Jacek Glenc

Ekspresja : wynik współdziałania różnych elementów dzieła muzycznego Analiza wybranych środków wyrazu artystycznego na podstawie autorskiego cyklu utworów pt. "Reflections : Preludes and Waltzes for Piano"

Wartości w muzyce 3, 170-195

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Jacek Glenc
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
Katowice

Ekspresja – wynik współdziałania różnych elementów dzieła muzycznego Analiza wybranych środków wyrazu artystycznego na podstawie autorskiego cyklu utworów pt. *Reflections – Preludes and Waltzes for Piano*

„Ekspresja" jest pojęciem wieloznacznym i może zawierać w sobie różne treści. W kontekście dzieła muzycznego termin ten interpretuje się jako ogólny wyraz artystyczny utworu, pozadźwiękowy współczynnik dzieła muzycznego, który ujawnia się poprzez strukturę dźwiękową dzieła, właściwości i sposób współdziałania jego elementów. Sam nie jest żadnym z nich. W zasadzie każdy styl historyczny ma swój określony typ ekspresji (tzw. ekspresja stylistyczna). W niektórych okresach przejawia się dążenie do jej wzmożenia: w XVII wieku w monodii operowej, w XVIII wieku w szkole mannheimskiej, w XIX wieku u romantyków i neoromantyków, na przełomie XIX i XX wieku — u ekspresjonistów. Przerost ekspresji w muzyce XIX wieku wywołał reakcje w postaci antywyrazowych tendencji w muzyce XX wieku (np. P. Hindemith, I. Strawiński)[1].

Przyjrzyjmy się temu pojęciu jako wynikowi współdziałania różnych elementów dzieła muzycznego, czyli ekspresji estetycznej utworu, która realizuje się poprzez odpowiedni ich dobór. Tak więc istotne znaczenie określające rodzaj ekspresji estetycznej dzieła mają właśnie związki występujące pomiędzy jego elementami.

O wartości dzieła muzycznego decyduje zarówno logika materiału dźwiękowego (warsztat kompozytorski), jak i zawarta w nim ekspresja, której charakter

[1] *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Ś l e d z i ń s k i. Warszawa 1981, s. 247.

uwarunkowany jest potrzebnymi do jej uzyskania środkami. Istnieje duża różnorodność środków, za pomocą których uzyskuje się określony charakter wyrazu artystycznego. Odpowiedni dobór środków ekspresji ma decydujący wpływ na estetykę utworu i sytuuje go w kategorii stylistyki gatunku i odwrotnie: cechy stylistyczne wywołują określony rodzaj ekspresji dzieła.

Rozpatrując poszczególne elementy, składające się na dzieło muzyczne, można dokonać podziału na te, które pozostają wyłącznie w gestii kompozytora, oraz te, których realizacja, a więc interpretacja wykonawcy może różnić się od założeń twórcy utworu. Do tych pierwszych zaliczyć trzeba główne elementy dzieła muzycznego, stanowiące fundamentalne narzędzie kompozycji, tj. melodyka, harmonika i rytmika. Są one bowiem formotwórczym czynnikiem powstającego w procesie tworzenia utworu. Nie dotyczy to utworów należących do gatunków, w których dominującym czynnikiem jest improwizacja oraz swobodna interpretacja utworu na wszystkich jego płaszczyznach, np.: forma otwarta, technika aleatoryczna itp. Do elementów, których realizacja bywa różna od sugestii kompozytora, zalicza się uzupełniające elementy dzieła muzycznego, takie jak: dynamika, agogika, artykulacja czy kolorystyka. Na nich wykonawca-interpretator może pozwolić sobie na pewną swobodę, wynikającą z indywidualnego spojrzenia oraz koncepcji interpretacyjnej dzieła. Świadczy to o mnogości interpretacyjnej każdego dzieła wykreowanego przez kompozytora, który jest świadomy tego faktu.

