

TROPY I ECHA NATURY W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORÓW POKOLENIA STAŁOWEJ WOLI

słowa kluczowe: *Pokolenie Stałowej Woli, muzyka i natura, nowy romantyzm, ekspresja*

Śledząc wypowiedzi autorskie, wczytując się w tytuły utworów i wykorzystywane teksty słowne, a przede wszystkim wsłuchując się w samą muzykę twórców okrzykniętych przed ponad czterdziestu laty mianem Pokolenia Stałowej Woli – Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia – nie można przeoczyć funkcji, jaką pełnią w nich odwołania do świata natury. Odniesienia te przybierają u każdego z kompozytorów indywidualne oblicze, mimo że istnieją również punkty wspólne. Być może ich znacząca obecność była jednym z powodów włączenia przez Andrzeja Chłopeckiego tej twórczości w nurt „nowego romantyzmu”, co niemal od początku budziło dyskusje¹. Swoisty „naturocentryzm”, przekonanie o duchowym wymiarze natury, tzw. romantyczne jej „odczuwanie” i „odczytywanie na nowo”, co w sztuce zazwyczaj skutkowało odejściem od czysto ilustracyjnego naśladownictwa, są jednym z najczęściej podkreślanych wyróżników postawy romantycznej (choćby przez Reného Welleka²). W pewnym sensie romantyczne jest też powiązanie natury z ideą wolności. W świetle tej idei warto spróbować na początku „ustawić” owo szukanie tropów i wsłuchiwanie się w echa natury w twórczości Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowskiego i Aleksandra Lasonia. Jako motto niech wybrzmi znany werset Charlesa Baudelaire’a, w szczególny sposób korespondujący z morskim wątkiem w muzyce twórcy *Moby Dicka*: „Człowieku wolny! Zawsze kochać będziesz morze. Morze jest twym zwierciadłem. Ujrzysz w nim twą duszę”³.

1 Andrzej Chłopecki, *Stałowa Wola po raz drugi*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 16, s. 15.

2 René Wellek, *The Concept of “Romanticism” in Literary History*, „Comparative Literature” 1949, nr 1, s. 21.

3 Charles Baudelaire, *Człowiek i morze*, przeł. Bronisława Ostrowska, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/czlowiek-i-morze.html> [dostęp: 21.10.2021].

ZAMIAST WPROWADZENIA: WOLNOŚĆ, NATURA, ROMANTYZM (Z FESTIWALAMI STAŁOWOWOLSKIMI W TLE)

Twórca jest wolny [...]. Wolnym jest się z racji prawa do nakreślenia swojej wizji świata swoimi środkami, ale za którą w jakimś sensie też się opowiada, która czemuś i komuś służy, która coś istotnego buduje. Sztuka nie służy podkreślanu faktu, że artysta jest wolny, ale do czego jest wolny. [...] Chcemy być wolni, więc postępujemy etycznie⁴.

Tak mówił Eugeniusz Knapik w jednym z wywiadów, wpisując się tym samym w nurt pozytywnego podchodzenia do problematyki wolności (tzw. wolność „do”), typowego między innymi dla amerykańskich transcendentalistów i Charlesa Ivesa, patrona festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli. Krzysztof Droba, inicjator festiwalu stalowowolskich, tak pisał o atmosferze na nich panującej:

W zgodzie z propagowanym tutaj przesłaniem Ivesa [...] wolność ma służyć najwyższemu dobru jakim jest prawda. Człowiek służący prawdzie i prawda, która wyzwala człowieka – tak można by ująć sens obecności [muzyki – przyp. K.K.] Ivesa w Stalowej Woli⁵.

Według Hanny Świdry-Ziemby, która przeprowadziła analizę postaw powojennych pokoleń młodzieży polskiej, generację, do której zaliczyć można pokolenie stalowowolskie, charakteryzowało dążenie do wyrażenia własnej podmiotowości („czystego ja” przeciwstawionego systemowi) oraz do zawiązywania bliskich więzi wspólnotowych, które stwarzały możliwość wypowiadania się w duchu wolności i prawdy. Zamiast postaw otwarcie konfrontacyjnych wobec systemu komunistycznego charakterystyczne stało się szukanie „azyli” czy „enklaw”. Rozumiane one były jako „suwerenne obszary istnienia i myślenia, w których można byłoby otwarcie się porozumiewać” mimo wszechobecnej propagandy i „odwracania znaczeń”⁶. Świda-Zięba konkluduje: „Podmiotowcy żyli więc wewnątrz systemu własnym życiem, tworząc w mikroukładach [...] świat zrozpaczonej wolności”⁷. Takim azylem, oazą wolności stała się właśnie Stalowa Wola, o czym niejednokrotnie mówili twórcy debiutujący na festiwalach Krzysztofa Droby⁸.

⁴ Ad origine. *Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2015, nr 6, s. 147–148.

⁵ Krzysztof Droba, *Przybliżanie muzyki: Ives, nowy romantyzm i wychowanie estetyczne*, „Klucz” 2011, nr 10, s. 8.

⁶ Lidia Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 218.

⁷ Hanna Świda-Ziemba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 498, 544.

⁸ Tamże. Zob. Ad origine. *Eugeniusz Knapik...*, dz. cyt., s. 141–142.

