



O ekspresji w muzyce Andrzeja Krzanowskiego

MAGDALENA STOCHNIOL

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland

✉ lenastoch@gmail.com

DOI: [10.2478/prm-2023-0008](https://doi.org/10.2478/prm-2023-0008)

W 2011 roku, po blisko 40 latach od ukończenia, miało miejsce prawykonanie *I Symfonii* Andrzeja Krzanowskiego¹. W książce programowej festiwalu Warszawska Jesień Maciej Jabłoński napisał, że jest to „jeden z najbardziej monumentalnych przykładów współczesnego symfonizmu”², a bezpośrednio po prawykonaniu Andrzej Chłopecki wtórował mu z nie mniejszym przejęciem, mówiąc, iż o atrakcyjności utworu zdecydował nie sonorystyczny potencjał, ale romantyczna ekspresja³. Wrażenie, jakie *Symfonia* wywarła na słuchaczach prowokuje do zadania pytania, nie tylko w odniesieniu do *I Symfonii* — skąd pochodzi siła oddziaływania tej muzyki? Pytanie to jest w istocie pytaniem o ekspresję — o jej źródła, o środki wykorzystane przez kompozytora, w końcu — o konteksty, jakie niosą użyte przez niego pomysły brzmieniowe, z nich bowiem wynika oryginalność partytur Krzanowskiego.

- 1 Koncert odbył się w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 24 IX 2011 roku, grała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Lucasa Visa.
- 2 Maciej Jabłoński, *I Symfonia Andrzeja Krzanowskiego*, w: książka programowa 54. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 16-24 IX 2011, s. 273.
- 3 Komentarz po transmisji koncertu, zaprezentowany w Programie 2 Polskiego Radia 24 IX 2011.

Expression in the music of Andrzej Krzanowski

© 2023 by Magdalena Stochniol. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

Literatura dotycząca dzieł Krzanowskiego nie jest co prawda obfita, ale zróżnicowana. Badacze proponują rozmaite perspektywy, w zależności od gatunku, instrumentarium czy problemów niesionych przez muzykę. Próbę całościowego ujęcia twórczości i biografii kompozytora przedstawiają artykuły zebrane podczas sesji *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*⁴. Natomiast w książeczce dołączonej do kompletu stalowowolskich kwartetów Andrzej Chłopecki pod lupę wziął utwory Krzanowskiego, szukając w nich nie tylko refleksów tradycji czy możliwych jej modyfikacji, ale nade wszystko pozadźwiękowych znaczeń⁵. Andrzej Tuchowski istotę muzyki Krzanowskiego widział jako połączenie tradycji i współczesności, w której „uderza nas nie tylko ich bardzo współczesna wymowa, wrażliwość twórcy i oryginalność stylu, ale i pełen szczerego podziwu szacunek dla tych, którzy stworzyli naszą kulturę, jaką zastało nasze pokolenie”⁶. Z kolei wydana w 2019 roku książka Kingi Kiwały⁷ bierze na cel twórczość całego pokolenia stalowowolskiego w kontekście czasów i indywidualnych stylów kompozytorskich, a w odniesieniu do kompozycji Krzanowskiego akcentuje główne wątki jego utworów. Autorka zalicza do nich ideę symfonizmu, muzycznej rzeźby, odniesienia religijne i twórczość akordeonową. Pewna część opracowań dotyczy utworów akordeonowych, obszarów najbardziej nowatorskich, wychodzących poza ówczesne granice postrzegania tego instrumentu⁸. Na ile dorobek ten okazał się istotny dla rozwoju repertuaru

4 *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego. Materiały z sesji naukowej – Kraków 27 X 1998*, red. Janusz Pater, Kraków 2000.

5 Andrzej Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości „pokolenia stalowowolskiego”*, książeczka dołączona do płyty *Pokolenie Stalowowolskie*, Fundacja Musica Pro Bono, 2011.

6 Andrzej Tuchowski, *Tradycja a współczesność w świetle estetyki artystycznej Andrzeja Krzanowskiego*, w: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* t. 4, red. Maria Zduniak, Maria Pasella, Walentyna Węgrzyn-Klisowska, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 43, 1987, s. 243–244.

