



ANNA STACHURA-BOGUSŁAWSKA

*Instytut Muzyki
Wydział Sztuki
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
ul. Dominika Zbierskiego 2/4, 42–218 Częstochowa, +48 34 378 31 88
ania-stachura@wp.pl*

Między awangardą a tradycją
— fortepian w repertuarze koncertów
z cyklu „Śląska Trybuna Kompozytorów”
w latach 1973–1977

„Muzyka współczesna odrzuciła fortepian”¹ — takie stwierdzenie w 1970 roku wyszło spod pióra znanego krytyka muzycznego Mariana Wallek-Walewskiego, snującego rozważania na temat stanu polskiej pianistyki i zastanawiającego się nad kolejami losu tego królewskiego instrumentu. Czy jednak jest to teza zasadna? Czy istotnie instrument, który w szczególności w XIX wieku uznawany był za najbardziej uniwersalny, nie potrafił w wieku następnym znaleźć swojego miejsca w gąszczu brzmieniowych odkryć? Stał się — by zacytować Bogusława Schaeffera — „bezzadnym wobec postępu, jakiego dokonano w muzyce orkiestrowej”²?

Poniższe rozważania nie pretendują do przedstawienia odpowiedzi na tak szeroko dyskutowane pytanie. Zadaniem artykułu jest natomiast ukazanie obli-

¹ M. Wallek-Walewski, *Wytwórnia manekinów*, w: *Marian Wallek-Walewski. Z pism muzycznych. Wędrówki w czasie i przestrzeni*, red. S. Kosz, Katowice 1999, s. 116.

² B. Schaeffer, „Fortepian dziś”, hasło w: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 75.

cza fortepianu i różnorodnych postaw twórczych wobec jego brzmienia w muzyce Górnego Śląska drugiej połowy XX wieku na przykładach utworów solowych i kameralnych prezentowanych podczas koncertów Śląskiej Trybuny Kompozytorów w latach 1973–1977.

W XX wieku pozycja fortepianu bez wątpienia uległa transformacji. Z instrumentu melodyczno-wirtuozowskiego, triumfalnie dominującego na estradach koncertowych, został zredukowany do pozycji jednego z wielu generatorów brzmień, częstokroć marginalizowanego w dorobku pewnej grupy twórców. Ich uwagę skupiał w znacznie większej mierze heterogeniczny brzmieniowo maszyn orkiestry, pozwalający na rozległe doświadczenia kolorystyczne.

Z drugiej jednak strony muzyka fortepianowa nie zamykała się na nowatorskie koncepcje, m.in. *mobile* (Roman Haubenstock-Ramati) czy propozycje formy otwartej (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez), a sam fortepian także stał się przedmiotem eksperymentów. Począwszy od odkrywania jego perkusyjnego brzmienia w doświadczeniach metrycznych Beli Bartóka i Igora Strawińskiego aż po najbardziej radykalne działania Johna Cage’a (nie tylko preparacyjne, ale i wykorzystujące odgłosy wydobywane z jego wewnętrznej i zewnętrznej konstrukcji) zaczęto dostrzegać znacznie szerszy wachlarz jego możliwości artykulacyjnych, dynamicznych i kolorystycznych — od barwy dźwięku aż po szmer. Dzięki temu fortepian stał się „równocześnie instrumentem klawiszowym, smyczkowym, szarpanym i perkusyjnym, a więc instrumentem o olbrzymim bogactwie barw dźwiękowych, w przeciwieństwie do tradycyjnej koncepcji fortepianu jednobarwnego”³.

W panoramie XX-wiecznej śląskiej kultury muzycznej, począwszy od utworzenia Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach w 1929 roku⁴, fortepian odgrywał istotną, choć — podobnie jak w całej muzyce polskiej — nie pierwszoplanową rolę⁵. Na przestrzeni lat powstawało wiele zróżnicowanych sty-

³ H.-K. Metzger, *John Cage*, w: *Horyzonty muzyki, Biblioteka Res Facta 1*, red. M. Bristiger, Kraków 1960, nr 13, s. 6.

⁴ W 1934 roku Państwowe Konserwatorium Muzyczne zostało przemianowane na Śląskie Konserwatorium Muzyczne, po II wojnie światowej zyskało nazwę Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, a w 1979 roku — Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego. Zob. L. Baranowska, L. Moll, *Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach* [folder], Katowice 1980.

⁵ Dotychczasowe badania nad śląską muzyką fortepianową nie są zbyt rozległe. Obok publikacji Anny Góreckiej (*Rola fortepianu w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2012) oraz prac magisterskich Anny Matuszewskiej-Walugi (*Władysława Markiewiczówna: zarys monograficzny*, Katowice 1979), Anny Grędowskiej (*Utwory fortepianowe Bolesława Woytowicza*,

listycznie dzieł, zarówno solowych, kameralnych, jak też z fortepianem w funkcji dopełniającej rozbudowaną tkankę orkiestrową. Jolanta Bauman-Szulakowska podkreśla, że niemal „wszyscy kompozytorzy należący do śląskiej grupy kompozytorskiej poświęcili temu instrumentowi szereg utworów”⁶.

Bauman-Szulakowska wyróżnia trzy zasadnicze nurty estetyczno-warsztatowe obecne w muzyce kręgu śląskiego: folkloryzujący, neoromantyczny (w przypadku utworów fortepianowych — neoklasyczny) oraz sonorystyczny⁷. Dwa pierwsze najbardziej charakterystyczne są dla twórczości fortepianowej pierwszej połowy XX wieku, trzeci — zdominował twórczość w latach kolejnych.

Skomplikowana i nieustabilizowana sytuacja Śląska początku ubiegłego wieku nie sprzyjała rozwojowi kultury muzycznej, mogącej czerpać inspirację z europejskich prądów modernistycznych. Zachowaną spuściznę (w przeważającej mierze chóralną) Bauman-Szulakowska określa mianem „muzyki narodowej», [...] w imię postawy patriotycznej pozostającej w kręgu tradycji postro-

Katowice 1982) i Patrycji Mazanek (*Utwory na fortepian solo w twórczości kompozytorów z Górnego Śląska w latach 1945–1995: charakterystyka wybranych zagadnień i katalog tematyczny*, Katowice 1998) są to w większości artykuły opublikowane jako rezultat międzynarodowych sesji naukowych w serii prac specjalnych pod nazwą „Muzyka fortepianowa” przez Akademię Muzyczną w Gdańsku (m.in. L. Markiewicz, *Koncerty fortepianowe Bolesława Szabelskiego*, w: *Muzyka fortepianowa VI*, Gdańsk 1985, s. 239–258; J. Bauman-Szulakowska, *Mazurki Witolda Friemanna i Bolesława Woytowicza jako transpozycja idei chopinowskiej*, w: *Muzyka fortepianowa VI*, Gdańsk 1985, s. 217–237; K. Turek, *Suita na fortepian Jana Gawlasa*, w: *Muzyka fortepianowa VI*, Gdańsk 1985, s. 259–273; J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, Gdańsk 1992, s. 241–256). Informacje o utworach fortepianowych znajdują się ponadto w pracach omawiających wybrane zagadnienia warsztatowe lub całokształt twórczości danego kompozytora (m.in. G. Kamska-Jonszta, *Sonorystyka w utworach Witolda Szalotka* — praca magisterska, Katowice 1978; A. Mitscha, *Witold Friemann: życie i twórczość*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach” nr 17, Katowice 1980; J. Bauman, *Bolesław Woytowicz*, Katowice 1987; I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie — dzieło*, Częstochowa 2005; A. Stachura-Bogusławska, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, w: *Edukacja muzyczna VI* (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie), Częstochowa 2011, s. 91–126, w publikacjach poświęconych tematyce śląskiej twórczości (m.in. J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*, Katowice 1994) oraz polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku (m.in. V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004; M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010*, Warszawa 2013).

⁶ J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1992, s. 241.

⁷ Ibidem, s. 241.

mantycznych”⁸. Głównie były to kompozycje chóralne oraz pieśni wykonywane przez licznie działające w tym czasie zespoły chóralne⁹.

Sytuacja uległa zmianie wraz ze wspomnianym powołaniem do życia śląskiej uczelni, która dzięki zatrudnieniu znamienitych artystów zyskała renomę „centrum życia kulturalnego w regionie, ośrodka myśli artystycznej i ogniska ruchu koncertowego”¹⁰. Władysława Markiewiczówna, Faustyn Kulczycki, Witold Friemann, Bolesław Szabelski, Michał Spisak i inni stworzyli kompozytorski fundament i wskazali kierunek dla powojennej generacji¹¹. Jolanta Bauman-Szulakowska zaakcentowała, że to właśnie ich „prekursorska droga [...] zdołała wykształcić wszystkie panujące w sztuce europejskiej kierunki i wzbogacić je własnymi wizjami artystycznymi”¹². Wskazała także charakterystyczne dla tego czasu cechy warsztatowo-estetyczne, m.in. początki neoklasycznej faktury i harmoniki, neobarok jako odmiana neoklasycyzmu i nawiązanie do europejskiej estetyki neostylistycznej, impulsy impresjonistyczne, a także akcentowanie polskiego, narodowego charakteru powstającej tu sztuki¹³.

