

## Autoreferat

1. Imię i nazwisko.
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.
3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.
4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.
5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.
6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.
7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.



Signed by /  
Podpisano przez:

Piotr Krzysztof  
Klimek

Date / Data: 2024-  
09-03 10:10

(podpis wnioskodawcy)

## **1. Piotr Krzysztof Klimek**

### **2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne**

- Dyplom muzyka – profesjonalisty, specjalność: instrumentalistyka. Klasa kontrabas prof. Andrzeja Frączka. Państwowe Liceum Muzyczne im. Feliksa Nowowiejskiego w Szczecinie, 1986 – 1992;
- Dyplom ukończenia Królewskiego Konserwatorium w Hadze na kierunkach: Kompozycja elektroniczna (prof. Gilius van Bergeijk) i Kompozycja wokalna-instrumentalna (prof. Diderik Haakma-Wagenaar), 1993 -1997;
- Dyplom magisterski na kierunku: Kompozycja (prof. Grażyna Pstrokońska-Navratil), Akademia Muzyczna w Poznaniu, 1999;
- Dyplom specjalizacji drugiego stopnia na kierunku: Kompozycja (prof. Grażyna Pstrokońska-Navratil), Akademia Muzyczna w Poznaniu, 2003 Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki; praca dyplomowa: *Muzyka Komputerowa na 2 klawesyny i orkiestrę*;
- Dyplom ukończenia studiów podyplomowych na kierunku: Zarządzanie Przedsiębiorstwem, Uniwersytet Szczeciński, 2006;

### **3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu**

- Adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Szczecińskiego 2003 – 2010;  
Prowadzone przedmioty: *Harmonia tonalna, Kontrapunkt, Analiza form muzycznych, Szkolne zespoły instrumentalne, Aranżacja, Muzyka XX wieku*;
- Adiunkt na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie 2010 – 2024;  
Prowadzone przedmioty: *Harmonia tonalna, Kontrapunkt, Analiza form muzycznych, Literatura muzyczna XX wieku, Historia stylów i technik kompozytorskich, Instrumentacja i aranżacja, Propedeutyka kompozycji, Podstawy produkcji muzycznej, Zarządzanie kulturą, Aspekty zawodu muzyka, Czytanie partytur, Laboratorium praktyk kulturalnych, Technologie multimedialne, IT w edukacji muzycznej*;
- Dyrektor Akademickiego Centrum Promocji i Rozwoju Akademii Sztuki w Szczecinie, 2010 – 2012;  
Najważniejsze osiągnięcia: *Współtworzenie koncepcji organizacyjnej i merytorycznej A.S. w Szczecinie; Tworzenie narracji publicznej i wizerunku A.S. w latach 2009 – 2012; Współtworzenie planu funkcjonalnego siedziby A.S.; Współtworzenie strategii A.S. na lata 2010 – 2020; Sieciowanie A.S. w Polsce i za granicą w pierwszych latach działalności*;
- Prorektor ds. Artystycznych i Współpracy z Zagranicą Akademii Sztuki w Szczecinie, 2012 – 2013;
- Dyrektor naczelny Teatru Animacji w Poznaniu, 2017 – 2026;

#### 4. Autoreferat

Moja kompozytorska działalność artystyczna w latach 2003 – 2024 realizowana była na trzech niezależnych polach: autorskiej muzyki tradycyjnej (instrumentalnej i wokально-instrumentalnej), dźwiękowych instalacji przestrzennych i obiektów dźwiękowych, oraz muzyki teatralnej o różnym stopniu autonomiczności, wykorzystywanej do realizacji w instytucjonalnych teatrach i na profesjonalnych scenach tanecznych. Większość z powstałych w tym okresie utworów spełnia warunki opisane w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, w kontekście kryteriów punktu 2c („zrealizowane oryginalne osiągnięcie projektowe, konstrukcyjne, technologiczne lub artystyczne”). Poza kompozycjami autorskimi w skład mojego dorobku kompozytorskiego wchodzi również realizacje aranżacyjne i projektowe oparte o przetworzenia muzyki etnicznej oraz rekonstrukcje orkiestracji na podstawie zachowanych rękopisów, wykonywane na scenach koncertowych i teatralnych. Ponadto, poza prawykonaniami, wykonaniami i eksploatacją repertuarową, moje utwory znalazły się na 18 oficjalnych wydawnictwach fonograficznych – jako płyty monograficzne lub w kompilacjach. Omówienie najważniejszych pozycji wydawniczych stanowić będzie końcowy element autoreferatu. W niniejszej pracy odniosę się kolejno do wybranych prac w ramach w/w obszarów twórczości, opisując uprzednio ich ogólne założenia estetyczne i kontekst, w jakim komponowane przeze mnie utwory znajdowały swoich odbiorców. Jako kompozycje wskazane do oceny w ramach przewodu habilitacyjnego wskazuję te pozycje, którym poświęcam osobne akapity szczegółowych omówień. Będą to, odpowiednio: *Non Suicidal Self Injuries* na 4 instrumenty i taśmę (2012), *5 Pieśni o Tęsknocie* na głosy solowe i orkiestrę (2014), *Omdlenia* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2016) oraz *Preludia i Sonety* na kwintet dęty, pianino i kontratenor napisane w roku 2022. W ramach charakterystyki mojej twórczości teatralnej szczegółowej analizie poddam spektakle *Der Weg* i *Korozja* Leszka Mądzika zrealizowane równolegle na scenach Uckermärkische Bühne Schwedt i Teatru Lalek Pleciuga w Szczecinie w roku 2006 oraz inscenizację *Małego Księcia* Antoine de Saint-Exupéry, w reżyserii Konrada Dworakowskiego wystawioną w Teatrze Polskim w Warszawie z roku 2023. Zestawienie wszystkich moich wykonanych dzieł od roku 2003 wraz ich krótką charakterystyką stanowi załącznik do niniejszej dysertacji.

## Muzyka tradycyjna

W latach 2003 – 2024 napisałem 21 kompozycji utrzymanych w konwencji i założeniach muzyki tradycyjnej, przeznaczonych na różne składy wykonawcze: instrumenty solowe (2), zespoły kameralne (7), orkiestrę smyczkową (4), orkiestrę symfoniczną z głosami solowym (3) oraz chóry (5). W większości przypadków były to zlecenia kompozytorskie, które gwarantowały wykonania na profesjonalnych scenach muzycznych w Szczecinie, Tychach, Radomiu, Jeleniej Górze, Poznaniu, Łucku, Berlinie, Walencji, Tartu i in. Specyfika tych zamówień była główną przyczyną mojej specjalizacji w kierunku kameralistyki, w której starałem się poszukiwać nowych połączeń rozwiązań brzmieniowych poprzez rozszerzanie tradycyjnych składów (jak np. kwintet dęty połączony z pianinem i kontratenorem sopranowym w *Preludiach i Sonetach* z 2022 roku) lub zderzanie klasycznych konfiguracji z nietypowymi instrumentami solowymi (np. mała grupa perkusyjna i 2 gitary w *Afonia Afazja Poriomania* z roku 2016, czy połączenie skrzypce / wiolonczela / klarnet / fortepian i taśma w *Non Suicidal Self Injuries* z roku 2012). Dobór składów wykonawczych – poza samymi wymogami zleceniodawców – podyktowany był praktyką łatwej przystępnej eksploatacji utworu po prawykonaniu, na którą składa się zarówno łatwość odtworzenia składu wykonawczego, jak i logistyka wykorzystanego instrumentarium oraz wymogi kondycyjne w przypadku utworów o dłuższym czasie trwania. Z reguły tej wyłamuje się *Kantata Wygnanych* z roku 2017 – napisana na chór mieszany, instrumenty dawne i lirę korbową z wykorzystaniem solowego śpiewu białego, stała się utworem wykonanym jednorazowo – pomimo dobrego przyjęcia przez publiczność - właśnie z powodu niepraktycznego podejścia do aparatu wykonawczego. Z tej samej przyczyny utwory orkiestrowe pisane przeze mnie po roku 2003 przeznaczone były na małą orkiestrę symfoniczną, bez nietypowych uzupełnień. Oryginalności brzmienia poszukiwałem w tych przypadkach za pomocą ciekawego zestawienia partii solowych (mezzosopran i kontratenor w *5 Pieśniach o Tęsknocie* z roku 2014) lub ingerencji w dramaturgię przebiegu kompozycji (osoba Narratora i dwójka aktorów w *O Rybach i Ludziach* z roku 2017). Aspekt aparatu wykonawczego był jednak traktowany przeze mnie jako warunek zastany (w przypadku zleceń od wykonawców) lub jako „inspirujące ograniczenie” (w przypadku własnych decyzji obsadowych). Całkowitą dowolność w doborze instrumentarium, bez oglądania się na praktykę późniejszej eksploatacji dzieła, uważam za przejaw braku dostosowania się do wymogów współczesnych realiów rynku muzycznego i nadużycie wolności twórczej, która – w mojej opinii – powinna pozostawać służebna względem głównych imperatywów kompozytora: świadomości tematu wypowiedzi artystycznej, komunikatywności w odniesieniu do odbiorcy i empatii w odniesieniu do wykonawcy. Priorytety te – rzecz jasna – stanowią wyłącznie mój osobisty zestaw założeń, który nie ma i nie powinien mieć przełożenia na współczesne trendy i postawy innych twórców. Posługując się nimi przez ostatnie dwie dekady potrafię jednak

zrozumieć zarówno swój ascetyczny wybór składów wykonawczych, jak i stosunkowo niewielką liczbę zrealizowanych dzieł. Bez zdefiniowania ważnego tematu wypowiedzi artystycznej nie podejmowałem się bowiem prób kompozytorskich przeznaczonych do realizacji, wykonując ćwiczenia warsztatowe i stylistyczne na polu muzyki teatralnej i w sferze audio-artu. Potrzeba silnie określonej tezy utworu przekładała się w moim doświadczeniu również na częstą jego teatralizację, tak aby zarówno dramaturgia, symbolika formalna, jak i aspekt wykonawczy działały wspólnie dla podkreślenia głównego tematu, czy też metafory kompozycji. Praktyczność aparatu wykonawczego i wykraczająca poza klasyczną programowość dramaturgia stały się zatem głównymi elementami charakterystycznymi tworzonych przeze mnie utworów. Te cechy, w połączeniu z narracyjnością, modalnością oraz częstym posługiwaniem się melodyką i polifonią składają się na pewien charakterystyczny rys języka muzycznego, którym posługuję się w ostatnich 20 latach. Stoi on dość daleko od dominujących w muzyce współczesnej trendów estetycznych i z całą pewnością nie można zaliczyć go do języków awangardowych. Stał się jednak dla mnie narzędziem do budowy efektywnej płaszczyzny porozumienia z odbiorcą, a poprzez swój eklektyzm i powiązanie z historycznymi technikami kompozytorskimi, stanowi doskonały pretekst do zabaw formalnych, dialogu z przeszłością, i budowania zdystansowanej, pełnej afirmacji i bezpretensjonalnej pozycji twórcy wobec swojego dzieła. Równolegle do poszukiwań brzmieniowych na przestrzeni lat pojawiły się w mojej twórczości nurty tematyczne, związane ze sposobem prowadzenia narracji i budowania metafory<sup>1</sup> w obrębie pisanych utworów, które przejawiały się na płaszczyźnie językowej: nadawanych kompozycjom tytułów lub tekstów poetyckich, na jakich zostały oparte. Jedną z najbardziej charakterystycznych inspiracji, wynikającą z kontekstu zawodowego mojej rodziny i moich własnych pozamuzycznych zainteresowań są jednostki chorobowe, których geneza, objawy lub przebieg stanowią interesującą metaforę kondycji ludzkiej, skondensowany w jednym słowie opis emocji lub programowy tytuł o wieloznacznym wydźwięku. Klucz ten wykorzystałem w przypadku *Omdleń* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2016), cyklu *Arytmii* na instrumenty perkusyjne (2021 / 2023 / 2024), smyczkowych *Hikikomori* (2017) i *Borderline* (2015), *Afonii. Afazji. Poriomanii.* (2016), czy *Non Suicidal Self Injuries* (2012). Ta romantyzacja choroby jako przejawu ludzkiej słabości pozwala mi również na poprowadzenie nieco bardziej rozbudowanej narracji – rozciągniętej na lata eksploracji tej tematyki – budującej metaforę wyższego rzędu. Ludzka słabość jest bowiem dla mnie jednym z najbardziej inspirujących tematów do wypowiedzi artystycznej. Gest, który w poprzednich stuleciach wykonywany był w muzyce religijnej poprzez wołanie do Boga o pomoc,

---

<sup>1</sup> Poprzez „metaforę” rozumiem ogólną ideę stojącą za utworem w ujęciu reprezentowanym przez Ewę Schreiber w książce „Muzyka i Metafora”, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012. W dalszej części pracy będę nawiązywać do tej definicji i wynikających z w/w książki wniosków.

miłosierdzie, dobrą śmierć, lub życie po śmierci (ewentualnie zwykłą lamentację nad swoją niedolą) w mojej współczesnej wypowiedzi stanowi uważne pochylenie się nad swoim losem, wynikające z tego implikacje dotyczące ludzkiej samotności i konieczności przyjęcia siebie, i świata w ich pięknej i okrutnej prostocie. Człowiek, w swojej ułomności i kruchości, stanowi dla mnie niezwykłą i niewyczerpaną inspirację do muzycznego opisu. Ten artystyczny gest, rozciągnięty na wiele kompozycji, uzupełnia się ze szczególnymi przekazami poszczególnych utworów, budując wielowątkową narrację i pozwalając na wielość interpretacji.

Każdorazowo wynikający z katalogu schorzeń tytuł był bowiem punktem wyjścia do opowieści na nieco inny temat, jednak zawsze dotyczył on symbolicznego wydzźwięku danej przypadłości i był łatwy do zinterpretowania przez nie wyposażonego w wiedzę medyczną słuchacza. Taki zabieg metaforyczny jest zasadniczo łatwy do odczytania. Figura choroby jest od stuleci wykorzystywana w literaturze oraz retoryce politycznej, a we współczesnej literaturze muzycznej pojawiała się dość często w librettach musicali. Jej inspirujący wymiar był opisywany już w pismach Fryderyka Nietzsche'go<sup>2</sup>, a szczegółowej analizie mitu i symboliki gruźlicy, raka oraz AIDS poddała w swoich esejach Susan Sontag<sup>3</sup> w latach 70-tych XX wieku. Zarówno Nietzsche jak i Sontag wskazują na symboliczne powiązanie fizjologicznego aspektu choroby z ekspresją namiętności, afektu, stanu psychicznego, ułomności - osoby chorej, grupy społecznej lub narodu. Moja implementacja tej metafory odnosi się do znacznie bardziej intymnej relacji z jednostką. Używa również innych przypadków chorobowych niż te używane w literaturze i polityce. Pełni jednak zbliżoną funkcję – arystotelesowskiego przeniesienia nazwy jednej rzeczy na materię opowieści dzieła abstrakcyjnego<sup>4</sup>.

Innym charakterystycznym kluczem narracyjnym w komponowanych pracach był dobór tekstów poetyckich dla partii wokalnych. Wychodząc z oczywistych dla mnie założeń *melpoezji* i służebnej funkcji muzyki wobec słowa, z dużą uważnością starałem się zawsze dobierać taki materiał literacki, który nieomylnie stanie się inspiracją i motorem do dobrze skonstruowanej pieśni lub utworu chóralnego. Idąc opisywanym wyżej tropem pochylenia się nad ludzką kondycją, skrajnymi stanami emocjonalnymi, samotnością wobec Świata, eksplorowałem je w nieco bardziej dosłowny sposób na polu muzyki wokально-instrumentalnej. Taką perspektywą zainteresowany byłem od dawna, pisząc już w roku 1995 *Tren* na kontratenor, instrumenty perkusyjne i taśmę<sup>5</sup>, oparty o lamentacje zapisane w biblijnej Księdze Hioba, ale dopiero po roku 2014 czułem się gotowy na kompetentne podjęcie tej tematyki, pisząc *5 Pieśni o Tęsknocie* na mezzosopran, kontratenor i orkiestrę<sup>6</sup>,

---

<sup>2</sup> F. Nietzsche *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907

<sup>3</sup> S. Sontag *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. przeł. J. Anders, Kraków 2016

<sup>4</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 2006

<sup>5</sup> Prawykonanie 19 / 29.03.1995, Korzo Theater, Den Haag. Pedro Couri-Neto – kontratenor.

