

RECENZJE

SEMINARE

t. 35 * 2014, nr 1, s. 193-203

Hanna Kostrzewska, *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań 2012, ss. 353.

Hanna Kostrzewska ujęła w swojej książce zagadnienie dotychczas nie podejmowane w publikacjach książkowych. Praca o zagadnieniu fresku w muzyce jest więc ujęciem pionierskim. Publikacja zamyka się w pięciu rozdziałach poprzedzonych wprowadzeniem, w którym autorka omawia stan badań i założenia metodologiczne. Całość pracy domykają aneksy zawierające bibliografię, angielskojęzyczne streszczenie oraz indeks nazwisk.

Podstawą rozważań podjętych w omawianej pracy są 43 utwory napisane przez twórców polskich w II połowie XX wieku, zawierające w tytule słowo „fresk”. Są to kompozycje przeznaczone na zróżnicowaną obsadę instrumentalną, wokalną i wokalno-instrumentalną, począwszy od kompozycji na instrument solo (np. *Fresk gregoriański* na organy Mariana Sawy), poprzez utwory na orkiestrę symfoniczną (np. cykl *Fresków* Krystyny Moszumańskiej-Nazar), do dzieł o charakterze oratoryjno-kantatowym (np. *Fresco V „Éternel (Wszewieczny). La musique pascalle (Muzyka wielkanocna) – Człowiek i wiara”* na sopran, chór chłopięcy, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil). Autorka w swoich badaniach wzięła pod uwagę wszystkie te kompozycje, które w tytułach zawierają słowo „fresk”, wyrażone w różnych ujęciach językowych, odnoszące się zarówno do znaczenia fresku jako dzieła malarzkiego (*Fresk*), jak też techniki malarzkiej (*Al fresco*). U podstawy rozważań autorka formułuje hipotezę, że w II połowie XX w. w muzyce polskiej wyraźnie uwidacznia się tworzenie utworów zatytułowanych słowem „fresk”, nieobecne w latach i wiekach wcześniejszych. Zbiór tych dzieł, jak podaje H. Kostrzewska, otwierają *Freski* na dwa klarnety (1959-1961) Zenona Kowalowskiego, zamyka zaś *Allfresco* na saksofon altowy i fortepian (2011) Aleksandry Garbal. Do badań szczegółowych, spośród 43 wymienionych na wstępie pracy dzieł, autorka wybrała kompozycje: Zbigniewa Kozuba, Kazimierza Serockiego, Janusza Stalmierskiego, Mariana Sawy, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Krystyny Moszumańskiej-Nazar i Romualda Twardowskiego. Podejmując rozważania nad muzycznym freskiem, autorka formułuje główne pytania badawcze (s. 11): „czy ogół «muzycznych Fresków» konstituuje zbiór pod jakimiś względami jednorodny?”, „jakie funkcje pełni tytuł utworu”, „dlaczego utwory zatytułowane «fresk» pojawiły się w drugiej połowie XX wieku (a nie wcześniej)?”. Te zagadnienia wyznaczyły kształt omawianej pracy i podjęte w niej refleksje analityczne.

W rozdziale I *Tytuł utworu artystycznego*, złożonym z wprowadzenia i czterech podrozdziałów: 1. *Status ontyczny tytułu*, 2. *Autorstwo tytułu*, 3. *Funkcje tytułu*, 4. *Tytuł utworu muzycznego*, autorka podejmuje rozważania nad funkcją tytułu dzieła, w tym nad zagadnieniem tytułu utworu artystycznego. Wychodzi od przedstawienia założeń związanych z zagadnieniem tytułu: „Tytuł dzieła jest na ogół pierwszą informacją, którą percypuje zarówno odbiorca dzieła muzycznego, jak i jego badacz, podejmując rozważania nad strukturami muzycznymi” (s. 24). Następnie autorka w postaci diagramu wskazuje na tytuł i wynikające z niego konotacje: tytuł – jego przedmiotowe odniesienie – utwór, a następnie odnosi ten schemat do pojęcia fresku. Dalej przywołuje zróżnicowane definicje tytułu, powołując się na bogatą literaturę przedmiotu. Podejmując rozważania nad statusem ontycznym tytułu, H. Kostrzewska zauważa: „Po pierwsze, jeżeli pojęcie ontologii rozumieć szeroko, to w obrębie rozważań tego rodzaju sytuują się przede wszystkim następujące pytania: jak ów specyficzny byt, zwany tytułem, istnieje oraz jaka jest jego natura, właśnie jako pewnego bytu. Po drugie,

