

MAREK DUDEK

NURT AWANGARDOWY
W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA NIKODEMOWICZA
NA PRZYKŁADZIE *SONORITA QUASI UNA SONATA PER VIOLONO,*
VIOLONCELLO E PIANOFORTE

AVANT-GARDE CURRENT IN THE WORKS OF ANDRZEJ NIKODEMOWICZ
ON THE EXAMPLE OF *SONORITA QUASI UNA SONATA PER VIOLONO,*
VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Abstract. Andrzej Nikodemowicz whose literary output concentrates mainly around religious works also displayed an interest in avant-garde musical achievements. This can hardly be called a permanent tendency since his fascinations with the „new music” are of a short-lived nature, constituting exclusively an element of satisfying the composer’s curiosity about the dodecaphonic technique and sonoristics. A representative example of these endeavours is the *Composizione sonoristica* cycle consisting of four pieces for violin, piano and cello and—combining these instruments—*Sonorita quasi sonata...* The latter, being the topic of the paper—is dominated by sound effects devised by the composer which are accompanied by motifs based on a 12-note scale, numerous clusters and variation processes drawing on neo-classical features. Thanks to this, Nikodemowicz, while making a stylistic synthesis of various epochs, preserves the continuity of his own aesthetics.

Key words: Nikodemowicz; dodecaphony; sonorism; contemporary music; *Sonorita quasi una sonata*; variations.

W wyniku kwerendy prac poświęconych osobie i twórczości Andrzeja Nikodemowicza, należy stwierdzić, że dominującą w nich problematykę stanowi muzyka religijna oraz towarzysząca jej aktywność instrumentalna. Jej obecność widoczna jest zarówno w omówieniach biograficznych, artykułach tematycznych, jak i publikacjach książkowych, wśród których warto wspomnieć

Dr MAREK DUDEK – muzykolog, publicysta, pedagog; zajmuje się kulturą muzyczną Lublina i Lubelszczyzny oraz historią XIX i XX w.; adres do korespondencji – e-mail: mareqdudek@gmail.com

MAREK DUDEK – Doctor of Musicology, journalist, teacher; in his studies, he focuses on the musical culture of Lublin and the Lublin region as well as the history of the 19th and 20th centuries; address for correspondence – e-mail: mareqdudek@gmail.com

opracowanie Ewy Nideckiej poświęcone muzyce sakralnej¹ oraz publikację znanej lubelskiej pianistki, Agnieszki Szulc-Brzyskiej, ukazującą charakterystykę dorobku artystycznego kompozytora w kontekście wybranych utworów kameralnych². Mając na uwadze taki stan rzeczy, istnieje wyraźna potrzeba, aby bardziej uwydatnić nie mniej ważną twórczość świecką Nikodemowicza, szczególnie w kontekście zdobyczy awangardy muzycznej XX wieku. Badanie tego zagadnienia, stanowiące niezwykle interesujący epizod w dorobku artystycznym kompozytora odnajduje swój zaczyn zarówno we wspomnianej książce Nideckiej³, jak i w jej artykule pt. *Technika dodekafoniczna Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie Sonorita per violino solo*⁴. Autorka podejmuje w nim próbę interpretacji muzycznej pierwszego utworu *Sonorita per violino solo*, zamieszczonego w cyklu *Composizione sonoristica*, szczególnie nakierowanej na omówienie zastosowanych w nim technik kompozytorskich i zjawisk pozamuzycznych. Spostrzeżenia i wnioski płynące dla nas z tekstu będą stanowić punkt wyjścia dalszych rozważań analitycznych, skupionych wokół *Sonorita quasi una sonata per violono, violoncello e pianoforte*.

1. POLSKA AWANGARDA MUZYCZNA XX WIEKU W ODNIESIENIU DO DODEKAFONII I SERIALIZMU

Myślenie o tzw. polskiej awangardzie muzycznej nie byłoby możliwe, gdyby nie kompozytorzy, którzy położyli podwaliny pod rozwój dodekafonii i serializmu na ziemiach polskich. Należeli do nich lwowscy pionierzy wspomnianych technik, czyli Józef Koffler i Tadeusz Majerski. Pierwszy z nich powiązał swoją estetykę twórczą zarówno ze zdobyczami kultury muzycznej Europy Zachodniej, jak i Wschodniej. Oprócz nurtu tradycyjnego, spinającego ze sobą zarówno impresjonizm, jak i modernizm w jego kompozycjach – jak pisze Iwona Lindstedt – „do głosu dochodzą przede wszystkim aspekty dodekafonii Schönberga związane z tematycznym traktowaniem serii oraz na-

¹ Zob. Ewa NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2010.

² Zob. Agnieszka SZULC-BRZYSKA, *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Lublin: Polihymnia 2009.

³ E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, s. 317-326.

⁴ Zob. Ewa NIDECKA, *Technika dodekafoniczna Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie Sonorita per violino solo*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2007, t. 44, Seria: Sztuki Piękne. Muzyka 3, s. 39-46.

daniem jej funkcji podstawowego regulatora przebiegu muzycznego”⁵. Koffler natomiast, pomimo że część swojego życia spędził w Wiedniu, gdzie uczył m.in. na studia muzykologiczne, zaczął wprowadzać do swoich utworów wzorcową dla dodekafonii 12-stopniową skalę chromatyczną, podlegającą różnym przekształceniom materiałowym. Przykładem takiego podejścia do „nowej muzyki” było *15 Wariacji* op. 9, *Musique de ballet* op. 7 oraz *Musique. Quasi una sonata* op. 8, w których kompozytor „oszczędnie posługiwał się formami zwierciadlanymi serii i ich transpozycjami, co stanowiło relikwyt myślenia bardziej tradycyjnymi kategoriami tonalnymi”⁶, lub w pełni oryginalne *Trio smyczkowe*, *Koncert fortepianowy*, *Kantata „Miłość”* i *III Symfonia*”, gdzie środki techniki dodekafonicznej podporządkowane są tematyczno-motywowym funkcjom serii”⁷. Tadeusz Majerski, który prywatnie przyjaźnił się z Kofflerem, nie wahał się wprowadzać do swoich utworów dodekafonicznych indywidualnych rozwiązań. Jak twierdzi Iwona Lindstedt, „najistotniejsze są tu eksperymenty z budową serii, polegające na tworzeniu w jej obrębie grup dźwiękowych pozostających w różnorodnych związkach wewnętrznych na wzór szeregów dwunastotonowych Weberna”⁸. W dorobku Majerskiego do tego nurtu można zaliczyć *3 utwory na fortepian*, *4 preludia fortepianowe* i *Etiudy symfoniczne* z 1935 r.

