

SYMBOLIKA, BARWA I HUMANIZM OBRAZÓW DŹWIĘKOWYCH RAFAŁA AUGUSTYNA –
EKFRAZA „GATUNKÓW ZMAĆCONYCH”

Postmodernizm objawia się w wielu odsłonach... Jeśli przyjrzeć się jeszcze jednemu, mniej znanemu, wymiarowi sławnego „Pokolenia 51”, to wkraczamy uważnie, acz niepewnie, w charakterystyczne dla obecnej epoki sfery intertekstu, wieloznacznej interpretacji i artystycznej refleksji, rozpoznawanej w granicach zmieszanych gatunków, owych „gatunków zmaćconych”, jak je określa Clifford Geertz¹. Rozpoczynamy wędrówkę po licznych śladach i wskazówkach, pozostawionych przez autora, a jeżeli skromną część uda nam się odczytać, jeśli odkryjemy sens kropel rozproszonych w różnych konstelacjach na letniej pajęczynie, to ten intrygujący krąg dźwiękowy nieco nam się przybliży...

Zastanawiając się nad metodycznym potraktowaniem problemu, proponuję zwrócić się, poza strefami teoretycznej analizy muzycznej oraz analiz związku słowa i muzyki, do procedur humanistycznych objaśnianych przez Michela Foucault. Jeżeli ten wielki „człowiek pisma” wyróżnia cztery rodzaje podobieństwa (1. convenientia, 2. analogia, 3. aemulatio, rodzaj odpowiedniości na odległość), to nas najbardziej interesować będzie typ czwarty, **sympatia** - „sympatia swobodnie igra w głębi świata... pobudza rzeczy do ruchu i prowokuje najodleglejsze zbliżenia. Jest zasadą mobilności”,... „sympatia transformuje”²,... „sympatia ustanawia komunikację między ciałem a niebem i transmituje obroty planet na perypetie ludzi”³. Niezależnie od znaczących obecnie teorii hermeneutycznych i semiotycznych, zwracam się ponadto ku wskazaniom Umberta Eco na temat badań interdyscyplinarnych, analiz przeprowadzanych w ramach różnych dyscyplin w jednym zasadniczym dążeniu - „**ukazania podobieństwa struktury wypracowanych modeli**”⁴. Procedura ta polega, cytując dalej, na ustaleniu, że: „w celu sprowadzenia różnych zjawisk do jednego modelu można (a wręcz: jest nieodzowne) posłużyć się tymi samymi narzędziami”⁵. Wielki „guru” naszych czasów mówi o ukształtowaniu się metajęzyka sztuki od epoki romantyzmu, o powstaniu „**poetyk stanowiących analogie**”⁶ – i w tym miejscu znajduje się punkt wyjścia dla dalszych rozważań.

„A więc o wszystkim wiesz już, całą tajemnicę,
O losach, które przyjdą i mnie nie ominą,
O lirze i o mojej nad światem muzyce.
Powiedz, niech teraz podadzą mi wino,
Wino o Eurydyce”
(K. Wierzyński)⁷

¹ Za: R. Kapuściński, *O księżkach, ludziach i sztuce*, red. B. Dudko i M. Zwoliński, wstęp A. Kapuścińska, Warszawa 2009, s.177.

² *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s.34.

³ Ibidem, s.38.

⁴ U.Eco, *Sztuka*, przeł.P. i M. Salwa, Kraków 2008, s. 288.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ K. Wierzyński, *Rozmowa z Orfeuszem*, w: *Antologia poezji polskiej na obczyźnie*, wyboru dokonał, opracował i napisał przedmowę B. Czaykowski, Warszawa-Toronto 2002, s.237-238.

1. Preludium – synchronia światów

Rafał Augustyn, pozostający w pamięci autor *Atlantydy* na orkiestrę (1979)⁸ i *Monosonaty* (1976), stworzył po tym okresie szereg utworów orkiestrowych i kameralnych⁹. Swego czasu pisał o tym kompozytorze, pojmowanym czasem klasycystycznie¹⁰, w aspekcie jego swoiście pojmowanych powrotów do tradycji i w świetle jego preferencji polifonicznych bardziej niż harmonicznych. U progu kształtowania się estetyki „nowej tonalności” znaczące wówczas były jego słowa tak ujmujące postawę klasycystyczną:

- „danie w komponowaniu pierwszeństwa skutecznemu i ekonomicznemu działaniu,
- skłonność do rozwiązywania problemów kompozytorskich przy użyciu metod sprawdzonych (lub choćby sprawdzalnych), możliwych do zastosowania na różnych poziomach struktury dzieła”,
- rozumienie dzieła jako przedmiotu o wyznaczonych granicach i stałej strukturze (...),
- utrzymywanie w mocy wyznaczników gatunkowych (...),
- obiektywny i potencjalny charakter środków stylistycznych (...),
- intensywny charakter kompozytorskiego podejścia do materiału”¹¹.

Wypada więc teraz przystąpić do porównania i nieuchronnej weryfikacji powyższych refleksji sprzed prawie dwudziestu lat na podstawie szeregu przejranych analitycznie utworów z ostatniego okresu. Warsztat ten uległ znacznemu pogłębieniu i dyspersji, kierunek tej drogi ewoluował i odchodził od wcześniejszych preferencji; dokonało się rozszerzenie, rozprzestrzenienie owych penetracji. Autorka hasła w polskiej Encyklopedii Muzycznej, Maria Zduniak¹² wskazuje na charakterystyczne elementy warsztatowe Rafała Augustyna (technika wariacyjna, zmienna metryka z wyeksponowaniem rytmów nieodwracalnych, harmonika oparta na akordach syntetycznych, reguła repetycyjności, operowanie bogatą kolorystyką) przy podkreśleniu złożonego systemu muzycznych symboli.

Do owej intertekstualności, gier literackich, systemu znaczeń i aluzji muzycznych cytatów nawiązuje Magdalena Dziadek w hasle o kompozytorze w nowym Słowniku *Kompozytorzy polscy 1918-2000* po red. Marka Podhajskiego¹³, akcentując zainteresowania i kompetencje literackie kompozytora-polonisty, publicysty i krytyka. Zarazem zgodnie ze stanem faktycznym autorka wskazuje na bliskie twórcy style muzyki awangardowej, elektronicznej, happeningu i form otwartych. Kompozytor nie wypiera się częstych skojarzeń ze sferą jazzu. Znamienny dla R. Augustyna dystans

⁸ *Atlantyda II* na chór ad libitum i orkiestrę do tekstu Platona w wersji oryginalnej, 1983.

⁹ M. in.: *II Kwartet smyczkowy* (1981), *Carmina de tempore* na sopran, fortepian i altówkę (1981), *Utwory podróżne* na fortepian (1971-1982), *Atlantyda II* na orkiestrę i chór (1983), *A Life's Parallels* na głos wysoki i orkiestrę do sł. G. Manleya Hopkinsa, W. Whitmana, E. Pounda, Ch. Rossetti (1983), rekonstrukcja baletu S. Moniuszki i A. Munchheimera *Figle szatana* (1985), *En blanc et noir* na klawesyn i orkiestrę kameralną (1987), *Varesiana* na flet solo (1987), *Auftakt* na orkiestrę (1989), *Cinq calligrammes d'Apollinaire* na sopran i fortepian (1989), *Wariacje na temat Paganiniego* na fortepian (1987-1989), *Trzy nokturny rzymskie* na chór mieszany (1989/1990), *Symfonia hymnów* na głosy i instrumenty (1984-2004), *A linea* na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną (1994/1995), *Pięć różnych utworów* na skrzypce i fortepian (1996), *Do ut des* na kwartet smyczkowy (1998), utwory elektroniczne, instalacje audiowizualne, muzyka filmowa i teatralna.

¹⁰ K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s.305-306, 316-318.

¹¹ R. Augustyn, Tendencje klasycystyczne w najnowszej muzyce polskiej, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s.209-224 (209-211); por.: J. Bauman, *Charakterystyka sylwetki twórczej Rafała Augustyna*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej nr 46* we Wrocławiu, Wrocław 1990, s.83-90.

¹² *Encyklopedia Muzyczna suplement ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1998, s.21.

¹³ Gdańsk-Warszawa 2005, s. 56-58.

emocjonalny przemienia się i intensyfikuje w utworach wokalnoinstrumentalnych, a objawiana przez niego logika zespolona z owymi procedurami intertekstu wyróżnia twórcę spośród jemu współczesnych. Przy zarzuceniu więc na obecnym etapie twórczości czystych klasyfikacji klasycystycznych i przy bliższym kontakcie z utworami kompozytora objawia się zróżnicowany świat o wzmocnionej emocjonalności i sonorystycznie eksponowanych kategoriach irracjonalnych, świat ten jednak nigdy nie jest pozbawiony logiki architektoniki i detalu, zorganizowanej narracji „wielkiego łuku” i dyscypliny struktury brzmieniowych z włączeniem odnowionej wielogłosowości.

I jeżeli w dawnym tekście wspominałam o sferze aktywnego stosunku R. Augustyna do tradycji, o podejmowaniu technik kompozytorskich jego wieku czy o eksponowaniu warstwy barwowej i symbolicznej z drugiej strony, to poniższe dywagacje zorganizowane będą także w owe trzy strefy celem skonfrontowania ewolucji twórczej, celem skoncentrowania się na specyficznych cechach tego warsztatu i po to, by spenetrować możliwie najcelniej głębokie pokłady myślenia i odczuwania kompozytora.

Anna Granat-Janki, autorka obszernej monografii wrocławskiego środowiska twórczego¹⁴ umieszcza sylwetkę Rafała Augustyna w gronie młodych kompozytorów, podejmujących „odwrót od awangardy i proces wielkiej syntezy tradycji i nowoczesności”. To właśnie Rafał Augustyn nakreślił manifest nowego pokolenia „nowego romantyzmu”¹⁵, jak je kategoryzował Andrzej Chłopecki, a w omawianej książce zyskuje kompozytor miano „barda swojego pokolenia”¹⁶. Prezentacja dorobku kompozytora zarysowana pod wymownym tytułem „Symboliczny świat muzyczny Rafała Augustyna”¹⁷ jest syntetycznym podsumowaniem owych wspomnianych gier literackich, aluzji muzycznych i postaci retorycznych, wykazuje zainteresowania kompozytora problematyką czasu.

