

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI

Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej,
Rytmiki i Tańca UMFC, Warszawa

ŻYCIE, DZIAŁALNOŚĆ I TWÓRCZOŚĆ KOMPOZYTORSKA MARIANA BORKOWSKIEGO – REKONESANS

1. STAN BADAŃ

Sylwetka Mariana Borkowskiego (ur. 17 sierpnia 1934 w Pabianicach)¹ była już przedmiotem badań naukowych. Źródłem wiedzy o kompozytorze są przede wszystkim hasła biograficzne w *Almanachu Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*² i słowniku *Kompozytorzy polscy 1918-2000*³, w późniejszej wersji angielskojęzycznej tego słownika⁴, w *Encyklopedii muzycznej PWM*⁵ oraz w wielu wydawnictwach encyklopedycznych⁶. W badaniach koncentrowano się na aspektach techniki kompozytorskiej, stylu, a także na zagadnieniach filozoficznych. Wiele analiz ukazało się w pracach zbiorowych⁷ oraz na łamach czasopism i zesztytów naukowych⁸.

¹ Artykuł napisany w oparciu o hasła biograficzne mojego autorstwa o M. Borkowskim, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, tom II: *Biogramy*, AMiSM, AMFC, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 111-120; *Almanach Kompozytorów AMFC*, red. A. Gronau-Osińska, tom I, AMFC, Warszawa 2004, s. 69-103. Tekst został poszerzony i uzupełniony o informacje dotychczas niepublikowane.

² *Almanach...*, s. 69-103.

³ *Kompozytorzy polscy...*, s. 111-120.

⁴ *Polish Music. Polish Composers 1918-2010*, edited by M. Podhajski, AMiSM, KUL, Gdańsk-Lublin 2013, s. 357-363.

⁵ *Encyklopedia Muzyczna PWM*, suplement a-b, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1998, s. 62-63.

⁶ Ich wykaz (do roku 2014) zamieszczono w pracy: *Marian Borkowski. Jubileusz 80-lecia urodzin*, red. P. Borkowski i M. T. Łukaszewski, United Arts Promotion & Development, Instytut Musica Sacra, Warszawa 2014, s. 104-106.

⁷ *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004; *Studia nad twórczością Mariana Borkowskiego*, red. M. T. Łukaszewski, Musica Sacra Nova 2(2008).

⁸ Między innymi: M. Borecka, *Organizacja struktur horyzontalnych i wertykalnych w twórczości fortepianowej Mariana Borkowskiego*, Musica Sacra Nova 3/4(2009/2010), s. 121-160; J. Gudel, *Analiza i omówienie utworów organowych kompozytorów środowiska warszawskiego* [Seria: Zeszyty Naukowe 2], LIM, Legnica-Łódź 1987, s. 33-43; T. Kobierzycki, *Analiza archetypalna w muzyce (II) (Mariana*

Twórczość Borkowskiego poruszano w pracach dyplomowych, licencjackich, magisterskich i doktorskich⁹, w książkach naukowych¹⁰ i popularnonaukowych¹¹. Z okazji osiemdziesięciolecia jego urodzin (2014) ukazał się album z wyborem analiz i płytą CD¹², a także praca zawierająca wspomnienia uczniów, przyjaciół i współpracowników jubilata¹³.

2. DROGA DO MUZYKI

Do 1953 r. Marian Borkowski przebywał w rodzinnych Pabianicach, gdzie w latach 1942-45 uczęszczał na komplety tajnego nauczania. Po wyzwoleniu wstąpił do Szkoły Podstawowej nr 6, a następnie do I Liceum Ogólnokształcącego im. Ję-

Borkowskiego „Dram” na orkiestrę, 1966), w: *Ratio musicae*, red. S. Dąbek, AMFC, Warszawa 2003, s. 85-100; tenże, *Ethos muzyki współczesnej*, Heksis 1(1995), s. 27-29; tenże, *Kultura muzyczna u progu XXI wieku*, ALBO albo 4(2003), s. 170-174; tenże, *Wielopoziomowość muzyki. Studium o muzyce M. Borkowskiego*, w: tenże, *Muzyka i psychika*, Stakroos Stowarzyszenie Aktywnego Rozwoju Osobowości dla Studentów, Warszawa 1994, s. 15-19; T. Kobierzycki, F. Maj, *Witalizm i egzystencjonalizm w muzyce Mariana Borkowskiego*, Heksis 2(2010) [wydanie internetowe, www.heksis.com]; R. Lasocki, *Marian Borkowski – Images II na dowolny instrument smyczkowy w wersji na skrzypce solo*, w: tenże, *Uwagi o pracy nad współczesnym utworem skrzypcowym na przykładzie wybranych dzieł muzyki polskiej powstałych w latach ostatnich* [Seria: Prace Specjalne 3], AM im. K. Szymanowskiego, Katowice 1985, s. 29-46; M. T. Łukaszewski, *Faktura – brzmienie – ekspresja w twórczości chóralnej i wokalnoinstrumentalnej Mariana Borkowskiego*, w: *Muzyka Chóralna. II Sympozjum Kompozytorskie AMFC*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2001, s. 146-159; tenże, *Utwory na instrumenty solowe Mariana Borkowskiego. Próba charakterystyki wartości instrumentalnych i stylotwórczych*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie AMFC*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2003, s. 76-98; tenże, *Sakralna twórczość na chór a cappella Mariana Borkowskiego*, *Liturgia Sacra* 17(2011)2, s. 381-402; tenże, *Rola i znaczenie organów w twórczości Mariana Borkowskiego*, w: *Organy i Muzyka Organowa XIV*, red. J. Krassowski i in. [Seria: Prace Specjalne 77], AMiSM, Gdańsk 2009, s. 150-169; W. Węgrzyn-Klisowska, *Kolorystyczna rola perkusji w twórczości Mariana Borkowskiego*, w: *W kręgu sztuki perkusyjnej*, red. nauk. S. Skoczyński, [Seria: Zeszyty Naukowe 47], AMFC, Warszawa 1999, s. 105-110; C. Żechowski, *Musica Speranza*, Heksis 1(1995), s. 22-26.

