



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.  
Formy i funkcje muzyki użytkowej**



Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.**  
**Formy i funkcje muzyki użytkowej**

pod redakcją  
Aleksandry Kłaput-Wiśniewskiej i Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej

Bydgoszcz 2023

Recenzja wydawnicza  
dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN

Redakcja  
Aleksandra Kłaput-Wiśniewska  
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

ISBN 978-83-61262-19-0

Wydawnictwo Akademii Muzycznej  
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
SAGITTARIA  
poz. 123, e-book

Skład:  
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.  
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72  
tel./fax 52 348 62 50  
[www.tekst.com.pl](http://www.tekst.com.pl), e-mail: [info@tekst.com.pl](mailto:info@tekst.com.pl)

## *Spis treści*

Wprowadzenie .....	9
--------------------	---

### **PERSPEKTYWA ESTETYCZNA I METODOLOGICZNA**

#### **Izabela Zymer**

„W służbie wychowania i podniesienia społeczeństwa” – zadania pieśni masowej w ujęciu Zofii Lissy .....	13
”In the service of education and the society’s improvement”. Zofia Lissa’s concept of the role of mass song .....	25

#### **Izabela Zymer**

Wkład Zofii Lissy w badania rozwoju muzykalności dzieci jako źródło inspiracji dla twórców muzyki i metodologii wychowania muzycznego .....	27
Zofia Lissa’s contributions to the study of children’s musical development as a source of inspiration for composers and musical education methodologists .....	42

### **FORMY MUZYKI UŻYTKOWEJ**

#### **Blake Parham**

Functional music and personal identity: A journey of émigré composers .....	45
Muzyka użytkowa i tożsamość kompozytorów: przypadek twórców emigracyjnych .....	60

#### **Barbara Mielcarek-Krzyżanowska**

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia .....	63
Zygmunt Mycielski – musical marginalia .....	85

#### **Elżbieta Szczurko**

Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa .....	87
Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss .....	106

#### **Aleksandra Kłaput-Wiśniewska**

<i>Na falach Brdy</i> . Piosenki o Bydgoszczy .....	109
<i>On the waves of the Brda River</i> . Songs about Bydgoszcz .....	130

## W SŁUŻBIE RELIGII

### Mariusz Urban

- Problematyka „użytkowości” katolickiej muzyki liturgicznej  
w perspektywie twórczości kompozytorów przełomu XVIII  
i XIX stulecia ..... 133
- The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective  
of the works of composers at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries ..... 146

### Marcin Simela

- Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego.  
*Polskie Orgelbüchlein?* ..... 147
- The Year in Sacred Song* Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish *Orgelbüchlein?* ..... 158

## MUZYKA W FILMIE

### Małgorzata Lisecka

- „Bash Your Brains In”: o funkcji muzyki awangardowej w budowaniu  
pozawerbalnej narracji strachu. Przypadek *Lśnienia* Stanleya Kubricka ..... 161
- “Bash your brains in”: On the function of avant-garde music in constructing  
a non-verbal narrative of fear. The case of *The Shining* by Stanley Kubrick ..... 176

### Laurentju Beldean

- Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez *soundtrack*:  
analiza na przykładzie wybranych scen z *Interstellar* (Christopher Nolan  
– Hans Zimmer) ..... 177
- Building with soundtrack audio-visual space in the movie: Analysis on example  
of selected scenes of *Interstellar* (Christopher Nolan – Hans Zimmer) ..... 187

## MUZYKA DLA DZIECI

### Aleksandra Bilińska-Słomkowska

- Muzyka dla dzieci w twórczości kompozytorek polskich.  
Wybrane przykłady z lat 1945–2020 ..... 191
- Music for children by Polish women composers. Selected examples from  
1945–2020 ..... 209

### Karolina Niebrzegowska

- 20 Piosenek dla dzieci* na głos z fortepianem Stefana Behra.  
Aspekty interpretacyjno-wykonawcze w wybranych utworach wokalnych  
zapomnianego kompozytora ..... 211
- 20 Songs for children* for voice and piano by Stefan Behr. Interpretation  
and performance aspects in selected vocal works by the forgotten composer ..... 217

**Olena Berehova**

- Między bajką a rzeczywistością: świat dzieciństwa w balecie Iryny Gould  
*Sekretne życie lalek* ..... 219  
 Between fairy tale and reality: The world of childhood in Iryna Gould's  
 ballet *The Secret Life of Dolls* ..... 227

**Anna Kierkosz**

- Muzyka współczesna – muzyka tworzona *dla* dzieci czy *z* dziećmi?  
 Rola i potencjał muzyki współczesnej oraz postawy kompozytorów  
 w kontekście rozwoju i kształtowania percepcji, potrzeb artystycznych  
 i kreatywności małego dziecka ..... 229  
 Contemporary music – music created *for* children or *with* children?  
 The role and potential of contemporary music and the attitudes of composers  
 in the context of developing and shaping the perception, artistic needs  
 and creativity of a young child ..... 254

**Elżbieta Szczurko**

- Środki ilustracji muzycznej w *Cyrku Giuseppe* na recytatora i orkiestrę  
 Piotra Mossa ..... 255  
 Means of musical illustration in *Giuseppe's Circus* for reciter and orchestra  
 by Piotr Moss ..... 277

**Robert Kaczorowski**

- Zaśnij dziecię już...* Trzy kołysanki gdańskiego kompozytora Stanisława  
 Kwiatkowskiego w kontekście wybranych zagadnień muzycznych  
 i interpretacyjnych ..... 279  
*Fall asleep now, child...* Three lullabies by the Gdańsk composer Stanisław  
 Kwiatkowski in the context of selected musical and interpretative issues ..... 289

**Aleksandra Kłaput-Wiśniewska**

- Koncert wiolonczelowy* i *Symfonia Czasu* Marcina Gumieli  
 – sztuka i dydaktyka ..... 291  
*Cello Concerto* and *Symphony of Time* by Marcin Gumiela – art and teaching ..... 312

**Alicja Atlak**

- „Pomelodiowy koktajl dźwięków” – o twórczości dla dzieci Anny Weber ..... 313  
 „Pomelodic cocktail of sounds” – about Anna Weber's work for children ..... 333

**AUTOREFLEKSJA KOMPOZYTORSKA****Michał Zieliński**

- Impresje* na głosy i smyczki – klasyka w krzywym zwierciadle ..... 337  
*Impressions* for voices and strings – classics in a distorting mirror ..... 349

**Michał Zieliński**

- Sonatina na fortepian* – kompozytorska autorefleksja ..... 351  
*Sonatina for piano* – composer's self-reflection ..... 361

**Marcin Kopczyński**

Utwory dla młodych wykonawców na 4 ręce – kompozytorska autorefleksja (komunikat) .....	363
Compositions for young performers for 4 hands – composer’s self-reflection (contribution) .....	373

**Aleksandra Brejza**

Moje piosenki dla dzieci w podręczniku <i>120 lekcji muzyki w klasach 1–3</i> Krystyny Stasińskiej – autorefleksja kompozytorska .....	375
My songs for children in the textbook <i>120 music lessons in grades 1–3</i> by Krystyna Stasińska – composer’s self-reflection .....	395



## WPROWADZENIE

W 1948 roku, przemawiając podczas Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski wypowiedział następujące słowa: „Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać autora. [...] Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. [...] podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy”. Choć odnosiły się one do pieśni masowych, których popularyzacja stała się u schyłku lat czterdziestych XX wieku jednym z elementów polityki kulturalnej państwa, można przenieść je także na inne zakresy twórczości. Poruszone przez Mycielskiego kwestie dotyczą bowiem problemów etycznych – poczucia obowiązku wobec talentu potraktowanego w kategoriach „dobra powierzonego” oraz przekazywania artystycznej prawdy, zagadnień, o których wypowiadał się także Witold Lutosławski.

