

Artur Zagajewski

Autoreferat

29 kwietnia 2011 roku odbyła się premiera utworu *Sceny chronofotograficzne*, który w postaci baletu z choreografią Pauliny Wycichowskiej został wykonany podczas Łódzkich Spotkań Baletowych. Kompozycja ta stała się przedmiotem mojej pracy doktorskiej obronionej rok później. W *Scenach chronofotograficznych* po raz pierwszy tak mocno objawiły się pewne aspekty mojej twórczości, które stały się kluczowe i były rozwijane w utworach pisanych w kolejnych latach. Niniejszy autoreferat poświęcony zostanie zagadnieniom, które uważam za najistotniejsze dla mojego języka muzycznego i które zgłębiane są przeze mnie od ponad 6 lat.

Inspiracje

Sceny chronofotograficzne inspirowane były problematyką przedstawienia ruchu w XIX-wiecznych pracach chronofotograficznych oraz obrazach futurystów włoskich. Od tego czasu powstało wiele utworów, w których odnoszę się do wybranych nurtów modernistycznych w sztukach plastycznych i architekturze. Szczególnie bliskie okazały się wspomniany futuryzm, a także konstruktywizm, neoplastycyzm oraz brutalizm. Kierunki te charakteryzują m.in. takie kategorie jak: uproszczony, stały rytm, mechaniczny (repetytywny) charakter, dynamizm, oparcie kompozycji na linii prostej, redukcja elementów składowych (np. barw, kształtów), geometryzacja i uproszczenie formy. Część kompozycji napisanych po roku 2012 odwołuje się bezpośrednio do konkretnych źródeł, co każdorazowo wskazuję w komentarzach do utworów:

Mechanofaktura – teoria sformułowana w 1923 roku przez Henryka Berlewiego. „Jej podstawową zasadą było odrzucenie iluzji przestrzennej w malarstwie na rzecz zaakcentowania dwuwymiarowości płótna (...). Działanie zróżnicowanych jakości fakturowych w obrazie artysta zastąpił wizualnymi ekwiwalentami: zrytmizowaniem linii i płaszczyzn oraz schematycznym zestawianiem prostych form geometrycznych. Gamę barwną ograniczył radykalnie stosując jedynie czern, biel i czerwień (...). Dla uzyskania

efektu aluzyjności posługiwał się perforowanymi szablonami. Zmechanizowanie środków wyrazu i nowy język abstrakcyjnych form miały w jego koncepcji współgrać z przyspieszonym rytmem zmieniającej się współczesności, dawać wyraz postulowanemu przez konstruktywistów zjednoczeniu sztuki ze sferą życia społecznego”¹.

Mechanofaktura [2015]

Utwór *Drzeworyty* zainspirowany został twórczością polskiego grafika i rysownika Tadeusza Kulisiewicza. Jego prace tworzone w okresie międzywojennym charakteryzowały się „brzydkimi, kanciastymi, surowymi, zastygłymi w ruchu postaciami, których dramat podkreśla toporność pociętego dłutem klocka drzeworytniczego oraz silne kontrasty czerni i bieli”².

Drzeworyty [2015]

Kompozycja inspirowana jest rzeźbami przedstawiającymi Drogę Krzyżową na fasadzie Sagrada Familia w Barcelonie, a także betonową architekturą brutalizmu. To rodzaj szorstkiej, chropowatej, surowej rzeźby dźwiękowej, w której kontynuuję ideę zmechanizowanej muzyki. Utwór oparty został na swego rodzaju *cantus firmus* – początkowej frazie melodycznej *Via Crucis* Franciszka Liszta.

sculpture (from the way of the cross) [2016]

Obok bezpośrednich odniesień do modernizmu zawartych w tytułach utworów, w wielu kompozycjach takie relacje można zaobserwować w samych elementach dzieła muzycznego, jak barwa i faktura (*Stabat Mater*, *Solid*), czy mechaniczna i uproszczona rytmika (*Nature Morte*, *La Città futurista*, *circulatio*, *Opera o Polsce*).

Drugie bardzo ważne źródło inspiracji stanowi szeroko rozumiana muzyka rockowa. Fascynacja tym zjawiskiem wynika z jednej strony z młodzięcych doświadczeń (gra w zespole punk rockowym), z drugiej zaś z analiz i badań prowadzonych nad wybranymi problemami z zakresu rocka. Przejawy zainteresowań kulturą popularną dostrzec można

¹ Irena Kossowska, *Henryk Berlewi*, „culture.pl”, <http://culture.pl/pl/tworca/henryk-berlewi> [dostęp 04.04.2017].

² Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka II RP*, BOSZ, Olszanica 2013, s. 152.

w wielu moich utworach, czego efektem jest m.in. wykorzystywanie przeze mnie syntezatora i gitary elektrycznej, a także zagęszczanie faktury szumami (analogicznie do gitarowego efektu *distortion*), stosowanie struktur brzmieniowo-dźwiękowych charakterystycznych dla określonych nurtów, uproszczenie rytmu, rezygnacja ze zmiennych zjawisk dynamicznych, jak crescendo czy diminuendo, na rzecz zestawień skokowych i kontrastowych oraz utrzymywania przez dłuższy czas niezmiennego poziomu dynamicznego. Ze względu na zbieżność wybranych elementów, jak mechaniczny, uproszczony rytm czy faktura (chropowata jak w punk rocku i brutalizmie lub zredukowana i sterylna jak w synth popie, zimnej fali i konstruktywizmie), obydwie wskazane źródła inspiracji nie stoją w opozycji do siebie, lecz w naturalny sposób się uzupełniają. Wpływy muzyki rockowej czy też elektronicznej muzyki popularnej ujawniły się m.in. w takich kompozycjach jak *Mechanofaktura* czy *Stalooocy* (w ostatnim partie wokalne wykonywali punk rockowi wokaliści). Pierwszy z utworów, co już zostało wspomniane, w tytule odwołuje się bezpośrednio do teorii Henryka Berlewiego, a ta z kolei bliska jest ideom konstruktywizmu. Podobne zasady działania można dostrzec jednak w muzyce niemieckiej grupy Kraftwerk, co zostało podkreślone wielokrotnie w oprawie wizualnej albumów i koncertów zespołu (np. konstruktywistyczna okładka płyty *Die Mensch-Maschine*). Szukanie i łączenie kontekstów pozwala mi w jednym utworze łączyć inspiracje z różnych źródeł, co w moim odczuciu pogłębia wartość pozamuzyczną dzieła. Fascynację muzyką popularną, a konkretnie punk rockową, jeszcze dobitniej ukazuje utwór *Stalooocy*, co dostrzegane było w wielu recenzjach koncertowych:

„Artur Zagajewski przyszedł do muzyki współczesnej ze świata rocka i to jest w tym utworze słyszalne. Treść *Stalookich*, jak zapewne domyślają się znawcy Lema, pochodzi z opowiadania *Wyprawa Piąta A, czyli konsultacja Trurla*. To jedno z tych opowiadań, które ma formę rytmiczną, rymowaną, niemal muzyczną (...). Zagajewski zobaczył w tym rytmie totalitaryzm (a i w treści go nie brak: „a jak który nie pasował, to go przerobili – i było dobrze”). Po elektronicznym wstępie cały zespół recytuje rytmicznie, unisono, pierwszą część bajki, ale nie jest to zwykła recytacja, lecz prawie krzyk. Protest song. Obok instrumentalistów (...) kompozytor zaprosił dwóch członków punkfolkowego zespołu Hańba! (...), którzy czują się w swoim żywiole. Są fragmenty spokojniejsze, zwalniające tempo, ale

na koniec jest największy hardkor – reszta historii zostaje wykrzyczana i "wyrąbana" w prostym i agresywnym rytmie"³.

Forma

Inspiracje wybranymi kierunkami modernistycznymi, jak konstruktywizm, neoplastycyzm (redukcja kolorystyki, stosowanie linii prostej i geometryzacja formy), a także koncepcjami architektury modernistycznej (uproszczona forma budynków, wyeksponowanie sześcianu jako elementarnej bryły) wiążą się w moich utworach z postrzeganiem formy. Nadrzędną koncepcją jest oparcie konstrukcji na segmentach wyraźnie od siebie oddzielanych, kontrastowanych, a następnie montowanych ze sobą za pomocą cięć, z pominięciem momentów przejściowych, łączników czy modulacji. Rozwiązania te stosowane są z reguły w utworach o dłuższym czasie trwania niż 10 minut. Utwory krótsze oparte są zawsze na jednym stałym pomysle, z dbałością o spójność, jednolitość i zwartość materiału muzycznego oraz narracji. Tak samo kształtowane są poszczególne segmenty w utworach o złożonej budowie. Najbardziej radykalne rozwiązanie w tym zakresie miało miejsce w *Operze o Polsce* (2016), która została podzielona na trzy odrębne części – segmenty. Wszystkie oparte zostały na jednym konsekwentnie rozwijanym pomysle, bez wewnętrznych zmian i kontrastów, co przy uwzględnieniu ich czasu trwania (część pierwsza – 20 minut, część druga – 8 minut, część trzecia – 25 minut) wydaje się pod względem narracyjnym posunięciem dość ryzykownym. Opis takiej koncepcji może nasuwać skojarzenia z działaniami formalnymi minimalistów amerykańskich, jednak porównanie takie stanowi uproszczenie problemu, bowiem źródła idei i koncepcji mają zupełnie inną genezę. Ponadto konstruując poszczególne segmenty w utworach, wykorzystuję takie techniki, które sprawiają, iż forma posiada wyraźnie wyznaczony kierunek i swoją dynamikę rozwoju, co jest sprzeczne z koncepcją formy statycznej obecną w nurcie minimal music.

