

„KONTEMPLACJA” I „AKCJA”. ALEKSANDRA LASONIA JEDNOCZENIE PRZECIWIENSTW W *V KWARTECIE SMYCKOWYM*¹

słowa kluczowe: Aleksander Lasoń, kwartet smyczkowy, ekspresja muzyczna

Gdybyśmy oceniali formę i przebieg utworów Aleksandra Lasonia tylko na podstawie oznaczeń agogicznych i wyrazowych w jego partyturach – które regularnie stosuje i które wyraźnie oddzielają od siebie kolejne ustępy jego dźwiękowych opowieści – to pierwsze, co byśmy zauważyli, to jaskrawe kontrasty tempa i charakteru. W odniesieniu do formy muzycznej, kontrasty te przekładałyby się na predylekcję kompozytora do układów szeregowych, zaś w odniesieniu do szeroko pojętej narracji – na obraz dialektycznej opozycji stanów emocjonalnych; jeśli nie o różnym charakterze, to z pewnością o zmiennej amplitudzie. Przywołajmy tu chociażby rozgrywającą się między przeciwnymi biegunami ekspresji narrację *Hymnu i arii*² czy drugiej części *AUKSO*³. Przywołajmy kontrast między skrajnymi i wewnętrznymi segmentami *VII Kwartetu smyczkowego*⁴ czy trzeciej części *TAO. V Symfonii*⁵. Przypomnijmy wreszcie wyraźny kontrast między inicjalnym gestem *grandioso e grandisonante* (t. 131)

¹ W wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne partyturze (Kraków 2012) ponad tekstem nutowym umieszczono zapis: *V Kwartet smyczkowy „7,5”*. Kompozycja funkcjonuje także pod tytułem *Siedem i pół kwartetu* – w swych komentarzach piszą o niej Andrzej Chłopecki (zob. tegoż, komentarz do utworu, [w:] *Kwartet Śląski, Pokolenie stalowowolskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011, s. 33–35) i Stanisław Kosz (zob. tegoż, komentarz do utworu, [w:] *Kwartet śląski, Aleksander Lasoń. V i VI Kwartet smyczkowy. „20 dla 4”* [płyta CD], Polskie Radio Katowice S.A., Katowice 2006, [s. 5]).

² Z jednej strony: *deciso e energico* (t. 1 i 70), *molto agitato* (t. 133), *eroico e sostenuto* (t. 140); z drugiej: *molto tranquillo*, *affettuoso e semplice* (t. 37) i *tranquillo e affettuoso* (t. 86).

³ Z jednej strony: *deciso e energico con enfasi* (t. 117), *con legrenza* (t. 220), *deciso con fuoco* (t. 280) i *subito animato (con spirito)* (t. 456) prowadzące do finałowego *tutta la forza* (t. 466); z drugiej: *eufonico e semplice* (t. 262) i *tranquillo* (t. 378).

⁴ *Mistico* (t. 1) – *deciso* (t. 175) – *energico* (t. 245) – *con somma bravura* (t. 258) – *mistico e sereno* (t. 320).

⁵ *Deciso con fuoco* (t. 206) – *misterioso e euponico* (t. 259) – *misterioso, euponico e molto tranquillo* (t. 319) – *deciso e fuocososo con somma bravura* (t. 330).

i *subito tranquillo e mistico* (t. 134) w drugim ogniwie wspomnianej TAO. Z jednej strony owo „pierwsze wrażenie”, które możemy odnieść w związku z pobieżnym nawet oglądem partytur Lasonia – wrażenie dotyczące formotwórczej roli dialektycznej opozycji temp, charakterów i stanów emocjonalnych – wytrzymuje próbę głębszej analizy. Formę utworów Lasonia badacze określają często jako „fazowo-szeregową”⁶ (Góry), „segmentową, w jakimś stopniu nawet epizodyczną”⁷ (*Muzyki kameralne*), reprezentującą „konstruktywizm oparty na segmentowości sekcji”⁸, „katalogową”⁹, czy też „polegającą na zestawianiu ze sobą odrębnych fragmentów na zasadzie »montażu atrakcji«”¹⁰. Tymczasem owym dwóm biegunom ekspresji, pomiędzy którymi tak często rozgrywa się narracja dzieł kompozytora, Andrzej Chłopecki przypisał tyleż trafne, co sugestywne określenia „kontemplacji” i „wigoru”¹¹. Zdaniem autorów, wspomniane wyżej jaskrawe kontrasty dotyczą przy tym różnych elementów dzieła muzycznego, a w sposób szczególny odnoszą się, obok wspomnianej już na wstępie agogiki, do warstwy fakturalnej. W ten sposób nasze „pierwsze wrażenie”, wyniesione z zaproponowanej na wstępie niniejszych rozważań lektury określeń agogicznych i wyrazowych, uzyskuje w pewnym stopniu potwierdzenie i uprawomocnienie.

Z drugiej strony, w wielu przypadkach owa dialektyka okazuje się w istocie pozorna. W odniesieniu do formy *Muzyk kameralnych* Kinga Kiwała stwierdziła, iż „Kompozytor łączy [...] w sposób harmonijny przeciwieństwa – segmentowość z ewolucyjnością [...] i kontrast z tożsamością”¹². Gdy zaś chodzi o muzyczną narrację i ekspresję, znamienne okazują się słowa Andrzeja Chłopeckiego, który z właściwą sobie swadą pisał o *III Kwartecie* Lasonia, iż:

Patrząc jakby w dwie różne strony (owego [...] żywiołu niemal nieokiełznanego w *allegro* i tej [...] liryczności, niemal romantyzującej w *adagio*) – to podziwu godne: Lasoń nie dostaje estetycznego zeza, nasze (słuchaczy) odbiorców reakcje i odczucia prowadząc ku temu, co w jego muzyce (jednak!) koherentne i nie pozwalając na to, by się one rozproszyły na sfery względem siebie niekoherentne, czyli nie mające z sobą wiele wspólnego. Oto Lasoń dialektyk słuchacza wodzi za nos tak, jak chce, nie pozwalając mu zagrazać miejsca w którymś ze swych

6 Kinga Kiwała, *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 236.

7 Tamże, s. 292.

8 Paweł Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, *Musica Iagellonica*, Kraków 2006, s. 226.

9 Jolanta Szulakowska, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia. Interpretacje*, Rozpisani.pl, Warszawa 2021, s. 123, 127.

10 A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] Iwona Bias, Aleksander Lasoń. *Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego–Miasto Katowice, Katowice 2001, s. 120.

