

## Kazimierz Serocki – przemiany twórcze i ich konteksty

Kazimierz Serocki to jedna z czołowych postaci polskiego życia muzycznego w II połowie XX wieku. Twórca wybitny, ciekawy, odrębny; działacz i organizator życia muzycznego. W 30 lat po śmierci kompozytora można już mówić o historycznej perspektywie szeroko ujmującej jego życie i twórczość. To ujęcie historyczne obejmuje z jednej strony kontekst życia prywatnego, z jego naturalnym rytmem codzienności, z drugiej zaś ogólny, obrazujący całokształt przemian społecznych, politycznych, historycznych i kulturalnych. W te dwie perspektywy wpisuje się twórczość kompozytorska, jej przemiany warsztatowe i ideowe.

Kontekst osobisty ujmuje koleje losu kompozytora, jego życiowe doświadczenia i ich bezpośredni wpływ na dokonania artystyczne. Kazimierz Serocki był typowym przedstawicielem polskiej szkoły kompozytorskiej w muzyce XX wieku. Urodził się w Toruniu 3 marca 1922 roku. Od najmłodszych lat przejawiał zdolności i zainteresowania muzyczne. W wieku siedmiu lat rozpoczął naukę w Szkole Muzycznej w Toruniu, w klasie fortepianu Marii Drzewieckiej, u której następnie uczył się w Bydgoszczy. Tu ukończył średnią szkołę muzyczną. W czasie II wojny światowej Serocki mieszkał w Warszawie, pracując jako pianista kawiarniany. W tym okresie młody twórca podjął pierwsze, młodzieńcze próby kompozytorskie (m.in. etiuda, preludium, dwa mazurki). W 1944 roku Serocki wstąpił do konspiracyjnego Konserwatorium Warszawskiego, które istniało pod niemieckim szyldem *Staatliche Musikschule*. Szkoła ta, jak pisze Marek Podhajski, miała: „dla ciągłości rozwoju muzyki polskiej szczególnie ważne znaczenie [...]. W intencji okupanta miała to być szkoła z ograniczonym programem nauczania, kształcąca muzyków orkiestrowych, jedyna w Generalnej Guberni”<sup>1</sup>. Kazimierzowi Sikorskiemu, organizatorowi i dyrektorowi szkoły, udało się jednak stworzyć uczelnię o dwóch obliczach. Pozornie podporządkował on działanie

<sup>1</sup> M. Podhajski, *Periodyzacja*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. I: *Eseje*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 192.

szkoły wytycznym okupanta, w rzeczywistości jednak studenci kontynuowali naukę na podstawie przedwojennego programu nauczania. Tym samym została zachowana ciągłość kształcenia i tradycji szkoły. Serocki studiował w tym konspiracyjnym konserwatorium fortepian u Zofii Buckiewiczowej i kompozycję w klasie Kazimierza Sikorskiego.

Po wojnie, w wyniku rozmaitych rozszad i przesunięć personalnych, mistrz kompozytora – Kazimierz Sikorski przeniósł się do Łodzi i w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej objął klasę kompozycji. W ślad za nim podążył Serocki, który w 1946 roku ukończył w Łodzi studia na dwóch kierunkach – fortepianu w klasie Stanisława Szpinalskiego i kompozycji u Kazimierza Sikorskiego.

Po okresie studiów kompozytor wrócił do Warszawy i tu przez krótki okres pracował w nowo utworzonym Teatrze Powszechnym jako kierownik muzyczny. Wkrótce również, w roku 1946, ożenił się z Zofią Adamowską. A niedługo potem wyjechał na stypendium do Paryża sponsorowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Lata 1947-1948 spędził kompozytor w Paryżu, studiując pod kierunkiem Nadii Boulanger, która była matką chrzestną całego pokolenia polskich kompozytorów XX wieku. Szkoła Nadii Boulanger charakteryzowała się przede wszystkim ogromną dbałością o dogłębne poznanie kompozytorskiego rzemiosła. W tym wczesnym okresie Serocki nabył charakterystycznej dyscypliny formalno-technicznej, tak typowej dla całej swojej późniejszej twórczości.

