

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Brzmienie a relacje interinstrumentalne w fakturze kameralnej na przykładzie wybranych polskich sonat skrzypcowych XX wieku

Brzmienie jako problem badawczy

Pojęcie brzmienia dla odbiorców muzyki jest oczywiste. Kojarzone jest z konkretną jakością dźwiękową, doznaniem słuchowym, a na poziomie elementarnej percepcji muzycznej z barwą środka wykonawczego, konkretnego instrumentu lub głosu. Jak powiada Roman Ingarden,

dzieło muzyczne jest tworem *par excellence* brzmieniowym; czy jeszcze jest coś w tym utworze, to pewne zagadnienie. Ale w każdym razie kośćce tego utworu to jest szereg brzmień po sobie następujących i w pewien sposób uporządkowanych, o pewnej barwie¹.

Stwierdzenie to jest oczywiste, aczkolwiek badania muzykologiczne na przestrzeni dziejów koncentrowały się na różnych aspektach dzieł (historycznych, źródłowych, formalnych, stylistycznych), natomiast owa pierwsza, fundamentalna właściwość dzieła muzycznego poddana została badaniom w momencie, gdy kolorystyczna strona utworów zaczęła wysuwać się na plan pierwszy.

W każdym utworze muzycznym, nawet tym przeznaczonym na jeden instrument, mamy do czynienia z różnymi wariantami brzmienia, wyrastającego z tego samego podłoża. Bohdan Pocij w swej rozprawie o muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego (w dodatku *Słowniczek wybranych terminów muzycznych*) podaje własną definicję brzmienia. Przytoczmy ją w całości:

Terminu tego używa się często zamiennie z „dźwiękiem” i „współbrzmieniem”. Trzeba jednak te pojęcia rozróżnić. Pojęcie „brzmienia” zakłada pewną (zróżnicowaną, acz jeszcze nie współbrzmieniową) jedność, przy pewnej przestrzenności („pole brzmieniowe”) – szerokości, rozległości, objętości, ciężarze, nasyceniu bądź rozrzedzeniu, itp. cechach

¹ Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 268.

quasi-fizykalnych. Pojmuję więc brzmienie w sensie zbliżonym do niemieckiego *Klangkörper* – „ciała dźwiękowego, „ciała brzmieniowego” (niem. *Klang* oznacza zarówno „dźwięk”, jak i „brzmienie”). Tak pojęte brzmienie zawiera w sobie substancjalny rdzeń dźwiękowy, z którego wynikają różne akcydensy (jakości brzmienia). Powyższy sposób pojmowania brzmienia – w odróżnieniu od „dźwięku” i „współbrzmienia” – wydaje się szczególnie przydatny do charakterystyki zjawisk – tendencji, prądów, stylów, indywidualności muzyki XX wieku².

Dla problemu badawczego przyjętego w niniejszym opracowaniu szczególnie nośne jest spostrzeżenie autora, określone jako „substancjalny rdzeń dźwiękowy”, z którego powstają różne jakości brzmieniowe. By pozostać jeszcze w rejonie definiowania pojęcia zwróćmy uwagę na obszernie i wyczerpująco opracowane hasło *Klangfarbe* w *Die Musikgeschichte und Gegenwart*. Autorzy wielostronicowego opracowania rozpatrują znaczenie tego terminu w wielu aspektach: psychoakustycznym, psychologicznej percepcji, w muzyce różnych gatunków i narodów. W niniejszym artykule interesuje nas głównie brzmienie od strony percepcyjnej i w powiązaniu z fakturalnym kontekstem, wynikającym ze współpracy dwóch instrumentów, dlatego wyodrębnić należy te ujęcia, które zbliżają się do tego obszaru badawczego. W drugim dziale opracowania hasła, zatytułowanym *Wahrnehmungspsychologische Aspekte*, znajdujemy wyjaśnienie podkreślające ważkość wpływu wszystkich elementów struktury muzycznej w tworzeniu brzmienia:

Klangfarbe resultiert aus der Summe aller struktureller Faktoren, die Schallereignissen Imre jeweils spezifische musikalische Gestalt geben. Eine Zuordnung von physikalischen Gegebenheiten und Wahrnehmungsquantitäten erscheint schon darum problematisch, weil „die einzelnen von uns empfundenen Eigenarten nicht jede durch nur eine physikalische Größe wirken mehreren Komponenten zustande kommt [Barwa dźwięku wynika z sumy czynników strukturalnych, które dają swoją specyficzną muzyczną postać. Przy porządkowaniu fizycznych własności i jakości percepcyjnych okazuje się problematyczne, ponieważ poszczególne odczuwane specyficzne cechy nie zawsze można określić wielkością fizyczną, lecz przeważnie poprzez współdziałanie licznych komponentów – tłum. M.R.]³.

Rozważania tu przytoczone, choć nie wspominają o fakturze, akcentują zjawisko wpływu czynników strukturalnych, ich upostaciowanie na kształt brzmieniowy dzieła, a także na moment odczuwania jego charakterystycznych cech. Specyficzna postać muzyczna (*spezifische musikalische Gestalt*) wynika właśnie w dużym stopniu z faktury podmiotu wykonawczego oraz indywidualnego stylu kompozytora.

Analizy badań nad brzmieniem dokonała Danuta Gwizdalanka w swej pracy o kwartetach smyczkowych Ludwiga van Beethovena. Autorka zauważa:

² Bohdan Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 178.

³ Werner A. Deutsch, Helmut Rösing, Franz Födermayr, hasło: *Klangfarbe*, [w:] *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil 5, Kassel 1996, s. 154.

Rola, jaką pojęcie brzmienia odegrało w dotychczasowych badaniach muzykologicznych, wynikała zarówno z jego drugoplanowości w teoriach poszukujących sensu bądź struktury dzieła, jak i z wielorakich trudności metodologicznych pojawiających się przy próbach opisu brzmieniowej postaci dzieł muzycznych. [...] Lata dwudzieste naszego wieku [tzn. XX – przyp. M.R.] przyniosły początki muzykologicznej refleksji nad dźwiękiem, na co niemały wpływ miał przełom estetyczny dokonany przez „impresjonistów”, a także emancypacja instrumentacji stanowiącej coraz istotniejszy element muzyki⁴.

Oczywistym jest fakt, że badania muzykologiczne podążają zawsze za dokonującymi się w twórczości zmianami. Wysuwanie się na pierwszy plan określonych zjawisk dźwiękowych siłą rzeczy przykuwało większą uwagę teoretyków i muzykologów i wyzwalało nowe nurty badawcze. Muzyka XX wieku, bardzo ekspansywna w sferze jakości brzmieniowych, „pociągnęła” za sobą badania w tym kierunku. Cytowana powyżej autorka konstatuje:

W minionym ćwierćwieczu brzmienie pojawiało się jako przedmiot szczegółowych rozważań bądź też jako kategoria analityczna i to nawet na czołowym miejscu⁵.

Wspomniane we wcześniejszym cytacie trudności metodologiczne związane są z trudnościami w tworzeniu precyzyjnej terminologii, trafnie określającej wszelkie warianty brzmieniowe występujące w utworze lub w grupie dzieł.

O tej podstawowej właściwości sztuki dźwięku można mówić z różnych pozycji obserwatora: akustycznej, funkcyjno-formalnej, filozoficznej czy estetycznej. Te dwie ostatnie zawsze będą bardzo subiektywne, zależne od wrażliwości odbiorcy. Rzadko jednak jakość, profil brzmieniowy (wg Pocięja „substancjalny rdzeń dźwiękowy”), zmieniający się w trakcie narracji, zostaje wyodrębniony jako współczynnik utworu i poddany odrębnemu badaniu. Carl Dalhaus pisze:

Brzmieniowa forma utworu muzycznego, instrumentacja lub obsada, jest od XVII lub XVIII wieku [...] częścią kompozycji, podczas gdy we wcześniejszych epokach była ona sprawą praktyki wykonawczej. Jako zaś aspekt samego dzieła daje się ona oddzielić od pojedynczego, odrębnego odtworzenia – nie inaczej niż zapisane brzmienie. Słowo, stanowiące jedną z warstw tekstu literackiego, różni się od zmiennego materiału fonetycznego, w którym się realizuje. Jeśli więc instrumentacja należy do tekstu muzycznego, to – z drugiej strony – różni się ona na tyle wyraźnie od struktury, by analogicznie do brzmienia słów – można ją było ująć jako osobną warstwę. Struktura może być pomyślana bez odniesienia do formy brzmieniowej, zaś instrumentacja może ulec zmianie bez koniecznego naruszenia struktury dzieła. Struktura i forma brzmieniowa stanowiłyby zatem dwie warstwy utworu muzycznego, które spełniają Ingardenowskie warunki ogólności, tj. ciągłości warstwy w sobie i heterogeniczności względem innych warstw⁶.

