

Joanna Miklaszewska*

MUZYKA W CZASACH PRZEŁOMU.

RAPSOD II (1980) KRYSZYNY MOSZUMAŃSKIEJ-NAZAR

Rapsod II Krystyny Moszumańskiej-Nazar to utwór na orkiestrę symfoniczną wyrastający z tradycji sonoryzmu, kompozytorka stosuje w nim nietypowe zestawienia instrumentów z różnych grup oraz wykorzystuje różne sposoby artykulacji w partiach instrumentów perkusyjnych, smyczkowych i dętych. W kompozycji tej widoczne jest nawiązanie do starożytnego gatunku literackiego poprzez narracyjny, epicki aspekt muzyki oraz podniosły charakter dzieła. Uroczysty, wzniosły styl kompozytorka osiąga za pomocą wprowadzania dramatycznych kulminacji *tutti*. *Rapsod II* został skomponowany w 1980 roku, niezwykle ważnym w historii Polski ze względu na powstanie NSZZ „Solidarność” i podpisanie porozumień sierpniowych (poprzedzonych wyrazami niezadowolenia społecznego w postaci masowych strajków). Atmosferę tamtych przełomowych dni odzwierciedla dramatyczny wyraz utworu. Mieczysław Tomaszewski wyróżnia osiem faz sytuacji zewnętrznej, przez które przechodziła muzyka polska od roku 1944 do końca XX stulecia. *Rapsod II* usytuowany zostałby zatem w fazie szóstej (1976–1981), określonej przez autora jako „faza narastania oporu (KOR) i wybuchu Solidarności” (Tomaszewski 2000: 147). Kompozytorka nawiązuje także do tradycji rapsodii jako utworu instrumentalnego poprzez wprowadzenie typowych dla tego gatunku struktur tematycznych.

Słowa kluczowe: sonoryzm, perkusja, rapsod, rapsodia, twórczość zaangażowana

Urodzona we Lwowie, krakowska kompozytorka Krystyna Moszumańska-Nazar była jedną z najważniejszych postaci polskiej kultury muzycznej drugiej połowy XX wieku. Nazywana „Pierwszą Damą polskiej muzyki współczesnej” (Penderecki 2007: 237), należała – obok Krzysztofa Pendereckiego i Kazimierza Serockiego – do najwybitniejszych przedstawicieli nurtu sonorystycznego w muzyce polskiej. Przez lata związana jako wykładowca z krakowską Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną (w 1979 roku przemianowaną na Akademię Muzyczną), prowadziła w niej klasę kompozycji (do jej uczniów należą m.in.: Magdalena Długosz, Aleksandra Gryka i Anna Zawadzka-Gołosz). Była także rektorem uczelni; dzięki jej staraniom nową siedzibą Akademii Muzycznej stał się gmach przy ul. św. Tomasza. Dzieła Krystyny Moszumańskiej-Nazar są wykonywane na najważniejszych polskich festiwalach muzycznych: Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu, Poznańskiej Wiośnie Muzycznej oraz na Międzynarodowych Dniach Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Dwudziesta pierwsza edycja tego ostatniego festiwalu, w roku 2009 – rok po

* Uniwersytet Wrocławski; jmiklas@uni.wroc.pl

śmierci kompozytorki – była jej poświęcona. Utwory Krystyny Moszumańskiej-Nazar były prezentowane w wielu krajach Europy, a ponadto w Stanach Zjednoczonych, Izraelu, Japonii, Brazylii i Meksyku. Artystka została uhonorowana licznymi nagrodami i odznaczeniami, była też laureatką kilku konkursów kompozytorskich, m.in. za *Muzykę na smyczki* otrzymała I nagrodę i złoty medal na Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek w Buenos Aires (1962). W 2007 roku Akademia Muzyczna w Krakowie przyznała kompozytorce tytuł doktora honoris causa.

Na temat twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar ukazały się w ostatnich latach trzy ważne opracowania książkowe. Są to (w kolejności ich opublikowania): Katarzyny Kasperek *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów* (Kraków 2004, Wydawnictwo Akademii Muzycznej), Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar* (Kraków 2007, Musica Iagellonica) oraz Tomasza Sobańca *Perkusja znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar* (Kraków 2011, Wydawnictwo Akademii Muzycznej). Pierwsza z tych prac, opatrzona wstępem Małgorzaty Janickiej-Słysz, systematyzuje i porządkuje dorobek kompozytorki do roku 2004, zawiera także trzy jej teksty: *Szkic biograficzny*, *Autorefleksja kompozytorska* i *O roli perkusji i traktowaniu jej w moich utworach*. Przeprowadzone przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar stanowią zaś cenne świadectwo dotyczące wczesnych lat jej nauki we Lwowie, a później w Krakowie, oraz działalności jako kompozytora i pedagoga. Wydane rok przed śmiercią kompozytorki prezentują niemal pełny obraz jej dokonań twórczych i biografii artystycznej. Praca Tomasza Sobańca zawiera interesujące, syntetyczne ujęcie muzyki Moszumańskiej-Nazar, ze szczególnym uwzględnieniem utworów na perkusję. Zamieszczono w niej także wywiad z kompozytorką oraz refleksje kompozytorów i wykonawców na temat jej muzyki. Do książki dołączona jest również płyta CD z nagraniami utworów krakowskiej kompozytorki w wykonaniu Tomasza Sobańca, Eweliny Markiel oraz Krakowskiej Grupy Perkusyjnej. Na temat twórczości Moszumańskiej-Nazar powstały także artykuły naukowe, poświęcono jej hasła encyklopedyczne, opublikowane zostały wywiady z kompozytorką oraz liczne recenzje i omówienia w prasie polskiej i zagranicznej.

