

IWONA LINDSTEDT, „PISZĘ TYLKO MUZYKĘ”.

KAZIMIERZ SEROCKI

Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2020, ss. 651. ISBN 978-83-224-5142-7

„Kompozytor milczy. Nie udzielił ani jednego wywiadu. Nie chce mówić o swojej muzyce. Należy do tych kilku czołowych kompozytorów, którym muzyka polska zawdzięcza swoją wysoką rangę w świecie, ale dla publiczności pozostaje postacią najmniej znaną, a nawet tajemniczą”¹ – tak o Kazimierzu Serockim przeczytać można było w komentarzu dziennikarskim, opublikowanym na łamach *Ekspresu Wieczornego* w 1973 r., w związku z rozpoczynającym się właśnie XVII Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Być może owa niechęć twórcy do publicznego wypowiedzania się, brak skłonności do afiszowania się ze swymi poglądami, preferencjami czy autorefleksjami niejako wpłynęła na tak słabą współcześnie recepcję tej twórczości, stawianej przecież przez wielu na równi z muzyką Tadeusza Bairda, Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Na rodzimym rynku wydawniczym krążą zaledwie dwie książki z nazwiskiem Serockiego w tytule – mocno niepełna monografia pióra Tadeusza A. Zielińskiego² i poświęcona jedynie nurtowi sonorystycznemu w twórczości autora *Niobe* pozycja autorstwa Tomasza Kienika³. Kompozytor istnieje jeszcze w refleksji teoretyczno-muzycznej jako bohater opracowań o charakterze ogólnym: historycznym, geneologicz-

nym czy problemowym. Tę niechlubną lukę w polskiej muzykologii oraz ową podnoszoną przez Zielińskiego tajemniczość zarówno postaci, jak i muzyki Serockiego udało się po części zapełnić i odkryć twórcom internetowego portalu, otwartego w witrynie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, poświęconego kompozytorowi z okazji jego 90. urodzin, przypadających w 2012 roku. *Opus* pt. „Piszę tylko muzykę”. *Kazimierz Serocki*, opublikowane w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, spisane przez Iwonę Lindstedt, dla której praca nad opracowaniem informacji umieszczonych w wymienionym wyżej projekcie stała się okazją do przestudiowania ogromnej liczby materiałów na temat życia i dzieła autora *A piacere*, jest nie tylko najświeższą próbą odczytania muzyki kompozytora na nowo, ale przede wszystkim imponującą syntezą, o cechach absolutnej pełni w opracowaniu i opisaniu istniejących materiałów, dotyczących dziejów, aktywności i twórczości tej jednej z najciekawszych postaci, współtworzącej obraz polskiej muzyki współczesnej.

Wydawnictwo wydaje się obejmować kilka książek naraz: po pierwsze typową *par excellence* biografię artysty, z wniknięciem głęboko w korzenie jego drzewa genealogicznego; po drugie studium twórczości i osobowości artystycznej w świetle przemian autonomicznego języka kompozytorskiego – studium atrakcyjne zarówno dla muzykologów, jak i studentów, poszukujących w publikacji cech podręcznika. Analizie – co warto dodać – poddane są nie tylko znaczące utwory Serockiego, lecz także zebrane i przetłumaczone na język polski wykłady i autorefleksje kompozytora, będące zarówno dowodem na jego wiedzę i odwagę tworzenia własnych konstruktów klasyfiku-

1 „Wielka piątka polskiej muzyki rozmawia z «Expressem» w przededniu «Warszawskiej Jesieni»”, *Ekspres Wieczorny* 28 (1973) nr 224 z 20 IX, cyt. za: I. Lindstedt, „Piszę tylko muzykę”, s. 13.

