

## Levon Akopian (Hakobian)

Państwowy Instytut Nauk o Sztuce, Moskwa

<https://orcid.org/0000-0002-5246-4697>

# Eufonia i parafonia jako kategorie teoretyczno-muzyczne<sup>1</sup>

Termin „eufonia” – jeśli weźmie się pod uwagę wieloznaczność greckiego prefiksu εὐ-, (εὐφωμία) – może wskazywać na brzmienie nie tylko „dobre” („przyjemne”), ale i „dokładne” („prawidłowe”, „wygodne”). Termin ten utrwalił się w profesjonalnym leksykonie muzykologów i kompozytorów, lecz stojące za nim pojęcie na razie nie należy do autonomicznych kategorii teoretyczno-muzycznych. Wprowadzenie takiej kategorii do systemu teoretycznej interpretacji zachodniej muzyki XVII-XIX wieku, a także epok wcześniejszych, nie miałoby sensu, bowiem zestaw przyjętych w niej współbrzmień – zarówno konsonansów, jak i dysonansów – jest zdecydowanie „prawidłowy”, tj. eufoniczny (o nielicznych wyjątkach mowa będzie poniżej). A zatem użycie słowa „eufonia” w stosunku do repertuaru od renesansu czy baroku do romantyzmu, a częściowo i dalej, jedynie przeciąży terminologię, bynajmniej jej nie wzbogacając. To samo można powiedzieć o muzyce opartej na dodekafonii, serializmie i, szerzej, na dowolnym konsekwentnie

---

1 Termin „parafonia” rozumiany jest w tym artykule jako antonim „eufonii”, tj. jako brzmienie „nieprawidłowe” lub „niecisłe” (etymologia pojęcia zostanie wyjaśniona niżej). Autor ma świadomość, że niekiedy termin „parafonia” stosuje się również w innych znaczeniach, niezwiązanych z harmoniką utworów z XX i XXI wieku.

przestrzeganym systemie organizacji wysokości dźwięków: przecież taka muzyka zawsze powinna brzmieć „prawidłowo” i mniej lub bardziej poważne naruszenia eufonii, rozumianej z perspektywy odpowiedniego porządku, nie mogą być w niej dopuszczalne. „Nieściśle” czy „nieprawidłowe” brzmienie w takich systemach jest zawsze (lub prawie zawsze) pewnego rodzaju błędem, wynikiem autorskiej nieuwagi lub niedbałości.

Z drugiej strony pojęcie eufonii przybiera teoretyczno-muzyczne znaczenie, jeśli mowa o muzyce, w której zmiany stopnia przyjemności brzmienia albo opozycja brzmienia dobrego i jego antytezy, która jeszcze nie otrzymała właściwej nazwy, występują jako ważne czynniki określonej struktury. W sensie najbardziej ogólnym eufonię można określić jako zdolność współbrzmienia do zwracania na siebie uwagi swą samowystarczającą atrakcyjnością. Jej atrybutów prawdopodobnie nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika teoretycznego; jednym z takich atrybutów może być pełnia (harmoniczne bogactwo) współbrzmienia, innym – do pewnego stopnia niespodziewane jego pojawienie się, stwarzające efekt szczególnego rodzaju świeżości.

Na konieczność teoretycznego objaśnienia nowego fenomenu, który powstał na etapie rozpadu harmoniki funkcyjnej (kiedy energia związków tonalnych, według Ernsta Kurtha, rozprasza się we współbrzmieniach posiadających samowystarczalny urok estetyczny), zwrócił uwagę jako jeden z pierwszych Arnold Schönberg. W ostatnim rozdziale swojej *Harmonielehre*, poświęconym estetycznej ocenie dysonansowych współbrzmień o nietradycyjnej strukturze, nie ukrywa, że teoretyczne ich uzasadnienie jest nader trudne i pochodzi raczej z doznań intuicyjnych niż ze ścisłej wiedzy. Według kompozytora urok pewnych współbrzmień uwarunkowany zostaje zestrojem składowych harmonicznym; jako wzorcowy przykład przytacza akord z własnego monodramu *Erwartung* (*Oczekiwanie*, 1909), zawierający jedenaście tonów skali chromatycznej i brzmiący, jego zdaniem, bardzo delikatnie (powiedzielibyśmy „eufonicznie”) dzięki szerokiemu rozrzutowi dysonansowych struktur w przestrzeni, a także dzięki starannie dobranej łagodnej instrumentacji (przykład 1, s. 13)<sup>2</sup>. Ważne, że dla estetycznego usprawiedliwienia tego akordu Schönberg odwołuje się do jego jakości fizycznych, traktując go jako odizolowany, samowystarczalny obiekt. Innymi słowy uznaje *de*

2 A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922, s. 504.

*facto*, że teoretyzowanie typu tradycyjnego – nastawione na znalezienie związków między elementami tekstu muzycznego, wyabstrahowanymi ze swoich charakterystyk fizycznych – w odniesieniu do jego nowej harmoniki nie jest owocne.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are: CLARINET SOLO VIOLIN OBOE, SOLO VIOLA ENGLISH HORN, BASSOON HORN, SOLO CELLO, CLARINET, SOLO VIOLA, BASS CLARINET, BASS TUBA, and CONTRA BASSOON. The score is written in a complex, non-traditional style with many overlapping lines and notes. The dynamic marking *pp* is visible.

Przykład 1. A. Schönberg, *Erwartung*, t. 382-383. Cyt. wg A. Schoenberg, *Theory of Harmony*, przeł. R.E. Carter, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978, s. 418

Dalej, cytując akord  $H_1$  – *Fis-es-a-d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>-as<sup>2</sup>* z pieśni Albana Berga współczesnej *Oczekiwaniu* (op. 2 nr 4, 1909), Schönberg podaje następujący komentarz: „dlaczego jest właśnie tak i dlaczego tak jest dobrze, tego ja na razie nie potrafię precyzyjnie wytłumaczyć. [...] Ale mocno wierzę, że tak jest prawidłowo i wielu innych podziela tę wiarę”<sup>3</sup>. Autor podkreśla, że tendencja do wykorzystania rzeczonych struktur spowodowana została „instynktowną – i, być może, nadmierną – niechęcią do czegoś, co chociażby odlegle przypomina dawne akordy”<sup>4</sup>. Te ostatnie, w jego przekonaniu, są absolutnie nie na miejscu obok „pełnobrzmiących, pysznych”<sup>5</sup> akordów nowego typu. Warto zwrócić uwagę, że pełnia brzmienia i „przepych” w danym wypadku uwarunkowane są zwłaszcza tym, że fundamentem pionu staje się akord typu „dawnego”, a mianowicie trójdźwięk durowy.

„Pełnobrzmiące i pyszne” akordy, zbudowane z uwzględnieniem fizycznych cech pola dźwiękowego, aktywnie eksploatował późny Aleksander Skriabin – twórca „akordu prometejskiego”, czyli „akordu pleromy”, wyrażającego pełnię bytu kosmicznego. W wersji złożonej

3 A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 504.

4 A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 505.

5 A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 505.

z sześciu dźwięków akord ten odpowiada kolejności tonów szeregu harmonicznego od ósmego do czternastego z wyjątkiem dwunastego, natomiast w wersji bogatszej, siedmiodźwiękowej – kolejności wszystkich tonów w tym odcinku<sup>6</sup>. Później Olivier Messiaen uzasadnił teoretycznie nawet bardziej pełnobraźniący niż „akord pleromy” – „akord alikwotowy”. Zawiera on wszystkie dźwięki szeregu harmonicznego – aż do szesnastego alikwotu (akord taki od dźwięku  $c^1$ , z poprawkami ze względu na równomierną temperację, będzie miał następujący skład:  $c^1 - e^1 - g^1 - b^1 - d^2 - fs^2 - gis^2 - h^2$ )<sup>7</sup>. Z kolei Tōru Takemitsu osiąga pełnię brzmienia, aktywnie posługując się strukturami typu  $x+1$ , gdzie jako  $x$  może występować pentatonika, heksatonika (skala całotonowa), oktatonika (skala „ton-półton”), albo jakaś skala diatoniczna (zwłaszcza dorycka). Eufoniczne brzmienie „pełnobraźniących i pysznych”, akustycznie bogatych struktur pionowych – swego rodzaju konsonansowość wyższego rzędu – stanowi najważniejszy imperatyw estetyczny tak zwanej muzyki spektralnej<sup>8</sup>. Nie byłoby jednak zbyt prędko twierdzić, że cały spektralizm, „jak dąb w żółędziu”, zawiera się w tryptyku *Konx-om-pax* na orkiestrę, chór mieszany i organy (1969) Giacinta Scelsiego – kompozytora, którego twórczość młodzi pionierzy spektralizmu Gérard Grisey i Tristan Murail odkryli dla siebie podczas studiów w Rzymie na początku lat 70. XX wieku. W finale *Konx-om-pax*<sup>9</sup> chór wielokrotnie powtarza sakralną sanskrycką sylabę „om”, która według autorskiego komentarza do partytury wskazuje na absolutną „pozaosobową prawdę” (*la vérité impersonnelle*)<sup>10</sup>. Na początku sylaba ta śpiewana jest na dźwięku A – podstawowym tonie

