

Maryla Renat

Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kompozytorów śląskich

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 8, 27-46

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kompozytorów śląskich

Początki śląskiej szkoły kompozytorskiej związane są ściśle z powstaniem w 1929 roku Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, przemianowanego pięć lat później na Śląskie Konserwatorium Muzyczne, a po II wojnie na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną, która z kolei w 1979 roku przekształciła się w Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego. Uczelnia ta od samego początku skupiała wybitnych muzyków, w tym kompozytorów. Jednym z założycieli tej placówki był pierwszy jej kierownik – Witold Frieemann, a wśród pedagogów znaleźli się nestorzy szkoły kompozytorskiej regionu górnośląskiego – Bolesław Szabelski i Bolesław Woytowicz¹. Do ich wychowanków należało czterech kompozytorów, których utwory będą tu bliżej omówione: Henryk Mikołaj Górecki, Jan Wincenty Hawel, Aleksander Glinkowski (absolwenci klasy kompozycji Bolesława Szabelskiego) i Józef Świder (wychowanek Bolesława Woytowicza). Najszersze badania nad dorobkiem twórczym kompozytorów skupionych wokół katowickiej uczelni prowadziła Jolanta Bauman-Szulakowska². Dotyczą one przede wszystkim dorobku pianistycznego twórców śląskich z lat 1929–1970, a doprowadziły do następujących wniosków:

Śląska muzyka fortepianowa, zróżnicowana stylistycznie i pod względem obsady, w ciągu 50 lat swego rozwoju odzwierciedlała ogólnopolskie prądy i również je współtworzyła. [...] Zbiór utworów fortepianowych, bogaty estetycznie i warsztatowo, niesie w sobie trzy uwydatnione tendencje, niezależnie od przerwy wojennej: nurt folklorystyczny, romantyzujący i sonorystyczny³.

¹ Lidia Baranowska, Lilianna Moll, tekst folderu *Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach*, Katowice 1980, b. pag.

² Magdalena Dziadek, *Rzut oka na genezę: czy istnieje „śląska szkoła kompozytorska?”*, [w:] *Musica Polonica Nova na Śląsku*, Katowice 2003, s. 23–24.

³ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Śląska muzyka fortepianowa*, [w:] *Muzyka fortepianowa IX*, Prace Specjalne 49, Gdańsk 1992, s. 241.

Z pewnością owe trzy wymienione tendencje dopełnione są duchem neoklasycyzmu, patronującego nad całokształtem polskiego dorobku pierwszego powojennego dziesięciolecia. Po nim, z końcem lat 50. objawia się też technika serialna, nie wymieniona wśród trzech tendencji.

W niniejszym artykule bliższym rozważaniom poddanych będzie 6 kompozycji: cztery na 2 fortepiany, dwie na fortepian na 4 ręce. A są to:

- 1) Józef Świder, *Allegro. Moderato na 2 fortepiany* (1953),
- 2) Henryk Mikołaj Górecki, *Toccata na 2 fortepiany* (1955),
- 3) Henryk Mikołaj Górecki, *Pięć utworów na 2 fortepiany* (1959),
- 4) Jan Wincenty Hawel, *Capriccio-Fantasia nr 2 na 2 fortepiany* (1975),
- 5) Aleksander Glinkowski, *Dialogos na fortepian na 4 ręce* (1976),
- 6) Andrzej Dziadek, *Klavierstücke na fortepian na 4 ręce* (2008).

Przestrzeń czasowa, w której powstały wyżej wymienione utwory, obejmuje okres ponad 50 lat. Dаты ich powstania nie są rozłożone równomiernie. Pomimo to wyszczególnione tu kompozycje dla dwóch pianistów reprezentują przegląd tendencji stylistycznych, które dokonywały się w muzyce polskiej w ostatnim półwieczu XX wieku i początku naszego stulecia. Wszyscy kompozytorzy tych dzieł związani byli ze środowiskiem katowickiej uczelni, byli jej absolwentami, a czterech z nich było także jej wykładowcami. Prześledźmy zatem fortepiano-wy dział każdego z tych twórców i jego rolę w całokształcie ich spuścizny.

Józef Świder (ur. 1930) tworzył w stylistyce umiarkowanie nowoczesnej, odwołującej się też do relikwów tonalności dur-moll. Głównym nurtem jego twórczości jest muzyka chóralna, w której stosował klasyczne środki polifoniczne⁴. Utwory fortepianowe tego kompozytora obejmują tylko 6 pozycji, z tego dwie na fortepian i orkiestrę. Oto ich chronologiczne zestawienie:

- *Allegro. Moderato na 2 fortepiany* (1953),
- *Koncert fortepianowy* (1954),
- *Perpetuum mobile* (1963),
- *Pięć reminiscencji* (1967),
- *Etiuda* (1967),
- *Ewokacje na fortepian i orkiestrę* (1983).

Niemal wszystkie powstały we wczesnym etapie twórczości kompozytora i jako takie nie wyznaczały jeszcze istoty jego dojrzałego stylu.

Podobna sytuacja rysuje się u **Henryka Mikołaja Góreckiego** (1933–2010). Dziesięć jego kompozycji fortepianowych tworzy zbiór bardzo urozmaicony pod względem form:

- *Cztery preludia op. 1* (1955),
- *Toccata na 2 fortepiany* (1955),
- *I Sonata na fortepian op. 6* (1956),

⁴ Piotr Papla, *Świder Józef*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. Sm–Ś, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2007, s. 305.

- *Recitativo i mazurek* (1956),
- „*Z ptasiego gniazda*”, *drobne utwory* (1956),
- *Pięć utworów na 2 fortepiany* (1959),
- *Quasi walc* (1961),
- *Mazurki op. 41* (1980),
- *Koncert na klawesyn lub fortepian i orkiestrę smyczkową* (1980).

Większość utworów fortepianowych powstało w początkach twórczości Góreckiego, przypadających na lata studiów kompozytorskich u Bolesława Szabelskiego. Ten pierwszy etap określany jest przez badaczy jego muzyki jako „faza konstruktywizmu motorycznego”, w którym pierwszoplanowym był czynnik metryczny, połączony z dużymi kontrastami dynamicznymi⁵. Motoryka i ostrość harmoniki wyznaczały już istotne dla stylu Góreckiego cechy (obecne w *Toccacie*). Odzwierciedlają także powojenne tendencje stylistyczne, obecne w wielu utworach polskich kompozytorów. Muzyka fortepianowa była jednym z wielu nurtów w całokształcie spuścizny autora *Ad Matrem* i przeważała w okresie młodzieńczym. Silna przemiana w stronę technik awangardowych, która nastąpiła z końcem lat 50., odcisnęła piętno na serialnych *Pięciu utworach* z 1959 roku. Należą one już do drugiej, kilkuletniej fazy twórczości Góreckiego o awangardowym obliczu.