Obok kompozycji orkiestrowych, kameralnych, a także pieśni i utworów chóralnych zaczęły powstawać w tym czasie pierwsze znaczące kompozycje fortepianowe. Warto wskazać choćby dwa nazwiska: Władysławy Markiewiczówny oraz pierwszego dyrektora konserwatorium — Witolda Friemanna.

W tece przedwojennych kompozycji Markiewiczówny zwraca uwagę *Suita* na dwa fortepiany z 1936 roku. Kompozycja dedykowana jest Stefanii Allinównie, z którą Markiewiczówna przez wiele lat tworzyła duet fortepianowy. Trzyczęściowy, wirtuozowski utwór w neoklasycznym stylu (*Toccata*, *Intermezzo* i *Rondo rustico*) łączy „formalne wzory z przeszłości z materiałem brzmieniowym swobodnie traktowanej dwunastodźwiękowości, nie stroniąc także od elementów melodyki ludowej”¹⁴. Bauman-Szulakowska precyzuje, że kompozycja

⁸ J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*, Katowice 1994, s. 121.

⁹ Zob. eadem, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*, Katowice 2001, s. 222.

¹⁰ Ibidem, s. 25–26.

¹¹ Warto też pamiętać o kompozytorach, którzy — choć nie związani z uczelnią — także dopełniali muzyczny firmament Śląska pierwszej połowy XX wieku. Byli to m.in. Stefan Marian Stoiński czy Zdenko Karol Rund.

¹² J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna...*, op. cit., s. 123.

¹³ Zob. eadem, *Śląskie intermundia...*, op. cit., s. 223.

¹⁴ A. Stachura-Bogusławska, *Władysława Markiewiczówna — pianistka, kompozytorka, pedagog i jej wkład w rozwój pianistyki polskiej*, w: *Muzyka fortepianowa XVI*, red. A. Kozłowska-Lewna, R. Skupin, Gdańsk 2015, s. 159.

ta „sytuuje Markiewiczównę w kręgu stylistyki Bartóka z przenikaniem polskiego neoromantycznego sentymentalizmu w cz. II”¹⁵.

Dla Witolda Friemanna, koncertującego pianisty, fortepian „stanowił najbardziej »osobisty« instrument, stał się nie tylko powiernikiem bezpośredniego natchnienia, ale i stale towarzyszył mu w jego twórczej pracy”¹⁶. Dlatego też trzon jego kompozytorskiej teki tworzą utwory fortepianowe, m.in. preludia, formy taneczne (krakowiaki, polonezy, mazurki), cztery koncerty fortepianowe oraz na dwa fortepiany¹⁷. W jego kompozycjach na pierwszy plan wybija się melodia o niezwyklej sile wyrazu (przez Adama Mitschę nazywana „alfą i omegą narracji muzycznej”¹⁸), harmonika neoromantyczna oparta na zasadach funkcyjnych, lecz wzbogacona dysonansami „o kolorystycznych zadaniach”¹⁹, a także zwroty taneczne i środki polifonizujące²⁰.

W latach sześćdziesiątych XX wieku w muzyce powstającej na Śląsku rozpoczyna się intensywna asymilacja awangardowych prądów muzyki europejskiej. Prawdziwy rozkwit wiązał się bezpośrednio z pracą pedagogiczną w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej dwóch wielkiej miary kompozytorów — Bolesława Woytowicza oraz Bolesława Szabelskiego (który powrócił do Katowic w 1945 roku po wojennej przerwie), którzy sami nie stronili od eksperymentów z dodekafonią, punktualizmem czy sonoryzmem. W dekadzie tej na estrady koncertowe wkroczyło także pokolenie uczniów wielkich Bolesławów (jak nazywano Szabelskiego i Woytowicza). O studentach klasy kompozycji Szabelskiego, m.in. Henryku Mikołaju Góreckim, Edwardzie Bogusławskim, Janie Wincentym Hawelu, oraz Woytowicza: Wojciechu Kilarze i Witoldzie Szalonku, świat muzyczny dowiedział się dzięki koncertom Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”²¹. Ich dzieła przeznaczone na większe składy orkiestrowe prezentowały nowatorskie przemyslenia na temat europejskich muzycznych koncepcji. „Ich mocne wejście — jak pisała

¹⁵ J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna...*, op. cit., s. 141.

¹⁶ A. Mitscha, op. cit., s. 89.

¹⁷ Zob. J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka...*, op. cit., s. 142.

¹⁸ Zob. A. Mitscha, op. cit., s. 91.

¹⁹ Ibidem, s. 93.

²⁰ Zob. ibidem, s. 98–99 oraz J. Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka...*, op. cit., s. 245.

²¹ Szerokim echem odbiły się wykonania dzieł m.in. Bolesława Szabelskiego (*Sonety* — 1960, *Wiersze* — 1962, *Aforyzmy 9* — 1962), Henryka Mikołaja Góreckiego (*Scontri* — 1960, *Canti strumentali* — 1962, *Elementi* — 1965), Wojciecha Kilara (*Generique* — 1963, *Diphtongos* — 1964), Witolda Szalonka (*Les Sons* — 1965, *Quattro monologhi per oboe solo* — 1968) oraz Edwarda Bogusławskiego (*Apokalypsis* — 1964).

Dorota Szwareman, mając na myśli polskich, w tym także śląskich twórców — silne osobowości i szybki sukces międzynarodowy — wraz z osiągnięciami pokoleń nieco starszych — sprawiły, iż o muzyce polskiej zaczęło być w świecie głośno²².

Kiedy z początkiem lat siedemdziesiątych, po olbrzymich awangardowych sukcesach, zarówno Henryk Mikołaj Górecki, jak i Wojciech Kilar rozpoczęli swoją drogę ku nowym muzycznym wartościom, w kręgu śląskim zainteresowanie eksperymentami nie słabło. Wokół Witolda Szalonka pojawiło się kilku młodych twórców, często już absolwentów jego klasy kompozycji, takich samych „zapaleńców jak on”²³ — jak podsumował Czesław Grabowski — uczestnik tamtych muzycznych doświadczeń. Obok Grabowskiego byli to m.in. Ernest Małek i Władysław Skwirut, którzy wraz ze starszymi kolegami Ryszardem Gabrysiem, Stanisławem Kotyczką, a także Bogusławskim i Hawelem nadal eksplorowali zagadnienia warsztatowe związane z nurtami awangardy.

O ile początek drugiej połowy XX wieku na Górnym Śląsku to czas koncentracji na dziełach orkiestrowych (symfonicznych bądź wokalnie-instrumentalnych), stwarzających twórcom swoją wielorakością brzmieniową szerokie pole eksploatacji kolorystycznych, o tyle koniec lat sześćdziesiątych i dekada następna przynoszą zdecydowany wysyp kompozycji solowych i kameralnych, w znacznej mierze należących — zgodnie z podziałem Bauman-Szulakowskiej — do nurtu sonorystycznego. Karol Bula w artykule *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980* wyjaśnia przyczyny zjawiska, wskazując na „istnienie koniecznego zespołu impulsów dla permanentnego uprawiania w tym środowisku kompozytorskim twórczości kameralnej”²⁴. Za jeden z istotniejszych bodźców uznaje szerokie możliwości publicznej prezentacji powstających kompozycji i wylicza nowo powstałe zespoły kameralne o różnorodnej obsadzie, chętnie sięgające po partytury im współczesne. Jako drugi Bula eksponuje fakt, że ku twórczości kameralnej skłaniają się kompozytorzy wcześniej skupieni na brzmieniu orkiestrowym. Stwierdza, że „w nowej muzyce opanowaniu rozległych możliwości techniczno-wyrazowych, szczególnie zaś przyswojeniu sobie niemal nieograniczonego wachlarza środków sonorystycznych, sprzyja

²² D. Szwareman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Warszawa 2007, s. 28.

²³ Cz. Grabowski, [wywiad], rozm. A. Stachura-Bogusławska i Teresa Michalik, Katowice 28.03.2012.

²⁴ K. Bula, *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. K. Bula, E. Bogusławski, R. Gabryś, L. Markiewicz, Katowice 1988, s. 34.

koncentracja uwagi na mniejszych, wariabilnych składach wykonawczych”²⁵. Jednocześnie zastrzega, że kompozycje kameralne, mimo ograniczonego zasobu środków wykonawczych, absolutnie nie ustępują muzyce symfonicznej „bogactwem struktur brzmieniowych i pomysłowością rozwiązań architektonicznych”²⁶. Pogląd ten zdają się potwierdzać też sami kompozytorzy. Przykładem takiej postawy jest m.in. Edward Bogusławski — w latach siedemdziesiątych entuzjasta formy otwartej — który w wywiadach wypowiadał się o muzyce solowej i kameralnej jak o wręcz „terenie doświadczalnym”, pozwalającym na „wyzwolenie się od tradycyjnych skojarzeń formalnych”²⁷.

