

Aleksandra DEMOWSKA-MADEJSKA

Przestrzeń Muzyki Współczesnej Hashtag Lab

ORCID: 0009-0001-8738-2253

UTWORY NA ALTÓWKĘ SOLO POLSKICH KOMPOZYTORÓW ZE SZCZEGÓLNYM WYRÓŻNIENIEM DZIEŁ TWÓRCÓW URODZONYCH PO 1970 ROKU. ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW¹

słowa kluczowe: altówka solo, muzyka współczesna, polscy kompozytorzy

WSTĘP

Poniższy artykuł stanowi analizę polskich utworów na altówkę solo, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł kompozytorów urodzonych po 1970 roku. Pomimo coraz większego zainteresowania muzyką altówkową, repertuar ten wciąż pozostaje obszarem stosunkowo rzadko eksplorowanym zarówno przez wykonawców, jak i teoretyków muzyki. Opracowanie ma na celu wypełnienie tej luki poprzez ukazanie ciągłości rozwoju polskiej literatury altówkowej od drugiej połowy XX wieku po pierwsze dekady XXI wieku, a także wskazanie na jej walory artystyczne, techniczne i dydaktyczne.

POLSKA MUZYKA NA ALTÓWKĘ SOLO – WPROWADZENIE

Rozkwit literatury altówkowej – zarówno na świecie, jak i w Polsce – przypada na XX wiek. Wynika to być może z faktu, iż XIX-wieczni kompozytorzy zainteresowani byli głównie pisaniem utworów na wąską grupę instrumentów tradycyjnie solowych, czyli na skrzypce, wiolonczelę i fortepian. Polska musiała ponadto długo czekać na swoiste kompozytorskie „przebudzenie” – podobnie jak w innych aspektach życia kulturalnego, również i w świecie muzyki (w tym oczywiście altowiolistyki), nasz kraj miał wiele do nadrobienia po okresie najpierw zaborów, a następnie zniszczeń II wojny światowej.

¹ Artykuł powstał na bazie pracy doktorskiej Aleksandry Demowskiej-Madejskiej *Pluralizm stylistyczny w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku na podstawie analizy wybranych utworów na altówkę solo kompozytorów urodzonych po 1970 roku*, napisanej pod kierunkiem prof. Jolanty Kukuły-Kopczyńskiej, obronionej w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w 2015 roku.

W latach przedwojennych grę na altówce propagowali między innymi Mieczysław Szaleski² i Jan Rakowski³, którzy byli jednymi z pierwszych polskich muzyków popularyzujących solowe wykonawstwo na tym instrumencie. Szczególnie praca pedagogiczna i artystyczna Rakowskiego stały się fundamentem dla stworzenia rodzimej literatury na altówkę. Wykształcił on kilka pokoleń znakomitych muzyków, wśród których można wymienić takich solistów–altowiolistów, jak Stefan Kamasa⁴, Włodzimierz Tomaszewski⁵ czy Błażej Sroczyński⁶.

Dzięki współpracy Kamasy z wybitnymi polskimi kompozytorami – Grażyną Bacewicz, Romanem Palestrem oraz Tadeuszem Bairdem⁷ – powstały jedne z najwartościowszych polskich koncertów na altówkę z towarzyszeniem orkiestry. Wcześniej Kamasa dokonał również prawykonania najstarszego polskiego koncertu altówkowego, autorstwa Aleksandra Tansmana⁸. Do kolejnych podobnych dzieł drugiej połowy

- 2 Mieczysław Szaleski (1891–1958) – altowiolista, kameralista i pedagog, profesor PWSM w Warszawie, a następnie dziekan Wydziału Instrumentalnego PWSM w Łodzi w latach 1948–1950. W okresie przedwojennym był członkiem Kwartetu Polskiego, z którym występował od 1930 r. (m.in. z Ireną Dubiską). Od 1945 r. był altowiolistą łódzkiego Kwartetu Smyczkowego im. Karola Szymanowskiego.
- 3 Jan Rakowski (1898–1962) – polski altowiolista, amorysta (viola d’amore) i pedagog. W latach 1909–1914 kształcił się jako skrzypek i altowiolista w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Od 1922 r. grał w orkiestrze Opery Poznańskiej, a do 1957 r. był tam pierwszym altowiolistą. Od 1933 r. wykładał w Konserwatorium w Poznaniu. Pierwszy wykonawca dedykowanego mu *Koncertu klasycznego na violę d’amore i orkiestrę smyczkową* Stefana Bolesława Poradowskiego (1926).
- 4 Stefan Kamasa (1930–) studiował u J. Rakowskiego, Tadeusza Wrońskiego i Pierre’a Pasquiera. Profesor obecnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Uznawany za pierwszego polskiego altowiolistę, który osiągnął sławę jako solista. Był pierwszym altowiolistą Filharmonii Narodowej oraz członkiem Kwartetu Polskiego Radia i Telewizji oraz Kwintetu Warszawskiego. Z jego inspiracji powstały koncerty altówkowe Tadeusza Bairda, Grażyny Bacewicz, Romana Palestra oraz Krzysztofa Pendereckiego.
- 5 Włodzimierz Tomaszewski – altowiolista, wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu. Wraz z Urszulą Mazurek (harfa) i Barbarą Świątek (flet) był członkiem tria harfowego, dla którego komponowali m.in. Marta Ptaszyńska, Edward Bogusławski, Maciej Małecki, Tadeusz Paciorkiewicz, Witold Szalonek, Bogusław Schaeffer, Krzysztof Meyer i Waldemar Kazanecki.
- 6 Błażej Teodor Sroczyński (1940–) studiował w PWSM w Poznaniu w klasie prof. J. Rakowskiego. W latach 1961–1973 i 1976–2003 był pierwszym altowiolistą orkiestry Teatru Wielkiego w Warszawie. Podobną funkcję pełnił również w Filharmonii w Malmö (Szwecja) i Narodowej Orkiestrze Radia i Telewizji w Teheranie (Iran). Był członkiem Kwartetu Teatru Wielkiego oraz Kwartetu im. Grażyny Bacewicz. Od 1976 roku wykładał na obecnym Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie zajmował stanowisko prorektora w latach 1999–2005.
- 7 Stefan Kamasa dokonał prawykonania *Concerto Lugubre* Bairda (upamiętniającego śmierć matki kompozytora w 1974 r.) w Norymberdze w 1976 r. z Nürnberger Philharmoniker pod dyrekcją Hiroyuki Iwakiego; niedługo potem odbyła się polska premiera na festiwalu „Warszawska Jesień” pod batutą Jacka Kaspszyka. To ponowne wykonanie okazało się sukcesem i otrzymało nagrodę „Orfeusz”.
- 8 Aleksandra Tansmana *Concerto pour alto et orchestre* z 1937 roku zostało w 1979 r. zarejestrowane (S. Kamasa, Krakowska Orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Wojciecha Michniewskiego). Utwór wykonano ponownie dopiero w 2012 r. w Filharmonii

