

Agnieszka Draus

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-9709-2930>

Wyrazistość, aluzyjność, sugestia, domniemanie... – o sile ekspresji w muzyce Józefa Rychlika

Wprowadzenie

„Muzyka Józefa Rychlika – pisała Grażyna Pstrokońska-Nawratil – niesie w sobie czytelność architektoniki połączoną z oszczędnością środków technicznych i finezyjną ekspresję. Istotne znaczenie ma czasoprzestrzeń muzyczna, w której ważną rolę gra skomplikowana rytmika”¹. Dla kompozytora pisanie muzyki to działanie na równoczesnych trzech poziomach, na poziomie materiału, jego ekspresji własnie oraz przesłania i funkcji jaką ma muzyka spełnić. Źródło materiału może być czysto muzyczne – wynikające z fascynacji samym dźwiękiem, na przykład „ruchem w przestrzeni, żywiołem rytmu” – jak w *Ametrio*, ale także pozamuzyczne – jako reakcja na otaczającą rzeczywistość jak w *Wielokropku*... zainspirowanym efektem kapiącej wody z dachu schroniska na Hali Krupowej traktacie o formie, inspirowanym naturą. Ekspresja jest dla Rychlika równie ważna co materiał, ale ekspresja emocjonalna, nie technologiczna. „Muzyka w swojej nieskończonej, mistycznej przestrzeni, wyzwala żywiołowej natury myśli, emocje, zwątpienia...”²

1 Z recenzji Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil z postępowania o nadanie Józefowi Rychlikowi tytułu profesora, z archiwum kompozytora.

2 Józef Rychlik, *Autoreferat w Akapitach*, z niepublikowanej dokumentacji profesorskiej, s. 2.

– jak w *La Cumparsita Fantasy* czy *Podtyle – Sen Eurydyki*. Funkcja z kolei, czyli przeznaczenie utworu, wynika często z kompozytorskiego zamówienia – ów konkretny cel (czas, miejsce, okoliczności) stanowi już niezwykle nośną inspirację, np. skrzypce barokowe, na których gra córka kompozytora, Agnieszka w *Fantazji*, obraz Henryka Siemiradzkiego na słynnej kurtynie w Teatrze Słowackiego w Krakowie (*Aura I*), czy muzyka napisana specjalnie dla wystawy obrazów zaprzyjaźnionej malarki krakowskiej, Ewy Ławrusiewicz (*Aura III*). Do zbadania ekspresji owych żywiołowej natury myśli, emocji, zwątpień w muzyce Józefa Rychlika posłuży koncepcja trzech poziomów ekspresji i znaczenia utworu, które wskazać można, używając systemu figur fakturalno-brzmieniowych – autorskiej metody analityczno-interpretacyjnej.

Metoda

Po raz pierwszy metoda ta użyta została dla analizy i interpretacji muzyki Marka Stachowskiego³, ale okazała się nośna i adekwatna dla ukazania brzmienia i sensu muzyki kompozytorów krakowskich, urodzonych w latach 30 i 40-tych XX wieku, choć najprawdopodobniej nie tylko. Przypomnę, iż warstwowe kształtowanie struktur fakturalno-brzmieniowych sonorystycznego dzieła muzycznego – po raz pierwszy usystematyzowane w sonologii przez Józefa Michała Chomińskiego – pozostawiło wyraźny ślad w świadomości kompozytorów XX i XXI wieku. Po wyczerpaniu się brzmieniowości jako takiej i eksperymentów dźwiękowych jako celu samego w sobie, zestawianie kontrastujących całości (jakości lub postaci brzmieniowych w zależności od przyjętej terminologii) nie zostało porzucone, wręcz przeciwnie, stało się elementem *constans* kształtowania formy i ekspresji także muzyki coraz częściej odnoszącej się do tradycji klasycznej i romantycznej, jak i tej z warstwą elektroakustyczną. Wiążąc się następnie ze słowem, struktury owe osiągnęły poziom kolejny – zaczęły pełnić funkcje semantyczne, podobne do barokowych afektów, skonwencjonalizowanych muzycznie pod postacią figur retorycznych. I tak struktury – początkowo w związkach ze słowem, potem *a propos* słów, wreszcie autonomiczne – ewoluowały, tworząc system współczesnych, neoretorycznych figur fakturalno-brzmieniowych, które otrzymały we współczesnej twórczości muzycznej potrójny sens: konstrukcyjny, dramaturgiczny i semantyczny.

