

Robert S. Hatten, Ann K. Gebuhr

University of Texas at Austin, Houston

Powiało na mnie morze snów...* Pieśni zadumy i nostalgii

Wprowadzenie

Piękno pieśni *Powiało na mnie morze snów...* Krzysztofa Pendereckiego wykracza poza aluzje i powiązania z różnymi stylami, ujawniając one także oryginalny język, który jednoczy je ponad podziałami stylistycznymi. Studium przedstawia i zgłębia aspekty tego rdzennego języka, pokazując, w jaki sposób współdziała on z różnymi stylami powierzchniowymi w opracowaniu kontrastujących tekstów poetyckich. Bogactwo, znakomity warsztat, głębokie znaczenie oraz podtekst tych utworów wykluczają zastosowanie tak podstawowych etykiet, jak np. „neoromatyzm” – być może poza „neo-Pendereckim”.

W kontekście dzieł Pendereckiego, a także licznych procesów syntezy i rozwoju [*growth*], jakie dotąd zachodziły w jego języku muzycznym, pierwsza pieśń *Powiało na mnie morze snów...* cechuje się zaskakującą jednością organicznych przekształceń.

* Tekst wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej *Pokolenie '33: Bujarski, Górecki, Penderecki* 26 listopada 2013 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie, przejrzany i uzupełniony przez autorów.

W tej sytuacji stosujemy termin „zmiennokształtny” [*shape-shifter*] na opisowe określenie procesu przemiany i rozwoju. W serialu telewizyjnym *Star Trek* zmiennokształtny był organiczną istotą, która mogła zmienić swój zewnętrzny kształt czy wygląd, utrzymując zarazem integralność wewnętrznego rdzenia organicznego i intelektualnego.

Pieśń 1

Kazimierz Wierzyński, *Dzieci w makach*

Refreny	Takty	Tekst	Układ rymów
	1–2		
A	3–4	W czerwonych makach chodzą dzieci białe,	(a)
B	5–6	Kręcone włosy po kwiatach się wloką,	(b)
	6–7	Jak pajęczyna, jak pajęczyna,	(c)
	8	na nich lśnią rozchwiałe,	(a)
C	9	Oblane słońcem stojącym wysoko.	(b)
B	10–11	Kręcone włosy po kwiatach się wloką,	(b)
D	12–13	Ni to motyle, drgają kapelusze;	(d)
C	14–15	Oblane słońcem stojącym wysoko,	(b)
A	16–17	Wśród maków chodzą dwie maleńkie dusze.	(d)
D	17–18	Ni to motyle, drgają kapelusze;	(d)
	18–20	Drga blask i wszystko jest bajką błękitną...	(e)
A	21–22	Wśród maków chodzą dwie maleńkie dusze.	(d)
	22–24	I, zda się, z nimi po cichutku kwitną.	(e)
	24–26		

Impresjonistyczny pejzaż dźwiękowy na początku utworu przywodzi na myśl użycie maków przez Moneta w jego obrazach. Jak pokażemy, zmiana kształtu dokonująca się pomiędzy zbiorami¹ [*collections*] wysokości zapewnia odpowiedni obraz dźwiękowy pola maków, które przemierza dwójka dzieci („maleńkie dusze”), by ostatecznie się z nim połączyć. Poetyckie obrazy kręconych włosów, połyskujących w słońcu sieci pajęczych, promieni słonecznych oraz motyli są także zmiennokształtne, bo zakładają raczej zbiory obiektów niż jednostek. Jednak ostatni wers, w którym „z nimi [dwie maleńkie dusze] po cichutku kwitną”,

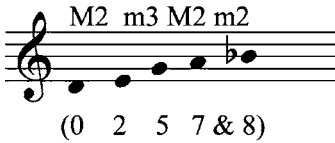
1 W zakres ogólnego pojęcia „zbiorów” wchodzi zbiory klas wysokości dźwięków oraz ich permutacje [przyj. tłum.].

sugeruje harmonijne połączenie obu centrów; zobaczymy, w jaki sposób Penderecki uzyskuje muzyczną analogię tych wersji.

Wewnętrznym rdzeniem pierwszej pieśni z cyklu *Powiało na mnie morze snów...* jest zbiór pięciu wysokości dźwięków. Różni się on od innych fundamentalnych struktur tła takich jak *Ursatz* Schenкера, *Grundgestalt* Schönberga, seria czy pozostałe modele znane z wcześniejszych dzieł. Początkowy zbiór dźwięków użytych w tym utworze może być zidentyfikowany i opisany jako zbiór klas wysokości. Penderecki nie używa go jednak w sposób linearny czy wertykalny, przypominający język kompozytorów nietonalnych wczesnego – lub późnego – XX, a nawet XXI wieku. Zbiór ten został nazwany zbiorem wysokości dźwięków $(0257 + 8)^2$.