XX wieku, by wspomnieć tylko te, które weszły już do kanonu literatury, można zaliczyć *Koncert altówkowy* Krzysztofa Pendereckiego, napisany w 1983 roku⁹. Równoległe z kompozycjami koncertującymi pisano utwory kameralne i solowe – wiele z tych ostatnich powstało na przełomie XX i XXI wieku. Po wnikliwym prześledzeniu tytułów można dostrzec, że polska literatura altówkowa jest dziś bogata w niezwykle wartościowe utwory, także te o znacznych walorach dydaktycznych.

Zapotrzebowanie na solowe utwory altówkowe wiąże się z faktem, iż przez całą drugą połowę XX wieku w uczelniach wyższych wykształcono szerokie grono znakomitych altowiolistów, którzy z powodzeniem mogą wykonywać dzieła o charakterze wirtuozowskim. Przyczyniło się to do wzrostu zainteresowania instrumentem wśród kompozytorów: łącznie, w całym okresie między 1945 a 2007 rokiem, utwory na altówkę solo stworzyło trzydziestu jeden artystów.

UTWORY NA ALTÓWKĘ SOLO KOMPOZYTORÓW URODZONYCH PRZED 1970 ROKIEM

W latach sześćdziesiątych skomponowano w Polsce dwa oryginalne dzieła na altówkę solo: *Fugę w starym stylu* (1960) Władysława Kabalewskiego¹⁰ oraz cykl *Trzy sonaty na altówkę solo* (1961) Ryszarda Kwiatkowskiego¹¹. Pierwsza z kompozycji jest poprzedniczką *Fugi w dawnym stylu* na skrzypce (1963) oraz *Fugi w stylu klasycznym* na wiolonczelę (1967). Już same te tytuły sugerują stylistykę neoklasyczną; *notabene* większość dzieł Kabalewskiego nawiązuje właśnie do form popularnych w XVIII wieku¹².

im. Artura Rubinsteina w Łodzi (Michał Bryła, Orkiestra Filharmonii łódzkiej pod dyrekcją Łuki Pfaffa), a następnie w autorskiej aranżacji na kwintet smyczkowy w ramach 4. Festiwalu WarszeMuzik w Warszawie (Aleksandra Demowska-Madejska, Hashtag Strings pod dyrekcją Lilianny Krych).

- 9 Koncert ten powstał na zamówienie rządu Wenezueli dla uczczenia dwusetnej rocznicy urodzin bohatera walk o niepodległość krajów Ameryki Południowej – Simóna Bolívara. Prawykonanie utworu odbyło się 24 lipca 1983 roku w Caracas (José Vazquez – altówka, Eduardo Rahn – dyrygent).
- 10 Władysław Kabalewski (1919–1998) – dyrygent, kompozytor, skrzypek i pedagog. W 1939 r. ukończył warszawskie Konserwatorium Muzyczne, gdzie kształcił się w zakresie gry na skrzypcach. Lata II wojny światowej spędził w obozie przymusowej pracy w Weißensee pod Berlinem. Po wyzwoleniu zamieszkał w Warszawie. Jako skrzypek współpracował z wieloma orkiestrami i instytucjami, był również dyrygentem Chóru Filharmonii Narodowej i zespołu „Mazowsze” (1956–1961). Ponadto pracował w PWSM w Warszawie.
- 11 Przed wymienionymi utworami powstają transkrypcje, takie jak: *Kaprys polski* (1949, transkrypcja ze skrzypiec) Grażyny Bacewicz, *Siciliana i Rondo na tematy Janiewicza* (1952) Artura Malawskiego, *Sonatina na altówkę* (1953, transkrypcja z wiolonczeli) Henryka Hubertusa Jabłońskiego i *Sonata na altówkę solo* (1958, transkrypcja ze skrzypiec) G. Bacewicz.
- 12 Oprócz wspomnianych fug w dawnym stylu, przytoczyć tu można m.in. *Trzy inwencje i fugę* na fortepian (1985) oraz *Suitę di barocco* na orkiestrę instrumentów barokowych (1988).

Twórczość Ryszarda Kwiatkowskiego cechuje niezwykle bogactwo i różnorodność – od szeregu utworów ujawniających wpływy Béli Bartóka, Oliviera Messiaena oraz Igora Strawińskiego, poprzez narastającą od początku lat sześćdziesiątych wyraźną fascynację dodekafonią i aleatoryzmem, aż po dzieła skomponowane w wykształconym przez niego w latach siedemdziesiątych niezależnym, indywidualnym stylu muzycznym. Rok 1961 miał dla Kwiatkowskiego znaczenie przełomowe, zaczął on bowiem odchodzić wówczas od neomoderności i uległ fascynacji dodekafonią i serializmem – to właśnie w tym czasie powstały *Trzy sonaty*.

Cztery lata później inny polski twórca, Marek Sewen¹³, dedykował altówce miniaturę *Reminiscences* op. 5. Do instrumentu wrócił w 1999 r., komponując *Medytacje* op. 22 na flet solo lub altówkę. Jego muzyka utrzymana jest w estetyce neoklasycyzmu i neoromantyzmu, z wpływami nowszych technik kompozytorskich.