⁴ Danuta Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena*, Poznań 1991, s. 9.

⁵ Tamże. Powołuje się na prace: Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, Los Angeles 1975, Wayne Slawson, *Sound Color*, Berkely 1985, Jan LaRue, *On Style Analysis*, „Journal of Music Theory” 1962.

⁶ Carl Dalhaus, *Estetyka muzyki*, przełożył z języka niemieckiego, wstępem opatrzył Zbigniew Skowron, Warszawa 2007, s. 100–101.

Dalhaus zatem wyodrębnia strukturę i brzmienie jako osobne warstwy utworu. Wynika to z utożsamiania brzmienia, w pierwszej kolejności, z instrumentacją. Różnicowanie brzmienia – jego specyfikacja w każdym utworze zależna jest przecież także od jego ukształtowania, ruchu dźwiękowego, tempa i artykulacji.

Poddając muzykę kameralną badaniu w warstwie brzmieniowej, należy przyjąć szersze spojrzenie na pojęcie jakości brzmienia, zwrócić większą uwagę na jej dyferencjację. Bardzo wyprofilowany pogląd na tę warstwę muzyczną miał Igor Strawiński, który ukazany został w obszernej monografii pióra Alicji Jarzębskiej:

Strawiński uważał, że kompozytor powinien dążyć do wyrazistego wyodrębniania „całości dźwiękowych”, a dysponując różnorodnymi środkami różnicowania jakości ich brzmienia – zmierzać do takiego rozplanowania relacji podobieństwa i różnicy, by konstrukcja utworu była „dynamiczną całością”. Był on także przekonany, że zadaniem kompozytora jest kształtowanie jakości brzmienia układów dźwiękowych w taki sposób, by kontakt z dziełem muzycznym dawał słuchaczowi zmysłową przyjemność⁷.

Jak widać, ten wybitny twórca ubiegłego stulecia prezentował praktyczne podejście do tej problematyki. W korelacji ze stroną wyrazową odgrywa ona rolę bardzo istotną – to właśnie konkretna postać brzmieniowa decyduje o niepowtarzalności każdego fragmentu utworu lub jego części, należącej do danej kategorii wyrazowej. Brzmienie zawsze w mniejszym lub większym stopniu uczestniczy w procesie budowania formy. Autorka monografii o Strawińskim wprowadza dla wyodrębniających się całości brzmieniowych w jego utworach pojęcie „partonu”, wykazującego jasno określone cechy.

XX-wieczny sonorystyka uczynił z niekonwencjonalnych brzmień, często wychodzących poza naturę instrumentu, środek – cel swych działań. Ich stosunkowo szybkie wyczerpanie się dowodzi faktu, że pozadźwiękowa, szmerowa materia akustyczna nie była w stanie zastąpić tworzywa czysto dźwiękowego, mogła je tylko uzupełnić, poszerzyć pole brzmieniowych doznań. Podkreślany przez komentatorów tego nurtu formotwórczy charakter jakości brzmieniowych, chociażby w postaci fragmentarycznej, funkcjonował w budowaniu formy dużo wcześniej, choć nieco w ukryciu. Liczne publikacje poświęcone twórczości sonorystycznej podkreślały wszystkie komponenty dzieł służące kategoriom czysto brzmieniowym, w tym także elementy tradycyjne, np. harmonikę. Wytworzyła się konieczność stworzenia nowej metody analitycznej, w której w centrum zainteresowania znajdują się kategorie brzmieniowe. Przypomnijmy, podwaliny tej metody i wynikającej z niej teorii *sonologii* stworzył Józef Michał Chomiński, postulując potraktowanie sonorystyki jako nowej dyscypliny wiedzy muzycznej⁸. „Teoria ta [tzn. *sonologii* muzycznej – przyp. M.R.] – pisze Maciej Gołąb –

⁷ Alicja Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002, s. 149.

⁸ Józef Michał Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3; tegoż, *Muzyka Polski Ludowej*, Kraków 1968; tegoż, *Formy Muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Male formy instrumentalne*, Kraków 1983.

w latach sześćdziesiątych była samotnym doświadczeniem muzykologii europejskiej⁹, a obecnie powszechnie znana, stworzyła obszerny dział badawczy. Bardzo ważne w teorii Chomińskiego są pojęcia brzmień homogenicznych i poligenicznych, przenoszone także na teren faktury, a dotyczące w pierwszym rzędzie obsady orkiestrowej oraz bardzo wyszukanych zestawów instrumentalnych, stosowanych przez sonorystów. Szczegółowego omówienia teorii Chomińskiego dokonała Iwona Lindstedt w monografii *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich* (Warszawa 2010). Wielu autorów podejmowało także dyskusję nad samym pojęciem sonorystyki¹⁰ (Kostrzevska, Lindstedt), sposobami jej rozumienia i klasyfikacją. Zagadnienie sonorystyki w muzyce polskiej II połowy XX wieku szeroko przedstawił także Krzysztof Baculewski¹¹. W dziale bogatej twórczości sonorystycznej prowadzono szerokie badania.

Teoria dotycząca nurtu sonorystycznego nie będzie miała jednak większego zastosowania w niniejszym opracowaniu, gdyż wybrane do badania sonaty nie należą do owego nurtu i głównym problemem badawczym są zależności pomiędzy relacjami fakturalnymi w głosach dwóch instrumentów a brzmieniem, które jest audytywnym wynikiem owych relacji. Ponadto wszystkie cztery sonaty podejmują bardzo tradycyjny model duetowej obsady kameralnej, dialogu skrzypiec i fortepianu.

W kameralnych utworach klasyczo-romantycznych o stałej obsadzie nośnikiem różnicowania brzmienia staje się wielorakość faktury, a siłą napędową sukcesywnej zmienności – ewolucyjny tryb rozwoju. Konkretna postać faktury przywołuje określony profil brzmienia. Składowymi elementami faktury są struktury dźwiękowe, różne lub jednolite, sukcesywne i symultatywne. Substancjalny rdzeń dźwiękowy w terminologii Bohdana Pocięja może być rozwijanym motywem, postacią ruchu figuracyjnego lub szeregiem akordów, i dalej – połączeniem tych pojedynczych struktur. Niemniej ważnym dopełnieniem czystej struktury dźwiękowej są oczywiście barwa instrumentu, rejestr wysokościowy oraz artykulacja. Muzyka XX wieku, silnie rozszerzając zakres artykulacji, kieruje uwagę analityków w stronę badania tego elementu, odpowiedzialnego w dużej mierze za stronę kolorystyczną. Wymienione tu, dobrze znane elementy struktur dźwiękowych nabierają większej wyrazistości w muzyce kameralnej, w której obsada złożona jest z dwóch lub kilku instrumentów solowych, łatwych do słuchowego wyodrębnienia. W tym rodzaju twórczości mniejsze niż w muzyce orkiestrowej zróżnicowanie barw instrumentalnych automatycznie powoduje większą, audytywną selektywność owych rdzeni dźwiękowych. Bardziej wyrazista w percepcji staje się także artykulacja.

⁹ Maciej Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008, s. 141.

¹⁰ Hanna Kostrzevska, *Sonorystyka*, Poznań 2009.

¹¹ Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987; tegoż, *Historia muzyki polskiej. Współczesność, część 1: 1939–1974*, t. 7, Warsaw 1996.

Autor pracy o kwartetach smyczkowych Dymitra Szostakowicza w podrozdziale *Brzmienie* koncentruje się właśnie na roli artykulacji, dynamiki i rejestrów. W pierwszym zdaniu czytamy:

Brzmienie kwartetu smyczkowego wydaje się jednym z najistotniejszych problemów analitycznych, lecz badanie brzmienia nie jest proste i wymaga uwzględnienia wielu aspektów¹².

W muzyce kameralnej i solowej bardzo ważną rolę przyjmuje fluktuacja rejestrów w horyzontalnym kształtowaniu toku dźwiękowego. Dzieje się tak również w bardzo tradycyjnej obsadzie dwóch różnych instrumentów, właściwej dla sonaty kameralnej, rodowodu klasycznego. Estetyczny wymiar brzmienia przenosi nas z kolei w rejon wartościowania oraz indywidualnego, subiektywnie odczuwanego odbioru.

