

O TWÓRCZOŚCI PIEŚNIOWEJ EUGENIUSZA KNAPIKA¹

słowa kluczowe: Eugeniusz Knapik, pieśni, E.E. Cummings, E. Stachura, Z. Herbert, P. Valéry, J. Fabre, K.I. Gałczyński

Eugeniusz Knapik (ur. 1951) rozpoczął swoją przygodę z kompozycją od pieśni – gatunku XIX-wiecznego, który apogeum swojego rozwoju osiągnął w twórczości Johanna Brahmsa i Gustava Mahlera – tak jakby chciał powtórzyć za wierszem *Biedny Poeta* Czesława Miłosza, że „pierwszy ruch jest śpiewanie”². Tym samym Knapik wpisał się w krąg kompozytorów romantycznych i późnoromantycznych, których pierwsze lub drugie opus to pieśni. W tym gronie znajdziemy choćby Schuberta, Mahlera i Szymanowskiego, czyli twórców muzyki w późniejszym czasie bliskiej Knapikowi.

PIERWSZY OKRES PIEŚNIOWY

Cykl *Trzech pieśni do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* na baryton i fortepian z roku 1971 powstał podczas studiów kompozytorskich u Henryka Mikołaja Góreckiego. Ten wczesny utwór wyróżnia ewolucyjny sposób kształtowania materii dźwiękowej, polegający na ciągłych przekształceniach jednego motywu. Materiał muzyczny jest „swobodnie atonalny”³, kompozytor często posługuje się chromatyką. Zostaje przy tym zachowany ścisły związek pomiędzy poezją a muzyką, która respektuje zasady podziału wersyfikacyjnego, wynikające z budowy wierszy. Partia fortepianu jest zróżnicowana, bogata kolorystycznie – zwłaszcza w pieśni drugiej, będącej centrum całego cyklu. Uwidacznia się w niej

¹ Artykuł powstał na bazie rozdziału pracy magisterskiej Wojciecha Stępnia, *Up into the Silence – cykl pieśni Eugeniusza Knapika – pożegnanie z XX wiekiem*, napisanej w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2002, s. 30–34.

² Czesław Miłosz, *Biedny poeta*, [w]: tegoż, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 106.

³ Zob. Eugeniusz Knapik, *Trzy pieśni do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, komentarz do utworu, [w]: Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 29.

wpływ muzyki romantycznej i impresjonistycznej – zwłaszcza twórczości Karola Szymanowskiego. Dominuje w niej estetyka oniryczna, tak charakterystyczna dla późniejszych utworów Knapika. Zwracają także uwagę statyczne akordy, tworzące tło dla głosu wokalnego. Magdalena Dziadek uważa, że w dziele tym „kryją się zalążki dojrzałego stylu kompozytora, który uczynił śpiew zasadniczym środkiem artystycznej wypowiedzi”⁴.

7 *Lento cantabile*
roz - ma - wia - my o kwi - tach i wier - szach

11
psach na zie - mi i pta - kach na nie -

13
bie We śnie w la - sach są jas - ne po - la - ny spo - kój

17
zła - ty i nie - sły - cha - ny po - ca - hun - ki zie - lo - ne jak pa - proć

24

Przykład 1. Eugeniusz Knapik, *Trzy pieśni*, pieśń II: *We śnie*, t. 9–13. © Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach 2018

4 Tamże.

Kolejny cykl pieśni powstaje dwa lata później, w 1973 roku, i jest pierwszym, przełomowym dziełem orkiestrowym młodego twórcy. *La flûte de jade* na sopran solo i orkiestrę skomponowany został do tekstów poetów chińskich – Shang Wu-Kiena, Li Tai Po oraz nieznanego twórcy – we francuskim przekładzie Franza Toussainta. Właściwymi pieśniami są pierwsza, druga i czwarta, w trzeciej zaś brakuje partii głosu wokalnego, a rolę instrumentu solowego przejmuje fortepian. Dzieło opiera się na ostinatowej strukturze motywicznej, „na tle której sopran solo (a w części III – fortepian) rozwija swoją myśl muzyczną”⁵. Ta powtarzająca się figura motywiczna staje się dopełnieniem partii sopranu i fortepianu, które pełnią rolę tytułowej fletni. Jeśli szukać charakterystycznych właściwości tej muzyki, należy wymienić zwłaszcza statyczność i śpiewność, tak więc cechy, które uwidoczniły się już w *Trzech pieśniach* do słów Gałczyńskiego. Utwór dwudziestodwuletniego twórcy zaskakuje bogactwem kolorystycznym, dojrzałością artystycznej wypowiedzi, a także proponowanym nowym czasem muzycznym – czasem, który rodzi się ze śpiewności linii melodycznej głosu. Pierwsza pieśń, *Le pavillon de la musique* (Pawilon muzyki), pobrzmiewa echem szerokich planów muzyki H.M. Góreckiego.