7 Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lason. Studia estetyczne*, Kraków 2019, s. 89–234.

8 Krzanowski, który był aktywnie koncertującym instrumentalistą, własne kompozycje akordeonowe zebrał w większe zbiory i spiął wspólnym tytułem — *Księgi na akordeon. Księgi I–V* wydane zostały przez PWM w latach 1982–1988, *Księga VI* po śmierci kompozytora, w 1992 roku.

i środków brzmieniowych, świadczy m.in. fragment recenzji pióra Rafała Łuca, wydanej w 2022 roku płyty CD *Reliefów*. Autor zauważa, że Krzanowski w sposób znaczący rozwijał „polską literaturę akordeonową, kładąc fundamenty pod poszukiwania kolejnych generacji twórców”⁹. W odniesieniu do tego obszaru twórczości, elementy języka definiuje z kolei Zbigniew Łuc¹⁰. Przy tak różnorodnych opracowaniach brakuje choćby jednego tekstu, którego autor przyglądałby się muzyce Krzanowskiego pod kątem ekspresji — celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie choć w części tego braku.

Problem ekspresji był wielokrotnie podejmowany zarówno w obrębie estetyki, filozofii, jak i badań muzykologicznych. Różnorodność definicji, które przynosi literatura przedmiotu, wymaga nakreślenia pewnych ram. W słowniku terminów literackich ekspresja zdefiniowana jest jako „wyraz, uzewnętrznienie w wypowiedzi artystycznej pewnej rzeczywistości świata wewnętrznego, świata duchowego, psychiki artysty”¹¹. Badacze spierali się, czy owe uczucia przynależą wyłącznie do artysty, są wywoływane w słuchaczach, czy też wynikają z współodczuwania, np. podczas wykonywania dzieła. Kompendium zagadnień związanych z ekspresją daje Stephen Davies w *Musical Meaning and Expression*¹². Autor pisze o ekspresji, iż „emocje odczytywane w dziełach sztuki są rozpoznawane i odbierane jako emocje ich twórców, jako te, które są odczuwane przez kompozytora i wyrażane w akcie komponowania”¹³. Carl Dahlhaus, odnosząc się do ekspresji przywołuje teorię języka, zaproponowaną przez Karla Bühlera, który rozróżnia jego trzy funkcje: „wywoływanie”, „przedstawienie”

9 Rafał Łuc, *Akordeon według Krzanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2022 nr 18, <https://ruchmuzyczny.pl/article/2510> [dostęp: 25.02.2023].

10 Zbigniew Łuc, *Rozwój języka muzycznego w twórczości akordeonowej Andrzeja Krzanowskiego*, Wrocław 2011.

11 Michał Głowiński, „Ekspresja”, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 2 poszerz. i popr., Warszawa-Wrocław 1988, s. 114.

12 Stephen Davis, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca-London 1994.

13 „The emotions read off from works of art are recognized and responded to as those of their creators: they are regarded as emotions felt by composers and given expression through the act of composition”. Ibidem, s. 170.

i „przekaz”¹⁴. Przeszczepiając to podejście na grunt muzyczny, Dahlhaus wiąże je z teorią afektów muzycznych, ale i z kategorią oryginalności, która od twórcy wymagała nie tyle nowatorstwa, lecz tego, by dzieło sztuki było „prawdziwym wylewem serca”¹⁵. Indywidualna ekspresja utworu wynikała więc z oryginalnej postawy, emocji i doświadczeń twórcy i jako taka mogła wnieść nową jakość. Mieczysław Tomaszewski zbiera różne definicje i aspekty tego zagadnienia w artykule *Ekspresja jako przedmiot badań*¹⁶. Autor podkreśla, że w odróżnieniu od teorii pozytywistycznych, humanistyczne podejście do dzieła interpretuje ekspresję jako jedną z warstw utworu, w której ujawnia się – słowami Kurta Hubnera – „bezpośrednia i wyrazista manifestacja jakiegoś elementu duchowego”¹⁷. Czyni przy tym zastrzeżenie, że istotne znaczenie dla ujęcia ekspresji dzieła ma fakt, do której fazy jego egzystencji się odnosimy: koncepcji twórczej, realizacji artystycznej, percepcji estetycznej czy realizacji kulturowej. W każdej bowiem z nich ekspresja będzie obecna w inny sposób i innymi narzędziami będzie wymagać¹⁸. W niniejszym artykule odwoływać się będę niemal wyłącznie do fazy koncepcji twórczej, której odpowiada zapis partyturowy. Odnaleźć w nim można problem ekspresji niejako z dwóch perspektyw: słownie dookreślonej (szczegółowe określenia wykonawcze, zawarte w partyturze) oraz domyślnej, wymagającej „wczytania się” w utwór¹⁹. Wszystkie powyżej wyróżnione aspekty dotyczące ekspresji przydatne będą do opisu muzyki Andrzeja Krzanowskiego.

