

## Teresa Malecka

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-5251-9555>

# Między ekspresją immanentną a skontekstualizowaną muzyki Zbigniewa Bujarskiego. *Pawana dla Oddalonej* w centrum łańcucha inspiracyjnego

...ekspresja dająca dziełu sztuki życie wniosła w sztukę swoistym sposobem – prawdę osobistą twórcy. Dawała wyraz jego reakcji na świat. Aprobujący go albo protestujący, pokorny lub buntowniczy. Naprzeciw temu, co abstrakcyjne stawiając to, co ekspresyjne<sup>1</sup>.

## Uwagi wstępne

Muzyka i malarstwo splatają się w twórczości i życiu Zbigniewa Bujarskiego – kompozytora i malarza niemal od zawsze, a ich związki są skomplikowane i funkcjonują na kilku, w dodatku różnych płaszczyznach.

1. W swoim dorobku kompozytorskim posiada Bujarski kilka utworów zainspirowanych malarstwem.

---

1 Mieczysław Tomaszewski, *Wokół piękna i prawdy, fantazji i ekspresji*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2016 nr 8/9, s. 487.

2. W utworach symfonicznych można odnaleźć *quasi*-malarzkie cechy strukturalne kształtowania materii muzycznej.
3. Istnieją w dorobku malarzkim kompozytora obrazy o tematyce muzycznej.
4. Cykl akwarel stanowi *quasi*-odwzorowanie warstwy wizualnej partytury.

Twórca mówi jednak, że malarstwa i muzyki nie da się pogodzić i że między jego muzyką a malarstwem nie ma żadnych związków. Dalsza autorefleksja artysty sugeruje jednak jakąś więź, jakiś wspólny mianownik obu tych sztuk – wynikający prawdopodobnie z jego podwójnej natury: kompozytora i malarza. Powiada on: „Podobnie, jak muzyka – malarstwo jest moim sposobem życia, szukania sytuacji, które lubię, do których tęsknię, sposobem stwarzania sobie pewnych iluzji”<sup>2</sup>.

Dzieło Bujarskiego stanowi wszakże bogaty materiał dla badań nad ekspresją, zarówno jego muzyki jak i malarstwa. Mówił: „Nie łączę nigdy komponowania z malowaniem. Gdy komponuję – nieukończone obrazy ustawiam «do ściany». Rozpraszają one moją muzyczną wyobraźnię”<sup>3</sup>. I rzeczywiście, spoglądając na jego obrazy i słuchając jego muzyki, odnosi się wrażenie, jakby to były dzieła dwóch wyraźnie różniących się twórców. Pierwsze wrażenie jest takie: malarstwo ukazuje wyrazistą, niekiedy brutalną ekspresję, a muzyka, mimo bogactwa i zróżnicowania środków wykonawczych, przenosi nas w sferę pewnej powściągliwości. O malarstwie Bujarskiego można powiedzieć, że jest ekspresjonistyczne, w muzyce – dojrzałego okresu jego twórczości – słyszę raczej pewne tendencje neoimpresjonistyczne.

## Malarstwo

Pięknie pisał o ekspresji, jakby między sztukami, Stanisław Ossowski:

W pierwszej ćwierci bieżącego [w. XX] stulecia ekspresja stała się hasłem plastyków... Hasła te, jak się zdaje, powstały właśnie na gruncie tendencji zbliżenia malarstwa i rzeźby do muzyki. Mówi się o ekspresji linii, barwy i bryły tak, jak się mówiło o ekspresji elementów słuchowych. Ale i dawniej, zanim ekspresjoniści zaczęli wydawać manifesty o wnikanii w duszę świata, a kubiści o liryzmie barwy i formy, niejednokrotnie podziwiano ekspresyjność krajobrazów, mówiono o muzycznej ekspresji układu brył w dziełach architektury<sup>4</sup>.

2 Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

3 Rozmowa autorki z kompozytorem, Kraków 2000.

4 Stanisław Ossowski, *U podstawy estetyki*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 211.

Zbigniew Bujarski w jednej z naszych licznych rozmów mówił:

Malarstwo jest jakąś drogą do poznawania samego siebie. Ale to nie znaczy, że ja rzeczywiście poznaję lepiej siebie. Ja coś uzewnętrzniam, co jest w jakimś sensie podświadome, często dla mnie samego nie zrozumiałe. Wiesz, Krzysztof [Penderecki] mówi o moich obrazach: «to jest okropne malarstwo, tu jest wydłubane oko, i to jest krwawe». I Ty też mówisz, że niektóre obrazy są «okropne». Otóż, nie potrafię tego wytłumaczyć, ale ja np. nie wierzę, że mam wątrobę, że mam serce, że mam płuca. Ja bym chciał zajrzeć do środka siebie. I wyrazem tego stanu – jest obraz<sup>5</sup>. (Ewentualnie obraz **Konfesja**).