Owa tęsknota do wolności i prawdy oraz głęboka wiara w moc oddziaływania twórczości artystycznej są również atrybutami postawy romantycznej. Towarzyszy im często swoisty eskapizm, niezgoda na zastaną rzeczywistość, skutkująca ucieczką od niej i poszukiwaniem „utraconego raju”. Jego symbolem w wyobraźni romantycznej staje się często natura – pisał o tym chociażby Mieczysław Tomaszewski, analizujący romantyczne postawy eskapistyczne (m.in. u Schuberta, Mahlera czy Karłowicza)⁹. Już Friedrich Schiller zauważył, że idiom pastoralny towarzyszy często wspomnieniom szczęścia i prostoty dzieciństwa, z czym wiąże się aspekt tęsknoty i nostalgii za czymś nieodwołalnie minionym¹⁰. Analizując w tym duchu fenomen idylli Marek Zaleski zauważa, że spojrzenie melancholijne jest dla niej czymś konstytutywnym. Pisze: „Od czasów romantyzmu współczesne raje i arkadyjskie krainy to raje utracone [...] forma gatunkowa idylli waloryzuje ruch powrotny”¹¹. Owe „marzeniowe wyprawy pamięciowe” w świat dzieciństwa i nieskażonej przyrody – „czas idylli, który zdaje się ontologiczną summa, pełnią i harmonią uczuciową”¹² – stanowiły dla romantyków chwilę wytchnienia od przytłaczającego *hic et nunc*. Jednak tych romantycznych, idyllicznych obrazów natury nie można sprowadzić jedynie do płynących z lęku czy słabości ucieczek od brutalnej rzeczywistości. Jak zauważa Maria Janion, w twórczej wyobraźni romantycznej natura symbolizowała „istnienie substancjalne”, utracone przez rozdartego człowieka nowożytnego¹³. W takim rozumieniu natura nabiera rysów metafizycznych i egzystencjalnych. Tę ambiwalencję zauważa także Zaleski: „natura w przedstawieniu idyllicznym nie tylko uosabia rajskie ustronie, ale i to, co Realne: nosi zarodki skażenia śmiercią”¹⁴. Ostatecznie natura staje się też symbolem tego, co etyczne. Jak konkluduje autor: „Romantycy, odchodząc od sentymentalnej sielankowości, podejmują próbę restauracji wiary w moralny porządek skryty w naturze, ale umiejscawiają go jedynie w naturze dziewiczej, nie zbrukanej przez cywilizację”¹⁵.

Dążenie do prawdy i istoty bytu wyrażonej symbolicznym językiem archetypów – bardzo często właśnie taki, ostateczny sens posiadają obrazy natury w twórczości romantyków. Natura w postaci np. gór, morza, ptaków, pór roku tworzy bowiem sieć najbardziej powszechnych dla ludzkości symboli, zwanych przez Carla Gustava Junga archetypowymi¹⁶.

⁹ Mieczysław Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.

¹⁰ Friedrich Schiller, *On Naïve and Sentimental Poetry*, przeł. William F. Wertz Jr., https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html [dostęp: 20.03.2021].

¹¹ Marek Zaleski, *Echa idylli*, Universitas, Kraków 2007, s. 21.

¹² Tamże, s. 21.

¹³ Maria Janion, *Gorączka romantyczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 36.

¹⁴ M. Zaleski, dz. cyt., s. 15.

¹⁵ Tamże, s. 19.

¹⁶ Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 266.

Według Mircei Eliadego symbole te są wieloznaczne i wielowartościowe, wyrażają tęsknotę za „utraconym rajem”, a ich „mocą i posłannictwem [...] jest ukazywać wszystko, co opiera się na konceptualizacji”¹⁷. Z pojęciem archetypu koresponduje romantyczne pojmowanie natury, w którym dominuje przekonanie o jej duchowym wymiarze i w którym miejsce naśladowania zajęło „odczuwanie” (warto przypomnieć słynne Beethovenowskie określenie, towarzyszące VI Symfonii „Pastoralnej”: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei”). Dotyczy to również muzyki, w której pojęcie archetypu może być pomocne i wyzwajające z jednoznacznego ujmowania pewnych tropów i tematów w duchu literackiej programowości. Pojęciem archetypu operował m.in. Constantin Floros w odniesieniu do wątku „idylli natury” w muzyce Mahlera, zwracając uwagę na czysto muzyczne (nie programowe i nie ilustracyjne) właściwości dzieł twórcy *Pieśni o ziemi*. Chodzi tu o wątek natury przenikający całą twórczość Mahlera, a wyrażający się muzyką samą w, jak pisze Floros, „»durowo« brzmiącej tonalności, jasnych barwach instrumentalnych oraz imitacjach śpiewu ptaków”¹⁸. Co ciekawe, te same jakości rezonują w muzyce Lasonia niezależnie od muzyki Mahlera. Świadczy to o powszechności skojarzeń archetypowych, także muzycznych.

OBRAZY I BRZMIENIA NATURY W MUZYCE KOMPOZYTORÓW POKOLENIA STAŁOWEJ WOLI

W muzyce kompozytorów pokolenia stalowowolskiego odniesienia do natury (bardzo liczne – zarówno czytelne, jak i zawoalowane) pełnią rolę „uwartościowaną”, wpisując się w model opisany powyżej. W twórczości Knapika natura funkcjonuje głównie w znaczeniu symbolicznym, jako podstawa do zadania egzystencjalnych pytań o sens ludzkiego życia, czasu i przemijania. W podobnym kontekście, choć dużo bardziej związanym ze społeczną sytuacją „tu i teraz” (poprzez obecność zaangażowanych tekstów Jacka Biereżina), funkcjonują surrealistyczne obrazy natury w cyklu *Audycji* Krzanowskiego. Utwory Lasonia wydają się natomiast w ogóle przeniknięte „duchem natury”, mimo że pod względem semantycznym są zwykle niedookreślone, a ich „treściowe uposażenie” jest ledwo zasugerowane poprzez ogólnikowe tytuły (które twórca nadawał niekiedy już po powstaniu dzieł). Muzyka Lasonia wykazuje związek z naturą wręcz genetyczny, przejawiający się w żywiołowości, charakterystycznej czysto muzycznej „radości dziania się”. Istotne jest też wyrażane w słownych wypowiedziach artysty emocjonalne podejście do przyrody (zwłaszcza górskiej) i przyznanie jej ważnej roli w kształtowaniu własnej osobowości, także twórczej.

¹⁷ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda Rodak, Paweł Rodak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 23.

¹⁸ Constantin Floros, *Gustav Mahler. Visionär und Despot: Porträt einer Persönlichkeit*, Arche, Zürich–Hamburg 1998, s. 184.

Uwzględniając indywidualne rozwiązania kompozytorskie i odwołując się do literatury związanej z wątkiem natury w muzyce, można przedstawić kilka ogólnych klasyfikacji tego tematu oraz ukazać, jak funkcjonuje on w twórczości kompozytorów stalowowolskich. Warto zaprezentować dwie: jedną wywiedzioną już z analizy samej muzyki omawianych kompozytorów (1.); drugą – z pracy Hansa Heinricha Eggebrechta, dotyczącej muzyki Gustava Mahlera (2.). Wyróżnione sposoby mogą się oczywiście ze sobą przenikać i mieszać.

