



AGATA KRAWCZYK

*Katedra Teorii Muzyki,
Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki*

*ul. Łąkowa 1–2, 80-743 Gdańsk
a.krawczyk@amuz.gda.pl*

ORCID:  0000-0003-3888-5767

Trio z taśmą homage à Chopin na fortepian, akordeon i perkusję Krzysztofa Olczaka jako przykład aleatoryzmu formy w twórczości kompozytora

Twórczość Krzysztofa Olczaka, gdańskiego kompozytora i akordeonisty, cechuje z jednej strony wyrazisty styl indywidualny, czerpiący silnie z sonoryzmu, z drugiej — tendencja do postmodernistycznej polistylistyki, sięgającej do muzyki różnych okresów historycznych, nawiązującej zarówno do kultury regionalnej (kaszubskiej), jak i zagranicznej (islandzkiej). Z tego powodu stanowi ona interesujący materiał badań teoretyków i muzykologów, szczególnie tych związanych z gdańskim środowiskiem naukowo-artystycznym — tematykę muzyki Olczaka podejmowały w artykułach naukowych m.in. Violetta Kostka¹, Joanna Schiller-Rydzewska², Paulina Olczak³ i Monika Karwaszewska⁴.

¹ V. Kostka, *The Music of Krzysztof Olczak*, w: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Hrsg. E. Ochs, N. Schüller, L. Winkler, Sankt Augustin 1996, s. 320–323.

² J. Schiller-Rydzewska, *Tożsamość kompozytorska Krzysztofa Olczaka wobec kategorii elementarnych i dystynktywnych*, „Aspekty Muzyki” 2016, t. 6, red. R. Skupin, s. 43–68.

³ P. Olczak, *Intertextual References in Music by Krzysztof Olczak*, niepublikowany referat wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji „Jawnie intertekstualna muzyka od 1890”, Gdańsk 2019.

⁴ M. Karwaszewska, P. Rojek, „Media Hybrids” in *Selected Works by Polish Contemporary*

Istotną cechą postawy artystycznej Krzysztofa Olczaka, jak zauważa Violetta Kostka, stanowi nieustanne poszukiwanie nowych środków: „Ewolucja Krzysztofa Olczaka jako kompozytora podąża w kierunku różnicowania instrumentarium i gatunków. Prawie każde nowe dzieło jest pod tym względem inne niż poprzednie”⁵.

Jednocześnie muzykę Olczaka cechuje wyrazisty i rozpoznawalny idiom stylistyczny. Jego główne cechy charakterystyczne przejawiają się na gruncie harmoniki, metroritmiki oraz kolorystyki. Należą do nich:

- tendencja do brzmień dysonansowych (akordy zbudowane z sekund, septym, kwart i trytonów, w ekstremalnej postaci — klastery);
- koncentracja na rytmice, preferencja rytmiki motorycznej;
- wrażliwość na możliwości barwowe wykorzystywanego instrumentarium;
- wykorzystywanie efektów sonorystycznych i rozszerzonych technik wykonawczych⁶.

Na ukształtowanie języka muzycznego duży Krzysztofa Olczaka duży wpływ miał nurt sonorystyczny, co podkreśla sam kompozytor. Jako drugie istotne źródło inspiracji wymienia Olczak aleatoryzm. Fascynacja zjawiskami awangardy przypada na wczesny etap twórczości artysty, obejmujący lata osiemdziesiąte. Odnosząc się do tamtego okresu, Olczak następująco opisuje swoje ówczesne inspiracje i ich źródła:

Podlegałem [...] silnym inspiracjom, jak na przykład polski sonoryzm. Katalizatorem stał się poniekąd akordeon — instrument o wielkich możliwościach sonorystycznych, który dostarczał mi tworzywa dźwiękowego w pierwszych latach mojej samodzielnej pracy. [...] A kiedy punkt ciężkości przesunął się w kierunku myślenia o organizacji materiału dźwiękowego, „opanował” mnie aleatoryzm⁷.

W dalszej części tekstu kompozytor szerzej naświetla swój stosunek do aleatoryzmu:

Composers — Krzysztof Olczak and Krzysztof Knittel, w: *Musica Movet: affectus, ludus, corpus*, ed. M. Medić, Belgrade 2019, s. 245–255.

⁵ „Krzysztof Olczak’s evolution as a composer follows the line of diversifying instruments and genres. Almost every new work is on that score different than the previous one”. Por.: V. Kostka, op. cit., s. 320.

⁶ Por. J. Schiller-Rydzewska, op. cit., s. 47–49, V. Kostka, op. cit., s. 321–322.

⁷ K. Olczak, [autoreferat w postępowaniu habilitacyjnym], Łódź 2014 [online], https://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/habilitacje/krzysztof_olczak/autoreferat_k_olczak.pdf.

Jednak od początku zwracało moją uwagę dopuszczenie przypadkowości w muzyce wyłącznie w sposób eliminujący nieobliczalne efekty, przynoszące często równie zaskakujące wartości estetyczne. Przypadek nie powinien zatem ingerować w strukturę całości dzieła a kompozytor pełniąc, jak dotychczas, rolę architekta i budowniczego utworu, winien ponosić odpowiedzialność za jego ostateczny kształt. I tym razem nie zabrakło polskich wzorów najwyższej rangi. Idea mojego spojrzenia na aleatoryzm plasuje się zatem na pograniczu pomiędzy aleatorycznym kontrapunktem Lutosławskiego a „ruchomymi” czy też „wewnętrznie pulsującymi” centrami tonalnymi Bargielskiego⁸.

Technika aleatoryczna obecna jest w twórczości Olczaka szczególnie w utworach pochodzących z lat osiemdziesiątych. Zazwyczaj przejawia się w postaci aleatoryzmu kontrolowanego, inspirowanego rozwiązaniami stosowanymi przez Lutosławskiego i polegającego na niedookreśleniu przebiegu materiału w czasie w ramach danego odcinka. Przykładem zastosowania tej odmiany aleatoryzmu jest *Trio hommage à Szymanowski* na skrzypce, gitarę i akordeon z 1987 roku (zob. przykład 1).

Innego typu zjawiska aleatoryczne wiążą się z zastosowaniem notacji niedookreślającej wysokości dźwięku czy przebiegu rytmicznego i zbliżającej się niejednokrotnie do grafiki muzycznej. Tego rodzaju rozwiązania zastosował kompozytor w pochodzącej z tego samego okresu twórczości (1987) *Kantacie* na sopran i dwa akordeony (zob. przykład 2).

