



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.15>

Anna DZIAŁAK-SAVYTSKA

<https://orcid.org/0000-0001-8031-8294>

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

e-mail: annasavytiska@hispeed.ch

Dialog w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy

Jak cytować [how to cite]: Anna Działak-Savytiska, *Dialog w Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10 Henryka Mikołaja Góreckiego z perspektywy wykonawcy*, „Edukacja Muzyczna” 2020, s. 137–149.

Streszczenie

Celem artykułu jest określenie specyfiki dialogu w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* Henryka Mikołaja Góreckiego z punktu widzenia wykonawcy. Dzieło to, choć powstało we wczesnym okresie twórczości kompozytora, należy do znaczących przykładów tego gatunku w muzyce europejskiej XX wieku. W związku z deklarowanym celem zbadano różnorodne wersje dialogu występujące w niniejszej sonacie. Problem dialogu w omawianym utworze ujęty jest w kontekście stylu indywidualnego kompozytora. W celu rozwiązania głównej problematyki przeprowadzono analizę wszystkich trzech części cyklu sonatowego pod kątem różnych form dialogu pomiędzy dwójgim skrzypiec.

Sonata Góreckiego reprezentuje bardzo interesujące typy dialogicznej komunikacji, przekazując różne treści emocjonalne: od rywalizacji do harmonii, od ekspresji – niekiedy krańcowo ostro wypowiedzianej – do wspólnej refleksji, od groteski do kontemplacji. Utwór ten cechuje bogata kolorystyka brzmieniowa, którą Mistrz osiąga poprzez efekty sonorystyczne oraz intensywne wykorzystanie współbrzmień dysonansowych i kontrastów dynamicznych. Dzieło to odznacza się także doskonałym wyczuciem przestrzeni dźwiękowej, w której poruszają się soliści. Efekty zmian przestrzennych dają m.in. raptowne przerzucenia z najniższych rejestrów do najwyższych. „Instrumentalnemu dramatawi” towarzyszą barwne „dekoracje”, z typową dla Góreckiego szeroko rozpiętą skalą uczuć. Partie dwóch skrzypiec prowadzą narrację polifoniczną. Wypowiedzi każdego „boha-

Data zgłoszenia: 17.10.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 17.11.2020/30.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 17.11.2020/28.11.2020

Data akceptacji: 11.12.2020

tera” otrzymują różną reakcję u swego vis-à-vis, w ostatniej zaś części łączą się w pełnym ekspresji niepohamowanym ruchu tanecznym. Właśnie taka różnorodność materiału muzycznego, dialogi solistów w różnych kategoriach ujęć, zapewniają temu dziełu intensywność empatycznych przeżyć, wywoływanych zarówno u słuchaczy, jak i u wykonawców.

Słowa kluczowe: sonata na dwoje skrzypiec, dialog, neoklasycyzm, awangarda, twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, instrumentalistyka, interpretacja muzyki.

Inspiracją do napisania przedstawionego artykułu była własna działalność artystyczna, bowiem od dziesięciu lat tworzymy z Jakubem Działakiem duet skrzypcowy „Innovation Duo”. Podczas tej działalności opanowaliśmy bardzo obszerny repertuar na dwoje skrzypiec i wciąż odkrywamy nowe, pasjonujące zarówno wykonawców, jak i słuchaczy, artefakty wybitnych kompozytorów, od baroku po czasy współczesne. Warty zastanowienia wydaje się fakt, że najwspañalsze i najczęściej wykonywane kompozycje na dwoje skrzypiec powstały w XX wieku. Należą one do różnych szkół kompozytorskich i reprezentują odmienne kierunki stylistyczne oraz stanowią szerokie spektrum gatunkowe i tematyczne. Wśród utworów przeznaczonych na tę obsadę wykonawczą szczególnie interesujące są sonaty – cykliczne i jednoczęściowe. Mam tu na myśli m.in. takie dzieła, jak:

- późnoromantyczna *Sonata* Eugène’a Ysaÿe’a; (1915);
- urbanistyczna *Sonatina* Arthura Honeggera (1920);
- konstruktywistyczna, neoklasyczna *Sonata* Sergiusza Prokofiewa (1932);
- łącząca motywy ludowe i technikę awangardową *Sonata* Edisona Denisowa (1958).