Wybuch II wojny światowej okazał się początkiem wielkiego dramatu nie tylko dla relacji międzyludzkich, ale również niebywałym zagrożeniem dla ciągłości sztuki muzycznej. Szczególnie było to widoczne w polityce niemieckiej, która wszelkie przejawy aktywności artystycznej postrzegała jako wyraz czynnego i wrogiego nastawienia wobec III Rzeszy. Władze nazistowskie z bezwzględną zaciekłością rugowały z bieżącego repertuaru koncertowego utwory polskich twórców. Wprowadzono zakaz rozpowszechniania muzyki polskiej w radiu i organizowania koncertów, a także skutecznie wstrzymywano sprzedaż wydanych drukiem utworów kompozytorów polskich. Taki stan, w którym przyszło żyć i funkcjonować wielu artystom, nie mógł trwać nazbyt długo, ponieważ istniała wyraźna obawa przed istotnym zatarciem ciągłości tradycji sztuki polskiej i myśli twórczej. Postanowiono kontynuować dotychczasową pracę artystyczną, tyle że w strukturach Państwa Podziemnego. Oprócz twór-

⁵ Cyt za: Iwona LINDSTEDT, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. I: *Eseje*, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005 s. 251.

⁶ Cyt za: Iwona LINDSTEDT, *Józef Koffler*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 416.

⁷ Tamże.

⁸ Cyt za: I. LINDSTEDT, *Dodekafonia i serializm*, s. 251.

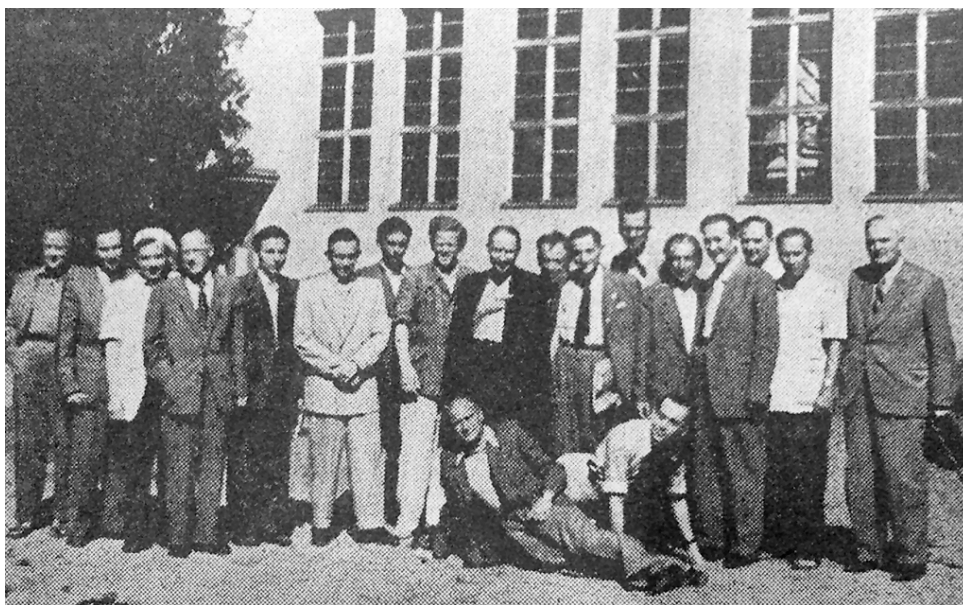
czości czysto użytkowej, wyrażonej głównie w pieśniach patriotycznych i niepodległościowych, dużą popularnością cieszyły się dążące do monumentalizmu kompozycje symfoniczne oraz możliwe do wykonania dla szerszego audytorium w warunkach konspiracji utwory kameralne. Na tym polu – jak pisze Małgorzata Kowalska – warto zaznaczyć aktywność Aleksandra Tansmana (*Rapsodia polska*), Michała Kondrackiego (*Symfonia zwycięstwa*), Jana Maklakiewicza (*Grunwald*) i Andrzeja Panufnika (*Uwertura tragiczna*)⁹. Wśród twórców nurtu dodekafonicznego godną odnotowania jest działalność Konstantego Régameya, który podczas jednego z konspiracyjnych koncertów zadebiutował utworem *V Pieśń perska* na baryton i orkiestrę. Kompozytor sam wskazywał w ankiecie, zamieszczonej na łamach „Kwartalnika Muzycznego” z 1948 r., że w jego twórczości – jak czytamy w biogramie opracowanym przez Jana Zielińskiego – oprócz wspomnianej pieśni nacechowaniem dodekafonicznym odznaczają się jeszcze *Intermezzo romantico w Kwintecie na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian* oraz *Scherzo w Kwartecie smyczkowym*. „We fragmentach tych – dowiadujemy się w dalszej części tekstu – stosowałem [Régamey – M.D.] technikę seryjną w sposób bardziej ścisły, niż to się da stwierdzić w większości dzieł Schönberga czy Albana Berga, z jednym wyjątkiem, iż nie liczyłem się z zakazem używania trzech kolejnych dźwięków, dających w układzie pionowym trójdźwięk”¹⁰.

Po zakończeniu działań wojennych najważniejszym zadaniem wszystkich zainteresowanych życiem muzycznym było utrzymanie i wzmocnienie dotychczasowej działalności twórczej. Nie było to jednak proste, ponieważ ich aktywność była sukcesywnie weryfikowana przez nowe uwarunkowania społeczno-polityczne, coraz silniej propagujące ideologię socjalistyczną. W środowisku artystów pojawiła się potrzeba konfrontacji bieżącej problematyki muzycznej z rodzącymi się zagadnieniami formalizmu i realizmu. Okazja do dyskusji nadarzyła się podczas Ogólnopolskiego Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w dniach 5-8 VIII 1949 r., gdzie doszło do konfrontacji poglądów strony rządowej z artystami.

Wyrazicielem stanowiska władz partyjnych był Włodzimierz Sokorski, ówczesny minister Kultury i Sztuki, który stwierdził, że „zwątpienie w człowieka, świadomość katastrofy, bezetyczność własnej postawy społecznej [...] miały przełożenie na język muzyczny, w którym widoczna jest ucieczka od humanistycznych, ludzkich treści do abstrakcyjnych spekulacji, do pseudonowatorskich rozważań formalnych bez oglądania się na rozwinięcie

⁹ Cyt za: Małgorzata KOWALSKA, *ABC historii muzyki*, Kraków: Musica Iagellonica 2001, s. 641.

¹⁰ Cyt za: Jan ZIELIŃSKI, *Konstanty Régamey*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 820.



