

dr Agnieszka Maria Zdrojek-Suchodolska
Obszar wiedzy – sztuka
Dziedzina sztuk muzycznych – Kompozycja i Teoria Muzyki
Dyscyplina artystyczna – Kompozycja

AUTOREFERAT

DANE PERSONALNE

dr Agnieszka Maria Zdrojek-Suchodolska
adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

POSIADANE DYPLOMY, STOPNIE NAUKOWE/ARTYSTYCZNE

1996 (muzyk instrumentalista)
Dyplom ukończenia szkoły muzycznej II stopnia
Państwowa Szkoła Muzyczna II stopnia im. J. Zarębskiego w Inowrocławiu
Fortepian (mgr Maria Berg).

2001 (tytuł magistra sztuki)
Dyplom ukończenia studiów magisterskich
Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu
Tytuł pracy magisterskiej: *Koncert na saksofon i orkiestrę* (promotor – dr hab. Zbigniew Kozub, recenzent – prof. Florian Dąbrowski).

2011 (studia podyplomowe)
Dyplom ukończenia Podyplomowych Studiów Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Audiowizualnej
Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi oraz Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi.

2014 (stopień doktora)
Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej
Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi
Tytuł pracy doktorskiej: *„Pitagorejska koncepcja liczby w Muzyce na akordeon, perkusję i orkiestrę smyczkową”*
(promotor – dr hab. Zbigniew Kozub, recenzenci – prof. Krzysztof Baculewski oraz dr hab. Krzysztof Grzeszczak).

ZATRUDNIENIE

2001 – 2015
Nauczyciel (od 2012 – nauczyciel dyplomowany)
Zespół Państwowych Szkół Muzycznych w Gnieźnie.
2002 – w toku

Nauczyciel (od 2012 – nauczyciel dyplomowany)
Zespół Szkół Muzycznych w Poznaniu.

2008 – 2015

Asystent na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

2015 – w toku

Adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

MOJA POSTAWA KOMPOZYtorska

Komponowanie, to pewien trwający proces, to droga do określonego celu, to fascynująca podróż w czasie, który nieustannie płynie, absolutnie zdeterminowany zapisuje się niezależnie od wszystkiego – „*Wszędzie, gdzie cośkolwiek żyje, jest gdzieś księga otwarta, w której zapisuje się czas*”.¹

Kompozycja, podobnie jak rzeka, ma swoje źródło w inspiracji, krótkim przeblysku, impulsie do refleksji nad obiektem obserwacji, co prowadzi do przemyśleń, przewartościowania, przemiany tej obserwacji na zjawiska dźwiękowe (muzyczne). Jest to ten moment, kiedy powstaje pomysł na utwór, który przechodzi drogę poprzez myśli o kształcie kompozycji (nie zawsze ostatecznym): jej obsadzie wykonawczej, formie, materiale dźwiękowym, ale również o wykonawcy i słuchaczu. Drogę tę trudno określić w czasie, jest on bowiem w tym przypadku czynnikiem otwartym, nieprzewidywalnym, natomiast umysł kompozytora znajduje się w stanie ciągłego poszukiwania i kreowania. Niemniej zawsze ujęcie tych wszelkich przemyśleń ma swoje miejsce na papierze nutowym, co stanowi zwieńczenie podróży.

Każdy kolejny mój utwór jest nową podróżą, ale jednocześnie sumą doświadczeń z przeszłości, ponieważ cokolwiek czynimy, zapisuje się na linii czasu, pozostawiając na niej trwałe ślad. Zawsze można spojrzeć w przeszłość, ale z właściwym dystansem. Taka retrospekcja jest niezbędna, ażeby kompozytor mógł dokonać analizy własnego dorobku i choć jest to sytuacja paradoksalna, która wprawia kompozytora w zakłopotanie, to musi on stanąć w roli słuchacza, odbiorcy swoich utworów i spróbować dokonać tej analizy również z jego punktu widzenia. Ów paradoks skłania do rozważań o całym mechanizmie tworzenia dzieła muzycznego, który można przedstawić w formie dwóch pytań: *skąd?* oraz *dokąd?*, co odpowiada relacji: kompozytor – słuchacz. Jednak ażeby kompozytor, a raczej jego dzieło dotarło do słuchacza, niezbędny jest wykonawca. Zatem w relacji: kompozytor – wykonawca – słuchacz, kompozytor utrwała, zapisuje utwór muzyczny, wykonawca wypełnia nim chwilę, natomiast wykonanie stanowi część tego, co przeżywa słuchacz. Zarówno kompozytor jak i wykonawca tworzą bardzo ważną, bezpośrednią relację, gdyż w chwili wykonania kompozycji dochodzi do zjednoczenia myśli, wrażliwości i wyobraźni kompozytora oraz wykonawcy. W swojej pracy staram się, aby do takiego zjednoczenia dochodziło podczas wykonań moich kompozycji, toteż zawsze dbam o precyzyjny zapis partytury, aby nie było niedookreśleń czy wątpliwości związanych z odczytem zapisu. Współpraca z wspaniałymi muzykami, jak: Agata Musioł, Szymon Musioł, Ewa Guzowska, Szymon Guzowski, Ewa Murawska, Liliana Zalesińska, Barbara Borowicz, Kristine Dizon, Łukasz Frant, a także zespołami muzycznymi: Gorria Duo, Idiom Project Ensemble, Sepia Ensemble, Wieniawski Kwartet, Paderewski Chamber Choir, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, czy dyrygentami: Aleksander Gref, Jerzy Kosek, Marcin Sompoliński, José Maria Florêncio, stworzyła wiele możliwości do rozmów o muzyce, o koncepcjach muzycznych,

1 H. Bergson – *Ewolucja twórcza*, w przekładzie F. Zanieckiego, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s.49.



kwestiach technicznych, stylistycznych, możliwościach wykonawczych. Takie wzajemne poznawanie siebie tworzy wyjątkową więź pomiędzy kompozytorem a wykonawcą i stanowi bezcenne źródło inspiracji do pracy nad utworem, a także nad jego interpretacją. Podobny rodzaj więzi można uzyskać w relacji: kompozytor – słuchacz, ale o ile w wypadku relacji: kompozytor – wykonawca więź ta powstaje na etapie przygotowywania utworu do jego wykonania, a często wcześniej, bo jeszcze przed powstaniem kompozycji, to w przypadku słuchacza dzieje się to w etapie końcowym, czyli w trakcie lub po wysłuchaniu utworu. Jednak warto zaznaczyć, że nie zawsze tę więź można uzyskać, gdyż uzależnione jest to od kompetencji intelektualno-psychicznej słuchacza, którego kompozytor swoją postawą powinien skłaniać do refleksji, dać mu impuls do rozważań. Istotne tu stają się źródła inspiracji kompozytora. Jeśli inspiracją do powstania utworu była kompozycja innego twórcy, to słuchacz znający kanon literatury muzyki XX wieku odnajdzie pewne analogie, rozpozna choćby układ formalny, jak w mojej kompozycji z 2011 roku *Three Movemenst for percussion and string orchestra*, do powstania której silną inspirację stanowiły *Trzy utwory w dawnym stylu* na orkiestrę smyczkową Henryka Mikołaja Góreckiego. W takiej sytuacji nawiązanie więzi z słuchaczem jest proste, o ile ów słuchacz posiada odpowiednie kompetencje. Jednak w przypadku, kiedy kompozycja powstała w wyniku inspiracji pozamuzycznych, sytuacja nie jest tak jednoznaczna.

W kręgu moich inspiracji znajdują się rozmaite zdarzenia pozamuzyczne. Głównie są to obserwowane przeze mnie różne zjawiska przyrody, człowiek, jego życie, zachowania i przemijanie czasu, a także ruch ludzkiego ciała. Moje utwory, inspirowane powyższymi zjawiskami, które bardzo często się przeplatają, wymagają innej postawy słuchacza – słuchacza wrażliwego, który usłyszy nie tylko sugestię wynikającą z tytułu kompozycji, ale również ten właściwy przekaz, ukryty pomiędzy dźwiękami. Utwór *Zamglenia* na orkiestrę (2014/15)² powstał w wyniku zainspirowania się obserwowanymi przeze mnie zjawiskami mgieł o różnej gęstości. Efekt dźwiękowy, brzmieniowy uzyskałam poprzez zastosowanie rozmaitych środków wykonawczych (fłażolety, tremola, tremolanda, glissanda, granie z tłumikami i bez tłumików, wydobywanie dźwięków z dużą ilością powietrza, uderzanie w kłapy instrumentów dętych drewnianych, czy w smyczkowych granie techniką *sul ponticello*, *sul tasto* i inne), a także przez orkiestrację, zagęszczanie i rozrzedzanie faktury. Sądzę, że każdy słuchacz znający tytuł tego utworu uzna, że jest to muzyka ilustracyjna, wrażeniowa i z pewnością tak jest, ale tylko częściowo. Nie jest moim zamiarem przekazywać odbiorcy wszystkie dane, ale pomimo pewnych oczywistości, skłonić do refleksji nad tym, że człowiek wraz ze swoimi przeżyciami, rozterkami jest najważniejszy. Każdy w swoim życiu czasami gubi drogę, błądzi, poszukuje czegoś istotnego, przedziera się przez zamglenia. Jeżeli słuchacz nie usłyszy w utworze wyłącznie mgieł o różnym stopniu zagęszczenia, a dojdzie do podobnych wniosków po jego wysłuchaniu, wówczas stworzy się bardzo silna więź pomiędzy nim a kompozytorem.

