką jest *ff*, *tutta forza*, a nawet *ffff agitatissimo*. Pojawiające się wyjątkowo odcinki *piano* lub *mf* szybko wracają do dynamiki głównej. Jedynym dłuższym fragmentem wnoszącym dynamiczne złagodzenie (oprócz „rytuałów strojenia i ćwiczenia”) jest nr 77: *pp sul ponticello*.

Gdy chodzi o artykulację, dominuje *accentato* (z wyjątkiem aleatorycznie uformowanych odcinków *tempo rubato*), które – w zależności od rytmicznych wartości – realizowane jest zróżnicowanym *spiccato*. Szesnastki *détaché* z początku utworu (grane jeszcze w małej dynamice) należy lekko oddzielać, by następnie – z pojawieniem się dwudźwięków oraz *crescendo sempre* (nr. 13-19) – różnicując grać *marcato*. Kompozytor z reguły nie precyzuje artykulacji (np. szesnastek, sekstoli, ósemek); niekiedy wprowadza oznaczenia dotyczące charakteru (np. *accentato*, *dolce*), pozostawiając decyzję wykonawcom. Kluczem do właściwego wyboru artykulacji staje się w takiej sytuacji sama muzyka – jej wewnętrzne postrzeganie, wyczucie i oddziaływanie.

Pojawiają się również: gra *legato*, *pizzicato* oraz dookreślenia artykulacyjno-sonorystyczne, jak *pizzicato alla chitarra*, *col legno*, *martellato*, *trillo di capra*, *vibrato moltissimo e vivacissimo*, okrężny ruch smyczka po strunie (*tasto-ponticello*), falowe *decrescendo* oraz *ponticello*. Zagęszczanie wartości rytmicznych, poszerzanie interwałów, zwiększanie komplikacji międzydźwiękowych przy (wymaganej jednocześnie) zespołowej precyzji gry, czytelności artykulacji oraz przy utrzymaniu stałej koncentracji stanowią najwyższą próbą dla każdego z muzyków i dla całego zespołu.

Część II – w warstwie dynamicznej najbardziej złożona i wyrafinowana – w większości utrzymana jest w odcieniach *piano* z subtelnie kształtowanymi niuansami. Większe kontrasty *ff-p/ff-mp* (budowane w nr. 11 i 14), połączone z przyspieszaniem i zwalnianiem tempa, wprowadzają wrażenie niepokoju i napięcia, by w dalszym przebiegu (od nr. 17) stopniowo zamierać. Wskazówkami pomocnymi w formowaniu odpowiedniej ekspresji są określenia takie jak *semplice, poco deciso, deciso sempre, misterioso, avvivando, dolce, distinto, dolcissimo, en dehors*, dobarwione glissandami *sul ponticello*.

Część III, w początkowym stadium oparta na dynamice w odcieniach *pp/mp*, ubarwiona jest zmianami *ponticello – ordinario – tasto*. Taneczny puls nie jest jeszcze w pełni zaznaczony, ale wyczuwalny. Od nr. 15 trwa zespołowa zabawa barwami w *pp*, polegająca na przedstawianiu kolejnych instrumentów po coraz to krótszych odcinkach do nr. 18, skąd rozpoczyna się *crescendo poco a poco sino al ff* i dalej do 23-24, gdzie osiąga kulminację. Po nr. 24 *subito pp, vla* na tle *vc* wprowadza *quasi*-ludową melodykę, a dołączenie *vno I, vno II* oraz dialogi stale potęgują dynamikę. Od tego miejsca wyrazista artykulacja, podkreślająca charakter tanecznych struktur oraz zmian barwowych *sul ponticello, col legno* w połączeniu z glissandami i akcentami, staje się kluczowym elementem dla wydobycia kolorystyki tej części.

W nr. 35 na kwintowym tle pozostałych instrumentów *vc* rozpoczyna temat fugi *ff*. Kolejno dołączają *vla, vno II, vno I f energico*. W nr. 36-42 słychać już wyraźnie „podhalańskie muzykowanie” – z buczącymi kwintami, przednutkami, z przechodzącymi przez kolejne instrumenty przyśpiewkami – emanujące pasją i radością.

W nr. 44 gwałtowne cofnięcie do *piano* rozpoczyna budowę ostatniej kulminacji *tutta forza molto accentato* – orgiastycznego tańca, który w momencie przesilenia zostaje zerwany (w nr. 59). Czterotaktowa pauza generalna wprowadza upragnioną ciszę. Rozedrgane kwinty pobrzmiwają *piano* rzucanym smyczkiem *col legno*. Od tego momentu wszystko się „rozsypuje”, próbując jeszcze jakoś się zorganizować, porwać. W nr. 62 wyraźnie poszarpane struktury taneczne ożywają *fff* po raz ostatni.

Początkowe strojenie instrumentów (*pizzicato, arco*) to zabieg szczególny. Niezaznajomieni z partyturą słuchacze nie wiedzą, że kompozycja właśnie się rozpoczęła. Być może trwa jeszcze nerwowe szukanie dogodnej pozycji do siedzenia, jakieś ostatnie kasłanie, szept, przez głowę przebiegają myśli w oczekiwaniu muzyki... W *Kwartecie* Witolda Lutosławskiego widnieje sugestia, by skrzypek rozpoczął w momencie, gdy publiczność nie

jest przygotowana¹⁰⁰, jednak moment zaskoczenia trwa krótko. W *Symfonii rytuałów* Szalonka, w zależności od realizacji, można strojeniem długo publiczność zwodzić. Nawet przejście do „rytuału ćwiczenia” nie daje jeszcze pewności, że właściwa kompozycja już trwa...

Podczas „rytuału ćwiczenia” z plamy dźwiękowej dochodzą fragmenty poszczególnych fraz. Ostatecznie w B wyłania się stabilny puls (*vno II, vla*). Gęstniejąca dynamicznie i fakturalnie muzyka nabiera energii, iskrzy barwami *pizzicato*.

Opisana w ten sposób realizacja początkowych fragmentów kompozytorskiego zapisu definiuje pojęcie barwy w połączeniu z dynamiką, artykulacją, rytmem i wykorzystaną skalą instrumentów. W kolejnych odcinkach dochodzi skomplikowana metryka i harmonika. Kalejdoskopowo kunsztowne instrumentalne relacje wykorzystują pełnię brzmieniowych walorów. Dobierając *ricochety, col legno, pizzicato*, kozie tryle, dynamiczne falowania, przechodzenia *ponticello – ordinario – tasto, glissanda*, obecne w całym utworze, zagrane w wyrazisty sposób wzbogacają mieniącą się kolorystykę.

Barwa i kolorystyka w *Symfonii rytuałów* są o tyle istotne, że dla samego twórcy stanowią najważniejszy aspekt wielu kompozycji, są głównym „materiałem”, wokół którego skoncentrowany jest muzyczny świat Szalonka. Sonorystyczne efekty urozmaicają część I i znacząco wypełniają części II i III, natomiast obecne w całym utworze rozwiązania wertykalne i horyzontalne służą uzyskaniu oryginalnej barwy kwartetu smyczkowego i niepowtarzalnej kolorystyki *Symfonii*.

FAZY	rytuał strojenia	rytuał ćwiczenia	rytuał interpretowania	proces zgrywania
BLOKI, NUMERY	A ¹⁰¹	A	B od nr. 13	20-29
DYNAMIKA	Jako akt wstępny sugeruję, aby poruszać się w dynamice <i>p</i>	Kształtowanie fraz dowolnie z uwzględnieniem ich rozwoju	<i>poco a poco crescendo</i>	<i>poco forte, crescendo poco a poco</i>

FAZY	kulminacja		zakończenie	
BLOKI, NUMERY	29-33	33-63	63-77	od 77
DYNAMIKA	<i>mf, crescendo poco a poco</i>	<i>crescendo</i> do 51, od 51 <i>ffff</i> , 57 <i>f</i> , 61 <i>meno mosso, p</i> , 62 <i>tutta forza</i>	<i>vno II mp crescendo f, tempo rubato ff</i> , 76 <i>ffff</i> , <i>diminuendo</i>	<i>pp</i> , po 84 <i>crescendo mf, crescendo, diminuendo</i>

Tab. 6. Dynamika w cz. I *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

¹⁰⁰ W. Lutosławski, *Kwartet smyczkowy*, partytura, wyd. PWM, Kraków 1991.

¹⁰¹ Kompozytor w bloku A nie definiuje dynamiki.

ODCINEK	Początek - <i>meno mosso</i>	1. <i>meno mosso</i>	2. <i>poco deciso</i>	3. <i>misterioso</i>	4. <i>avivando</i>	5. <i>semplice</i>	6.	<i>meno mosso dolce</i>
DYNAMIKA	<i>piano, cresc. mp</i>	<i>pp subito</i>	<i>mf, dim. pp</i>	<i>pppp sul pont.</i>	<i>ppp cresc. mp dim.</i>	<i>piano</i>	<i>piano cresc. mp</i>	<i>pp</i>

ODCINEK	7. <i>deciso</i>	8. <i>tuti lentissimo</i>	przed 11, 11, po 11	13.	14. <i>deciso</i> 16.	17. <i>dolcissimo</i>
DYNAMIKA	<i>mf cresc. ff</i>	<i>ppp sul pont. dim.</i>	<i>mf cresc. ff dim. dolcissimo piano</i>	<i>mp cresc. poco forte, mp</i>	<i>ff subito, mp dim. piano f, piano dim. pp, mf</i>	<i>pp cresc. mp dim. pp</i>

Tab. 7. Dynamika w cz. II *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

ODCINKI	1-4	4-6	6-8	8-10	10-15	15-18	18-24
DYNAMIKA	<i>vc f dim. mf dim. mp dim. p dim. mp falowe dim. pp, mp dim, pp dim.</i>	<i>vla mf, mp, p, pp</i> <i>vc pp dim.</i>	<i>vc, vla mp falowe dim. pp dim.</i>	<i>mp dim. pp mp dim pp</i>	<i>vno II mf,</i> <i>vc, vla pp dim.</i>	<i>vno I mf,</i> <i>vc, vla, vno II pp dim.</i>	<i>crescendo poco a poco ff</i>

ODCINKI	24-35	35-44	44-59	59 do końca
DYNAMIKA	<i>pp, p, mp, p p dim. p cresc. mp, p cresc. mp, mf, mp, cresc. mf, f, mf, poco f, ff,</i>	<i>f</i>	<i>p, mp, mf crescendo poco a poco fff tutta forza</i>	<i>p, fff, pp, fff, pp, fff</i>

Tab. 8. Dynamika w cz. III *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka.