Preludium do kompozytorskiego obrazu kończyć wypada zapytaniem o dziedzictwo Henryka Mikołaja Góreckiego, mistrza R. Augustyna¹⁸ i kilku innych znaczących postaci „nowej fali”, „pokolenia 51”¹⁹. Sam kompozytor wspomina swego preceptora²⁰ w kontekście owych słynnych milczących godzin śladem jednego z dwóch wielkich antenatów śląskiej „szkoły” – Bolesława Szabelskiego, akcentując zarazem charakterystyczny rys zajęć z kompozycji, czyli brak jakichś reguł, schematów i ową specyficzną atmosferę zniechęcającą do komponowania, tę „twardą szkołę”, a przede wszystkim uwielbienie dla każdej dobrej, prawdziwej muzyki.

Osobliwe zsynchronizowanie minionej, rekonstruowanej sonorystyki, zmodernizowanej dla potrzeb własnej wyrazowości z wyselekcjonowanymi elementami zawłaszczonego postmodernizmu pozostaje bazą dla procesów selekcji tego kompozytora – i takie widzenie tego dorobku będzie mi przyświecać w toku tej rozprawy. Głębokie odniesienia literackie w funkcji prekoncepcji w zespoleniu z restytucją modernizmu składające się w sumie na oryginalny obraz polskiego postmodernizmu muzycznego – można w ten sposób ująć tezę artykułu. Dookreślę jednak powyższe refleksje mianem

¹⁴ *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wrocław 2003, s.76.

¹⁵ *Nowe pokolenie kompozytorów polskich o sobie*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 9, s.4; P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w *twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s.65-66.

¹⁶ A. Granat-Janki, op. cit., s.244.

¹⁷ A. Granat-Janki, op. cit., s.235-244.

¹⁸ R. Augustyn studiował także kompozycję początkowo u R. Bukowskiego (1971 - 1974), po nauce u H.M. Góreckiego (1978) – u Tona de Leeuw i Williama Malma (Holandia, 1978) i w Aix-en-Provence u G. Ligetiego (1979); od 1974 r. pracownik Uniwersytetu Wrocławskiego, w 1982 r. – doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu.

¹⁹ E. Knapik i A. Krzanowski w 1975 r., R. Augustyn w 1978 i M. Hussar w 1979 r.

²⁰ *Henryk Mikołaj Górecki jako pedagog*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej V*, Wrocław 1990, s.167-172.

„nowoczesnego romantyzmu”²¹, pojmowanego odmiennie od XIX-wiecznych reminiscencji – R. Augustyn jest klasycznie myślącym współczesnym emocjonalistą, dla którego ważna jest zarówno estetyczna baza ekspresyjnego postmodernizmu, jak i łacińska precyzja sonoryzmu, z którego dorobku wiele można jeszcze, i należy zaczerpnąć.

2. *Aria – romantyzm ujarzmiony*

„Zegar niech dzwoni noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostaję”
(G. Apollinaire)²²

Jak wyśpiewać aurę słowa, kiedy jest się tak racjonalnie umotywowanym? W tym momencie ów dezyderat logiki się przeobraża, wniknięcie w „tajemniczy ogród” nabiera cech zakazanej wędrówki, a klimat pogłębionej emocjonalności wciąga, interferując z odległymi strefami spoza świata dźwięków. Spoglądając na wybrane utwory wokalnie-instrumentalne R. Augustyna (w ślad za *Trzema kaligrafiami do słów G. Apollinaire’a* z 1976 r. pisanymi w trakcie studiów u H.M. Góreckiego²³ - *Cinq calligrammes d’ Apollinaire* i *Carmina de tempore*) i obracając się symultanicznie w obrębie wskazanych uprzednio trzech kręgów, można zauważyć w zakresie nawiązywania do tradycji wyraźne preferencje²⁴ zintegrowane ze swobodnym operowaniem XX-wiecznym warsztatem²⁵. Najbardziej istotne jest jednak stworzenie atmosfery aluzyjności, w której muzyka jest swobodną transformacją, dopełnieniem słowa według idei Debussy’ego, dla którego „a certain mystery, a veil must always remain between any such associations and the music itself, in which they are never present...”²⁶ Music never renders nature present, between nature and music there is always work to be done, a work of transposition that denies the possibility of calculating an equivalence between the music itself and that which may exist outside it²⁷... Music represents nature far more than do poetry or painting, which are immediately perceived as representing something outside themselves”²⁸.

Schromatyzowana linia wokalna, naznaczona specyficznym **pointylizmem**, czyli “malowaniem punktowym”, obiektywizującym fakturę i nakierowanym na “poszukiwanie efektów trwania”²⁹, wyrażająca ekwiwalent dźwiękowy przestrzennej poezji francuskiego mistrza, wyraża w tym przypadku “stężoną ekspresję”, a charakterystyczne operowanie ciszą ponownie przywołuje

²¹ *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

²² G. Apollinaire, *Most Mirabeau*, w: *Wybór poezji w przekładach A. Ważyka*, Warszawa 1980, s.117.

²³ R. Augustyn, *Henryk Mikołaj Górecki jako pedagog...*, op.cit., s.169.

²⁴ „Miłosna” 6 mała, aluzje tonalne, zabiegi typu heterofonii wariacyjnej, monomotywiczność, faktura kojarząca się z postaciami Beethovena np. w III z Kaligramów, modernizowana tonalność, bogata faktura fortepianowa z aluzjami do jej kanonicznych ukształtowań, tercje wahadłowe.

²⁵ Operacje kwartowe, trytonowe i kwartowo kwintowe, iryzacje sekundowe, zmienne metrum, technika ostinatowa, ekspresyjna chromatyka neoromantyczna rodem, szeregi skalowe skojarzone z dziełem Messiaena, przesuwanie akordów, odcinki aleatoryczne, technika centrowa.

²⁶ P.Dayan, *Nature, music and meaning in Debussy’s writing*, „XIXth Century Music” 2005, nr 3, s. 214-229.

²⁷ Ibidem, s.222.

²⁸ Ibidem, s.223.

²⁹ W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1972, s.46.

francuskiego Mistrza, także autora pieśni do słów rodzimych poetów. Klimaty miłości, nocy, pożegnania, tak charakterystyczne dla Debussy'ego, pojawiają się tutaj także, realizowane ascetycznie, symbolicznie, naznaczone instrumentalnym upostaciowaniem linii melodycznej. Charakterystyczna i powtarzająca się później jest forma całego cyklu – klimaks przypada na moment „złotego podziału”, cz.III i wzmacniającą ją IV, by zakończyć się szybko.

Carmina de tempore, zorganizowane w 6 częściach³⁰ do słów dawnych poetów polskich o stylistyce metafizycznej z epoki renesansu i baroku (Daniel Naborowski, Dominik Rudnicki, Zbigniew Morsztyn, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Stanisław Herakliusz Lubomirski, Hieronim Jarosz Morsztyn), zgodnie z tytułem zapraszają do refleksji o czasie, są ponownie nawiązaniem do dawnej kantaty solowej czy *concertin ecclesiastici*³¹ i także w warstwie technicznej niejednokrotnie determinują spojrzenie wstecz, ale bez zabiegów stylizacyjnych³². Zasadnicze procedury kompozytorskie są jednak współczesne i, co wyłania się sukcesywnie, charakterystyczne dla kompozytora³³ wraz z określonym powyżej pointyлизmem głosu, dalekim od modernistycznego punktualizmu.

Owa reaktywacja modernizmu idzie w parze z grą intertekstualną, grą symboliczną w odniesieniu do *all' antico*, a także do warstw słownych, z czym konweniuje również formalny akcent całości cyklu wierszy – cz.V jest climaxem suity poetyckiej. Można wskazać na figury retoryczne stosowane przez kompozytora (używana często 4 zw jako symbol śmierci, skandowane dźwięki w zakończeniu cz. V w funkcji memento, oksymoron muzyczny w cz.III³⁴ - długie wartości rytmiczne w momencie szybkiego przebiegu muzycznego, cytat z *The Unanswered Question* Ch. Ivesa w cz.IV³⁵, symptomatyczna rola pauz). Prezentowana przez R. Augustyna koncepcja czasu wydaje się w tym utworze szczególnie – konglomerat drobnych zdarzeń, owych pointylistycznych, z wymownymi pauzami i gestyką muzyczną stanowi o specyfice warsztatu twórcy, o jego „grach” stylistycznych, a więc kwalifikuje dzieło jako kreacyjnie pojmowany postmodernizm, adaptowany do swojego gatunku wrażliwości. Czas tu nabiera innego wymiaru, oddziałując nie realnie, ziemsko, a eschatologicznie³⁶

Postawiłabym tezę o specjalnej, a zarazem drugorzędnej funkcji altówki w tym utworze, traktowanej, poza wskazanymi sugestiami natury stylizacyjnej, jako arbitraż, funkcji stabilizującej

³⁰ Na sopran, fortepian i altówkę z 1981 r.: *Intrada, Scherzo, Lamento, Capriccio, Variazioni con alcune licenze, Corale* (w cz.I i IV altówka tacet)..

³¹ R. Augustyn, autokomentarz, w: *Książka programowa XXXIV MFMW „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1991, s.198, za: A. Granat-Janki, op.cit., s.235.

³² Aluzje tonalne, romantyzujące kadencje (plagalna w cz.VI i akord kończący całość – D-dur), z aluzją do Poloneza g-moll F. Chopina, gatunek metrycznego lamentu, seksty równoległe, figuracje fortepianu w rodzaju etiudowym, dawne postacie fakturalne, takie jak *hoquetus*, *nota contra notam* (Corale) czy kontrapunkt podwójny, podstawa stałej nuty basowej w gatunku *bass ground* czy nawet *passacaglia* (cz.III), funkcja altówki jako *basso obbligato*, architektonika 2 –częściowa odpowiadająca regułom baroku (cz.IV), polifonia linearna nieimitacyjna, zasada formotwórcza snucia motywicznego i reguła *perpetuum mobile*.

³³ Sekundy barwiące, 12-tonowość panchromatyczna wywiedziona z diatoniki, technika centrowa konstruowana w przestrzenne układy kwartowe (charakterystyczna nuta F w cz. V – dźwięk Ziemi) i ostinatowa, operowanie kwartami, trytonami i septymami, procedury manipulowania komórkami motywicznymi, nie tematami – wariantywność mikrokomórkowa (stały tu układ 3 w 2 w dół), birytmika i biharmonika (cz.II – diatonika sola i chromatyka akompaniamentu), heterogeniczność pasm, częste zmiany metryczne, aluzje do dodekafonii w cz.V – pastisz, oryginalnie i w sposób fundamentalny dla twórcy pojmowana monomotywiczna architektonika całości – długotrwałe dochodzenie do climaxu (w cz.V) i takie też na nim się utrzymywanie z zanikiem przebiegu na końcu.

³⁴ A. Granat-Janki, op.cit., s.235.

³⁵ Za: A. Granat-Janki, op.cit., s.236.