w centrum uwagi badaczy literatury, których dociekania będą tutaj często przywoływane, sytuuje się pytanie o ontyczne, a raczej – strukturalne, relacje między tytułem a desygnowanym przez niego utworem artystycznym” (s. 28). Autorka zakłada, że tytuł jest „szczególnego rodzaju znakiem, nazwą własną [...], ideonimem, czyli nazwą indywidualnego wytworu kultury duchowej” (s. 30). Podejmuje zagadnienia autorstwa tytułu, wskazując, że w przypadku utworów muzycznych autorem tytułu nie zawsze był twórca, a tytuły niektórych znanych powszechnie dzieł zostały nadane przez wydawców, słuchaczy czy krytyków. Omawiając funkcje tytułu, autorka koncentruje się na zagadnieniach sytuacji komunikacyjnej, wskazując schemat, w którym odbiorca, tytuł i autor tytułu oraz twór i twórca utworu są uwikłani we wzajemne relacje. Píše, że w obu przypadkach – funkcji informacyjnej i ewokatywnej – tytuł jest „nastawiony” na utwór. Autorka równocześnie doprecyzowuje swoje rozważania, stwierdzając, że tytuł utworu artystycznego może pełnić następujące funkcje: informacyjną i identyfikacyjną w kontekście utworu, informacyjną w kontekście autora tytułu i / lub twórcy dzieła, zaś w kontekście odbiorcy – tytuł pełni funkcję ewokatywną. W dalszych rozważaniach omawia szerzej te funkcje, przechodząc następnie do rozważań nad tytułem dzieła muzycznego. Ciekawe w kontekście tych rozważań jest przytoczenie bogatego zestawienia rodzajów tytułów (przykładowo: tytuły informujące o bohaterze i miejscu wydarzeń lub tytuły informujące o okazji powstania danego dzieła), które H. Kostrzewska przytacza za Joanną Sobczykową. Zestawienie to ilustruje, jak bogate mogą być pozamuzyczne odniesienia tytułów dzieł muzycznych.

W rozdziale II *Fresk w kontekście tytułu utworu muzycznego* autorka porusza zagadnienia kontekstu, następnie wskazuje na dwa pojęcia fresku w myśli europejskiej: *Znaczenie dosłowne – denotacja* oraz *Znaczenie metaforyczne – konotacja*. Omawia teorię systematyzującą interpretację, analogię, a także ukazuje perspektywy ujęcia problemu fresku muzycznego. Wskazuje również potrzebę zastosowania w refleksji poświęconej muzycznemu freskowi dwóch pojęć: *Ekphrasis* oraz *Correspondance des arts*. W pierwszym podrozdziale (*Kontekst*) autorka podaje, że na 43 zidentyfikowane przez nią utwory, 23 mają w tytule słowo „fresk”, w tym także wyrażone w liczbie mnogiej – „freski” lub w innych wersjach językowych – *Fresco, Fresque, Al fresco*; 12 utworów, oprócz pierwszego członu „fresk”, zawiera także dookreślenie wskazujące na kontekst lub inspirację, np. *Fresk III „Lwowski”* K. Moszumańskiej-Nazar czy *Freski wrocławskie* W. Łukaszewskiego; siedem utworów ma natomiast wyraźne tytuły programowe oprócz słowa „fresk”, np. *Something that is gone* J. Stalmierskiego. Autorka pisze: „Lecz nawet tak silnie wyeksponowane wątki programowe nie mówią nic o istocie «muzycznego fresku». Innymi słowy, zestawiając np. tytuły utworów G. Pstrokońskiej-Nawratil zarówno z ich ukształtowaniem formalnym, jak i pozamuzycznym przesłaniem, nie sposób rozstrzygnąć kwestii: dlaczego elementem każdego z tych tytułów jest właśnie «fresk» a nie jakiś inny termin. Więcej nawet: analiza jednego z *Fresków (Éternel)* [...] pokazuje, iż – bez szkody dla jego interpretacji – tytuł odnośnego dzieła mógłby nie zawierać słowa «fresk» (oczywiście w kontekście funkcji informacyjnej nastawionej na utwór)” (s. 55). Przywołując definicję fresku konstatuje: „[...] słowo «fresk» najogólniej rozumiane wiąże dwa sensy: bądź technikę malarzką, bądź wytwór jej zastosowania” (s. 59). Autorka wskazuje na cztery sposoby rozumienia pojęcia „fresk” i związanych z nim pojęć pokrewnych. Trzy z nich – w kontekście utworu – dotyczą: 1) istoty fresku jako „muzycznej aplikacji malarzkiej techniki *al fresco*” (s. 68); 2) tytuł „fresk” rozumiany jest jako pojemna semantycznie i znaczeniowo metafora – konotacja, której celem jest zobrazowanie zróżnicowanych cech fresku malarzkiego; 3) rozumienie fresku muzycznego w kategoriach analogii, która zachodzi pomiędzy strukturą muzyczną a malowidłem. Czwarty sposób rozumienia pojęcia „fresk” na gruncie muzycznym autorka przywołuje w kontekście twórcy, pisząc: „fresk malarzski jest – w szczególności – inspiracją, wyznaczającą (w aspekcie genetycznym) podstawy procesu powstania/tworzenia «fresku muzycznego»” (s. 69). Autorka przywołuje liczną literaturę, rozważa pojęcie fresku w kontekście twórczości przede wszystkim malarzkiej, ale także filmowej, literackiej i muzycznej.