Umiejscowienie większości kompozycji fortepianowych w początkach działalności kompozytorskiej cechuje również drogę twórczą **Jana Wincentego Hawela** (ur. 1936).

Twórczość Hawela można określić jako przykład sonoryzmu neoklasycznego, jako że tendencja do obiektywizacji wyrazu i do konstruktywistycznych procedur kompozytora jest dominująca

– tak w ogólnej perspektywie relacjonują stylistykę muzyki Hawela autorzy leksykalnego biogramu⁶.

Pierwsze jego fortepianowe utwory solowe posiadały tradycyjną nomenklaturę, w tym gatunki taneczne:

- *Melodia* (1946),
- *Walc* (1949),
- *Mazurek* (1950),
- *Polonez c-moll* (1951),
- *Walc* (1952),
- *Sonatina* (1954),
- *4 preludia* (1959).

W latach późniejszych w dorobku Hawela powstają kompozycje fortepianowe proveniencji XX-wiecznej, wśród których znajdują się utwory na fortepian i zespół orkiestrowy oraz kompozycje kameralne z udziałem fortepianu:

⁵ Krzysztof Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. E–G, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1987, s. 424.

⁶ Jarosław Mamczarski, Jolanta Bauman-Szulakowska, *Hawel Jan Wincenty*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 303.

- *Wariacje* (1968),
- *Witraże* (1972),
- *Capriccio-Fantasia nr 2 na 2 fortepiany* (1975),
- *Sinfonia nr 6 na fortepian i orkiestrę* (1979),
- *Rapsodia „Gloria” na fortepian* op. 112 (1997)

Fortepian w muzyce tego kompozytora wpisuje się w ogólny kształt twórczości, będąc jego elementem składowym, lecz nie wiodącym. Najliczniejszą bowiem grupę w jego twórczości stanowią dzieła chóralne *a cappella* oraz pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu lub zespołu⁷.

Aleksander Glinkowski (1941–1991) skomponował dwa utwory solowe na fortepian: *Wariacje* (1965) oraz *Dialogos na 4 ręce* (1976). Autorzy biogramu kompozytora piszą:

W twórczości instrumentalnej szczególną rolę odgrywają utwory fortepianowe lub z użyciem fortepianu. Wprowadza w nich Glinkowski niekonwencjonalną artykulację, zmierzając do uzyskania efektów sonorystycznych⁸.

Twórczość Glinkowskiego odznacza się silnym zróżnicowaniem obsady i bogactwem uprawianych gatunków oraz stosowanych środków wykonawczych, wśród których jest także aparat elektroniczny. Możemy mówić o znaczącej roli fortepianu, jako elementu składowego obsady w twórczości Glinkowskiego.

Andrzej Dziadek (ur. 1957) jest autorem mniejszych utworów fortepianowych oraz *Concertina na fortepian i orkiestrę* (1996). Kompozycje solowe to:

- *Aforyzmy* (1979),
- *Preludium i Toccata* (1983),
- *Walc* (1998),
- *Nokturn* (2001),
- *Klavierstücke na 4 ręce* (2008)

Podobnie jak u innych twórców śląskich, muzyka fortepianowa to jedna ze ścieżek działalności kompozytorskiej. Trzeba jednakże zaznaczyć, że jest on kompozytorem o całe pokolenie młodszym od wcześniej wymienionych twórców, dlatego jego kompozycje zaistniały już w innym kontekście stylistycznym. Sięgnijmy po krótką charakterystykę jego dzieł:

Twórczość Dziadka koncentruje się wokół wielkich form instrumentalnych i wokalnoinstrumentalnych oraz klasycznych gatunków kameralnych. [...] Ekspresyjność typu romantycznego łączy się w nich z dyscypliną techniczną⁹.

⁷ Tamże, s. 303–304.

⁸ Jarosław Mamczarski, Jolanta Bauman-Szulakowska, *Glinkowski Aleksander*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 251.

⁹ Magdalena Dziadek, Jolanta Bauman-Szulakowska, *Dziadek Andrzej*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 199–200.

Podsumowując ten krótki przegląd twórczości fortepianowej omawianych kompozytorów, należy stwierdzić, że u wszystkich interesujących nas twórców solowe utwory fortepianowe są częścią składową całokształtu twórczości i u większości znamionują wczesny okres. Z kolei kompozycje na 2 fortepiany powstawały w różnych okresach ich drogi twórczej. Razem stanowią grupę dzieł stylistycznie różnych, spiętych kłamrą wspólnego podmiotu wykonawczego, traktowanego każdorazowo odmiennie.

Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów i ich uwarunkowania

Józef Świder, *Allegro. Moderato na 2 fortepiany*

Dyptyk *Allegro. Moderato* Józefa Świdra z 1953 roku ukazał się drukiem w 1970 roku (Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich w Warszawie). Pełny rytmicznego wigoru utwór wprowadza nas w samo sedno polskiego powojennego neoklasycyzmu. Rysowany jest ostrym konturem, przemawia wyrazistą tematyką, ostrą pulsacją i zdecydowaną harmoniczną fizjonomią. Wyrazistość tę kształtuje głównie rytmika, skłaniająca się do motoryki, wzbogacanej synkopującymi grupami. Wartki nurt *Allegra* odwołuje się do szeroko stosowanej przez neoklasyków formy sonatowej. Otwierający, groteskowy temat utworzony został z dwóch planów, odpowiadających partiom I i II fortepianu: melodyczno-figuracyjny plan wiodący I fortepianu oraz akordowo-staccatowy plan II fortepianu, pełniący funkcje harmonicznego tła. Z tych planów powstają różne odmiany relacji obydwu partii w toku rozwoju płaszczyzny tematycznej. W relacjach materiałowych obowiązuje zasada wymienności motywów i akordów, które wzajemnie się dopełniają. Materiał muzyczny traktowany jest tu warstwowo.

Przykład 1. Józef Świder, *Allegro. Moderato na 2 fortepiany*, otwierający temat *Allegra*, t. 1–4

Intensywny rozwój prowadzi do momentu kulminacji *poco piu lento, sostenuto*, który intonuje przeciwstawną płaszczyznę tematyczną. Jest ona masywna w brzmieniu i ujęta w marszową rytmikę. Dialogują tutaj trzy plany dźwiękowe, znów na sposób dopełniający.