1. WIELOBARWNE BRZMIENIA PERKUSJI JAKO CECHA INDYWIDUALNEGO STYLU KOMPOZYTORKI

W twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar wyróżnia się trzy okresy: pierwszy, neoklasyczny (do 1958 r.), drugi, eksperymentalno-sonorystyczny (1959–1973) oraz trzeci, etap syntezy doświadczeń kompozytorskich (1973–2008), por. Moszumańska-Nazar 2004: 152; Mizerska-Golonek 1996: 183–184; Janicka-Słysz 2005: 642; Sobaniec 2011: 27. Z pierwszego okresu twórczości pochodzą utwory reprezentujące typowe dla neoklasycyzmu gatunki muzyczne, nawiązujące do muzyki baroku i klasycyzmu, takie jak: wariacje, concertino, uwertura symfoniczna, kwartet smyczkowy, suita, sonatina. Charakterystyczną dla neoklasyków lekkość faktury instrumentalnej oraz posługiwanie się krótkimi motywami muzycznymi możemy odnaleźć w takich powstałych wówczas utworach jak *Wariacje*, *Sonatina* czy *Suita tańców polskich* na fortepian. To jednak dopiero w drugim okresie twórczości

do głosu dochodzi indywidualny styl kompozytorki, w którym duże znaczenie mają techniki sonorystyczne oraz – niezwykle typowe dla jej stylu – różnorodne brzmienia perkusyjne. Inspiracje sonoryzmem możemy odnaleźć także w trzecim, ostatnim okresie twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar, z którego pochodzą tak ważne w dorobku kompozytorki utwory, jak *Rapsod II*, *Koncert na perkusję i orkiestrę* oraz poemat *Madonny polskie* do słów Jerzego Harasymowicza.

W twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar wielkie znaczenie ma instrumentarium perkusyjne. Sposób operowania tymi instrumentami oraz ich barwą jest bardzo ważnym wyróżnikiem stylistycznym jej muzyki. Mimo iż była absolwentką studiów pianistycznych i swój znakomity warsztat pianistyczny ukazała w utworach na fortepian solo (np. *APigram* z 2004 r.), to jednak najbardziej charakterystyczne dla jej muzyki były brzmienia instrumentów perkusyjnych, którymi operowała w sposób mistrzowski. Kompozytorka w swym tekście *O roli perkusji i traktowaniu jej w moich utworach* następująco wyjaśnia genezę swego zainteresowania instrumentarium perkusyjnym:

(...) byłam w bliskim kontakcie z bardzo dobrymi perkusistami polskimi, przede wszystkim jazzowymi, jak i wirtuozami w ogóle: M. Ptaszyńska, J. Pilch, J. Stefański, L.H. Stevens, którzy swoją wirtuozerią i kreacjami zainspirowali mnie w tym obszarze. Zwracali się do mnie o napisanie utworów dla nich. Twierdzili, że czują perkusję, wykonywali te utwory. (...) Ale były jeszcze i inne powody mojego zainteresowania się instrumentami perkusyjnymi. W pewnym okresie, były to lata sześćdziesiąte, poszukując nowych rozwiązań brzmieniowych i barwowych, tak ważnych np. w muzyce sonorystycznej, zwróciłam uwagę na perkusję, na jej walory brzmieniowe, barwowe i ekspresyjne (Moszumańska-Nazar 2004: 154).

Na zainteresowanie kompozytorki instrumentarium perkusyjnym złożyły się więc dwa główne czynniki: inspiracja grą wirtuozów perkusji, jak i generalna tendencja do wykorzystywania instrumentów perkusyjnych, widoczna w twórczości kompozytorskiej z lat 60., szczególnie reprezentantów sonoryzmu. Tendencja taka jest również zauważalna w muzyce innych kompozytorów zarówno pierwszej, jak i drugiej połowy XX wieku, by wymienić np. tak słynne utwory jak *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Béli Bartóka (1936) czy *Drumming* Steve'a Reicha (1971), zainspirowany muzyką Zachodniej Afryki. Nieprzypadkowa jest zatem fascynacja kompozytorki twórczością autora *Mikrokosmosu*: „(...) zawsze fascynował mnie Bartók, podziwiam jego muzykę, a także jego bezkompromisowość” (wypowiedź K. Moszumańskiej-Nazar, w: Woźna-Stankiewicz 2007: 85).

Krystyna Moszumańska-Nazar pisała zarówno utwory na perkusję solo, jak i dzieła symfoniczne, w których ważną rolę odgrywały składy perkusyjne. Do najważniejszych z nich należy *Koncert na perkusję i orkiestrę*, w którym instrumentom tym powierzyła partie solowe. Także w dziełach kameralnych składy perkusyjne pojawiają się często (np. *Interpretacje* na flet, taśmę i perkusję, 1967, *Implikacje* na dwa fortepiany i perkusję, 1969). W utworach wokalnie-instrumentalnych kompozytorka również wprowadzała perkusję w akompaniamencie, zarówno jako część składu orkiestry symfonicznej (*Madonny polskie*), jak i element samodzielny (*Bel canto*, 1972). Utwory perkusyjne Krystyny Moszumańskiej-Nazar, a także dzieła, w których występuje znaczny udział perkusji, mają wielkie znaczenie w historii muzyki polskiej dzięki niezwykle oryginalnemu wykorzystaniu bogactwa barw dźwiękowych,

możliwych do osiągnięcia przy użyciu różnych sposobów gry i różnych rodzajów instrumentów perkusyjnych. Jak pisze Krzysztof Meyer:

Krystyna Moszumańska-Nazar od pierwszych dzieł wykazywała ogromną wrażliwość na koloryt brzmieniowy, bardzo wcześnie objawiła wyjątkowy talent wydobywania z instrumentów subtelnych odcieni. Jej muzyka z reguły mieni się najróżnorodniejszymi barwami, a już szczególnie w twórczości przeznaczonej na instrumenty perkusyjne. Nie będzie przesadą, gdy powiem, że *3 Etiudy koncertowe* na perkusję solo, *From End to End Percussion*, *Warianty* na perkusję, *Fantazja* na marimbafon solo czy wreszcie *Koncert na perkusję i orkiestrę*, są obok *Continuum* Serockiego jedynymi w muzyce polskiej utworami, w których instrumenty perkusyjne zastosowane zostały z tak ogromną wyobraźnią dźwiękową i fantazją (Meyer 2007: 33).