Jednym z głównych elementów wpływających na ekspresję utworów Andrzeja Krzanowskiego jest obsada wykonawcza. Znakiem rozpoznawczym kompozycji Krzanowskiego stało się nietypowe instrumentarium: syreny strażackie, gwizdki czy dzwony. Niewykluczone, że impulsem dla takiego wyboru była nie tylko potrzeba poszukiwania nowych jakości

14 Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007, s. 21.

15 Ibidem, s. 25.

16 Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonstruans w sferę twórczości lirycznej*, „Wiek Uniesień”, „Teoria Muzyki” 2019 nr 14, s. 11–24.

17 Kurt Huber, *Musikästhetik*, Ettal 1954. Cyt. za: ibidem, s. 13.

18 M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu...*, op. cit., s. 14.

19 Ibidem, s. 18.

brzmieniowych, lecz również, mniej lub bardziej świadoma, próba odwzorowania przestrzeni dźwiękowej ówczesnych Czechowic-Dziedzic. Dźwięki, które niejednokrotnie zupełnie podświadomie zapisujemy w pamięci, wpływają na to, w jaki sposób identyfikujemy charakter miejsca i co wpływa na jego dźwiękową tożsamość. Doświadczenie to przekłada się również na sposób, w jaki przechowujemy informacje o danym miejscu w naszej pamięci. Jak pisze Kaja Czajczyk w odniesieniu do audiosfery miejsca zamieszkania:

to właśnie dźwięki otaczającej nas rzeczywistości są istotnym elementem tej przestrzeni i budują nam obraz pełen doznań estetycznych audiowizualnych. [...] nie zdajemy sobie sprawy, że świadome słuchanie i postrzeganie dźwięków nie potrzebuje obrazu, że możemy traktować dźwięk jako nośnik informacji muzycznej. Dźwięk jest czystą treścią²⁰.

Ilość dźwięków, jakie znajdują się w krajobrazie miasta, pozwala mówić o polisensorycznej identyfikacji miejsca, a sam odbiorca reaguje zarówno na wielość brzmień, składającą się na niedookreśloność przestrzeni, jej szum, jak i odwrotnie — na ich ograniczoną ilość i selektywność. Kluczem budowania relacji między odbiorcą a przestrzenią jest emocja, która utrwała więzi — „być w domu” w tym sensie oznaczałoby przestrzeń, w której czujemy się bezpiecznie i z której bodźcami dźwiękowymi się identyfikujemy²¹.

W sposobie utrwalenia dźwiękowego ujawnia się relacja Krzanowskiego z jego miejsce zamieszkania. W tym kontekście nowego znaczenia nabierają dźwięki gwizdka i syren, bowiem odnieść je można do miejsca usytuowania domu rodzinnego kompozytora, znajdującego się w specyficznym trójkącie, wyznaczonym przez rafinerię, stację pogotowia, przebiegających niedaleko torów kolejowych oraz pobliskiego kościoła. Jak wspomina Grażyna Krzanowska:

20 Kaja Czajczyk, *Audiosfera przestrzeni zamieszkiwanej*, w: *Alternatywne przestrzenie publiczne: Mateczny-Borek Fałęcki. Przyszłość dźwięku w mieście*, red. Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki, Kraków 2019, s. 105.