2 Tadeusz A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985.

3 Tomasz Kienik, *Sonorystyka Kazimierza Serockiego*, Wrocław 2016.

jących muzykę polską, jak i tytaniczną pracę Iwony Lindstedt w opracowaniu owych wypowiedzi, co stanowi wartość książki nie do przecenienia. Po trzecie ma cechy kroniki z dokumentacją osadzoną w faktach i datach; wreszcie, po czwarte, osobnego studium muzyki użytkowej Serockiego, tej pisanej dla filmu i teatru. Osoba autorki budzi szczególne zaufanie z punktu widzenia znajomości tematu współczesnej muzyki polskiej. Warto przypomnieć jej poprzednią książkę *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, w której zaproponowała autorskie analizy i interpretacje najważniejszych arcydzieł polskiego sonoryzmu, w organicznym kontekście teorii sonologii, sformułowanej przez Józefa Michała Chomińskiego⁴.

Ekspresja struktury książki

Gdy bierzemy do ręki monografię Iwony Lindstedt o Serockim, już na początku niezwykle inspirującą zachętą do lektury staje się sam spis treści, który stanowi coś więcej niżli część organizującą zawartość. Oddziałuje na odbiorcę szczególną ekspresją struktury, zaczerpniętej z jednej z koncepcji formalnych Kazimierza Serockiego: formy segmentowej. Ów złożony w ten sposób hołd kompozytorowi, do którego przyznaje się sama autorka we wprowadzeniu, owocuje przekonującą formułą periodyzującą życie i twórczość bohatera książki. Pierwszych osiem segmentów to wyróżnionych osiem okresów: nieproporcjonalnych czasowo, bo uwzględniających zarówno kryteria miejsca pobytu i pobierania edukacji, jak i przemiany estetyczno-warsztatowe. Owej chronologii wymyka się segment ostatni, dziewiąty, poświęcony odrębnej, acz niezwykle znaczącej części aktywności kompozytora – wspomnianej wcześniej muzyce użytkowej. Autorka nie tylko starannie dokumentuje,

wylicza i analizuje muzykę Serockiego, napisaną do znaczących tytułów (by wymienić tak znane filmy, jak *Młodość Chopina*, *Ósmy dzień tygodnia*, czy *Krzyżacy* – wszystkie w reżyserii Aleksandra Forda), ale przede wszystkim łączy użytkowy język muzyczny kompozytora z jego sztuką autonomiczną, wykazując w obu nurtach znaczące podobieństwa.

Niezwykłej wprost funkcjonalności monografii dodają ujęte w ostatniej jej części spisy, wykazy i indeksy, z czego kalendarium życia i twórczości wraz z wykazem utworów pozwala na wyodrębnienie piątej już książki w książce: katalogu tematycznego dzieł Kazimierza Serockiego. Swój wyjątkowy rytm i ekspresję ma także z pietyzmem przygotowana bibliografia. Również do tej, chciałoby się powiedzieć, czysto dokumentacyjnej części książki autorka podeszła twórczo i oryginalnie. Twórczo – bo zdecydowała się po raz pierwszy uporządkować dostępne archiwalia tematycznie i szczegółowo; oryginalnie – gdyż wychodząc od publikacji dla tematu źródłowych (protokołów, teczek osobowych, korespondencji, wykładów i not programowych), wykazała szereg materiałów prasowych dotyczących tak samego kompozytora, jak jego rodziny, aż po opracowania w postaci syntetycznych ujęć historycznych (monografii, dysertacji, artykułów, haseł) – w sumie ponad 370 pozycji.

Biografia

„Celem niniejszej książki – pisze we wprowadzeniu autorka – jest zatem także oparta na materiałach źródłowych i historii mówionej (ze świadomością jej cech specyficznych, w tym zależności od czasu powstania, istnienia faktograficznych nieścisłości czy mylnych interpretacji) rekonstrukcja biografii i cech osobowościowych kompozytora, które pozostają istotnym kontekstem dla twórczych działań” (s. 16). Czytelnik rzeczywiście może odczuć intensywność badań autorki w pracy ze źródłami historycz-

⁴ Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.

