

Ewa Wójtowicz

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-6792-752X>

Struktura ekspresji w *Koncertie na 89 instrumentów „Anekumena”* Barbary Buczek

Barbara Buczek (1940-1993) ukończyła w roku 1974 studia w klasie kompozycji Bogusława Schaeffera w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, dedykując swojemu mistrzowi *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*. Przeznaczone na olbrzymią obsadę dzieło, o niezwykle złożonej, gęstej fakturze, zajmuje w dorobku kompozytorki miejsce szczególne. Utwór, z którym bodaj najczęściej łączone jest nazwisko Buczkówny otacza zarazem aura tajemniczości. Wiadomo, że imponujących rozmiarów partyturę – mającą metr wysokości – kompozytorka przygotowała z kaligraficzną precyzją i podziwu godną determinacją (nie mając przydziału na papier nutowy, sama wykreślała pięciolinie dla kilkudziesięciu solowo traktowanych instrumentów)¹. W 1986 roku Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało partyturę *Anekumeny*, zmniejszając faksymile autografu do wysokości o połowę mniejszej w stosunku do oryginału. Wkrótce po ukończeniu utworu doszło do wykonania jego fragmentów w ramach XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. W programie koncertu, który odbył się 25 września o godzinie 20.00 w sali koncertowej Filharmonii Narodowej znalazły

1 Mówi o tym Małgorzata Gąsiorowska w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [<http://stonasto.pl/utwory/1974#info>, dostęp: 3.07.2023].

się wybrane części *Anekumeny*: czwarta, piąta i druga²; grała Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji z Katowic pod dyрекcją Piotra Warzechy³. Przyczyny owego niekompletnego prawykonania wyjaśniał Bogusław Schaeffer w szkicu poświęconym utworowi swojej uczennicy, opublikowanym dziesięć lat po powstaniu *Anekumeny*:

Wykonanie tylko trzech z siedmiu części kompozycji podyktowane było trudnościami obiektywnymi: w ciągu pozostających do dyspozycji 6 miesięcy nie można było sporządzić głosów orkiestrowych, potrzebny byłby osobny dyrygent, który by zajął się tylko tym utworem (co w warunkach festiwalu było niemożliwe), czas na próby nad tym jednym utworem przekraczałby z pewnością czas prób całego koncertu symfonicznego⁴.

Do pierwszego wykonania wszystkich części dzieła doszło dopiero w roku 2018, kiedy to Polskie Wydawnictwo Muzyczne włączyło dzieło Buczkówny do projektu *Sto na sto. Muzyczne dekady wolności*. Wyzwanie podjął krakowski dyrygent Maciej Tworek, przygotowując z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach interpretację *Anekumeny*, zarejestrowaną i wydaną na płycie CD⁵. Dopiero dzięki temu nagraniu, ponad czterdzieści lat po powstaniu utworu, stało się możliwe podjęcie próby jego analizy i interpretacji; o muzyce tej – a szczególnie jej wymiarze ekspresyjnym – trudno byłoby bowiem wypowiadać się jedynie na podstawie studiów partytury.

Rozważaniom na temat ekspresji *Anekumeny* od strony metodologicznej patronować będą Mieczysław Tomaszewski i Robert Hatten. Porządek narracji wyznaczy zaproponowana przez Tomaszewskiego koncepcja badania ekspresji utworu muzycznego w poszczególnych fazach istnienia dzieła w kulturze: w fazie koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji⁶. Mimo że punktem wyjścia dla autora była twórczość liryczna doby romantyzmu, jego propozycję można zaadaptować do studiów nad muzyką XX wieku, do czego zdaje się zachęcać już cytat wypowiedzi Witolda Lutosławskiego, wybrany przez Tomaszewskiego jako motto tekstu:

2 Program koncertu zawierał ponadto następujące utwory: Zbigniew Bargielski, *Koncert na perkusję*; Zygmunt Krauze, *Fête galante et pastorale*; Almeida Prado, *Aurora* na fortepian solo, kwintet dęty i orkiestrę; Lukas Foss, *Baroque Variations*.

3 Wykonanie to zostało utrwalone i wydane na płycie *XIX Warszawska Jesień 1975. Kronika dźwiękowa Nr 4/a*, Polskie Nagrania Muza SX 1314 A, Warszawa 1975.

4 Bogusław Schaeffer, „*Anekumena*” Barbary Buczkówny, [w:] *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, PWM, Kraków 1984, s. 389.

5 *Box 100 na 100. Muzyczne dekady wolności*, płyta CD 20, PWM, Kraków 2019.

6 Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, [w:] idem, *Interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 37-48.

[...] nie ma ani jednego posunięcia, nawet najprostszego w muzyce, a więc nawet interwału rozumianego pionowo czy poziomo, czy rytmu, czy barwy, czy jakiegoś najmniejszego choćby z elementów muzyki, który byłby obojętny z punktu widzenia ekspresji [...]⁷.

Refleksja Lutosławskiego z całą mocą uświadamia, że również ekspresję dzieła Barbary Buczek konstituuje szereg elementów, powiązanych relacjami w skomplikowany wewnętrznie układ. Badanie ekspresji utworu muzycznego w całej złożoności jej struktury postulował Robert Hatten, który w ramach II Międzynarodowego Sympozjum Naukowego towarzyszącego Wielkanocnemu Festiwalowi Ludwiga van Beethovena, zorganizowanego w roku 1998 w Akademii Muzycznej w Krakowie pod hasłem „struktura i ekspresja” rozważał związki pomiędzy tymi dwoma pojęciami, rozumianymi jako „dopełniające się elementy dzieła muzycznego”⁸. Proponował między innymi, aby – w duchu tradycji Schenkerowskiej – traktować strukturę jako „zespół relacji zawartych w partyturze”, a ekspresję jako „ucieleśnienie tych relacji w brzmiącym dźwięku”⁹, podkreślając zarazem konieczność uwzględnienia „wszystkich poziomów struktury w ekspresywnym znaczeniu dzieła”¹⁰.