⁹ Należą do nich m.in.: G. Hordyjewicz, *Utwory na trąbkę i organy w muzyce XX wieku* [praca dyplomowa], AMFC, Białystok 2004; J. Kozłowska, *Współczesna polska muzyka sakralna w praktyce Chóru ATK. Studium analityczne* [praca magisterska], ATK, Warszawa 1998; M. T. Łukaszewski, *Twórczość na chór a cappella o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich w latach 1945-2000* [praca doktorska], AMFC, Warszawa 2004; A. Mroczek, *Nadia Boulanger i jej polscy uczniowie* [praca magisterska], AMFC, Warszawa 2003; D. Perkowski, *Twórczość chóralna o tematyce religijnej Mariana Borkowskiego* [praca magisterska], UKSW, Warszawa 2007; I. Szuwalska, *Czynniki warunkujące percepcję muzyki współczesnej przez dzieci w klasie VIII* [praca magisterska], WSP, Częstochowa 1984.

¹⁰ Np.: M. Szoka, *Polska muzyka organowa w latach 1945-1985* [Seria: Zeszyty Naukowe 5], LIM, Łódź 1993; M. T. Łukaszewski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945-2000*, Polihymnia, Lublin 2007; tenże, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900-2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Musica Sacra Edition, Warszawa 2013.

¹¹ Np. M. T. Łukaszewski, *Przewodnik po muzyce fortepianowej*, PWM, Kraków 2014, s. 141-146.

¹² *Marian Borkowski. Jubileusz 80-lecia urodzin*.

¹³ *Spotkania z Mistrzem. Marian Borkowski w oczach uczniów i przyjaciół*, red. A. Gronau-Osińska, M. T. Łukaszewski, Musica Sacra Edition, Warszawa 2014.

drzeja Śniadeckiego, gdzie w 1953 r. otrzymał świadectwo dojrzałości. Jednocześnie odbywał naukę muzyki w Ognisku Muzycznym i Państwowej Szkole Muzycznej, początkowo w zakresie gry na akordeonie, a od 1949 r. w klasie fortepianu Alicji Kicmanowej. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze próby kompozytorskie i artystyczne (udział w koncertach). Naukę muzyki kontynuował w Państwowych Średnich Szkołach Muzycznych w Łodzi (w klasach fortepianu Zofii Hulanickiej i Alfredy Działo-szyńskiej) i we Wrocławiu (w klasie Marii Hładyłowicz – dyplom 1958)¹⁴.

W latach 1959-65 studiował kompozycję w PWSM w Warszawie u Kazimierza Sikorskiego i fortepian u Jana Ekiera i Natalii Hornowskiej. W latach 1959-66 studiował muzykologię na UW, którą ukończył u Józefa M. Chomińskiego. Studia kompozytorskie kontynuował w latach 1966-68 w Paryżu, jako stypendysta rządu francuskiego, u Nadii Boulanger i Oliviera Messiaena w Konserwatorium Paryskim oraz u Iannisa Xenakisa w Ecole Pratique des Hautes Etudes. W Paryżu studiował także muzykologię u Jacquesa Chailley'a i Barry'ego S. Brooka na Uniwersytecie Paryskim oraz filozofię u Jeana Hyppolite'a i Julesa Vuillemina na Sorbonie i w Collège de France. Rzemiosło kompozytorskie Borkowski pogłębiał na Międzynarodowych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt (1972, 1974) i w Accademia Musicale Chigiana w Sienie (1973, 1975, uzyskując Diploma di Merito), podczas których doskonalili się u György Ligetiego, Iannisa Xenakisa, Karlheinz Stockhausena i Franco Donatoniego.

O czasach studiów kompozytor pisał: „Miałem niebywałe szczęście w spełnieniu moich śmiałych marzeń studiowania pod kierunkiem fascynujących osobowości – tytanów kompozycji i pianistyki, muzykologii i filozofii. Był to w moim życiu najbardziej chłonny, owocny i najpiękniejszy okres, który wspominam jako pasmo benedyktyńskiej pracy, niebywałej energii, głębokiej emocji i wreszcie – autentycznej radości”¹⁵.

3. PEDAGOGIKA KOMPOZYCJI

Po powrocie z Paryża Marian Borkowski rozpoczął intensywną działalność pedagogiczną w macierzystej uczelni. W latach 1968-2004 był zatrudniony w Katedrze Kompozycji na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. F. Chopina (dawniej PWSM, obecnie uniwersytet), początkowo jako asystent (1968-69) i starszy asystent (1969-71). W 1971 r. przeprowadził przewód kwalifikacyjny I stopnia w zakresie kompozycji. W latach 1971-76 był zatrudniony na stanowisku adiunkta, a w latach 1976-79 na stanowisku docenta kontraktowego w Katedrze Kompozycji PWSM. W 1978 r. przeprowadził w PWSM przewód kwalifikacyjny II stopnia w zakresie kompozycji, a w 1979 otrzymał nominację na stanowisko docenta etatowego. Na tym stanowisku był zatrudniony do roku 1989. Wówczas, uchwałą Rady Państwa, nadano mu tytuł naukowy profesora

¹⁴Na podstawie informacji uzyskanych od kompozytora.

¹⁵M. Borkowski, *O sztuce kompozycji*, Quo Vadis? 1(2002), s. 22-23.

nadzwyczajnego sztuki muzycznej. W tym samym roku otrzymał nominację Ministra Kultury i Sztuki na stanowisko profesora w AMFC. W 1992 r. otrzymał tytuł naukowy profesora zwyczajnego.

W okresie pracy w AMFC Borkowski wykładał kompozycję (etatowo w latach 1976-2004), instrumentację symfoniczną, czytanie partytur, ćwiczenia z kompozycji, prowadził seminaria magisterskie dla studentów kompozycji i teorii muzyki. Obecnie wykłada kompozycję wyłącznie na Podyplomowych Studiach Kompozycji.