- **Sens konstrukcyjny** wynika ze szczegółowej budowy utworu. Na tym etapie figury funkcjonują w sposób jednostkowy, jako zamknięte, konkretne ja-

3 Por. Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.

kości brzmieniowe (możliwe do określenia mianem wspomnianego „modelu brzmieniowego”, „postaci brzmieniowej”) wykorzystujące określony, charakterystyczny pomysł kompozytora. W rozumieniu tradycyjnym można by je skojarzyć z motywem, frazą, zdaniem muzycznym czy – mówiąc językiem sonologicznym – segmentem: rozumianym „jako zbiór lub pole dźwiękowe o określonym położeniu i typie faktury”⁴. Figury te łączą się z kolei w układy architektoniczne wyższego rzędu, tworząc faktyczną formę utworu o budowie sekwencyjnej⁵ bądź fazowej⁶.

- **Sens dramaturgiczny** odczytać można na podstawie funkcji, jakie figury pełnią w toku narracji utworu, funkcji dynamizującej akcję lub odwrotnie – funkcji ją wstrzymującej (stąd można mówić o znaczeniu otwierającym lub zamykającym danej figury, inicjującym, kulminującym, łączącym itp.). Na tym poziomie organizacji dzieła muzycznego dramaturgia rozumiana jest jako „wewnętrzna struktura utworu”⁷ w ujęciu „energetycznym”⁸, definiowana przez Bohdana Pocięja jako „proces w kolejnych, wypełniających czas fazach; [utwór] ma swoje akcje i swoje wydarzenia, ma swój początek, swe rozwinięcia, swój epilog i koniec, coś w nim jest dane – eksponowane – do rozwijania, przekształcania, odmieniania, przetwarzania; cały utwór nacechowany jest dialektyką tożsamości i różnicy; ma on swoje dramatyczne węzły i perypetie a rozwija się poprzez kontrasty, narastania, wygasania, kulminacje”⁹.
- **Sens semantyczny** – jest najbardziej skomplikowany – bazuje na konkretnych związkach muzyki ze słowem w przypadku utworów wokально-instrumentalnych oraz na skojarzeniach wizualno-słuchowych (materiału nutowego i akustycznego) w przypadku utworów instrumentalnych. Figury fakturalno-brzmieniowe, które osiągają ów semantyczny sens w przebiegu utworu, zhierarchizować można z punktu widzenia poziomu ich rozpoznawalności

4 Danuta Mirka, *Sonorystyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego*, [w:] *Muzyka polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej 6-10 grudnia 1995, w 20-lecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1995, s. 237.

5 Por. Danuta Mirka, *Sonorystyczny strukturalizm...*, op. cit.

6 Por. Regina Chłopicka, „Wymiary czasu i ciszy” na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu, 2. Czas prób i doświadczeń 1960-1966: faza Trenu, De natura sonoris i Brygady śmierci*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010, s. 25-31; Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, tom I: *Rozpętanie żywiołów*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008.

7 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło rezonans*, Publicat, Poznań 1998, s. 326.

8 Por. Ryszard D. Goliańek, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Wydawnictwo TPTN, Poznań 1995, s. 17.

9 Bohdan Pocięj, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005, s. 274-275.

w tekście muzycznym na: **wyraziste, aluzyjne, sugerowane i domniemane**. Ważne, że sens ów syntetyzuje sensy poziomów poprzednich, niejako bardziej wewnętrznych. A wskazując ową Hattenowską «*Ausdrucktur*» (wyrazo-strukturę)¹⁰, tłumaczy dlaczego, i z taką, a nie inną częstotliwością, kompozytor wybiera, dajmy na to, figury diaforalne dynamiczne bądź wertykalne statyczne jako dominujące lub nieobecne w utworze.