Przywołany passus stał się mottem obrad dwóch międzynarodowych konferencji zorganizowanych przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw działającą przy Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego („Kompozytorzy a muzyka użytkowa” – 2022 oraz „Muzyka dla dzieci” – 2023). Jednocześnie okazał się na tyle pojemny, by pomieścić szereg zagadnień poruszanych przez autorów tekstów zamieszczonych w niniejszej e-publicacji *„Muzyka ma różne przeznaczenia”. Formy i funkcje muzyki użytkowej*, co doceniła także recenzentka tomu, dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN, która pozytywnie odniosła się do zebrania materiałów z obu konferencji i zaprezentowania ich w ramach sześciu segmentów: 1. Perspektywa estetyczna i metodologiczna, 2. Formy muzyki użytkowej, 3. W służbie religii, 4. Muzyka w filmie, 5. Muzyka dla dzieci. 6. Autorefleksja kompozytorska.

Niechaj rekomendacją do lektury tej wieloautorskiej monografii stanie się fragment recenzji: „Składające się na publikację teksty przynoszą wiele nowych informacji i interpretacji, znacząco wzbogacając dotychczasowy stan wiedzy na temat obecności muzyki użytkowej w twórczości kompozytorskiej oraz jej

rozmaitych funkcji i form. [...] [P]ublikacja będzie niezwykle cennym kompendium wiedzy na temat muzyki użytkowej, z punktem ciężkości położonym na wiek XX i czasy obecne [...] [A]utorzy podejmują tematy dotąd nieobecne w literaturze muzykologicznej lub słabo rozpoznane, także dlatego, że muzyka użytkowa niejako z założenia traktowana jest trochę po macoszemu, pozostając na uboczu głównych nurtów badawczych (podobnie sami kompozytorzy traktują ją zazwyczaj na uboczu twórczości autonomicznej)”.

Oddające w ręce Czytelników niniejszy zbiór tekstów teoretyków muzyki, muzykologów, animatorów kultury i kompozytorów jesteśmy przekonane, że tak odmienne perspektywy badawcze nie tylko odsłaniają różne aspekty funkcjonowania muzyki użytkowej ale też mogą stać się impulsem do podejmowania dalszych badań nad tym niezwykle szerokim obszarem działalności artystycznej.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska  
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska



**FORMY  
MUZYKI  
UŻYTKOWEJ**







*Elżbieta Szczurko*

AKADEMIA MUZYCZNA IMIENIA FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY

e-mail: eszczurko@poczta.onet.pl  
ORCID: 0000-0001-6748-7990

## ***Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa***

■ s ł o w a k l u c z o w e : Piotr Moss, muzyka polska XX i XXI wieku,  
muzyka użytkowa

Twórczość Piotra Mossa, jednego z czołowych polskich kompozytorów XX i XXI wieku, zwraca uwagę obfitością dzieł oraz różnorodnością form i gatunków muzycznych. Artysta, świętujący w 2019 roku pięćdziesięciolecie pracy twórczej, jest autorem zarówno muzyki autonomicznej, jak i określanej mianem „użytkowa”. W jego tece kompozytorskiej znajdujemy zatem liczne dzieła orkiestrowe, kameralne, solowe, oratoryjne, operowe i chóralne, a także muzykę do teatru, filmu, słuchowisk radiowych, piosenki literackie czy opracowania muzyki ludowej. Kompozytor przyznaje, że odczuwa potrzebę wypowiedzania się w różnych gatunkach<sup>1</sup>.

Analiza dzieł pozwala stwierdzić, że Moss jest twórcą otwartym na nowoczesne techniki, a jednocześnie koncentruje swe wysiłki na znalezieniu „dobrego kontaktu z odbiorcami swojej sztuki”<sup>2</sup>. Nowoczesność języka brzmieniowego nie wyklucza u niego sięgania do tradycji, niejednokrotnie w postaci

<sup>1</sup> *Zapiski ze współczesności*, audycja radiowa z udziałem Piotra Mossa, <https://ninateka.pl/audio/piotr-moss-zapiski-ze-wspolczesnosci-5-5>, dostęp: 15.10.2021.

<sup>2</sup> Kinga Krzymowska-Szacoń, *Piotr Moss*, w: *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)*, red. Marlena Wiczorek, MeaKultura, Gliwice 2018, s. 249–250.

cytatów i aluzji. Choć niektórzy przypisują mu kontynuację tradycji neoklasycyzmu<sup>3</sup>, kompozytor dostrzega owe cechy jedynie w swej dbałości o „czystość faktury” i „precyzję”, siebie zaś postrzega jako „neoromantyka”<sup>4</sup>. Tworzy muzykę „wypełnioną ekspresyjną narracją”, niekiedy naznaczoną „humorem”<sup>5</sup>, kiedy indziej swoistą nutą nostalgii, na co wskazują m.in. użyte w tytułach dzieł słowa: „nostalgies”, „*élégiaque*”, „*mélancolies*”, „*sentimentale*”, „przemijanie”. Swój artystyczny rodowód kompozytor wywodzi bardziej z literatury, poezji i teatru, niż z samej muzyki. To zapewne sprawia, że w jego dziełach wyczuwalna jest „narracyjność”. Nie jest to muzyka „czysta”, ale „opowiadająca”, „związana z jakąś bardziej lub mniej semantyczną treścią”<sup>6</sup>.

Zapytany o różnorodność stosowanych technik kompozytorskich, Piotr Moss odpowiedział:

To wynika prawdopodobnie z tego, że tę różność technik wykorzystywałem w twórczości dla teatru. Potrafię pisać jazz, piosenki literackie i przebojowe – należę jeszcze do tej starszej generacji, która tworzyła różne gatunki muzyki. Teraz większość kompozytorów specjalizuje się w określonych gatunkach. Może wynika to z faktu, że są środowiska zamknięte – jedni tworzą dla potrzeb filmu czy teatru, a inni piszą coś innego<sup>7</sup>.