W muzyce polskiej gatunek ten znajdujemy w twórczości Aleksandra Tansmana (1950) oraz Henryka Mikołaja Góreckiego (1957). Sonaty przeznaczone na dwoje skrzypiec mają szczególne cechy. Utwory te wyróżniają się w grupie sonat, do której należą także dzieła tego gatunku przeznaczone na inne składy wykonawcze (np. sonaty na troje skrzypiec czy koncert na dwoje skrzypiec z orkiestrą kameralną). Moim zdaniem, różnica ta dotyczy przede wszystkim innego, bardziej interesującego ujęcia dialogu, który w sonatach na dwoje skrzypiec zredukowany zostaje do dwóch wykonawców, z pominięciem jakiegokolwiek tła i innych „komentarzy”.

Interesujące jest samo pojęcie dialogu, odnoszące się do relacji pomiędzy różnymi podmiotami, które może być rozumiane szeroko. W zaproponowanych rozważaniach nad omawianym dziełem mam zamiar uwzględnić kilka aspektów prowadzenia dialogu. Najpierw – we fragmencie teoretycznym (dotyczącym filozoficznych rozważań na temat dialogu) – pragnę przedstawić wybrane zagadnienia i definicje dialogu, które w moim przekonaniu najbardziej odpowiadają omawianemu utworowi. Uważam je za istotne w dotarciu do źródeł zamysłu kompozytorskiego, jak i ważne dla kształtowania koncepcji wykonawczej. W części analitycznej natomiast wydaje się niezbędnym położenie większego akcentu na elementach dialogicznych, które Górecki realizuje w warstwie muzycz-

nej utworu. Partie obu skrzypiec tworzą „instrumentalny dramat”, pełen kontrastów brzmieniowych oraz zmiennych relacji pomiędzy „głównymi bohaterami”.

Sonata na dwoje skrzypiec op. 10 Henryka Mikołaja Góreckiego pod tym względem wydaje się bardzo interesująca. Dzieło to stanowi duże wyzwanie interpretacyjne w zakresie prowadzenia dialogu między wykonawcami. Jest również wysoce interesujące w kontekście indywidualnego stylu kompozytora.

Kategoria dialogu w ujęciu filozoficznym i estetycznym

Sięgając do aktualnego traktowania kategorii dialogu, które ma bardzo liczne tłumaczenia i interpretacje, zacytuję to określenie, które wydaje się najbliższe Góreckiemu:

Pojęcie „dialog” należy do najważniejszych kategorii współczesnej filozofii. Począwszy od „dialogicznej zasady” Martina Bubera, przez Szkołę Frankfurcką i „filozofię dialogu”, aż po najnowsze tendencje filozofii religii (J. Dupuis) pojęcie to organizuje najnowsze myślenie, nadając mu nowy wymiar i nową głębię. Filozofia wraz z nim wycofuje się z pozycji subiektywizmu, ale też skutecznie broni przed tendencjami materializmu; zmienia i tworzy nowy obraz świata i człowieka, ale też nie rezygnuje z tradycji; chroni to, co „inne”, ale nie pozbawia kultur i człowieka tożsamości; przekracza indywidualizm, ale też nie niszczy tego, co duchowe¹.

Jeszcze głębiej sięga do istoty dialogu, współbrzmiejącej ze światopoglądem i wartościami duchowymi muzyki Góreckiego, następnne stwierdzenie:

[...] współczesna filozofia dialogu bardzo mocno zakorzeniona jest w tradycji biblijno-religijnej i często na nią się powołuje. Tradycja ta stwarza możliwość odsłonięcia bytu ludzkiego nie w zimnej atmosferze nowożytnej metafizyki, w której człowiek zjawia się jako „czysty byt”, poza relacją „człowiek-Bóg” i „człowiek-człowiek”. Wskazuje ona, że dla człowieka zarówno w jego myśleniu, jak i w byciu zawsze konstytutywny jest Bóg i drugi człowiek².

Jeżeli zaś skierować kategorię dialogu na obszary sztuki, to warto sięgnąć do bardziej obszernego, acz niezbędnego w kontekście wybranego tematu, cytatu z pracy wybitnego rosyjskiego humanisty Michaiła Bachtina:

Nie ma ani pierwszego, ani ostatniego słowa i nie ma granic w kontekście dialogowym (przechodzi w nieograniczoną przeszłość i nieograniczoną przyszłość). Nawet należące do przeszłości, to znaczy zrodzone w dialogu minionych stuleci, znaczenia nigdy nie mogą być stabilne (raz na zawsze ukończone, doskonałe) – zawsze będą się zmieniać (aktualizować się) w procesie niekończącego się rozwoju dialogu. W jakimkolwiek dowolnym momencie rozwoju dialogu wyłaniają się ogromne, nieograniczone ilości zapomnianych znaczeń, w pewnych momentach zostaną one ponownie przypomniane i ożyją

¹ M. Szulakiewicz, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, „Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, nr 1, s. 33, [DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/PCh.2010.002>].

² Tamże, s. 41.

w zaktualizowanej (w nowym kontekście) formie. Nie ma nic absolutnie martwego: każde znaczenie będzie miało swoje własne święto odrodzenia³.

Mieczysław Tomaszewski w rozmyślaniach nad kategoriami kształtującymi dzieło muzyczne nie używa słowa „dialog”, lecz „relacja”. W rzeczywistości postuluje podobną Bachtinowskiej dialogizację w tworzeniu muzyki jako niezbędny warunek jej istnienia w przestrzeni kultury:

Odczytywanie utworu w perspektywie czasu historycznego i kulturowej przestrzeni prowadzi w stronę formuły, która syntetyzuje całokształt sytuacji: o d i n s p i r a c j i , p o p r z e z k o n t e k s t , d o r e z o n a n s u . Każdy z przywołanych tu terminów dotyczy relacji utworu wobec jednego z trzech paradygmatów kultury: paradygmatu czasu minionego, aktualnego i przyszłego. Wszystkie trzy łączy zasada relacji: stosunku tego, co w utworze niewątpliwie własne, do tego, co w jakiś sposób odmienne – zaistniałe wcześniej, pochodzące spoza własnego kręgu, odzywające się głosem echa z twórczości obcej⁴.

Podsumowując niniejsze rozważania nad interpretacją kategorii dialogu, warto pokrótce ustalić główne jego przymioty, w tym polu znaczeniowym, w jakim potraktowana będzie dialogiczność w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego. Otóż według współczesnych badaczy, w dialogu fundamentalne znaczenie otrzymują empatia, zrozumienie i współczucie oraz przede wszystkim – Bóg jako najwyższy cel, do którego zmierza w swoich zwierzeniach indywiduum.

Dzieło sztuki według Michaiła Bachtina zawsze jest podmiotem dialogu, ponieważ zmusza w pewien sposób do uwzględnienia drugiej strony – odbiorcy. On zaś interpretuje znaczenia, ukryte w tekście poprzez autora, pod kątem swego doświadczenia, a także z perspektywy czasu historycznego i przestrzeni społecznej, w jakiej się znajduje. Zatem dialog w sztuce prowadzono z autorem, z treścią jego utworu, przy czym odbiorca nie jest tu tylko biernym partnerem bezkrytycznie pochłaniającym przekazywaną informację, lecz włącza się w jego tłumaczenie – w owe „nieograniczone ilości zapomnianych (lub nowo powstałych) znaczeń”, o jakich wspomina Bachtin⁵. W przypadku muzyki dołącza się jeszcze i wykonawca, który występuje równocześnie jako uczestnik dialogu i współtwórca dzieła. Idealny odbiorca⁶ pragnie w tej konwersacji uchwycić i połączyć trzy wskazane przez Tomaszewskiego paradygmaty czasu kultury: minionego

³ М.М. Бахтин, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979. [Bahtin Mihail Mihajlovič, *K metodologii humanitarnyh nauk*, [w:] Bahtin M.M., *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, s. 373.

⁴ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 20.

⁵ М.М. Бахтин [Bahtin Mihail Mihajlovič], dz. cyt., s. 373.

⁶ Tutaj możemy przywołać słynne określenie M. Bachtina „idealnego Nad-adresata” dzieła sztuki i przedstawić go jako idealnego partnera w dialogu.

czasu tradycji, na którym zawsze w tej lub innej mierze opiera się każde dzieło sztuki; współczesności – czasu autora, oraz czasu przyszłego, czasu odbiorcy i interpretatora, zawsze odnajdujących w dziele ukryte treści, dostępne tylko po upływie czasu⁷. Do tego połączenia odwołuje się Górecki, kiedy w jednym ze swych wywiadów z lat 90. ub. wieku oświadcza:

[...] siedzę głęboko zakorzeniony w tradycji i tam szukam klucza do teraźniejszości. Klucza, który ułatwiłby mi przekazanie tego, w czym jestem teraz, co mnie otacza⁸.

Jeżeli sięgnąć do własnych rozmyślań Góreckiego, to odnajdujemy w jego refleksjach liczne konotacje do wyżej przedstawionego filozoficznego tłumaczenia dialogu. Twórczym *credo* artysty było stałe poczucie Boskiej obecności, które wyraził następującymi słowami:

Widzieć Stwórcę wszystkiego – i dla Niego pisać⁹,
a więc zwracać się do Niego, podejmując z Nim dialog.

Specyfika dialogu w *Sonacie na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego

Utwór ten stanowi bardzo wdzięczny materiał badawczy. Interesującym celem byłoby ustalenie specyfiki dialogu zarówno w polskiej muzyce po II wojnie światowej, jak i wpływu tego dialogu na indywidualny styl kompozytora. Należałoby przy tym uwzględnić miejsce analizowanego utworu w spuściźnie Góreckiego oraz wyjaśnić kontekst społeczno-historyczny, w jakim to dzieło powstało. *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10* została skomponowana przez 24-letniego kompozytora w roku 1957. Górecki studiował wówczas w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, u profesora Bolesława Szabelskiego. Sonata ma bardzo osobisty akcent – dedykowana jest przyszłej żonie Jadwidze Rurańskiej – pianistce. Premiera odbyła się w Filharmonii Śląskiej, podczas autorskiego koncertu monograficznego. Sonata znalazła się w programie obok innych wartościowych dzieł młodego kompozytora, w przyszłości niejednokrotnie wykonywanych przez najwybitniejszych światowych muzyków.

Precedensowy koncert z utworami Góreckiego zaplanowano na 27 lutego 1958 roku w wykonaniu orkiestry Filharmonii Śląskiej. To było pierwsze tego typu wydarzenie w historii PWSM w Katowicach – środowisko muzyczne natychmiast obiegała wieść, że

⁷ Por. M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 20.

⁸ H.M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, wypowiedź kompozytora podczas II Spotkań Muzycznych w Baranowie w roku 1977, „Vivo” 1994, nr 1 (11), s. 44.

⁹ Cyt. za: T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, Książeczka do płyty CD, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008, [b.n.s.].

filharmonicy zagrają utwory jakiejś gwiazdy od Szabelskiego i że koniecznie należy tam być. Sala wypełniona prawie po brzegi. W programie sześć prawykonań: Toccata op. 2 na dwa fortepiany, Wariacje op. 4 na skrzypce i fortepian, Quartettino op. 5 na dwa flety, obój i skrzypce, Pieśń o radości i rytmie op. na dwa fortepiany op. 7, Sonata na dwoje skrzypiec op. 10 i wreszcie Koncert na pięć instrumentów i kwartet smyczkowy¹⁰.

Wymienione dzieła tworzą zwarty obraz wczesnego okresu kompozytora i ukazują jego ówczesne priorytety estetyczne, do których należą eksperymenty z dźwiękiem polegające na poszukiwaniu śmiałych i niezwykłych kombinacji brzmieniowych. Estetyka „Warszawskiej Jesieni” nie mogła zatem tak utalentowanego młodzieńca o buntowniczym i wrażliwym charakterze pozostawić obojętnym. Jednak w przyszłości *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10* otrzymała bardzo zróżnicowane i niejednoznaczne oceny. Przygotowując to dzieło do wykonania, dotarłam do różnych badań muzykologicznych oraz komentarzy do płyt i recenzji w prasie, w wyniku czego otrzymałam dość zróżnicowane spektrum opinii o stylu i treści tego utworu. Najbardziej radykalnie ocenia sonatę Mieczysław Tomaszewski, który powołuje się na swoje wrażenie powstałe bezpośrednio po koncercie oraz na mającą wówczas miejsce krótką wymianę zdań z autorem. Górecki był zadowolony z przeżycia muzykologa. Ów wstrząs opisał Tomaszewski w następujących słowach:

Do dziś mam w uszach i oczach ten moment. Te brzmienia agresywne do granic wytrzymałości. I to zmaganie grających, stojących na antypodach jednej estrady z własnymi instrumentami¹¹.

Według M. Tomaszewskiego można rozpatrywać *Sonatę na dwoje skrzypiec op. 10* w nurcie awangardowym jako jedno z najbardziej eksperymentalnych dzieł w całej spuściźnie Góreckiego. Można spojrzeć na tę sonatę z pozycji dialogu autora i odbiorcy – poprzez interpretację, która stanowi łącznik. Jest to przekazanie własnej idei twórczej kompozytora w formie prowokującej, bez oczekiwania na natychmiastowe zrozumienie przez odbiorcę. Stąd uczucie „agresywności”, które przeżywa słuchacz i zadowolenie autora z jego przeżycia. Krzysztof Droba określa ogólnie ten okres twórczości kompozytora (1955–1957) „fazą konstruktywizmu motorycznego”¹², a więc jako odbiorca poddaje się energii ruchu i żywiołu. Określenie to powtarza Ireneusz Pawlak w laudacji na cześć Góreckiego, stosując je już ściśle do omawianego utworu:

Henryk Górecki w początkowym okresie twórczości kładł nacisk na konstruktywizm oraz intensywną, żywiołową ekspresję. Uprawiał bowiem tzw. konstruktywizm motoryczny (*Sonata na dwoje skrzypiec*, 1957)¹³.

¹⁰ M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2017, s. 88.

¹¹ Wypowiedź M. Tomaszewskiego cyt. za: M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 92.

¹² K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. efg, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 424.

¹³ I. Pawlak, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [w:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 10–11.

Znana jest opinia na temat stylu tego dzieła, która postrzega je jako kontynuujące tradycje międzywojennego neoklasycyzmu. Nie odmawiając jej aktualizacji „zapomnianych znaczeń” według Bachtina lub „echa z twórczości obcej” według Tomaszewskiego, akcentuje podobnie jak inne powyższe refleksje jej „drapieżną atmosferę brzmieniową”:

Przed Góreckim we współczesnej literaturze muzycznej utwory na dwoje skrzypiec napisali m.in. Béla Bartók (*44 Duety*, 1931) i Sergiusz Prokofiew (*Sonata*, 1932). Duch obu tych twórców jest wyraźnie obecny w *Sonacie* młodego polskiego kompozytora. Fakt ten nie powinien zresztą dziwić – większość jego wczesnych utworów przenika bowiem atmosfera drapieżnego brzmieniowo i pełnego energii neoklasycyzmu, pokrewnego dokonaniom wymienionych twórców. *Sonata na dwoje skrzypiec* zamyka przy tym niejako ów początkowy okres twórczości Henryka Mikołaja, będąc jednocześnie najdłuższą z jego wczesnych kompozycji [...]. *Sonata na dwoje skrzypiec* bez wątpienia potwierdza skłonność Góreckiego do stosowania w swej muzyce wyraźnych, mocnych kontrastów wyrazowych – cechę, którą zachował i w późniejszej twórczości, dalekiej już od jakichkolwiek nawiązań do neoklasycyzmu¹⁴.

W związku z tym, że jako jeden z prekursorów sonaty Góreckiego wspomniany został Béla Bartók, wydaje się naturalne, że w dziele tym znalazły się elementy neofolklorystyczne. Górecki zawsze miał skłonność do wprowadzania motywów ludowych, nawiązujących do folkloru rodzimego Śląska i fascynował się twórczością Karola Szymanowskiego. Natomiast Stefania Pawłyszyn – muzykolog lwowska, zwraca uwagę na rdzenną cechę polskiego stylu narodowego, którą jest według niej „zmysłowość traktowania dźwięku”. Wobec tego w latach 50. XX wieku odbywa się w muzyce narodowej poszukiwanie „nowych emocji” i „odpowiedniego wyrazu estetycznego”¹⁵.

Bezpośrednia praca z tekstem tej sonaty oraz towarzyszące jej poszukiwanie własnej koncepcji wykonawczej, przyczyniło się nie tylko do głębokiej kontemplacji przytoczonej wyżej charakterystyki stylu, ale także doprowadziło mnie do dostrzeżenia innych, uzupełniających elementów – istotnych dla całokształtu utworu. Stąd zrodziła się potrzeba zdefiniowania pojęcia kluczowego – wielowarstwowego znaczeniowo dialogu, który dotyczy różnych elementów dzieła i toczy się w omawianej sonacie na wielu płaszczyznach. W tym przekonaniu utwierdziła mnie wypowiedź Bohdana Pocięja, którego obserwacja stała się bardzo istotną dla zrozumienia zamysłu kompozytora. Stwierdził on bowiem, że:

[...] muzyka Góreckiego, od swoich początków, powstaje na osi prastarego kontrastu: między skrajną ostrością a eufonią, między napięciem dążenia a pełnią uspokojenia, między energią a kontemplacją, działaniem a medytacją, niepokojem a pokojem, wzburzeniem a wyciszeniem, zewnętrżnością a wewnętrżnością, ekstensywnością a intensywnością, siłą życia a mocą ducha, świeckością a świętością, *profanum* a *sacrum*¹⁶.

¹⁴ H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*, <https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [dostęp: 12.11.2020].

¹⁵ С.С. Павлишин, *Музыка двадцатого століття*, БаК, Львів 2005, s. 196–197. [Stefaniia Stefaniivna Pavlišin, *Muzika dvadcatogo stolittâ*, BaK, L'viv 2005, s. 196–197].

¹⁶ B. Pocięja, *Akord Góreckiego*, „Więź” 2003, nr 8–9, s. 140.

Te bieguny jednak nie zwalczają się wzajemnie, lecz odwrotnie, tworzą harmonię i osiągają swoistą równowagę. Trzy części cyklu sonaty potwierdzają słuszność powyższej obserwacji. Już pierwsze *Allegro molto* osadzone zostaje na dwóch „biegunach”: skrajne epizody pełne żywiołowej ekspresji, rozwijają na tle nieprzerwywalnego ostinatowego tętnienia układającego się w barwną dźwiękową taśmę. Impulsem staje się początkowy akord akcentowany, którego dźwięki „g-gis-a” i „dis-es-e” tworzą trzon melodyczno-harmoniczny całej części. Relacje dialogiczne odbywają się między partnerami na zasadach, które trafnie określił M. Tomaszewski jako:

[...] zmagania grających, stojących na antypodach jednej estrady z własnymi instrumentami [...] ¹⁷.

Wiadomo, że kompozytor zalecał wykonawcom stać na przeciwległych krańcach sceny, dla uzyskania ostrzejszego efektu współzawodnictwa pomiędzy artystami. Grona dysonansów rozpiętych zarówno wertykalnie, jak i horyzontalnie, przywołujące na myśl analogie z neoklasyczną stylistyką Bartóka i Prokofiewa, przrzućane zostają od jednego partnera do drugiego, co jeszcze wyraźniej eksponuje „dialog współzawodnictwa”.



Przykład 1. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op.10* Część 1, *Allegro molto*. Temat główny. Takty 1–8.

Ze skrajnymi epizodami kontrastuje liryczny refleksyjny fragment środkowy, który preferuje inny typ dialogu, na miejscu współzawodnictwa pojawia się „duet zgody” (korzystając z terminologii opery barokowej) lub dialog pojednania stron. Melodią rozpiętą na szerokich łukach ogarnia przestrzeń brzmieniową, a od-

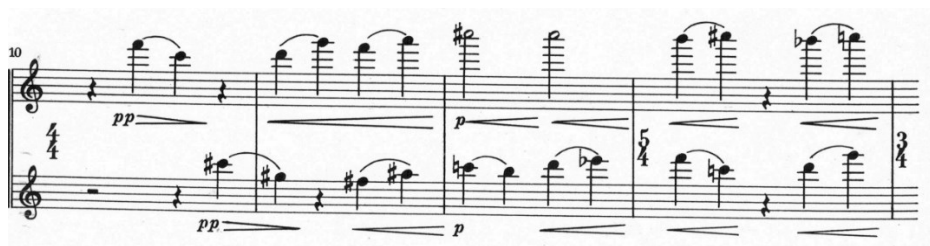
¹⁶ M. Tomaszewski, *O Góreckim*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, nr 8–9 (wydanie specjalne pt. „Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), s. 245.

dzielne motywy melodyczne w trakcie rozwoju przerzucane zostają od jednego partnera do drugiego, tworząc dialog pojednania (Przykład 2).



Przykład 2. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op.10*. Część 1, *Allegro molto*. Fragment środkowy, *Andante*. Takty 57–67.

Druga część, to krótkie *intermezzo* – *Adagio sostenuto*, w którym unisonowe prowadzenie melodii przez obu partnerów tworzy efekt niemal „eteryczny”, „anielski”, a więc z pozycji filozoficznego ujęcia dialogu – relacja „człowiek–Bóg”. Kompozytor osiąga go dzięki zastosowaniu przemyślanego kompleksu środków wyrazu. Oprócz *unisono* należą do nich również: najwyższy rejestr skrzypiec, określenie wykonawcze *con sordino*, dynamika *pp*, swobodna rytmika przy stałych wartościach rytmicznych. Ten typ dialogu określić można „dialogiem harmonii absolutnej”. Jest to tak doskonałe, że nie może trwać wiecznie, pojawia się jedynie jako nieosiągalny ideał. Idylliczna harmonia głosów przekształca się następnie w rozwinięty dialog z elementami imitacji. Polifoniczna narracja osiąga tutaj swój szczyt, bowiem każdy z uczestników relacji wyraźnie manifestuje tu swoją istotę (Przykład 3).



