

**TOMASZ MARCIN KIENIK**

Uniwersytet Zielonogórski

## Świat sonorystyki Kazimierza Serockiego

Choć nazwisko Serockiego dość często pojawia się w literaturze przedmiotu i popularyzatorskim piśmiennictwie dotyczącym kultury muzycznej XX wieku, zdecydowanie więcej uwagi poświęca się krótkim charakterystykom jego kompozycji i przykładom stosowania rozmaitych technik niż samej osobie twórcy i jego roli w historii muzyki XX wieku. Bogusława Schaeffera (który wysoko cenił Serockiego i uważał go za najgodniejszego partnera w dysputach o „nowej muzyce”) drażnił wręcz fakt, że postać ta była zwykle pozostawiana na dalszym planie, poza kręgiem kompozytorów być może mniej uzdolnionych, lecz o bardziej widocznej ekspresji i środowiskowej ekspansji. Pisze on następująco: „Jego talent nie był w Polsce doceniony i zrozumiany w sposób wystarczający [...]. W muzyce europejskiej ceniono Serockiego niezwykle, choć wpływ jego był ograniczony”<sup>1</sup>.

Z muzyczną spuścizną Kazimierza Serockiego przyszło mi się zmierzyć już na pierwszych zajęciach z kompozycji, jakie prowadził wrocławski pedagog Zygmunt Herembesza (1934-2002). Analiza doskonałej *Sinfonietty* Serockiego na dwie orkiestry smyczkowe, kompozycji neoklasycyzującej w formie, topofonicznej w fakturze i przesyconej w dużej mierze dwunastotonowym myśleniem, przekonała mnie jednoznacznie, że jest to kompozytor wysokiej próby. W kontekście tego utworu na łamach „Ruchu Muzycznego” pojawiają się wobec Serockiego takie określenia, jak: „jedna z najciekawszych osobowości twórczych polskiej muzyki współczesnej”<sup>2</sup>, dla której to jednym biegunem twórczości pozostaje nurt narodowo-folklorystyczny, drugim zaś – muzyczny eksperyment. O utworze *Sinfonietta* H. Schiller pisze na łamach „Ruchu Muzycznego”: „Ogólnie – całość znakomita. Połączenie konstruktywizmu z dobrą (i słuchowo sprawdzalną!) muzyką”<sup>3</sup>. Jego niezwykła logika komponowania ujęła mnie w tak silny sposób,

<sup>1</sup> B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX w.*, Kraków 1990, t. 2, hasło: *Serocki*, s. 85.

<sup>2</sup> H. Schiller, *Kazimierz Serocki – Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 3, s. 28.

<sup>3</sup> Tamże.

że kilka kolejnych lat poświęciłem na podjęcie badań nad jego twórczością. W istocie, podkreślana przez recenzentów, barwa, ruch i kalejdoskopowa zmienność muzycznych pejzaży zawarta w dojrzałej twórczości Serockiego (już po przejściowej fascynacji neoklasycyzmem, dodekafonią i serializmem) stała się nie tylko interesującym polem do badań nad polską sonorystyką, ale też do refleksji nad fenomenem tzw. Polskiej Szkoły Kompozytorskiej. I nie umniejsza jej rangi wskaazywana przez Dorotę Krawczyk „segmentowość” kompozytorskiego myślenia, jako mniej doskonała technika komponowania w przeciwieństwie do „procesualnej” techniki budowania narracji muzycznej<sup>4</sup>.

Mimo faktu, że w monografii T.A. Zielińskiego<sup>5</sup> nie pada termin „sonorystyka” jako wyznacznik okresu twórczości kompozytora, co szczególnie podkreśla też Adrian Thomas<sup>6</sup>, twórczość tę można (a nawet trzeba) w taki sposób jednoznacznie definiować. Istnienie sonorystyki w artystycznych wypowiedziach Kazimierza Serockiego potwierdza choćby jedna z opinii, sformułowana w latach osiemdziesiątych: „W nowym świecie dźwięków Serockiego odnajdujemy brzmienia znane, tradycyjnie w muzyce stosowane, ale często dominują brzmienia niekonwencjonalne, będące efektem penetracji nawet instrumentów konwencjonalnych, [lecz – T.K.] prowadzone inaczej, głębiej, niż to się dzieje w muzyce »klasycznej«. Posługuje się w tym celu Serocki całą gamą niezwykłych środków artykulacji na wszystkich instrumentach”<sup>7</sup>. I choć nawet w przypadku jednego z utworów (*Continuum*) Krzysztof Sz wajgier kwestionuje jego przynależność do estetyki sonoryzmu<sup>8</sup>, to także i temu utworowi (jak i wielu innym) istnienia elementów techniki sonorystycznej odmówić nie sposób (dodatkowe instrumentarium, nietypowe rodzaje artykulacji). Wystarczy spojrzeć, jak ocenia tę kompozycję J. Häusler: „Klangkomposition – das hat sich seit den »Episodi« immer deutlicher herausgeschält – ist das eigentliche Feld für Serockis künstlerische Phantasie”<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> D. Krawczyk, *Lutosławski i Serocki – dwa typy kształtowania struktury czasowej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995.