11 Tamże, s. 117.

12 K. Kiwała, dz. cyt., s. 292.

wyrazowych miejsc – czy to ekspresyjnych, czy też impresyjnych dowodząc skutecznie, że nie rozdzierają mu utworu na kształty względem siebie odmienne, lecz na kształty się dopełniające harmonijnie¹³.

W centrum niniejszych rozważań znajduje się *V Kwartet*, określony przez kompozytora jako *Siedem i pół kwartetu*. Ze względu na jego nietypową, wieloczęściową formę, piszący o nim autorzy porównują następstwo skonstruowanych agogicznie i wyrazowo ogniw do modelu *suity*¹⁴, wysuwając na plan pierwszy segmentowość i katalogowość formy i narracji. Tymczasem punktem wyjścia dla dokonanej poniżej próby odczytania tej kompozycji jest hipoteza, zgodnie z którą na głębszym poziomie jego narracja sprowadza się jednak do pewnego spójnego wątku. O ile bowiem faktycznie wydaje się ona dźwiękową opowieścią o dwóch biegunowo odmiennych jakościach wyrazowych i brzmieniowych, o tyle relacje między obydwojema biegunami wyrazu ulegają w jej toku przeobrażeniom tyleż znaczącym, co płynnym. W pierwszych częściach cyklu kompozytor eksponuje jaskrawe kontrasty i opozycje. W kolejnych podejmuje próby ich przezwyciężenia, a próby te przyjmują dwójaką formę: symultanicznego zestawiania przeciwstawnych jakości lub asymilacji cech charakterystycznych dla jednej jakości w ramach drugiej. Tymczasem w finałowym ogniwie – nie licząc odkompozytorskiego „bisu” – następuje uzgodnienie i zjednoczenie przeciwstawnych kategorii.

Prowadzone w tym duchu rozważania na temat *Siedem i pół* poprzedzi krótkie omówienie tematu dialektyki przeciwstawnych kategorii wyrazowych i brzmieniowych w poprzednich kwartetach smyczkowych kompozytora oraz tematu genezy samego *Piątego*, zaś dopełni przywołanie nieoczywistych, a frapujących analogii z kompozycjami twórców osiemnastowiecznych, którzy w swych dziełach mierzyli się z problemem kontrastujących emocji oraz sposobów na ich pogodzenie – Carla Philippa Emanuela Bacha i Gaetano Brunettiego.

GENEZA I GENEALOGIA *V KWARTETU SMYCZKOWEGO*

Przystępując do pracy nad partyturą tego utworu Aleksander Lasoń miał już w swym dorobku sześć kompozycji przeznaczonych na kwartet smyczkowy, z czego cztery to właściwe kwartety smyczkowe, a pozostałe dwa utwory to *Relief dla Andrzeja* oraz *20 dla 4*.

Pierwszy kwartet (1979–1980) – w rękopisie przezornie nienumerowany – powstał na zamówienie Redakcji Muzyki Współczesnej państwowego Komitetu do spraw Radia i Telewizji. Jego prawykonanie miało miejsce 14 grudnia 1980 r. w Auli Akademii Muzycznej w Warszawie. W ramach trzyczęściowej formy obowiązuje zasada kontrastu agogicznego i wyrazowego,

¹³ A. Chłopecki, komentarz do utworu..., dz. cyt., s. 29.

¹⁴ „Typowo pluralistyczny, postmodernistyczny i retrowersywny jest ten kwartet, przywołujący styl rokoka czy przedbachowskiej żywiołowości”. J. Szulakowska, dz. cyt., s. 74. Inne opinie o utworze wyrażają Andrzej Chłopecki (zob. tegoż, komentarz na temat utworu..., dz. cyt., s. 33) i Stanisław Kosz (zob. tegoż, dz. cyt., s. 5).

a kolejne ogniwa układają się w odwrócony schemat agogiczny klasycznej sonaty (wolne *Delicatamente* – szybkie *Agitato* – wolne *Molto tranquillo e affettuoso*). Dodatkowo wspomnianym kontrastom towarzyszy tu inna opozycja – metryczny rygor w segmentach notowanych w sposób tradycyjny oraz jego rozluźnienia w odcinkach notowanych beztaktowo.

II Kwartet smyczkowy (1987), skomponowany na zamówienie Kwartetu Śląskiego i jemu dedykowany, zabrzmiał po raz pierwszy 21 września 1987 r. podczas jubileuszowej, trzydziestej edycji „Warszawskiej Jesieni”. Rok później kompozytor uzyskał zań wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Kontrasty agogiczne i wyrazowe (jak ujmuje rzecz Andrzej Chłopecki: „szybkość – spowolnienie, motoryczność, złagodzenie”¹⁵) uzyskują i tu znaczenie formotwórcze. Inaczej jednak niż przed siedmiu laty, kompozytor ujął dzieło w formę jednoczęściową.

III Kwartet (1993) „jest kolejnym etapem Lasonia gry z wewnętrznymi opozycjami”¹⁶. Zamówiony przez Penderecki String Quartet i temuż zespołowi dedykowany, po raz pierwszy zabrzmiał 13 czerwca 1993 r. w kanadyjskim Waterloo. Cztery ogniwa cyklu następują po sobie w kolejności: *Deciso con grazia* – *Deciso con agitazione* – *Molto tranquillo e semplice* – *Vivo e marcato*.

I wreszcie bezpośredni poprzednik 7,5 – wcześniejszy odeń o przeszło trzy lata *IV Kwartet smyczkowy „Tarnogórski”* (2000) – dedykowany przez kompozytora „Miłośnikom Ziemi Tarnogórskiej”, miał swe prawykonanie właśnie w mieście Gwarków. 3 grudnia 2000 r. w Pałacu w Rybnej członkowie Kwartetu Śląskiego po raz pierwszy zapoznali publiczność z tym utworem. Jeśli chodzi o formotwórczą rolę opozycji i kontrastów wyrazowych, trudno o przykład jaskrawszy: dwa ogniwa dzieła reprezentują tu bowiem dwa bieguny muzycznej ekspresji, a dialektyka „kontemplacji” (cz. I – *Misterioso*) i „wigoru” (cz. II – *Deciso e energico*) ukazuje się tu bodaj najpełniej.