### Lata młodości w Toruniu

Zainteresowanie Piotra Mossa muzyką ilustracyjną zrodziło się w latach szkolnych spędzonych w Toruniu. Wielkie wrażenie wywarły na nim pierwsze przedstawienia, które widział w Teatrze Lalki i Aktora „Baj Pomorski” oraz spektakle wystawiane w Teatrze Wilama Horzycy. Fascynacja teatrem spłotła się z pasją muzyczną. Kiedy jako trzynastolatek Moss usłyszał na IV Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu (1962) *Mity* Karola Szymanowskiego w wykonaniu Charlesa Tregera, zwycięzcy konkursu, zauroczony ich pięknem<sup>8</sup>, podobnie jak i poznanymi wkrótce utworami Grażyny Bacewiczówny, postanowił, że zostanie kompozytorem. Chciał pisać muzykę autonomiczną, ale także tworzyć dla ludzi teatru, którzy

<sup>3</sup> Por. Marcin Trzęsiok, *NOSPR / Łukasz Borowicz / Ewa Wolak / Muzyka polska za mało znana*, wypowiedź dotycząca twórczości Piotra Mossa, związana z prawykonaniem w lutym 2018 roku jego *Czterech monologów antycznych* (2012), <https://nospr.org.pl/pl/kalendarz/nospr-ukasz-borowicz-ewa-wolak-muzyka-polska-za-mao-znana>, dostęp: 23.02.2021.

<sup>4</sup> Zofia Stopińska, *Z Piotrem Mossem nie tylko o komponowaniu*, 29.11.2018, <https://www.klasyka-podkarpacie.pl/wywiady/item/1651-z-piotrem-mossem-nie-tylko-o-komponowaniu>, dostęp: 15.10.2021.

<sup>5</sup> K. Krzymowska-Szacoń, op. cit., s. 250.

<sup>6</sup> Podaję na podstawie informacji uzyskanej od kompozytora.

<sup>7</sup> Z. Stopińska, op. cit.

<sup>8</sup> Dorota Zamolska, *Spotkanie z Piotrem Mossem*, cz. 1, <https://radioszczecin.pl/172,5610,spotkanie-z-piotrem-mossem-posluchaj>, dostęp: 16.10.2021.

w jego odczuciu „byli kolorowi, reprezentowali jakiś inny świat”, w którym on także chciał się znaleźć<sup>9</sup>.

Pierwsze prace kompozytorskie dla teatru i słuchowisk radiowych Moss zrealizował będąc jeszcze uczniem toruńskiej Średniej Szkoły Muzycznej<sup>10</sup>. W 1968 roku napisał muzykę do przedstawienia *Teatr Kaczki Dziwaczki* z tekstem Jana Brzechwy, wystawionego w Bajcu Pomorskim w reżyserii Teresy Gąsiorowskiej i Jerzego Lipnickiego. Rok później, w Pomorskiej Rozgłośni Polskiego Radia z siedzibą w Toruniu nagrał muzykę do dwóch słuchowisk radiowych wyreżyserowanych przez Zenona Jarugę: *Henryk VI na łowach* Wojciecha Bogusławskiego i *Bracia ślubni* Zygmunta Kaczkowskiego. Moss przeżywał wówczas fascynację awangardą i czynił różne eksperymenty w zakresie nowych jakości brzmienia. Okazją do wykorzystania dźwiękowego eksperymentu stało się słuchowisko *Henryk VI na łowach*: pocierając struny cytry czarą kieliszka kompozytor, ku zdumieniu obserwatorów, doskonale imitował dźwięk rogów myśliwskich<sup>11</sup>.

Piotr Moss bardzo lubił poezję, cenił piosenki Zygmunta Koniecznego i będąc pod ich urokiem zaczął pisać własne. Z aktorami toruńskiego teatru założył Teatrzyk Piosenki Literackiej<sup>12</sup>. Mając 19 lat przedstawił w Toruniu spektakl złożony ze swoich piosenek. Jedną z nich, zatytułowaną *Pod mostem Mirabeau*, wykonała jako pierwsza szkolna koleżanka Stefania Toczyska (wówczas Krzywińska)<sup>13</sup>, późniejsza gwiazda Metropolitan Opera House i wielu innych teatrów operowych na świecie.

## Okres studiów warszawskich

Młodzieńcze doświadczenia, wprowadzające kompozytora w tajemniczy, fascynujący świat, wzbogacane były w kolejnych latach. W czasie warszawskich studiów kompozytorskich w klasie Grażyny Bacewicz, a po jej śmierci u Piotra Perkowskiego (1968–1972)<sup>14</sup>, uzupełnionych prywatnymi konsultacjami u Krzysztofa Pendereckiego (1974–1976), Moss doskonalił swój warsztat w zakresie muzyki tzw. poważnej, ale równolegle działał na polu muzyki użytkowej.

<sup>9</sup> Podaję na podstawie informacji uzyskanej od kompozytora.

<sup>10</sup> Piotr Moss (wówczas Zbigniew Możdzierz) ukończył Państwową Średnią Szkołę Muzyczną w Toruniu w 1968 roku, w klasie teorii muzyki. Zob. *90 lat szkół muzycznych w Toruniu 1921–2011*, red. Elżbieta Szczurko, Zespół Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego w Toruniu, Toruń 2011, s. 165.

<sup>11</sup> *Po drugiej stronie lustra, w cyklu: Twarzą w twarz*, rozmowa Magdaleny Mikołajczuk z Piotrem Mossem, <https://www.polskieradio.pl/129/1551/Artykul/2317998%2CPiotr-Moss-kompozytor-rodzi-sie-kompozytorem>, dostęp: 21.07.2023.

<sup>12</sup> Z. Stopińska, op. cit.

<sup>13</sup> Podaję na podstawie rozmowy z kompozytorem.

<sup>14</sup> Piotr Moss zwięździł studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie dyplomem z wyróżnieniem.

Dzięki pomocy Augustyna Blocha i Zbigniewa Wiszniewskiego<sup>15</sup> podjął współpracę z Polskim Radiem<sup>16</sup>, pisał muzykę do teatru i filmu, publikował artykuły prasowe, komponował i aranżował piosenki, głównie literackie<sup>17</sup>, wykonywane przez aktorów<sup>18</sup>, które funkcjonowały jako samodzielne kompozycje lub stały się częścią przedstawień.



Ilustracja 1; Afisz spektaklu *Dorożka Hermenegildy* z tekstem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, reżyseria Lech Komarnicki, muzyka Piotr Moss, 1975, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/19485/dorozka-hermengildy#>

Ze spektaklu *Dorożka Hermenegildy* z tekstem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, wystawionego w Teatrze Nowym w Warszawie w 1975 roku, pochodzi m.in. *Piosenka Hermenegildy*, napisana w tonie nastrojowego liryzmu

<sup>15</sup> Por. Elżbieta Szczurko, Piotr Moss, w: *Muzykalności nadając wyższą formę. 100-lecie Zespołu Szkół Muzycznych w Toruniu*, red. Aneta Derkowska, Marcin Gmys, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2021, s. 186.

<sup>16</sup> Podaję według informacji uzyskanych od kompozytora.

<sup>17</sup> Autorzy tekstów, po które sięgał Piotr Moss to m.in.: Krzysztof Kamil Baczyński, Julian Przyboś, Maria Kalota-Szymańska, Aleksandr Błok, Jalu Kurek, Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński.