Według periodyzacji zaproponowanej przez Joannę Schiller-Rydzewską, *Kantata* przypada na drugą, zaś *Trio hommage à Szymanowski* — na trzecią fazę twórczości Krzysztofa Olczaka, którą autorka nazywa „okresem twórczego buntu”⁹. Przynależność do dwóch różnych faz wynika z przyjęcia jako kryterium periodyzacji dominujących w danym okresie tendencji w zakresie tematyki pozamuzycznej i wielkości obsady¹⁰, jednak z punktu widzenia technik kompozytorskich dzieła powstałe w pierwszych dwóch i na początku trzeciej fazy (jak *Trio hommage à Szymanowski*) wykazują cechę wspólną, którą jest inspiracja zdobyczami awangardy, głównie sonoryzmu i aleatoryzmu.

W zacytowanym powyżej fragmencie autoreferatu kompozytora odzwierciedla się preferencja artysty dla kontroli przebiegu formalnego dzieła i niechęć do pozostawienia tego aspektu przypadkowi. Postawa twórcza Olczaka jest pod tym względem niezwykle spójna. Struktura formalna w zdecydowanej większo-

⁸ K. Olczak, op. cit.

⁹ J. Schiller-Rydzewska, op. cit., s. 53.

¹⁰ Ibidem, s. 52–55.

ści jego dzieł jest dookreślona. Kształtowana jest albo według wzorców formalnych występujących w gatunkach historycznych (np. w koncercie, suicie, toccacie), albo jako forma odcinkowa o kontrastujących jednostkach składowych.

Przykład 1. Krzysztof Olczak, *Trio homage à Szymanowski* na skrzypce, gitarę i akordeon, fragment, © Copyright Krzysztof Olczak

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin (vno), Clarinet (clit), and Accordion (acc). The score is arranged in three systems. The first system shows the beginning of the piece with various notes and rests. The second system includes dynamic markings like *f* and *p*, and a tempo marking *quieto* (♩ = ca 56). The third system features a *cresc.* marking and a *pp* marking. There are also some circled numbers (3, 2) and a circled '6.s' in the score.

Trio z taśmą homage à Chopin wyróżnia się na tle pozostałej twórczości Olczaka właśnie stosunkiem do formy muzycznej; jest to jedyny utwór, w którym kompozytor zrezygnował z kontroli nad układem formalnym dzieła, decyząc co do niego pozostawiając wykonawcom. W *Triu* eksploruje więc twórca niewykorzystywany dotąd typ aleatoryzmu — aleatoryzm formy.

Przykład 2. Krzysztof Olczak, *Kantata* na sopran i dwa akordeony, fragment, © Copyright Krzysztof Olczak

The image shows a musical score for a Trio with Tape. It features a vocal line and two accordion parts. The vocal line includes a 'grido' section and 'the speech' section. The score is marked with various dynamics and performance instructions, including 'ff', 'SA+SB', 'BB', and 'pp'. A large 'p' marking is present at the end of the score. The score is divided into measures, with a measure number '15'' and a measure number 'ca 120'' indicated.

Pojęcie aleatoryzmu formy, zaczerpnięte z badań Teresy Błaszkiwicz nad twórczością Lutosławskiego¹¹, definiowane jest przez autorkę jako „rodzaj aleatorycznej techniki kompozytorskiej, polegającej na zaangażowaniu przypadku w kształtowaniu formy, przy założeniu, że jej dookreślenia dokona wykonawca”¹². Taka sytuacja występuje w utworach o nieustalonym porządku następowania części, segmentów czy fragmentów, do których należy również analizowane *Trio*.

Aleatoryzm formy stanowi zarazem szczególną kategorię w kontekście definicji „zdarzenia aleatorycznego” W. Meyera-Epplera, na której według Jadwigi Pai-Stach opiera się większość późniejszych teoretyków aleatoryzmu¹³. Meyer-Eppler definiuje „zdarzenie aleatoryczne” jako „takie, którego przebieg

¹¹ T. Błaszkiwicz, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, (Prace Specjalne 3), Gdańsk 1973, s. 28 i in.

¹² Ibidem, s. 125.

¹³ Za: J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 33.

jest ogólnie ustalony, natomiast w szczegółach zależy od przypadku¹⁴. Opis taki nie wydaje się jednak być adekwatny w odniesieniu do utworów, w których elementem niedookreślonym jest jedynie forma, czyli porządek w czasie kolejnych jednostek strukturalnych, jeśli jednostki te są z kolei zdeterminowane i zakomponowane w szczegółach, jak ma to miejsce np. w *Klavierstück XI* Stockhausena czy *Ad libitum* Serockiego. W dziełach tego typu, jak to zauważa Krzysztof Baculewski, działaniu przypadku podlega makroforma, zaś mikroforma opracowana jest ściśle¹⁵ — a zatem sytuacja jest wręcz odwrotna w stosunku do definicji Meyera-Epplera. Baculewski w odniesieniu do tych utworów używa pojęcia aleatoryzmu montażowego i demontażowego¹⁶. Zjawisko to często określane jest mianem formy otwartej¹⁷, choć termin ten również nie jest jednoznaczny i w dyskursie o muzyce aleatorycznej stosowany był w różnych znaczeniach.

Stockhausen, jeden z twórców pojęcia formy otwartej i pierwszych jego teoretyków, stosował ten termin w odniesieniu do dwóch rodzajów kompozycji:

[...] aleatorycznych, w których nieokreśloną przez kompozytora kolejność części ustalał odtwórca (jak na przykład w jego *Klavierstück XI*), 2) określonych przez twórcę w każdym aspekcie, ale poddanych otwartemu odbiorowi, co oznacza, że nierozwojowy przepływ stale nowych zdarzeń dźwiękowych utworu może być percypowany od dowolnego momentu i na dowolnym może zostać zakończony (jak na przykład w *Kontakte* tegoż kompozytora)¹⁸.

O ile Stockhausen różnicuje pojęcia formy otwartej i formy wieloznacznej¹⁹, o tyle Bogusław Schäffer postrzega pojęcia: forma wieloznaczna — forma mobilna — forma otwarta jako kolejne stopnie na skali dookreślenia–niedookreślenia utworu. Forma wieloznaczna znajduje się najwyżej na skali, jeśli chodzi o stopień dookreślenia; pojęcie to stosuje autor do utworów, w których konstrukcja poszczególnych fragmentów czy części jest dookreślona, nieokreślona natomiast pozostaje ich kolejność. Z kolei forma otwarta charakteryzuje się według

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ K. Baculewski, *Współczesność, część I: 1939–1974*, Warszawa 1996, s. 293.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte...*, op. cit., s. 33.

¹⁸ Ibidem, s. 29.

¹⁹ Pojęcia formy wieloznacznej (*vieldeutige Form*) używał Stockhausen w odniesieniu do muzyki graficznej, jako tej, w której „znaczenie całej formy lub jej cząstek jest ukształtowane w większym stopniu przez interpretatora i odbiorcę niż przez twórcę”. Za: J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte...*, op. cit., s. 31.

Schäffera pozostawieniem dowolności w zakresie wielu elementów, nie tylko układu czasowego jednostek składowych²⁰.

