

Leszek Polony

Akademia Muzyczna w Krakowie

„Pokolenie 33” na przełomie tysiącleci. Między sonoryzmem, nowym romantyzmem i postmodernizmem*

„Pokolenie 33” w polskiej muzyce przełomu tysiącleci narodziło się jako formacja artystyczna w czasach przemian po wydarzeniach polskiego października 1956 roku. Przyniosły one liberalizację polityki kulturalnej PRL po dojściu do władzy Władysława Gomułki. Czy wszakże w odniesieniu do generacji, której dzieciństwo i wczesna młodość przypadły na lata II wojny światowej, można mówić o październiku 1956 roku jako przeżyciu pokoleniowym, w to wątpię. Wojenna hekatomba i Polski Październik – to wydarzenia o nieporównywalnej skali i charakterze. Myślę, iż ukształtowały one łącznie postawy i odczucie świata tej generacji. Po traumie wojennej katastrofy i latach stalinowskiego terroru, przełom lat 50. i 60. stworzył dla tego pokolenia wyjątkową szansę debiutu i rozwoju twórczego. Jak stwierdził trafnie Krzysztof Sz wajgier, „po raz pierwszy na tak wielką skalę artyści otrzymali wsparcie instytucjonalne. Nabraly znaczenia istniejące i wciąż powstające festiwale nowej muzyki (wśród nich Warszawska Jesień), międzynarodowe kursy

* Referat wygłoszony 26 listopada 2013 na Międzynarodowej Konferencji *Pokolenie '33. Bujarski. Górecki. Penderecki*, Kraków, 26-28 listopada 2013, Akademia Muzyczna w Krakowie, Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego.

kompozytorskie, studia muzyki elektroakustycznej (w tym Studio Muzyki Eksperymentalnej Polskiego Radia), pojawiły się propagujące najnowszą muzykę serie płytowe, partyturowe, wydawnicze”¹.

„Pokolenie 33” wiąże się nierozdzielnie z mianem „polskiej szkoły kompozytorskiej”. Nie bądźmy oczywiście matematycznie małoduszni i dołączmy do grona trzech głównych bohaterów sesji urodzonego rok wcześniej Wojciecha Kilara, a z drugiej strony – na przykład młodszego o trzy zaledwie lata Marka Stachowskiego. Przypominam najważniejsze fakty. W 1959 roku Krzysztof Penderecki zdobywa trzy pierwsze nagrody (za *Strofy*, *Emanacje* i *Psalmy Dawida*) na konkursie kompozytorskim ZKP. Pokłosiem prawykonania *Strof* na Warszawskiej Jesieni 1959 stają się zagraniczne zamówienia i wykonania nowych kompozycji, m.in. *Anaklasis* w Donaueschingen w 1960 roku. Warszawska Jesień 1961 roku przynosi prawykonanie *Trenu ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego. Rok później z estrady Warszawskiej Jesieni rozbrzmiewają *Canti strumentali* czyli druga część cyklu *Genesis* Henryka Mikołaja Góreckiego oraz *Riff 62* Wojciecha Kilara. Tak oto rodzi się fenomen polskiej szkoły kompozytorskiej. Świat sonoryzmu – agresywnych klasterów, szmerów, szumów, niekonwencjonalnych efektów brzmieniowych – wypiera niemal bez reszty poprzedzającą go formację awangardową; abstrakcyjny i konstruktywistyczny serializm dodekafoniczny, który możemy określić lapidarnym mianem muzyki darmstadzkiej. Jak stwierdził Krzysztof Penderecki, „ich interesowały przede wszystkim punkty, a mnie linia”, a mówiąc celnymi słowami Alicji Jarzębskiej, „udramatyzowana narracja zmierzająca do kulminacji”².

Jak pamiętam, w roku szkolnym 1963/64 partytura i warszawsko-jesienne nagranie *Trenu* stały się przedmiotem analizy na zajęciach form muzycznych oraz egzaminach dyplomowych Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Krakowie. Szokujące wrażenie estetyczne wywarły na mnie wówczas *Śpiewy instrumentalne* Góreckiego. Wychowany na Bachu, Mozarcie i Schubercie, zadawałem sobie pytanie, czy to jeszcze muzyka. Rychło wszakże zaakceptowałem ów nowy świat, przyjmując z entuzjazmem coraz to nowe utwory polskich kompozytorów – np. *Polimorfię* Pendereckiego, wykonaną na Warszawskiej Jesieni w 1963 roku.

