

*Wszelki wypadek* przeznaczony jest na sopran i orkiestrę kameralną. Stanowiący warstwę słowną wiersz Wisławy Szymborskiej o takim samym tytule jest jednym z wielu w twórczości poetki tekstów oscylujących wokół tematu bezradności człowieka postawionego wobec bezmiaru wszechświata i stawiających pytanie o mechanizmy determinujące egzystencję jednostki<sup>1</sup>. Sposób umuzycznienia tego tekstu w kompozycji Krzysztofa Olczaka wydaje się mieć wręcz symboliczny wymiar, w czym główną rolę odgrywa typ faktury i sposób instrumentacji. Solistycznie traktowane partie instrumentów orkiestry współtworzą polifoniczną strukturę, której podstawą są krótkie, złożone zaledwie z kilku dźwięków szesnastkowe motywy. Ten typ kształtowania faktury, określane jako atomizacja, jest charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Olczaka począwszy od lat 90<sup>2</sup>. W utworze *Wszelki wypadek* służy osiągnięciu efektu pozornego chaosu, odzwierciedlającego przywoływane w wierszu niezależne od woli jednostki i nie dające się kontrolować okoliczności zewnętrzne. Z tego rodzaju fakturą wiąże się nierozzerwalnie ograniczenie do minimum roli elementu melodycznego. Prymat zyskuje element barwowy oraz metrorrytmika – co również jest charakterystyczne dla języka muzycznego Olczaka<sup>3</sup>.

Dążenie do symbolizacji warstwy muzycznej oddziałuje także na relację pomiędzy partią sopranu a partią orkiestry. W niektórych momentach dzieła partia sopranu wtapia się w tę ostatnią, niknie, rezygnuje ze swej autonomii na rzecz podjęcia wprowadzonej przez orkiestrę motywy. Głos staje się niczym więcej niż kolejnym instrumentem, współuczestniczącym w tworzeniu gęstej polifonicznej faktury-sieci. Element związany z człowieczeństwem, życiem, indywidualnością – reprezentowany przez sopran – ginie w natłoku zdarzeń, jest bezradny wobec chaotycznych i pozornie nie poddających się kontroli układów okoliczności zewnętrznych. Wrażenie nerwowości potęguje szerokie wykorzystanie techniki *sprechgesang*, stosowaną zresztą przez kompozytora również i w innych utworach – np. w *Przestrzeniach morza* z roku 1982<sup>4</sup>.

Przeciwwagę do instrumentalnego potraktowania głosu stanowią elementy recytacji w partiach instrumentalnych. Muzykom orkiestry powierzono recytację pojedynczej sylaby („ha”). Nie da się zaprzeczyć, że recytacja ta służy efektowi sonorystycznemu – jednak wykorzystanie tego środka zdaje się również mieć głębsze znaczenie. Kompozytor nie tylko odnajduje instrument kryjący się w człowieku – lecz także odnajduje człowieka kryjącego się za instrumentem. Szczególnie symboliczną funkcję zyskuje ów środek w końcowych taktach utworu. Rozwiązanie sytuacji lirycznej w wierszu Szymborskiej nie pozostawia bowiem bohatera pogrążonego w chaosie, bezradnego wobec wszelkiego wypadku. Nie, bohater ocalał, a my – wraz z podmiotem lirycznym – słyszymy bicie jego serca. Towarzyszące tej strofie tekstu recytacja i efekty szumowe związane z oddechem są czymś więcej niż prostą ilustracją. Odnosząc się do istoty życia jako stanu fizycznego, niejako wynoszą człowieczeństwo ponad otaczający nas chaos – a przecież właśnie to przynosi nam, odbiorcom nadzieję, naszą jedyną tarczę do obrony przed niekontrolowanym splotem wypadków.