<sup>18</sup> Wykonawcami piosenek Mossa byli m.in.: Anna Chodakowska, Irena Kwiatkowska, Joanna Rawik, Teresa Tutinas, Rena Rolska, Jolanta Kubicka, Krystyna Tkacz, Krystyna Giżowska, Mirosława Krajewska, Krzysztof Majchrzak, Jerzy Połomski, Andrzej Szajewski, Krzysztof Kolberger, Janusz Zakrzeński.



i żartobliwej groteski. Wykonywała ją wybitna aktorka Irena Kwiatkowska, której towarzyszył (w roli recytatora „podpowiadającego” solistce niektóre kwestie) Mariusz Dmochowski. Co ciekawe, zachowało się także nagranie zrealizowane dla programu *Piosenki Piotra Mossa*<sup>19</sup>, w którym partię Dmochowski wykonywał z powodzeniem sam kompozytor<sup>20</sup>.



Ilustracja 2; Scena ze spektaklu *Dorożka Hermenegildy*,  
na zdjęciu Irena Kwiatkowska i Mariusz Dmochowski, fot. Edward Hartwig,  
zbiory NAC, F. 3673:3

<sup>19</sup> *Po drugiej stronie lustra*, op. cit.

<sup>20</sup> *Piosenka Hermenegildy* w wykonaniu Ireny Kwiatkowskiej i Piotra Mossa zamieszczona jest w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=r5t0Msr7Z0>, dostęp: 21.07.2023.

Cennym doświadczeniem, pozwalającym na doskonalenie sztuki instrumentacji była dla Mossa współpraca ze Stefanem Rachoniem, kierującym Orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji, który odkrywszy w młodym kompozytorze utalentowanego orkiestratora, zlecał mu opracowywanie piosenek wykonywanych podczas festiwalu w Opolu i Sopocie<sup>21</sup>.

Do końca lat siedemdziesiątych Piotr Moss skomponował muzykę do ponad 60 przedstawień teatralnych, m.in. dzieł należących do wielkiej klasyki, jak: *Burza* Williama Shakespeare'a (1971), *Trzy siostry* Antoniego Czechowa (1972), *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego (1973), *Antygona* Sofoklesa (1973, 1977), *Dekameron* Giovanniego Boccaccia (1974), *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego (1974)<sup>22</sup>, *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry (1975), *Nieboska komedia* Zygmunta Krasińskiego (1975), *Balladyna* Juliusza Słowackiego (1978), *Operetka* Witolda Gombrowicza (1976, 1979). Artysta współpracował z wieloma wybitnymi reżyserami, m.in.: Markiem Okopińskim, Andrzejem Witkowskim, Krzysztofem Rościszewskim, Henrykiem Rozenem (zasłużonym zwłaszcza jako reżyser radiowy), Janem Machulskim, Adamem Hanuszkiewiczem, Stanisławem Różewiczem (bratem pisarzy Tadeusza i Janusza). Postacią wyjątkową był dla Mossa reżyser i dramaturg Helmut Kajzar<sup>23</sup>, o czym świadczy następująca wypowiedź kompozytora:

Helmut Kajzar był człowiekiem o fascynującej osobowości twórczej. Był ode mnie starszy, bardziej doświadczony, miał za sobą już współpracę z Pendereckim, Zaryckim i Radwanem. Potem przyszedłem ja. Był dla mnie przewodnikiem, lokomotywą. Jego śmierć, tak dawno już temu, jest dla mnie bardzo bolesna. Tak jakby mi, jako twórcy, odebrano jakąś część<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> D. Zamolska, op. cit.

<sup>22</sup> *Wyzwolenie* w reżyserii Rozena zostało także zaprezentowane w 1980 roku w Teatrze Polskiego Radia. Za muzykę do tego spektaklu Moss otrzymał nagrodę I st. przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji (1981). Rok wcześniej taką samą nagrodą uhonorowano kompozytora za muzykę do powieści radiowej *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery w reżyserii Marii Wachowiak. Por. Iwona Lindstedt, *Piotr Moss*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, tom 6, PWM, Kraków 2000, s. 383; Powieść radiowa *Ania z Zielonego Wzgórza*, <http://sluchowiska.ugu.pl/index.php?c=info&id=1778>, dostęp: 22.07.2023.

<sup>23</sup> Helmut Kajzar (1941–1982), dramaturg, reżyser i teoretyk teatru, także tłumacz, krytyk teatralny i filmowy, twórca koncepcji teatru metacodzienności. Jak pisała Ewelina Godlewska-Byliniak: „Żywiołem fascynującym Kajzara jest nieustanna gra, wielopostaciowość, zmienność, za którą idzie groteskowa wizja świata, łącząca elementy najgłębszego tragizmu i komizmu. Wszystko to przeniknięte jest dodatkowo niepowtarzalnym liryzmem. [...] Istotą teatru meta-codziennego jest [...] niechęć podporządkowania się jednej określonej konwencji i postulowanie współistnienia wielu światów opartych na odmienności wyobraźni”. Cyt. za: Ewelina Godlewska-Byliniak, *Teatr w każdym moim paznokciu*, „dwutygodnik.com” 2012 nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3786-teatr-w-kazdym-moim-paznokciu.html>, dostęp: 21.07.2023.

<sup>24</sup> Podaję na podstawie rozmowy z kompozytorem.

Sztuki z muzyką Piotra Mossa wystawiane były w wielu teatrach: w Warszawie, Gdańsku, Białymstoku, Wrocławiu, Toruniu, Grudziądzu, Gdyni, Olsztynie, Zielonej Górze, Zabrze, Elblągu, Szczecinie, Poznaniu, Kaliszu, Sosnowcu, Lublinie, Jeleniej Górze. Z lat siedemdziesiątych, oprócz muzyki do licznych sztuk teatralnych i kilkunastu słuchowisk radiowych, pochodzą też dwa filmy z muzyką Mossa: dokumentalny film fińsko-polski *Najlepsze miejsce na ziemi* w reżyserii Jarmo Jääskeläinena, uhonorowany nagrodą za muzykę Prix Italia, oraz film fabularny *Pasja*<sup>25</sup> w reżyserii Stanisława Różewicza, opowiadający dzieje powstania krakowskiego z 1846 roku, nagrodzony Złotymi Lwami na festiwalu w Gdyni w 1978 roku. Moss połączył w muzyce do *Pasji* brzmienia nowoczesne, sonorystyczne, z eufoniczną kantyleną. Miał do dyspozycji zespół orkiestrowy Polskiego Radia i Telewizji i sam stanął za pulpitem dyrygenckim.



Ilustracja 3; Plakat filmu *Pasja* w reżyserii Stanisława Różewicza, z muzyką Piotra Mossa, <https://www.filmweb.pl/film/Pasja-1977-8560/posters>

<sup>25</sup> Czołówka filmu *Pasja* dostępna jest w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=pbtW5GKcAfE>, dostęp: 15.10.2021.