1. Analiza i interpretacja muzyki kompozytorów pokolenia stalowowolskiego wskazuje, że świat natury odczytywany jest zasadniczo:
 - w duchu obrazowym (poziom podstawowy, dotyczący konkretnych, warsztatowych rozwiązań ilustracyjnych, poprzez tytuł lub tekst słowny czytelnie związany z jakimś zjawiskiem przyrodniczym; ten sposób jest najczęściej jedynie środkiem do ukonstytuowania odniesień na wyższym poziomie: symbolicznym lub emocjonalnym),
 - w duchu symbolicznym (np. powracająca falowo metafora morza u Knapika, wątek gór u Lasonia, niejednoznaczny i niepokojący wątek natury w *Audycjach* Krzanowskiego),
 - w duchu emocjonalnym (np. *Cztery pory roku* Lasonia jako, jak sam mówił, próba oddania stanów emocjonalnych twórcy związanych z odpowiednimi okresami roku kalendarzowego).
2. Hans Heinrich Eggebrecht, analizując początek *I Symfonii* Gustava Mahlera, opatrzonej słynnym kompozytorskim określeniem *Wie ein Naturlaut*, wyróżnił trzy rodzaje brzmień natury¹⁹:
 - ilustracyjne *Naturlaute* (tj. śpiew ptaków, odgłosy zwierząt),
 - *Naturlaute* związane z ludzkim przeżywaniem świata natury (echa myśliwskich rogów czy tańców i pieśni ludowych),
 - abstrakcyjne, muzyczne „symbole” (np. „puste” interwały: kwarta, kwinta, struktury alikwotowe).

Wszystkie te brzmienia stanowiły w muzyce twórcy *Pieśni o ziemi* odniesienie do „Innego”, nieskażonego, były wynikiem romantycznej idealizacji natury jako „całości” (*die Natur als Ganzes*), obejmującej kosmos, świat i człowieka. Takie całościowe pojmowanie natury wydaje się być typowe dla kompozytorów generacji stalowowolskiej. Podążając zatem za rozróżnieniem Eggebrechta poszukajmy „brzmień natury” w twórczości tych kompozytorów.

¹⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, R. Piper & Co. Verlag, München–Zürich 1986, s. 23.

PIERWOTNIE ILUSTRACYJNE *NATURLAUTE*

Wśród brzmień ilustracyjnych, czy też mimetycznych związanych z naturą, na plan pierwszy wysuwają się nawiązania do śpiewu ptaków. Bezpośrednim i najbardziej rozpoznawalnym źródłem inspiracji w twórczości stalowowolskiej trójki jest muzyka Oliviera Messiaena – wiadome jest, że zwłaszcza Knapik i Lasoń przyznawali się do fascynacji twórczością francuskiego kompozytora. Subtelne nawiązania do śpiewu ptaków pojawiają się w *Audycjach* Andrzeja Krzanowskiego, a także w niektórych utworach Knapika – zwiastują chociażby czystą i wzniosłą kulminację ostatniej z czterech pieśni *Up into the silence*. Jednak gdy u Krzanowskiego incydentalne ptasie aluzje wydają się bezpośrednio związane z surrealistycznymi obrazami natury, typowymi dla poezji Jacka Biereżina i Zbigniewa Doleckiego, tak u Knapika pełnią raczej rolę symboliczną – nie mają uzasadnienia w tekście słownym.

Jednak najistotniejszą rolę ptasie aluzje pełnią w twórczości Aleksandra Lasonia. Są one niekiedy wręcz kontynuacją zakorzenionego w tradycji nurtu *imitazione della natura*. Przejawem tego typu „muzyki przyrodniczej” jest *Wiosna z Muzyki kameralnej nr 5 „Cztery pory roku”* na klarnet, puzon, fortepian i smyczki. Cykl ten Magdalena Dziadek nazwała pastiszem *Czterech pór roku* Vivaldiego²⁰. Sam Lasoń twierdził jednak, że poszczególne ogniwa utworu, które komponował rzeczywiście w odpowiednich porach roku, nie są „ilustracją muzyczną” lecz „odzwierciedleniem jego stanów emocjonalnych związanych z przeżywaniem określonych pór roku”²¹ (zob. przykład 1).

²⁰ Magdalena Dziadek, *Mikołowskie Dni Muzyki po raz ósmy*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 16, s. 20.

²¹ Aleksander Lasoń, *Muzyka kameralna nr 5 „Cztery pory roku”*, komentarz do utworu, [w:] 45. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 20–28 września 2002, red. Beata Bolesławska i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 105.

Kammermusik No.5
Chamber music No.5

Krzysztofowi Drobie

ALEKSANDER LASOŃ
(komponiert 1981/84)

FRÜHLING / SPRING

veloce $\text{♩} = \text{ca } 120$ ($3 \text{♩} = 1''$)

*) bis Nr. 41 sind alle rhythmischen Werte angenähert; die Anbringung der Noten daher in einer senkrechten Linie in der Partitur bedeutet also nicht ihre Gleichzeitigkeit.

to nr 41 all the rhythmic values are approximate, and so the placing of the notes in one vertical line in the score does not mean that they are to be played simultaneously.

do nr 41 wszystkie wartości rytmiczne są przybliżone, dlatego też umieszczenie nut w jednej linii pionowej w partyturze nie oznacza ich jednoczesności.

© 2015 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kralow, Poland. All rights reserved.