Założenia formalne i techniczne *Wszelkiego wypadku* uwarunkowana są zatem przede wszystkim semantyką tekstu, a przeciwstawne kategorie chaotycznego, zagrażającego świata zewnętrznego oraz indywidualnej, zagubionej ale – ostatecznie – trwającej jednostki znajdują wyraz w adekwatnym doborze typu faktury i środków brzmieniowych<sup>5</sup>.

Myślenie kategoriami barwy, rejestru, pola dźwiękowego, wykorzystanie efektów brzmieniowych i technik wykonawczych wykraczających poza standardowe użycie instrumentu – te przejawy myślenia sonorystycznego widoczne są także w *Muzyce na 11 instrumentów*, stanowiąc punkt wspólny i ogniwo łączące pomiędzy twórczością obu kompozytorów. Punkt wspólny, którego można się spodziewać, zważywszy, że autor *Muzyki...* Piotr Jędrzejczyk odbył studia właśnie w klasie profesora Krzysztofa Olczaka; na tę

cechę wspólną języka muzycznego obu twórców zwraca uwagę także badająca twórczość Krzysztofa Olczaka Joanna Schiller-Rydzewska<sup>2</sup>.

*Wszelki wypadek* przeznaczony jest na sopran i orkiestrę kameralną. Stanowiący warstwę słowną wiersz Wisławy Szymborskiej o takim samym tytule jest jednym z wielu w twórczości poetki tekstów oscylujących wokół tematu bezradności człowieka postawionego wobec bezmiaru wszechświata i stawiających pytanie o mechanizmy determinujące egzystencję jednostki<sup>1</sup>. Sposób umuzycznienia tego tekstu w kompozycji Krzysztofa Olczaka wydaje się mieć wręcz symboliczny wymiar, w czym główną rolę odgrywa typ faktury i sposób instrumentacji. Solistycznie traktowane partie instrumentów orkiestry współtworzą polifoniczną strukturę, której podstawą są krótkie, złożone zaledwie z kilku dźwięków szesnastkowe motywy. Ten typ kształtowania faktury, określane jako atomizacja, jest charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Olczaka począwszy od lat 90<sup>3</sup>. W utworze *Wszelki wypadek* służy osiągnięciu efektu pozornego chaosu, odzwierciedlającego przywoływane w wierszu niezależne od woli jednostki i nie dające się kontrolować okoliczności zewnętrzne. Z tego rodzaju fakturą wiąże się nierozzerwalnie ograniczenie do minimum roli elementu melodycznego. Prymat zyskuje element barwowy oraz metroritmika – co również jest charakterystyczne dla języka muzycznego Olczaka<sup>3</sup>.

Dążenie do symbolizacji warstwy muzycznej oddziałuje także na relację pomiędzy partią sopranu a partią orkiestry. W niektórych momentach dzieła partia sopranu wtapia się w tę ostatnią, niknie, rezygnuje ze swej autonomii na rzecz podjęcia wprowadzonej przez orkiestrę motywiki. Głos staje się niczym więcej niż kolejnym instrumentem, współuczestniczącym w tworzeniu gęstej polifonicznej faktury-sieci. Element związany z człowieczeństwem, życiem, indywidualnością – reprezentowany przez sopran – ginie w natłoku zdarzeń, jest bezradny wobec chaotycznych i pozornie nie poddających się kontroli układów okoliczności zewnętrznych. Wrażenie nerwowości potęguje szerokie wykorzystanie techniki *sprechgesang*, stosowaną zresztą przez kompozytora również i w innych utworach – np. w *Przestrzeniach morza* z roku 1982<sup>4</sup>.

