

UTWÓR JAKO AUTOBIOGRAFIA. KILKA REFLEKSJI NAD TWÓRCZOŚCIĄ ANDRZEJA KRZANOWSKIEGO

słowa kluczowe: *twórczość Andrzeja Krzanowskiego, badania autobiograficzne*

Gdy mówimy o autobiografii, w pierwszej kolejności przychodzi na myśl literatura. Listy, wspomnienia, zapiski z podróży – wydarzenia w nich uwiecznione stają się wskazówką dla nowego odczytania dzieła w kontekście życia twórcy, a nierzadko uzasadniają jego wybory artystyczne. Rzeczywistość i osobiste doświadczenia autora odbijają się refleksem w jego utworach, stanowiąc osobną warstwę pełną znaczeń, nie zawsze uchwytnych od razu. Badacze z satysfakcją detektywistyczną łączą je w siatkę relacji, znajdując w samym dziele coraz to nowsze konteksty i tropy. Autobiografizm jako postawa badawcza w literaturze – zarówno w odniesieniu do prozy, jak i poezji – znana jest od dawna. Intensywność tych badań wzrosła w drugiej połowie XX wieku, a prace powstające na gruncie literaturoznawczym pozwalają mówić m.in. o obecności „żywiołu autobiograficznego” (cytując słowa Marii Czermińskiej), karierze „autentyku” (według Jerzego Jarzębskiego) czy (używając sformułowania Jerzego Smulskiego) „modzie na autobiografię”¹.

Przyczyn nasilenia tego zjawiska trudno szukać w tak prostych odpowiedziach, jak niechęć do fikcji literackiej czy pragnienie akcentowania realizmu. Fakt, że obecność wątków autobiograficznych najpełniej ujawniła się w latach 70. i 80. minionego wieku – nie tylko wśród literatów, ale również w gronie kompozytorów – pozwala mówić o swoistej wspólnotnie odczuć. W tym kontekście przekonująca wydaje się propozycja interpretacyjna Anny Nasalskiej, która tłumaczy taką postawę twórców „pragnieniem usankcjonowania jednostkowego uczestnictwa w dziejach, potrzebą buntu indywidualnego przeciw niwelującym działaniom czasu i historii,

¹ Spostrzeżenia dotyczące źródeł autobiograficznych i możliwych określeń tej tendencji pochodzą z artykułu Jerzego Smulskiego. Autor przedstawia szereg możliwych wątków autobiograficznych podjętych przez literaturoznawców oraz próbuje zrozumieć fenomen tego zjawiska w odniesieniu do współczesnej prozy polskiej. Zob. Jerzy Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4, s. 8.

skazujących człowieka na pogrążenie w niepamięci”², a także „możliwością uwierzytelnienia zawartej w dziele wizji świata czy postawy wobec rzeczywistości poprzez powiązanie jej z biografią realnego autora”³.

Zwyczaj się mówi, że muzyka jest mową dźwięków. Ta dobrze znana fraza, choć retorycznie mogłaby być przydatna dla tego wywodu, nie ma realnego zastosowania dla porównania medium literackiego i dźwiękowego. Materia, w której poruszają się obie te dziedziny, sposób wyrażania czy przedstawiania, są w nich zgoła odmienne. W literaturze nośnikiem znaczeń jest słowo, a uchwycenie relacji autobiograficznych jest łatwiejsze, bowiem zawarty na przykład w powieści opis poszczególnych postaci i wydarzeń pozwala precyzyjnie odnieść się do biografii pisarza. Jak jednak podobny proces zrealizować w odniesieniu do dzieła muzycznego, gdy intuicja podpowiada, że relacje twórca – dzieło mogą być podobne, ale sposób ich opisu musi być zgoła odmienny? Ten tekst jest próbą pokazania, w jaki sposób doświadczenia z życia twórcy wpływają na brzmienie jego kompozycji i ostatecznie mogą decydować o tym, co nazywamy oryginalnym stylem.