Przykład 1. Aleksander Lasoń, *Muzyka kameralna nr 5 „Cztery pory roku”* na klarnet, puzon, fortepian i smyczki (1981/1984), część I: Wiosna. Początek²². © PWM 2015

Wyjątkowo interesująco rysuje się ewolucja wątku „ptasiego” w całej twórczości Lasonia. We wczesnych utworach kompozytora motywy ptasie były czytelne – na to źródło wskazywały m.in. flażoletowe motywy *Muzyki kameralnej nr 1* czy ornamentalna melodyka *I Symfonii*. W kolejnych dziełach ptasie konotacje są coraz bardziej abstrakcyjne, oddalają się od swojego pierwowzoru. „Ptasiość” zaczyna jednak cechować typowy dla kompozytora rodzaj „rozmigotanej” faktury instrumentalnej, którą Dorota Szwarzman nazwała nawet mianem „świergotliwej”²³. Muzyka ta zachowuje charakterystyczne dla śpiewu ptaków właściwości, tj. lekkość (współtworzoną przez drobnowartościową, ale zróżnicowaną rytmikę), jasność (wysokie rejestry, krzyżykowe tonacje), swego rodzaju „świergotliwość” właśnie. Można powiedzieć, że ewolucję wątku ptasiego w twórczości Lasonia znamionuje przejście od myślenia w kategorii *mimesis* do strukturalnego wchłonięcia właściwości śpiewu ptaków.

Wspomniane *Cztery pory roku* Lasonia są „kopalnią” ilustracyjnych, obrazowych efektów dźwiękowych (nie tylko „ptasich”) począwszy od wspomnianego śpiewu ptaków w *Wiosnie*, poprzez początkowo nieco duszną, statyczną, a następnie coraz jaśniejszą, jakby słonecznie „rozedrganą” narrację *Lata*, deszczowe „preludium” w *Jesieni* oraz flażoletowe, mroźne efekty *Zimy*. W duchu hermeneutycznym można jednak zaryzykować twierdzenie, że w całej twórczości kompozytora jedną

²² Przykłady nutowe zaczerpnięto z partytur wydanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

²³ Dorota Szwarzman, *Z dziennika wytrwałej słuchaczki*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 23, s. 8.

z dominujących jakości wydaje się kategoria „wiosenności” – nie tylko poprzez obecność aluzji ptasich, ale również przez wspomnianą predylekcję do jasnych barw instrumentalnych, rozmiętej faktury *ad libitum* i skłonności do eufonii. Wydaje się zatem nieprzypadkowe, iż Andrzej Krzanowski właśnie Lasoniowi dedykował swoje trzyczęściowe *Impresje wiosenne* na akordeon, rozpoznając być może ów typowy dla twórczości przyjaciela idiom.

Innym przykładem ilustracyjnych „brzmień natury” są liczne falujące motywy w utworach Eugeniusza Knapika, związanych z obrazem morza. W niektórych momentach motywy te przyjmują postać wręcz ikoniczną – nawet w samym zapisie partyturowym (zob. przykład 2). Dodać warto, że w jednym ze swych najbardziej rozpoznawalnych „morskich” dzieł, *Tak jak na brzegu morza... / Comme au bord de la mer...*, Knapik sięgnął po efekty naturalistyczne – jedną z warstw utworu stanowi nagrany na taśmę odgłos fal morskich.

17

Brzmienia ilustracyjne obecne są również w wielu utworach akordeonowych Andrzeja Krzanowskiego, poprzez programowe tytuły związanych ze światem natury. Dzieła te, w przeważającej mierze „sonorystyczno-nastrojowe” redefiniują akordeon jako instrumentu wszechstronny przede wszystkim pod względem brzmieniowym i ekspresywnym. Obok specyficznych rozwiązań brzmieniowo-barwowych w utworach tych zwraca uwagę charakterystyczny ton ściśle związany i wynikający z zastosowania oryginalnych jakości brzmieniowych. Przykładem może być tryptyk *Wiatr echo niesie po polanie* na dwa akordeony (wersja A) albo akordeon i klawesyn amplifikowany (wersja B), w którym obok tradycyjnych ilustracyjnych efektów typu efekt echa (powstających poprzez wykorzystanie w obu instrumentach tego samego materiału dźwiękowego, prezentowanego w przesunięciu czasowym) czy wiatrowego „szumu” (zagęszczone tremolanda akordeonu) zwraca uwagę charakterystyczna, „zimna” brzmieniowość, wpływająca na pojawienie się efektu nieco surrealistycznego. Osiągana jest ona – zwłaszcza w pierwszej części tryptyku – poprzez zastosowanie wysokich rejestrów instrumentów (jasna barwa wzmocniona jest przez *vibrato*), maksymalnie zwolniony czas przebiegu i ograniczenie materiału dźwiękowego, co sprawia wrażenie wręcz kontemplacyjnego podejścia do materii dźwiękowej (zob. przykład 3).

to Mie Miki Schenck

Wiatr echo niesie po polanie The Wind is Spreading the Echo over the Glade

ca 7'40"

ECHO

ca 2'20"

3 Lento assai ($\text{♩} = 48-50$)

ANDRZEJ KRZANOWSKI

2

The musical score is for a piece titled 'Wiatr echo niesie po polanie' (The Wind is Spreading the Echo over the Glade) by Andrzej Krzanowski. It is marked 'Lento assai' with a tempo of 48-50 beats per minute. The score is for two accordions (Akordeon I and II) and piano accompaniment (I and II). The piece is in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 3-measure phrase. The second system continues the 3-measure phrase. The third system shows a 4-measure phrase. The score includes various musical notations such as vibrato (vibr.), dynamics (pp, p, mp, mm), and articulation marks (accents, slurs). The copyright is 1985 by PWM Edition, Kraków, Poland.

Przykład 3. Andrzej Krzanowski, *Wiatr echo niesie po polanie* na dwa akordeony (1981), część I: Echo. Początek. © PWM 1985

NATURLAUTE ZWIĄZANE Z LUDZKIM PRZEŻYWIANIEM ŚWIATA NATURY

Ten typ „brzmień natury” wydaje się najrzadziej reprezentowany, gdyż jest w pewien sposób „zamykający” przez wysoki stopień semantycznego dookreślenia. Echa tego typu myślenia muzycznego znajdujemy znowu w utworach Lasonia, zwłaszcza w *Kwintecie wiosennym*, czytelnie wpisującym się w idiom pastoralny. Druga część tego utworu rozpoczyna się *quasi-cadenzą* rogu – jakby rozwiniętym ludowym zaśpiewem,

a w niektórych fragmentach zdaje się do nas dochodzić echo wiejskiej zabawy i tańca. W kontekście muzycznej idylli natury zwraca uwagę symbolika rogu, który – według analiz Raymonda Monelle'a – jest instrumentem mocno konotowanym z toposem pastoralnym, „dotkniętym” jednak obecnością człowieka²⁴. Szeroko zarysowany temat waltorni *ad libitum*, otwierający tę część *Kwintetu wiosennego*, charakteryzuje się prostotą, zwolnionym tempem narracji i śpiewnością odsyłającą do analogicznych, późnoromantycznych tematów – sygnałów inicjujących np. symfonie Mahlera. Wymienione właściwości muzyczne tego tematu przeczą tradycyjnie rozumianej, wirtuozowskiej *cadenzy*, wpisując się natomiast w typowe właściwości idiomu pastoralnego²⁵.