- 6 O harmonii późnego Skriabina zob.: L. Akopian (Hakobian), *Droga do Pleromy: język harmoniczny późnego Skriabina*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2015, Rocznik IV, Nr 6, s. 27-55.
- 7 O. Messiaen, *Technika mojego muzycznego języka*, przeł. i komentarzem opatrzył M. Czeburkin, red. J.N. Chołopow, Greko-latinskij kabinet Ju. A. Szczyalina, Moskwa 1995 [wyd. polskie: O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. J. Świder, „Res Facta”, 1973, Nr 7].
- 8 O początkach spektralizmu: V. Moscovich, *French Spectral Music: an Introduction*, „Tempo”, 1997, Nr 200, s. 21-27. O prehistorii i historii kierunku spektralnego m.in.: J. Anderson, *A Provisional History of Spectral Music*, „Contemporary Music Review”, 2000, Vol. 19, Issue 2, s. 7-22; A. Cornicello, *An Introduction to Spectral Music* [w:] A. Cornicello, *Timbral Organization in Tristan Murail's Désintégrations and Rituals*, dysertacja doktorska, Brandeis University 2000, s. 6-32.
- 9 O filozofii leżącej u podstaw dojrzałej twórczości Scelsiego – i ogólnie, i tego utworu w szczególności – a także o sensie tytułu *Konx-om-pax*: L. Akopian (Hakobian), *Giacinto Scelsi*, „Iskusstwo Muzyki. Teorija i Istorija”, 2011, Nr 1-2, s. 174-175 [http://sias.ru/upload/iblock/d46/akopyan.pdf, dostęp: 2 lutego 2017].
- 10 Cyt. za: G. Scelsi, *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*, Actes Sud, Arles 2006, s. 189.

całego utworu. Przy dalszych powtórzeniach na rdzeniowe *A* nawarstwiają się inne dźwięki, tworząc harmoniczną aurę, która bliżej końca staje się szczególnie nasycona. W jednej z ostatnich (szóstej, licząc od końca) aklamacji „om” – i w pierwszej z pokazanych w przykładzie 2 (s. 16-18) – partie chóru i dublujących je instrumentów tworzą współbrzmienie  $A-f-[a]-h-e^1-gis^1-h^1-cis^2-d^2$  (*notabene* partie klarnetów notowane są *in C*, partie waltorni – *in F*). Od razu widać, że – licząc od dołu do góry – interwały stopniowo zężają się (oktawowe podwajanie podstawowego tonu *A-a* nie tyle narusza, ile podkreśla tę tendencję) i że współbrzmienie jest modelowane na wzór szeregu harmonicznego. Przy czym zaledwie część wchodzących w jego skład tonów zawiera się także w szeregu tonu podstawowego. Innymi słowy: współbrzmienie sumaryczne koreluje z widmem tonu podstawowego w sposób jak gdyby ukośny. Takie zakłócenia są w zasadzie nieuniknione w praktyce wydobywania dźwięku muzycznego, ponieważ konstrukcja każdego instrumentu (w tym głosu ludzkiego) posiada osobliwości w taki czy inny sposób wpływające na czystość szeregu harmonicznego. Wiadomo, że szczególnie bogate w zakłócające przydźwięki jest brzmienie niskich metalofonów, nawet jeśli (jak dzwony orkiestrowe) formalnie należą do instrumentów o określonej wysokości dźwięku. W cytowanym fragmencie jako model *quasi*-dzwonowego tonu podstawowego z przydźwiękami służy chromatyczny klaster  $A_7-c$  w dolnej warstwie faktury, w kontrabasach i wiolonczelach *divisi* (jego początek nie jest pokazany w przykładzie). Dźwięki spoza spektrum harmonicznego tonu podstawowego zapewniają efekt pewnego skrzywienia spektrum na górnych poziomach faktury; wibracja wysokich dźwięków trwa po wyłączeniu niższych warstw na podobieństwo oddalonych dzwonów.

Przy następnym intonowaniu sylaby „om” (ciąg dalszy przykładu 2, s. 16-18) według tejże zasady kształtuje się współbrzmienie  $a-fis^1-c^2-f^2-a^2$  (w chórze i instrumentach zdwajających) plus  $c^3-d^3-es^3$  (w klarnetach i obojach). Współbrzmienie to jest również wymodelowane na podobieństwo szeregu harmonicznego z zakłóceniami, jego najniższa warstwa także naśladuje dźwięk niskiego dzwonu z zawoalowanym tonem podstawowym  $A_7$  (tutaj warstwa ta jest szersza, niż w poprzednim odcinku, co znajduje swoje odbicie w rozszerzeniu ogólnego zakresu brzmienia), warstwy faktury znowu wyłączają się od dołu do góry.

Handwritten musical score for G. Scelsi's *Konx-om-pax*, part 3. The score is written on multiple staves for various instruments including woodwinds, brass, strings, and keyboard. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions such as "TUTTI 8" and "3 SOLI".

Instrument parts visible include:

- OB (Oboe)
- CL (Clarinet)
- CL.B. (Clarineto Basso)
- CR. (Corni)
- TR. (Trombe)
- TR. (Trombe)
- TUB. (Tubi)
- SISTRO (Sistrum)
- ARPA (Arpa)
- S. (Soprano)
- C. (Contralto)
- T. (Tenore)
- B. (Basso)
- ORG. (Organo)
- I. (Violini I)
- II. (Violini II)
- V. LE. (Violoncelli)
- V. ALTE. (Violone)
- V. LU. (Violini)
- C. B. (Cembalo)

Performance instructions and markings include:

- TUTTI 8** (Tutti 8)
- 3 SOLI** (Three Soli)
- CL. B. 2° PRENDE 3° CLARINETTO** (Clarineto Basso 2° prende 3° Clarinetto)
- 1° a 4° DIV. TAST.** (1° a 4° Divisione Tastatura)
- 5° a 8° DIV. TAST.** (5° a 8° Divisione Tastatura)
- 10° a 12° DIV. TAST.** (10° a 12° Divisione Tastatura)
- 13° a 16° DIV. TAST.** (13° a 16° Divisione Tastatura)
- 17° a 20° DIV. TAST.** (17° a 20° Divisione Tastatura)
- 21° a 24° DIV. TAST.** (21° a 24° Divisione Tastatura)
- 25° a 28° DIV. TAST.** (25° a 28° Divisione Tastatura)
- 29° a 32° DIV. TAST.** (29° a 32° Divisione Tastatura)
- 33° a 36° DIV. TAST.** (33° a 36° Divisione Tastatura)
- 37° a 40° DIV. TAST.** (37° a 40° Divisione Tastatura)
- 41° a 44° DIV. TAST.** (41° a 44° Divisione Tastatura)
- 45° a 48° DIV. TAST.** (45° a 48° Divisione Tastatura)
- 49° a 52° DIV. TAST.** (49° a 52° Divisione Tastatura)
- 53° a 56° DIV. TAST.** (53° a 56° Divisione Tastatura)
- 57° a 60° DIV. TAST.** (57° a 60° Divisione Tastatura)
- 61° a 64° DIV. TAST.** (61° a 64° Divisione Tastatura)
- 65° a 68° DIV. TAST.** (65° a 68° Divisione Tastatura)
- 69° a 72° DIV. TAST.** (69° a 72° Divisione Tastatura)
- 73° a 76° DIV. TAST.** (73° a 76° Divisione Tastatura)
- 77° a 80° DIV. TAST.** (77° a 80° Divisione Tastatura)
- 81° a 84° DIV. TAST.** (81° a 84° Divisione Tastatura)
- 85° a 88° DIV. TAST.** (85° a 88° Divisione Tastatura)
- 89° a 92° DIV. TAST.** (89° a 92° Divisione Tastatura)
- 93° a 96° DIV. TAST.** (93° a 96° Divisione Tastatura)
- 97° a 100° DIV. TAST.** (97° a 100° Divisione Tastatura)

Przykład 2. G. Scelsi, *Konx-om-pax*, część 3, Salabert, Paris 1986, s. 62-64

Levon Akopian (Hakobian), Eufonia i parafonia...

