

MARLENA WINNICKA

Instytut Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy

Technika koncertująca w sonorystycznych utworach Kazimierza Serockiego

1. Wprowadzenie

Dorobek twórczy Kazimierza Serockiego charakteryzuje się różnorodnością języka dźwiękowego i stylu. Zainteresowania kompozytora w zakresie techniki kompozytorskiej nawiązywały do folkloru, dodekafonii i punktualizmu, neoklasycyzmu, aleatoryzmu.

W latach sześćdziesiątych zainteresowała Serockiego technika sonorystyczna, w której brzmienie było usamodzielnione do tego stopnia, że akcent został przeniesiony z układów melodyczno-harmonicznych na brzmienie kształtu i ruchu. Pierwszym utworem sonorystycznym było *Continuum* na sześć grup perkusji. W tym utworze perkusja jest nie tylko źródłem nowego brzmienia, ale środkiem do budowania wyrazu w zakresie dramaturgii. Sześć grup perkusyjnych rozmieszczonych jest na widowni w ten sposób, że tworzą krąg obejmujący w środku słuchaczy. W utworze *Niobe* na dwoje recytatorów, chór mieszany i orkiestrę do tekstu K.I. Gałczyńskiego rezygnuje z motywów melodycznych, a walory brzmieniowe czerpie z tekstu mówionego. Czynnikiem tworzącym barwne efekty w *Dramatic Story* jest ruch, który przejmuje w tym utworze dominującą rolę. Możliwości artykulacyjne w *Swinging Music* są podstawą uzyskania przeróżnych barw, włączając w to preparację instrumentów, uderzenie w pudło rezonansowe, grę na ustnikach instrumentów dętych itp. Podobna zasada służy budowaniu niekonwencjonalnych brzmień w utworze *Fantasmagoria* na fortepian i perkusję, w którym wyraźnie manifestuje się inwencja kompozytora w zakresie różnych sposobów wydobywania dźwięku. Flety proste osiągnęły olbrzymią paletę barw w *Impromptu fantasque* oraz *Arrangements* na 1-4 flety proste.

2. Obsada

Rozważając problematykę gatunkowości utworów będących przedmiotem naszych studiów, wspomnieć trzeba o ich obsadzie. Wszystkie te kompozycje

mają w tytule zaznaczoną obsadę solistyczną: dwa fortepiany (*Forte e piano* – muzyka na dwa fortepiany i orkiestrę), fortepian i elektroniczną aparaturę (*Pianophonie* na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę), flety proste (*Concerto alla cadenza per flauto a becco e orchestra*), organy (*Fantasia elegiaca* na organy i orkiestrę). Zawarcie w tytule nazw solistycznych instrumentów w pojedynczej obsadzie oraz sposób ich traktowania w utworach dowodzi, że są to typowe solowe koncerty.

3. Źródło dźwięku

Fantasia elegiaca, *Forte e piano* oraz *Cocerto alla cadenza* wykorzystują instrumentarium tradycyjne, natomiast w *Pianophonie* kompozytor stosuje aparaturę elektroniczną w celu przetwarzania dźwięku. Są to: dwa generatory tonu o dwóch zakresach częstotliwości, dwa magnetofonowe urządzenia opóźniające, zestaw filtrów wielopasmowych, halofon, sześć wzmacniaczy, dwa mikrofony pojemnościowe i jeden mikrofon kontaktowy. Dźwięki instrumentu solowego są odbierane przez mikrofony i modyfikowane. Generatory nakładają na brzmienie podstawowe tony dodatkowe, które wytwarzają. Halofon rozmieszcza słyszane dźwięki w różnych punktach przestrzeni. W przeważającej części utworu wykorzystane jest elektroniczne przetworzenie dźwięku.