Trudnym zadaniem jest tworzenie terminologii, pojęć, określających różne jakości brzmieniowe. Wobec zjawiska subiektywności w odbiorze muzyki problem ten jeszcze się intensyfikuje. W interpretacjach słownych utworów, w literaturze muzykologicznej stosowanych jest wiele określeń zaczerpniętych z języka potocznego (np. brzmienie drapieżne, łagodne, itp.). Stworzenie pojęć bardziej obiektywnych, typowo muzycznych, musi być dokonywane w korelacji z fakturą i obsadą. „Wśród czynników kształtujących brzmienie bardzo istotną rolę odgrywa faktura” – potwierdza powyższe założenie Danuta Gwizdalanka, otwierając tym stwierdzeniem rozdział poświęcony rodzajom faktur. W swojej pracy fakturę traktuje jako

rezultat zastosowania techniki kompozytorskiej, uwarunkowany możliwościami określonego instrumentu lub grupy instrumentów, a nawet wyrazową specyfiką gatunku¹³.

W zbliżonym sensie będzie również traktowana faktura rozpatrywanych tu sonat skrzypcowych, ze szczególnym zwróceniem uwagi na relacje między skrzypcami a fortepianem.

Relacja interinstrumentalna

Relacją interinstrumentalną określam wzajemne zależności głosowo-rejestrowe, zachodzące między strukturami dźwiękowymi instrumentów tworzących podmiot wykonawczy. Relacje te są bardzo czytelne w audytywnym odbiorze obsady kameralnej na różne instrumenty, ze względu na ich odrębność tembrową. Rozpatrując jakkolwiek utwór powstały na etapie rozwiniętego systemu dur-moll i rozbudowanych form wypowiedzi, zauważamy intensywną dynamikę

¹² Ryszard Daniel Golianek, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Poznań 1995, s. 77.

¹³ Danuta Gwizdalanka, dz. cyt., s. 85.

niuansowania brzmień. Może ono mieć miejsce w obrębie danego współczynnika formalnego lub pomiędzy nimi. Każde ukształtowanie faktury daje tylko sobie właściwy charakter brzmieniowy, który wynika z konkretnego w danym momencie utworu współdziałania wszystkich elementów. Jest on zawsze immanentnym składnikiem każdej muzycznej myśli. Józef M. Chomiński w odniesieniu do kameralnej sonaty klasycznej podkreśla alternujące traktowanie materiału przez obydwa instrumenty¹⁴. Faktura kameralna w duecie z natury posiada charakter dialektyczny, „muzycznego dyskursu”, bazującego przede wszystkim na idei dialogu. W dalszych rozważaniach będę stosować termin „dialog” w odniesieniu do relacji skrzypcowo-fortepianowych, ze względu na jego powszechność i adekwatność do sposobów muzykowania kameralnego.

Prosty, sukcesywny dialog dominował w kameralistyce epoki klasycznej. W stylistyce neoromantycznej (w której utrzymana jest pierwsza poddana tu analizie sonata) współdziałanie instrumentów na gruncie sonat skrzypcowo-fortepianowych najczęściej tworzy ciągły układ komplementarny (dopełniający), o synchronicznym biegu narracji. Rzadziej nawiązuje do dialogu sukcesywnego, aczkolwiek również w sonatach neoromantycznych obecnego. Wspomniana alternacja (wymienność) materiału o ile występuje, to głównie w płaszczyznach tematycznych; przewagę zyskuje równoczesne współdziałanie motywiki pochodnej od tematu we wszystkich głosach. W sonatach skrzypcowo-fortepianowych terminem „głos” określam każdy z systemów, czyli: górna partia fortepianu (potocznie: prawa ręka), dolna partia fortepianu (lewa ręka) oraz partia skrzypiec. Wspomniane wymienne (sukcesywne) dialogowanie, motywiczne lub frazowe, najczęściej wypowiada się odmiennymi treściami w głosach lub pomiędzy instrumentami. Przyczynia się to do większej selektywności ich brzmienia, ale jej stopień zawsze zależy wprost od wzajemnych relacji melorytmicznych i harmonicznym.

Relacje interinstrumentalne są silnie zróżnicowane w sonatach XX-wiecznych. Kształtują się odmiennie na różnych etapach historycznego rozwoju i wynikają wprost z przyjętej stylistyki. Odmianny tych relacji wykażemy na przykładzie czterech polskich sonat skrzypcowych, pochodzących z czterech różnych okresów periodyzacyjnych ubiegłego stulecia.

Henryk Melcer, *Sonata G-Dur na skrzypce i fortepian* (1907)

Sonata G-dur Henryka Melcera (1869–1928) reprezentuje stylistykę neoromantyczną. Traktuje fakturę instrumentalną płaszczyznowo, tzn. dana postać relacji między instrumentami utrzymuje się na dłuższym odcinku formy. Pierwszy temat I części, *Allegretto*, potraktowany jest alternująco, na wzór sonat klasycznych, z kadencyjnym rozszerzeniem frazy głównej w partii skrzypiec.

¹⁴ Józef M. Chomiński, *Wielkie formy instrumentalne* z serii *Formy muzyczne*, t. 2, Kraków 1987, s. 274.

Brzmieniowo daje układ selektywny, także w równoczesnym współdziałaniu fortepianu i skrzypiec. Typowym przykładem faktury płaszczyznowej jest postać drugiego tematu, w którym triolowe figuracje dolnej linii fortepianu przyjmują charakter *quasi*-burdonowy, z przesunięciami do pobliskich tonacji. Zapewniają one brzmieniowo-wyrazową stabilność, ów „substancjalny rdzeń dźwiękowy” i stały fundament dla dialogujących górnych linii melodycznych. Mamy tu do czynienia z narracją spokojną, statyczną, niuansowaną dynamiką i zmianami tonalnymi. Od strony artykulacyjnej Melcer dobarwia ów burdon wymiennieściami trzech sposobów gry: *legata*, *staccata* i *pizzicata*.

Przykład 1. Henryk Melcer, *Sonata G-dur*, część I: *Allegretto*, drugi temat, takty 130–139.

W fakturze skrzypcowo-fortepianowej tej sonaty istotny wpływ na tembr brzmieniowy danego fragmentu ma wzajemne rozłożenie rejestrowe obydwu partii. Zależy jest ono od tematycznej lub pozatematycznej funkcji głosu, jego wysunięcia na pierwszy lub dalszy plan. Umieszczenie partii skrzypiec w środkowym rejestrze, pomiędzy głosami prawej i lewej ręki fortepianu, ma miejsce najczęściej w końcowych odcinkach danego współczynnika formy lub jego rozwoju. Takie rozłożenie trzech głosów daje większą stopliwość brzmienia. Jej poziom zależy od ambitusu faktury. Rejestrowa fluktuacja partii instrumentów staje się jednym z podstawowych czynników różnicujących profil audytywnej postaci. Przedstawia się ją też jako komponent o silnym stopniu zmienności. We wszystkich częściach *Sonaty G-dur* Henryka Melcera ruchliwość rejestrowa jest intensywna, a w części I najbardziej aktywna w przetworzeniu.

Część II, *Scherzo, Presto con brio*, zespala wymiennieściami rejestrową z pauzowaną motywiką, przyjmując wymiar silnie kolorystyczny. Jego podkreśleniu służy często stosowany wysoki rejestr fortepianu, imitujący brzmienie dzwonków, co ma miejsce w triu będącym stylizacją starofrancuskiego *musette*.



Przykład 2. Henryk Melcer, *Sonata G-dur*, część II: *Presto con brio*, takty 46–49.

Odcinek ten wyróżnia się statyczną selektywnością brzmienia (pomimo „sąsiedztwa” rejestrowego skrzypiec i fortepiano), wynikającą z charakterystycznych burdonowych pustych strun skrzypiec. Selektywność tę zapewnia również odmiennosc materiałowo-artykulacyjna partii instrumentów. Powyższy układ fakturalny jest kontrastowym ujęciem w stosunku do ruchliwych i dynamicznych ogniw skrajnych. Wprowadza uspokojenie akcji, moment odprężenia o ludycznym zabarwieniu. Repryza *Scherza* w porównaniu z ekspozycją wnosi nowe jakości. Już sam jej początek ukazuje temat w całkowicie odmiennym rozpracowaniu fakturalnym, mianowicie: homorytmicznym ruchu w trzech głosach z wyodrębnieniem linii tematu w prawej ręce fortepiano (w oktawie trzykreślnej, z artykulacją *sempre staccato*, dookreśloną jako *quasi pizzicato*). Skrajne głosy pełnią rolę rozszerzającą wolumen linii tematycznej. Taki tryb jednolitości brzmieniowej utrzymany jest w całej płaszczyźnie repryzowego tematu. Łącznik z kolei przypomina dialogi motywiczne, a obszerna koda proponuje ekspansywny i jednorodny ruch dźwiękowy. W ostatnich kilkunastu taktach różnicowany jest kolorystycznymi „dodatkami”: barwą *sul ponticello*, sztucznymi flażoletami i przejściem w obopólną fakturę akordową.