21 Ibidem, s. 103.

Mieszkał w miejscu, w którym z jednej strony było pogotowie i jeździły karetki, wypadki odbywały się często, bo tu jest kopalnia, rafineria, więc sygnały karetkowe to było coś normalnego. I cały czas koło jego domu. Po drugiej stronie był kościół, więc dźwięk dzwonów i to wszystko. Wieczorem było słychać pohukiwania lokomotyw, cały czas te odgłosy ze sobą współgrały. On w tym normalnie wzrastał. To w nim normalnie siedziało²².

O sile oddziaływania instrumentarium Krzanowskiego pisał przed laty Stefan Kisielewski — sceptycznie, czy wręcz krytycznie konstatując w jednej z recenzji, dotyczącej *Audycji I i II*, że „wszak bucząca syrena działa sama przez się, bez zasługi «twórcy», podobnie jak gwizd lokomotywy czy techniczne odgłosy wielkiego miasta”²³. Trudno nie przyznać mu racji, bo chyba wszyscy czujemy podobny niepokój, gdy kojarzymy syrenę alarmową czy gwizdek kojarzymy z sygnałem zwiastującym odjazd pociągu. Mimo iż dla Krzanowskiego była to próba uchwycenia dźwiękowej aury rodzinnego miasta, to osobiste doświadczenie kompozytora przekłada się w tym przypadku na zbiorowy rodzaj współodczuwania, współ-ekspresji.

Nie jest wykluczone, że motyw podróży, powracający w muzyce Krzanowskiego, ma podobne, osobiste źródło: kompozytor przez wiele lat — wpieryw ucząc się w Szkole Muzycznej II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach, a następnie podczas studiów — każdego dnia przemierzał trasę koleją z Czechowic do stolicy Śląska i z powrotem. Rytm kół pociągu, dźwiękowa aura dworców kolejowych czy bliskość innych ludzi, by nie powiedzieć „swojski ścisk”, panujący w wagonach, były jego codziennością, a motywy podróży obecne w utworach (dźwiękowe czy też tekstowe) należałoby odnieść do trybu życia samego kompozytora.

Zapewne na wczesnym, dziecięcym etapie kompozytor zauroczył się dźwiękiem dzwonów kościelnych. W bliskim sąsiedztwie domu rodzinnego był kościół pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny, do którego Krzanowski uczęszczał, w którym, będąc dzieckiem, służył jako ministrant, a także w którym odbył się pogrzeb obojga rodziców — najpierw ojca

22 Wypowiedź żony kompozytora Grażyny Krzanowskiej w filmie *Andrzeju Krzanowskim w 20 rocznicę śmierci*, reż. Anna Domańska, Agnieszka Soluch, Katowice, 2010.

23 Stefan Kisielewski, *Festiwal Młodych: sami młodzi*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5, s. 13.

Karola (1966), a później matki Emilii (1974). To osobiste doświadczenie znalazło odzwierciedlenie w obsadzie utworów Krzanowskiego. Dzwony rurowe (ekwiwalent kościelnych) powracały w jego twórczości jako ważny instrument zespołu orkiestrowego, nierzadko eksponowany w wąskich fakturach czy solowych frazach. Krzanowski powierzał im istotne partie w utworach kameralnych, jak w *Reliefie IV* na sopran i dzwony rurowe czy *Reliefie VII* na akordeon i perkusję. Nierzadko przywoływana w odniesieniu do muzyki Krzanowskiego sfera *sacrum*, bardziej przeczysta niż konkretna, wiązała się z instrumentarium, w tym właśnie użyciem dzwonów. Według Ewy Masłowskiej²⁴ kulturowe i antropologiczne znaczenie dźwięku dzwonów kościelnych odnosi do kilku aspektów. Może on być medium dla modlitwy („przedmiot sakralny, którego dźwięk wznosi modlitwy do Boga”²⁵), symbolem oczyszczenia („Instrument ten przejmuje symbolikę wody — jej zdolność do transformacji wszystkiego, co po zanurzeniu wyłoni się na powierzchnię — przez co staje się pogromcą złych duchów, śmierci i grzechu, podobnie jak Chrystus”²⁶), a także wiązać się z tajemnicą nieskończoności, wiecznego trwania poza granicą śmierci („Dźwięk dzwonu wiecznego [...] włączony zostaje do łańcucha analogicznych wyobrażeń związanych z życiem i śmiercią, jakimi są światło i ciemność, dzień i noc”²⁷). Wybór nietypowego instrumentarium jest więc wyborem znaczenia, dyskretnego skierowania uwagi odbiorcy w stronę *sacrum*.