We wszystkich omawianych utworach składy instrumentów smyczkowych są duże (od 26 do 48 instrumentów). W *Pianophonie*, być może ze względu na wykorzystanie aparatury elektronicznej wzbogacającej brzmienie, występuje najmniejszy skład instrumentów smyczkowych. Jest to skład obejmujący skrzypce, altówki i wiolonczele. Partie instrumentów dętych i smyczkowych konstruowane są zawsze na zasadzie chórów: chóru jednorodnego lub różnorodnego co do obsady. Jednorodny chór składa się z jednego rodzaju instrumentów, np. skrzypiec lub klarnetów, różnorodny natomiast z kilku rodzajów, np. skrzypiec i altówek.

W *Concerto alla cadenza* na sześć fletów prostych źródłem dźwięku o bogatych możliwościach brzmieniowych są ustniki. Cały utwór jest prezentacją możliwości wykonawczych sześciu fletów i ich ustników. Stąd też tytuł utworu dowodzi, że każdorazowy pokaz jednego ze źródeł dźwięku to kadencja. Każdy rodzaj fletu i ustnika pojawia się w tym utworze jednorazowo.

Warto się zastanowić, co skłoniło kompozytora do użycia dwóch fortepianów jako instrumentów solowych w *Forte e piano*. Na pewno dzięki nim powstaje gęstsza faktura dająca bogatsze brzmienie, gdyż te instrumenty grają zawsze jednocześnie. Niemożliwe byłoby wykonanie przez jednego pianistę wielodźwięku w układzie skupionym, ale złożonym aż z 22 dźwięków, w którym ambitus skrajnych składników wynosi cztery oktawy.

Opisując źródło dźwięku, należy wspomnieć o topofonicznym rozmieszczeniu wykonawców i aparatury elektronicznej w przypadku *Pianophonie*. Objasnia

to wskazówka kompozytora umieszczona na początku partytury. Duże znaczenie ma ustawienie instrumentu w stosunku do pozostałej obsady tak, aby urządzenia elektroniczne nie przejmowały dźwięków pochodzących z orkiestry.

4. Sposób wydobywania dźwięku

Sposób wydobywania dźwięku jest ważnym czynnikiem w muzyce sonorystycznej Serockiego. We wszystkich omawianych utworach spotykamy wiele sposobów artykulacyjnych. Instrumenty perkusyjne poszerzyły swoją obsadę o instrumenty inne, traktowane jako perkusyjne właśnie dzięki artykulacji. Taką funkcję przejmował najczęściej fortepian poprzez:

- ostre, barbarystyczne używanie akordów w głośnej dynamice;
- szarpanie strun paznokciem;
- szybkie przebieranie palcami po strunach;
- uderzanie otwartą dłońią w struny.

Ogromna liczba sposobów wydobywania dźwięku wykorzystana jest w przypadku fletów prostych w *Concerto alla cadenza*. Dotyczą one:

- gry w sposób konwencjonalny, np. dęcie i równocześnie mruczenie, podwyższanie lub obniżanie dźwięku poprzez wzmacnianie lub osłabianie natężenia zadęcia;
- gry na samym ustniku, np. gra na dwóch ustnikach jednocześnie, wydobywanie dźwięków przez dmuchanie w rurkę S ustnika, bez dotykania jej wargami;
- wydobywania dźwięku z obudowy instrumentu, np. bezdźwięczne frullato dmuchane w rurę instrumentu po wyjęciu ustnika, jednocześnie z zaatakowaniem dźwięku szybkie odjęcie ręki z otworu piszczałkowego.

5. Ruch i agogika

Ruch i agogika w utworach Serockiego tworzą spójny element o zabarwieniu kolorystycznym poprzez tworzenie plam barwnych za pomocą szybkich, migotliwych przebiegów złożonych z drobnych wartości. Właściwości kolorystyczne uzyskuje też kompozytor dzięki powtarzaniu dźwięków o tej samej wysokości brzmienia ujętego w technice aleatorycznej. Do tego typu środków technicznych zalicza się również tremolo i tryl grane tak szybko, jak tylko jest to możliwe.