1 Krzysztof Sz wajgier, *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2012, nr 1, s. 70.

2 A. Jarzębska, *Penderecki* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej*, t. 8 Pe-r, PWM, Kraków 2004, s. 20.

Zastanawiające, jak szybko wyczerpał się ów świat sonoryzmu. Trwał właściwie niewiele ponad dekadę. Jego ewolucję znamionuje stopniowy odwrót od brzmieniowego radykalizmu. W twórczości Pendereckiego zapowiedzią odrotu od fetyszu modernizmu stała się już *Pasja* z 1966 roku; zachowałem żywo w pamięci ogromne wrażenie, jakie wywarło na mnie jej wykonanie pod dyрекcją Henryka Czyży w Filharmonii Krakowskiej. W twórczości Góreckiego i Kilara sonoryzm zostaje połączony z redukcyjnym konstruktywizmem, plastyczną organizacją formalną, formą rozwijającą się wokół wyróżnionych dźwięków tworzących ós utworu, wreszcie – restytucją myślenia harmonicznego, wzbogaconego o klastery pół- i całotonowe (*Choros, Refren, Canticum graduum* Góreckiego, *Solenne, Upstairs-Downstairs, Przygrywka i kolęda* Kilara). Ukazane zostają *de facto* drogi wyjścia z sonoryzmu, czy to w stronę nowej syntezy, łączącej harmonikę klasterów z tonalnym rdzeniem formy i współbrzmieniami konsonansowymi, czy to w stronę estetyki minimalizmu.

W twórczości Góreckiego przełom wieściło już *Ad Matrem* (1971) otwierające fazę muzyki religijnej w twórczości kompozytora.

W twórczości Pendereckiego *Przebudzenie Jakuba* (1974) – nie tylko z racji swego symbolicznego przesłania, ale i symptomów powrotu do specyficznej, procesualnej narracji, opartej na ewolucji melodyczno-harmonicznej. W twórczości Kilara – oczywiście *Krzesany* (1974), ożywienie witalnego folklorizmu w modalno-sonorystycznym medium harmonicznym.

Właściwy przełom przyniosły wszakże pamiętne lata 1976-77. Powstaje wówczas *III Symfonia* Góreckiego, *I Koncert skrzypcowy* Pendereckiego, *Kościelec 1909* Kilara, *Musica domestica* Bujarskiego – kompozycje uznane za reprezentatywne dla rodzącego się „nowego romantyzmu” przez krytykę muzyczną, jak i późniejszego monografistę tego kierunku Pawła Strzeleckiego³. Ów przełom nastąpił dokładnie w momencie startu nowego pokolenia kompozytorskiego nazwanego później „pokoleniem stalowowolskim” czy „pokoleniem 51”. Tak oto doszło do niezwykłego spotkania i sojuszu dwóch generacji.

Godzi się tu przypomnieć, iż nowy romantyzm w muzyce polskiej rodził się równolegle do formacji „nowej fali” czy „pokolenia 68”

3 P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Musica Iagellonica, Kraków 2006.

w literaturze – a więc poezji i eseistyki Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego. Kontekst ówczesnego życia społecznego i politycznego, ewidentny i narastający kryzys systemu tzw. realnego socjalizmu, wydaje się niezmiernie istotny dla zrozumienia poezji i muzyki ówczesnego młodego pokolenia. Twórczość literacka i publicystyka krytyczna poetów „nowej fali” stanowiła jedną z istotnych inspiracji dla idei festiwalu w Stalowej Woli podjętej przez Krzysztofa Drobę i dla towarzyszącej temu festiwalowi krytyki muzycznej Andrzeja Chłopeckiego, Krzysztofa Sz wajgiera czy autora niniejszego wystąpienia. Tak zwane „pokolenie 51” skupiło wokół siebie starszych i młodszych kolegów, odgrywając w polskim środowisku muzycznym rolę swoistego łącznika między „pokoleniem marca 68” oraz kolejną, nieco młodszą formacją pokoleniową, dochodzącą do głosu od połowy lat 70., formacją, którą Hanna Świda-Ziemba nazwała pokoleniem „podmiotowości i więzi wspólnotowej”⁴. Podmiotowość w opozycji do bezosobowego systemu, wspólnota oparta na autentycznych wartościach miłości i przyjaźni, przeżyciu przyrody jako bezpośredniej konfrontacji z tajemnicą istnienia, nie zaś wielce uciążliwe zabieganie o pieniądze, przedmioty, prestiż, karierę – stanowiły swoistą oś, centrum, rdzeń światopoglądu tej generacji.