- 2 W *The Structure of Atonal Music* (Yale University Press, New Haven and London 1973) Allena Forte'a, wysokości, interwały i zbiory dźwięków reprezentowane są w sposób abstrakcyjny za pomocą liczb całkowitych, opartych na ilości kroków półtonowych począwszy od danej wysokości oznaczonej jako zero (0). Jeśli $d=0$, wówczas $e=2$, bo jest ono oddalone o dwa półtony od d , a $g=5$ i $a=7$. Klasa wysokości dźwięku (np. d) zawiera wszystkie przeniesienia oktawowo (d^1, d^4 , itd.) oraz zamienniki enharmoniczne (*cisis, eses*) danej wysokości. Zbiór klas wysokości dźwięku jest więc zbiorem różnych klas wysokości dźwięku (tzn. każda klasa wysokości ma w nim tylko jedną reprezentację). Tutaj analizujemy zbiór wysokości w sposób, który ukazuje dodanie dźwięku b do początkowego tremolo zawierającego $d-e-g-a$, a zatem przedstawiamy ten proces jako $(0257 \text{ plus } 8)$. Zauważmy, że linearnie następstwo klas wysokości tworzy najmniejszą możliwą rozpiętość w ramach oktawy (w tym przypadku rozpoczęcie od jakiegokolwiek innego dźwięku rozpiętość większą niż seksta mała). By sprowadzić zbiór wysokości do tego, co Forte nazywa „postać podstawową” [*prime form*] rozpoczynamy od ich linearnego ułożenia w ramach najmniejszej możliwej rozpiętości, a następnie porównujemy dwa możliwe kierunki (tutaj od d w górę lub od b w dół), wybierając ten, który rozpoczyna się mniejszym interwałem. Tak więc, ponieważ zejście od b w kierunku d rozpoczyna się sekundą małą, która jest mniejsza od sekundy wielkiej, otwierającej pochod w górę od d do b , postać podstawowa tego zbioru wysokości uzyskana jest poprzez przełożenie $b-a-g-e-d$ na liczby całkowite (01368) . Jest to najbardziej skupiony układ dla tego zbioru i dlatego zostaje on oznaczony jako „typ zbioru” (patrz dodatek Forte'a [1973] z pełną listą wszystkich możliwych typów zbiorów i ich oznaczeń). Znajdując „postać podstawową” każdego zbioru wysokości, można efektywnie porównywać dowolne dwa zbiory. Na przykład, jeśli chcemy porównać $c-des-e-fz d-es-g-a$, uznajemy, że $c=0$ dla pierwszej kolekcji (0145) a $d=0$ dla następnej (0157) . Jest to przydatne, gdy chcemy znaleźć podzbiór danego zbioru. Na przykład 014 jest wyraźnie podzbiorem pierwszego zbioru (w obu kierunkach), ale na pewno NIE jest podzbiorem drugiego z nich (zawiera on 015 w obu kierunkach). Zbiór $(0257+8)$ nie jest tak naprawdę zbiorem klas wysokości dźwięków, ale zbiorem wysokości dźwięków. Właściwym zbiorem klas wysokości dźwięków jest zbiór podstawowy (*prime form*) (01368) , wspomniany w drugim przypisie, a w tekście głównym pojawiający się później. Zbiór $(0257+8)$ jest T8I czyli inwersją ósmą transpozycji zbioru podstawowego [przyp. red.]. Systematyczne i przystępne omówienie tej teorii w języku polskim można znaleźć w książce Iwony Lindstedt, *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004 [przyp. tłum.].

Pokaz u Pendereckiego:



Przykład 1

Identyfikujemy ten zbiór jako (0257 plus 8) ze względu na kształt, w jakim został on pierwotnie zaprezentowany, oraz sposób, w jaki wysokości tworzące coś, co tradycyjnie określamy mianem „dysonujących interwałów”, tj. sekundę małą, tryton, itd., wprowadzone są za pomocą dźwięku b do faktury pieśni³. Początkowy zbiór (0257) prezentowany jest jako oparte na dźwięku d kolorystyczne tło dla pojawiającego się tutaj malarstwa dźwiękowego, a b (8) ukazane zostaje wyraźnie jako element melodyczny oddzielony od tetrachordu (0257)⁴. Przykład 2 daje wgląd w możliwości różnych barw i relacji, które zmierzają od początkowej prostoty powierzchniowej w stronę coraz bardziej złożonych i kolorowych odcieni, wzmocnionych przesunięciami w stronę zbiorów podobnych, lecz zawierających inne dźwięki.

Initial (0257) set **With Added '8'**

(0257) (025) m m^{Add6} o o⁷ (04) (03)

Subsets (02) (02) (025) (03) (04) (026) (04) (03)

o⁷Add4

Subsets: (025) o^{Add4} (023) m^{Add2} (015) m m^{Add6} (026) (025) (0257) (0257&8)

Przykład 2. Interwały i podzbiory odnalezione w początkowych zbiorach. Legenda: m = akord moll; o = akord zmniejszony; o⁷ z przekreślonym o = akord zmniejszony z septymą małą; Add2/4/6 = trójdźwięk lub akord septymowy w postaci zasadniczej z diatoniczną sekundą/kwartą/seksną nad nutą w basie/prymą; (02) = notacja w liczbach całkowitych na oznaczenie dwóch klas wysokości tworzących interwał sekundy wielkiej. Zauważmy, że zbiory pojawiające się na ilustracji (026) i (025) i zostały oznaczone za pomocą postaci podstawowej, ułożonej w kierunku opadającym.

