

## Odmiennność estetyki brzmienia w sonatach skrzypcowych kompozytorów bydgoskich

Pojęcie estetyki jest powszechne i elastyczne. Różnie rozumiane, stosowane wieloaspektowo, zawsze nieodłącznie kojarzy się z pięknem, wysublimowanym przeżyciem, odczuciem wartości lub poznania nowej jakości estetycznej. Maria Gołaszewska w swej rozbudowanej i podręcznikowej pracy unika jednoznacznej definicji estetyki. Zwyczajowo wszelkie zjawiska związane ze sztuką i jej odbiorom są zawsze rozpatrywane w perspektywie historycznej. Estetyka jest nauką, której imię nadał w XVIII wieku Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Estetykę wyróżnił jako naukę o niższym poznaniu, czyli wrażeniowym. Potraktował estetykę w sposób racjonalny<sup>1</sup>. Liczne sposoby rozumienia estetyki, szeroki aspekt tego zagadnienia powoduje, że jej rozpatrywanie musi być zrelatywizowane.

Z pedagogicznego punktu widzenia poczucie estetyczne z pewnością należy kształtować. Może się ono zmieniać w zależności od wielu czynników. Jednym z nich jest doświadczenie. Autorka wspomnianej wyżej pozycji, próbując ustalić przedmiot badań estetyki, pisała: „Jest to przede wszystkim: dzieło sztuki, proces twórczy artysty, przeżycie estetyczne (i z tym związane sądy wartościujące oraz oceny), a wreszcie – wartość estetyczna”<sup>2</sup>. W odniesieniu do sztuki dźwięku estetyka brzmieniowa jest wartością tak samo istotną jak jakości ekspresyjne. Ileż razy używamy sformułowania: „jak pięknie to brzmi”. Zwyczajowo bodaj częściej określenie to pada pod adresem instrumentu. Niezwykle istotnym wykładnikiem jakości brzmienia instrumentu czy głosu jest jego barwa, tembr. Brzmienie silnie wiąże się z rejestrami wysokościowymi, ruchem dźwiękowym, wolumenem i natężeniem. O ile nie w każdym utworze muzycznym strona ekspresyjna pełni rolę nadrzędną, o tyle brzmienie utworu pozostaje stałym, niezmiennym komponentem muzyki. Teoretycy estetyki sporo miejsca poświęcają problema-

<sup>1</sup> Z. Lissa, hasło: *Baumgarten Alexander Gottlieb*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 1, a b, Kraków 1979, s. 213.

<sup>2</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 10.

tyce ekspresji, znaczenia muzyki, jej siły oddziaływania. Brzmienie jako wartość samoistną wysunęli na plan pierwszy sonoryści. Liczne definicje sonoryzmu, czy też sonorystyki, rodziły się wraz z ekspansją i rozwojem tego kierunku w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Jednakże brzmienie, jego specyficzność, dotyczy przecież każdego utworu, niezależnie od reprezentatywnego nurtu.

Technika kompozytorska, indywidualny język twórcy, styl epoki ewokują jemu właściwy rodzaj brzmienia. Pod tym kątem można rozpatrywać każdy utwór. Brzmienie jest jego immanentną wartością estetyczną. Najtrudniejszym problemem jest znaleźć właściwe określenie dla danego rodzaju brzmienia. Oczywisty jest fakt, że instrument posiada tylko sobie właściwe brzmienie, barwę. Jednakże różnym brzmieniem odznaczają się także różne postaci ruchu dźwiękowego oraz fluktuacje rejestrów instrumentalnych. Brzmienie i jego niezwykle zróżnicowane odmiany nie są przedmiotem badań estetyki. Ta zaś silnie przesycona wątkami filozoficznymi zdaje się nie przywiązywać większej wagi do fizykalnych właściwości dzieł muzycznych. A ten współczynnik estetyki muzycznej uchwytny jest jako pierwszy. Spróbujmy go prześledzić w sonatach skrzypcowych trzech bydgoskich kompozytorów XX wieku: Konrada Pałubickiego, Ryszarda Kwiatkowskiego i Marcina Kopczyńskiego. Każdy z nich reprezentował inne pokolenie, inne spojrzenie na formę sonaty oraz na podmiot wykonawczy.

Najstarszy z nich, **Konrad Pałubicki** (1910-1992), związany był w równym stopniu ze środowiskiem bydgoskim i gdańskim. Kształcił się w wielu ośrodkach jako pianista, kompozytor i muzykolog. Studia kompozytorskie ukończył w PWSM w Łodzi. W okresie okupacji działał w Krakowie jako pedagog. Tuż po wojnie rozpoczął działalność w Bydgoszczy w szkolnictwie muzycznym oraz jako kierownik oddziału muzycznego Wydziału Kultury i Sztuki. Od 1950 roku związał się także z sopocką uczelnią, a od 1966 roku z gdańską PWSM, w której pełnił ważne funkcje, przyczyniając się wydatnie do podniesienia jej poziomu. Pałubicki aktywnie działał nie tylko na polu kompozycji, ale także na niwie naukowej. Dużym działem w jego obszernej twórczości była muzyka kameralna<sup>3</sup>. W interesującym nas gatunku Pałubicki skomponował dwa utwory. Obydwie sonaty na skrzypce i fortepian nie zostały wydane, rękopisy utworów udostępnił autorce spadkobierca dzieł kompozytora, Marian Brzezicki. Niestety, z *I Sonaty* z 1970 roku zachował się tylko fragment, prawdopodobnie z I części. Dołączona do rękopisu karta Działu Dokumentacji Biblioteki Związku Kompozytorów Polskich, datowana na 3 sierpnia 1970 roku, zawiera informację o trzyczęściowym układzie sonaty, oznaczonym tempami metronomicznymi i podanym czasie trwania utworu (14'). Prozodia muzyczna udostępnionej autorce części sonaty odpowiada stylistycznej charakterystyce twórczości Pałubickiego, pióra Janusza

<sup>3</sup> J. Krassowski, hasło: *Pałubicki Konrad*, [w:] M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 719.

Krassowskiego. Rok powstania *I Sonaty* to środkowy etap rozwoju stylu kompozytora, znaczony poszukiwaniami w sferze czysto materiałowej, stosowaniem techniki dodekafonicznej i intensywnością ekspresyjną. „Charakterystyczny dla Pałubickiego jest konstruktywizm łączony z ekspresją i takie cechy, jak emocjonalizm, gradacja napięć, wysublimowana dźwiękowość. Sonata powstała w otoczeniu innych sonat: na obój, klarnet, altówkę. Jest zatem wyrazem wzmożonej aktywności na polu kameralistyki. W tym czasie Pałubicki prowadził, jak już wyżej wspomniano, ożywioną działalność na terenie szkolnictwa wyższego i organizacji twórczych: kierował zorganizowanym przez siebie gdańskim oddziałem ZKP, prowadził ogólnopolskie studium doktoranckie przy PWSM w Warszawie, był także wówczas członkiem Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego i Komisji Nagród Ministra Kultury i Sztuki. Był promotorem doktoratów wybitnych teoretyków: Marka Podhajskiego i Antoniego Poszowskiego<sup>74</sup>.

Tak liczne i odpowiedzialne funkcje społeczne nie przeszkodziły mu jednak w intensywniej pracy twórczej. Śledząc tok dźwiękowy zachowanego fragmentu *I Sonaty na skrzypce i fortepian* z 1970 roku, zauważamy pewien twórczy niepokój. Prostota rytmiczna kolejnych odcinków formalnych sprzężona z meandryczną, niespokojną meliką, jest własnością stale powtarzającą się, zwłaszcza w wybitnie melodycznie potraktowanej partii skrzypiec. Układ struktur interwałowych z wielokrotnymi skokami do najwyższego rejestru w połączeniu z różnymi stopniami dynamicznymi czyni tę partię dość trudną wykonawczo, zwłaszcza w sferze kontroli słuchowej. Niektóre frazy zawierają jeszcze zwroty melodyczne pseudotonalne, lecz tylko na krótkich odcinkach. Łatwo uchwytłą cechą jest przedzielanie skoków kwartowych lub trytonowych i sekstowych różnymi wariantami przejść sekundowych. Powstaje przez to indywidualny moduł struktury interwałowej, powielany w licznych wariantach. Melodyka tak zorganizowana zyskuje określony profil oddziaływania ekspresyjnego. Jest to melodyczna ekspresja wyrażająca stan dążenia, niepokoju, nierozwikłanego do końca narracji części *I Sonaty*. Ten stan melodycznego dążenia zyskuje różny stopień nasilenia wewnętrznej dynamiki, kreowany konstelacjami faktury fortepianu. W odcinku intensywnego rozwoju partia fortepianu, podążając za nasileniem ekspresji melodycznej, wzmacnia intensywność figuracyjną, synkopowaną lub motoryczną. Analogicznie jak w postępach melodycznych skrzypiec, i tu kompozytor podejmuje zasadę powtarzalności struktur – sekwencji, jak i struktur akordowych. Infrastruktura<sup>5</sup> akordyki w tym fragmencie zasadniczo odwołuje się jeszcze do budowy tercjowej, lecz stale „uzupełnianej” dodatkiem sekundy. Dodatki sekundowe w akordach tercjowych były środkiem stosowanym już od początku XX wieku w wielu nurtach, zarówno w utworach proweniencji impresjonistycznej,

<sup>4</sup> Tamże, s. 720.

<sup>5</sup> Pod słowem „infrastruktura” autorka rozumie podstawowe interwały budulcowe akordu.

jak i neoklasycznej. Rola tego samego środka harmonicznego jest zatem różna w zależności od kontekstu, w jakim się pojawia, i sposobu wykorzystania. Pałubicki od razu na wstępie emituje „dodane” („brudzące”) sekundy w partiach obydwu rąk.