Faza koncepcji muzycznej: ekspresja dzieła jako przedmiotu intencjonalnego

W fazie koncepcji przedmiotem badań jest ekspresja zakodowana w zapisie nutowym, który zazwyczaj dopełniają kompozytorskie określenia dotyczące tempa czy charakteru wyrazowego. Można zatem – za Tomaszewskim – rozróżnić „ekspresję słownie dookreśloną” i „ekspresję domyślną”, wymagającą „wczytania się w utwór”¹¹. W utworze Barbary Buczek każda z siedmiu części została ekspresyjnie dookreślona przez umieszczone na początku ogólne wskazanie charakteru wyrazowego.

7 Witold Lutosławski, *O muzyce dzisiaj i o własnych utworach*, [w:] Witold Lutosławski. *Sejsja poświęcona twórczości kompozytora. Kraków 24-25 kwietnia 1980. Wybór materiałów*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1985, s. 181.

8 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*, [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Biuro Kraków 2000, Kraków 2000, s. 43.

9 Ibidem, s. 44.

10 Ibidem, s. 43.

11 Ibidem.

Tabela 1. Tytułowe określenia wyrazowe poszczególnych części *Anekumeny* (oryginalne włoskojęzyczne i w tłumaczeniu na język polski)

Cz. I	<i>Estinguendo</i>	Gasnąc
Cz. II	<i>Inquieto!</i>	Niespokojnie
Cz. III	<i>Derisoriamente e ruvido!</i>	Szyderczo i szorstko
Cz. IV	<i>Molto espressivo e delicato ma quasi inquieto</i>	Bardzo wyraziście i delikatnie, ale jakby niespokojnie
Cz. V	<i>Violente ma soffocato</i>	Z tłumioną gwałtownością
Cz. VI	<i>Lontano</i>	Odległe, daleko
Cz. VII	<i>Bizarramente, non troppo allegro</i>	Dziwnie, dziwacznie, niezbyt wesoło

Określenia bardziej szczegółowe kompozytorka stosuje w poszczególnych częściach *Anekumeny* ze zmiennym nasileniem, rezygnując z wprowadzenia jakichkolwiek w częściach pierwszej i piątej. Najczęściej słowne dookreślenia ekspresji występują w części drugiej, którą charakteryzuje dwuwarstwowa faktura typu „tło-figura”: na tle brzmień pasmowych, prezentowanych w długich wartościach rytmicznych występują zwarte grupy szybko następujących po sobie krótkich dźwięków. Grupy te nacechowane zostały określeniami: *scherzando!*, *giocoso!* [wesoło, figlarnie], *ironico!*, *leggero!*, *violente!* [porywczo, gwałtownie], *violente e molto inquieto!*. W części trzeciej z ogólnym wskazaniem *Derisoriamente e ruvido!* [szyderczo i szorstko] korespondują licznie rozsiane w partyturze: *violente!*, *feroce!* [dziko], *inquieto!*, *molto inquieto!*, *agitato!*, *adirato* [gniewnie, ze złością], *concitato!!!* i *acuto!* [ostro, przenikliwie]. Mniej określeń wyrazowych stosuje kompozytorka w częściach o spokojnym charakterze: w części czwartej najczęściej powtarza się *inquieto*, rzadziej – *molto espressivo*, sporadycznie występuje *molto cantabile* i *delicato*, część szóstą dookreślają wskazania *volante e leggero* [lotnie i lekko]. Określeniem najczęściej pojawiającym się w całym utworze jest – podobnie jak w innych kompozycjach Buczkówny – *inquieto*. Do cech charakterystycznych „słownika” określeń wyrazowych kompozytorki należą ponadto sugestywność i dobitność, uzyskiwana przez stosowanie wykrzyknika, niekiedy nawet potrójnego (*concitato!!!* w części trzeciej *Anekumeny*).

Charakter wyrazowy poszczególnych części dzieła Barbary Buczek zależy przede wszystkim od środków czysto muzycznych, zakodowanych w zapisie nutowym. Współdziałają tu kompozytorskie strategie w zakresie agogiki, dynamiki, artykulacji etc. Istotny staje się rodzaj faktury, wewnętrzna gęstość bloków dźwiękowych, szybkość następstwa dźwięków w figurach dźwiękowych i odległość czasowa między poszczególnymi zdarzeniami. Na przykład w części pierwszej dla uzyskania efektu *Estinguendo* [gasnąc] kompozytorka zwalnia stopniowo tok narracji bez zmiany tempa. Wprowadza grupę figur rytmicznych, które w kolejnych powtórzeniach „budowane są z coraz dłuższych wartości rytmicznych przy zachowaniu tych samych proporcji”¹².

O charakterze wyrazowym utworu Buczkówny w zasadniczym stopniu decyduje barwa brzmienia. Podstawową kwestią staje się dobór instrumentów; *Anekumena* to pod tym względem dzieło szczególne. W autorskim komentarzu kompozytorka wyjaśniała:

Koncert na 89 instrumentów *Anekumena* powstał jako wynik mojego zainteresowania możliwościami „orkiestry komponowanej” – dotyczy to zarówno zestawienia instrumentów dla całego utworu, jak i kolejnych części kompozycji; dla każdej z nich dokonałam określonego wyboru instrumentów, jedynie ostatnią część wykonuje orkiestra w pełnym składzie¹³.