Część III, wolna, *Andante cantabile*, jest – już to z racji ekspresji lirycznej – inną propozycją fakturalno-brzmieniową. Polega na typowo romantycznym, ewolucyjnym rozwijaniu wyjściowej struktury, którą jest prosta kantylena skrzypiec na tle statycznego melicznie ruchu figuracyjnego fortepiano. Obydwa elementy fakturalne w toku narastania ulegają oczywiście przeobrażeniom, zwłaszcza w odcinku kulminacyjnym (takty 54–59). Relacja kantylena – ruch figuracyjny, jakże częsta w XIX-wiecznej literaturze wiolinistycznej, zostaje utrzymana na przestrzeni całej części III. Rozwój strony brzmieniowej przyjmuje charakter procesualny, nasilając stronę dynamiczną i ekspresyjną.

Finałowa część IV, *Allegro gioioso*, podobnie jak część I, odwołuje się do zasady tworzenia faktury płaszczyznowej. Różnicowanie tych płaszczyzn warunkuje rodzaj ruchu melorytmicznego i nasycenie harmoniczne. Cechą wspólną kolejno następujących płaszczyzn, odpowiadających współczynnikiem formalnym, jest znów zmienność rejestrów, zwłaszcza fortepianowych. Z drugiej strony, wysoka częstotliwość zdwojeń oktawowych, stosowanych konsekwentnie w toku całej części ewokuje w słuchowym odbiorze poczucie brzmieniowego pokrewieństwa.

Sonata G-dur Henryka Melcera w perspektywie całości formy odznacza się bogatą szatą brzmieniową w zakresie wariantowania, przekształcania określonej idei muzycznej. Dialog skrzypcowo-fortepianowy wyraża się licznymi środkami, odmianami relacji interinstrumentalnej. Są tu dwa zasadnicze ich rodzaje:

1. **Dialog sukcesywny**, polegający na wymianie myśli dwóch instrumentów podług klasycznej, sonatowej, zasady kolejności instrumentów. Dotyczy to całych fraz, motywów lub wręcz pojedynczych dźwięków czy akordów. Stosowana jest przede wszystkim w tematach, jak w sonatach XVIII-wiecznych. Mamy tu zatem czynnik oparcia się we wzorach preromantycznych. Znamienne jest porównanie początków I, II i IV części:

- pierwszy temat – mazurek części I, prowadzony jest klasycznym dialogiem całych zdań;
- temat *Scherza*, części II, rozwija się w dialogu pojedynczych impulsów dźwiękowych, które tworzą dwutembrową mozaikę brzmieniową;
- skoczny, taneczny temat finału rozegrany jest najpierw jako płaszczyzna tematu fortepianowego na tle dwudźwiękowego *tremola* skrzypiec, po czym następuje skrócona i zmodyfikowana wersja tematu skrzypcowego.

Relacja dialogu sukcesywnego gwarantuje **brzmienie selektywne** w następstwie horyzontalnym, w różnych proporcjach czasowych.

2. **Dialog symultatywny**, polegający na równoczesnym postępowaniu narracji obydwu instrumentów w prostych układach homofonicznych lub kontrapunktujących. Wyznacza on trzy odmiany brzmień:

- brzmienie proste, jednolite, eufoniczne (odcinki homorytmiczne);
- brzmienie złożone, wynikające z komplementarnego ustosunkowania głosów, o różnym stopniu spójności (wzajemne dopełnianie się wątków, pokrewnych motywicznie);
- brzmienie kontrastowe (synchronia dwóch lub trzech odrębnych planów)

Dialog symultatywny, typowy w kameralistyce neoromantycznej, operuje szerszą gamą brzmień w omawianej sonacie. Najwyższy stopień spójności posiada oczywiście pierwsza odmiana – brzmień jednolitych, dotycząca głównie unisonowych (oktawowych) fragmentów obydwu instrumentów (w sumie rzadkich u Melcera). Mniejszym stopniem spójności przemawia odmiana druga, komplementarna, właściwa dla fragmentów o relacjach kontrapunktujących. Odmianę trzecią, brzmień kontrastowych należy już klasyfikować jako brzmienia selektywne, jasno wyodrębniające się, lecz postępujące równocześnie. Każda z wyszczególnionych tu relacji posiada liczne warianty – odmiany. Wynikają one z rozplanowania wzajemnych układów fakturalnych, rejestrów, odmian artykulacji (tak istotnych dla brzmienia), w *Sonacie G-dur* Melcera bardzo bogatych. Wyróżnienie tych trzech odmian jest konsekwencją całokształtu toku formy oraz wzajemnego kontekstu fakturalnego, kontrastowania sąsiadujących struktur. Dana postać faktury jest zawsze częścią całości i ukazuje swoją odrębność poprzez porównanie z kontekstem.

Autorka monografii o Henryku Melcerze w omówieniu dwóch utworów kameralnych kompozytora, *Triu g-moll* i *Sonacie G-dur*, dotyka także problematyki brzmienia, wskazując na niektóre jego cechy, jednak bardziej z pozycji roli instrumentów w budowaniu formy:

[...] w *Sonacie G-dur na fortepian i skrzypce* zauważamy tendencję do równorzędnego traktowania instrumentów. [...] Wykładnikiem równorzędnego traktowania instrumentów jest niewątpliwie przeciwstawianie brzmień – zarówno jednoczesne, jak i sukcesywne. Doszukiwać się tu możemy pewnych podobieństw z techniką orkiestrową. [...] Zasada przeciwstawiania tych dwóch współczynników dźwiękowych jest elementem formotwórczym i dotyczy szczególnie prezentacji materiału tematycznego¹⁵.

Opisaną powyżej odmianę „brzmień jednolitych” Katarzyna Piątkowska-Pinczewska określa mianem homogenizacji brzmienia, a czynnikiem „scalającym brzmienie jest także zastosowanie jednakowej lub zbliżonej artykulacji, np. w części I, t. 166–182 – skrzypce *pizzicato*, fortepian – *staccato*.

W ogólnych, podsumowujących wnioskach należy stwierdzić, że *Sonata G-dur* polskiego pianisty i pedagoga, twórcy przełomu XIX i XX wieku, grawituje w stronę przeciwstawiania brzmień i utrzymywania odrębności treści motywicznych, stałego prowadzenia dwóch muzycznych narratorów. Odbiór walorów brzmieniowych w dużym stopniu zależy od faktu, czy utwór wysłuchany jest w całości, czy tylko we fragmencie. Stopień efektu podobieństwa lub kontrastu zostaje uwarunkowany zawsze relacją części względem całości. Percepcja różnego rodzaju brzmienia kształtuje się (pomimo licznych podobieństw) w każdym utworze odmiennie. Odmienność ta z kolei wynika z konkretnego wykonania i warunków, w których kompozycja jest wysłuchana.

Roman Maciejewski, *Sonata na skrzypce i fortepian* (1938)

Całkowicie odmienne kategorie brzmieniowe ewokuje *Sonata na skrzypce i fortepian* Romana Maciejewskiego (1910–1998), powstała w okresie międzywojennym. Jest to kompozycja jednoczęściowa, złożona z kilkunastu odcinków formalnych, niuansowanych agogicznie, w których interinstrumentalna relacja – **dialogu symultatywnego** – pozostaje stała w toku całego utworu. Tworzy on rozbudowany poemat. Motoryka, polifonia, permanentna figuratywność, ciągle przeplatają się w obydwu partiach. Rodzaj dialogu symultatywnego o charakterze komplementarnym wypełnia całą sonatę. Faktura fortepianu i skrzypiec, każda z osobna, tworzy sporą liczbę odmian, wywodzących się z tego samego fundamentu – archetypu, motywu – motta, podanego w dwóch pierwszych segmentach sonaty¹⁶.

¹⁵ Katarzyna Piątkowska-Pinczewska, *Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość*, Kalisz – Poznań 2002, s. 213.

