

Rok 1959 był w życiu Kazimierza Serockiego bardzo owocny. Prócz tego, że po raz trzeci odwiedził kursy darmstadzkie, odbył też podróż do Holandii, gdzie w Haarlem wykonano pod dyrekcją Henri'ego Arensa jego *Sinfoniettę*, a sam kompozytor dał odczyt na temat współczesnej muzyki polskiej. W czerwcu tego roku wraz z Tadeuszem Bairdem i Witoldem Szalonkiem, a także Witoldem Lutosławskim, który zasiadał w jury festiwalu, uczestniczył z kolei w obradach Kongresu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Rzymie. Obecność Serockiego jako kompozytora i reprezentanta nowej muzyki na arenie międzynarodowej stawała się powoli oczywistością – zyskiwał coraz większą wiedzę i nowe możliwości prezentacji efektów swych przemyśleń w odniesieniu do impulsów, na jakich działanie się wystawiał.

Skomponowanymi w tym roku *Epizodami* rozpoczął Serocki pracę nad kształtowaniem indywidualnego stylu wypowiedzi kompozytorskiej, która dyskutowała doświadczenia europejskiej awangardy i jednocześnie odpowiadała na najistotniejsze problemy ówczesnej sztuki dźwięku, dotyczące zarówno kwestii materiałowych i formalnych, jak i interakcji między twórcami

a wykonawcami i odbiorcami współczesnej muzyki. Początkowo chciał stworzyć *Muzykę na smyczki i perkusję*, około dwudziestominutowy utwór na „31 «głosów» w pojęciu cennikowym”, o czym zawiadamiał Komisję Zamówień Kompozytorskich w grudniu 1958 roku, gdy był już mocno zaawansowany w pisaniu tej jawnie w tytule nawiązującej do tradycji Béli Bartóka kompozycji<sup>1</sup>. Rok później pokazał jednak utwór dwunastominutowy i inaczej zatytułowany, co najpewniej wytłumaczyć można nie tyle odejściem od pierwotnej koncepcji ile świadomością powstania *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję* Grażyny Bacewiczówny (1958), a może także *Muzyki żałobnej* Lutosławskiego i ewentualnych związanych z tymi faktami konfuzji.

W *Epizodach*, jak zwykle się przyjmować za Tadeuszem A. Zielińskim<sup>2</sup> Serocki odpowiedział na innowacje zaprezentowane przez Karlheinz Stockhausena w *Gruppen* na trzy orkiestry, których miał okazję wysłuchać w poprzednim roku w Darmstadzie wraz z wykładem na temat muzyki w przestrzeni danym przez Stockhausena<sup>3</sup>. Bez wątplenia kwestia relacji między skomplikowanymi „grupami dźwiękowymi” oraz ich przestrzenna korespondencja musiały Serockiego zainteresować, lecz nie był to jedyny problem kompozytorski, do którego w swym dziele pragnął odnieść<sup>4</sup>.

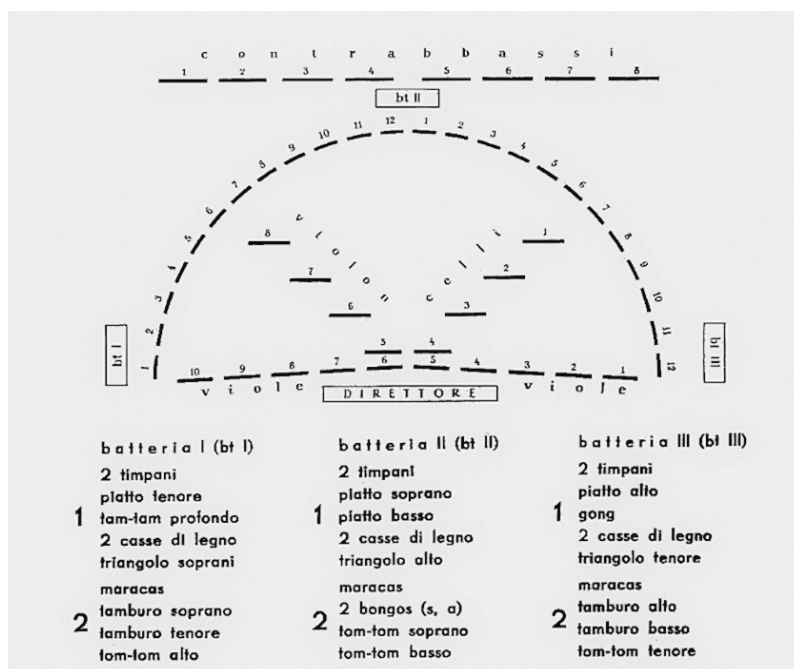
Przypomnijmy, że Stockhausenowska koncepcja pozostawała w ścisłym związku z techniką totalnej serializacji i wynikającą z niej stagnacją przebiegu muzycznego – dyspozycja struktur dźwiękowych w przestrzeni miała uczynić muzykę bardziej