## Studia paryskie u Nadii Boulanger

W latach 1976–1977 Moss doskonalił swój warsztat kompozytorski w Paryżu pod okiem Nadii Boulanger, zwieńczając studia nagrodą Stowarzyszenia Przyjaciół Lili Boulanger – utalentowanej, przedwcześnie zmarłej kompozytorki i młodszej siostry słynnej pedagog. Jak się okazało, kontakt z Nadią miał przełomowe znaczenie dla rozwoju młodego twórcy. Kompozytor wspominał:

To był dla mnie prawdziwy szok. Miałem 27 lat, w Polsce żyło mi się nieźle, miałem pełno zamówień dla teatru, dla radia. Kontakt z Nadią Boulanger całkowicie zmienił tok mego myślenia, wpłynął na etykę artystyczną. Dzięki Nadii Boulanger, która była już wtedy żywą legendą światowej muzyki, zdałem sobie sprawę z odpowiedzialności artysty, że talent jest darem należącym nie tylko do twórcy, że odpowiedzialność artysty polega, między innymi, na jak najbardziej rygorystycznym wykonywaniu swego zawodu, by nie zmarnować daru, by nie zmarnować tego, co nie twoje<sup>26</sup>.

Za sprawą Nadii Boulanger zainteresowanie Mossa muzyką autonomiczną znacznie wzrosło<sup>27</sup>. Szereg jego utworów zostało wówczas uhonorowanych czołowymi nagrodami na konkursach kompozytorskich<sup>28</sup> w Europie i Ameryce Południowej. W 1982 roku kompozytor otrzymał III nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Stroud (Anglia) za *Chants d'antan* na flet i fortepian (1982) oraz I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Barcelonie za *Salve Regina* na chór chłopięcy i organy (1981). W 1983 roku zdobył II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie „Berliner Liedertafel” w Berlinie Zachodnim za *Gloria* na chór męski, 3 trąbki i 3 puzony (1982), w 1984 roku otrzymał I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim we Fresnes (Francja) za *Musique concertante* na fortepian i cztery instrumenty (1983), II nagrodę Konkursu Kompozytorskiego w Bernach za *Der du bist drei in Einigkeit* na chór mieszany i kwintet smyczkowy (1984) i III nagrodę na Konkursie Kompozytorskim w Brasilii (Brazylia) za trio *Stances* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1984–1985), zaś w 1988 roku uzyskał II nagrodę na Konkursie im. Karola Szymanowskiego w Warszawie za *Veillée* na obój i orkiestrę smyczkową (1988). Trzeba zauważyć, że mniejsze zaangażowanie kompozytora w tworzenie muzyki dla teatru, filmu czy radia, jakie nastąpiło w latach osiemdziesiątych, miało też swą przyczynę w wydarzeniach społeczno-politycznych.

<sup>26</sup> Małgorzata Kosińska, *Piotr Moss*, <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-moss>, dostęp: 14.04.2022.

<sup>27</sup> *Piotr Moss*, [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl), dostęp: 14.04.2022.

<sup>28</sup> Pierwsze sukcesy na konkursach kompozytorskich Piotr Moss odnosił jeszcze przed wyjazdem do Paryża. W 1972 roku otrzymał I nagrodę na Konkursie w Krakowie za *Tre istanti per arpa sola* (1972), a w 1973 roku II nagrodę na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Symfonię „Charon”* (1972).

## Okres paryski (1981–1989)

Kiedy w 1981 roku Moss ponownie wyjechał do Paryża, w Polsce wprowadzono stan wojenny. Zapadła wówczas decyzja o pozostaniu w stolicy Francji. W 1984 roku kompozytor otrzymał obywatelstwo francuskie, co ułatwiło mu podróżowanie po świecie i rozwijanie działalności artystycznej<sup>29</sup>. Jego kontakty z rodzimymi reżyserami powoli urywały się, z kolei zaistnienie w środowisku paryskim nie było początkowo łatwe. Pierwszy kontakt z Radio France Moss miał po zakończeniu studiów u Boulanger, jeszcze w 1978 roku, ale na dobre współpracę tę rozpoczął w 1981 roku. Dla radia francuskiego powstała muzyka do słuchowisk wyreżyserowanych przez Bronisława Horowicza: *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły (1982) oraz *Tragedia człowieka* Imre Madácha (1983). W tamtych latach Moss napisał również muzykę do kilku filmów dokumentalnych i do teatru (sztuki teatralne wystawiane były w Amsterdamie, Rotterdamie, Paryżu, Lyonie, Lille, Avignonie, Koszycach), ale, jak przyznał kompozytor, była to praca, która „nie miała tej ciągłości”, jaką znał z Polski<sup>30</sup>.

Działając w Paryżu Moss pisał też muzykę do reklam. Przykładem tego typu zamówienia jest trwająca 45 sekund muzyka do reklamówki perfum *Cacharel pour l'homme*, w nagraniu której wziął udział Choeur de Radio France, zespół czterech perkusistów i gwiazda syntezatorowa Roland Romanelli, całość zaś reżyserował sam Ridley Scott. *Nota bene* zapach produktu kompozytor poznał długo po nagraniu „dziełka”.

## Między Paryżem a Warszawą

Po 1989 roku, wyznaczającym formalny koniec epoki PRL, Piotr Moss działał w dwóch krajach, podróżując często między Paryżem a Warszawą. Wchodząc niejako na nowo w rodzime środowisko zorientował się, że część reżyserów polskich, z którymi niegdyś współpracował przestała działać, inni natomiast nie mieli już tak wysokiej pozycji, jak wcześniej. Sytuacja powoli zaczęła się jednak stabilizować. Do współpracy ponownie zaprosili kompozytora Adam Hanuszkiewicz, Stanisław Różewicz czy Henryk Rozen. Jednocześnie Moss nawiązał nowe kontakty, np. z reżyserem teatralnym i pisarzem Piotrem Lachmannem oraz reżyserem radiowym i pisarzem Januszem Kukułą. Pod jego kierunkiem przygotowany został w 1994 roku spektakl radiowy *Sonos, czyli niezwykle przypadki pewnego dyrygenta* Jeana-Louisa Bauera w przekładzie muzykologa Krzysztofa Lipki. W tym samym roku kompozytor otrzymał nagrodę radiową „Złoty Mikrofon”.

<sup>29</sup> Kompozytor przyznał, że wystąpił o przyznanie obywatelstwa francuskiego z przyczyn „technicznych”, mając świadomość, że w czasie stanu wojennego, jako emigrant z polskim paszportem, nie miałby możliwości nieskrępowanego podróżowania do innych krajów i rozwijania artystycznych kontaktów. Por. *Po drugiej stronie lustra*, op. cit.

<sup>30</sup> Podaję na podstawie informacji uzyskanych od kompozytora.

W latach dziewięćdziesiątych Piotr Moss napisał też muzykę do 10 filmów dokumentalnych, wyreżyserowanych głównie przez Andrzeja Titkova, np. *Dziennik pisany pod wulkanem* o Gustawie Herlingu-Grudzińskim z 1995 roku czy *To ja, Antoni... szkic do portretu Antoniego Słonimskiego* z 1998. Współpracę z Titkowem Moss kontynuował w latach dwutysięcznych, komponując muzykę do 7 kolejnych filmów dokumentalnych i kilku słuchowisk radiowych. Jak wspominał:

Filmy [Titkova] dawały mi okazję pokazania moich kompozytorskich możliwości, bo tematy były inspirujące: portrety Konwickiego, Herlinga-Grudzińskiego, Skrzyposzka, szpital w Tworkach, [...] wspomnienia osób, które przeszły śmierć kliniczną, historia rodziny reżysera czy też życie aktorów w Skolimowie<sup>31</sup>.