3.3. Perspektywa wykonawczo-interpretacyjna

3.3.1. Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2002 – retrospekcja z prawykonania

W momencie mojego pojawienia się w Kwartecie Śląskim, a był to październik 1985 roku, zespół istniał już 7 lat i miał w Polsce ugruntowaną pozycję. Zwróciłem uwagę na jego obszerny i zróżnicowany repertuar. Obok utworów klasycznych i romantycznych wykonywał kompozycje napisane w XX wieku przez Karola Szymanowskiego, Grażynę Bacewicz, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Krystynę Moszumańską-Nazar i stale poszerzał repertuar o utwory najnowsze: Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia, Eugeniusza Knapika, Pawła Szymańskiego i wielu innych. Nie ulega wątpliwości, iż od lat 60. XX wieku muzyka polska zdobywała światowe uznanie. Nawiązane podczas jej promocji liczne kontakty – zarówno z autorytetami środowiska muzycznego, jak i młodymi kompozytorami – przerodziły się w bliskie relacje. Te z kolei zaowocowały współpracą – kompozytorzy dedykowali nam swoje utwory, nierzadko pisali je z myślą o naszym zespole, o naszym składzie wykonawczym.


Przy okazji spotkań podczas festiwali: Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, „Poznańskiej Wiosny Muzycznej”, „Musica Polonica Nova”, czy w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście”, przysłuchiwałem się rozmowom, zgłębiając między innymi w ten sposób tajniki kultury, sztuki i muzyki najnowszej. Witold Szalonek, którego miałem zaszczyt poznać podczas pracy nad *I+I+I+I*, zapraszał nas do Berlina, by przedstawiać tamtejszej publiczności utwory polskich – przede wszystkim – kompozytorów. Przy okazji jednej z wizyt zaprosił nas do swojego domu, gdzie po raz pierwszy mogliśmy usłyszeć o projekcie *Symfonii rytuałów*, zobaczyć kalkowe szkice. W 1988 roku prawykonaliśmy *Inside?-Outside?* z klarncistą Harrym Sparnaayem podczas festiwalu „Times of Music” w Viitasaari, a w roku 1997 II część *Symfonii*¹⁰² na „XX. Dniach Muzyki Karola Szymanowskiego” w Zakopanem. Jakiś czas później otrzymaliśmy kopie całości, pisane ręcznie przez kompozytora. Po śmierci Witolda

¹⁰² Byliśmy przekonani, że chodziło o prawykonanie części II, tym bardziej, że Szalonek nie wspominał o innym wykonaniu. W Archiwum Biblioteki Akademii Muzycznej w Katowicach jest jednak plakat z koncertu orkiestry kameralnej „Camerata Impuls” pod kierunkiem Małgorzaty Kaniowskiej, który odbył się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu 17 grudnia 1994 r.; w programie między innymi: W. Szalonek – *Adagio z Symfonii rytuałów* (światowe prawykonanie).

Szalonka (2001 rok) zdecydowaliśmy się na wykonanie pełnej *Symfonii rytuałów* w trakcie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 2002 roku.

Praca nad utworem szła opornie – skala komplikacji była ogromna, nie tylko w procesie indywidualnego rozczytania, ale również zespołowego zgrywania. Będąc parę dni wcześniej w Warszawie (dla prób z pozostałymi utworami, granymi w większym składzie) do późnych godzin nocnych ćwiczyliśmy *Symfonię*, nie mając pewności, jaki rezultat osiągniemy na koncercie. Mieliśmy poczucie, że mamy do czynienia z utworem, którego rozmach i gatunkowy ciężar jest szczególny. Być może właśnie ta świadomość oraz niepewność wykonawczej jakości miały wpływ na wyjątkową koncertową koncentrację i ostateczną ocenę.

Symfonia rytuałów została prawykonana we wtorek 24 września 2002 roku o godzinie 21.00 w Studiu Koncertowym S1, rok po śmierci kompozytora.

wtorek 24 września		godz. 21.00	Studio Koncertowe Polskiego Radi
KONCERT „WARSZAWSKIEJ JESIENI” I POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO		Witold Szalonek <i>Symfonia rytuałów (1991–96) **</i> na kwartet smyczkowy	
Piotr Bober gitara		P R Z E R W A	
KWARTET ŚLĄSKI Szymon Krzeszowiec I skrzypce Arkadiusz Kubica II skrzypce Łukasz Syrnicki altówka Piotr Janosik wiolonczela		Bronius Kutavičius <i>Zegary przeszłości I (1977)</i> na gitarę i kwartet smyczkowy	
	KWARTET PERKUSYJNY Wojciech Kowalewski Bogdan Lauks Robert Siwak Monika Szulińska	Annie Gosfield <i>Flying Sparks and Heavy Machinery (2)</i> na kwartet smyczkowy i kwartet perkusyjny	
Łukasz Borowicz dyrygent			

Ryc. 2. Program koncertu Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” z dnia 24 września 2002 roku. Prawykonanie *Symfonii rytuałów* Witolda Szalonka¹⁰³.

¹⁰³ 45. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 20-28 września 2002, red. B. Bolesławska i in., wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2002.

Program koncertu obejmował:

- Witold Szalonek – *Symfonia rytuałów* (1991-96) na kwartet smyczkowy,
- Bronius Kutavičius – *Zegary przeszłości* (1977) na gitarę i kwartet smyczkowy,
- Annie Gosfield – *Flying Sparks and Heavy Machinery* na kwartet smyczkowy i kwartet perkusyjny.

Wykonawcy:

Kwartet Śląski: Szymon Krzeszowiec, Arkadiusz Kubica, Łukasz Syrnicki, Piotr Janosik; Piotr Bober – gitara.

Kwartet perkusyjny: Wojciech Kowalewski, Bogdan Lauks, Robert Siwak, Monika Szulińska. Łukasz Borowicz – dyrygent.

Koncert był transmitowany przez Polskie Radio¹⁰⁴, a wykonanie *Symfonii* zostało nagrane i wydane w płytowej kronice 45. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień 2002”¹⁰⁵ (czas trwania: 44’10’’).

Symfonia rytuałów została owacyjnie przyjęta przez publiczność i krytyków, którzy przyznali Kwartetowi Śląskiemu nagrodę „Orfeusz” za wybitne wykonanie. W koncertowej etykietce niezwykle rzadko (w polskich realiach) można spotkać się z owacją na stojąco po pierwszym utworze, dowodzi ona bowiem niezwykłego uznania zarówno dla kompozytora, jak i wykonawców. Osobiście przyznaję, że byłem wzruszony nie tyle uznaniem dla nas, ale właśnie dla Witolda Szalonka, który za życia nie doczekał takiego aplauzu dla swojego dzieła – dzieła o wartości już dla nas wtedy oczywistej. Odczuwałem również żal i rozgoryczenie, że tak niewiele czasu zabrakło, by był wtedy z nami...

Wyjątkowość dzieła, jego wielkość – nie tylko w obszarze twórczości Szalonka, ale w kręgu polskiej literatury muzycznej w ogóle – podkreślała między innymi Ewa Szczecińska, relacjonująca prawykonanie utworu następującymi słowami:

Tego jeszcze nie było: strojenie instrumentów jako integralna część utworu. A więc muzyka, zanim stanie się muzyką, potrzebuje czasu, przygotowania, strojenia, rozgrywania instrumentów. I muzycy i słuchacze zwolna, stopniowo wciągani są w misterium dźwięków. Te proste, a w dzisiejszych czasach zapomniane zasady przypomniawszy Witold Szalonek w «Symfonii rytuałów» (1991-96) na kwartet smyczkowy. I powstało dzieło sztuki. Bo ćwiczebne przebiegi przechodzące we wstępne preludium przeistaczają się z czasem w muzyczną materię. Siatka kunsztownych kontrapunktów, które przybierają na sile, ekspresji, frazy wariowane na wiele różnych sposobów niepostrzeżenie stają się wielką muzyką. Całość wieńczy fuga. «Symfonia rytuałów» to z pewnością *opus magnum* Witolda Szalonka, ale też *opus magnum* polskiej muzyki współczesnej. Muzyka, chociaż początkowo snuje się meandrycznie, nie pozwala słuchaczowi ani na moment rozluźnienia, przykuwa, pochłania, wciąga. Gorączkuje, pęcznieje (staje się symfonią) – to znowu stygnie,

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ „Warszawska Jesień” 2002, cd nr 3.

omdlewa. Jedno jest w niej wciąż obecne: pełnia wyrazu, mistrzostwo warsztatu, moc oddziaływania. To już nie jest Szalonek awangardowy, lecz twórca, który osiąga pełnię, dokonuje syntezy¹⁰⁶.

Dopełnienie mogą stanowić spostrzeżenia Magdalena Dziadek, która zauważyła, iż

Trudna, skupiona muzyka Szalonka, przerodziła się w interpretacji muzyków Kwartetu w traktat dźwiękowy o dużym natężeniu ekspresji. Został on odebrany przez publiczność z należytą powagą świadczącą o otwarciu się na wartość niełatwej, pisanej przekornie partytury¹⁰⁷.

Nie brakło też znaków zapytania – zastanawiając się nad frekwencyjnym sukcesem festiwalu i zainteresowaniem młodzieży, Joanna Grotkowska pisała:

Rozumiem popularność muzyki Pärta, jasne także wydaje mi się, że młodych ludzi kusi elektronika, a było jej bardzo dużo, ale Berger i jego trudna, bezkompromisowa, intelektualna muzyka? Albo Szalonek z 50-minutową, niełatwą, zgrzytliwą Symfonią rytuałów?¹⁰⁸

Odniesienia do tego wykonania pojawiały się także i później: w „Tygodniku Powszechnym” Tomasz Cyz, relacjonując 47. „Warszawską Jesień”, napisał:

Mistrzostwo było odczuwalne w pięciu przypadkach. Po wysłuchaniu «Inside?-Outside?» Witolda Szalonka w wykonaniu Kwartetu Śląskiego i Michała Górczyńskiego (klarnet basowy) po raz kolejny zrozumiałem, że muzyczny świat – nie tylko polski – trzy lata temu stracił jeden z najjaśniejszych i najbardziej spójnych systemów. «Symfonia rytuałów» przed dwoma laty otworzyła wspaniałą, inspirującą drogę, ścieżek na pewno jest więcej, «Inside?-Outside?» to doskonały przykład¹⁰⁹.

Z pewnością do sukcesu *Symfonii rytuałów* przyczyniły się również dwa istotne elementy: miejsce i czas. Warszawskie Studio Koncertowe S1 słynie ze znakomitej akustyki, a warszawsko-jesienna publiczność – składająca się w większości z ludzi młodych – z otwartości i ciekawości wobec nowej muzyki. Początek XXI wieku prawdopodobnie był schyłkowym okresem zainteresowania muzyką, nazwijmy to, awangardową (choć Szalonek nie znosił tego określenia) czy w jakimś sensie eksperymentalną, która wykorzystywała w takim zakresie elementy sonorystyczne.

¹⁰⁶ E. Szczecińska, „Warszawska Jesień” 2002 – rzecz o kondycji muzyki w Europie, „Ruch Muzyczny”, nr 23/2002, ss. 9-10.

¹⁰⁷ M.G. Gerlich i in., *op. cit.*, ss. 146-150.

¹⁰⁸ J. Grotkowska, *Jesienny magnetyzm*, „Ruch Muzyczny”, nr 23/2002, s. 11.