Przykład 1. Konrad Pałubicki, *I Sonata na skrzypce i fortepian* (1970), początek II części

Ten harmoniczny chwyt kompozytor bydgoski stosuje w toku części wielokrotnie, takim akordem też kończy narrację całej części. Dodane sekundy przynależą do języka harmonicznego rodem z I połowy XX wieku, lecz w kontekście specyfiki warstwy melodycznej omawianej sonaty nabiera odmiennego znaczenia, mianowicie znaczenia wyrazowego. Jego powtarzalność jako typu współbrzmienia „zaostzonego” zyskuje znaczenie konstrukcyjne. Ten typ struktury z „barwiącą” sekundą pojawia się jako inicjujący odcinek formalny. W klasyfikacji Tadeusza A. Zielińskiego powtarzalność struktur harmonicznnych jest przejawem organizacji, określonej jako „stabilizacja zakresu współbrzmień”. Zieliński objaśnia: „Jeżeli kompozytor w utworze (lub przynajmniej w jakimś wyodrębnionym formalnie odcinku) dobiera współbrzmienia tak, że zdradzają one pewne wspólne cechy, [...] dają się sprowadzić do jakiegoś wydzielonego typu i prezentują razem określony koloryt brzmieniowy [...] – to niewątpliwie przebieg harmoniczny zyskuje przez to wyczuwalny porządek i prawidłowość”<sup>6</sup>. „Wyczuwalny porządek i prawidłowość” są właściwościami spajającymi język kompozytora: horyzontalny i wertykalny. Wykazuje cechy techniki kompozytorskiej kierunku, obecnego w twórczości wielu kompozytorów polskich lat siedemdziesiątych, zwanego strukturalizmem. Zofia Helman termin ten tłumaczy tak: „Chodzi o muzykę,

<sup>6</sup> T.A. Zieliński, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 1983, s. 46.

w której preferowanie jednego lub dwóch, trzech wybranych interwałów staje się czynnikiem organizującym materiał dźwiękowy zarówno w układach melicznych, jak i współbrzmieniowych, w której obserwuje się zanik zależności linii melicznej od akordu i w ogóle koncepcji akordu jako podstawowej jednostki konstrukcyjnej<sup>7</sup>. Metoda wyboru struktur interwałowych, jak twierdzi autorka tych słów, najpełniej objawia się w utworach opartych na serii dodekafonicznej. W latach siedemdziesiątych Pałubicki sięgał także do tej techniki w innych kompozycjach, o czym pisze autorka pracy magisterskiej, poświęconej muzyce kameralnej kompozytora: „Wszystkie sonaty to utwory powstałe w zbliżonym okresie czasu, tak też: sposób kształtowania materiału muzycznego jest podobny. Obok totalnego serializmu, występują także pewne odcinki aleatoryczne. Oba plany – partii solowej i akompaniamentu – są niezależne od siebie. Jest to pewnego rodzaju dopełnianie, poprzez dialogowanie, rozwijającej się myśli zasadniczej. Występuje także uzupełnianie bądź przeciwstawianie melodycznych warstw ruchu czy kolorystyki rejestralnej, w przebiegu całości konstrukcji<sup>8</sup>. Są to uwagi dotyczące wszystkich sonat Pałubickiego z początku lat siedemdziesiątych.

Powracając do wcześniejszych rozważań, należy zauważyć w analizowanym fragmencie istotny wpływ myślenia kategorią strukturalizmu interwałowego.

Wspomniane naprzemienne występowanie kwart i sekund lub sekst i sekund zauważamy bez trudu także w pionowym układzie akordów. Zastosowanie zbliżonych struktur odległości dźwiękowych horyzontalnie i wertykalnie powoduje spoiwość brzmienia, które różnicowane jest odmiennością postaci faktury, ruchu dźwiękowego. Pałubicki w *I Sonacie* chętnie uwypukla wyższy rejestr skrzypcowy, eksponowany zwłaszcza w momentach rozwojowych. Przez pewną ścisłość potraktowania materiału wysokościowego, diastematycznego, osiąga tu kompozytor określony, dość spójny rodzaj estetyki brzmienia, które przekształca się głównie za sprawą zmian ruchu dźwiękowego. Partia skrzypcowa potraktowana wyłącznie melodycznie i doraźnie figuracyjnie staje się nośnikiem epickiej, narracyjnej strony utworu, a partia fortepianu (w istocie niezależna, lecz względem skrzypiec komplementarna) poprzez swe częste figury ostinatowe pełni funkcję planu dramatyzującego narrację wiolinistyczną. Utwór nie posiada zbyt wielu określeń dynamicznych, a wyrazowych nie zawiera w ogóle. Jednak charakter ekspresyjny wyłania się wprost z modelowania ustrukturuwanej treści. Część *Moderato I Sonaty* Pałubickiego to jakoś wyrazowa „łagodnego niepokoju”, rdzeniem materiałowym, wyrażającym go, jest struktura sekundowo-kwartowa.

<sup>7</sup> Z. Helman, *Strukturalizm interwałowy w technice kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” 1975, nr 2, s. 35.

<sup>8</sup> M. Maćkowiak-Koszykowska, *Twórczość kameralna Konrada Pałubickiego. Analiza – próba syn-tezy*, praca magisterska napisana pod kier. ad. Ewy Synowiec na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki, sekcja Teorii Muzyki PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1980, mpis, s. 26.

*II Sonata*, późniejsza o 13 lat, jest rozwinięciem idei strukturalizmu oraz pogłębieniem strony ekspresyjnej. Widzimy tu bardzo silny skok jakościowy w porównaniu z poprzednią sonatą. Działa on wielokierunkowo. Pozostałości myślenia formalnego rodem z tradycyjnych ogniw są do uchwycenia tylko w części środkowej i w ogólnym ułożeniu agogicznym trzech części (szybka – wolna – szybka). Ewolucja techniki strukturalizmu pociągnęła za sobą nasilenie środków technicznych w obydwu instrumentach. Pierwszy „skok jakościowy” odnośnie do materii dźwiękowej dotyczy już samej struktury wyjściowej, inicjalnej, macierzystej, złożonej z trzech zupełnie odmiennych elementów-motywów:

- drobnointerwałowego ruchu monorytmicznego fortepianu w paralelnych tercjach,
- dwudźwiękowej sekwencji skrzypiec,
- sygnałowego motywu melodycznego fortepianu (por. przykład 2).

Przykład 2. Konrad Pałubicki, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, struktury początkowe

Ponownie widzimy tu predylekcję do eksponowania sekund i kwart, lecz w rozszerzonej, pogłębionej postaci: pierwszy element (mikrostruktura) wypełniony ruchem sekundowym toczy się w ambitusie trytonu lub kwarty; drugi – sekwencja skrzypiec w całości zbudowana jest z następstw kwartowych i septymowych dwudźwięków (septyma jako przewrót sekundy); trzeci – sygnałowy motyw znów melodycznie i harmonicznie „zorientowany” jest na zestawienie try-



tonowo-sekundowe. Pałubicki modele tych struktur w toku rozwoju I części rozwija według zasady ewolucyjności: rozszerza ambitus melodyczny, transponuje, pomnaża warianty rytmiczne, tworzy ich różne kombinacje fakturalne. Powstaje tu mimo woli skojarzenie z systemem harmonicznym Witolda Lutosławskiego, który prowadził badania nad różnymi sposobami organizacji wysokości dźwiękowych, a później sposobami konstruowania akordów dwunastodźwiękowych. Lutosławski poszukiwał akordów o „wyrazistym brzmieniu” (określenie kompozytora). W toku swych kompozytorskich poszukiwań doszedł do wniosku, że: „im mniej różnych interwałów pomiędzy sąsiednimi nutami akordu, tym bardziej charakterystyczne jest jego brzmienie. Jeżeli na przykład użyje się akordu ze wszystkimi możliwymi interwałami między kolejnymi jego składnikami, to uzyskany rezultat będzie bezkształtny, będzie [...] czymś szarym”<sup>9</sup>. Wprowadził terminy stosowane na różnych etapach poszukiwawczych, takie jak: akord elementarny, prosty, złożony, pasma harmoniczne. Kluczem do zrozumienia tego systemu jest pojęcie „klasy interwałów”. Monografista Lutosławskiego objaśnia: „każdy interwał prosty, mniejszy od trytonu lub mu równy, jego inwersja i wszystkie interwały złożone powstające w wyniku dodania do interwału prostego (lub jego inwersji) całkowitej wielokrotności oktawy tworzą jedną klasę interwałów. Każdemu z tak utworzonych zbiorów (każdej klasie) przyporządkowuje się liczbę naturalną, równą liczbie półtonów zawartych w interwale prostym”<sup>10</sup>. Przywołanie systemu harmonicznego Lutosławskiego ma na celu uchwycenie pewnych zbieżności w myśleniu kategoriami klasy interwałowej. Otóż w działaniu strukturalnym Pałubicki postępuje według zasady posługiwania się klasami interwałowymi, co głównie przejawia się w stosowaniu inwersji interwałów struktury macierzystej.

W *II Sonacie* występują cztery klasy interwałowe:

- 1 klasa (półton i jego przewrót, nonę i przeniesienie oktawowo),
- 2 klasa (cały ton, jego przewrót, septymę małą),
- 5 klasa (kwarta – raczej tylko w wersji podstawowej),
- 6 klasa (tryton – również w wersji podstawowej bez przeniesień oktawowych).

W fazie kodalnej I części pierwsza struktura przyjmuje postać przekształconą (figuracyjno-harmoniczną).

Rozwijanie struktury macierzystej w postaci licznych kombinacji fakturalnych opartych na tych interwałach to naczelna zasada rozwoju w I części *II Sonaty*. W II części następuje *attacca*, która jest w warstwie melodycznej podobnie ustrukturuowana, chociaż tu istotnego znaczenia, albo raczej dopełnienia, nabiera klasa tercjowa. O ile w I części struktury macierzyste posiadały pewien rys me-

<sup>9</sup> Wypowiedź Lutosławskiego, cyt. za: Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przekł. S. Krupowicz, Warszawa 1996, s. 63.

<sup>10</sup> Tamże.

lodyczności, to inicjalne struktury II części odznaczają się właściwościami kolorystycznymi. Struktury akordowe ponownie składają się w kompleksy kwartowo-sekundowe.



Przykład 3. Konrad Pałubicki, *II Sonata*, I część, t. 82-84

W III części do głosu dochodzi motoryka, postępująca w zróżnicowanych figurach. Odzywa się tu echo dualizmu tematycznego, które polega na włączeniu płaszczyzny opartej na wolniejszych wartościach rytmicznych z adnotacją *meno*.

*II Sonata* Pałubickiego jest utworem o dużym ciężarze gatunkowym, rozbudowanym, odznaczającym się złożonością w kształtowaniu faktury i wysokim poziomem trudności technicznych. Z owej złożoności, która powstaje z multiplikacji macierzystych struktur, konstytuuje się intensywny tok o dużym natężeniu ekspresyjnym. W tego typu utworach, XX-wiecznych, w których model postępowania technologicznego jest wiodący, konstytutywny, powstaje nowy typ modelowania ekspresyjnego, który zasada się nie tyle na emocjonalnym odbiorze konstrukcji dźwiękowych, co na odbiorze intensywności brzmienia. We wszystkich utworach o podejściu strukturalnym kształtuje się „wyraz technologiczny”.

W nurtach awangardowych i postawangardowych całkowicie zmienia się poczucie formy i czasu muzycznego. Liczne dyskusje toczące się na pograniczu technologiczno-estetycznym utrwalone w wielu pracach nigdy nie prowadziły do jednoznacznej konkluzji co do rozumienia sensu muzyki posttonalnej. Postulat odczytywania sensów i znaczeń, ostatnio lansowany, zmusza analityków do tworzenia „nadbudowy” treściowej, która w przypadku dzieł czysto instrumentalnych, tytułowanych tylko gatunkowo może być działaniem zbliżonym do pisania scenariusza. Czy ekspresja muzyczna powinna oznaczać zawsze określony stan emocjonalny, odbierany przez słuchacza i interpretującego? Czy ekspresją może być sama technologia dźwiękowej konstrukcji i wynikające z niej zmiany natężenia przepływu akcji muzycznych? W odniesieniu do *II Sonaty* Pałubickiego rozpatrywanie pola estetycznego oddziaływania w sferze czysto dźwiękowej jest w pełni uzasadnione. Z technologii kompozytorskiej zastosowanej w tym dziele wynikają różne stopnie natężenia strumieni dźwiękowych, wywodzących się mimo



wszystko ewolucyjnie z macierzystej struktury. Tok rozwojowy tej muzyki obfituje w liczne odcinki o narracji ostinatowej, które są wyrazem chwilowej stabilizacji, utrwalenia określonego momentu rozwoju, zatrzymania się na dynamicznej ścieżce akcji muzycznej. Pytamy o wartość estetyczną utworu *par excellence* autonomicznie dźwiękowego.

Na ten temat wiele uwag skreśliła już Zofia Lissa: „W estetyce muzycznej od wieków ścierają się dwa poglądy na tę sprawę. Jedni, zwolennicy koncepcji obiektywistycznej, szukają wśród materiałowych i konstrukcyjnych cech samego dzieła podstawy do przyznania mu także cechy piękna, a zmianą tych cech konstrukcyjnych wyjaśniają zmiany kryteriów wartości. Przedstawiciele kierunku subiektywistycznego szukają natomiast podstaw wartościowania w stosunku słuchacza, odbiorcy – do dzieła. Oba kierunki uznają więc historyczną zmienność kryteriów wartości, choć oba wyjaśniają ją inaczej. Przecie obiektywne cechy konstrukcyjne utworu muzycznego stanowią podstawę do wytworzenia się nawyków słuchowych i postaw odbiorców, a te ze swej strony decydują o tym, czy utwór doznaje aprobaty jako wartościowy czy nie. Mielibyśmy tu zatem styk momentów obiektywnych i subiektywnych, które łącznie wyznaczają kryteria oceny wartości”<sup>11</sup>. I dalej stawia kwestię: „Współczesna nauka o wartościach – aksjologia – wydziela wartości estetyczne spośród moralnych i użytkowych jako całkowicie różne, inaczej uzasadnione. W czym tkwi zatem istota tych wartości w odniesieniu do muzyki i co jest ich podstawą?”<sup>12</sup>. Tą podstawą w sonatach Pahlubickiego jest sama zasada prowadzenia continuum dźwiękowego, ów strukturalizm, który pozwala z wyjściowego układu dźwiękowego stworzyć niezwykle dynamiczną budowlę. Percepcja tej muzyki (ze względu na brak nagrania, tylko „wyobrażona”) może budzić skojarzenia z procesem powstawania budowli, która na kolejnych, coraz wyższych piętrach przyjmuje coraz bardziej kunsztowne formy, ale ciągle na tym samym fundamencie. Strona ekspresyjna to zmienne natężenie przestrzeni dźwiękowej, jej rozrzedzenia i zagęszczenia, jej ciągłość i nieciągłość. Istotną kwestią, w zasadzie pomijaną w rozważaniach estetyczno-filozoficznych, jest sprawa estetyki brzmienia konkretnych środków wykonawczych. Tembr brzmieniowy każdego instrumentu lub głosu ludzkiego jest przecież dla obrazu dźwiękowego utworu jego fizjonomią. Termin „fizjonomia” danego kompozytora stosował Strawiński<sup>13</sup>. Z pewnością pojęcie to, powszechnie stosowane do określenia rysów ludzkiej twarzy, można przetransferować także na grunt brzmienia konkretnego instrumentu. Człowieka rozpoznajemy właśnie po twarzy, instrument po brzmieniu, barwie.

---

<sup>11</sup> Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 82.

<sup>12</sup> Tamże, s. 83.

<sup>13</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980, s. 51.

Rozpoznawanie barwy brzmienia różnych instrumentów leży u podstaw kształtowania percepcji muzyki u najmłodszych. Dobór środków wykonawczych dokonany przez kompozytora określa już od początku tymbrową fizjonomię utworu lub, ściślej mówiąc, „obszar tymbrowy”. Każdy instrument posiada swój określony potencjał techniczno-brzmieniowy, z którego twórca dokonuje wyboru. W zależności od twórczych priorytetów wykorzystuje ów potencjał w różnym zakresie. W licznych sporach estetyków o różne wymiary oddziaływania muzyki<sup>14</sup>, a zwłaszcza o kwestie ekspresywności muzyki, o to, czy coś wyraża, czy nie, nie znajdujemy właściwie jakichś odniesień do estetyki brzmienia instrumentu. Pomijając rozległe kwestie estetyki muzycznej w sensie ogólnym, skoncentrujemy się na postawie estetycznej kompozytora względem wybranych instrumentów (skrzypce, fortepian) w konkretnym utworze.

Konrad Pałubicki w *I Sonacie* z 1970 roku (w dostępnym autorce fragmencie) obydwie instrumenty traktuje oszczędnie. Faktura fortepianowa skupia się na trzech podstawowych jej postaciach: akordowej (najwyżej sześciodźwięki), figuracyjnej i ich połączenia – figuracyjno-akordowej. O specyficzności brzmienia decyduje dobór struktur interwałowych (sekundowo-kwartowe kontra tercjowe). Skrzypce traktowane są „fundamentalnie”, czyli melodycznie, ze szczególnym uwypukleniem wyższego rejestru. Obydwie instrumenty są narzędziem służącym do ukazania zamysłu konstrukcyjnego utworu. W *II Sonacie* potraktowanie instrumentów jest wielokrotnie bogatsze. Idea strukturalnego rozwoju toku dźwiękowego, bardzo już zaawansowana, generuje potrzebę pełniejszego wykorzystania możliwości fakturalnych fortepianu i skrzypiec. Można bez przesady utwór ten, z punktu widzenia zastosowania środków technicznych, określić jako wirtuozowski. Wirtuozostwo jest tu konsekwencją idei kształtowania strukturalnego w swej dojrzałej postaci. Zaawansowana postać tegoż wielokrotnie tu podkreślonego strukturalizmu „nakazuje” możliwości techniczne instrumentów wykorzystać pełniej. Technika skrzypcowa stale balansuje między figuracyjną i dwudźwiękową, z przewagą tej pierwszej. W końcowym odcinku I części następuje ich zespolenie w postaci dwudźwiękowych figuracji. Trudności wykonawcze wynikają głównie z następstw wysokości dźwiękowych (atonalnych) powodujących komplikacje aplikaturowe i niezwykle częste zmiany pozycji. Ten dział techniki skrzypcowej, jakim są zmiany pozycji na etapie edukacyjnym, opracowany jest na bazie tonalnej, z czego wynikają silne przyzwyczajenia w technice lewej ręki. Wykonawstwo muzyki kształtowanej „atonalnie” wymaga dobrego opanowania słyszenia interwałowego. Wykonawcy wysokiej klasy oczywiście pokonują takie trudności bez większych problemów. Natomiast zagadnieniem bodaj większej wagi jest dokładna synchronizacja partii obydwu instrumentów. Relacje międzyinstrumentalne są tu wybitnie dialektyczne, dyskursywne zarówno na poziomie

<sup>14</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.

mikroformy, jak i makroformy. Autorka pracy magisterskiej cytowanej przy omawianiu *I Sonaty* pisze, że obydwie partie są niezależne od siebie. Stwierdzenie to nie do końca jest słuszne. W istocie zbieżności motywiczne są rzadkością, ale nie to świadczy o wzajemnej zależności, unika eufonii. W założeniu kompozytorskim partie są traktowane komplementarnie (dopełniające). Celem tej komplementarności jest utworzenie bogatej palety różnicowań strumieni dźwiękowych, a także konstytuowanie jakże odmiennych form ruchu dźwiękowego. Wspólna idea kształtowania jest cechą jednoczącą obydwie partie. Na krótkich odcinkach dochodzi do „ścierania” się w izorytmicznym układzie tego samego modelu strukturalnego, w którym czasami następstwa dźwiękowe „się spotykają”.



Przykład 4. Konrad Pałubicki, *II Sonata*, I część, t. 67-68

Owe modele strukturalne, wykonywane w dynamice *pp* i trzech różnych rejestrach, nabierają własności czysto kolorystycznej, szmerowej. Gra rejestrów zarówno fortepianowych, jak i skrzypcowych jest istotnym składnikiem w formowaniu strukturalnym, wykorzystywanym głównie w odcinkach o dużej dynamice narracji. Ruch dźwiękowy jest nadrzędną kategorią estetyczną *II Sonaty* Pałubickiego. Strukturowanie interwałowe jest siłą napędową rozwoju tego ruchu. Różnicowany jest dwukierunkowo: horyzontalnie (pomiędzy fazami rozwojowymi) i wertykalnie w trzech systemach jednocześnie. W tym celu kompozytor dokonuje wyboru określonych form rytmizacji, wśród nich zdecydowanie dominują sekwencje monorytmiczne (motoryczne), przez niektórych badaczy określane jako homorytmiczne. By zakończyć rozważania o sonatach skrzypcowych Pałubickiego (zwłaszcza o *II Sonacie*), powróćmy do pytania Zofii Lissy o istotę wartości estetycznej muzyki, a tu – konkretnie rozpatrywanych utworów. Wartością tą jest wielopostaciowość ruchu dźwiękowego wyprowadzonego z trzech macierzystych struktur. Drugoplanową,

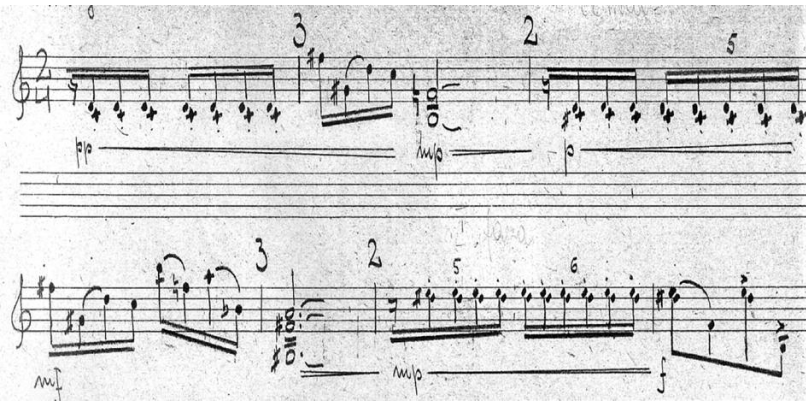
lecz również istotną wartością jest „ukryta kolorystyka dźwiękowa”, wyłaniająca się jako naturalna konsekwencja tej pierwszej. W interpretacji analitycznej ta właściwość *II Sonaty* Pałubickiego przedstawia się jako istota tego utworu. Ostrość brzmienia i jej falowanie (co wynika z zastosowanego materiału i jego rozpracowania) generowane stałą obecnością I klasy interwałowej, jest tu stałym komponentem, charakterystycznym dla muzyki XX-wiecznej od Bartoka począwszy. Historycznie mocno utrwalony model obsady sonatowej występuje tutaj jako czynnik tradycji, do którego włączono nową technikę, przez co brzmienie tych instrumentów zyskuje nowy walor estetyczny: ruchu dźwiękowego wyzwalającego nowe odczuwanie barwowe i energetyczne.

Strukturalny typ kształtowania zawierają również *3 Sonaty na skrzypce solo* op. 15 **Ryszarda Kwiatkowskiego** (1931-1993). Utwory te powstały wcześniej niż *I Sonata* Konrada Pałubickiego – w 1961 roku. Spuścizna tego twórcy w postaci rękopisów została złożona przez wdowę po kompozytorze, Danutę Kwiatkowską, w Pracowni Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw, działającej przy Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Materiał nutowy *3 Sonat na skrzypce solo* udostępniła autorce dr Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, kierownik pracowni. Kwiatkowski związany był ze środowiskami muzycznymi Zielonej Góry, Szczecina i Bydgoszczy. Jako kompozytor otrzymał wiele nagród i wyróżnień: I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Nowym Jorku w 1968 roku, III nagrodę na Konkursie im. Grzegorza Fitelberga w 1970 roku, wyróżnienie na Konkursie im. Karola Szymanowskiego w 1974 roku. Pracował jako wykładowca w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, był członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Całość twórczości Kwiatkowskiego obejmuje ponad 100 utworów, głównie muzyki instrumentalnej, orkiestrowej i kameralnej.

Kompozytor należał do twórców poszukujących indywidualnego języka, dążył do stworzenia własnego systemu harmonicznego. We wczesnych utworach zaznaczyły się wpływy wielkich klasyków muzyki XX wieku: Beli Bartoka, Oliviera Messiaena, o czym wspomina kompozytor: „Wczesna faza mojej twórczości przypadła na początkowe lata studiów u prof. Tadeusza Szeligowskiego. W tym czasie adaptowałem wiele technik kompozytorskich, które starałem się przyswajać, a potem w swoisty sposób użytkować. Pod wpływem muzyki, przede wszystkim Bartoka i Prokofiewa, zacząłem tworzyć własny system modalny, który powstał z nałożenia na siebie różnych akordów, a te łączone ze sobą według stałych reguł stworzyły niezależne struktury akordowe. Z zestawienia tych struktur wyciągnąłem dźwięki, które utworzyły modusy i stały się tworzywem muzycznym”<sup>15</sup>. Przejawy własnego systemu modalnego są już widoczne w solowych

<sup>15</sup> Z notatek twórcy, udostępnionych przez Danutę Kwiatkowską, cyt. za: V. Przech, *Katalog tematyczny utworów Ryszarda Kwiatkowskiego*, Bydgoszcz 2005, s. 163.

sonatach skrzypcowych. Rok 1961 to czas, w którym wielu kompozytorów polskich adaptowało nowatorskie techniki: sonorystykę, aleatorykę, dodekafonię. 3 *Sonaty* stanowią całość kompozycyjną. Wszystkie są trzyczęściowe. Dwie pierwsze podejmują tradycyjny układ temp: szybka – wolna – szybka, trzecia – układ odwrotny: wolna – szybka – wolna. Budowa każdej z części w dwóch pierwszych sonatach skłania się do fazowej o powtarzalności materiałowej, natomiast w *III Sonacie* mamy do czynienia z bezcezurową ciągłością narracji. Sonaty Kwiatkowskiego cechuje ścisłość języka dźwiękowego, z którego wynika swoista asceza toku dźwiękowego. Myślenie kategorią struktury jest tu bardzo wyraźne. *I Sonata* otwierają dwie struktury: repetycyjno-sekundowa i figuracyjno-dwudźwiękowa.



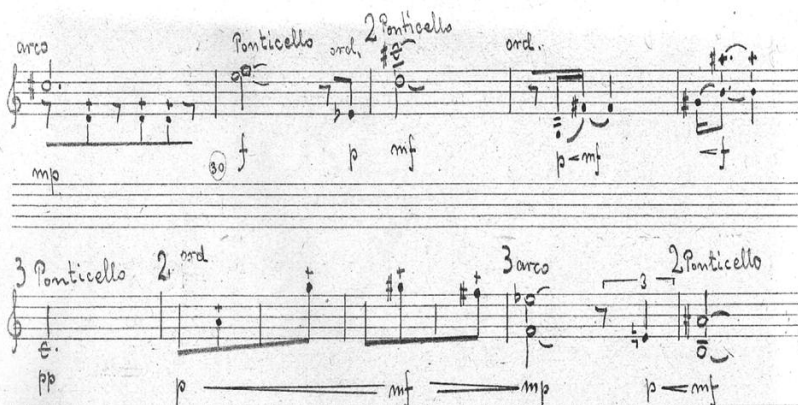
Przykład 5. Ryszard Kwiatkowski, *I Sonata na skrzypce solo*, I część, początkowe takty

W pierwszej fazie formy struktury te są przekształcane interwałowo i rytmicznie, w drugiej następuje ich zespalanie, w trzeciej objawia się nowa „przedstawność” części struktur. II część wyprowadzona jest w całości z jednej struktury, a III część odwołuje się do materiału I części, konstytuując jego reprzykę. Zatem cała sonata tworzy nadrzędny układ typu A B A<sub>1</sub>. Ten model ogólnosonadowej syntezy materiału powtarzają *II* i *III Sonata*. Pomiędzy sonatami są również powtórzenia struktur. Proces kształtowania swej techniki kompozytorskiej Kwiatkowski objaśnia: „Punktem wyjścia w moich pracach stało się snucie motywiczne. Z jednego motywu, przerabianego i przekształcanego powstawały całe tematy lub części utworu”<sup>16</sup>. Technika przekształceń struktur o jeszcze wyraźnym obliczu melodycznym wykazuje nadal silne powiązania z ewolucyjnością kształtowania, zbliża się do działań o charakterze neobarokowym. Z tradycyjnym myśleniem wiąże się jeden konstrukcyjny szczegół. Powroty inicjalnych struktur

<sup>16</sup> Tamże.



wyznaczają początki nowych faz rozwojowych. Jeżeli chodzi o zjawisko modalności, to jest ono widoczne na kilkuktaktowych odcinkach. W pierwszych taktach *I Sonaty* modus wysokościowy ma strukturę sekundowo-tercjową: c – d – f – fis – gis – h. Modus ten w toku rozwoju jest rozszerzany o inne dźwięki. W *III Sonacie*, I i III części elementami o znaczeniu konstrukcyjnym jest septyma wielka, obecna niemalże w każdym takcie w najróżniejszym kształcie: współbrzmieniowym i melodycznym. *III Sonata* należy już w języku dźwiękowym do sonoryzmu. Sonaty Kwiatkowskiego są krótkie, zwarte. Tworzą daleki refleks figuracyjnych *Sonat i Partit na skrzypce solo* J.S. Bacha. Technika skrzypcowa jest tu wykorzystana w dość szerokim zakresie, silnie wyeksponowana została technika dwudźwiękowa i akordowa, zwłaszcza w *II Sonacie*. *III Sonata* strukturalistyczny sposób kształtowania dopełnia licznymi środkami kolorystyki skrzypcowej: długie tryle w najwyższym rejestrze, barwa *sul ponticello* stosowana na różnym materiale: na artykulacji *tremolo*, półtonowych dwudźwiękach, na *pizzicato* normalne i lewej ręki na zmianę, na *glissandzie*. Bardzo dużą częstotliwość wykazuje zmienność rejestrów. Momentami fakturalnie utwory te zbliżają się do narracji typu dodekafonicznego. Jest to o tyle oczywiste, że kompozytor na tym etapie swej drogi zbliżał się do tej techniki, którą już w całym tego słowa znaczeniu zastosował w *Sonacie na skrzypce i fortepian* z 1976 roku. Częste są zmiany tych środków, ich sposób stosowania jest typowy dla języka sonorystów.



Przykład 6. Ryszard Kwiatkowski, *III Sonata na skrzypce solo*, początkowe takty

Jaką informację estetyczną podają nam te sonaty? Oczywiście technologia dźwiękowa wysuwa się na plan pierwszy. Estetyka „czystej materii dźwiękowej”, pozbawionej czysto emocjonalnej strony, przenika te utwory. Permanentna zmienność struktur dźwiękowych daje mozaikowe odczuwanie całości narracji. Poetyka tych sonat oddziałuje urodą pojedynczych zdarzeń dźwiękowych, niczym poezja pozbawiona określonej semantyki słownej, oddziałująca tylko fonetycznie. Wraz



z rozwojem nowych technik po wyczerpaniu się systemu tonalnego poszukiwano nowych rozwiązań w sferze estetycznej. Tak zwani „formaliści” – jak podaje Enrico Fubini – „eksponowali historyczny charakter języka muzycznego, wykazując, iż wszelka technika, każda formuła ekspresyjna i w istocie każdy styl muzyczny poddany jest nieustannemu procesowi zaniku. [...] Gdy uznano, iż przemijający charakter techniki odgrywa znaczącą rolę w przemianach języka muzycznego, estetyka formalistyczna, kierująca uwagę raczej ku rzeczywistemu faktowi muzycznemu i jego strukturze formalnej aniżeli ku temu co może on wyrażać bądź przedstawiać, okazała się, być może, najbardziej odpowiednia”<sup>17</sup>.

Przedstawione powyżej kompozycje Ryszarda Kwiatkowskiego bez wątpienia podlegają estetyce formalistycznej. Nastawienie na wymiar emocjonalno-ekspresyjny w analizie tekstu nutowego bądź w czasie percepcji słuchowej będzie niewłaściwe. Estetyka tych utworów krąży wokół doznania urody, brzmienia krótkich struktur – motywów i jednostek brzmieniowych. Ponadto każda koncepcja sonorystyczna utworu skrzypcowego jest propozycją ukazania „kalejdoskopu” wszelkich możliwości tego instrumentu. Narracja balansująca pomiędzy strukturalistycznym podejściem a czystą brzmieniowością daje estetyczną propozycję gry barw, nieco humorem zabarwionego mariażu dźwiękowego, pozbawionego wszelkich cech ponadmuzycznej ideowości. Jedynym wątkiem, cienką nitką łączącą ten typ wypowiedzi z dawniejszym typem wypowiedzi są dalekie reminiscencje z pracą motywiczną. Twórca pojęcia „technika czystego brzmienia” o nowych trendach techniki kompozytorskiej pisał: „W latach 1958-1960 nastąpiły w muzyce polskiej dość gwałtowne zmiany. Istotą ich było wysunięcie na pierwszy plan jako głównego środka ekspresji i tym samym jako czynnika konstrukcyjnego wartości czysto brzmieniowych”<sup>18</sup>. Chomiński wartości czysto brzmieniowe rozumie jako „środki ekspresji” i czynniki konstrukcyjne jednocześnie. Ekspresja w sensie słownikowym oznacza „zewnątrzną oznakę uczuć, uzewnętrznienie przeżyć oraz „w dziele sztuki zdolność wyrażania przeżyć za pośrednictwem odpowiednio dobranych środków artystycznych”<sup>19</sup>. Jeden z apologetów tej formacji twórczej, Witold Szalonek, definiuje sonorystykę tak: „Sonorystyka jest jedną z tendencji twórczych w muzyce XX wieku, której podstawowymi środkami kompozytorskiego wyrazu są wartości brzmieniowe, występujące w dziele muzycznym w postaci zautonomizowanej”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> E. Fubini, dz. cyt., s. 446.

<sup>18</sup> J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 127.

<sup>19</sup> W. Kopaliński, hasło: *ekspresja*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 146.

<sup>20</sup> W. Szalonek, *Sonorystyka i jej siły formotwórcze. Tezy*, referat wygłoszony w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 9.04.1997, cyt. za: L. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Katowice 2002, s. 249.

Uwypuklanie kolorystyki (by się odnieść do impresjonizmu) było przecież przejawem sprzeciwu wobec wybujałej uczuciowości neoromantycznej. Wszystkie wartości kolorystyczne posiadają niezwykle wysoki walor estetyczny, walor piękna dźwiękowego samego w sobie. Szalonek pisze o wartościach brzmieniowych jako autonomicznych. Czy środki czysto brzmieniowe są wyrazicielami przeżyć, zależy przede wszystkim od sposobu ich zastosowania i kontekstu, konstrukcji utworu. Stworzono wiele definicji, sposobów rozumienia pojęć „sonorystyka”, „sonoryzm” i określeń systematyzujących odmiany sonoryzmu, które były wynikiem indywidualnego podejścia kompozytorów do tej formacji artystycznej. W toku rozwoju sonorystycznych działań wyszczególniono liczne odmiany: sonoryzm aleatoryczny, ekspresywny, klasyczny, strukturalizm sonorystyczny<sup>21</sup>. *3 Sonaty na skrzypce solo* Ryszarda Kwiatkowskiego wykazują, postępując od *I* do *III Sonaty*, wyraźną ewolucję od czystego strukturalizmu do strukturalizmu sonorystycznego.


Późniejsza o 15 lat jednoczęściowa *Sonata na skrzypce i fortepian* skomponowana jest w technice dodekafonicznej, typu tematycznego, schönbergowskiego. Trzeba zauważyć, że jest to jedyna polska sonata skrzypcowa w całości dodekafoniczna. Technika ta w muzyce polskiej zaistniała za sprawą Józefa Kofflera w okresie międzywojennym, po wojnie w okowach socrealizmu nie miała możliwości rozwoju. Powróciła w latach pięćdziesiątych w twórczości Tadeusza Bairda, później Bolesława Szabelskiego, Bogusława Schaeffera. Krzysztof Baculewski pisze: „Dodekafonia była już techniką prawie historyczną w momencie, kiedy się nią szerzej zainteresowali kompozytorzy polscy”<sup>22</sup>. Serię dodekafoniczną stosowano w różny sposób w układzie głosów kompozycji. Kwiatkowski szereg dwunastodźwiękowy stosuje pomiędzy głosami, zmieniając kolejność dźwięków serii w toku rozwoju narracji, czyli tzw. dodekafonię łamaną (por. przykład 7). Dźwięki serii pojawiają się w różnych konstelacjach wertykalno-horyzontalnych. Utwór zbudowany jest z 10 segmentów. Każdy nowy segment anonsuje zmiana agogiczna notowana oznaczeniem metronomicznym oraz odmienny model rytmizacji. Śledząc stronę rytmiczną, łatwo zauważyć, że każdy segment posiada własny typ ruchu dźwiękowego, który wraz z agogicznym oznaczeniem jest sygnaturą kolejnych segmentów. Kolejne segmenty oparte są na nowym uporządkowaniu seryjnym, ale najważniejszym momentem różnicującym następstwo segmentów są schematy rytmiczne, typy ukształtowań rytmicznych. One to powodują zjawisko repetowania pojedynczych wysokości i całych współbrzmień. Seria jest materiałowym podłożem wysokościowym, komponentem formotwórczym. Układy współbrzmieniowe pełnią drugą co do ważności rolę w brzmienio-

<sup>21</sup> Obszerne uwagi na ten temat przedstawia praca I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.

<sup>22</sup> K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s. 168.

wej warstwie. Alicja Jarzębska w syntetycznej pracy o wszelkich zaistniałych tendencjach w technice serialnej odnośnie do tego sposobu zastosowania serii w przestrzeni faktury, jaki wykorzystał bydgoski twórca, objaśnia: „Linearny schemat rytmiczny, przez łączenie go z przebiegami melodycznymi zgodnymi z różnymi wariantami serii, zauważyć można w utworach Schönberga, Berga, Strawińskiego, Bairda i wielu innych kompozytorów. Zasada łączenia rozmaitych wariantów serii ze stabilnym schematem ruchowym, propagowana w podręcznikach kompozycji dwunastotonowej [...] była bardzo popularna w praktyce kompozytorskiej”<sup>23</sup>.

a)



b)

$J = 60$

Violino

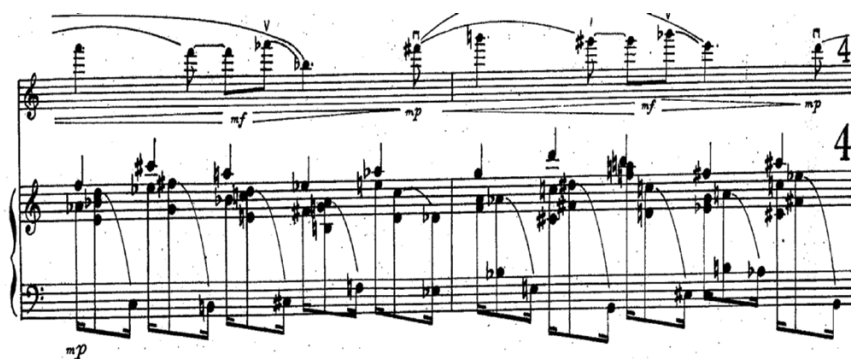
Pianoforte



Przykład 7. Ryszard Kwiatkowski, *Sonata na skrzypce i fortepian* (1976): a) seria dodekafoniczna, b) początkowe takty

Z takim „stabilnym schematem ruchowym” mamy do czynienia w komentowanej tu *Sonacie*. Oto schemat ruchowy III segmentu:

<sup>23</sup> A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków 1995, s. 233.



Przykład 8. Ryszard Kwiatkowski, *Sonata na skrzypce i fortepian* (1976), fragment III segmentu

W czterech segmentach harmoniczne, powtarzalne układy tworzą jednolity ciąg brzmieniowy. W I segmencie strukturą wyróżniającą się jest układ tryton + tercja wielka, w II segmencie zwroty rozległe łączą np. trójdźwięki z trytonem. Na przestrzeni narracji całej sonaty najwyższą częstotliwość osiąga septyma (zarówno wielka, jak i mała). Harmoniczny aspekt w utworze dodekafonicznym jest wypadkową założeń fakturalnych. Nie podlega określonym regułom. „Gdy rozpatrujemy technikę dodekafoniczną z harmonicznego punktu widzenia” – komentuje Józef M. Chomiński – „to nie możemy w niej stwierdzić działania takich zasad technicznych, które wypływałyby z jej istoty. Założenie, że szereg dwunastodźwiękowy może przybierać postać horyzontalną i wertykalną, jest zbyt ogólne, żeby mogło stać się normą konstrukcyjną. W istocie harmonika działa tak samo, jak w każdym modalizmie, czyli jest narzuconym arbitralnie czynnikiem porządkującym. [...] Dlatego musiano dostosowywać układ dźwięków w szeregu do podjętej z góry koncepcji harmonicznego. [...] Powstawały więc w dodekafonii utwory harmonicznym chaotyczne. Jednak w niektórych fragmentach utworów Schönberga można stwierdzić świadome formowanie struktury harmonicznego w celu uzyskania odpowiedniego efektu wyrazowego [...] np. równoległych wielkich septym nie obciążonych dźwiękami wypełniającymi”<sup>24</sup>. Z tego cytatu wynika, że seryjny porządek był modyfikowany czy podporządkowany artystycznym koncepcjom. Ze świadomym formowaniem struktury harmonicznego skorelowanym z uporządkowaniem seryjnym spotykamy się w tej sonacie. Dowodem na to jest powtarzalność interwaliki akordów i dwudźwięków, zespolona z jednolitym schematem ruchowym. Każdy segment posiada zatem swój profil brzmieniowy, na który składają się: typ ruchu, typ współbrzmień i rejestr, np. VII segment o sekundowo-tercjowej aurze brzmieniowej w wyższym rejestrze z wyciszoną dyna-

<sup>24</sup> J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. III, Kraków 1990, s. 459.

miką, delikatną polirytmia, tworzy brzmienie subtelne, „połyskujące”, VIII segment o dwóch grupach motorycznych w średnicy rejestru, z dużym zakresem interwałów (rozłożyste figuracje obydwu instrumentów), ewokuje brzmienie ciągle, nieselektywne, motoryczne, o dużej ilości impulsów dźwiękowych. Silna częstotliwość impulsów, ruchu dźwięków różnej wysokości, wywołuje wrażenie jednorodnej masy brzmieniowej o obiektywnym wyrazie (motoryka neutralna); ostatni, X segment o oryginalnym obrazie faktury, silnych skokach interwałowych, szerokiej przestrzeni faktury i przejściu do stabilnej akordyki ze zmienną narracją skrzypcową, daje brzmienie wprawdzie „tajemnicze”, wyrażające stan poszukiwania, po czym stan otwartej stabilizacji dysonansu rozwiązanego w końcowym unisono. Brzmienie dysonansowych klas interwałowych „czuwa” nad całością sonaty. W tembrze skrzypcowym są one jaśniejsze, bardziej przenikliwe. Brzmienie fortepianowe – w ostro brzmiących strukturach – jest łagodniejsze i jako takie stanowi zawsze przeciwagę dla brzmienia skrzypcowego. Zespolenie barw dwóch różnych instrumentów daje pełniejszy obraz dźwiękowy. Gdy obydwie partie konstruowane są według tych samych wytycznych, istnieje brzmieniowa i wyrazowa spójność. Odmienność barw instrumentalnych przeciwdziała monotonii tembrowej. Skrzypce i fortepian rejestrowo najczęściej współpracują komplementarnie: rozszerzając przestrzeń faktury bądź dopełniając się rejestrowo.

Sonaty Ryszarda Kwiatkowskiego ukazują obraz ścisłego traktowania materii dźwiękowej, z czego wynika bardzo wyprofilowana jakość brzmienia, pozostająca w tym samym gatunku sensualnego odbioru percepcyjnego. Audytywny wymiar kompozycji Kwiatkowskiego wymaga odbiorcy o dużym smaku estetycznym, umiającego w muzyce pisanej pod wpływem idei technologicznej dostrzec jej wartość, przyswoić swoiste piękno jej brzmienia. Jak tłumaczy Maria Gołaszewska: „Wartość estetyczna, czyli piękno, należy do świata człowieka [...] nie występuje samoistnie – po pierwsze, odnaleźć je można jedynie w obrębie realnych przedmiotów; po drugie łączą się one strukturalnie z innymi wartościami”<sup>25</sup>. Wartość estetyczna sonat Kwiatkowskiego zawiera się w ściśle wyprofilowanym brzmieniu, wynikającym ze ścisłej technologii tworzenia kompozycji. 3 *Sonaty* op. 15 ukazują wszechstronnie brzmienie instrumentu w postaci wyselekcjonowanej. *Sonata na skrzypce i fortepian* odznacza się bogactwem faktur, tworzonych tą samą techniką. Alicja Jarzębska wyszczególnia w muzyce dodekafonicznej tzw. inwarianty audytywne, a wśród nich tzw. inwarianty o stabilnej strukturze rytmicznej i o stabilnej jakości brzmienia. Segmenty *Sonaty* Kwiatkowskiego prezentują obydwie typy, a zwłaszcza odmianę drugą – inwariantu o stabilnej jakości brzmienia. Autorka podaje definicję inwariantu o stabilnej jakości brzmienia: „powtarzalna jakość brzmienia układów dźwiękowych (zwykle amelodycznych), zdeterminowana przede wszystkim wyborem środków wyko-

<sup>25</sup> M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, Warszawa 1970, s. 575-576.

nawczych, artykulacji, rejestru wysokości, a także strukturą współbrzmień, przeciętną ilością jednorodnych impulsów dźwiękowych w jednostce czasu (tzw. »ruchliwością dźwięków«)<sup>26</sup>.

Ruch dźwiękowy, jego wielopostaciowość, leży u podstaw dźwiękowej estetyki dwóch sonat trzeciego twórcy bydgoskiego młodego pokolenia, **Marcina Kopczyńskiego** (ur. 1973). Jako pedagog, instrumentalista, związany jest z rodzinnym Inowrocławiem oraz Akademią Muzyczną w Bydgoszczy. Należy do poszukujących twórców doby postmodernizmu. W leksykalnej notce dotychczasowe działania twórcze znalazły następujący opis: „Wzorem dla niej [tzn. twórczości – M.R.] są klasyczne formy i gatunki, dla których kompozytor poszukuje nowych rozwiązań dramaturgicznych i formalnych oraz technik komponowania, obejmujących nowe modalizmy, eksperymenty z akordami zespolonymi oraz rytmem jako czynnikiem formotwórczym. Muzyka ta, niezależna od nowych trendów, preferuje emocjonalny wyraz i wyrazistą dramaturgię”<sup>27</sup>.

Sonaty na skrzypce i fortepian Marcina Kopczyńskiego pochodzą z końca lat dziewięćdziesiątych. Nie zostały wydane, rękopisy udostępnił autorce kompozytor. Pierwsza z nich, z 1997 roku, ukazuje koncepcję formy dwuczęściowej z improwizacyjną częścią I, *Misterioso*, i wzorującą się na modelu allegro sonatowego częścią II – *Ben ritmato*. Zespolenie części całkowicie swobodnej co do kształtowania materiałowego z częścią odwołującą się do dobrze znanej tradycji jest postawą twórczą charakterystyczną dla kompozytorów końca XX wieku. *Misterioso* to niezwykle subtelna płaszczyzna dźwiękowa. Jakość ekspresyjna przywołana w nagłówku nabiera w filigranowych, zwiewnych arabeskach dźwiękowych obydwu instrumentów zupełnie nowego sensu. To muzyka odrealniona. Rozmowa skrzypiec i fortepianu toczy się jakby w zaświatach. Po bliższej analizie tekstu zauważamy, że w owej ulotnej serii akcji dźwiękowych ukazuje się pewna konstrukcyjna tendencja: komplementarność szybkiego, chwilowego ruchu aktywnego melodycznie i ruchu statycznego w postaci repetowanych wysokości. W całościowej koncepcji widoczna jest zasada stopniowego narastania gęstości ruchu, ruchliwości dźwięków, niczym potęgowanie intensywności dyskursu. Część ta notowana jest metrycznie z zastosowaniem polichronii<sup>28</sup>.