³⁶ Komentarz odautorski w: *Książka programowa XXXIV Festiwalu „Warszawska Jesień” 1991*, a.198.

wobec pozostałych adwersarzy i funkcji symbolizującej czas właśnie, ale czas niepewności i bynajmniej nie skojarzony z happy endem.

Przystając należy na moment i zwrócić uwagę na architekturę cyklu, zakończonego chorałem, architekturę, która kieruje naszą myśl ku priorytetowemu układowi baroku, co zarazem jest aluzją do inicjałów samego kompozytora: RARA. Taki szereg można wysledzić w cz.III, gdzie za drugi refren uznałabym *passacaglię*³⁷; podobnie całość cyklu jawi się jako przemienność refrenu i arii: RARA w Z (w w' – a a' a'' – b kad - c – w''' – Z). Właściwie dla kompozytora ukształtowana jest forma całości – i w postaci wznoszącego się powoli łuku, kulminującego się w piątej pieśni i szybkim zakończeniu.

Przeżywając tę typowo barokową wymowę tekstu, wysuwającego przekonanie o przemijalności czasu, o kruchości, nietrwałości tego świata, dającego wyraz patosowi epoki i jej napięć³⁸, tekstu będącego zarazem prośbą do Boga, w klimacie przewartościowania harmonijnego ładu sztuki renesansu i wszechmocnych wpływów ideologii soboru trydenckiego, inicjującego antynomiczną kulturę baroku - znajdujemy oczekiwane treści, pełne przygnębienia. Wybrane przez kompozytora wiersze przynależą do nowych nurtów, nurtów niepokoju, poszukiwań, wzmacniających motywy melancholii i dramatycznie traktowanych motywów przemijania, częściowo klasyfikowanych w atmosferze manierystycznej. Silniejszy jest tu niż w epoce renesansu akcent na „marność nad marnościami”³⁹, oddziaływują wpływy włoskie i mistyczne tęsknoty (Z. Morsztyn)⁴⁰ czy klimaty pełne sprzeczności (S. H. Lubomirski)⁴¹.

I jeżeli Czesław Hernas⁴² mówi w przypadku Daniela Naborowskiego o obsesyjnej metaforze uciekającego życia, o metaforyce i symbolice jako o emblemacie poezji Zbigniewa Morsztyna⁴³ czy o sceptycznym i pesymistycznym, wręcz depresyjnym tonie sławnego poematu biblijnego *Ecclesiastes* Stanisława H. Lubomirskiego⁴⁴, będącego punktem kulminacyjnym całego cyklu poetyckiego, to muzyka stanowi element dopełniający, dookreślający, precyzujący nieregularne, niespokojne i brzemienne w wieloznaczności słowo. Mikołaj Sęp-Szarzyński, poddający rewizji „renesansowy gnostycyzm”⁴⁵, zafascynowany śmiercią i wyrażający dramatyczne rozterki przełomu renesansu i baroku⁴⁶, reprezentujący mroczniejsze oblicze renesansu paralelne do klimatu Durer'a⁴⁷ także w warstwie dźwiękowej R. Augustyna wyraża aksjomat tamtych czasów – „**harmonia nie jest możliwa, odsonięty zostaje niepokój życia**”⁴⁸. Nieprzypadkowo zostały wybrane właśnie wiersze barokowe, odzwierciedlające deformację, dziwaczność orientacji kulturowych epoki⁴⁹.

³⁷ Cz. III: RA (od t.30) R (od t.60) A (od t.70) K (od t.100) – a a' a'' b a.

³⁸ M. Makowiecka, M. Pawłowski, *Przewodnik po epokach. Literatura polska i obca, filozofia i sztuka. Od antyku do oświecenia*, Warszawa 2005, s.173.

³⁹ J. Rytel, Barok, w: *Literatura polska. Od średniowiecza do pozytywizmu*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1979, s.123-216 (140).

⁴⁰ Ibidem, s.173-177.

⁴¹ Ibidem, s.194-198.

⁴² *Dzieje literatury polskiej* pod red. J. Ziomka. *Literatura baroku*, Warszawa 1987, s.121.

⁴³ Ibidem, s.151.

⁴⁴ Ibidem, s.227.

⁴⁵ Ibidem, s.23.

⁴⁶ J. Rytel, op.cit., s.113-115.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1993, s.103.

⁴⁸ Ibidem, s.24.

⁴⁹ *Epoki literackie*, Bielsko-Biała 2001, s.85-98.

Zastanawia ponadto szczególna preferencja poety do stosowania silniejszego akcentu przed zamknięciem w postaci przerzutni – cecha charakterystyczna architektoniki R. Augustyna, co, jak podkreśla noblista, występowało później często u, nomen omen, symbolistów...

Powracając do powyższych refleksji o powściągliwym emocjonalizmie kompozytora, o ekspresyjnym nurcie jego twórczości wokalnoinstrumentalnej, o specyficznym pojmowanym, reaktywowanym i zmodernizowanym romantyzmie w barokowej, dionizyjskiej wersji, czy w udźwiękowieniu barokowej poezji mistycznej, stanowiącej „harmonijne powiązanie sensualizmu i idealizmu”⁵⁰ – podążamy śladem odpowiadającej tu konkluzji pióra Agaty Bielik-Robson o romantyzmie stanowiącym reakcję na nowoczesność i „próbę nie tyle jej odrzucenia, ile sparafrasowania, reinterpretacji, korekty i uzupełnienia, nadania duchowego/moralnego wymiaru projektowi oświecenia (i Oświecenia)”⁵¹.

To intymne sacrum, ukryte, symboliczne i aluzyjne jest kompozytorską realizacją owej ponowoczesnej wyobraźni jako odpowiedź na „nihilizm współczesnego świata”, jak powtarza za Levinem Barry Smart⁵² i także jako wpisanie się autora w tendencje neoekspresjonizmu⁵³.

3. Interludium – synkretizm europejskiego dyskursu

„Ludzie-mgły, ludzie-jaskry i ludzie-jabłonie,
Rozwidnijcie się w słońcu, boć na pewno płonie !
Dla mnie – rosa, dla mnie – zieleń,
Dla was – nagłość rozweseleń,
A kto pieśni wysłuchał – niech mi poda dłonie!
(B. Leśmian)⁵⁴

Autor owego opracowania trafnie charakteryzuje świat liryki poety – „poezja Leśmiana jest niezwykle zróżnicowana – na pozór refleksyjna i nastrojowa, jest jednocześnie pełna zdarzeń. Na pozór monologowa – nasycona jest wielością głosów i dialogów... Poważna i skupiona – posługuje się jednocześnie groteską, ironią i nie stroni od czarnego humoru. Na pozór wielostowna – pełna jest niedomówień, milczenia i niewyraźności. Na pozór łatwa (melodyjna i rytmiczna) – wibruje wielością znaczeń i możliwości interpretacyjnych”⁵⁵. Czyż muszę dodawać, iż te opisy konwenują z mikro światem zdarzeń i barw Rafała Augustyna, z narracją pełną sprzeczności, tajemniczości i dialogującego ruchu składającego się w końcu w monolog?

Rozważając zatem cechy tego warsztatu w niektórych wybranych utworach kameralnych, koncertujących i chóralnych, można wyrysować naszkicowany powyżej już kompleks elementów, przylegających tak do reaktywowanej stylistyki reminiscencji, jak i do minionego, acz ulubionego ekspresyjnego modernizmu. Wskazując na symboliczne i świadomie zakodowane pozostałości

⁵⁰ *Encyklopedia PWN. Literatura i sztuka. Epoka nowożytna*, Warszawa 2003, s.17.

⁵¹ *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, za: M. Kuziak, *Romantyzm i nowoczesność ?*, w: *Romantyzm i nowoczesność...*, op.cit., s.5-14 (8).

⁵² *Postmodernizm*, przeł. M. Wasilewski, Poznań, s.114.

⁵³ K. Wilkożewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s.196.

⁵⁴ B. Leśmian, *Łąka*, cz.VI, w: B. Leśmian, *Zwiedzam wszechświat*, wybór, wstęp i opracowanie W. Bolecki, Warszawa 2006, s.161.

⁵⁵ Wstęp, w: B. Leśmian..., op.cit., s.11.

tradycji⁵⁶, w tym tradycji barokowej i romantycznej zarazem, można prześledzić ewolucję kompozytora, dochodzenie do własnej kreacji współczesnego postmodernizmu, owego neoekspresyjnego modernizmu, wywodzącego się z modernizmu, polskiego sonoryzmu, minimalizmu i aleatoryzmu⁵⁷. Przykładem takiego stylu reminiscencji, wolnych skojarzeń może być *En blanc et noir* na klawesyn i orkiestrę (1979/87), dedykowanym Matce kompozytora, w wersji oryginalnej Mistrza także pełnego aluzji i odniesień⁵⁸ do muzyki dawnej i współczesnej; u Augustyna klimat sztuki francuskiej odmalowany jest poprzez statykę przebiegu i egzotyzującą aurę, pokrewieństwo zaś warsztatowe widzieć można w „najeździe sekund, ... eksponentek agresywnej brzmieniowości”⁵⁹.

Interesujące są, co podkreślam już po raz wtóry, autorskie odniesienia i aluzje pozamuzyczne. Spośród analizowanych utworów przedstawić należy bliżej trzyczęściowy *Cień* z 2004/2005 r. dla czterech wykonawców (skrzypce, wiolonczela, klarnet i fortepian), będący muzycznym

⁵⁶ Diatonika „wspomagająca” materię harmoniczną, technika snucia motywicznego, monomotywika (*Cinque pezzi diversi per violino e fortepiano*, 1993, barokowy klimat cz.II Con moto przywołujący zarazem finał Sonaty b F. Chopina, styl koncertującego fortepianu z akompaniamentem skrzypiec, jak ostatnia sonata wiolonczelowa F. Chopina, operowanie sekstami jak J. Brahms, witalizm w stylu S. Prokofiewa w cz.IV, charakter etiudowy cz.IV i V, postacie chorałowe cz.V, harmoniczne postacie bidiatoniczne), operacje ornamentalne w *Impresji podróżnej na wiolonczelę i fortepian*, diatonika i faktura chorałowa w *Concertino na orkiestrę i fortepian*, 2001, romantycznie traktowana forma, falująca przejściami od jednego climaxu do drugiego, ascetyczna diatonika bezfunkcyjna w *Steli na orkiestrę smyczkową*, 1987/1991, snucie motywiczne, statyka narracji, operowanie czasem i diatonika zespolona z eksponowaną pentatoniką w *En blanc et noir na klawesyn i orkiestrę*, 1979/1983, motoryka neobarokowa obok aluzji do egzotyki Debussy’ego, romantyczne sola skrzypiec obok sugestii repetitive music w stylu Góreckiego, konstrukcyjna rola kadencji jak w *Koncertie fortepianowym G-dur P. Czajkowskiego* w tym utworze; neotonalność i technika ostinatowa w stylu „nowej prostoty”, dialogowanie imitacyjne obok postaci bass ground i chorałowej *Czterech pieśni śląskich na chór mieszany*, 1970, z klimatem Szymanowskiego w tle – pieśń III wywołująca skojarzenie z obrazkiem *Bzicem kunia* czy pieśń IV nawiązująca do słynnej *Uwaz mam, roz*; operacje diatoniczne, procedury ostinatowe wraz z aluzjami dodekafonicznymi i równoległymi romantycznymi sekstami w *Kwartecie smyczkowym z fletem ad libitum*, 1974/1981, statyka i dynamika przebiegu (A. Granat-Janki, op.cit., s.241), climax per motus w stylu romantycznym.

