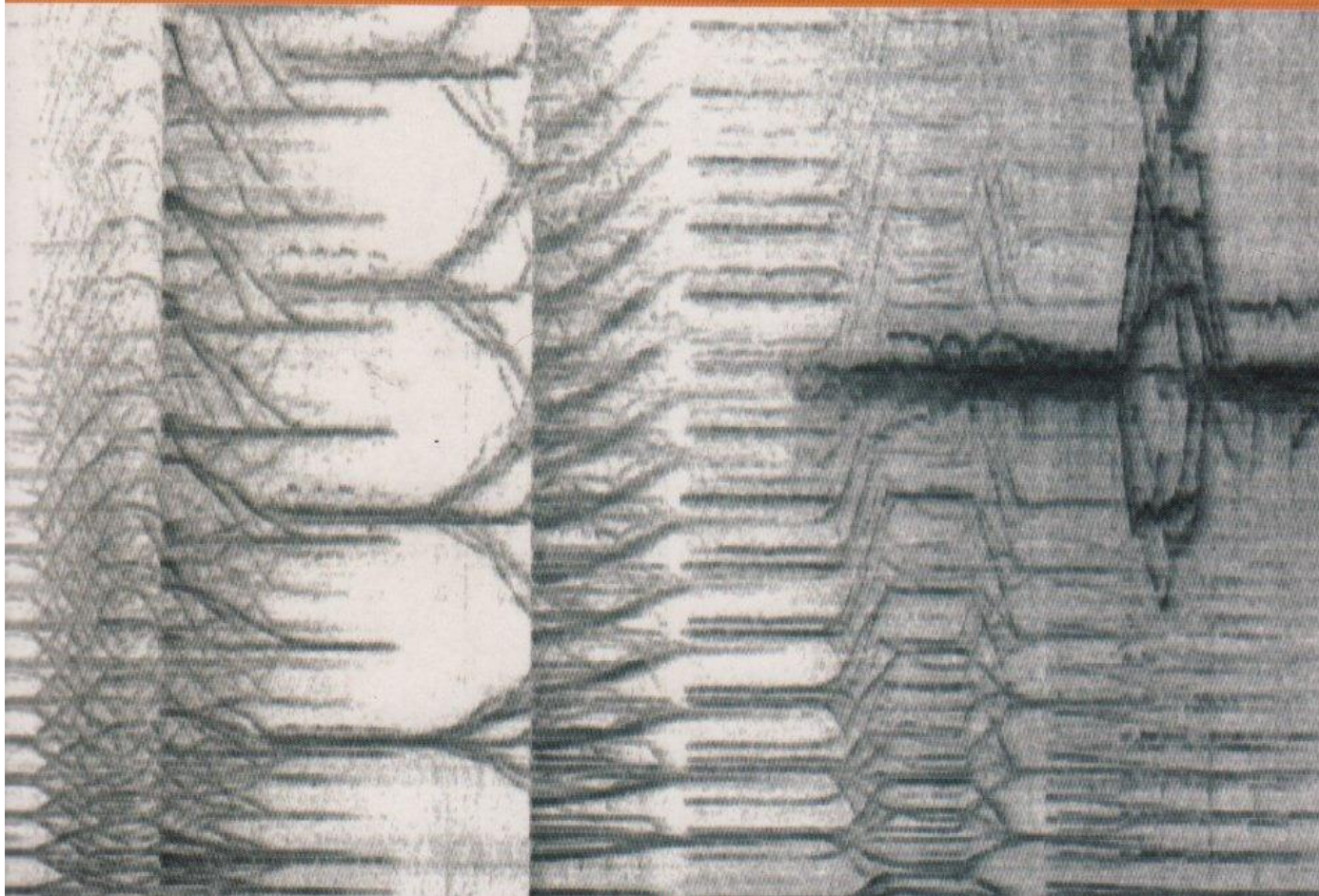


Iwona Lindstedt

Sonorystyka

w twórczości
kompozytorów polskich
XX wieku



Recenzenci

*Zofia Helman-Bednarczyk
Małgorzata Woźna-Stankiewicz*

Projekt okładki

Jakub Rakusa-Suszczewski

Redaktor prowadzący

Ewa Wyszzyńska

Redaktor

Zofia Mossakowska

Redaktor techniczny

Zofia Kosińska

Korektor

Ewa Fedoruc

Skład i łamanie

Iwona Lindstedt

**Publikacja dofinansowana ze środków
Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego**

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010

ISBN 978-83-235-0431-3

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
<http://www.wuw.pl>; e-mail: wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. (0 48 22) 55 31 333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: <http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

Wydanie I

Druk i oprawa Elpil

Spis treści

Wprowadzenie	9
I. Aspekty historyczno-estetyczne	
Rozdział 1. Wokół pojęcia „sonorystyki muzycznej”	15
Rozdział 2. Emancypacja brzmienia w muzyce w perspektywie historycznej	27
2.1. Najwcześniejsze przejawy	27
2.2. Pierwsza połowa XX wieku	31
2.3. Druga połowa XX wieku	46
Rozdział 3. Historyczne i estetyczne przesłanki sonorystyki w twórczości kompozytorów polskich XX wieku	59
Rozdział 4. Sonorystyka a problem „polskiej szkoły kompozytorskiej” lat 60. XX wieku	77
II. Aspekty teoretyczno-metodologiczne	
Rozdział 5. Teoria sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego	97
5.1. Geneza	97
5.2. Podstawy sonologii muzycznej	99
5.2.1. Problemy elementarne	104
5.2.2. Równorzędność materiału dźwiękowego	108
5.2.3. Wymiary czasu i szybkości	109
5.2.4. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	110
5.2.5. Modulacja sonorystyczna	118
5.2.6. Forma	121
5.3. Recepcja	132
Rozdział 6. Metody analizy sonorystycznego dzieła muzycznego	137