Przykład 4. Aleksander Lasoń, *Kwintet wiosenny* na flet, obój, klarnet, róg i fagot (1981), część II. Początek. © PWM 1985

Zarysowując jednak szerszy kontekst dla relacji między naturą a człowiekiem w muzyce, otwierają się nowe możliwości interpretacyjne. Wątek „naznaczenia” świata natury obecnością człowieka czy też roli natury w życiu człowieka można rozpatrywać bowiem także na wyższym poziomie, egzystencjalnym. Takie podejście było typowe dla poezji i pieśni romantyzmu, w której natura towarzyszyła przeżyciom i wędrowce podmiotu lirycznego; wędrowce nierzadko ku śmierci (warto wspomnieć choćby cykle pieśni *Piękna młynarka* i *Podróż zimowa* Franza Schuberta do słów Wilhelma Müllera czy *Pieśni wędrującego czeladnika* lub *Pieśń o ziemi* Gustava Mahlera), o czym też pisał Raymond Monelle²⁶.

²⁴ „The horn call evoked the woodland, and thus mystery, romance, the unknown, as well as merely the hunt”. Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 40.

²⁵ Tenże, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2006, s. 220–221.

²⁶ „The idea of nature’s voice in lyric verse became a theme in the Romantic movement, affecting also the products of contemporary poets. The aim was to write verse which seemed, not descriptive of nature, but the direct utterance of nature”. Tenże, *The Sense...*, dz. cyt., s. 174.

Przekraczając zatem pierwszy, niejako „powierzchniowy” poziom brzmień i typów muzyki konotowanych z tym wątkiem (a więc sentymentalnych i sielskich śladów ludowej muzyki tanecznej, pasterskich fujarek czy myśliwskich rogów), warto zadać pytanie o to, czy i jak w muzyce kompozytorów Pokolenia Stalowej Woli przejawia się tak rozumiany wątek egzystencjalnego podejścia do tematu natury. Wydaje się, że jest on szczególnie ważny w twórczości Andrzeja Krzanowskiego i Eugeniusza Knapika, mimo że sposób podejścia jest odrębny obu.

Surrealistyczne i niepokojące obrazy natury pojawiają się w *opus vitae* Krzanowskiego – cyklu sześciu multimedialnych *Audycji* – zarówno w tekstach słownych, jak i w scenografii (przede wszystkim *Audycji III* i *Audycji V*). Znaczące jest, że poza wyjątkami owa przyroda wydaje się milcząca, jest obrazem lub tłem towarzyszącym muzyce. W bogatej w środki sonorystyczne i niezwykle intensywnej pod względem ekspresywnym muzyce *Audycji* czytelne aluzje przyrodnicze trudno na pierwszy rzut ucha wysłyszeć (poza incydentalnymi, wspominanymi aluzjami śpiewu ptaków). Przypomnieć warto, że muzyka Krzanowskiego w pewnej mierze ukształtowana została przez fonosferę czy też audiosferę (w znaczeniu Tomasza Misiaka²⁷) miasta. Grażyna Krzanowska wspominała: „Andrzej mieszkał pomiędzy stacją karetek a rafinerią, torami kolejowymi i kościołem. Dźwięki syren, dzwonów, sygnały karetki, gwizdki – takie odgłosy otaczały go ze wszystkich stron”²⁸. Brzmienia te w *Audycjach* są najbardziej rozpoznawalne, niemniej niektóre rozwiązania muzyczne pozwalają postawić tezę o ich związku genetycznym z tym, co naturalne. Asocjacje te budzą się najpełniej w *Audycji IV* do *quasi*-panteistycznej poezji Zbigniewa Doleckiego, przesyconej specyficznymi, „dźwiękonaśladowczymi” obrazami spersonifikowanej natury („tchnienie, oddech wszystkich mórz”, „bicie serca Boga”). W kontekście tego utworu główny motyw przewodni wszystkich *Audycji* Krzanowskiego – obsesyjnie powtarzana opadająca sekunda – nabiera charakteru reprezentującego te najbardziej pierwotne brzmienia (oddech, puls). Sposób potraktowania tego motywu w *Audycji IV* jest szczególnie istotny, gdyż pojawia się towarzysząc właśnie tym słowom Doleckiego. Biorąc dodatkowo pod uwagę fakt, iż cała tkanka muzyczna utworu wywiedziona została z *II Symfonii „Kopernikowskiej”* Henryka Mikołaja Góreckiego, mianowicie wznosząco-opadającego motywu wahadłowego (również kojarzącego się z oddechem, pulsem, falowaniem), tego typu hermeneutyczna interpretacja wydaje się uzasadniona.

²⁷ Zob. Tomasz Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.

²⁸ Grażyna Krzanowska, cyt. za: Anna Domańska, *Siedem odsłon Andrzeja Krzanowskiego. Alkagran, czyli jedno miejsce na prawym brzegu Wisły*, <http://www.polskamuza.eu/siedemodslon.php?id=163> [dostęp: 15.03.2021].

AUDYCJA IV **ANDRZEJ KRZANOWSKI**

11 J=60 5 ¹ 2

nastro A. A

PPP P PPP

fsm ¹vibrato PP

¹vibrato lewą nogą / with the left foot

10 2 6

nastro A. mp PPP mp PPP P

nastro B. B

PPP P

(vibr.) senza vibr. PP PP

fsm P PP PP

© Copyright 1979 by PWM Edition, Kraków, Poland.