The image displays a handwritten musical score for a symphony, featuring a variety of instruments and vocal parts. The score is written in black ink on white paper and includes several systems of staves. The instruments listed include Clarinet (CL), Cor Anglais (CR), Trombone (TRB), Bassoon (BASS), Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), Bass (B), Organ (ORG), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (V.III), Violoncello (V.IV), and Contrabass (C.B.). The score is annotated with numerous performance instructions and dynamics, such as 'SORD. MUSH', 'CAMP. CIA (cassa da platea)', 'TUTTI-DIV. a 3', 'MOD. 5 2', 'MOD. 5 3', 'P 5 2', 'M 1 4', 'DIN. DIMIN.', 'LEGNO', 'ARCO', 'SOLI NAT', and 'Penna vln'. The score is divided into measures, with some measures circled in red. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Przykład 2 cd.

The image displays a handwritten musical score for a symphony, organized into systems. The instruments and parts shown are:

- Woodwinds:** Oboe (OB), Clarinet 1 (CL), Clarinet 2 (CL 2), Cor Anglais (CR), Trumpet (TR), Trombone (TR), and Trombone (TR).
- Brass:** Trumpet (TR), Trombone (TR), Trombone (TR).
- Strings:** Violin I (V), Violin II (V), Viola (V), Violoncello (C), and Contrabasso (C.B.).
- Orchestra:** Organ (ORG).

The score is heavily annotated with handwritten notes, including dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*), articulation (e.g., *acc.*, *stacc.*), and performance instructions (e.g., "SENZA SORD.", "3<sup>a</sup> PARTI. CONTR."). There are also circled numbers (1, 2, 3) and other markings throughout the score.

Przykład 2 cd.



Ten sam model stopniowego dodawania nowych warstw dźwiękowych do tonu podstawowego i stopniowego ich wycofywania od dołu do góry funkcjonuje i dalej. Przy następnym (trzecim od końca) intonowaniu sakralnej sylaby, model ten przynosi akord  $A-a-fis^1-c^2-e^2-g^2-a^2-b^2$ , spokrewniony z akordem poprzednim, ale nieco czystszy pod względem widma tonu podstawowego. Przedostatnie, kulminacyjne powtórzenie sylaby zawiera przydźwięki także w partiach chóru. I tu osiągnięty zostaje najwyższy stopień nasycenia spektrum: na trwający półtonowy klaster od  $A_1$  do  $Gis$  (kontrabasy) nawarstwiają się klaster pozostałych grup smyczków aż do skrzypiec w najwyższym rejestrze (do  $ges^4$ ), podczas gdy partie chóru i częściowo zdwajające je instrumenty dęte składają się na bardziej zróżnicowane współbrzmienie  $gis-a-b-h-c^1-f^1-as^1-h^1-d^2-e^2-g^2-gis^2-h^2-c^3-f^3$ .

Wielokrotnie powtarzany wznoszący model intonowania sylaby „om” odpowiada hinduskiej koncepcji: mantra rodzi się w brzuchu, podnosi się do piersi, dalej do głowy i gaśnie w ciemieniu. Dodanie każdego następnego piętra do bazy, podtrzymującej współbrzmienie w trakcie kształtowania, przybliża do utrwalonego w sakralnej sylabie ideału „pozaosobowej prawdy”. Kulminacyjne wypowiedzenie, formalnie najbardziej dysonansowe ze wszystkich, na pewno uchodzi za najbardziej eufoniczne, choć w szczególnym, mistycznym lub duchowym znaczeniu: jako najpełniejsze ucieleśnienie pewnego wyższego absolutu (teżże pleromy) ze wszystkich osiągalnych w danych warunkach.

Strukturę kształtowanych w taki sposób współbrzmień Scelsi lub jego asystenci<sup>11</sup> ustalali empirycznie i intuicyjnie, bez pomocy jakiegokolwiek aparatury. Jego spadkobiercy – spektraliści – przez jakiś czas pasjonowali się nadawaniem naukowych podstaw temu, co zademonstrował w *Konx-om-pax* i niektórych innych dziełach późnego okresu (od końca lat 50. do połowy lat 70. XX wieku, kiedy przestał komponować).

Za jedno z najważniejszych osiągnięć muzyki spektralnej uważa się cykl Griseya *Les espaces acoustiques* (1974-85), którego podstawę stanowi

11 Wiadomo, że Scelsi tworzył improwizując na fortepianie lub na elektronicznym instrumencie klawiszowym ondiola (starej wersji fal Martenota); jego improwizacje nagrywały się na taśmę magnetofonową, po czym asystenci przerabiali je na zapis nutowy; Z. Pesko, *Giacinto Scelsi. En voyage après dictée*, „In Harmoniques”, 1991, Nr 7 (*Musique et authenticité*), s. 155-170. Także: L. Akopian (Hakobian), *Giacinto Scelsi...*, s. 183-184.

spektrum niskiego *E* puzonu. Za swego rodzaju modelowy przykład dla całego kierunku służy trzecia część tego cyklu – dwudziestominutowy utwór dla 18 wykonawców zatytułowany *Partiels* („składowe harmoniczne”, „aliquoty”)<sup>12</sup>. Na początku utworu (przykład 3, s. 21) *E* puzonu eksponowane jest razem z *E*<sub>1</sub> kontrabas. Dalej, według tegoż wznoszącego modelu, co u Scelsiego, na ton podstawowy nakładają się jego alikwoty. Skład pierwszego sumarycznego współbrzmienia generalnie odpowiada szeregowi harmonicznemu:  $E_1 - E - h - gis^1 - d \downarrow^2 - fis^2 - a \sharp^2 - c \sharp^3 - dis^3 - f^3 - g^3 - a^3$ , gdzie  $\sharp$  oznacza podwyższenie o 1/4 tonu, a  $\downarrow$  – obniżenie o nieokreślony interwał, mniejszy od ćwierćtonu (umownie 1/6 tonu). To doprecyzowanie wysokości niektórych alikwotów ma na celu sprowadzenie przestrzeni akustycznej do pożądaných charakterystyk fizycznych, bez drobnych niedokładności, których nie da się uniknąć w warunkach równomiernej temperatury. Odstępy między atakami poszczególnych dźwięków są analogiczne do odstępów między początkowymi punktami odpowiednich linii na spektrogramie *E* puzonu (z punktu widzenia poprawności akustycznej ważne są nie tylko alikwoty ujawniające się kolejno od dołu do góry, ale również i to, że proporcje czasowe między momentami ich pojawienia się są specyficzne dla każdego instrumentu). Wskazania spektrogramu brane są pod uwagę także przy kalkulacji odcieni dynamicznych. Na przykład w widmie puzonu piąta składowa harmoniczna (w tym przypadku *gis*<sup>1</sup>) ma stosunkowo wysoką amplitudę (tj. jest słyszalna lepiej od innych) i właśnie dlatego dźwięk *gis*<sup>1</sup> ma być zagrany *crescendo* do *forte*.

12 O *Les espaces acoustiques*, szczególnie o *Partiels* m.in.: J. Humięcka-Jakubowska, *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 515-534.

The image shows a page of a musical score for G. Grisey's 'Partiels'. The score is written for a large orchestra, including flutes, oboes, clarinets, bassoons, trumpets, trombones, and a string section. The music is characterized by a complex, layered texture with many overlapping lines. Dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, and *f* are used throughout. There are also performance instructions in French, such as 'Répéter plusieurs fois au concert. Répétition', 'Le début de l'exécution doit être soigné', and 'Sans rupture, comme surgissant du Tuba'. The score is divided into measures, with a 3/4 time signature indicated at the top.