Człowiek, jego myślenie, zachowanie, a w szczególności dystans do samego siebie to inspiracje, w wyniku których powstał w 2013 roku utwór *Song of The Mirror* na głos i fortepian. W tym przypadku tytuł nie jest tak oczywisty dla słuchacza, ale skłania go do przemyśleń. W kompozycji nie użyłam żadnego tekstu, a prosty zabieg rozpoczęcia utworu eufoniczną wokalizą, dochodzącą z oddali, spoza sali, wprowadza słuchacza w stan skupienia i wtopienia się w szeroką, osadzoną w tonalności frazę. Kiedy wokaliza przycicha, śpiewaczka wchodzi na scenę i wykonuje jedynie bezkształtne, pojedyncze głoski, fonemy (k, g, t, s), a towarzyszy temu akompaniament tworzony głównie na strunach fortepianu (*pizzicato*, *glissanda*, uderzanie w struny itp.). Człowiek bardzo wrażliwy, muzyczny – artysta – wychodząc na scenę „traci głos”, nie potrafi zaprezentować słuchaczom swoich niemałych umiejętności. Jego ogromna wrażliwość i zbyt duży dystans do siebie powodują, że nie panuje na stresem. Z drugiej zaś strony, innemu człowiekowi czasami brakuje dystansu do siebie. Kiedy patrzy w lustro, widzi siebie zupełnie odmiennie, niż jest

2 Utwór znajduje się na płycie: *Strumień czasu. Retrospekcje*, wydanej przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2018 roku, AM 0-80.



postrzegany przez innych.

Ruch ludzkiego ciała, to obiekt obserwacji, będący wynikiem ogromnego mojego zainteresowania teatrem pantomimy, w którym każdy ruch aktora-mima jest efektem głębokich przeżyć, emocji i refleksji nad nimi – czyli wybrzmienia tychże emocji. Jest to proces twórczy taki sam, jak w pracy kompozytora, tylko nieco inny jest efekt końcowy tego wysiłku.

Inter-actions na fortepian, altówkę i kontrabas (2014) to utwór, którego tytuł niewiele mówi słuchaczowi, szczególnie kiedy muzykom-wykonawcom nie towarzyszą na scenie interpretacje ruchowe. Główna część utworu oparta jest na snującym się trzydzięciowym motywie, który podlega rozszerzaniu, przez rozbudowanie, a także zmianom barwowym, przez odkształcanie naturalnej barwy dźwięków (zastosowanie różnych rejestrów instrumentów, niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięków: pizzicato alla Bartók, flażolety, granie techniką sul tasto, sul ponticello, uderzanie drzewcem smyczka w struny). Jego kolejne ukazania są przerywane różnej długości pauzami, które stanowią wybrzmienia zarówno rzeczywistego dźwięku, ale też ruchu. Wybrzmienia te stanowią opozycję do rozmaitych akcji, wyrażanych poprzez ten ciągle przeobrażający się trzydzięciowy motyw i mają skłonić słuchacza do przemyśleń. Skoro każdy ruch człowieka jest efektem refleksji, jeśli każdy kolejny motyw wynika z poprzedniego, to również każde działanie człowieka powinno być przemyślane. Człowiek nic nie powinien robić automatycznie i bezrefleksyjnie, gdyż wszelkie działania niosą za sobą konsekwencje.

Inspiracje mają duże znaczenie dla kształtowania się mojego świata dźwiękowego, zawieszonoego pomiędzy poszukiwaniem nowych brzmień a tradycją, toteż próbuję je zrównoważyć poprzez przeplatanie się i łączenie w moich utworach „starego” oraz „nowego”. Dzieje się to w ramach pojedynczego czynnika kompozycji, jak na przykład materiału dźwiękowego (łączenie różnych skal z harmonią tonalną), czy barwy (ciągła praca nad przekształcaniem barwy dźwięku), ale również poprzez zestawianie kilku elementów. Najczęściej dotyczy to materiału dźwiękowego i formy, zaczerpniętych z tradycji (modalność, tonalność, forma pieśni, formy łukowe, cykliczne, np. msza, suita) oraz barwy, która podlega różnorodnym przemianom od brzmienia tradycyjnego po brzmienie odkształcone, poprzez stosowanie niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięków z instrumentów czy głosów.

Powyższe aspekty są dominujące w moim myśleniu muzycznym, ponieważ dzięki pracy nad nimi, staram się osiągnąć oryginalne, niepowtarzalne brzmienie, które często ma wpływ na nastrojowość moich utworów, a z drugiej strony pozwalają „przywołać ducha historii”. Myślę też, że pomagają w pewien sposób wrażliwemu, kompetentnemu emocjonalnie słuchaczowi współodczuwać moją muzykę.

OMÓWIENIE OSIĄGNIĘĆ ARTYSTYCZNYCH I DOROBKU

Pierwsze moje utwory powstały jeszcze w szkole muzycznej II stopnia, gdy w dyplomowej klasie lekcji kompozycji udzielała mi pani mgr Aleksandra Brejza. Była to swoista fascynacja możliwością intuicyjnego wówczas kreowania, tworzenia. W tym okresie powstały dwa utwory, bardzo różne w swojej stylistyce: *Cantabile* na saksofon altowy i fortepian (1995) – utwór bardzo tradycyjny, oparty na harmonii tonalnej, o fakturze homofonicznej, nawiązujący w swoim języku do muzyki rozrywkowej – smooth jazz (często akompaniowałam siostrze oraz znajomym na konkursach piosenkarskich i koncertach) oraz *Kwartet smyczkowy* (1995/1996) – kompozycja zdeterminowana zasadami dodekafonii, jednak traktowanymi dość swobodnie, intuicyjnie³.

Podczas studiów w Akademii Muzycznej w Poznaniu rozwijałam swoje umiejętności kompozytorskie w klasie prof. Zbigniewa Kozuba, obecnie mojego opiekuna, któremu zawdzięczam wiele cennych rad oraz wskazówek. Był to okres, kiedy po raz pierwszy mogłam

³ Kwartet smyczkowy zdobył III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim dla uczniów średnich szkół muzycznych w Tarnowie (1996).



posłuchać swoje kompozycje na studenckich koncertach kompozytorskich w poznańskiej Akademii Muzycznej, zweryfikować własne pomysły i ich rozwiązania. Nie ma ważniejszej lekcji, niż autorefleksja po wysłuchanym utworze, dlatego też prof. Kozub zachęcał mnie do prezentowania swoich prac na wszelkich możliwych wydarzeniach artystycznych.

Ogromnym wyróżnieniem dla mnie, jako studentki, była możliwość zaprezentowania swoich kompozycji podczas festiwalu w Polsce takich, jak: *Poznańska Wiosna Muzyczna/Dni Kompozytorów Poznańskich* (Koncert na klarnet, smyczki i perkusję, utwór powstały w 1998 roku, *Toccata* na akordeon i kontrabas z 1999 roku), *Musica Polonica Nova* we Wrocławiu (*Ewolucje* na saksofon, perkusję i kontrabas, skomponowane w 2000 roku), a także na Koncercie z cyklu *Musica Varia Est* w Inowrocławiu (*Toccata* na akordeon i kontrabas, utwór z 1999 roku).

Bezpośredni kontakt z wykonawcami był dla mnie bardzo cenną lekcją, bowiem wszelkie rozmowy o muzyce, o koncepcji utworu, kwestiach technicznych czy stylistycznych miały ogromne znaczenie w kształtowaniu mojego warsztatu kompozytorskiego.

