

Topika kwartetów smyczkowych Zbigniewa Bujarskiego, Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.7

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 90–101.
© Ewa Wójtowicz. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

UWAGI WSTĘPNE

Jeżeli niektóre gatunki muzyczne chętniej niż inne poddają się interpretacji topicznej, to z pewnością należy do nich kwartet smyczkowy. Istotny wydaje się w tym kontekście zarówno okres, w jakim gatunek ten się ukształtował, jak też pewna charakterystyczna cecha kwartetu smyczkowego, jaką jest silny związek z tradycją. Pewne toposy na trwałe zrosły się z gatunkiem kwartetu, zaznaczając swoją obecność w kolejnych etapach jego historycznego rozwoju. Do najbardziej charakterystycznych należą topos rozmowy¹ oraz – mające swoje źródło w zdolności instrumentów smyczkowych do naśladowania głosu ludzkiego – style „mowny” i „śpiewny”². Owe style mogą się przejawiać na wiele sposobów, przyjmując postać zbliżoną do recytatywu, ariosa, arii czy chorału, co skłania do rozróżnienia dwu zakresów znacze-

niowych pojęcia toposu w muzyce. Topos *sensu largo* odpowiadałby ogólnym odwołaniom do kategorii ekspresyjnych czy estetycznych (topos rozmowy, styl „mowny”, styl „śpiewny”), podczas gdy topos *sensu stricto*, o znaczeniu bardziej „technicznym”, kojarzony byłby z „konkretyzacjami” owych nadrzędnych kategorii – określonymi fragmentami utworu, odwołującymi się do zakorzenionych w tradycji stylów i gatunków muzycznych (recytatyw, aria, chorał, etc.)³.

W niniejszym tekście podjęta zostanie próba topicznej analizy i interpretacji kwartetów smyczkowych trzech kompozytorów należących do tej samej generacji i wywodzących się z krakowskiego środowiska muzycznego. Krzysztof Penderecki (1933–2020) i Zbigniew Bujarski (1933–2018) reprezentują „pokolenie 33”⁴, do którego można także włączyć Marka Stachowskiego (1936–2004) urodzonego zaledwie trzy lata później. W twórczości kwartetowej każdy z kompozytorów przeszedł nieco inną drogę.

¹ Zob. M. Parker, *The String Quartet, 1750–1797. Four Types of Musical Conversation*, London–New York 2016, oraz E. Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, Łódź 2005. W rozdziale *Idea kwartetu w twórczości kompozytorów polskich* jeden z podrozdziałów nosi tytuł *Kwartet jako rozmowa*.

² O wpływie faktury wokalne w kwartetach Beethovena pisała Danuta Gwizdalanka w pracy *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Poznań 1991, s. 95–96.

³ O podwójnym rozumieniu pojęcia toposu muzycznego na gruncie języka angielskiego pisała Małgorzata Pawłowska w pracy *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 494.

⁴ Zob. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2013, t. 3, s. 9–31.

Penderecki przedstawił w 1960 roku *Quartetto per archi*, utwór noszący miano pierwszego ściśle sonorystycznego polskiego kwartetu smyczkowego⁵. W ukończonym w roku 1968 *Quartetto per archi* No. 2 Ewa Kowalska-Zajac dostrzegła już „zwiastun kryzysu [...] projektu «sonorystycznej utopii»”⁶. Kolejne dzieło gatunku – *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* – powstało po trwającej cztery dekady przerwie, a ostatni *IV Kwartet* pochodzi z roku 2016. Późne kwartety Pendereckiego, skomponowane zupełnie innym językiem niż utrzymane w poetyce sonoryzmu kwartety wczesne, noszą cechy pogłębionej wypowiedzi o zabarwieniu autobiograficznym.

Dorobek Marka Stachowskiego obejmuje siedem utworów przeznaczonych na obsadę kwartetu smyczkowego. Młodzieńczy *I Kwartet* (1963) Agnieszka Draus uznała za „neoklasyczną zapowiedź stylu”⁷, skomponowana w czasie studiów w klasie kompozycji Pendereckiego *Musica per quartetto d'archi* (1965) to pozostające pod wpływem nauczyciela sonorystyczne studium, własną postać sonoryzmu zaproponował Stachowski w *II Kwartecie smyczkowym* (1972). W *Quartetto da ingresso* (1980) zaznacza się powrót melodii, co zapoczątkowało przemiany stylu kwartetów kompozytora w kierunku uproszczenia środków (przede wszystkim faktury) i pogłębienia wyrazu. Cechy owego dojrzałego stylu nosi *III Kwartet smyczkowy* (1988), a w jeszcze większym stopniu *IV Kwartet smyczkowy „Quando resta l'estate”* (2001), pomiędzy nimi powstała mistrzowska i efektowna *Musica festeggiante* (1995).

Kwartetowy debiut Zbigniewa Bujarskiego miał miejsce w 1980 roku, kiedy kompozytor – w poszukiwaniu stylu indywidualnego – przeszedł już „od sonoryzmu do «melodyczności»”⁸. W przeciwieństwie do Pendereckiego i Stachowskiego, Bujarski nie był zainteresowany rozszerzaniem fakturalno-brzmieniowych możliwości kwartetu, który od początku stał się dla niego „osobistym, wewnętrznym zespołem”⁹.

Tematykę podejmowanych w tym medium rozważań ujawniał kompozytor w tytułach: *Kwartet na Adwent* (1984) i *Kwartet na Wielkanoc* (1989) reprezentują instrumentalną muzykę religijną, w *Kwartecie na otwarcie domu* (1980) i *Kwartecie na jesień* (2001) podjął Bujarski refleksję natury egzystencjalnej.

Próba topicznej interpretacji zróżnicowanej stylistycznie twórczości kwartetowej trzech kompozytorów, obejmującej rozległy przedział czasowy (1960–2016), ma przede wszystkim na celu wykazanie aktualności toposów związanych z gatunkiem kwartetu smyczkowego i scharakteryzowanie środków, jakimi są one realizowane. Takie założenie wyznaczyło porządek rozważań, które rozpocznie przedstawienie rezultatów przeglądu utworów w poszukiwaniu przejawów konwersacyjności oraz wypowiedzi w stylu „mownym” i „śpiewnym”. W następnej kolejności omówione zostaną inne toposy rozpoznane w kwartetach smyczkowych Bujarskiego, Pendereckiego i Stachowskiego, nadające muzyce kwartetowej każdego twórcy rys indywidualny.