Czas – porządki liczbowe – rytm

Wspomniana powyżej dbałość o nadanie kierunkowości narracji muzycznej wynika z myślenia linearnego i kontrapunktycznego, w którym pewne ścisłe regulacje harmoniczne

³ Dorota Szwarzman, *Lem c.d.*, „Co w duszy gra”, <http://szwarzman.blog.polityka.pl/2016/04/12/lem-c-d/> [dostęp 04.04.2017].

schodzą na dalszy plan. Od wielu lat problem dynamiki formy w poszczególnych segmentach rozwiązywany jest poprzez stosowanie ścisłych regulacji liczbowych. W ogólnym zarysie technika ta polega na czasowym organizowaniu każdej partii utworu z osobna w oparciu o powtarzający się precyzyjny wzór liczbowy, którego wybór naturalnie zależy od wielu czynników, jak na przykład materiał dźwiękowy, naturalne właściwości techniczne instrumentów czy ogólna koncepcja dzieła. Tym sposobem uzyskiwana zostaje niezależność poszczególnych głosów (partii) pod względem regulacji czasowej, a element spajający je stanowi wspólny materiał dźwiękowy. Jest to rozwiązanie korzystnie wpływające na narrację, bowiem każda z partii ma wyraźnie określone, niezależne od innych instrumentów, czasowe następstwo zdarzeń, co w sumie nadaje wewnętrzną kierunkowość całej formie. W skrócie technikę tę można przedstawić za pomocą prostego przykładu, gdzie partia A realizuje daną strukturę dźwiękową przez 4 jednostki metryczne (np. ćwierćnuty) w połączeniu z pauzą o wartości jednej jednostki metrycznej, co w sumie daje wzór 4+1. Kolejne partie mogą być realizowane według takiego samego założenia, tyle że będą różniły się od pozostałych długością wzoru, np. partia B będzie miała wzór 5+1, partia C 6+1 itd. Efektem sumarycznym takiej organizacji jest sytuacja, w której głosy łączą się zawsze w innej konfiguracji, gdyż ulegają względem siebie naturalnym przesunięciom czasowym. Powtarzalność ma miejsce także w warstwie dźwiękowej, jednakże wzór struktury wysokościowej jest tu każdorazowo dłuższy niż wzór czasowy; zatem powtórzenie w danej partii reguły liczbowej nie pokrywa się z powtórzeniami struktur dźwiękowych. Komponowanie osobno przebiegu czasowego i struktury dźwiękowej dla każdej partii oddzielnie komplikuje wewnętrzne zależności pomiędzy partiami i sprawia, że obecna w mojej muzyce repetytywność nie jest łatwo uchwytana w odbiorze, jak w przypadku wspomnianego już minimal music. Technika ta może w pewnych zakresach budzić skojarzenia z XIV-wieczną techniką izorytmii, która w owym czasie położyła duży nacisk na architekturę kompozycji.

Opisana powyżej metoda łączy się z dążeniem do maksymalnego upraszczania rytmiki, co można wiązać z redukcjonizmem w tym zakresie, jaki ma miejsce w konstruktywizmie, neoplastycyzmie czy modernistycznej architekturze, a także w wybranych nurtach muzyki popularnej (punk, synth pop). Najbardziej radykalnym, ale i zarazem konsekwentnym posunięciem, jakie miało miejsce w mojej twórczości do tej pory, było ograniczenie trwającej około 25 minut jednej z części *Opery o Polsce* wyłącznie do równego rytmu ósemkowego obecnego w każdej partii. Eliminacja różnorodności i ewolucji

rytmicznej w narracji sprawia, iż kształtowanie formy utworu lub jego części przeniesione zostaje bardzo często na warstwę harmoniczną lub brzmieniową.

