

Maryla Renat

Wybrane zagadnienia idiomu kompozytorskiego Grażyny Bacewicz

Wstęp

Grażyna Bacewicz (1909 – 1969) należała do tych polskich twórców XX wieku, którzy pomimo przemian stylistyczno-warsztatowych zachowali swoją kompozytorską tożsamość. Język dźwiękowy Bacewiczówny podlegał stałym, ewolucyjnym przemianom, które — rzecz oczywista — rzutowały na zmiany w postaciowaniu poszczególnych elementów; jednocześnie podkreślały i uwypuklały kompozytorski fenotyp. Jego cechą nadrzędną była umiejętność bezkolizyjnego zespalania różnych kategorii historycznych: barokowych, klasycznych, a także w mniejszym stopniu romantycznych, z językiem XX-wiecznym, nadając tej symbiozie zawsze własne piętno. Na tę właściwość języka dźwiękowego Grażyny Bacewicz zwraca uwagę Ludomira Stawowy, wskazując jednocześnie na inny wymiar jej muzyki:

Pozostając wierną swoim naturalnym dyspozycjom i możliwościom, a także raz wytkniętemu ideałowi stylu muzycznego, wiążącego w bardzo indywidualny stop kategorie barokowe z romantycznymi i klasyczne ze współczesnymi, Bacewiczówna reprezentowała ten etap rozwoju nowej muzyki, który ekspresję łączy z niemal klasycznym rygiem i ze współcześnie pojętym rzemiosłem¹.

Autorka encyklopedycznego omówienia zestawia kategorie historyczno-stylistyczne parami: „barokowe z romantycznymi”, „klasyczne ze współczesnymi”, dokonując tym samym paraleli między nimi. Funkcjonowanie elementów tradycji muzycznej w dziele Bacewiczówny jawi się jednak zjawiskiem bardziej złożonym. Wskazanie na istnienie „klasycznego rygoru” we współczesnym rzemiośle i dyspozycji strony ekspresyjnej przywołuje istotę postawy estetycznej kompozytorki. Autorka kończy swą charakterystykę stwierdzeniem:

¹ Ludomira S t a w o y, *Bacewicz Grażyna*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, Część biograficzna a b, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 109.

Całokształt twórczości Bacewiczówny nie wykazuje zasadniczych zmian postawy estetycznej, a tylko jej rozszerzenie i pogłębienie drogą syntetyzowania środków znanych — i wcześniej sobie przyswojonych — z nowymi².

Amerykański muzykolog Adrian Thomas, patrząc na twórczość polskiej kompozytorki z „odległego punktu obserwacyjnego” i na podstawie tylko wybranych (opublikowanych) dzieł dochodzi do podobnej konkluzji:

Yet any assessment of Bacewicz's oeuvre has to recognize her composition aesthetic remained remarkably stable (Wszelkie oceny dzieł Bacewicz muszą uznać, iż jej kompozytorska estetyka pozostawała nadzwyczaj stała)³.

Stabilność postawy twórczej, na którą zwracają uwagę badacze jej twórczości, wynika z jednej strony z artystycznej osobowości, a drugiej z potraktowania samego warsztatu. Czynnikiem gwarantującym ową stabilność na poziomie techniki kompozytorskiej jest z pewnością zespół cech idiomatycznych, stałych i znamiennych, wyraźnie zaznaczających się na wszystkich etapach twórczości i stanowiących jej indywidualną sygnaturę, łatwo uchwytną również w percepcji słuchowej.

Pojęcie idiomu w swym podstawowym znaczeniu tłumaczy się jako „związek wyrazowy właściwy tylko danemu językowi”⁴. Idiom kompozytorski, termin coraz częściej stosowany w pracach analitycznych, ulega tu pewnej semantycznej transformacji i oznacza zespół oryginalnych cech języka dźwiękowego, charakterystycznych dla stylu danego kompozytora — jak powiedziałby Igor Strawiński — jego „muzycznej fizjonomii”⁵. Przytoczmy bliższą charakterystykę postępowania analitycznego, zmierzającego do uchwycenia cech tegoż idiomu zawartą w rozważaniach muzykologicznych:

Zastanawiając się nad stylem muzycznym kompozytora myślimy o konstrukcji teoretycznej stanowiącej pewne uogólnienie, w której ujmujemy cechy powtarzalne, powracające w wielu kompozycjach danego twórcy. Cechy stylistyczne muzyki kompozytora, wyróżnione i zestawione w wyniku analizy poszczególnych jego dzieł, nie występują na ogół łącznie we wszystkich utworach, lecz pojawiają się w nich w różnych kombinacjach z różnym nasileniem. To oczywiste stwierdzenie prowadzi do wniosku, iż istotne w analizie stylu kompozytorskiego jest nie tylko opisanie zjawisk powtarzających się w dziełach oraz przedstawienie „reguł” i „strategii”, którym zjawiska te podlegają, ale także ukazanie stylu jako konstrukcji o charakterze łańcuchowym, przybierającej w poszczególnych utworach nieco inną postać, ze względu na inny zestaw elementów — ogniów „łańcucha”⁶.

Jak wynika z powyższych rozważań, o stylu kompozytora decydują „cechy powtarzalne” języka dźwiękowego, ich współdziałanie oraz ciągłość jego rozwoju, proces utrwalania i tworzenie ich wariantów. Elementy stylu funkcjonują na różnych poziomach kompozytorskiej wyobraźni. U każdego twórcy problem idiomu i stopień jego oryginalności kształtuje się inaczej. W sporej mierze zależny jest od poziomu inwencji.

² Tamże.

³ Adrian Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, [w:] *Polish Music History Series*, Los Angeles 1985, s. 25.

⁴ Władysław Opaliński, *Idiom*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2000, s. 221.

⁵ Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980, s. 51.

⁶ Jadwiga Pajach, *Idiom kompozytorski i problem jego analizy. System in abstracto*, [w:] *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997, s. 126.

Przedmiotem niniejszego opracowania jest charakterystyka zespołu stałych cech indywidualnych (przy dokonaniu ich selekcji) języka dźwiękowego Grażyny Bacewicz. Pojęcie stałych cech w jej twórczości odnosi się zarówno do rozwiązań formalnych, fakturalnych, jak i jednostkowych elementów technicznych oraz sposobów ich współdziałania. Rysują się zatem dwa rodzaje tych cech:

- na poziomie makroformy;
- na poziomie jednostek syntaktycznych w obrębie poszczególnych elementów.

Wszystkie cechy idiomu kompozytorskiego w muzyce Bacewiczówny wykazują wysoką częstotliwość występowania oraz niezmiennosc na przestrzeni danego okresu, a w przypadku niektórych cech w perspektywie całej twórczości.

Z punktu widzenia ogólnostylistycznego, sposobu kształtowania i środków technicznych w twórczości kompozytorki można wyróżnić dwa zasadnicze etapy:

1. etap neoklasyczny z silnymi wpływami folkloryzmu i cechami witalizmu (do połowy lat 50.);
2. etap sonorystyczny (lata 60.).

Ścisłe wyznaczenie dat granicznych jest kwestią umowną, gdyż zmiana, przejście do stylistyki sonorystycznej odbywało się w muzyce kompozytorki drogą ewolucyjnych przemian, stopniowej transformacji elementów. Uwrażliwienie na brzmieniową postać utworu zaznaczało się u Bacewiczówny już w zaraniu twórczości, z kolei pewne cechy klasycznych form przetrwały aż po dzieła sonorystyczne⁷. W etapie neoklasycznym, dłuższym czasowo, obejmującym okres około 30 lat, po przyjęciu kryteriów biograficznych oraz stabilności i trwałości środków formalno-technicznych należy dokonać rozgraniczenia na wczesną twórczość (lata międzywojenne) oraz dojrzałą fazę (lata 40. i początek 50.). Dzieła z lat 1955 – 59 należy przyjąć jako przejściowe do sonoryzmu.

Ogólny charakter stylistyczny twórczości a cechy indywidualne

Utwory młodzieńcze, jeszcze chwiejne stylistycznie, oscylujące między tą konwencją, którą początkująca adeptka kompozycji zastała na przełomie lat 20. i 30. w rodzimym środowisku muzycznym (duży wpływ estetyki późnoromantycznej na kształt pierwszych prób), a stylistyką neoklasycyzmu francuskiego, przyswajaną w czasie studiów u Nadii Boulanger w Paryżu, objawiają cechy indywidualne na szczeblu mikroformalnym, w szczegółach warsztatowych. Są to głównie mikroelementy, takie jak: struktura akordu lub rodzaj artykulacji skrzypcowej. W wielu wczesnych kompozycjach (zwłaszcza skrzypcowych) odnaleźć już można symptomy późniejszego sonoryzmu. Z kolei utwory lat 30. wykazują znamiona indywidualne również na poziomie kształtowania formy (głównie reprzyzowej) i faktury. Młoda kompozytorka już na tym etapie twórczości dokonuje dookreślenia zakresu środków warsztatowych, nadając im cechy indywidualne. W okresie stu-

⁷ Można przyjąć rok 1958 jako punkt zwrotu stylistycznego, rok powstania *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję, II Sonaty na skrzypce solo*, utworów bardzo ważnych w rozwoju techniki kompozytorki, przełomowych. Przesunięcie tej daty na rok 1961 — powstanie dzieła o wybitnie sonorystycznej proveniencji *Pensieri notturni*, a wcześniej *VI Kwartetu smyczkowego* (1960) jest uzasadnione ze względu na wystąpienie już skryzalizowanej nowej technologii warsztatowej.

diów paryskich Bacewiczówna odnajduje właściwy grunt stylistyczny (estetyka neoklasycyzmu francuskiego, kult rzemiosła, powściągliwość emocjonalna, skłonność do eksponowania ruchu i rytmu) zgodny z własną artystyczną naturą. W tym okresie istotna zmiana techniki dokonuje się w 1932 roku. Najwybitniejsze utwory z tych lat to: *Kwintet dęty* (1932), *Witraż na skrzypce i fortepian* (1932), *Suita dziecięca na fortepian* (1933) *Temat z wariacjami na skrzypce i fortepian* (1934), szereg miniatur skrzypcowych z różnych lat (2 kaprysy na skrzypce i fortepian (1932), *Andante i Allegro* na skrzypce i fortepian (2 utwory pod tym tytułem z 1934 i 1936 r.), *Trio na obój, skrzypce i fortepian* (1935), *I Koncert skrzypcowy* (1937), *I Kwartet smyczkowy* (1938).

Dojrzała faza neoklasyczna okresu powojennego, jednolita w sensie języka dźwiękowego, posiada już w pełni wyprofilowany styl wypowiedzi. Francuski model neoklasyczny, który zaważył na wielu utworach z okresu międzywojennego, w latach 40. ustępuje indywidualnej realizacji wzorów przeszłości. Idiom techniki kompozytorskiej osiąga moment stabilizacji, utrwalenia. Środki warsztatowe obfitej ilościowo twórczości tej fazy są do siebie zbliżone, niejednokrotnie powielane — tyle, że pojawiają się w różnych kontekstach. Powtarzalność określonych elementów technicznych sprawia, iż język Grażyny Bacewicz staje się spójny, wyraźnie rozpoznawalny. Cechy stałe obejmują wówczas cały obszar warsztatu twórczego: zagadnienia formy, faktury i poszczególnych środków technicznych; stanowią kompleks współdziałających elementów. Należy też wspomnieć o inspiracjach folklorystycznych (stylizacje oberka), silnie oddziałujących na utwory lat 40.⁸ Inspiracje te wprowadzały w niektórych kompozycjach nowe zabarwienie, nie miały jednak znacznego wpływu na samą technikę. To kompozytorka nadała im specyficzny profil. Najwyraźniej przejawiał się w tanecznych miniaturach, w których ludowość spleta się z efektowną techniką skrzypcową. Liczne współczynniki warsztatowe, wypracowane w tym czasie stworzyły podstawy idiomu sonorystycznego, który wysuwa się na pierwszy plan w latach 60.

Długa lista dzieł fazy dojrzałego neoklasycyzmu obejmuje szereg dzieł orkiestrowych (podaję najwybitniejsze): *Uwertura* (1943), *Koncert na orkiestrę smyczkową* (1948), 4 symfonie, koncerty skrzypcowe (znaczną popularność zdobył *III Koncert* z 1948 r.), kwartety smyczkowe: *III, IV, V*, liczne miniatury, sonaty na skrzypce i fortepian (słynna *IV Sonata*).

Podziału twórczości neoklasycznej Bacewiczówny na dwie fazy dokonuje również Małgorzata Gąsiorowska w problemowym artykule *Grażyna Bacewicz — neoklasyk?*, trafnie określając ich charakter:

Twórczość Grażyny Bacewicz przeszła [...] przez dwie fazy wiążące się w jakiejś mierze z neoklasycyzmem. Okres pierwszy, który można określić jako „brillant”, obejmuje utwory okresu paryskiego i warszawskiego, więc powstałe w latach trzydziestych. Okres drugi, datujący się mniej więcej od roku 1943, [...] sięga połowy lat pięćdziesiątych i charakteryzuje się zarówno „intensywnym” jak i „ekstensywnym” rozwojem języka dźwiękowego.

W dalszych rozważaniach autorka rozwija tę myśl stwierdzając, iż

w miarę upływu lat ów neoklasyczny model uległ daleko idącej transformacji, zarówno w zakresie środków, jak i wyrazu. [...] język kompozytorki stale się rozwijał,

⁸ Elementy ludowe (folklor litewski) sporadycznie występują już w niektórych utworach lat 30.: np. w *Pieśni litewskiej* na skrzypce i fortepian z 1934 r., w *I Kwartecie smyczkowym* z 1938r.

stając się z czasem obrazem twórczej syntezy rozmaitych wątków. [...] Owa synteza dokonała się na wszystkich piętrach istnienia dzieła muzycznego⁹.