Przykład 3. G. Grisey, *Partiels*, początek, Ricordi, Milano 1975, s. 4

Następne sumaryczne współbrzmienie uformowane na tymże basie, według tego samego modelu, zostało zinstrumentowane nieco inaczej, ale składa się głównie z tych samych wysokości, co pierwsze, jeśli nie liczyć dodatkowego  $c^4$ ; przy czym proporcje wejść partii instrumentalnych i proporcje dynamiczne są tu inne, czyli początkowe spektrum występuje w nieznacznie „skażonej” postaci. W trzecim współbrzmieniu zamiast  $c^4$  pojawia się  $c^{14}$ , w czwartym górna para składa się już z  $a^{14}$  i  $c^{14}$ . Powielają się przydźwięki i szумы. Następuje proces odchodzenia od początkowego czystego spektrum, ale z biegiem czasu zaznacza się tendencja do przywracania traconej czystości. Każda następna fluktuacja przygotowana jest tym, co ją poprzedzało, tj. występuje jako logicznie usprawiedliwiony wynik zmian, zaistniałych wewnątrz spektralnych struktur pionowych (nieoczekiwane zdarzenia i silne kontrasty są raczej obce estetyce

spektralizmu)<sup>13</sup>. Innymi słowy, najważniejszym czynnikiem procesu muzycznego są stopniowe zmiany intensywności eufonii; ta ostatnia może być oceniana mniej lub bardziej obiektywnie, ponieważ w każdym momencie jej stopień określa się poprzez korelację między spektrum akordu brzmiącego tu i teraz oraz spektrum szeregu harmonicznego.

Jednak w innych kontekstach – na przykład u Mortona Feldmana – eufoniczne brzmienie osiąga się wbrew prawom akustyki. Zmiana harmonii, którą poza kontekstem odbiera się jako spokojne, łagodne przesunięcie, w proponowanych przez Feldmana warunkach rozrzedzonej faktury, powolnego tempa i przeważnie cichej dynamiki może wystąpić jako zdarzenie nadzwyczajne. W tym sensie szczególnie wyrazisty jest moment w centrum dwudziestoparominutowego utworu *Rothko Chapel* na altówkę, sopran, chór, perkusję i czelestę (1971), gdzie długie (od taktu 135) „stanie” na bardzo prostym, niczym szczególnym niewyróżniającym się współbrzmieniu [*des-c*]<sup>14</sup> w partiach chóru i altówki, na tle ostinata *d-H* w kotłach, wreszcie zmienia się na akord *gis-a-h-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-des<sup>2</sup>*. Formalnie akord ten, z mniejszymi interwałami w jego dolnej części i większymi interwałami w górnej, jest znacznie bardziej dysonujący, niż to, co go poprzedza, ale to właśnie on wnosi w muzykę nowy wymiar „pełni brzmienia” i „przepychu”, to jest *de facto* – eufonii. Część długiego przygotowania do tego kluczowego akordu (od taktu 154) i sam akord (takt 170) pokazane są w przykładzie 4 (s. 23).

13 Nie zatrzymuję się na zachodzących w *Partiels* różnorodnych wydarzeniach i nie analizuję logiki organizacji przestrzeni akustycznej w skali całego utworu. Własną technikę syntezy instrumentalnej Grisey szczegółowo opisuje w swoich tekstach teoretycznych, zwłaszcza: G. Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* [w:] *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, red. J.-B. Barrière, Christian Bourgois & IRCAM, Paris 1991, s. 352-385.

14 Tu i dalej w nawiasach kwadratowych podane są nazwy dźwięków niezależnie od oktawy; małe litery bez nawiasów kwadratowych oznaczają dźwięk w oktawie małej.

(166)

Score for measures 166-170. The score includes parts for Soprano 1 (S), Alto 1 (A), Tenor 1 (T), Bass 1 (B), Soprano 2 (S), Alto 2 (A), Tenor 2 (T), Bass 2 (B), Solo Alto, Timpani (Timp.), and Viola (Vla.). The vocal parts feature a melodic line with some rests. The Solo Alto part is marked *mp*. The Viola part has dynamic markings *ppp* and *p*.

(170)

Score for measures 170-174. The score includes parts for Soprano 1 (S), Alto 1 (A), Tenor 1 (T), Bass 1 (B), Soprano 2 (S), Alto 2 (A), Tenor 2 (T), Bass 2 (B), Solo Alto, Timpani (Timp.), and Viola (Vla.). The vocal parts feature a melodic line with dynamic markings *mf*, *molto*, and *ppp sub.*. The Solo Alto part is marked *mp*. The Viola part has dynamic markings *mf* and *ppp*. The Timpani part has dynamic markings *mf* and *ppp*.

Przykład 4. M. Feldman, *Rothko Chapel*, Universal Edition, London 1973, s. 16-17, t. 161-172

\* \* \*

Wielodźwiękowe eufoniczne harmonie o określonej jakości brzmienia (*quality*<sup>15</sup>), zależącej od relacji interwałów, pełnią istotną funkcję w dojrzałej twórczości Witolda Lutosławskiego. Jeśli wierzyć kompozytorowi, przy konstruowaniu takich współbrzmień przestrzegał on zasady ekonomii interwałów: „im mniejsza liczba interwałów wykorzystanych w wielodźwięku, tym bardziej specyficzne i charakterystyczne jest osiągnięte brzmienie”<sup>16</sup>. Deklaracja Lutosławskiego jednak wcale nie wskazuje na to, że preferował on akordy złożone z interwałów jednakowych. Na przykład akordy zmniejszone septymowe, trójdźwięki zwiększone czy akordy z czystych kwart są u niego nie do pomyślenia: kompozytor zazwyczaj unika sąsiadujących ze sobą jednakowych interwałów, przynajmniej w partyturach z lat 1960-1970, także wewnątrz akordów składających się z większej liczby dźwięków. Jako strukturę harmoniczną charakteryzującą język Lutosławskiego w sposób szczególnie jaskrawy często przytacza się początkowy akord z *Paroles tissées* (1965)<sup>17</sup>:  $Fis-cis-e-a-c^1-es^1-g^1-as^1-ces^2-f^2-b^2-d^3$ . Akord ten na pewno nie może być uważany za współbrzmienie składające się z małej liczby różnych interwałów: oprócz wielkich i małych tercji zawiera on kwintę czystą umieszczoną na dole „zgodnie z normami akustyki”<sup>18</sup>, dwie czyste kwarty, tryton i małą sekundę. W następującej sekcji *ad libitum*, według modelu typowego dla twórczości Lutosławskiego tamtego okresu, akord „rozpełza się”, przeistaczając się w pole harmoniczne<sup>19</sup>, które z kolei zbiega się w unison  $ces^2$ .

Dwunastodźwiękowe pionowe bloki i pochodzące od nich pola harmoniczne, stanowiące materiał harmoniczny wszystkich czterech części cyklu, mają różną strukturę, ale płynność przejść i unikanie gwałtownych zmian stopnia eufonii wewnątrz każdej z nich gwarantują pewną jedność kolorytu harmonii. W finale zrealizowana jest idea tonikalizacji<sup>20</sup>: rolę trzonu formotwórczego odgrywa dwunastodźwięk

15 I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj s Witoldem Lutosławskim. Statii. Wspominanija*, Tantra, Moskwa 1995, s. 87.

16 I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj...*, s. 71.

17 I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj...*, s. 74-75.

18 Słowa kompozytora. I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj...*, s. 74.

19 O pojęciu „pola harmonicznego”: L. Akopian (Hakobian), *Droga do Pleromy: język harmoniczny późnego Skriabina...*, s. 37-38.