2. CECHY SONORYSTYCZNE *RAPSODU II*

Rapsod II powstał w 1980 roku. Utwór został zadedykowany Jerzemu Katlewiczowi, pod którego batutą zabrzmiało prawykonanie dzieła 12 września 1980 roku w Krakowie, w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Krakowskiej. Kompozycję wydano drukiem w 1987 roku, nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. *Rapsod II* to niewątpliwie utwór wyrastający z tradycji sonoryzmu. Przeznaczony jest na wielką orkiestrę symfoniczną, w której kompozytorka wprowadza potrójną obsadę instrumentów dętych drewnianych oraz puzonów i poczwórną obsadę trąbek i rogów. Wielką grupę tworzą instrumenty perkusyjne. Wśród nich Krystyna Moszumańska-Nazar wprowadza instrumenty używane często w utworach symfonicznych, jak np. kotły, werbel, wielki bęben, talerze (*piatti sospesi*), tam-tam, marakasy, dzwony czy dzwonki. Jednak pojawiają się także instrumenty występujące w nich rzadziej, jak trzy tom-tomy, cztery tempelbloki, marimbafon oraz czelesta. Ponadto w obsadzie utworu kompozytorka uwzględniła także płytę blaszaną (*lastra*). Instrument ten bardzo rzadko pojawia się we współczesnych dziełach orkiestrowych. Jak zaznacza Włodzimierz Kotoński, „używany jest głównie w teatrze do uzyskania efektów naśladowujących grzmoty” (Kotoński 1981: 61). Nieprzypadkowo zatem jego oryginalne brzmienie zarezerwowała kompozytorka dla dwóch przedostatnich taktów, dla wzmocnienia efektu końcowej kulminacji w dynamice *fortissimo*, wzrastającej do *fortissimo possibile*, wpisując w partii tego instrumentu artykulację *tremolo crescendo e decrescendo*.

Duża, zróżnicowana grupa instrumentów perkusyjnych odgrywa niezwykle ważną rolę w budowaniu napięć i nadawaniu dziełu określonej ekspresji. Już na początku *Rapsodu II* kompozytorka wykorzystwała dźwięk wielkiego bębna. Sposób jego użycia cechuje zamierzona prostota rytmiczna: dwadzieścia jeden razy brzmi dźwięk bębna powtarzany w monotonnym rytmie ćwierćnut, jednak monotonia ta złamana jest stopniowym, jednoczesnym narastaniem dynamiki od *piano pianissimo* aż do *fortissimo* (w najgłośniejszym momencie dźwięk ten wzmocniony jest akcentowanym akordem *sforzato* w instrumentach dętych oraz uderzeniem w werbel); następnie powraca „wybijane”, ćwierćnutowe solo wielkiego bębna zamierające aż do dynamiki *pianissimo*. Wyłaniający się niemal z „nicości” i coraz bardziej wzmagający się głuchy łomot wielkiego bębna nadaje początkowi tego *opus magnum* Krystyny

Moszumańskiej-Nazar charakter złowrogi, to jakby wprowadzenie w występujące w tym dziele kategorie ekspresji: smutek, pesymizm, poczucie beznadziejności, ale i dążenie do ich przezwyciężenia.

Na 188 taktów dzieła aż w 120 taktach kompozytorka wprowadza brzmienie instrumentów perkusyjnych, a zatem instrumentarium to pojawia się niemal w 64% taktów tej kompozycji. Oczywisty jest zatem doniosły udział perkusji w kształtowaniu narracji muzycznej dzieła. Z reguły instrumenty te nie występują w roli solowej, przeważnie są wtopione w fakturę orkiestrową *tutti*, biorąc aktywny udział w kształtowaniu napięć i budowaniu kulminacji lub (rzadziej) występują razem z wybranymi instrumentami z różnych grup. Przykładowo na początku segmentu E, oznaczonego przez kompozytorkę określeniem *misterioso*, krótkie motywy i pojedyncze nuty tom-tomów oraz *tremola* tam-tamów współistnieją z motywami powtarzanymi w dowolnym porządku przez fortepian oraz brzmieniem fagotu i melodią graną *espressivo* przez róg angielski. Nietypowe zestawienie instrumentów pojawia się również na początku segmentu G, który rozpoczynają prowadzące ze sobą „dialog” kotły, talerze oraz fagot (grające w dynamice *piano* lub *pianissimo*), później zaś dołącza trąbka (w dynamice *mezzopiano*, następnie *piano*). Solowe brzmienie instrumentu perkusyjnego zarezerwowała zatem kompozytorka tylko dla „mocnego” początku dzieła, eksponując w nim „puste” ćwierćnuty wielkiego bębna.

Sposób operowania instrumentarium perkusyjnym, a także użyte w *Rapsodzie II* środki wykonawcze innych grup instrumentów odzwierciedlają idee typowe dla sonoryzmu. Przedstawiciele tego nurtu na pierwszy plan wysunęli w muzyce poszukiwanie niekonwencjonalnych i oryginalnych brzmień. W swych utworach wykorzystywali nowatorskie sposoby artykulacji zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne, wprowadzali ponadto większe składy instrumentów perkusyjnych, a także oryginalne zestawienia instrumentów (włączając także instrumenty rzadko pojawiające się w orkiestrze lub quasi-instrumenty), chętnie stosowali takie środki jak *glissanda* i klastery. Do najważniejszych reprezentantów sonoryzmu w latach 60. należeli Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński, Witold Szalonek i Krystyna Moszumańska-Nazar. W pracy *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, stanowiącej ważną syntezę muzyki polskiej XX wieku, o nurcie sonorystycznym Jadwiga Paja-Stach pisze następująco:

Dla kompozytorów bardziej istotne stało się tworzenie oryginalnych walorów kolorystycznych pojedynczego brzmienia, niezależnego od kontekstu, niż konstruowanie zasad relacji pomiędzy dźwiękami (Paja-Stach 2009: 196).

O ważnym związku indywidualnego stylu Krystyny Moszumańskiej-Nazar z nurtem sonorystycznym pisze zaś Tomasz Sobaniec:

Wrażliwość na kolor brzmienia stała się charakterystycznym rysem nadającym kompozycjom Moszumańskiej-Nazar niepowtarzalny wyraz. Szczególnie intensywne eksperymenty brzmieniowe datują się na drugi okres twórczości kompozytorki (1959–1973), określane jako „eksperymentalno-sonorystyczny”. Oryginalna stylistyka uwidacznia się w perspektywie polskiej awangardy, dla której sonoryzm stał się znakiem i wyrazem poszukiwania odrębnej estetyki brzmieniowej (Sobaniec 2011: 82).