<sup>6</sup> Prawykonanie 10.09.2014, Filharmonia Szczecińska, Norbert Twórczyński – dyrygent.

oparte o pieśni w różny sposób podejmujące tytułowy temat. Teksty Philippe'a Jacottet'a, Johanna von Goethe, Eliasza Rajzmana i Wisławy Szymborskiej opisywały tam stan samotności i poczucia niekompletności w skrajnie różny sposób – od rozpacz po afirmację – dając w ten sposób pełne spektrum ludzkiej perspektywy. Temat samotności i zagubienia poruszałem również w *Kantacie Wygnanych*, napisanej w 2017 roku na chór mieszany, instrumenty dawne, lirę korbową i śpiewokrzyk<sup>7</sup>. Osią tematyczną tego utworu była sytuacja wypędzenia, odnoszona zarówno do figury Adama i Ewy, jak i ucieczki Świętej Rodziny, polskiej Emigracji, niewoli babilońskiej i aktualnej w tym czasie emigracji Syryjczyków z obłożonego Aleppo. Utwór – zamówiony na czas Adwentu - opierał się o teksty Psalmu 137, fragmenty Księgi Rodzaju, Ewangelię wg św. Mateusza, *Moją Piosnkę* Cypriana Kamila Norwida i cytat z kolędy *Cicha Noc*, a zestawienie obok siebie tych odległych o tysiące lat strof budowało poczucie uniwersalności ludzkiej rozpacz w sytuacji utraty domu. Powstały w 2022 roku cykl *Preludia i Sonety*<sup>8</sup>, omawiany szczegółowo poniżej, również odnosi się do kondycji człowieka stojącego samotnie wobec losu i upływającego czasu, a słowa Williama Shakespear'a – pisane w formie pięciu sonetów w różnym czasie i na różne sposoby – stanowią niejako powtórzenie gestu wspominanych wcześniej utworów, budując pewnego rodzaju uniwersalne studium stanu jednostki zmagającej się ze Światem. Jedyną ważniejszą kompozycją wokalną wyrykającą się opisywanemu trendowi tematycznemu w mojej twórczości jest *Jutrznia*, napisana na zamówienie Chóru Akademii Morskiej w Szczecinie<sup>9</sup>, stanowiąca w warstwie tekstowej (i konsekwentnie – w materii muzycznej) ilustrację bezosobowej afirmacji Stworzenia i zachwyty nad budzącym się do życia dniem. Obok przewodnich wątków inspiracyjnych starałem się w swoich utworach poszukiwać również własnych rozwiązań formotwórczych, harmonicznym, sonorystycznym i melodycznym. Ich specyfika stanie się jednak bardziej oczywista przy okazji bardziej szczegółowego spojrzenia na pojedyncze utwory. Mając na uwadze potrzebę opisania najważniejszych ogólnych aspektów mojego języka muzycznego czuję się w obowiązku wspomnieć o jeszcze jednym zabiegu narracyjnym, który obecny jest na każdym polu mojej twórczości, w tym w sferze muzyki tradycyjnej – posługiwaniu się cytatem kulturowym, jako elementem dialogu lub budowania pomostu porozumienia z odbiorcą. Cytat rozumiany jako przetworzenie klasycznej formy, wyjście od charakterystycznego akordu, retoryczna symbolika interwału czy przywołanie popkulturowego zwrotu melodycznego - niemal w każdej mojej pracy znajduje się element dialogu z przeszłością, tworzenia meta-znaku w ramach zabawy z pamięcią i wyobraźnią słuchaczy, a czasem wykorzystania go do zbudowania odpowiedniego dystansu i zmniejszenia powagi wykonania. Ten zabieg stał się

---

<sup>7</sup> Prawykonanie 17.12.2017, Kościół Seminaryjny, Szczecin, Szymon Wyrzykowski – dyrygent.

<sup>8</sup> Prawykonanie 13.11.2022, Filharmonia Szczecińska, Feelharmony Quintet, Paweł Wojtasiewicz - kontratenor

<sup>9</sup> Prawykonanie 07.10.2009, Chór Politechniki Morskiej, Sylwia Fabiańczyk-Makuch – dyrygent.

jedną z wiodących technik w przypadku mojej twórczości teatralnej, a niemal całkowicie determinuje moje prace przestrzenne i instalacyjne. Jednak również na polu muzyki tradycyjnej posługuję się nim bardzo często, w pełni uznając i wykorzystując możliwości porozumiewania się za pomocą wspólnych kodów kulturowych oraz prowadzenia artystycznego dyskursu z innymi dziełami i twórcami.

Opisując poniżej moje wybrane kompozycje, postaram się bardziej szczegółowo przybliżyć techniki i procesy twórcze, jakie wykorzystywałem podczas ich powstawania.

### ***Non Suicidal Self Injuries* (2012)**

na skrzypce, klarnet, wiolonczelę, fortepian i taśmę

#### **Kontekst**

Kompozycja została napisana na zamówienie Filharmonii Szczecińskiej. Jej celem było uwiecznienie półmetka prac nad nową siedzibą, która dla mieszkańców mojego miasta miała znaczenie symboliczne – nadawała nowego wymiaru szczecińskiej kulturze, oznaczała jej przebudzenie, po dziesięciokrotnym spychaniu na ostatnie miejsce w priorytetach i agendach lokalnych polityków. Uczestnictwo Szczecina w wyścigu po tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, mające miejsce w 2008 roku spowodowało zmianę narracji i podejście lokalnych władz (a za tym i mieszkańców) do lokalnego sektora kreatywnego i partycypacji w kulturze. Stąd proces budowy nowej siedziby Filharmonii był - metaforycznie - niejako tożsamy z rekonstrukcją lokalnej tożsamości, odzyskiwaniem wiary w swój potencjał i nadzieją na zatrzymanie ucieczkowej tendencji młodych szczecinian. Na tej samej fali powiodły się starania o utworzenie samodzielnej uczelni artystycznej, odbudowa Opery na Zamku, zmiany w podejściu do obywatelskich inicjatyw artystycznych i wiele inwestycji w kulturę w latach kolejnych. Krajobraz kulturalny Szczecina zmienił się w niezwykle dynamiczny sposób na przestrzeni lat 2008 – 2013. Z perspektywy czasu utwór ten jest więc niejako dokumentem z czasu przemiany, zgodnie z pierwotną intencją Zleceniodawcy. Z uwagi na mój osobisty związek z miastem i emocjonalny stosunek do zachodzących przemian, zdecydowałem się wpisać tę kompozycję w cykl swoich prac tytułowanych wybranymi jednostkami chorobowymi. W swojej eksplikacji intencji i myśli przewodnich do programu premierowego napisałem:

*„NSSI to psychiatryczna jednostka chorobowa określająca wszystkie te akty autoagresji, które wykonujemy bez intencji odejścia z tego Świata. Prokrastynacja, małe samookaleczenia, nałogi- zdarzają się nam, by zamaniestrować (podświadomie lub nie) nasze niepokojenie z losem, ze sobą samym, z sytuacją życiową, wykonywaną pracą, miejscem na Ziemi. To nowa lista*

*Grzechów Głównych, spisana na miarę XXI wieku. Wspominając w tym utworze o własnych występach, nie sposób było mi uciec od myśli o moim Mieście i Jego losie w latach ostatnich. O fatum Odkładania na Później, o samookaleczeniu pozbycia się całego pokolenia szczecinian szukającego szczęścia gdzie indziej. O nałogu Pesymizmu. (...) Chcę myśleć, że żyję w Czasie, który ten destruktywny nurt odmieni. Wyobrażam sobie, że Nowa Filharmonia, tak jak odbudowująca się Opera, czy konsekwentnie powstająca Akademia Sztuki – to oznaki Przebudzenia mojego Miasta. Czekam na nie z nadzieją...”*

#### Założenia formalne

Napisany na cztery instrumenty klasyczne z towarzyszeniem taśmy składa się z trzech części, wykonywanych *attacca*, zatytułowanych odpowiednio: *Procrastination* (Prokrastynacja), *Self-harm* (Samookaleczenie) i *Addictions* (Nałogi). Trzyczęściowa struktura utrzymana jest również w nastroju i tempie kompozycji: oniryczny, wolny wstęp, dynamiczna, ale ciężka w brzmieniu część środkowa oraz szybka, napisana w stylistyce *minimal-music* część trzecia. Partia taśmy skonstruowana została z dźwięków nagranych na placu budowy nowej Filharmonii. Płaszczyznowe dźwięki silników, sprzężarek, pił tarczowych i generatorów prądu stanowią podstawowy materiał części pierwszej i trzeciej, które z uwagi na swój sonorystyczny charakter nie wymagają precyzyjnej synchronizacji z partiami instrumentalnymi. Funkcję wiodącą i porządkującą partia taśmy uzyskuje w części drugiej, gdzie osią rytmiczną stają się dźwięki uderzeń kafara wbijającego pale fundamentów, stającego się metronomem dla partii instrumentalnych. Wprowadzenie taśmy w takcie 14 przez klarncistę i zakończenie utworu solowymi dźwiękami skrzypiec, następującymi po ostatnim dźwięku taśmy rozwiązuje kwestię koordynacji partii mechanicznej w odniesieniu do tych wykonywanych na żywo.

Istotnym elementem budującym nastrój pierwszej części utworu jest poczucie odrealnienia, oniryczności, pomieszania porządków. Odbiorca wystawiony jest na konflikt poznawczy, związany ze zderzeniem widoku i brzmienia klasycznych instrumentów zespolonych ze skrajnie obcą fakturą przetworzonego elektronicznie, ale jednak rozpoznawalnego idiomu placu budowy. Szumowo-płaszczyznowe przestrzenie w pierwszej części, zmieszane z powoli zmieniającą się, ościnatą nietonalną harmonią nie powodują jednak dyskomfortu, a raczej poczucie dezorientacji, które po pewnym czasie – przynajmniej w pierwotnej intencji - zamienić się powinno w stan medytacyjnego transu. Sprzyja temu powtarzalność fraz wykonywanych przez skrzypce i wiolonczelę, a następnie fortepian i klarnet. Utrzymane w bardzo wolnym tempie wartości tworzą struktury oparte o następstwo kwinty C-G i kwarty zwiększonej Des-G w dolnym rejestrze (w następniku zmieniającym się na współbrzmienie B-G Des-G) w kontrapunkcie do zwrotu melodyczno-harmonicznego w rejestrze górnym:

**ilustr. 1** warstwowe struktury części I *Non Suicidal Self Injuries*

Uczucie odrealnienia i niestałości uzyskiwane jest dzięki niezależnemu przesuwaniu powtórzeń w poszczególnych warstwach. Ta struktura powróci w codzie części trzeciej.

Zamknięciem tego segmentu jest sekwencja harmoniczna, która pozostaje zapętlona aż do zerwania, uzależnionego od znacznika w partii taśmy.

Oniryczno-transowy stan „zawieszenia” przerywa gwałtownie pierwsze uderzenie dźwięku kafara z taśmy, którego kolejnych 8 akcentów wprowadza puls porządkujący partię instrumentalne. Ta część zdecydowanie zmienia charakter, wprowadzając motorykę, ruch szesnastkowy, polifonię wszystkich głosów i modalny charakter linii melodycznych. *Self-harm* napisane jest jako passacaglia dwutematyczna z ekspozycją tematu 1 przeprowadzoną w głosie wiolonczeli w taktach 104 -107, dublowaną następnie przez fortepian (108 -111), drugi temat wprowadza klarnet (120 – 127) i konsekwentnie w dalszym biegu doprowadzając do dynamicznego apogeum w taktach 168 – 183.

**ilustr. 2** -temat 1 i 2 części II *Non Suicidal Self Injuries*

Ilustr. 3 – apogeum części II.

Zastosowany kontrapunkt w tej sekcji utrzymuje cechy stałości a wprowadzone zawieszenia motoryki głosów poprzez masywne, akcentowane akordy w taktach 128 -135 oraz 152 – 157 pełnią funkcję łączników zewnętrznych.

ilustr. 4 – łącznik t.152

Część trzecia (*Addictions*) oparta jest o technikę *minimal music* i inspirowana tematem utworu *Bieg*, napisanym przez mnie w roku 2008 do filmu *Wszystkie małe kłamstwa Anny* w reżyserii Krzysztofa Bizio<sup>10</sup>. Zależało mi na tym, aby finał tej kompozycji – odbierany przez dużą grupę odbiorców emocjonalnie związanych z tematyką utworu – miał charakter budujący energetyczne *catharsis*, reprezentujące nadzieje pokładane w rozpoczętych

<sup>10</sup> *Wszystkie małe kłamstwa Anny*, reż. Krzysztof Bizio, Mediabrigade/ PISF, 2008

procesach przemiany miasta i zmiany, odbieranej lokalnie jako rewolucję w myśleniu o kulturze i poetyce miejsca. W tym sensie figura retoryczna stanowiąca społeczne zadanie utworu, porównywalna jest z zadaniem *Finlandii* Jeana Sibeliusa w kontekście zdarzeń historycznych roku 1899 (oczywiście przy zachowaniu właściwych proporcji). Stąd finał utworu stanowi tonalną strukturę o wysokim poziomie emocjonalizmu, w którym dźwiękom elektrycznych łuków spawarek i wiertel na taśmie towarzyszą rozbudowane akordy tutti zespołu muzyków.

Chcąc skonstrastować poszczególne części również na poziomie współbrzmień, zdecydowałem się na zróżnicowanie materiału dźwiękowego dla każdej z nich. I tak: harmoniczne struktury w części pierwszej zbudowane są na materiale skali *C – Des – E – F – G – As – B* (z późniejszymi alteracjami), część środkowa oparta jest modalnie na skali a eolskiej, a finałowy *minimal* tonalnie ciąży do *g-moll*, dzięki wielokrotnie powtórzonej progresji *Es – F – g* w ostatniej sekwencji. Klamrą spinającą całą formę jest powrót motywu początkowego w codzie (t. 325 – 339 Vno + Vc) oraz swobodnie rozgrywane, długie nuty w partii skrzypiec, które otwierają i zamykają kompozycję.

Prostota struktury, przystępność harmoniczna i czytelność sonorystycznego przekazu były powodem życzliwego przyjęcia tego utworu przez publiczność – zarówno podczas prawykonania, jak i w czasie inauguracji działania nowej Filharmonii w roku 2014.

## **5 Pieśni o Tęsknocie (2014)**

na mezzosopran, kontratenor i orkiestrę

### Kontekst

Zamówienie kompozytorskie zrealizowane w 2014 roku w ramach programu „Kolekcje” prowadzonego przez Instytut Muzyki i Tańca. Aparat wykonawczy opierał się na małej orkiestrze w składzie: 2 klarnety B, rozbudowana perkusja (kotły, dzwony rurowe, marimba, Tam-Tam, dzwonki, Krotale, muszle i 2 odbiorniki radiowe- 2 wykonawców), fortepian, smyczki 6-6-4-3-1, oraz solistów: mezzosopran i kontratenor<sup>11</sup>. Jego ideowe tło zostało już opisane wcześniej. W warstwie tekstowej cykl pięciu pieśni opierał się o wiersze: *Si je me couche contre la Terre* Philippe’a Jacottet’a (duet), *Seilige Sensucht* Johann’a von Goethe (kontratenor solo), *Griner Bojm* Eliasza Rajzmana (mezzosopran solo) oraz *Nic dwa razy* Wisławy Szymborskiej (duet). Piątą pieśnią dopełniającą zadeklarowaną w tytule liczbę części, stanowi forma *pieśni bez słów* umieszczona jako numer 4 w cyklu. Wszystkie teksty

---

<sup>11</sup> Prawykonanie 10.09.2014, Filharmonia Szczecińska, Norbert Twórczyński – dyrygent. Anna Kozioł – mezzosopran, Wojciech Majsakowski - kontratenor

śpiewane były w oryginalnych wersjach językowych. Wielojęzyczność i różnorodność kontekstów historycznych, w których powstawały dodatkowo podkreślają uniwersalność tytułowej emocji. Czuję się w obowiązku zaznaczyć w tym miejscu, iż wiersz Wisławy Szymborskiej w roku premiery utworu nie miał nic wspólnego ze swoim aktualnym miejscem w popkulturze, które uzyskał dzięki wykorzystaniu go w masowo promowanej piosence z roku 2022.

### Założenia formalne

Utwór składa się z 5 części wykonywanych *attacca*, przez co jego odbiór zbliżony jest bardziej do formy oratoryjnej lub misteryjnej, niż klasycznej kompozycji cyklicznej. Wrażenie jednoczesowości dodatkowo potęguje rozbudowany czasowo instrumentalny wstęp do pierwszej pieśni oraz świadomie zastosowany efekt „przenikania” kolejnych części, uzyskany poprzez unikanie zdecydowanych cezur i stopniowe zmiany motoryki i nastroju. Otwierająca całość pieśń do słów Philippe’a Jacottet’a ma bardzo spokojny, kontemplacyjny charakter w pierwszym segmencie (t.1 – 40), do którego inspiracją był dla mnie utwór Charles’a Ives’a *Central Park in the Dark* z roku 1906. Podczas prób z zespołem trudnością wykonawczą (i ciekawostką z dziedziny praktyki notacji muzycznej) okazało się tutaj być zapisanie 8-taktowej, synkopowanej struktury harmoniczej, będącej powtarzalnym „motorem” dla partii wokalnych, w metri 14/8, 16/8 i 12/8, co w rewizji partytury wymogło przepisanie do odpowiednio 7/4, 8/4 i 6/4. Pomimo konieczności innego grupowania wartości rytmicznych muzycy o wiele lepiej radzili sobie z myśleniem w kategoriach nadrzędnej pulsacji ćwierćnotowej niż ze swobodnym i nieregularnym podziałem pulsacji ósemkowej.

ilustr. 5 – 8-taktowa struktura 1szej części

The musical score for the first part of the work, measures 1-40, is presented for Piano (Piano forte), Violoncelli (a 3), and Contrabasso. The tempo is marked '♩ = 100' and 'misterioso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 14/8. The score includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'. The Violoncelli part has a 'Div. (2/1)' marking. The Contrabasso part has a 'pp' marking.