„Już w samej dyspozycji instrumentów widać niezwykle oryginalność idei kompozycji” – pisał Bogusław Schaeffer¹⁴. W obsadzie *Anekumeny* zwraca uwagę duża liczebność i różnorodność instrumentów dętych drewnianych (Tabela 2) – w tej grupie nacisk położony został na rozszerzenie skali i eksponowanie skrajnych rejestrów. Kompozytorka wprowadziła flet, obój i klarnet piccolo, obój barytonowy oraz klarnet basowy i kontrabasowy, a także kontrafagot; wykorzystała ponadto pięć odmian saksofonu – od sopranino do basowego.

12 Barbara Buczek, *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, [w:] *Książka programowa XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1975, s. 129.

13 Ibidem.

14 Bogusław Schaeffer, „*Anekumena*”..., op. cit., s. 393.

Tabela 2. Obsada grupy instrumentów dętych drewnianych w orkiestrze *Anekumeny*

flauto piccolo	oboe piccolo in Es	clarinetto piccolo in D	sassofono sopranino in Es
flauto	oboe	clarinetto in B	sassofono soprano in B
flauto alto in F	oboe d'amore in A	clarinetto in A	2 sassofoni alto in Es
	corno inglese in F	clarinetto basso in B	sassofono baritono in Es
	oboe baritone	clarinetto contrabasso in B	sassofono basso in B
			contrafagotto

W mniej licznej grupie instrumentów dętych blaszanych warto odnotować – oprócz wprowadzenia dwóch trąbek (in B), trzech waltorni (in F), czterech puzonów i tuby – obecność trąbki piccolo (in D) i trąbki altowej (in Es). Grupę instrumentów smyczkowych charakteryzuje – w porównaniu z tradycyjną orkiestrą – zachwianie proporcji na rzecz instrumentów nisko brzmiących; w jej skład wchodzi sześć kontrabasów, dziesięć wiolonczeli, dziewięć altówek i tylko sześcioro skrzypiec. Niezwykle silnie rozbudowana została grupa instrumentów perkusyjnych, wymagająca udziału czternastu lub sześciu wykonawców (Tabela 3). Skład orkiestry *Anekumeny* dopełniają czelesta, harfa i fortepian.

Tabela 3. Obsada grupy instrumentów perkusyjnych w orkiestrze *Anekumeny*

2 bonghi	2 triangoli	claves
tamburello basco	sonagli	guiro
tamburo piccolo	4 crotali	2 maracas
2 timbales cubani	2 piatti	cabaza
3 tom-toms	hi-hat	tubo sonoro
2 conghe	gong	4 blocchi di legno coreani
4 timpani	vibrafono	silofono
		marimbafono

Sięgając po instrumenty niemal w orkiestrze nieużywane, takie jak saksofon sopranino, klarnet kontrabasowy czy obój piccolo, kompozytorka – na co zwrócił uwagę Bogusław Schaeffer – „stroniła wyraźnie od używania instrumentów dających osobliwe efekty (typu: syrena, [...] Windmaschine czy sand-blocks) i ograniczyła się do instrumentarium dającego brzmienia szlachetne”¹⁵. Zastosowała natomiast

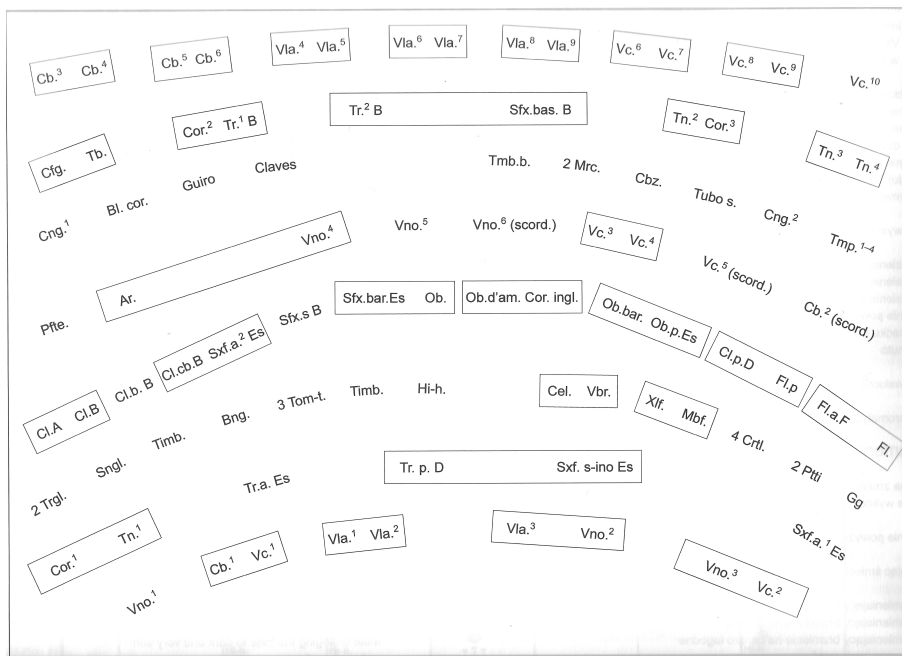
¹⁵ Ibidem.

szereg środków mających na celu rozszerzenie brzmieniowej palety orkiestry, wśród nich, między innymi, użycie różnego rodzaju tłumików w instrumentach dętych (od zmieniających brzmienie na jasne, dość ostre po dające brzmienie ciemne, bardzo łagodne) i rozmaitych pałeczek w instrumentach perkusyjnych. Wprowadziła także nowe sposoby artykulacji, na przykład naśladowanie śmiechu w instrumentach dętych, a w instrumentach smyczkowych stopniowe przechodzenie od gry *sul ponticello* lub *sul tasto* do gry *ordinario* i odwrotnie czy powolne i bardzo mocne pociągnięcia smyczkiem.

