

GATUNEK KONCERTU W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORÓW ŚLĄSKICH

1.1. *Obraz koncertu śląskiego - wprowadzenie*

Gatunek koncertu instrumentalnego obecny jest dosyć istotnie w dorobku kompozytorów śląskich, niezależnie od ewolucji stylistycznych i od preferencji warsztatowych. Uległ rozwojowi już w pierwszym okresie działalności śląskich twórców, w dobie międzywojennej rozpoczętej momentem powstania Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w 1929 roku. Niniejszy przegląd ma na celu zarysowanie panoramy w zakresie uprawiania tej formy w regionie śląskim, jednym z najbardziej dobitnie określonych w sferze twórczości muzycznej na terenie całego kraju.

Stworzony tutaj gatunek koncertu odznacza się także pewnym differentia specifica na tle ogólnopolskiego dorobku, niosąc eksperymentatorskie elementy w czasie objawiania się orientacji sonorystycznej lub będąc polem ewokowania klimatów ery postsonorystycznej. Stylistyka neoromantyczna wyrażana przed wojną zanikła po 1945 roku, zgodnie z tendencjami rozkwitającymi już przed 1939 rokiem.

1.2. *Zarys ewolucji gatunku koncertu instrumentalnego*

Koncert instrumentalny, gatunek wykształcony w okresie baroku i objawiający się wówczas już w kilku odmianach¹, doprowadzony do szczytu w dobie klasycyzmu, nie stracił nic na popularności i w dalszych epokach, nieustannie ewoluując bądź to w kierunku romantycznej wirtuozerii i pogłębionej emocjonalności, bądź to w stronę restauracji ducha minionych dziejów w czasie neoklasycyzmu, kiedy to zintensyfikował się w twórczości polskich kompozytorów².

Koncert zarówno w dobie panowania kanonu formy sonatowej, jak w epokach późniejszych, jest rozumiany jako wykładnia, propozycja, która wielokrotnie zostaje przekraczana w stronę formy swobodnej, fantazji, w kierunku przebiegu bardziej narracyjnego, ekspresyjnego czy wirtuozowskiego niż dychotomicznie sonatowego³. Ewolucja gatunku koncertu zaświadcza podobne zjawisko, co w

¹ Por.: J. Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku. Koncert instrumentalny w epoce klasycyzmu, romantyzmu i neoklasycyzmu*. Katowice 2003.

² A. Nowak, *Współczesny koncert polski*. Bydgoszcz 1997; Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej*. Warszawa 1985; K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Współczesność*. Warszawa 199; B. Brook, *Symphonie concertante*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, t.18, s.433-438.

³ J. Bauman-Szulakowska, *Francuski koncert fortepianowy – problem, komparatystyka*. W: *Muzyka Fortepianowa XI*. Akademia Muzyczna w Gdańsku. Gdańsk 1998, s.329-339; Berry W., *Form in Music. An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and their Application in Historical and Contemporary Style*. Englewood Cliffs. New Jersey 1966; F. Blume, *Classic and Romantic Music*. A

zakresie historii rozwoju formy sonatowej - nie istnieje mechaniczne naśladownictwo na drodze od concerto grosso, ripieno i solowego koncertu barokowego do symfonicznego, monumentalnego rodzaju dzieła z końca XIX wieku poprzez klasyczną symfonię koncertującą, zmienny obraz koncertów Mozarta i szerokie spektrum gatunku w dobie romantyzmu z uwzględnieniem specyfiki typu francuskiego, oddalonego od germańskiego schematu formy sonatowej, też różnie pojmowanej z odmianą u Schumanna czy Brahmsa.

Interesujące są właśnie w historii formy muzycznej owe metody rozszerzania (Czajkowski), przenikania i zacierania granic gatunkowych (Bruch, Elgar, Franck, Liszt, Szymanowski), przesuwania punktu ciężkości na inne procesy (np. symfonizacji: Brahms, Czajkowski, Dvorak, Paderewski, Rachmaninow, Saint-Saens) czy elementy, np. figuracyjne (Chopin, Hummel, Paganini, Rubinstein, Weber) czy kantylenowe (Elgar, Grieg, Karłowicz, Mendelssohn, Sibelius, Spohr, Wieniawski), owe różnorodne sposoby transformacji kanonu (Delius, Dvorak, Gershwin, Lalo, Melcer, Wieniawski, Saint-Saens).

Pozostaje natomiast constans zasada koncertowania – kontrastu, przeciwstawienia instrumentu lub instrumentów solowych i orkiestry, dwóch zespołów o odmiennych regułach działania, dwóch uczestników tego dialogu: – ruchliwej, bardziej zindywidualizowanej jednostki i mniej operatywnego tłumu, będącego tłem do autoprezentacji owej ekspresywnej jednostki. Zanikający często dualizm tematyczny nie pełni swojej roli konstrukcyjnej wobec oddziaływania większej ilości tematów (Mozart, Brahms), a koncert nawet w przypadku akcentowania pracy wariacyjnej czy układu suitowego (Saint-Saens) pozostaje w ramach czystości gatunku.

Ta przejęta z opery, z arii da capo czy z dawnych śpiewów responsorialnych idea solo i tutti okazała się niezwykle odporna na przemiany artystyczne i podatna na liczne wpływy bez zatrącenia własnych wyróżników architektonicznych. Ów gatunek nie traci nawet w momencie zaniku systemu dur-moll, kiedy to fundamentem konstrukcji pozostają dwa główne tematy i szeregowanie nieskontrastowanych myśli pobocznych w funkcji epizodów (Poulenc) lub swobodnie, umownie rozumiana forma sonatowa (Bartok, Prokofiew, Ravel, Spisak).

Powstaje więc pytanie o istotę gatunku wobec tak licznych odchyłeń od wypracowanych przez historię zasad: kontrast zgodnie współpracujących czynników na rzecz wyższych celów porozumienia artystycznego, kiedy to odstępstwa, procesy rozluźnienia są mniej ważne od dążenia do spójności dzieła, od jego niepowtarzalnego stylu i klimatu.