¹⁶ Autorzy prac o kompozytorze interpretują jej formę odpowiednio jako: formę, nawiązującą do *allegra sonatowego* (Marlena Wieczorek, *Roman Maciejewski. Kompozytor pokolenia zgubione-*

W percepcji słuchowej tok muzyczny tej kompozycji daje odczucie ciągłości, spójności, jednolitej tkanki dźwiękowej, zbudowanej z nagromadzenia stałego strumienia cząstek motywiczych. Partia fortepianowa wykazuje przy tym wyższy stopień ruchliwości rejestrowej, stale dopełnianej średnicą skali skrzypiec. Fakt ten komentuje Andrzej Kacprzak, autor pracy o utworach skrzypcowych Maciejewskiego i jednocześnie ich wykonawca:

Istnieje pewnego rodzaju niewygodna wykonawcza. Partia skrzypiec oscyluje w granicach środkowego rejestru instrumentu. Nawet w miejscach wzmożonej ekspresji czy kulminacjach nie wznosi się w górę, kiedy efekt apogeum dynamicznego byłby bardziej naturalny i łatwiejszy do osiągnięcia. Partię fortepianu w tych miejscach cechuje faktura szeroka, rozbudowana i znaczny *ambitus*. Tym samym przebiecie się przez dźwiękową masę partii fortepianu wymaga od wykonawcy dysponowania dużym dźwiękiem. Dynamiczne przebiegu myśli muzycznej w partii fortepianu skrzypce muszą dorównać ekspresją¹⁷.

Do stopliwości brzmienia *Sonaty* przyczynia się także polifonizujący typ faktury. Z kolei elementem różnicującym jest wspomniany przez wyżej cytowanego autora „falujący” *ambitus* fortepianu. Częste pochody figuracyjne w kwintdecymowych zdwojeniach dodają jej specyfikacji barwowej, a także realizacje układów akordowych w trzech lub czterech planach dźwiękowych. Tworzą one brzmienie rozszerzone rejestrowo i nawzajem przenikające się. Marlena Wieczorek w swej monografii konstatuje:

W brzmieniowym nasyceniu partii fortepianowej można dostrzec pokrewieństwo z typem faktury wywodzącej się z dzieł Szymanowskiego¹⁸.



Przykład 3. Roman Maciejewski, *Sonata na skrzypce i fortepian*, takty 73–75.

Dominacja fortepianu w tym utworze jest bezsporna. Niemalże obligatoryjnie stosowana jest zasada rejestrowego usytuowania partii skrzypiec pomiędzy

go, Poznań 2008, s. 218–219), cykl wariacyjny (Andrzej Kacprzak, *Roman Maciejewski. Kompozytor oryginalny i nieznany. Studium twórczości skrzypcowej*, Gdańsk 2011, s. 58).

¹⁷ Andrzej Kacprzak, dz. cyt., s. 63.

¹⁸ Marlena Wieczorek, dz. cyt., s. 221.

dolnym i górnym głosem pianisty. Analiza wzajemnego ustosunkowania rysunku melorytmicznego obydwu partii prowadzi do wniosku o ich stale komplementarnym charakterze: pauzowana lub akordowa akcja fortepianu zaopatrywana jest ciągłymi figuracjami skrzypiec i odwrotnie – ruchliwa narracja fortepianu zestawiana jest ze spokojniejszą rytmicznie melodyką skrzypcową. I wreszcie ważny jest u Maciejewskiego czynnik harmoniczny, łączący tercjomową strukturę współbrzmień z techniką paralelną i silną chromatyką. Permanentną chwiejność tonalną równoważą zabiegi centralizacji brzmieniowej (nuty pedałowe trzymane i repetowane, figury ostinatowe). Są to czynniki wpływające na stabilizację silnie rozwiniętej figuratywności i brzmieniowe poczucie „osadzenia”, oparcia.

Sonata Maciejewskiego w prowadzeniu *continuum* dźwiękowego, w porównaniu z *Sonata G-dur* Melcera, wykazuje głęboką różnicę. Zespalać odmienne tembrы instrumentalne, dąży do ich fakturalno-brzmieniowego scalenia, zespolenia, wzajemnego dopełnienia i stworzenia brzmienia wypadkowego. Poprzednia sonata, „starsza” o 20 lat, zmierza do uwypuklenia walorów brzmieniowych każdego z instrumentów, nawet w procesie ich równoczesnej akcji. Są to więc utwory stojące na antypodach kompozytorskiego kształtowania o odmiennych wzajemnych relacjach interinstrumentalnych, oparte na fundamencie bardzo tradycyjnej obsady.

Grażyna Bacewicz, *IV Sonata na skrzypce i fortepian* (1949)

IV Sonata na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz (1909–1969) z okresu dojrzałego, powojennego neoklasycyzmu w relacjach interinstrumentalnych bazuje na tradycji klasyczo-romantycznej. We wszystkich częściach utworu przeważa dialog symultatywny o brzmieniu kontrastowym, czyli tryb narracji prowadzonej równocześnie w dwóch lub trzech planach, w fakturze homofonicznej, bądź *quasi*-polifonizującej. Dialog sukcesywny plasuje się w drugiej kolejności i stosowany jest głównie w płaszczyznach tematycznych, podobnie jak u Melcera. W swej elementarnej postaci, polegającej na zasadzie kolejności instrumentów w ekspozycji materiału tematycznego, występuje bardzo przejrzyście w drugim temacie części I, *Moderato*. Jest on jednocześnie, jedyną w tej sonacie strukturą, o statycznej relacji melorytmicznej między skrzypcami a fortepianem. Wynika to wprost z jego ludowej proweniencji.

Odmiana dialogu symultatywnego komplementarnego – o brzmieniu spójnym, polegającego na wzajemnym dopełnianiu się treści motywicznie zbliżonych – występuje fragmentarycznie. Od strony formalnej usytuowana jest w rozwinięciach płaszczyzn tematycznych.

Z dominacji rodzaju dialogu symultatywnego kontrastowego wynika oczywiście przewaga brzmienia selektywnego. W *IV Sonacie* Bacewiczówny na wy-

razistość brzmienia selektywnego wpływa przede wszystkim rozmieszczenie rejestrowe głosów obydwu instrumentów. Kompozytorka stosuje w nich niemalże stale odmienną melorytmikę, co powoduje, że słuchowe odczuwanie stopnia wyrazistości sterowane jest głównie kontrastami rejestrowymi. A te funkcjonują dwukierunkowo:

- w sukcesywnym kształtowaniu każdej partii, czyli w następstwie horyzontalnym;
- w symultatywnym ich ustosunkowaniu, czyli jednoczesnym prowadzeniu kontrastujących rejestrów.

Pierwszy temat części I, w swej ekspozycyjnej wersji, emituje przenoszenie głównego motywu do sąsiednich oktaw – ta tendencja ruchliwości rejestrowej jest w ogóle charakterystyczna dla stylu Bacewiczówny. Na etapie rozwinięć ewolucyjnych intensyfikuje się. Warto tu też wskazać na wyróżniający się środek harmoniczny, jakim jest zdwajanie współbrzmień w sąsiednich oktawach, który podkreśla ich jakość brzmieniową i podnosi wolumen dynamiczny. Często jest sukcesywne przenoszenie układu akordowego do trzech sąsiednich oktaw. Powstaje w ten sposób pewna odmiana centralizacji brzmieniowej, stabilnej harmonicznie, lecz dynamicznej rejestrowo.

Przykład 4. Grażyna Bacewicz, *IV Sonata na skrzypce i fortepian*, część IV: *Finale, Con passione*, takty 122–124.

Walory brzmieniowe (zwłaszcza w części ostatniej), poza oktawowym zdwajaniem układów trójdzwiękowych, kształtuje pomocniczo harmoniczna technika paralelna, bardzo typowa u neoklasyków. Wskazane tutaj zjawiska techniki akordowej dotyczą oczywiście partii fortepianowej. Towarzyszą im zawsze odmienne motywicznie struktury skrzypcowe.

Zmiany rejestrowe między głosami stosowane są stale na przestrzeni całej sonaty. Trudno byłoby wskazać dominujący, określony rodzaj owych zmian. Partia skrzypcowa ciągle balansuje pomiędzy głosami fortepianu lub wychodzi ponad ich rejestr. Tę permanentną zmienność warunkuje „falujący” ambitus pola faktury, najwęższy w *Scherzo* (dla podkreślenia groteskowego charakteru). Eufoniczne, homorytmiczne zestrojenie skrzypiec i fortepianu kompozytorka za-

stosowała zaledwie dwukrotnie, w podejściach kulminacyjnych w częściach I (takt 223) i III (takty 160–161, 164–165 – powtórzenie tej samej motywiki).