KONWERSACYJNOŚĆ

„Nawiązanie w wieku dwudziestym do idei dialogu, konwersacji, jest [...] sięgnięciem do źródeł gatunku” – pisała Ewa Kowalska-Zajac¹⁰. Wyrosła na gruncie estetyki oświecenia idea rozmowy tak mocno przyłgnęła do kwartetu smyczkowego, że uznawana była za jeden z wyznaczników jego gatunkowej tożsamości. Znamiona kryzysu gatunku kwartetu w aspekcie konwersacyjności dostrzegali Adam Walaciński w utworach kompozytorów polskich z nurtu sonoryzmu, twierdząc: „Decydujący cios kwartetowi smyczkowemu jako gatunkowi osadzonemu mocno w tradycji zadały [...] techniki awangardy [...] odbierające partnerom prawo do własnej, indywidualnej wypowiedzi [...]. Anonimowy w pewnym sensie «kolektyw czterech» zaczął służyć posłuszenie realizacji nowych, wyrafinowanych jakości brzmieniowych i wymyślnych konstrukcji, ale rozmowa przestała być słyszalna”¹¹.

⁵ E. Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet...*, op. cit., s. 105.

⁶ Ibidem, s. 110.

⁷ A. Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016, s. 89.

⁸ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006, s. 35.

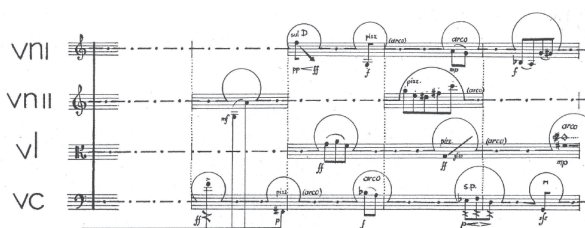
⁹ Z. Bujarski, *Kwartet na jesień* [nota o utworze], w: *Książka programowa 15. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 8–15 czerwca 2003, s. 57.

¹⁰ E. Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet...*, op. cit., s. 161.

¹¹ A. Walaciński, *Kwartety smyczkowe z „Divertimentem” i „Sinfonietta” w tle*, w: *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Kraków 2007, s. 105.

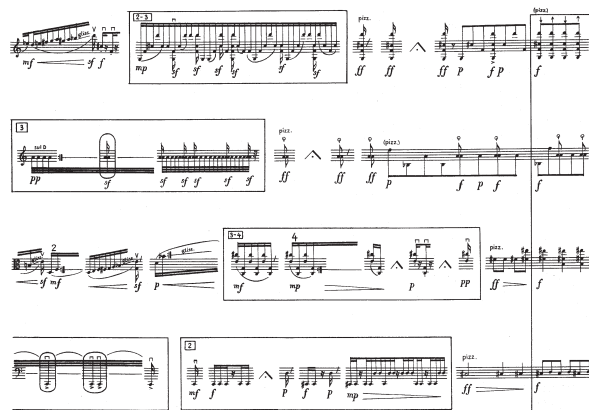
Uważne wsłuchanie się w sonorystyczne kwartety Pendereckiego i Stachowskiego pozwala jednak rozpoznać refleksy konwersacyjności, realizowanej nowymi środkami. W zdominowanych przez fakturę homogeniczną utworach Pendereckiego, gdzie zespół czterech muzyków staje się jednym *meta-instrumentem*, taki ślad odnajdujemy w dialogu faktur w *Quartetto per archi* No. 2. W końcowej fazie utworu wrażenie dramatycznej dyskusji uzyskuje kompozytor zestawiając na przemian bloki fakturalno-brzmieniowe silnie skonstrastowane pod względem rejestru, stopnia zagęszczenia brzmienia, ambitusu, dynamiki i artykulacji. Bloki z artykulacją *legato*, w dynamice *pianissimo*, obejmujące rozległą przestrzeń dźwiękową, przerywane są interwencjami *fortissimo* dźwięków ścieśnionych w małym ambitusie, granych *non legato*.

O ile Penderecki przenosi dialog na poziom faktury kwartetu traktowanego jako „nad-instrument”, to Stachowski zachowuje indywidualność poszczególnych członków zespołu, wydobywając z jednolitego tła powierzane im pojedyncze dźwięki, współbrzmienia czy krótkie motywy. Homogeniczna płaszczyzna tła powstaje z repetycji ruchliwych figur o rozmaitym kształcie (skalowych, tremolandowych i innych), a wpisane w nią mikrodialogi stają się czytelne dzięki kontrastowi dynamiki i artykulacji. Strategia, której pierwsze zastosowanie przynosi *Musica per quartetto d'archi*, gdzie występuje skojarzony z nią specjalny rodzaj notacji (przykł. 1), nie traci na aktualności w kolejnych utworach. Będący rezultatem jej stosowania typ faktury, który stał się jedną z cech charakterystycznych techniki kwartetowej Stachowskiego, występuje na przykład w *III Kwartecie smyczkowym*, skomponowanym ponad dwadzieścia lat później niż *Musica per quartetto d'archi*.