Długa droga krystalizacji koncertu barokowego i preklasycznego poprzez wczesne kręgi wiedeńskie, mannheimskie, cztery ośrodki działalności synów i

Comprehensive Survey. London 1979; H.Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig 1906; C.M.Girdlestone, Mozart et ses concertos pour piano. Paris 1939; D.M. Greene, Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis. New York-Chicago-Toronto-San Francisco-London 1965; A.Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig 1905.

uczniów Bacha z rozgraniczeniem na „szkoły” północno- i południowoniemieckie wraz z mistrzami włoskimi aż po szczyt stworzonego przez Mozarta wzorca – wzorca dramatycznego, poetyckiego, stylu „fantasy”⁴ i „galant” po trosze humorystycznych zarazem - argumentuje z drugiej strony ewolucje społeczne i zapotrzebowanie raz na dworski koncert kameralny dla elit, raz na wirtuozowski popis w wielkiej sali koncertowej w ramach egalitarnej kultury XIX-wiecznej, kiedy to nowa publiczność podniesiona w statusie socjalnym do rangi uczestników spektaklu, stała się świadomym i wymagającym konsumentem sztuki.

Ten sceniczny, udratyzowany i zdialogowany przekaz emocjonalny, jakim w istocie są koncerty fortepianowe Mozarta, wchłania nowe elementy rodzącego się okresu „Sturm und Drang”, zmienia się także pod wpływem pogarszającej się kondycji fizycznej mistrza. Ten gatunek, powołany do życia przez Mozarta w warunkach klasycznej kultury strukturalizmu i sensowności, kontynuowany był przez Beethovena w stronę redukcji, dramatyzacji i przetworzeniowości, co wprost wytyczyło już drogę ku innowacjom wybujałego romantyzmu.

2.1. *Śląski koncert fortepianowy w dobie przedwojennej*

Gatunek koncertu reprezentowany jest już w dorobku śląskich kompozytorów doby przedwojennej⁵ (koncerty fortepianowe Aleksandra Brachockiego, Karola Hławiczki d) z koncertem skrzypcowym Michała Spisaka i fortepianowym Witolda Friemanna na czele. Linie rozwojową od religijnego romantyzmu do jasności neoklasycyzmu objawiają utwory orkiestrowe W.Friemanna, Bolesława Szabelskiego i M.Spisaka, w tym krąg estetyczny W.Friemanna stanowi pozostałość mijającej epoki, a dorobek epoki przedwojennej Szabelskiego można określić jako ogniwo zarodkowe, prowadzące tak do jego późniejszej twórczości, jak i ogólnopolskiego już wykryształizowanego neoklasycyzmu.

Potwierdza to II koncert fortepianowy Friemanna (1931-1951 „Wojna”) z dużą rolą chromatyki, oparty na neoromantycznej harmonice z warsztatowymi infiltracjami impresjonizmu i fakturą wieloplanowością. Część I koncertu ma układ rapsodyczny, część II – formę abcb, a część III zbudowana jest szeregowo. Adam Mitscha, biograf i przyjaciel kompozytora, ucznia Maxa Regera⁶, sytuuje to dzieło w klimacie Rachmaninowa, akcentując jednocześnie traktowanie fortepianu równorzędnie z orkiestrą, co stwarza „całość o jednolitym typie symfonicznym”. Uwaga ta odnosi się również do kolejnych koncertów fortepianowych⁷.

⁴ Ten termin J.Chr.Bacha przejął autor monografii koncertów fortepianowych Mozarta, D.Forman: Mozart's Concerto Form. The First Movements of the Piano Concertos, New York 1983.

⁵ J.Bauman-Szulakowska, Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922-1939. Katowice 1994.

⁶ A.Mitscha, Witold Friemann. Życie i twórczość. Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im.K.Szymanowskiego w Katowicach nr 17. Katowice 1980, s.104.

⁷ I „Fantazja” a 1910-1913, III 1952, IV e , V „Concerto impetuoso” 1959-1963, koncerty na dwa fortepiany: 1960,1964 (wg katalogu kompozycji Witolda Friemanna opr. W.Pigły w: A.Mitscha, Witold Friemann..., op.cit.).

Najpoważniejszym śląskim utworem koncertującym tego okresu jest Koncert skrzypcowy Michała Spisaka (1935) o wyczuwalnych wpływach Szymanowskiego, generowanych z kręgu wartości impresjonistycznych, o neoklasycznych kształtach i motorycznych reliktach baroku (prawykonanie w 1976 roku).

Charakterystyczne dla tej wczesnej twórczości jest budowanie elementów wywiedzionych z ideałów francusko-słowiańskich⁸, nieodparcie nasuwających skojarzenia z warsztatem i klimatem dzieła Szymanowskiego z jego drugiego okresu.

W tych utworach, obok symfonicznych i niektórych kameralnych (W.Markiewiczówna), dokonało się przezwyciężenie istotnych wówczas aspektów śląskiego regionalizmu zakotwiczonego w niemieckim neoromantyzmie; idee estetyczne przeobraziły się w stronę panującego już europejskiego neoklasycyzmu, co stało się z opóźnieniem wskutek przemian historycznych i odbudowywania życia na Śląsku po wielowiekowej okupacji. Owo przesunięcie wartości w kierunku dominujących w Europie prądów artystycznych umożliwiło i zdeterminowało jednak powojenne sukcesy śląskiej „szkoły” kompozytorskiej.

2.2. Panorama powojennego koncertu – modernizm i sonoryzm

Po wojnie, kiedy to z początku zarysowała się na tym terenie dobitnie dychotomiczna neoklasyczna twórczość dwóch Bolesławów - Szabelskiego i Woytowicza⁹, kreujących swoje wersje polskiego neoklasycyzmu w orbicie ideałów barokowych pojętych w duchu estetyki francuskiej (Woytowicz) bądź monumentalnego stylu romantyzującego zbliżonego do Szostakowicza czy Honeggera (Szabelski), powstało niewiele koncertów, gdyż obaj wielcy nestorzy swoje znaczące dzieła koncertujące stworzyli dopiero pod koniec swej działalności twórczej (Sinfonia concertante na fortepian i orkiestrę B.Woytowicza, 1963 i Koncert fortepianowy B.Szabelskiego, 1978).