„Skomponowana” przez Barbarę Buczek orkiestra *Anekumeny*, o niezwykle oryginalnym składzie, została rozmieszczona na estradzie koncertowej w równie nietradycyjny sposób; układ instrumentów przedstawia dołączony do partytury graf (Przykład 1). W głębi estrady znalazły się instrumenty nisko brzmiące, z przodu – te emitujące dźwięki wysokie¹⁶. W każdym z ośmiu lekko półkolistych rzędów usytuowane zostały instrumenty pokrewne pod względem skali, zwykle należące do tej samej rodziny. Nie znaczy to jednak, że są one traktowane grupowo, każdemu kompozytorka powierzyła odrębną partię, zgodnie z tytułem *Koncert na 89 instrumentów* (a nie „koncert na orkiestrę”). Chcąc zapewnić instrumentom selektywność brzmienia, zalecała, że odległości pomiędzy nimi „powinny być jak największe tak, aby orkiestra wypełniła całą przestrzeń estrady”¹⁷.

16 Rozmieszczenie instrumentów na estradzie znalazło odzwierciedlenie w ich usytuowaniu w partyturze. Najwyżej w partyturze umieszczona jest partia trzeciego kontrabas, zajmującego na estradzie pierwsze miejsce z lewej strony w ostatnim rzędzie. Śledząc graf od lewej do prawej strony w poszczególnych rzędach, rozpoczynając od położonego najgłębiej, otrzymamy kolejność, w jakiej występują instrumenty na stronie partytury. Zorganizowany w ten sposób zapis sprawia chcącym odczytać partyturę ogromne trudności.

17 Barbara Buczek, komentarz do grafu *Układ instrumentów* w partyturze utworu *Anekumena. Koncert na 89 instrumentów*, PWM, Kraków 1986.



Przykład 1. Obsada wykonawcza *Anekumeny* – układ instrumentów na estradzie (w ramach znajdują się pary instrumentów, których partie w siódmej części utworu notowane są na jednej pięciolinii), PWM, Kraków 1986

„Komponując” obsadę *Anekumeny* Buczkówna nawiązała do ideału „posługiwanie się barwami instrumentów jak paletą malarską, przy tym w sposób oryginalny i twórczy, zmieniający się w zależności od charakteru utworu”¹⁸. W analizie *Koncertu na skrzypce i orkiestrę*, ukończonego w roku 1979, a więc pięć lat po *Koncertcie na 89 instrumentów* kompozytorka wyjaśniała, że realizację owego ideału

[...] warunkuje przekroczenie bariery nawykowego, akademickiego instrumentowania, sprowadzającego się do poprawnych zdwojeń, zgodnych ze sprawdzonymi, wyuczonymi wzorcami. Komponowanie orkiestracji w aspekcie kolorystyki, charakteru utworu oraz jego poszczególnych części było jednym z założeń towarzyszących pracy nad *Koncertem*¹⁹.

Z szerokiej gamy barw instrumentów Buczkówna przygotowuje dla każdego ogniwa *Anekumeny* inną paletę, która pozwala wykreować specyficzną dla danej części aurę brzmieniową i ekspresyjną. Warto zauważyć, że autorski komentarz do

19 Ibidem.

utworu skoncentrowany jest właśnie na orkiestracji w aspekcie kolorystyki. Kompozytorka pisała:

Część trzecią – *Derisoriamente e ruvido* – wykonują instrumenty dęte blaszane w zestawieniu ze smyczkowymi i dużą grupą perkusji; przeważa *frullato* i *tremolo* z uprzywilejowaniem brzmień uważanych za przykre. Część czwarta – *Molto espressivo e delicato* – kontrastuje z poprzednią, wykonują ją wszystkie instrumenty smyczkowe, harfa, fortepian, czelesta, kilka instrumentów dętych drewnianych i kilka instrumentów perkusyjnych o łagodnym brzmieniu²⁰.

Do tej łagodnie brzmiącej perkusji należą idiofony metalowe: triangle, krotale, talerze, wibrafon oraz grzechotki metalowe – sonagli. Kompozytorka pominęła w obsadzie instrumenty dęte blaszane, a z dętych drewnianych wybrała trzy flety (wszystkie odmiany tego instrumentu), obój d’amore, saksofon sopranowy i alto-wy oraz cztery klarnety (bez piccolo, za to z basowym i kontrabasowym). W fakturze tej części utworu występują bloki jednorodnych grup instrumentalnych, w których wejścia i zakończenia poszczególnych partii są zwykle niejednoczesne, a dominująca artykulacja to subtelnie cieniowane *glissando*. W wybranych momentach Buczkówna wydobywa na pierwszy plan pojedyncze instrumenty (szczególnie eksponowany jest saksofon sopranowy, ponadto pierwsze skrzypce, krotale, flet piccolo, wibrafon i obój d’amore), powierzając im krótkie *quasi*-kadencje, rozbłyskujące na łagodnie zmieniającym się tle.

Faza realizacji dźwiękowej: ekspresja dzieła jako przedmiotu fizycznego

W fazie realizacji dźwiękowej – pisał Tomaszewski – „dzieło nie jest już [...] wyznaczone jedynie intencjonalnie, czyli z natury rzeczy niedookreślone. W utworze – jako przedmiocie fizycznym (akustycznym) – wszystkie zespoły jego jakości zostają (również z natury rzeczy) – indywidualnie dookreślone”²¹.