Przeciwwagę do instrumentalnego potraktowania głosu stanowią elementy recytacji w partiach instrumentalnych. Muzykom orkiestry powierzono recytację pojedynczej sylaby („ha”). Nie da się zaprzeczyć, że recytacja ta służy efektowi sonorystycznemu – jednak wykorzystanie tego środka zdaje się również mieć głębsze znaczenie. Kompozytor nie tylko odnajduje instrument kryjący się w człowieku – lecz także odnajduje człowieka kryjącego się za instrumentem. Szczególnie symboliczną funkcję zyskuje ów środek w końcowych taktach utworu. Rozwiązanie sytuacji lirycznej w wierszu Szymborskiej nie pozostawia bowiem bohatera pogrążonego w chaosie, bezradnego wobec wszelkiego wypadku. Nie, bohater ocalał, a my – wraz z podmiotem lirycznym – słyszymy bicie jego serca. Towarzyszące tej strofie tekstu recytacja i efekty szumowe związane z oddechem są czymś więcej niż prostą ilustracją. Odnosząc się do istoty życia jako stanu fizycznego, niejako wynoszą człowieczeństwo ponad otaczający nas chaos – a przecież właśnie to przynosi nam, odbiorcom nadzieję, naszą jedyną tarczę do obrony przed niekontrolowanym splotem wypadków.

Założenia formalne i techniczne *Wszelkiego wypadku* uwarunkowana są zatem przede wszystkim semantyką tekstu, a przeciwstawne kategorie chaotycznego, zagrażającego świata zewnętrznego oraz indywidualnej, zagubionej ale – ostatecznie – trwającej jednostki znajdują wyraz w adekwatnym doborze typu faktury i środków brzmieniowych<sup>5</sup>.

Myślenie kategoriami barwy, rejestru, pola dźwiękowego, wykorzystanie efektów brzmieniowych i technik wykonawczych wykraczających poza standardowe użycie instrumentu – te przejawy myślenia sonorystycznego widoczne są także w *Muzyce na 11 instrumentów*, stanowiąc punkt wspólny i ogniwo łączące pomiędzy twórczością obu kompozytorów. Punkt wspólny, którego można się spodziewać, zważywszy, że autor

*Muzyki...* Piotr Jędrzejczyk odbył studia właśnie w klasie profesora Krzysztofa Olczaka; na tę cechę wspólną języka muzycznego obu twórców zwraca uwagę także badająca twórczość Krzysztofa Olczaka Joanna Schiller-Rydzewska<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977, s. 106, 114. Por. W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Kraków 2001, s. 330-337.

<sup>2</sup>V. Kostka, *The Music of Krzysztof Olczak*. W: *Musica Baltica. Interkulturelle musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*. Sankt Augustin 1996, s. 321.

<sup>3</sup>Ibidem, s. 321-322. Por. J. Schiller-Rydzewska, *Tożsamość kompozytorska Krzysztofa Olczaka wobec kategorii elementarnych i dystynktywnych*. „Aspekty Muzyki” 6, Gdańsk 2016, s. 47-48.

<sup>4</sup>V. Kostka, op. cit., s. 321.

<sup>5</sup>Podobna postawa kompozytora dostrzegalna jest w utworze *Epitafium 1444*. Por. J. Schiller-Rydzewska, op. cit., s. 52.

<sup>6</sup>Ibidem, s. 61.

*Wszelki wypadek* przeznaczony jest na sopran i orkiestrę kameralną. Stanowiący warstwę słowną wiersz Wisławy Szymborskiej o takim samym tytule jest jednym z wielu w twórczości poetki tekstów oscylujących wokół tematu bezradności człowieka postawionego wobec bezmiaru wszechświata i stawiających pytanie o mechanizmy determinujące egzystencję jednostki<sup>1</sup>. Sposób umuzycznienia tego tekstu w kompozycji Krzysztofa Olczaka wydaje się mieć wręcz symboliczny wymiar, w czym główną rolę odgrywa typ faktury i sposób instrumentacji. Solistycznie traktowane partie instrumentów orkiestry współtworzą polifoniczną strukturę, której podstawą są krótkie, złożone zaledwie z kilku dźwięków szesnastkowe motywy. Ten typ kształtowania faktury, określane jako atomizacja, jest charakterystyczny dla twórczości Krzysztofa Olczaka począwszy od lat 90<sup>2</sup>. W utworze *Wszelki wypadek* służy osiągnięciu efektu pozornego chaosu, odzwierciedlającego przywoływane w wierszu niezależne od woli jednostki i nie dające się kontrolować okoliczności zewnętrzne. Z tego rodzaju fakturą wiąże się nierozzerwalnie ograniczenie do minimum roli elementu melodycznego. Prymat zyskuje element barwowy oraz metroritmika – co również jest charakterystyczne dla języka muzycznego Olczaka<sup>3</sup>.