Harmonia – brzmieniowość – faktura

Jednym z najistotniejszych problemów w muzyce współczesnej jest organizacja materiału dźwiękowego, co bezpośrednio łączy się z elementem harmonicznym. Wielu kompozytorów poświęca temu zagadnieniu wiele czasu, konstruując swoje własne systemy harmoniczne, które z kolei prowadzą z jednej strony do określonych preferencji strukturalnych (np. harmonika dwunastotonowa), a z drugiej eliminacji zjawisk nie mieszczących się w danym systemie (np. trójdźwięk o budowie tercjowej). W mojej twórczości harmonika jest zagadnieniem ważnym, ale nie stanowi ona elementu pierwszoplanowego i formotwórczego. Obserwując kompozycje powstałe na przestrzeni lat, można zauważyć, iż nie preferuję jednoznacznie określonych systemów dźwiękowych. Otwarte podejście do dźwiękowości wynika niewątpliwie z inspiracji sztukami wizualnymi (modernizm może być fakturalnie zarówno gładki i sterylny – Piet Mondrian, jak i chropowaty – brutalizm Le Corbusiera), a także fascynacji określonymi nurtami w muzyce popularnej (sterylna, gładka faktura i tonalność zespołów elektronicznych oraz szorstkość i brutalizm dźwiękowy grup punk rockowych). Dlatego też w mojej twórczości odnaleźć można utwory wykorzystujące zarówno tradycyjny materiał dźwiękowy (np. modalny), jak i sonorystyczny czy sięgający do zjawisk spektralnych. Wybór materiału nigdy nie jest przypadkowy i zawsze wynika z kontekstu, inspiracji lub idei, np. modalność w *Mechanofakturze* czy *Canzonie*, sonorystyka w *Drzeworytach* czy w *sculpture (from the way of the cross)*; często bywa on łączony, np. ćwierćtonowość, sonorystyka oraz tonalność (a-moll) w *circulatio*.

Zagadnienie harmoniki wiąże się ściśle z brzmieniowością i fakturą. Jest to proces, na który uwagę zwrócono już w I połowie XX wieku, a przykłady tego można odnaleźć w twórczości wielu kompozytorów (Gérard Grisey). Zjawiska harmoniki, barwy oraz faktury traktuję nierozdzielnie, co wpływa na to, iż wybór danego materiału dźwiękowego od razu generuje w utworze określone brzmienie i sposób zagęszczenia fakturalnego. Zasada ta działa również w drugą stronę – określone wyobrażenie brzmienia lub faktury determinuje wybór określonych rozwiązań harmonicznymi. Dlatego w pracy prekompozycyjnej nie organizuję precyzyjnie określonych struktur harmonicznymi, bądź ich następstw (jak to czynił np.

Lutosławski). Logika regulacji czasowych, omówiona już wcześniej, oraz stosowanie w całym utworze lub jego części podobnego materiału dźwiękowego we wszystkich głosach sprawiają, iż pod względem harmonicznym, brzmieniowym oraz fakturalnym otrzymuję spójny efekt. Harmonika staje się wypadkową wszelkich zdarzeń, jakie mają miejsce w wyniku nakładania się na siebie poszczególnych, ściśle zakomponowanych partii. Nie istnieje obawa, iż w takiej sytuacji mogą pojawić się zdarzenia całkowicie nieprzewidziane, bowiem duży nacisk położony na wybór materiału dźwiękowego oraz precyzyjne zorganizowanie go pod względem czasowym w każdym z głosów eliminują taką możliwość.

Istotnym medium stanowiącym narzędzie do poszukiwań nowych struktur brzmieniowo-fakturalno-harmonicznych są obiekty dźwiękowe, które stosuję w utworach od wielu lat. Najważniejszym z nich jest obiekt nazwany przeze mnie PCV Tube, który stworzony został poprzez połączenie plastikowych rurek hydraulicznych z ustnikiem szkolnego fletu prostego. W wyniku tego skonstruowany został instrument, który charakteryzuje się m.in. nieregularnym spektrum harmonicznym oraz interesującymi możliwościami multifonicznymi. Stworzenie jego wielu odmian (wielkości) oraz zwielokrotnienie w większej obsadzie dało możliwości kreowania nowych struktur fakturalnych, harmonicznych i brzmieniowych. Obiekt ten wykorzystywałem w takich utworach, jak *EC14*, *La Città futurista*, *blokhaus C*, a także w największej kompozycji – przeznaczonej na 24 PCV Tubes, trwającej ponad 40 minut *Nature Morte*. Film z prawykonania tego utworu, które miało miejsce w foyer Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina, jest dostępny na stronie <http://ninateka.pl/film/nature-morte-artur-zagajewski>.