The image shows a musical score for two pianos. It consists of two systems of music. The first system is marked 'poco piu lento (♩ = 112), sostenuto' and 'ff'. The second system is also marked 'poco piu lento (♩ = 112), sostenuto' and 'ff'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Przykład 2. Józef Świder, *Allegro. Moderato na 2 fortepiany*, drugi temat *Allegra*, t. 29–34

Przetworzenie podąża w stronę rozwoju motywów zaczerpniętych z płaszczyzny pierwszego tematu. Dopełnianie motywiczne i rytmiczne obydwu partii jest nadrzędnym sposobem budowania modelu faktury. Zasada ta funkcjonuje w dwóch elementach: w strukturze dźwiękowej oraz w artykulacji. W tej drugiej obydwie fortepiany zwykle dopełniają się przeciwstawnymi sposobami artykulacji (*staccato – legato*), co jest naturalną konsekwencją materiału wyjściowego głównego tematu¹⁰. W narracji *Allegra* na plan pierwszy wysuwa się figuracyjny typ melodyki.

Niezwykłym bogactwem faktury odznacza się wariacyjne *Moderato*. Tutaj spokojniejszy tok muzyki ewokuje kapryśny rysunek melodyczny, często ornamentowany. Tematem jest melodyczno-harmoniczna struktura, przeprowadzona imitacyjnie. W kolejnych czterech wariacjach przyjmuje postać coraz bardziej finezyjną, rozwarstwioną. Powtórzenie tematu w końcowych taktach przywołuje skojarzenie z barokową formą *chaconne*, jednak w sposobie kształtowania *Moderato* kompozytor nawiązuje do typu wariacji homofonicznych, charakterystycznych dla epoki klasycznej i romantycznej. Jest to typowy przykład symbiozy historycznych wzorców, skorelowanych z językiem rozszerzonej tonalności. Współdziałanie fakturalne fortepianów kontynuuje model z *Allegra* – czyli dopełniających się warstw. Jest on jednak bardziej zróżnicowany w ukształtowaniu rytmicznym każdej partii niż w *Allegra*, z fragmentarycznym stosowaniem polirytmii.

Rodzaj faktury, złożonej z dopełniających się warstw, w utworze Świdra łączy struktury kontrastowe, odmienne. W brzmieniu jednak tworzą one spójną

¹⁰ Por. przypis nr 1.

całość. Taki sposób kształtowania ukazują już same tematy obydwu części dyptyku. Należy podkreślić częste zmiany rejestrów stosowane na krótkich odcinkach czasowych (częste przenośniki oktawowo i realizacja motywów w kwintdecymowych i unisonach). Zmienność rejestrów kształtuje się w dwóch odmianach:

1) prostej – I fortepian realizuje partię w wyższym rejestrze, I fortepian w niższym,
2) złożonej – partie obydwu instrumentów rejestrowo zająbiają się, przenikają się. W brzmieniu powstaje jednolite *continuum* dźwiękowe, a jego koloryt uwarunkowany jest postacią rytmiczną i harmoniczną motywów. Wariacyjne *Moderato* odznacza się silniej zaakcentowanym czynnikiem kolorystycznym (częste przednutkowe motywy z akcentacją).

W ukształtowaniu metryczności uwidacznia się trzecia „odsłona” dopełniającego się współdziałania obydwu fortepianów. Charakterystyczne są zwłaszcza w *Allegro* nieregularne synkopy, wplatanie w motoryczny tok dźwiękowy, oraz artykulacja, polegająca na legowaniu grup rytmicznych pomiędzy głównymi częściami taktu. Takie „ametryczne” legowanie motywów, zakłócające miarową pulsację, jest czynnikiem wzbogacającym motorykę, tak jak dwudźwiękowe motywy budowane również niezgodnie z pulsacją metryczną. Poniższy przykład ukazuje te środki w jednoczesnym współdziałaniu: I fortepian realizuje metrycznie ułożone krótkie *legata* na formułach figuracyjno-akordowych, II fortepian – ametrycznie ułożone czwórkowe formuły kadencyjne. Pomiedzy partiami zachodzi również wzajemna relacja, którą można określić „kontrpulsacją struktur” lub „pozorną polimetrią”.

Przykład nr 3. Józef Świder *Allegro. Moderato* na 2 fortepiany, t. 103–107

Kontrpulsacyjne ułożenie motywów kadencyjnych jest środkiem znanym w praktyce kompozytorskiej od czasów Beethovena i często występuje w utworach neoklasycznych.

Charakter dopełniający obydwu warstw, odpowiadających partiom I i II fortepianu, w utworze Świdra uwarunkowany jest głównie przyjętą stylistyką neo-

klasyczną, założeniami architektonicznymi i ciągłością narracji. Forma sonatowa *Allegro* oraz wariacyjna *Moderata* modelują sukcesywną zmienność faktury. Zwróćmy jeszcze uwagę na organizację wysokości dźwiękowych, zakłada ona równowagę diatoniki i chromatyki, a w harmonice uwypukla współbrzmienia tercjowe i kwartowe oraz paralelne przesunięcia. To one są odpowiedzialne za realne brzmienie utworu.

Henryk Mikołaj Górecki, *Toccata na 2 fortepiany op. 2*

Toccata to wczesna kompozycja Góreckiego, powstała podczas studiów u Bolesława Szabelskiego w 1955 roku. Zgodnie z przyjętym wzorcem historycznym, jest utworem motorycznym, o dużej dynamice przebiegu. Emanuje bogactwem rytmicznym, od prostego ruchu figuracyjnego, prowadzonego kanoicznie między partiami obydwu fortepianów, poprzez zestawienie dwóch odrębnych typów ruchu rytmicznego (akordowego z figuracyjnym), motorykę na szybkich przebiegach *quasi*-klasterowych, aż po chwilowe momenty dialogu między instrumentami.