20 Za pomocą tego terminu Heinrich Schenker określił przekształcenie stopnia nietonicznego w tymczasową tonikę; J. Chołopow, *Muzykalno-teoreticzeskaja sistiema Heinricha Schenker*, Kompozitor, Moskwa 2006, s. 27. Z kolei Lutosławski, nawiązując do Kazimierza Sikorskiego, wyjaśnia pojęcie tonikalizacji w następujący sposób: „[w] każdym moim utworze jest współbrzmienie, które w wyniku częstego powtarzania

$E_1-H-a-fis^1-cis^2-gis^2-b^2-c^3-es^3-f^3-g^3-d^4$ , który otwiera finał, dzieli formę na poszczególne rozdziały i powraca na końcu, czyli zachowuje się jak akord toniczny w klasycznym utworze tonalnym. Zbudowany niewątpliwie zgodnie z normami akustyki (szerokie, stopniowo zwężające się interwały na dole, koncentracja wąskich interwałów bliżej górnej granicy, brak małych sekund), akord ten może być uznany za wzór eufonii lub konsonansowości wyższego rzędu z tych samych powodów, co i „spektralne” współbrzmienia Scelsiego czy Griseya. Epizody między jego wystąpieniami zajęte są liniami poziomymi, zorganizowanymi w taki sposób, żeby każdy ograniczony odcinek przestrzeni zawierał cały komplet dwunastu tonów skali chromatycznej. W taki sposób między wymiarami pionowym i poziomym kształtuje się jedność, analogiczna do „stylu ścisłego” *Prometeusza* Skriabina: „melodia jest rozłożoną harmonią, harmonia zaś skondensowaną melodią”<sup>21</sup>. Reguły ścisłego stylu Lutosławskiego w tym dziele można sformułować w sposób następujący:

- początkowym bodźcem i końcowym momentem dowolnego procesu, przebiegającego w ramach chociażby niewielkiego odcinka, jest unison albo dwunastodźwięk;
- momentom o wysokim napięciu ekspresyjnym mogą odpowiadać dwunastodźwięki o strukturze zbliżonej do klasterów, ale generalnie dominują kombinacje eufoniczne, składające się przeważnie z sąsiadujących ze sobą konsonansów i łagodnych dysonansów;
- minimum entropii, dopuszczalne w odcinkach *ad libitum*, nie wpływa na sumaryczną harmonię.

Dwunastodźwięki, obliczone w szczególnie wyszukany sposób, stanowią materiał harmoniczny kody *Livre pour orchestre* (1968). Za kulisami hałaśliwej generalnej kulminacji, osiągniętej pod koniec bogatej w dramatyczne perypetie narracji instrumentalnej, smyczki rozpoczynają swego rodzaju litanie, wielokrotnie powtarzając *a battuta* motyw z trzech akordów *ppp*. Po zakończeniu rozwijającego się na tle litanii duetu fletów *ad libitum* i usunięciu zdwojeń oktawowych akordy te przyjmują następującą postać<sup>22</sup>:

pełni funkcję toniki. Ale tutaj można mówić, jak mi się wydaje, nie o obecności toniki, lecz raczej o tonikalizacji”, I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj...*, s. 88.

21 Cyt. za: L. Sabaniejew, *Wspominania o Skriabinie*, *Klassika-XXI*, Moskwa 2000, s. 260.

22 Skoro partytura ta, jak i inne arcydzieła Lutosławskiego, wydawana była wielokrotnie i jest łatwo dostępna, nie zamieszczam przykładów nutowych.

$$\begin{aligned}
 & e^1-g^1-ais^1-h^1-des^2-d^2-f-fis^2-as^2-a^2-c^3-es^3; \\
 & f^1-gis^1-b^1-c^2-cis^2-es^2-e^2-ges^2-g^2-a^2-h^2-d^3; \\
 & dis^1-fis^1-a^1-h^1-c^2-d^2-f-g-gis^2-b^2-cis^3-e^3.
 \end{aligned}$$

Każdy z tych dwunastodźwięków podzielony jest na dwie wzajemnie symetryczne połowy: górna połowa każdego akordu stanowi lustrzane odbicie dolnej. Warto podkreślić, że Lutosławski, według jego własnych słów, nie przywiązywał szczególnej wagi do tego rodzaju symetrii:

Teoretycy [...] znajdują symetrię w wielu akordach. [...] Powiem od razu: one nie grają zasadniczej roli w mojej muzyce, ponieważ symetria w dyspozycji dźwięków, jak mi się wydaje, nie zgadza się z akustyką. Jak wiadomo, odległości między dźwiękami w niskim rejestrze powinny być szersze, natomiast w średnim lub wysokim rejestrze mogą być mniejsze<sup>23</sup>.

I rzeczywiście: póki niski rejestr pozostaje „w grze” (w taktach poprzedzających usunięcie zdwojeń oktawowych), to właśnie jemu, zgodnie z tradycyjnymi normami prowadzenia głosów, powierzone są interwały względnie szerokie – w danym przypadku kwarty i kwinty. Symetryczna struktura akordów obnaża się stopniowo; razem z nią wychodzi na jaw pewna różnica w stopniu ich eufonii: pierwszy dwunastodźwięk zawiera cztery małe sekundy, drugi – trzy, trzeci – dwie, tzn. z każdym kolejnym akordem w tej trójce stopień eufonii z lekka wzrasta. Kiedy duet fletów po ukończeniu swojego *anabasis* od  $e^2$  do  $e^3$  milknie, smyczki rozpoczynają własne *anabasis*, posuwając się nowymi symetrycznymi akordami do kulminacyjnego punktu całej kody – półtonowego klasteru  $c^3-h^3$  w numerze 447. Dalej następuje rozwiązanie tego wielodźwięku – maksymalnie dysonansowego w danym kontekście – poprzez przesunięcia mikrointerwałowe, na strukturę  $e^3-fis^3-a^3-h^3$ , krańcowo konsonansową dla danego epizodu i dla całego utworu. To wyrazista ilustracja tego, że subtelna gradacja stopnia dysonansowości-konsonansowości potrafi zagrać rolę czynnika zastępującego dialektykę tonalnych napięć-rozwiązań.

W twórczości Lutosławskiego z lat 70. i 80. XX w. wyraźna jest skłonność do bardziej przejrzystej faktury, w której dla dwunastodźwięków często brakuje miejsca. W tej sytuacji jego metoda płynnej zmiany stopnia eufonii przybiera formy wręcz poglądowe. Charakterystyczny jest język harmoniczny w *Fudze z Preludiów i fugi* na 13 instrumentów smyczkowych (1972). W odcinkach *a battuta* – w rozdziale wstępnym,

23 I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiedy Iriny Nikolskoj...*, s. 74.



intermediach między ekspozycjami poszczególnych tematów, obszernym intermedium przed przetworzeniem – zarówno w wymiarze poziomym, jak i pionowym dominują konsonanse i miękkie dysonanse (w ogóle nie ma trytonów). Wydłużone współbrzmienia, na których kulminuje proces harmoniczny w określonych punktach, wyróżniają się wyższym stopniem dysonansowości i wnoszą pewną cierpkość, ponieważ zawierają małe sekundy i ich pochodne (wielkie septymy i małe nony). Po tych minikulminacjach muzyka powraca do wyjściowego stopnia eufonii. W ten sposób w rozdziałach *a battuta* realizuje się trzyfazowy, konwencjonalny także dla muzyki tonalnej, cykl: nasilenie dysonansowości – kulminacja – powrót do konsonansowości. Co do odcinków *ad libitum*, funkcjonalnie analogicznych do ekspozycji tematów w klasycznej fudze, ich fizjonomia harmoniczna jest całkiem odmienna: zestaw interwałów ogranicza się w nich do trytonu i małej sekundy (z jej pochodnymi); w niektórych odcinkach sekunda dzieli się na ćwierćtony. Identyfikacyjny i zredukowany zestaw interwałów w tematach (*Fuga* zawiera ich sześć: *cantabile*, *grazioso*, *lamentoso*, *misterioso*, *estatico* i *furioso*) do pewnego stopnia neutralizuje różnorodność ich charakteru i nadaje muzyce rozdziałów *ad libitum* pewną statyczność; natomiast odcinki *a battuta* odznaczają się dynamizmem, źródłem którego są fluktuacje stopnia eufonii<sup>24</sup>.