W tym początkowym okresie, do 1956 roku, wymienić należy takie utwory koncertujące na fortepian z orkiestrą, jak Concertino na fortepian i orkiestrę Eleonory Grządziel-Majzel¹⁰ (1951, 1.wersja), koncert Marcina Kamińskiego (1951), Koncert obojowy Zdenko Karola Runda (1953), neoklasyczne Concertino fortepianowe B.Szabelskiego (1955, 3-cz.) i koncert Józefa Świdra (1955)

Okres intensywnego rozwoju muzyki na Śląsku w kręgu ideałów eksperymentatorskich, sonorystycznych po 1956 roku otwierają dzieła ewoluującego od romantycznej aury poprzez „czysty” neoklasycyzm w duchu

⁸ Przesuwanie płam barwnych, postaci kołysankowe, wahania sekundowe, chromatyka traktowana w funkcji elementu kolorystycznego, wysokie rejestry skrzypiec, całotonowość, sekundy dodane, linearnie epojmowanie harmoniki.

⁹ J.Bauman-Szulakowska, Koryfeusze śląskiego neoklasycyzmu – Bolesław Szabelski i Bolesław Woytowicz w orbicie wpływów dzieła Karola Szymanowskiego. W: Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej. Red.A.Matracka-Kościelny. Warszawa-Podkowa Leśna 2002, s.117-132.

¹⁰ Nazwisko podaję za: Utwory i publikacje członków katowickiego Oddziału ZKP. Red.J.Bauman-Szulakowska, M.Dziadek, K.Turek. Katowice 1994, s.6.

Nadii Boulanger: Wojciecha Kilara Symfonia koncertująca nr 2 (1956) i Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę perkusyjną (1958) oraz sławne „Wiersze” przechodzącego na pozycje nieortodoksyjnej dodekafonii Bolesława Szabelskiego (1961).

W „Wierszach”, o jednoczęściowej formie, wpływających z autorskiej koncepcji „haseł”¹¹, zrealizował Szabelski nowe dla siebie techniki przebiegu materiału dźwiękowego i procesy fakturalne, punktowe zaplanowane we wzajemnym dialogu, grze.

Sławnym utworem o intensywniej sonorystyce, punktualistycznej fakturze w stylu zbliżonym do Weebernowskiego jest pierwszy w kraju w tej stylistyce i w aforystycznej formie Koncert na 5 instrumentów i kwartet smyczkowy H.M.Góreckiego (1957), rozpoczynający fazę serialną tego kompozytora (1957-1961). Utwór ten dokumentuje przechodzenie kompozytora od systemu diatonicznego do serialnego; stosowana jest tu technika szeregową¹², a reliktowe procedury diatoniczne świadczą o czasie powstania utworu, sąsiadując z operacjami dodekafonicznymi¹³ bez zjednoczenia z punktualizmem. Swobodna chromatyka przywołuje symbolicznie klimat Schoenberga jako moment zarodkowy dzieła Góreckiego i rys jego ewolucji do późniejszego punktualizmu i konstruktywizmu sonorystycznego; znajdujemy wręcz argumenty „muzyki w muzyce” (aluzje do słynnego początku Koncertu na 9 instrumentów Webera). Cykliczny i symetryczny jest układ formalny Koncertu, w którym cz.I ma funkcję wstępu, cz.II – crescendo do cz.III, przywołującej wstęp, a całość zamyka cz.IV. Rozpoczyna się owo charakterystyczne i wciąż do dziś nie zanikające „elan vital” (K.Droba)¹⁴

Ewidentny konstruktywizm Góreckiego tego czasu ulega potem rozluźnieniu, a w tym wypadku łączy się wyraźnie z echem dawnych technik i idiomami Szabelskiego (ostinato, relikty kwartowe, piony homofonii akordowej, symetria, repetycje, ślady „haseł” mistrza). Wypracowany został w ten sposób aparat wczesnej sonorystyki lat 60-tych, niezależny od procedur dodekafonicznych (polimetria sukcesywna, atomizacja motywiczna, superpozycja warstw, punktowość meliczna, punktualizm grup dźwiękowych, odmienny rodzaj konstrukcji makroformy i klimaksów).

Poza tym wskazać należy na inne utwory: Koncert na 2 harfy i orkiestrę smyczkową E.Grządziel-Majzel (1959), Concertino Tadeusza Prejznera (1961), i umocowane w charakterze constanty stylistycznej pozostającej w granicach niezmiennie emocjonalnego stile antico wobec gwałtownych przemian polskiej sonorystyki utwory Józefa Świdra: Concertino da camera na fortepian i pięć instrumentów z jedynym faktem zastosowania przez kompozytora

¹¹ A.Nowak, op.cit., s.146.

¹² Termin wg J.Gawlasy, Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej. Cz.II. Katowice 1963-64 – ta sama seria w cz.II i III, nowa seria w cz.IV, w cz.I technika szeregową.

¹³ Np. „mostek” w cz.III, duplex w cz.IV, seria selektywna, tworzenie seryjnych figur geometrycznych, typ dodekafonii tzw. Gebrochene i Vertikale.

¹⁴ Hasło: Górecki, Encyklopedia Muzyczna PWM efg. Kraków 1987, s.427.

nieortodoksyjnej dodekafonii (1963), „Mały koncert” (1964)¹⁵, Koncert (1965)¹⁶ i Muzyka koncertująca na fortepian, organy i orkiestrę (1982) oraz na twórców młodego pokolenia – Sławomir Olszamowski (Muzyka koncertująca, 1984¹⁷).

Z literatury koncertowej na instrumenty dęte wymienić należy prototypowe dla późniejszego warsztatu Witolda Szalonek Concertino na flet i orkiestrę kameralną (1962), w którym techniki sonorystyczne sprzęgnięte są z dodekafonią, a seria traktowana jest przede wszystkim linearnie¹⁸. Przewaga leży tutaj po stronie dźwięków o określonej wysokości, usytuowanych nowatorsko – kolorystycznie. Sam uznający się za linearystę, Szalonek kładzie nacisk na procesy imitacyjne, multikolorystyczne w realizacji dwunastotonowej, nie rezygnując z dawnej przetworzeniowości, aczkolwiek kompozycja jest atematyczna. Układ architektoniczny jest dwuczęściowy attacca, skłania do rozważenia jej w powiązaniu z kanonem formy koncertu – concerto grosso z solistycznym fletem, koda stanowi postać rakową cz.I. Forma ta, co typowe u tego kompozytora, wstępnie określona przed procesem tworzenia, przywołuje specyficzny tu gatunek formy ekspresywnego śląskiego sonoryzmu – galijskiej formy-stanu, o genezie impresjonistycznej, co zdradza preferencje estetyczne kompozytora.