W sonorystycznych utworach Serockiego nie ma oznaczeń agogicznych. Tempo określone jest poprzez wartości rytmiczne. Części wolne zawierają wartości równe, długo trwające, części żywe – szybkie przebiegi o drobnych wartościach. Kontrast polega na zestawianiu długich bloków architektonicznych złożonych z długich wartości rytmicznych z segmentami o szybkich przebiegach rytmicznych, wnoszących nową treść muzyczną.

6. Technika koncertująca a forma w wybranych utworach Kazimierza Serockiego

Kazimierz Serocki w utworach komponowanych w sonorystycznej technice dźwiękowej postanowił „udowodnić, że samo brzmienie [...] jest w stanie udźwignąć rolę podstawowego elementu kompozycji – w zakresie wyrazu, logiki i dramaturgii [...], wreszcie ogólnej budowy formy”¹.

W kompozycjach sonorystycznych Serockiego w grze barw bierze udział także cała obsada orkiestrowa. W koncertowaniu nie materiał melodyczno-rytmiczny, ale barwa jest głównym elementem. Kontrast barwowy różnicuje poszczególne partie, biorąc udział w dialogu, tworzy on również barwę o jednolitym nasycaniu czy też pozwala wyłonić z tła orkiestrowego na plan pierwszy instrument solowy. Barwa ponadto jest wartością różnicującą lub upodabniającą, jednolitością barwową odznaczają się chóry smyczków i instrumentów dętych, a także instrumentów należących do różnych grup. Taka jednolitość barwowa jest też wynikiem współgrających ze sobą głosów.

Pisząc o tworzeniu efektów barwnych w ramach obsady, wspomnieć też trzeba o instrumentach należących do różnych grup, a charakteryzujących się podobną barwą. Jest to przypadek, kiedy instrumenty z różnych grup traktowane są w sposób perkusyjny, tworząc podobne efekty kolorystyczne (przykład 1, *Forte e pio*).

Analizując utwory sonorystyczne Kazimierza Serockiego pod kątem techniki koncertującej, nie można pominąć problematyki formy. Typ konstrukcji segmentowej, z jakim mamy do czynienia w tych utworach, jest ściśle związany, lub też lepiej to ujmując, jest wynikiem współlistnienia poszczególnych instrumentów obsady i relacji między nimi. Owe zabiegi techniczne wyrażają nowe jakości estetyczne w zakresie formy.

Fantasia elegiaca na organy i orkiestrę

Jednocześnieowa forma tej kompozycji odpowiada czterem makrosegmentom i czterem agogicznie zróżnicowanym obrazom barwnym. Tadeusz Zieliński opisał je w następujący sposób:

- część dynamiczna,
- scherzo,
- część wolna,
- część dynamiczna.

¹ T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 85.

Technika koncertująca w sonorystycznych utworach...

The image displays a complex musical score for a concert band or orchestra, focusing on the percussion section. The instruments listed include:

- Flutes (fl):** Multiple staves with dynamic markings like *ff* and *frull.*
- Clarinets (cl):** Multiple staves with dynamic markings like *ff* and *frull.*
- Saxophones (sxf):** Multiple staves with dynamic markings like *ff* and *frull.*
- Trumpets (tp):** I tp, II tp, and III tpbl (III tmb).
- Trombones (tr):** Multiple staves with dynamic markings like *ff* and *frull.*
- Timpani (tb):** Multiple staves with dynamic markings like *f*.
- Percussion (pf):** pf 1. and pf 2.
- String Ensemble (vn, vl, vc, vb):** Violins (vn), Violas (vl), Cellos (vc), and Double Basses (vb) with dynamic markings like *ff* and *non div.*

The score features a *rallentando* section starting with a *fff* dynamic marking. Vertical dashed lines indicate the alignment of various instruments across the score.