Omawiany okres w twórczości solowej i kameralnej środowiska śląskich twórców jest także czasem ponownego odkrywania fortepianu²⁸. Twórcy zwróceni w stronę awangardowych nurtów eksperymentowali z jego brzmieniem, stosując m.in. preparację, szeroką paletę efektów perkusyjnych, uzyskiwanych na klawiaturze oraz poprzez uderzenia w obudowę instrumentu. Za cechą charakterystyczną dla muzyki kameralnej można ponadto uznać tendencję do zestawiania partii fortepianu z brzmieniem kontrastującym, np. puzonu, gitary, głosu ludzkiego bądź taśmy magnetofonowej, a nowe doświadczenia na płaszczyźnie formalnej (np. stosowania pewnej dowolności warstwy rytmicznej poszczególnych linii bądź liczby powtórzeń danego odcinka) przyczyniały się do efektu kontrapunktu płaszczyzn brzmieniowych o silnych właściwościach autonomicznych²⁹. Warto jednak podkreślić, że obok utworów wyraźnie nawiązujących do awangardy nie brakowało także takich, które pozostawały w kręgu estetyki neoklasycyzmu, a elementy nowe (np. szeregowanie serialne czy też incydenty sonorystyczne) stanowiły jedynie wartość dopełniającą.

Większość powstałych w tamtym czasie kompozycji na fortepian solo oraz kameralnych z brzmieniem fortepianu, przynależących do obu biegunów

²⁵ Ibidem, s. 35.

²⁶ Ibidem, s. 35.

²⁷ A. Rozlach, *Twórczość to wspaniała przygoda. Rozmowa z Edwardem Bogusławskim*, „Poradnik Muzyczny” 1986, nr 5, s. 1.

²⁸ Jako potwierdzenie tej tezy mogą posłużyć katalogi kompozycji m.in. Witolda Szalonka i Edwarda Bogusławskiego. W ich twórczości solowej i kameralnej do 1968 roku brzmienie fortepianu pojawiało się stosunkowo rzadko (u Szalonka w 8 utworach na 27, a u Bogusławskiego w 6 na 16). Najczęściej były to utwory wczesne, operujące dość tradycyjnymi środkami warsztatowymi, bądź też — w przypadku utworów kameralnych — z oszczędnie potraktowaną partią fortepianu ograniczoną do efektów perkusyjnych. Zob. L.M. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Katowice 2002; I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski życie — dzieło*, Częstochowa 2005.

²⁹ K. Bula, *Twórczość kameralna...*, op. cit., s. 42.

estetyczno-warsztatowych, prezentowano na koncertach Śląskiej Trybuny Kompozytorów.

Śląska Trybuna Kompozytorów to trwający do dziś cykl koncertów³⁰ powołanych przez grupę awangardowych śląskich twórców, m.in. Witolda Szalonka, Ryszarda Gabrysia i Stanisława Kotyczkę. Pierwszy z serii koncertów „trybunowych” odbył się 21 marca 1973 roku w sali koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach.

Skąd pomysł na nazwę? Odpowiedzi można znaleźć co najmniej kilka. Pierwsza, niejako „oficjalna”, zanotowana na internetowej stronie katowickiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich, kieruje myśli w stronę paryskiej Trybuny Kompozytorów UNESCO³¹. Kolejna, nieco uszczypliwa, sugerowała skojarzenia z upolitycznioną gazetą „Trybuną Robotniczą”. Odpowiedź chyba najbliższa prawdy, powtarzająca się w wypowiedziach osób bezpośrednio zaangażowanych w koncerty „trybunowe”, odsyła do słownikowego hasła „trybuna” jako „forum dla wyrażania opinii”³². Muzykolog Magdalena Dziadek podkreśla, iż „od początku zakładano, że Śląska Trybuna Kompozytorów będzie stanowiła demokratyczne forum prezentacji utworów reprezentujących różne estetyki i różne poziomy warsztatu”³³. Stanisław Kotyczka — kompozytor, główny organizator i autor programów wczesnych „Trybun” — wymienia następujące zasady ich funkcjonowania: „przygotowaniem prezentacji mieli zajmować się sami kompozytorzy, miejsce koncertów powinno znajdować się najlepiej w centrum Katowic, aby pozyskać słuchaczy z różnych środowisk pozamuzycznych, a także prezentacjom towarzyszyć powinna dyskusja twórców ze słuchaczami”³⁴. Pierwsze koncerty odbywały się w sali koncertowej Szkoły Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach, a wykonawcami byli zarówno zawodowi muzycy, jak i młodzież szkolna oraz amatorzy.

³⁰ Dotychczas zorganizowano ok. 130 koncertów pod szyldem „Śląska Trybuna Kompozytorów”. Dokładne określenie liczby koncertów naraża na pewne trudności, ze względu na brak systematycznej ich numeracji.

³¹ Zob. *Śląskie Trybuny Kompozytorów* [online], <http://www.zkp.org.pl/index.php/pl/nasze-dzialania/festiwale-koncerty/2013-03-16-12-50-02> (dostęp: 20.02.2017).

³² „Trybuna”, hasło w: *Słownik Języka Polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/sjp/trybuna;2578803.html> (dostęp: 20.02.2017).

³³ M. Dziadek, *Krótką historią serii koncertowej „Śląska Trybuna Kompozytorów”*, w: *40 lat Śląskich Trybun Kompozytorów na estradzie Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach*, red. T. Michalik, A. Stachura-Bogusławska, Katowice 2013, s. 9.

³⁴ S. Kotyczka, *[Trybunowe retrospekcje]*, w: *40 lat...*, op. cit., s. 15.

Wspomniana powyżej nowość w postaci żywej dyskusji pomiędzy kompozytorem, wykonawcami i słuchaczami, umiejętnie moderowana przez prelegentów, stanowiła w zgodnej opinii wszystkich zainteresowanych jeden z najciekawszych punktów początkowych „Śląskich Trybun”. Kotyczka podkreśla, że „ten prawdziwy kalejdoskop muzyczny miał zawsze swojego wodza w osobie prowadzącego”³⁵. Wśród prelegentów najbardziej wyrazistymi postaciami byli: cytowany na początku tekstu Marian Wallek-Walewski oraz kompozytorzy Ryszard Gabrys i Witold Szalonek, którzy potrafili doprowadzić do bardzo nieraz gorących, wręcz burzliwych polemik. Sam Gabrys wspomina: „Z samej istoty laboratoryjnego repertuaru głosiłem na ogół słowo perswazyjno-promujące, chociaż przyciągaliśmy też uwagę, prowokacyjnie, ku awangardzie [...] ostrymi polemikami ferowanymi jawnie wobec publiczności, niekiedy szczerze, to znów prawem umownej kreacji”³⁶. Jednakże pomimo głosów z prasy informujących nawet o „ostrym strzelaniu”³⁷, przyjęta formuła dyskusji miała na celu „skonfrontowanie świeżych wrażeń słuchowych, jakie wynoszą odbiorcy, z zamierzeniem kompozytora”³⁸ i nieraz — zdaniem Czesława Grabowskiego — „dawała asumpt nowym pomysłom muzycznym”³⁹.

Programy początkowych koncertów „Śląskich Trybun”⁴⁰ nie były weryfikowane przez żadną radę programową. Koncerty miały tworzyć rodzaj „demokratycznego forum prezentacji utworów reprezentujących różne estetyki i różne poziomy warsztatu — od utworów debiutanckich czy nawet szkolnych prób po dzieła mistrzów”⁴¹. Co także istotne, wykonawcami byli młodzi wykonawcy (najczęściej studenci — koledzy kompozytorów) bądź też nierzadko sami kompozytorzy. Grabowski wspomina: „najciekawsze jednak — szczególnie dla mnie — było to, że my — wykonawcy, mogliśmy poznawać utwory naszych kolegów kompozytorów; nierzadko były to dzieła niezwykle, często bardzo odkrywcze, a my wykonawcy, mogliśmy się tą muzyką bawić! Niejednokrotnie zdarzało się, że swoje próby twórcze wykonywaliśmy nawzajem!”⁴².

³⁵ Ibidem, s. 15.

³⁶ M. Dziadek, B. Mika, A. Kochańska, *Musica polonica nova na Śląsku*, Katowice 2003, s. 78.

³⁷ L. Markiewicz, *Raptularz muzyczny*, „Poglądy” 1973, nr 9, s. 16.

³⁸ E. Wybraniec, *Wdzięk Mariana*, „Poglądy” 1976, nr 20, s. 16.

³⁹ Cz. Grabowski, [Trybunowe retrospekcje]..., op. cit., s. 18.

⁴⁰ Słowem „początkowe” określam koncerty Trybun organizowanych w głównej mierze w Auli Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach. W latach 1973–1977 odbyło się ich tam ponad 20 (kilka bez numeracji). Pozostałe koncerty z tego okresu odbywały się m.in. w Wiśle, w Cieszynie oraz w ramach cyklu „Panorama XXX-lecia” w Warszawie.

