

dr Katarzyna Anna Kwiecień-Długosz
adiunkt w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego
Uniwersytetu Zielonogórskiego

Autoreferat

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe / artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania.

- **dyplomy i stopnie artystyczne**

2012 (stopień doktora sztuki muzycznej)

Dyplom uzyskania stopnia doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej: kompozycja i teoria muzyki, specjalność: kompozycja

Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Tytuł pracy doktorskiej: „Adaptacja elementów i strategii tłumaczenia symultanicznego w muzyce instrumentalnej na przykładzie utworu «Musica simultanea» na orkiestrę symfoniczną”

(promotor: prof. Juliusz Karcz, recenzenci: prof. Mirosław Bukowski, prof. Stanisław Krupowicz)

2012 (studia podyplomowe)

Świadectwo ukończenia Podyplomowych Studiów Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Audiowizualnej

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

2003 (tytuł magistra sztuki)

Dyplom ukończenia studiów magisterskich na kierunku kompozycji i teorii muzyki, w zakresie specjalności: kompozycja

Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

1998 (tytuł zawodowy muzyk instrumentalista)

Dyplom ukończenia Szkoły Muzycznej II stopnia

Państwowa Szkoła Muzyczna im. Mieczysława Karłowicza w Zielonej Górze

Przedmiot główny: fortepian (prof. Karol Schmidt)

- **dyplomy i stopnie naukowe**

2008 (studia podyplomowe)

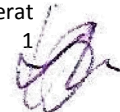
Świadectwo ukończenia czterosemestralnych studiów podyplomowych w zakresie tłumaczenia, specjalność polsko-niemiecka

Szkoła Tłumaczy i Języków Obcych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

2006 (tytuł magistra)

Dyplom ukończenia uzupełniających studiów magisterskich na kierunku filologia w zakresie lingwistyki stosowanej

Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



2004 (tytuł licencjata)

Dyplom ukończenia studiów wyższych zawodowych na kierunku filologia w zakresie nauczania języka niemieckiego

Kolegium Języków Obcych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych

01.11.2012 – obecnie

Adiunkt w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego

01.09.2008 – 31.10.2012

Asystent w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego

01.10.2005 – 30.06.2008

Wykładowca w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego
(na podstawie umów cywilnoprawnych)

01.09.2015 – 14.09.2016

Nauczyciel kontraktowy w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. im. M. Karłowicza w Zielonej Górze
(w wymiarze 5/18 etatu, prowadzone przedmioty: improwizacja fortepianowa, podstawy kompozycji)

01.09.2006 – 31.12.2006

Nauczyciel stażysta w Szkole Muzycznej I i II st. im. I. J. Paderewskiego w Koninie
(w wymiarze 14/18 etatu, prowadzone przedmioty: kształcenie słuchu, harmonia)

Omówienie osiągnięć artystycznych i dorobku

Moja edukacja zawsze przebiegała dwutorowo: wykształcenie ogólne i muzyczne zdobywałam w oddzielnych szkołach i obie te ścieżki miały dla mnie tę samą wagę. Edukację w szkole muzycznej rozpoczęłam w wieku ośmiu lat, jako instrument główny wybierając fortepian, co w dużym stopniu zdeterminowało moje pojmowanie muzyki, wpływając przede wszystkim na rozwój myślenia harmonicznego i postrzegania utworów muzycznych przez pryzmat ich formy. Z wczesnego okresu edukacji muzycznej pamiętam głównie fascynację łatwymi utworami Jana Sebastiana Bacha i moje pierwsze, dziecięce próby twórcze wzorowane na menuetach z *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

Wybór kompozycji jako drogi rozwoju zaczęłam jednak brać pod uwagę dopiero w trakcie nauki w szkole muzycznej drugiego stopnia, dzięki zajęciom prowadzonym przez kompozytora, prof. Juliusza Karcza. Obowiązkowy dla pianistów przedmiot *Nauka akompaniamentu z czytaniem a vista* płynnie przekształcił się w moim wypadku w lekcje kompozycji, wzbogacone o elementy kontrapunktu, analizy muzycznej, a także gry utworów i transkrypcji na cztery ręce. W tamtym okresie, obok muzyki Bacha, największy wpływ wywarła na mnie twórczość Ludwiga van Beethovena. Zarówno w sonatach fortepianowych, jak i kwartetach smyczkowych czy symfoniach tego kompozytora, które poznawałam w formie transkrypcji, podziwiałam jego żelazną logikę formalną, doprowadzoną do mistrzostwa pracę przetworzeniową i technikę wariacyjną oraz niezwykłą ekonomię w gospodarowaniu materiałem muzycznym. Wszystkie te cechy traktuję obecnie jako ważny element własnego warsztatu kompozytorskiego.

Inne przedmioty teoretyczne, prowadzone przez znakomicie przygotowanych nauczycieli (Ewa Tuchowska, Elżbieta Kusz), dawały także możliwość poznawania czy choćby zetknięcia się z muzyką



XX wieku. Z tamtego czasu pamiętam głównie moją fascynację twórczością kompozytorów rosyjskich (S. Prokofiew, D. Szostakowicz), a także zainteresowanie kompozycjami Grażyny Bacewicz i wczesnym okresem twórczości Witolda Lutosławskiego. Ich wpływy widoczne były w moich pierwszych kompozycjach: utworach na fortepian, kwartet smyczkowy i inne zespoły kameralne oraz pieśniach, z których kilka udało się zaprezentować podczas koncertów w szkolnej auli i w sali Filharmonii Zielonogórskiej. Równolegle, będąc jeszcze uczennicą ostatnich klas szkoły muzycznej, rozpoczęłam pracę w charakterze organistki liturgicznej w kościele pw. Św. Ducha w Zielonej Górze, którą kontynuowałam przez cały okres studiów. Korzystając z dostępu do instrumentu, starałam się poznać literaturę organową, przede wszystkim utwory J. S. Bacha i C. Francka, a później także O. Messiaena.

Równocześnie rozwijałam zainteresowania pozamuzyczne, związane z nauką w klasie humanistycznej liceum ogólnokształcącego, przede wszystkim literackie i językowe. Bliska stała mi się twórczość C. K. Norwida i K. I. Gałczyńskiego, a z literatury zagranicznej największe wrażenie zrobiły na mnie powieści M. Prousta i J. Joyce'a. Chętnie uczyłam się języków obcych, szczególnie niemieckiego, później także angielskiego. Szybko zaczęłam sięgać po dostępną wówczas w ograniczonym stopniu literaturę obcojęzyczną w oryginale, podejmując własne pierwsze próby jej tłumaczenia. W tamtym czasie były to przede wszystkim dzieła J. W. Goethego, F. Schillera i E. A. Poe'ego.

Studia kompozytorskie

Decyzja o podjęciu studiów kompozytorskich wynikała w naturalny sposób z chęci kontynuowania aktywności twórczej, choć nie była pozbawiona pewnych wątpliwości, zarówno natury czysto pragmatycznej, jak i związanych z moimi zainteresowaniami filologicznymi. Na szczęście wkrótce okazało się, że oba te obszary da się pogodzić. W latach 1998-2003 studiowałam kompozycję w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, w klasie prof. Mirosława Bukowskiego. Równolegle do studiów muzycznych, w 2001 roku podjęłam studia licencjackie na kierunku filologia w zakresie nauczania języka niemieckiego w Kolegium Języków Obcych Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

Okres studiów kompozytorskich wspominam przede wszystkim jako czas wyężonej nauki rzemiosła twórczego i poszerzania horyzontów intelektualnych w oparciu o relację mistrz-uczeń. Z wdzięcznością wspominam postawę pedagogiczną profesora Mirosława Bukowskiego, który potrafił połączyć surowe wymagania co do technicznej strony pracy kompozytorskiej z życzliwym i serdecznym stosunkiem do adeptów tej sztuki¹. Moje nazbyt ambitne zapędy potrafił ostudzić stwierdzeniem, iż „rzeźbiarz, zanim zacznie rzeźbić piękne posągi, musi nauczyć się ociosywać kamienie na bruk”. Z drugiej strony zawsze hojnie dzielił się ze mną swą bogatą wiedzą techniczną, również z dziedziny instrumentacji, popartą doświadczeniem dyrygenckim. Oceniając moje prace, profesor Bukowski szczególnie dużą wagę przywiązywał do logiki formalnej i rozwoju dramaturgii w utworze, co w pełni pokrywało się z moim sposobem myślenia o muzyce. Formalnym punktem wyjścia dla moich kompozycji była często swobodnie interpretowana forma sonatowa. Zajęcia obejmowały także szczegółową i wielogodzinną nieraz analizę partytur innych kompozytorów, m. in. B. Bartóka, I. Strawieńskiego, M. Ravela, F. Martina, czy W. Lutosławskiego, którego pan profesor szczególnie cenił. Dzięki niemu poznałam także dźwiękowy świat George'a Crumba, którego muzyka jest dla mnie do dziś ważnym źródłem inspiracji.

Poza omawianiem kwestii czysto technicznych, zajęcia z kompozycji często przeradzały się w wymianę myśli czy dyskurs intelektualny. Pan profesor nieraz zaskakiwał mnie obszerną wiedzą pozamuzyczną, czytaniem i otwartym stosunkiem do świata. U swoich studentów potrafił dostrzec ich

¹ Okres moich studiów w klasie prof. M. Bukowskiego opisałam w artykule: „Spacer w gęszczy z przewodnikiem. Nauka kompozycji u profesora Bukowskiego – wspomnienia”, w: Literska B., Ciesielski R. (red.), „Przestrzenie recepcji muzyki współczesnej”, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2008, s. 109-115.

wrodzone predyspozycje i starał się je rozwijać, podążając za ich zainteresowaniami. Jak sam mawiał, „doskonała pedagogika polega na tym, że pierwsza rzecz – to nie przeszkadzać!”². Tę maksymę staram się dziś sama stosować w relacji z moimi studentami.

Na ukształtowanie mojej postawy kompozytorskiej wpływ miało także wielu innych pedagogów poznańskiej Akademii Muzycznej. W szczególności sposób chciałabym w tym miejscu wspomnieć zajęcia z przedmiotu *Techniki kompozytorskie XX w.*, prowadzone przez prof. Lidę Zielińską. Dzięki nim spojrzałam na kompozycję z innej strony: motywacje i postawy twórcze licznych kompozytorów-eksperymentatorów, świat mikrotonów i muzyki elektronicznej, twórczość Weberna, Varèse’a, Cage’a, Messiaena, Stockhausena czy Bouleza, stosowanie otwartych form – cała ta wiedza, wzbogacona niejednokrotnie nagraniami z prywatnej fonoteki pani profesor, dała mi bardzo szeroki obraz muzyki XX wieku i pomogła w uświadomieniu sobie, że różnorodność w sztuce jest ogromną wartością³. Cennym doświadczeniem okresu studiów były także spotkania z kompozytorami organizowane na uczelni, m. in. przez studenckie koło naukowe. Do zaproszonych gości należeli Arvo Pärt, Krzysztof Meyer, Florian Dąbrowski, Andrzej Koszewski.

Okres studiów obfitował w okazje do wykonań kompozycji, które miały miejsce przede wszystkim w ramach koncertów kompozytorskich w auli Akademii Muzycznej i w Centrum Kultury Zamek, a także podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”. Ostatnie lata studiów przyniosły mi też pierwsze wykonania zagraniczne: w 2002 roku napisałam **Fantazję toccatową** na fortepian solo na zamówienie Marcina Dominika Głucha, którą pianista następnie wykonał w Szwecji⁴. Zaś w 2003 r. zostałam laureatką III nagrody (I nie przyznano) w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Reinl-Preis 2003” w Wiedniu za utwór kameralny **Quattro episodi per cinque esecutori**. Utwór został następnie wykonany w Hochschule für Musik und Theater w Monachium⁵.

Zwieńczeniem studiów kompozytorskich, zakończonych dyplomem z wyróżnieniem, był **Koncert na wiolonczelę i orkiestrę**, dedykowany prof. Mirosławowi Bukowskiemu. Napisanie tego utworu poprzedzone było wnikliwym przestudiowaniem *Koncertów wiolonczelowych* Dymitra Szostakowicza i Witolda Lutosławskiego, a także *Suit wiolonczelowych* Benjamina Brittena. Swoistym „studium wiolonczeli” przed napisaniem koncertu stało się też moje **Capriccio** na wiolonczelę solo (2002)⁶. Wiolonczela do dziś zresztą pozostaje jednym z moich ulubionych instrumentów.