Fot. 1. Uczestnicy Ogólnopolskiego Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 r.¹¹ Od lewej: Z. Turski, J. Urbański, W. Rudziński, K. Sikorski, A. Klon, J. Ekier, T. Baird, S. Wisłocki, J. Sokorski, T. Szeligowski, A. Gradstein, Z. Mycielski, Z. Drzewicki, F. Kulczycki, B. Woytowicz, J. Maklakiewicz, B. Szabelski, W. Sokorski, J. Krenz (w pozycji leżącej).

w tematyce podstawowej myśli muzycznej i jej apercpcji przez słuchacza [...]. Stąd muzyka nowej, współczesnej nam epoki, epoki socjalizmu musi stanowić nie tylko twórcze przewartościowanie najlepszego dorobku minionych epok, lecz przede wszystkim musi być twórczym przeciwstawieniem się – zarówno w treści jak w środkach wyrazu – atonalnej, harmoniczej, wyabstrahowanej z ludzkich przeżyć i treści muzyki ostatniego półwiecza”¹². Temu antyformalistycznemu spojrzeniu wtórował Zygmunt Mycielski, który pełnił w tym czasie funkcję prezesa Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich. Według niego „kompozytor nie był oderwaną indywidualnością, lecz tym, który sprawia, że za pośrednictwem artystycznego wyrazu muzycznego dzieło zawiera treść emocjonalną, zdolną poruszyć możliwie najstarsze masy odbiorców. Kosmopolityczny język, jako obojętny wobec przejawów stylu narodowego zostaje odrzucony. Kompozytor ma tworzyć

¹¹ Zdjęcie autorstwa dr. Jerzego Młodziejowskiego reprodukowane za „Ruchem Muzycznym” z października 1949 r.

¹² Cyt za: Włodzimierz SOKORSKI, *Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s.3-4.

muzykę polską, przez co nie rozumie się mechanicznie zaczerpniętego cytatu z tematyki ludowej, lecz tworzenie muzyki, której kontur melodyjny, rytmika, forma, szata harmoniczna i ogólny nastrój nadają cechy, pozwalające odróżnić dany utwór, jako przynależny lub rozwijający nadal w twórczy sposób charakterystyczne dla polskiej szkoły muzycznej elementy”¹³.

Taka indoktrynacja ze strony władz – jakby nie było – formalizująca ówczesną twórczość rodziła wśród kompozytorów mieszane uczucia. Jedni widzieli w niej szansę dla siebie, drudzy nie zamierzali jej absolutnie ulegać. Jak pisze Nikodemowicz w opracowanym przez siebie biogramie kompozytora, „Majerski został zaliczony w poczet formalistów, co pociągnęło za sobą łańcuch niekończących się przykrości i trudności, a nawet ataki krytyki o wydźwięku politycznym [...] Jednak nie poddawał się żadnej presji ideowej i ideowym kompromisom. Pozostawał człowiekiem niezależnym i bezkompromisowym, zawsze wrażliwym na potrzeby innych ludzi, wiernym wyznawanej filozofii życia i własnym ideałom w sztuce”¹⁴. Podobnie Roman Palester i Andrzej Panufnik, którzy w imię niezależności przekonań zostali wyrugowani z polskiego obiegu koncertowego i publicznego. Oczywiście oficjalnie pojawiły się utwory dostosowane do poziomu zrozumiałego dla niewykształconych mas chłopskich i robotniczych, odznaczające się narodowym charakterem i przekazujące treści ideowe zgodne z założeniami Polski Ludowej. Kompozytorzy jednak najczęściej traktowali taką twórczość jako element „artystycznej pańszczyzny”, którą w obliczu grożących szykan należało wykonać. Mimo to myślano zupełnie o czymś innym.

Jednym z pierwszych przejawów walki o nowy porządek muzyki polskiej była „Grupa 49”, stworzona przez Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego i Jana Krenza. W ich oficjalnym programie, sformułowanym przez muzykologa Stefana Jarocińskiego¹⁵, widać było hasła nawiązujące do wytycznych socrealizmu oraz „przemycane” pod ich płaszczykiem myślenie o nowoczesnych rozwiązaniach. W większości te zainteresowania zdobyciami zachodniej awangardy były w Polsce tłumione represjami ze strony władz. Z pomocą przychodzili kompozytorzy polscy działający na emigracji lub przebywający poza granicami kraju. Chodzi tu szczególnie o działalność Romana Haubenstocka-Ramatiego, Romana Palestra, Karola Rathausa i Bogusława

¹³ Cyt za: Zygmunt MYCIELSKI, *O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s.9-10.

¹⁴ Cyt za: Andrzej NIKODEMOWICZ, *Tadeusz Majerski*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 566.

¹⁵ Nazwa nawiązywała do niemieckiej „Gruppe 47”, skupiającej pisarzy odrzucających nazizm i popierających uprawianie literatury społecznie zaangażowanej.

Schaffera. Ich twórczość poddawana była ciągłym przekształceniom technicznym, estetycznym i formalnym w celu wypracowania na bazie formuł dodekafonicznych coraz to nowszych rozwiązań wzbogacających warsztat kompozytorski. Haubenstock, jak twierdzi Iwona Lindstedt, eksponuje nową koncepcję czasu i przestrzeni muzycznej, zawartą w ramach tzw. dynamicznie zamkniętej formy. Koncepcja ta, ujawniająca się szczególnie w *Ricer-cari*, *Blessings* czy *Recitativo ed aria*, oparta na zasadzie „wariacji przez powtórzenie w myśl”, której muzyczna całość stanowi większą, niepowtarzalną jakością złożoną z wielu powtarzalnych elementów, w późniejszej twórczości tego kompozytora została nazwana „mobilem” – nowym typem formy. Schaeffer natomiast – kontynuuje badaczka – w *Dwóch utworach na fortepian* i *Kompozycji* fascynuje się interwałem jako nośnikiem treści melicznej w muzyce¹⁶. Język dźwiękowy Romana Palestra również ewaluował w kierunku bardziej rygorystycznego traktowania skali dwunastostopniowej (*Piccolo concerto*, *Study 58*, *Metamorfozy*, *II Trio smyczkowe*). „To ostatnie – jak czytamy w treści biogramu opracowanego przez Krzysztofa Bilicę – jest dość ściśle dodekafoniczne. Seria jest jedna i umożliwia przebieg doskonale atonalny i chromatyczny [...], jest tam pewien problem osobisty, który mnie wtedy męczył: chodziło mi o wypróbowanie, jak dalece można pracować serią w sensie wyłącznie horyzontalnym, niezależnie w każdym głosie, jako że wówczas mogą wystąpić jednocześnie te same nuty w różnych głosach. W rezultacie w późniejszych utworach nie poszedłem już tą drogą [...]”¹⁷. Karol Rathaus, przebywający w Stanach Zjednoczonych, oprócz utworów niezwykle szablonowych, edukacyjnych i reklamowych starał się wracać do swoich kompozytorskich ambicji, czego dowodem był *V Kwartet smyczkowy* op. 72 z 1954 r. Jego model dodekafonii, jak twierdzi Iwona Lindstedt, nawiązuje w wielu elementach do twórczości Regameya. Szczególnie jest to widoczne poprzez „nieortodoksyjny sposób posługiwania się serią, dystans wobec dodekafonicznych norm oraz traktowanie dodekafonii, jako swego rodzaju ‘techniki pomocniczej’, komplementarnej w stosunku do innych, nieseryjnych sposobów organizacji dźwięków”¹⁸.