Kolejne rozdziały są poświęcone pojęciu fresku w kontekście analizy wybranych dzieł kompozytorów polskich, które zawierają w tytule słowo „fresk” lub odwołują się do techniki malarzkiej *al fresco*. W rozdziale III *Fresk muzyczny w kontekście utworu* H. Kostrzewska omawia freski

muzyczny w perspektywie techniki malarskiej, przywołując utwór Zbigniewa Kozuba – *Al fresco* na fortepian, organy i taśmę oraz *Freski symfoniczne* Kazimierza Serockiego. W dalszej części rozdziału autorka analizuje freski jako metaforę, przywołując przykłady utworów: *Something that is gone* („Coś odeszło”). *Fresk na głos żeński lub męski i smyczki* Janusza Stalmierskiego, *Fresk gregoriański* na organy i *Fresk na flet i organy* Mariana Sawy oraz cykl trzech *Fresków* Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Rozdział zamyka analiza *Przenikań – Fresku symfonicznego* Zbigniewa Kozuba – postrzeganego jako fresk muzyczny w aspekcie formalno-konstrukcyjnym. Podjęte analizy mają na celu próbę skonfrontowania dzieła muzycznego z malarskim. Autorka próbuje dociec, na ile w utworze muzycznym zawierającym w tytule słowo „fresk” można mówić o technice malarskiej przełożonej na język dźwięków, bądź też na ile dana kompozycja zawiera analogie z dziełem malarskim. Przykładowo, pisząc o utworze *Al Fresco* Z. Kozuba, autorka sytuuje to dzieło w perspektywie techniki malarskiej. Co ciekawe, partytura, oprócz typowego zapisu nutowego przebiegu dźwiękowego, zawiera również szereg elementów plastycznych, w tym barwne pasma nałożone na niektóre pięciolinie. Jak pisze autorka, kompozytor wytyczył sobie etapy pracy nad utworem, które objęły stworzenie konturu utworu, następnie ścieżki elektronicznej, którą uważa za muzyczny odpowiednik zagruntowanego mokrego tynku (*intonaco*). Ostatni z etapów odpowiada, zdaniem autorki, analogatowi werniksu fresku malarskiego. „Reasumując: analizowany utwór Zbigniew Kozub skomponował metodą analogiczną do techniki *al fresco*, przyjmując niejako postawę malarza: patronem, konturem i paletą barw stały się dźwięki” (s. 81). Podobnie, analizując *Freski symfoniczne* K. Serockiego, autorka przyjmuje za punkt wyjścia cztery podstawowe etapy postępowania, typowe dla techniki *al fresco*.

Nieco innym sposobem analizowania wybranych przez Kostrzewską dzieł jest przyjęcie perspektywy badawczej, w której tytułowy „fresk” ma znaczenie metaforyczne. Przywołuje tu przykład utworu J. Stalmierskiego *Something that is gone*. Autorka wskazuje, że dla analizy tego dzieła istotne znaczenie ma inicjalna fraza tytułowa oraz dookreślenie „fresk”, stwierdzając, że pierwszy komponent pełni funkcję informacyjną i semantyczną. Natomiast w metaforycznym rozumieniu pojęcia „fresk” autorka widzi w utworze Stalmierskiego takie cechy, jak: wielowarunkowość, barwność, wyrazista ekspozycja kolorów, przestrzenność, panoramiczność, wielkość i rozmach kompozycyjny oraz monumentalizm. W podobnej, metaforycznej funkcji, autorka sytuuje dwa utwory zatytułowane „fresk” Mariana Sawy, następnie *Freski* na orkiestrę K. Moszumańskiej-Nazar. Opisując fresk muzyczny w aspekcie formalno-konstrukcyjnym, przywołuje przykład utworu *Przenikania – Fresk symfoniczny* Z. Kozuba, inspirowany freskami Diego Riveri.