Gwoli ścisłości należy zauważyć predylekcję do następstw sekundowo-kwartowych w interwalice. Strukturowanie interwałowe jest nieregularne, chybotliwe, jakby przypadkowe, rzeczywiście mistycznie improwizacyjne. W przestrzennym

<sup>26</sup> A. Jarzębska, dz. cyt., s. 240.

<sup>27</sup> A. Nowak, K. Kliczewska, hasło: *Kopczyński Marcin*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000...*, s. 433.

<sup>28</sup> Polichronia polega na stosowaniu wartości nieustalonych, przybliżonych. W *I Sonacie* Kopczyńskiego, jak i w wielu utworach II połowy XX wieku, są to oznaczenia stopniowego przyspieszania lub zwolnienia ruchu rytmicznego.



planie faktury występują chwilowe rozszerzenia. Rytmizacja obfituje w triolowo-sekstolowe grupy, tempo oznaczone metrycznie jest zmienne, w ostatnim odcinku wprowadzone są kreski taktowe. II część *attaca* to trzytematowe allegro sonatowe zanotowane metrycznie. Nowy typ narracji wpleciony został w tradycyjny model. Tematy ukonstytuowane są w następujący sposób:

- pierwszy – seria krótkich fraz opartych, wzorem I części, na antynomii ruchu wysokości dźwiękowych;
- drugi – figuracyjny przebieg z całotonowymi;
- trzeci – melodyczny postęp w unisono w skrajnych rejestrach fortepianu, myśl muzyczna skrajnie odmienna od pozostałych.



Przykład 9. Marcin Kopczyński, *I Sonata na skrzypce i fortepian*, trzeci system

Przetworzenie „zajmuje się” wszystkimi tematami, natomiast reprzyza nie występuje. Najbardziej nowatorskim rysem tej sonaty jest kształtowanie muzycznych myśli na odcinku mikroformy. Współpraca partii instrumentalnych posiada charakter komplementarny. Danym rejestrem kompozytor posługuje się na dłuższym odcinku. Zastanawiając się nad estetyką brzmieniową, dochodzimy do wniosku o nadrzędności ruchliwości dźwiękowej. Pozornie strona rytmiczna jest prosta, często monorytmiczna. Zmienność strony brzmieniowej wynika ze zmienności układów ruchowych i symultatywnego zespalandia odmiennych rytmicznie planów. Pomiędzy I i II częścią występuje spora różnica w organizacji stanów ruchowych. *Misterioso* to brzmienie ciągu pasm ruchowych swobodnie nakładających się, lecz selektywnych o wydzźwięku kolorystycznym. *Ben ritmato* przyjmuje realny kształt brzmieniowy w ścisłej organizacji metrycznej. Jest tu brzmienie ruchu energetycznego o wyraźnym dążeniu naprzód. Pewnym zatrzymaniem akcji jest płaszczyzna trzeciego tematu, *maestoso*, o blokowym brzmieniu. Zasadniczo w sonacie występują więc dwa rodzaje ruchliwości: 1) swobodne pasma ruchowe w delikatnym kolorycie – I część, 2) zorganizowany ruch energetyczny o wyrazowości steniczej (ekspresja „pozytywnego dążenia”) – II część. Przeciwwsta-

wienie tych rodzajów jest nadrzędną ideą estetyczną utworu i jednocześnie makroformy. Obydwa rodzaje przechodzą przemiany w toku narracji. Dotyczą one przede wszystkim stopnia napięcia określonego rodzaju ruchu.

W 1951 roku Stefan Szuman, psycholog i pedagog, opublikował książkę pt. *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, w której dokonuje wszechstronnej analizy kinetycznej strony muzyki. O utworach zróżnicowanych rytmicznie pisze, że są „kinetycznie wyraziste”<sup>29</sup>. Rozważania na ten temat snuje na podstawie muzyki tonalnej. Energetykę ruchu rytmicznego tłumaczy tak: „Jednostka rytmiczna jest jednostką dwuczłonową, złożoną z dwóch elementów powiązanych ze sobą energetycznie. Istotą ruchu rytmicznego jest skupianie i wyładowywanie energii, aktualizującej się przy dokonywaniu oddzielnych kroków czy rzutów rytmicznych, dzięki którym utwór postępuje naprzód [...]. Rytmiczność utworów muzycznych wynikałaby zatem z właściwej muzyce energetycznej organizacji następstwa dźwięków”<sup>30</sup>. Utwory różnią się poziomem energetyki. Jest on istotnym czynnikiem tworzącym wyrazowość, która zdaniem Szumana wywodzi się już w momencie wydobywania dźwięku: „Charakterystyczne cechy brzmienia, wywodzące się ze sposobu jego wydobywania z krtani czy instrumentu, nadają dźwiękom muzycznym żywy, bezpośrednio wyczuwalny wyraz kinetyczny”<sup>31</sup>. W świetle teorii tego badacza sprzed 60 lat, nie-muzykologa, doskonale jednak rozumiejącego istotę estetyki muzycznej, możemy rozszerzyć interpretację *I Sonaty* Kopczyńskiego o pojęcie wyrazu kinetycznego. I część, improwizacyjna, dzięki swojej rytmiczności, filigranowości odznacza się „liryczną kinetyką”, część II o wysokim poziomie energetycznym charakteryzuje się „ekspansywną kinetyką”.

Przypatrzmy się *II Sonacie*, o dwa lata późniejszej. Utwór ten również jest niepublikowany, poświęcony pamięci Beli Bartoka. Stylistycznie reprezentuje klasyczny postmodernizm z wpływami strukturalizmu. Jest trzyczęściowy, kolejne części następują *attacca*. Odnoszą się do tradycyjnego cyklu w układzie temp: I. *Ben ritmato*, II. *Tranquillo cantabile*, III. *Presto con moto*. Posiada podtytuł *Con fermezza* (stanowczo, z mocą). Makroforma przedstawia symbiozę allegro sonatowego z trzyczęściowym cyklem. Oto autokomentarz kompozytora: „Po skończeniu tej sonaty [tzn. *I Sonaty* – M.R.] zabrałem się do komponowania *Koncertu skrzypcowego*, ale ostatecznie z jego materiału powstała *II Sonata* (1999), nad której ostateczną wersją pracowałem jeszcze w 2006 r. Jest to skondensowany, 9-minutowy utwór w trzech częściach *attacca*, dwie skrajne części zbudowane z tego samego materiału są szybkie, szorstkie i pełne energii, a przedziela je bardzo liryczna część środkowa. Jako całość utwór ten także reprezentuje ideę

<sup>29</sup> S. Szuman, *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Kraków 1951, s. 71.

<sup>30</sup> Tamże, s. 60-61.

<sup>31</sup> Tamże, s. 106.

zredukowanego allegra sonatowego – cz. I pełni funkcję grupy tematu I, cz. II – to odpowiednik tematu II, a część III reprzyż z elementami przetworzeniowymi, pojawiają się w niej także motywy z części II (II tematu). Pod względem harmoniki sonaty te to przejaw mojej fascynacji akordami trytonowo-kwartowymi. W *I Sonacie* występują także elementy skali całotonowej – figuracyjny temat II, oraz swobodnej dodekafonii – temat III<sup>32</sup>.

Estetyka brzmienia zbliża się do II części *I Sonaty*. Większego znaczenia nabiera harmonika, zwłaszcza wspomniana akordyka kwartowo-trytonowa. Interwały te w silnym stopniu modelują sekwencje melodyczne. Zauważalne są powiązania ze stylem Bartoka, zbliżając się do wybranych cech stylu tego kompozytora, tworzy własny typ formy. Jest tu specyficzne budowanie melodyki, polegające na oscylacji wokół powtarzających się wysokości, a także stale polimetryczny tok rozwoju, rozszerzania faktury wraz ze wzrostem dynamiki i zwężania wraz z jej spadkiem. Powstaje „łukowa formo-faktura” uformowana według planu: początek – narastanie – kulminacja – opadanie.



Przykład 10. Marcin Kopczyński, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, kulminacja

Wszystkie elementy są tu bliższe tradycji niż w *I Sonacie*. Kompozytor wypowiada się długimi frazami, zwartymi dwudźwiękami. W III części obraz faktury obydwu instrumentów jest nieciągły. Estetyka brzmienia tej sonaty przesuwają punkt ciężkości na harmonikę, toteż ruch rytmiczny schodzi nieco na plan dalszy. *II Sonata* zbliża się bardziej do tradycji I połowy XX wieku. Ostra, dysonansowa harmonika i częste skoki interwałowe generują swego rodzaju jednolitość narracji. O ile jest różnicowana, to zawsze w ramach swej spójnej idiolektyczności. Powiązania materiałowe między częściami podkreślają tę spójność. „Pojęcie idio-

<sup>32</sup> Z listu kompozytora do autorki z dn. 9 marca 2010.

lektu” – jak tłumaczy Mieczysław Tomaszewski – „wynalezione przez lingwistów, stosowane dziś również przez semiotyków, wydaje się szczególnie nośne. [...] Idiolektem nazywa Umberto Eco [...] indywidualną dla danego przedmiotu zasadę przekształceń tego, co dane, zastane, odziedziczone, już istniejące. Chodzi więc o kryterium odrębności, oryginalności, niezwykłości”<sup>33</sup>. Tym, co było dane, zastane, odziedziczone – dla *II Sonaty* bydgoskiego kompozytora jest styl Bartoka. Nawiązując do cech bartokowskich (silnie dysonansowe brzmienia), Kopczyński tworzy własną wizję z elementów składowych stylu wielkiego klasyka XX wieku. Tą wizją jest rodzaj faktury, powstały ze specyficznego modelowania motywów – każdy z nich zawiera jedną lub dwie kwarty bądź trytony. Drugą właściwością toku melodycznego jest częsta synkopacja toku rytmicznego. Powtarzalność interwałowo-rytmiczna zapewnia tej muzyce spójny profil brzmieniowy. Jest to estetyka brzmienia wyrazowo surowego (o czym wspomina sam kompozytor), obiektywnego. Zamyśl konstrukcyjny jako nadrzędna idea utworu uchwytny jest audytywnie. Kinetyka *II Sonaty* jest zrównoważona, na przestrzeni całego utworu przeplatają się cztery wartości rytmiczne, z dominacją ruchu ósemkowego. Z takiego obrazu rytmicznego wyłania się obiektywny wyraz, wolny od silniejszego emocjonalizmu.