Opis ważniejszych osiągnięć artystycznych przed uzyskaniem stopnia doktora

Tuż po zakończeniu studiów w poznańskiej Akademii Muzycznej kilka moich utworów zostało dostrzeżonych w krajowych i międzynarodowych konkursach kompozytorskich. W październiku 2003 r. otrzymałam wyróżnienie w kategorii pieśni popularnej w konkursie kompozytorskim ogłoszonym przez Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu i Fundację „Pro Arte” z okazji XXV-lecia pontyfikatu Papieża Jana Pawła II za pieśń „**Jest taki Polak**”. Pisząc tę pieśń, korzystałam z moich wcześniejszych doświadczeń związanych z pełnieniem funkcji organistki liturgicznej. Choć zawsze dostrzegałam, jak ważną funkcję w życiu społecznym pełni dobra pod względem warsztatowym muzyka użytkowa (w tym religijna), moim priorytetem była zawsze twórczość o charakterze indywidualnej wypowiedzi artystycznej.

² Prof. Mirosław Bukowski w rozmowie z Rafałem Ciesielskim, „Często muzyka leży pomiędzy dźwiękami...” w: Literska B., Ciesielski R. (red.), op. cit., s. 46

³ Pod wpływem zajęć u prof. L. Zielińskiej napisałam pracę opublikowaną później pod tytułem „Pomysły fakturalne kompozytorów XX wieku. Wybrane przykłady” w: Literska B., Ciesielski R. (red.), op. cit., s. 155-169.

⁴ Prawykonanie utworu miało miejsce 21.09.2002 r. w kościele Hagakyrkan w Goeteborgu.

⁵ Prawykonanie utworu miało miejsce 27.06.2003 r., wykonawcy: Arcis Ensemble, dyr. Ulrich Nicolai.

⁶ Premierowe wykonania: 04.04.2003, Sala Kameralna Akademii Muzycznej w Poznaniu, 05.04.2003, Dwór Artusa w Toruniu, wyk. Jorge Amador Bedolla; w późniejszych latach utwór ten wykonywały także wiolonczelistki Ewelina Luboch i Anna Szmatoła.

Wiele satysfakcji przyniosła mi otrzymana w 2004 r. II nagroda (I nie przyznano) za suitę **Cinderella. Seven aphorisms** (*Kopciuszek. Siedem aforyzmów*) na fortepian na 4 ręce (2003) w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Suoni di fiaba” w Vittorio Veneto (Włochy). Przedmiotem konkursu było skomponowanie utworu inspirowanego bajką o Kopciuszku dla młodych wykonawców. Wykorzystałam w nim moje wcześniejsze doświadczenia związane z kameralistyką fortepianową, a poziom trudności technicznych dostosowałam do możliwości uczniów klas fortepianu średnich szkół muzycznych, zachowując jednak podstawowe cechy własnego języka muzycznego (zależnie od potrzeb: atonalność, politonalność, tonalność rozszerzona lub modalność, nieregularności metryczne i rytmiczne). Po włoskich wykonaniach premierowych⁷ utworów w kolejnych latach był wielokrotnie wykonywany w całości lub częściach także w Polsce, zarówno przez uczniów, jak i profesjonalnych pianistów. Jego nagranie⁸ ukazało się też na płycie *Juliusz Karcz, Katarzyna Kwiecień-Długosz, Piano and Chamber Works* wydanej w 2017 r. przez Acte Préalable (AP0396). Dzięki tej publikacji utwór został zaprezentowany w audycji poświęconej muzyce klasycznej w II Programie Szwedzkiego Radia⁹. Na prośbę gdańskiej carillonistki, Moniki Kaźmierczak, opracowałam go również w wersji na carillon na 4 ręce oraz na carillon i waltornię – obie te wersje zostały wykonane podczas festiwali carillonowych w Wilnie i Gdańsku w lipcu 2018 r.¹⁰

Kolejnym ważnym wyróżnieniem, które w dużym stopniu zdecydowało o mojej dalszej działalności kompozytorskiej, było zdobycie nagrody głównej w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Vera Passio” (Warszawa) za utwór **Getsemani** na chór mieszany a cappella do słów Krzysztofa Seweryna Wrońskiego (2004). Organizatorem konkursu było Stowarzyszenie Mozart 2003 założone przez dyrygenta Szymona Wyrzykowskiego. Premierowe wykonania tego utworu¹¹ przez chór Stowarzyszenia Mozart 2003 zaowocowały dalszą współpracą artystyczną i zamówieniami na kompozycje wokalne-instrumentalne.

Największym osiągnięciem w tamtym okresie było jednak niewątpliwie zdobycie nagrody głównej w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Alfredo Casella” w Sienie (Włochy) za napisany jeszcze w trakcie studiów poemat symfoniczny **The Island of the Fay** (2002), inspirowany opatrzonym tym samym tytułem poematem prozą E. A. Poe’ego. Prawykonanie utworu miało miejsce 16.11.2004 r. w Teatro dei Rozzi w Sienie, wykonawcą była Orchestra della Toscana pod dyr. Giampaolo Bisantiego. Choć nie jest to utwór typowo programowy, to inspiracja literacka odgrywa w nim ważną rolę, decydując o jego aurze brzmieniowej pełnej tajemniczości i niedookreśloności – podobnie jak w poemacie Poe’ego. Warstwa muzyczna, operująca mocno rozwarstwioną fakturą orkiestrową, oscyluje między dynamicznym rozwojem opartym na pracy przetworzeniowej (zapis metryczny), a fragmentami statycznymi z wykorzystaniem sekcji ad libitum. Od strony czysto warsztatowej w partyturze widoczne są wpływy Witolda Lutosławskiego (szczególnie *Livre pour orchestre, III i IV Symfonii*). Taki sposób operowania kontrastem fakturalnym (dynamika – statyka) chętnie stosuję w swej muzyce do dziś. Drugim charakterystycznym rysem tego utworu, zauważalnym w mojej muzyce głównie po doktoracie, jest obecność inspiracji pozamuzycznej, swego rodzaju „implicitnej programowości”, która jest jednak daleka od ilustracyjności.

Ostatnim „konkursowym triumfem” tamtego okresu było III miejsce w Konkursie Kompozytorskim w ramach I Festiwalu Współczesnej Muzyki Dziecięcej i Młodzieżowej „Srebrna Szybka” w Krakowie, w kategorii: utwór na zespół instrumentalny za **Mazurek** na trio fortepianowe

⁷ Miały one miejsce: 24.04.2004 w Teatro Sociale, Treviso, 25.04.2004 w Teatro Lorenzo da Ponte, Vittorio Veneto, wykonawcami byli uczniowie szkoły muzycznej: Constanza Pasquotti i Filippo Miatto (fortepian).

⁸ W wykonaniu pianistów związanych z Instytutem Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego: Doroty Frąckowiak-Kapały i Ryszarda Zimnickiego.

⁹ Transmisja miała miejsce 15.02.2018 r. o godz. 10.03 w audycji *Klassisk förmiddag*.

¹⁰ Wersja na carillon na 4 ręce: 25.07.2018, kościół św. Filipa i Jakuba w Wilnie (Litwa), wyk. Monika Kaźmierczak, Giedrus Kuprevičius, wersja na waltornię i carillon: 27.07.2018, kościół św. Katarzyny, Gdańsk, wyk. Monika Kaźmierczak – carillon, Michał Szczerba – waltornia.

¹¹ Miały one miejsce: 21.03.2004 w Bazylice Archikatedralnej pw. Św. Jakuba w Szczecinie oraz 28.03.2004 w kościele pw. Św. Krzyża w Warszawie, wyk. Chór Stowarzyszenia Mozart 2003, dyr. Szymon Wyrzykowski.

(2004)¹². Podobnie jak w przypadku *Kopciuszka*, choć pisałam ten utwór z myślą o młodych wykonawcach (uczniach średnich szkół muzycznych), to jedynym „kompromisem kompozytorskim”, na jaki się zdecydowałam, było uwzględnienie nieco ograniczonego poziomu trudności technicznych (w niewielkim zresztą stopniu, gdyż utwór jest także pod tym względem dość wymagający). Dzięki publikacji drukiem¹³ kompozycja zyskała sobie dużą popularność, zarówno wśród uczniów szkół muzycznych, jak i profesjonalnych muzyków-kameralistów. Utwór znalazł się też w programie kilku konkursów wykonawczych w Polsce i w Niemczech¹⁴. Moje doświadczenia związane zarówno z *Mazurkiem*, jak i z *Kopciuszkiem*, niewątpliwie przyczyniły się w późniejszym czasie do zaangażowania w tworzenie muzyki edukacyjnej dla dzieci i młodzieży.

Jeszcze pod koniec studiów muzycznych, w drodze ogólnopolskiego konkursu zostałam wybrana do grona pięciorga stypendystów¹⁵ Niemieckiej Rady Muzycznej w ramach programu kształcenia młodych krytyków muzycznych. Program przewidywał odbycie miesięcznej praktyki dziennikarskiej w Polsce (w redakcjach „Gazety Wyborczej” i „Rzeczpospolitej”) oraz półrocznej w Niemczech: po 3 miesiące w redakcji czasopisma muzycznego oraz dziennika. Realizacja stypendium zbiegła się w moim wypadku z zakończeniem studiów licencjackich na filologii oraz otrzymaniem innego stypendium (stypendium kraju związkowego Brandenburgii dla asystentów językowych), przewidującego dwuletni pobyt w Niemczech i pracę pedagogiczną w niemieckiej szkole średniej¹⁶. W rezultacie okres od września 2004 do czerwca 2006 r. spędziłam w Niemczech (Cottbus, Regensburg), realizując oba stypendia równocześnie. Choć stypendium Niemieckiej Rady Muzycznej nie było związane bezpośrednio z kompozycją¹⁷, to wywarło duży wpływ na rozwój mojej osoby jako kompozytorki, przede wszystkim dzięki możliwości poznawania współczesnej muzyki niemieckiej, a także spotkaniom z nietuzinkowymi osobowościami niemieckojęzycznego środowiska muzycznego. Do tych ostatnich zaliczam np. Maxa Nyffelera, jednego z czołowych niemieckojęzycznych krytyków muzycznych, którego poznałam podczas seminarium wprowadzającego w problematykę stypendium w listopadzie 2004 r. w siedzibie Niemieckiej Rady Muzycznej w Bonn. Później widywałam go podczas stażu w redakcji *neue musikzeitung* w Regensburgu (czerwiec – wrzesień 2005 r.), a także podczas seminarium poświęconego muzyce współczesnej i mediom w Hochschule für Musik Karlsruhe (listopad 2007 r.), na które polscy stypendyści zostali zaproszeni. Ogromna wiedza i szerokie horyzonty Maxa Nyffelera sprawiały, że każda rozmowa z nim stawała się fascynującą przygodą intelektualną. W późniejszych latach miałam zaszczyt przetłumaczyć niektóre z jego tekstów na język polski¹⁸.

Do moich zadań podczas praktyki w *neue musikzeitung* należał zarówno tzw. research na potrzeby redakcji, jak i publikacja własnych artykułów, np. zapowiedzi festiwalu Warszawska Jesień¹⁹ czy recenzje wydawnictw płytowych. To ostatnie zaowocowało niezwykle inspirującym spotkaniem z

¹² Prawykonanie: 15.01.2005, PSM im. Bronisława Rutkowskiego, Kraków, wyk. Maria Majeran – skrzypce, Maria Pajdzik – wiolonczela, Aleksandra Katolik – fortepian

¹³ Katarzyna Kwiecień, *Mazurek* na trio fortepianowe, w zbiorze: I Konkurs kompozytorski „Srebrna szybka”, nagrodzone kompozycje, z. 2, Szkoła Muzyczna I stopnia im. Bronisława Rutkowskiego w Krakowie, październik 2005, ISMN M-801513-01-4

¹⁴ M. in. podczas IX Międzynarodowego Polsko-Niemieckiego Konkursu Pianistycznego w Görlitz, 2010 r.

¹⁵ Pozostałymi stypendystami zostali: Natalia Kraus, Daniel Cichy, Tomasz Praszczatek i Jan Topolski.

