

Małgorzata Pawłowska

Akademia Muzyczna w Krakowie

Oblicza sonoryzmu we wczesnej twórczości Zbigniewa Bujarskiego*

W recepcji twórczości Zbigniewa Bujarskiego, jak również w wypowiedziach samego kompozytora, podkreślany jest aspekt brzmieniowości, wyczulenia na barwę. Monografistka twórcy, Teresa Malecka, zauważa, że to właśnie barwa jest u niego „elementem formotwórczym”¹. Mieczysław Tomaszewski wskazuje na „foniczność” („narrację foniczną”) jako cechę wyróżniającą narrację utworów Bujarskiego w zestawieniu z kompozytorami urodzonymi w tym samym – 1933 – roku (w odróżnieniu od „emotywności” narracji Góreckiego i „topoidalności” Pendereckiego)². Tym bardziej istotny jest fakt, że – podobnie zresztą jak Penderecki i Górecki – Bujarski w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych współuczestniczył w tworzeniu fenomenu zwanego sonoryzmem. Jak pisze Krzysztof

-
- * Na podstawie referatu wygłoszonego w ramach na konferencji naukowej *Pokolenie '33: Bujarski, Górecki, Penderecki*, zorganizowanej przez Katedrę Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego w Akademii Muzycznej w Krakowie, 26-28 XI 2013.j
- 1 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Uwagi o drodze twórczej kompozytora-malarza* [w:] Aleksandra Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 7.
 - 2 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”* [w:] „Teoria Muzyki Studia Interpretacje Dokumentacje”, 2013, Rok 2, nr 3, s. 21.

Droba, lata sześćdziesiąte w Polsce były „dekadą euforii sonorystycznej”³. A sonoryzm to nasz oryginalny wkład w historię muzyki, o czym mówią zarówno jego twórcy-kompozytorzy, jak i muzykolodzy, przy czym podkreśla się, że sam termin „sonoryzm” nie przyjął się jeszcze w muzykologii światowej.

1. Poszukiwanie i odkrywanie nowych efektów oraz walorów brzmieniowych instrumentów tradycyjnych, ale za pomocą nietypowych zestawień, nietradycyjnych technik i artykulacji, poprzedzone było bezpośrednio u wszystkich kompozytorów „pokolenia 33” absolutną fascynacją nowością pod koniec lat pięćdziesiątych. Sam Bujarski pisze, że w latach 1958-60, tj. w okresie dwóch ostatnich lat jego studiów muzycznych, dokonywał szeregu przemyśleń nad nowymi możliwościami brzmienia muzyki:

Te lata [...] były bardzo znamienne dla całej polskiej muzyki. Wówczas bowiem, na skutek zmian politycznych, zaistniała możliwość poznania niemal całej światowej muzyki współczesnej, która do tej pory była w Polsce zakazana przez reżim komunistyczny. Fakt ten spowodował lawinowe zainteresowanie większości polskich kompozytorów [...] wszystkim, co było dla nas nowe i co w niedługim czasie miało wyróżnić polskich kompozytorów jako zagorzałych zwolenników światowej awangardy muzycznej⁴.

Bujarski w owym czasie opracował pewien system dzielący skalę instrumentów smyczkowych na kolejne kwarty czyste dla uzyskania dalszych podziałów, czyli wydzielenia trzech stref w obrębie kwarty⁵. Taka strefa, jako pewna linia zbiorcza, miała dać możliwość uzyskania szeregu różnych wysokości w obrębie 1/3 kwarty w dużej grupie instrumentów na sposób aleatoryczny, co prowadziłoby do wypełnienia tej przestrzeni mikrotonowo. Wprawdzie kompozytor zrezygnował z zastosowania tego systemu wprost w utworze muzycznym ze względu na praktyczne obawy o możliwości wykonania takiej kompozycji, ale „strefowy” sposób myślenia o materii muzycznej przejawiał się później na przykład w stosowanych przez niego wąskozakresowych klasterach, szczelnie wypełnionych

3 K. Droba, *Sonoryzm polski* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000. Praca zbiorowa* T. I. Eseje, red. Marek Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 279.