<sup>5</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości K. Serockiego*, Kraków 1984.

<sup>6</sup> [http://www.adrianthomasmusic.com/about/Boundaries\\_and\\_Definitions.html](http://www.adrianthomasmusic.com/about/Boundaries_and_Definitions.html), z dn. 02.03.2011.

<sup>7</sup> M. Kominek, *Kazimierz Serocki – Pianophonie na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 2, s. 10.

<sup>8</sup> „Sonoryzm jest muzyką brzmień o zatartej rozpoznawalności w tradycyjnych obsadach muzyki instrumentalnej, wokalne, instrumentalno-wokalne, orkiestrowej, kameralnej lub solowej oraz obsadach modyfikowanych np. przez dołączanie perkusji. Nie uznajemy za sonorystyczne utworów innych rodzajów, np. na nowe instrumenty, »na taśmę«, na perkusję – stąd też nie będzie tu brane pod uwagę ani znakomite *Continuum* Serockiego, lokujące słuchacza w samym centrum »zestawu bębnow« ani np. elektroniczna Etiuda na jedno uderzenie w talerz Kotońskiego – mistrzowskie studium barwy wybrzmiewającego piatto sospeso”, zob. K. Sz wajgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 7.

<sup>9</sup> „Kompozycja barwowa (sonorystyczna) – zawsze czytelnie ‘wyluskana’ już od czasu »Epizodów« jest istotnym polem fantazji twórczej Serockiego”, zob. J. Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, hasło: *Serocki*, s. 348.

W kompozycjach Serocki stosuje całą gamę faktur, nowych artykulacji i deformacji konwencjonalnych sposobów wydobycia dźwięku. Warto zwrócić uwagę na nowe instrumentarium (np. wiszące butelki), specyficzną artykulację (gra za podstawkiem, glissanda, *frullato*, gra miotełkami na strunach fortepianu, tłumienie dźwięku w instrumentach dętych – w kompozycji *Segmenti*), różnorodność sposobów uderzania i glissand w instrumentach perkusyjnych, grę za podstawkiem w instrumentach smyczkowych, zatykanie instrumentów dętych i uderzanie w ich rury, uderzanie dłońmi w struny, pocieranie palcami i paznokciami po strunach fortepianu, uderzenie pałką filcową, gra na strunach miotełką jazzową, klastery i glissanda na strunach tego instrumentu (we *Freskach symfonicznych*) czy choćby (by niepotrzebnie nie wdawać się w werbalny opis partytury) grę na ustnikach instrumentów dętych, glissanda i grę na stroiku oraz uderzanie w ustniki (w *Dramatic Story*).

W zapisie partyturowym starał się zawrzeć Serocki esencjalne, a więc „czyste” wartości barwne, ruchowe i muzycznie przestrzenne. To właśnie one stanowiły już dużo wcześniej – jak wskazuje literatura – podstawę sformowania nowego języka muzycznego tego kompozytora. I o ile silna tendencja do odrealnienia, zaburzenia naturalności barw instrumentalnych (jaka cechuje młodzieńcze dokonania Pendereckiego czy kompozycje Szalonka) nie może być przypisywana Serockiemu, to właśnie obranie sobie za podstawę komponowania „prostej wartości brzmieniowej” decyduje o postulatcie nadawania twórczości Serockiego miana sonorystycznej. Michalski postuluje istnienie nawet pewnej „prekompozycji” w twórczości Serockiego, analogicznej do postępowania kompozytora muzyki elektronicznej, dokonującego wstępnego wyboru i obróbki materiału elektroakustycznego<sup>10</sup>. Taki sam trend identyfikuje M. Kominek, spoglądając na wcześniejsze dzieła twórcy *A piacere* z perspektywy recenzenta ostatniej jego kompozycji: „Sam dobór [tu: instrumentarium, barw, ruchu itp. – T.K.] pozostaje zawsze krokiem wstępnym, prekompozycją brzmieniową, formowaniem podstawowego materiału. Z niego buduje kompozytor cały świat pojedynczych dźwięków i złożonych barw. Analogia z muzyką elektroniczną jest oczywista: tutaj także twórca nie zastaje a priori materiału dźwiękowego, lecz tworzy go sobie indywidualnie [...] dla osiągnięcia nowego efektu brzmieniowego”<sup>11</sup>.