6.1. Koncepcje badania brzmienia dzieła muzycznego	137
6.2. W kręgu muzykologii empirycznej	144
6.3. Analiza akustyczna — wizualizacja sygnałów dźwiękowych	153

- 6.4. Analiza percepcyjna — psychoakustyka
i psychologia percepcji 163
- 6.5. Model analizy muzyki sonorystycznej 169

III. Analizy utworów sonorystycznych

Uwagi wstępne	179
Rozdział 7. Utwory Krzysztofa Pendereckiego	181
7.1. Krzysztof Penderecki, <i>Tren. Ofiarom Hiroszimy</i> na 52 instrumenty smyczkowe (1960)	181
7.1.1. Materiał dźwiękowy	181
7.1.2. Regulacja czasu i szybkości	182
7.1.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	183
7.1.4. Forma	188
7.2. Krzysztof Penderecki, <i>Quartetto per archi</i> nr 1 (1960)	196
7.2.1. Materiał dźwiękowy	196
7.2.2. Regulacja czasu i szybkości	197
7.2.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	201
7.2.4. Forma	203
7.3. Krzysztof Penderecki, <i>Polymorphia</i> na 48 instrumentów smyczkowych (1961)	212
7.3.1. Materiał dźwiękowy	212
7.3.2. Regulacja czasu i szybkości	212
7.3.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	213
7.3.4. Forma	223
7.4. Krzysztof Penderecki, <i>Kanon</i> na orkiestrę smyczkową (52 instrumenty smyczkowe) i dwie taśmy (1962)	228
7.4.1. Materiał dźwiękowy	228
7.4.2. Regulacja czasu i szybkości	229
7.4.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	231
7.4.4. Modulacja sonorystyczna	232
7.4.5. Forma	232
Rozdział 8. Utwory Henryka Mikołaja Góreckiego	243
8.1. Henryk Mikołaj Górecki, <i>Scontri</i> op. 17 na orkiestrę (1960)	243
8.1.1. Materiał dźwiękowy	243
8.1.2. Regulacja czasu i szybkości	244
8.1.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	246
8.1.4. Forma	252
8.2. Henryk Mikołaj Górecki, <i>Genesis</i> , cz. I: <i>Elementi per tre archi</i> op. 19 nr 1 (1962)	269
8.2.1. Materiał dźwiękowy	269
8.2.2. Regulacja czasu i szybkości	270