Swego rodzaju odwilż ideowa, dająca większą swobodą w docieraniu do zdobyczy zachodniej awangardy, nastąpiła po śmierci Józefa Stalina w 1953 r. Wkrótce potem wspomniani już Kazimierz Serocki i Tadeusz Baird, jako wiceprezesi Związku Kompozytorów Polskich, któremu przewodził Kazi-

¹⁶ Cyt za: I. LINDSTEDT, *Dodekafonia i serializm*, s. 252.

¹⁷ Cyt za: Krzysztof BILICA, *Roman Palester*, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 714.

¹⁸ Cyt za: I. LINDSTEDT, *Dodekafonia i serializm*, s. 253.

mierz Sikorski, wypracowali formułę festiwalu¹⁹, będącego prezentacją ówczesnych zdobyczy muzyki polskiej i światowej. W ten sposób powstał Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, którego pierwszy finał przypadł na czas gomułkowskiej odwilży, wyartykułowanej przez I sekretarza KC PZPR podczas przemówienia na placu Defilad w Warszawie 24 X 1956 r. Od samego początku ustalona modernistyczna formuła Festiwalu promowała twórców poszukujących nowych rozwiązań i estetycznej metamorfozy. W dodekafonicznym nacechowaniu Baird pokazał swoje *Cassazione per orchestra* (1956), *Cztery eseje* (1958) i *Espressioni varianti* (1959). Serocki przedstawił pieśni do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Serce nocy* (1956) i *Oczy powietrza* do słów Juliana Przybosa (1957). Nawet Bolesław Szabelski, wierny ideom neobarokowym i neoklasycyzm, zaprezentował *Trzy sonety na orkiestrę* (1958) i *Wiersze* (1961), zbliżone do punktualizmu. Lutosławski, kontynuując swoje doświadczenia ze skalą 12-stopniową, napisał *Gry weneckie* (1960-1961), *Księgę na orkiestrę* (1968), *Trzy poematy Henri Michaux* (1961-63) i *Kwartet smyczkowy* (1964), wykorzystujące zdobycze aleatoryzmu z cechami segmentacji lub – jak pisano wcześniej – mobili. Podobne zainteresowania miał Kazimierz Serocki, który po pierwszych próbach z dodekafonią i serializmem (*Suita preludiów*, *Musica concertante*) zwrócił się ku swobodzie układu formalnego (*A piacere* na fortepian, *Ad libitum*) oraz sonorystyce (*Forte e piano*, *Concerto alla cadenza*, *Pianophonie*, *Swinging music*). Ten ostatni kierunek stał się punktem wyjścia dla kolejnych poszukiwań, w których ważną rolę odegrali Krzysztof Penderecki i jego *Tren ofiarom Hiroszimy* (1960) oraz *Pasja wg św. Łukasza* (1965), będąca wymowną syntezą wielu tradycyjnych i współczesnych technik kompozytorskich, Wojciech Kilar, doświadczający nowego materiału brzmieniowego poprzez wprowadzenie niekonwencjonalnej artykulacji (*Riff 62*, *Générique*, *Diphthongos*), a także Henryk Mikołaj Górecki, wznoszący na wyżyny ludzkiej percepcji element dynamiki (*Scontri*, *Symfonia „1959”*) oraz poszukujący nowych zasad organizacji wyrażonych w punktualizmie i totalnym serializmie (*Genesis*, *Trzy diagramy*).

¹⁹ Szczegóły organizacyjne przyszłego Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej zostały sprecyzowane podczas konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie w 1949 r. Według założeń polska współczesna twórczość muzyczna miała być „ukazana w formie nowych polskich oper i baletów oraz wspaniałych pieśni dla najszerzych warstw narodu, zmagających się w trudnej walce klasowej”. Cyt za: *Protokół z Konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach 5-8 sierpnia 1949 roku*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 29.

Taka tendencja, idąca w kierunku konstruowania skrajnych brzmień i łączenia ich z różnymi wariantami dzieła muzycznego, m.in. fakturą (punktualizm) i formą (aleatoryzm), dawała się zauważyć w kolejnych latach. Trudno jest jednak nakreślić konkretną cezurę, która wyznaczałaby kres włączania do struktury muzycznej materiału dźwiękowego tożsamego z dodekafonią i serializmem. W 2. połowie XX wieku w twórczości kompozytorów widoczne było zarówno całkowite odejście od takiej zależności, jak i wyraźny powrót do wyobrażenia, w którym dodekafonia i relacje serialne traktowane były jako składnik postmodernistycznej inferencji. Niejednolitość w sposobie kształtowania i wzajemnego przenikania się owych zależności wskazywał, że „era 12 tonów” nigdy tak do końca się nie zakończyła i nadal występowała w kręgu zainteresowań adeptów poszukujących nietuzinkowych rozwiązań w sztuce kompozytorskiej.

2. TWÓRCZOŚĆ NIKODEMOWICZA W KONTEKŚCIE „NOWEJ MUZYKI”

W 1949 r. Andrzej Nikodemowicz, będąc praktycznie u kresu swoich studiów kompozytorskich w Państwowym Konserwatorium im. M. Łysenki we Lwowie²⁰, doświadczył prawdziwej indoktrynacji socrealistycznej. Jej piewą w zakresie kultury był Andriej Żdanow, który od 1946 r. nadzorował politykę represji i wzmożonego nadzoru ideologicznego w życiu kulturalnym ZSRR. Ich przejawem było bezwzględne tępienie wszelkiej sztuki, która w opinii władz partyjnych choćby w najmniejszym stopniu mogła przysłużyć się działaniu na rzecz obcych mocarstw. Nie przebierano w środkach. Wykorzystywano wszelkie narzędzia terroru, począwszy od inwigilacji, a skończywszy na fizycznym zastraszaniu. „Prywatnie to ignorowałem – wspomina Nikodemowicz. Jednak trzeba było ogromnej wewnętrznej siły, aby zachować własną tożsamość, ducha polskości i twórczą indywidualność”²¹. Program studiów lwowskiej uczelni był podporządkowany ustaleniom centralnych władz partyjnych, dla których wolność poznania nie miała najmniejszego znaczenia. Młody adept kompozycji mógł pisać proste i zrozumiałe dla proletariatu utwory, zabarwione czynnikiem ludowym oraz obracać się jedynie w określonym kręgu literatury muzycznej, głównie radzieckiej, która miała nieść z góry założone ideologiczne nacechowanie. Wszelkie

²⁰ W tym czasie rozpoczął również studia pianistyczne u Tadeusza Majerskiego.