Tak więc od powstania dzieła, poprzez jego realizację dochodzimy do ostatniego etapu, jakim jest odbiór, czyli percepcja, której podmiotem jest słuchacz. To właśnie twórca (kompozytor) oraz interpretator (wykonawca) mają decydujący wpływ na percepcję słuchacza. To, w jaki sposób słuchacz odbiera „gotowe" dzieło artystyczne, uwarunkowane jest tym wszystkim, co ono zawiera, a więc percepcja słuchacza zależy od języka wypowiedzi kompozytora i wykonawcy, którzy kreują czynnik ekspresyjno-estetyczny określający wyraz artystyczny utworu. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na percepcję dzieła jest wyobraźnia, stopień wrażliwości słuchacza oraz intelekt — wiedza muzyczna, pozwalające na płytsze lub głębsze zrozumienie i przeżycie słuchanego dzieła.

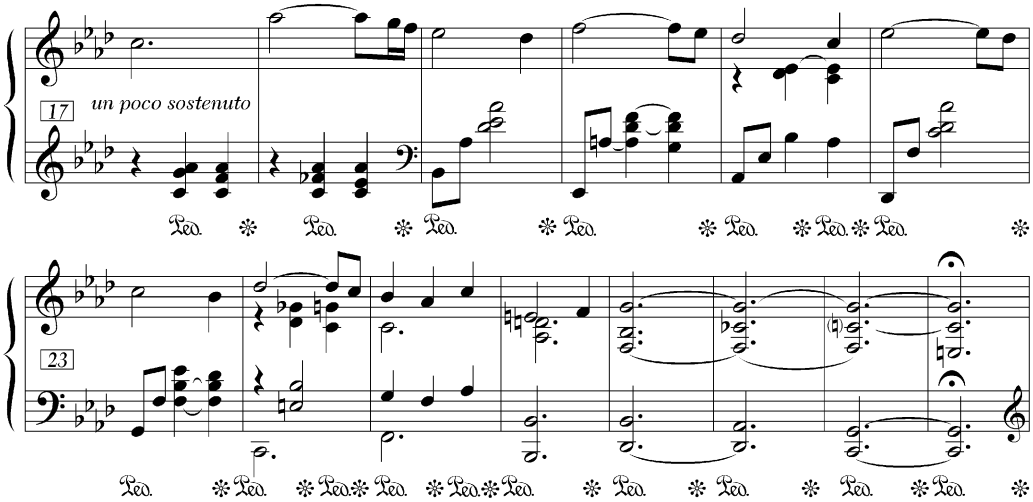
Spośród elementów dzieła muzycznego wpływających na jego ekspresję pierwszoplanowe miejsce wydaje się zajmować harmonia, odznaczająca się wielkim bogactwem środków wyrazu poprzez szeroki wachlarz możliwości zestawiania wertykalnego i horyzontalnego najrozmaitszych konfiguracji współbrzmień, przez co staje się ona wieloalternatywnym narzędziem twórczego myślenia w kompozycji i temu właśnie elementowi poświęcę najwięcej uwagi w dalszych rozważaniach. Na tejże płaszczyźnie istnieje wiele środków warsztatowych, którymi posługuje się kompozytor w celu uzyskania maksimum ekspresji. Istotne znaczenie dla ich zrozumienia ma analiza wertykalnych współbrzmień akordowych (*voicing*) oraz horyzontalnych połączeń harmonicz-

nych (*voice leading*). Celem zobrazowania opisywanych zagadnień posłużę się przykładami nutowymi pochodzącymi z cyklu utworów fortepianowych *Reflections — Preludes and Waltzes for Piano* mojego autorstwa, który zaliczyć można do kompozycji synkretycznych pod względem stylistyki, tj. reprezentujących w tym wypadku połączenie estetyki muzyki klasycznej i jazzowej. Na cykl składa się czternaście kompozycji, w tym 8 preludiów i 6 walców. Utwory wchodzące w jego skład ujęte są bowiem w klasyczne ramy formalne, tak też traktowaną melodykę, lecz w warstwie harmonicznej wykorzystujące bogatą paletę środków stosowanych w muzyce jazzowej. Dzięki takiej relacji głównych elementów dzieła muzycznego opisywane utwory nabierają cech oryginalności stylistycznej, a specyficzna wielobarwność odcieni kolorystycznych uzyskana jest poprzez zastosowanie mnogości środków ekspresji.