Idąc nadal własnym torem, Bacewiczówna na etapie przesilenia neoklasyczo-sonorystycznego dąży do kolejnego samookreślenia w nowej stylistyce. Sonoryzm jako szeroki kierunek w muzyce II połowy XX wieku posiadał zróżnicowane oblicze. Dlatego w przypadku poszczególnych twórców należy dookreślić charakter tego oblicza. Bacewiczówna w swojej wyobraźni bazowała na materiale dźwiękowym już istniejącym, rozszerzając „pole brzmieniowe” o nowe warianty i emanując dynamiczną zmiennością tych pól. Przebieg formy, narracji staje się czynnikiem równie ważnym, co potencjał samego materiału. Owym czynnikiem regulującym następstwo elementów gry sonorystycznej w jej kompozycjach jest energetyka, fluktuacja segmentów dynamicznych i statycznych z przewagą tych pierwszych. Utworów w całości jednolitych energetycznie w późnej twórczości Bacewiczówny nie stwierdzamy. Zmienność treści muzycznych przewyższa jednak zmienność energetyczną — kompozytorka często wprowadza nowy materiał przy zachowaniu tego samego stanu energetycznego. Następstwo zdarzeń dźwiękowych współdziała zawsze z agogiką: z nową treścią „przychodzi” zmiana tempa. Do tej współzależności dochodzi zmiana oznaczenia metrycznego, która często ma miejsce przy rozpoczęciu nowego segmentu. Właściwości metryczno-agogiczne uplastyczniają przebieg formy i są znamienne dla kompozycji okresu sonorystycznego. Na poziomie mikroformy istnieje nadal projekcja motywiczna, która koresponduje z techniką brzmień izolowanych.

Kompozytorka bazuje na swych dotychczasowych doświadczeniach (podobnie jak we wcześniejszej twórczości) i jednocześnie wprowadza zakres nowych środków. Potencjał brzmieniowy zespołu symfonicznego i poszczególnych jego składowych traktuje we właściwy sobie sposób, niezwykle dynamiczny. Odkrywa wybitnie twórczo możliwości kolorystyczne, ukryte w tradycyjnych podmiotach wykonawczych w dziedzinie kameralistyki (kwartet smyczkowy, kwintet fortepianowy, orkiestra smyczkowa). Sięga wreszcie po nowe zestawienia instrumentów (*Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję, Inkrustacje na waltornię i zespół kameralny, Trio na obój, harfę i perkusję*). Zróżnicowany dobór środków uwypukla indywidualność techniki kompozytorskiej. Punkt ciężkości w szeregu cech idiomatycznych pada tutaj na określone elementy techniki instrumentalnej (głównie instrumentów smyczkowych — w większości znanych już z etapu neoklasycznego), ich kojarzenia sukcesywne i specyfikację ruchu dźwiękowego (figuracje, pasaże). Sonorystyczny ję-

⁹ Małgorzata Gąsiorowska, *Grażyna Bacewicz — neoklasyk?*, „Ruch Muzyczny”, (1989) 3, s. 5. Autorka artykułu stoi na stanowisku ostrożności w klasyfikowaniu muzyki Bacewiczówny w nurcie neoklasycznym, sugerując potrzebę znalezienia szerszego, adekwatnego do treści jej dzieła pojęcia (autorka jednakże nie podaje propozycji takiego pojęcia). Dla potwierdzenia swej tezy przytacza polemiki innych autorów (Zieliński, Piotrowska). Jest rzeczą oczywistą — dla świadomego odbiorcy sztuki — iż wszelka klasyfikacja siłą rzeczy dokonuje pewnych uproszczeń, poniekąd koniecznych w historii muzyki w celu uporządkowania i stworzenia ogólnej orientacji w złożonym zjawisku twórczości muzycznej (zwłaszcza w wieku XX). Negatywne asocjacje wokół neoklasycyzmu wyrosły swego czasu na kanwie kontrowersyjnej krytyki filozofa Teodora W. Adorna, która zaważyła przez szereg lat na sądach wartościujących stylistykę muzyki XX wieku, a która dziś posiada już tylko znaczenie historyczne. W tym samym numerze „Ruchu Muzycznego”, w którym opublikowany jest artykuł Małgorzaty Gąsiorowskiej, zamieszczona jest „apologia neoklasycyzmu” w stałej rubryce (w ówczesnym kształcie tego pisma) „Próby utrwalenia” pióra Bohdana Pocięja. Stając w obronie tego nurtu, autor podaje myśl jakże istotną: „Jakby nie było — stanowił on (neoklasycyzm — przyp. M.R.) swego rodzaju powszechny front obrony wartości w muzyce fundamentalnej: wartości formy” (s. 7). Postawa twórcza Grażyny Bacewicz — co wynika także z jej wypowiedzi — stała zawsze na „linii owego frontu”.

zyk dźwiękowy sprzężony jest niejednokrotnie z klasycznym (znanym z tradycji) planem formy, dlatego

ostatni okres twórczości Bacewiczówny prezentuje szczególny rodzaj stylistycznej syntezy. [...] Dobrany przez kompozytorkę repertuar różnych środków dźwiękowych i tektonicznych został użyty w postaci artystycznie spójnej i zharmonizowanej, tworząc w rezultacie żywy i jednorodny organizm, określony cechami takiej, a nie innej osobowości¹⁰.

Powyższe podsumowanie pióra T.A. Zielińskiego kieruje uwagę, spojrzenie na dorobek autorki *Pożądania* jako konsekwentny ciąg rozwojowy.

Należy wreszcie podkreślić pierwszorzędą rolę — na przestrzeni całej twórczości — instrumentów smyczkowych. Ten podmiot wykonawczy był głównym źródłem cech indywidualnych. Owa właściwość jest zrozumiała wobec faktu, iż kompozytorka była koncertującą skrzypaczką. Jej osobowość odtwórcza bez wątpienia oddziaływała na dobór takich a nie innych środków techniczno-brzmieniowych, na kształt dźwiękowy utworów. Patrząc z tej perspektywy na „zawartość” skrzypcowej problematyki w jej kompozycjach, stwierdza się wyraźne wyeksponowanie techniki artykulacyjno-kolorystycznej. Śledząc stopień nasycenia i zmienność rodzajów smyczkowania można łatwo dojść do wniosku, iż Bacewiczówna dysponowała doskonałą, precyzyjną techniką prawej ręki, dużą biegłością palcową lewej ręki i umiejętnością cyzelowania barw dźwiękowych. Wpływ indywidualnych preferencji wirtuozowskich instrumentalisty-kompozytora na własny styl tworzonych dzieł jest przecież zjawiskiem dobrze znanym w historii muzyki¹¹. W tej substancji kryje się sedno idiomu sonorystycznego Bacewiczówny.

W niniejszym opracowaniu przedstawione są cechy indywidualne techniki kompozytorskiej w następujących zagadnieniach:

- kształtowaniu formalnym;
- fakturze;
- harmonice;
- technice instrumentów smyczkowych;
- kolorystyce orkiestrowej.

Wszystkie omówione są w perspektywie chronologicznej całej twórczości.

Kształtowanie formalne

Dzieło Grażyny Bacewicz kształtują dwa wymiary muzycznego myślenia: forma i brzmienie. Pomiędzy nimi zachodzi ścisła współzależność. Dyscyplina formalna cechuje każdą partyturę kompozytorki, z kolei realne brzmienie określonej postaci, zwłaszcza faktury, staje się motorem budowania formy. Kompozytorka, dzieląc się refleksjami na temat pracy twórczej z bratem Witoldem (również kompozytorem, pianistą i pedagogiem, zamieszkałym w Stanach Zjednoczonych) w liście z 21 marca 1947 roku, a więc w czasie, gdy wkraczała w pełnię swego rozwoju, zauważa:

¹⁰ Tadeusz A. Zieliński, *Walory szlachetnego rzemiosła. Ostatnie dzieła*, [w:] *Spotkania z muzyką współczesną*, Kraków 1975, s. 18.

¹¹ Bacewiczówna była pierwszym wykonawcą niemal wszystkich swych utworów skrzypcowych. Priorytetowe podejście do twórczości kompozytorskiej zadecydowało o odejściu kompozytorki z estrady koncertowej w połowie lat 50.

Otóż polscy kompozytorzy dawno wyzwolili się spod wpływu Szymanowskiego i poszli rozmaitymi drogami. Ja kroczę dosyć samotnie, gdyż dbam głównie w swoich kompozycjach o formę. [...] W dziele muzycznym muszą być prawa konstrukcji, które temu dziełu pozwolą stać na nogach¹².

W 11 lat później, w momencie, w którym język kompozytorki przeszedł już istotne przemiany warsztatowe w stronę sonoryzmu, Bacewiczówna nadal stoi na straży ładu formalnego i doskonałości rzemiosła:

Dla mnie praca kompozytorska — czytamy w liście do brata, datowanym na 23 października 1958 r. — to kucie w kamieniu, a nie przenoszenie dźwięków wyobraźni czy natchnienia. [...] Dyscyplina i to ścisła przy komponowaniu jest według mnie konieczna. Dom zawali się, gdy bez zasad będzie budowany¹³.

Dobór gatunków formalnych i sposobów ich realizacji ulegały w muzyce Bacewiczówny przemianom, jak cała jej technika kompozytorska. Dwoistość stylistyczna wczesnej fazy (wzorce postromantyczne w pierwszych próbach kompozytorskich i neoklasycyzm francuski w czasie poszukiwania własnego języka) wyrażała się poprzez sięganie do licznych rodzajów form. Twórczość powojenna zasadza się głównie na cyklu sonatowym; przekształcenia lat 50. prowadzą do transformacji sił formotwórczych, wypierania ewolucyjnych sposobów kształtowania przez zasadę szeregowania odcinków formalnych. Segmentowy układ przebiegu narracji staje się wykładnią formowania dzieł sonorystycznych przy zachowaniu pewnych odniesień, pozostałości tradycyjnych zasad architektonicznych. Prześledźmy poszczególne fazy twórczości Bacewiczówny pod kątem kształtowania budowy dzieł.

Wczesna twórczość Grażyny Bacewicz (lata 20. i 30.) przedstawia szeroki zakres form. Dominują utwory solowe i kameralne. Młoda kompozytorka sięga po niemal wszystkie gatunki, które pozostawiła szeroko rozumiana tradycja muzyczna. Są to: forma ABA₁, allegro sonatowe, jednocześnie forma ewolucyjna, fuga (w tym głównie podwójna), rondo, forma AB, forma mieszana, forma przekomponowana, passacaglia. Powyższa kolejność odpowiada częstotliwości ich występowania. Tak znaczne zróżnicowanie wynikało z poszukiwawczego charakteru początkowych kilkunastu lat twórczości. Ale już wówczas Bacewiczówna próbuje własnych rozwiązań, dokonuje pewnych deformacji w danym schemacie, nie naruszając jego podstawowych założeń. Stosowanie owych czynników staje się z czasem stałą zasadą, powtarzającą się w kolejnych kompozycjach, formującą indywidualny wariant formy.

W okresie powojennym (lata 40. i początek 50.) następuje redukcja ilości gatunków formalnych. Wyrównują się proporcje ilościowe między kompozycjami kameralnymi i orkiestrowymi. Układy architektoniczne stosowane w utworach dojrzałej fazy neoklasycznej to wzorce barokowe i klasyczne. Dominuje cykl sonatowy w licznych wariantach obsady: sonata solowa, kameralna, kwartet smyczkowy, kwintet fortepianowy, koncert instrumentalny, symfonia. Poszczególne części utworów cyklicznych wypełniają w większości układy reprzyzowe: ABA₁ i allegro sonatowe. Cechy reprzyzowe zaznaczają się również w formach zasadniczo innych: w 2-częściowej AA₁ lub AB, w rondzie, wariacjach. W tych formach myśl początkowa powraca w zakończeniu utworu, z kolei w rondzie następstwo refrenu i kupletów skłania się do nadrzędnego schematu ABA₁. Sporadycznie Bacewiczówna

¹² Wanda B a c e w i c z, *Z listów i notatek G.B.*, „Ruch Muzyczny”, (1994) 1, s. 11.

¹³ W. B a c e w i c z, *Z notatek osobistych, listów i wypowiedzi*, „Ruch Muzyczny”, (1982) 4, s. 4.

na zastosowała w tym okresie formę ewolucyjną i polifoniczną w kilku utworach cyklicznych. Forma ABA₁ występuje zarówno w utworach krótkich, jak i rozbudowanych: rozbudowanych wolnych częściach środkowych utworów cyklicznych, jako kompozycja samodzielna oraz w miniaturach i utworach pedagogicznych. Allegro sonatowe, drugi co do częstotliwości występowania układ formalny obejmuje oczywiście wszystkie części wstępne cyklu sonatowego, a także niejednokrotnie kształtuje III i IV część. Bacewiczówna zachowuje kluczową właściwość tej formy — dualizm tematyczny, natomiast szczegółowa realizacja kolejnych współczynników daje różne rozwiązania. Większość jednostek tej formy inicjuje wstęp, którego materiał odgrywa w przebiegu formy rolę równorzędną do materiału tematycznego (występują w przetworzeniu, rozpoczynają reprzyzę). Zasady architektoniczne allegro sonatowego promieniują na twórczość lat 50., która wprowadza silne zmiany warsztatowe (wyraźny plan allegro w I części *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję* z 1958 r.).

W utworach ostatniej dekady zasadą w budowaniu narracji staje się szeregowanie, montaż odcinków formalnych, a regułą porządkującą ich następstwo — naprzemienna projekcja sekwencji dynamicznych i statycznych. Kształtowana tym sposobem *f o r m a s e g m e n t o w a* posiadała swe odmiany. Należy tutaj dokonać rozróżnienia z punktu widzenia rodzaju cezurowania przebiegu. W kompozycjach orkiestrowych składowe formalne tworzą dłuższe czasowo fazy — płaszczyzny, zachowując jednolitość materiałową, natomiast w utworach kameralnych następuje rozbicie narracji na krótkie odcinki. Jest to tendencja dominująca. Istnieje więc zależność między obsadą podmiotu wykonawczego a budową dzieła. Elementem uwypuklającym artykulację przebiegu jest agogika. Zmiany tempa z reguły wyznaczają początek nowej fazy, pełnią rolę „punktów orientacyjnych” w podziale wewnętrznym utworu. Zjawiskiem charakterystycznym w okresie sonorystycznym jest kojarzenie nowych założeń architektonicznych z replikami form tradycyjnych. Chodzi tu o zasadę cyklicznego układu części oraz o zachowywanie elementów myślenia reprzyzowego. Te ostatnie oznaczają trzy tendencje:

- powroty określonych treści muzycznych, struktur dźwiękowych w końcowych fragmentach;
- zbliżenie formy całej części do nadrzędnego układu trójdzielnego ABA₁;
- zachowywanie reliktyw dwutematyczności poprzez przeciwstawianie odmiennych energetycznie płaszczyzn, pełniących rolę dominujących myśli muzycznych.