⁴¹ M. Dziadek, *Krótką historią*..., op. cit., s. 9.

⁴² Cz. Grabowski, [Trybunowe retrospekcje]..., op. cit., s. 18.

W początkowej fazie cyklu Śląskich Trybun Kompozytorów — a więc w przedziale lat 1973–1977 — odbyło się około 30 koncertów. Zaprezentowane zostały ogółem 132 kompozycje, wśród których 58 z wykorzystaniem brzmienia fortepianu (18 utworów na fortepian solo; 4 na dwa fortepiany; 10 utworów na głos ludzki z fortepianem bądź głos z instrumentami; 16 utworów kameralnych z fortepianem (2–4 instrumenty) oraz 10 kompozycji na większy skład instrumentalny z fortepianem). Z liczb wynika, że instrument ten obecny był niemal w połowie (43,93%) przedstawionych publiczności utworów.

Aby przybliżyć zróżnicowane „trybunowe” postawy śląskich twórców względem fortepianu i jego możliwości kolorystyczno-brzmieniowych, zaprezentowanych zostanie sześć kompozycji. Będą to: *Mutanza per pianoforte* (1968) Witolda Szalonka, *Capriccio-Fantasia* nr 2 na dwa fortepiany (1975) Jana Wincentego Hawela, *Musica per Ensemble MW2* na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany (1970) Edwarda Bogusławskiego, *Inspiracje* na głos żeński, perkusję, fortepian i dwie taśmy magnetofonowe (1972) Ernesta Małka, *Mała sonata* na fortepian (1975) Bolesława Woytowicza oraz *Tema con variazioni* na fortepian (1965) Władysławy Markiewiczówny.

Przegląd fortepianowej twórczości wypada rozpocząć od kompozycji Witolda Szalonka, postaci nietuzinkowej, wywołującej skrajne emocje i opinie wśród artystów i krytyków. Przez zwolenników nazywany był „jednym z najbardziej oryginalnych umysłów powojennej historii muzyki”, a w niektórych — bardziej tradycjonalistycznych — muzycznych kręgach — jak podaje pianista i filozof Carl Humphries — określano go mianem „ekscentrycznego outsidera, wręcz dziwoląga, którego muzyka i poglądy są ciekawe, ale nie należy ich traktować zupełnie serio”⁴³. U podstaw kompozytorskiej drogi odkrywcy „dźwięków kombinowanych” zawsze leżała ogromna wrażliwość na piękno brzmienia. Do końca w swej twórczości pozostał wierny ideom muzyki sonorystycznej.

Mutanza na fortepian (1968) — obok innych kompozycji Szalonka z brzmieniem fortepianu, m.in. *Improvisations sonoritiques* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968) czy *Proporzioni II per flauto, violoncello e pianoforte* (1967/70) — plasuje się w czołówce fortepianowych awangardowych utworów prezentowanych na katowickich koncertach. Zabrzmiała 13 marca 1974 roku na VIII Śląskiej Trybunie Kompozytorów, a wykonał ją kompozytor i pianista Ernest Małek. Fortepian i jego walory brzmieniowe, lub jak określał to sam

⁴³ C. Humphries, Witold Szalonek — choreograf dźwięku, „Opcje”, 1998 nr 2. Cyt. za M. Pasicznik, *Szalonek z czyśćca historii*, „Odra” [online], <http://odra.okis.pl/article.php/460> (dostęp 20.03.2012).

Szalonek — „poszukiwanie muzycznej duszy instrumentu”⁴⁴ — niewątpliwie zainteresowały kompozytora pod wpływem działań pianistycznych Zygmunta Krauzego, któremu zresztą kompozycja jest dedykowana. Kompozytor napisał w komentarzu do programu Warszawskiej Jesieni:

Właściwie od dawna odczuwałem pragnienie napisania na fortepian utworu, którego tradycyjny materiał dźwiękowy nie kłóciłby się swą jakością z materiałem uzyskiwanym przez preparację instrumentu, czy też przez stosowanie różnych sposobów pobudzania jego strun do drgania. Pragnąłem także samą preparację instrumentu pozbawić cech czynności przygotowawczych i uczynić je integralną częścią akcji muzycznej. Chodziło mi zatem o syntezę różnych walorów brzmieniowych możliwych do wydobywania z tego cudownego pudła⁴⁵.

Podstawowym tworzywem konstrukcyjnym w *Mutanzy* jest dźwięk powstały w głównej mierze na drodze preparacji instrumentu. O tym, jak istotne jest dla Szalonek wydobywanie konkretnego i świadome przez niego zaprojektowanego brzmienia, świadczy ściśle utrwalenie w nutach dyspozycji dla pianisty oraz szczegółowa legenda, wyjaśniająca znaczenie wszystkich użytych znaków graficznych. Znaki te określają zarówno środki wykonawcze (m.in. kule, pręty metalowe, szczotki i wałki plasteliny), sposoby wykonania poszczególnych efektów, jak i czas trwania akcji wyznaczony minutażem oraz przestrzeń wykonywanych dźwięków. Wykonanie polega więc na dokładnym zrealizowaniu pomysłów kompozytora według proporcji i w określonym czasie.

Punktem wyjściowym i końcowym *Mutanzy* są pojedyncze brzmienia osiągnięte poprzez uderzanie, przeciąganie bądź rzucanie na struny pręta stalowego. Kolejne odcinki — oznaczone literami od B do F — zawierają działania zarówno na samych strunach, jak i na klawiszach — w ramach określonych rejestrów bądź wyznaczonych oktafów. Wśród zadań wykonawcy są m.in. wysypywanie 30 kul na struny i przesuwanie ich tak, aby spoczęły na wszystkich strunach danego rejestru, tarcie płyty rezonansowej gumową piłeczką w celu wywołania „płaszczyzny zgrzytów”⁴⁶ czy przesuwanie dociśniętą do strun szczoteczką o nylonowym włosiu. Kulminację *Mutanzy* tworzą grane stopniowo coraz głośniejsze i szybciej

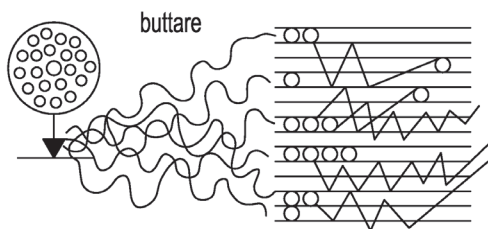
⁴⁴ Cyt. za E. Ogonowska-Jaroń, *Technika sonorystyczna Witolda Szalonek zapomniana, czy nadal aktualna?* [online], <http://meakultura.pl/publikacje/technika-sonorystyczna-witolda-szalonek-zapomniana-czy-nadal-aktualna-445> (dostęp dnia: 17.10.2016).

⁴⁵ Szalonek Witold, [komentarz do programu] *Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1978*, s. 157–158.

⁴⁶ Z komentarza kompozytora do wydania nutowego, Kraków PWM, 1971.

arpeggiowe grupy dźwiękowe (akordy o dowolnej strukturze bądź trzydźwiękowe klastery), w wyznaczonych rejestrach ze strunami wytłumionymi wałkami plasteliny (zob. przykład 1).

Przykład 1. W. Szalonek, *Mutanza per pianoforte*, PWM, Kraków 1971, fragment, © Copyright 1971 PWM



około 30 kul wysypać strumieniem na struny w podanym rejestrze i porządkować przesuwając je tak, aby spoczęły na wszystkich strunach danego rejestru

Krytyk muzyczny Marian Wallek-Walewski tak określił twórczość Szalonka:

Muzyka Szalonka stawia słuchaczom bardzo wysokie wymagania, niejako zmusza do słuchania, koncentracji i kontemplacji, ale też ofiaruje w zamian niezwykle rejony wrażliwości, magii dźwiękowej, piękna, uczucia i wyobraźni. Poszukiwanie własnego języka wypowiedzi muzycznej, rozbudowanych efektów brzmieniowych to nieustanne odpowiedzi na pytania o sens istnienia⁴⁷.

Kompozycje Witolda Szalonka — w tym fortepianowa *Mutanza* — i zawarte w nich eksperymenty brzmieniowe niewątpliwie stanowiły jeden z głównych impulsów inspiracyjnych dla Jana Wincentego Hawela, Edwarda Bogusławskiego i Ernesta Małka. W ich dziełach brzmienie fortepianu — uzyskane w sposób tradycyjny bądź też poprzez działanie „przeciwnie naturze instrumentu”⁴⁸ — ukazane zostało w różnym zestawieniu kolorystycznym. Hawel skupia się na homogenicznym brzmieniu dwóch fortepianów, Bogusławski nadrzędną partię fortepianu (lub fortepianów) oplata sonorystycznymi działaniami fletu i wiolonczeli, a Małek redukuje instrument niemal całkowicie do roli perkusji, podporządkowanej głosowi ludzkiemu i eksperymentom elektronicznym.

⁴⁷ M. Wallek-Walewski, *Piękno wielkich kompozycji. Szkice do muzycznego pejzażu*, „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 82, s. 7–8.