Kolejne refleksje Hanny Kostrzewskiej są poświęcone freskowi muzycznemu w kontekście twórcy (rozdział IV). Autorka omawia tu utwory Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil oraz Romualda Twardowskiego. Dla pierwszej kompozytorki inspiracją były freski Giotta di Bondone, zaś dla Twardowskiego – starocerkiewna i bizantyjska ikonografia. Autorka poprzedza rozdział rozważaniami nad pojęciem inspiracji. Na początku przywołuje pojęcie inspiracji, stwierdzając – generalnie rzecz ujmując – że może ona oznaczać pewien stan psychiczny (np. natchnienie, zapal), bodziec lub impuls sprawczy, czy też sugestię lub namowę. Pisane przez 27 lat freski symfoniczne G. Pstrokońskiej-Nawratil powstały, jak pisze autorka, pod wpływem kontemplacji fresków Giotta di Bondone, stąd też autorka poprzedza analizy dzieł Pstrokońskiej-Nawratil charakterystyką życia i twórczości Giotta. W tym samym rozdziale omówiono również *Trzy freski symfoniczne* R. Twardowskiego, dla których inspiracją była liturgia wyznania prawosławnego oraz ikony. Podstawą inspiracji (na co wskazują również tytuły poszczególnych fresków Twardowskiego) były trzy ikony: *Christos Pantokrator* – ikona z monasteru Stavronikita na Górze Athos, *Święta Trójca* Andrieja Rublowa oraz fresk *Prorok Eliasz na wozie ognistym* z Rylskiego Monastynu w Bułgarii.

W ostatnim rozdziale – *Sonorystyczny aspekt muzycznych fresków* – autorka podjęła zagadnienie omawianych dzieł w kontekście dwudziestowiecznych technik kompozytorskich, w szczególności zaś sonorystyki. Wprowadzeniem i zarazem dobrym tłem do rozważań podjętych w tym rozdziale jest podrozdział *Polska muzyka II połowy XX wieku – zarys problematyki*. Autorka następnie porusza też zagadnienie dźwięku jako istoty i zjawiska, omawia w sposób odrębny zagad-

nienie sonoryzmu, wskazuje na struktury sonorystyczne, w których widzi analogony malarskich kompozycji barwowych. W konkluzji przywołuje określenie Teresy Maleckiej „sonoryzm malarski”, które – jej zdaniem – dobrze oddaje istotę opisywanych w pracy kompozycji muzycznych.

Zwieńczeniem książki i podsumowaniem wyników badań jest ostatnie ogniwo pracy, zatytułowane *W poszukiwaniu differentia specifica fresku w muzyce polskiej*. Autorka przypomina, że na początku swoich rozważań wyodrębniła główne zagadnienia teoretyczne – pytania, na które starała się odpowiedzieć na kartach swojej pracy. Jak pisze (s. 321): „Ich fundamentem stało się spostrzeżenie fenomenu, który można uznać za swoisty dla pewnego okresu w dziejach polskiej kultury muzycznej [...]”, wskazując tutaj na utwory, które w tytule zawierają słowo „fresk” lub jemu pokrewne: „freski”, „fresco”, „fresque” czy „al fresco”, zapożyczone z terminologii malarskiej. Jednakże, jak stwierdza dalej, na postawione u progu badań pytania o artystyczną jednorodność tych utworów podczas ich powstania jest możliwa tylko połowiczna odpowiedź, „[...] bowiem ogół kompozytorów respektuje przynajmniej cztery sensory (znaczenia) słowa «fresk», i to sensory znacznie się różniące: 1. istota «fresku» (muzycznego) polega na muzycznej aplikacji malarskiej techniki *al fresco*, 2. tytuł dzieła muzycznego («fresk») należy rozumieć jako pojemną znaczeniowo metaforę (konotację), 3. fresk muzyczny, rozważany w aspekcie formalno-konstrukcyjnym, można opisać w kategoriach analogii, zachodzącej między strukturą muzyczną a malowidłem, 4. fresk malarski jest inspiracją, fundującą powstanie lub wyznaczającą podstawy procesu tworzenia fresku muzycznego” (s. 322).