Lata otwierające wiek XXI zaowocowały szeregiem realizacji dla Teatru Polskiego Radia – to m.in. muzyka do sztuk Aleksandra Fredry w reżyserii Henryka Rozena (2008, 2009), muzyka do *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego (2009) i *Hamleta* Williama Shakespeare’a (2011) w reżyserii Waldemara Modestowicza, także spektakle wyreżyserowane przez Tomasza Mana, z których warto wymienić *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna, w przekładzie Leopolda Staffa (2015). Za muzykę do tego słuchowiska, w której odnaleźć można odniesienia do słynnego filmu Luchina Viscontiego, kompozytor otrzymał w 2016 roku nagrodę na Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie. Na wcześniejszej edycji tego festiwalu (2012) Moss otrzymał nagrodę za muzykę do wymienionego wyżej *Hamleta*. W roku 2012 kompozytorowi wręczono także prestiżową nagrodę radiową „Honorowy Wielki Splendor” za całokształt twórczości dla Teatru Polskiego Radia (2012).

### Po powrocie na stałe do Warszawy

Od czasu osiedlenia się w Polsce na stałe (2017) Piotr Moss dzieli nadal swą aktywność twórczą między pracą nad dziełami autonomicznymi a komponowaniem muzyki użytkowej. W ostatnich latach napisał m.in. muzykę do sztuk teatralnych wystawionych w Teatrze Narodowym i Teatrze Żydowskim w Warszawie oraz zrealizowanych dla Teatru Telewizji. We współpracy z Maciejem Wojtyszką powstała muzyka do *Deprawatora* (2018) – sztuki opowiadającej o poglądach Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta na kwestie Polski i polskości, oraz do *Fantazji polskiej* (2019) – spektaklu przybliżającego postać Ignacego Jana Paderewskiego, kiedy artysta przygotowywał się do występu na wielkiej scenie Carnegie Hall (1917), a jednocześnie otrzymał prośbę napisania memorandum w sprawie Polski. Niezwykle cenna okazała się dla kompozytora także współpraca z Janem Englertem. Za muzykę do sztuk *Lato* Tadeusza Rittnera (2018) oraz *W małym dworku* Stanisława Ignacego Witkiewicza (2019), pokazanych w Teatrze Telewizji, Moss otrzymał

<sup>31</sup> Ibidem.

nagrodę na sopockim Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (2019, 2021).

Akcja trzyaktowej komedii Rittnera *Lato*, napisanej na początku XX wieku, toczy się podczas upalnego lata w nadmorskim sanatorium, prowadzonym przez dojrzałego Doktora i jego dużo młodszą, uwodzicielską żonę. Głównym tematem utworu są zderzenia „marzeń z rzeczywistością, iluzji z prawdą”. Bohaterowie „więcej skrywają niż mówią, wciąż tęsknią za czymś lepszym, ważniejszym i wciąż poszukują wielkiej miłości”<sup>32</sup>. Zgodnie z intencją Englertha, Moss napisał muzykę typu Rota-Fellini (odniesień można by szukać np. w filmach *Osiem i pół* czy *Il Charlestone Di Giulietta*). W sztuce *Lato* pojawiają się tańce z lat trzydziestych XX wieku, walc wiedeński, fragmenty nostalgiczne, pejzażowe, farsowe. Groteskowy charakter początkowej melodii, utrzymanej w tonacji molowej, podkreślony jest „zabrudzeniami” trytonu – interwału umieszczonego zarówno w linii melodycznej, jak i w akompaniamencie.

Przykład 1a; Piotr Moss, muzyka do sztuki *Lato*, t. 1-8, rękopis

<sup>32</sup> Nota o spektaklu *Lato*, <https://vod.tvp.pl/website/lato,39976539#>, dostęp: 14.04.2022.

The image shows a handwritten musical score for a scene from the play *Lato*. It consists of seven staves. From top to bottom, they are labeled: Fl (Flute), Klx (Clarinet), Tr (Trumpet), Hbf (Horn), Pcf (Percussion), and Vcl (Violoncello). The Flute part has a circled '10' above the first measure. The Clarinet and Trumpet parts have long, sweeping melodic lines with dynamics like *mp* and *mf*. The Horn part has a similar melodic line. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with dynamics like *mp* and *mf*.

Przykład 1b; Piotr Moss, muzyka do sztuki *Lato*, t. 9-16, rękopis

Podobnie jak w przypadku muzyki autonomicznej, kompozytor pisząc muzykę użytkową sięga po cytaty – mniej lub bardziej dosłowne, czasem tylko aluzje. Do sztuki *W małym dworku*, odpowiednio do wymowy dzieła, lekko ironicznego, w którym „cała zabawa, podobnie jak u Ibsena, polega na rozmontowaniu konwencji psychologicznego dramatu rodzinnego”, Moss skomponował muzykę subtelnie groteskową, z motywami sekundowymi zwiastującymi niepokój, z odcieniami chłodnymi, smutnymi, ale i namiętymi. Do zmysłowej sceny, w której jedna z bohaterek gra na fortepianie, oraz sceny erotycznej z jej udziałem, dobrana została muzyka, której źródeł można by upatrywać w preludiach Sergiusza Rachmaninowa (np. w pełnym romantycznych uniesień *Preludium* nr 6). Z kolei, kiedy Atanazy Nibek, jedna z głównych postaci, ujrzawszy ciała martwych młodocianych córek wypowiada swój finałowy monolog, słycać w tle muzykę stanowiącą wyraźną aluzję do wstępu do *II Koncertu fortepianowego* Rachmaninowa<sup>33</sup>, z budującymi napięcie akordami fortepianu, przypominającymi bicie dzwonów.

<sup>33</sup> Podaję na podstawie rozmowy z kompozytorem.



Innym przykładem jest sztuka *Ni z tego, ni z owego* z 2020 roku, z tekstem i w reżyserii Wojtyszki, opowiadająca o rodzeniu się polskiej niepodległości na tle dialogu między Józefem Piłsudskim a Romanem Dmowskim. W tym wypadku Moss wykorzystał motywy *Mazurka Dąbrowskiego*, który w tamtych latach nie był jeszcze polskim hymnem, ale niejako rodził się, wraz z wizją niepodległej ojczyzny. Starciu dwóch odmiennych wizji Polski obu polityków, ale też ich walce o względy tej samej kobiety, towarzyszą motywy hymnu „poszarpane”, przerywane, niekiedy układające się w większą całość, ale z dysonansowym akompaniamentem (interwaliką sekundowo-trytonową), to znów harmonicznie uporządkowane (tradycyjnie tonalne), ale ze zmienionym rytmem (patrz przykład 2a i 2b).