8.2.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	276
8.2.4.	Forma	281
8.3.	Henryk Mikołaj Górecki, <i>Genesis</i> , cz. II: <i>Canti strumentali per 15 esecutori</i> op. 19 nr 2 (1962)	284
8.3.1.	Materiał dźwiękowy	284
8.3.2.	Regulacja czasu i szybkości	284
8.3.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	286
8.3.4.	Forma	290
Rozdział 9.	Utwory Wojciecha Kilara	299
9.1.	Wojciech Kilar, <i>Riff 62</i> na orkiestrę (1962)	299
9.1.1.	Materiał dźwiękowy	299
9.1.2.	Regulacja czasu i szybkości	300
9.1.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	301
9.1.4.	Forma	305
9.2.	Wojciech Kilar, <i>Générique</i> na orkiestrę (1963)	313
9.2.1.	Materiał dźwiękowy	313
9.2.2.	Regulacja czasu i szybkości	314
9.2.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	316
9.2.4.	Forma	318
9.3.	Wojciech Kilar, <i>Diphthongos</i> na chór mieszany i orkiestrę (1963)	326
9.3.1.	Materiał dźwiękowy	326
9.3.2.	Regulacja czasu i szybkości	327
9.3.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	329
9.3.4.	Forma	330
9.4.	Wojciech Kilar, <i>Springfield Sonnet</i> na orkiestrę (1965)	338
9.4.1.	Materiał dźwiękowy	338
9.4.2.	Regulacja czasu i szybkości	339
9.4.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	342
9.4.4.	Forma	346
Rozdział 10.	Utwory Kazimierza Serockiego, Witolda Szalonek i Bogusława Schaeffera	355
10.1.	Kazimierz Serocki, <i>Segmenti</i> na orkiestrę (1960–61)	355
10.1.1.	Materiał dźwiękowy	355
10.1.2.	Regulacja czasu i szybkości	356
10.1.3.	Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	357
10.1.4.	Forma	363
10.2.	Witold Szalonek, <i>Improvisations sonoritiques</i> na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1968)	369
10.2.1.	Materiał dźwiękowy	369
10.2.2.	Regulacja czasu i szybkości	374

10.2.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	377
10.2.4. Forma	379
10.3. Bogusław Schaeffer, <i>Mała symfonia: „Scultura”</i> na wielką orkiestrę (1960)	385
10.3.1. Materiał dźwiękowy	385
10.3.2. Regulacja czasu i szybkości	386
10.3.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	389
10.3.4. Forma	394
Rozdział 11. Muzyka elektroakustyczna	405
11.1. Włodzimierz Kotoński, <i>Etiuda na jedno uderzenie w talerz</i> (1959) . .	405
11.1.1. Materiał dźwiękowy	405
11.1.2. Regulacja czasu i szybkości	406
11.1.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	408
11.1.4. Modulacja sonorystyczna	413
11.1.5. Forma	414
11.2. Andrzej Dobrowolski, <i>Passacaglia na 40 z 5</i> (1959)	419
11.2.1. Materiał dźwiękowy	419
11.2.2. Regulacja czasu i szybkości	421
11.2.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	423
11.2.4. Modulacja sonorystyczna	426
11.2.5. Forma	427
11.3. Tomasz Sikorski, <i>Echa II (quasi improvisazione)</i> na 1–4 fortepianów, perkusję i taśmę magnetofonową (1961–63) . . .	431
11.3.1. Materiał dźwiękowy	431
11.3.2. Regulacja czasu i szybkości	432
11.3.3. Stany gęstości i rozrzedzenia brzmienia	433
11.3.4. Modulacja sonorystyczna	436
11.3.5. Forma	438
Zakończenie	445
Bibliografia	455
Spis tabel	471
Spis przykładów	473
Indeks osób i utworów muzycznych	479

Wprowadzenie

[Sonorystyka] stała się silną dominantą literatury muzykologicznej, uzyskując przemożny wpływ na całe środowisko muzyczne, na teoretyków i historyków muzyki, stając się narzędziem argumentacji i egzorcyzmów krytyki muzycznej, a nawet przejawiając się na terenie inwencji kompozytorskiej.