Przykład 1a. *Forte e piano*, s. 14-15. Perkusyjne traktowanie wszystkich instrumentów obsady

fg
 cr
 tn
 tb
 I tp
 II tt
 III tmb
 IV gc
 pf 1.
 pf 2.
 I gng
 IV tmt
 vc
 vb

$\text{J} = 60$
 $\frac{1}{2} \left(\frac{2}{3} \right) \left(\frac{3}{4} \right)$
 $\text{J} = 80$
 [157]
 [160]
 f
 p
 L.v.
 ppp sempre
 AT
 VI
 VII
 ppp sempre
 $\text{ca } 2'45''$

Przykład 1b. *Forte e piano*, s. 14-15. Perkusyjne traktowanie wszystkich instrumentów obsady

„Rozwijanie tradycyjnych technik gry na instrumentach klawiszowych pozwoliło uzyskać kilka nowych efektów brzmieniowych wzbogacających dotychczasowy repertuar środków wyrazu”². Perkusyjne traktowanie organów prowadzi do nowych jakości barwowych spełniających nowe funkcje w zakresie współzależności wobec całego aparatu wykonawczego.

Przykład 2. K. Serocki, *Fantasta elegiaca*, t. 71-74. Równoczesne nałożenie się różnych zdarzeń dźwiękowych

² A. Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Bydgoszcz 1997, s. 102.

W przykładzie 3 plama barwna, powstała z drobnych wartości rytmicznych, utworzona jest przez instrumenty dęte i harfę. Równocześnie brzmi klaster w partii organów i smyczków. Są to współbrzmienia statyczne w porównaniu z ciągłym ruchem instrumentów dętych. W tym dialogu poszczególne głosy nakładają się, zazębiając się w ten sposób, że jedna obsada pojawia się w momencie trwania poprzedniej. Przypomina to stretto z techniki polifonicznej.

• Współgranie

Stosunkowo niewiele techniki koncertującej w postaci współgrania występuje w utworze *Fantasia elegiaca*. Pojawia się ona w całym trzecim fragmencie (odpowiednik wolnej części). Jest to fragment tutti, w którym dominuje dynamika forte. Dużą rolę spełnia tu instrument solowy, eksponując klasterowe plamy barwne, które wtapiają się w jedną całość brzmieniową (przykład 4).

The image shows a musical score for measures 95-105 of 'Fantasia elegiaca'. The score is arranged in systems. The top system is for the organ (org), with two staves (II and I). Below it are the violin (vn) and viola (vl) parts, each with two staves. The bottom system is for the violoncello (vc) with two staves. Vertical dashed lines indicate measures 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, and 105. The organ part consists of many small, repeated rhythmic figures. The string parts play sustained chords with some melodic lines. Dynamics include 'p' (piano) and 'c.s.' (crescendo).

Przykład 4. K. Serocki, *Fantasia elegiaca*, t. 95-105, s. 18

• Kadencja

W kadencji utworu *Fantasia elegiaca* kompozytor potraktował brzmienie instrumentu solowego w sposób perkusyjny. W tym fragmencie, prawie bez wyjątku, posługuje się on wydobywaniem dźwięku za pomocą dłoni lub przedramienia. Kadencja jest zbudowana z kilku wypowiedzi (zdań) instrumentu solowego, które zamykane są przez pojawianie się innych instrumentów pointujących te wypowiedzi (przykład 5a, b).

172

II mc

org II

m.d.

+Fls 2'

20"

173

I xl

II mbf

org II

Pr. 4

15"

*tylko białe klawisze nur weiße Tasten white keys only dotyczy tylko tych dwóch klawiszer
 **tylko czarne klawisze nur schwarze Tasten black keys only betrifft nur diese beiden Clusters
 this applies exclusively to these two clusters

Przykład 5a. K. Serocki, *Fantasia elegiaca*, t. 171-178, s. 27-28

The image displays a musical score for an organ and percussion ensemble. The organ part is divided into three manuals (I, II, III) and a pedal part. The percussion part includes I and II timpani (tpbl), III tom-tom (tmb), and piano (pf). The score shows measures 175, 176, 177, and 178. Measure 175 features a dynamic marking of *ppp* for the timpani. Measure 176 shows a dynamic marking of *p* for the timpani and *ppp* for the tom-tom. Measure 177 features a dynamic marking of *pp* for the piano. Measure 178 features a dynamic marking of *pf* for the piano. The piano part includes two arpeggiated figures (ar 1 and ar 2) with glissando markings. The organ part includes various registrations and effects such as *+ Crm 8*, *- Pr 8', Fls 2', II -> + Mix 2'*, *+ Fitr 2'*, and *+ Pr 8', Pr 4'*. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning and end of the section.