W latach 1970 i 1975 powstały kolejne dwie kompozycje: *Konwergencje „II Medytacje Bachowskie”* na altówkę solo Romana Bergera¹⁴ oraz *Karelia 2* na altówkę solo Piotra Lacherta. Berger, mający w swoim dorobku około 40 utworów, nawiązuje stylistycznie do dzieł Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego, czy Witolda Lutosławskiego. *Karelia 2* Lacherta¹⁵ powstała w Brukseli, mieście, które stało się drugim domem tego kompozytora. Jego dzieła cechuje powrót do wartości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie konsonansu.

W latach osiemdziesiątych powstały kolejno *Impresje I* (1980) Tadeusza Paciorkiewicza, *Cadenza* (1983–1984) Krzysztofa Pendereckiego i *Glossa* na altówkę (lub skrzypce, 1986) Lidii Zielińskiej. Paciorkiewicz, urodzony w Sierpcu zasłużony pedagog, kompozytor i organista, skomponował swój utwór¹⁶ w rok po uzyskaniu tytułu profesora zwyczajnego Akademii Muzycznej w Warszawie. Jak zauważa Marek Podhajski:

13 Marek Sewen (1930–) jest kompozytorem, dyrygentem i altowiolistą, jak też współzałożycielem kilku orkiestr, w tym zespołu złożonego z najlepszych muzyków Filharmonii Narodowej – „Warszawskie Smyczki” (1968).

14 W 1995 w Krakowie, dzięki inicjatywie Jerzego Stankiewicza, podczas 7. Międzynarodowych Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich odbył się pierwszy w kraju koncert kompozytorski R. Bergera, w programie którego znalazły się m.in. *Konwergencje II*. W publicznej dyskusji, prowadzonej przez prof. Martę Szokę, kompozytor został określony mianem „wybitnego twórcy europejskiego o silnym zakorzenieniu w polskiej tradycji narodowej”. Zob. *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 1, *Biogramy*, red. Marek Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie–Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 91.

15 Piotr Lachert de Peslin (1938–2018) był kompozytorem, pianistą, pedagogiem oraz dziennikarzem muzycznym, jak również założycielem i wieloletnim dyrektorem Théâtre Européen de Musique Vivante! w Brukseli (1971–1991). W 1992 r. został wybrany „Człowiekiem Roku” przez International Biography Center w Oksfordzie. Jego utwory wykonywano na wszystkich kontynentach.

16 Utwór dedykowany jest synowi Tadeusza Paciorkiewicza, Arturowi. Artur Paciorkiewicz jest jednym z najlepszych polskich altowiolistów, był też wieloletnim koncertmistrzem orkiestry Sinfonia Varsovia.

Twórczość Paciorkiewicza jest stylistycznie jednolita. Utrzymana w stylu późnoromantycznym, często nawiązująca do folkloru, powstawała głównie na zamówienie, dzięki czemu większość utworów była wykonywana [...]. Ideologia artystyczna Paciorkiewicza przejawia się w zrównoważonej postawie wobec współczesności, którą kompozytor uznaje za kontynuację dorobku minionych epok. Stąd dominacja form klasycznych, nawiązanie do barokowej polifonii, a także pozbawiona skojarzeń tonalnych harmonika¹⁷.

Cadenza Pendereckiego to jedno z arcydzieł literatury altówkowej. Dedykowana jest Grigorijowi Żyślinowi¹⁸, który wykonał ją po raz pierwszy na festiwalu w Lusławicach w 1984 r. Kompozycję można nazwać „załącznikiem” do *Koncertu altówkowego* (1983), choć nie traktuje się jej jako właściwej kadencji do tego dzieła. W utworze zarysowuje się nowy styl komponowania, który towarzyszy Pendereckiemu od początku lat osiemdziesiątych: jest to swoista kombinacja stylu awangardowego i noworomantycznego, charakteryzującego ostatnie trzydzieści lat jego twórczości.

Ową dekadę zamyka kompozycja Zielińskiej, utrzymana w charakterze groteski, której materiał dźwiękowy oparty jest na akordzie zbudowanym z dźwięków *g, b, d, fis, a*. Materiał ten poddawany jest przeróżnym przekształceniom – od osadzenia w fakturze akordowej, po opatrzenie figuracjami wykorzystującymi połączenia dźwięków na pustych strunach z flażoletami oraz „obcymi” dźwiękami *es, fis, b*. Żartobliwy ton utworu wpisuje się w nurt postmodernistyczny.

Ostatnie dziesięciolecie XX wieku otwierają *Gumbo* (1990) Wiesława Rentowskiego i *Sonata* (1991) Bogusława Schaeffera. *Gumbo* – jedna z pierwszych kompozycji, jakie Rentowski¹⁹ stworzył na emigracji – jest przykładem stylistyki postmodernistycznej. Ten motoryczny utwór, oparty na zasadzie zwielokrotniania szesnastkowych motywów, wzbogacony jest nietypowymi sonorystycznymi zabiegami, takimi jak tupanie–stepowanie. Rytm został rozpisany na obydwie nogi wykonawcy, co wymaga ogromnego skupienia i podzielności uwagi, gdyż podczas wykonywania go trzeba równocześnie grać szesnastkową figurację na instrumencie. Daje to wrażenie teatralności i efekt sugerujący zainteresowanie autora brzmieniami elektronicznymi. Jest to drugi (po *Glossie* L. Zielińskiej) utwór, wpisujący się w stylistykę bliską kompozytorom młodszego pokolenia.

¹⁷ *Kompozytorzy polscy...*, dz. cyt., s. 699.

¹⁸ Grigorij Żyślin (1945–2017) – światowej sławy rosyjski skrzypek i altowiolista, a także profesor Londyńskiej Akademii Muzycznej oraz Wyższej Szkoły Muzycznej w Wurzburgu. Swoje kompozycje dedykowali mu m.in. Krzysztof Penderecki, Sofija Gubajdulina, Alfred Schnittke oraz Edison Denisow.