⁵⁷ Akordy przesuwane i wariantywność monomotywiczna w *Czterech pieśniach...*, technika centrowa w *Impresji...* i *Steli*, przechodzenie od reliktów tonalności poprzez nową diatonikę, shifted tonality (L. Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition*, Dubuque, Iowa 1957, s.123.) i iryzacje chromatyczne do nowego modernizmu, charakterystyczna dla niego forma pierwszego typu: długiego kształtowania kulminacji i równie długiego się na niej utrzymywania od *Impresji* począwszy (*II Kwartet smyczkowy z fletem altowym ad libitum* – II segment kanoniczny), superpozycja linii wyprowadzona z jeszcze dialogujących warstw w *Czterech pieśniach...*, logika permutacji interwałowych i sekundy barwiące od *Cinque pezzi...* obok ekspresyjnego panchromatyzmu, zarzucony witalistyczny bruityzm w tym utworze na rzecz początków operacji w zakresie czasoprzestrzeni, kombinacje rytmiczne od *II Kwartetu smyczkowego* – jest to moment żegnania sonoryzmu i wkraczania przez biharmonikę, heterogeniczne zestawy i panchromatykę w cz.I w obecny nowy modernizm i nową, symbolicznie pojmowaną diatonikę w cz.II, początki pointylizmu; typowa dla kompozytora forma drugiego rodzaju: długie narastanie i nagłe zakończenie (*En blanc ...*, *Concertino...* - trójsegmentowość w jednej całości jako reakcja na kanon formy koncertu, w *En blanc...* układ 2-segmentowy z łącznikiem), w *Concertino...* następny etap naznaczonej egzotyką i syntetyczną skalowością diatoniki, determinującej efekty statyki i czasoprzestrzeni, pointyizm zintegrowany i rozumiany liniowo, heterogeniczność pasm, dialogi mikrokomórkowe i emancypacja samodzielnych linii, delikatne sugestie *IV Symfonii* K. Szymanowskiego i *III Koncertu fortepianowego* B. Bartoka (K. Kościukiewicz, *Prawykonanie, wspomnienia i klasyka*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 24, s.23-24), wpływy jazzowe w odcinku środkowym i elementy humoru muzycznego w cz.III, syntetyczna kadencja w końcu, koda orkiestrowa; odniesienie do O. Messiaena w *Pięciu różnych utworach na skrzypce i fortepian* (finał), reminiscencje G. Mahlera, linii Webernowsko-Messiaenowskiej i E. Knapika w *Life’s Parallels* (Książka Programowa festiwalu „Warszawska Jesień” 1985, s.222).

⁵⁸ Ch. Rueger, *Klaviermusik A-Z*, Leipzig 1979, s.267-268.

⁵⁹ S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s.172.

odwzorowaniem bajki Christiana Andersena. Wspomnę w tym momencie narratio per motus w *Impresji podróży*.

Spersonalizowany przebieg muzyczny w *Cieniu* (klarnet odtwarza kontrowersyjną postać cienia, wiolonczela to symbol głównego bohatera, uczonego profesora, symbolem kobiecości i liryzmu jest partia skrzypiec, fortepian spełnia rolę akompaniamentu, ilustracji życia zewnętrznego⁶⁰), utworze o nieciągłej narracji, dialogach drobnokomórkowych, imitacjach i postaciach heterofonicznych w funkcji ilustracji symbolicznej (cień), melodyce typu instrumentalnego, także symbolicznie potraktowanej zmiennej bazy panchromatycznej i diatonicznej - determinują dramatyczny klimat, tajemniczości i momentami grozy. Groteskowy jest zaśpiew w kodzie, współ ze skrzypcami, dla naiwnego uczonego, który dał się wykorzystać przez cynicznego i pozbawionego skrupułów własnego cienia, zaśpiew podparty charakterystycznymi sekstami i irytującym ostinato sekundowym. Interesująca jest zakodowana ilustracyjnie zamiana ról klarnetu i wiolonczeli z wiodącej (Vc) na początku, do zanikającej dramatycznie w końcu; odwrotnie pomyślana gra klarnetu odwzorowuje treść bajki.

Ten oryginalny świat dźwięków, zdradzający szerokie i rozwarte dychotomiczne odniesienia, transformujący dane aksjomaty, zbudowany jest na klasycyzującym ekspresjonizmie nowoczesnego rodzaju, rodzaju emocji mikrodrgań, mikrodialogów i skonstruowanej architektoniki, do której można odnieść, ponownie, określenie samego Bolesława Leśmiana **natura naturans**⁶¹, w muzykologii znane jako **forma formans**, forma formująca się⁶². Owo logiczne, prekonceptyjne i rozplanowane w szerokiej przestrzeni klasycyzujące dzianie się, samotworzenie tej cienkiej siatki drobnych akcji, kombinowanych przez rodzaje ruchu z kreatywnie pojmowanej i odnawianej diatoniki czy chromatyki, ze splotów samodzielnych linii, wchodzących w reakcje dialogujące, ale nie homogenizujące – skutkują opisanym wyżej logicznym układem architektonicznym, całością migotliwą pojedynczymi zdarzeniami, owym pointyлизmem barw i momentów, realizowanych linearnie. Ów syntetyczny stosunek do dawno i niedawno minionej rzeczywistości, ten synkretyzm sztuk – dźwięku, słowa, koloru, ekspresji i gestu- jest gatunku śródziemnomorskiego, skonstruowanego, jak każdy istotny intelektualnie przekaz, z różnorodnie oddziałujących i oddzielnych, acz niekompletowanych sprzecznych jakości, ze ścierających się racji o przeciwnych ładunkach – wtedy, kiedy ważka myślowo dyskusja powoduje konieczność utwierdzania własnych poglądów, kiedy nie chodzi o kompromis rozprawy, a o kompromis idei, różnych idei w duchu europejskiej tolerancji.

4. *Ricercar – wrażliwość inkluzywna*

„Uniwersalne światło a ciągle się zmienia.
Bo kocham także światło, może tylko światło.
Jednak co za jasne i za wysokie to nie dla mnie.
Więc kiedy różowieją obłoki myślę o świetle niskim,
Jak w krajach brzozy i sosny obleczonej chrupkim porostem,
późną jesienią pod szronem, kiedy ostatnie rydze
dogniwają w borkach i psy gonią z echem,

⁶⁰ Wg uwag kompozytora, wypowiedź elektroniczna.

⁶¹ W. Bolecki, op.cit., s.10.

⁶² F. Noske, *Forma formans. Muzyka jako przedmiot*, „Res Facta” 9, !!!!, s.214-229 (termin zapożyczony od W. G. Hellingsa, H. van der Merwe Scholtza i F. Lulofsa).

a kawki krążą nad wieżą bazylińskiego kościoła.”
(Cz. Miłosz)⁶³

W jakim stopniu powyższe relacje, kanony i drgienia utworów kameralnych zostaną zachowane, rozszerzone, zwielokrotnione w masie orkiestrowej? Czyż nie przywołać tu sentencji ks. Józefa Tischnera – „**poetyka muzyczna jest jak wiatr, który stwarza przestrzeń dla sensu**”⁶⁴. Zamysł organizacji przestrzeni i czasu jest u kompozytora ewidentny, wiatru w tych utworach także jest sporo – twórca oddziałuje na nas ruchem – a owego sensu szukać trzeba „między nutami”. Najpierw w zwartym (3’), efektownym, błyskotliwym poemacie orkiestrowym *Auftakt* (1989) opartym o instrumentalny skład *Harnasiów*, o proveniencji minimalistycznej i jazzowej zarazem, zbudowanym na fundamencie dotychczasowo przedstawionego warsztatu, usytuowanym gdzieś na styku metafizycznej estetyki Wagnera i Debussy’ego, gdzie pierwszy climax, przygotowujący drugi, właściwy, usytuowany jest a rebours, a prowadzi do wielkiej romantycznej kulminacji – zerwanej właśnie auftaktem, wedle słów samego kompozytora: „**słuchacza trzeba czasami prowadzić na manowce**”⁶⁵ ...

Ów drugi typ układu architektonicznego, forma rodzaju „aufaktu” zakorzeniona w estetyce galijskiej powtarza się u R. Augustyna często w rysie całościowym, jak i w detalach dzieł większych rozmiarów, stanowiąc wyróżnik jego twórczości, wektor sprzyjający klimatowi „gry”, zabawy dźwiękami. Podkreślić należy również kombinacje odcinków metrycznych i metrycznych, stwarzających czasem wrażenie taneczności. Reliktowo, aluzyjnie do dawno minionej epoki neoromantyzmu zachowuje się flet, a za nim podąża altówka i, nieco groteskowo, puzon, co w sumie wpisuje się w nowoczesną kantylenę, wyalienowaną z kanonu romantycznej śpiewności. Migotliwość struktur detalicznych, „mgławicowość” punktów, figuracje w funkcji barwowej, zmienne metra, postacie wahadłowe, heterogeniczność pojedynczych wiązek percypowanych kompleksowo – te wektory przywołują skojarzenia z innym warsztatem „rocznika 1951” – z obrazami Aleksandra Lasonia w jego utworach symfonicznych (*Góry, Katedra, Symfonia* 1999).

Kolejna wielka panorama *Msza na sopran i alt solo, chór*⁶⁶ i *organy* (1998/2007)⁶⁷ raz jeszcze wywołuje skojarzenia z figurami recytatynowymi o charakterze modlitewnym, polifonią linearną rodem z renesansu czy fakturą nota contra notam, ewokuje specyficzne klimaty poprzez użycie łaciny, użycie w funkcji fonetycznej, co stanowi treść emocjonalnie powściągliwej narracji muzycznej, opartej o constans Augustyna w sferze organizacji materii muzycznej⁶⁸.

⁶³ *Miasto bez imienia*, cz.9., w: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, Ann Arbor 1976, s.284.