Grażyna Bacewicz — stwierdza Małgorzata Gąsiorowska w swej próbie ujęcia całości kształtu twórczości — mimo kolosalnego rozwoju w zakresie stosowanych środków dźwiękowych języka, pozostała wierna „zasadzie allegro”¹⁴.

Dla dopełnienia przytoczmy fragment charakterystyki formalnej Tadeusza A. Zielińskiego, dotyczącej jednego z ważniejszych dzieł z początku lat 60.:

Pierwsza część *Koncertu na orkiestrę* to w istocie klasyczne allegro sonatowe. Nie ma tu jednak tradycyjnych tematów, tylko pewne [...] sytuacje brzmieniowo-ruchowe. Rolę pierwszego tematu spełniają niespokojne rytmy pojedynczych dźwięków. W miejscu drugiego tematu występuje charakterystyczny [...] dialog smyczków

¹⁴ M. Gąsiorowska, *Twórczość Grażyny Bacewicz — próba syntezy*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Łodzi”, (1996) 24, s. 83.

z ostrymi akcentami fortepianu. Cały rozwój ekspozycji to widoczne narastanie energii¹⁵.

Owa zasada quasi-dwutematyczności zanika w ostatnich dziełach.

Naczelną zasadą konstrukcyjną w muzyce Bacewiczówny jest reprzyzowość. Już w latach 30. kompozytorka poszukuje np. na gruncie allegro sonatowego własnych rozwiązań. W jego kształtowaniu przedstawia ciekawe, twórcze podejście do tej — zdawałoby się — wyczerpanej już w swych możliwościach formy. Realizacja makroformy podlega stałym regułom postępowania, natomiast realizacja kolejnych współczynników poddawana jest ciągłej fluktuacji.

Kluczowym momentem jest stosowanie reprzyzy integralnej, będącej rekapitulacją materiału ekspozycji i przetworzenia lub ogniwa A i B w formie ABA_1 . Stałą cechą jest wprowadzenie do reprzyzy wybranego fragmentu materiału przetworzenia lub ogniwa B, co nadaje reprzyzie charakteru ogólnej retrospekcji, podsumowania. Najpełniejsza i najbardziej jednolita materiałowo postać tego typu reprzyzy występuje w *Kantacie olimpijskiej* z 1948 roku (zespolenie symultatywne materiału figuracyjnego ogniwa A z kantylenową myślą ogniwa B). Powstaje schemat formy $AB(A_1B_1)$. Zbliżone ukształtowanie formalne zawiera Toccata z *Partity* na skrzypce i fortepian — w tym wypadku retrospekcja materiału motywicznego i figuracyjnego następuje w układzie sukcesywnym. Podobną realizację znajdujemy w wolnej części *IV Kwartetu smyczkowego* — tutaj integralna reprzyza ponadto następuje w układzie lustrzanym:

IV Kwartet smyczkowy, cz. II, Andante
Schemat formy:

A	B	A_1
a b	c d	b_1a_1c

Niezależnie od działań integrujących treść muzyczną Bacewiczówna dokonuje wyraźnego cezurowania w następstwie odcinków formalnych. W utworach lat 60. — sklasyfikowanych formalnie tutaj jako układy segmentowe z elementami reprzyzowymi — zjawisko reprzyzy integralnej występuje w nowej postaci. Końcowy odcinek reprzyzowy podejmuje fragmenty materiału z kilku poprzedzających go ogniów, składających się na przebieg całej jednostki formalnej¹⁶.

Poniższy schemat przedstawia układ formy segmentowej I części *Tria na obój, harfę i perkusję* (1965):

a	b	c	d	e	$a_1b_1d_1$
13 t.	22 t.	12 t.	16 t.	9 t.	12 t.

Widzimy, iż poszczególne ogniwa pozostają w dysproporcji rozmiarowej względem siebie (w części tej jest stałe metrum). W utworze orkiestrowym *Musica sinfonica in tre movimenti* z tego samego roku, część wstępna *Tesi* zbudowana jest z sześciu odcinków-pasm (segmentów), których ostatni staje się bardzo zwięzłą rekapitulacją, abrewiacją treści moty-

¹⁵ T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 21.

¹⁶ Terminu *jednostka formalna* używam w znaczeniu części utworu cyklicznego lub utworu samodzielnego, reprezentującego określony model formy.

wicznych poprzednich odcinków. Podobnie jak z relikami dwutematyczności elementy reprzyzowe w kilku ostatnich utworach zanikają. W kompozycji *In una parte* z 1967 roku powrotów materiału nie stwierdza się.

Inną, uchwytną zasadą wspólną dla formy ABA₁ i allegra sonatowego jest redukcja rozmiarów reprzyzy w stosunku do ekspozycji. Myśli tematyczne powracają bez rozwinięć i przetworzeń lub ujęte są w nową, bardziej zwięzłą wersję. Następuje kondensacja materiału, połączona z koniecznymi w tym wypadku zmianami motywicznymi czy harmonicznymi. W latach 50. kompozytorka odstępowała od zasady skróconej reprzyzy, rozszerzając ją, redukcji natomiast ulegała przetworzenie, co wynikało z przewyższania ewolucyjnego kształtowania w tym okresie.

Poza reprzyzą integralną, właściwością znaną w jednostkach allegra sonatowego jest zacieranie różnic w sposobie kształtowania poszczególnych ogniw (ekspozycji, przetworzenia). Pierwszy temat jest zazwyczaj „na bieżąco” przetwarzany w ekspozycji, także reprzyza uwzględnia przetworzoną postać tematów. Postać tematu ma istotny wpływ na technikę przetworzeniową (w fazie neoklasycznej). Rytmika tematyczna skłania się do motoryki i monorytmii, melika do struktur figuracyjnych. Dominują tematy ruchliwe, dynamiczne o szerokim ambitusie. Jednorodna rytmika zbliża budowę tematów do układów symetrycznych, z kolei melodyka kantylenowa z reguły operuje rytmiką synkopującą. Poza tematami melodycznymi na uwagę zasługuje grupa tematyczna, będąca określonym, przestrzennym układem faktury, kompleksem dźwiękowym, w którym wszystkie elementy składowe są równoprawne. W poniższym przykładzie linia melodyczna „przepląwa” fragmentami przez partie wszystkich instrumentów:



Przykład 1. *IV Kwartet smyczkowy*, cz. III, II temat (Nr 8 w partyturze)

W miejsce tradycyjnego przetworzenia następuje zjawisko przetwarzania faktury tematycznej, całokształtu treści tematu. Zachodzi ono również tam, gdzie temat przyjmuje postać wyodrębnionej linii melodycznej. W odniesieniu do materiału melodycznego tematu Bacewiczówna stosuje technikę przekomponowania wyodrębnionego szczegółu, np. motywu czołowego.

Architektoniczną regułą w kształtowaniu ogniwa przetworzeniowego jest jego dwufazowy przebieg, sterowany następującą zasadą: w pierwszej fazie występują proste przekształcenia materiału ekspozycji, w drugiej wzrasta stopień przekształceń.

Odrębność obu tematów allegra również przenosi się na poziom faktury, aczkolwiek różnicowanie charakteru i ekspresji tematów nadal obowiązuje.

Bacewiczównie udaje się osiągnąć procesualny charakter tej formy — czytamy w rozważaniach Marii Piotrowskiej — [...] przez pogłębienie przeciwstawienia tematycznego w ekspozycji allegra sonatowego. Konflikt dwu sfer tematycznych, w muzyce klasycznej osiągany przez dualizm tonacji, przenosi się tutaj w zupełnie nowe rejony: jest konfliktem faktur, zróżnicowanych stanów brzmieniowych.

Po przedstawieniu analizy I części Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję (utworu znacznie odbiegającego od stylistyki neoklasycznej) autorka dochodzi do interesującego wniosku:

Istota dualizmu tematycznego jest u Bacewiczówny w przeważającej mierze przestrzenna. O ile temat pierwszy rozwija się w jej utworach zwykle na zasadzie przestrzennej ekspansji [...] o tyle drugi jest statyczny. [...] O ile pierwszy osiąga głębię anektując w swym rozwoju coraz to nowe obszary rejestrowe, o tyle drugi jest niejako płaski, o jednym tylko planie¹⁷. (Np. tematy I części III, IV Kwartetu smyczkowego, Koncertu na orkiestrę smyczkową, IV Sonaty skrzypcowej).

Różnica wyrazowa pomiędzy tematami wynika w dużym stopniu z układu fakturalnego, w jakim one są podane. Przyjęta postać fakturalna wyzwała gatunek motywiki. Tematy rozwijane przestrzennie często utrzymane są w jednostajnej rytmice i w charakterze zdecydowanie postępującej narracji. Tematy przeciwstawne bardziej zróżnicowane rytmicznie eksponują zwykle jedną linię i dają „okazję do zaprezentowania bardziej wyczelowanej, subtelniejszej motywiki”¹⁸.

Cechy indywidualne repryzowych układów formalnych są ściśle powiązane z fakturą. Odnoszą się do kształtowania przebiegu formy oraz postaciowania kolejnych jej współczynników. Powtórzmy je w punktach:

- materiałowa integracja formy i wynikająca z niej repryza integralna;
- redukcja rozmiarowa reprzy;
- zasada przetwarzania faktury;
- postać tematu jako określony układ faktury.

Patrząc z dalszej perspektywy na problematykę formy w muzyce Bacewiczówny, zauważa się ponadto ogólną, nadrzędną cechę, wynikającą z ewolucyjnego charakteru jej techniki kompozytorskiej. Właściwością tą jest model wypracowania, stworzenia określonego sposobu budowania dzieła, ten z kolei poddawany jest utrwaleniu, doskonaleniu, a następnie stopniowym przemianom.

Faktura

„W pierwszym dziesięcioleciu powojennym największe zasługi w kształtowaniu nowoczesnej faktury orkiestrowej położyła Grażyna Bacewicz”¹⁹ — stwierdza Krzysztof Ba-

¹⁷ Maria Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 85.

¹⁸ Tamże, s. 88.

¹⁹ Krzysztof Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945 – 1984*, Kraków 1987, s. 126.

culewski na łamach swej syntetycznej pracy, poświęconej polskiej twórczości kompozytorskiej. Józef M. Chomiński, omawiając problematykę techniczno-warsztatową muzyki tego samego okresu, precyzuje zasługi kompozytorki:

Odnosi się to (tzn. rozwój faktury instrumentalnej — przyp. M.R.) do jej faktury smyczkowej. Mimo przyjęcia tradycyjnych założeń formalnych [...], w dziełach tej kompozytorki rola faktury uległa zmianie. Stała się ona bardziej czynnikiem wpływającym na charakter formy wzbogaconej za pomocą czysto brzmieniowych wartości wyrazowych. Ta nowa rola faktury miała swoje dalsze konsekwencje, gdyż jednocześnie zmieniała funkcję środków tradycyjnych²⁰.

Istotnie faktura jest tym współczynnikiem, w którym inwencja Bacewiczówny wypowiada się najpełniej. Problematyka kształtowania faktury przedstawia się jako szczególnie bogata. Zmiana postaci faktury inicjuje nową fazę narracji muzycznej — przyjmuje więc funkcję formotwórczą. Wzajemna zależność faktury i formy występuje na przestrzeni całej twórczości, w powiązaniu z przemianami warsztatowymi. Tworzenie realnego kształtu faktury odbywa się w korelacji z czynnikiem kolorystycznym.

Grażyna Bacewicz operuje fakturą skupioną. Rozpiętość głosów skrajnych wyznaczająca przestrzeń wertykalną jest równomiernie wypełniona²¹. Stylistyka sonorystyczna nie eliminuje tej właściwości, tyle że „przeszczepiona” zostaje na pole struktur współbrzmieniowych o krótszym czasie trwania. Skupiony model faktury odnosi się zwłaszcza do muzyki orkiestrowej i kameralnej. W dziełach neoklasycznych operowanie podstawowymi rodzajami fakturalnymi wykazuje prostą zależność: tradycyjne kształtowanie homofoniczne ma miejsce w jednostkach formalnych utrzymanych w tempach szybkich, natomiast ogniwa środkowe utworów cyklicznych oraz kompozycje samodzielne ujęte w wolnych tempach zazwyczaj wypowiadają się w fakturze polifonizującej. Jest to tendencja dominująca, lecz nie wyłączna (np. fuga podwójna z *V Kwartetu smyczkowego* odstępuje od tej zasady).

Cechy idiomatyczne w zakresie faktury — w niniejszym omówieniu — dotyczą trzech zagadnień:

- 1) motoryki,
- 2) układów fakturalnych, zwanych:
 - a) monofakturą;
 - b) „fakturą kulminacyjną”.

Rytmika w języku dźwiękowym autorki *Koncertu na orkiestrę smyczkową* należy do elementów o pierwszorzędym znaczeniu. Pełni konstytutywną rolę w tworzeniu określonej faktury. Różnicowanie struktur rytmicznych, samych wartości, wertykalnego ustosunkowania poszczególnych partii instrumentalnych wyznacza zmiany fakturalne, a te z kolei — jak wyżej zaznaczono — mają bezpośredni wpływ na cezurowanie formy. Pośrednio więc element rytmiczny wpływa na przebieg formalny. Współzależność ta zaznacza się już we wczesnej twórczości.

M o t o r y k a zainicjowana w kilku utworach młodzieńczych w latach 30. staje się stałym współczynnikiem tworzenia przebiegu. W utworach lat 40. i początku 50. problem

²⁰ Józef M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 95.

²¹ Są wyjątki od tej zasady. W utworach lat 50. występują przykłady faktury pomijającej środkowy rejestr: *IV Symfonia* (1953) — drugi temat I części, III część *Partity* (1955).

rytmu i ruchu jest zdecydowanie wyeksponowany. Motoryka często wypełnia cały obszar faktury, obejmując wszystkie partie instrumentalne. Intensywny ruch rytmiczny w powiązaniu z określoną artykulacją i fluktuacją rejestrów daje w efekcie silne nasycenie i gęstość brzmienia. Kompozytorka stosuje trzy odmiany motoryki:

- figuracyjną,
- repetycyjną,
- biegnikową (gamową).

Wyszczególnione odmiany najczęściej występują wymiennie lub w postaci kumulacji dwóch odmian, np. figuracji z repetycją (powtarzanie figury)²².