Biorąc pod uwagę wszystkie trzy sensy, jakie nadają muzyce wybrane przez kompozytorów figury fakturalno-brzmieniowe, klasyfikować je można z punktu widzenia:

- określonych porządków (organizacji dźwięków) w toku narracyjnym utworu,
- ich aktywności (bądź braku aktywności) w akcji utworu,
- ich symboliki bądź ilustracyjności.

I tak na poziomie pierwszym – organizacji materiału dźwiękowego – wyróżnić można szereg figur:

- *liniowych* – utożsamianych z szeroko rozumianym pojęciem melodii,
- *wertykalnych* – utożsamianych z szeroko rozumianym pojęciem harmonii (współbrzmienia)
- *idiaforalnych*¹¹ (czy diagonalnych) – utożsamianych z wiązką, o której mówił Witold Lutosławski, iż jest „twarem pośrednim między pionem a poziomem, harmonią a melodią, pomiędzy interwałem pionowym, a interwałem w czasie”¹².

Drugi poziom – energetyczny – to aktywność (bądź jej pozorny brak) figur w utworze i rozróżnienie ich na:

- *dynamiczne* – wzmagające ruch (akcję muzyczną),
- *statyczne* – wstrzymujące akcję, lecz wzmagające napięcie,
- *pośrednie* – kształtowane z sukcesywnego (elizyjnego) lub symultanicznego łączenia figur dynamicznych i statycznych.

Wreszcie poziom najwyższy to poziom znaczeń, pozwalający na wyróżnienie figur:

- 10 Robert, S. Hatten, *Ekspresja struktury i struktura ekspresji: gest jako czynnik inspirujący w Sonacie C-dur na fortepian i wiolonczelę op. 102 nr 1 Ludwiga van Beethovena*, przeł. W. Chłopicki, [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje (Z dziejów recepcji. Struktura i ekspresja. Beethoven i europejski ruch romantyczny)*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie – Biuro Kraków 2000, Kraków 2000, s. 45.
- 11 Por. Jadwiga Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 66-75.
- 12 Wypowiedź W. Lutosławskiego w dyskusji, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie „Ars nova – ars antiqua”*, wrzesień 1976, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 92.

- neoretorycznych, w tym:
 - neoe m f a t y c z n y c h – symbolicznie wzmacniających określoną ekspresję motywów z kategorii głównie filozoficzno-racjonalnych,
 - ne o o n o m a t o p e i c z n y c h – kojarzonych brzmieniowo z określonymi dźwiękami niemuzycznymi, odgłosami natury, na przykład naśladowanymi z kolei przez dźwięki muzyczne¹³.
- s y m b o l i c z n y c h, związanych z teoriami semiotyki muzycznej.

Egzemplifikacja

W wykładzie wygłoszonym z okazji przyznania Nagrody Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie *Magnus in Doctrina*, w 2020 roku, za wybitne osiągnięcia w pracy artystycznej i pedagogicznej, Józef Rychlik sparafrazował słowa francuskiego egzystencjalisty, Gabriela Marcela¹⁴ i sformułował własną definicję istoty komponowania (także nauczania kompozycji) jako zwracania uwagi na to, co istnieje poza dźwiękami. Wyznał wówczas: „Gdy się nad tym zatrzymamy to nietrudno jest dostrzec, że w nauczaniu zachodzi proces jakby ciągłego «krążenia» pomiędzy tym, co jest między dźwiękami (jako zjawiskiem materialnym), a tym co jest poza nimi, choć wynikającym z nich oraz – idąc dalej – ponad nimi czyli tym do jakich ponad-muzycznych refleksji one niejako nakłaniają, choć często trudno jest wskazać na ich obecność w samym «materiale muzycznym»”¹⁵. Taka postawa, jak i świadectwo tytułów utworów Józefa Rychlika, odnoszących się do poza-akustycznych treści, inspirują do przeglądu twórczości autora *Aury* właśnie z punktu widzenia jej sensu semantycznego jako sumy sensów konstrukcyjnego i dramaturgicznego oraz w ramach czterech kategorii figur fakturalno-brzmienowych: wyrazistych, aluzyjnych, sugerowanych i domniemanych.