Przykład 1. Marek Stachowski, *Musica per quartetto d'archi*, s. 11, system 1

W inny sposób kompozytor nawiązał do toposu rozmowy w *II Kwartecie smyczkowym*. Utwór składa się z trzech części granych *attacca*, których układ wykazuje cechy porządku ramowo-refrenicznego. Części skrajne – *Sinfonia* i *Conclusione* – stanowią formalną ramę dla części drugiej – *Ritornella*, najbardziej rozbudowanej, ukształtowanej na zasadzie przemienności refrenów i epizodów. Podczas gdy cztery refreny zdominowane zostały przez brzmienia punktowe, uzyskiwane za pomocą artykulacji *pizzicato* w różnych odmianach, trzy epizody wyróżnia faktura będąca rezultatem współlistnienia niezależnych przebiegów czasowych poszczególnych głosów, synchronizowanych orientacyjnie. Stachowski zastosował notację bez linii pionowych łączących partie wszystkich instrumentów. Niektóre odcinki każdego głosu zostały ujęte w ramki, co oznacza, że mają być powtarzane, przy czym liczba powtórzeń pozostawiona jest zwykle decyzji wykonawcy w wyznaczonym przez kompozytora zakresie (2–3, 3–4). W epizodzie pierwszym i trzecim niezależność głosów podkreśla dodatkowo „rozszczepienie” tempa, innego dla każdego wykonawcy. W zakończeniu każdego epizodu obowiązuje zasada synchronizacji partii poszczególnych instrumentów, które są wówczas ujęte w jednej ramce (przykł. 2).



Przykład 2. Marek Stachowski, *II Kwartet smyczkowy*, cz. II *Ritornello*, s. 13 – zakończenie epizodu I

Wyzwolenie solistycznej swobody w ramach zespołu – przywodzące na myśl, wraz ze sposobem notacji, technikę kontrapunktu aleatorycznego Witolda

Lutosławskiego – oraz wprowadzenie w partiach poszczególnych instrumentów bardzo zróżnicowanego materiału pozwoliło uzyskać bogatą, wirtuozowską fakturę. Rezultat brzmieniowy zdaje się przypominać gwar rozmaitych głosów, należących do jednostek o silnej indywidualności, które śmiało „wypowiadają” swoje kwestie.

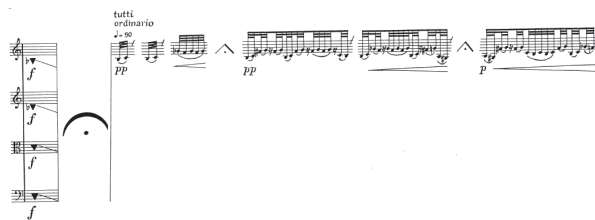
W kolejnych kwartetach smyczkowych Stachowskiego, skomponowanych po odejściu od sonorystyki, powracają tradycyjne sposoby dialogowania, takie jak przeprowadzenie motywu przez wszystkie głosy czy „rozmowa” dwojga partnerów, reprezentowanych przez instrumenty połączone w pary.

Konwersacyjność jest cechą charakterystyczną twórczości kwartetowej Zbigniewa Bujarskiego i ze szczególną intensywnością przejawia się w ostatnim dziele gatunku – *Kwartecie na jesień*. W utworze dominuje faktura polimelodyczna, w której linie poszczególnych głosów – o rysunku łagodnym, kształtowanym z przewagą ruchu sekundowego – spletają się, nie tworząc jednak dramatycznych spiętrzeń. Zachowując niezależność, głosy zostają jednak ze sobą w jakiś sposób powiązane, dyskretnie podejmując i rozważając podany przez wiolonczelę na samym początku motyw. Muzykę charakteryzuje wyjątkowa spójność i koncentracja wyrazu, narracja prowadzona jest w sposób ciągły, w tempie wolnym, z niewielkimi wahaniem w odniesieniu do początkowego *larghetto* i w ściszonej dynamice o skali bardzo rzadko sięgającej pełnego *forte*. W tym filozofującym utworze instrumenty w skupieniu i z powagą zdają się snuć egzystencjalną refleksję, dzieląc się doświadczeniem przemijania.

STYL „MOWNY”

Łatwość „wysławiania się” należy do specyfiki instrumentów smyczkowych, które potrafią być niezwykle elokwentne. Kompozytorzy chętnie kształtowali ich partie na podobieństwo recytatywu, złożonego z przedzielanych pauzami, swobodnie rytmizowanych figur dźwiękowych różnej długości – „słów”. W okresie, kiedy gatunek kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej znalazł się pod „presją” sonorystyki, recytatywność – podobnie jak konwersacyjność – została wyparta przez narrację bloków fakturalno-brzmieniowych.

Nie zanikła jednak zupełnie, jak można stwierdzić, słuchając *II Kwartetu smyczkowego* Marka Stachowskiego. Najbardziej rozbudowane, środkowe ogniwo trzyczęściowego cyklu, *Ritornello*, ukształtowane zostało na zasadzie przemienności epizodów i refrenów, których wspólną cechą stanowi zastosowanie artykulacji *staccato*. Epizod pierwszy (strony 10–13 w partyturze) i trzeci (strony 16–18) inicjowane są przez solową wypowiedź, odpowiednio – altówki i pierwszych skrzypiec. Bardziej rozbudowany recytatyw skrzypiec, o nerwowej narracji, rodzi się z załączkowego motywu sekundowego, rozwijanego w ruchliwych, „poszarpanych” motywach (przykł. 3). Podejmowane przez pozostałe instrumenty, motywy te stają się elementem faktury wyróżniającej się niezależnością czasowych przebiegów poszczególnych głosów, charakterystycznej dla epizodów *Ritornella*.



Przykład 3. Marek Stachowski, *II Kwartet smyczkowy*, cz. II *Ritornello*, s. 20, system 1 – początek epizodu III

O ile w *II Kwartecie smyczkowym* Stachowski recytatyw „ocalił”, nie dopuszczając do jego pełnego zaniku, to w *III Kwartecie* nadał mu – wraz z innymi rodzajami instrumentalnej wypowiedzi o proweniencji wokalne – tak znaczącą rolę, że w eseju poświęconym muzyce kwartetowej kompozytora Adam Walaciński nie wahał się napisać o tym utworze „mowa odzyskana”¹². W złożonym z trzech ogniów cyklu spektakularny jest w tym kontekście początek ostatniej części, będący obszernym monologiem wiolonczeli, prowadzonym *senza misura*, *quasi improvisando*. Spokojna i niespieszna zrazu deklamacja, której pierwszym „słowem” jest – podobnie jak w recytatywie altówki z *II Kwartetu* – motyw wznoszącej sekundy, tutaj jednak „wypowiedziany” powoli i z namysłem, stopniowo nabiera intensywności. Przyspieszenie toku rytmicznego,

¹² A. Walaciński, *Kwartety smyczkowe...*, op. cit., s. 108.

zwiększenie ciągłości narracji, wzrost poziomu dynamiki, a szczególnie wznoszenie się głosu wiolonczeli w coraz wyższy rejestr, aż do oktawy dwukreślnej, prowadzi do wyrazistej kulminacji. Retoryczny gest repetycji dźwięku czyni wypowiedź wiolonczeli niezwykle przekonującą (przykł. 4).