The image shows two pages of a musical score. The left page is the title page, featuring the title 'LE PAVILLON DE LA MUSIQUE' in large, bold letters. Below the title, there are lyrics in French: 'Les musiciennes sont parties. Les luths qu'elles avaient mis dans les vases de jade s'inclinent vers les luths et semblent écouter encore.' The right page shows the musical notation for the soprano and piano parts. The soprano part is written on a single staff, and the piano part is written on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 2. Eugeniusz Knapik, *La flûte de jade*, pieśń I: *Le pavillon de la musique*, t. 1–9. © PWM 1980

Idea pieśni i pieśniowości realizuje się jednak najpełniej w obrazie symfonicznym z głosem sopranowym *Le Chant* z roku 1976. Już sam tytuł sugeruje naczelną ideę utworu, jaką jest śpiew – jak pisze kompozytor, ideę, „z której wszystko wynika, powstaje i stanowi cel, do którego

⁵ Tamże, s. 39.

wszystko zmierza. Idea ta ma wpływ na sposób prowadzenia frazy muzycznej w poszczególnych instrumentach, a także całych pasm i bloków wielodźwiękowych, kontrapunktujących się wzajemnie”⁶. Utwór, napisany do fragmentu poematu *Cmentarz morski* Paula Valéry’ego, jest jednoczęściowy, z wyraźnym wewnętrznym podziałem na trzy fazy. Stanowi filozoficzny komentarz do obrazu tworzenia się i formowania śpiewu (głos wokalny ukazuje się dopiero pod koniec utworu). Muzyka odbiega tu od subtelnej, delikatnej wizji dźwiękowej *La flûte de jade*, kierując się w stronę ciemnych, rozległych, ekspresjonistycznych obrazów, a kompozytor nierzadko sięga po środki sonorystyczne, sprowadzając „poetykę dzieła do wymiaru czysto brzmieniowego”⁷. Interesujące jest, w jaki sposób Knapik wydobywa głos z materiału partii instrumentalnych oraz w jaki sposób buduje kulminację na słowie *la mer* („morze”). Ten rodzaj *climaxu* zapowiada już późniejsze sposoby budowania narracji muzycznej w cyklach: *Up into the Silence* i *Podróż długa*.

6 E. Knapik, *Le Chant*, komentarz do utworu, [w:] 21. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 17–25 września 1977, red. Mieczysław Kominek i Olgierd Pisarenko, „Warszawska Jesień”, Warszawa 1977, s. 100–101.

7 Stanisław Kosz, *O muzyce Eugeniusza Knapika*, [w:] Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik...*, dz. cyt., s. 101.

Po poezję Valéry'ego kompozytor sięgnie ponownie rok później, pisząc *Tak jak na brzegu morza...* na zespół instrumentalny i taśmę. Wiersz francuskiego poety stanie się tym razem tworzywem recytacji nagranego na taśmę głosu. Nie jest to pieśń, ale utwór słowno-muzyczny, w którym dominuje obrazowość przedstawienia i impresywna nastrojowość.

Tekst podyktował tutaj muzyczną formę i wpłynął na całokształt brzmienia utworu. Odzwierciedla to w dużym stopniu poetyckość muzyki Knapika, wyrastającą z inspiracji słowem.

Słowo jest obecne nie tylko w głosie wokalnym, ale stanowi także o kształcie utworów czysto instrumentalnych. Stąd rodzi się w tej muzyce specyficzna pieśniowość, dominacja melodyki, a co za tym idzie – liryczność, która wdziera się do dzieł instrumentalnych w postaci tytułów, ale też specyficznej faktury, by wskazać choćby na arię w *Corale, interludio e aria* na flet, klawesyn i zespół smyczkowy (1978), *Hymn* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1980), *Śpiew* – drugą część *I Kwartetu smyczkowego* (1980), dwie arie i recytatyw w *Particie* na skrzypce i fortepian (1980). Analogicznie do *Le Chant*, zakończenie *Tak jak na brzegu morza...* zawiera rozwibrowaną tkankę dźwiękową opartą na eufonicznym wielodźwięku.

40

20

2 ♩ = 66

Fl 1

Fl 2

Ob 1

Cl 1

Cr 1

Vn 1

Vl 1

Vb 1

NM

PWM 6204

Przykład 4. Eugeniusz Knapik, *Tak jak na brzegu morza...*, nr 20. © PWM 1979

Wśród utworów z tekstem należałoby także wymienić nigdy niewykonane *Medytacje* na sopran i 13 wykonawców do słów Tadeusza Różewicza z roku 1972, pracę dyplomową *Psalms* na sopran solo, alt solo, baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną, pisaną na przestrzeni lat 1973–75, oraz rodzaj kantaty *Pieśni ziemi* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną do słów ludowych i Augustyna Świdra z roku 1982.