Równolegle kompozytor uzupełniał studia pianistyczne w klasie Lazara Lévy'ego – wybitnego francuskiego pianisty, wirtuoza, a także kompozytora. Pianistyka była ważną dziedziną w życiu młodego twórcy. Przez kilka kolejnych lat – do 1952 roku, już po powrocie do Polski, Serocki bardzo często koncertował. Był pierwszym interpretatorem swojego *Koncertu romantycznego na fortepian i orkiestrę*. Działalność pianistyczną zarzucił około roku 1952, poświęcając się już całkowicie komponowaniu.

Po powrocie do Polski w 1949 roku Serocki naturalnie włączył się w wartki nurt wydarzeń. Po pierwsze, wstąpił do nowo powstałego Koła Młodych ZKP. Do tej organizacji obok Serockiego należeli także: Andrzej Dobrowolski, Andrzej Koszewski, Tadeusz Machl, Andrzej Markowski, Włodzimierz Kotoński, Tadeusz Baird i Jan Krenz. Po słynnym zjeździe w Łagowie Lubuskim, na którym przyjęto doktrynę socrealizmu w muzyce, razem z Tadeuszem Bairdem i Janem Krenzem utworzył Grupę 49. Jak pisze Krzysztof Baculewski: „Grupa 49 powstała bezpośrednio po konferencji w Łagowie, jako wyraz zainteresowania kompozytorów lansowaną ideologią. Grupa przyjmowała wskazania konferencji, jako program. Celem było pisanie muzyki emocjonalnej, nie rezygnującej ze współczesnych środków wyrazu, a jednak przeznaczonej dla szerokiego odbiorcy”<sup>2</sup>. Tym samym two-

---

<sup>2</sup> K. Baculewski, *Współczesność*, cz. I, Warszawa 1996, s. 65-66.

rzący grupę kompozytorzy pozostawili sobie możliwość operowania nowoczesnymi środkami. Tak sformułowana postawa ideowa pozwalała na dość swobodne tworzenie muzyki *dla szerokiego odbiorcy*, posługującej się jednak nowoczesnym tworzywem. Ten sprytny wybieg pozwolił twórcom zachować własną artystyczną tożsamość i jednocześnie zabezpieczyć się przed groźnym zarzutem formalizmu.

Na marginesie ideologicznego tła życia kulturalnego w Polsce pozostają ważne nagrody, jakie zdobył pod koniec lat czterdziestych Serocki: III nagroda (I i II nie przyznano) za *4 tańce ludowe na małą orkiestrę* oraz wyróżnienie za *Sonatinę na fortepian* na II Konkursie Kompozytorskim im. F. Chopina organizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich.

