



UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Wydział Nauk o Sztuce

Jerzy Fryderyk Wojciechowski

Kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera. Idea – forma – język

Krzysztof Meyer's string quartets. Idea – form – language

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
Prof. UAM dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej

Poznań, 2023

Summary

The recognition of Meyer's work in Poland and abroad is an important impulse to undertake research aimed at bringing the quartet's achievements closer to the scientific literature. Another research goal is to make a comparative characterization of Meyer's quartet works, as a result of which it would be possible to capture the possible stylistic evolution that could be revealed during the writing of the genre – the years 1963-2017.

The thesis of the undertaken scientific reflection is the possibility of demonstrating stylistic evolution within the string quartet genre practiced by Krzysztof Meyer. The above-mentioned corpus of sixteen compositions (15 String Quartets and one work entitled *Au-delà d'une absence*) for executive group was written quite regularly from 1963 and provides sufficient research material to identify possible phases of Meyer's Quartets.

This dissertation is divided into an introduction, three chapters, a conclusion, a bibliography, a list of musical examples and a list of tables.

Chapter one – "Krzysztof Meyer – on his way to composing String Quartets" – concerns Meyer's figure, which is distinguished by multiple interests and activities. The artist was therefore characterized as an instrumentalist, theoretician, and above all as a composer. It is therefore an attempt to capture the most important facts from the biography of a living artist that could have an impact on the development of the composer's way of composing and the creative emotionality inherent in him. An important element of Meyer's musical language is the use of allusions, which will be discussed in the first chapter of the dissertation. It is a creative process that is not always perceptible to the listeners and is not always possible to be identified by the researcher.

The second chapter – "String Quartet - history of the genre and the state of research" – presents the historical outline of the genre under study. It is a genre that developed in several European centers, and then was individually cultivated by composers of subsequent eras. The tradition of the quartet, which begins in the 18th century, is a reference point for the composer's creative imagination, who, on the basis of similarity and contrast, takes a stance on the artistic achievements of artists from previous centuries. Meyer, inspired by the works of his predecessors, continues the most important creative tendencies and even incorporates creative solutions from other compositions of his choice into his works.

The first two chapters introduce contextual considerations. The biography of the author of the quartet works discussed here creates a profile of an artist who, aware (as a scientist – theoretician) of the evolution and groundbreaking achievements in this genre from classicism

to the 20th and 21st century, when creating his works (already as a composer), refers to the creative trends of his choice while keeping distance from others.

The most extensive third chapter – "Krzysztof Meyer's String Quartets in the light of the results of detailed analyses. Between tradition, avant-garde and individuality" – contains the results of the multi-context analyzes of sixteen Meyer quartet works conducted in this study. The main purpose of these analyzes was to identify and describe the form-creating unit used in Meyer's quartet music - the rhythmic-melodic-harmonic motif. Changes in the formation and use of this unit are the result of Meyer's use of various compositional techniques. Therefore, an important part of this chapter is the presentation of the results of structural and stylo-critical analyzes in the context of the identified compositional techniques and the interpretation of their use both as factors shaping the musical narrative of the studied works and determining their style.

The third chapter also addresses issues related to the texture of Meyer's quartet works and possible inter-genre relations. In the context of stylistic changes, a certain predilection can be observed in the use of selected textures, as well as the fact that some of them are identified in almost every work, and others will appear only in some compositions. This knowledge is the starting point for an attempt to characterize the entire corpus of Meyer's quartet works.

An important theme of this chapter of the dissertation is drawing attention to the means of execution technique used by Meyer. His first works were written in the 1960s, and his most recent work was composed in the second decade of the 21st century. The time distance and the observed changes in the performance techniques used by the artist may also indicate the evolution of the compositional language.

The last subchapter of the third chapter is a reflection related to the musical form. While at the beginning of the existence of the studied genre, certain determinants of its macro-organization - such as, for example, the cycle's four-movement structure or the use of appropriate formal patterns in each of its links - were expected by the audience, in the 20th and 21st centuries composers gain greater autonomy, enabling them to form a work in any and original way. This situation means that Meyer's quartet compositions are built in an individual way. However, this does not mean that the artist abstracts from a priori forms. However, it is an original and creative reference to them, which may or may not be perceived by the recipients.

Fifty-four years have elapsed between the first and the latest Meyer String Quartet. However, in all works of this genre, it is noteworthy that the author derives his creative process from the choice of the smallest form-forming unit, which is a specifically shaped rhythmic-melodic-

harmonic motif. This is a feature common to all his quartet works, in which various compositional techniques were used, and the compositions themselves were written in various stylistic trends.

The motif, which is the smallest unit of a work, is used by Meyer in two ways - as a static and motor motif. The contrast between them initiates the choice of the method of shaping the musical narrative for individual works, and finally for the entire quartet's work. Depending on the relationship between the instrumental parts, each of the motifs can be presented in the Quartets in two functions - melodic or accompaniment - which even more allows the composer to make transformations adequate to the compositional techniques used. Meyer minimizes the number and variety of form-forming units while maximizing their creative exploitation. This method of operating the form-creating unit results in a number of techniques appearing in the works that enable the transformation of the original motif. Therefore, a special place is occupied by the variant technique and evolutionism as well as sonoristic, aleatoric, concertante and polyphonic techniques.

The results of the research proved that Meyer's quartet work evolved over several decades of composing. Despite this fact, it is worth noting that from the very beginning these works have a highly individualized stylistic profile. A manifestation of this originality is the use by the author of the Quartets of various textures understood as inter-genre filiations - quartet, symphonic, concert, vocal and neutral - as well as textures resulting from the organization of sound spaces filled by individual parts of a chamber ensemble - monophonic, polyphonic, micropolyphonic, homophonic, heterophonic, sonoristic and punctual.

The conclusion brings a summary of the research conducted in the dissertation, their interpretation and confirmation of the thesis put forward at the beginning of the work regarding the stylistic evolution observed within the genre of the string quartet.

Spis treści

Wstęp	2
1. Krzysztof Meyer – w drodze do komponowania <i>Kwartetów smyczkowych</i>	9
2. Kwartet smyczkowy – historia gatunku i stan badań	31
3. <i>Kwartety smyczkowe</i> Krzysztofa Meyera w świetle wyników analiz szczegółowych. Między tradycją, awangardą a indywidualnością	51
3.1. Motyw w funkcji jednostki formotwórczej	51
3.2. Techniki kompozytorskie	63
3.2.1. Wariantowanie	64
3.2.1.1. Wariantowanie proste	64
3.2.1.2. Wariantowanie złożone	87
3.2.2. Technika ewolucyjna	106
3.2.2.1. Selektywny ewolucjonizm motywiczny	107
3.2.2.2. Figuracyjny ewolucjonizm motywiczny	113
3.2.3. Technika sonorystyczna	119
3.2.3.1. Technologia brzmienia	120
3.2.3.2. Wymiary czasu i szybkości	128
3.2.3.3. Struktury horyzontalne i wertykalne	132
3.2.3.4. Motyw a technika sonorystyczna	134
3.2.4. Technika aleatoryczna	137
3.2.5. Technika koncertująca	143
3.2.6. Technika polifoniczna	155
3.3. Faktura muzyczna	163
3.4. Techniki instrumentalne i wykonawcze	184
3.5. Forma muzyczna	214
Zakończenie	235
Bibliografia	241
Źródła pisane	241
Monografie i artykuły	241
Partytury	247
Źródła dźwiękowe	248
Spis przykładów nutowych	249
Spis tabel	257

Wstęp

Podjęcie pracy badawczej nad muzyką przeznaczoną na instrumenty smyczkowe – w tym i nad gatunkiem kwartetu smyczkowego – związane jest z moją wieloletnią praktyką wykonawczą. Od najmłodszych lat uczyłem się bowiem gry na skrzypcach i w dalszym ciągu jestem czynnym muzykiem.

Zainteresowanie kwartetem smyczkowym rozwijane było przeze mnie w czasie studiów muzykologicznych, a w szczególności poprzez analityczne konwersatorium omawiające późne kwartety smyczkowe Ludwiga van Beethovena, które prowadził w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Krzysztof Meyer – autor utworów, będących przedmiotem niniejszej dysertacji. To właśnie mój – młodego badacza – bezpośredni kontakt z Krzysztofem Meyerem – kompozytorem i teoretykiem muzyki zaowocował pogłębioną refleksją naukową nad jego dziełami kwartetowymi.

Muzyka komponowana na kwartet smyczkowy ma długą tradycję, która odzwierciedla zarówno zainteresowanie jej kreacją ze strony kompozytorów, jak i potrzebę dostarczania coraz to nowszych dzieł dla wykonawców i słuchaczy. Nie dziwi więc fakt, że choć ten gatunek muzyki doczekał się już wielu badań naukowych¹, to nadal stanowi ważny obiekt refleksji w kraju i za granicą.

Z kolei jeśli chodzi o twórczość Krzysztofa Meyera, to wiemy, że wybrane dzieła stawały się przedmiotem badań muzykologów. Nie powstała jednak żadna monografia, która próbowałaby scharakteryzować wszystkie skomponowane przez Meyera dzieła przeznaczone na kwartet smyczkowy, powstałe w latach 1963-2017. Piętnaście spośród tych kompozycji opatrzone jest tytułem zawierającym nazwę gatunkową, a jedynie tylko jedno dzieło posiada inny tytuł mogący odwoływać się do treści pozamuzycznych – *Au-delà d'une absence* op. 89. Najważniejszym źródłem informacji i jak dotąd najbardziej obszerną pozycją monograficzną omawiającą twórczość Meyera

¹ W, Paul Griffiths, *The String Quartet. A History*, Thames & Hudson, London 1983, Danuta Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, Poznań 1991, Ryszard Daniel Golianek, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1995, Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, Ewa Kowalska-Zajac, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich: przemiany, nurty, idee*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2005, Julia Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Poznań 2014, Ewa Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2021.

w tym i kwartetową² – jest *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*³ autorstwa Thomasa Weselmanna⁴. Z kolei najnowszą monografią, w której dzieła kwartetowe Meyera stają się obiektem badawczym jest praca pt. *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*⁵ Ewy Wójtowicz. W dziele tym autorka skupia się na środowisku związanym z Krakowem, czego naturalną konsekwencją jest wybór spośród wielu dzieł kilku kompozytorów i tych utworów, które umożliwiają najpełniejszą ich charakterystykę⁶.

Warto również zwrócić uwagę na fakt, że Krzysztof Meyer sam publicznie wypowiada się na temat sposobu pisania swoich kompozycji. Stąd też w literaturze muzykologicznej znaleźć można kilka istotnych książek, które stanowią pewnego rodzaju uzupełnienie do pisanych przez kompozytora dzieł muzycznych – *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*⁷, *Krzysztof Meyer. Mistrzowie i przyjaciele*⁸. Meyer jest również autorem kilkudziesięciu artykułów⁹ o charakterze naukowym i popularyzatorskim, w których porusza tematy związane ze sposobem pisania muzyki,

² Najwięcej informacji o dziełach kwartetowych Meyera uzyskać można z monografii Weselmanna, obejmującej jedenaście *Kwartetów* i *Au-delà d'une absence*. Liczba ta wynika z faktu, że w tamtym momencie istniało tylko tyle dzieł.

³ Thomas Weselmann, *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2003.

⁴ Thomas Weselmann (brak możliwości ustalenia wieku i miejsca zamieszkania) nie ukończył nigdy studiów muzykologicznych, ani tych z zakresu teorii muzyki, a jedynie jest pasjonatem muzyki – w szczególności tej, której autorem jest Krzysztof Meyer. W wieku dziecięcym i młodzieńczym pobierał nauki gry na instrumencie (brak informacji na jakim). Nie posiada on w swoim dorobku ani artykułów, ani innych dłuższych form pisarskich, które mogłyby zapowiadać lub podsumowywać powstanie tak znaczącego dzieła, jakim jest to, charakteryzujące muzykę Meyera. Ta jedna pozycja, która wyszła spod pióra pasjonata, przepelniona jest analizami formalnymi i stylo-krytycznymi, zadziwiającymi swoją szczegółowością i dogłębną poczynionych procedur badawczych. Jedynymi przejawami ciągłej obecności tego autora w świecie muzycznym są jego publikacje dołączane do kolejnych wydań płytowych, lecz są to każdorazowo tylko i wyłącznie opisy dzieł Meyera. Weselmann określa swoje zainteresowania twórczością Meyera i napisaną o nim monografię jako „hobby”. Thomas Weselmann. wiadomość e-mail do autora niniejszej pracy, 9 października 2023.

⁵ Ewa Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2021.

⁶ Spośród dzieł Meyera Wójtowicz odnosi się do *I, II, III, IV, VIII, X, XII Kwartetu smyczkowego*.

⁷ *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*, Maciej Jabłoński (red.), Ars Nova, Poznań 1994.

⁸ Krzysztof Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011.

⁹ Konkretnie przykłady artykułów napisane przez Meyera zostaną podane w rozdziale pierwszym niniejszej dysertacji.

jej słuchania, odbioru, jak również znajdują się w tych tekstach ślady krytyki muzycznej. W treści pisanych przez Meyera artykułów możliwe jest odnalezienie wątków związanych z gatunkiem kwartetu smyczkowego.

Istotny jest fakt, że wiele spośród dzieł Meyera miało swoje prapremierowe, premierowe i kolejne wykonania na festiwalu Warszawska Jesień, który od kilku dekad (pierwszy w roku 1956) ma istotny wpływ na muzykę artystyczną Europy. Podczas festiwali wykonywane były kolejne *Kwartety smyczkowe*, a o ich niektórych cechach i okolicznościach powstania można było dowiedzieć się z komentarzy zamieszczonych w broszurach programowych festiwalu. Natomiast po zakończeniu tych wyjątkowych wydarzeń festiwalowych w czasopiśmie muzycznych publikowano obszerne recenzje i analizy dzieł prezentowanych w czasie Warszawskiej Jesieni. Wśród takich recenzji i omówień są i te, dotyczące twórczości Meyera.

To właśnie rozpoznawalność twórczości kwartetowej Meyera w Polsce i poza jej granicami stanowi ważny impuls do podjęcia badań, których celem jest próba przybliżenia tego dorobku w piśmiennictwie naukowym. Innym celem badawczym jest dokonanie charakterystyki porównawczej dzieł kwartetowych Meyera, w wyniku której byłoby możliwe uchwycenia ewentualnej ewolucji stylistycznej, mogącej ujawniać się w okresie pisania omawianego gatunku – lata 1963-2017.

Teżą podjętej refleksji naukowej jest możliwość wykazania ewolucji stylistycznej w obrębie gatunku kwartetu smyczkowego uprawianego przez Krzysztofa Meyera. Wspomniany korpus szesnastu kompozycji na ten skład wykonawczy pisany był dość regularnie od roku 1963 i daje dostateczny materiał badawczy, umożliwiając wyodrębnienie ewentualnych faz twórczości.

Badając twórczość ze wskazanych powyżej lat, w kontekście mojej wiedzy o muzyce polskiej tego okresu, stawiam też hipotezę, że Meyer w swojej twórczości kwartetowej z jednej strony podkreśla swoje zakorzenienie w tradycji gatunku, a z drugiej strony osłabia te związki. Każda z kompozycji stanowi osobny materiał badawczy, na podstawie którego można wskazać różny stopień intensywności tej sieci zależności.

W odniesieniu do postawionych celów i hipotez badawczych rodzi się wiele pytań. Jednym z nich jest niewątpliwie pytanie o to, co jest jednostką formotwórczą badanych dzieł, które reprezentują gatunek o dość długiej tradycji? Niezależnie od odpowiedzi na pierwsze pytanie nasuwa się pytanie kolejne – czy owa jednostka jest stosowana przez kompozytora we wszystkich dziełach kwartetowych, czy też nie posiada ona stałej funkcji formotwórczej?

Warto jest sprawdzić, czy komponowane w czasie przekraczającym pół wieku kwartety smyczkowe Meyera charakteryzują się wyznacznikami stylistycznymi odnoszącymi się do nurtów

bardziej awangardowych, czy też reprezentują tradycyjny język muzyczny? Aby uzyskać odpowiedź na tak postawione pytanie trzeba znaleźć odpowiedzi na cały szereg pytań szczegółowych: w jaki sposób Meyer realizuje tradycyjne wyznaczniki gatunku cyklicznego? Jaki język dźwiękowy jest substancją tych kompozycji i jak jest on organizowany? Czy formy muzyczne o ugruntowanym schemacie budowy zostały przejęte przez Meyera do tego gatunku, a jeśli tak, to jakie? Jakimi technikami kompozytorskimi i instrumentalnymi kształtowana jest narracja muzyczna? Czy są jakieś idiomatyczne cechy warsztatu kompozytorskiego, a jeśli tak, to jaki mają one wpływ na indywidualizację stylistyczną badanych dzieł? Czy wątki biograficzne Meyera wiążą się z jego tak dużym zainteresowaniem kwartetem smyczkowym? Jaki wpływ na rozwój warsztatu kompozytorskiego miała odebrana przez Meyera edukacja? Którzy kompozytorzy i które dzieła kwartetowe minionych epok mogły skłonić Meyera do własnych poszukiwań artystycznych w zakresie omawianego gatunku? Czy ślady ewentualnych inspiracji znajdują swoje muzyczne konsekwencje w oryginalnych dziełach Meyera?

Wychodząc „więc z oczywistego założenia, że podstawą wszelkich czynności poznawczych jest najpierw analiza muzyczna”¹⁰, tak też i moje poznanie musi poprzedzać wybór metod badawczych, adekwatnych do określonego tu przedmiotu i wskazanych celów badań.

Zarówno przedstawienie wybranych wątków z biografii kompozytora, jak i nakreślenie genezy i rozwoju badanego gatunku oraz badanie kwartetowych dzieł Meyera zostaną dokonane problemowo. Posłuży temu metoda deskryptywna, mająca na celu opis i interpretację zidentyfikowanych danych, które w dalszej części dysertacji staną się płaszczyzną odniesienia stosownych porównań i podsumowań.

Dane uzyskane w wyniku zastosowania analizy strukturalnej w założeniu mają doprowadzić do stwierdzenia jaką jednostką formotwórczą operuje Meyer i w jaki sposób jest ona przez niego kształtowana w szesnastu dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Wyjście od badania mikroformy ma z kolei doprowadzić do określenia makroformy dzieła, która poddana zostanie analizie formalnej. Winna ona wykazać zależności między większymi fragmentami dzieła, które zorganizowane na zasadach ewentualnego podobieństwa lub kontrastu czy też powtarzalności staną się odzwierciedleniem założonego przez kompozytora planu formalnego utworu. Korpus dzieł kwartetowych Meyera zostanie poddany też analizie stylo-krytycznej, której celem będzie odnalezienie środków technik kompozytorskich, świadczących o łączności danej kompozycji z nurtami tradycyjnymi lub awangardowymi. Twórczość uprawiana przez kompozytora przez tak

¹⁰ Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 12.

długi czas może obfitować w różnego rodzaju ewolucje, które łączyć się mogą z tendencjami stylistycznymi obecnymi w danym okresie historycznym lub z wypracowywanym przez lata własnym językiem muzycznym.

Inną zastosowaną metodą będzie podejście komparatystyczne, które pozwoli porównać wyniki analiz strukturalnych i stylo-krytycznych kolejnych kompozycji kwartetowych Meyera, jak i dzieł Meyera w kontekście tego gatunku uprawianego przez innych kompozytorów. Jest to istotny element strategii badawczej mający na celu próbę uchwycenia cech wspólnych dla danych kwartetów, jak również propozycję identyfikacji tendencji kreacyjnych kompozytora wobec przemian i predylekcji stylistycznych w muzyce jego czasów. Podjęte metody badawcze winny mieć również charakter hermeneutyczny, który pozwoli na stosowną interpretację wyróżnionych cech poszczególnych dzieł kwartetowych Meyera, ale także całego badanego tu korpusu dzieł wobec tradycji gatunku i nurtów awangardowych. Istotnym elementem niniejszych badań będzie również krytyka piśmiennictwa autorstwa Krzysztofa Meyera, jak i innych badaczy na temat jego dzieł kwartetowych. Są to dwa różne źródła informacji, które mogą umożliwić przyjęcie szerszej perspektywy w odniesieniu do tak licznych obiektów moich badań muzykologicznych.

Niniejsza dysertacja podzielona jest na wstęp, trzy rozdziały, zakończenie, bibliografię, spis przykładów nutowych i spis zestawień tabelarycznych.

Rozdział pierwszy dotyczyć będzie sylwetki Meyera, którą wyróżniają wielorakie zainteresowania i aktywności. Twórca ten będzie więc scharakteryzowany jako instrumentalista, teoretyk, a przede wszystkim jako kompozytor. Będzie to więc próba uchwycenia najważniejszych faktów z biografii żyjącego artysty, które mogłyby mieć wpływ na kształtowanie się warsztatu kompozytorskiego i właściwej mu emocjonalności twórczej. Badania wstępne pozwalają założyć, że istotnym elementem języka muzycznego Meyera jest stosowanie aluzji, o których refleksja będzie kończyć rozważania w pierwszym rozdziale dysertacji. Jest to twórczy proces, który nie zawsze jest uchwytany dla słuchaczy i nie zawsze możliwy jest do identyfikacji przez badacza.

Drugi rozdział będzie prezentować rys historyczny badanego gatunku – kwartetu smyczkowego. Jest to gatunek, który kształtował się w kilku ośrodkach europejskich, a następnie był indywidualnie uprawiany przez kompozytorów kolejnych epok. Rozpoczynająca się w XVIII wieku tradycja kwartetu stanowi punkt odniesienia dla wyobrażeń kreacyjnych kompozytora, który na zasadzie podobieństwa, jak i kontrastu ustosunkowuje się do dokonań artystycznych twórców ubiegłych wieków. Możliwe jest, że Meyer zainspirowany dziełami poprzedników kontynuuje najistotniejsze twórcze tendencje, a nawet włącza do swoich dzieł wybrane przez siebie rozwiązania kreacyjne z innych kompozycji.

Najbardziej obszerny rozdział trzeci będzie zawierać wyniki przeprowadzonych w niniejszych badaniach analiz szesnastu dzieł kwartetowych Meyera. Głównym celem tych analiz będzie identyfikacja i opis stosowanej w muzyce kwartetowej Meyera jednostki formotwórczej (lub jednostek formotwórczych). Ewentualne zmiany w kształtowaniu i wykorzystaniu tej jednostki (lub jednostek) mogą być efektem stosowania przez Meyera różnorodnych technik kompozytorskich. Dlatego istotną częścią tego rozdziału będzie przedstawienie wyników analiz strukturalnych i stylo-krytycznych w kontekście zidentyfikowanych technik kompozytorskich i interpretacja ich zastosowania zarówno w roli czynników kształtujących narrację muzyczną badanych dzieł, jak i determinujących ich stylistykę.

W rozdziale trzecim poruszone zostaną również kwestie związane z fakturą dzieł kwartetowych Meyera i ewentualnych relacji międzygatunkowych. Należy przypuszczać, że w kontekście domniemanych przemian stylistycznych będzie można zaobserwować pewną predylekcję w stosowaniu wybranych faktur, jak również to, że część z nich będzie identyfikowana niemalże w każdym utworze, a inne pojawią się tylko w niektórych kompozycjach. Wiedza ta może stanowić punkt wyjścia do próby charakterystyki całego korpusu dzieł kwartetowych Meyera.

Istotnym wątkiem tego rozdziału dysertacji będzie zwrócenie uwagi na stosowane przez Meyera środki techniki wykonawczej. Jego pierwsze dzieła były pisane w latach 60., a utwór najnowszy skomponowany został w drugiej dekadzie XXI wieku. Dystans czasowy i obserwowane zmiany stosowanych przez twórcę technik wykonawczych mogą także świadczyć o ewolucji języka kompozytorskiego.

Ostatnim podrozdziałem rozdziału trzeciego będzie refleksja związana z formą muzyczną. O ile w początkach istnienia badanego gatunku pewne wyznaczniki jego makroorganizacji – takie jak np. czteroczęściowość cyklu lub wykorzystanie odpowiednich wzorców formalnych w każdym z jego ogniw – były oczekiwane przez słuchaczy, o tyle w XX i XXI wieku kompozytorzy uzyskują większą autonomię, umożliwiającą im formowanie dzieła w dowolny i oryginalny sposób. Sytuacja ta sprawia, że kompozycje kwartetowe Meyera mogą być budowane w sposób indywidualny. Nie oznacza to jednak, że twórca musi abstrahować od form apriorycznych. Jest to jednak oryginalne i twórcze odwołanie do nich, które może, ale nie musi, być uchwytnie przez odbiorców.

Niniejsza praca nie powstałaby, gdyby nie pomoc profesora Krzysztofa Meyera, dzięki któremu otrzymałem dostęp do niewydanych materiałów nutowych *Kwartetów*. W czasie spotkań z twórcą uzyskałem wiele cennych i inspirujących informacji, które pozwoliły mi na spojrzenie na badany przeze mnie materiał muzyczny w inny sposób. Autor dzieł kwartetowych przybliżył kontekst powstających dzieł, relacje ze swoimi nauczycielami, wykonawcami. Gdyby nie bezpośredni kontakt i życzliwie oferowana pomoc ze strony profesora Krzysztofa Meyera moja praca badawcza nigdy by nie powstała.

1. Krzysztof Meyer – w drodze do komponowania *Kwartetów smyczkowych*

Krzysztof Meyer urodził się 11 sierpnia 1943 roku w Krakowie. Pochodzi więc z pokolenia osób urodzonych w czasie trwania II wojny światowej. Do tej generacji należą również między innymi wielcy kompozytorzy urodzeni w roku: 1939 – Louis Andriessen, Szabolcs Esztényi, 1940 – Jan Kanty Pawluśkiewicz, 1943 – Gavin Bryars, Brian Ferneyhough, Elżbieta Sikora, Joanna Bruzdowicz-Tittel, Marta Ptaszyńska, 1944 – Peter Eötvös, John Tavener, 1945 – Georges Aperghis. Reprezentują oni odmienne postawy stylistyczne, które ukazują niezwykle różnorodność i bogactwo muzyki drugiej połowy XX wieku i pierwszych dekad wieku XXI.

Miejsce urodzenia Krzysztofa Meyera – Kraków – to ośrodek o wielowiekowych tradycjach uniwersyteckich, w którym już od 1888 roku działało Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego. W czasie trwania II wojny światowej wielu uciekinierów, a po zakończeniu konfliktu zbrojnego, wielu repatriantów z byłych południowo-wschodnich kresów II Rzeczypospolitej zamieszkało w Krakowie wzbogacając tym samym lokalne środowisko artystyczne i naukowe.

Meyer wywodzi się z rodziny krakowskich lekarzy, których przodkowie profesjonalnie lub w ramach szeroko pojętych pasji zajmowali się sztuką muzyczną bądź plastyczną. To właśnie ta artystyczna atmosfera rodzinnego domu Meyerów mogła stanowić istotny czynnik wpływający na wybór drogi życiowej związanej z komponowaniem muzyki.

Krzysztof Meyer od najmłodszych lat osłuchiwał się z barwą fortepianu, a miał ku temu okazję za sprawą swojej matki i babki. Matka kompozytora – Maria – przez pewien okres swojego życia uczyła się gry na fortepianie. Z kolei babka – Stanisława Abłamowicz-Meyer – ukończyła krakowskie Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w klasie fortepianu, a następnie zajmowała się wykonywaniem muzyki solowej, kameralnej, a także tej wymagającej towarzyszenia orkiestry¹¹. Dzięki temu Meyer już od dziecka poznawał dzieła fortepianowe i różne gatunki muzyki kameralnej takich kompozytorów, jak Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig von Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Antonín Dvořák i Piotr Czajkowski. Możliwość obcowania z muzyką twórców muzycznego klasycyzmu i romantyzmu młody Meyer zawdzięcza babce, która była animatorką życia muzycznego, co owocowało odbywającymi się w domu koncertami muzyki kameralnej.

¹¹ Krzysztof Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011, s. 12-13.

To właśnie babka udzieliła mu pierwszych lekcji gry na fortepianie. Nie trwało to jednak długo, a naukę przerwała śmierć Ablamowicz-Meyerowej w grudniu 1948 roku, gdy kompozytor miał zaledwie cztery lata. Jeszcze w tym samym roku Meyer rozpoczął systematyczną naukę gry, a jego pedagogiem został Jan Woboził, który prowadził w Krakowie Eksperymentalne Studium Muzyczne¹².

Z kolei rok 1950 zapoczątkował wieloletnią współpracę Meyera z docentem krakowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej – Haliną Ekierówną¹³, która dokonawszy korekty aparatu gry młodego adepta wypracowała z nim nowe nawyki wykonawcze, mające znaczenie dla dalszego kształcenia umiejętności pianistycznych. Dla lepszego zrozumienia muzyki i rządzących nią zasad, Ekierówna zaproponowała, by Meyer pobierał również lekcje teorii muzyki.

Od roku 1954 uwagę młodego Krzysztofa Meyera przyciągnęła muzyka organowa, a w szczególności tacy twórcy, jak Johann Sebastian Bach, Dietrich Buxtehude, Girolamo Frescobaldi, Georg Friedrich Händel i Antonio Vivaldi. Miał on styczność z muzyką tych wielkich kompozytorów baroku dzięki uczestnictwu w nabożeństwach w kościele świętego Stanisława Kostki na krakowskich Dębnikach. Zawarł wówczas znajomość z tamtejszym organistą, co dało możliwość obserwacji gry na organach, a następnie zainicjowało próby samodzielnego muzykowania na tym instrumencie. Meyer wspomina, że grał „oczywiście bez pedałów, ale już samo wydobywanie potężnej masy dźwięków delikatnym muśnięciem klawiszy fascynowało [go] bez reszty”¹⁴. Dzięki uprzejmości organisty i proboszcza przyszły twórca szesnastu *Kwartetów* zyskał dostęp nie tylko do instrumentu, ale również do przedwojennego księgozbioru nut, na który składało się wiele pozycji muzyki baroku i klasycyzmu, jak również repertuar romantyczny – César Franck, Max Reger, Louis Vierne.

Młodzieńcze doświadczenia instrumentalne i wrażenia słuchowe nabywane przy klawiaturze fortepianu i organów pozwoliły przyswoić Meyerowi wiele dzieł minionych epok. Wzbogacanie repertuaru następowało dodatkowo za sprawą Ekierówny, która w czasie kształcenia Meyera zapoznawała go z dziełami coraz to nowszymi. Należały do nich kompozycje

¹² Szkoła początkowo nosiła nazwę Studium, a następnie Eksperymentalne Studium Gry na Fortepianie.

¹³ Halina Ekier (1915-1962) – polska pianistka, absolwentka krakowskiej Szkoły Muzycznej im. W. Żeleńskiego w klasie fortepianu Olgi Stolfowej i Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie w klasie Zbigniew Drzewieckiego. Ekierówna była siostrą Jana Ekiera (polskiego pianisty, pedagoga i kompozytora, profesora sztuk muzycznych, redaktora naczelnego dzieł Fryderyka Chopina, kawalera Orderu Orła Białego).

¹⁴ Meyer, op. cit., s. 40.

Claude'a Debussy'ego, Karola Szymanowskiego, Béli Bartóka, Siergieja Prokofjewa, Witolda Lutosławskiego, Bolesława Woytowicza i Romana Maciejewskiego¹⁵.

Jednak nauka gry na fortepianie miała wówczas charakter zajęć dodatkowych, które towarzyszyły edukacji w szkole ogólnokształcącej. Dopiero w roku 1955 rodzice Meyera podjęli decyzję o przeniesieniu go do Państwowej Podstawowej Szkoły Muzycznej¹⁶, gdzie oficjalnie został uczniem w klasie fortepianu prowadzonej przez Halinę Ekierównę, a po ukończeniu tej szkoły kontynuował grę na fortepianie, lecz w ramach instrumentu dodatkowego, będącego częścią kursu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej.

W latach 1965-1967 Meyer został członkiem zespołu MW2¹⁷, który specjalizował się w wykonawstwie muzyki najnowszej. To właśnie dzięki możliwości gry na fortepianie w zespole założonym w 1962 roku przez Adama Kaczyńskiego Meyer poznał dzieła między innymi takich twórców, jak Bogusław Schaeffer, Niccolò Castiglioni, Louis Andriessen. Stosunkowo krótki czas angażowania się Meyera w tym zespole mógł być spowodowany jego przemyśleniami dotyczącymi wykonywanej twórczości, a „ekstrawaganckie programy z pseudomuzycznymi utworami nużyły [go] coraz bardziej”¹⁸. Nie zmienia to jednak faktu, że wraz z zespołem MW2 występował podczas koncertów w Polsce i poza jej granicami.

Krzysztof Meyer wykazał się swoimi umiejętnościami pianistycznymi również w czasie kursu u Nadii Boulanger w roku 1966. Wykonywał wówczas program złożony z muzyki XIX i XX wieku¹⁹.

Po zakończeniu współpracy z zespołem MW2 Meyer kontynuował wykonawstwo muzyki najnowszej. Solowe występy pianistyczne Meyera obejmowały repertuar własny²⁰ i innych kompozytorów. Wśród najważniejszych twórców warto wymienić Siergieja Prokofiewa,

¹⁵ Ibidem, s. 51.

¹⁶ Obecnie Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I stopnia imienia Ignacego Jana Paderewskiego w Krakowie mieszcząca się do dzisiaj przy ulicy Basztowej 8.

¹⁷ Rozwinięcie skrótu to Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej.

¹⁸ Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 232.

¹⁹ Ibidem, s. 234.

²⁰ W późniejszych latach Meyer dokonywał w wyjątkowych sytuacjach nagrań swojej muzyki napisanej nawet na klawesyn. Krzysztof Meyer, *Concerto retro per flauto, violino, violoncello e cembalo*, Polskie Radio 1985, T/S/8433.

Dmitrija Szostakowicza, Galinę Ustwolską, Witolda Lutosławskiego, François-Bernarda Mâche'a, Kazimierz Serocki czy Tomasza Sikorskiego²¹.

Umiejętności pianistyczne Meyera stanowią ucieleśnienie wizji prawdziwego kompozytora, upowszechnianej przez Wiechowicza, Boulanger czy Szostakowicza, według których kompozytor winien być świetnym pianistą, aby bez trudu mógł przełożyć swoje idee z przestrzeni wyobraźni na język muzyczny²². To właśnie fortepian ma się stać dla Meyera swego rodzaju medium urzeczywistniania wyobrażeń dźwiękowych w jego procesie twórczym.

Muzyczna pasja Meyera rozwijała się nie tylko praktycznie, ale objęła również gruntowną edukację teoretyczną w zakresie zasad muzyki, harmonii, kontrapunktu czy opanowywanego pod kierunkiem Stanisława Wiechowicza warsztatu kompozytorskiego.

Zaangażowanie w rozwijanie wiedzy teoretycznej spowodowało, że Krzysztof Meyer rozpoczął naukę w Krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej na dwóch specjalnościach – teoria muzyki i kompozycja²³. Pierwszą z wymienionych specjalności ukończył wiosną roku 1966 przedkładając komisji egzaminacyjnej pracę związaną z twórczością Dmitrija Szostakowicza²⁴.

Dla Meyera niezwykle ważnym czasem pod względem doskonalenia umiejętności analizy muzycznej był okres letni roku 1964 i 1966 spędzony na kursie Conservatoire Américain w Fontainbleau, w którym miał możliwość uczestniczyć dzięki zaproszeniu Nadii Boulanger. To właśnie tam Meyer był obecny przy wielu omówieniach dzieł niemalże ze wszystkich epok historii muzyki, co pozwoliło mu zgłębić wiedzę dotyczącą nie tylko technik kompozytorskich wykorzystanych w utworach minionych czasów, ale również zapoznać się z metodami badawczymi i sposobami analizy poszczególnych dzieł²⁵.

Podobną sposobność pogłębienia wiedzy z zakresu analizy muzycznej dało Meyerowi stypendium rządu francuskiego z roku 1968, które zostało przez kompozytora przeznaczone na wizytę w Paryżu, gdzie ponownie spotkał się z Nadią Boulanger.

²¹ Danuta Gwizdalanka, *O Krzysztofie Meyerze* [w:] *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora*, Maciej Jabłoński (red.), Ars Nova, Poznań 1994, s. 13-14.

²² Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 232-236.

²³ Ibidem, s. 152.

²⁴ Gwizdalanka, op. cit., s. 10.

²⁵ Meyer, op. cit., s. 184-198.

Wieloletnie znajomości z wieloma kompozytorami stały się impulsem do napisania przez Krzysztofa Meyera książek o Szostakowiczu²⁶ i Lutosławskim²⁷. Meyer jest również współautorem – wraz z Danutą Gwizdalanką – dwutomowej biografii Lutosławskiego²⁸ oraz autorem artykułów²⁹ o tematyce związanej z: propagowaniem muzyki – *Jak powstaje muzyka*³⁰, problematyką zogniskowaną wokół psychologii muzyki – *Forma w aspekcie psychologicznym*³¹ czy wyrażaniem opinii na temat awangardy muzycznej: *Czy droga okazała się ślepym zaułkiem?*³².

Krzysztof Meyer pisze swoje pierwsze kompozycje już jako kilkuletnie dziecko. Właśnie taki materiał muzyczny prezentuje swojej ówczesnej nauczycielce fortepianu – Halinie Ekierównie. To ona finalnie doprowadza w roku 1954³³ do jego spotkania ze Stanisławem Wiechowiczem, co zapoczątkowało ich wieloletnią relację mistrz-uczeń. Współpraca Wiechowicza z Meyerem przebiegała według ustalonego schematu. Mistrz prosił ucznia, by ten napisał utwór we wskazanej technice, obsadzie lub wykorzystujący konkretną formę muzyczną. Przy okazji następnego spotkania Wiechowicz przeglądał prezentowaną mu partyturę, dając ewentualne wskazówki. W ten sposób powstało wiele młodzieńczych kompozycji Meyera.

Jednym z ważniejszych dzieł tamtego czasu była *Sinfonietta* (rok 1958). Młody twórca nie był zadowolony z efektu finalnego tej kompozycji i jak sam zauważył „[z]najomość nowszej muzyki – Bartóka, Strawińskiego, Kodaly’ a, Szostakowicza – zupełnie nie przełożyła się na [jego] własną pracę”³⁴. Niezadowolenie ze wspomnianego utworu spowodowane było zbyt wielką intensywnością wykorzystania techniki polifonicznej. W tamtym okresie młody Meyer miał bowiem do czynienia ze wspomnianą techniką niemalże w każdej aktywności muzycznego rozwoju

²⁶ Krzysztof Meyer, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973 oraz Krzysztof Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, PWN, Warszawa 1999.

²⁷ Krzysztof Meyer, *Witold Lutosławski*, Ars Nova, Poznań 1994.

²⁸ Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Tom I: Droga do dojrzałości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003 oraz Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Tom II: Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

²⁹ Ich liczba z pewnością przekracza ponad 70 artykułów. Gwizdalanka, op. cit., s. 15.

³⁰ Krzysztof Meyer, *Jak powstaje muzyka* [w:] ... i Ty bądź artystą, red. zespół., Warszawa 1982.

³¹ Krzysztof Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, „Muzyka” nr 1, 1992, s. 3-20.

³² Krzysztof Meyer, *Czy droga okazała się ślepym zaułkiem?* [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.

³³ Gwizdalanka, *O Krzysztofie Meyerze*, op. cit., s. 8.

³⁴ Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 81.

– zarówno w czasie zajęć z kontrapunktu, jak również podczas udoskonalania repertuaru fortepianowego i organowego. Próbując poprawić swoją partyturę rozpoczął twórcze poszukiwania, które doprowadziły go do skomponowania w roku 1958 pierwszego atonalnego utworu – *Sonatiny* na skrzypce i fortepian³⁵.

Rok później Meyer odbył konsultacje kompozytorskie z Jackiem Targoszem³⁶, które skomentował słowami: „lekcja z Targoszem byłaby wspaniała, gdyby jego uwagi nie służyły druzgocącej krytyce”³⁷. Młody kompozytor pokazał wówczas *Kwartet smyczkowy*. Komentując pracę Meyera, Targosz „koncentrował się na szczegółach technicznych, na notacji, na sposobie wykorzystania możliwości instrumentów smyczkowych”³⁸. Wprawdzie Meyer otrzymał odpowiednie wskazówki, które pozwoliłyby uniknąć w przyszłości pewnych niedoskonałości, jednakże wspomniane dzieło kameralne nie przetrwało do naszych czasów, a jedyna o nim wzmianka to relacja autora mówiąca o tym, że „[k]wartet schował[–] do szuflady i nigdy nikomu już nie pokazał[–]”³⁹.

W roku 1960 Krzysztof Meyer zaczął uczestniczyć w zajęciach grupowych prowadzonych przez Wiechowicza w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Miały one ustalony przebieg, który zakładał prezentację kompozycji na fortepianie (niezależnie od tego, na jaki skład napisane zostało dzieło) w obecności profesora i pozostałych studentów. Po wykonaniu autorskiej kompozycji pierwszeństwo w jej opiniowaniu mieli uczniowie, a „dopiero kiedy dyskusja zamierała, milczący dotąd Profesor zabierał głos i przedstawiał swoje stanowisko, niekiedy całkowicie odmienne”⁴⁰. Jedną z najistotniejszych cech pedagoga była strategia, wedle której – jak podkreśla Meyer – „nie zadawał, nie polecał, lecz sugerował i skłaniał do myślenia”⁴¹. Pobudzał on wyobraźnię poprzez zaopatrywanie swoich podopiecznych w coraz to nowe partytury, które studiowali pilni adepci kompozycji z klasy Wiechowicza. Wiechowicz zachęcał również do czytania muzycznych periodyków, a także książek związanych z tematyką muzyczną. Studenci mieli całkowitą swobodę w doborze gatunku, techniki kompozytorskiej czy stylu pisanego dzieła. Wiechowicz nie wymagał

³⁵ Ibidem.

³⁶ Jacek Targosz (1936-2008) – polski teoretyk muzyki, kompozytor i pedagog.

³⁷ Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 104.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 114.

⁴¹ Ibidem, s. 115.

od swoich podopiecznych konkretnej liczby kompozycji, nie stawiał warunków co do ich obszerności, przez co niektórzy studenci przynosili więcej kompozycji, a inni mniej⁴². Zdaniem Meyera „tajemnicą Wiechowiczowskiej pedagogiki była [...] umiejętność stworzenia serdecznej atmosfery”⁴³, która wytwarzała więź między mistrzem a uczniem, jak również między wszystkimi uczestnikami jego zajęć. Bliskie i pozytywne relacje grupy studentów umożliwiały szybki, dogłębny, acz życzliwy przepływ informacji między twórcą a pierwszymi słuchaczami przedstawianej w czasie zajęć kompozycji.

Nie bez znaczenia na kształtowanie się idiomatycznego stylu Krzysztofa Meyera miały jego poznawcze i praktyczne doświadczenia z muzyką dodekafoniczną. W roku 1960 kompozytor udał się na IV Warszawską Jesień – młody wówczas festiwal muzyki współczesnej. Mając w pamięci usłyszane podczas festiwalu dzieła – *Konzert für neun Instrumente* op. 24 Antona Weberna i *Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels“* Albana Berga – i będąc pod ich dużym wrażeniem Meyer postanowił spróbować swoich sił pisząc dzieło muzyczne, w którym zastosowałby zasady dodekafonii. Jednak jak sam wspomina „zrazu technika ta wydała się [mu] niewiarygodnie sztuczna, uniemożliwiająca skomponowanie jakiegokolwiek sensownej myśli muzycznej”⁴⁴.

Dodekafoniczne zasady utrudniły młodemu twórcy pisanie nowych dzieł, a impas kompozytorski przełamany został dopiero poprzez zastosowanie „lakonicznej formy potraktowanej bardziej strukturalnie niż tematycznie i punktualistycznej faktury”⁴⁵. Wspomniana przez Meyera „sztuczność” techniki dodekafonicznej sprawiła, że nie napisał on w swojej karierze kompozytorskiej żadnego dzieła stosującego się do techniki mistrzów drugiej szkoły wiedeńskiej⁴⁶. W latach 60. i 70. XX wieku można dostrzec w dziełach Meyera zastosowanie serii – tak mocno sprzężonej z myślą teoretyczną Schönberga, Berga i Weberna – której jednak twórca nie przetwarza poprzez środki techniki dodekafonicznej, a próbuje zestawiane w niej zbiory dźwięków traktować jako motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny i poddawać go zgoła odmiennym zabiegom kompozytorskim.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 118.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Warto jednak nadmienić, że sformułowanie to, iż Meyer nie napisał „żadnego” dzieła dodekafonicznego, odnosi się tylko do wykazu dzieł opusowanych, które stanowią oficjalny korpus dzieł. Jak bowiem sam artysta przyznaje, w roku 1962 napisał *Sonatę fortepianową*, która w całości była dodekafoniczna. Ibidem, s. 138.

Fascynacje Meyera dziełami wyżej wymienionych twórców sprawiały, że niektóre elementy ich technik kompozytorskich chciał wykorzystać w swoich utworach, w efekcie czego Wiechowicz nowe dzieła Meyera „oceniał coraz krytyczniej”⁴⁷. Krytyka ta spowodowana była brakiem zainteresowania pedagoga kompozycji pracą związaną z doskonaleniem szczegółów technicznych dzieła, za to była motywowana chęcią zwrócenia uwagi na „świeżość pomysłów, choćby nawet nie były one do końca dopracowane”⁴⁸. Doprowadziło to do sytuacji, w której młody Meyer zaprezentował Wiechowiczowi partyturę wykorzystującą notację nietradycyjną – to jest wprowadzającą oznaczenia charakterystyczne dla sonoryzmu – co wyraźnie go zadowoliło⁴⁹. Meyer zauważa, że był to proces zbędny dla tej kompozycji⁵⁰, co skądinąd świadczy o świadomym wartościowaniu zasadności stosowania notacji tradycyjnej i sonorystycznej. Szczególne wykorzystanie wszelkich dostępnych środków notacji muzycznej zastosowane zostało w pierwszych czterech *Kwartetach*, a w kolejnych dziełach tego gatunku następuje porzucenie notacji nietradycyjnej na rzecz tradycyjnie większej dookreśloności zapisu nutowego.

Lata studenckie to czas, w którym Meyer pogłębiał wiedzę teoretyczną i przyswajał nie tylko repertuar już funkcjonujący w życiu muzycznym, ale także zapoznawał się z nowymi dziełami takich kompozytorów, jak Karlheinz Stockhausen lub Iannis Xenakis, a z muzyki polskiej – Bolesław Szabelski, Henryk Mikołaj Górecki czy Wojciech Kilar⁵¹.

Po śmierci Wiechowicza Krzysztof Meyer w roku 1963 został przydzielony do nowootwartej klasy kompozycji Krzysztofa Pendereckiego. Styl muzyki uprawianej przez twórcę *Trenu – Ofiarom Hiroszimy* odpowiadał w tamtym czasie „ideałowi muzyki”⁵² wyznawanemu przez Meyera.

Przez dwa lata studiów Meyer spotkał się z Pendereckim niespełna siedem razy, a w czasie trwania zajęć „trudno było nauczyć się [...] kompozytorskiego rzemiosła”⁵³, co w pewnym stopniu mogło być rekompensowane przez ogólnohumanistyczne rozmowy o kulturze i sztuce. Mimo braku regularnych zajęć Penderecki zadbał o swoich studentów doprowadzając do wykonania ich dzieł

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 156.

⁵² Ibidem, s. 173.

⁵³ Ibidem, s. 175.

w filharmoniach lub wydania nut skomponowanych przez nich utworów drukiem, co dla młodych twórców było niezwykle istotne⁵⁴.

Do pierwszego spośród wielu spotkań Meyera z Nadią Boulanger doszło w roku 1964 w Krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej, gdzie udzieliła ona kilku studentom konsultacji z zakresu kompozycji. Boulanger analizując *Sonatę fortepianową* Meyera, zwróciła uwagę na szczegóły techniki wykonawczej, uznając, że forma dzieła jest odpowiednia⁵⁵. Spotkanie to zaowocowało zaproszeniem Polaka na wspomniany już wcześniej kurs do Conservatoire Américain w Fontainebleau. Po latach Meyer uznał, że mimo kilku spotkań z legendarną Boulanger w czasie letnich kursów, nie nawiązała się między nimi relacja mistrz-uczeń. Wyjeżdżał on jednak z Francji za każdym razem ubogacony. Doświadczenie to łączy go z innym twórcą – Zygmuntem Mycielskim – który opisuje swój pobyt w Fontainebleau słowami: „Dyscyplina, pracowitość, wola – i nieustanna pasja muzyczna, entuzjazm połączony z wiarą, że trzeba pracować, skończyć wszystko, co się zaczęło robić, dla przyjemności, którą to daje”⁵⁶. Meyer z pewnością zawdzięcza Boulanger rozpalenie w nim „kultu pracy” i stworzenie możliwości zetknięcia się z najnowszymi partyturami twórców europejskich i amerykańskich drugiej połowy XX wieku.

Drugie spotkanie z Nadią Boulanger w roku 1966 miało zgoła odmienny charakter, bowiem postanowiła ona uczyć Meyera kompozycji poprzez bezpośredni kontakt z dziełami, co prowadziło do bieżących wykonań muzyki XIX i XX wieku.

Kolejny kontakt Boulanger i Meyera można porównać do spotkania „wnuka z babcią”⁵⁷. Metafora ta odnosi się zarówno do fizycznego aspektu leciwej damy, jak również do dużego dystansu między artystycznymi zainteresowaniami Meyera w tamtym czasie i tym, czego Boulanger chciała nauczyć młodego kompozytora.

Od początku lat 60. młody Meyer wysyłał listy do Moskwy z chęcią nawiązania kontaktu z Dmitrijem Szostakowiczem. Odpowiedź od kompozytora nadeszła dopiero po wysłaniu trzeciego listu w roku 1961 i był to początek wieloletniej korespondencji obu twórców. Istotny dla ich dalszej relacji jest list z roku 1964, w którym Szostakowicz dał Meyerowi wskazówki, dotyczące warsztatu kompozytorskiego, zauważając że „powinien [on] zwracać uwagę na większą plastyczność

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, s. 181.

⁵⁶ Zygmunt Mycielski, *Hommage à Nadia Boulanger*, „Ruch Muzyczny” 1980 nr 1, s. 6.

⁵⁷ Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 280.

materiału tematycznego, na większą jasność i harmonijność formy”⁵⁸. W tym samym liście rosyjski kompozytor zauważa też, że w „«Muzyce» [Meyera] gdzieś tam odczuwa się pewne postrzępienie”⁵⁹. W tym samym roku w Moskwie miało miejsce pierwsze bezpośrednie spotkanie kompozytorów, podczas którego Meyer zaprezentował swoją *Sonatę fortepianową* i *I Kwartet smyczkowy*. Dzieło na instrument klawiszowy wzbudziło zainteresowanie Szostakowicza, z kolei *Kwartet* nie został przez niego przychylnie przyjęty. Powodem było zapewne wykorzystanie techniki sonorystycznej z jej charakterystycznym zapisem⁶⁰. Spotkanie to stało się początkiem znajomości obu twórców.

W kolejnych latach Meyer nadal wysyłał swoje dzieła Szostakowiczowi, jak również widywał go w Moskwie. Spotkania te jednak nie wносиły nic do warsztatu kompozytorskiego młodego twórcy. Obfitowały głównie w rozmowy związane z osobą radzieckiego kompozytora.

W tym samym czasie Krzysztof Meyer rozpoczął swoją wieloletnią znajomość z Witoldem Lutosławskim. Traktował go jako swojego pedagoga, który prawdopodobnie w największym stopniu ukształtował jego myślenie o muzyce, bowiem „każda wizyta u Lutosławskiego otwierała [Meyerowi] oczy nie tylko na takie problemy techniki kompozytorskiej, o jakich wcześniej nikt [z nim] nie rozmawiał, ale także na wagę kwestii interpretacyjnych”⁶¹. Witold Lutosławski w szczególny sposób zwracał uwagę na możliwości techniczne instrumentów i kształtowanie wizji kompozytorskiej tak, aby nowe dzieło było zgodne z inwencją twórcy, a dla wykonawcy stanowiło możliwie najmniejszy wysiłek interpretacyjny. Wskazany tu sposób myślenia o dziele muzycznym, który Meyer prawdopodobnie przejął od Lutosławskiego, był diametralnie odmienny od tego, który reprezentował wówczas Krzysztof Penderecki⁶².

Lutosławski pracował z Meyerem bardzo drobiazgowo „omawiając [...] szczegółowo niemal każdy takt, i dając [...] mnóstwo cennych rad”⁶³. Mistrz angażował się w swoją pracę, a przejawem tego były wysyłane przez niego listy do ucznia, będące kontynuacją zajęć stacjonarnych.

⁵⁸ Ibidem, s. 205.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 208.

⁶¹ Ibidem, s. 247.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, s. 248.

Szczególną uwagę Lutosławski zwracał na dwa elementy dzieła muzycznego – kolorystykę, związaną z instrumentacją (w szczególności brzmienie *tutti*) i harmonikę. Autor *Łańcuchów* w swoisty sposób skłonił młodego kompozytora do poszukiwań związanych z najpełniejszym wykorzystaniem aparatu wykonawczego przy jednoczesnej minimalizacji skomplikowania zapisu partii instrumentalnych. Z kolei w zakresie harmoniki Lutosławski ukazywał Meyerowi ogrom możliwości płynący z użycia tego elementu dzieła, który w połowie XX wieku – w szczególności w opanowanej przez sonoryzm Polsce – nie stanowił centrum zainteresowań większości kompozytorów⁶⁴. Ważnym aspektem dzieła muzycznego był również zapis w partyturze, który winien być wedle Lutosławskiego jak najdokładniejszy i jak najbardziej jednoznaczny⁶⁵. Są to cechy, które niewątpliwie w stopniu największym Meyer przejął od autora *Muzyki żałobnej*.

Niezwykłym aspektem konsultacji z Lutosławskim były również rozmowy na tematy nie związane bezpośrednio z warsztatem kompozytorskim – „pojęcie prawdy w sztuce, uczciwość artystyczna, czy rola twórcy w społeczeństwie”⁶⁶ – które w szczególny sposób były bliskie Lutosławskiemu i stały się również przedmiotem rozważań Meyera.

W kontekście zarysowanych etapów pogłębiania przez Meyera wiedzy i kształcenia umiejętności twórczych, warto też nadmienić, że istotny wkład w wykształcenie Krzysztofa Meyera miał jego ojciec – Jan Zbigniew Meyer. To on właśnie podjął decyzję o „lekcj[ach] gry na fortepianie, a potem nie szczędził wysiłków i zabiegów, by zapewnić [Krzysztofowi] jak najlepsze warunki nauki”⁶⁷. Chociaż ojciec twórcy nie był związany zawodowo z muzyką, ale jako jej amator umożliwił młodemu Meyerowi kontakt z dziełami mistrzów – finansował bilety wstępu na koncerty, kolekcjonował nagrania płytowe oraz zaopatrywał Meyera w partytury. Należy pamiętać, że były to czasy, w których rynek wydawniczy, zarówno płytowy, jak i nutowy, nie był szczególnie obszerny, a dostępne artefakty były drogie. Doświadczenie muzyki wykonywanej w czasie koncertów, jak również wspólne odsłuchiwanie utworów z adapteru i poznawanie dzieł z wydań nutowych sprawiły, że wkład Jana Meyera w kompozytorski rozwój Krzysztofa Meyera jest nie do przecenienia.

Krzysztof Meyer jest twórcą, który w szczególny sposób skupia się na muzyce smyczkowej, a zwłaszcza na gatunku kwartetu smyczkowego. Zanim jednak rozpoczął komponować swój

⁶⁴ Ibidem, s. 250-251.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 251.

⁶⁷ Ibidem, s. 149.

pierwszy utwór na ten skład kameralny musiał poznać potencjał tkwiący w jego instrumentach. W wieku około 12 lat, ówczesny nauczyciel kompozycji Meyera – Stanisław Wiechowicz – polecił mu skomponowanie *Concertina* na skrzypce i fortepian⁶⁸, zaznaczając, aby „[w] partii skrzypcowej nie wychod[ził] poza trzecią pozycję”⁶⁹. To narzucone ograniczenie sprawiło, że Meyer musiał sięgnąć zarówno do dostępnych podręczników instrumentoznawstwa, jak również skonsultować się z kolegami-instrumentalistami, którzy zapoznali go z bogatymi technikami instrumentalnymi i wykonawczymi skrzypiec, a co za tym idzie, i całej rodziny instrumentów smyczkowych.

Możliwości instrumentów smyczkowych Meyer poznawał też dzięki Eugenii Umińskiej⁷⁰ i Józefowi Mikulskiemu⁷¹. Zdarzało się, że oboje wykładowcy prosili młodego kompozytora, by napisał utwory na potrzeby ich uczniów, skutkiem czego umożliwiali Meyerowi obserwowanie złożoności gry na instrumentach smyczkowych – zarówno pod względem technik instrumentalnych, jak i technik wykonawczych. Przyszły twórca *Kwartetów* później wspominał: „niepostrzeżenie zyskałem nowego pedagoga kompozycji, któremu zawdzięczałem bez porównania więcej, niż mógłbym podejrzewać. Do dziś pamiętam uwagi Mikulskiego”⁷².

Fascynacja Meyera gatunkiem kwartetu smyczkowego rozpoczęła się od poznania nagrania *Kwartetów „Razumowskiego”* op. 59 Ludwiga van Beethovena. Dzieła wywarły na młodym artyście takie wrażenie, że z czasem uznał, iż „było to dla [niego] jedno z największych przeżyć muzycznych tamtych lat”⁷³. Od tego momentu – aż do wydania *I Kwartetu smyczkowego* op. 8 – kompozytor napisał aż dziesięć dzieł tego gatunku⁷⁴, które jednak nie przetrwały do naszych czasów, gdyż zostały przez autora zniszczone. Należy jednak podkreślić, że ostatni z nieistniejących już kwartetów został wykonany przez Kwartet Krakowski Eugenii Umińskiej, gdy jego twórca miał

⁶⁸ Ibidem, s. 74.

⁶⁹ Ibidem, s. 75.

⁷⁰ Eugenia Umińska (1910-1980) – polska skrzypaczka, uczennica Józefa Jarzębskiego, Ottokara Ševčíka, George’a Enescu, niezrównana interpretatorka dzieł Karola Szymanowskiego, wybitna pedagog wielu pokoleń polskich skrzypków.

⁷¹ Józef Mikulski (1912-1989) – polski wiolonczelista, pedagog związany z Krakowem.

⁷² Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 108.

⁷³ Ibidem, s. 123.

⁷⁴ Weselmann, op.cit., s. 183.

siedemnaście lat⁷⁵. Z relacji samego autora wynika, że w dziele znalazły się wybrane techniki instrumentalne i wykonawcze znane mu z dzieł takich twórców, jak choćby Bartók⁷⁶.

Niezwyczajnie ważnymi osobami, które wpłynęły na dorobek Krzysztofa Meyera byli i są wykonawcy jego dzieł, a w szczególności osoby, które skłoniły kompozytora do napisania utworu na wskazany skład. Taką szczególną rolę odegrał warszawski Kwartet Wilanowski⁷⁷, któremu Krzysztof Meyer zadedykował dwie swoje kompozycje – *IV* i *VI Kwartet smyczkowy*. Zespół ten dokonał kilku prawykonań dzieł kwartetowych Meyera i niewątpliwie to kontakt właśnie z tymi wykonawcami pozwolił twórcy udoskonalić jego warsztat kompozytorski.

Wyjątkowym zespołem jest również poznański Kwartet Wieniawskiego⁷⁸, dokonujący w latach 2009-2022 nagrań wszystkich *Kwartetów smyczkowych* Meyera, który czynnie uczestniczył w przygotowywaniu zespołu kameralnego do realizacji nagrania. Można więc sądzić, że to właśnie te wykonania mogą służyć za punkt odniesienia dla innych instrumentalistów.

Doświadczenia w zakresie technik instrumentalnych i wykonawczych zdobyte przez Meyera w czasie pracy nad kolejnymi dziełami kwartetowymi pozwoliły wykorzystać pozyskaną wiedzę z zakresu instrumentacji w innych utworach mających w swym składzie wykonawczym instrumenty smyczkowe.

W całym korpusie badanych dzieł Krzysztofa Meyera możliwe jest zidentyfikowanie fragmentów utworów napisanych przez innych twórców. Sam Meyer dwójako traktuje zabieg zapożyczeń, nadając im odmienną funkcję – są nimi zarówno cytaty, jak i aluzje.

Przykładem cytatu w dziele jest wykorzystanie trzech pieśni – *Bogurodzica*, *Boże coś Polskę* i *Rota* – w *VI Symfonii „Polskiej”* op. 57. Dzieło to powstało pod wpływem wydarzeń związanych z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce 13 grudnia 1981 roku, a trzy zacytowane w tej kompozycji pieśni mają funkcję artefaktów kulturowych i podkreślają tożsamość narodową twórcy i potencjalnych słuchaczy wspomnianego dzieła. Ich pojawienie się w *Symfonii* wprowadza

⁷⁵ Meyer, *Mistrzowie i przyjaciele*, s. 127.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ W jego skład wchodził: Tadeusz Gadzina – I skrzypce, Paweł Łosakiewicz – II skrzypce, Artur Paciorkiewicz – altówka, Wojciech Walasek – wiolonczela. Po roku 1977 na altówce grał Ryszard Duż, a na wiolonczeli Marian Wasiółka.

⁷⁸ W jego skład wchodzi: Jarosław Żołnierczyk, Mirosław Bocek, Lech Bałaban, Maciej Mazurek.

pozamuzyczne odniesienia historyczne i zespala je z nowo powstałym dziełem stanowiącym reakcję na rozgrywające się wówczas w Polsce wydarzenia⁷⁹.

Innym przejawem inspirującego wykorzystania istniejącej twórczości są pojawiające się w dziełach Meyera aluzje⁸⁰, które mogą być – choć nie muszą – identyfikowane przez słuchacza, a więc ich użycie nie ma na celu wprowadzania znaczeń pozamuzycznych. W tym kontekście znamienne wydaje się stwierdzenie Meyera, że „uczestnikiem gry [...] słuchacz [...] raczej «bywa» niż «jest»”⁸¹. Oznaczać to może, że kompozytorowi nie zależy na tym, by wykonawca i odbiorca byli w stanie wychwycić poczynione aluzje do cudzej twórczości i że są one raczej swoistą grą Meyera z repertuarem minionych epok.

Próba uchwycenia tego, czym jest rzeczona aluzja nie jest prosta. Trudność ta spowodowana jest faktem, że przeniesieniu z pierwowzoru do nowego dzieła może ulec pojedynczy element dzieła muzycznego lub kilka z nich. Tak więc aluzji – zarówno dającej się rozpoznać, jak i tej nieuchwytnej – podlega „nie [...] muzyka, lecz gest, aura tamtej muzyki, a wszystko w zupełnie innym kontekście”⁸².

Możliwość usłyszenia takiej aluzji zależy w pierwszym stopniu od sposobu jej zakomponowania w całości dzieła. Może ona pełnić funkcję formotwórczą, co sprawi, że jej charakterystyczne parametry będą powtarzane częściej. Jest możliwa również druga opcja, w której to aluzja pojawi się tylko raz i nie będzie stanowić istotnego materiału muzycznego dla kompozytora. W każdej z tych sytuacji Meyer świadomie korzysta z cudzej muzyki, a obecność aluzji wychwyci tylko ten z wykonawców lub odbiorców, który jest „słuchacz[em] obeznan[ym]”⁸³. Kompozytor *Kwartetów* zakłada więc, że dzieło jako zamknięta całość jest możliwe do satysfakcjonującego wysłuchania przez odbiorcę niezależnie od tego, czy jest on w stanie usłyszeć aluzje.

Problem twórczego korzystania z fragmentów dzieł innych kompozytorów wiąże się również z pewnymi trudnościami. Stosując takie inspirujące zapożyczenia kompozytor musi bowiem w odpowiedni sposób dostosować swój język muzyczny do istniejącego już fragmentu

⁷⁹ Weselmann, op. cit., s. 95.

⁸⁰ Ibidem, s. 118.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Wolfgang Burde, *Gyorgy Ligeti: Eine Monographie*, Atlantis-Musikbuch-Verl, Zürich 1993, s. 85.

⁸³ Weselmann, op. cit., s. 118.

cudzego dzieła, by aluzja wtopiła się w całość kreowanego dzieła, nie wyróżniając się w nim, jak to jest czynione w przypadku techniki cytatu. Wykorzystywanie aluzji, czyli „czerpanie z cudzej muzyki stawia twórcę przed koniecznością nieustannego harmonizowania obcego z własnym, «kolażowego» z «jednolitym»”⁸⁴. Wspomniane „harmonizowanie” odbywa się z różnorodną intensywnością i w zakresie różnych elementów dzieła muzycznego.

Stosowane przez Meyera aluzje mają dwa źródła. Mniej liczną grupę w *Kwartetach* stanowi aluzja do własnej twórczości. Jest to praktyka, która znajdowała już zastosowanie w muzyce wcześniejszych epok, co podkreśla fakt, że „kompozytorzy często sięgali do swojej własnej muzyki używając jej w nowych okolicznościach i odkrywając w niej niezrealizowany dotąd potencjał. Czynili tak Beethoven, Rossini, Schubert, Brahms, Mahler, Berlioz, Bizet, Wagner, Bruckner”⁸⁵. Druga grupa aluzji to ta, która jest czyniona do muzyki innych twórców. Taki sposób kształtowania dzieła był również wykorzystywany w ubiegłych wiekach, co sprawia, że Meyer w zakresie źródeł stosowanych aluzji jest kontynuatorem bogatej tradycji.

Warty zwrócenia uwagi jest fakt, że „[w] XIX wieku praktykowana była [...] zasada modelowania (pracowania na modelach cudzej muzyki) i udoskonalania (emulacja) cudzych kompozycji”⁸⁶. Autorka przytoczonej myśli – Bogumiła Mika – próbuje uchwycić w swej monografii dwa sposoby włączania muzyki wcześniejszych twórców do nowo powstającego utworu. Może się to odbywać poprzez swoistego rodzaju dopasowanie zapożyczonego fragmentu do nowo powstającej części dzieła lub pisanie utworu muzycznego w taki sposób, by w jego granicach mógł znaleźć się zaplanowany odcinek z twórczości poprzednika. W takim wypadku fragment ten może być bardziej rozpoznawalny, co może pomóc w jego identyfikacji przez odbiorcę.

Z kolei drugi sposób traktowania nieautorskiej muzyki polega na jej zespoleniu z nowym dziełem, co osiągane jest poprzez stosowanie wybranych przez twórcę technik kompozytorskich. Taki fragment muzyczny stanowi w nowym utworze motyw lub temat, który poddawany jest twórczym przekształceniom. W opisanym tu przypadku uchwycenie zapożyczonej muzyki może stanowić dla słuchacza większą trudność.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Bogumiła Mika, *Cytat w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Uniwersytet Śląski, Musica Iagellonica, Katowice-Kraków 2008, s. 62-63.

⁸⁶ Ibidem, s. 63.

Istotne jest, że między fragmentem oryginalnym a jego zapożyczeniem może istnieć pewnego rodzaju relacja. W ostatnich latach muzykologdy „często koncentrują się właśnie na tych wzajemnych wpływach między kompozytorami [...] akcentując to, co dana kompozycja podziela ze swym modelem, bądź też koncentrując się na tym, jak jeden utwór przekształca i transcenduje swój model”⁸⁷. Tak więc zakres wykorzystanego „modelu” konkretnego dzieła, stopień jego przekształcenia, gatunek, forma, z której pochodzi, jego pierwotna lokalizacja i jego nowe miejsce stanowią istotne czynniki, które wpływają na hipotetyczne znaczenia wynikające ze stosowania cytatów i aluzji. Dodatkowe idee mogą być włączane do kompozycji również za pomocą pozamuzycznych parametrów dzieła, jak choćby kraj pochodzenia autora, jego narodowość, a nawet jego „ikoniczność” wynikającą z wpływu, jaki wywarł na dany gatunek muzyczny. Wszystkie te różnorodne elementy mogą stanowić podstawę do badania dzieła muzycznego posiadającego zapożyczone fragmenty.

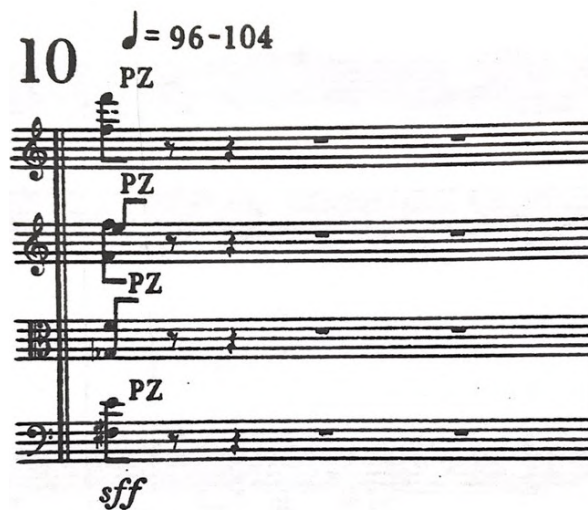
Krzysztof Meyer w swojej twórczości kwartetowej czyni aluzje do różnych kompozytorów, gatunków i form muzycznych. Dokonywany przez kompozytora dobór aluzji może świadczyć o widzianym w nich potencjale, preferencjach estetyczno-warsztatowych twórcy, a także znajomości literatury muzycznej.

Spośród wielu sposobów stosowania aluzji warto zauważyć, że Meyer czyni je w stosunku do konkretnych struktur dźwiękowych innego kompozytora (przykład 1), wykorzystując je jako motywy rytmiczno-melodyczno-harmoniczne, które stanowią podstawową jednostkę formotwórczą w jego nowych, oryginalnych kompozycjach (przykład 2).



Przykład 1. Bartók, *IV Kwartet smyczkowy*, cz. 4, t. 68, 4 miara taktu

⁸⁷ Ibidem.



Przykład 2. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 0

Innym rodzajem aluzji jest stosowanie jej przez Meyera wobec faktury fragmentu dzieła pierwotnego (przykład 3), co osiągnięte jest dzięki odwołaniu się do rodzaju dyspozycji instrumentami oraz do charakterystycznych motywów (przykład 4).

III. "Litanei" [Litany]

(Poem by Stefan George)

Przykład 3. Schönberg, *II Kwartet smyczkowy* op. 10, cz. 3 *Litanei*, t. 1-11

36 49 4 Misterioso $\text{♩} = 80$ IV

Przykład 4. Meyer, IX Kwartet smyczkowy op. 74, cz. 4, nr. 49⁸⁸

Meyer stosuje również aluzję do zastosowanych przez innego kompozytora technik. Warte uwagi jest podkreślenie oddziaływania *Kwartetu smyczkowego* Lutosławskiego (przykład 5), do którego aluzję poczynił Meyer w swoim dziele kwartetowym (przykład 6), czego przejawem jest wykorzystanie aleatoryzmu kontrolowanego.

⁸⁸ We wszystkich swoich dziełach kwartetowych Meyer stosuje numerację kolejnych odcinków partytury, lecz nie zawsze numerację kolejnych taktów (niektóre dzieła nie mają nawet taktów). Przyjęta w niniejszej pracy strategia zakłada więc wskazywanie przykładów właśnie poprzez numer partytury, który w przypadku Meyera jest na tyle krótki, że wskazana pod przykładem informacja pozwala na szybkie odnalezienie wskazanego fragmentu w całej partyturze. W związku z tym, że pierwszy numer w partyturze nie jest równoznaczny z początkiem dzieła, to wśród przyjętej tu numeracji pojawi się także odcinek nr 0.

8

vno I

vno II

vla

doj absonio -
licie signal
or nouidpho
give the work
a signal that
you have
finished

doj absonio -
licie signal
or nouidpho
give the work
a signal that
you have
finished

grat dalej po spontanea sig.
in I: II stoppon skatergly
go on after you have made sure
that the I: and 2nd violin have
stopped

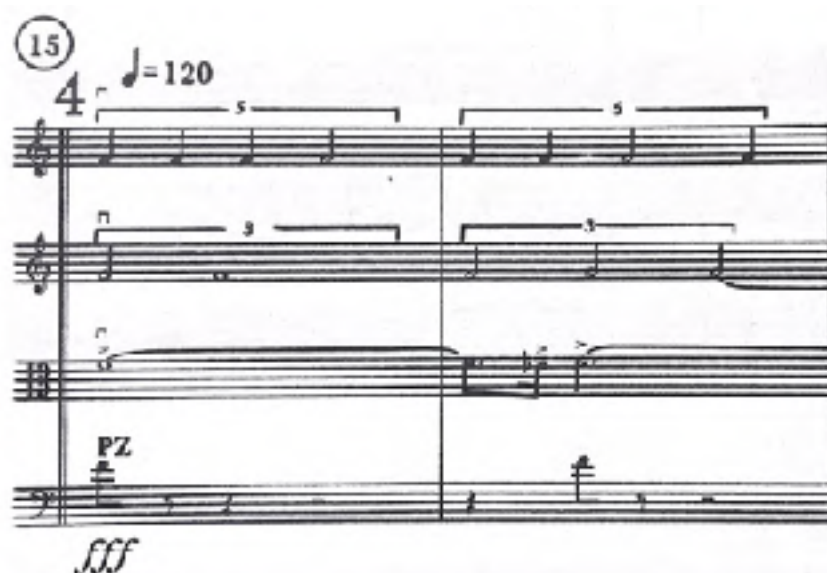
Przykład 5. Lutosławski, Kwartet smyczkowy, cz. 1, nr 8

Przykład 6. Meyer, IV Kwartet smyczkowy op. 33, cz. 2, nr 15

Meyer widząc niewykorzystany potencjał w skomponowanych przez siebie wcześniej motywach rytmiczno-melodyczno-harmonicznych stosuje również aluzje do swoich własnych dzieł – autoaluzja (przykład 7 i 8).



Przykład 7. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 23



Przykład 8. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 15

Warto zwrócić uwagę, że w twórczości kwartetowej Meyera możliwe jest odnalezienie również cytatów, których pojawienie się niesie za sobą odpowiednie znaczenie. Przykładem takim jest końcowa fraza *VII Kwartetu smyczkowego* op. 65, w której kompozytor zawiera fragment

sekwencji *Dies Iræ* i powierza go altówce solo *con sordino*. Uzasadnieniem pojawienia się tego cytatu jest odautorska dedykacja – „Pamięci Ojca”⁸⁹ (przykład 9).



Przykład 9. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 28

Zdając sobie sprawę z używania przez Meyera fragmentów muzyki z repertuaru swoich poprzedników, istotne jest jednak zwrócenie uwagi na fakt, dlaczego jest to przez Meyera czynione. Asumpt do tego daje sam twórca dzieł kwartetowych pisząc, że „można się [...] wiele dowiedzieć o materiale muzycznym, z jakiego dzieło zostało zbudowane, niewiele natomiast – w jaki sposób materiał ten został użyty”⁹⁰. Myśl tę kompozytor następnie rozwija za pomocą krótkiego sformułowania, iż dla muzyki tamtego czasu – rok 1976 – zdaje się być „ważne [...] jedynie «co», a nie «jak»”⁹¹ zostało skomponowane. Meyer wyraźnie zaznacza, że to „jak” jest znacznie ważniejszą i ciekawszą procedurą, która może stanowić o inspiracji, inwencji i technice wykorzystanej przez kompozytora, a także o tym, że to właśnie te czynniki wpływają na ocenę wartości dzieła.

Kompozytor w swoich dziełach kwartetowych stosuje aluzje i cytaty w taki sposób, by odpowiednie ich fragmenty były możliwe do rozpoznania przez słuchaczy i analityków, a inne stanowiły materiał muzyczny możliwy do identyfikacji tylko przez samego Meyera. Twórca ten zwraca uwagę, że „proces przetworzeniowy jest [...] wieloraki i złożony – od tradycyjnego typu wariacyjności po daleko idące przekształcenia strukturalne”⁹².

⁸⁹ Krzysztof Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kwaków 1988, s. 3.

⁹⁰ Krzysztof Meyer, IV Kwartet smyczkowy op. 33 [w:] Książka programowa XX „Warszawskiej Jesieni”, Warszawa 1976, s. 38.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, s. 39.

Krzysztof Meyer od najmłodszych lat mierzył się z gatunkiem kwartetu smyczkowego, będąc autorem dwudziestu sześciu dzieł tego gatunku, z czego dziesięć już nie istnieje. Wykształcenie kompozytorskie i teoretyczne umożliwiło mu poznanie wszystkich gatunków, form i technik kompozytorskich, czego dopełnieniem był osobisty kontakt z wybitnymi osobowościami twórczymi drugiej połowy XX wieku. Ogromna wiedza teoretyczna, a także wszechstronna znajomość repertuaru wszystkich epok historycznych spowodowała, że niektóre z zasłyszanych fragmentów wcześniejszych dzieł stały się inspiracją do skonkretyzowania motywów w jego własnych utworach, w tym w szesnastu dziełach kwartetowych – tworzonych przez Meyera przez pięćdziesiąt cztery lata.

Doświadczenia Meyera jako instrumentalisty uwrażliwiły go na zagadnienia związane z barwą dźwięku. Wiąże się to z pogłębianiem wiedzy w zakresie technik instrumentalnych i wykonawczych sprzężonych z instrumentami smyczkowymi, które stanowiły szczególne pole do rozwoju dla kompozytora-pianisty. Sugestie takiego rozwoju proponowali Umińska i Mikulski, co w kolejnych latach zaowocowało eksploracją tych kwestii przez samego Meyera. Prowadzone poszukiwania w zakresie kolorystyki i technik instrumentów smyczkowych, a także rozwój prądów estetycznych początku lat 60. spowodowały, że w pierwszych opusowanych *Kwartetach smyczkowych* Meyera możliwa jest identyfikacja wybranych dążeń sonorystycznych. Innym aspektem twórczości kwartetowej Meyera jest próba adaptacji zasad dodekafonii. Kompozytor ogranicza się jednak tylko do stosowania serii, której wymiar wysokościowy wraz ze wzorcem rytmicznym może być postrzegana raczej jako jednostka formotwórcza – motyw.

Praca dydaktyczna (teoria muzyki, kompozycja i muzykologia) prowadzona przez Meyera w różnych ośrodkach (Kraków, Kolonia, Poznań) spowodowała, że twórca w dalszym ciągu udoskonalał swój warsztat teoretyczny i kompozytorski. Możliwe jest również uchwycenie pewnych cech stylistycznych i technicznych, które znajdują swoje odbicie w innych gatunkach uprawianych przez Meyera. Możliwe podobieństwo wynikające z ogólnego oglądu sytuacji wymaga jednak uszczegóławiających badań, które umożliwią ustalenie kolejności i zakresu wzajemnego oddziaływania poszczególnych dzieł, a może i relacji międzygatunkowych.

Spośród wielu uprawianych przez Meyera gatunków muzycznych – zarówno instrumentalnych, jak i wokально-instrumentalnych – to właśnie kwartet smyczkowy stał się jednym z gatunków (innym gatunkiem mógłby być koncert instrumentalny lub symfonia), na którego przykładzie możliwe jest obserwowanie przemian w stylistyce kompozytora, intensywności wykorzystywania wybranych technik instrumentalnych, wykonawczych i kompozytorskich.

2. Kwartet smyczkowy – historia gatunku i stan badań

Gatunek kwartetu smyczkowego, z którym na przestrzeni wieków w różny sposób obcował twórca, odbiorca i badacz, z dzisiejszej perspektywy stanowi bardzo interesujący przedmiot refleksji. Pierwsza połowa XVIII wieku to rozwój muzyki instrumentalnej, w której powszechne jest stosowanie zróżnicowanego nazewnictwa, odpowiadającego różnorodnemu zastosowaniu dzieł przeznaczonych na skonkretyzowany skład instrumentalny – skrzypce pierwsze, skrzypce drugie, altówka, wiolonczela – co w konsekwencji determinowało również charakterystyczną fakturę wykorzystywaną w odmiennych gatunkach – *concerto*, *sonata*, *divertimento* a nawet *Kirchen-Symphonien*.

W połowie XVIII wieku jednocześnie stosowano wiele nazw, w odniesieniu do dzieł wykorzystujących fakturę kwartetu smyczkowego, czyli *divertimento a quattro*, *cassazione*, *notturmo* i *serenada*. Jak zauważa James Webster⁹³ dzieła z kręgu twórców wiedeńskich zatytułowane *divertimento* były przeznaczone na obsadę pojedynczą, czyli cztery instrumenty solo. Webster porównuje ówczesne rozumienie słowa *divertimento* do dzisiejszego „kompozycja”, a jednocześnie podkreśla, że *divertimento a quattro* wykazywało już wyraźne tendencje zmierzające do rozumienia tego dzieła jako kwartetu smyczkowego. Autor ten zwraca również uwagę na fakt, że kompozycje zatytułowane w ten sposób były uważane za utwory artystyczne w odróżnieniu od pozostałych – *cassazione*, *notturmo*, *serenada* – które nie dość, że były utworami użytkowymi, to mogły być pisane na różnorodne składy instrumentalne – niekoniecznie smyczkowe. Powszechne stosowanie nazwy „kwartet smyczkowy” zaobserwować można od około roku 1770. Z kolei po roku 1780 nastąpiła interesująca zmiana w tytułowaniu tego gatunku przez kompozytorów, którzy dzieła artystyczne określali już mianem kwartetu, a te mające użytkowy charakter nazywali *divertimentami*⁹⁴.

Od końca XVIII wieku większość dzieł tego typu określana jest kwartetami smyczkowymi i reprezentują one muzykę absolutną. Wyjątkami są te kompozycje, które reprezentują nurt muzyki programowej. W odniesieniu do nich kompozytorzy stosują dwie strategie. Pierwsza, polega na tym, że tytuł jest dodawany po nazwie gatunkowej (np.: Leoš Janáček – *Smyčcový kvartet č. 1 „Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty“*, Andrzej Panufnik – *String Quartet no. 3 'Wycinanki'*)

⁹³ James Webster, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, „Journal of the American Musicological Society”, 1974, nr 2, s. 212-247.

⁹⁴ Ibidem.

oraz opcja druga, w której autor nazywa dzieło tylko tytułem programowym (np.: Joseph Haydn – *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* op. 51⁹⁵, George Crumb – *Black Angels – Thirteen Images from the Dark Land*⁹⁶). Tytuł programowy może być odautorski, jak również istnieje możliwość, że zostaje on nadany dziełu bez wiedzy autora (np.: Wolfgang Amadeus Mozart – *Streichquartett Nr. 19 C-Dur KV 465 „Dissonanz“*, Charles Ives – *String Quartet No. 1 „From the Salvation Army“*, a także z tytułem *„A Revival Service“*⁹⁷). Bardzo ważne dla dalszego omówienia gatunku kwartetu smyczkowego jest zwrócenie uwagi na fakt, że nazwa gatunkowa nie zawsze była i nie zawsze jest stosowana przez kompozytorów. W niniejszej pracy analizom został poddany korpus szesnastu dzieł Krzysztofa Meyera, z czego piętnaście to *Kwartety smyczkowe*, a jedno z dzieł zostało zatytułowane *Au-delà d’une absence*, co można tłumaczyć z języka francuskiego jako *Poza nieobecnością*.

Dla rozważań skupionych na szesnastu dziełach kwartetowych Krzysztofa Meyera istotne jest jednak, że „kwartet smyczkowy zaistniał w okresie, kiedy obsada przestała być kwestią praktyki wykonawczej, stając się częścią kompozycji”⁹⁸. Ewa Wójtowicz w tym krótkim zdaniu zawarła istotną obserwację, która w pełni oddaje zmianę postrzegania dzieła między epokami baroku i klasycyzmu. To właśnie w połowie XVIII wieku nastąpiła ewolucja, która wyczuliła kompozytorów i słuchaczy nie tyle na realizację zapisanego dzieła, ale na specyfikę jego brzmienia. Autorka uszczegóławia następnie, że „gatunek kwartetu – podobnie jak inne gatunki muzyki kameralnej – jest przez obsadę predefiniowany; skład wykonawczy stanowi kwartetu warunek konieczny i jako taki nie podlega modyfikacjom”⁹⁹.

Niemodyfikowalny skład wykonawczy gatunku kwartetu smyczkowego kształtował się w latach 1720-1760 niezależnie w dwóch ośrodkach. Pierwszy z nich to krąg kultury francuskiej,

⁹⁵ Haydn napisał początkowo wersję orkiestrową tego dzieła w roku 1786 – Hob. XX/1A. W roku kolejnym – 1787, zaadoptował to dzieło na obsadę kameralną kwartetu smyczkowego – Hob. XX/1B, co równoznaczne jest z Hob. III/50-56. W tym samym roku powstała również wersja tej kompozycji przeznaczona na solowy instrument klawiszowy – Hob. XX/1C. Historia tej kompozycji jednak się nie kończy, gdyż w roku 1796 Haydn wykorzystuje poszczególne fragmenty wcześniejszych opracowań do stworzenia wersji oratoryjnej tego dzieła – Hob. XX/2.

⁹⁶ Sam autor określał swoje dzieło mianem *Elektrycznego kwartetu smyczkowego*, co podkreśla wykorzystanie instrumentów elektrycznych – nie posiadających pudeł rezonansowych.

⁹⁷ James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*, Yale University Press 1999, p. 166, hdl:10079/fa/music.mss.0014.1, dostęp: 18.07.2022 r.

⁹⁸ Ewa Wójtowicz, op. cit., s. 30.

⁹⁹ Ibidem.

związanej w szczególności z dworem królewskim w Paryżu, gdzie prym wiodły dzieła określane jako *concertant*. Już sam ten dopisek pozwala wyciągnąć wniosek, że to właśnie technika koncertująca będzie w nich w największym stopniu wykorzystywana przez kompozytorów. Drugi z ośrodków ukształtował się w Wiedniu, a jego pierwszoplanową postacią był Joseph Haydn.

Zyskując coraz większą popularność, muzyka kameralna w tym gatunku z czasem rozwijała się już w czterech centrach, w których intensywnie kultywowana była zespołowa muzyka instrumentalna: Włochy (Mediolan i Neapol), Francja (Paryż), Monarchia Habsburska (a także południowa część Niemiec i tereny Czech), Anglia oraz środkowe i północne Niemcy. Jak twierdzi Julia Gołębiowska „w każdym z tych centrów muzycznych kultywowano odmienne, lokalne tradycje gatunkowe, które przeniknęły do kwartetu smyczkowego, czego naturalną konsekwencją stała się obecność w obrębie omawianego gatunku odrębnych stylistyk”¹⁰⁰. Owe stylistyki i odwołania do innych gatunków – koncert, sonata, symfonia – są bardzo wyraźnie obserwowalne we wczesnej historii gatunku kwartetu smyczkowego, a w szczególności przy okazji wielorodności nazw nadawanych dziełom przeznaczonym na ten skład kameralny. Dopełnieniem tej myśli jest wypowiedź Ludwiga Finschera, który uważa, że „to właśnie mnogość oddziaływań międzygatunkowych zachodzących jednocześnie w różnych częściach Europy sprawiła, iż nie sposób przedstawić procesu prowadzącego do wykształcenia się kwartetu smyczkowego jako konsekwentnego, linearnego ciągu historycznego”¹⁰¹.

Spośród wymienionych czterech centrów rozwoju kwartetu smyczkowego ważne miejsce zajmują Włochy i kultywowane tam gatunki: *sinfonia a quattro*, *concerto*, *concertino a quattro*, *sonata a quattro*, *divertimento* i *quadro*. Najważniejszym twórcą jest Giovanni Battista Sammartini, którego czterogłosowe symfonie i koncerty były powszechnie wykonywane w całej Europie. Innymi twórcami są również Baldassare Galuppi, Giuseppe Tartini i Antonio Vivaldi.

Z kolei w środowisku paryskim największe znaczenie miała technika koncertująca, co zostało zapoczątkowane prawdopodobnie przez szereg dzieł wspomnianego Sammartiniego – *Concertini a quattro stromenti soli* – które komponowane były w układzie wieloczęściowym z wyraźnymi kontrastami między poszczególnymi częściami, brakiem *basso continuo* oraz fakturą, w której Sammartini „odszedł [...] od ściśle homofonicznej faktury – charakterystycznej dla szkoły neapolitańskiej – na rzecz aktywizowania melodycznego wszystkich partii i dialogowania

¹⁰⁰ Julia Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Poznań 2014, s. 12.

¹⁰¹ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts: von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974, s. 23.

głosów”¹⁰². To właśnie ten sposób prowadzenia partii instrumentalnych stał się następnie nadrzędną cechą *quatuor concertant*¹⁰³. Spośród zagranicznych twórców tego gatunku największe znaczenie mają Luigi Boccherini, Padre Martini, jak i francuzi François Gossec, Pierre Vachon.

Gatunki, które wpłynęły na kwartet smyczkowy komponowany na obszarze Monarchii Habsburskiej, ziemiach czeskich i południowoniemieckich, to – prócz włoskich wzorców, wskazanych powyżej – także *sonata da chiesa*, *nokturno* i *kasacje*. W szczególności jednak ważne miejsce zajmują czteroczęściowe *Kirchen-Symphonien*. Ważnymi twórcami tych dzieł są Georg Matthias Monna i Franz Tuma. *Symfonie kościelne* Tuma zbliżają się pod względem stylistycznym do wczesnych *divertimenti* Josepha Haydna¹⁰⁴.

Ostatnie centrum rozwijające omawiany gatunek związane z terenami północnych Niemiec i Anglii charakteryzuje się znacznymi wpływami tendencji francuskich – *quatuor concertant*. Ważnymi twórcami dla Niemiec są na przykład Johann Christian Cannabich i Franz Xaver Richter, natomiast w Anglii to Carl Friedrich Abel, Giovanni Battista Cirri. Istotne jest jednak, że w dorobku kompozytorów z tej części Europy zainteresowanie gatunkiem kwartetu smyczkowego jest stosunkowo nieduże w porównaniu do autorów z pozostałych środowisk twórczych. Warto podkreślić jest także to, że choć w tym centrum nowych dzieł powstaje proporcjonalnie mniej, to wykonawcy chętnie korzystają z dostępnego repertuaru pisanego w innych centrach rozwoju kwartetu smyczkowego.

W okresie klasycyzmu gatunek kwartetu smyczkowego komponowany był w Wiedniu przez wielu twórców. Finscher¹⁰⁵ podzielił ich ze względu na dużą rozpiętość czasową, a także na zachodzące w tych kompozycjach zmiany stylistyczne na trzy generacje (tabela 1).

Wszyscy ci kompozytorzy w większym lub mniejszym stopniu pozostawali pod wpływem twórczości Haydna, który na przestrzeni ponad czterdziestu lat napisał osiemdziesiąt trzy kwartety. Siła oddziaływania tej twórczości nie kończy się na epoce klasycyzmu, gdyż jak pisze Gołębiowska

¹⁰² Gołębiowska, op. cit., s. 13-14.

¹⁰³ Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert*, Laaber 2001, s. 16.

¹⁰⁴ Hugo Riemann, *Streichquartett* [w:] *Riemann Musik-Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, s. 911.

¹⁰⁵ Ludwig Finscher, *Streichquartett*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (red.), Sachteil t. 8, Kassel 1994, s. 1936–1937.

„dla kompozytorów pierwszej generacji po Beethovie głównym źródłem inspiracji i wzorem były kwartety Haydna i Mozarta oraz wczesne kwartety Beethovena”¹⁰⁶.

Generacja 1	Joseph Haydn (1732-1809)
	Florian Leopold Gassmann (1729–1774)
	Johann Baptist Wanhal (1739–1813)
	Carlo d’Ordonez (1734–1786)
	Josef Mysliveček (1737–1781)
	Václav Pichl (1741– 1805)
	Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)
Generacja 2	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
	Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)
	Emanuel Aloys Förster (1748–1823)
	Leopold Koželuch (1747–1818)
	Joseph Leopold Eybler (1765–1846)
	Alois Luigi Tomasini (1741–1808)
	Joseph Woelfl (1773–1812)
Generacja 3	Adalbert Gyrowetz (1763–1850)
	Franz Anton Hoffmeister (1754–1812)
	Anton Wranitzky (1761–1820)
	Paul Wranitzky (1756–1808)
	Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)
	Ignaz Pleyel (1757–1831)
	Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Tabela 1. Generacje wiedeńskich kompozytorów kwartetów smyczkowych

W kolejnej epoce – romantyzmie – w dalszym ciągu rozwijany jest gatunek kwartetu smyczkowego, a najważniejszymi przedstawicielami z pierwszej połowy XIX wieku

¹⁰⁶ Gołębiowska, op. cit., s. 36.

są Franz Schubert (15 dzieł¹⁰⁷), Felix Mendelssohn (7 dzieł¹⁰⁸) i Robert Schumann (3 dzieła¹⁰⁹). W twórczości tych kompozytorów widoczne jest przechodzenie od pojmowania omawianego tu gatunku jako muzyki wykonywanej w kameralnym gronie odbiorców do kompozycji prezentowanej w salach koncertowych¹¹⁰.

W drugiej połowie XIX wieku uwagę zwraca fakt, że oryginalna twórczość kwartetowa spotykana była w wielu ośrodkach, co pozwala na stwierdzenie, iż osiągnięcia klasyków wiedeńskich i twórców wczesnoromantycznych nie tylko zostały przyswojone, ale i twórczo rozwinięte. Takimi autorami są między innymi z Niemiec: Johannes Brahms (3 dzieła¹¹¹), Max Reger (6 dzieł¹¹²); z Francji: Édouard Lalo (1 dzieło¹¹³), César Franck (1 dzieło¹¹⁴), Vincent d'Indy (4 dzieła, w tym trzy kompletne cykle¹¹⁵); z Rosji: Aleksander Borodin (2 dzieła¹¹⁶), Piotr Czajkowski (3 dzieła¹¹⁷), Aleksander Głazunow (7 dzieł¹¹⁸); z Czech Antonín Dvořák

¹⁰⁷ Mieczysław Tomaszewski, *Schubert Franz* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 141-166.

¹⁰⁸ Maciej Negrey, *Mendelssohn Felix* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 170-182.

¹⁰⁹ Agnieszka Chwiłęk, *Schumann Robert* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, s. 172-186.

¹¹⁰ Finscher, op. cit., s. 1950.

¹¹¹ Ludwik Erhardt, *Brahms Johannes* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 386-402.

¹¹² Marta Szoka, *Reger Max* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 335-344.

¹¹³ Leszek Polony, *Lalo Édouard* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, t. 5, s. 273-274.

¹¹⁴ Ewa Orłowska, *Franck César* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 139-149.

¹¹⁵ Ludomira Stawowy, *d'Indy Vincent* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, t. 4, s. 349-354.

¹¹⁶ Adam Neuer, *Borodin Aleksandr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 366-372.

¹¹⁷ Elżbieta Dziębowska, *Czajkowski Piotr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 281-314.

¹¹⁸ Maciej Negrey, *Głazunow Aleksandr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 343-346.

(16 dzieł¹¹⁹) i Bedřich Smetana (2 dzieła¹²⁰); z Włoch: Giacomo Puccini (19 dzieł¹²¹), Ferruccio Busoni (4 dzieła¹²²), Ottorino Respighi (4 dzieła¹²³); z Danii: Carl Nielsen (4 dzieła¹²⁴); z Norwegii: Edward Grieg (3 dzieła¹²⁵); ze Szwecji: Wilhelm Stenhammar (6 dzieł¹²⁶); z Finlandii: Jean Sibelius (4 dzieła¹²⁷); aż wreszcie twórcy polscy: Stanisław Moniuszko (2 dzieła¹²⁸), Władysław Żeleński (2 dzieła¹²⁹). Wskazane nazwiska kompozytorów, choć tylko dające pewne ogólne pojęcie o zasięgu wpływu tego gatunku i liczbie napisanych kwartetów smyczkowych, umożliwiają jego ukazanie, jako ważnego dzieła muzyki kameralnej, a w pewnym momencie nawet „wyznacznik[a] umiejętności kompozytorskich”¹³⁰.

Gołębiowska podkreśla, że kwartet smyczkowy od początku swojej historii „przybierał dwa oblicza – rozrywkowy i poważny”¹³¹, związane kolejno z Paryżem i Wiedniem. Wykształcenie się w XVIII wieku w Wiedniu kwartetu o poważnym charakterze stało się istotnym czynnikiem, który

¹¹⁹ Adam Neuer, *Dvořák Antonín* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 491-509.

¹²⁰ Janusz Zathey, *Smetana Bedřich* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 2-13.

¹²¹ Aleksandra Konieczna, *Puccini Giacomo* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 230-237.

¹²² Michał Bristiger, *Busoni Ferruccio* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 466-471.

¹²³ Jadwiga Marczyńska-Negri, *Respighi Ottorino* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 366-368.

¹²⁴ Joanna Miklaszewska, *Nielsen Carl* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002, t. 7, s. 50-54.

¹²⁵ Zofia Chechlińska, *Grieg Edward* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 461-480.

¹²⁶ Urszula Mieszkieleo, *Stenhammar Wilhelm* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 98-99.

¹²⁷ Maciej Negrey, *Sibelius Jean* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 248-253.

¹²⁸ Elżbieta Dziębowska, *Moniuszko Stanisław* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 303-334.

¹²⁹ Maciej Negrey, *Żeleński Władysław* [w:] red. Elżbieta Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, t. 12, s. 392-401.

¹³⁰ Gołębiowska, op. cit., s. 49.

¹³¹ Ibidem.

odcisnął piętno na twórcach kolejnych epok. Owo piętno jednak ograniczało się bardziej do budowy formalnej, gdyż sam „idiom gatunkowy kwartetu smyczkowego nie ulegał już zasadniczym zmianom w toku kolejnego stulecia”¹³². Rozwiązania wówczas wprowadzane odnoszą się głównie do faktury i kolorystyki.

Kolejny ważny etap w historii omawianego gatunku wiąże się z twórczością kompozytorów reprezentujących już modernistyczne nurty stylistyczne końca XIX i pierwszej połowy XX wieku. Stylistyczna indywidualność i mnogość takich postaw powoduje pewne trudności w obserwacji i charakterystyce muzyki przełomu XIX i XX wieku, stąd w niniejszej pracy zostaną wyartykułowane tylko najważniejsze cechy konkretnych twórców lub grup.

We Francji pierwszym przełamaniem idei romantycznych jest postawa twórcza Claude’a Debussy’ego, który w swej muzyce przeciwstawia się nadmiernej emocjonalności. Podobną postawę reprezentował Maurice Ravel, a obaj impresjonistyczni kompozytorzy napisali po jednym dziele na kwartet smyczkowy.

W kontrze zarówno do rozemocjonowanego neoromantyzmu, jak i do muzyki Debussy’ego i Ravela ukształtowała się we Francji *Grupa Sześciu*, która stylistycznie sytuuje tych twórców w granicach neoklasycyzmu – odwołanie do form klasycznych, ale przede wszystkim cechowało ją pewnego rodzaju uproszczenie języka muzycznego, co ułatwiało odbiór, a przez to poszerzało grono potencjalnych odbiorców jej muzyki. Wspomniana grupa kompozytorska była bardzo zróżnicowana i jako jeden twór działała krótko. Pomimo krótkiego okresu działalności ważnym spoiwem *Les Six* było wykorzystywanie i komponowanie muzyki użytkowej, która do tego momentu historii muzyki nie stanowiła obszaru zainteresowań twórców muzyki artystycznej. To zatarcie granic między gatunkami i ich wzajemne przenikanie się zaowocowały wieloma dziełami, które zostały bardzo dobrze przyjęte przez audytorium i krytykę. Na przestrzeni lat język muzyczny tych twórców ewoluował, lecz nadal orbitował w obrębie neoklasycyzmu. Każdy z członków *Grupy Sześciu* wyspecjalizował się w różnych gatunkach muzycznych, lecz mimo odmiennych zainteresowań większość z nich – prócz Georges’a Aurica (0 dzieł¹³³) – sięgnęła

¹³² Ibidem.

¹³³ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Auric Georges* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 95-96.

i po kwartet smyczkowy – Germaine Tailleferre (1 dzieło¹³⁴), Francis Poulenc (2 dzieła¹³⁵), Arthur Honegger (3 dzieła¹³⁶), Louis Duray (3 dzieła¹³⁷) i w końcu Darius Milhaud (18 dzieł¹³⁸).

Sama postawa neoklasyczna i propagowanie jej zarówno we Francji, jak i poza jej granicami związane była z postacią Nadii Boulanger, która przez dziesiątki lat tworzyła kursy dla kompozytorów, podczas których charakteryzowała ten nurt stylistyczny, a co za tym idzie starała się nakłonić twórców do jego stosowania. Prócz wykładów we Francji prowadziła ona ożywioną działalność pedagogiczną poza granicami kraju, co w jeszcze większym stopniu przyczyniało się do rozpowszechniania neoklasycyzmu. Jej podróż do Polski umożliwiła spotkanie Boulanger z Meyerem¹³⁹.

Z kolei wśród kompozytorów jednym z największych zwolenników neoklasycyzmu był Igor Strawiński. W swoich wykładach harwardzkich stwierdził on między innymi, że muzyka, na wzór prac filozofów starożytnej Grecji, to rzemiosło pozbawione liryki, a jego wytwarzanie to poetyka (greckie *poietikos* oznacza twórczość lub wytwórczość w sensie rzemieślniczym), a ta „stale przywodzi na pamięć wyobrażenia pracy osobistej, organizowania i budowy”¹⁴⁰. To właśnie ten sposób myślenia o muzycznym rzemiośle wpłynął w znacznym stopniu na twórców XX wieku. Nawet jeśli nie odwoływali się oni do wzorcowych dzieł Strawińskiego w warstwie dźwiękowej, to mogli urzeczywistniać ideę poetyki neoklasycystycznej.

W kontekście charakteryzowanego gatunku warto wspomnieć, że Strawiński jest także twórcą trzech dzieł przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Najwcześniejsze dzieło

¹³⁴ Jerzy Morawski, *Tailleferre Germaine* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, t. 11, s. 7-8.

¹³⁵ Jerzy Stankiewicz, *Poulenc Francis* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 170-173.

¹³⁶ Jadwiga Paja, *Honegger Arthur* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, s. 285-290.

¹³⁷ Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Duray Louis* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 488.

¹³⁸ Renata Suchowiejko, *Milhaud Darius* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 266-268.

¹³⁹ Krzysztof Meyer, *Hommage á Nadia Boulanger* [w:] Krzysztof Meyer. *Do i od kompozytora*, Maciej Jabłoński (red.), Ars Nova, Poznań 1994, s. 27-36.

¹⁴⁰ Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 198.

to *Trois pièces pour quatuor à cordes*¹⁴¹ z roku 1914, jest nie tylko instrumentacją napisanych wcześniej etiud na kwartet smyczkowy, ale również cyklem, w którym na plan pierwszy wychodzą uwypuklone cechy folkloru oraz poszukiwania w zakresie środków instrumentacyjnych odpowiedzialnych między innymi za kolorystykę. Natomiast drugim dziełem Strawińskiego skomponowanym na kwartet smyczkowy jest *Concertino pour quatuor à cordes* z roku 1920. W tym neoklasycznym utworze kompozytor uwydatnia przede wszystkim fakturę koncertującą z wyraźną kadencją skrzypiec pierwszych. Ostatnim dziełem Strawińskiego przeznaczonym na kwartet jest *Double Canon Raoul Dufy in Memoriam* z roku 1959. Niespełna dwuminutowa kompozycja jest dziełem dodekafonicznym i w pełni wpisuje się w ówczesny język muzyczny Strawińskiego¹⁴².

W odniesieniu do niemieckojęzycznych twórców istotne jest zwrócenie uwagi na nurt muzyki ekspresjonistycznej, która może stanowić jeszcze większe pogłębienie romantycznej emocjonalności, czyli w pewnym stopniu jej ewolucyjną kontynuację. Jest to związane w szczególności z Drugą Szkołą Wiedeńską, która wprowadziła nowe rozwiązania systemowe do muzyki, a mianowicie dodekafonię. Trzech przedstawicieli ekspresjonizmu tworzących w Wiedniu kwartety smyczkowe to Arnold Schönberg (4 dzieła¹⁴³), Alban Berg (2 dzieła¹⁴⁴) i Anton Webern (3 dzieła¹⁴⁵). Każdy z nich w różny sposób przyjmował dodekafoniczne zasady, jak również indywidualnie podchodził do ekspresjonistycznego języka muzycznego.

¹⁴¹ Strawiński w roku 1908 napisał *Quatre études* na fortepian solo, które to dzieło składa się z czterech części. W roku 1914 autor postanowił dokonać aranżacji dzieła na kwartet smyczkowy. Możliwości techniczne, jak i założenia dramaturgiczne cyklu skłaniają autora do stworzenia *Trois pièces pour quatuor à cordes*. Dzieło traci swój pierwotny potencjał edukacyjny, a zastosowane środki instrumentacyjne skłaniają do sądu, że nowe dzieło nie jest prostym przeinstrumentowaniem, a ma znamiona nowej, oryginalnej kompozycji. Pierwotny cykl, jak i osiągnięcia dokonane w zakresie kolorystyki dźwiękowej w czasie pracy nad wersją na kwartet smyczkowy stały się w roku 1928 podstawą do kolejnej zmiany obsady wykonawczej i nadania dziełu nowego waloru brzmieniowego. Mowa o *Quatre études pour orchestre*. Autor powraca w tej kompozycji do pierwotnego czteroczęściowego cyklu, Roman Vlad, *Strawiński*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 78-79.

¹⁴² Ibidem, s. 304.

¹⁴³ Maciej Gołąb, *Schönberg Arnold* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 122-134.

¹⁴⁴ Bogusław Schäffer, *Berg Alban* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 269-277.

¹⁴⁵ Adam Walaciński, *Webern Anton* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, t. 12, s. 100-112.

Kolejną ważną postacią w historii omawianego gatunku jest niemiecki kompozytor – Paul Hindemith, który pięć pierwszych spośród swoich siedmiu kwartetów smyczkowych – pisanych w latach 1915-1923 – skomponował w awangardowym ekspresjonistycznym stylu, a z kolei jego dwa późne dzieła tego gatunku – z lat 1943 i 1945 – stanowić mogą przykład tendencji neobarokowych¹⁴⁶.

W pierwszej połowie XX wieku swój wkład w ewolucję gatunku kwartetu smyczkowego wnieśli również kompozytorzy Polscy, a szczególnie ważnymi postaciami byli Karol Szymanowski (2 dzieła¹⁴⁷) i Grażyna Bacewicz (7 dzieł¹⁴⁸). Dzieła tych twórców łączą w sobie nurt neoklasyczny z indywidualnymi osiągnięciami kompozytorskimi zogniskowanymi głównie na warstwie brzmieniowej, ale również wiążą się z próbą włączenia do gatunku kwartetu smyczkowego cech stylistycznych odwołujących się do polskiej muzyki ludowej.

Istotnym kompozytorem dla twórczości kwartetowej pierwszej połowy XX wieku, który jednak bardzo mocno wpłynął na twórców rozpoczynających swoją pracę po II Wojnie Światowej, był Bella Bartók (6 dzieł). Jego indywidualne osiągnięcia związane z niespotykanym wcześniej traktowaniem formy i faktury kwartetu smyczkowego odcisnęły ogromne piętno na twórcach kolejnych generacji muzyki Europy i obu Ameryk. Wypracował on indywidualne brzmienie zespołu kwartetowego, co pozwoliło kolejnym pokoleniom twórców na odwoływanie się do jego dokonań, jak i kontynuowanie poszukiwania nowych brzmień w obrębie gatunku kwartetu smyczkowego¹⁴⁹.

Wartą uwagi postacią, która wywarła twórczy wpływ na gatunek kwartetu smyczkowego był Dmitrij Szostakowicz (15 dzieł¹⁵⁰), łączący cechy neoklasycyzmu z indywidualnymi osiągnięciami stylistycznymi. W jego twórczości widoczne są poszukiwania nowych rozwiązań formalnych, fakturalnych i dramaturgicznych¹⁵¹.

¹⁴⁶ Zofia Helman, *Hindemith Paul* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, 219-243.

¹⁴⁷ Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, tom 3, *Musica Iagellonica*, Kraków 2008, s. 75 i 83.

¹⁴⁸ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999, s. 488-489.

¹⁴⁹ Tadeusz Zieliński, *Bartók Béla* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 196-206.

¹⁵⁰ Krzysztof Meyer, *Szostakowicz Dmitrij* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 249-262.

¹⁵¹ Krzysztof Meyer, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 260-262.

W przypadku Bartóka i Szostakowicza warto nadmienić, że ich dzieła, mimo ukształtowania indywidualnych stylistyk, w pewnym stopniu odwołują się również do neoklasycyzmu. Nie jest to cechą całego korpusu ich dzieł kwartetowych, ale nie można pominąć i tego, dość istotnego związku z tendencjami ówczesnej muzyki europejskiej.

Powyższa próba przybliżenia historii gatunku kwartetu smyczkowego ma na celu osadzenie w niej twórczości Krzysztofa Meyera, który rozpoczyna swoje próby kompozytorskie związane z tym gatunkiem właśnie w połowie XX wieku¹⁵². Jest on świadom bogactwa gatunkowego i indywidualności twórców, którzy przed nim sięgnęli po czteroosobowy, smyczkowy zespół kameralny, co powoduje, że jego muzyka od początku jest mocno zakorzeniona w tradycji tego wielowiekowego gatunku muzyki europejskiej.

Prowadzenie rozważań na temat gatunku kwartetu smyczkowego skupia się przede wszystkim na jego fakturze, gdyż jak pisze Ryszard Daniel Golianek „faktura jest tym elementem stylu kwartetowego, w którym najwyraźniej zaznaczają się przemiany gatunku i jego ewolucja”¹⁵³. Samo określenie „faktura” jest wyrażeniem bardzo pojemnym, na które wpływ ma kilka czynników.

Pierwszy z czynników mający istotny wpływ na fakturę kwartetu smyczkowego to wykorzystana przez kompozytora jednostka formotwórcza. To właśnie wybór między tematem muzycznym a motywem w dużej mierze definiuje fakturę i jej realizację w dziele muzycznym. Od początku rozwoju tego gatunku kompozytorzy używają tematu, a następnie jego przetworzeń osiąganych za pomocą pracy tematycznej. W związku ze specyficzną budową tematu w ramach budowy okresowej dzieła, zarówno prezentacja, jak i wszelkie dokonywane na nim zmiany zawierają się na znacznej części dzieła.

Kontrastem dla myślenia tematycznego jest wprowadzenie jako jednostki formotwórczej motywu. Jest to niewątpliwie zmniejszenie rozmiaru charakterystycznego materiału muzycznego, a co za tym idzie, większe skupienie się na tym materiale, który został przez kompozytora wybrany do opracowania muzycznego.

W XX i XXI wieku, gdy powstają dzieła kwartetowe Krzysztofa Meyera, twórcy utworów w tym gatunku mają możliwość korzystania z dowolnej jednostki formotwórczej. Na przestrzeni wszystkich szesnastu dzieł omawianych w niniejszej dysertacji widoczne jest jednak, że Meyer do komponowania swoich dzieł wybiera właśnie motyw jako jednostkę formotwórczą.

¹⁵² Niniejsza praca nie jest poświęcona historii gatunku kwartetu smyczkowego, stąd brak szczegółowych opisów czy próby wymienienia wszystkich ważnych dla danej epoki twórców.

¹⁵³ Ryszard Daniel Golianek, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1995, s. 63.

Innym czynnikiem kształtującym fakturę jest wybór przez kompozytora techniki kompozytorskiej. Wymusza ona na twórcy dostosowanie faktury do techniki. Spośród technik, jakie stosowane są od samego początku zaistnienia charakteryzowanego tu gatunku, na plan pierwszy wysuwają się techniki koncertująca, wariantowanie i ewolucjonizm. Dzieła z XX wieku wprowadzają do warsztatu kompozytorskiego nowe techniki, takie jak technika sonorystyczna i aleatoryczna. Także i Meyer we wszystkich badanych tu kompozycjach wprowadza zarówno techniki ugruntowane tradycją gatunku, jak i te ówczesznie najnowsze, na ogół wykorzystując kilka technik w jednym dziele, co powoduje, że faktura takiego utworu zyskuje sobie właściwy indywidualny charakter.

Trzecim czynnikiem mającym wpływ na fakturę jest sposób prowadzenia partii instrumentalnych w kompozycji. Pierwsze przykłady tego gatunku pisane w połowie XVIII wieku wykazują w przeważającej większości stosowanie homofonii, w której jedna partia prowadzi główną myśl muzyczną, a pozostałe jej towarzyszą tworząc akompaniament. Kontrastem dla homofonii jest polifonia, w której wszystkie instrumenty pełnią równoważną rolę. Już w XVIII wieku, poszukując większych kontrastów, przeciwstawiano fakturę homofoniczną fakturze monofonicznej. Natomiast w kolejnych epokach kompozytorzy sięgali też po fakturę heterofoniczną, którą przejęli z tradycji wokalne muzyki ludowej. W twórczości Krzysztofa Meyera można zidentyfikować każdą z tych faktur, co w niektórych przypadkach ma proveniencję celowego odwołania się do tradycji, a czasem stosowane jest w indywidualny sposób.

Wreszcie czynnikiem determinującym fakturę jest także jakość brzmienia wynikająca z charakteru brzmień uzyskiwanych przez konfigurację partii instrumentalnych, co z kolei pozwala uzyskać homogeniczność lub poligeniczność brzmienia kwartetu smyczkowego. Pierwsze dzieła tworzone w tym gatunku w XVIII wieku uwypuklają przede wszystkim jednorodność, która w kolejnych epokach, a w szczególności w XX wieku, zostaje przełamana, doprowadzając aż do brzmień izolowanych. Meyer stosuje zarówno brzmienia homo-, jak i poligeniczne, co umożliwia jemu uzyskiwać kontrasty brzmieniowe, wzmagające energetykę przebiegu muzycznego.

Wszystkie wskazane powyżej czynniki łączą się ze sobą i tworzą nierozzerwalną całość. Przedstawiona klasyfikacja faktur i ich wstępna charakterystyka nie wyklucza przedstawienia tworzonych przez nie ścisłych zależności, które umożliwiają kompozytorowi uzyskanie zamierzonego efektu artystycznego.

W badaniach muzykologicznych prowadzonych w Polsce i na świecie uwagę zwraca fakt, że tematyka związana z gatunkiem kwartetu smyczkowego jest stale obecna. Warto w tym miejscu

próbować przybliżyć kilka takich publikacji, które wpłynęły i wpływają w znacznym stopniu na badania nad korpusem dzieł kwartetowych konkretnego kompozytora, jak i gatunku *per se*. Są to prace naukowe, które mimo upływu lat wciąż stanowią ważny element w kształtowaniu dyskusji naukowej związanej z kwartetami smyczkowymi, jak i dzieła najnowsze, wprowadzające niejednokrotnie nowe i indywidualne dla danego naukowca spojrzenie do refleksji muzykologicznej odnoszącej się do omawianego tu gatunku.

W roku 1991 ukazała się drukiem praca doktorska Danuty Gwizdalanki *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*¹⁵⁴. Temat brzmieniowości jest tu dogłębnie opracowany z perspektywy historycznej, jak również w zakresie metodologicznej problematyki badań. Kolejne czynniki, które składają się na brzmienie zostają w znacznym stopniu uszczegóławiane. Gwizdalanka przybliża więc czynniki kształtujące barwę dźwięku, takie jak instrument, z którego wydobywany jest dźwięk, artykulację, dynamikę, agogikę aż w końcu stosowany przez kompozytora rejestr, w którym wydobywany jest dźwięk. Dookreśleniu podlegają u wspomnianej autorki również wielodźwięki, które podzielone zostały na stopliwe i selektywne. Kolejny aspekt badany przez Gwizdalankę to następstwo interwałów, które wpływa w znacznym stopniu na brzmienie. Autorka bada zróżnicowanie interwaliki użytej przez kompozytorów, co umożliwia nawet dokonanie obliczeń wskaźnika zróżnicowania interwałowego. Centralnym punktem rozważań Gwizdalanki nad brzmieniowością kwartetów Beethovena jest faktura tych dzieł. To właśnie w tym rozdziale autorka zwraca uwagę, że wszystkie dzieła tego kompozytora wykorzystują nie tylko idiomatyczną fakturę, ale i tę zapożyczoną z innych gatunków muzycznych. Następnie czytelnikowi zostaje zaprezentowane ujęcie brzmieniowości jako czynnika architektonicznego, który uzależniony jest od budowy frazy i jej relacji między instrumentami zespołu kameralnego. Autorka wykazuje na zmienność brzmienia w kolejnych kwartetach w obrębie pierwszych części dzieł wyliczając nawet średnią długość stałego dźwięku. Finalną częścią książki Gwizdalanki jest rozdział dotyczący wielkiego zróżnicowania i „funkcjonalizac[i] struktur brzmieniowych”¹⁵⁵, które umożliwiają kompozytorowi dokonywanie wyboru z całego wachlarza faktur, technik i poszczególnych elementów dzieła muzycznego, co pozwala stworzyć indywidualne dzieło.

¹⁵⁴ Danuta Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, Poznań 1991.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 121.

Inną ważną pozycją książkową jest *Dramaturgia Kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza* Ryszarda Daniela Golianka¹⁵⁶. Podobnie jak Gwizdalanka, tak i Golianek nie wprowadza do swojej monografii zagadnień związanych z historią gatunku kwartetu smyczkowego, gdyż w obrębie jego zainteresowań jest tylko i wyłącznie konkretny wymiar wybranego korpusu dzieł – dramaturgia. Temu też poświęca on początkowy rozdział, w którym wprowadza „dramaturgię” jako kategorię analityczną i interpretacyjną poprzez ukazanie jej aspektu formalnego i wyrazowego. W dalszej części autor umiejscawia dzieła Szostakowicza w tradycji gatunku przywołując tutaj dokonania Beethovena, kompozytorów rosyjskich XIX wieku, następnie wykazując cechy neoklasyczne, technikę serialną w wersji przyjętej przez Berga a nawet punktualizm. Znaczną część monografii Golianka stanowi analiza stylu dzieł kwartetowych Szostakowicza obejmująca w szczególności tonalność, fakturę, wzorce formalne, rytmikę i brzmienie. W kolejnych dwóch obszernych rozdziałach Golianek rozwija i charakteryzuje dwa aspekty dramaturgi, które zaznaczył już w początku swojej książki, czyli najpierw aspekt formalny zorientowany na organizacji faz dramaturgicznych i doborze materiału, będącego elementem organizacji dramaturgii. W tym miejscu autor wyznacza różne typy dramaturgii, jak również wykazuje kryteria klasyfikacji kwartetów ze względu na dramaturgię. Z kolei drugi aspekt dramaturgii – wyrazowy – związany jest z tradycją, która charakteryzowana jest poprzez odwoływanie się kompozytora do tańców, folkloru, tradycji kwartetu smyczkowego, stosowanie cytatów muzycznych, wprowadzanie symboli literowych a nawet do dedykacji poszczególnych dzieł.

Odminną strategię badawczą przyjmuje Otakar Šourek, który podejmuje się analizy znacznej części twórczości muzyki kameralnej Antonína Dvořáka¹⁵⁷. Autor dokonał omówienia muzyki kameralnej czeskiego kompozytora ze względu na skład instrumentalny. Wpierw jest to *Sekstet* na instrumenty smyczkowe, a następnie dzieła na pięć instrumentów. W grupie tej znajdują się kompozycje na pięć instrumentów smyczkowych (zarówno kwintet smyczkowy, jak i inne zestawienia instrumentów) oraz dwa *Kwintety fortepianowe*. Główną częścią książki jest przedstawienie wniosków analitycznych prowadzonych badań nad *Kwartetami smyczkowymi*, jak również dziełami na cztery instrumenty, w których skład wchodzi instrument klawiszowy – fortepian bądź fisharmonia. Następny rozdział pracy Šoureka przybliża *Tria smyczkowe* i *Tria fortepianowe*. Na końcu książki autor poddaje analizie kompozycje kameralne przeznaczone

¹⁵⁶ Ryszard Daniel Golianek, *Dramaturgia Kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, op. cit.

¹⁵⁷ Otakar Šourek, *The chamber music of Antonín Dvořák*, Artia, Czechosłowacja 1953.

na dwa instrumenty – skrzypce i fortepian. Autor dokonał obszernego omówienia kolejnych dzieł Dvořáka, poddając je analizie strukturalnej, harmonicznej i stylistycznej, a głównym czynnikiem porządkującym jest czas powstania. Dzieła w każdej z kategorii prezentowane są od najstarszego do najmłodszego. Pozwala to na ukazanie ewolucji stylu i użytych środków kompozytorskich.

Podając się badania kwartetów smyczkowych, muzykolodzy mogą wybrać nie tylko jednego spośród kompozytorów uprawiających ten gatunek muzyczny, ale również, jak w przypadku książki Nancy November¹⁵⁸, tylko jeden okres twórczy. Przedmiotem badań wspomnianej autorki są więc kwartety smyczkowe ze środkowego okresu twórczego Ludwika van Beethovena. Wybrane kompozycje stanowią przykład dzieł, które zostały napisane przez klasyka wiedeńskiego w początku XIX wieku – opus 59, 74 i 95. W książce zaprezentowane są kolejne kwartety z konkretnych opusów w ujęciu chronologicznym. Autorka charakteryzuje na początku teorię, praktykę i wczesne wykonawstwo kwartetowe w Wiedniu w pierwszych latach XIX wieku, a następnie umiejscawia konkretne dzieła Beethovena i ich publiczne prezentacje we wskazanym okresie historycznym. Kolejne rozdziały przybliżają sytuację twórcy, jak na przykład problemy z brakiem akceptacji jego dzieł, i kwestie odwołań do gatunków wokalnych (pieśń, rapsod). Autorka podkreśla również wprowadzone przez Beethovena innowacje do gatunku kwartetu smyczkowego. Chronologiczne ujęcie umożliwia November scharakteryzowanie konkretnych dzieł, wyznaczenie dla nich tła historycznego, odwołanie się do odbioru przez słuchaczy wskazanych utworów, przybliżenie głosów krytyki, aż w końcu omówienie oddziaływania kwartetów ze środkowego okresu twórczego na kolejne generacje twórców.

Inną pozycją monograficzną opartą na wyborze części twórczości jednego kompozytora, jest dzieło Sary Reichardt¹⁵⁹. Autorka osadza cztery kwartety (VI, VII, VIII i IX) w życiorysie Szostakowicza, a następnie w kolejnych rozdziałach dokonuje analizy wskazanych dzieł. W pewnym stopniu Reichardt wyróżnia interesujące ją tematy w każdym z utworów. Są to – na przykład – kadencyjność uwypuklana w trakcie trwania dzieła, jak i problemy zakończenia kompozycji, tematyka śmierci, odwołań do pewnych rytuałów, a nawet wątek odnajdywania łączności muzyki radzieckiego kompozytora z powieścią, czyli z gatunkiem literackim.

Badacze podejmujący się tematyki kwartetu smyczkowego mogą więc poddać analizie cały korpus dzieł jednego artysty lub tylko sprecyzowany wycinek jego twórczości kwartetowej. Innym

¹⁵⁸ Nancy November, *Beethoven's Theatrical Quartets*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

¹⁵⁹ Sarah Reichardt, *Composing the Modern Subject: Four String Quartets by Dmitri Shostakovich*, Ashgate Publishing Company, Farnham 2008.

podejściem jest wybór konkretnego obszaru – regionu geograficznego, na którym gatunek był uprawiany. Oczywiście możliwe jest również badanie kwartetów smyczkowych w danym przedziale czasowym. Takie podejścia do tematu tego gatunku pozwalają na dokonywanie pewnych ogólnych wniosków, które charakteryzują twórczość większej liczby kompozytorów.

Przykładem wyżej wspomnianego ujęcia tematu kwartetu smyczkowego jest praca, którą napisał John Herschel Baron¹⁶⁰. Jest to obszerne dzieło, w którym autor wychodzi od zagadnień formalnych i estetycznych, przyczyniających się do zainteresowania się kompozytorów właśnie muzyką kameralną w czasach poprzedzających działalność Corellego – w tym i muzyką przeznaczoną na cztery instrumenty smyczkowe. Dokonana jest obszerna charakterystyka różnorodnych form i gatunków uprawiany w tamtym czasie. W kolejnym rozdziale autor przybliża strategie konkretnych kompozytorów, a czasem grup kompozytorów, którzy reprezentują jeden spójny styl uwarunkowany przebywaniem na tym samym obszarze geograficznym. W dalszej części książki Baron charakteryzuje wiek XVIII, w którym zaczynają konkretyzować się kolejne gatunki muzyki kameralnej, w tym i kwartet smyczkowy. Autor nakreśla kolejne etapy historii tych gatunków, jak również zwraca uwagę na uwarunkowania estetyczne czasów, w których obserwuje ich ewolucyjne zmiany. Dalszy etap w rozwoju muzyki kameralnej to w dziele Barona lata 1780-1827, które ściśle łączy z działalnością klasyków wiedeńskich, jak i wczesnych romantyków. Autor zwraca również uwagę na formowanie się w tym czasie stałych zespołów kwartetowych, koncentrujących się na wykonawstwie dzieł przeznaczonych na ten skład kameralny. Kolejny fragment książki skupiony jest na muzyce romantyzmu w granicach wpływu kultury europejskiej, nie pomijając muzyki amerykańskiej. W rozdziale siódmym Baron charakteryzuje działalność kompozytorów uprawiających gatunki muzyki kameralnej, którzy zrywają z romantyzmem na rzecz różnego rodzaju modernizmów końca XIX i całego XX wieku. Autor dokonuje wyboru twórców XX-wiecznych, którzy są w jego opinii najbardziej reprezentatywni i na przykładzie których najwyraźniej widoczne są różnego rodzaju osiągnięcia formalne i fakturalne w obrębie muzyki kameralnej ze szczególnym uwzględnieniem kwartetu smyczkowego.

Uszczegółowienie badań możliwe jest również poprzez wskazanie płci kompozytorów. W przypadku książki Laury Seddon¹⁶¹ są to Brytyjki we wczesnych latach XX wieku. W związku z faktem, że autorka dokonuje oglądu instrumentalnej twórczości kameralnej, gatunek kwartetu

¹⁶⁰ John Herschel Baron, *Intimate music. A history of the idea of chamber music*, Pendragon Press, Stuyvesant 1998.

¹⁶¹ Laura Seddon, *British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century*, Ashgate Publishing Company, Farnham 2013.

smyczkowego jest w tej książce tylko jednym z przedmiotów badawczych, który jednak pozostaje nie bez znaczenia w obliczu twórczości kobiet, będących zarówno twórczyniami, jak i wykonawczyniami tych dzieł.

Skonkretyzowanie czasu i obszaru badań muzykologicznych zastosowane zostało w pracy doktorskiej Julii Gołębiowskiej¹⁶², która zawęziła swoją pracę badawczą do polskich kwartetów smyczkowych skomponowanych w XIX wieku. Autorka wnikliwie przybliżyła czynniki, które wpłynęły na powstanie gatunku kwartetu smyczkowego a następnie jego ewolucję w okresie klasycyzmu-romantyzmu. W przypadku omawianego gatunku muzyki kameralnej XIX wieku dodatkowym czynnikiem jest uwzględnienie szkół narodowych. W drugim rozdziale Gołębiowska dokonuje opisu twórczości kompozytorów polskich pierwszej połowy XIX wieku, a następnie drugiej połowy, co odpowiada zmianom stylistycznym zachodzącym w tym czasie w muzyce europejskiej i polskiej. W kolejnej części dysertacji autorka omawia wpływ wykorzystanych przez twórców technik kompozytorskich. W rozdziale zatytułowanym „Znaczenie i wartość kwartetu smyczkowego w muzyce polskiej XIX wieku” Gołębiowska zwraca uwagę na ważność tego gatunku w życiu muzycznym obecnym na ziemiach polskich. Istotna jest historia działalności rodzimych zespołów kwartetowych koncertujących w tym okresie, jak również wyróżnienie najważniejszych zespołów wykonawczych, które odwiedzały polskie miasta z koncertami w ramach swoich *tournées*. Nie bez znaczenia jest fakt, że autorka omawia wykonywany wówczas repertuar koncertowy z udziałem kwartetów smyczkowych, co umożliwia prześledzenie recepcji muzyki europejskiej przez słuchaczy i innych kompozytorów na obszarze Polski. Bardzo wartościowym dopełnieniem omawianej pracy jest także aneks, w którym znalazł się wykaz kwartetów smyczkowych napisanych w Polsce w latach 1785-1914.

W roku 2021 ukazała się drukiem książka Ewy Wójtowicz, która swoje badania zawęziła do twórczości kompozytorów XX i XXI wieku związanych z Krakowem – Barbara Buczek, Zbigniew Bujarski, Krzysztof Meyer, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski. Autorka dzieli genealogię gatunku kwartetu smyczkowego na dwa aspekty – techniczny (brzmienie, faktura) i ponadtechniczny (idee, symbolika i humanizm kwartetu). Koniec części pierwszej monografii krakowskiej autorki to omówienie kwartetu smyczkowego jako zespołu wykonawczego i jego kulturotwórcza rola. Część druga pracy Wójtowicz zawiera obszernie rozważania twórczości kompozytorów krakowskich w kilku perspektywach badawczych. Autorka poddaje najpierw analizie i interpretacji dzieła awangardowe związana z twórczością

¹⁶² Julia Gołębiowska, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku*, Poznań 2014.

sonorystyczną. Następnie są to kompozycje, które w pewnym stopniu odwołują się do tradycji gatunku. Kolejny fragment książki Wójtowicz skupia się na refleksji estetycznej Krzysztofa Meyera i jej egzemplifikacji na przykładzie *VIII Kwartetu smyczkowego* op. 67. W ostatnim numerze części drugiej omawianej monografii autorka wskazuje na twórczość kompozytorów, których dzieła wykorzystują pewne pozamuzyczne odniesienia – motyw domu, wątki religijne, kompozytorska refleksja nad przemijaniem, a także wypowiedź autobiograficzna.

Zaprezentowane powyżej strategie badawcze autorów polskich i zagranicznych ukazują różnorodny sposoby analizowania i interpretacji dzieł z gatunku kwartetu smyczkowego. Możliwości te wynikają z kilkuwiekowej, nieprzerwanej tradycji, jak i zainteresowania tym gatunkiem twórców różnych narodowości na całym obszarze wpływu europejskiego kręgu kulturowego. Jasnym jest, że gatunek ten przez kilkaset lat obecności w kulturze muzycznej tworzony był z różnym natężeniem i wykorzystując różnorodne techniki, reprezentując zróżnicowanie fakturalne i formalne, odznaczał się bogactwem stylistycznym, co odbija się w refleksji naukowej dotyczącej tego gatunku muzycznego.

W świetle dotychczasowych badań nad gatunkiem kwartetu smyczkowego twórczość kwartowa Krzysztofa Meyera w widoczny sposób dzieli się na dwie części. Pierwsza z nich to ta, która została przez kompozytora zniszczona, a o której informacje są niezwykle skąpe (wspomina o niej Gwizdalanka¹⁶³, Weselmann¹⁶⁴ i sam autor w rozmowach bezpośrednich). Twórca zauważa, że wpływ na te pierwsze dziesięć dzieł miały słuchane przez niego utwory z końca klasycyzmu i romantyzmu. Wiedząc o tym, że były to dzieła młodzieńcze, można sądzić, iż wpływ kompozytorów wskazanych epok oddziaływał na kształtowaną melodykę, rytmikę i harmonikę. Utwory te – pisane w wieku dziecięcym i nastoletnim – miały charakter uczniowski i nie dziwi fakt, że po latach autor postanowił je zniszczyć, gdyż nie przedstawiały one w jego ocenie wartości artystycznej. Z kolei druga część twórczości kwartetowej – opusowana, zachowana i znana wykonawcom, słuchaczom oraz muzykologom – wykazuje zgoła odmienne tendencje. Najważniejsze postaci z historii gatunku kwartetu smyczkowego stają się na różnych etapach twórczości Meyera pewnego rodzaju punktami odniesienia. XX i XXI wiek umożliwia twórcom

¹⁶³ Gwizdalanka, *O Krzysztofie Meyerze*, s. 10.

¹⁶⁴ Weselmann, *Musica incrostata*, s. 183.

kreację ich dzieł w sposób niczym nieskrępowany pod względem intensyfikacji wykorzystanych środków techniki kompozytorskiej, instrumentalnej i wykonawczej, a mimo to Meyer odwołuje się do tradycji tego gatunku – między innymi do twórców klasycyzmu i romantyzmu – stając się jej kontynuatorem. Przejawem takiej ciągłości jest choćby nazewnictwo jego dzieł kwartetowych podkreślające właśnie ten gatunek, a co za tym idzie komponowanie muzyki absolutnej. Łączność z tradycją może być uchwycona również poprzez odwołanie do modeli kwartetów o różnej liczbie części, gdyż na przestrzeni kilku wieków pisania tego gatunku wzorce te ulegały różnorodnym ewolucjom.

Przedstawiony powyżej rys historyczny gatunku wskazuje, że w ubiegłych wiekach kompozytorzy pisali dzieła kwartetowe zarówno o przeznaczeniu artystycznym, jak i użytkowym. W tej perspektywie warto podkreślić, że twórczość Meyera stanowi przykład tej drugiej. Wniosek ten jest prawdziwy tylko wtedy, gdy odnosimy się do wniosków analitycznych dotyczących dzieł, które przetrwały do naszych czasów, gdyż twórczość wcześniejsza jest niemożliwa do zbadania.

Istotnym łącznikiem *Kwartetów* Meyera z gatunkiem jest stosowanie przez niego aluzji. Wskazują one na ogromną znajomość tej literatury muzycznej i mogą świadczyć o pewnych preferencjach estetyczno-warsztatowych samego twórcy. Samo wykorzystywanie istniejących już fragmentów innych dzieł w nowym, oryginalnym utworze – czy to poprzez cytaty lub jak w przypadku Meyera za pomocą czynienia aluzji – było i jest środkiem do uzyskiwania nowych wartości artystycznych w muzyce.

Niniejsza dysertacja ma na celu przedstawienie wyników analiz wszystkich istniejących dziś dzieł kwartetowych Meyera. Nie będzie to jednak chronologiczne, względem kolejnych dzieł Meyera, przedstawienie poszczególnych danych uzyskanych z wielokontekstowych analiz, a ukazanie rezultatów prowadzonych badań w perspektywie problemów węzłowych – formy, faktury, wykorzystywanie technik kompozytorskich, instrumentalnych i wykonawczych, a także kształtowanie dzieła na poziomie jej mikroorganizacji. Mają one swoje źródło w historii samego gatunku, który na przestrzeni wieków ewoluował.

3. Kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera w świetle wyników analiz szczegółowych. Między tradycją, awangardą a indywidualnością

Prowadzenie szczegółowych badań na całym korpusie szesnastu dzieł Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy dostarczyło wyniki świadczące o tym, że jednostką formującą wszystkie dzieła kwartetowe tego kompozytora jest motyw. Motyw – najmniejsza jednostka formotwórcza, jak i sam gatunek kwartetu smyczkowego przechodziły pewnego rodzaju zmiany ewolucyjne. Zważając na istotne znaczenie motywu, zasadne zdaje się być wprowadzenie stosownego dookreślenia tego pojęcia. Uszczegółowienie pojęcia motywu jest o tyle istotne, że to właśnie na najniższym poziomie organizacji *Kwartetów* możliwe jest wskazanie pewnej ewolucji na przestrzeni ponad półwiecza pisania dzieł kwartetowych przez Meyera.

3.1. Motyw w funkcji jednostki formotwórczej

Próba określenia czym jest motyw, czyli najmniejszy element formy muzycznej, jest niezwykle trudna. Motyw na przestrzeni wieków zmieniał się wraz z rozwojem stylów muzycznych. Józef Chomiński uważa, że „nazwy «motyw» można używać w sposób metaforyczny jako rodzaju specyficznego, dającego się wyodrębnić sygnału, który w continuum formy przez powtarzanie może uzyskać znaczenie formotwórcze i przyczynić się do ujednolicenia dzieła”¹⁶⁵. Sygnał to mająca istotny udział w kształtowaniu formy dzieła, charakterystyczna muzyczna struktura. Istotną cechą sygnału jest fakt, że nie posiada on z góry narzuconych cech – wysokości, czasu trwania, głośności, ani żadnego czynnika wpływającego na jego barwę – co powoduje, że kompozytor każdorazowo może czynić dobór tych cech w inny sposób, uzyskując indywidualne efekty. W przypadku omawianego korpusu szesnastu dzieł przeznaczonych na kwartet smyczkowy można uznać, że tym sygnałem jest motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny, którego rozmiary i znaczenie są różne i wymagają szczegółowego omówienia.

Słowo motyw pochodzi z języka łacińskiego – *motus* – i oznacza ruch. „Z samej nazwy wynika więc, że głównym czynnikiem kształtującym motywy jest regulacja rytmiczna, a wraz z nią czynnik ruchowy, agogiczny”¹⁶⁶. Chomiński zauważa, że to właśnie rytmika jest wiodącym

¹⁶⁵ Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1 *Teoria formy. Małe formy muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 194.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 177.

elementem dzieła wpływającym na budowę motywu, a czynnik agogiczny pozwala jedynie wyeliminować relatywność długości czasu trwania, jaka może zaistnieć między tą samą wartością w różnych tempach. Intensywność oddziaływania organizacji czasowej w kompozycjach Meyera posiada kluczową rolę, stąd pierwszym z trzech wyznaczników strukturalnych motywu charakteryzowanego w kontekście jego formy i funkcji w badanym korpusie dzieł jest właśnie rytmika.

Prymarność rytmiki nad innymi elementami upoważnia Eero Tarasti'ego do stworzenia terminu „energii kinetycznej muzyki”¹⁶⁷ (z języka greckiego *kinēma* oznacza ruch). Przejawem tej siły są dwie kategorie – „dzianie się” (doing) i „bycie” (being)¹⁶⁸.

Obie definicje zwracają szczególną uwagę na znaczenie rytmiki, której prymarność jest także widoczna w szesnastu dziełach z gatunku kwartetu smyczkowego Krzysztofa Meyera. Podążając za rozumowaniem Chomińskiego i Tarastiego, w analizowanych dziełach można wskazać na dwie formy motywu, które wynikają ze zróżnicowanego udziału rytmiki w kształtowaniu jego cech strukturalnych; motyw motoryczny z wiodącą rolą rytmiki w kształtowaniu jego cech strukturalnych i motyw statyczny, w którym rytmika jest równorzędna lub podrzędna wobec meliki i harmoniki tego motywu.

W określeniu danego sygnału mianem motywu motorycznego, uwagę zwraca wykorzystanie krótkich wartości, ale również ich liczba. Jednakże w odniesieniu do czasu trwania wartości rytmicznej należy przypomnieć słowa Józefa Chomińskiego, mówiące o znaczeniu rytmu tylko w określonych warunkach agogicznych danej kompozycji, jej części, a nawet w poszczególnych fragmentach. Przykładem kształtowania formy motorycznej motywu może być tu występowanie krótkich wartości – sześćdziesięcioczwórki – w wolnym tempie – ♩ = 30 (przykład 10).

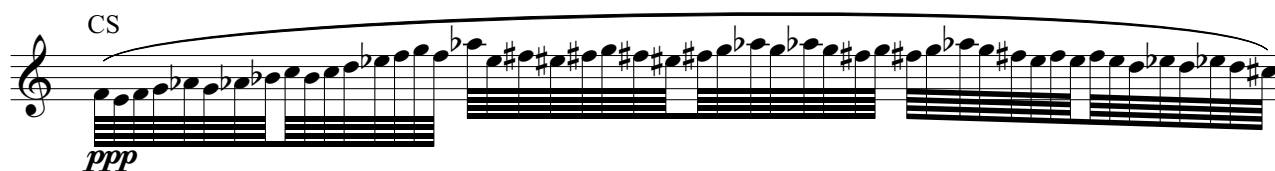


Przykład 10. Meyer, *III Kwartetu smyczkowego* op. 27, cz. 3, nr 23

lub sześćdziesięcioczwórek w tempie ♩ = 42 (przykład 11).

¹⁶⁷ Eero Tarasti, *Music as a Narrative Art* [w:] *Narrative across Media*, Nebraska 2004, s. 296.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 296.



Przykład 11. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 0

Gdy tempo kompozycji jest szybkie, motyw motoryczny może być realizowany za pomocą dłuższych wartości, takich jak ćwierćnuty czy ćwierćnuty z kropką – tempo $\text{♩} = 152$ (przykład 12).



Przykład 12. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 8, nr 60

oraz ćwierćnuty, ćwierćnuty z kropką a nawet półnuty – tempo $\text{♩} = 120$ (przykład 13).



Przykład 13. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 1

Sygnal rytmiczny z dominującym udziałem rytmiki staje się motywem statycznym, kiedy występują w nim wartości długie, nierzadko będące wybrzmiewającymi dźwiękami trwającymi na przestrzeni kilku taktów. Najdłuższy przykład motywu statycznego znajduje się w partii wiolonczeli w numerze 44 partytury trzeciej części zatytułowanej *Elegia e conclusione IV Kwartetu smyczkowego* op. 33. Znajdująca się w tym miejscu wartość trwa 76 miar w pulsie ćwierćnutowym i tempie $\text{♩} = 80$.

W szczególnych sytuacjach motyw statyczny może w swej budowie zawierać również wartości krótkie, takie jak ósemki (przykład 14). Nie traci on jednak swojego statycznego charakteru, gdyż większość stanowią wartości równe lub dłuższe od ćwierćnuty, jednoznacznie przynależące w danym fragmencie dzieła do motywu statycznego.

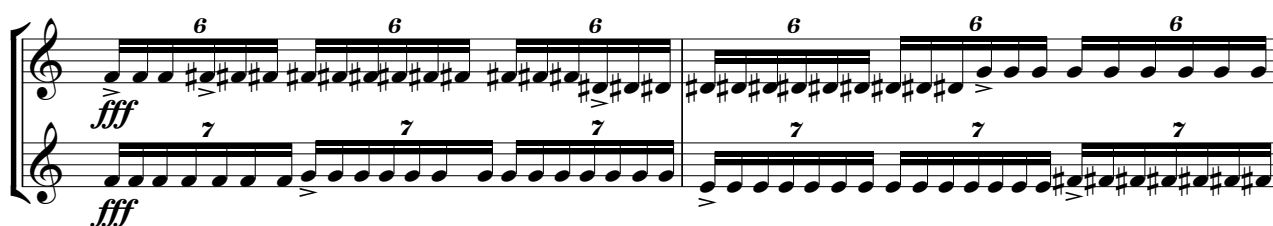


Przykład 14. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 4, nr 24

Prócz wartości długich i incydentalnie pojawiających się krótkich, do motywu statycznego można również przyporządkować repetowanie krótkich wartości. Oczywiście nie każde powtórzenie kwalifikować się może do tej kategorii. By uznać repetycję za motyw statyczny, musi ona spełniać kilka warunków:

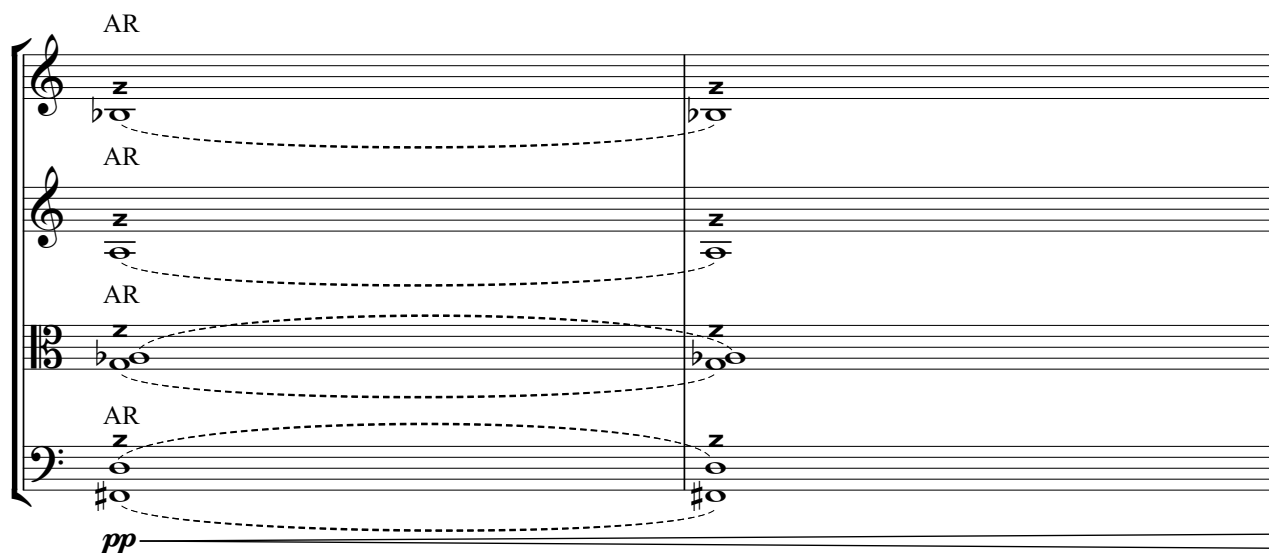
1. powtórzony dźwięk, dwudźwięk lub inne współbrzmienie winno pojawiać się każdorazowo w nieziennej postaci, zarówno pod względem melicznym, jak i rytmicznym
2. wykorzystane wartości muszą być na tyle krótkie, by w brzmieniu zacierało się znaczenie pojedynczego dźwięku na rzecz percypowania holistycznego danego przebiegu
3. repetowane wartości powinny sumarycznie trwać nie krócej niż inne struktury przynależne do motywu statycznego w danym fragmencie kompozycji

Stosując się do powyższych warunków, można odnaleźć w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera motyw statyczny zbudowany za pomocą powtórzonych, rozdrobionych wartości (przykład 15).



Przykład 15. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 4, nr 28

Innym sposobem kształtowania motywu statycznego, wykorzystującego repetycję jest zastosowanie bardzo szybkiego nierytmizowanego tremola, która to artykulacja jest często spotykana w charakteryzowanej twórczości Meyera (przykład 16).



Przykład 16. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 22

Prócz powtarzania jednego dźwięku możliwa jest w *Kwartetach* Meyera naprzemienna repetycja dwóch wysokości realizowanych jako tryl, mogący mieć różną długość, jak i budowę (tryl w interwale sekundy małej lub wielkiej). Najdłuższym przykładem tego ozdobnika jest tryl (w sekundzie małej) zastosowany w partii altówki w numerze 78 partytury dziewiątej części *XII Kwartetu smyczkowego* op. 103, który trwa nieprzerwalnie przez dwadzieścia siedem miar ćwierćnutowych w tempie *Lento* ♩ = 48.

Motyw statyczny może być egzemplifikowany poprzez zastosowanie rozdrobnienia rytmicznego zapisanego jako tremolando, a w szczególności jego bardzo szybkiej nierytmizowanej postaci (przykład 17).



Przykład 17. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 5, nr 51

Znacznie formotwórcze, jak i ekspresywne mogą również zyskiwać pauzy. O znaczeniu i udziale pauz w kształtowaniu motywu pisze w encyklopedycznej definicji motywu William Drabkin: „Motyw rytmiczny może być definiowany analogicznie do motywu melodycznego, jako

krótka, charakterystyczna sekwencja [...] krótkich i długich wartości, czasem zawierających pauzy”¹⁶⁹.

By pauzy stanowiły część motywu statycznego, muszą spełniać pewne warunki. Pierwszy z nich to zastosowanie odpowiedniej faktury instrumentalnej, która pozwoli wyeksponować zarówno dźwięki, jak i następujące po nich pauzy. Winien to być fragment solo, bądź przebieg złożony z kilku homorytmicznych partii instrumentalnych. Drugim warunkiem jest stworzenie przebiegu zbudowanego z długich wartości i zakończonego wartością krótką, po której następują pauzy. Taka kolejność umożliwia percypowanie krótkiej wartości na pauzach bezpośrednio następujących po niej. Ostatnim warunkiem jest zastosowanie odpowiedniej dynamiki, dzięki której ostatni dźwięk będzie wyeksponowany na wysokim poziomie głośności, co dzięki wybrzmiewaniu pozwoli na jego percepcję na następujących po nim pauzach (przykład 18).



Przykład 18. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 5

Niespełnienie któregoś z wyżej wymienionych warunków może sprawić, że zakończenie danego przebiegu będzie równoznaczne z końcem prezentowanego motywu statycznego, a następujące po nim pauzy nie uzyskają znaczenia formotwórczego, a jedynie będą oddzielały fragmenty dzieła.

¹⁶⁹ „The rhythmic motif may be defined by the analogy with the melodic type: a short, characteristic sequence of [...] short and long articulations, sometimes including rests”, William Drabkin, *Motif* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 17, s. 228.

W przypadku motywu motorycznego nie ma potrzeby wyznaczania tak dużej liczby warunków. Najważniejsze jest, by pojawiające się w trakcie przebiegu pauzy były na tyle krótkie, by nie przerywały kontinuum motywu (przykład 19).



Przykład 19. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 2, nr 6

Zastosowanie pauz w motywie motorycznym jest również środkiem artykulacyjno-rytmicznym, gdyż umożliwia oddzielenie od siebie krótkich wartości w artykulacji *detaché* lub *portato*.

W kształtowaniu formy kluczową rolę odgrywa wspomniany wcześniej rytm, niemniej jednak ważne miejsce zajmuje też melika, co zauważa również Chomiński, pisząc że „z rytmiką współdziała ściśle czynnik meliczny”¹⁷⁰. W omawianym korpusie dzieł na kwartet smyczkowy czynnik meliczny dostrzegalny jest zarówno w obrębie motywu motorycznego, jak i statycznego. Przytoczony podział nie daje jednak możliwości oceny stopnia udziału meliki w nadawaniu cech strukturalnych motywu motorycznego lub statycznego. Dlatego istotną częścią zaproponowanej klasyfikacji jest wyznaczenie funkcji każdego z motywów – melodycznej i akompaniującej.

Zarówno w motywie motorycznym, jak i statycznym, funkcja melodyczna eksponuje kontur meliczny. Partia lub partie instrumentalne eksponujące motywikę w funkcji melodycznej pełnią rolę dominującą. Dominacja ta objawiać się może w każdej z faktur użytych w *Kwartetach* Meyera – monofonia, polifonia, homofonia i heterofonia. Przykładem motywu motorycznego w funkcji melodycznej może być użycie drobnych wartości i tworzenie z nich figuracji (przykład 20).



Przykład 20. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 2, nr 12

¹⁷⁰ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 177.

Z kolei motyw statyczny w funkcji melodycznej wykorzystuje w swej budowie wartości dłuższe (przykład 21), które są dla niego charakterystyczne.



Przykład 21. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 22

Funkcja akompaniująca motywów związana jest z ich występowaniem w partiach instrumentów towarzyszących, które w szczególny sposób obserwowane są w fakturze homofonicznej. Ocena czy dana struktura jest melodyczna, czy akompaniująca zachodzić może podczas odbioru audytywnego dzieła, jak i w efekcie jego analizy z zapisu partyturowego. Chomiński podkreśla, że „realny kształt dźwiękowy motywu zależy od środków wykonawczych”¹⁷¹, dlatego dopiero współudział wszystkich elementów dzieła muzycznego nadaje narracji muzycznej specyficzny kontekst, pozwalający na określenie funkcji – melodycznej lub akompaniującej – pełnionej przez daną motywikę. Przykładem tego specyficznego kontekstu może być V Kwartet smyczkowy, w którym motyw motoryczny w funkcji akompaniującej można zaobserwować w partiach skrzypiec drugich i altówki, z kolei partie skrzypiec pierwszych i wiolonczeli wykorzystują motyw statyczny w funkcji melodycznej (przykład 22).



Przykład 22. Meyer, V Kwartet smyczkowy op. 42, cz. 2, nr 5

¹⁷¹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 177.

W przypadku motywu statycznego w funkcji akompaniującej uwagę zwraca pojawianie się długobrzmiących dźwięków, które nie tylko tworzą akompaniament, ale i centralizują tonalnie dany fragment dzieła. Odnosnie do wspomnianego motywu statycznego może się jednak pojawić wątpliwość, wynikająca z faktu, że tak budowany motyw zawiera tylko jeden składnik. Jednakże ponownie odwołując się do wykładni Chomińskiego, który wskazuje w swojej klasyfikacji motywu „motyw niepełny złożony z jednego dźwięku”¹⁷², i propozycji nazwania danego motywu „sygnałem”, wyróżnienie motywu jednoskładnikowego wydaje się uzasadnione, jeśli ma on znaczenie formotwórcze w continuum dzieła i upoważnia do określenia takiej struktury motywem w odniesieniu do brzmień statycznych (przykład 23). W przypadku analizowanych dzieł Meyera, motyw statyczny w funkcji akompaniującej, będący długobrzmiącym, centralizującym dźwiękiem, pojawia się niemalże we wszystkich *Kwartetach*.



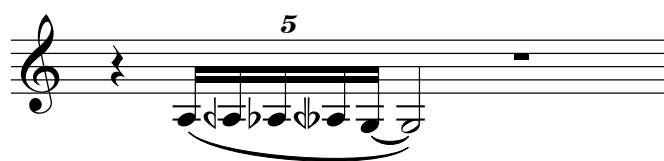
Przykład 23. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 15

Zaprezentowany powyżej podział na dwie formy motywu i dwie funkcje, nie wyczerpuje jednak rozważań nad motywem. Twórczość kwartetowa Krzysztofa Meyera pozwala również zauważyć incydentalne łączenie ze sobą obu motywów – motorycznego ze statycznym. Chomiński pisze: „Takie motywy nazywamy cząstkowymi. Wypełniają one większe struktury motywiczne, stanowiące pewną organiczną całość pod względem konstrukcyjnym i wyrazowym”¹⁷³. Czynnikiem łączącym dwa opozycyjne motywy w całość staje się u Meyera ich jednakowa funkcja – melodyczna, bądź akompaniująca.

¹⁷² Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 181.

¹⁷³ Ibidem.

Motywy cząstkowe łączyć się mogą z kolei w jeden motyw, określony w *Formach muzyki* mianem „motywu pełnego, mającego istotną rolę w continuum formy”¹⁷⁴. Egzemplifikacją motywu pełnego mogą być zestawienia dwóch opozycyjnych sygnałów (przykład 24). Zestawienie obok siebie motywów nie sprawia jednak, że mamy do czynienia z motywem pełnym. To dopiero jego wpływ na kształtowanie formy w dalszej części dzieła upoważnia do stwierdzenia, że jest to zabieg celowy, łączący motywy cząstkowe w motyw pełen, a nie szeregowanie dwóch formalnie skonstruowanych motywów.



Przykład 24. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 1

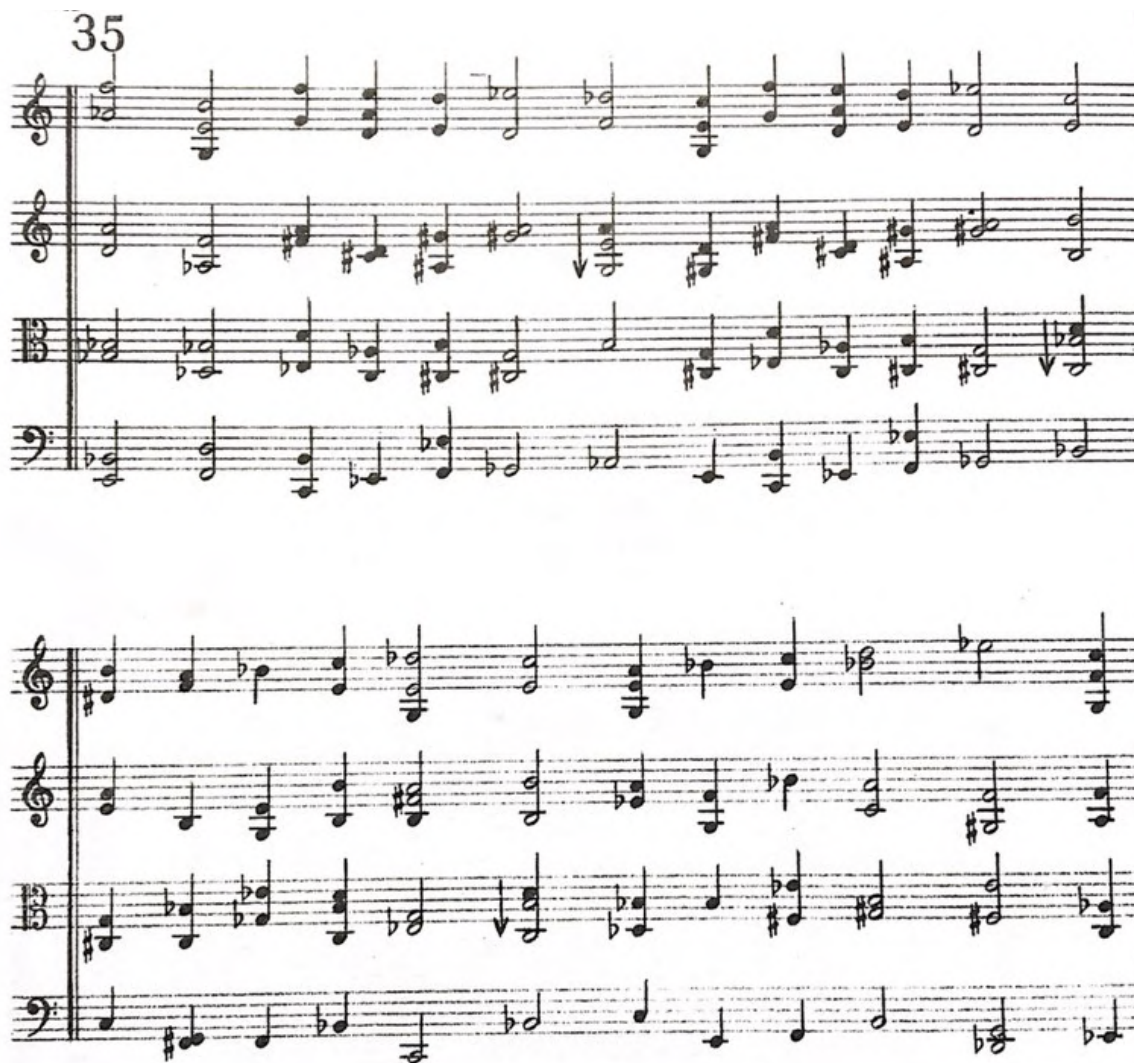
Charakterystyka motywów występujących w analizowanych dziełach w funkcji melodycznej i akompaniującej, określonych tu jako motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny, wymaga interpretacji trzeciej z wymienionych cech strukturalnych. Jest nią element harmoniczny. Ma on istotne znaczenie w kształtowaniu formy omawianych *Kwartetów* i jest czynnikiem silnie łączącym się z rytmiką i meliką. Zauważa to również William Drabkin, pisząc: „Powtarzający się wzór harmoniczny jest rzadko postrzegany niezależnie od rytmiki i konturu melodycznego, dlatego trudno go nazwać motywem, jednakże element harmoniczny może mieć silny udział w motywie złożonym”¹⁷⁵, który w niniejszej pracy określany jest jako motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny.

Ponieważ Kwartety Meyera są kompozycjami tonalnymi, dlatego harmoniczna cecha struktury motywu jest tu bardzo istotna i jest kształtowana w wyniku współudziału obu funkcji motywów – melodycznej i akompaniującej – niezależnie od tego, czy jest to motyw motoryczny, czy statyczny.

Harmonika wspomagająca funkcję melodyczną motywów, przejawia się w pochodach nie mających na celu centralizacji tonalnej danego fragmentu dzieła, a raczej wzmocnienie i intensyfikację meliki (przykład 25).

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Drabkin, op. cit., s. 228.



Przykład 25. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 2, nr 4

Z kolei wyraźny udział harmoniki w funkcji akompaniującej motywów jest obecny w *Kwartetach* jako centralizacja tonalna fragmentu lub części dzieła. Do osiągnięcia tego celu Meyer wykorzystuje długobrzmiące dźwięki o stałej wysokości (przykład 26), jednorazowe powtórzenie lub sukcesywne powtarzanie jednej wysokości w rozdrobnieniu rytmicznym bądź statystycznie częste występowanie centralizującej wysokości w danym fragmencie dzieła.



Przykład 26. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 1, nr 2

W twórczości Krzysztofa Meyera przeznaczonej na kwartet smyczkowy, motyw stanowi najmniejszą jednostkę formotwórczą, a zaproponowany podział na dwie formy – motoryczną i statyczną – i dwie funkcje – melodyczną i akompaniującą – pozwala na wyczerpujący opis zastosowanych środków konstrukcji tego gatunku.

Powyższa klasyfikacja uprawnia również do stwierdzenia, że dobór poszczególnej formy i funkcji motywu posiadać może swoje reperkusje w postaci użytej faktury, techniki kompozytorskiej, środków wykonawczych, a nawet zastosowanej formy dzieła. Meyer, mający świadomość tak silnego oddziaływania motywu na kompozycje, stwierdza, iż „Punkt wyjścia stanowi wyobrażenie dźwiękowe (w najrozmaitszej postaci) i dopiero podczas jego realizacji forma kształtuje się indywidualnie”¹⁷⁶. Wspomniane „wyobrażenie dźwiękowe” można w tym miejscu traktować jako motyw, który jest nie tylko impulsem do skomponowania danego utworu, nie tylko wypełnia go pod względem użytego materiału muzycznego, nie tylko wymusza użycie pewnych środków techniki kompozytorskiej, ale potrafi również determinować formę dzieła.

¹⁷⁶ Maciej Jabłoński, Krzysztof Meyer, *Muzyka, czyli forma i czas* [w:] Maciej Jabłoński (red.), *Krzysztof Meyer do i od kompozytora*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 40-41.

3.2. Techniki kompozytorskie

W kreacji każdego dzieła muzycznego podejmuje się wiele czynności, które składają się na jego proces formujący. Z kolei czynności te są wyrazem różnych kategorii procesu formującego, do których należą: wybór generatora materiału dźwiękowego warunkujący rodzaj dzieła, ustalenie przeznaczenia i charakteru dzieła oraz jego rozmiaru i obsady, co determinuje jego gatunek czy też ustalenie układu współczynników dzieła o ściśle określonym stosunku, czyli ustalenie ogólnej struktury dzieła decydującej o jego integralności, a wynikającej z konstrukcji realizowanej poprzez wybrane środki warsztatu kompozytorskiego. Wybór środków i czynności realizujących konstrukcję utworu określa konkretną technikę kompozytorską, która z jednej strony – jako nadrzędna i autonomiczna – może być istotą konstrukcji dzieła, a z drugiej strony – może być wykorzystana do realizacji tylko niektórych elementów konstrukcji dzieła i w ten sposób zapewniać osiągnięcie konkretnych wyznaczników gatunkowych kompozycji. W tym kontekście nie dziwi fakt, że na przestrzeni wieków widoczny jest zróżnicowany udział i dobór poszczególnych technik. Wiąże się to ściśle z wyborem przez kompozytorów konkretnych form i gatunków, gdyż każda z takich decyzji wpływa na strategię kształtowania procesu formującego. Innym czynnikiem warunkującym udział konkretnej techniki lub technik kompozytorskich w procesie formującym dzieło jest wybór jego jednostki formotwórczej, którą mogą być motywy, frazy czy też bardziej złożone od nich tematy muzyczne.

W przypadku *Kwartetów smyczkowych* Krzysztofa Meyera istnieje potrzeba wyróżnienia rozdziału poświęconego technikom kompozytorskim, gdyż prócz wspólnego dla korpusu badanych dzieł gatunku, odnoszącego się do obsady, rozmiaru i charakteru dzieł, nie ma możliwości odnalezienia apriorycznych form, które mogłyby narzucać wybór określonych środków i czynności.

Krzysztof Meyer w twórczości kwartetowej swobodnie kształtuje strukturę cyklu i jego poszczególnych części, przy czym jako podstawową jednostkę konstrukcyjną dzieł obiera motyw. Całościowa analiza *Kwartetów smyczkowych* Meyera pozwala stwierdzić, że kompozytor wykorzystuje dwie formy i dwie postaci motywów, które poprzez zastosowanie różnorodnych technik kompozytorskich zostają na ogół przekształcone. Zakres przeobrażeń i ich intensywność są zmienne i w dużym stopniu zależą od stosowanej techniki.

Istotnej obserwacji dokonał Chomiński w *Formach muzyki*, zwracając uwagę, że motyw może zostać poddany przekształceniom wynikającym z użycia danej techniki „w całości lub

częściowo”¹⁷⁷. Ta ważna konstatacja znajduje swoje odzwierciedlenie w korpusie dzieł Meyera w niemalże każdej z użytych przez niego technik.

3.2.1. Warianowanie

Warianowanie jest istotną techniką kompozytorską we wszystkich *Kwartetach smyczkowych* Krzysztofa Meyera i ma niebagatelne znaczenie dla kształtowania konstrukcji omawianych dzieł – częste stosowanie, różnorodne formy przekształceń i złożoność warianowania przekłada się na wielowymiarowy aspekt tej techniki, który wymaga odpowiedniej klasyfikacji. Warianowanie motywów w formie motorycznej lub statycznej może być więc podejmowane na dwa sposoby – prosty lub złożony.

3.2.1.1. Warianowanie proste

Warianowanie proste to taki sposób przekształcania jednej z form motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego, w którym zachodzi zmiana w obrębie tylko jednego z trzech wskazanych tu elementów dzieła muzycznego, będących dookreśleniem motywu. Pozostałe elementy dzieła pozostają niezmienione, albo ich zakres zmian jest nieznaczny.

By nazwać dane przekształcenie rytmiczne motywu warianowaniem prostym, melika i harmonika powinny zostać w takim samym stanie, jak były w niezmienionym wariancie motywu, który jest prezentowany wcześniej – w jego postaci pierwotnej.

Warte zauważenia jest również to, że rytmika, będąca elementem dzieła muzycznego, determinuje tylko formę motywu – motoryczną lub statyczną – a nie jego funkcję – melodyczną lub akompaniującą. Z tej przyczyny poniżej zostaną przedstawione przykłady zastosowania warianowania w odniesieniu do obu występujących w *Kwartetach* Meyera form motywu, to jest motorycznej i statycznej.

Jednym z prostych sposobów warianowania motywu w zakresie organizacji rytmicznej jest zamiana kolejności występujących wartości.

Warianowanie motywu motorycznego poprzez zamianę wartości znaleźć można w jednoczęściowym *III Kwartecie smyczkowym*. Postać pierwotna motywu to szereg dwudziestu dźwięków z rytmiką mieszaną – najkrótszą wartością są trzydziestodwójki, a najdłuższą ćwierćnuty.

¹⁷⁷ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 491.

Rozmieszczenie wartości rytmicznych, stosowanie synkop oraz użyte ligatury mają na celu zmniejszenie znaczenia akcentów metrycznych, znajdujących się w metrum 8/4 (przykład 27).



Przykład 27. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 0

W kolejnych taktach kompozycji widoczne są warianty tego motywu w partii skrzypiec drugich. Motyw zbudowany jest z tego samego szeregu wysokości dźwięków, lecz posiada odmienną organizację rytmiczną. Odwołaniem do postaci pierwotnej jest zastosowanie synkopy, ligatur i zmniejszenie znaczenia mocnych części taktu (przykład 28).



Przykład 28. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 0

Innym sposobem wariantowania rytmiki jest jej augmentacja. Sytuacja taka ma miejsce w części ósmej *XII Kwartetu smyczkowego*. Postacią pierwotną motywu motorycznego jest pochod czterech ósemek z kropką o ruchu descendentalnym (przykład 29).



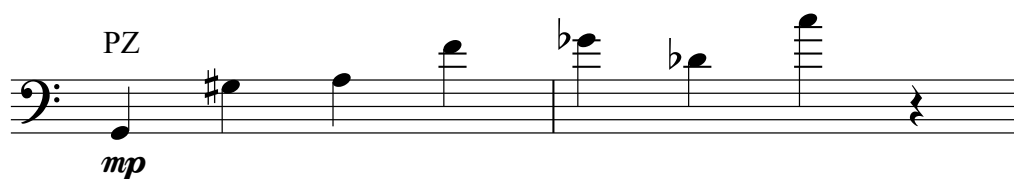
Przykład 29. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 8, nr 71

W kolejnych taktach dzieła dochodzi do rozszerzenia wartości rytmicznych, aż do kwintoli ćwierćnotowej (przykład 30). W prezentowanym pochodzie widoczne jest pojawienie się dodatkowego dźwięku *des*², co nie wpływa znacząco na sekundowy kontur meliczny zawierający się w interwale kwarty czystej.



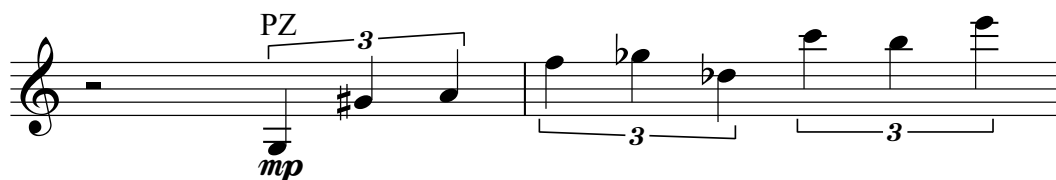
Przykład 30. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 8, nr 75

Z kolei wariantowanie motywu statycznego poprzez jego augmentację odnaleźć można w części drugiej *VI Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu jest prezentowana w partii wiolonczeli za pomocą ćwierćnut z wykorzystaniem charakterystycznych, dużych interwałów tworzących ascendentalny kontur meliczny (przykład 31).



Przykład 31. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 18

Zaugmentowane warianty odnaleźć można w partii altówki – rozszerzenie podstawowej wartości do ćwierćnuty z kropką – oraz skrzypiec drugich – wydłużenie do trioli ćwierćnutowej (przykład 32).



Przykład 32. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 18

Meyer stosuje również wariantowanie motywów przez ich dyminucję. Przykładem takiego wariantowania w zakresie motywu motorycznego może być część druga *V Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna to pochod triol ósemkowych z pojedynczym tremolem o falującym konturze melicznym (przykład 33). Zastosowanie repetycji każdego z dźwięków powoduje tylko intensyfikację brzmienia, ale nie wpływa na zdolność percepcji triol.

[illegible]Przykład 34. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 2, nr 5Przykład 35. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 4, nr 29Przykład 36. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 4, nr 29

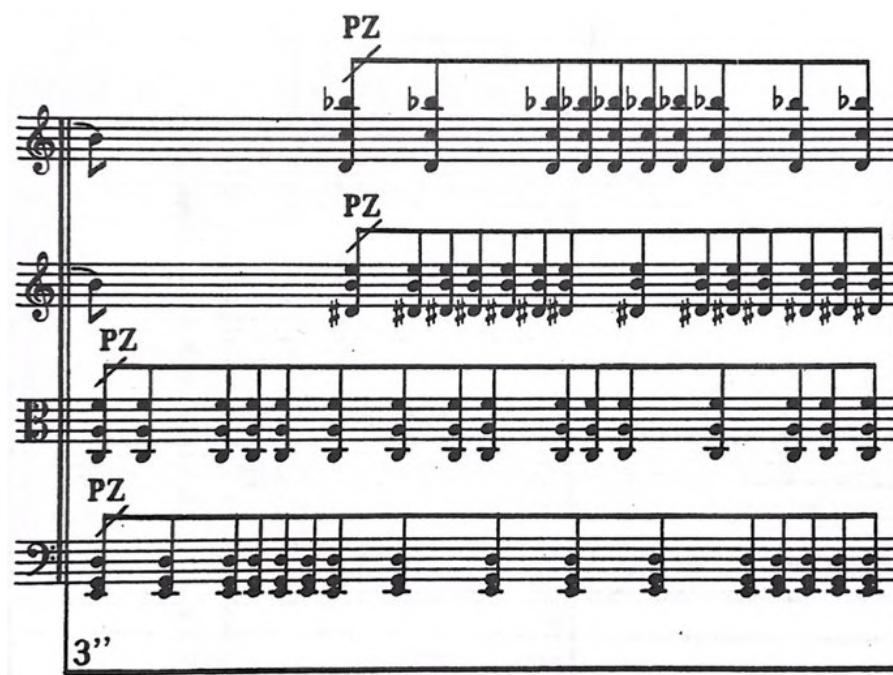
W twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera można zauważyć wariantowanie rytmiczne polegające na przekształceniu struktury rytmicznej motywu z rytmiki ustalonej na swobodną.

W przypadku motywu motorycznego ma to miejsce w jednoczęściowym *II Kwartecie smyczkowym*. Postać pierwotna motywu to cztery szesnastki, pomiędzy którymi znajdują się pauzy ósemkowe. Struktura harmoniczna motywu jest kształtowana poprzez akord akord zbudowany z dwunastu składników, równomiernie rozdysponowanych pomiędzy wszystkie partie instrumentalne kwartetu (przykład 37).



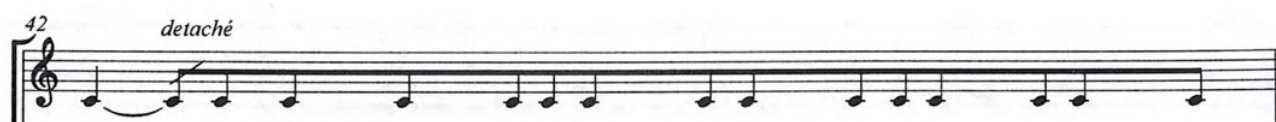
Przykład 37. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 5

Wariantowana postać motywu została zapisana za pomocą swobodnego niemiarowego ugrupowania o zmiennym schemacie rytmicznym, którego długość brzmienia poszczególnych dźwięków, jak i pauz uzależniona jest od interpretacji wykonawcy dzieła. O ile w zapisie rytmiki ustalonej akord jest każdorazowo wykonywany symultanicznie, o tyle w rytmice swobodnej brzmienie jest wynikiem działania zastosowanych środków techniki aleatorycznej (przykład 38).



Przykład 38. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 25

Możliwy jest również zabieg odwrotny, czyli wariantowanie motywu mające na celu przejście od rytmiki swobodnej do ustalonej. Ma to miejsce w części pierwszej *IV Kwartetu smyczkowego*, w której postać pierwotna motywu motorycznego to swobodne niemiarkowe 15-dźwiękowe ugrupowanie o zmiennym schemacie rytmicznym, będące repetycją *detaché* dźwięku c^1 (przykład 39).



Przykład 39. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. I *Preludio interrotto*, nr 8

Zredukowana do jedenastu dźwięków wariantowana postać motywu prezentuje wartości rytmiczne w rytmice ustalonej. Uwagę zwraca, iż kolejne cztery różne wartości – ćwierćnuta, grupa trioli ósemkowej, grupa szesnastkowa, grupa kwintoli szesnastkowej – ukazują sukcesywne rozdrobnienie rytmiczne (przykład 40).



Przykład 40. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. I *Preludio interrotto*, nr 9

W przypadku meliki Chomiński czyni obserwację, wskazującą na możliwość wariantowania „linii melodycznej poprzez rozbudowę lub uproszczenie”¹⁷⁸. Jest to ważna informacja, która pozwoli na odnalezienie zarówno postaci pierwotnych, jak i wariantowanych motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego.

Kontur meliczny jest istotnym czynnikiem umożliwiającym klasyfikację motywów ze względu na formę – motoryczną lub statyczną – a jego intensyfikacja w każdej z form upoważnia do uszczegółowienia klasyfikacji omawianego motywu w postaci wspomnianych już w dysertacji funkcji – melodycznej lub akompaniującej. Z tej przyczyny omówienie wariantowania meliki uwzględniać będzie również podział wariantowania ze względu na różne funkcje motywów.

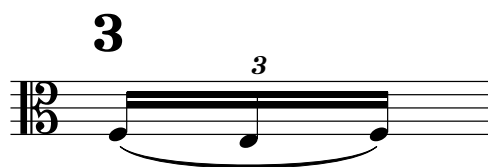
Podstawowym sposobem wariantowania motywu w zakresie konturu melicznego jest jego transpozycja. Prezentowany profil interwałowy postaci pierwotnej motywu zostaje w kolejnych wariantach powtarzany, lecz rozpoczynanie owego profilu od różnych wysokości dźwięków, doprowadza do tworzenia kolejnych wariantów. Może zachodzić to w obrębie jednej z partii instrumentalnych kwartetu lub we wszystkich partiach instrumentalnych zespołu kameralnego.

Istotne jest, by odróżnić ten sposób wariantowania – transpozycję konturu melicznego w wariantowaniu prostym – od transpozycji występującej w wariantowaniu złożonym i ściśle związanej z kolorystyką. W przypadku wariantowania prostego, wariant motywu zachowuje wszystkie swoje wcześniejsze parametry, prócz zmiany wysokości wynikającej z transpozycji. Z kolei wariant motywu w wariantowaniu złożonym zostaje poddany modyfikacji powodującej nie tylko jego przeniesienie do innego rejestru¹⁷⁹, ale również zmianę dynamiczną i artykulacyjną, co znacząco wpływa na wymiar kolorystyczny.

Przykładem transpozycji motywu w jednym głosie instrumentalnym jest wariantowanie motywu motorycznego w funkcji melodycznej w części trzeciej *VIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu, znajdująca się w partii altówki, ma strukturę trioli szesnastkowej, której pierwszy i ostatni dźwięk są takie same, a środkowy składnik oddalony jest o sekundę małą w dół. Znaczenie melodyczne w tym motywie mają więc dźwięki skrajne trioli, a środkowy stanowi rodzaj uzupełniania (przykład 41).

¹⁷⁸ Ibidem, s. 486.

¹⁷⁹ Rejestr w znaczeniu odcinka skali instrumentu muzycznego o określonej barwie.



Przykład 41. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 3, nr 16

Opisana grupa rytmiczna powtarzana jest w całej części (przykład 42), a motyw ten budowany jest od każdego z dwunastu dźwięków skali chromatycznej.



Przykład 42. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 3, nr 21

Wariantowanie poprzez transpozycję motywu motorycznego w funkcji melodycznej może być także prezentowane symultanicznie w kilku instrumentach kwartetu. Pochody takie mogą być wykonywane przez dwa, trzy i cztery instrumenty w prymie czystej, oktawie czystej lub w innych interwałach, będących multiplikacją oktawy.

Przykład tego sposobu wariantowania odnaleźć można w części pierwszej *IX Kwartetu smyczkowego*, w którym motyw motoryczny w funkcji melodycznej staje się jednostką formotwórczą, marginalizując udział pozostałych struktur motywicznych w kształtowaniu narracji muzycznej. Największe znaczenie w intonowaniu tej struktury motywicznej mają skrzypce pierwsze, prezentujące postać pierwotną motywu. Kontur meliczny o kształcie falującym wykorzystuje w swej budowie ruch sekundowy, wzbogacany przez kwarty i kwinty czyste oraz trytony (przykład 43).



Przykład 43. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 1

Metrum 3/8 i tempo $\text{♩} = 120$ powodują, że kolejne odległości między dźwiękami tracą swoje znaczenie, a sukcesywnie występujące interwały nie są percypowane przez słuchacza selektywnie, lecz holistycznie, jako wznosząca lub opadająca linia melodyczna wykonywana przez trzy instrumenty kwartetu (przykład 44).



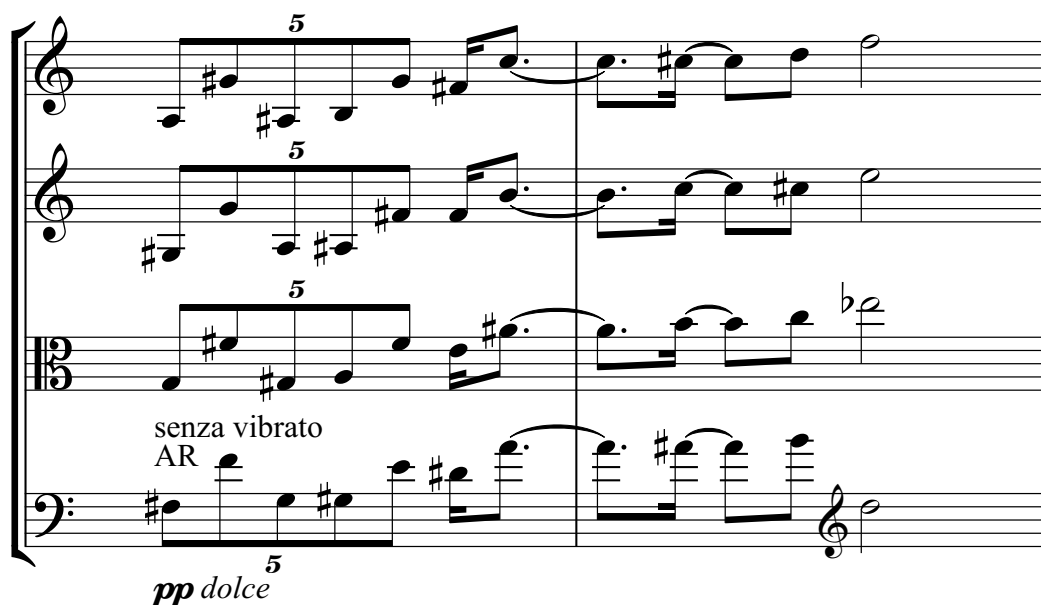
Przykład 44. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 1

W twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera możliwe jest odnalezienie motywu motorycznego w funkcji melodycznej, który prezentowany jest symultanicznie w kilku instrumentach i w interwałach dysonujących. Przykład taki znajduje się w jednoczęściowym *II Kwartecie smyczkowym*. Postać pierwotna motywu ma ascendentálny kontur meliczny złożony z sekund, kwart, sekt i septym (przykład 45).



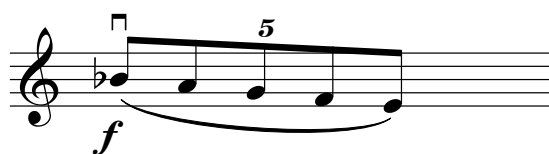
Przykład 45. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 8

Wariant motywu prezentowany jest przez cały zespół wykonawczy, a odległość interwałowa widoczna między kolejnymi instrumentami to sekunda mała (przykład 46).



Przykład 46. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 8

Wariantowanie za pomocą transpozycji obecne jest również w motywie motorycznym w funkcji akompaniującej. Może być ono realizowane w partii tylko jednego instrumentu, co egzemplifikuje partia skrzypiec pierwszych w części drugiej *VI Kwartetu smyczkowego*. W całej tej części największe znaczenie formotwórcze ma grupa kwintoli ósemkowej o sekundowym, opadającym konturze melicznym, będąca postacią pierwotną motywu (przykład 47).



Przykład 47. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 22

Powtarzany wzór interwałowy opadających czterech sekund ($2>$, 2 , 2 , $2>$) w ambitusie trytonu zostaje następnie transponowany, a kolejne ukazania rozpoczynają się od dźwięków g^1 , c^2 , f^1 , es^2 , des^2 , des^1 , es^1 , g^2 (przykład 48). Podobna strategia została zaplanowana przez Meyera również w skrzypcach drugich.



Przykład 48. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 23

Motyw motoryczny w funkcji akompaniującej może być wariantowany w kilku instrumentach zespołu symultanicznie. Sytuacja taka ma miejsce w części pierwszej *XIV Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to pochody sekundowe z incydentalnymi skokami tercji małych, wielkich lub kwart czystych. Postać rytmiczna tego motywu budowana jest poprzez regularne grupy trzydziestodwójkowe (przykład 49).



Przykład 49. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 6

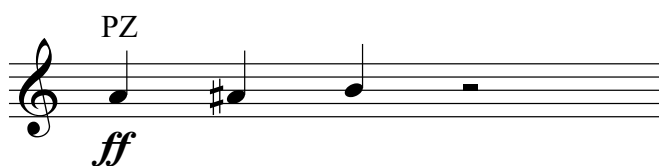
Z kolei wariant motywu może być prezentowany symultanicznie w kilku instrumentach zespołu kameralnego – skrzypce drugie, altówka i wiolonczela (przykład 50). Warianty prezentowane są za pomocą transpozycji motywu o kolejne kwarty czyste w dół.



Przykład 50. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 6

Transpozycja motywu odbywa się również w obrębie motywu statycznego w funkcji melodycznej w jednej partii instrumentalnej. Przykład znaleźć można w części trzeciej *IX Kwartetu smyczkowego*. W pierwszym takcie omawianej części, w skrzypcach pierwszych, pojawia się

pochód trzech ćwierćnut o wznoszącym konturze melicznym, wykorzystujący w swej budowie dwa półtony (sekundy mała lub pryma zwiększona). Jest to postać pierwotna i zaprezentowana jest od dźwięku a^1 (przykład 51).



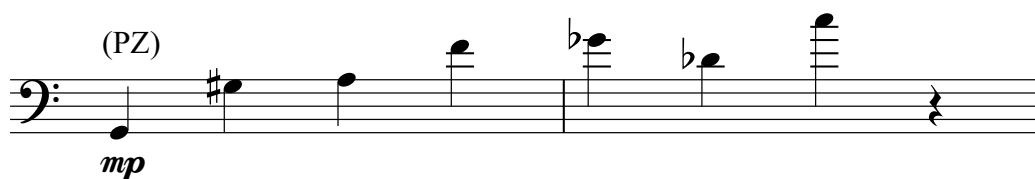
Przykład 51. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 3, nr 39

Transpozycje tego motywu pojawiają się na przestrzeni całej części od kolejnych wysokości: fis^1 , c^1 , dis^1 (przykład 52).



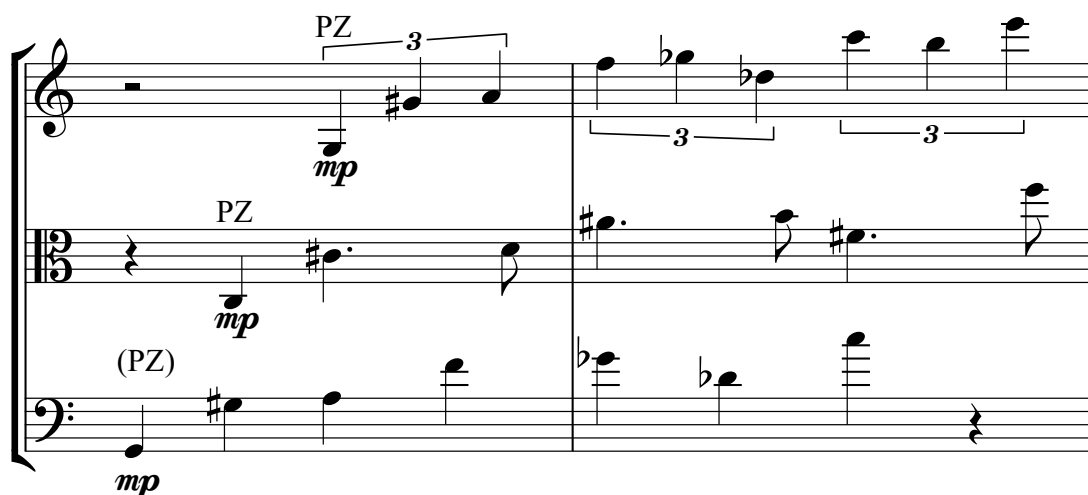
Przykład 52. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 3, nr 40

Motyw statyczny w funkcji melodycznej wariantowany jest także poprzez transpozycję w kilku partiach instrumentalnych, czego przykładem jest część druga *VI Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu zlokalizowana jest w partii wiolonczeli i rozpoczyna się od dźwięku G. Motyw ma wznoszący kontur meliczny i zbudowany jest z interwałów: oktawy zwiększonej, sekundy malej, seksty malej (przykład 53).



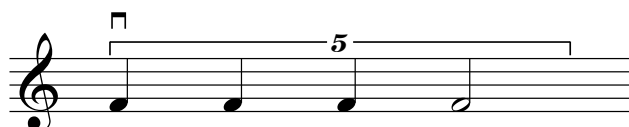
Przykład 53. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 18

Kolejne transpozycje znajdują się w omawianym numerze w wiolonczeli (E, Cis) altówce (c , dis , fis) i skrzypcach drugich (g , a , h) (przykład 54). We wskazanym przykładzie widoczne są zmiany rytmiczne, wydłużające pierwotną ćwierćnutę do ćwierćnuty z kropką i skracające do trioli ćwierćnutowej.



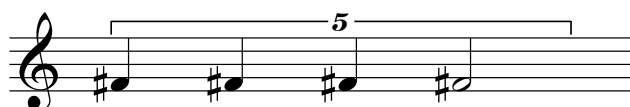
Przykład 54. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 18

Wariantowanie motywu statycznego w funkcji akompaniującej poprzez jego transpozycję widoczną w jednym z instrumentów znajduje się w części trzeciej *III Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to kwintole ćwierćnutowe, które intonowane są na dźwięku f^1 (przykład 55).



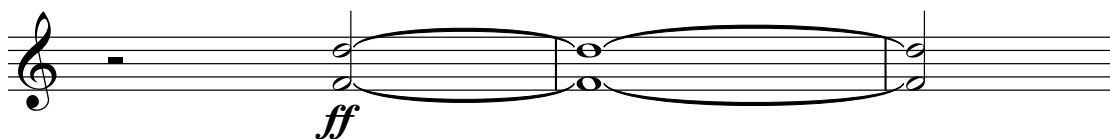
Przykład 55. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 15

W dalszej części kompozycji ten sam schemat rytmiczno-melodyczny wykonywany jest o półton wyżej, czyli od f^{1s} (przykład 56).



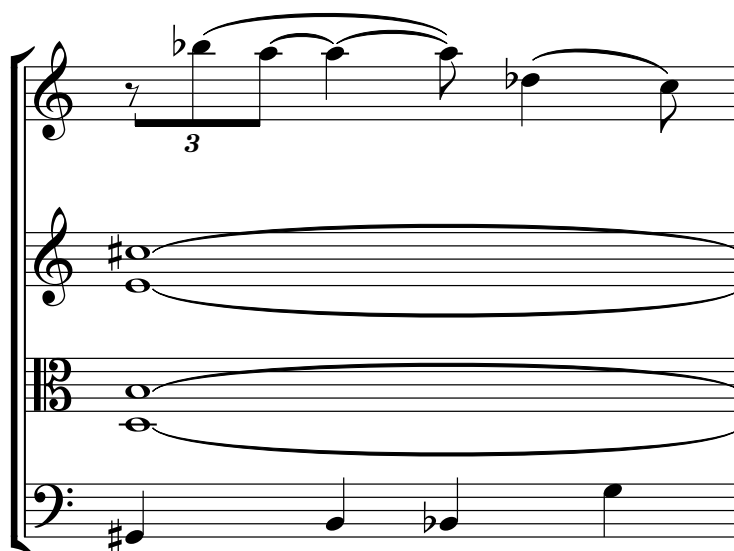
Przykład 56. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 21

Motyw statyczny w funkcji akompaniującej może być wariantowany symultanicznie poprzez transpozycję występującą w większej liczbie partii instrumentalnych. Przykład taki odnaleźć można w części trzeciej *XII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna to wybrzmiewający, harmoniczny interwał seksty wielkiej f^1-d^2 (przykład 57).



Przykład 57. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 3, nr 11

W całej części można obserwować homorytmiczny postęp długowybrzmiewających dwudźwięków znajdujących się w skrzypcach drugich i w altówce (przykład 58). Wielokrotnie pojawia się tam transpozycja interwału seksty wielkiej z wykorzystaniem pierwotnego rytmu i są to na przykład współbrzmienia d^1-h^1 , c^1-a^1 , b^1-g^2 , $d-h$, $h-gis^1$, f^1-d^2 , $g-e^1$, $as-f^1$, $a-fis^1$ lub enharmoniczna septyma zmniejszona $cis-b$, $gis-f^1$.



Przykład 58. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 3, nr 15

Wariantowanie meliki związane jest nie tylko z transpozycją całego motywu, ale również z wariantowaniem wybranych interwałów w konturze melicznym postaci pierwotnej motywu, co przede wszystkim wiąże się ze zmianami wielkości kolejnych odległości między dźwiękami, jak i kierunku ich postępu.

Nadrzędną strukturą dla Meyera jest motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny, a poniższe przykłady wskazują na wariantowanie tylko i wyłącznie konturu melicznego, tak więc pozostałe dwa główne elementy pozostają bez zmian w stosunku do postaci pierwotnej każdego z motywów.

Wskazane w poniższych przykładach postaci pierwotne każdego z motywów są punktem wyjścia dla wariantowania, ale również dla ewolucji. Oba środki przetwarzania motywów występują w bezpośrednim związku, co niekiedy utrudnia wyodrębnienie ich zakresów wpływów.

Powyżej wspomniany sposób modyfikowania motywu znajduje szerokie zastosowanie w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera. Ta często spotykana strategia kompozytorska umożliwia wariantowanie motywu motorycznego w funkcji melodycznej w partii jednego z instrumentów, czego przykładem jest część pierwsza *V Kwartetu smyczkowego*, która napisana jest na wiolonczelę solo. Egzemplifikacją takiego motywu motorycznego są pochody grup trzydziestodwójkowych o nieregularnym podziale. Pierwotna jednostka formotwórcza składa się z dziewięciu dźwięków i to właśnie ona zostaje w dalszej części wariantowana (przykład 59).



Przykład 59. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 1

Motyw motoryczny w funkcji melodycznej posiada powtarzalne czoło, które składa się z trzech dźwięków i ułatwia jego każdorazowe rozpoznawanie. Są to dźwięki *as-g-as* lub transpozycje dwóch sekund małych (przykład 60).



Przykład 60. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 1

Wariantowanie motywu motorycznego w funkcji melodycznej może zachodzić również w kilku instrumentach kwartetu. Przykład taki znajduje się w części pierwszej *IV Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to 19 wartości o nieregularnym podziale – septola szesnastkowa – których kontur meliczny czoła to każdorazowo pochod trzech dźwięków – *g¹-a¹-gis¹* (przykład 61).



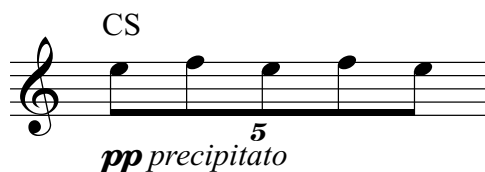
Przykład 61. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 1 *Preludio interrotto*, nr 10¹⁸⁰

W zależności od intensywności stosowania techniki wariantowania możliwe jest, że przekształcony za pomocą tej techniki motyw może mieć większą lub mniejszą liczbę dźwięków wspólnych – nie wliczając do tej liczby czoła motywu – które mogą pojawić się w różnych miejscach 19-dźwiękowej struktury motywicznej (przykład 62).



Przykład 62. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 1 *Preludio interrotto*, nr 10

Kontur meliczny motywu motorycznego w funkcji melodycznej może być wariantowany symultanicznie w dwóch lub większej liczbie partii instrumentalnych. W twórczości Meyera pojawia się taka sytuacja w drugiej części *VI Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu motorycznego zbudowana jest z nieregularnej grupy kwintoli ósemkowej, wykorzystującej ruch sekundowy (Przykład 63).



Przykład 63. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 13

Początkowo motyw ukazany jest w jednej partii, a dopiero w miarę rozwoju kompozycji widoczne są jego warianty w dwóch (numery 14-16), trzech (numery 20-21), a nawet w czterech instrumentach symultanicznie (ostatnie trzy takty omawianej części dzieła) (przykład 64).

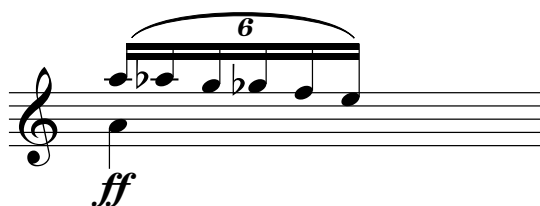
¹⁸⁰ Kompozytor zwrócił uwagę, że w drugiej wersji *IV Kwartetu* szóstym dźwiękiem winno być *h*, lecz w partyturze pojawia się *c*¹.



Przykład 64. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 30

Zaprezentowany powyżej sposób wariantowania konturu melicznego motywu motorycznego można również dostrzec w jego funkcji akompaniującej.

Motyw motoryczny w funkcji akompaniującej może mieć wariantowany kontur meliczny tylko w jednej partii instrumentalnej, jak i w kilku instrumentach, zarówno sukcesywnie, jak i symultanicznie, co dobrze zobrazować może przykład z drugiej części *XIV Kwartetu smyczkowego*. Pierwotna postać omawianego motywu ukazana jest w partii skrzypiec drugich w numerze 18 partytury i jest to pochod sekstoli szesnastkowej o ruchu sekundowym i descendentalnym konturze (przykład 65).



Przykład 65. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 2, nr 18

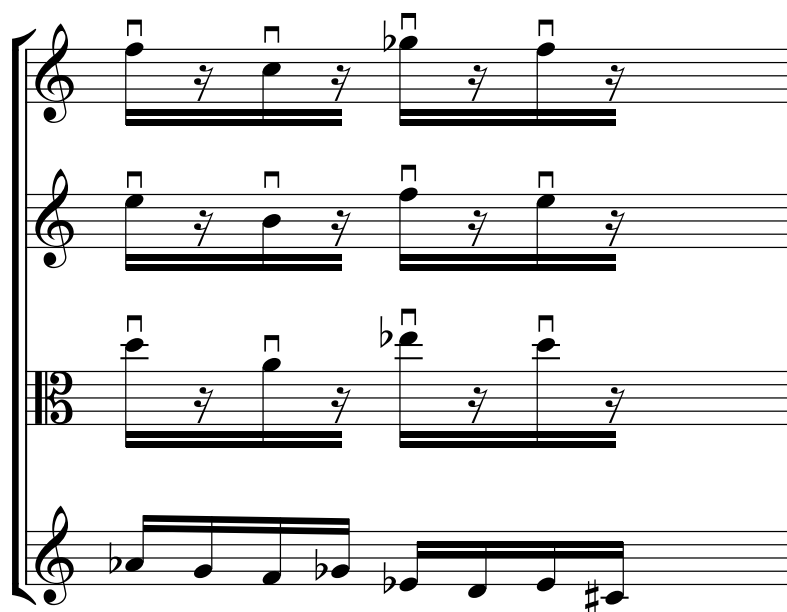
Początkowo następuje wariantowanie w dwóch instrumentach symultanicznie (numery 18-20), następnie naprzemiennie między skrzypcami pierwszymi, drugimi i altówką (numery 21-22), by w końcu w numerach 23-25 partytury motyw motoryczny o funkcji akompaniującej został zaprezentowany jedynie w partii altówki, która staje się akompaniamentem dla pozostałych trzech instrumentów kwartetu, co egzemplifikuje możliwość zmiany funkcji motywu pierwotnego. W partii altówki prezentowane są dalsze warianty pierwotnej postaci motywu (przykład 66). Występowanie motywu na dużej przestrzeni dzieła pozwala na jego utrwalenie i możliwość

percepcji kolejnych wariantów, które związane są z poszczególnymi dźwiękami w każdej z grup o nieregularnym podziale rytmicznym. Każda kolejna sekstola posiada interwały występujące w poprzednim ugrupowaniu, ale również wykorzystuje nowe.



Przykład 66. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 2, nr 23

Motyw motoryczny w funkcji akompaniującej wariantowany jest również w twórczości Krzysztofa Meyera w kilku instrumentach w tym samym czasie. W numerach 6-8 partytury znajdujących się w drugiej części *VIII Kwartetu smyczkowego*, skrzypce pierwsze, drugie i altówka, a następnie skrzypce drugie, altówka i wiolonczela, stają się akompaniamentem dla czwartego instrumentu. Wykorzystana rytmika to grupa regularnych szesnastek, z których druga i czwarta są wypauzowane. Charakterystyczne jest również wprowadzenie inicjalnego skoku kwarty czystej, który w połączeniu z opisaną wcześniej rytmiką staje się najważniejszą cechą postaci pierwotnej motywu (przykład 67).



Przykład 67. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 2, nr 6

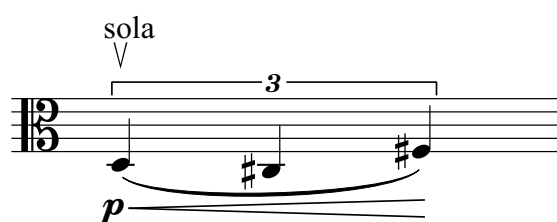
Prezentowany każdorazowo przez trio wariantowany motyw posiada dwa kierunki – dwukrotnie descendentalny (numer 6 partytury) i jeden raz ascendentalny (przełom 7 i 8 numeru), które posiadają identyczny schemat rytmiczny oraz powtarzany interwał inicjalny – kwartę czystą (przykład 68).



Przykład 68. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 2, nr 7

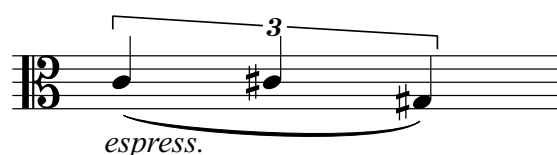
Zaprezentowane powyżej sposoby wariantowania motywu rytmiczno-motorycznego-harmonicznego w funkcji melodycznej i akompaniującej dostrzec można również w obrębie motywu statycznego w obu jego funkcjach.

Już w części drugiej *I Kwartetu smyczkowego* widoczne jest wykorzystanie wariantowania motywu statycznego w funkcji melodycznej w jednym z instrumentów kwartetu. Postać pierwotna motywu ma stały wzór rytmiczno-interwałowy – triola ćwierćnutowa zbudowana z postępu półtonu w dół i kwarty czystej w górę (przykład 69).



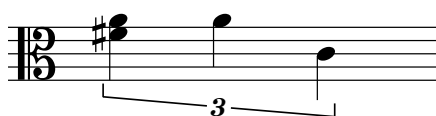
Przykład 69. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 6

Motyw zostaje wariantowany poprzez zmianę kierunku z ascendentalnego na descendentalny (przykład 70).



Przykład 70. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 6

Motyw statyczny w funkcji melodycznej może mieć wariantowany kontur meliczny w różnych partiach instrumentalnych kwartetu. Przykład taki znajduje się w części czwartej *XV Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna to triola ćwierćnutowa posiadająca descendentalny kontur meliczny i wykorzystująca w swej budowie tercję małą i sekstę wielką (przykład 71).



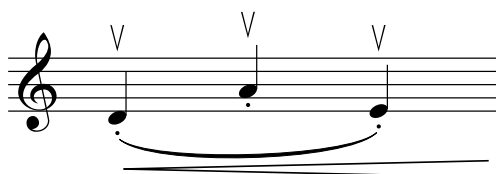
Przykład 71. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 4, nr 48

W kolejnych numerach partytury, w których motyw ten jest obecny (53, 58, 61, 62) następuje intensywne wariantowanie, obejmujące zarówno zmianę interwałów, jak i kierunku konturu melicznego (przykład 72). Warianty motywu pierwotnego widoczne są w pozostałych trzech instrumentach zespołu kameralnego sukcesywnie.



Przykład 72. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 4, nr 53

Motyw statyczny w funkcji melodycznej może być wariantowany również przez instrumenty kwartetu symultanicznie. Przykładem może być fragment części drugiej *VI Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna to trzy ćwierćnuty *staccato* o łukowym konturze melicznym (tryton w górę, a następnie kwarta czysta w dół) (przykład 73).



Przykład 73. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 21

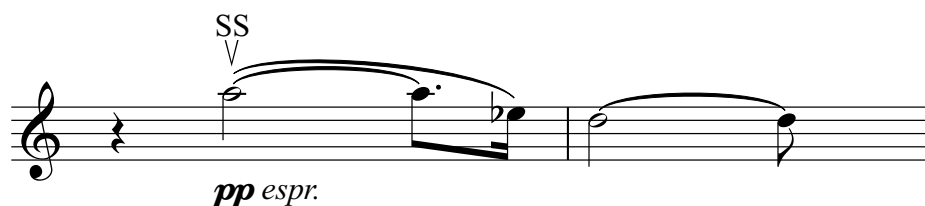
W kolejnych dwóch numerach partytury motyw ten zostaje utrwalony poprzez kilkukrotne powtórzenie. W numerze 24 motyw widoczny jest pięciokrotnie w dwóch wariantach instrumentacyjnych (skrzypce drugie, altówka, wiolonczela lub skrzypce pierwsze, drugie, wiolonczela). Każdy z instrumentów wariantuje kontur meliczny poprzez zmianę kolejności i rozmiaru interwałów, a także poprzez zmianę kierunku (przykład 74).



Przykład 74. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 24

W niemalże wszystkich *Kwartetach* Krzysztofa Meyera widoczne jest wariantowanie konturu melicznego motywu statycznego w funkcji akompaniującej. W związku z faktem, że motyw statyczny zbudowany jest z wartości dłuższych, kontrastujących względem motywu motorycznego, kontur meliczny rozciągnięty jest nierzadko na przestrzeni kilku taktów. Charakteryzuje się również wykorzystaniem mniejszej różnorodności w doborze interwałów, skupiając się głównie na pochodach sekundowych.

Wariantowanie motywu statycznego w funkcji akompaniującej w kilku partiach instrumentalnych dostrzegalne jest w czwartej części *IX Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu oparta jest na trzech wysokościach dźwięku, wykorzystujących charakterystyczny układ rytmiczny: pierwsza wysokość to najczęściej półnuta przedłużona o ósemkę z dwoma kropkami, druga to trzydzietodwójka, a trzecią jest ponownie wartość dłuższa lub równa półnucie. Kontur meliczny ma kierunek opadający i składa się z trytonu i sekundy małej (przykład 75).



Przykład 75. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 4, nr 50

Opisany wcześniej wzór postaci pierwotnej motywu staje się podstawą do wariantowania konturu melicznego poprzez zmniejszenie lub zwiększenie poszczególnych interwałów, jak również zmianę tylko jednego z nich. Zmianie podlega również kierunek, który z descendentalnego może stać się ascendentalnym (przykład 76).



Przykład 76. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 4, nr 50

Motyw statyczny w funkcji akompaniującej może być wariantowany w kilku partiach instrumentalnych symultanicznie. Taki przykład znaleźć można w części trzeciej *XIII Kwartetu smyczkowego*. Pierwszy takt ukazuje wersję pierwotną motywu w partii skrzypiec drugich, altówce

i wiolonczeli. Cechą charakterystyczną motywu jest ruch sekundowy o łukowym konturze melicznym, a pod względem rytmicznym – trzy synkopy ćwierćnutowe (przykład 77).



Przykład 77. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 3, nr 18

Stały pozostaje wzór rytmiczny, co umożliwia rozpoznanie kolejnych wariantów motywu, a wariantowany kontur meliczny zmienia kierunek, jak również wielkość interwałów (przykład 78).



Przykład 78. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 3, nr 18

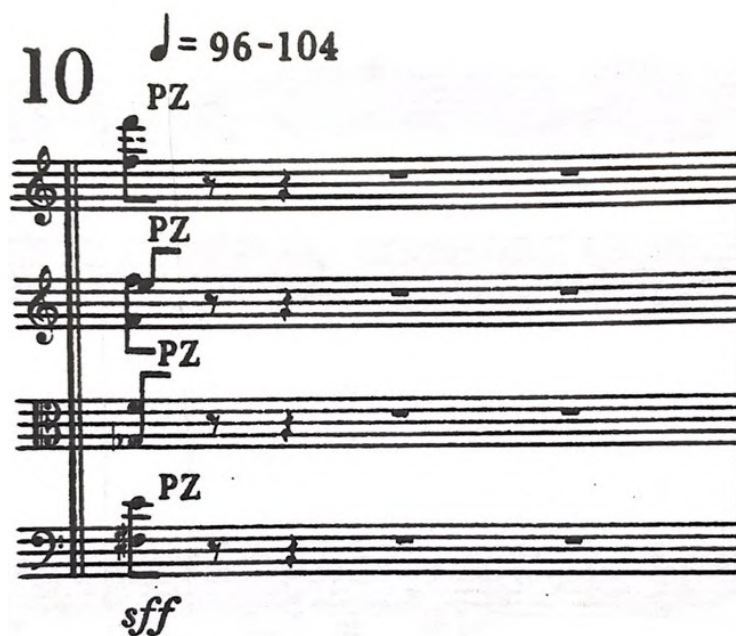
Wszystkie wskazane powyżej przykłady nie wyczerpują wątku wariantowania meliki w *Kwartetach smyczkowych*, gdyż przykładów na jej występowanie można by mnożyć. Jest to bowiem często występujący środek techniki kompozytorskiej w twórczości Krzysztofa Meyera, a omówione tu sposoby wariantowania są najczęstszym środkiem tej techniki.

3.2.1.2. Wariantowanie złożone

Wariantowaniem „złożonym” określane są takie przeobrażenia motywu motorycznego lub statycznego, które nie ograniczają się tylko do modyfikacji jednego z elementów dzieła muzycznego. Niemożliwe staje się rozdzielenie tych elementów, co sprawia, że obserwacji dokonywać trzeba tylko i wyłącznie w stosunku do całej jednostki formotwórczej i jej wariantów.

Krzysztof Meyer w swej twórczości wariantuje motyw motoryczny i statyczny za pomocą zmian tempa. Chomiński w *Formach muzyki* pisze, że „zmiany agogiczne są ważnym środkiem wariacyjnym. Nie działają one autonomicznie, lecz współdziałają z innymi elementami, zwłaszcza z rytmiką”¹⁸¹. Z tej przyczyny technika wariantowania motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego w zakresie agogiki rozpatrywana jest w ramach wariantowania złożonego.

Każda kompozycja Meyera przeznaczona na kwartet smyczkowy zbudowana jest ze struktur formotwórczych realizowanych w szczegółowo określonym tempie, przez co zostają one utrwalone i łatwo rozpoznawalne w przebiegu dzieła. Zmiana czasu trwania obu form motywu – motorycznej i statycznej – pozostawia proporcjonalne relacje trwania między dźwiękami, ale zmienia czas realizacji motywu. Najlepiej uwypuklone jest to w pierwszej części *III Kwartetu smyczkowego*. Początkowe tempo, w którym prezentowane są motywy to $\text{♩} = 96-104$ (przykład 79).



Przykład 79. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 0

¹⁸¹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 508.

Kolejne warianty motywów wykonywane są kolejno w $\text{♩} = 72$, $\text{♩} = 96-104$, $\text{♩} = 84$ (przykład 80), $\text{♩} = 72$, $\text{♩} = 84$. Prócz trwałych, określonych zmian tempa, możliwe jest również wykonywanie motywów poprzez użycie przez kompozytora lokalnych zwolnień i przyspieszeń.



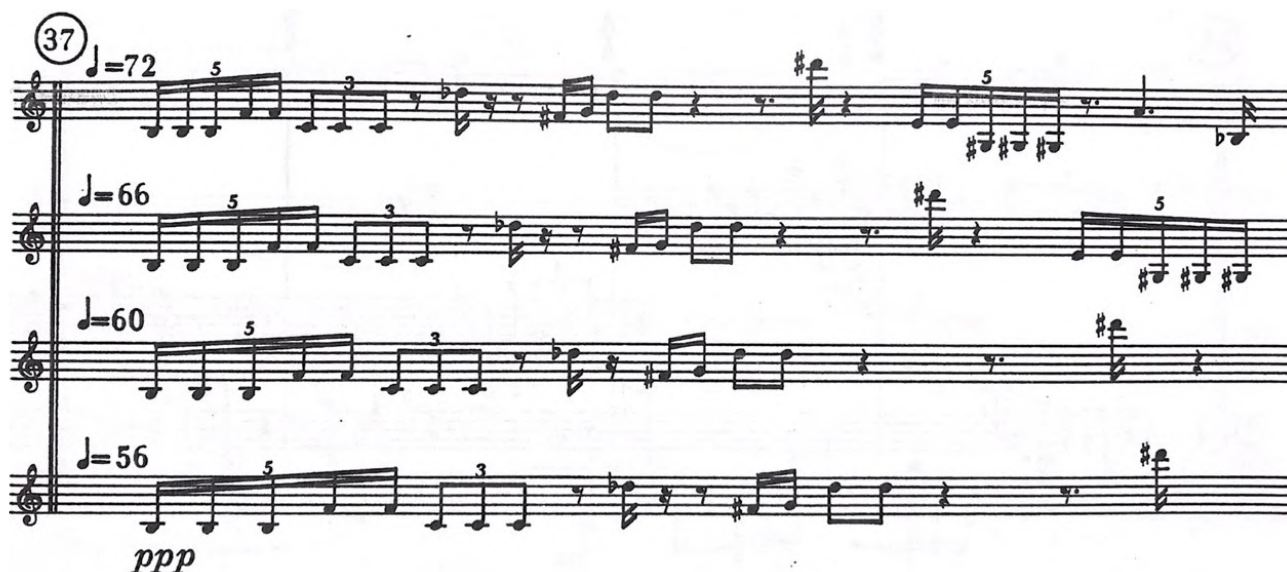
Przykład 80. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 6

Innym sposobem wariantowania elementu agogicznego motywu jest zastosowanie w każdej z partii instrumentalnych tego samego motywu, który realizowany zostaje w czterech różnych tempach. Przykład taki znajduje się w *II Kwartecie smyczkowym*. W numerze 32 partytury w skrzypcach pierwszych widoczna jest pierwotna postać motywu (przykład 81)



Przykład 81. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 32

Z kolei w numerze 37 dzieła zostaje wykonana przez wszystkie instrumenty kwartetu unisono, ale w odmiennych tempach (przykład 82): skrzypce pierwsze $\text{♩} = 72$, skrzypce drugie $\text{♩} = 66$, altówka $\text{♩} = 60$, wiolonczela $\text{♩} = 56$.



Przykład 82. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 37

Motywy mogą być wariantowane również poprzez zmianę ich artykulacji. Chomiński zauważa, że zmiany wpływające na barwę dźwięku, a więc i artykulacja, mają istotny wpływ na struktury formotwórcze.

W przypadku motywu motorycznego wyjątkowym przykładem jest druga część *I Kwartetu smyczkowego*. Pierwszy dźwięk partii altówki w tej części to postać pierwotna motywu motorycznego. Reprezentowana jest poprzez pojedynczą ósemkę w artykulacji *legno batutto* (przykład 83).



Przykład 83. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 5

Na przestrzeni całej części widoczne są warianty wykonywane *arco ordinario*, *pizzicato* (przykład 84 – partia skrzypiec drugich), *pizzicato* lewą ręką, *pizzicato alla Bartók*, *sul ponticello*, dwudźwięk unisono, którego jeden składnik grany jest *arco ordinario* a drugi *pizzicato* lewą ręką (przykład 84 – partia skrzypiec pierwszych), *glissando* (przykład 84 – partia wiolonczeli), a także *bardzo szybkie nierytmizowane tremolo* (przykład 84 – partia altówki).



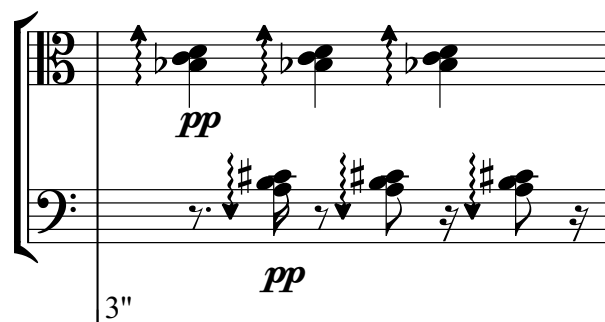
Przykład 84. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 7

Postać pierwotna motywu motorycznego z *II Kwartetu smyczkowego* znajdującego się w partii wszystkich instrumentów, a wykorzystywane dwudźwięki tworzą brzmienie klasterowe w granicach interwału kwinty czystej i realizują siedmiodźwięk w identycznym schemacie rytmicznym (przykład 85).



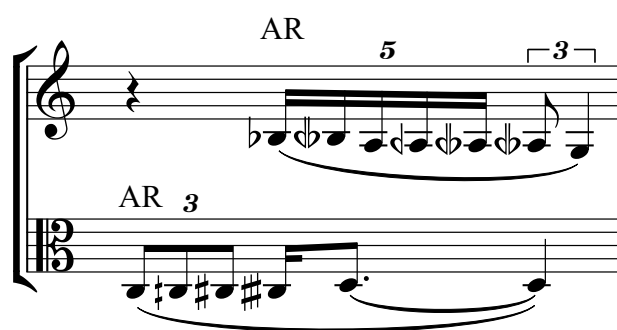
Przykład 85. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 5

Wariant pojawiający się w partii altówki i wiolonczeli został zaugmentowany, zmniejszony został zakres klastera do sześciu wysokości w granicach kwarty czystej, zmieniona została dynamika z *fff* do *pp*, ale przede wszystkim wprowadzona zostaje artykulacja *arpeggio* (realizowane od najniższego do najwyższego dźwięku – przykład 86).



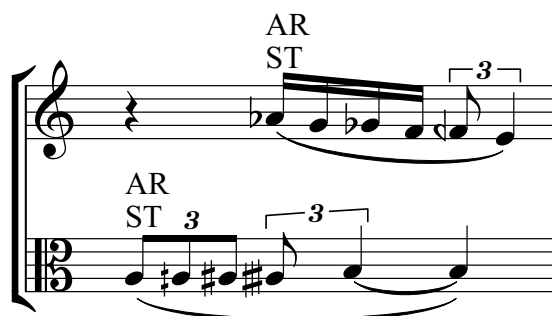
Przykład 86. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 29

Kolejny przykład wariantowania motywu motorycznego znajduje się w *III Kwartecie smyczkowym*. Postać pierwotna prezentowana jest *arco ordinario* w partii skrzypiec drugich – ćwierćtonowy, descendentalny pochod kwintol szesnastkowych – i altówki – ćwierćtonowy, ascendentalny pochod o mieszanej strukturze rytmicznej, z dominującą rolą trioli ósemkowej (przykład 87).



Przykład 87. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 1

Wariantowaniu podlegają motywy w obu instrumentach w identyczny sposób. Struktury motywiczne zostały przetransponowane, a także została zmieniona ich artykułach na *sul tasto*, co doprowadziło do zmiany barwy każdej z partii (przykład 88).



Przykład 88. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 3

Motyw motoryczny może być wariantowany również za pomocą specjalnej artykulacji, która zostaje wytłumaczona na przykład w legendzie *IX Kwartetu smyczkowego* i jest to bardzo szybkie, nierytmizowane tremolo. Postać pierwotna znajduje się w partii skrzypiec pierwszych i jest to prezentacja dźwięku *es* w trzech różnych oktawach, w artykulacji *arco ordinario* i dynamice *ppp* *delicatissimo* (przykład 89).



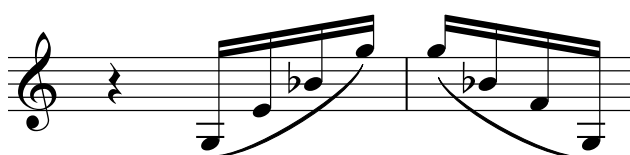
Przykład 89. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 2, nr 34

Ukazany wcześniej pochód nie dość, że zostaje wzbogacony o zmianę artykulacji – *sul ponticello* i bardzo szybkie, nierytmizowane tremolo – i ma zmienioną dynamikę, ale także augmentacji podlega druga wartość z motywu pierwotnego (przykład 90). Wszystkie te zabiegi znacząco wpływają na barwę struktury formotwórczej, lecz dzięki zachowaniu wysokości intonowanych dźwięków wciąż pozostają w granicach wariantowania.



Przykład 90. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 2, nr 35

W analizowanym korpusie dzieł motyw motoryczny wariantowany jest także poprzez wprowadzenie flażoletów, a sytuacja taka ma miejsce w skrzypcach pierwszych w piątej części *XIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to pochód szesnastek *arco ordinario* w dynamice *fff* i ruchu wahadłowym na wszystkich strunach instrumentu, wykorzystujący w swej budowie interwały większe lub równe kwarcie czyste (przykład 91).



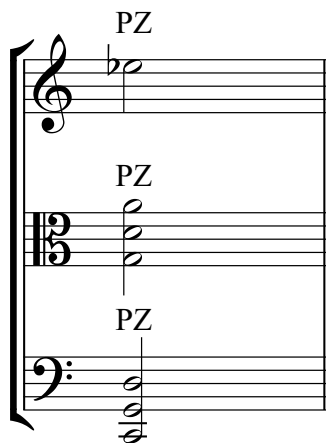
Przykład 91. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 5, nr 58

Wariantowana postać wprowadza nie tylko flażolety naturalne, ale także ich płynne przejście wynikające z przesuwania palca po strunie. Zmieniona zostaje również dynamika na *ppp* przy jednoczesnym utrwaleniu charakterystycznego wahadłowego konturu melicznego (przykład 92).



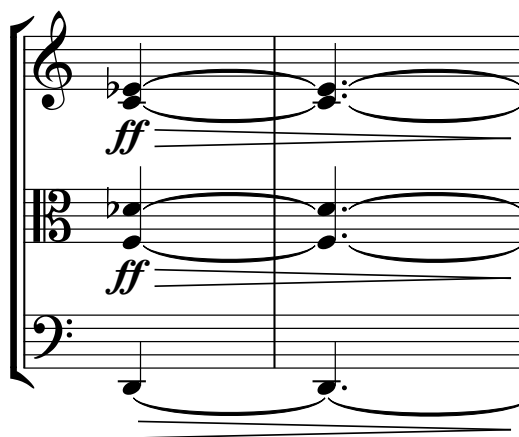
Przykład 92. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 5, nr 63

Powyżej opisana technika wariantowania poprzez zmiany artykulacyjne w zakresie motywu motorycznego widoczna jest również w formie statycznej motywu. Przykład taki znajduje się w drugiej części *XV Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to współbrzmienie zbudowane z siedmiu dźwięków rozdysponowanych pomiędzy trzy instrumenty – skrzypce drugie, altówka i wiolonczela – w artykulacji *pizzicato* (przykład 93).



Przykład 93. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 2, nr 12

Wariant motywu występuje w tych samych instrumentach, lecz jest teraz pięciodźwiękiem, w którym powtarzane są składniki z postaci pierwotnej (chromy *es, d, c*). Współbrzmienie zostało również wydłużone i ukazane w artykulacji *arco* (przykład 94).



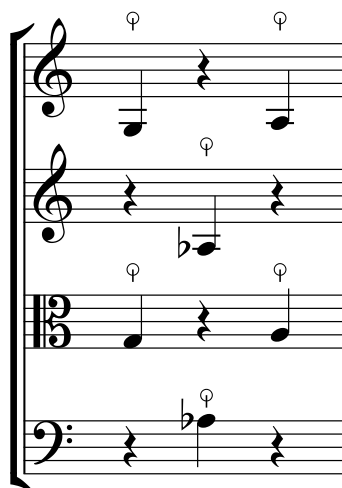
Przykład 94. Meyer, XV Kwartet smyczkowy op. 131, cz. 2, nr 14

W trzeciej części IX Kwartetu smyczkowego motyw statyczny zostaje wariantowany poprzez wprowadzenie artykulacji *pizzicato alla Bartók*. Postać pierwotna motywu prezentowana jest *pizzicato* we wszystkich partiach instrumentalnych w homorytmii unisono (przykład 95).



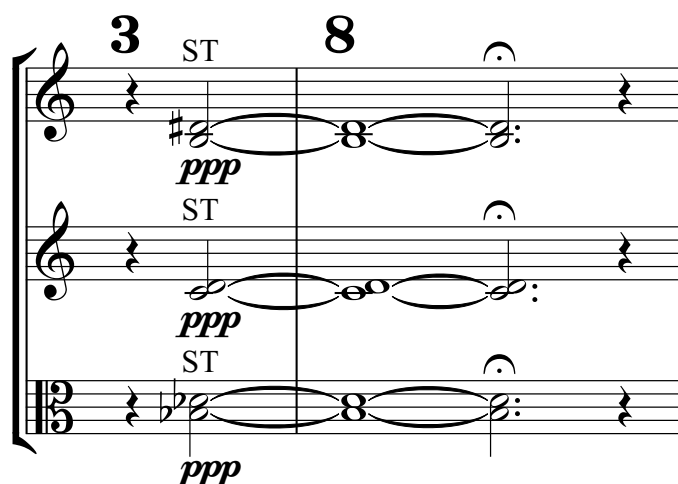
Przykład 95. Meyer, IX Kwartet smyczkowy op. 74, cz. 3, nr 39

Motyw wariantowany jest poprzez wprowadzenie *pizzicata Bartókowskiego*, a także poprzez wykorzystanie naprzemiennej gry unisono instrumentów kwartetu i zmianę wysokości poszczególnych dźwięków w danym głosie instrumentalnym – skrzypce pierwsze i altówka oraz skrzypce drugie i wiolonczela (przykład 96).



Przykład 96. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 3, nr 43

Wariantowanie motywu statycznego może być także zrealizowane poprzez zastosowanie tłumika, czego przykład odnajdujemy w czwartej części *V Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna znajduje się w trzech instrumentach zespołu kameralnego i wykorzystuje długobrzmiące dźwięki tworząc sześciódźwięk w dynamice *ppp* (przykład 97).



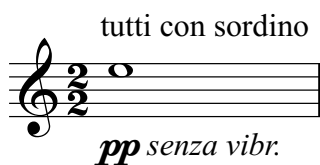
Przykład 97. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 4, nr 21

Wariant tego motywu wykonywany *con sordino* zostaje ograniczony do pięciódźwięku, jak również wariantowaniu podlega instrumentacja oraz dynamika, co powoduje zmianę barwy tego motywu w porównaniu do jego postaci pierwotnej (przykład 98).



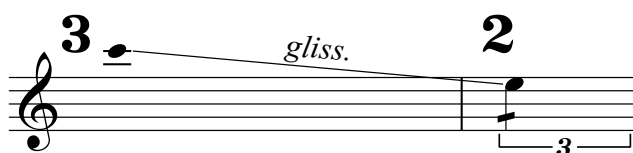
Przykład 98. Meyer, V Kwartet smyczkowy op. 42, cz. 4, nr 23

Z kolei wariantowanie motywu statycznego poprzez wykorzystanie *glissanda* ma miejsce w drugiej części VI Kwartetu smyczkowego. Postać pierwotna to wybrzmiewająca cała nuta (przykład 99).



Przykład 99. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 2, nr 13

Motyw pierwotny zostaje wariantowany poprzez wprowadzenie *glissanda*, płynnego przejścia w interwale seksty w kierunku opadającym (przykład 100).



Przykład 100. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 2, nr 16

W czwartej części XII Kwartetu smyczkowego ma miejsce wariantowanie motywu statycznego za pomocą *tremolanda*. Postać pierwotna motywu to dwudźwięk w dynamice *ppp* (przykład 101).



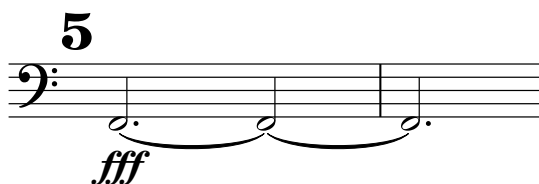
Przykład 101. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 4, nr 25

Jeden ze składników postaci pierwotnej zostaje przetransponowany, a nowe współbrzmienie zostaje rozdrobnione do 27 trzydziestodwójek w nieregularnym podziale w dynamice *mf* (przykład 102).



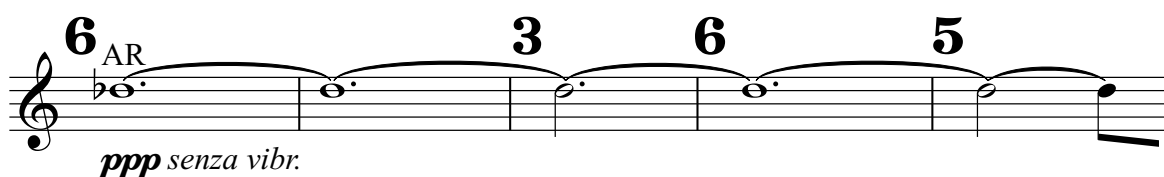
Przykład 102. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 4, nr 29

Wariantowanie motywu statycznego może także odnosić się do stosowania vibracji. Przykładem jest druga część *V Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to wybrzmiewający dźwięk w dynamice *fff*, który zgodnie z praktyką wykonawczą zostaje ukształtowany przez wykonawcę poprzez wprowadzenie vibracji i nie podlega dodatkowemu opisowi (przykład 103).



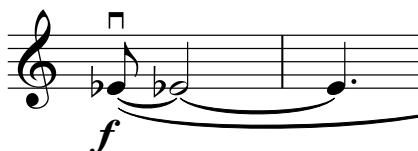
Przykład 103. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 2, nr 9

Wariant kształtuje wprowadzenie długobrzmiących dźwięków z dookreśleniem *senza vibrato* w dynamice *ppp* i zmian wysokości oraz rejestru intonowanego dźwięku, co znacząco wpływa na barwę tak intonowanych dźwięków (przykład 104).



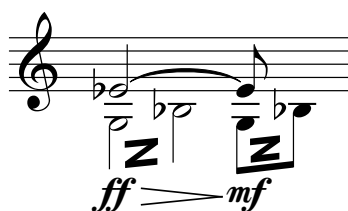
Przykład 104. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 2, nr 14

Meyer stosuje także wariantowanie motywu statycznego poprzez wprowadzenie bardzo szybkiego, nierytmizowanego tremola, tremolanda lub trylu czego przykładem może być *XI Kwartet smyczkowy*. Postać pierwotna to długobrzmiący dźwięk *arco* (przykład 105).



Przykład 105. Meyer, *XI Kwartet smyczkowy* op. 95, nr 0

Wariantowanie motywu następuje poprzez dodanie dwóch niższych składników, które to dźwięki zostają poddane artykulacji bardzo szybkiego nierytmizowanego tremolanda (przykład 106).



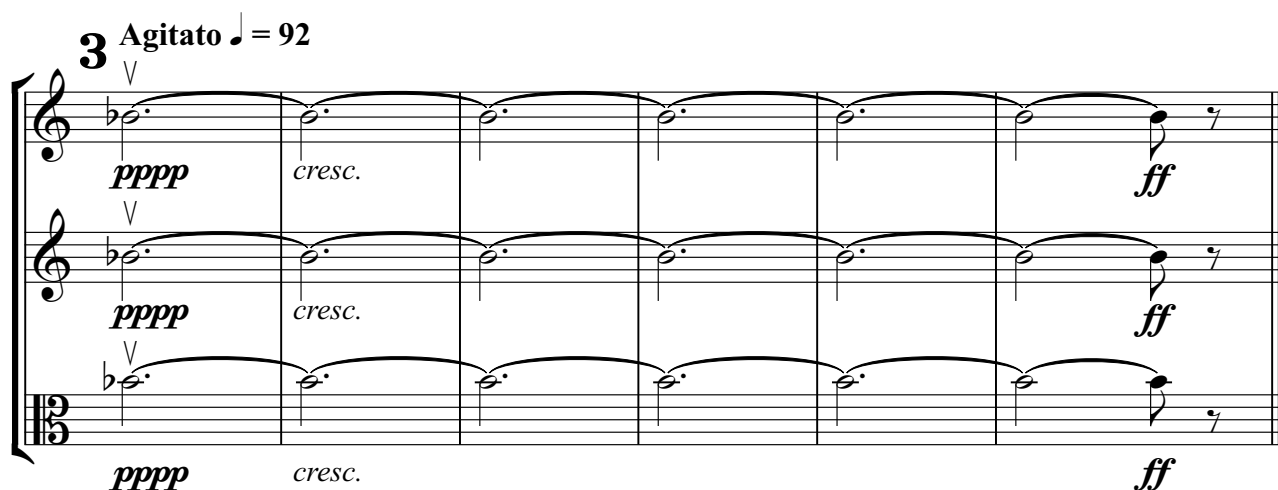
Przykład 106. Meyer, *XI Kwartet smyczkowy* op. 95, nr 7

W tym samym numerze partytury napotkać można wariant motywu statycznego, który wpierw został przetransponowany, a następnie otrzymał artykulację trylu (przykład 107).



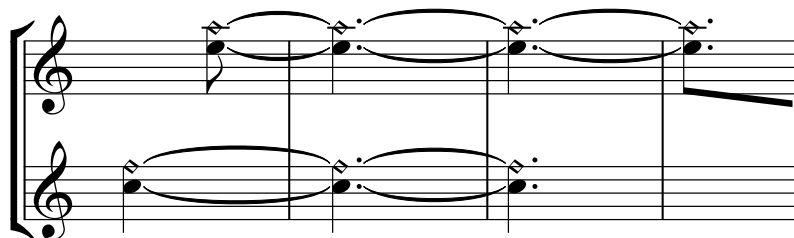
Przykład 107. Meyer, *XI Kwartet smyczkowy* op. 95, nr 7

W części pierwszej *IX Kwartetu smyczkowego* pojawia się wariantowanie motywu statycznego poprzez wprowadzenie flażoletów. Postać pierwotna to długobrzmiące dźwięki wykonywane unisono przez skrzypce pierwsze, skrzypce drugie i altówkę w rosnącej dynamice od *pppp* do *ff* (przykład 108).



Przykład 108. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 0

Wariant motywu jest prezentowany jako flażolety przez skrzypce pierwsze i skrzypce drugie w dynamice *pp*. Wariantowaniu zostaje poddana nie tylko barwa, ale również czynnik rytmiczny, gdyż wariantowane motywy są znacząco krótsze, co jednak nie wpływa na ich klasyfikację. Znaczenie ma również czynnik harmoniczny, który w pierwotnej postaci motywu był monofoniczny, a w postępie dzieła jest czynnikiem modelującym współbrzmienia (przykład 109).



Przykład 109. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 26

Motywy motoryczny i statyczny zostają poddane wariantowaniu na poziomie ich barwy, która związana jest z zakresem dostępnych wysokości dźwięków poszczególnych instrumentów kwartetu, sposobem ich wydobywania – artykulacji, występowaniem tej samej wysokości dźwięku na różnych strunach, jak również z instrumentacją danego fragmentu dzieła. Innym aspektem barwy motywów jest jej ścisły związek z konturem melicznym pochodów, co wiąże ze sobą te dwa elementy dzieła muzycznego tworząc przykład wariantowania złożonego. Dodatkowo nie można w tym miejscu zapominać, że według Chomińskiego „zmiany dynamiczne i stosowanie

kontrastów”¹⁸² to nieautonomiczne środki techniki wariantowania, choć środki te w pewnym stopniu uczestniczą w kształtowaniu barwy motywu.

Zmiana barwy jako środek wariantowania może być stosowana w obrębie jednej partii instrumentalnej, czego przykładem jest wariantowanie motywu motorycznego w ósmej części *XII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna widoczna jest w pierwszych pięciu taktach i jest to pochod ćwierćnut w skrzypcach pierwszych, skrzypcach drugich i wiolonczeli zawierający się między dźwiękami cis^1-d^1 w dynamice *fff* (przykład 110).



Przykład 110. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 8, nr 54

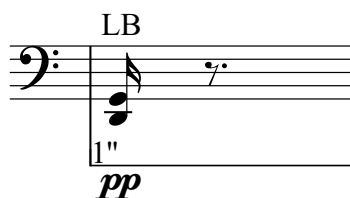
Warianty z kolei znajdują się w numerze 68 (h^1-c^2) w dynamice *ppp*, numerze 72 (dis^2-e^2) (przykład 111), numerze 73 (f^2-ges^2 , g^2-as^2 , gis^2-a^2) ponownie w dynamice *ppp*. Zmianie ulega dyspozycja instrumentami, gdyż wariant motywu zapisany jest w partiach skrzypiec pierwszych, skrzypiec drugich i altówki, a także przejście od monofonii do trzech niezależnych partii instrumentalnych.



Przykład 111. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 8, nr 72

¹⁸² Ibidem, s. 508.

Wyjątkowym przykładem wariantowania motywu motorycznego poprzez zmianę jego barwy jest *II Kwartet smyczkowy*. Postacią pierwotną motywu jest dwudźwięk o wartości szesnastki, *legno battuto* i dynamice *pp* w partii wiolonczeli (przykład 112).



Przykład 112. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 10

Wariantowanie barwy motywu zachodzi nie tylko w zakresie instrumentacji, ale również poprzez wprowadzenie trzydźwięku w prymach czystych *pizzicato*, *sff* na wysokości e^2 , który to dźwięk na każdej ze strun brzmi inaczej, a intonowany symultanicznie kształtuje nową barwę (przykład 113).



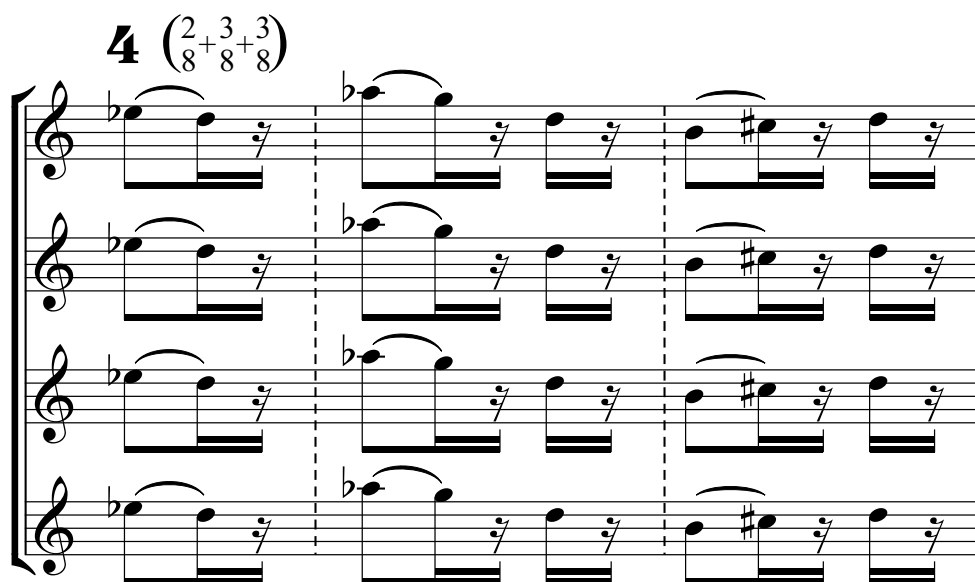
Przykład 113. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 15

Motyw motoryczny może być wariantowany za pomocą zmiany w jego instrumentacji. W części pierwszej *VI Kwartetu smyczkowego* prezentowana jest postać pierwotna motywu w prymach czystych w skrzypkach pierwszych i drugich w dynamice *ff* (przykład 114).



Przykład 114. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 1, nr 9

Wariant motywu zostaje przetransponowany do wszystkich instrumentów zespołu kameralnego i prezentowany jest unisono w dynamice *fff* (przykład 115).



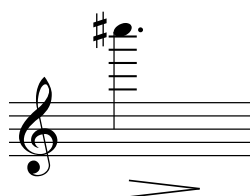
Przykład 115. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 1, nr 10

Możliwe jest wariantowanie motywu statycznego poprzez prezentację w różnych rejestrach jednej partii instrumentalnej. Przykładem może być część trzecia *III Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to długowybrzmiewający dźwięk d^1 (przykład 116).



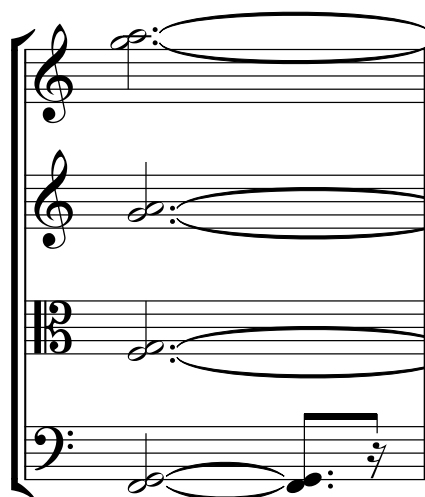
Przykład 116. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 23

Wariantowana postać motywu pojawia się poniżej postaci pierwotnej – a – jak również powyżej cis^4 (przykład 117).



Przykład 117. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 25

Motyw pierwotny w części trzeciej *III Kwartetu* zostaje również przeniesiony do pozostałych instrumentów zespołu kameralnego, jak również wykonany dwudźwiękami – sekundami wielkimi – prezentując każde ze współbrzmień w innych oktawach kwartetu (przykład 118).



Przykład 118. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 3, nr 25

Wariantowanie motywu statycznego poprzez jego prezentację we wszystkich instrumentach kwartetu unisono znajduje się w czwartej części *VIII Kwartetu smyczkowego*. Descendentalny motyw pierwotny prezentowany jest w pierwszym takcie w skrzypcach pierwszych w oktawach i dynamice *fff* (przykład 119).



Przykład 119. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 4, nr 27

Wariant motywu zostaje ukazany w każdym z instrumentów kwartetu w dynamice *ppp*. Różnicą jest zmiana kierunku konturu melicznego w partii wiolonczeli na ascendentalny, jak również wprowadzenie wariantu melodycznego w altówce i wiolonczeli na ostatnim dźwięku pochodzu – zamiast chromy *c* pojawia się *b* w altówce i enharmoniczne *ais* w wiolonczeli. Zmianie ulegają także ostatnie wartości motywu pierwotnego, które zostają skrócone – skrzypce pierwsze i wiolonczela – lub wydłużeniu – skrzypce drugie i altówka (przykład 120).



Przykład 120. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 4, nr 30

W drugiej części *IV Kwartetu smyczkowego* widoczne jest wariantowanie złożone w obrębie motywu motorycznego. Pierwotna postać to szesnastkowy dwunastodźwięk, który grany jest symultanicznie przez trzy instrumenty (skrzypce pierwsze, altówka i wiolonczela) w artykulacji *pizzicato* w dynamice *ffff*, tworząc akord dwunastodźwiękowy (przykład 121).



Przykład 121. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 2 *Ostinato*, nr 16

W dalszych fragmentach dzieła ukazują się warianty tego motywu, które poprzez rozbitcie akordu na trzy czterodźwiękowe współbrzmienia i sukcesywną ich prezentację, tworzą nowe jakości harmoniczne, kolorystyczne i fakturalne. Innym aspektem wariantu jest sposób artykulacji każdego z czterodźwięków, które wykonywane są *pizzicato arpeggio* w dynamice *p* (przykład 122).



Przykład 122. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 2 *Ostinato*, nr 17

W szesnastu dziełach Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy widoczna jest wyraźna dominacja techniki wariantowania a jej przykłady odnaleźć można w każdej z tych kompozycji. Wykorzystanie przez Meyera dwóch form motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego – motorycznej i statycznej – oraz dwóch funkcji – melodycznej i akompaniującej – pozwala kompozytorowi na tworzenie różnorodnych wariantowanych postaci jednostki formotwórczej. Technika wariantowania w *Kwartetach* pojawia się zarówno lokalnie, jak i może wypełniać przestrzeń nawet całej części. Nie jest obojętne, że w obrębie jednej z form motywu możliwe jest przejście od funkcji melodycznej do akompaniującej, jak i od akompaniującej do melodycznej, co prowadzi do zwiększenia liczby wariantów w poszczególnych kategoriach.

Procesy formotwórcze oparte na technice wariantowania stanowią ważny aspekt w dziełach Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy, a ich duże nagromadzenie powoduje, że zaczynają występować sukcesywnie z innymi technikami, a nawet symultanicznie. Spośród technik kompozytorskich stosowanych przez twórcę, to technika wariantowania i ewolucyjna występują obok siebie tworząc niejednokrotnie ścisłą symbiozę, pozwalającą na rozwijanie każdej z technik w tym samym czasie.

3.2.2. Technika ewolucyjna

W analizowanym korpusie dzieł na kwartet smyczkowy Krzysztofa Meyera ważną rolę pełni również technika ewolucyjna. Podlegają tej technice obie formy motywu – motoryczny i statyczny – jak i jego dwie funkcje – melodyczna i akompaniująca – charakteryzujące twórczość tego kompozytora.

Stwierdzając, że technice ewolucyjnej podlega motyw, a nie temat, trzeba zauważyć, że spośród trzech głównych elementów motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego „w ewolucjonizmie motywicznym czynnikiem stałym jest rytm, powtarzająca się formuła rytmiczna. Dzięki niej może rozwinąć się struktura meliczna i harmoniczna”¹⁸³. Poczyniona przez Chomińskiego w *Formach muzyki* uwaga ułatwia obserwację i śledzenie stałych wzorów rytmicznych motywu w dziełach. Jednak Meyer, jako twórca przełomu XX i XXI wieku, dokonuje w swej twórczości kwartetowej procesów ewolucyjnych również na czynniku rytmicznym.

We wspomnianym dziele Chomiński rozróżnia dwa rodzaje techniki ewolucyjnej: „figuracyjny ewolucjonizm motywiczny”¹⁸⁴ oraz „selektywny ewolucjonizm motywiczny”¹⁸⁵. Pierwszy z nich zaobserwować można w dziełach, w których dany motyw staje się obecny na dużej przestrzeni lub w całym dziele i pełni dominującą funkcję procesu formującego dzieło. W przypadku drugiego określenia autor *Form muzyki* dostrzega możliwość wyodrębniania się i oddzielania motywów w kompozycji, co umożliwia występowanie innych technik.

Najważniejszą jednak obserwacją, która winna się w tym miejscu zależeć, jest zwrócenie szczególnej uwagi na intensywność występowania technik wariantowania i ewolucyjnej, których przykłady obserwowane są selektywnie, a nawet symultanicznie. Bogactwo przekształceń doprowadza do występowania motywów w znacznym stopniu odbiegających od swojej postaci pierwotnej.

¹⁸³ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 230.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 230.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 230.

3.2.2.1. Selektywny ewolucjonizm motywiczny

Przykład ewolucji motywu motorycznego w funkcji melodycznej w obrębie jednego instrumentu znajduje się w piątej części *VIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna ukazana jest w partii wiolonczeli i jest to struktura zbudowana z trzech grup trzydziestodwójkowych, wykorzystujących interwały prymy zwiększonej, sekundy małej i wielkiej. Jedynie ostatni dźwięk reprezentowany jest przez wartość dłuższą. Kierunek pochodzenia jest ascendentalny i zawiera się między dźwiękami C-c' (przykład 123).



Przykład 123. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 5, nr 31

Ewolucyjne traktowanie opisanego powyżej motywu motorycznego w funkcji melodycznej stanowią przykłady rozrostu do czterech grup trzydziestodwójkowych (takt 5-6 numer 33), pięciu grup trzydziestodwójkowych (takty 4-5 numeru 31, takt 10-11 numer 31) a także zmniejszenie ilości grup trzydziestodwójkowych do dwóch (takt 8 i 12 numer 31, takt 3 numer 32, takt 9 numer 35, takt 6 i 9 numer 36 – przykład 2), jednej (takt 6 i 7 numer 33, takt 1 i 8 numer 34, takt 6 i 7 numer 35, takt 1, 2, 5 i 8 numer 36), a także do zredukowanej postaci zbudowanej z pięciu (takt 2 numer 32, takt 3 numer 34) oraz czterech dźwięków (takt 3 numer 36). Ewolucyjny rozrost motywu motorycznego w funkcji melodycznej wprowadza nowe interwały – tercję małą i wielką, kwartę zmniejszoną, czystą i kwintę zmniejszoną.

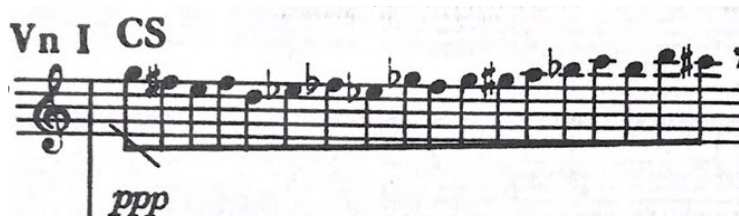
Zwiększenie i zmniejszenie liczby dźwięków doprowadza do zmiany ambitusu kolejnych przebiegów. W pierwotnej postaci rozpiętość między dźwiękiem najniższym a najwyższym równa była oktawie i septymie wielkiej. Najdłuższy pochod zbudowany z pięciu grup trzydziestodwójkowych z takty 4-5 numeru 31 zawiera się między dźwiękami C-c², co daje trzy oktawy. Najkrótszy pochod znajduje się w takcie 3 numeru 36 i złożony jest z czterech dźwięków, których sekundowy pochod od E do A ma ambitus kwarty czystej.

Zmiana rozpiętości między najniższym i najwyższym dźwiękiem osiągnięta jest również przez zmianę kierunków prowadzenia konturu melicznego. Wprowadzony zostaje ruch opadający i falujący (przykład 124).



Przykład 124. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 5, nr 36

Zmiany ewolucyjne w obrębie motywu motorycznego w funkcji melodycznej we wszystkich partiach instrumentalnych znajdują się w *II Kwartecie smyczkowym*. Trwająca dwie sekundy postać pierwotna prezentowana jest w numerze 21 partytury jednoczęściowego dzieła w partii skrzypiec pierwszych i jest to osiemnastodźwiękowa ligatura¹⁸⁶ o stałym schemacie rytmicznym¹⁸⁷. Motyw zbudowany jest z interwałów od prymy zwiększonej do tercji małej, a największy udział w przebiegu mają sekundy małe i wielkie. Kontur meliczny ma kierunek ascendentálny. Najniższy dźwięk to d^2 , a najwyższy to d^3 (przykład 125).



Przykład 125. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 21

Ewolucyjne przetworzenia motywu motorycznego w funkcji melodycznej poprzez zwiększenie liczby dźwięków oraz poszerzenie jego ambitusu mają miejsce w numerze 21: skrzypce pierwsze,

¹⁸⁶ Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 206.

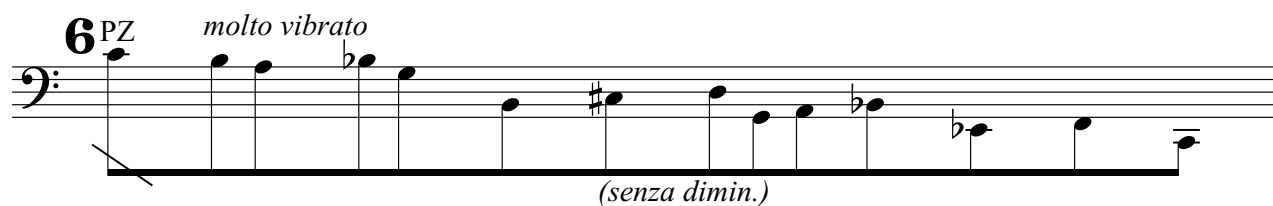
¹⁸⁷ W omawianych *Kwartetach* Meyer wykorzystuje ligatury rytmiczne, które znalazły szerokie zastosowanie w twórczości kompozytorów polskich w latach 60. i 70. XX wieku związanych z sonoryzmem. Szczególnie istotne jest, by określić ich wyjątkowe cechy. Są to każdorazowo nieregularne zbiory dźwięków, które łączone są ze sobą belką, lecz dla odróżnienia jej od ósemek, pierwsza wartość zostaje przekreślona – zostają one w niniejszej pracy dookreślone w tekście stosownym liczebnikiem. Ligatury występują zarówno w organizacji taktowej, jak i w fragmentach dookreślanych za pomocą czasu trwania liczonego w sekundach. W obu sytuacjach nie mają one żadnych ciężarów metrycznych i stanowią niezależne przebiegi. Kluczową cechą ligatur jest ich organizacja czasowa związana z charakterystyczną egzemplifikacją wizualną. Są to bowiem dwie grupy: pierwsza posiada regularne odległości między dźwiękami – stały schemat rytmiczny (przykład 3) – druga z kolei ma zróżnicowane odległości – zmienny schemat rytmiczny (przykład 5). Spośród wymienionych cech część nie będzie przytaczana w opisie kolejnych przykładów – nieregularność i niemiarywość – a dookreśleniu zostaną poddane pierwszorzędne parametry – zakres określony liczbowo oraz stały lub zmienny schemat rytmiczny.

dwadzieścia cztery dźwięki o rozpiętości d^2-es^3 , a następnie od 13'' numeru 21: skrzypce pierwsze – osiemdziesiąt cztery dźwięki ges^1-f^2 , skrzypce drugie – osiemdziesiąt cztery dźwięki d^1-f^2 , altówka – osiemdziesiąt dwa dźwięki $dis-e^1$, wiolonczela – trzydzieści jeden dźwięków $f-e^1$. We wskazanych ugrupowaniach ewolucji podlega również interwalika. Wprowadzone zostają tercja mała, kwarta zmniejszona i kwarta czysta (przykład 126).



Przykład 126. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 21

Również motyw motoryczny w funkcji akompaniującej poddany jest technice ewolucyjnej, a przykładem może być jednoczęściowy *IV Kwartet smyczkowy*. Motyw pierwotny tworzony jest przez czternastodźwiękową ligaturę o zmiennym schemacie rytmicznym w artykulacji *pizzicato*. Kierunek motywu jest opadający, zawiera się w ambitusie c^1-C i wykorzystuje ruch sekundowy zaburzony dwukrotnie kwintą czystą a raz sekstą małą (przykład 127).



Przykład 127. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 1 *Preludio interrotto*, nr 3

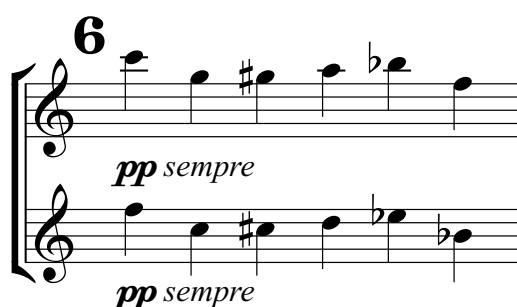
Trzeba zaznaczyć, że partia wiolonczeli nie wykorzystuje omawianej struktury motywicznej na całej przestrzeni wspomnianego fragmentu dzieła. W takcie 2 numeru 5 dochodzi do zamiany partii wiolonczeli i altówki. Zaburza to wcześniejsze, ale i późniejsze konsekwentne prowadzenie partii instrumentalnych o ustalonych funkcjach – skrzypce drugie i altówka – funkcja melodyczna, skrzypce pierwsze i wiolonczela – funkcja akompaniująca.

Rozrost widoczny jest nie tylko w warstwie horyzontalnej, ale i wertykalnej (przykład 129), gdyż w numerze 6 partytury wprowadzone zostały dwudźwięki (od sekundy małej do nony małej), a także trzyczęści (ambitus skrajnych dźwięków od seksty małej do undecymy czystej).

The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

110

Technice ewolucyjnej podlega także motyw statyczny w funkcji melodycznej. Przykład taki znajduje się w pierwszej części *VIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna prezentowana przez partię skrzypiec pierwszych i drugich to sześciódźwiękowy pochod ćwierćnut wykorzystujący interwały kwarty czystej, prymy zwiększonej, sekundy małej i mający falujący kontur meliczny. Partia skrzypiec pierwszych zostaje dokładnie powtórzona przez skrzypce drugie, ale o kwintę niżej. Ambitus każdego przebiegu zawiera się w interwale kwinty czystej i jest to f^2-c^3 dla skrzypiec pierwszych i b^1-f^2 dla skrzypiec drugich (przykład 130).



Przykład 130. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 1, nr 0

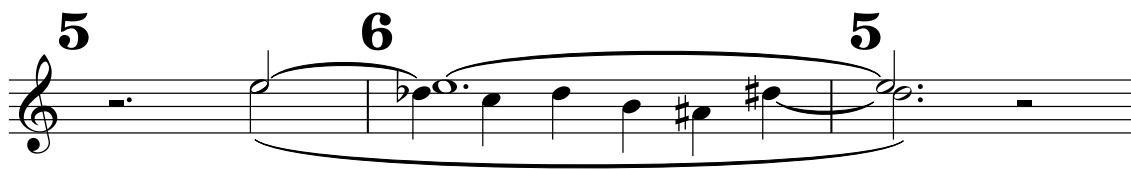
Opisany motyw statyczny zostaje w całej tej części ewoluowany poprzez jego rozrost. Najdłuższy odcinek trwa 36 miar liczonych ćwierćnutami (takt 6-11 od początku dzieła, takt 1-6 numeru 1 partytury). W postaci ewoluowanej pojawiają się niewystępujące w postaci pierwotnej interwały (sekunda wielka, tercje, kwinty, seksty i septymy), a także niestosowane w niej wartości rytmiczne (ósemki, półnuty, półnuty z kropką, całe nuty), co powoduje zwiększenie skali i większą zmienność rytmiczną. Partia skrzypiec pierwszych posiada dźwięki o zakresie d^1-es^3 , a skrzypce drugie $g-as^2$ (przykład 131).



Przykład 131. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 1, nr 1

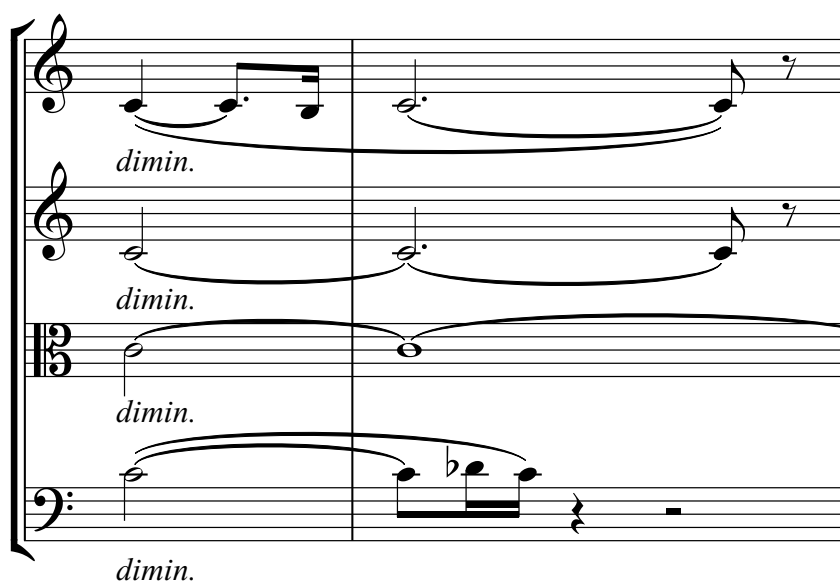
Motyw i jego ewolucyjne przetworzenia znajdują się w dwóch najwyżej brzmiących instrumentach kwartetu, co pozwala na jego barwowe wyeksponowanie. W taktach 1-8 numeru 3

partytury wprowadzone zostają dwudźwięki, z których dolne składniki współbrzmienia to opisywany powyżej motyw statyczny w funkcji melodycznej, a dźwięki górne to długobrzmiące wartości, które można przypisać do motywu statycznego w funkcji akompaniującej (przykład 132).



Przykład 132. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 1, nr 3

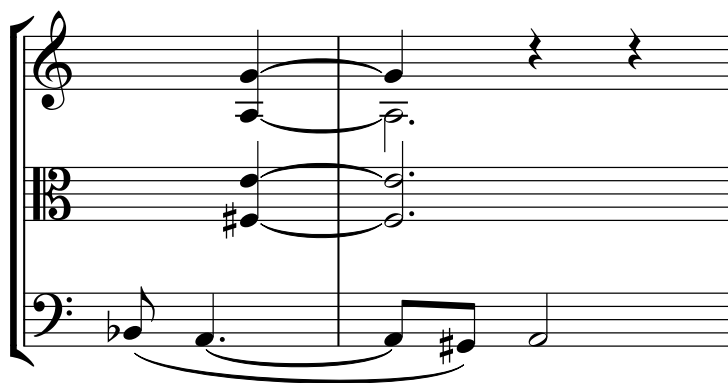
Z kolei motyw statyczny w funkcji akompaniującej zostaje poddany technice ewolucyjnej w części pierwszej *XIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu prezentowana jest w taktach 4-6 od początku dzieła. Jest to dźwięk c^1 , a wykonywane długobrzmiące unisono posiada różną długość w zależności od instrumentu – skrzypce pierwsze – 5,25 miar ćwierćnutowych, skrzypce drugie – 5,5 miar, altówka – 9 miar, wiolonczela – 2,25 miar (przykład 133).



Przykład 133. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 1, nr 0

Motyw statyczny w funkcji akompaniującej może zostać rozszerzony aż do czasu trwania równemu 28 miar liczonych ćwierćnutami (numer 2, partia wiolonczeli – dźwięk Es). Możliwe jest również jego skrócenie do półnuty (numer 2, partia skrzypiec drugich – dźwięk cis^1 – przykład 134). Zostaje również rozwijany kontur meliczny motywu, który znajduje się na przestrzeni kilku taktów przez co nie jest tak łatwo obserwowalny.

Motyw statyczny w funkcji akompaniującej może występować zarówno symultanicznie w czterech partiach (postać pierwotna), ale może zostać ewolucyjnie zredukowany do trzech (takty 1-4 numeru 8), dwóch instrumentów (takty 5-8 numeru 11), a także może być prezentowany solo (np. altówka – takty 2-4 numeru 1). Zmiana obsady wykonawczej nie musi powodować zmiany brzmienia, gdyż ewolucji podlega nie tylko czynnik horyzontalny, ale również wertykalny. Rozwój widoczny jest poprzez wprowadzenie długobrzmiących dwudźwięków w dwóch (skrzypce drugie i altówka – takty 4-5 numeru 10), a nawet trzech instrumentach (skrzypce drugie, altówka i wiolonczela – takty 7-9 numeru 1) doprowadzając do brzmienia aż sześciodźwiękowej warstwy akompaniującej.



Przykład 134. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 1, nr 2

3.2.2.2. Figuracyjny ewolucjonizm motywiczny

Motyw motoryczny w postaci melodycznej zostaje poddany ewolucji w drugiej części *XIII Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu ukazana jest w takcie 1-2 omawianej części dzieła w partii skrzypiec pierwszych i drugich. W skrzypcach pierwszych jest to pochod szesnastek składający się z prym zwiększonych, sekund małych i kwart czystych. Natomiast partia skrzypiec drugich wykorzystuje w warstwie rytmiki sekstole szesnastkowe (zapisane w postaci *tremola* trioli ósemkowych), a melika oparta jest na tych samych interwałach, które są budulcem partii skrzypiec pierwszych (przykład 135).



Przykład 135. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 2, nr 12

W czasie trwania części, która zdominowana jest przez figuracyjny ewolucjonizm motywiczny, można dostrzec w partiach skrzypiec pierwszych i drugich krótkie ustępy będące motywem statycznym w postaci akompaniującej, reprezentowanym poprzez trwające kilka miar, wybrzmiewające dźwięki. Postać pierwotna pojawiają się w takcie pierwszym, a kolejne powtórzenia w dalszych fragmentach, wprowadzając chwilowe zatrzymanie ruchu, jak również podkreślenie poszczególnych dźwięków pochodów. Rozwój obu partii zachodzi poprzez ewolucyjny rozwój zarówno motywu motorycznego, jak i statycznego (przykład 136).



Przykład 136. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 2, nr 14

Figuracyjny ewolucjonizm motywiczny motywu motorycznego w funkcji akompaniującej ma miejsce w części trzeciej *VI Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna prezentowana jest w takcie 1-2 numeru 13 partytury i jest to kwintola ósemkowa i ruchu sekundowym o falującym konturze melicznym (przykład 137).



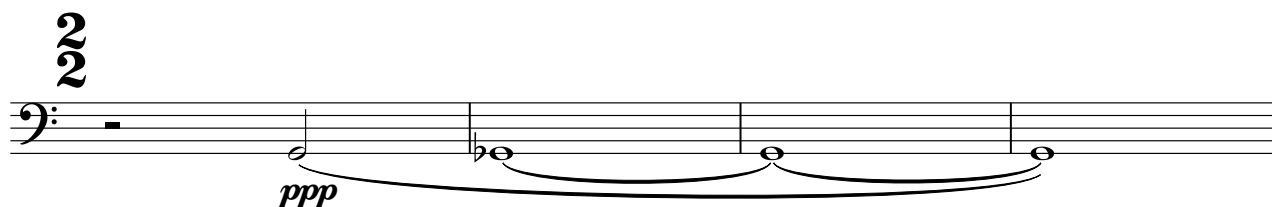
Przykład 137. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 13

Na przestrzeni części drugiej *VI Kwartetu* ewolucji podlega kontur meliczny – rozrost, zmiana kierunku, wprowadzenie większych interwałów – co doprowadza do dużej różnorodności akompaniamentu (przykład 138).



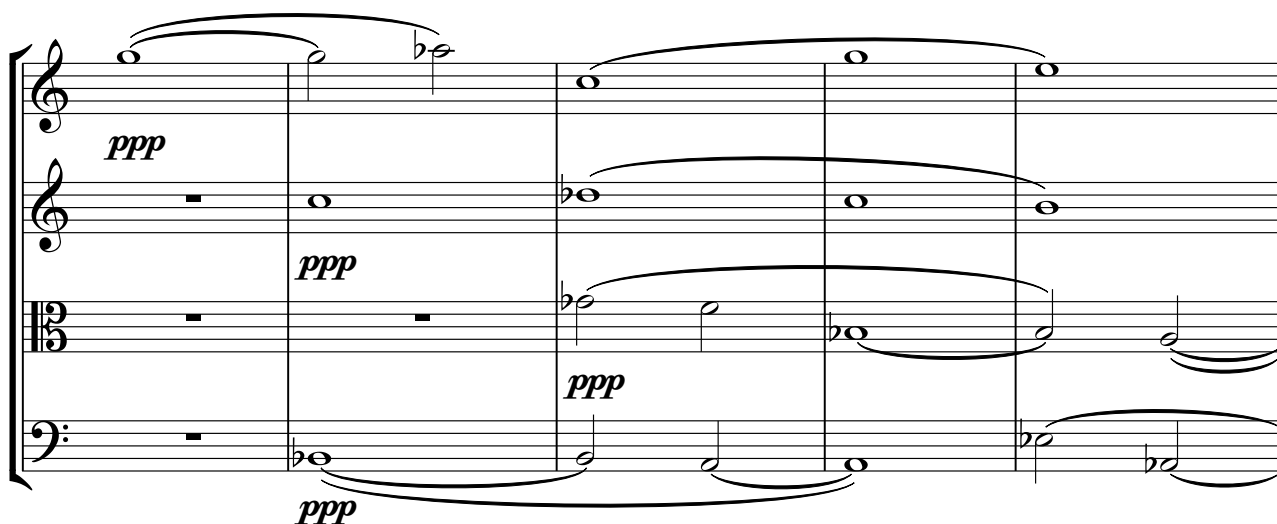
Przykład 138. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 22

Przykładem poddania ewolucji figuracyjnej motywu statycznego w funkcji melodycznej jest część pierwsza *X Kwartetu smyczkowego*. Postać pierwotna motywu to długie wartości i ruch opadającego półtonu (przykład 139).



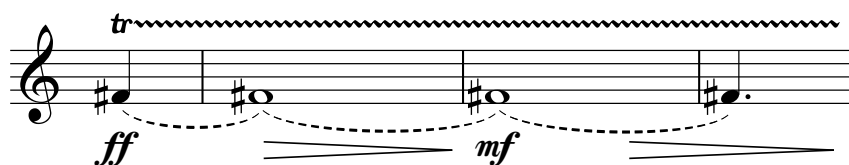
Przykład 139. Meyer, *X Kwartet smyczkowy* op. 82, cz. 1, nr 0

Kolejne ewolucyjne przeobrażenia wprowadzają nowe interwały – szczególnie istotne stają się kwinta zmniejszona i kwinta czysta – i wartości rytmiczne – cała nuta, półnuta z kropką i ćwierćnuta. Motyw pojawia się we wszystkich partiach instrumentalnych tworząc fakturę polifoniczną (przykład 140).



Przykład 140. Meyer, *X Kwartet smyczkowy* op. 82, cz. 1, nr 1

Figuracyjnemu ewolucjonizmowi może również podlegać motyw statyczny w funkcji akompaniującej, czego przykładem jest ostatnia część *XII Kwartetu smyczkowego*. Motyw pierwotny to długobrzmiący dźwięk z trylem w interwale sekundy małej (przykład 141).



Przykład 141. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 9, nr 77

Ewolucji podlega element meliczny poprzez zmianę dźwięku trylu, wprowadzenie tego motywu w innych instrumentach zespołu kameralnego sukcesywnie, jak i symultanicznie. Możliwe jest również rozszerzenie tej artykulacji na dwa składniki współbrzmienia w obrębie jednej partii instrumentalnej. Motyw ten wykonywany w tym samym czasie przez kilka instrumentów tworzy nowe ciążenia harmoniczne, a maksymalne zagęszczenie faktury zostaje osiągnięte w numerze 79 partytury, gdy trzy instrumenty prezentują pięć trylowanych motywów (przykład 142).



Przykład 142. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 9, nr 79

Poniżej zaprezentowana zostanie tabela (tabela 2), która pozwoli zaobserwować udział techniki ewolucyjnej w każdym z szesnastu dzieł Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Zgodnie z wcześniejszą klasyfikacją widoczny będzie podział na przykłady selektywnego i figuracyjnego ewolucjonizmu motywicznego. Liczby egzemplifikują tylko wystąpienie danej formy techniki ewolucyjnej, a nie jej zakres. Nie jest widoczne również dookreślenie jaka forma i postać motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego jest poddana tej technice.

Kwartet	Selektywny ewolucjonizm motywiczny	Figuracyjny ewolucjonizm motywiczny
<i>I Kwartet smyczkowy</i>	0	0
<i>II Kwartet smyczkowy</i>	1	0
<i>III Kwartet smyczkowy</i>	1	0
<i>IV Kwartet smyczkowy</i>	3	0
<i>V Kwartet smyczkowy</i>	3	3
<i>VI Kwartet smyczkowy</i>	3	1
<i>VII Kwartet smyczkowy</i>	2	0
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	3	0
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	2	0
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	4	0
<i>Au-delà d'une absence</i>	7	3
<i>XI Kwartet smyczkowy</i>	2	0
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	7	3
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	4	2
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	5	2
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	5	1

Tabela 2. Technika ewolucyjna w dziełach kwartetowych Meyera

Na przestrzeni 54 lat, które dzieli *I* i *XV Kwartet smyczkowy* wyraźnie widoczne jest zwiększenie udziału w kompozycjach techniki ewolucyjnej. W całym korpusie omawianych *Kwartetów* znajdują się zarówno dzieła nie mające ani jednego przykładu ewolucjonizmu, jak i takie z ich dużą reprezentacją. Częstsze występowanie omawianej techniki łączy się z przemianami języka muzycznego twórcy, które zachodziły na przestrzeni ponad półwiecza. Istotną obserwacją jest mniejszy udział techniki ewolucyjnej w pierwszych dziełach, spowodowany dominacją stosowanej tam na szeroką skalę techniki sonorystycznej.

3.2.3. Technika sonorystyczna

W związku z poczynioną wcześniej obserwacją, tyczącą się dużego udziału techniki sonorystycznej w pierwszych *Kwartetach* Meyera, która następnie ustępuje miejsca technice ewolucyjnej, warto zaznaczyć, że:

Struktura sonorystyczna konstituowana jest przez elementy muzyczne (barwę, artykulację, rytm, harmonię, dynamikę i kolorystykę), którym przysługuje określony zespół cech, ukształtowany stopniowo w trakcie wielowiekowej ewolucji. [...] Warto zauważyć, że nie zawsze postać bardziej rozwinięta wypiera całkowicie dotychczasową – często funkcjonują one równolegle, uzupełniając się nawzajem.¹⁸⁸

Występowanie dwóch lub większej liczby technik kompozytorskich w jednym dziele ma niewątpliwie miejsce w *Kwartetach* Meyera, gdzie są one widoczne obok siebie, a ta muzyczna korespondencja wzbogaca dzieło.

Prócz techniki wariantowania i ewolucyjnej, warto zauważyć, że kolejną ważną techniką w analizowanym korpusie dzieł jest ta sonorystyczna, ściśle łącząca się z barwą dźwięku. Wyczulenie twórców na element barwowy istniał od wieków, na co zwraca uwagę Hanna Kostrzewska pisząc, że „świadomość barwy pojawia się w momencie dostrzeżenia przez kompozytorów różnic brzmieniowych między poszczególnymi instrumentami i podejścia do procesu twórczego z myślą o określonym jednoznacznie wykonaniu”¹⁸⁹. Szczególne podejście do barwy intonowanych dźwięków, determinującej brzmienie struktur muzycznych w utworach, pojawiło się w latach 60. w twórczości kompozytorów polskich, a także w myśli teoretycznej, co doprowadziło do stworzenia przez Józefa Chomińskiego terminu „technika sonorystyczna”¹⁹⁰.

Jednak dopiero w książce *Muzyka Polski Ludowej*¹⁹¹ Chomiński nadał pojęciu „sonorystyka” „szczególną ostrość i zawęził [...] pole znaczeniowe, kojarzone odtąd przede wszystkim ze zjawiskami awangardowego stylu «polskiej szkoły kompozytorskiej»”¹⁹². W jego dziele omówieniu poddane zostały zagadnienia warsztatowe, podzielone na pięć grup

¹⁸⁸ Hanna Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 40.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 40.

¹⁹⁰ Józef Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961 nr 3.

¹⁹¹ Józef Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1968.

¹⁹² Lindstedt, op. cit., s. 98.

problemowych: „technologia brzmienia, regulacja czasu, struktury horyzontalne i wertykalne, transformacja brzmienia i problematyka formy”¹⁹³. Wyliczone zagadnienia są rozwijane przez Chomińskiego w niepublikowanej książce *Podstawy sonologii muzycznej*¹⁹⁴, której fragmenty, według badań Iwony Lindstedt, zostały użyte w *Formach* tegoż autora. Dogłębna analiza dwóch dostępnych badaczce maszynopisów doprowadziła jednak do odnalezienia istotnych informacji, które nigdy wcześniej nie były publikowane, a stanowią istotny wkład w metodologię sonorystyki.

Wspomniane wcześniej grupy problemowe będą stanowić główny czynnik porządkujący zagadnienia związane z obecnością techniki sonorystycznej w dziełach kwartetowych Krzysztofa Meyera.

Spośród wyliczonych powyżej grup dwie nie zostaną w tym miejscu omówione. Pierwszym aspektem jest transformacja brzmienia związana z przekształceniami elektro-akustycznymi i elektronicznymi, co nie ma miejsca w omawianym korpusie dzieł. Drugim problemem to forma dzieła, która zostanie poddana kompleksowej analizie w osobnym rozdziale niniejszej dysertacji.

3.2.3.1. Technologia brzmienia

Pierwszą grupą problemową techniki sonorystycznej jest technologia brzmienia rozumiana przez Chomińskiego jako „problemy związane z rodzajami generatorów (tradycyjnymi i elektronicznymi), artykulacją, dynamiką oraz wolumenem i przenikliwością brzmienia”¹⁹⁵. W przypadku dzieł Meyera rodzajem generatora dźwięku jest każdorazowo stały zespół – kwartet smyczkowy – z ugruntowanym w tradycji muzyki zespołem wykonawczym składającym się ze skrzypiec pierwszych, skrzypiec drugich, altówki i wiolonczeli, których dźwięki podwyższone nie są enharmonicznymi odpowiednikami dźwięków obniżanych. Wszelkie podwyższenia i obniżenia wysokości dźwięków dokonywane są poprzez zastosowanie znaków przygodnych, dookreślonych zapisem w legendzie partytury mówiącym, iż „znaki chromatyczne odnoszą się jedynie do nuty, przy której stoją”¹⁹⁶. Wykorzystywany sposób zapisu dźwięków chromatycznych w pełni wpisuje się w nurt XX-wiecznej praktyki edytorskiej. Wykorzystanie czterech

¹⁹³ Chomiński, op. cit., s. 127.

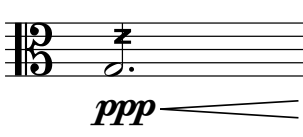
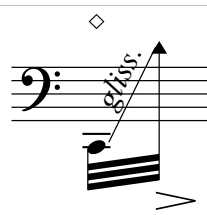
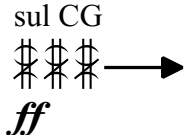
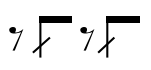
¹⁹⁴ Józef Chomiński, *Podstawy sonologii muzycznej*, Falenica 1876.

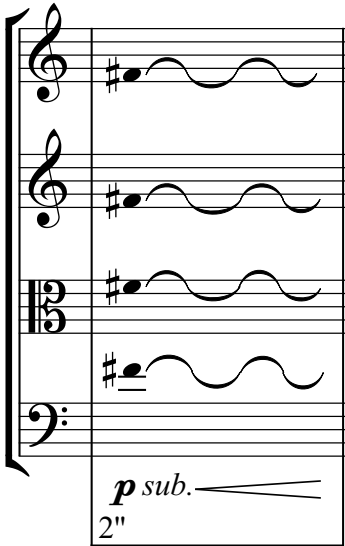
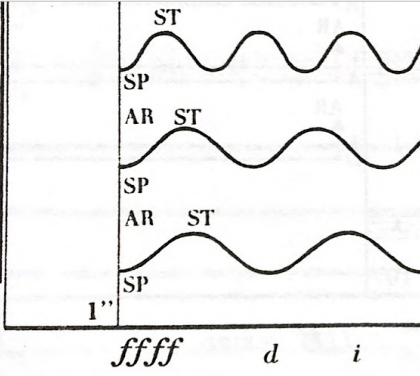
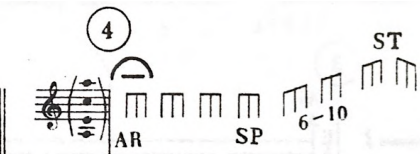
¹⁹⁵ Lindstedt, op. cit., s. 98.

¹⁹⁶ Krzysztof Meyer, *I Kwartet smyczkowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976, s. 3.

instrumentów z jednej grupy powoduje, że brzmienie omawianych dzieł jest homogeniczne pod względem jego barwy.

Najbardziej charakterystycznym czynnikiem techniki sonorystycznej jest zastosowanie nowych sposobów artykułowania dźwięków, a co za tym idzie, wprowadzenie nowych oznaczeń muzycznych będących ich graficzną identyfikacją. Nowe sposoby artykulacyjne zostaną poniżej zaprezentowane wraz z komentarzem słownym – opisem, zamieszczonym w partyturach przez kompozytora (tabela 3).

Opis artykulacji	Przykład nutowy	Zakres występowania
b a r d z o s z y b k i e nierytmizowane tremolo	 Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 6	I, II, III, IV, V, VI, VII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XV
najwyższy możliwy dźwięk, jednak nie flażolet	 Meyer, II Kwartet smyczkowy op. 23, nr 15	I, II
grać między podstawkiem a strunnikiem	sul CG  Meyer, I Kwartet smyczkowy op. 8, cz. 1 Tesi, nr 2	I
efekt perkusyjny; uderzać w struny otwartą dłoń lub palcami	 Meyer, I Kwartet smyczkowy op. 8, cz. 1 Tesi, nr 2	I
efekt perkusyjny; uderzać w górną płytę żabką lub czubkami palców	 Meyer, I Kwartet smyczkowy op. 8, cz. 2 Antitesi, nr 7	I

bardzo wolne vibrato (w ramach 1/4 tonu, uzyskane przez przesuwanie palca)	 Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 23	<i>I, II</i>
przesuwać szybko palcami w końcowej części gryfu	con le dita  <i>mp</i> Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i>, nr 4	<i>I</i>
grać arco, zmieniając bardzo szybko wysokości dźwięków przez suwanie lewą ręką po całym gryfie tam i z porotem	 Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i>, nr 4	<i>I</i>
uderzanie otwartą dłonią lub palcami po całym gryfie tam i z powrotem	 Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i>, nr 4	<i>I</i>

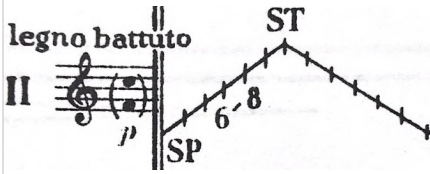
uderzać odwrotną stroną smyczka po całym gryfie tam i z powrotem. Liczby oznaczają przybliżoną ilość uderzeń	 Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i>, początek dzieła	I
wartości czasowe nut jak najkrótsze	 Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i>, nr 1	I, II, IV
rozstrojenie podanej struny	 Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 38	II, IV

Tabela 3. Nowe sposoby artykulacji

Prócz środków artykulacyjnych opisanych powyżej, które zostały stosownie dookreślone w partyturach przez autora dzieł, można również odnaleźć nową notację muzyczną, pojawiającą się w muzyce XX wieku, a która jest charakterystyczna dla całego nurtu sonorystycznego. Meyer nie poświęca miejsca w legendach swoich kompozycji na tłumaczenie stosowanego przez siebie zapisu (tabela 4).

Opis zapisu	Przykład nutowy	Zakres występowania
ligatura o stałym schemacie rytmicznym	 Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 21	I, II, IV,
ligatura o zmiennym schemacie rytmicznym	 Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 29	I, II, IV,
czarne prostokątne pasma	 Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 22	I, II, IV,

Tabela 4. Nowa notacja muzyczna

Zarówno określenie ligatura¹⁹⁷, jak i odnotowanie dłuższego trwania poprzez czarne prostokątne pasmo¹⁹⁸, zostały utrwalone już w dotychczasowych badaniach muzykologicznych, znajdując zastosowanie w analizach innych kompozycji stosujących technikę sonorystyczną. W przypadku ligatury warto podkreślić, że sam Meyer nie nazywa tego ugrupowania w ten sposób, ani w swoim piśmiennictwie, ani w rozmowach, lecz tłumaczy je opisowo, czego przykłady odnaleźć można w legendzie *II Kwartetu smyczkowego*, w której kompozytor charakteryzuje ligaturę jako „wartości nut coraz krótsze”¹⁹⁹ i „wartości nut nieregularne”²⁰⁰. Nie oddaje to jednak istotnych cech omawianych ugrupowań rytmicznych, przez co w niniejszej pracy stosowane będą określenia przytaczane przez Iwonę Lindstedt w jej książce *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*.

Na potrzeby wszystkich swoich partytur przeznaczonych na kwartet smyczkowy Krzysztof Meyer dokonuje również wprowadzenia odmiennych skrótów włoskich określeń artykulacyjnych.

¹⁹⁷ Lindstedt, op. cit., s. 206.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 186.

¹⁹⁹ Krzysztof Meyer, *II Kwartet smyczkowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977, s. 2.

²⁰⁰ Ibidem.

Nietradycyjne skróty artykulacji tworzone są na podstawie oryginalnych nazw poprzez zawężenie słowa lub słów do dwóch wielkich liter, nie stosując przy tym kropek (tabela 5).

pełna nazwa	tradycyjny skrót włoski	nietradycyjne skróty
<i>arco</i>	—	AR
<i>pizzicato</i>	<i>pizz.</i>	PZ
<i>ordinario</i>	<i>ord.</i>	OR
<i>sul tasto</i>	—	ST
<i>sul ponticello</i>	<i>sul pont.</i>	SP
<i>con sordino</i>	<i>con sord.</i>	CS
<i>senza sordino</i>	<i>senza sord.</i>	SS
<i>legno battuto</i>	—	LB
<i>col legno</i>	—	CL
<i>senza arco</i> ¹⁴	—	SA

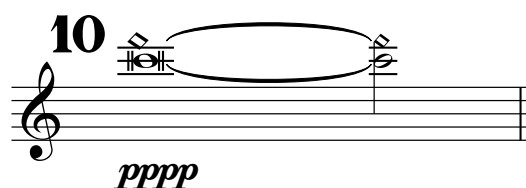
Tabela 5. Skróty nazw artykulacji

Pozostałe symbole, jak i określenia słowne, które funkcjonowały w muzyce wcześniejszych epok są przez kompozytora przejęte i wykorzystywane: *legato*, *staccato*, *portato*, *pizzicato* lewą ręką, *pizzicato alla Bartók*, tryl, *tremolo*, *tremolando*, *glissando*, *Pause Generale*, łuki, akcenty, flażolety, oznaczenia strun instrumentów, symbole kierunku prowadzenia smyczka, przenośniki oktawowo. Meyer wykorzystuje utrwalone w tradycji muzyki europejskiej nazwy poziomów dynamicznych i ich zmian oraz incydentalnie określenia ekspresyjne i ich ewentualne skróty. Sporadycznie pojawiają się również słowne oznaczenia tempa, które jednak zawsze są dookreślone poprzez zapis wartości i liczby jej uderzeń na minutę.

Spośród wszystkich *Kwartetów* Meyera tylko w kilku z nich spotykane są poziomy dynamiczne zapisane poprzez czterokrotne powtórzenie podstawowego określenia dynamicznego – *pppp* (I, IV, IX i XII) i *ffff* (I, IV, V). W pozostałych dziełach maksymalny poziom dynamiczny jest oznaczony przez potrójne podstawowe określenie – włoskie *possibile*. Wysoki poziom dynamiczny w połączeniu z innymi czynnikami tworzy brzmienia przenikliwe, a niski poziom dynamiczny kształtuje fragmenty ciche o efekcie szmerowym, co wpisuje się w estetykę techniki sonorystycznej.

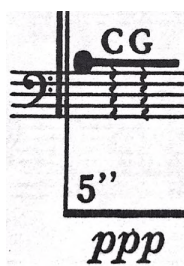
²⁰¹ Poruszanie palcami po gryfie bez pobudzania struny ani smyczkiem, ani palcami.

O ile brzmienie instrumentów smyczkowych stosowanych w *Kwartetach* jest stałe, a ich budowa zakłada określony zakres wysokościowy – najniższy i najwyższy możliwy dźwięk – to zdarzają się sytuacje przełamywania takich granic, które wydawać by się mogło, są nie do przekroczenia, a co jest „istotą sonologicznych kryteriów doboru materiału dźwiękowego”²⁰². Najwyższy możliwy dźwięk zostaje zaprezentowany w *I* i *II* *Kwartecie* i jest to dźwięk nieokreślony. Innym przykładem jest fragment trzeciej części *IV Kwartetu smyczkowego*, w którym znajduje się flażolet, którego brzmienie to c^5 (przykład 143), co stanowi graniczną górną wysokość dźwięku w zakresie możliwych do zaintonowania dla tego instrumentu.



Przykład 143. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 3 *Elegia e conclusione*, nr 49

Z kolei najniższy możliwy dźwięk w całym korpusie dzieł jest zastosowany w *II* i *IV* *Kwartecie* poprzez „rozstrojenie podanej struny”²⁰³ instrumentu (przykład 144). Meyer nie podaje dokładnego zakresu odstrojenia instrumentu, wynikającego z poluzowania naciągu struny partii wiolonczeli, lecz konsekwencją takiej artykulacji są dźwięki wykraczające poza dźwięk intonowany na tak zwanej pustej strunie prawidłowo nastrojonego instrumentu.



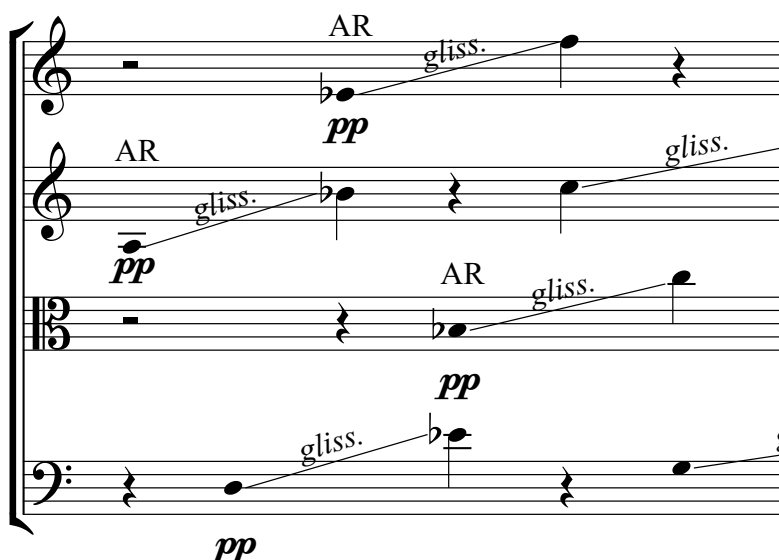
Przykład 144. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 38

Ostatnie zagadnienie technologii brzmienia jakie formułuje Józef Chomiński związane jest z samym brzmieniem. Spośród wielu sposobów wydobycia dźwięku autor ten wyróżnia „barwiącą

²⁰² Lindstedt, op. cit., s. 108.

²⁰³ Meyer, op. cit., s. 2.

rolę mikrointerwałów. [...] Umożliwiają one konstruowanie dwóch rodzajów brzmień: diastematycznych i glissandowych”²⁰⁴. Oba te rodzaje spotykane są w *Kwartetach* Meyera. Brzmienia glissandowe i wynikająca z nich mikrointerwalika są nader reprezentatywne w całym korpusie dzieł (przykład 145).



Przykład 145. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 2, nr 26

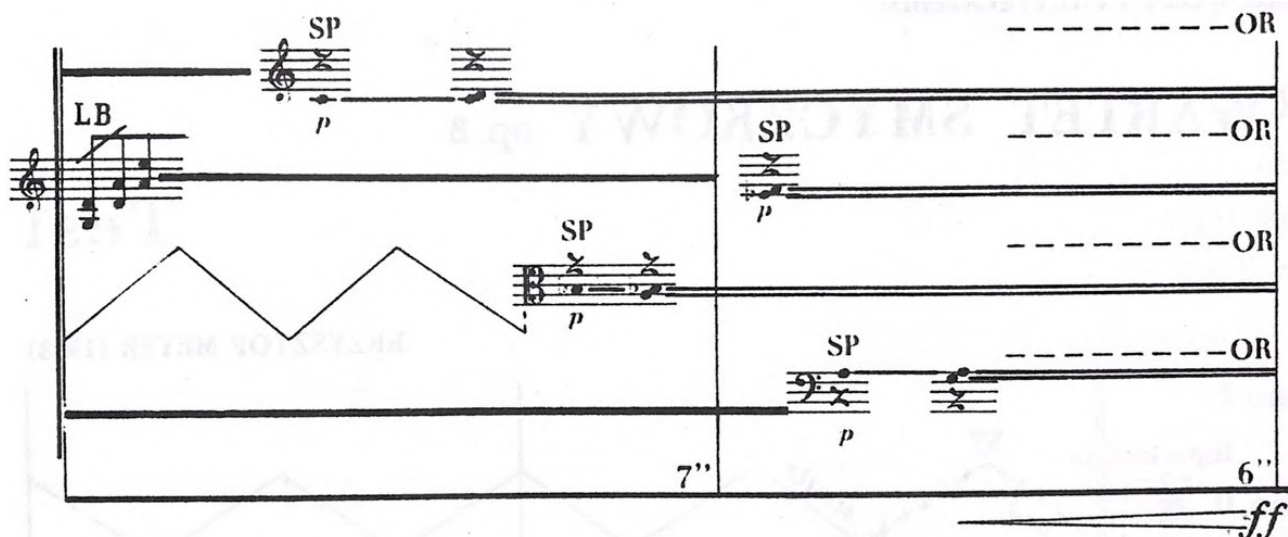
Rodzaj diastematyczny, czyli dookreślony poprzez znaki przygodne, w tym wypadku ćwierćtonowe, występuje tylko w *I, II, III Kwartecie smyczkowym* (przykład 146).



Przykład 146. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 3

Zarówno Chomiński, jak i Lindstedt, wspominają jeszcze o brzmieniach szmerowych, czego przykładem może być pierwsza część *I Kwartetu smyczkowego*, w którym cztery instrumenty wykonują swoje partie *sul ponticello* w artykulacji bardzo szybkiego nierytmizowanego tremola i dynamice *p* (przykład 147).

²⁰⁴ Józef Chomiński, *Podstawy sonologii muzycznej*, cz. II *Systematyka zjawisk dźwiękowych*, Falenica 1977, s. 13-14.



Przykład 147. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 0

Takich przykładów w twórczości Meyera odnaleźć można zaledwie kilka, a w szczególności w *I, II i IV Kwartecie smyczkowym*. Brzmienia szmerowe są jednak używane przez kompozytora w innych dziełach kwartetowych, ale jako element kolorystyki w innych technikach kompozytorskich, co nie stanowi obiektu porównawczego w tej części niniejszej pracy.

3.2.3.2. Wymiary czasu i szybkości

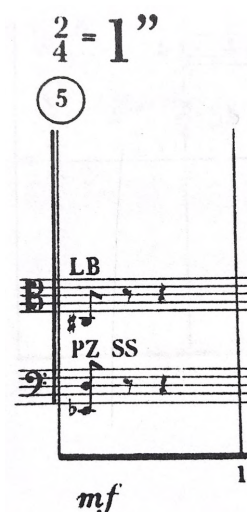
Chomiński wyznacza tę grupę problemową, w odniesieniu do „zagadnień związanych z metrum i rytmem oraz monochromią i polichromią”²⁰⁵. Uważa również, że „równorzędne traktowanie szmerów i dźwięków o ustalonej wysokości otworzyło [...] zupełnie nowe perspektywy czasowe”²⁰⁶.

W dziełach komponowanych za pomocą techniki sonorystycznej widoczna jest istotna zmiana, która odpowiada specyfice brzmień prezentowanych w tych dziełach. Mimo, że muzyka jako dziedzina sztuki jest zawsze osadzone w czasie, to utwory sonorystyczne wymagały specyficznej organizacji czasowej. Z tej przyczyny zamiast organizacji taktowej wyznaczającej czasowy przebieg dzieła zaczęto stosować rzeczywistą miarę czasu odmierzaną w sekundach, które wyznaczały długość poszczególnych odcinków. Ten sposób organizacji czasowej dzieła doprowadził do usunięcia z partytur niepotrzebnego już oznaczenia metrum i tempa.

²⁰⁵ Lindstedt, op. cit., s. 98.

²⁰⁶ Ibidem, s. 109.

W dziełach Meyera tylko *I Kwartet smyczkowy* w pełni operuje sekundowym wymiarem porządkowania materiału muzycznego. Jest to polichromia, czyli „wyraz zmienności i swobody w ruchu sygnałów dźwiękowych”²⁰⁷. Odnaleźć można jednak i w tym dziele specyficzny zabieg, znajdujący się w części drugiej, a mianowicie wprowadzenie w całej tej części jednosekundowych odcinków, które poprzez swoją regularność imitują organizację taktową 2/4 i tempo ♩ = 120 (przykład 148).



Przykład 148. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 5

W *II Kwartecie* Meyer stosuje już dokładne wskazanie, że od tego miejsca do końca kompozycji orientacyjny czas trwania ćwierćnuty to sekunda (przykład 149).



Przykład 149. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 23

²⁰⁷ Chomiński, op. cit., s. 28.

Drugim, a zarazem ostatnim, przykładem organizacji czasowej opartej na odcinkach o określonym czasie trwania liczonym w sekundach jest ponownie *II Kwartet smyczkowy*. Jest to kompozycja jednoczęściowa, w której widoczne są fragmenty posiadające metrum i tempo, jak również te liczone za pomocą sekund. Meyer wychodzi od organizacji taktowej, następnie przechodzi do organizacji opartej o jednosekundowe odcinki, by w końcu w połowie dzieła doprowadzić do wprowadzenia odcinków o różnym czasie trwania (przykład 150).

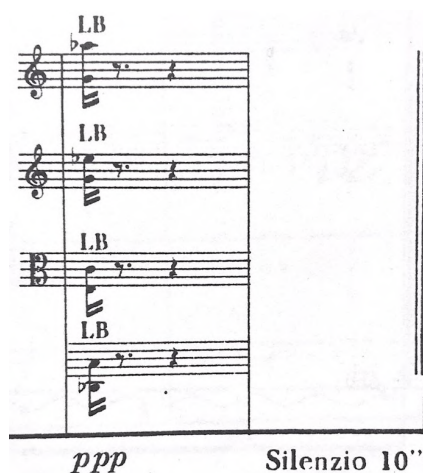
Przykład 150. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 25

Tak więc poza *I Kwartetem*, będącym w pełni polichronicznym, we wszystkich pozostałych piętnastu dziełach stosowana jest monochronia „operująca ustalonymi proporcjami czasowymi obejmuje konwencjonalne sposoby regulacji”²⁰⁸, z tym jednak wskazaniem, że w *II Kwartecie* kompozytor zestawia obok siebie monochronię i polichronię.

²⁰⁸ Ibidem.

Innym problemem, który został przez Chomińskiego dołączony do wymiarów czasu i szybkości jest stosowanie ciszy i brzmień izolowanych, w których nie tylko dźwięk, ale i jego brak ma funkcję ekspresywną.

Cisza w twórczości Meyera stosowana jest w wielu dziełach poprzez oznaczanie *Pause Generale*. Wprowadzenie takiej pauzy powoduje, że to właśnie cisza staje się nośnikiem ekspresji, bądź zabieg ten ma na celu oddzielenie poszczególnych fragmentów dzieła. O ile pauza generalna ma czas trwania równy taktowi, w którym się znajduje, o tyle możliwe jest wskazanie ciszy o określonej długości (przykład 151).



Przykład 151. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 10

Z kolei brzmienia izolowane można odnaleźć w *I*, *II*, *III* i *IV Kwartecie smyczkowym*. Stosowane są one we wszystkich instrumentach zespołu kameralnego tworząc fakturę punktualistyczną (przykład 152).

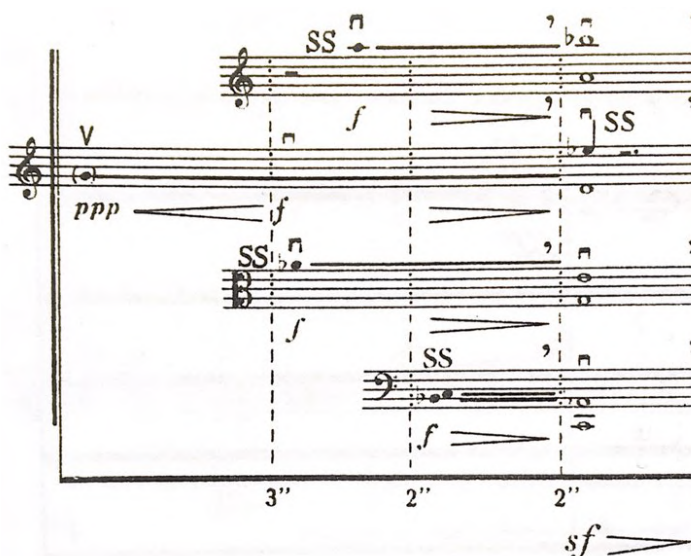


Przykład 152. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 2, nr 9

3.2.3.3. Struktury horyzontalne i wertykalne

„Procesy zagęszczenia i rozrzedzenia brzmienia dotyczą zjawisk dźwiękowych zarówno w przebiegu horyzontalnym, jak i wertykalnym”²⁰⁹. Twierdzenie to obrazuje złożoność brzmienia występującego w technice sonorystycznej, uzależnioną od „rodzaju instrumentów, artykulacji, a także od szeregu innych czynników związanych z warunkami akustycznymi pomieszczeń”²¹⁰. W uzupełnieniu powyższej konstatacji, Chomiński zwraca też uwagę na fakt, że „problematyka zawartości brzmienia jest sonologicznym ujęciem kwestii harmonii, kontrapunktu i instrumentacji”²¹¹, co sprawia, że problem kształtowania w technice sonorystycznej struktur horyzontalnych i wertykalnych staje się zagadnieniem wieloaspektowym, a więc zależnym od wielu czynników i wymaga stosownej klasyfikacji.

Pierwszym aspektem tego problemu jest instrumentacja i sposób jej użycia związany z kontrastowaniem gęstości poszczególnych odcinków dzieła za pomocą stosowania odcinków intonowanych *tutti*, czyli wykonywanych przez cały kwartet, lub też kształtowanych jako trio, duo, jak i solo (przykład 153).



Przykład 153. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 1

Kolejnym aspektem problemu kształtowania struktur horyzontalnych i wertykalnych jest prezentowanie skrajnych rejestrów wywołujące wrażenie rozrzedzenia faktury rozumianej jako

²⁰⁹ Lindstedt, op. cit., s. 110.

²¹⁰ Ibidem, s. 111.

²¹¹ Chomiński, *Podstawy sonologii muzycznej*, s. 37.

relacja między partiami instrumentalnymi. Warto zauważyć, że najbardziej rozrzedzającymi fakturę strukturami są te budowane w interwałach prymy, oktawy i jej kolejnych zwielokrotnień.

Z kolei sposobem zagęszczenie faktury jest wprowadzenie struktur zbudowanych z interwałów różnych od prymy lub oktawy. Jeszcze większe zagęszczenie osiągane jest przez zastosowanie wielodźwięków, które mogą tworzyć relacje między partiami przypominające efekt brzmieniowy notowany u innych twórców piszących w technice sonorystycznej, jako klaster (przykład 154). Zagadnienie wielodźwięków o zagęszczonej fakturze w twórczości Meyera uwypukla tendencję ich tworzenia za pomocą notacji tradycyjnej, a nie za pomocą szerokich, czarnych pasm rozpropagowanych przez innych kompozytorów. Korzystając z klasyfikacji²¹² Chomińskiego można określić używane przez Meyera klasterzy następującymi przymiotami: wąskie, szerokie, zmieniające wysokość z zachowaniem tej samej szerokości, narastające, opadające, łączące oba kierunki, a także zmieniające stan gęstości poprzez nakładanie współbrzmień różnych wielkości.

fff > mf d i m i n u e n d o ppp 15''

Przykład 154. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 1

Chomiński zauważa również, że ważnym środkiem intensyfikującym fakturę jest asynchroniczność struktur, tworząca wielowymiarowe brzmienie. Autor stwierdza tym samym, że brzmienia synchroniczne są czynnikiem rozrzedzającym fakturę. Twierdzenie to jest zbieżne z wypowiedzią Iwony Lindstedt wskazującą na to, że „figuracje [są – JFW] rozumiane jako swoiste formy zagęszczenia brzmienia, których wartość strukturalna polega na tym, że odbywa się w nich przeistaczanie brzmień interwałowo rozrzedzonych w brzmienia zagęszczone na skutek

²¹² Ibidem, s. 47-49.

wzmoczonego ruchu rytmicznego”²¹³. W *Kwartetach* Meyera stosowanie takich środków widoczne jest zarówno w artykulacji *pizzicato*, jak i *arco* (przykład 155).

Przykład 155. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 3 *Sintesi*, nr 15

Struktury związane z horyzontalnym i wertykalnym zagęszczaniem i rozrzedzaniem faktury obecne są w całej twórczości przeznaczonej na kwartet smyczkowy Krzysztofa Meyera, więc czynnik ten stanowi tylko pomoc w charakteryzowaniu dzieł, a nie ich wyznacznik.

3.2.3.4. Motyw a technika sonorystyczna

Występujące we wszystkich dziełach kwartetowych Krzysztofa Meyera dwie formy motywu – motoryczna i statyczna – i dwie funkcje – melodyczna i akompaniująca – egzemplifikowane są po raz pierwszy w *I Kwartecie smyczkowym*, który został napisany przy użyciu techniki sonorystycznej. Charakteryzowane wcześniej grupy problemowe techniki sonorystycznej wpływają w wyraźny sposób na kompozycje, a więc również na najmniejszą część formotwórczą dzieła – motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny.

W ramach technologii brzemienia formy motorycznej motywu widoczne są częste zmiany artykulacji, które znacząco wpływają na barwę dźwięku – częstokroć nadając motywowi brzmienie charakterystyczne dla instrumentów perkusyjnych. Artykulacje zapisywane są zarówno poprzez

²¹³ Lindstedt, op. cit., s. 116.

skróty literowe, jak i za pomocą znaków graficznych. Jednak najczęściej spotykaną funkcją motywu motorycznego, wykorzystywanego we fragmentach kompozycji z zastosowaniem techniki sonorystycznej, jest ta melodyczna.

Z kolei motyw statyczny reprezentowany jest przez dźwięki wybrzmiewające, a dłuższy czas trwania uniemożliwia na szeroką skalę wprowadzanie artykulacji stosowanych w technice sonorystycznej. Stąd stosunkowo mały jest udział owej techniki w kształtowaniu narracji muzycznej opartej na tej formie motywu. Nie oznacza to jednak, że nie ma możliwości odnalezienia przykładów zastosowania techniki sonorystycznej, która w szczególny sposób kształtowałaby brzmienie w motywie statycznym. Przykładem jest funkcja melodyczna tej formy motywu, operująca pochodami umożliwiającymi zastosowanie innej artykulacji niż *arco ordinario*, choćby bardzo szybkiego nierytmizowanego tremola.

W ramach organizacji czasu trwania i tempa wykonania stosowanej motywiki warto zauważyć, że obie jej formy i funkcje znajdują zastosowanie w przebiegach taktowych dzieła, jak i w ataktowych, których czas trwania określany jest w wymiarze sekundowym. Dołączone przez Chomińskiego do tej grupy problemowej brzmienia izolowane wykorzystywane są przez Krzysztofa Meyera tylko w motywie motorycznym, który budowany jest z krótkich wartości.

Ostatnia grupa problemowa techniki sonorystycznej w ujęciu Chomińskiego to struktury horyzontalne i wertykalne. Obie formy i funkcje motywu występujące w *Kwartetach smyczkowych* stosowane są do zagęszczenia, jak i rozrzedzenia faktury.

W twórczości Krzysztofa Meyera widoczne jest zintensyfikowanie techniki sonorystycznej w *I, II i IV Kwartecie smyczkowym*. Nie oznacza to jednak, że w kolejnych cyklach kompozytora z tego gatunku nie ma widocznych śladów korzystania z doświadczeń nabytych w trakcie komponowania trzech wspomnianych dzieł. Widoczne jest, że Meyer nie powraca do zapisu ataktowego, a także do stosowania na szeroką skalę różnych sposobów artykulacji charakterystycznych dla techniki sonorystycznej. Znaczący jest fakt, że w pozostałych *Kwartetach* możliwe jest odnalezienie charakterystycznych brzmień, które po raz pierwszy zaistniały właśnie w pierwszych dziełach tego gatunku, w szczególności *sul ponticello*, różne sposoby gry *pizzicato*, *col legno*, *sul tasto* oraz *con sordino*.

W kolejnych *Kwartetach* Meyera stosowany zapis każdorazowo wskazuje organizację agogiczną opartą o określoną miarę taktu, jak i szczegółowo wskazane tempo. W nich także możliwe jest odnalezienie brzmień izolowanych, będących według Chomińskiego jedną z charakterystycznych struktur techniki sonorystycznej.

Struktury horyzontalne i wertykalne obecne w kolejnych *Kwartetach* Meyera również zyskują podkreślaną przez Chomińskiego funkcję intensyfikacji brzmienia, jak i jego rozrzedzenia, co skądinąd stanowi istotny środek strategii kompozytorskiej stosowanej przez twórcę.

Przez ponad pół wieku pisania *Kwartetów smyczkowych* Krzysztof Meyer stosuje pewne środki techniki kompozytorskiej, które są charakterystyczne dla techniki sonorystycznej. Zintensyfikowanie ich w pierwszych dziełach tego gatunku (*I, II, IV Kwartet*) upoważnia do stwierdzenia, że są one utworami sonorystycznymi. Pozostałe dzieła nie należą do tego nurtu stylistycznego, choć wykorzystują wybrane środki techniki sonorystycznej, co stanowi przykład ich asymilacji przez kompozytora i umiejętność adaptacji do indywidualnych potrzeb i strategii kompozytorskich, a także do innych nurtów stylistycznych.

3.2.4. Technika aleatoryczna

Przejawy zainteresowania Krzysztofa Meyera awangardowymi technikami kompozytorskimi są możliwe do zaobserwowania w jego pierwszych dziełach kwartetowych, a także w dziełach innego gatunku np. *Concerto da camera* nr 1 op. 6 z roku 1964. Nie dziwi więc możliwość odnalezienia w nich techniki aleatorycznej, która od lat 50. XX wieku wykorzystywana jest w utworach twórców amerykańskich i europejskich.

Polscy kompozytorzy mają okazję zapoznać się z tą techniką w czasie pierwszych „Warszawskich Jesieni”, który to festiwal stał się swoistego rodzaju „oknem” na nurty muzyki uprawiane za „żelazną kurtyną”.

Środki techniki aleatorycznej stosowane przez Johna Cage’a miały ogromny wpływ na środowisko kompozytorskie na całym świecie, w tym i w Polsce. Istotną rolę odgrywa tu Witold Lutosławski, który słysząc w audycji radiowej *Koncert fortepianowy* Amerykanina dochodzi do konstatacji, iż „zetknięcie się w danej chwili z muzyką Cage’a [...] pobudziło moją wyobraźnię. [...] Nagle zdałem sobie sprawę z sensowności wprowadzenia do mojej muzyki, w sobie tylko właściwy sposób, elementu przypadku. Był to pomysł wizji dźwiękowej, idei, nad którą od tego momentu zacząłem pracować”²¹⁴.

Wspomniana „wizja dźwiękowa” zyskała swoją egzemplifikację w postaci *Gier weneckich*, które zostały wykonane na koncercie inauguracyjnym V „Warszawską Jesień” 16 września 1961 roku. Lutosławski nie stosuje jednak aleatoryzmu na „wzór Cage’owski”, a ustala indywidualne rozumienie aleatoryzmu, które określił mianem aleatoryzmu kontrolowanego, aleatoryzmu ograniczonego lub techniką zbiorowego *ad libitum*. W ten sposób Lutosławski inspirując się aleatoryzmem Cage’a wprowadza inny zakres swobód wykonawczych, odwołując się do czterech przyczyn tego działania:

1. idea wyzwolenia indywidualności poszczególnych wykonawców w ramach zespołu,
2. unikanie „mechanicznego” wykonania dzieła – wyzwolenie przyjemności muzykowania jako elementu wykonawczego,
3. traktowanie procesu komponowania nie jako działania zracjonalizowanego, ale jako zjawiska irracjonalnego - podobnie jak w tworzeniu dzieł sztuki w ogóle. Punktem wyjścia jest ekspresja, do której Lutosławski poszukuje stosowanych środków,

²¹⁴ Bogdan Gieraczyński, *Klasyk muzyki współczesnej*, „Forum”, 1989, nr 35, s. 18.

4. w traktowaniu formy – wybór między formą otwartą (niezdeteminowaną ostatecznie w swym przebiegu) a formą zamkniętą²¹⁵.

Prócz obecnego na premierze *Gier weneckich* Lutosławskiego, znalazł się również i Krzysztof Meyer, który usłyszawszy właśnie taki sposób organizacji materiału muzycznego, postanowił go wykorzystać w pierwszym z *Kwartetów smyczkowych*, który ukończył już w roku 1963.

Fascynacja muzyką i postacią Witolda Lutosławskiego sprawia, że Krzysztof Meyer i Danuta Gwizdalanka napisali wspólnie dwutomowe dzieło, będące obszerną biografią twórcy *Gier weneckich*. Meyer przyznaje również, że to właśnie Lutosławski stał się dla niego najważniejszym z nauczycieli jakich spotkał na swojej drodze. Znaczenie tego wybitnego kompozytora XX wieku uwidacznia się również poprzez wprowadzenie do *II Kwartetu smyczkowego* Meyera prostej dedykacji „Witoldowi Lutosławskiemu”²¹⁶.

Sama jednak technika Lutosławskiego różniła się od tej, którą stworzył John Cage. Istotę aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego „stanowi przede wszystkim odstępianie od wspólnego podziału metrycznego dla całej orkiestry bądź wyłonionego z niej zespołu. Muzyków nie obowiązują wspólne kreski taktowe, niemniej zadaniem ich nie jest improwizacja, lecz wykonywanie dźwięków precyzyjnie zapisanych w nutach”²¹⁷, a różnice między poszczególnymi wykonaniami tego samego dzieła wynikają z faktu, „iż poszczególni wykonawcy za każdym razem nieco inaczej realizują swoje partie, nie zmieniając brzmienia samej muzyki”²¹⁸.

Zindywidualizowanie odczuwania pulsu przez każdego z wykonawców wynika ze specyfiki zapisu gry w zbiorowym *ad libitum*, co zostało przez Lutosławskiego dokładnie odnotowane w partyturach. Początek i koniec szeregu repetowanych struktur dźwiękowych zapisany jest za pomocą znaku początku i zakończenia repetycji, które zostały przejęte z tradycyjnej notacji muzycznej. Powstały w ten sposób ograniczony zakres dźwięków zostaje powtarzany do czasu, gdy prymariusz zespołu kameralnego lub dyrygent nie zaznaczy stosownym ruchem końca owego fragmentu dzieła. Zapis partyturowy stanowiący swobodną repetycję zapisany jest u Lutosławskiego za pomocą falującej linii, natomiast u Meyera są to naprzemiennie występujące

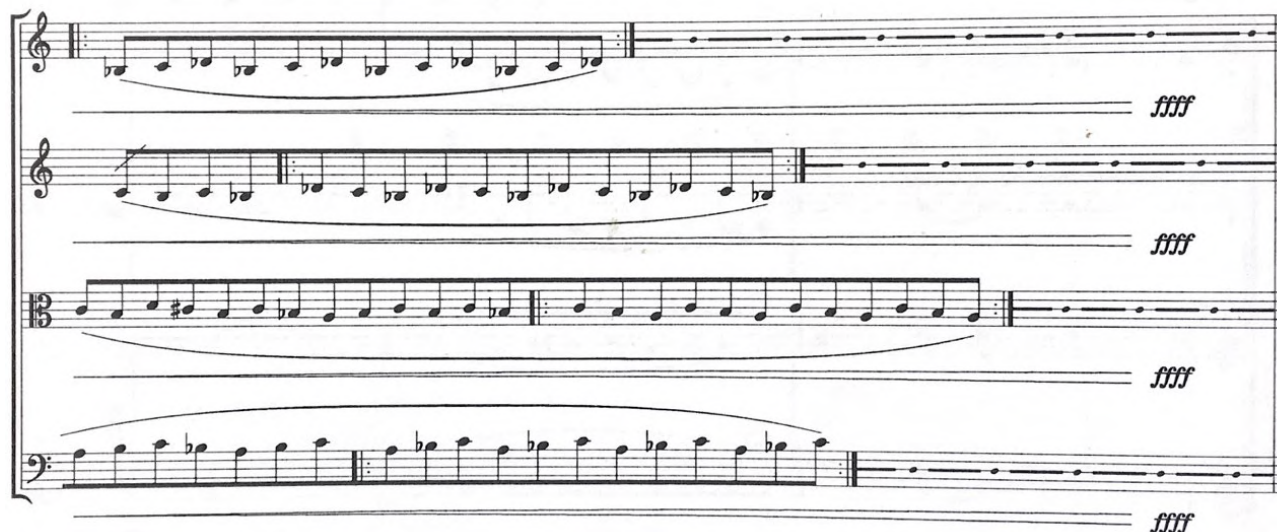
²¹⁵ Maria Piotrowska, *Aleatoryzm Witolda Lutosławskiego na tle genezy tego kierunku w muzyce europejskiej*, „Muzyka”, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1969, nr 3, s. 67-86.

²¹⁶ Meyer, *II Kwartet smyczkowy*, s. 3.

²¹⁷ Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Tom II: Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 28.

²¹⁸ Ibidem.

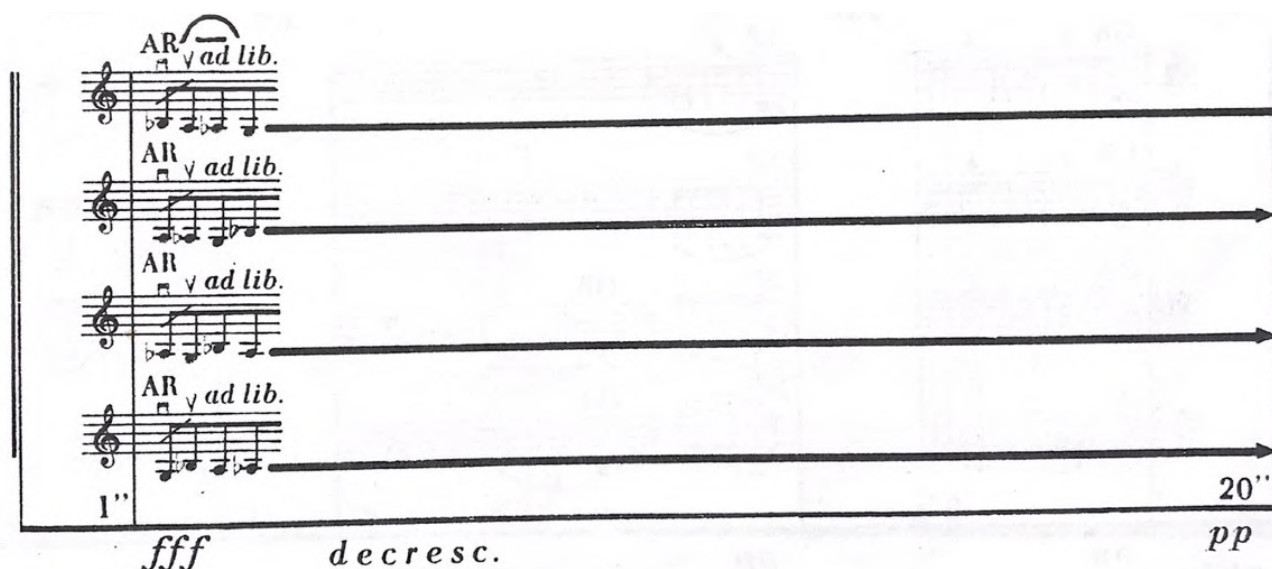
kropki i poziome kreski usytuowane na środkowej linii lub w jej miejscu w przypadku braku pięciolinii. Meyer w pełni przejawia proponowane aspekty techniczne aleatoryzmu ograniczonego i częściowo aspekty graficzne (przykład 156).



Przykład 156. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 1 *Preludio interrotto*, nr 15

Zaprezentowany powyżej zapis, został zastosowany zgodnie z zamierzeniem Lutosławskiego, czyli w dziełach posiadających metrum i tylko w pewnych fragmentach uwalniających się z organizacji metrycznej. W wypadku Meyera sposób wprowadzania aleatoryzmu kontrolowanego z zastosowaniem metrycznej organizacji narracji muzycznej w grze w zbiorowym *ad libitum*, to jest bez wspólnego pulsu metrycznego dla wykonawców, możliwy jest do zaobserwowania w *II* i *IV* Kwartecie. Warto jednak zauważyć, że w *I* Kwartecie smyczkowym wprowadza on repetycje struktur dźwiękowych ograniczanych znakami repetycji i kontynuowanych na przestrzeni wyznaczonej przez długość znaku w partyturze. Zapis ten wywiedziony jest z sonoryzmu, a nie z dokonań Lutosławskiego, a główną różnicą jest fakt, że pierwszy utwór kwartetowy Meyera nie jest zapisany w metrum i organizacji taktowej, a wymiar czasu trwania poszczególnych struktur dźwiękowych odmierzany jest w sekundach. Mimo tak istotnej zmiany w czasowej organizacji poszczególnych partii instrumentalnych dzieła, ciągle pozostają ustalone pozostałe elementy dzieła – instrumentalisci winni powtarzać wyznaczone przez kompozytora dźwięki określone co do wysokości i siły brzmienia, jak i środków artykulacyjnych do końca trwania odcinka lub dłużej, gdy pozioma linia zakończona jest grotem na wzór strzałki (przykład 157). W ten sposób Meyer uzyskuje efekt nieselektywnego brzmienia, odbieranego przez słuchacza holistycznie. W tym wypadku nakłada się na siebie kilka czynników aleatorycznych.

Pierwszym z nich jest zastosowanie ligatur, które nie określają konkretnej wartości. Po drugie, widoczny jest zapis *ad libitum*, wprowadzający indywidualne poczucie pulsu w każdej z partii instrumentalnych. W końcu, nad całym systemem znajduje się znak fermaty z poziomą kreską w miejscu tradycyjnie występującej kropki, co oznacza grę najkrótszych możliwych do uzyskania przez wykonawcę wartości rytmicznych. Każdy z omówionych czynników realizowany w czasie kolejnych wykonań dzieła przez wykonawców o różnym poziomie techniki gry na instrumentach, w odmiennych warunkach akustycznych sprawia, że każde ponowne wykonanie fragmentów aleatorycznych jest niepowtarzalne ze względu na brak synchronii w realizacji pulsu przebiegu rytmicznego w o wiele większym stopniu, niż dzieje się tak w przypadku odcinków niealeatorycznych.



Przykład 157. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 3 *Sintesi*, nr 16

Powracając jeszcze do aleatoryzmu kontrolowanego w twórczości Lutosławskiego ważną cechą tej strategii kompozytorskiej jest również umiejscowienie odcinków aleatorycznych pomiędzy fragmentami dzieła nie wykorzystującymi tej techniki, co podkreśla autor biografii pisząc, że „fragmenty aleatoryczne organicznie wiążą się z epizodami zapisanymi tradycyjnie i właśnie takie zestawienie dwóch przeciwstawnych sposobów gry zespołowej jest jednym z fundamentów konstrukcji nie tylko *Gier weneckich*, lecz prawie wszystkich późniejszych dzieł Lutosławskiego”²¹⁹.

²¹⁹ Ibidem, s. 28-29.

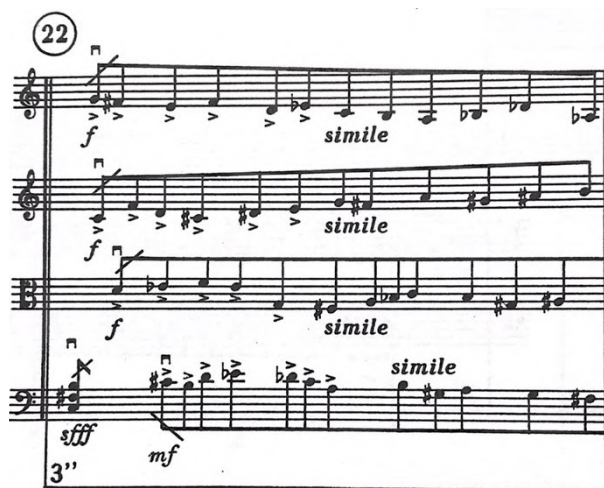
W przypadku *Kwartetów* Meyera wyraźnie stosowana jest podobna strategia kompozytorska – układ odcinków aleatorycznych i pozostałych, nie wykorzystujących owej techniki, odnajdziemy w *II* i *IV Kwartecie smyczkowym*. Występują one naprzemiennie, uwypuklając istniejący kontrast brzmieniowy.

Organizacja czasowa jest ważnym elementem techniki aleatorycznej, co sam Witold Lutosławski komentuje następująco:

Rozluźnienie związków czasowych pomiędzy dźwiękami, to – wydawałoby się – niewielka innowacja. A jednak konsekwencje jej mogą mieć dla warsztatu kompozytora olbrzymie znaczenie. Mam na myśli zarówno możliwości ogromnego wzbogacenia strony rytmicznej utworu bez zwiększania trudności wykonawczych, jak i dopuszczenie swobodnej, pełnej, zindywidualizowanej gry na instrumentach w ramach zespołu orkiestrowego²²⁰.

W tym miejscu warto zauważyć, że pewnym przejawem aleatoryzmu w badanym korpusie dzieł Meyera jest wykorzystanie niemiarowych wartości rytmicznych, opisywanych w niniejszej dysertacji przy okazji notacji w technice sonorystycznej, czyli ligatur o zmiennym schemacie rytmicznym (przykład 158). Zapis takich dźwięków złożony jest z nut połączonych wspólną przekreśloną belką przy zróżnicowaniu odległości między kolejnymi nutami, co odzwierciedla różnice w sugerowanym czasie ich indywidualnych realizacji. Występujące w takiej ligaturze odległości interpretowane są przez instrumentalistę w wymiarze czasowym, czego rezultatem jest każdorazowa indywidualność uzyskanego efektu brzmieniowego, w szczególności, gdy tego rodzaju zapis rytmiczny zastosowany jest we wszystkich partiach instrumentalnych. Zastosowanie powyżej omówionego środka wzbogacającego rytmikę można dostrzec w przywołanych już *II* i *IV Kwartecie smyczkowym* Meyera.

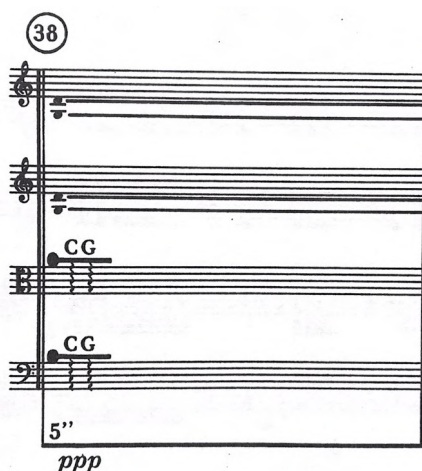
²²⁰ Witold Lutosławski, *Łańcuch III* [w:] Książka programowa V „Warszawskiej Jesieni”, Warszawa 1961, s. 10.



Przykład 158. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 22

Technika aleatyczna wykorzystywana jest przez Krzysztofa Meyera dokładnie w tych samych *Kwartetach smyczkowych*, w których zauważalny jest udział techniki sonorystycznej, czyli w *II* i *IV* *Kwartecie*. Zastosowanie tych dwóch technik sprzężone jest z możliwością organizacji taktowej w ramach określonego metrum, bądź odcinków, których czas trwania mierzony jest w sekundach. Używanie ligatur o zmiennym schemacie rytmicznym, pozwalających wykonawcy interpretować czas trwania dźwięku na podstawie odległości między kolejnymi nutami jest istotnym środkiem strategii kompozytorskiej wspomnianych *Kwartetów*, ale innym przykładem wprowadzania przypadku do omawianych dzieł jest także – obecne zarówno w sonorystycznych, jak i aleatycznych ustępach – wykorzystanie dowolności w wypadku interpretacji symbolu oznaczającego wydobyć najwyższego możliwego dźwięku, a także w przypadku wprowadzenia *scordatury*, która w dziełach kwartetowych Meyera stosowana jest do osiągnięcia dźwięków będących poniżej tradycyjnego stroju każdego z instrumentów (przykład 159).

Uwypuklone powyżej elementy techniki aleatycznej nie pojawiają się w kolejnych dziełach Meyera z tego gatunku.



Przykład 159. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 38

3.2.5. Technika koncertująca

„Koncertujący. Termin wywodzący się z imiesłowu czasu teraźniejszego włoskiego czasownika *concertare* («zaaranżować», «uzgadniać», «spotkać się»), ogólnie oznacza muzykę w pewnym sensie solistyczną, z elementem kontrastowym»²²¹. Wskazane wcześniej włoskie słowo istnieje również w identycznym zapisie w języku łacińskim i oznacza zarówno „spierać się”, „dyskutować”, „debatować”, jak i „współpracować z kimś”. Przywołana etymologia słowa uwypukla ideę zarówno techniki kompozytorskiej, gatunku muzycznego, jak i podziału zespołu wykonawczego na co najmniej dwie grupy, które współgrają lub są sobie przeciwstawione. Istotą wymienionych tu czynników formotwórczych jest „kontrast między zespołem orkiestrowym a mniejszą grupą lub instrumentem solo lub między różnymi grupami niepodzielnej orkiestry”²²².

Warto wspomnieć o kompozycjach nazywanych koncertami, ale mających o wiele mniejszą obsadę – „Koncerty na grupę instrumentów solo (głównie od trzech do sześciu) z *continuo*, ale bez orkiestry były pisane w pewnej liczbie przez Vivaldiego i okazjonalnie naśladowane przez innych”²²³. Taki rodzaj *concerto grosso* pozbawiony jest instrumentów towarzyszących. Mimo specyficznemu podziałowi obsady wykonawczej takich kompozycji, główną cechą dyspozycji zespołem muzyków jest ponownie kontrast. Ten niewielki zespół stworzony z instrumentów koncertujących można odnieść do czterech instrumentów kwartetu smyczkowego, którym Krzysztof Meyer w swoich *Kwartetach smyczkowych* powierza partie koncertujące.

Dla niniejszych rozważań warty odnotowania jest także fakt, że w latach 1770-1800, w szczególności w Paryżu, powstawały dzieła opatrzone tytułem *quatuor concertant*, czyli *kwartet koncertujący*. W okresie tym powstało około 200 takich dzieł pisanych między innymi przez takich

²²¹ „A term, derived from the present participle of the Italian verb *concertare* («to arrange», «to agree», «to get together»), generally signifying music that is in some sense soloistic, with a contrasting element”, Ronald R. Kidd, *Concertante* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 235.

²²² „An instrumental work that maintains contrast between an orchestral ensemble and a smaller group or a solo instrument, or among various groups of an undivided orchestra”, Arthur Hutchings, *Concerto* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 210.

²²³ „Concertos for a group of solo instruments (generally between three and six) with continuo but without orchestra were written in some quantity by Vivaldi and occasionally imitated by others”, Michael Talbot, *Concerto* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 211.

kompozytorów jak Giuseppe Maria Gioacchino Cambini, Ignace Joseph Pleyel, Nicolas Dalayrac czy Jean-Baptiste Davaux. Kompozycje mające taki tytuł przeznaczone były na

cztery instrumenty solowe, zazwyczaj dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (okazjonalnie flet, obój lub klarnet zastępujące partię skrzypiec pierwszych). W tym kontekście «concertant» odnosił się do utworu, w którym wszystkie cztery instrumenty były istotne w dyskursie muzycznym, a nie przede wszystkim, jak się czasem uważa, do tego, który był «genialny» i «popisowy»²²⁴.

Wprowadzenie fragmentów tematycznych i motywicznych we wszystkich partiach instrumentalnych zespołu kameralnego wzbudziło większe zainteresowanie taką ich dyspozycją, niż pisane wcześniej kompozycje, w których dominującą rolę miały skrzypce pierwsze. Podobny sposób dyspozycji instrumentami, wykorzystujący motywy formotwórcze, w szczególności o funkcji melodycznej, prezentowany jest w szesnastu dziełach Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy.

Zaprezentowana wcześniej klasyfikacja motywów ze względu na formę – motoryczne i statyczne – oraz na funkcje – melodyczne i akompaniujące – ułatwia identyfikację techniki koncertującej. Omawiana technika charakteryzuje się zastosowaniem obu form motywów, choć przeważa ta motoryczna, lecz tylko jednej ich funkcji – melodycznej. Partie koncertujące są bowiem popisowymi ustępami dzieła, które wyróżniają się swoją budową rytmiczno-melodyczno-harmoniczną na tle pozostałych struktur, nierzadko będąc wymagającymi pod względem techniki gry na instrumencie fragmentami dzieła, które w istotny sposób kształtują narrację kompozycji.

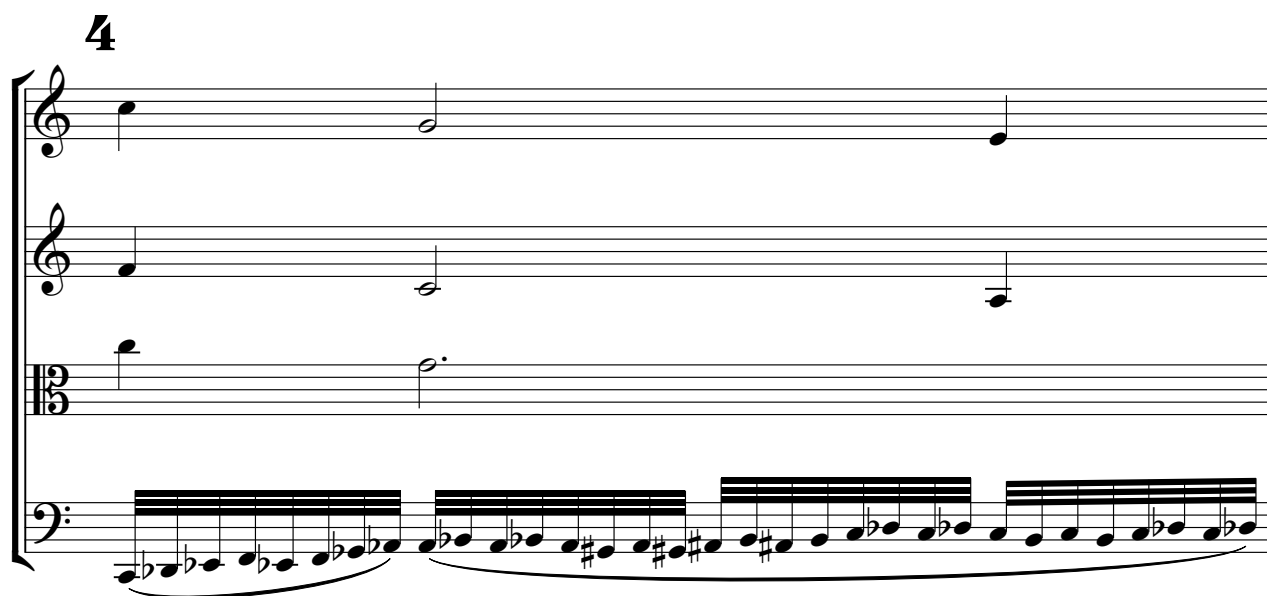
Technika koncertująca wykorzystywana przez Meyera w *Kwartetach smyczkowych* w różnorodny sposób kształtuje narrację dzieła. Niezmiernie istotnym jest wprowadzenie podziału tej techniki ze względu na liczbę instrumentów „koncertujących”, prezentujących motywy o funkcji melodycznej, w stosunku do partii instrumentalnych będących towarzyszeniem i mających funkcję akompaniującą.

Technika koncertująca najczęściej kojarzona jest z formą koncertu instrumentalnego, którego głównym założeniem jest przeciwstawianie lub współdziałanie partii solowej i zespołu tworzącego akompaniament. Podobne relacje między głosami instrumentalnymi można próbować

²²⁴ „Four solo instruments, usually two violins, viola and cello (occasionally a flute, oboe or clarinet replaced the first violin)”. In this context ‘concertant’ referred to a piece in which all four instruments were essential to the musical discourse, not primarily, as is sometimes thought, to one which was ‘brilliant’ and ‘showy’”, Janet M. Levy, *Quatuor concertant* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 20, s. 665.

odszukać w *Kwartetach smyczkowych* Meyera, gdzie możliwe jest wydzielenie jednego instrumentu z grupy kwartetu w stosunku do pozostałych trzech spośród zespołu kameralnego. W omawianym korpusie dzieł odnaleźć można każdą z czterech możliwych kombinacji instrumentacyjnych opisanej powyżej gry solo (tabela 6).

Meyer w różnorodny sposób kształtuje *Kwartety* za pomocą techniki koncertującej. Przykładem tego może być kontrast między zagęszczoną grą partii solowej (wiolonczeli) w stosunku do rozrzedzenia faktury akompaniamentu (przykład 160).



Przykład 160. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 5, nr 31

Twórca stosuje również prowadzenie partii solowej z akompaniamentem pozostałych instrumentów, które nie są ograniczone do długobrzmiących dźwięków, lecz mogą tworzyć złożone przebiegi, które stanowią kontrapunkt dla solo (przykład 161).

Kwartet	Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze			
	skrzypce I	skrzypce II	altówka	wiolonczela
<i>I Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>II Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>III Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>IV Kwartet smyczkowy</i>	33, 34, 42,	—	40	37
<i>V Kwartet smyczkowy</i>	35	—	—	16-18, 31-33
<i>VI Kwartet smyczkowy</i>	3, 6, 8, 11	—	36	36
<i>VII Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	7-9
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	31-32
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	—	—	21-24, 67	3, 5, 8-9, 35-36, 62
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	26-29, 60-64, 67-74, 79, 81-82	15, 78	83	30
<i>Au-delà d'une absence</i>	13-14, 33, 38-41, 55-58, 61, 63-64	42	—	17, 26-28
<i>XI Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	19-23, 78-80	5-6, 9	24-30	1-2, 47, 51-53
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	1-2, 18, 24	—	58-61	56-60
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	6-7, 9, 26, 28, 49, 53	17, 27	—	3-4, 22, 38-40, 46-47
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	20-22, 51, 60	19, 59, 63	61	61

Tabela 6. Udział techniki koncertującej w instrumentach zespołu wykonawczego



Przykład 161. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 1, nr 3

W koncercie instrumentalnym ważnym miejscem jest *cadenza*, w której solista wykonuje popisowy fragment dzieła bez udziału akompaniującego zespołu. Krzysztof Meyer również wprowadza w swoich *Kwartetach smyczkowych* odcinki dzieła będące popisem tylko jednego instrumentu (tabela 7).

Kwartet	Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze			
	skrzypce I	skrzypce II	altówka	wiolonczela
V Kwartet smyczkowy	—	—	—	0, 34
VII Kwartet smyczkowy	—	—	28	—
IX Kwartet smyczkowy	30-32	—	—	—
<i>Au-delà d'une absence</i>	—	—	62	—
XIV Kwartet smyczkowy	—	—	—	52
XV Kwartet smyczkowy	0	—	—	—

Tabela 7. Solowa *cadenza* w dziełach kwartetowych Meyera

Powyżej wymienione numery partytury, w których znajdują się solistyczne fragmenty dzieła ukazują, że takie kształtowanie formy znajduje zastosowanie w twórczości Meyera i jest wykorzystywane na przestrzeni niewielkich części kompozycji – do dwóch numerów w przypadku *IX Kwartetu*. Specyfika numeracji partytury nie oddaje jednak realnego zakresu gry solo, która w przypadku *V Kwartetu smyczkowego* obecna jest w całej części pierwszej dzieła (numer 0), trwającej sześć i pół minuty i przeznaczonej na popisową partię wiolonczeli (przykład 162).



Przykład 162. Meyer, *V Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 1, nr 0

W kompozycjach wykorzystujących technikę koncertującą można zaobserwować występowanie motywu w funkcji melodycznej naprzemiennie w dwóch, trzech lub czterech instrumentach kwartetu. Dzieje się tak najczęściej na dłuższym odcinku dzieła, co pozwala na śledzenie zmiany w partii solisty wraz z zachodzącymi modyfikacjami funkcji poszczególnych motywów. Możliwe jest jednak zaobserwowanie krótkich motywów pojawiających się na krótki czas w różnych instrumentach. By móc taką sytuację określić jako koncertowanie pomiędzy partiami instrumentalnymi, fragment taki winien trwać dostatecznie długo, by kolejne, krótkie struktury motywiczne zostały osadzone w kontekście zawierającym się w idei prezentowania krótkich, naprzemiennie pojawiających się motywów.

Opisane przekształcenia mogą zachodzić pomiędzy dwoma, trzema, a nawet między wszystkimi czterema instrumentami zespołu tworząc tym samym sytuację, w której forma dzieła bliższa jest nie koncertowi instrumentalnemu, a koncertowi na orkiestrę. Zainteresowanie takim

rozwiązaniem może wynikać z faktu, iż kompozytorzy XX wieku pozostawili po sobie dzieła, które w znaczący sposób zapisały się w historii muzyki, ze względu na swoją niezaprzeczalną wartość stały się pewnego rodzaju punktem odniesienia dla następnych generacji polskich kompozytorów. W szczególności warto wspomnieć o takich kompozytorach jak Béla Bartók (*Koncert na orkiestrę* – rok 1945), Grażyna Bacewicz (*Koncert na orkiestrę smyczkową* – rok 1948) Witold Lutosławski (*Koncert na orkiestrę* – rok 1954), którzy mają istotny wpływ na twórczość Meyera.

Występowanie motywu w funkcji melodycznej w różnych instrumentach nie zmienia faktu, że jest to, pod względem budowy rytmiczno-melodyczno-harmonicznej, wciąż ta sama struktura motywiczna. Jedyne zmiany, które mogą zachodzić, to wynikające z rozwoju dzieła warianty lub ewolucje danej jednostki formotwórczej.

Zakres występowania takiej formy koncertowania prezentuje tabela 8.

Najprostszym przykładem jest ukazanie motywu w jednym głosie a następnie jego zmodyfikowanej postaci w innym instrumencie kwartetu (przykład 163). Mogą to być zarówno krótkie motywy, jak i złożone z nich dłuższe fragmenty partii danego instrumentu, a całość można nazwać swego rodzaju dialogowaniem.

Przykład 163. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 3, nr 19

Kwartet	Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze			
	skrzypce I	skrzypce II	altówka	wiolonczela
<i>I Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>II Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>III Kwartet smyczkowy</i>	10	10	10	10
<i>IV Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>V Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>VI Kwartet smyczkowy</i>	0-1, 4, 7	0-1, 4, 7	4, 7, 12	4, 7, 12
<i>VII Kwartet smyczkowy</i>	18-20	16-18	16-20	16-20
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	16-26	16-26, 28	16-26	16-26, 28
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	33-34	33-34	33-34	33-34
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	65-66	16	16	65-66
<i>Au-delà d'une absence</i>	9-11	9-11	9-11	9-11
<i>XI Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	23-26	25	19, 23	19, 23
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	12, 14-16, 23-24, 28-30, 50	15-16, 23-24, 28-30, 49	15, 23-24, 28-30	13, 15, 23-24, 28-30, 49-50

Tabela 8. Technika koncertująca w instrumentach zespołu wykonawczego

Ostatnim typem koncertowania, który w znaczącym stopniu wpływa na *Kwartety smyczkowe* Krzysztofa Meyera jest zasada przejęta z *concerto grosso*. Głównym założeniem tego gatunku jest wydzielenie grupy instrumentów solowych – *concertino*, oraz zespołu akompaniującego – *ripieno*. Ograniczony do czterech instrumentów skład omawianych w dysertacji dzieł sprawia, że jedynym sposobem na adaptację tej zasady koncertowania jest wydzielenie dwóch instrumentów solowych i dwóch realizujących partię towarzyszącą.

W szesnastu dziełach będących przedmiotem badań widoczne jest, iż każdy z czterech instrumentów kwartetu może stanowić część składu *concertino* (tabela 9).

W *Kwartetach* możliwe są dwa sposoby organizacji koncertujących instrumentalnych duo. Pierwszy z nich to utrwalanie przez kompozytora raz zaplanowanego podziału powierzając wciąż tym samym instrumentom motywy o funkcji melodycznej. Drugi sposób reprezentowany jest poprzez wprowadzenie zmian w wyborze koncertujących duetów instrumentalnych, przez co dochodzi do dialogowania (przykład 164).

57

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a measure number '57' in a box above it. It contains a melodic line with various dynamics: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f sub.* (fortissimo subitissimo). The second staff (treble clef) has a *V* (volta) symbol above it. The third staff (bass clef) also has a *V* symbol above it. The bottom staff (bass clef) has a *V* symbol above it. The second system consists of four staves, continuing the musical notation with various rests and melodic lines.

Przykład 164. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 4, nr 56-57

Kwartet	Występowanie techniki koncertującej w poszczególnym instrumencie dookreślone poprzez numer w partyturze			
	skrzypce I	skrzypce II	altówka	wiolonczela
<i>I Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>II Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>III Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>IV Kwartet smyczkowy</i>	5-6, 38, 43, 44	6	6, 43, 44	5-6, 38
<i>V Kwartet smyczkowy</i>	5, 10-11, 19-21, 26, 30-31	26	—	5, 10-11, 19-21, 26, 30-31
<i>VI Kwartet smyczkowy</i>	—	—	37-38	37-38
<i>VII Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	6, 8-14	6	8-10	8-10
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	61, 63, 74	61	50, 60-63, 74	50, 60-63, 74
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>Au-delà d'une absence</i>	3, 4, 15, 19-20, 23-24	3, 4, 19-20, 23-24	38-39	15, 38-39
<i>XI Kwartet smyczkowy</i>	—	—	—	—
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	8, 11-18, 61-62, 64-67	8, 61-67	63	11-18
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	12-17	12-17	27-30	27-30
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	0, 13-16, 18-20, 23-25, 41-44, 48-50, 54-55, 57	49-50	13-16	0, 18-20, 23-25, 41-44, 48, 54-55, 57
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	25, 56	57	57	25, 56

Tabela 9. Występowanie *concertino* w dziełach kwartetowych Meyera

Na podstawie powyżej zaprezentowanych tabeli i przykładów wybranych fragmentów Kwartetów, w których widoczne jest zastosowanie techniki koncertującej można przekonać się o dużym wpływie i różnorodności jej typów wykorzystywanych przez Meyera w *Kwartetach smyczkowych*. Intensywność jej eksploataowania koresponduje z dużą liczbą napisanych przez twórcę dzieł koncertujących – osiemnaście²²⁵ – które w swej nazwie zdradzają zastosowaną technikę, gatunek i formę.

Istotną obserwacją jest to, że technika koncertująca nie jest obecna w dwóch pierwszych dziełach z tego gatunku, w których dominują techniki sonorystyczna i aleatoryczna. Pierwsze przykłady koncertowania znajdują się w *III Kwartecie*, ale dopiero w *IV Kwartecie smyczkowym* pojawiają się fragmenty dzieła stanowiące istotny przykład tej techniki w kontekście promocji jej udziału w stosunku do całego dzieła. W kolejnych dziełach kwartetowych widoczny jest stały udział techniki koncertującej, która weszła do warsztatu kompozytorskiego Meyera.

²²⁵ Polmic, Krzysztof Meyer, https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=17&view=czlowiek&lang=pl (dostęp 2.11.2021).

3.2.6. Technika polifoniczna

Pewne środki techniki polifonicznej są obecne w kulturze europejskiej od średniowiecza. Intensywność z jaką kompozytorzy wykorzystują tę technikę zmienia się jednak na przestrzeni wieków. Krzysztof Meyer w swojej twórczości kwartetowej wykorzystuje osiągnięcia na polu techniki polifonicznej wypracowanej przez kompozytorów XX wieku, w szczególności w twórczości Béli Bartóka. Węgierski kompozytor, który jest autorem sześciu *Kwartetów smyczkowych* odcisnął znaczący ślad w historii muzyki i wyznaczył nowe kierunki rozwoju tego gatunku. W jego technice kompozytorskiej „uderza bardzo szeroka i różnorodna rola, jaka przypada polifonii. [...] Należy stwierdzić, że ściślejsze formy polifoniczne występują u tego kompozytora stosunkowo rzadko”²²⁶. Wiedząc, jak ważną postacią jest Bartók dla twórców drugiej połowy XX wieku, w tym i dla Meyera, można zauważyć pewnego rodzaju podobieństwa w wykorzystaniu omawianej techniki.

Zarówno Bernard Rands²²⁷, jak i Witold Rudziński²²⁸, zwracają uwagę, że Bartók w różnorodny sposób operuje wybranymi przez siebie środkami techniki polifonicznej, które są również dostrzegalne w *Kwartetach* Meyera. Są to kolejno: rozszerzenie motywiczne, skrócenie motywiczne, podkreślenie motywu, rozmycie motywu.

Pierwszym środkiem techniki polifonicznej zastosowanym zarówno u Bartóka, jak i Meyera jest rozszerzenie motywiczne. Rozszerzenie to związane jest z wprowadzeniem imitacji we wszystkich partiach instrumentalnych kwartetu. Wiąże się to z tworzeniem większych fragmentów dzieła, co można określić mianem fugata. W twórczości Bartóka rozszerzenie motywu widoczne jest w części piątej *V Kwartetu smyczkowego*, natomiast odpowiednim przykładem w twórczości Meyera jest część trzecia kompozycji *Au-delà d'une absence* (przykład 165), w której twórca wprowadza fugato z kompletnym przeprowadzeniem lub część czwarta *XII Kwartetu*, gdzie kompozytor wprowadza kilka krótkich fugat.

²²⁶ Witold Rudziński, *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 21.

²²⁷ Bernard Rands, *The Use of Canon in Bartók's Quartets*, „The Music Review” 1957, nr 3.

²²⁸ Rudziński, op. cit.

43 Allegro $\text{♩} = 126$

VI. I *ppp*

VI. II *pp*

Vla *ppp*

Vc. *ppp*

44

Przykład 165. Meyer, *Au-delà d'une absence* op. 89, cz. 3, nr 43-44

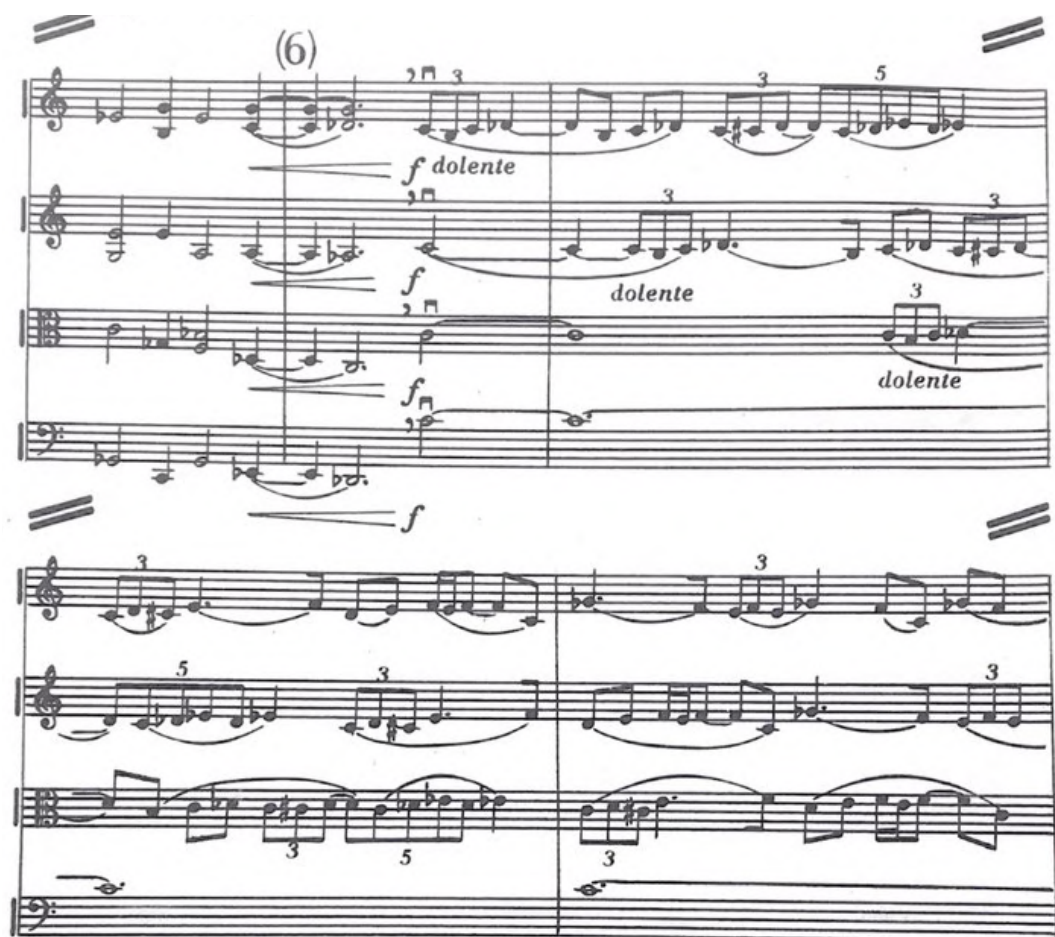
Kolejnym środkiem techniki polifonicznej jest skrócenie motywiczne, czyli krótka imitacja, egzemplifikowana często jako kanoniczne ukazania motywu, które jednak nie mają swoich kontynuacji w dalszych fragmentach danego dzieła. Ta strategia kompozytorska oparta na występowaniu lapidarnych kanonicznych imitacjach ma szczególne znaczenie wówczas, gdy znajduje się we wszystkich partiach instrumentalnych. W twórczości Bartóka zabieg taki zastosowany jest w części pierwszej *IV Kwartetu smyczkowego*. W dziełach Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy można odnaleźć wiele takich przykładów, a na wyróżnienie

zasługują te zawarte w części drugiej *Antitesi I Kwartetu smyczkowego* oraz części trzeciej *IX Kwartetu* (przykład 166).



Przykład 166. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 3, nr 39

Trzecim środkiem techniki polifonicznej stosowanej w twórczości Bartóka i Meyera jest podkreślenie motywu. Typ ten koresponduje z rozszerzeniem motywicznym, ale jego zakres występowania jest o wiele mniejszy, przez co nie tworzy on fugata, a jedynie dłuższe struktury wykorzystujące środki polifoniczne. Przykładem na wprowadzanie podkreślenia motywu w kwartetach Bartóka są fragmenty pierwszej części jego *II Kwartetu smyczkowego*, natomiast Meyer zastosował ten typ polifonii w *VII Kwartet smyczkowy* (przykład 167) oraz *XIV Kwartecie*.



Przykład 167. Meyer, *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, nr 22

Do tej pory prezentowane przykłady techniki polifonicznej wykorzystywały motywy o formie motorycznej, jak i statycznej, w obu przypadkach w funkcji melodycznej. Jest to związane z omawianą techniką, której głównym założeniem jest równorzędność partii instrumentalnych. Nie musi to być jednak regułą.

Ostatnim środkiem techniki polifonicznej jest rozmycie motywu. By wprowadzić w kompozycji taki typ kształtowania struktur motywicznych wymagane jest występowanie co najmniej dwóch odmiennych motywów o przeciwnej funkcji. Wspomniane rozmycie to nic innego jak stworzenie imitacyjnej, często kanonicznej struktury, która wprowadzona jest jako akompaniament dla innego wyeksponowanego motywu. Przykład taki odnaleźć można w części pierwszej *III Kwartetu smyczkowego* Bartóka, a także u Meyera w części piątej *XIII Kwartetu smyczkowego*, jak również w części drugiej *VIII Kwartetu* (przykład 168).



Przykład 168. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 2, nr 8

Twórczość Krzysztofa Meyera w obrębie gatunku kwartetu smyczkowego to łącznie szesnaście dzieł. W każdym z *Kwartetów* odnaleźć można co najmniej jedno miejsce, w którym wykorzystana jest technika polifoniczna. Stosowanie tego specyficznego sposobu kształtowania dzieła nie koliduje z innymi technikami kompozytorskimi, które niejednokrotnie dominują w dziełach.

Powyższe przykłady ukazują również zastosowanie obu form i obu funkcji motywów w kształtowaniu dzieła za pomocą techniki polifonicznej.

W twórczości Krzysztofa Meyera widoczne jest stosowanie techniki polifonicznej wywiedzionej z twórczości Béli Bartóka, która choć mocno wpływała na twórców drugiej połowy XX wieku, nie była jedynym źródłem inspiracji. Inny węgierski kompozytor – György Ligeti – w swej twórczości posługiwał się mikropolifonią,

której ogólny efekt słuchowy jest tworzony z gęstych chromatycznych klasterów w tle, posiadających wewnętrzny ruch polifoniczny i stopniowo ewoluujących w czasie. Klasterzy są tworzone z wielowarstwowej polifonii, w której poszczególne linie pozostają w dużej mierze niesłyszalne, a każda z nich ma identyczne szeregi wysokości, lecz indywidualny wzorzec rytmiczny.²²⁹

²²⁹ „whose overall aural effect is one created from dense background chromatic clusters which have internal polyphonic motion, and gradually evolve over time. The clusters are created from multi-layered polyphony in which the individual lines remain largely inaudible, and each line has an identical series of pitches, each with an individual rhythmic pattern.”, Michael D. Searby, *Ligeti's Stylistic Crisis*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland 2010, s. 5.

Tworzone w tak gęstej polifonii kompozycje posiadają indywidualne brzmienie, które w pewnym sensie można łączyć z estetyką charakterystyczną dla polskiej szkoły kompozytorskiej. Jak przyznaje sam Ligeti dzieła tworzone za pomocą oryginalnej, stworzonej przez niego techniki polifonicznej „mają gęstą kanoniczną strukturę, ale nie moż[na] zasadniczo usłyszeć mikropolifonii, ani kanonu. Sły[chać] rodzaj nieprzeniknionej faktury, coś w rodzaju bardzo gęsto utkanej pajęczyny”²³⁰. Jest to więc technika polifoniczna, która poprzez zastosowanie odpowiednich środków techniki kompozytorskiej uniemożliwia audytywne wyszczególnienie wejść kolejnych partii instrumentalnych, co sprawia, że taka kompozycja, w tym i zachodzące w niej procesy wynikające z zastosowanej techniki, odbierana jest holistycznie.

Mikropolifonia została przez Ligetiego zastosowana w takich kompozycjach, jak *Atmosphères* skomponowane w roku 1961 czy *Lontano* z roku 1967. Są to dzieła przeznaczone na orkiestrę symfoniczną, co umożliwia prowadzenie wielu równorzędnych partii instrumentalnych. Innymi przykładami indywidualnego stosowania techniki polifonicznej może być *Requiem* z roku 1965 przeznaczone na solowe partie wokalne, chór i orkiestrę symfoniczną, lub kompozycja *Lux Aeternam* napisana w roku 1966 na czterogłosowy chór mieszany (szesnastu śpiewaków). Oba dzieła reprezentujące gatunki wokalne również egzemplifikują składy wykonawcze operujące co najmniej kilkunastoma odrębnymi partiami, pozwalającymi na skuteczne wprowadzenie mikropolifonii.

Krzysztof Meyer w ramach gatunku kwartetu smyczkowego próbuje wprowadzić zaproponowaną przez Ligetiego technikę polifoniczną. Ma on jednak do dyspozycji tylko cztery instrumenty zespołu kameralnego. W związku z ograniczeniami wynikającymi z obsady, technika ta zostaje wprowadzana lokalnie i zestawiana jest z innymi technikami kompozytorskimi na zasadzie szeregowania odcinków. Takie miejscowe zastosowanie omawianej techniki polifonicznej odnaleźć można w *II, III, V i XII Kwartecie smyczkowym*. Analizy wcześniej przywołanych dzieł Meyera wskazują na szczególne nasilenie mikropolifonii w jego pierwszych dziełach, co może wiązać się ze stosowaniem przez kompozytora pewnych środków techniki sonorystycznej, a to z kolei nie jest obojętne w przypadku omawianej oryginalnej techniki Ligetiego.

Spośród wymienionych pięciu dzieł Krzysztofa Meyera, ważne miejsce zajmuje *II Kwartet smyczkowy*. Zastosowana w nim mikropolifonia (przykład 169) w pełni oddaje założenia

²³⁰ „have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb.”, György Ligeti, *In Conversation with Péter Várnai* [w:] *Ligeti in Conversation*, Eulenberg, Londyn 1983, s. 14.

proponowane przez Ligetiego, czyli kanoniczne wprowadzanie partii instrumentalnych, ruch sekundowy, stosowanie krótkich wartości, wykorzystywanie dynamiki *piano* w szybkim tempie, a konsekwencją zastosowania tych środków jest zacieranie się poszczególnych dźwięków na rzecz holistycznego odbioru oraz wykorzystywanie różnorodnych faktur instrumentalnych od solo do tutti kwartetu smyczkowego. Warto wspomnieć, że Ligeti proponuje, by każda z partii posiadała odmienny wzorzec rytmiczny. W omawianym dziele Meyera kompozytor stosuje ligatury o stałym schemacie rytmicznym, które w zapisie wyglądają identycznie, lecz w realizacji instrumentalnej są wykonywane w odmiennym sposób, ze względu na zindywidualizowaną interpretację zapisu nutowego przez wykonawców. Różnice pojawiają się w zakresie odmiennego poczucia pulsu pomiędzy wykonawcami, co wpływa na tempo wykonywania prezentowanych struktur rytmiczno-melodyczno-harmonicznych.

(21) (PRESTISSIMO)

Vn I CS
P.G.
ppp
Vn II CS
ppp
1'' 2'' 1'' 3''

CS
ppp
CS
ppp
3'' 2''

3'' 1'' 2''
f subito ppp subito

Przykład 169. Meyer, II Kwartet smyczkowy op. 23, nr 21

W twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera stosowanie mikropolifonii nasila się w dziełach wykorzystujących w szczególności sposób technikę sonorystyczną i aleatoryczną. Szeregowanie mikropolifonicznych odcinków buduje wewnętrzną dramaturgię dzieła.

3.3. Faktura muzyczna

Słowo *faktura* wywodzi się z łacińskiego *factus* i oznacza działanie, wykonanie, opracowanie lub kształt, lub *facio* – robię. Termin ten w zakresie sztuki muzycznej odnosi się do konstrukcji dzieła, czyli ogółu środków służących do realizacji jego struktury zarówno w jego wymiarze wertykalnym, jak i horyzontalnym. Faktura jest więc wyznaczana ważnymi współczynnikami utworu o ściśle określonych relacjach pomiędzy nimi.

Uwzględniając jakość brzmienia i zróżnicowanie obsady, omawiane w niniejszej pracy dzieła stanowią przykład faktury homogenicznej, gdyż wszystkie szesnaście kompozycji zostało napisane na ten sam zespół kameralny, czyli kwartet smyczkowy złożony ze skrzypiec pierwszych, skrzypiec drugich, altówki i wiolonczeli.

Pod względem udziału poszczególnych instrumentów w wykonaniu dzieła możliwe jest wyznaczenie w omawianym korpusie kwartetów smyczkowych Meyera fragmentów wykonywanych przez instrument solo, duo, trio i tutti, czyli kwartet. Spośród czterech wymienionych faktur, to ta ostatnia jest dominująca. Wyjątkowym przykładem spośród badanych kompozycji Krzysztofa Meyera jest *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, w którym autor prezentuje nie dość, że wszystkie z wymienionych powyżej czterech faktur instrumentalnych, to także prawie wszystkie możliwe ich kombinacje wynikające z wielorakich sposobów wykorzystania w tym utworze czterech partii instrumentalnych.

Inne, ale równie ważne znaczenie pojęcia faktura odnaleźć można w wypowiedzi Marka Podhajskiego, który podkreśla, że

takie określenia jak faktura polifoniczna i faktura homofoniczna, mówią odbiorcy nie tyle o obecności określonych środków technicznych, polifonicznych czy też homofonicznych, ile wskazują na własności konstrukcji dźwiękowej w sensie zależności zachodzących między tworzącymi ją planami brzmieniowymi (warstwami, liniami).²³¹

Autor zwraca uwagę na to, że „faktura jest współczynnikiem organizacji materiału dźwiękowego w utworze”²³². Podkreśla jednak, że nie chodzi tu o organizację ani w czasie, ani pod względem natężenia brzmienia, a o organizację przestrzeni muzycznej wypełnianej przez poszczególne partie aparatu wykonawczego danej kompozycji.

²³¹ Marek Podhajski, *Formy muzyczne*, PWN, Warszawa 2018, s. 27.

²³² Ibidem.

Biorąc pod uwagę relacje partii instrumentalnych względem siebie i podział motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego na funkcję melodyczną lub akompaniującą, w odniesieniu do *Kwartetów* Meyera można mówić o fakturze monofonicznej, polifonicznej, mikropolifonicznej, homofonicznej, heterofonicznej, sonorystycznej, punktualistycznej.

Faktura monofoniczna stosowana jest przez Krzysztofa Meyera w V, VII, IX, XIV, XV *Kwartecie smyczkowym*, jak również w kompozycji *Au-delà d'une absence*. W każdym z wymienionych dzieł pojawiają się fragmenty z ograniczeniem faktury do jednej partii instrumentalnej, co stanowi ważny element wyrazowy, tworzący kontrast do kolejnych fragmentów dzieła, o różnorodnej fakturze. Jedynie w V *Kwartecie smyczkowym* widoczne jest wprowadzenie monofonii na przestrzeni całej pierwszej części utworu (przykład 170).



Przykład 170. Meyer, V *Kwartet smyczkowy* op. 42, cz. 1, nr 0

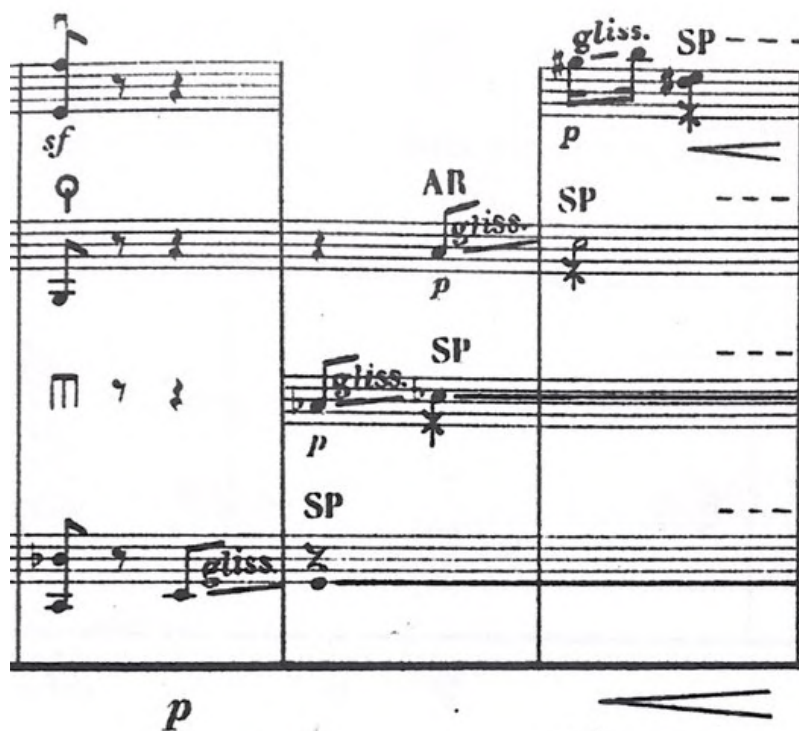
Próbując scharakteryzować stosowaną przez Meyera fakturę polifoniczną warto wyznaczyć jej dwa rodzaje: imitacyjną²³³ i kontrastową²³⁴.

Zasadą realizacji pierwszego z wymienionych rodzajów faktur jest to, aby kompozytor, tworząc imitacyjną fakturę polifoniczną, używał tych samych struktur motywiczych i wprowadzał je we wszystkich partiach instrumentalnych z opóźnieniem, które powoduje, że mamy do czynienia z naśladownictwem (przykład 171).

²³³ Danuta Wójcik, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 20.

²³⁴ Ibidem.

Krzysztof Meyer w swoich kompozycjach przeznaczonych na kwartet smyczkowy rzadko wykorzystuje imitacyjny rodzaj faktury polifonicznej. Stosunkowo małe zainteresowanie tym rodzajem faktury może być spowodowane pojawiającym się w tym przypadku ograniczeniem, związanym z wymogiem ścisłego prowadzenia partii instrumentalnych. Stwierdzenie to wynika z analizy korpusu dzieł kwartetowych, w których o wiele częściej odnaleźć można – dającą większą swobodę kompozycyjną – fakturę polifoniczną kontrastową niż imitacyjną.



Przykład 171. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 9

Drugi rodzaj faktury polifonicznej, czyli kontrastowa, osiągany jest za pomocą wprowadzania odmiennych struktur rytmiczno-melodyczno-harmonicznych w każdej z partii instrumentalnych, co powoduje wielorodność danego fragmentu dzieła. Poprzez brak powiązań strukturalnych poszczególnych partii, wyeksponowane motywy, egzemplifikujące omawiany rodzaj faktury polifonicznej, wykazują między sobą jeszcze większą niezależność, niż ta zakładana przez fakturę wielogłosową (przykład 172).



Przykład 172. Meyer, XV *Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 4, nr 53

Wykorzystywanie przez Krzysztofa Meyera w *Kwartetach smyczkowych* omawianych dwóch rodzajów faktury polifonicznej jest spójne z wcześniej sformułowanym w niniejszej dysertacji wnioskiem analitycznym, głoszącym, że „w każdym z *Kwartetów* odnaleźć można co najmniej jedno miejsce, w którym wykorzystana jest technika polifoniczna”²³⁵. Znaczna częstota występowania omawianej faktury, upoważnia do stwierdzenia, że jest ona ważna dla twórcy i umożliwia mu osiągnięcie kompozytorskich zamierzeń związanych z szeregowaniem w utworze odcinków o kontrastującej fakturze, co w znaczący sposób wpływa na energetykę przebiegu muzycznego.

Inną fakturą, którą wykorzystuje w swoich *Kwartetach smyczkowych* Krzysztof Meyer jest mikropolifonia, stanowiąca w pewnym sensie rozwinięcie idei faktury polifonicznej, co w szczególności widoczne jest poprzez zastosowanie imitacji inicjalnych, a następnie

²³⁵ Autocytat z podrozdziału *Technika polifoniczna*, s. 159.

wykorzystywane w poszczególnych strukturach melicznych podobnego w ich przebiegach zbioru dźwięków, ale o odmiennej kolejności występowania i indywidualnej rytmice. Czynniki te umożliwiają uniezależnienie każdej z partii, co jest charakterystyczne zarówno dla polifonii, jak i mikropolifonii.

Wspomnianą fakturę, którą stworzył w drugiej połowie XX wieku György Ligeti, polski kompozytor wykorzystuje we wszystkich partiach instrumentalnych, tworząc tutti, w którym pojedyncza „meandrująca chromatyczna linia służy do generowania gęstej złożonej faktury chromatycznej”²³⁶. Złożenie czterech meandrujących partii pozwala na kreowanie intensywnego brzmienia, mającego na poziomie meliki i rytmiki pewien zasób wspólnych dźwięków i ugrupowań rytmicznych, które mogą, ale nie muszą się powtórzyć w kolejnych partiach (przykład 173).

Faktura mikropolifoniczna znajduje swoje konkretyzacje w *I, II, III, V i XII Kwartecie smyczkowym* Krzysztofa Meyera.

Przykład 173. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, cz. 1, nr 7

Krzysztof Meyer w swoich dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy wprowadza również fakturę homofoniczną, która „równoważy melodyczne prowadzenie poszczególnych partii z harmonią wynikającą z ich interakcji, lecz jedna partia – często, ale nie zawsze najwyższa –

²³⁶ „meandering chromatic line is used to generate a dense complex chromatic texture”, Searby, op. cit., s. 5.

dominuje zwykle nad całą fakturą”²³⁷. Charakterystyczną cechą homofonii jest to, że partia lub partie instrumentalne brzmiące najwyżej są „bardziej aktywne niż pozostałe i mają większy ambitus”²³⁸, w przeciwieństwie do partii wykonujących dźwięki najniższe, gdzie można odnaleźć skoki, które są „powszechne i czasami nawet przeważają”²³⁹. Z kolei partie środkowe „służą do wypełnienia pomiędzy dwoma zewnętrznymi głosami, które tworzą kontrapunktową ramę”²⁴⁰ dzieła muzycznego.

Faktura homofoniczna jest przez autora omawianych *Kwartetów* szeroko stosowana i możliwe jest jej zidentyfikowanie w każdym z szesnastu dziełach analizowanych w niniejszej dysertacji. Przykładami takiej faktury są więc fragmenty kompozycji, w których jeden z instrumentów prezentuje motyw motoryczny lub statyczny w funkcji melodycznej, a pozostała część zespołu kameralnego operuje dowolną formą motywu, ale o funkcji akompaniującej (przykład 174).

²³⁷ „balances the melodic conduct of individual parts with the harmonies that result from their interaction, but one part – often but not always the highest – usually dominates the entire texture”, Brian Hyer, *homophony* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 11, s. 674.

²³⁸ „more active than the others and to have a wider ambitus”, *ibidem*.

²³⁹ „leaps are common and sometimes even prevalent”, *ibidem*.

²⁴⁰ „are used to fill in between the two outer voices, which form the contrapuntal framework”, *ibidem*.



Przykład 174. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 3, nr 19

W kilku dziełach Krzysztofa Meyera – V, VI, VII, XII, XIII i XIV *Kwartecie smyczkowym* – możliwe jest także wskazanie faktury heterofonicznej (greckie *heteros* znaczy odmienny), tłumaczonej jako „symultaniczne wariantowanie jednej melodii”²⁴¹, która „jest identyfikowana jako ta sama melodia”²⁴². Termin ten „jest często stosowany, zwłaszcza w etnomuzykologii”²⁴³, by opisać „przypadkowe lub celowe”²⁴⁴ odmiany tej samej melodii. W przypadku omawianych

²⁴¹ „simultaneous variation of a single melody”, Peter Cooke, *Heterophony* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 235.

²⁴² „is identified as the same melody”, ibidem.

²⁴³ „is frequently used, particularly in ethnomusicology”, ibidem.

²⁴⁴ „accidental or deliberate”, ibidem.

dzieł Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy przykłady tej faktury znajdują się w kompozycjach, w których nie jest możliwe odnalezienie jakiegokolwiek niedookreśloności w interpretacji sonorystycznego zapisu lub możliwości wykonania fragmentu dzieła napisanego z wykorzystaniem aleatoryzmu kontrolowanego. Wynika z tego, że heterofonia była zastosowana w *Kwartetach* świadomie i nie ma tu mowy o jakiegokolwiek przypadkowości.

Celowość stosowania pewnych środków wariantowania w fakturze heterofonicznej ma znaczenie ornamentalne, co zauważa Józef Chomiński pisząc, że „jest to ozdabianie melodii jednego głosu przez inny głos”²⁴⁵, a „granice zdobnictwa są bardzo szerokie, od wychylenia interwałowego tylko w niektórych miejscach melodii do bogato stosowanej ornamentyki”²⁴⁶.

Trudnością w omawianej fakturze jest niemożność określenia podstawowej jednostki formotwórczej, gdyż zostaje ona prezentowana w tym samym czasie co jej warianty. Stąd wniosek, że ani struktura wykonywana przez najwyżej brzmiący w danym momencie instrument, ani też prezentująca najdłużej brzmiące wartości rytmiczne, nie jest motywem wyjściowym do tworzenia heterofonii (przykład 175).

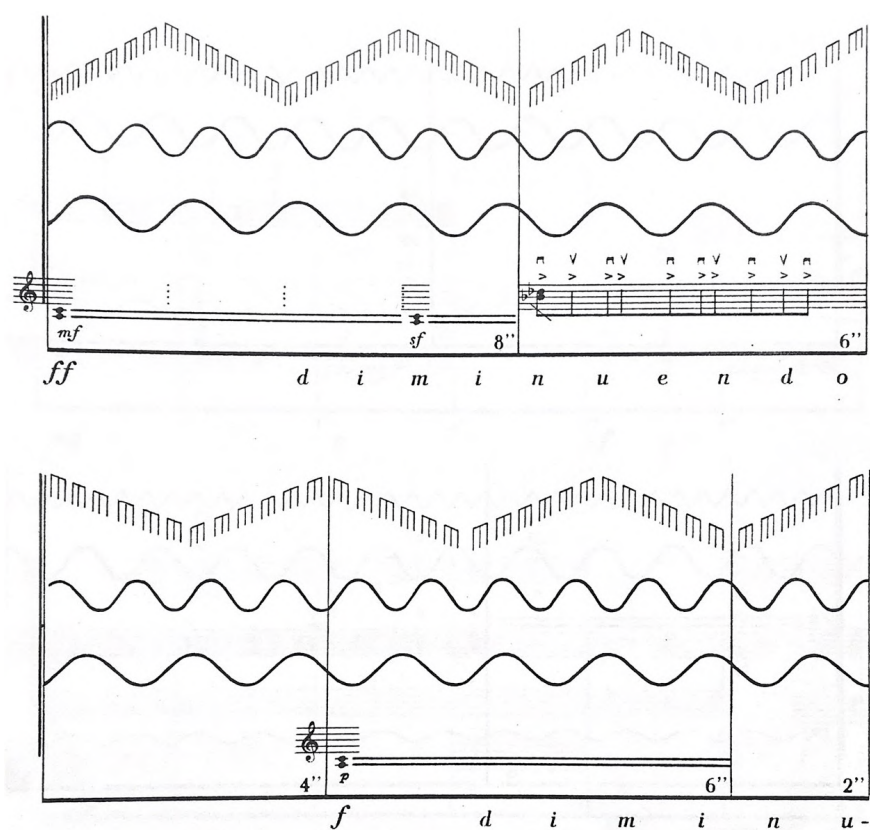
Przykład 175. Meyer, V Kwartet smyczkowy op. 42, cz. 2, nr 6-7

²⁴⁵ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1 *Teoria formy. Małe formy muzyczne*, s. 159.

²⁴⁶ Ibidem.

Kolejną fakturą stosowaną w *Kwartetach smyczkowych* przez Krzysztofa Meyera jest faktura sonorystyczna. Fakturę tę można próbować scharakteryzować jako „dynamiczną całość wynikającą z interakcji zjawisk dźwiękowych i procesów kinetycznych”²⁴⁷. Faktura sonorystyczna uwypukla więc brzmieniowość, czyli może być, ale nie musi, związana z pewnymi środkami techniki sonorystycznej, co umożliwia jej identyfikację w każdym z szesnastu dzieł poddanych analizie w niniejszej dysertacji.

Operowanie przez Krzysztofa Meyera szeroko rozumianym brzmieniem zespołu kameralnego, jakim jest kwartet smyczkowy, umożliwia wyeksponowanie skrajnych rejestrów każdego z instrumentów, jak i wykorzystanie na szeroką skalę smyczkowych technik gry. Intensyfikacja brzmienia, jak również długość odcinków z fakturą sonorystyczną może zostać zapisana zarówno w sposób notacji charakterystyczny dla techniki sonorystycznej (przykład 176),



Przykład 176. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 4

²⁴⁷ „dynamic entity resulting from the interaction of sonic phenomena and kinetic processes”, Z b i g n i e w Granat, *Sonoristics, sonorism*, www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ju08e1.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002061689?rskey=E1g4ri&result=1, (dostęp: 14.11.2021).

jak również poprzez notację tradycyjną (przykład 177).



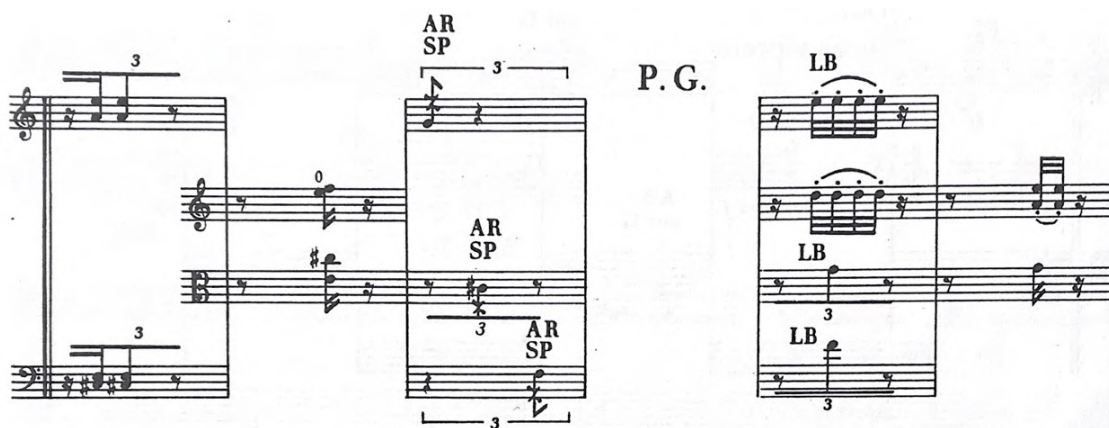
Przykład 177. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 8

W dorobku kwartetowym Krzysztofa Meyera odnaleźć można również fakturę punktualistyczną, która operuje brzmieniami izolowanymi (przykład 178), i możliwe jest jej zidentyfikowanie w *I, II, III, IV i V Kwartecie smyczkowym*.

Carl Dahlhaus tłumacząc tę fakturę podkreśla, że „melodyka wydaje się nam «porwana», a rytm «chaotyczny»”²⁴⁸, co zwraca uwagę na najistotniejsze cechy tej faktury. Autor dookreśla dalej swoją myśl tłumacząc, że w fakturze punktualistycznej „możemy tylko teoretycznie uświadomić sobie, że kategoria melodyki i rytmu straciła znaczenie”²⁴⁹. Prócz intonowanych dźwięków dużą rolę ekspresywną odgrywają w omawianej fakturze również pauzy, dające po pierwsze czas na wybrzmiewanie dźwięków, a po drugie – wzmagają wspomniane wcześniej uczucie porwania i chaotyczności. Kolejno intonowane dźwięki występują zarówno w kompozycjach mających, jak i niemających organizacji metrycznej, co i tak nie ma znaczenia dla omawianej faktury, gdyż charakterystyczne jest to, że struktury te nie podkreślają mocnych części taktu. Brak akcentacji wpływa również na puls, który w przypadku faktury punktualistycznej w *Kwartetach* Meyera może być niemalże niewyczuwalny.

²⁴⁸ Carl Dahlhaus, *O pięknie muzycznym* [w:] Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 148.

²⁴⁹ Ibidem.



Przykład 178. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 12

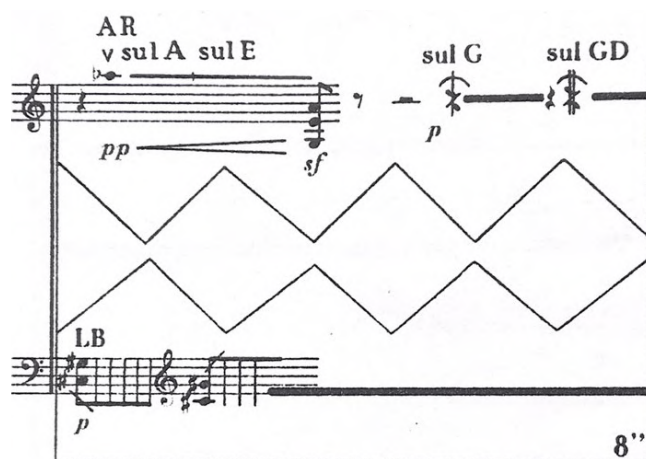
By uzyskać pełen obraz faktury szesnastu dzieł Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy należy spojrzeć na nie także z innej, równie istotnej perspektywy. Ujęciem tym są filiacje międzygatunkowe wywiedzione z pracy Danuty Gwizdalanki *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*.

Warto zauważyć, że autorka rozwija odmienny paradygmat, rozumiejąc fakturę jako „rezultat zastosowania techniki kompozytorskiej, uwarunkowany możliwościami określonego instrumentu lub grupy instrumentów, a nawet wyrazową specyfiką gatunku”²⁵⁰. Autorka w odniesieniu do *Kwartetów* Ludwiga van Beethovena rozpatruje szereg faktur: kwartetową, symfoniczną, koncertową, wokálną i neutralną. Nie bez znaczenia jest przywołanie badań prowadzonych nad fakturą w dziełach wspomnianego kompozytora przełomu XVIII i XIX wieku. Twórczość kwartetowa Beethovena staje się dla Krzysztofa Meyera na tyle ważnym punktem odniesienia, że możliwe jest odnalezienie w jego kompozycjach aluzji do twórczości klasyka wiedeńskiego. Uzasadnionym może więc być korzystanie z typologii faktur stworzonej przez Gwizdalankę w odniesieniu do *Kwartetów smyczkowych* Meyera.

Faktura kwartetowa, która w naturalny sposób dominuje w omawianych w tej dysertacji dziełach, charakteryzuje się niemożnością jej przeniesienia na inne obsady wykonawcze. Związane jest to z nieprzekładalnością walorów brzmieniowych tego zespołu kameralnego na specyfikę faktury obsady kameralnej lub symfonicznej, instrumentalnej lub wokalne, a więc zarówno z wykorzystaniem środków techniki gry na instrumentach smyczkowych (przykład 179) – w szczególności tych związanych z techniką sonorystyczną – jak również z obserwowaną łatwością

²⁵⁰ Gwizdalanka, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, s. 85.

repetowania dźwięku lub wykonywania bardzo odległych od siebie dźwięków pod względem ich umiejscowienia w skali danego instrumentu.



Przykład 179. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 0

Istotne jest również zwrócenie szczególnej uwagi na walory kolorystyczne osiągnęte poprzez zmiany artykulacji takie, jak na przykład *sul ponticello*, *sul tasto* i *col legno*. Na barwę kwartetu wpływają nawet tak niuansowe aspekty, jak wprowadzenie przez kompozytora dokładnych symboli odpowiadających intonowaniu danej wysokości dźwięku na wymaganej strunie lub kierunkowi ruchu smyczka – od żabki lub do żabki (przykład 180).

Przykład 180. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 2 *Ostinato*, nr 31-32

Ważne dla niniejszych rozważań wydaje się też podkreślenie obserwacji analitycznej, dotyczącej tego, że w kompozycjach widoczne jest dążenie do uzyskania albo odrębności każdej partii instrumentalnej, bądź ich integracji. Obserwacja ta wiąże się silnie z wykorzystaniem odpowiednich funkcji jednostki formotwórczej – melodycznej lub akompaniującej – jaką jest motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny stosowany przez Meyera w *Kwartetach*.

Zaprezentowana powyżej faktura kwartetowa z wyróżniającymi ją wyznacznikami jest najbardziej charakterystyczna i oczywiście obecna we wszystkich dziełach Meyera w obrębie poddanego analizie gatunku. Nigdy jednak nie dochodzi do sytuacji, aby faktura kwartetowa była jedyną fakturą zastosowaną przez Meyera w całej kompozycji.

Kontrastem do faktury kwartetowej jest faktura symfoniczna, która egzemplifikowana jest w gatunku kwartetu smyczkowego przez stosowanie *tutti*, wykonywanego w dynamice *forte*, *fortissimo*, *fortissimo possibile* lub na poziomie dynamicznym symbolizowanym przez *ffff*. Zastosowana we wszystkich instrumentach dynamika powoduje, że brzmienie ewokuje brzmienie orkiestrowe. Jest to jednak sytuacja niejednorodna, a Hermann Erpf podzielił *tutti* na cztery rodzaje: unisonowe²⁵¹, dynamiczno-akordowe²⁵², tematyczne²⁵³, polifoniczne²⁵⁴. Wszystkie te rodzaje możliwe są do zidentyfikowania w korpusie dzieł kwartetowych Krzysztofa Meyera.

Tutti unisonowe to powszechnie stosowany środek, dzięki któremu eksponowany motyw zostaje podkreślony i wzmocniony poprzez grę czterech instrumentów w interwale prymy, oktawy lub przez powtórzenie tej samej chromy w innych oktawach skali instrumentu. Istotną cechą jest również homorytmia (przykład 181).

²⁵¹ Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, s. 118-119.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.



Przykład 181. Meyer, VIII Kwartet smyczkowy op. 67, cz. 2, nr 15

Rodzaj dynamiczno-akordowego *tutti* charakteryzuje się wykorzystaniem akordów zbudowanych w każdej z partii instrumentalnych z dwu-, trzy- lub czterodźwięków wykonywanych homorytmicznie. Im większa różnorodność interwałowa w ich budowie, jak również im mniej chrom zostaje użytych w każdym ze współbrzmień kwartetu, tym brzmienie takiego akordu staje się bardziej wielorodne, imitując brzmienie orkiestry symfonicznej (przykład 182).



Przykład 182. Meyer, V Kwartet smyczkowy op. 42, cz. 2, nr 3

Inny rodzaj faktury symfonicznej – *tutti* tematyczne – związany jest z podziałem zespołu wykonawczego na dwie grupy, a wyznacznikiem podziału jest użycie przez kompozytora dwóch funkcji motywu rytmiczno-melodyczno-rytmicznego. Dwa instrumenty wykonują motyw w funkcji melodycznej, prezentując główną myśl danego fragmentu dzieła. Z kolei dwa pozostałe, w funkcji akompaniującej motywu, towarzyszą wiodącym partiom instrumentalnym (przykład 183). W przypadku *Kwartetów smyczkowych* Meyera każda możliwa do uzyskania kombinacja par instrumentów tego zespołu kameralnego może się stać nośnikiem motywu motorycznego lub statycznego w funkcji melodycznej.



Przykład 183. Meyer, IV Kwartet smyczkowy op. 33, cz. 1 *Preludio interrotto*, nr 6

Polifoniczne *tutti* symfoniczne z kolei osiągnąć jest poprzez wprowadzenie techniki polifonicznej, czego przejawem są imitacyjne pokazy motywów w kolejnych partiach instrumentalnych (przykład 184).



Przykład 184. Meyer, XV Kwartet smyczkowy op. 131, cz. 2, nr 15

W przypadku kwartetu smyczkowego rodzaj faktury koncertowej polega na dominacji jednej partii instrumentalnej nad pozostałymi trzema. Jest to odwołanie do gatunku koncertu instrumentalnego i relacji wynikających z partii solo i zespołu akompaniującego. Kompozytor tworzy partię instrumentu traktowanego solistycznie za pomocą motywu motorycznego lub statycznego w funkcji melodycznej, natomiast reszcie zespołu kameralnego przydziela motywy w funkcji akompaniującej (przykład 185). Faktura koncertowa w twórczości kwartetowej Meyera znajduje szerokie zastosowanie, czego dowodem może być fakt, że możliwe jest jej zidentyfikowanie w każdym z *Kwartetów*.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically Example 185. The score is written for four instruments: Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked 'Poco meno mosso' with a metronome indication of 108. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 192 to 196, and the second system covers measures 197 to 201. The score includes markings for 'P.G.' (Pizzicato), 'con sord.' (con sordina), and 'pp' (pianissimo). The notation shows various rhythmic patterns and dynamics across the four staves.

Przykład 185. Meyer, *Au-delà d'une absence* op. 89, cz. 3, nr 63

Wyjątkowe miejsce w całym dorobku kwartetowym Krzysztofa Meyera zajmuje opus 89, w którym w fakturze przeznaczonej na cztery instrumenty smyczkowe autor wprowadza najpierw określenie *sola* a następnie *solo*. Oba słowa pochodzą z języka włoskiego i oznaczają pojedynczość. Wy tłumaczeniem ich zastosowania w partyturze może być próba interpretacji odmiany rzeczowników włoskich przez rodzaje. Tak więc altówka, będąca rodzajem żeńskim, partię solową wykonuje z dopiskiem *viola sola*, natomiast wiolonczela – rodzaju męskiego – *violoncello solo* (przykład 186). Kompozytor wprowadza widoczny podział na motywy w funkcji akompaniującej

i melodycznej, co jest tylko podkreślone przez włoskie określenia. Początkowo wprowadzona struktura rytmiczno-melodyczno-harmoniczna altówki płynnie przechodzi w motyw w funkcji akompaniującej, ustępując miejsca partii wiolonczeli operującej motywem w funkcji melodycznej.

The image displays two systems of a musical score for Example 186. The first system, starting at measure 202, includes staves for Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The Violin parts begin with a melody marked *mf* and *cresc.*, with the instruction *poco a poco* appearing in the second measure. The Viola part starts with a whole note chord marked *f* and *sol*. The Violoncello part enters in the second measure with a melody marked *f* and *cresc.*. The second system, starting at measure 205, continues the same instrumentation. The Violin parts continue their melodic lines, while the Viola and Violoncello parts provide harmonic support with increasing dynamics, as indicated by the *cresc.* markings.

Przykład 186. Meyer, *Au-delà d'une absence* op. 89, cz. 1, nr 25

Fakturę o charakterze wokalnym identyfikować można tylko i wyłącznie w wypadku, gdy kompozytor sam zaznaczy w dziele odwołanie do niej. Oczywistym jest więc, że twórca nie tylko wprowadza stosowne oznaczenie, ale i stara się zasymilować charakterystyczny dla partii wokalne sposób prowadzenia narracji muzycznej w partiach instrumentalnych.

W *Kwartetach smyczkowych* Meyera wykorzystanie określeń odwołujących się do śpiewności, a więc reprezentujących bezpośrednie odniesienie do faktury wokalne, można odnaleźć na trzech poziomach budowy partytury.

Pierwszym sposobem adaptacji faktury wokalne w *Kwartetach* jest wprowadzenie tytułu odnoszącego się do śpiewu lub gatunku wokálnego. W korpusie dzieł kwartetowych Meyera sytuacja ta możliwa jest do wskazania tylko w jednym z dzieł – trzecia część *IV Kwartetu smyczkowego* to *Elegia e conclusione* (przykład 187). W języku greckim istnieje słowo *élegos*

i oznacza ono pieśń żałobną, z kolei łacińskie *conclūsio* to zamknięcie, wniosek końcowy. Warto zauważyć, że w Słowniku Wyrazów Obcych można odnaleźć również, iż konkluzją określano „napis na trumnie z ostatnią sentencją mowy pogrzebowej”²⁵⁵, co istotnie wpływa na wydźwięk całego tytułu, nadając mu jeszcze bardziej pożegnalny charakter.

ELEGIA E CONCLUSIONE



Przykład 187. Meyer, IV Kwartet smyczkowy op. 33, cz. 3 *Elegia e conclusione*

Innym sposobem wprowadzenia faktury wokalne jest wprowadzenie oznaczenia tempa odnoszącego się do śpiewności – *Lento assai, cantabile e tranquillo*. W korpusie dzieł Meyera sytuacja taka ma miejsce tylko w jednej z kompozycji – X Kwartet smyczkowy – ale za to dwukrotnie. Pierwszy raz na początku części drugiej (przykład 188), a kolejny raz podczas krótkiego powtórzenia tego samego motywu w dalszym fragmencie tej części dzieła.



Przykład 188. Meyer, X Kwartet smyczkowy op. 82, cz. 2

²⁵⁵ Hasło *konkluzja* [w:] *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980, s. 380.

Najczęściej spotykaną sugestią śpiewności jest wprowadzenie włoskiego oznaczenia ekspresywnego *cantabile*, zapisanego bezpośrednio przy nutach partii wykonującej dźwięki w odpowiednim nastroju (przykład 189). Osiągana w ten sposób płynność charakterystyczna dla wokalizy możliwa jest do identyfikacji w VI, XI, XII, XIII Kwartecie smyczkowym Meyera.

41

VII

4/4 Adagio ♩ = 63

[47] PZ

pp

PZ

pp

-PZ

pp

cantabile

Przykład 189. Meyer, XII Kwartet smyczkowy op. 103, cz. 7

Z kolei „faktura neutralna powstaje w rezultacie posługiwania się przez kompozytora środkami na tyle powszechnymi, że odpowiednimi dla każdego prawie aparatu wykonawczego”²⁵⁶. Sformułowana przez Gwizdalankę teza jest bardzo ogólna i pozwala na odnalezienie takich przykładów w każdym z szesnastu dzieł Krzysztofa Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy.

Większą uwagę warto jednak skupić na przykładzie, który w pewnym stopniu może egzemplifikować zaproponowaną wcześniej definicję faktury neutralnej. Meyer w 1985 roku kończy swój VII Kwartet smyczkowy op. 65, a rok później, w roku 1986, dokonuje jego transkrypcji na cztery saksofony, czego finalnym dziełem jest *Quartet* op. 65a. Dzieło przeznaczone na instrumenty dęte drewniane w dużej mierze jest tożsame z oryginałem napisanym na instrumenty smyczkowe. Znaczna część dzieła jest więc fakturalnie neutralna, choć nie każdy jego fragment. Z naturalnych powodów – zmiana grupy instrumentów ze smyczkowej na dętą w nowej wersji kompozycji – brak w dziele saksofonowym dwu-, trzy- i czterodźwięków, użycia tłumików czy stosowania oznaczeń kierunku ruchu smyczka, które wpływają na barwę dźwięku i jego akcentację.

²⁵⁶ Gwizdalanka, op. cit., s. 96.

Istotnym więc będzie zaprezentowanie tego samego fragmentu *VII Kwartetu smyczkowego* op. 65 (przykład 190), będącego pierwowzorem transkrypcji na cztery saksofony – *Quartet* op. 65a (przykład 191), co pozwoli na ukazanie faktury neutralnej w twórczości Krzysztofa Meyera.



Przykład 189. Meyer, *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, cz. 7



Przykład 190. Meyer, *Quartet* op. 65a, cz. 7

3.4. Techniki instrumentalne i wykonawcze

Cztery instrumenty wchodzące w skład kwartetu smyczkowego – skrzypce pierwsze, skrzypce drugie, altówka i wiolonczela – należą do jednej rodziny instrumentów strunowych smyczkowych. Pokrewny sposób wydobywania dźwięku na każdym z nich umożliwia uzyskanie jednolitej barwy całego zespołu kameralnego. Jest to na przestrzeni dziejów zarówno atut, który sprawiał, że wielu kompozytorów podejmowało się pisanie kompozycji właśnie na taki skład, jak również w pewnym stopniu ograniczenie, któremu twórcy starali się przeciwstawić. Podejmowane przez kompozytorów kolejne próby „pokonania” tych ograniczeń doprowadziły do stworzenia wielu nowych sposobów wydobywania dźwięku.

Rodzina instrumentów strunowych to kilka grup, których podział dokonywany jest ze względu na najczęściej stosowane, charakterystyczne sposoby wydobywania brzmienia – pocieranie struny, szarpanie struny i uderzanie struny. Instrumenty smyczkowe stanowią przykład takich generatorów, co do których ma zastosowanie każda z wymienionych technik instrumentalnych, choć to dwie pierwsze – pocieranie struny smyczkiem (*arco*) i szarpanie struny palcem (*pizzicato*) – są najczęściej wykorzystywane. Z kolei uderzanie struny, które choć możliwe, stosowane jest w mniejszym zakresie i odbywa się w czasie gry *col legno* w artykulacji *staccato*.

Tak więc technika instrumentalna określa sposób pobudzenia do drgań generatora dźwięku w danym instrumencie. Natomiast wydobywanie dźwięku o pożądanej barwie dotyczy zastosowania konkretnej techniki wykonawczej determinowanej techniką instrumentalną.

W zakresie technik instrumentalnych oczywistym jest, że intonacja dźwięku o wysokości mieszczącej się w zakresie skali wysokościowej omawianych trzech rodzajów instrumentów odbywa się poprzez skrócenie długości struny za pomocą jej przyciśnięcia do gryfu. Możliwe jest jednak osiągnięcie tej samej wysokości dźwięku na różnych strunach. Charakterystyczne jest, że na strunach a^1 i e^2 wykonuje się dźwięki niemalże na całej ich długości. Jest to w szczególności istotne dla struny nastrojonej najwyżej, której wysokich dźwięków nie da się intonować na strunach sąsiednich. Innym aspektem częstego wykorzystania struny e^2 jest duża wygoda gry na niej, spowodowana łatwością dociskania cienkiej struny do gryfu i możliwością małego wychylenia lewej ręki.

Techniki wykonawcze można z kolei klasyfikować za pomocą różnego rodzaju artykulacji, których efekt brzmieniowy jest typowy lub nietypowy dla rodziny instrumentów smyczkowych.

Pomocnym źródłem w dokonaniu zestawienia sposobów artykulacyjnych jest podręcznik instrumentologii i instrumentacji Samuela Adlera *The Study of Orchestration*²⁵⁷.

Pocieranie struny skróconej poprzez jej dociśnięcie palcem do podstrunnicy stanowi jedną z podstawowych technik gry na instrumentach smyczkowych – *arco* – która wykorzystywana jest przez Krzysztofa Meyera w każdej z partii instrumentalnych we wszystkich szesnastu dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy.

Poprzez artykulację *arco*, zsynchronizowaną z doбором najwygodniejszego do tego celu palcowania (przykład 192), kompozytor osiąga typowe dla tej techniki instrumentalnej efekty brzmieniowe cechujące się pełnią brzmienia pocieranej przez smyczek struny.



Przykład 192. Meyer, XV Kwartet smyczkowy op. 131, cz. 2, nr 30

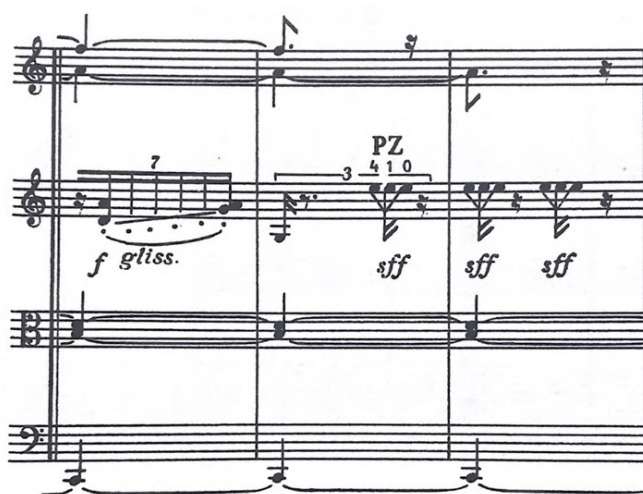
Na instrumentach smyczkowych możliwa jest ponadto gra dwu-, trzy- i czterodźwięków. Warto jednak podkreślić, że możliwe jest symultaniczne wydobywanie dźwięków generowanych z dwóch czy w wyjątkowych sytuacjach trzech strun (*sul tasto* w dynamice co najmniej *forte*). Natomiast trzy- i czterodźwięki w większości są wykonywane poprzez ich podział na dwa współbrzmienia złożone z jednego lub dwóch dźwięków, które zrealizowane w szybkim następstwie są percypowane jako jeden wielodźwięk (przykład 193).

²⁵⁷ Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 2002, s. 7-50.



Przykład 193. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 10-11

W omawianym korpusie dzieł możliwe jest odnalezienie przykładów techniki wykonawczej obejmującej dyspozycję współbrzmieniami realizowanymi w technice instrumentalnej *pizzicato*. Wyjątkowym przykładem jest wykorzystania podwójnego unisona e^2 (przykład 194).



Przykład 194. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, cz. 1, nr 15

Pociągnięcie smyczkiem po strunie powoduje wydobywanie dźwięku, który dodatkowo może być – choć nie musi – ukształtowany poprzez zastosowanie wibracji. Technika wykonawcza „*vibrato*” jest osiągana poprzez silne naciśnięcie palca na strunie na pożądaną wysokość, podczas

szybkiego poruszania nim w przód i w tył na strunie”²⁵⁸. Wspomniane w definicji kierunki „przód” i „tył” możliwe są do uchwycenia tylko z perspektywy osoby grającej na instrumencie. Niewielkie odchylenia palca wykonywane w czasie wibracji powodują zmianę wysokości dźwięku podstawowego – zarówno jego podwyższenie, jak i obniżenie. Wibracja jest techniką wykonawczą, którą muzycy wprowadzają jako wyraz indywidualnej interpretacji narracji muzycznej, „by uwydatnić piękno dźwięku, który utrzymuje się przez dowolny czas”²⁵⁹. Samo określenie *vibrato* nie pojawia się w kompozycjach Meyera, jest jednak jasne, że to właśnie ta technika wykonawcza wykorzystywana jest do podkreślania brzmieniowego aspektu wyrażień ekspresyjnych takich jak na przykład: *espressivo*, *dolce*, *dolente*.

Kompozytorzy, w tym i Meyer, mogą wymagać od wykonawców także wzmożonego ruchu, który określany jest w partyturze *poco vibrato* (przykład 195).



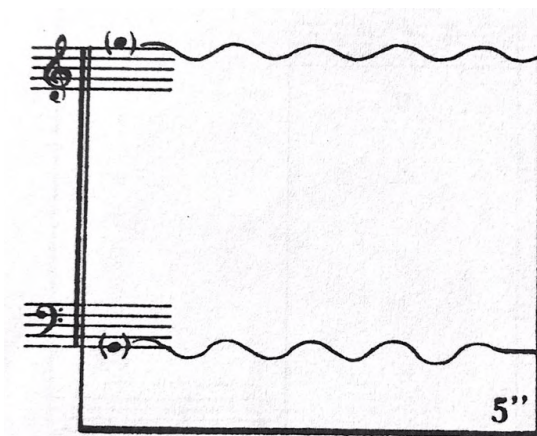
Przykład 195. Meyer, XV Kwartet smyczkowy op. 131, cz. 1, nr 3-4

W ramach tej techniki wykonawczej możliwe jest osiągnięcie również efektu nietypowego, co Meyer stosuje poprzez wprowadzenie stosownego opisu „bardzo wolne vibrato (w granicach 1/4 tonu, uzyskane przez przesuwanie palca”²⁶⁰ oraz zastosowanie nowego oznaczenia muzycznego, będącego jego graficzną identyfikacją (przykład 196).

²⁵⁸ „Vibrato is accomplished by pressing the finger firmly on the string at the desired pitch while quickly rocking it back and forth on the string”, ibidem, s. 14.

²⁵⁹ „To enhance the beauty of a tone that is sustained for any length of time”, ibidem.

²⁶⁰ Meyer, I Kwartet smyczkowy op. 8, s. 3.



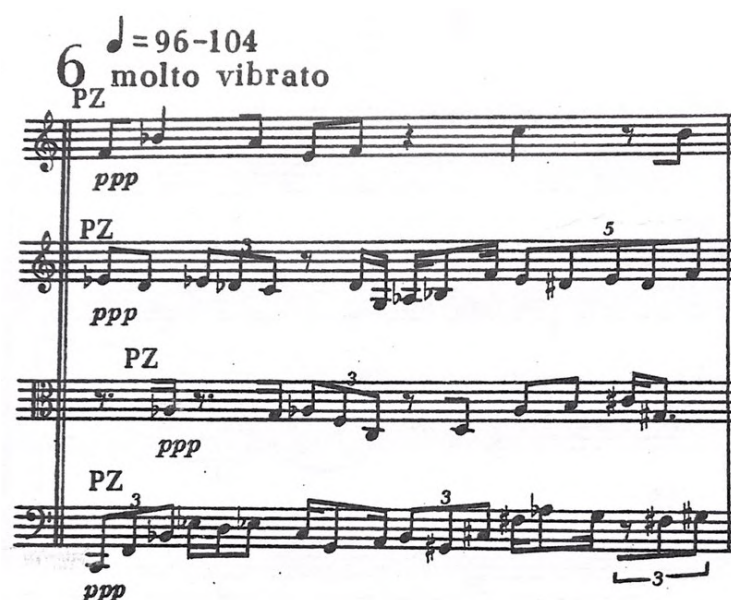
Przykład 196. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 3 *Sintesi*, nr 11

Niewibrowane dźwięki znajdują swoje zastosowanie w szybkich przebiegach, gdzie najważniejsze jest uzyskanie ich poprawnej intonacji. W miarę jak wartości dźwięków stają się coraz dłuższe, wykonawcy mogą sobie pozwolić na częstsze stosowanie wibracji, by podkreślić wspomniane u Adlera „piękno”. Z kolei zdarza się także i tak, że dźwięki, których czas trwania umożliwia ich wibrację, zostają przez kompozytorów – w tym i Meyera – celowo jej pozbawione. Jest to zabieg mający podkreślić barwę statyczną, chłodną, przywodząca na myśl skupienie i jest on w partyturze oznaczony za pomocą sformułowania *senza vibrato* (przykład 197).



Przykład 197. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 17-18

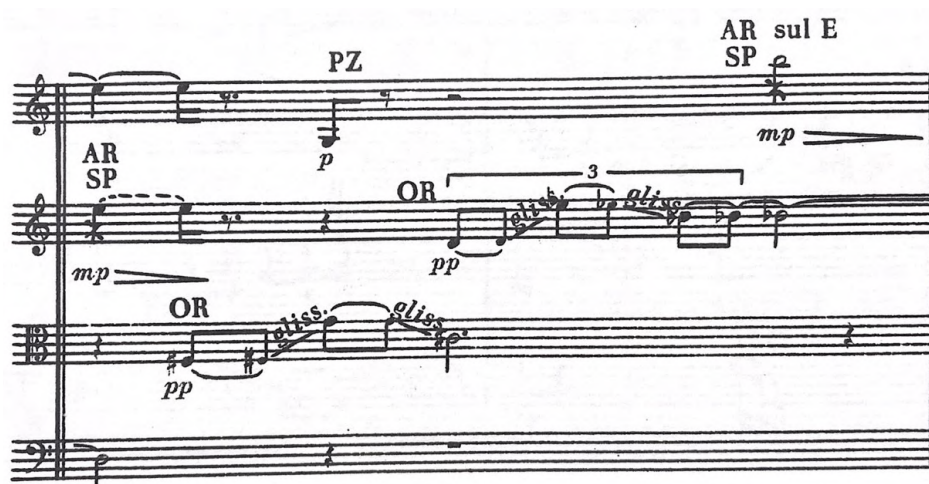
Artikulacja *vibrato* jako jedna z technik wykonawczych jest osiągnięta zarówno w technice instrumentalnej *arco*, jak i *pizzicato*. W omawianej twórczości kwartetowej Meyer korzysta z tej możliwości, a nawet wymaga od muzyków, w pewnych fragmentach kompozycji, intensywniejszego ruchu – *molto vibrato* (przykład 198).



Przykład 198. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 4

Często stosowaną techniką wykonawczą w *Kwartetach* Meyera jest *glissando*, czyli „przesunięcie [...] palca na [...] strunie z jednej wysokości na drugą”²⁶¹. Artystyka ta jest w szczególności sposobem uzależnioną od meliki i rytmiki, które to elementy warunkują tempo płynnego przesuwania palcem po strunie. Zarówno interwał między dwoma kolejnymi dźwiękami, jak i wartość rytmiczna w czasie której ma się odbyć *glissando*, istotnie wpływają na jego przebieg.

Meyer stosuje różne typy *glissand*. Najczęściej spotykanym przykładem *glissanda* jest to realizowane przez jeden palec na jednej strunie (przykład 199).



Przykład 199. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 8

²⁶¹ „Sliding [...] finger on [...] string from one pitch to another”, Adler, op. cit., s. 15.

Notacja *glissanda* precyzyjnie wskazuje na ogół jedynie pierwszą i ostatnią wysokość dźwięków w tak artykułowanej strukturze melicznej, co skądinąd daje też możliwość na – w pewnym stopniu – indywidualną interpretację wykonania tejże struktury. Nie jest to jednak regułą. Na potrzeby uzyskania odpowiednich współbrzmień między instrumentami zespołu kameralnego Meyer rozбивa długie *glissando* na krótsze odcinki, dookreślając mniejszą czcionką nutową wysokości dźwięków, które winny się pojawić na konkretnej mierze taktu (przykład 200).



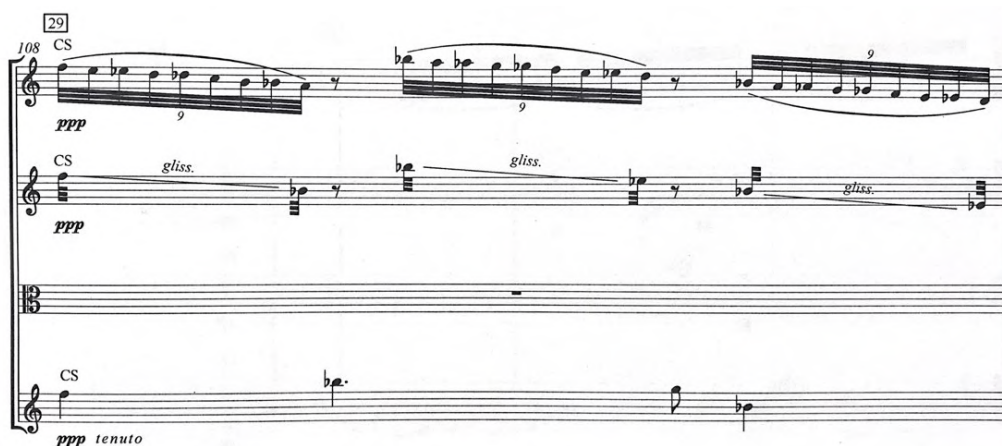
Przykład 200. Meyer, *X Kwartet smyczkowy* op. 82, cz. 4, nr 109

Maksymalnym stopniem dookreślenia tempa wykonania *glissanda* jest według Samuela Adlera zastosowanie *glissanda palcowanego*²⁶² lub *glissanda rozpisanego*²⁶³, czyli takiego, w którym „każda wysokość jest zapisana i ma być wykonana zgodnie z zapisem”²⁶⁴ (przykład 201 – partia skrzypiec pierwszych).

²⁶² „Fingered *glissando*”, ibidem, s. 16.