Nieznaczne różnicowanie faktury dokonuje się na dwóch płaszczyznach: w sukcesywnym toku narracji oraz w symultatywnym zestawieniu partii fortepianów. Jest to jednak różnicowanie na poziomie jednego elementu – ruchu rytmicznego. Motoryka i miarowość toku rytmicznego powodują, że na dłuższych odcinkach utworu faktura przyjmuje postać *quasi*-eufoniczną. Mamy tu przykład wzajemnego dopełniania ruchu rytmicznego w obydwu partiach, a w drugiej fazie (zestawienie urywanych akordów z figuracją) chwilowo występuje dopełnianie kontrastujących struktur. Układ partii I i II fortepianu stapia się, tak więc tworzy fakturalny monolit, bez podziału na materiałowe warstwy. Taki model faktury nazwijmy fakturą eufoniczną, która w *Toccacie* uwarunkowana jest wyborem formy i jej typem wyrazowości, a tylko pośrednio stylistyką witalistycznego neoklasycyzmu. Tok dźwiękowy zawiera oczywiście pewne niewielkie zmiany – niuanse brzmieniowe. Wynikają one z dwufazowej budowy formy. Utwór ten szerzej – z punktu widzenia formy i wyrazowości – komentuje Jolanta Bauman-Szulakowska:

Toccata nosi rezultaty prekompozycyjnej i charakterystycznej dla tego twórcy zwięzłości wypowiedzi; [...] konstituowanie akordyki w ramach synchronii fakturalnej, forma zintegrowana, procesy porządkowania zjawisk akustycznych powodują stany intensywnego napięcia typu ekspresjonistycznego¹¹.

Autorka tej interpretacji w dalszych uwagach stosuje pojęcie „tężenie monolitu” w odniesieniu do sposobu budowania formy i jego odbicia w fakturze. Z kolei współautorka bydgoskiej pracy monograficznej, poświęconej twórczości Góreckiego, w swym przeglądowym artykule o kompozycjach na dwa instrumenty dopatruje się w *Toccacie* wpływów techniki koncertującej:

¹¹ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Śląska...*, s. 246.

Wpływy techniki koncertującej zaznaczają się też wyraźnie w *Toccacie* na 2 fortepiany. Kameralizm tego utworu nacechowany jest różnorodnością sposobów kształtowania dźwiękowej materii, która bezpośrednio kształtuje formę. [...] Jedną z cech dialogowania, wykorzystującą zasadę współzawodniczenia obu instrumentów, jest silne zróżnicowanie fakturalne¹².

Ścieranie się dwóch warstw: polifonicznej i motorycznej, o których autorka pisze w następnym zdaniu, jest jednakże tutaj krótkotrwałe, epizodyczne i nie decyduje o ogólnym charakterze dzieła.

Allegro. Moderato Józefa Świdra oraz *Toccata* Henryka Mikołaja Góreckiego powstały w tym samym czasie. Wspólną cechą tych dwóch kompozycji neoklasycznych jest wysunięcie na pierwszy plan czynnika motorycznego. Natomiast rodzaj faktury jest w nich odmienny: u Świdra – warstwowy, u Góreckiego – eufoniczny.

Henryk Mikołaj Górecki, *Pięć utworów na 2 fortepiany* op. 13

Kompozycja ta wprowadza całkowicie inny świat dźwiękowy w porównaniu z *Toccatą*. *Pięć utworów* op. 13 powstało pod koniec lat 50., w zaledwie cztery lata po *Toccacie*. W tych latach młody wówczas kompozytor przyswoił w swym warsztacie twórczym technikę serialną, która w początkowym etapie skutkowałą w utworach Góreckiego fakturą punktualistyczną. Z tym rodzajem faktury mamy do czynienia w *Pięciu utworach*.

Faktura punktualistyczna – zauważa Alicja Jarzębska – niwelująca melodyczny charakter układów dźwiękowych, a eksponująca silne kontrasty w drobnych odstępach czasu, wykorzystywana była przede wszystkim w utworach, w których relacje serialne obejmowały także inne parametry. Powstanie większej ilości tego rodzaju krótkich impulsów brzmieniowych daje wrażenie jednolitości brzmienia, braku różnorodności, i w konsekwencji – monotonii. Pragnienie znalezienia nowych amelodycznych jakości brzmieniowych skłoniło kompozytorów do penetrowania – także za pomocą serii interwałowych – innych skrajnych relacji między dźwiękami, takich, które niemal zupełnie anulowały wrażenie odrębności dźwięków, przede wszystkim wskutek szybkiego ich następstwa, czasami przekraczającego fizjologiczny próg selektywności¹³.

Odmienność faktury *Toccaty* i *Pięciu utworów* jest zaskakująca. Otwierający cykl *Utwór 1* utrzymany w spokojnym tempie tworzy rozrzedzony obraz dźwiękowy, w którym poszczególne wysokości dźwiękowe serii wyłaniają się stopniowo, jedna po drugiej, w różnej rytmizacji i różnych rejestrach. *Utwór 2* kontynuuje tę zasadę z nieznacznym przyspieszeniem tempa i wyostrzeniem zmian dynamicznych. *Utwór 3*, pozostając na tym samym poziomie agogicznym (ósemka=88), daje większe ujednoczenie ruchu rytmicznego, przy zachowaniu

¹² Marlena Pietrzykowska, *Henryk Mikołaj Górecki – twórczość na dwa instrumenty. Dialog w muzyce, dialog z ideą*, [w:] Henryk Mikołaj Górecki. *Twórczość i inspiracje*, red. Marlena Pietrzykowska, Grzegorz Rubin, Bydgoszcz 2010, s. 46.

¹³ Alicja Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków 1995, s. 190.

kontrastowości rejestrów. Kolejny, czwarty *Utwór* tworzy punkt ciężkości całego cyklu, jest najbardziej rozbudowany, odznacza się gwałtownością i ostrością brzmienia. Są tu uderzenia klasterowe i rozbudowane pionowe akordy, dopełnione finezyjnymi „kontrapunktami” dwu- i trzydźwiękowymi.

Przykład 4. Henryk Mikołaj Górecki, *Pięć utworów* op. 13, *Utwór 4*, t. 4–6

W *Utworze 5*, ostatnim, kontynuowane są brzmienia klasterowe, z interesującymi zestawieniami klasterów chromatycznych (czarne klawisze) i diatonicznych (białe klawisze). Górecki stosuje tu zasadę lustrzanego odbicia kompleksów akordowych pomiędzy partiami obydwu fortepianów. Struktury klasterów zawierają cały dwunastodźwięk w jednym pionie akordowym lub jest on rozdzielony pomiędzy dwa fortepiany.

Są one rozłożone równomiernie między partiami obu fortepianów, tak aby każdy takt zawierał wszystkie dwanaście dźwięków. Podobnie jak w utworze czwartym, Górecki potęguje tu swój dynamiczny, akordowy i rytmiczny bruiizm, charakterystyczny dla jego utworów wcześniejszych, lecz tutaj jeszcze bardziej widoczny na tle punktualistycznej faktury

– pisze o tej kompozycji monografista kompozytora¹⁴. *Utwór 5* jest dwufazowy, w drugiej fazie gra tylko I fortepian.