W 2010 r., po nagłej śmierci Marka Jasińskiego, przejął po nim klasę kompozycji w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Studentów (Szymon Godziemba-Trytek i Jędrzej Roch-Rochecki), którzy wówczas stanęli przed faktem straty pedagoga przedmiotu głównego, doprowadził w 2013 r. do dyplomu.

O sztuce kompozycji Borkowski wspominał: „To wszystko, co zebrałem przez wiele lat moich studiów i następnie pomnożyłem o własne doświadczenia, starałem się przekazać moim uczniom [...]. Sądzę, może nieskromnie, że to, co wyżej zostało powiedziane, zresztą w ogromnym skrócie, nosi w sobie cechy dość spójnej metody dydaktycznej i to w obszarze specyficznej i szczególnie złożonej dyscypliny, jaką jest pedagogika twórczości muzycznej. Czy możemy już zatem mówić o sztuce przekazywania wiedzy w tym obszarze? Czy pójść jeszcze dalej w identyfikacji z treścią zawartą w sentencji: nauczanie (twórczości) jest najwyższą formą działalności twórczej”¹⁶.

Jako pedagog wykształcił grono kilkudziesięciu kompozytorów polskich na wszystkich poziomach studiów. Do jego absolwentów należą m.in.: Joanna Badełek, Renata Baszun, Wojciech Blecharz, Marcin Błażewicz, Maria Borecka, Katarzyna Bortkun-Szpotkańska, Artur Cieślak, Dorota Dywańska, Łukasz Farcinkiewicz, Aleksandra Garbał, Szymon Godziemba-Trytek, Alicja Gronau-Osińska, Igor Jankowski, Szymon Kawalla, Jerzy Kornowicz, Aleksander Kościów, Bartosz Kowalski-Banasewicz, Renata Kunkel, Paweł Kwapiński, Dariusz Łapiński, Paweł Łukaszewski, Marcin Tadeusz Łukaszewski, Emilian Madey, Aldona Nawrocka, Ryszard Osada, Grażyna Paciorek-Draus, Maria Pokrzywińska, Paweł Przezwański, Roman Rewakowicz, Jędrzej Roch-Rochecki, Piotr Spoz, Paweł Sprync, Paweł Strzelecki, Łucja Szablewska, Dariusz Szankin, Wojciech Szmidt, Seweryn Ścibior, Hadrian Filip Tabęcki, Marek Towiański, Tadeusz Trojanowski, Marcin Wierzbicki, Sławomir Wojciechowski, Sławomir Zamuszko, Maciej Zieliński, Maciej Żółtowski, a także liczna grupa studentów, stażystów i doktorantów z zagranicy¹⁷.

Wielu z nich podjęło pracę w warszawskiej uczelni muzycznej. Marcin Błażewicz, Szymon Kawalla i Paweł Łukaszewski są profesorami tytularnymi, Alicja Gronau-Osińska, Maria Pokrzywińska, Aleksander Kościów, Marcin Tadeusz Łukaszewski i Sławomir Zamuszko – doktorami habilitowanymi, zaś Bartosz Kowalski-Banasewicz, Aldona Nawrocka-Woźniak, Marcin Wierzbicki, Ryszard

¹⁶Tenże, *Pięć refleksji o sztuce kompozycji*, *Musica Sacra Nova* 1(2007), s. 205.

¹⁷Wykaz absolwentów kompozycji M. Borkowskiego cytuję za: *Marian Borkowski. Jubileusz 80-lecia urodzin*, s. 22-23. W tej pracy odnotowano również nazwiska studentów zagranicznych.

Osada i Artur Cieślak – uzyskali stopień doktora sztuki muzycznej w zakresie kompozycji i teorii muzyki. O podejściu do nauczania kompozycji Borkowski pisał: „Moją podstawową zasadą w pedagogice kompozycji jest pomóc młodym jej adeptom wyzwolić tkwiące w nich możliwości twórcze. Koncentruję się przy tym na odkrywaniu szczególnych predyspozycji muzycznych i intelektualnych moich wychowanków i formowaniu ich wyrazistych indywidualności twórczych. Aby to osiągnąć kładę ogromny nacisk na nieustanne pogłębianie przez studentów szerokiej wiedzy muzycznej i ogólnohumanistycznej oraz zdobywanie przez nich wszechstronnych umiejętności techniczno-technologicznych w zakresie warsztatu kompozytorskiego”¹⁸.

Równoległe z pracą w warszawskiej uczelni muzycznej Borkowski wykładał od 1989 r. kompozycję, jako *visiting professor* i *guest artist*, w licznych uczelniach zagranicznych: Concordia University (Montreal), University of Montreal, Conservatoire de Musique du Québec (Québec-City), Conservatoire National de Musique (Boulogne-Billancourt, Paris), Accademia Musicale Chigiana (Siena), University of Kansas (Lawrence), University of Southern California (Los Angeles), San Francisco State University, Eastman School of Music (Rochester), Georgia State University (Atlanta), Tulane University (New Orleans), University of North Texas (Denton), Bowling Green State University, University of Charleston, Rice University (Houston), University of Miami, William Paterson University of New Jersey (Wayne), Baldwin-Wallace Conservatory (Berea, Ohio), Southwest Missouri State University (Springfield), Hanyang University (Seul), Seoul Superior Conservatory of Music, Keimyung University (Taegu), Catholic University of Taegu-Hyosung, Korean National University of Arts (Seul), University of Suwon.

W 1999 r. Marian Borkowski przez pół roku przebywał w Korei Południowej. W uczelniach muzycznych i na wydziałach artystycznych uniwersytetów prowadził zajęcia z kompozycji, instrumentacji i seminarium analizy dzieła muzycznego ze studentami koreańskimi. W niepublikowanym wywiadzie, przeprowadzonym przez autora artykułu, podkreślał: „Pracowałem z nimi niezwykle intensywnie, stawiając wymagania, do których raczej nie byli dotąd przystosowani. Zajęcia prowadziłem podobnym systemem, jaki stosuję w warszawskiej Akademii Muzycznej [...]. Dogłębna analiza szerokiego spektrum muzyki XX wieku miała bezpośredni wpływ na to, co działo się w ich indywidualnej pracy twórczej. System ten przyniósł w krótkim czasie korzystne rezultaty twórcze”¹⁹.

Kompozytor był również wykładawcą na kursach mistrzowskich i spotkaniach kompozytorskich. Do miast, w których się one odbywały, należą m.in.: Amsterdam (1990), Belgrad (1982, 1987), Bukareszt (1972), Cleveland (1999), Cluj (1972), Esztergom (1991), Klagenfurt (1972), Kwangju (1999), Lyon (1990), Mexico-City (1983), Montreal (1989), Moskwa (1979, 1991), Olsztyn (1974, 1978),

¹⁸ M. Borkowski, *O sztuce kompozycji*, s. 22-23.

¹⁹ M. T. Łukaszewski, *O pedagogice kompozycji w Korei Południowej*, rozmowa z prof. Marianem Borkowskim, Warszawa 1999 [wydruk komputerowy w archiwum autora].

Paryż (1968, 1980, 1990), Québec (1989), Seul (1996, 1997), Siena (1975, 1995), Taegu (1999), Taszkent (1975).

O pedagogice kompozycji Borkowskiego Tadeusz Kobierzycki pisał: „Obserwując zmagania uczniów prof. Borkowskiego, ich rozwój, dokonania wielkie czy małe, osobiste czy publiczne, zastanawiałem się nad losem nowej muzyki, która powinna zastąpić muzykę starą, znaną z lekcji muzyki i kompozycji reprezentatywnego dla końca XX wieku kompozytora, który swoją młodość artystyczną i całą inicjację pedagogiczną oparł na analizie strukturalnej, na konstrukcjach nośnych muzyki współczesnej, na męskim, donośnym traktowaniu dźwięku, na perfekcjonistycznie traktowanej formie utworów, na tendencji idiomatycznej, która za podstawę bierze milczenie i krzyk”²⁰.

W macierzystej uczelni Borkowski pełnił rozliczne funkcje: w latach 1968-2004 był członkiem Katedry Kompozycji; 1968-72 – sekretarzem naukowym tej katedry; 1969-72 – członkiem Rektorskiej Komisji Koncertowej. Następnie kolejno: 1969-75 – opiekunem grupy studentów Sekcji Kompozycji; 1970-81 – opiekunem Koła Naukowego Studentów Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki; 1975-78 – prodziekanem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki; 1976-2004 – członkiem Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki; 1976-81 i 1984-99 – członkiem Senatu AMFC; 1976-81 i 1984-97 – członkiem Uczelnianej Komisji do spraw Rekrutacji; 1978-81 – Prorektorem do spraw Dydaktyczno-Wychowawczych i Rozwoju Kadr; 1978-81 – zastępcą przewodniczącego Uczelnianej Komisji do spraw Rekrutacji; 1978-81 – przewodniczącym Rektorskiej Komisji do spraw Rozwoju Kadry; 1978-81 – przewodniczącym Rektorskiej Komisji Stypendialnej; 1979-84 – członkiem Prezydium Rady Naukowej Instytutu Pedagogiki Muzycznej; 1986-87 – członkiem Senackiej Komisji do spraw Oceny Działalności Instytutu Pedagogiki Muzycznej; 1987-90 – I Zastępcą Rektora i Prorektorem do spraw Dydaktyki i Rozwoju Kadr; 1987-90 – przewodniczącym Senackiej Komisji do spraw Rozwoju Kadry; 1988-91 – przewodniczącym Uczelnianej Komisji do spraw Rekrutacji; 1991-2004 – członkiem Wydziałowej Komisji Konkursowej na stanowiska: asystenta, adiunkta, profesora nadzwyczajnego i profesora zwyczajnego; od 1991 – członkiem Międzywydziałowego Studium Wykonawstwa Muzyki Współczesnej; 1993-2004 – członkiem, a w latach 1997-99 przewodniczącym Wydziałowej Komisji Rekrutacyjnej; 1993-96 – członkiem Senackiej Komisji do spraw Nauki i Wydawnictw; 1993-96 – opiekunem Koła Naukowego Teoretyków Muzyki; 1993-99 – kierownikiem Katedry Teorii Muzyki; 1996-99 – dziekanem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki; 1999-2004 – kierownikiem Katedry Kompozycji. Ponadto był organizatorem i kierownikiem Podyplomowych Studiów Teorii Muzyki (1998-2004) oraz organizatorem i kierownikiem Podyplomowych Studiów Kompozycji (2000-2004).

Obszerny artykuł o działalności pedagogicznej Mariana Borkowskiego napisała Alicja Gronau-Osińska. Autorka omawia sposób prowadzenia przez Borkowskiego zajęć: „Praca podczas studiów kompozytorskich zawsze bazowała na

²⁰T. Kobierzycki, *Marian Borkowski – jego twórczość muzyczna i szkoła kompozytorska*, *Musica Sacra Nova* 2(2008), s. 216.

najlepszej dla tej (i innych) dyscypliny artystycznej relacji: mistrz – uczeń. Rozmowy odbywane podczas zajęć dotyczą bowiem tak delikatnych i wrażliwych na urazy kwestii, jak: zgłębianie samoświadomości twórczej, podejmowanie istotnych światopoglądowo decyzji, walka o wydobycie indywidualnego stosunku do zjawisk muzycznych, dążenie do wypracowania własnego, jednorodnego stylistycznie, języka wypowiedzi muzycznej, zarysowanie przyszłej drogi twórczej, uzyskanie pełnej świadomości własnych ograniczeń oraz walorów, umiejętność przyjmowania uwag o charakterze estetycznym²¹.

Marian Borkowski podchodzi do każdego studenta w sposób indywidualny. Nie narzuca określonego programu, mimo że stara się wdrożyć system, który pozwala na wszechstronny rozwój warsztatu twórczego. Szczególną uwagę przywiązuje do zagadnień ortografii muzycznej i problemów notacji. Według niego powinna ona być jak najbardziej funkcjonalna, oddawać wszelkie intencje twórcy, być zrozumiała dla wykonawcy. Zwraca uwagę na szereg detali związanych z zastosowaniem i zapisem zróżnicowanej artykulacji, znaków dynamicznych, a przy tym nie gubi z pola widzenia kontinuum formy w danym dziele.

4. DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWA I PIANISTYCZNA

Dorobek naukowy M. Borkowskiego składa się z ponad 20 prac teoretycznych. Porusza w nich zagadnienia z zakresu teorii muzyki XX wieku, współczesnych technik kompozytorskich, współczesnej techniki orkiestracyjnej, sonorystyki i dodekafonii (zwłaszcza warsztatu kompozytorskiego Antona Weberna). Szczególne miejsce w publikacjach Borkowskiego zajmuje muzyka polska XX wieku, problematyka pedagogiki kompozycji, a także własna twórczość²².

M. Borkowski brał udział w kilkudziesięciu międzynarodowych kongresach, konferencjach, sympozjach, sesjach naukowych i festiwalach w kraju i za granicą (ponad 60), odbywających się m.in. w takich miastach, jak: Amsterdam (1988, 1990), Belgrad (1976, 1982, 1986, 1987, 1990), Bratysława (1991), Bruksela/An-

²¹ A. Gronau-Osińska, *Działalność pedagogiczna Mariana Borkowskiego*, Musica Sacra Nova 2(2008), s. 120.

²² Są to m.in. następujące prace: *Elementy mojego języka muzycznego*, w: *I Sympozjum Kompozytorskie AMFC*, red. A. Gronau-Osińska [Seria: Zeszyty Naukowe 42], AMFC, Warszawa 1999, s. 82-89; *My musical language*, w: *Księga 1st International Seminar for the Contemporary Music*, Kwangju 1999, s. 11-17; *O myśleniu muzycznym (dwa utwory S. Moryto)*, Heksis 2(1995), s. 26-28; *O sztuce kompozycji (I i II Refleksja)*, Quo vadis? 1(2002), s. 22-23; *O sztuce kompozycji (III i IV Refleksja)*, Quo vadis? 1-4(2003), s. 59; *Glosa*, w: *Potencjał kompozycyjny utworów na instrumenty solowe. III Sympozjum Kompozytorskie AMFC*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2003, s. 99-101; *Serial Structuring in Webern's Dodecaphonic Compositions*, w: *Księga International Seminar for the Contemporary Music*, Kwangju 1999, s. 18-25; *The role of twelve-ton row in the development of Polish modern music*, w: *Księga Sympozjum Contemporary Music Society Edition*, Seul 1988, s. 112-114; *Zagadnienia formy muzycznej w utworach dodekafonicznych Weberna*, Res Facta 6(1972), s. 48-64; *Zagadnienie struktury seryjnego w twórczości dodekafonicznej Weberna*, w: *Teksty o muzyce współczesnej*, red. M. Borkowski, A. Gronau-Osińska [Seria: Zeszyty Naukowe 52], AMFC, Warszawa 2004, s. 57-82.

twierpia (1987), Budapeszt (1977, 1988), Bukareszt (1972), Chantilly (1986), Cluj (1972), Darmstadt (1972, 1974), Erewan (1978), Esztergom (1987, 1991), Florencja (1979), Graz (1985, 1988), Hawana (1988), Helsinki (1976), Klagenfurt (1972), Kwangju (1999), Ljubljana (1973), Mexico-City (1983), Montreal (1989), Moskwa (1975, 1977, 1979, 1984), Nowy Orlean (1994), Opatija (1972, 1978), Paryż (1968, 1980, 1982, 1986, 1990), Praga (1972), Rovinji (1979), Seul (1988, 1995), Siena (1973, 1975, 1995), St. Petersburg (1071, 1975, 1980, 1984), Struga (Macedonia, 1982), Sztokholm (1981), Taegu (1995, 1999), Taszkent (1975), Toronto (1989), Wiedeń (1972, 1975), Zagrzeb (1969).

Przedmiotem referatów zagranicznych Borkowskiego była najczęściej własna twórczość kompozytorska. W latach 1989-1991 wielokrotnie wygłosił wykład *La musique contemporaine en Pologne* na uniwersytetach i w konserwatoriach muzycznych w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Francji. W 1999 r. wygłosił cykl referatów *My musical language* w collage'ach muzycznych kilku uczelni południowokoreańskich: The Catholic University of Taegu-Hyosung, Hanyang University i The Korean National University of Arts w Seulu.

Działania naukowe Borkowskiego w AMFC w Warszawie uaktywniły się szczególnie w okresie, gdy pełnił on funkcję kierownika Katedry Teorii Muzyki, później zaś Katedry Kompozycji. Wówczas zainicjował powstanie kilku pracowni naukowych w ramach Katedry Teorii Muzyki (m.in. Pracowni Muzyki Polskiej, która przygotowała *Almanach Kompozytorów AMFC*). Zorganizował także szereg konferencji naukowych, poświęconych w głównej mierze muzyce polskiej lub związanych z rocznicami twórców europejskich. Były to konferencje o życiu i twórczości m.in.: Kazimierza Sikorskiego (1995), Franciszka Schuberta (1997), Feliksa Nowowiejskiego (1998), Fryderyka Chopina (1999), Piotra Perkowski (2001), a także sympozja kompozytorskie (1999, 2000, 2003).

Jako pianista Borkowski koncertował w Polsce, w Austrii, Francji, Kanadzie, Korei Południowej, Rosji, Wielkiej Brytanii, Włoszech i Stanach Zjednoczonych. Dokonał nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych utworów własnych i innych twórców polskich. Współpracuje z Andrzejem Dutkiewiczem (fortepian) i Romanem Lasockim (skrzypce). Pianista ma szczególną zdolność do improwizacji. Potrafi improwizować w różnych stylach, naśladowując zróżnicowane nurty muzyczne, z jazzem włącznie, i wykorzystując różnorodne środki techniki kompozytorskiej.

5. ANIMATOR I ORGANIZATOR KULTURY MUZYCZNEJ

Borkowski prowadził również działalność organizacyjną zarówno w macierzystej uczelni, jak i poza nią. Zorganizował m.in. ponad 200 koncertów kompozytorskich i ponad 100 wykładów i spotkań kompozytorskich oraz kilka festiwali i konkursów kompozytorskich.

Jest członkiem wielu organizacji muzycznych, m.in. takich, jak: Akademia Fonograficzna (od 1999, od 2000 członek Rady Akademii), Międzynarodowa Fe-

deracja Jeunesses Musicales w Brukseli (1985-92 członek Komitetu Międzynarodowych Konkursów Muzycznych), Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej Gaude Mater w Częstochowie (od 1997 członek Rady Artystyczno-Programowej), Polski Instytut Muzyczny w Łodzi (od 1978, 1985-97 przewodniczący Rady Naukowo-Artystycznej), Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej (od 1981), Rada Wyższa Szkolnictwa Artystycznego przy Ministerstwie Kultury i Sztuki (1979-82), Society for Electro-Acoustic Music in the United States (członek zagraniczny, od 1991), Stowarzyszenie Autorów ZAiKS (od 1970; 1985-96 członek Komisji Reparycyjnej), Stowarzyszenie Marynistów Polskich (1976-81 przewodniczący Sekcji Muzycznej), Instytut Musica Sacra (od 2004 Członek Honorowy), The American Biographical Institute (Raleigh, North Carolina; członek Research Board of Advisors, od 1993), The Inamori Foundation w Kyoto (Japonia, nominator do The Kyoto Prize for Creative Arts and Moral Sciences, od 1988), Związek Kompozytorów Polskich (1965-94, w latach 1971-77 był wiceprezesem Oddziału Warszawskiego). Od 2002 członek redakcji i kierownik działu muzycznego kwartalnika artystyczno-naukowego „Quo Vadis?”

Był twórcą (1985) i dyrektorem artystycznym Festiwalu Laboratorium Muzyki Współczesnej, a od 1995 prezesem Stowarzyszenia Laboratorium Muzyki Współczesnej. Brał udział w pracach jury wielu konkursów kompozytorskich w Polsce i za granicą, m.in. w Belgradzie, Esztergom, Florencji, Nowym Orleanie, Paryżu, Seulu i Taegu.

6. TWÓRCZOŚĆ KOMPOZYTORSKA

Dorobek twórczy Mariana Borkowskiego obejmuje utwory na różne instrumenty solowe (fortepian, wiolonczela, organy, perkusja, dowolny instrument smyczkowy, dowolny instrument dęty), utwory kameralne (od duetów po kilkunastoosobowe składy), dzieła symfoniczne i wokalnie-instrumentalne. W twórczości Borkowskiego można wyróżnić cztery okresy: 1) do 1962 r. – okres stylistycznych inspiracji; 2) 1962-1971 – wprowadzenie własnej koncepcji regulacji czasu muzycznego, poszukiwanie indywidualnych rozwiązań fakturalnych, metrorytmicznych, brzmieniowych i wyrazowych; 3) 1972-1981 – okres przemian stylistycznych, wzbogacenie dotychczasowego języka muzycznego o aleatoryzm, sonoryzm, konstruktywizm wieloelementowy i poważne zmiany w notacji muzycznej; 4) po 1982 r. – zwrot w kierunku muzycznego i uniwersalnego *sacrum*, symboliki, kondensacji i integracji materiału muzycznego, a także koncentracji na pogłębianiu wyrazu muzycznego²³.

Różnorodność zainteresowań dotyczy zarówno organizacji materiału dźwiękowego, regulacji czasu muzycznego, ukształtowań fakturalnych, formy, jak i wyrazu muzycznego. We wczesnym okresie (do 1962 r.) dominują inspiracje folklorem, witalizmem i neoklasycyzmem. Tworzone w tym okresie dzieła mają tradycyjne for-

²³ Por. M. Borkowski, *Pięć refleksji...*, s. 207.

my muzyczne (preludia, mazurki, toccata, sonata). W następnych (*Preludia liryczne* na sopran i fortepian, 1961; *Visions I* na wiolonczelę solo, 1962; *Fragmenti* na fortepian, 1962) ujawnia się zainteresowanie punktualizmem. Istotnym czynnikiem warsztatu kompozytorskiego staje się izochroniczna zasada porządkowania czasu muzycznego. Kompozytor zainspirował się wówczas twórczością Antona Weberna. W późniejszych utworach (*Images II* na dowolny instrument smyczkowy, 1975; *Vox* na dowolny instrument dęty, 1977) technika brzmień izolowanych zostaje wykorzystana w sposób maksymalny. Równocześnie pojawiają się nowe formy zapisu nutowego z elementami graficznymi: *Images I i II*, *Vox* i *Speranza* zostały zanotowane przez kompozytora na papierze milimetrowym. Funkcjonalność tego zapisu wpłynęła na rozwinięcie techniki brzmień izolowanych. O systemie notacji muzycznej kompozytor pisał: „Generalną moją zasadą w odniesieniu do zagadnień notacyjnych jest poszukiwanie dla swej muzyki najbardziej adekwatnego, w stosunku do koncepcji kompozycyjnej, jej odwzorowania graficznego. Zapis ten nie powinien zaciemniać intencji kompozytora – powinien natomiast oznaczać się maksymalną funkcjonalnością. Nowe jego formy należy wprowadzać dopiero wtedy, gdy tradycyjna notacja okazuje się niewystarczającą lub wręcz deformującą ideą kompozycyjną”²⁴. Równocześnie zainteresowania kompozytora oscylują wokół aleatoryzmu i sonoryzmu, wzajemnie się w jego muzyce przenikających.