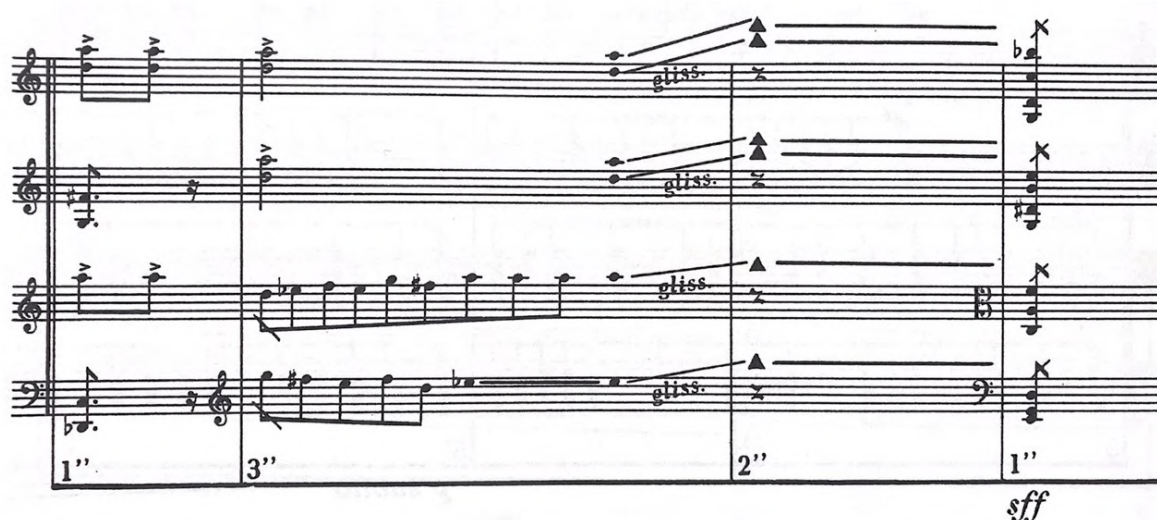
²⁶³ „Written-out *glissando*”, ibidem.

²⁶⁴ „Every pitch is notated and is meant to be performed as written”, ibidem.



Przykład 201. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 2, nr 29

Wykorzystując fakt, że na instrumentach smyczkowych możliwa jest gra na dwóch strunach jednocześnie, Meyer stosuje również *glissanda* dwudźwiękowe (przykład 202).



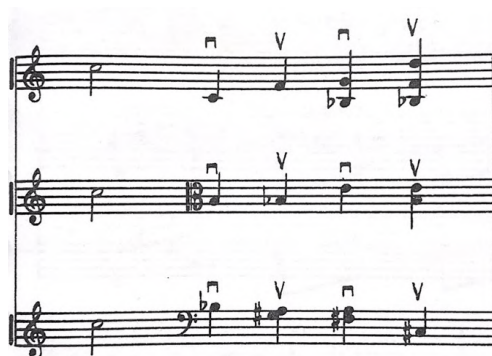
Przykład 202. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 24

Ostatnim rodzajem *glissanda* odnajdywanym w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera jest zmiana techniki instrumentalnej z *arco* na *pizzicato*. Pozwala to na jednocześnie szarpnięcie nawet trzech strun i symultaniczne przesuwanie po nich palcami. Stosowany przez kompozytora zapis obejmuje dźwięk podstawowy, symbole *glissanda* oraz dźwięk końcowy ujęty w nawias. Zastosowanie nawiasu ma sugerować, że kompozytor nie chce, by finalny dźwięk był artykułowany poprzez odrębne szarpnięcie struny, a jedynie powinien wybrzmiewać (przykład 203).



Przykład 203. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 2, nr 29

Samuel Adler zwraca też uwagę na występowanie technik wykonawczych związanych z ruchem smyczka. Wśród nich najbardziej podstawową jest gra *non legato*, w której „każdy dźwięk jest wykonywany poprzez zmianę kierunku smyczka, niezależnie od tego, czy pochód jest wolny czy szybki”²⁶⁵. Autor podręcznika instrumentacji podkreśla, że *non legato* wymaga użycia odpowiednich znaków, które symbolicznie określają kierunek ruchu smyczka. W twórczości Meyera technikę tę można zaobserwować na krótkich odcinkach dzieł, ograniczonych do kilku dźwięków. Pochody te są homorytmicznymi współbrzmieniami intonowanymi przez większość obsady instrumentalnej (przykład 204).



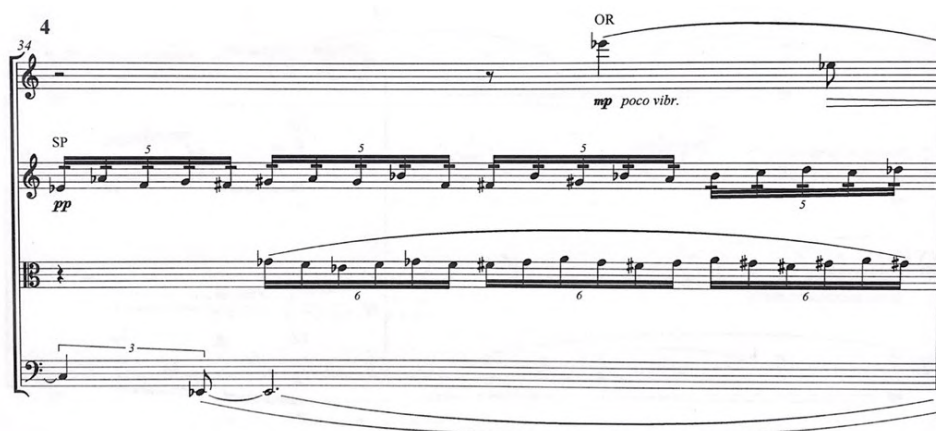
Przykład 204. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 20

Z kolei technika *legato* związana jest z łączeniem większej liczby dźwięków a „wszystkie są zagrane w jednym kierunku smyczka”²⁶⁶. W każdym z *Kwartetów smyczkowych* Meyera

²⁶⁵ „Each pitch is performed by changing the direction of the bow, whether the passage is slow or fast”, ibidem, s. 17.

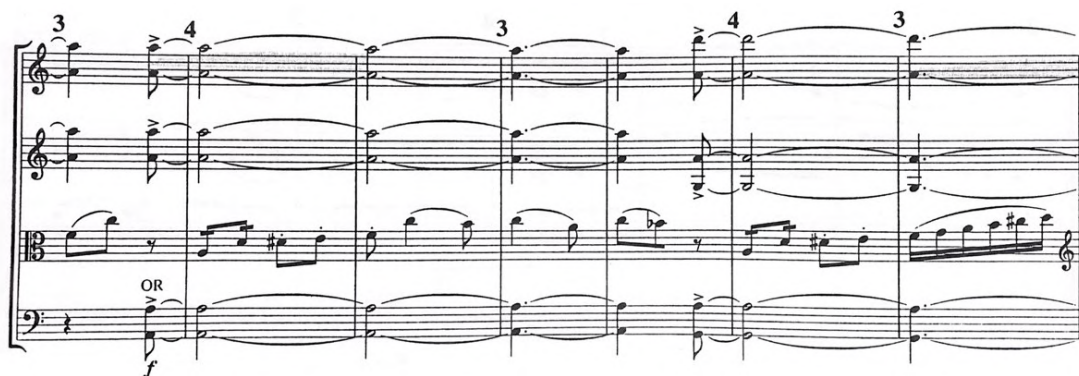
²⁶⁶ „All are played in one bow direction”, ibidem, s. 18.

możliwe jest odnalezienie przykładów *legata*, łączących od dwóch do nawet kilkudziesięciu dźwięków (przykład 205).



Przykład 205. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 1, nr 4

Legato służy również do wydłużania czasu trwania dwóch sąsiadujących ze sobą wartości. Taki sposób organizacji rytmicznej jest często stosowany w *Kwartetach* Meyera, w szczególności charakterystyczne jest tworzenie w ten sposób statycznych współbrzmień w funkcji akompaniującej (przykład 206).



Przykład 206. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 21

Wyliczając techniki wykonawcze nie można zapomnieć o *détaché*, które charakteryzuje się „zmianą kierunku smyczka dla każdej nuty”²⁶⁷. Smyczek w czasie gry ma ciągły kontakt ze struną, co powoduje, że dźwięk w swej charakterystyce czasowej (zależność amplitudy od czasu) uzyskuje zróżnicowane co do czasu trwania stany przejściowe i stan stabilny – ma niewielki transjent

²⁶⁷ „Changing the direction of the bow for each note”, ibidem, s. 18.

początkowy i znikomy transjent końcowy, a za to ma długi stan ustalony. Technika ta przypomina grę *non legato*, lecz kompozytor nie musi zaznaczać w tym wypadku kierunków, w których instrumentalista powinien poruszać smyczkiem. Gra *détaché* jest obecna we wszystkich omawianych dziełach kwartetowych.

Szczególnym przypadkiem techniki *détaché* jest z kolei artykulacja z doprecyzowanym przez kompozytora kierunkiem ruchu smyczka, a zwłaszcza, gdy jest to repetycja jednego z kierunków. „Bardzo ciężki i energiczny efekt uzyskuje się zwykle za pomocą serii smyczków w dół”²⁶⁸, co znajduje swoją egzemplifikację w *Kwartetach* Meyera (przykład 207).



Przykład 207. Meyer, *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, nr 16

Na instrumentach smyczkowych możliwe jest użycie techniki wykonawczej *staccato*, co z języka włoskiego oznacza „odłączyć lub oddzielić”²⁶⁹. Adler zwraca uwagę, że ta technika wykonawcza może być zapisana na dwa sposoby: „*staccato* na oddzielnych smyczkach”²⁷⁰ lub „*staccato* na łuku”²⁷¹. We wszystkich szesnastu dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy autor wykorzystuje pierwszy z wyżej wymienionych sposobów artykulacji *staccato* (przykład 208).

²⁶⁸ „A very heavy and vigorous effect is commonly achieved using a series of down-bows”, ibidem, s. 22.

²⁶⁹ „Detach or separate”, ibidem, s. 23.

²⁷⁰ „Separate Bow Staccato”, ibidem.

²⁷¹ „Slurred Staccato”, ibidem, s. 24.



Przykład 208. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 3, nr 45

Prezentowany powyżej przykład informuje wykonawcę o sposobie artykulacji, lecz nie dookreśla kierunku ruchu smyczkiem. Konkretny ruch ma jednak istotny wpływ na barwę dźwięku, stąd w niektórych *Kwartetach* Meyera możliwe jest odnalezienie *staccata* uszczegółowionego o symbol ruchu smyczkiem w dół (przykład 209) lub w górę (przykład 210). W obu przypadkach dźwięki wykonywane są – w przybliżeniu – w tej samej części smyczka, a szybki powrót i artykulacja dźwięku *staccato* powoduje nader ostre brzmienie.



Przykład 209. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 1, nr 2

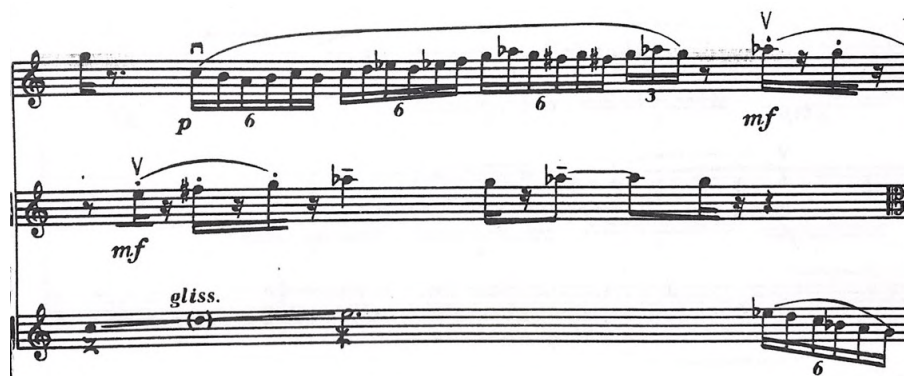


Przykład 210. Meyer, *VIII Kwartet smyczkowy* op. 67, cz. 3, nr 19

W niektórych *Kwartetach* Krzysztofa Meyera stosowane jest również „*staccato* na łuku” (przykład 211), które w odróżnieniu od tego na „oddzielnych smyczkach” posiada indywidualną, łagodniejszą barwę brzmienia. Dalszy stopień uszczegółowienia realizacji *staccata*, który również wpływa na barwę dźwięku, polega na oznaczeniu kierunku ruchu smyczka (przykład 212).



Przykład 211. Meyer, *XV Kwartet smyczkowy* op. 131, cz. 3, nr 38



Przykład 212. Meyer, *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, nr 18

W *Kwartetach smyczkowych* Krzysztofa Meyera możliwe jest odnalezienie techniki *arpeggiando*, która „może zacząć się od prostego ślizgania granego *arpeggio*”²⁷² (przykład 213). Ważną cechą tej techniki wykonawczej jest powtarzalność tak realizowanej struktury rytmiczno-melodyczno-harmonicznej, co pozwala wykonawcy wydobyć charakterystyczne brzmienie, które – znajdując swój wyraz w nazwie tej artykulacji – imituje brzmienie uzyskiwane poprzez grę na harfie.

²⁷² „May begin with a simple slurring of an arpeggio played”, ibidem, s. 28.



Przykład 213. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 5, nr 58

W wielu omawianych tu kompozycjach Meyera uwagę zwraca użycie *trylu*, czyli artykulacji uzyskiwanej przez „przyciskanie i odpuszczanie następnego wyższego dźwięku sąsiednim górnym palcem tak szybko, jak to możliwe”²⁷³. Jeśli *tryl* nie składa się z dźwięków diatonicznych, Meyer dookreśla je poprzez wprowadzenie odpowiedniej wysokości dźwięku w nawiasie ze stosownym znakiem chromatycznym (przykład 214).

1 Poco più mosso, $\text{♩} = 52$

Przykład 214. Meyer, *XIV Kwartet smyczkowy* op. 122, cz. 1, nr 1

Inną techniką wykonawczą wykorzystywaną przez Meyera w jego *Kwartetach smyczkowych* jest *tremolo* osiąganę za pomocą powtarzanego ruchu smyczka. Adler dookreśla *tremolo* jako „pojedynczy dźwięk, który jest powtarzany tak często, jak to możliwe, podczas trwania zapisanej

²⁷³ „Playing and releasing the next higher note with adjacent upper finger as rapidly as possible”, ibidem.

wartości rytmicznej poprzez krótkie i szybkie posunięcia smyczkiem w górę i w dół”²⁷⁴. *Tremolo* jest sposobem artykulacji, który może być doprecyzowany, co do ilości powtórzeń danego dźwięku. Służą temu notowane na laseczce nuty stosowne belki, których liczba określa stopień rozdrobnienia (przykład 215).



Przykład 215. Meyer, *XII Kwartet smyczkowy* op. 103, cz. 7, nr 47

Intensywność podziału uzależniona jest od ilości belek, lecz w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera pojawia się również nietypowy efekt tej techniki dookreślany w partyturach jako „bardzo szybkie nierytmizowane *tremolo*”²⁷⁵ (przykład 216). Wspomniany sposób wykorzystania tej techniki wykonawczej jest stosowany przez kompozytora dużo częściej niż tradycyjne *tremolo*.

²⁷⁴ „A single pitch is repeated as often as possible during the length of the written note by means of short, quick up- and down-bow strokes”, ibidem, s. 29.

²⁷⁵ Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, s. 3.



Przykład 216. Meyer, IX Kwartet smyczkowy op. 74, cz. 5, nr 53

Jeśli „interwał sekundy lub większy jest szybko powtarzany”²⁷⁶ mamy do czynienia z *trylem palcowanym*²⁷⁷ lub z *tremolandem*. Meyer nie stosuje w swoich *Kwartetach smyczkowych* zapisu *tremolanda* za pomocą znanych z *tremola* belek dookreślającego szybkość naprzemiennej gry, a jedynie *tremolando* wykorzystujące bardzo szybką nierytmizowaną zmianę dźwięków (przykład 217).



Przykład 217. Meyer, XI Kwartet smyczkowy op. 95, nr 7-8

²⁷⁶ „An interval of a second or larger is quickly repeated”, Adler, op. cit., s. 30.

²⁷⁷ „Fingered tremolo”, ibidem.

„W celu uzyskania brzmienia raczej fletowego, miękkiego i zamglonego, kompozytor może poprosić wykonawcę o grę smyczkiem na gryfie”²⁷⁸, co jest równoznaczne z wprowadzeniem gry *sul tasto*. Ta technika wykonawcza choć jest wykorzystywana w twórczości kwartetowej Meyera, to jednak nie jest zapisywana w tradycyjny sposób za pomocą pełnej włoskiej nazwy, lecz poprzez zastosowanie skrótu literowego „ST” (przykład 218).

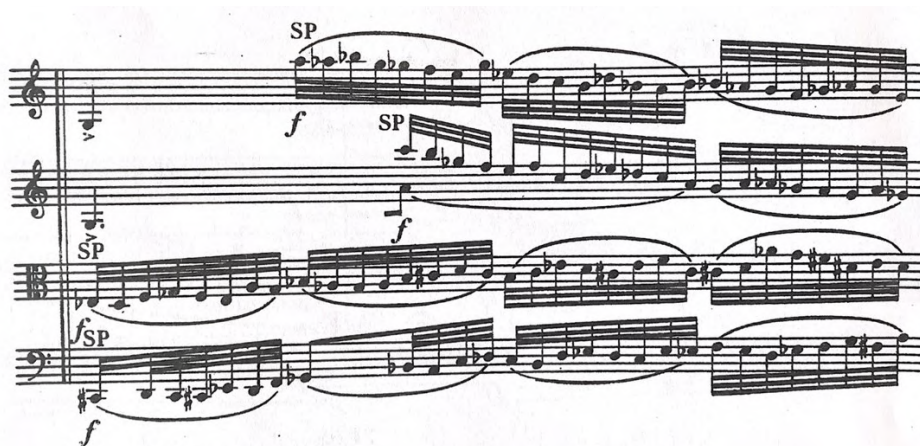


Przykład 218. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 3

Z kolei jedną z najczęściej stosowanych technik wykonawczych w twórczości Krzysztofa Meyera jest *sul ponticello*, dla którego twórca stosuje skrótowy zapis „SP”. Artykulację tę „uzyskuje się grając bardzo blisko lub bezpośrednio na mostku zamiast między podstrunnicą a mostkiem”²⁷⁹. Efektem brzmieniowym tej techniki są brzmienia ostre i szkliste. Kompozytor wykorzystuje *sul ponticello* zarówno na dźwiękach długich, jak i krótkich, które stanowią większość przykładów tej artykulacji w korpusie analizowanych w dysertacji dzieł (przykład 219).

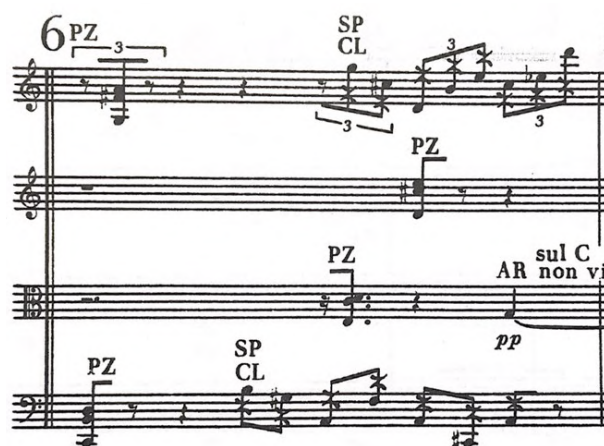
²⁷⁸ „In order to obtain a rather flutelike, soft, and hazy tone, the composer may ask the performer to play with the bow on the fingerboard”, ibidem, s. 31.

²⁷⁹ „Is produced by playing very near or right on the bridge instead of between the fingerboard and the bridge”, ibidem, s. 32.



Przykład 219. Meyer, V Kwartet smyczkowy op. 42, cz. 4, nr 27

Inną techniką wykonawczą mającą zastosowanie w *Kwartetach smyczkowych* Meyera jest *col legno tratto*, czyli artykułowanie dźwięków gdy „smyczek jest odwrócony i drzewiec ciągnięty jest po strunie. Ponieważ drewno smyczka stawia mniejszy opór na strunie niż włos, dźwięk jest delikatniejszy i dość niesamowity”²⁸⁰. W partyturach autor używa tylko skrótu literowego „CL”, zamiast całego włoskiego wyrażenia. Artykulacja ta stosowana jest w szczególności w połączeniu z bardzo szybkim nierytmizowanym *tremolo* (przykład 220).



Przykład 220. Meyer, III Kwartet smyczkowy op. 27, cz. 2, nr 11

Ważne miejsce w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera zajmuje również technika instrumentalna, w której „uderza się w strunę drzewcem smyczka”²⁸¹ – *col legno batutto* (przykład 221). Włoską, opisową nazwę tej techniki Meyer skraca do dwóch liter „LB”.

²⁸⁰ „The bow is turned over and the wooden stick is dragged across the string. Since the wood of the bow is less resistant to the string than the hair, the resulting sound is wispy and rather eerie”, *ibidem*.

²⁸¹ „Strikes the string with the wood of the bow”, *ibidem*.



Przykład 221. Meyer, II Kwartet smyczkowy op. 23, nr 14

Powracając do techniki instrumentalnej *pizzicato*, jako jednej z wiodących technik wykorzystywanych przez Meyera w omawianym korpusie dzieł, warto przytoczyć jej definicję autorstwa Adlera. Według niego *pizzicato* „polega na szarpaniu strun”²⁸² instrumentu. Artykulacja ta wykorzystywana jest nie tylko w pochodach realizowanych z następstwa pojedynczych dźwięków (przykład 222), ale także w intonowaniu akordów (przykład 223). Autor szesnastu dzieł przeznaczonych na kwartet smyczkowy nie stosuje utrwalonego w tradycji skrótu „pizz.”, który obliuguje wykonawcę do szarpania strun, a jedynie „PZ”. Podobne odstępianie od tradycyjnej notacji środków artykulacyjnych widoczne jest w braku stosowania słowa „arco” – gra smyczkiem – na rzecz „AR”.

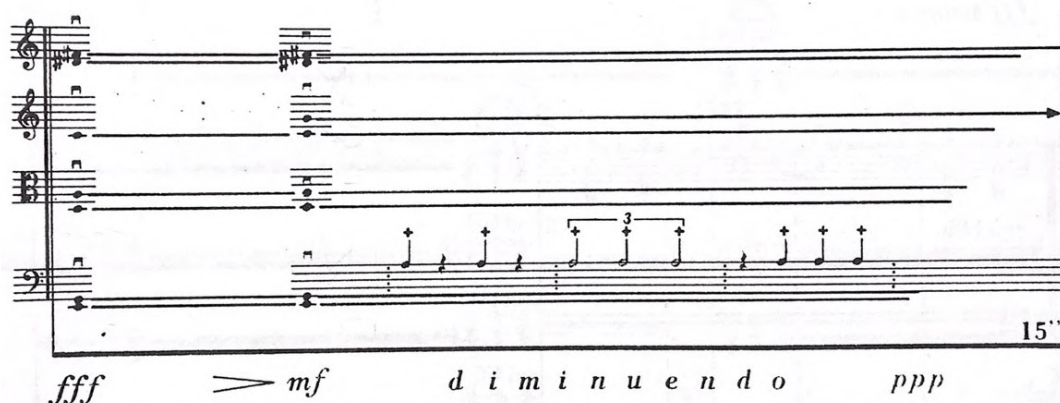
Przykład 222. Meyer, VI Kwartet smyczkowy op. 51, cz. 2, nr 25

²⁸² „Involves plucking the strings”, ibidem, s. 33.



Przykład 223. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 25

Pizzicato może być również realizowane za pomocą palców lewej ręki, co prócz, stosowanego przez Meyera, skrótu „PZ” opatrzone jest symbolem „+”, który w literaturze smyczkowej jest utrwaloną formą zapisu takiego sposobu artykulacji. Stosowanie *pizzicato* lewą ręką umożliwia prowadzenie dwugłosowego pochodzenia dźwięków w ramach jednej partii instrumentalnej – prawa ręka wykonuje dźwięki *arco*, a lewa szarpie struny (przykład 224). Adler zauważa, że „często są to struny puste, a do szarpania służy mały palec”²⁸³.



Przykład 224. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 1

Adler wymienia też „*pizzicato* pstrykane [które] wykonuje się przez uderzenie struny o podstrunnice”²⁸⁴. Jest to więc dźwięk szarpniętej struny o charakterze perkusyjnym wynikającym z jej uderzenia o gryf. W literaturze polskiej stosuje się jednak określenie *pizzicato alla Barók*

²⁸³ „Often, these are open strings, and the little finger is used to pluck”, ibidem, s. 35.

²⁸⁴ „Snap pizzicato [...] is performed by snapping the string against the fingerboard”, ibidem, s. 36.

lub *pizzicato bartókowski*. Mimo różnego nazewnictwa istnieje zunifikowany symbol graficzny tej artykulacji. W twórczości kwartetowej Meyera technika ta jest stosowana w każdej z partii instrumentalnych zespołu kameralnego (przykład 225).



Przykład 225. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 3, nr 43

W analizowanych dziełach Krzysztofa Meyera pojawia się również *pizzicato quasi chitarra* „tworzące efekt *arpeggiowy*”²⁸⁵ (przykład 226). Szczególne zastosowanie tego typu artykulacji można odnaleźć w częściach wykonywanych w szybkim tempie, co wzmacnia „gitarowy” efekt brzmieniowy.



Przykład 226. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 6

W *Kwartetach smyczkowych* Krzysztofa Meyera zastosowanie znajduje również artykulacja *con sordino*, co można tłumaczyć jako „umieszczenie na mostku małego plastikowego, drewnianego lub metalowego przedmiotu”²⁸⁶ zwanego tłumikiem. Autor nie stosuje pełnego, ani skrótowego zapisu tej artykulacji, a jedynie własne, dwuliterowe określenie „CS”. Podobnie sprawa

²⁸⁵ „Crating an arpeggiated effect”, ibidem, s. 37.

²⁸⁶ „Places a small plastic, wooden, or metal object on the bridge”, ibidem, s. 39.

się ma w przypadku oznaczenia zdjęcia tłumika z mostku – *senza sordino* – które u Meyera jest oznaczone jako „SS”. Ten rodzaj artykulacji kompozytor wprowadza do fragmentów swoich *Kwartetów*, a szczególne miejsce zajmuje on w *VII Kwartecie smyczkowym*, który wykonywany jest z tłumikami na mostkach przez wszystkie instrumenty od początku aż do końca dzieła (przykład 227).



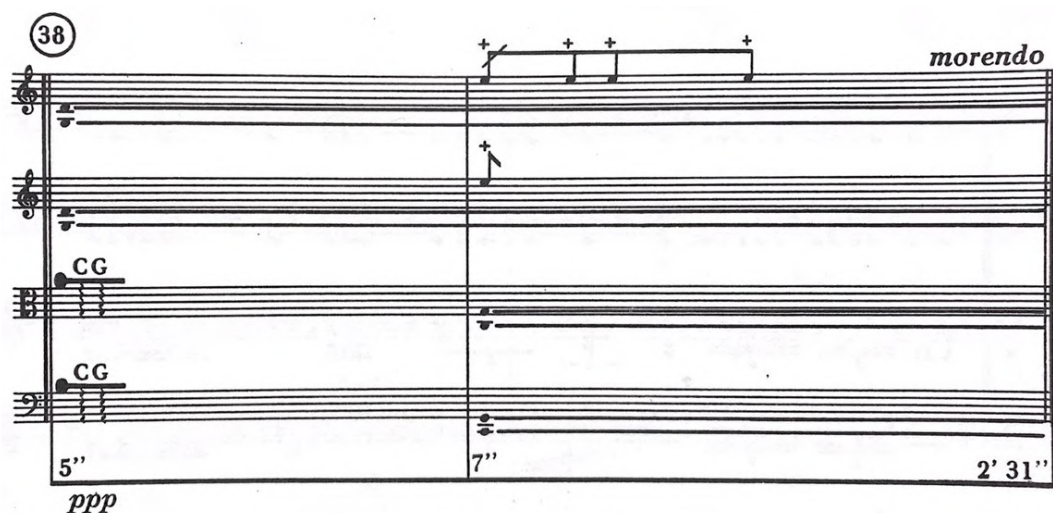
Przykład 227. Meyer, *VII Kwartet smyczkowy* op. 65, nr 0

Kolejną techniką wykonawczą, którą wymienia w swej książce Adler jest *scordatura*, czyli „włoski termin oznaczający rozstrojenie”²⁸⁷. Każda ze strun wszystkich instrumentów kwartetu smyczkowego „może być naprężana lub luzowana, aby uzyskać inną wysokość niż w normalnym stroju”²⁸⁸. Takich zmian można dokonać przed rozpoczęciem kompozycji, co zostaje starannie zapisane w partyturach. W dziełach, w których zaistnieje sytuacja zmiany stroju, nie ma możliwości powrotu do pierwotnego nastrojenia instrumentu, tak więc rozstrojenie jest procesem jednorazowym i nieodwracalnym w ramach danej kompozycji. Meyer jednak korzysta ze *scordatury* w czasie trwania dzieła. Stąd też kompozytor określa ten zabieg mianem „rozstrojenia podanej struny”²⁸⁹, co zostaje doprecyzowane stosowną literą (przykład 228).

²⁸⁷ „An Italian term meaning mistuning”, ibidem, s. 40.

²⁸⁸ „May be tightened or loosened to produce a pitch other than that of the normal tuning”, ibidem.

²⁸⁹ Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, s. 2.



Przykład 228. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 38

Szerokie zastosowanie w *Kwartetach smyczkowych* Meyera mają flażolety naturalne, które są „dźwiękami wytwarzanymi poprzez lekkie dotknięcie struny w różnych punktach zwanych węzłami”²⁹⁰ (przykład 229).



Przykład 229. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 2 *Ostinato*, nr 24

Inny typ tej techniki wykonawczej to flażolet sztuczny „polegający na lekkim dotknięciu węzła o interwał kwarty [czystej] powyżej wysokości dźwięku, który jest zatrzymywany przez inny

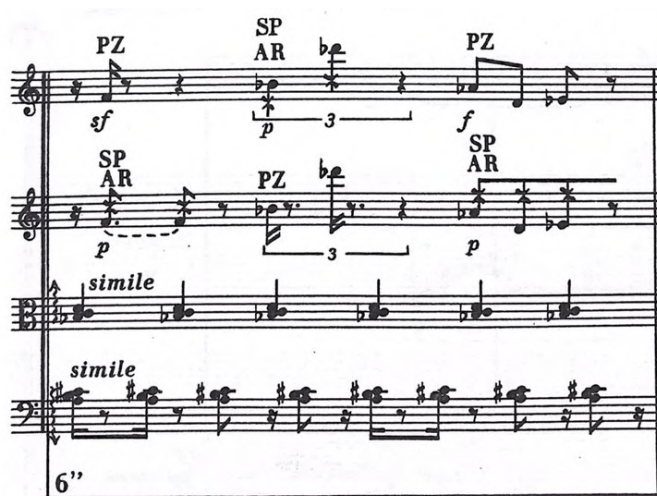
²⁹⁰ „Pitches produced by touching a string lightly at various points called nodes”, Adler, op. cit., s. 42.

palec”²⁹¹. W ten sposób taki chwyt może być przesuwany w dowolne miejsce gryfu instrumentów smyczkowych (przykład 230).



Przykład 230. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 25

Warte uwagi jest również zastosowanie *arpeggio*, czyli rozłożonego akordu. Kompozytor może określić dokładny kierunek wykonywania kolejnych składników współbrzmienia (przykład 231).



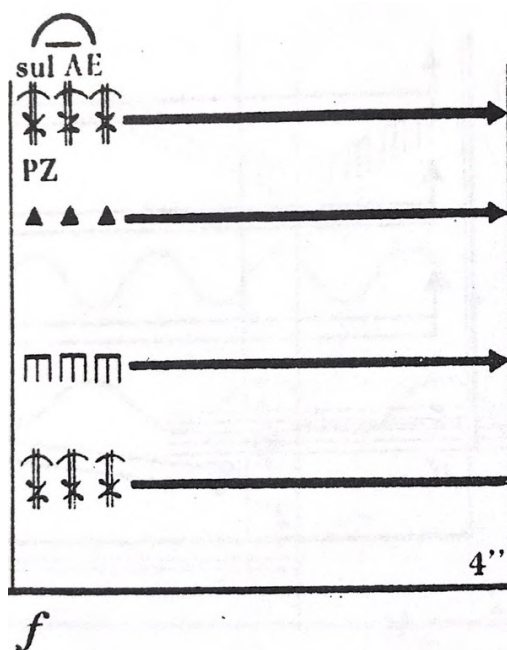
Przykład 231. Meyer, *II Kwartet smyczkowy* op. 23, nr 29

Krzysztof Meyer w swojej twórczości wykorzystuje również techniki wykonawcze i instrumentalne, które nie zostały opisane powyżej, a które należą do środków techniki sonorystycznej i zostały tylko wzmiankowane we wcześniejszej części dysertacji.

²⁹¹ „Is by lightly touching the node the interval of a 4th above a pitch that is stopped by another finger”, ibidem, s. 46.

Przywoływany w niniejszych rozważaniach Samuel Adler wprawdzie porusza w swojej książce wątek kompozytorskiej techniki sonorystycznej i szczególnego wykorzystania w niej technik instrumentalnych i wykonawczych, lecz czyni to jakby na marginesie omawiania wiodących tu tematów, które mają przybliżyć kompozytorom najczęściej wykorzystywane środki technik instrumentalnych i wykonawczych, stanowiące wiedzę z zakresu instrumentacji i instrumentologii. Zogniskowana jest ona w szczególny sposób na osiągnięciach kompozytorów tworzących w różnorodnych nurtach stylistycznych do okresu II Wojny Światowej.

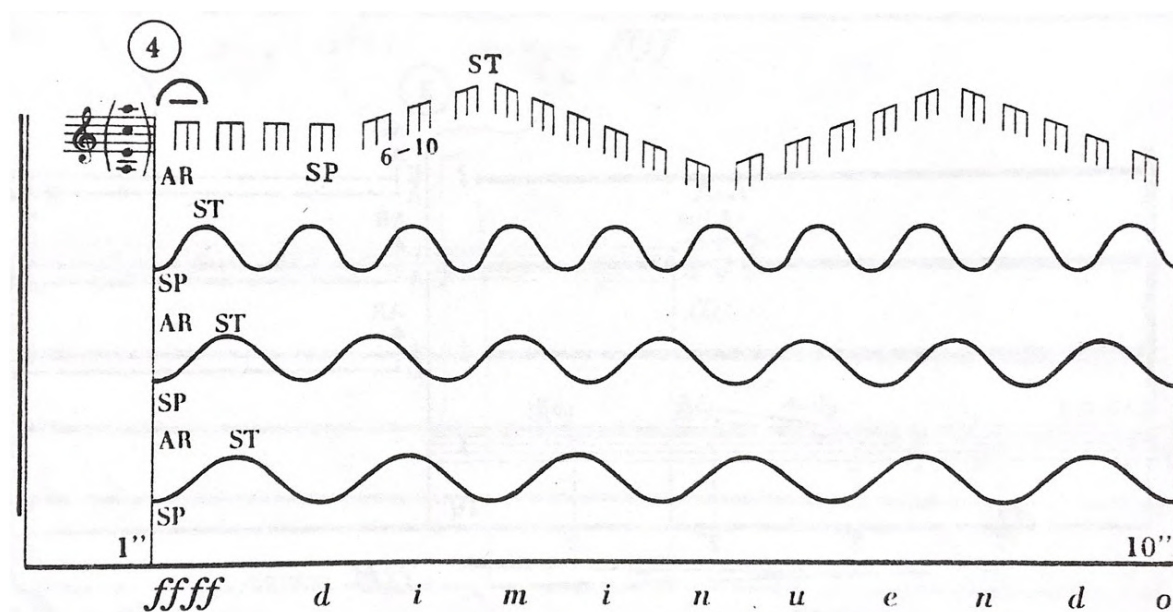
Przedstawione powyżej techniki instrumentalne (*arco*, *pizzicato*, *legno batutto staccato*) stały się dla kompozytorów drugiej połowy XX wieku niewystarczające. Dotychczasową techniką instrumentalną wykorzystującą incytację struny poprzez uderzenie, było tylko *legno batutto*. Efekt brzmieniowy tej techniki to dźwięki delikatne i selektywne. Meyer zdecydował się jednak użyć nowej techniki instrumentalnej, opisaney jako „efekt perkusyjny; uderzać w struny otwartą dłońią lub palcami”²⁹² prawej ręki (odpowiedzialnej dotychczas za prowadzenie smyczka po strunach). Uderzane w ten sposób struny brzmią o wiele delikatniej i to właśnie ten efekt jest pożądany przez kompozytora, gdyż nie wskazuje on w partyturze wysokości dźwięków, a jedynie rytm, w którym winno się realizować ten fragment dzieła (przykład 232 – partia altówki).



Przykład 232. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 2

²⁹² Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, s. 3.

Odmianą opisanej powyżej techniki instrumentalnej jest „uderzanie otwartą dłońią lub palcami po całym gryfie tam i z powrotem”²⁹³. Krzysztof Meyer w obrębie tej techniki dookreśla współbrzmienie, które winno być chwyczone palcami lewej ręki i artykułowane poprzez uderzenia dłońią lub palcami ręki prawej. Mimo, że definicja techniki wskazuje na dużą dowolność w jej interpretacji, kompozytor określa zarówno początkowe miejsce uderzeń (stosuje do tego celu zapis SP, czyli *sul ponticello*), zakres przesuwania prawej ręki opisany za pomocą cyfr odwołujących się do pozycji lewej ręki (6-10) oraz miejsce finalne (ST, czyli *sul tasto*). Ponieważ jest to technika wymagająca uderzania dłońią lub palcami po całej długości gryfu, stosowana jest na dłuższych trwających fragmentach dzieła (przykład 233).



Przykład 233. Meyer, *I Kwartet smyczkowy op. 8, cz. 1 Tesi*, nr 4

Kolejną techniką instrumentalną jest „efekt perkusyjny; uderzać w górną płytę żabką lub czubkami palców”²⁹⁴. Dźwięki wykonywane w tej technice wydobywane są poprzez wzbudzenie do drgań drewnianego pudła rezonansowego, co może przywoływać odgłos pukania w drewno. Jest to efekt dźwiękowy o dużym stopniu selektywności – pojedyncze uderzenie jest krótkie, a brzmienie oscyluje w granicach natężenia dźwięku równego *piano*. Z tego powodu technika ta stosowana jest zawsze w *tremolo*, na krótkich wartościach, co umożliwia odpowiednie jej wybrzmienie (przykład 234 – partia altówki).

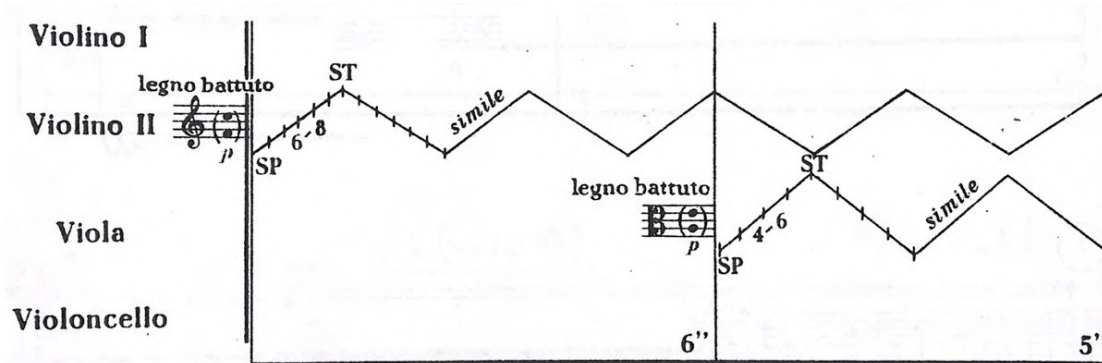
²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.



Przykład 234. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 2 *Antitesi*, nr 7

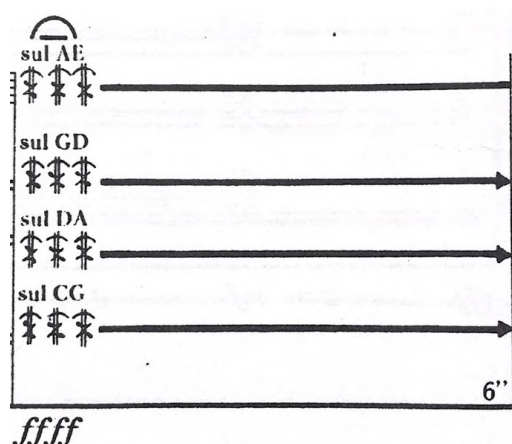
Krzysztof Meyer rozwija technikę instrumentalną *legno battuto* tworząc specyficzny jej rodzaj, czego owocem jest autorska technika wykonawcza, opisana w legendzie kompozycji jako „uderzanie odwrotną stroną smyczka po całym gryfie tam i z powrotem. Liczby oznaczają przybliżoną ilość uderzeń”²⁹⁵. Opisany sposób gry jest identyczny jak w technice instrumentalnej *legno battuto*, a zmianie ulega jedynie miejsce uderzania drzewcem o struny, które teraz zostają w partyturze dookreślone za pomocą wykorzystywanych w literaturze smyczkowej określeń *sul ponticello* i *sul tasto* – u Meyera odpowiednio SP i ST. Kompozytor sugeruje również liczbę tych uderzeń za pomocą przedziału liczbowego, co pozwala wykonawcy na pewnego rodzaju interpretację tej techniki, która pierwszy, ale i jedyny raz, zostaje wykorzystana w tym dziele autora (przykład 235).



Przykład 235. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 0

²⁹⁵ Ibidem.

Inną techniką wykonawczą związaną z kompozytorską techniką sonorystyczną jest „gra między podstawkiem a strunnikiem”²⁹⁶. Zaliczane jest to do techniki instrumentalnej *arco*, gdyż jest to faktycznie gra smyczkiem po strunie. Zmianie ulega jedynie miejsce położenia smyczka, który zamiast pocierać strunę w tradycyjnej jej części – między podstawkiem a gryfem – przyłożony jest między podstawkiem a strunociągami. Powoduje to, że wykonawca nie ma kontroli nad wysokością wykonywanych dźwięków, a ich różnice są związane z grubością i długością struny. Dźwięki wydawane z instrumentu podczas wykorzystywania tej techniki wykonawczej są wysokie, ostre, ale krótko brzmiące (przykład 236).

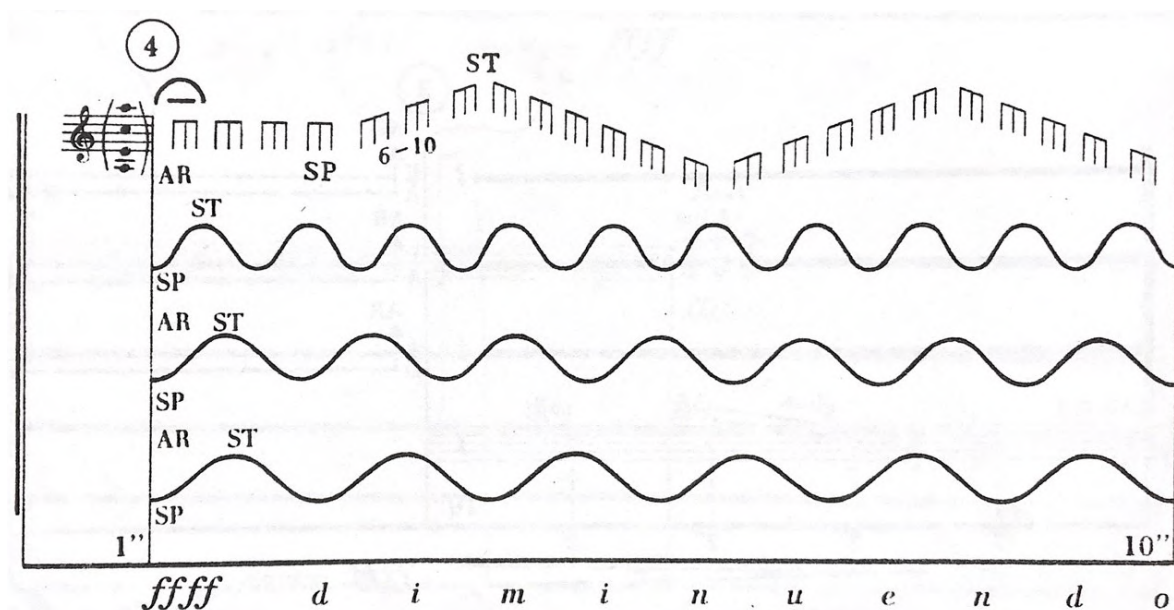


Przykład 236. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 2

Kolejne dwie techniki wykonawcze związane są z wykorzystaniem artykulacji *glissando*. Pierwsza z technik posiada następujący opis: „grać *arco*, zmieniając bardzo szybko wysokości dźwięków przez suwanie lewą ręką po całym gryfie tam i z powrotem”²⁹⁷. Kompozytor za pomocą odpowiedniego kształtu określa intensyfikację wykonywanych *glissand*, jak również miejsce, w którym powinien znaleźć się palec lewej ręki. Miejsce to dookreślone jest poprzez włoskie słowa *sul ponticello* – palec możliwie jak najbliżej podstawka – oraz *sul tasto* – palec porusza się nad gryfem w kierunku prozka instrumentu (przykład 237 – partia skrzypiec drugich, altówki i wiolonczeli).

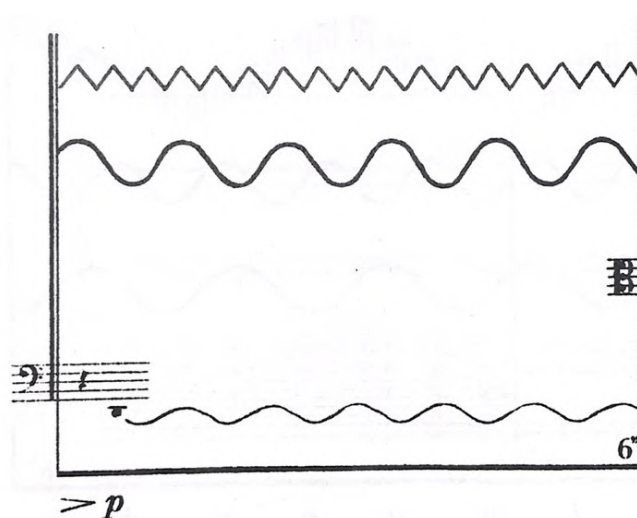
²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ibidem.



Przykład 237. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 4

Ostatnią techniką wykonawczą jest „przesuwanie szybko palcami w końcowej części gryfu”²⁹⁸. Jest to technika wykorzystująca płynne przejście między dźwiękami – *glissando*. Ograniczone jest jednak tylko i wyłącznie do dźwięków w wysokich pozycjach, co powoduje dużą przenikliwość artykułowanych w ten sposób dźwięków (przykład 238).



Przykład 238. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 4

Krzysztof Meyer w swoich szesnastu dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy wykorzystuje wszystkie techniki instrumentalne, za równo te tradycyjne, jak te nowe, w jakimś

²⁹⁸ Ibidem.

sensie „wynalezione” w drugiej połowie XX wieku i w szczególnie sposób wykorzystywane w sonorystycznej technice kompozytorskiej.

W omawianych *Kwartetach smyczkowych* dla różnych technik instrumentalnych wykorzystane zostają również różnorodne techniki wykonawcze. Począwszy od technik charakterystycznych dla wcześniejszych epok muzycznych, a skończywszy na osiągnięciach XX wieku.

Warto zauważyć, że sposób wykorzystania technik wykonawczych jest za każdym razem wyczulony na możliwości barwowe konkretnego instrumentu. Bardzo trafnie, ale w odniesieniu tylko do dzieł sonorystycznych, określił to Krzysztof Penderecki mówiąc, że:

Niektóre środki artykulacji stosowane przeze mnie na instrumentach smyczkowych mają pozornie charakter perkusyjny, a mimo to wiążą się z brzmieniami tego instrumentu. To ta sama historia co z pizzcatem na skrzypcach: chociaż nastąpiła tu jakby zmiana instrumentu smyczkowego na szarpany, to jednak nadal mamy do czynienia z dźwiękiem skrzypiec, innymi od dźwięku np. gitary. Czy będziemy w ten czy inny sposób pocierać, szarpać czy uderzać, zawsze jednak atakujemy tu instrument składający się ze strun i pudła rezonansowego, i mający właśnie taką a nie inną budowę – a to determinuje charakter brzmienia. W ogólnym pojęciu [...] pozostajemy w granicach charakterystycznego „brzmienia instrumentalnego”, które nie przestaje nim być, choć rozszerzamy je stopniowo o nowe efekty²⁹⁹.

Obie te obserwacje mogą upoważniać do stwierdzenia, że Meyer w pełni wykorzystuje środki technik instrumentalnych i wykonawczych swoich czasów. Jest to jednak zdanie prawdziwe tylko dla pierwszych dzieł kwartetowych tego twórcy (*I, II, IV*), które są wręcz „naszpikowane” awangardowymi technikami smyczkowymi. Od *I Kwartetu smyczkowego* widoczne jest ukazywanie dychotomii pomiędzy technikami awangardowymi a tradycyjnymi. W miarę pisania kolejnych *Kwartetów* Meyer stopniowo rezygnuje z tych najbardziej nowoczesnych, wzmagając użycie trzech technik instrumentalnych (*arco*, *pizzicato*, *legno batutto*) oraz kilku technik wykonawczych (*sul ponticello*, *con sordino*, *sul tasto*). Tak więc Krzysztof Meyer wyżej sobie ceni „poruszanie się w dziedzinie trudniejszej niż sama tylko wynalazczość dźwiękowa, bo obejmującej sferę ekspresji i formy”³⁰⁰.

²⁹⁹ Tadeusz Andrzej Zieliński, *Współczesny kompozytor a tradycja. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 12, s. 8.

³⁰⁰ Weselmann, op. cit., s. 190.

3.5. Forma muzyczna

Józef Chomiński w swym dziele „Formy muzyczne” stworzył interesującą definicję, którą warto w tym miejscu przytoczyć: „Określenie «forma» oznacza dosłownie kształt, postać, figurę. W muzyce forma jest rezultatem czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt. Jest to równoznaczne z powstaniem dzieła”³⁰¹. Według autora dzieło powstaje poprzez stosowanie między innymi technik kompozytorskich, instrumentalnych i wykonawczych. Tworzą one swego rodzaju istotę utworu muzycznego i zostały przedstawione we wcześniejszych częściach niniejszej pracy.

Dzieło muzyczne jest zwięźceniem pomyślnie przeprowadzonego przez kompozytora procesu formującego, co dobrze zauważył w swojej definicji formy Arnold Whittall pisząc, że „impuls organizacyjny leży u podstaw każdego przedsięwzięcia kompozytorskiego, od najskromniejszego do najbardziej ambitnego”³⁰².

Jak pisze Chomiński, proces formujący, jako czynność, posiada różne kategorie, decydujące o współczynnikach dzieła, takich jak rodzaj, gatunek, struktura i konstrukcja. Według autora rodzaj odnosi się do „początku procesu formującego, [...] wyboru podstawy materialnej formy, czyli jej infrastruktury, a więc do generatorów materiału dźwiękowego”³⁰³. Następną kategorią jest gatunek „związany z przeznaczeniem i charakterem dzieła, jego obsadą i rozmiarami”³⁰⁴. Niezwykle ważną kategorią procesu formującego jest struktura, tworząca „układ, w którym poszczególne współczynniki dzieła pozostają do siebie w ściśle określonym stosunku i decydują o integralności dzieła”³⁰⁵. Ostatnią kategorią jest konstrukcja, czyli „zespół środków za pomocą których realizowana jest struktura, a więc budowę różnych współczynników formy”³⁰⁶.

³⁰¹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1 *Teoria formy. Małe formy muzyczne*, s. 13.

³⁰² „An organizing impulse is at the heart of any compositional enterprise, from the most modest to the most ambitious”, Arnold Whittall, *Form* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 9, s. 92.

³⁰³ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, op. cit., s. 20.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem, s. 21.

³⁰⁶ Ibidem.

Współczynnikiem takim może być koncepcja dramaturgiczna czy choćby budowy muzycznej. Tak więc konstrukcja „obejmuje tylko zewnętrzną stronę formy”³⁰⁷.

Powyżej zaprezentowane twierdzenia Chomińskiego w pewnym stopniu są zbieżne z myśleniem Krzysztofa Meyera o formie. Autor *Kwartetów smyczkowych* miał okazję wypowiedzieć się na ten temat, co daje możliwość skonfrontowania zagadnień teoretycznych z refleksją twórcy. „Dla mnie, kompozytora, forma jest rezultatem organizacji wszystkich elementów materiału muzycznego, na które składa się dzieło. Innymi słowy: jest to końcowy wynik organizacji materii muzycznej, efekt pracy kompozytorskiej nad kształtem dzieła”³⁰⁸. Wszystkie zaprezentowane powyżej definicje łączy wspólne twierdzenie, że na formę składa się wiele różnorodnych procesów, nad którymi musi panować kompozytor.

Jednak akt i sztuka komponowania nie są równoznaczne z wyborem i wykorzystaniem schematów formalnych, a kompozytorzy zobowiązują muzykologów do konfrontacji z nieskończoną elastycznością relacji między «formą» jako kategorią rodzajową (taką jak forma ABA, kanon, sonata) a dziełem muzycznym jako niepowtarzalnym wynikiem zastosowania określonych materiałów i procesów.³⁰⁹

Zacytowana wypowiedź Whittalla w dość jasny sposób zwraca uwagę, że kompozytor ma jakoby „do wyboru” pewien zasób form muzycznych, które może wykorzystać całościowo lub częściowo, konfigurować je, a słuchacz podświadomie odbiera formę, mentalnie tworząc wyobrażenie całości. Skomponowane dzieło staje się również obiektem badań muzykologicznych, które mogą, ale nie muszą wykazać odwołania do form historycznych. W przypadku Krzysztofa Meyera i jego *Kwartetów smyczkowych* można skonstatować, że autor nie odwołuje się do żadnego z istniejących w historii muzyki schematu formalnego. Nie jest to jednak twórczość zrywającą z osiągnięciami wcześniejszych epok, gdyż jak sam kompozytor powiedział: „Fascynuje mnie wszelka forma zamknięta”³¹⁰. To krótkie zdanie umiejscawia Meyera w grupie kompozytorów XX i XXI wieku,

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Meyer, *Do i od kompozytora*, s. 38.

³⁰⁹ „Yet the act, and art, of composition is not synonymous with the selection and activation of formal templates, and composers oblige writers on music to confront the infinite flexibility of the relation between ‘form’ as a generic category (such as ternary, canon, sonata) and the musical work as the unique result of the deployment of particular materials and processes.”. Whittall, *Form*, s. 92.

³¹⁰ Markus Riesendorf, *Piękno dźwięku jest moim drogowskazem. Wywiad z Krzysztofem Meyerem*, „Klasyka” 1998, nr 8, s. 13.

którzy nie zrywają z tradycją muzyczną minionych wieków, a próbują ją w indywidualny sposób asymilować i wykorzystać w swoim języku muzycznym.

Kwartety smyczkowe Meyera to dzieła zamknięte i nie odwołujące się do apriorycznych form muzycznych. Zanim jednak przejdziemy do szczegółowego ich opisu, warto zwrócić uwagę, że autor w swych wypowiedziach porusza wątki psychologiczne, które łączą się właśnie z doborem odpowiednich form muzycznych,

które zawdzięcza[ją] swe istnienie zdolności słuchającego do zapamiętania usłyszonej muzyki, integrowania jej poszczególnych fragmentów w czasie słuchania tak, aby utwór po jego wysłuchaniu (choćby wielokrotnym) dał się ująć jako wyobrażenie istniejące jakby poza czasem, podobnie jak obraz czy rzeźba.³¹¹

Meyer do tego celu „wykorzystuje takie właściwości słuchającego, jak pamięć muzyczna, zdolność przewidywania, odpowiednie reagowanie na różnice zagęszczenia materii muzycznej”³¹². Wszystko to stanowi o złożoności procesu twórczego, którego forma jest efektem finalnym. Wykonanie dzieła posiadającego formę zamkniętą nie jest zakończeniem jego poznawania, gdyż „utwór wprawdzie przebiega w czasie, ale po wykonaniu – dzięki pamięci słuchacza i umiejętności integrowania doznań – ten sam utwór rozpoczyna w świadomości odbiorcy byt niezależny od czasu i daje się ująć jako całość w jednym, krótkim momencie”³¹³. Przedstawiona przez Meyera koncepcja wywiedziona jest z idei Witolda Lutosławskiego³¹⁴, którego kompozytor omawianych *Kwartetów* był uczniem.

Meyer przejmuje idee swojego mistrza, ale czyni również inne, bardzo istotne obserwacje. „W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że we wszystkich niemal dziedzinach twórczości artystycznej problemy związane z budową dzieła sztuki są niekiedy zaskakująco zbieżne”³¹⁵. Uniwersalność sztuki – w tym i omawianych tu *Kwartetów* – stanowi dla Meyera bardzo ważny element. Tak więc „muzyka, literatura, rzeźba, malarstwo, teatr, film, architektura rządzą się podobnymi prawami konstrukcyjnymi”³¹⁶. Mamy więc w nich wszystkich do czynienia z „powtarzalnością, symetrią, zasadą złotej proporcji oraz współdziałaniem elementów o mniejszej

³¹¹ Meyer, *Do i od kompozytora*, s. 41.

³¹² Ibidem.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ Gwizdalanka, Meyer, *Lutosławski. Tom II: Droga do mistrzostwa*.

³¹⁵ Meyer, op. cit., s. 42.

³¹⁶ Ibidem.

i większej wadze. Dowodziłoby to istnienia skłonności umysłu ludzkiego do tworzenia ładu systemów logicznych, dzięki którym dzieła sztuki mogą wywoływać u odbiorców podobne reakcje”³¹⁷. Podkreślone w szczególności trzy „prawa konstrukcyjne”: powtarzalność, symetria i złota proporcja, zostały w wyjątkowy sposób wykorzystane w dziełach Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy.

Mając świadomość, że w omawianych *Kwartetach smyczkowych* nie można dopatrzeć się form apriorycznych, można podkreślić jedynie, że są to dzieła kształtowane swobodnie. Pozwala to na nieograniczone korzystanie z wcześniej wymienionych „praw konstrukcyjnych”.

Kompozycje Krzysztofa Meyera przeznaczone na kwartet smyczkowy pod względem makroformy są kształtowane w różnorodny sposób. Mamy więc pośród *Kwartetów* dzieła jednoczęściowe (*II*, *VII*, *XI*), trzyczęściowe (*I*, *III*, *IV*, *VI*, *XIV*, *Au-delà d'une absence*), czteroczęściowe (*X*), pięcioczęściowe (*V*, *VIII*, *IX*, *XIII*, *XV*) oraz jedno dzieło mające dziewięć części (*XII*). Mimo, że dzieła posiadają określoną liczbę części, to w niektórych przypadkach możliwe jest zaobserwowanie rozczłonkowania formalnego w ramach jednej części na więcej odcinków. Najciekawszym przykładem jest w tym względzie *III Kwartet smyczkowy*, który w ostatecznej postaci złożony jest z trzech części. Kompozytor przyznał jednak podczas rozmowy, że powstało pięć części w ramach tego dzieła, lecz pierwotny pomysł został zmieniony. Jedna z części została bezpowrotnie wycofana, a inną autor połączył z częścią trzecią już istniejącego dzieła. Śladem tego jest kontrast motywiczny i formalny zwracający uwagę w tej części cyklu.

Zaproponowane przez Krzysztofa Meyera „prawa konstrukcyjne” – powtarzalność, symetria i złota proporcja – mogą zawierać się zarówno w ramach jednej części, jak i całego cyklu. Istotne jest by prześledzić ich zakres występowania i ich wpływ na makroformę dzieł.

Wspomniana przez Meyera powtarzalność rozgrywać się może na kilku płaszczyznach. Pierwszą z nich jest powtarzalność jako refrenowość wywiedziona z formy rondo. Istotne jest, by zauważyć, że „rondo jest strukturą składającą się z szeregu odcinków, z których pierwszy ([...] refren) powraca [...] między odcinkami pomocniczymi (kupletami [...]) przed powrotem na koniec, aby zakończyć lub zaokrąglić kompozycję (ABAC... A)”³¹⁸. Cole stara się w swojej definicji objąć

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ „The rondo is a structure consisting of a series of sections, the first of which ([...]refrain) recurs [...] between subsidiary sections (*couplets* [...]) before returning finally to conclude, or round off, the composition (ABAC ... A)”, Malcolm S. Cole, *Rondo* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 21, s. 649.

całość zjawisk znajdujących zastosowanie w rondzie. Zaprezentowany schemat formalny jest obecny w szczególności w muzyce epoki baroku i klasycyzmu. W przypadku muzyki omawianego w dysertacji kompozytora XX i XXI wieku zwraca uwagę zastosowanie refrenowości i swego rodzaju odniesień do formy ronda. Każdy kolejny quasi-refren może być poddawany technice wariantowania. Zmiany motywu rytmiczno-melodyczno-harmonicznego dokonywane są w taki sposób, by wszystkie quasi-refreny były kontrastujące względem również modyfikowanych kupletów, czyli quasi-kupletów, jak również, aby odróżniały się między sobą.

Odwołując się do podstawowej formy ronda – ABACA – uwagę zwraca, że prezentowana w nim pierwsza część staje się refrenem. Nie musi to jednak być regułą, gdyż w *Kwartetach smyczkowych* Meyera quasi-refrenami stają się odcinki dzieła niekoniecznie znajdujące się na początku formy. Innym ważnym aspektem podstawowej formy ronda jest regularna powtarzalność refrenu, co również nie znajduje swojego odbicia w kompozycjach Meyera przeznaczonych na kwartet smyczkowy. Warte jest więc przytoczenie przykładów z *Kwartetów* Meyera, które są w oryginalny sposób kształtowane, a w swej budowie odwołują się do formy ronda (tabela 10). Nawiązując do wcześniejszych obserwacji zwracających uwagę na trudności związane z umiejscowieniem quasi-refrenów, jak i z ich nieregularnym występowaniem, zostały one w poniższym zestawieniu podkreślone poprzez zapisanie ich drukem pogrubionym.

Dzieło	Część	Schemat budowy formalnej
<i>II Kwartet smyczkowy</i>	jednoczęściowy	A B A C A D A¹ D¹ A² E A B¹
<i>VI Kwartet smyczkowy</i>	druga	A B A¹ C A² B¹ A³
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	druga	A B C D B C¹ A¹ A² E B
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	A B A B¹ A B² A B³ A B⁴
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	czwarta	A B C B¹ C¹ B² D B³ E B⁴
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	A B A ¹ B ¹ A ² B ² A ³ B ³ A ⁴ B ⁴ A ⁵ B ⁵ A ⁶ B ⁶ A ⁷ B ⁷ A ⁸ B ⁸ A ⁹ B ⁹
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	piąta	A B A¹ C D E B¹ A²
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	siódma	A B C A B A¹
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	A B A¹ B A² B A³ B A⁴ B A⁵ B A⁶
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	A B A¹ B¹ A² C A³ C¹ B
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	A B C B¹ C¹ B² D C² B³

Tabela 10. Odwołania do formy ronda w dziełach kwartetowych Meyera

Powyżej zaprezentowane schematy budowy formalnej stanowią przykłady ogromnej różnorodności interpretacji formy ronda. Można więc dopatrzeć się form mniej złożonych, które są w dość bliskim pokrewieństwie z oryginałem (*VI Kwartet*), aż do dzieł, które mogą stanowić pewnego rodzaju przykład hybrydy ronda z wariacją (*XII Kwartet*, cz. 3). Meyer w całej swojej twórczości kwartetowej stara się ograniczać materiał motywiczny, a różnorodność odcinków osiąga poprzez stosowanie różnorodnych środków techniki wariantowania. Jednakże w czterech *Kwartetach* stosuje aż sześć różnych części – quasi-refren i pięć quasi-kupletów – co pozwala twórcy na osiągnięcie dużej różnorodności motywicznej. Wspomniana już technika wariantowania pozwala także na wprowadzanie quasi-kupletów opartych na tym samym motywie rytmiczno-melodyczno-harmonicznym, co powoduje że wytworzone zostają pewnego rodzaju odniesienia wewnątrz opisywanej formy, a efektem tego jest jeszcze większa integracja danej części dzieła.

Drugim przykładem stosowania powtarzalności w ramach makroformy *Kwartetów* jest reprzyzowość związana z formą ABA, która „bazuje na naturalnych zasadach odejścia i powrotu”³¹⁹ motywów muzycznych, co z kolei uwypukla kontrast między kolejnymi odcinkami dzieła. „Sekcja, która powraca jako drugie A (które po zmodyfikowaniu można lepiej wyrazić jako A¹) ma inny charakter i jest bardziej substancjalna niż [...] powracający temat w rondzie, który jest skonstruowany w taki sposób, aby wymagać zarówno natychmiastowych, jak i kilku kolejnych powtórzeń”³²⁰. Znaczy to tyle, że występujące w rondzie refreny są komponowane przez twórców w taki sposób, by tworzyły pewnego rodzaju „niedosyt”, który umożliwia powtórzenie takiego fragmentu dzieła, co jest dobrze percypowane przez słuchaczy. W przypadku formy ABA lub ABA¹, wszystkie fragmenty budujące dzieło, a w szczególności część powtarzana, mają odpowiednie proporcje, co pozwala na uzyskanie wyobrażonej przez kompozytora w procesie twórczym formy, jak i analogicznie percypowanej budowy formalnej przez odbiorców.

W przypadku twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera omawiana forma trzyczęściowa obserwowana jest zawsze w postaci ABA¹ (tabela 11). Jest to związane z intensywnym stosowaniem techniki wariantowania we wszystkich dziełach kompozytora przeznaczonych

³¹⁹ „Based on the natural principles of departure and return”, W. Dean Sutcliffe, *Ternary form* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 25, s. 298.

³²⁰ „The section that returns as the second A (which, if modified, may be better expressed as A¹) is different in nature from and more substantial than [...] the returning theme in a rondo, which is constructed in such a way as to demand both immediate and several subsequent repetitions”, ibidem.

na kwartet smyczkowy, co sprawia, że nie jest możliwe odnalezienie dosłownego powtórzenia pierwszego odcinka na końcu dzieła.

Dzieło	Część	Schemat budowy formalnej
<i>VIII Kwartet smyczkowy</i>	czwarta	ABA ¹
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	ABA ¹
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	piąta	ABA ¹
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	ABA ¹
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	druga	ABA ¹
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	ABA ¹
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	druga	AB(A ¹ B ¹)
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	ABA ¹

Tabela 11. Odwołania do formy ABA¹ w dziełach kwartetowych Meyera

W powyższych przykładach widoczne jest stosowanie formy trzyczęściowej ABA¹ tylko w części kompozycji – od *VIII Kwartetu*. W kolejnych dziełach (poza *XI Kwartetem*) możliwe jest zidentyfikowanie co najmniej jednej części napisanej przez Meyera w prezentowanej tu formie trzyczęściowej.

Omawiając tę formę warto zwrócić uwagę na szczególny przypadek – druga część *XIV Kwartetu smyczkowego*. Jego forma została zapisana w powyższej tabeli jako AB(A¹B¹), co oznacza, że ostatni fragment dzieła stał się miejscem powtórzenia nie tylko odcinka zaprezentowanego na początku części, ale i tego kontrastującego – B. Nie jest to jednak sukcesywne prezentowanie kolejnych fragmentów, lecz nałożenie ich na siebie z widoczną przewagą A¹, co upoważnia do zakwalifikowania tej oryginalnie potraktowanej struktury formalnej do omawianej formy trzyczęściowej.

Kolejnym przykładem powtarzalności w ramach formy dzieła jest reprzyza. Pojęcie to jest ściśle związane z „trzecią i ostatnią główną częścią formy sonatowej, w którym materiał tematyczny wprowadzony w części pierwszej (ekspozycja) [...] zostaje powtórzony”³²¹. Z całej twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera możliwe jest wskazanie kompozycji *Au-delà d'une*

³²¹ „The third and last main division of a movement in Sonata form, in which the thematic material introduced in the first section (the exposition) [...] is restated”, *Recapitulation* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 20, s. 908.

absence op. 89, w której da się zidentyfikować formę allegra sonatowego, choć potraktowaną przez autora w sposób indywidualny.

Kompozycja *Au-delà d'une absence* jest trzyczęściowym kwartetem, który odwołuje się do stylu kompozytorskiego Dmitrija Szostakowicza. Ten rosyjski kompozytor w swoich dziełach kwartetowych wykorzystywał tradycyjne formy, a co za tym idzie, w pierwszej części cyklu umieszczał formę sonatową. Krzysztof Meyer również wykorzystuje wspomnianą formę w części pierwszej i zgodnie z założeniami możliwe jest wyznaczenie ekspozycji (nr 0-12), przetworzenia (nr 13-27) oraz repryzy (nr 28-33).

Forma sonatowa zakłada występowanie dwóch kontrastujących tematów. Temat pierwszy zbudowany jest z trzech wyrazistych motywów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych prezentowanych w dynamice *fortissimo* (przykład 239). Pierwszy to pochod ósemkowy w altówce i wiolonczeli (t. 1), drugi z nich to pochod o falującym konturze melicznym w skrzypcach pierwszych (t. 2), z kolei ostatni to pionowy akordowy wykonywany przez wszystkie instrumenty zespołu (t. 5).

Allegro molto ♩ = 144

Krzysztof Meyer (*1943)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

ff

ff

1

Przykład 239. Meyer, *Au-delà d'une absence* op. 89, cz. 1, nr 0

Z kolei temat drugi został zakomponowany przy użyciu dwóch motywów, którym autor przyporządkował dynamikę *piano* (przykład 240). Motyw pierwszy to pochod o charakterze kantyleny w partii skrzypiec pierwszych i drugich (t. 59-62), natomiast motyw drugi to ćwierćnuty w artykulacji *staccato* w altówce (t. 59).

The image displays a musical score for a string quartet, specifically Example 240. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The second system continues the same instrumentation. The music is written in 3/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The first theme is introduced in the violins, while the second theme is played by the viola and cello. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo) are indicated. A box with the number '9' is present above the first violin staff in the first system.

Przykład 240. Meyer, *Au-delà d'une absence* op. 89, cz. 1, nr 8-9

Krzysztof Meyer z dużą intensywnością przeobraża oba tematy w przetworzeniu. W reprzyzie, w której następuje przypomnienie tematów formy sonatowej, Meyer postanawia odwrócić kolejność ich prezentacji – najpierw pojawia się temat drugi, a następnie temat pierwszy.

To wyjątkowe użycie formy sonatowej w twórczości kwartetowej Meyera jest kolejnym przykładem korespondencji tradycji i nowoczesności w dziełach kompozytora.

Mimo że nie jest możliwe obserwowanie omawianej powyżej formy w jego pozostałych piętnastu *Kwartetach*, Meyer od pierwszego dzieła w tym gatunku stosuje inny zabieg, który można nazwać rekapitulacją motywiczną. To sformułowanie ma swą genezę w języku angielskim,

w którym to właśnie słowem „recapitulation” określa się ostatni fragment formy sonatowej – reprzyżę, w której powracają główne motywy lub tematy wykorzystywane w danej części dzieła.

Rekapitulacja motywiczna „jest [...] wynikiem wszystkich poprzednich procedur kompozytorskich i od nich jest uzależniona”³²². Stanowi więc ona odwołanie do najważniejszych motywów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych całej kompozycji. To specyficzne powtórzenie głównych myśli motywiczych dzieła odbywa się na końcu dzieł jednoczęściowych, albo w finalnych odcinkach ostatnich części kompozycji wieloczęściowych. Powtórzenia motywów służą kompozytorowi do przypomnienia wcześniejszych fragmentów dzieła, co pozwala na zwiększenie jego integracji.

Omawiana rekapitulacja motywiczna występuje w dziełach kwartetowych Meyera i dotyczy wybranych motywów, a same powtórzenia odbywają się za każdym razem z różną intensywnością. Czasem jest to tylko odwołanie kompozytora do występującej wcześniej struktury motywiczej (*I, III, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, Au-delà d'une absence*), a innym razem może być to ponowne poddanie danego motywu procesom kompozytorskim (*II, IV, V, VI, VIII Kwartet smyczkowy*).

Drugim prawem konstrukcyjnym wyznaczonym przez autora omawianych dzieł jest symetria. Symetria jest możliwa do zidentyfikowania w mikroskali omawianych dzieł, jak również wykorzystywana jest do kształtowania całej formy w *Kwartetach smyczkowych* Meyera – zarówno w obrębie jednej z części, jak i całego cyklu.

Najbardziej wyrazistym przykładem symetrii w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera jest *XIII Kwartet smyczkowy*, w którym dwie części – druga i czwarta – są względem siebie symetryczne. Kompozytor nie podkreśla jednak tego podobieństwa, a wręcz stara się je zatrzeć poprzez umieszczenie pomiędzy nimi części trzeciej. Symetria występująca pomiędzy wskazanymi dwoma częściami przebiega względem kierunku ukośnego. W części drugiej Meyer powierza prezentowanie motywu melodycznego skrzypcom pierwszym i drugim, a dwa pozostałe instrumenty wykonują motyw akompaniujący – akordy (przykład 241). Z kolei w części czwartej sytuacja staje się odwrotna, czyli motyw melodyczny zostaje przeniesiony do altówki i wiolonczeli, a współbrzmienia, będące motywem akompaniującym, prezentowane są w skrzypcach pierwszych i drugich (przykład 242).

³²² Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, s. 14.

Omawiany przykład symetrii zakłada również inną zależność, a mianowicie dotyczy także zagęszczenia faktury, która w części drugiej *Kwartetu* przechodzi od zagęszczenia do rozrzedzenia, a w części czwartej od faktury rozrzedzonej do zagęszczonej.



Przykład 241. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 2, nr 12

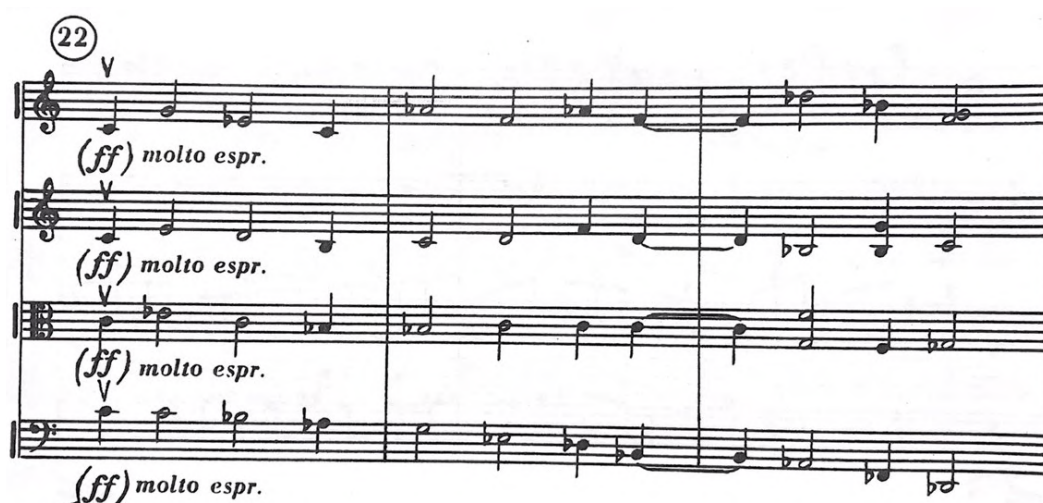


Przykład 242. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 4, nr 27

W twórczości kwartetowej Meyera możliwe jest również wskazanie symetrii na innym poziomie niż ta wykazana powyżej. Najpierw jednak warto odwołać się do tradycyjnej harmonii funkcyjnej dur-moll, w której „dźwięki należące do akordu toniki najczęściej rozpoczynały i kończyły tematy”³²³, a co za tym idzie dźwięk toniczny stawał się zarówno wyjściowym, jak i docelowym punktem w horyzontalnym przebiegu muzycznym. Kompozycje Meyera to dzieła nefunkcyjne, ale mające swego rodzaju centrum tonalne, które jest „niczym oś dla symetrycznie budowanych wokół niego współbrzmień. Środkowy dźwięk [otacza] zwierciadlany układ

³²³ Weselmann, op. cit., s. 90.

interwałów”³²⁴. Takie kształtowanie współbrzmień i ich ekspresyjne znaczenie zostało określone przez Lutza Lesle’a mianem „harmonicznego systemu napięć”³²⁵. Przykładem stosowania ekspresyjnej centralizacji jest dźwięk c^1 (przykład 243), który we fragmencie VII Kwartetu smyczkowego prezentowany jest początkowo w unisonie, a następnie powtarzany w kolejnych współbrzmieniach stając się składnikiem wszystkich akordów. Znaczenie ekspresyjne tego fragmentu Kwartetu wynika z faktu, że jest to pierwszy fragment dzieła, w którym wszystkie instrumenty zespołu kameralnego grają razem, a na dodatek wspólny przebieg jest realizowany homorytmicznie w dynamice *ff*. Wyjątkowym sposobem podkreślenia wagi tego miejsca jest również umieszczenie go w miejscu złotego podziału dzieła.



Przykład 243. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 22

Złoty podział jest również ostatnim prawem konstrukcyjnym, które wymienił Meyer. Jest to więc „nierówny podział linii w taki sposób, że stosunek mniejszej części do większej jest taki sam, jak stosunek większej do pierwotnej całości. Stosunek ten wynosi około 1:1,618”³²⁶. Krzysztof Meyer, jak i inni kompozytorzy w odpowiedni sposób planują formę danej części lub całego cyklu, by w miejscu złotego podziału znalazła się kulminacja (tabela 12).

³²⁴ Ibidem.

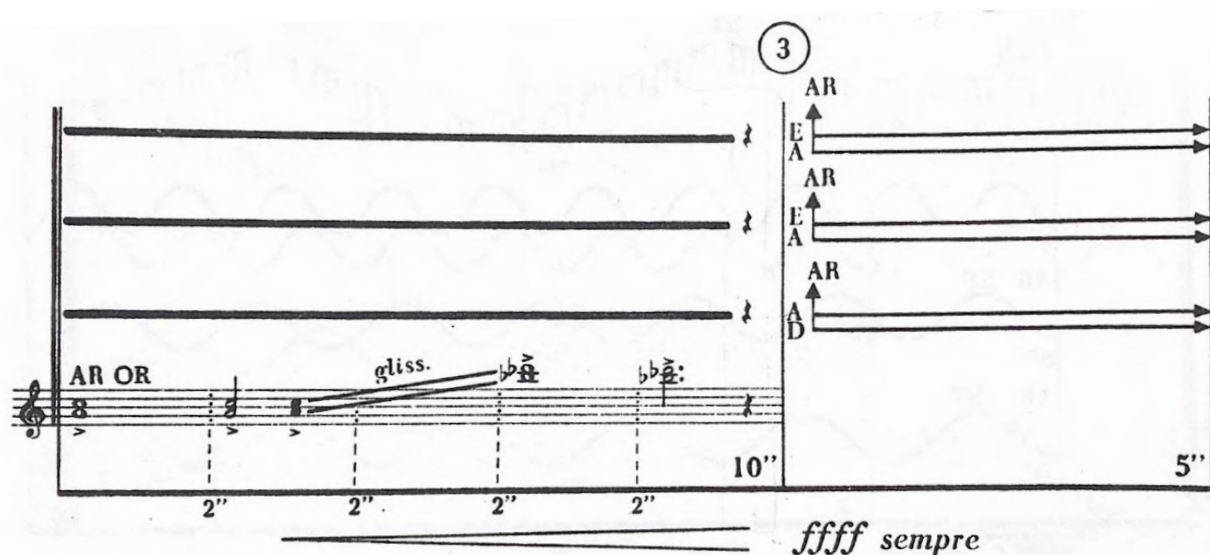
³²⁵ Lutz Lesle, *Krzysztof Meyer* [w:] *Harenberg Komponistenlexikon*, Bibliographisches Institut, Dortmund 2004, s. 606.

³²⁶ „The unequal division of a line such that the ratio of the smaller part to the larger is the same as that of the larger to the original whole. This ratio is approximately 1:1,618”, Ruth Tatlow, *Golden number* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 10, s. 95.

Dzieło	Część	Miejsce złotego podziału
<i>I Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	nr 3 t. 1
	druga	nr 9 t. 15
<i>IV Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	nr 45
<i>V Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	nr 17 t. 3
<i>VII Kwartet smyczkowy</i>	jednoczęściowy	nr 22
<i>IX Kwartet smyczkowy</i>	trzecia	nr 45
	czwarta	nr 50 t. 13
<i>X Kwartet smyczkowy</i>	druga	nr 38
	trzecia	nr 70
	czwarta	nr 101 t. 5
<i>Au-delà d'une absence</i>	pierwsza	nr 22 t. 4
	druga	nr 39 t. 6
<i>XI Kwartet smyczkowy</i>	jednoczęściowy	nr 19 t. 6
<i>XII Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	nr 1 t. 8
	druga	nr 8
	trzecia	nr 19 t. 6
	czwarta	nr 28
	szósta	nr 46 t. 6
	siódma	nr 51 t. 3
	ósma	nr 69 t. 8
<i>XIII Kwartet smyczkowy</i>	piąta	nr 54
<i>XIV Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	nr 8 t. 6
	trzecia	nr 49
<i>XV Kwartet smyczkowy</i>	pierwsza	nr 7
	druga	nr 25 t. 4
	trzecia	nr 39 t. 4
	piąta	nr 65 t. 10

Tabela 12. Miejsce złotego podziału w dziełach kwartetowych Meyera

Warto nadmienić, że „konsekwentne stosowanie określonych proporcji podświadomość słuchacza odbiera jako logikę przebiegu czasowego”³²⁷. W kompozycjach Krzysztofa Meyera efektem stosowania logiki przebiegu, a w szczególności złotego podziału staje się „zaplanowana spontaniczność”³²⁸, co oznacza, że „wszystkie nieregularne rytmy, zmiany taktu, metryczne zmiany «warstw» są dokładnie zaplanowane – i zanotowane”³²⁹. Zmianami tymi w przypadku kulminacji przypadającej w miejscu złotego podziału może być nagromadzenie środków ekspresywnych – zagęszczenie faktury poprzez dwudźwięki zbudowane z najwyższych możliwych do wydobywania dźwięków, *arco* w dynamice *ffff* (przykład 244), lub ich ograniczenie – zawężenie faktury do instrumentu solo, *pizzicato*, *ppp* w krótkich wartościach oraz zastosowanie pauz zarówno przed, jak i po tym fragmencie dzieła, co powoduje jego izolację względem całej narracji muzycznej (przykład 245).



Przykład 244. Meyer, *I Kwartet smyczkowy* op. 8, cz. 1 *Tesi*, nr 2-3

³²⁷ Wolfgang Hofmann, *Goldener Schnitt und Komposition. Versuch zur Fixierung eines Ordnungsprinzips*, Heinrichshafen, Wilhelmshaven 1973, s. 6.

³²⁸ Lutz Lesle, *O twórczości Krzysztofa Meyera* [w:] *Do i od kompozytora*, op. cit., s. 108.

³²⁹ Ibidem.

The image shows a musical score for Krzysztof Meyer's IV String Quartet, Op. 33, No. 3, measures 44-45. The score is in 3/4 time and features four staves. Measures 44-45 are marked 'ritenuto' and '6 a tempo'. The first three staves have a 'fff' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 245. Meyer, *IV Kwartet smyczkowy* op. 33, cz. 3, nr 44-45

Obszernie powyżej omówione prawa konstrukcyjne – powtarzalność, symetria i złoty podział – nie wyczerpują jednak zagadnień związanych z formą dzieła w *Kwartetach smyczkowych* Krzysztofa Meyera. Twórca zwraca uwagę, że możliwe jest wyznaczenie pięciu elementów formy muzycznej, które należy rozpatrywać z punktu widzenia oczekiwań i możliwości słuchacza. „Kompozytor sugeruje, iż uznałby za nie pięć typów faz, jakie wystąpić mogą w utworze muzycznym: inicjalną, zasadniczą, przejściową, szczególnej ważności i końcową, dodając, że nie w każdym utworze występować muszą wszystkie”³³⁰.

Dodatkowy wpływ na wyznaczenie wyliczonych wcześniej pięciu faz ma deklaracja Krzysztofa Meyera, który zgadza się z Ernstem Kurthem i jego koncepcją energetyczną, w myśl

³³⁰ Weselmann, op. cit., s. 24.

której forma jest traktowana jako wynik „stałej fluktuacji napięć i odprężeń”³³¹, a co za tym idzie „punktem wyjścia przy wszelkich rozważaniach na ten temat jest uświadomienie sobie faktu, iż w czasie percepcji utworu muzycznego następują okresowe zmiany koncentracji uwagi”³³². Owe napięcia i odprężenia wynikają wprost z wykorzystywanych przez Meyera motywów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych, a mianowicie motywu motorycznego i statycznego. Energetyka każdego z nich może być dodatkowo uwypuklona poprzez funkcję melodyczną lub akompaniującą.

Wspomniana wcześniej koncepcja fazowego modelu formy utworu muzycznego pozwala na swobodne rozpatrywanie formy dzieła, zarówno z perspektywy słuchacza, jak i badacza. Weselmann zauważa również, że „fazy przypominają bowiem «klocki», które łączyć można – a nawet należy – kierując się indywidualną fantazją”³³³.

Pierwsza faza – inicjalna – „jest to początkowy fragment dzieła muzycznego, którego oddziaływanie na słuchacza z reguły jest bardzo silne, ponieważ przynosi pierwsze informacje dźwiękowe. Faza inicjalna decyduje o charakterze całego utworu, bądź jego znacznej części”³³⁴. Kompozytor często stosuje w tym miejscu charakterystyczne struktury dźwiękowe, które, zgodnie z powyższą wypowiedzią autora, mogą, ale nie muszą być powtarzane w dalszym przebiegu muzycznym. Zadaniem tak zakomponowanego początku jest wprowadzenie „słuchacza od razu w «w sedno sprawy», to znaczy przykucie jego uwagi narzucając bardzo wyrazisty i konkretny klimat”³³⁵. Ten początkowy fragment może być zarówno wyrazistym motywem realizowanym przez cały zespół kameralny w dynamice *sff* (przykład 246), jak również przez pojedynczy dźwięk wykonywany solo lub unisono w dynamice *p* (przykład 247).

³³¹ *Nie chcę porywać mas. Wywiad z Krzysztofem Meyerem*, „Kwarta”, grudzień 2000, s. 5-6.

³³² *Ibidem*.

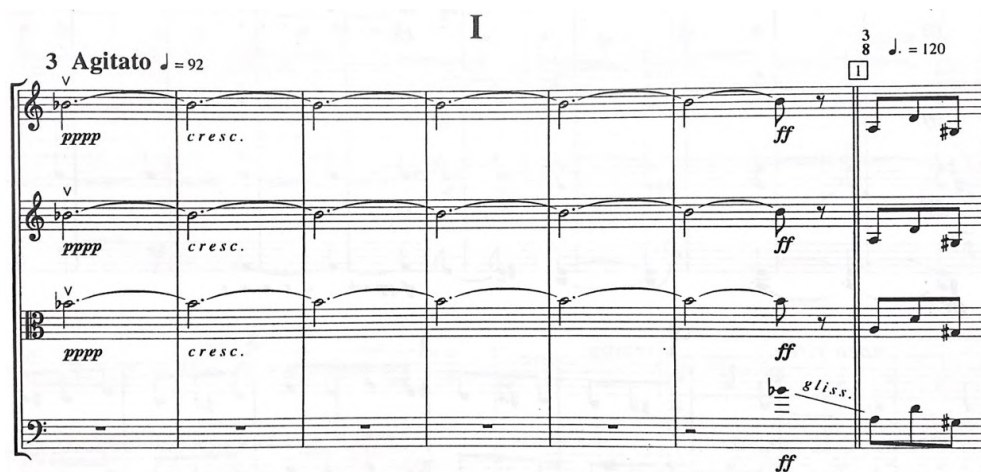
³³³ Weselmann, op. cit., s. 25.

³³⁴ Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, op. cit., s. 10.

³³⁵ Meyer, *Jak powstaje muzyka*, op. cit., s. 109.



Przykład 246. Meyer, *XIII Kwartet smyczkowy* op. 113, cz. 1, nr 0



Przykład 247. Meyer, *IX Kwartet smyczkowy* op. 74, cz. 1, nr 0

Kreowanie w ten sposób charakterystycznej struktury dźwiękowej otwierającej dzieło powoduje „w słuchaczu pewne oczekiwanie, moment napięcia”³³⁶, a w konsekwencji dalsze śledzenie przez niego przebiegu dzieła, w którym mogą nastąpić powtórzenia, choć nie jest to konieczne.

W fazie inicjalnej *Kwartetów smyczkowych* Meyera możliwe jest dopatrzenie się „falstartów”. Polega to na „parokrotnym inicjowaniu początkowej myśli, za każdym razem poddawanej modyfikacjom, a równocześnie rozbudowywanej”³³⁷. Kolejne powtórzenia motywu otwierającego dzieło lub część, pozwalają na jego utrwalenie (przykład 248 i 249), co pozwala

³³⁶ Ibidem, s. 111.

³³⁷ Weselmann, op. cit., s. 27.

kompozytorowi na odwoływanie się do niego w późniejszych fazach dzieła, jak również przygotowuje na to, co nastąpi w kolejnej fazie dzieła.

6 ♩ = 116 KRZYSZTOF MEYER (1985)

tutti strumenti con sordino al fine

mf pp (pp) mf pp ppp 3 niente

Przykład 248. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 0

3

mf mf mf ppp ppp

viola

violoncello

Przykład 249. Meyer, VII Kwartet smyczkowy op. 65, nr 3

Druga faza nosi nazwę zasadniczej i „jest nią z reguły podstawowa myśl muzyczna, będąca istotnym materiałem dla dalszego rozwoju utworu”³³⁸. Istotne jest by wspomniana „myśl”, a dokładniej rzecz biorąc motyw, był zbudowany w taki sposób aby mógł być zapamiętany i identyfikowany przez słuchacza w dalszej części dzieła. Stąd też istotna wydaje się obserwacja Meyera tłumacząca, że „kształt fazy zasadniczej w dużym stopniu rzutuje [...] na dalszą percepcję dzieła. Im bardziej jest ona charakterystyczna i łatwa do zapamiętania, tym większe będą możliwości późniejszego kierowania uwagą słuchacza”³³⁹. W *Kwartetach* Meyera faza ta reprezentowana jest przez „specyficzną fakturę instrumentalną lub nawet samą barwę

³³⁸ Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, s. 11.

³³⁹ Ibidem.

brzmieniową”³⁴⁰, która niekoniecznie musi być obdarzona wyrazistym konturem melicznym lub wykorzystywać sugestywną strukturę rytmiczną. Odpowiednią egzemplifikacją może być użycie faktury heterofonicznej i złożonej rytmiki (przykład 250) lub faktury homofonicznej z unisonem skrzypiec i akompaniamentem altówki i wiolonczeli (przykład 251).



Przykład 250. Meyer, *III Kwartet smyczkowy* op. 27, nr 0



Przykład 251. Meyer, *VI Kwartet smyczkowy* op. 51, cz. 1, nr 0

Kolejna faza nosi nazwę przejściowej i „odgrywa niejako drugorzędną rolę. Oczywiście mniejsze znaczenie takiego fragmentu jest pozorne, bo choć istotnie może przynieść słuchającemu pewne odprężenie, to tym samym jednak – poprzez kontrast – podkreśla ważność faz bezpośrednio z nią sąsiadujących”³⁴¹. W tej fazie szczególne zastosowanie znajdują stany „oczekiwania,

³⁴⁰ Weselmann, op. cit., s. 28.

³⁴¹ Meyer, op. cit., s. 12.

zawieszenia i niepewności”³⁴², które wyznaczył Leonard B Meyer, mogące pomóc w zrozumieniu tego odcinka dzieła. Wyliczone stany zwracają uwagę, że odbiorca „bierny”³⁴³ czeka na kolejne propozycje twórcy, a słuchacz „aktywny”³⁴⁴ próbuje przewidywać dalszy bieg dzieła. W fazie przejściowej proces między oczekiwaniem a faktycznym rozwojem dzieła przebiega szczególnie intensywnie. Jest to miejsce, w którym Krzysztof Meyer intensyfikuje użycie różnorodnych środków technik kompozytorskich, co uwidacznia się w dużej zmienności motywicznej, a co za tym idzie uwypukla powstające w ten sposób kontrasty.

Czwarty fragment dzieła to faza szczególnej ważności. Są to takie „fragmenty muzyczne, które przy słuchaniu odbiera się jako najbardziej istotne. Słuchane są one zwykle intensywniej od innych” faz. Szczególna ważność tej fazy, podkreślana poprzez użycie stosownej motywiki oraz technik kompozytorskich, wywołuje poczucie kulminacji dzieła. W *Kwartetach smyczkowych* Meyera istotne są dwa aspekty budowania owej kulminacji poprzez dobór odpowiednich środków – „ukształtowanie kulminacji”³⁴⁵, oraz „usytuowanie jej w całości formy”³⁴⁶.

Ukształtowanie kulminacji odbywa się częstokroć poprzez intensyfikację elementów dzieła muzycznego, takich jak rytmika, melodyka, harmonika, dynamika. Taki fragment dzieła staje się dominantą, co odpowiada istocie tej fazy. Duże znaczenie ma również miejsce tego zabiegu, które może zostać usytuowane w punkcie odpowiadającym złotemu podziałowi, innej proporcji, jak również bez wyraźnych odniesień do podziałów matematycznych.

Wieńcząca dzieło faza końcowa została przez Meyera scharakteryzowana na trzy sposoby. Pierwszy ze sposobów polega na tym, że „zakończenie pod względem ekspresji, jak i materiału dźwiękowego podobne jest do muzyki poprzedzającej ów koniec”³⁴⁷. Koniec dzieła jest więc wyraźnie spokrewniony z motywiką wykorzystywaną wcześniej. „Drugi rodzaj zakończenia polega na zwielokrotnieniu elementu ekspresyjnego”³⁴⁸ poprzez nasilenie dynamiki i zagęszczenie

³⁴² Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.

³⁴³ Weselmann, op. cit., s. 29.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem, s. 34.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Krzysztof Meyer, *Forma w aspekcie psychologicznym*, s. 15.

³⁴⁸ Ibidem.

fakturalne. „Trzeci typ zakończenia przebiega odwrotnie – dynamika zostaje zredukowana, coda uspokaja i nastraja refleksyjnie”³⁴⁹.

W fazowym układzie dzieła zaproponowanym przez Meyera bardzo duże znaczenie mają faza inicjalna i końcowa. „Faza inicjalna determinuje bowiem przebieg utworu i niemal wszystko, co wydarza się w trakcie rozwoju dzieła ma (lub powinno mieć) swój logiczny prapoczątek w fazie inicjalnej”³⁵⁰. Z kolei „faza końcowa jest (lub powinna być) wynikiem wszystkich poprzednich procedur kompozytorskich i od nich jest uzależniona”³⁵¹. Wynika z tego, że skrajne fazy dzieła tworzą pewnego rodzaju kłamerę kompozycyjną. Informacja ta wiąże się ze stosowaną przez Meyera rekapitulacją motywiczną, a wszystkie te wnioski świadczą o tym, że kompozytor pragnie swoje dzieło stworzyć spójnym i czytelnym dla odbiorcy.

Konkludując rozważania o budowie formalnej dzieła w twórczości kwartetowej Krzysztofa Meyera warto zauważyć, że temat ten został zarysowany poprzez dwa sposoby interpretacji. Pierwszy z nich zakłada, że forma osiągnięta jest poprzez zastosowanie zasad konstrukcyjnych: powtarzalności, symetrii i złotej proporcji. Te trzy zasady nie zostały sformułowane przez Meyera, a kompozytor przejmuje je i włącza je w swój indywidualny język muzyczny. Wspomniane zasady konstrukcyjne mogą do pewnego stopnia narzucać stosowanie przez kompozytora odwołań do muzycznych schematów apriorycznych. Meyer jednak nie czyni tego automatycznie, a każde nawiązanie do tradycji jest nie tylko sięgnięciem do zastanych przez twórcę form, lecz stanowi możliwość twórczego dialogu z tą właśnie tradycją, czego owocem są indywidualne rozwiązania w zakresie form wywiedzionych z trzech zasad konstrukcyjnych.

Z kolei drugi ze sposobów interpretacji jest już indywidualną i autorską propozycją Krzysztofa Meyera, który w zakresie formy swoich dzieł wyznacza pięć faz: inicjalną, zasadniczą, przejściową, szczególnej ważności i końcową. Taki sposób kształtowania przez kompozytora formy muzycznej zakłada istotną troskę o logikę przebiegu, a także jej oddziaływanie na słuchacza. Meyer pragnie, by śledzący narrację muzyczną dzieła odbiorca podążał przez kolejne fazy dążące do poznania kolejnych części *Kwartetów smyczkowych*.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem, s. 16.

³⁵¹ Ibidem.

Zakończenie

Krzysztof Meyer sięga po wiele gatunków instrumentalnych, wokalnych oraz wokально-instrumentalnych, co jest przejawem szerokich kompetencji humanistycznych, a każde kolejne dzieło stanowić może dla twórcy nowe doświadczenie kreacyjne, dające możliwość wypowiedzi w różnych gatunkach muzycznych.

Pierwszy ukończony opus³⁵² – *Sonata na wiolonczelę nr 1* op. 1 – Meyera pochodzi z roku 1960, a najnowszy – *Epitafium pamięci dzieci zamordowanych na wojnie w Ukrainie* op. 139³⁵³ – z roku 2022. Wśród takiej liczby dzieł szczególne miejsce zajmują kompozycje przeznaczone na kwartet smyczkowy – szesnaście utworów. Stanowią one w dorobku kompozytorskim Meyera jedną z najliczniejszych grup dzieł tego samego gatunku. Twórca komponuje wspomniane dzieła przez całe swoje życie w sposób równomierny i co kilka lat powstaje nowy utwór przeznaczony na kwartet smyczkowy – opus 8, 23, 27, 33, 42, 51, 65, 67, 74, 82, 89, 95, 103, 113, 122, 131. Tak duża liczba dzieł tego samego gatunku związana jest z wieloma doświadczeniami muzyki kameralnej – w tym i kwartetowej – która była obecna w życiu Meyera od najmłodszych lat. Dowodem tego jest dziesięć *Kwartetów smyczkowych* napisanych w latach poprzedzających wydanie opusu 8.

Muzyka kameralna, w tym i kwartetowa – osadzona w tradycji muzyki europejskiej – wzbudzała wśród twórców XX wieku szczególne zainteresowanie. To właśnie w tym stuleciu niemalże wszyscy kompozytorzy zmierzili swoje siły twórcze z kwartetem smyczkowym pisząc wiele dzieł tego gatunku. Wielu z nich napisało jeden lub kilka utworów kwartetowych, ale szczególne miejsce zajmują ci twórcy, którzy w tym okresie skomponowali ich kilkanaście – Alois Hába – 18 dzieł (16 *Kwartetów smyczkowych*), Darius Milhaud – 21 dzieł (18 *Kwartetów smyczkowych*), Dmitrij Szostakowicz – 16 dzieł (15 *Kwartetów smyczkowych*), Heitor Villa-Lobos – 18 dzieł (17 *Kwartetów smyczkowych*). Warto wspomnieć również o Georgu Fridrichu Haasie – 14 dzieł (11 *Kwartetów smyczkowych*), Wolfgangu Rihmie – 15 dzieł (13 *Kwartetów smyczkowych*) i w końcu o Krzysztofie Meyerze – 16 dzieł (15 *Kwartetów smyczkowych*), których twórczość była komponowana w XX wieku i kontynuowana jest w wieku XXI.

³⁵² Z wypowiedzi Krzysztofa Meyera wynika, że twórca „rezygnował[-] z numeracji, jeśli utwór był krótszy niż dwie lub trzy minuty”. Wynika z tego, że lista dzieł opusowanych, która jest utrwalona w źródłach muzykologicznych, to jedynie część całego dorobku tego kompozytora.

³⁵³ Po opusie 139, a jeszcze w roku 2022 Krzysztof Meyer napisał dwa nieopusowane dzieła.

Między pierwszym a najnowszym *Kwartetem smyczkowym* Meyera upłynęły pięćdziesiąt cztery lata. Jednak we wszystkich dziełach tego gatunku zwraca uwagę fakt, że autor swój proces twórczy wywodzi z wyboru najmniejszej jednostki formotwórczej, którą jest specyficznie kształtowany motyw rytmiczno-melodyczno-harmoniczny. Jest to cecha wspólna dla wszystkich jego dzieł kwartetowych, w których zostały wykorzystane różne techniki kompozytorskie, a same kompozycje zostały napisane w różnych nurtach stylistycznych.

Motyw będący najmniejszą jednostką dzieła wykorzystywany jest przez Meyera na dwa sposoby – jako motyw statyczny i motoryczny. Zaistniały między nimi kontrast inicjuje wybór sposobu kształtowania narracji muzycznej dla poszczególnych dzieł, a w końcu dla całej twórczości kwartetowej. W zależności od relacji między partiami instrumentalnymi każdy z motywów może być prezentowany w *Kwartetach* w dwóch funkcjach – melodycznej lub akompaniującej – co w jeszcze większym stopniu pozwala twórcy na dokonywanie przekształceń adekwatnych dla stosowanych technik kompozytorskich. Meyer dokonuje minimalizacji liczby i różnorodności jednostek formotwórczych przy jednoczesnym ich maksymalnym twórczym wyzyskaniu. Taki sposób operowania jednostką formotwórczą sprawia, że pojawia się w dziełach szereg technik umożliwiających przekształcenia pierwotnego motywu. Szczególne miejsce zajmuje więc technika wariantowania i ewolucjonizm oraz techniki sonorystyczna, aleatoryczna, koncertująca i polifoniczna.

Wyniki badań udowodniły, że na przestrzeni kilku dekad pracy kompozytorskiej twórczość kwartetowa Meyera ewoluowała. Mimo stwierdzenia takiego faktu warto zauważyć, że od samego początku są to dzieła posiadające wysoce zindywidualizowany profil stylistyczny. Przejawem tej oryginalności jest stosowanie przez autora *Kwartetów* różnorodnych faktur rozumianych jako filiacje międzygatunkowe – kwartetowa, symfoniczna, koncertowa, wokalna i neutralna – a także faktur wynikających z organizacji przestrzeni dźwiękowych wypełnianych przez poszczególne partie zespołu kameralnego – monofoniczna, polifoniczna, mikropolifoniczna, homofoniczna, heterofoniczna, sonorystyczna i punktualistyczna.

Meyer w znacznej części swojej twórczości korzysta z modelu kwartetu smyczkowego stanowiącego dzieło o budowie cyklicznej. W korpusie badanych utworów znalazły się też przykłady kompozycji będące odstępstwem od tego sprawdzonego w poprzednich epokach sposobu makroorganizacji dzieł, czego egzemplifikacją są *Kwartety* jednoczęściowe lub dziewięcioczęściowe. W przypadku układu cyklicznego autor ten swobodnie podchodzi do tradycji układu poszczególnych części i stosowanych w nich form muzycznych. Przejawem łączności

z tradycją jest z kolei utrzymywanie między częściami kompozycji kontrastów formalnych i wyrazowych, będących ważnym elementem wzmacniającym dramaturgię całego dzieła.

W twórczości kwartetowej Meyera możliwe jest odnalezienie odwołań do apriorycznych form muzycznych. Nie jest to jednak dokładne przeniesienie istniejącego już w historii muzyki schematu, a raczej jego twórcze rozwinięcie. Szczególnymi przykładami tego rodzaju oryginalnych zabiegów formalnych są różnorodne formy wypływające z pierwowzorów jakimi są rondo i forma ABA¹.

Niemalże we wszystkich dziełach widoczna jest również strategia rekapitulacji najważniejszych motywów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych na końcu dzieła. Ostatnia część cyklu lub ostatnia faza utworów jednoczęściowych stanowi szczególne miejsce, w którym kompozytor uwypukla to, co stało się istotnym budulcem wcześniejszych części lub fragmentów kompozycji.

Najważniejszym osiągnięciem formalnym Meyera jest jego oryginalny fazowy model formy utworu muzycznego, który wiąże się ściśle z energetyką przebiegu, czyli z intensywnością muzycznych naprężeń i odprężeń. Pięć kolejnych faz – inicjalna, zasadnicza, przejściowa, szczególnej ważności i końcowa – modelują formę w ten sposób, by utrzymać uwagę słuchacza na zamierzonym przez kompozytora poziomie. Zainteresowanie kompozytora prawidłami psychologicznymi – ludzką percepcją – świadczyć może o jego szerokich humanistycznych zainteresowaniach, a może przede wszystkim o pewnego rodzaju trosce o odbiorcę jego utworów.

Wszystkie wymienione powyżej cechy badanych dzieł upoważniają do stwierdzenia, że twórczość kwartetowa Krzysztofa Meyera na przestrzeni ostatnich kilku dekad zmieniała się. W pierwszych czterech *Kwartetach* autor w widoczny sposób odwołuje się do sonoryzmu stosując na szeroką skalę sonorystyczne techniki instrumentalne i wykonawcze. W przypadku tych kompozycji można umieścić je w pierwszej fazie twórczości kwartetowej Meyera (powstały w latach 1963-1974), przypadającej w okresie, w którym sonoryzm był szczególnie interesujący zarówno dla kompozytorów europejskich, jak i polskich twórców poszukujących nowych środków i form wypowiedzi artystycznej.

W kolejnych czterech utworach – V, VI, VII i VIII *Kwartet smyczkowy* (lata 1977-1985) – kompozytor stopniowo odchodzi od determinant sonorystycznych na rzecz stosowanej na szeroką skalę faktury heterofonicznej. Jest to niejako druga faza twórczości kwartetowej, w której ewolucji podlega język kompozytorski Meyera. Podjęte przez kompozytora wybory artystyczne – rezygnacja z sonorystyki w latach 70. XX wieku – odnaleźć można również w wielu biografiach innych twórców tamtego czasu.

W konsekwencji przyjętej interpretacji trzecia faza twórczości kwartetowej Meyera, czyli okres od powstania *IX do XV Kwartetu smyczkowego* a także w *Au-delà d'une absence* – lata 1989-2017, charakteryzuje się połączeniem stylistyki neoklasycznej ze zindywidualizowanymi środkami dramaturgicznymi i ekspresyjnymi. Zarówno środki instrumentalne, jak i wykonawcze zostały stanowczo zmienione w porównaniu do dzieł z pierwszej fazy tej twórczości. Ewolucji uległa również stosowana przez Meyera forma poszczególnych dzieł, w których możliwe jest teraz odnalezienie odwołań do form muzycznych minionych epok.

Zaproponowany tryfazowy podział twórczości kwartetowej Meyera, ma szczególną cechę integrującą, jaką jest dążenie twórcy do uzyskania uniwersalnych dzieł, wobec których słuchacz nie przechodzi obojętnie, a „zechce potraktować je jak ważną, obchodzącą [go – JFW] historię opowiadaną za pomocą dźwięków”³⁵⁴.

Kwartet smyczkowy stanowi jeden z dwóch najliczniejszych gatunków komponowanych przez Meyera. Widoczna ewolucja w obrębie dzieł kwartetowych może stanowić punkt do dalszych badań, w szczególności do najliczniej reprezentowanego gatunku uprawianego przez tego twórcę, czyli koncertu (18 dzieł) z jego wszelkimi odmianami. Porównanie obu tych gatunków wynika nie tyle z porównywalnej ich liczby, a z regularnego ich powstawania na przestrzeni dotychczasowego dorobku artysty.

Na przestrzeni ponad półwiecza pisania *Kwartetów smyczkowych* Meyer stosuje w swoich dziełach aluzje, których źródła inspiracji również ewoluują wraz z ewolucją stylu samego gatunku. Tak więc aluzje czynione są do dzieł kompozytorów, którzy w największym stopniu wpłynęli na muzykę XX wieku – jak np. Bartók, Szymanowski, ale również do repertuaru klasycznego – np. Beethoven, Brahms. Stosowanie aluzji związane jest nie z treściami pozamuzycznymi, a raczej z inspirującym wpływem słuchanych utworów i szukaniem nowych, oryginalnych rozwiązań dla motywów muzycznych stanowiących podstawę budowy dzieł innych autorów, ale również własnych, wcześniejszych kompozycji – stąd wykorzystywanie przez Meyera również autoaluzji.

Warte podkreślenia jest, że na twórczość Meyera mają wpływ nie tylko dzieła innych autorów, ale również i kompozytorzy stający się jego nauczycielami – Wiechowicz³⁵⁵ i Lutosławski.

³⁵⁴ *Nie chcę porywać mas. Wywiad z Krzysztofem Meyerem*, s. 5-6.

³⁵⁵ Po śmierci Wiechowicza Meyer trafił – na dwa lata brakujące jemu do dyplomu magisterskiego – do klasy kompozycji Pendereckiego. W tym czasie spotkali się niespełna siedem razy. Wpływ Pendereckiego, który możliwy jest do uchwycenia w pierwszej fazie twórczości kwartetowej Meyera wynika raczej z dużego oddziaływania autora *Trenu* na całe polskie środowisko kompozytorskie, a nie na zawiązaną w czasie zajęć relację mistrz-uczeń.

To właśnie kontakt z nimi i pobierane u nich lekcja w pewnym stopniu wpływały na indywidualny i oryginalny warsztat kompozytorski.

Wskazane powyżej wnioski warto dopełnić o jeszcze jedną cechę warsztatu kompozytorskiego, która w istotny sposób wpłynęła na *Kwartety smyczkowe*, a mianowicie dookreśloność zapisu partyturowego wszystkich omawianych tu dzieł. Meyer stosując różne techniki kompozytorskie i faktury uzyskuje w pełni powtarzalny kształt dźwiękowy dzieła. Taki sposób odróżnia go od innych kompozytorów wykorzystujących choćby technikę sonorystyczną czy aleatoryczną.

Na zakończenie trzeba podkreślić, że twórczość Krzysztofa Meyera może stanowić inspirujący materiał do dalszych badań muzykologicznych. Niezwykle wartościowe mogłyby być refleksje naukowe, które zwróciłyby uwagę na fakt, że spośród bogatej twórczości kwartetowej Meyera niektóre z jego kompozycji wykonywane i rejestrowane są znacznie częściej, a inne rzadziej. Istotne byłoby również stwierdzenie, w jaki sposób interpretowany jest przez wykonawców zapis partytur omawianych tu dzieł kwartetowych, a także czy stosowany przez Meyera zapis technik instrumentalnych i wykonawczych umożliwia każdorazowo osiągnięcie tego samego brzmienia. Zapis stosowany przez twórcę w szesnastu dziełach przeznaczonych na kwartet smyczkowy zmieniał się wraz z preferowanymi technikami kompozytorskimi, wykonawczymi i instrumentalnymi, które umożliwiały realizację wizji artystycznej. Interesująca jest również próba określenia rezonansu wśród kompozytorów na zaproponowane przez Meyera skróty pisowni artykulacji wykorzystywanych na instrumentach smyczkowych (np. *pizzicato* – PZ, *arco* – AR).

Poddany analizie repertuar kwartetowy Krzysztofa Meyera stanowić może punkt wyjścia do dalszych badań nad pozostałymi gatunkami tego kompozytora. Istotna w tych badaniach byłaby próba uchwycenia przemian stylistycznych na przykładzie innych gatunków uprawianych przez tego twórcę, zmiany związane z zastosowaniem poszczególnych technik instrumentalnych, wykonawczych i kompozytorskich, jak również faktur i form. Warte uwagi winno być również zbadanie innych komponowanych przez Meyera gatunków pod kątem wykorzystania motywów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych, czego efektem mogłoby być zaprezentowanie podstawowych jednostek formotwórczych innych dzieł i być może wskazanie zastosowanych przez kompozytora innych aluzji, którymi wzbogaca swoją twórczość Krzysztof Meyer.

W niniejszej pracy gatunek kwartetu smyczkowego nie został porównany z innymi gatunkami komponowanymi przez Meyera. Pomiędzy kolejnymi dziełami kwartetowymi – dość regularnie pisanymi przez cały czas ich tworzenia – twórca sięga również po inne gatunki, a próba uchwycenia filiacji między nimi musiałaby się odnieść do większości dorobku kompozytorskiego

artysty. Wpływ ten może stanowić asumpt do odrębnych badań. Zachętą do nich może stać się fakt, że wspomniana regularność daje sposobność rozszerzenia zaproponowanego podziału twórczości na fazy na cały korpus dzieł tego kompozytora. Rezultatem takich działań analitycznych może się stać charakterystyka ewolucji stylistycznej Meyera w całym jego dorobku artystycznym.

Bibliografia

Źródła pisane

Monografie i artykuły

- Adler Samuel, *The Study of Orchestration*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 2002.
- Bristiger Michał, *Busoni Ferruccio* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 466-471.
- Burde Wolfgang, *Gyorgy Ligeti: Eine Monographie*, Atlantis-Musikbuch-Verl, Zürich 1993.
- Chechlińska Zofia, *Grieg Edward* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 461-480.
- Chomiński Józef, *Muzyka Polski Ludowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1968.
- Chomiński Józef, *Podstawy sonologii muzycznej*, Falenica 1976.
- Chomiński Józef, *Podstawy sonologii muzycznej, cz. II Systematyka zjawisk dźwiękowych*, Falenica 1977.
- Chomiński Józef, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961 nr 3.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1 *Teoria formy. Małe formy muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, tom 3, *Musica Iagellonica*, Kraków 2008.
- Cole Malcolm S., *Rondo* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 21, s. 649.
- Cooke Peter, *Heterophony* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 235.
- Dahlhaus Carl, *O pięknie muzycznym* [w:] Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 148.
- Drabkin William, *Motif* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 17, s. 228.
- Dziębowska Elżbieta, *Czajkowski Piotr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 281-314.

- Dziębowska Elżbieta, *Moniuszko Stanisław* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 303-334.
- Erhardt Ludwik, *Brahms Johannes* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 386-402.
- Erpf Hermann, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.
- Finscher Ludwig, *Streichquartett, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (red.), Sachteil t. 8, Kassel 1994.
- Finscher Ludwig, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts: von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.
- Gieraczyński Bogdan, *Klasyk muzyki współczesnej*, „Forum”, 1989, nr 35, s. 18.
- Golianek Ryszard Daniel, *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1995.
- Gołąb Maciej, *Schönberg Arnold* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 122-134.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Gołębiowska Julia, *Kwartet smyczkowy w muzyce polskiej XIX wieku* [praca doktorska], Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/11895>, dostęp: 22.02.2020.
- Granat Zbigniew, *Sonoristics, sonorism*, www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ju08e1.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002061689?rkey=E1g4ri&result=1, dostęp: 14.11.2021.
- Gwizdalanka Danuta, *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*, Nakom, Poznań 1991.
- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.
- Hofmann Wolfgang, *Goldener Schnitt und Komposition. Versuch zur Fixierung eines Ordnungsprinzips*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1973.
- Hyer Brian, *homophony* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 11, s. 674.

- Hutchings Arthur, *Concerto* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 210.
- Kidd Ronald R., *Concertante* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 235.
- Konieczna Aleksandra, *Puccini Giacomo* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 230-237.
- Hasło: *konkluzja* [w:] *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980, s. 380.
- Kostrzewska Hanna, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.
- Krummacher Friedhelm, *Das Streichquartett*, Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert*, Laaber 2001.
- Krzysztof Meyer, *Do i od kompozytora*, Maciej Jabłoński (red.), Ars Nova, Poznań 1994.
- Lesle Lutz, *Krzysztof Meyer* [w:] *Harenberg Komponistenlexikon*, Bibliographisches Institut, Dortmund 2004, s. 606.
- Levy Janet M., *Quatuor concertant* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 20, s. 665.
- Ligeti György, *In Conversation with Péter Várnai* [w:] *Ligeti in Conversation*, Eulenberg, Londyn 1983, s. 14.
- Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Lutosławski Witold, *Łańcuch III* [w:] Książka programowa V „Warszawskiej Jesieni”, Warszawa 1961, s. 10.
- Marczyńska-Negri Jadwiga, *Respighi Ottorio* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 366-368.
- Meyer Krzysztof, *IV Kwartet smyczkowy op. 33* [w:] Książka programowa XX „Warszawskiej Jesieni”, Warszawa 1976, s. 38.
- Meyer Krzysztof, *Forma w aspekcie psychologicznym*, „Muzyka” 1992, nr 1, s. 3-20.
- Meyer Krzysztof, *Mistrzowie i przyjaciele*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011.
- Meyer Krzysztof, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.
- Meyer Krzysztof, *Szostakowicz Dmitrij* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 249-262.
- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Mieszkieleo Urszula, *Stenhammar Wilhelm* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 98-99.

- Mika Bogumiła, *Cytat w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Uniwersytet Śląski, Musica Iagellonica, Katowice-Kraków 2008.
- Miklaszewska Joanna, *Nielsen Carl* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002, t. 7, s. 50-54.
- Morawski Jerzy, *Tailleferre Germaine* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, t. 11, s. 7-8.
- Mycielski Zygmunt, *Hommage à Nadia Boulanger*, „Ruch Muzyczny” 1980 nr 1, s. 6.
- Negrey Maciej, *Głazunow Aleksandr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 343-346.
- Negrey Maciej, *Mendelssohn Felix* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 170-182.
- Negrey Maciej, *Sibelius Jean* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 248-253.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, t. 12, s. 392-401.
- Neuer Adam, *Borodin Aleksandr* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 366-372.
- Neuer Adam, *Dvořák Antonín* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 491-509.
- Nie chcę porywać mas. Wywiad z Krzysztofem Meyerem*, „Kwarta”, grudzień 2000, s. 5-6.
- Orłowska Ewa, *Franck César* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, t. 3, s. 139-149.
- Piotrowska Maria, *Aleatoryzm Witolda Lutosławskiego na tle genezy tego kierunku w muzyce europejskiej*, „Muzyka”, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1969, nr 3, s. 67-86.
- Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2018.
- Polony Leszek, *Lalo Édouard* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, t. 5, s. 273-274.
- Rands Bernard, *The Use of Canon in Bartók's Quartets*, „The Music Review” 1957, nr 3.
- Hasło: *Recapitulation* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 20, s. 908.
- Riesendorf Markus, *Piękno dźwięku jest moim drogowskazem. Wywiad z Krzysztofem Meyerem*, „Klasyka” 1998, nr 8, s. 13.

- Riemann Hugo, *Streichquartett* [w:] *Riemann Musik-Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, s. 911.
- Rudziński Witold, *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Schäffer Bogusław, *Berg Alban* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 269-277.
- Searby Michael D., *Ligeti's Stylistic Crisis*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland 2010.
- Sinclair James B., *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*, Yale University Press 1999, p. 166, hdl:10079/fa/music.mss.0014.1, dostęp: 18.07.2022 r.
- Stankiewicz Jerzy, *Poulenc Francis* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 170-173.
- Stawowy Ludomira, *d'Indy Vincent* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, t. 4, s. 349-354.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Suchowiejko Renata, *Milhaud Darius* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, t. 6, s. 266-268.
- Sutcliffe W. Dean, *Ternary form* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 25, s. 298.
- Szoka Marta, *Reger Max* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, t. 8, s. 335-344.
- Talbot Michael, *Concerto* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 6, s. 211.
- Tarasti Eero, *Music as a Narrative Art* [w:] *Narrative across Media*, Nebraska 2004, s. 296.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Auric Georges* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 95-96.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Duray Louis* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, t. 2, s. 488.
- Tatlow Ruth, *Golden number* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 10, s. 95.
- Tomaszewski Mieczysław, *Schubert Franz* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 9, s. 141-166.
- Walaciński Adam, *Webern Anton* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, t. 12, s. 100-112.

- Webster James, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, „Journal of the American Musicological Society”, 1974, nr 2, s. 212-247.
- Weselmann Thomas, *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2003.
- Whittall Arnold, *Form* [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, v. 9, s. 92.
- Wójcik Danuta, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Wójtowicz Ewa, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2021.
- Vlad Roman, *Strawiński*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Zathey Janusz, *Smetana Bedřich* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007, t. 10, s. 2-13.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Bartók Béla* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, t. 1, s. 196-206.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Współczesny kompozytor a tradycja. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 12, s. 8.

Partytury

Bartók Béla, *4th String quartet*, Universal Edition, Vienna, 1929.

Lutosławski Witold, *Kwartet smyczkowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.

Meyer Krzysztof, *Au-delà d'une absence*, Musikverlang Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg 2006.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 4*, partytura otrzymana od autora, 2012.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 9*, Edition Pro Nova, München 1991.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 10*, Edition Pro Nova, München 1994.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett nr. 11*, Edition Pro Nova, München 2001.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 12*, Edition Pro Nova, München 2005.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 13*, partytura otrzymana od autora.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 14*, partytura otrzymana od autora.

Meyer Krzysztof, *Streichquartett Nr. 15*, partytura otrzymana od autora.

Meyer Krzysztof, *Quartet for saxophones op. 65a*, Edition Contemp-Art (a. Hermann), Wien 1991.

Meyer Krzysztof, *I Kwartet smyczkowy op. 8*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1967.

Meyer Krzysztof, *II Kwartet smyczkowy op. 23*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.

Meyer Krzysztof, *III Kwartet smyczkowy op. 27*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.

Meyer Krzysztof, *V Kwartet smyczkowy op. 42*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.

Meyer Krzysztof, *VI Kwartet smyczkowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

Meyer Krzysztof, *VII Kwartet smyczkowy op. 65*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

Meyer Krzysztof, *VIII Kwartet smyczkowy op. 67*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1995.

Schönberg Arnold, *2. Streichquartett*, Universal Edition, Vienna 1921.

Źródła dźwiękowe

Bartók Béla, *Bartok: String Quartets Nos. 1-6*, Universal Music Australia Pty Ltd., 2021.

Lutosławski Witold, *Lutosławski: Opera Omnia 01*, CD Accord, 2010.

Meyer Krzysztof, *String Quartets Nos. 1, 2, 3 and 4*, Naxos, 2013.

Meyer Krzysztof, *String Quartets Nos. 5, 6 and 8*, Naxos, 2009.

Meyer Krzysztof, *String Quartets Nos. 7, 10 and 13*, Naxos, 2012.

Meyer Krzysztof, *String Quartets Nos. 9, 11 and 12*, Naxos, 2011.

Meyer Krzysztof, *XIV Kwartet smyczkowy*, nagranie otrzymane od autora.

Meyer Krzysztof, *Au-delà d'une absence*, nagranie otrzymane od autora.

Schönberg Arnold, *Kolish-Pro Arte Rarities: Schoenberg – String Quartet No. 2, String Trio & Ode to Napoleon (live Historical Recordings)*, Archiphon, 2018.

Spis przykładów nutowych

Przykład 1. Bartók, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> , cz. 4, t. 68	s. 24
Przykład 2. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 0	s. 25
Przykład 3. Schönberg, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 10, cz. 3 <i>Litanei</i> , t. 1-11	s. 25
Przykład 4. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 4, nr. 49	s. 26
Przykład 5. Lutosławski, <i>Kwartet smyczkowy</i> , cz. 1, nr 8	s. 27
Przykład 6. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2, nr 15	s. 27
Przykład 7. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 23	s. 28
Przykład 8. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 15	s. 28
Przykład 9. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 28	s. 29
Przykład 10. Meyer, <i>III Kwartetu smyczkowego</i> op. 27, cz. 3, nr 23	s. 52
Przykład 11. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 0	s. 53
Przykład 12. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 8, nr 60	s. 53
Przykład 13. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 1	s. 53
Przykład 14. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 4, nr 24	s. 54
Przykład 15. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 4, nr 28	s. 54
Przykład 16. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 22	s. 55
Przykład 17. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 5, nr 51	s. 55
Przykład 18. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 5	s. 56
Przykład 19. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 2, nr 6	s. 57
Przykład 20. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 2, nr 12	s. 57
Przykład 21. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 22	s. 58
Przykład 22. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 5	s. 58
Przykład 23. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 15	s. 59
Przykład 24. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 1	s. 60
Przykład 25. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 4	s. 61
Przykład 26. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 2	s. 62
Przykład 27. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 0	s. 65
Przykład 28. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 0	s. 65
Przykład 29. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 8, nr 71	s. 65
Przykład 30. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 8, nr 75	s. 66
Przykład 31. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 18	s. 66

Przykład 32. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 18	s. 66
Przykład 33. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 5	s. 67
Przykład 34. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 5	s. 67
Przykład 35. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 4, nr 29	s. 67
Przykład 36. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 4, nr 29	s. 67
Przykład 37. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 5	s. 68
Przykład 38. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 25	s. 69
Przykład 39. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. I <i>Preludio interrotto</i> , nr 8	s. 69
Przykład 40. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. I <i>Preludio interrotto</i> , nr 9	s. 69
Przykład 41. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 3, nr 16	s. 71
Przykład 42. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 3, nr 21	s. 71
Przykład 43. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 1	s. 71
Przykład 44. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 1	s. 72
Przykład 45. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 8	s. 72
Przykład 46. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 8	s. 73
Przykład 47. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 22	s. 73
Przykład 48. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 23	s. 73
Przykład 49. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 6	s. 74
Przykład 50. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 6	s. 74
Przykład 51. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 39	s. 75
Przykład 52. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 40	s. 75
Przykład 53. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 18	s. 75
Przykład 54. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 18	s. 76
Przykład 55. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 15	s. 76
Przykład 56. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 21	s. 76
Przykład 57. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 3, nr 11	s. 77
Przykład 58. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 3, nr 15	s. 77
Przykład 59. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 1	s. 78
Przykład 60. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 1	s. 78
Przykład 61. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 10	s. 79
Przykład 62. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 10	s. 79
Przykład 63. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 13	s. 79
Przykład 64. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 30	s. 80

Przykład 65. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 2, nr 18	s. 80
Przykład 66. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 2, nr 23	s. 81
Przykład 67. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 2, nr 6	s. 82
Przykład 68. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 2, nr 7	s. 82
Przykład 69. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 6	s. 83
Przykład 70. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 6	s. 83
Przykład 71. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 4, nr 48	s. 83
Przykład 72. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 4, nr 53	s. 84
Przykład 73. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 21	s. 84
Przykład 74. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 24	s. 84
Przykład 75. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 4, nr 50	s. 85
Przykład 76. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 4, nr 50	s. 85
Przykład 77. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 3, nr 18	s. 86
Przykład 78. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 3, nr 18	s. 86
Przykład 79. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 0	s. 87
Przykład 80. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 6	s. 88
Przykład 81. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 32	s. 88
Przykład 82. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 37	s. 89
Przykład 83. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 5	s. 89
Przykład 84. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 7	s. 90
Przykład 85. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 5	s. 90
Przykład 86. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 29	s. 91
Przykład 87. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 1	s. 91
Przykład 88. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 3	s. 91
Przykład 89. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 2, nr 34	s. 92
Przykład 90. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 2, nr 35	s. 92
Przykład 91. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 5, nr 58	s. 92
Przykład 92. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 5, nr 63	s. 93
Przykład 93. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 2, nr 12	s. 93
Przykład 94. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 2, nr 14	s. 94
Przykład 95. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 39	s. 94
Przykład 96. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 43	s. 95
Przykład 97. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 4, nr 21	s. 95

Przykład 98. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 4, nr 23	s. 96
Przykład 99. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 13	s. 96
Przykład 100. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 16	s. 96
Przykład 101. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 4, nr 25	s. 97
Przykład 102. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 4, nr 29	s. 97
Przykład 103. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 9	s. 97
Przykład 104. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 14	s. 97
Przykład 105. Meyer, <i>XI Kwartet smyczkowy</i> op. 95, nr 0	s. 98
Przykład 106. Meyer, <i>XI Kwartet smyczkowy</i> op. 95, nr 7	s. 98
Przykład 107. Meyer, <i>XI Kwartet smyczkowy</i> op. 95, nr 7	s. 98
Przykład 108. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 0	s. 99
Przykład 109. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 26	s. 99
Przykład 110. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 8, nr 54	s. 100
Przykład 111. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 8, nr 72	s. 100
Przykład 112. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 10	s. 101
Przykład 113. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 15	s. 101
Przykład 114. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 9	s. 101
Przykład 115. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 10	s. 102
Przykład 116. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 23	s. 102
Przykład 117. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 25	s. 102
Przykład 118. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 3, nr 25	s. 103
Przykład 119. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 4, nr 27	s. 103
Przykład 120. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 4, nr 30	s. 104
Przykład 121. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 16	s. 104
Przykład 122. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 17	s. 105
Przykład 123. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 5, nr 31	s. 107
Przykład 124. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 5, nr 36	s. 108
Przykład 125. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 21	s. 108
Przykład 126. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 21	s. 109
Przykład 127. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 3	s. 109
Przykład 128. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 5	s. 110
Przykład 129. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 6	s. 110
Przykład 130. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 1, nr 0	s. 111

Przykład 131. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 1, nr 1	s. 111
Przykład 132. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 1, nr 3	s. 112
Przykład 133. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 1, nr 0	s. 112
Przykład 134. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 1, nr 2	s. 113
Przykład 135. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 2, nr 12	s. 113
Przykład 136. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 2, nr 14	s. 114
Przykład 137. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 13	s. 114
Przykład 138. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 22	s. 115
Przykład 139. Meyer, <i>X Kwartet smyczkowy</i> op. 82, cz. 1, nr 0	s. 115
Przykład 140. Meyer, <i>X Kwartet smyczkowy</i> op. 82, cz. 1, nr 1	s. 116
Przykład 141. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 9, nr 77	s. 116
Przykład 142. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 9, nr 79	s. 117
Przykład 143. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 3 <i>Elegia e conclusione</i> , nr 49	s. 126
Przykład 144. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 38	s. 126
Przykład 145. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 26	s. 127
Przykład 146. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 3	s. 127
Przykład 147. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 0	s. 128
Przykład 148. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 5	s. 129
Przykład 149. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 23	s. 129
Przykład 150. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 25	s. 130
Przykład 151. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 10	s. 131
Przykład 152. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 2, nr 9	s. 131
Przykład 153. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 1	s. 132
Przykład 154. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 1	s. 133
Przykład 155. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 3 <i>Sintesi</i> , nr 15	s. 134
Przykład 156. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 15	s. 139
Przykład 157. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 3 <i>Sintesi</i> , nr 16	s. 140
Przykład 158. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 22	s. 142
Przykład 159. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 38	s. 142
Przykład 160. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 5, nr 31	s. 145
Przykład 161. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 3	s. 147
Przykład 162. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 1, nr 0	s. 148
Przykład 163. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 3, nr 19	s. 150

Przykład 164. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 4, nr 56-57	s. 152
Przykład 165. Meyer, <i>Au-delà d'une absence</i> op. 89, cz. 3, nr 43-44	s. 156
Przykład 166. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 39	s. 157
Przykład 167. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 22	s. 158
Przykład 168. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 2, nr 8	s. 159
Przykład 169. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 21	s. 162
Przykład 170. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 1, nr 0	s. 164
Przykład 171. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 9	s. 165
Przykład 172. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 4, nr 53	s. 166
Przykład 173. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 1, nr 7	s. 167
Przykład 174. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 3, nr 19	s. 169
Przykład 175. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 6-7	s. 170
Przykład 176. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 4	s. 171
Przykład 177. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 8	s. 172
Przykład 178. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 12	s. 173
Przykład 179. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 0	s. 174
Przykład 180. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 31-32	s. 174
Przykład 181. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 2, nr 15	s. 176
Przykład 182. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 2, nr 3	s. 177
Przykład 183. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 1 <i>Preludio interrotto</i> , nr 6	s. 178
Przykład 184. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 2, nr 15	s. 178
Przykład 185. Meyer, <i>Au-delà d'une absence</i> op. 89, cz. 3, nr 63	s. 179
Przykład 186. Meyer, <i>Au-delà d'une absence</i> op. 89, cz. 1, nr 25	s. 180
Przykład 187. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 3 <i>Elegia e conclusione</i>	s. 181
Przykład 188. Meyer, <i>X Kwartet smyczkowy</i> op. 82, cz. 2	s. 181
Przykład 189. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 7	s. 182
Przykład 190. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, cz. 7	s. 183
Przykład 191. Meyer, <i>Quartet</i> op. 65a, cz. 7	s. 183
Przykład 192. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 2, nr 30	s. 185
Przykład 193. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 10-11	s. 186
Przykład 194. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, cz. 1, nr 15	s. 186
Przykład 195. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 1, nr 3-4	s. 187
Przykład 196. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 3 <i>Sintesi</i> , nr 11	s. 188

Przykład 197. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 17-18	s. 188
Przykład 198. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 4	s. 189
Przykład 199. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 8	s. 189
Przykład 200. Meyer, <i>X Kwartet smyczkowy</i> op. 82, cz. 4, nr 109	s. 190
Przykład 201. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 2, nr 29	s. 191
Przykład 202. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 24	s. 191
Przykład 203. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 29	s. 192
Przykład 204. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 20	s. 192
Przykład 205. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 1, nr 4	s. 193
Przykład 206. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 21	s. 193
Przykład 207. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 16	s. 194
Przykład 208. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 3, nr 45	s. 195
Przykład 209. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 2	s. 195
Przykład 210. Meyer, <i>VIII Kwartet smyczkowy</i> op. 67, cz. 3, nr 19	s. 195
Przykład 211. Meyer, <i>XV Kwartet smyczkowy</i> op. 131, cz. 3, nr 38	s. 196
Przykład 212. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 18	s. 196
Przykład 213. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 5, nr 58	s. 197
Przykład 214. Meyer, <i>XIV Kwartet smyczkowy</i> op. 122, cz. 1, nr 1	s. 197
Przykład 215. Meyer, <i>XII Kwartet smyczkowy</i> op. 103, cz. 7, nr 47	s. 198
Przykład 216. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 5, nr 53	s. 199
Przykład 217. Meyer, <i>XI Kwartet smyczkowy</i> op. 95, nr 7-8	s. 199
Przykład 218. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 3	s. 200
Przykład 219. Meyer, <i>V Kwartet smyczkowy</i> op. 42, cz. 4, nr 27	s. 201
Przykład 220. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, cz. 2, nr 11	s. 201
Przykład 221. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 14	s. 202
Przykład 222. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 2, nr 25	s. 202
Przykład 223. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 25	s. 203
Przykład 224. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 1	s. 203
Przykład 225. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 3, nr 43	s. 204
Przykład 226. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 6	s. 204
Przykład 227. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 0	s. 205
Przykład 228. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 38	s. 206
Przykład 229. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 2 <i>Ostinato</i> , nr 24	s. 206

Przykład 230. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 25	s. 207
Przykład 231. Meyer, <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 23, nr 29	s. 207
Przykład 232. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 2	s. 208
Przykład 233. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 4	s. 209
Przykład 234. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 2 <i>Antitesi</i> , nr 7	s. 210
Przykład 235. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 0	s. 210
Przykład 236. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 2	s. 211
Przykład 237. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 4	s. 212
Przykład 238. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 4	s. 212
Przykład 239. Meyer, <i>Au-delà d'une absence</i> op. 89, cz. 1, nr 0	s. 221
Przykład 240. Meyer, <i>Au-delà d'une absence</i> op. 89, cz. 1, nr 8-9	s. 222
Przykład 241. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 2, nr 12	s. 224
Przykład 242. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 4, nr 27	s. 224
Przykład 243. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 22	s. 225
Przykład 244. Meyer, <i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 8, cz. 1 <i>Tesi</i> , nr 2-3	s. 227
Przykład 245. Meyer, <i>IV Kwartet smyczkowy</i> op. 33, cz. 3, nr 44-45	s. 228
Przykład 246. Meyer, <i>XIII Kwartet smyczkowy</i> op. 113, cz. 1, nr 0	s. 230
Przykład 247. Meyer, <i>IX Kwartet smyczkowy</i> op. 74, cz. 1, nr 0	s. 230
Przykład 248. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 0	s. 231
Przykład 249. Meyer, <i>VII Kwartet smyczkowy</i> op. 65, nr 3	s. 231
Przykład 250. Meyer, <i>III Kwartet smyczkowy</i> op. 27, nr 0	s. 232
Przykład 251. Meyer, <i>VI Kwartet smyczkowy</i> op. 51, cz. 1, nr 0	s. 232

Spis tabel

Tabela 1. Generacje wiedeńskich kompozytorów kwartetów smyczkowych	s. 35
Tabela 2. Technika ewolucyjna w dziełach kwartetowych Meyera	s. 118
Tabela 3. Nowe sposoby artykulacji	s. 121-123
Tabela 4. Nowa notacja muzyczna	s. 124
Tabela 5. Skróty nazw artykulacji	s. 125
Tabela 6. Udział techniki koncertującej w instrumentach zespołu wykonawczego	s. 146
Tabela 7. Solowa <i>cadenza</i> w dziełach kwartetowych Meyera	s. 147
Tabela 8. Technika koncertująca w instrumentach zespołu wykonawczego	s. 151
Tabela 9. Występowanie <i>concertino</i> w dziełach kwartetowych Meyera	s. 153
Tabela 10. Odwołania do formy ronda w dziełach kwartetowych Meyera	s. 218
Tabela 11. Odwołania do formy ABA ¹ w dziełach kwartetowych Meyera	s. 220
Tabela 12. Miejsce złotego podziału w dziełach kwartetowych Meyera	s. 226