Mając do dyspozycji „obfity materiał fonograficznych zapisów indywidualnych realizacji dźwiękowych danego dzieła”²², można podjąć badania porównawcze – postulował Tomaszewski, proponując klasyfikację wykonań na interpretacje wierne, wzmacniające, niwelujące i przekształcające (deformujące) ekspresję

20 Eadem, *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, op. cit., s. 129.

21 Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego...*, op. cit., s. 44.

22 Ibidem.

dzieła wyznaczoną intencjonalnie²³. Trudno za wystarczający materiał uznać jedno kompletne nagranie utworu Buczkówny i o ponad czterdzieści lat wcześniejszą rejestrację trzech wybranych części dzieła, niesatysfakcjonującą pod względem jakości technicznej. Można jednak zaryzykować twierdzenie – znając emocjonalny stosunek Macieja Tworka do muzyki – że wykonanie *Anekumeny* pod jego dyktando należy do kategorii interpretacji wzmacniającej. Zwolenniczką tego rodzaju interpretacji była, jak się wydaje, sama Barbara Buczek, według której wykonawca powinien nie tylko „dotrzeć lub przynajmniej coraz bardziej się zbliżyć do stworzonej w wyobraźni kompozytora formy pojęciowej”²⁴, ale także wzbogacić *eidos*, czyli ową formę pojęciową utworu, traktowanego jako byt idealny, „własną artystyczną interpretacją tak, aby całość stanowiła bezbłędnie zintegrowane, wartościowe dzieło sztuki”²⁵. Mając świadomość, jak skomplikowane są jej utwory, już na etapie odczytania zapisu, Buczkówna bezwzględnie wymagała interpretacji „wiernej”. W komentarzu do *Koncertu na 89 instrumentów* pisała:

Utwór notowany jest ściśle, z założeniem precyzyjnego wykonania wszystkich jego szczegółów; uzyskanie dokładności jest tu niewątpliwie trudne, od takich zadań orkiestra współczesna nie powinna jednak [...] stronić²⁶.

Idealistyczne przekonanie kompozytorki, że nie istnieją trudności, których wykonawcy nie byliby w stanie pokonać nie wytrzymuje konfrontacji z realiami życia muzycznego. Maciej Tworek wyznał, że pierwszy kontakt z partyturą *Anekumeny* wywołał u niego reakcję graniczącą z przerażeniem²⁷, a Piotr Grella-Możejko w eseju *Urok niemożliwości. Uwagi o Barbarze Buczkównie i jej estetyce* stwierdził wręcz, że „poprawne zagranie utworów orkiestrowych [kompozytorki] graniczy z cudem”²⁸, postulując, by kanon repertuarowy twórczości Barbary Buczek budować na podstawie jej muzyki kameralnej.

23 Ibidem.

24 Barbara Buczek, O sposobie istnienia utworu muzycznego, „Studia Filozoficzne”, 1983 nr 11-12 (216-217), s. 50. Według Buczkówny dzieło „istnieje jako stworzone w wyobraźni kompozytora *eidos*, jest ono różne od zapisu, wykonania i percepcji oraz od nich niezależne”, ibidem, s. 53.

25 Ibidem, s. 51.

26 Eadem, *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, op. cit., s. 130.

27 Maciej Tworek, wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [<http://stonasto.pl/utwory/1974#info>, dostęp: 3.07.2023].

28 Piotr Grella-Możejko, *Urok niemożliwości. Uwagi o Barbarze Buczkównie i jej estetyce* [<https://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-barbara-buczkowna/>, dostęp: 5.07.2023].

Faza percepcji słuchowej: ekspresja dzieła jako przedmiotu psycho-fizycznego

W badaniach ekspresji dzieła rozpatrywanej w perspektywie percepcji akcent pada – według Mieczysława Tomaszewskiego – „na relacje zachodzące między poszczególnymi elementami, którymi operuje muzyka (względnie ich zespołami czy zestrojami) – a wrażeniami, skojarzeniami i wyobrażeniami słuchaczy”²⁹. Nie mając do dyspozycji zapisu „wrażeń, skojarzeń i wyobrażeń”, jakie po wysłuchaniu dzieła Barbary Buczek mogłyby powstać u innych odbiorców, będę polegała na własnych w nadziei, że dla pewnej grupy słuchaczy byłyby one podobne czy wręcz wspólne.

Punktem wyjścia w tym punkcie rozważań na temat ekspresji *Anekumeny* będzie zagadnienie przestrzenności dzieła Buczkówny. Bohdan Pocij wyróżnił dwa rodzaje przestrzenności dzieła muzycznego: wewnętrzną i zewnętrzną³⁰. Ta pierwsza, dotycząca samej materii dźwiękowej, jest charakterystyczna dla muzyki w ogóle. Pocij wyjaśniał:

[...] muzyka wywołuje w nas nieodparte wyobrażenie przestrzeni realnej. Utwór muzyczny ukonstytuuje się w naszej percepcji jako swego rodzaju przedmiot przestrzenny, posiadający swoje rozmiary, długość, szerokość, wysokość, objętość, gęstość, bryłowatość, głębię, perspektywę; [...]. Kiedy słuchamy utworu lub go czytamy czy wykonujemy, wówczas do statyczno-objętościowych wrażeń przedmiotu przestrzennego dołącza się, również przecież przestrzenne, wrażenie ruchu tworów dźwiękowych, jego szybkości, rodzaju, kierunku³¹.