Przezwyciężanie motoryki następuje w połowie lat 50. na rzecz większego zróżnicowania układów rytmicznych współistniejących z polimetrią sukcesywną. Mówiąc o rytmice w języku dźwiękowym Bacewiczówny, warto zasygnalizować inną właściwość o charakterze cechy stałej, niejako przeciwstawną motoryce, mianowicie dużą częstotliwość synkop. Zwykle występuje szereg synkop o różnych wartościach, szeregowanych nieregularnie. Stale pojawia się układ następujący: ♪ ♩ ♪ ♩. Synkopowanie rytmiki ma miejsce w wolnych częściach utworów cyklicznych. Cecha ta przetrwała w warsztacie kompozytorki wszelkie przemiany, szeroko stosowana jest w latach 60. W okresie sonorystycznym z kolei uwagę zwraca powtarzające się zjawisko rozpoczynania akcji muzycznej po krótkiej pauzie, właśnie „na synkopie” (np. w *VII Koncercie skrzypcowym* (1965) każdy odcinek formy inicjuje wejście po pauzie).

Z przebiegami motorycznymi ściśle wiąże się zjawisko tzw. m o n o f a k t u r y. Jest to układ fakturalny, w którym wszystkie partie instrumentów lub grupy instrumentów realizują identyczną treść izorytmicznie, z zachowaniem tego samego kierunku meliki (postępy interwałowe we wszystkich głosach są zazwyczaj analogiczne) i w identycznej artykulacji. Rodzaj takiej jednorodnej faktury pojawia się po raz pierwszy w „dyplomowym” psalmie *De profundis clamavi* z 1932 roku. Najbardziej charakterystyczne przykłady zawierają *III i IV Kwartet smyczkowy*, *Koncert na orkiestrę smyczkową*, *Uwertura*. Środkiem typowym dla monofaktury jest technika paralelnych przebiegów gamowych lub figuracyjnych z zachowaniem stałych odległości interwałowych. Paralelizmy gamowe zapoczątkowane zostały w końcowym odcinku *Kwintetu dętego* z 1932 roku. Interwały pomiędzy głosami tworzą wyjściową strukturę akordową, ta z kolei poddana paralelno-biegnikowej fluktuacji daje w rezultacie postać „akordu w ruchu”. Charakterystyczne są dla partii instrumentów smyczkowych (Prz. 2).

Wykonywane w bardzo szybkim tempie posiadają realny walor kolorystyczny (*Koncert na orkiestrę smyczkową*, cz. III). Monofaktura realizowana jest na wiele sposobów. W fakturze orkiestry symfonicznej główne grupy instrumentów traktowane są zazwyczaj kompleksowo. Każda z nich posiada swój jednolity materiał²³. W III części *III Symfonii* (1952) obserwujemy zjawisko współdziałania trzech monofaktur odpowiadających głównym grupom instrumentalnym — każda realizuje wysokości dźwiękowe w unisonie w zdwojeniach oktaowych. W przebiegu formalnym monofaktura występuje najczęściej we fragmentach kulminacyjnych.

²² Najbardziej motoryczną kompozycja kameralną jest *II Kwartet smyczkowy* (1942), a w muzyce orkiestrowej *Uwertura* (1943).

²³ Taki rodzaj orkiestracji pojawia się w *Uwerturze* z 1943 r. i występuje aż po lata 50.



Przykład 2. III Kwartet smyczkowy, cz. II, Nr 8 partytury

Główne fazy konstrukcyjne są zwieńczone kulminacją, wyrażoną stałymi, określonymi środkami. Zasada ta dotyczy zwłaszcza allegra sonatowego. Założeniem nadrzędnym jest projekcja ruchu i włączenie pełnej obsady w tok muzyki. Kompozytorka tworzy rodzaj „crescenda faktury”. Odcinki kulminacyjne są melodycznie statyczne. Dla uzyskania silnego natężenia brzmienia stosowane są stale takie środki, jak: tryl ciągły, tremolo i tremolando, nadające kulminacji intensywności ruchowej, efektu rozedrgania masy dźwiękowej pełnego tutti orkiestrowego, będącego równocześnie silnym „wyładowaniem” dynamicznym.

Ów model „f a k t u r y k u l m i n a c y j n e j” pojawia się już w utworach lat 30., w fazie dojrzałego neoklasycyzmu jest pogłębiony. Jej pozostałości przejawiają się jeszcze w utworach lat 60., tyle że w postaci „kameralnej”, np. w *Pensieri notturni* (1961).

Pozostając jeszcze przy fakturze dzieł fazy neoklasycznej należy odnieść się do osiągnięć kompozytorki na gruncie instrumentarium smyczkowego. Dogłębna znajomość techniki tych instrumentów (przypomnijmy, iż Bacewiczówna była koncertującą skrzypaczką), doskonałe wyczucie ich specyfiki leży u podłoża modelowania układów fakturalnych w tej grupie. Utworem „wzorcowym” jest niewątpliwie słynny *Koncert na orkiestrę smyczkową* z 1948 roku, którego bogactwo fakturalne współdziała z szeroko rozumianą techniką koncertującą. Zespół smyczkowy potraktowany został tutaj wirtuozowsko. Technika koncertująca zdominowana jest zasadą dialogu motywicznego grup z częstym stosowaniem podziałów *divisi*. *Divisi* wprowadzone we wszystkich grupach jednocześnie podkreślone różnicowaniem artykulacji i dialogiem solisty z jedną z grup to jeden z najcelniejszych pomysłów Bacewiczówny (Prz. 3).

Najszerzej technika *divisi* (*div. a 3*, *div. a 4*) została zastosowana w części II. Sam temat zrealizowany został w sposób niekonwencjonalny: w równoległych tercjach w obu grupach skrzypiec i dwóch kontrastujących rodzajach artykulacji „dobawionych” *con sordino* i *sul ponticello*, w czym J.M. Chomiński upatruje wpływów impresjonistycznych (Prz. 4)²⁴.

²⁴ J.M. Chomiński, *Koncert na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz*, [w:] *Studia muzykologiczne*, t. 5, Kraków 1956, s. 393.

12

solo

Vni 1

altri

Vni 2 div.

Vie div.

Vc. div.

Cb.

Przykład 3. Koncert na orkiestrę smyczkową, cz. III, (Nr 12 w partyturze).

Andante ♩ = 58

con sord.

Violini I div.

3 *pp* con sord. sul pontic.

4 *pp*

Violini II div.

3 *pp* con sord. sul pontic.

4 *pp*

Przykład 4. Koncert na orkiestrę smyczkową, cz. II — temat.

W dalszym przebiegu temat ten (notabene traktowany ostinatowo) ukazuje się w „potrójnej” artykulacji w unisonie: tremolo – pizzicato – legato. Częste divisi wszystkich grup daje także duże nasycenie harmoniczne (postać „akordu w ruchu”), szeroko stosowana jest gra dwudźwiękowa i akordowa w poszczególnych partiach. Technika koncertująca realizowana jest również poprzez współzawodnictwo odmiennych układów fakturalnych i ich treści energetyczno-wyrazowych. Kontrast dynamiki i ekspresji wprowadzają epizody solowe (występują zazwyczaj w odcinkach łącznikowych). Dialogowanie dwóch krótkich partii solowych jest przejawem pierwotnych form koncertowania, wywodzących się z praktyki barokowej (np. cz. I, Nr 11 partytury)²⁵. Pod względem technicznym partie solowe i zespołowe są równorzędne. Równorzędna jest również rola poszczególnych grup w prowadzeniu kontinuum formy (duży stopień samodzielności partii kontrabasów z techniką divisi). Wysokości dźwiękowe niejednokrotnie ulegają krzyżowaniu, np. grupa wiolonczel realizuje wyższe dźwięki od grupy skrzypiec. Praktyka ta posiada na instrumentach smyczkowych głównie sens kolorystyczny i dynamiczny — dźwięki wykonywane w wysokich pozycjach, zwłaszcza na niższych strunach, posiadają specyficzną, nasyconą barwę. Nowe środki fakturalne w *Koncercie* stapiają się z elementami stylizacji historycznej, takimi jak figuracje typu barokowego, klasyczny schemat formy.

W kompozycjach orkiestrowych lat 50. zwiększa się stopień zmienności i wariabilności układów fakturalnych, następuje większe ich różnicowanie w przebiegu horyzontalnym i ujęciu wertykalnym. W *Wariacjach na orkiestrę* z 1957 roku zaznacza się transformacja korespondencji motywicznej na korespondencję stanów fakturalnych, jeszcze dość jednolitych samych w sobie.

Dzieło to jest pomostem między stylistyką neoklasyczną i sonorystyczną w twórczości symfonicznej. *Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję* z 1958 roku to kolejny krok „ku nowemu”. Formalnie zbudowana na planie tradycyjnych zasad architektonicznych przedstawia technikę przestrzennego rozbudowywania określonego, fakturalnego układu wyjściowego jeszcze na dłuższych odcinkach (zasada narastania). *Pensieri notturni* (1961), „sonorystyczne credo” kompozytorki przedstawia nowe potraktowanie faktury — daleko postępująca kameralizacja, rozczłonkowanie na pojedyncze linie i zdarzenia dźwiękowe. Jej postaciowanie w pionie i poziomie wynika z założenia ideowego, sugestii zawartej w tytule: *Muzyka nocą* (lub *Nocne pomysły*). Autorka recenzji pierwszego wykonania kompozycji ujmuje jego przebieg następująco:

Utwór jest sumą coraz to nowych, miniaturowych, kameralnych zestawów, niezwykle zróżnicowanych w swym podobieństwie, będących jakby wielokrotnym rozszczepieniem w pryzmacie kolorystycznym naczelnej jakości wyrazowej. Stąd zmienność subtelnych odmian szmerów matowych, pastelowych ich barw²⁶.

Adrian Thomas w swej analizie wyróżnia w *Pensieri* „siedem faktur” postępujących wymiennie według zasady przeplatania wariantów danego układu (oznaczonego dużą literą) z nowymi układami. Całość komentuje jako *texture of sustained background and fragmentary foreground* (faktura ciągłego tła i fragmentarycznego planu pierwszego)²⁷. Pierwsza z nich jest zespoleniem trzech pojedynczych planów: sekundowych tremoland altówek, powtarzanych figuracji harfy i pojedynczych skoków dźwiękowych wibrafonu:

²⁵ Tamże, s. 394.

²⁶ Monika G o r c z y c k a, *Pensieri notturni* Grażyny Bacewicz, „Ruch Muzyczny”, (1961) 21, s. 10.

²⁷ A. T h o m a s, dz. cyt. s. 99.



Przykład 5. *Pensieri notturni*, t. 5, 6.

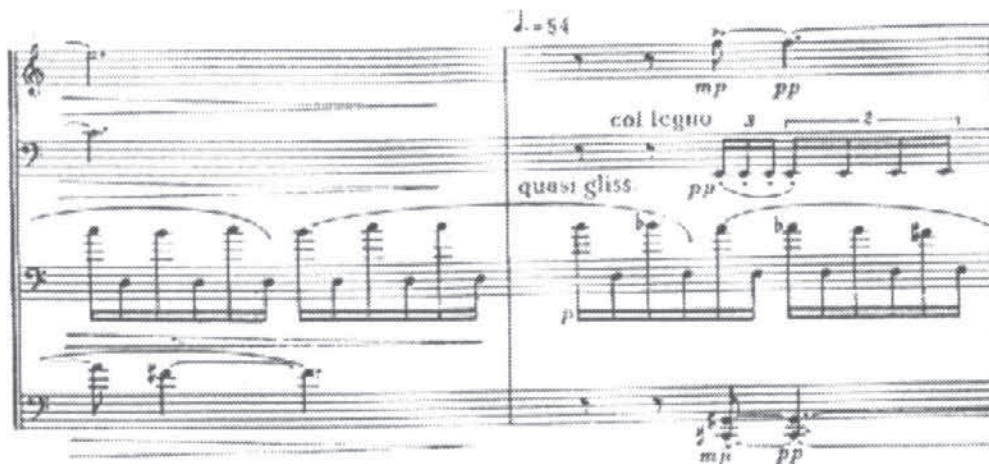
Powyższy utwór ten został tutaj wyeksponowany, gdyż w rozwoju faktury stanowi wyraźny skok jakościowy. Analogiczne zjawisko zachodzi w muzyce kameralnej. Rozwój faktury kwartetów smyczkowych dojrzałej fazy neoklasycznej (III, IV, V) prowadzi od układów bardziej jednorodnych do coraz większego uwypuklania kolorystyki, coraz silniejszego różnicowania wertykalnego równolegle prowadzonych partii i tworzenia licznych wariantów współdziałania czterech instrumentów. Funkcje poszczególnych instrumentów są równorzędne, następuje ciągła ich wymiennosc w podziale ról (prowadzeniu myśli tematycznych lub funkcji akompaniująco-harmonicznej). Kwartety: *III*, *IV* i *V*-ty uwiadcniają stopniową ewolucję w podejściu do sukcesywnej zmienności faktury. *III* Kwartet smyczkowy (1947) operuje określoną postacią faktury na dłuższych przestrzeniach, *IV* Kwartet (1951) wykazuje większą częstotliwość w zmienności szaty dźwiękowej, zapowiadając kierunek ewolucji. *V* Kwartet (1951) wprowadza nową problematykę faktury — jest utworem pośredniczącym między kwartetami neoklasycznymi a *VI* i *VII* Kwartetem z lat 60. (spełnia tę samą rolę, co *Wariacje na orkiestrę* w muzyce symfonicznej).

Silna przemiana faktury w muzyce Bacewiczówny na początku lat 60. obliguje do wprowadzenia nowej terminologii. Odejście od neoklasycznej motoryki oraz emancypacja czynnika kolorystyczno-artykulacyjnego, ze wszystkimi konsekwencjami w obsadzie wykonawczej i roli grup instrumentalnych, stanowią o rodzajach faktury homo- i poligenicznej ostatniej dekady twórczości²⁸. Faktura homogeniczna to faktura jednorodna przede wszystkim co do materiału dźwiękowego w danym odcinku formalnym, odnosi się również do jednorodnej obsady wykonawczej. Faktura poligeniczna oznacza wertykalne zróżnicowanie materiałowe i dotyczy różnorodnej obsady. Obydwa gatunki fakturalne przenikają się i tworzą typy pośrednie i odmiany. Stosowane są poprzez analogię, skojarzenie z tradycyjnymi pojęciami homofonii i polifonii, nieadekwatnymi już do zjawisk muzyki II połowy XX wieku. Sonoryzm Bacewiczówny tworzy tak zróżnicowaną paletę postaci faktury, że stosowanie tych pojęć będzie zawsze tylko przybliżone. Przykładowo, poligeniczność w homogenicznej obsadzie jednorodnych instrumentów, takich jak kwartet smyczkowy, polega na równoczes-

²⁸ Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 1. Kraków 1983, s. 166. W niniejszej pracy pojęcia „homogeniczny” i „poligeniczny” są stosowane przede wszystkim w odniesieniu do traktowania materiału dźwiękowego, treści poszczególnych odcinków formalnych.

nym zestawianiu różnych rodzajów artykulacji (np. legato i pizzicato w głosach środkowych i dwa rodzaje gry flażoletowej w głosach skrajnych).