W pierwszym okresie twórczości Knapik rezygnuje z poezji polskiej na rzecz francuskiej oraz przekładów z języka francuskiego. Ta preferencja będzie podyktowana z jednej strony niekorzystnym brzmieniem samego języka polskiego, a z drugiej – zbytnią konkretnością i brakiem płynności melodycznej polskiej liryki. Sięgnięcie do języka francuskiego w takich utworach jak *La flûte de jade* czy *Le Chant* wprowadziło do muzyki Knapika bogactwo barw orkiestrowych, lekką, przejrzystą fakturę i przyniosło równowagę tekstu i muzyki, które odtąd staną się cechami jego stylu.

W roku 1985 Knapik raz jeszcze wróci do poezji chińskiej, a mianowicie do tekstów Li Tai Po – w przekładzie już nie francuskim, jak miało to miejsce w *La flûte de jade*, ale niemieckim – poprzez stworzenie *Strof* na róg, baryton i organy. Fakt jednorazowego wykonania utworu podczas X Musik-Biennale w Berlinie w roku 1985 i braku informacji na temat dzieła pozwala mi jedynie zacytować słowa niemieckiej krytyczki Beate Nauenburg:

Ta jednoczęściowa kompozycja składa się z sześciu częściowo kontrastujących, częściowo związanych z sobą odcinków o odmiennej kombinacji obsady. Dominującą zasadę konstrukcyjną narzucają tu trzy strofy tekstu, które jak początek, środek, zakończenie – nadają dziełu niezwykłą homogeniczność poprzez zastosowanie tych samych symboli językowych⁸.

W utworze tym kompozytor operuje metaforą i symbolem – elementami, które staną się kluczem do zrozumienia jego późniejszego monumentalnego dzieła operowego – *The Minds of Helena Troubleyn*⁹.

Data powstania	Tytuł	Tekst	Język	Obsada	Czas trwania
1971	<i>Trzy pieśni</i>	K.I. Gałczyński	polski	baryton i fortepian	10'
1972	<i>Medytacje</i>	T. Różewicz	polski	sopran i 13 wykonawców	10'
1973	<i>La flûte de jade</i>	poeci chińscy (F. Toussaint)	francuski	sopran i orkiestra	22'
1973–75	<i>Psalms</i>	psalmy	łaciński	sopran, alt, baryton, chór i orkiestra	45'
1976	<i>Le Chant</i>	P. Valéry	francuski	sopran i orkiestra	11'
1977	<i>Tak jak na brzegu morza</i>	P. Valéry	francuski	zespół instrumentalny, taśma (recytacja)	20'

⁸ Beate Nauenburg, recenzja utworu *Strofy*, [w:] I. Bias, *Eugeniusz Knapik...*, dz. cyt., s. 64.

⁹ Odsyłam do pracy magisterskiej Urszuli Pałki poświęconej roli symbolu w operze *La libertà chiama la libertà*. Zob. Urszula Pałka, *III część trylogii operowej Eugeniusza Knapika „The Minds of Helena Troubleyn” w aspekcie symbolicznym*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 1999 [praca magisterska].

1981–82	<i>Pieśni ziemi</i>	ludowy, A. Świder	polski	sopran, baryton, chór i orkiestra	22'
1984	<i>Strofy</i>	Li Tai Po	niemiecki	róg, baryton i organy	16'

Tabela 1. Pierwszy okres pieśniowy w twórczości Eugeniusza Knapika

DRUGI OKRES PIEŚNIOWY

Osiem lat swojej pracy twórczej (1988–1995) Knapik poświęcił szeroko zakrojonemu przedsięwzięciu, którego rezultatem były trzy opery skomponowane do tekstu Jana Fabre’a, poświęcone mitycznej walce człowieka – symbolizowanego przez główną bohaterkę Helenę – z Naturą-Stwórcą, uosobioną przez Ragazza. Potężnych rozmiarów dzieło napisane zostało na olbrzymi aparat wykonawczy: w *Das Glas im Kopf wird vom Glas* są to głosy solowe, chór dziecięcy, chór mieszany i orkiestra symfoniczna, w *Silent Screams, Difficult Dreams* i *La libertà chiama la libertà* – głosy solowe, chór i orkiestra. Tryptyk łączy dramat muzyczny z gatunkiem kantaty i pieśni, nawiązując bardziej do wagnerowskiego dramatu niż do tradycyjnej opery klasyczno-romantycznej¹⁰. Druga scena z ostatniej opery tryptyku – *La libertà chiama la libertà* – będąca duetem Heleny i Ragazza, stanie się drugim ogniwem rozpoczętego w 1996 roku monumentalnego cyklu pieśni *Up into the Silence* na sopran, baryton i orkiestrę symfoniczną, ukończonego w roku 2000.