Z uwagi na swój przekomponowany charakter, nastrój pieśni zmienia się gwałtownie w takcie 41 (wraz ze słowami *c'est comme un labirynthe...*) na nerwowy, szybki, utrzymany w pulsacji triol szesnastkowych, ale jednocześnie zapisany w metrum 4/4, prowadzący do apogeum w takcie 75 i zamykającej, uspokajającej cody w taktach 76 – 88 (od słów *donnez*

qui le nome...)). Partia fortepianu płynnie przechodzi tutaj do pulsacji ósemkowej w nowym tempie drugiej pieśni, opartej o gęste, ponakładane na siebie w nieustających kanonach *lamento* skrzypiec, altówek i klarnetów, połączone z delikatnymi „nakłuciami” marimby. Tak zbudowany akompaniament jest bazą dla lirycznej, modalnej (Es miksolidyjska) linii melodycznej kontratenora, który śpiewa o słodkiej tęsknocie słowami Goethego. Druga pieśń ma strukturę zwrotkową z refrenem, gdzie słowa *Und so lang du das nicht hast / Dieses: Sturb und Werde / bist du nur ein trüber Gast / auf der dunklen Erde* stanowią ritornel, powracający trzykrotnie, rozdzielając zwrotki o stopniowo coraz większym wolumenie i zbliżonej, choć nie identycznej strukturze harmoniczej.

ilustr. 6 – refren pieśni 2

The musical score for the chorus of the second song is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Piano (Pfe), followed by the Contralto (CT) voice part. Below the voice part are staves for Violin 1 (Voi 1), Violin 2 (Voi 2), Viola (Vle), and Violoncello (Vci). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The voice part has a melodic line with lyrics in German. The instrumental parts provide harmonic support, with the violins and viola playing sustained chords and the cello playing a more active role.

Powtarzalność formy idzie tu w parze z poczuciem powrotu tonalności i swoistej prostoty linii melodycznej, stanowiąc kontrast z częścią pierwszą i budując wytchnienie przed nerwowością i mrokiem części trzeciej.

*Griner Bojm* Eliasza Rajzmana – szczecińskiego poety piszącego w Jidysz - opowiada o tęsknocie za domem i bliskimi- utraconymi bezpowrotnie wskutek wojny i Zagłady. Wiersz ten śpiewany jest przez mezzosopran do ostinatowego, obsesyjnego akompaniamentu marimby i fortepianu, przerywanego jedynie w dwóch miejscach (t.193 i 252) celem wprowadzenia formalnej cezury pomiędzy zwrotkami. Pomimo jednorodnego, motorycznego charakteru, pieśń ma charakter przekomponowany. Zarówno fraza melodyczna jak i struktura harmoniczna idą w ślad za tekstem, a atmosfera narastającej rozpacz ilustrowana jest stopniowym budowaniem napięcia poprzez dochodzące staccatowe ósemki w wiolonczelach i nerwowy, szesnastkowy rytm kontrabas w końcówce formy. *Climax* tej części następuje w jej ostatnim takcie (322) gdzie w unisonie tutti powraca podstawa harmoniczna czołowego motywu przewodniego kompozycji.

ilustr. 7 – apogeum części III

W takcie 325 rozpoczyna się kolejna część, stanowiąca formę *Pieśni bez słów* – inspirowana brzmieniem *Verklärte Nacht* Arnolda Schönberga, eksploruje polifonicznie wznoszący się, 8-nutowy temat, imitowany we wszystkich głosach (poza kontrabasem) na przestrzeni taktów 325 – 374.

ilustr. 8 – temat pieśni 4

W taktach 375-376 ponownie powraca motyw czołowy w unisonie i dynamice *forte*, budując tym samym zwrot zakończyłowy tej części. Dwa ostatnie, delikatne akordy stanowią łącznik do ostatniej części utworu.

Piąta pieśń, do słów Wisławy Szymborskiej, ma dostojny, lekko uroczysty charakter, budujący atmosferę podniosłego finału. Oparta jest o powolną, ćwierćnutową pulsację, harmonicznie będąc najbardziej tonalnie brzmiącym fragmentem kompozycji, ciężącym ku ośrodkowi As-dur. Strukturalnie ta część jest jednorodnym procesem powolnego budowania kulminacji w formie pieśni jednocześnie. Apogeum osiągnięte w taktach 446-447 podsumowane jest powtórzeniem ostatniej frazy słów *Jesteś – Miniesz* i ponownym przywołaniem motywu czołowego w partii fortepianu i krotali zamykającym utwór. Moim założeniem estetycznym była tutaj prostota budowy korespondująca z przystępnością continuum melodyczno-

harmonicznego tak, aby nadmiar komplikacji języka muzycznego nie przysłonił piękna i mocy przesłania warstwy tekstowej.

#### Założenia harmoniczne

Pomimo bardzo tonalnie brzmiącej harmonii, struktury akordowe ostatniej części były budowane za pomocą tej samej techniki tworzenia przebiegów i konstrukcji współbrzmień pionowych, co części poprzednie. Metoda budowania akordów i ich następstw w moich kompozycjach oparta jest o proces, nazywany roboczo *techniką drobnych transformacji*, polegającą na stopniowych, niewielkich modyfikacjach struktury początkowej, która stanowi ośrodek ciężenia tonalnego (ewentualnie ośrodek największego napięcia) i kontynuacji tego procesu aż do uzyskania struktury o najwyższym stopniu napięcia (lub odprężenia). W ten sposób uzyskuje się serię struktur pionowych, budujących potencjalny przebieg harmoniczny. Poszczególne akordy w przebiegu mogą powracać, lub ostateczna struktura utworu może przemieszczać się wprzód i wstecz pozyskanego ciągu. Często zdarza się, iż niektóre akordy uzyskują większe znaczenie, jako ośrodek ciężenia albo budowania największego napięcia. W takich przypadkach powrót do nich działa na zasadzie relacji z toniką lub dominantą, wymuszając częste odniesienia w ramach progresji (w przypadku toniki) lub wydłużenie ich trwania w continuum utworu (w przypadku akordów dominantowych). Uzyskane w ramach przebiegu akordy mogą posiadać mniej lub bardziej tonalny kontekst. Bywa, że pozyskane w ten sposób całe progresje da się przeanalizować w ramach klasycznych zasad harmonii. Jednak punktem wyjścia i zasadą procesu nie są tercje ani zdefiniowane tonalnie składniki, tylko kolejne stadia modyfikacji struktury początkowej, która najczęściej opiera się o interwały kwarty, kwinty i nony. Wyczerpanie możliwości budowania napięcia lub odprężenia w ramach jednej struktury początkowej staje się powodem do zbudowania kolejnej, znajdującej się w relacji interwałowej lub estetycznej do poprzedniej. Wówczas proces tworzenia kolejnego przebiegu przeprowadzony jest ponownie. W ten sposób powstaje zestaw ciągów harmoniczných, stanowiących podstawę budowania formy horyzontalnej w utworach, opartych o wiodący komponent harmoniczny. W kontekście omawianego utworu przykładem na zastosowanie *techniki drobnych transformacji* mogą być struktury III i V części. Analizowana powyżej pieśń *Griner Bojm* oparta jest o następujący sposób zestawiania ze sobą struktur pionowych:

**ilustr. 9** – progresja harmoniczna w IIIcz. 5 *Pieśni o Tęsknocie* (wykorzystanie struktur 1 - 9)

The musical score is written in 4/4 time and consists of nine staves. Each staff contains a sequence of chords, with some measures marked with numbers 1 through 9, indicating the use of specific harmonic structures. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the fifth staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures featuring triplets or other complex rhythmic patterns.

W części V tego utworu metoda zestawiania akordów wygląda następująco:

**ilustr.10** – szereg harmoniczny w Vcz. 5 *Pieśni o Tęsknocie*

The musical score is written in 4/4 time and consists of 24 measures. It is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-12) contains 11 numbered structures (1-11) and a section labeled 'WIELOKROTNA REPETYCJA' (Multiple Repetition). Section B (measures 13-24) contains 10 numbered structures (12-21) and a section labeled 'WIELOKROTNA REPETYCJA'. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of the 13th measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures featuring triplets or other complex rhythmic patterns.

Przedstawiona technika nie jest jedynym sposobem na tworzenie struktur pionowych w moich utworach, jednak z dużym prawdopodobieństwem można założyć, iż stanowi podstawę poszukiwań harmoniczných od roku 1998 wszędzie tam, gdzie homofoniczna lub czysto jednorodna faktura wielogłosowa była dla kompozycji elementem kluczowym.

## ***Omdlenia*** (2016)

na orkiestrę smyczkową i gitarę solo

### Kontekst

Utwór zamówiony przez gitarzystę Jakuba Kościuszko miał być w założeniu kompozycją, o przystępnej dla odbiorcy formie, przeznaczoną na gitarę solo i orkiestrę smyczkową. Prawykonany w Tychach podczas Śląskiej Jesieni Gitarowej w roku 2016<sup>12</sup> przez Zleceniodawcę z towarzyszeniem orkiestry AUKSO pod dyрекcją Marka Mosia, był następnie powtarzany wielokrotnie podczas tras koncertowych J. Kościuszko, m.in. w Radomiu z Radomską Orkiestrą Kameralną pod dyрекcją Macieja Żółtowskiego, z muzykami Filharmonii Zielonogórskiej i Szymonem Makowskim, czy w Poznaniu wraz z orkiestrą *Amadeus* pod batutą Agnieszki Duczmal. *Omdlenia* – obok *Kwartetu Smyczkowego nr 2* i *Borderline* na smyczki - należą do moich najczęściej wykonywanych kompozycji klasycznych. Jest to również utwór, w którym wykorzystałem w sposób do tej pory najpełniejszy retoryczną figurę cytatu stylistycznego. Emocjonalny nadmiar, nawiązania do XX-wiecznej muzyki rosyjskiej i pierwszych hollywoodzkich partytur z lat 30-tych - z jednej strony budują formalny dystans, z drugiej jednak – pozwalają na wciągnięcie słuchacza w pogłębioną metaforę kompozycji, z części na część coraz bardziej „poważniej” i zdejmując formalną maskę na rzecz bezpośredniego oddziaływania na emocje. Zabieg ten, po wielokroć stosowany przeze mnie w muzyce teatralnej, zastosowałem w pełni w utworze tradycyjnym po raz pierwszy.

### Założenia formalne

Forma utworu składa się z 5 części (5 *omdleń*), wykonywanych *attacca*, o kontrastowym charakterze, wysokim poziomie ekspresji i różnym poziomie technicznego wyzwania dla wykonawców. Część pierwszą otwiera teatralnie emocjonalna, dwuczęściowa fraza smyczków, powtarzana w zapętleniu na przestrzeni 40 taktów, budując tło dla partii gitary, która napisana jest tak, aby zbudować wrażenie solisty od niechcenia „przymierzającego się”

---

<sup>12</sup> Prawykonanie 19.10.2016, Tychy, Orkiestra AUKSO, Marek Moś - dyrygent Jakub Kościuszko – gitara, prawykonanie zarejestrowane na płycie CD „XVI Śląska Jesień Gitarowa”, MCK Tychy, 2017

do improwizacji z orkiestrą. Programową intencją przewodnią tej części kompozycji jest „emocjonalna przesada”.

**ilustr.11** – motyw czołowy *Omdleń*

I. [Szczecin - Zamek, maj 2011] Piotr Klimck

$\text{♩} = 75$

Pulsacja ćwierćnutowa i zmiana rytmiki partii solowej w t.42 wprowadza nowy nastrój i poczucie ruchu, prowadzącego do budowania kolejnych napięć. Motyw czołowy powracający w t.54 ma już zupełnie inny, dramatyczny charakter i jego współbrzmienie z gitarą nie posiada w sobie niczego z charakteru swobodnej improwizacji. To pełnowymiarowe, emocjonalne gesty nawiązujące estetyką do muzyki filmowej wczesnych lat 30-tych XX wieku. Pomimo swojej pompatyczności i formy zabawy z konwencją językową, część ta utrzymuje umiarkowane tempo, umożliwiające wykonanie partii solowej w technicznie niewymagającej pulsacji triol szesnastkowych. Ostateczne spiętrzenie zbudowane w taktach 80-83 prowadzi do rozwiązania napięcia w unisonowej ekspozycji tematu czołowego drugiej części w takcie 84. Swobodnie grane przez solistę triole, bez zmiany tempa, stają się wysoce energetycznym i generującym poczucie „nawałnicy” motorem dla orkiestry.

**ilustr.12** – czołowy motyw *Omdlenia II* t.84

II.

12 Omdlenia [rev. 2021]

84 *l'istesso tempo* *ff* *p* *ff* *p*

Estetyka drugiej części zrywa z pompatycznością pierwszej na rzecz burzliwości oraz – ponownie mocno teatralizowanej – emocjonalnej gwałtowności, kojarzącej się z neoromantycznymi gestami kompozytorów początku XX wieku. *Omdlenie II* jest krótkie (trwa ok. 2') i stanowi bardziej dynamiczny łącznik prowadzący do części III niż samostanowiącą

wypowiedź, jednak ten rodzaj „wysokoenergetycznej”, przesadnej frazy byłby trudny do zniesienia w dłuższym fragmencie zarówno dla słuchaczy, jak i dla wykonawców. Następny obraz posiada zupełnie inny charakter, o bardzo delikatnej, przejrzystej strukturze i powolnym rozwoju formy. Dwugłosowo potraktowana partia gitary tworzy podstawę dla kolejno wchodzących tematów melodycznych: wiolonczeli i drugich skrzypiec w takcie 138, oraz skrzypiec pierwszych i altówek w takcie 146. Ekspozycja materiału tematycznego kończy się w t.166, przyjmując od tego miejsca bardziej homofoniczną strukturę, z dominującą rolą struktury harmonicznego. Taka faktura utrzymana jest aż do taktu 190, z kolejnymi czterema taktami wypełnionymi akordami zamykającymi. Po krótkim fragmencie kadencyjnym rozpoczyna się triolowy dialog pomiędzy solistą a pierwszymi skrzypcami solo, podbudowany delikatnymi akordami smyczków od t. 215.

Rytmika tych partii, oraz przebieg współbrzmień pionowych jednoznacznie wskazują jednak na kontynuację myśli i materiału poprzedniej sekcji. Powolne narastanie napięcia prowadzi do kulminacji w taktach 243 – 247 i stopniowego wygaszania energii poprzez długie, postawione akordy w *diminuendo* na przestrzeni taktów 248 – 250. *Omdlenie IV* rozpoczyna się zwielokrotnioną oktawą dźwięku *Cis* w orkiestrze, na której solista wykonuje rozbudowaną kadencję, trwającą do t.279, skąd rozpoczyna *rubato* ruch szesnastkowy swojej partii, która stanowi główne źródło motoryki tej sekcji. Partia orkiestrowa pozostaje utrzymana w długich, stojących pionach akordowych, których cechą charakterystyczną jest mała ilość składników i zdwojenia oktawaowe. Solowy, lekko oniryczny charakter utrzymuje się przez całą IV część, mocno eksponując techniczne i kolorystyczne możliwości solisty. Jej podstawową trudność stanowi właściwa intonacja orkiestry dla partii granych w wysokich rejestrach, utrzymanych w długich wartościach interwałów kwart, kwint i oktav.

ilustr. 13 – tekstura *Omdlenia IV*

The musical score for 'Omdlenie IV' is presented for six instruments: Guitar (Gt), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vci), and Contrabass (Cbi). The score begins with a tempo marking of 'J = 100 - 110'. The Guitar part features a melodic line with a 'simile' instruction and a 'molto rubato' marking. The Violin I and Violin II parts are marked 'pp' and 'ppp' respectively, with 'alla cadenza' instructions. The Viola part is marked 'pp' and 'ppp', also with 'alla cadenza' instructions. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'pp' and 'ppp' respectively, with 'alla cadenza' instructions. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Część V rozpoczyna się przywołaniem przez gitarę solo motywu z *Omdlenia II*, na bazie którego następnie zaczyna od t.329 wprowadzać motorykę triolową budującą podstawę struktury harmonicznego. Podobnie jak w części III, tak i tutaj podstawowym narzędziem do tworzenia przebiegu progresji była opisywana powyżej *technika drobnych transformacji*.