¹⁹ Wiesław Rentowski (1953–) od 1990 r. mieszka na stałe w USA. Należy do tej grupy współczesnych kompozytorów, którzy w swoich dziełach starają się zawsze zachowywać więź z tradycją i łączyć ją z nowatorskimi osiągnięciami stylistycznymi muzyki XX wieku. Jego twórczość jest bogata w cytaty i nawiązania do dzieł poprzedników z niemal wszystkich epok, jak np. Wolfgang Amadeus Mozart (*Ekleipsis*) i Alban Berg (*Albebragen*). Rentowski odwołuje się także do muzyki baroku (*Ab ovo*, *Chorea minor*), stylu późnoromantycznego (*Chorea minor*), a nawet jazzu.

Wyłączając kompozycje napisane przez twórców urodzonych po 1970 r., wśród utworów na altówkę solo na przełomie XX i XXI wieku powstały kolejno: *Perspective* (1996) Josefa Tala²⁰, *Sonata* (1997) Tomasza Kulikowskiego, *Capriccio* (1998) Anny Jastrzębskiej, *Kaprys* (2000) Benedykta Konowalskiego, *Song for Viola* (2001) Krzesimira Dębskiego oraz *Elegia in Memoriam John Paul II* (2005) Marty Ptaszyńskiej.

Opisywana tu twórczość jest nadal niedoceniona i nieodkryta – jedynym wspomnianym dziełem, które ma stałe miejsce w programach koncertowych, jest *Cadenza* Pendereckiego. Mimo to, wymienione utwory dają istotny wgląd w rozwój form i stylów, a także środków techniczno-artykulacyjnych w ostatnich sześćdziesięciu latach. Pośród tych ostatnich wymienić można np. użycie gry *sul ponticello*, *glissand* (w tym zaczynających się najwyższym możliwym dźwiękiem), *pizzicato* lewą ręką, flażolety sztuczne i naturalne, grę za podstawkiem, dysonanse (akordy dysonansowe) o nasyceniu ekspresyjnym, ćwierćtony, wydobywanie dźwięków za podstawkiem z użyciem włosia lub drzewca, współwykonywanie rytmów nogami podczas grania szybkich figuracji, czy traktowanie instrumentu w sposób perkusyjny. Dzięki spuściźnie twórców starszego pokolenia, zainteresowani altówką młodszy kompozytorzy zyskują przegląd niemal wszystkich nurtów charakterystycznych dla muzyki XX wieku.

UTWORY NA ALTÓWKĘ SOLO KOMPOZYTORÓW URODZONYCH PO 1970 ROKU

Według bazy danych POLMIC²¹, w latach 1993–2007 kompozytorzy urodzeni po 1970 roku skomponowali trzynaście²² utworów na altówkę solo (stan na grudzień 2013). Są to:

- Paweł Mykietyn, *The Air* na altówkę solo, 1993
- Sławomir Zamuszko, *Suita* na altówkę solo, 1994–1995.
- Aleksander Kościów, *Sous-Entendu* na altówkę solo, 1995.
- Aleksander Kościów, *Fantazja* na altówkę solo, 1996.
- Aleksander Kościów, *Partita* na altówkę solo, 1996.
- Michał Moc, *Quipo*, 2004.
- Michał Moc, *Quincunx*, 2004.
- Michał Kluzowicz, *Con Certo Stupore*, 2007.
- Andrzej Kopeć, *e-motion: e-mission: e-vaporation per viola solo*, 2007.

²⁰ Josef Tal (1910–2008) – izraelski kompozytor, pianista i pedagog, urodzony w Pniewie (obecnie woj. wielkopolskie).

²¹ *Nowa Muzyka Polska. Baza danych Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC*, <https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/> [dostęp: 02.11.2025].

²² W trzynastu kompozycjach znajduje się jedna odnaleziona przez mnie, a nie znajdująca się jeszcze w bazie POLMIC – *Stadium I R. Zalecha*. Wykaz może nie być kompletny, temat wymaga dalszych badań.

- Rafał Zalech, *Stadium I* na altówkę solo, 2007.
- Dariusz Przybylski, *Drei Formen* na altówkę solo, 2007.
- Grzegorz Pieniek, *sent i november* na altówkę, 2007.
- Dominik Karski, *Un-tempered* na altówkę, 2007.

W każdym z powyższych utworów można odnaleźć cechy pozwalające na ogólne przyporządkowanie ich do jednego z kręgów stylistycznych muzyki XX wieku. Na potrzeby niniejszego artykułu zostały wybrane cztery kompozycje, które mogą zostać pod tym kątem sklasyfikowane następująco:

- silny wpływ niemieckiego neoklasycyzmu: S. Zamuszko, *Suita* na altówkę solo,
- stylistyka postmodernistyczna: P. Mykietyn, *The Air* na altówkę solo,
- stylistyka sonorystyczna: R. Zalech, *Stadium I* na altówkę solo,
- polistylistyka: D. Przybylski, *Drei Formen* na altówkę solo.

SŁAWOMIR ZAMUSZKO – SUITA NA ALTÓWKĘ SOLO

Genezy dzieł altówkowych S. Zamuszki należy doszukiwać się w jego studiach z gry na tym instrumencie, poprzedzających naukę kompozycji (*notabene*, podobną drogą podążyli również Aleksander Kościów czy Rafał Zalech). Altowiolowe prace Zamuszki wyniknęły więc z naturalnej potrzeby tworzenia na instrument, który kompozytor zna najlepiej i z którym jest emocjonalnie związany, lecz także z myślą o własnym użytku koncertowym, tak jak czynili to XIX-wieczni wirtuozi. Łódzki artysta zadedykował tę część swojego dorobku profesorowi Zbigniewowi Friemanowi²³.

Suita zbudowana jest z następujących czterech części: *Molto adagio – Animato – Scherzo. Allegretto – Andante. Presto*. Trzy pierwsze ogniwa charakteryzuje notacja pozbawiona kreski taktowej.