¹⁶ W moim wypadku było to Humboldt-Gymnasium w Cottbus, do moich zadań należało wspomaganie niemieckich nauczycieli języka polskiego, a częściowo także samodzielne prowadzenie zajęć.

¹⁷ Swoje doświadczenia z pobytu stypendialnego opisałam szczegółowo w artykule: *Krytyka muzyczna w Niemczech (zarys obecnej sytuacji). Doświadczenia polskich stypendystów Niemieckiej Rady Muzycznej w*: Bristiger M., Ciesielski R., Guzy-Pasiak J., Literska B. (red.), *Krytyka muzyczna, Teoria, historia, współczesność*. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 161-165.

¹⁸ Np. artykuły w monografii *Nowa muzyka niemiecka*, Cichy D. (red.), Festiwal Sacrum Profanum i Korporacja Ha!Art, Kraków 2010, a także: Max Nyffeler, *Sztuka, moralność, naród - Klaus Huber, kompozytor szwajcarski*, Glissando, nr 20/2012

¹⁹ Katarzyna Kwiecień, *Eklektycyzm im guten Sinne. Das 48. Internationale Festival für Neue Musik "Warschauer Herbst"*, *neue musikzeitung*, 9/2005

niemieckim kompozytorem Tobiasem PM Schneidem, dzięki którego uprzejmości otrzymałam nawet partytury jego utworów do przeanalizowania na potrzeby mojego artykułu²⁰. W jego twórczości zafascynowało mnie poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych w zakresie barwy, m. in. przez zastosowanie rozszerzonych technik wykonawczych, jednak zawsze w ramach przemyślanej, spójnej formy i mocno zdynamizowanego przebiegu muzycznego. Inną postacią, którą miałam okazję spotkać podczas wspomnianego wyżej seminarium w Karlsruhe, był wybitny kompozytor Wolfgang Rihm²¹. Przysłuchując się wywiadowi z nim, odkryłam, iż wiele elementów postawy estetycznej tego kompozytora mogę uznać za własne.

Po powrocie ze stypendium, dzięki zdobytym w Niemczech kompetencjom i kontynuacji kształcenia lingwistycznego, rozpoczęłam aktywną działalność jako tłumacz języka niemieckiego²². Tłumaczenia, zarówno pisemne jak i ustne, w dalszym ciągu dawały mi możliwość rozwoju wiedzy muzycznej i mojej postawy artystycznej. Szczególnie owocne pod tym względem okazało się spotkanie z austriackim kompozytorem Ivanem Erödem, profesorem kompozycji w wiedeńskim *Universität für Musik und darstellende Kunst*²³. Kompozytor z własnej inicjatywy obejrzał kilka moich partytur, by następnie przysłać mi swoją pisemną opinię na ich temat. Oprócz spostrzeżeń pozytywnych zawarł w niej także bardzo cenną wskazówkę – otóż w muzyce powinno być miejsce na niespodzianki. Do dziś staram się pamiętać o tej zasadzie, pisząc każdy nowy utwór. Natomiast w muzyce Ivana Eröda ujęło mnie przede wszystkim bardzo twórcze i niebanalne wykorzystanie idiomu muzyki ludowej, która odegrała też ważną rolę w kilku moich utworach.

Tłumaczenia pisemne o tematyce muzycznej, m. in. dla czasopisma *Glissando*, monografii festiwalowych *Sacrum Profanum*, *PWM*, wydawnictw Akademii Muzycznych stały się dla mnie kopalnią wiedzy na aktualne tematy z życia muzycznego, a jednocześnie pretekstem do bliższego zapoznania się z twórczością m. in. K. Stockhausena, H. Lachenmanna, H. Goebbelsa, K. Hubera, G. F. Haasa, M. Hechtle czy J. Widmanna – by wymienić tylko niektórych.

Mimo natłoku pracy tłumaczeniowej starałam się nie zaniedbywać kompozycji. W 2005 r. rozpoczęłam współpracę z Instytutem Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego, a w 2008 r. zostałam tam zatrudniona na stanowisku asystenta. W tym okresie otrzymałam kilka zamówień na kompozycje wokalnie-instrumentalne o dużych składach wykonawczych. Wspomniane już Stowarzyszenie Mozart 2003 zamówiło u mnie utwór **Źródło** na chór i orkiestrę symfoniczną (2005), w której wykorzystałam fragmenty tekstów z *Tryptyku Rzymskiego* Karola Wojtyły i Psalmu 42. Kompozycja była następnie wykonywana podczas ogólnopolskiej trasy koncertowej Stowarzyszenia w roku 2005, a potem także w 2008²⁴. Kolejne zamówienie na kompozycję o tematyce świątecznej złożyły u mnie chóry Politechniki Szczecińskiej – w ten sposób powstała kantata do tekstów staropolskich **O narodzeniu Krysta Pana** na trzy chóry i zespół instrumentalny (2007)²⁵. W kolejnym roku powstała **Kantata na Boże Narodzenie „A słowo stało się ciałem”** na głosy solowe, chór i orkiestrę (2008), zamówiona przez Towarzystwo Muzyczne Cantylena i wykonana

²⁰ Katarzyna Kwiecień, *Schneids Alchemie der Klänge*, neue musikzeitung, 10/2005

²¹ W programie seminarium zatytułowanego *Musikjournalismus und Neue Musik* (07-09.11.2007) znalazł się m. in. koncert kompozytorski studentów z klasy prof. W. Rihma oraz rozmowa z kompozytorem, którą przeprowadził Hans-Klaus Jungheinrich, zatytułowana *Die einzige Kritik an der Kunst ist Kunst*.

²² W 2009 r. uzyskałam uprawnienia tłumacza przysięgłego.

²³ Byłam tłumaczką podczas zorganizowanego z nim spotkania i koncertu kompozytorskiego 22.03.2007 r. w Austriackim Forum Kultury w Warszawie, spotkanie prowadził Michał Mendyk.

²⁴ Wykonania utworu „Źródło”: 24.09.-02.10.2005 r., Trzęsacz, Szczecin, Zielona Góra, Wrocław, Częstochowa, Wadowice, Kraków, Lublin, Warszawa, wyk. Chór i Orkiestra Stowarzyszenia Mozart 2003, dyr. Szymon Wyrzykowski; 02-08.04.2008, Warszawa (Biblioteka Uniwersytecka, SGGW, Aula Kryształowa, Politechnika, Aula Główna, Kościół pw. Św. Zygmunta, Kościół pw. Św. Krzyża) wyk. Chór i Orkiestra Studentów Akademii Muzycznej w Warszawie, dyr. Kazimierz Dąbrowski; 29.08-07.09.2008, Choszczno, Gorzów Wlkp., Radom, Warszawa, wyk. Chór i Orkiestra Stowarzyszenia Mozart 2003, dyr. Szymon Wyrzykowski.

²⁵ Prawykonanie: 27.01.2007, Bazylika Katedralna pw. Św. Jakuba, Szczecin, wyk. Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej, Chór Politechniki Szczecińskiej „Collegium Maiorum”, Zespół Młodych Chóru Akademickiego, Zespół instrumentalny, dyr. Szymon Wyrzykowski.

częściowo przez pracowników i studentów Instytutu Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego²⁶. Okres „wielkich form” zamyka utwór *De profundis (Psalm 130)* na chór, solistów i orkiestrę (2011), zamówiony przez organizatorów Internationales Chorevent w Emlichheim (Niemcy) z udziałem chórów z Polski, Niemiec i Holandii oraz Orkiestry Kameralnej Osnabrück²⁷. Wszystkie powyższe utwory wymagały wzięcia pod uwagę zarówno możliwości wykonawczych konkretnego zespołu, narzuconej tematyki o charakterze religijnym, jak i okoliczności wykonania, stąd nastąpiło w nich pewne uproszczenie języka muzycznego na rzecz tonalności rozszerzonej, modalności, inspiracji (głównie rytmicznych) zaczerpniętych z muzyki ludowej czy archaizacji rodem z *III Symfonii* H. M. Góreckiego. Mimo ogromnej satysfakcji, jaką kompozytorowi sprawia wykonanie utworu na duży skład, po tym okresie poczułam silną potrzebę powrotu do bardziej indywidualnej formy wypowiedzi i mniejszej obsady, do możliwości swobodnego decydowania zarówno o tematyce kompozycji, jak i o elementach stosowanego języka muzycznego.

W sukurs przyszły mi moje zainteresowania lingwistyczne – w 2010 r. rozpoczęłam naukę języka chińskiego w Instytucie Konfucjusza przy Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Choć nigdy nie nabrałam biegłości w tym języku, to zafascynowały mnie jego właściwości fonetyczne, przede wszystkim tonalność²⁸. Postanowiłam sięgnąć po proste teksty poezji chińskiej i napisać utwór, w którym kierunek tonów determinowałby także przebieg wysokościowy. Tak powstał *Tryptyk chiński* na chór żeński i harfę (2011)²⁹, 3-częściowy cykl niewielkich rozmiarów, który jednak uważam za przełomowy dla mojego myślenia muzycznego.

Drugim bardzo ważnym czynnikiem, który pomógł mi w skierowaniu działalności kompozytorskiej na nowe tory, było podjęcie *Podyplomowych studiów muzyki filmowej, komputerowej i twórczości audiowizualnej* w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi (2010-2012). Możliwość konsultacji własnych prac z prof. Krzysztofem Knittlem, Zygmuntem Koniecznym, Krzesimirem Dębskim i Maciejem Zielińskim okazała się cenna nie tylko z powodów czysto warsztatowych. Po raz kolejny uświadomiłam sobie, że muzyka nie interesuje mnie jako „produkt użytkowy”, a wyłącznie jako środek indywidualnej wypowiedzi. Z drugiej jednak strony, dzięki etudom filmowym, jakie do mojej muzyki stworzyli studenci Macieja Wojtyski³⁰, uświadomiłam sobie tkwiący w niej potencjał ekspresyjny umożliwiający dialog z innymi artystami i formami sztuki. Spotkania z wybitnymi postaciami świata muzyki, filmu i szeroko pojętej kultury (m. in. Stanisław Syrewicz, Andrzej Titkow, Krzysztof Zanussi, Adam Pomorski, Krzysztof Lang, Marek Chołoniewski, Cezary Duchnowski, Mariusz Wilczyński, Krzysztof Krauze, Małgorzata Sady, Piotr Gralak) pokazały mi także wielość rozmaitych postaw artystycznych. Niezwykle cenne okazały się dla mnie również zajęcia dotyczące akustycznych aspektów samego dźwięku (prowadzili je m. in. prof. Krzysztof Szlifirski, Krzysztof Sztekmiler, Iwona Kawiorska, Małgorzata Przedpeńska-Bieniek). Dzięki tym studiom ośmieliłam się sięgnąć w późniejszych kompozycjach po elektronikę, do czego wcześniej brakowało mi albo czasu, albo możliwości.

Ukończenie studiów podyplomowych nastąpiło równoległe z uzyskaniem przeze mnie stopnia doktora sztuki muzycznej (13.06.2012 r.). Jako pracę doktorską przedstawiłam utwór *Musica*

²⁶ Prawykonanie: 28.12.2008, Kościół pw. Św. Ducha, Zielona Góra, wyk. Jolanta Sipowicz - sopran, Bogumiła Tarasiewicz - mezzosopran, Jakub Bieszczad - tenor, chóry: Cantemus Domino, IKiSM UZ, TM „Cantylena”, Orkiestra Symfoniczna TM „Cantylena”, dyr. Łucja Nowak.

²⁷ Prawykonanie: 18.06.2011, Internationales Chorevent, Niedergrafschafter Musikhighlight 2011, Altreformierte Kirche, Emlichheim, Niemcy, wyk.: Stedelijke Koor, Chór „Cantemus Domino”, Chór „Vox Humana”, Sarah Bouwers – sopran, Hans van der Werf – baryton, Orkiestra Kameralna Osnabrück, dyr. Maciej Ogarek.

²⁸ Język mandaryński posiada 4 tony, które wpływają na semantykę słów złożonych najczęściej z jednej lub dwóch sylab.

²⁹ Prawykonanie: 10.12.2011, Koncert Jubileuszowy Chóru Polirytmia, Filharmonia Zielonogórska, Zielona Góra, wyk. Chór Żeński Polirytmia, Anna Blum – harfa, dyr. Janina Nowak.