Do najważniejszych środków harmonicznych należą:

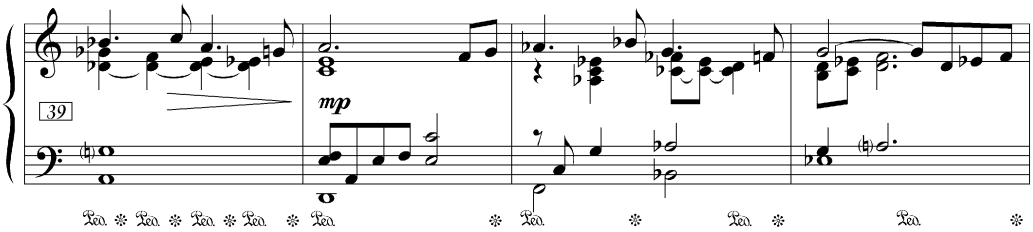
— **opóźnienia i alteracje** — króre należą do podstawowych i najczęściej stosowanych środków wyrazu. Opóźnienia zazwyczaj czynią przebieg harmoniczny łagodniejszym, bardziej spójnym i „aksamitnym", natomiast alteracje, niewymagające rozwiązania, posiadają z natury ostrzejszy charakter. Akordyka zawierająca alteracje jest bardziej zagęszczona, a kolorystyka wyjaskrawiona. W przedstawionych poniżej przykładach widać sposoby wykorzystania opóźnień, zarówno w warstwie harmonicznej, jak i melodycznej (przykład 1) oraz alteracji (przykład 2 i 3).

Przykład 1. ***A View with the Distant Horizon*, takty 17—30**



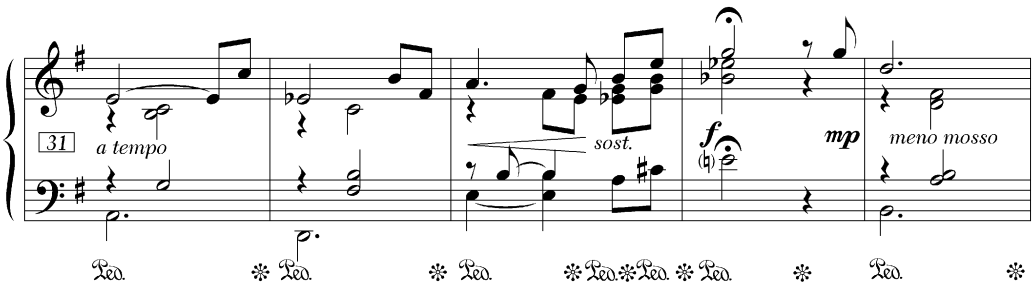
Stylistyka nawiązuje do kompozycji okresu romantycznego, a zastosowane tu opóźnienia podkreślają romantyczny charakter.

Przykład 2. ***Love Colours*****, takty 39—42**



Odznacza się stylistyką ballady jazzowej, użyte alteracje mają decydujący wpływ na wyrazistość stylistyczną kompozycji.