3 Podkreślone wysokości dźwięków oznaczają w istocie klasy wysokości dźwięków, można je jednak odczytywać także jako pojedyncze dźwięki.

4 Zbiór ten wykazuje także związek ze skalą pentatoniczną *g-a-b-d-e*, znaną jako skala *kuomi* [przyp. red.].

Wprowadzenie nowych „dysonujących” wysokości najczęściej dokonuje się w melodycznych odcinkach solowych, a następnie, przez późniejsze zmiany kształtu, wysokości te włączane są do rdzenia kolejnego zbioru. Początkowy zbiór pojawia się w pierwszych czterech taktach pieśni ukazanej w przykładzie 3.

„8”, czyli „dysonujące” *b*, jest izolowane fakturalnie jako:

1. początkowa wysokość w schemacie ostinatowym w basie w taktach 1-2 i kolejnych;
2. trzeci i najwyższy dźwięk początkowej linii mezzosopranu (w rozdrobnionej dyminucji początkowego schematu ostinatowego);
3. początkowy dźwięk w pasażach harfy w takcie 3;
4. najdłuższa wartość rytmiczna w odcinku na flet solo w takcie 4 (por. przykł. 3).

Istnieje kilka powodów do identyfikowania *d* jako wysokości początkowej zbioru:

- sekundowe brzmienie orkiestry trwające przez cztery takty oparte jest na wysokości *d*;
- *d* jest najniższym dźwiękiem w odcinku ostinatowym;
- *d* jest początkowym dźwiękiem melodii fletu, oddzielonym fakturalnie od pozostałej partii orkiestry;
- mezzosopran rozpoczyna i prowadzi do *d* jako najniższego dźwięku w pierwszej figuracji melodycznej;
- czołowy motyw *a-a* w partii marimby może sugerować krok 4-5 w centrum wysokościowym wyznaczonym przez *d*;
- dwa dźwięki prowadzące na *d* pojawiają się w takcie 5 w linii mezzosopranu; nie należą one do zbioru.

Ramy utworu

Używając tej dwustronicowej redukcji pieśni (przykł. 4) jako punktu odniesienia, możemy obserwować, jak kształtują się ramy utworu.

Użycie pojedynczego zbioru, który jest zarazem statyczny i bogaty w liczne znaczenia, mogłoby wspomagać efekty ekspresyjne:

- *b* w *pizzicato* basu (6 m.) sugeruje brzemienne w skutki ostrzeżenie;
- rozwiązanie dźwięku prowadzącego *a* na *b* w partii głosu mogłoby z drugiej strony wydawać się bardziej pozytywne, jednak kontynuacja linii

wokalnej prowadzi do e, a tryton wnosi element niepewności i zagrożenia (przykł. 4).

1. Dzieci w makach

Krzysztof Penderecki
(* 1933)
Text: Kazimierz Wierzyński
(1894–1969)

12
8 Andante (♩ = 70)

Flauto piccolo (3)
Flauto contralto
Flauto 1 2
Oboe 1 2
Como inglese
Sassofono sopr.
Clarinetto 1 2
Clarinetto basso
Fagotto 1 2
Contrafagotto
Corno 1-4
Tromba 1-3
Trombone 1-4
Tuba
Timpani
Percussione
Arpa
Pianoforte
Celesta
Coro
Soprano
Mezzosoprano
Baritono

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Marimbafono

pp
con sord.
pp
con sord.
mf
mf
mf
mf
mf
pizz.
p
pizz.
p

simile

Przykład 3. K. Penderecki, *Dzieci w makach*, s. 1-2

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the Flute (Fl.) part begins with a triplet of eighth notes. The Percussion (Perc.) part features a Marimbafono. The Arpa (Arpa) part is marked *mf*. The Cello (Cel.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Mezzo-soprano (Mezzo-soprano) part has the lyrics: "Wczor-wy-nych ma - kach cho-dzą dzie - ci - bia - łą;". The string section consists of Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.).

Przykład 3 cd.

Użycie b zamiast h przynosi zatem interwały bardziej dysonujące niż te, które można znaleźć w zwykłej skali pentatonicznej;

- z drugiej strony diatoniczny klaster pojawiający się w partii instrumentów smyczkowych tworzy coś w rodzaju pastoralnego tła, ewokując skalę pentatoniczną.