Przestrzenność zewnętrzna – „związana z wykonaniem dzieła muzycznego i usytuowaniem tego wykonania w przestrzeni realnej”³² – doszła do głosu w muzyce XX wieku. Z obu rodzajami mamy do czynienia w utworze Buczkówny. Wprawdzie kompozytorka nie narusza konwencji sali koncertowej, usytuowanie muzyków wobec słuchaczy pozostaje tradycyjne: orkiestra znajduje się na estradzie, słuchacze zajmują miejsca poniżej, wszyscy pozostają w trakcie wykonania na swoich miejscach. Nietradycyjny jest natomiast układ instrumentów orkiestry w obrębie estrady, ich przemieszanie i rozproszenie źródeł dźwięku sprzyja powstaniu wrażeń związanych z przestrzennością zewnętrzną. Na wywołanie wrażeń kojarzonych z przestrzennością zewnętrzną wpływ mają procedury czysto muzyczne,

29 Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego...*, op. cit., s. 45.

30 Bohdan Pocij, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka”, 1967 nr 1, s. 74.

31 Ibidem, s. 73.

32 Ibidem, s. 74.

takie jak zestawianie skrajnych rejestrów czy pieczołowite modelowanie dynamiki. Najczęściej stosowanym w *Anekumenie* profilem zmian dynamicznych dla poszczególnych struktur i figur dźwiękowych jest „nabrzmiwanie – wyciszanie”. Nierównoczesne wprowadzanie tego rodzaju zmian i nakładanie w gęstej fakturze modelu *crescendo – decrescendo* w różnych fazach jego przebiegu sprawia, że powstaje iluzja głębi i ruchu – przybliżania się i oddalania dźwięków w przestrzeni. Specyficznie potraktowała Buczkówna dynamikę w części drugiej *Koncertu na 89 instrumentów*, gdzie „poszczególnym grupom instrumentów przypisane są stałe modele dynamiczne, wzajemnie sobie przeciwstawne”³³.

O tym, że aspekt przestrzenności jest w utworze istotny świadczyć może sam tytuł części szóstej – *Lontano*. W części tej siedem epizodów różnej długości oddzielają od siebie pauzy generalne. Dźwięki docierają do słuchaczy z daleka – wyłaniają się z ciszy, by stopniowo do niej powrócić, znikając w oddali. Warto zauważyć, że narracja tej części dzieła Barbary Buczek może przywołać na myśl ideę bioformy Griseya z przemiennością wdechów i wydechów.

W odniesieniu do *Koncertu na 89 instrumentów*, oprócz wyróżnionej przez Pocięja przestrzenności wewnętrznej i zewnętrznej, można mówić o jeszcze jednej kategorii – „przestrzeni symbolicznej”, o której pisał Leszek Polony. Autor książki *Przestrzeń i muzyka* wyjaśniał, że chodzi o „sferę przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym”³⁴. W kompozycji Barbary Buczek powstawaniu takich przestrzennych wyobrażeń natury symbolicznej sprzyja umieszczony w tytule starogrecki termin *Anekumena*, oznaczający „obszar niezamieszany na stałe przez człowieka i niewykorzystywany gospodarczo”³⁵. Do anekumeny można zaliczyć np. obszary pustynne, obszary polarne oraz szczytowe partie wysokich pasm górskich. Kompozytorka zdaje się prowadzić słuchacza przez takie dzikie i niedostępne tereny, pozwalając by doświadczał ogromu przestrzeni, ale także dostrzegał wybrane szczegóły krajobrazu, odkrywając ich niepospolicie i nieoczywisty urok.

33 Barbara Buczek, *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, op. cit., s. 129.

34 Leszek Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007, s. 10.

35 *Anekumena* [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [<https://sjp.pwn.pl/slowniki/aneukumena.html>, dostęp: 4.07.2023].

PWM-8637

45

Muzyczne eksplorowanie anekumeny powinno przebiegać w siedmiu etapach-częściach. Kompozytorka zaznaczała wprawdzie, że „cykliczność utworu daje możliwość tworzenia innych wariantów kompozycji drogą wyboru kilku części z ewentualną zmianą ich kolejności”³⁶, ale dopiero wersja pełna dzieła jest w aspekcie dramaturgii w pełni przekonująca. Mimo pewnej statyczności poszczególnych ogniw cyklu ich następstwo wyraźnie prowadzi do części ostatniej. Stanowi ona kulminację utworu tak z uwagi na wykorzystanie zarezerwowanego tylko dla niej pełnego składu orkiestry, jak również ekstremalną złożoność faktury, uzyskaną między innymi dzięki zaawansowanej polimetrii. Przede wszystkim jednak finałowa część *Anekumeny* przynosi kulminację w wymiarze ekspresyjnym dzieła. W zakończeniu utworu wszystkie instrumenty „spotykają się” na przetrzymywanym w długich wartościach rytmicznych współbrzmieniu, „mieniącym się” cieniowanymi zmianami dynamiki. Ten ekwiwalent końcowej kadencji wywołuje poczucie jakby dotarcia do celu w wędrówce przez anekumenę. Inne znaczące gesty w narracji dzieła to akord *Concitato!!!* w części trzeciej czy zamykający część trzecią i czwartą gest *smorzando*. Sposób prowadzenia narracji pozwala stwierdzić, że kompozytorka nie traci kontaktu z tradycją muzyki symfonicznej, można by nawet zaryzykować interpretację *Anekumeny* w kontekście gatunku poematu symfonicznego.