nymi: dokumentami pozostawiającymi ślad aktywności rodziny Serockich. Ukazując korzenie bohatera książki, Iwona Lindstedt sięga głęboko w losy jego rodziców i dziadków. Nazywając kompozytora z okresu młodości „Kaziem”, buduje także specyficzną, rzec można osobistą relację z chłopcem, w którym tkwi przysłowiowa muzyczna „iskra boża”. Dwa pierwsze segmenty ukazują głównie fakty z życia przyszłego artysty, dorastającego w rodzinie przedsiębiorców, choć szczęśliwie wrażliwych na talent młodzieńca i umożliwiających mu od najmłodszych lat kontakt z muzyką i z fortepianem. Z wypiekami na twarzy czytamy o kolejnych stopniach zdobywania wykształcenia, pierwszych artystycznych sukcesach, ale i o dramatycznych wydarzeniach związanych z zawieruchą II wojny światowej. Obraz Serockiego ukształtowany zostaje wielopoziomowo. Z jednej strony przedstawiony jest jako zaangażowany patriota, wrażliwy na losy ojczyzny obrońca Warszawy, z drugiej – jako artysta-pragmatyk, zarabiający na życie pianista knajpiany i kompozytor rewiowy, czy – wzorem marki Lutosławski–Panufnik – połowa duetu fortepianowego (choć w odsłonie jazzowej), który tworzy z Markiem Cybulskim. Lindstedt nie tylko relacjonuje historię wspartą na oficjalnych dokumentach, ale i ją interpretuje, stawiając jakże trafne diagnozy w odniesieniu choćby do kontrowersji dotyczących pracy artystów w teatrze za czasów niemieckiej okupacji. „Opierając się na kronikarskich danych i odrobinie empatii, domyślać się można – pisze – że okupacyjna działalność w dziedzinie muzyki lekkiej dawała Serockiemu niezbędne podstawy materialnego bytu. Dwudziestoletni kompozytor był wszak w okupowanej Warszawie «człowiekiem znikąd», nieposiadającym wystarczających kompetencji, by twórczo włączyć się w tajne, «poważne» życie muzyczne stolicy, choć – z drugiej strony – trudno wątpić, by w jakiś sposób jako obserwator w nim nie uczestniczył” (s. 67). O bywaniu Serockie-

go w środowisku świadczy choćby fakt serii spotkań z postaciami znaczącymi dla ówczesnej kultury, takimi jak Władysław Szpilman, Kazimierz Sikorski, Jeremi Przybora. Z dwoistej natury bohatera książki w pierwszych okresach twórczej aktywności na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie natura pianisty – tak akompaniatora, jak solisty-wirtuoza. W kolejnych segmentach do głosu dochodzi natura druga – kompozytora, walczącego o swój status twórcy poważnego i poważanego w kręgu członków Związku Kompozytorów Polskich. Autorka książki nie unika także trudnego wątku biografii kompozytora: działacza na miarę tamtych, niełatwych – bo ograniczających wolność twórczą – czasów. Przywołując Miłoszowską strategię „ketmanu”, z jednej strony rozlicza jednego z trzech „młodych gniewnych” współtworzących Grupę '49 (z Serockim ową artystyczną umowę zawarli Tadeusz Baird i Jan Krenz), przywołując jego prominentne wystąpienie na okrytym złą sławą zjeździe w Łagowie Lubuskim, z drugiej zaś strony ukazuje działalność grupy jako realizację „pod przykrywką” realizmu socjalistycznego własnej estetyki, skoncentrowanej głównie wokół strategii folklorystycznych i neoklasycznych. Miłosz pisze wszak: „Człowiek o dobrym smaku nie może traktować zbyt poważnie rezultatów oficjalnego nacisku w dziedzinie kulturalnej, jakkolwiek oklaskuje wiersze, pisze pochlebne recenzje z wystaw malarskich i udaje, że plany ponurej, ciężkiej architektury nowych budynków bardzo trafiają mu do przekonania. Zmienia się całkowicie w czterech ścianach swego domu. Można tam znaleźć (jeżeli ma się do czynienia z dobrze sytuowanym intelektualistą) reprodukcje dzieł sztuki potępionej oficjalnie jako burżuazyjna, płyty z nowoczesną muzyką i bogaty zbiór książek dawnych autorów w różnych językach”⁵.

5 Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, http://niniwa22.cba.pl/milosz_ketman.htm, dostęp 16 VII 2022.