Osobne miejsce w obsadzie wykonawczej dzieł Krzanowskiego zajmuje głos obecny na dwa sposoby: jako recytacja lub śpiew (często wyłącznie wokalizowany). Prócz dwóch wczesnych kompozycji z barytonem w partii solowej (*Monolog* do słów J. Jewtuszenki i kantata *De Profundis*), do partii wokalnych swoich kompozycji Krzanowski wybierał zawsze sopran, którego partia jest skrajnie wysoka i świetliście rozwibrowana. Z kolei recytacja zawsze przypada głosowi męskiemu. Obserwacja ta prowadzi nas dalej: głos męski to świat racjonalny, przedstawiający i opisujący dane

24 Ewa Masłowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, w: *Gawędy o kulturach 1*, red. Joanna Szadura, Lublin 2014, s. 69–83.

25 Ibidem, s. 70.

26 Ibidem, s. 71.

27 Ibidem, s. 72.

wydarzenia; sopranowi powierzany jest natomiast świat emocji i ekspresji. Tu również pojawia się kontekst niezwykle osobisty: jak uchylił rąbka tajemnicy Krzanowski w odniesieniu do *I Kwartetu smyczkowego, wersja B* (1976), wokaliza sopranu jest dla niego symbolem Matki²⁸.

Ale głos niesie również skojarzenie z pieśnią. Trop ten ma szczególne znaczenie, bowiem gatunek pieśni jawi się jako szczególnie istotny dla pokolenia stalowowolskiego. Andrzej Chłopecki pisał wprost o „nowej pieśńowości” i „nowym liryzmie”. Pieśń jako gatunek znalazła szczególne miejsce w twórczości przedstawicieli pokolenia stalowowolskiego, co widoczne jest w szeregu utworów Eugeniusza Knapika²⁹ czy Aleksandra Lasonia³⁰. A Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą mówił jeszcze dobitniej:

Śpiew i pieśń to zjawiska, które zawładnęły moją wyobraźnią i ich obecność w mej twórczości trwa do dziś. [...] Ten śpiew jest śpiewem naszych korzeni, naszego pochodzenia. On jest i pozwólm mu zabrzmieć, wybrzmieć; pozwólm mu się ujawnić³¹.

Andrzej Krzanowski jako jedyny z tego pokolenia nie napisał żadnej pieśni, jednak ekspresja śpiewu przeniknęła do jego twórczości instrumentalnej. Widoczne jest to w tytułach utworów, gdzie gatunki obecne w muzyce wokalne znajdują się w tytułach utworów instrumentalnych. Mowa tu zarówno o gatunkach śpiewu indywidualnego (pieśń, aria, piosenka), jak i zbiorowego (hymn i chorał)³². Co bardzo ważne, u Krzanowskiego wpływ

28 Zob. Andrzej Chłopecki, *Andrzeja Krzanowskiego autokomentarz*, w: *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego...*, op. cit., s. 50.

29 M.in. *Trzy pieśni* (1971) do słów K.I. Gałczyńskiego, *La Flûte de jade* (1973), *Le Chant* (1976) na sopran solo i orkiestrę.

30 *Ojcu Kolbe* (1972) na baryton, chór i orkiestrę, *Siedem pieśni* (1973) do słów T. Snopkowskiej, *Nadzieja świata* (1974) na baryton, chór i orkiestrę symfoniczną, *Trzy pieśni* (1983) do słów K. Hłakowiczówny. (I. Bias, *Aleksander Lason, portret kompozytora*), Katowice 2001, s. 35-36.)

31 *Ad origine. Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą*, „Teoria Muzyki” 2016 nr 6, s. 152.