Penderecki wprowadza w swej pieśni progresję harmoniczną, ale opowiada się raczej za zmianą zbioru wraz z odpowiednią zmianą charakteru ekspresyjnego niż za użyciem tradycyjnych środków. Pierwszy przykład tej zmiany, z wykorzystaniem dźwięku wspólnego oraz kroków półtonowych, występuje w orkiestrze pod koniec taktu 5 (głos już wcześniej antycypuje w tym takcie trzy spośród nowych dźwięków). To wyraźnie słyszalny moment, który prowadzi do całotonowego tetrachordu wraz z krokiem półtonowym. Zwróćmy uwagę na analogię do tetrachordu pentatonicznego oraz kroku półtonowego, który rozpoczyna utwór. Nowy zbiór wytwarza oczywiście większe napięcie, prowadzące ostatecznie do kulminacyjnego czterodźwięku zmniejszonego od dźwięku *dis*, który może być także odbierany jako akord fis-moll z dodaną sekstą. Zauważmy analogię między dwiema możliwymi podstawami akordu oddalonymi o tercję w tym miejscu oraz dwoma centrami tonalnymi oddalonymi o tercję na początku utworu. Co ważne, kiedy orkiestra milknie a głos pozostaje sam ze swym *quasi*-modulacyjnym przejściem z powrotem na dźwięk *d*, ta nasilająca się zmiana pozostaje nierozwiązana, niczym rodzaj negatywnej kadencji. Zostało to osiągnięte dzięki potraktowaniu dźwięku *cis* oraz nowego dźwięku es jako dolnego i górnego dźwięku prowadzącego do unisonu d.

W tym punkcie łatwo wychwycić kolejną zmianę przekształcającą d w trójdźwięk *d* zmniejszony z septymą w basie. Efekt prowadzenia głosów tych akordów przejściowych pozwala nam usłyszeć następne brzmienie b-moll jako tragiczny zwrot lub negację jakiegokolwiek implikacji rozwiązania tego akordu na *g*. Tragiczny efekt „opóźnienia 6/4” w b-moll (wyraźnie rozłożonego w partii czelesty i wzmocnionego przez instrumenty dęte blaszane) jest słyszalny w ramach pełnego zbioru (0257+8), gdy włączają się także inne instrumenty. Poprzez zapis kwinty zwiększonej zamiast seksty małej nad d, *b* przedstawione jest ponownie jako dźwięk wspólny dla b-moll w odwróceniu. Zwróćmy też uwagę na dalszy rozwój opozycji b i d, która, jak wiemy, stanowi centralne założenie pieśni.

Kolejne zmiany następują w bardziej przyspieszony sposób w taktach 10-12. Większe napięcie dramatyczne powstaje wówczas, gdy te zmiany poprzedzają powiązanie przez dźwięk wspólny i dokonują się głównie krokami półtonowymi w poszczególnych głosach. Fakt, że nowe brzmienia stanowią permutację początkowego zbioru tematycznego (0257+8), zapewnia ciągłość tematyczną. Jest to słyszalne zwłaszcza w takcie 12, gdzie brzmienie może być analizowane również jako akord c-moll z dodaną 6 i 9.

W takcie 13 enigmatyczny trichord (*c-fis-b*) (umuzycznienie słowa „oblane”) pojawia się w partiach instrumentów dętych blaszanych w takim samym układzie głosów, jak w takcie 8, gdzie można było go interpretować jako część dominantowego akordu zwiększonego z septymą w basie. W poprzednim miejscu jego enigmatyczne dążenie do rozwiązania zostało dramatycznie urwane przez b-moll 6/4 (z dodanymi dźwiękami). Tutaj akord b-moll (z dodaną sekstą), w postaci zasadniczej i w bardziej rozległym układzie, tworzy wyraźną kulminację pieśni. Raz jeszcze b zyskuje znaczącą pozycję w tragicznym kontekście.

W tym dramatycznym punkcie (takt 15) orkiestra nagle milknie, a puls zwiastuje przesunięcie do najbardziej odrębnej części pieśni. Minimalny skład orkiestry utrzymuje tutaj akord G 6/5 (0258 bez 7). Partia mezzosopranu, zdwojona przez flet, obsesyjnie koncentruje się na dysonującym zbiorze (*as-cis-h-d*; 0136). Te cztery wysokości dźwięków tworzą pod względem interwałowym podzbiór zbioru tematycznego (0257+8), którego postacią podstawową jest (01368)⁵. Choć *ostinato* głosu ma wyraźnie charakter tematyczny, to jednak dysonans, jaki jego partia tworzy z akompaniamentem orkiestry, wywołuje silne poczucie rozdźwięku w ramach pieśni. W taktach 17-18 c zastępuję cis w partii wokalne, a zbiór (02578) obejmuje zarówno głos, jak i orkiestrę. Czy jest to propozycja rozwiązania konfliktu? *Pizzicato* na dźwięku e w basie wskazuje na powrót, jednak *poco rallentando* prowadzi do całkiem niepewnego brzmienia ze znakiem fermaty. Ta ostatnia zmiana utrudnia jakiegokolwiek łatwe rozwiązanie, gdyż d w znaczący sposób pojawia się ponownie w górnym głosie obok h w basie. W tym miejscu jednak

5 Zob. przypis 2 w kwestii pokazania, jak obliczamy „postać podstawową” dla tego zbioru i w jaki sposób podzbiory stają się bardziej widoczne przy porównywaniu postaci podstawowych.

enigmatyczny dźwięk wspólny pośredniczy między obydwoma zbiorami (*as/gis*).