Łatwo zatem zauważyć, że zasada kontrastu tempa i charakteru wysuwa się na plan pierwszy w formie i narracji każdego z wyżej wymienionych dzieł. Przy tym – rzecz znamienita – nie chodzi tu o opozycje same w sobie, a o zgodne i harmonijne współistnienie przeciwstawnych jakości. Fakt ten nie uchodzi uwadze Andrzeja Chłopeckiego, który narrację dwóch pierwszych kwartetów Lasonia określa jako „dialog stylistycznych jakości [podkr. – K.W.]”¹⁷, zaś na temat „gry z wewnętrznymi opozycjami”¹⁸ w *III Kwartecie* powie, iż kompozytor zdołał scalić te opozycje „w koherentną formalnie całość”¹⁹, nie nabawiwszy się po drodze stylistycznego „zeza”²⁰.

¹⁵ A. Chłopecki, komentarz na temat utworu..., dz. cyt., s. 28.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 29.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

O ile geneza *IV Kwartetu* wiąże się z Tarnowskimi Górami, o tyle historia 7,5 łączy się – by tak rzec, po sąsiedzku – z Bytomiem. Utwór powstał na zamówienie tamtejszego magistratu, w związku z jubileuszem 750. rocznicy lokacji miasta.

Dzieło pokaźnych rozmiarów (ok. 50 minut muzyki) składa się z siedmiu części „pełnych” oraz owej „połówki” w postaci odcinka, który najpierw wieńczy czwartą część kwartetu, potem zaś zostaje przywołany na zakończenie całego cyklu. Kolejne ogniwa dzieła dedykowane są bliskim kompozytorowi osobom, instytucjom i zespołom związanym z Bytomiem: Kwartetowi Śląskiemu, kwartetowi „Akademos”, żonie kompozytora Annie, Jackowi Łumińskiemu i jego Teatrowi Tańca, Markowi Mosiowi, Aniołom i ks. Hubertowi Kowolowi oraz Piotrowi Janosikowi²¹. Warto odnotować, iż w podobny sposób – każdą część do innej osoby – adresuje Eugeniusz Knapik swój cykl pieśniowy *La Flûte de Jade* (1973). Podobnie czyni też Zbigniew Bujarski w czteroczęściowym cyklu *Ogrody* (1981–1987), a także Paweł Łukaszewski w dziesięcioczęściowym *Requiem* (2013–2014).

„KONTEMPLACJA” I „AKCJA” W NARRACJI *V Kwartetu*

Cały niniejszy wywód rozpoczęto od przywołania, jako cechy charakterystycznej partytur Aleksandra Lasonia, wskazówek agogicznych i wyrazowych o kontrastujących znaczeniach, które nadają emocjonalny ton kolejnym segmentom poszczególnych kompozycji. Uczynimy tak i teraz w odniesieniu do *V Kwartetu smyczkowego*.

W poniższej tabeli kolejne segmenty poszczególnych ogniów wraz z odpowiadającymi im określeniami tempa i wyrazu zostały przyporządkowane do dwóch przeciwstawnych kategorii – tych właśnie, które Andrzej Chłopecki określa jako sfery „kontemplacji” i „wigor” (zob. tabela 1). W niniejszych rozważaniach zastąpimy jednak ów „wigor” określeniem „akcji” *sensu largo*, by tym precyzyjniej uchwycić charakterystyczną opozycję statyczności i dynamiczności, rozumianą zarówno w sensie czysto fizycznym, jak i psychologicznym.

Co do zasady, odcinki należące do sfery „kontemplacji” utrzymane są w 7,5 w wolnym tempie, a te reprezentujące sferę „akcji” – w szybkim. W przypadku, w którym intencja zmiany tempa wynika wprost nie z oznaczenia słownego, a metronomicznego, w tabeli zostało zawarte także to ostatnie.

²¹ Zob. A. Chłopecki, komentarz na temat utworu..., dz. cyt., s. 33.

Lokalizacja odcinka (numery taktów)	Sfera „kontemplacji”	Sfera „akcji”
Część I		
t. 1–23	<i>Tranquillo, con calore</i> (t. 14 – sereno)	
t. 24–59		<i>Subito con somma bravura (ma serioso)</i> (t. 53 – tutta la forza)
t. 60–63	<i>Tranquillissimo</i>	
Część II		
t. 1–39 t. 39–78		<i>Vigoroso</i> (t. 76 – rapido, t. 78 – ancora più rapido)
t. 79–117	<i>Contemplativo</i>	
t. 118–144		<i>Subito tempo, vigoroso</i>
Część III		
t. 1–21	<i>Sereno</i>	
t. 22–24	<i>Poco più mosso con emozione</i>	
t. 25–44	<i>Tempo primo (sereno)</i>	
t. 45–52	<i>Poco a poco allargando e tranquillo</i>	
Część IV		
t. 1–24	<i>Tranquillo</i>	
t. 25–38		<i>[doppio movimento] Molto accentato</i>
t. 39–89		<i>Deciso con vivezza</i>
t. 90–93	<i>Tranquillo e semplice</i>	
t. 94–199		<i>Poco sostenuto (q = 120) con fermezza</i>
Część V		
t. 1–25	<i>Sereno</i>	
t. 26–71	<i>Poco animato (q = ca 50)</i> (t. 50 – poco agitato, marcatissimo)	
t. 72–83	<i>Calmo (q = ca 60)</i>	
Część VI		
t. 1–77	<i>Coralmente, sostenuto molto legato, colorato</i>	

t. 78–95	<i>meno mosso caloroso ([pp] ma sonore)</i>	
Część VII		
t. 1–32		<i>Frescamente</i>
t. 33–68		<i>più mosso sonoramente e trionfale</i>
t. 69–80		<i>L'istesso tempo tutta la forza (e legato), cullando</i>
t. 81–98		<i>Sonoramente e trionfale</i>
Część VIIbis		
t. 1–106		<i>Subito con somma bravura con fermezza</i>

Tabela 1. Narracja V Kwartetu smyczkowego Aleksandra Lasonia. Porządek kolejnych od-cinków w ramach poszczególnych części. „Kontemplacja” i „akcja”

Gdyby rozpatrywać pierwszą część kwartetu jako rodzaj wprowadzenia lub swoistego „zawiązania akcji”, wówczas byłaby to introdukcja w typie retorycznego exordium, z próbą zwięzłego nakreślenia głównych tez wypowiedzi. Owymi „głównymi tezami” są tu dwie współistniejące i komplementarne jakości brzmieniowe i wyrazowe.