Stopniowo budowane napięcie w *Omdleniu V* budowane jest poprzez polifonicznie potraktowane głosy orkiestry, wchodzące kolejno w taktach 331 (Vci), 333 (Vle), 335 (Vni II), 342 (Vni I) i 363 (Cbi), osiągając apogeum w takcie 382. W tym czasie partia gitary stanowi źródło ruchu, powoli „tonąc” w coraz masywniejszym brzmieniu orkiestry. Łącznik w taktach 386 -390 wprowadza odprężenie i przygotowuje do powrotu tematu czołowego kompozycji (otwarcia *Omdlenia I*), którego kolejne powtórzenia stanowią codę zarówno tej części, jak i całej formy.

Utwór ostatecznie zamykają trzy, coraz cichsze akordy, nawiązujące brzmieniowo do motywu czołowego, a sonorystycznie – wprost do tytułu kompozycji.

ilustr. 14 – akordy zamykające *Omdlenia*. t.414 – 421

The image shows a musical score for measures 414 to 421. The score is written for six instruments: Gt (Guitar), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), Vci (Violoncello), and Cbi (Contrabasso). The key signature is one sharp (F#). The score shows the final chords for each instrument, with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The chords are complex, involving multiple notes and accidentals, and are arranged in a way that creates a rich, layered texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

### Przestrzeń i metafora

Zaplanowana w utworze przestrzeń dzieła odbywa się w przeważającej części „za czwartą ścianą”, z uwagi na opisywany powyżej teatralny gest przerysowania i formalnego dystansu. Odbiorca znajduje się zatem koncepcyjnie niejako w osobnym miejscu, z którego może dostrzegać zarówno poszczególne przesadzone gesty, jak i próbować wydobyć z wykonywanego materiału elementy ironiczne lub anegdotyczne dla własnej przyjemności. Znajdują się jednak w *Omdleniach* co najmniej dwa fragmenty, w których to komfortowe usytuowanie słuchacza ulega zaburzeniu, wskutek budowanych planów brzmieniowych (kolejnego dodawania nowych partii wiodących) w *Omdleniu III* oraz swoistej „utracy dystansu” do wykonywanych emocjonalnie partii solowych w *Omdleniu IV*. Te dwa gesty powodować mogą zmianę mentalnej pozycji odbiorcy z zewnętrznego obserwatora na współodczuwającego z solistą uczestnika ilustrowanej emocji, usytuowanego wewnątrz brzmienia kompozycji. Zjawisko to nie musi być nieuniknione - zależec będzie

prawdopodobnie od potencjalnej wrażliwości emocjonalnej audytora / audytorke i jego / jej stopnia zdystansowania do prezentowanego materiału.

Tytułowa metafora odnosi się zarówno do objawu klinicznego przejawiającego się chwilową utratą przytomności (w nawiązaniu do cyklu moich kompozycji związanych tematycznie ze stanami chorobowymi) jak i do stanu przesadnej ekspresji, okazywanej gestem „omdlewania” wskutek intensywnie przeżywanej emocji. Poszczególne części są zatem autoironicznymi aktami emocjonalnych wybuchów, które traktowane są jako estetyczne preteksty do wykonywania gestów we współczesnej muzyce skompromitowanych, lub nawet niedopuszczalnych. Do tak dosłownie rozumianej programowości i emocjonalnej retoryki języka muzycznego nie powracałem już w późniejszych kompozycjach, starając się poszukiwać innych form budowania czytelnego porozumienia z wyobraźnią odbiorców. Jednak przesunięcie granicy „przesady” do poziomu wykorzystanego w *Omdleniach* przyniosło oczekiwane, korzystne efekty - zarówno po stronie dobrze bawiących się wykonawców, jak i doskonale odczytujących konwencję *kamp* słuchaczy.

### ***Preludia i Sonety* (2022)**

na kwintet dęty, pianino i kontratenor sopranowy

#### Kontekst

Utwór został zamówiony przez muzyków tworzących FeelHarmony Quintet ze Szczecina w roku 10-lecia powstania zespołu. Zlecenie zakładało poszerzenie składu wykonawczego, które jednak nie powinno nadmiernie utrudniać logistyki eksploatacji kompozycji i uwzględniać charakterystykę brzmienia oraz indywidualne umiejętności członków składu podstawowego. Uzgodniona na wstępie tematyka (oparcie się na oryginalnym brzmieniu wybranych sonetów William’a Shakespear’a) wymuszała wprowadzenie partii wokalne. Chcąc jednak utrzymać wiodącą rolę kwintetu zdecydowałem się na stworzenie cyklu, w którym każda z pięciu części śpiewanych będzie poprzedzona instrumentalnym preludium. Rozszerzeniem brzmienia instrumentów dętych jest pianino, w niektórych miejscach wykorzystujące tłumienie strun za pomocą filcu. Jego centralne ustawienie na scenie, wymuszające na pianiście pozycję „tyłem do widowni” i skrzydłowe rozstawienie pozostałych instrumentalistów stanowi jedyny element teatralizacji wykonania tego utworu. Matowość i perkusyjność brzmienia tego instrumentu wydawała mi się w interesujący sposób dopełniać charakterystyczne brzmienie klasycznego kwintetu dętego. Wokalną partię solową powierzyłem – po raz kolejny w swoim dorobku – głosowi kontratenorowemu. Taka decyzja to skutek zarówno moich preferencji estetycznych, jak i praktycznych relacji

zawodowych Zleceniodawcy z interesującym poznańskim wokalistą Pawłem Jakubem Wojtasiewiczem, dysponującym kontratenorem sopranowym. Partia wokalna dostosowana była do możliwości technicznych i barwowych tego wokalisty. W kwestii warstwy literackiej partii wokalne wybór padł na Sonety o numerach 100, 110, 36, 66 i 123. Teksty te stawiają w centrum zainteresowania nie tyle Obiekt miłosnych uniesień podmiotu lirycznego, co raczej samego Autora, stojącego wobec dwóch wielkich sił: Świata i Czasu. Bezwzględność jednego i brutalność drugiego teoretycznie pozbawia podmiot liryczny jakichkolwiek szans na przetrwanie. Zarówno wobec okoliczności, w jakich się znalazł (i w jakich jego wielkie uczucie nie ma możliwości spełnienia), jak i wobec znikomości wszystkich jednostkowych dramatów w wielkiej nawałnicy Dziejów, w której uczucie to skazane jest na wieczne zapomnienie. W swojej eksplikacji do tego cyklu, cytowanej również w publikacji fonograficznej z roku 2024 pisałem o tej wyobrażonej sytuacji podmiotu lirycznego:

*„Tak oto pozbawiony wszelkiej nadziei Autor rzuca i Światu i Czasowi w twarz swoją wiarę w przetrwanie – jeśli nie jego samego, to przynajmniej żywionego przezeń uczucia. On sam robi to „w ciemno”, zuchwale i straceńczo przeciwstawiając się siłom od siebie nieporównywalnie potężniejszym. My – z perspektywy stuleci – możemy stwierdzić, że oto Shakespeare wyzwaniu temu podołał, pokonując Świat i Czas przy pomocy swojej poezji miłosnej. Jesteśmy jednak wciąż świadomi i poruszeni tamtą miłością, pomimo upływu lat, naporu tysięcy nowych dzieł i okrucieństw historii. To bardzo krzepiąca opowieść, dająca nadzieję i nam, pomniejszym twórcom, na pozostawienie choćby małej rysy na twardej powierzchni Rzeczywistości.”<sup>13</sup>*

Wybrane teksty – poza główną ośią narracyjną – poruszają dodatkowo pięknem i ponadczasowością uniwersalnych figur poetyckich: na przykład wezwaniem o natchnienie w otwierającym cykl Sonecie nr 100, czy lamentem nad upadkiem wartości współczesnego Świata w Sonecie nr 66. Wszystkie teksty śpiewane są w staroangielskim oryginale, co z jednej strony odsuwa nieco odbiorcę od tradycyjnego, programowego czytania pieśni, z drugiej - dzięki wielości tłumaczeń pozwala na otwartość interpretacji i konieczność dopowiedzenia sobie przez słuchacza szczegółowych sensów. W ten sposób kompozycja staje się meta-znakiem dla tych, którzy zostaną poruszeni lub zainteresowani intencjami stojącymi za jej powstaniem. Utwór miał swoją premierę w Filharmonii Szczecińskiej w dniu 13.11.2022.<sup>14</sup>

## Założenia formalne

---

<sup>13</sup> Piotr Klimek. *Preludes and Sonnets. Le Tombeau de Poquelin*, komentarz w poligrafii wydawnictwa płytowego, Small Great Music, 2024

<sup>14</sup> KLIMEK | *FeelHarmony Quintet*, koncert kameralny – Filharmonia Szczecińska 13.11.2022, FeelHarmony. Quintet, Dorota Maciaszczyk – pianino, Paweł Jakub Wojtasiewicz – kontratenor

Cykl składa się z dziesięciu części, tytułowanych kolejno według klucza: *I. Preludium 1, II. Sonet 1, III. Preludium 2, IV. Sonet 2, etc.*, bez stosowania incipitów. Poszczególne preludia nawiązują nastrojem lub strukturą brzmieniową do następujących po nich częściach śpiewanych, zachowując jednak swoją autonomiczność jako miniatury instrumentalne. W założeniu istnieje również możliwość wykonywania cyklu samych preludiów, a nawet traktowania ich indywidualnie, bez kontekstu cyklu. W przypadku części wokalnych zachodzi możliwość wyboru pojedynczych numerów, jednak z zachowaniem poprzedzających je preludiów. Za takim uwarunkowaniem stoi również argument praktyczny: wykonanie wszystkich części jedna po drugiej stanowi duże wyzwanie kondycyjne dla instrumentalistów i w praktyce nie tylko uniemożliwia realizację kolejnego utworu w trakcie tego samego koncertu, ale również powoduje spore trudności intonacyjne wraz z postępującym wyczerpaniem muzyków. Optymalnym scenariuszem pozostaje jednak zagranie wszystkich dziesięciu numerów w oryginalnej kolejności.

*Preludium 1*, stanowiące otwarcie całego cyklu ma wieloelementową strukturę, przypominającą w charakterze bardziej toccatę, z uwagi na pasażowy motyw otwierający i zamykający, oraz podział na pozornie niezwiązane ze sobą, figuratywne, fragmenty. W intencji jest ono jednak uwerturą całej kompozycji i w tej roli buduje niejako „streszczenie” nastrojów i emocji, które czekać będą słuchacza w trakcie wykonania całości. Mamy zatem do czynienia ze wspomnianym motywem akordowo-figuratywnym w taktach 1 – 9 (a potem 39 – 44, 65 – 69, oraz 132 – 136), nawiązującym w charakterze do kameralnych kompozycji Györgi Ligeti’ego,

**ilustr. 15** – motyw czołowy *Preludium 1*

01. Preludium I Piotr Klimek

$\text{♩} = 140$

Flauto *pp*

Oboe *pp*

Clarinetto in B *pp*

Corno in F *pp*

Fagotto *pp*

Fl. *f* *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Cl. *f* *p* *pp*

Cor. *f* *p* *pp*

Fg. *f* *p* *pp*

po którym następuje sekcja pozornie chaotycznych, „ptasich” zaśpiewów kwintetu (t.10 – 17), który powróci w swojej dostojniejszej reminiscencji w finałowej części cyklu. Trzecim tematem-materiałem dźwiękowym jest progresja dostojnych, tonalnych akordów wykonywanych izorytmicznie wraz z pianinem w taktach 18 -38. Taka faktura będzie towarzyszyć słuchaczom w końcówce części III, części VI, oraz jako kulminacja *Sonetu 4*.

**ilustr. 16** – materiał harmoniczny t.18 - 38

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. The top system covers measures 17 to 24, and the bottom system covers measures 25 to 32. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor), Bassoon (Fg.), and Piano/Contra Bass (Pfte.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4.

Powrót materiału czołowego w taktach 39 – 44 buduje klamrę, po której urywana partia waltorni wprowadza nowe tempo i nowy rodzaj ruchu, napędzającego triolowy kontrapunkt przeprowadzony na przestrzeni taktów 45 – 69 i przetworzony ponownie od t.70 do 101, tym razem z wiodącą, motoryczną rolą oboju. Jeszcze jeden, pogodny i kantylenowy materiał pojawia się na chwilę w taktach 102 – 117, zapowiadając analogiczny materiał powracający w *Preludium 4*, aby ponownie przywołać triolowy temat waltorni, który tym razem jest stopniowo przyspieszany tak, aby ostatecznie uzyskać *tempo primo* i ponownie wykonać motyw czołowy w jego pierwotnym kształcie. Ten rodzaj muzycznego *pot-pouri* nie buduje jednorodnego nastroju, wywołuje niejednoznaczne oczekiwania i w tym sensie traktowanie tej części jako toccaty lub uwertury wydaje się być bardziej zasadne.

Część II, do słów Sonetu nr 100 zawiera w sobie westchnienie-prośbę o inspirację do Muzy, która nie stoi u boku autora. Stąd w charakterze tej pieśni liryzm i melancholia łączy się z ekspresyjną, pełną niepokoju częścią środkową. Z uwagi na stałą budowę wszystkich sonetów Shakespear'a (sonetu angielskiego), opartą o siedem rymów o strukturze ABAB CDCD EFEF GG, wymuszającą czteroczęściową strukturę o niezręcznym – z punktu widzenia formy muzycznej – usytuowaniu dwuwersowej kadencji po przeprowadzeniu trzech z kolei

tetrastychów, głównym problemem kompozycyjnym stała się kwestia unikania jednostajności partii solowej. Dodatkową trudnością na tym samym polu jest konsekwentne stosowanie przez Shakespear'a pentametrów jambicznych, czyli regularne utrzymanie rytmu tekstu w pięciu seriach par sylab - akcentowanej i nieakcentowanej. Wyzwanie to realizowane było na różne sposoby w kolejnych częściach cyklu. Naturalna monotonia została wykorzystana *explicit* w części VI (*Sonet 3*), podczas gdy w innych przypadkach powtórzeniom ulegały dwa ostatnie wersy kadencji, pojedyncze słowa, lub wybrane wersy w kluczowych miejscach wiersza. W przypadku *Sonetu 1* klamrą zamykającą utwór jest powtórzenie początkowych słów *Where art thou Muse?* jako zanikające *Where art thou...? / Where art...? / Where...?*, które nie należą do oryginalnego tekstu, jednak wpisują się w kontekst i znaczenie całości, dodatkowo rozbijając strukturę pentametrów.

ilustr. 17 – trzy końcowe frazy Sonetu 1 (t. 61 – 76) Pfte+Ctnr

The musical score for the last three phrases of Sonnet 1 (measures 61-76) is presented for Piano (Pfte) and Contralto (Ctnr). The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. The vocal line (Ctnr) and piano accompaniment (Pfte) are shown. The lyrics are: 'Where art thou muse? Where art thou? Where art? Where?'. The piano part features a prominent ostinato figure in the right hand, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. The vocal line is in a high register, with the lyrics written below the notes. The score is divided into three systems, each corresponding to one of the three phrases. The first system (measures 61-65) ends with 'Where art thou muse?'. The second system (measures 66-70) ends with 'Where art?'. The third system (measures 71-76) ends with 'Where?'. The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

*Preludium i Sonet nr 2* są ze sobą najbardziej powiązane tematycznie i materiałowo. Tak bezpośredniego powtórzenia struktury nie ma żadna inna para numerów w tym cyklu. Zależało mi jednak w tym przypadku na wprowadzeniu ostinatowej figury pięciu szesnastek-wpisanej w metrum parzyste partii oboju, przeciwstawione czwórkowej, czteroelementowej frazie szesnastkowej klarnetu- jako struktury wprowadzającej słuchaczy w swoisty trans na dłuższą chwilę przed usłyszeniem pierwszych słów Sonetu nr 110 (*Alas 'tis true...*).

ilustr. 17 – takty 9-10 (Ob./Cl.)



Transowość jest zatem dla tych części wartością przewodnią, ważniejszą od precyzyjnej retoryki i techniki przekomponowania. W takiej formule utrzymanie stabilnego pentametu i brak ingerencji w oryginalną, powtarzalną strukturę sonetu stanowi walor służący podkreśleniu regularności i uporczywości wszystkich wykorzystanych elementów formotwórczych. Druga para części trwa razem ponad 8 minut, co jest wystarczającym czasem do wywołania uczucia oderwania od rzeczywistości, swoistego otępienia zmysłów, zatonięcia w melancholii, beczasowości i onirycznej zadumie. Z dramaturgicznego punktu widzenia jest to bardzo dogodna faza dłuższej formy muzycznej, na wprowadzenie tego typu nastroju, który ostatecznie prowadzi do poczucia immersji – całkowitego „pogrążenia” uwagi słuchacza w utworze. Podobny zabieg na samym początku kompozycji wywołałby znudzenie. Umieszczony w fazie końcowej – potencjalne znużenie lub zniecierpliwienie.