⁶⁴ *Myślenie w żywiole piękna*, wybór i oprac. W. Bonowicz, Kraków 2004, s.103.

⁶⁵ Z wywiadu w dn. 15.06.2009 we Wrocławiu.

⁶⁶ Chór rozszerzony o mezzosoprany i barytony, wg komentarza odautorskiego przeznaczona do wykonania podczas liturgii Mszy św..

⁶⁷ Confiteor, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus- Benedictus, Agnus Dei.

⁶⁸ Operacje kwartowe jako baza techniki centrowej, sekundy barwiące, pointyizm fakturalny, stopniowe rozszerzanie ambitusu wzorem Bartoka, motoryka, często zmienne metra i ich kombinacje, dialogi mikromotywiczne, diatonika schromatyzowana z chromatyką w roli przejściowej, akordy o tonalnych skojarzeniach barwione sekundami, zasada snucia motywicznego, superpozycja samodzielnych warstw heterogenicznych (np. barokowych rodem zestawionych z postaciami XX wieku), charakterystyczne długie dochodzenie do climaxu, technika ostinato, forma części ostatniej ABA’, pozostałe zbudowane według tej samej zasady stopniowego narastania kulminacji, reguła cykliczności mszy (cz.II climaxem dla cz.I, podobny układ: Gloria wstępem dla Credo, Sanctus koronuje, a Agnus Dei wycisza całość).

Monumentalna *Symfonia hymnów* (2004)⁶⁹, koronne exemplum organizacji kompozytorskiej czasoprzestrzeni, estetyzmu i recepcji barwowej, dzieło pełne sugestywnej niedosłownej ilustracyjności i drobnokomórkowej emocjonalności, utwór wielowymiarowy, spełniający się zarówno w sferze ewolucji muzyki europejskiej, jak i w klimacie dalekowschodniej kontemplacji, o nieciągłej narracji i zmiennej fakturze, ewokującej tym razem nie gry czy aluzyjność, ale powagę i patos – przynależy do szczególnego rodzaju czasu, czasu od średniowiecza identyfikowanego z mądrością⁷⁰, czasu dramatycznego, o jakim mówi ks. Józef Tischner: „Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: **otwarcie na innego człowieka** (podkr. JT), **otwarcie na scenę** dramatu i **na przepływający czas**”⁷¹. Tkwi tu głęboki humanizm autora, wyznanie jego ma w tym utworze wielką i znamioną wagę, a „stężona ekspresja” przybiera inny wymiar, „wyznania i wołania”, jak to ujmuje Mieczysław Tomaszewski. Symptomatyczna jest też rola chóru, zakotwiczona w greckich wzorach, modlitewna lub dramatyczna, nasuwająca skojarzenie z utworem – punktem odniesienia dla kompozytora, czyli *III Symfonią Karola Szymanowskiego*. Z drugiej strony konstrukcja cz.I ma swoje zakotwiczenie w Messiaenowskiej *Chronochromie*. Podkreślenia wymaga warstwa słowna symfonii – hymny greckie i w środku cz.III słowa P. Abelarda.

Nie jest tu celem popis orkiestrowego fajerwerku, jak w *Auftakcie*, nie „gra” tutaj kompozytor płaszczyzną aluzyjności i reminiscencji, jak w *En blanc et noir* czy *Concertinie*, wprowadza jednak symboliczną postać zagubionego we współczesności człowieka, bynajmniej nie rozdartego dramatem depresji, ale człowieka szukającego z nadzieją na szczęśliwe rozwiązanie – tym symbolem obarczona jest koncertująca, wirtuozowska partia trąbki, obrazująca kolejne odwołanie do tradycji, do neoromantycznej tradycji koncertujących instrumentów orkiestrowych w symfoniach czy koncertach solowych (J. Brahms, P. Czajkowski, C. Franck, M. Ravel). Tematem zaś naczelnym tego wielopłaszczyznowego przekazu jest światło, pojmowane symbolicznie, polisemicznie aż do światła mistycznego w cz.III. Odzwierciedla się tu także charakterystyczne dla Augustyna dążenie do zdialogizowania przebiegu w wymiarze mikro- i makro – człowiek w dialogu ze światem bynajmniej nie jest przegrany...

Na bazie umiarkowanego sonoryzmu⁷² zespolonego z postmodernistycznym warsztatem już opisywanym, na podkładzie migotliwie utkanej przestrzeni z owych zawieszonych na pajęczynie kropel, heterogenicznie nakładanych pasm, zgodnie z symbolicznym odczytaniem „gwiazdowego” tytułu rozgrywają się w cz.I *Aster* (podzielonej po wprowadzeniu⁷³ na *Strophę I*, *Antyfonę*, *Strophę II* i *Antyfonę II* oraz zakończenie *Epodos*)⁷⁴ przestrzenie narastających, hierarchicznie i numerologicznie (co 7 minut) traktowanych kulminacji, będących symbolem narodzenia się nowej jakości⁷⁵, obrazem firmamentu połyskującego miliardem ciał niebieskich.

⁶⁹ Na 2 sopran, trąbkę, elektronikę, chór i orkiestrę, dedykowana H. M. Góreckiemu (1984-2004).

⁷⁰ M. Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon, historia sztuka, ikonografia*, Warszawa 2005, s.18.

⁷¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s.8.

⁷² Efekty szmerowe długie przestrzenie statyczne, pozbawione narracji, plamy i punkty barwne, heterogeniczne wiązki składane symultatywnie i dodawane stopniowo, o nieciągłej narracji, pointyizm dźwiękowy, barwione akordy tonalne, operacje kwartowe, statyka obrazu migotliwego w detalach, bazą diatonika, chromatyka w funkcji czynnika wzmagającego ekspresję, w funkcji przejściowej, mikropolifonia chóru, procedury skalowe, powolna konstrukcja climaxu i szybka jego dekompozycja.

⁷³ Prooemium, Proodos.

⁷⁴ Przy zróżnicowaniu barwowo, bardziej statycznie i pasmowo potraktowanych Stroph i ich przeciwieństw w Antistrophach, bardziej ruchliwych mikrokomórkowo.

⁷⁵ Po I klimaksie wchodzi chór (7'06''), po II (14') i III (21') – trąbka, po IV (28') – z cisy wyłaniają się chóry i głos solowy, wygaszenie narracji, cz.II – jedno wielkie crescendo do 17'. Cz.III – cli max I 10'10'', potem seria

Nietypowo dla kompozytora rozpoczyna się krótsza niż I część II *Nyx*⁷⁶, owej figury cienia (ponownie !), obraz zrodzonej z Chaosu bogini nocy, zespolonej z wiatrem, stojącej na początku stworzenia, uosabiającej sny i erotykę, świat fantazji i tajemnic, matki bogów i wszechrzeczy⁷⁷ – od potężnego tutti; jest to swoiste „*rex tremendum*”, także w wydaniu grupy instrumentów blaszanych, użytych na sposób neoromantyczny. Wrażenia dopełnia spolifonizowanie faktury i ekspresyjna chromatyka, wspomagane burzliwym przebiegiem ruchowym, momentami zrealizowanym w postaci złowrogiego marsza. Odmienne niż w części I na pierwszym planie umiejscowiona jest emocja, owa energia kreacji, a potwierdza to niepokojąca, nerwowa partia trąbki, także klimat solistki. Ten ekspresyjny sonoryzm zostaje nagle zerwany, co stanowi wyróżnik Rafała Augustyna (w 13’25’’) i powraca modlitewna atmosfera cz.I, bo doprowadzić, co znamienne dla kompozytora, do potężnego hymnicznego tutti (17’10’’), momentu stworzenia. Ta część II jest jednym wielkim climaxem, prowadzącym do rozprzestrzenionego zaniku narracji, typowego dla procedur Augustyna, do wygaszenia wszelkich emocji; jeszcze tylko niespokojna jest zbłąkana trąbka, zagubiony wędrowiec - znowu mamy do czynienia z aluzją do romantycznego tym razem czy może Mahlerowskiego toposu wędrowca, tak istotnego w muzyce i sztuce w ogóle tej epoki ?⁷⁸.

Część III *Phos ek photos*⁷⁹, ów kodalny hymn *Pogodna światłość*⁸⁰, syntetyczny, o funkcji zamknięcia (42’10’’) i w obrazie metamorfozy ronda, obrazuje spokojny koniec „mojego świata”; tkany jest ten finał, powolnie, niespiesznie i na zasadzie dozowania napięcia „metafizyczna” narracja aż do kulminacji wprowadzającej jasny, zdiatonizowany, pastelowy chór z „niebiańskimi śpiewami” – można tu mówić o autoreminiscencji z *Atlantydy* ? Jeżeli słyszalne są ponadto infiltracje jazzu, songu i repetitive music, jeżeli chórowi przypada w tej części rola dominująca, a wiele momentów wzmożonej emocji kompozytor rozgrywa poprzez pojedynczy dźwięk czy sugestywne pauzy – odczuwamy tutaj głębokie i symboliczne pokłady troski o człowieka, dążenia do wypowiedzenia wszystkich swoich wątpliwości i problemów... Tym bardziej, że trąbka znowu eksponuje swoje nerwowe ornamenty, a twórca operuje szybkimi i nagle milknącymi kulminacjami lub wręcz efektem climaxu a rebours... Taki też climax kończy całą symfonię – repetycja wycofującego się unisonu, łagodny wieczór, zakończony ufną modlitwą.

Przy zarodkowej funkcji długiej cz.I (35’30’’) i rodzaju ekspresyjnego intermezzo w cz.II (35’15’’) zauważamy reinterpretację a rebours znanego modelu W. Lutosławskiego; można z drugiej strony odnieść się do kanonu symfonii Beethovenowskiej⁸¹ z jego podstawowym segmentem pierwszym, procedurą architektoniki crescendo i sumującym ostatnim ogniwem. Nie jest to jednocześnie wzorzec symfonii romantycznej, gdzie waga całości spoczywa na pierwszym odcinku. Owa reaktywacja moderny odbywa się, co zrozumiałe i pożądane, na materiale ciągle odnawianej tradycji, a powstający z tych preferencji intrygujący obraz kolejnego wcielenia postmodernizmu jest także logicznie spojonym konglomeratem obecnych stref wpływów.

Wielowymiarowa funkcja chóru, najczęściej zgodnie z charakterem utworu – hymniczna, modlitewna (w cz.I i III), stwarzająca reminiscencje greckich postaci, przywołuje także chwilami

szybkich krótkich fraz ekstatycznych aż do generalnej pauzy 19’23’’, kolejna pauza po modlitwie chóru (26’20’’), po długim narastaniu nagłe zerwanie końcowe.

⁷⁶ Prooemium na początku i Epodos na końcu, z układem 2 strof przeplatanych dwiema antystrofami.