Równolegle do tych wydarzeń rozpoczął Serocki swoją wieloletnią współpracę z polskim filmem. W 1949 roku ukazał się pierwszy film sensacyjny z muzyką kompozytora, zatytułowany *Czarci żleb*. Film jest pełnometrażowy, trwa 98 minut i opowiada historię przemytu dzieł sztuki przez granicę polsko-czechosłowacką w Tatrach. W kolejnych latach Serocki pisał muzykę do innych pełnometrażowych obrazów kinowych. Spod jego pióra wyszło aż 14 ilustracji muzycznych tego rodzaju. W tym najsłynniejsze: *Młodość Chopina* (1952) – historyczno-biograficzny film, za który twórca otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia, oraz słynne obrazy historyczne: *Krzyżacy* (1960) i *Potop* (1974). Wśród pozostałych filmów z muzyką kompozytora odnaleźć można różnorodność gatunków i tematyki. Dominuje obyczajowość okresu powojennego, głównie przedstawiająca sylwetki prostych, robotniczych bohaterów, często niebanalnych, budujących swój zniszczony świat od nowa: *Piątka z ulicy Barskiej* (1953), *Ósmy dzień tygodnia* (1956) (wg prozy Hłaski), *Przeciwko bogom* (1961), *Pierwszy dzień wolności* (1964), *Gorąca linia* (1965). Wśród filmów z muzyką kompozytora są także cztery dramaty wojenne: *Za wami pójdą inni* (1949), *Drugi brzeg* (1962), *Koniec naszego świata* (1964), *Na białym szlaku* (1962). Odrębne miejsce zajmuje baśń historyczna: *Warszawska Syrena* (1956), pełnometrażowy film przeznaczony dla młodych widzów. We wszystkich tych dziełach odnaleźć można charakterystyczne cechy poetyki kompozytora: doskonały warsztat, bogactwo brzmieniowe i ciekawą kolorystykę. Poza wieloma wartościowymi elementami tej gałęzi twórczości była ona dla kompozytora prawdopodobnie istotnym źródłem dochodów. Serocki bowiem nie posiadał stałej pracy zarobkowej, jak to często ma miejsce w przypadku innych twórców. Funkcję pewnego źródła dochodów pełniła właśnie pisana dla potrzeb filmu polskiego muzyka użytkowa.

W latach pięćdziesiątych Serocki, jako członek lansowanej przez władze „Grupy 49” cieszył się szczególnym poparciem Sokorskiego i Lissy<sup>3</sup>. W owym czasie kompozytor uczestniczył w wielu konkursach na pieśń masową, zdoby-

---

<sup>3</sup> Opinię przytaczam na podstawie książki Danuty Gwizdalanki i Krzysztofa Meyera *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 280.

wając m.in. III nagrodę na Festiwalu Muzyki Polskiej za kantatę *Murarz warszawski* (1951). Charakterystycznym tłem konkursów twórczości *jedynie słusznej* były dwa aspekty: po pierwsze – festiwale i konkursy muzyczne tego typu organizowały rozmaite, nieartystyczne stowarzyszenia i związki m.in.: Centralna Rada Związków Zawodowych, Związek Samopomocy Chłopskiej, Związek Młodzieży Polskiej. Po drugie – nie przyznawano zwykle pierwszej nagrody, a jedynie kolejne miejsca i wyróżnienia. Tym samym dawano do zrozumienia, że żaden utwór nie jest ideologicznie doskonały i przed twórcami jeszcze daleka droga do osiągnięcia celu.

Sympatia władz, jaką cieszył się kompozytor, dała mu ponadto możliwość wprowadzania nowinek technicznych. Serocki już w 1952 roku napisał *Suitę preludiów*, która, jak pisze Iwona Lindstedt: „była swego rodzaju rozpoznawczą wyprawą kompozytorską w krąg chromatycznego uniwersum, które w tym utworze jest kształtowane za pomocą nieseryjnych, choć pełnych kompleksów dwunastotonowych”<sup>4</sup>. Kompozytorowi udało się doprowadzić do publicznego wykonania utworu, a nawet do opublikowania partytury.

Istotne znaczenie w życiu kompozytora miało w owym czasie spotkanie i przyjaźń z puzonistą Juliuszem Pietrachowiczem, dla którego Serocki napisał m.in. swój *Koncert na puzon i orkiestrę* nagrodzony w 1955 roku przez Ministra Kultury i Sztuki. W tym nurcie pojawiło się w kolejnych latach kilka innych kompozycji: *Suita na 4 puzony* (1953), *Sonatina na puzon i fortepian* (1954), a w późniejszym okresie puzon wykorzystany został m.in. w *Swinging music* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1970).