Reasumując postawioną w tytule tezę o odmienności estetyki brzmienia, należy stwierdzić, że u każdego z trzech kompozytorów tu przedstawionych wynika ona z założeń technologicznych. Jest to cecha wspólna. Założenia te są odmienne, a tylko w szczegółach zbliżone.

Konrad Pałubicki swą estetykę brzmienia wyprowadza ze strukturalizmu interwałowego, wariabilności struktury macierzystej. Ostrość brzmienia połączona z grą rejestrów i ruchem dźwiękowym daje brzmienie intensywne, dynamiczne, o dużym natężeniu, permanentnie zmienne na różnych odcinkach formalnych, daje **estetykę fluktuacji brzmień, estetykę brzmienia intensywnego o jednolitości strukturalnej**.

Ryszard Kwiatkowski wychodzi również z założeń strukturalnych, lecz inaczej realizowanych. Brzmienie urozmaicone, w tym także sonorystyczne, permanentnie zmienne na różnych odcinkach formalnych, daje **estetykę fluktuacji brzmień**. Dotyczy to także sonaty dodekafonicznej – tu fluktuacja brzmień odmiennych odbywa się na dłuższych odcinkach (segmentach). Jest to **estetyka fluktuacji brzmień płaszczyznowych**.

Wreszcie brzmieniowa aura sonat Marcina Kopczyńskiego jawi się jako najbardziej jednorodna. W *I Sonacie* jednorodność aury brzmieniowej obejmuje każdą z dwóch części, w *II Sonacie* spójność objawia się na planie całego utworu (materiałowa), a odmienność przejawia się w agogice i artykulacji. Integracja

<sup>33</sup> M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 29.

materiałowa jest tu najsilniejsza, o czym w dużym stopniu decyduje metrorhythmika. Mamy tu **estetykę brzmienia obiektywnego, pozytywnego dążenia**.

Brzmienie skrzypiec bodaj najszerzej zostało wykorzystane w *Sonatach na skrzypce solo* Ryszarda Kwiatkowskiego, co jest oczywiste wobec rezygnacji z udziału fortepianu lub drugih skrzypiec. Tutaj dochodzą do głosu sonorystyczne możliwości instrumentu.

Muzyka XX wieku emanuje różnorodnością zjawisk. W tym tkwi jej niezwykłość, interesujące postawy estetyczne, które niosąc określone wartości, prowokują odbiorcę do rozszerzania swojego poczucia estetycznego. Fubini kończy swą obszerną pracę następującą uwagą: „Wielkie bogactwo i różnorodność zjawisk współczesnej estetyki muzycznej sprawia niektórym satysfakcję, innych zaś niepokoi. Z tej obfitości mogą wszelako wyłonić się jutro spójniejsze teorie, które z jednej strony ograniczą nadmierne rozczłonkowanie wątków, jakiego jesteśmy świadkami, z drugiej zaś strony zdołają przewyciężyć jałowość intelektualną, w jaką może opaść każda myśl oparta zbyt mocno i wyłącznie na systemach apriorycznych”<sup>34</sup>. Cytat ten świadczy o różnorodności stanowisk badaczy, którą odznacza się każda nauka. W odniesieniu do sztuki dźwięku jedno założenie aprioryczne jednakże nie może ulec zmianie, mianowicie oczywisty fakt, że każdy utwór muzyczny brzmi. Należałoby podjąć rozważania w tym kierunku i je pogłębiać.

## Bibliografia

### Materiały źródłowe

- Kopczyński Marcin, *Sonata skrzypcowa* (1997), *II Sonata skrzypcowa* (1999), rękopisy udostępnione przez kompozytora; List do autorki z marca 2010.
- Kwiatkowski Ryszard, *Sonaty na skrzypce solo* op. 15, rękopis udostępniony przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy; *Sonata na skrzypce i fortepian*, Seria utworów solistycznych, Agencja Autorska, Warszawa 1978.
- Pałubicki Konrad, *Sonata na skrzypce i fortepian nr 1* (1970), fragment rękopisu udostępniony przez spadkobiercę kompozytora, Mariana Brzezickiego; *Sonata na skrzypce i fortepian nr 2* (1983), rękopis udostępniony przez Mariana Brzezickiego.

### Literatura przedmiotu

- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, PWM, Kraków 1987.
- Chomiński Józef Michał, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. III, PWM, Kraków 1990.
- Chomiński Józef Michał, *Muzyka Polski Ludowej*, PWN, Warszawa 1968.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

<sup>34</sup> E. Fubini, dz. cyt., s. 522.

- Gołaszewska Maria, *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.
- Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984.
- Helman Zofia, *Strukturalizm interwałowy w technice kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” 1975.
- Jarzębska Alicja, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Kopaliński Władysław, hasło: *ekspresja*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Świat Książki, Warszawa 2000.
- Lissa Zofia, hasło: *Baumgarten Alexander Gottlieb*, [w:] Elżbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 1, a b., PWM, Kraków 1979.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Maćkowiak-Koszykowska Małgorzata, *Twórczość kameralna Konrada Pałubickiego. Analiza – próba syntezy*, praca magisterska napisana pod kier. Ewy Synowiec na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki, sekcja Teorii Muzyki PWSM w Gdańsku, Gdańsk 1980 (maszynopis).
- Moll Lilianna, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2002.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000, II: Biogramy*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, Akademia Muzyczna w Warszawie 2005.
- Przech Violetta, *Katalog tematyczny utworów Ryszarda Kwiatkowskiego*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2005.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. Stanisław Krupowicz, PWN, Warszawa 1996.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.
- Szuman Stefan, *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, PWM, Kraków 1951.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 1983.

### **Difference in aesthetics of sound in the violin sonatas by Bydgoszcz composers**

The article is an attempt at viewing the violin sonatas created by Bydgoszcz composers in the second half of the 20<sup>th</sup> century, from the point of view of aesthetics. It is an contributory article written on the basis of wider research, carried out for a few years, on Polish violin sonata of the 20<sup>th</sup> century.

Introductory deliberations pertain to the concept of aesthetics with reference to sound as an aesthetic value. It is followed by the main part of the article: a review of sonatas by three composers: Konrad Pałubicki, Ryszard Kwiatkowski and Marcin Kopczyński. Remarks pertaining to other works are preceded by characteristics of lifetime works of the composers.

Two sonatas for violin and piano by Konrad Pałubicki (1910-1992), composed, respectively, in 1970 and 1983, according to the technique called structuralism. The technological commentary includes references to the literature on the subject (Zielinski, Helman) and Lutosławski's harmonic system in order to explain categories of the interval



class, and through this class, to explain the method of interval structuring applied by Pałubicki. After deliberations on the technique used by the composer, there are remarks concerning the aesthetic and sound side. It leads to the conclusion that the main sound value is the polymorphic nature of sound movement and the resulting "hidden tone colour".

Apart from structural development, the *3 Sonatas for solo violin* op. 15 from 1961 by Ryszard Kwiatkowski (1931-1993) introduce elements of sonorousness. In the works of this composer, the technique of structure transformations has a clear melodic nature and demonstrates connections with the evolutionary character of traditional shaping. *The 3<sup>rd</sup> Sonata* of the opus is an exception, which is qualified, owing to its sound language, as sonorous. Poetics of the solo sonatas makes a deep impression with the beauty of its sound effects and leans towards formalist aesthetics and towards experiencing short sound structures, the play of colours. Deliberations on Kwiatkowski's sonorousness are supplemented with quotations from the works by J. Chomiński and W. Szalonek. In the dodecaphonic *Sonata for Violin and piano* published in 1976, the same composer used segment form, in which the organizing factor is not only the serial technique, but rhythmical patterns as well. Analysis of the work is completed with remarks by Alicja Jastrzębska, the authoress of an extensive publication on serial technique in the 20<sup>th</sup> century music.

In his two sonatas for violin and piano, Marcin Kopczyński (b. 1973), a young generation composer from Bydgoszcz refers to rhythmical movement and its energetic and movement lanes. They represent stylistic syntheses belonging to the postmodernist stream and, at the same time, they are expressions of individual search in the field of sound language (triton-fourth chords). The *2<sup>nd</sup> Sonata* of this composer is a tribute to Bela Bartok, whose certain traits of style are used in it. In both sonatas by Kopczyński the aesthetics of sound is a bit different: in the *1<sup>st</sup> Sonata* it is aesthetics of kinetic expression, in the *2<sup>nd</sup> Sonata*, the sound side is constituted mainly by harmony. Deliberations on the aesthetic dimension are extended here with remarks made in the early 50s by a psychologist and pedagogue, Stefan Szuman.

Dissimilarity of attitudes in the aesthetics of sound of the discussed composers confirms the abundance and variety of trends in Polish music of the 20<sup>th</sup> century.