Rozbieżności pojęciowe dotyczące formy o nieustalonym porządku części Paja-Stach podsumowuje w następujący sposób:

Różnice w definiowaniu formy otwartej zaznaczają się w precyzowaniu zakresu indeterminacji, jednakże w każdym ujęciu podkreślona jest cecha wariabilności takiej formy. Kompozytorzy próbują zawrzeć w swych definicjach formy istotne cechy komponowanych przez nich dzieł, a mianowicie: mobilność kształtów utworu w kolejnych wykonaniach (mobil), otwarcie dzieła realizujące się w relacjach kompozytor — wykonawca (forma otwarta) i kompozytor — odbiorca (forma momentowa), oraz zwracają uwagę na świadomie zaprojektowaną zmienność sensów utworu, w których kształtowaniu swój udział powinni mieć wykonawca i odbiorca (forma wieloznaczna)²¹.

W dyskursie na temat zjawisk aleatorycznych nie ma pełnej zgodności co do tego, na ile formę o zmiennym porządku dookreślonych w szczegółach części rozumieć należy jako przejaw aleatoryzmu. W systematyzacjach Teresy Błaszkiwicz i Krzysztofa Baculewskiego przynależność formy otwartej do aleatoryzmu znajduje odbicie w terminologii (*aleatoryzm formy*²², *aleatoryzm montażowy i demontażowy*). Stanowisku temu można przeciwstawić pogląd, według którego forma otwarta i aleatoryzm stanowią zjawiska odrębne. Pogląd ten reprezentuje m.in. Bogusław Schäffer, który o *III Sonacie* Bouleza i *Klavierstück XI* Stockhausena pisze: „są to kompozycje o tzw. zmiennej formie, w szczegółach zdeterminowane, a więc nie aleatoryczne”²³. Schäfferowskie rozumienie aleatoryzmu wyrasta bowiem na gruncie wywiedzionego z przywołanej już definicji Meyera-Epplera założenia, że „aleatoryzm rzeczywisty opiera się [...] na ścisłej dyspozycji całości przy pozostawionej przypadkowi dyspozycji szczegółów”²⁴. Tadeusz Andrzej Zieliński definiuje aleatoryzm jeszcze wężziej, ograniczając go do takiej sytuacji twórczej, w której wybór materiału, sposobu jego uporządkowania bądź przebieg formalny utworu podporządkowany jest faktycznym proce-

²⁰ Za: ibidem.

²¹ Ibidem, s. 32.

²² Według klasyfikacji Błaszkiwicz, aleatoryzm formy może realizować się w ramach formy otwartej oraz w ramach formy zamkniętej. Por. T. Błaszkiwicz, op. cit., s. 125.

²³ Za: J. Paja-Stach, *Przegląd ujęć teoretycznych dotyczących aleatoryzmu*, w: *Zeszyty Naukowe XXIV*, Gdańsk 1985, s. 241–242. Por. B. Schäffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, s. 460.

²⁴ Cyt. za: J. Paja-Stach, *Przegląd...*, op. cit., s. 242.

durom losowym, wykluczając z zakresu pojęcia sytuację, w której decyzje twórcze należą do wykonawcy. Nie zalicza więc do utworów aleatorycznych dzieł takich jak *Ad libitum* czy *A piacere*:

Tego rodzaju forma otwarta, zwana też „*non-fixation*”, zaliczana bywa zazwyczaj do zjawisk związanych z aleatoryzmem [...]. Jest to dość popularny błąd wynikły ze zbyt szerokiego rozumienia tego pojęcia. Aleatoryzm rzeczywisty, zainicjowany przez Johna Cage'a, polega na zastąpieniu świadomych decyzji artystycznych różnymi mechanizmami losowymi (np. rzutem kości), co stawia pod znakiem zapytania autorstwo kompozycji: efekt muzyczny jest z założenia nie do przewidzenia, często także i dla wykonawcy. Z tego rodzaju „hazardowymi” igraszkami nie ma jednak nic wspólnego sytuacja, gdy zapis nutowy po prostu nie obejmuje pewnych elementów kompozycji, pozostawiając je gustowi interpretatora²⁵.

Zieliński dotyka tu istotnego rozróżnienia w zakresie tego, na kogo lub na co kompozytor scedować może swoje prawo do kontroli nad danym elementem dzieła. Rozróżnienie to dostrzega także Jadwiga Paja-Stach, obie możliwości traktując jednak jako dwa różne przejawy aleatoryzmu:

Powszechnie stosuje się termin „aleatoryzm” w jego najszerszym znaczeniu, tzn. w odniesieniu do takich koncepcji muzycznych, których wspólną cechą jest założone przez kompozytora oddziaływanie czynników zewnętrznych względem jego myśli twórczej na kształt utworu; czynniki te mają wpływ na formowanie dzieła w procesie komponowania lub w procesie wykonywania go. W obu sytuacjach kompozytor rezygnuje w mniejszym lub większym stopniu z określenia pewnych aspektów dzieła, ale w pierwszej z nich o kształcie utworu decyduje mechanizm losowy, a w drugiej — pomysłowość wykonawcy²⁶.

Również typologia zjawisk aleatorycznych zaproponowana przez Paula Griffithsa rozgranicza te dwie sytuacje, wymieniając je jako dwa z trzech wyróżnianych przez siebie zjawisk aleatorycznych. Pierwsze stanowi wykorzystanie przypadku podczas tworzenia utworu, który w ostatecznej postaci jest dookreślony. Drugie zakłada uwzględnienie roli interpretatora, który podczas wykonania dokonuje wyboru jednej z możliwych wersji utworu²⁷.

²⁵ A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 72.

²⁶ J. Paja-Stach, *Przegląd...*, op. cit., s. 237.

²⁷ Trzeci z wyróżnionych przez Griffithsa typ zjawisk aleatorycznych to „zastosowanie takich metod notacji, które pozbawiają kompozytora kontroli nad brzmieniem” — czyli np. notacji z elementami grafiki muzycznej. Za: J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte...*, op. cit., s. 34.

Owa dwoistość jest istotnym aspektem rozważań o aleatoryzmie. To, na kogo lub na co zostanie scedowane prawo do decyzji twórczej, którego zrzekł się kompozytor, ma istotny wpływ na ostateczny kształt dzieła. Przypadek decyduje w sposób ślepy. Wykonawca — i na to również zwraca uwagę Jadwiga Pają-Stach — podejmuje decyzję w sposób przemyślany, kierując się zarówno swoją wrażliwością i intuicją, jak i posiadaną wiedzą o muzycznej formie, narracji czy stylistyce.