1. Figury wyraziste (czysto retoryczne), dają się wyróżnić – używając terminologii Gérarda Genette’a – jako współlistniejące z tekstem słownym¹⁶, a więc w utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych.

13 Oczywiście staje się tu odwołanie do klasyfikacji retorycznych figur barokowych omówionych szczegółowo m.in. przez Wiesława Liseckiego, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor”, 1993 nr 3 (6).

14 Por. Gabriel Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, Instytut Wydawniczy „Pax”, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1984.

15 Notatki do wykładu z archiwum prywatnego Józefa Rychlika.

16 Por. Gérard Genette, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines”, 1987 nr 205, s. 113-120.

Przykładami figur wyrazistych będą choćby te związane z tytułem i tekstem dwóch zależnych od siebie utworów: *Podtytuł: Sen Eurydyki I i II* – elektroakustycznych pieśni: pierwszej o wymownym tytule i znaczącej adresatce pieśni bez słów, ale mimo braku warstwy semantycznej o rażącej wręcz sile wyrazu konkretnych emocji oraz o uzupełnionej o tekst poetycki i dodatkową warstwę wokalną wersji drugiej pieśni. Retoryka muzyczna dochodzi do głosu wraz z wewnętrznym ja bohaterki lirycznej. Jak pisze kompozytor:

Orfeusz: to on śpiewa – a ona... chciałaby podobnie. W niej dochodzi do wewnętrznej przemiany pragnień obrazujących się w jej śnie. Sen Eurydyki. Odbija się w dramaturgii utworu, odzwierciedla emocjonalną drogę tej przemiany. W uproszczeniu: od chwil gdzie Eurydyka próbuje sprostać zadaniu poprzez śpiew zgłosek i brzmień do chwil uniesienia – poprzez frazę i zmianę energii upływu czasu¹⁷.

W pieśni II kompozytor zdecydował się wprowadzić do utworu poezję Anny Kamieńskiej i swoje własne treści, co przenosi nieco ideowy akcent z mitycznej ekstazy melodii na duchowość natury chrześcijańskiej. O liryce modlitewnej Kamieńskiej pisała wszak Zofia Mocarska, iż jest „nie do intelektualnych interpretacji, lecz do współodczuwania, podobnie jak los ludzki, jak drugi człowiek”¹⁸. W niektórych momentach Rychlik stosuje znaczące określenia artykulacyjno-ekspresywne, takie jak: „dźwięczne ukłucia”, „z niepokojącym pragnieniem, z żarliwością”, „skandując z rozpaczliwym błaganiem”, „gwałtownie, niemal z dostojnym krzykiem”, w kilku miejscach daje szczegółowe instrukcje interpretacyjne, mówi np. o „szukaniu nieznanej ale intuicyjnie wyczuwanej osoby”¹⁹.

17 Józef Rychlik, z niepublikowanej, autorskiej noty do utworu.

18 Zofia Mocarska, „...jak dojrzały owoc z Winnicy Pańskiej...”, *O poezji Anny Kamieńskiej*, „Przegląd Katolicki”, 1986, s. 1.