32 Warto dodać na marginesie, że i w twórczości Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia widzimy podobny wpływ gatunków wokalnych na muzykę instrumentalną. W twórczości Knapika wymienić można *Corale, interludio e aria* (1978) na flet, klawesyn i zespół smyczkowy, *Hymn* (1980) na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, *Strofy* (1984) na róg, baryton i organy; a w dorobku twórczym Lasonia m.in. *Hymn i arię* (1993) na orkiestrę

ten widoczny jest wyłącznie w muzyce akordeonowej: *Chorale* (1979), *Odzie* (1979), *Rapsodii* (1983) na akordeon, *Chorale* (1980) na kwintet akordeonowy. Śpiewa więc akordeon, śpiewa sam Krzanowski, który z akordeonem był nierozzerwalnie łączony — ekspresja jest osobista, indywidualna; śpiew instrumentu odzwierciedla osobiste przeżycia.

Prócz obsady wykonawczej ważnym znakiem rozpoznawczym partytur Krzanowskiego jest dbałość o warstwę ekspresji słownie dookreślonej³³. Muzyka orkiestrowa, ze względu na rozbudowaną obsadę (nierzadko poszerzoną o grupę akordeonów, saksofonów, rozbudowane perkusjonalia czy nietypowe flety) pozbawiona jest licznych oznaczeń ekspresyjnych, przemawia przede wszystkim ekspresją zestrojów harmoniczných czy następstw akordowych. Tu słowne wskazówki nie wydają się niezbędne do odczytania siły samej muzyki. Liczne określenia obecne są jednak w muzyce kameralnej, tak jakby kompozytor obawiał się, iż skromniejsza obsada będzie nie dość wyraziście wyrażała jego zamysł twórczy. Podobnie jak w partyturach nauczyciela Krzanowskiego — Henryka Mikołaja Góreckiego — najwięcej miejsca zajmują tu określenia dotyczące skrajnych oznaczeń dynamicznych — głośnych i cichych. Im poświęca Krzanowski szczególną uwagę, dookreślając słownie dynamikę i potęgując jej znaczenie. Paleta użytych określeń jest ograniczona i wcale nie tak różnorodna, jak można by sądzić na podstawie siły przekazu tej muzyki. Szczególne miejsce pod względem częstości pojawiania się zajmuje określenie *molto espressivo*, a prócz niego kilka innych. Z tego powodu utworzyć można zestawienie określeń ekspresyjnych szczególnie często wykorzystywanych przez Krzanowskiego.

Skrajnie głośne

con massima passione e grande tensione
marcatissimo
con motore
con (grande) passion

Skrajnie ciche

dolcissimo
cantabile e dolcissimo
lento, quasi da lontano

smyczkową, *Canto - Agnus Dei* (1994–1995) na skrzypce i orkiestrę smyczkową, *Canto dharma* (2001) na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową.

33 M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu...*, op. cit., s. 17.

Uwagę zwraca szczególnie jedno z nich — *lento, quasi da lontano* (powoli, jakby z oddali). Przyjęło się wskazywać, iż użycie określenia *da lontano* przynależy ostatnim partyturom Krzanowskiego, m.in. *III Kwartetowi* czy *IX Reliefowi* „szkockiemu”. W kontekście *da lontano* objaśnia się przecucie nadchodzącej śmierci, które miał mieć kompozytor i owego oddalania się od świata realnego, co poetycko ujął, przywoływany już wcześniej Andrzej Chłopecki, pisząc o *III Kwartecie*, iż:

kieruje swą ekspresję w rejony nad-realne, odrywające się od dotychczasowych kompozytorskich strategii. Jakby Krzanowski pragnął być Mahlerem osiemdziesiątej dekady XX wieku z zastosowaniem zupełnie innych środków wyrazu, dążących do tego samego celu — do jakiegoś Uniwersum³⁴.

Otóż określenie *da lontano* odnajdujemy nie tylko w kompozycjach od lat 80., lecz również w utworach z lat 70. Może więc — niezauważenie dla wszystkich — muzyka Andrzeja Krzanowskiego od początku była przeniknięta ekspresją *da lontano*, z oddali od spraw przyziemnych, bliska temu co transcendentne.