Warto tu dodać, iż stosowanie PCV Tubes umożliwiło zaangażowanie do wykonań moich kompozycji amatorów, co czynię bardzo chętnie ze względu na wyjątkowy charakter tego typu współpracy. Oprócz *Nature Morte* szczególny utwór stanowi tu *La Città futurista* na orkiestrę symfoniczną i zespół 16 amatorów. Możliwość połączenia dwóch zespołów była niezwykle atrakcyjna w kontekście kształtowania harmoniki, brzmienia czy faktury. Ponadto projekt ten stworzył sytuację szczególnie wyjątkową – nieczęsto zdarza się, aby ludzie bez doświadczenia muzycznego mieli okazję wystąpić razem na jednej scenie z orkiestrą symfoniczną, w poważnym utworze współczesnym, z okazji doniosłego wydarzenia (*La Città futurista* została napisana na Jubileusz 100-lecia Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Łódzkiej).

PCV Tubes nie są jedynymi obiektami dźwiękowymi, jakie wykorzystuję we własnych kompozycjach. Oprócz nich stosowałem także misy tybetańskie (*La Città futurista*, *blokhaus C*, *Stalooocy*), misy kryształowe (*La Città futurista*), pozytywki (*La Città futurista*, *blokhaus C*), pręty metalowe i plastikowe butelki (*Stabat Mater*). Wymienione obiekty dźwiękowe występują zawsze w zwielokrotnionej obsadzie, co daje możliwość kształtowania planu harmonicznego opartego na wysokościach spoza systemu równomiernie temperowanego. Nowych jakości harmonicznycy, brzmieniowych i fakturalnych poszukuję także preparując instrumenty. Szczególnie ulubioną metodę stanowi tu preparacja instrumentów smyczkowych poprzez włożenie w poprzek strun wykałaczkę (skrzypce, altówki) lub patyka do szaszłyków (wolonczele, kontrabasy). Niezwykle interesujące efekty fakturalne można uzyskać, kiedy zabieg taki ma miejsce w całej grupie instrumentów; np. w *sculpture (from the way of the cross)* na cztery preparowane wolonczele czy *circulatio* na akordeon, akordeon ćwierćtonowy i orkiestrę, gdzie spreparowany został cały kwintet smyczkowy. W utworze tym preparacja dotyczy także instrumentów dętych drewnianych. Włożenie do nich odpowiednio przyciętych korków do wina (flety, klarnety, fagoty) oraz miękkich plastikowych rurek izolacyjnych (oboje) sprawia, że instrumenty te w pewnych rejestrach wydobywają wysokości spoza systemu temperowanego, co w połączeniu ze wspomnianą preparacją smyczków, misami tybetańskimi, karimbami posiadającymi także skale nietemperowane oraz akordeonem ćwierćtonowym dało nowe możliwości w kształtowaniu harmoniki, brzmienia i faktury.

brut

Zgodnie z art. 16 ust. 2 Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki jako główne dzieło w postępowaniu habilitacyjnym chciały przedstawić utwór *brut* – jeden z najważniejszych utworów w mojej twórczości, ukazujący kluczowe dla mojej postawy estetycznej przedstawione powyżej aspekty. Powstał on na zamówienie Instytutu Muzyki i Tańca i został napisany dla Dominika Połońskiego oraz zespołu Arte dei Suonatori. Prawykonanie kompozycji miało miejsce 19 września 2014 roku w Filharmonii Narodowej podczas koncertu inauguracyjnego 57 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. W krótkim komentarzu zamieszczonym w książce programowej festiwalu podkreślone zostały dwa istotne konteksty związane z pozamuzyczną inspiracją oraz zespołem wykonawczym:

brut (fr.) – surowy, szorstki, nieszlifowany, nieobrobiony, nieoczyszczony, prymitywny, pierwotny, brutalny... Utwór powstał z fascynacji Le Corbusierem oraz architekturą brutalistyczną, co w połączeniu z instrumentami dawnymi, kojarzonymi z całkowicie odmiennymi kanonami piękna, wydało mi się szczególnie interesujące.