Kiedy następnie *a_{is}* przechodzi w górę na *a* (wzmocniony przez powracające *pizzicato a* w basie), zbiór dźwięków (0258) stanowi podzbiór tematycznego pentachordu (0257+8). Wejścia altówki i skrzypiec na dźwięku *e* w takcie 20 przywracają całość zbioru.

Pozostaje jeszcze powrót do kompleksu *b-d*. Zostaje on osiągnięty poprzez wprowadzenie dźwięku *c_{is}*, a następnie *e_s*, spośród których każdy jest dźwiękiem prowadzącym *d*, a *e_s* w basie ulega także „plagalnemu” rozwiązaniu na *b* w basie (takt 22). Gdy *b* pojawia się jako najniższy dźwięk pieśni, *d* brzmi w partii klarnetu jako najwyższy głos. W tym miejscu brzmienie przybiera formę naszego zbioru (0257+8) w jego oryginalnej transpozycji. „Maleńkie dusze” osiągnęły jakiś rodzaj harmonijnego rozkwitu, wspólnotę umysłów, dzięki delikatnemu przywróceniu równowagi między klasami wysokości *b* i *d*.

Zmiana kształtu

Dlaczego mielibyśmy określać linearny ruch zbioru wysokości dźwięków mianem „zmiany kształtu”? Jak pokazuje przykład 5, mamy do czynienia z pięcioma różnymi typami zbiorów wysokości lub zbiorów klas wysokości dźwięków użytych w pierwszej pieśni:

1. pentachord (0257+8) lub jego mniejsze segmenty;
2. akord zmniejszony z septymą małą – (0258) podzbiór (0257+8), czasem prezentowany jako akord molowy z dodaną sekstą;
3. wyjątkowe brzmienie zapisane w szczególności z *fis* i *b*, służące jako trichord przejściowy (026) (*c-b-fis* sprowadzone do postaci zasadniczej daje 026);
4. trójdźwięki z dodanym interwałem (molowy z dodaną sekstą, zmniejszony z dodaną sekstą, czterodźwięk zmniejszony z dodaną kwartą);
5. zbiory całotonowe: (02468) oraz pełen zbiór całotonowy (02468; gdzie $t=10$).

mm,1-5 5 6-7 8-9 10

Bb - 3
G
E

All - 4 C# F# Bb All - 4

10-11 12 13 14-15

C# - 2 G All - 5 C Bb
G

15-17 17 18 19-21

F - 2 D - 3 Ab - 3 D - 2 B - 2
G F C Ab/G# D
G D

21 22 22-24 24-26

F - 3 5 G 4
A Eb added A added

Przykład 5

W pieśni użyte jest następstwo dwudziestu jeden zbiorów, a początkowy zbiór **(0257+8)** generuje szesnaście spośród nich (przykł. 5) w postaci podstawowej i transponowanej. Przejściowy trichord **(026)** użyty jest dwukrotnie, a dwa różne zbiory **całotonowe** (takt 18 i takty 21-22) pojawiają się trzy razy. Zbiory wysokości w danym momencie stosowane są najczęściej bez funkcjonalnych (np. tonalnych) implikacji, a jednak poczucie centralizacji wysokościowej, z każdą wysokością z danego zbioru służącą potencjalnie jako centrum, pojawia się zależnie od akcentów w zakresie faktury, czasu trwania, dźwięków prowadzących i orkiestracji.

To rozwój, przepływ, ruch od jednego zbioru do drugiego zapewnia poczucie „zmiany”. Połączenie to różni się bardzo od tradycyjnych funkcyjnych zmian harmonicznycy, nawiązując w dużo większym stopniu do zjawisk, które pojawiły się pod koniec XIX wieku w późnych dziełach Brahmsa, jak choćby chwiejne rozwiązanie akordów o silnym ciężeniu, rozgrywane się dźwięk po dźwięku na przestrzeni taktu lub dłużej, dopóki proces nie dokona się w pełni. Tutaj nie mamy akordów

krę - co - nc wio - sy po kwia - tach się wło - ka...

simile

con sord.

p

con sord.

p

con sord.

p

con sord.

p

Przykład 7. K. Penderecki, *Dzieci w makach*, t. 5, mezzosopran

Zmiana kształtów nie jest zatem tradycyjnym procesem progresji harmoniczej. Jest to niezwykle płynny i piękny przepływ od jednego zbioru dźwięków do innego, często z użyciem w danym zbiorze nowych dźwięków prowadzących, które stają się elementem kolejnych zbiorów, połączonych dźwiękami wspólnymi. Opracowanie wiersza jest więc nie tylko adekwatne: zmiany głębi i koloru występują na różnych poziomach,

wspólnie lecz stale w ruchu, obrazują senne pole maków z jego różnorodnymi warstwami ruchu i barw.

Mezzo-soprano
jak pa - ję - czy - na, jak pa - ję - czy - na, na nich lśnią roz -

VI. I

VI. II
senza sord. *p*

Va. tutte
senza sord. *p*

Vc.

Cb.

