

IDEA FORMY DWUCZĘŚCIOWEJ U EUGENIUSZA KNAPIKA (*I KWARTET SMYCZKOWY*) I ALEKSANDRA LASONIA (*MUZYKA STAŁOWOWOLSKA NR 1*)

słowa kluczowe: Eugeniusz Knapik, Aleksander Lason, nowy romantyzm, analiza form muzycznych, muzyka XX wieku

Forma dwuczęściowa ma w muzyce polskiej XX wieku ugruntowaną tradycję, poczynając od *II Symfonii* i *II Sonaty fortepianowej* Karola Szymanowskiego (oba utwory składają się z dość skromnej formy sonatowej w części pierwszej oraz rozbudowanych wariacji – w drugiej). Istotniejsza dla potencjalnych wpływów na Aleksandra Lasonia i Eugeniusza Knapika, nawet jeśli tylko wpływów pośrednich, wydaje się idea wielkiej formy Witolda Lutosławskiego: nominalnie jednoczęściowej, choć z wyraźną gradacją od rozproszonej i rozchwianej części wstępnej do linearnej i kumulacyjnej części drugiej. Szczególnie mocno musiała jednak oddziaływać na Knapika i Lasonia *II Symfonia „Kopernikowska”* Henryka Mikołaja Góreckiego, mimo że należy ona do innego gatunku i rejestru muzycznego: pojawia się w niej idea przeciwstawienia: nieludzkiego i chaotycznego świata ślepych sił fizyki w części pierwszej – kosmosowi boskiej harmonii, która objawia się w części drugiej.

Przedmiotem rozważań będzie w tym artykule idea formy dwuczęściowej w dwóch stosunkowo wczesnych kompozycjach Aleksandra Lasonia oraz Eugeniusza Knapika.

W *Muzyce stalowowolskiej nr 1* (1974, rew. 1978) Aleksandra Lasonia część pierwsza, w wolnym tempie, pełni rolę rozbudowanego wstępu. Część druga, w charakterze toccaty z dwoma epizodami kontemplacyjnymi, jest wyraźnie częścią główną (mimo że realny czas trwania obu części aż tak wyraźnej różnicy nie wykazuje: w nagraniu Lason Ensemble¹ jest to stosunek 6'10" do 7'19"). W całościowym oglądzie formy (zob. tabela 1, s. 38–39) zwracają uwagę wyraźne ukształtowania symetryczne, konotujące cykliczną postać czasu muzycznego, choć w miejscach wyróżnionych ta symetryczna cykliczność przełamana zostaje narracją linearną, progresywną (uwzględniam tylko najważniejsze z tych miejsc, dlatego obraz

¹ ACD 178-2, CD Accord 2011.

będzie uproszczony, ale dzięki temu poniekąd wyostrojony). I tak, część pierwsza składa się z dwóch faz. W fazie pierwszej występuje klasyczny łuk: segmenty zewnętrzne, stanowiące rodzaj chorału w notacji proporcjonalnej (beztaktowej), przedzielone są segmentem aleatorycznym z motywami ptasimi (zob. przykład 1).

Faza druga jest czterosegmentowa, aczkolwiek epizod kadencyjny – liczony jako osobny, trzeci segment – można by uznać alternatywnie za fragment „eksterytorialny”, a wtedy otrzymamy ponownie małą formę łukową, bardzo wyraźnie zarysowaną pod względem dynamicznym i emocjonalnym, choć z mniej wyraźną reprizą materiałową. W segmencie drugim tej fazy smyczki grają *unisono* melodię o charakterze recytatywu (przedzielonego motywami ptasimi, która to interwencja czyni z tego segmentu małą formę ABA’): to patetyczna kulminacja części pierwszej. Nagły i „alarmujący” gest fortepianu anonsuje początek części drugiej (zob. przykład 2), utrzymanej w formie *quasi*-ronda, w którym rolę refrenu pełnią segmenty toccatowe (występujące w dwóch wariantach: czysto motorycznym oraz z dodaną warstwą melodyczną, później imitowaną), a dwoma kupletami są segmenty kontemplacyjne. Przy czym druga kontemplacja jest pod pewnymi względami inwersją, pod innymi zaś – retrogradacją kontemplacji pierwszej, co podkreśla „pozasasowy” charakter tych fragmentów.