Silny dynamizm przebiegu formy w utworach Bacewiczówny ostatniej dekady zakłada dużą częstotliwość zmienności stanów fakturalnych na krótkich odcinkach. Ustawiczne różnicowanie faktur i tworzenie całej gamy układów pośrednich jest stałą cechą języka dźwiękowego lat 60. Wymienione powyżej rodzaje faktury (homogeniczna i poligeniczna) występują w dwóch odmianach: ciągłej i nieciągłej. O stopniu ciągłości decyduje sposób kształtowania mikroformalnego, a w tym najbardziej elementu rytmicznego. Faktura homogeniczna ciągła jest analogią monofaktury z okresu neoklasycznego. Jej występowanie ogranicza się do odcinków kulminacyjnych. W obsadzie orkiestrowej funkcjonuje tylko w ramach danej grupy instrumentów, nie występuje w tutti. Układy nieciągłe są wynikiem rozproszenia materiału na pojedyncze struktury. W fakturze poligenicznej równocześnie brzmią zróżnicowane przebiegi materiałowe. Obsada mieszana w utworach orkiestrowych jest czynnikiem wspomagającym, chociaż kompozytorka wielokrotnie tworzy poligeniczną materiałowo fakturę w jednorodnej obsadzie. W *Kwartecie na 4 wiolonczele* (1964) istota tego zjawiska polega na zespoleniu dwóch linii: statycznej oraz linii ruchu (w sensie rytmicznym).



Przykład 6. *Kwartet na 4 wiolonczele*, cz. II, t. 71, 72.

W planie wertykalnym kompozycji z lat 60. kształtowanie faktury, zarówno orkiestrowej, jak i kameralnej, odbywa się w trzech rodzajach:

1. dialogującym (dialogi krótkich sekwencji homogenicznych);
2. pasmowym (współistnienie pasm statycznych i ruchowych — por. prz. 7);
3. mieszanym (zespolenie różnych postaciowań).

Podobnie jak w budowie formalnej z fakturą wiąże się proces energetyczny. Pomiędzy rodzajem faktury a energetyką istnieją w dziełach Grażyny Bacewicz określone, powtarzające się relacje. Odcinki energetycznie statyczne operują zazwyczaj fakturą ciągłą o różnym stopniu homo- lub poligeniczności. Jest to zazwyczaj chwilowe utrzymanie określonego stanu materiałowego i fakturalnego. Energetyka dynamiczna sprzężona jest z fakturą poligeniczną nieciągłą — następuje tutaj emisja większej ilości zdarzeń muzycznych ze zmiennym obrazem faktury. Istnieje zatem wzajemna zależność pomiędzy rodzajem energetyki, kształtowaniem i fakturą.

Harmonika

W muzyce neoklasycznej harmonika była elementem swobodnie kształtowanym, pomimo przyjęcia form charakterystycznych dla systemu dur-moll. Nie wypracowano jednolitych zasad budowy akordów i ich następstw, stąd istnieje daleko idące zróżnicowanie w doborze współbrzmień. „Punktem wyjścia w muzyce neoklasycznej były trójdźwięki i wszelkie postaci akordów tercjowych znanych z systemu funkcyjnego” — czytamy w pracy Zofii Helman²⁹. Akordyka tercjowa była modyfikowana dodawaniem innych interwałów, określanych przez J.M. Chomińskiego jako „barwiących” i zacierających pierwotną strukturę. Jedną z praktyk było nawarstwianie różnych akordów i rozbudowywanie ich poprzez nakładanie kolejnych tercji. Stosowanie tzw. trybu syntetycznego, czyli współlistnienie tercji wielkiej i małej w jednym akordzie, należało do częściej stosowanych „chwyłów harmoniczych” neoklasyków³⁰. Dla uporządkowania strony współbrzmieniowej twórcy dokonywali wyboru określonych środków harmoniczych i sposobów ich następstw. Do nich należała również Grażyna Bacewicz. Ogólnie w muzyce kompozytorki tradycyjne środki harmoniczne współlistniają z XX-wiecznymi i w obydwu materiałach tkwią źródła indywidualnych cech w zakresie tegoż elementu. Bacewiczówna stosuje wybrane układy strukturalne, swoistą „gęstość współbrzmień”, ustalone ujęcia fakturalne, które — obok budowy akordu — nabierają istotnego znaczenia. Pomimo neutralnego formatwórczo charakteru harmoniki³¹, odnajdujemy w niej znamienne cechy warsztatowe. Już w najwcześniejszych utworach można zaobserwować preferencje do niektórych rodzajów współbrzmień. Rzecz znamienna, iż niektóre z nich przetrwały wszelkie przemiany w technice kompozytorskiej aż do utworów sonorystycznych. Znaczna częstotliwość ich występowania staje się czynnikiem stabilizującym pośród zróżnicowanych w całokształcie języka harmonicznego środków. Kompozytorka, wprowadzając określony typ akordu, operuje nim wielokrotnie na kartach licznych utworów. Dominuje akordyka skupiona o dużej gęstości brzmienia, co jest skorelowane ze skupionym układem fakturalnym. W utworach orkiestrowych jest równomiernie rozłożona w rejestrach z zastosowaniem licznych zdwojeń. Faktura kameralna — siłą rzeczy — staje się harmoniczne „węższa”.

W budowie akordów Bacewiczówna stosuje struktury tercjowe (na uwagę zasługują układy biakordowe, zawierające współbrzmienie dwóch akordów odległych o sekundę lub tryton), struktury symetryczne (np. akordy złożone z dwóch kwart lub kwint) oraz struktury mieszane. Ich zastosowanie jest oczywiście różne w poszczególnych etapach twórczości. Wyróżnione tutaj rodzaje struktur odnoszą się głównie do okresu neoklasycznego. Istotną właściwością harmoniki Bacewiczówny jest konkretna postać akordu, dająca realne brzmienie w utworze, niezależnie od struktury leżącej u jej podstaw.

Domeną harmoniki młodzieńczych utworów (z lat 20.) są skupione, wielodźwiękowe piony akordowe. Występują zazwyczaj jako rozbudowane do pięcio- i sześciodźwięków struktury tercjowe z zastosowaniem alteracji i przewrotów. W tych wczesnych kompozycjach charakterystyczne jest rozdzielenie całej struktury akordu na dwie podstruktury, z których każda zawiera się w obrębie nony:

²⁹ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 102.

³⁰ Tamże, s. 104.

³¹ L. Stawowy, dz. cyt., s. 108.



Przykład 7. *Preludium na fortepian* (1928), t. 31 – 32

Interwał nony jest niezwykle często występującym u Bacewiczówny „obramowaniem” współbrzmień. Środek ten występuje w utworach kompozytorki, od prób młodzieńczych począwszy aż po dzieła ostatnie. Akordy w rozpiętości nony posiadają różną strukturę wewnętrzną, w której stale istniejącym współczynnikiem jest środkowa kwarta lub tryton (do akordów w obrębie nony należy również często używany trójdźwięk symetryczny kwintowy). W kompozycjach lat 60. struktury akordowe tego typu występują nadal w swej dotychczasowej postaci, także z wewnętrzną strukturą tercjową. Obok nich funkcjonuje replika akordu „w nonie”, polegająca na częstym eksponowaniu pustego interwału nony w postaci brzmień izolowanych, zwykle sukcesywnie nakładanych. Różnica między akordami tego typu z okresu neoklasycznego i sonorystycznego dotyczy „rozmiaru” nony: nona wielka, wyłączna w okresie wcześniejszym (łagodniejsza w brzmieniu), w kompozycjach lat 60. ustępuje nonie małej pod względem częstotliwości występowania. Wynikało to ze znacznej roli półtonu w harmonice okresu sonorystycznego:

 Musical score for Example 8, showing a symphony for large orchestra. The score includes staves for Vibrafono, Tam-tam, Celesta, Arpa I, and Arpa II. The Vibrafono part has a dynamic marking of *p*. The Tam-tam part has a dynamic marking of *ppp*. The Celesta part has a dynamic marking of *p*. The Arpa I and Arpa II parts have a dynamic marking of *mp*. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Przykład 8. *Koncert na wielką orkiestrę symfoniczną* (1962), cz. II, t. 1 – 3

W harmonice lat 30., pozostającej przy budowie tercjowej, następuje redukcja ilości składników — struktury sprowadzają się do niepełnych akordów septymowych i nonowych. Nowym zjawiskiem, pojawiającym się w tym czasie i nabierającym większego znaczenia w latach dojrzałego neoklasycyzmu są akordy kwartowe. W latach 50. zwiększa się ich częstotliwość ze względu na stopniową eliminację struktur tercjowych — przyjmują one postać sześciodźwięków kwartowych (nałożenie pięciu kwart). Interesującym, aczkolwiek jedynym przykładem w muzyce Bacewiczówny jest narastający sukcesywnie w ruchu kwartowym pełny dwunastodźwięk, otwierający III część *IV Symfonii* (1953).

Do najczęściej występujących składowych we wszelkich strukturach harmonicznym należy interwał kwinty. Komórka kwintowa w układzie wertykalnym jest wszechobecna w warsztacie kompozytorki. Interesującą strukturę, zbudowaną z nałożonych kwint, znajdujemy w akordzie końcowym fugi podwójnej z młodzieńczego kwartetu smyczkowego z 1930 roku, będącego pięciodźwiękiem symetrycznym kwintowym (w partiach skrzypiec ze zdwojeniem oktawowym):



Przykład 9. *Kwartet smyczkowy* (1930), cz. III — akord końcowy

Dla porównania sięgnijmy po układ akordowy z *Koncertu na wielką orkiestrę symfoniczną* (1962), złożony z czterech par kwint — dwie środkowe stanowią alterację dwóch zewnętrznych:

A musical score snippet for a large orchestra. It shows multiple staves for different instruments: Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The score is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex chordal structure with multiple layers of intervals, including quintal chords. The dynamics are marked with 'ff' (fortissimo). The structure is described as being composed of four pairs of quintal intervals, with the middle two pairs altering the outer two.

Przykład 10. *Koncert na wielką orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 53 – 59

Struktury akordowe, występujące w dziełach proveniencji neoklasycznej (od lat 30. po 50.) wykazują jeszcze dwie cechy jednostkowe o charakterze stałym:

- zasada dublowania tego samego współbrzmienia w różnych rejestrach (oktawach) w układzie wertykalnym i następstwie sukcesywnym,
- równoczesne współistnienie w strukturze akordu tego samego dźwięku diatonicznego i alterowanego (w tym również akordy w syntetycznym trybie — rzadziej).

Poniższy przykład partii fortepianowej *IV Sonaty skrzypcowej* ilustruje obydwie wymienione cechy:



Przykład 11. *IV Sonata skrzypcowa*, cz. IV, t. 123 – 124

W okresie dojrzałego neoklasycyzmu Bacewiczówna zachowuje środki harmoniczne stosowane w okresie wczesnym. Na ich bazie tworzy pochodne układy akordowe, poszerzone warianty pojedynczych struktur. Jak już wyżej zaznaczono, w połowie lat 50. następuje stopniowa eliminacja struktur tercjowych, a jeżeli takie są stosowane, to tylko w funkcji kolorystycznej, w postaci zwartych trójdźwięków. Kompozytorka dokonuje selekcji środków harmoniczych. Ujawnia się tendencja do zawężania interwału skrajnego akordów do brzmień bardziej skondensowanych, bez zdwojeń składników i dążenie do techniki pojedynczych, izolowanych struktur.

Ostatnia dekada twórczości przynosi nowe spojrzenie na harmonikę. Staje się ona elementem wspomagającym kolorystykę, a jej charakter i natężenie wynika z przyjętego gatunku faktury. J.M. Chomiński zauważa, iż

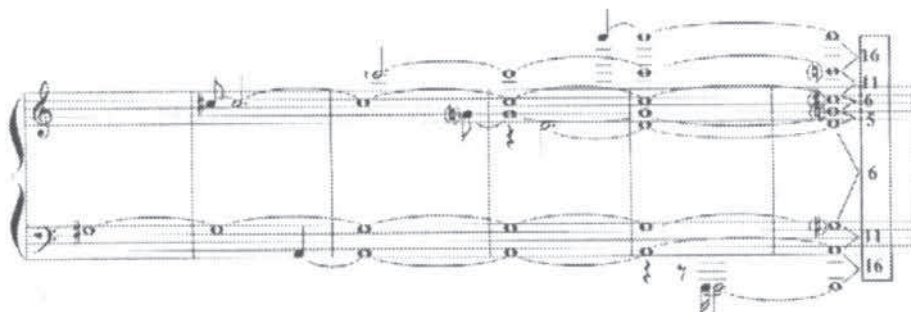
najistotniejszą cechą transformacyjnego działania faktury na środki harmoniczne jest ich indywidualizacja sonorystyczna, podkreślająca niezależność brzmienia w stosunku do czynnika melodycznego³².

W utworach sonorystycznych nadal „obowiązuje” harmonika skupiona. Pasma dźwiękowe zwartych współbrzmień jest regularnie wypełnione. Ich struktury nie zawierają zdwojeń — ilości wysokości dźwiękowych odpowiada ta sama ilość składników. Uwaga ta dotyczy zwartych pionów akordowych w obrębie danej grupy instrumentalnej w utworach orkiestrowych. „Harmonika przyczynia się do wyodrębniania lub scalania brzmienia chóru

³² J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, s. 100.

instrumentów”, komentuje autorka hasła encyklopedycznego³³. Między różnymi grupami wykonawczymi stwierdza się nadal dublowanie współbrzmień z przeniesieniem do innego rejestru (pozostałość cech harmoniki okresu neoklasycznego). Piony akordowe zawsze zawierają powyżej połowy zakresu skali chromatycznej, np. w *Muzyce na smyczki, trąbki i perkusję* (1958) występuje struktura akordowa, zawierająca 11 wysokości dźwiękowych strukturyzowanych w różnych interwałach.