4 Zbigniew Bujarski, *O własnej twórczości* [w:] A. Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog...*, s. 125.

5 Por. Z. Bujarski, *O własnej twórczości...*, s. 126.

półtonowo i mikrotonowo. Bujarski wyznaje: „[...] od początku drogi interesowało mnie rozszerzenie brzmieniowości, którą znałem z tradycji muzyki, [...] ta tradycyjność – nawet już dwudziestowieczna – zdecydowanie mi nie odpowiadała”⁶.

Po próbach z techniką dodekafoniczną i serializmem twórca zwrócił się w stronę sonoryzmu, który pozwolił mu na urzeczywistnienie silnie odczuwanego wówczas imperatywu nowoczesności na sposób własny. Nie interesowała go muzyka mechaniczna, elektroniczna. A sonoryzm „wisał w powietrzu”. Bujarski mówił: „sonoryzm musiał u mnie nastąpić, podobnie jak u innych kompozytorów w Polsce i nie tylko... może myślących podobnie jak my w Polsce”⁷.

Pewne pokoleniowe piętno przejawiało się we wczesnej twórczości Bujarskiego również w zakresie tematów podejmowanych w utworach z tekstem, gdzie wyraźna jest pamięć wojny – Holocaustu, Hiroshimy (*Krzewy płonące, Kinoth, Kompozycja kameralna*). Nie przeszkadzało to jednak zastosowaniu elementów języka sonorystycznego⁸.

2. Pierwszym utworem sonorystycznym Bujarskiego były *Strefy* na zespół symfoniczny z roku 1961, wyróżnione w Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich⁹ (por. przykł. 1, s. 72), a ostatnim – według kompozytora – oratorium *El hombre*, komponowane w latach 1969-73. Dziełem, w którym – jak pisze Malecka – sonoryzm przejawiał się „w swej dojrzałej i czystej formie najpełniej i najpiękniej”¹⁰, były *Contraria* na wielką orkiestrę symfoniczną. Ten okres sonorystyczny Bujarskiego ma swój delikatny przedtakt i wyraźny „potakt”. Myślenie sonorystyczne zapowiadane jest już bowiem w *Krzewach płonących*¹¹ z 1958 roku,

6 Z. Bujarski, *O własnej twórczości...*, s. 126.

7 Konwersatorium ze Zbigniewem Bujarskim prowadzone przez Teresę Malecką z okazji Jubileuszu 75-lecia, Aula „Floriana”, 27.10.2008 r. (nagranie archiwalne Akademii Muzycznej w Krakowie).

8 Dołączam się tutaj do głosów, które padały podczas dyskusji (na konferencji *Pokolenie '33. Bujarski, Górecki, Penderecki. Kraków*, 26-28 listopada 2013, Akademia Muzyczna w Krakowie), że sonoryzm – wbrew obiegowym opiniom – nie musiał być abstrakcyjny. Traktuję sonoryzm jako technikę, czy język muzyczny, który może służyć budowaniu różnych narracji, jak to ma miejsce u Bujarskiego.

9 Niestety nie istnieje nagranie tego utworu.

10 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Uwagi...*, s. 8.

11 Por. T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, s. 42.

1958	<i>Krzewy płonące</i> 3 pieśni na sopran i fortepian
1961	Strefy na zespół symfoniczny
1963	<i>Kompozycja kameralna</i> na głos, flet, harfę, fortepian i perkusję
1965	Contraria na wielką orkiestrę symfoniczną
1969-1973	El hombre oratorium na głosy solo, chór mieszany i orkiestrę
1977	<i>Musica domestica</i> na smyczki

Tabela. Zestawienie utworów sonorystycznych Zbigniewa Bujarskiego.