²¹ Zapis rozmowy autora z Andrzejem Nikodemowiczem, przeprowadzonej 17 II 2016 r.

bardziej innowacyjne próby muzyczne, w których „zabrzmiałyby choćby najmniejszy dysonans”²², poddawano surowej krytyce, stawiając je w kręgu działań antypolitycznych. Nikodemowicz, widząc jasne stanowisko władz oraz podporządkowanie uległych jej profesorów lwowskiego Konserwatorium, nie miał wielu możliwości zapoznania się z muzyką zachodnią. Wszelki przepływ informacji, nagrań bądź wykonań filharmonicznych był całkowicie odcięty przez „żelazną kurtynę”. Zrozumienie dla zainteresowań młodego kompozytora tzw. nową muzyką do pewnego stopnia wykazywał jego profesor, Adam Sołtys, który zawsze w sposób dyplomatyczny próbował zachować bezstronność i czuwał, aby podjęte próby twórcze nie dosięgła fala krytyki ze strony partyjnej doktryny bądź przesiąkniętego nią Związku Kompozytorów Rosyjskich²³.

Pewne rozluźnienie wymagań stawianych artystom oraz zwiększenie dostępności do muzyki zachodniej – podobnie jak to miało miejsce w Polsce – przyniosła śmierć Józefa Stalina w 1953 r. Wówczas zainteresowania Nikodemowicza, postrzeganego w lwowskim środowisku muzycznym jako ekstrawagant, zwróciły się w kierunku muzyki awangardowej. Innowacyjne techniki kompozytorskie, a wśród nich dodekafonia, idee relacji serialnych i sonorystycznych frapowały młodego, dobrze zapowiadającego się artystę. Częściowym zaspokojeniem jego ciekawości był wyjazd do Warszawy na zorganizowany po raz pierwszy w 1956 r. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, który trwał od 10 do 20 października. „Wreszcie miałem możliwość – wspomina kompozytor – zobaczenia tego, czego u nas mogłem się tylko domyślać. Zespoły z Paryża, Wiednia, Bukaresztu. Oprócz klasyki można było usłyszeć rodzące się nowe tendencje brzmieniowe, które i ja chciałem w swoich utworach wykorzystać”²⁴.

Dla Nikodemowicza niezwykle interesująca okazała się zbudowana na bazie swobodnie traktowanej dodekafonii sonorystyka, która dawała mu możliwości ukazania walorów dźwiękowych instrumentów w sposób niekonwencjonalny. Pierwszą i w zasadzie najbardziej reprezentatywną próbą zmierzenia się z nową techniką był cykl *Composizione sonoristica*²⁵, składający się czterech utworów przeznaczonych na skrzypce (*Sonorita per violino*

²² Tamże.

²³ Po zakończeniu studiów Andrzej Nikodemowicz nie od razu został wpisany na listę kompozytorów. W poczet członków został włączony dopiero pod koniec lat 60. XX wieku w wyniku interwencji komisji centralnej, odbywającej wizytację lwowskiego Konserwatorium.

²⁴ Zapis rozmowy autora z Andrzejem Nikodemowiczem.

²⁵ Zainteresowanie „nową muzyką” widoczne jest jeszcze w *Symfonii* z 1975 r., w której kompozytor wykorzystuje aleatoryzm kontrolowany, zaczerpnięty z estetyki Lutosławskiego.

solo, 1966), fortepian (*Sonorita per pianoforte*, 1966), wiolonczelę (*Sonorita per violoncello solo*, 1970) oraz – łączącą te trzy instrumenty – *Sonoritę quasi una sonata per violino, violoncello e pianoforte*, powstałą w 1971 r. Każda z kompozycji została zadedykowana pierwszemu jej wykonawcom, w kolejności: Armenowi Mardżanjanowi (20 XII 1970 r. w Kijowie), Adamowi Kaczyńskiemu (20 II 1970 r. we Wrocławiu), Jerzemu Klockowi (25 I 1977 r. w Bielsku-Białej) i zespołowi MW-2 (23 IX 1978 r. w Meksyku)²⁶.

3. SYMBOLIKA SONORYSTYCZNA

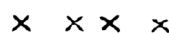
W *Sonorita quasi una sonata* Nikodemowicz zastosował szereg efektów brzmieniowych, których objaśnienia widnieją na pierwszych stronach partytury wydanej przez PWM w 1981 r. Wszystkie zastosowane w utworze symbole zostały wymyślone przez samego kompozytora, stanowiąc podstawowy budulec całości formy. Zasadne, a wręcz konieczne z punktu widzenia dalszych rozważań analitycznych wydaje się przywołanie tych oznaczeń oraz odszyfrowanie ich postaci graficznej.

Ogólne

gestem rąk uciszyć publiczność



śmiech; sprowokować śmiech na sali



dowolna dłuższa pauza



diminuendo aż do zupełnego zaniknięcia dźwięku



powtarzać szybko i w równych wartościach podaną grupę dźwięków, zachowując ich kolejność



powtarzać szybko podaną grupę dźwięków w dowolnej kolejności, w równych wartościach



²⁶ Dаты premierowych wykonań zostały wskazane w partyturze utworu wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1981 r. w Krakowie.

powtarzać podaną grupę dźwięków w dowolnej kolejności i w dowolnej ostrej rytmizacji



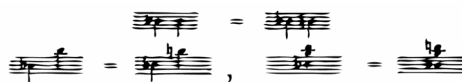
dmuchać w szyjkę półlitrowej butelki napełnionej wodą



wylewać wodę (o ile warunki akustyczne tego wymagają, można zastosować wzmocnienie elektroakustyczne)



znak chromatyczny odnosi się tylko do nuty, przy której stoi



Skrzypce

glissando rozpoczynające się natychmiast po zaatakowaniu podanego dźwięku; nachylenie linii glissanda w stosunku do linii metrum wskazuje szybkość wznoszenia się lub opadania glissanda



dźwięk bez wibracji



wolna wibracja o dużych wychyleniach



szybka wibracja o małych wychyleniach



zmienna wibracja o różnych wychyleniach



glissando z wibracją



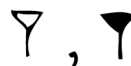
wykonanie serii schematyczne, bez żadnych środków wyrazowych



wysokość dźwięku podana orientacyjnie



najwyższy możliwy do wydobywania na danej strunie dźwięk



skrzywienie o nieokreślonej wysokości, powstające przez bardzo powolne i silne pociąganie smyczkiem po strunie



skrzypiące glissando ze słabo przebijającą wysokością dźwięku, powstające przez nieco lżejsze pociąganie smyczkiem po strunie



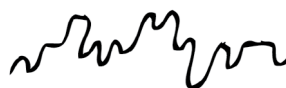
dowolny dźwięk w najwyższym rejestrze



powtarzać daną figurację na wznoszącym się glissando akordzie



dowolne zygzakowate figury glissandowe



Fortepian

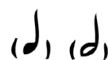
dźwięk o nieokreślonej wysokości



dźwięk o nieokreślonej wysokości, wartość półnuty



wysokość dźwięku podana orientacyjnie



dowolny dźwięk w podanym rejestrze



„klaster” (wszystkie klawisze) w obrębie podanych dźwięków wykonywany całą dłonią



najwyższy klawisz



najniższy klawisz



uderzać młotkiem w pudło fortepianu pod klawiaturą



uderzać jak wyżej przez gumę



uderzać młotkiem przez gumę w brzeg pudła fortepianu nad klawiaturą



uderzać drewnianym trzonkiem młotka w strojnicę



uderzać młotkiem w kilka najniższych strun



rzucić młotek na podłogę lub na drewniane krzesło



uderzać klawisz, przytrzymując jednocześnie strunę palcami drugiej ręki (uwaga, ażeby nie powstawały flażolety!)