Spróbujmy teraz wykroczyć poza ów polski kontekst. Z perspektywy blisko 40 lat od wzmiankowanych wyżej wydarzeń zasadne staje się pytanie o trafność i prawomocność określenia „nowego romantyzmu” jako nurtu w muzyce przełomu tysiącleci, zarówno polskiej, jak i np. amerykańskiej (by wymienić choćby George’a Rochberga, Jacoba Druckmana, George’a Crumba czy Bernarda Randsa) oraz europejskiej (by wymienić na przykład Wolfganga Rihma, a z drugiej strony choćby kompozytorów litewskich – Feliksasa Bajorasa, Broniusa Kutavičiusa i Onutė Narbutaitė).

Warto przypomnieć wszakże, iż byłby to już III nowy romantyzm od czasów neoromantyków schyłku XIX wieku i przełomu stuleci: późnego Ferencza Liszta i Richarda Wagnera, Hugo Wolfa, Richarda Straussa i Gustava Mahlera. Przywołam w tym miejscu doniosły esej Konstantego Regameya z 1938 roku o Karolu Szymanowskim:

Człowiek, który przez całe życie wytrwale i namiętnie zwalczał romantyzm, w utworach swoich reprezentował postawę najbardziej

4 H. Świda-Ziemba, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

romantyczną, jaką wśród nowoczesnych kompozytorów znamy. [...] W tym romantyzmie nie jest Szymanowski odosobniony. Mimo iż dominuje jeszcze w europejskiej współczesności muzycznej nastawienie antycuczuciowe i klasycyzująco-konstruktivistyczne, coraz częstsze są objawy zapowiadające rychły nawrót romantyzmu⁵.

Jako szczególnie ciekawy przykład wymienia Albana Berga,

należącego do szkoły Schönberga, reprezentującej najskrajniej formalistyczno-konstruktivistyczny kierunek w muzyce dzisiejszej. I właśnie Berg, czołowy kompozytor tej szkoły, tworząc muzykę o żelaznej ścisłości i dokładności formalnej, o bezkompromisowym i zuchwałym radykalizmie, umie ją przepoić najzarliwszą, ekstatyczną uczuciowością romantyczną. Przykład jest tym ciekawszy, że mamy tu podobne jak u Szymanowskiego połączenie ścisłości formalnej z romantyzmem wyrazu. Tylko że Szymanowski jest tu znacznie wcześniejszy, jest niewątpliwie pierwszym z muzyków współczesnych, który zaczął w twórczości swej realizować ów nowoczesny, „modernistyczny” romantyzm⁶.

Warto dodać, iż owego „modernistycznego” romantyzmu dopatrywał się Regamey nie tylko w środkowym okresie twórczości kompozytora, ale także w jego późnej muzyce, twórczości tzw. okresu narodowego. Jego kwintesencją było dlań *Stabat Mater*. Nie mogę w tym miejscu nie wspomnieć o mojej rozmowie z profesorem Regameyem, gdy gościł on na festiwalu w Stalowej Woli. Przemierzaliśmy spacerkiem, wieczorną porą, rozkwitający wiosenną zielenią stalowowolski park. Na moje pytanie o twórczość młodych kompozytorów profesor ostudził mój entuzjazm uprzejmą uwagą, iż nie jest to nowy pomysł. Napomknął o Szymanowskim. Przyznam ze wstydem, iż wówczas jeszcze nie znałem przedwojennych pism muzycznych Regameya.

W pojęciu „nowego romantyzmu” tkwi niewątpliwie niebezpieczeństwo wąskiej interpretacji muzyki w duchu neostylistycznej estetyki „retro”. Regamey pisze dalej w dialogu z samym sobą, iż Szymanowski w istocie dystansował się od wszelkich „izmów”. Istotę jego modernistycznego romantyzmu upatrywał autor w generalnej postawie estetycznej: „poetyczności” i subiektywnej emocjonalności muzyki, przekonaniu o ponaddziejowości sztuki, w metafizycznej „sublimacji wyrażanych treści,

5 K. Regamey, *Stanowisko Szymanowskiego w muzyce europejskiej* [w:] K. Regamey, *Wybór pism estetycznych*, red. K. Naliwajek-Mazurek, Universitas, Kraków 2010, s. 259.