Przykład 5a. Andrzej Krzanowski, *Audycja IV* (1975). Początek. © PWM 1979

4

7 2 5 2 3

nastro A. PPP — P — PPP

nastro B. PPPP — P — PPPP

pp¹⁾ ad libitum

pp P mp P

vibrato senza vibr. vibrato²⁾

fsm

pp

⊕ BB

¹⁾ bacchette grandi di feltro morbido
²⁾ vibrato prawą ręką / with the right hand

5 2 3

nastro A. PPP — P — PPP — P

nastro B. — P — PPP —

pt. 1. 2. 3. 4. L.v. pp

(vibr.) senza vibr.

fsm

mp pp

PWM-8253

Przykład 5b. Andrzej Krzanowski, *Audycja IV* (1975). Początek. © PWM 1979 (cd.)

W twórczości Knapika muzycznym znakiem tego, co najbardziej pierwotne, ale także najgłębiej ludzkie jest idea śpiewu, realizowana nie tylko w utworach wokально-instrumentalnych, ale także w czysto instrumentalnych. W 2015 roku kompozytor mówił: „Śpiew i pieśń to zjawiska, które załładnęły moją wyobraźnię i ich obecność w mej twórczości trwa do dziś. [...] Ten śpiew, który jest śpiewem [...] naszych korzeni, naszego pochodzenia, *ad origine*. On jest i pozwólmy mu zabrzmieć, wybrzmieć; pozwólmy

mu się ujawnić”²⁹. W urzeczywistnianiu idei śpiewu w utworach Knapika kluczową funkcję pełni szczególny, zwolniony przepływ czasu. U interpretatorów muzyki Knapika ów specyficzny czas muzyczny budził skojarzenia z naturalnym „rytmem i tchnieniem przyrody”, zestrojonym jednak z obecnością podmiotu lirycznego³⁰. Andrzej Chłopecki pisał o *Arii z Corale, interludio e aria* – swoistego manifestu estetyki Knapika – „ta muzyka zakwita śpiewem. Śpiewem pieśni, śpiewem z gruntu romantycznym”³¹ (zob. przykład 6).



Przykład 6. Eugeniusz Knapik, *Corale, interludio e aria* (1978), część III: *Aria*. „Śpiew” fletu. Początek. © PWM 1981

²⁹ Ad origine. *Eugeniusz Knapik...*, dz. cyt., s. 152.

³⁰ Stanisław Kosz, *Eugeniusz Knapik – Wyspy*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szewajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 292; Leszek Polony, *Jeszcze o nowym romantyzmie*, [w:] tegoż, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 222.

³¹ A. Chłopecki, komentarz do utworu, [w:] *Kwartet Śląski, Pokolenie Stalowowolskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011.

NATURLAUTE JAKO ABSTRAKCYJNE, MUZYCZNE „SYMBOLE”

Trzeci z wyróżnionych przez Eggebrechta typów brzmień natury otwiera najszerze możliwości interpretacyjne i jest też najszerzej obecny w muzyce Knapika i Lasonia. Abstrakcyjne, niemimetyczne brzmienia, kojarzone jednak tradycyjnie z naturą, występują przede wszystkim w utworach, które czytelnie – poprzez tytuł lub warstwę słowną – odwołują się do obrazów natury tj. morza, gór, pór roku. Niektóre z tych brzmień/struktur muzycznych wpisują się w wielką tradycję muzyki związanej z naturą – analogiczne struktury brzmieniowe występują też w podobnej funkcji u obu kompozytorów.

W fazie początkowej *Gór Lasonia* dominują brzmienia kwintowo-kwartowe; utwór rozpoczyna kwinta *f-c*, która, co interesujące, otwiera również Karłowiczowską, „górską” *Pieśń o Wszechbycie* (być może podobieństwo jest nieprzypadkowe). Charakterystyczny dla utworu Lasonia jest bardzo powolny, ale stały ruch ascendentalny, dotyczący zarówno krótszych fragmentów, jak i całego utworu, aż do *quasi*-„światelnego” epilogu dzieła. Wpisuje się on w obecny muzyce zachodniej, począwszy od klasycyzmu model *per aspera ad astra* („przez ciernie do gwiazd”), czyli – jak komentuje Leszek Polony odnosząc się do *Odwiecznych pieśni* Karłowicza – „trajektorię od ciemności do światła, od smutku czy heroicznej walki do radości”³². W kontekście muzyki „górskiej” taki model rozpatrywać można w duchu *quasi*-ilustracyjnym (jako po prostu obrazu mozolnego wspinania się), symbolicznym, a nawet etycznym czy religijnym. W skali mikro model *per aspera ad astra* szczególnie mocno oddziałuje na początku *Gór Lasonia* – w pierwszej i drugiej fazie utworu. *Quasi*-przestrzenny, powoli wyłaniający się wstęp *tranquillo* doprowadza do pierwszego pojawienia się głównej myśli tematycznej (*animato*), nazwanej przez Małgorzatę Pintał „tematem majestatu”³³, choć można by ją pewnie określić mianem „tematu gór” – nie tylko ze względu na wzniosły i majestatyczny charakter, ale również konstrukcję mającą za podstawę skalę góralską. Ukształtowanie tych pierwszych faz utworu Lasonia nasuwa nieodparte skojarzenia z *Symfonią alpejską* Richarda Straussa (początkowe fragmenty: *Noc* oraz *Wschód słońca*), choć oczywiście model taki spotykany jest w innych utworach, zwłaszcza tych związanych z archetypem natury. Leszek Polony, interpretując podobne rozwiązania w muzyce Karłowicza i Straussa, mówił o efekcie „rozprzestrzeniania się brzmienia”, stanowiącego jakieś przejście „od fundamentu, położonego gdzieś w najgłębszej głębi istnienia, po najdalszy kres naszej percepcji”, co jest „muzycznym odpowiednikiem perspektywy”³⁴ (zob. przykład 7a i 7b).

³² L. Polony, *Nowe spojrzenia na muzykę Karłowicza*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2017, nr 10, s. 39.

³³ Małgorzata Pintał, *Usłyszeć góry w muzyce... Nad kulturą Podhala w muzyce polskiej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010, s. 82 [praca magisterska].

³⁴ L. Polony, *Muzyczne ikony niewidzialnego. Z rozważań o symbolu w muzyce*, [w:] *Ikony niewidzialnego*, red. ks. Marek Lis, Zbigniew Władysław Solski, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003, s. 105.