W muzyce Andrzeja Krzanowskiego relacje te wydają się być szczególnie ważne. W ujęciu omawianego zagadnienia wyjść należy od liczb – obiektywnych i oddających wagę problemowi. W katalogu kompozytora, wydanym przed laty w katowickiej Akademii Muzycznej i przygotowanym przez Sonię Wachowską, widnieje 115 pozycji⁴. Część treści zawartych w tej książce mocno się zdezaktualizowała, bowiem kompozycje opatrzone dopiskiem „zaginione” zostały w międzyczasie odnalezione, część partytur – jak w przypadku prawykonanego w 2021 roku *Koncertu* na 9 instrumentów i taśmy – miał jedną, posiada aż trzy wersje partytury i tak dalej. Niech jednak to, jak dotąd jedyne, drukowane źródło stanowi nasz punkt odniesienia. Otóż, na 115 pozycji zawartych w katalogu, prawie 60 w sposób mniej lub bardziej wyraźny ma swoje umocowanie w życiu Andrzeja Krzanowskiego. To ponad połowa wszystkich zamieszczonych w katalogu utworów, które powstały z myślą o przyjaciółach kompozytora, miejscach, w których mieszkał, nauczycielach, którzy go ukształtowali, w końcu – członkach rodziny Krzanowskich, którym poświęcił odpowiednie utwory.

Zacznę od tego, co kompozytorowi najbliższe – miasta rodzinnego. Podtytuł *Alkagranu*: „czyli jedno miejsce na prawym brzegu Wisły”, zawiera aluzję do Czechowic-Dziedzic jako ważnego miejsca dla kompozytora. Przestrzeń dźwiękową ówczesnych Czechowic – tak, jak mógł słyszeć ją kompozytor – można odnieść geograficznie do lokalizacji domu

2 Anna Nasalska, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w twórczości T. Konwickiego*, [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. Jerzy Święch, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1985, s. 186–187. Cyt. za: J. Smulski, dz. cyt., s. 8.

3 Tamże.

4 Sonia Wachowska, *Andrzej Krzanowski: katalog tematyczny dzieł. Kalendarium życia i twórczości 1951-1990*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2000, s. 70.

rodzinnego, znajdującego się w specyficznym trójkącie (czworokącie?), wyznaczonym przez odgłosy rafinerii, stacji pogotowia, przebiegających niedaleko torów kolejowych oraz pobliskiego kościoła⁵. Wszystkie te dźwięki otaczały Andrzeja Krzanowskiego od najmłodszych lat i w sposób mniej lub bardziej świadomy wniknęły w warstwę dźwiękową jego kompozycji, tak w przypadku *Alkagranu*, jak i najbardziej znanego cyklu w dorobku Krzanowskiego, czyli *Audycji*. Użycie syren alarmowych, gwizdków (kolejowych?) i dźwięków dzwonów stało się znakiem rozpoznawczym stylu kompozytora.

Niewykluczone, że powracający w wielu jego utworach motyw podróży (łączy z dźwiękiem gwizdka lub fletu poprzecznego), należałoby odnieść również do trybu życia Krzanowskiego. Przez wiele lat – wpięć ucząc się w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach, a później podczas studiów – niemal każdego dnia przemierzał trasę koleją z Czechowic do stolicy Śląska i z powrotem, a rytm kół pociągu, dźwiękowa aura dworców kolejowych czy bliskość – by nie powiedzieć „swojski ścisk” panujący w wagonach – były jego codziennością. Niewykluczone również, że już na wczesnym, dziecięcym etapie zauroczył się dźwiękiem dzwonów kościelnych, które powracały w jego twórczości jako ważny instrument zespołu orkiestrowego (niezwykle eksponowany w wąskich fakturach czy solowych frazach). Być może to dzwony pobliskiego kościoła przyniosły pomysł wykorzystania tego instrumentu jako solowego (jak w *Reliefie IV* z 1985 roku, na sopran i dzwony rurowe). Nieraz przywoływana w odniesieniu do muzyki Krzanowskiego sfera *sacrum*, bardziej odczuwana niż uchwytna konkretnie, wiązała się z instrumentarium, w tym właśnie z użyciem dzwonów. Kulturowe i antropologiczne znaczenie tego instrumentu według Ewy Masłowskiej⁶ odnosi się do kilku aspektów: jako medium do modlitwy („przedmiot sakralny, którego dźwięk wznosi modlitwy do Boga”), symbol oczyszczenia („Instrument ten przejmuje symbolikę wody – jej zdolność do transformacji wszystkiego, co po zanurzeniu wyłoni się na powierzchnię – przez co staje się pogromcą złych duchów, śmierci i grzechu, podobnie jak Chrystus”⁸), tajemnica nieskończoności, wiecznego trwania poza granicą śmierci („Dźwięk dzwonu wieczornego [...] włączony zostaje do łańcucha analogicznych wyobrażeń związanych z życiem i śmiercią, jakimi są światło i ciemność, dzień i noc”⁹). Z pewnością można stwierdzić, że Krzanowski rozślawił rodzinne Czechowice, jednak w świetle tego co powyżej, czy wektora tych zależności nie należałoby

