

Maryla RENAT
AJD, Częstochowa

Sonaty na skrzypce solo Aleksandra Lasonia – nowe odczytanie tradycji

Wielu polskich kompozytorów ubiegłego stulecia podjęło gatunek sonaty na skrzypce solo, odrodzony – po 150 latach nieobecności – na przełomie XIX i XX wieku w twórczości Maxa Regeera. Grażyna Bacewicz, Roman Padlewski, Krzysztof Meyer, Bogusław Schäffer – to tylko niektórzy twórcy polscy tej odmiany sonaty, którzy współtworzyli wraz z kompozytorami innych narodowości nowy XX-wieczny idiom postaci sonaty skrzypcowej. Przypomnijmy, pierwotny idiom solowej sonaty skrzypcowej bez towarzyszenia instrumentu harmonicznego stworzył Johann Sebastian Bach w słynnym zbiorze *3 Sonat i 3 Partit na skrzypce solo* z 1720 roku. Bachowski wzorzec, nie kontynuowany przez dwie kolejne epoki, był jedynym fundamentem, źródłem inspiracji dla twórców początku XX wieku, podejmujących ten rodzaj sonaty. Twórczość minionego stulecia na polu tej formy ukształtowała nowy, niezwykle twórczy rozdział w jej historii. Obok dzieł odwołujących się bezpośrednio do bachowskiego pierwowzoru (Reger, Bartok, Ysaÿe, Bacewicz) powstawały utwory eksponujące głównie walor wirtuozowsko-brzmieniowy, skupiające się głównie wokół potencjału technicznego i brzmieniowego instrumentu. Do szczególnie wartościowych należą jednak dzieła syntetyzujące tradycję Bacha z romantycznym wirtuozostwem lub klasyczno-romantycznymi wzorcami formalnymi oraz z posttonalnym językiem dźwiękowym i poszukiwaniem nowych jakości barwowych. Dwa ostatnie wymienione tu współczynniki kształtują narrację większości utworów tego typu.

Dialog pomiędzy tym, co znane z tradycji a nowym rodzajem tworzenia toku muzycznego jest specyficzną właściwością dwóch sonat na skrzypce solo polskiego współczesnego kompozytora Aleksandra Lasonia (ur. 1951). Obydwie sonaty dzieli okres 8 lat. Pomędzy nimi zachodzi istotna różnica w zakresie

materiału i sposobu jego rozwijania, a także potraktowania techniki instrumentu. *I Sonata per violino solo* z 1975 roku silnie eksponuje czynnik wirtuozowski, *II Sonata per violino solo* z 1984 roku emanuje uproszczeniem już to samej materii dźwiękowej, co bezpośrednio wpływa na zakres środków technicznych, ściśle tutaj wyselekcjonowanych. Obydwa utwory są 4-częściowe, lecz ów ogólny plan architektoniczny jest wspólny jedynie w zakresie różnicowań bardzo ogólnych, czyli wyrazowo-agogicznych. Tym, co zbliża obydwie sonaty, jest typ melodyki. A jest to – jak charakteryzuje to autor hasła encyklopedycznego, Leszek Polony – melodyka o ciągłym, łukowym, kantylenowo-figuracyjnym charakterze, swobodna w rytmice, bogato ornamentowana¹. Drugim polem wspólnym dla obydwu dzieł są 3 własności zasad kształtowania: 1) pozostałości myślenia kategoriami ewolucyjnego rozwoju, 2) ściśle strukturowanie interwałowe meliki oraz 3) specyficzna ciągłość narracji.

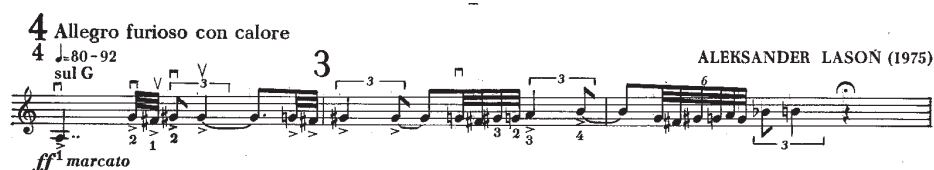
Kompozytor w omawianych sonatach dokonuje wyboru określonych środków technicznych, artykulacyjnych i wyrazowych. Ich różnicowanie jest bardzo intensywne w *I Sonacie*, w *II Sonacie* natomiast zaznacza się większa jednolitość materiałowa z zachowaniem różnicowania agogicznego. Selekcja środków technicznych, specyficzne strukturowanie następstw motywicznych, „płaszczyznowe” operowanie rejestrami instrumentu – elementy te nadają sonatom Lasoń wyrażnego profilu brzmieniowego i klimatu wyrazowego.

Język dźwiękowy sonat

Tym, co w szczególny sposób wyróżnia styl tego kompozytora, jest melodyka. W *I Sonacie* dominuje ruch drobnointerwałowy, głównie sekundowy, konstytuujący narrację meliczną we wszystkich częściach, zarówno w motywach figuracyjnych, jak i frazach kantylenowych. Większe skoki interwałowe zwykle mają miejsce pomiędzy wyodrębniającymi się jednostkami formalnymi. W pochodach dwudźwiękowych również przeważają układy tercjowe i sekundowe, ponadto w częściach skrajnych – w dwudźwiękowych figurach – stosowane są podwyższenia ćwierćtonowe. Motywy wąskointerwałowe otrzymują bardzo zróżnicowaną oprawę rytmiczną. W dłuższych liniach *quasi*-kantylenowych przejawia się stała zasada rytmizacji: zestawianie dłuższych wartości, często synkopowanych, z grupkami drobnych wartości. Na antypodach znajdują się monorytmiczne przebiegi motoryczne, głównie w części finałowej. Kształtowanie ruchem sekundowo-tercjowym najmniejszych jednostek formalnych nadaje

¹ L. Polony, *Lasoń Aleksander*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna*, część biograficzna: *klI*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1997, s. 295.

melodyce wysoce specyficzny charakter, determinuje też profil brzmieniowo-wyrazowy. Struktura interwałowa motywu i całego zdania jest załączkiem dalszego rozwoju narracji. W jej toku kompozytor tworzy liczne warianty początkowej myśli muzycznej poprzez transpozycje, inwertywne przekształcenia interwałowe pojedynczych motywów i permutacje rytmiczne.



Przykład 1. Aleksander Lason, *I Sonata per violino solo*, część I, pierwsze zdanie inicjalne

Wariant zdania inicjalnego w segmencie repryzowym:



Wariantowość struktur interwałowych kształtuje też motoryczne fragmenty *I Sonaty* (IV część) i fragmenty kantylenowe (III część). Motyw przewodni lub dłuższe zdanie jest pierwotnym surowcem, z którego powstaje konstrukcja całej części lub jej znacznych fragmentów (multiplikacja motywiczna). Taki sposób kształtowania zapewnia jednolitość materiałową. Tą materiałową jednolitością jest sekundowe balansowanie wysokości dźwiękowych. Wspomniana wyżej wariantowość i przekształcanie stają się głównym motorem rozwoju akcji muzycznej. Jednym ze środków przekształceń są przejścia do różnych rejestrów instrumentu oraz eksponowanie barw poszczególnych strun. Niezwykła w tym względzie jest II część *I Sonaty*, *Alla burlesca*, oparta niemal w całości na jednym środku technicznym. Złożona jest z monorytmicznych grup struktur interwałowych o falistym rysunku z zastosowaniem techniki trylu łańcuchowego – swoiste „trylowe *moto perpetuo*”:

5 *Alla burlesca*
8 ♩ = ca 184

Przykład 2. Aleksander László, *I Sonata per violino solo*, część II: *Alla burlesca*, początkowe takty