Przykład 3. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*. Część 2, *Adagio sostenuto*. Rozwój tematyczny. Temat 1. Takty 10–13.

Raptną zmianę „dźwiękowych dekoracji” wprowadza określenie wykonawcze *senza sordino*. Towarzyszy mu przerzucenie w niski rejestr, będące tłem dla rozwijającej się dysonansowej melodii, która przypomina temat pierwszej części. Fragment ten stanowi przejście do części trzeciej, będącej ostatnim aktem tego „instrumentalnego dramatu” (Przykład 4).



Przykład 4. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10. Część 2, Adagio sostenuto*. Rozwój tematyczny. Temat 2. Takty 23–27.

W części finałowej *Andante con moto* – chyba najtrudniejszej pod względem przekazania treści, kompozytor tworzy groteskowo-tragiczny obraz tańca. Do realizacji tego celu wykorzystuje środki sonorystyczne (klaster), złożoną asymetryczną rytmikę, maksymalne natężenie dźwięku. Tutaj dialog odbywa się nie pomiędzy partnerami, ponieważ obojga pochłania żywioł tańca, lecz między nimi a nieubłaganim losem. W tej części uwypuklona zostaje jedna z głównych zasad stylu Góreckiego, na którą zwraca uwagę B. Pociąg:

Substancja brzmieniowa oddziałuje bezpośrednio samą sobą – zgodnie z naturą muzyki jako sztuki dźwięków – a zarazem wzbogaca się o dwie ważne funkcje: strukturalną, kiedy dźwięk substancjalny „buduje” formę, i symboliczną, gdy dźwięk coś znaczy, coś symbolizuje (transcendencja substancji)¹⁸. (Przykład 5).



Przykład 5. H.M. Górecki, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10. Część 3, Andante con moto*. Koda. Takty 108–113.

Podsumowanie

Analiza *Sonaty na dwoje skrzypiec op. 10* H.M. Góreckiego prowadzi do wniosków, że to wczesne dzieło przejawia już główne cechy późniejszego doj-

¹⁸ B. Pociąg, *Akord Góreckiego*, s. 142.

rzalego stylu kompozytora. Istotną rolę odgrywa tu zasada dialogu, która rozwija się na różnych płaszczyznach. Dotyczy to również sfer na wyższym poziomie jako relacji – korelacji – osiągnięcia równowagi pomiędzy różnymi elementami tworzącymi całokształt dzieła. Możemy również wyodrębnić w tej sonacie dialogi tradycji i innowacji, aktywnego działania i kontemplacji oraz różnych stanów emocjonalnych. Wreszcie przedstawione są tutaj różne typy dialogowania obu bohaterów „dramatu instrumentalnego” – od ostrego współzawodnictwa – do idealnej harmonii. Ważną rolę w koncepcji wykonawczej dzieła odgrywa narracja polifoniczna, w której każdy z uczestników zajmuje niezależną od partnera pozycję i wyraża swoje własne uczucia i swój własny punkt widzenia. W trakcie rozwoju kolejnych trzech części sonaty stopniowo osiągane jest zbliżenie, polegające na dochodzeniu do porozumienia. W tym procesie ukazuje się „prawdziwe oblicze”, istota duchowa każdego z partnerów. Sonata Góreckiego demonstruje bardzo interesujące typy dialogicznej komunikacji, przekazujące różne treści emocjonalne. Od rywalizacji do harmonii, od ekspresji – wypowiedzianej niekiedy krańcowo ostro – do wspólnej refleksji, od groteski do kontemplacji. W części finałowej zaś rozplywa się w ruchu wirowym.

Dla wykonawców dzieło to, zwłaszcza w sytuacji współczesnej, po upływie ponad sześćdziesięciu lat od premiery, stanowi poważne wyzwanie, ponieważ wymaga ponownego przemyślenia koncepcji interpretacyjnej. Z perspektywy czasowej nie sprawia już wrażenia muzyki agresywnej. Ostrość współbrzmień i dialog współzawodnictwa nabierają cech większej powściągliwości, które teraz ukazują się raczej w kontekście dążenia do porozumienia, do wspólnego poszukiwania harmonii. Zgodnie z takim podejściem w naszej wersji wykonawczej „cichą kulminacją” całego cyklu staje się część druga dzieła. Chodzi generalnie o temat, który w powyższej analizie określony został „dialogiem harmonii absolutnej”. Traktujemy go z namaszczeniem, w podniosłym nastroju i z uroczystą powagą – w klimacie muzyki kościelnej – tak jak np. brzmi temat XIII-wiecznej polskiej pieśni *Bogurodzicy*. W moim głębokim przekonaniu ten wczesny utwór Góreckiego jest już zapowiedzią późniejszych dzieł Mistrza. Piszę o tym w następujących słowach Teresa Malecka, powołując się na Mieczysława Wallisa:

dzieła [...] najbardziej przejmujące, najgłębiej ludzkie – lub dzieła, które torowały drogę sztuce przyszłości [...]¹⁹.