¹⁰⁹ T. Cyz, 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 17-25 września Ciepło/zimno, „Tygodnik Powszechny”, 3 października 2004.

Kolejna płyta z utworami Witolda Szalonka¹¹⁰ – *1+1+1+1* i *Symfonią rytuałów* – nagrana przez nas w 2002 roku, również została pozytywnie przyjęta, o czym świadczą słowa Ewy Szczecińskiej: „To szczyt polskiej muzyki naszych czasów, muzyczna lektura obowiązkowa, zwłaszcza, że i wykonanie, i nagranie dopełniają doskonale wielkość muzyki”¹¹¹.

Muzyka Szalonka, choć dla jednych trudna w odbiorze i nie do końca zrozumiała, dla innych może stanowić inspirację i punkt wyjścia do artystycznych poczynąń – świadczy o tym choćby jazzowe opracowanie tematu z części III *Symfonii rytuałów*, które znajduje się na płycie¹¹² saksofonisty Marka Pospieszalskiego.

3.3.2. Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne

Symfonia rytuałów to w polskiej literaturze na kwartet smyczkowy dzieło bezprecedensowe. Już sama jej czasowa objętość (w naszych prezentacjach to 44-45 min.) jest wykonawczym wyzwaniem. Jednak nie tyle długość utworu (choć jest istotna) wyznacza główną barierę, co suma wszystkich elementów, to znaczy: skomplikowanie, uformowanie, nagromadzenie problemów związanych z wydobyciem określonej barwy, osiągnięciem precyzji intonacyjnej, opanowaniem technicznych niedogodności, artykulacyjnej wyrazistości, dynamicznych odcieni, zgraniem metrycznych zależności. Wydaje się, że ilość wykonań powinna zbliżać do większej swobody i perfekcji, w istocie jednak – a zwłaszcza po dłuższej przerwie w pracy nad dziełem – wiele z zagadnień trzeba ponownie rozwikłać, przemyśleć i po prostu wyćwiczyć.

Ważkim aspektem, stawiającym kolejne wyzwanie, jest interpretacja, a więc zbudowanie odpowiedniej narracji i przekazu, trzymających w napięciu od początku do końca utworu i podążających za zmieniającym się charakterem i skontrastowaną formą całości.

Również bogaty a jednocześnie zniuansowany katalog oznaczeń wykonawczo-interpretacyjnych może przynieść swego rodzaju trudności w odpowiedniej realizacji. Zespół, który nie jest w stanie wykonać, przekazać, zbudować np. dynamiki (rozpiętej w partyturze Szalonka pomiędzy skrajnymi wolumenami, od *pppp* do *ffff*), czy też zmiennej artykulacji i barwy, nie zrealizuje w pełni kompozytorskiej wizji.

¹¹⁰ C&P Polskie Radio Katowice S.A. 2003, PRK CD 58.

¹¹¹ E. Szczecińska, recenzja [w:] „Tygodnik Powszechny”, kwiecień 2004.

¹¹² M. Pospieszalski, *Composers Of The 20th Century*, Clean Feed, CF585 CD.

Należy ponadto podkreślić, że indywidualnie każda partia jest technicznie trudna – zbudowana poza schematami, w potocznym określeniu „nie pod palcami”, bogata w skoki, liczne przejścia przez struny, dwudźwięki, a dodatkowo wykorzystująca szeroko skalę instrumentów (np. d^3 , eis^3 w altówce w części I, pomijając *glissando* do najwyższego dźwięku).

1. Barwa – w *Symfonii* jest czynnikiem niemal formotwórczym. Brzmienia sonorystyczne (choć obecne w mniejszym wymiarze niż w *1+1+1+1* czy *Inside?-Outside?*) w połączeniu z brzmieniami tradycyjnymi i rozbudowaną paletą dynamiczno-artykulacyjną tworzą wyjątkowe korelacje, budując nie tylko kolorystykę, ale i dramaturgię utworu.
2. Metrorytmika – dominująca w utworze polimetria powoduje poczucie nieregularnego, nieschematycznego przepływu czasu. W części I, tylko w odcinku 36-63, Szalonek wykorzystuje ponad 20 różnych oznaczeń metrum, wprowadzając blisko 90 jego zmian (niemalże każdy takt jest w innym metrum niż poprzedni); w końcowej kulminacji części III występuje około 60 zmian metrum. Wpisane w polimetrię skomplikowane grupy rytmiczne, separowane licznymi pauzami, układają się w „urywane” frazy, przerywane przez chwile ciszy. Kompozytor w ten sposób osiąga efekt intensywnego wzburzenia, zbudowanego z bezładnie z pozoru ułożonych struktur.
3. Artykulacja – nawet w obrębie taktu lub jednostki sekundowej (np. w części I) ulega ciągłym modyfikacjom (w połączeniu z innymi elementami dzieła). Grupy szesnastek w dynamice *piano* i trzydziestodwojek w *ffff* wypełniane są niezliczoną ilością odcieni *détaché*, *spiccato*, *accentato*.
4. Dynamika – kompozytor wykorzystuje pełną skalę dynamiczną od *pppp* do *ffff* (oraz *tutta forza molto accentato*), zmieniając wolumen kontrastowo albo sukcesywnie, zarówno w ramach krótkich odcinków, jak i na przestrzeni kilkunastu taktów, np. w części II końcowe *diminuendo*, prowadzone od *mp* do *pp*, rozplanowane jest na 17 taktów (w tempie $\text{♩} = 44-48$).
5. Ornamentyka – we wszystkich częściach, podążając śladem barokowych tendencji wykonawczych (ale i często spotykanych w folklorze), Szalonek bogato przyozdabia nie tylko frazy o śpiewnym charakterze (np. w części II), ale również te o charakterze wirtuozowskim (np. temat fugi w części III), czy proveniencji folklorystycznej (np. część I, 37-41).
6. Istotnym elementem interpretacji jest uchwycenie elementów kojarzących się z folklorem i przekazanie jego specyficznego charakteru.

Altówka jest jedynym instrumentem wchodzącym w skład kwartetu smyczkowego, w którym rozmiar, menzura, szerokość pudła rezonansowego, gryfu, odległości między strunami, a nawet kształt, nie zostały w pełni zunifikowane, znormalizowane i w dużej części zależą od modelu, na którym są wzorowane, ale także od eksperymentów lutniczych i preferencji altowiolisty. Występują altówki o rozmiarach np. 38-46 cm, te najpopularniejsze oscylują w przedziale 39-42 cm. Na ogół, im większy instrument, tym jego dźwięk jest bardziej nośny i ma ciemniejszą barwę. I to właśnie te właściwości – barwa i nośność – stanowią istotne kryterium przy wyborze instrumentu. Różnice między altówkami, powodujące, że na każdej gra się zupełnie inaczej, mają w konsekwencji wpływ na zakres i charakter problematyki wykonawczej. Od wielu lat gram na instrumentach współczesnych, które mieszczą się w przedziale 42,5-43,5 cm i pod względem tzw. komfortu są dla mnie z pewnością za duże, niemniej niewygodę rekompensują piękną i inspirującą barwą.

Symfonia rytuałów, z racji złożoności faktury, kompozytorskiego wyboru dźwiękowych zależności, komplikacji metrycznych, amplitudy dynamicznej, barwowego i artykulacyjnego zniuansowania, jest utworem w wielu płaszczyznach niezwykle wymagającym. Stosowane przez kompozytora techniki gry są wykorzystywane i eksplorowane w możliwie najszerszy sposób. Witold Szalonek doskonale znał możliwości instrumentów i stale je poszerzał, choćby pod względem wydobywania określonych barw. W niektórych aspektach – dotyczących np. ekstensyjnego układu lewej ręki, rozbieżnych *glissand* na dwudźwiękach – zaproponował rozwiązania graniczące z możliwością wykonania. Poniżej kilka przykładów:

1. następstwa dwudźwiękowe: tercje, kwarty zwiększone, kwinty, seksty, septymy wielkie (patrz *Aplikatura i smyczkowanie*, przykład 2, s. 57);
2. artykulacja struktur opartych na sekstolach *accentato*, realizowana głównie zróżnicowanym *spiccato* z dużą ilością skoków przez struny (przykład 3, s. 58) oraz komplikacjami rytmicznymi;
3. pochody równoległe ułożonych sekst, szeroko wykorzystujące skalę instrumentu (przykład 4, s. 59);
4. artykulacja *accentato sempre* dla pasaży opartych na trytonach oraz skomplikowana metrytmika (przykład 5, s. 60);
5. realizacja dwudźwięków z równoczesnymi *glissandami* (przykłady 6 i 7, ss. 61 i 62);
6. realizacja niektórych barw sonorystycznych (np. okrężny ruch smyczka po strunie, czy efekt zamierających syren; przykłady 8 i 9, ss. 63 i 64);

7. bogata ornamentyka w większości realizowana na wielodźwiękowych pasażach (np. w części II, przykład 8, s. 63, ostatnia linijka);
8. wydobywanie klimatu folkloru, przyśpiewki, bogata i zmienna artykulacja (przykład 10, s. 65);
9. ludowy charakter, np. w temacie fugi (przykład 11, s. 66);
10. umiejętność kształtowania skali dynamiki od dźwięków szmerowych po *ffff*.

Wykonanie danej struktury czy grupy dźwięków w wolnym tempie nie powinno sprawiać większych trudności, lecz połączenie ich z określonym tempem i umiejscowieniem ich w zaplanowanej ciągłości i zależności przebiegów – zdecydowanie utrudnia realizację.

Obok zagadnień dotyczących realizacji partii danego instrumentu, pojawia się w grze zespołowej problematyka szersza, związana ze wspólnym, współodpowiedzialnym wykonawstwem. W utworze Szalonka najczęściej z:

1. Precyzją rytmiczną (np. kolejne dołączanie instrumentów po szesnastkach, sekstolach lub trzydziestodwójkach), metryką i agogiką.

Kwartet smyczkowy wykonuje zdecydowaną większość utworów bez dyrygenta, chyba że takie życzenie czy sugestię poda kompozytor (np. Andrzej Kwieciński, *PIPE(s)*⁶⁴ na kwartet smyczkowy i flet prosty tenorowy)¹¹³.

Praktyka ta ma głębokie uzasadnienie we wspólnym odczuwaniu, oddychaniu, myśleniu o muzyce, które jest kształtowane przez wiele lat i które ma fundamentalne znaczenie dla brzmienia zespołu jako zupełnie wyjątkowego medium wykonawczego. Przy tak częstych zmianach metrum, tempa oraz rytmicznych komplikacjach i zależnościach we współbudowaniu struktur, osiągnięcie jedności jest procesem żmudnym i czasochłonnym.