Niemalże łącznie ze słowami noblisty należy czytać wezwanie Tadeusza A. Zielińskiego – przytoczone przez autorkę – iż „Serockiego fascynacja folklorem winna być postrzegana jako autentyczna, wolna od ideologii i zrodzona jeszcze przed ogłoszeniem oficjalnych kanonów socrealizmu” (s. 128).

Drugą połowę lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia zdeterminowały w życiorysie Serockiego trzy wydarzenia, trzy swoiste dla tej części Europy „okna na świat”: Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Międzynarodowe Kursy Muzyki Nowej w Darmstadtzie oraz Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Donaueschingen. Autorka z wielką ostrożnością plasuje kompozytora w kręgu ojców założycieli Warszawskiej Jesieni, zwracając równocześnie uwagę na wyjątkową aktywność Serockiego w działaniach zarówno związkowych, jak i komitetu programowego festiwalu. Z kolei fakt wielokrotnego udziału Serockiego w niemieckich świątkach muzyki najnowszej uznaje za główny determinant zmiany kreatywnego paradygmatu autora *Epizodów*, wsłuchującego się w Darmstadtzie w utwory Stockhausena, Nona, Bouleza. Jego reakcje na zasłyszane trendy muzykolożka zauważa, wypuklając jednak słusznie to, co w muzyce Serockiego indywidualne. Ukazuje wreszcie wzrastające zainteresowanie i rezonans jego twórczości w szerokich gremiach twórczych w kraju i za granicą. Czytelnik może zatem prześledzić dojrzewanie stylu i światowej renomy Kazimierza Serockiego – jego pracę z tekstem poetyckim w *Niobe* i *Poezjach* oraz pisanie dla najlepszych wykonawców (np. na zamówienie reprezentującego kolońskiego WDR Ottona Tomeka *Forte e piano*, prawykonane przez słynnych braci Kontarskich).

Studium twórczości

Od trzeciego segmentu, podobnie jak dwoista jest natura Serockiego, pianisty-kompozytora, również narracja książki na-

biaera natury podwójnej. Wątki biograficzne przeplatają się z wnikliwymi opisami muzyki autora *Fresków symfonicznych*. Zostało to pomysłowo zaznaczone w strukturze książki swoistymi „przystankami” w narracji biograficznej: w segmencie czwartym dotyczą one folklorystyki i neoklasycyzmu oraz nurtu „palenia diabłu ogarka”, czyli zaspakajania gustu strażników jedynej słusznej estetyki socrealistycznej. Dalej opowieść snuta jest w polifonicznym splocie biografii i studium twórczości kompozytora.

Autorka zaczyna od analizy utworu dyplomowego, najbardziej wartościowego jej zdaniem dzieła tego czasu: *Concertina* na fortepian i orkiestrę. Utwór ten, wraz ze *Scherzem symfonicznym*, *Tryptykiem* na orkiestrę kameralną oraz dziecięcą suitą *Pięć krasnoludków* zalicza do kompozycji najwcześniejszych, stanowiących odpowiedź Serockiego na estetykę neoklasycyzmu. Indywidualnych cech jednak dopatruje się rzecz można dopiero w *Trzech melodiach kurpiowskich*. Cechy te, wynikające z kluczowych w tym czasie strategii przetwarzania materiału ludowego, śmiało uwypukla, zestawiając cykl z najsłynniejszym chyba opracowaniem kurpiowskich autentyków pióra Karola Szymanowskiego. Twórczość tę kwituje następująco: „powstające w pierwszej połowie lat 50. instrumentalne, wokálně-instrumentalne i wokalne dzieła Serockiego ugruntowały jego wizerunek jako twórcy dojrzewającego pod względem ideologicznym i warsztatowym, poszukującego właściwej drogi. Jednocześnie w oczach publicystów rósł też Serocki stopniowo jako swego rodzaju «specjalista od folkloru»” (s. 133). Ów wizerunek ukształtowały zatem ukazane w analizach i interpretacjach etapy: od fascynacji dodekafonią i muzyką Beli Bartóka poprzez poszukiwania oryginalnych rozwiązań harmoniczych, rytmicznych i kolorystycznych, do odważnej postawy bezkompromisowego eksperymentatora zapowiadającej późniejszego „poetę brzmień”. Za emblematyczną dla tego okresu twórczości Iwona Lindstedt