Ważny dla mnie był rok 1997, kiedy to podjęłam współpracę z Akademickim Teatrem Uniwersytetu Warszawskiego jako kierownik muzyczny tego teatru oraz pianistka. Teatr, który tworzyli studenci różnych uczelni wyższych w Warszawie (i ja z Poznania), wystawiał spektakle głównie z muzyką Stanisława Radwana, jednak doświadczenie to zaowocowało moją późniejszą współpracą kompozytorską z innymi teatrami w Polsce, którą podjęłam już po ukończeniu studiów.

W roku 1998 zdobyłam dwa wyróżnienia w konkursach kompozytorskich: Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. R. M. Schafera w Poznaniu (I i III nagrody nie przyznano) za utwór *Kontrasty* na cztery perkusje i widownię dziecięcą z roku 1997 oraz w Międzyuczelnianym Konkursie na Fugę w Bydgoszczy za Fugę na kwartet smyczkowy (skomponowaną w czasie trwania konkursu).

Rok ten zaowocował również współpracą z zespołem Poznań Brass Quintet, dla którego dokonałam kilku opracowań utworów muzycznych, a były to takie utwory, jak: *Amerikanin w Paryżu* George'a Gershwina, czy sygnał Wytwórni Filmowej 20th Century Fox.

W czasie studiów byłam pod silnym wpływem muzyki Claude'a Debussy'ego, Beli Bartóka, Igora Strawińskiego i Karola Szymanowskiego, jednak w moich utworach nadal słychać było wpływy smooth jazzu, czy swingu. Starłam się łączyć w swoich studenckich pracach tonalność z folklorem (za Bartókiem i Szymanowskim) głównie polskim – Podhale i Kujawy, ale również z rytмами afrykańskimi – fascynowało mnie odmienne od kultury Zachodu podejście do tego elementu. Rytm bowiem jest wspólną cechą wszystkich typów muzyki w Czarnej Afryce; z jednej strony jest to systematyczne powtarzanie wysokich i niskich uderzeń, które tworzą frazy muzyczne, z drugiej natomiast ma on działanie magiczne będące wyłącznością Afrykanów.

Komponowałam przede wszystkim utwory kameralne oraz orkiestrowe, a syntezą wszystkich tych elementów był mój utwór dyplomowy – Koncert na saksofon altowy i orkiestrę (2000/2001).

1. Osiągnięcia artystyczne i dorobek po ukończeniu studiów magisterskich do momentu uzyskania stopnia doktora sztuki

Po ukończeniu studiów w 2001 roku rozpoczęłam pracę dydaktyczną w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych w Gnieźnie, gdzie prowadziłam zajęcia dydaktyczne z kształcenia słuchu, harmonii, analizy form muzycznych, historii muzyki, a w późniejszych latach również z kompozycji. Rok później (2002) zostałam również zatrudniona w Zespole Szkół Muzycznych w Poznaniu, jako nauczyciel improwizacji fortepianowej (dla rytmiczek) oraz propedeutyki kompozycji. W okresie tym powstało wiele opracowań utworów muzycznych, kolęd na rozmaite obsady wykonawcze, wynikające z potrzeb szkoły, szczególnie gnieźnieńskiej, która była wtedy młodą szkołą muzyczną II stopnia (2 lata) i nie dysponowała jeszcze wieloma klasami instrumentów.



Na przełomie roku 2002/2003 opracowałam wybrane kolędy i zebrałam w całość pt. *Oratorium na Boże Narodzenie* na głosy, chór i orkiestrę.

W roku 2003 powstały opracowania kolejnych utworów: J. Brahms – *V Taniec węgierski* oraz *Hymn Unii Europejskiej* na flet, klarnet i kwartet smyczkowy, kolędy: *Przybieżeli do Betlejem* oraz *Cicha noc* na chór i orkiestrę (2003), S. Moniuszko – *Aria Skołuby* z opery *Straszny dwór*, A. Lara – *Granada*, L. Denza – *Funiculi-Funicula*, R. Stolz – *Brunetki, blondynki...* na głos, flet, klarnet i kwartet smyczkowy (2004).

Rok 2004 zaowocował kolejnymi opracowaniami kolęd: *Gdy śliczna Panna* oraz *Przybieżeli do Betlejem* na głosy solo, chór i orkiestrę.

W 2005 roku opracowałam wybrane fragmenty utworów z muzyki filmowej do bajek Walta Disney'a i zebrałam w całość pt. *Magiczny świat Disney'a* na flet, klarnet i kwartet smyczkowy, a w 2006 roku – *Kolędowanie* (zbiór wybranych kolęd) na orkiestrę dętą.⁴

W 2008 roku rozpoczęłam pracę w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu na stanowisku asystenta na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki, prowadząc przedmioty takie, jak: kształcenie słuchu, harmonia, harmonia praktyczna, a później propedeutyka kompozycji (na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki), kształcenie słuchu (na Wydziale Instrumentalnym), harmonia (na Wydziale Wokalno-Aktorskim), instrumentacja, instrumentacja na orkiestry dęte (na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej) oraz metodyki nauczania przedmiotu kształcenie słuchu i metodyki nauczania przedmiotu harmonia (w ramach Studium Pedagogicznego).

Obecnie prowadzę zajęcia na dwóch wydziałach: Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki (kształcenie słuchu, harmonia praktyczna, propedeutyka kompozycji), Instrumentalnym (kształcenie słuchu), a także w ramach Studium Pedagogicznego obie metodyki oraz fakultet – kształcenie słuchu dla przygotowujących się do konkursów solfeżowych.

Mojej aktywności dydaktycznej, dominującej w latach 2001-2007, towarzyszyła działalność artystyczna, którą w pewnym sensie otworzył na nowo utwór *Ave Maria* na chór i orkiestrę smyczkową⁵, skomponowany w 2008 roku, nadal jednak z myślą o młodych wykonawcach, charakteryzujący się melodyką i harmoniką modalną, bliską mi do dziś.

Ponadto inspirację dla mnie stanowiły wciąż utwory innych kompozytorów (w nawiązaniu do inspiracji w okresie studiów), ale również istotne stało się brzmienie samo w sobie, chęć uzyskania tej jednej, jedynej barwy, w zależności od obsady wykonawczej. Nie znaczy to jednak, że odstąpiłam od brzmienia tradycyjnego, albowiem ostatecznie interesowało mnie połączenie, zestawianie ze sobą tych dwóch odległych światów brzmieniowych. Jednocześnie inspiracją dla mnie stały się: zjawiska przyrody, człowiek i jego przeżycia, przemijanie czasu oraz ruch ludzkiego ciała, bo kompozytor, to również obserwator. Czas ten obfituje w kompozycje głównie kameralne, wykonywane także obecnie, jak: skomponowane w 2009 roku dla Agaty i Szymona Musiołów *Duo* na skrzypce i fortepian, które jest próbą zestawiania ze sobą różnych płaszczyzn brzmieniowych, czy *Inter-actios* na fortepian, altówkę i kontrabas z roku 2014, utwór zainspirowany ruchem ludzkiego ciała, skomponowany specjalnie do układu przestrzenno-ruchowego stworzonego przez rytmiczki. Powstały wówczas również utwory na instrumenty solo, jak: *Tchnienia* na akordeon z 2010 roku, ukazujący przemijanie czasu w życiu człowieka lub *Pejzaż zimowy* na fortepian z roku 2011, będący zatrzymanym w czasie kadrem filmu – widoku z okna jadącego pociągu, pewnego mroźnego poranka. Skomponowałam także większe utwory, na przykład w 2011 roku *Three Movements for percussion and string orchestra*. Kompozycja ta jest wynikiem inspiracji *Trzema utworami w dawnym stylu* Henryka Mikołaja Góreckiego, stąd trzy części kompozycji

4 Wszystkie opracowane utwory były przynajmniej raz wykonane, natomiast *Oratorium na Boże Narodzenie* – wielokrotnie: 18 grudnia 2003 roku na Koncercie świątecznym w Miejskim Ośrodku Kultury w Gnieźnie, 18 stycznia 2004 roku podczas Koncertu Noworocznego w Kościele pw. Św. Trójcy w Gnieźnie, 9 stycznia 2005 roku podczas Koncertu Noworocznego w Bazylice Archikatedralnej w Gnieźnie oraz zarejestrowane i wydane na płycie CD

5 Utwór prawykonany przez uczniów ZPSM w Gnieźnie, a następnie wielokrotnie wykonywany przez uczniów ZSM w Poznaniu.



w identycznym układzie jak u Góreckiego: wolna – szybka – wolna, gdzie skrajne części mają charakter refleksyjny, momentami wprowadzający niepokój, obawę, natomiast środkowa jest bardzo ruchliwa, motoryczna, wykorzystująca rozmaite zestawienia płaszczyzn brzmieniowych i często bywa wykorzystywana przez rytmiczki do tworzenia układów przestrzenno-ruchowych.