2. Czytelnością kształtowaniem dynamiki (np. podczas długo realizowanego *crescendo*), wynikającym z faktury kompozycji.

Do drugiej połowy XX wieku, w zgodzie z ówczesną praktyką kompozytorską, stosunkowo łatwo można było wyodrębnić głosy prowadzące *versus* akompaniujące oraz odcinki, w których wszystkie instrumenty były podobnie ważne. Wraz z wprowadzeniem nowych technik kompozytorskich, wyznaczenie priorytetów, czy też hierarchizacja materiału i wypowiedzi, stały się niejednoznaczne i skomplikowane. W *Symfonii* wyróżnić można tylko kilka miejsc, w których dają się wyodrębnić głosy prowadzące. W szczególności dotyczy to części II, gdzie główna melodia,

¹¹³ Wykonany podczas „Festiwalu Prawykonania” w NOSPR, 10 marca 2023 r., Kwartet Śląski, Maciej Koczur – dyrygent.

przeprowadzana pomiędzy różnymi głosami, powinna być czytelna, oraz początek części III i temat fugi.

3. Jednością artykulacji i jej czytelnością (np. w sekstolach w części I, w fudze w części III).

W *Symfonii* jest wiele bloków składających się z misternie tkanych struktur rytmicznych, które przechodzą przez wszystkie instrumenty. Osiągnięcie podobnej, spójnej i satysfakcjonującej brzmieniowo artykulacji w zespole jest wynikiem ogromnej pracy i długoletniego procesu. W utworze Szalonka, w połączeniu jej różnorodności ze skomplikowaną metrorrytmiką, aspekt artykulacyjny staje się zadaniem bardziej złożonym i trudniejszym do realizacji. Bez dobrej, wspólnej artykulacji i jej czytelności dominuje wrażenie chaosu i bałaganu.

4. Brzmieniem sonorystycznym (np. w części II i III).

Barwy wydobywane przez instrumenty smyczkowe (np. skrzypce i wiolonczelę) w naturalny sposób będą się różniły, jednak zespół powinien dążyć do ich ujednolicenia, np. *sul ponticello* i *sul tasto* mają swoje odcienie, które zależą od miejsca wykonywania. I tak, *sul ponticello* grane bliżej podstawka jest bardziej świszczące, a *sul tasto* grane głęboko na gryfie upodabnia się do barwy fletu prostego.

Na dłuższych płaszczyznach barwy sonorystyczne budowane są wspólnie, a ich jakość zależy od wszystkich wykonawców.

5. Odpowiednim wyważeniem balansu pomiędzy instrumentami, który zależy od wielu czynników (np. jakości instrumentów, sposobu gry). Im więcej cech wspólnych będzie zawierała gra instrumentalistów, tym łatwiej będzie stworzyć przestrzeń, w której wszystko jest jasne i czytelne. Często zdarza się, że dźwięki instrumentów „środkowych” są zbyt schowane, co można usprawiedliwić jedynie w sytuacji realizowania przez nie partii akompaniującej. We fragmentach w których partie powinny być traktowane równorzędnie, należy zawsze kontrolować proporcje i dążyć do ich wyrównania. Jeżeli muzyk nie słyszy pozostałych, oznacza to, że on sam gra za głośno lub ktoś zbyt cicho. Nazywamy to zjawisko centrum brzmieniowym, znajdującym się w środku zespołu. Właściwe proporcje ustalane są i korygowane w każdej chwili poprzez sugestie muzyków. Inaczej sytuacja wygląda w trakcie nagrań, podczas których reżyser dźwięku może dodatkowo wpływać na ich ostateczny kształt.
6. Z intonacją.

Dobra intonacja zespołu to zagadnienie złożone, wymagające systematycznej kontroli i ćwiczenia. Niezależnie od pracy indywidualnej, buduje się ją wspólnie na próbach,

sprawdzając i analizując każdy akord oraz grę *unisono*. Najtrudniejsza pod tym względem jest w *Symfonii* część II, w prowadzonych dialogach. W częściach I i III znajdujemy liczne interwały czyste: kwarty, kwinty, dźwięki dublowane oraz miejsca *unisono*. Dla uzyskania właściwych rezultatów, po gruntownym wyćwiczeniu własnej partii konieczne jest wspólne korygowanie intonacji.

Nagromadzenie wszelkiego rodzaju komplikacji, jakie zachodzą w interpretowanych kompozycjach – szczególnie tych napisanych w ostatnim stuleciu – powoduje, że gra w kwartecie smyczkowym należy do najtrudniejszych, ale i najciekawszych wyzwań stojących przed muzykami. Kompozytorska inwencja, czerpiąca z tradycji, ale i z nowoczesności, daje możliwość odkrywania człowieka w jego szerszym wymiarze – nie tylko przez pryzmat zdawkowej rozmowy czy przez świat wykreowany w mediach społecznościowych. Poznajemy osobowość od wewnątrz, od strony, która jest skrywana przed wścibskim okiem, ale której artysta – poprzez swoją twórczość – ukryć do końca nie może. Jest to doświadczenie fascynujące, nie tylko w aspekcie muzycznym, ale również psychologicznym. Co ważne, nie ma potrzeby utożsamiania się z wybraną estetyką (tak jak nie musi nam podobać się architektura jakiegoś miejsca) – tu istotą staje się współobecność i współtworzenie obrazu świata, takim, jakim jest.

Aplikatura i smyczkowanie

Przykłady wybranej aplikatury dotyczą najbardziej wymagających odcinków, które omówione zostały wcześniej. Z perspektywy kilku koncertowych prezentacji zastosowane rozwiązania potencjalnie najmniej obciążają lewą rękę lub mają korzystny wpływ na czytelność artykulacji czy intonację. W części III sekundowe *glissanda* na dwudźwiękach są w wielu miejscach praktycznie niewykonalne, nadają jednak specyficzny charakter i barwę.

W smyczkowaniu starałem się znaleźć kompromis między jego logiką (umiejscowieniem w odcinku czasowym) a naturalnością i artykulacją.

The image displays a musical score for an alto voice part, consisting of four staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, naturals, and flats) and a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes. Above the notes, there are extensive fingerings (numbers 1-4) and breath marks (v). The score is divided into measures, with measure numbers 14, 15, 16, 17, and 18 indicated in circles. Measure 16 includes a 'repetit.' marking. Measure 17 is marked 'simile ad libitum' and measure 18 is marked 'ad libitum'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

Przykł. 2. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 9.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

The image displays a musical score for Violin I, measures 21 through 25, from Witold Szalonek's *Symfonia rytuałów*. The score is written in 13/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Performance instructions include *accentato*, *poco f*, *cresc. poco a poco*, *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pizz. (alla Chit.)*, *pizz. ord.* (pizzicato ordinario), and *arco*. The score is divided into measures 21, 22, 23, 24, and 25, with measure numbers in circles. The key signature has one flat (B-flat).

Przykł. 3. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 10.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically for the first movement of Witold Szalonek's *Symfonia rytuałów*. The score is written in 3/4 time and consists of five staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, ties, and intricate rhythmic patterns. Above the notes, there are extensive handwritten annotations, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6), breath marks (v), and other performance instructions. Measure numbers 33, 34, and 35 are circled. The final staff begins with measure 36, which is marked 'ben in tempo misura*'. The score concludes with a double bar line and the dynamic marking 'ffp' followed by a less-than sign.

* od tego taktu, we fragmentach metrycznych, znaki chromatyczne obowiązują aż do kreski taktowej, w wątpliwych fragmentach dodano znaki przypomnieniowe • from this bar onwards, in the metrical segments, accidentals apply up to the bar line; reminder accidentals are added wherever it is deemed appropriate

Przykł. 4. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 12.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

(51) π (4) π π
accentato sempre
 (52) \vee *fff* 2 \wedge \vee \vee 0 π
 (53) 6 (54) \vee
 martellato (55) π 2 \wedge 6 \vee
 martellato 2 2 \wedge (56) 1 4
 2 6 \vee 2 \vee (57) 9
 0 4 4 2 π 1 4 π 3 6
 (58) *f* π \vee 2 \vee 1 π 3 6
 1 4 (59) \vee 4 2 π 4 6 6

Przykł. 5. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 15.
 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

44

$\frac{5}{4}$ Π v $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ v

p subito

45

$\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$ Π v $\frac{3}{4}$ v $\frac{5}{4}$ v $\frac{1}{3}$ $\frac{4}{4}$

$\frac{5}{4}$ Π $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{5}{4}$ v $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$

46

$\frac{6}{4}$ v $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ v $\frac{1}{2}$ $\frac{4}{4}$

Π mp $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{3}{4}$

Przykł. 6. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 23.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

The image displays a page of a musical score for Witold Szalonek's *Symfonia rytuałów* (Symphony Rituals), specifically for the alto voice part, measures 24-31. The score is written on a single staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 4/4. The music is characterized by complex, often syncopated rhythms and a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes, and breath marks (V) are placed above certain notes. The dynamic marking *crescendo poco a poco sino al fff* (crescendo little by little to fortissimo) is written below the staff between measures 24 and 25. The score includes measure numbers 47, 48, 49, 50, and 51, which are circled. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns that require precise execution.

Przykł. 7. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 24.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

8

9

10

11

12

13

14

$\text{♩} = 44$
 s.p., saltato
ppp subito

$\text{♩} = 52$ e accelerando
mf

$\text{♩} = \text{ca } 69$
ff

$\text{♩} = \text{ca } 54$
mp

$\text{♩} = \text{ca } 72$
ff subito

lentissimo
poco rit.
a tempo
rit.

saltato
gliss.
deciso

10
10
7
4
4

3
2
4
3
2
1
3
1
4
3
2
1
4
3
2
1

ppp
mf
ff
mp
ff

subito
subito

Przykł. 8. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. II, s. 18.
 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

69 V

70 V

71

72

73

74

75

76 tutti ad libitum gliss.

77 ben in misura s.p. sfz pp

Przykł. 9. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. II, s. 17.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

The image displays a musical score for the first movement of Witold Szalonek's *Symfonia rytuałów* for string quartet and alto voice, measures 37 through 43. The score is written on seven staves, alternating between alto clef (C3) and treble clef (C4). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include *ff* (fortissimo), *c.l.* (crescendo), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *martellato* (martellato). Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, and 43 are circled. The score concludes with a *fff* (fortississimo) dynamic marking in measure 42.

Przykł. 10. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 13.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

36

37

8

2

ff

FUGA energico

38

39

40

41

42

Przykł. 11. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 22.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

Odczytanie notacji muzycznej – określone i nieokreślone miejsca w partyturze

Muzyka XX wieku w zachodniej części Europy miała swój rozwojowy rytm, ciąg. Nowe koncepcje rodziły się w opozycji do niedawno powstałych lub były ich naturalną konsekwencją. Dodekafonia, serializm, aleatoryzm i techniki sonorystyczne pojawiały się z reguły albo w sytuacji wyczerpania, albo przeciwnie – zbytniego nagromadzenia i skomplikowania materiału, zawartego w danej kompozytorskiej idei. Inaczej sytuacja wyglądała w Polsce, gdzie po II wojnie światowej (w latach 1949-56) dominowała muzyka wpisująca się w doktrynę socrealistyczną.