pizzicato wydobywane palcami

pizz.

pizzicato wydobywane paznokciem



pizzicato wydobywane drewnianym mediatorem



uderzać w struny pałeczką z filcową główką



uderzać w struny drewnianą pałeczką


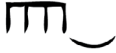















na struny o podanych wysokościach rzucić pałeczkę i natychmiast zdjąć



glissando drewnianymi pałeczkami po strunach



krótkie, ostre glissando wydobyte paznokciem na kilku najniższych strunach	
krótkie glissando szczotką na najniższych strunach	
przesuwać szczotką po strunach w określonych granicach wysokości dźwięków	
uderzyć kantem szczotki o zebro metalowej ramy wewnątrz fortepianu	
uderzać w kołki grubym końcem metalowego pręta	
przesuwać po kołkach cienkim końcem metalowego pręta	
powoli zwalniać pedał. <u>Uwaga</u> : pedalizację należy realizować ściśle według oznaczeń	
pięciopalcowa figuracja równocześnie prawą ręką na białych klawiszach i lewą ręką na czarnych klawiszach w równych, drobnych wartościach	
uderzyć wierzchem dłoni w wieko klawiatury	
uderzyć dłonią w pudło fortepianu pod klawiaturą	
uderzyć drewnianą pałeczką w zebro ramy fortepianu	
przesuwać po kołkach metalowym prętem	
uderzyć metalowym prętem w kołek	
uderzyć palcem w wieko nad klawiaturą	
wymawiać bezdźwięcznie	

uderzyć stopą w podłogę



gwizdać gwizdkiem z kulką



Wiolonczela

najwyższy możliwy do wydobywania dźwięk



dowolna dłuższa pauza



vibrato lento



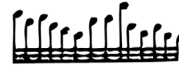
molto vibrato



dowolne zygzakowate figury glissandowe



szybkie pasaże na dowolnych dźwiękach



dowolny wysoki dźwięk na strunie A



uderzyć płasko palcami lewej ręki w struny, nie dopuszczając do wzbudzenia wibracji strun



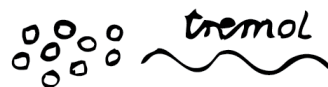
uderzyć płasko palcami lewej ręki w pudło rezonansowe przy gryfie



uderzyć końcem palca w pudło rezonansowe



tremolando palcami na pudle rezonansowym



drżącą strunę tłumić powoli paznokciem palca prawej ręki lub żabką smyczka



grać na strunie stłumionej palcami lewej ręki



przesuwać po owijanej strunie paznokciem lub kantem twardego przedmiotu: ▣ – w stronę podstawka, ▽ – w stronę prożka



jak wyżej, ale przez całą długość struny



krótki dźwięk (quasi glissando) wydobyty przez szybkie przesunięcie paznokciem po owijanej strunie — za podstawkiem



skrzypienie o nieokreślonej wysokości, powstające przez silne i powolne pociąganie smyczkiem po strunie



zacząć od skrzypienia i stopniowo przejść do normalnego dźwięku



zacząć dźwiękiem na pustej strunie, następnie czym przejść stopniowo do skrzypienia



grać stopniowo coraz bliżej podstawka



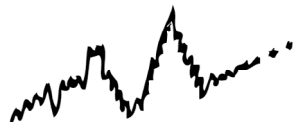
wydobyć dźwięk uderzając palcem w strunę i dociskając ją do gryfu (senza arco), następnie wykonać glissando w taki sposób, aby słyszalny był szmer przesuwanego vibrato palca po owijanej strunie



bardzo lekko naciskać smyczkiem strunę (grać „powierzchniowo”)



wibrującym ruchem szybko przesuwać drzewcem smyczka lub szeroką rurką plastikową po stłumionej strunie, następnie rzucić smyczek drzewcem (rurkę), zbliżając go do podstawka i zagęszczając uderzenia



lekko dotykać strunę palcem, jak przy flażoletach, równocześnie tłumiąc flażolety drugim palcem



grać flażolety przesuwając palec po strunie między gryfem a podstawkiem, następnie przesunąć palec przez całą długość struny i zdjąć na prożku w taki sposób, aby dźwięk a zabrzmiał stopniowo i stopniowo (diminuendo) zaniki



pizzicato za podstawkiem na 4 strunach



pizzicato jednym palcem na 4 pustych strunach



jak wyżej, lecz palcem lewej ręki



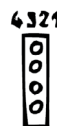
pizzicato jednym palcem na 4 stłumionych strunach



szybkie pizzicato za podstawkiem na 4 strunach kolejno 1-4 palcem



jednym rzutem w prawo rozluźnionej dłoni wykonać szybkie pizzicato na 4 pustych strunach kolejno wszystkimi palcami (każdy palec przebiega przez wszystkie struny i rozpoczyna pizzicato nie czekając aż poprzedni skończy)



pół-gwizd ustami od dowolnie wysokiego dźwięku w dół, z równoczesną silną wibracją języka stopniowo zagęszczoną – diminuendo



ścisnąć strunę dużym i wskazującym palcem



powtarzać daną figurację na wznoszącym się glissando akordzie



Kompozytor podzielił katalog oznaczeń sonorystycznych na cztery grupy, które z założenia miały być tożsame z określonym składem wykonawczym (skrzypce, wiolonczela, fortepian) bądź występować wybiórczo we wszystkich tych kategoriach. Twórca nie trzyma się kurczowo tego podziału, mieszając czasami oznaczenia między poszczególnymi wykazami. Najczęściej ma to miejsce pomiędzy partiami instrumentów smyczkowych a fortepianem i dotyczy odnośników mających wpływ na przekształcenia w obrębie niekreślonych wysokością dźwięków:



Ponadto w przestrzeni symboliki brzmieniowej oprócz zaznaczonego w powyższym wykazie pojawia się drugi rodzaj klastru **■**, który nie został ujęty w przywołanym wyżej zestawieniu, identyfikując wykonanie dźwięków w nieoznaczonym obrębie.

4. BRZMIENIOWA KONSTRUKCJA FORMY

Mimo występujących w utworze fragmentów swobodnie traktowanej dodekafonii, przeplatającej się z sonoryzmem i wariacyjnością, widoczne jest nawiązanie Nikodemowicza do cech neoklasycznych, szczególnie w odniesieniu do formy sonatowej. Sam kompozytor podkreśla taką zależność twierdząc, że w przestrzeni utworu można doszukać się quasi ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy. Pogląd ten znajduje swoje odzwierciedlenie w strukturze kompozycji, ze względu jednak na dość swobodne traktowanie przez niego istoty taktu (kreski pojawiają się w utworze nieregularnie bądź w ogóle ich nie ma) podział na części możliwy jest dzięki wskazaniu stron partytury. Tym samym pierwszy odcinek kończy się na stronie 6, drugi – na 19, a trzeci, będący mimo początkowych różnic idealnym powtórzeniem pierwszego z krótką kodą – na 26.