Do ważnych wydarzeń z kolei należą okoliczności powstania i organizacji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Z tym festiwalem kompozytor związany był bardzo mocno. Większość źródeł podaje nawet, że to właśnie Serocki wraz z Bairdem byli pomysłodawcami i organizatorami pierwszego festiwalu. W rzeczywistości idea jego zorganizowania pojawiła się po raz pierwszy po V Światowym Festiwalu Młodzieży, który odbył się w dniach 31 lipca do 14 sierpnia 1955 roku. Jak wspominał Jerzy Jasiński: „Powiedziało wtedy trochę Europą i wszyscy chcieli koniecznie dalej coś robić. To właśnie wtedy narodził się pomysł *Warszawskiej Jesieni*. Okazja była wyjątkowa”<sup>5</sup>. Tym bardziej, że spontaniczne i barwne spotkanie młodzieży przypadło do gustu Bolesławowi Bierutowi. Wykorzystując więc okazję, władze ZKP podjęły inicjatywę zorganizowania międzynarodowego festiwalu muzycznego, który w swym założeniu miał być spotkaniem świata muzyki Zachodu i Wschodu. Inicjatywa Serockiego i Bairda polegała głównie na sformułowaniu postulatu zachowanego

<sup>4</sup> I. Lindstedt, *Kazimierz Serocki*, [w:] M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 888.

<sup>5</sup> D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 292.

w formie protokołu z VIII Walnego Zebrania ZKP: „Walne Zgromadzenie członków Związku Kompozytorów Polskich poleca przysłemu Zarządowi Głównemu Z.K.P. wszczęcie w pierwszym rzędzie w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz w Komitecie Współpracy Kulturalnej z Zagranicą natychmiastowych starań o organizację stałych Festiwalu muzycznych pod nazwą »Warszawska Jesień Muzyczna«. Festiwale te odbywałyby się wczesną jesienią i miałyby charakter międzynarodowy, tak jeśli chodzi o repertuar, jak i o wykonawców. Pierwszy tego rodzaju Festiwal winien odbyć się jesienią 1956 roku”<sup>6</sup>.

Na marginesie tego dokumentu warto wspomnieć, że zarówno Serocki, jak i Baird na wyżej wymienionym zjeździe ustępowali z funkcji wiceprezesów Związku, ponieważ obaj poręczyli za powrót do kraju Andrzeja Panufnika. Jak wiadomo, kompozytor wybrał emigrację, a jego przyjaciele tym samym popadli w niełaskę u władz.

Pierwszy festiwal zainaugurowano 10 października 1956 roku. Jego formuła odbiegała od wypracowanych później. W programie koncertów pojawiły się *V Symfonia* Czajkowskiego oraz *IV Symfonia* Brahmsa. Żaden jednak późniejszy festiwal nie miał takiego rozmachu jak ten pierwszy. Wystąpiło na nim pięć zagranicznych orkiestr, które wykonały po dwa koncerty w Warszawie i dwa w innych miastach Polski, dając w sumie 17 koncertów symfonicznych.

To otwarcie na świat miało ogromne znaczenie dla całej polskiej kultury muzycznej, bezpośrednio dla Serockiego zaowocowało uczestnictwem w kolejnych dwóch edycjach warsztatów muzyki współczesnej w Darmstadt. W 1957 roku Serocki był tylko słuchaczem warsztatów, w kolejnym roku natomiast prawykonano tam jego *Musica concertante* na koncercie 12 września 1958 roku.

Znaczenie i wzrost zainteresowania Warszawską Jesienią w kolejnych latach doprowadziły do konieczności prowadzenia selekcji napływających na festiwal partytur. W 1959 roku powołano komisję repertuarową, w której skład weszli – obok Serockiego – Baird, Dobrowolski, Lutosławski, Patkowski i Kotoński. Głównym postulatem tego szacownego gremium było prezentowanie muzyki awangardowej, często nawet budzącej kontrowersje i szokującej.