⁷⁷ M. Battistini, op.cit., s.68-74.

⁷⁸ Dziwzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość. Identyfikacja, przestrzeń, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.

⁷⁹ Układ jak w cz.II.

⁸⁰ Grecki hymn z II w. Phos hilon, najstarszy hymn chrześcijański o funkcji modlitwy wieczornej.

⁸¹ Wg cytowanego wywiadu.

klimaty *Stabat Mater* naszego Mistrza z Atmy i jego technikę antyclimaxu czy *Amen* tutora samego kompozytora; momentowe skojarzenie powstaje z myślą o... *Władcy pierścieni*... Pojawiają się także skojarzenia do, ponownie, G. Mahlera, a ponadto do A. Berga i L. Janaczka⁸²

Tekstami *Symfonii* są za każdym razem ułożone według klucza epigrafy łacińskie i greckie, potem w językach romańskich i na końcu w angielskim (cz.I: Pindar, Ennius, Eurypides, inwokacja z *De rerum natura* Lukrecjusza, Pieśń słoneczna św. Franciszka z Asyżu, impresja Thomasa T. Andrews'a o wieczorze w Greenwich, cz.II: Homer, Ajschylos, Wergiliusz, Michał Anioł, P. Ronsard, D. Thomas, cz.III: Biblia, Plotyn, P. Abelard, św. Jan od Krzyża, G. M. Hopkins, angielski mistyk)⁸³.

Zmienne i kontrastowe nastroje, szybkie „klatki” fotograficzne, „barwy ruchu” czy szkice „szybką kreską”, głównie wyrażane przez chór, kierują nasze odczucia w stronę świadomej kreacji przez kompozytora wrażenia czasoprzestrzeni, o czym była już mowa. Owe operacje nie motywami, a zdarzeniami, interwałami i komórkami ruchowymi stanowią o migotliwości przebiegu, składającego się w całość właśnie na zasadzie późnego impresjonizmu. Niewątpliwie jest to jeden z czynników konstruktywnych jego warsztatu. Sięgnijmy po autentyczne objaśnienia Paula Signaca: „Ogólnie biorąc, można przyjąć, że obraz neoimpresjonistyczny jest bardziej harmonijny niż impresjonistyczny, ponieważ po pierwsze, dzięki stałemu zachowaniu kontrastów szczegóły są ściślej zharmonizowane, po drugie, dzięki przemyślanej kompozycji i estetycznej wymowie barw uzyskuje się harmonię całości i harmonię duchową, z której impresjonizm dobrowolnie rezygnuje”⁸⁴.

Jest w tej muzyce coś z „nastrojowości działań” emocjonalnych formy obrazowej, mającej oprócz harmonii własnej rodzić ‘harmonię duchową’ u widza. To już znamię nowej epoki, epoki symbolizmu i pierwsze jaskółki estetyki późniejszego ekspresjonizmu”⁸⁵. Scjentystyczna metoda **dywizjonizmu** Paula Signaca, czyli w skrócie „rozbiecie plamy barwnej (...) na oddzielne, mieszające się dopiero w oku widza elementy”, to znaczy „pełny system harmonii, raczej estetyka niż technika”, technika „zapunktowywania malarskiej powierzchni oddzielnymi regularnymi plamkami czystych kolorów, czyli pointylizm”⁸⁶, a jednocześnie przywołanie późnoantycznego alegorycznego procesu albedo (odbicia światła) wystarczająco dosadnie wspiera w opisie muzycznego świata, z jakim przyszło mi się zmierzyć na kartach utworów Rafała Augustyna, utworów częściowo pokrewnych z innymi obrazami „pokolenia 51”, zwłaszcza Aleksandra Lasonia.

I jeżeli mowa jest o migawkowej przypadkowości i pozornej dekompozycji twórców postimpresjonizmu, o „linearnym charakterze rozplanowania pola” u George’a Seurata, jeżeli ten malarz w swych systemach linearnych i regule dywizjonizmu za najważniejszy element uważał harmonię, czyli „analogię kontrastów (przeciwieństw) i analogię podobieństw, tonu, koloru i linii”⁸⁷, można per analogiam podobnie pojmować rozedrganą, barwną, migotliwą i zmienną w nastrojach, acz logicznie prekoncypowaną materię *Symfonii hymnów* Rafała Augustyna opisującą precyzyjnie stany uczuć w ich całej zmiennej ciągle panoramie i ich irracjonalności.

I jeżeli sam kompozytor wskazuje w tej części na inspirację symbolicznie potraktowanego mistycyzmu św. Jana od Krzyża, to zbliżamy się w tej symfonii do brzegów sacrum, do tajemnicy tak

⁸² B. Kamiński, *Wrocław w nowy wiek. Zakończył się 36. Międzynarodowy Festiwal „Wrocław Cantans”*, „Gazeta Wyborcza”, Wrocław 10.09.2001, s.17.

⁸³ WWW.warszawska-jesien.art.pl/04/kompozytorzy.

⁸⁴ P. Signac, *D’Eugene Delacroix au neo-impressionisme*, „La Revue Blanche” 1898, tłum. E. Grabska, w: *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969, s.54-66, za: Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976, s.262.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. T.3. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s.178.

⁸⁷ Ibidem, s.260-262.

sztuki, jak życia, do owych drgnień inkluzyjnych, do sekretu tworzenia się deszczu i burzy z pojedynczych i niekłopotliwych zrazu kropli, zwiastujących i tak potem pogodę...

5. *Postludium – sympatia słowa dwutonalnego*⁸⁸

„Wiem, że mnie rozumiesz, więc jesteśmy”⁸⁹

Po powyższych skrótowych analizach i sugestiach pora na konkluzje różnorodnej natury, tak ze sfery warsztatowej, jak estetycznej – i tak poetykę Rafała Augustyna zawarłabym w czterech zakresach: rodzaju przyległości do obecnych czasów postmodernizmu, rodzaju procedur kompozytorskich, reguł koncepcyjnych i wartości rządzących tym światem oraz *last but not least* wskazanych w tytule naczelnym orientacji, kierunków, sytuujących to dzieło wobec innych, podobnych i odmiennych.

5.1. Rafał Augustyn jako postmodernista, co zostało już zaanonsowane w toku wywodu, wyraża zjawisko, jakie autor monografii polskiej literatury XX wieku określił jako „**równorzędność czy równoznaczność wszelkich dyskursów**”⁹⁰; o związkach sztuki dźwięków z literaturą czy plastyką była już mowa – to także jest jednym z wyróżników współczesnej kultury. Zbliżyliśmy się fragmentarycznie i granicznie do gier i łamigłówek przeszłości, zjawisk opisanych przez Dicka Higginsa⁹¹ - poezji wizualnej G. Apollinaire’a czy późnego baroku, do zjawiska **carmina figurata** G. Apollinaire’go i S. Mallarmé’go czy **carmina cancellata** z czasów awangardy karolińskiej (wiersze prostokątne, których tekst drugi znosił pozostający w tle pierwszy).

Idąc dalej tropem „zakorzenia” kompozytora w naszej „międzyepoce”, odnajdujemy ową charakterystyczną „**grę skojarzeń**”⁹², pluralizm źródeł i technik, a chcąc doprecyzować postawę R. Augustyna wobec czterech rodzajów postmodernizmu polskiego, wyodrębnionych przez Dorotę Krawczyk⁹³ skłaniamy się do gatunku ostatniego – **postmodernizm syntaktyczny**, „który sięga do syntaksy i stylistyki epok minionych, aby na nich tworzyć własny, oryginalny język muzyczny”. Owa syntaksa bliższych czy dalszych epok wielokrotnie jest u Augustyna wykorzystywana, także deformowana poprzez sieć aluzji, reminiscencji czy „zamglonych” cytatów, by posłużyć się tutaj teorią Mieczysława Tomaszewskiego⁹⁴.

Bliski jest w tym przypadku Augustyn sur konwencjonalnej praktyce Pawła Szymańskiego, odnaleźć można także w tym zbiorze tendencje Aleksandra Lasonia czy Eugeniusza Knapika, a wspomniana autorka obok właśnie Rafała Augustyna sytuuje w tym kręgu również Witolda Lutosławskiego⁹⁵. Zachowuje aktualność dla dokonania Augustyna owo charakterystyczne „podwójne

⁸⁸ Za: M. Bachtin, p. przyp.89.

⁸⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu...*, op.cit., s.273.

⁹⁰ S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006, s.306.

⁹¹ *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, oprac. i postowie P. Rypson, Gdańsk 2000, tam esej pt. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, tłum. M. Mosakowski, s.11-36.

⁹² A. Rutkowska, *Postmodernizm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, t.I Eseje, Gdańsk – Warszawa 2005, s.283-296 (291)

⁹³ *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy...*, op.cit., s.297-304 (299).

⁹⁴ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków 1996.

⁹⁵ D. Krawczyk, op.cit., s.302.

kodowanie”, obok docenienia postaw modernistycznych, przebywania dalej w „niszach” „muzyki wysokiej” czy wykorzystania dawnych form i technik w nowy sposób, reaktywacja w ramach dramaturgii współczesnego języka. Owa wyraźna i świadoma legitymizacja nowego myślenia jest znamieną. Trafne jest dla nas spostrzeżenie Elżbiety Szczepańskiej w odniesieniu do twórczości Pawła Szymańskiego⁹⁶ o budowaniu „pola magnetycznego melodii”, o wirtualnym istnieniu „struktur głębokich”, co budzi skojarzenia z architekturą postmodernistyczną.

Pokrewne są tendencjom postmodernistycznym techniki deformacji, niszczenia całości syntagmatycznej i jej węzłów, powolne, długotrwałe i wzmagające napięcie konstruowanie narracji, nieciągła narracja, pokrewieństwo technikom filmowym czy malarskim (np. zasada „stop-klatki”, nieoczekiwane „wynurzenia” czy zanikania przebiegu) ponadto m.in. usymbolizowanie kodu konwencjonalnego.

Pozostając w kręgu opisanych już syntetycznie orientacji postmodernistycznych i szukając ich odzwierciedlenia w tajemniczym świecie brzmień organizowanych Rafała Augustyna, zwracam się w stronę celnych konkluzji Jadwigi Pai-Stach, która wyróżnia dwie postawy współczesnych twórców wobec tradycji: buffa, ludyczna i seria, czyli „**asymilację ‘atencyjną’ elementów tradycyjnych**”⁹⁷ – i tę drugą, obok momentowej pierwszej, można na pewno odnieść do omawianego kompozytora. I jeżeli autorka wymienia jako jedną z polskich obecnych tendencji „nowy romantyzm” w kontekście twórczości „pokolenia stalowowolskiego”, to należy stwierdzić, iż dorobek Rafała Augustyna zawiera się tylko „częścią koła” w tej orientacji, częścią mikrokomórkową, detaliczną, czy niektórymi przykładami wokalnoinstrumentalnymi; opisany tam rodzaj warsztatu kompozytorskiego nie pokrywa się w całości z analizowanym na kartach utworów wrocławskiego twórcy.