⁴⁸ Określenie Tomasza M. Kienika. Zob. Idem, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016, s. 100.

Dorobek kompozytorski Jana Wincentego Hawela obejmuje rozbudowane formy symfoniczne, wokально-instrumentalne, kameralne, solowe oraz chóralne, wyróżniające się — jak zaznacza Edward Bogusławski — „twórczym stosunkiem do tradycji, selektywnym wyborem tworzywa dźwiękowego, konsekwencją w kształtowaniu konstruktywnych założeń fakturalnych i formalnych dzieła, wreszcie ekspansywną wyrazowością, której witalizm wysuwa się na plan pierwszy”⁴⁹. W twórczości Hawela fortepian nie odgrywał roli nadrzędnej, choć walory fakturalno-brzmieniowe instrumentu eksponowane były w kilku znaczących kompozycjach. Warto wymienić m.in. *Variazioni per pianoforte* (1968) z efektami sonorystycznymi, elementami aleatoryzmu kontrolowanego, swobodnie traktowanej dodekafonii oraz nowej notacji muzycznej⁵⁰; sonorystyczne *Witraże* na fortepian solo (1972) oraz *Sinfonię concertante no 6 per pianoforte e orchestra* (1979) z aleatoryczną kadencją fortepianową, złożoną z dziesięciu segmentów o dowolnej kolejności zestawiania⁵¹.

Jedyną pozycją w tece kompozytorskiej Hawela przeznaczoną na dwa fortepiany jest *Capriccio-Fantasia* nr 2 z 1975 roku. Utwór nagrodzony III lokatą na Pianistycznym Konkursie Kompozytorskim w Słupsku miał swoje wykonanie na XXVI Śląskiej Trybunie Kompozytorów 23 listopada 1977 roku. „Pod przejętym z tradycji tytułem — pisze Maryla Renat — kryje się obszerny katalog dźwiękowych »nowoczesności« — niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku z fortepianu”⁵². O ile jednakże u Szalonka przeważały dźwięki preparowane, o tyle Hawel w większości prym oddaje szerokiej palecie brzmień wydobytych z klawiatury (wyjątek stanowi część trzecia i częściowo czwarta). *Capriccio-Fantasia* można także uznać za studium zróżnicowania fakturalnego oraz relacji pomiędzy dwoma fortepianami.

Kompozycja zbudowana jest z czterech części: *Preludium*, *A fresco*, *Chorale* i *Finale-Improvisando*. Istotą części otwierającej jest antytetyczność statyki i ruchu oraz kontrasty rejestrowe. Co ważne, partie obu fortepianów współdziałają tu zgodnie, niemal jednogłośnie. Kontrasty dotyczą jedynie zastosowanego materiału, a podwójna obsada służy tutaj zwiększeniu wolumenu brzmienia⁵³.

⁴⁹ E. Bogusławski, *Symfonie Jana Wincentego Hawela*, Katowice 1998, s. 6.

⁵⁰ Zob. M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013, s. 499.

⁵¹ J. Mamczarski, J. Bauman-Szulakowska, „Jan Wincenty Hawel” hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 302.

⁵² M. Renat, [komentarz do płyty CD] *Muzyka współczesnych kompozytorów śląskich dla 2 pianistów*, ŚTMCD002, 2009.

⁵³ M. Renat, *Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych*

W kolejnych segmentach *Preludium* mamy więc m.in. opozycję najniższego i najwyższego rejestru, a także kontrast wielokrotnie powtarzanych „statycznych” pionów wielodźwiękowych oraz dynamicznych wiązek pojedynczych dźwięków-punktów, których kolejność pozostawiona została woli wykonawcy.

Część druga — *A fresco* — jest „barwnym fajerwerkiem”⁵⁴ wielorakich postaci ruchu dźwiękowego: od szmerowych trylów aż po niemal wirtuozowskie formuły trzydziestodwójkowe. W porównaniu z *Preludium* partie fortepianów nie brzmią wyłącznie zgodnie, lecz układają się w dialog kontrastowych akcji dźwiękowych. Jako przykład posłużyć może sam początek *A fresco*, gdzie równocześnie bądź naprzemiennie spotykają się w różnych rejestrach szybkie przebiegi na białych i czarnych klawiszach, długo wytrzymywane dwudźwięki, klastery oraz szybkie powtórzenia figur. Wartość akcji dodatkowo potęguje kalejdoskopowa dynamika. Maryla Renat zauważa, że „ruch i barwa o zawołowanych konturach [...] decydują o powstaniu swoistej, pianistycznej sonorystyki”⁵⁵.

Trzecia część — *Chorale* — uwypukla kontrast kolorystyczny pomiędzy dźwiękami wydobywanymi z wnętrza fortepianu a uzyskiwanymi poprzez grę na klawiszach. Współdziałanie obu sposobów wydobywania dźwięku odbywa się zarówno w formie dialogu — naprzemiennie pomiędzy instrumentami, jak i w sposób równoczesny, poprzez nałożenie na siebie brzmienia klawiszy i strun. A w katalogu brzmień strunowych kompozytor zastosował m.in. grę pięściami, *pizzicato*, brzmienia wydobywane za pomocą miotłki oraz przy użyciu pałek z główką drewnianą, filcową i metalową.

Ostatnia część — *Finale-Improvisando* — przynosi zdecydowany kontrast w sferze wzajemnego oddziaływania obu fortepianowych partii. O ile *Chorale* nastawione było na dialog opozycyjnych impulsów dźwiękowych, o tyle finałowa część tworzy „rozigraną masę dźwiękową o niezwyklej intensywności”⁵⁶, różnicowaną dzięki naprzemienności kompleksów wykonywanych na klawiaturze (np. wirtuozowskie kompleksy trzydziestodwójkowe w skrajnych rejestrach) oraz strunach instrumentu (szmerowe *tremola*, *glissanda*). W poliwarstwowej tkance kompozytor dopuszcza także kontrolowaną dowolność w zakresie wysokości dźwięków oraz porządkowania rytmicznego.

Kolejna kompozycja przeznaczona jest na większy skład instrumentalny, gdzie brzmienie fortepianu zestawione zostało z brzmieniem fletu oraz wiolon-

kompozytorów śląskich, w: *Edukacja muzyczna VIII* (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie), red. M. Popowska, Częstochowa 2013, s. 38.

⁵⁴ Ibidem, s. 38.

⁵⁵ M. Renat, [komentarz...], op. cit.

⁵⁶ M. Renat, *Rodzaje faktury...*, op. cit., s. 39.

czeli. Jest to *Musica per Ensemble MW2* na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany Edwarda Bogusławskiego — kompozycja napisana w 1970 roku dla krakowskiego zespołu specjalizującego się w wykonywaniu nowej muzyki i działającego pod kierownictwem Adama Kaczyńskiego. Utwór ten zabrzmiał podczas VII Śląskiej Trybuny Kompozytorów 16 stycznia 1974 roku. *Musica per Ensemble MW2* stanowi w dorobku Bogusławskiego pokłosie jego wiedeńskich studiów u Romana Haubenstocka-Ramatiego, uznanego twórcy form mobilnych. Otwiera także, wraz z solowym *Per pianoforte* (1968), okres pogłębionej eksploracji kolorystyczno-dźwiękowych możliwości fortepianu oraz eksperymentów z formą otwartą (kontynuowanej m.in. w *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte* — 1978 oraz *L'Être* na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany — 1973/1981).

Musica per Ensemble MW2 na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany stanowi przykład formy montażowej. Na całość składają się trzy lub cztery (w zależności od liczby pianistów) równorzędne partie instrumentalne podzielone na segmenty kolorystyczno-dźwiękowe, o różnym czasie trwania, ustalonym przez kompozytora. Bogusławski podkreśla, że „nie należy sugerować się tu grą zespołową w tradycyjnym znaczeniu”⁵⁷, gdyż kolejność wykonywania zamkniętych w ramki poszczególnych ogniw jest dowolna i zależy wyłącznie od przyjętych przez instrumentalistów — niezależnie od siebie — koncepcji formalnych ich partii.

Ze względu na wybór montażowej konstrukcji formy materiał muzyczny zawarty w segmentach kompozycji nie stanowi więc ciągu ewolucyjnego, lecz jest konglomeratem różnorodnych struktur dźwiękowych, swobodnie przepływających równolegle we wszystkich partiach instrumentalnych. Efekt „swobodnego dyskursu czterech instrumentalistów” — jak określił typ narracji utworu Grzegorz Michalski⁵⁸ — potęguje wprowadzenie elementów indeterminizmu w regulacji przebiegu muzycznego w czasie, a także — choć w sposób bardziej ograniczony — w dziedzinie organizacji wysokości dźwięków.

W partii fletowej pojawiają się m.in. zadęcia z jednoczesnym odkryciem otworu wlotowego oraz *glissanda* uzyskane przez odchylanie ustnika bez odejmowania od ust. W partii wiolonczeli zaś pojawiają się efekty brzmieniowe uzyskiwane przez puszczenie smyczka z góry na strunę bądź też dociskanie go dla efektu zgrzytu.