U Krzanowskiego są ponadto obszary ekspresji, którą rozpoznać możemy wyłącznie na podstawie osobistych notatek i listów. Choć pozostaje niedostępna dla odbiorcy, to stanowi cenny element uzupełniający wizję kompozytorską. Przykładem może być *Relief IV* na sopran i dzwony rurowe. Utwór nie posiada tekstu, a partia głosu opiera się wyłącznie na wokalizie. Pewne kierunki w interpretacji wyznaczać może tytuł, który jako jedyny stanowi klucz od opisu pozamuzycznych znaczeń. Zupełnie nowe światło na tę kompozycję rzuca jednak list kompozytora do Małgorzaty Armanowskiej, znakomitej sopranistki, z myślą o której utwór ten był napisany. Krzanowski pisze następująco: „utwór jest mroczny, mglisty, ma być nostalgiczny i bardzo ekspresyjny”³⁵, a dopełniając dźwiękową wizję wskazówkami wizualnymi, nakreśla niemal teatralny charakter wykonania: „ciebie widzę w długiej sukni z ciemnego materiału, z przebitkami kolorowymi w reflektorach punktowych”³⁶.

34 A. Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości...*, op. cit.

35 List Andrzeja Krzanowskiego do Małgorzaty Armanowskiej z 30 X 1985, archiwum domowe kompozytora.

36 Ibidem.

Spoglądając na przedstawione powyżej przykłady, dochodzimy do wniosku, że źródła ekspresji muzyki Krzanowskiego wiążą się z autobiografią kompozytora. Wybór instrumentarium czy typu głosu ludzkiego związany jest z miejscami, które znał, relacjami z osobami mu bliskimi czy osobistymi przeżyciami. Krzanowski przekuł swoje doświadczenia w środki muzyczne i za ich pomocą stworzył oryginalny język wypowiedzi. Kontekst autobiograficzny jest więc nie tylko źródłem oryginalnej brzmienności muzyki tego twórcy, ale również jej oryginalnej ekspresji.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Andrzej Chłopecki, *Kwartet smyczkowy w twórczości „pokolenia stalowowolskiego”*, książeczka dołączona do płyty *Pokolenie Stalowowolskie*, Fundacja Musica Pro Bono, 2011.
- Kaja Czajczyk, *Audiosfera przestrzeni zamieszkiwanej*, w: *Alternatywne przestrzenie publiczne: Mateczny-Borek Fałęcki. Przyszłość dźwięku w mieście*, red. Beata Gibała-Kapecka, Tomasz Kapecki, Kraków 2019.
- Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.
- Stephen Davis, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca-London 1994.
- Maciej Jabłoński, *1 Symfonia Andrzeja Krzanowskiego*, w: książka programowa 54. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 16–24 IX 2011.
- Stefan Kisielewski, *Festiwal Młodych: sami młodzi*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 5, s. 12–13.
- Ad origine. Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą*, „Teoria Muzyki” 2016 nr 6.
- Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Knapik, Krzanowski, Lasoń. Studia estetyczne*, Kraków 2019.
- Rafał Łuc, *Akordeon według Krzanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 2022 nr 18, <https://ruchmuzyczny.pl/article/2510> [dostęp: 25.02.2023].
- Zbigniew Łuc, *Rozwój języka muzycznego w twórczości akordeonowej Andrzeja Krzanowskiego*, Wrocław 2011.
- Ewa Masłowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, w: *Gawędy o kulturach 1*, red. Joanna Szadura, Lublin 2014, s. 69–83.
- Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego. Materiały z sesji naukowej – Kraków 27 X 1998*, red. Janusz Pater, Kraków 2000.

- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 2 poszerz. i popr., Warszawa–Wrocław 1988.
- Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, „Teoria Muzyki” 2019 nr 19, s. 11–37.
- Andrzej Tuchowski, *Tradycja a współczesność w świetle estetyki artystycznej Andrzeja Krzanowskiego*, w: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* t. 4, red. Maria Zduniak, Maria Paskell, Walentyna Węgrzyn-Klisowska, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu” 43, 1987.

BIOGRAM

Magdalena Stochniol studia magisterskie w zakresie teorii muzyki ukończyła w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (dyplom w 2003); studia doktoranckie odbyła w Instytucie Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 2012 roku obroniła pracę doktorską pt. *Poetyka muzyki Sofii Gubajduliny w kontekście chrześcijańskiej tradycji kulturowej* napisaną pod kierunkiem prof. Alicji Jarzębskiej. Od 2013 jest pedagogiem katowickiej Akademii Muzycznej oraz redaktorką naczelną „Scontri. Pisma Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”. W zakresie jej zainteresowań znajduje się muzyka XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości kompozytorów Górnego Śląska. Współpracuje z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, a także czasopismami: „Ruch Muzyczny” i „Glissando”.