Wraz z rozwojem muzyki XX wieku i pojawieniem się koncepcji awangardowych, zrodziła się potrzeba wprowadzenia do partytury adekwatnych (symbolicznych, graficznych) zapisów, umożliwiających odzwierciedlenie autorskich idei. Tworzenie indywidualnych systemów notacji czy modyfikacje systemu klasycznego były domeną kompozytorów wykorzystujących w procesie twórczym m.in. środki sonorystyczne (Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Bargielski, Marek Stachowski), aleatoryzm (Witold Lutosławski), serializm i mikrotonowość (Bogusław Schaeffer), czy też unizm (Zygmunt Krauze)¹¹⁴.

Od lat 60. Witold Szalonek w wielu utworach odchodzi od klasycznego zapisu muzycznego na rzecz wymyślonej przez siebie notacji. Obok tradycyjnego ujęcia, kompozytor wprowadza w *Symfonii* różne symbole i znaki dla zobrazowania konkretnych efektów sonorystycznych (np. falowe *decrescendo*, okrężny ruch smyczka) czy rozwiązań aleatorycznych (ramki, bloki, strzałki), ale też np. dla indywidualnej organizacji czasu (specjalne pauzy, odcinki sekundowe). Ich legenda – grafika i wyjaśnienia – znajdują się na pierwszych stronach partytury. Wykonanie precyzyjnie opisanych i preferowanych przez Szalonka niekonwencjonalnych brzmień, związanych z efektami sonorystycznymi, zależy w wielu wypadkach od wrażliwości, kreatywności, muzycznego smaku wykonawcy oraz przyjętych założeń interpretacyjnych. Asymilacja muzycznych koncepcji i notacji wymaga od wykonawcy otwartości i chęci poszerzania muzycznych horyzontów.

W procesie muzycznego kształcenia problematyka wykonawcza muzyki współczesnej jest analizowana, praktykowana i – w jakimś sensie – oswajana, co z pewnością sprzyja jej rozumieniu czy pogłębianiu muzycznej świadomości. Kontakt z kompozytorem, jego

¹¹⁴ E. Kowalska-Zajac, *op. cit.*, ss. 105, 115, 124, 129.

wyjaśnienia i sugestie, znacznie przyspieszają proces pracy nad utworem i pozwalają skupić się na meritum, a tym samym na sprawach istotnych, nie zawsze właściwie uchwyconych w pierwszym kontakcie z dziełem.

Interpretacja *Symfonii rytuałów* przez Kwartet Śląski wynikała z doświadczenia, jakie zespół zdobył przygotowując i wykonując pod okiem kompozytora wcześniejsze jego utwory: *1+1+1+1*, *Inside?-Outside?* oraz II część wspomnianej *Symfonii* (wykonanej kilka lat wcześniej). Szczególnie podczas pracy nad pierwszą kompozycją Szalonek doprecyzował wszystkie oznaczenia, omawiał i wyjaśniał efekty barwowe, które chciał uzyskać.

Dla przykładu: na początku utworu *vno II* przebiera palcami lewej ręki po strunach szarpiąc je (*strappare*), uzyskując barwę szmeru. Kompozytor chciał, aby – na ile to możliwe – szmer był ciągły, nieprzerywany, imitujący szum górskiego strumyka. *Fregare* to z kolei delikatne pocieranie palcem o płytę instrumentu tak, by uzyskać różne efekty pisku, skrobania, trzeszczenia o rozmaitej dynamice. Istotne przy tym jest ich muzyczne wplecenie w ciąg bieżących brzmień, dialogowanie, prowadzenie przekonującej narracji.

Prawykonanie w 2002 roku odbyło się na bazie materiałów pisanych ręcznie przez kompozytora, i w takiej postaci istniało do momentu wydania przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2021 roku.

Piękne Szalonne odręczne notacje wiązały się z wątpliwościami, które podczas edycji partii altówki starałem się wyjaśnić. Wersja drukowana w obszernych fragmentach jest bardziej czytelna, w głosie altówki jednak wymaga przeorganizowania ze względu na brak obrotów stron w końcówce części III¹¹⁵. Na potrzeby wydania nie wszędzie utrzymano zapis pionowych przerywanych linii, zastępując je klasycznymi kreskami taktowymi. W oryginalnej pisowni nuta jest na przerywanej kresce lub kresce taktowej, a nie po niej. Zastosowanie takiego rozwiązania kompozytor argumentował logicznym odzwierciedleniem przebiegu materiału dźwiękowego i umiejscowieniem graficznego zapisu w zgodzie z jego realizacją brzmieniową.

¹¹⁵ Przy korzystaniu z iPada oczywiście problem znika.

Symfonia rytuałów • Symphony of Rituals

Hommage à Karol Szymanowski

Witold Szalonek

1927–2001

ed. Łukasz Syrnicki

I.

(A) 4–6'

improvvisando

tempo rubato ♩ = ca 56

© 2021 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland. All rights reserved.

Przykł. 12. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy. Pierwsza strona edycji partii altówki.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

Symbole w partyturze

Odczytanie i realizacja zawartych w partyturze symboli nie powinna sprawiać doświadczonym muzykom większych problemów. Wszystkie zostały szczegółowo wyjaśnione w partyturowej legendzie. Symbole dotyczą m.in. gry asymultanicznej, różnicowania pauz, organizacji materiału w ramach, zakresu wskazanych parametrów, ilości powtórzeń itp.

Obejmują one najczęściej typowo sonorystyczne brzmienia, jak:

- *glissando* do najwyższego dźwięku – szybkie przesunięcie lewej ręki do najwyższego rejestru,
- *pizzicato* „gitarowe” na 4 strunach – *pizzicato* grane w kierunku góra – dół lub odwrotnie (kierunek należy ustalić wspólnie, by zespół zawsze grał tak samo),
- *trillo* „*di capra*” – kozi trył, silne *vibrato*,
- okrężny ruch smyczka – wolne przesunięcie smyczka w zakresie *sul ponticello* – *ordinario* – *sul tasto*, w górę i w dół,
- falowe *decrescendo* (efekt zamierających syren) – rozpoczynając od dużego nacisku smyczka na struny sukcesywne zmniejszanie i zwiększanie nacisku z jednoczesnym *decrescendo*,
- efekt *didgeridoo* – dudniące brzmienie, symulujące grę na instrumencie dętym Aborygenów,
- zarwanie struny metalową krawędzią żabki,
- przestrajanie struny kołkiem (podczas strojenia).

Efekty czy współbrzmienia sonorystyczne powinny mieć swoją wyrazistość i należy je grać z odwagą i przekonaniem. Niezwykle istotny jest ich muzyczny przekaz, a więc budowanie napięcia czy odprężenia. Ich umiejscowienie w partyturze ma swoją logikę, muzyczny sens i jest jednym z elementów wpływających na dramaturgię, więc istotna jest realizacja mająca na uwadze dłuższą perspektywę utworu, a nawet jego całości.



falowe *decrescendo* (efekt zamierających syren) • wave-like *decrescendo* (effect of fading sirens)







falowanie głośności dźwięków glissującego i burdonowego (efekt didgeridoo) • undulating loudness of glissando and drone notes (didgeridoo effect)



zarwanie struny metalową krawędzią żabki • pluck the string with the metal edge of the frog



przestrzajać strunę • retune the string

Symfonię rozpoczyna rytuał strojenia instrumentów (blok A), wykonywany we wstępującej kolejności: od wiolonczeli, poprzez altówkę , drugie skrzypce  po pierwsze skrzypce  według czasu wyznaczonego w przybliżeniu pauzami. Rytuał ten należy pojmować jako akt wstępny w dążeniu do uzyskania Jedni muzyka ze swym instrumentem. Wejścia poszczególnych instrumentów mogą mieć miejsce np. w następujących odcinkach czasu: wiolonczela gra solo minimum 30 sekund, następnie wchodzi altówka, a drugie skrzypce ok. 25 sekund po jej wejściu, po czym 20 sekund później dołączają pierwsze skrzypce. Strojenie przechodzi *ad libitum* w rytuał ćwiczenia struktur dźwiękowych ujętych w sekcje od I do IV. Sekcje te zawierają frazy muzyczne, które, podobnie jak w codziennej praktyce opracowywania utworu, mogą być wybiórczo, *ad libitum*, ćwiczone we fragmentach, przegrywane w dowolnej kolejności w całości, słowem: ćwiczone. Tempo podane w M.M. tylko ogólnie określa charakter fraz i kształt, który, tutaj rozwijany, powinien się w pełni ujawnić w bloku B. Ćwicząc fragmenty podanych fraz, należy interpolować strojenie . Podsumowując, każdy wykonawca powinien materiał bloku A opracowywać w indywidualny, sobie właściwy sposób – taki, jaki stosuje przy ogrywaniu instrumentu i określonego utworu.

Blok A kończy wiolonczelista, dając odpowiedni znak, po czym płynnie wszyscy muzycy przechodzą do wykonania bloku B – oznacza to, iż po strojeniu i ćwiczeniu następuje rytuał interpretowania myśli muzycznej: przedstawiania jej słuchaczom zjednoczonym z wykonawcami w mistycznym akcie wspólnego tworzenia „stanu muzycznego” jako aktu duchowego. W tym też aspekcie ostatnią część *Symfonii*, zatytułowaną *Finale alla danza*, rozumieć należy – uwzględniając jedną z wielu funkcji, które w życiu człowieka pełni muzyka – jako rytuał tańca, choć bez scenicznej choreografii, a więc dokonywany wyłącznie w wyobraźni słuchacza.

Przykł. 13. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 3.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.



gra asynchroniczna • asynchronous playing

Pauzy: • Rests:



lunga



molto lunga



longissima



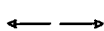
dowolna kolejność dźwięków w ramach podanej grupy lub grup dźwiękowych • any note length within the given group or groups of notes



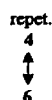
powtarzanie objętego ramkami, oznaczonego daną literą, materiału muzycznego • repeat of the boxed musical material marked with the given letter



powtórzenie elementów występujących poprzednio w ramce ze znakiem β • repeat of elements appearing previously in a box with the sign β



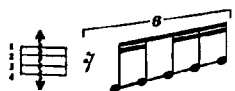
podane parametry (czas trwania, dynamikę itp.) wykonywać we wskazanym zakresie • execute the given parameters (duration, dynamics, etc.) within the specified range



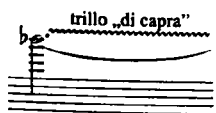
powtarzać 4–6 razy • repeat 4 to 6 times



glissando do najwyższego dźwięku • glissando up to the highest note



pizzicato „gitarowe” na 4 strunach • ‘guitar’ pizzicato on 4 strings



szybka, bardzo ostra, podobna do trylu oscylacja dźwięku („kozi tryl” = silne vibrato na sztywnym przegubie) • quick, very sharp oscillation of the note, similar to a trill (‘goat’s trill’ = strong vibrato with a stiff wrist)



bardzo wolny, okrężny ruch smyczka po strunie przez obszary sul ponticello, ordinario i sul tasto (zmienna, realizowana *ad libitum* gra barw) • very slow circular movement of the bow across the string over the areas sul ponticello, ordinario and sul tasto (changing play of timbres, *ad libitum*)

Przykł. 14. Witold Szalonek, *Symfonia rytuałów* na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 4.
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.