W materiale muzycznym widoczne są nawiązania do wcześniejszych utworów cyklu zarówno w odniesieniu do faktury, schematów dźwiękowych (dodekafonia), jak i symboliki sonorystycznej. W partii skrzypiec pojawia się nacechowana chromatycznie 12-stopniowa, zrytmizowana seria złożona z dźwięków: es-b-h-g-a-as (gis)-des (cis)-f-d-fis-c-e i podzielona na dwa heksachordy, zróżnicowane pod względem interwałowym (Przykład 1).



Przykład 1. Seria 12-stopniowaw partii skrzypiec (Strona 4)

W dalszym materiale dźwiękowym kompozytor swobodnie wykorzystuje przywołane stopnie serii, opracowując na jej podstawie wybrane motywy przeplývające swobodnie pomiędzy partiami skrzypiec a fortepianu (Przykład 2).

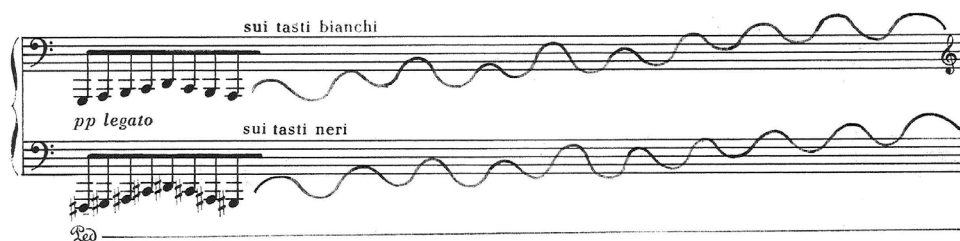
The image shows a musical score for a violin and piano. The top staff is for the violin, with markings 'pizz. sempre' and 'sul A'. The middle staff is for the piano left hand, also with 'pizz. sempre'. The bottom two staves are for the piano right hand. The score shows a free development of the series from Example 1, with various rhythmic and melodic patterns.

Przykład 2. Swobodne opracowanie dźwięków serii (Strona 8)

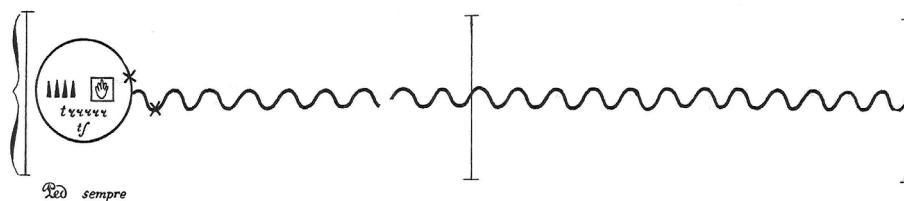
Instrumentom smyczkowym towarzyszy partia fortepianu, która kształtowana jest na zasadzie wariacyjności. W jej strukturze widoczne są zarówno elementy nawiązujące do melodyki tonalnej (rozbudowane akordy, rozłożone i łamane pasaże, przebiegi gamowe) – Przykład 3, naśladowujące efekty tożsame dla skrzypiec i wiolonczeli – Przykład 4, jak i te *stricte* sonorystyczne (uderzenie w pudło rezonansowe, ramę, strojnicę i wieko klawiatury młotkiem, szczotką, metalowym prętem, pałeczką lub wierzchem dłoni, przesuwanie szczotką po strunach, uderzenie stopą w podłogę) – Przykład 5.



Przykład 3. Elementy wariacyjności (Strona 10)

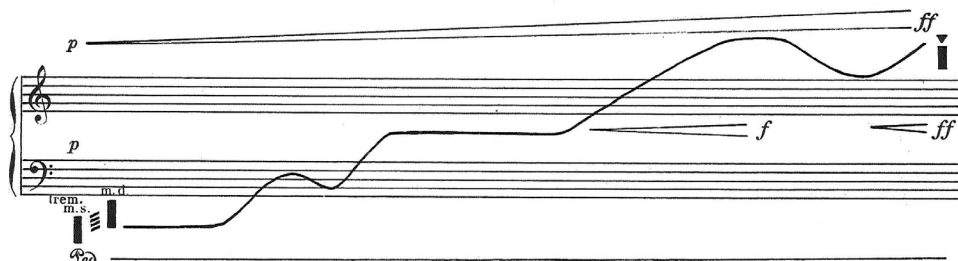


Przykład 4. Naśladownictwo efektów wykorzystywanych w partii skrzypiec i wiolonczeli (Strona 8)

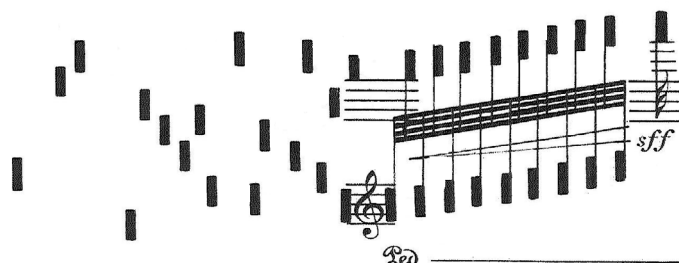


Przykład 5. Efekty sonorystyczne (Strona 15)

Przeplatają je dość często stosowane klasterzy stałe w formie rozbudowanej, sięgającej nawet kilku oktaw, oraz zwartej, z których kompozytor układa dość złożone struktury przestrzenne (Przykłady 6 i 7).

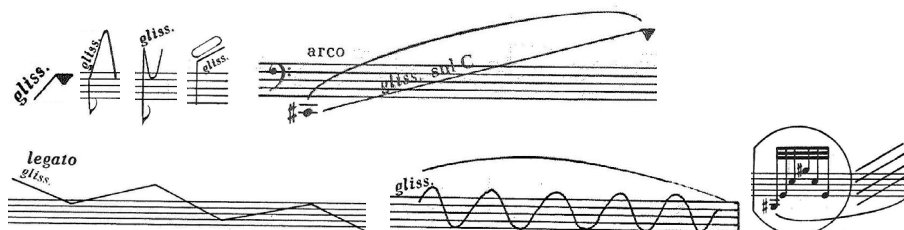


Przykład 6. Przekształcenia klasterów (Strona 14)



Przykład 7. Przekształcenia klasterów (Strona 9)

Dla całego składu wykonawczego zjawiska brzmieniowe stanowią nadrzędny element formotwórczy, determinujący wszystkie przekształcenia. Potęgują je dość szybko zmieniająca się dynamika, której ambitus obejmuje jedynie oznaczenia ze skrajnych grup: cichej (pp, p) i bardzo głośnej (f, ff, sfff) oraz często wykorzystywane glissanda w zróżnicowanej konfiguracji:



i przerośniki oktauwowe, sięgające odległych interwałów (15", 10", 8"). Patrząc na cały cykl *Composizione sonoristica*, wykorzystanie czynnika sonorystycznego ma tendencję rozwojową. Najmniejszy jego udział widoczny jest w pierwszej sonoricie na skrzypce, gdzie dominującą technikę stanowi dodekafonia. Wraz z kolejnymi utworami na fortepian i wiolonczelę elementy brzmieniowe stają się coraz bardziej widoczne, stając się składnikiem nadrzędnym i formującym ostatnią *Sonorita quasi una sonata*.