Cała późniejsza działalność Serockiego o charakterze organizacyjnym i twórczym związana była z festiwalem. Kompozytor zasiadał w radzie programowej Warszawskiej Jesieni, wyznaczając tym samym charakter festiwalu. Warszawska Jesień ewoluowała adekwatnie do przemian zachodzących w muzyce światowej. Od początkowej eksplozji nowatorstwa, po zdystansowanie i wypracowanie własnego *status quo*.

W historii festiwalu utwory Serockiego pojawiały się wielokrotnie. Na scenie Warszawskiej Jesieni odbyło się co najmniej osiem prawykonań jego dzieł

---

<sup>6</sup> Protokół z posiedzenia VIII Walnego Zebrania ZKP, które odbyło się w dniach 4-6 czerwca 1955 roku, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1955.

i wiele kolejnych wykonań, w sumie zagościły tu 23 kompozycje, niektóre z nich wielokrotnie.

Serocki był wielokrotnie nagradzany i odznaczany, m.in. w 1963 roku kompozytor uhonorowany został nagrodą Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości, a trzy lata później nagrodą Związku Kompozytorów Polskich. To ostatnie wyróżnienie kompozytorzy zwykli cenić sobie najbardziej, jako wyraz uznania całego środowiska twórców. W 1972 otrzymał po raz drugi Nagrodę Państwową I stopnia „za wybitne osiągnięcia w twórczości kompozytorskiej”. Serocki był ponadto laureatem Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO (1964), otrzymał także nagrodę Prix Italia za *Pianophonie* w roku 1978.

Twórczość Serockiego ewoluuje adekwatnie do przemian zachodzących w europejskiej muzyce w II połowie XX wieku<sup>7</sup>. Twórca swoją artystyczną drogę rozpoczął od nowoczesnego folkloryzmu. Ten etap w życiu kompozytora obejmuje okres do roku 1956. W tle artystycznych poszukiwań Serockiego z tego czasu sytuuje się gruntowne muzyczne wykształcenie bazujące na neoklasycznych wzorcach, studia pod kierunkiem Nadii Boulanger, wreszcie Zjazd w Łagowie, sformułowane tam postulaty i powołanie Grupy 49. Powstające w tym czasie utwory łączą elementy folkloru z neoklasycznymi środkami warsztatowymi. Za szczególnie ciekawe dzieła należy uznać: *Koncert romantyczny na fortepian i orkiestrę* (1950) – przejaw stylizacji muzyki romantyzmu z wykorzystaniem nowoczesnych środków oraz *Koncert na puzon i orkiestrę* (1953) – wykorzystujący elementy folklorystyczne. W tym etapie twórczości kompozytor podjął także pierwszą próbę nieseryjnej organizacji chromatycznego materiału dźwiękowego w *Suicie preludium na fortepian* już w 1952 roku. Utwór jest pierwszym przejawem zainteresowania kompozytora techniką dodekafoniczną.

Przemiana stylistyczna muzyki Serockiego następuje w roku 1956. Ten czas jest momentem szczególnie ważkich wydarzeń w polskim życiu kulturalno-społecznym. „Zakończył się okres realizmu socjalistycznego, jako obowiązującej twórców estetyki i norm zachowań w stosunku do władzy”<sup>8</sup>. Do świata muzyki swobodnie przenikają nowe idee artystyczne z Europy Zachodniej. Po raz pierwszy rodzi się także możliwość spotkania z nowoczesną sztuką za sprawą festiwalu Warszawska Jesień. Serocki, który już wcześniej podejmował próby unowocześniania własnego warsztatu, w omawianym okresie czyni to tym chętniej. Pierwsze dzieła dodekafoniczne to *Sonata na fortepian* (1955) i *Sinfonietta* na 2 orkiestry smyczkowe (1956). Wśród eksperymentów w kolejnych utworach tego okresu kompozytor podejmuje także próby łączenia dodekafonii w sferze organizowania wysokości dźwięku z punktualistyczną fakturą w dwóch cyklach wokalnie-instrumentalnych: *Serce nocy* – cykl pieśni na baryton i fortepian (1956) i *Oczy po-*

<sup>7</sup> I. Lindstedt, *Kazimierz Serocki*, dz. cyt., s. 888.