1 List Kazimierza Serockiego do Komisji Zamówień Kompozytorskich z 2 grudnia 1958 roku, Teczka z materiałami Ministerstwa Kultury i Sztuki, BUW.

2 Tadeusz A. Zieliński, *O twórczości...*, op. cit., s. 60.

3 Tekst wykładu opublikowany został w piątym zeszycie „Die Reihe” (*Berichte – Analyse*) z 1959 roku, a jego przekład na język angielski pt. *Music in Space* ukazał się w „Die Reihe” 1961, nr 5 s. 67–82.

4 Oczywiście kwestia odpowiedniego rozmieszczenia instrumentów na estradzie koncertowej interesowała pod koniec lat 50. w Polsce nie tylko Serockiego. Odpowiednie diagramy towarzyszą na przykład partyturom *Muzyki żałobnej* Witolda Lutosławskiego, *Emanacji* Krzysztofa Pendereckiego czy *I Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego.



Ilustracja 26. Kazimierz Serocki, *Epizody*, schemat ustawienia instrumentów na estradzie

interesującą dla słuchacza bez rezygnacji z całkowitej kontroli nad wszystkimi parametrami dźwięku, stworzyć wrażenie ruchu dźwięków, których pozycja czy też kierunek ruchu w przestrzeni stawały się dodatkowym parametrem serialnym<sup>5</sup>. Natomiast Serocki własną koncepcję przestrzennego ruchu dźwięków oderwał od serialnego kontekstu, pozostając jednocześnie przy pomysłe takiego rozstawienia instrumentów na estradzie, które umożliwia precyzyjne planowanie projekcji poszczególnych struktur dźwiękowych o swoistej charakterystyce i odrębnym wyrazie oraz ich wzajemne interakcje. W *Epizodach* instrumenty rozmieszczone zostały w liniach prostych („dwuodcinkowy” rząd altówek i rząd kontrabasów), ułożonych na kształt litery „v” (dwa rzędy wiolonczel: wiolonczele 1–4 i 5–8), oraz półkolech (skrzypce I i II) i punktach (trzy grupy perkusji: po bokach z przodu estrady i z tyłu przed linią kontrabasów; zob. ilustracja 26).

5 Zob. Karlheinz Stockhausen, *Music in Space*, op.cit.

Stworzyło to przyjazne środowisko do rozwiązania w czterech częściach utworu kilku szczegółowych problemów z przestrzenią, które sam kompozytor tak charakteryzował w komentarzu zamieszczonym w książce programowej IV Warszawskiej Jesieni (1960):

Epizod pierwszy – „proiezioni” (projekcje) powstał z różnorodnych form szeregowania poszczególnych struktur, z których każda stanowi odrębną komórkę dźwiękową. Drugi epizod – „movimenti” (ruchy) jest jakby „kontrapunktem przestrzennym” trzech głosów – grup perkusyjnych. Założeniem trzeciego epizodu „migrazioni” (wędrówki) jest wykorzystanie przestrzennego rozwiązania instrumentów smyczkowych dla uzyskania różnych form ruchu dźwięków w przestrzeni. W epizodzie czwartym – „incontri” (spotkania) wprowadzone są wszystkie elementy formalne epizodów poprzednich – jest on jakby ich syntezą. Stąd nadrzędna rola tego epizodu w całości utworu.

W sytuacji koncertowej ogólna idea przestrzennej korespondencji grup dźwiękowych przekłada się zatem na wrażenie „przesuwania” struktur dźwiękowych wyodrębniony pod względem wysokości, rytmu i barwy czy też „przekazywania” sobie przez instrumenty kolejnych dźwięków. Ma ona też swoje „plastyczne” odwzorowanie w partyturze, pełnej międzytaktowych luk i pionowych nawarstwień rozmaitych figur dźwiękowych.