Szczególnego znaczenia w twórczości M. Borkowskiego nabiera zastosowanie techniki sonorystycznej. Sonoryzm w swoich utworach określa jako „wyzwolony”. Według niego, sonoryzm jest nie tylko techniką poszukiwania niekonwencjonalnych współbrzmień, lecz umożliwia wydobyć dźwięku także w sposób tradycyjny. Sonoryzm nabiera szczególnego znaczenia w takich utworach, jak: *Images II* na dowolny instrument smyczkowy, *Vox* na dowolny instrument dęty oraz *Speranza* na flety i fortepian. W tych utworach kompozytor osiąga rozległe możliwości modelowania dźwięku, przy zastosowaniu zarówno konwencjonalnych, jak i niekonwencjonalnych sposobów jego wydobywania. Podstawowymi czynnikami wpływającymi na regulację brzmienia są dynamika i artykulacja. W *Images II* zestaw środków wykonawczych jest bogatszy niż w *Vox*. Kompozytor stosuje tu szerokie spektrum tradycyjnych środków artykulacyjnych, takich jak *pizzicato*, *pizzicato* gitarowe, *glissando*, *tremolo*, *arpeggio*, flażolety.

Znaczącą techniką w drugim okresie twórczości Mariana Borkowskiego jest aleatoryzm. Załączki myślenia aleatorycznego są zauważalne już w *Visions I* i we *Fragmenti*. Technika ta została w pełni wyzyskana dopiero w partyturach graficznych, które – przy pozostawieniu znacznej swobody wykonawcy – precyzyjnie ilustrują zamysł kompozytora w zakresie formy, faktury, regulacji czasu muzycznego i ekspresji. Określony przez kompozytora pozostaje rejestr, natomiast wysokość dźwięku jest aproksymatywna. Z rzadka jest naszkicowany kontur linii melodycznej. Pozostałe elementy: artykulacja, dynamika, agogika, czas trwania i kolejność odcinków zostały przez kompozytora ściśle zaplanowane.

²⁴Tenże, *Elementy...*, s. 82-89.

Inną kategorią pojawiającą się w utworach Borkowskiego jest przestrzeń, rozumiana na dwa sposoby: akustycznie (przeźwień sali koncertowej lub kościoła) oraz fakturalnie (pole dźwiękowe). Charakterystycznym elementem utworów Borkowskiego, zwłaszcza z ostatniego okresu twórczości, jest przestrzenne usytuowanie wykonawców w sali koncertowej lub świątyni (np. *Pax in terra II*, *Hosanna I*). Topofonia wpływa na pogłębienie ekspresji (słuchacz znajduje się w centrum brzmienia). Drugi sposób rozumienia przestrzeni (pole dźwiękowe) odnosi się do techniki kompozytorskiej i faktury. Charakterystyczną cechą utworów z drugiego okresu jest nadanie technice punktualistycznej cech przestrzennych (m.in. *Fragmenti*, *Visions I*, *Images II*, *Vox*, *Spectra*). W *Spectra* na perkusję solo wrażenie przestrzenności wywołuje rozbudowane instrumentarium perkusyjne (naturalne wybrzmienia gongów lub dzwonów sprawiają wrażenie pogłosu), a symetryczne układy horyzontalno-wertykalne, realizowane na różnych instrumentach, sprzyjają budowaniu przestrzeni dźwiękowej.

Do charakterystycznych cech języka dźwiękowego Borkowskiego należy zróżnicowane zastosowanie techniki klasterowej. Klaster jest stosowany przez niego we wszystkich okresach twórczych z wyjątkiem pierwszego. Borkowski posługuje się różnymi rodzajami klasterów. Są to: klaster „ażurowy” (określenie kompozytora) – niepełny, w którym brakuje niektórych dźwięków spośród dwunastodźwiękowego uniwersum lub innej skali; klaster diatoniczny (wykonywany na białych lub czarnych klawiszach), klaster chromatyczny.

Najnowszy okres twórczości Mariana Borkowskiego (od 1982 r.) oznacza zwrot w stronę *sacrum*. W tym czasie powstaje szereg dzieł o tematyce religijnej, napisanych do chrześcijańskich tekstów liturgicznych. Kompozytor posługuje się zwrotami nośnymi, znanymi z tradycji. Stosuje autorski dobór słów lub sentencji o wymowie symbolicznej i uniwersalnym przesłaniu (np. w *De profundis* wykorzystuje początkowy wers Psalmu 130, w *Dies Irae* wybrane wersy sekwencji). Wybór tekstu ogranicza często do kilku słów (*Ave. Alleluia. Amen*) lub do jednego słowa (*Hosanna*). Poza utworami na chór a cappella (m.in.: *Adoramus, Regina caeli, Ave. Alleluia. Amen, Libera me, Mater mea, Sanctus, Pater noster*), napisał szereg dzieł wokalnie-instrumentalnych: od form o niewielkiej obsadzie wykonawczej (*Pax in terra I* na sopran solo, cztery grupy gitarowe i dzwony, *Pax in terra II* na sopran solo, organy i perkusję, *Hosanna I* na chór mieszany i cztery instrumenty) do dzieł na chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną (*De profundis, Dies irae, Hymnus, Hosanna II, Pax in terra III*).

Dzieła z ostatniego okresu odznaczają się syntezą języka muzycznego i środków techniki kompozytorskiej. W utworach z ostatnich lat (po 2000 r.) ujawnia się szerokie wykorzystanie zdobyczy wypracowanych w poprzednich latach oraz stosowanie idiomów stylistycznych o jasno sformułowanym charakterze. Cechą tych dzieł jest np. łączenie takich środków techniki kompozytorskiej, jak aleatoryzm i sonoryzm z tonalną organizacją materiału dźwiękowego. Tonalność nie jest jednak rozumiana przez kompozytora w sposób tradycyjny. Twórca posługuje się wybranymi współbrzmieniami tonalnymi, lecz wolnymi od zależności funkcyjnych. Po-

sługuje się nimi przemiennie ze współbrzmieniami klasterowymi lub fragmentami utrzymanymi w technice aleatorycznej (widać to zwłaszcza w *De profundis* i *Dies irae*). O filozoficznej stronie muzyki M. Borkowskiego T. Kobierzycki pisze: „Jej cechami są: konstruktywizm, aforystyczność i emotywizm [...]. Słuchaczowi narzuca się jej elegancja formalna i silny ładunek ekspresyjny, który w niewielkich czasowo utworach osiąga często najbardziej skrajne stany dynamiczne: ciszy i krzyku”²⁵.