Odnosząc się do definicji i wyróżników postmodernizmu Jonathana Kramera⁹⁸, można zgodzić się, iż omawiana muzyka „nie jest jedynie zaprzeczeniem modernizmu ani jego kontynuacją, ale połączeniem obu tych aspektów”,... także „wyraża dystans wobec niekwestionowanego niejednokrotnie pryncypium strukturalnej jedności”.

I wreszcie w zakończeniu owej intrady zamykającej referat odnieść się trzeba do słów własnych kompozytora, do treści udzielonego mi obszernego wywiadu we Wrocławiu w dn. 15.06. bieżącego roku, kiedy to Rafał Augustyn długo kreślił swoje aksjomaty, cele, zdradzał niektóre intencje, hasła i sfery bogatych swoich penetracji – w kwestii poczuwania się do owego rozmaicie pojmowanego postmodernizmu kompozytor przyznaje się jedynie w zakresie postępowania intertekstowego, synkretycznego, polisemicznego myślenia⁹⁹ o sztuce, przenikania muzyki, literatury i teatru, co udowadnia jego sztuka. Wobec powyższych argumentów można będzie, jak sądzę, dookreślić warsztatowe procedury Rafała Augustyna, co nastąpi poniżej, a zostało już zaanonsowane w toku prezentowanych analiz.

5.2. Symptomatyczna jest definicja muzyki podana przez kompozytora: „**muzyka jest napięciem między irracjonalnym a racjonalizacją tego, co irracjonalne**” (z cytowanego wywiadu). Stąd śledząc jego metier, oryginalnie pojmowane i transformowane sfery warsztatowe można zrozumieć, że są dla kompozytora jednym z kanonów

- w zakresie prymatu wariacyjności w obszarze makro,
- w regułach dworskiego humoru intelektualnego,
- w przeżywaniu procesu krystalizacji substancji, czego rezultatem jest tytuł, a nie odwrotnie,

⁹⁶ *Postmodernizm a muzyka*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996, s.439-454 (451).

⁹⁷ *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. Studia pod red. A. Jarzębskiej i J. Pai-Stach, Kraków 2007, s.55-73 (57).

⁹⁸ *O genezie muzycznego postmodernizmu*, „Muzyka” 2000, nr 3, s.63-72.

⁹⁹ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s.328.

- w sferze koncentrycznego układu formalnego zbudowanego z następstwa zdarzeń,
- w traktowaniu zaskoczenia jako istoty dramaturgii,
- w percepcji prawideł narracji dramatycznej, nie epickiej,
- w realizacji dychotomii zespolonej na bazie trzech kanonicznych wektorów – logiki matematycznej, związków ze kręgiem łaciny i... dosłownie czy w przenośni ze światem kulinariów, pojętych także jako przestrzeń sztuki.

Wśród wymienianych już uprzednio procedur techniki kompozytorskiej należy w podsumowaniu wskazać na najbardziej istotne:

- organizacja zdarzeń, praca mikrokomórkowa, ekspresja detalu,
- diatonika w funkcji podstawowej, moderowana, schromatyzowana, rzadziej panchromatyka, przejściowo, układy biharmoniczne,
- melodyka typu interwałowego, rzadka kantylena, symboliczna,
- fundamentalna rola myślenia linearnego, superpozycja heterogenicznych pasm, harmonika wypadkową pasm, harmonika w wersji stylizacyjnej zgodna z tradycją,
- reminiscencje dodekafonii wynikające z zasad matematycznych czy stylizacyjnych,
- ważna plama drgająca, zmienna w szczegółach, długo konstruowana,
- operacje kwartowe, kwart zwiększonych, wahadłowych tercji,
- operacje skalowe, skal tradycyjnych, zredukowanych czy syntetycznych,
- bogata rytmika, metra zmienne, rytmy nieodwracalne, kombinacje rytmiczne, metryczne,
- faktura dyspersyjna, pointylizm postaci fakturalnych skalający się w obraz¹⁰⁰,
- charakterystyczne ostinato, figury homogeniczne w funkcji stylizacyjnej, faktura ewokująca napięcie,
- nieciągła narracja, dopełniająca się w recepcji słuchacza, syntaksa symultatywna w kilku poziomach, warstwy powierzchniowe i głębokie,¹⁰¹
- specyfika narracji zanikającej, oddalającej się, co ma znaczenie tak fizyczne (efekt Dopplera), jak symboliczne, zakorzenione we francuskiej stylistyce, zapoczątkowana od *Atlantydy* (1983) – Ryszard Gabryś mówi o **poetyce „ginących dźwięków”**, a my metaforycznie wspomnimy o zanikaniu gatunków w XX wieku, o wzrastającej w literaturze randze skrótu, przemilczenia¹⁰²
- architektonika „długooddechowa”, o długo narastającej kulminacji i długo też wytrzymywanej lub nagle zrywanej, sieć hierarchizowanych climaksów wyznacza tok narracji utworu, climax jako moment wprowadzenia nowej jakości, forma oryginalna, rzadkie przypadki reaktywacji kanonów, częste operowanie statyką, zasada snucia motywicznego, forma formans nie wyprowadzana z dotychczasowych schematów formalnych,
- ekspresja powściągnięta, klasycyzująca, logika i prekoncepcja determinujące dla utworu, „stężona ekspresja”, liryzm warstwy głębokiej, tendencja neoekspresjonizmu,
- warsztat ulegający ewolucji od wersji schromatyzowanej, dramatycznej, bardziej ekspresyjnej do diatonicznej, ascetycznej, klasycyzującej, oddramatyzowanej,

¹⁰⁰ Analogie do postimpresjonistycznego malarstwa widzi także Andrzej Chłopecki (*Przegląd polski*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 24, nr 3-6).

¹⁰¹ *Otwarcie sezonu*, „Tak i Nie”, Katowice 1984, 26.10, s.5.

¹⁰² J. Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s.327.

- związki z tekstem natury symbolicznej, nie ilustrującej, na zasadzie „paralelizmu, współistnienia”¹⁰³.

W konkluzji analitycznego oglądu sporządzić należy jeszcze porównanie takowego opisu sprzed prawie dwudziestu lat, opierając się na moim dawnym tekście, poświęconym sylwetce kompozytorskiej Rafała Augustyna. I tak zauważyć można ewolucję warsztatu w sferze wierności układów gatunkowych (*Monosonata* z 1976 r. stanowiła reminiscencję szkolnej formy sonatowej przy barokowej fakturze, syntezę dwóch zasad formotwórczych – repetycyjnej i tradycyjnej formy sonatowej, czyli koincydencję formy zamkniętej i otwartej, postawy dynamicznej i statycznej), w dziedzinie organizacji harmoniki, przedtem bardziej schromatyzowanej (*I Kwartet smyczkowy*), w stosowaniu typowo XX-wiecznych zabiegów, teraz wręcz zarzuconych czy odgrywających rolę drugiego planu (aleatoryzm, postacie sonorystyczne, dwunastodźwiękowość poddana strukturalizacji, technika klasterowa – *Play, Monosonata*), w konstrukcji faktury zmieniającej się od punktualistycznej do obecnej, rozrzedzonej mikrokomórkowo – pointylistycznej, w ewolucji do „nowego romantyzmu”, neomodalizmu i deklaratywnie przyjętemu kręgowi kultury romańskiej (*A Life's Parallels do słów poetów angielskich na głos wysoki i orkiestrę*, 1983), wreszcie w intensyfikującym się estetyzmie, procedurach cytatów i powiązaniach intertekstualnych.

Natomiast pewne strefy pozostały constans (preferencje linearności, logiki i prekoncepcji, reguła operacji kwartowych, technika ostinatowa i centralizacyjna, ruch jako istota przebiegu, funkcja sekund barwiących i reliktywów tonalnych, kanon reminiscencji stylistycznych, np. Messiaenowskich w *Welcome-Farewell Choral-like Tune z Utworów podróżnych* na fortepian (1971-1982, predylekcje do faktury chorałowej i kombinowanego porządku skalowego, zabiegi drobnokomórkowe, konstrukcyjna rola statycznych plam brzmieniowych, symboliczna i formotwórcza zarazem rola przebiegu narracji od kulminacji do kulminacji).

Nowością wówczas była wzmagająca się, i w dalszych latach kontynuowana, ekspresja w utworach wokalnie-instrumentalnych (*Dedykacja na sopran i kwartet smyczkowy do słów, nomen omen, G. Apollinaire'a* z 1979 r.) i instrumentalnych (*Klangfarbenmelodie na kwartet perkusyjny* z 1979 r.). Również w końcu lat osiemdziesiątych kompozytor wypracował swoistą technikę zanikania narracji w kontynuacji pierwszej edycji tego sławnego dzieła (*Atlantyda II na orkiestrę i chór ad libitum* z 1983 r.).

5.3. Spoglądając w dalszym ciągu analitycznie na świat barw i brzmień Rafała Augustyna, wyodrębnić można szereg wektorów stanowiących kanon jego poetyki, a więc:

- zasada dialogu, **słowa dwutonowego**¹⁰⁴ zabiegów, stylistyk, warstw, punktów, postaw,¹⁰⁵ klimatów, źródeł wchodzących ze sobą w grę, w rodzaju owych **fetes galantes** („Piękno zostaje włączone w sekwencje przeciwstawnych zdarzeń, stanowiąc zarazem nie przedmiot statycznego eposu, lecz dynamicznej narracji”¹⁰⁶), **dialogowa istota polifonii**¹⁰⁷ kompozytora właśnie, nie imitacyjna,

¹⁰³ Komentarz odautorski w: L. Brzoza, *Utwory kompozytorów wrocławskich w programach koncertów Filharmonii Wrocławskiej*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 46, Wrocław 1990, s.119-129 (128).

¹⁰⁴ M. Bachtin, *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s.351-353.

¹⁰⁶ Ibidem, s.312.

¹⁰⁷ Ibidem, s.353.