Zdając się na przypadek, kompozytor zmuszony jest uznać fakt, że wszystkie możliwe porządki wynikające z permutacji elementów są porządkami dobrymi, a przynajmniej akceptowalnymi. Zdając się na wykonawcę, kompozytor może wierzyć, że ów przeanalizuje różne możliwe porządki i wybierze ten, który uzna za najlepszy. Twórca zawiera więc z wykonawcą swoisty „kontrakt zaufania”.

Pierwszy wykonawca *Tria z taśmą* Krzysztofa Olczaka był nie tylko beneficjentem prawa do decyzji o kształcie formalnym dzieła — odegrał też pewną rolę w powstaniu kompozycji jako źródło inspiracji. Utwór powstał w 2010 roku, a więc roku dwusetnej rocznicy narodzin Fryderyka Chopina, na zamówienie Nadbałtyckiego Centrum Kultury związane z organizowanym przez tę instytucję koncertem *Kompozytorzy w hołdzie Chopinowi*. Przeznaczony był dla gdańskiego pianisty Ignacego Wiśniewskiego. Postać Wiśniewskiego, solisty i kameralisty poruszającego się znakomicie nie tylko w repertuarze klasycznym, lecz także jazzowym, a zarazem świetnego improwizatora, wywarła niewątpliwy wpływ na koncepcję utworu, umożliwiając kompozytorowi „otwarcie” dzieła w większym niż dotychczas stopniu.

Zrzeczenie się kontroli nad dowolnym parametrem dzieła stanowi dla jakiegokolwiek twórcy pewnego rodzaju ryzyko. Zawarcie tego specyficznego „kontraktu zaufania” jest ułatwione w przypadku tworzenia dla znanego z kreatywności i biegłości improwizacyjnej instrumentalisty — i taka właśnie sytuacja miała miejsce w przypadku *Tria*.

Utwór przeznaczony jest na fortepian, akordeon i perkusję. Wbrew tytułowi instrumentarium nie uwzględnia środków elektronicznych. Tytułowa „taśma” stanowi bowiem rodzaj kompozytorskiego żartu: owszem, oznacza ona taśmę do magnetofonu szpulowego, jednak traktowaną nie jako nośnik zarejestrowanego materiału dźwiękowego, lecz... jako obiekt służący do preparacji fortepianu.

Inspirację metodologiczną dla poniższych spostrzeżeń na temat *Tria z taśmą* stanowił model analityczny dzieła otwartego zaproponowany przez Jadwigę Pają-Stach. Model ten za punkt wyjścia przyjmuje opis utworu i koncepcji kompozytora, a w dalszym przebiegu ukierunkowany na wykazanie tego, co w po-

szczególnych częściach czy fazach dzieła potencjalnie różne (głównie poprzez analizę jakości sonorystycznych) lub spójne (poprzez analizę koherencji opartą na traktowaniu dzieła jako obiektu systemowego) oraz na uchwycenie tego, co autorka nazywa „chwytym artystycznym”²⁸. Pojęcie „chwytu artystycznego” Paja-Stach zaczerpnęła z metody stosowanej przez tzw. „formalistów rosyjskich” w badaniach literatury. Chwyty określa „szczególny sposób korzystania z materiału”²⁹. Za charakterystyczny dla awangardy formalisci uważali chwyt „niemotywowany”, „obnażony” — czyli taki, dla którego „nie znajdujemy »usprawiedliwienia« treściowego”³⁰. Funkcję takiego chwytu może pełnić wprowadzenie nowego, nieoczekiwanego materiału bądź zastosowanie znanego materiału w nowy sposób. Poprzez zastosowanie chwytu niemotywowanego forma artystyczna staje się „formą utrudnioną”, czyli następuje „deautomatyzacja percepcji”, która jest zjawiskiem pożądanym, a wręcz powinna stanowić cel funkcjonowania dzieła sztuki³¹.

Jakkolwiek zaproponowany przez Paję-Stach model analityczny nie daje się do *Tria z taśmą* zastosować w pełni, to jego główne idee stanowiąc mogą wytyczne dla kierunku poszukiwań analitycznych. Zwłaszcza element modelu dotyczący traktowania dzieła jako obiektu systemowego wydaje się być adekwatny raczej do dzieł o bardziej rozbudowanej obsadzie i strukturze, zawierających warstwę słowną i elementy wizualne — takie właśnie dzieła omawia w swej pracy autorka. W poniższym omówieniu wykorzystano jedynie jego zasadniczy koncept, którym jest analiza koherencji.

Jako główne założenie *Tria z taśmą homage à Chopin* jego autor określa „przygotowanie przez wykonawców (pianistę, akordeonistę i perkusistę) właściwego dla każdego wykonania scenariusza, opartego na załączonych materiałach nutowych oraz następujących przesłankach [...]”³² — tu wyszczególnia kompozytor instrukcje, które zostaną przytoczone w dalszej części niniejszego tekstu.

Autor *Tria z taśmą* zachęca także wykonawców do zastosowania rozszerzonych technik wykonawczych i poszukiwania niestandardowych brzmień, proponując:

- preparację fortepianu,
- szarpanie i tłumienie strun palcami,

²⁸ J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte...*, op. cit., s. 61–66.

²⁹ Ibidem, s. 63.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² K. Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin*, komentarz do partytury [partytura niepublikowana].

- glissanda na strunach przy użyciu trzeciego pedału, flażoletów,
- wykorzystywanie do wydobycia dźwięku pałek perkusyjnych itp.

Partytura składa się z siedmiu zestawów stron. Kompozytor używa w stosunku do zestawów określenia „materiał”, dla celów niniejszego artykułu zostanie ono jednak zastąpione określeniem „propozycja materiałowa”, aby uniknąć niejasności znaczeniowej pojęcia „materiał”, które oznacza także tworzywo (melodyczne, rytmiczne, motywiczne *etc.*) kompozycji. Określenie „elementy kompozycji” czy „elementy formy” w odniesieniu do zawartości zestawów również nie jest do końca adekwatne, sugeruje bowiem niepodzielne całości, poddające się jedynie szeregowaniu w rozmaitych porządkach, tymczasem w *Triu z taśmą* zawartość poszczególnych zestawów może być traktowana bardziej swobodnie. Kompozytor podkreśla w komentarzu, że poszczególnych propozycji materiałowych nie należy traktować jako gotowych części utworu, lecz jako, jak to określa, „materiał do budowania”. Oczywiście można daną propozycję zaimplementować do utworu w całości, lecz można także wykorzystać ją jedynie fragmentarycznie lub potraktować jedynie jako materiał do rozwijania czy wręcz jako źródło inspiracji do improwizacji. Z tego źródła wykonawcy zaczerpnąć mogą na przykład struktury melodyczne, właściwości barwowe, typ ruchu, sposób rozwijania materiału, pomysły fakturalne, typ ekspresji.

Partytura obejmuje następujące zestawy — propozycje materiałowe:

- *Introdukcja I*,
- *Introdukcja II*,
- *Toccata i fugato*,
- *Toccata II (mała)*,
- *Sygnaly*,
- *Tubi di bambu*,
- *Sekwencja*.