Niemiecki muzykolog Steffen Wittig w swoim referacie dotyczącym aspektów kolorystycznych w ostatnim okresie twórczości Grażyny Bacewicz uchwycił specyficzną symetrię w wybranych układach akordowych dzieł z tego czasu: w *Konercie na wielką orkiestrę symfoniczną* i w *In una parte*. W rozpoczynającym IV część *Koncertu* masywie współbrzmieniowym wyodrębnia dwa współlistniejące akordy ułożone względem siebie na zasadzie symetrii „lustrzanej” z osią na dźwięku d₁ (cyfry oznaczają ilość półtonów w odległościach interwałowych):



Przykład 12. Struktura akordowa początku IV części *Koncertu na wielką orkiestrę symfoniczną* (1962) — cyt. za Wittigiem

Akord ten rozbudowuje się stopniowo przez sukcesywne nakładanie kolejnych jego składników (w różnej rytmizacji) w poszczególnych partiach instrumentalnych, co autor określa mianem „wechselndes Klangcrescendo” — zmienne crescendo brzmieniowe. W drugim utworze *In una parte* dwunastotonowy akord końcowy posiada symetrię, polegającą na przemiennym ułożeniu w pionie kwint i trytonów (Quint – Tritonus – Schichtung, nieco „zakłóconą w środku swej przestrzeni interwałami sekundy i tercji), którą autor uważa za charakterystyczną dla harmoniki Bacewiczówny. Warto przy tej okazji zauważyć, iż złożenie kwinty i trytonu daje współbrzmienie nony małej, tak wyróżniające się w akordyce kompozytorki³⁴.

Harmonika w utworach lat 60. posiada bliskie sprzężenie z instrumentacją. Z kolei obydwie te elementy są podporządkowane kolorystyce. W stosowanych współbrzmieniach stwierdzamy powtarzalność ściśle określonych struktur w odniesieniu do danego instrumentarium. Interwałem konstruktywnym wszelkich układów staje się półton i jego pochodne: septyma wielka oraz nona mała. Nową jakością harmoniczną wprowadzoną przez kompozytorkę w ostatnim okresie są klastery. Złożone zwykle z 3 – 5 dźwięków skupionych w tej samej grupie instrumentów często dublowane są w tym samym lub innym rejestrze.

³³ L. Stawowy, dz. cyt., s. 109.

³⁴ Steffen Wittig, *Aspekte der Klangfarbe in den Werken der letzten Schaffensperiode Grażyna Bacewicz (1960 – 69). Transformationen der Vertikale (Akkorde, Klänge, Toncluster)*, „Zeszyty Naukowe AM w Łodzi”, (1996) 24, s. 131 – 136.

Następstwa współbrzmień

Czynnikiem regulującym sukcesywny przebieg akordów jest ich jakość i różnice brzmieniowe. Kompozytorka unika stosowania jednolitych struktur na dłuższej przestrzeni. Zachowując układy akordowe systemu funkcyjnego (w dziełach neoklasycznych), traktuje je autonomicznie³⁵. Pozostałości odniesień funkcyjnych, a ściślej dominantowo-tonicznych, o ile występują, to pojawiają się w końcowych zwrotach kadencyjnych. W całej twórczości przedsonorystycznej można uchwycić ogólną zasadę, polegającą na intensywnym różnicowaniu brzmień, naprzemiennym występowaniu łagodnie i ostro brzmiących akordów, fluktuacji napięć i odprężeń. Współlistnienie tradycyjnych trójdźwięków ze współbrzmieniami o innej strukturze, np. akordami kwartowymi, jest utrzymane w równomiernych proporcjach. W przebiegach harmonicznym wyróżniają się dwa sposoby organizacji następstw, o dużej częstotliwości występowania. Pierwszy z nich to alternacja jednego lub kilku składników akordu względem jednej lub kilku stałych wysokości. Wymiana składników zachodzi w ruchu sekundowym, najczęściej jednokierunkowym. Pierwsze przykłady alternacji harmonicznej zawierają już utwory młodzieńcze z lat 20. W dojrzałej twórczości następuje nasilenie tego rodzaju organizacji, który w nie mniejszym stopniu przejawia się również w kształtowaniu meliki figuracyjnej (o czym będzie mowa w paragrafie „Technika instrumentów smyczkowych”) czy w postępach dwudźwiękowych. Przytoczmy w tym miejscu bardzo znamieny dla stylu kompozytorki odcinek kulminacyjny I części *IV Kwartetu smyczkowego* (1951):



Przykład 13. *IV Kwartet smyczkowy*, cz. I, Nr 9 partytury

Powyższy kilkuktowy fragment zawiera i jednoczy aż trzy cechy idiomatyczne: monofakturę, paralelizm gamowy i alternację harmoniczną.

Drugą, szeroko stosowaną zasadą organizacji następstw harmonicznym jest technika paralelna³⁶. Bacewiczówna stosuje ją na szeroką skalę na bazie różnych akordów — od wczesnej twórczości aż po lata 60. Działaniu paralelnemu poddawane są zarówno pojedyncze, kilkadźwiękowe układy (np. figuracje), jak i całe masywy brzmieniowe. Ta prosta

³⁵ Połączenia typu funkcyjnego fragmentarycznie występują w młodzieńszych utworach nawiązujących do stylistyki XIX-wiecznej.

³⁶ Z. H e l m a n, dz. cyt., s. 112, autorka wyróżnia alternację harmoniczną i paralelne przesunięcia jako typowe środki w harmonice polskiej muzyki neoklasycznej XX wieku.

czynność ma na celu wyeksponowanie brzmienia wybranego rodzaju akordu lub kompleksu. W utworach lat 30. w technice tej dominuje ruch sekundowy, lecz nie chromatyczny. Postępy półtonowe stosowane w dojrzałej fazie neoklasycznej nadają paralelnym strukturom bardziej wyrazisty sens kolorystyczny. Ich jakość jako środka brzmieniowego zależy w dużym stopniu od surowca wyjściowego (układu akordowego, akordowo-figuracyjnego). Takim charakterystycznym „surowcem” w języku kompozytorki jest — wspomniane już wcześniej — współbrzmienie kwinty. Paralelizmy kwintowe to warsztatowy mikrolelement stale obecny w jej twórczości. Bacewiczówna posługuje się tym środkiem w niemal każdym utworze orientacji neoklasycznej. Występują w różnej postaci i funkcji. We wcześniejszych utworach są najczęściej integralnym pierwiastkiem fakturalnym, stosowane jako ostinatowa formuła akompaniująca lub w zdwojeniach głosów orkiestrowych. Kompozycje lat 30. eksponują ich większą samodzielność. Przyjmują funkcje składników struktury akordowej i włączone są do paralelnych przesunięć całego akordu. Stają się też jednym z głównych środków kolorystyki skrzypcowej. Funkcja kolorystyczna sprowadza paralelizmy kwintowe do roli samoistnego współbrzmienia. W twórczości dojrzałej występują niezwykle często, przy czym kojarzone są wyłącznie z instrumentami smyczkowymi:



Przykład 14. V Kwartet smyczkowy (1955), cz. IV, t. 39 – 40

Jest rzeczą zmienną, iż w późniejszych dziełach sonorystycznych Bacewiczówna rzadko korzysta z tego środka (traktowanego wcześniej *par excellence* kolorystycznie), który ustępuje miejsca wyrafinowanej technice figuracyjnej, flażoletowej i artykulacyjnej.

Technika instrumentów smyczkowych

Zawarte powyżej rozważania naświetlały indywidualne cechy techniki kompozytorskiej Grażyny Bacewicz w zakresie elementów fundamentalnych. Jednakże rdzeń idiomu kompozytorskiego leży przede wszystkim w technologii operowania instrumentami smyczkowymi. W tej dyscyplinie indywidualizm języka dźwiękowego Bacewiczówny wypowiada się najpełniej. Oryginalność inwencji kompozytorki polega przede wszystkim na sposobach kojarzenia, równoczesnego współdziałania kilku starannie dobranych elementów techniki oraz w ich następstwie. Zmienne dla jej stylu jest ciągła fluktuacja tych środków w przebiegu utworu. Zmienność elementów techniki gry, np. zmiana rodzaju figuracji, współdziałając z fakturą wyznacza partykulację formy.

Największy zakres elementów technicznych kompozytorka zawarła w kwartetach smyczkowych i miniaturach skrzypcowych. W zależności od rodzaju formy stają się środkami pracy przetworzeniowej lub wariacyjnej i mają decydujący wpływ na obraz faktury. Omówione tutaj elementy techniki skrzypcowej zawierają się w trzech zasadniczych rodzajach:

- 1) w technice figuracyjno-pasażowej,
- 2) w artykulacji,
- 3) w kolorystyce.

Grażyna Bacewicz stosowała wszystkie, właściwe dla instrumentów smyczkowych rodzaje figuracji: gamowe (w utworach stylizujących fakturę barokową), harmoniczne, repetycyjne (częste powtarzanie jednej wysokości), bariolażowe (zmiana struny na każdym dźwięku figuracji). Na szczególną uwagę zasługują rodzaje figuracji, wywodzące się z barokowej techniki figuracyjnej (Vivaldi, Bach), które można określić jako figuracje alternatywne. Istotą tych figuracji (podobnie jak w następstwach współbrzmień) jest wymiana jednej lub kilku wysokości względem jednej stałej. Bacewiczówna wprowadza wiele odmian strukturalnych tego rodzaju figuracji. Autorka monografii kompozytorki, Małgorzata Gąsiorowska określa je mianem „wahadłowych struktur” (lub „figur wahadłowych”)³⁷. Pośród nich na czoło wysuwa się rodzaj struktury wykonywanej na jednej strunie, o stopniowo zwężającym lub rozszerzającym się ambitusie i naprzemiennym stosowaniu pustej struny. Istotne jest tu różnicowanie barwy dźwięku struny pustej i skróconej. Krzysztof Baculewski wyróżnia ten środek techniczny jako „efekt fakturalny” o szczególnym znaczeniu³⁸:



Przykład 15. *Uwertura na orkiestrę* (1943), t. 1 – 7 (partia I skrzypiec)

Przebiegi figuracyjne o charakterze alternatywnym w kompozycjach lat 60. bazują na chromatycznych przesunięciach zazwyczaj półtonowej komórki dwudźwiękowej. Niemal typowa w tych figuracjach jest „niezgodność” pulsu rytmicznego z progresywną strukturą meliczną, opartą na przesuwaniu trzydźwiękowej komórki. Pusta struna, stanowiąca oś układu figuracyjnego przez pierwsze cztery powtórzenia przypada każdorazowo na inną miarę grupy rytmicznej, po czym układ ten powtarza się. Takie nieregularne ugrupowanie metryczno-meliczne figuracji alternatywnych jest właściwe dla późniejszych dzieł, jak i wyłącznie chromatyczne postępy sekwencyjne (w utworach neoklasycznych przesunięcia figury alternatywnej były zmiennie diatoniczne i chromatyczne):

³⁷ M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999, s. 125 nn.

³⁸ K. Baculewski, dz. cyt., s. 126.



Przykład 16. *Divertimento na orkiestrę smyczkową* (1965), cz. I, t. 59 – 63

Charakterystyczne w utworach sonorystycznych są również gamowe figuracje chromatyczno-progresywne — w tym wypadku kilkudziesięciokomórkowa zbudowana na skali chromatycznej (trzy- lub czterodźwiękowa) poddana jest progresywnym przesunięciom i połączona z techniką ząbienia. Po raz pierwszy Bacewiczówna posłużyła się tym rodzajem struktury figuracyjnej w finale *IV Symfonii* (1953), później w przejrzystym układzie fakturalnym w *Pensieri notturni* i w każdej kolejnej kompozycji orkiestrowej. Występują w całej grupie wyższych instrumentów smyczkowych: równolegle, zbieżnie i rozbieżnie:



Przykład 17. *Koncert na wielką orkiestrę symfoniczną*, cz. III, t. 174 – 176

Kolejnym idiomatycznym środkiem techniki skrzypcowej, wartym szczególnego podkreślenia, występującym na przestrzeni całej twórczości jest specyficzny rodzaj pasażu, który można określić jako pasaż aplikaturowy. Jest to rodzaj struktury interwałowego w przebiegu pasażowo-figuracyjnym, wynikający ze specyfiki aplikatury instrumentów smyczkowych, a polegający na wyznaczeniu trzy- lub czterodźwiękowej struktury wyjściowej, odpowiadającej określonej układowi palcowemu w jednej pozycji (w technice lewej ręki) na jednej lub dwóch strunach, która transponowana jest stale o interwał kwinty w górę lub w dół. W grze na instrumentach smyczkowych oznacza to przenoszenie tej struktury w analogiczne miejsca sąsiedniej struny lub par strun. Od strony technicznej oznacza to wykonanie całego pasażu w tej samej pozycji, tylko ze zmianą strun. Pierwszy



Przykład 20. VII Koncert skrzypcowy, cz. III, nr 13 partii solowej

Bacewiczówna stosuje również transpozycje struktur wyjściowych, np. po jej dwukrotnej projekcji na dwóch strunach transponuje ją o półton do niższej lub wyższej pozycji, w której następują kolejne projekcje³⁹. Pasaże tego typu wykonywane są zawsze legato, w ostatnich dziełach wzbogacane również barwą *sul ponticello*.

Szeroki zakres elementów technicznych występuje w artykulacji, grze dwudźwiękowej i operowaniu wszelkim potencjałem kolorystycznym instrumentów smyczkowych. Zwróćmy uwagę na te środki, które w utworach Bacewiczówny są szczególnie charakterystyczne:

- tremolando w dwudźwiękach,
- tremolo zespolone z barwą *sul ponticello* — jest stosowane z reguły w głosach towarzyszących wystąpieniu myśli tematycznej lub jako aura brzmieniowa łączników w utworach neoklasycznych, w sonorystycznych dziełach jako samodzielna jednostka kolorystyczna,
- tryl zespolony z glissandem,
- artykulacja *saltando* (właściwie *ricochet*) — w utworach neoklasycznych (również wczesnych) stosowana na dwóch lub trzech dźwiękach,
- w kompozycjach sonorystycznych także na dłuższych przebiegach wykonywanych glissando, z pominięciem oznaczenia dokładnych wysokości dźwiękowych:



Przykład 21. VII Kwartet smyczkowy (1965), cz. I, nr 2 partytury

³⁹ Strukturuwanie aplikaturowe sporadycznie występuje w układach dwudźwiękowych (VI Kwartet smyczkowy z 1960 r.).