Przykład 5b. K. Serocki, *Fantasta elegiaca*, t. 171-178, s. 27-28

W przykładzie 5a solowe zdania organów zamykane i podsumowywane są przez kolejno występujące: (1) marakasy i ksylofon z wibrafonem, (2) bębenek baskijski, talerz i kociołek oraz (3) fortepian z dwiema harfami.

Forte e piano – muzyka na dwa fortepiany i orkiestrę (1967)

Tadeusz A. Zieliński zauważył w tej jednoczęściowej formie obecność czterech faz agogicznych o następującym układzie: część dynamiczna, scherzo, część wolna, część dynamiczna.

Współlistnienie tutti orkiestrowego jest obecne zawsze w ważnych kulminacyjnych momentach, przed pauzą generalną zwiastującą początek nowej fazy.

- **Dialog**

Koncertowanie w postaci współzawodniczenia spotykamy wielokrotnie w utworze *Forte e piano*. Stanowią je zazwyczaj nakładające się chóry instrumentalne (przykład 6).

Przykład 6. K. Serocki, *Forte e piano*, t. 150-156

Współzawodniczenie zaprezentowane w przykładzie 6 polega na ingerencji jednej partii do konfliktu innych instrumentów. Uporczywie powtarzane wtargnięcia realizowane przez całą obsadę w niskim rejestrze tworzą konflikt z klastermi fortepianów w artykulacji szybkiego *tremolanda*.

Inny rodzaj współzawodniczenia polega na korespondencji poszczególnych chórów, które występują po sobie na zasadzie szeregowania lub zazębiają się nawzajem (przykład 7a, b).

The image displays a musical score for Example 7a, featuring a complex orchestration. The score is divided into several systems of staves, each representing a different instrument or section. The woodwind section includes Flute (fl), Clarinet (cl), Saxophone (sxf), and Trombone (tr). The string section includes Violin I (I xl), Violin II (II mbf), Violoncello (cpl), and Double Bass (W). The piano part is divided into two staves, pf 1 and pf 2. The score is marked with a tempo of quarter note = 76 (♩ = 76) and a dynamic of forte (f). The woodwinds and strings play sustained notes, while the piano part features a rapid tremolo. The score is marked with a page number 80 in a box. The piano part includes markings for *secco* and *secco* in both hands. The woodwinds and strings have various dynamic markings and articulations.

Przykład 7a. K. Serocki, *Forte e piano*, s. 8-9, korespondowanie i zazębianie się chórów

MARLENA WINNICKA

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for oboe (ob), clarinet (cl), trumpet (tr), saxophone (sxf), flute (fg), and cor (cr). The second system includes parts for piano (pf 1, pf 2) and strings (vn, vl, vc, vb). The score features various dynamics such as *ff*, *mf*, and *ff*, and includes performance instructions like *rallentando*. Vertical dashed lines indicate the coordination and interplay between the different groups.

Przykład 7b. K. Serocki, *Forte e piano*, s. 8-9, korespondowanie i zazębianie się chórów

● Kadencja

Inna jest kadencja instrumentów solowych w *Forte e piano*, operująca materiałem dźwiękowym o sprecyzowanej wysokości brzmienia. Kompozytor zastosował w niej wiele niuansów dynamicznych, rytmicznych i artykulacyjnych, co stwarza ciekawą dramaturgię i bogactwo kolorystyczne.