Pierwszą, należącą do sfery „kontemplacji”, reprezentuje wyciszone, *quasi*-chorałowe w fakturze *Tranquillo con calore*. Obok emblematycznej dla języka dźwiękowego Aleksandra Lasonia techniki *glissando lento*, uwagę zwraca tu charakterystyczny typ melodyki oraz sposób kształtowania fraz muzycznych. Linie melodyczną kompozytor konstruuje z niewielkich, wąskozakresowych komórek – często trzydziętkowych, mieszczących się w interwale tercji (kolejno: *a–g–fis*, [*fis*]*–g–a*, *g–a–h*, *cis–d–e*, w t. 1–9 partii pierwszych skrzypiec). Ujmuje ją w długą frazę o swobodnym, szerokim oddechu, rozluźniając dla niej tradycyjny metrorhythmiczny rygor przy pomocy licznych fermat, przypadających na różne miary taktu (zob. przykład 1).

Tranquillo con calone ♩ = ca 36-40

ALEKSANDER LASOŃ
(*1951)

poco sul tasto

Violino I

pp

poco sul tasto

Violino II

pp

poco sul tasto

Viola

pp

poco sul tasto

Violoncello

pp

5

sul G

ord.

mp

Przykład 1. Aleksander Lason, *V Kwartet smyczkowy*, t. 1–9. Sfera „kontemplacji”. © PWM 2012

Drugą jakość – właściwą sferze „akcji” – wprowadza kompozytor w zdecydowanym, zadzierzystym wręcz *Subito con somma bravura (ma serio)*, z charakterystycznymi burdonowymi kwintami, przywodzący na myśl muzykę gór – ową „góralsko-podhalańsko-beskidzką”²² nutę, tak bliską twórcy *Gór*, choć tak rzadko przywoływaną przezeń *in crudo*²³ (zob. przykład 2).

Subito con somma bravura (ma serio) ♩ = 192

24

Vn I

ff

sim.

Vn II

ff

sim.

VI

ff marcatisimo

Vc

ff marcatisimo

Przykład 2a. Aleksander Lason, *V Kwartet smyczkowy*, t. 24–31. Sfera „akcji”. © PWM 2012

²² A. Chłopecki używa tego określenia w odniesieniu do *IV Kwartetu smyczkowego „Tarnogórskiego”* Lasonia. Zob. A. Chłopecki, komenatrz do utworu..., dz. cyt., s. 32.

²³ Zob. K. Kiwała, dz. cyt., s. 249.



Przykład 2b. Aleksander Lason, V Kwartet smyczkowy, t. 24–31. Sfera „akcji”. © PWM 2012 (cd.)

I choć w związku z trzyczłonowym układem agogicznym tego ogniwa (*Tranquillo, con calore – Subito con somma bravura – Tranquillissimo*) nie byłoby tu od rzeczy spodziewać się mniej lub bardziej regularnej formy reprzyzowej, to jednak w rzeczywistości finałowy segment tej części, ledwie czterotaktowy, stanowi raczej reminiscencję motywu otwierającego całą kompozycję – Lason przywołuje tu bowiem materiał inicjalnego czterotaktu. Podaje go w mniejszej dynamice i wysokim rejestrze (brzmienia flażoletowe).

Część druga – ze skróconą reprzyzą – przynosi odwrócenie proponowanego w poprzednim ogniwie porządku. W tym przypadku to skrajne segmenty wykazują charakter żywy i zdecydowany (zob. *Vigoroso*, przykład 3).

Example 3 shows two systems of musical scores. The first system is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Vigoroso' with a tempo of 'ca 126'. The Violino I part has dynamic markings *mf* and *sf*. The Violoncello part has dynamic markings *mf* and *sf*. The second system is for Violino I (Vn I) and Violoncello (Vc). It shows a continuation of the musical material with dynamic markings *mf* and *sub. f*.

Przykład 3. Aleksander Lason, V Kwartet smyczkowy, cz. II, t. 1–6. Inicjalny odcinek *vigoroso*. © PWM 2012

Pierwszy z trzech głównych segmentów, składających się razem na reprzyzową formę tej części dzieła, zbudowany jest z dwóch faz rozplanowanych na trzydzieści dziewięć i pół taktu każda i kształtowanych na zasadzie rozszerzania i zagęszczania faktury (od jednogłosu skrzypiec w fazie pierwszej i *unisono* całego zespołu w fazie drugiej aż po pełen czterogłos). Kompozytor powierza każdemu z instrumentów materiał motywiczny dwojakiego rodzaju: ostre repetycje *staccato* oraz zwarte figury melodyczne, przeważnie trzy- lub czterodźwiękowe. W pierwszej fazie wspomniane figuracje oparte są na ruchu sekundowym, w drugiej zaś większe znaczenie uzyskują interwały kwarty i kwinty, a całość bazuje na dźwiękach diatonicznych.

W tym miejscu warto także odnotować interwencje *sul pont.* wiolonczeli w t. 3 i 15. Powrócą one bowiem w kolejnych ogniwach kwartetu (zob. przykłady 3 i 4).

Przykład 4. Aleksander Lasoń, V Kwartet smyczkowy, cz. II, t. 15–16. Artykulacja *sul pont.* w partii wiolonczeli. © PWM 2012

Osiągniętą po dwóch próbach kulminację (t. 73–79) przerywa raptem wyciszony (*sub. p – ppp non cresc.*), liryczny (*molto legato*) odcinek *Contemplativo*, nawiązujący w swym charakterze do skrajnych ogniw części pierwszej. Powracają charakterystyczne trzydźwiękowe komórki zawarte w interwale tercji, powraca także ów szeroki, spokojny oddech w warstwie metrycznej (tu obok znanych już słuchaczowi swobodnych zawiesznień, reprezentowanych w zapisie przez liczne fermaty, kompozytor wprowadza częste zmiany metrum).

Podobnie jednak jak interwencje wiolonczeli *sul pont.* zaburzają brzmieniową homogeniczność skrajnych członów tej części *Kwartetu*, tak samo i tu, na tle niezmaconej dotychczas diatoniki skal modalnych, odznaczają się – tym wyraźniej kroki chromatyczne, które kompozytor oszczędnie i powściągliwie dozuje słuchaczowi (zob. przykład 5).

Przykład 5. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. II, t. 83–97. Kroki chromatyczne wobec czystej diatoniki skali modalnej. © PWM 2012

W ramach skróconej reprzyzy Lasoń przywołuje materiał obydwu faz inicjalnego segmentu. O ile pierwsza z nich występuje tu w pełnym brzmieniu, o tyle druga pojawia się jedynie we fragmencie, w charakterze cody.