Pochodnym rodzajem artykulacji od saltando jest ostre, rzucane smyczkowanie, zwane „gettato come percussione”, wprowadzone przez kompozytorkę w latach 60. Występuje na dźwiękach pojedynczych w akordach, zwłaszcza w partiach wiolonczelowych. Do tego rodzaju zalicza się również col legno, stosowane jednak rzadziej (w *In una parte* z 1967 roku kompozytorka zastosowała col legno za podstawiem).

— wszechstronne wykorzystanie techniki flażoletowej, która przedstawia się w utworach w dwojakiej funkcji:

- jako samoistna barwa w operowaniu flażoletami naturalnymi na dźwięku stojącym oraz w połączeniu z grą arpeggio,
- w krótkich postępach motywicznych tworzonych flażoletami sztucznymi kwartowymi (cechą wyróżniającą są dźwięki flażoletowe z krótką przednutką).

W zakresie artykulacji najbardziej indywidualny charakter posiada sprzężenia dwóch elementów technicznych, zwane „*spiccato glissando*”. Smyczkowa artykulacja oznaczona jako *spiccato* zespolona jest tutaj z płynnymi, glissandowymi przesunięciami lewej ręki, co w przebiegu wysokości dźwiękowych daje płynny postęp chromatyczny. Najpełniejszą prezentacją tego sposobu gry jest II część *II Sonaty na skrzypce solo* z 1958 roku:



Przykład 22. *II Sonata na skrzypce solo*, cz. II, t. 1 – 12

Wyżej cytowany już Steffen Wittig w tym samym referacie przeprowadza bardzo interesującą genezę omawianego tutaj środka techniczno-kolorystycznego w paragrafie traktującym o transformacji interwałów w barwę dźwiękową. Jako punkt wyjścia autor przyjmuje paralelizmy kwintowe z *Partity* (1955), wykonywane „ordinario”; kolejny postęp w rozwoju owego „Spieltechnik” to quasi-glissando (również na kwintach) w I wariacji IV części *V Kwartetu smyczkowego* (por. prz. 14) i trzeci etap rozwoju to cytowana powyżej część *Presto* z *II Sonaty na skrzypce solo*, gdzie środek ten ukazuje się w całej pełni. S. Wittig zwraca uwagę na odcinki czasowe stosowania *spiccato glissando*: od krótkich, kilkutaktowych sekwencji w *Particie*, przez wypełnienie przebiegu całej wariacji w *V Kwartecie* (partia II skrzypiec), aż do długiej jego ekspansji w *Sonacie*, nazywając je „perpetuum – mobileartige Bewegung”. Czynnikiem współtworzącym rozwój tego sposobu gry jest agogika:

Dalsza przemiana tego środka technicznego i jednocześnie kolorytu dźwiękowego dotyczy tempa, które w porównaniu z *Partitą* (♩ = 124) teraz następuje ♩ = 92, tzn. ♩ = 138 i w *Presto II Sonaty* zostaje przyspieszone do ♩ = 144⁴⁰.

⁴⁰ S. Wittig, dz. cyt., s. 124.

Autor cennego spostrzeżenia wskazuje na ostatni etap rozwoju omawianego środka, jakim jest *sautille-glissando*⁴¹ w *IV Kaprysie na skrzypce solo* z 1968 roku.

Dziela sonorystyczne wszechstronnie wykorzystują kolorystyczne walory glissanda, nie tylko w symbiozie z krótkim smyczkowaniem, ale także stosowanego zazwyczaj łącznie z inną artykulacją, np. z tremolo. W utworach orkiestrowych charakterystyczne są równoczesne glissanda całej grupy smyczkowej, wykonywane zbieżnie i rozbieżnie (szczególnie eksponowane w *Konercie na wielką orkiestrę symfoniczną* z 1962 r.) oraz sukcesywne następstwa kilku krótkich glissand w poszczególnych głosach.

Kończąc rozważania o technice instrumentów smyczkowych warto uchwycić jej nadrzedną właściwość, wynikającą z samego stosunku Grażyny Bacewicz do instrumentu. Środki techniczno-brzmieniowe stosowane przez kompozytorkę wynikają wprost z natury instrumentu, z jego specyfiki i funkcjonują w korelacji z nią. W wyobraźni twórczej Bacewiczówny środki techniki instrumentalnej sterują jej inwencją, rzutują na gatunek motywiki, pełnią rolę czynnika kreatywnego w narracji.

Kolorystyka orkiestrowa

Muzyka polska dostarcza wielu przykładów, iż kompozytorzy reprezentujący nurt neoklasyczny nie rezygnowali z poszukiwań nowych środków w zakresie faktury instrumentalnej i techniki orkiestrowej

— stwierdza Zofia Helman we wstępie paragrafu w swej pracy o neoklasycyzmie w muzyce polskiej, omawiającego jakości sonorystyczne. W uwagach końcowych powołuje się na twórczość autorki *Koncertu na orkiestrę smyczkową*: „Duże znaczenie kolorystyka dźwiękowa zyskuje w utworach Grażyny Bacewicz”⁴². Trzeba zauważyć, iż tendencja do uwydatniania elementu kolorystycznego pojawia się w utworach Grażyny Bacewicz już we wczesnym okresie. W twórczości lat 40. i 50. kompozytorka poszerza zakres i rodzaje środków czysto brzmieniowych, zwiększa częstotliwość i obszar ich stosowania (oczywiście wiodące znaczenie posiada kolorystyka skrzypcowa). Nośnikiem jakości brzmieniowych w okresie neoklasycznym jest w dużym stopniu rytmika i ruch dźwiękowy, połączony z różnicowaniem artykulacji. Motoryczna pulsacja staje się czynnikiem kolorystycznym, zwłaszcza w symbiozie z alternatywnym gatunkiem figuracji i ostrą artykulacją, dając brzmienia intensywne o charakterze witalnym w zwężającej lub rozszerzającej się przestrzeni dźwiękowej. Przykładem takiej płaszczyzny jest wstępny fragment *Uwertury* z 1943 roku. Występuje tutaj zjawisko krzyżowania głosów pomiędzy partiami poszczególnych grup kwintetu — wysokie dźwięki altówek są ponad dźwiękami I skrzypiec; także stosowane są wysokie pozycje gry na niższych strunach, co daje zawsze bardzo nasyczone brzmienie. Charakter brzmienia decyduje również o tożsamości płaszczyzn tematycznych. Artykulacja i barwa są integralnie splecione z postacią tematu (szczegółne znaczenie mają te elementy w grupie smyczkowej — linia tematu II części *Koncertu na orkiestrę smyczkową* realizowana jest w trzech rodzajach artykulacji równocześnie: legata, pizzicata i tremola z dodaniem barwy sul ponticello — por. prz. 4). Element brzmieniowy jest szczególnie istotny w tematach — kompleksach fakturalnych.

⁴¹ *Sautille* — rodzaj smyczkowania odskakującego, szybszego od spiccato.

⁴² Z. Helman, dz. cyt., s. 140 – 145.

W kompozycjach lat 50. różnicowanie kolorystyki staje się czynnikiem kreatywnym w przebiegu formy i jednocześnie najważniejszym współczynnikiem dokonujących się wówczas przemian w technice kompozytorskiej. *IV Symfonia* (1953) poza wprowadzeniem wcześniej nie stosowanych przez kompozytorkę instrumentów w składzie orkiestry przedstawia w swej koncepcji instrumentacyjnej większą indywidualizację poszczególnych grup i pojedynczych instrumentów. Zastosowany w I części „sonorystyczny podkład” dla linii drugiego tematu operuje rejestrami: niskim i wysokim z pominięciem środkowego. Stanowi przykład nowego podejścia do zagadnienia faktury:



Przykład 23. *IV Symfonia*, cz. I, t. 83 – 87

Podobny typ faktury zastosowała w *Intermezzo z Partity* (1955).

Wyrazem nowych poszukiwań w zakresie brzmienia zespołu smyczkowego (tak dobrze kompozytorce znanemu) była przełomowa w twórczości Bacewiczówny *Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję* z 1958 roku. W części II zastosowała trzykrotną projekcję pasma dźwiękowego o charakterze szmerowym. Utworzony został przez sukcesywne nakładanie kolejnych półtonów, zespolonych z barwą *con sordino sul tasto*, ciągłym trylem półtonowym i subtelnym różnicowaniem dynamiki. Każdorazowo zakres wysokości dźwiękowych rozszerza się przez nakładanie kolejnych półtonów oraz skoki o większe interwały w wyższych partiach skrzypiec. Ten układ dźwiękowy jest nowością w muzyce kompozytorskiej — przykład jej wczesnego sonoryzmu⁴³.

⁴³ Zbliżony efekt dźwiękowy zastosował 22 lata wcześniej B. Bartók w swej *Muzyce na instrumenty strunowe, perkusję i czelesta*. Obydwa dzieła wykazują bezsporne powinowactwo, lecz tylko w sensie inspiracji ogólną ideą dźwiękową (aparatury wykonawczy). U Bartoka „pomysł” ten występuje jako chwilowy moment brzmieniowy, stanowiący tło dla postępów melodycznych czelesty i 2 solowych skrzypiec. Są to dźwięki w postępie całotonowym (a-g-f-dis) w kierunku opadającym z trylem ciągłym półtonowym i z *con sordino*; Bacewiczówna przetwarza ów „moment brzmieniowy”, dając następstwa półtonowe w kierunku wznoszącym w niższym rejestrze.

2 4 (12)

Tuba

pppp

Cel

mp

p

Viol. I

Viol. II

ppp

mp

p

Viol. III

Viol. IV

ppp

mp

p

Viol. V

Viol. VI

ppp

mp

p

Viol. VII

Viol. VIII

ppp

mp

p

Viol. IX

Viol. X

ppp

mp

p

Viol. XI

Viol. XII

ppp

mp

p

Viol. XIII

Viol. XIV

ppp

mp

p

Viol. XV

Viol. XVI

ppp

mp

p

Viol. XVII

Viol. XVIII

ppp

mp

p

Viol. XIX

Viol. XX

ppp

mp

p

Viol. XXI

Viol. XXII

ppp

mp

p

Viol. XXIII

Viol. XXIV

ppp

mp

p

Viol. XXV

Viol. XXVI

ppp

mp

p

Viol. XXVII

Viol. XXVIII

ppp

mp

p

Viol. XXIX

Viol. XXX

ppp

mp

p

Viol. XXXI

Viol. XXXII

ppp

mp

p

Viol. XXXIII

Viol. XXXIV

ppp

mp

p

Viol. XXXV

Viol. XXXVI

ppp

mp

p

Viol. XXXVII

Viol. XXXVIII

ppp

mp

p

Viol. XXXIX

Viol. XL

ppp

mp

p

Viol. XLI

Viol. XLII

ppp

mp

p

Viol. XLIII

Viol. XLIV

ppp

mp

p

Viol. XLV

Viol. XLVI

ppp

mp

p

Viol. XLVII

Viol. XLVIII

ppp

mp

p

Viol. XLIX

Viol. L

ppp

mp

p

Viol. LI

Viol. LII

ppp

mp

p

Viol. LIII

Viol. LIV

ppp

mp

p

Viol. LV

Viol. LVI

ppp

mp

p

Viol. LVII

Viol. LVIII

ppp

mp

p

Viol. LIX

Viol. LX

ppp

mp

p

Viol. LXI

Viol. LXII

ppp

mp

p

Viol. LXIII

Viol. LXIV

ppp

mp

p

Viol. LXV

Viol. LXVI

ppp

mp

p

Viol. LXVII

Viol. LXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXIX

Viol. LXX

ppp

mp

p

Viol. LXXI

Viol. LXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXIII

Viol. LXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXV

Viol. LXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXVII

Viol. LXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXIX

Viol. LXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXI

Viol. LXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXIII

Viol. LXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXV

Viol. LXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXVII

Viol. LXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXIX

Viol. LXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXI

Viol. LXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXIII

Viol. LXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXV

Viol. LXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXVII

Viol. LXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXIX

Viol. LXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXI

Viol. LXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXIII

Viol. LXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXV

Viol. LXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXVII

Viol. LXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXIX

Viol. LXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXI

Viol. LXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXV

Viol. LXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXV

Viol. LXXXXXXXVI

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXVII

Viol. LXXXXXXXVIII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIX

Viol. LXXXXXXX

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXI

Viol. LXXXXXXXII

ppp

mp

p

Viol. LXXXXXXXIII

Viol. LXXXXXXXIV

ppp

mp

p

Przykład 24. *Muzyka...*, cz. II, t. 89 – 99

Małgorzata Gąsiorowska w swoim opisie tegoż dzieła zjawisko to określa jako „efekt ruchu «po przekątnej» przestrzeni dźwiękowej” (przez skojarzenie z graficznym zapisem partyturowym). Zwraca uwagę na liczne „zabiegi kolorystyczne” tej części utworu (nieustanne zmiany układów fakturalnych, różnicowanie artykulacji, wprowadzenie dwóch rodzajów tłumików dla trąbek — zwykłego i jazzowego), podsumowując ją jako „teren najdalej idących przeobrażeń w dziedzinie faktury orkiestrowej oraz najbardziej wyszukany przykład impresyjnego, lirycznego sonoryzmu kompozytorki. Jednocześnie zauważa, iż w części III dzieła,

daleko idąca transformacja czynnika melodycznego i rytmicznego w jakości barwne, nie prowadzą do wytworzenia się miksturowości brzmienia. Przeciwnie — brzmienie ma charakter poligeniczny, grupy instrumentów, choć tworzą najrozmaitsze konfiguracje, zachowują swoją samoistość, snują swe myśli osobnymi ścieżkami budując osobliwą, zdominowaną przez zespół smyczków, czytelną plastycznie akcję⁴⁴.

Charakterystyka ta podkreśla profil wczesnego stylu sonorystycznego Bacewiczówny.

W twórczości lat 60. Grażyna Bacewicz stworzyła własny idiom sonorystyczny w odniesieniu do zespołu orkiestrowego. Jego liczne współczynniki warsztatowe wypracowała kompozytorka już w okresie neoklasycznym. Stanowi on zbiór jednostkowych środków techniczno-brzmieniowych stale obecnych w warsztacie tego okresu oraz sposób ich współdziałania. Przeważająca część tego idiomu to substancje kolorystyczne instrumentarium smyczkowego.