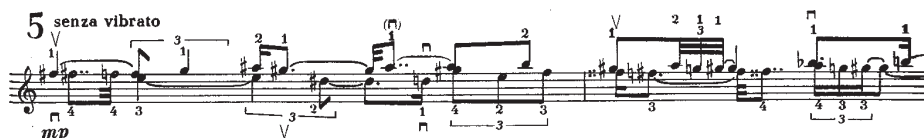
Budulcem całej części są 4 struktury interwałowe, obejmujące różną ilość taktów, które – występując naprzemiennie – tworzą tylko warianty transpozycyjne i inwersyjne. Bardzo ściśle strukturowanie przebiegu interwałowego w rytmicznym monolocie zespolone zostało z niuansowaniem dynamicznym oraz nieregularnością metryczną, która stanowi przeciwagę dla czynnika melodyczno-artykulacyjnego. W odcinku kodalnym następuje transformacja trylu łańcuchowego w płynne przejścia glissandowe. Koda tworzy też kontrast rejestrowy w stosunku do całej części, eksponując przejścia w najwyższym rejestrze:

Przykład 3. Aleksander László, *I Sonata per violino solo*, część II: *Alla burlesca*, takty końcowe

Koda uwypukla czysto sonorystyczny wymiar tej części.

Liryczno-kontemplacyjny nastrój III części, *Molto lento cantabile*, kompozytor osiąga poprzez subtelność barw: wysoki rejestr *con sordino* i *molto vibrato* w pierwszym ogniwie, polifonizujący, dwugłosowy dialog *senza vibrato* w drugim ogniwie, przeniesienie dialogującej narracji do niskiego, ze stopniowym przenoszeniem, do coraz wyższego rejestru (*quasi cadenza*) w trzecim ogniwie oraz powrót narracji podobnej do pierwszego ogniwa w ogniwie czwartym. Meandryczna melodyka, balansująca w ruchu sekundowym w stale synkopującej

rytmice, jest stałą cechą całej części. Ten rodzaj kształtowania melorytmicznego służy również czynnikowi kolorystycznemu.



Przykład 4. Aleksander Lasoń, *I Sonata per violino solo*, część III: *Molto lento cantabile*, fragment ogniwa drugiego

Różnicowanie brzmieniowe pomiędzy ogniwami polega na zestawianiu różnych rejestrów, stosowaniu gry z intensywną wibracją i z wyłączeniem jej oraz gry z tłumikiem i bez niego. Powstaje tu interesująca gra barw w oparciu o naturalne możliwości instrumentu.

W finałowej, IV części do głosu dochodzi umiarkowana w tempie motoryka sprzężona z różnicowaniem artykulacji (*martellato*, *marcato*, *legato*), barwy (*sul ponticello*, wysokie pozycje na strunie G) i licznymi nieregularnymi akcentami, zmianami dynamicznymi. Motoryczne *continuum* dwukrotnie przedziela akordowa kadencja. Wszechobecny w *I Sonacie* ruch sekundowy tu również konstytuuje ruch meliczny, wzbogacony – podobnie jak w I części – niuansami ćwierćtonowymi.

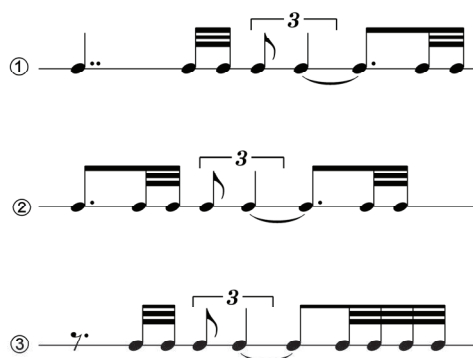


Przykład 5. Aleksander Lasoń, *I Sonata per violino solo*, część IV: *Allegro con anima*, dwudźwiękowe pochody z zastosowaniem ćwierćtonów

Język dźwiękowy tego utworu wykazuje we wszystkich częściach stałe cechy melorytmiczne, które stają się trwałą podstawą całego toku muzycznego. Są nimi: fluktuacja ruchu sekundowego z bezustanną zmianą kierunku ruchu oraz permanentnie nieregularna, niespokojna metroritmika, w której zaznaczają się też stałe elementy. Swobodna rytmika odznacza się powtarzalnością określonych ugrupowań, stosowanych – podobnie jak następstwa interwałowe – w różnych wariantach. Warianty te wykazują jednakże obecność tego samego rdzenia ryt-

micznego, zbudowanego z zestawienia grupy drobnych wartości z triolą ułożoną z dwóch wartości. Wszystkim wariantom rytmicznym owego rdzenia towarzyszy nieregularne synkopowanie. Jednocześnie jest on silnie różnicowany od strony techniki skrzypcowej i ekspresji.

Oto 3 warianty tego rdzenia:



Przykład 6. Warianty rdzenia rytmicznego głównego tematu I części I *Sonaty per violino solo* Aleksandra Lasonia

II Sonata per violino solo z 1984 roku nosi nieoficjalny podtytuł „Hebrajska”. Początkowy odcinek oparty został na melodii pochodzącej z muzyki teatralnej do sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Oni*, o tematyce żydowskiej². Sztuka jest również 4-częściowa, przy czym kolejne części następują *attacca*. *II Sonata* jest ametryczną, swobodną narracją, całość prowadzona jest bez regulacji metrycznej – kreski taktowej. Zdominowana została przez myślenie linearne. Tempo notowane jest metronomicznie, proporcje czasowe określają wartości rytmiczne. W ogólnym kształcie dźwiękowym tworzy obraz mniej zróżnicowany niż *I Sonata*. Zwarta materiałowo, z wyraźną tendencją do modalnego budowania strony melodycznej, stanowi jedną płynną całość. Swobodny dyskurs figuracyjno-kantylenowy – pozbawiony regulacji taktowej – operuje ściśle wyznaczonym zakresem wysokości dźwiękowych. W I części, *Deciso e energico*, śpiewny temat inicjalny zbudowany jest na tetrachordzie a-h-dis¹-e¹. W rozwinięciu tematu zakres wysokości rozszerza się. Figuracje dalszego przebiegu budowane są na 5-stopniowej skali: h-cis¹-e¹-fis¹-gis¹. II część, *Energico e affettuoso*, także tworzy tok melodyczny na wyselekcjonowanej, heptatonicznej skali: gis-a-h-c¹-d¹-e¹-f¹. Na przestrzeni całej części skala ta jest ściśle przestrzegana i stosowana tylko w obrębie dwóch oktaw. Pełny *ambitus* obejmuje

² I. Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, miasto Katowice (wyd. w ramach serii „Biblioteka Katowicka”), Katowice 2001, s. 67.