Ekspresja, poetyka, narracja, frazowanie

W wyżej omówionych zagadnieniach starałem się przekazać, jak ważnym aspektem interpretacji jest wyobrażenie wykonawcy o kompozycji, myślenie o utworze w kategoriach piękna z wszystkimi jego odcieniami. Pierwsze zetknięcie z utworem (tak z perspektywy wykonawcy, jak i słuchacza) nie zawsze odsłania wszystkie jego walory brzmieniowe, estetyczne; dopiero głębsze poznanie – dokonujące się podczas pracy, ćwiczenia, studiowania partytury – otwiera nowe horyzonty i pozwala w pełni „wysłuchać się” w to, co dzieło ma nam do przekazania. Podobnie jest z *Symfonią* – kopalnią kompozytorskich pomysłów, które da się zauważyć i zrozumieć dopiero z pewnej czasowej perspektywy, a które nierzadko stoją na równi z najwybitniejszymi dokonaniem polskiej kameralistyki drugiej połowy XX wieku.

W moim przekonaniu, odpowiedzi na pytania dotyczące zagadnień interpretacji zawsze należy szukać najpierw w sobie, odkrywając paralele, które łączą wykonawcę z kompozytorem i jego muzycznym światem. To wykonawca „materializuje” idee zawarte w kompozytorskim zapisie, odczytując koncepcje twórcy i wprowadzając je w brzmieniowy świat – ciąży na nim ogromna odpowiedzialność wykreowania interpretacji, która jak najpełniej przekaże kompozytorskie zamierzenia i przesłanie. Kluczowe, jak się wydaje, dla właściwego, głębokiego zinterpretowania utworu, jest podążanie za jego narracją m.in. poprzez logiczne budowanie faz napięcia i odprężania, przedstawianie ciągłości myśli, operowanie wysublimowanym dźwiękiem, koncentracja na barwie. Istotą staje się tu:

- ekspresja, odnosząca się do intensywności, pasji, zaangażowania, wyrazistości, zróżnicowań wszelkich elementów dzieła muzycznego, w tym – dynamicznych, artykulacyjnych. Ma ścisły związek z wewnętrznym, subiektywnym odczuwaniem, a więc tym, co każdy wykonawca w akcie prezentacji dzieła muzycznego musi w sobie uaktywnić. U genezy powstania muzyki leży bowiem, oprócz komunikacji z drugim człowiekiem, przyjemność z gry na instrumencie;
- poetyka, zawarta w cieniowaniu wypowiedzi, w niuansach i wszelkich subtelnościach (jak np. pociągnięcie smyczka, rodzaj wibracji, poszukiwanie odpowiedniej barwy), które ukazują osobowość muzyka wprost, bez psychologicznych analiz. W procesie percepcji można uchwycić – z dużą pewnością – cechy osobowości wykonawcy, takie jak wewnętrzna wrażliwość, staranność, dokładność i sumienność, albo przeciwnie – brak wrażliwości, wyczucia, bałaganiarstwo, monotonia;

- narracja, związana z logiką przedstawiania muzycznej myśli, uchwytana tak na poziomie architektury dzieła (jako formy, konstrukcji, kształtu, czasowego przebiegu), jak i w jego wymiarze wewnętrznym;
- frazowanie jako kształtowanie dźwięków, ich układanie, łączenie w perspektywicznym myśleniu. Każda fraza ma swój początek i koniec, swoją kulminację, a każdy dźwięk – kierunek, dążenie. Dopiero ich logiczne połączenie z dopasowaną barwą, jakością brzmienia, odpowiednią dynamiką, jasną artykulacją kształtuje indywidualny obraz całości, stanowiący punkt odniesienia dla dyskusji, krytyki, porównań czy ocen. Rezultat zależy od wykonawców, od ich umiejętności kształtowania dźwięku, prowadzenia narracji, wyrazistości i jasności przekazywanych intencji, od ich zaangażowania w logiczną budowę muzycznych napięć i ich rozładowania.

Szalonek był kompozytorem uwrażliwionym na szczegół – zachwycał się detalami, których inni nie słyszeli, lub raczej nie potrafili dostrzec ich potencjału. Wszystkie koncepcje i oznaczenia, które odnaleźć można w tej partyturze – ale także innych utworach – przedstawiają twórcę *Symfonii* jako człowieka, przedstawiają jego kompozytorską drogę, jego potencjał intelektualny i szerokie horyzonty. W nich odnajdziemy również wiele paralel z osobistymi przeżyciami i doświadczeniami twórcy.

Symfonia w swojej złożoności daje ogromne pole nie tylko do tzw. opisu, lecz także odkrywania i przesuwania własnych granic. Konfrontacja z *opus magnum* Witolda Szalonka jest wyzwaniem najwyższej próby dla każdego muzyka i zespołu, publiczności i słuchaczy, ale czyż takie spotkania nie zostają w naszej pamięci na dłużej?

3.4. W poszukiwaniu porozumienia: kompozytor – dzieło – wykonawca

Na linii kompozytor – dzieło – wykonawca to interpretacja jest procesem spinającym, łączącym twórczą koncepcję zawartą w partyturze z wrażliwością i umiejętnościami wykonawcy. Wpisuje się również, przywołując słowa Mieczysława Tomaszewskiego, „w ciąg przebiegu informacji, przebiegu mniej lub bardziej ważkiego przesłania, kierowanego przez kompozytora w stronę społeczeństwa”¹¹⁶. Konkretna realizacja stanowi jedną z czterech – wskazanych przez Tomaszewskiego – faz zaistnienia dzieła, by wspomnieć kolejno: koncepcję,

¹¹⁶ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 20.

realizację, percepcję i recepcję, oraz odpowiadające im postawy: twórcy – wykonawcy – słuchacza – krytyka.

Prawdziwe odczytania dzieła, wynikające z jednej strony z chęci uwzględnienia i przekazania intencji twórcy, nie zawsze dookreślonych w partyturze, a z drugiej – z konieczności wpisania się w estetykę, wynikającą np. z epoki, w której dzieło powstało, jest swego rodzaju wyzwaniem. Istnieje bowiem wiele pułapek mogących doprowadzić do zniekształcenia kompozytorskich założeń.

Jak wiadomo, zapis partyturowy nie określa w sposób jednoznaczny ani kształtu, ani sposobu odczytania utworu, co ujmuje m.in. Ryszard Solik słowami:

Muzyka nie jest tożsama z muzyczną notacją, nutowym zapisem, partyturą; te stanowią pewną jej potencjalność, która jednak spełnia i aktualizuje się w aktowym istnieniu odtworzenia, w muzycznej interpretacji. Nie na poziomie zapisu muzycznego, lecz w odtworzeniu konstituuje się ów ustanawiający i konkretyzujący wymiar obecności dzieła muzycznego¹¹⁷.

Jednak, o ile wykonawcza inwencja może wzbogacać intencje kompozytorskie, nigdy nie powinna ich wykrzywiać, na co zwraca uwagę Zofia Lissa:

Każde pokolenie ma prawo dane dzieło inaczej słyszeć, pojmować, przeżywać i inaczej wykonywać. Jednakże inwencja wykonawcza nie może być dziełem przypadkowym, deformującym właściwy obraz utworu¹¹⁸.

Choć przytoczona wypowiedź Lissy jest zasadna w obszarze poszanowania „właściwego obrazu dzieła”, o tyle ścisła i pozbawiona „polotu” realizacja partytury nie powinna stanowić celu samego w sobie; mogłaby bowiem doprowadzić do przesłonięcia cennych aspektów dzieła, które wykonawca – poprzez swoje umiejętności, wrażliwość i doświadczenie – mógłby przed odbiorcą odkryć.

Analiza porównawcza różnych realizacji tej samej kompozycji doprowadza do wartościującej konkluzji, tworzącej zbiór interpretacji wzorcowych. W zależności od przyjętych parametrów tworzony jest obraz – powiązany z naszą wiedzą, słyszeniem niuansów, pojmowaniem muzyki i jej oddziaływaniem – zgodny z naszymi preferencjami, a niekoniecznie tożsamy z oczekiwaniami czy wyobrażeniami innych. Odmienność bowiem wpisana jest w ludzką naturę, która kształtuje się w ciągłym procesie aktywności społecznych i ich

¹¹⁷ R. Solik, *Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyla-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 19.

¹¹⁸ Z. Lissa, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, Kraków 1964, s. 117, za: J. Uchyla-Zroski, *Wprowadzenie*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyla-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 7.

wzajemnych relacji – począwszy od rodzinnego otoczenia, poprzez zdobywanie i poszerzanie wykształcenia, działalność zawodową oraz związane z nimi historyczne i kulturowe umiejscowienie. Jednak to, co najważniejsze z twórczego i artystycznego punktu widzenia, wymyka się próbom klasyfikacji, modyfikacji czy analitycznym wyjaśnieniom. Tym czynnikiem jest ziarno talentu, zawarte w genetycznym kodzie, które określa nasze zdolności i życiowy potencjał. Ponadto,

kontekstualność wszelkiego doświadczenia optuje raczej za ostrożnością, a w efekcie za dopuszczeniem odmienności i niewspółmierności historycznych ocen i konkretyzacji artefaktów¹¹⁹.

Z własnego doświadczenia, również podpartego licznymi przekazami, wynika, że droga do porozumienia na linii kompozytor – dzieło – wykonawca bywa skomplikowana. Jednym z wyzwań staje się właściwe opracowanie materiału, zwłaszcza w sferze czysto technicznej, co w perspektywie (najczęściej) krótkiego czasu na przygotowanie partii powoduje napiętą atmosferę już w punkcie wyjścia pracy nad utworem. Z kolei obcowanie z muzyką współczesną, znajomość jej bogactwa i różnorodności oraz doświadczenie w jej interpretowaniu, pozwalają podjąć na ogół trafną ocenę twórczych zamierzeń, przekładając się na przekonujące odczytanie dzieł. Grażyna Bacewicz o prawykonaniu jej *II Koncertu wiolonczelowego* przez Gaspara Cassado mówiła znacząco: „nic nie rozumie z mojej muzyki i nie wie co zrobić. On nigdy nie grał nowszej muzyki”¹²⁰. Wydaje się jednak, iż najbardziej nieufną i skrajnie negatywną postawę w stosunku do wykonawców zajmował Igor Strawiński. Jak podkreśla Urszula Mizia, Strawiński uważał, że interpretacja prowadzi do zafałszowania intencji twórcy, i, podobnie jak Maurice Ravel, podkreślał konieczność wiernego wykonania utworu, a realizację tekstu stawiał wyżej niż interpretację¹²¹, stwierdzając: „Kompozytorzy mogliby słusznie zazdrościć malarzom, rzeźbiarzom, pisarzom, którzy obcuja bezpośrednio z publicznością bez pomocy pośredników”¹²².