Faza recepcji: ekspresja dzieła jako przedmiotu znakowego

W ostatniej fazie urzeczywistniania się dzieła w kulturze następuje „sprowadzenie do wspólnego mianownika zróżnicowanych indywidualnie i zdeformowanych subiektywnie wrażeń i skojarzeń”³⁷ – pisał Mieczysław Tomaszewski i wyjaśniał: „To, co kompozytor «zakodował», zostaje odczytane i «zdekodowane». Zostają więc «wyciągnięte przed nawias» jakości konstytutywne dzieła, jego wartości, jego przesłanie, i wszystko zostaje sprowadzone do zapisu werbalnego, dokonanego językiem ekspresji”³⁸.

Proces recepcji utworu Barbary Buczek trwa, ale przegląd tekstów i wypowiedzi – wciąż bardzo nielicznych – w których pojawiają się uwagi na jego temat pozwala znaleźć pewne „wspólne mianowniki”. Wszyscy autorzy zgodnie podkreślają walory brzmienia *Anekumeny*: Piotr Grella-Możejko zwrócił uwagę na „złożony i bogaty rezultat dźwiękowy”³⁹, Bogusław Schaeffer pisał, że orkiestra brzmi „oso-

36 Barbara Buczek, *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, op. cit., s. 130.

37 Mieczysław Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego...*, op. cit., s. 47.

38 Ibidem.

39 Piotr Grella-Możejko, *Urok niemożliwości...*, op. cit.

bliwie, oryginalnie, niewiarygodnie dziwnie"⁴⁰, a Mariusz Gradowski docenił „subtelne kombinacje [...] brzmień” i „niemal ezoteryczny charakter poszczególnych części”⁴¹. Refleksje dotyczące utworu Buczkówny dotyczą także zagadnienia ekspresji. Według Krzysztofa Kostrzewy *Anekumena* to dzieło „o wielkiej doniosłości ekspresyjnej”⁴², zdaniem Gradowskiego „to nie jest utwór agresywny”⁴³. Grella-Możejko scharakteryzował faktury jako „ruchliwe, rozwibrowane i pulsujące”, a Maciej Tworek mówił: „Efekt brzmieniowy wprowadza nas w sferę emocji [...], od dzikości przez pobudzenie, niepokój, znudzenie, usypianie”⁴⁴.

Autorzy pierwszych komentarzy podkreślali oryginalność *Koncertu na 89 instrumentów* oraz jego odrębność w pejzażu muzyki polskiej. Tadeusz Kaczyński, umieszczając utwór wśród dziesięciu najciekawszych pozycji „Warszawskiej Jesieni” 1975 roku, stwierdził, że zafascynował go „innością w stosunku do całej dzisiejszej muzyki polskiej”⁴⁵. Schaeffer akcentował nowatorstwo muzyki Barbary Buczek: „Utwór ten zwraca się ku przyszłości”⁴⁶ – pisał w roku 1984, przewidując, że „Dla rozwoju polskiej muzyki *Anekumena* będą miały wyjątkowe znaczenie, jest to bowiem kompozycja jaskrawie opozycyjna w stosunku do upraszczanego od lat stylu polskiego”⁴⁷. W rozmowie z Adamem Wiedemannem, opublikowanej na łamach miesięcznika „Znak” w 1995 roku stwierdził natomiast, że „W muzyce europejskiej wciąż jeszcze najobfitszą w inwencje fakturalne partyturą są *Anekumena* Barbary Buczkówny, podziwiane przez Nona i Haubenstocka [...]”⁴⁸. We wspomnianym tekście z 1984 roku Schaeffer zaznaczył, że analizując dedykowany mu utwór swojej studentki pragnął „wskazać możliwość rozwoju muzyki orkiestrowej w kierunku wyznaczonym przez wielkie dzieła orkiestrowe Bouleza, Stockhausena (*Gruppen*) i Ligetiego”⁴⁹. W jeszcze szerszym kontekście muzyki europejskiej odczytał *Anekumenę* Krzysztof Kostrzewa w wystąpieniu w ramach sesji poświęconej postaci i muzyce Barbary Buczek, zorganizowanej przez Katedrę Kompozycji krakowskiej Akademii Muzycznej w grudniu 2014 roku, umieszczając

40 Bogusław Schaeffer, „*Anekumena*”..., op. cit., s. 394.

41 Mariusz Gradowski, wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [<http://stonasto.pl/utwory/1974#info>, dostęp: 3.07.2023].

42 Krzysztof Kostrzewa, „*Anekumena – Koncert na 89 instrumentów*” Barbary Buczek, [w:] „...Ésotérique...” *O muzyce Barbary Buczek*, red. A. Draus, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023, s. 210.

43 Mariusz Gradowski, wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57...*, op. cit.

44 Maciej Tworek, wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57...*, op. cit.

45 Tadeusz Kaczyński, „Ruch Muzyczny”, 1975 nr 4, s. 7.

46 Bogusław Schaeffer, „*Anekumena*”..., op. cit., s. 398.

47 Ibidem, s. 389.

48 Adam Wiedemann, *Rozmowa z Bogusławem Schaefferem*, „Znak”, 1995 nr 12, s. 180.

49 Bogusław Schaeffer, „*Anekumena*”..., op. cit., s. 389.

polską kompozytorkę wśród twórców takich, jak Helmut Lachenmann, György Ligeti, Brian Ferneyhough czy Kaija Saariaho⁵⁰.

Sama Barbara Buczek uznała chyba *Anekumena* za dzieło krańcowe i nie sięgnęła ponownie po tak rozbudowaną obsadę wykonawczą. Jak zauważył Tomasz Biernacki, *Koncert na 89 instrumentów* wyznaczył w jej twórczości „moment zwrotu stylistycznego, zwłaszcza w kierunku wirtuozowskiej kameralistyki”⁵¹. Lata 80. XX wieku przyniosły utwory bardziej wysublimowane i stonowane wyrazowo.