Punktualistyczna faktura przyjmuje postać stale dialogującą, a w utworach 1 i 5 z zastosowaniem wspomnianej techniki lustrzanej. Następstwa dźwiękowe kształtowane są według ściśle stosowanej zasady sukcesywnego dopełniania (w sensie przepływu wysokości serii), rzadziej wertykalnego (*Utwór 4*). Wynika ona wprost z przyjętej serialnej techniki. Słuchowe wyodrębnienie partii I i II fortepianu nie jest tu możliwe. Natomiast rozdzielenie odcinków serii pomiędzy dwa fortepiany w ujęciu praktycznym, wykonawczym, daje dodatkowy walor topofoniczny, zależny od wzajemnego ustawienia instrumentów na estradzie. Gra sekwencji serialnych, wyodrębnionych grup rozgrywa się w niezwykle sze-

¹⁴ Adrian Thomas, *Górecki*, przeł. Ewa Gabryś, Kraków 1998, s. 42.

rokim ambitusie, skoki interwałowe pomiędzy dźwiękami serii obejmują często-
króć odległości powyżej 4 oktaw¹⁵.

Łatwo wysnuć wniosek, że rodzaj faktury w *Pięciu utworach* uwarunkowa-
ny został w całości przez technikę serialną. Jest to faktura dopełniająca się suk-
cesywnie, w horyzontalnym przebiegu. Zmienne są tu kolejno następujące struk-
tury. Dialogowanie tych struktur pomiędzy instrumentami jest fakturalnym *con-*
stants. Ustosunkowanie partii obu fortepianów jest we wszystkich częściach nie-
zmienne, dialogujące, z wyjątkiem *Utworu 5*, w którym – jak już zaznaczono –
w drugiej fazie wyodrębniony jest tylko I fortepian. Oba fortepiany nie tworzą
oddzielnych warstw, treść struktur dźwiękowych przepływa falująco między
nimi. Różnicowanie struktur występuje także w sukcesywnym układzie makro-
formy, czyli między kolejnymi utworami.

Realny kształt brzmieniowy tej kompozycji wynika z samej substancji
dźwiękowej, nie zaś z jej ustawienia fakturalnego. Ten rys stylu Góreckiego
podkreśla Bohdan Pociąg:

W muzyce Góreckiego – danej nam w bezpośrednim doświadczeniu słuchowym –
z miejsca uderza cecha, którą chce się wprost nazwać substancjalizmem. [...] Substan-
cjalne w muzyce to – w sensie pierwotnym – nic innego, jak czysta struktura dźwiękowo-
interwałowa, melodyczno-rytmiczna, harmonicznopolifoniczna, coś, co stanowi wprost
o i s t o t o c i e muzyki i decyduje o istnieniu utworu muzycznego: rdzeń, kośćce,
trzon¹⁶.

Jan Wincenty Hawel, *Capriccio-Fantasia nr 2 na 2 fortepiany*

Utwór powstał w 1975 roku. Został on nagrodzony III lokatą na II Piani-
stycznym Konkursie Kompozytorów w Słupsku w tym samym roku. W latach
70. Jan Wincenty Hawel sięgał po techniki awangardowe, które zaistniały rów-
nież w *Capricciu*. Jest to jedyny utwór spośród tu omawianych, w którym wystę-
pują niekonwencjonalne sposoby wydobycia dźwięku, wykraczające poza kła-
wiaturę. *Capriccio-Fantasia* zbudowane jest z 4 części: *Preludium*, *A fresco*,
Chorale, *Finale – Improvisando*. *Preludium* zawiera sporą dawkę działań ale-
atorycznych w zakresie kolejności wysokości dźwięków i rytmiki. *A fresco* jest

¹⁵ Bliższej analizy techniki serialnej *Pięciu utworów* dokonał wyżej już cytowany Adrian
Thomas. O całym cyklu pisze tak: „W *Pięciu utworach* zaznacza się wyraźnie obecność wielu
charakterystycznych cech stylistycznych kompozycji serialnych niemieckich, francuskich
i włoskich z początku lat pięćdziesiątych, aczkolwiek bez oznak większego zainteresowania
kompozytora towarzyszącymi tym utworom teoriami. Zwrócenie się Góreckiego ku fakturom
punktalistycznym potwierdzone jest dodatkowo faktem posługiwania się przezeń w szerokim
zakresie przesunięciami dynamicznymi, rytmicznymi i rejestrowymi [...]. Widoczne jest
bardziej rygorystyczne podejście do kwestii organizacji wysokości dźwięków, aczkolwiek jest
ono modyfikowane [...] w każdym z poszczególnych utworów” Adrian Thomas, *Górecki*,
s. 42–43.

¹⁶ Bohdan Pociąg, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*,
Katowice 2005, s. 75–77.

kolorystyczną grą ruchliwych figuracji, klasterów, połączoną z dowolnością rytmiczną. *Chorale* wprowadza swą wizję dźwiękową do wnętrza fortepianu, a *Finale – Improvvitando* całą plejadę sekwencji ruchowych w pełnej skali fortepianu.

Sonorystyczna kompozycja Hawela obfituje w zróżnicowane układy fakturalne i relacje pomiędzy fortepianami. Prześledźmy je w każdej części. *Preludium* emituje antytetyczne brzmienia, statyczne i ruchowe oraz kontrasty rejestrowe. W czterech segmentach zawarte są cztery odmiany fakturalnych kontrastów: Segment I – kontrast rejestrów w statycznych brzmieniach (jeden rodzaj kontrastu); Segment II – kontrast rejestrów, statyki i ruchu (dwa rodzaje kontrastów); Segment III – jednoczesny kontrast rejestrów, powtarzanych brzmień statycznych i powtarzanych figur rytmizowanych; Segment IV – „krzyżowe” kontrastowanie rejestrów na statycznych brzmieniach oktawowych (kontrastowanie wertykalne).

Partie obu fortepianów współdziałają eufonicznie, zgodnie. Treści dźwiękowe stale się dublują. Wyżej wyszczególnione rodzaje kontrastów dotyczą samego materiału, bez rozgraniczania obu partii. Podwójna obsada służy tutaj zwiększeniu wolumenu brzmienia.

Część II, *A fresco*, jest barwnym fajerwerkiem różnych postaci ruchu dźwiękowego: figuracyjnego, dwudźwiękowego, ruchu klasterów półtonowych, ruchu rytmicznego, zmienności rejestrów, zmian dynamicznych. Formalnie wykazuje budowę wieloodcinkową. Kontrasty dynamiczne układają się w pionie i w poziomie. Giętkość i plastyczność akcji dźwiękowych wnosi silny kontrast względem I części. Liczne są tu układy eufonii fakturalnej obu fortepianów (równoczesna realizacja tych samych treści), przeplatanej rzadszymi odcinkami „bifakturalnych” zestawień.