Całości dopełnia segment początkowy (nazwijmy go – intradą), który w różnych wariantach powraca dwukrotnie: przed połową utworu oraz pod sam koniec. Taki układ wykazuje cały szereg symetrii, zaznaczonych na schemacie łukami.

FACSIMILE AUTOGRAFU

muzyka kameralna nr 1, stalowowolska

Aleksander Lasoń (1974-78)

I

© Copyright 1983 by PWM Edition, Kraków, Poland.

Przykład 1. Aleksander Lasoń, *Muzyka stalowowolska nr 1*, cz. 1. Początek. © PWM 1983

II

PWN-1418

Przykład 2. Aleksander Lasoń, *Muzyka stalowowolska nr 1*, cz. 2. Początek. © PWM 1983



	Chorał	„Ćwierkanie”	Chorał	Chorał accelerando	Recytatyw/ zaśpiew Kulminacja	(Cadenza)	Wybrznienie + antycypacja/łącznik do cz. głównej
I. Wstęp	—	—	—	—	—	—	—
Kwartet	notacja proporcjonalna niski rejestr <i>con sordino</i>	<i>flażolety</i> , aleatoryzm	notacja proporcjonalna wysoki rejestr	notacja taktowa + agogiczne zagęszczenie <i>senza sordino</i>	<i>unisono</i> + aleatoryzm + <i>unisono</i>	notacja beztaktowa	tło: aleatoryzm i <i>flażolety</i> – rozszerzone „ćwierkanie” + motyw motoryczny
Fortepian	—	—	tło, pojedyncze dźwięki (punktualizm) wysoki rejestr + arpeggia kwintowo- kwartowe [centra harmoniczne: A, Fis, Cis] niski rejestr	dwudźwięki	—	—	pierwszy plan, łańcuchy dźwięków niski rejestr
Strona/System	3/1	3/2	3/2 + 4/1	4/1,2	5/1	5/1,2	6/1,2

Tabela 1. Aleksander Lasoń, *Muzyka stalowowolska nr 1*. Schemat formy, cz. 1. Kolorem fioletowym zaznaczono elementy wspólne dla obu części utworu



	Deciso/Intrada	Toccata I + II (wariant 1)	Toccata I + II (wariant 2)	Intrada rozszerzona (kontynuacja)	Kontemplacja I	Toccata (oś symetrii)	Kontemplacja II	(Quasi- cadenza)	Toccata I + II (wariant 3) Kulminacja	Intrada/Koda
II. Quasi-Rondo	—	Refren 1A	Refren 1B	—	Kuplet 1	Refren 2	Kuplet 2	Cadenza	Refren	Koda
Kwartet	dwie fazy (prawie identyczne) rozdrabniania rytmicznego <i>motyw</i> <i>trzydziętkowy</i> zaczynem ewolucji <i>nota contra</i> <i>notam</i> , ruch przeciwny	I: mechaniczny puls ósemkowy II: zróżnicowanie rytmiczne + melodia + imitacje	(analogicznie do wariantu 1)	dwie fazy rozdrabniania rytmicznego (przedzielone intermezem) <i>motyw</i> <i>trzydziętkowy</i> zaczynem ewolucji <i>nota contra</i> <i>notam</i> , ruch przeciwny	fiażolety w różnych konstelacjach + wariant motywu trzydziętkowego	elementy Toccaty I	<i>quasi-inwersja</i> Kontemplacji I [fiażolety]	—	zamiana materiału (fp/ kwartet): I: repetycje ćwierćnut II: długie wartości, <i>quasi-klastery</i>	akord <i>fiażoletowy</i>
Fortepian	—	I: repetycje ćwierćnut + ćwierćnut z przednutkami (wysoki rejestr) II: długie wartości, <i>quasi-</i> klastery (niski rejestr)	(analogicznie do wariantu 1)	klastery we wszystkich rejestrach między fazą I a II: <i>intermezzo</i> fortepianu solo (materiał wstępu)	<i>motyw</i> <i>trzydziętkowy</i> (wysoki rejestr) + <i>arpeggio</i> kwintowo- kwartowe (centrum harmoniczne: D) (niski rejestr)	elementy Toccaty I z trzemna (coraz dłuższymi) interwencjami (niski rejestr)	<i>quasi-inwersja</i> Kontemplacji I [<i>arpeggio</i>]	—	I: mechaniczny puls ósemkowy II: zróżnicowanie rytmiczne + imitacje	<i>motyw</i> <i>trzydziętkowy</i> , <i>nota contra</i> <i>notam</i> – skrócona ewolucja
Strona/System	7/1+2	7/2, 8/1	8/2, 9/1	9/1+2	9/2, 10/1, 11/1+2	11/2, 12/1	12/1+2	13/1+2	13/2, 14/1	14/1+2, 15/1