3. Jaki jest sonoryzm Bujarskiego i jak sytuuje się w kontekście pokolenia '33 i polskiego sonoryzmu w ogóle? Adrian Thomas w artykule *Boundaries and Definitions...*¹² (*Granice i definicje...*) przedstawia przegląd określeń, jakie padały w odniesieniu do sonoryzmu w rozmaitych tekstach muzykologicznych i krytycznych. Wymieniają je także Krzysztof Szwaĳgier w artykule pt. *Sonoryzm i sonorystyka*¹³ oraz Zbigniew Granat w pierwszym haśle encyklopedycznym na temat sonoryzmu i sonorystyki, które pojawiło się dopiero w 2008 roku w *Grove Music Online*¹⁴. W odniesieniu do najbardziej reprezentatywnych przykładów sonoryzmu lat 1960-65 pojawiały się takie pojęcia, jak „sonoryzm klasyczny” (T. Malecka), „sonoryzm wysoki” (A. Thomas) czy „sonoryzm właściwy” (D. Mirka). Ponadto pojawiały się dookreślenia odmian sonoryzmu rozmaitymi epitetami: „udramatyzowany” (R. Chłopicka), „katalogowy” (K. Droba), „redukcyjny” (K. Droba), „ludyczny” (M. Tomaszewski), „ekspresywny” (M. Tomaszewski), „serialny, aleatoryczny” (M. Tomaszewski), „neoklasyczny, konstruktywistyczny”, a także takie kategorie, jak „witalizm sonorystyczny” (M. Gąsiorowska), „sonorystyczny ekspresjonizm” (L. Rappaport-Gelfand), „sonorystyczna ekspresywność”

12 A. Thomas, *Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism*, „Muzyka”, 2008, nr 1, s. 7-16.

13 K. Szwaĳgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny”, 2009, nr 10, s. 6-10.

14 Z. Granat, *Sonoristics, Sonorism* [w:] *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com (dostęp: 20 listopada 2013).

(M. Tomaszewski), czy „symfonicizm sonorystyczny” (M. Tomaszewski)¹⁵. Thomas swój tekst konkluduje zdaniem: „Niezależnie od naszych zapatrywań na tę kwestię, prawdziwa siła polskiego sonoryzmu ma swe źródło w jego twórczych odmianach, będących dziełem wyobraźni każdego z kompozytorów”¹⁶.

Właściwie żadna ze wspomnianych odmian sonoryzmu nie odpowiada koncepcji sonoryzmu w ujęciu Bujarskiego, choć w takich utworach jak *Strefy* i *Contraria* można zauważyć katalogowy sposób kształtowania formy, wprowadzanie coraz to nowych brzmień, jakkolwiek nigdy u Bujarskiego nie był to „katalog efektów”. Jego sonoryzm wydaje się stać na przeciwpolu względem sonoryzmu udratyzowanego – jest w przeważającej mierze epicki, przy czym – jak zauważył Tomaszewski – bardziej „epicko-opisowy niż epicko-fabularny”¹⁷. Zatem zmienność muzycznych obrazów nie konstruuje wyraźnie określonej fabuły czy trajektorii celu, a raczej trajektorię drogi. Przy zestawianiu różnych brzmień i faktur Bujarski nie stosuje grubej kreski, to „miękkie łączenia”¹⁸, subtelne kształtowanie materii muzycznej w taki sposób, że odbiera się wrażenie płynności, organiczności przebiegu. Pomaga temu dynamika niuansowa, ściszona, a przy dochodzeniu do dużego wolumenu brzmienie nigdy nie staje się przenikliwe ani agresywne. Narastanie i budowanie określonych brzmień prowadzi do kulminacji lokalnych, lecz na przestrzeni makroformy odbiera się je częściej jako falowanie napięć niż ekspresyjne czy wyraziste ich kumulowanie.