*Preludium 3* stanowi – w przeciwieństwie do części III i IV – autonomiczną miniaturę instrumentalną, opartą o izometryczne, kropkowane struktury rytmiczne i pionowy harmoniczny budowane *techniką drobnych transformacji*. Z uwagi na swój stopniowy, etapowany przebieg, poszczególne zmiany wprowadzane do struktur są bardzo łatwe do wychwycenia, przez co ta część stanowić może najczytelniejszy przykład opisywanej wyżej techniki. Na przestrzeni 50 taktów pojawiają się jedynie dwa odstępstwa od wprowadzonego w pierwszym takcie pulsu [szesnastka – ósemka z kropką]. Są to: solowe linie melodyczne utrzymane najczęściej w półnutach z kropką, oraz sporadyczne zaburzenia rytmu podstawowego w postaci odwrócenia [ósemka z kropką – szesnastka] z pojedynczymi melizmatami. Te „mikrozaburzenia” wykonywane precyzyjnie i stosowane oszczędnie w końcowej części przebiegu budują specyficzną odmianę techniki *hoquetus*, która nie utrzymuje kompletnej pulsacji szesnastkowej, jednak informuje słuchacza o istnieniu podskórnego, ukrytego pulsu, jednocześnie nie zaburzając dominującej, ostinatowej figury rytmu kropkowanego.

ilustr. 18 – zaburzenia podstawowego pulsu *Preludium 3*

### Sonet 3 (część V cyklu)

Solowa kadencja klarnetu zamykająca *Preludium 3* w płynny sposób przechodzi w pierwsze dźwięki *Sonetu 3* opartego o prostą, harmoniczną 4-taktową frazę, utrzymaną początkowo w tonacji Des-dur.

ilustr. 19 – podstawowa komórka harmoniczna *Sonetu 3*

To zdecydowane określenie tonacji jest celowym zabiegiem, jako że podstawową ideą konstrukcyjną sonetu jest horyzontalna politonalność, pomijająca modulacje. Gwałtowne zmiany ośrodka tonalnego przy zachowaniu continuum melodii partii solowej daje wrażenie śladowej „żartobliwości”, lub co najmniej „lekkości” i „dziwaczności” tej części, co nadaje jej w strukturze całego cyklu funkcję scherza. Struktura formalna utworu podąża za budową sonetu angielskiego, jednak z wykorzystaniem pierwszego czterowersu (*Let me confess that we two must be twain / Although our undivided loves are one / So shall those blots that do with me remain / Without thy help, by me be borne alone.*) jako ritornela, powracającego w taktach 77 – 107, 142 – 171 oraz 190 – 203 (tylko dwa pierwsze wersy). W tym czasie tonacja

pierwotnej struktury harmonicznej - począwszy od t.74 - zmienia się 12 razy, nieregularnie zmieniając ośrodek tonalny kolejno na: *Es – Des – D – Es – Des – Es – Des – D – Des – Es – D* oraz ostatecznie *Es*. Nagłe przeskoki do tonacji odległych od siebie o sekundę wielką lub małą nie powodują wrażenia zboczenia modulacyjnego, a raczej zaburzenia poczucia tonalności, graniczącego ze złudzeniem błędu wykonawczego, które jednak zanika wraz z konsekwentnym wprowadzaniem kolejnym zmian. Trudność wykonawcza związana z koniecznością ustawicznego dostosowywania się do nowych znaków przykluczowych rekompensowana jest efektywnością sprawnie wykonywanych przeskoków tonacji, dzięki czemu początkowa rezerwa instrumentalistów do realizacji tego zabiegu została szybko przewyżczona. Finał sonetu pozostawia słuchacza w pogodnym nastroju, a umiarkowanie szybkie tempo i zbudowana strefa komfortu estetycznego pozwalają na zbudowanie silnego kontrastu z mocno dysonansowym i skomplikowanym rytmicznie początkiem kolejnej części cyklu.

*Preludium 4* pod względem struktury i zastosowanych brzmień stanowi zapowiedź następującego po nim sonetu. Składa się z dwóch kontrastujących ze sobą materiałów – fugowanej, dynamicznej sekwencji polifonicznej o burzliwym i nerwowym charakterze (A) oraz uroczyście brzmiącej progresji akordowej opartej o figurę *lamento* (B). Temat części A ma strukturę *andamento*, 4-częściową, odpowiadającą motywowi czołowemu *Sonetu 4*.

ilustr. 20 – Temat części A *Preludium 4*

7. Preludium 4 (fugato) ♩ = 150

Clarinetto

Corno

Cl

Cor

Kolejne odpowiedzi mają charakter realny i pojawiają się odpowiednio w taktach: 9 (Cl), 17 (Ob), 19 (Fg), 20 (Fl oraz dolny rejestr Pfte) i 22 (prawa ręka Pfte). Zastosowane kontrapunkty mają cechy stałości, aczkolwiek *stretto* występujące od taktu 17 minimalizuje rolę melodii towarzyszących. Odcinek t. 24 – 32 stanowi łącznik zewnętrzny utrzymany w pulsacji szesnastkowej, po którym następuje pokaz tematu unisono we wszystkich głosach instrumentalnych. Następująca po nim *coda* w taktach 41 – 48 zamyka przetworzenie

materiału A. Takty 49 – 57 to kontrastujący materiał oparty o dostojną progresję głosów wykonujących półnutowe i całnutowe wartości.

ilustr. 21 – fragment materiału B *Preludium 4*

The image shows a musical score for measures 49 to 57 of *Preludium 4*. The score is written for five staves: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Horn (Cor), and Bassoon (Fg). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins with a 'subito p' (suddenly piano) marking. The woodwinds play a series of half notes and whole notes, while the strings play a steady eighth-note pattern. The overall texture is light and delicate.

Ta część posiada chorałowy, dostojny charakter, o modalnym ciężeniu w stronę skali e-eolskiej. W pierwszym pokazie zawiera jedynie prezentację faktury, bez eksponowania linii melodycznej. Materiał rozwinie się mocniej w taktach 82 – 122, a następnie powróci jako emocjonalny element *Sonetu 4*. Takty 58 – 65 to powrót materiału A, tym razem zaczynający się od łącznika zewnętrznego, prowadzącego do pokazu tematu w dolnym rejestrze pianina (t.66) i kolejnych odpowiedzi w taktach nr 66 (Fg), 67 (Fl), 69 (Ob), 74 (Cl), zwieńczonych codą w taktach 80 – 81. Po rozbudowanym powrocie materiału B na odcinku t. 82 – 122, w którym pojawia się zapowiedź charakterystycznej linii *lamento*, będącej wiodącą melodią w *Sonecie 4*, następuje powrót do materiału A (t.123 – 140), jednak bez pokazu tematu, który pojawi się jako motyw czołowy kolejnej części.

Incipit *Sonetu 4* oparty jest o temat *fugato* poprzedzającego go preludium. Nowym materiałem, który nadaje dodatkowe poczucie ruchu w utworze jest figurowany bas prowadzony przez lewą rękę pianina i fagot.

The musical score is presented in three systems, each featuring four staves: Flute (Fg), Cello (Ctnre), Piano (Pfte), and Bass (B). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C).

- System 1:** Measures 23-26. The vocal parts enter with the lyrics "And gil - ded ho - nor shame - ful - ly mis-placed And mai - den vir - tue rude -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.
- System 2:** Measures 27-30. The vocal parts continue with the lyrics "- ly strum - pe - ted \_\_\_\_ And right per - fec - tion wrong - ful - ly dis - graced \_\_\_\_". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

The score includes various musical markings such as dynamics (*f*, *agitato*) and articulation marks (accents, slurs).

<sup>15</sup> Aby zrozumieć wyjątkowość tego sonetu konieczna jest prezentacja jego pełnej oryginalnej formy:

32

w ujęciu muzycznym posiada strukturę A-B-C-B-C, gdzie część A związana jest z pierwszym dwuwersem tekstu (patrz: przypis poniżej), część B wiąże się z anaforycznymi wersami 3 – 12, a omawiany powyżej, refrenowo potraktowany ostatni dwuwers (13-14) stanowi element C tej struktury. Celem zwiększenia dramaturgii tej części powrót do materiału B w taktach 83 – 90 w partii wokalne wprowadzona jest technika rytmizowanego krzyku, który jednak zastąpiony jest śpiewem w dynamice *forte* od taktu 91.

Różnica pomiędzy charakterami tych trzech modułów buduje napięcie, czyniące z tej części najwyższy moment energetyczny całego cyklu, co pokrywa się z lokalizacją „złotego środka” jego czasowego *continuum*. Dzięki takiemu ustawieniu apogeum kompozycji dwie ostatnie części zbudować mogą finał, w postaci emocjonalnego dopełnienia i odprężenia skumulowanego przed chwilą napięcia. Finał ten otwiera *Preludium 5*, stanowiące reprzykę materiału harmonicznego-melodycznego części 2 (*Sonet 1*). Posiada formę A<sup>1</sup>-B-A<sup>2</sup>, gdzie rozbudowana część A1 jest passacaglią opartą o temat – 8-taktową progresję czołową wzmiankowanego sonetu.

**ilustr. 23** temat passacaglii w *Preludium 5*

9. Preludium 5 (passacaglia) ♩ = 65

The image displays two systems of musical notation for '9. Preludium 5 (passacaglia)'. The first system includes staves for Flauto, Clarinetto, Corno, Fagotto, and Pfte. The second system includes staves for Fl, Cl, Cor, Fg, and Pfte. The music is written in 3/4 time with a key signature of three flats. The first system has five staves, and the second system has five staves. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Ten materiał powtarzany jest sześciokrotnie na przestrzeni taktów 9 – 44. Każdy kolejny pokaz tematu posiada mocniej zagęszczaną fakturę linii kontrapunktujących, budujących punkt kulminacyjny w szóstym pokazie (t.41 – 44), stanowiącym *unisono tutti* basowego materiału melodycznego (w formie pokazu niepełnego). Część B w taktach 45 – 65 stanowi nawiązanie do materiału prezentowanego zarówno wcześniej w *Preludium 1*, jak i później, w *Sonecie 5*. To kolejne powiązanie tematyczne wpływa na spójność *continuum* utworu. Takty 66 – 69 to reprzyza motywu czołowego materiału A, stanowiąca codę utworu.

Zamykający cykl *Sonet 5* posiada funkcję antyfinału – części o minimalnym napięciu energetycznym, przynoszącym nastrój odprężenia, stabilizacji, spokoju, odnoszącym się do stanu pogodzenia się z losem podmiotu lirycznego. Struktura muzyczna podąża precyzyjnie za tekstem sonetu. Jedyną ingerencją w formę poetycką jest tutaj powtórzenie ostatniego dwuwiersu celem podkreślenia wagi słów *I will be true despite thy scythe and thee*, skierowanego przez podmiot liryczny do Czasu, jako najbardziej niszczącej siły we Wszechświecie. Ukrytą mocą metafory tkwiącej w budowanym przez muzykę obrazie jest zestawienie porażającego kontrastu ludzkiej jednostki stojącej wobec bezwzględności Świata, z pogodą i spokojem w sercu. Kontrast ów podkreślany jest estetyką struktur harmoniczno-melodycznych. Utrzymanie progresji w wolnym tempie i tonacji As-dur połączone z dostojną, pozbawioną patosu artykulacją buduje nastrój wyciszenia, akceptacji i mocno osadzonej strefy komfortu. W zderzeniu z wymową warstwy tekstowej, metafora tej części w najbardziej bezpośredni sposób odnosi się do całościowego przesłania kompozycji, opisanego powyżej. Czas trwania utworu (ok. 45 minut) stawia słuchacza przed koniecznością obcowania z jednorodną materią muzyczną – charakterystycznym brzmieniem składu instrumentalnego i silnie oddziaływującą na emocje barwą kontratenora sopranowego – która generuje pewien rodzaj immersji: zanurzenia w kontekście zarówno estetycznym, jak i dramaturgicznym, wiążącą go z powolną narracją i poetyką tekstów Shakespear'a. Można zatem założyć, iż przestrzeń dzieła, rozpoczynająca się na scenie **przed** zdystansowanym odbiorcą, staje się z czasem formą otaczającego go świata, stopniowo i niepostrzeżenie przesuując jego umiejscowienie z za czwartej ściany **do wewnątrz** kręgu tworzonego przez wykonawców.

Audiogram utworu został wydany nakładem wydawnictwa Small Great Music w roku 2024 pod tytułem *Preludes and Sonnets. Le Tombeau de Poquelin. Music of Piotr Klimek*, stanowiący załącznik do niniejszego autoreferatu.

## Audio-art, instalacje dźwiękowe i formy przestrzenne

Począwszy od roku 1995 w sferze moich zainteresowań artystycznych pozostaje sztuka instalacji i obiektów dźwiękowych, realizowanych w przestrzeniach publicznych i galeriach sztuki. Na przestrzeni lat 2002 – 2015 powstało 11 prac wystawionych w Szczecinie, Lublinie, Elblągu, Hamburgu i Berlinie, z czego 6 stanowiło monograficzną wystawę eksponowaną w Muzeum Narodowym w Szczecinie, pod wspólnym tytułem *Time Toys (Zabawy z Czasem)*. Każdorazowo prace miały charakter eksperymentalny i rozumiane były jako połączenie technologii, wielokanałowej projekcji dźwięku i konceptualnych technik wyrazu artystycznego. Każdy pokaz miał charakter publiczny i był prezentowany w przestrzeni prowadzonej przez instytucjonalną jednostkę kultury przez okres od 1 tygodnia do 2 miesięcy. Celem przybliżenia specyfiki mojej twórczości na tym polu w niniejszej pracy opisane zostaną pokrótce prace wchodzące w skład wzmiankowanej powyżej monograficznej wystawy, realizowanej w okresie października i listopada 2013 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Szczecinie. Wspólny tytuł wystawy – *Time Toys* – nawiązuje do podstawowej materii, w jakiej operuje dziedzina muzyki: organizacji zdarzeń dźwiękowych w czasie, który jest osnową wszystkich działań kompozytorskich i wykonawczych. Czas jako wymiar, w którym dokonują się wszystkie muzyczne zdarzenia, twórcze akty i realizacje jest zarówno w aspekcie konceptualnym / kreatywnym, jak i wykonawczym, podstawowym kontekstem myślenia o muzyce, jako akcie świadomego zabiegu artystycznego. Z drugiej strony Czas jako materia, którą manipuluje muzyka, pozwala na intelektualną zabawę ze słuchaczem, uświadamiając mu jego przepływ, wektor i fakt zniewolenia istot trójwymiarowych w czwartym wymiarze. W mojej eksplikacji do wystawy napisałem:

*Od zarania historii sztuki materia dźwiękowa daje artystom unikalną możliwość posługiwania się czasem, jako elementem dzieła. W epokach sprzed wynalazku filmu i nieliniowego systemu montażu utwór muzyczny był jedyną formą artystycznej wypowiedzi, która stanowiła uporządkowany cykl wydarzeń, wypełniający określony odcinek czasu. Będąc z natury powtarzalnym i możliwym do odtworzenia w wyobraźni, dawał posługującemu się nim artyście – kompozytorowi lub wykonawcy – możliwość wyrwania się z trójwymiarowej rzeczywistości: zabawę z czasem. Przewijanie w przód i w tył, zatrzymywanie w wybranym momencie, przeskakiwanie do dowolnego rozdziału.*

*Wszystko, co wymyślili futuryści na początku XX wieku było dostępne muzykom już w średniowieczu. Poprzez owo wyrwanie z liniowości naszego świata, dzieło dźwiękowe nadawało jego twórcy i wykonawcy odrobinę atrybuty boskie. Stojąc ponad czasem – choćby tylko na chwilę obcowania z dziełem – stawał się panem swojego czwartego wymiaru.*

*XX wiek pozbawił muzyków tego przywileju, a odkąd oś czasu pojawiła się w większości aplikacji wizualnych każdego domowego komputera – niemal nikt o nim nie pamięta. Moje prace składające się na niniejszy cykl mają na celu nie tyle nawiązać do dawnej, wyłącznej władzy muzyki nad czasem w sztuce, ile spróbować odnaleźć klucz do temporalnej przygody z dźwiękiem na nowy sposób. Klasyczne instalacje audio, rzeźby dźwiękowe, kompozycje konceptualne – prace wymykające się ostatecznemu sklasyfikowaniu – są krótkimi esejami na temat czwartego wymiaru naszej egzystencji.*

*W wymiarze tysięcy lat, kilku wieków, czy skali ludzkiego życia czas wydaje się być tym elementem rzeczywistości, o którym myśleć nie chcemy lub myśleć się boimy. A przecież jego obecność to nie tylko nieuchronność przemijania i obietnica odejścia, ale także gwarancja zmian i przyrzeczenie postępu. Czas – podobnie jak śmierć – funkcjonuje w naszej kulturze na prawach tabu. Marginalizowany, demonizowany, oswajany i zamykany w getcie sentymentalizmów jest doskonałym tematem do pracy w materiale dźwiękowym. Świetnym tematem na dobrą opowieść.<sup>16</sup>*

Ekspozycja składała się z 6 prac, rozmieszczonych na 2 piętrach Muzeum Sztuki Współczesnej przy ul. Staromłyńskiej 1 w Szczecinie. Nosiły one kolejno tytuły: *Silencio Universum*, *Szelesty*, *Time Toy 1*, *Robię zupełnie niepotrzebne rzeczy*, *Time Toy 2*, oraz *Leitmotiv*. Poza miniaturami opartymi o proste, monofoniczne działania dźwiękowe połączone z obiektami wizualnymi (np. zabytkowe wnyki w *Time Toy 1*, czy stare dziecięce łożeczko w *Time Toy 2*), dwie prace stanowiły bardzo silną ingerencję w audiosferę odbiorców. *Szelesty* oparte były o trzy biegi schodów prowadzących na piętro galerii, wypełnionych wiązkami aktualnych gazet, podwieszonych na wysokości ramion i głów osób przechodzących. Nie stanowiąc fizycznej bariery blokującej ruch, generowały one silne wrażenia akustyczne wskutek ocierania się dużych płaszczyzn powiązanych w snopki gazet o małżowiny uszne przechodzących. Intensywność wrażeń słuchowych odbiorców tej instalacji porównywana była z sąsiedztwem wybuchów bomb lub agresywnym krzykiem. Równolegle wzrok przechodzących lądował na fragmentach informacji wydrukowanych na gazetach, co nieodłącznie budowało skojarzenie przyczynowo-skutkowe. Instalacja w świadomy sposób nawiązywała do pracy *Imponderabilia* Mariny Abramović z 1977 roku<sup>17</sup>, która podobnie wymuszała na odbiorcy kontakt z dziełem poprzez umiejscowienie go w jedynym dostępnym ciągu komunikacyjnym.