<sup>8</sup> M. Podhajski, *Periodyzacja*, dz. cyt., s. 198.

wietrza – cykl pieśni na sopran i fortepian (1957). Stopniowo więc przenosi swoje awangardowe poszukiwania z materiału dźwiękowego w kierunku nowego typu faktury. Ten typ organizowania przestrzeni dźwiękowej, skupiony na szeroko rozumianych eksperymentach brzmieniowych, doprowadzi do nowych rozwiązań o charakterze sonorystycznym, stając się w najbliższym czasie specyficznie polskim rysem awangardowym, znanym jako regulacja sonorystyczna.

W 1958 roku powstaje *Musica concertante* – pierwszy przejaw serializacji materiału dźwiękowego w twórczości Serockiego. Elementami serializowanymi są, obok wysokości dźwięków, rytm, dynamika i artykulacja.

Kolejne eksperymenty stosuje kompozytor w *Epizodach* na smyczki i trzy grupy perkusyjne (1959), gdzie rotacja grup dźwiękowych współgra z przestrzenną akcją rozmieszczonych na estradzie instrumentów, podobnie również postępuje Serocki w innym, późniejszym utworze z udziałem perkusji: *Continuum* (1966).

W omawianej fazie twórczości Serocki poddaje próbie głównie możliwości materiału dźwiękowego i innych parametrów dzieła. Do ważnych aspektów tej fazy należą także poszukiwania w sferze brzmieniowości, które staną się charakterystycznym rysem idiomatycznym muzyki Serockiego.

Nowy etap twórczej aktywności kompozytora rozpoczyna się około roku 1960 i znamionują go eksperymenty w zakresie formy dzieła i dalsze próby nowych rozwiązań brzmieniowych. Forma staje się stopniowo terenem poszukiwań aleatorycznych. Po raz pierwszy nowa forma segmentowa pojawia się w twórczości Serockiego w *Segmentach* na 12 instrumentów dętych, 6 strunowych i 4 perkusistów (1960-1961). „Tytuł dzieła dotyczy komponowania formy z drobnych części, z których każda ma inny materiał dźwiękowy i inne rozplanowanie przestrzenne barw”<sup>9</sup>. Kategorią nadrzędną w utworze jest supremacja brzmienia ujętego w formuły figur dźwiękowych pozostających poza porządkiem metrycznym.

Koncepcja formy otwartej pojawia się w muzyce Serockiego w innym utworze: *A piacere* na fortepian (1962-1963). Jak czytamy w komentarzu kompozytora zamieszczonym w wydawnictwie: „utwór składa się z trzech segmentów, a każdy segment z dziesięciu struktur. Podane w sekundach czasy trwania poszczególnych struktur są orientacyjne i stanowią proporcje czasowe. Całość nie może jednak trwać krócej niż 6 minut i dłużej niż 8 minut. Kolejność, w jakiej są podane poszczególne struktury i segmenty, stanowi jedną z wielu możliwych wersji wykonawczych utworu. Pianista może jednak wewnątrz każdego segmentu ustalić sobie dowolną kolejność poszczególnych struktur z tym, że nie należy żadnej z nich opuszczać, ani żadnej powtarzać”<sup>10</sup>. Analogiczne eksperymenty pojawiają się także

<sup>9</sup> I. Lindstedt, *Kazimierz Serocki*, dz. cyt., s. 889.

<sup>10</sup> K. Serocki, *A piacere*, Kraków 1963. Komentarz kompozytora zamieszczony w partyturze utworu.

w późniejszej twórczości Serockiego: *Ad libitum* na orkiestrę (1977), w którym pięć odrębnych części składa się z 31 segmentów o różnych składach instrumentalnych. Podobnie rzecz ma się w *Arrangements* (1976) na 1-4 flety proste.