Bujarski częściej stosuje brzmienia poligeniczne¹⁹ (por. przykł. 2, s. 75),

15 Terminy podano na podstawie wyżej wymienionych artykułów porządkujących zagadnienia taksonomiczne dotyczące sonoryzmu i sonorystyki, a także za: K. Droba, *Droga do sensu tragicznego. Jeszcze o „III Symfonii” Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Ruch Muzyczny”, 1978, nr 15, s. 3-4; M. Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia „szkoły polskiej”* [w:] tegoż, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000 (tekst pochodzi z 1995 roku).

16 A. Thomas, *Boundaries and Definitions...*, s. 14. Tłum. M. P.

17 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie...*, s. 17.

18 Tomaszewski pisze, że „strukturę nadrzędną” utworów Bujarskiego „można by określić jako szeregowanie obrazów, łączonych ze sobą w sposób łagodny, na zasadzie nazywanej *weiche Fügung*”. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie...*, s. 17.

19 Podział brzmień na homogeniczne (jednorodne) i poligeniczne (różnorodne) według Krzysztofa Baculewskiego jest jednym z podstawowych wyróżników sonorystycznego warsztatu kompozytorskiego. Por. K. Baculewski, *Sonorystyka* [w:] tegoż, *Współczesność, część I. 1939-1974*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996, s. 269-328.

CONTRARIA

na wielką orkiestrę symfoniczną (1965)

75-85

The image displays a page of a musical score for the symphony 'Contraria'. The score is written for a large symphonic orchestra. At the top left, there is a tempo marking 'Allegretto' and a rehearsal mark '75-85'. The score begins with a dynamic marking of 'fff' (fortississimo) and a 'dim.' (diminuendo) instruction. The instruments listed on the left include: flutes (fl), oboes (obu.), clarinets (ci), bassoons (cl), trumpets (tr), trombones (tb), timpani (tamt), cymbals (gr C), xylophone (xl), snare drum (xr), tom-toms (tmp), celesta (cel), arpa (ar), piano (pf), violins I (vn I), violins II (vn II), violas (vl), violoncellos (vc), and double basses (cb). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as 'ppp', 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'fff'. The notation includes stems, beams, and slurs, indicating the intricate texture of the music.

Przykł. 2. *Contraria* na wielką orkiestrę symfoniczną (1965), PWM, Kraków 1970, początek

dzięki czemu brzmienia homogeniczne – pojawiające się w momentach wyróżnionych – zwracają uwagę, w szczególności przy wyborze zestawu instrumentów o zbliżonej barwie i długim wybrzmiewaniu.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Contraria'. At the top left, a circled number '55' indicates the measure number. The score is divided into several staves, each labeled with an instrument or voice part: 'trg' (trumpet), 'vbf' (violin), 'xr' (viola), 'ptti' (piano), 'cel' (cello), 'ar' (double bass), and 'pf' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'mf', 'pp', and 'f'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

Przykł. 3. *Contraria* na wielką orkiestrę symfoniczną (1965), PWM, Kraków 1970, s. 14

W kontekście strumienia słuchowego narracji Bujarskiego – ciągu zdarzeń akustycznych łączonych na zasadzie podobieństwa, bliskości i ciągłości – taki odmienny typ brzmienia od razu percypowany jest jako wyraziste *Gestalt*²⁰.

Sonoryzm kompozytora nie jest traktowany autonomicznie, nie stanowi wartości samej dla siebie. Malecka pisze: „Sonoryzm Bujarskiego posiada wszakże pewną istotną, zarazem znamioną cechę. Brzmienie, barwa, o które jak wiadomo chodzi w utworach sonorystycznych, jest w jego muzyce zawsze piękne. Kompozytor potrafił ustrzec się przed modą zaskakiwania brzmieniami za wszelką cenę oryginalnymi, a przy tym często brzydkimi. Kierował się nie tyle kryterium nowości czy oryginalności, ile kryterium urody i piękna barw, zarówno instrumentalnych jak i wokalnych”²¹. Tomaszewski, zestawiając twórczość trzech przedstawicieli „pokolenia 33”, podkreśla, że to właśnie Bujarski