5 „Andrzej mieszkał pomiędzy stacją karetek a rafinerią, torami kolejowymi i kościołem. Dźwięki syren, dzwonów, sygnały karetki, gwizdki – takie odgłosy otaczały go ze wszystkich stron”. Grażyna Krzanowska, w filmie Anny Domańskiej, archiwum prywatne autorki.

6 Ewa Masłowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, [w:] *Gawędy o kulturach I*, red. Joanna Szadura, Polihymnia, Lublin 2014, s. 69–83.

7 Tamże, s. 70.

8 Tamże, s. 71.

9 Tamże, s. 72.

poprowadzić również w drugą stronę? Nie byłoby „takiego” Krzanowskiego bez „takich” Czechowic?

Inny przykład wnikięcia realnej przestrzeni dźwiękowej w obszar utworu odnajdujemy w orkiestrowym *Canti di Wratislavia* (1976). Krzanowski przeprowadził się do Wrocławia na nieco ponad rok, zaraz po obronie swojej pracy magisterskiej – *I Symfonii* (1975) na orkiestrę symfoniczną. We Wrocławiu mieszkała wówczas jego żona wraz z małą córką Olą. Jak wielki musiał być dysonans pomiędzy krajobrazami dźwiękowymi prowincjonalnych Czechowic a dużego, rozwijającego się Wrocławia, możemy sobie jedynie wyobrazić. Na tyle był on jednak mocny, że pobudził wyobraźnię kompozytora. *Canti* mają brzmienie „fajerwerkowe”, przesycone błyskotliwością, miejskim rumorem, a rozbudowany skład instrumentalny obrazuje życie miejskie i odgłosy Wrocławia. W tytule *Canti di Wratislavia* kryje się sugestia do innych *Canti*, powstałych kilkanaście lat wcześniej (1962) znakomitych *Canti strumentali* Góreckiego. Orkiestrowy fajerwerk Krzanowskiego to pierwszy tak duży utwór napisany samodzielnie po studiach w katowickiej PWSM, pierwszy, w którym sprawdził się na zupełnie niezależnym gruncie jako kompozytor, a także otrzymał potwierdzenie swoich umiejętności w postaci stypendium Ministra Kultury i Sztuki. Nie dziwi więc, że Krzanowski o swoim Mistrzu szczególnie pamiętał, a rozbudowana partytura „śpiewającego Wrocławia” została Góreckiemu dedykowana, stając się osobistym hołdem dla lat spędzonych w jego klasie kompozycji.

Szczególne miejsce w twórczości Krzanowskiego otrzymali członkowie jego rodziny. Przypadek *Alkagranu* (1980) na kwintet akordeonowy, którego tytuł stanowi zaszyfrowane początki imion żony i dzieci, jest dobrze zmiany. Podobną zasadą rządzi się tytuł *Kalangra* (1981), który jest anagramem *Alkagranu* i także odnosi do najbliższej rodziny – wówczas na świecie była dopiero dwójka jego dzieci – Ola i Kamil. Osobny utwór *Niech żyje i wzrasta* (1984) powstał dla najmłodszej Jagienki (której jest dedykowany), a dla Oli, wówczas początkującej pianistki, powstały *Miniatury fortepianowe* (1982–87). Swojej żonie Grażynie – z którą wspólnie skomponował kilka utworów i z którą wspierali się łącząc codzienność z pracą kompozytorską – poświęcił dwa utwory: *I Kwartet smyczkowy wersja B* (1976) oraz znacznie późniejsze *Divertimento* (1986) na akordeon. Jako osobiste podziękowanie dla swoich starszych siostr – Małgorzaty i Jadwigi – za niezmiennie okazywane mu wsparcie, Krzanowski skomponował jeszcze przed studiami błyskotliwy drobiazg *MJ-71* (1971) na 6 instrumentów (w tym głos)¹⁰.