W *Rapsodzie II* cechą sonorystyczną są wspomniane nietypowe zestawienia instrumentów z różnych grup, ale także eksponowanie w orkiestrze ciekawych barw dźwięków perkusji. Kompozytorka wykorzystuje zarówno brzmienie jednego instrumentu perkusyjnego (lub instrumentów perkusyjnych jednego rodzaju), wtopione w fakturę orkiestrową (np. tom-tomy towarzyszące lirycznym motywom altówek, wiolonczel i kontrabasów w taktach 7–9 lub dźwięki dzwonów czy szybko powtarzane współbrzmienia marimbafonu w segmencie B), jak i operuje grupą wybranych instrumentów perkusyjnych, wzbogacając koloryt brzmieniowy orkiestry (np. wykorzystanie grających jednocześnie tempelbłoków, marimbafonu i czelesty w segmencie F). Niezwykle zróżnicowane w utworze są takie elementy jak metroritmika oraz artykulacja, wpływające na ogromne urozmaicenie kolorystyki. Już w pierwszych czterech taktach kompozycji zmiany metrum występują co takt i ta tendencja do zmienności metrum utrzymuje się w całym utworze. Bogactwo struktur rytmicznych przejawia się we wprowadzaniu m.in. różnych grup rytmicznych (triole, kwintole, sekstole, septymole), wykorzystaniu polirytmii i użyciu rytmów synkopowanych.

Kompozytorka wykorzystuje różne sposoby artykulacji w partii instrumentów perkusyjnych. Są to: *tremolo crescendo e decrescendo*, zwykle *tremolo*, bardzo szybkie, nieregularne *tremolo*, szybkie, nieregularne powtarzanie dźwięku, *glissando*, gra na werblu z wykorzystaniem miotełek, gra na tom-tomach z wykorzystaniem pałki z główką z miękkiego filcu oraz na marimbafonie *tremolo* klasterów na białych i czarnych klawiszach, *glissando* po białych klawiszach i *glissando* po czarnych klawiszach. Dla werbla artystka wpisuje zaś w partyturze następujące określenie wykonawcze: „uderzyć, następnie gęstym odbiciem przechodzić od środka do brzegu membrany” (Moszumańska-Nazar 1987: 3). W partiach instrumentów smyczkowych kompozytorka wykorzystuje także szereg ciekawych artykulacji: bardzo szybkie, nieregularne *tremolo*, *pizzicato*, *sul tasto* w partii skrzypiec, *glissando* skrzypiec, altówek i wiolonczel, *glissando* kontrabasów następujące bezpośrednio po artykulacji *pizzicato*, *glissando* połączone z bardzo szybkim, nieregularnym *tremolo*. Kompozytorka wprowadza ponadto inny, oryginalny sposób artykulacji: „na oznaczonej wysokości lekko rzucić smyczek” (ibidem). W partiach instrumentów dętych Krystyna Moszumańska-Nazar również stosuje bardzo urozmaicone sposoby wydobywania dźwięków: *glissando* puzonów, szybkie, nieregularne powtarzanie dźwięku (trąbki, rogi, flety, oboje, klarnety), *frullato* trąbek, bardzo szybkie, nieregularne *frullato* (klarnety, flety, trąbki).

W *Rapsodzie II* dominują brzmienia perkusji, instrumentów dętych oraz smyczkowych. Stosunkowo rzadko wykorzystuje kompozytorka fortepian oraz harfę. Jednak w dwunastotaktowym fragmencie, w którym pojawia się po raz pierwszy partia fortepianu (rozpoczynającym się w przedostatnim takcie segmentu D), wprowadzony jest środek typowo sonorystyczny: występujący w partii lewej ręki czteronutowy motyw szesnastkowy zawiera najniższe dźwięki skali fortepianu (powtarzane następnie w porządku dowolnym, z użyciem pedału). W partii prawej ręki motyw ten kontrapunktowany jest przez powtarzany pięciodźwiękowy motyw szesnastkowy, wykorzystujący niskie dźwięki, a następnie przez tryle na różnych dźwiękach z oktawy małej. Kompozytorka stosuje także bardzo szybkie, nieregularne *tremolo* w partii fortepianu, łącząc je z *tremolem* wykonywanym przez inne instrumenty (w segmencie I są to tempelbloki, w segmencie J marimbafon i czelesta, w segmencie K harfa), wprowadza

ponadto efekt *glissanda* w partii harfy (segment I). Monumentalny, wzniosły charakter *Rapsodu II* podkreśla zatem użyta obsada: wielka orkiestra symfoniczna z ogromnym udziałem perkusji, z ważną rolą instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, wzbogacona brzmieniem fortepianu i harfy. Kompozytorka przy tym łączy instrumenty z różnych grup, tworząc poligeniczną fakturę mieniącą się różnaitością barw instrumentalnych.

3. ZWIĄZKI *RAPSODU II* Z TRADYCYJĄ LITERACKĄ I MUZYCZNĄ

Twórczość kompozytorska Krystyny Moszumańskiej-Nazar jest bardzo zróżnicowana pod względem gatunkowym. Pisała zarówno muzykę symfoniczną, kameralną, na instrumenty solowe, jak i wokalnie-instrumentalną. Ważne znaczenie w jej dorobku kompozytorskim mają gatunki muzyczne, w których tytułach kompozytorka odwołuje się do gatunków literackich i malarskich lub zawiera aluzję do pojęć literackich. Są one reprezentowane w następujących utworach: *Cztery eseje*, *Interpretacje*, *Implikacje*, dwa *Rapsody*, trzy *Freski*, *Dwa dialogi*. Asocjacje z gatunkami literackimi widoczne są w muzyce Krystyny Moszumańskiej-Nazar przede wszystkim w ważnej dla jej indywidualnego stylu zasadzie epickiej narracji. Reprezentatywnym dziełem tego typu jest niewątpliwie *Rapsod II*, jeden z najważniejszych – obok *Bel canto*, *Madonn polskich* i *Koncertu na perkusję i orkiestrę* – utworów krakowskiej kompozytorki.