Przykład 4. Marek Stachowski, *III Kwartet smyczkowy*, początek cz. III

Przegląd kwartetów Stachowskiego, Bujarskiego i Pendereckiego pozwala zauważyć, że recytatywne partie często powierzane są altówce, być może z uwagi na pewne podobieństwo barwy brzmienia tego instrumentu do barwy głosu ludzkiego. *III Kwartet smyczkowy* Stachowskiego otwiera uspiwniony recytatyw altówki na tle wiolonczelowego burdonu, eksponującego dźwięk *d*, od którego rozpoczynają się kolejne „wypowiadane” przez protagonistkę kwestie. Podobny typ faktury występuje na początku *Kwartetu na jesień* Zbigniewa Bujarskiego. Nutę stałą intonuje tu *con sordino* dwoje skrzypiec, jakby wsłuchujących się w głos altówki, która – wprowadzając motyw tercjowy

o intonacji pytającej – zdaje się poddawać temat rozważań, niebawem rzeczywiście w skupieniu podjęty przez pozostałe instrumenty (przykł. 5).

Przykład 5. Zbigniew Bujarski, *Kwartet na jesień*, t. 1–9

Również w obu późnych kwartetach smyczkowych Pendereckiego altówka została wyróżniona jako instrument inicjujący kwartetowy dyskurs. Szeroko-oddechowy, ekspresyjny recytatyw o rozległej skali, w górnej granicy sięgający rejestru oktawy trzykreślnej, wypełnia *Grave* – wstępny epizod *III Kwartetu „Kartki z nienapisanego dziennika”*, i *Andante* – pierwszą część *IV Kwartetu*. Deklamacyjna wypowiedź altówki zostaje w obu wypadkach w wysokim stopniu uspiwniona, ale rodzaj towarzyszenia zachowuje cechy recytatywu. W *Grave* jest to długo przetrzymywany, soczysty akord es-moll, kilkakrotnie z emfazą wznawiany, w *Andante* – parę mocno postawionych, krótkich współbrzmień, na podobieństwo recytatywu *secco*.

STYL „ŚPIEWNY”

Naturalna dla instrumentów smyczkowych zdolność „śpiewania” została w muzyce kwartetowej zdominowanej przez sonorystykę – podobnie jak konwersa-

cyjność i styl „mowny” – nie tylko zmarginalizowana, ale była wręcz pomijana. Nie dotyczy to twórczości Zbigniewa Bujarskiego, dla którego śpiewność wydaje się wręcz warunkiem istnienia kwartetu smyczkowego (pierwsze dzieło gatunku tego kompozytora pochodzi z roku 1980). Krzysztof Penderecki przywrócił zespołowi tę zdolność w dwu późnych kwartetach, w muzyce Stachowskiego powracała ona stopniowo, poczynawszy od *Quartetto da ingresso*, gdzie dała o sobie znać w postaci wyłaniającego się z unisonowo-akordowych konstrukcji czterodźwiękowego opadającego motywu sekundowego. Z pełną mocą doszła do głosu w *III Kwartecie*, o którym Adam Walaciński pisał: „To Stachowski dojrzały, nie wstydzący się śpiewnej melodii i romantycznie zabarwionej ekspresji, ale nie gubiący dawniejszej efektywności czy mocnych akcentów”¹³.

W charakterystyce stylu „śpiewnego” (*singing style*), przygotowanej przez Sarah Day-O’Connell¹⁴, ważne miejsce zajmują jakości estetyczne, takie jak naturalność, prostota oraz ekspresja subtelna, intymna. Wśród środków muzycznych służących uzyskaniu takiego nacechowania melodii autorka wymienia jej wąski zakres, niewielkie interwały, a przede wszystkim płynność, związaną z artykulacją *legato* oraz określonymi właściwościami rytmiki i tempa (wartości „przeciągane”, tempo *rubato*). Większość wymienionych cech stylu „śpiewnego” można na przykład odnaleźć w epizodzie *Adagio Notturmo* z *III Kwartetu* Pendereckiego (t. 193–212), będącym jednym z istotnych wątków meandrycznej, obfitującej w retrospekcje i powtórzenia narracji utworu. Melodia, przeważnie oktawaowo wzmocniona, prowadzona jest na tle ruchliwej wewnętrznie, „rozwibrowanej” płaszczyzny akompaniamentu (przykł. 6).



Przykład 6. Krzysztof Penderecki, *III Kwartet smyczkowy* „Kartki z nienapisanego dziennika”, t. 204–208.

Wokalny charakter linii melodycznej oraz rodzaj faktury w *Adagio Notturmo*, z wyraźnym podziałem ról (śpiew i akompaniament), może wywołać skojarzenie z gatunkiem pieśni. Jeszcze silniejsze tego rodzaju skojarzenie powstaje podczas słuchania drugiej części *III Kwartetu smyczkowego* Stachowskiego. Jej środkowa faza, utrzymana w tempie *meno mosso*, wnosi wyraźny kontrast w stosunku do scherzowych w charakterze, ruchliwych i zwiewnych faz skrajnych. Kunsztowna „nadfaktura” powstaje ze złożenia zróżnicowanych faktur partii poszczególnych instrumentów, z których trzy należą do warstwy towarzyszenia. Składa się na nią „gitarowa” partia wiolonczeli grającej *pizzicato*, *arpeggio* jeden rozległy akord na przemian w górę i w dół, misterna figuracja pierwszych skrzypiec *con sordino* w drobnych wartościach rytmicznych oraz rysowany dużymi interwałami ażurowy wzór drugich skrzypiec *pizzicato*. Na tle tej wyrafinowanej ostinatowej faktury altówka intonuje *espressivo* swoją „pieśń”, która – właśnie z uwagi na starannie wystylizowany, zjawiskowy w swojej dźwiękowej urodzie akompaniament – może przywołać na myśl śpiewaną czule serenadę (przykł. 7).