gis–c³. W tej części wyraźnie wysuwają się na plan pierwszy zwrot trytonowy i tercjowy. Ich ustawiczna naprzemiennosc w nieregularnym rytmie i ciągłym, nieprzerwanym *continuum* melodycznym ewokuje oczywiste skojarzenia z melodyką orientálną, *quasi*-bizantyjskà lub, jak sugeruje podtytuł utworu, hebrajskà. Charakter ten podkreślają w kilku miejscach krótkie, subtelne *glissanda* na półtonach i synkopach. Na specyficzną modalność muzyki Lasonia zwraca uwagę autor eseju o kompozytorze, Andrzej Chłopecki: „Owa [...] nowa tonalność realizuje się w utworach Aleksandra Lasonia na rozmaite sposoby, na różnych planach formy, w sposób mniej czy bardziej jawny, zazwyczaj tak wyrafinowany i kunsztowny, by nie był oczywisty. Trzeba tu zaznaczyć, że ta cecha budowania narracyjnego przebiegu formy muzycznej w żaden sposób nie ogranicza częstego sięgania przez kompozytora po modalne układy tonalne, po skale lidyjskà, eolskà, po elementy modusów kościelnych, skal pentatonicznych czy heptatonicznych, zazwyczaj wplatanych przez Lasonia we własne, hybrydalne układy modalne, nierzadko przydające poetyce tej muzyki dyskretnego, zawoalowanego i niezdefiniowanego bliżej charakteru «orientalizującego»”³. W części III, *Tranquillo*, kantylena płynie swobodnie, według skali chromatycznej, poruszając się po pełnej skali skrzypiec z bardzo subtelnym odcinkiem flażoletowym. Część IV, *Deciso e energico*, jest skróconà powtórkà treści części I, jej abrewiacjà ze swobodnie dyminutywnym przekształceniem tematu inicjalnego I części. Oto tematy inicjalne kolejnych części *II Sonaty*:

ALEKSANDER LASOŃ
(1983-84)

$\text{♩} = \text{ca } 63$
deciso e energico
sul G

ff *poco dim.* *mp* *mf*

a) część I: *Deciso e energico*

$\text{♩} = \text{ca } 120$
energico e affettuoso

ff marcato *mf*

b) część II: *Energico e affettuoso*

³ A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] I. Bias, dz. cyt. s. 120.

c) część III: *Tranquillo*d) część IV: *Deciso e energico***Przykład 7.** Aleksander Lasoń, *II Sonata per violino solo*, tematy inicjalne

Podobną regulacją odznacza się strona rytmiczna. Jej naczelną cechą jest synkopowanie przetykane drobnymi figurami. W szybkich częściach występuje ruch drobnosynkopowy, w wolnej III części przebieg rytmiczny kształtuje się bardziej swobodnie, z użyciem grup triolowych w trzech stopniach wartości: triol ćwierćnotowych, ósemkowych i szesnastkowych.

Tok muzyczny *II Sonaty* jest całkowicie pozbawiony pauz. Ich funkcję pełnią cezury oddzielające najmniejsze jednostki formalne. Jednostki te przyjmują różną długość i czas trwania, a pomiędzy nimi rysuje się relacja kontrastu lub wariantowości. Różny też jest stopień kontrastowania przepływu materiału w kolejnych częściach sonaty. W częściach I i III kontrastowanie jest bardziej wyraziste, część II w ogólnym zarysie jest bardziej monolityczna, współczynnik kontrastowania funkcjonuje najsilniej między kolejnymi frazami, na poziomie mikroformalnym. Z kolei w ostatniej, reprzyzowej materiałowo części, różnicowanie jest słabsze niż w „macierzystej” względem finału części I, ze względu na wybór głównie figuracyjnego materiału tejże części i dyminucyjne przetworzenia rytmiczne fraz.

O indywidualnym charakterze toku dźwiękowego *II Sonaty* decyduje wysoce specyficzne ukształtowanie rytmiczne, o czym już częściowo wyżej wspomniano, permanentnie zmienne na krótkich odcinkach, na poziomie mikroformalnym i jednocześnie dające całościowe wrażenie jednolitej tkanki dźwiękowej w makroformie. Wielokrotnie w każdej części kompozytor stosuje odwrócone rytmy punktowane w drobnych i dłuższych wartościach. Występują one najczęściej na początku lub końcu frazy. Drugim charakterystycznym i często powtarzającym się kształtem rytmicznym, wyżej już wspomnianym, są drobne synkopy i ciągi synkop. Zwykle przedzielają je grupy drobnych wartości. Materiał dźwiękowy tej sonaty, ukształtowany na ściśle wyznaczonych zakresach skalo-

wych i rytmicznych, generuje specyficzny charakter wyrazowy, statyczny w dłuższych fragmentach, zrównoważony w wymiarze emocjonalnym, pozbawiony silnych kulminacji. Falowanie dynamiki, jej stale zmienne natężenie, wyostża kontury owej specyficznej, indywidualnej melorytmiki tego utworu. *II Sonata* Aleksandra Lasonia tworzy jeden, nieprzerwany narracyjny ciąg, rozbudowany skrzypcowy recytatyw. Ową kategorię recytatywności wyznacza w pierwszym rzędzie brak regulacji metrycznej, a także dość ścisły zakres środków technicznych i wysunięcie na plan pierwszy czynnika melodycznego.

Architektonika sonat

Pojęcie architektoniki określa kolejność następujących po sobie współczynników formy i normy budowy utworu⁴. Ogólny plan formalny obydwu sonat jest 4-częściowy. W układzie i następstwie kolejnych części przejawia się tradycja klasyczno-romantyczna cyklu sonatowego, głównie ze względu na charakter agogiczny i wyrazowy poszczególnych części, oraz ich układy formalne, nawiązujące do znanych wzorców. Bardziej czytelny jest tutaj wzorzec romantyczny (szybka część na drugim miejscu cyklu, wolna, liryczna część na trzecim miejscu), zwłaszcza w *I Sonacie*, w której czynniki wirtuozowski i brzmieniowy pełnią istotną rolę w budowaniu formy. W *II Sonacie* partykulacja formy 4-częściowej jest nieco ukryta poprzez następstwo *attacca* oraz powrót materiału I części w części IV, który jednoznacznie określa reprzyzowy kształt ogólnej koncepcji formy i *quasi-jednoczęściową* wizję całości. Nasuwa się tutaj porównanie z jednoczęściowymi i kilkufazowymi układami, występującymi w koncertach instrumentalnych I połowy XX wieku.

Szeroki dialog z tradycją, który podejmuje twórczość kompozytorów polskich ostatnich trzech dekad minionego stulecia, przejawia się tutaj w całej ciągłości.

*I Sonata per violino solo*⁵

I część, *Allegro furioso con calore*, ujęta jest w formę segmentową, złożoną z 6 ogniów z przejawami formy sonatowej.

SCHEMAT BUDOWY FORMALNEJ I CZĘŚCI

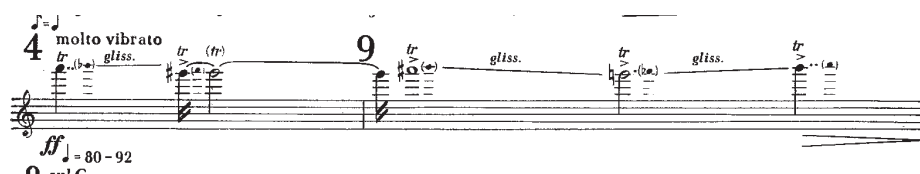
A B A₁ C D (AB) A₂

⁴ E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektonika tematu sonatowego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 17.

⁵ W schematach formalnych części sonat zastosowano tradycyjną, literową nomenklaturę.

A (t. 1–25)⁶ – pierwszy segment to ekspozycja tematu inicjalnego o silnym natężeniu ekspresji. Temat wyemitowany jest czterokrotnie z ewolucyjnym przekształceniem i przejściem do wyższych rejestrów, zakończony pochodami figuracyjnymi i kulminacją. Po prezentacji tematu obejmującego 20 taktów następuje łącznik, w którym powracający motyw czołowy tematu stopniowo wtapia się w nowe motywy, właściwe dla drugiego segmentu.

B (t. 26–41), *animato* – drugi segment, figuracyjno-motoryczny w triolowej i sekstolowej pulsacji, z wykorzystaniem pochodów *arpeggio* i wąskointervalowych dwudźwięków z zastosowaniem ćwierćtonów. Segment ten wieńczy kulminacja, w której zaintonowane zostało w wysokim rejestrze z trylem i *glissandem* augmentatywne przekształcenie półtonowo postępującego motywu czołowego z tematu inicjalnego. Interpretując przebieg tej części w kategoriach formy sonatowej, segment **B** pełni funkcję łącznika.



Przykład 8. Aleksander László, *I Sonata per violino solo*, t. 40, 41 (por. przykład 1)

A₁ (t. 42–54) – to trzeci segment przetwarzający materiał tematu z zastosowaniem transpozycji i ewolucyjnych przekształceń, polegających na: modyfikacjach rytmicznych, rozwijaniu głównego motywu, eksponowaniu go kolejno na różnych strunach w wysokich pozycjach (aspekt barwowy). W sumie linia tematu jest siedmiokrotnie przeprowadzona, tworząc każdorazowo nowy wariant melorytmiczny z zachowaniem głównych elementów konstytutywnych (ruchu półtonowego i synkopującej rytmiki). Segment ten wieńczy również kulminacja w postaci dwudźwiękowych pochodów septym i oktaw z dojściem do dźwięku e⁴.

C (t. 55–70) – *Adagio sostenuto con morbidezza* – czwarty segment silnie kontrastujący względem poprzednich, o typowo sonorystycznym charakterze. Jest to płaszczyzna brzmieniowa odpowiadająca funkcji tematu pobocznego. Niemal w całości wypełniają go motywy flażoletowe połączone z artykulacją *glissando* i niuansami dynamicznymi. Do kolejnego segmentu prowadzi 2-taktowy łącznik wprowadzający nowe motywy.

D (AB) (t. 73–86) – piąty segment zawiera materiał dwóch pierwszych segmentów **A** i **B**; treści te zostały poddane licznym przekształceniom o wyraźnym

⁶ Zakresy taktów obejmujących segmenty mają charakter ogólnorientacyjny, ponieważ każdy takt posiada różną długość; kompozytor w *I Sonacie* stosuje „permanentną polimetrię” z zachowaniem ćwierćnotowej jednostki metrycznej.

charakterze wariacyjno-przetworzeniowym. Praca przetworzeniowa przejawia się w licznych permutacjach interwałowych motywu głównego tematu (**A**), dwudźwiękowych sekundowych figuracji i *arpeggiów* (**B**). Jest bez wątpienia ekwiwalentem ogniwa przetworzeniowego w formie sonatowej. Mimo pokrewieństwa materiałowego z wcześniejszymi segmentami, został oznaczony kolejną literą alfabetu, ze względu na silną odrębność formalną.

A₂ (t. 87–96) – szósty, ostatni segment to bardzo skrótowa kompilacja tematu głównego (**A**) i szczerkowo ukazanych motywów flażoletowych segmentu **C**. I znów, porównując go z formą sonatową, odpowiada ogniwu skróconej reprzyzy.

Jak wynika z powyższej analizy, w układzie następstw segmentów wyraźnie zarysowują się prawidła formy sonatowej z dwoma kontrastującymi płaszczyznami (**A** i **C**), które pełnią funkcję płaszczyzn tematycznych. Kształtowanie mikroformalne oparte jest na wariabilności motywiczej tworzącej nieregularną, ciągłą linię.

II część, *Alla burlesca*, w układzie kolejności odcinków wykazuje (oczywiście w odniesieniu do form tradycyjnych) cechy ronda. Jest to jednakże specyficzny rodzaj ronda, w którym stale powracają 4 struktury interwałowe, „cegiełki formalne” obejmujące jeden lub kilka taktów. Każda „cegiełka” to układ następstw interwałowych o właściwym sobie falistym rysunku melicznym. We wszystkich strukturach dominują pochody sekundowo-tercjowe, rzadko przedzielane większymi skokami. Schemat literowy formy jest następujący:

SCHEMAT FORMALNY II CZĘŚCI

a b c d – 4 struktury – „cegiełki formalne”

a b c a d b c₁ a d₁ b c₂ d_{2(i)} a d₁ b c₃ d_{3(i)} b_{1(i)} a₁ d₁ koda

Ilość powtórzeń poszczególnych struktur:

a – 5×

b – 5×

c – 4×

d – 6×

(i) – inwersja struktury wyjściowej

Jak widać na powyższym schemacie, cała część zbudowana została z 20 odcinków na bazie 4 struktur, tworząc specyficzną formę mozaikową. Wszystkie zastosowane tu struktury stale i naprzemiennie powracają, dlatego powstały w ten sposób układ formalny można określić jako „polirondo”. W sumie cała konstrukcja jest bardzo ścisła. 4 formotwórcze struktury poddawane są transpozycjom i inwersjom, np. transpozycje struktury **c** postępują regularnie o sekundę

w górę w kolejnych ukazaniach. Niektóre ulegają skróceniu w stosunku do wersji wyjściowej.

W przebiegu II części występuje regularna polimetria o stałej jednostce metrycznej, poszczególne struktury – „cegiełki” – są różnej długości, od jednego do kilku taktów. Powstaje wrażenie narracji bardzo swobodnej, *quasi*-improwizacyjnej. Całość wieńczy odmienna materiałowo koda, oparta na ciągłych przejściach glissandowych przedzielonych chromatycznymi pochodami (por. przykłady 2 i 3). Jak już wcześniej wspomniano, koda wnosi kontrast rejestrowy, jej narracja przebiega bowiem w rejestrze najwyższym, który w toku całej części nie pojawia się. Trylowe struktury zwykle poruszają się w średnicy skali skrzypiec. Zastosowanie jednolitego i wysoce oryginalnego środka technicznego tworzy w tej części *I Sonaty* – nieco groteskowy w charakterze – pejzaż dźwiękowy o dużych walorach sonorystycznych. Jednolitość toku dźwiękowego wynika również z powtarzalności zbliżonych interwałowo owych czterech struktur. To ciekawe trylowe *moto perpetuo* (postępujące jednakże w umiarkowanym tempie) w audytywnym wymiarze daje efekt delikatnie poruszającej się, rozedrganej płaszczyzny dźwiękowej.

W III części, *Molto lento cantabile*, następstwo treści tworzy formę złożoną z 4 ogniów w bardzo oryginalnym układzie reprzyzowym. Oto schemat budowy:

A B C A_r

A (t. 1–7) – pierwsze ogniwo to ciągła, kręta linia o nieregularnym, oczywiście synkopującym kształcie rytmicznym. Prowadzona jest w większości w ruchu sekundowym w wysokim rejestrze z barwą *con sordino*, *molto vibrato* i dynamice „pp”. *Ambitus* melodyczny obejmuje zakres: e³–d⁴.

B (t. 9–12) – drugie ogniwo wprowadza kontrast faktury poprzez ujęcie dwugłosowe oraz eliminację wibracji (*senza vibrato*). Materiałowo, zwłaszcza w rytmizacji i strukturuowaniu interwałowym, jest zbliżone, pokrewne do materiału melodycznego pierwszego ogniwa (ze względu na ten sam typ melodyki opartej niemal wyłącznie na postęпах sekundowych i synkopująco-punktowanej rytmice). Innowacją jest polifonizujący dwugłos prowadzony harmonicznie w wąskich interwałach. Tworzy komplementarny rytmicznie dialog dwóch linii o tym samym charakterze. Ogniwo **B** można także interpretować jako mocno zmodyfikowany, dwugłosowy wariant treści pierwszego ogniwa (**A**), jego ornamentalną wariację, wykonywaną wyłącznie na parze strun A i E.