Tabela 1. Aleksander Lason, *Muzyka stalowowolska nr 1*. Schemat formy, cz. 2. Kolorem fioletowym zaznaczono elementy wspólne dla obu części utworu

Równie istotne są jednak przełamania tej symetrii, o wiele silniejsze niż w części pierwszej, ukazane za pomocą strzałek: chodzi o segmenty, w których materiałowe domknięcie cyklicznego łuku spotyka się z linearnym typem narracji dynamicznej i/lub agogicznej, czyli kumulacją napięcia. Dzięki takim zabiegom forma *Muzyki stalowowolskiej* nie rozpada się na szereg statycznych epizodów, tylko posiada swój moment pędu, który ruch po płaszczyźnie okręgu zamienia we wznoszące się krążenie po spirali. Poza tym trzeba odnotować powiązania między obu częściami utworu, które wiążą je w narracyjną całość wyższego rzędu. Część pierwsza zawiera trzy idee muzyczne (zaznaczone na schemacie czcionką pogrubioną), które będą rozwijane w części drugiej: dwie z nich pojawiają się w kontemplacjach (ptasie flażolety oraz *arpeggio* współbrzmień z burdonową kwintą w fortepianie), trzecia (*unisono* smyczków) stanie się trzydziściowym motywem wstępnym.

Dwie części *Kwartetu smyczkowego* Eugeniusza Knapika w nagraniu Kwartetu Śląskiego trwają, odpowiednio, 11'56" oraz 11'15"². Te proporcje czasowe wskazują na panującą między nimi równowagę, tym bardziej, że część druga utrzymana jest w wolnym tempie, dlatego w subiektywnym odczuciu trwa dłużej niż by to wynikało z obiektywnej chronometrii. Układ części pierwszej (zob. tabela 2 na s. 42 i 44–45) tworzy zmodyfikowaną, niemniej wyraźną formę sonatową – co wiąże się zapewne z wzorcem późnych kwartetów Beethovena, o których kompozytor wspomina w komentarzu do utworu³. Poprzedzona wstępem ekspozycja zawiera dwie grupy fakturalno-ideowe. Nie można ich nazwać grupami „tematycznymi”, gdyż elementów *stricte* melodycznych jest tu niewiele. Pełnią one jednak istotną funkcję interpunkcyjną, bo granice każdej z tych grup zaznaczone są osobliwym sygnałem lub kadencją: grupa A rozpoczyna się fanfara opartą na rozłożonym trójdźwięku Es-dur (zob. przykład 3), a w przypadku jej pominięcia – charakterystyczną tercją harmoniczną *b-des*, kończy zaś zawieszoną kadencją w E-dur (zob. przykład 4, s. 43); grupę B otwiera sygnał opadającej tercji melodycznej *des-b*, otwierający wachlarz ażurowej mikropolifonii, kończy zaś charakterystyczne osiągnięcie wysokich rejestrów, które w ekspozycji prowadzi do dematerializacji faktury, w reprzyzie zaś, kiedy dołączają także skrajne rejestry basowe – do drugiej kulminacji.