Przykład. 8. K. Penderecki, *Dzieci w makach*, t. 6-7

Zmiana kształtów nie jest zatem tradycyjnym procesem progresji harmoniczej. To niezwykle płynny i piękny przepływ od jednego zbioru dźwięków do innego, często z użyciem w danym zbiorze nowych dźwięków prowadzących, które stają się elementem kolejnych zbiorów, połączonych dźwiękami wspólnymi. Opracowanie wiersza jest więc nie aдекватne: zmiany głębi i koloru występują na różnych poziomach – wspólnie, lecz stale w ruchu, obrazują senne pole maków z jego różnorodnymi warstwami ruchu i barw.

Pieśń 2

Styl pieśni drugiej i trzeciej przypomina kolejno techniki impresjonistyczne i Webernowskie. Podobnie jak obserwowaliśmy to w pieśni pierwszej, tak i między poszczególnymi pieśniami pojawiają się wspólne odniesienia do motywów i zbiorów, które wspomagają odczucie wariacji rozwojowych w ramach zbioru.

Bolesław Leśmian, *Pod jednym drzewem*

Pod jednym drzewem niezbadanym, zaczarowanym, obłąkanym,
gdzie każdy liść od marzeń kona,
Na wpół stworzona, wpół wysniona,
królewna cudna odpoczywa!
Ze skroni jej warkocz wonny spływa, spływa i wpływa
w alej głębie zwisa na każdej,
na każdej skały zrębie,
Po wszystkich ścieżkach tak się ściele,
jak czarodziejskie jakieś ziele,
a w górze srebrem pałająca,
niewyczerpana głąb miesiąca.

Pod jednym drzewem przedstawia obraz zaczarowanej leśnej królewny z puklami włosów, spływającymi organicznie nad skałami w blasku tajemniczego księżycy. Pukle są pięknie przedstawione za pomocą wijącej się linii oraz barwy saksofonu sopranowego (przykł. 9, s. 69). Jego kręta linia brzmi tajemniczo z powodu chromatycznych pochodów, zmieniających kierunek po skoku tercjowym (o tercję wielką lub małą). Algorytm ruchu chromatycznego, który ulega odwróceniu po skoku o tryton, znany jest z szeregu dzieł Pendereckiego, począwszy od *Raju Utraconego* i opartego na nim *Adagietto* na smyczki, poprzez późniejszy *Koncert fortepianowy*. Tutaj wzór ten brzmi świeżo z powodu większej różnorodności skoków interwałowych między segmentami chromatycznymi, a także organicznego procesu rozwoju, który nasila się w miarę przebiegu. Dwudźwiękowe chromatyczne wstępujące pragnienia oraz opadające westchnienia prowadzą do kulminacji wysokiego \underline{c} , po którym następuje katastrofalny, nieregularny spadek do niskiego \underline{h} , obejmujący dwie oktawy oraz dłuższe odcinki chromatyczne (por. przykł. 9, s. 69).

2. Pod jednym drzewem

Text: Bolesław Leśmian
(1877–1937)

8 *Andante con moto* (♩ = 90)

8 *Andante con moto* (♩ = 90)
sul pont. molto

Fl. 1/2
Cl. 1/2
Cl. b.
Sass. s.
Fg. 1/2
Cr. 1/2
Tr. 1/2
Tb.
Perc.
Arpa
Soprano
VI. I
Va.
Vc.
Cb.

Podjed - nyndrze - wem nie - zba - da - nym, za - cza - ro - wa - nym, ob - - - lą - ka - nym, ob - lą - ka - - - nym, gdzież - dy

Przykład 9. K. Penderecki, *Pod jednym drzewem*, t. 1-12

Metrum 9/8 i taneczne rytmy przyczyniają się do indywidualizacji nieuchwytniej księżniczki, a jej tajemniczy charakter zostaje następnie wsparty zmniejszonymi akordami utworzonymi przez liczne tercje małe w akompaniujących głosach. Impresjonistyczne opracowanie brzmieniowe (rogi z tłumikiem, tremolo i sul ponticello w partii altówek, *pizzicato* w niższych partiach smyczków) wraz z innymi elementami kolorystycznymi orkiestracji (przytrzymane talerze, tam-tam, klarnet basowy z tłumikiem, *glissando* harfy), otaczają księżniczkę (lub jej ożywione pukle) stosowną magiczną aurą.