Część *Molto adagio*, o budowie ABA₁, oscyluje pomiędzy tonacjami cis-moll, c-moll oraz ich dominantami i paralelami. Faza A posiada melancholijny charakter, wyrażony poprzez opadającą melodię, zaopatrzoną w zróżnicowaną dynamikę, której przebieg tworzy wrażenie „falowania”. Towarzyszy jej głos oparty na ostinatowych dźwiękach *fis* oraz *g*. Ponieważ zapis nie przewiduje w ich przypadku dokładnego określenia długości trwania, aplikatura wynikająca z trudności połączenia obu struktur wymaga od wykonawcy poświęcenia szczególnej uwagi kwestii dopracowania intonacji.

²³ Zbigniew Frieman (1927–2019) – altowiolista, dyrygent, pedagog. Od 1957 prowadził klasę altówki w PWSM w Łodzi. Odznaczony m.in. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Medalem Francuskiego Ministerstwa Kultury i Turystyki, Złotym Medalem Herberta von Karajana; uhonorowany ponadto Złotą Odznaką SPAM, Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, Odznaką Miasta Łodzi i Nagrodą Miasta Łodzi w dziedzinie kultury.

Przykład 1. Sławomir Zamuszek, *Suita*, cz. I. Początek

Zakończenie fazy A – *morendo* – zawiera cztery dźwięki (*fis*, *eis*, *d* i *cis*), stanowiące główny materiał z którego zbudowana jest melodyka A oraz A₁.

Faza B, będąca kulminacją pierwszej części, charakteryzuje się dużą amplitudą dynamiczną, zawierającą się pomiędzy *pppp* a *ff molto pressio- ne*. Znajdujemy tu dwudźwięki oraz skomplikowane pod względem wykonawczym akordy. Owe trudności związane są głównie z wymagającym palcowaniem, niezbędnym do połączenia ze sobą akordów zbudowanych m.in. z decym.

W fazie A₁ kompozytor wygasza narrację *Molto adagio* poprzez spowolnienie tempa, dodanie fermat oraz *diminuendo al fine*. Dźwiękiem ostinatowym jest tutaj *g*, do którego dodano *pizzicato con la mano sinistra*, oparte na dźwięku *c*.

Część II – *Animato* – także zbudowana jest z trzech faz. Faza pierwsza ma charakter *furioso*. Pojawiająca się w niej figuracja sekstowa stanowi materiał tematyczny (zob. przykład 2), który tworzyć będzie trzon kolejnej, III części.

Przykład 2. Sławomir Zamuszek, *Suita*, cz. II. Początek

Sposób prowadzenia linii melodycznej – w pochodach dwudźwiękowych (względnie wielodźwiękowych), połączonych z modulującą, chromatyczną figuracją szesnastkową – przywołuje na myśl altówkowe utwory solowe Paula Hindemitha, zwłaszcza gdy chodzi o podejście do kształtowania frazy w duchu neobarokowego linearyzmu, połączonego z paradygmatem chromatycznym. Zbliżone natężenie ekspresji, wynikającej z zastosowania wielodźwięków dysonansowych, można porównać np. do pierwszych taktów *Sonaty altówkowej* op. 25 nr 1 niemieckiego kompozytora.

Faza II wprowadza materiał tematyczny T, po którym następuje uspokojenie tempa i charakteru. Śpiewna melodyka narasta pod względem dynamicznym i doprowadza w sposób ewolucyjny do dwudźwiękowej kulminacji części II. Ostatnia faza, będąca rodzajem kody, ponownie prezentuje materiał tematyczny T. Następuje po nim śpiewna melodia, wygaszająca tę część w *Andante* (nawiązującym do *meno mosso* z fazy II).

Część trzecia, o charakterze scherza, jest najbardziej „sonorystycznym” fragmentem *Suity*. Trzy jej fazy realizują zasadę ewolucyjną, opierając się na wspomnianym już motywie, po raz pierwszy występującym w części *Molto adagio*, o postaci jednogłosowej patopoi. W fazie I odnajdujemy również efekt sonorystyczny *vibrato*, uzyskany poprzez szybką zmianę sąsiednich strun – dźwięk o małą sekundę wyższy grany jest na niższej strunie. Jest to współczesne, zmodyfikowane wykorzystanie barokowej techniki *bariolage*. Fragmenty *vibrato* urozmaicone są efektem *glissanda*, zaś dynamika oraz artykulacja ulegają tutaj natężonym fluktuacjom.

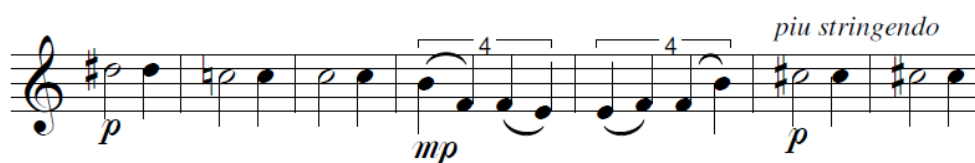
Kolejna faza – *Andante* – zdominowana jest przez zróżnicowaną melodię, zawierającą skoki, flazolety i przyspieszenia tempa. *Accelerando*, połączone z *poco a poco crescendo*, stanowi kulminację całej części – obecne są tu dwudźwięki (oktawy i interwały dysonujące) w dynamice *ff*.

Faza III – *Moderato quasi marcia funerale* – angażuje m.in. technikę *pizzicato con la mano sinistra*. Wykorzystany jest tu także rytm punktowany, będący jedną z cech marsza żałobnego. Całość zamyka powrót materiału tematycznego w dynamice *pp*.

Ostatnia, czwarta część *Suity* to *Presto* poprzedzone wstępem *Andante* (zob. przykład 3). Motyw A, otwierający tę część, jest jednym z trzech głównych jej tworzyw. Motywy B oraz C są ewolucyjnymi następstwami motywu A.

Przykład 3. Sławomir Zamusko, *Suita*, cz. IV, t. 1–4

Od taktu 5 zaczyna się segment II, którego taneczny charakter wyraża się w temacie zbudowanym z motywów B i C (przykład 4).



Przykład 4. Sławomir Zamuszeko, *Suita*, cz. IV, t. 11–17

Segment ten posiada zmienne tempo, kwintowe pochody dwudźwiękowe oraz narastającą dynamikę. Kończy go motyw C, grany *sul ponticello*, po czym rozpoczyna się segment III, operujący motywami B i C, prezentowanymi z użyciem flażoletów. Drogą ciągłego narastania tempa, segment ten płynnie wprowadza kolejny, czwarty – *Presto*.

W *Presto* (t. 111) odnajdujemy wszystkie motywy omawianej części. Charakteryzuje się ono „falującą” dynamiką oraz – poprzez kumulację dwudźwięków – narastaniem napięcia. Początek kody całej części przypada na takt 158 (*piu vivo*). Wielokrotnie powtarza się tutaj motyw C – *pesante*. Całość zdominowana jest przez wielodźwięki w dynamice *ff*. Kulminacja kody znajduje się w taktach 185–195.

Suita Zamuszki jest dziełem spójnym, łączącym w sobie elementy stylu sonat altówkowych Hindemitha, motywy taneczne (rytmika oberka w cz. IV) i marsza żałobnego (cz. III), wątki sonorystyczne i punktualistyczne oraz ideę linearności melodycznej (cz. I). W polskiej literaturze na altówkę solo, zdominowanej przez miniatury jednoczęściowe, utwór ten jest godny uwagi z powodu niecodziennej, cyklicznej formy, jak i wysokiego poziomu artystycznego.

PAWEŁ MYKIETYN – *THE AIR* NA ALTÓWKĘ SOLO

Miniaturę tę napisał Mykietyń w 1993 r., jeszcze podczas studiów w ówczesnej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie prof. Włodzimierza Kotońskiego.

Podczas rozmowy telefonicznej z autorką, twórca przyznał, że niezbyt dobrze pamięta tę kompozycję i nie jest pewien jej wartości artystycznej, a jego aktualna działalność skupia się na wielkich formach symfonicznych, operach i muzyce filmowej. Niemniej jednak, studia nad miniaturą i jej analiza dowodzą, że mamy tu do czynienia z interesującym i wartościowym dziełem. Już w pierwszych taktach odnajdujemy charakterystyczną dla Mykietyńa stylistykę postmodernizmu historycznego.

Budowa *Air* realizuje model trójfazowy (A, B, C), a w każdej z faz można wyróżnić po dwa segmenty. Faza A zawiera fanfarowe akordy, przeznaczone do wykonania *con vigore*, o rytmie punktowanym i zróżnicowanej dynamice (od *fff* do *p*). Szybkie zmiany aplikatury pomiędzy

dźwiękami ostinatowymi *c* i *d* a akordami w wysokich pozycjach mogą przysparzać trudności wykonawczych.

Fazę tę kończą długie dźwięki połączone z efektem sonorystyczno-onomatopeicznym, opartym na połączeniu przeznaczonych do wymawiania spółgłosek „sz” z kwintą graną *arco* (t. 29). Segment ten wprowadza motoryczną w charakterze fazę B. Szesnastki zestawione są tu z kolejnym zabiegiem sonorystycznym – monosylabami „na” i „pa” (t. 31 i 34, zob. przykład 5).



Przykład 5. Paweł Mykietyn, *The Air*, t. 31 i 34

W taktach 39–40 ma miejsce krótki cytat z fazy A (t. 3–5), po którym następuje powrót do motoryki szesnastkowej. Fragment pomieszczony w taktach 46–77 jest bruitystyczno-witalistycznym barbaro, utrzymanym w dynamice *fff*, będącym kulminacją całej miniatury.

Faza C, mająca na celu wygaszenie narracji utworu, jest połączeniem motywów z poprzednich faz. Takty 74–79 (segment 6) są łącznikiem, wykonywanym *con la mano sinistra*, wykorzystującym dźwięki ostinatowe *c* i *d*. Wprowadza on ponadto cytat taktów 25–38 (segmenty 2 i 3). Miniaturę kończy *leggiero*, oparte na pentatonice hemitonicznej *c–e–fis–g–h*.



Przykład 6. Paweł Mykietyn, *The Air*, t. 102

Charakterystycznymi elementami tej miniatury, pozwalającymi zaliczyć ją do nurtu postmodernizmu historycznego, są:

- urozmaicenie szaty dźwiękowej w postaci efektów sonorystyczno-onomatopeicznych,
- nawiązania do brzmienia fanfarowego, stylizowane dodatkowo na marsz lub hymn,
- motoryka przywołująca witalizm Igora Strawińskiego.

RAFAŁ ZALECH – *STADIUM I*

Kompozytor, będący ponadto solistą–altowiolistą oraz wynalazcą, napisał jak dotąd cztery utwory o wspólnym tytule, tworzące rodzaj cyklu: *Stadium I, II* oraz *III* przeznaczone jest na altówkę solo, natomiast *Stadium IV* na altówkę i elektronikę.

Stadium I to wariacje, których przebieg można podzielić na dwie fazy główne. Faza I złożona jest z czterech segmentów zbudowanych ewolucyjnie. Segment pierwszy jest sonorystycznym wstępem, przedstawiającym motywy przewodnie. Podstawą do procesu ewolucyjnego w ramach wariacji jest materiał skali dodekafonicznej: *d, e, f, fis, g, as, a, b, h, c, cis, des*. Elementami sonorystyki, zawartymi w tym wstępie, są *glissanda* flażoletowe, wykonywane *sul tasto* i *sul ponticello* (z płynnym przejściem), tryle oparte na flażoletach, a także falowanie dynamiczne uzyskiwane poprzez szybkie przesunięcie smyczkiem po strunach zakrytych palcami lewej ręki, bez wydobywania dźwięku o konkretnej wysokości (szum, przykład 7).

Secco ♩ = 66
S.T.

ppp *ff spp* *ppp* *ff ppp*

Przykład 7. Rafał Zalech, *Stadium I*, s. 1. Początek

Koniec opisywanego segmentu jestznaczony przez wzmożone *crescendo*.

Segment drugi stanowi pierwszą wariację. Materiał dźwiękowy przedstawiony w poprzednim segmentcie jest uporządkowany w ramach figuracji szesnastkowej.

Przykład 8. Rafał Zalech, *Stadium I*, s. 1

Wariacja druga (segment trzeci) to kontynuacja figuracji, usystematyzowana sektolami. Koniec fazy I (segment czwarty) jest zarazem wariacją trzecią, poprowadzoną przy pomocy figuracji trzydziestodwójkowej (zob. przykład 9).

Przykład 9. Rafał Zalech, *Stadium I*, s. 2

Faza II przynosi przełamanie tendencji do coraz intensywniejszej diminucji materiału tematycznego. Segment piąty (czwarta wariacja) przynosi element aleatoryczny. Do osiągnięcia efektów sonorystycznych wykorzystane są tu: najwyższe możliwe do wykonania dźwięki, *accelerando*, *sul ponticello*, zakrycie gryfu wszystkimi palcami lewej dłoni połączone z dynamiką *fff feroce*. Ostatnia wariacja (segment szósty) jest rodzajem łącznika poprzedzającego kodę. *Molto rubato sostenuto, parlando* zawiera szesnastki oraz dwudźwięki wykonywane przy użyciu smyczkowania „w dół”, z wychyleniami dynamicznymi przyporządkowanymi do głosu szesnastkowego.

Koda – *quasi eco, non vibrato* – wykorzystuje flazolety, glissanda oraz efekt „szumu”, wykonywany, tak jak we wstępie utworu, przy zakryciu gryfu palcami lewej dłoni. W zakończeniu *Stadium I* utrzymuje się dynamika *pp-ppp*.

DARIUSZ PRZYBYLSKI – *DREI FORMEN* NA ALTÓWKĘ SOLO

Spośród omawianych utworów, *Drei Formen* są najbardziej zróżnicowane pod względem budowy, środków sonorystycznych i techniki wykonawczej. Kompozycja składa się z trzech części, powiązanych są ze sobą trzema motywami. Biorąc pod uwagę kluczowy tutaj czynnik wyrazowy (choć nie materiałowy), całość formy można przedstawić jako ABA_1 , gdzie A i A_1 są ogniwami szybkimi o dynamice *ff* oraz witalistyczno-bruistycznym charakterze, a B to część spokojna, skupiona na różnicowaniu pomysłów sonorystycznych i wariacyjnym kształtowaniu.

Część A składa się z trzech faz, z których każda operuje segmentami a, b lub c. Faza I zaczyna się dwutaktowym wstępem o charakterze tematycznym (przykład 10).



Przykład 10. Dariusz Przybylski, Drei Formen, cz. A, t. 1–2

Następnie dają się słyszeć motoryczne szesnastki *staccato e marcato* w dynamice *f-ff*, które przechodzą w melizmaty oparte na wspomnianym materiale tematycznym (segment b). Wprowadzające do fazy II *glissando*, połączone z *pizzicato con la mano sinistra*, stanowi pierwszą prezentację segmentu c.

W fazie II następuje powrót motoryki szesnastkowej, dwudźwięków i akordów (segment a₁). Od taktu 21 ponownie napotykamy na ukształtowania melizmatyczne (segment b₁), umieszczone w dolnym rejestrze. Koniec fazy II jest naznaczony przebiegiem chromatycznym, przechodzącym w glissando połączone z *pizzicato con la mano sinistra* (segment c₁, zob. przykład 11).



Przykład 11. Dariusz Przybylski, Drei Formen, cz. A, t. 22–25

Tę część cyklu zamyka faza III, na którą składają się segmenty a₂ i c₂, gdzie a₂ to fragment motoryczny w funkcji kulminacji całej części A (takty 30–31), a c₂ jest kodą opartą na materiale melizmatycznym.

Część B przyjmuje zasadę wariacyjną. Przedstawienie tematu wariacji połączone jest z septymą wykonywaną *ricochet a battuto*. Pierwsza wariacja (faza II), zaczynająca się w 44 takcie, charakteryzuje się zróżnicowaniem agogicznym, *glissandami* oraz *pizzicatem*. Całość zamknięta jest w ambitusie od *des* do *b¹* (zob. przykład 12).

Przykład 12. Dariusz Przybylski, *Drei Formen*, cz. B, t. 47–49

Po łączniku rozpoczyna się wariacja druga (faza III). Bazuje ona na figuracji szesnastkowej, wykonywanej *arco ordinario* oraz *sul ponticello*, połączonej z rozłożonymi akordami w trzydziestodwójkach. Następuje łącznik, po czym słyszymy motyw z części pierwszej – *glissando* połączone z *pizzicato con la mano sinistra*.

IV faza (wariacja trzecia) wykazuje jednocześnie charakter rozległego łącznika, gdyż złożona jest z cytatu z części A (segment c), cząstki *pizzicato* z fazy I oraz przebiegu chromatycznego. Następnie, w fazie V, ma swój początek wariacja sonorystyczna, stosująca wiele środków artykulacyjnych, takich jak *col legno*, *staccato a battuto*, struny stłumione lewą ręką, granie zamiennie *sul tasto* i *sul ponticello* (z płynnym przejściem pomiędzy nimi).

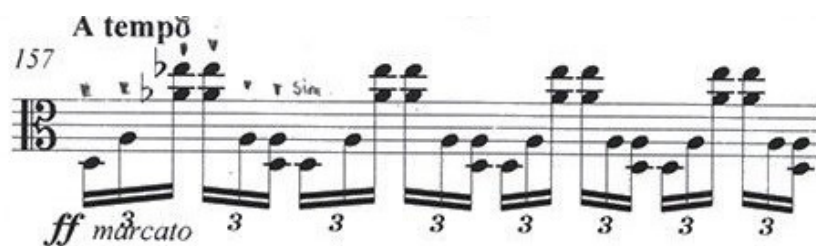
Przykład 13. Dariusz Przybylski, *Drei Formen*, cz. B, t. 89–91

Po *tempo ad libitum*, od taktu 95, rozpoczyna się koda (faza VI). Znajdujemy w niej tryle pół- i ćwierćtonowe, zwieńczone *glissando vibrato*.