C (t. 13) – *Un poco rubato*, *quasi cadenza*, trzecie ogniwo o swobodnym, ametrycznym przebiegu pełni rolę kadencji, co zostało na jego początku określone. Ujęte zostało w podobną w ogólnej idei dźwiękowej do ogniwa **B** – postać ornamentalnego dwugłosu, z tą różnicą, że prowadzonego na wszystkich parach strun. I znów obydwie głosy tej kadencyjnej narracji poruszają się w bli-

skich odległościach interwałowych, ściśle obok siebie, przemieszczając się stopniowo od rejestru niskiego do wysokiego.

The image displays a musical score for violin solo, consisting of four staves. The first staff begins with the instruction "sul D" and "vibrato", followed by a dynamic marking of "pp". The second staff includes the instruction "un poco rubato (quasi cadenza) senza sord." and a dynamic marking of "p". The third staff features the instruction "lunga" and a dynamic marking of "sf". The fourth staff includes the instruction "lunga" and a dynamic marking of "poco a poco cresc.". The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various technical markings such as "V" (vibrato) and "1 2 3 2" (fingerings).

Przykład 9. Aleksander Lasoń, *I Sonata per violino solo*, część III, ogniwo C

A_r (t. 15–21) – czwarte ogniwo stanowi bardzo oryginalną reprzykę – to powtórzenie materiału melodycznego ogniwa A, podane w ruchu raka (stąd oznaczenie A_r). Można wprowadzić tu także pojęcie „reprzyki wstecznej”. Jest to bez wątpienia przejęty zarówno z tradycji barokowej polifonii, jak i tradycji bliższej, rodem z techniki dodekafonicznej, chwyt techniczny. Rak linii melodycznej prowadzony jest także w najwyższym rejestrze *con sordino molto vibrato*.

Część ta odpowiada tradycyjnej części wolnej sonaty romantycznej, jednak liryczność i poetyka wynikają tutaj z niuansowania kolorystycznego, a nie z czynników ekspresyjnych. Następuje transformacja kolorystyki w czynnik wyrazowy: liryka poprzez barwę. Zmiany jakości i natężenia dźwięku powodują subtelną fluktuację wyrazową w narracji.

IV część, *Allegro con anima*, przybiera charakter toccatowy. Ujęta jest w jednolitym szesnastkowym pulsie rytmicznym w typowym dla tej sonaty nieregularnym przebiegu metrycznym. Tu również „obowiązuje” permanentna polimetria. Forma finałowej części posiada układ ronda z pięciokrotną powtórką inicjalnej sekwencji tematycznej. Całość kształtuje jednak nadrzędną, trójdzieloną formę, zbudowaną z trzech większych segmentów:

A		A₁		A₂
a b a₁ c	kadencja	d a₂ e a₃ f	kadencja	a₄ g

Ogólne rozczłonkowanie formy na 3 nadrzędne segmenty wyznaczają powroty *tempo primo* w taktach: 27 i 68. Powroty sekwencji tematycznej tworzą odcinki różnej długości:

- 1) pierwsze ukazanie (**a**) to *quasi*-płaszczyzna tematyczna, w której wielokrotnie powtarza się motyw figuracyjny; przedzielana jest odcinkami figuracyjnymi o odmiennej strukturze;
- 2) drugie ukazanie (**a₁**) to tylko jednotaktowe „przypomnienie” myśli z interwałowymi zmianami bez rozwinięć;
- 3) trzeci „refren” (**a₂**) ponownie obejmuje przestrzeń kilku taktów;
- 4) czwarty powrót tematu (**a₃**) tworzy bardziej rozwiniętą grupę licznych powtórzeń motywu figuracyjnego; oczywiście z modyfikacjami interwałowymi;
- 5) ostatni powrót tematu (**a₄**) powtarza część inicjalnej prezentacji płaszczyzny tematycznej, lecz z transpozycjami i niewielkimi zmianami w skokach interwałowych.

Refren tematyczny odgrywa w przebiegu formy rolę motta, podawanego na przemian w dłuższej i krótszej wersji. Wyszczególnione w schemacie formalnym kuplety: **b c d e f g** to ciągle figuracje (także dwudźwiękowe z ćwierćtonami) o zmiennej rytmizacji, jednak zawsze motorycznej. Jednolity, toccatowy tok narracji przedzielony został dwiema akordowymi kadencjami rozdzielającymi poszczególne segmenty. Ostatni kuplet przyjmuje postać stopniowo wygasającej, dynamicznie statycznej melodycznie, figuracji w najwyższym rejestrze, co stanowi niezwykle oryginalne zwieńczenie dynamicznego finału i jednocześnie całej sonaty. Czynnikiem podkreślającym podział wewnątrzformalny jest zróżnicowana artykulacja (*martellato*, *marcato*, *legato*), zmiany barwy (zmiany *sul ponticello* i *ordinario*) i nieregularna akcentacja w motorycznych przebiegach. Charakterystyczną cechą polimetrii w części finałowej jest zestawianie wydłużonych taktów z taktami maksymalnie skróconymi, np. $\frac{10}{4}$ z $\frac{1}{4}$ lub $\frac{2}{4}$ z $\frac{8}{4}$. Równie częste są też wahania agogiczne.

Przykład 10. Aleksander Lason, *I Sonata per violino solo*, część IV, początek ostatniego kupletu **g**

I Sonata, opierając się na tradycyjnym paradygmacie formalnym, tworzy dzieło o wysokich walorach brzmieniowych i jednocześnie wirtuozowskich. Szeroko ukazuje możliwości instrumentu. Typowo XX-wieczny jest sposób kształtowania toku muzycznego, choć nie pozbawiony znamion ewolucyjności. Ogniskuje w sobie kilka wątków: intensywną ekspresję o dużym napięciu (główny temat I części), subtelną, impresjonistyczną kolorystykę skrzypcową o lirycznym odcieniu (III część), sonorystyczną odkrywcość (II część), witalistyczną, motoryczną energię rytmiczną w silnie zmiennych układach metrycznych (IV część). Trudno dla tego utworu dokonać jednoznacznej klasyfikacji stylistycznej. Z jednej strony – plasuje się jako utwór w nurcie neostylistycznym, z drugiej – jest prezentacją własnych, indywidualnych poszukiwań na terenie skrzypcowej faktury i potencjału kolorystycznego instrumentu. Do tych tendencji dochodzi oczywiście idiom techniki kompozytorskiej Aleksandra Lasonia, przejawiający się głównie w elementach fundamentalnych: melodyce i rytmice.

II Sonata per violino solo

II Sonata jest utworem krótszym, prostszym w ogólnej koncepcji formalnej, o spokojniejszej narracji i wyselekcjonowanym zakresie materiału dźwiękowego. Ten ostatni wynika wprost z bardzo oryginalnych założeń skalowych i samego potraktowania techniki skrzypcowej, która tutaj schodzi na plan dalszy. Poszczególne części pełnią rolę rozbudowanych segmentów tworzących w sumie nieprzerwaną narrację, reprzyzową w ujęciu makroformy całej sonaty⁷.