⁵⁷ Z komentarza kompozytora do wydania nutowego, Kraków PWM, 1971.

⁵⁸ Grzegorz Michalski, *Polska muzyka awangardowa*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 16, s. 7.

Partia fortepianu bądź fortepianów stanowi w utworze najbardziej rozbudowaną warstwę brzmieniową. Jej przebieg zawarty został w dwóch segmentach kolorystyczno-dźwiękowych o różnorodnej zawartości materiałowej i różnym czasie trwania. Partia może być realizowana przez jednego lub dwóch wykonawców, a grający — niezależnie od siebie — ustalają kolejność ogniów. Bogusławski zderza tu tradycyjne brzmienie fortepianu z jakościami eksperymentalnymi, m.in. pojedynczymi dźwiękami (lub strukturami dźwiękowymi) realizowanymi na klawiszach przy równoczesnym szarpaniu strun pręcikiem metalowym czy efektami „brzęczącymi”, uzyskiwanymi poprzez granie wyznaczonych struktur dźwiękowych z umieszczonym na strunach prętem metalowym bądź łańcuszkiem.

Interesującą postać graficzną zyskał jeszcze jeden z komponentów brzmieniowych. Jest to zamknięty w kole szmerowy efekt sonorystyczny uzyskiwany za pomocą przesuwania ruchem kołowym łańcuszka metalowego po strunach fortepianu w środkowym rejestrze. Różnicowanie rozmiaru ruchu oraz zmiany w kierunku prowadzenia łańcuszka zapisane zostały przez Bogusławskiego w postaci wykresu o zmiennej grubości konturów. Efekt szmerowy wydobywany jest na tle inicjalnego pięciodźwięku (zob. przykład 2)⁵⁹.

Przykład 2. E. Bogusławski, *Musica per Ensemble MW2* na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany, PWM, Kraków 1971, fragment partii fortepianu, © Copyright 1971 PWM



I ostatnia z eksperymentalnych kompozycji z udziałem fortepianu — *Inspiracje* na głos żeński, perkusję, fortepian i dwie taśmy magnetofonowe Ernesta

⁵⁹ Zob. A. Stachura-Bogusławska, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, w: *Edukacja muzyczna VI* (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie), red. M. Popowska, Częstochowa 2011, s. 107–111.

Małka, które zabrzmiały na II Śląskiej Trybunie Kompozytorów 28 marca 1973 roku, a więc w tydzień po inauguracji całego cyklu.

Ernest Małek, kompozytor i pianista (odtwórca większości najbardziej awangardowych kompozycji na koncertach „Śląskich Trybun”) wzorem swego mistrza — Witolda Szalonka — fascynował się właściwościami pojedynczych dźwięków oraz różnorodnymi możliwościami ich wydobywania. W jego kompozycjach fortepianowych sonorystyczne eksploracje obejmują zarówno działanie na klawiaturze (m.in. od konstelacji izolowanych impulsów dźwiękowych po operowanie plamami barwnymi, klasterami, glissandami), zabiegi preparacyjne aż po wykorzystywanie obudowy instrumentu.

Inspiracje to utwór o charakterze improwizacyjnym. Materiał dźwiękowy wszystkich partii zanotowany został jedynie w postaci struktur interwałowych i rejestrów bez podania konkretnych wysokości dźwięków, a warstwa rytmiczna także ma charakter swobodny. Także dynamika, poza fragmentem kulminacyjnym, zaznaczona została w sposób proporcjonalny — im większa zaczerniona kropka, tym głośniejsza intonacja. Najściślejsze zasady dotyczą przebiegu czasowego kolejnych fragmentów — w partyturze wskazany jest szczegółowy minutaż, którego przestrzeganie decyduje o korelacji warstwy wokально-instrumentalnej granej „na żywo” z warstwą dwóch taśm.

Dla głosów utrwalonych na taśmie jako materiał brzmieniowy posłużył wiersz Rainera Marii Rilkego *Eros*. Na taśmie pierwszej nagrane zostały szepety, uczenie się poszczególnych liter, sylab i słów oraz składanie ich w logiczne układy. W dalszej części następuje deklamacja wiersza, a następnie jego kanon, realizowany przez wszystkie głosy. Taśma druga wprowadzana jest od siódmej minuty i zawiera nakładane na siebie w odstępach trzydziestosekundowych kolejno odtwarzane fragmenty taśmy pierwszej. To właśnie warstwa magnetofonowa stanowi brzmieniową wartość nadrzędną, której podporządkowany jest tok narracyjny całej kompozycji.

W warstwie głosu żeńskiego (dowolnego), pozbawionego warstwy słownej, pojawiają się m.in. zawodzenia — czyli falujące *glissanda* pomiędzy dźwiękami, czysto intonowane dźwięki, atakowane dźwięki z nagłym wyciszeniem oraz okrzyki *o-ri*. Perkusja to konglomerat uderzeń i efektów tremolowych talerzy, hi-hatu, tom-tomu, werbla, gongu i wielkiego bębna.

Także warstwa fortepianu niemal wyłącznie ograniczona została do efektów perkusyjnych. Partia pianisty zawiera klastera statyczne oraz ruchliwe — czyli granie tych samych dźwięków możliwie najszybciej, *glissanda* na strunach i klawiszach, szarpanie palcami oraz uderzanie dłońią w struny, realizo-

wanie interwałów oraz figur kilkunastu dźwiękowych rozproszonych po klawiaturze. Wyjątkowe, niemal zaskakujące miejsce w warstwie fortepianu stanowi pierwsza kulminacja — od czwartej do szóstej minuty kompozycji — zawierająca tradycyjnie zapisane na pięcioliniach figuracyjne przebiegi o wyraźnie jazzowym charakterze. Możliwe jest ich wykonanie dowolną ilość razy w zanikającej dynamice. Elementy współbrzmień jazzowych nie pojawiły się w *Inspiracjach* przez przypadek — jak sugeruje tytuł; obok eksperymentów z głosem ludzkim i taśmą magnetofonową to jedna z najistotniejszych inspiracji w twórczości Małka, wieloletniego pedagoga na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej katowickiej uczelni.

Dwa ostatnie przykłady: *Mała sonata* Bolesława Woytowicza (1975) oraz *Tema con variazioni* (1965) Władysławy Markiewiczówny reprezentują nurt silniej zakorzeniony w tradycji. Kompozycje te łączy kilka faktów: napisane zostały przez twórców dojrzałych — nestorów śląskiego środowiska muzycznego (*Mała sonata* powstała pięć lat przed śmiercią kompozytora, a *Wariacje* — siedemnastcie); oboje twórcy byli wytrawnymi znawcami sztuki pianistycznej (przez wiele lat byli koncertującymi pianistami i osiągającymi sukcesy pedagogami), a dzieła fortepianowe stanowiły bardzo ważny nurt w ich dorobku. Ponadto twórczość Woytowicza i Markiewiczówny, osadzona w estetyce neoklasycyzmu, nie była zamknięta na nowe muzyczne prądy (m.in. porządkowanie dodekafoniczne).

Kompozytorski dorobek Bolesława Woytowicza, dzięki studiom u Nadii Boulanger, cechuje — zdaniem Ryszarda Gabryśa — „»paryski« ton, nieskazitelną warsztat, estetyka bliska neoklasycyzmowi z odsyłaczami folklorystycznymi»⁶⁰. W fazie twórczości późnej — podobnie jak rzecz miała się z Bolesławem Szabelskim — zwrócił się Woytowicz w stronę rozwiązań dodekafonicznych. Kreśląc cechy warsztatowe jego *III Symfonii „Piano concertante”*, Bauman-Szulakowska pisze o „zjednoczeniu idei neoklasycznych, neomodalnych na bazie zorganizowanej dwunastodźwiękowości»⁶¹.

W kompozytorskiej tece Woytowicza utwory z brzmieniem fortepianu zajmują czołowe miejsce. Można tam odnaleźć kompozycje zarówno dydaktyczne, po które często sięgają początkujący pianiści, jak i bardziej skomplikowane, artystyczne, przeznaczone dla wirtuozów. W cyklach etiud (12 z 1948 roku, 10 z 1960), wspomnianej już *III Symfonii* (określanej mianem *opus sumum*)⁶²

⁶⁰ R. Gabryś, *Górnośląski krąg kompozytorów*, w: *Studio. Almanach literacko-artystyczny*, t. 1, Katowice 1981, s. 10.

⁶¹ J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia...*, op. cit., s. 57.

⁶² Ibidem, s. 57.

oraz *Małej sonacie* zawarł twórca „swą kompozytorską mądrość, wycucie faktury, specyfiki instrumentu i zmysł polifoniczny”⁶³.