20 Por. Albert S. Bregman, *Auditory scene analysis*, MIT Press, Cambridge 1990.

21 T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 35.

„naczelną kategorię sztuki upatruje [...] przede wszystkim – w pięknie brzmienia”²². Sam kompozytor wyznaje, że w sonoryzmie pociągała go możliwość uzyskania ogromnej oryginalności faktur orkiestrowych oraz niespotykanych dotąd sposobów artykulacyjnych i dlatego właśnie skłonny był „w niektórych partiach utworów rezygnować czasowo z kontroli wysokości dźwięku i konkretności rytmu, na rzecz swobody objawionej jako barwa przez określoną fakturę”²³. Owo wyczulenienie na barwę, w *Contrariach* przejawiające się w rozmigotanej, ruchliwej, zmiennej masie dźwiękowej, może zachęcać do określenia sonoryzmu Bujarskiego – sonoryzmem neoimpresjonistycznym.

4. Niezależnie od propozycji taksonomicznych i prób klasyfikowania trzeba powiedzieć, że sonoryzm Bujarskiego różni się w zależności od utworu, w różnych bowiem gatunkach i obsadach służy czemu innemu, ponadto bywa łączony z elementami myślenia melodycznego i harmonicznego. Na przestrzeni kilkunastu lat wczesnej twórczości różny wydaje się cel zastosowania technik sonorystycznych. W *Strefach* jest to eksperymentowanie, odkrywanie i próbowanie sonoryzmu, w *Contrariach* – cieszenie się feerią rozmigotanych barw i możliwości brzmień dwóch przestrzennie rozmieszczonych orkiestr, w *El hombre* – budowanie wielkiej narracji z użyciem języka sonoryzmu.

Te trzy dzieła mają coraz to większy skład wykonawczy – od „zespołu symfonicznego” w *Strefach*, przez dużą orkiestrę podzieloną na dwa rozłożone przestrzennie zespoły w *Contrariach*, do obsady wokально-instrumentalnej z orkiestrą, chórem i solistami w *El hombre*. Jeszcze inny zestaw instrumentalny zastosowany został w *Kompozycji kameralnej*, w której efekty sonorystyczne uzyskane są z niewielkiego składu, głównie idiofonów oraz instrumentów o łagodnym brzmieniu, jak flet czy harfa.

Wprowadzenie chóru do obsady utworu sonorystycznego dało możliwości uzyskania szeregu nowych brzmień dzięki różnym artykulacjom i technikom wokalnym. Świadczą o tym na przykład następujące wskazówki dla chóru wpisane przez kompozytora w partyturę: „realizacja głosem nieszkolonym”, „mówić na różnych wysokościach – rodzaj

22 M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie...*, s. 16.

23 Z. Bujarski, *O własnej twórczości...*, s. 128.

klasteru” „dość głośny szept o zróżnicowanych wysokościach (klaster)”, „śmiejch – «linia melodyczna» sugerowana rysunkiem”.



play the notes indicated in the chord as rapidly as possible in any order within the space shown in the graph; the order of the sounds should be changed to prevent any motivic pattern emerging



legato realized ad lib. applies to the entire section



irregular succession of the notes within the rectangle



speech — the pitch is given approximately



laugh — “melodic line” is suggested by the graph



realize with an untrained voice



speak in various pitches (a kind of cluster)



a fairly loud whisper in differentiated pitches (cluster)



play on the piano strings



a kind of composite sound



scarcely perceptible sounds



play between bridge and tailpiece on one or more strings

Przykł. 4. *El hombre* (1973), PWM, Kraków 1980, objaśnienia symboli

Pozwoliło to także na brzmieniowe, kolorystyczne potraktowanie tekstu, złożonego z fragmentów poezji i prozy w różnych językach (M. Lowry, T. Stearns Eliot, P. Eluard, W. Whitman, E. Ionesco, *Księga Psalmów* oraz *Księga Hioba*). Kompozytor przyznaje, że tekst dla słuchacza może być niezrozumiały – wystarczy, że zrozumiałe staną się pewne słowa-klucze. W dużej mierze tekst miał dawać określoną jakość brzmieniową. Ponadto sonoryzm w zestawieniu z absurdalnymi tekstami Ionesco miał pomóc w uzyskaniu wyrazu „ludzkiej paplaniny”, znaczeniowego bełkotu²⁴ (por. przykł. 5, s. 79).