2 Kwartet Śląski, *Pokolenie Stalowowolskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011.

3 „Moim zamiarem było napisanie utworu nawiązującego do apogeum rozwojowego, jakie forma ta osiągnęła w kwartetach Beethovena. Mówiąc o nawiązaniu mam oczywiście na myśli nie samą technikę kompozytorską czy budowę formalną Beethovenowskich kwartetów, lecz ich ciężar gatunkowy”. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, komentarz do utworu, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/pub/kwartet-smyczkowy,eugeniusz-knapik,12147,ksiegarnia.htm> [dostęp: 2.08.2025].

Elżbiecie i Krzysztofowi Pendereckim

FACSIMILE AUTOGRAFU

I Kwartet smyczkowy

Lento, misterioso [♩=52]

E. Knapik /1980/

con grande
tensione [♩=100]

© 1984 by PWM Edition, Kraków, Poland.

Przykład 3. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 1. Wstęp oraz fanfara otwierająca grupę tematu pierwszego. © PWM 1984

Makro- forma	Wstęp	Ekspozycja							Przetworzenie		Łącznik	Repryza		Koda
		A1	A2	B1	B1.2	B2.1	B2.2	W	A1	A2		A2	B2.2	
Mikro- forma	W										Ł		B2.2	K+W
Toposy i faktury	Choral dwóch „zamro- zonych” akordów <i>ppp, sul tasto</i>	Fanfara Es-dur + [b/des] ↔ e + ciąg glissand	[b/des] ↔ e + ciąg glis- sand	↓ <i>des-b</i> + mikro- polifonia	pizzica- to (cha- rakter scherza)	↓ <i>des-b</i> ↓ d-h + trem. sul pont.	Biegniki 32, skrajne rejstry, rit. + solo vn 1 → <i>ppp</i>	Choral „abban- donato” <i>pp cresc.</i>	Fanfara sostenuto es-moll	Fanfara sostenuto es-moll Wymuszo- ny E-dur/3 → KULMIN. <i>furioso</i> e ↔ b	—	[b/des] + ciąg glissand	Biegniki 32, skrajne rejstry, → <i>ff</i>	—
Harmo- nika	—	→ Ges 3	→ Wymuszo- ny E-dur (E) → Kad. 3 mediantowa A-dur → Kad. zawie- szona E-dur	—	—	—	→ Domyślne H ⁷	—	—	Wymuszo- ny E-dur (E) 3	—	Kad. me- diantowa A-dur → Kad. zawieszo- na E-dur	—	Kadencja wymuszo- na E-dur
Cytaty i aluzje	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	c.f. z Kwartetu op. 132 Be- ethovena
Takty	1–13	14–46	47–(94)	(91)–106	106–119	120–179	180–217	218–224	225–235*	236–249*	250–256*	256–(317)	(315)–326	327–346*

*fragmenty aleatoryczne lub beztaktowe

Tabela 2. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 1, „Gąszcz”. Forma *quasi*-sonatowa. Kolorem fioletowym zaznaczono elementy wspólne dla obu części utworu

6

$\text{♩} = 78$

Poco mosso $\text{♩} = 78-82$

Przykład 4. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 1. Kadencja zawieszona (na akordzie H⁷) zamykająca grupę A oraz tercja melodyczna *des-b*, owierająca grupę B. © PWM 1984

Harmonicznym generatorem ekspresji tej części jest strukturalna opozycja między akordem (tonacją?) b-moll a E-dur. B-moll, co prawda w postaci zaledwie dwudźwięku *b-des*, pojawia się w obu grupach tematycznych: w grupie A w postaci harmonicznego, w grupie B – melodycznego. To jakby ciemny biegun, którego opozycją jest jasne E-dur. Kontrast ten zaznaczony jest po raz pierwszy na samym początku grupy A (harmonicznego tercji *b-des* towarzyszy repetycja dźwięku *e*). Grupa ta kończy się wspomnianym już pokornym ukłonem kadencji zawieszanej w E-dur, na akordzie H⁷ – ale oczekiwane spełnienie nie nadchodzi. Dwukrotnie pojawia się jakby „wymuszona” kadencja w E-dur, lecz takie „siłowe” rozwiązanie tylko wzmacnia nierozładowane napięcie: słysząc to zwłaszcza w kulminacji przetworzenia, czyli w zbudowanym na opozycji E-dur/b-moll odcinku *furioso*, wywołanym „wymuszoną” kadencją w E-dur (zob. przykład 5, s. 46).