Wsluchanie się w estetykę danej epoki, „wejście” w styl kompozytora, próba odczytania utworu w jego kontekście kulturowym (co postuluje Mieczysław Tomaszewski), przybliża wykonawców do prawdziwego i pełnego odczytania dzieła, z zachowaniem konwencji i ducha czasów, w których powstawał. W sytuacji, gdy do czynienia mamy z dziełem kompozytora

¹¹⁹ R. Solik, *op. cit.*, s. 21.

¹²⁰ M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999, s. 348; za: U. Mizia, *Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyla-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 140.

¹²¹ *Ibidem*, s. 142.

¹²² *Ibidem*, s. 141.

żyjącego i tworzącego „tu i teraz”, nieodzowną i bardzo cenną staje się możliwość kontaktu i rozmowy, podczas której twórca naświetla zawarte w utworze koncepcje, a także odnosi się do wykonawczych czy interpretacyjnych oczekiwań. Kiedy kompozytor dostrzega w wykonawcy partnera i odwrotnie, praca nad utworem może dać wiele satysfakcji obydwu stronom. Pozostaje na zawsze w pamięci w postaci inspirujących, rozwijających, poszerzających myślenie i wyobrażenie o muzyce drogowskazów. Jednak niezależnie od kompozytorskich inspiracji, w procesie dojrzewania, kształtowania odtwórczej koncepcji wykonawca pozostaje sam, bowiem – ostatecznie – jej sensem i istotą jest indywidualne postrzeganie dzieła¹²³. Jeden z najwybitniejszych pedagogów-myślicieli, Tadeusz Wroński, zauważył, iż

cechą artyzmu – najogólniej biorąc – jest twórcze podejście do rzeczywistości, a każdy moment twórczy jest, zdaniem moim, momentem artystycznym, wszystko jedno czy zachodzi on u muzyka, plastyka, inżyniera czy rzemieślnika. Stąd też, według mnie, można być skrzypkiem czy kompozytorem nie będąc artystą, a być np. artystą-szewcem. Artyzm to specyfika struktury psychicznej, a nie atrybut zawodu¹²⁴.

Autor dookreśla:

Wykonawca w muzyce musi posiadać przede wszystkim zdolności twórcze, silną świadomość wewnętrzną, silny «projektor», inaczej będzie – analogicznie do kompozytorów, o których wspominałem wyżej – układaczem dźwięków, tkaczem bezsensownych nici drgań fizycznych¹²⁵.

Spotkania twórca – interpretator nie są więc jedynym gwarantem odtwórczego powodzenia. Naświetlenie zagadnienia odnajdziemy w słowach Ryszarda Solika:

Będąc bowiem przedmiotem czyjegoś postrzeżenia dzieło sztuki (czy też utwór muzyczny) nie istnieje nigdy «naprawdę samo w sobie» lecz zawsze na sposób, w jaki istnieje dla interpretującego¹²⁶.

I dalej:

dzieło w interpretacji zyskuje właściwy sens, a nawet obecność. I nie chodzi rzecz jasna o przejawiającą się w niej zmienną określoność znaczenia (w muzyce związaną co najwyżej z referencjalizmem), ale o nieodzowność interpretacji jako czynnika wpisanego w dzieło

¹²³ Wyjaśnienie autora: używając zamiennie wyrazów odtwórstwo i interpretacja wskazane jest ich rozróżnienie, które leży u podstaw doprecyzowania, kim jest wykonawca, oraz jego roli. Czy jego zadaniem jest odtworzenie (rzemieślnik) czy współtworzenie (kreator interpretacji, artysta)?

¹²⁴ T. Wroński, *Techniki gry skrzypcowej*, wyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Lódź 1996, s. 16.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 22.

¹²⁶ R. Solik, *op. cit.*, s. 22.

i każdorazowo o nim współdecydującego. Chodzi o interpretację podtrzymującą w istnieniu, zdolną do konkretyzacji obecności i rozprzestrzeniania dzieła «przez swój nieuchronnie ciągły charakter»¹²⁷.

Im głębsza relacja kompozytor – utwór – wykonawca, oparta na porozumieniu i wzajemnym szacunku, tym większa szansa na współtworzenie kreacji, która pozostawi ślad, „poruszy” twórcę, wykonawcę, słuchacza, i zostanie właściwie zrozumiana. Przy dzisiejszym technologicznym rozwoju autor nie musi korzystać – jak mawiał Strawiński – z pośredników; interpretację zgodną z kompozytorską wizją zawsze mogą zrealizować komputery i elektronika. Ale chyba nie o to chodzi... Bowiem, póki co, nic nie zastąpi artystycznej duszy, ludzkiej wrażliwości, mogącej doprowadzić do szczerego wzruszenia, ani też świadomości uczestniczenia w wyjątkowym wydarzeniu.

Dążenie do przedstawienia utworu w sposób zgodny z kompozytorskim wyobrażeniem jest jedną z możliwości. W zdecydowanej większości wykonawca musi polegać na swojej wyobraźni, umiejętnościach i doświadczeniu, poszukując rozwiązań zgodnych z jego artystycznym odczuwaniem, skojarzeniami czy emocjami. Zaakceptowane do wydania dzieło bytuje własnym koncertowym ożywaniem; wzbogacane przez pryzmat wykonań ukazuje zróżnicowane oblicza, niejednokrotnie zaskakując świeżością, pomysłowością, oryginalnością wskrzeszonej urody. Przefiltrowane przez odtwórczą *psyche*, niesione w kierunku odbiorcy, ulega osądowi: akceptacji lub odrzuceniu. Muzyczna komunikacja kompozytora ze społeczeństwem nie podlega prawom dialogu, ale uzależniona jest od możliwości jej zrozumienia, uwarunkowanego przez wykształcenie oraz kulturowe i historyczne umiejscowienie. Utwory pozostają jakiś czas w odbiorcy, próbując odnaleźć swoje miejsce w katalogu jego muzycznych doświadczeń i w całej kulturze w ogóle. Poddawane są analizom i słownym interpretacjom, pojawiając się w recenzjach i w naukowych publikacjach jako przedmiot badań; rozbierane na najdrobniejsze cząstki jako jedyne mają szansę na ponowne ożywienie w kolejnej interpretacji.

Z perspektywy wykonawcy niezwykle ciekawym zagadnieniem jest odczytywanie partyturowych oznaczeń przez pryzmat ich historycznego znaczenia. Analizując kompozycje zapisane w wiekach minionych można dostrzec fakt ich rosnącej szczegółowości. Barokowe czy wczesnoklasyczne partytury pozbawione są interpretacyjnych wskazówek, a przecież były dla ówczesnych czytelne i wykonawczo zrozumiałe. Następujące w kompozycjach późnoklasycznych i romantycznych doszczegółowienie związane było ze zmianą estetyki,

¹²⁷ Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Przedmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 219; za: *ibidem*.

nową ekspresją, osiągając apogeum np. w symfoniach Gustava Mahlera, w których kompozytor notował precyzyjną artykulację i dynamikę dla każdego niemal taktu, a – idąc jeszcze dalej – Anton Webern, np. w *Fünf Sätze* op. 5 czy *Sechs Bagatellen* op. 9, dookreślał szczegółowo „parametry” każdej nuty.

Rodzą się również pytania natury obiektywnej, choćby: czy pojawiające się wyjątkowo u Mozarta *pp* jest tożsame z *pp* Henryka Mikołaja Góreckiego, czy bliższe jego *pppp*? Czy „klasyczne” *ff* to odpowiednik Szalonkowego *ffff*? W jakim stopniu wykreowany współcześnie – ogromnym wysiłkiem badaczy, muzykologów, wykonawców, lutników – świat interpretacji muzyki dawnej rzeczywiście odzwierciedla kompozytorskie intencje? Odpowiedzi na tak postawione pytania, przynajmniej w moim odczuciu, nie są oczywiste i nie zmierzają do jednoznacznej konkluzji, a raczej skłaniają do poszukiwania, póki to możliwe, kontaktu z kompozytorem i do porozumienia w duchu wspólnego tworzenia.

4. *Symfonia rytuałów* Witolda Szalonka w świetle polskiej literatury kwartetowej: Szymanowski, Lutosławski, Górecki, Penderecki

Twórczość kwartetowa Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego oraz Krzysztofa Pendereckiego została gruntownie przebadana i opisana w pracach naukowych. Znakomite oceny i opinie teoretyków pokrywają się z uznaniem melomanów oraz wykonawców, stanowiąc odniesienie i inspirując kolejne generacje twórców. Imponująca jest też ilość koncertowych i zapisanych w formie cyfrowej interpretacji. Chociaż pisana na poboczu głównego nurtu kompozytorskich zainteresowań, którymi były wielkie formy instrumentalne, opery i symfonie, stanowi niezwykle ważne uzupełnienie twórczych eksploracji. Nieco odmienne były kompozytorskie wybory Witolda Szalonka, którego partytury przewidują przede wszystkim składy kameralne lub małe obsady chórów, orkiestr i zespołów oraz utwory solowe. Twórca *Symfonii rytuałów* zdobył uznanie wąskiej grupy znawców tematyki obejmującej zagadnienia muzyki współczesnej, nigdy jednak nie osiągnął sławy międzynarodowej w takim zakresie, jak Penderecki, Lutosławski czy Górecki. Dodatkowo, *Symfonia rytuałów* miała swoje prawykonanie po śmierci kompozytora, a jej partytura i głosy ukazały się nakładem PWM dopiero w 2021 roku. Wydaje się zasadne stwierdzenie, że te wyjątkowo niesprzyjające okoliczności miały wpływ na nikłą znajomość partytury w środowisku wykonawców.

W tym miejscu – jako podsumowanie moich rozważań – podjęta zostanie próba spojrzenia na dzieło Szalonka w odniesieniu do osiągnięć największych twórców polskiej literatury kwartetowej. Mam tu na myśli: Szymanowskiego – z uwagi na podtytuł utworu i wybrzmiewające w nim echa folkloru, Lutosławskiego – choćby ze względu na wspólne dla twórców myślenie aleatoryczne, H.M. Góreckiego – z uwagi na specyficzną organizację czasu i, ponownie, związek z folklorem w myśl słów kompozytora: „Tam, gdzie podążał Szymanowski, zmierzam i ja”¹²⁸, oraz osiągnięcia sonorystyczne Pendereckiego.