Concerto alla cadenza (1974)

Concerto alla cadenza to dość nietypowy koncert, przeznaczony na sześć typów fletów barokowych: sopranino, sopranowy, altowy, tenorowy, basowy i wielki basowy, które pojawiają się kolejno, dlatego jest potrzebny tylko jeden wykonawca. „To metaforyczne określenie idei koncertu – »*alla cadenza*« wyraziło celnie najbardziej eksponowane właściwości jego techniki koncertującej: bogactwo prezentowanych środków i technik gry na fletach prostych, oryginalność uzyskiwanych brzmień, epatowanie słuchacza niezwykłymi efektami wyrazowymi”³. Utwór formalnie złożony jest z ośmiu epizodów, które rozgranicza zasada użycia innego rodzaju fletu, wprowadzenia fragmentu samej orkiestry lub zmiany fakturalnej samego sola. W ramach instrumentu solowego pojawia się cały kalejdoskop możliwości technicznych i barwowych, niektóre epizody same w sobie są kadencjami, mamy też kadencję na ustnikach. Jednak ma się wrażenie jednoczęściowej formy z dużą zmiennością efektów technicznych powodującą wciąż nowe wrażenia dźwiękowe. Sama nazwa sugeruje, że mamy do czynienia z dziesięciminutową kadencją, tyle bowiem mniej więcej trwa utwór. „W tym utworze, najbardziej radykalnym brzmieniowo spośród koncertów tego twórcy, koncepcja architektoniczna utworu stanowi rozwinięcie planu kadencji zarówno w jej wymiarze mikro-, jak i makroformalnym. Jego kolejne segmenty, przerywane orkiestrowymi interludiami, są kadencjami powierzanymi różnej wielkości fletom, a każda z nich, ukształtowana jak typowa kadencja z kilkunastu komórek zestawianych szeregowo jako odrębne jednostki syntaktyczne, realizuje tę ideę w wymiarze mikroformalnym”⁴. *Concerto alla cadenza* jest utworem, w którym często występuje koncertowanie z dominującą rolą instrumentu solowego. W tym utworze instrument solowy (flet), ze względu na ostre, przenikliwe brzmienie, łatwo przebija się przez fakturę orkiestrową, niejednokrotnie natomiast wtapia się w brzmienie innych instrumentów, ponieważ sam brzmi jak instrument perkusyjny.

● Kadencja

W *Concerto alla cadenza* są trzy pokazy solowe, które sam kompozytor traktuje jako kadencje, z udziałem: fletu tenorowego, wielkiego fletu basowego oraz ustników wszystkich fletów.

³ Tamże, s. 80.

⁴ Tamże, s. 125.

Popisom solowym instrumentów towarzyszy główny cel – maksymalne wydobycie różnicowań barwowych. Kadencje przyjmują różne postaci. W *Concerto alla cadenza* obsada solowa jest zwielokrotniona ze względu na wykorzystanie sześciu rodzajów fletów prostych oraz sześciu ich ustników, przy czym jednak każdy z nich jest użyty w utworze raz. Do wykonania partii fletowej jest potrzebny więc zaledwie jeden solista. Typowo solowe wystąpienie (bez udziału orkiestry) pojawia się tylko raz.

***Pianophonie* (1976-1978)**

Pianophonie – utwór dedykowany Hansowi Peterowi Hallerowi – jest interesujący ze względu na prezentację instrumentu solowego. Oprócz kadencji pojawiają się też solowe fragmenty spełniające rolę epizodów (ze względu na obszerne rozmiary). Tę dominującą rolę fortepianu wyjaśnia Zieliński w sposób następujący: „Tytuł – w polskim brzmieniu *Pianophonie* – można rozumieć zarówno jako ‘symfonia fortepianu’ – ze względu na niezwykle barwne i bogate potraktowanie tego instrumentu. W istocie jest to koncert solowy z orkiestrą (z silnie wyeksponowaną partią solisty), ale i pełen bogatych, głębokich treści ekspresyjnych, co również uzasadnia aluzję do słowa symfonia”⁵. Kompozycja ta, jak i inne omawiane utwory Serockiego, charakteryzuje się jednoczęściowością i podobnie podzielona jest na segmenty.