Jolanta Szulakowska określa części III i V z *V Kwartetu* jako instrumentalne *ariosa*²⁴. I faktycznie – obydwie utrzymane są w całości w lirycznym tonie i kantylenowym charakterze. O ile w dwóch poprzednich częściach tego kwartetu kompozytor zdawał się wyraźnie eksponować jaskrawy kontrast między statycznością odcinków utrzymanych w tempie wolnym oraz szybkim, zdecydowanym ruchem w żywszych segmentach, o tyle w przypadku części trzeciej charakterystyczne rysy dwóch przeciwstawnych dotychczas porządków poczynają przenikać się, a różnice między nimi – do pewnego stopnia zacierać. Wszystko za sprawą bogato zdobionych, „arabeskowych” linii melodycznych w partii każdego instrumentu (zob. przykład 6).

²⁴ J. Szulakowska, dz. cyt., s. 74.

poco più mosso con emozione

22

Vn I

Vn II

VI

Vc

mp *f*

mp *f*

f

f

Tempo primo (sereno)

24

Vn I

Vn II

VI

Vc

mp

(non cresc.)

26

Vn I

Vn II

VI

Vc

mp

mp

Przykład 6. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. III, t. 22, 24–27. Ruch jako metafora poruszenia uczuć w wolnym odcinku – przyływ i odpływ emocji. © PWM 2012

Z jednej strony owe „obiegnikowe – nieco orientalizujące – figury ornamentalne”²⁵ nie są w palecie Lasoniowych barw i faktur odcieniem nowym. Identyfikując ich wystąpienia w fakturze *Gór*, Kinga Kiwała charakteryzuje je w sposób następujący:

Rozpoznawalne w twórczości kompozytora ruchliwe, lecz jednocześnie wąsko-ambitusowe linie melodyczne, zakotwiczone zazwyczaj wokół jednego dźwięku (stąd kojarzące się z ozdobnikami), które – rozproszone niesynchronicznie po różnych głosach – tworzą w rezultacie brzmieniową tapetę, określoną niegdyś przez Dorotę Szwarzman mianem „świergotliwej”²⁶.

Z drugiej jednak strony, w odniesieniu do kwestii przewycięzania dialektyki przeciwstawnych jakości brzmieniowych i wyrazowych – kwestii leżącej u podstaw niniejszych rozważań nad *V Kwartetem* Aleksandra Lasonia – zdają się one uzyskiwać znaczenie szczególne. Oto bowiem przy ich pomocy kompozytor wprowadza w ramy utrzymanego w wolnym tempie i kontemplacyjnym charakterze odcinka nieobecną do tychczas w tego typu segmentach kategorię ruchu. Przy tym, inaczej niż w przypadku znanych już słuchaczowi z poprzednich odcinków szybkich (*vigoroso – rapido – ancora piu rapido* w cz. II) i brawurowych (*subito con somma bravura* w cz. I) *tours de force*, nie jest to już ów czysto fizyczny pęd i impet, lecz raczej metaforyczne poruszenia uczuć – regularne przypyły (*poco a poco cresc. e emozionante* w t. 9, *con emozioni* w t. 22) i odpływy emocji (powroty inicjalnego *Sereno* – najpierw w t. 17 po delikatnym zawieszeniu *poco allarg.*, następnie w t. 25 – zob. przykład 6).

Proces przewycięzania opozycji między ekspresyjnymi biegunami „kontemplacji” i „akcji” postępuje dalej w części czwartej – środkowym ogniwie cyklu, z charakterystycznym, powracającym u zwieńczenia całego dzieła „bisem”.

Tutaj, niejako tradycyjnie, Lasoni wyraźnie eksponuje kontrast agogiczny i wyrazowy między sąsiednimi segmentami. Tym razem są cztery odcinki. Te nieparzyste, utrzymane w wolnym tempie, kompozytor każe grać ze spokojem (*tranquillo*) i prostotą (*semplice*). Ustępom parzystym, utrzymanym w tempie szybkim, nadaje zaś charakter zdecydowany (*deciso*) i stanowczy (*con fermezza*). Z drugiej – uwagę zwracają tu interwencje *sul pont.* które, zapowiedziane w drugiej części kwartetu, powracają ze zdecydowanie większą natarczywością (tym razem jako dwudźwięki). Owe zdecydowanie artykułowane, szorstko brzmiące motywy, rozsiane na przestrzeni taktów 13–16 i 20–24, układają się tu – inaczej, niż w części drugiej – w *quasi-chorałową* linię melodyczną (najpierw *g–a–h–c–h–c*, następnie zaś *a–g–c–h–d–c*).

²⁵ P. Strzelecki, dz. cyt., s. 226.

²⁶ K. Kiwała, dz. cyt., s. 238–239.

Podobnie zatem, jak miało to miejsce w poprzednim ogniwie, jakość brzmieniowa zaprezentowana najpierw w kontekście „akcji” zostaje niejako przeszczepiona na grunt odcinka reprezentującego ekspresyjny bieg „kontemplacji” (zob. przykład 7).

33

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 12-15) includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Violin I has a triplet and the instruction 'poco sul tasto non vibrato'. Violin II has a triplet. Viola has 'poco modo ord.' and 'molto sul pont.'. Violoncello has 'molto sul pont.' and 'mp'. The second system (measures 16-18) continues the same instruments. Violin I has 'ord. con vibrato' and 'poco modo sul tasto e non vibrato'. Violin II has 'sul pont., poco modo ord.' and 'molto sul pont.'. Viola has 'molto sul pont.'. Violoncello has 'sul pont., poco modo ord.' and 'pp'.

Przykład 7. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. IV, t. 12–18. Interwencje *sul pont.* wiolonczeli w wolnym odcinku. *Quasi-chorałowa* melodia. © PWM 2012

Bodaj najśmielsze próby przewyciężenia dialektycznej opozycji „kontemplacji” i „akcji” dają się zauważyć w częściach piątej i siódmej *V Kwartetu*.

W części piątej kompozytor konsekwentnie zestawia ze sobą odmienne jakości brzmieniowe, dawniej szeregowane, a teraz ukazywane symultanicznie. I tak, wprowadzone po raz pierwszy w części trzeciej, „arabeskowe” motywy występują tu razem z artykulacją *molto sul pont.* wiolonczeli, przywodzącymi na myśl materiał części drugiej i czwartej (zob. przykład 8), a *quasi-chorał* pierwszych i drugich skrzypiec – z szybkimi motywami *sul pont.* w partiach altówki i wiolonczeli (zob. przykład 9). Co więcej, poszczególne jakości brzmieniowe pojawiają się tu bowiem odmienione, przejmując od siebie nawzajem i asymilując szereg charakterystycznych cech.