W partyturach Lutosławskiego z lat 1960-1980 dialektyka *a battuta* i *ad libitum* może przyjmować różnorodne formy, ale w znacznej większości odcinków *ad libitum* wiąże się z relatywnym ubóstwem harmonii. Wskaźnikiem harmonicznego bogactwa w danym przypadku jest nie tyle obecność struktur o brzmieniu bogatym, ile intensywność procesów energetycznych przy przejściach między strukturami o różnym stopniu eufonii. Z tego punktu widzenia złożona, wewnętrznie zróżnicowana harmonika Lutosławskiego nie różni się od tej tonalnej, rozpatrywanej w optyce Kurtha. Oczywiście „termodynamika” muzyki nie poddaje się ścisłym ocenom ilościowym, ale jest chyba jasne, że w fazach nasilenia dysonansowości zachodzi kumulacja potencjalnej energii, natomiast w fazach pokulminacyjnych następuje jej rozpraszanie. Co się tyczy harmonicznie ubogich odcinków, to w nich poziom eufonii albo pozostaje

24 Zostawiamy poza nawiasem końcowy rozdział *Fugi*, w którym kompozytor odchodzi od ustalonej przedtem logiki i, według jego własnych słów, wprowadza do racjonalnej konstrukcji „element absolutnie irracjonalny”. Cyt. za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 179.

bez zmian, albo zmienia się inercyjnie (jak na początku *Paroles tissées*, gdzie dwunastodźwięk bez najmniejszego natężenia przechodzi w unison).

Półtonowe klasterzy jako takie, niewchodzące w skład bardziej złożonych struktur pionowych, są raczej obce estetyce Lutosławskiego, bo nie mają ciekawej harmonicznego fizjonomii<sup>25</sup> i bynajmniej nie są eufoniczne. Jednak ten antyeufoniczny typ współbrzmienia jak najlepiej pasuje do roli czynnika agresywnego i destrukcyjnego. Jaskrawych przykładów dostarcza *Koncert wiolonczelowy* (1970), w którym rozdział następujący po wstępnej kadencji składa się z czterech epizodów *a battuta* o wspólnym polu harmonicznym. Jest ono eufoniczne *par excellence* i charakteryzuje się absolutną dominacją interwałów nieparzystych – tercji, kwint i septym – zarówno w liniach melodycznych, jak i w strukturach pionowych. Z każdym kolejnym epizodem faktura staje się bardziej nasycona, lecz miara eufonii pozostaje mniej więcej bez zmian. Jednak w odcinkach *ad libitum*, łączących ze sobą epizody, eufoniczna atmosfera zostaje nagle zaburzona głośnymi interwencjami blachy, w których zawartość harmoniczna ograniczona zostaje półtonowymi klasterami (jedna z takich interwencji – przykład 5, s. 28).

Ad libitum  
ca 200

Trombe

The image shows a musical score for three trombones (I, II, III) from the Concerto for Viola and Orchestra by Witold Lutosławski. The score is marked 'Ad libitum' and 'ca 200'. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings of 'ff' (fortissimo). The notation includes various accidentals and articulation marks like accents and slurs.

Przykład 5. W. Lutosławski, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, PWM, J.&W. Chester, Kraków, London 1972, s. 5, nr 7

W długim końcowym rozdziale *Koncertu* zaznaczony na początku konflikt między pierwiastkiem „eufonicznym” (centralnym) i „antyeufonicznym” (peryferyjnym) przybiera charakter znacznie bardziej dramatyczny. Opis perypetii tego konfliktu, w toku którego to, co od początku występowało

25 I. Nikolska, W. Lutosławski, *Biesiady Iriny Nikolskoj...*, s. 74.

jako „peryferyjne”, grozi wręcz stłumieniem i zmiążdżeniem tego, co „centralne”, wychodzi poza ramy tekstu. Zwróćmy jednak uwagę, że właśnie w tym dziele Lutosławskiego wspomniany konflikt występuje w formie demonstracyjnej, niemalże steatralizowanej. Kontrast między przeciwstawnymi pierwiastkami podkreślony jest tak silnie, że już nie poddaje się interpretacji z punktu widzenia zmienności stopnia eufonii; pierwiastek antyeufoniczny stanowczo domaga się specjalnego określenia terminologicznego. Termin „kakofonia” w danym wypadku jest niewłaściwy, skoro wskazuje on na brzmienie wyraźnie brzydkie i estetycznie niedopuszczalne. Bardziej przydatny wydaje się termin „parafonia” (*παραφωνία*: od *πάρα*- – „około”, „obok”, „przeciw”), czyli brzmienie „nieściśle” lub „niewygodne”. Słowo to, używane we współczesnym języku greckim, samo w sobie nie zakłada pejoratywnych konotacji: raczej „dysonans” niż „fałsz”<sup>26</sup>.

Z tychże przyczyn, co i pojęcie eufonii, termin parafonia jest mało przydatny w odniesieniu do tradycyjnej muzyki tonalnej – z możliwym wyjątkiem takich marginalnych czy egzotycznych przykładów jak barokowe *battaglie*, zakończenie *Sekstetu muzyków wiejskich* (*Ein musikalischer Spaß*, KV 522) Mozarta, albo słynny nieprzygotowany i nierozwiązany, szokująco „nieściśle” akord w przetworzeniu *Eroiki* Beethovena (takty 276-279, tuż przed modulacją w e-moll) – jak i muzyki dwunastotonowej, serialnej itd. O parafonii jako specjalnej kategorii estetycznej i teoretyczno-muzycznej można przypuszczalnie mówić już w związku z wczesnymi próbami dyskredytacji języka tonalnego w twórczości Charlesa Ivesa – przypomnijmy szeroki klaster kończący jego *II Symfonię* (ok. 1902), i zabawnie kontrastujący z poprzedzającą go kodą o emfaticznie tradycyjnym przebiegu harmonicznym. Podobne rozwiązania możemy znaleźć w *Suitach* na małą orkiestrę Igora Strawieńskiego czy w operze *Nos młodego Dymitra* Szostakowicza (karykaturalnie fałszywy akompaniament i groteskowo pokręcone linie w odcinkach nawiązujących do znanych gatunków – walca, polki, poloneza, mieszczańskiego romansu itd.). Tego rodzaju parafoniczne momenty, kontynuujące linię wspomnianego *Sekstetu* Mozarta, są w gruncie rzeczy niewinne i komiczne. U Strawieńskiego i Szostakowicza momenty umyślnej parafonii mogą mieć i bardziej poważne, można powiedzieć egzystencjalne podłoże. Za przykład może służyć wstęp do

26 I. Chorikow, M. Malew, *Nowogreczesko-russkij słowar'*, Russkij Jazyk, Moskwa 1980, s. 605.

*cavatiny* Toma z drugiej sceny I aktu *Żywota rozpustnika* Strawińskiego (1947-1951): muzyka zaczyna się w jasnej tonacji molowej (wyraźnie naśladując arię Ferranda *Un' aura amorosa* z pierwszego aktu *Così fan tutte*), ale pod koniec okresu moduluje w oktatonikę, a jej początkowa klasyczna czystość przekształca się w jakiś rodzaj męczeńskiego grymasu (przykład 6, s. 30).



Przykład 6. I. Strawiński, *Żywot rozpustnika*, Muzyka, Moskwa 1976, akt I, scena 2, s. 64

Chwyty, polegające na zakłóceniu „prawidłowej” (tj. podyktowanej przez konwencje harmonii tonalnej) dyspozycji struktur harmoniczych i na kontaminowaniu akordów z obcymi tonami, utrwaliły się w języku muzycznym Strawińskiego i są dobrze zbadane<sup>27</sup>. Skoro pojęcie parafonii zakłada pewną demonstracyjność, ostentacyjną szorstkość przy zaburzeniu „dobrego” czy „prawidłowego” brzmienia, okazuje się ono niezbyt przydatne w odniesieniu do znacznej większości muzyki Strawińskiego (to, że jego język jest w swoim rodzaju eufoniczny, prawdopodobnie nie wymaga dodatkowego uzasadnienia). Ale w *Żywocie rozpustnika* kontrast między brzmieniem „prawidłowym” a „nieprawidłowym” przybiera formy ostrzejsze, niż w większości innych jego dzieł, co może być związane z fabułą opery (przypuszczalnie częściowo autobiograficzną) o człowieku, który miał szansę pójść drogą dobrą, ale w końcu wybrał złą<sup>28</sup>. Do pewnego stopnia podobną ewolucję przechodzi początkowy temat we wstępie do arii tegoż bohatera z I aktu: od „mozartowskiej” klarowności na początku do niemalże dziwacznych, otwarcie „nieprawidłowych” zestawień w ostatnich taktach (przykład 7, s. 31).