Słownik terminów literackich podaje następującą definicję gatunku rapsodu: „fragment większego poematu epickiego lub samodzielny utwór poetycki utrzymany w podniosłym stylu, sławiący znanego bohatera lub ważne wydarzenie” (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1976: 363–364). Znane jest także inne znaczenie tego słowa, oznaczające wędrownego recytatora wierszy w starożytnej Grecji. Instrumentalny *Rapsod II* Krystyny Moszumańskiej-Nazar to utwór nawiązujący jednak do starożytnego gatunku literackiego poprzez narracyjny, epicki aspekt muzyki oraz podniosły charakter dzieła. Kompozytorka w książce *Lwowskie geny osobowości twórczej* następująco objaśnia genezę tego utworu:

Rapsod II został w taki sposób nazwany, bo *Rapsod* napisany jako pierwszy w roku 1975 mi zaginął, a w tym następnym, skomponowanym w roku 1980, wykorzystałam pewne myśli z pierwszego. *Rapsod II* komponowałam w bardzo trudnym w historii Polski współczesnej okresie. Panowała wówczas atmosfera społecznego niezadowolenia, oczekiwania na coś, aura negatywna i wybuchowa. Ja uważam, że jednak to, co się dzieje dookoła nas – absolutnie świadomie lub częściowo podświadomie – w większym lub mniejszym wymiarze oddziałuje na kompozytora, tak jak na każdego człowieka, i to prowokuje jakiś rodzaj reakcji nawet wówczas, kiedy jej nie uzewnętrzniamy w naszym codziennym zachowaniu. A twórczość jest przecież kwintesencją naszego myślenia, odczuwania, przeżywania. To dlatego w roku 1980 tytuł *Rapsod II* uznałam za adekwatny względem tego i co mnie otaczało, i tego, co odczuwałam, i muzyki, którą skomponowałam. Jednak gdybym dzisiaj nadawała tej samej muzyce tytuł, nazwałabym ją *Lament*, bo teraz widzę bardziej wyraziście, że to był de facto lament nad tym, co się działo, i w pewnej mierze jest to lament nadal w pełni nieukoiony (Woźna-Stankiewicz 2007: 168).

Ważnym źródłem pozwalającym zrozumieć niezwykle dramatyczną ekspresję tego dzieła jest także inna wypowiedź Krystyny Moszumańskiej-Nazar:

To utwór o charakterze epickim, którego narracja oparta jest na rozwijaniu i przetwarzaniu materiału muzycznego, a następnie przechodzeniu do następnej myśli na zasadzie kontrastu. Najważniejszą kategorią wyrazową jest tragizm (cyt. za: Kasperek 2004: 83).

Na podstawie zacytowanych wypowiedzi kompozytorki można wysnuć wniosek, iż *Rapsod II* zawiera trzy cechy typowe dla reprezentowanego przezeń gatunku: charakter epicki, podniosły styl (związany z kategorią wyrazową tragizmu) oraz „opiewanie” ważnych wydarzeń z historii narodu za pomocą środków muzycznych, w sposób aluzyjny i niedosłowny. Ważne znaczenie w kształtowaniu utworu ma więc zasada narracji. Aspekt narracyjności muzyki jest ważną częścią badań dwudziestowiecznej muzykologii, podejmuje go m.in. fiński muzykolog Eero Tarasti, autor pracy *A Theory of Musical Semiotics*. W *Rapsodzie II* Krystyny Moszumańskiej-Nazar pojawia się narracja muzyczna nawiązująca do kształtowania dzieła epickiego – rapsodu, typ narracji zbliża się zatem do podniosłej opowieści opiewającej ważne wydarzenia historyczne. Podniosły styl kompozytorka osiąga za pomocą mistrzowskiego operowania składem wielkiej orkiestry symfonicznej i wprowadzania dramatycznych kulminacji *tutti*. Przykładem może być segment B, w którym kompozytorka buduje kulminację wyrazową, wychodząc od operowania mniejszym składem orkiestry (trzy fagoty, dwa rogi, altówki, wiolonczele i kontrabasy), stopniowo zwiększając obsadę oraz dynamikę (od *mezzo piano* i *mezzo forte* na początku segmentu do *forte* w jego zakończeniu) i zagęszczając fakturę poprzez zastosowanie *frullata* i bardzo szybkiego, nieregularnego powtarzania dźwięku w partiach instrumentów dętych (szybkie repetycje dźwięków pod koniec kulminacji wykonywane są także na marimbafonie). Efekt dramatyzmu osiągnięty przez kompozytorkę potęgowany jest przez pauzę generalną, która oddziela segment B od segmentu C. Także zestawienie potężnego brzmienia orkiestry *tutti* w dynamice *forte* z segmentem C utrzymanym w dynamice *pianissimo*, oznaczonym określeniem *tranquillo poco a poco*, uwypukla podniosły styl zakończenia poprzedniego fragmentu. Podobny rodzaj kontrastu wyrazowego osiąga Krystyna Moszumańska-Nazar w *Rapsodzie II* kilkakrotnie. Kompozytorka wprowadza również „rozedrganą” kulminację w końcówce odcinka D. Dynamika wzrasta od *mezzo piano* do *forte*, wprowadzone są *glissanda* marimbafonu (na przemian po białych i po czarnych klawiszach) oraz *glissanda* instrumentów smyczkowych (w partii pierwszych skrzypiec oraz częściowo drugich skrzypiec połączone z *tremolem*). W zakończeniu segmentu dynamika jest ściszona do *mezzo forte* i następnie *piano* oraz *pianissimo*. Kompozytorka wprowadza wówczas ciekawe zestawienia barw dźwiękowych: *frullata* instrumentów dętych, *tremolo crescendo e decrescendo* tam-tamu oraz ciemne „tło” osiągnięte na fortepianie przez grę na niskich – w tym też najniższych – dźwiękach tego instrumentu. Następujący później odcinek E (*misterioso*) rozpoczyna liryczne solo rożka angielskiego z towarzyszeniem fagotu, perkusji (tom-tomy i tam-tam), fortepianu, wiolonczeli i kontrabasów. Podobnie kulminacja *tutti* w zakończeniu odcinka F (tym razem do końca odcinka utrzymana w dynamice *forte*, z dramatyczną melodią graną przez puzony) kontrastuje z początkiem segmentu G (solo fagotu, do którego niebawem dołącza trąbka, na tle brzmień kotłów i talerzy, w dynamice *pianissimo*). Również