Przykład 7. Marek Stachowski, *III Kwartet smyczkowy*, cz. II, s. 22, system 1–2.

W przytoczonych powyżej przykładach instrumentalny „śpiew” w fakturze kwartetu smyczkowe-

¹³ A. Walaciński, *Kwartety smyczkowe...*, op. cit., s. 108.

¹⁴ S. Day-O’Connell, *The Singing Style*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. D. Mirka, New York 2014, s. 238–258.

go sugeruje pewne związki z utrwalonymi w tradycji gatunkami wypowiedzi wokalne. Częściej jednak nie przybiera form skonwencjonalizowanych. Jest nieskrępowany, swobodny, naturalny, wręcz spontaniczny, jak wznosząca się śmiało fraza rozpoczynająca *IV Kwartet smyczkowy* Stachowskiego. Siłę jej wyrazu potęguje faktura zdwojeń oktawowych, spajająca cztery instrumenty w jeden głos (przykł. 8).



Przykład 8. Marek Stachowski, *IV Kwartet smyczkowy* „Quando resta l'estate, cz. I *Andante risoluto*, t. 1–6.

Czytelny kontekst interpretacyjny zyskuje monofoniczny „śpiew” w kwartetach Zbigniewa Bujarskiego o tematyce religijnej. Ten rodzaj śpiewu charakteryzuje wokalny, przeważnie sekundowy melos, spokojny tok dłuższych wartości rytmicznych i czas spowolniony. Faktura *nota contra notam* odsyła do chorału, który „harmonizowany” jest przestrzennymi zdwojeniami oktawowymi. Chorałowy śpiew w codzie drugiej części *Kwartetu na Wielkanoc*, mającej nosić tytuł *Pieta*¹⁵, który ostatecznie nie został zamieszczony w partyturze, można traktować jako końcowy komentarz wspólnoty w rozważaniu obrazu Matki Boskiej trzymającej na kolanach zdjętego z krzyża Syna. Zbiorowy chorałowy „śpiew” występuje również w końcowej fazie *Kwartetu na Adwent* (numer partyturowy 25), wnosząc do faktury utworu, zdominowanej przez myślenie linearne, zmianę perspektywy na wertykalną. Będąc nośnikiem treści religijnych, chorał może wskazywać na eschatologiczny wymiar okresu roku liturgicznego poprzedzającego Boże Narodzenie, który jest w Kościele katolickim czasem oczekiwania na podwójne przyjście Chrystusa. Do takiego rozumienia Adwentu

kompozytor odnosi się w komentarzu do utworu, podkreślając, że jest to czas „oczyszczenia przed Bożym Narodzeniem”, ale także „oczekiwania na Tego i na To, co jest ostatecznym celem człowieczego życia”¹⁶.

Kilka krótkich odcinków w chorałowej fakturze wprowadził Bujarski w *Kwartecie na otwarcie domu*. Pozbawione wyraźnych konotacji religijnych, zdają się jednak reprezentować wspólnotę domowników, w każdym razie wnoszą w narrację utworu momenty zatrzymania, spowolnienia czasu i zwykle także wyciszenia.

STYL PASTORALNY

W topicznym uniwersum muzyki XX wieku, opracowanym przez Danutę Mirkę, styl pastoralny został umieszczony w grupie różnych stylów, razem z innymi od wieków w muzyce zadomowionymi (chorał, recytatyw, kołysanka, elegia, fanfara, etc.) i obok nowych, takich jak negro spirituals, jazz czy muzyka cyrkowa¹⁷. Oczywiście w muzyce XX wieku styl pastoralny budowany jest innymi środkami, niż miało to miejsce w muzyce klasycyzmu. Niektóre z dziesięciu wymienionych przez Roberta Hattena cech typowych dla pastoralnego charakteru ekspresji nie straciły jednak aktualności, by wspomnieć statyczną, konsonansową harmonię czy ściszoną dynamikę¹⁸. W sonorystycznych kwartetach smyczkowych ten charakter wyrazowy związany jest przede wszystkim z łagodnym brzmieniem, często wykreowanym z udziałem flażoletów.

Interesujący efekt uzyskał Krzysztof Penderecki w krótkim odcinku na początku *Quartetto per archi No. 2*, polecając wykonawcom równocześnie gwizdać *pianissimo* grane przez nich dźwięki, tworzące półtonowy klaster (*h-c¹-des¹-d¹*), i „kolorując” je delikatnie brzmiącymi flażoletami (przykł. 9). Wprowadzenie we wszystkich instrumentach szybkiego następstwa

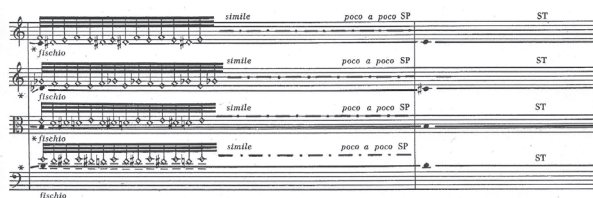
¹⁶ Idem, *Kwartet na Adwent* [komentarz kompozytora], w: *Książka programowa XXVIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1985, s. 32.

¹⁷ Przygotowana przez Danutę Mirkę lista zawiera czterdzieści jeden pozycji podzielonych na trzy grupy, z których pierwsza zawiera osiemnastowieczne tańce, druga – muzykę „etniczną” (np. czeską, węgierską, polską, żydowską), trzecia – różne muzyczne style. Ten niepublikowany dotychczas wykaz zamieścił Kofi Agawu w książce *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford–New York 2009, s. 48–49.

¹⁸ R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington–Indianapolis 1994, s. 97–99.