---

<sup>16</sup> P. Klimek *Time Toys / Zabawy z Czasem*. Program do wystawy. Muzeum Narodowe w Szczecinie. Galeria Sztuki Współczesnej 17.10 – 24.11.2013

<sup>17</sup> M. Abramović *Imponderabilia*, Bologna 1977, Londyn 2010, Amsterdam 2024



Umiejscowiona na piętrze galerii instalacja *Silencio Universum* to 12-kanałowy utwór na taśmę o 6 zmiennych cyklach, skonstruowany z dźwięków, jakie w paśmie akustycznym generują planety Układu Słonecznego, Słońce oraz odległe gwiazdy naszej galaktyki, zarejestrowanych przez sondy *Voyager I i II*, *Windward Community College Radio Observatory* w Oahu (USA), obserwatorium *VIRAC* w Irbenie (Łotwa), projekt *NASA Radio JOVE Network* oraz projekt *Radio Astronomy* ([www.radio-astronomy.net](http://www.radio-astronomy.net)). Każdy monofoniczny kanał odtwarzany jest przez głośnik ukryty w jednej z 12 donic rozstawionych w komfortowo wyciemnionej przestrzeni o powierzchni kilkudziesięciu metrów kwadratowych. Odbiorcy mogli swobodnie przemieszczać się pomiędzy donicami-głośnikami, odbierając utwór w sposób statyczny lub dynamicznie przemieszczając się pomiędzy źródłami dźwięku. Skomponowany materiał odtwarzany był z sześciu stereofonicznych (*double-mono*) plików, o różnej długości, w trybie zapętlenia, co powodowało ustawiczne przesuwanie się materiału plików względem siebie. Wskutek odpowiedniego doboru długości odcinków całkowity czas wykorzystania wszystkich permutacji współbrzmień 12 śladów wynosi ok. 3 tysiące lat. To nie jedyny aspekt czasu, który przekracza ludzką skalę percepcji tej instalacji. Z uwagi na odległości i prędkość rozchodzenia się fal elektromagnetycznych duża część pozyskanych nagrań jest rejestracją zdarzeń sprzed setek, a nawet tysięcy lat. Te dwie informacje są znane odbiorcom instalacji dzięki krótkiej eksplikacji wydrukowanej przed wejściem do przestrzeni ekspozycyjnej. Obcowanie z muzyką Wszechświata w wymiarze i skali dalekiej od codziennych sposobów myślenia o upływie czasu, daje słuchaczom poczucie wyjścia poza codzienne ramy percepcji swojego życia i przemijania, oraz własnego miejsca w postrzeganej rzeczywistości.



Inne realizacje moich instalacji i obiektów dźwiękowych w przestrzeniach galeryjnych w Polsce i Niemczech posiadały podobny aspekt interakcji ze słuchaczem i element filozoficzno-narracyjny, który – pozostawiając przestrzeń do własnej interpretacji i zabawy intelektualnej – naprowadzał każdorazowo wyobraźnię odbiorcy na metaforę myśli przewodniej, niejednokrotnie równolegle dialogując z innymi pracami, artystami czy archetypami kultury. Szczegółowe zestawienie wszystkich prac o charakterze instalacji znajduje się w załączniku do niniejszego autoreferatu.

### **Muzyka teatralna**

Na przestrzeni lat 2003 – 2024 stworzyłem autorską oprawę muzyczną i dźwiękową do ponad 200 realizacji repertuarowych w instytucjonalnych teatrach w Polsce, Niemczech, Czechach, Słowacji, Litwie i Łotwie oraz Rumunii. Specyfika realizowanych widowisk obejmowała szerokie spektrum gatunkowe: od teatru tańca i teatru plastycznego, poprzez teatr muzyczny, musical, widowiska dramatyczne aż po teatr lalek dla widowni dorosłej i dziecięcej. Zdobyte na tym polu doświadczenia pozwoliły mi na wypracowanie narzędzi i koncepcji teoretycznych do opisania dotychczas pomijanego w profesjonalnej literaturze idiomu muzyki teatralnej, a szerzej: audiosfery widowiska teatralnego, której różne aspekty wchodzi współcześnie w zakres kompetencji kompozytora. Tematyce tej poświęciłem szereg publikacji i wykładów, wymienionych w dalszej części dokumentu. W niniejszej pracy odniosę się jedynie do

podstawowych założeń tej teorii, w uzupełnieniu nawiązując do trzech własnych prac z lat 2006 i 2023.

Pragnąc w uczciwy sposób opisać charakter Spotkania, jakie dokonuje się w teatrze pomiędzy materią artystyczną (ideą i intencją twórców) a matrycą wyobraźni odbiorcy, dobrze jest na moment oderwać się od standardowego myślenia o dziele scenicznym jako o wydarzeniu synkretycznym i spróbować rozdzielić poszczególne warstwy widowiska teatralnego. Już sam termin *widowisko* wprowadza nas na fałszywy z gruntu trop preferencji aspektu wizualnego tego doświadczenia, który – choć nieodmiennie bardzo ważny – dominujący staje się w niektórych tylko przejawach sztuk teatralnych (jak teatr plastyczny, czy teatr tańca). Jeżeli zastanowimy się nad definicją areny, na której przejawia się forma inscenizowanego dramatu, to w przeważającej mierze będzie to sfera audialna, w której realizuje się zarówno Słowo, napisane przez autora, jak i jego interpretacja, nadana mu przez aktora, oraz cały zasób środków wyrazu budujących pejzaż dźwiękowy scenicznej opowieści (od efektów, poprzez ambieny naturalne i generowane sztucznie, po muzykę ilustracyjną i formy wokalne, ponownie nawiązujące do słowa i jego nowej interpretacji). Wszystkie te zjawiska zostają uzupełnione przez gest, kostium, światło, animant, dekor i rekwizyt, anektując niejako przestrzeń wolności naszej wyobraźni na rzecz wizji narzucanej nam przez scenografa i reżysera.

Chciałbym przez to powiedzieć, że o ile wykorzystanie środków opartych o elementy wzrokowe dotyczy spotkania Widza z pewnym dosłownym tu-i-teraz realizowanym na scenie i podporządkowanym ścisłym wytycznym realizatorów inscenizacji, o tyle warstwa dźwiękowa (w tym słowna) dzieła teatralnego jest – równolegle – przeżyciem w umyśle i wyobraźni Odbiorcy. Doświadczeniem tyleż bardziej intrygującym, iż pozostającym zawsze w sferze intymnej i indywidualnej, bez względu na aktualną liczbę osób na widowni.

Przeżyciem/doświadczeniem otwierającym możliwości dalekiej personalizacji ostatecznej wizji, podatnej na abstrakcyjne dygresje, wieloznaczności dźwiękowych metafor, odczuwania wrażeń niedopowiedzianych i ulotnych. W pewnym sensie każde zdarzenie teatralne jest jednocześnie doświadczeniem słuchowiska, które – pomimo niekwestionowanej synkretyczności środków scenicznych i odrębności samego gatunku – pozostaje w nas i oddziałuje na naszą wyobraźnię na takich samych zasadach, co jego radiowy odpowiednik. Jeżeli założymy, iż celem nadrzędnym wszelkich działań twórczych w obrębie danego projektu jest wywołanie w Odbiorcy określonych odczuć, wrażeń, emocji lub przemyśleń, będących skutkiem kolektywnej decyzji zespołu realizatorów, wówczas musimy myśleć o każdym elemencie tego dzieła w kategoriach dynamicznych :– jako cząstki posiadającej określony wektor, zadanie do spełnienia, tożsame z intencją pozostałych elementów. Tym samym poszczególne zjawiska akustyczne są niejako „naznaczone” ową intencją i w ten sposób powinny być traktowane zarówno na etapie ich powstawania – przez twórcę, jak i na etapie ich odczytywania – przez świadomego odbiorcę. Szelest kostiumu, odgłos kroków, podniesiony głos, zaakcentowane słowo, szcęk krzyżujących

się ostrzy – są tak samo istotnym i wieloznacznym elementem dźwiękowej układanki spektaklu, co rozbudowana uwertura czy pełna ekspresji pieśń. Bez względu na to, czy widzowie odczytują owe sygnały świadomie, czy intuicyjnie – budują one w ich wyobraźni równoległy do przedstawianego na scenie ciąg obrazów, skojarzeń i poruszeń, których niejednokrotnie nie sposób opisać słowami, choć są bezbłędnie interpretowane przez naszą inteligencję emocjonalną<sup>18</sup>.

Zaznaczyć w tym miejscu należy, iż pogłębiona świadomość Odbiorcy – choć ze wszech miar pożądana – nie jest obligatoryjna. Widz – przychodząc dobrowolnie na widowisko teatralne – jest w intuicyjny sposób otwarty na wszelkie gesty i bodźce, podobnie jak w momencie ciszy zapadającej po zgiełku strojących się instrumentów nasz słuch i wrażliwość otwarte są na pierwsze dźwięki koncertu. Doznanie, które ma wówczas miejsce w umyśle odbiorcy, stanowi najczystsza kwintesencję celu aktu artystycznego – Spotkania adresata z nadawcą. To właśnie w tym kontekście najdobitniej wybrzmiewa teza o użyteczności muzyki w teatrze. Audiosfera widowiska teatralnego niesie w sobie wyłącznie ten rodzaj zastosowania, dzięki któremu nie zatrzymujemy się myślą nad wirtuozerią czy precyzją poszczególnych fraz akompaniamentu, ani nie odczuwamy ekscytacji odkrywaniem niuansów aranżacyjnych i mistrzostwem realizacji dźwięku, wpadając od razu do świata emocji i niedopowiedzianych obrazów, dalekich skojarzeń i abstrakcyjnych wizji.

Pisząc to wszystko chciałbym pamiętać jednocześnie o Nadawcy-Twórcy, którego komunikat będzie interpretowany, nadinterpretowany i modyfikowany w umysłach widzów, a którego pierwotną intencją jest przecież: być odczytanym i zrozumianym. Natrafiamy więc na pewną dychotomię interesów – z jednej strony bogactwo indywidualnych interpretacji jest bezsprzecznym walorem przeżycia teatralnego, z drugiej – pragnienie twórcy dotyczące precyzyjnego odczytania jego przekazu i pierwotnych intencji jest niezbywalną częścią jego dzieła. Ten nierozwiązywalny z pozoru konflikt da się obejść, zakładając z góry istnienie dwóch rodzajów Spotkania widza z dziełem – roboczo (choć dość nieprecyzyjnie) pozwolę sobie użyć terminów „Płytkie” i „Pogłębione”, aby jakoś uchwycić ich specyfikę, zakładaną z punktu widzenia twórcy. Można też spróbować nazwać je „uświadomionym” i „nieuświadomionym”, co może lepiej oddaje odpowiedzialność leżącą po stronie odbiorcy. **Spotkanie Płytkie** to po prostu intuitywny odbiór warstwy audialnej, której główna metafora / myśl przewodnia / temat równoległe do pozostałych elementów dzieła scenicznego próbuje przedostać się do wyobraźni widza, posługującego się jedynie wrażeniowym aparatem poznawczym, najczęściej nieświadomego nawet faktu jakiegokolwiek funkcji czy znaczenia tego, co wpada do uszu. Jest więc spotkanie owo również „nieuświadomionym” z punktu widzenia odbiorcy.

---

<sup>18</sup> D.N. Ferguson, *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Greenwood Press, Minneapolis, 1960

**Spotkanie Pogłębione** dla odmiany, jest taką formą tworzenia i budowania audialnej narracji, w której zastawiamy na umysł odbiorcy szereg pułapek, wymuszających reakcje skojarzeniowe, budujących emocjonalny pomost pomiędzy tym, co w głowie, a tym co na scenie, a nawet zmuszających do interakcji. Wszystkie te działania odbywają się wyłącznie w przestrzeni niedopowiedzenia i mogą z równym powodzeniem spełniać swoją funkcję w formie „uświadomionej” jak i „nieuświadomionej”. Sytuacją wymarzoną wydaje się tak efektywne zestawienie środków wyrazu, aby Spotkanie z początku Nieuświadomione przekształciło się samoistnie w świadome i uważne odbieranie warstwy audialnej przez Widza. Nie jest to jednak warunek konieczny do tego, aby właściwie skonstruowana audiosfera spełniła swoje zadanie Przekazu Komunikatu.