Osobne miejsce w twórczości Krzanowskiego zajmują rodzice – kompozytor poświęcił im obie wersje *Salve Regina* (1981), zarówno tę chóralną, jak i przeznaczoną na głosy z organami. Co ciekawe, wybór antyfony do Najświętszej Marii Panny wiąże się nie tylko z jej pogrzebowym

10 Znaczenie tytułu tej kompozycji nie jest do końca pewne. Sugestię, że litery MJ odnoszą się do inicjału imion siostr kompozytora daje Grażyna Krzanowska. Zob. Strona internetowa poświęcona życiu i twórczości Andrzeja Krzanowskiego, <https://www.andzejkrzanowski.pl/kompozycje/52/mj-71.html> [dostęp: 11.07.2025].

przeznaczeniem (co zrozumiałe w odniesieniu do utworu poświęconego zmarłym rodzicom). Możemy go również odnieść do kościoła pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski w Czechowicach, do którego Krzanowski uczęszczał, w którym będąc dzieckiem służył jako ministrant i w którym odbył się pogrzeb obojga rodziców – najpierw ojca Karola (1966), a niewiele później matki, Emilii (1974).

Innym, mniej oczywistym przykładem zawierającym autobiograficzne odniesienia jest *De Profundis* na baryton i orkiestrę do tekstu Mieczysława Stanclika (1941–1998). W partyturze tekst wiersza umieszczony został zarówno w polskim oryginale, jak i francuskim przekładzie, a wybór ten nieco zaskakuje. Można domniemywać, czy samo brzmienie języka francuskiego stało się inspirujące dla kompozytora, czy też może planował wysłać tę kompozycję na zagraniczny konkurs kompozytorski. W monografii pokolenia stalowowolskiego Kinga Kiwała stawia tezę, że w tekście Stanclika obecne są wszystkie istotne wątki twórczości Krzanowskiego, a jedną z nich jest obecność idei matki¹¹. Rzeczywiście, wątek matki w kontekście Ziemi jest tu zaznaczony wyraźnie. Jego charakter zawężył się do kontaktu z naturą jako panteistycznej siły, jest więc zupełnie różny od późniejszych wątków u Krzanowskiego, w których matka jawi się osobowo i intymnie. Francuski przekład tekstu *De Profundis* scala niejako oba słowa: ziemia i matka. Wielokrotnie powtórzony zwrot „moja ziemi” (*o ma terre*) układa się w nieoczywiste zawołanie do matki (*o mater*). Ta subtelna gra słów staje się być może zakamuflowanym hołdem Krzanowskiego dla własnej matki Emilii, która zmarła kilka dni po 23. urodzinach kompozytora (21 kwietnia 1974), w roku powstania *De Profundis*.

Szczególnie znacząco wiąże dzieło z rzeczywistością lat 70. cykl *Audycji*, wśród nich *Audycja I* (1973) na głos recytujący, flet, tam-tam, syrenę, gwizdek i dwie taśmy. Wybór wierszy Jacka Bierezina jako bazy tekstowej wydaje się z dzisiejszej perspektywy nie całkiem oczywisty. Bierezin został zapamiętany w równej mierze jako opozycjonista, co literat. Zadebiutował w 1966 roku wierszem *Drzewa pocięły horyzont*, opublikowanym w miesięczniku „Odgłosy”¹². Później jego twórczość prezentowana była w czasopiśmie „Więź”, „Łódzka wiosna poetów” czy „Poezja”¹³. Wraz z grupą poetów (Andrzejem Biskupskim, Jerzym Jarmołowskim, Januszem Królikowskim i Kazimierzem Świegockim) założył grupę poetycką „Centrum”, której głównym celem było dążenie do autentyzmu w sztuce.