I część, *Deciso e energico*, utrzymana w umiarkowanym tempie ($\downarrow = \text{ca } 63$), posiada 3 ogniwa – **A B C** – wyznaczone niewielkimi zmianami tempa i odrębnością treści motywicznej. Ogniwo **A** ma charakter wprowadzenia w klimat dźwiękowy sonaty, jest to rodzaj wstępnego recytatywu, swobodnej pieśni. Objętość jego obejmuje 2,5 systemu (pięciolinii w druku). Środkowe ogniwo (**B**) jest najdłuższe i jednocześnie najbardziej ruchliwe rytmicznie (ponad 9 systemów). Ogniwa **A** i **B** wykazują wewnętrzny podział na krótsze i dłuższe zdania oddzielone cezurą. Nie można tutaj mówić o temacie muzycznym, wstępne zdanie otwierające I część nie wpływa bowiem na dalszy jej rozwój, pełni rolę myśli inicjalnej. Po niej następuje rozwinięcie oparte na nowych motywach. Ogniwo **B** jest figuracyjne, wyróżniają się w nim dwa powtarzające się zdania o odmiennej fizjonomii strukturalnej, lecz oparte na określonym zakresie wysokości wielokrotnie powtarzanych (figuracje na 6-stopniowej skali). Zdania te poddane są ewolucyjnemu rozwojowi, skutkiem czego następuje nasilenie ruchliwych

⁷ Sonata nie posiada regulacji metrycznej, dlatego nie mogą być podane zakresy objętości poszczególnych ogniw w taktach. W związku z tym podawane są ilości systemów pięcioliniiowych, w których zamyka się dany odcinek formalny.

figuracji tworzących swobodny, nieregularny rysunek (oparty także na ściśle wybranych wysokościach) – powstaje mała kulminacja.



Przykład 11. Aleksander Lasoń, *II Sonata per violino solo*, część I, kulminacja ogniwa B

Trzecie ogniwo, C (*molto cantabile*), wnosi zmianę wyrazową i fakturalną, w ukryty sposób syntetyzuje materiał I części, pod względem kształtu rytmicznego i struktur interwałowych. Pełni funkcję odcinka zamykającego, „dopowiadającego”, lirycznej konkluzji (3 systemy). Eksponuje też – nieobecny wcześniej – wysoki rejestr instrumentu.

I część jest zróżnicowana dynamicznie, częste są zmiany na krótkich frazach.

II część, *Energico e affettuoso*, posiada tempo szybsze ($\text{♩} = 120$), figuracyjny bieg narracji. W budowie dają się wyróżnić 3 fragmenty oddzielone wyraźną cezurą. Ponieważ wykazują silną spójność materiału, należy je oznaczyć jako: A B (A₁ B₁). W pierwszym odcinku, A (5 systemów), występują frazy różnej długości, lecz o bardzo zbliżonej motywie, bazującej na trzech wartościach rytmicznych (ósemka, szesnastka, trzydziestodwójka). Drugie ogniwo (B) wprowadza nowe grupy rytmiczne (głównie odwrócony rytm punktowany), operuje też większymi skokami interwałowymi i dłuższymi frazami; na początku i na końcu częste są fermaty na pojedynczych dźwiękach. Prowadzi swą narrację na przestrzeni 6 systemów. Ogniwo trzecie zostało oznaczone jako (A₁ B₁), ze względu na wyraźny charakter reprzyzowy. Kompozytor przeplata w nim pojedyncze motywy przejęte z obydwu poprzednich ogniw, tworząc nowe ukształtowanie wypadkowe, zsumowane zostają wszystkie ugrupowania rytmiczne zastosowane w odcinkach A i B. Rysunek melodyczno-rytmiczny staje się bogatszy, silniejsze są też tutaj zmiany dynamiczne. Powstaje rodzaj reprzyzy integralnej.

III część oznaczona na wstępie jako *Tranquillo* to liryczne *continuum*, w którym kompozytor powielił układ formy z reprzyzą wsteczną, zastosowany wcześniej w III części *I Sonaty*. Materiał ujął również w 4 ogniwach tworzących identyczny jak w *I Sonacie* schemat budowy: A B C A_r. Pomiędzy kolejnymi ogniwami zachodzą pewne różnice wyrazowe, jednakże mieszczące się w obrębie nadrzędnej w tej części kategorii lirycznej – podanej w różnych odcieniach. Reprzyza, analogicznie jak w swojej „poprzednicze” polega na niemal dosłowo-

nym powtórzeniu potocznej linii melodycznej pierwszego ogniwa w ruchu raka. Pierwszy odcinek, **A** (♩ = ca 42, *molto legato e vibrato*), to swobodny rozwój szerokiej kantyleny, stopniowo postępującej od niskiego do najwyższego rejestru w stale zmiennych grupach rytmicznych (6 systemów). Jest to kolejna prezentacja typowej dla Aleksandra Lasonia stylistyki melodycznej. Wąskointerwałowa linia – prowadzona techniką kwartowych, sztucznych flażoletów – daje odcinek **B** (♩ = ca 56, *delicatamente e animato*), zdecydowanie kontrastujący. Odznacza się on większą jednolitością rytmiczną w porównaniu ze wstępnym odcinkiem oraz prowadzony jest w ściszonej dynamice. Jest odcinkiem krótkim, prowadzonym przez 2 systemy. Odcinek **C** inicjuje zdecydowana zmiana charakteru muzycznego (♩ = ca 46, *pomposo*). Fraza początkowa ekspozuje brzmienie najniższej struny – G; wprowadzona dość gwałtownie po spokojnej frazie kulminacja, wzmocniona postępami oktawowymi, nadaje temu odcinkowi rys lekko dramatyczny (3 systemy). Czwarty odcinek (**A_r**) jest dokładnym powtórzeniem następstw wysokości dźwiękowych melodyki odcinka **A** w ruchu wstecznym. Następstwa wysokości postępują wiernie w stosunku do melodyki pierwszego ogniwa (od końca do początku), lecz często z przeniesieniami oktawowymi i z niewielkimi modyfikacjami rytmicznymi. Wsteczna przyryza przywraca też początkową aurę *tranquillo* i to samo tempo (♩ = ca 42).



Przykład 12. Aleksander Lasoń, *II Sonata per violino solo*, część III, ostatnie 2 systemy ogniwa **A**

porównanie: pierwsze 2 systemy ogniwa **A_r**:



Część ta odznacza się największym zróżnicowaniem materiału na planie całej sonaty.

IV część, *Decise e energico* – przypomnijmy – powtarza materiał dźwiękowy I części w wersji skróconej. Skróceniu poddane są kolejne odcinki i w związku z tym następują niewielkie modyfikacje. W dyminutywnie przekształconej myśli otwierającej wszystkie wartości rytmiczne początkowej myśli I części ulegają pomniejszeniu – z drobnymi zmianami – w stosunku do „oryginału” (por. przykład 6). Z każdego odcinka I części wyeliminowane zostały rozwinięcia fraz, przez co narracja finałowej części staje się kwintesencją jej treści melodyczno-figuracyjnej. Cała część obejmuje tylko jedną stronę (10 systemów) i jest pomniejszoną wersją formy I części: **a b c**, z silnym skrótem ostatniego odcinka. Biorąc pod uwagę fakt, że wszystkie części *II Sonaty* następują *attacca*, utwór ten w ujęciu makroformy tworzy jednolitą, nadrzędną formę reprzyzową ze skróconą reprzyzą – częścią ostatnią.

Czynnik konstrukcyjny jest bardzo istotny w tej sonacie, tudzież ścisła selekcja w doborze materiału skalowego i rytmicznego. Specyficzny jest też charakter ekspresyjny (dość jednolity), delikatnie niuansowany, osiągniany głównie poprzez bardzo oryginalne ukształtowanie melorytmiczne.