19 Wszystkie cytowane określenia pochodzą z autorskiego egzemplarza partytury utworu, z archiwum prywatnego kompozytora.

VOICE

/jako dalszy ciąg frazy/

◁▷~~~ ▷▷~~~~~ |
i-imm- i-imm-

(z żarliwością)

Czasie potopie

(z żarliwością)

Czasie potopie wszystkiego co - ko - cha - my

melorecytacja (modlitewnie jak poprzednio)

|| Niech^{by} łę - bia^{chwili} u ży- -czył^{nam} No-^e na^{rozmno} nie^{świa} ta- || 2x

TAPE : start

TRANSDUCER



Przykład 1. Józef Rychlik, *Podtytuł – Sen Eurydyki II*, s. 3 rękopisu partytury

2. Figury aluzyjne (retoryczno-symboliczne) – za Genettem: te *a propos* słów, odnoszą się do gatunków słowem inspirowanych, np. poematu symfonicznego, miniatur zawierających szczególne dedykacje oraz instrumentalnych części (fragmentów) utworów wokalnoinstrumentalnych.

W twórczości Rychlika szczególnie miejsce zajmuje *Le Miroir*, utwór wokalo-instrumentalny, choć właśnie z premedytacją słów pozbawiony. Użyta tu zostaje wprawdzie technika imitacji lustrzanej (co widoczne jest już w samej partyturze dzieła), ale w rzeczywistości chodzi tu o reprezentację idei lustra egzystencjalnego (drugi poziom percepcji) – odbicia nie tyle obiektu weń spoglądającego lecz pogłębionej refleksji, która rodzi się pod wpływem oglądanego oblicza. Refleksja ta ma silną ekspresję, choć niezrozumiałą dla kogokolwiek poza osobą przeglądającą się w zwierciadle. Stąd kompozytor używa w utworze determinujący go środek, jakim jest swoisty wymyślony przez Niego język foniczny, asemantyczny, choć niezwykle nośny wyobraźniowo. Rychlik nawiązuje do odwiecznej, odruchowej zasady rozwijania motywicznego w technikach polifonicznych: do inwersji i raka. Czyni to jednak jak zwykle po swojemu, z towarzyszeniem pogłębionego przesłania uchwycenia sensu codziennej sytuacji przeglądania się w lustrze – sceny wpatrywania się, pod wpływem którego rodzi się zdziwienie, zaskoczenie, kontemplacja inności, może nawet obcości własnej twarzy. Owe mimiczne grymasy znajdują swoje odzwierciedlenie w muzyce.

[illegible]

Przykład 2. Józef Rychlik, *Le Miroir*, początek i jednocześnie – w lustrzanym odbiciu – koniec utworu, rękopis partytury

3. Figury (czysto symboliczne) sugerowane są tematycznie (np. tytułem), genologicznie (np. odniesieniem gatunkowym) bądź właśnie ekspresywnie (np. określeniem wyrazu) na kartach partytur utworów instrumentalnych.

Niezwykle ciekawym pod tym względem utworem Józefa Rychlika jest *Fantazja* na skrzypce barokowe i warstwę elektroakustyczną z 2002 roku. Choć kompozytor odcina się od stylistycznych asocjacji z muzyką barokową w roli głównej (choć sugeruje to instrumentem solowym), można mu w tym przypadku nie ufać. Kompozycja skonstruowana jest bowiem z dwóch jakości wyrazowych – używając słownika Mieczysława Tomaszewskiego – dziwiących się sobie. Jakość pierwsza eksploatuje, rzecz można konwencjonalne, barokowe zwroty, motywy, melodie przywołujące na myśl dzieła Bacha i Vivaldiego. Drugą stanowią brzmienia współczesne – post-sonorystyczne barwy, tak subtelne, fłażoletowe, rozciągnięte w czasie, jak i agresywne, wkraczające brutalnie w narrację utworu. Co ciekawe – obie jakości przechodzą jedna w drugą płynnie, zmieniając jedynie plany z wiodącego na towarzyszący, z warstwy realizowanej „na żywo” w warstwę elektroniczną. Efekt końcowy wymyka się

jednak prostym definicjom. Rodzi się – jak to ujął sam kompozytor – z „uniesienia” ponad style dwu rzeczywistości, być może ku tej trzeciej, transcendentnej.