Część III, *Chorale*, to szereg akcji dźwiękowych, wydobywanych bezpośrednio ze strun fortepianów, w różnej artykulacji: gra pięściami, *pizzicato* na strunach wewnątrz fortepianu, a w dalszej kolejności akcji szerokopasmowych klasterów półtonowych oraz grup figuracyjnych i akordów. Akcje dźwiękowe wykonywane na strunach fortepianu wnoszą nowe jakości sonorystyczne. Artykulacja na strunach fortepianu różnicowana jest perkusyjnymi pałkami trojakięgo rodzaju: wielka pałka z główką filcową, mała pałka z główką drewnianą i metalową oraz za pomocą miotełki. Gra „strunowa” przeplatana jest grą „klawiszową” (klastery). Partia każdego fortepianu notowana jest na 8 systemach (łącznie 16 systemów). Zwartość brzmienia wszystkich zastosowanych tu pomysłów budzi skojarzenia z toposem chorałowym, stąd podtytuł części *Chorale*. Tok narracji polega na wymienności akcji dźwiękowych pomiędzy dwoma fortepianami według zasady permanentnego dialogu.

15

The image shows two systems of musical notation for two pianos. Each system consists of two grand staves (treble and bass clef) and two piano staves (treble and bass clef). The piano parts feature dense clusters of notes, some marked with asterisks. The right-hand parts feature melodic lines, some marked 'legato'. Dynamics include *sfff*, *mp*, *f*, *pp*, *sfff*, and *mf*. A handwritten note at the bottom reads: '* od razu objąć tate szare klawisz od podanego dźwięku'.

Przykład 5. Jan Wincenty Hawel, *Capriccio-Fantasia nr 2*, część III, *Chorale*, klasterzy i gra pałkami na strunach

Część IV, *Finale – Improvisando*, jest przeciwieństwem części III w zakresie wzajemnej relacji obu fortepianów. Rozigrana masa dźwiękowa o niezwyklej intensywności toczy się równocześnie na przestrzeni całej części. Mamy tu

przykład poliwarstwowości faktury. Partia każdego z fortepianów notowana jest na 4 systemach. Zakres wysokości dźwiękowych ustalony został w przybliżeniu. Aleatoryka dotyczy kolejności ugrupowań wysokości i uszeregowania wartości rytmicznych. Faktura złożona jest z nakładających się, odmiennych kompleksów dźwiękowych, wykonywanych naprzemiennie „klawiszowo” i „strunowo”. Nad całością czuwa falująca dynamika, współdziałająca ściśle z ambitusem pola faktury. W silnym stopniu kształtuje ona selektywność i gęstość brzmienia, niezwykle tu nasyconą.

W całym cyklu zatytułowanym *Capriccio-Fantasia* sukcesywne kształtowanie postaci faktury jest czynnikiem formotwórczym. Współdziałanie partii obu fortepianów zostało zaprojektowane w niezwykle wszechstronny sposób: eufonicznie, dialogująco i komplementarnie. Eufoniczny model faktury wypełnia całą część I i częściowo II. Układ dialogujący zdominował fragment części II i całą część III. Z kolei część IV toczy się w modelu komplementarnym i eufonicznym na zmianę. Bardzo szeroko wykorzystane zostały możliwości kolorystyczne instrumentu. Uprzywilejowaną rolę pełnią szerokopasmowe, ruchome klasterzy. Sonorystyczny język dźwiękowy kreuje postać brzmieniową, decyduje o ostatecznym wymiarze estetycznym utworu. Wzajemne relacje między pianistami służą formowaniu wolumenu brzmienia, gęstości tkanki dźwiękowej, strony kinetycznej. Elementem spajającym wszystkie części *Capriccia* jest idea kontrastu, realizowana na wszystkich poziomach utworu: ruchu rytmicznego, rejestrów, dynamiki, gęstości pasm dźwiękowych.

Modelowanie faktury w utworze Hawela uwarunkowane jest w pierwszym rzędzie językiem dźwiękowym, który służy też uzyskaniu wysoce specyficznej aury brzmieniowej. Założenia formalne, zakładające wachlarz sięgający od pojedynczych wysokości aż do dynamicznych i klasterowych, ekstremalnych brzmień (z udziałem wyszukanej kolorystyki), kształtują fakturę zmienną.

Aleksander Glinkowski, *Dialogos na fortepian na 4 ręce*

Już sama nazwa tej kompozycji z 1976 roku sugeruje rodzaj jej faktury. Najpierw przybliżmy nieco język muzyczny kompozytora z okresu powstania *Dialogos*. Autorka syntetycznej charakterystyki śląskiej twórczości fortepianowej kreśli estetykę muzyczną Glinkowskiego tak:

Glinkowski jest klasykiem na sposób francuski, jego *esprit du son* uwydatnia się we wszystkich jego dojrzałych dziełach. Charakterystyczna dla niego jest impresjonistyczna polifonia, warsztat o specyficznym organizowaniu emocji i czasu, z ewokowaniem ciepła, eufoniczności, z estetyzmem i sensualizmem kolorystyki plamy barwnej, a zarazem z jasnością struktur i architektoniki¹⁷.

W *Dialogos* mamy do czynienia z bardzo wyszukany sposobem organizowania relacji ekspresyjno-czasowej, co wynika ze ścisłej selekcji zastosowanej

¹⁷ Jolanta Bauman-Szulakowska, *Śląska...*, s. 253.

tu materii dźwiękowej. Kompozytor tworzy prawdziwy katalog możliwości muzycznego dyskursu dwóch pianistów. Na dwóch antypodach stają tu dwa składowe elementy: figuracyjna struktura o stale powtarzającym się falistym rysunku melicznym oraz ostro brzmiąca, nieznacznie modyfikowana struktura akordowa. Elementy te stale współdziałają w akcji muzycznej. Narrację utworu kształtuje zasada wielokrotnych repetycji obydwu elementów, co zbliża utwór do nurtu *repetitive music*, zainicjowanego w latach 60. w muzyce amerykańskiej, a który odbił się echem także w twórczości wielu kompozytorów polskich. Termin ten stosowany jest jako pokrewny względem pojęcia muzyki minimalistycznej. Belgijski badacz nurtu minimalizmu Wim Mertens dokonał analizy tego nurtu w muzyce amerykańskiej (*De amerikaanse repetitieve muziek*, Bierbeek 1980), poddając rewizji wszystkie związane z tym nurtem terminy. Autorka pracy o minimalizmie w muzyce polskiej przytacza jego wnioski:

Mertens przyjął także termin *repetitive music*, odnosząc go do „zdecydowanego charakteru repetycji jako zasady strukturalnej we współczesnej muzyce amerykańskiej”. Mertens zwraca również uwagę na rozszerzenie zasady repetycji od powtarzania komórek melodycznych i rytmicznych do, stosowanej w późniejszym okresie, repetycji sekwencji akordowych¹⁸.