Tematem *Up into the Silence* jest miłość – najwyższe ludzkie uczucie, które, według kompozytora, sztuka XX wieku potraktowała marginesowo. Upatrując w miłości przejaw znienawidzonej tradycji i anachronicznej sentymentalności, postanowiła usunąć ją ze swej przestrzeni, by dać wyraz duchowi postępu i nowoczesności. W rozumieniu Knapika, miłość ma być odpowiedzią na zagadkę ludzkiego losu, ukazywać sens artystycznych działań, dążeń i pragnień. Ma stać się nadzieją na przyszłość nowej sztuki i nowego życia, w których przywrócone zostanie należne miłości miejsce. W komentarzu do swojego utworu kompozytor pisze:

Postanowiłem poświęcić ten cykl miłości, bowiem w moim przekonaniu sztuka ostatnich dziesięcioleci (a ściślej, właściwie całego ubiegłego wieku) tę najważniejszą sferę doznań człowieka i niezwykle istotny obszar ludzkich doświadczeń zepchnęła na margines swojej penetracji. Zajęta sama sobą i rozwiązywaniem swych technologicznych problemów z jednej strony, z drugiej wtłoczona w niezwykle brutalną rzeczywistość wydarzeń XX wieku, sztuka zogniskowała swe zainteresowania wokół doświadczenia śmierci i jej nieodłącznych siostr: choroby duszy i choroby ciała. Opuszczona przez twórców, pozostawiona we

¹⁰ Interesujące uwagi dotyczące tego zagadnienia zostały przedstawione w rozmowie Andrzeja Chłopeckiego z Wiktorem Brégyem. Zob. *Stan nierzeczywisty. Wiktor Aleksander Brégy i Andrzej Chłopecki rozmawiają o projekcie operowym Eugeniusza Knapika*, „Opcje” 1997, nr 1, s. 46–50.

władaniu różnych maści kuglarzy z „fabryk snów”, wystawiona niczym towar na sprzedaż, miłość stała się w sztuce tematem „źle obecnym”. Z tej przyczyny sztuka XX wieku pozostawiła po sobie generalnie bardzo jednostronny, niepełny i chyba niedostatecznie prawdziwy obraz kondycji ludzkiej. Pokusa, by pod koniec wieku jeszcze raz zmierzyć się z tematem, który był dominantą zainteresowań twórców wszystkich epok, a mimo to pozostał nieodgadnioną tajemnicą ludzkiej natury, była wielka¹¹.

Cykl *Up into the Silence* składa się z czterech pieśni. Pierwsza, trzecia i czwarta stworzone zostały do tekstu Edwarda Estlina Cummingsa, druga pieśń jest sceną z opery *La libertà chiama la libertà* do tekstu Jana Fabre’a. Pieśni połączone są wspólnym materiałem motywicznym i podobnym rodzajem formowania tkanki muzycznej. Duże odcinki kształtowane są ewolucyjnie, a ich rozwój biegnie od stosowania pojedynczych interwałów do dużej różnorodności przebiegów. Podstawą budowania kulminacji są rozległe piętra akordowe, zazwyczaj postacie akordu durowego z septymą i noną, którego dźwięki zakomponowane zostają pomiędzy wszystkie głosy orkiestrowe. Pulsująca, eufoniczna tkanka muzyczna, którą można zauważyć w zakończeniu *Tak jak na brzegu morza...*, teraz stanie się podstawą kształtowania dramaturgii utworu. Przejrzysta i lekka wcześniej faktura Knapika stopniowo się zagęszcza, akordy otrzymują niespotykaną siłę i napięcie.

¹¹ E. Knapik, *Up into the Silence*, komentarz do utworu, [w:] 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 21–29 września 2001, red. Beata Bolesławska i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2001, s. 57.

38

poco rall. **15** Solenne con tenera espressione lento assai

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Bsn.
Bsn.
Tr.
Tbn.
Tbn.
Tub.
Timp.
Tm.
Perc.
Bsn.
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vcl.
Vcb.
Voc.

up in - to the si - lence

Przykład 5a. Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, pieśń I: *love is more thicker*. © PWM 2000

Przykład 5b. Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, pieśń I: *love is more thicker*. © PWM 2000 (cd.)