Bujarski-malarz operuje środkami formalnymi wymienianymi jako typowe dla malarstwa ekspresjonistycznego, m.in. stosuje sugestywne kolory, niekiedy nadając im funkcję symboliczną (np. *Stół sowiecki* – z zarysowaną sylwetką Szostakowicza w tle – zdominowany jest przez kolor czerwony), dokonuje deformacji, podkreśla brzydotę (antyestetyzm), przedstawia ogromną siłę, patos wyrażający wewnętrzne napięcie.

## Muzyka i jej ekspresja

### **Pawana dla Oddalonej Zbigniewa Bujarskiego**

Roman Ingarden pisał o pewnych przypadkach, kiedy: „Jakby w zarysie pewnej melodii [...] jawi się szczególna jej «rzewność», «słodycz», «smutność». W samym zestroju harmonicznym pewnego doboru następujących po sobie akordów ucieleśniona jest widomie «powaga», «groza» lub niepokój”<sup>6</sup>. Tak właśnie rozumiem ekspresję immanentną. Ekspresję „dopowiedzianą” przez np. tekst (w utworze wokalno-instrumentalnym), tytuł, a niekiedy – określenie gatunku, nazywam ekspresją skontekstualizowaną.

W utworach Bujarskiego na ogół nieobecne są słowne określenia ekspresji, nawet tempo zwykle precyzowane jest oznaczeniem liczbowym czasu trwania konkretnej wartości rytmicznej. Warto zauważyć, że jedynie w *Pawanie dla oddalonej* tempo opisane zostało przez kompozytora słowem *Largo!!!!*. Dynamika określana jest szczegółowo, nawet w granicach krótkich ugrupowań.

---

5 Rozmowa autorki z kompozytorem, Kraków 2002.

6 Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 116.

Charakterystyczny jest komentarz kompozytora w książce programowej Festiwalu Kompozytorów Krakowskich z roku 1995, kiedy odbyło się prawykonanie *Pawany dla Oddalonej*:

*Pawana* – utwór na orkiestrę smyczkową, skomponowany w 1994 roku, bezpośrednio po *Lęku ptaków II*, stał się krótką realizacją pomysłu zastosowania długotrwałych powtórzeń jednego dźwięku i wynikających z tego technicznego faktu – rozwiązań harmoniczych<sup>7</sup>.

Twórca porusza jedynie kwestie techniczne, jakby chciał wykluczyć próby interpretacji ekspresji właśnie. A jednak?

Krótki utwór na orkiestrę smyczkową *Pawana dla oddalonej* (1994) to jeden z niewielu, w którym Kompozytor użył konkretnego słowa dla opisanie tempa. *Largo* rozumiane jest zarówno jako wolne tempo, ale również jako nastrój powagi. Podstawową kategorią w konstrukcji *Pawany* jest niemal nieubłagane *ostinato* nasycone małosiekundowymi zwrotami retorycznymi skargi, płaczu, lamentu. Pojawiają się również momenty rozjaśnień w brzmieniach modalno-tonalnych, niejako potrzebnych kompozytorowi do wprowadzenia delikatnej reminiscencji<sup>8</sup> melodii z Ravelowskiej *Pawany na śmierć infantki*, a nawet momenty rozwiązań na pięknie brzmiące akordy D-dur. Forma całości rozwija się procesualnie, zmierzając i dochodzi do pewnych kulminacji, by w kodzie nawiązać do materiału początkowego *ostinato*. Melodyka nie jest w *Pawanie dla oddalonej* elementem funkcjonującym w jednolity sposób. W częściach skrajnych panuje typ melodyki repetycyjnej, a rozwinięta, zróżnicowana interwałowo, ruchliwa linia melodyczna pojawia się w części środkowej, w której mamy do czynienia z typowym dla muzyki Bujarskiego efektem polimelodyczności, tzn. przechodzenia linii melodycznej pomiędzy partiami różnych instrumentów, a także prowadzenia kilku linii melodycznych w różnych instrumentach równocześnie. Stałe metrum 4/4 wraz ze stałym wolnym tempem *largo* tworzą swego rodzaju podstawę kształtowania struktury *quasi-czasowej* utworu.

7 Komentarz kompozytora, [w:] 7. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, 4-11 VI 1995, książka programowa, red. J. Stankiewicz, Związek Kompozytorów Polskich, Kraków 1995, s. 19.

8 Pojęcie reminiscencji stosuję za Mieczysławem Tomaszewskim, idem, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 109-121.