Regularna dwunastodźwiękowość determinuje ilościowy skład i rozmieszczenie zespołu wykonawczego obok postaci brzmieniowych, melodyka ma zarówno ujęcia płaszczyznowe, jak też punktowe (określenie kompozytora¹⁹), mikropolifonia rozumiana jest w sensie „tkania”, pasmowości z rzadkimi interwencjami wertykalnymi zdradzającymi nauczanie jego mistrza, Woytowicza, a układy stereofoniczne argumentują ponownie na rzecz owego charakterystycznego dla Szalonek konstruktywizmu. Interesujący jest ten katalog nietypowych brzmień (dźwięki ustnikowo-stroikowe o przybliżonej wysokości) ze względu na drogę twórcy do późniejszego konstruktywizmu sonorystycznego – do słynnej jego techniki dźwięków kombinowanych²⁰.

O tym utworze autorka monografii o polskiej dodekafonii²¹ stwierdza, iż panuje tam równowaga elementów sonorystycznego i dwunastotonowego – dodekafoniczne linie i piony stają się materiałem regulacji sonorystycznej. Owa szczególnie dla tego twórcy „rafinacja ekspresji” (określenie autorskie - JBS) jest już tutaj zapowiedziana.

W klimacie lat po przełomie dodekafonicznym napisany jest Koncert fletowy B.Szabelskiego (1964), specyficzna kontynuacja „ducha” Szymanowskiego w

¹⁵ Na 2 fp, cl, tr.,vc,vb, chór dziecięcy

¹⁶ Na fl,ob,cl,fg,batt, archi

¹⁷ Ob.,cl,fg, quart d'archi

¹⁸ W.Szalonek, Budowa formalna i założenia materiałowe „Concertina na flet i orkiestrę kameralną”, w: Zeszyty Naukowe nr 11 PWSM w Katowicach. Katowice 1974, s.38-54.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ W.Szalonek, O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych detych instrumentów drewnianych. „Res Facta” nr 7. Kraków 1973, s.111-119.

²¹ I.Lindstedt, Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Lublin 2001, s.229.

dziele Woytowicza (1963), pedagogiczne w założeniu koncerty na trąbkę (1973) i tubę (1969) Józefa Szweda oraz Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra E.Bogusławskiego (1976). W stylu umiarkowanej sonorystyki powstał koncert gitarowy Czesława Grabowskiego (1977).

Dodekafonizująca Symfonia koncertująca na fortepian z orkiestrą B.Woytowicza wzorująca się na wzorcu Szymanowskiego symfonii koncertującej – jednocześnie w dziewięciu segmentach, fragmentarycznie dwunastotonowa, oparta na czterech głównych tematach, z dwiema fugami, w tym II poczwórna, z finałem przypominającym finał Sonaty b-moll Chopina, wirtuozowska w charakterze i symfoniczna w partii solisty (fortepianu) jest dowodem jeszcze jednego sposobu adaptacji dodekafonii na Śląsku, adaptacji także nieortodoksyjnej, jak u Szabelskiego, ale wywodzącej się z konstruktywnej polifonii Bachowskiej i nieodmiennie z klimatów Szymanowskiego z drugiej strony.

Poetycki koncert Szabelskiego oparty na serii dwunastodźwiękowej i jednocześnie jednoczęściowy, z wykorzystaniem już faktury punktualistycznej, zdradza jednocześnie relikty neoromantycznej estetyki – schromatyzowana melodyka „nie kończąca się”, technika Schoenberga więcej ma wspólnego z poprzednią wariacyjnością niż z regułami wiedeńskimi, a układ klimaksów genetycznie pochodzi z poprzedniej epoki; dwie postaci tematyczne są ze sobą powiązane, a trzecia stanowi ich syntezę.

W.Friemann jest po wojnie autorem wielu koncertów pisanych w duchu niemienionych wartości estetycznych mijającej epoki: altówkowych (I 1952, II 1968 na altówkę, orkiestrę smyczkową, kotły i talerze), skrzypcowego (a 1953-54), wiolonczelowego (1960 a „Concerto lirico”), kontrabasowego (1967-70), fletowego (1963), klarnetowych (I 1954, II 1962), obojowych (1960 „Concerto lirico”), fagotowych (I 1963, na dwa fagoty 1968), na trąbkę (1 cz. 1966-67), na róg (1967-68) i puzonowych (na puzon tenorowy I 1966 „Concerto eroico”, II 1969, 1969-70 na puzon basowy).

Orientację sonoryzmu neoklasycznego w swych utworach symfonicznych reprezentował Jan Wincenty Hawel (Sinfonia concertante nr 2 per organo ed orchestra, 1972, Concerto per clavicembalo e due quartetti d'archi, 1978, Sinfonia concertante nr 6, 1979, Koncert organowy, 1979, Koncert na gitarę solo, 1978, Concertino na kwartet akordeonowy, 1983)²², umiarkowany sonoryzm rozpatrywany w duchu klasycznej jasności i klarowności rysuje się w początkowej twórczości Aleksandra Lasonia (Koncert na fortepian improwizujący i 3 taśmy, 1976, II Symfonia Koncertująca, 1979, Concertino na skrzypce i fortepian w dwóch częściach, 1986), a ażurowy, delikatny sonoryzm o proveniencji francuskiej wyczuwa się u Aleksandra Glinkowskiego („Aisthesis” na organy i orkiestrę, 1969, Concerto notturno na klawesyn i zespół kameralny, 1979) z jego znanym dziełem z czasów apogeum polskiej sonorystyki obojowym Koncertem weneckim (1972).

²² Por.: E.Bogusławski, Symfonie Jana Wincentego Hawela. Katowice 1998.

Sonorystyczny witalizm Hawela wzbogacony jest o postacie klasterowe na bazie procedur strukturalizmu całotonowego oraz o technikę punktów izolowanych obok tradycyjnych rozwiązań fakturalnych i harmoniczych z zachowaniem kanonicznego kontrastu tutti-solo, dialogowości i z wywodzącym się ze „szkoły” Szabelskiego linearyzmem płaszczyznowym o długofalowej narracji.