W tym okresie skomponowałam dwie kompozycje na chór mieszany a cappella i są to: *Stabat Mater* z 2008 roku – kompozycja rozbudowana, przeznaczona na 7-głosowy chór z wyróżnionym głosem solo w sopranach, a także *Na początku było słowo...* do słów Barbary Czerwonki – utwór przeznaczony dla chóru amatorskiego, zgłoszony do IV Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego *Vox Basilicae Calisiensis*, gdzie zdobył I nagrodę i został opublikowany jako materiały nutowe w zbiorze pt: *Utwory nagrodzone i wyróżnione w IV Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim*, Kalisz 2011.

Kolejnym etapem na mojej drodze kompozytorskiej było nawiązanie współpracy z dwoma teatrami. Od 2007 roku z Ogólnopolskim Teatrem William-Es, który wystawiał spektakle wielokrotnie po premierach, w różnych ośrodkach w Polsce. W tym właśnie roku powstała muzyka do spektaklu *Przygody Tomcia Palucha* w reżyserii Danuty Gołdon⁶ oraz dwa lata później dwa spektakle z moją muzyką, w reżyserii Grzegorza Kleina: *Edyp i Antygona*⁷ oraz *Antygona w Nowym Yorku*⁸.

Natomiast w roku 2009 zawiązałam współpracę z wybitnym aktorem-mimem, choreografem, scenarzystą i reżyserem – Stefanem Niedziałkowskim – która trwa do dziś. Owocem tejże współpracy są liczne spektakle pantomimy z moją muzyką, które były wystawiane w Warszawie i Tokyo: w roku 2010 spektakl *Współistnienie*, w 2011 – *Meritum*, a w 2013 – *Natchnienie*⁹. O ile w „teatrze słowa” była to muzyka w tradycyjnym ujęciu (tonalna, instrumentalna lub wokalnie-instrumentalna), o tyle w teatrze pantomimy – muzyka najczęściej elektroniczna (głównym materiałem do obróbki dźwięku były sample instrumentów, choć nie zawsze – również dźwięki otaczającego świata).

Ważnym dla mnie krokiem było podjęcie nauki na Podyplomowych Studiach Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Audiowizualnej w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów i Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, gdzie nie tylko poznałam specyfikę pracy kompozytora dla filmu, czy też serialu, podczas zajęć prowadzonych przez wykładowców takich, jak: Krzysztof Knittel, Maciej Zieliński, Krzesimir Dębski, Włodek Pawlik oraz Zygmunt Konieczny, ale również miałam możliwość uczestniczenia w wielu warsztatach, przede wszystkim z zakresu kompozycji muzyki filmowej, które prowadzili wybitni artyści, jak choćby: Michael Patterson, Paweł Mykietyn, Phill Niblock, Krzysztof Zanussi, Stanisław Syrewicz, Piotr Dumała, Maciej Strzembosz, Andrzej Titkow, ale również z muzyki elektronicznej, z udziałem Cezarego Duchnowskiego oraz Marka Chołoniewskiego.

Liczne spotkania ze studentami łódzkiej „filmówki” zaowocowały w 2010 roku współpracą z Joanną Smolarczyk, studentką animacji. To do jej filmu animowanego *On* skomponowałam muzykę oraz zapisałam całą ścieżkę dźwiękową¹⁰.

Był to również czas, kiedy zaczęłam tworzyć muzykę elektroniczną, jednak ostatecznie powstały trzy projekty elektroniczne, które są efektem pracy nad przekształcaniem brzmień instrumentów akustycznych: *Przebudzenie* na taśmę z 2009 roku, *Imagine* na taśmę z roku 2010 oraz projekt audiowizualny *Jest takie miejsce...* powstały w 2011 roku podczas zajęć na studiach podyplomowych.

6 Premiera spektaklu miała miejsce 2 lutego 2008 w Kinie Adria w Bydgoszczy.

7 Premiera spektaklu odbyła się 23 października 2009 w Piłski Domu Kultury w Pile.

8 Premiera miała miejsce 30 stycznia 2010 w Teatrze Zdrojowym im. H. Wieniawskiego w Szczawnie Zdroju.

9 Spektakle wystawiane m.in. podczas Międzynarodowych Warsztatów Teatru Sztuki Mimu *Milczące Ciało* w Warszawie i Tokyo.

10 Premierowy pokaz filmu odbył się 1 października 2010, podczas egzaminu studentów Wydziału Animacji w Państwowej Wyższej Szkole Filmu, Telewizji i Teatru im. L. Schillera w Łodzi.



Kiedy skończyłam studia podyplomowe, zwróciłam się ku poszukiwaniu innych źródeł inspiracji, sięgnęłam do źródeł muzyki, do starożytności i nierozzerwalnych związków muzyki z matematyką. Wtedy to liczby stały się głównym czynnikiem porządkującym moje kompozycje, które powstały w tym okresie. Niekiedy ograniczały się wyłącznie do obsady wykonawczej, jak na przykład w kompozycji z 2012 roku – *EPICentrum* na 3 perkusistów i 14 instrumentów, gdzie widoczna w tytule liczba Pi wyznacza ilość wykonawców oraz instrumentów, na których grają, natomiast dodatkowy instrument – kocioł *E* znajduje się w centrum sceny i jest obsługiwany przez wszystkich wykonawców. Najbardziej zdeterminowaną przez matematykę kompozycją była *Muzyka na akordeon, perkusję i orkiestrę smyczkową*. Utwór ten był przedmiotem mojej dysertacji doktorskiej i w każdym niemal zdarzeniu muzycznym przejawia związki z odkryciami Pitagorejczyków. Formę kompozycji wyznacza tetraktys – figura geometryczna, trójkątna, ukształtowana z 10 punktów, w której na każdy bok trójkąta przypadają 4 punkty – stąd cztery części utworu. Budowa tetraktysu wyznacza również kulminację kompozycji idealnie w jej centrum, zatem dążenia do kulminacji (cz. I i II) trwa tyle samo czasu, co jej rozładowanie (cz. III i IV). Ponadto dwie ostatnie części utworu są idealnym odbiciem lustrzanym dwóch pierwszych, ponieważ dokładne złożenie tetraktysu wzdłuż jego wierzchołka w kierunku podstawy dawało w rezultacie trójkąt prostokątny, również ważny w odkryciach matematycznych pitagorejczyków. Liczby porządkują przebieg czasowy kompozycji, jej formę, wartości rytmiczne, wysokości dźwięków, płaszczyzny dynamiczne i wszelkie elementy mojej *Muzyki*...

Ten etap mojej artystycznej podróży obfitował w wiele prawykonania podczas ważnych wydarzeń muzycznych w Polsce, Niemczech i Japonii, a także zostały nagrane i wydane płyty CD, na których między innymi znajdują się moje kompozycje (*Oratorium na Boże Narodzenie*, *Trzy pieśni na głos i fortepian do słów Haliny Poświatowskiej*, *Three Movemenst for percussion and string orchestra*¹¹, *Impressions* na dwa flety¹²).

Miałam także okazję do propagowania muzyki współczesnej i jej zastosowania w edukacji muzycznej podczas Festiwalu Nauki i Sztuki w Poznaniu, Konferencjach naukowo-Metodycznych w Warszawie, Poznaniu, w ramach cyklu wykładów organizowanych przez Katedrę Kompozycji poznańskiej Akademii Muzycznej *Ex Cathedra* oraz w mniejszych ośrodkach, jak choćby Gniezno. Udzielałam się również jako organizatorka życia kulturalnego w Gnieźnie, gdzie w latach 2009 – 2013 stworzyłam cykl koncertów *Kompozytorzy gnieźnieńscy i Goście*, na które zapraszałam kompozytorów z różnych ośrodków w Polsce, a podczas których również moi uczniowie mogli zaprezentować swoje utwory. Koncerty cieszyły się dużą popularnością, a ostatni odbył się w ramach II Królewskiego Festiwalu Artystycznego w Gnieźnie.