Podsumowanie

Sonaty na skrzypce solo Aleksandra Lasonia są przykładem twórczej symbiozy utrwalonych w tradycji wzorców ogólnoformalnych z nowym, niekonwencjonalnym typem kształtowania narracji i własnym, indywidualnym językiem. Można się w nim dopatrzeć dalekich rezonansów snucia motywicznego, pracy motywicznej, przetworzeniowej i wariacyjnej. Są one jednak silnie ukryte pod powłoką nieregularnej, improwizacyjnie wręcz kształtowanej metrytmiki. Cechą pierwszoplanową jest wariantowość motywów i fraz. Analiza ich struktur prowadzi do wniosku, że kształtowanie tych wariantów odbywa się na innych zasadach niż praca motywiczna w muzyce tonalnej. U Lasonia zasadą jest pozbawiona jakichkolwiek schematów, permanentna wymiennność mikroformalnych jednostek. Taką jednostką jest np. następstwo dwóch dźwięków, a po nim cała fraza. Jednostki te są redukowane lub rozszerzane przez dodanie nowych motywów; motywy otrzymują nową oprawę rytmiczną zastosowaną np. do powtarzających się następstw wysokości, itp. W audytywnym wymiarze tok melodyczny wydaje się postępować ewolucyjnie, jednakże analiza jego struktury prowadzi do wniosku, że mamy tu do czynienia z montażem zbliżonych, lecz ciągle zmiennych części elizyjnie przechodzących jedna w drugą. Posiadają one wspólny rdzeń muzyczny, łatwo wyczuwalny i równocześnie trudny do

jednoznacznego zdefiniowania. Muzyczną fizjonomię tych sonat konstituują elementy podstawowe: rytmika i strukturowanie interwałowe. Z utrwalonych w tradycji form repryzowych pojawia się w tych sonatach postać skróconej reprzyzy, idea połączenia kilku części w jeden formalny ciąg. Znajdziemy wreszcie też coś „rodem z Bacha” – ujęcie długiego fragmentu melodycznego w ruchu raka w III części obydwu sonat. W *II Sonacie* kompozytor stapia w jedną całość czynniki jakby całkowicie sprzeczne: ścisłe myślenie, wręcz konstruktywistyczne (materiał wysokościowy), ze swobodą rytmiczną.

Kompozytor odwołuje się do pierwotnej natury skrzypiec jako instrumentu melodycznego, śpiewnego, zwłaszcza w *II Sonacie*. Wirtuozowskie pochody figuracyjne przywołujące ducha romantycznego znalazły zastosowanie tylko w *I Sonacie*. Swobodnie chromatyczny język dźwiękowy z próbkami grania, wychyleniami ćwierćtonowymi w dwudźwiękach, stanowi dla wykonawcy „techniczną nowość”, wymagającą niezwykle sprawnej techniki palcowej lewej ręki. Kolorystyczna strona zawiera, z jednej strony, środki dobrze znane (zmiany artykulacji, *sul ponticello*, tryl na *glissandzie*), a z drugiej – każe spojrzeć na brzmieniowy potencjał instrumentu z perspektywy faktury skrzypcowej. Dużą oryginalnością odznaczają się np. polifonizujące dwugłosowe sekwencje wykonywane w bardzo bliskich odległościach interwałowych w III części *I Sonaty*. Kolorystyczna „strona” skrzypiec w sonatach tego kompozytora wypowiada się przede wszystkim w poszukiwaniu niuansów brzmieniowych, co wynika już chociażby ze specyficznego kształtowania treści muzycznej. Wymiaru lekko kolorystycznego bodaj nabiera w omawianych utworach owa specyficzna, synkopująca i punktowana rytmizacja, stale nieregularna, *quasi*-improwizacyjna.

Nowe odczytanie tradycji podane w tytule niniejszego artykułu należy rozumieć jako wypełnienie znanych, czytelnych w cyklicznym schemacie formalnym wzorców nie wywodzącym się z tradycji rodzajem kształtowania, który stapia w sobie również różne tendencje zaistniałe w muzyce XX stulecia. Sonaty skrzypcowe śląskiego twórcy jawią się jako przykłady tworzenia nowych jakości dźwiękowych na fundamencie – priorytetowej w tradycji – formy instrumentalnej. Tym, co jednak wysuwa się na plan pierwszy, jest indywidualny język kompozytora i bardzo przemyślany dobór środków materiałowo-technicznych. Symbioza układów formalnych typu repryzowego z ametrycznym tokiem narracji w *II Sonacie* jest np. dowodem na uniwersalność tradycyjnych form wyrosłych na gruncie systemu dur–moll, które przy zastosowaniu nowych technik kształtowania nabierają nowego wymiaru.

Uwagi o recepcji utworów

Obydwie sonaty dedykowane zostały śląskiemu skrzypkowi, Aurelemu Błaszczokowi, który był pierwszym ich wykonawcą, a także dokonał nagrań archiwalnych. *I Sonata* powstała jeszcze podczas studiów kompozytorskich Aleksandra Lasonia w katowickiej Akademii Muzycznej (wówczas jeszcze Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej), w klasie prof. Józefa Świdra. Sonata miała liczne wykonania, głównie na festiwalach oraz koncertach monograficznych⁸. Olgierd Pisarenko, komentując warszawski koncert monograficzny Lasonia z grudnia 1980 roku, pisał: „[...] *Sonata na skrzypce solo*, gatunek uważany za nader trudny z uwagi na ograniczoność środków, okazała się utworem ciekawym, zwłaszcza w swej części drugiej, z niezwykle szeroką, «histeryczną» wibracją [...] oraz trzeciej, elegijnej lamentacji zabarwionej jakąś dziwnie «polską» rzewnością»⁹. Zbigniew Wiszniewski, oceniając wykonanie autora dedykacji w 1978 roku, podkreśla walory konstrukcyjne utworu: „Wykonawcą *Sonaty na skrzypce solo* Aleksandra Lasonia był Aureli Błaszczok. Umiał on przekazać w sposób jasny idee strukturalne kompozytora, np. operowanie motywem czołowym w części I, terasową dynamikę w części IV, ciekawe fragmenty w stylu kadencji, jak również fragmenty sonorystyczne, gdzie samo pociągnięcie smyczka staje się elementem struktury»¹⁰. *I Sonata* posiada 3 wydania: wyd. 1 i 2, PWM, Kraków 1980 i 1987, oraz niemieckie wydanie TONOS w Darmstadt, również z 1987 roku. Prawykonanie utworu (Aureli Błaszczok) miało miejsce w Filharmonii Narodowej w Warszawie w ramach IV Festiwalu Młodych, 22 lutego 1978 roku (fragment recenzji wykonania cytowano powyżej). Sonata była wielokrotnie wykonywana, najczęściej przez adresata dedykacji, posiada 5 nagrań archiwalnych w jego wykonaniu: w Fonotece ZKP i Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, a także w Archiwum Dźwiękowym Polskiego Radia w Katowicach. Nagrania tej sonaty dokonała również Weronika Macchia-Kadłubkiewicz w Kronice Dźwiękowej „Warszawskiej Jesieni” w 1997 roku. Najwięcej wykonań sonata miała na Śląsku (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Akademia Muzyczna i Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach), była wykonana też w ramach festiwalu „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli oraz na festiwalu „III Spotkania Muzyczne” w Baranowie Sandomierskim w 1978 roku. Wśród wykonawców utworu był również syn kompozytora, Krzysztof Lasoń¹¹.

⁸ I. Bias, dz. cyt., s. 43.

⁹ O. Pisarenko, *Muzyka Aleksandra Lasonia*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 4, s. 8.

¹⁰ Z. Wiszniewski, *Festiwal Młodych: Muzyka dawna i nowa*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 8, s. 10.

¹¹ Podaję za: I. Bias, dz. cyt., s. 43.