uznaje *I Symfonię*, za koronną z kolei *Drugą*, w pracy nad którą autorka dociera do rękopiśmiennej partytury, która *de facto* stanowi inny, pięcioczęściowy utwór. Porównanie obu wersji dzieła stanowi jedną z najobszerniejszych analiz w książce (s. 152–185, por. analiza *Continuum* s. 328–334, analiza *Niobe* s. 334–344, itd.). Swoje miejsce w studiach analityczno-interpretacyjnych znalazły także utwory puzonowe Serockiego (*Koncert, Suita* na 4 puzony i *Sonatina*) oraz fortepianowe: *Suita preludiów, Miniatury taneczne* i *Sonata*. Ciekawe, że autorka książki nie działa ekskluzywnie, a raczej inkluzywnie, włączając do cyklu interpretacji także utwory Serockiego pisane wyraźnie z pobudek schlebiana gustom ideologicznie uwikłanych krytyków. Będąc tego świadomą, ukazuje równocześnie artystyczną wartość tych kompozycji (m.in. *Trzech śpiewek* na chór mieszany *a cappella, Sobótkowych śpiewek, Suita opolskiej*, a także szeregu pieśni i kantat masowych) jako konsekwentnie – dzięki swoistym wewnętrznym „negocjacji” (określenie Lindstedt) między ograniczeniami a priorytetami – wpisujących się w kształt języka muzycznego ich twórcy.

Kolejne interpretacje, m.in. *Sinfonietty* na dwie orkiestry smyczkowe, ukazują konsekwencję Serockiego w rozszerzaniu języka tonalnego w kierunku dodekafonii, choć wciąż pod urokiem muzyki Bartóka; dwóch cyklów wokalnie-instrumentalnych *Serce nocy* i *Oczy powietrza* oraz *Musica concertante* – w kierunku punktualizmu. Jednak za przełomowe autorka uznaje *Epizody* na smyczki i trzy grupy perkusyjne, z inspirowaną *Gruppen* Stockhausena ale autorską koncepcją muzyki przestrzennej pozbawionej kontekstu serialnego, choć jeszcze dwunastotonowej. Utwór ten, jak i skomponowane później *Freski symfoniczne*, stały się katapultą do światowego środowiska kompozytorów. Być może owo entuzjastyczne przyjęcie ośmieliło twórcę do sprecyzowania wreszcie swojego manifestu stylistycznego – utworu *Segmenti* z własną koncepcją notacji, formy, prze-

strzeni oraz ideą „komponowania barwami dźwięku” (podniesioną do potęgi w *Continuum*), do których dołącza jeszcze „zasada wyrazowego zróżnicowania współczynników formy” w autorskiej wersji formy wariabilnej reprezentowanej przez *A piacere* czy *Freski symfoniczne*. Przykładem dojrzałych już, indywidualnych rozwiązań kompozytorskich są przywołane i zinterpretowane w książce: *Dramatic Story, Swinging Music, Fantasmagoria, Impromptu fantasque, Fantasia elegiaca, Arrangements, Pianophonie*.