Audycje, ze swą specyficzną brzmieniowością i surrealistycznymi wizjami, stanowią zapis obrazów z Polski lat 70. I choć kreślone są piórem Bierezina, ich pierwszoosobowy tryb narracji sugerować może, że kompozytor w pełni się z nimi utożsamia. Odnajdziemy tam m.in. „grupe dziewcząt w króciutkich spódniczkach w kratę i młodych długowłosych

¹¹ Kinga Kiwała, *Pokolenie stalowej woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019, s. 192.

¹² „Odgłosy” 1966, nr 28, s. 7.

¹³ Bożena Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990, s. 18.

chłopców ubranych w dzinsy i swetry z wysokimi golfami”¹⁴. Współtowarzysze podróży „niewiele różnili się od innych pasażerów”¹⁵, pochodzili z różnych grup społecznych i mieli różne statusy majątkowe. Ten pozornie zwyczajny opis rozbija pojawienie się aniołów, których obecność, zaskakująca dla czytelnika, wydaje się całkiem naturalna zarówno dla pasażerów, jak i rzeczywistości opisywanej w wierszu.

Przy drzwiach stali zresztą skrzydlaci aniołowie z rękami w kieszeniach ortalionowych płaszczy. Kieszenie mieli wypchane kredą i każdemu z kręcących się koło wyjścia – nawet wchodzącym do toalety – rysowali na plecach krzyże. [...] Wiedzieliśmy, że po peronach przechadzają się dwójkami tacy sami aniołowie. Bez kredy, ale z ognistymi mieczami. Uśmiechali się życzliwie do ludzi usiłujących wsiąść¹⁶.

Umuzycznienie tego właśnie tekstu jest dźwiękowym dokumentem czasów, w jakich przyszło artystom żyć oraz osobistą próbą włączenia się i skomentowania sytuacji w Polsce lat 70. Intuicję tę potwierdza żona kompozytora:

Krytyka ustroju, zakamuflowana lub wręcz obecna w kompozycjach nie tylko Andrzeja, była jakby poza zasięgiem czujnej inwigilacji ówczesnej władzy. Teraz, z perspektywy tylu lat, aluzje, refleksje i słowa walki są bardzo czytelne, zwłaszcza w jego *Audycjach*. Andrzej toczył swoją walkę za pomocą swoich nut i słów poetów¹⁷.

Nie sposób pominąć utworów pisanych z myślą o pedagogach – mistrzach Krzanowskiego. Zarówno Góreckiemu (o którym już była mowa wcześniej), jak i Lutosławskiemu, Krzanowski dedykował swe kompozycje. Lutosławskiemu poświęcił dwa utwory: wiolonczelowy *Relief V* (1986) i kameralne arcydzieło – *III Kwartet smyczkowy* (1988). Góreckiego uhonorował wielokrotnie, dedykując mu swoje utwory czy wykorzystując fragmenty jego *II Symfonii* wprost – jako nagranie na taśmie w *III Audycji* (1974). Z mistrzów dalszych, symbolicznie wskazywał na Szymanowskiego (zwłaszcza jego *Stabat Mater*), Johanna Sebastiana Bacha (cytat m.in. w *Studium III* i *Audycji IV*), a także wiele odniesień mniej jawnych, jak cytat z II części *Sonaty fortepianowej* op. 14 nr 1 Beethovena, ukryty pod warstwami faktur akordeonowych w *IV Audycji* (1975).

Ograniczona ilość miejsca nie pozwala wspomnieć szerzej o wielu kompozycjach dedykowanych przyjaciołom: *Con vigore* (1978) – koncercie na ośmiu wykonawców, poświęconym „przyjacielowi Eugeniuszowi

¹⁴ Andrzej Krzanowski, *Audycja I*, rękopis. Partytura znajduje się w zbiorach Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ G. Krzanowska, wypowiedź o mężu, [w:] Wojciech Herzyk, *Koloryt brzmieniowy instrumentów perkusyjnych na podstawie wybranych kompozycji kameralnych Andrzeja Krzanowskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2019, s. 20–21.