Celowo w komentarzu nie został zaznaczony wątek Dominika Połońskiego – wiolonczelisty, który po chorobie nowotworowej i paraliżu lewej ręki powrócił do grania repertuaru pisanego specjalnie dla niego – bowiem *brut* nie jest pierwszym utworem stworzonym dla tego wybitnego muzyka, zatem nie stanowi pod tym względem niczego nowego. Po drugie zależało mi na tym, aby utwór nie był postrzegany głównie jako kolejna kompozycja-zadanie polegające na napisaniu muzyki dla niepełnosprawnego wiolonczelisty. Oczywiście, musiałem zderzyć z tym problemem, przy czym miałem już pewne przemyślenia po wysłuchaniu innych utworów stworzonych z myślą o Dominiku Połońskim. Dostrzegłem, iż każdorazowo w kompozycjach tych słycać naturalne ograniczenia wykonawcze muzyka, chociażby w postaci stosowania ciągle czterech wysokości dźwiękowych. Postanowiłem wykreować taką sytuację, w której przestaną być słyszane dysproporcje materiałowe pomiędzy bogatą harmoniczną partią orkiestry i zredukowaną partią wiolonczeli. Dlatego też w utworze *brut* partia zespołu instrumentalnego została zredukowana i zrównana pod względem ilości struktur dźwiękowych z partią Dominika Połońskiego; dodatkowo instrument został spreparowany w drugiej części poprzez włożenie dwóch patyków do szaszłyków w poprzek strun, co z jednej strony umożliwiło jednoczesną grę na skrajnych strunach, z drugiej zaś wyeliminowało ciągłą obecność czterech dźwięków o określonej wysokości i stworzyło bogatą paletę zjawisk szumowych.

Surowe, szorstkie i chropowate brzmienie osiągnięte poprzez preparację wiolonczeli stanowiło punkt wyjścia dla utworu i bezpośrednio korespondowało z pozamuzyczną inspiracją. Można dostrzec kilka płaszczyzn, na których przebiega wspólna linia pomiędzy architekturą brutalizmu a rozwiązaniami zastosowanymi w utworze *brut*. Pierwsza to faktura (brzmienie), gdzie chropowatości i surowości struktury betonu odpowiadają struktury sonorystyczne osiągnięte w wyniku preparacji i podejmowane także w partii zespołu (część II). Druga płaszczyzna to rytm, gdzie uproszczonemu, regularnemu rytmowi brutalistycznej architektury odpowiada maksymalnie zredukowany, ósemkowo-ćwierćnotowy rytm (część II). Trzecia płaszczyzna to forma, gdzie kompozycji architektury brutalistycznej opartej na wyrazistych, mocno wyeksponowanych bryłach odpowiada układ formalny utworu – dwie wyraźnie skonstrastowane części o wewnętrznie jednolitej i spójnej strukturze.

Z dwóch części, jakie są obecne w utworze, niewątpliwie to druga w bezpośredni i oczywisty sposób nawiązuje do kontekstu architektonicznego. W pierwszej części natomiast nastąpiło skoncentrowanie na drugim, wskazanym w komentarzu, aspekcie, mianowicie obecności zespołu muzyki dawnej. Dlatego też zastosowane zostały tu inne rozwiązania, które w zawaolowany sposób odwołują się do archetypów kojarzonych z szeroko rozumianą muzyką dawną, jak harmonika dur-moll czy styl koncertujący, wyrażony z jednej strony rozdrobnioną rytmicznie, „koncertującą” partią klawesynu (na wzór *V Koncertu brandenburskiego* Jana Sebastiana Bacha), z drugiej zaś w rozproszonej fakturze opartej na indywidualnie potraktowanych partiach instrumentów smyczkowych. W wyniku tego forma utworu została podzielona wyraźnie na dwie skontrastowane, całkowicie inaczej zakomponowane części.

Materiał dźwiękowy części pierwszej podzielony został na dwie grupy:

- tonalna sekwencja akordowa obecna w partii klawesynu (h, G, e, fis, h, G, e, A, D, G, e, fis) oraz rozczepiona na pojedyncze długie dźwięki w partiach instrumentów smyczkowych,
- dźwięki alikwotowe, szumowe oraz typu „crack” (uzyskane poprzez mocne dociśnięcie smyczka do strun) realizowane w partiach instrumentów smyczkowych.