Czyni to w efekcie obraz umiarkowanego sonoryzmu o niewątpliwej proweniencji neoklasycznej, o kolorystyce ruchliwych i barwnych punktów dźwiękowych w rodzaju tkanki mikropolifonicznej, kolorystyki bazującej na tradycyjnej wyrazowości ukształtowanej w dziele Bartoka, u nas reprezentowanego przez późniejsze dzieło Bacewiczówny.

Niezwykle popularny w swoim czasie ze względu na specyficzny galijski klimat Koncert wenecki A. Glinkowskiego w formie łuku i serią klimaksów po każdej z trzech myśli tematycznej, kontrastowej, zgodnie z kanonami dramatycznymi europejskiego humanizmu, objawia też preferencje polifoniczne (stretta postaci tematycznych).

Podobne jest ukształtowanie „Concerto notturno”, właściwie koncert klawesynowy, oparty na czterech motywach (trzy tematyczne i ważnego konstrukcyjnie wstępu) i formie łukowej (wstęp a b c b' – kadencja c b'' a Zakończenie-wstęp), odzwierciedla infiltrację warsztatu Strawińskiego w zakresie faktury, ale, co bardziej istotne, ujawnia powolne odchodzenie kompozytora od intensywnej sonorystyki, co z pewnością zostałoby kontynuowane, gdyby nie jego przedwczesna śmierć, antycypuje postmodernizm w lirycznej, oddramatyzowanej odmianie, emanującej refleksją raczej niż sonorystyczną energią. Swobodny i powolny przepływ narracji w typie francuskiego pojmowania formy-stanu w przeciwieństwie do germańskiej dramaturgii generuje retrogradalną architektonikę – wzrastającą do klimaksu i opadającą.

Ów charakterystyczny i przedtem dla Glinkowskiego sensualizm, sonoryzm estetyzujący, mieniający się, dyspersyjnie i misternie zorganizowany pod względem faktury, przeradza się w postsonorystyczną eufonię – sonorystyka została w tym dziele ujarzmiona, przekroczona, a fascynacja brzmieniem skierowana została w stronę akcentowania logiki przebiegu.

Przełomowym dziełem schyłku lat osiemdziesiątych jest wiolonczelowe Concerto „Pablo Casals in memoriam” A. Lasonia (1985)²³, poprzedzone tradycyjnie trzyczęściową II Symfonią koncertującą z rondem w cz. III i rodzajem passacaglii w cz. II. Znamienny jest w koncercie powrót do tradycji (trójsegmentowa sonatowa cz. I z kodą w roli reprzyzy), w epoce panującego jeszcze, acz wyczuwalnie schyłkowego sonoryzmu. Logika formy (forma łukowa cz. III a b a c b b' b'' Finał-a), constans dla tego twórcy, testament Szymanowskiego obok infiltracji estetyki Góreckiego, postacie akordowe

²³ J. Bauman-Szulakowska, Aleksander Lason – estetyka, ewolucja, inspiracje. W: Inspiracje w muzyce XX wieku, Warszawa-Podkowa Leśna 1993, s.120-127.

Bartoka obok aluzji „ptasich” – sytuują dzieło w szerokim kręgu europejskiej kultury, wyradzającej się już z sonoryzmu, co zresztą zapoczątkowane zostało, obok słynnego zwrotu stylistycznego Pendereckiego, na Śląsku, w dziele Góreckiego, Kilara i „grupy 51” – Knapika, Krzanowskiego i Lasonia właśnie.

Ów koncert wiolonczelowy napisany pod wpływem wokalizy Pabla Casalsa i prowadzi do znanej „Katedry” i jest jej pokrewny w wymiarze architektoniki²⁴, w sferze motywiki i romantycznej wyrazowości obu dzieł.

Znamiona nowego pojmowania zarówno materii muzycznej, jak i czasu i estetyki objawiły się w słynnym ludycznym Koncercie klawesynowym z orkiestrą smyczkową Henryka Mikołaja Góreckiego (1980)²⁵, ewokującym inne niż dotąd sonorystyczne brzmienia i zmierzającym w stronę muzycznego minimalizmu z jego motoryką, ostentacyjną kontradykcją diatoniki i chromatyki, długimi planami formacyjnymi i binarną gradacyjną formą monomotywiczną wariacyjną w cz.I i prostym rondem dwutematycznym w cz.II z tematem pierwszym z cz.I. Koncert anonsuje rodzący się postmodernizm w muzyce polskiej, a te orientacje wyczuwalne są już wcześniej w cyklu stylizujących „Muzyczek”, np. w „Muzyczce IV” na puzon, klarnet, wiolonczelę i fortepian (1970); owo charakterystyczne „tężenie monolitu” (określenie autorskie – JBS) narasta...

Specyficzny styl ekspresywnej sonorystyki przedstawia zbiór utworów koncertowych Edwarda Bogusławskiego z lat 80-tych: *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1980), *Concertino per pianoforte e orchestra* (1981), *Symfonia koncertująca na skrzypce i orkiestrę kameralną* (1982), poprzedzony sławnym i dla niego prototypowym *Concerto per oboe, oboe d’amore, corno inglese, musette e orchestra* (1968), zarodkowym dla jego szmerowego i dyspersyjnie traktowanego obrazu sonorystyki.

Skonstruowana romantycznie pod względem umiejscowienia klimaksów, z charakterystyczną dla niego siatką podwójnej kulminacji, zdradzającą zasady Szabelskiego, jego mistrza, jest muzyka zmarłego w ostatnim roku Edwarda Bogusławskiego silnie osadzona w romantycznej emocjonalności. Zarazem jest ona zbudowana na powszechnych wówczas formułach aleatorycznych, zasadzie organizacji postaci sonorystycznych, szybkiej zmienności pola brzmieniowego i plam barwnych²⁶. Charakterystyczna jest dla tego kompozytora stopniowa transformacja pojedynczych komórek dźwiękowych – „ewolucja nukleonu” (określenie autorskie – JBS) – wykorzystanie ruchu jako czynnika kolorystycznego lub dynamicznego, przemianowanie funkcji tradycyjnych generatorów poprzez nową artykulację i nowe zestawienia instrumentów, efekty przestrzenne z dodekafonią na drugim planie. Użycie tych środków staje się znamienym argumentem uzasadniającym tezę o kreacyjnej, nie tylko

²⁴ cz.I: ABACA’ (materiał syntetyczny a’ + a); Katedra’ : ABCA’

²⁵ T.Malecka, O koncercie klawesynowym Góreckiego, w: *Księga Jubileuszowa Mieczysława Tomaszewskiego*. Kraków 1984, s.108-113.