³⁰ Do fragmentów mojego utworu „Quattro episodi” powstały dwie etudy filmowe: „Ten trzeci” w reżyserii Marcina Hycnara (2011) i „Osaczona” w reżyserii Grzegorza Reszki (2012).

simultanea na orkiestrę symfoniczną (2011), w którym ponownie sięgnęłam do inspiracji lingwistyką, a dokładniej translatoryką. Wkrótce po powrocie z Niemiec trafiłam do zespołu leksykografów, tworzącego dla wydawnictwa PWN *Wielki słownik niemiecko-polski*. Podczas tej pracy, wykonywanej w specjalnie opracowanym systemie komputerowym, zauważyłam, jak dużą rolę pełnią algorytmy w funkcjonowaniu języka naturalnego. W tym samym okresie, w ramach studiów podyplomowych w Szkole Tłumaczy i Języków Obcych (UAM, Poznań) wiele godzin spędzałam w kabinie do tłumaczenia symultanicznego. Podczas tych ćwiczeń zaczęły mi się nasuwać dość abstrakcyjne analogie między mechanizmami zachodzącymi w tłumaczeniu języka mówionego i w organizacji przebiegu muzycznego, przy czym były to analogie czysto strukturalne, pozbawione jakichkolwiek konotacji semantycznych. Postanowiłam podjąć próbę przeniesienia wybranych strategii i elementów tłumaczenia symultanicznego na język muzyczny w charakterze techniki organizacji materii dźwiękowej. Strategie te potraktowałam jako punkt wyjścia dla konstrukcji utworu, a jednocześnie pretekst do podjęcia refleksji teoretycznej na temat wzajemnych zależności występujących pomiędzy systemami języka mówionego oraz muzyki instrumentalnej.

Opis dorobku i osiągnięć artystycznych po uzyskaniu stopnia doktora

Jak pisał Ryszard Kapuściński, „aby zrozumieć lepiej samych siebie, trzeba zrozumieć innych, móc się z nimi porównać, zmierzyć, skonfrontować”³¹. Możliwość takiej konfrontacji otrzymałam zarówno podczas wspomnianych studiów podyplomowych w Łodzi, jak i po uzyskaniu stopnia doktora. Przyjęcie w poczet Związku Kompozytorów Polskich (w 2012 r. jako członka zwyczajnego) było dla mnie ogromnym zaszczytem, a jednocześnie umożliwiło mi szerszą współpracę z Koleżankami i Kolegami Kompozytorami z innych ośrodków. Zaowocowała ona z pewnością wzrostem samoświadomości artystycznej i przyczyniła się do krystalizacji mojej postawy twórczej, co z perspektywy czasu uważam za największe wartości tego okresu.

Według moich dotychczasowych obserwacji większość kompozytorów współczesnych skłania się mniej lub bardziej w kierunku jednej z dwóch postaw, które określiłabym jako biegunowe względem siebie: bycia eksperymentatorem lub konstruktorem. Eksperymentatorzy skupieni są przede wszystkim na odkrywaniu nowych wartości, w muzyce najważniejszy jest dla nich sam proces tworzenia, często preferują formy otwarte, a ich mottem mogłyby być słowa Pierre’a Schaeffera: „Wolę eksperyment, nawet nieudany, od udanego dzieła”³². Ich znaczenie dla rozwoju muzyki jest ogromne, gdyż pozwalają odkrywać i eksplorować zupełnie nowe tereny, a z ich osiągnięć często korzysta po pewnym czasie grupa druga – artyści, dla których głównym środkiem artystycznej wypowiedzi jest dzieło zamknięte w ramach określonej formy. Mając ogromny szacunek dla eksperymentów w muzyce i śledząc je z dużą ciekawością, samą siebie zaliczam jednak do „konstruktorów”. Z pełnym przekonaniem podpisałabym się pod słowami Francisa Poulenca: „Jestem absolutnie świadom tego, że nie należę do gatunku muzyków tworzących harmoniczne innowacje, jak Igor [Strawiński], Ravel czy Debussy, ale myślę, że zawsze jest miejsce na muzykę, która czerpie satysfakcję z akordów innych ludzi”³³. „Harmoniczne innowacje” i „akordy” należałoby w moim przypadku oczywiście rozumieć szerzej, jako innowacje w ogóle. Niewątpliwie odgrywają one u mnie drugorzędną rolę, a najważniejsza w kompozycji jest dla mnie forma, rozumiana jako świadomie zaprojektowana, logiczna konstrukcja, w ramach której następuje osobista wypowiedź artystyczna i której zaplanowaniu poświęcam w procesie tworzenia bardzo dużo uwagi.

³¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Znak, Kraków 2006, s. 14.

³² M. Pierret, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Pierre Belfond, Paris 1969, s. 105, cyt. za: E. Schreiber, *Muzyka i metafora*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 211.

³³ F. Poulenc, *Korespondencja 1915-1963*, red. Hélène de Wendel, Paris Editions du Seuil, Paryż 1967, cyt. za: T. Teachout, *Modernism with a Smile*, Commentary Magazine, wersja online (dostęp: 13.02.2019, <https://www.commentarymagazine.com/articles/modernism-with-a-smile/>).

Druga kwestia, którą uświadomiłam sobie w tym okresie, a która ulegała stopniowej przemianie w mojej twórczości właściwie już od chwili zakończenia studiów, to sprawa wagi inspiracji pozamuzycznej. Jeszcze jako studentka kompozycji, będąc pod dużym wpływem poglądów G. Bacewicz i W. Lutosławskiego, wykazywałam skłonności do „absolutnego” myślenia o muzyce i rezygnacji ze wskazywania na jakiegokolwiek bodźce pozamuzyczne w swojej twórczości. Tymczasem kolejne lata przyniosły pod tym względem „zwrot o 180 stopni”. Większość moich utworów powstałych po studiach i niemal wszystkie skomponowane po doktoracie są wynikiem oddziaływania inspiracji pozamuzycznych, pochodzących z bardzo różnych dziedzin. Rodzaj owych inspiracji najczęściej decyduje też o wyborze środków języka muzycznego dostosowanego do potrzeb konkretnej wypowiedzi. Obecnie chętnie korzystam z całego arsenału środków, jaki oferuje kompozytorowi dotychczasowy rozwój muzyki: zarówno z atonalności, jak i tonalności (najczęściej rozszerzonej i politonalności, czasem są to tylko dalekie „skojarzenia” z ciężeniem tonalnym), modalności, rozszerzonych technik wykonawczych, różnych typów organizacji faktury i przebiegu rytmicznego. Nie stronię od mocno zdynamizowanych, motorycznych przebiegów muzycznych, a także od elementów humorystycznych, groteskowych czy nawet pastiszowych. Ogromną rolę w doborze odpowiednich środków wyrazu i w komponowaniu w ogóle odgrywa dla mnie intuicja. Pod tym względem czuję pokrewieństwo z postawą estetyczną Wolfganga Rihma, dla którego sztuka i życie są ze sobą tożsame, a subiektywność kompozytora zawarta jest w tożsamości samej kompozycji: w jej specyficznym rozplanowaniu w czasie, ukształtowaniu instrumentalnym i postaci brzmieniowej³⁴.

Upodobanie do zamkniętych form i pełnej kontroli nad dramaturgicznym przebiegiem utworu, a także fascynacja twórczością Eugeniusza Rudnika przełożyły się także na mój sposób myślenia o elektronice, po którą zaczęłam sięgać w 2013 r. Choć głównym nurtem w mojej twórczości pozostaje muzyka instrumentalna, to elektronika – rozumiana jako tzw. taśma – stanowi od tego czasu jej ważne uzupełnienie. Pierwszy utwór z wykorzystaniem elektroniki, **Nad brzegiem Styksu** na sopran, kontrabas i taśmę (2013), skomponowałam na zamówienie Towarzystwa im. Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu³⁵. W tym samym roku powstała też **Fantasmagoria**³⁶ na sopran i elektronikę. W konstruowaniu warstwy taśmy, zarówno w tych dwóch utworach jak i w późniejszych, sięgam do założeń *musique concrète* i wykorzystuję wyłącznie dźwięki samodzielnie nagrane i przetworzone. Korzystam zarówno z metody samplingu, czyli utrwalenia zaplanowanych wcześniej dźwięków danego instrumentu (np. kontrabas w *Nad brzegiem Styksu*, cytry w *Fantasmagorii*), jak i z nagrań przypadkowych niekiedy odgłosów otaczającego świata, z których dokonuję potem selekcji materiału do utworu. Oba utwory były też dla mnie okazją do zmierzenia się z możliwościami wykonawczymi głosu ludzkiego (sopranu) i wydobycia różnorodności jego kolorytu poprzez wykorzystanie m. in. melodeklamacji, szeptu, krzyku. W utworze *Nad brzegiem Styksu* wykorzystałam fragmenty wiersza Pawła Długosza *Tak oto*, natomiast *Fantasmagoria* oparta jest wyłącznie na pojedynczych spółgłoskach, zbitkach spółgłoskowych i samogłoskach, całkowicie pozbawionych semantyki, z użyciem elementu improwizacji, co pozwoliło uzyskać efekt „odrealnionej ekspresji”.

Satysfakcjonującym doświadczeniem zupełnie innego rodzaju była współpraca z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej, dla której napisałam trzyczęściową **Suitę taneczną** (2014)³⁷, której poszczególne części inspirowane są elementami tańców ludowych. Część pierwszą, *Hopak*,

³⁴ Por. A. Heidenreich, Przeciwno szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm, w: Cichy Daniel (red.), Nowa muzyka niemiecka, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 276.

³⁵ Prawykonanie: 22.03.2013, Festiwal Muzyki Pasyjnej i Paschalnej, Teatr „Scena na piętrze”, Poznań, wyk. Blanka Dembosz – sopran, Mateusz Loska – kontrabas. Utwór był później także wykonywany w Krakowie, Toruniu i we Lwowie w ramach festiwalu „Sakralnyj Prostir IV” (07.04.2015, Lwowski Akademicki Teatr im. Łesia Kurbasza).

³⁶ Prawykonanie: 20.12.2013, koncert „Odległe zwierciadła”, Teatr Odwrócony, Kraków, wyk. Blanka Dembosz – sopran. Utwór ten jest często wykorzystywany przez Blankę Dembosz na prowadzonych przez nią kursach wykonawstwa muzyki nowej dla wokalistów.

³⁷ Prawykonanie: 04.04.2014 r., Filharmonia Zielonogórska, Zielona Góra, wyk. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Zielonogórskiej, dyr. Ruben Silva.

charakteryzuje typowa dla tego ukraińskiego tańca żywiołowość i witalność, choć pierwiastek taneczny nie jest tu pierwszoplanowy. Pierwotnie hopak odzwierciedlał sztukę walki, dlatego pojawiają się tutaj momenty rywalizacji pomiędzy poszczególnymi grupami instrumentów orkiestry, potraktowane jednak „z przymrużeniem oka”. Melancholijna część druga, *Chodzony*, nawiązuje do staropolskiego pierwowzoru poloneza, przynosząc nastrój pełen tajemniczości, zadumy i niedopowiedzeń. Trzecia część to orkiestrowa wersja napisanego wcześniej *Mazurka* na trio fortepianowe z pewnymi modyfikacjami. Utwór ten został później dostrzeżony w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Film Music 2016” w Bergamo (Włochy), gdzie po wstępnej selekcji dotarł do finału³⁸.