Wyjątkowo bogatą drogę koncertową miała *II Sonata* (w tym też wykonania zagraniczne). W niemieckich recenzjach znajdujemy m.in. uwagi następujące: „W tym czteroczęściowym utworze unika kompozytor nowoczesnych, sonorystycznych technik polegających na «nienaturalnych» sposobach wydobycia dźwięku; istota dzieła zasadza się zarówno na wybujałej melodii, wędrującej poprzez wszystkie rejestry skrzypcowe, jak i na agresywnych rytmach, w odległy sposób przypominających taneczne modele. W ten sposób powstaje pełna napięcia muzyka, która – nie będąc awangardową – brzmi jednocześnie nowoczesnie; przy tym jest to muzyka na nowo bardzo skrzypcowa”¹². Inny z niemieckich recenzentów dopatrywał się w *II Sonacie* rytmów mazurka, co należy uznać za błędne spostrzeżenie, tym bardziej, że Aleksander Lason dokonyuje w niej stylizacji muzyki żydowskiej. Tym niemniej słusznie podkreśla wiodącą rolę melodyki i znaczenie elementu brzmieniowego w utworze: „Na pierwszy plan w tym piętnastominutowym utworze wysuwa się jego charakter melodyczny: szerokie linie melodyczne, tym wyrazistsze, iż kompozytor rezygnuje tu z wirtuozowskich ornamentów. Wydaje się, iż Lason celuje w eufoniczne możliwości brzmieniowe skrzypiec i wykorzystuje je w swym kompozytorskim stylu, zorientowanym na to, co melodyczne”¹³. Polscy komentatorzy podkreślają również omówione już wyżej walory utworu: nadrzędność piękna melodycznego i subtelnej brzmieniowości. „We wszystkich czterech częściach – pisze Magdalena Dziadek – dominuje faktura linearna, nacisk kładziony jest wyłącznie na czynnik melodyczny, zaś plastykę formy kształtują przeważnie kontrasty brzmieniowe i dynamiczne”¹⁴.

II Sonata posiada 2 wydania, w tych samych oficynach wydawniczych, co *I Sonata*: niemieckie wydanie TONOS, Darmstadt 1985, oraz polskie wydanie PWM, Kraków 1987. Prawykonania utworu dokonał Aureli Błaszczok, któremu – przypomnijmy – utwór został dedykowany. Miało ono miejsce w Niemczech, w Justuj-Liebig-Haus w Darmstademie, 3 października 1985 roku. Utwór legitymuje się większą liczbą wykonań niż *I Sonata*. Pojawiała się najczęściej w programach koncertów festiwalowych, zwłaszcza na terenie Śląska (np. na Festiwalu Kameralistyki „Ars Cameralis Silesiae Superioris”, „Śląskiej Trybunie Kompozytorów”), a także na licznych festiwalach ogólnopolskich, takich jak: „Poznańska Wiosna Muzyczna”, czy „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu. Pośród wykonawców – oprócz Aurelego Błaszczoka – byli tacy skrzypkowie, jak:

¹² U. Kienzle, *Ein junger Geiger aus Polen*, „Darmstädter Tagblatt”, 5 X 1985, cyt. za: I. Bias, dz. cyt., s. 67 (autorka pracy nie podaje nazwiska tłumacza recenzji).

¹³ (Goe), *Konzertchronik, Stimmungsvoll*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 4 X 1985, cyt. za: I. Bias, dz. cyt., s. 67 (brak, podobnie jak wyżej, nazwiska tłumacza).

¹⁴ M. Dziadek, *Występ studentów katowickiej Akademii Muzycznej*, „Nowa Folia” 1989, nr 49, s. 9, cyt. za: I. Bias, dz. cyt., s. 67.

Krzysztof Bąkowski, Adam Musiański, Krzysztof Lason. Ciekawym faktem jest włączenie omawianego utworu do programu recitali dyplomowych (absolwentki Akademii Muzycznej w Katowicach: Dagna Sadkowska i Liliana Gaj). Z zagranicznych wykonań należy odnotować także czeskie wykonanie w Ostrawie. Istnieje 7 nagrań archiwalnych *II Sonaty*, z których 5 dokonał Krzysztof Bąkowski (m.in. w Archiwum Dźwiękowym Polskiego Radia w Katowicach, Archiwum Polskiego Radia w Warszawie; nagranie dla Westdeutscher Rundfunk w Kolonii)¹⁵.

Z powyższych uwag wynika, że sonaty na skrzypce solo Aleksandra Lasonia są utworami funkcjonującymi w praktyce koncertowej, są żywym elementem współczesnej polskiej wiolinistyki, trafiają na pulpity studiującej młodzieży. Wszak dla każdego kompozytora najlepszym uznaniem wartości dzieła są jego wykonania. Omówione w niniejszym opracowaniu kompozycje śląskiego twórcy stanowią trwały wkład w polską literaturę skrzypcową oraz w XX-wieczną historię tej formy w muzyce polskiej.

Summary

Aleksander Lason's sonatas for solo violin – new interpretation of tradition

An analysis of two sonatas for violin by a contemporary Polish composer, Aleksander Lason (b. 1951) is presented in the paper. The artist is currently one of the outstanding composers of native contemporary music. He has published diversified works including large, orchestral works, as well as chamber and solo works. Lason's two sonatas for solo violin were his early works and, in terms of style, they refer to the genre of the 20th century music which attempts synthesizing of traditional, formal traits and an individual, specific for the composer, language of sounds.

The text of the paper is divided into four parts, including a foreword. The foreword introduces the reader into the subject of sonatas for solo violins in the 20th century music and provides general information about works that are the subject of the paper, and quotes remarks on selected traits of Aleksander Lason's language of sounds. The first part "The Sound Language of Sonatas" reveals the characteristic and specific properties of the creative skills of the author of the sonatas, with particular attention paid to melorhythmicity and means of producing the violin tone colour. Analytical remarks emphasize such traits of the composer's sound language as:

¹⁵ I. Bias, dz. cyt., s. 68–69.

- the melodic basing passage on short-interval movement, constantly syncopating cadence, the principle based on building the narration through creating numerous variants of the introductory musical thought, tone colour factors, such as: high register *con sordino*, *molto vibrato* and *senza vibrato*, (*Sonata I*);
- inspiration with Hebrew music, precise use of definite pitch scales, ametricity of musical narration, rhythmicity based on precisely selected means – syncopation combined with small figures (*Sonata II*).

The second part of “Architectonics of Sonatas” is devoted to the formal issues of the discussed works. Both sonatas are based on a 4-part pattern, even though they show significant differences in their construction. *Sonata I* is influenced by the romantic model with a fast part in the second position of the cycle and a slow, lyrical part three, whereas the subsequent parts of *Sonata II* follow one another *attaca*, which makes the work resemble the quasi-one-part concept of the whole. In both, *Sonata I* and *II*, stress is put on the original variant of the reprise form (in three parts), based on repeating the musical material of the first section in the final part of the slow section with the use of retrogradatory technique. In analytical sections of the paper, the works are discussed separately. The discussion is illustrated by 12 examples of musical notation.

The third part of the paper is “Résumé”. It contains a detailed list of stylistic traits taken from tradition (general, formal patterns, use of the “crab canon” melodic patterns, use of the violin first of all as the melodic instrument, virtuoso elements) and Aleksander Lason’s individual traits (principles of shaping – exchangeability of micro-formal units, introducing sound nuances, accurate scale solutions combined with rhythmical freedom). The analysis leads to the conclusion that the new interpretation of tradition in the composer’s sonatas, mentioned in the title of the paper, involves filling up the well known traditional, formal patterns with new, individual kind of shaping that in turn blends different trends existing in the 20th century music.

The last section of the text, “Remarks on the Reception of the Works” provides information about performance of the sonatas and quotes press reviews. Aleksander Lason’s sonatas for solo violin are among the works functioning in concert and pedagogical practice (at the academic level), and this is why the issue of reception is discussed in the paper.