Poszerzenie definicji muzyki teatralnej o sferę dźwięków efektowych, ambientów i pejzaży dźwiękowych, inkorporacji brzmienia rekwizytu i dekoracji oraz wszystkie pozostałe zjawiska włączone w narzędziownik kompozytora w wieku XX narzuca nam również myślenie o zmianach jej roli i spektrum zastosowań w dziele scenicznym. O ile w teatrze muzycznym i operze spektakularne reformy raczej nie nastąpiły (tutaj pierwszoplanowość warstwy wokально-instrumentalnej i oczekiwanie klasycznie pojętych elementów dzieła wymuszają pozostanie na niemal niezmiennym poziomie i w tej samej funkcji, co przed stu laty), o tyle w teatrze dramatycznym, plastycznym i lalkowym strefy ingerencji i zadań audiosfery podlegają dynamicznym zmianom. Metamorfozy te są analogiczne do rozszerzenia środków w sferze scenograficznej: odejścia od tradycyjnego teatru parawanowego, postępu technologicznego w dziedzinie multimediiów i modyfikacji języka współczesnego dramatu. U podstaw tych przemian leży jednak nieodmiennie pierwotny platoński postulat użyteczny : muzyka, pełniąc funkcję służebną względem nadrzędnych celów widowiska scenicznego, swój byt uzasadnia celowością, opisaną w baroku jako *Musica Poetica*. Założenia tej dziedziny sztuki, budowane w epoce Renesansu przez kompozytorów *Cameraty florenckiej*, opisane i skatalogowane zostały przez niemieckich teoretyków, m. in. Joachima Burmeistera<sup>19</sup> i Johanna Gottfrieda Walthera<sup>20</sup> na przełomie XVI i XVII wieku. Określają one podstawowe zadanie muzyki jako narzędzia pomagającego wzmocnić i uwydatnić znaczenie słowa mówionego:

***Musica poetica*, lub kompozycja muzyczna, to dziedzina matematyki, w której właściwa i zgodna harmonia nut przeniesiona jest na papier tak, by móc ją następnie zaśpiewać lub zagrać, wprowadzając słuchaczy w stan uwielbienia Boga, jak również celem uradowania ich ciała i ducha. (...) Jest tak nazywana, bowiem kompozytor nie tylko winien rozumieć język poety, tak by nie zaburzyć rytmu tekstu, ale również i on sam pisze poezję – melodię – co czyni go godnym tytułu *Melpoeta* lub *Melpoeus*.**<sup>21</sup>

<sup>19</sup> J. Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock, 1599 oraz *Musica poetica*, Rostock, 1606

<sup>20</sup> J.G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, w rękopisie z 1708, wyd. Leipzig, 1955

<sup>21</sup> J.G. Walther, op. cit., s.75

Harmonijne zespolenie muzyki z poezją – *melopoezji* – było zresztą jednym z podstawowych postulatów inspirowanego antykiem humanizmu. Pouczanie (*docere*), bawienie (*delectare*) i poruszanie (*movere*) to triada retorycznych zadań muzyki, stosowanych w praktyce już od późnego średniowiecza, chociaż w pełnym rozkwicie zastosowanych w pełni gdzieś pod koniec Renesansu w rozśpiewanej Italii. W epoce baroku postulat wiernego ilustrowania słowa, do którego dopisywano muzykę, posunięty był aż do poziomu skatalogowanych figur i zwrotów melorytmicznych przypisywanych określonym słowom, stanom emocjonalnym i gestom scenicznym. Był też ściśle skorelowany z teorią afektów, formułowaną już przez Arystotelesa i Platona, ale w XVI wieku najlepiej wyrażoną pismami Kartezjusza<sup>22</sup>. Hypotypoza warstwy muzycznej motetów i madrygałów, a następnie włoskiego *dramma per musica* i niemieckiego *singspiel* była więc efektem bardzo ściśle opisanych środków wyrazu i bezwzględного nakazu służebności względem warstwy tekstowej. Przez wieki retoryka muzyczna zdołała przejąć niemal wszystkie założenia zawarte w *Retoryce* Arystotelesa<sup>23</sup>, pozostawiając trzy pierwsze fazy tworzenia wypowiedzi (*inventio*, *dispositio* i *decoratio*) w gestii kompozytora, a ostatnią – *pronuntiatio* – w rękach i głosach wykonawców.<sup>24</sup> W wieku XX idea ta powraca w sporze, jaki toczą teoretycy i kompozytorzy na temat roli ekspresji w muzyce, której zasadność podważana była po wielokroć już od końca XIX wieku. Indeks barokowych figur retorycznych i literalne podejście do związku muzyki ze słowem zostają tu zastąpione koncepcją **metafory**, mającej również ścisły związek z *mimesis*, jednak o wiele bardziej nawiązującej do arystotelesowskiej *Poetyki* i opisanego tam procesu tworzenia akcji dramatycznej (*mythos*)<sup>25</sup>. Mówca zostaje niemal zupełnie wyparty przez Poetę, jednak jego podstawowe zadanie – **unaocznianie** – pozostaje niezmienione. Elementarna kwestia konstruowania przekazu muzycznego i jego związku z ludzkim doświadczeniem staje się paliwem dyskursu toczonego przez niemal 100 lat w całej euroamerykańskiej strefie kulturowej. Dla kompletności niniejszego wywodu zaznaczyć należy, iż narodziny koncepcji *dzieła muzycznego*, jako autonomicznej całości w okolicach roku 1800 kazało kompozytorom zerwać z dotychczasową zależnością od *mimesis*, języka i tekstu oraz instytucji kościelnych i świeckich. Zasada służebności muzyki względem słowa pozostaje odtąd opcją, a nie koniecznością i jako taka może - ale nie *musi* - być stosowana w dziełach scenicznych. Spór o ekspresywność muzyki – podobnie jak o jej walory estetyczne – jest w pewnym sensie naturalną konsekwencją tego uwolnienia i do teraz pozostaje otwarty, dzieląc

---

<sup>22</sup> R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa, 1986.

<sup>23</sup> Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004

<sup>24</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, Zeszyty Naukowe nr 2 A.M. im F. Chopina filia w Białymstoku, Białystok 2002

W tym artykule odnaleźć można bardzo bogate zestawienie figur i gestów muzycznych oraz zastosowań tonalnych powiązanych z afektami i poszczególnymi słowami kluczowymi stosowanymi w epoce baroku. Równie interesujący jest powszechnie stosowany w tamtej epoce związek znaczeniowy muzyki i liczb. W zadziwiający sposób barokowe założenia kompozycyjne dają się zaimplementować do współczesnej praktyki tworzenia muzyki teatralnej.

<sup>25</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 2006

współczesnych teoretyków i praktyków na wiele szkół i obozów ideologicznych. Jednym z wielkich entuzjastów ekspresywnej funkcji muzyki - Donald Ferguson - w swojej książce *Music as Metaphor* z 1960 roku twierdzi, iż ludzie poszukują znaczenia we wszystkim, co kontemplują i że mogą odnaleźć takie znaczenie wyłącznie dzięki odkryciu w kontemplowanym przedmiocie elementów bliskich ich doświadczeniom.<sup>26</sup> Takie założenie prowadzi bezpośrednio do wniosku, iż muzyka w swej pierwotnej funkcji winna być metaforą – stanu ducha, emocji, lub (analogicznie do idei renesansowego humanizmu) powiązanego z nią tekstu.<sup>27</sup> Ekspresja muzyczna polega na wyrażaniu i komunikowaniu w zrozumiały sposób jakiegoś stanu mentalnego. Muzyka oddziałuje zatem nie tylko na uczucia, ale i myśli odbiorcy.<sup>28</sup> Taka idea najbliższa jest praktycznemu zastosowaniu muzyki w teatrze, gdzie metafora muzyczna znajduje swoje najpełniejsze zastosowanie, znajdując się bezsprzecznie w roli **wzmacniacza** znaczeń i afektów. Według Fergusona, muzyka funkcjonuje jako retoryczny zabieg *podniesienia głosu* i w charakterze tej figury stosowana być może do wyrażania najbardziej nawet skomplikowanych niuansów uczuciowych.<sup>29</sup> Muzyka – jak twierdzi Ferguson – ze swym szerokim zakresem tonalnym i złożonością faktury potrafi bardziej subtelnie przystosować się do większej różnorodności celów niż modulacja słowna.<sup>30</sup> Stąd jej naturalne, komplementarne miejsce w synkretycznej strukturze widowiska teatralnego. „Wgląd w rzeczywistość doświadczenia” poprzez odwoływanie się do naszej inteligencji, pamięci i wyobraźni to zadanie stojące przed budowaną utworem muzycznym metaforą.<sup>31</sup> Skala tego odwołania i abstrakcyjność stosowanej przenośni zależy w dużej mierze od sposobu, w jaki reżyser postanawia wykorzystać warstwę muzyczną w swoim dziele. To punkt procesu twórczego, w którym kompozytor musi dostosować arsenał narzędzi i środków do wymogów innego artysty – kontekst, który nie występuje w niezależnej praktyce muzycznej, posiadający jednak kluczowe znaczenie dla ostatecznego efektu dzieła. Właściwie dobrane proporcje, wolumen i środki ekspresji zdefiniowane na tym etapie stanowią o powodzeniu zastosowania dźwięku w scenicznej metaforze. Nierzadko indywidualny język i aspiracje kompozytora schować się muszą za sztafaż specyficznej estetyki, skromności aranżacji, umiejętności aktorów, czy – w skrajnych przypadkach – za plecami innego kompozytora, w którego stylu należy daną metaforę zbudować. Nie chodzi tu wyłącznie o techniczne sposoby budowania znaczeń, ale często również o rolę, jaką warstwa dźwiękowa w widowisku ma z założenia pełnić.

*Naprawdę nie mogę ująć tego znaczenia w słowa. Ale to nie oznacza, że znaczenia nie było.*

*Oznacza to tylko, że nie mam słów, których znaczenie byłoby współmierne z ideą przekazywaną*

---

<sup>26</sup> D.N. Ferguson, *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Greenwood Press, Minneapolis, 1960

<sup>27</sup> E. Schreiber, *Muzyka i metafora*, NCK, Warszawa, 2012

<sup>28</sup> D.N. Ferguson, *Music as Metaphor*, s. 14

<sup>29</sup> E. Schreiber, *Muzyka i metafora*, s. 110

<sup>30</sup> D.N. Ferguson, *Music as Metaphor*, s. 184

<sup>31</sup> op. cit. s. 185

przez muzykę.<sup>32</sup> Te słowa Donalda Fergusona doskonale oddają pozawerbalny zasięg możliwości znaczeniowych tkwiących w muzyce. Metafora muzyczna jest z definicji o wiele subtelniejsza i bogatsza w niuanse niż figury językowe. Stąd też o wiele szerszy i elastyczniejszy jest wachlarz jej zastosowań. O sile jej oddziaływania stanowi również potencjał wieloznaczności – ten sam utwór może wszak przynieść wiele różnych interpretacji, zależnych od nastawienia i przygotowania słuchacza. Ta cecha, charakterystyczna dla wielu dziedzin sztuki wysokiej, szczególnie stanowi o skali wartości dodanej przy zastosowaniach synkretycznych. Wielopłaszczyznowa interpretacja sceniczna uzupełniona o metaforyczną, choć niejednoznaczna warstwę muzyczną, daje wyobraźni i intelektom słuchaczy ogromne pole do poszukiwań, interpretacji i odczytań. Chcąc jak najbliżej przyjrzeć się sposobom zastosowania metafory w muzyce teatralnej nie sposób użyć taksonomii ani opisów technicznych. Będąc z natury dziedziną wymykającą się językowi – ucieka również przed analizą słowną. Można jedynie próbować omówienia najczęstszych jej przejawów i najbardziej charakterystycznych figur. Wydaje się zatem, iż metafora pojmowana jako gest ogólny w dziele teatralnym służy najczęściej unaocznieniu / wzmocnieniu emocji zawartej w scenie lub w opowieści (na potrzeby niniejszej pracy nazwijmy ją **metaforą emocjonalną**), bądź treści będącej metaprzekazem opowieści (np. morałem lub ideą wyższą – użyjmy tu nazwy **metafora znaczeniowa**) albo będącej myślą wiodącą spajającą dzieło sceniczne o wieloczęściowej lub wielowątkowej strukturze, wpływając w ten sposób na wzmocnienie koherencji widowiska (nazwijmy ją **metaforą tematyczną**). Wszystkie trzy modele odnoszą się do holistycznego podejścia do warstwy muzycznej. Ta metafora niejako *unosí się* nad całością spektaklu i *przemawia* do widza najczęściej dopiero po wybrzmieniu ostatnich oklasków, lub w drodze do domu. Aby stworzyć tak dużą i wewnętrznie spójną strukturę kompozytor używać będzie różnorodnych **znaków**, których suma potencjalnie zbuduje warstwy odniesień, aluzji i powiązań z treścią widowiska. Znaki te, nazywane również w teorii retoryki muzycznej **figurami**, możemy podzielić na: stylistyczne, instrumentalne, formalne, retoryczne (w ujęciu renesansowym), melodyczno-harmoniczne (w ujęciu muzyki klasycznej) oraz meta-znaki, stanowiące cytat lub nawiązanie do innego, zewnętrznego tropu kulturowego. Każdy świadomie wykonywany przez kompozytora gest tego rodzaju, tworzący znaczenia i budujący w wyobraźni odbiorcy powiązania z metaforą widowiska, stanowi podstawę procesu twórczego warstwy muzycznej w teatrze. Chcąc odnieść się w praktyce do opisywanych powyżej założeń teoretycznych pragnę przywołać trzy projekty, zrealizowane przez mnie odpowiednio w teatrach w Szczecinie i Schwedt w roku 2006, oraz w Warszawie w roku 2023. Spektakl *Korozja* miał swoją premierę 25 marca 2006 w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie. 7 kwietnia tego samego roku na scenie Uckermärkische Bühne w Schwedt premierę miało przedstawienie *Der Weg*. Obydwa widowiska

---

<sup>32</sup> op. cit. s. 15

wyreżyserowane zostały przez Leszka Mądzika<sup>33</sup> – twórcy specjalizującego się w gatunku teatru plastycznego, pozbawionego warstwy tekstowej, silnie osadzonego na budowaniu niejednoznacznych obrazów odnoszących się do ludzkiej kondycji, przemijania, duchowości i spraw ostatecznych. Jego sceniczne obrazy są bardzo często oparte o złudzenia optyczne wynikające z minimalnego oświetlenia, wykorzystywania zaawansowanych technik scenicznych i materiałów, choreografii ludzkiego ciała i jego replik, oraz silną emocjonalność wiążącą się w naturalny sposób z podejmowaną tematyką. Narracja sceniczna *Korozji* toczy się wokół idei przemijania ludzkiego ciała – fenomenu odchodzenia. Naznaczenia cielesności człowieka skazą powolnego rozpadu, czyli właśnie tytułowej *korozji*. Z uwagi na brak warstwy tekstowej, audiosfera tego widowiska musiała być w całości skonstruowana przez muzykę i powiązane z nią pejzaże sonorystyczne, posiadające zarówno funkcję **nośnika** głównej narracji, jak i **komentarza** do inscenizowanych obrazów. 45-minutowa sekwencja 10 scen wymusza na muzyce formalną strukturę suity, z powracającymi motywami i koniecznością zbudowania wysokiego napięcia emocjonalnego podążającego za przebiegiem abstrakcyjnej narracji scenicznej. Ścieżka dźwiękowa, odtwarzana w trakcie pokazu z taśmy, zrealizowana jest przy wykorzystaniu orkiestry smyczkowej, chóru mieszanego, 3 klarnetów, marimby, wiolonczeli solo i warstwy muzyki konkretnej, opartej o nagrania oddechów. Całość poddana jest pogłębionej postprodukcji studyjnej, dodającej finalnemu brzmieniu filmowego wymiaru. Kontrastowość części uzyskana jest poprzez zmiany instrumentacyjne – solowa obsada klarnetu, marimby i wiolonczeli, traktowana polifonicznie, zestawiana jest z brzmieniem sonorystycznych faktur pozbawionych rytmu i melodyki, po których następują fragmenty *tutti* orkiestry z chórem. Części wielkoobsadowe (III, VIII i X) utrzymane są w powolnym tempie, podczas gdy zestawienia kameralne – w tempach umiarkowanych i szybkich. W ten sposób uzyskany został efekt dynamicznego bliskiego planu i monumentalnego, szerokiego planu dalekiego. Poszczególne części suity budują powolną kulminację, z apogeum w ostatniej scenie, przedstawiającej spektakularny obraz kilkunastu sylwetek ludzkich wdrapujących się po 20-metrowej ścianie komina teatru. Materiał dźwiękowy wykorzystany do części kameralnych i tutti jest modalny, oparty o skalę eolską, dorycką i jońską. Materiał w częściach sonorystycznych pozostaje atonalny. Stylistycznie niektóre fragmenty inspirowane są twórczością Arvo Pärt’a, a wybrane fragmenty kameralne – folklorem żydowskim, jednak teatr Leszka Mądzika nie wymusza na twórcy ścieżki dźwiękowej kompromisu języka muzycznego, ani figury-znaku stylistycznego.<sup>34</sup> Można zatem przyjąć, że w kontekście tej produkcji moja wypowiedź artystyczna nie była stylistycznie przetworzona przez żaden inny idiom muzyczny. Zastosowane w tej realizacji znaki

---

<sup>33</sup> Leszek Mądzik jest twórcą i artystycznym liderem Sceny Plastycznej KUL od 1969 roku.

<sup>34</sup> To właśnie dzięki tej otwartości teatru plastycznego na indywidualną wypowiedź stylistyczną ze Sceną Plastyczną KUL współpracowali na stałe tacy kompozytorzy jak Stanisław Radwan, Jan A.P. Kaczmarek, Jan Kanty Pawluśkiewicz czy Zbigniew Karnecki.

mają charakter instrumentalny (intymność i surowość brzmień klarnetu i wiolonczeli jako symbole jednostki, pierwiastka męskiego i żeńskiego, versus masywne brzmienie orkiestry smyczkowej i chóru jako figura ludzkości, ewentualnie mas ludzkich). Retoryczna figura przetworzonych dźwięków ludzkiego ciała i silna deformacja (korekcja i saturacja) pierwotnie czysto brzmiącej orkiestry - odnosi się do tytułowego procesu zużywania się ciała i przemijania. Przewaga wolnych temp i wbudowana w większość fragmentów oniryczność i transowość, to elementy harmonizujące się z powolnością procesów i przemian zachodzących na scenie. Ścieżka dźwiękowa *Korozji* została w kolejnych latach wykorzystana przez Leszka Mądzika do kilku Jego wystaw monograficznych, m.in. ekspozycji *Noc Walpurgii – wizja i historia* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie w roku 2006. Niektóre części cyklu weszły również w skład ścieżki dźwiękowej do spektaklu *Lustro* zrealizowanego na Scenie Plastycznej KUL w roku 2013.