Przebieg formalny tej części został ściśle zaplanowany, co przedstawia poniższa tabela.

Numery segmentów w partyturze	Klawesyn	Grupa 1: wiolonczela solo, skrzypce 1, altówka, wiolonczela, kontrabas	Grupa 2: skrzypce 2-6
2-5	h, G, e, fis	dźwięki akordowe	crack
6-9	h, G, e, A	dźwięki akordowe szumy	crack aliquoty
10-13	D, G, e, fis	dźwięki akordowe szumy aliquoty	crack aliquoty szumy
14-17	h, G, e, fis	dźwięki akordowe	crack

	(oktawę wyżej)	szумы aliquoty crack	aliquoty szумы dźwięki akordowe
18-21	h, G, e, A (oktawę wyżej)	dźwięki akordowe szумы aliquoty crack	crack aliquoty szумы dźwięki akordowe
22-25	D, G, e, fis (oktawę wyżej)	szумы aliquoty crack	aliquoty szумы dźwięki akordowe

Część druga wprowadza ujednoczenie i uproszczenie rytmiczne (przewaga rytmu ósemkowego w partii wiolonczeli solo i klawesynu oraz puls ćwierćnotowy w partii pozostałych instrumentów). Materiał dźwiękowy został natomiast ściśle zaprogramowany poprzez połączenie trzech grup serii przyporządkowanych na stałe do konkretnych partii.

- Serie dotyczące smyczkowania – gry prawą ręką (6 kombinacji):
 - skrzypce 1, altówka: AST arco, AST legno, along (to ASP), ASP arco, ASP legno, along (to AST),
 - skrzypce 2, wiolonczela: AST legno, along (to ASP), ASP arco, ASP legno, along (to AST), AST arco,
 - skrzypce 3, kontrabas: along (to ASP), ASP arco, ASP legno, along (to AST), AST arco, AST legno,
 - skrzypce 4: ASP arco, ASP legno, along (to AST), AST arco, AST legno, along (to ASP),
 - skrzypce 5: ASP legno, along (to AST), AST arco, AST legno, along (to ASP), ASP arco,
 - skrzypce 6: along (to AST), AST arco, AST legno, along (to ASP), ASP arco, ASP legno.

- Serie dotyczące sposobu dociskania struny – gry lewą ręką (3 kombinacje):
 - skrzypce 1, skrzypce 4, altówka: jeden flażolet, jeden dźwięk normalny (dociśnięta struna), jeden flażolet,
 - skrzypce 2, skrzypce 5, wiolonczela: jeden dźwięk normalny, dwa flażolety,

- skrzypce 3, skrzypce 6, kontrabas: dwa flażolety, jeden dźwięk normalny.
- Serie interwałowe w ruchu wznoszącym (9 porządków – od tercji małej do septymy wielkiej):
 - skrzypce 1: szereg tercji małych (10 dźwięków, 3 transpozycje),
 - skrzypce 2: szereg tercji wielkich (9 dźwięków, 4 transpozycje),
 - skrzypce 3: szereg kwart (8 dźwięków, 5 transpozycji),
 - skrzypce 4: szereg trytonów (7 dźwięków, 6 transpozycji),
 - skrzypce 5: szereg kwint (6 dźwięków, 7 transpozycji),
 - skrzypce 6: szereg sekst małych (5 dźwięków, 8 transpozycji),
 - altówka: szereg sekst wielkich (4 dźwięki, 9 transpozycji),
 - wiolonczela: szereg septym małych (3 dźwięki, 10 transpozycji),
 - kontrabas: szereg septym wielkich (2 dźwięki, 11 transpozycji).

W wyniku takiego działania proces kompozytorski został zmechanizowany, co przekłada się również na problemy wykonawcze. Każdy z muzyków ma tu ściśle zaprogramowaną grę, włącznie z ruchem prawej ręki, który w wyniku precyzyjnego prowadzenia smyczka kreśli figurę kwadratu, co nadaje wykonaniu dodatkowy walor teatralny. Przedstawiona powyżej krótka analiza ukazała istotny aspekt mojej techniki kompozytorskiej – próba zaprogramowania różnych parametrów dzieła, co przekłada się na kwestie wykonawcze i wyrazowe. *brut* reprezentuje moją postawę kompozytorską oraz estetyczną, którą kontynuowałem i rozwijałem w kolejnych latach. Kompozycja otrzymała wiele pozytywnych recenzji ze strony krytyki muzycznej, a w numerze 26/2015 magazynu *Glissando* ukazał się artykuł w całości poświęcony temu utworowi. Ponadto w roku 2017 Program 2 Polskiego Radia zgłosił *brut* na 64 Międzynarodową Trybunę Kompozytorów odbywającą się w Palermo.