W roku 2014 rozpoczęła się także niezwykle cenna dla mnie współpraca z Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”, która trwa do chwili obecnej. Regularne komponowanie dla znakomitych wykonawców i grona odbiorców zainteresowanych muzyką najnowszą to z jednej strony ogromna motywacja do rozwoju własnego warsztatu kompozytorskiego, a z drugiej możliwość swobodnej wypowiedzi artystycznej. W utworze „*Quando?*” na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2014)³⁹ najważniejszą rolę odgrywa ruch i rytm, a o rozwoju formy decydują interakcje wiodącego klarnetu z pozostałymi instrumentami. Próby klarnetowego „monologowania” są bądź przerywane, bądź wspierane przez pozostałych członków zespołu. Tytułowe „*Quando?*” („*Kiedy?*”) można potraktować jako pytanie o to, czy i kiedy członkowie zespołu osiągną konsensus. W kolejnej edycji festiwalu zabrzmiał trzyczęściowy cykl *Memories from VN* na wiolonczelę i fortepian (2014)⁴⁰, inspirowany moją pierwszą podróżą do Wietnamu, którą odbyłam latem 2013 r, a dokładniej językiem wietnamskim. Podobnie jak język chiński, jest to język tonalny, z tym że o bardziej skomplikowanej melodyce: posługuje się aż sześcioma tonami oraz samogłoskami długimi i krótkimi. Obsesyjnie powtarzane struktury motywiczne i tematyczne w partiach obu instrumentów to próba przełożenia dźwiękowej warstwy nazw geograficznych, nazwisk spotkanych tam ludzi i strzępów zdań wietnamskich na język muzyczny. Druga część cyklu, inspirowana zwiedzaniem jaskini *Thiên Đường* (dosł. *Jaskinia Raj*), usamodzielniała się potem pod anglojęzycznym tytułem *Songs of the cave* i była wykonywana w ramach festiwalu Osmose w Luksemburgu i Brukseli w 2017 r⁴¹. W partiach obu instrumentów pojawiają się rozszerzone techniki wykonawcze, np. glissanda flażoletowe czy tzw. „efekt mewy” w wiolonczeli oraz flażolety i ręczne tłumienie strun w fortepianie.

W następnej kompozycji festiwalowej, *Fulcrum* na altówkę i fortepian (2016)⁴², podjęłam próbę przełożenia na muzykę abstrakcyjnego wyobrażenia tytułowego terminu, który w mechanice oznacza punkt podparcia. To wyobrażenie stanowi oś formalną utworu, który charakteryzuje skrajna zmienność nastrojów, od dramatycznego solo altówki, poprzez melancholijną, modalną kantylenę, żartobliwego, groteskowego fokstrota, aż po bardzo energetyczną, motoryczną kulminację z wykorzystaniem skal oktawicznych. Poszczególne myśli muzyczne zawsze zmierzają jednak do pewnej struktury, stanowiącej swego rodzaju lejtmotyw. Struktura ta powraca, jednak za każdym razem ulega różnym przeobrażeniom, budując swego rodzaju „przekomponowane rondo”.

³⁸ Do tego konkursu został zgłoszony pod anglojęzycznym tytułem: *Three Dances in Slavonic Rhythms*. Nie był to typowy konkurs muzyki „filmowej” – w założeniu organizatorów można było tam zgłaszać utwory w dowolnej stylistyce, które potencjalnie mogłyby stanowić ilustrację do filmu.

³⁹ Prawykonanie: 22.03.2014, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Poznańska Wiosna Muzyczna", Aula im. S. Stuligrosza, Akademia Muzyczna w Poznaniu, wyk. Trio Ad Libitum Bremen: Andreas Salm - klarnet, Karsten Dehning - wiolonczela, Juliane Busse - fortepian.

⁴⁰ Prawykonanie: 27.03.2015, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Poznańska Wiosna Muzyczna", Aula PSM im. T. Szeligowskiego w Poznaniu, wyk. Izabela Buchowska – wiolonczela, Jakub Tchorzewski – fortepian.

⁴¹ Daty i miejsca wykonań: 19.03.2017, Foyer Européen, Luksemburg (Luksemburg) i 21.04.2017, Auditorium Maene, Bruksela (Belgia) wyk. Bruno Ispiola – wiolonczela, Fabio Schinazi – fortepian; utwór został wybrany do programu w wyniku call for scores.

⁴² Prawykonanie: 01.04.2017, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Poznańska Wiosna Muzyczna", Aula im. Lubrańskiego, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, wyk. Lech Bałaban – altówka, Krzysztof Sowiński – fortepian.

Sluchacz może stawiać sobie pytanie, czy ów "punkt podparcia" faktycznie nim jest, i czy jest wystarczająco elastyczny, by nie ulec deformacji. Ostatnią z festiwalowych kompozycji kameralnych jest **Psalm 131** na sopran i wiolonczelę (2017)⁴³ o bardzo wyciszonym, medytacyjnym charakterze i wyraźnych nawiązaniach do muzyki dawnej w postaci quasi-renesansowych modalnych harmonii w partii wiolonczeli, do których zainspirowały mnie wrażenia z gdańskiego festiwalu Actus Humanus. Wykorzystany w utworze hebrajski tekst nadaje partii sopranu specyficzną, nieco archaizującą kolorystykę, a oprócz tradycyjnego śpiewu pojawia się również szept i melodeklamacja.

Moje utwory kameralne i solowe były także wykonywane na zagranicznych festiwalach muzyki współczesnej. W kolejnych edycjach wspomnianego już belgijskiego festiwalu Osmose zabrzmiały utwory **Perpetuum mobile** na dwie wiolonczele (2017)⁴⁴ oraz **Arabesque. Butterfly talk** na flet i marimbę (2018)⁴⁵. Natomiast w grudniu 2017 podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej *Turbulences Sonores* w Montpellier (Francja) odbyło się prawykonanie mojej kompozycji **Hommage à Stravinsky** na tubę solo (2017)⁴⁶, w której oprócz rozszerzonych technik gry na tubie w żartobliwy sposób wykorzystywałam cytaty z początkowej frazy *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Wszystkie te wykonania doszły do skutku w wyniku międzynarodowych, komisyjnie przeprowadzanych konkursów (tzw. *call for scores*). Ogromnym wyróżnieniem było dla mnie także zaproszenie do udziału w międzynarodowym projekcie kompozytorskim *250 piano pieces for Beethoven*, którego pomysłodawczynią i organizatorką jest niemiecka pianistka Susanne Kessel. Udział w nim polega na napisaniu krótkiego utworu na fortepian związanego z postacią Ludwiga van Beethovena. Na potrzeby tego projektu powstał żartobliwy, pastiszowy utwór **Asking Wolfgang** (2018), zawierający cytaty z Beethovenowskiego *Kwartetu smyczkowego F-dur op. 135* (słynne „*Muss es sein?*”) oraz opery „Czarodziejski Flet” W. A. Mozarta, a także frazy śpiewane przez pianistkę. Utwór miał swoje prawykonanie w Bonn⁴⁷ i został opublikowany drukiem w VI tomie zbioru kompozycji projektowych przez londyńskie wydawnictwo *Editions Musica Ferrum*.

Oprócz kompozycji pisanych z myślą o festiwalach, powstawały także utwory dedykowane zasłużonym artystom związanym ze środowiskiem zielonogórskim. W 2015 r. z okazji jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej prof. Juliusza Karcza skomponowałam trzyczęściową **Sonatinę na fortepian na 4 ręce**, inspirowaną pochodzącą z 1973 r. *Sonatiną na fortepian* J. Karcza, którą miałam okazję wykonywać jeszcze jako uczennica szkoły muzycznej II stopnia. Materiał tematyczny swojego utworu zaczerpnęłam częściowo z pierwowzoru, podobnie jak pewne elementy układu formalnego i użycie technik gry z wykorzystaniem wnętrza instrumentu (szarpanie strun i tłumienie strun dłonią z jednoczesną grą na klawiaturze). Poszczególnym częściom nadałam podtytuły będące żartobliwą aluzją do nazwiska pana profesora⁴⁸. Nagranie *Sonatiny* w wykonaniu Doroty Frąckowiak-Kapały i Ryszarda Zimnickiego ukazało się na wspomnianej wcześniej płycie prezentującej wybrane kompozycje fortepianowe i kameralne prof. J. Karcza i moje.

Kolejną kompozycją okolicznościową jest cykl zatytułowany **Paplanina. Cztery sitodruki na taśmę** (2017) zadedykowany artyście grafikowi Jackowi Papli, związanemu z Instytutem Sztuk Wizualnych Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jest to czteroczęściowa kompozycja elektroniczna z warstwą wizualną, na którą składają się wybrane grafiki artyści. W warstwie dźwiękowej wykorzystałam nagrane i przetworzone przez siebie dźwięki instrumentów:

⁴³ Prawykonanie: 19.03.2018, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Poznańska Wiosna Muzyczna", Galeria u Jezuitów, wyk. Blanka Dembosz – sopran, Łukasz Laxy – wiolonczela.

⁴⁴ Prawykonanie: 25.11.2017, Centre Culturel d'Evere, Bruksela, wyk. Guillaume Lagravière, Bruno Ispiola – wiolonczela.

⁴⁵ Prawykonanie: 30.11.2018, Espace Toots, Académie de musique d'Evere, Bruksela, wyk. Amélie Debecq – flet, Damien Delvaux – marimba.

⁴⁶ 01.12.2017, wyk. François Thuillier - tuba

⁴⁷ 14.12.2018, Klavierhaus Klavis, Bonn (Niemcy), wyk. Susanne Kessel – fortepian

⁴⁸ I. Scherzo. Na karczowisku, II. Menuet. W karczmie nad ranem, III. Allegro. Karczemna awantura. O związkach między obydwoma utworami miałam okazję opowiedzieć podczas konferencji naukowej „*W bieli i czerni*”.

Muzyka fortepianowa przełomu XX i XXI wieku w Akademii Sztuki w Szczecinie, 6-7.12.2018.

organów i instrumentów perkusyjnych, a także tradycyjnych instrumentów wietnamskich (litofon, gong, hegaro), które miałam okazję nagrać w Instytucie Muzykologii w Ho Chi Minh City w 2015 r. Pojawiają tam się również głosy ludzkie i dźwięki pozamuzyczne, np. odgłosy urządzeń, pozytywka, gwar uliczny, odgłosy fal morskich i jaskółek. Utwór był prezentowany kilkakrotnie w 2017 r.: podczas wernisażu i finisażu wystawy „Jacek Papla Grafika” w Galerii Biblioteki Uniwersyteckiej w Zielonej Górze, w Galerii BWA, a także w ramach zorganizowanego przeze mnie koncertu „*Electronic music from Poland*” w Hanoi University of Culture w Wietnamie⁴⁹.

Element wizualny odegrał bardzo ważną rolę także w napisanej rok wcześniej kompozycji ***Nihil constat*** na carillon i elektronikę (2016), za którą otrzymałam II nagrodę w Konkursie Kompozytorskim „Fontannie bije ten dzwon” w Gdańsku. Zadanie konkursowe polegało na stworzeniu kompozycji muzycznej na carillon i taśmę, która byłaby ilustracją do 12-minutowego programu pokazu Fontanny Heweliusza znajdującej się przy gdańskim kościele Św. Katarzyny. Tytuł utworu stanowi aluzję do słów Jana Heweliusza: "W wodzie, owej płynnej materii, nie ma nic stałego", a jego ideą jest oddanie zmienności nastrojów – zgodnie z intencją autorów programu fontanny. Do udziału w konkursie zachęciła mnie zarówno perspektywa prezentacji kompozycji w publicznej przestrzeni miasta jak i możliwość bliższego poznania nietypowego instrumentu, jakim jest carillon. W efekcie powstała kompozycja, która – choć użytkowa – jest w pełni reprezentatywna dla mojego stylu kompozytorskiego i języka muzycznego. Partię taśmy, zsynchronizowaną z efektami fontanny, stworzyłam ponownie na zasadzie „muzyki konkretnej”, posługując się nagraniami dwóch instrumentów: cytry i carillonu oraz dźwiękami „pozamuzycznymi”. Są to m. in. odgłosy nocy, hałasy uliczne, fale morskie i kojarzące się z Gdańskiem odgłosy mew – czyli dźwięki, które w moim odczuciu dobrze wpisują się w akustyczny krajobraz miasta. Natomiast w partii carillonu posłużyłam się tradycyjnie rozumianymi tematami melodyczno-harmonicznymi, odpowiadającymi poszczególnym nastrojom i ulegającymi pracy przetworzeniowej na wzór allegra sonatowego. Z uwagi na specyficzne właściwości akustyczne instrumentu („molowe brzmienie”) tematy oparte są na skalach: oktatonicznej (półton-cały ton), frygijskiej, eolskiej i pentatonicznej. Połączenie ametrycznej partii taśmy, w której wyznacznikiem przebiegu dramaturgicznego jest ruch fontanny, z metrycznie napisaną partią carillonu dało ciekawy efekt polimetrii i polirytmii.