Są jednak w *El hombre* miejsca szczególne, wyraziste, neoretoryczne, nacechowane znaczeniem. Oto przykłady: „osamotnienie” brzmienia na słowach „nie kocha – nikogo, nikogo”, gdzie cała orkiestra niemal milknie, jedynie kwartet klarnetowy wybrzmiewa *morendo* (por. przykł. 6, s. 79),

²⁴ Z. Bujarski, *O własnej twórczości...*, s. 128.

czy kiedy słowo „sam” w głosie solo jest zupełnie pozbawione towarzyszenia instrumentalnego; z kolei na słowach „na świecie” ukazana jest wrzawa ludzkich głosów; słowu „wirować” odpowiadają figury niemal ikonicznie odzwierciedlające poruszenia wiatru;

Przykł. 7. *El hombre* (1973), PWM, Kraków 1980, s. 45

gdy mowa o ulatywaniu w powietrze – pojawia się *glissando* w górę.

Przykł. 8. *El hombre* (1973), PWM, Kraków 1980, s. 48

W utworach typowo sonorystycznych brzmienie jest czynnikiem formotwórczym, a w takich, gdzie myślenie sonorystyczne jest zapowiadane bądź odbija się echem, przebieg formy wyznacza oscylacja różnych rodzajów kształtowania materii muzycznej. Na przykład w *Musica domestica*, jak pisze Malecka, naprzemiennie pojawiają się odcinki melodyczne i sonorystyczne; autorka dookreśla, że te melodyczne mają charakter zdarzeniowy, a sonorystyczne niezdarzeniowy – są wyczekiwaniem²⁵.

25 Por. T. Malecka, Zbigniew Bujarski. *Twórczość...*, s. 58.

Zdecydowanie różna jest narracja dwóch utworów chyba najbardziej reprezentatywnych dla sonoryzmu Bujarskiego: *Contraria* i *El hombre*. W 10-minutowym utworze orkiestrowym zmienność rozmigotanych barw wyraża się nie tylko poprzez dużą ruchliwość, ale także w krótkich czasach, często w odstępach kilkusekundowych. Z kolei w trwającym ponad 50 minut oratorium o niemal niezauważalnym podziale na dziewięć części narracja rozwija się powoli. Odstępki pomiędzy zmiennymi brzmieniami są znacznie dłuższe. Podczas gdy w *Contrariach* brzmienia były po prostu ukazywane, tutaj są raczej budowane.

W *Contrariach*, mimo ruchliwości, na przestrzeni makroformy narracja zasadniczo się nie zmienia, nadto powracające refrenicznie solo kotłów i *quasi*-reprzyzowość uwydatniają stabilność tego typu narracji.

Tymczasem w *El hombre* dokonuje się narracyjne „przewartościowanie”²⁶, istotna zmiana. W toku narracji pojawia się coraz mniej ruchu, za to dominuje statyczność. Zmienia się również język muzyczny – obok brzmień sonorystycznych obecne są melodie w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – a pod koniec zmierza on nawet w kierunku harmonii i eufonii. Można by powiedzieć, że narracja utworu ukazuje przemianę języka muzycznego w drodze twórczej samego kompozytora, o której – z perspektywy czasu – już wiemy. Ta przemiana dyskursu w utworze jest znacząca – w powiązaniu z jego sferą semantyczną. Na libretto składają się teksty o wymiarze egzystencjalnym, ukazującym słabą kondycję człowieka, nas – „pustych ludzi”, „wydrażonych”, „chochołowych”, w świecie których

[...] *Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow* [...]