Postępowanie badawcze wykazało, jak stwierdza autorka, iż muzyczne freski są utworami zróżnicowanymi pod względem zarówno estetycznym, jak i artystycznym. Wymienia tutaj takie cechy, jak: faktura czy obsada wykonawcza. Zauważa również, że cechą wspólną dla wszystkich analizowanych dzieł jest ich sonorystyczność. Pod tym pojęciem ma na myśli taki zespół walorów, który jest właściwy dla struktury muzycznej, którą współkonstruuują wartości czysto brzmieniowe, zaś „muzyczne freski są swego rodzaju analogonami [...] pewnych cech, właściwych literalnie rozumianym freskom w ogóle – ich struktur barwowych” (s. 322). Odpowiadając na pytanie o genezę powstania muzycznych fresków, badaczka zauważa, że najbardziej natężonym czasem ich komponowania były lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku, będące okresem intensywnego rozwoju sonoryzmu w muzyce polskiej, a zarazem falą odwrotu od muzyki programowej. „W tym kontekście – pisze H. Kostrzewska – dostrzeżenie przez wielu kompozytorów związku między barwnością – jedną z cech fresku malarskiego, powszechnie uważaną za konstytutywną dla malowideł ściennych – a eksponowaniem barwowości dzieła muzycznego z pewnością było cenną wskazówką na drodze twórczych eksperymentów, a może nawet synonimem artystycznego nowatorstwa” (s. 323). Autorka przypomina również, że jest to niewątpliwe echo wczesnoromantycznej idei korespondencji sztuk, którą to kategorię również przywołała na kartach swojej pracy.

Pytając w konkluzji o *differencia specifica* badanych kompozycji, stwierdza, że zbiór tych utworów, którym przypisuje się zdolności lub funkcje przedstawiania pozamuzycznej rzeczywistości, jest jednak o wiele większy, aniżeli zbiór kompozycji, które posiadają w tytule słowo „fresk”. „Z tego samego powodu – pisze dalej autorka – również ujęcia «fresków» jako komponentów sytuacji ekfrazy nie sposób uznać za cechę swoistą wyłącznie dla prezentowanego zbioru utworów” (s. 325). Dalej, jak podkreśla, „nie ulega wątpliwości, że koncepcje twórcze wszystkich kompozytorów uwzględnionych w monografii można włączyć w obręb teorii *ekphrasis*. Najwyraźniej znajduje ona zastosowanie w odniesieniu do fresku *Przenikania* Z. Kozuba oraz muralu Diego Rivery *Stworzenie*, gdyż zachodzi tutaj «wzorcowe» ujęcie relacji, która [...] może występować między «oryginałem» i jego muzyczną ekfrazą [...]. Lecz i utwory J. Stalmierskiego, G. Pstrokońskiej-Nawratil oraz R. Twardowskiego rozważane w tym aspekcie, można także interpretować, odwołując się właśnie do kategorii ekfrazy, sytuując je – odpowiednio – w kontekście poezji Williama Wordswortha, fresków Giotta, prawosławnych ikon. Również w tym wypadku obecne są wszystkie cztery relacje właściwe muzycznej *ekphrasis*” (s. 325).

Przyjęta perspektywa analityczna, u podstaw której legło – generalnie rzecz ujmując – porównanie dzieł muzycznych, zawierających w tytule słowo „fresk”, do określonych malarskich odpowiedników lub też ogólnie do tego rodzaju malarstwa ściennego bądź techniki malarskiej, może wy-

dać się ryzykowna. Autorce udało się jednak ten zamysł w pełni zrealizować, czego dowodzą podjęte w pracy analizy i przyjęta metodologia, poparta obszerną literaturą. Liczne barwne reprodukcje malarskich fresków niewątpliwie podnoszą atrakcyjność opisywanej publikacji. Ich zamieszczenie wydaje się tym bardziej uzasadnione, że autorka przywołuje te freski w kontekście analizowanych kompozycji muzycznych. Praca jest ponadto bogato ilustrowana przykładami nutowymi, precyzyjnie i drobiazgowo opisanymi, dzięki którym łatwiej czytelnikowi podążać za wywodami autorki.

Marcin Tadeusz Łukaszewski
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej,
Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC, Warszawa