Michał Bristiger¹

Zjawisko zwane sonorystyką należy bez wątpienia do grupy kluczowych zagadnień polskiej twórczości kompozytorskiej XX wieku. Powszechność użycia tego terminu w środowisku muzycznym, a także poza nim, w kręgu szeroko rozumianej grupy osób zainteresowanych dziejami awangardy, jest znacząca, nie zawsze jednak związana z pełnym zrozumieniem jego genezy, funkcji i zakresu odniesienia.

Przejawem takiego stanu rzeczy jest dominujące w literaturze spojrzenie na sonorystykę wyłącznie z punktu widzenia wprowadzonych przez nią innowacji brzmieniowo-artykulacyjnych, a zatem podejście selektywne i jednostronne, które znacznie zawęży rzeczywisty sens i zakres tego zjawiska. A przecież owa „technika czysto brzmieniowa” stała się najistotniejszym wkładem muzyki polskiej do rozwoju nowoczesnego języka muzycznego w latach 60. minionego stulecia.

Istniejące opracowania problemu sonorystyki podzielić można na dwie zasadnicze, a jednocześnie wzajemnie uzupełniające się grupy. Pierwsza obejmuje analizy utworów sonorystycznych wybranych kompozytorów² oraz

¹ Michał Bristiger, *Refleksje po lekturze artykułu J. Vintona „Zmiana poglądów”*, „Res Facta” 1977 nr 8, s. 187.

² Por. np. Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego 1997; Tomasz Kienik, *Sonorystyka w twórczości fortepianowej Kazimierza Serockiego*, w: *Muzyka fortepianowa XIII*, red. Janusz Krassowski, Teresa Błaszczewicz, Helena Nowakowska, Krzysztof Sperski, Gdańsk: Akademia Muzyczna 2004, s. 240–251 oraz szereg niepublikowanych prac magisterskich powstających w różnych instytucjach akademickich kraju.

ujęcia przemian warsztatowych w zakresie najistotniejszych gatunków muzycznych uprawianych przez polskich twórców w XX wieku³, w których sonorystyka jest z reguły głównym czynnikiem regulującym ich utrzymanie w stylistyce awangardowej odsłony.

Druga grupa prac to ujęcia syntetyczne, w których pojawia się próba klasyfikacji technik artykulacyjno-brzmieniowych i sposobów transformacji brzmienia stosowanych w rodzimych kompozycjach sonorystycznych, czerpiąca z programu badawczego „czystej brzmieniowości” i terminologii wprowadzonej przez twórcę pojęcia sonorystyki — Józefa Michała Chomińskiego. Nie są to jednakże ujęcia pełne, gdyż stanowią element wprojektowany w szerszą perspektywę dziejów powojennej muzyki polskiej, jak w książce Krzysztofa Baculewskiego⁴, lub historyczne, estetyczne i aksjologiczne aspekty tego zjawiska w kontekście światowej muzyki XX wieku, jak w książce Hanny Kostrzewskiej pod wiele obiecującym tytułem — *Sonorystyka*⁵.