Mała sonata powstała w 1975 i już w tym samym roku — 17 grudnia — zaprezentowana została na XXVIII Śląskiej Trybunie Kompozytorów. Jest to kompozycja zakorzeniona w prądach neoklasycznych z tendencją do eksponowania pochodów chromatycznych, emancypacji dysonansowych struktur współbrzmieniowych, bitonalnej melodyki oraz eksponowania czynnika motorycznego. *Mała sonata* posiada konstrukcję trzyczęściową. Część pierwszą — *Allegretto* — cechuje budowa ABA. Skrajne segmenty eksponują ostre dysonujące współbrzmienia, a środkowy (*Andantino*) to nieskomplikowana brzmieniowo melodia scalona jednakże z dysonansowym basowym akompaniamentem. Kolejne warianty tej linii staną się głównymi myślami pozostałych dwóch części sonaty: części drugiej — *Alla menuetto* — łączącej motywy taneczne z motorycznym uderzaniem klasterowych wielodźwięków, oraz ostatniej — *Rondo rustico* — z kolejnym wariantem w roli refrenu. Tkanka brzmieniowa *Małej sonaty* dodatkowo zabarwiona została glissandami oraz przebiegami o charakterze wirtuozowskim zapisanymi bez użycia kreski taktowej. O ich wykorzystaniu niewątpliwie zadecydowały względy czysto pianistyczne — Woytowicz był przecież znakomitym wirtuozem tego instrumentu.

Ostatni utwór to *Tema con variazioni* Władysławy Markiewiczówny z 1965 roku, który zabrzmiał 16 stycznia 1974 roku na VII koncercie z cyklu „Śląska Trybuna Kompozytorów”. Wariacje te stanowią istotny punkt w późnym dorobku kompozytorki i pianistki, gdyż prezentują najważniejsze założenia jej warsztatu twórczego. Wpisują się — obok takich dzieł fortepianowych, jak *Sonata* na fagot i fortepian (1952), *Kompendium* w 17 utworach na fortepian (1973) czy *Toccatina* na fortepian (1976) — w nurt neoklasyczny, odznaczający się, zdaniem Bauman-Szulakowskiej, „w miarę nowoczesną harmoniką i przejrzystością formalną, która [...] skierowała muzykę śląską na nowe tory wzorem orientacji ogólnopolskich”⁶⁴. Ponadto *Tema con variazioni* zawiera elementy dodekafonii, techniki, która stanowiła „muzyczną fascynację” Markiewiczówny⁶⁵.

⁶³ R. Gabryś, *Górnośląski krąg...*, op. cit., 10.

⁶⁴ J. Bauman-Szulakowska, *Polska kultura muzyczna...*, op. cit., s. 129.

⁶⁵ A. Brożek, [wywiad], rozm. A. Stachura-Bogusławska, Katowice 2.10.2013. O fascynacji Markiewiczówny dodekafonią wiedzieli zarówno studenci jej klasy fortepianu, jak i inni kompozytorzy. Henryk Mikołaj Górecki w 1961 roku napisał dla Markiewiczówny *Quasi Valse* — aforystyczny żart muzyczny, łączący szeregowanie dodekafoniczne z elementami tanecznymi i nowoczesną harmoniką.

Tema con variazioni to temat z sześcioma wariacjami, w których porządkowanie serialne splecione zostało ze swobodnymi fragmentami atonalnymi. Myśl główna skonstruowana została w oparciu o symetryczną serię wszechinterwałową: *ges-f-g-e-as-es-a-d-b-cis-h-c*⁶⁶ — jej kształt zasadniczy oraz raka. Wykorzystanie w temacie tych dwóch postaci serii, a także wyraźnie punktualistyczna konstrukcja to z pewnością ukłon w stronę *Wariacji fortepianowych* op. 27 Antona Weberna, kompozytora szczególnie poważanego przez Markiewiczównę. W kolejnych wariacjach technika nie została zastosowana restrykcyjnie jako konsekwentna metoda organizacji materiału dźwiękowego. Szeregowanie serialne występuje najczęściej na początku, by z czasem poddawać się coraz swobodniejszym transformacjom: począwszy od powtarzania bądź omijania poszczególnych składników, posługiwania się jedynie wybranymi wycinkami (zarówno wertykalnie, jak i horyzontalnie) aż do całkowitego wręcz zaniku na rzecz kompleksów swobodnie atonalnych. Pełny przebieg serii lub jej fragmenty prezentowane są jeszcze w wariacji I (*Scherzando*) oraz II (*Cantabile*). W wariacji I postać raka oryginału wypełnia dwa początkowe takty, a oryginał — takty 7–11. O ile jednak pierwszy pokaz prezentowany jest w całości z zachowaniem ścisłej kolejności składników, o tyle prezentacja oryginału wiąże się z powtórzeniami dźwięków, a także — szczególnie w końcowej fazie — równoległym wertykalnym zestawianiu różnych fragmentów szeregu⁶⁷. Pozostałe takty wypełniają daleko posunięte przekształcenia materiału wyjściowego. W wariacji II kompozytorka wykorzystała kilkakrotne powtórzenie drugiej transpozycji oryginału (z powtarzaniem i omijaniem składników), nadając serii — zgodnie z tytułem *Cantabile* — charakter kantylenowej linii. Rolę akompaniamentu powierzyła Markiewiczówna wybranym dwóm składnikom serii (najczęściej są to składniki 1–2 i 1–3), które jako dwudźwięki ostinatowo towarzyszą każdemu pokazowi melodii.

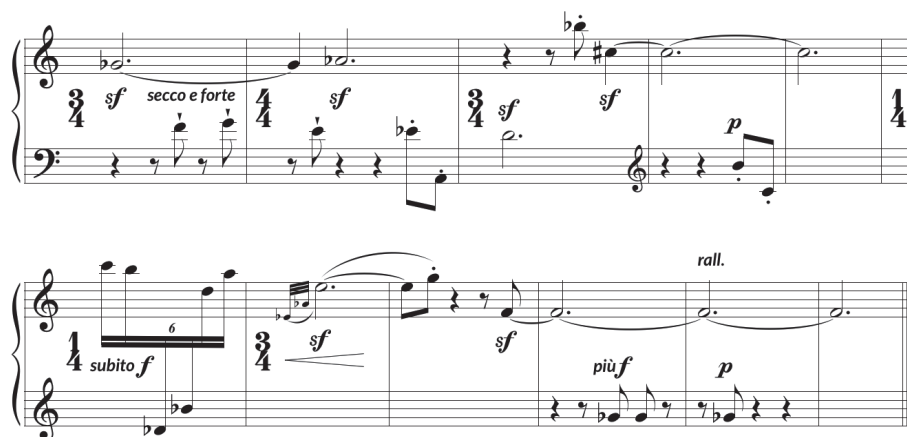
Kolejne wariacje coraz skuteczniej oddalają się od myślenia dodekafonicznego na rzecz koncentracji na walorach brzmieniowych instrumentu (wykorzystywanie skrajnych rejestrów brzmieniowych oraz uwypuklenie kontrastu melodycznych skoków i wielokrotnie powtarzanych konstrukcji o zabarwieniu klasterowym — wariacja IV) oraz technice pianistycznej (bogata figuracja — wariacja VI). Impulsów sygnalizujących łączność z wyjściowym tematem — serią doszukiwać się można tu jedynie w stale obecnych kilkudźwiękowych

⁶⁶ Violetta Przech zauważa zbieżność konstrukcji serii Markiewiczówny z serią użytą przez Bogusława Schaeffera w *Studium poliwersjonalnym* (1958). Zob. V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004, s. 43–44.

⁶⁷ Por. M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe formy wariacyjne...*, op. cit., s. 488–489.

komórkach (zarówno w wersji wertykalnej, jak i horyzontalnej) o stopniowo zwiększających się interwałach (zob. przykład 3).

Przykład 3. W. Markiewiczówna, *Tema con variazioni* na fortepian, PWM, Kraków 1973, temat, © Copyright 1973 PWM



Koncerty z cyklu „Śląska Trybuna Kompozytorów” obfitowały w latach siedemdziesiątych XX wieku w kompozycje prezentujące odmienne i nieraz skrajne postawy twórcze wobec walorów kolorystycznych i możliwości technicznych fortepianu. Przedstawione dzieła Witolda Szalonka, Jana Wincentego Hawela, Edwarda Bogusławskiego, Ernesta Małka, Bolesława Woytowicza i Władysławy Markiewiczówny obfitują w szeroką paletę rozwiązań, zarówno osadzonych w przeszłości, jak i awangardowych (uzyskiwanych zarówno dzięki nietradycyjnym działaniom na klawiaturze, jak i strunach). Dowodzi to z pewnością niewątpliwie istotnej roli tego instrumentu, traktowanego przez kompozytorów związanych z muzycznym środowiskiem Górnego Śląska, zarówno jako „poligon doświadczalny”, ale też i niewyczerpane źródło inspiracji. Inspiracji nie tylko dla nich samych, lecz także dla kolejnych pokoleń twórców.

STRESZCZENIE

Fortepian przez kilka wieków uznawany był za najbardziej uniwersalny instrument. W drugiej połowie XX wieku jego rola uległa transformacji. Z instrumentu melodyczno-wirtuozowskiego został zredukowany do pozycji jednego z wielu generatorów brzmień, a także poddawany różnorodnym eksperymentom. Nastąpił proces eksploatacji jego dynamicznych, artykulacyjnych i kolorystycznych możliwości.