Adrian Thomas zauważa, że dzieło Serockiego to pierwszy w muzyce polskiej utwór, w którym ma miejsce (w partii smyczków) zmasowany ruch klasterów i figur skalowych, jednakże jeszcze bez użycia specjalnych oznaczeń notacyjnych<sup>7</sup>. Brytyjskiemu badaczowi chodzi zapewne przede wszystkim o fakt, że pola klasterowe

6 Kazimierz Serocki, *Epizody*, nota w książce programowej festiwalu Warszawska Jesień, Warszawa 1960, s. 34.

7 Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 148.

zapisał tu Serocki ściśle nutami na pięciolinii, nie wprowadzając jeszcze (obecnej wszak w jego późniejszych partyturach) notacji graficznej w postaci zaczerpniętych pasm Nowością jest jednak w Epizodach sposób zapisu tempa. Jego zmienność związana z konkretnymi wskazaniem metronomicznymi odwzorowana zostaje na osobnym „systemie” u dołu partytury, gdzie faliste bądź zygzakowate linie i strzałki przenoszą interpretatora pomiędzy poszczególnymi poziomami rytmicznego pulsu w sposób ciągły i wyrazisty, uzasadniając tym samym wyeliminowanie dodatkowych oznaczeń przyspieszenia czy zwolnienia toku muzycznego.

*Epizody* zabrzmiały po raz pierwszy podczas IV Warszawskiej Jesieni w 1960 roku, tej samej, na której pokazano także m.in. *Zderzenia* Góreckiego oraz *Wymiary czasu i ciszy* Pendereckiego. Utwór był potwierdzeniem, że postserialne poszukiwania polskich twórców wieść mogą do zasadniczo różnych rozwiązań. Co jednak najciekawsze, *Epizody* Serockiego zdobyły drugą nagrodę na V Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga rozstrzygniętym w maju 1960 roku, podczas którego nie przyznano pierwszej nagrody, a słynny później *Tren. Ofiarom Hiroszimy* Pendereckiego, funkconujący wówczas jeszcze pod tytułem *8'37"*, został uhonorowany nagrodą trzecią. Z pewnością dzieło Pendereckiego poziomem komplikacji materiałowych i nowatorstwem notacyjnym „przewyższa” utwór Serockiego, co – gdy wziąć pod uwagę fakt, że początkowo zarówno orkiestry, jak i publiczność oraz krytycy mieli do trenu stosunek ambiwalentny – wpłynąć mogło na werdykt polskiego jury. Chociaż zatem *Epizody* nie zrobiły tak oszałamiającej kariery w świecie jak *Tren*, to trzeba podkreślić, że w spuściźnie Serockiego zajmują pozycję analogiczną jak drugi z wymienionych tytułów u Pendereckiego. Obydwie kompozycje są propozycjami wyjścia z postserialnego impasu poprzez własny, oryginalny koncept brzmieniowo-ekspresyjny. Różnica tkwi tylko w sposobie jego muzycznej realizacji.

Jak zostało powiedziane, problem organizacji przepływu dźwięków na estradzie jest w *Epizodach* Serockiego ściśle związany z kwestią przepływu ich wysokości. Odejście od reguł serializacji stało się faktem, lecz kompozytor zracjonalizował organizację wy-

sokości poprzez tworzenie dwunastotonowych pól czy kompleksów dźwiękowych. W zdecydowanej większości mają one charakter niestabilny, dynamizowany za pomocą ruchu. Już początek utworu stanowi ciekawy przykład tego nowego sposobu myślenia. Najpierw, począwszy od dźwięku  $cis^1$  granego przez pierwsze dwa instrumenty z grupy II skrzypiec umieszczone na środku półkola, budowane jest trzydźwiękowe, sekundowe współbrzmienie. Kolejne jego dwie wysokości –  $d^1$  w I skrzypcach i  $es^1$  w altówkach – dołączane są stopniowo w taki sposób, by brzmienie objęło stopniowo całe półkole skrzypiec i obydwie linie ustawionych na przedzie estrady altówek. Dźwięk  $E$  wprowadzają natomiast kolejno wiolonczele i umieszczone z tyłu estrady kontrabasy, które ruchem glissandowym w dół osiągają również (na ostatnią miarę piątego taktu)  $F_1$ , „wzmocnione” tremolem kotłów z drugiej grupy perkusji. Druga struktura (oparta na dźwiękach  $fis^2-g^2-as^2-a^2-b^2-ces^3$ ) wynika z kolei z falującego ruchu sekundowego w grupie I i II skrzypiec, który przemieszcza się od skrajów półkola ku jego środkowi. „Brakujący” do pełnego kompleksu dwunastotonowego dźwięk  $c$  pojawia się zaś na końcu w altówkach<sup>8</sup> (zob. przykład 48).