zakończenie segmentu H, w dynamice *forte*, z intrygującym brzmieniem pięciu identycznych akordów w partiach fortepianu, harfy i instrumentów perkusyjnych, na tle dłuższego współbrzmienia granego przez altówki, trąbki i rogi, kontrastuje ze spokojniejszym początkiem segmentu I (w dynamice *mezzo forte*, o obsadzie ograniczonej do obojów, klarnetów, trąbek, altówek, wiolonczel i kontrabasów, rozpoczętego w wolniejszym tempie). Najważniejsza zaś i najdłuższa z wszystkich kulminacji, która stanowi jednocześnie punkt kulminacyjny całego utworu, występuje w ostatnich segmentach J i K. Od początku wprowadzone jest – stopniowo zagęszczane do niemal wszystkich użytych przez kompozytorkę w dziele instrumentów – *tutti* orkiestry. Pojawia się bardzo szybkie, nieregularne *tremolo* (werbel z tłumikiem, tempelblok) oraz *frullato* w instrumentach dętych. Kompozytorka zagęszcza zjawiska rytmiczne poprzez wprowadzenie polirytmii – np. sekstole zestawiane z kwintolami w instrumentach smyczkowych czy szybkie, nieregularne powtarzanie dźwięków (trąbki, rogi), współbrzmienie m.in. z sekstolami (instrumenty dęte, drugie skrzypce, altówki) oraz z trylami w partii fletu, fagotu, pierwszych skrzypiec i wiolonczel, a także bardzo szybkim, nieregularnym *tremolo* w partii kontrabasów. Dynamika *fortissimo* wprowadzona pod koniec segmentu J utrzymywana jest przez cały segment K, wzrastając w zakończeniu do *fortissimo possibile* (i dopiero w dwóch ostatnich taktach ściszona jest do *pianissimo*, a następnie wprowadzone jest *diminuendo* aż do zaniku dźwięku). Odcinek K konstruuje kompozytorka poprzez operowanie pionami akordowymi *tutti* (wzbogacanymi „wojskowymi”, akcentowanymi odgłosami werbla). Podniosłość nastroju potęguje tu użyte określenie wyrazowe *severamente*. Dziesięć potężnych, identycznych akordów *tutti fortissimo* pojawiających się w czwartym takcie przed zakończeniem utworu (powtórzonych jeszcze dwukrotnie przez instrumenty dęte i smyczkowe – z drobną zmianą w partii wiolonczel – w kolejnym takcie, ale już ze zróżnicowanym akompaniamentem perkusji i fortepianu), to nawiązanie do czterestu „złowrogich” uderzeń wielkiego bębna na początku dzieła, spotęgowanych w jego zakończeniu do symbolu jakby okrzyku, protestu. Formę utworu, wynikającą z wielkich kulminacji, podzielić można na cztery fazy: faza pierwsza, obejmująca początkowe dwadzieścia taktów, segmenty A i B; faza druga, obejmująca segmenty C, D, E i F; faza trzecia, do której należą segmenty G i H oraz faza czwarta: segmenty I, J i K. Dodatkowym kryterium wyróżnienia trzeciej fazy było występujące w niej przyspieszenie tempa do $\downarrow = 88$ (segment G) i $\downarrow = 92$ (segment H).

Rapsod II to utwór nawiązujący także do tradycji rapsodii jako utworu instrumentalnego, szczególnie popularnego w muzyce XIX i w pierwszej połowie XX wieku (wśród najsłynniejszych dzieł tego gatunku wymienić można m.in. *Rapsodie węgierskie* F. Liszta, *Rapsodie* J. Brahmsa, *Rapsodię hiszpańską* M. Ravela, *Rapsodię litewską* M. Karłowicza, *Rapsodię na temat Paganiniego* S. Rachmaninowa czy *Błękitną rapsodię* G. Gershwin). Kompozytorka, pisząc utwór stosunkowo długi, na wielką orkiestrę symfoniczną, zawarła w nim typowe dla gatunku rapsodii struktury tematyczne. Wykonanie tych struktur, zbliżonych w swym charakterze do tematów muzycznych, chętnie powierza solowym instrumentom dętym. Przykładem może być melodia wykonywana przez pierwszy fagot na początku segmentu B czy quasi-temat powierzony rożkowi angielskiemu na początku segmentu E. O możliwości interpretacji tej ostatniej struktury jako tematu muzycznego może świadczyć wpisane przy niej określenie wykonawcze kompozytorki: *espressivo*, cały zaś fragment oznaczony został jako *misterioso*. Śpiewność tej melodii (mimo silnej chromatyzacji) podkreśla dominujący

w niej ruch sekundowy. Oryginalnym motywem złożonym z dwóch trytonów rozpoczyna się zaś wyrazista melodia trąbki w segmencie G.

Małgorzata Janicka-Słysz w haśle poświęconym Moszumańskiej-Nazar w słowniku *Kompozytorzy polscy 1918–2000* pisze o dziełach z trzeciej fazy twórczości kompozytorki, do których należy także *Rapsod II*: „W utworach z fazy syntetyzującej zrehabilitowana została jakość melodii” (Janicka-Słysz 2005: 643). Krystyna Moszumańska-Nazar następująco zaś podsumowuje syntezę kantylenowej melodii ze środkami sonorystycznymi, dokonaną w dziełach z trzeciego etapu twórczości:

W ostatnich latach sama sonorystyka przestała być dla mnie wystarczająca. Zaczęłam odczuwać brak melosu jako tworzywa. Toteż w *II Kwartecie smyczkowym*, pieśniach, *Sinfonietcie* na orkiestrę smyczkową czy w *Rapsodzie II* wprowadziłam i ten element, i dokonałam niejako syntezy środków przeze mnie stosowanych. W wyżej wymienionych utworach operuję kantyleną oraz dwoma rodzajami struktur brzmieniowych: różnymi wielodźwiękowymi współbrzmieniami wertykalnymi, precyzyjnie urytmizowanymi i płaszczyznami, i obszarami brzmieniowymi, uzyskanymi z szybkiego ruchu dźwięków, najczęściej w pochodach sekundowych. Te trzy komponenty pozostają w różnych relacjach między sobą, tworząc narrację utworu (Moszumańska-Nazar 2004: 151).

4. *RAPSOD II* NA TLE NURTU TWÓRCZOŚCI ZAANGAŻOWANEJ W MUZYCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

Związek *Rapsodu II* z wydarzeniami historycznymi nie jest oczywiście dosłowny, gdyż jest to utwór czysto instrumentalny, ale silne napięcie dramatyczne, podsycane w tej kompozycji ustawicznymi kulminacjami wyrazowymi, nie pozostawia wątpliwości, iż związek dzieła z ważnymi, w tym także tragicznymi wydarzeniami z czasów jego powstania jest czytelny. Rok 1980, niezwykle ważny w historii Polski ze względu na powstanie NSZZ „Solidarność” i podpisanie porozumień sierpniowych (poprzedzonych wyrazami niezadowolonia społecznego w postaci masowych strajków w lipcu i sierpniu), przyniósł także tak tragiczne i dramatyczne wydarzenia jak samospalenie się Walentego Badyłaka przy studziencie (obecnie jego imienia) na Rynku Głównym w Krakowie w akcie protestu – jak głosi napis na kamiennej tablicy przy studziencie – „przeciw zмовie milczenia wokół zbrodni katyńskiej, demoralizacji młodzieży i zniszczeniu rzemiosła” i katastrofa samolotu na Okęciu, wśród której ofiarą była piosenkarka Anna Jantar. To także niezwykle ważny rok dla kultury polskiej – literacką Nagrodę Nobla otrzymał wówczas Czesław Miłosz.