6 K. Regamey, *Stanowisko Szymanowskiego...*, s. 259-260.

przez wzniesienie ich wysoko ponad wszystkie przemijające ziemskie sprawy”⁷.

W podobnym duchu pisał o postawie romantycznej Krzysztof Dybciak, krytyk towarzyszący poetyckiej „nowej fali”, ale także z sympatią komentujący noworomantyczną twórczość młodych i starszych kompozytorów polskich:

Postawa romantyczna jest ponadczasowa i właściwa cywilizacji zachodniej, dzisiaj euroamerykańskiej. Stale przewija się i stanowi element konstytutywny naszego kręgu kulturowego, którego jedną z najważniejszych cech jest indywidualizm, czyli przypisywanie ludzkiej jednostce wielkiej wartości. Niewątpliwie do kilku najważniejszych właściwości cywilizacji zachodniej należą pierwiastki, które my uznajemy za romantyczne – indywidualizm, duch przedsiębiorczości, inicjatywy, czasami buntu, a także nietłumiony – przetwarzany w sztuce jako pewna wartość – emocjonalizm. [...] We współczesnych społeczeństwach romantyczna jest osobowość, która uświadamia sobie własną jednostkowość i prezentuje postawę walki o swoje prawo, istnienie, cel w życiu, nadawanie sensu swoim działaniom⁸.

Chodziło zatem bardziej o postawę twórczą, niż jakiś sprecyzowany styl muzyczny czy język dźwiękowy. Przypomnę, że o romantyzmie młodej generacji kompozytorów pisali w drugiej dekadzie lat 70. Andrzej Chłopecki i Leszek Polony; Krzysztof Sz wajgier ukuł termin „muzyki naturalnej” (mając na myśli głównie muzykę repetytywno-minimalistyczną), zaś Krzysztof Droba – „nowego humanizmu”.

Rodzi się tu zasadnicze pytanie o relację nowego romantyzmu i postmodernizmu. Nie muszę przypominać, iż w krytyce towarzyszącej nowemu romantyzmowi dominowało zrazu przeciwstawianie obu nurtów i bardzo zdecydowana krytyka tego drugiego. Postmodernizm oskarżano, w duchu Jana Pawła II, o relatywizm, żonglerkę tradycją, supremację powierzchownie pojętej gry estetycznej ponad dążeniem do prawdy. Nowe spojrzenie ujawniło się w latach 90. u młodszych autorów, aczkolwiek zainicjowała je, jak się zdaje, Elżbieta Szczepańska-Lange⁹. Nowy romantyzm zaczęto stopniowo rozpuszczać w coraz szerzej rozumianym postmodernizmie. W niedawnej, bardzo charakterystycznej wypowiedzi

7 *Ibidem*, s. 259.

8 Cyt. za: P. Strzelecki: *Wypowiedzi humanistów* [aneks w:] „*Nowy romantyzm*”..., s. 496.

9 E. Szczepańska-Lange, *Postmodernizm a muzyka polska* [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 439-448.

Jana Topolskiego, nowy romantyzm zostaje uznany (obok minimalizmu!) za „reakcyjną” (na szczęście w cudzysłowie, przyp. L.P.), „nostalgiczną, retrospektywną odmianę ponowoczesności”¹⁰. Otóż trzeba stwierdzić stanowczo, iż ani krytyka muzyczna, ani też żaden z kompozytorów nie głosił haseł zmierzających do samej restauracji przeszłości – pisano i mówiono o syntezie nowoczesności i tradycji, sprzeciwiano się natomiast fetyszowi nowości.

W tym miejscu pragnę nawiązać do bardzo interesującej pracy doktorskiej Natalii Szwab, pierwszej w naszym piśmiennictwie muzykologicznym monografii muzyki Pawła Szymańskiego¹¹. Praca owa przynosi znacznie bogatszy obraz osobowości twórczej Szymańskiego niż przyjęty w obiegowych opiniach, wiążących imię autora z wąsko pojętym postmodernizmem i dekonstrukcjonizmem. Natalia Szwab przywołuje (nie bez racji w odwróconej kolejności) typologię Jann Pasler¹², która rozróżnia trzy zasadnicze oblicza postmodernizmu:

1. postmodernizm łączenia i przenikania, z właściwą dlań obecnością cytatów i pseudocytatów, konwencji i tradycyjnych formuł, ukazanych w nowym kontekście, z rezultatami o charakterze bądź to „kolizji bądź koherencji”.
2. postmodernizm sprzeciwu, wyrażający się „zrywaniem z zasadami narracji, kwestionowaniem kodów, dekonstrukcją i dyskontynuacją” czyli „zachwianiem, a nawet zburzeniem wewnątrzdziałowych relacji, montażowością, nieuporządkowaniem, zgoła chaosem” – w większości jednak pozornym, bo w końcu daje o sobie znać nadrzędna koncepcja.
3. postmodernizm reakcji, oznaczający „powrót do kategorii odrzuconych” (tonalności, eufoniczności, tradycyjnej narracji, także fundamentalnych wartości pozamuzycznych jak duchowość religijna, mistycyzm, tematyka egzystencjalna). Powrót ów jest nacechowany postawą *seria*. Niekiedy bywa właśnie identyfikowany ze zwrotem noworomantycznym.

Otóż w twórczości Szymańskiego – dowodzi Natalia Szwab – ujawnia się także ta trzecia postawa. Dotyczy to szczególnie dzieł religijnych kompozytora, jak *Gloria, Lux aeterna, In paradisum*, ale także *Drei Lieder nach Trakl*, a w znacznym stopniu takich utworów jak *Koncert*

10 J. Topolski, *Postmodernizm i co dalej? Pokolenie lat 70.*, „Kwarta”, 2013, nr 5 (20), s.1-4.

11 N. Szwab, *Między tradycją a awangardą. Muzyka Pawła Szymańskiego*. Praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014.

12 J. Pasler, *Postmodernism* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. 2, ed. by Stanley Sadie, Tom 20, Macmillan, London 2001.

fortepianowy, *Pięć utworów* na kwartet smyczkowy czy *Sostenuto*. Można by zatem utrzymywać, iż także Paweł Szymański wniósł swój wkład w kierunek zwany „nowym romantyzmem”.

Przy takim ujęciu, pierwotny antagonizm nowego romantyzmu i postmodernizmu rozpląta się w szerszym kontekście ponowoczesności, stanowiącej ogólną orientację duchową naszych czasów. W zdecydowanie ostrzejszych barwach widzi sprawę Alicja Jarzębska. Modelowa postawa postmodernistyczna oznacza w jej ujęciu akceptację koncepcji „bazaru kultury”, postawę ironiczną i czysto ludyczną, anomie wartości, bezideowy konsumpcjonizm¹³.

Dyskusja będzie pewnie trwać jeszcze jakiś czas, rozstrzygnie się może w rozpoczętym stuleciu. Nie wierzę wszakże, aby postawa romantyczna została odłożona do lamusa historii. Przekonuje mnie o tym nadzwyczajna żywotność estetyki noworomantycznej po nasze czasy – pomimo prób jej odwołania między innymi przez autora niniejszego wystąpienia zaraz u progu naszej mało romantycznej transformacji ustrojowej lat 90¹⁴. Krzysztof Penderecki skomponował w tym czasie i przedstawił światu całą serię dzieł na wskroś romantycznych, począwszy od *II Koncertu na skrzypce i orkiestrę „Metamorfozy”* poprzez *Credo* i *VIII Symfonię „Pieśni przemijania”*, *Koncert na róg i orkiestrę „Winterreise”*, po *Pieśni zadumy i nostalgii* do słów poetów polskich. Jak pisał pięknie Tomasz Cyz, „te *Pieśni* są żałobą po świecie, którego już nie ma. Świecie, w którym był Anioł Pański i dzwony na niedzielne nabożeństwo. W którym był Bóg, anioł i dusza”¹⁵.

Zbigniew Bujarski komponuje w tymże czasie cykl kameralny *Lęk ptaków I, II, III, Pawanę dla „oddalonej”, Stabat Mater*, poemat symfoniczny *Peirene*. Teresa Malecka określa późną twórczość kompozytora jako naznaczoną ważką problematyką egzystencjalną: skargą i lamentem, „osobistymi tęsknotami, niepokojami”, poczuciem zagrożenia, ale w definitywnym wymiarze – chrześcijańską wiarą i nadzieją¹⁶.

Wspomniany Marek Stachowski u schyłku tysiąclecia tworzy swoje *opus magnum* – tryptyk poematów symfonicznych *Z księgi nocy*,

13 A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce [w:] Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia pod redakcją Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Pai-Stach*, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 15.