Tytuły poszczególnych zestawów odnoszą się do ich potencjalnej funkcji w strukturze formalnej utworu (*Introdukcja I*, *Introdukcja II*), właściwości konstrukcyjno-formalnych (*Toccata i fugato*, *Toccata II [mała]*) bądź właściwości sonorystycznych (*Sygnaly*, *Tubi di bambu*³³).

Ostatni zestaw, określony jako *Sekwencja*, wykorzystuje materiał zaczerpnięty z poprzednich sześciu. Może on stanowić zarówno możliwą do wykorzy-

³³ Tytuł ten pochodzi od zastosowanego w tej propozycji materiałowej instrumentu perkusyjnego o tej samej nazwie.

stania wersję uporządkowania materiału pozostałych propozycji, jak i stanowić luźne źródło inspiracji w zakresie kształtowania formy czy budowania narracji na dłuższych przestrzeniach.

Wykonawcy mają więc bardzo dużą dowolność w kształtowaniu dzieła. Materiał zawarty w ramach poszczególnych zestawów może być traktowany bardzo swobodnie i wybiórczo, z dużą rolą komponentu improwizacyjnego. A zatem zakres decyzji twórczych pozostawionych do podjęcia wykonawcom znacznie wykracza poza ustanowienie kolejności elementów, jak ma to miejsce w typowych przypadkach aleatoryzmu montażowego i demontażowego.

Ten szeroki zakres dowolności został przez kompozytora ograniczony kilkoma instrukcjami, zawartymi w komentarzu do partytury:

1. Kompozycja wychodzi z ciszy i do ciszy wraca.
2. Kompozycja co najmniej dwukrotnie wykorzystuje materiał *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Fryderyka Chopina: na początku utworu (w niskich rejestrach preparowanego fortepianu) oraz na końcu (w wysokich rejestrach akordeonu).
3. Kompozycja zawiera przynajmniej jedną kulminację (np. z wykorzystaniem instrumentu perkusyjnego *tubi di bambu*, opartą na materiale *Tubi di bambu*).
4. Kompozycja „poprzecinana” jest krótkimi motywami zawartymi w materiale *Sygnaly*.
5. W dowolnym miejscu kompozycji należy wykorzystać „efekt taśmy”³⁴.
6. Kompozycja musi zawierać improwizowane fugato oparte na materiale *Toccata i fugato*.
7. Kompozycja wykorzystuje załączone materiały nutowe w sposób uzależniony od pomysłu wykonawców (instrumentarium perkusyjne wynika z załączonych materiałów nutowych).

Uwagę zwraca różnorodność funkcji formalnych poszczególnych propozycji materiałowych. Niektóre z nich muszą, inne zaś tylko mogą pojawić się w realizacji dzieła. Propozycje, którymi muszą się pojawić, to *Sygnaly* oraz *Toccata i fugato*. Silnie sugerowane jest także wykorzystanie *Tubi di bambu*. Na poziomach innych niż propozycje materiałowe do elementów obowiązkowych należą: cytat z Chopinowskiego mazurka oraz efekt sonorystyczny wynikający z pocierania strun fortepianu przeplecioną między nimi taśmą.

Niektóre z propozycji materiałowych mają zdefiniowaną przez kompozytora funkcję w ramach formy. Funkcja propozycji określonych jako *Introdukcje* wynika już z samej nazwy. Funkcję *Sygnalów* i *Tubi di bambu* określa kompozytor w komentarzu.

³⁴ „Efektem taśmy” nazywa kompozytor wspomnianą już preparację fortepianu za pomocą taśmy magnetofonowej, mogącej służyć do pocierania strun.

Sekwencja stanowi, jak już powiedziano, sugestią wykorzystania pozostałych materiałów. Fakt, że nie rozpoczyna się ona od którejkolwiek z dwóch *Introdukcji*, nadaje jej charakter raczej następstwa zaczerpniętego ze środka kompozycji — co tym mocniej sugeruje jej otwarty charakter. Skoro ciąg zdarzeń zawarty w *Sekwencji* należy poprzedzić którąś z *Introdukcji*, to można go poprzedzić także bardziej rozbudowanym fragmentem, czerpiącym z jednej lub kilku spośród pozostałych propozycji materiałowych.

Znamienne jest, że materiał obu *Introdukcji* pojawia się także w środkowej fazie *Sekwencji*. Fakt ten stanowi kompozytorską sugestią, że funkcja tego materiału nie musi być ograniczona do bycia wstępem, że może on się pojawić czy powrócić w dowolnym momencie formy.

Poszczególne odcinki *Sekwencji* oddzielają od siebie takty pauzy generalnej, nie stanowiące jednak faktycznej pauzy, lecz sugestią przestrzeni przeznaczonej „pod rozbudowę” zaprezentowanego materiału według kreatywności wykonawcy.

Analiza właściwości ruchowych i brzmieniowych poszczególnych propozycji materiałowych wykazuje równowagę pomiędzy cechami kontrastującymi a wspólnymi.

Zamierzony kontrast jest szczególnie widoczny w odniesieniu do *Introdukcji I* i *Introdukcji II*. Dotyczy on przede wszystkim rejestru. Materiał dźwiękowy pierwszej *Introdukcji* usytuowany jest w niskim rejestrze. Tło tworzy akord fortepianu i akordeonu o sekundowej strukturze interwałowej, umiejscowiony w oktawie wielkiej. Na ten akord nakładają się tremolanda wibrafonu (później przejęte przez fortepian) na przełomie oktawy małej i razkreślnej. Perkusję reprezentuje tutaj *grancassa* — a zatem również instrument o niskim brzmieniu (zob. przykład 3).

W drugiej *Introdukcji* również występuje sekundowy akord, pełniący funkcję tła, jednak ulokowany jest on w oktawie trzykreślnej i realizowany wyłącznie przez akordeon. Partia fortepianu, uzupełniana przez partię tempelbłoków w swoistej *Klangfarbenmelodie*, tworzy migotliwy przebieg rozpoczynający się w oktawie trzykreślnej i stopniowo opadający. Wibrafon w *Introdukcji II* nie jest wykorzystany w ogóle, podobnie jak interwencje *grancassy*; partia perkusji ogranicza się więc praktycznie do tempelbłoków, a zatem instrumentu o wysokim brzmieniu i jasnej barwie (zob. przykład 4).

Drugi kontrastujący aspekt obu *Introdukcji* stanowi gęstość ruchu. *Introdukcję I* cechuje statyczność, osiągnięta poprzez zestawienie długiego akordu z tremolandami, progresywnie wznoszącymi się co takt o pół tonu — a zatem

wznoszenie postępuje w tempie stosunkowo wolnym. W *Introdukcji II* rytmika ma cechy motoryczne; opiera się na krótkich, przedzielanych pauzami motywach, wykorzystujących triole szesnastkowe.