Krystyna Moszumańska-Nazar wspomina, iż istniał podtytuł *Rapsodu II*:

Ani w programie koncertów, ani w partyturze nie podaję podtytułu *Rapsodu II*, mimo że na mój prywatny użytek istniał on już wówczas, kiedy utwór komponowałam: *Rapsod naszych czasów* (Woźna-Stankiewicz 2007: 174).

Wypowiedź kompozytorki może być potwierdzeniem związku ekspresji dzieła ze współczesnymi wydarzeniami. Atmosfera tamtych przełomowych i także niespokojnych dni w historii Polski odzwierciedlona jest niewątpliwie w dramatycznym wyrazie *Rapsodu II*.

Interesującą interpretację tego dzieła przedstawiła Aleksandra Brejza w poświęconej mu pracy magisterskiej. Jak pisze kompozytorka, autorka pracy:

(...) skojarzyła charakter, natężenie emocjonalne mojej muzyki z roku 1980 z dramatyczną treścią wiersza Kazimierza Wierzyńskiego pt. *Krzyże i miecze*. Ja przedtem takich skojarzeń nie miałam, ale nie mogę zaprzeczyć, aby pewna analogia stanów emocjonalnych między tą poezją i moją muzyką nie zachodziła (Woźna-Stankiewicz 2007; 174).

Krystyna Moszumańska-Nazar wskazuje także na związek dzieła z gatunkiem lamentu. Gatunek ten, którego tradycję ustalił Claudio Monteverdi w słynnym *Lamencie Ariadny*, cechuje wyraz rozpacz, smutku. Kategorie wyrazowe takie jak smutek, żal widoczne są w pewnych aspektach dzieła, szczególnie we fragmentach utrzymanych w dynamice *piano* lub *mezzo piano*, o spokojnym charakterze (np. takty 6–12 lub początek segmentu E), jednak wydaje się, że na pierwszy plan w utworze wysuwa się dominująca kategoria dramatyzmu, bardziej typowa dla idiomu stylistycznego kompozytorki, wyrażająca w tym dziele zapewne historyczny sprzeciw i protest społeczny. Kompozytorka osiąga wyraz dramatyzmu za pomocą rozmaitych środków, do najważniejszych z nich należy ciąg dramatycznych kulminacji w utworze, po których następują odcinki o spokojnym, stonowanym wyrazie.

Mieczysław Tomaszewski w pracy *Interpretacja integralna dzieła muzycznego* zwraca uwagę na kwestię twórczości zaangażowanej w muzyce polskiej lat 1944–1994, wyróżniając osiem faz sytuacji zewnętrznej, przez które przechodziła muzyka polska od roku 1944 do końca XX stulecia. *Rapsod II* Krystyny Moszumańskiej-Nazar usytuowany zostałby zatem w fazie szóstej (1976–1981), określonej jako „faza narastania oporu (KOR) i wybuchu Solidarności” (Tomaszewski 2000: 147). W fazie tej – jak zaznacza autor – „objawia się neotonalność, neoromantyzm i nowy humanizm (Stalowa Wola, Baranów)” (Tomaszewski 2000: 148). W latach 1976–1981 z inicjatywy Mieczysława Tomaszewskiego w Baranowie Sandomierskim odbywały się „Spotkania Muzyczne”. Uczestniczyli w nich kompozytorzy, muzykolodzy, filozofowie i literaci. Wśród kompozytorów – uczestników „Spotkań Muzycznych” – była Krystyna Moszumańska-Nazar, w której twórczości istnieje związek z humanistyczną tradycją polskiej i ogólnoswiatowej literatury i kultury, widoczny w takich utworach wokalnie-instrumentalnych jak *Pieśń nad pieśniami* do słów biblijnych w przekładzie Romana Brandstaettera, *Wyzwanie* do słów Dylana Thomasa w przekładzie Stanisława Barańczaka, *Madonny polskie* do słów Jerzego Harasymowicza i *Sitowie* do słów Juliana Tuwima. W *Autorefleksji kompozytorskiej* Krystyna Moszumańska-Nazar wśród czterech inspiracji twórczych wymienia także inspirację innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza literaturą i poezją (Moszumańska-Nazar 2004: 153). W tym kontekście *Rapsod II* można także rozpatrywać jako dzieło nawiązujące zarówno do tradycji dawnego, antycznego gatunku, jak i niosące współczesne, humanistyczne przesłanie poprzez muzyczne odzwierciedlenie dramatycznego okresu w najnowszej historii Polski. Wpisuje się ono niewątpliwie w nurt twórczości zaangażowanej. Mieczysław Tomaszewski, pisząc o twórczości zaangażowanej pozytywnie w muzyce polskiej lat 1944–1994, wyróżnia kilka jej odmian, w tym „twórczość autentyczną”, którą autor charakteryzuje jako „osobisty i szczery, spontaniczny hołd oddany wartości prawdziwej, niekwestionowanej: Bogu, ojczyźnie, wzniosłej idei, rzeczywistej bohaterkiej postaci, i to oddany dla niej samej (nie we własnym interesie)” (Tomaszewski 2000: 142).

Jako przykłady takiej twórczości autor wymienia *Beatus Vir* Henryka Mikołaja Góreckiego, *Credo* Krzysztofa Pendereckiego i twórczość sakralną Andrzeja Nikodemowicza (ibidem). Także w *Rapsodzie II* odnajdujemy szczerą, osobistą wypowiedź muzyczną kompozytorki, refleksję na temat trudnych, przełomowych czasów w najnowszej historii Polski. Okres powstania tego utworu to jednocześnie lata, w których Krystyna Moszumańska-Nazar pełniła ważne funkcje w Akademii Muzycznej w Krakowie: kierownika Katedry Kompozycji (1974–1975), dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (1975–1978), prorektora ds. młodzieży (1978–1981), prorektora ds. rozwoju kadry i uczelni (1981–1987) oraz rektora (1987–1993). O tym, jak trudne były to czasy dla środowiska akademickiego, pisze następująco Eugeniusz Knapik, przywołując także słowa kompozytorki:

Swoje funkcje pełniła w czasach niełatwych dla szkolnictwa wyższego, w czasie największych napięć występujących w środowisku studenckim w latach 1980/81 – i w okresie stanu wojennego. Wspomina je tak: „Były to czasy sekretarzy POP, pułkowników i nieustannej targaniny z nimi. Z wojskowymi nigdy nie umiałam rozmawiać, koniecznie chcieli zamienić uczelnię artystyczną na poligon. Nawzajem działaliśmy sobie na nerwy. Toczyła się cicha, nieustanna walka, aby się nie dać. Miałam za sobą całe nasze środowisko akademickie i młodzież”. Z walki tej uczelnia wyszła obronną ręką, wzmocniona i przygotowana do przemian 1989 roku, a także do wyzwań, jakie niesie z sobą wolny rynek usług edukacyjnych (Knapik 2007: 22–23).