¹⁵ Zob. Z. Bujarski, *Kwartet na Wielkanoc* [komentarz kompozytora], w: *Książka programowa 9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 18–27 maja 1997, s. 134.

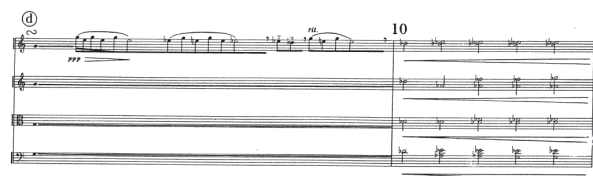
bardzo wysokich naturalnych fłażoletów na czterech strunach pozwoliło osiągnąć pastoralny charakter ekspresji w końcowym fragmencie utworu.



Przykład 9. Krzysztof Penderecki, *Quartetto per archi* No. 2, s. 1, system 2.

Zjawiskowy wręcz efekt uzyskał Marek Stachowski w epizodzie kończącym drugą część *II Kwartetu smyczkowego* – *Ritornello* (strony 25–26 w partyturze). Czas jest tu spowolniony, a brzmienie czyste, o niezwykle chwilami delikatności. Odrealniony za sprawą fłażoletów dźwięk instrumentów smyczkowych upodabnia się do dźwięku fletów, ewokując arkadyjski nastrój. Muzyka staje się bardziej eteryczna, gdy zaczynają w niej migotać grane *glissando* fłażolety naturalne. Harmonia stopniowo się „oczyszcza” aż do pojedynczego dźwięku *e* zwielokrotnionego w długich wartościach rytmicznych w ambitusie pięciu oktaw (od wielkiej do czterokreślnej). Taki proces „dostrajania” do unisona – często w kwartetach Stachowskiego spotykany – można, za Agnieszką Draus, określić terminem *cadentia clara*¹⁹.

W innej postaci przejawia się styl pastoralny w *Kwartecie na otwarcie domu* Bujarskiego. Narracja utworu jest wielokrotnie na chwilę zatrzymywana, a harmonia „rozświetlana” w krótkich, statycznych, eufonicznych odcinkach, rozbrzmiewających wahadłowym motywem tercjowym, wielokrotnie powtarzanym (przykł. 10).



Przykład 10. Zbigniew Bujarski, *Kwartet na otwarcie domu*, s. 11, system 1.

¹⁹ A. Draus, *Brzmienie i sens...*, op. cit., s. 466.

GŁOSY PTAKÓW

Motywika ptasia – jako jedna z cech charakterystycznych języka muzycznego Zbigniewa Bujarskiego – jest obecna nie tylko w kwartetach smyczkowych. Kompozytor nadał jej dominujące znaczenie w trzyczęściowym cyklu *Lęk ptaków* (1993–1995), przeznaczonym na zespoły kameralne o różnych składach, i *Orniphanii* na wiolonczelę i fortepian (2001). To w komentarzu do tego utworu Bujarski wyjaśniał, że w muzyce ptaków fascynuje go „jej wielorodność gatunkowa, a zwłaszcza [...] inwencyjność i zaskakująca wariacyjność osobnicza śpiewanych motywów, niby powtarzalnych, a zawsze jednak jakoś odmienionych”²⁰. Rola śpiewu ptaków nie ogranicza się do walorów czysto muzycznych, w świetle tytułu dzieła można mu przypisać pewne znaczenia. Wydaje się, że w *Kwartecie na otwarcie domu* szybkie, fantazyjne motywy i szczebiotliwe tryle stanowią element sielskiego pejzażu dźwiękowego domu położonego w bliskości natury, wyobrazonego jako miejsce idealne. W *Kwartecie na jesień* kilka razy odzywa się smutny ptak, stając się symbolem egzystencjalnego niepokoju, jak miało to miejsce w *Lęku ptaków*. „Ptaki – wieczna tęsknota ludzka oderwania się w przestrzeń i wieczna niepewność ziemskiego bytu”²¹ – pisał kompozytor w komentarzu do cyklu tak zatytułowanych utworów.

Inny kontekst zyskują odgłosy ptasie w *Kwartecie na Adwent*. „Świergot” tryli półtonowych czy całotonowych, zawołania w postaci dużych skoków i śpiew będący kombinacją zwinnych figur, motywów repetycyjnych i tremolandowych (przykł. 11) można interpretować na sposób Messiaenowski. W muzycznej teologii francuskiego kompozytora śpiew ptaków, owych „małych służebników nieziemskiej radości”²² – jak nazywa je Messiaen – to zarówno akt uwielbienia składanego Bogu przez stworzenie, jak też przejaw wyrażonej w naturze miłości Boga do człowieka²³. W *Kwartecie na Adwent* motywy ptasie stają się wyrazem

²⁰ Z. Bujarski, *Orniphania* [komentarz kompozytora w partyturze], Kraków 2005.

²¹ Cyt. za: A. Świątek, Zbigniew Bujarski. *Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005, s. 86.

²² O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, tłum. J. Świder, „Res Facta” 1973, t. 7, s. 168.

²³ Zob. *Messiaen's Language of Mystical Love*, ed. S. Bruhn, New York–London 2012, szczególnie część trzecia *Praising God with Saint Francis and the Song of Birds*.

radosnego oczekiwania na Boże Narodzenie i symbolem wartości duchowych związanych z eschatologicznym wymiarem owego oczekiwania.



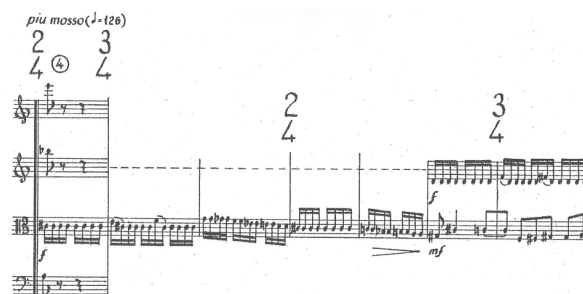
Przykład 11. Zbigniew Bujarski, *Kwartet na Adwent*, s. 30, system 2.