5. PODSUMOWANIE

Zainteresowania Andrzeja Nikodemowicza skupione wokół wykorzystania dodekafonii oraz efektów sonorystycznych mają charakter jednostkowy. Brak późniejszych utworów sięgających po zdobycze współczesnej awangardy muzycznej świadczą raczej o chwilowym zaspokojeniu ciekawości

kompozytora niż trwałej tendencji. Z jednej strony, jak podkreślał sam twórca, tzw. nowa muzyka nigdy aż tak go nie pociągała, aby ją kontynuować. Z drugiej natomiast strony decydowały warunki, w których przyszło mu komponować: Lwów, lata 60. i 70. XX w. oraz wszechogarniająca ideologia socrealizmu, sprowadzającą wszelką aktywność twórczą do poziomu muzycznej pańszczyzny, w której nie było miejsca na nowe tendencje. Nikodemowicz pomimo wszystko nie poddawał się, starając poznać zdobycze sztuki zachodu. Przykładem na to był jego udział w pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawka Jesień”, gdzie usłyszał utwory, których wykonanie w lwowskiej Filharmonii z racji partyjnych uwarunkowań było niemożliwe. Chęć weryfikacji awangardowych technik dała swój upust w cyklu *Composizione sonoristica*, złożonego z czterech utworów solowych: na skrzypce, fortepian i wiolonczelę oraz quasi sonatę, łączącą wszystkie te instrumenty. Widać w nich swobodne traktowanie dodekafonii, która nie staje się elementem formotwórczym. Tę rolę przejmuje sonorystyka, pojawiająca się we wszystkich partiach wykonawczych. Jej kulminację odnajdujemy w ostatnim utworze – *Sonorita quasi una sonata*, stanowiącej przedmiot naszych rozważań, w której kompozytor posługując się myśleniem neoklasycznym, nakreślił – choć nieformalnie – trójpodział przynależny formie sonatowej. W ten sposób przywiązanie do tradycji, wykorzystujące również technikę wariacyjną i struktury tonalne łączy się z nowymi brzmieniami, dopełniając twórczość Andrzeja Nikodemowicza o współczesne tendencje muzyczne.

BIBLIOGRAFIA

- BILICA Krzysztof: Roman Palester, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: Biogramy, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 714.
- KOWALSKA Małgorzata: *ABC historii muzyki*, Kraków: Musica Iagellonica 2001, s. 641.
- LINDSTEDT Iwona: Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. I: Eseje, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 251.
- LINDSTEDT Iwona: Józef Koffler, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. II: Biogramy, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 416.
- MYCIELSKI Zygmunt: O zadaniach Związku Kompozytorów Polskich, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 9-10.
- NIDECKA Ewa: *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2010.

- NIDECKA Ewa: Technika dodekafoniczna Andrzeja Nikodemowicza na przykładzie *Senorita per violino solo*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2007. Seria Sztuki Piękne. Muzyka 3, s. 39-46.
- NIKODEMOWICZ Andrzej: Tadeusz Majerski, w: Kompozytorzy polscy 1918-2000, red. Marek Podhajski, t. II: Biogramy, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 566.
- SOKORSKI Włodzimierz: Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 3-4.
- SZULC-BRZYSKA Agnieszka: Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji, Lublin: Polihymnia 2009.
- ZIELIŃSKI Jan: Konstanty Régamey, w: Kompozytorzy polscy 1918-2000, red. Marek Podhajski, t. I: Biogramy, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo AM w Gdańsku 2005, s. 820.

NURT AWANGARDOWY W TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA NIKODEMOWICZA
NA PRZYKŁADZIE *SONORITA QUASI UNA SONATA PER VIOLONO,
VIOLONCELLO E PIANOFORTE*

Streszczenie

W czasach, kiedy Andrzej Nikodemowicz był studentem Państwowego Konserwatorium im. M. Łysenki we Lwowie (1944-1954) w klasie kompozycji A. Sołtysa i fortepianu T. Majerskiego, życie kulturalne ZSRR było przesiąknięte politycznym nadzorem, nad którym czuwał Andriej Żdanow. Wszelkie próby sięgnięcia po inny niż wskazywał aparat partyjny język muzyczny uznawany był za antysocjalistyczny i tępiący z najwyższą surowością. Wyrażna odwilż nastąpiła po śmierci Józefa Stalina w 1953 r. Jednym z jej przejawów był Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (od 1956 r.), na którego pierwszą edycję Nikodemowicz przyjechał z rodzinnego Lwowa. Impreza okazała się dla niego ważnym miejscem zaspokojenia ciekawości i czerpania inspiracji dla utworów idących w kierunku nowych rozwiązań. Rezultatem tych doświadczeń, skupionych wokół zjawisk brzmieniowych stał się cykl *Composizione sonora*, składający się z 4. utworów przeznaczonych na skrzypce (*Sonorita per violino solo*, 1966), fortepian (*Sonorita per piano forte*, 1966), wiolonczelę (*Sonorita per violoncello solo*, 1970) oraz – łączącą te 3 instrumenty – *Sonoritę quasi una sonata per violino, violoncello e pianoforte* powstałą w 1971 r. Kompozytor stosuje w nich szereg oznaczeń sonorystycznych wymyślonych przez siebie i tożsamy z walorami brzmieniowymi poszczególnych instrumentów. Ostatni utwór, będący przedmiotem niniejszego artykułu, wykazuje cechy neoklasyczne, szczególnie w odniesieniu do formy sonatowej, której *quasi*-strukturę można było w nim odnaleźć. W przestrzeni dźwiękowej twórca nawiązuje do poprzednich utworów cyklu zarówno w odniesieniu do faktury, schematów dźwiękowych (dodekafonia), jak i symboliki sonorystycznej, którą potęgują szybko zmieniająca się dynamika w skrajnych rejestrach, często wykorzystywane glissanda w zróżnicowanej konfiguracji i przenośniki oktauwowe, sięgające odległych interwałów. Dzięki temu *Sonorita quasi una sonata*, będąc finałowym utworem cyklu staje się studium myśli i dążeń kompozytora w zakresie wykorzystania nowych technik kompozytorskich, szczególnie w zakresie brzmienia.

Słowa kluczowe: Nikodemowicz; dodekafonia; sonorystyka; muzyka współczesna; *Sonorita quasi una sonata*; wariacyjność.