Makroforma	Pierwsza sekwencja						Druga sekwencja	
	Cadenza <i>Largo</i>	A1.1 <i>Lento</i>	A1.2 <i>Poco mosso</i>	A2.1 <i>Tempo I</i>	A2.2 <i>Poco mosso</i>	A3 (A1.1') <i>Tempo I</i>	Cadenza <i>Largo</i>	B1.1 <i>Lento, tranquillo ma poco mosso</i>
Mikroforma								
Toposy i faktury	Chorał	Śpiew ↑ <i>b-des</i> (c-a)	—	Śpiew ↑ <i>b-des</i> (c-a)	—	Śpiew ↑ <i>b-des</i> (c-a)	Chorał	Śpiew ↑ <i>b-des</i> (c-a)
Harmonika	Kadencja plagalna D-dur	—	—	—	—	—	Kadencja plagalna D-dur	—
Cytaty i aluzje	—	—	—	—	—	—	—	—
Takty	s. 25/syst. 1	→ 25/4*	→ 26/3*	→ 27/1*	→ 27/2*	→ 28/1*	→ 28/2	→ 29.3*

*fragmenty aleatoryczne lub beztaktowe

Tabela 2. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 2, „Śpiew”. Forma *quasi*-wariacji (z silnym pierwiastkiem ewolucyjnym). Kolorem fioletowym zaznaczono elementy wspólne dla obu części utworu

(Makroforma)	Druga sekwencja (cd.)						Epilog			Koda
Mikroforma	Cadenza <i>Largo</i>	B1.2 <i>Poco mosso</i>	B1.3 <i>Molto preciso</i>	B2.1 <i>Poco accelerando</i>	B2.2 <i>Presto</i>	B3 (B1.1') <i>Tempo I</i>	C1.1 <i>Largo</i>	C1.2	C1.3	Cadenza
Toposy i faktury	Chorał	—	—	—	—	Śpiew ↑ <i>b-des</i> (c-a)	Chorał	—	—	—
Harmonika	Kadencja plagalna D-dur	—	—	—	KULMINACJA: Polimodalność Nasycenie chromatyczne	—	G → (przejściowo D) → 5	→ E ₃	→ (A) 5 →	→ Kad. plagalna E-dur (E) → Kadencja plagalna E-dur (E)
Cytaty i aluzje	—	—	—	—	—	—	B-A-C-H (w transpozycji: D-Cis-Es)?			
Takty	s. 25/syst. 1	→ 30/1*	→ 30/3	→ (32/3)*	(31/2 → 32/3)*	33/2*	33/3	34/1	34/2	35/1

*fragmenty aleatoryczne lub beztaktowe

Tabela 2. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 2, „Śpiew”. Forma *quasi-wariacji* (z silnym pierwiastkiem ewolucyjnym). Kolorem fioletowym zaznaczono elementy wspólne dla obu części utworu (cd.)