FUGATO I FUGA

Jednym z wyrazistych rysów kwartetów smyczkowych Marka Stachowskiego jest ekspresja ruchu. *Musica festeggiante* i IV Kwartet smyczkowy „Quando resta l'estate” – ostatnie utwory kompozytora przeznaczone na obsadę kwartetu – wyróżniają się w tym kontekście, w porównaniu z dziełami wcześniejszymi, intensywnym stosowaniem fugata dla uzyskania efektu „pędu”. Wprowadzanie w kolejnych głosach krótkiego, motorycznego motywu, ustawicznie następnie powtarzanego, wywołuje wrażenie przyspieszania, wzmożenia ruchu. Repetycja i nawarstwianie podstawowego motywu sprawiają, że izorytmiczna faktura rozrasta się w przestrzeni dźwiękowej. Wykreowana w taki sposób muzyka „prędka” zdominowała na przykład środkową fazę pierwszej części IV Kwartetu – *Andante risoluto*, i trzecią część utworu – *Vivace con fuoco*.

Pewną cechą szczególną, związaną ze stosowaniem techniki polifonicznej, nosi *Musica festeggiante*. W rozwijającej się wartko jednoczęściowej formie utworu można rozpoznać złożony z trzech ogniw cykl, ze śpiewną częścią drugą utrzymaną w wolniejszym tempie i żywiołowym, brawurowym finałem. W pierwszym ogniwie owego cyklu, po pełnym rozmachu akordowym wstępie o symfonicznym brzmieniu oraz rozbudowanym epizodzie muzyki „prędkiej”, kompozytor wprowadził regularną fugę. Jej żywiołowy temat typu *andamento*, utrzymany w wartkim szesnastkowym toku rytmicznym, składa się z czoła eksponującego repetycję podstawowego dźwięku,

zakotwiczonej na owym dźwięku ewolucji, w której coraz większe skoki prowadzą do osiągnięcia wysokości kulminacji, oraz cody rozładowującej napięcie w opadającym ruchu sekundowym (przykł. 12). Fuga zbudowana jest z czterech przeprowadzeń. Pierwsze (numery partyturowe 4–5) zawiera kompletną ekspozycję tematu, drugie (nr 6) wypełnia czoło tematu i przekształcone fragmenty łącznika z ekspozycji, cechą charakterystyczną trzeciego (nr 7) są stretta tematu. W kulminacyjnym przeprowadzeniu czwartym (nr 8), będącym zarazem kulminacją pierwszego ogniwia formy utworu, temat „eksploduje” w dynamice *fortissimo*, prezentowany *unisono* w podwójnych oktawach. Mistrzowsko skonstruowana fuga to jedyny w twórczości kwartetowej Stachowskiego przykład wprowadzenia tej kunsztownej formy, należącej do tradycji gatunku kwartetu smyczkowego.



Przykład 12. Marek Stachowski, *Musica festeggiante*, s. 3, system 3.

MUZYKA LUDOWA

Intonacje ludowe spotykane w muzyce kwartetowej Bujarskiego i Pendereckiego stwarzają w utworach tych kompozytorów – z uwagi na wyrazistą odmienność muzyki, która je „otacza” – sytuację bliską stosowaniu cytatu rozumianego jako „ciało obce”²⁴. Już choćby z tego powodu epizody muzyki ludowej „domagają się” interpretacji nakierowanej na odczytanie niesionych przez nie znaczeń.

W zakończeniu *Kwartetu na otwarcie domu* Bujarskiego słysząc dobiegającą jakby z oddali, graną w dynamice czterech *piano* przez pierwsze skrzypce,

²⁴ Z. Lissa, *O cytacie w muzyce*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 290.

prostą, rzewną melodię, prowadzoną równoległymi sektami w tonacji A-dur (przykł. 13) na tle stojącego, długo przetrzymywanego w pozostałych głosach quasi-dominantowego współbrzmienia. Zdaje się ona ewokować ciepły, serdeczny klimat domu rodzinnego.



Przykład 13. Zbigniew Bujarski, *Kwartet na otwarcie domu*, s. 34, partia pierwszych skrzypiec.

Również w zakończeniu *Kwartetu na Adwent* kompozytor wprowadził prostą, diatoniczną, wąskozakresową melodię (jej materiał stanowi pentachord gamy gis-moll eolskiej), którą w heterofonicznym dwugłosie snują drugie skrzypce i altówka na tle nuty stałej w partiach pozostałych instrumentów. Pogodny, wyciszony, emanujący wewnętrznym spokojem charakter tej melodii może przywołać na myśl atmosferę oczekiwania na Boże Narodzenie.

Zabarwione modalnie epizody, które zatrzymują narrację, niejako przenosząc słuchacza w inną rzeczywistość, wpisują się w stosowaną przez Bujarskiego w kwartetach smyczkowych strategię puentowania, polegającą na podsuwaniu odbiorcy – w momentach owych „iluminacji” – tropów pozwalających odczytać sens pozamuzycznych tytułów.

Intonacje muzyki ludowej w utworach Bujarskiego – mające swoje źródło przede wszystkim w modalnym charakterze melodii – są przez kompozytora dyskretnie sugerowane. Wątpliwości nie budzi natomiast ludowa proveniencja pewnych wątków *III* i *IV* *Kwartetu smyczkowego* Krzysztofa Pendereckiego. Autor „*Kartek z nienapisanego dziennika*” wyznał, że intrygujący temat wprowadzony do *III* *Kwartetu* to zasłyszana w dzieciństwie melodia, którą grywał na skrzypcach ojciec kompozytora²⁵ (przykł. 14). Pokrewną owemu tematowi ludową melodię – o rytmicznym, tanecznym charakterze – wykorzystał Penderecki w drugiej części *IV* *Kwartetu*, w epizodzie *Allegro giocoso* (przykł. 15). Oba wspomniane wątki przez swoją odrębność – na zasadzie

podobnej do cytatu, o czym pisała Zofia Lissa – wnoszą do dzieła „przeszłość” wykraczającą poza ramy samego utworu²⁶. Przywołanie w ten sposób czasu dzieciństwa nadaje późnym kwartetom smyczkowym Pendereckiego wymiar osobistej wypowiedzi o autobiograficznym zabarwieniu.