²⁶ J.Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*. Katowice 2001, s.71.

naśladowczej roli twórców tego regionu w panoramie polskiej „szkoły kompozytorskiej. Mieści się ten obraz w klimacie owej awangardy sonorystycznej lat 60-tych i 70-tych, - „amor infiniti”²⁷ z jednej z dwóch orientacji artystycznych, z sonoryzmu ekspresywnego, którego biegunem jest dzieło Jana Wincentego Hawela, przedstawiciela witalizmu sonorystycznego.

Muzyka koncertująca na saksofon altowy z orkiestrą Bogusławskiego z udramatyzowaną rolą solisty w cz.I Recitativo i kantylenową w cz.II Aria (cz.III Cadenza), sumująca czas doświadczeń sonoryzmu autora²⁸, wprowadza w kolejne ewoluujące już utwory - koncert fortepianowy Bogusławskiego o charakterze concertina, który znamionuje ewolucję poetyki kompozytora od sonoryzmu do eufonii postmodernizmu. Rola instrumentu solowego potraktowana jest w sposób gradacyjny wobec orkiestry: od drugoplanowej w części pierwszej aż do naczelnej w części trzeciej i w finale. Ta zorganizowana sonorystyka zawiera w sobie też elementy dawnej techniki orkiestrowej Szabelskiego (symbole sygnałowe), a z drugiej strony zdradza elementy techniki harmonicznego w stylu Varese’a z procedurami całotonowymi i relikami formalnymi (cz.II toccatowa i imitacyjna).

Technika ad libitum, impresjonizujące elementy sonorystyki w postaci efektów czasoprzestrzeni w połączeniu z techniką koncertującą typu Szabelskiego w Koncercie obojowym o szeregowym wariacyjnym układzie formalnym typu crescendo czy synteza sonoryzmu ekspresywnego w Musica concertante per saxofono alto e orchestra potwierdzają owo nastawienie się Bogusławskiego na emanację ekspresji. Powolne odchodzenie od technik sonorystycznych zwiastuje „Polonia”, poemat symfoniczny na skrzypce i orkiestrę (1984).

Orientacje i postacie eksperymentatorskiej sonorystyki zawarte są w koncercie kontrabasowym czołowego przedstawiciela śląskiej muzycznej awangardy w „duchu darmstadzkim” Witolda Szalonka Musica concertante (1977), w którym zespala się tradycja fakturalna z kształtami aleatorycznymi, a materiał dźwiękowy diatoniczny z brzmieniem muzyki konkretnej, podczas kiedy układ architektoniczny jest szeregowy z syntezą w końcu, a solistyczną kadencją z początku.

Orientację neoromantyczną polskiego sonoryzmu na Śląsku reprezentuje Andrzej Dziadek (Koncert na klawesyn i orkiestrę, 1985) i Piotr Warzecha (Koncert na czterech solistów²⁹ i orkiestrę symfoniczną, 1978, „Poemat-Fantazja” na skrzypce i orkiestrę, 1980, „Dialogi” na flet i orkiestrę, 1983, Musica concertante,³⁰ 1981).

U tego ostatniego kompozytora polimorfizm i intensywna praca motywiczna przejęta od jego mistrza Szabelskiego określa jego warsztat jako „emocja

²⁷ E.Gombrich, za: M.Zlat, Symetria w sztuce, w: Symetria w sztuce i naukach humanistycznych. Red.J.Gajda-Krynica. Wrocław 1993, s.49-96.

²⁸ A.Nowak, op.cit., s.266-267.

²⁹ fl,vno,vc,batt

³⁰ fl,klawes,vc,ork.

subito” (określenie autorskie – JBS), osadzona na fundamencie różnorodnego fakturalnie sonoryzmu lat 60- i 70-tych, procedur addytywnych, rzadkiego aleatoryzmu, preferowanego pointyilizmu, procesów sekwencyjnych i dialogowych i specyficznego efektu „rozedrgania”.

3.1. *Śląska ponowoczesność w sferze koncertu*

Postmodernistyczny dorobek koncertowy reprezentowany jest przez dzieła skrzypcowe Andrzeja Dziadka (Koncert, 1993) i A.Lasonia („Concerto festivo”, 1995), Concerto-Cantata na flet i orkiestrę H.M.Góreckiego (1992) i koncerty E.Bogusławskiego: gitarowy z orkiestrą kameralną (1991) i organowy (1996), pedagogiczne w zamiarze i humorystyczne dwa koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego³¹ aż po najnowsze dzieła fortepianowe Wojciecha Kilara (1997) i Góreckiego juniora, Mikołaja .

Śląska ponowoczesność, ten palimpsest, na który złożyło się wiele warstw dawnej i nowszej tradycji, nie ma na tej ziemi tak radykalnego jak gdzie indziej charakteru³²; jego transcendencja, mitologia czy klimat sakralny bardziej tchnie kontemplacją, refleksją niż negacją – to bardziej apologia dorobku kulturowego stuleci niż totalny aleatoryzm formy i materiału. Do aury dzieł tutejszych twórców trafnie można odnieść zdanie Paula Griffithsa, kiedy mówi on, iż „historia muzyki współczesnej staje się historią historii” (s.174: „l’histoire de la musique moderne devient une histoire d’histoires”³³).

Charakterystyczny jest więc koncert-kantata na flet i orkiestrę, wrastający w klimat ponowoczesnej jego muzyki kameralnej, a z drugiej strony – w dzieło Szymanowskiego (cytat początku „Harnasiów”) i we własne (cytat z „Lerchenmusik”); taneczność czy popularne zwroty melodyczne przywołują wzorzec Mahlera czy Szostakowicza. Ta idea instrumentalnego śpiewu³⁴ realizuje się znowu integralnie w czteroczęściowym modelu palindromicznym z dramaturgiczną osią w części Concertino, obramowanym segmentami skrajnymi: Recitativo i Arioso oraz Arioso e Corale. Jeżeli Adrian Thomas³⁵ wskazuje w tym utworze na jego pejzażowość i sielankowość, wniosek o organiczności dzieł Góreckiego z obecnego etapu w stosunku do poprzedniej twórczości nasuwa się nieodparcie – Górecki „pisze jedno dzieło”, niezmiennie nacechowane niezwykłą ekspresją.