Artykulacja, jakże istotna w muzyce XX wieku, w omawianej *IV Sonacie* jest bardziej stabilna na dłuższych odcinkach – jej wertykalna kontrastowość objawia się najsilniej w *Scherzo*. Pomiędzy partiami fortepianu i skrzypiec zachodzi w przeważającej części zasada zgodności lub podobieństwa artykulacyjnego, a tylko fragmentarycznie przeciwstawna w *Scherzo* (smyczki podrzutowe kontra krótkie *legata* fortepianu i odwrócenie tej relacji: *staccato* fortepianu kontra krótkie *legata* w skrzypcach, takty 140–159).

Brzmienie skrzypcowo-fortepianowe osiąga w tym utworze wysoki stopień zmienności sukcesywnej i współistnieje z symultatywną kontrastowością. Powtarzalność określonych układów dźwiękowych wynika jedynie z reguł formy, reprzyzowości, obecnej we wszystkich częściach.

IV Sonata Grażyny Bacewicz stoi w rzędzie najbardziej skomentowanych utworów kompozytorki. Autorzy piszący o tej sonacie zwracali głównie uwagę na oblicze stylistyczne: reminiscencje z barokową rytmiką¹⁹, brahmsowską tematyką²⁰, współistnienie różnych poetyk²¹. Artyzm i siłę oddziaływania utworu podkreślił również recenzent pierwszego, amerykańskiego wykonania:

This piece was the most impressively touching and controversial on the whole program. The composer is a master of melody, which challenges the listener in the way it is expressed²².

Wróćmy jeszcze do recenzji Stefana Kisielewskiego, który podkreśla walory faktury i artykułowaną powyżej wzajemną kontrastowość obydwu partii:

[...] przy niewątpliwym patosie i monumentalności utworu, ma on fakturę prostą, klarowną, oszczędną – zwraca uwagę partia fortepianu, nieprzeładowana a wyrazista, świetnie kontrastująca ze skrzypcami. Dramatyczność i patos osiągnęte tu są niezwykle prostymi środkami²³.

Wysoko ocenia ją też monografistka Bacewiczówny:

IV Sonata jest dziełem głębokiej inwencji, dziełem natchnionym i „osobnym” – biorąc pod uwagę neoklasyczo-folklorystyczny kontekst innych utworów kompozytorki tego

¹⁹ Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987, s. 100 (autor zauważa podobieństwo tematu I części do tematu *III Koncertu brandenburskiego* J.S. Bacha)

²⁰ Stefan Kisielewski, *Recenzja z prawykonania IV Sonaty na skrzypce i fortepian* (26 IX 1950), „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 41.

²¹ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999, s. 193–197.

²² Jules Wolfers, *Christian Science Monitor*, Boston, 16 lutego 1953. („Ten utwór wywołał największe wrażenie i był najbardziej kontrowersyjny z całego programu. Kompozytor jest mistrzem melodyki, która stanowi wyzwanie dla słuchacza tym, w jaki sposób jest wyrażona”, tłum. M.R.), cyt. za: Judith Rosen, *Grażyna Bacewicz. Her Life and Works*, Los Angeles, California 1984, s. 24.

²³ Stefan Kisielewski, dz. cyt.

czasu. [...] W *IV Sonacie*, która epickim rozmachem, powagą treści i skomplikowaniem faktury sięga tradycji Beethovena, Brahmsa i Francka, obowiązujący dotąd paradygmat „autonomii” muzycznej zdaje się być na chwilę zawieszony, bowiem sama konstytucja tej muzyki, pełna dialektycznych sprzeczności, zdaje się wykraczać ponad czysty logos ukształtowań dźwiękowych²⁴.

Cytowani tu komentatorzy nieco odmiennie oszacowali fakturę, ale zgodnie podkreślali jej wagę i wyjątkową ekspresję. Grażyna Bacewicz integruje w swej sonacie różne elementy tradycji w szeroko pojętym nurcie neoklasycznym, co z pewnością przyczyniło się do przyjęcia opcji stałej kontrastowości interinstrumentalnej. Pierwszoplanową rolę pełni tu indywidualny styl wypowiedzi kompozytorki, zawsze ekspansywny, o wysokim stopniu energetyzmu.

Porównując *IV Sonatę* Bacewiczówny z sonatami Melcera i Maciejewskiego, dochodzimy do wniosku, że tworzy ona kolejną odmianę współrelacji fakturalnej dwóch instrumentów i tym samym stanów brzmieniowych. W sposobach rozwiązań fakturalnych bliższa jest *Sonacie G-dur* Melcera. Różni się od niej wyższym stopniem sukcesywnych zmian (określona relacja u Bacewiczówny wypełnia w najdłuższych odcinkach najwyżej kilkanaście taktów, u Melcera są to płaszczyzny kilkudziesięciotaktowe). Względem *Sonaty* Maciejewskiego tworzy antynomię w zakresie kształtowania faktury, przede wszystkim w sposobie operowania rejestrami.

Eugeniusz Knapik, *Sonata na skrzypce i fortepian* (1971)

Czwarta – i ostatnia – sonata poddana analizie fakturalno-brzmieniowej jawi się też jako czwarta odsłona poruszanej tematyki. Jednoczęściowa *Sonata na skrzypce i fortepian* **Eugeniusza Knapika** (ur. 1951) w rozplanowaniu układów brzmieniowych (i tym samym formalnych) przyjmuje model płaszczyznowy. W całokształcie toku dźwiękowego emanuje niezwykle silną zmiennością intensywności brzmieniowej. Czynnikiem ten staje się motorem akcji. Selektywne brzmienia zostały „zarezerwowane” dla introdukcji, ekspozycji, tematów i kody. Prosty dialog kontrastowy osiągnęty jest w sonacie Knapika jednolitością faktury oddzielnie w obydwu instrumentach i ich wzajemną, maksymalną odmiennością.

Forma tej kompozycji – pisze sam twórca – [...] pod wieloma względami stanowi przykład *allegro sonatowego*. Posiada typową budowę trzyczłonową z introdukcją, a całość jest oparta na konflikcie dwóch przeciwstawnych tematów²⁵.

Obydwa tematy sonaty ujęte w przejrzystej i prostej fakturze prezentują klasyczny motywicznie (skrzypce) – harmoniczny (fortepian) dialog symultatywny kontrastowy. Krótki łącznik kontynuuje dialog kontrastowy, podając w każdym z trzech głosów odmienny plan dźwiękowy (oktawy *tremolo* w skrzypcach,

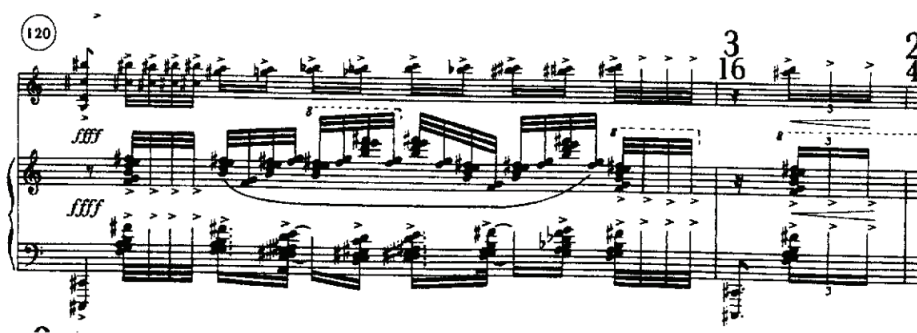
²⁴ Małgorzata Gąsiorowska, dz. cyt., s. 193.

²⁵ Cyt. za: Iwona Bias, *Eugeniusz Knapik, kompozytor i pianista*, Katowice 2001, s. 31.

szybkie figuracje w prawej ręce, urywane akordy w lewej ręce fortepianu). Przetworzenie, w naturalny sposób wypełniające środkową fazę utworu, sięga po środki techniczne tworzące maksymalne natężenie brzmienia. Autor komentarza do nagrania płytowego wypowiada następującą opinię:

[...] utwór zadziwia niezwykłym energetyzmem, „zdrowym” witalizmem, mającym swe źródło po części w „stężonej ekspresji” muzyki Bartoka, po części w ówczesnym „eksplozywnym” stylu muzyki Góreckiego – mistrza Knapika. [...] Bogactwo dźwiękowe *Sonaty*, jej fakturalny przepych, owe kaskady akordów i rozległe pasáže, swoisty maksymalizm partii fortepianowej i skrzypcowej zawsze idą jednak w parze z pełną koncentracją i ścisłą organizacją materiału muzycznego²⁶.