4/4 ca 42
4 tranquillo

ALEKSANDER LASOŃ (1979-1980)

VC 1
2
3
4
5

cb 1
2
3
4

VC 1
2
3
4
5

cb 1
2
3
4

Przykład 7a. Aleksander Lasoń, *Góry* (1980). Początek oraz temat główny. © PWM 1987

Przykład 7b. Aleksander Lason, *Góry* (1980). Początek oraz temat główny. © PWM 1987 (cd.)

Model *per aspera ad astra* jest obecny również w utworach Knapika – przykładem jest *Le Chant*, w którym końcowa, muzyczna apoteoza na słowie „morze” (przywodząca na myśl podobne rozwiązania chociażby z *Symfonii Morskiej* Ralph'a Vaughana Williamsa) rozwiązuje dramatyczne konflikty, cechujące pierwszą, czysto instrumentalną fazę utworu.

Istotną rolę pełni w kilku utworach Knapika i Lasonia, związanych z wątkiem natury, akord pentatoniczny (choć zazwyczaj przybrudzony dźwiękami obcymi) – „wolny jak powietrze” (używając określenia Jeana Cassou³⁵). Sposób jego wykorzystania i potraktowania przywodzi na myśl

³⁵ Jean Cassou i in., *Encyklopedia symbolizmu*, przeł. Joanna Guze, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 278.

„kosmiczny” finał *II Symfonii „Kopernikowskiej”* Góreckiego i jest to raczej pewne źródło inspiracji – o fascynacji tym brzmieniem mówił Knapik:

Z zachłyśnięcia się mistyką harmonii *Ad Matrem* wzięła się dalsza jego [Góreckiego – K.K.] twórczość. Przedtem diametralnie się zmieniał, od *Ad Matrem* – utworu przełomowego – zaprzestał zmian. Posadowił się na pewnym typie muzyki, harmonii, materiale, które nazwałbym mistycznym trwaniem, mistycznym czasem, mistycznym otwarciem się w przestrzeń bez granic, bez końca. Znalazł wreszcie właściwe środki. W drugiej części *II Symfonii* był to akord pentatoniczny krążący między Des-dur a pentatoniką na czarnych klawiszach³⁶.

Czytelne akordy z dominującą w ich strukturze pentatoniką występują w kluczowym momencie *Gór Lasonia* („światlny” finał dzieła) oraz w obu „morskich” utworach Eugeniusza Knapika do słów Paula Valéry’ego, towarzysząc inwokacjom do morza (*Le Chant*) oraz fali (*Tak jak na brzegu morza... / Comme au bord de la mer...*), stając się jednym z najważniejszych brzmień konotowanych z naturą w twórczości obu artystów (zob. przykład 8).

³⁶ K. Droba, *Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2011, s. 132.

A 1 2

Cr 1 (2^a) J=40 LARGO, *p* *legatissimo*

Vn1 2 *pp* *sul tasto*

Vn 2 *pp* *sul tasto*

Vl *pp* *sul tasto*

Vb 1 *pp* *sul tasto*

2 *pp* *sul tasto*

3 *pp* *sul tasto*

4 *pp* *sul tasto*

N.M.

Recit O falo - o straszliwa niemocy przeczyszczenia! Oddajesz się i zamykasz

PWM 0204

Przykład 8. Eugeniusz Knapik, *Tak jak na brzegu morza...* / *Comme au bord de la mer...* na zespół instrumentalny i taśmę (1977). Inwokacja do fali. © PWM 1979

W STRONĘ KONKLUZJI

Zaprezentowane przykłady stanowią pewien wybór spośród bogactwa „naturalnych” odniesień, przede wszystkim we wczesnej twórczości kompozytorów Pokolenia Stalowej Woli. Interpretując ich twórczość w kontekście tradycji muzyki związanej z archetypem natury, podkreślić trzeba, że mimo czytelnych tropów pozwalających przypisać ich do tej tradycji, na pierwszy plan wysuwa się jednak niepodrabialny, indywidualny rys twórców. Przejawia się on przede wszystkim poprzez oryginalny typ brzmieniowości, ekspresji, kształtowania czasu (aspekt istotny u Knapika), określony sposób budowania formy. I w tym ostatecznie tkwi siła ekspresywnego i symbolicznego oddziaływania tej muzyki. Warto przypomnieć słowa Carla Gustava Junga – w sztuce jedynie niezależne, indywidualne i wyrażane językiem współczesności artysty symboliczne ujęcia archetypów mają moc ich urzeczywistniania i poruszania odbiorcy, „wyzwalając w nas głos silniejszy od naszego”³⁷.

Ostatecznie obrazy i brzmienia natury w twórczości kompozytorów Pokolenia Stalowej Woli realizują w dużej mierze założenia romantycznej idylli. Nie świadczą jednak jedynie o tęsknocie do prostej utopii ludzkiej szczęśliwości, ale zwracają się ku źródło pierwotnej harmonii świata i porządkowi etycznemu. Idiom wiosny, śpiewu ptaków – i śpiewu ludzkiego – obrazy gór czy morza mogą być bowiem rozpatrywane, jak pisała Dorota Siwicka, jako „takie próby oswojenia bytu, aby niósł on nie tylko rozpacz i cierpienie, ale także ukojenie, radość, piękno. Każda idylla jest bowiem opowieścią o domu – gnieździe, o łagodnym istnieniu, w którym byt i historia nie ranią człowieka”³⁸.

³⁷ C.G. Jung, dz. cyt., s. 388.

³⁸ Dorota Siwicka, *Romantyzm 1822–1863*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 140.