Przykład 3. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Introdukcja I*, początek, © Copyright Krzysztof Olczak

The musical score is for the beginning of 'Introdukcja I' from 'Trio z taśmą homage à Chopin' by Krzysztof Olczak. It is in 5/4 time and features five staves: Accordion, Piano, Vibraphone, Tom-toms, and Bass Drum. The tempo is marked as quarter note = 112. The Accordion part starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Piano part has a bass line with dynamics *mf* and *f*. The Vibraphone part has a melodic line with dynamics *p* and accents. The Tom-toms and Bass Drum parts have rhythmic patterns with dynamics *f*.

Materiał *Sygnalów* stanowią niewielkie komórki melodyczne, składające się z naprzemiennie wznoszących i opadających, stopniowo zmniejszających się interwałów. Ten charakterystyczny „zbieżny” czy „spiralny” typ struktury interwałowej jest wykorzystywany także w pozostałych propozycjach materiałowych, choć nie zawsze w identycznej postaci (pierwszym interwałem nie zawsze jest tryton, czasem może być nim kwinta lub septyma), ale zbudowany według tej samej zasady.

Sygnaly cechuje motoryczny typ rytmiki, oparty na przebiegach szesnastkowych i triolowych. Charakterystycznym zjawiskiem jest fragmentacja tych przebiegów za pomocą pauz. Ten środek kompozytorski, nazywany atomizacją, stanowi charakterystyczną cechę języka muzycznego Krzysztofa Olczaka³⁵.

O unikalności *Sygnalów* na tle pozostałych propozycji materiałowych decyduje wykorzystanie efektów szumowych. W partii akordeonu jest to odgłos

³⁵ V. Kostka, op. cit., s. 321.

składanego powoli miecha, w partii fortepianu — odgłos pocierania miotełkami, w partii perkusji — *tremolo* marakasów i kija deszczowego (zob. przykład 5). Widoczne jest tu zatem dążenie do homogenizacji brzmień trzech komponentów obsady. Dążenie to przejawia się także w *Sygnalach* również na inne sposoby:

- w środkowej fazie klasterowemu *tremolando* akordeonu i fortepianu towarzyszy *guiro*,
- początkowy rytm *grancassy* kontynuowany jest w partii akordeonu, w której zastosowano efekt perkusyjny z użyciem miecha akordeonu.

Przykład 4. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Introdukcja II*, początek, © Copyright Krzysztof Olczak

The musical score is written for five instruments: Accordion, Piano, Cymbals, Temple Blocks, and Bass Drum. The tempo is marked as 112. The Accordion part begins with a cluster of notes and a dynamic marking of *sf*. The Piano part features a tremolo of triplets. The Percussion parts (Cymbals, Temple Blocks, Bass Drum) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Tubi di bambu to propozycja materiałowa przeznaczona do zastosowania w kulminacji (lub kulminacjach) utworu. Jej unikatowy charakter wynika z tworzywa, które stanowią głównie klasterzy. Rytmika ma cechy motoryczności; początkowo opiera się na triolach szesnastkowych, w dalszym toku ruch ulega stopniowemu rozrzedzaniu. Równoległe z procesem rozrzedzania rytmicznego następuje proces stopniowego stapiania się partii akordeonu z partią fortepianu. W partii perkusji *tremolando* instrumentu *tubi di bambu* zestawione jest z prostą, zorganizowaną i wyraźnie podporządkowaną siatce metrycznej partią *grancassy* i talerza (zob. przykład 6).

Przykład 5. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Sygnały*, początek, © Copyright Krzysztof Olczak

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Accordion, with a treble clef and a bass clef. The second staff is for the Piano, also with a treble and bass clef. The third staff is for the Maracas, the fourth for the Rain Stick, and the fifth for the Bass Drum. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, mf, pp), and crescendo/decrescendo hairpins. The text 'bellows knocking' and 'air noise' are written above the Accordion staff. The text 'szum' and 'miotekami na kołach' are written above the Piano staff. The dynamics p, mf, and pp are used throughout the score to indicate volume changes.

Toccata i fugato oparte są na idei równorzędności pomiędzy fortepianem, akordeonem a wibrafonem. *Toccata* poprzedzająca fugę oparta jest na znanej z *Sygnalów* spiralnej strukturze melodycznej. Charakteryzuje ją faktura dwugłosowa, realizowana w unisonach i oktawach przez wszystkie trzy instrumenty (przy czym wibrafon realizuje jedynie jej górny plan). Melodia *Toccaty* po chwili staje się tematem fugato. Po prezentacji tematu przez fortepian i odpowiedzi wibrafonu — dalszy przebieg fugato pozostawiony jest do zaimprovizowania przez wykonawców. Kompozytor zamieszcza natomiast w partyturze kulminację.

Fugato i poprzedzająca je *Toccata* stanowią jeden ciąg energetyczny, cechujący się bardzo charakterystycznym dla twórczości Krzysztofa Olczaka „niepokojnym” typem rytmiki, w którym drobne wartości rytmiczne tworzą kilkunastuśmiorakowe komórki, przedzielane pauzami. Idea równoważności i integracji wszystkich trzech instrumentów leży u podstawy unikania w *Toccacie i fugato* skrajnych rejestrów i efektów sonorystycznych właściwych poszczególnym instrumentom; koncentracja skupiona jest tu przede wszystkim na motoryce (zob. przykład 7).

Przykład 6. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Tubi di bambu*, t. 5–6, © Copyright Krzysztof Olczak

Example 6 shows measures 5 and 6 of the piece. The Accordion part starts with a forte (*sf*) dynamic and features a melodic line with grace notes. The Piano part has a complex texture with triplets and grace notes. The Percussion parts (Cym., T.B., B.D.) provide a rhythmic accompaniment with grace notes and rests.

Przykład 7. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Toccata i fugato*, końcowy fragment toccaty i początek fugato, © Copyright Krzysztof Olczak

Example 7 shows measures 4, 5, and 6. The Accordion and Piano parts feature a dense texture of sixteenth notes, transitioning from a forte (*f*) dynamic to a piano (*p*) dynamic. The Vibraphone part is silent. The Tom-toms (T. Bl.) part features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic, transitioning to a piano (*p*) dynamic with the instruction *con le mano*. The word "FUGATO" is written above the Accordion and Tom-toms parts.

7

Accord.

Pno. IMPROVVISANDO

Vib. *p*

Tom-t.