Przemiana myślenia twórczego Bogusławskiego widoczna w koncercie gitarowym, zbudowanym w oparciu o zasady energetyki statycznej, technikę punktów izolowanych, fakturę akcesyjnie traktowanych pasm, tradycyjnie pojmowaną mobilność i akordy rozumiane jako plamy barwne z reliktołą

³¹ K.Turek, Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci, w: Muzyka Fortepianowa X. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 53. Gdańsk 1995, s. 201-218.

³² Por.: H.Janaszek-Ivanickova, Od modernizmu do postmodernizmu. Katowice 1996; M.Piotrowska, Kanon i postmodernizm. „Muzyka” 1997, nr 1; E.Szczepańska, Postmodernizm a muzyka, w: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu. Red.G.Dziamski. Warszawa 1996, s.439-455.

³³ Breve histoire de la musique moderne. De Debussy a Boulez. Traduit de l’anglais M.-A.Revellat. Fayard 1992.

³⁴ A.Nowak, op.cit., s.250.

³⁵ Górecki. Tłum.E.Gabryś. Kraków 1998.

diatoniką. Ten charakterystyczny dla twórcy „pejzaż motywiczny” składa się na „formę-stan” (jednoczęściowa, reprzyzowa, monomotywiczna, wariacyjna), emanując silną ekspresją – w tym dziele czas „postmodernizmu ekspresywnego”, czas procesów detalicznych, czas nieciągłej narracji, falującej i rozmięgotanej związany jest organicznie z sonorystycznie skonstruowaną dramatycznością o romantycznej proveniencji.

Podobne powolne budowanie fabuły z procesów mikromotywicznych i aleatorycznych obserwujemy w koncercie organowym, też jednoczęściowym i wariacyjnym, opartym o układ o wewnętrznej energii typu romantyzującego (a b a' b' a'' kadencja a''' b'' kadencja Finał), w którym soliście przypisana jest rola arbitra.

Z nowym romantyzmem, odmiennym od saakralnego i refleksyjnego świata Góreckiego, a także wyrosłym z dzieła Szymanowskiego, mamy do czynienia u Wojciecha Kilara, który kieruje się ku ponowoczesnej postawie estetycznej z innego punktu wyjścia. Pejzażowy świat jego symfoniki oparty jest na redukcjonizmie formalnym i estetycznym, na myśleniu od razu sytuacją komunikacyjną i intensywnych przeżyciach emocjonalnych.

Pewne nowe zwroty w stosunku do dotychczasowej monumentalnej i góralskiej twórczości objawiają się w ostatnim koncercie fortepianowym³⁶, melanzu stylistycznym tradycji i współczesności, zbudowanym w układzie crescendo (Preludium, Corale, Toccata), kulminującej repetowanym klasterem zmierzającym do finalnego akordu A-dur. Kształty diatoniczne i procedury tonalne obok cytatu melodii kościelnej, sakralnego klimatu części II i chorałowego tematu w cz.III, tradycyjnego rozumowania dramaturgicznego determinują wniosek autorki analizy koncertu (A.Nowak, op.cit., s.267) na temat zjawiska tzw. „intertekstualności muzycznej”³⁷, fenomenu restytucji „wybranych zasad konstrukcyjnych bądź pewnych idiomów danego języka artystycznego”

Twórczość koncertowa trzeciego pokolenia kompozytorów śląskich reprezentowana jest przez „Concerto festivo” A.Lasonia, typowy przykład ewolucji od eufonii postsonorystycznej do postmodernizmu – „ut pictura poesis”³⁸, od umiarkowanej awangardy o znanych podstawach formalnych i ludycznej estetyce do klasycyzującej ponowoczesności, do lirycznej odmiany postmodernizmu³⁹. Ten „artyzm ducha rokokowego”, okres „gry kolorowych paciorków” (terminy autoryzowane przez kompozytora) ulega w końcu lat 80-tych przemianie w kierunku sztuki kontemplatywnej, symbolicznej, realizowanej zmienionymi środkami fakturalnymi i za pomocą kombinowanej diatoniki, złożonej na innym pojęciu czasu i w oparciu o dłuższą perspektywą

³⁶ A.Nowak, Koncerty fortepianowe H.M.Góreckiego i W.Kilara. W: „Muzyka Fortepianowa” XII. Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 59. Gdańsk 2001, s.263-272.

³⁷ Za: S.Balbus, Między stylami. Kraków 1996.

³⁸ „Poemat jest jak obraz” (Horacy, Sztuka poetycka)

³⁹ J.Bauman-Szulakowska, Aleksander Lasoń – estetyka, ewolucja, inspiracje, w: Inspiracje w muzyce XX wieku. Warszawa-Podkowa Leśna 1993, s.120-127.

narracji. Owa druga faza, faza „gry szklanych paciorków” (terminy autoryzowane przez kompozytora) rozpoczyna się koncertem wiolonczelowym, a znaczącym dziełem tego etapu jest właśnie koncert skrzypcowy.

Owe klimaty ludyczne lub romantyzujące koncertu wiolonczelowego i „Katedry” uległy przemianie w klimaty refleksyjne „Hymnu i arii” czy „Symfonii 1999”, a w koncercie skrzypcowym (Preludio, Gioco festivo, Canto Agnus Dei)- w procesy strukturalizmu interwałowego⁴⁰. Postępująca systemowość i kondensacja motywiczna wskazują być może na nowe akcenty warsztatowe w ciągle ewoluującej twórczości Lasonia. Charakterystyczny „linear counterpoint”⁴¹ zespolony z konwencją postaci harmoniczych przy zachowaniu typowo XX-wiecznych metod organizacji przebiegu, na fundamencie monotematycznego układu formalnego w postaci barform traktowanej wariacyjnie (cz.I jest wstępem do cz.II z zakończeniem w cz.III) i zintegrowanej motywicznie, przy wykorzystaniu barokowych typów kształtowania (moto perpetuo, technika snucia motywicznego, motoryka neoklasycyzująca), faktury często homofonizującej z postaciami energetyki statycznej i monodii akompaniowanej w ujęciu XX-wiecznym, skonstrastowanej zarówno przez kształt kantyleny, jak i melodyki punktowej – prowadzą do wniosków o zjawisku prekompozycji w zakresie elementów warsztatowych koncertu, o wadze motywu zarodkowego typu „Spielfiguren”, o tematyzmie fakturalnym, o formotwórczej funkcji wreszcie „motywu-spirali”. To właśnie czynnik faktury działa tutaj konotacyjnie, syntaktycznie, w roli dawniejszych relacji tonalnych, funkcyjnych.