14 Leszek Polony, *Koniec nowego romantyzmu*, „Ruch Muzyczny”, 1990, nr 21, s. 1, 4.

15 T. Cyz, *Ostatnie pieśni Pendereckiego*, „Dwutygodnik.com/muzyka”, 2011, nr 52.

16 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna, Kraków 2006, s. 133-134.

zainspirowany poezją Rilkego; muzykę łączącą impresjonistyczne bogactwo barw i tajemniczych, nokturnowych klimatów z przejmującą, głęboko osobistą, niekiedy tragiczną w wyrazie aurą emocjonalną, jak to ma miejsce w elegijnym *III Nokturnie*.

Najwięcej pytań postawił w swej twórczości przełomu tysiącleci Henryk Mikołaj Górecki. Nie sposób ująć jej w jednej formule stylistycznej. Między romantyczną kulminacją jego drogi twórczej w postaci *III Symfonii* i *Beatus vir* z jednej strony, a zagadkowym *Małym requiem dla pewnej polki*, powstały kompozycje o krańcowo zróżnicowanym charakterze – m.in. dynamiczny, witalny, naznaczony wpływem góralszczyzny *Koncert na klawesyn (lub fortepian)* i orkiestrę, *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”*, które Adrian Thomas określa jako kompozycję kameralną „pod względem dźwiękowego i tematycznego rozmachu” równą *Beatus vir*¹⁷, trzy kwartety smyczkowe, z których każdy stanowi odrębny temat dla siebie, oraz ogromne bogactwo pieśni solowych i chóralnych, w tym ludowych i religijnych. Wydaje się, iż na wskroś chrześcijański, patriotycznie zabarwiony romantyzm jego postawy twórczej wyraża się także w osobliwym powiązaniu twórczości najwyższego formatu – z muzyką o przeznaczeniu powszechnym czy użytkowym. Religijna wzniosłość, modlitwa i kontemplacja, ludyczny witalizm, który wspomniany Adrian Thomas określił celnie „ziemskim atawizmem”¹⁸, inspiracje pieśnią ludową i religijną, przy tym nadzwyczajny zmysł ścisłej konstrukcji formalnej ujawniający się w rozbudowanych, długotrwałych narracjach – oto rozmaite aspekty jego stylu. Było w jego osobowości coś z Beethovena, coś z Brucknera, ale także coś z Chopina i Moniuszki, Karłowicza i Szymanowskiego. To, iż ostatnie lata życia spędził w większości w willi w Zębie z pięknym widokiem na panoramę tatrzańskich szczytów, nabiera wymiaru symbolicznego. Wśród papierów kompozytora pozostała *IV Symfonia* – „ukończona w kompozycji”, jak powiedziałby Mieczysław Karłowicz, to jest w formie fortepianowej. Jej orkiestrację pozostawił kompozytor swemu synowi Mikołajowi. Jaką odpowiedź na dręczące nas pytania o znaczenie i istotę jego późnej twórczości oraz kierunek jej ewolucji przyniesie nam zapowiadane prawykonanie tego dzieła?

17 A. Thomas, *Górecki*, tł. E. Gabryś, PWM, Kraków 1998, s. 159.

18 A. Thomas, *Górecki...*, s. 191.

Cykliczne nawroty romantyzmu w tak dalece antyromantycznym, XX stuleciu są zjawiskiem znamionym. Estetyka owa nie tylko nie wygasa w twórczości kompozytorów, uważanych za XX-wiecznych pogrobowców romantyzmu – takich jak Ryszard Strauss, Sergiusz Rachmaninow czy Jean Sibelius, ale odradza się czy zgoła rozkwita w coraz to nowym medium dźwiękowym – u Szymanowskiego na gruncie idiomu impresjo-ekspresjonistycznego, jak i archaizującego, neoklasycznego czy folklorystycznego, u Berga na gruncie atonalizmu i dodekafonii, u Messiaena na gruncie jego własnego języka z systemem modi; w ostatnim ćwierćwieczu stulecia w postsonorystycznej muzyce polskiej: u Pendereckiego, Góreckiego, Bujarskiego, Kilara, Stachowskiego, Knapika. Można by powiedzieć, iż znamionuje ją nadzwyczajna zdolność kontaminacji z różnorodnymi językami dźwiękowymi, a także przybierania rozmaitych zabarwień i odcieni stylistycznych.