Działalność dydaktyczna

Obok twórczości kompozytorskiej ważną część moich działań zajmuje dydaktyka. Od wielu lat jestem wykładowcą w łódzkiej Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów, gdzie prowadzę m.in. zajęcia dotyczące muzyki XX i XXI wieku, w tym szczególnie mi bliski przedmiot *Style muzyki popularnej*. Równolegle pracuję jako nauczyciel przedmiotów

teoretycznych w Zespole Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Łodzi, gdzie główną część prowadzonych przez mnie lekcji stanowi kształcenie słuchu. W nauczaniu tego przedmiotu wykorzystuję moje zainteresowania i badania nad muzyką popularną, bowiem od dłuższego czasu tworzę nowe typy zadań słuchowych opartych na tymże repertuarze. Efekty moich doświadczeń z tego zakresu miałem okazję prezentować na konferencjach poświęconych kształceniu słuchu oraz szkoleniach prowadzonych dla nauczycieli tego przedmiotu. Warto tu wspomnieć, iż od wielu lat zapraszany jestem do uczestnictwa w pracach Jury Festiwalu Wyobraźni Muzycznej „mYear” (Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu) oraz Ogólnopolskiego Konkursu Solfeżowego (Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. S. Moniuszki w Bielsku-Białej).

W mojej pracy opieram się także na wiedzy i doświadczeniu wyniesionym bezpośrednio z działalności kompozytorskiej, co wykorzystuję szczególnie podczas wykładów i warsztatów prowadzonych w szkołach muzycznych w Polsce. Główny cel moich spotkań z uczniami stanowi popularyzacja wśród nich muzyki współczesnej zarówno poprzez przybliżanie i wyjaśnianie kluczowych problemów związanych z nowym językiem dźwiękowym (np. sonorystyka), jak i organizowanie warsztatów. Podczas takich zajęć przygotowuję z uczniami improwizacje z wykorzystaniem nowych technik wykonawczych na tradycyjnych instrumentach oraz obiektach dźwiękowych, o których mowa była już wcześniej. Świadczenia mojej aktywnej działalności dydaktycznej zostały zawarte w dokumentacji zebranej na potrzeby postępowania habilitacyjnego.

Podsumowanie

Dotychczas ukazało się kilka artykułów oraz wywiadów dotyczących mojej działalności; w 2016 roku powstały dwie prace magisterskie – *Aktualność awangardy. Techniki modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego* Anny Wójcikowskiej⁴ oraz *Twórczość Artura Zagajewskiego jako przejaw nowego języka muzycznego* Magdaleny Swat⁵. W powyższym autoreferacie chciałem przedstawić najważniejsze aspekty związane z moją twórczością, z zaznaczeniem również działalności

⁴ Praca napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańka na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej w Akademii Muzycznej im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi.

⁵ Praca napisana pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Szymańskiej Stułki na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

dydaktycznej, która zajmuje dużą część mojej aktywności zawodowej. Pragnąłem zwrócić uwagę, jak ważną dla mnie kwestią w procesie kompozycji jest dbałość o wyrazistość utworów oraz jasność wyrażanych intencji, idei i koncepcji. Świadomie redukuję wybrane parametry dzieła muzycznego, nadając często całym utworom lub ich częściom radykalną, prostą formę inspirowaną z jednej strony modernistycznymi koncepcjami architektonicznymi i malarskimi, z drugiej zaś prostotą i prymitywizmem estetyki punk rockowej i synth popowej. Myślę, że dzięki temu udaje mi się tworzyć muzykę o indywidualnym rysie, na co zwrócił uwagę w jednym ze swoich artykułów Jan Topolski:

„Artur Zagajewski wniósł do światka polskiej klasycznej muzyki współczesnej powiew świeżości. Trudno orzec, czy wynika to z jego pozaakademickich zainteresowań, czy kreatywności na polu brzmienia i formy, ale jego muzyki nie sposób pomylić z niczyją inną na krajowej scenie”⁶.

Artur Zagajewski

⁶Jan Topolski, *Muzyka 2.1: Artur Zagajewski*, „dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4754-muzyka-21-artur-zagajewski.html> [dostęp 04.04.2017].