Zbliża się ów postmodernizm do opisanego przez Irinę Nikolską⁴² w gatunkach tzw. „pejzazu muzycznego” z jednej strony na bazie polistylistyki, a z eufonii – z drugiej. Typ Lasonia jest tu porównywalny z sonoryzmem ludycznym⁴³ (cz.I), a jednoznacznie zatytułowana i skonstruowana cz.II „Gioco festivo” jest już bardziej morceau z nowej epoki, epoki innej niż ta z czasu powstania II Symfonii koncertującej. Nastąpił więc odwrót od realizmu na rzecz zacierania granic między realnością a fikcją, na rzecz estetyzacji przekazu, na rzecz pastelowości koloru dźwiękowego, od syntezy ratio i natury po ratio natury, od witrażowego światła po muzykę witraży; jest to kolejny fakt artystyczny zbudowany na gruncie neotonalności.

W jednoczęściowym dwusegmentowym Koncercie skrzypcowym Andrzeja Dziadka odzywają się późnoromantyczne klimaty niezależnie od konstrukcji serii szeregowej, co powtarza się, także w oparciu o bazę szeregową (autor określa szereg jako Klanggestalt)⁴⁴, w Concertino na fortepian i orkiestrę, także

⁴⁰ J.Bauman-Szulakowska, Problemy współczesnej analizy muzycznej na przykładzie „Concerto festivo” Aleksandra Lasonia, w: Problemy wykonawcze muzyki współczesnej. WSP Zielona Góra 1998, s.77-87.

⁴¹ T.A.Zieliński, Harmony and Counterpoint. Transl.L.Krzyżanowski. W: Dictionary of Contemporary Music. Ed.J.Vinton. New York 1974, s.300-306.

⁴² Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego, w: Muzyka polska 1945-1995. Akademia Muzyczna Kraków 1996, s.300.

⁴³ M.Tomaszewski, Symfonia polska 1944-1994, w: Ibidem, s.13-40.

⁴⁴ W autorskim komentarzu do płyty CD, Polskie Radio Warszawa 2001.

złożonym monomotywicznie i mocno przetworzeniowo z dwóch partii, z których druga ujawnia motywy marszowe i mazurkowe. Postmodernistyczny ekspresywny i eufoniczny ton utworu czytelnie kojarzy się z XIX-wiecznym wirtuozostwem i symboliką tego okresu w postaci powracającego motywu wstępu, motywu-idei...

Do zbioru postmodernistycznych simplicystycznych dokonań można zaliczyć dwa Koncerty fortepianowe dla dzieci Zenona Kowalowskiego (1994) o założeniach dydaktycznych⁴⁵ z tendencjami ilustracyjnymi, w których ujawnia się dążenie kompozytora do nowoczesnych procedur przełamywania reguł syntaktycznych i dekonstrukcji tradycyjnego ciągu narracyjnego.

3.2. *Koncert śląski - synteza*

W podsumowaniu powyższego zestawienia poetyki śląskiego koncertu uwidacznia się kilka wniosków natury estetycznej bądź technicznej, jak i pytanie o odróżnianie się utworu śląskiego na tle dokonań krajowych. Podkreślić należy zarówno zjawisko artystycznej ewolucji poglądów estetycznych, ewolucji determinującej przemiany warsztatowe, jak i bogactwo przykładów ze stylu „antico” i „Ars nova”. Jako wyróżniki owego zbioru można wskazać:

- kreacyjnie przejęte dziedzictwo Szymanowskiego (Friemann, Górecki, Kilar, Spisak, Szabelski, Woytowicz),
- długotrwałe ewolucje estetyczne, owocuujące zmiennymi artystycznymi (Szabelski, Lasoń),
- dychotomiczny obraz śląskiego koncertu w postaci prądu sonoryzmu ekspresywnego (Bogusławski, Dziadek, Warzecha) i neoklasycznego sonoryzmu witalistycznego (Glinkowski, Hawel),
- tendencje impresjonizujące objawiane na bazie sonoryzmu (Glinkowski),
- nowatorskie rozwiązania brzmieniowe (Szalonek),
- ciągłość pokoleniowa i organizacyjna na terenie śląskim zapewniająca rozwój artystyczny kolejnych generacji twórców (Szabelski – Bogusławski, Górecki, Hawel i Knapik, Woytowicz – Kilar, Świder i Szalonek – Dziadek i Lasoń),
- postmodernistyczna panorama także dialektyczna w postaci odmiany lirycznej (Lasoń) i minimalistycznej czy refleksyjnej (Górecki, Kilar),
- szereg utworów drugiego rzędu, potwierdzających popularność tego gatunku i zapotrzebowanie repertuarowe (Grabowski, Rund, Szwed),
- neoromantyczna constanta stylistyczna Świdra niezależna od przemian modernistycznych i z innych pozycji estetycznych - Dziadka,
- rzadkie przykłady muzycznego humoru (Kilar, Kowalowski).

Rozkwitający na Śląsku koncert ma swoich wybitnych przedstawicieli, piszących różne utwory, w różnych stylistykach, w oparciu o rozmaite zasady techniczne, w większości przypadków ich autorzy są rozpoznawalni, adaptowani na estradach koncertowych, a czasem także to oni stoją u

⁴⁵ Nr 1: With a cuckoo bird, w cz.III II koncertu nawiązanie do ludowych tańców szkockich.

początków nowych dróg, na rozstajach idei (Górecki, Kilar, Knapik, Lasoń).
I ponownie „tężenie monolitu narasta”...