Up into the Silence jest rodzajem „pieśniowego intermezza” pomiędzy dziełami scenicznymi – tryptykiem operowym *The Minds of Helena Troubleyn* a dramatem *Moby Dick* do libretta Krzysztofa Koehlera, napisanego na podstawie powieści Hermana Melville’a. Monumentalna opera, nad którą kompozytor będzie pracował trzynaście lat (1999–2011), w znaczący sposób wpłynie na rozszerzenie spektrum jego języka dźwiękowego. Pomiędzy *Up into the Silence* a oratorium *Beauty Radiated in Eternity* jest dwanaście lat różnicy – tyle samo, co między *Strofami* z 1984

roku a pierwszą pieśnią z *Up into the Silence* z 1996. W związku z tym doszedłem do wniosku, że można pokusić się o uznanie tego okresu za zupełnie autonomiczny, mimo że obejmuje on zaledwie jeden utwór – cykl *Up into the Silence*. Pieśń *Przystępuję do Ciebie*, choć stworzona w 2001 roku, została bowiem przez kompozytora zrewidowana w roku 2020 i ostatecznie stała się pierwszą częścią cyklu *Podróż długa*.

Data powstania	Tytuł	Tekst	Język	Obsada	Czas trwania
1996–2000	<i>Up into the Silence</i>	E.E. Cummings, J. Fabre	angielski, niemiecki, włoski	sopran, baryton i orkiestra	70'
2001	<i>Przystępuję do Ciebie (I cz. cyklu Podróż długa)</i>	E. Stachura	polski	sopran i orkiestra kameralna	7'

Tabela 2. Drugi okres pieśniowy w twórczości Eugeniusza Knapika

TRZECI OKRES PIEŚNIOWY

Od *Up into the Silence* poprzez *Moby Dicka* i dzieła oratoryjne kompozytor zaczyna wybierać teksty w języku angielskim, traktujące o wartościach niezniszczalnych i ostatecznych. Pomiedzy 2012 a 2018 rokiem powstały aż trzy oratoria: 1) *Beauty Radiated in Eternity*, poświęcone pięknu i miłości, stojących w opozycji do rozumu, wyrażonych w perskiej poezji Hafiza z Szirazu, 2) *Canticum puerorum*, o dramacie polskich dzieci wywiezionych na Syberię, w pięciu wierszach Krzysztofa Koehlera, oraz 3) *Blessing gentle breeze* według poematu Williama Wordswortha, traktujące o symbiozie człowieka i natury. *Concerto of Song Offerings* jest znów koncertem–kantatą do tekstu indyjskiego poety Rabindranatha Tagore. Trzeba było zatem aż dwudziestu lat od *Up into the Silence*, aby kompozytor napisał kolejny cykl pieśni.

Podróż długa na sopran, baryton i orkiestrę kameralną została skomponowana do wierszy Edwarda Stachury oraz Zbigniewa Herberta. Podczas gdy *Up into the Silence* traktuje o miłości w jej różnych aspektach, w *Podróży długiej* dominuje temat poszukiwania, wędrówki, tęsknoty, sensu życia i przemijania, a tytuł cyklu pochodzi z trzeciej pieśni pt. *Podróż*.

Istnieją interesujące paralele i podobieństwa pomiędzy *Up into the Silence* z roku 2000 a *Podróżą długą* z 2020 roku. Po pierwsze, wykorzystane są te same dwa rodzaje głosów – sopran i baryton, po drugie, oba cykle składają się z czterech części, po trzecie, jedna z pieśni została napisana wcześniej i zawiera tekst innego autora: scena z *La libertà chiama la libertà* w *Up into the Silence*, *Przystępuję do Ciebie* w *Podróży długiej*.

<i>Podróż długa</i> (2020)	<i>Up into the Silence</i> (1996–2000)
I. <i>Przystępuję do Ciebie</i> sł. E. Stachura	I. <i>love is more thicker, up into the silence</i> sł. E.E. Cummings
II. <i>Do rzeki</i> sł. Z. Herbert	II. <i>Unter der berstenden Eisspiegeln</i> sł. J. Fabre
III. <i>Podróż</i> sł. Z. Herbert	III. <i>now air is air and thing is thing</i> sł. E.E. Cummings
IV. <i>Podróż II</i> sł. Z. Herbert	IV. <i>in time the noble mercy of proportion</i> sł. E.E. Cummings

Tabela 3. Porównanie tekstów użytych w *Podroży długiej* i *Up into the Silence* Eugeniusza Knapika