O utworze Buczkówny z właściwą sobie przenikliwością i niezawodną intuicją pisał Krzysztof Droba, pomysłodawca plebiscytu „Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia”, przeprowadzonego w ramach sesji naukowej „Muzyka polska 1945-1995”, zorganizowanej w grudniu 1995 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jako jedyny z dwunastu uczestników owego plebiscytu Droba wspominał o *Koncertie na 89 instrumentów*, zaliczając utwór Barbary Buczek do kategorii dzieł „kultowych i magicznych”⁵². Wydaje się, że *Anekumena* wciąż dumnie nosi to miano, niezmiennie niepokoi i fascynuje.

Bibliografia

- Anekumena* [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [https://sjp.pwn.pl/slowniki/ane-kumena.html, dostęp: 4.07.2023].
- Biernacki T., *Tak się wtedy „nie pisało”... O twórczości Barbary Buczkówny w dwudziestą rocznicę śmierci*, „Ruch Muzyczny”, 2013 nr 10, s. 6-11.
- Buczek B., *Koncert na 89 instrumentów „Anekumena”*, nota o utworze, [w:] *Książka programowa XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1975, s. 129-130.
- Buczek B., *O sposobie istnienia utworu muzycznego*, „Studia Filozoficzne”, 1983 nr 11-12 (216-217), s. 43-53.
- Buczek B., *Uwagi o warsztacie współczesnego kompozytora*, [w:] *Filozofia warsztatu*, red. A. Nowicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1990, s. 75-157.
- Droba K., *Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia*, [w:] *Muzyka polska 1945-1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 342-343.
- Gąsiorowska M., wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [http://stonasto.pl/utwory/1974#info, dostęp: 3.07.2023].
- Gradowski M., wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [http://stonasto.pl/utwory/1974#info, dostęp: 3.07.2023].
- Grella-Możejko P., *Urok niemożliwości. Uwagi o Barbarze Buczkównie i jej estetyce* [https://glissando.pl/wywiady/rozmowa-z-barbara-bucz-kowna/, dostęp: 5.07.2023].

50 Krzysztof Kostrzewa, wystąpienie w ramach sesji naukowej „...Ésotérique...”, op. cit.

51 Tomasz Biernacki, *Tak się wtedy „nie pisało”... O twórczości Barbary Buczkówny w dwudziestą rocznicę śmierci*, „Ruch Muzyczny”, 2013 nr 10, s. 7.

52 Krzysztof Droba, *Najwybitniejsze utwory pięćdziesięciolecia*, [w:] *Muzyka polska 1945-1995*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 343.

- Hatten R.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*, [w:] *Beethoven. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Biuro Kraków 2000, Kraków 2000, s. 43-51.
- Kaczyński T., „Ruch Muzyczny”, 1975 nr 4, s. 7.
- Kostrzewa K., „*Anekumena – Koncert na 89 instrumentów*” *Barbary Buczek*, [w:] „...Ésotérique...”. *O muzyce Barbary Buczek*, red. A. Draus, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023, s. 177-210.
- Lutosławski W., *O muzyce dzisiaj i o własnych utworach*, [w:] *Witold Lutosławski. Sesja poświęcona twórczości kompozytora. Kraków 24-25 kwietnia 1980. Wybór materiałów*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1985, s. 176-187.
- Pocij B., *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka”, 1967 nr 1, s. 69-78.
- Leszek Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.
- Schaeffer B., „*Anekumena*” *Barbary Buczkówny*, [w:] *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, PWM, Kraków 1984, s. 389-398.
- Tworek M., wypowiedź w filmie *Muzyczne wizytówki #57. Barbara Buczek* [<http://stonasto.pl/utwory/1974#info>, dostęp: 3.07.2023].
- Tomaszewski M., *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku Uniesień”*, [w:] *Idem, Interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 37-48.
- Wiedemann A., *Rozmowa z Bogusławem Schaefferem*, „Znak”, 1995 nr 12, s. 179-181.

Summary

The structure of expression in *Anekumena. Concerto for 89 Instruments* by Barbara Buczek

Anekumena. Concerto for 89 Instruments, a work composed in 1974, crowning Barbara Buczek's studies with Bogusław Schaeffer, is a particularly interesting example for exploring musical expression; in part because of the extreme complexity of its texture. Methodological inspiration for analysing and interpreting the work of the Kraków-based composer comes from Robert Hatten and Mieczysław Tomaszewski. Hatten considers the structure and expression of a work to be complementary concepts, regarding expression as a “translation” of musical structure and postulating that expression be studied in all the complexity of its structure. Tomaszewski suggests studying the expression of a work in the individual phases of its existence in culture: in the phase of conception, realisation, perception and reception.

The expressive nature of Buczek's work is influenced by many elements, correlated into an internally complex system. Among the determining factors are those shaping the sound: the choice of instruments, different in each of the piece's seven movements (according to the “composed orchestra” strategy), articulation and dynamics, texture density or the interval structure of the tonal figures. Noteworthy among the other purely musical elements are the expressive aspect of space (the

instruments are arranged on the stage in a manner precisely orchestrated by the composer) or the expressive qualities of the narrative. On another level of the expressive structure there are the suggestive performance terms or, influencing the work's perception, the titular metaphor of anecumene.

Słowa kluczowe: ekspresja, muzyka polska, Barbara Buczek

Keywords: expression, Polish music, Barbara Buczek

Ewa Wójtowicz – dr hab. sztuki, teoretyk muzyki, związana z Katedrą Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W pracy naukowej skoncentrowana na muzyce polskiej XX i XXI wieku. Autorka książek: *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości* (2009) i *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich* (2021).