27 Ten zespół charakterystycznych chwytów jest poddany szczegółowej analizie w klasycznym artykule: A. Sznitke (Schnittke), *Paradoksalność' kak czerta muzykalnoj logiki Strawinskogo* [w:] I. F. Strawinskij. *Statii i materialy*, Sowietskij Kompozitor, Moskwa 1973, s. 383-434.

28 L. Akopian (Hakobian), *Analiz głubinnój struktury muzykalnogo teksta*, Praktika, Moskwa 1995, s. 166; D. Bywalec, *Doktor Faustus versus Żywot rozpustnika*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2004.

The image displays four staves of musical notation for piano. The first staff (labeled '2') features a complex rhythmic pattern in the right hand with frequent sixteenth notes and rests, while the left hand plays a simpler accompaniment. The second staff (labeled '3') continues this pattern with further rhythmic complexity. The third staff (labeled '4') shows a continuation of the intricate right-hand part. The fourth staff shows the final part of the excerpt. The notation includes various time signatures such as 8/8, 3/8, 16/8, and 6/8, and a dynamic marking of 'p' (piano). The music is divided into four numbered sections (2, 3, 4) with bracketed groupings.

Przykład 7. I. Strawiński, *Żywoł rozpustnika*, Muzyka, Moskwa 1976, akt II, scena 1, s. 88-89

Parafonia, za którą kryje się zapewne specyficzne pozamuzyczne (być może autobiograficzne) podłoże, nie jest obca, *notabene* pisanym w tym samym czasie, co *Żywoł rozpustnika*, fortepianowym *24 Preludium i fugom* Szostakowicza (1950-1951). Efekt prawie bolesnego zwrotu od brzmienia „prawidłowego” w stronę „nieprawidłowego” osiągnięty jest w pierwszych taktach *Preludium I C-dur* (przykład 8, s. 32). Początkowy ośmiotaktowy okres w pełnej zgodzie z kanonem klasycznym dzieli się na dwie czterotaktowe frazy o identycznej strukturze rytmicznej. Pierwsza z tych fraz, także zgodnie z tradycyjnym modelem, otwiera się toniką, a zamyka dominantą. Jednak ta zapowiedź klasycznej jasności, podobnie jak w dwóch przytoczonych fragmentach ze Strawińskiego,

okazuje się zwodnicza. W drugim czterotakcie, przy niezmiennym rysunku rytmicznym, tonacja C-dur stopniowo przeistacza się w polifunkcyjny kompleks, niepoddający się logicznej klasyfikacji w terminach tonacji „tytułowej”. W takcie 12 następuje ostrzejsze „kłucie”: akord z dwiema wielkimi septymami, jeszcze bardziej potwierdzający, że muzyka ta bynajmniej nie jest tak prosta i jasna, jak mogłoby się wydawać na początku. Wobec takiej strategii termin „parafonia” wydaje się jak najbardziej uzasadniony.



Przykład 8. D. Szostakowicz, *Preludium C-dur* z cyklu *24 Preludiów i fug*, początek. *Sobranie soczinenij*, tom XL, Muzyka, Moskwa 1980, s. 1

U wszystkich wymienionych kompozytorów – Lutosławskiego, Ivesa, Strawińskiego czy Szostakowicza – tak zwana parafonia występuje zaledwie jako uboczna, umyślnie drażniąca, niekiedy zjadliwie-komiczna, w skrajnych wypadkach szokująca alternatywa dla „normalnego” brzmienia. „Czysta”, absolutna parafonia jest niemożliwa z definicji: brzmienie, jakkolwiek „nieprawidłowe” z punktu widzenia tradycyjnych kryteriów muzyki europejskiej (choćby *musique concrète instrumentale* Helmuta Lachenmanna i jego następców), stając się dominującym sposobem wypowiedzi muzycznej, przybiera znaczenie czegoś bezwzględnie „prawidłowego” w ograniczonych ramach danego kierunku lub stylu. Jest to już inna albo, używając terminu wybitnego moskiewskiego kompozytora Władimira Tarnopolskiego, nowa eufonia<sup>29</sup>, którą trzeba oceniać zgodnie z jej własnymi prawami.

Czymś zasadniczo innym jest nieprawidłowość otwarcie skierowana przeciwko obecnej w przestrzeni dzieła muzycznego normie, która

29 W. Tarnopolski, *Kagda wremja wychodit iz beregow*, „Muzykalnaja Akademija”, 2000, Nr 2, s. 17.

z jakichś przyczyn ma być podana w wątpliwość lub polemicznie obalona. Tego rodzaju intencja artystyczna, zakładająca użycie tego, co nazwaliśmy parafonią, jest w wysokim stopniu charakterystyczna dla twórczości uczennicy Szostakowicza Galiny Ustwolskiej (1919-2006). W swoich pierwszych dojrzałych utworach (*Sonatach I-III* na fortepian, dziełach kameralnych) skomponowanych u schyłku okresu stalinowskiego, bez najmniejszej nadziei na wykonanie publiczne, Ustwolska niejednokrotnie odwołuje się do stosunkowo prostego chwytu, polegającego na ostentacyjnie dysharmonicznym towarzyszeniu linii melodycznej – jak chociażby w dwóch pasażach finału *I Sonata* z 1947 roku (przykłady 9 i 10, s. 34).

W pierwszym z tych przykładów diatonicznej linii melodycznej towarzyszą chromatyczne klastery o wąskim ambitusie *piano*, natomiast w drugim – diatoniczne, później chromatyczne klastery o szerszym ambitusie *ffff crescendo*. Taka harmonizacja, demonstracyjnie niepasująca do rysunku linii melodycznych i na pewnym etapie wypierająca melodię, jak najściślej odpowiada dosłownemu znaczeniu słowa „parafonia” – „brzmienie obok” lub „brzmienie przeciw”. W epoce „walki z formalizmem” muzyka ta, brzmiąca intencjonalnie źle, nawet pisana do szuflady, stanowiła naprawdę odważne wyzwanie.

Skłonność Ustwolskiej do parafonii w sposób niemniej śmiały i chyba bardziej oryginalny przejawia się w jej późniejszych kompozycjach na ekstrawaganckie zespoły instrumentalne. Reprezentatywna jest jej trzyczęściowa *Kompozycja I „Dona nobis pacem”* na flet piccolo, tubę i fortepian (1971). Zauważono, że taki skład kojarzy się raczej z cyrkiem<sup>30</sup>, niż z modlitwą adresowaną do Baranka Bożego. Flet piccolo i tuba, jako najwyższy i najniższy instrument dęty, idealnie nadają się do uzyskania efektów parafonicznych: w skrajnych rejestrach i w głośnej (a w wypadku tuby także i w cichej) dynamice ich charakterystyki wysokościowe zacierają się, a na pierwszy plan wysuwa się naturalistyczna swoistość brzmienia. Partia fortepianu obfituje w klastery o różnorodnym ambitusie, zarówno diatoniczne jak i chromatyczne. Pierwsza część opiera się na motywie granym na początku przez tubę solo; przy drugim odtwarzaniu tego *cantus firmus* nakładają się na niego o pięć oktaw wyżej fletowe „wrzaski” i fortepianowe klastery (przykład 11, s. 35). Jak widzimy, wybrana dziwaczna kombinacja instrumentów od samego początku

30 W. Suslin, *Muzyka duchownej niezawisłości: Galina Ustwolskaja*, „Muzyka iz bywszego SR”, Kompozytor, Moskwa 1996, s. 146.

użyta jest dla uzyskania brzmień absolutnie sprzecznych z jakimkolwiek wyobrażeniem o eufonii. Przy następnych powtórzeniach *cantus firmus* i w intermediach pierwszej części faktura zmienia się, ale dynamika prawie nigdzie nie schodzi poniżej *ff* (ostatni takt jest zaznaczony charakterystyczną dla Ustwolskiej uwagą *ffff espressivissimo*); linia przecząca eufonii stale się utrzymuje.

The image shows the beginning of the fourth part of G. Ustwolska's Sonata No. 1. It is written for piano in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 56. The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing changes in the melodic line and the accompaniment. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout.