Podobnie jak twórca z Atmy, Szalonek nawiązuje w *Symfonii rytuałów* do muzyki podhalańskiej, a także (szczególnie w części I) eksponuje frazy w wysokim rejestrze, rozdzielając partię I skrzypiec od pozostałych instrumentów. Trzyczęściowa budowa utworu z lirycznym ogniwem środkowym i fugowanym finałem (*I Kwartet smyczkowy*), jak również emancypacja barwy jako istotnego elementu (szerzej rozumianej) kolorystyki, stanowią część

¹²⁸ A. Thomas, *Górecki*, tłum. E. Gabryś, wyd. PWM, Kraków 1998, s. 117.

wspólną kwartetu Szymanowskiego i Szalonka. Inspiracje muzyką Szymanowskiego, folklorem podhalańskim i asymilacja jego energetyki oraz nawiązanie do form muzyki dawnej (kanon, fuga) stanowią z kolei możliwe odniesienie do utworów Góreckiego. Kompozytor buduje napięcie poprzez subtelne zmiany harmonii oraz kontrastowo ułożoną dynamikę, podczas gdy Szalonek wykorzystuje do tego celu barwę. Nawiązanie można dostrzec także w interwale–motywie kwinty, od którego rozpoczyna się *I Kwartet* Góreckiego, a który zdominował „rytuał strojenia” instrumentów w utworze Szalonka. Wykorzystanie techniki aleatorycznej kieruje w sposób naturalny do twórczości Lutosławskiego – nie jest jednak jedynym elementem łączącym. Pewną wspólnotę pomiędzy *Kwartetem smyczkowym* Lutosławskiego a omawianą kompozycją Szalonka można odnaleźć w myśleniu dramaturgicznym – a dokładniej w reżyserii początku utworu, w którym istotną rolę odgrywa element zaskoczenia. Pierwsze dźwięki skrzypiec u Lutosławskiego wkomponowane są w szmery czy odgłosy publiczności, nieprzygotowanej jeszcze do aktu słuchania. Z kolei Szalonek rozpoczyna symfonię wspomnianym już „rytuałem strojenia”, co wywołuje dezorientację odbiorców. Aleatoryzm u obu twórców służy realizacji ściśle zamierzonych celów, które w inny sposób nie są możliwe do osiągnięcia. W *Symfonii rytuałów* pojawia się w kontraście do bloków uformowanych ze skomplikowanych rytmicznie struktur, wywołując efekt wyzwolenia, uwolnienia. U Lutosławskiego gesty muzyków, wskazujące zakończenia poszczególnych mobili, występują również u Szalonka, zaznaczając kolejne ponumerowane odcinki. Prawdopodobnie Szalonek – podobnie jak Lutosławski – również brał pod uwagę psychologiczną percepcję słuchaczy jako istotny element wspomagający konstrukcję dzieła. Akcent położony na brzmieniowość i obecna w utworze technika sonorystyczna odsyłają do wczesnych kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, stanowiących zapewne inspirację dla Witolda Szalonka, dla którego sonoryzm stał się niemal synonimem twórczości.

Przez trwającą dziesiątki lat kwartetową przygodę i przez zinterpretowanie setek utworów współczesnych, głównie kompozytorów polskich (choć nie tylko), instynktownie ulegają one u mnie subiektywnemu procesowi porównawczemu, który może różnić się od ocen krytyków, muzykologów czy melomanów. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest głęboko osobiste postrzeganie utworu, wynikające między innymi z procesu ćwiczenia i przetwarzania muzycznych treści. Asymilacja nie zawsze jest uzależniona od rozumienia artystycznego przekazu kompozytora. Z kolei rozumienie nie jest tożsame z akceptacją oraz elementami, które dla mnie są kluczowe dla odczucia estetycznej satysfakcji. O ile w muzyce współczesnej odnajduję wiele partytur, które pozostawiają we mnie pozytywne wybrzmienie, to utwory

wyżej wymienionych twórców wnoszą aspekty trwale poruszające wyobraźnię i, mimo licznych naszych wykonań, ich artystyczne filary pozostają niezachwiane

Refleksja

Szalonek był kompozytorem intelektualistą, dla którego forma, architektura oraz wszystkie elementy dzieła musiały mieć logiczny sens. Najlepszym przykładem niech będzie jego własna analiza *Concertina* na flet i orkiestrę kameralną¹²⁹. O ile sonorystyczne *I+I+I+I* na 1-4 instrumentów smyczkowych (1969), napisane rok po powstaniu *II Kwartetu smyczkowego* (1968) Krzysztofa Pendereckiego, ukazuje wrażliwość i twórczy potencjał w zakresie artykulacji i konstrukcji, to *Symfonia rytuałów* prawdopodobnie od początku planowana była jako dzieło skupione na syntezie, a brzmieniowość jest jednym z formotwórczych elementów dzieła. Dziś mam większą pewność, że to podsumowanie nie tylko dotyczy artystycznej drogi Szalonka, ale ukazuje istotne nurty muzyki XX wieku, takie jak sonoryzm, aleatoryzm, z odniesieniem do tradycji, folkloru, tańca, rytuałów, teatralizacji, czy wreszcie ekspresji i duchowości. Ta kopalnia kompozytorskich pomysłów, przedstawiona z logiczną konsekwencją, skutkuje trwałą obecnością utworu w psychice, umysłach i sercach wykonawców, wzbudzając pewność obcowania z dziełem wybitnym.

Osobiste odczuwanie i umiejscowienie danej kompozycji w zbiorze dzieł ważkich czy z jakiegoś powodu wyróżniających się, choć istotne, nie jest jedynym kryterium. Kolejnym jest reakcja obecnej na prawykonaniu publiczności czy opinie i recenzje krytyków, muzykologów, kompozytorów. Wszystkie trzy argumenty wskazują i podkreślają ponadprzeciętne, czy też wybitne walory dzieła Witolda Szalonka, które w polskiej muzyce współczesnej zasługuje na szczególne miejsce i szczerze uznanie.

Kiedy poznawałem pierwsze utwory muzyki współczesnej, miałem wiele wątpliwości i obaw związanych z jej odczytaniem i rozumieniem. Z dzisiejszej perspektywy zagadnienia interpretowania są mi bliższe, chociaż nie nazwałbym tego rodzaju doświadczenia wiedzą. Bowiem w sztuce, a szczególnie w muzyce, są przecież materie, które dotyczą zmysłów, odczuć nie do końca zdefiniowanych, wrażeń ulotnych, choć intensywnie przeżywanych. Profesjonalizm wymaga, by każdemu zjawisku muzycznemu przyjrzeć się z należytą uwagą, nie tylko przez pryzmat potencjalnych komplikacji wykonawczych. Czas spędzony z utworem zawsze procentuje poszerzeniem świadomości, a ta – głębszym jego odczytaniem. Czyż nie jest jednak tak, że otwarcie drzwi ukazuje następne, a te kolejne...?

¹²⁹ Za: L.M. Moll, *op. cit.*, s. 219.

Bibliografia

18. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 21-29 września 1974, red. J. Grzybowski, G. Michalski, O. Pisarenko, wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 1974.

44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 21-29 września 2001, red. B. Bolesławska i in., wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2001.

45. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 20-28 września 2002, red. B. Bolesławska i in., wyd. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2002.

Cichy D., *Szanując inność. Witold Szalonek, pedagog i wychowawca*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 4, red. J. Uchyła-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.

Cyz T., 47. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 17-25 września Ciepło/zimno, „Tygodnik Powszechny”, 3 października 2004.

Gabrys R., recenzja [w:] „Katowicki Informator Kulturalny”, nr 10/1988.

Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Gerlich M.G., Moll-Gerlich L., Sierny T., *Witold Szalonek. Portret kompozytora*, wyd. „Śląsk”, Katowice 2020.

Grotkowska J., *Jesienny magnetyzm*, „Ruch Muzyczny”, nr 23/2002.

Jubileusz 80-lecia Liceum Muzycznego w Katowicach, wyd. POSM II st. w Katowicach, Katowice 2017.

Kiwała K., *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.

Kowalska-Zajac E., *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, wyd. Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2005.

Lutosławski W., *Kwartet smyczkowy*, partytura, wyd. PWM, Kraków 1991.

Mizia U., *Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyła-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Moll L.M., *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, wyd. Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2002.

Pisarenko O., *Z sal koncertowych*, „Ruch Muzyczny”, nr 22/1975

Rozlach A., recenzja [w:] „Dziennik Zachodni”, 24-25 września 1988.

Solik R., *Nieuchronność interpretacji a doświadczenie sztuki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 4, red. J. Uchyła-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Szczecińska E., recenzja [w:] „Tygodnik Powszechny”, kwiecień 2004.

Szczecińska E., „*Warszawska Jesień*” 2002 – rzecz o kondycji muzyki w Europie, „Ruch Muzyczny”, nr 23/2002.

Strzelecki P., *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2006.

Szalonek W., *Symfonia rytuałów*, partytura, wyd. PWM, 12 166, Kraków 2021.

Szwab N., *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.

Thomas A., *Górecki*, tłum. E. Gabryś, wyd. PWM, Kraków 1998.

Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Uchyła-Zroski J., *Wprowadzenie*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 5, red. J. Uchyła-Zroski, wyd. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Wójtowicz E., *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2021.

T. Wroński, *Techniki gry skrzypcowej*, wyd. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Łódź 1996.

Źródła internetowe:

Dąbek K., *Wycinki myśli estetycznej Witolda Szalonka*, [<https://pisanezesluchu.pl/wycinki-z-mysli-estetycznej-witolda-szalonka/>], dostęp: 29.12.2023].

Dziurawiec M., *Wyższa matematyka, czyli 1+1+1+1 Witolda Szalonka*, [<https://meakultura.pl/artukul/wyzsza-matematyka-czyli-o-1plus1plus1plus1-witolda-szalonka-867/>], dostęp: 22.09.23].

„Polska Biblioteka Muzyczna”, [<https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/szalonek-witold/>], dostęp: 8.10.2023].

Spis rycin, przykładów i tabel

Ryc. 1. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy. Pierwsza strona rękopisu. Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej – Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.....	31
Ryc. 2. Program koncertu Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” z dnia 24 września 2002 roku. Prawykonanie <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	48
Przykł. 1. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 2. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	39
Przykł. 2. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 9. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	57
Przykł. 3. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 10. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	58
Przykł. 4. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 12. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	59
Przykł. 5. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 15. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	60
Przykł. 6. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 23. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	61
Przykł. 7. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 24. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	62
Przykł. 8. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. II, s. 18. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	63
Przykł. 9. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. II, s. 17. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	64
Przykł. 10. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. I, s. 13. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	65
Przykł. 11. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, cz. III, s. 22. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	66
Przykł. 12. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy. Pierwsza strona edycji partii altówki. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	69
Przykł. 13. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 3. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	71
Przykł. 14. Witold Szalonek, <i>Symfonia rytuałów</i> na kwartet smyczkowy, głos altówki, s. 4. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, PWM 12 166.....	72

Tab. 1. Ujęcie syntetyczne cz. I <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	37
Tab. 2. Agogika w <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	40
Tab. 3. Agogika i ekspresja w cz. II <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	41
Tab. 4. Metrorytmika w cz. I <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	42
Tab. 5. Metrum w cz. II <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	43
Tab. 6. Dynamika w cz. I <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	45
Tab. 7. Dynamika w cz. II <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	46
Tab. 8. Dynamika w cz. III <i>Symfonii rytuałów</i> Witolda Szalonka.....	46