### Związki muzyki użytkowej z muzyką autonomiczną

Należy podkreślić, że muzyka użytkowa Piotra Mossa wykazuje powiązania z muzyką autonomiczną. Oba rodzaje muzyki splatają się i wzajemnie na siebie oddziałują. Kompozytor przyznaje, że muzyka do teatru „często inspiruje powstające później utwory, stanowi ich fragmenty, odpowiednio przetworzone”<sup>34</sup>. Na przykład w *Rémanences* – koncercie na harfę celtycką i smyczki z 1986 roku naczelnym motywem części drugiej jest muzyka, która powstała wcześniej do sztuki *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, wystawionej w 1978 roku w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie<sup>35</sup>. Na bazie muzyki do słuchowiska *Brat naszego Boga* z 1982 roku, napisanej na wiolonczelę solo, powstał w tym samym czasie utwór *Musique en trois mouvements* na wiolonczelę i zespół instrumentalny. Z kolei polonez przewijający się przez *Rapsodię* na orkiestrę z 2003 roku jest echem poloneza z muzyki do *Wesela Wyspiańskiego*, napisanej w 2001 roku dla Teatru Polskiego Radia. Jest też odwrotnie: utwory kameralne czy orkiestrowe znajdują czasem swoje echa w muzyce ilustracyjnej, użytkowej. Na przykład w muzyce do *Trzech siostr* Antoniego Czechowa w reżyserii Englerta, sztuki wystawionej w 2021 roku w Teatrze Narodowym, pojawia się solo wiolonczelowe, które ma swe źródło w finałowym wiolonczelowym solo z utworu *Le lien entre les jours* na mezzosopran i kwartet smyczkowy z 2008 roku<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Dodać należy, że wersja pierwotna przeznaczona była na inną obsadę: fortepian, perkusję i kwartet smyczkowy. Podaję na podstawie rozmowy z kompozytorem.

<sup>36</sup> Podaję na podstawie informacji uzyskanych od kompozytora.

The image displays a musical score for Example 2a, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Acoustic Bass (Ac.), Piano (Pf.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The second system includes staves for Acoustic Bass (Ac.), Piano (Pf.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is marked with measure numbers 17, 20, and 22. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Przykład 2a; Piotr Moss, muzyka do sztuki *Ni z tego, ni z owego*, motywy hymnu w partii fortepianu, z wykorzystaniem polimetrii, s. 34; wydruk komputerowy [Palestrant Music Engraving] na prawach rękopisu, udostępniony przez kompozytora

34

Ac.

Pf.

Vn. I

Vln. II

Vla.

Vc.

40

44

Pf.

Vn. I

Vln. II

Vla.

Vc.

50

Przykład 2b; Piotr Moss, muzyka do sztuki *Ni z tego, ni z owego*, motywy hymnu w partii fortepianu w tonacji B-dur, przerywane pauzami, s. 38; wydruk komputerowy [Palestrant Music Engraving] na prawach rękopisu, udostępniony przez kompozytora

5 **Wiolonczela solo**

Lento

Vc.

12

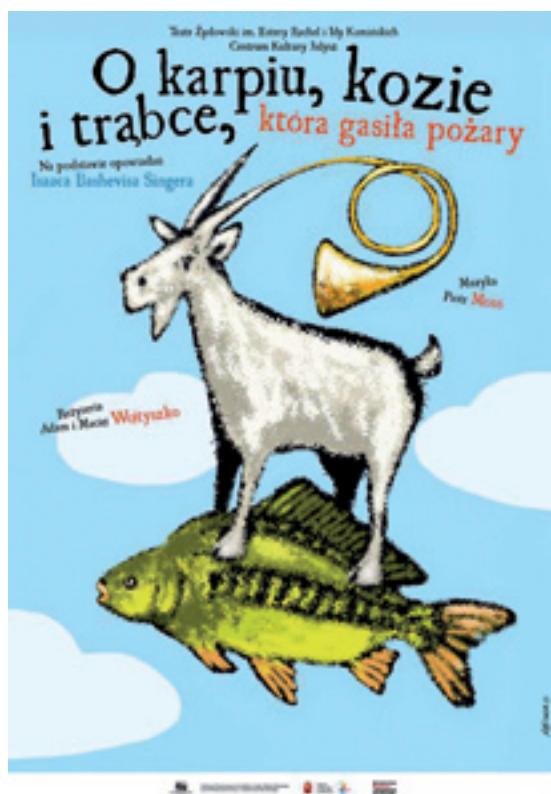
20

Przykład 3; Piotr Moss, Muzyka do sztuki *Trzy siostry* Antoniego Czechowa, solo wiolonczeli, nr 5; wydruk komputerowy [Palestrant Music Engraving] na prawach rękopisu, udostępniony przez kompozytora

Innym przykładem przemiany muzyki teatralnej w autonomiczną jest *Suita elegijna* na zespół wiolonczel, prawykonana w 2019 roku w Narodowym Centrum Muzyki we Wrocławiu przez 50 wiolonczelistów, podczas koncertu z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin oraz pięćdziesięciolecia pracy artystycznej Piotra Mossa. Utwór ten złożony jest z odpowiednio przetworzonych fragmentów muzyki wiolonczelowej napisanej rok wcześniej dla Teatru Żydowskiego w Warszawie, do przedstawienia *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* z tekstem Icchaka Kacnelsona (2018).

Piotr Moss ma doświadczenie w komponowaniu muzyki ilustracyjnej dla dzieci. Zapytany o przykłady wykorzystania instrumentów naśladujących postaci bajkowe wymienia: „misiu – fagot, ropucha – puzon *frullato*, zła księżniczka – tremolo altówki *sul ponticello*”, dodaje przy tym, że obecnie, poza słuchowiskami dla dzieci, w zasadzie nie ilustruje się muzyki teatralnej czy radiowej. Muzyka funkcjonuje w inny sposób, często zresztą korzysta się z gotowych muzyk, ze specjalnie wydanych albumów nutowych. Moss jest autorem kilku takich albumów (zob. Aneks), zamówionych przez paryskiego wydawcę CEZAME – Frederica Leibovitz. Korzystają z nich, jak się wyraził kompozytor – „oprawcy” muzycy na całym świecie. Na przykład utworek *La Zingara (Włoska Cyganka /* nazwany pierwotnie przez kompozytora *Kino neorealistyczne*) wykorzystano w Stanach Zjednoczonych do reklamowego filmiku *Nespresso* z Georgem Clooneyem i Dannym DeVito. Wspominany utworek pochodzi z albumu *Cabaret Nostalgia* z 2013 roku, stanowiącego melancholijne spojrzenie na lata trzydzieste XX wieku, w którym znajdziemy groteskowe wersje tanga, walca, ragtime’u, melodie typowe dla ogródków kawiarnianych, kabaretu, cyrku.