13

Vn I

Vn II

VI

Vc

p

molto sul pont.

Przykład 8. Aleksander Lason, *V Kwartet smyczkowy*, cz. V, t. 13. Odmienne jakości brzmieniowe występujące symultanicznie. „Arabeskowe” motywy w partiach skrzypiec i altówki oraz interwencje *molto sul pont.* wiolonczeli. © PWM 2012

76

Vn I

Vn II

VI

Vc

con sord., sul pont.

molto legato

mp

con sord., sul pont.

mp

78

Vn I

Vn II

VI

Vc

sub. mf

mp

5

Przykład 9. Aleksander Lason, *V Kwartet smyczkowy*, cz. V, t. 76–79. Odmienne jakości brzmieniowe występujące symultanicznie. *Quasi*-chorał w partiach skrzypiec oraz interwencje *sul pont.* altówki i wiolonczeli. © PWM 2012

Oto bowiem owe arabeskowe linie w t. 13 i następnych opiera kompozytor już nie tylko na ruchu sekundowym, jak miało to miejsce w części trzeciej, lecz także na większych interwałach. W ten sposób powraca podstawa diatoniczna, pojawiająca się wcześniej w żywiołowej części drugiej (t. 39 i nast.), a tutaj odsłonięta w t. 17–18.

Począwszy od t. 50 figury te ukazują się w jeszcze innym kształcie (zob. przykład 10).

Przykład 10. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. V, t. 46–53. Arabeskowe motywy.
© PWM 2012

Zauważmy, że o ile w trzeciej części kwartetu kompozytor wprowadza je w dynamice *p*, *sonoramente* i prowadzi zgodnie z rytmem przypływów i odpływów emocji tożsamej co do charakteru, o tyle w części piątej niejako wyjmuje je z właściwego im kontekstu sereno. Po pierwsze – każe je wykonywać *mezzo forte*, *marcatissimo*. Po wtóre, o ile wolne segmenty kolejnych części dzieła opatrywał dotychczas wskazówkami wyrazowymi mi *tranquillo* i *tranquillissimo* (cz. I, IV), *contemplativo* (cz. II) i *sereno* (cz. III i początek omawianej tu cz. V), o tyle w t. 50 części piątej po raz pierwszy (i zresztą jedyny w całym dziele), w ramach wolnego odcinka posłuży się raczej antonimem „spokoju” i „pogody” (*poco agitato*).

Część szósta *Kwartetu* to kantylenowe, delikatne i pełne ciepła *Coralmente*.

Doskonałe połączenie ekspresyjnych kategorii „kontemplacji” i „akcji” następuje natomiast w części siódmej – ostatniej, nie licząc zakomponowanego przez Lasonia „bisu”. Charakterystyczna dla utrzymanych w szybkim tempie i właściwych sferze „akcji” odcinków kompozycji motoryczność łączy się tu z wolnym rytmem harmonicznym, kojarzonym dotychczas z segmentami utrzymanymi w tempie wolnym i reprezentującymi sferę „kontemplacji”. W ten sposób statyczność w warstwy harmonicznej i melodycznej współistnieje z dynamicznością ruchu i pędu w warstwie rytmicznej (szesnastki) i artykulacyjnej (*marcatissimo*, zob. przykład 11).

più mosso (♩ = ca 132)
sonoramente e trionfale

33

Vn I
ancora più marcatissimo

Vn II
ancora più marcatissimo

VI
ancora più marcatissimo

Vc
ancora più marcatissimo

Przykład 11. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. VII, t. 33–35. Zjednoczenie przeciwstawnych jakości brzmieniowych. Statyczność harmonii i dynamiczność w warstwie rytmicznej. © PWM 2012

Jest i charakterystyczne „przemianowanie” ekspresji. W t. 69 i następnych ciągowi wariantów i repetycji krótkich motywów unisono – i znów unisono, zupełnie jak w części drugiej – nie towarzyszy już określenie *marcatissimo*, lecz *legato*, kojarzone dotychczas z segmentami w tempie wolnym i o kontemplacyjnym charakterze (zob. przykład 12).

l'istesso tempo

69

VI
tutta la forza (e legato), cullando

Vc
tutta la forza (e legato), cullando

Przykład 12a. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. VII, t. 69–74. Zjednoczenie przeciwstawnych jakości brzmieniowych. Motoryczna rytmika i artykulacja *legato*. © PWM 2012

72

Vn I *ff (legato) cullando*

Vn II *f (legato) cullando*

VI

Przykład 12b. Aleksander Lasoń, *V Kwartet smyczkowy*, cz. VII, t. 69–74. Zjednoczenie przeciwstawnych jakości brzmieniowych. Motoryczna rytmika i artykulacja *legato*. © PWM 2012 (cd.)

Przekonaliśmy się zatem, w jaki sposób kompozytor prowadzi narrację całego cyklu od wyraźnego zaznaczenia kontrastu pomiędzy biegunami dźwiękowej ekspresji, które w niniejszych rozważaniach określiliśmy jako sfery „kontemplacji” i „akcji” (cz. I i II), poprzez próby przezwyciężenia inicjalnej opozycji (cz. III, IV i V), wzajemną asymilację cech właściwych jednej kategorii w ramach drugiej (cz. V), aż po zjednoczenie obydwu sfer (cz. VII). Teraz pora na nieco swobodnej, teoretycznej fantazji.

PRECEDENSY

Wątek *antithetonu*, zadzierzgnięty w ramach starożytnej teorii etosu i opisywany na przestrzeni wieków przy pomocy rozmaitych metafor (stacyności i dynamiczności, spowolnienia i ożywienia, kurczenia się i rozkurczania, refleksji i działania), snuje się w muzyce europejskiej po dzień dzisiejszy. W odniesieniu do przedstawionej powyżej próby odczytania *V Kwartetu smyczkowego* Aleksandra Lasonia przywołajmy tu jeszcze kontekst muzyki osiemnastowiecznej. Pomostem między tymi z pozoru odległymi światami dźwiękowymi okazuje się specyficzne, wspólne im pod wieloma względami podejście kompozytorów do przedstawiania w muzyce przeciwstawnych kategorii ekspresyjnych oraz jego przełożenie na kształt muzycznej konstrukcji i narracji.

Zwróćmy więc uwagę na dwa utwory, bliźniacze zarówno pod względem założeń programowych, jak i przebiegu dźwiękowego – obydwie zresztą w tonacji c-moll: sonatę triową *Sanguineus et Melancholicus* (1749) Carla Philippa Emanuela Bacha oraz mniej znaną, a nie mniej frapującą *Symfonię „Il Maniatico”* (1780) Gaetano Brunettiego.

Obaj kompozytorzy opatrzyli swe dzieła przedmowami, w których wyjaśniają oni swe intencje i motywacje, a w obydwu tekstach pojawiają się uderzające podobieństwa:

W pierwszym [tj. niniejszym – K.W.] trio podjęto próbę wyrażenia przy pomocy instrumentów, na tyle, na ile to możliwe, czegoś, do czego o wiele łatwiej stosuje się raczej śpiew i słowa. Ma ono przedstawiać niejako rozmowę Sangwinika i Melancholika, którzy w całej pierwszej i niemalże do końca drugiej części sprzeczą się ze sobą i usiłują przeciągnąć jeden drugiego na swoją stronę, by pogodzić się na koniec drugiej części, kiedy to Melancholik wreszcie poddaje się i przyjmuje temat drugiego [rozmówcy]²⁷.

Dodajmy jeszcze, że Bachowski Melancholik już to daje się przeciągnąć na stronę pogodnego Sangwinika, już to „wpada na powrót w swe przygnębienie”. W końcu jednak „obaj [...] wyrażają wspólnie tę samą ideę, wieńcząc *Adagio* [tj. drugą część sonaty – K.W.] w całkowitej zgodzie”²⁸.

Tymczasem trzy dekady później Brunetti wypowie się o swej *Symfonii* w następujących słowach:

Symfonia, która opisuje – na ile to możliwe – przy użyciu samych instrumentów, bez pomocy słów, fiksację osoby ogarniętej obsesją na jednym obiekcie. Tę partię wykonuje wiolonczela solo, do której przyłączają się inne instrumenty, niczym przyjaciele próbujący uwolnić ją z obłądu, przedstawiając jej nieskończoną różnorodność idei i motywów. Ogarnięta obsesją przez długi czas pozostaje skupiona na pierwotnym obiekcie, aż natrafia na wesoły motyw, który ją przekonuje i skłania do przyłączenia się do innych. Po tym jednak ponownie popada w obłąd, lecz ostatecznie, porwana wspólnym impulsem, kończy radośnie razem z pozostałymi²⁹.

27 „In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt”. Carl Philipp Emanuel Bach, Vorbericht [w:] *Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für I. Querflöte, I. Violine und Bass; bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kan* H. 579, Balthasar Schmid's seel. Wittib, Nürnberg 1751 [tłum. własne].

28 „Sie beyde [...] eben diese Idee, zugleich ausdrücken, und in dieser vollkommenen Einigkeit das *Adagio* beschliessen”. Tamże [tłum. własne].

29 „Sinfonia, che describe per quanto si puote con l'uso de' soli Instrumenti, senza l'aiuto delle parole, la fissazione di un delirante ad un oggetto, e questa parte viene eseguita da un Violoncello solo, a cui si uniscono gli altri instrumenti quasi amici impegnati a liberarlo dal suo deliro, presentandogli una infinita variet' a di idee nella variet' a de' motivi. Rimane il Maniatico per molto tempo fisso nel primo oggetto, finch'è incontra un motivo allegro che lo persuade, e lo fa unire con gli altri, dopo questo novamente ricade, ed in fine, trasportato dall'impulso commune, termina cogli altri allegramente”. Przedmowa Gaetano Brunettiego do jego *Symfonii nr 33 d-moll* zatytułowanej „Il Maniatico” L. 32, skomponowanej około 1780 roku. Gaetano Brunetti, *Sinfonia n° 33 en Do menor con Violoncello solo „Il Maniatico”*, Music Division of the Library of Congress, Washington (US-Wc), sygn. ML96.B84 [tłum. własne].

Co warto odnotowania, zarówno Bach, jak i Brunetti odnoszą się do poszczególnych stanów emocjonalnych niejako in abstracto. Ten pierwszy wspomina jedynie o „myślach” („die Gedanken”), „opiniach” („[die] Meynung”), „pytaniach” („die Frage”) oraz „treści odpowiedzi” („Inhalt der Antwort”); ten drugi ogranicza się do wzmianki o nieokreślonym po jedynym „przedmiocie” z jednej strony („un oggetto”) i „nieskończonej różnorodności idei i motywów” z drugiej („una infinita variet`a di idee nella variet`a de' motivi”). W obydwu przypadkach dźwiękowy dialog nabiera zatem rysów szeroko zakrojonej alegorii, w ramach której kompozytorzy portretują muzycznie przeciwstawne stany emocjonalne, celowo abstrahując przy tym od ukazywania ich naocznych przedmiotów, tzn. od dźwiękowego malarstwa czy naśladownictwa w najściślejszym sensie.

Na ambiwalentny stosunek Aleksandra Lasonia do kwestii malarstwa dźwiękowego wskazuje Kinga Kiwała w kontekście *Gór* jako kompozycji o programowym tytule, budzącym silne skojarzenia pozamuzyczne:

Z jednej strony Lasoń lubi podkreślać, iż jest przede wszystkim twórcą muzyki absolutnej, a większość programowych tytułów nadaje po ich napisaniu. Z drugiej jednak strony przyznaje, że jego niektóre dzieła noszące programowe tytuły [...] zawierają pewne treści, nawet *quasi-literackie*, choć wypowiedane w języku czysto dźwiękowym, muzycznym, nie mającym nic wspólnego z poezją czy malarstwem³⁰.

Jak zauważa autorka:

W wypowiedziach kompozytora zdaje się rezonować, po pierwsze, indywidualne rozumienie pojęcia „muzyki absolutnej” jako – co istotne – niepozbawionej aspektu semiotycznego, lecz kierującej uwagę słuchacza bardziej w stronę sfery niedookreślonych niekiedy sensów, wyrażanych zawsze w sposób czysto muzyczny, niż konkretnych znaczeń³¹.

Tymczasem w odniesieniu do *V Kwartetu* Andrzej Chłopecki pisze:

Jeśli jest to siedem i pół kwartetu, to w oczywisty sposób rzecz odnosi się do siedmiu i pół wieków miasta Bytomia [...]. Trzeba by użyć szczególnej historycznej i analitycznej egzegezy, dokonanej w historycznych archiwach miasta Bytomia, [...] by udowodnić, że istotnie kolejne części Kwartetu (i na koniec jego połówka) w jakikolwiek sposób odnoszą się do kolejnych wieków (i ostatniego półwiecza) historii miasta³².

³⁰ K. Kiwała, dz. cyt., s. 249.

³¹ Tamże.

³² A. Chłopecki, komentarz do utworu..., dz. cyt., s. 33.

Przy tym, jak dodaje od razu, „ów trud egzegezy bez wątpienia byłby trudem daremnym”³³, gdyż chodzi tu raczej o szereg dźwiękowych impresji w rozumieniu daleko bardziej ogólnym, aniżeli o programowość czy ilustracyjność w wąskim znaczeniu.

Lasoniowe *Siedem i pół* z przywołanymi powyżej kompozycjami twórców osiemnastowiecznych łączy ponadto „katalogowy” typ formy. Przy tym poszczególni twórcy w odmienny sposób kształtują swoje cykle – Lasoni ujmuje swój kwartet w siedem części z finałowym „naddatkiem”, Bach – w dwa rozbudowane ogniwa, zaś Brunetti – w trzy części poprzedzone introdukcją.

Wspólny całej trójce jest także pomysł na poprowadzenie dźwiękowej narracji od eksponowania wyrazistego kontrastu między przeciwstawnymi jakościami wyrazowymi, poprzez próby przewyciężenia opozycji, aż po finałowe pogodzenie. Poszczególni twórcy różnią się jednak w tym, w jaki sposób ukazują samą opozycję między kontrastującymi kategoriami. Zarówno Bach, jak i Brunetti opisują je przy pomocy sądów wartościujących, a wspomniane wyżej próby przewyciężenia ich opozycji przyjmują charakter metaforycznego „przeciągania liny”, w ramach którego jedna z jakości ustępuje pola na rzecz drugiej (bohaterowie Bacha sprzecząją się ze sobą i usiłują przeciągnąć jeden drugiego na swoją stronę, a godzą się dopiero wówczas, gdy Melancholik wreszcie poddaje się i przyjmuje temat swego dotychczasowego adwersarza; natomiast u Brunettiego chodzi zaś o uwolnienie tytułowego maniaka od jego obsesji. Tymczasem w kompozycji Aleksandra Lasonia bieguny „kontemplacji” i „akcji” okazują się jakościami w pełni komplementarnymi, niczym dwie strony tego samego medalu. Omówiona przy okazji analizy dzieła asymilacja cech właściwych jednej kategorii wyrazowej w ramach drugiej dokonuje się tu w sposób harmonijny, a ich finałowe zjednoczenie nie oznacza bynajmniej utraty ich tożsamości.

Jak pokazały kolejne dekady, *V Kwartet smyczkowy* okazał się nie tylko swoistym „remanentem» dotychczasowej kompozytorskiej kameralistyki”³⁴ Lasonia, ale także zapowiedzią, szczególnie w odcinkach kontemplacyjnych, „twórczej przemiany w stronę innej kultury”³⁵. Wpływy Dalekiego Wschodu, zaznaczające się od tego dzieła coraz wyraźniej w kolejnych kompozycjach Lasonia, stanowią wszak temat na osobne rozważania.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ J. Szulakowska, dz. cyt., s. 74.

BIBLIOGRAFIA

- Bach Carl Philipp Emanuel, *Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für I. Querflöte, I. Violine und Bass; bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kan*, Balth. Balthasar Schmid's seel. Wittib, Nürnberg 1751.
- Brunetti Gaetano, *Sinfonía n° 33 en Do menor con Violoncello solo "Il Maniatico"*, Music Division of the Library of Congress, Washington (US-Wc), sygn. ML96.B84.
- Chłopecki Andrzej, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, [w:] Iwona Bias, *Aleksander Lasoń. Portret kompozytora*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego–Miasto Katowice, Katowice 2001, s. 117–122.
- Chłopecki Andrzej, komentarz do utworu, [w:] *Kwartet Śląski, Pokolenie stalowowskie. Wszystkie utwory na kwartet smyczkowy* [płyta CD], Fundacja „Musica Pro Bono”, Katowice 2011, s. 10–40.
- Kiwała Kinga, *Pokolenie Stalowej Woli. Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski, Aleksander Lasoń. Studia estetyczne*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
- Kosz Stanisław, komentarz do utworu [w:] *Kwartet Śląski, Aleksander Lasoń. V i VI Kwartet smyczkowy. „20 dla 4”* [płyta CD], Polskie Radio Katowice S.A., Katowice 2006, [s. 1–6].
- Strzelecki Paweł, *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Musica Iagellonica, Kraków 2006.
- Szulakowska Jolanta, *Duchowość w muzyce polskiej. Świat jako mit i jako labirynt. Dzieło Wojciecha Kilara i Aleksandra Lasonia. Interpretacje*, Rozpisani.pl, Warszawa 2021.

STRESZCZENIE

Autorzy piszący o *V Kwartecie smyczkowym „7,5”* Aleksandra Lasonia zwracają uwagę na nietypową, siedmio(i pół)częściową formę monumentalnego dzieła, określając ją jako „segmentową”, „katalogową” czy „suitoową”. Tymczasem punktem wyjścia dla dokonanej w niniejszym artykule próby odczytania *V Kwartetu* jest hipoteza, zgodnie z którą na głębszym poziomie istnieje tu jednak pewien spójny wątek, spajający narrację całego cyklu. Wątek ten stanowią zmieniające się relacje między dwoma biegunowo odmiennymi kategoriami wyrazowymi – ukazanie ich opozycji, próby jej przewyciężenia oraz finałowe zjednoczenie.

ABSTRACT

‘CONTEMPLATION’ AND ‘ACTION’. ALEKSANDER LASOŃ’S UNIFICATION OF OPPOSITES IN THE *STRING QUARTET NO. 5*

key words: Aleksander Lason, string quartet, musical expression

Scholars writing about Aleksander Lason’s *String Quartet No. 5* ‘7,5’ often emphasize the work’s unusual, seven-(and-a-half)-part structure, describing it as ‘segmental,’ ‘catalog-like,’ or ‘suite-like.’ However, the point of departure for the present article is the hypothesis that, on a deeper level, the quartet reveals a coherent narrative thread that unifies the entire cycle. This underlying thread consists of evolving relationships between two fundamentally contrasting expressive categories—marked by their opposition, attempts at reconciliation, and eventual unification in the final section.