BIBLIOGRAFIA

- Ad origine. *Eugeniusz Knapik w rozmowie z Kingą Kiwałą*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2015, nr 6, s. 139–152.
- Baudelaire Charles, *Człowiek i morze*, przeł. Bronisława Ostrowska, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/czlowiek-i-morze.html> [dostęp: 21.10.2021].
- Burska Lidia, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Cassou Jean i in., *Encyklopedia symbolizmu*, przeł. Joanna Guze, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.
- Chłopecki Andrzej, *Stalowa Wola po raz drugi*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 16, s. 14–15.
- Chłopecki Andrzej, komentarz do utworu, [w:] *Kwartet Śląski, Pokolenie Stalowowolskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011.
- Domańska Anna, *Siedem odsłón Andrzeja Krzanowskiego. Alkagran, czyli jedno miejsce na prawym brzegu Wisły*, <http://www.polskamuzea.eu/siedemodslon.php?id=163> [dostęp: 15.03.2021].
- Droba Krzysztof, *Przybliżanie muzyki: Ives, nowy romantyzm i wychowanie estetyczne*, „Klucz” 2011, nr 10, s. 7–12.
- Droba Krzysztof, *Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2011.
- Dziadek Magdalena, *Mikołowskie Dni Muzyki po raz ósmy*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 16, s. 18–20.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Die Musik Gustav Mahlers*, R. Piper & Co. Verlag, München–Zürich 1986.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda Rodak, Paweł Rodak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Floros Constantin, *Gustav Mahler. Visionär und Despot: Porträt einer Persönlichkeit*, Arche, Zürich–Hamburg 1998.
- Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Kosz Stanisław, *Eugeniusz Knapik – Wyspy*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwejgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 289–296.
- Lasoń Aleksander, *Muzyka kameralna nr 5 „Cztery pory roku”*, komentarz do utworu, [w:] *45. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 20–28 września 2002*, red. Beata Bolesławska i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 104–105.
- Misiak Tomasz, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.
- Monelle Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Monelle Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2006.

- Pintal Małgorzata, *Usłyszeć góry w muzyce... Nad kulturą Podhala w muzyce polskiej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010 [praca magisterska].
- Polony Leszek, *Jeszcze o nowym romantyzmie*, [w:] tegoż, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 212–225.
- Polony Leszek, *Muzyczne ikony niewidzialnego. Z rozważań o symbolu w muzyce*, [w:] *Ikony niewidzialnego*, red. ks. Marek Lis, Zbigniew Władysław Solski, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003, s. 101–106.
- Polony Leszek, *Nowe spojrzenia na muzykę Karłowicza*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2017, nr 10, s. 35–44.
- Schiller Friedrich, *On Naïve and Sentimental Poetry*, przeł. William F. Wertz Jr., https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html [dostęp: 20.03.2021].
- Siwicka Dorota, *Romantyzm 1822–1863*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Szwarcman Dorota, *Z dziennika wytrwałej słuchaczki*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 23, s. 6–11.
- Świda-Ziemba Hanna, *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Tomaszewski Mieczysław, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Wellek René, *The Concept of “Romanticism” in Literary History*, „Comparative Literature” 1949, nr 1, s. 1–23.
- Zaleski Marek, *Echa idylli*, Universitas, Kraków 2007.

STRESZCZENIE

Jednoznaczne zdefiniowanie czym jest „natura w muzyce” może nastroić trudności. Różnice w pojmowaniu natury w tradycji filozoficznej przełożyły się bowiem na sztukę. Symptomatyczne stał się osiemnastowieczny spór się na temat między Jean-Philippe’em Rameau a Jean-Jakim Rousseau. Pierwszy z nich, w duchu tradycji klasycznej, sięgającej Pitagorasa, kojarzył pojęcie natury w muzyce z harmonią elementów i porządkiem, wyrażanym liczbą. Drugi, przeczuwając romantyzm i postulując „powrót do (prawdziwej) natury”, jej przejawy widział w ekspresji, uczuciu, a jej nośnikiem miała być melodia. Przewartościowaniu ulegał również w muzyce nurt „przyrodniczy”, zakorzeniony w tradycji jako *imitazione della natura*. Znacząca stała się wskazówka Ludwiga van Beethovena w partyturze VI Symfonii „Pastoralnej” – *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*. To właśnie w XIX wieku natura, przyroda stała się tematem uprzywilejowanym, językiem archetypowych symboli, mającym swoje odzwierciedlenie w muzyce. Hans Heinrich Eggebrecht, odnosząc się do wstępu I Symfonii Mahlera oznaczonej określeniem *Wie ein*

Naturlaut, wyróżnił trzy typy „brzmień natury” (*Naturlaute*) w muzyce: 1) czysto ilustracyjne (typu imitacja śpiewu ptaków); 2) związane z ludzkim przeżywaniem natury (typu echa rogów myśliwskich czy tańców ludowych); 3) czysto brzmieniowe, abstrakcyjne (typu brzmienia kwintowo-kwartowe czy struktury alikwotowe). Celem artykułu jest klasyfikacja i prześledzenie różnych typów związków muzyki z (różnorako rozumianą) naturą w muzyce kompozytorów polskich, łączonych z ruchem „nowego romantyzmu” (tzw. „Pokolenie Stalowej Woli” – Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń).

ABSTRACT

TOPES AND ECHOES OF NATURE IN THE WORK OF STALOWA WOLA GENERATION COMPOSERS

key words: *Stalowa Wola Generation*, *natur and music*, *new romanticism*, *musical expression*

Defining what ‘nature in music’ is can be difficult. A symptomatic moment was the 18th-century dispute between Rameau and Rousseau. The former, in the spirit of the classical tradition going back to Pythagoras, associated the concept of nature in music with the harmony of elements and order expressed through numbers. The latter, anticipating Romanticism and postulating a ‘return to (true) nature’, saw its manifestations in expression and feeling, with melody serving as its medium. The ‘naturalist’ trend in music (*imitazione della natura*) was also being re-evaluated. A significant indicator of this shift is Beethoven’s hint in the score for the *Pastoral Symphony No. 6 – mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*. It was in the 19th-century that nature and wildlife became a favoured theme, a language of archetypal symbols, reflected in music. Eggebrecht, referring to the introduction of Mahler’s *Symphony No. 1*, described as *Wie ein Naturlaut*, distinguished three types of ‘nature sounds’ in music: 1) purely illustrative (such as imitations of birdsong); 2) related to the human experience of nature (such as echoes of hunting horns or folk dances); 3) purely sonorous, abstract (such as fifth-quarter sounds or aliquot structures). The objective of this article is to classify and trace different types of relationships between music and (variously perceived) nature in the work of the composers, connecting with ‘new romanticism’ movement (so called ‘Stalowa Wola Generation’ – Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń).