

**WSPÓŁCZESNE TECHNIKI GRY SKRZYPCOWEJ  
W KONTEKŚCIE SPOSOBÓW WYKONAWCZYCH  
I NOTACJI W WYBRANYCH UTWORACH  
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**

**Magdalena Gumiela-Fryc**

## Spis treści

<b>WSTĘP .....</b>	<b>3</b>
<b>1. KRZYSZTOF PENDERECKI .....</b>	<b>5</b>
1.1. Życie i twórczość.....	5
1.2. Nowatorskie brzmienie.....	10
1.3. Notacja. Współczesne techniki gry skrzypcowej.....	11
<b>2. TREN OFIAROM HIROSZIMY .....</b>	<b>14</b>
2.1. Geneza utworu .....	14
2.2. Poszukiwanie nowego brzmienia.....	15
2.3. Techniki gry skrzypcowej- sposoby wykonawcze i notacja.....	17
2.4. Ciekawostki.....	23
<b>3. MINIATURY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN .....</b>	<b>25</b>
3.1. Historia utworu.....	25
3.2. Analiza utworu w kontekście sposobów wykonawczych i notacji .....	27
3.3. Podsumowanie .....	33
<b>4. POLIMORFIA .....</b>	<b>35</b>
4.1. Historia powstania.....	35
4.2. Analiza utworu w kontekście sposobów wykonawczych i notacji .....	37
4.3. Podsumowanie .....	47
<b>ZAKOŃCZENIE .....</b>	<b>49</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>51</b>
<b>SPIS ILUSTRACJI .....</b>	<b>53</b>

## WSTĘP

W muzyce XX wieku spotykamy się z szerokim wachlarzem stylów, kierunków i indywidualnych cech poszczególnych twórców. Szczególnie interesującym zjawiskiem tego okresu było tworzenie utworów pod kątem brzmienia, poprzez wykorzystanie niekonwencjonalnych technik, wydobywania dźwięku z danego instrumentu. Kompozytorzy tworzący w tym okresie wprowadzali szereg nowych znaków notacyjnych, które miały określić sposób wykonywania danej figury. Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej muzyki współczesnej jest Krzysztof Penderecki, któremu niniejsza praca została poświęcona.

Tematem pracy jest przedstawienie współczesnych technik gry skrzypcowej, pod kątem sposobów ich wykonawstwa oraz zapisu. Chęć podjęcia tego tematu, wynika przede wszystkim z zainteresowania wykonawstwem muzyki współczesnej w zespołach oraz w grze solowej. Przy realizacji niniejszej pracy posłużono się metodą analizy, pod kątem sposobów wykonawczych i notacji. Ze względu na rozbudowaną twórczość kompozytorów tworzących w tym okresie, poddane omówieniu zostaną wybrane utwory z twórczości Krzysztofa Pendereckiego.

Praca została podzielona na cztery rozdziały. Pierwszy z nich składa się z trzech podrozdziałów, w których zawarte są informacje na temat życia i twórczości Krzysztofa Pendereckiego (są wyróżnione trzy etapy twórczości kompozytora). Drugi podrozdział dotyczy poszukiwań nowego brzmienia, poprzez wprowadzenie niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku. Omówione zostały w tym rozdziale również techniki gry skrzypcowej naśladujące efekty perkusyjne, ich sposobowy wykonawczy i notacja (zapis).

Kolejne rozdziały poświęcone są trzem osobnym utworom. Drugi rozdział jest o *Trenie Ofiarom Hiroszimy*, jednym z najważniejszych dzieł Krzysztofa Pendereckiego. W pierwszym podrozdziale zawarte są informacje szczegółowe na temat powstania utworu, w kolejnym opisane jest poszukiwanie oryginalnego brzmienia. W rozdziale trzecim przedstawione i omówione zostały nowe techniki gry skrzypcowej (na przykładach partytury), jakimi kompozytor operuje w utworze. W kolejnym podrozdziale znajduje się tabela znaków notacyjnych wprowadzonych w *Trenie* oraz omówienie, w jaki sposób są wykonywane. Na końcu znajdują się ciekawostki dotyczące tego utworu.

Trzeci rozdział dotyczy *Miniatur na skrzypce i fortepian* Krzysztofa Pendereckiego. Opisana jest w nim historia utworu. Drugi podrozdział zawiera analizę notacji i sposobów wykonawczych trzech części *Miniatur*. Trzeci jest podsumowaniem całego rozdziału.

Ostatni czwarty rozdział opisuje utwór *Polimorfia*, który również pochodzi z wczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego. W pierwszym podrozdziale jest przedstawiona historia powstania utworu. Drugi podrozdział poświęcony jest analizie utworu pod kątem sposobów wykonawczych oraz notacji. Ostatni podrozdział jest podsumowaniem.

Informacje zawarte w pracy bazują głównie na źródłach publikacyjnych - książkach dotyczących życia i twórczości Krzysztofa Pendereckiego oraz na informacjach pochodzących z Internetu. W pracy wykorzystane zostały materiały nutowe trzech wybranych utworów - *Tren Ofiary Hiroszimy*, *Miniatury na skrzypce i fortepian*, *Polimorfia*, które posłużyły do analizy opisującej notację i sposoby wykonawcze.

Niniejsza praca ma przyczynić się do lepszego poznania problemu związanego z wykonawstwem nowatorskich technik gry skrzypcowej, notacji oraz większego zrozumienia muzyki współczesnej w twórczości Krzysztofa Pendereckiego.

# 1. KRZYSZTOF PENDERECKI



Fotografia 1 Krzysztof Penderecki

Źródło: <http://www.classical.net/music/comp.lst/penderecki.php>

## 1.1. Życie i twórczość

**Krzysztof Penderecki** (urodzony 23 listopada 1933 r. w Dębicy- zmarł 29 marca 2020 r. w Krakowie). kompozytor i dyrygent, przedstawiciel polskiej muzyki współczesnej. Początkowo uczył się gry na fortepianie i skrzypcach. Już w wieku 8 lat zaczął pisać swoje własne utwory. Studiował kompozycję u Franciszka Skołyszewskiego, następnie kontynuował edukację w Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie (obecnie Akademii Muzycznej) w klasie Artura Maławskiego i Stanisława Wiechowicza. Studia ukończył w roku 1958 i został asystentem w katedrze Kompozycji tejże Akademii. Był również wykładowcą niemieckiej Volkwang Hochschule für Musik in Essen w latach 1966-68. W 1972 roku został rektorem Krakowskiej Akademii Muzycznej, w której władze sprawował przez 15 lat. Rozpoczął karierę jako dyrygent, współpracując z orkiestrami na całym świecie. Pod batutą Pendereckiego można było usłyszeć zarówno jego własne kompozycje, jak i wielki klasyczny repertuar. W latach 1987-90 Krzysztof Penderecki pełnił funkcję dyrektora artystycznego Filharmonii Krakowskiej. We wrześniu 1997 roku został dyrektorem muzycznym Sinfonii Varsovii.

W roku 1959 podczas Festiwalu „Warszawska Jesień” (organizowanego przez Związek Kompozytorów Polskich) utwory Pendereckiego: „Strofy”, „Emanacja” i „Psalmy Dawida” otrzymały trzy pierwsze nagrody. Kolejnym sukcesem było wyróżnienie, które

kompozytor otrzymał w Paryżu, za kompozycję orkiestrową *Tren Ofiarom Hiroszimy*. Nagroda ta została mu przyznana przez Międzynarodowy Trybunał Kompozytorów UNESCO (Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Oświaty, Nauki i Kultury) w roku 1961. Wydarzenie to dało początek kolejnym sukcesom, tym razem na Donaueschinger Musiktage, które odniosły utwory: *Anaklasis* (rok 1961), *Polimorfia*, *Fonogram*, *Psalm* (rok 1962) oraz *Pasja wg św. Łukasza* (rok 1966).

*Pasja* była pierwszym wielkim dziełem Krzysztofa Pendereckiego. Prapremiera odbyła się 30 marca 1966 roku w Kolonii, dla uczczenia 700-lecia katedry w Munster. Wykonanie tego utworu stanowiło punkt zwrotny w jego karierze a zarazem zamykało okres twórczości awangardy i tym samym rozpoczynało nowy rozdział w jego życiu, jakim było tworzenie tonalne.

Kolejnym dziełem chóralnym Pendereckiego, napisanym i wykonanym w roku 1997 było *Dies Irae*, znane również pod nazwą *Oratorium Oświęcimskie*. W latach 1968-69 powstała pierwsza opera Krzysztofa Pendereckiego – *Diabły z Loudun*, napisana na zamówienie Opery w Hamburgu, której premiera miała miejsce w 1969 roku. Ponad 10 lat trzeba było czekać na kolejne dzieło operowe *Raj utracony*, oparty na librecie Christophera Frya (według Milтона), premiera odbyła się w Lyric Opera of Chicago 29 listopada 1978 roku. W styczniu 1979 roku opera została wystawiona w Teatrze La Scala w Mediolanie pod batutą kompozytora. Na prośbę papieża Jana Pawła II, utwór został wykonany w Watykanie. Dostyc późno Krzysztof Penderecki napisał swój *I Koncert skrzypcowy*. Światowa premiera utworu miała miejsce w kwietniu 1977 roku w Bazylei. Solistą był Issak Stern – skrzypek pochodzenia polskiego.

W latach 80. powstało jedno z ważniejszych dzieł Pendereckiego – *Polskie Requiem*. Utwór został napisany na cztery głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. Premiera utworu odbyła się 28 września 1984 roku. W tych latach została napisana również trzecia opera Pendereckiego – *Czarna Maska*, oparta na sztuce Gerharta Hauptmanna. Kolejna opera – *Ubu Króla* (wg Alfreda Jeary'ego) – powstała początkiem lat 90., swoją premierę miała 6 lipca 1991 roku w Operze Monachijskiej.

*II Koncert skrzypcowy* Krzysztofa Pendereckiego został napisany dla Anny-Sophie Mutter (niemieckiej skrzypaczki). Premiera miała miejsce w czerwcu 1995 roku. Kolejnym dziełem, o którym warto wspomnieć jest oratorium wokalnie-instrumentalne – *Siedem Bram Jerozolimy*. Utwór został napisany na zamówienie z okazji Jubileuszu 3000-lecia Jerozolimy a premiera odbyła się 9 stycznia 1997 roku.

W roku 1998 Penderecki został honorowym członkiem American Academy of Arts and Letters a w grudniu tego roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W 1999 roku zdobył dwie prestiżowe nagrody za najlepszą kompozycję współczesną (*II Koncert skrzypcowy*) i nagranie tego koncertu w wykonaniu Anne-Sophie Mutter z London Symphony Orchestra. W kwietniu odebrał honorowy doktorat na Uniwersytecie w Pittsburghu. W styczniu 2000 roku zdobył prestiżową nagrodę Best Living Composer na Światowych Targach Muzycznych w Cannes. W październiku tego roku otrzymał tytuł doktora honoris causa na Uniwersytecie w Lucernie. Jednym z najważniejszych osiągnięć Pendereckiego było przyznanie mu najwyższego polskiego odznaczenia – Orderu Orła Białego (14 grudnia 2005 roku). We wrześniu 2007 roku otrzymał tytuł Honorowego Profesora St. Petersburgskiego Konserwatorium im. N. Rimskiego-Korsakowa.

Od roku 1998 Penderecki jest doradcą artystycznym Beijing Music Festival, a od 2000 roku gościnnym dyrygentem nowopowstałej China Philharmonic Orchestra.<sup>1</sup>

W twórczości Krzysztofa Pendereckiego można wyróżnić trzy etapy:

### **I etap twórczości:**

Krzysztof Penderecki pisał utwory o oryginalnej kolorystyce i niepowtarzalnym brzmieniu. Wykorzystywał on niespotykane dotąd efekty wydobywania dźwięku. Kompozytor przede wszystkim eksperymentował na instrumentach smyczkowych. Dotyczy to głównie utworów z początkowej twórczości Pendereckiego, kiedy to kompozytor wprowadza nietypowy sposób gry, np. uderzanie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubkami palców, grę między strunnikiem a podstawkiem. Taki sposób wydobywania dźwięku przypisuje się kierunkowi w muzyce współczesnej zwanej *sonoryzmem*<sup>2</sup> zaliczanym do nurtu drugiej awangardy. Nurt ten zapoczątkował Krzysztof Penderecki, w swoich utworach napisanych w latach 60. XX wieku – *Trenie* i *I Kwartecie smyczkowym*. Niespotykane efekty akustyczne i zróżnicowana dynamika, tworzące nowe brzmienie, są podstawowymi elementami, które charakteryzują ten kierunek. To właśnie dzięki swojemu nowatorstwu, zdobył międzynarodowy rozgłos. Do grupy kompozytorów, którzy poszli

---

<sup>1</sup> Oficjalna strona Krzysztofa Pendereckiego- *Biografia*  
<http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl/3/0/2/Biografia> (6.04.2014)

<sup>2</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, *Sonoryzm*.

śladami Pendereckiego i rozwinęli nurt sonorystyczny należą m.in.: Lutosławski, Górecki i Szalonek.

W początkowej twórczości Krzysztofa Pendereckiego możemy wyróżnić dwie kategorie tytułów, jakie kompozytor nadawał swoim kompozycjom. Pierwsza związana jest z: określeniami muzycznymi, dotyczącymi techniki kompozytorskiej, jaka występuje w danym utworze, przykładem może być *Kanon*, napisany na orkiestrę smyczkową; specyfiką zapisu dźwiękowego - *Fonogram*; określeniem obsady i przynależności gatunkowej, np. *Sonata na skrzypce i fortepian, I Kwartet smyczkowy*.

Kategoria druga obejmuje tytuły, które nie mają nic wspólnego z muzyką. Kompozytor wskazuje ideę pozamuzyczną, która wpływa na ogólny kształt utworu i tworzy podstawę jego wewnętrznej integracji. W utworach wokalnie-instrumentalnych nie spotykamy się z tytułami, które można przypisać do tej grupy. Wyjątkiem może być utwór na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki – *Wymiary czasu i ciszy*. Natomiast muzyka instrumentalna, opatrzona takimi tytułami, tworzy znacznie większą grupę, należą do niej między innymi: *Emanacje, Anaklasis, Polimorfia* i *Fluorescencje*<sup>3</sup>.

Charakterystycznym elementem muzyki XX wieku jest technika kompozytorska polegająca na stosowaniu nieprecyzyjnego zapisu współbrzmień – *aleatoryzm niezamierzony*<sup>4</sup>, który jest stosowany również przez Krzysztofa Pendereckiego w jego utworach wokalnie-instrumentalnych.

## **II etap twórczości:**

Z końcem lat 60. i u progu lat 70. Penderecki porzuca technikę sonorystyczną i zaczyna komponować tonalnie. Ma to miejsce w Kolonii w roku 1966 kiedy to, dla uczczenia 700-lecia katedry w Munster, zostaje wykonana *Pasja wg. św. Łukasza*. Zarzucono wtedy Pendereckiemu, że „zdradził awangardę”. Nie oznaczało to jednak spadku jego popularności, wręcz przeciwnie styl ten znalazł aprobatę szerokiej publiczności a utwory, które były napisane w tym okresie należą do jego wielkich dzieł znanych na całym świecie. Przede wszystkim trzeba wspomnieć o pierwszych dwóch operach, które powstały właśnie w tym okresie twórczości - *Diabły z Loudun* i *Raj utracony*.

W latach 80. XX wieku dużym zainteresowaniem cieszyły się utwory nawiązujące do wydarzeń politycznych. Przykładem tego może być wielkie dzieło Krzysztofa Pendereckiego jakim jest *Polskie Requiem*. Utwór ten został napisany na zamówienie Radia i Państwowego

---

<sup>3</sup> R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki, między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 124.

<sup>4</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, *Aleatoryzm*.



Teatru w Witembergii, dla uczczenia 40. rocznicy zakończenia II wojny światowej. Premiera odbyła się 28 września 1984 roku. Jest to jedna z najczęściej grywanych kompozycji Krzysztofa Pendereckiego zaliczana do tzw. *socrealizmu liturgicznego*<sup>5</sup>, który dotyczył dzieł wokalnoinstrumentalnych o tematyce religijnej. Utwory te były patetyczne (podniosłe) a zarazem proste. Mówi się, że dzięki tej twórczości kompozytorzy, którzy byli zaliczani do bardzo elitarniej, ekskluzywnej awangardy kompozytorów współczesnych trafili do szerszego grona odbiorców.

### III etap twórczości.

Początek ostatniego etapu twórczości Krzysztofa Pendereckiego wyznacza napisanie w roku 1993 – *Sanctus* (części dopełniającej *Polskie Requiem*), z drugiej strony mówi się o powstaniu opery buffa – *Ubu Król* (1991), która nawiązuje do muzyki tradycyjnej. W trzeciej fazie twórczości kompozytor skupia się na dziełach instrumentalnych, zwłaszcza kameralnych: *Zwracam się do kameralistyki, uznając, iż więcej można wypowiedzieć głosem ściszym, skondensowanym w brzmieniu 3-4 instrumentów*<sup>6</sup>. Utwory skomponowane przez Pendereckiego od początku lat 90. są zarazem poszukiwaniem pięknego brzmienia, jak również przejawem dążenia do wykształcenia uniwersalnego języka muzycznego, posiadającego lekkość, przejrzystość i różnorodność. Kompozytor poszukuje labiryntu czasu: *Ja stale poszukuję, Często skręcam w bok. Wchodzę do labiryntu. Szukam innych dróg. [...] Powracam do tradycji. Wydaje mu się, że tylko poprzez [...] transmutację wszystkiego co już zaistniało, można odzyskać prawdziwy i naturalny- uniwersalny język muzyki*<sup>7</sup>.

Do bogatej twórczości Krzysztofa Pendereckiego możemy zaliczyć różne rodzaje muzyki, w skład których wchodzi: utwory sceniczne (opery: *Diabły z Loudun*, *Raj utracony*, *Czarna maska*, *Ubu Król*); utwory wokalnoinstrumentalne (np. *Strofy*, *Te Deum*, *Siedem bram Jerozolimy*); na chór a capella (*Stabat Mater*, *Agnus Dei*); napisane na orkiestrę (m.in. *Anaklasis*, *Tren Ofiarom Hiroszimy*, *Symfonia*); utwory na instrumenty solowe z orkiestrą (Koncerty skrzypcowe, wiolonczelowe); na instrumenty solowe (np. *Cadenza na altówkę*); utwory kameralne (przede wszystkim pisane na skład z grupą instrumentów smyczkowych); utwór na zespół jazzowy (*Actions*) a nawet kompozycję na taśmę (np. *Psalm for tape*)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Wikipedia, *Socrealizm liturgiczny*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Socrealizm\\_liturgiczny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Socrealizm_liturgiczny) (6.04.2014)

<sup>6</sup> Encyklopedia Muzyczna PWM, *Krzysztof Penderecki*, Kraków 2004, s.22

<sup>7</sup> Ibidem..., s. 22.

<sup>8</sup> Oficjalna strona Krzysztofa Pendereckiego- *Kompozycje*  
<http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl/3/0/241/Kompozycje> (6.04.2014)

Utwory wymienione powyżej to tylko przykładowe pozycje z wielkiego kanonu jego twórczości. Dzięki swojej oryginalności Krzysztof Penderecki stał się znanym kompozytorem na całym świecie.

## 1.2. Nowatorskie brzmienie

Charakterystyczne dla utworów Krzysztofa Pendereckiego (przede wszystkim w początkowej drodze twórczości) jest niepowtarzalne brzmienie o oryginalnej kolorystyce, niekonwencjonalne techniki artykulacji oraz eksperymentowanie w zakresie notacji. Kompozytor wprowadza nowatorskie pomysły w stosunku do materii dźwiękowej w muzyce instrumentalnej i wokalne. Jeżeli chodzi o brzmienie, prezentuje on ten sam nurt poszukiwań co Xenakis i Ligeti. Można powiedzieć, że wprowadza je śmielej i konsekwentniej, osiągając oryginalne rezultaty. Podstawowym zainteresowaniem Pendereckiego jest instrument, a raczej możliwości artykulacyjne wydobywania dźwięku. Największe nowatorstwo brzmieniowe wykazał w zakresie instrumentów smyczkowych. Próbował wydobywać z nich nowe brzmienie o bogatej kolorystyce, zarazem traktując je w sposób niekonwencjonalny. Przejawy tych środków możemy zauważyć częściowo w pierwszych utworach Pendereckiego *Anaklasis*, *Miniatury na skrzypce i fortepian*. Natomiast udoskonalenie i rozwinięcie nowych technik zauważyć można w utworach typowo smyczkowych: *Tren Ofiarom Hiroszimy*, *I Kwartet smyczkowy*, *Polimorfia*, *Kanon*. Nowe techniki polegały na wprowadzeniu artykulacji, np. wydobyć najwyższego z możliwych dźwięków na danej strunie, efekty skrobienia – mocne przyciskanie struny przy żabce, grane szybko w jednym kierunku, pocierając smyczkiem o strunnik oraz pudło, obniżanie najniższego dźwięku kontrabasów przez odkręcenie kołka, efekty perkusyjne – stukanie żabką lub palcami w pudło, uderzanie dłonią w struny, pocieranie dłonią pudła. W ten sposób Penderecki wprowadził coś nowego, niezwykle efekty, nieznaną dotąd skalę barw szmerowych, szумы, trzaski, zgrzyty, stuki i świsty. Wzorując się na twórczości Xenakisa stosował również rozmaite linie glissandowe, pasma brzmieniowe, czyli klastery<sup>9</sup>.

Te nietypowe techniki wydobywania dźwięku, które tworzyły niepowtarzalne brzmienie nazywane są *techniką sonorystyczną*. Jest to kierunek w muzyce współczesnej, zaliczany do nurtów drugiej awangardy. Głównym jego przedstawicielem w muzyce polskiej

---

<sup>9</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy MUZYKI XX WIEKU*, Warszawa 1981, s. 247, 248.

jest właśnie Krzysztof Penderecki. Początkiem tego nurtu było skomponowanie *Trenu* oraz *I Kwartetu Smyczkowego*. Utwory sonorystyczne charakteryzuje przede wszystkim różnorodne brzmienie. Pozbawione są melodii, rytmu, harmonii, w tradycyjnym znaczeniu tych pojęć, bez których jeszcze tak niedawno nie wyobrażano sobie muzyki.

Według Zielińskiego podstawą kompozycji są zmieniające się barwy i kształty brzmienia, które znajdują swoje odbicie w systemie notacyjnym, wynalezionym przez Pendereckiego:

*Decydują o tym różne przebiegi linii (wznoszące, opadające, falujące), kształty pasm (zmiennie szerokości klasterów, ich glissandowe wznoszenia i opadania), rozstawienie ich w rejestrach, wreszcie zestawienie nad sobą różnych warstw brzmieniowych, które się rozmaicie kontrapunktują.*

Jeżeli chodzi o formę utworu, wynika ona z zestawienia kontrastowych odcinków o różnej barwie i kształtach. Brzmienie służy wydobywaniu ekspresji, bywa nieraz o dramatycznym obliczu, np. w *Trenie Ofiarom Hiroszimy*:

*Muzyka Pendereckiego jest wybitnie emocjonalna, sugestywna, co stało się przyczyną jej stosunkowo dużej popularności. Jest to tym bardziej godne uwagi, że owa ewolucja przekazana jest całkowicie nowymi środkami<sup>10</sup>.*

### **1.3. Notacja. Współczesne techniki gry skrzypcowej**

Na przestrzeni wieków system notacji w muzyce nieco się zmienił. Kwadratowy zapis nut, we wczesnych pieśniach kościelnych, był zbliżony do naszego „zwykłego” systemu nutowego. W okresie baroku udoskonalony został zapis notacji, który pozostał przez dłuższy czas bez zmian. Kompozytorzy od czasu do czasu wprowadzali jakieś nowe, pojedyncze symbole. Pojawienie się nowego systemu notacji, miało miejsce w chwili powstania muzyki elektronicznej. Często utwory te nie posiadały „partytury” tylko same opisy pracy. Od początku XX wieku kompozytorzy zaczęli eksperymentować z nowymi systemami notacji, aczkolwiek nie zdobyły one specjalnego uznania. W latach 50. i 60. zwiększyła się ilość eksperymentów w zakresie nowego zapisu. Do grupy kompozytorów, którzy

---

<sup>10</sup> T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy...*, s. 248, 249.

poszukiwali swojego stylu, własnego „ja” należał między innymi Krzysztof Penderecki, który stosował w swoich utworach bardzo rozwiniętą metodę notacji<sup>11</sup>.

W początkach swojej twórczości zaczynał od prób rozszerzenia i wzbogacenia materiału dźwiękowego. Poszukiwał nowatorskich technik gry na instrumencie i eksperymentował w zakresie notacji:

*Utwory napisane pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych, m.in. Polimorphia i Tren, były wtedy czymś nowym, nową propozycją. Podczas prób operowania blokami dźwiękowymi, rozwijania nowej techniki wydobywania dźwięku, np. na instrumentach smyczkowych- dokonałem odkryć, które weszły już na stałe do współczesnego języka muzycznego<sup>12</sup>.*

Wśród licznych kompozycji w twórczości Krzysztofa Pendereckiego znajdują się utwory napisane wyłącznie na instrumenty smyczkowe. Są to m.in. *Tren, Polimorfia, Kanon, Emanacje* i wiele innych. Właśnie w tych utworach i przykładach z innych jego dzieł odnaleźć można nowatorskie techniki skrzypcowe oraz niecodzienną notację.

Penderecki w sposób istotny przyczynił się do rozwinięcia techniki skrzypcowej w muzyce XX wieku. Jego metoda komponowania i notacji dla wielu może być niezrozumiała i nienaturalna. Kompozytor nie próbował tworzyć żadnych sztucznych efektów, wręcz przeciwnie, chciał wzbogacić brzmienie instrumentów smyczkowych, zmieniając sposób wydobywania dźwięku.









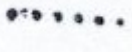

Charakterystyczne u Pendereckiego są glissanda w figurach klastrów, np. w *Trenie i Polimorfii*, gdzie stosuje grę senza vibrato (grę bez wibracji). Środki te nie są wynalazkiem kompozytora, lecz wykorzystuje je w sposób adekwatny do swojego stylu. Efekty te często pojawiają się w długich, „melodyjnych” liniach, w miejscach gdzie wszystkie instrumenty grają to samo a grę urozmaicają, np. różnorodne formy artykulacji. Natomiast nowością u Pendereckiego są liczne efekty perkusyjne wydobywane z instrumentów smyczkowych.

---

<sup>11</sup> T. Nordwall, *Krzysztof Penderecki - studium notacji i instrumentacji*, Res Facta 2, Kraków 1968, s. 81.

<sup>12</sup> R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum...*, s. 183.

## Notacja-efekty perkusyjne

	Gra między strunnikiem a podstawkiem na jeden, dwóch, trzech lub czterech strunach
	Wydobycie najwyższego dźwięku na danym instrumencie
	Gra na strunniku
	Gra na podstawku
	Uderzanie w struny otwartą dłonią
	Uderzanie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubami palców
	Uderzanie smyczkiem o pulpit
	Legno batuto- to znaczy uderzanie drzewcem smyczka o struny
	Możliwe najszybsze powtarzanie dźwięku
	Możliwie najszybsze powtarzanie podanej grupy dźwięków

*Tabela 1 Techniki gry skrzypcowej naśladowujące efekty perkusyjne*

*Źródło: T. Nordwall, Krzysztof Penderecki- studium notacji i instrumentacji, Res Facta 2, Kraków1968, str. 91.*

## 2.TREN OFIAROM HIROSZIMY

### 2.1. Geneza utworu

W roku 1956, po przełomie politycznym w Polsce, odstępowano od doktryny realizmu socjalistycznego, dawano twórcom swobodę wypowiedzi, komunikacji, łagodzą cenzurę. Penderecki, jako jeden z pierwszych kompozytorów polskich zainteresował się światowymi nowinkami muzycznymi.

Na przełomie lat 1959-1961 powstał *Tren*. Jest to utwór napisany na 52 instrumenty smyczkowe (24 skrzypce, 10 altówek, 10 wiolonczel, 8 kontrabasów). Do maja 1961 roku kompozycja nosiła tytuł 8'37". Nazwa ta budziła kontrowersje wśród publicystów, którzy zarzucali kompozytorowi koniunkturalizm. Nie rozumieli do końca znaczenia tytułu, który miał być symbolem, a nie oznaką. Krzysztof Bylica w swoim artykule napisał: *twórca ma prawo nazywać swe dzieło dowolnie i łączyć je symbolicznie poprzez tytuł, program literacki lub komentarz z wybranym fragmentem rzeczywistości*<sup>13</sup>.

Jak sama nazwa wskazuje, utwór miał być wykonany w ciągu 8 minut i 37 sekund. Pierwsze skojarzenie pada na utwór Johna Cage zatytułowany 4'33". Kompozycja ta skomponowana jest z samych pauz na nieokreślony skład wykonawczy. Często potocznie nazywany „cztery i pół minuty ciszy”. Kompozytor zachęca do wypełnienia owych 4 minut i 33 sekund dowolnym działaniem. Jedynym pokrewieństwem jest tytuł. Jeżeli chodzi o sam utwór, Krzysztof Penderecki owszem daje dowolność muzykom, ale objęta jest ona w pewnych ramach (zapisach).

Utwór 8'37" został wykonany przez Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia, pod batutą Jana Krenza, na konkursie im. Grzegorza Fitelberga, gdzie zajął trzecie miejsce. To właśnie Krenz rozpoczął dyskusję nad tytułem kompozycji. Uważał, że muzyka ta jest poruszająca, a treść wewnętrzna nie współgra z tytułem. W ten sposób zrodził się tytuł utworu: *Tren*. Nazwa ta nawiązuje do starożytnego gatunku pieśni o charakterze elegijnym i żałobnym. Podtytuł utworu nosi nazwę *Ofiarom Hiroszimy*. Niektórzy twierdzą, że był on dodany poza świadomością i przyzwoleniem kompozytora.<sup>14</sup> Istnieje jednak list z roku 1964, w którym Penderecki pisze do prezydenta miasta Hiroszimy:

---

<sup>13</sup> K. Bilica, *Tren Ofiarom Hiroszimy...*, s. 7.

<sup>14</sup> M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, T.1., Kraków 2008, s. 142,143.

*Z głębokim wzruszeniem przesyłam na ręce Pana egzemplarz płyty z moim skromnym hołdem złożonym ofiarom Hiroszimy – Trenem. Tragedia Hiroszimy jest tragedią godności ludzkiej, poniżonej okrucieństwem i bezsenssem wojującego zła. Jestem przekonany, że wysiłki całej ludzkości, zmierzające do tego, aby świat stał się jedną wielką rodziną człowieczą, wysiłki tragicznie przekreślane bezsenssem wszelkich wojen, w końcu urzeczywistniają się. Niech Tren wyrazi mą głęboką wiarę w to, że ofiara Hiroszimy nigdy nie będzie zapomniana i stracona, że Hiroszima stanie się symbolem braterstwa ludzi dobrej woli<sup>15</sup>.*

Pierwsze wykonanie *Trenu* miało miejsce podczas V Festiwalu „Warszawska Jesień” w roku 1961 w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, pod batutą Andrzeja Markowskiego.

## **2.2. Poszukiwanie nowego brzmienia**

Krzysztof Penderecki pisząc *Tren* chciał przede wszystkim:

- wypróbować materiał dźwiękowy oparty na niekonwencjonalnych wtedy i w dużej mierze przez niego samego odkrytych sposobach wydobywania dźwięków z instrumentów smyczkowych;
- przeciwstawić zachodnioeuropejskiemu ścisłemu serializmowi własną technikę, łączącą ścisłość ze swobodą i dającą większe możliwości kreowania ekspresji;
- wprowadzić zmodyfikowaną, praktyczniejszą notację muzyczną. Postępując w ten sposób, stworzył utwór oryginalny, odmienny od wówczas powstających, okrzyknięty sztandarowym utworem tzw. sonoryzmu, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku nurtu wiodącego w muzyce, zwłaszcza polskiej<sup>16</sup>

*Tren* nie tworzą tylko dźwięki o rozpoznawalnej wysokości, ale różne stukoty, szmery, dające efekty perkusyjne, których najważniejszym wyróżnikiem jest barwa.


Krzysztof Penderecki wspomina po latach, że pisanie *Trenu* miało charakter czysto empiryczny (doświadczalny):

*Zacząłem od prób. Na przykład z kontrabasem (...). Była [w naszej uczelni] taka sala... tam próbowałem wszystkie możliwości kontrabasu. Przecież tych brzmień nie można było wymyślić. (...) Próbowałem niektóre flazolety, niektóre najwyższe dźwięki, efekty perkusyjne*

<sup>15</sup> K. Bilica, *Tren Ofiarom Hiroszimy...*, s. 21.

<sup>16</sup> Ibidem..., s. 8.

*itd. Zbierałem materiał, z którego dopiero później powstawał Tren. Potem zacząłem pisać, od pierwszej strony, tej na której znajduje się tylko gra na najwyższych dźwiękach przy różnym rodzaju wibracji<sup>17</sup>.*

Zbiór dźwięków w *Trenie* (jeżeli chodzi o ich wysokość) jest ograniczony od najniższych dźwięków kontrabasu pięciostunowego do możliwie najwyższego, nieokreślonego dźwięku skrzypiec (  ) Skala została zagęszczona do dwudziestodźwiękowej (ćwierćtonowej).

Jeżeli chodzi o dynamikę w tym utworze, jest ona zróżnicowana od *pppp* do *fff*. Określanych: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *sf*, *ff*, *sff* i nieokreślonych, wynikających z gry *crescendo* i *diminuendo*.

Niepowtarzalną barwę dźwięku w *Trenie* tworzą użyte w nim instrumenty smyczkowe. Penderecki stosuje środki artykulacyjne, które sprawiają wrażenie jakby były wydobywane z instrumentów dętych i perkusyjnych. Tadeusz Zieliński w wypowiedzi na temat *Trenu* powiedział:

*Tren stanowi niezwykle interesujące w całej muzyce współczesnej potraktowanie zespołu smyczkowego. Pendereckiego interesują w tych instrumentach wyłącznie możliwości kolorystyczne wynikające m.in. z nowych środków artykulacyjnych, których istnienia nie domyślaliśmy się dotąd [...]. Oglądając partyturę, można podziwiać odkrywczość i pomysłowość kolorystyczną Pendereckiego. Ale właściwie można ocenić Tren dopiero po jego wysłuchaniu, stajemy bowiem wobec zadziwiającego faktu: wszystkie te efekty okazały się pretekstem do stworzenia głębokiego dramatycznego i wręcz wstrząsającego dzieła.<sup>18</sup>*

W *Trenie* mamy do czynienia z techniką swobodną (aleatoryczną), która przeplata się ze ścisłą (serialną). Jeżeli chodzi o fakturę, jest ona skrajnie rozproszona (punktalistyczna), ze skrajnie skupioną (ćwierćtonowe i półtonowe pasma klastrów)<sup>19</sup>. Interesującym zjawiskiem jest wprowadzenie, przez Krzysztofa Pendereckiego, w swojej kompozycji, zbioru dźwięków zestawionych pod względem czasu ich trwania. Każdy takt jest opatrzony czasem, w jakim ma zastać wykonany.

---

<sup>17</sup> M. Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, T.1., s. 14.

<sup>18</sup> K. Bilica, *Tren Ofiarom Hiroszimy...*, s. 22.

<sup>19</sup> M. Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, T.1., s. 144.

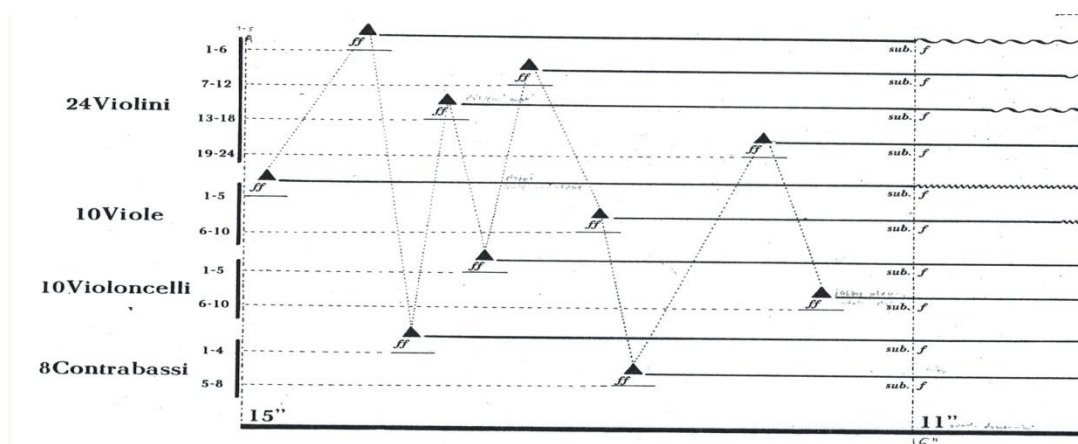


## 2.3. Techniki gry skrzypcowej- sposoby wykonawcze i notacja

Znaczenie słowa „technika” dotyczy umiejętności, sztuki, rzemiosła i kunsztu. Jest to umiejętność, bądź sposób wykonywania określonych czynności, które pozwalają na opanowanie kunsztu w danej dziedzinie<sup>20</sup>. W przypadku tej pracy „technika” będzie dotyczyła sposobu wykonawczego (wydobywania dźwięku) oraz notacji w grze na instrumentach smyczkowych. Krzysztof Penderecki w *Trenie* wprowadza rozmaite techniki kompozytorskie. Jasquesa Bourgeoisa powiedział, na temat wyrazowości *Trenu*, że:

*Orkiestra smyczkowa rozwija całą gamę nowych środków. Wysokości dźwięków, stosunki interwałowe, użyte są w sposób niespotykany w dotychczasowej muzyce, trochę jak barwy w malarstwie abstrakcyjnej. Technika ta nie zubaża języka muzycznego, lecz przeciwnie, tchnie bogactwem wyrazu*<sup>21</sup>.

Analizując ten utwór na samym początku warto zacząć od jego pierwszego taktu. Kompozytor wprowadza w nim tzw. *aprosymatywizm wysokościowy*<sup>22</sup>, jest to przybliżone wyznaczanie wysokości dźwięku. Każda grupa instrumentów ma do zagrania możliwie najwyższy dźwięk, jaki może wydobyć na swoim instrumencie (przykład przedstawiony na rysunku poniżej). O wejściach poszczególnych głosów decyduje dyrygent. Pierwszy takt utrzymany jest w dynamice *fortissimo*, nadając przy tym charakterystyczną barwę i efekt. Po początku pełnym ekspresji pojawia się *subito forte* w drugim takcie wraz ze zmienną techniką.





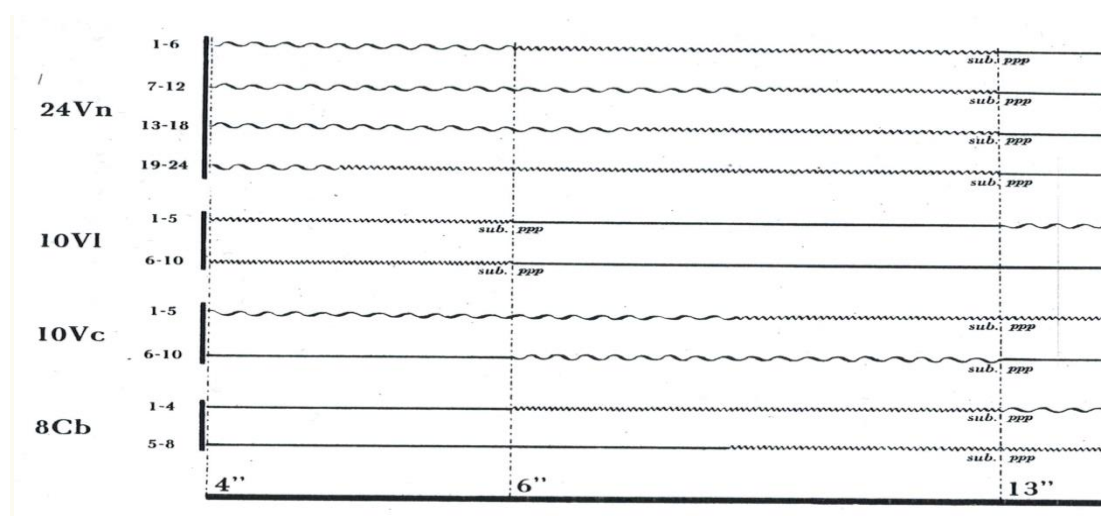
Przykład 1 Zagranie nieokreślonego, możliwie najwyższego dźwięku w poszczególnych grupach instrumentów  
Źródło: Krzysztof Penderecki, *Ofiarom Hiroszimy – Tren* na 52 instrumenty smyczkowe, PWM, Kraków 1961

<sup>20</sup> Wikipedia, *Technika*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Technika> (6.04.2014)

<sup>21</sup> K. Bilica, *Tren Ofiarom Hiroszimy*..., s. 22.

<sup>22</sup> Ibidem..., s. 12.

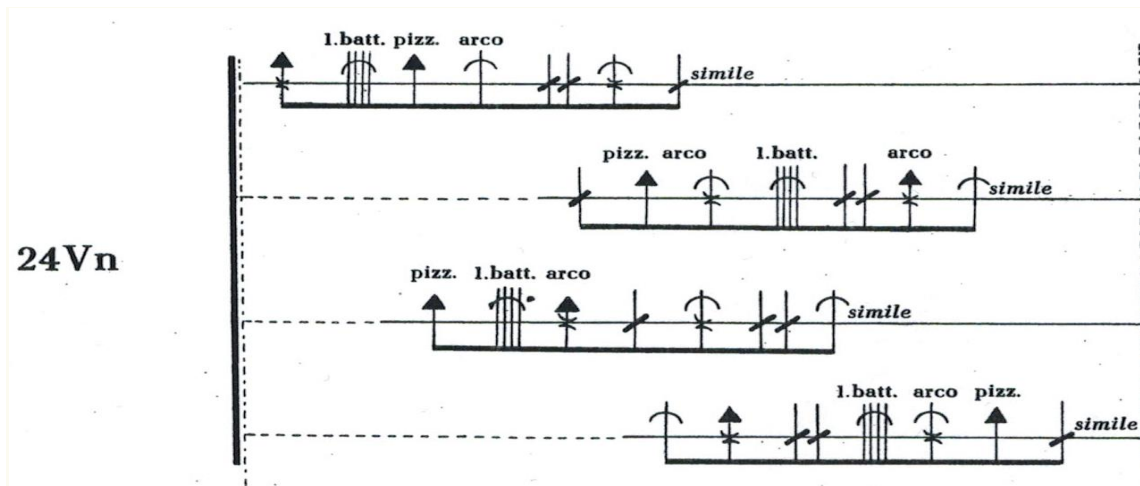
Krzysztof Penderecki wprowadza dwa rodzaje wibracji – molto vibrato, czyli wibracja bardzo szybka, ekspresyjna zapisywana drobnym wężykiem (  ) oraz bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, zapisywane szerokim wężykiem (  ), uzyskiwane przez przesuwanie palca po strunie. Zmienna wibracja pojawia się już w drugim takcie *Trenu* oraz w dalszych fragmentach utworu. Bardzo charakterystyczne jest przejście z wibracji szybkiej do wolnej, bądź odwrotnie lub granie non vibrato (czyli bez wibracji).



Przykład 2 Zmienna wibracja

Krzysztof Penderecki w *Trenie* daje pewnego rodzaju swobodę instrumentalistom, polegającą na wybieraniu podanych w partyturze ugrupowań dźwiękowych. Zabieg ten jest zwany aleatoryzmem.<sup>23</sup> Jest to metoda, która swoje znaczenie zwiększyła w latach 50. XX wieku. Polega ona na dopuszczaniu przypadku w trakcie komponowania utworu, jak i w czasie jego wykonywania. Poniższy przykład (3) przedstawia nam pewne schematy, grane przez poszczególne grupy skrzypków, które wchodzi kolejno po sobie, nakładając się na siebie.

<sup>23</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, *Aleatoryzm*.



Przykład 3 Ugrupowanie dla skrzypków, które również mają miejsce w partiach altówek, wiolonczel i kontrabasów. Jest to przykład aleatoryzmu

W przykładzie 3 spotykamy się z nową notacją (z umownym sposobem zapisu). Każdy symbol ma swoje znaczenie i odnosi się do wykonywania utworu, w sposób niekonwencjonalny, przez dany instrument. W skład ugrupowań wchodzi techniki wydobywania jak najwyższego dźwięku z możliwych wraz z nierytmizowanym tremolem (  $\uparrow$  ) lub pizzicato, arpeggio na czterech strunach grane drzewcem smyczka za podstawkiem (  $\uparrow$  ), gra między podstawkiem a strunnikiem (  $\uparrow$  ), uderzanie w górną płytę skrzypiec żabką lub czubkami palców (  $\uparrow$  ) oraz gra między podstawkiem a strunnikiem z bardzo szybkim nierytmizowanym tremolem (  $\uparrow$  ). Te niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięku z instrumentów smyczkowych, dają niepowtarzalne brzmienie, dotąd nieznanne, które można nazwać efektami perkusyjnymi.

Technika klasterowa jest jedną z najważniejszych i najczęściej stosowanych technik w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Klaster jest to wielodźwiękowe współbrzmienie zbudowane na półtonach, całych tonach a nawet ćwierćtonach. Skonstruowany może być w dowolny sposób. Po raz pierwszy technika ta została zastosowana w roku 1930 przez H. Cowella. Nabrała dużego znaczenia w muzyce współczesnej. Z powodu zagęszczenia składników, klaster zyskał znaczenie kolorystyczne.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, *Klaster*.

Analizując poniższy fragment *Trenu*, pierwszych dwunastu skrzypków wykonuje klaster szeroką wibracją, w dynamice fortissimo do taktu 65, gdzie pojawia się subito pianissimo i oznaczenie *senza sordino*, czyli granie bez tłumika, które świadczy o tym, że wcześniejszy fragment wykonywany był z tłumikiem. W takcie 66 pojawia się klaster z bardzo szybkim, niezrytmizowanym tremolem na dwunastodźwiękowym pochodzie ćwierćtonowym. U góry widnieje skrót c.l. (*col legno*), który oznacza pocieranie drzewcem smyczka o strunę. Natomiast druga grupa dwunastu skrzypków wchodzi w takcie 65, na klaster grany przy podstawku *sul ponticello* (s.p), szybką wibracją z pochodem ćwierćtonowym – dwunastodźwiękowym.

The image shows a musical score for two groups of 12 violins. The top staff, labeled '12Vn 1-12', has a wavy line representing a cluster in measure 64 with a dynamic marking of *ff*. In measure 65, the dynamic changes to *sub. pp* and the instruction *senza sord.* is present. In measure 66, the instruction *c.l.* is present. The bottom staff, labeled '12Vn 13-24', shows a cluster in measure 65 with a dynamic marking of *p* and the instruction *s.p.* (sul ponticello). In measure 66, it shows a tremolo with a dynamic marking of *p*. The score includes measure numbers 64, 65, and 66 in circles at the top.

Przykład 4 Różne klaster

Należy wspomnieć również o niezwykle efektownym zakończeniu *Trenu*. Jest to bowiem trzydziestosekundowy, wybrzmiewający klaster, który płynnie zmienia swą barwę od *sul ponticello* (granie przy podstawku), przez *ordinario* (naturalne wydobywanie dźwięku, gra między podstawkiem a gryfem) do *sul tasto* (gra na gryfie). Barwie towarzyszy zmienna dynamika zaczynająca się od *fff*, idąca *decrescendem* do *ppp*. Wszystkie instrumenty w tym czasie wykonują klaster o ambitusie c-cis<sup>2</sup>.

Przykład 5 Klaster kończący Tren Ofiarom Hiroszimy

*Punktualizm*<sup>25</sup> jest stylem jak i techniką występującą w muzyce współczesnej. Jest zbiorem poszczególnych punktów (pojedynczych dźwięków), które różnią się wysokością, rejestrem, artykulacją, dynamiką itp. Technika ta również pojawia się w *Trenie*.

Przykład 6 Punktualistyczny „temat” eksponowany przez I orkiestrę

<sup>25</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna, PWN, *Punktualizm*.

*Serializm*<sup>26</sup> wywodzi się z muzyki dodekafonicznej, polega na uporządkowaniu artykulacji, rytmu, dynamiki i innych cech takich jak długości czasowej, barwy i głośności. W *Trenie* serializm dotyczy barw dźwiękowych. Tego rodzaju technika komponowania pojawia się w postaci zarodkowej w twórczości A. Weberna i innych dodekafonistów. Została rozwinięta w latach 40. 50. XX wieku.

The image shows a musical score for three string parts: 4Vn (Violins 1-16), 3Vl (Violins 1-3), and 3Vc (Violas 1-3). The score is divided into three sections by vertical dashed lines. The first section is marked '1. batt.' and 'f'. The second section is marked 'arco', 'mf', and 'p'. The third section is marked 'pizz.', 'p', and 'pp'. Various articulation symbols are used throughout the score, including upward-pointing arrows, hand symbols, and wavy lines.

Przykład 7 Seria barw dźwiękowych

### Notacja

	zagrane nieokreślonego, możliwie najwyższego dźwięku bardzo szybko i nierytmizowane tremolo
	arpedżio na 4 strunach grane za podstawkiem.
	gra między podstawkiem a strunnikiem.
	gra między podstawkiem a strunnikiem tremolo w szybkim tempie z nierównym rytmem
	uderzanie w górna płytę skrzypiec żabką lub czubkami palców. Ma na celu wydobyć perkusyjnego efektu
	wydobywanie dźwięku poprzez grę na strunniku.
	gra na podstawku. Ciągniemy smyczek po podstawku.
	molto vibrato. Bardzo szybka wibracja.
	Bardzo wolne vibrato w obrębie w obrębie ćwierćtonu, uzyskane przez przesuwanie palca po strunie.

<sup>26</sup> Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, Serializm.

†	Podwyższenie dźwięku o $\frac{1}{4}$ tonu.
‡	podwyższenie o $\frac{3}{4}$ tonu
♭	obniżenie o $\frac{1}{4}$
♮	obniżenie o $\frac{3}{4}$ tonu
ord.	ordinario czyli powrót do normalnego wydobywania dźwięku
s. p.	sul ponticello oznacza grę przy podstawku
s. t.	sul tasto jest graniem na gryfie. Służy pokazaniu ciemniejszej barwy
c. l.	legno batuto znaczy uderzanie drzewce smyczka o strunę
l. batt.	col legno polega na pocieraniu drzewca smyczka o strunę

Przykład 8 Znaczenie symboli w *Trenie Ofiarom Hiroszimy*

## 2.4. Ciekawostki

Tren Ofiarom Hiroszimy nie zawsze spotykał się z pozytywnym odbiorem przede wszystkim ze strony muzyków, którzy mieli wykonywać ten utwór. Ludwik Erhardt kiedyś powiedział:

*W listopadzie 1961 Penderecki znalazł się w Sztokholmie, gdzie [...] Michael Gielen miał prezentować Tren [...]. Na pierwszej próbie kompozytora spotkała nieoczekiwana przykrość [...]. Muzycy odmówili wykonania utworu twierdząc, że to nie jest muzyka i że nie mają zamiaru niszczyć sobie instrumentów [...]; dyrygent musiał zdobyć się na nie lada dyplomację, by [...] wykonawców skłonić do wysłuchania taśmy z jednym wówczas, polskim nagraniem Trenu [...]. Argument okazał się przekonujący; [...] muzycy siedli bez protestu przy pulpitych, próby i koncert odbyły się bez przeszkód. Nie zawsze jednak kończyło się tak szczęśliwie. Gdy wkrótce potem Bruno Maderna chciał wykonać ten utwór, zapowiedziany już w programie XV Festiwalu w Wenecji, orkiestra RAI kategorycznie odmówiła współpracy i do wykonania nie doszło [...]. Podobnie stało się w Kolonii i wielu innych miastach. Tren był*

wszak dla większości orkiestr pierwszym kontaktem z muzyką tego kompozytora. Budził rozmaite reakcje muzyków, publiczności i krytyki- drwiny i zachwyty, nieufność i entuzjazm.<sup>27</sup>

*Gdy miałem dwadzieścia kilka lat i pisałem 'Tren', wydawało mi się, że odciąłem się zupełnie od tradycji. Rzeczywiście, 'Tren' był zaprzeczeniem studiów i muzyki, której uczyłem się przez kilkanaście lat. Teraz po latach doświadczeń uważam, że nie można muzyki zaczynać od początku. Można tylko kontynuować.*<sup>28</sup>

Zygmunt Mycielski w swojej wypowiedzi na temat *Trenu* powiedział takie słowa:

*Tren powinien być zły, a jest dobry. Tak jak ostrygi, ślimaki i wódka. Jest zrobiony z elementów statycznych, instrumenty są w nim użyte w sposób niezgodny z ich przeznaczeniem. Rytmu niewiele albo wcale. A mimo to działa. Penderecki posiada niezwykłą wyobraźnię. I dźwiękową i konstrukcyjną*<sup>29</sup>.

Cytat wydaje być się trafnym stwierdzeniem, podsumowującym *Tren Ofiarom Hiroszimu*. Utwory Krzysztofa Pendereckiego tworzone w charakterze sonorystycznym to według Reginy Chłopickiej:

*Nowe efekty brzmieniowe i odmienne od tradycyjnych sposobów kształtowania przebiegu czasowego utworu wymagały wprowadzenia odpowiednich sposobów zapisu. Kompozytor z jednej strony wprowadza szereg nowych znaków notacyjnych, z drugiej posługuje się różnymi wariantami notacji proporcjonalnej dookreślonej wskazówkami metronomicznymi lub oznaczeniami czasu trwania w sekundach. W tej fazie twórczości dominują utwory niewielkich rozmiarów pisane głównie na zespoły smyczkowe*<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> K. Bilica, *Tren Ofiarom Hiroszimy...*, s. 21.

<sup>28</sup> Ibidem..., s. 21.

<sup>29</sup> Ibidem..., s. 22.

<sup>30</sup> R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki- między sacrum a profanów...*, s. 184.



## 3. MINIATURY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

### 3.1 Historia utworu

Twórczość Krzysztofa Pendereckiego to przede wszystkim utwory pisane na instrumenty smyczkowe. Kompozytor poszukuje w nich nowego brzmienia, poprzez stosowanie różnych, nieznanych sposobów artykulacji, technik wydobywania dźwięku. Utworem pochodzącym z wczesnego okresu twórczości kompozytora są *Miniatury na skrzypce i fortepian*. Jest to utwór składający się z trzech części. Skomponowany został w roku 1959, tuż po wielkim sukcesie: *Strof, Emanacji i Psalmów Dawida* na Konkursie Młodych Kompozytorów. Cykl trzech krótkich utworów pojawił się w ważnym momencie drogi twórczej Krzysztofa Pendereckiego. *Miniatury na skrzypce i fortepian* zostały napisane na zamówienie dyrektora Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Tadeusza Ochlewskiego, któremu utwór ten został dedykowany. Należy wspomnieć, że Tadeusz Ochlewski nie bez powodu dał zlecenie młodemu Krzysztofowi Pendereckiemu. Uważał go bowiem za najbardziej obiecującego spośród młodych kompozytorów. Dla 26-letniego debiutującego Pendereckiego był to pierwszy kontrakt kompozytorski.<sup>31</sup>

Młody wówczas kompozytor, miał skomponować utwór składający się z trzech części, które miały być przypisane trzem osobnym wierszom z twórczości Jerzego Harasymowicza: *Okaryna, Basetla i Skrzypce*, pochodzącym z cyklu *Genealogia instrumentów* (jeden z wierszy był również dedykowany Tadeuszowi Ochlewskiemu). Zleceniodawca chciał stworzyć oryginalne połączenie muzyki ze słowem oraz zilustrowaną partyturą, co nie do końca się powiodło. Robert Kabara w swojej książce napisał: *Rezultat minął się z oczekiwaniami wydawcy, gdyż trudno się dopatrzeć konotacji poezji Harasymowicza w Miniaturach, poza jedną okolicznością, że tak jak i wierszy jest ich trzy.*<sup>32</sup>

Mimo tego *Miniatury* od chwili powstania były często wykonywane w kraju i za granicą na koncertach muzyki kameralnej, na różnych festiwalach, a także na konkursach muzyki współczesnej. Szczególnie często grywane były na Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Pierwsza

---

<sup>31</sup> K. Kiwała, *Miniatury na skrzypce i fortepian*, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, T.1. *Początki i „mocne wejście” 1953 – 1960*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2008, s. 30.

<sup>32</sup> R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*. Kraków 2010, s. 30,31.

edycja tego konkursu miała miejsce w roku 1996. Celem jej było promowanie młodych utalentowanych muzyków a przede wszystkim popularyzacja polskiej muzyki współczesnej na świecie.

Pierwsze wykonanie tego utworu miało miejsce na koncercie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w czerwcu 1960 roku w Krakowie. Na skrzypcach grał Henryk Jarzyński, przy fortepianie zasiadł sam kompozytor Krzysztof Penderecki. Utwór ten doczekał się również kilku nagrań. Ważnym wydarzeniem było nagranie *Miniatur* w wykonaniu Bronisława Eichenholza dla radia szwedzkiego. Miało to miejsce w listopadzie 1961 roku, podczas pobytu kompozytora w Sztokholmie. Natomiast pierwszym skrzypkiem, który nagrał płytę z *Miniaturami* był Gabriel Banat. Trzeba wspomnieć również o tym, że *Miniatury* to pierwszy drukowany utwór, w którym Krzysztof Penderecki wykorzystał indywidualny typ notacji z niestosowanymi dotąd sposobami gry<sup>33</sup>.

Pierwsze wydanie partytury odbyło się w roku 1959, do ilustracji Bożeny Rogowskiej. Do wydania dołączone zostały trzy wiersze z *Genealogii instrumentów* Jerzego Harasymowicza, które miały być inspiracyjnym punktem wyjścia kompozytora. Wydawnictwo w kolejnych latach kilkakrotnie wznawiało edycję *Miniatur*, jednak już bez wierszy<sup>34</sup>.

Można przypuszczać, że Krzysztof Penderecki *Miniatury* traktował jako swoisty materiał doświadczalny. Interesującym eksperymentem kompozytora była transkrypcja tego utworu na instrument skonstruowany w połowie lat 60. XX wieku – violino grande. Został on zbudowany przez szwedzkiego lutnika Hansa Olofa Hansona, według projektu skrzypka Bronisława Eichenholza. Penderecki przeprowadził transkrypcję *Miniatur* na próbę, z myślą o stworzeniu większego dzieła na ten instrument. Być może *Miniatury* były również punktem odniesienia dla kolejnych utworów sonorystycznych<sup>35</sup>.

*Miniatury na skrzypce i fortepian* są przykładem interesującej notacji jak i techniki instrumentalnej, dlatego warto poświęcić temu utworowi nieco więcej uwagi.

---

<sup>33</sup> R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzemienia...*, s. 31.

<sup>34</sup> K. Kiwała, *Miniatury na skrzypce i fortepian...*, s. 60.

<sup>35</sup> *Ibidem...*, s. 60, 61.

### 3.2. Analiza utworu w kontekście sposobów wykonawczych i notacji

Jak wiemy skrzypce pełniły ważną rolę w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Szczególnie zauważalne jest to na początku lat 60., kiedy to instrumenty smyczkowe stają się „poligonem doświadczalnym” w poszukiwaniu nowego brzmienia. Materiał brzmieniowy w *Miniaturach* stanowią efekty szmerowe, które są wyrazem sonorystycznego traktowania materii brzmieniowej, wraz z dźwiękami o określonej jak i o nieokreślonej wysokości<sup>36</sup>. Pojawiają się nowe rozwiązania, niekonwencjonalne techniki wydobywania dźwięku, dające efekty perkusyjne.

Robert Kabara w swojej książce napisał: *Miniatury jawią się jako swoista etiuda, tak pod względem technik wykonawczych, artykułowanych dla nowego obszaru brzmień, jak i konstituowania idiomu nurtu sonorystycznego, generującego całkiem nowy wymiar dźwiękowy*<sup>37</sup>.

	molto vibrato- oznacza szybką wibrację
	bardzo wolna wibracja w obrębie ¼ tonu
	Bardzo szybkie, niezrytmizowane tremolo
ord.	Ordinario, powrót do naturalnego wydobywania dźwięku
s. t.	sul tasto- gra na gryfie
s. p.	Sul ponticello- gra przy podstawku
	gra za podstawkiem na czterech strunach
	gra za podstawkiem na dwóch strunach

Tabela 2 Oznaczenia sposobów wykonawczych w *Miniaturze na skrzypce i fortepian*

Źródło: K. Penderecki, *Miniatury na skrzypce i fortepian*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1962

<sup>36</sup> K. Kiwała, *Miniatury na skrzypce i fortepian...*, s. 58.

<sup>37</sup> R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzmienia...*, s. 30.

## Miniatura I

Rozpoczyna się mocnym wejściem fortepianu. Akord wybrzmiewa w lewym ręku podtrzymywany przez pedał. Natomiast w prawym ręku pojawiają się punktualistyczne rozproszenia ugrupowań w dynamice fortissimo, schodzące do dynamiki pianissimo, mające na uwadze wprowadzenie skrzypiec w drugim takcie w bardzo cichej dynamice, wręcz pojawiającej się znikąd (pppp). Następnie przechodzą crescendo do dynamiki mezzo piano, potem do forte kończąc na decrescendzie piano pianissimo. Przy zmianie dynamicznej towarzyszy im zmienna wibracja. Początkowo szybka, coraz to szersza (zaznaczona wężykiem). Skrzypce grają przy podstawku (s.p) bez wibracji (s.wibr.), trzymając dźwięk „c”.

The image shows a musical score for Piano (Pfte) and Violin (Vno). The piano part consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The piano part starts with a fortissimo (ff) chord and ends with a piano (pp) chord. The violin part is shown in a single staff with a treble clef. It starts with a very soft (pppp) dynamic and ends with a fortissimo (f) dynamic. The violin part includes a wavy line indicating vibrato and a wavy line indicating tremolo. The score is marked with 's.p.' and 's.vibr.' for the violin part.

Przykład 9 Miniatura I (takt 1-2)

Źródło: K. Penderecki, *Miniatury na skrzypce i fortepian...*

W kolejnym takcie pojawia się flażolet, grany sul ponticello (przy podstawku), z bardzo szybkim niezrytmizowanym tremolem. Następnie mamy ugrupowanie punktualistyczne, grane pizzicato (szarpnięcie strunę palcem) z akcentami na każdą nutę, grane wymiennie przez skrzypce i fortepian. Ostatni dźwięk uderzany jest drzewcem smyczka (l.batt), grany na gryfie (sul tasto). W czwartym takcie pojawia się nowatorski sposób wydobywania dźwięków, poprzez grę za podstawkiem. Pierwszy chwyt jest zaznaczony strzałką do góry, co oznacza przejście z dolnej do górnej struny. Kolejny różni się tym, że jest wykonywany od najwyższej do najniższej struny. Ta technika daje efekt flażoletowy. Na końcu tego taktu skrzypce grają nierytmizowane tremolo za podstawkiem na strunie E i D.

Przykład 10 Miniatura I (takt 3-4)

Piąty takt rozpoczyna się mocnym wejściem partii skrzypiec i fortepianu w dynamice forte fortissimo (fff). Skrzypce przechodzą płynnie glissandem z dużej dynamiki do subito pianissimo, grane bez wibracji przy podstawku. Trzymając dźwięk D tym samym zwiększając dynamikę do fortissimo, z szeroką wibracją zmieniającą się w coraz to szybszą. Crescendo doprowadza nas do kolejnego taktu, gdzie fortepian gra mocny akord. Koniec jest jakby uspokojeniem, dążeniem do wyciszenia. W partii skrzypiec następuje przejście z dynamiki piano do piano pianissimo a kończy się na flażolecie.

Przykład 11 Miniatura I (takt 5-6)

## Miniatura II

Nowatorskim posunięciem Krzysztofa Pendereckiego było wykorzystanie zjawiska rezonansu, poprzez przetrzymanie wciśniętego bezgłośnie pedała lub klawisza fortepianu. Efekt ten został wykorzystany przede wszystkim w drugiej miniaturze, która jest napisana na skrzypce solo. Podczas wykonywania tej części, skrzypek powinien stać nachylony jak najgłębiej do wnętrza otwartego pudła rezonansowego fortepianu. Prawy pedał musi być naciśnięty przez cały czas trwania tej części. Natomiast skrzypek musi starać się wzbudzić poświatę wybrzmienia, w odpowiedzi na intensywne dźwięki skrzypiec: *użycie fortepianu przy całkowicie otwartym wieku sprawia, że staje się on jakby dodatkowym pudłem rezonansowym dla skrzypiec*<sup>38</sup>.

Od razu zauważyć można, że nie ma oznaczenia metrycznego, tempa ani taktów. Jest to część w stylu kadencyjnym, wykonywana według własnej interpretacji skrzypka. Miniatura ta rozpoczyna się mocnymi wejściami skrzypiec, granymi w dynamice fortissimo, na strunie G, pociągnięciami smyczka w jednym kierunku (na dół). Kolejno następuje piano pianissimo, gra przy podstawku z nierytmizowanym tremorem. Pojawia się dwudźwięk, następnie gra na dwóch strunach E i A wykonywane za podstawkiem, z nierytmizowanym tremorem, w dynamice pianissimo. Później pojawia się grupa dźwięków traktowana punktualistycznie, grana pizzicato. Pod koniec pierwszej linijki skrzypek wykonuje dwudźwięk zbudowany z sekundy małej, grany na podstawku, którym towarzyszą dźwięki pizzicato, grane lewą ręką. Na początku drugiej linijki znajduje się akord dysonansowy o dynamice fortissimo, po którym następuje szereg dźwięków punktualistycznych, granych smyczkiem w jednym kierunku, co daje efekt niepokoju. Następnie występuje dwudźwięk z trylem, grany przy podstawku. Na końcu znajdują się trzy mocne dwudźwięki, po których następuje flażolet w dynamice piano pianissimo.

---

<sup>38</sup> R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzmienia...*, s. 59.

## II

\*) sul G  
 s.p. ord. sul E et A pizz. s.t. arco  
 Vno ff ppp sff f ff sub. pp p p  
 ord. sul G s.p. ord.  
 Vno ff f pp ff ppp

Przykład 12 Miniatura II

### Miniatura III

Miniatura III jest najbardziej rozbudowana. Rozpoczyna się wejściem skrzypiec, które grają z tłumikiem (con sordino), przy podstawku (sul ponticello), z tryłem oraz w dynamice piano pianissimo, co daje efekt wyłaniania się dźwięku znikąd. W drugim takcie pojawia się fortepian z ugrupowaniami punktualistycznymi. Skrzypce w dalszym ciągu grają to samo co w poprzednim takcie. W trzecim takcie skrzypce odbierają od fortepianu przebieg pojedynczych dźwięków.

con sord. s.p. ord. s.t.  
 Vno ppp mp  
 Pfte pp mp sff p

Przykład 13 Miniatura III (takt 1-3)

W kolejnych taktach Krzysztof Penderecki w dalszym ciągu bazuje na tych samych materiałach wykonawczych, co w poprzednich fragmentach. Charakterystyczne momenty, które nadają specyficzny charakter, to przede wszystkim zabawa zróżnicowaną dynamiką.

Przykład 14 Miniatura III (takt 4-6)

W takcie 8-9 pojawia się coś oryginalnego, szczególnie w partii fortepianu. Po raz pierwszy pojawia się w *Miniaturze* pizzicato wykonywane na fortepianie. Mało tego, kompozytor daje dużą swobodę pianiście, pod względem wysokości dźwięków oraz dopasowania, według własnego uznania, dynamiki. Można nazwać to miejsce fragmentem improwizacyjnym. W partii skrzypiec natomiast występują techniki, znane już z poprzednich *Miniatur*, takie jak: granie szybkie, niezrytmizowane tremolo, przy podstawku, pizzicato ze zmienną dynamiką.

Przykład 15 Miniatura III (takt 7-9)



Końcowy fragment utworu jest uspokojeniem, po burzliwym fragmencie improwizacji. Kompozytor nie stosuje już żadnych nowatorskich technik. Na końcu pojawia się glissando na flażolecie w partii skrzypiec. Całość utworu kończy fortepian.

Przykład 16 Miniatura III (takt 10-12)

### 3.3 Podsumowanie

*Miniatury na skrzypce i fortepian* Krzysztofa Pendereckiego są przykładem na to, jak w niekonwencjonalny sposób wydobywania dźwięku, można stworzyć ciekawą muzykę o niepowtarzalnym brzmieniu. Gra za podstawkiem, bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, molto vibrato, nierytmizowane tremolo są nowatorskimi rozwiązaniami artykulacyjnymi, stosowanymi przez kompozytora w partii skrzypiec. To dzięki tym niekonwencjonalnym sposobom, utwór ma charakter sonorystyczny. Partię skrzypiec charakteryzują przede wszystkim różne typy wibracji. Jest to bardzo charakterystyczny zabieg, wykorzystywany przez Krzysztofa Pendereckiego w utworach na instrumenty smyczkowe. Kompozytor stosuje również cały szereg różnych sposobów gry: ordynario- sul tasto- sul ponticello- pizzicato- za podstawkiem. Gra za podstawkiem często pojawia się w utworach Pendereckiego, a *Miniatury* są pierwszym drukowanym utworem, gdzie stosuje właśnie ten sposób gry<sup>39</sup>:

*Pierwsze zetknięcie z tymi krótkimi utworami staje się od razu polem do poszukiwań i eksperymentów. Pozorna dowolność, cedująca dynamikę i wysokość dźwięku na rzecz*

<sup>39</sup> T. Norwall, *Krzysztof Penderecki-studium notacji i instrumentacji...*, s. 84.

*przypadku sprawia, że to wrażliwość wykonawców decyduje o interpretacji, a zatem wymaga od nich wyjątkowego wyczulenia, a zarazem precyzji, gdyż kompozytor stworzył tylko pewien zarys obrazu, w obrębie którego mają się poruszać<sup>40</sup>.*

Warto zaznaczyć, że utwór ten nie posiada oznaczeń tempa ani metrum. Nie występują w nim znaki pauz. Można przyjąć, że każdy odstęp symbolizuje pewien odcinek czasu. Natomiast, jeżeli chodzi o wartości nut, nie są one do końca sprecyzowane. Gruba kreska po nucie oznacza, że dźwięk należy trzymać przez odpowiedni czas:

*Gra akustyką na przemian z absolutną ciszą: uważne, wstrzymujące oddech wsłuchiwanie się w długie wybrzmienia, odbijające się pogłosem w zakamarkach sali i zespolenie z dialogującym głosem fortepianu, nadaje tej muzyce nierzeczywistą aurę. Mimo efemeryczności muzycznych obrazów, jakie malują Miniatury, rozbłyskują one światłem muzycznym i dają przedsmak szczególnego esprit kompozytora, które z czasem będzie budować jego niepowtarzalną osobowość twórczą<sup>41</sup>.*

---

<sup>40</sup> R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzmienia...*, s. 33.

<sup>41</sup> *Ibidem...*, .s. 34.

## 4. POLIMORFIA

### 4.1. Historia powstania

Pomysł na utwór narodził się jesienią 1960 roku w Hamburgu. Krzysztof Penderecki gościł wtedy u Hermana Moecka w Cello, w związku z wykonaniem *Anaklasis. Polimorfia* powstała latem roku 1961 w Dziwnowie, na zamówienie Radia Hamburgskiego. Utwór dedykowany był Hermanowi Moeckowi, który był wydawcą kompozytora. Po raz pierwszy *Polimorfia* została wykonana pod kierunkiem Andrzeja Markowskiego w roku 1961. Partytura została wydana przez Edition Moeck<sup>42</sup>.

*Polimorfia* jest utworem napisanym na zespół smyczkowy, w skład którego wchodzi: 24 skrzypce, 8 altówek, 8 wiolonczel i 8 kontrabasów<sup>43</sup>. Zauważalne jest podobieństwo do *Trenu*, który również był napisany na podobny skład orkiestrowy i skomponowany został w podobnym czasie. Muzyka Krzysztofa Pendereckiego w początkowej twórczości opierała się przede wszystkim na szukaniu nowego brzmienia, wydobywaniu w niekonwencjonalny sposób efektów przez instrumenty smyczkowe. Czas trwania tego utworu to ok. 10 minut (wg wskazówek kompozytora 9'22''). Utwór po raz pierwszy w Polsce został wykonany na festiwalu „Warszawska Jesień” 26 września 1963 roku, przez Orkiestrę Filharmonii Krakowskiej, pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego.

Tytuł utworu *Polimorfia* oznacza utwór poliformalny. Nazwa pochodzi od języka greckiego i oznacza wiele figur, form. Można się domyślać, że wiąże się to z wielością różnych elementów, z jakich składa się utwór. Z pewnością nie dotyczy formy utworu, która jest skonstruowana w bardzo prosty sposób<sup>44</sup>.

Partytura posiada umowne kreski taktowe, które są opatrzone czasem w odcinkach od kilku do kilkunastu sekund (podobnie jak *Tren i Emanacje*). Kompozycja składa się z trzech części, których wyznacznikiem są zmienne techniki wydobywania dźwięku (arco-pizzicato-arco). Części te nie są wyraźnie od siebie oddzielone, lecz nakładają się i zazębiają, dlatego nie można określić dokładnej granicy między nimi. Zachodzą na siebie w okolicach numerów 32-34 i 44-46 partytury<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> M. Strzelecki, *Polymorphia na 48 instrumentów* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, T.2. *Czas prób i doświadczeń 1960 – 1966*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010, s. 54.

<sup>43</sup> K. Penderecki, *Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych*, PWM Kraków 1970.

<sup>44</sup> T. Norwall, *Krzysztof Penderecki-studium notacji i instrumentacji...*, s. 99.

<sup>45</sup> M. Strzelecki, *Polymorphia...*, s. 54.

Przypuszcza się, że Krzysztof Penderecki komponował *Polimorfię* od końca. Zakończenie utworu jest bowiem zaskakujące, gdyż kończy się akordem C-dur.

Utwór składa się z trzech części. Odcinek I i III charakteryzuje technika klasterowa, natomiast w odcinku II dominują efekty perkusyjne, podkreślone rozwojem dynamicznym.

	Podwyższenie dźwięku o ¼ tonu
	Podwyższenie dźwięku o ¾ tonu
	Najwyższy dźwięk z możliwych
	Gra między podstawkiem a gryfem
	Arpedžio na czterech strunach za podstawkiem
	Gra na strunniku
	Gra na podstawku
	Uderzanie w struny otwartą dłonią
	Uderzanie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubami palców
	Uderzanie smyczkiem o pulpit
	Możliwe najszybsze powtarzanie dźwięku
	Możliwie najszybsze powtarzanie podanej grupy dźwięków
	Szybka wibracja
	Wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu
	Bardzo szybkie, niezrytmizowane tremolo

Tabela 3 Legenda oznaczeń artykulacyjnych w *Polimorfii*

Źródło: K. Penderecki, *Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych*, PWM Kraków 1970.

## 4.2. Analiza utworu w kontekście sposobów wykonawczych i notacji

Utwór rozpoczyna się wejściem trzech kontrabasów w dynamice piano pianissimo. Tym samym zaczynają powolną rozbudowę klastera. Po 28 sekundach wchodzi kolejna grupa 5 kontrabasów. Każdy głos zaczyna się od dźwięku E, i wokół tego dźwięku krąży spectrum klastera. Każdy instrument jest traktowany indywidualnie.

The image shows a musical score for double basses (Vb) in a single system. The score is divided into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4. The first three measures show three double basses (1, 2, 3) playing a cluster of notes. The fourth measure shows five double basses (4, 5, 6, 7, 8) playing a cluster of notes. The notes are marked with 's.t.', 's.vibr.', and 'ppp'. The time signatures are 18'', 10'', 25'', and 15'' respectively.

Przykład 17 Polimorfia- początek utworu  
Źródło: K. Penderecki, Polymorphia...

Grupa 4 skrzypków wchodzi w takcie 6. Grają dźwięk „a” na gryfie (sul tasto) bez wibracji (s.vibr) w dynamice pianissimo. Kontrabasy grają klaster przez dwa takty. W następnym takcie wchodzi kolejna grupa skrzypków (jest ich już 8), wykonują klaster na ośmiodźwiękowym, ćwierćtonowym pochodzie, następnie w takcie 9 kompozytor wprowadza klaster glissandowy od najniższego do najwyższego z podanych dźwięków. Każdy instrument rozpoczyna grę od dźwięku jakiego chce i wykonuje go w dowolnym tempie.