Zasadniczy pomysł w *Toccacie II (malej)* stanowi ostinato rytmiczne oparte na repetycjach pojedynczego dźwięku lub współbrzmienia o budowie sekundowej. Repetycje te wprowadzone zostają początkowo w partii fortepianu, natomiast później przejmowane przez kolejne instrumenty perkusyjne — trójkąt, tom-tomy, talerz i tempelbloki (zob. przykład 8). Na tym tle rozgrywa się partia akordeonu, wykorzystująca znaną już spiralną strukturę melodyczną, tym razem ujętą w ramach quasi-recytatywnych, nieregularnych fraz. Pojedyncze sekundowe akordy w średnim rejestrze fortepianu mają charakter bardziej perkusyjny niż melodyczny. W drugiej części *Toccaty II* dialog pomiędzy akordeonem, fortepianem a wibrafonem przechodzi w trzygłosową imitację, a następnie stapia się w akordowe *nota contra notam*.

Sekwencja stanowi syntezę pozostałych propozycji materiałowych. Jak już wspomniano, autor przedstawia w niej jedną z możliwości wykorzystania materiału zawartego na pozostałych stronach partytury. W ramach tej propozycji kolejno wprowadza materiał *Sygnalów*, *Tubi di bambu*, *Introdukcji I*, *Introdukcji II* oraz *Toccaty i fugata*. Materiał *Sygnalów* podlega tu rozwinięciu w stosunku do postaci oryginalnej. Puste przestrzenie pomiędzy kolejnymi motywami o spiralnej strukturze melodycznej stanowią sugestie przestrzeni pozostawionej „pod rozbudowę” na drodze rozwijania tychże motywów. Materiał *Tubi di bambu* zacytowany jest w prawie niezmienionej postaci. Ostatnie takty opadających klasterów stanowią antycypację obu *Introdukcji*, które stapiają się w jedną całość dzięki omówionym już pokrewieństwom materiałowym. Spójność materiału obu *Introdukcji* wzmocniona jest dodatkowo poprzez rozciągnięcie tremolanda wibrafonu zapoczątkowane w materiale *Introdukcji I* na materiał *Introdukcji II*,

w którym wibrafon oryginalnie nie występuje. Materiał *Toccaty i fugato* ograniczono do zaledwie sugestii oryginalnego fugato, przytoczona zostaje natomiast znaczna część oryginalnej kulminacji. Na końcu *Sekwencji* następuje faza syntetyzująca materiał, w sferze rytmicznej nawiązująca do *Toccaty II*.

Przykład 8. Krzysztof Olczak, *Trio z taśmą homage à Chopin, Toccata II (mala)*, początek,
© Copyright Krzysztof Olczak

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Piano, Accord., and Pno. The second system includes parts for Accord., Pno., and Tri. The time signature is 8/8. The Piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The Accord. and Pno. parts feature melodic lines with triplets and slurs. The Tri. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte 'f' dynamic.

W kontekście instrukcji słownej kompozytora zamieszczonej w partyturze można wnioskować, że *Sekwencja* nie stanowi kompletnej propozycji formalnej utworu. Świadczy o tym kilka faktów: 1) nie zawiera żadnej sugestii miejsca i sposobu wykorzystania Chopinowskiego cytatu ani na początku, ani na końcu, 2) materiał *Sygnatów* pojawia się na początku, nie można więc uznać, że *Sekwencja* jest nim „poprzecinana”, 3) materiał *Tubi di bambu* pojawia się również bliżej początku, jego kulminacyjna funkcja jest więc wątpliwa (choć nie wykluczona). Przesłanki te świadczą o tym, że *Sekwencję* należałoby potraktować raczej jako

rozbudowaną płaszczyznę „wyciętą” ze środka utworu, domagającą się obudowania adekwatną fazą wstępną, kulminacją i zakończeniem z uwzględnieniem uwag kompozytora.

Pomimo licznych cech różniących poszczególne propozycje materiałowe i decydujących o ich odrębności, cały materiał odautorski zawarty w partyturze cechuje się dużym stopniem spójności. Niezależnie od cech kontrastujących, pomiędzy poszczególnymi propozycjami materiałowymi widoczne są bliskie związki w zakresie materiału melodycznego, typu rytmiki czy relacji fakturalnych.

Główne spoiwo jest natury melodycznej. Stanowią je wspomniane wyżej spiralne struktury meliczne, przenikające większość spośród sześciu odrębnych propozycji materiałowych zamieszczonych w partyturze utworu. Wyjątkiem jest *Tubi di bambu*, co wynika z zawężenia materiału tej propozycji do klasterów. Klasterki również stanowią ogniwo łączące różne propozycje materiałowe: poza *Tubi di bambu* występują również na początku obu *Introdukcji*, w kulminacji *Toccaty i fugato* oraz w *Sygnalach*. Za współbrzmienia nawiązujące do klasterów uznać można także akordy o budowie sekundowej, występujące zarówno w obu *Introdukcjach*, jak i w *Toccacie II*.

Inny czynnik koherencji stanowi rytmika. W większości propozycji materiałowych dominuje rytmika typu motorycznego, z charakterystyczną dla stylu Krzysztofa Olczaka tendencją do fragmentacji przebiegu muzycznego pauzami. Wszechobecny jest ruch szesnastkowy, często w grupach trójdzielnych, oraz osiągnięcie zagęszczenia lub rozrzedzenia ruchu poprzez przechodzenie pomiędzy podziałami regularnymi a nieregularnymi (np. triolami ósemkowymi i szesnastkami, szesnastkami i triolami szesnastkowymi itp.).

Pomimo dużego zróżnicowania instrumentarium perkusyjnego widoczna jest dbałość o równowagę pomiędzy wibrafonem a instrumentami o nieokreślonej wysokości. Realizacja utworu ściśle według wskazówek kompozytora oznacza, że zarówno instrumenty o nieokreślonej wysokości, jak i wibrafon zabrzmią w kilku różnych momentach dzieła.

Klamrę formalną utworu zapewnia cytat z Chopinowskiego mazurka (zob. przykład 9), który według jednego z nielicznych ścisłych wymogów kompozytora ma pojawić się na początku i na końcu utworu.

Widoczne są także powiązania pomiędzy materiałem autorskim a Chopinowskim cytatem. Spiralne struktury melodyczne zawarte w *Sygnalach*, w *Toccacie i fudze* i w *Toccacie II* nawiązują do sekwencji opadających interwałów w melodii *Mazurka*.

niedookreślenia zarówno w zakresie formy, jak i tworzywa, wiąże się z ryzykiem zatarcia tej niespójności (np. w sytuacji, gdyby improwizacja wykonawców zbyt-
nio ukierunkowała się w stronę stylizacji) bądź wypaczenia proporcji pomiędzy
materiałem cytowanym a autorskim. Wykorzystanie cytatu w utworze o formie
otwartej jest zatem rozwiązaniem nietypowym, co predestynuje je do roli chwytu
niemotywowanego i w dużej mierze decyduje o unikalności dzieła.