W twórczości XX-wiecznych kompozytorów związanych z Górnym Śląskiem muzyka fortepianowa stanowiła znaczący, choć nie pierwszoplanowy nurt. Na przestrzeni lat powstawało wiele zróżnicowanych stylistycznie dzieł, zarówno solowych, kameralnych, jak i z fortepianem w funkcji dopełniającej rozbudowaną tkankę orkiestrową. Szczególnie interesujące utwory powstawały w latach 60. i 70., a więc w czasie intensywnej asymilacji awangardowych prądów muzyki europejskiej. Wiele z tych utworów prezentowanych było na koncertach z cyklu „Śląska Trybuna Kompozytorów” — forum organizowanym w Katowicach od 1973 roku.

W niniejszym artykule przedstawione zostały kompozycje: *Mutanza per pianoforte* (1968) Witolda Szalonka, *Capriccio-Fantasia nr 2* na dwa fortepiany (1975) Jana Wincentego Hawela, *Musica per Ensemble MW2* na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany (1970) Edwarda Bogusławskiego, *Inspiracje* na głos żeński, perkusję, fortepian i dwie taśmy magnetofonowe (1972) Ernesta Małka, *Mała sonata* na fortepian (1975) Bolesława Woytowicza oraz *Tema con variazioni* na fortepian (1965) Władysławy Markiewiczówny. Kompozycje te ukazują różnorodne postawy twórcze wobec możliwości fortepianu. Są to utwory reprezentujące nurt neoklasyczny, jak i dzieła wykorzystujące preparację instrumentu, efekty sonorystyczne, a także aleatoryczną koncepcję montażu oraz elementy grafiki muzycznej.

SŁOWA KLUCZOWE: fortepian, Górny Śląsk, sonorystyka, preparacja instrumentu, neoklasyzm, Śląska Trybuna Kompozytorów

ABSTRACT

Between avant-garde and tradition — the piano at the concerts of the cycle “Silesian Composers’ Tribune” in the years 1973–1977

For several centuries the piano was considered to be the most universal instrument. In the second half of the 20th century its role changed. The melodic and virtuosic instrument has been reduced to one of many sound generators and subjected to a variety of experiments. In this process its dynamic, articulating and coloring capabilities have been exploited.

In the works of the twentieth century composers associated with Upper Silesia, piano music was significant but never a mainstream. Over the years, many stylistically varied works have been created, not only solo or chamber music, but also with piano complementing the extensive orchestral part. Particularly interesting pieces were composed in the 1960s and 1970s, during the intensive assimilation of the avant-garde trends of European music. Many of these works were presented during the concerts of the cycle “Silesian Composers’ Tribune” — organized in Katowice since 1973.

This article presents works composed by Witold Szalonek (*Mutanza per pianoforte* — 1968), Jan Wincenty Hawel (*Capriccio-Fantasia no 2* for two pianos — 1975), Edward Bogusławski (*Musica per Ensemble MW2* for flute, cello and one or two pianos — 1970), Ernest Małek (*Inspirations* for female voice, drums, piano and two tapes — 1972), Bolesław Woytowicz (*Little Sonata* for piano — 1975) and Władysława Markiewiczówna (*Tema con variazioni* for piano — 1965), showing a variety of creative attitudes towards the piano. These pieces represent both neoclassical currents and works utilizing prepared instruments, sonoristic effects, as well as aleatory assembly concept and elements of graphic music scores.

KEYWORDS: piano, Upper Silesia, sonorism, preparation of the instrument, neoclassicism, Silesian Composers’ Tribune

BIBLIOGRAFIA

Baranowska Lidia, Moll Lilianna Manuela, *Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach* [folder], Katowice 1980.

Bauman-Szulakowska Jolanta, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*, Katowice 1994.

Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląska muzyka fortepianowa*, w: *Muzyka fortepianowa IX*, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1992, s. 241–255.

Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*, Katowice 2001.

Bias Iwona, Bieda Monika, Stachura Anna, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie — dzieło*, Częstochowa 2005.

Bogusławski Edward, *Symfonie Jana Wincentego Hawela*, Katowice 1998.

Brożek Antoni, [wywiad], rozm. Anna Stachura-Bogusławska, Katowice 2.10.2013.

Bula Karol, *Twórczość kameralna kompozytorów środowiska katowickiego w latach 1970–1980*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, red. Karol Bula, Edward Bogusławski, Ryszard Gabryś, Leon Markiewicz, Katowice 1988, s. 33–51.

Dziadek Magdalena, Mika Bogumiła, Kochańska Anna, *Musica polonica nova na Śląsku*, Katowice 2003.

Dziadek Magdalena, *Krótką historią serii koncertowej „Śląska Trybuna Kompozytorów”*, w: *40 lat Śląskich Trybun Kompozytorów na estradzie Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach*, red. Teresa Michalik, Anna Stachura-Bogusławska, Katowice 2013, s. 9–13.

Gabryś Ryszard, *Górnośląski krąg kompozytorów*, w: *Studio. Almanach literacko-artystyczny*, t. 1, Katowice 1981, s. 5–21.

Grabowski Czesław, [Trybunowe retrospekcje], w: *40 lat Śląskich Trybun Kompozytorów na estradzie Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach*, red. Teresa Michalik, Anna Stachura-Bogusławska, Katowice 2013, s. 18–19.

Grabowski Czesław, [wywiad], rozm. Anna Stachura-Bogusławska i Teresa Michalik, Katowice 28.03.2012.

Kienik Tomasz M., *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016.

Kotyczka Stanisław, [Trybunowe retrospekcje], w: *40 lat Śląskich Trybun Kompozytorów na estradzie Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach*, red. Teresa Michalik, Anna Stachura-Bogusławska, Katowice 2013, s. 15–16.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013.

Mameczarski Jarosław, Bauman-Szulakowska Jolanta, „Jan Wincenty Hawel” hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. 2, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 302.

Markiewicz Leon, *Raptularz muzyczny*, „Poglądy” 1973, nr 9, s. 16.

Metzger Heinz-Klaus, *John Cage*, w: *Horyzonty muzyki, Biblioteka Res Facta 1*, red. Michał Bri-stiger, Kraków 1960, nr 13, s. 1–7.

Michalski Grzegorz, *Polska muzyka awangardowa*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 16, s. 7.

Mitscha Adam, *Witold Friemann. Życie i twórczość*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” nr 17, Katowice 1980.

Moll Lilianna Manuela, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Katowice 2002.

Ogonowska-Jaroń Emilia, *Technika sonorystyczna Witolda Szalonka zapomniana, czy nadal aktu-alna?* [online], <http://meakultura.pl/publikacje/technika-sonorystyczna-witolda-szalotka-zapomniana-czy-nadal-aktualna-445> (dostęp: 17.10.2016).

Pasiecznik Monika, *Szalonek z czyśćca historii*, „Odra” [online], <http://odra.okis.pl/article.php/460> (dostęp 20.03.2012).

Przech Violetta, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004.

Renat Maryla, [komentarz do płyty CD] *Muzyka współczesnych kompozytorów śląskich dla 2 pia-nistów*, ŚTMCD002, 2009.

Renat Maryla, *Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kom-pozytorów śląskich*, w: *Edukacja muzyczna VIII* (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie), red. Marta Popowska, Częstochowa 2013, s. 27–46.

Rozlach Adam, *Twórczość to wspaniała przygoda. Rozmowa z Edwardem Bogusławskim*, „Porad-nik Muzyczny” 1986, nr 5, s. 1–2.

Schaeffer Bolesław, „Fortepian dziś”, hasło w: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 75.

Stachura-Bogusławska Anna, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, *Edukacja muzyczna VI* (Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie), red. Marta Popowska, Częstochowa 2011, s. 91–126.

Stachura-Bogusławska Anna, *Władysława Markiewiczówna — pianistka, kompozytorka, pedagog i jej wkład w rozwój pianistyki polskiej*, w: *Muzyka fortepianowa XVI*, red. Alicja Kozłowska-Lewna, Renata Skupin, Gdańsk 2015, s. 151–167.

Szalonek Witold, [komentarz do programu] *Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1978*, s. 157–158.

Szwarcman Dorota, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Warszawa 2007.

Śląskie Trybuny Kompozytorów [online], <http://www.zkp.org.pl/index.php/pl/nasze-dzialania/festiwale-koncerty/2013-03-16-12-50-02> (dostęp: 20.02.2017).

Wallek-Walewski Marian, *Piękno wielkich kompozycji. Szkice do muzycznego pejzażu*, „Trybuna Robotnicza” 1981, nr 82, s. 7–8.

Wallek-Walewski Marian, *Wytwórnia manekinów*, w: *Marian Wallek-Walewski. Z pism muzycz-nych. Wędrowki w czasie i przestrzeni*, red. Stanisław Kosz, Katowice 1999, s. 111–121.

Wybraniec Eugenia, *Wdzięk Mariana*, „Poglądy” 1976, nr 20, s. 16.