Po ogłoszeniu wyników konkursu, na prośbę carillonistki Anny Kasprzyckiej opracowałam też krótszą, koncertową wersję tego utworu, której prawykonanie odbyło się podczas Światowego Kongresu Carillonowego w Barcelonie⁵⁰. Natomiast pełna wersja „pokazowa” doczekała się regularnych wykonań w ramach Gdańskich Festiwalu Carillonowych w 2017 i 2018 r. Utwór ten stał się początkiem bardzo satysfakcjonującej współpracy z gdańskim i międzynarodowym środowiskiem carillonowym. Oprócz wspomnianych wcześniej opracowań *Kopciuszka*, w 2018 r. na potrzeby wykonania na II Międzynarodowym Festiwalu Carillonowym w Wilnie skomponowałam ***Trzy tańce polskie*** na waltornię i carillon⁵¹, w których sięgnęłam do idiomu muzyki ludowej: oberka, kujawiaka i poloneza, wzbogacony o indywidualne cechy mojego języka muzycznego, takie jak zmienna metryczność, nieregularności rytmiczne, modalność i harmonika kwartowa. Impulsem do napisania kolejnego utworu carillonowego stały się tragiczne okoliczności śmierci prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza w styczniu 2019 r. Napisałam wtedy dedykowane Jego pamięci ***Epitafium*** na carillon solo, które w Gdańsku 18.01.2019 r. wykonała Monika Kaźmierczak, a carilloniści z całego świata w geście solidarności wykonywali w swoich ośrodkach⁵².

⁴⁹ Zaprezentowałam go także w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „*Dialog nowoczesności z tradycją w muzyce XX i XXI wieku*” w Akademii Sztuki w Szczecinie, 12-13.05.2017.

⁵⁰ 03.07.2017, Światowy Kongres Carillonowy, XXIV Festival Internacional de Carilló de Barcelona, Palau de la Generalitat de Catalunya, Barcelona (Hiszpania), wyk. Anna Kasprzycka – carillon; później ta wersja była wykonywana także podczas festiwalu carillonowych w Holandii, Francji, USA i na Litwie.

⁵¹ Prawykonanie: 25.07.2018, kościół św. Filipa i Jakuba, Wilno (Litwa), wyk. Monika Kaźmierczak – carillon, Michał Szczerba – waltornia; ponowne wykonanie miało miejsce 27.07.2018 w Gdańsku.

⁵² Wykonania odbyły się m. in. w Belgii, Holandii, Niemczech, Kanadzie, USA, Portugalii i w Australii.

Ostatnie lata były dla mnie też okazją powrotu do muzyki organowej za sprawą współpracy z organistą Michałem Kocotem, od 2016 r. wykładowcą w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Na przestrzeni trzech ostatnich lat napisałam dla niego tryptyk **Auditiones** na organy, obejmujący części **In aeternum** (2017), **Contemplatio** (2018) i **Sic transit gloria mundi** (2019), wykonywane pojedynczo w ramach organizowanych przez Instytut Muzyki Festiwalu Muzyki Pasyjnej w Głogowie i Zielonej Górze, a także w Bazylice Farnej w Poznaniu podczas XVIII Festiwalu Muzyki Pasyjnej i Paschalnej. W muzyce organowej, podobnie jak w carillonowej, chętnie wykorzystuję skale oktawiczne, modalne i pentatoniczne oraz wynikającą z nich harmonikę, zmienną metryczność, a dodatkowo także tradycyjne techniki kontrapunkcyjne i operowanie kontrastem fakturalnym i barwowym.

Do głównych i zarazem ulubionych obszarów moich działań artystycznych należy z pewnością muzyka kameralna. Małe składy wykonawcze stanowią dla mnie doskonałe „laboratorium” do poszukiwania interesujących jakości brzmieniowych, a od pewnego czasu także do realizacji idei wynikających z bodźców pozamuzycznych. W 2018 roku powstały trzy kompozycje, które zaliczyłabym do tego nurtu: **Coalescence** na trio fortepianowe, **Heart of darkness** na pięciu wykonawców i **3 plus 1** na kwartet smyczkowy. **Coalescence** czerpie inspirację z fizyki molekularnej i stanowi próbę muzycznego przedstawienia procesu koalescencji, zachodzącego podczas tworzenia się łańcucha węglowego we wnętrzu nanorurki węglowej. Proces ten został zilustrowany muzycznie na płaszczyźnie artykulacji, harmonii oraz materiału motywicznego. W warstwie artykulacyjnej następuje stopniowa ewolucja od dźwięków o charakterze perkusyjnym, zbliżonym do wielotonów nieharmonicznych, poprzez coraz płynniejsze wielotony harmoniczne, aż po tony proste w postaci flażoletów. Materiał motywiczny również ewoluuje od bardzo krótkich komórek dźwiękowych po coraz dłuższe frazy. Politalny plan harmoniczny stanowi oś całego utworu: partie skrzypiec i wiolonczeli „wędrują” po kole kwintowym od skal odległych względem siebie, dochodząc w zakończeniu do wspólnej skali. Natomiast partia fortepianu stanowi swego rodzaju obudowę w postaci kombinacji wybranych wysokości z partii smyczków. W utworze tym próbowałam też częściowo zastosować sformułowane przez Pierre’a Bouleza założenia tzw. formy labiryntowej, z którymi miałam okazję zapoznać się podczas przygotowywania referatu poświęconego jego kompozycji *Anthèmes 2* na skrzypce i elektronikę⁵³. Prawykonanie **Coalescence** odbyło się podczas koncertu towarzyszącego konferencji naukowej *Kompozytorzy Polski Zachodniej XX i XXI wieku*⁵⁴.

Pomysł na napisanie **Heart of darkness** pojawił się przy okazji obchodów Roku Josepha Conrada, a inspirację literacką utworu stanowi jedno z jego najbardziej znanych opowiadań, w tłumaczeniu polskim znane jako *Jądro ciemności*. Napisany dla poznańskiego Sepia Ensemble utwór przeznaczony jest na flet/piccolo, puzon, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, we wszystkich tych partiach pojawiają się liczne rozszerzone techniki wykonawcze. Akcja muzyczna stanowi nie tyle ilustrację Conradowskiej narracji, co próbę oddania tajemniczej, pełnej grozy atmosfery opowiadania i sytuacji przeciwstawienia jednostki (flet) grupie „barbarzyńców” (pozostała część zespołu). Pod względem formalnym utwór nawiązuje do idei wielkiej formy dwuczęściowej: po długim, wprowadzającym monologu fletu rozpoczyna się właściwy rozwój i narastanie dramaturgii aż do potężnej kulminacji, w której pierwszoplanową rolę przejmuje puzon. Całość kończą reminiscencje początkowego sola fletu, które na tle flażoletów pozostałych instrumentów tworzą formalną klamrę⁵⁵. Czteroczęściowy cykl **3 plus 1** na kwartet smyczkowy (2018) także posiada inspirację literacką, jednak o zupełnie innym charakterze: tworzą ją cztery wybrane przeze mnie *Aforyzmy* Krzysztofa Bilicy. Błyskotliwy dowcip słowny, a niekiedy także frapująca trafność spostrzeżeń zawartych w jednozdaniowych aforyzmach przełożyła się na miniaturowych rozmiarów cykliczną formę operującą

⁵³ Referat ten wygłosiłam podczas konferencji naukowo-artystycznej *Pierre Boulez – demiurg nowej muzyki*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, 23-24.09.2017.

⁵⁴ 06.11.2018, Akademia Sztuki w Szczecinie; wykonawcą było Poznańskie Trio Fortepianowe: Maxima Sitarz-Wawrzyniak – skrzypce, Monika Baranowska – wiolonczela, Laura Kluwak-Sobolewska – fortepian.

⁵⁵ Prawykonanie miało miejsce 22.11.2018 w Akademii Muzycznej w Poznaniu, powtórne wykonanie: 27.11.2018 w Filharmonii Zielonogórskiej.

zarówno humorem i pastiszem, jak i wyszukаныmi zabiegami technicznymi: całość wieńczy fuga będąca od połowy własną inwersją raka. Utwór został napisany w ramach programu *Zamówienia kompozytorskie* Instytutu Muzyki i Tańca i stanowi część zbiorowej kompozycji zatytułowanej *Aforyzjada – opera w puzzlach*⁵⁶.

Last but not least, sporo miejsca w mojej twórczości zajmuje muzyka edukacyjna, pisana z myślą o młodych wykonawcach i odbiorcach. W ten nurt wpisują się utwory na chór dziecięcy a cappella lub z towarzyszeniem instrumentów, pisane od kilku lat regularnie dla chórów Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. im. M. Karłowicza w Zielonej Górze. Dzięki współpracy z dyrygentką dr hab. Łucją Nowak są one wykonywane na corocznych koncertach organizowanych przez szkołę. Do tej pory powstało ich pięć: "**Rak na wspak**" (2014), "**Wyliczanka**" (2015), "**(O)berek**" (2016), "**Bajeczka o osiołku**" (2017) i "**Pojedziemy w cudny kraj**" (2018). Ponadto na zamówienie wydawnictwa Ars Musica sp. z o.o. pisałam utwory i opracowania kolęd przeznaczone na zespoły kameralne, opublikowane w dwóch zeszytach zbioru "*Utwory kameralne na dziecięce zespoły instrumentalne*". Z myślą o potrzebach edukacyjnych powstały także wydane w tym samym wydawnictwie dwa zbiory moich utworów na wiolonczelę i fortepian: "**Światy dziecięce**" i "**Światy wyobraźni**" (2017). Pierwszy z nich obejmuje osiem miniatur przeznaczonych dla uczniów szkół muzycznych I stopnia, inspirowanych obserwacją świata dzieci i dziecięcego postrzegania rzeczywistości. Choć utwory notowane są w sposób tradycyjny i ujęte w zamkniętą formę muzyczną, to ich celem jest oswajanie ucznia od samego początku nauki gry ze zjawiskami typowymi dla muzyki współczesnej, takimi jak tonalność rozszerzona, modalizmy, dysonansowość, zmienna metryka, wyczerlenie na barwę. Drugi zbiór zawiera pięć utworów o średnim i dużym stopniu trudności (włączyłam do niego także wykonywane na festiwalach „*Songs of the cave*” oraz „*Perpetuum mobile*”), przeznaczonych dla zaawansowanych wykonawców. Uwzględnione zostały wybrane przykłady rozszerzonych technik gry na wiolonczeli, stosowanych powszechnie w wykonawstwie muzyki współczesnej (np. glissanda fłażoletowe, tzw. "efekt mewy", gra za podstawkiem i in.). Techniczne opracowanie partii wiolonczeli w obu zbiorach konsultowałam z poznańskim wiolonczelistą i nauczycielem Wojciechem Kaszubą.

Działalność pedagogiczna

Od października 2005 roku jestem zawodowo związana z obecnym Instytutem Muzyki (wcześniej: Instytutem Kultury i Sztuki Muzycznej) Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego. W 2008 roku zostałam tam zatrudniona na stanowisku asystenta, a w 2012 r. na stanowisku adiunkta. Od chwili podjęcia pracy należę do Zakładu Kompozycji, Teorii Muzyki i Nauk o Sztuce (wcześniej: Zakład Teorii Muzyki), a od 2012 r. jestem dodatkowo jego kierownikiem. Ponadto od 2016 r. pełnię funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Muzyki.

Instytut Muzyki prowadzi kształcenie na kierunkach *Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* (studia licencjackie i magisterskie) oraz *Jazz i muzyka estradowa* (studia licencjackie). Pracę dydaktyczną rozpoczęłam na kierunku *Edukacji artystycznej* od nauczania przedmiotów praktycznych, takich jak *Nauka akompaniamentu z czytaniem a vista*, *Improwizacja fortepianowa*, *Instrumentacja*, *Propedeutyka kompozycji*. Przez trzy lata prowadziłam także *Kształcenie słuchu* na obu kierunkach. Od momentu uzyskania stopnia doktora prowadzę przede wszystkim zajęcia z przedmiotów *Kompozycja i aranżacja* oraz *Instrumentacja*, a także przedmiot wykładowy *Instrumentoznawstwo z akustyką*. Studia magisterskie na kierunku *Edukacji artystycznej* dają obecnie studentom możliwość wyboru specjalności, w ramach której przygotowują artystyczną część egzaminu dyplomowego – do owych specjalności zalicza się również opracowany przeze mnie blok fakultatywny *Kompozycja z elementami realizacji dźwięku*. W ubiegłych latach byłam promotorem czterech dyplomantów, a w roku akademickim 2018/19 dwie kolejne osoby przygotowują się do dyplomu z kompozycji. Ponadto w latach 2016-2018 prowadziłam tzw. wykład ogólnouczelniany (do wyboru dla wszystkich studentów uniwersytetu) poświęcony muzyce XX i XXI wieku, opracowany przeze mnie

⁵⁶ Prawykonanie zaplanowane jest 12.05.2019 w Mazowieckim Instytucie Kultury w Warszawie w ramach festiwalu Warszawskie Spotkania Muzyczne.



pod nazwą *Po drugiej stronie tonalności*. Obecnie planuję włączenie podobnego przedmiotu poświęconego muzyce współczesnej do programów studiów obu naszych kierunków na stałe. Jest dla mnie kwestią bardzo ważną, aby nasi studenci, niezależnie od własnych zainteresowań wykonawczych i twórczych, mieli świadomość historycznego rozwoju muzyki w XX i XXI wieku, a także byli otwarci na różne koncepcje i postawy estetyczne.