2. Osiągnięcia artystyczne i dorobek po uzyskaniu stopnia doktora sztuki

W kolejnych latach brałam udział w pracach organizacyjnych. Były to prace w Jury konkursów kompozytorskich, takich jak: Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski dla uczniów szkół muzycznych *Nowowiejski in memoriam* organizowany przez Zespół Szkół Muzycznych w Poznaniu, Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Andrzeja Koszewskiego (sekretarz Jury) organizowany przez Katedrę Kompozycji i Katedrę Chóralistyki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, a także Szkolny Konkurs Kompozytorski *MINIATURA* organizowany przez Państwową Szkołę Muzyczną I i II stopnia im. I. J. Paderewskiego w Koninie.

Było też wiele okazji do dzielenia się swoimi spostrzeżeniami i refleksjami na temat muzyki, a także dydaktyki oraz metodyki podczas wykładów organizowanych przez Katedrę

11 Płyty wydane przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, 2012, numery kolejno: AM 0-28, AM 0-30.

12 Płyta: Polish and Norwegian Composers. New chamber works, wydana przez Wydawnictwo Acte Préalable, 2013, AP0294.



Kompozycji poznańskiej Akademii Muzycznej *Ex Cathedra*, Ogólnopolskiej Konferencji Solfeżowej w Poznaniu, Forum Akademickiego w Poznaniu, III Międzynarodowego Młodzieżowego Projektu Edukacyjnego w Mińsku (Białoruś), a także w ramach Szkolnego Projektu Kompozytorskiego *MINIATURA*, gdzie poza wykładem na temat: *Współczesna miniatura muzyczna – gatunek uniwersalny, wszechstronny*, prowadziłam warsztaty kompozytorskie dla uczniów konińskiej szkoły muzycznej I i II stopnia. Napisałam również artykuł pt: *Synteza religijności i spekulacji liczbowych w twórczości Sofii Gubajduliny na przykładzie kompozycji „Siedem słów” na wiolonczelę, bajan i orkiestrę smyczkową*, który ukazał się w Piśmie Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu – *De musica commentarii*.

Ponadto miałam przyjemność, wraz z dr hab. Arturem Kroschelem, realizować i koordynować 11. Międzynarodowe Forum Kompozytorów w Poznaniu, a także poprowadzić jeden z paneli wykładów w ramach tego wydarzenia.

W latach 2013-2016 brałam udział w projekcie badawczym, kierowanym przez dr Annę Kędzierską, na temat: *Kompozytorzy poznańscy dydaktyce kształcenia słuchu*¹³, w ramach którego powstały 22 miniatury wokalne i wokально-instrumentalne. Mój udział w tym projekcie stanowi cykl sześciu miniatur na chór pt: *Messiaenada*¹⁴ oraz jedna kompozycja wokально-instrumentalna – *Piosenka na dobranoc* na sopran, wibrafon, marimbę i kontrabas¹⁵.

Obecnie prowadzę własny projekt badawczy, w którym obserwuję możliwości percepcyjne badanych podczas zajęć kształcenia słuchu, w odniesieniu do literatury muzycznej od XVI wieku do czasów współczesnych. Próbuję wskazać właściwą metodę, która będzie skuteczna zarówno dla wszystkich obszarów słuchu (wysokościowego, harmonicznego, poczucia rytmu, barwy i in.), jak i na wielu poziomach nauczania tego przedmiotu.

W 2017 roku zostałam przyjęta w poczet członków Związku Kompozytorów Polskich, jako członek kandydat.

Głównym jednak dla mnie nurtem jest praca kompozytorska, a po uzyskaniu stopnia doktora sztuki „dostałam skrzydeł”. Porzuciłam inspiracje liczbami oraz naukami ścisłymi, gdyż zbyt wiele mnie ograniczały. Powróciłam natomiast do zagadnień czasu, przemijania, znów stałam się obserwatorem ludzkich zachowań oraz przyrody.

Jeszcze w 2014 roku Kolegium Rektorskie Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu zwróciło się do mnie z prośbą o napisanie kompozycji na orkiestrę symfoniczną, która uczciłaby 95. rocznicę powstania naszej Uczelni¹⁶. Poczulałam się zaszczycona, gdyż spotkało mnie ogromne wyróżnienie. Na przełomie 2014 i 2015 roku powstał utwór *Zamglenia* na orkiestrę, który opatrzyłam następującą dedykacją: *Mojej Alma Mater z okazji Jubileuszu 95. lecia, z wdzięcznością...*¹⁷

W roku 2015 wzięłam udział w Konkursie dla młodych kompozytorów Akademii Muzycznej w Poznaniu, organizowanym przez Fundację Pro Veritate et Arte, którego głównym założeniem było uczczenie jubileuszu 1050. lecia chrztu Polski. Przedmiotem konkursu był projekt cyklu mszalnego (ordinarium missae) na solistów, chór i orkiestrę, w języku łacińskim lub polskim. Projekt mojej mszy został wybrany do dalszej realizacji i na przełomie roku 2015/2016

13 Pod takim tytułem ukazała się publikacja, wydana przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2016 roku.

14 Cykl powstał na przełomie 2014 i 2015 roku.

15 Utwór został skomponowany w 2015 roku.

16 Oficjalne pismo od Kolegium Rektorskiego Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, z dnia 2 kwietnia 2014 roku.

17 Prawykonanie utworu odbyło się 16 października 2015 roku podczas koncertu inauguracyjnego rok akademicki 2015/2016 w Auli Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu, w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, dyr. Jerzy Kosek.



skomponowałam *Mszę Jubileuszową* na sopran, baryton, chór i orkiestrę¹⁸ (utwór zostanie obszernie omówiony w kolejnym punkcie autoreferatu – str.).

W tym okresie powstały również kompozycje kameralne oraz utwory na instrument solo. Większość z nich jest owocem bliskiej współpracy z muzykami - wykonawcami, którym zostały dedykowane. Kompozycje te zostały wykonane podczas krajowych i międzynarodowych wydarzeń muzycznych w Polsce, Niemczech i Belgii.

W 2016 roku powstały dwa utwory: *Reflections* na wiolonczelę solo oraz *Whispers I* na altówkę i kontrabas. W *Reflections* skupiam się na barwie, która jest czynnikiem kształtującym cały utwór, poddając ten element ciągłym przemianom. Z kolei utwór *Whispers I* na altówkę i kontrabas, dedykowany Ewie i Szymonowi Guzowskiemu, jest oparty na kilkudziesięciowym motywie, który podlega przekształceniom rytmicznym, a także barwowym, poprzez zastosowanie różnego rodzaju sposobów wydobywania dźwięków z instrumentów. Na przełomie lat 2016 i 2017 powstała kompozycja *Gra cieni* na puzon i gong, początek cyklu *Cienie*, w którym główną ideą jest dialogowanie dwóch instrumentów, polegające na przejmowaniu barwy z wybrzmienia wcześniejszego dźwięku; nowe brzmienie wyłania się z cienia poprzedniego. W 2017 roku skomponowałam pieśń do słów Haliny Poświatowskiej – *Lubię tęsknić* na głos, klarnet i fortepian do słów Haliny Poświatowskiej, dla Aleksandry oraz Mikołaja Rykowskich. Utwór jest całkowicie zdeterminowany przez tekst, stąd uderzająca tęsknota, podkreślana przez dźwięk „e” w różnych rejestrach, dominacja ciemnej barwy. W tym samym roku powstała kompozycja dedykowana Ewie Murawskiej – *W chmurach* na trio fletowe. W chmurach znaczy tyle, co na szczytach gór, zatem słycać w utworze charakterystyczne struktury linearne, oparte na skali góralskiej, łączone i zestawiane z różnymi niekonwencjonalnymi sposobami gry na flecie, co w efekcie wywołuje wrażenie ogromnej przestrzeni. Kolejny utwór, który powstał w 2017 roku to *Dźwiękołajki* na fortepian i publiczność dziecięcą, który jest zaplanowaną improwizacją z udziałem dzieci, współtworzących kompozycję, poprzez „granie” na papierkach od cukierków, foliach, kartkach papieru. Ostatnią kompozycją, która została skomponowana w roku 2017 jest *Jiff* na kontrabas solo – miniatura – dedykacja dla Pani prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