Istnieje więc wciąż potrzeba całościowego opracowania tego problemu uwzględniającego nie tylko wąsko rozumiane aspekty technologiczne, ale także szerszy kontekst ideowo-historyczny wyrażony w chronologii powstających dzieł, autorefleksji kompozytorskiej i dyskursie krytyki muzycznej oraz kontekst teoretyczny, naświetlony tu poprzez rekonstrukcję teorii sonologii muzycznej Józefa M. Chomińskiego. Propozycję zawartą w tej książce motywuje także idea stworzenia pewnej propozycji metodologicznej, stanowiącej podstawę poznania sonorystycznego dzieła muzycznego, która nie byłaby ograniczona do „mechanicznego” zastosowania sonologicznej terminologii Chomińskiego, lecz stanowiła narzędzie na tyle elastyczne, na ile wymaga tego zróżnicowany w swych aspektach materiałowych, czasowych, harmoniczno-kontrapunktycznych i syntaktycznych przedmiot badań.

Ujęcie takie odpowiada wyzwaniom stawianym przez współczesne nurty metodologii badań muzykologicznych, które proponują odwołanie się do empirii jako głównego czynnika weryfikującego i otwierającego perspektywę dalszego rozwoju naszej dyscypliny w warunkach prawdziwej ekspansji komputerowych narzędzi badawczych i wszechograniającego synkretyzmu metod analizy dzieła muzycznego, czerpiącego zarówno z wcześniejszych tradycji, jak i wykraczającego poza ten obszar.

³ Por. np. Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich — przemiany, nurty, idee*, Łódź: Akademia Muzyczna im. G i K. Bacewiczów 1995; Anna Nowak, *Współczesny koncert polski*, Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego 1997; Violetta Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego 2004.

⁴ *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków: PWM 1987.

⁵ Poznań: ars nova 1994.

W rozległej panoramie muzyki XX wieku twórczość polska określana mianem sonorystyki zajmuje zatem miejsce szczególne. Po pierwsze dlatego, że stanowi jeden z niewielu — obok muzyki Fryderyka Chopina czy Karola Szymanowskiego — obszarów aktywności kompozytorów polskich, które zajęły trwałe miejsce w syntezach historiograficznych powstających na Zachodzie. Po drugie zaś dlatego, że postrzeżona została przez zachodnich badaczy jako odrębny i alternatywny wobec innych, równolegle zaistniałych propozycji awangardowych fenomen, jawiący się jako „polska szkoła kompozytorska”. Jednym z celów tej książki jest także ustalenie, jakie czynniki zdecydowały o wyłonieniu się tej formacji i na czym polega jej wyraźnie specyficzny pod względem brzmieniowym i wyrazowym charakter. Wyznaczony perspektywą sonorystyki wkład kompozytorów polskich w rozwój nowoczesnego języka muzycznego XX wieku domaga się dokładnego oszacowania, co pozwoliłoby rzetelnie uzasadnić wyrosłe u progu lat 60. przekonanie, iż w zakresie konstrukcyjnym, strukturalnym i formalnym, a także estetycznym, dorównuje ona najwybitniejszym osiągnięciom muzyki Zachodu.

* * *

Powstanie niniejszej książki możliwe było dzięki grantowi Ministerstwa Nauki i Informatyzacji realizowanemu w latach 2004–2007 (nr 1 H01E 001 27). Pragnę wyrazić gorące podziękowanie wszystkim tym osobom, którym zawdzięcza ona swój ostateczny kształt. Dziękuję zatem pierwszym jej czytelnikom — Pani Profesor Zofii Helman, Pani Profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz oraz Panu Profesorowi Zbigniewowi Skowronowi — za wnikliwe i inspirujące uwagi, które pozwoliły znacznie udoskonalić pierwotną wersję. Dziękuję także Panu dr. Mieczysławowi Kominkowi i Pani mgr Izabeli Zymer z Polskiego Centrum Informacji Muzycznej (Biblioteki Związku Kompozytorów Polskich) za nieocenioną pomoc w udostępnieniu archiwalnych nagrań dzieł muzycznych będących przedmiotem mego analitycznego zainteresowania. Szczególną wdzięczność wyrażam Pani Zofii Mosakowskiej, która podjęła się trudu zredagowania tej pracy.