- **istota czasoprzestrzeni**¹⁰⁸ pogłębiona zwłaszcza w latach ostatnich, przybierająca różne wymiary, najpełniej odzwierciedlona w *Symfonii hymnów*, za W. Boleckim o poezji B. Leśmiana: „Czas i przestrzeń mają w tym świecie różne wymiary, a mówiąc po Leśmianowsku: nadmiary, bezmiary czy niedomiary. Jest to więc świat wielu różnych przestrzeni i wielu różnych czasów. Świat wieloprzestrzenny i wieloczasowy, czyli – policentryczny”¹⁰⁹,
- orientacja intertekstu w obrębie samej muzyki, jak też akcydensów kulturowych, tytułów, opisów, aluzji, reminiscencji, kierunków zwrotów, owych **strategii intertekstualnych** jako gry z tradycją jako **gestu semiotycznego**, konwersacji intersemiotycznej czy zabiegu reminiscencji¹¹⁰, a nie stylizacji wprost bezpośredniej,
- **zasada sympatii**, współodczuwania, współgrania, korespondencji zdarzeń, punktów, wiązek i emocji w celu stworzenia nowych jakości, opisana i wskazana wyżej przez Michela Foucaulta,
- kreacyjna synteza modernizmu i wybranych tendencji postmodernistycznych, synteza postawy klasycystycznej z momentową ekspresją, ze zbliżeniem do neoekspresjonizmu, logiki i procedur prekonceptyjnych z postawami humoru, spontaniczności, improwizacji jazzowej, wzniesieniami kontemplacji czy zatopienia modlitewnego, dramatycznej narracji i organizowanej statyki,
- synkretyczne podejście do zastanych gatunków i stylów, stanów i procedur – ich „zmącenie”, zmieszanie, zasada derywatów, forma oryginalna – forma formans na cele doraźne, transformacja tradycyjnych gatunków, np. koncertu, ale nie przekraczanie granicy „muzyki wysokiej”, odrzucenie konwencji muzyki w sensie tak warsztatowym, jak i estetycznym; trawestując ponownie Włodzimierza Boleckiego – „**to nie człowiek patrzy na sztukę, lecz sztuka na człowieka**”¹¹¹; zamiast przedstawienia „pejzażu duszy” centralnego obiektu, jakim jest człowiek w obliczu sztuki, mamy pokazaną rzeczywistość sztuki najczęściej niedostępną dla recepcji człowieka, jej tło, jej stany „za kurtyną”,
- kreacyjne podejście do tradycji, jej reguł syntagmatycznych, jej zespolenie z tendencjami współczesnymi, jej wprzęgnięcie w obecne normy, w zakresie technik organizacji materii brzmieniowej, faktury czy ekspresji (ciąg klimaktyczny determinujący formę) w pojęciu Jerzego Szackiego – „tradycja jako transmisja społeczna”¹¹²,
- muzyczna **transpozycja romantycznego toposu wędrowki**, wędrowca w znaczeniu ciągłego obcowania ze współczesnością i tradycją zarazem, w takim wymiarze, jaki nadał temu

¹⁰⁸ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s.278-488; H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: *Poetyka. Materiały do ćwiczeń. Opracowania. Seria druga*, Warszawa 1997, s.83-103.

¹⁰⁹ Op.cit., s.9.

¹¹⁰ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996; np. *Zeszłego roku w Elsynorze* 2 szkice na trąbkę i fortepian, 1982/83, *Night* na 2-głosowy chór dzieci. I fortepian (1987) do sł. W. Blake’a, *Trzy nokturny rzymskie* na 8-gł. chór mieszany: *Sub love* (pod Jowiszem, czyli pod gołym niebem), *Sub Rosa* (erotyk), *Sub specie aeternitas* (1986-1990) do sł. antycznych poetów rzymskich, *Alba* na flet solo z taśmą (1992-1994).

¹¹¹ Op.cit., s.9.

¹¹² *Tradycja*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s.205-218.

Ryszard Kapuściński w swoich słynnych „Podróżach z Herodotem”¹¹³ – „przeszłość istniała w teraźniejszości, oba te czasy łączyły się, tworząc nieprzerwany strumień historii”¹¹⁴ – np. cz.II *II Kwartetu smyczkowego* jest zakończeniem stylistycznej wędrówki cz.I, reguła wędrówek stylistycznych w *Concertino na fortepian i orkiestrę Itinerarium*,

- symultatywne nawarstwienia heterogenicznych jakości, wiązek, postaci harmoniczych, fakturalnych, przeciwieństwa oswojone, tworzące budulec przebiegu i „małych narracji”,
- **narratio per motus**, ciągły ruch drobnokomórkowy, zbliżony od początku tworzenia do minimalizmu¹¹⁵, mikromotywyiczny, mikroharmoniczny w znaczeniu arystotelesowskiej teorii ruchu, o jakiej symbolicznie mówi Krzysztof Kozłowski w swych pasjonujących wspomnieniach o minionym czasie polskich przemian: „**ruch polega na tym, że każde ciało zdąża, chce wrócić do swego miejsca naturalnego. I przez całe swoje istnienie próbuje tego dokonać**”¹¹⁶,
- konsekwentne dążenie do budowania napięcia, konstrukcja dramaturgiczna determinująca recepcję dzieła, logika formy długofalowej – zrozumienie dzieła i jego emocjonalno-estetycznego przesłania następuje często dopiero po wysłuchaniu całości,
- dominacja myślenia linearnego, w wymiarze makro-, jak i w detalu, komponowanie wiązek, nie akordów, coś na kształt dawniej obecnej w naszej praktyce analitycznej teorii Nicolaia Hartmanna warstw muzycznych, gdzie znajdujemy czynnik w przybliżeniu określający tę preferencję Augustyna – „**warstwę łączliwości**”¹¹⁷,
- technika operowania pauzami jako „sposób komunikacji”¹¹⁸, w funkcji wyrazistej odpowiedzi¹¹⁹, a w tym przypadku – dopełnienia, dookreślenia, stosowania z obawy, by nie powiedzieć dosłownie, dosadnie, by pozostawić nutkę ko-interpretacji wykonawcy czy słuchacza, co intensyfikuje się zwłaszcza w ostatnich latach (*Symfonia hymnów*).

5.4. Na podstawie owych pobieżnych, często intuicyjnych, z natury rzeczy skrótowych refleksji można przyjąć za właściwe sformułowanie tytułu rozprawy o preferencji i dominancie postępowania symbolicznego, intertekstualnego w różnych wymiarach, tak czysto muzycznych, figuratywnych, retorycznych czy literackich, kulturowych. Zatopiony i wrażliwy słuchacz może ponadto rozpoznać ów celowo głęboko ukryty, nie zawsze oddziałujący pierwszoplanowo humanizm postawy, ujętej w karby emocji, ów racjonalny grecko-rzymski humanizm w pierwotnym znaczeniu owego renesansowego, częściowo ludycznego, zwróconego ku człowiekowi, będącego zespoleniem światłego okresu zmięchu średniowiecza i nowych orientacji, transformowanych z dawnego antyku.

Może także intuicyjnie, ale ów klimat skojarzył mi się z poetyką sonat wiolonczelowych Beethovena – tak jak Schubertowski już jest klimat tanecznej, ludycznej wesołości późnego klasycyzmu w 2-częściowej pierwszej Sonacie wiolonczelowej (F-dur, 1796) romantyzującego mistrza

¹¹³ Kraków 2004.

¹¹⁴ Ibidem, s.256.

¹¹⁵ K. Baculewski, op.cit., s.304-305.

¹¹⁶ *Historia z konsekwencjami. Rozmawiają Krzysztof Kozłowski i Michał Komar*, Warszawa 2009, s.325.

¹¹⁷ *Warstwy w dziele muzycznym*, przeł. M. Turowicz, „Res Facta” nr 8.

¹¹⁸ R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008, rozdz.8.

¹¹⁹ Ibidem, s.149.

z Bonn, owego klasycznego „neoekspresjonisty”; sonata o tyle jest nawiązaniem do popularnych w owym czasie duetów koncertujących o ile antycypuje już liryzm i dramatyzm następnej epoki w zasnutym mgłą tajemnicy wstępie, podobnie jak dzieje się to w kolejnych sonatach, w poetyckim, głębokim w swym kantylenowym liryzmie Adagio rozpoczynającym drugą sonatę (g-moll, 1796), a zwłaszcza w późniejszej sonacie op.102 C-dur (1815), także dwuczęściowej, i zarazem wielosegmentowej, pokrewnej poetyce ostatnich sonat i kwartetów.

Muzyka Rafała Augustyna wpisuje się we współczesne rozumienie jej jako znak¹²⁰, we współczesne techniki interpolacji, jako narzędzie komunikacji, ale nie zawsze i nie dla wszystkich, i to nie tylko w jedną stronę – od kompozytora do słuchacza, ale także w głąb swojej istoty – od niej samej ku zdziwionemu, dającemu się nią porwać twórcy. Twórca jawi nam się nieco w klimacie **makarios** - szczęśliwy, ten, kto uprawia muzykę, bawi się nią, potrafi zajrzeć do wielu ukrytych przed okiem powierzchownego widza i słuchacza głębin, **krain „z drugiej strony lustra”...**

I wreszcie barwa – nie zawsze barwna, sugestywna, ale bardziej, w pojęciu ewolucyjnym warsztatu, znacząca klimat, nastrój, sugestia, barwa nie natrętna i dosłowna, barwa migotliwych pasteli, zmiennych zależnie od naświetlenia i ...nastawienia słuchacza, barwa nie dość konsekwentnej, jak to w życiu, eufonii, **barwa drobnych plamek**, o charakterze bardziej graficznym niż wielkiego olejnego portretu, barwa owego *Niedzielnego popołudnia na wyspie Grande Jatte*, barwa, której rozumienie sprzężone jest z ruchem i „wędrowką” poszczególnych figur, trochę, tak jak figuracyjna faktura fortepianowa neoromantyzmu antycypowała nieuchronny i przeczuwany impresjonizm, o którym Wagner rozmawiał z Renoirem swego czasu letniego popołudnia¹²¹.

I taka jest ta muzyka, utkana z letnich kropli, z szumu traw i towarzyszących temu „latowych” lektur „w cieniu lipy”, z radości obcowania tak z przyrodą, jak i sztuką, której rytm nadają tyle letnie przesilenia i burze, co godziny upałów; tak optymistyczna i refleksyjna zarazem, jak symbole Marca Chagalla na obrazie *Czas to rzeka bez brzegów*¹²²; którym to klimatom nieodłącznie towarzyszą trele ptaków i własna, wewnętrzna pieśń, pieśń, by powrócić do starożytnych Wergilowych toposów i do...Leśmiana,

„Widzę poprzez śpiew”¹²³

¹²⁰ B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthetiques*, Paris 1997; M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999; B. Mika, *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*, Lublin 2007;

¹²¹ M. Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 19967, s.183.

¹²² 1930-1939, Nowy Jork, Museum of Modern Art., w: M. Battistini, op.cit., s.15.

¹²³ *Wieczorem*, w zbiorze *Sad rozstajny* (1912), w: M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s.88.