Pomiędzy cyklami występuje dużo muzycznych analogii. Widać, że kompozytor przy pisaniu *Podroży długiej* ma za sobą doświadczenie związana z pracą nad *Moby Dickiem* oraz *II Kwartetem smyczkowym* (2019). W *Podroży* niewiele jest fragmentów eufonicznych rozpiętych na dużych łukach harmonicznym, jak miało to miejsce w *Up into the Silence*, a jeśli się pojawiają, to są raczej statyczne i bardziej liryczne. Występuje też dużo motywów instrumentalnych o poszarpanej linii melodycznej, które wprowadzają gniewną, niepokojącą ekspresję. Linie wokalne czasami zbliżają się także do bardziej niż w *Up into the Silence* ekspresyjnych, silniej schromatyzowanych fragmentów z *Moby Dicka*. Występuje też dużo większe natężenie dysonansów oraz charakterystycznej ostrej, krótkiej artykulacji w smyczkach. Płaszczyzny harmoniczne jawią się jako bardzo gęste; trudno doszukać się statycznych centrów tonalnych (jak w *Up into the Silence*). Głosy instrumentalne często prowadzone są natomiast linearnie. Harmoniczne odprężenie występuje zazwyczaj w środku i na końcu pieśni.

68 220 **12** Vivo, deciso

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

PWM 12 712

Przykład 6. Eugeniusz Knapik, *Podróż długa*, pieśń II: *Rzeka*. © PWM 2020

Interesująco kształtują się także centra tonalne pod koniec niektórych pieśni. *Przystępuję do Ciebie* kończy się na akordzie es-moll, analogicznie do trzeciej pieśni z *Up into the Silence* – *now air is air and thing is thing*; *Podróż* zamyka d-moll – centrum tonalne pierwszej pieśni *love is more thicker*. Ponadto zakończenia *Rzeki* i *now air is air and thing is thing* wydają się zaskakująco bliźniacze. Kaskada akordów biegnących w smyczkach rozkomponowuje statykę pieśni. Można by zapytać: dlaczego takie zakończenia? Czy idei tych nie łączy jakaś wewnętrzna logika?

72 27 Allegro

The musical score is for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 27. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 7. Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, pieśń III: *now air is air and thing is thing*. Zakończenie. © PWM 2000

227 69

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

PWM 12 712

Przykład 8. Eugeniusz Knapik, *Podróż długa*, pieśń II: *Rzeka*. © PWM 2020

Istotne jest także, że rozbudowany akord G-dur z noną i dodatkowymi składnikami wydaje się pełnić istotną rolę konstrukcyjną w pierwszej, trzeciej i czwartej pieśni. Po raz pierwszy można go zauważyć w pierwszej pieśni z *Up into the Silence*, aczkolwiek jego energetyczność jest zupełnie inna niż w *Podróży długiej*, gdyż jest akordem budującym napięcie i stanowiącym przejście do kolejnego, natomiast w *Podróży długiej* jest istotnym statycznym centrum.

9 Un poco tranquillo 23

The musical score is for a piece titled "Un poco tranquillo" by Eugeniusz Knapik. It is a 12-measure excerpt from a larger work. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The tempo is "Un poco tranquillo". The score is written for 12 measures. The instruments include Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbal, Triangle, Piano, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, Double Bass, and Voice Soloist. The score is written in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is "Un poco tranquillo".

Przykład 9. Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, pieśń I: *love is more thicker*. © PWM 2000

18

7 **Lento** *dolce, semplice, ondeggiare*

93 **mp**

S. *o - to dom mam w gó - rach bos - kich o - to dom mam w gó - rach bos - kich w do - li - nie gdzie je - dze - nia w bród i ry - by -*

Vni I *tutti* **p**

Vni II **p**

Vle **p**

Vc. **p**

Cb. *arco* **p**

Przykład 10. Eugeniusz Knapik, *Podróż długa*, pieśń I: *Przystępuję do Ciebie*. © PWM 2020

106 91

S. *wiel - kie po - je - dna - nie - po - je -*

Bar. *-ta wiel - kie po - je - dna - nie - po - je -*

Vni I *poco a poco dim.*

Vni II *poco a poco dim.*

Vle *poco a poco dim.*

Vc. *poco a poco dim.*

Cb. *pizz.*

Przykład 11. Eugeniusz Knapik, *Podróż długa*, pieśń III: *Podróż*. © PWM 2020

120
176

S. *p* *pp* 10
już nie two - ja, two - ja

Bar. *p* *pp*
już nie two - ja, two - ja

Vni I *pp*

Crotali* *pp*

Vni II *pp*

Vle *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

*7. lub 8. skrzypek winien wykonać partię Crotali

Przykład 12. Eugeniusz Knapik, *Podróż długa*, pieśń IV: *Podróż II*. © PWM 2020

W *Przystępuję do Ciebie* G-dur pojawia się dwukrotnie na słowach: „Oto dom mam w górach boskich i ryby, pstrągi jadło boskie, w dolinie gdzie jedzenia w bród”. W pieśni trzeciej można ten akord zaobserwować na słowach „Wielkie pojednanie” – ostatnich w tej pieśni – aczkolwiek w tym wypadku posiada molową tercję, mniej energetyczną, bardziej łagodną, miękką. Na zakończenie cyklu kompozytor przywołuje ponownie fragment „Oto dom mam” – tym razem bez tekstu, tak jakby chciał dodać do słów poety:

Jeżeli już będziesz wiedział zamilcz swoją wiedzę
Na nowo ucz się świata jak joński filozof
Smakuj wodę i ogień powietrze i ziemię
Bo one zostaną gdy wszystko przeminie
I pozostanie podróż chociaż już nie twoja

„A pamiętaj, że dom masz w górach boskich” można rozumieć jako wezwanie do poszukiwania eschatologicznego, niebiańskiego domu, duchowej ojczyzny. Cytat z pierwszej części zmienia więc wymowę zakończenia wiersza Herberta, a także całego cyklu pieśni. Knapik kończy utwór opadającą sekundą, wykonywaną przez krotale – instrument, który może w tym kontekście symbolizować śmierć, pogrzeb, ale także nowe życie.

Ostatnia pieśń Knapika *Gdy...* jest hołdem dla Henryka Mikołaja Góreckiego. Jej warstwa słowna opiera się na wierszu Władimira Chlebnikowa, który zainspirował Góreckiego do skomponowania *III Kwartetu smyczkowego „Pieśni śpiewają”*. Jest to bardzo oszczędna w wyrazie i chwilami ascetyczna kompozycja.

Data powstania	Tytuł	Tekst	Język	Obsada	Czas trwania
2012	<i>Beauty Radiated in Eternity</i>	Hafiz	angielski	chór i orkiestra	32'
2014	<i>Concerto of Song Offering</i>	R. Tagore	angielski	fortepian, chór mieszany i orkiestra	40'
2016	<i>Canticum puerorum „Śpiewy dzieci”</i>	K. Koehler	polski	sopran, baryton, chór i orkiestra	65'
2018	<i>Blessing gentle breeze</i>	W. Wordsworth	angielski	chór mieszany i orkiestra	32'
2020	<i>Podróż długa</i>	E. Stachura, E. Herbert	polski	sopran, baryton i orkiestra smyczkowa	27'
2020	<i>Gdy...</i>	W. Chlebnikow	polski	sopran i orkiestra smyczkowa	8–9'

Tabela 4. Trzeci okres pieśniowy w twórczości Eugeniusza Knapika

ZAKOŃCZENIE

Kompozycje wokально-instrumentalne nasycają całą twórczość Eugeniusza Knapika i stanowią zasadniczy przedmiot zainteresowania kompozytora, poczynając od dzieł najwcześniejszych: *Trzech pieśni* do słów K.I. Gałczyńskiego z roku 1971, aż po dzieła ostatnie: *Podróż długą* do słów E. Stachury i Z. Herberta oraz *Gdy...* do tekstu W. Chlebnikowa. Na przestrzeni pięćdziesięciu lat powstają kompozycje na różnorodne obsady: cykl pieśni na baryton i fortepian, trzy cykle pieśni orkiestrowych, trzy oratoria, dwa utwory kantatowe, poemat słowno-muzyczny, obraz symfoniczny z głosem, pieśń kameralna, cztery opery. Kompozytor wykorzystuje następujące teksty: polskie (K.I. Gałczyński, T. Różewicz, E. Stachura, Z. Herbert, K. Koehler), francuskie (P. Valéry), chińskie (Li Tai Po, Shang Wu-Kien), niemieckie (J. Fabre), włoskie (J. Fabre), angielskie (J. Fabre, E.E. Cummings, W. Wordsworth), perskie (Hafiz), indyjskie (R. Tagore), rosyjskie (W. Chlebnikow). Świadczy to zarówno o bogactwie dorobku Knapika, jak i o jego różnorodnych zainteresowaniach poetyckich, będących wyrazem poszukiwania autentycznego śpiewu, wyzwającego w muzyce element melodyczny i liryczny.

Powrót do wartości trwałych i niezniszczalnych odbywa się w twórczości Knapika poprzez sięgnięcie do korzeni, do śpiewu – śpiewu naturalnego, niczym niezmaconego, nawiązującego do Mahlerowskich pieśni orkiestrowych, będącego emanacją uczucia. Pociąga to za sobą ostateczne konsekwencje dla kształtu języka muzycznego, który staje się syntezą tradycji i awangardy. Uwidacznia się to w całej twórczości Knapika: instrumentalnej i wokalne, poczynając od lat studenckich, aż po dzieła dojrzałe. Najsilniej jednak zaznacza się w pieśniach i dziełach wokalnych z tekstem. W tym kontekście pieśni Knapika nie są zjawiskiem odosob-

nionym, jednostkowym w historii muzyki, ale odzwierciedlają typowe tendencje narastające w środowisku muzycznym w czwartej ćwierci XX wieku. Powrót do śpiewu dokonuje się w pojawiających się nowych dziełach operowych i kantatowych – trochę tak, jakby muzyka instrumentalna potrzebowała na nowo zrodzić się ze śpiewu, czy, inaczej rzecz ujmując, odzyskać swój utracony głos.