Nie pozostaje mi na zakończenie nic innego, jak wyrazić wiarę w nieśmiertelność owego ducha romantycznego. Powiem wprost: bez jego stałej, inspirującej i krzepiącej obecności nie sposób sobie wyobrazić dalszych losów człowieka na naszym ziemskim padole.

“The Generation of 33” at the Millennium Threshold. Between Sonorism, New Romanticism and Postmodernism

Summary

“The generation of 33” in the Polish music of the turn of the two millennia was born as an artistic entity in the wake of the Polish October 1956. It is inseparable from the term “the Polish compositional school” and from the sonorist universe of aggressive clusters, noise, unconventional effects of sound. This universe of new tonality all but overthrew its avant-garde predecessor: abstract and constructivist dodecaphonic serialism. Yet it only lasted for little more than a decade. Its evolution was marked by a gradual retreat from radicalism of sound. The breakthrough was heralded, in Górecki, by his *Ad Matrem* as early as in 1971, which ushered the composer into his phase of sacred music. For Penderecki, the same can be said of his *Awakening of Jacob* (1974) not only because of its symbolic message but also due to symptoms of reverting to specific procesual narrative, based on melodic-harmonic evolution. For Kilar, born in 1932, his *Krzesany* (1974) brought a renaissance of vital folklorism in a modal-sonorist harmonic medium.

Still, the true breakthrough happened in the memorable years 1976-1977 with Górecki's *Third Symphony*, Penderecki's *First Violin Concerto*, Kilar's *Kościółec 1909*, Bujarski's *Musica domestica*; these compositions have been since hailed by music criticism and the later monographer of the trend, Paweł Strzelecki, as representative for the merging “New Romanticism.” The breakthrough coincided precisely with the advent of a new generation of composers, subsequently termed “the Stalowa Wola generation” or the “Generation of 51.” And this is how this remarkable association and alliance of the two generations came to be. It seems quite reasonable – from the perspective of almost forty years now – to discuss the validity and the legitimacy of the term “New Romanticism” as a trend in the music of the turn of the millennia, American or European or any other as well as Polish. It must be remembered that this would constitute a third “new romanticism” since the Neoromanticism of the late 19th century and the *fin-de-siècle*, the later Liszt and Wagner, Hugo Wolf, Richard Strauss and Gustav Mahler. It is worthwhile to remember, too, the significant essay by

Konstanty Regamey on Karol Szymanowski of 1938. Regamey diagnosed “a modernist romanticism” not only in the middle *oeuvre* of the composer, but also in his later music, that of his so-called “national” period. He saw its essence in Szymanowski’s general aesthetic position: in the “poetic nature” and the subjective emotionality of his music, in the composer’s conviction of the supra-historicity of art, itself a metaphysical “sublimation of message expressed.” Regamey held that Szymanowski’s *Stabat Mater* as a quintessence of this understanding of “New Romanticism.”

The term itself of “New Romanticism” obviously carries the risk of a narrow interpretation of music in neostylistic “retro” aesthetics. The fundamental question arises of the relationship between New Romanticism and Postmodernism. Criticism that accompanied New Romanticism was first dominated by a contrast between the two tendencies and a very harsh critique of the latter. Postmodernism was accused of relativism, manipulation of tradition, supremacy of shallow aesthetic play over striving towards truth. A new outlook on this appeared in younger authors in the nineties.

Jann Pasler, the author of the *Postmodernism* entry in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* differentiates between three basic kinds of Postmodernism: 1. a postmodernism of connection and interpenetration, 2. a postmodernism of resistance, and 3. a postmodernism of reaction. The last of these denotes a return to the previously-rejected categories (tonality, euphony, traditional narrativity, and to fundamental qualities beyond music such as religious spirituality or mysticism). This return is characteristic in its *serio* attitude (cf. N. Szwab, 2013).

In this perspective, the primary antagonism of New Romanticism and Postmodernism seems to dissolve in the broader context of postmodernity, the general spiritual orientation of our time. The cyclical recurrence of romanticism in the highly antiromantic 20th century are a significant phenomenon. This aesthetics not only does not fade away in the composers seen as 20th-century posthumous children of romanticism such as Richard Strauss, Sergei Rachmaninoff or Jean Sibelius; it is reborn or indeed it flourishes in ever-novel medium of music.