BIOGRAPHICAL NOTE

Magdalena Stochniol, obtained an MA in music theory from the Katowice Academy of Music. She completed her doctoral studies at the Institute of Musicology at the Faculty of History, Jagiellonian University. In 2012 she received a doctoral degree for her thesis “Poetyka muzyki Sofii Gubajduliny w kontekście chrześcijańskiej tradycji kulturowej” (The poetics of Sofia Gubaidulina’s music in the context of the Christian cultural tradition), written under the supervision of Professor Alicja Jarzębska. Since 2013 she has been a teacher at the Karol Szymanowski Academy of Music and the editor-in-chief of the journal *Scontri*. Magdalena Stochniol’s main interest is the music of the twentieth and twenty-first centuries, especially the works of composers from Upper Silesia. She collaborates with Polskie Wydawnictwo Muzyczne, as well as the journals *Ruch Muzyczny* and *Glissando*.

STRESZCZENIE*O ekspresji w muzyce
Andrzeja Krzanowskiego*

Mimo wielu perspektyw badawczych, pod kątem których analizowana była muzyka Andrzeja Krzanowskiego, jak dotąd brak opracowania, które skupiałoby się na zagadnieniu ekspresji. Tekst ten stawia więc sobie za cel odpowiedź na pytanie dotyczące ekspresji w muzyce Krzanowskiego oraz oryginalnego stylu kompozytora. W artykule odnoszę się przede wszystkim do zapisu partyturowego (w ujęciu Mieczysława Tomaszewskiego — faza koncepcji muzycznej). Punktem wyjścia jest obsada wykonawcza, która u Krzanowskiego niezwykle często wychodzi poza tradycyjnie rozumiane instrumentarium (gwizdki, syreny). Próbuję dociec, jakie są korzenie wykorzystania tak nietypowej obsady oraz jakie ma to znaczenie dla omawianego zagadnienia. Osobne miejsce w tekście poświęcone zostało ekspresji głosu, a także oddziaływaniu gatunków wokalnych (pieśń, aria, chorał) na muzykę instrumentalną Krzanowskiego. Ostatnia kwestia związana z ekspresją utworu dotyczy określeń wykonawczych. Liczba, a także powtarzalność wielu z nich wskazuje, jak bardzo istotny dla Krzanowskiego był nie tylko sam zapis, ale jego interpretacja w wykonaniu. Analiza partytur Krzanowskiego pod kątem wymienionych aspektów prowadzi ostatecznie do konkluzji, iż jego wybory muzyczne wynikały z autobiograficznych doświadczeń, które ukształtowały oryginalny język wypowiedzi muzycznej twórcy, a w konsekwencji na jego typ ekspresji.

SŁOWA KLUCZOWE Andrzej Krzanowski, autobiografizm, ekspresja

ABSTRACT*Expression in the music of
Andrzej Krzanowski*

Despite the many research perspectives from which Andrzej Krzanowski's music has been analyzed, so far there is no study that would attempt to interpret this work from the point of view of expression. The aim of the text is to answer the question about expression in Krzanowski's music and his original compositional style. In the article, I refer primarily to the score (in Mieczysław Tomaszewski's terms—the phase of musical conception). The starting point is the performing cast, with very often goes beyond the traditionally understood instruments (whistles, sirens). I am trying to find out what are the roots of using such an unusual cast and what significance it has for issue at hand. A separate place in the text is devoted to the expression of the voice as well as the influence of vocal genres (song, aria, chorale) on the instrumental music of this composer. The last issue related to the expression of the piece is the layer of verbal instructions. The number and repetition of many of them indicate how important for Krzanowski was not the recording itself, but its interpretation in performance. The analysis of Krzanowski's scores in terms of the above-mentioned aspects ultimately leads to the conclusion that the musical choices he made resulted from the autobiographical experiences, which shaped the original language of the author's musical expression and, consequently, its type of expression.

KEYWORDS Andrzej Krzanowski, autobiographism, expression