Trio z taśmą hommage à Chopin Krzysztofa Olczaka stanowi przykład formy
otwartej w rozumieniu wykraczającym poza aleatoryzm montażowy i de-
montażowy, w znaczeniu używanym przez Schäffera na opisanie form, w któ-
rych niedookreślenie nie ogranicza się wyłącznie do aspektu kolejności jednostek
składowych. Materiał nutowy może być w *Triu* traktowany bardzo swobodnie,
rozwijany i poddawany ewolucji na dowolne sposoby zgodnie z inwencją twór-
czą i umiejętnościami improwizacyjnymi wykonawców. Poszczególne zestawy
stron, składające się na partyturę utworu, nie stanowią jego części czy segmen-
tów, choć mogą zostać wykorzystane w tej funkcji, jeśli wykonawcy zadecydują
o ograniczeniu elementu improwizacyjnego oraz rezygnacji z rozwijania mate-
riału. Dzięki umożliwieniu wykonawcom improwizacji ich wkład w kreowanie
realnej postaci dzieła wykracza poza możliwość ułożenia zastanego materiału
w wybranym przez siebie porządku. W kontekście klasyfikacji technik aleato-
rycznych Teresy Błaszkievicz utwór stanowi konglomerat aleatoryzmu formy
z aleatoryzmem materiału (rozumianego tu jako konkretne ukształtowania melo-
dyczne, rytmiczne, fakturalne, harmoniczne *etc.*), ponieważ nawet wobec dookre-
ślenia wyjściowego tworzywa, zawartego w partyturze, to, jakie upostaciowania
przyjmie owo tworzywo w wyniku rozwijania, pracy motywicznej, przekształceń
czy improwizacji „na temat”, pozostaje już niedookreślone.

Przy dużym stopniu niedookreślenia zwiększa się ryzyko utraty koherencji.
Remedium na to stanowi w *Triu* znacząca spójność pomiędzy poszczególnymi
propozycjami materiałowymi. Pole idei i rozwiązań, które wykonawca wyeks-
trahować może z danego materiału, nie jest nieograniczone, o ile improwizacja
ma nadal wykazywać związki z materiałem wyjściowym. Dany materiał niesie
z sobą określony — nawet jeśli szeroki — potencjał. Generalna spójność tego
materiału owocuje więc tym, że realna postać, którą utwór przybierze w wykona-
niu, będzie stanowiła koherentną całość.

W ten sposób kompozytorska kontrola, choć — zdaje się — oddana wyko-
nawcom w bardzo dużym zakresie, oddziałuje w dyskretny, niemalże tajny spo-
sób przez sam materiał.

Awangardowy rodowód rozwiązania formalnego polegającego na niedookre-
śleniu porządku, w jakim prezentowany ma być zawarty w partyturze materiał

w zderzeniu z cytatem, osadzonym w historycznym kanonie polskiej literatury muzycznej, sytuuje to dzieło, podobnie jak wiele innych kompozycji Krzysztofa Olczaka, w ramach postmodernistycznego pluralizmu stylistycznego, w którym muzyka przeszłości spotyka się z nowoczesnym językiem muzycznym i nowoczesnymi koncepcjami formalnymi.

STRESZCZENIE

Jednym z przejawów aleatorycznej techniki kompozytorskiej jest niedookreślenie układu formalnego dzieła i pozostawienie kolejności jego części lub fragmentów do decyzji wykonawcy. *Trio z taśmą homage à Chopin* na fortepian, akordeon i perkusję Krzysztofa Olczaka czerpie inspirację z tego typu form, jednocześnie jednak od typowego aleatoryzmu montażowego odróżnia się większym stopniem niedookreślenia, rozszerzającym się na inne aspekty dzieła. Zgodnie z koncepcją kompozytora, materiał zawarty w partyturze może być traktowany bardzo swobodnie, z dużym udziałem czynnika improwizacyjnego. O koherencji dzieła decyduje spójność stylistyczna poszczególnych propozycji materiałowych, mogących stanowić bazę do improwizacji. W stylistyce tej widoczne są wpływy sonoryzmu, a jednym z ich przejawów jest zastosowanie tytułowej taśmy — nie jako nośnika materiału dźwiękowego, lecz jako obiektu służącego do preparacji fortepianu. Chwytem artystycznym decydującym o unikalności utworu jest zastosowanie jako klamry kompozycyjnej cytatu z *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 Fryderyka Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE: aleatoryzm, forma otwarta, Olczak Krzysztof, trio, *homage*

ABSTRACT

Trio with Tape Hommage à Chopin for Piano, Accordion and Percussion by Krzysztof Olczak as an Example of the Indeterminacy of Form in the Composer's Artistic Output

One of the ways that chance elements may display in music is the indeterminacy of the formal structure, where the decision concerning the order of parts or fragments of the composition is being left to the performer. *Trio with tape homage à Chopin* for piano, accordion and percussion by Krzysztof Olczak draws inspiration from this kind of form. At the same time, it is different from a typical aleatory "montage" form since the indeterminacy expands also to musical elements other than just form. According to the composer's idea, the material included in the score may be treated quite freely, with an improvisational factor playing a significant part. The coherence of the piece is derived from the stylistic unity of the whole given material. The style shows some sonoristic influences, one of them being using a tape, as mentioned in the title. However, the tape is meant not for sound recording, but for piano preparation. The quotation from *Mazurka in A minor* op. 17 No. 4 by Fryderyk Chopin appears at the beginning and at the end of the composition, providing a unique artistic "bracket".

KEYWORDS: indeterminacy, open form, Olczak Krzysztof, trio, *hommage*

BIBLIOGRAFIA

Baculewski Krzysztof, *Współczesność, część I: 1939–1974*, Warszawa 1996.

Błaszkiwicz Teresa, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, (Prace Specjalne 3), Gdańsk 1973.

Karwaszewska Monika, Rojek Piotr, „Media Hybrids” in *Selected Works by Polish Contemporary Composers — Krzysztof Olczak and Krzysztof Knittel*, w: *Musica Movet: affectus, ludus, corpus*, ed. Milena Medić, Belgrade 2019, s. 245–255.

Kostka Violetta, *The Music of Krzysztof Olczak*, w: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Hrsg. E. Ochs, N. Schüler, L. Winkler, Sankt Augustin 1996, s. 320–323.

Paja-Stach Jadwiga, *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.

Paja-Stach Jadwiga, *Przegląd ujęć teoretycznych dotyczących aleatoryzmu*, w: *Zeszyty Naukowe XXIV*, Gdańsk 1985, s. 237–249.

Schäffer Bogusław, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969.

Schiller-Rydzewska Joanna, *Tożsamość kompozytorska Krzysztofa Olczaka wobec kategorii elementarnych i dystynktywnych*, „Aspekty Muzyki” 2016, t. 6, red. Renata Skupin, s. 43–68.

Zieliński Tadeusz Andrzej, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985.