Hegemonia wartości czysto brzmieniowych w muzyce ostatniej dekady przejawia się zarówno na poziomie cech jednostkowych, jak i na płaszczyźnie konstrukcyjnej. Barwa, artykulacja, ruch rytmiczny nabierają pierwszorzędного znaczenia. Powstaje spójny kompleks parametrów nierozłącznie współdziałających na poszczególnych odcinkach formy (kolorystyka – artykulacja – rytmika – energetyka). Symbioza kolorystyki z kształtowaniem rytmiczno-agogicznym i rodzajem energetyki jawi się jako nadrzędna właściwość techniki sonorystycznej kompozytorki. Kolejnością następstw zdarzeń dźwiękowych kieruje zasada kontrastu, co stanowi również o sposobie kształtowania formy. Układ przebiegu muzycznego powoduje, iż niektóre środki techniczne powtarzają się, nigdy jednak w sposób identyczny. Powtarzalność elementów jednostkowych częściowo wynika z pozostałości reprzyzowych, które występują w większości kompozycji lat 60. Każdorazowy powrót danego środka związany jest z nowym układem dźwiękowym, rejestrem lub innym wariantem faktury. Sonoryzm Bacewiczówny bazuje na „naturalnych zasobach” tkwiących w zespole orkiestrowym i poszczególnych instrumentach. Dąży do uwypuklenia właściwości danego instrumentu. Obsada orkiestrowa ulega w okresie sonorystycznym znacznemu rozszerzeniu. W pierwszym rzędzie kompozytorka rozbudowuje grupę perkusyjną, pełniącą rolę równorzędną w stosunku do innych grup w procesie tworzenia narracji. Ustala się stały zestaw perkusji, podlegający tylko niewielkim zmianom w zależności od rodzaju kompozycji. Obejmuje on:

wielki bęben	talerze	bloki chińskie
kotły	tam-tam	bat
werbel	dzwonki	guiro
bongosy	ksylofon	wibrafon
	czelesta	

⁴⁴ M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, s. 301 – 303.

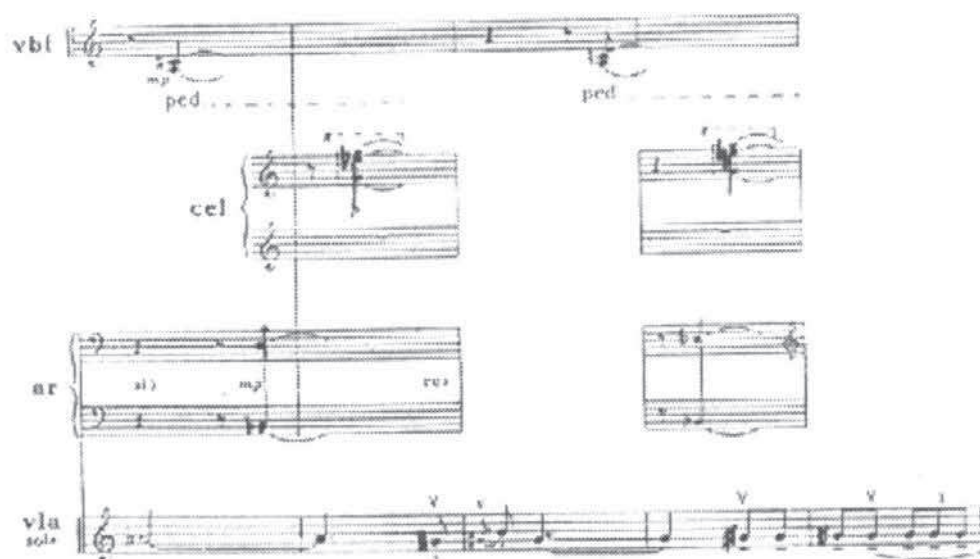
Z powyższego zestawienia wynika, iż w wybranym przez kompozytorkę zakresie instrumentów istnieje równowaga pomiędzy trzema grupami: membranofonami, idiofonami drewnianymi i metalowymi. Z reguły występuje określony rodzaj artykulacji, rytmizacji na danym instrumencie lub sposób jego użycia w akcji muzycznej:

bongosy — puls szesnastkowy na zmiennych wysokościach,
talerze — tremolo pałkami kotłów,
bat — pojedyncze uderzenie kończące dynamiczną akcję,
wibrafon, ksylofon, czelista — pojedyncze dźwięki lub dwudźwięki (technika brzmień izolowanych)⁴⁵.

Stosowanie wybranej rytmizacji i artykulacji w odniesieniu do danego instrumentu podkreśla jego brzmieniową tożsamość⁴⁶.

Grupę instrumentów dętych drewnianych traktuje kompozytorka najbardziej tradycyjnie. Ale i tu rysują się pewne prawidłowości. Z okresu neoklasycznego pozostaje zasada kompleksowego operowania tą grupą oraz dialogowania dętych drewnianych i blaszanych (każda podgrupa często traktowana jest monofakturalnie). Indywidualizacja poszczególnych partii występuje we fragmentach o statycznej energetyce i ściśnionej dynamice, a także w stopniu silniejszym w dziełach ostatnich (*In una parte*).

Wyróżniającą się cechą techniki sonorystycznej Grażyny Bacewicz jest projekcja skupionego pasma dźwiękowego poddanego szybko przebiegającemu rozszerzaniu i zwężaniu. Zjawisko to współdziała najczęściej z artykulacją glissando i odbywa się na krótkiej przestrzeni. Widoczna jest również tendencja do łączenia bądź zestawiania ściśle określonych barw. W odcinkach energetycznie statycznych przejawia się prawidłowość w następowaniu brzmień barwowo zbliżonych — regułą staje się nakładanie dźwięków harfy, wibrafonu i czelesty:



Przykład 25. *Koncert na altówkę i orkiestrę* (1968), cz. I, Nr 21 partytury

⁴⁵ W balecie *Pożądanie* (1969) wprowadzone zostały ponadto instrumenty stosowane w określonych sytuacjach dramaturgicznych: raganella (terkotka), sonagli (janczary), lastra (plyta blaszana).

⁴⁶ W ostatnich utworach pojawiają się ponadto: glissando kotłów oraz gra miotłką na tam-tamie, bongosach i dzwonach orkiestrowych, glissando na strunach fortepianu, col legno za podstawkiem (*In una parte*).

Następstwa brzmień ostrych, przenikliwych właściwych dla fragmentów o energetyce dynamicznej wykazują analogiczne prawidłowości (serię tych brzmień zawsze wieńczy pojedynczy „strzał” batu).

Ostatnie dzieło Grażyny Bacewicz, balet *Pożądanie* było kolejnym krokiem naprzód w rozwoju techniki kompozytorskiej, głównie ze względu na wprowadzenie aleatoryki oraz projekcji ścieżki dźwiękowej z taśmy, ale również — i przede wszystkim — syntezą wszystkich doświadczeń twórczych. Partytura baletu to pełny „katalog” środków języka dźwiękowego jego autorki w postaci skondensowanej⁴⁷.

Warsztat kompozytorki na etapie ostatnich dziesięciu lat wykazuje liczne cechy indywidualne stale obecne i powtarzające się w kolejnych utworach. Dokonuje się stabilizacja obszaru stosowanych środków — podobnie jak w twórczości okresu neoklasycznego. Fundamentem idiomu sonorystycznego są następujące współczynniki:

- intensywna zmienność energetyczno-brzmieniowa,
- wprowadzenie i utrwalenie określonej obsady zespołu orkiestrowego,
- wypracowanie ściśle określonych środków technicznych w odniesieniu do danego podmiotu wykonawczego,
- pierwszoplanowa rola techniki instrumentów smyczkowych w kształtowaniu idiomu sonorystycznego.

Podsumowanie

Indywidualizm języka dźwiękowego Grażyny Bacewicz przejawia się na wszystkich etapach twórczości oraz poziomach warsztatu. Niezależnie od orientacji stylistycznej muzyka kompozytorki wykazuje trzy właściwości nadrzędne:

- 1) dominacja muzyki instrumentalnej z punktem ciężkości na twórczości kameralnej,
- 2) silna dynamika przebiegu muzycznego,
- 3) wypracowanie cech własnego języka na poziomie formy i poszczególnych elementów:
 - a) reprzyzowość w myśleniu formalnym,
 - b) kondensacja cech idiomatycznych na obszarze techniki i potencjału brzmieniowego instrumentów smyczkowych.

Najbardziej wyraziste znamiona indywidualne przejawiają się w następujących współczynnikach:

- kształtowaniu form reprzyzowych,
- tworzeniu stanów fakturalnych,
- niektórych środkach harmonicznym,
- elementach techniki instrumentów smyczkowych,
- wyborze określonych brzmień i ich następstw.

Spośród omówionych w niniejszym opracowaniu właściwości architektoniki form reprzyzowych za decydujące o ich charakterze indywidualnym należy uznać dwie jakości znamienne dla dzieł neoklasycznych:

- wypracowanie modelu reprzyzy integralnej,
- stosowanie zasady przetwarzania faktury.

⁴⁷ Swoistą wymowę posiadają liczne autocytyaty na kartach baletu, stosowane zresztą w szeregu innych kompozycji lat 60.

Druga z wymienionych tu jakości wskazuje na kluczową rolę faktury w budowaniu formy. Kreatywność postaciowania faktury w dziele Grażyny Bacewicz jest niezależna od rodzaju formy. Jest aktualna zarówno w utworach zorientowanych na tradycję, kształtowanych na zasadzie formy-procesu, jak i w utworach o nowej orientacji, komponowanych jako forma-montaż. Dokonując selekcji w bogatym zakresie zagadnień fakturalnych należy wyartykułować również dwa zjawiska:

- stosowanie monofaktury (zwłaszcza utworzonej z paralelnych przebiegów gamowych) i wynikająca z niej „faktura kulminacyjna”; te rodzaje faktury przenikają jeszcze do dzieł lat 60.,
- symbioza postaci faktury z rodzajem energetyki, właściwa utworom sonorystycznym.

Trzy kolejne współczynniki: harmonika, technika instrumentów smyczkowych, kolorystyka orkiestrowa przejawiają się na poziomie cech jednostkowych w szczegółach warsztatowych. Spośród nich należy uwzględnić te, które występowały na przestrzeni całej twórczości. W obszarze środków harmonicznym takich jednostkami są:

- skupiony układ wszelkich współbrzmień,
- ambitus nonowy struktur akordowych (zredukowanych w utworach sonorystycznych do dwudźwięków nonowych).

Najliczniejszą grupę idiomatycznych cech jednostkowych zawiera zagadnienie techniki instrumentów smyczkowych. Do najbardziej charakterystycznych należą:

- figuracje alternatywne (w okresie sonorystycznym bazujące na przesunięciach półtonowych),
- pasaże aplikaturowe,
- artykulacja saltando (ricochet); w kompozycjach lat 60. zespolona z grą glissando,
- technika glissando spiccato.

Kompleks powtarzających się cech idiomatycznych w technice kompozytorskiej tworzy styl indywidualny twórcy. Z kolei styl indywidualny jest miarą oryginalności i artyzmu. Decyduje również o żywotności utworów kompozytora, ich percepcji oraz własnym wkładzie w rozwój historii muzyki.

Wykaz ważniejszych utworów Grażyny Bacewicz

Wczesny okres neoklasyczny:

Kwintet na instrumenty dęte (1932), wyd. PWM

Witraż na skrzypce i fortepian (1932), utwór nie wydany

I Kaprys na skrzypce i fortepian (1932), utwór nie wydany

II Kaprys na skrzypce i fortepian (1932), utwór nie wydany

Suita dziecięca na fortepian (1933), wyd. PWM

Temat z wariacjami na skrzypce i fortepian (1934), wyd. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej

I Koncert skrzypcowy (1937), utwór nie wydany

I Kwartet smyczkowy (1938), wyd. PWM

Sonata na skrzypce solo (1941), wyd. PWM

Dojrzały okres neoklasyczny:

Suita na 2 skrzypiec (1943), wyd. PWM
Uwertura na orkiestrę (1943), wyd. PWM
Sonata da kamera na skrzypce i fortepian (1945), wyd. PWM
III Kwartet smyczkowy (1947), wyd. PWM
Koncert na orkiestrę smyczkową (1948), wyd. PWM
III Koncert skrzypcowy (1948), wyd. PWM
Kaprys polski na skrzypce solo (1949), wyd. PWM
IV Sonata na skrzypce i fortepian (1949), wyd. PWM
Kwartet na 4 skrzypiec (1949), wyd. PWM
Miniatury na skrzypce i fortepian: 2 oberki, Taniec polski, Taniec mazowiecki, Taniec słowiański, Humoreska i in., wyd. PWM
IV Kwartet smyczkowy (1951), wyd. PWM
III Symfonia (1952), wyd. PWM
I Kwintet fortepianowy (1952), wyd. PWM
II Sonata fortepianowa (1953), wyd. PWM
IV Symfonia (1953), wyd. PWM
V Koncert skrzypcowy (1954), wyd. PWM
Partia na skrzypce i fortepian (wersja na orkiestrę) (1955), wyd. PWM
V Kwartet smyczkowy (1955), wyd. PWM
10 etiud koncertowych na fortepian (1956), wyd. PWM
Wariacje symfoniczne na orkiestrę (1957), wyd. PWM

Okres przejściowy do sonoryzmu:

Sonata na skrzypce solo (1958), wyd. PWM
Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję (1958), wyd. PWM
VI Kwartet smyczkowy (1960), wyd. PWM

Sonoryzm:

Pensieri notturni na orkiestrę kameralną (1961), wyd. PWM
Koncert na wielką orkiestrę symfoniczną (1962), wyd. PWM
Kwartet na 4 wiolonczele (1964), wyd. PWM
VII Koncert skrzypcowy (1965), wyd. PWM
II Kwintet fortepianowy (1965), wyd. PWM
VII Kwartet smyczkowy (1965), wyd. PWM
Musica sinfonica in tre movimenti (1965), wyd. PWM
Divertimento na orkiestrę smyczkową (1965), wyd. PWM
Contradizione na orkiestrę kameralną (1966), wyd. PWM
In una parte (1967), wyd. PWM
Koncert na altówkę i orkiestrę (1968), wyd. PWM
4 Kaprysy na skrzypce solo (1968), wyd. PWM
Balet „Pożądanie” (1968), wyd. PWM