[...] *Pomiedzy idee
I rzeczywistość
Pomiędzy zamiar
I dokonanie
Pada Cięż* [...]²⁷

Bujarski uwydatnia jednak inne słowa, za refrenem Eliota („Albowiem twoje jest królestwo”), stosując właśnie na tych słowach dwukrotną

26 Termin „transvaluation” (przewartościowanie) w teorii narracji muzycznej Byrona Alména oznacza zmiany w hierarchii i układzie pewnych stanów ekspresywnych narracji, przedstawianych porządków, określanych jako „wartości” (values). Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

27 Thomas Stern Elliot, *The Hollow Man*, podają w tłum. Czesława Miłosza.

kulminację (duży wolumen brzmienia, faktura *nota contra notam*). Jest to jedyny materiał muzyczny, który się powtarza, spinając zarazem formę. Choć poemat Eliota jest przytoczony w znacznej części, przedzielając fragmenty innych tekstów, kompozytor pomija końcówkę wiersza:

*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*

*Oto jak kończy się świat
Oto jak kończy się świat
Oto jak kończy się świat
Nie hukiem lecz skomleniem*

Zamiast tego kompozytor kończy swoje oratorium słowami nadziei z księgi Hioba:

*Et quasi meridianus fulgor consurget
tibi ad vesperam:
et cum te consumptum putaveris,
orieris ut lucifer.
Et havevis fiduciam,
proposita tibi spe,
et defossus securus dormies.*

*I wszędzie tobie pod wieczór
jakby jasność południowa;
a gdy będziesz mniemał, żeś zniszczony,
wzejdziesz jak jutrzienka.
I będziesz miał ufność przez
przedłożoną ci nadzieję,
a okopany bezpiecznie spać będziesz²⁸.*

Zatem już w tym utworze – tak jak w późniejszym *Stabat Mater* (2000) – z chaosu i cienia stopniowo wyłania się światło. Można zauważyć analogię z malarskim *chiaroscuro*²⁹. Myślę, że oba te utwory wpisują się w narracyjny paradygmat *per aspera ad astra*.

Po napisaniu *El hombre* kompozytor stanął na rozdrożu twórczym i przez trzy kolejne lata nie skomponował żadnego utworu, rozmyślając nad nowym sposobem tworzenia muzyki. Z perspektywy czasu Bujarski wspomina: „wiedziałem, że sonoryzm jako estetyka, ale też technika dźwiękowa, skończył się. Nie było jakiegokolwiek sensu tkwić nadal w tego rodzaju dźwiękowości”³⁰.

W tej – może trochę rozszerzonej – dekadzie „euforii sonorystycznej” kompozytor współtworzył nurt stanowiący polski oryginalny wkład w historię muzyki, a zrobił to na sposób odrębny i niepowtarzalny.

28 Job: XI – 17,18.

29 Por. referat Renaty Borowieckiej „*Stabat Mater*” Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku, przedstawiony na konferencji *Pokolenie '33. Bujarski, Górecki, Penderecki*. Kraków, 26-28 listopada 2013, Akademia Muzyczna w Krakowie.

30 Z. Bujarski, *O własnej twórczości...*, s. 128.

Sonoryzm posłużył mu do budowania narracji własnych; w jego utworach z tego okresu już widoczne są idiomatyczne cechy stylu, które rozwiną się w jego twórczości późniejszej.

* * *

Krzysztof Sz wajgier stawia hipotezę, że w kategoriach ontologicznych muzyka polska wniosła do dorobku światowego dwa odkrycia: styl chopinowski i sonoryzm³¹. I tutaj widoczna jest kontynuacja. Sam Bujarski w eseju umieszczonym w książce *Chopinspira* pisze: „Chopin [...] wyprzedził swój czas grubo o ponad sto lat, bowiem XX-wieczny sonoryzm z jego generalną zasadą brzmieniowości można odnaleźć w wielu jego utworach. [...] Chopin wyczuwał, co przyniesie przyszłość”³².