Knapikowi”, *Impresjach wiosennych* (1983) na akordeon, opatrzonych dedykacją „przyjacielowi Aleksandrowi Lasoniowi”, organowym *Reliefie III* (1985), napisanym dla kolejnego z przyjaciół, Juliana Gembalskiego, Trzech utworach akordeonowych (1980), dedykowanych Krzysztofowi Drobie, a także wielu kompozycjach z dedykacją dla wykonawców jego muzyki.

Perspektywa tu nakreślona ukazuje dzieło jako zapiski z podróży i wspomnienia z przeszłości, a krótko opisane relacje między życiem a brzmieniowością utworów Andrzeja Krzanowskiego to wstęp do pogłębienia tej problematyki.

BIBLIOGRAFIA

- Herzyk Wojciech, *Koloryt brzmieniowy instrumentów perkusyjnych na podstawie wybranych kompozycji kameralnych Andrzeja Krzanowskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2019.
- Kiwała Kinga, *Pokolenie stalowej woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019.
- Krzanowski Andrzej, *Audycja I*, partytura, Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej, Katowice.
- Masłowska Ewa, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, [w:] *Gawędy o kulturach I*, red. Joanna Szadura, Polihymnia, Lublin 2014, s. 69–83.
- „Odgłosy” 1966, nr 28.
- Smulski Jerzy, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4.
- Strona internetowa poświęcona życiu i twórczości Andrzeja Krzanowskiego, <https://www.andrzejkrzanowski.pl/kompozycje/52/mj-71.html> [dostęp: 11.07.2025].
- Tokarz Bożena, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990.
- Wachowska Sonia, *Andrzej Krzanowski. Katalog tematyczny dzieł. Kalendarium życia i twórczości 1951-1990*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2000.

STRESZCZENIE

W drugiej połowie XX wieku, zwłaszcza od lat 70. intensywność badań autobiograficznych wzrosła zarówno na gruncie literaturoznawczym, jak i w odniesieniu do muzyki. W utworach Andrzeja Krzanowskiego odniesienia autobiograficzne wydają się być szczególnie ważne, bowiem ponad

połowa wszystkich zamieszczonych w katalogu kompozycji powstała z myślą o przyjaciółach kompozytora, miejscach, w których mieszkał, nauczycielach, którzy go ukształtowali, w końcu – członkach rodziny Krzanowskich, którym poświęcił odpowiednie utwory. Artykuł przybliży szereg faktów z życia twórcy i wskazuje, w jaki sposób wpłynęły one na charakter brzmieniowy utworów twórcy *Alkagranu*. Wśród najważniejszych elementów należy wymienić: oryginalne tytuły utworów nawiązujące o rodziny lub bliskich przyjaciół, dobór instrumentarium, możliwe odwzorowywanie *soundscape’u* miejsc, w których przebywał, a także nawiązania do sytuacji politycznej w Polsce na przełomie lat 70. i 80.

ABSTRACT

THE WORK AS AN AUTOBIOGRAPHY. A FEW REFLECTIONS ON THE MUSIC OF ANDRZEJ KRZANOWSKI

key words: [the works of Andrzej Krzanowski](#), [autobiographical research](#)

In the second half of the 20th century, especially from the 1970s onwards, the intensity of autobiographical research increased – both in the field of literary studies and in relation to music. In the works of Andrzej Krzanowski, such references seem particularly significant, as over half of the compositions listed in his catalogue were created with specific people in mind: the composer’s friends, the places where he lived, the teachers who shaped him, and, finally, members of the Krzanowski family to whom he dedicated certain works. This article presents a number of facts from the composer’s life and shows how they influenced the sonic character of the works of the author of *Alkagran*. Among the most important elements are: specific titles of pieces referring to family members or close friends, the unusual scoring, possible imitations of the soundscape of places where he lived or stayed, as well as references to the political situation in Poland at the turn of the 1970s and 1980s.