W latach sześćdziesiątych kolejne eksperymenty w zakresie kształtowania formy dzieła związane są z poszukiwaniami sonorystycznymi. Najbardziej typowa dla sonoryzmu forma katalogowa została przez Serockiego zastąpiona z powodzeniem autorskim rozwiązaniem. We *Freskach symfonicznych* (1964), poemacie *Niobe* (1966) czy *Forte e piano* (1967) kompozytor tworzy formę sonorystyczną, dla której podstawą kształtowania są swoiste układy brzmień powiązane w większe całości. Brzmienia te są tak skonstruowane, że ich specyfika pozwala nadbudowywać za ich pomocą większe jednostki formalne. W ten sposób powstaje jednolity tok narracji o wyraźnie spójnym charakterze.

Wśród innych ważnych nurtów twórczości Serockiego sytuuje się także zainteresowanie muzyką na flet prosty w różnych odmianach. Utwory na flet prosty powstawały w latach siedemdziesiątych i stanowią wyraźną, jednorodną pod względem poszukiwań brzmieniowych grupę. Impulsem do rozwoju tego nurtu w twórczości kompozytora było zamówienie na utwór z udziałem fletów prostych przez wydawnictwo Moeck, które było również producentem fletów prostych. W ten sposób powstało *Impromptu fantasque* (1973), gdzie obok innych instrumentów pojawia się sześć fletów prostych o różnych skalach. Istotą tego dzieła są poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych i nowych sposobów wydobywania dźwięku, co przecież było typową cechą polskiego sonoryzmu. Kompozytor posługuje się różnymi odmianami fletu, tworząc tym samym całą gamę kolorystycznych cieniowań.

Kolejny utwór o podobnej problematyce to *Concerto alla cadenza* na flet prosty i orkiestrę, który Serocki opatrzył następującym komentarzem w książce programowej Warszawskiej Jesieni z roku 1973: „W tym jednocześnie utworze można wyróżnić osiem sekwencji przechodzących jedna w drugą. [...] Solista ma do dyspozycji sześć fletów prostych (sopranino, sopran, alt, tenor, bas i wielki bas) oraz osobno sześć ustników do wszystkich wyżej wymienionych fletów, co w sumie daje 12 odrębnych źródeł dźwięku”<sup>11</sup>.

Ostatni okres twórczości Serockiego – lata siedemdziesiąte – cechuje ponadto pogłębianie czynnika wyrazowego. Dochodzi tu do próby łączenia supremacji brzmień z bogactwem rozwiązań ekspresyjnych. Tak dzieje się w *Swinging music* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1970), *Fantasmagorii* na fortepian i perkusję (1970-1971) czy choćby *Fantasia elegiaca* na organy i orkiestrę (1971-1972).

W *Fantasmagorii* kompozytor łączy fortepian i perkusję, traktując oba instrumenty na wzór perkusyjny. Perkusista dysponuje tu szerokim instrumentarium – aż

<sup>11</sup> K. Serocki, *Concerto alla cadenza*. Komentarz zamieszczony w książce programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*; 22-30 IX 1973.



37 różnych instrumentów perkusyjnych, natomiast pianista oprócz tradycyjnej gry na klawiaturze gra także na strunach, pobudzając je palcami, paznokciami, miotełką jazzową, ponadto uderza w ramę instrumentu i pudło fortepianu, a także kręcąc kołkami, uzyskuje efekty glissandowe. Podczas gry na klawiaturze struny preparowane są za pomocą plasteliny. Uzyskane w ten sposób bogactwo różnorodnych brzmień daje w efekcie bardzo intensywną, zmienną tkankę kolorystyczną. Formalnie utwór stanowi typowy przykład wypracowanej przez Serockiego struktury: kształtowany jest stopniowo, z mniejszych części, które tworzą większe całości.