4. Figury domniemane (symboliczno-abstrakcyjne) – nie są dookreślone w partyturze w żaden sposób, wynikają albo jedynie z podobieństwa do wcześniej użytych figur wyrazistych, aluzyjnych bądź sugerowanych, albo z idei zawołanych w dedykacjach, czasem możliwych do odkrycia dzięki dojściu do głosu kompozytora, który decyduje się zdradzić pewne tajemnice. Tak właśnie rzecz ma się z utworem *Grave AP* na organy solo z 1973 roku. Podstawową figurą fakturalno-brzmieniową – czy jak ją nazywa sam kompozytor: jednostką energetyczno-wyrazową – jest linearno-dynamiczna mikrosynkopa kwintolowa (na dźwiękach repetowanych), ułożona w model komórki o charakterze jambicznym (krótka-długa). Rodzi to w słuchaczach szczególne poczucie surowości i nieuchronności, jakiegoś szczególnego moralizowania, czy po prostu przekazywania treści ważnych – co tkwi właśnie w przedziwnym połączeniu jambu i barwy organowej. Pole interpretacyjne otwiera się znacznie szerzej, gdy w kompozytorskiej refleksji czytamy „Ta cecha struktury i zarazem cząstki materiałowo-ekspresyjnej wiąże się z – zawartym w tytule skrótem „AP” co oznacza „asocjacje poetyckie”. Nawiązuje to do starogreckiej konstrukcji teatru (z kamieni, co również wiąże się z wyrazowością utworu) gdzie oczywiście dokonywały się prezentacje dramatów”²⁰.

20 Józef Rychlik, z niepublikowanej, autorskiej noty do utworu.

GRAVE - AP
(asocjacje poetyckie)

dedykowany Alojzemu Pozorskiemu

Józef RYCHLIK

Przykład 3. Józef Rychlik, *Grave AP*, początek utworu, rękopis partytury

Konkluzja

Powyższe przykłady wpisują twórczość Józefa Rychlika – myśląc kategoriami Mieczysława Tomaszewskiego²¹ – w nurt sztuki ekspresywnej, w której akcent pada na to, co *wyraziste*. Może to być na poziomie podstawowym ekspresja pojedynczej struktury (inaczej figury), na poziomie wyższym (dramaturgicznym) struktura ekspresji, wreszcie na poziomie najwyższym wyrazo-struktura, która zaczyna znaczyć, nieść ideę: wyraźną – bo niesioną przez słowo, aluzyjną – przywoływaną tytułem lub kształtem partytury, sugerowaną – na przykład konkretnym instrumentarium, wreszcie domniemaną, funkcjonującą gdzieś podskórnie, w krwioobiegu języka i stylu kompozytorskiego. A głęboko w postawie twórczej Józefa Rychlika tkwią zawsze idee ważne i najwyższe wartości uniwersalne, takie jak człowiek, natura, dialog, duchowość.

21 Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, [w:] idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 39-40.

Rozpatrywanie więc czysto muzycznych wartości w dorobku Rychlika – o czym pisał Maciej Jabłoński – wydaje się możliwe tylko w aspekcie ich funkcjonowania w ramach ideowego przesłania. Integracja elementów muzycznych i pozamuzycznych skłoniła kompozytora ku próbom odnalezienia nowej ekspresji. Jest to ekspresja „czysta”, niezafałszowana, autentyczna, płynąca z głębi istoty dzieła – pisze dalej Jabłoński. Poszukiwanie walorów czysto estetycznych nie jest celem samym w sobie, lecz staje się jednym z elementów moralnego powołania artysty, który stara się odnaleźć piękno ukryte wewnątrz prawdy²².