Strumień czasu – Trwanie na kwartet smyczkowy, utwór skomponowany na przełomie 2017 i 2018 roku, dla zespołu Wieniawski Kwartet i opatrzony dedykacją: *Dla Wieniawski Kwartet z okazji 20-lecia pracy artystycznej, z najlepszymi życzeniami dalszych sukcesów*. W kompozycji tej staram się zestawić współczesność z przeszłością, pragnę zwrócić uwagę na fakt, że codzienność życia zbyt intensywnie zaprzęta naszą uwagę różnymi istotnymi sprawami, co powoduje automatyzację naszych zachowań, a jednak warto znaleźć choćby chwilę, na przemyślenia. Przywołuję zatem pewne wspomnienia i zatrzymuję je, aby trwały niemal w nieskończoność, bo tylko w taki sposób można zatrzymać bieg czasu, choć na chwilę. W 2018 roku skomponowałam kolejny utwór *Gra cienie* na klarnet i bęben wielki, dedykowany Barbarze Borowicz i Bartoszowi Sałdanowi, oraz *E-Motions* na wiolonczelę solo. Osnową dla całego 1-częściowego utworu jest dźwięk „E” w oktawie wielkiej początkowo, ale później również w wyższych rejestrach, na tle którego powstają rozmaite ruchy – *Motions*, wywołujące skrajne emocje, ostatecznie prowadzące do destrukcji jedyne constans kompozycji – dźwięku „E”. Z kolei inny utwór skomponowany również w tym roku, *Diffusions* na dwa klarnety został dedykowany dwóm klarnecistkom: Barbarze Borowicz oraz Kristine Dizon. Dyfuzja, czyli mieszanie, przenikanie starałam się uzyskać poprzez zestawianie i łączenie w głosach obu klarnetów różnych rodzajów wibracji, sposobów wydobywania dźwięków oraz skal (doryckiej, żydowskiej, arabskiej) z harmonią wywodzącą się z tzw. „czarnej muzyki”. Utwór prezentuje kilka dyfuzji – szczególnie mieszanie, przenikanie rozmaitych kultur, ludzi różnych ras, jest swoistym apelem przeciwko nietolerancji i rasizmowi.

18 Prawykonanie kompozycji miało miejsce 18 listopada 2016 roku, podczas Koncertu z okazji 1050. lecia Chrztu Polski w Auli Nova Akademii Muzycznej w Poznaniu, a wykonawcami utworu byli: Marzena Michałowska – sopran, Przemysław Czekala – baryton, Chór Kameralny Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (Paderewski Chamber Choir), przygotowany przez Marka Gandeckiego i Sławomirę Raczyńską, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, dyr. José Maria Florêncio.



W 2018 roku skomponowałam utwór na chór mieszany a cappella ...*kiedy my żyjemy...* Kompozycja powstała z okazji 100. rocznicy odzyskania niepodległości przez Polskę, zatem utwór zawiera następującą dedykację: *POLSCE – MOJEMU KRAJOWI – Z OKAZJI 100. ROCZNICY ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI*. Jego prawykonanie planowane jest na listopad 2018 roku (wyk: Paderewski Chamber Choir, dyr. Marek Gandecki).

W czasie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki moja współpraca z Teatrem Sztuki Mimu Stefana Niedziałkowskiego również zaowocowała kolejnymi spektaklami pantomimy.

Jeszcze skomponowana w 2014 roku muzyka do spektaklu *Milczący aktor podczas pracy*, została wykorzystana w następnym roku. W latach 2015 i 2016 pracowałam nad muzyką do dwóch kolejnych spektakli: *Kreator* z 2015 roku oraz *Kreator – Intuicja. Zaślubiny ze sztuką* – spektakl z roku 2016¹⁹

Efektom obu ostatnich spektakli: *Kreator* oraz *Kreator – Intuicja. Zaślubiny ze sztuką* jest film pt. *Kreator*, zrealizowany przez Andrzeja Michałowskiego i Stefana Niedziałkowskiego, do którego wykorzystana została moja muzyka²⁰.

Duże znaczenie w mojej obecnej działalności odgrywa muzyka improwizowana (jednak nie jazzowa). W koncertach uczestniczę jako moderator oraz muzyk, grający na różnych instrumentach (fortepian, flety, mniejsze instrumenty perkusyjne, itp.) w rozmaitych obsadach wykonawczych, zespołach. Wraz z dr Katarzyną Taborowską współorganizuję cykle koncertów muzyki improwizowanej *Patchwork*, które regularnie odbywają się w Sali Błękitnej Akademii Muzycznej w Poznaniu.

Moje utwory, skomponowane jeszcze przed uzyskaniem stopnia doktora sztuki, doczekały się wielu wspaniałych kolejnych wykonań, na rozmaitych koncertach organizowanych w ramach ważnych wydarzeń muzycznych i podczas festiwali muzyki współczesnej – krajowych oraz międzynarodowych – jak na przykład: Międzynarodowa Konferencja z cyklu *Musica practica, musica theoretica* (*Pejzaż zimowy* na fortepian z 2011 roku), Międzynarodowe Prezentacje Teatru Sztuki Mimu *Silence of the Body/Milczące Ciało* (muzyka do spektaklu *Kreator – Intuicja. Zaślubiny ze sztuką* z roku 2016), Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej *Poznańska Wiosna Muzyczna* (*Inter-actions* na fortepian, altówkę i kontrabas z 2014 roku), Teheran International Contemporary Music Festival w Teheranie (*Inter-actions* na fortepian, altówkę i kontrabas z 2014 roku), Międzynarodowy Młodzieżowy Projekt Edukacyjny w Mińsku (*Na początku było słowo...* na chór mieszany a cappella do słów B. Czerwonki z roku 2011), *Musica Moderna* w Łodzi (*Duo* na skrzypce i fortepian z 2009 roku), a także na wielu lokalnych koncertach i recitalach dyplomowych. Ponadto w 2015 roku ukazała się płyta CD z kolejnym moim utworem *Pejzaż zimowy* na fortepian, w wykonaniu Marii Koszewskiej-Wajdzik, a wydana została przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (CD – AM 0-49, Poznań 2015).

Na moje kompozycje zwrócili swoją uwagę niektórzy wykonawcy i teoretycy, omawiając je podczas konferencji, na przykład podczas III Forum Akademickiego *Refleksje z zawodowych doświadczeń instrumentalistów* w poznańskiej Akademii Muzycznej, dr hab. Ewa Murawska wygłosiła referat na temat: *Kilka refleksji na temat współczesnej twórczości fletowej kompozytorów poznańskich. Prezentacja utworów Janusza Stalmierskiego, Marii Ćwiklińskiej, Artura Kroschela, Barbary Kaszuby, Agnieszki Zdrojek-Suchodolskiej*, podczas którego omówiła dwa moje utwory: *Whiffs from The North* na flet solo z 2012 roku oraz *Impressions* na dwa flety z roku 2013.

Z kolei Ada Krzyczkowska napisała artykuł: *Postrzeganie czasu w muzyce. Analiza „Reflections for Cello” Agnieszki Zdrojek-Suchodolskiej*, który został opublikowany na stronie meakultura.pl

19 Wszystkie te spektakle zostały wystawione w Mazowieckim Instytucie Kultury, a także w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

20 Premiera filmu miała miejsce 12 grudnia 2017 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.



OMÓWIENIE OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO

W nawiązaniu do ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym (art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.), jako osiągnięcie artystyczne przedstawiam *Mszę Jubileuszową* na sopran, baryton, chór i orkiestrę, utwór skomponowany na przełomie 2015 i 2016 roku²¹. Czas trwania kompozycji – ok. 30 minut, obsada wykonawcza: sopran, baryton, chór mieszany (SATB), orkiestra: flet (1), obój (1), klarnet w stroju B (1), fagot (1), waltornie w stroju F (2), trąbka w stroju C (1), puzon (1), perkusja (2 wykonawców), skrzypce I (6), skrzypce II (4), altówki (4), wiolonczele (3), kontrabas (1).

Z okazji 1050. rocznicy Chrztu Polski – taką dedykację zawiera *Msza Jubileuszowa* na sopran, baryton, chór i orkiestrę, utwór skomponowany na przełomie roku 2015 i 2016. Rocznicą tą skłoniła mnie do głębokich refleksji na temat początków chrześcijaństwa w Polsce, czasów bardzo odległych.