Głos sopranowy, jak przystało na jego funkcję narracyjną, rozbrzmiewa echem nie odtwarzając bardziej chromatycznej linii saksofonu, lecz mimo to egzemplifikuje „szaleństwo” (za pomocą kulminacyjnego powtórzenia „obłąkanym”) wyobrażonej królowny. Magia melodii przechodzi od saksofonu sopranowego do klarnetu basowego z tłumikiem i, po zmianie metrum, do żywszej partii fletu na 6/8, gdy narrator ostatecznie ukazuje tożsamość tej „na wpół stworzonej księżniczki”. Jej płynące włosy są podkreślone przez impresjonistyczny szmer (frullato i tremolo), prowadzący w *stringendo* do kolejnej kulminacji i *più animato* przy wzmiance na temat czarodziejskiego ziela. Wspomnienie melodii księżniczki w partii oboju prowadzi do końcowej linii w głosie opartej na najdłuższym odcinku chromatycznym (dziesięć wysokości) we wszystkich partiach i odpowiednio podsumowującym „niewyczerpaną głąb” księżycy. Saksofon sopranowy powraca w kadencyjnym powtórzeniu początkowego kształtu motywicznego (012 w górę, skok o tercję w górę, 012 w dół), przed kulminacyjną ekspansją do wysokiego *d* na słowie „obłąkanym” i stromym zejściem do niskiego *cis* (przypominającym dwie początkowe wysokości dźwięku w otwierającym solo). Gasnące zejście do *b* pojawia się właśnie wtedy, gdy w akompaniamencie zbiór przechodzi w łagodnie pastoralne rozwinięcie akordu B-dur poprzez dodanie sekundy i seksty. Flet sprowadza melodię do konsonansu diatonicznego, któremu akompaniują fragmenty grane przez harfę i czelestę. Tylko wytłumione trio trąbek przynosi krótki dysonans, oddalony o tryton akord durowy E 6/4 sugerujący, że czarodziejska księżniczka pozostaje nieoswojona w tym pastoralnym krajobrazie.

Zmiany kształtu są w tej pieśni sugerowane przez wariacje rozwojowe krętych linii melodycznych. Bardziej gruntowna zmiana na pastoralny zbiór dodanych interwałów jest jednak prawdopodobnie motywowana

odpowiadającą jej zmianą dramatyczną prowadzącą od ziemskich wyobrażeń do niewyczerpanej głębi poświaty księżycowej.

Pieśń 3

Konstanty Ildefons Gałczyński, *Prośba o wyspy szczęśliwe*

A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź,
wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwieję, zacałuj,
ty mnie ukołysz i uśpij, snem muzykalnym zasyp, otumań,
we śnie na wyspach szczęśliwych nie przebudź ze snu.
Pokaż mi wody ogromne i wody ciche,
rozmowy gwiazd na gałęziach pozwól mi słyszeć zielonych,
dużo motyli mi pokaż, serca motyli przybliż i przytul,
myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością.

Pieśń trzecia, *Prośba o wyspy szczęśliwe*, posiada pointylistyczną, barwną [*Klangfarben*] orkiestrację przywołującą na myśl Weberna, tak jakby ten niezwykle liryczny wiersz opracowano na zasadzie kontrastu. Linia wokalna – gdyż jest to jedyne miejsce, gdzie słyhać linię ciągłą – nawiązuje do poprzedniej pieśni poprzez początkowe prototypowe kontury segmentów chromatycznych ze skokiem poprzedzającym zmianę kierunku: tym razem 012 w dół, skok w górę, a następnie 012 dalej w górę. Choć rytm nieco zaciemnia ten związek, druga fraza pozostaje wyraźnie skonstruowana w tym samym kształcie.

Pointylistyczny akompaniament sugeruje płynne znaczenia w sennym stanie, o jakim mówi wiersz. Akompaniament przedstawia także sukcesywne zbiory 012, lecz w tym przypadku układają się one w chromatyczny heksachord (012345). Ciekawe, że choć dzieło nie jest ściśle serialne, dochodzi tu do głosu dbałość o skompletowanie agregatu chromatycznego (wszystkich dwunastu wysokości chromatycznych) zarówno w partii wokalnej, jak i partii akompaniamentu. W linii wokalnej dokonuje się ono na ostatniej nucie drugiej frazy (d), podczas gdy w akompaniamentcie agregat jest kompletowany, co znaczące, w momencie zmiany faktury, z a w wibrafonie i harfie w takcie 13.

Ten strukturalny moment wyznacza wdzięczny fragment malarstwa dźwiękowego na słowie „uśpij”. Czelesta gra chromatyczny klaster złożony z dziesięciu dźwięków utrzymywany przez dziesięć indywidualnych

partii skrzypiec, podczas gdy harfa wykonuje w pasażach wywiedzione z oktatoniki [*octatonic-derived*] *ostinato* (01346) otoczone klasterem. Choć nie jest to pełny agregat, złożenie dziesięciu wysokości oddziałuje jak swego rodzaju gest kadencyjny. Ponad tym statycznym klasterem głos w narkotycznym tonie ironicznie intonuje słowa „snem muzykalnym”.

Potem następuje klasyczny przykład faktury pointylistycznej solowego fortepianu, którego bardziej ciągle brzmienia sugerują senny stan bez wyraźnej logiki czy porządku. Przy bliższym oglądzie odnajdujemy progresyjne kompletowanie agregatu, jednak powtórzenia dźwięków w pierwszym heksachordzie chromatycznym i kolejne powroty dźwięków po drugim heksachordzie zamazują jakiegokolwiek poczucie porządku serialnego.