Kilkuletnia współpraca Uniwersytetu Zielonogórskiego z uczelniami wyższymi w Wietnamie, od 2015 r. odbywająca się także w ramach programu *Erasmus Mundus*, dała mi możliwość popularyzacji kultury polskiej w tym kraju podczas trzech pobytów łącznie w czterech ośrodkach: Hong Duc University w Thanh Hoa (16-19.07.2013), Thanh Hoa University of Culture, Sports and Tourism (1-4.12.2015), Ho Chi Minh City University of Culture (7-10.12.2015) i Hanoi University of Culture (20-25.02.2017). Prowadziłam tam cykle wykładów w języku angielskim z zakresu historii, kultury i muzyki polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki współczesnej, a w Hanoi przedstawiłam także prezentację i koncert poświęcony muzyce elektronicznej polskich kompozytorów młodego pokolenia.

Moja praca w szkolnictwie muzycznym II stopnia miała zawsze epizodyczny charakter, ale zasługuje także na wzmiankę, gdyż była silnie związana z kompozycją – w krótkim okresie pracy w Szkole Muzycznej II stopnia w Koninie, oprócz nauczania przedmiotów teoretycznych prowadziłam dla uczniów także warsztaty z kontrapunktu i tzw. „spotkania z kompozycją” (wspólnie z Dariuszem Przybylskim i Zdzisławem Smucerowiczem). Drugi mój epizod „szkolny” wiązał się z prowadzeniem zajęć z *Improwizacji fortepianowej* oraz fakultatywnych zajęć z *Kompozycji* dla uczniów Państwowej Szkoły Muzycznej II st. w Zielonej Górze. I choć zmiana podstawy programowej spowodowała zakończenie tej współpracy zaledwie po roku, to moją osobistą satysfakcją jest chęć podjęcia studiów kompozytorskich deklarowana przez dwoje moich byłych uczniów, którzy prezentowali już swoje pierwsze kompozycje w ramach szkolnych koncertów w Zielonej Górze.

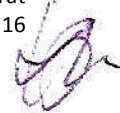
Opis osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

Jako osiągnięcie artystyczne w nawiązaniu do ww. ustawy przedstawiam kompozycję ***Punctum*** na orkiestrę smyczkową (2018) napisaną dla Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia „Amadeus” na zamówienie organizatorów Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”. Dodatkowo na załączonych płytach przedstawiam nagrania czterech omówionych wcześniej utworów powstałych po doktoracie: *Fantasmagorię* na sopran i taśmę, *Sonatinę* na fortepian na cztery ręce, *Nihil constat* na carillon i taśmę oraz *Heart of darkness* na pięciu wykonawców.

Punctum wpisuje się w nurt utworów pisanych pod wpływem inspiracji pozamuzycznych. Moje dotychczasowe poszukiwania związków muzyki z innymi dziedzinami życia doprowadziły mnie w styczniu 2018 r. do podjęcia czterosemestralnych studiów podyplomowych *Arteterapii* na Uniwersytecie Medycznym im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu. Dzięki temu poznaję sposoby zastosowania różnych dziedzin sztuki w działaniach terapeutycznych i rozwojowych. Jedną z owych dziedzin jest tzw. fotografioterapia (zwana też fototerapią), polegająca na wykorzystaniu fotografii w sesjach grupowych lub indywidualnych. Pionierką i światowym autorytetem w tej dziedzinie jest m. in. kanadyjska psycholog i arteterapeutka Judy Weiser. Zdjęcia mogą pochodzić zarówno z osobistych zbiorów uczestników sesji, jak i z gotowych narzędzi terapeutycznych, np. zestawów Points of You⁵⁷. W Polsce metody fotografioterapii stosuje Dorota Raniszewska, która kształciła się m. in. w Centrum Fototerapii Judy Weiser, a z którą zetknęłam się podczas zajęć na Uniwersytecie Medycznym.

Jedną ze stosowanych przez nią technik jest tzw. tryptyk – trzyczęściowa kompozycja wizualna, którą uczestnicy tworzą z fotografii, a często także z innych przedmiotów. Tworzenie

⁵⁷ Metoda stworzona w 2006 r. w Izraelu przez Efrat Shani i Yarona Golana, zyskała sobie uznanie na całym świecie.



odbywa się intuicyjnie, bez wstępnego omawiania planu działania czy kwestii formalnych⁵⁸. Zadaniem poszczególnych części tryptyku jest: 1. zilustrowanie problemu, nad którym uczestnicy pracują, 2. pokazanie drogi do rozwiązania problemu, 3. prezentacja „sytuacji idealnej”, czyli rozwiązania. W zależności od potrzeb i przepracowywanego tematu poszczególnym częściom tryptyku można też przypisać atrybuty czasowe (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość) czy przestrzenne, a granice między nimi mogą być płynne. Dzięki obecności elementów wizualnych, na etapie tworzenia tryptyku werbalizacja zostaje sprowadzona do minimum lub nawet jest całkiem nieobecna, co bardzo ułatwia doświadczanie emocji przez uczestników sesji. Werbalizacja następuje dopiero w końcowym etapie i może ona polegać np. na ustalaniu „słów-kluczy” opisujących intuicyjnie stworzone elementy. Przykład gotowego tryptyku przedstawia ilustracja nr 1. Kompozycja wyraźnie dzieli się na trzy porównywalnej wielkości segmenty oraz umieszczoną na górze „część wspólną”, zawierającą elementy uznane za kluczowe dla znaczenia całości.



Ilustracja nr 1 – Przykład tryptyku wizualnego ułożonego z fotografii, przedmiotów i „słów – kluczy”.

Uczestnicząc w prowadzonych przez Dorotę Raniszewską sesjach szkoleniowych, wpadłam na pomysł przeniesienia tryptyku wizualnego na język muzyki, zarówno z uwzględnieniem jego cech formalnych, jak i konotacji emocjonalnych. Podczas pracy nad wizualnymi elementami układanki mimowolnie przychodziły mi na myśl skojarzenia dźwiękowe, z których część wykorzystałam w utworze. Od strony formalnej natomiast tryptyk stanowi bardzo wdzięczną konstrukcję trójdzielną z elementami wspólnymi, której dźwiękowe odpowiedniki od dawna funkcjonują w tradycji muzycznej w postaci np. allegro sonatowego czy innych wariantów formy repryzowej. Ponadto niemal każda forma muzyczna może być interpretowana jako proces porównywalny do tryptyku w fototerapii, czyli: zdefiniowanie problemu, poszukiwanie możliwych rozwiązań i przedstawienie wybranego rozwiązania.

⁵⁸ Dokładny opis tej metody znajduje się w książce D. Raniszewskiej, *Jeden obraz – wiele słów. Zastosowanie fotografii w rozwoju osobistym, terapii i pracy wychowawczej*, rozpisani.pl, Warszawa 2016, s. 126-130.



Ilustracja nr 2 – Fotografia stanowiąca *punctum* tryptyku wizualnego, autorstwa Doroty Raniszewskiej.

Tytułowe *punctum* (łac. uklucie, punkt) jest pojęciem z krytyki fotografii wprowadzonym przez francuskiego filozofa i semiotyka Rolanda Barthesa. Oznacza ono subiektywnie definiowalny element fotografii, który posiada zdolność wywoływania silnego wrażenia na widzu. Mogą to być np. szczegóły obecne na fotografii, sposób przedstawienia postaci lub sytuacji czy przedstawiony czas. Interpretacja tych elementów jest zawsze subiektywna i uwarunkowana kulturowo. „Szczegół pochłania mnie przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę mojego zainteresowania, elektryzuje. Przez naznaczenie jakąś rzeczą zdjęcie nie jest już byle jakie. Ta jakaś rzecz uruchomiła brzęczyk, wywołała we mnie małe poruszenie, satori, przejście pustki [...]”⁵⁹ – pisze Barthes. W przypadku tak dużej formy wizualnej jak tryptyk rolę *punctum* spełniła jedna fotografia umieszczona w najwyższym miejscu kompozycji, zinterpretowana jako kluczowy element nadający znaczenie całości.

Jednoczęściowy utwór *Punctum* można wewnątrznie podzielić na kilka mniejszych sekcji zgrupowanych w trzy fazy: pierwsza z nich obejmuje początkowy fragment do litery B włącznie (*Andante lugubre, Energico, Pesante, tutta la forza*, t. 1-70), środkowa – od litery C do J włącznie (*A tempo, molto energico, Tempo di valse, sarcastico, Furioso, Tutta la forza, con disperazione, Adagio cantabile*, t. 71-214) i końcowa – od litery K (*Allegro giocoso, Vigoroso ma leggerissimo, molto scherzando*, od t. 215 do końca). Już po samych określeniach tempa można stwierdzić, że pierwszoplanową rolę w utworze odgrywa ekspresja, a rozwój formalny rozpięty jest między emocjonalnymi biegunami *lugubre – molto scherzando*. Trzy fazy stanowią muzyczne odpowiedniki trzech części tryptyku wizualnego, których emocjonalny przekaz został zwerbalizowany następująco: *śmierć, ból – podróż, spotkanie – radość, życie*. Narracja muzyczna jest próbą zilustrowania procesu przejścia od cierpienia do radości, od ciężkości do lekkości, od ciemności do światła – czyli procesu, jaki się dokonuje w terapii: od określenia problemu do jego rozwiązania. W podobny sposób można interpretować fotografię zidentyfikowaną jako *punctum*: kolorowe światło latarni na tle zachmurzonego nieba i ponurych, bezlistnych drzew, jest elementem, który w trudnej sytuacji może być obietnicą radości i zmiany na lepsze.

Najważniejszym elementem wspólnym trzech faz utworu jest początkowy czterodźwiękowy motyw, wprowadzony już w t. 1 w partii kontrabasu solo, oparty na interwale tercji małej i sekundy małej (*molto pesante*). Motyw ten przewija się przez cały utwór, ulegając stopniowym przeobrażeniom. W początkowym fragmencie (t. 1-42) następuje rozbudowanie tej struktury motywicznej w najniższym rejestrze poprzez stopniowe dołączanie wiolonczel i altówek. Owo nawarstwianie jest przerywane „interwencjami” niepokojących, ostrych brzmień skrzypiec I i II w najwyższym rejestrze (tremolo *sul ponticello* i tremolo za podstawkiem), które także stopniowo rozbudowują się w coraz większą,

⁵⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 85; cyt. za: D. Raniszewska, op. cit., s. 73.

„konkurencyjną” strukturę. Narastanie fakturalne i dynamiczne prowadzi do powstania atonalnego klastera, z którego wynika pierwsza kulminacja (litera B w partyturze) w postaci energicznych repetycji *tutti*, po których następują dramatyczne, opadające glissanda z tremolem przez całą skalę orkiestry, stopniowo ulegające rozwarstwieniu i przesunięciu w coraz niższe rejestry (altówki, wiolonczele, kontrabas) na tle „rozpadającej się” struktury skrzypiec (*gettato, col legno*). Od strony pozamuzycznej można ten fragment interpretować jako destrukcyjny wpływ bólu na ludzkie życie.