16

$\text{♩} = 200$

$\text{♩} = 240$

A — fermata krótsza / a shorter pause
 □ — fermata dłuższa / a longer pause

Przykład 5. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 1. Kulminacja przetworzenia: „wymuszone” E-dur i reakcja na nie (*furioso*). © PWM 1984

O ile narracja części pierwszej *Kwartetu* generowana była przez cały szereg fakturalno-harmonicznych opozycji, o tyle w części drugiej (zob. tabela 2, s. 42 i 44–45) na plan pierwszy wysuwa się pierwiastek melodyczny i zasada motywicznej wariacji ewoluującej, swoistej *unendliche*

Melodie, w której nie ma już ani śladu nerwowości i nagłych zwrotów akcji (wiersz Adama Mickiewicza *Snuć miłość jak jedwabnik nie swym wnętrzem snuje...* najlepiej obrazowałby atmosferę tej części). Jednak ona także ma swoją łagodną interpunkcję, którą zaznaczają kadencje plagalne – co charakterystyczne, nie kończą one kolejnych odcinków (jak kadencje zawieszone w części pierwszej), lecz otwierają je: są niby bramy, przez które wchodzimy na kolejne, coraz wyższe tarasy tej części (zob. przykład 6, s. 48). Składa się ona z trzech segmentów, przy czym trzeci z nich pozostaje już w fakturze czysto chorałowej, nawiązując tym samym do początku *Kwartetu*. Powiązania między częścią pierwszą a drugą dotyczą także wspomnianej opozycji b-moll/E-dur: melodyczna tercja *b-des* (teraz wznosząca, czyli odwracająca fatalistyczny ruch opadający swej postaci z części pierwszej) jest tu interwałem charakterystycznym, który znajdzie swą odpowiedź w opadającej tercji *c-a* (zob. przykład 6). Z kolei tercja *c-a* stanie się zaczynem akordu a-moll, który w kodzie *Kwartetu* dwukrotnie poprzedzi akord E-dur, tworząc kadencję plagalną: dopiero druga z nich przynosi pełnię spokoju i rozwiązuje strukturalną opozycję harmoniczną (b-moll/E-dur) całego dzieła (zob. przykład 7, s. 49). Dodać trzeba, że obok tej opozycji współwystępują też inne, poboczne, metanarracyjne dualizmy *Kwartetu*. Najważniejszym z nich jest operowanie notacją ścisłą i swobodną (aleatoryczną bądź proporcjonalną): ścisła dominuje na początku i końcu *Kwartetu*, swobodna – w drugiej fazie części pierwszej oraz w pierwszych fazach części drugiej. Całość tworzy więc łuk: od notacji ścisłej, przez swobodną, aż po (na powrót) ścisłą.

PWM-8557

48

12

Przykład 7. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 2. Zakończenie: kadencja plagalna w E-dur. © PWM 1984

Porównajmy teraz ideę formy dwuczęściowej w omawianych tu utworach.

U Lasonia mamy do czynienia z formą przypominającą wzorzec, powiedzmy, „introdukcji i ronda *capriccioso*”: dominują elementy neoklasyczne i ludyczne – formę generuje zasada „przestrzennego” kolażu, z ostrymi kontrastami stosunkowo samodzielnych segmentów, które zostają następnie, jakby w drugim etapie, kunsztownie zapośredniczone przez narrację linearną, zespalaając te osobne elementy w pełną równowagę całość, którą można porównać do bukietu różnokolorowych kwiatów. Jest to muzyka pełna radości i słońca, ale także przestrzennej głębi, w której rezonują „auratyczne” segmenty kontemplacyjne.

U Knapika mamy do czynienia z formą z gruntu „uczasowioną”, która od początku do końca rozwija się organicznie z dźwięku na dźwięk, ujawniając potencjał narracyjny obecny w opozycjach strukturalnych części pierwszej i dążąc do coraz głębszego i pełniejszego ich uzgodnienia

w części drugiej. Owa dychotomia muzyki przestrzennej i czasowej należy do podstawowych motywów refleksji estetycznej nad muzyką XX wieku: Theodor W. Adorno (w *Filozofii nowej muzyki*) przestrzenną koncepcję formy usłyszał u Debussy'ego i Strawińskiego, czasową zaś – w tradycji muzyki niemieckiej, prowadzącej od Beethovena do Schönberga⁴. Odnosząc to do Lasonia i Knapika: ich grawitowanie ku dwu odrębnym światom, widoczne już na tak wczesnym etapie twórczości, z upływem czasu ujawnia się coraz mocniej (dodajmy, że „stemplem” Beethovenowskim zdaje się być u Knapika cytat z *Kwartetu a-moll* op. 132, którego początkowy, całonutowy *cantus firmus* pojawia się, silnie eksponowany, w drugiej kulminacji pierwszej części *Kwartetu* Knapika – zob. przykład 8a i 8b).