Dość konsekwentnie stosowana zasada nieseryjnej dwunastotonowości charakteryzuje także przeznaczony wyłącznie na instrumenty smyczkowe epizod „wędrówek” dźwiękowych. Permanentny ruch szesnastek rozprzestrzeniających się w bardzo szybkim tempie po całej estradzie, krążących, wirujących, łączących i rozdzielających rozmaite kombinacje interwałowe tworzy tu bowiem ciąg dwunastotonowych kompleksów. Fragment, który ilustruje schemat, wykorzystuje na przykład wznoszące i opadające sekwencje połączeń trytonu z małą sekundą, kombinacje wznoszących i opadających małych sekund, a także figury sekundowo-tercjowe (zob. przykład 49). Zdaje się zatem, że o ile po seryjnych koncepcjach *Serca nocy*, *Oczu powietrza* i *Muzyki koncertującej* w myśleniu kompozytorskim Serockiego pozostał ślad dowodzący raczej ich ograniczonej użyteczności, o tyle potrzeba racjonalizacji materiału wysokościowego po-

8 Por. też Tadeusz A. Zieliński, *O twórczości...*, op. cit., s. 61.

Przykład 48. Kazimierz Serocki, *Epizody, Proiezioni*, t. 1–8.

proiezioni

KAZIMIERZ SEROCKI  
(1959)

bt II

5

mp

pp

ppp

mfcs

vni I

4/4

vni II

4/4

vle

vc

cb

$\text{♩} = 60$

została dla niego istotna. Kompozytor zdecydował się bowiem podążyć – rozpoznaną już innym sposobem w pierwszym okresie twórczości – drogą interwałowego konstruktywizmu.

Patrząc z tej samej perspektywy na epizod finałowy, zauważyć

Przykład 49. Kazimierz Serocki, *Epizody, Migrazioni*, takty 132–140, schemat organizacji wysokości

trzeba, że nie jest on tylko zapowiedzianą przez Serockiego syntezą układów przestrzennych, rodzajów ruchu i typów brzmieniowych kształtów. Wykorzystuje w równej mierze potencjał zespołu smyczkowego oraz trzech grup perkusji – jest także podsumowaniem obowiązującej w całym dziele zasady organizacji wysokości.

Wszystkie te aspekty języka muzycznego *Epizodów* znalazły w dalszej twórczości Serockiego swe rozwinięcia i nowe, nie mniej oryginalne konkretyzacje. Choć sposób selekcji i rozkładu dźwięków o określonej wysokości nie stał się dla kompozytora zagadnieniem priorytetowym, to nigdy nie zniknął z kręgu środków, którymi się posługiwał. Operowanie w dziele muzycznym różnymi, wyraziście nakreślonymi strukturami dźwiękowymi stało się wręcz znakiem rozpoznawczym jego stylu. Także kwestia dyspozycji przestrzennej instrumentarium zajmowała Serockiego regularnie. O tym, jak była ważna, świadczą nie tylko konkretne dzieła, o których jeszcze będzie mowa (np. *Segmenti*, *Fantasmagoria*, *Continuum* czy *Pianophonie*), ale też zachowane w spuściźnie Serockiego, niedotowane, aczkolwiek pochodzące najpewniej z początku lat 60., notatki pod tytułem *Sala koncertowa dla muzyki elektronicznej i nietypowych ustawień zespołów instrumentalnych*<sup>9</sup>. Zawierają one dwa główne wskazania odnośnie tradycyjnych składów wykonawczych.

9 Kazimierz Serocki, *Sala koncertowa dla muzyki elektronicznej i nietypowych ustawień zespołów instrumentalnych*, rękopis, bez daty, BUW.