Poszukiwanie rozwiązania problemu może wymagać spotkania z innymi i wyruszenia w podróż – rozumianą dosłownie lub metaforycznie, jako podróż „w głąb siebie”. We fragmencie oznaczonym literą C w partii altówek pojawia się motoryczna struktura akompaniująca, oparta na skali półton-cały ton i nieregularnym rytmicznym ostinato. Przebieg muzyczny jest tutaj silnie zdynamizowany, a w t. 76 w partii wiolonczel następuje wprowadzenie drugiej ważnej struktury w utworze (*deciso*). Rozpoczynająca się od skoku o sekstę w górę fraza oparta na długich wartościach rytmicznych przybiera stopniowo kształt harmoniczny, tworząc sekwencję przesuwanych równoległe akordów kwartowych. Następuje więc „spotkanie” – zderzenie dwóch jakości brzmieniowych: skali oktatonicznej i harmonii kwartowej. Energiczna „podróż” przerywana jest trzykrotnie nagłymi wejściami pierwszych skrzypiec (t. 93-94, 101-103, 114-116), opartych na groteskowej, zredukowanej postaci motywu *deciso* w inwersji (*tremolo sul ponticello*) w wysokim rejestrze. Sekcja D i E mają charakter „przetworzenia” z wykorzystaniem tej struktury zarówno w postaci podstawowej, jak i w inwersji. W sekcji E dodatkowo pojawiają się „wędrujące” w partiach kontrabas, wiolonczel i skrzypiec I pizzicata, których przebieg oparty jest na metrum 7/8, co w nałożeniu na wyjściowe 4/4 stwarza przez chwilę wrażenie polimetrii i może sugerować „zakłócenia w podróży”. Wreszcie trzecia „interwencja” pierwszych skrzypiec (od t. 114), podjęta przez pozostałe instrumenty, przynosi chwilową zmianę nastroju w postaci groteskowego walca w literze F, którego linia melodyczna także oparta jest na kwartowej strukturze *deciso*. Jego przebieg zakłóca jednak pojawienie się materiału nawiązującego do początku utworu: tremolo w niskim rejestrze skrzypiec opartego na interwałach sekundy małej i tercji małej. Stopniowo rozrasta się ono w klaster, a następnie przechodzi we wznoszący *ricochet* w całej skali orkiestry, który prowadzi do drugiej kulminacji (litera H). W nawiązaniu do pierwszej fazy utworu, kulminacja oparta jest ponownie o glissanda z tremolem i repetycje *tutti*, tym razem jednak w kierunku wznoszącym. Nie powoduje też „rozpadu”, lecz stopniowo przekształca się statyczną warstwę zatrzymanych flażoletów, na tle których rozpoczyna się heterofoniczny monolog trzech wiolonczel (litera I, *Adagio cantabile*). Krótkie, jakby urwane frazy, sprawiające wrażenie wspólnej, nierównej deklamacji o lamentacyjnym charakterze (*quasi improvvisando, molto espressivo*), oparte są o początkowy motyw utworu (tercja mała, sekunda mała), zmierzający do nieregularnych repetycji, podejmowanych przez pojedyncze instrumenty orkiestry. W odpowiedzi na nie w skrzypcach I pojawia się zredukowana postać motywu kwartowego w inwersji, ze zmianą początkowego interwału z seksty na septymą małą. Przy trzecim powtórzeniu wiolonczelowej deklamacji (od t. 202) początkowy interwał ich motywu ulega przekształceniu w tercję wielką, dając wrażenie przejścia w tryb durowy. Jednocześnie flażoletowe tło ulega zmianie, nabierając coraz bardziej dominantowego charakteru poprzez wprowadzenie glissand flażoletowych (litera J). Na jego tle stopniowo zanikają nieregularne repetycje i powraca motyw opadającej septymy małej (*deciso ma dolce*). Ten motyw podejmuje cała orkiestra *unisono*, prowadząc do trzeciej, niezwykle łagodnej kulminacji (*con forza ma dolcissimo*), która stanowi jednocześnie główną kulminację całego utworu i cesurę między fazą drugą a trzecią.

Przebieg fazy trzeciej (od litery K, *Allegro giocoso*) oparty jest o ciężenia tonalne. Główny motyw powraca w drugich skrzypcach w przekształconej postaci (zmiana tercji małej na wielką) i zupełnie zmienionym nastroju (*leggierissimo*). Stopniowo rozrasta się kolejna quasi-klasterowa struktura utrzymana w miksolidyjskim d o dominantowym charakterze. Lekki, żartobliwy charakter tej sekcji podkreśla artykulacja: przemieszane w orkiestrze tremolo i pizzicato. W sekcji L *Vigorouso ma leggierissimo, molto scherzando* (t. 233) następuje rozwiązanie odczuwalnej dominanty na g, które pozostaje ośrodkiem tonalnym aż do końca utworu. Jeszcze bardziej wzmaga się tutaj „chaos artykulacyjny”, na który składają się wykonywane *arco arpeggia*, nierytmizowane tremolo, „gitarowe” *pizzicato* przez wszystkie struny i *pizzicato tremolando*. Fragment ten płynnie przechodzi w pozbawioną kreski taktowej sekcję M, gdzie muzycy kolejno podejmują indywidualne sekcje *ad libitum*.

Wiele z nich zawiera bardzo krótkie, „wyrwane z kontekstu” cytaty ze znanych piosenek dziecięcych i ludowych z różnych krajów świata. W artykulacji pojawiają się liczne przednutki, tryle i łamane akordy, dominuje staccato i spiccato, a w partii wiolonczel – pizzicato. Dzięki takiemu przemieszaniu strzępków fraz i sposobów artykulacji powstaje ponownie faktura quasi-klasterowa, tym razem jednak jest ona wewnętrznie bardzo różnorodna, wyzwolona z rygorów metrycznych, sprawiająca wrażenie „żartobliwego chaosu”. Wejście „swingującego” kontrabas (pizzicato) rozpoczyna wspólne crescendo orkiestry do dynamiki fortissimo, a następnie diminuendo i stopniowe przechodzenie w zatrzymane tremolo na dźwiękach skali g lidyjskiej. Pion całej orkiestry płynnie przechodzi w coraz jaśniejszą barwę (*sul ponticello*) i rozpoczyna się jego stopniowe zanikanie z wyłączaniem dolnych rejestrów. Tremolo kończy się w wysokim rejestrze (skrzypce I) w dynamice *piano*, a utwór wieńczy krótkie *unisono* orkiestry na dźwięku g o perkusyjnym charakterze (*col legno battuto* i *pizzicato*).

Faktura *Punctum* stanowi próbę odzwierciedlenia cech wizualnych tryptyku oraz samego procesu obserwowania. W całej partyturze oscyluje ona między maksymalnym rozwarstwieniem a nielicznymi fragmentami *unisono*. We fragmentach silnie rozwarstwionych partie poszczególnych instrumentów operują najczęściej podobnym materiałem motywicznym, tworząc spójne wewnętrznie struktury quasi-klasterowe (np. t. 27-42, 145-166, 219-230). Podobne wrażenie uzyskuje obserwator struktury ułożonej z wielu fotografii, na pierwszy rzut oka dających wrażenie wielości bodźców wizualnych. Uważna obserwacja pozwala jednak po pewnym czasie wyodrębnić cechy wspólne owych elementów, z których wynikają nadrzędne struktury i motywy. Niektóre wnioski z obserwacji okazują się do tego stopnia pierwszoplanowe, że pochłaniają całą uwagę patrzącego (*unisono*). Obserwacja może łączyć się z próbą grupowania elementów układanki i tworzenia narracji, co szczególnie słyszalne jest w środkowej fazie utworu, gdzie akcja muzyczna rozwija się dynamicznie, a jej poszczególne wątki wchodzą ze sobą w interakcje (praca przetworzeniowa). Jeszcze inna sytuacja ma miejsce w fazie trzeciej, szczególnie w sekcji M. Tutaj rozwarstwiona faktura operuje bardzo różnorodnym materiałem motywicznym, ale na bazie wspólnej skali, kojarząc się z patrzeniem przez kalejdoskop. Wielość pozornie chaotycznych elementów układanki znajduje się w ciągłym ruchu, ale zawsze w ramach statycznej nadrzędnej struktury (wspólna skala i dynamika).

Celem procesu terapii jest przepracowanie określonych problemów. W warstwie muzycznej metaforą takiej pracy są przekształcenia dokonujące się stopniowo w wykorzystanym materiale. Oprócz wspomnianych już zmian interwałowych w materiale motywicznym (tercji małej na wielką, seksty na septymę) ważnym zabiegiem jest odwrócenie kierunku, w jakim przebiegają glissanda *tutti* oraz struktury klasterowe. W pierwszej fazie utworu początkowy klaster powstaje w niskim rejestrze, stopniowo wędrując coraz wyżej; klaster drugi (t. 145-166) tworzy się odśrodkowo, a trzeci (t. 219-230) rozwarstwa się najpierw w wyższych partiach orkiestry. Glissanda za pierwszym razem (t. 47-70) są opadające, można by rzec – przygniatające, a nawet miażdżące. Przy drugim pojawieniu się (t. 167-182) przebiegają w kierunku wznoszącym, przechodząc we flazolety, a więc sygnalizują zmianę kierunku myślenia i postrzegania, kierując słuchacza „ku górze”.

Ważnym czynnikiem w utworze jest także czas muzyczny i jego postrzeganie. Abstrahując od dość częstych zmian tempa, główną opozycję stanowi zdynamizowany przebieg muzyczny przeciwstawiony fragmentom statycznym. Do tych ostatnich zaliczają się przede wszystkim sekcje I-J, o których charakterze decydują głównie „odrealnione” flazoletowe piony, oraz opisywana wcześniej sekcja M, pozbawiona rygorów metrycznych. Takie zabiegi czerpią inspirację z wielu innych partytur XX wieku, m. in. W. Lutosławskiego, który dynamicznym przebiegiem metrycznym przeciwstawiał statyczne sekcje *ad libitum*, czy Pierre’a Bouleza, autora dialektycznej koncepcji „czasu żłobionego” i „czasu gładkiego” w przebiegu muzycznym. W *Punctum* ową dialektykę można odnieść do obserwacji i towarzyszącego jej procesu myślowego: po intensywnej „gonitwie myśli” następuje chwila uspokojenia, refleksji, może nawet kontemplacji, dająca wrażenie zawieszenia, zatrzymania czasu.

Pod względem formalnym *Punctum* stanowi indywidualną interpretację dość swobodnie potraktowanej formy reprzyzowej. Do tradycyjnego pierwowzoru nawiązuje jej wewnętrzna trójfazowość oraz obecność wspólnych motywów i struktur podlegających przekształceniom, a także „rozwiązanie konfliktu” w fazie końcowej. Nietypowym elementem owej reprzyzowości jest wynikające z przebiegu środkowej fazy przejście do skrajnie odmiennego stanu ekspresji w stosunku do fazy pierwszej. Owa

biegunowość zaznacza się na wielu płaszczyznach: harmoniczej (atonalność – modalność), organizacji wysokościowej (rejestr dolny – rejestr górny), artykulacyjnej (*molto pesante – leggierissimo*), metrycznej (metryczność, wyraźna pulsacja – ametryczność, statyczność sekcji *ad libitum*), motywicznej (spójność – różnorodność). Można zaryzykować stwierdzenie, że faza trzecia stanowi rodzaj reprzyzy będącej negacją, całkowitym odwróceniem i zaprzeczeniem sytuacji wyjściowej. Odwołując się do dziedziny fotografii, można tę fazę określić mianem „dźwiękowego negatywu” pierwszej fazy utworu.

Moja dotychczasowa droga twórcza jest dla mnie także drogą osobistego rozwoju. Przyniosła mi ona dotąd wiele satysfakcji i różnorodnych odkryć. Jestem wdzięczna za możliwość wypowiedzania się poprzez muzykę we współpracy z innymi znakomitymi artystami. Głęboko wierzę, że komponowanie i stała praca nad własnym warsztatem twórczym to jedno z moich najważniejszych życiowych zadań. Inspiracji do tworzenia niezmiennie dostarcza mi samo życie, którego nierozwalny związek ze sztuką coraz silniej sobie uświadamiam. Utwór *Punctum* w pełni wpisuje się w powyższy sposób myślenia. Na pytanie, czym jest dla mnie komponowanie, odpowiedziałabym dziś słowami Wolfganga Rihma: „Oznacza ono, by pozwolić zatrzymać się życiu w jego momentach kryzysowych, sformułować je i znaleźć swoiste spełnienie w przekazywaniu tego zakrzepłego czasu życia”⁶⁰.

04.04.2019 r.

Katarzyna Kwiecień-Długosz

⁶⁰ A. Heidenreich, op. cit., s. 276.