¹⁹ T. Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 2000, nr 11, s. 147. URL: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf [dostęp: 7.12.2020].

Bibliografia

Źródła

Górecki Henryk Mikołaj, *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1994, nr 1, s. 44–46. Tekst zredagowany z fragmentów nagrań konwersatorium z Góreckim, które odbyło się podczas Spotkań Muzycznych w Baranowie w 1977 roku.

Opracowania

Бахтин Михаил Михайлович, *К методологии гуманитарных наук*, [w:] Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1979. [Bahtin Mihail Mihajlovič, *K metodologii gumanitarnyh nauk*, [w:] Bahtin M.M. *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979, s. 361–373.

Droba Krzysztof, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. efg, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 420–433.

Malecka Teresa, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka na chór a cappella*, Książeczka do płyty CD, Polskie Radio 2008, Warszawa 2008.

Pawlak Ireneusz, *Laudacja wygłoszona na cześć Profesora Henryka Mikołaja Góreckiego z okazji nadania tytułu doktora honoris causa KUL*, [w:] *Henryk Mikołaj Górecki Doktor Honoris Causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 7–16.

Павлишин Стефанія Стефанівна, *Музика двадцятого століття*, БаК, Львів 2005. [Stefaniâ Stefanivna Pavlišin, *Muzika dvadcâtogo stolittâ*, BaK, L'viv 2005].

Wilczek-Krupa Maria, *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2017.

Artykuły

Pocieĳ Bohdan, *Akord Góreckiego*, „Więĳ” 2003, nr 8–9, s. 139–142.

Szulakiewicz Marek, *Kategoria dialogu w refleksji filozoficznej*, „Paedagogia Christiana” 2010, vol. 25, nr 1, s. 33–54.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012, nr 1, s. 7–50.

Tomaszewski Mieczysław, *O Góreckim*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016, nr 8–9 (wydanie specjalne pt. „Mieczysława Tomaszewskiego Teksty Różne”), s. 243–253.

Strony www

Górecki Henryk Mikołaj, *Sonata na dwoje skrzypiec op. 10*, Źródło: <https://nina-tekta.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/sonata-na-dwoje-skrzypiec-op-10> [dostęp: 11.11.2020 r.].

Malecka Teresa, *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 2000, nr 11, s. 147. Źródło: http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_20/RFN20%20Malecka%20-%20Henryk%20Mikolaj%20Gorecki.pdf [dostęp: 7.12.2020].

Dialogue in *Sonata for Two Violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from a Performer's Perspective

Abstract

The article aims at defining the specificity of dialogue in *Sonata for two violins Op. 10* by Henryk Mikołaj Górecki from the point of view of the performer. This piece, though created in the early period of the composer's career, belongs to important examples of this genre in 20th century European music. With regard to the declared aim, various versions of the dialogue in this sonata were examined. The issue of dialogue in the discussed piece is presented in the context of the individual composer's style. In order to address the core matter, the analysis of all three movements of the sonata cycle was carried out in terms of different forms of dialogue between the two violins.

Górecki's Sonata represents very interesting types of dialogic communication, conveying various emotional contents: from rivalry to harmony, from expression – sometimes utterly harsh – to joint reflection, from grotesque to contemplation. This piece features a rich sound coloring, which the Master achieves through sonoristic effects and extensive use of dissonant consonances and dynamic contrasts. The piece shows also an excellent sense of the sound space in which the soloists perform. Spatial changes effects are achieved by means of, among other things, rapid shifts from the lowest registers to the highest ones. The „instrumental drama” is accompanied by colorful „decorations”, with a wide range of feelings typical of Górecki. The parts of two violins carry out a polyphonic narration. The voices of each „protagonist” receive a different reaction in their vis-à-vis, and in the last part they unite in an expressive, unrestrained dance movement. It is precisely this variety of musical material and the dialogues of the soloists in different categories of perspectives that provide this piece with an intensity of empathic experiences, evoked both in listeners and in performers.

Keywords: sonata for two violins, dialogue, neoclassicism, avant-garde, works of H.M. Górecki.