Przykład 14. Krzysztof Penderecki, *III Kwartet smyczkowy*, „*Kartki z nienapisanego dziennika*”, t. 432–442.



Przykład 15. Krzysztof Penderecki, *IV Kwartet smyczkowy*, cz. II *Vivo*, t. 80–86.

UWAGI KOŃCOWE

Wsluchanie się w kwartety smyczkowe Krzysztofa Pendereckiego, Marka Stachowskiego i Zbigniewa Bujarskiego pozwoliło rozpoznać elementy muzycznych konwencji, a w szczególności wykazać trwałość takich kwartetowych toposów, jak konwersacyjność, styl „mowny” i styl „śpiewny”. Potencjał topicznej analizy i interpretacji z pewnością nie został wykorzystany w pełni. Możliwa byłaby zarówno identyfikacja większej liczby śladów rozmaitych konwencji, twórczo aktualizowanych przez kompozytorów, którzy podejmują w ten sposób dialog z przeszłością, jak również sporządzenie dla każdego twórcy listy toposów charakterystycznych dla ich stylu indywidualnego. Przygotowując tego rodzaju wykaz, należałoby podjąć próbę określenia i włączenia doń toposów nowych, takich jak muzyka „prędka” Stachowskiego. Analiza

²⁵ J. Kania, *Kartki z nienapisanego dziennika...* (1), <https://penderecki-center.pl/hommage#55927> (dostęp: 30.05.2023).

²⁶ Z. Lissa, *O cytacie...*, op. cit., s. 235–236.

tematyczna – pisał Kofi Agawu – zdolna jest z jednej strony wykazać niepowtarzalność danej kompozycji, z drugiej – ocenić stopień pokrewieństwa pewnej grupy utworów²⁷. Przegląd kwartetów smyczkowych trzech kompozytorów pozwala stwierdzić, że zachowują one związek z tradycją gatunku, a kwartetowe toposy dają o sobie znać także w utworach sonorystycznych, według obiegowej opinii związków z gatunkową tradycją pozbawionych.

BIBLIOGRAFIA

- Agawu Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Oxford–New York 2009.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na Adwent*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1992.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na Adwent*, w: *Książka programowa XXVIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1985, s. 32.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na jesień*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na jesień*, w: *Książka programowa 15. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 8–15 czerwca 2003, s. 57.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na otwarcie domu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.
- Bujarski Zbigniew, *Kwartet na Wielkanoc*, w: *Książka programowa 9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 18–27 maja 1997, s. 134.
- Bujarski Zbigniew, *Orniphania*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
- Day-O’Connell Sarah, *The Singing Style*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014, s. 238–258.
- Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Gwizdalanka Danuta, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1991.
- Hatten Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Kania Jadwiga, *Kartki z nienapisanego dziennika... (1)*, <https://penderecki-center.pl/hommage#55927> (dostęp: 30.05.2023).
- Kowalska-Zajac Ewa, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2005.
- Lissa Zofia, *O cytacie w muzyce*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 269–315.
- Malecka Teresa, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006.
- Messiaen Olivier, *Technika mojego języka muzycznego*, tłum. Józef Świder, „Res Facta” 1973, t. 7, s. 135–242.
- Messiaen’s *Language of Mystical Love*, ed. Siglind Bruhn, Routledge, New York–London 2012.
- Parker Mara, *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*, Routledge, London–New York 2016.
- Pawłowska Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Penderecki Krzysztof, *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”*, Schott Music, Mainz 2011.
- Penderecki Krzysztof, *IV Kwartet smyczkowy*, Schott Music, Mainz 2016.
- Penderecki Krzysztof, *Quartetto per archi No. 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.
- Stachowski Marek, *II Kwartet smyczkowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Stachowski Marek, *III Kwartet smyczkowy*, rękopis.
- Stachowski Marek, *IV Kwartet smyczkowy „Quando resta l’es-tate”*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002.
- Stachowski Marek, *Musica festeggiate*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Stachowski Marek, *Musica per quartetto d’archi*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Świstak Aleksandra, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2013, t. 3, s. 9–31.
- Walaciński Adam, *Kwartety smyczkowe z „Divertimentem” i „Sinfonietta” w tle*, w: *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.

²⁷ K. Agawu, *Music as Discourse...*, op. cit., s. 50.

SUMMARY

Ewa Wójtowicz

The Topoi of String Quartets by Zbigniew Bujarski, Krzysztof Penderecki and Marek Stachowski

The subject under discussion in this article is string quartets by three Polish composers from the same generation: Krzysztof Penderecki (1933–2020), Zbigniew Bujarski (1933–2018) and Marek Stachowski (1936–2004). The author defines the fundamental topoi of the quartet genre: conversationality, the “speech” style and the “singing” style, and then finds their manifestations both in works from the 1960s and 1970s, which lay within the circle of sonorism, and in later works composed using more traditional means. Among other historical conventions, the pastoral style, which gained original updates through the sonorist technique, was taken into account, as well as topics characteristic of the composers’ individual styles. A special feature of Bujarski’s music are the voices of birds, appearing both in works with religious themes (*Quartet for Advent*), as well as compositions in which the composer engages in reflections of an existential nature (*Quartet for a House-Warming*, *Quartet for Autumn*). Marek Stachowski’s quartet technique is distinguished by the use of fugato to achieve the effect of “unravelling” the music, highlighting the expression of movement. This composer’s *Musica festeggiante* offers an example of introducing an extended fugue into the form of the piece. The article concludes with an attempt to interpret the meanings carried by music featuring folk intonations. In Bujarski’s works, this is part of his strategy of punctuating quartets with non-musical titles, while in Penderecki’s late works the period of childhood is introduced – in a similar way to quotation – giving *Quartet No. 3 “Leaves From an Unwritten Diary”* and *String Quartet No.4* an autobiographical touch.

Keywords

string quartet, Polish music, generation 33, conversationality, singing style, “speech” style