Z punktu widzenia twórczości Serockiego, należałoby wtedy wskazać na istnienie zarówno elementów szeroko rozumianego *n o w a t o r s t w a*, jak i pewnych elementów *ex definitione a w a n g a r d o w y c h* (bezkompromisowość wizji, pewna destrukcja obcych modeli kompozycyjnych, indywidualizm) w jego twórczości sonorystycznej. Zauważmy też, że Bohdan Pocięj na długo przed pełnym rozwojem sonorystycznego języka muzycznego Serockiego skonstatował: „Ist-

---

<sup>10</sup> G. Michalski, *Barwna muzyka Kazimierza Serockiego*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 1, s. 6.

<sup>11</sup> M. Kominek, dz. cyt., s. 10.

nieje grupa (nieliczna) kompozytorów awangardowych (Szabelski, Lutosławski, Górecki, Penderecki, Schaeffer, Szalonek, Kotoński, Serocki) radykalnych, eksperymentujących, a obok niej całe olbrzymie zaplecze tendencji mniej lub więcej zachowawczych<sup>12</sup>. „Dzielę kompozytorów polskich (mowa o kompozytorach aktywnych, czyli poszukujących) generalnie na dwie grupy. Przypominam, że kryterium podziału stanowi tu stopień nowatorstwa. Do pierwszej grupy zaliczam: Góreckiego, Pendereckiego, Schaeffera. Do drugiej – Szabelskiego, Lutosławskiego, Bairda, Bacewiczównę, Serockiego i Kotońskiego”<sup>13</sup>.

Samoświadomości twórczej Serockiego zawsze towarzyszyła chęć „odnowienia samej substancji muzycznej przez usamodzielnienie brzmienia”<sup>14</sup>. Usamodzielnienie to dokonywało się powoli, już „na starcie” w sposób dojrzały, ale i ciągle ewoluujący. Skromność, pokora i zdrowy dystans do życia, jakie cechowały osobę Serockiego, mogły tu w jednoznaczny sposób wyrażać się *implicite* w samym dziele muzycznym. Niechęć do przesadnego eksploatowania szmerów, budowania konstrukcji muzycznej wyłącznie z brzmień zdeformowanych czy artykulacyjnie nienaturalnych skłoniła mnie do zbadania metodami normatywnymi i sformalizowanymi twórczości Serockiego, aby określić, czy w jego twórczości istnieją ilościowo wyrażone wysokościowe centra brzmieniowe, czy istnieje wysokościowo-barwowy system konstruowania konglomeratów dwunastotonowych i wreszcie – czy wysokość dźwięku (właśnie w „nie-wysokościowym”, sonorystycznym utworze) może kształtować jego formę. Tym zagadnieniom poświęciłem nie tylko pracę magisterską, kilka artykułów, ale i dysertację doktorską, która obecnie przygotowywana jest do druku w formie książki. Wszelkie adresy bibliograficzne znajdą Państwo na stronie [www.kienik.pl](http://www.kienik.pl).

Jak udało się udowodnić, w twórczości Kazimierza Serockiego wysokość dźwięku pełni rolę istotną, integrującą, formatwórczą i niedziałającą opozycyjnie do jakości sonorystycznych, stając się integralną częścią metody komponowania, niejako równoległą do zjawisk szumowych, szmerowych bądź impulsowych. Wysokość dźwięku kształtuje też formalny model kompozycji i czyni to w badanych utworach w sposób niepodważalny, dostępny w badaniu tzw. „wysokościowych momentów formalnie istotnych”, powtarzalnych wysokości znajdujących się na stykach czytelnych segmentów muzycznej narracji. Użyte zaś w kompozycjach sonorystycznych dwunastotonowe pola wysokościowe dają się sklasyfikować pod kątem odpowiadających im struktur barwowych. Struktury te powtarzają się, występują ze zmienną liczebnością w różnych kompozycjach tego twórcy; w więk-

<sup>12</sup> B. Pocij, *Świt awangardy – na marginesie Warszawskiej Jesieni*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 1, s. 9.