Pieśni Knapika stają się spełnieniem zdania Leszka Polonego, że

muzykę może odnowić tylko nowa świadomość estetyczna, nowe idee. A nawet idee stare jak świat, jeśli nabierają one aktualnego waloru w nowych okolicznościach, w aktualnej, absolutnie krytycznej sytuacji współczesnej muzyki¹².

BIBLIOGRAFIA

- Knapik Eugeniusz, *Le Chant*, komentarz do utworu, [w:] 21. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 17–25 września 1977, red. Mieczysław Kominek i Olgierd Pisarenko, „Warszawska Jesień”, Warszawa 1977, s. 100–101.
- Knapik Eugeniusz, *Trzy pieśni do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, komentarz do utworu, [w:] Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 29.
- Knapik Eugeniusz, *Up into the Silence*, komentarz do utworu, [w:] 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. 21–29 września 2001, red. Beata Bolesławska i in., „Warszawska Jesień”, Warszawa 2001, s. 57–62.
- Kosz Stanisław, *O muzyce Eugeniusza Knapika*, [w:] Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 97–110.
- Miłosz Czesław, *Biedny poeta*, [w:] Czesław Miłosz, *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 106.
- Nauenburg Beate, recenzja utworu *Strofy*, [w:] Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 64–65.
- Pałka Urszula, *III część trylogii operowej Eugeniusza Knapika „The Minds of Helena Troubleyn” w aspekcie symbolicznym*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 1999 [praca magisterska].
- Polony Leszek, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, „Kwarta” 2000, nr 4, s. 5.
- Stan nierzeczywisty. Wiktor Aleksander Brégy i Andrzej Chłopecki rozmawiają o projekcie operowym Eugeniusza Knapika, „Opcje” 1997, nr 1, s. 46–50.
- Stępień Wojciech, *Up into the Silence – cykl pieśni Eugeniusza Knapika – pożegnanie z XX wiekiem*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2002 [praca magisterska].

¹² Leszek Polony, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, „Kwarta” 2000, nr 4, s. 5.

STRESZCZENIE

Artykuł przybliża pieśni śląskiego kompozytora Eugeniusza Knapika (ur. 1951) począwszy od *Trzech pieśni* do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z roku 1971, aż po dzieła ostatnie: *Podróż długą* do słów Edwarda Stachury i Zbigniewa Herberta oraz *Gdy...* do tekstu Wielimira Chlebnikowa z roku 2020. Autor wyróżnia trzy okresy twórczości pieśniowej Knapika: pierwszy (1971–84), drugi (1996–2001) i trzeci (od 2012), które stanowią swoiste cezury przerywające okresy komponowania monumentalnych oper: trylogia *The Minds of Helena Troubleyn* (1988–95) oraz *Moby Dick* (1999–2011). W pieśniach Knapik sięga po wiersze traktujące o odwiecznych tematach ludzkich, często o wymowie filozoficznej i eschatologicznej. Jego styl na przestrzeni blisko 50 lat, mimo ewolucji języka muzycznego, cechuje predylekcja do śpiewu wspartego na rozległych centrach harmonicznym.

ABSTRACT

ON THE VOCAL WORKS OF EUGENIUSZ KNAPIK

key words: Eugeniusz Knapik, songs, E.E. Cummings, E. Stachura, Z. Herbert, P. Valéry, J. Fabre, K.I. Gałczyński

The article presents the songs of the Silesian composer Eugeniusz Knapik (b. 1951), starting from *Three Songs* to the lyrics by Konstanty Ildefons Gałczyński from 1971, up to the latest works: *Podróż Długa* to the lyrics by Edward Stachura and Zbigniew Herbert and *Gdy...* to the text by Velimir Khlebnikov from 2020. The author distinguishes three song periods in Knapik's output: first (1971–84), second (1996–2001), and third (from 2012), which can be treated as caesuras interrupting the periods of composing monumental operas: the trilogy *The Minds of Helena Troubleyn* (1988–95) and *Moby Dick* (1999–2011). In his songs, Knapik uses poems dealing with eternal human themes, often with philosophical and eschatological meaning. His style over the course of nearly 50 years, despite the evolution of the musical language, has been united by a predilection for singing supported by extensive harmonic centers.