31 K. Sz wajgier, *Sonoryzm i sonorystyka...*

32 Z. Bujarski [w:] *Chopinspira. Współcześni kompozytorzy polscy o Chopinie*, red. K. Droba, Warszawska Jesień, Warszawa 2009, s. 28.

Facets of Sonorism in the Early Work of Zbigniew Bujarski

Summary

Both the reception of Zbigniew Bujarski's works and the composer himself have emphasized the aspect of sound and sensitivity to tone colour as one of the crucial factors of his *oeuvre*. It is therefore significant that, similarly to Penderecki and Górecki, Bujarski took part in the creation of the phenomenon called sonorism in the 1960s and the 1970s. According to Krzysztof Droba, the 1960s were a "decade of sonorist euphoria" in Poland. In fact, sonorism is our unique contribution to the history of music, and this is a belief shared by composers and musicologists. However, it has been emphasized that the concept itself has not been present or popularized enough in the world at large.

Searching for and discovering new effects and qualities of sound by means of traditional instruments but with the use of non-traditional techniques was, in the case of all composers belonging to the *Generation of '33*, directly preceded by an absolute fascination with novelty at the end of 1950s. In the years 1958-60, Bujarski developed an innovative system that divided the range of string instruments into "zones". This provided the possibility to fill a particular space limited by a narrow semi- and microtonal *ambitus*. After experiments with techniques of dodecaphony and serialism, Bujarski turned to sonorism, which "was in the wind" at the time. Bujarski said: "sonorism was bound to happen in my case, as well as in the case of other composers in Poland and those among the composers abroad who shared our Polish way of thinking."

What is the nature of Bujarski's sonorism and what is its position in the context of the generation, of Polish sonorism in general? The various terms that were used to describe sonorism include "classic sonorism," "sonorism proper," "high sonorism," used in the case of the most representative examples of sonorism in the years 1960-65, and such modifiers as: dramatized, catalogue, reductive, ludic, expressive, serial, aleatoric, neoclassic, constructivist; this is also true of "sonorist vitalism" or "sonorist expressionism." A. Thomas writes: "[...] the really potent story of Polish sonorism lies in the creative variations imagined by each composer".

Practically none of the types of sonorism enumerated above seems to be relevant in the context of Bujarski. Alternatively, we might apply the

term "catalogue" (in the case of works such as *Zones* and *Contraria*) as an aspect that emphasizes the changeability of form achieved by means of gradual introduction of new sounds. However, such a "catalogue of effects" has never been evident in Bujarski's works. The sonorism of Bujarski seems to be the opposite of dramatized sonorism. Tomaszewski claims it is epic, descriptive rather than narrative: the changeability of musical images does not construct a clearly defined plot or a teleological trajectory, if there is a trajectory it is one of a path. Juxtaposing various sounds and textures, Bujarski does not use clear divisions but "soft connections," subtle shaping of musical matter, and the listener's impression is that of fluency, of an organic course. What helps is the dynamics of nuances, of muted sounds, Bujarski is never piercing or aggressive in climaxes. Gradual growth and intensification of particular sounds leads to local culminations, but, from the perspective of macro-form, they seem to be a fluctuation of tensions rather than expressive cumulation.

Bujarski more often employs polygenous sounds, and thanks to that strategy homogeneous sounds that appear in significant moments immediately draw our attention – particularly when the combination of instruments has similar timbre and long resonance.

The sonorism of Bujarski is not concentrated; it does not draw attention to itself. T. Malecka writes: "The sonorism of Bujarski possesses a significant and characteristic feature. Sound and timbre, which as we know are so important in sonorist works, in his music are always beautiful". Sensitivity to tone colour, which manifests itself in *Contraria* by means of sparkling, brisk and changeable mass of sounds, can be an encouragement to describe sonorism of Bujarski as neo-impressionistic sonorism.

Regardless of taxonomical proposals and attempts at its classification, it has to be stated that the sonorism of Bujarski is different in each work, as it serves different purposes in various genres and types of instrumentation. This article goes on to describe the various facets of Bujarski's sonorism.

J.R.