Utwór ten różni się od omawianych w tym artykule swoimi obszernymi rozmiarami i długim czasem trwania. Z tego względu każdy segment to już nie epizod, ale długotrwałe zdarzenie muzyczne o określonych cechach, a nawet swoistej wewnętrznej formie. Jako jedyny posiada też wątki – *quasi*-tematy, pracę tematyczną i motywiczną, powtarzalność reprzyzową. Dużą uwagę skupia wątek liryczny nasycony w ogromnym stopniu cechą melodyczności, który bardzo chętnie powraca w odmiennych obrazach barwnych.

Formy koncertowania w utworze *Pianophonie* są nieco odmienne od pozostałych kompozycji. W tym utworze partia fortepianu biorąca udział w dialogu, współgraniu i współzawodniczeniu charakteryzuje się długimi wypowiedziami, będącymi autonomicznymi odcinkami solowymi pod względem wyrazowym. Fortepian, którego struny uderzane są za pomocą pałek, instrumenty dęte z bezdźwięcznym frullato, smyczki z szybkimi, szmerowymi glissandami oraz instrumenty perkusyjne decydują o perkusyjnym charakterze i brzmieniu tych fragmentów. Partia fortepianu w tym utworze odgrywa też inną rolę, z jednej strony pełni funkcję instrumentu perkusyjnego o dynamicznej sile wyrazu (przykład 8), z drugiej strony jest skrajnie melodyczna, a aparatura elektroniczna uzyskuje najbardziej subtelne brzmienie (przykład 9).

⁵ T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, dz. cyt., s. 143.

67

cl 1. 2. 3.

II xl

III mbf

pf

KR

Rg 1
Rg 2

vn 1.4.7.10 2.5.8.11 3.6.9.12

vl 1.3.5 2.4.6

vc 1.4 2.5 3.6

12"

Przykład 8. *Pianophonie*, nr 67, s. 40, współgranie partii fortepianu, instrumentów perkusyjnych i dętych

ca 4"

♩ = ca 72
tranquillo, dolce

pf

KR

G 2
Rg 1
Rg 2

1.1.2.3.6

15"

Przykład 9. *Pianophonie*, nr 13, s. 9, wątek melodyczny w partii fortepianu

7. Podsumowanie

We wszystkich omawianych utworach Kazimierza Serockiego wartością stało się „nie tyle wprowadzenie wielu niekonwencjonalnych brzmień, ile sposób ich wykorzystania w kompozycji. W odróżnieniu od pewnej grupy ówczesnych kompozytorów [...] Serocki nie koncentrował uwagi na samych efektach sonorystycznych, lecz poprzez kojarzenie barw tworzył oryginalne kompleksy brzmieniowe, z których budował dramaturgię utworu”⁶. Kompozytor sięga do tradycyjnych źródeł dźwięku, pomijając preparację instrumentów i wykorzystywanie pudła rezonansowego jako źródła dźwięku. Tylko w jednym z utworów (*Pianophonie*) wprowadza aparaturę elektroniczną i elektroakustyczną. Instrumenty tradycyjne operują nie tylko powszechnie stosowanymi sposobami wydobywania dźwięku, wykorzystane są także bardziej wyrafinowane i niekonwencjonalne środki, np. gra na ustnikach i stroikach (instrumenty dęte), gra na strunach fortepianu, uderzenie w różne miejsca membrany (instrumenty perkusyjne).

Rozważając technikę koncertującą w utworach Serockiego, należy zwrócić uwagę na jej zależność od elementów wpływających na sonorystyczne właściwości tych utworów. Technika koncertująca polega bowiem przede wszystkim na grze barw.

Instrumenty solowe odgrywają dużą rolę w koncertowaniu, lecz ich funkcja nie ogranicza się tylko do wirtuozerii technicznej. Mimo występowania kadencji, najistotniejsza jest barwa, będąca wynikiem statycznych i dynamicznych następstw dźwiękowych o charakterze kolorystycznym, oraz barwa wynikająca z licznych sposobów wydobywania dźwięku.