Ekspresyjne skojarzenie kompletowania agregatu z odurzającym snem ulega podkreśleniu, gdy linia sopranu zanika na rzecz powtarzanych dźwięków (*f* w takcie 30; *a* w *quasi parlando* w taktach 34-38, zdwojone przez harfy i smyczki). W tym punkcie rytmiczne *ostinato* oparte na nonie małej, uformowane przez *f* i *ges* w partii fortepianu w prawej ręce akcentuje stan spoczynku, podczas gdy lewa ręka stopniowo wypełnia brakujące wysokości agregatu w chromatycznych segmentach przełamanych pointylistycznie dzięki przesunięciom oktawowym (*g, as, e, es, d, des, c, a, b*). Końcowy dźwięk, *b*, wchodzi opóźniony po powtórzeniach dźwięku i ten brak bezpośredniego skompletowania agregatu może świadczyć o niesystemowym podejściu, które pozwala osiągnąć podobny webernowski efekt – pointylistyczną atonalną fakturę nasyconą nonami małymi i septymami wielkimi. Nagłe *forte* w partii fortepianu prowadzi systemowo przez kompletny agregat (*e, ges, f, g, a, as, b, h, c, des, d, es*) bez powtórzeń dźwięków (zdwojenia perkusji wzmacniają efekt *Klangfarbenmelodie*). Ten fragment ukazuje tetrachordy chromatyczne, choć sześć ostatnich wysokości dźwięków również tworzy chromatyczny pochod wstępujący od *b* do *es*, a pięć ostatnich ulega zatrzymaniu jako klaster chromatyczny (01234).

Dopełnienie agregatu staje się wyraźnie strukturalne i kadencyjne, nawet jeśli kadencja jest „negatywna”, bo zawiera nierozwiązane dysonanse.

Ostatnia fraza w sopranie przedstawia nieuporządkowany pokaz ośmiodźwiękowego zbioru chromatycznego, a ostatnie cztery dźwięki uzupełniające agregat pokazane są pointylistycznie i z *Klangfarbenmelodie* w rozrzedzonej orkiestracji. Systemowy,

zamykający charakter kompletowania agregatu podważają trzy ostatnie dźwięki w orkiestrze, w których powraca drugi piąty i ósmy dźwięk końcowej linii sopranu. Penderecki po raz kolejny pozostaje enigmatyczny w swoim zakończeniu, sugerując niewyczerpaną przemianę kształtu w snach.

Powracając do wiersza, dostrzegamy nie tylko powtarzające się obrazy snów, ale również tak specyficznych treści jak falujące włosy, kwiaty, motyle, podobnie jak w poprzednich wierszach. Zatem wybór Pendereckiego wierszy różnych poetów wydaje się dobrze uzasadniony pod względem wspólnych obrazów, nawet jeśli kompozytor opracowuje je w radykalnie skonstrastowanych stylach. To, co dodatkowo jednoczy trzy pierwsze pieśni, to leżąca u ich podstaw strategia zmiany kształtu, która przybiera różne formy w zależności od wybranego stylu.

Ciągłość obrazowania poetyckiego i strategii kompozytorskiej służy zapewnieniu spójności między różnymi dwudziestowiecznymi językami dźwiękowymi. Rozpoznawalne style, do jakich nawiązuje Penderecki, są stosowane w sposób analogiczny do topiki osiemnastowiecznej w tym sensie, że każdy z nich jest przywołany ze względu na swe ogólne skojarzenia ekspresyjne, ale zarazem podlega rekontekstualizacji, by pasował do konkretnych potrzeb ekspresyjnych każdego z poetyckich opracowań pieśni.

Tak więc aluzje stylistyczne Pendereckiego nie są ani pastiszem, ani nie podlegają strategiom postmodernistycznym – są wrażliwą rekonceptualizacją i przemianą dialektów dźwiękowych w spójny ekspresyjny język, bardziej pojemny niż suma jego zróżnicowanych części.

Przekład z języka angielskiego Ewa Schreiber

Bibliografia

Forte A., *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London 1973.

Lindstedt I., *Wprowadzenie do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

A Sea of Dreams Did Breathe on Me... Songs of Reflection and Nostalgia

Summary

Penderecki's extraordinary song cycle features a remarkable range of styles (and poets). An analysis of the first three songs offers insight into Penderecki's compositional strategies, with special attention to pitch structure. *Children Amidst the Poppies* features developing variation of a pitch class collection characterized as (0257 + 8), or a pentatonic collection with one dissonant half-step. The "shape-shifting" coloristic transformations of this cell and its subsets are fused with an emphasis on B \flat and D as competing pitch centers that perhaps imply just two children, enigmatically embraced at the end. *Under One Tree* features the melodic algorithm of chromatic linear motion reversed by a leap (of various interval sizes), creating sinuous lines that text-paint the flowing tresses of a half-imagined, mad princess. The mystical setting is enhanced by impressionistic orchestration. A sudden shift at the end to a pastoral, added-note collection marks the poem's shift to an image of the reflecting moon. The third song, poetically translated as *Longing for the Fortunate Isles*, is characterized by pointillistic, *Klangfarben* orchestration and a play with generally unordered chromatic trichords, hexachords, and chromatic aggregates. Recurring images among the poems, along with evocative, coloristic tone painting, ensure coherence across a variety of twentieth-century pitch languages. These varied styles are artfully recontextualized in a way akin to musical "topics" in Penderecki's uniquely synthetic expressive language.