Ekstremalne natężenie brzmienia kompozytor osiąga poprzez: intensywny, polirytmiczny ruch dźwiękowy, silnie zagęszczoną akordykę, nawiązującą wprost do struktur messiaenowskich²⁷, maksymalną dynamikę, wyostrzoną dodatkowo akcentacją każdego dwudźwięku. Przetworzenie, opatrzone w drugiej swej fazie określeniem *Molto agitato, furioso*, przedstawia interinstrumentalny układ komplementarny, materiałowo i brzmieniowo spójny, niezwykle dynamiczny rejestrowo. W sukcesywnym toku daje wrażenie serii kompleksów dźwiękowych. Spore zagęszczenie akordyki o podwójnych, a nawet potrójnych współbrzmieniach sekundowych budzi skojarzenia z ruchomymi klasterami. Wolumen brzmienia w tym fragmencie „zapewnia” oczywiście fortepian. Skrzypce w pierwszej fazie przetworzenia kontrapunktują, w drugiej – przechodzą na pozycję równoprawnego, aktywnego współtwórcy brzmienia ekstremalnego (pomimo umiejscowienia struktur w środkowym rejestrze). Przeciwnością brzmieniową partia skrzypiec zapewnia ciągiem dwudźwięków z zastosowaniem półtonów i wielkich septym. Synchronizacja przenoszonych przez kolejne oktawy gęstych akordów fortepianu z sekwencjami skrzypcowymi, rejestrowo statycznymi i kontrastującymi artykulacyjnie, ewokuje płaszczyznę spójną materiałowo (decyduje o tym głównie rytmika), lecz selektywną rejestrowo i tembrowo.



Przykład 5. Eugeniusz Knapik, *Sonata na skrzypce i fortepian*, takty 120–121.

²⁶ Stanisław Kosz, *Lutosławski i Knapik... na skrzypce i fortepian*, komentarz płytowy, [w:] *Partity. Witold Lutosławski, Eugeniusz Knapik*, Polskie Radio Katowice 2006, PRKCD 0079, s. 5.

²⁷ Kompozytor zastosował w partii skrzypcowej II modus Messiaena, a także tzw. wartość dodaną.

Powracający po burzliwym przetworzeniu figuracyjno-kantylenowy odcinek wprowadzający wnoszą silny kontrast fakturalny i tempowy. Kreowany jest też ścisła organizacja materiału wysokościowego, poprzez powtarzanie tego samego modelu figuracyjnego.

Sonata Eugeniusza Knapika jest utworem złożonym z zestawiania silnie kontrastujących płaszczyzn. O ile można by mówić o istnieniu „formy brzmieniowej”, to w przypadku tej kompozycji powstaje układ formy brzmieniowej tarasowej, o wyraźnie wyodrębnionych fazach – segmentach, z kulminacją w połowie toku wypowiedzi²⁸. Przyjęty nadrzędny schemat formy sonatowej zostaje tu wtopiony w oryginalny, niestereotypowy układ brzmieniowo-ekspresyjny. Patrząc na tę kompozycję z dalszej perspektywy, niejako z oddali, kreśli on linię łuku, wychodzącego od solowego recytatywu skrzypcowego, przechodzącego przez kolejne duetowe postaci o selektywnej brzmieniowo-wzajemnej relacji i dochodzącego do maksymalnie zagęszczonej (oczywiście w tej obsadzie), przesuwającej się masy dźwiękowej i wreszcie stopniowo powracającego wyciszania akcji muzycznej. Całość kończy figuratywna narracja drugiego odcinka brzmieniowego z introdukcji.

Relacja między skrzypcami a fortepianem, zarówno komplementarna, kontrastowa, jak i spójna, w kreowaniu tempu brzmieniowego ma tutaj mniejsze znaczenie. O jego wolumenie i intensywności decydują głównie środki techniczne i ich rozdysponowanie w polu faktury.

Sonata Knapika prezentuje nurt postmodernistyczny w odmianie surkonwencjonalizmu. Surkonwencjonalizm, jak objaśnia Jadwiga Paja-Stach,

[...] określa odwołanie do wielu konwencji stylistycznych w jednym utworze, do muzyki z różnych epok, czy to w postaci cytatów, czy to w postaci imitacji danego stylu lub techniki kompozytorskiej; polega na tzw. „podwójnym kodowaniu”, tj. włączeniu kodu z innej epoki w kod danego dzieła²⁹.

Kompozytor stapia bardzo tradycyjny model *allegro sonatowego* w ogólnym założeniu formalnym, elementy języka dźwiękowego Oliviera Messiaena z własną wizją odmian faktury kameralnej i budowania płaszczyzn brzmieniowych. Współwystępowanie owych elementów dokonuje się w tej kompozycji na zasadzie przenikania. Najbardziej twórcze, oryginalne jest następstwo płaszczyzn brzmieniowych. Kontrasty wolumenów brzmieniowych są sygnaturą tej kompozycji. Ich płaszczyznowe ujęcie tworzy swobodną, jednak w sposobie zakomponowania jakże odmienną, paralelę do przedstawionej tu wcześniej *Sonaty G-dur* Melcera. Płaszczyzny te w sonacie Knapika, „młodszej” o siedem dekad, siłą

²⁸ Danuta Gwizdalanka również wskazuje na relację brzmienie – forma: „Wykorzystywanie różnic brzmieniowych dla podkreślenia cezur architektonicznych, hierarchii ważności dźwięków we frazie oraz odmienności funkcji współdziałających głosów należy do najpowszechniejszych procedur w dziejach europejskiej techniki kompozytorskiej co najmniej od czasów późnorennesansowej canzony” (dz. cyt., s. 113.)

²⁹ Jadwiga Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 44.

rzeczy kształtowane są innymi rodzajami muzycznej narracji. Dialog obydwu partii instrumentalnych jest wyostrzony, a wzajemna relacja silnie wyprofilowana poprzez sam język dźwiękowy.

Wnioski końcowe

Każda z czterech sonat skrzypcowych, w których poddano analizie stronę brzmieniową w powiązaniu z relacją fakturalną interinstrumentalną, prezentuje własny model. W pierwszym rzędzie zależy on od przyjętej stylistyki, a tę wyznacza czas powstania utworu. Wybrane do badań utwory są reprezentatywne dla swego okresu historyczno-stylistycznego.

Neoromantyczny typ dialogu skrzypiec i fortepianu w *Sonacie G-dur* Henryka Melcera formuje stronę brzmieniową „dłuższym oddechem”, zgodnie z ówczesnym typem wypowiedzi i obowiązującą tradycją cyklicznej formy kameralnej sonaty. Ukazuje ogólnie płaszczyznowe stany brzmieniowe, dwa zasadnicze rodzaje dialogu kameralnego, w którym formują się różne odmiany brzmienia (jednolite, komplementarne, kontrastowe).

Postępująca na pograniczu wygasających tendencji neoromantycznych i kształtujących się idei neoklasycznych oraz nowatorskich nurtów, *Sonata* Romana Maciejewskiego w omawianym zakresie zmierza do wariantowanej spójności, subtelnie tylko kontrastowanej. Utwór prowadzi swą narrację w całości dialogiem komplementarnym i przy dominacji faktury polifonizującej. W relacjach interinstrumentalnych i brzmieniu jest pośród omawianych tu kompozycji najbardziej jednolita.

Dojrzała, neoklasyczna proveniencja *IV Sonaty* Grażyny Bacewicz wysuwa na plan pierwszy symultatywny dialog kontrastowy o wysokim stopniu różnicowania sukcesywnego. On wyznacza relację skrzypcowo-fortepianową w tym utworze, z którego wynikają przede wszystkim brzmienia selektywne.

Sonata Eugeniusza Knapika daje natomiast propozycję nagłych zwrotów brzmieniowych, segmentacji sukcesywnie następujących brzmień kontrastowych, a każda z płaszczyzn sama w sobie jest na zmianę selektywna i spójna. Płaszczyzny te funkcjonują w relacjach dialogu symultatywnego, zarówno komplementarnego, jak i kontrastowego.

Tym, co w kształtowaniu brzmienia jest czynnikiem najistotniejszym, jest konkretna postać ułożenia struktur w danym odcinku utworu. Ona decyduje o niepowtarzalności i rozpoznawalności kompozycji. Postać danej faktury – ukształtowana indywidualnie – istnieje zawsze tylko raz. Może być zbliżona do wielu innych, ale każdorazowe ujęcie będzie jedyne, niepowtarzalne.