Ostatnim poruszonym przeze mnie problemem będzie gatunek utworów stanowiących przedmiot tej pracy. Tylko jeden z nich ma w tytule nazwę „koncert” – *Concerto alla cadenza*. Pozostałe tytuły utworów zawierają określenia dotyczące ich przeznaczenia lub budowy formalnej: „fantazja” – utwór zbudowany z kontrastowo zestawianych odcinków, zdarzeń muzycznych (*Fantasia elegiaca*), *pianophonie*, a więc symfonia fortepianu, „muzyka”, czyli sztuka, której materiałem są dźwięki posiadające określoną głośność, czas trwania i sposób wykonania (*Forte e piano*, w którym dźwięki tworzą dramaturgię poprzez dynamikę).

Na zakończenie zacytuję wypowiedź Zielińskiego o sonorystycznej twórczości Serockiego: „Rezygnując z tradycyjnych elementów muzyki i wysuwając na pierwszy plan brzmienie [...] Serocki nie poprzestał bynajmniej na wyzyskaniu ich kolorystycznej atrakcyjności – choć wykazał w tej dziedzinie zgoła wyjątkową inwencję i mistrzostwo [...]. Nowe środki i konstrukcje brzmieniowe wykorzystał w taki sposób, że stały się podłożem wypowiedzi emocjonalnej”⁷.

⁶ A. Nowak, dz. cyt., s. 119.

⁷ T.A. Zieliński, *Postawa estetyczna Kazimierza Serockiego*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1970, s. 140-141.

Bibliografia

- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, AM, Bydgoszcz 1997.
Zieliński Tadeusz Andrzej, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1985.
Zieliński Tadeusz Andrzej, *Postawa estetyczna Kazimierza Serockiego*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, AM, Kraków 1970.

Performance technique in the sonoristic pieces of Kazimierz Serocki

The composing interests of Kazimierz Serocki are very broad and diversified. In different periods of his life he referred to the folklore, neo-classicism, dodecaphony or aleatorism. His artistic output is characterized with diversity of the sound language and style.

Serocki became interested in sonorism in the 60's. In the artistic pieces of that time the accent was moved from the melodic-harmonic composition to the tone and his own discoveries in the scope of the timbre, shape and motion. The first sonoristic piece was *Continuum* for 6 groups of percussion. In this piece, percussion is not only the source of new sounding but the means for constructing the expression in the scope of drama and in the scope of various methods of extracting the sound. The subject of contemplation in this article are the compositions with the emphasized solo cast in the title, for example: two pianos (*Forte e piano – music for two pianos and orchestra*), piano and electronic apparatus (*Pianophonie* for the piano, electronic conversion of sound and orchestra), flutes (*Concerto alla cadenza per flauto a becco e orchestra*), organs (*Fantasia elegiaca* for organs and orchestra). Putting in the titles the names of the solo instruments in the single cast and the method of their treatment in the pieces is the fact that these are the typical solo performances. The author analyzes in the above pieces the influence of the cast on the sounding of the pieces, sources of the sounds, methods of extracting the sounds.

The method of extracting the sound is an important factor in the sonoristic music of Serocki. In all discussed pieces, we encounter many articulation methods. The percussion instruments have expanded their number by other instruments, treated as percussion just thanks to the articulation. Such function was most frequently taken over by the piano among other by means of: sharp use of the accords with loud dynamics, pulling the strings by the nail, quick moving of the fingers on the strings, hitting the strings with the open palm

In all discussed pieces of Kazimierz Serocki not only the introduction of many unconventional tones but mainly the method of their use became the value. Serocki was not focused on the sonoristic effects themselves but created original tone groups by means of associating the timbres and he built the drama of his pieces on these tone groups. The composer drew from the traditional sources of sound, used the preparation of the instruments, application of the resonance box as the source of the sound but also used the electronic and electro-acoustic apparatus. The traditional instruments use not only the commonly used methods of extracting the sound, also more sophisticated and unconventional articulation means are applied.