*Pawana*  
dla ODDALONEJ

Zbigniew Bujarski  
(1999)

*Largo*

*mp*

*dim.*

**A**

**B**

Zbigniew Bujarski, *Pawana dla oddalonej*, kopia rękopisu, strona 1

## Próba interpretacji

*Pawana dla oddalonej* Bujarskiego jest jednym z kilku ogniw łańcucha inspiracyjnego, którego początek stanowi gatunek pawany jeszcze nie zapowiadający konkretnego typu ekspresji. Pawana w swej istocie jest tańcem włoskim i hiszpańskim w wolnym tempie, w metrum parzystym, charakteryzującym się wolnymi, uroczystymi ruchami. Ravela *Pawana na śmierć infantki* (chodzi o zmarłą księżniczkę hiszpańską i o dawny obyczaj rytualnych tańców w katedrze w Sewilli wokół zmarłej księżniczki) tworzy kolejne ogniwo łańcucha, w którym, poprzez odwołanie się do sytuacji śmierci infantki ekspresja została dookreślona, jako ekspresja bólu, smutku, opłakiwania... Tytułowe określenie *Pawany* Bujarskiego – *dla Oddalonej* wpisuje się w ten sam krąg ekspresji bólu, do którego kluczem jest owa „Oddalona”. Ogniwo ostatnie łańcucha stanowi w pewnym sensie wzbogacenie pola interpretacji. Oto w poemacie symfonicznym Bujarskiego *Peirene* pojawia się autocytat z *Pawany dla Oddalonej*. W programie literackim utworu „skonstruowanym” przez kompozytora w oparciu o różne wątki mitologiczne tytułowa postać Peirene opisana jest jako symbol miłości, a więc, zdaniem twórcy – piękna.

Kinga Kiwała w artykule *Ekspresja a znaczenie muzyki z perspektywy fenomenologicznej* w pewnym sensie rozwinęła poingardenowskie rozważania o ekspresji muzycznej w jej immanentnym rozumieniu<sup>9</sup>. Władysław Stróżewski pisał:

Tylko w muzyce niektóre jakości zwane (...) emocjonalnymi dochodzą do swej czystej (...) postaci. Tylko w niej samej mamy do czynienia z miłością samą, z patetycznością i jej odmianami, z dramatycznością, wdziękiem, brutalnością, z rozpaczą, z tragizmem i komizmem, radością i smutkiem. (...) Muzyka niejako ewokuje je w ich idealnej czystości. (...) Ich fundamentem jest tylko i wyłącznie sama muzyka<sup>10</sup>.

Mieczysław Tomaszewski, można powiedzieć, domagał się badań ekspresji muzycznej w wielu swych tekstach, w szczególności w ważnym artykule *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań*<sup>11</sup>. Potwierdzając niejako swe fenomenologiczne korzenie, pisał m.in.: „W samym dziele – nie poza nim – tkwi główna przyczyna sprawcza oddziaływania utworu...”<sup>12</sup>.

10 Władysław Stróżewski, *Czas piękna*, [w:] idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 275-276.

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

12 Ibidem, 42-43.

Autor zaproponował dwa istotne rozróżnienia ekspresji: na „ekspresję aprioryczną (konstytutywną dla utworów w rodzaju lamentu, humoreski, kołysanki czy trenu)” i na „ekspresję aposterioryczną (wynikająca z charakteru użytych form i środków ekspresywnie niejednoznacznych)”. W innej perspektywie pisał o 1. ekspresji słownie dookreślonej lub 2. o ekspresji domyslniej, wymagającej wczytania się w utwór<sup>13</sup>.

Zwrócił zatem uwagę na kategorię ekspresywnie nacechowanych gatunków, postulował wzięcie pod uwagę kompozytorskich słownych dookreśleń agogicznych i ekspresywnych typu: *largo*, *espressivo*. Kinga Kiwała wskazała na nawiązania do muzyki wcześniej zaistniałej (cytat, reminiscencja) jako czynnika poszerzającego oddziaływanie ekspresji. Dodajmy do tego zbioru czynniki kategorii ekspresji skontekstualizowanej, takie jak: tytuł utworu, program literacki, tekst w muzyce wokalnie-instrumentalnej.

Powróćmy do *Pawany dla Oddalonej*. Ten niespełna 10-minutowy utwór na orkiestrę smyczkową, a więc skromny w swej jednolitej brzmieniowo obsadzie, skromny w swej izomorficzności, kryje w sobie wielkie bogactwo możliwych interpretacji.

Ale, jak sądzę, nie to zaważyło na ocenie krytyki i usytuowaniu dzieła pośród najwybitniejszych polskich utworów 50-lecia 1945-1995<sup>14</sup>. Zadecydowały cechy muzyki samej. Przypomnijmy Ingardenowski zwrot: „Jakby w zarysie pewnej melodii [...] jawi się szczególnie jej «rzewność», «słodycz», «smutność»”.