Uważa się, że: *Jednym z najdonioślejszych aktów politycznych państwa Mieszka I było przyjęcie chrześcijaństwa*²². Powszechnie wiadomo, że Mieszko I poślubił córkę księcia czeskiego Bolesława I – Dobrawę – i przyjął chrzest wraz z całym dworem, po czym konsekwentnie nastąpiła chrystianizacja całego kraju. Wydarzyło się to w czasie, kiedy na dworze Ottona I myślano o założeniu arcybiskupstwa w Magdeburgu, które w sferze kościelnej miało realizować program ekspansji wschodniej cesarstwa. Czechy nie posiadały wówczas swojego biskupstwa i należały do diecezji bawarskiej w Ratyzbonie. Polska miała podlegać pod diecezję magdeburską, jednak Mieszko I uprzedził działania Ottona, dokonując chrystianizacji Polski dwa lata wcześniej, niż arcybiskupstwo w Magdeburgu zostało powołane do życia. W ten sposób Mieszko zapewnił Polsce status biskupstwa misyjnego, które podlegało bezpośrednio Rzymowi, natomiast za panowania Bolesława Chrobrego, biskupstwo misyjne zmieniło się na arcybiskupstwo, podczas gdy Czechy, wcześniej schryścianizowane, dopiero około połowy XIV wieku uzyskały własne arcybiskupstwo.

Wszystkie te czyny świadczą o dużej przeczności księcia Mieszka I oraz o jego ogromnym zaangażowaniu w losy Polski.

Mnie jednak bardziej interesują odczucia zwykłych ludzi, ludzi wówczas żyjących, dla których cała ta sytuacja w ogóle nie musiała być łatwa. Problem ten nie dotyczy współcześnie żyjącego człowieka, ponieważ jako małe, niczego nieświadome dzieci (niemowlęta) zostajemy ochrzczeni, jednak dorastamy w przeświadczeniu, że jest to słuszna droga. Nasi rodzice również zostali ochrzczeni w wieku niemowlęcym, podobnie ich rodzice. Następnie my niesiemy nasze dzieci do chrzcielnicy i gdy dorastają, wspieramy je, uczymy jak postępować zgodnie z tym, czego nas nauczyli rodzice, a ich z kolei – nasi dziadkowie. Jest to tradycja chrześcijańska, trwająca ponad tysiąc lat. Jednak w roku 966, kiedy następowała chrystianizacja Polski, ówczesny człowiek był w pełni świadomy i już wierzący. Musiał jednak przyjąć do wiadomości fakt, że od tej pory jest tylko jeden Bóg.

Refleksje te stały się dla mnie punktem wyjścia w tworzeniu *Mszy Jubileuszowej*, która składa się z pięciu części: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (łącznie z *Benedictus*) oraz *Agnus Dei* i wykorzystuje tekst w języku łacińskim.

Kameralna obsada orkiestry, gdzie instrumenty dęte grają solo, a smyczkowe są często dzielone, ukazuje obraz wiary o charakterze bardzo intymnym, indywidualnym, introwertycznym.

Elementem spajającym cały utwór, jest motyw nieśmiałej i pokornej prośby (w *Kyrie*), który przybiera momentami postać wręcz żarliwego, uporczywego błagania (w *Agnus Dei*), wyrażony za pomocą ostentacyjnie repetowanego pojedynczego dźwięku, na przykład w części I – *Kyrie*,

21 Utwór znalazł się na płycie: *Strumień czasu. Retrospekcje*, wydanej przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, 2018, AM 0-80.

22 J. Wyrozumski – *Historia Polski do roku 1505*, PWN Warszawa, 1978, s. 120.



w głosie gran cassy, w taktach od 42 do 48:

Musical score for percussion instruments: Tm-t., Ptto s., Gr. C., and Tub. B. The score shows rhythmic patterns with dynamic markings *mp* and *p*.

Stanowi on jeden z motywów-symboli, obok którego występuje inny – motyw krzyża – będący podstawowym symbolem wiary chrześcijańskiej, który również wielokrotnie ukazuje się na przestrzeni całego utworu, jak choćby w *Kyrie* w głosach chóru²³:

Musical score for vocal parts: S., A., T., and B. The score shows the lyrics "Ky-ri-e, Ky-ri-e E-le-i-son." with dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *mp*.

czy też w sekcji instrumentów dętych drewnianych w *Glorii* (takty: 214-217):

Musical score for woodwind instruments: Fl., Ob., Cl., and Fg. The score shows melodic lines with dynamic markings *mf* and *mp*.

23 Fragment ten się na 7 stronie partytury i mieści się w taktach: 34-40.



Cała kompozycja opiera się na średniowiecznych skalach kościelnych, głównie doryckiej, eolskiej i jońskiej, toteż wszelkie przebiegi linearne i wertykalne operują materiałem dźwiękowym z nich się wywodzącym. Zastosowanie fragmentów skali doryckiej, szczególnie w jednej, ale najważniejszej części Mszy Jubileuszowej – *Credo*, ma przywołać skojarzenia z najstarszym polskim hymnem – *Bogurodzicą*. Jako przykład może posłużyć krótki fragment sekcji instrumentów smyczkowych z tej części, gdzie w głosach skrzypiec I i II nałożone na siebie są dwie frazy w skali doryckiej od dźwięku e^2 oraz od h^{24} :

The image shows a musical score for string instruments. It consists of four staves: Vni. I (Violin I), Vni. II (Violin II), Vli. (Viola), and Vci. (Cello). The music is in Dorian mode, starting on e^2 and h^{24} . Dynamics include *p*, *pp*, and *s.t.* (sustained tone). The Viola part has a marking *tutti, div. ord.* (tutti, divided order).

Klamrą spinającą całą kompozycję jest również zestawienie motywu prośby (głos oboju w poniższym przykładzie) z motywem odchodzących od niego dźwięków (głos kłarnetu), symbolizujący ludzkie obawy, wątpliwości, niepewność. Poniżej znajduje się zestawienie przykładów z I części kompozycji (takty: 29-33):

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of four staves: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and Fg. (Bassoon). The score includes dynamics like *mp*, *mf*, and *p*. There is a tempo marking *rit.* and a note value $\text{♩} = \text{ca } 70$. The Flute part has a marking *rit.* and a note value $\text{♩} = \text{ca } 70$.

oraz z ostatniej, gdzie motyw ten, przekształcony rytmicznie (w głosie altówek) i rozbudowany, ukazuje się w grupie instrumentów smyczkowych²⁵:

24 Fragment ten znajduje się na 38 stronie partytury i mieści się w taktach: 307-310.

25 Fragment ten znajduje się na 64 stronie partytury i mieści się w taktach: 509-518.



Ukazane powyżej elementy, są fundamentem całej kompozycji, konsekwentnie przenikają przez kolejne jej części, wpływając na spójność całości. Niemniej jednak każda część *Mszy Jubileuszowej* stanowi swoistą odrębność, z uwagi na obsadę wykonawczą (soliści oraz chór), ale i na charakter. Kompozycja zdominowana jest również poprzez zestawienie dwóch aspektów, które ścierają się na przestrzeni całego utworu: wzniosłości wydarzenia, czyli momentu przyjęcia przez Polskę chrztu oraz wątpliwości, niepewność, które mogły towarzyszyć wówczas Polakom.

Część pierwsza – *Kyrie* – skomponowana na chór i orkiestrę, rozpoczyna się uroczystym wstępem, w tempie umiarkowanym i to tu pojawiają się po raz pierwszy wszelkie motyw-symboly, scalające kompozycję: motyw krzyża, motyw prośby, czy też motyw obawy. Wzniosłość wydarzenia, jakie miało miejsce w 966 roku podkreślają dźwięki dzwonów rurowych, pojedynczych z początku, a także trąbki, w charakterystycznym pochodzie kwart. Te dwa połączone zdarzenia muzyczne, nie tylko rozpoczynają całą *Mszę Jubileuszową*, ale również zamykają 32-taktowy wstęp oraz całą część I kompozycji, nadając jej odświętny, dostojny charakter:

I. Kyrie

Andante (♩ = ca 70)

A. Zdrojek-Suchodolska

W taktie 33 chór zaczyna szeptać w pozornym nieładzie, zagubieniu tekst *Kyrie Eleison*, czemu towarzyszą dialogujące instrumenty dęte i smyczkowe w skali eolskiej od dźwięku g (w różnych rejestrach), wprowadzając charakter skupienia, kontemplacji. Charakter ten przejmuje chór, szczególnie tenory, intonując w skali eolskiej *Kyrie Eleison* począwszy od taktu 41. Jednak już od taktu 59 znów następuje zwątpienie ukazane w głosach chóru, kiedy to pojawia się przez chwilę szeptany tekst *Christe Eleison*, ale również w orkiestrze poprzez zastosowanie techniki



tremolo w instrumentach smyczkowych i tremolando w instrumentach dętych. Ostatecznie od taktu 78 powraca skupienie i kontemplacja, kiedy to w głosie altów pojawia się tekst *Kyrie Eleison* w skali eolskiej od dźwięku g^1 , a towarzyszy mu uroczyste bicie dzwonów i kwartowy pochód trąbki.