Przykład 9. G. Ustwolska, *Sonata No. 1*, część 4, początek. *Klaviersonaten I-III*, Hans Sikorski, Hamburg 1996, s. 7

The image shows page 9 of the fourth part of G. Ustwolska's Sonata No. 1. The music is in 3/4 time and is marked 'ffff' (fortississimo). The score is written for piano and consists of three systems of staves. The right hand plays a complex, rhythmic pattern with many triplets and slurs. The left hand plays a similar pattern, often with triplets and slurs. The dynamics are marked 'ffff' throughout, with some 'ff' markings. The score includes various rhythmic patterns, slurs, and triplets.

Przykład 10. G. Ustwolska, *Sonata No. 1*, część 4, s. 9



The image displays a musical score for three instruments: Flauto piccolo, Tuba, and Piano. The score is divided into four systems. The first system shows measures 4, 5, and 9. The Flauto piccolo part has notes with stems pointing up. The Tuba part is marked 'solo' and features a melodic line with stems pointing down, including dynamic markings like *ff* and *p*. The Piano part has notes with stems pointing up. The second system shows measure 7, with the Tuba part including dynamic markings *ff* and *sfz*. The third system shows measures 8 and 2, with the Flauto piccolo part marked *ff* and the Tuba part marked *ff*. The fourth system shows measures 5 and 2, with the Flauto piccolo part marked *ff* and the Tuba part marked *p*. The Piano part in all systems consists of chords with stems pointing up.

Przykład 11. G. Ustwska, *Kompozycja I „Dona nobis pacem”*, część I, początek. Muzyka, Moskwa 1976, s. 3-4

Części druga i trzecia, wzięte razem, są niewiele dłuższe od pierwszej. W części drugiej zaznacza się pewne złagodzenie języka harmonicznego, w części trzeciej pojawia się refren z trzech akordów *piano*, ostro dysonansowych (każdy z nich zawiera małą nonę albo wielką septymę), ale na swój sposób eufonicznych, zwłaszcza w porównaniu z tym, co je poprzedzało. Refrenem tym – na razie bez dodanych na dole dźwięków dysonujących – otwiera się trzecia część (przykład 12, s. 36); tenże refren, już w pełnej wersji, z dźwiękami *d'*, *d* i *e* w partii lewej ręki, kończy całość po reminiscencjach pierwszej części, które na jakiś czas rozwiewają względnie eufoniczną atmosferę. „Modlitwa o pokoju zewnętrznym i wewnętrznym” w sposób jak najbardziej naturalny kończy się na nucie uspokojonej i eufonicznej – o ile jest to możliwe w ramach tego idiomu harmonicznego.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in grand staff (treble and bass clefs). Each staff has a tempo marking 'J = 50' and a rehearsal mark '55'. The bottom staff includes dynamics 'p' and 'pp', and performance instructions 'espr. sub.'. The score features various musical notations including notes, rests, and slurs.

Przykład 12. G. Ustwolska, *Kompozycja I „Dona nobis pacem”*, część III, początek, s. 3-4

\* \* \*

Obserwacje stylistycznie różnorodnych fenomenów muzyki niedawnej przeszłości pozwalają wyciągnąć wniosek, że pojęcie eufonii i jego antonim, określony tu terminem „parafonia”, mogłyby znaleźć miejsce wśród teoretyczno-muzycznych kategorii charakteryzujących pewne istotne atrybuty nowej harmoniki. W odniesieniu do znacznej części muzyki ostatnich dziesięcioleci przypuszczalnie ma sens następujące uogólnienie: kwintesencją harmonii jest pewna struktura odzwierciedlająca autorską koncepcję eufonii; w trakcie rozwoju dzieła struktura ta zmienia się przeważnie ilościowo, a więc przybiera komponenty lub się ich pozbywa; wśród zmian jakościowych dominują płynne przesunięcia z jednej wysokości na inną, niemające większego wpływu na wewnętrzne cechy struktury kwintesencjonalnej; wtargnięcia parafoniczne mogą podkreślać podstawę eufoniczną na zasadzie

kontrastu lub kwestionować ją w sposób mniej lub bardziej ostentacyjny. Wzbogacenie kategoryjnego aparatu teorii muzyki odpowiednimi pojęciami mogłoby sprzyjać właściwemu przedstawieniu relacji w ramach podstawowego (centralnego) kompleksu strukturalnego i pomiędzy strukturami centralnymi a peryferyjnymi.

### **Bibliografia**

- Akopian (Hakobian) L., *Analiz głubinoj struktury muzykalnogo teksta*, Praktika, Moskwa 1995.
- Akopian (Hakobian) L., *Giacinto Scelsi*, „Iskusstwo Muzyki. Teorija i Istorija”, 2011, Nr 1-2 [<http://sias.ru/upload/iblock/d46/akopyan.pdf>, dostęp: 2 lutego 2017].
- Akopian (Hakobian) L., *Droga do Pleromy: język harmoniczny późnego Skriabina*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, 2015, Rocznik IV, Nr 6.
- Anderson J., *A Provisional History of Spectral Music*, „Contemporary Music Review”, 2000, Vol. 19, Issue 2.
- Bywalec D., *Doktor Faustus versus Żywot rozpustnika*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2004.
- Chołopow J., *Muzykalno-teoreticzeskaja sistema Heinricha Schenkera*, Kompozitor, Moskwa 2006.
- Chorikow I., Malew M., *Nowogreczesko-russkij slowar'*, Russkij Jazyk, Moskwa 1980.
- Cornicello A., *An Introduction to Spectral Music* [w:] Cornicello A., *Timbral Organization in Tristan Murail's Désintégrations and Rituals*, dysertacja doktorska, Brandeis University 2000.
- Grisey G., *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* [w:] *Le timbre, métaphore pour la composition*, red. J.-B. Barrière, Christian Bourgois & IRCAM, Paris 1991.
- Gwizdalanka D., Meyer K., *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.
- Humięcka-Jakubowska J., *Intuicja czy scjentyzm: Stockhausen – Ligeti – Nono – Berio – Xenakis – Grisey*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Messiaen O., *Technika mojego muzykalnogo jazyka*, przeł. i komentarzem opatrzył M. Czeburkin, red. J.N. Chołopow, Greko-latinskij kabinet Ju. A. Szyczalina, Moskwa 1995 [wyd. polskie: O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. J. Świder, „Res Facta”, 1973, Nr 7].
- Moscovich V., *French Spectral Music: an Introduction*, „Tempo”, 1997, Nr 200.
- Nikolska I., Lutosławski W., *Biesiedy Iriny Nikolskoj s Witoldem Lutosławskim. Statii. Wospominanija*, Tantra, Moskwa 1995.
- Pesko Z., *Giacinto Scelsi. En voyage après dictée*, „In Harmoniques”, 1991, Nr 7 (*Musique et authenticité*).
- Sabaniejew L., *Wospominanija o Skriabinie*, Klassika-XXI, Moskwa 2000.
- Scelsi G., *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*, Actes Sud, Arles 2006.
- Schönberg A., *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922.
- Suslin W., *Muzyka duchownoj nezawisimosti: Galina Ustwolskaja*, „Muzyka iz bywszego ŚR”, Kompozitor, Moskwa 1996.
- Sznitke (Schnittke) A., *Paradoksalnost' kak czerta muzykalnoj logiki Strawinskogo* [w:] *I. F. Strawinskij. Statii i materialy*, Sowietkij Kompozitor, Moskwa 1973.
- Tarnopolski W., *Kagda wremja wychodit iz beregow*, „Muzykalnaja Akademia”, 2000, Nr 2.

## **Euphony and Parafony as Categories of Music Theory**

### Summary

Studying some stylistically heterogeneous phenomena of the music of recent past, the author has concluded that there are good reasons to include the notion of euphony and its antonym, here termed 'paraphony', in the contemporary music-theoretical lexicon. Both notions can be useful as categories, characterizing something essential for an important part of new music and defying adequate description by means of more traditional methodology and terminology.

**Słowa kluczowe:** eufonia, parafonia, Arnold Schönberg, Giacinto Scelsi, Gérard Grisey, Morton Feldman, Witold Lutosławski, Igor Strawiński, Dmitrij Szostakowicz, Galina Ustwolska

**Keywords:** euphony, paraphony, Arnold Schoenberg, Giacinto Scelsi, Gérard Grisey, Morton Feldman, Witold Lutosławski, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Galina Ustvol'skaya