W *Pawanie* Ravela, jakby skierowanej *na śmierć infantki*, gatunek pawany został ekspresywnie i semantycznie nacechowany – jak pisał Tomaszewski o gatunkach typu kołysanka czy lament. Bujarski (w roku 1994) zaadresował swą pawanę „Oddalonej”, co nasuwa kontekst tragicznych wydarzeń w życiu osobistym kompozytora. Ale dalszy krok twórcy – przywołanie po latach (2003) w poemacie symfonicznym *Peirene* autocytatu z *Pawany dla Oddalonej* – nadaje muzyce Bujarskiego nowy sens. Przypomnijmy: *Peirene* opisana jest bowiem jako „symbol miłości, a więc piękna”.

Przejście od ekspresji bólu po utracie kogoś do symbolu miłości i piękna stanowi dodatkowe poszerzenie kontekstualizacji ekspresji muzyki Bujarskiego.

Sądzę, że przywołana na wstępie myśl Mieczysława Tomaszewskiego wspaniale oddaje sytuację Zbigniewa Bujarskiego:

...ekspresja dająca dziełu sztuki życie wniosła w sztukę swoistym sposobem – **prawdę osobistą twórcy**. Dawała wyraz jego reakcji na świat. Aprobując

---

13 Ibidem.

14 „Ranking” zorganizowany w ramach międzynarodowej konferencji *Muzyka polska 1945-95*, która odbyła się przy okazji Festiwalu „Aksamitna kurtyna” w Krakowie w roku 1995.

go albo protestujący, pokorny lub buntowniczy. Naprzeciw temu, co abstrakcyjne stawiając to, co ekspresyjne<sup>15</sup>.

### Bibliografia

7. *Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, 4-11 VI 1995*, książka programowa, red. J. Stankiewicz, Związek Kompozytorów Polskich, Kraków 1995.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
- Kiwała Kinga, *Ekspresja a znaczenie muzyki. Perspektywa fenomenologiczna*, [w:] *Estetyka Romana Ingardena wobec praktyki interpretacyjnej*, red. B. Kuczera-Chachulska, A. Tyszczyk, B. Garlej, [w:] „Zeszyty – Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej. Wydział Nauk Humanistycznych UKSW”, 2018 nr 3.
- Ossowski Stanisław, *U podstawy estetyki*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Stróżewski Władysław, *Czas piękna*, [w:] idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.
- Tomaszewski Mieczysław, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku uniesień”*, [w:] *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986.
- Tomaszewski Mieczysław, *Wokół piękna i prawdy, fantazji i ekspresji*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, 2016 nr 8/9.

### Summary

#### **Between Immanent and Contextualized Expression in Zbigniew Bujarski Music. *Pavane for a Remote One* in the Center of the Inspirational Chain**

Bujarski's paintings may be described as expressionist; but I can hear neo-impressionist trends in the music of his mature period. He used to say, "Painting is some way to get to know oneself. This does not mean that I do get to know myself any better. I just bring out things; they are somehow subconscious and, often, they are things I cannot understand." This paper, which deals with Bujarski's *Pavane for a Remote One*, applies two basic concepts of expression: immanent expression, which is born of a complex of purely musical qualities, and contextualized expression, which is added on by lyrics of title. This piece is the middle link in an "inspirational chain" that runs from Ravel's *Pavane for a Dead Princess* to Bujarski's own symphonic poem *Peirene*. It can be also seen as a journey from expressing pain at someone's departure to a symbol of love and beauty; this may serve as an additional extension of contextualized expression the Bujarski's music.

15 Mieczysław Tomaszewski, *Wokół piękna i prawdy...*, op. cit.

**Słowa kluczowe:** ekspresja, Bujarski, malarstwo, *Pawana dla oddalonej*, łańcuch inspiracyjny

**Keywords:** expression, Bujarski, painting, *Pavane for a Remote One*, the inspirational chain

**Prof. dr hab. Teresa Malecka** – teoretyk muzyki, kierownik Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, redaktor naczelna czasopisma naukowego „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”. W latach 1992-1999 oraz 2002-2008 prorektor uczelni. W pracy naukowej skoncentrowana na muzyce rosyjskiej (Rimski-Korsakow, Musorgski) i na polskiej muzyce współczesnej (Penderecki, Górecki, Bujarski); wśród zagadnień teoretycznych na relacji Wort-Ton oraz na związkach między sztukami – w perspektywie semiotycznej. Jest autorem książek: *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego* (1996) i *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość* (2006) oraz ponad około 120 artykułów naukowych publikowanych w kraju i za granicą. Bierze udział w międzynarodowych kongresach i sympozjach w Europie i w USA. Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich, Societe Internationale d'Histoire Comparee du Theatre, de l'Opera et du Ballet, Stowarzyszenia Beethovenowskiego (wiceprzewodnicząca), Rady Programowej Festiwalu Beethovenowskich (aktualnie przewodnicząca). W latach 2010-2018 była członkiem Rady Narodowego Centrum Nauki.