<sup>13</sup> B. Pocij, *Muzyka polska – czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 22, s. 2.

<sup>14</sup> T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 84.

szości utworów stosowane są tylko struktury kilku wybranych typów, by w dwóch największych utworach symfonicznych osiągnąć pełną liczbę i zróżnicowanie. Ponadto warto też zwrócić uwagę na fakt konsekwentnego stosowania przez Serockiego krótkich horyzontalnych przebiegów dwunastotonowych i pewnych ściśle określonych modeli interwałowych. Dla barw instrumentów o wysokości nieokreślonej nie wydaje się tu mieć miejsca stan „konkurencji” ze spójnymi zasadami kształtowania wysokościowo-barwowego, lecz raczej stan współlegzystencji i proces wzajemnego przenikania się ich w toku muzycznej narracji.

*Last, but not least*, celem kompozytora (nazywanego chętniej, co słuszne, nowatorem niż awangardystą) nie było szokowanie słuchacza, lecz – jak wskazuje Zieliński – uzyskiwanie nowych, „cennych” barw służących wyłącznie rozbudowaniu muzycznej ekspresji<sup>15</sup>, co warto podkreślić. Trwałość i czytelność techniki brzmieniowej i estetyki Serockiego ujawniła się dopiero w latach siedemdziesiątych, gdy „zmęczona” awangardą część twórców stopniowo przekonywała się do neoromantycznych, diatonicznych czy modalnych zwrotów. Sam Serocki pozostał w dotychczas wypracowanej przez siebie estetyce. Wydaje się, że owa „wierność” skompensowała wspomniane opóźnienie kompozytora wobec analogicznych – sonorystycznych dzieł wcześniej działających kompozytorów. Nowatorstwo zaś całej drogi twórczej Serockiego zbiegło się też z indywidualnie nacechowaną chęcią udowodnienia przez niego, że barwa dźwięku jest w stanie udźwignąć pełen ciężar elementu formotwórczego. Kompozytor żartobliwie mawiał: „Przyjęło się, że melodia to jakby oficjalna, prawowita małżonka, brzmienie to zaledwie jakiś wstydlivy dodatek [...]. A to przecież nieprawda”<sup>16</sup>.

Co więcej, według niektórych autorów, Serocki zdaniem krytyki muzycznej stał się kompozytorem-łącznikiem, który: „przerzucił widoczny pomost między swą radykalną sztuką a dotychczasową spuścizną muzyki europejskiej. Ujawnił, że jego twórczość, choć operująca zupełnie innymi środkami, jest w istocie kontynuacją dawnego pojmowania kompozycji muzycznej i jej artystycznych wymogów. I to oddzieliło go od skrajnych programów i postaw współczesnych grup awangardowych”<sup>17</sup>.

## Bibliografia

- Kominek Mieczysław, *Kazimierz Serocki – Pianophonie na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 2.
- Krawczyk Dorota, *Lutosławski i Serocki – dwa typy kształtowania struktury czasowej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

---

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 84, 85.

<sup>17</sup> Tamże, s. 82.

- Michalski Grzegorz, *Barwna muzyka Kazimierza Serockiego*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 1.
- Pociej Bohdan, *Muzyka polska – czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 22.
- Pociej Bohdan, *Świt awangardy – na marginesie Warszawskiej Jesieni*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 1.
- Schaeffer Bogusław, *Kompozytorzy XX w.*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, t. 2, hasło: *Serocki*.
- Schiller Henryk, *Kazimierz Serocki – Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 3.
- Zieliński Tadeusz A., *O twórczości K. Serockiego*, PWM, Kraków 1984.

### **The Sonoristic World of Kazimierz Serocki**

The paper “The Sonoristic World of Kazimierz Serocki” is a review of some basic issues concerning the mature musical output of this composer. Points to the still underestimated role in Polish history of twentieth century music, shows the sonorism (“sonoristics”) as a leading technique in his work as a composer. This paper shows Serocki in light of the avant-garde and innovation. In addition, it is a brief introduction to the results of the doctoral thesis of the author, who proved that the pitch parameter of Serocki’s works remained a part of primary importance.