Przykład 8a. Ludwig van Beethoven, *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 132 cz. 1. Wstęp, *cantus firmus* wiolonczeli i jego imitacja



Przykład 8b. Eugeniusz Knapik, *I Kwartet smyczkowy*, cz. 1. Cytat (w partii skrzypiec I) *cantus firmus* z *Kwartetu* op. 132 Beethovena. © PWM 1984

⁴ Zob. Teodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyk Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 238–244.

Te odmienne genealogie sprawiają chyba, że forma dwuczęściowa nie jest dla późniejszego Lasonia zbyt charakterystyczna. Owszem, w katalogu jego dzieł znajdziemy więcej tego typu utworów (np. *Kwintet wiosenny*, 1981; *Hymn i aria*, 1993; *IV Kwartet smyczkowy „Tarnogórski”*, 2000), jednak ważniejsza od dwuczęściowości formalnej wydaje się w nich idea zderzenia dwóch światów, które Andrzej Chłopecki nazwał kiedyś „wigorem” i „kontemplacją”⁵. Idea takiego przeciwstawienia może się jednak wyrażać w różnych formach. A nawet jeśli będzie to akurat forma dwuczęściowa, przybiera ona postać wieloodcinkowego kalejdoskopu, z wyraźnym piętnem suitowej zasady szeregowania.

Natomiast idea generatywnej opozycji strukturalnej należy do trwałych cech języka muzycznego Knapika i z natury rzeczy prowadzi do układów binarnych, których przykładów można wskazać wiele, także w utworach powstałych długo po *Kwartecie*: w *Tha’ Munnot Waste No Time* (1998), w pierwszej z pieśni z cyklu *Up into the Silence* (1999), czy w *Przystępuję do Ciebie* (2001). Co więcej, można wręcz odnieść wrażenie, że nawet wtedy, kiedy Knapik dąży do rozszerzenia idei formy binarnej, a wręcz pragnie się od niej uwolnić, tworząc dzieła o innej architekturze – i tak można u niego ów zrąb załączkowej opozycji odnaleźć (np. w *Beauty Radiated in Eternity*, 2012).

Dodajmy na koniec, że echo *Symfonii „Kopernikowskiej”*, jeśli się odzywa, to u Knapika. Dwie części *Kwartetu* noszące zwyczajowe tytuły *Gąszcz* i *Pieśń* (adnotacji takiej nie ma w partyturze⁶) całkiem dobrze korespondują z przedstawieniami chaosu i kosmosu w dwóch częściach *Symfonii* Góreckiego. Finałowy chorał *Kwartetu* można też porównać z zakończeniem powstałego dwa lata wcześniej *Tak jak na brzegu morza*, które otwarcie odwołuje się do puenty *Symfonii „Kopernikowskiej”* – w tej optyce *Kwartet* jest o wiele bardziej osobistą i niezależną odpowiedzią na tamto dzieło, nie tracąc z nim uchwytne kontakty (na marginesie: spośród wszystkich późnych dzieł Beethovena najwięcej analogii z *Kwartetem* Knapika wykazuje *Sonata c-moll* op. 111, której dwie części można by metaforycznie nazwać *Gąszczem* i *Pieśnią*). Jeśliby zaś szukać u Góreckiego jakiejś paraleli dla cyklu „muzyk kameralnych” Lasonia, to znaleźć ją można raczej w lżejszej, kameralnej serii *Muzyczek*.