Utwory Borkowskiego wykonywano w Polsce i za granicą: w 25 krajach Europy, w Australii, Boliwii, Chile, Iranie, Jamajce, Japonii, Kanadzie, Kolumbii, Korei Południowej, Kubie, Kuwejcie, Meksyku, Stanach Zjednoczonych. Były one prezentowane na ponad 40 krajowych i ponad 60 międzynarodowych festiwalach muzycznych. Kompozytor uzyskał szereg nagród. Należą do nich m.in. następujące: 1966 – II nagroda na Konkursie Młodych Kompozytorów ZKP w Warszawie za *Dram* na orkiestrę symfoniczną; 1969 – nagroda na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. G. B. Viottiego w Vercelli za *Toccatę* na fortepian; 1974 – III nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. K. Szymanowskiego w Warszawie za *Aklamacje* na 4 chóry, 6 grup instrumentalnych i organy; 1990 – I nagroda *Musical Excellence Award* na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Nowej Muzyki w Nowym Jorku za *Pax in terra II* na głos żeński, perkusję i organy; 2004 – Srebrny Wawrzyn Olimpijski za utwór *Pax in terra II* na głos żeński, perkusję i organy²⁶.

7. PODSUMOWANIE

Marian Borkowski charakteryzuje swoją muzykę w następujący sposób: „Jest to przede wszystkim muzyka dynamiczna o ogromnym ładunku emocji, dramatycznej i intensywnej ekspresji, w której wszystkie elementy muzyczne, środki techniki kompozytorskiej, dyscyplina konstrukcyjna, dobór tekstów i obsady wykonawczej służą idei artystycznej i ogólnej koncepcji dzieła w jego uniwersalnym, symbolicznym i humanistycznym wymiarze”²⁷.

Jego twórczość wyróżniają następujące cechy: aforystyczność wypowiedzi, artykulacja czasu muzycznego, intensywność brzmienia, dbałość o kształtowanie wyrazu muzycznego, kontrasty, konstruktywizm geometryczny, przestrzenność projekcji materiału dźwiękowego i indywidualny system jego organizacji, topofonia, funkcjonalność graficznej notacji muzycznej, ekonomia środków technicznych, kondensacja tworzywa dźwiękowego, indywidualny gatunek symfonizmu orkiestrowego, wokально-instrumentalnego i kameralnego, mistrzowskie operowanie techniką instrumentacyjną. Technika kompozytorska i orkiestracyjna pozostają na usługach ekspresji: z jednej strony silnie dramatycznej, z drugiej zaś lirycznej. W twórczości tej zwraca uwagę tematyka filozoficzna i symbolizm.

²⁵T. Kobierzycki, *Marian Borkowski – jego twórczość...*, s. 218.

²⁶Szereg innych nagród, wyróżnień i odznaczeń przyznanych M. Borkowskiemu wymieniono w pracy *Marian Borkowski. Jubileusz 80-lecia urodzin*, s. 24-25.

²⁷Cyt. za: Marian Borkowski *Symphonic and Sacred Music* [booklet do płyty CD], Acte Préalable, AP 0038, Warszawa 1999, s. 6.

Nadrzędnym elementem w twórczości Borkowskiego jest ekspresja muzyczna, której podporządkowuje on wszystkie elementy dzieła muzycznego i środki techniki kompozytorskiej. Wyraz muzyczny ma w jego twórczości głęboko symboliczny wymiar. Przenosi przesłanie uniwersalnego *sacrum*, wynikającego z przekonania kompozytora o ponadczasowym, ponadnarodowym i powszechnym charakterze pewnych wartości.

Bohdan Pocięj o muzyce Mariana Borkowskiego napisał: „Co mnie w tych utworach, nowszych zwłaszcza, z lat dziewięćdziesiątych, przede wszystkim uderza? Jakie cechy bym tu wyodrębnił? Wyrazistość dźwiękowego kształtu, konkretność brzmienia, coś, co mówi nam, że muzyka naprawdę jest, a nie że tylko istnienie markuje. Klarowność struktury. Siłę i spójność konstrukcji. Logikę rozwijania i budowy. Proporcjonalność formy. Intensywną ekspresję wynikającą z substancji dźwiękowej. Idiom muzyki religijnej (w utworach chóralnych). Zwięzłość i kondensację [...]. Celność każdego efektu”²⁸.

THE LIFE, ACTIVITY AND WORKS OF A COMPOSER MARIAN BORKOWSKI.
INTRODUCTION

Summary

The article presents a portrait of Marian Borkowski (b. 1934), a composer, pianist, musicologist and composition pedagogue. The state of research on his work and education has been presented in six chapters, beginning with the years of his study in the family town, Pabianice, until his return from complementary studies in Paris. The article depicts various pedagogical activities of Marian Borkowski, with a particular emphasis on the teaching of composition. The presented reflection concentrates on Borkowski's work as a composer and it points out particular periods of his activity, the features of style and the compositional technique.

Keywords: aleatorism, Marian Borkowski, composition, Polish music, education, pointillism, *sacrum*, sonorism

Nota o Autorze: Marcin Tadeusz Łukaszewski, doktor nauk humanistycznych, doktor habilitowany sztuki muzycznej, profesor UMFC na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca. Zainteresowania naukowe: polska muzyka chóralna o tematyce religijnej XX wieku, pianistyka i polska muzyka fortepianowa. Strona internetowa: www.marcinlukaszewski.eu.

Note about the Author: Marcin Tadeusz Łukaszewski, PhD in humanities, Doctor of musical arts, professor at the Department of Choral Conducting, Music Education, Church Music, Eurhythmics and Dance of the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. Research interests: Polish choral music with religious themes of the twentieth century, Pianism and polish piano music. Website: www.marcinlukaszewski.eu

Słowa kluczowe: aleatoryzm, Marian Borkowski, kompozycja, muzyka polska, pedagogika, punktualizm, *sacrum*, sonorizm

²⁸ B. Pocięj, *O muzyce Mariana Borkowskiego*, *Musica Sacra Nova* 2(2008), s. 199-200.