Całością dokonań twórczych Serockiego wieńczą *Pianophonie* na fortepian, środki elektroniczne i orkiestrę (1976-1978). Utwór powstał w latach 1976-1978 z inicjatywy niemieckiego radia Südwestfunk w Baden-Baden oraz Studia Eksperymentalnego we Freiburgu<sup>12</sup>. To ostatnie dzieło kompozytora jest zarazem pierwszą jego próbą wykorzystania warsztatu muzyki elektronicznej. W utworze elektroniczne przetworzenie dotyczy tylko partii fortepianu – jego dźwięk jest odbierany przez trzy mikrofony (jeden z nich to mikrofon kontaktowy) i kierowany do urządzeń przetwarzających przed dojściem do głośników. Całość jest koordynowana przez reżysera dźwięku. Podobnie jak w innych utworach, Serocki eksperymentuje z różnymi efektami brzmieniowymi. Pianista gra na strunach w różny sposób: uderza struny palcami i dłońmi, szarpie je paznokciami, wreszcie uderza w struny perkusyjnymi pałkami. W zależności od rodzaju zastosowanych pałek uzyskuje się różne efekty dźwiękowe. W swej konwencji jednak *Pianophonie* pomyślane są jak tradycyjny koncert fortepianowy, gdzie instrument solo przeciwstawiony jest partii orkiestry.

Śmierć kompozytora przerwała dalsze penetrowanie możliwości sonorystycznych w połączeniu z muzyką elektroniczną. Tym samym Serocki zakończył drogę twórczą, zakosztowawszy wszystkich awangardowych zdobywczy muzyki II połowy XX wieku. Twórczość jego wyrosła ze źródeł neoklasycznych i folklorystycznych, następnie absorbowwała technikę dodekafoniczną, punktualizm oraz aleatoryzm głównie formalny, wreszcie sięgnęła po regulację sonorystyczną, która na wiele lat stała się jej domeną. Serocki był niekonwencjonalnym nowatorem, poszukującym coraz to ciekawszych rozwiązań twórczych.

Jak pisze Bogusław Schaeffer: „styl jego muzyki jest uniwersalny, dzieła ostatnie 20 lat jego twórczości należą bardziej do europejskiej muzyki niż do polskiej i w ten sposób wzbogacają one naszą, [...] o elementy, których bez Serockiego nie byłoby w polskiej muzyce”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Prawykonanie odbyło się 18 listopada 1978 r. w Metz, podczas Międzynarodowych Spotkań Muzyki Współczesnej. Grał Szabolcs Esztényi z orkiestrą symfoniczną Südwestfunk, dyrygował Ernest Bour.

<sup>13</sup> B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku. Od Messiaena do Capriolego*, t. II, Kraków 1990, s. 84.

## **Bibliografia**

- Baculewski Krzysztof, *Współczesność*, cz. I, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.
- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM S.A., Kraków 2003.
- Lindstedt Iwona, *Kazimierz Serocki*, [w:] Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, AM, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Podhajski Marek, *Periodyzacja*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. I: *Eseje*, AM, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Schaeffer Bogusław, *Kompozytorzy XX wieku. Od Messiaena do Capriolego*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

### **Kazimierz Serocki – creative transformations and their contexts**

Kazimierz Serocki is one of the leading figures of Polish music in the 20<sup>th</sup> century. An outstanding and interesting artist, an activist and organiser of music life. Thirty years after his death his accomplishments are clearly seen in historical context. This historical recognition should be seen in two contexts: personal and general, covering social, political, historical and cultural transformations.

First, the article presents the ups and downs of composer's life – school and later university years, scholarship in Paris, and the very rich and diverse activities of Serocki when he returned to the country – among others a Group of 49 and his active role in organizing the Warsaw Autumn Festival.

Historical events create context for Serocki's works which evolve accordingly to changes in Polish music in second half of XX century. We can observe movements such as: folk, dodekafonic, serialism of material, aleatorism and open form experiments, even with electronic music. The style of Serocki's music is versatile, rich and diverse.