5 Andrzej Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] Aleksander Lason. *Portret kompozytora*, red. Iwona Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001, s. 117–121. Przedruk [w:] A. Chłopecki, *Muzyka wzwozdi. Diagnozy i portrety*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014, s. 382–390

6 Tytuły te pojawiły się podczas prawykonania utworu 28 sierpnia 1980 roku na I Festiwalu Muzyki Kameralnej w Lusławicach, jeszcze przed jego publikacją. Przygotowując *Kwartet* do druku, kompozytor postanowił je wycofać z powodów, które po latach trudno mu już odtworzyć (być może chodziło o obawę przed nadmierną dosłownością w ich interpretacji). Tytuły pojawiają się jednak regularnie w programach koncertowych i na nagraniach płytowych, a kompozytor obecnie nie ma już wobec nich żadnych zastrzeżeń. Podaję tę informację na podstawie rozmowy z Eugeniuszem Knapikiem przeprowadzonej 2 sierpnia 2025 r.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Teodor W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyk Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Chłopecki Andrzej, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] Aleksander Lason. *Portret kompozytora*, red. Iwona Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2001. Przedruk [w:] A. Chłopecki, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2014.
- Knapik Eugeniusz, *I Kwartet smyczkowy*, komentarz do utworu, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/pub/kwartet-smyczkowy,eugeniusz-knapik,12147,ksiegarnia.htm> [dostęp: 2.08.2025].
- Kwartet Śląski, *Pokolenie Stalowowolskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011.

STRESZCZENIE

Eugeniusz Knapik w *I Kwartecie smyczkowym* (1980) i Aleksander Lason w *Muzyce kameralnej nr 1 „Stalowowolskiej”* (1974, rew. 1978) sięgnęli po formę dwuczęściową, głęboko zakorzenioną w tradycji muzyki polskiej XX wieku (Szymanowski, Lutosławski, Górecki). Analiza tych dwóch dzieł ujawnia interesujące różnice. Podczas gdy *Muzyka* Lasonia ujęta jest w formy przejrzyste i dość tradycyjne (forma łukowa w części pierwszej, *quasi-rondo* w części drugiej), to *Kwartet* Knapika odnosi się do tradycji w sposób znaczenie bardziej zawoalowany, w części pierwszej przywołując formę sonatową, w części drugiej – zasadę wariacyjności (prezentacja dwóch wariantów jednej rozbudowanej myśli muzycznej), by w konkluzji nawiązać do początku utworu. U Lasonia odnajdujemy ton ludyczny i zasadę szeregowania, u Knapika zaś realizację beethovenowskiej narracji *per aspera ad astra*. Lason uprzestrzenia formę muzyczną, Knapik zaś ją uczasowia, chcąc uzyskać efekt narracyjnej ciągłości. Różnice te, zaznaczające się wyraźnie w tych wczesnych dziełach, były zaczątkiem dalszej, odmiennej ewolucji twórczej obu artystów.

ABSTRACT

THE IDEA OF THE TWO-PART FORM IN EUGENIUSZ KNAPIK'S *STRING QUARTET No. 1* AND ALEKSANDER LASOŃ'S *CHAMBER MUSIC No. 1 'STALOWA WOLA'*

key words: Eugeniusz Knapik, Aleksander Lasoń, new romanticism,
musical analysis, 20th century music

Eugeniusz Knapik in *String Quartet No. 1* (1980) and Aleksander Lasoń in *Chamber Music No. 1 'Stalowa Wola'* (1974, rev. 1978) reached for a two-part form deeply rooted in the tradition of 20th-century Polish music (Szymanowski, Lutosławski, Górecki). An analysis of these two works reveals interesting differences. While Lasoń's *Chamber Music* is framed in transparent and quite traditional forms (arch-form in the first movement, *quasi*-rondo in the second movement), Knapik's *Quartet* relates to tradition in a much more veiled way, evoking the sonata form in the first movement and the principle of variation in the second movement (which presents two variants of a single extended musical idea), to conclude by referring back to the beginning of this composition. In Lasoń's work, we find a ludic tone and the principle of sequencing, while Knapik refers to Beethovenian narrative plot *per aspera ad astra*. Lasoń spatializes the musical form, while Knapik temporalizes it, in order to achieve narrative continuity. These differences, evident in these early works, clearly articulated the potential for the further, distinct creative evolution of both artists.