W takcie 13 piąta altówka wchodzi ze swoim głosem w kanonie i rozpoczyna się kolejny kanon, tym razem w partii skrzypiec. Jego budowa jest nieco inna. Poszczególne głosy zaczynają grać w odległości sekundy wielkiej. Glissando wykonywane jest na strunie A z tłumikiem.

Inspiracją Krzysztofa Pendereckiego do wprowadzenia glissand o nieokreślonej wysokości był: (...) *elektrokardiogram; lekarz, z którym się konsultowałem, twierdził jednak, że w takim wypadku altówki musiałyby cierpieć na bardzo dziwną chorobę serca*<sup>47</sup>.

Od numeru 15 wchodzi kolejna grupa skrzypiec (19-24) z ruchomym klasterem.

The image displays a musical score for measures 13, 14, and 15 of 'Polimorfia'. The score is organized into several systems:

- Vn (Violins):** Measures 1-12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. Includes parts for Violin I and Violin II with dynamics like *pp* and *ppp*, and techniques such as *sul A con sord.* and *con sord.*
- VI (Violas):** Measures 5, 6, 7, 8. Includes parts for Viola I and Viola II with dynamics like *p* and *pp*, and techniques like *sul G s.p.* and *sul C s.p.*
- Vc 1-8 (Violoncellos):** Measures 1-8. Includes parts for Cello I and Cello II with dynamics like *p* and *pp*, and techniques like *s.p.*
- Vb 1-8 (Double Basses):** Measures 1-8. Includes parts for Double Bass I and Double Bass II with dynamics like *p* and *pp*, and techniques like *s.p.*

Measure 19-24 features a complex cluster of notes, with a glissando indicated by a wavy line and the instruction *s.t.* (sustained tremolo). The score also includes various performance markings such as *pp*, *ppp*, *p*, and *ppp*.

Przykład 20 Polimorfia (tak 13-15)

<sup>47</sup> T. Norwall, *Krzysztof Penderecki-studium notacji i instrumentacji...*, s. 102.

Przed numerem 17 wchodzi skrzypce 1-12 z klasterem glissandowym w bardzo wysokim rejestrze w dynamice pianissimo. Kompozytor życzy sobie grę od najwyższego dźwięku w dół i w górę. Każdy wykonawca gra niezależnie od pozostałych, w dowolnym tempie. Przed numerem 18 następuje nasilenie brzmienia, przez wejście kontrabasów w ruchomym klasterze. Odległość między głosami wynosi  $\frac{3}{4}$  tonu. W partii altówek zauważalne jest podobieństwo do „elektrokardiogramu”<sup>48</sup>.

The image shows a musical score for measures 16, 17, and 18. The score is divided into several parts: Vn (Violins), VI (Violas), Vc (Violoncellos), and Vb (Double Basses). The Vn part is further divided into 1-12 and 13-24. The VI part is divided into 1-8 and 9-16. The Vc and Vb parts are divided into 1-8. The score features a complex, rhythmic pattern with many notes, and a prominent, thick, wavy line in the Vb part that resembles an ECG. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'ord.' (order). The measures are numbered 16, 17, and 18. The score is written on a grid with a 5-second time signature.

Przykład 21 Polimorfia (takt 16-18)

W odcinku drugim, dominują efekty perkusyjne, wydobywane w nietypowy sposób, przez instrumenty smyczkowe. Od numeru 22 skrzypce, wiolonczele i kontrabasy przerywają nagle grę, natomiast w partii altówek pojawia się 12 sekundowy kanon. W partii wiolonczel pojawia się nowatorska technika. Polega ona na uderzaniu końcami palców w strunę za podstawkiem. W numerze 24 wchodzi grupa skrzypiec, która wykonuje klaster złożony z interwałów ćwierćtonowych, grany techniką legno battuto w dynamice pianissimo.

<sup>48</sup> T. Norwall, *Krzysztof Penderecki-studium notacji i instrumentacji...*, s. 103.

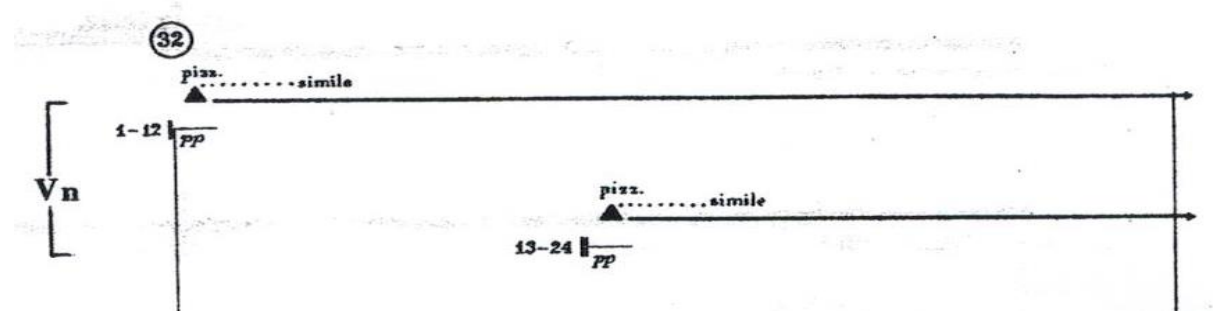


Przykład 22 Polimorfia (takt 22-24)

W odcinku 28 w partii skrzypiec pojawia się gra między podstawkiem a strunnikiem, na strunie D i G, techniką con dita, uderzając w dwie struny końcami palców za podstawkiem.

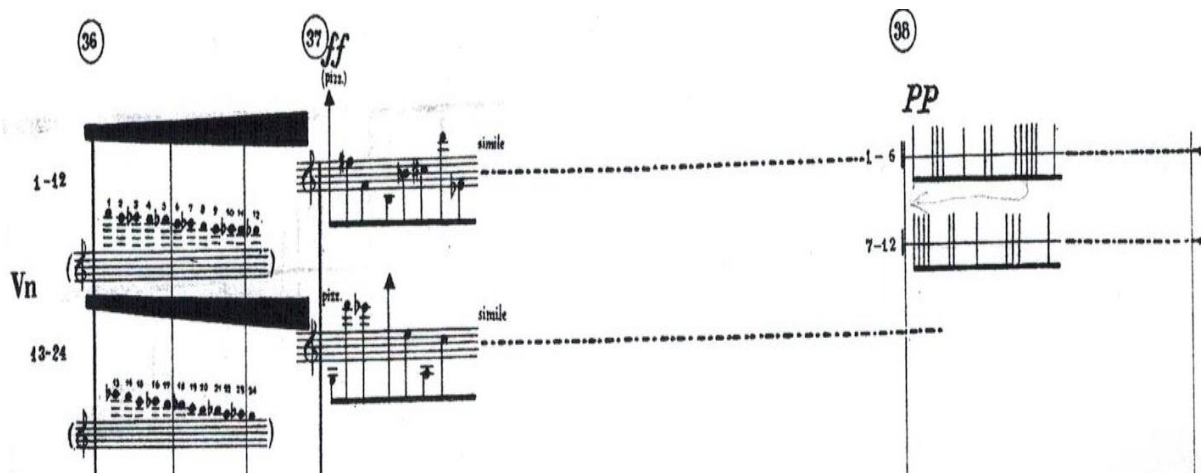
Przykład 23 Polimorfia (takt 25-29)

W numerze 32 wchodzi grupa dwunastu skrzypków, która wykonuje pizzicato na możliwie najwyższym dźwięku. Następnie po kilku sekundach dołącza kolejna grupa, która operuje tym samym materiałem wykonawczym. Dynamika utrzymana jest w piano pianissimo.



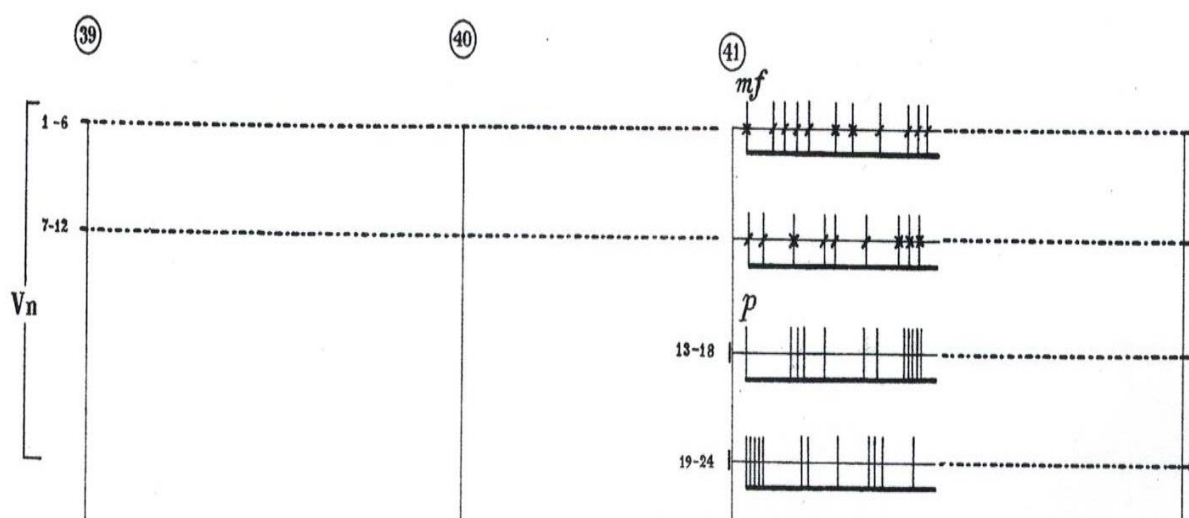
Przykład 24 Polimorfia (takt 32)

Przy numerze 36, w partii skrzypiec, pojawia się dwunastodźwiękowy klaster półtonowy, grany pizzicato w dynamice fortissimo. W odcinku 37 dwie grupy instrumentalistów mają do wykonania pewien schemat. Wzór ten jednak nie może być za każdym razem powtórzony identycznie, gdyż nie jest to realne do wykonania. Przebieg ten jest raczej wskazówką. W numerze 38 pojawia się coś nowego. Następuje nagły spadek dynamiki z fortissimo na pianissimo. Od tego momentu do numeru 46 dominują efekty perkusyjne. Skrzypce w mniejszym składzie (12 osób) rozpoczynają ten odcinek uderzając w struny otwartą dłonią. Druga grupa skrzypiec (7 do 12) wykonuje figurę, która jest odwróceniem figury skrzypiec pierwszej grupy.



Przykład 25 Polimorfia (takt 36- 38)

Fragmenty zaznaczone kreską i kropką oznaczają powtarzanie danej grupy dźwięków możliwie jak najszybciej. W numerze 41 skrzypce dzielą się na cztery grupy. Każda z tych grup ma do wykonania określoną figurę, do chwili pojawienia się innych schematów wykonawczych. Pierwszych sześciu skrzypków wykonuje figurę złożoną z następujących efektów: uderzenie smyczkiem o pulpit, uderzenie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubkami palców. Kolejna grupa wykonuje te same techniki, tylko w innym układzie. Trzeci i czwarty skład uderzają w struny otwartą dłońią. W całej grupie skrzypiec figury te są wykonywane przez 22 sekundy, do numeru 43 gdzie pojawiają się inne techniki gry.



Przykład 26 Polimorfia (takt 39-41)

W odcinku 42 wzrasta dynamika z forte do fortissimo. W numerze 43 pojawiają się kolejne figury naśladujące efekty perkusyjne. Skrzypce w dalszym ciągu są podzielone na cztery grupy. Każda z nich wykonuje określoną figurę, w której pojawiają się następujące techniki: wykonanie najwyższego z możliwych dźwięków pizzicato, uderzenie smyczkiem o pulpit, arpeggio przez wszystkie cztery struny wykonywane między strunnikiem a podstawkiem (legno battuto), uderzenie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubkami palców. Cały ten odcinek trwa 15 sekund. W numerze 44 w czterech głosach figury zmieniają się na bardzo wysokie dźwięki wykonywane arco, z szybką wibracją w partiach skrzypiec, natomiast w altówkach i wiolonczelach pojawia się wolna, szeroka wibracja.

Przykład 27 Polimorfia (takt 42-44)

Ostatnia część utworu trwa od numeru 47 do 67 a właściwie do 62, ponieważ ostatnie 5 taktów jest pewnego rodzaju „kodą”. Wstęp do odcinka III (ostatniego), można nazwać „wariacjami na temat dźwięku „a”<sup>49</sup>, gdyż pojawia się on w każdej grupie instrumentów, w zmiennej artykulacji. Wiolonczele od 5 do 8 wchodzi jako pierwsze z dźwiękiem „a” w dynamice piano pianissimo, na gryfie (sul tasto), bez wibracji (senza vibrato). Następnie zmieniają je skrzypce od 1 do 6 w dynamice pianissimo, grając przy podstawku (sul ponticello). Kolejną grupą są pierwsze trzy kontrabasy, które wykonują flażolet w dynamice piano pianissimo. Podczas trzymania dźwięku przez kontrabasy, w numerze 49, wchodzi cztery altówki z dźwiękiem „a”, z szeroką wibracją na gryfie w dynamice pianissimo. Po 8 sekundach wchodzi sześciu skrzypków ordinario, z tłumikiem (con sordino), z szybką wibracją. Altówki zostają zastąpione przez wiolonczele, w numerze 51, które wykonują dźwięk „a” ordinario, con sordino, z wolną wibracją. W numerze 52 wchodzi grupa skrzypiec (od 7 do 14), wykonująca klaster w dynamice pianissimo na gryfie, bez wibracji, gdzie w dalszym ciągu dominującym dźwiękiem jest „a”. Po 10 sekundach wchodzi grupa ośmiu kontrabasów, która wykonują taki sam klaster (opierający się na tych samych

<sup>49</sup> T. Norwall, *Krzysztof Penderecki-studium notacji i instrumentacji...*, s. 107.

dźwiękach i w tej samej oktawie co w partii skrzypiec), grany z vibratem ćwierćtonowym w dynamice piano pianissimo.