Część druga – *Gloria* – skomponowana została na sopran, baryton, chór i orkiestrę. Posiada ona wstęp z bardzo charakterystycznym rytmem:

Maestoso (♩ = ca 100)

Ten pięciotaktowy schemat w samym wstępie ukazuje się trzykrotnie, a za czwartym pojawieniem się jego pierwszego taktu w głosie werbla wprowadza chór, którego głosy stopniowo wchodzi od sopranów, poprzez tenory i alty, aż do basów, kontynuując początkowy schemat rytmiczny gran cassy i trąbki. Wstęp ten pełni też rolę łącznika, pojawiającego się na przestrzeni omawianej części kompozycji czterokrotnie (poza wstępem): od taktu 139, rozbudowany o dwa takty, wprowadza baryton solo, który kontynuuje schemat rytmiczny zawarty w głosach waltorni i puzonu; w takcie 191, przekształcony, wprowadza dialog chóru – głosy męskie divisi, następnie tutti chóru i kolejno głosy żeńskie divisi; w takcie 216 ukazuje się w wersji skróconej, wprowadzając stopniowo kolejne głosy chóru, nawiązując do pierwszego jego wejścia, jednak tym razem od altów, przez tenory i soprany, na basach kończąc, po czym następuje bardzo śpiewny duet głosów solo – sopranu i barytonu; ostatecznie od taktu 231, w wersji podstawowej, wprowadzając stopniowo głosy chóru i solistów do zakończenia tej części na słowie *Amen*.

Jest to część o bardzo uroczystym charakterze, gdzie głosy solo dialogują ze sobą, przeplatając się z chórem. Często stosowany zabieg stopniowego wprowadzania głosów od jednego do tutti w chórze, stanowi jednoczenie się w wierze chrześcijańskiej, natomiast liczne wznoszące się i opadające pochody sekundowe w poszczególnych głosach orkiestry oddają jednak wahanie, niepewność. Pozostawiony do wybrzmienia ostatni dźwięk tam-tamu pozostawia pewną refleksję – z jednej strony jest to znak tęsknoty za czymś, a z drugiej zaś, pomost łączący coś co było, z tym co będzie.

Część trzecia – *Credo* – powstała na baryton solo, chór i orkiestrę, gdzie solista pełni rolę przewodnika, chór odzwierciedla lud, orkiestra natomiast obrazuje odczucia ludu. Stanowi ona ciągle narastanie, nabrzmiewanie, rodzi się bowiem z niczego, z pojedynczego dźwięku trójkąta



i nieśmiało wyszeptanego przez baryton solo słowa: *Wierzę*. Słowo to rozchodzi się niby echo wśród chóru, podczas gdy orkiestra tworzy wizję pełną niepewności i obawy poprzez liczne tremola (instrumenty smyczkowe) i tremolanda (instrumenty dęte drewniane), po czym pojawiają się krótkie przebiegi linearne w skali doryckiej, tworzące obraz skupienia, ukojenia. Jednak niepewność szybko powraca, poprzez narastające tremola w grupie instrumentów smyczkowych oraz tremolanda w dętych drewnianych.

Od taktu 277 zanika niepewność i obawa, a pozostaje skupienie na modlitwie, wyrażone przez przeplatające się struktury linearne, oparte na skali doryckiej. Wyznanie wiary jest jakby pewniejsze, choć nadal nieśmiało szeptane przez dwa głosy chóru: tenory i basy, a następnie – od taktu 293 – już mówione przez męskie głosy chóru, a od 301 – przez żeńskie, po czym od taktu 307 cały chór recytuje dalszy ciąg *Credo*. Kolejne zwątpienie następuje w takcie 336, kiedy to osamotnione żeńskie głosy chóru wyznają wiarę i zaprzestają to czynić w 341. Jednak kolejne, ostateczne zniweczenie wszelkich wątpliwości następuje od taktu 353, gdy basy zaczynają szeptem wypowiadać dalszą część tekstu *Credo*, następnie dołączają tenory oraz altys i ostatecznie, wraz z wejściem sopranów, dynamika narasta i szept zmienia się na wyraźną, pewną recytację, dochodzącą do dynamiki bardzo głośnej. Utwierdzenie się w wierze następuje od taktu 373, kiedy to instrumenty dęte blaszane pewnie wspierają wielokrotnie śpiewane przez baryton solo i cały chór słowo: *Credo*. Jest to fragment bardzo uroczysty, majestatyczny, wręcz patetyczny. Uspokojenie, wyciszenie przychodzi wraz z taktem 391 i trwa do końca tej części – zamyka ją słowo *Amen*, śpiewane przez baryton solo. Część ta ilustruje metamorfozę, jaka musiała zajść na samym początku w duszy każdego człowieka. Ukazuje wiarę niepewną, pełną pytań, wątpliwości, która ostatecznie przeżywa ogromny rozkwit w społeczeństwie polskim.

Część czwarta – *Sanctus* – na sopran, baryton i orkiestrę, to subtelny dialog głosów solo: sopranu i barytonu, na tle wysoko „zawieszonyj” orkiestry, obrazującej pewien wycinek czasu, chwilę, ułamek sekundy. Ten moment sprawia wrażenie przemieszczania się, poprzez wprowadzenie ruchu ósemkowego w dolnym głosie skrzypiec II, od taktu 456, a następnie migrującego w różnych głosach orkiestry. Od taktu 434 w głosach instrumentów dętych blaszanych pojawia się charakterystyczny motyw rytmiczny, przywodzący na myśl *Glorię* i wprowadzający uroczysty charakter, jednak jego przebieg jest tu o wiele łagodniejszy. Motyw ten zawsze towarzyszy słowom: *Hosanna in excelsis*:

The image shows a musical score for measures 434 to 439. It consists of three staves: Tr. (Trumpets), Cor. 1 & 2 (Cornets), and Tbn. (Tubas). The music is in 3/4 time. The Tr. staff has a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The Cor. 1 & 2 staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The Tbn. staff has a bass line with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. Slurs and hairpins indicate the dynamic changes across the measures.

Jest to czas na świadome i beztroskie wychwalanie Pana, jedyne Boga Najwyższego, dlatego część ta charakteryzuje się subtelnością, lekkością oraz łagodnością.

Część piąta – *Agnus Dei* – skomponowana na sopran, baryton, chór i orkiestrę, to część finałowa. Jednak nie charakteryzuje się euforią, jak *Gloria* lecz bije stąd wielka pokora. Sześć pierwszych taktów tej części, to swoiste zawahanie, nieśmiała próba, która w takcie 7 przechodzi w pokorną prośbę, poprzez zastosowanie motywu prośby w głosie skrzypiec II, który się rozmywa. Jednak wejście sopranu solo w takcie 519 potęguje odczucie pokornej prośby, wysławianej przez samotnego człowieka, która wzmacnia się od taktu 528, kiedy najpierw obój, a następnie flet dołączają się do tego aktu, tworząc ze sobą oraz z sopranem solo dialog. Prośba



ta dalej narasta, aż od taktu 561 przeradza się w zbiorowe pokorne błaganie – dołącza się chór, a następnie baryton solo na tle motywu prośby, ukazanego w głosach: werbla, użytego bez sprężyn oraz altówek. Po osiągnięciu ostatecznej kulminacji w takcie 580, następuje spokój, wyciszenie. Powraca motyw prośby z początku tej części, na tle którego w rozchodzącym się w głosach wokalnych słowie *Amen*, następuje pogodzenie się z losem.

Msza Jubileuszowa zawiera podstawowe treści uniwersalne w odniesieniu do odległych czasów, mianowicie ścieranie się ówczesnego nowego ze starym. Ilustruje początkowe obawy przed nowym, obawy które towarzyszą każdemu człowiekowi, i które później przeradzają się w fascynację, ekscytację tym nowym. Z drugiej strony ukazuje jednocześnie tęsknotę za starym, za utratą czegoś, może istotnego. Nowe, zwykle lepsze, wypiera stare, jednak nie powinno się to dokonywać bezrefleksyjnie.

Podobnie moja droga kompozytorska jest ciągłym wyważaniem starego i nowego, przeszłości i przyszłości. Bardzo często spoglądam w przeszłość, poszukując inspiracji i z właściwym dystansem analizując to, co było. Takie retrospekcje pozwalają mi wyciągać wnioski na przyszłość, tworzyć nowe kompozycje – pozwalają dalej podążać własną drogą.

15.09.2018 r.

Agnieszka Idziejko-Suchocińska