Album *Mitteleuropa* z 2019 roku przypomina czasy Cesarstwa Austro-Węgierskiego, kiedy Wiedeń był intelektualną stolicą Europy. W zbiorze znaleźć



Ilustracja 4; Plakat przedstawienia *O karpniu, kozie i trąbce, która gasiła pożary* z muzyką Piotra Mossa, Teatr Żydowski w Warszawie, 2014, proj. Andrzej Pągowski, <https://www.teatr-zydowski.art.pl/spektakle/o-karpniu-kozie-i-trabce-ktora-gasila-pozary>

można wiedeńskiego walczyka, polkę, czardasza, karnawałowy marsz, folklor żydowski, także muzykę atonalną, w tytułach odwołującą do wiedeńskich do-dekafonistów czy też Freudowskiego wynalazku psychoanalizy. Z kolei album *The Harp Gallery* z muzyką tonalną i atonalną, pomyślany został jako katalog sytuacji ewokowanych użyciem harfy, której dźwięk współgra z obrazami przyrody, stanami magicznymi, misteryjnymi, światem marzeń, wspomnień, tajemnic, widm, abstrakcji.

Inny album, zatytułowany *Polska/Pologne* z 2017 roku, mieszczący 18 krótkich miniatur, jest wrywkowym portretem Polski, z kujawiakami, mazurkami, polskimi górami, mazurskimi jeziorami, ale i warszawskim gettem, wojennymi ruinami miast czy Lasem Katyńskim. Część ósma z tego zbioru, utrzymana w tempie *Andante*, malująca krajobrazy jesieni, przypomina klimatem Chopinowskie mazurki.

POLOGNE 57

Uwaga!!!

8 8a) piano harrigue 10

**Andante**

Przykład 4; Piotr Moss, Album *Polska/Pologne*, cz. 8, *Andante*, t. 1–11; wydruk komputerowy na prawach rękopisu, udostępniony przez kompozytora

Op. 24 Nr 1

Lento  $\text{♩} = 90$

Przykład 5; Fryderyk Chopin, *Mazurek g-moll op. 24 nr 1*, TIFC –PWM, Warszawa–Kraków 1953, s. 34, t. 1–5

### Na zakończenie

Muzyka pisana dla teatru, filmu czy radia jest dla Piotra Mossa „ważną częścią” jego twórczości<sup>37</sup>. Odnosząc się do podejmowanych form muzyki użytkowej kompozytor zaznaczył:

<sup>37</sup> Ibidem.

Wydawało mi się kiedyś, że muzyka komponowana na użytek teatru, radia itd. jest inna od tej tzw. autonomicznej, pisanej dla sal koncertowych. Ale to mi się wydawało. Obracając się w tak wielu dziedzinach jestem jednak tą samą osobą, tym samym twórcą<sup>38</sup>.

Aneks. Piotr Moss, albumy z muzyką ilustracyjną, wyd. CEZAME

Data	Tytuł albumu	Tematyka
2011	<i>The Paranormal</i>	magia, tajemnica, strach, duchy, obsesja, prorocstwo, egzorcyzmy, krzyk, ciemność, pustka
2013	<i>Cabaret Nostalgia</i>	lata trzydzieste, ragtime, tango, walc, kabaret, błazen, groteskowy pogrzeb, marionetka
2016	<i>The Harp Galery</i>	obrazy przyrody, magia, misterium, marzenie, wspomnienie, tajemnica, widmo, abstrakcja
2017	<i>Polska/Pologne</i>	kujawiaki, mazurki, Fryderyk Chopin, polskie góry, mazurskie jeziora, warszawskie getto, wojenne ruiny miast, las w Katyniu
2019	<i>Mitteleuropa</i>	Galicja lat międzywojennych, walc, polka, czardasz, karnawałowy marsz, folklor żydowski, psychoanaliza, dodekafonia

## Bibliografia

- 90 lat szkół muzycznych w Toruniu 1921–2011, red. Elżbieta Szczurko, Zespół Szkół Muzycznych im. Karola Szymanowskiego w Toruniu, Toruń 2011.
- Godlewska-Byliniak Ewelina, *Teatr w każdym moim paznokciu*, „dwutygodnik.com” 2012 nr 7, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3786-teatr-w-kazdym-moim-paznokciu.html>, dostęp: 21.07.2023.
- Kosińska Małgorzata, *Piotr Moss*, <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-moss>, dostęp: 14.04.2022.
- Krzymowska-Szacoń Kinga, *Piotr Moss*, w: *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)*, red. Marlena Wieczorek, MeaKultura, Gliwice 2018, s. 248–250.
- Lindstedt Iwona, *Piotr Moss*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, tom 6, PWM, Kraków 2000, s. 383.
- Moss Piotr*, [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl), dostęp: 14.04.2022.

<sup>38</sup> Ibidem.

- Nota o spektaklu *Lato*, <https://vod.tvp.pl/website/lato,39976539#>, dostęp: 14.04.2022.
- Po drugiej stronie lustra, w cyklu: *Twarzą w twarz*, rozmowa Magdaleny Mikołajczuk z Piotrem Mossem, <https://www.polskieradio.pl/129/1551/Artykul/2317998%2CPiotr-Moss-kompozytor-rodzi-sie-kompozytorem>, dostęp: 21.07.2023.
- Powieść radiowa *Ania z Zielonego Wzgórza*, <http://sluchowiska.ugu.pl/index.php?c=info&id=1778>, dostęp: 22.07.2023.
- Stopińska Zofia, *Z Piotrem Mossem nie tylko o komponowaniu*, 29.11.2018, <https://www.klasyka-podkarpacie.pl/wywiady/item/1651-z-piotrem-mossem-nie-tylko-o-komponowaniu>, dostęp: 15.10.2021.
- Szczurko Elżbieta, *Piotr Moss*, w: *Muzykalności nadając wyższą formę. 100-lecie Zespołu Szkół Muzycznych w Toruniu*, red. Aneta Derkowska, Marcin Gmys, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2021, s. 183–191.
- Trzęsiok Marcin, *NOSPR / Łukasz Borowicz / Ewa Wolak / Muzyka polska za mało znana*, wypowiedź dotycząca twórczości Piotra Mossa, związana z prawykonaniem w lutym 2018 roku jego *Czterech monologów antycznych* (2012), <https://nospr.org.pl/pl/kalendarz/nospr-ukasz-borowicz-ewa-wolak-muzyka-polska-za-mao-znana>, dostęp: 23.02.2021.
- Zamolska Dorota, *Spotkanie z Piotrem Mossem*, cz. 1, <https://radioszczecin.pl/172,5610,spotkanie-z-piotrem-mossem-posluchaj>, dostęp: 16.10.2021.
- Zapiski ze współczesności*, audycja radiowa z udziałem Piotra Mossa, <https://ninateka.pl/audio/piotr-moss-zapiski-ze-wspolczesnosci-5-5>, dostęp: 15.10.2021.

## ABSTRACT

### Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss

The works of Piotr Moss, one of the leading Polish composers of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, draw attention by their abundant variety of musical forms and genres. The artist composes both autonomic music and that described as „utility” music. His artistic roots reach into literature, poetry and theatre more than into music itself. It is probably this that is responsible for the impression of „narrativity” found in his works. This is not „pure” music, but music that tells a story, linked to some more or less semantic content. Utility music, which Moss



---

has been composing since his youth until today, is for him an important part of his legacy. The article presents examples of theatre and film music, music for radio broadcasts, adverts, songs, albums with illustrative music. It also points to the links between utility and autonomic music, since in Moss's works these two kinds of music intertwine and influence each other.