Książka o Serockim pióra Iwony Lindstedt to jedna z najbardziej wartościowych propozycji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, adresowana do szerokiego odbiorcy. Jest lekturą wymagającą i obszerną, gdyż wymyka się kategorii popularnych dziś wydań kieszonkowych, ocierających się niebezpiecznie o zarzut „wszystkiego i niczego jednocześnie”. Nie uwodzi również czytelnika socjotechniczną narracją odbrażawiania mitów czy sensacyjnych wątków, które są może poczytne i atrakcyjne, lecz nieraz dalekie od tzw. prawdy możliwie najsilniej zobiektywizowanej. Stanowi za to rzetelny, porządnie udokumentowany obraz figury centralnej – kompozytora i jego dzieła, od genezy do rezonansu, z całą mocą należnej mu powagi, ale też z lekkością języka powieści; narracji, która wciąga w historię postaci absolutnie dla polskiej kultury wyjątkowej. „[J]ego muzyka posiada wyraźnie odrębny rys, w którym spotykają się brawura i delikatność, dowcip i liryzm, dramatyzm i nieposkromiona fantazja, tworząc niezwykle świat brzmieniowy, niepodrabialny styl i imponując siłą wyrazu” (s. 16) – taką krótką definicję tworzy Iwona Lindstedt jeszcze we wprowadzeniu książki, choć wyraźnie po doświadczeniu *opus vitae* swojego bohatera. Z kolei zamyka książkę słowami: „Twórczość Kazimierza Serockiego, uznawana zgodnie za jedno z najciekawszych zjawisk w muzyce polskiej XX stulecia, pozostaje

zatem przykładem zespolenia najwyższej próby kompozytorskiego rzemiosła z oryginalnością i wyrafinowaniem indywidualnych pomysłów techniczno-estetycznych. Choć w zasadniczych zakresach nie jest odległa od problemów podejmowanych przez wielkich mistrzów muzyki europejskiej i polskiej swego czasu, zachowuje swój odrębny, niepowtarzalny charakter – uchwytne słuchowo i «przekonujący jako muzyka», tak jak marzył kompozytor» (s. 544). Z opisu tego wynika nie tylko trafne ujęcie specyfiki sztuki Serockiego, ale przede wszystkim szacunek i podziw, jakim darzy go muzykolożka. Jakże silnie swoją zaangażowaną postawą wpisuje się autorka w paradygmat muzykologii uwrażliwionej tak na organiczny kontekst funkcjonowania sztuki w kulturze, jak na osobisty wybór, podyktowany

wysoką temperaturą prowadzonych badań, wynikającą z fascynacji ich przedmiotem. „Widzę konieczność wyboru do analizy i interpretacji dzieła nieobojętnego, takiego, które się zarazem podziwia, przeżywa i poznaje”⁶ – pisał w swojej jakże znaczącej propozycji metodologicznej – *Interpretacji integralnej dzieła muzycznego* – Mieczysław Tomaszewski. Trudno wyobrazić sobie wyraźniejsze spełnienie owej humanistycznej triady.

Agnieszka Draus

Akademia Muzyczna

im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

6 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 33.

POLSKO-ROSYJSKIE SPOTKANIA W PRZESTRZENI KULTURY MUZYCZNEJ:
XIX WIEK I POCZĄTEK XX STULECIA. STUDIA, SZKICE I MATERIAŁY,
RED. RENATA SUCHOWIEJKO

Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2022, ss. 829. ISBN 978-83-8138-667-8
(druk), ISBN 978-83-8138-668-5 (PDF)

Imponujące dzieło pt. *Polsko-rosyjskie spotkania w przestrzeni kultury muzycznej* pod redakcją naukową Renaty Suchowiejko wydane w 2022 r. w krakowskim Wydawnictwie Księgarnia Akademicka jest owocem grantu NPRH w module „Dziedzictwo narodowe”¹. Wnosi nowe i cenne informacje z zakresu polsko-rosyjskiej dyfuzji kulturowej w XIX i początkach XX stulecia, jest

unikatową bazą zapomnianego polskiego dziedzictwa kulturowego za granicą.

Tytuł tej monografii jednoznacznie wskazuje na jej zawartość w odniesieniu do poruszanej tematyki, ram czasowych, jak i formy prezentacji. Jej redaktor naukowy jako znawczyni działalności Henryka Wieniawskiego, autorka licznych publikacji na jego temat, ma bardzo dobrze rozpoznaną problematykę dziewiętnastowiecznej kultury muzycznej także z ukierunkowaniem na wschodnią część Europy. W omawianej pracy kontynuuje ten zakres tematyczny i wnikliwie referuje dotychczasowe osiągnięcia innych badaczy: Igora Bełzy (1963, 1984),

1 Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” na podstawie decyzji nr 0044/NPRH6/H11/85/2018.