Część A₁ jest silnym i „brutalnie” brzmiącym ogniwem cyklu. Odnacza się kształtowaniem szeregowym, a wszystkie jej fazy ulegają uspojnieniu przy pomocy łączników.

Faza I to *Allegro con spirito*, *piena voce con bravura*, *brutale*. Jej materiałem są „witalistyczne”, dysonujące akordy, prezentowane w postaci motorycznych szesnastek. Urozmaicenia tej sekcji dodają epizody *tremolo* w taktach 125 i 134. Od taktu 146 powracają motoryczne, dysonansowe akordy, wszak wzbogacone o materiał zaczerpnięty z części A.

Faza II również realizuje idiom motoryczny, jednak tym razem posługujący się triolami szesnastkowymi *marcato* (dynamika *ff-sfff*). Faza zakończona jest przypomnieniem tematu wariacji z części B (zob. przykład 14). Wątek ten podejmuje również *piu mosso spiccato* (faza III), operujące figuracją szesnastkową.



Przykład 13. Dariusz Przybylski, *Drei Formen*, cz. A₁, t. 157

Poco meno (faza IV), zbudowane z melizmatów opartych na skali chromatycznej, poprzedza ostatnią przed kodą, IV fazę, zaleconą do wykonania *staccato poco legno*. Słyszalny jest tu ponownie charakter motoryczny, dopełniony zmiennością dynamiczną (*p-f*). Choć notowana od taktu 190 koda – *brutale* – operuje skontrastowaną dynamiką (*sffffp*) i jest nasycona dysonansami, to cztery ostatnie takty utworu utrzymana są w poetyce „zanikania” muzyki (opadające *glissando con vibrato*).

PODSUMOWANIE

Przeprowadzona analiza wskazuje, że polska muzyka na altówkę solo stanowi niezwykle bogaty, choć wciąż niedostatecznie rozpoznany obszar twórczości współczesnej. Kompozytorzy starszego pokolenia wypracowali solidne podstawy idiomu altówkowego, które z powodzeniem rozwijają twórcy urodzeni po 1970 roku. Ich dzieła cechuje otwartość na nowe środki wyrazu, eksperymenty sonorystyczne, a także indywidualne podejście do formy i narracji dźwiękowej.

Wspólną cechą omawianych kompozycji jest połączenie ciekawych rozwiązań sonorystycznych z głębokim ładunkiem ekspresyjnym. Utwory te – choć często wymagające dla wykonawcy – mogą stać się cennym elementem zarówno repertuaru koncertowego, jak i dydaktycznego. Upowszechnianie tej literatury w środowisku muzycznym przyczyniłoby się do popularyzacji polskiej twórczości współczesnej i podkreślenia roli altówki jako instrumentu solowego o szczególnych i bogatych możliwościach brzmieniowych.

BIBLIOGRAFIA

- Demowska-Madejska Aleksandra, *Pluralizm stylistyczny w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku na podstawie analizy wybranych utworów na altówkę solo kompozytorów urodzonych po 1970 roku*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2015 [praca doktorska].
- Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II, *Biogramy*, red. Marek Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie–Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Nowa Muzyka Polska. Baza danych Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC*, <https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/> [dostęp: 02.11.2025].

STRESZCZENIE

Praca poświęcona jest polskim utworom na altówkę solo, powstałym w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł kompozytorów urodzonych po 1970 roku. Celem opracowania jest ukazanie rozwoju repertuaru altówkowego w Polsce, jego stylistycznej różnorodności oraz roli w kontekście współczesnej muzyki instrumentalnej. W pierwszej części przedstawiono dzieła kompozytorów starszego pokolenia – takich jak Ryszard Kwiatkowski, Krzysztof Penderecki, Tadeusz Paciorkiewicz, Lidia Zielińska, Bogusław Schaeffer czy Marta Ptaszyńska – które wyznaczyły kierunki rozwoju rodzimej literatury altówkowej. Ich twórczość, obejmująca zarówno formy neoklasyczne, jak i eksperymentalne, stanowiła fundament dla kompozytorów młodszej generacji. Druga część pracy koncentruje się na utworach powstałych po 1990 roku, autorstwa twórców urodzonych po 1970 roku, m.in. Sławomira Zamuszki, Pawła Mykietyna, Rafała Zalecha i Dariusza Przybylskiego. Analiza wybranych kompozycji pozwala wskazać cztery główne tendencje stylistyczne: neoklasyczną, postmodernistyczną, sonorystyczną oraz polistylistyczną. Dzieła te cechuje nowatorskie podejście do idiomu altówkowego, wykorzystanie współczesnych technik wykonawczych oraz łączenie tradycji z indywidualnym językiem dźwiękowym.

ABSTRACT**WORKS FOR SOLO VIOLA BY POLISH COMPOSERS, WITH PARTICULAR DISTINCTION FOR WORKS BY AUTHORS BORN AFTER 1970. ANALYSIS OF SELECTED EXAMPLES**

key words: *viola solo, modern music, polish composers*

The thesis is devoted to Polish works for solo viola composed in the second half of the 20th and the early 21st century, with particular emphasis on pieces written by composers born after 1970. The aim of the study is to present the development of the viola repertoire in Poland, its stylistic diversity, and its role within the context of contemporary instrumental music. The first part discusses the works of an older generation of composers — such as Ryszard Kwiatkowski, Krzysztof Penderecki, Tadeusz Paciorkiewicz, Lidia Zielińska, Bogusław Schaeffer, and Marta Ptaszyńska — who established the foundations and directions for the development of Polish viola literature. Their compositions, encompassing both neoclassical and experimental forms, provided a basis for the creative explorations of younger composers. The second part of the thesis focuses on works composed after 1990 by authors born after 1970, including Sławomir Zamuszko, Paweł Mykietyń, Rafał Zalech, and Dariusz Przybylski. The analysis of selected compositions identifies four main stylistic tendencies: neoclassical, postmodern, sonoristic, and polystylistic. These works are characterized by an innovative approach to the viola idiom, the use of contemporary performance techniques, and a synthesis of tradition with a highly individual musical language.