46) 47) 48)

arco  
vibr.  
ppp

ppp

arco  
ppp

10" 8" 6"

49) 50) 51) 52) 53)

Vn

1-6

ord.  
con aord.  
pp

pp

7-14

1. vibrato

pp

VI 1-4

pp

ord.  
con aord.  
pp

Vc 1-4

pp

Vb 1-3

ppp

ppp

8" 5" 7" 10" 7"

Przykład 28 Polimorfia (takt 46-53)

Od numeru 55 pojawiają się rozbudowane klastery, z różnymi sposobami gry i zmienną wibracją do taktu 59, gdzie wchodzi klaster glissandowy prowadzący do „kody”.

Przykład 29 Polimorfia (takt 57-59)

Ostatnie pięć taktów jest eksplozją brzmieniową. Dominuje trzeszczący, ostry dźwięk. W numerze 63 w partii skrzypiec i altówek pojawia się technika gry na dwóch strunach między podstawkiem a strunnikiem. Wiolonczele wykonują klaster, następnie dzielą się na dwie grupy, wydobywając nowy efekt w niekonwencjonalny sposób, mianowicie grają na strunniku i na podstawku. Ta technika gry pojawia się również w partii kontrabasów w numerze 64. Grupa skrzypiec i altówek wykonuje półtonowy klaster grając przy podstawku. W numerze 65 dołączają do nich wiolonczele i kontrabasy. Pojawia się zgrzyt, który wzmacnia się jeszcze bardziej z przejściem na ordinario (normalny dźwięk), na crescendo aż do numeru 66, gdzie następuje pauza generalna. Następnie w numerze 67 pojawia się akord C-dur trwający 5 sekund, w dynamice fortissimo, który kończy utwór.

The image shows a musical score for measures 63-67 of 'Polimorfia' by Krzysztof Penderecki. The score is for a string quartet (Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass). Measures 63-64 show the beginning of the section with 'sul D G' and 'ff' dynamics. Measures 65-67 feature complex rhythmic patterns and dynamics ranging from 's.p.' (pizzicato) to 'ord. nv.' (normal dynamics). The score includes various performance instructions like 'ff', 's.p.', 'ord. nv.', and 'ff'.

Przykład 30 Polimorfia (takt 63-67)

### 4.3. Podsumowanie

*Polimorfia* jest utworem z wczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Instrumentalne efekty jakie wprowadza kompozytor w tym utworze, pochodzą z palety środków wypracowanych podczas pracy nad kompozycjami poprzedzającymi *Polimorfie*. Charakterystyczne jest zastosowanie przez Pendereckiego efektów perkusyjnych, wydobywanych przede wszystkim poprzez: uderzanie palcami w pudło rezonansowe, żabką smyczka w pulpit lub krzesło, uderzanie w struny otwartą dłonią. Jednym ze środków formotwórczych jest operowanie kontrastami brzmieniowymi. Największe podobieństwa brzmieniowe znajdują się w skrajnych fragmentach utworu, natomiast największy rozrzut występuje w środkowym odcinku:

*Obok charakteru formalnego najczęściej komponowanym aspektem dzieła jest finalny akord C-dur. Ten prosty zabieg znalazł wiele interpretacji. Kaczyński określa tonalne zakończenie utworu jako nieuniknione przy takiej koncepcji. Adrian Thomas widzi w tym roztrzaskanie łodzi o skałę konkludującego trójdźwięku, dostrzegając tu podobieństwo Polimorfii ze Stabat Mater. Ludwik Erhardt sugeruje, że pomysł na obrazoburcze finalne C-dur przyszedł najpierw, a reszta dzieła została do niego dokończona<sup>50</sup>.*

Podczas wywiadu, w roku 1987, kompozytor pytany o utwór *Polimorfia*, wspomniał, że po skomponowaniu dzieła zdał sobie sprawę z wyczerpania możliwości technicznych instrumentów smyczkowych<sup>51</sup>.

*Polimorfia* Krzysztofa Pendereckiego, uważana jest za jeden z najlepszych utworów sonorystycznych powstałych w Polsce. Dzięki dużemu ładunkowi ekspresji, bogatym środkowym wykonawczym oraz niepowtarzalnym efektom brzmieniowym.

---

<sup>50</sup> M. Strzelecki, *Polymorphia...*, s. 59.

<sup>51</sup> *Ibidem...*, s. 60.



## ZAKOŃCZENIE

Muzyka współczesna zajmowała się między innymi poszukiwaniem nowatorskich sposobów wydobywania dźwięku, często w niekonwencjonalny sposób. Nie zawsze spotykało się to ze zrozumieniem i zachwytem ze strony, szczególnie, wykonawców. Kompozytorzy tworzący w tym okresie poszukiwali swojego indywidualnego stylu, przy jednoczesnym poszukiwaniu nowatorstwa w muzyce. Jeszcze do niedawna muzyka współczesna, mimo ciekawych efektów brzmieniowych, nie cieszyła się taką popularnością jak kompozycje z poprzednich epok i rzadko wykonywana była przez muzyków. Sytuacja ta jednak się zmienia i obecnie dzięki większemu zrozumieniu, jest również częściej wykonywana.

Najwybitniejszym kompozytorem, który wykorzystywał w swoich utworach niezwykle brzmienie instrumentów był Krzysztof Penderecki. Jego utwory o charakterystycznym, oryginalnym brzmieniu i niezwyklej kolorystyce ciągle zachwycają najbardziej wymagających słuchaczy. Wykorzystanie przez kompozytora nietypowych sposobów gry, np. uderzanie w pudło rezonansowe główką smyczka lub czubkami palców, grę między strunnikiem a podstawkiem zapoczątkowało nowy kierunek muzyczny zwany sonoryzmem, który zaliczany jest do nurtu drugiej awangardy.

Penderecki to artysta, który komponował utwory: sceniczne, wokально-instrumentalne, na chór a capella, na orkiestrę, na instrumenty solowe z orkiestrą, na instrumenty solowe, utwory kameralne, na zespół jazzowy czy nawet na taśmę. Dzięki swojej oryginalności i wszechstronności stał się kompozytorem znanym i cenionym na całym świecie.

Informacje zawarte w tej pracy mają na celu głębsze poznanie i zrozumienie problemu dotyczącego sposobów wykonawczych i notacji w twórczości tego wybitnego artysty. Zapoznanie się z: przedstawionymi i omówionymi symbolami, oznaczeniami wykonawczymi stosowanymi w utworach (wykorzystywanymi również w innych współczesnych utworach) oraz z notacją może okazać się pomocne w wykonywaniu utworów innych kompozytorów. Niniejsza praca z pewnością nie wyczerpuje całościowego ujęcia dotyczącego nowego zapisu oraz wykonawstwa muzyki współczesnej, ponieważ dokonana została w niej analiza jedynie trzech wybranych utworów z twórczości Krzysztofa Pendereckiego – *Tren Ofiarom Hiroszimy*, *Miniatury na skrzypce i fortepian* oraz *Polimorfia*.

Zważywszy na ten fakt, pozostaje mieć nadzieję, że praca ta, będzie punktem wyjściowym, zachęcającym skrzypków i innych instrumentalistów do wykonywania muzyki współczesnej, zrozumienia oraz głębszego poznania tajników wykonawczych tej muzyki.

## BIBLIOGRAFIA

- Bilica K., *Tren Ofiarom Hiroszimy na 52 instrumenty smyczkowe* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, T.2. *Czas prób i doświadczeń 1960 – 1966*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010.
- Chłopicka R., *Fazy stylistyczne w twórczości Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000.
- Kabara R., *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków 2010.
- Kiwała K., *Miniatury na skrzypce i fortepian* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, T.1. *Początki i „mocne wejście” 1953 – 1960*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2008.
- Nordwall T., *Krzysztof Penderecki – studium notacji i instrumentacji*, Res Facta 2, Kraków 1968.
- Strzelecki M., *Polymorphia na 48 instrumentów* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, T.2. *Czas prób i doświadczeń 1960 – 1966*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010.
- Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*. T.1. *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008. Wydawnictwo Naukowe PWM, *Encyklopedia Muzyczna, część biograficzna*, T.5, 1997. Wydawnictwo Naukowe PWN,
- Zieliński T., *Style, kierunki i twórcy MUZYKI XX WIEKU*, 1980.

### Źródła online

- Oficjalna strona Krzysztofa Pendereckiego- *Biografia*  
<http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl/3/0/2/Biografia> [dostęp: 6.04.2014]
- Oficjalna strona Krzysztofa Pendereckiego- *Kompozycje*  
<http://www.krzysztofpenderecki.eu/pl/3/0/241/Kompozycje> [dostęp: 6.04.2014]
- Wikipedia, Technika <http://pl.wikipedia.org/wiki/Technika> [dostęp: 6.04.2014]

## **Materialy nutowe**

Penderecki K., *Ofiarom Hiroszimy – Tren* na 52 instrumenty smyczkowe, PWM, Kraków 1961.

Penderecki K., *Miniatury na skrzypce i fortepian*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962.

Penderecki K., *Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych*, PWM Kraków 1970.

# SPIS ILUSTRACJI

## Spis fotografii

<i>Fotografia 1 Krzysztof Penderecki</i> .....	5
--	---

## Spis tabel

<i>Tabela 1 Techniki gry skrzypcowej naśladowujące efekty perkusyjne</i> .....	13
<i>Tabela 2 Oznaczenia sposobów wykonawczych w Miniaturze na skrzypce i fortepian</i> .....	27
<i>Tabela 3 Legenda oznaczeń artykulacyjnych w Polimorfii</i> .....	36

## Spis przykładów

<i>Przykład 1 Zagranie nieokreślonego, możliwie najwyższego dźwięku w poszczególnych grupach instrumentów</i> .....	17
<i>Przykład 2 Zmienna wibracja</i> .....	18
<i>Przykład 3 Ugrupowanie dla skrzypków, które również mają miejsce w partiach altówek, wiolonczel i kontrabasów. Jest to przykład aleatoryzmu</i> .....	19
<i>Przykład 4 Różne klasterne</i> .....	20
<i>Przykład 5 Klaster kończący Tren Ofiarom Hiroszimy</i> .....	21
<i>Przykład 6 Punktualistyczny „temat” eksponowany przez I orkiestrę</i> .....	21
<i>Przykład 7 Seria barw dźwiękowych</i> .....	22
<i>Przykład 8 Znaczenie symboli w Trenie Ofiarom Hiroszimy</i> .....	23
<i>Przykład 10 Miniatura I (takt 1-2)</i> .....	28
<i>Przykład 11 Miniatura I (takt 3-4)</i> .....	29
<i>Przykład 12 Miniatura I (takt 5-6)</i> .....	29
<i>Przykład 13 Miniatura II</i> .....	31
<i>Przykład 14 Miniatura III (takt 1-3)</i> .....	31
<i>Przykład 15 Miniatura III (takt 4-6)</i> .....	32
<i>Przykład 16 Miniatura III (takt 7-9)</i> .....	32
<i>Przykład 17 Miniatura III (takt 10-12)</i> .....	33
<i>Przykład 18 Polimorfia- początek utworu</i> .....	37
<i>Przykład 19 Polimorfia (takty 5-9)</i> .....	38
<i>Przykład 20 Polimorfia (takt 10-12)</i> .....	38
<i>Przykład 21 Polimorfia (takt 13-15)</i> .....	39
<i>Przykład 22 Polimorfia (takt 16-18)</i> .....	40
<i>Przykład 23 Polimorfia (takt 22-24)</i> .....	41
<i>Przykład 24 Polimorfia (takt 25-29)</i> .....	41
<i>Przykład 25 Polimorfia (takt 32)</i> .....	42
<i>Przykład 26 Polimorfia (takt 36- 38)</i> .....	42
<i>Przykład 27 Polimorfia (takt 39-41)</i> .....	43
<i>Przykład 28 Polimorfia (takt 42-44)</i> .....	44
<i>Przykład 29 Polimorfia (takt 46-53)</i> .....	45
<i>Przykład 30 Polimorfia (takt 57-59)</i> .....	46
<i>Przykład 31 Polimorfia (takt 63-67)</i> .....	47