Statyka narracji dźwiękowej, charakterystyczna dla owego nurtu, w utworze Glinkowskiego jest tylko pozorną. Powtarzanie struktur dźwiękowych w *Dialogos* tworzy dwufazową formę z kulminacją w połowie utworu, polegającą na wydłużeniu powtarzanych struktur do 30 sekund (zastosowana jest tutaj notacja czasowa).

The image shows a musical score for a piece by Aleksander Glinkowski. It features two systems of staves. The first system has two staves with a bracket above them labeled '7"'. The second system has two staves with a bracket above them labeled '4"'. The third system is a large block with a bracket above it labeled '30-35"'. Inside this block, there are four staves of music. Above the top two staves, it says 'Simile me quasi improvisando'. Below the bottom two staves, it says '(senza ped.)'. There are dynamic markings 'pp' at the beginning and end of the 30-35" section, and a 'p' at the very end. The notation includes various notes, rests, and slurs.

Przykład 6. Aleksander Glinkowski, *Dialogos na fortepian na 4 ręce*, kulminacja

Rozwój utworu do kulminacji bazuje na opozycji figuracja – akord. Akord stopniowo zyskuje przewagę. Z kolei drugie ogniwo po kulminacji daje palmę pierwszeństwa ugrupowaniom figuracyjnym. Dialogi akordowo-figuracyjne tworzą w sumie zróżnicowaną mozaikę, choć układaną tylko w dwóch kolorach.

¹⁸ Joanna Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003, s. 16.

Dramaturgię utworu wyznacza czas. Narracja silnie pauzowana to ścieranie się dwóch antynomicznych kwestii w nieregularnym rozmieszczeniu czasowym. Faktura utworzona jest tylko z dwóch komponentów materiałowych, rozdzielonych między obu wykonawców. Istota tej kompozycji zawiera się w idei dialogu, kształtującego fakturę, technika dialogu tworzy z kolei dwie odmiany:

- 1) dialog styczny, polegający na równoczesnym zakończeniu sekwencji figuracyjnej (dolna partia) i rozpoczęciu akordu (górną partia);
- 2) dialog rozdzielony czasowo, w którym następstwa rywalizujących podmiotów dźwiękowych są oddzielone kilkusekundową pauzą.

W płaszczyźnie symultatywnej kształtują się również dwie odmiany dialogowania materiałowego:

- 1) dialogi pojedynczych akcji;
- 2) dialogi kompleksów akordowych i figuracyjnych.

Współdziałanie tych odmian, ich nieregularne następstwo staje się głównym czynnikiem dramaturgii utworu. I wreszcie mamy do czynienia z dialogiem rejestrów: niższego – figuracyjnego i wyższego – akordowego.

Faktura w *Dialogos* rozwija się w dwóch płaszczyznach (sukcesywnej i symultatywnej), a każda z płaszczyzn – jak wyżej przedstawiono – zawiera dwie odmiany dialogowania. Mamy tu zatem dwuwymiarowy rodzaj faktury dialogującej, lecz zbudowanej ze stałych komórek. Ten rodzaj uwarunkowany został silną redukcją materiału i zasadą repetycyjności struktur.

Andrzej Dziadek, *Klavierstück na 4 ręce*

Tryptyk na 4 ręce *Klavierstück* Andrzeja Dziadka powstał w 2008 roku. Złożony jest z trzech krótkich utworów o następujących tytułach: *Dzwony o zmierzchu*, *Kołysanka*, *Nokturn*. Jest to kompozycja z gatunku lirycznego, w której wiodącą jakością ekspresyjną jest *misterioso* i w całości zainspirowana została estetyką „muzyki nocy”. Ułożenie trzech części o takich tytułach tworzy spójny sens znaczeniowy: wieczoru ubarwionego odgłosami dzwonów, po którym następuje kołysanka do snu oraz muzyka nocy. We wszystkich utworach istnieje moment sugestii programowej, a w niej uczestniczą dwie postacie, symbolizowane przez dolną i górną (rejestrów) partię wykonawczą. Kompozytor sięga po środki proste, lecz bardzo wyrafinowane brzmieniowo. Tutaj idea dwóch „muzycznych postaci”, wymieniających pokrewne myśli, kształtuje model faktury.

Treść muzyczna pierwszego utworu, *Dzwony o zmierzchu*, złożona jest z dwóch materii dźwiękowych, odpowiadających partiom obydwu wykonawców. Partia I (prawa, górna część klawiatury) utkana została z dwóch odmian figuracyjnych arabesków dźwiękowych, usytuowanych w wysokim rejestrze. Partia II (lewa, dolna część klawiatury), kontrastująca, złożona jest z ciągu statycznych układów akordowych bazujących na stałym fundamencie (oktawa E–E₁), powtarzanym na przemian w równych i synkopujących wartościach rytmicznych. Szeregi trójdźwięków prawej ręki tej partii to stałe współbrzmienia

w ambitusie oktawy, paralelnie przesuwane w ruchu półtonowym. Obydwie partie są nośnikami sensu ilustracyjnego i naśladowczego. Akordy partii II są dźwiękową transformacją bicia dzwonów, dochodzących jakby z oddali – to pierwszoplanowa treść ilustracyjna. Z kolei wysokie arabeski I partii, oddające drgania fal dźwiękowych rezonujących podczas wybrzmiewania uderzeń dzwonów to treść wtórna. Ich wzajemne, dialogujące ułożenie dosyć wiernie oddaje zjawisko będące inspiracją utworu, który stanowi jego pianistyczną egzemplifikację. Układy wysokości dźwiękowych w obydwu partiach wynikają z repetywanych i wariantowanych zwrotów. Wariantowanie polega na swobodnych transpozycjach. Obowiązuje tu stała zasada prostego dialogu obydwu treści.

Misterioso (♩ = 63)

The image shows a musical score for two piano parts, labeled I and II. The title is 'Misterioso (♩ = 63)'. The score is written on four staves. The first two staves are for Part I, and the last two are for Part II. Part I starts with a melodic line in the right hand, marked 'N' and 'pp', with a fermata and a trill. Part II starts with a bass line, marked 'pp' and 'con ped.', with a fermata and a trill. The score is in 4/4 time.