Brzmienie jako problem badawczy jest wielopoziomowe, hierarchiczne. Jego konkretna postać w różnych miejscach utworu zależy od różnych czynników. Czasem zastosowany język dźwiękowy, dobór struktur harmoniczych, rozłoże-

nie rejestrowe pełnią rolę kluczową, ważniejszą od symultatywnego ułożenia głosów czy rytmizacji. W muzyce tonalnej, tworzonej zawsze na tym samym fundamencie, materiałowej bazie, specyfikacja brzmienia zależy w dużym stopniu właśnie od fakturalnych relacji międzygłosowych i owego substancjalnego rdzenia dźwiękowego (rodzaju motywu, struktury figuracyjnej, itp.).

Powróćmy jeszcze na koniec do problemu rozpatrywania brzmienia oraz terminologii. Każdy „kształt brzmieniowy” można nazwać i określić tylko w przybliżeniu, poprzez skojarzenia i prawo kontrastu względem innej jakości (np. homogeniczne i poligeniczne). W obrębie tych ogólnie wydzielonych jakości należałoby jednak podjąć próbę dookreślenia licznych wariantów brzmieniowych, możliwych w ramach danego typu faktury lub obsady. Wszak po tym wymiarze dzieła często rozpoznajemy styl epoki czy kompozytora.

W każdym rodzaju dzieł, niezależnie od obsady, mamy jednak do czynienia z trzema relacjami kształtującymi brzmienie. Ustalony przez kompozytora podmiot wykonawczy, określający relacje fakturalne, kształtuje fundament, pierwszą warstwę relacji: **dobór instrumentów a brzmienie**. Pierwsza relacja jest wyjściowym zbiorem możliwości, z którego powstaje w każdym utworze określona postać tej relacji.

Inwencja kompozytorska w sferze pomysłu dźwiękowego, struktury motywicznej czy harmonicznnej tworzy drugą warstwę relacji (występującą oczywiście w każdej obsadzie): **rdzeń dźwiękowy a brzmienie**. Dla kształtu brzmieniowego jest relacją kluczową w każdym rodzaju obsady.

Szczegółowe, indywidualne ujęcie faktury w konkretnym utworze pomiędzy składowymi instrumentami formuje trzecią warstwę, ściśle zespoloną ze stroną materiałowo-motywiczną, czyli rdzeniem dźwiękowym i zawsze z niej wynikającą: **ukształtowanie interinstrumentalne a brzmienie**.

W mniejszym artykule poddano analizie wyszczególnioną tu trzecią relację, która – jak wynika z przeprowadzonych badań – może być bardzo odmienna w tym samym rodzaju obsady. Relacja ta zależy wprost od inwencji twórcy. W dalszej kolejności każdy wykonawca podaje odbiorcy swoją indywidualną interpretację utworu, a słuchacz przyswaja ją i odbiera poprzez własne preferencje percepcyjne. I w tym miejscu rodzą się nowe zagadnienia badawcze.

Bibliografia

- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1987.
- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Współczesność, część 1: 1939–1974*, t. 7, Warsaw 1996.
- Bias Iwona, *Eugeniusz Knapik, kompozytor i pianista*, Katowice 2001.

- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, t. 2, Kraków 1987.
- Chomiński Józef Michał, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3.
- Chomiński Józef Michał, *Muzyka Polski Ludowej*, Kraków 1968.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, t. 1, Kraków 1983.
- Dalhaus Carl, *Estetyka muzyki*, przełożył z języka niemieckiego, wstępem opatrzył Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.
- Deutsch Werner Andreas, Helmut Rösing, Franz Födermayr, hasło: *Klangfarbe*, [w:] *Die Musik Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil 5, Kassel 1996.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Kraków 1999.
- Golianek Ryszard Daniel, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Poznań 1995.
- Gołąb Maciej, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008.
- Gwizdalanka Danuta, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena*, Poznań 1991.
- Ingarden Roman, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981.
- Jarzębska Alicja, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
- Kacprzak Andrzej, *Roman Maciejewski. Kompozytor oryginalny i nieznanany. Studium twórczości skrzypcowej*, Gdańsk 2011.
- Kisielewski Stefan, *Recenzja z prawykonania IV Sonaty na skrzypce i fortepian* (26 IX 1950), „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 41.
- Kostrzewska Hanna, *Sonorystyka*, Poznań 2009.
- Kosz Stanisław, *Lutosławski i Knapik... na skrzypce i fortepian*, komentarz płytowy, [w:] *Partity. Witold Lutosławski, Eugeniusz Knapik*, Polskie Radio Katowice 2006, PRKCD 0079.
- Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Piątkowska-Pinczewska Katarzyna, *Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość*, Kalisz – Poznań 2002.
- Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005.
- Rosen Judith, *Grażyna Bacewicz. Her Life and Works*, Los Angeles, California 1984.
- Wieczorek Marlena, *Roman Maciejewski. Kompozytor pokolenia zgubionego*, Poznań 2008.

Streszczenie

Brzmienie a relacje interinstrumentalne w fakturze kameralnej na przykładzie wybranych polskich sonat skrzypcowych XX wieku

Artykuł przedstawia relacje pomiędzy partiami dwóch instrumentów i ich wpływ na brzmienie. Zagadnienie to jest ukazane na przykładzie 4 sonat skrzypcowych polskich kompozytorów, powstałych w różnych latach XX wieku. A są to:

- *Sonata G-dur* na skrzypce i fortepian Henryka Melcera (1907),
- *Sonata* na skrzypce i fortepian Romana Maciejewskiego (1938),
- *IV Sonata* na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz (1949),
- *Sonata* na skrzypce i fortepian (1971).

Rozważania o brzmieniu poprzedzone są metodologicznym wstępem, zatytułowanym „Brzmienie jako problem badawczy”. Ukazuje on uwagi Carla Dahlhausa, Igora Strawińskiego, Ryszarda Daniela Goliańka i Józefa Michała Chomińskiego. Analizy utworów poprzedzają uwagi dotyczące relacji interinstrumentalnej i jej definicje. W pierwszej sonacie Henryka Melcera relacje przyjmują postać dialogu sukcesywnego i symultatywnego, w którym istnieją różne rodzaje brzmienia: selektywne, eufoniczne, złożone, kontrastowe. Druga kompozycja, *Sonata* Romana Maciejewskiego, przedstawia rodzaj dialogu symultatywnego o brzmieniu topliwym. *IV Sonata* Grażyny Bacewicz reprezentuje dialog symultatywny o brzmieniu kontrastowym. *Sonata* Eugeniusza Knapika reprezentuje model płaszczyznowy, który tworzy układ formy brzmieniowej tarasowej. Artykuł zamyka podsumowanie, w którym wysunięto wnioski nadrzędne: w każdym utworze istnieją trzy warstwy relacji kształtujących brzmienie:

- dobór instrumentów a brzmienie,
- rdzeń dźwiękowy a brzmienie,
- ukształtowanie interinstrumentalne a brzmienie.

Słowa kluczowe: sonata skrzypcowa, brzmienie, muzyka polska.

Summary

Tone and Interinstrumental Relations in Chamber Texture Based on Selected Polish 20th Century Violin Sonatas

Issues concerning relations between the parts for two instruments and its effect on the tone form in the course of development of the form are discussed in the article. The authoress performs exemplification of the issue on the grounds of case studies of four violin sonatas written by Polish composers in different periods of the 20th century. They are:

- *Sonata in G-major* for violin and piano by Henryk Melcer (1907),
- *Sonata* for violin and piano by Roman Maciejewski (1938),
- *Sonata No 4* for violin and piano by Grażyna Bacewicz (1949),
- *Sonata* for violin and piano by Eugeniusz Knapik (1971).

Deliberations on the texture-tone phenomena in these compositions are preceded by a methodological introduction, entitled “Tone as a Research Problem”. Opinions expressed by, among others, Carl Dalhaus, Igor Strawiński, Ryszard D. Goliańek, Józef M. Chomiński are also discussed.

Analyses of subsequent works lead to conclusions on types of the applied texture, methods of operating instrumental registers and variations of inter-instrumental relations. In each sonata, the conclusions are different. In the *Sonata in G-major* by Henryk Melcer, there are relations of a successive dialogue, giving a selective tone and simultative cooperation (parallel narration)

forming three tone variants: uniform, complementary and contrasting. The second composition, *Sonata* by Roman Maciejewski, shows aspiration to the texture-tone combination. Sonata No. 4 by Grażyna Bacewicz achieves a high degree of variability with a majority of contrasting simultative cooperation. The last *Sonata* by Eugeniusz Knapik, assuming the plane model with strong contrasts in planning tone arrangements, creates a “terrace tone form”.

Each sonata presents its own model (also stylistic) of shaping tone and texture, and the final shape of the tone is affected by its idiolect form, resulting from, above all, the individual style of a given composer.

Keywords: violin sonata, sound, Polish music.