Niespokojna atmosfera panująca w tamtych dniach na krakowskiej uczelni mogła zapewne wywrzeć wpływ na dramatyczną ekspresję powstałego w 1980 roku jednego z najważniejszych dzieł kompozytorki, *Rapsodu II*. Ze względu na dramatyczny, podniosły nastrój, utwór ten może być odczytywany jako dzieło o charakterze patriotycznym.

Podsumowując, aby określić znaczenie twórczości kompozytorki w polskiej i europejskiej kulturze muzycznej, podkreślić należy wskazaną przez Ewę Mizerską-Golonek wszechstronność jej osobowości artystycznej. Autorka pisze, iż:

Krystynę Moszumańską-Nazar najkrócej można określić jako twórcę wszechstronnego i zarazem poszukującego. Twórcę o wewnętrznym niepokoju, który prowokuje do penetracji coraz to nowych obszarów sztuki dźwiękowej i zdobywania nowych doświadczeń (Mizerska-Golonek 1996: 183).

Krystyna Moszumańska-Nazar odkrywała całkowicie nowe światy brzmieniowe w swej muzyce na perkusję i z udziałem perkusji, wzbogacając także współczesny repertuar muzyki symfonicznej o dzieła, w których perkusja na równi z innymi grupami instrumentów orkiestrowych współdziałała w kształtowaniu materii dźwiękowej. Była jedną z najważniejszych postaci polskiej awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku i – obok Grażyny Bacewicz – jedną z najwybitniejszych polskich kompozytorek.

BIBLIOGRAFIA

Brejza, Aleksandra. 1988. „*Rapsod II*” Krystyny Moszumańskiej-Nazar (praca magisterska), Akademia Muzyczna, Bydgoszcz.

- Głowiński, Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński (red.). 1976. *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Ossolineum.
- Janicka-Słysz, Małgorzata. 2005. *Moszumańska-Nazar*, w: Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Tom II. Biogramy*, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, s. 641–644.
- Kasperek, Katarzyna. 2004. *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Knapik, Eugeniusz. 2007. *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Profesor Krystynie Moszumańskiej-Nazar tytułu Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, w: Magdalena Długosz i Ewa Mizerska-Golonek (red.), *Profesor Krystyna Moszumańska-Nazar. Doktor Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, wydawnictwo okolicznościowe, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 19–28.
- Kotoński, Włodzimierz. 1981. *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, wydanie drugie poprawione i rozszerzone, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Meyer, Krzysztof. 2007. *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Profesor Krystynie Moszumańskiej-Nazar tytułu Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, w: Magdalena Długosz i Ewa Mizerska-Golonek (red.), *Profesor Krystyna Moszumańska-Nazar. Doktor Honoris Causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, wydawnictwo okolicznościowe, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 29–39.
- Mizerska-Golonek, Ewa. 1996. *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo*, w: Krzysztof Droba, Teresa Malecka i Krzysztof Szwałgier (red.), *Muzyka polska 1945–1995*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 183–198.
- Moszumańska-Nazar, Krystyna. 1987. „*II Rapsod*” na wielką orkiestrę symfoniczną. „*2nd Rhapsody*” for grand symphony orchestra. *Partytura. Score*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Moszumańska-Nazar, Krystyna. 2004. *Autorefleksja kompozytorska*, w: Katarzyna Kasperek (red.), *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 149–153.
- Moszumańska-Nazar, Krystyna. 2004. *O roli perkusji i traktowaniu jej w moich utworach*, w: Katarzyna Kasperek (red.), *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 154–156.
- Moszumańska-Nazar, Krystyna. 2004. *Szkic biograficzny*, w: Katarzyna Kasperek (red.), *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, s. 143–148.
- Paja-Stach, Jadwiga. 2009. *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków: Musica Iagellonica.
- Penderecki, Krzysztof. 2007. *Laudacja* (z okazji nadania Krystynie Moszumańskiej-Nazar tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie), w: Małgorzata Woźna-Stankiewicz (red.), *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków: Musica Iagellonica, s. 237–239.
- Sobaniec, Tomasz. 2011. *Perkusja znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Tomaszewski, Mieczysław. 2000. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.

Woźna-Stankiewicz, Małgorzata. 2007. *Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar*, Kraków: Musica Iagellonica.

MUSIC AT THE TIME OF BREAKTHROUGH. KRYSZYNA MOSZUMAŃSKA-NAZAR'S *RAPSOD II* (1980)

Krystyna Moszumańska Nazar's *Rapsod II* for orchestra grows out of tradition of sonoristic movement. The composer connects instruments from different groups in an original way and uses different types of articulation for percussion, string and wind instruments. In this piece she also refers to the ancient genre by narrative, epic aspect of music and solemn character of the work. A grand style is achieved by placing dramatic *tutti* culminations. *Rapsod II* was composed in the year 1980, which was extremely important in Polish history, because of the rise of Solidarity and the signing of the August Agreements (preceded by social discontent expressed in the form of mass strikes). The atmosphere of those landmark days is reflected in the dramatic expression of the work. Mieczysław Tomaszewski distinguishes eight phases of the external context, which were reflected in Polish music between 1944 and the end of the twentieth century. *Rapsod II* could thus be located in the sixth phase (1976–1981), defined by the author as „phase of accumulation of resistance (KOR) and the outbreak of the Solidarity”. The composer also refers in this work to the tradition of rhapsody as an instrumental work by introducing thematic structures typical of this genre.

Key words: sonoristic movement, percussion, rhapsody (literary genre), rhapsody (musical genre), socially engaged creative activity