Realizowana w tym samym czasie inscenizacja obrazu *Der Weg*<sup>35</sup> na deskach Uckermärkische Bühne Schwedt posiada zupełnie inny charakter formalny i narracyjny. Podobnie jak w *Korozji* warstwa muzyczna stanowi jedyny element audiosfery widowiska, jednak jego jednorodna, 25-minutowa forma odnosi się do metafory życia jako podróży, przedstawianej w niemal dosłowny sposób – jako pokonywanie drogi na różne, znane człowiekowi sposoby (pielgrzymka, żegluga, podróż koleją, etc.). Monolityczność i lapidarność formy, przejrzyste przesłanie i stosunkowo proste skojarzenia narracyjne w naturalny sposób wymusiły zastosowanie prostych technik kompozytorskich, mających na celu podkreślenie treści prowadzonej inscenizacji.

Wykorzystanie figury stylistycznej gatunku *minimal music* na przestrzeni ponad 25 minut *continuum* utworu daje silne wrażenie ustawicznego ruchu – biegu lub ucieczki – skutkując jednocześnie immersyjnym, hipnotycznym nastrojem, stymulującym zaangażowanie odbiorcy w obserwowany spektakl. Kompozycja napisana jest na gitarę elektryczną (wraz z przetworzeniami efektowymi), wibrafon grany *arco*, kwintet smyczkowy, fortepian, klarnet, głos żeński i perkusjonalia traktowane płaszczyznowo. W strukturze utworu można wyróżnić sekcje o spowolnionym ruchu, oparte o dłuższe wartości partii gitary i tekstury perkusyjne, oraz fragmenty bazujące na szesnastkowym ruchu wszystkich instrumentów, narastającym wraz z każdą repetycją modułu. Moduły te wprowadzane są naprzemiennie, jednak z każdym powtórzeniem uzupełniane są o dodatkowe instrumentarium i wykonywane z wyższą dynamiką. W efekcie apogeum kompozycji występuje w okolicy 23-24 minuty, kulminując równolegle z choreografią realizowaną na scenie. Krótka *coda* oparta o płaszczyznowe akordy gitary pełni funkcję emocjonalnego wyciszenia – *strefy buforowej* przed wybudzeniem widowni z półgodzinnego transu. Jednocześnie utwór stanowiący ścieżkę do tego widowiska może funkcjonować również jako samodzielne dzieło muzyczne.

---

<sup>35</sup> niem. *Droga*

W zupełnie inny sposób funkcjonuje warstwa dźwiękowa i muzyczna w inscenizacji *Małego Księcia* Antoine de Saint-Exupéry, w reżyserii Konrada Dworakowskiego wystawionej w Teatrze Polskim w Warszawie w roku 2023. Z uwagi na specyficzną strukturę tego tekstu – oś dramaturgiczną osadzoną wokół tytułowego bohatera, który jednak nie ma mocy sprawczych, ani nie prowadzi narracji – warstwa dźwiękowa ma tutaj podwójne i wewnętrznie przeciwstawne zadanie: tworzenia scenografii audialnej, dopowiadającej abstrakcyjne przestrzenie planet, które odwiedza Mały Książę (definiującej *tu i teraz* w przebiegu dramatu), jednocześnie stanowiąc komentarz do emocji i figur nie będących obrazowaniem aktualnego stanu ducha bohaterów sceny, a ponadczasową metaforą melancholii i atmosfery pożegnania, antycypującą nastrój sceny finałowej spektaklu (Mały Książę opuszcza Ziemię poprzez samobójczy akt poddania się ukąszeniu Żmii, symbolizującej nieuchronność śmierci). Taka *figura wyprzedająca* nie jest niczym szczególnym – współczesny widz zna ją doskonale z wielu hollywoodzkich produkcji filmowych oraz współczesnej literatury pięknej i obyczajowej. W audiosferze teatru zdarza się ona jednak znacznie rzadziej i stąd trudność czytelnego zrealizowania takiego zadania, szczególnie mając na uwadze widza dziecięcego i widownię familijną, które stanowiły grupę docelową dla tego spektaklu. Jest więc ścieżka dźwiękowa do *Małego Księcia* konglomeratem dwu niezależnych narracji: dosłownego obrazowania przestrzeni, w których odbywa się akcja przedstawienia (sonorystyczne pejzaże, generowane w studiu, przeskakujące pomiędzy dosłownością a wielowymiarową metaforą wprowadzanego ambientu) oraz budowania konsekwentnej narracji muzycznej, budującej jednorodny nastrój spektaklu i prowadzącej do kulminacji w finałowej piosence (modalnej, w wolnym tempie i o bardzo wyciszonym, balladowym charakterze), której struktura wiąże w sobie wszystkie wykorzystane wcześniej wątki muzyczne i melorytmiczne (tonalne struktury, oparte o brzmienie elektronicznie przetworzonego pianina i syntezatorowych płaszczyzn akordowych). Warstwa muzyczno-dźwiękowa posiada tutaj zatem funkcję **osnowy**, budującej spójność opowieści, oraz funkcję **dekoru**, uzupełniając ascetyczną i silnie niedopowiedzianą scenografię. Próba wywołania w widzu *catharsis* polega tutaj na takim podawaniu fraz i struktur głównego motywu muzycznego podczas 60 minut widowiska (są to najczęściej zmiany dekoracji lub sceny plastyczne pozbawione dialogów), aby podczas finałowego obrazu złożyły się one w jego wyobraźni i pamięci w jeden dźwiękowy byt, poruszając nie tylko emocjonalną wymowę piosenki, ale również zrozumieniem, iż przez ostatnią godzinę do uszu i wyobraźni docierały fragmenty i skrawki dzieła, które niniejszym staje się kompletne. Owo *catharsis przez zrozumienie* jest gestem artystycznym często stosowanym przeze mnie w kontekście widowisk teatralnych. Świadomym zabiegiem o charakterystycznym oddziaływaniu na percepcję przedstawienia jest również stylistyczne zestawienie elementów sonorystycznych, utrzymanych w charakterze muzyki konkretnej, z idiomem muzyki popularnej, w którym utrzymane są fragmenty zmian pomiędzy scenami i wspomniana wyżej scena finałowa. To zderzenie pozwala

na różnicowanie opisywanych wcześniej planów znaczeniowych i buduje wokół odbiorcy strefę komfortu, niezbędną do zmierzenia się ze stosunkowo trudną tematyką spektaklu.

Muzyka teatralna stanowi główną przestrzeń mojej aktywności zawodowej, w której podejmuję się również pogłębionej analizy jej zadania, aspektu budowanej metafory i kontekstu relacji z pozostałymi elementami dzieła scenicznego na poziomie teoretycznym. Tematyka ta stała się przedmiotem moich artykułów i wykładów, opisanych w punktach 5 i 7 niniejszego dokumentu. Idee i mechanizmy rządzące technikami kompozytorskimi i zadaniami estetycznymi muzyki w dziele teatralnym można bez trudu przenieść na grunt muzyki filmowej. Jest to pole teorii muzyki, które wymaga zgłębienia nie tylko pod kątem analizy istniejących dzieł, ale również jako zestaw narzędzi, mogących posłużyć kompozytorom do świadomego tworzenia nowych utworów. To również przestrzeń artystyczna, w której naturalnie przenikają się estetyki i konwencje na co dzień rozdzielone murem akademizmu i branżowych obozów i w taki sam sposób mieszają się muzyczne techniki twórcze i wykonawcze. Ten niewymuszony eklektyzm, jako immanentna cecha gatunku, wymaga od kompozytora dużej elastyczności, braku przywiązania do jednej drogi twórczej i powtarzalnych twórczych procesów. Dostarcza również szerokiego spektrum wyzwań i doświadczeń związanych z koniecznością odnajdywania się w zmiennych warunkach i kontekstach estetycznych.

## **5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną**

- Wykłady autorskie na kierunku Kompozycja - Królewskie Konserwatorium w Hadze, 2003;
- Wykłady autorskie na kierunku Kompozycja – Uniwersytet Artystyczny w Zurichu, 2009;
- Autorski kurs podstaw Muzykologii z elementami historii muzyki (*Musicology*) na Wydziale Technologii i Inżynierii Chemicznej Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego (Umowa o Dzieło, 5 semestrów), prowadzony w latach 2019 – 2021 w języku angielskim dla studentów spoza obszaru kultury zachodniej;
- Realizacja projektów dyplomowych z wykładami poświęconymi historii muzyki i audiosferze teatru wraz z procesem tworzenia oprawy muzycznej spektaklu (Umowy o Dzieło) ze studentami kierunku Aktorstwo na Akademii Teatralnej w Warszawie o. w Białymstoku oraz w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie o. we Wrocławiu prowadzonych w latach 2012 – 2024:  
2012 „Balladyny i Romanse – szkic” reż. K. Dworakowski, PWST w Krakowie o. Wrocław  
2012 „Awantura w Chioggi” reż. P. Aigner, AT w Warszawie o. Białystok

2013 „Błękitny Ekspres” reż. P. Aigner, AT w Warszawie o. Białystok  
 2014 „Pancerni” reż. K. Dworakowski, AT w Warszawie o. Białystok  
 2015 „Mój niepokój ma przy sobie broń” reż. A. Biziuk, AT w Warszawie o. Białystok  
 2016 „Skóra” reż. K. Dworakowski, AST w Krakowie o. Wrocław  
 2016 „Świątoszek” reż. P. Aigner, AT w Warszawie o. Białystok  
 2020 „Golem” reż. K. Dworakowski, AST w Krakowie o. Wrocław  
 2021 „Tango” reż. P. Chomczyk, AT w Warszawie o. Białystok  
 2022 „Złe zabawy” reż. D. Paiva, AST w Krakowie o. Wrocław  
 2024 „Trojanki” reż. K. Dworakowski, AST w Krakowie o. Wrocław

- Autorski program edukacji muzycznej dla osób niesłyszących – Zachodniopomorski Oddział Polskiego Związku Głuchych, 2013 – 2017

Proces badania możliwości percepcji muzyki przez osoby głuche i niedosłyszające rozpoczęty został przeze mnie w roku 2005 wraz z początkiem współpracy z zespołem *Teatr 3*, funkcjonującym przy Zachodniopomorskim Oddziale Polskiego Związku Głuchych. Efekty tych badań zostały wdrożone w latach 2013 – 2017 w postaci pilotażowego programu edukacji muzycznej dla osób niesłyszących, rozłożonego na dwa etapy: *Zrozum Muzykę* (2013 – 2014) oraz *Migiem Na Majka* (2015 – 2017), zwieńczone koncertem uczestników w Filharmonii Szczecińskiej 15.11.2017 roku. Wnioski merytoryczne, narzędzia, materiały dydaktyczne będące efektem tych procesów zostały wdrożone przez PZG oraz opublikowane przeze mnie w formie oddzielnego raportu, a także w formie artykułu na łamach *Ruchu Muzycznego* w roku 2022<sup>36</sup> i podczas dwóch prelekcji w Warszawie w roku 2017<sup>37</sup> i 2023<sup>38</sup>.

## 6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących

- Członek Komitetu ds. Powołania Akademii Artystycznej w Szczecinie w latach 2008 – 2010. Zakres działalności:

Przygotowanie materiałów informacyjnych, prezentacji i strategii medialnej podczas procesu budowania marki i promowania projektu w latach 2008 – 2009;

Uczestnictwo w negocjacjach dotyczących powstawania i finansowania Uczelni na różnych szczeblach administracji państwowej;

Współpraca przy organizacji i koordynacji powstawania struktur nowej uczelni w latach 2009 – 2010;

Współpraca przy tworzeniu pierwszych dokumentów strategicznych nowej Uczelni.

<sup>36</sup> *Poza dźwiękiem*, *Ruch Muzyczny* nr 1 2022, str.11 - 13

<sup>37</sup> *Opera dla Głuchych*, *Teatr Studio*, Warszawa 05.12.2017

<sup>38</sup> *Klub Krytyki Politycznej*, Warszawa 25.11.2023

Współpraca przy tworzeniu struktur administracyjnych, powołanie i prowadzenie Akademickiego Centrum Promocji i Rozwoju;  
Koordynacja przebiegu pierwszej Inauguracji w roku 2010.

- Członek Prezydenckiej Rady Kultury przy Prezydencie Miasta Szczecina w latach 2018 – 2023
- Programowanie i prowadzenie cyklu koncertów *Academico* w Filharmonii Szczecińskiej, promujących wykonawców i twórców związanych z Akademią Sztuki w Szczecinie, 2023 - 2024;  
Projekt *Academico – Akademia Kameralistyki* to cykl koncertów w roku akademickim 2023/24 z udziałem studentów i wykładowców Akademii Sztuki w Szczecinie, w dniach: 18.02, 03.03, 07.04 i 09.06.2024 Repertuar koncertów budowany był ze szczególnym uwzględnieniem priorytetu twórczości miejscowych kompozytorów i dbałością o wysoką jakość artystyczną. Podczas koncertów prawykonano i zarejestrowano utwory Artura Cieślaka, Marka Kwarty, Magdaleny Cynk, Patryka Wróblewskiego i Michała Grabowskiego.

## 7. Informacje dodatkowe

Publikacje tekstów naukowych i popularyzatorskich.

- *Współczesne instrumentarium elektroniczne a polska terminologia muzyczna*, **Studia Musicologica Stetinensis** pod red. K.Rottermunda, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009
- *Kompozytor w teatrze. Miejsce na scenie a miejsce w szeregu. Dylemat w pięciu odsłonach*. **Muzyczność Wizualność Performatywność, Studia z pogranicza muzyki, filmu i teatru**, pod red. R.Cieślaka, Wydawnictwo Mado, Toruń 2013
- *Szukając metafor i znaku. Rzecz o definicji i zadaniu muzyki w teatrze*. **Muzyczne związki w sztuce dla dziecka**, pod red. G.Leszczyńskiego, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2014
- *Dziecko obecne w akcie twórczym artysty*. **Społeczeństwo głęboko ludzkie**, pod red. I. Jaziukiewicz i A.Więcko, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015
- *Audiosfera – miejsce spotkania z wyobraźnią*. **Sztuka jako spotkanie**, pod red. G.Leszczyńskiego i J.Żygowskiej, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2018
- *Poza dźwiękiem. Konkluzje muzycznych projektów warsztatowych w środowisku osób niesłyszących*. *Ruch Muzyczny* nr 1/2022

### Wydawnictwa fonograficzne

**M** – płyta monograficzna

**K** – kompilacja

**A** – audiobook z autorską muzyką

- *Ventus Solaris / Angels' Cantata*, MooMusic, Szczecin 2003<sup>M</sup>
- *Beruehre mich*, Duo-phon Records, Berlin 2003<sup>M</sup>
- *Olga Tokarczuk: Opowiadania zimowe*, 3kropek Audio Publishing, Szczecin 2003<sup>A</sup>
- *Bromba i inni*, 3kropek Audio Publishing, Szczecin 2004<sup>A</sup>
- *Adam Hanuszkiewicz: To lubię...*, 3kropek Audio Publishing, Szczecin 2004<sup>A</sup>
- *Muza*, Duo-phon Records, Berlin 2005<sup>M</sup>
- *7 Words / Pentecost Cantata*, DUX, Warszawa 2006<sup>M</sup>
- *Pippi Piratka*, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2008<sup>M</sup>
- *Historia występnej wyobraźni*, Teatr Pinokio, Łódź 2010<sup>M</sup>
- *Jola Szczepaniak: Babagada* SO Jazz Records / Akademia Sztuki, Szczecin 2010<sup>M</sup>
- *Piosenki do grania na nosie*, Polskie Radio, Warszawa 2012<sup>M</sup>
- *Kompozytorzy Szczecińscy (I Kwartet Smyczkowy, II Kwartet Smyczkowy)*, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2013<sup>K</sup>
- *Susudata – symfonia filmowa*, Stowarzyszenie Kamera, Szczecin 2016<sup>M</sup>
- *Miłość nie boli, kolano boli*, Teatr Animacji, Poznań 2017<sup>M</sup>
- *Aphelion (Afonia. Afazja. Poriomania.)*, QBK Records, Szczecin 2020<sup>K</sup>
- *XVI Śląska Jesień Gitarowa Tychy 2016 (Omdlenia)*, MCK, Tychy 2017<sup>K</sup>
- *Clarinet and New Polish Chamber Music (Entangled Particles)*, Acte Preleable, Warszawa 2021<sup>K</sup>
- *3<sup>rd</sup> National Academic and Artistic Conference, Polish Chamber Music (Arytmia nr 1)*, Acte Preleable, Warszawa 2021<sup>K</sup>
- *Preludes and Sonnets. Le Tombeau de Poquelin. Music of Piotr Klimek*, Small Great Music, Szczecin 2024<sup>M</sup>

Zestawienie wszystkich prawykonania utworów klasycznych, instalacji dźwiękowych, oraz premier muzyki teatralnej i filmowej stanowi osobny dokument załączony do niniejszego wniosku.

**(-) Piotr Klimek**