Dążenie do symbolizacji warstwy muzycznej oddziałuje także na relację pomiędzy partią sopranu a partią orkiestry. W niektórych momentach dzieła partia sopranu wtapia się w tę ostatnią, niknie, rezygnuje ze swej autonomii na rzecz podjęcia wprowadzonej przez orkiestrę motywiki. Głos staje się niczym więcej niż kolejnym instrumentem, współuczestniczącym w tworzeniu gęstej polifonicznej faktury-sieci. Element związany z człowieczeństwem, życiem, indywidualnością – reprezentowany przez sopran – ginie w natłoku zdarzeń, jest bezradny wobec chaotycznych i pozornie nie poddających się kontroli układów okoliczności zewnętrznych. Wrażenie nerwowości potęguje szerokie wykorzystanie techniki *sprechgesang*, stosowaną zresztą przez kompozytora również i w innych utworach – np. w *Przestrzeniach morza* z roku 1982<sup>4</sup>.

Przeciwwagę do instrumentalnego potraktowania głosu stanowią elementy recytacji w partiach instrumentalnych. Muzykom orkiestry powierzono recytację pojedynczej sylaby („ha”). Nie da się zaprzeczyć, że recytacja ta służy efektowi sonorystycznemu – jednak wykorzystanie tego środka zdaje się również mieć głębsze znaczenie. Kompozytor nie tylko odnajduje instrument kryjący się w człowieku – lecz także odnajduje człowieka kryjącego się za instrumentem. Szczególnie symboliczną funkcję zyskuje ów środek w końcowych taktach utworu. Rozwiązanie sytuacji lirycznej w wierszu Szymborskiej nie pozostawia bowiem bohatera pogrążonego w chaosie, bezradnego wobec wszelkiego wypadku. Nie, bohater

ocalał, a my – wraz z podmiotem lirycznym – słyszymy bicie jego serca. Towarzyszące tej strofie tekstu recytacja i efekty szumowe związane z oddechem są czymś więcej niż prostą ilustracją. Odnosząc się do istoty życia jako stanu fizycznego, niejako wynoszą człowieczeństwo ponad otaczający nas chaos – a przecież właśnie to przynosi nam, odbiorcom nadzieję, naszą jedyną tarczę do obrony przez niekontrolowanym splotem wypadków.

Założenia formalne i techniczne *Wszelkiego wypadku* uwarunkowana są zatem przede wszystkim semantyką tekstu, a przeciwstawne kategorie chaotycznego, zagrażającego świata zewnętrznego oraz indywidualnej, zagubionej ale – ostatecznie – trwającej jednostki znajdują wyraz w adekwatnym doborze typu faktury i środków brzmieniowych.

Myślenie kategoriami barwy, rejestru, pola dźwiękowego, wykorzystanie efektów brzmieniowych i technik wykonawczych wykraczających poza standardowe użycie instrumentu – te przejawy myślenia sonorystycznego widoczne są także w *Muzyce na 11 instrumentów*, stanowiąc punkt wspólny i ogniwo łączące pomiędzy twórczością obu kompozytorów. Punkt wspólny, którego można się spodziewać, zważywszy, że autor *Muzyki...* Piotr Jędrzejczyk odbył studia właśnie w klasie profesora Krzysztofa Olczaka; na tę cechę wspólną języka muzycznego obu twórców zwraca uwagę także badająca twórczość Krzysztofa Olczaka Joanna Schiller-Rydzewska<sup>4</sup>.