Bibliografia

- Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Genette Gérard, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines”, 1987 nr 205, s. 113-120.
- Hatten Robert, S., *Ekspresja struktury i struktura ekspresji: gest jako czynnik inspirujący w Sonacie C-dur na fortepian i wiolonczelę op. 102 nr 1 Ludwiga van Beethovena*, przeł. W. Chłopicki, [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje (Z dziejów recepcji. Struktura i ekspresja. Beethoven i europejski ruch romantyczny)*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie – Biuro Kraków 2000, Kraków 2000.
- Jabłoński Maciej, *Rychlik*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, tom II: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Chopin University Press, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Warszawa, Gdańsk 2005, s. 853-855.
- Mocarska Zofia, „...jak dojrzały owoc z Winnicy Pańskiej...”, *O poezji Anny Kamieńskiej*, „Przegląd Katolicki”, 1986.
- Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie „Ars nova – ars antiqua”*, wrzesień 1976, red. L. Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, [w:] idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Summary

Distinctiveness, Allusiveness, Implication, Implicitness... – on the Force of Expression in the Music of Józef Rychlik

“Józef Rychlik’s music,” wrote Grażyna Pstrokońska-Nawratil, “carries clarity of architectonics combined with economy of technical means and imaginative expression. [...]”²³. Expression is precisely as important to the composer as the material, but emotional expression not technological expression. “Music, in its

22 Maciej Jabłoński, [hasło] Rychlik w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000. T.II. Biogramy*, red. Marek Podhajski, Chopin University Press, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Warszawa, Gdańsk 2005, s. 853-855.

23 From Grażyna Pstrokońska-Nawratil’s review of the proceedings for the conferment of the title of professor on Józef Rychlik, from the composer’s archives.

infinite, mystical space, releases elemental thoughts, emotions, doubts...²⁴. In order to explore these expressive forces in Józef Rychlik's music, we will use the concept of three levels of expression and meaning of a piece, which can be indicated using a system of textural and timbral figures – a method first used to analyse and interpret the music of Marek Stachowski²⁵. It turned out to be just as catchy and adequate for revealing the sound and meaning of music by composers from Krakow born in the 1930s and 1940s, though most likely not only.

Słowa kluczowe: Józef Rychlik, ekspresja, dźwięk, brzmienie, muzyka współczesna

Keywords: Józef Rychlik, expression, sound, timbre, contemporary music

Agnieszka Draus – teoretyk muzyki, doktor habilitowana, profesor Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie – w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AMKP, sekretarz w Zarządzie Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. W swojej zawodowej aktywności łączy trzy komplementarne sfery: naukowo-badawczą, dydaktyczną i popularyzatorską. W dotychczasowej działalności naukowej koncentruje się na problematyce muzyki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem teatru muzycznego (za pracę mgr nt. opery *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego otrzymała Nagrodę Miasta Krakowa, a za pracę doktorską nt. cyklu operowego *Licht* Karlheinz Stockhausena otrzymała Nagrodę ZKP im. ks. prof. Hieronima Feichta). Bada twórczość kompozytorów polskich: W. Lutosławskiego, M. Stachowskiego, P. Mykiety, J. Rychlika oraz młodych twórców ośrodka krakowskiego, skupia także uwagę na problematyce związanej z performansem i muzyką najnowszą. Bliska jest jej również kultura popularna, szczególnie przykłady rocka progresywnego i heavy metalu. Obok ponad 60 artykułów, w wydawnictwie AMKP opublikowała dwie książki: (1.) *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata* (2011), oraz (2.) *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego* (2016) (książka została nominowana do Nagrody im. Jana Długosza). Jest także współautorką (wraz z Joanną Wiśnios) *Atlasu operowego dla młodzieży*. Wyniki swoich badań upowszechnia, biorąc udział w Międzynarodowych Konferencjach Naukowych (m. in. na Słowacji, Litwie, Łotwie, w Belgii, Wielkiej Brytanii, Słowenii, Niemczech, Włoszech, Serbii, Portugalii, Japonii).

24 Józef Rychlik, *Self-reference in Paragraphs*, from unpublished professorial dossier, p. 2.

25 Por. Agnieszka Draus, *Sound and Meaning. Studies on the Ouvre of Marek Stachowski*, Academy of Music in Kraków 2016.