Przykład 7. Andrzej Dziadek, tryptyk *Klavierstücke*, część I, *Dzwony o zmierzchu*, początkowe takty partii I i II

II część tryptyku, *Kołysanka*, kontynuuje fakturalną i materiałową zasadę dialogowania. Cały tok muzyki wysnuty został z jednego, dwugłosowego pomysłu melorytmicznego, skonstruowanego z naprzemiennie postępujących wysokości w wahadłowym układzie następstw wysokości dźwiękowych. Dwugłos funkcjonuje w ruchu zbieżnym i rozbieżnym. Treść postępuje w kilkunastotaktowych odcinkach, tworzących dialogujące płaszczyzny w niższym i wyższym rejestrze. Faktura jawi się tu jako „dwugłos” dwóch „bohaterów”. Wieńczący tryptyk *Nokturn* pozostaje w prostym dialogu figuracyjnej sekwencji, przepływającej między partią dolną i górną. Znowu powraca zasada naprzemiennego występowania kilkutaktowych odcinków w kolejnych wystąpieniach.

W całym cyklu występuje prostota narracji. Następstwa sekwencji figuracyjnych i „dobarwień” akordowych bazują na wielokrotnych powtórzeniach. Dialogująco-dopełniający rodzaj faktury obecny jest we wszystkich utworach cyklu i stale utrzymywany, bez wprowadzania istotnych zmian. Wzajemne dopełnianie struktur odbywa się za pomocą motywów kontrastowych (*Dzwony*) oraz swobodnie imitacyjnych (*Kołysanka*, *Nokturn*). Zastosowany język dźwiękowy oraz prosty model faktury wynikają tutaj z pobudek ilustracyjnych, założeń estetycznych i ekspresji.

Podsumowanie

Przedstawione w niniejszym artykule utwory dla dwóch pianistów zawierają zróżnicowany zakres rodzajów faktury. Głównym problemem badawczym podjętej analizy utworów było zbadanie faktury w relacjach pomiędzy obydwojma wykonawcami. W każdym utworze rodzaj faktury, jak się okazało, jest inny i uwarunkowany odmiennym czynnikiem. W poniższej tabeli podaję zestawienie wniosków końcowych z przeprowadzonych analiz. Dla każdej kompozycji należało ustalić terminologię indywidualnie, w celu precyzyjnego oddania wszelkich niuansów technicznych, wyrazowych i stylistycznych.

Tabela. Zestawienie modeli faktury w utworach dla dwóch pianistów kompozytorów śląskich

Kompozytor i utwór	Rodzaj faktury	Uwarunkowania
Józef Świder <i>Allegro. Moderato</i> <i>na 2 fortepiany</i> (1953)	Faktura warstwowa dopełniająca	Stylistyka neoklasyczna
Henryk Mikołaj Górecki <i>Toccata na 2 fortepiany</i> (1955)	Faktura eufoniczna	Wybór formy i typu wyrazowości
Henryk Mikołaj Górecki <i>Pięć utworów na 2 fortepiany</i> op. 13 (1959)	Faktura punktualistyczna, dopełniająca w sukcesywnych strukturach	Technika serialna

Tabela. Zestawienie modeli faktury... (cd.)

Kompozytor i utwór	Rodzaj faktury	Uwarunkowania
Jan Wincenty Hawel <i>Capriccio – Fantasia na 2 fortepiany</i> (1975)	Faktura różnicowana: eufoniczna, dialogująca, dopełniająca	Sonorystyczny język dźwiękowy
Aleksander Glinkowski <i>Dialogos na fortepian na 4 ręce</i> (1976)	Faktura dialogująca dwuwymiarowa	Ścisła selekcja materiału, zasada repetycyjności
Andrzej Dziadek <i>Klavierstücke na fortepian na 4 ręce</i>	Faktura dialogująca dopełniająca	Założenia ekspresyjne, ilustracyjne

Relacje pomiędzy pianistami w tych utworach są każdorazowo odmienne. W całokształcie zjawisk fakturalnych przeważa jednak fakturalna relacja o charakterze dopełniającym i dialogującym. Ta z kolei wynika z kilkunastuletniej tradycji kameralnego współdziałania dwóch instrumentów, opartego najczęściej na wzajemnym dopełnianiu treści muzycznych oraz na ich dialogowaniu – treści pokrewnych lub przeciwstawnych. Ów archetyp zasad muzykowania dwóch wykonawców pozostaje nadrzędnym modelem fakturalnego dyskursu, niezależnie od techniki kompozytorskiej i języka wypowiedzi.

Summary

Kinds of Texture in Pieces for Two Pianists in the Works of Contemporary Silesian Composers

The issues of texture in piano pieces of Silesian composers, written from 1953 to 2008. The object of the study were 6 compositions for 2 grand pianos or four hands of the following composers: Józef Świder, *Allegro. Moderato* for 2 pianos (1953); Henryk Mikołaj Górecki, *Toccata* for 2 pianos (1955) and *Five pieces, Moderato* for 2 pianos op. 13 (1959); Jan Wincenty Hawel, *Capriccio-Fantasia* for 2 pianos (1975); Aleksander Glinkowski, *Dialogos for the piano* for 4 hands (1976); Andrzej Dziadek, *Klavierstücke* for 4 hands (2008).

The purpose of the conducted analyses is an attempt to answer the questions concerning models of instrumental texture.

The purpose of the conducted analyses is an attempt to answer questions concerning models of instrumental texture. What are the relations designed for the co-performers in a given composition for two performers? How does cooperation proceed between two parts making up one piece of music? What texture model results from the mutual relations between the co-performers? What are the conditions and assumptions of such relations set by the composer?

The authoress precedes the solution of the main issues with presentation of an outline of the Silesian school of composition. Then, she makes a separate review and assessment of piano music against the background of the entire set of works of each composer. When answering the main research problem, she states that the relations between the parts of the two performers determine the texture of the musical piece – they arise from different stylistic conditions and assumptions set

by the composer. The final conclusions are presented in a Table. The following models of instrumental textures can be identified in the discussed works:

- 1) layered complemented texture (Świder),
- 2) euphonic texture (H.M. Górecki, *Toccata*),
- 3) pointillistic, complemented texture (H.M. Górecki, *Pięć Utworów*),
- 4) diversified texture: euphonic, dialogic (J.W. Hawel),
- 5) two-dimensional dialogic texture (A. Glinkowski),
- 6) dialogic-complemented texture (A. Dziadek).

Keywords: Silesian composers, Polish contemporary piano music, piano 4 hands pieces, pieces for 2 pianos, instrumental texture.