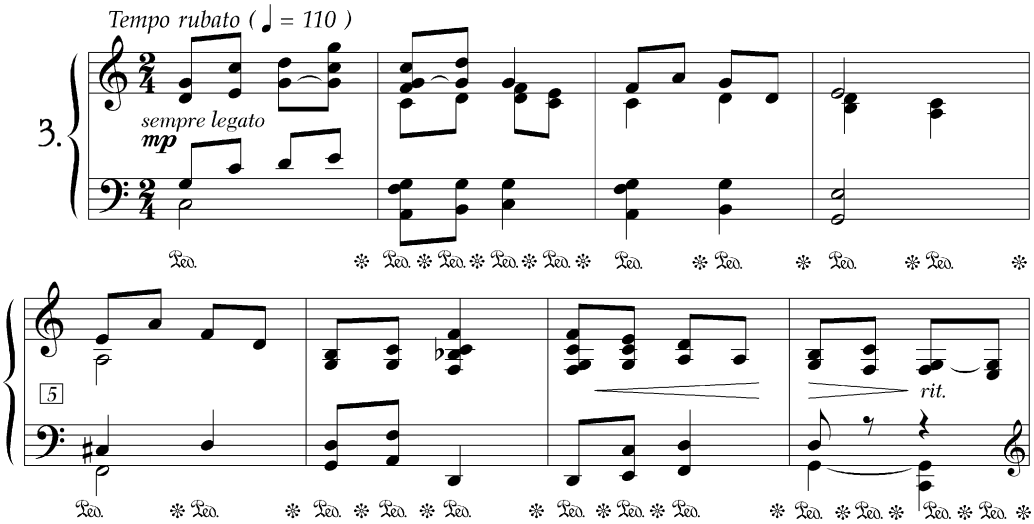
Przykład 3. ***The Setting Sun Waltz*****, takty 31—35**



Zastosowane alteracje „zaostrzają" na krótkim odcinku kompozycji przebieg harmoniczny (odznaczający się na przestrzeni całości utworu raczej umiarkowanym zdysonowaniem), co powoduje osiągnięcie kulminacji wyrazowej.

— **sekundy zabarwiające** — podobnie jak opóźnienia i alteracje, sekundy zabarwiające należą do najpopularniejszych środków wyrazowych na płaszczyźnie harmonicznej. Stosowane są w zasadzie w każdej stylistyce, wzbogacając kolorystykę brzmienia akordu.

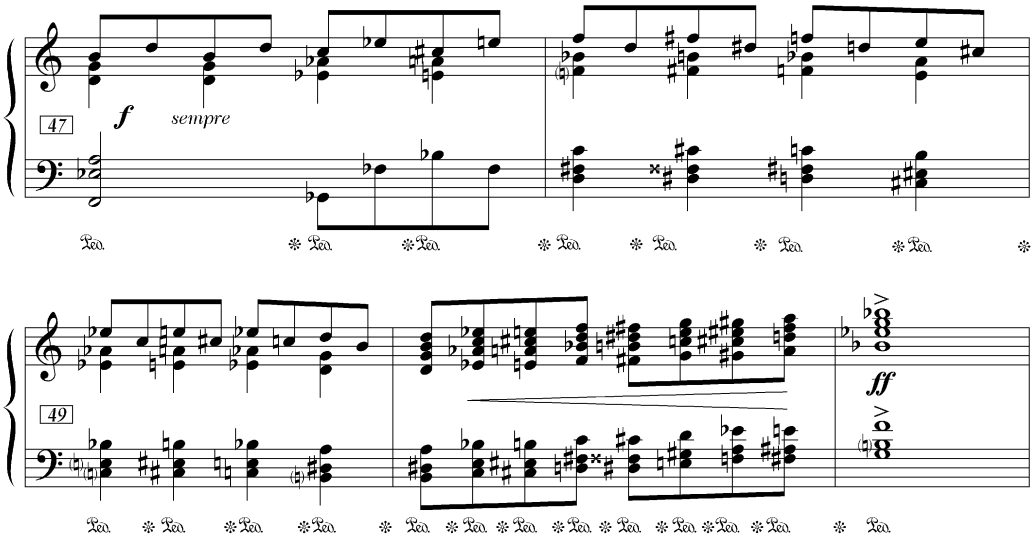
Przykład 4. ***So Far, So Near*****, takty 1—8**



Sekundy zabarwiające stają się jednym z głównych czynników formotwórczych dla ekspresji.

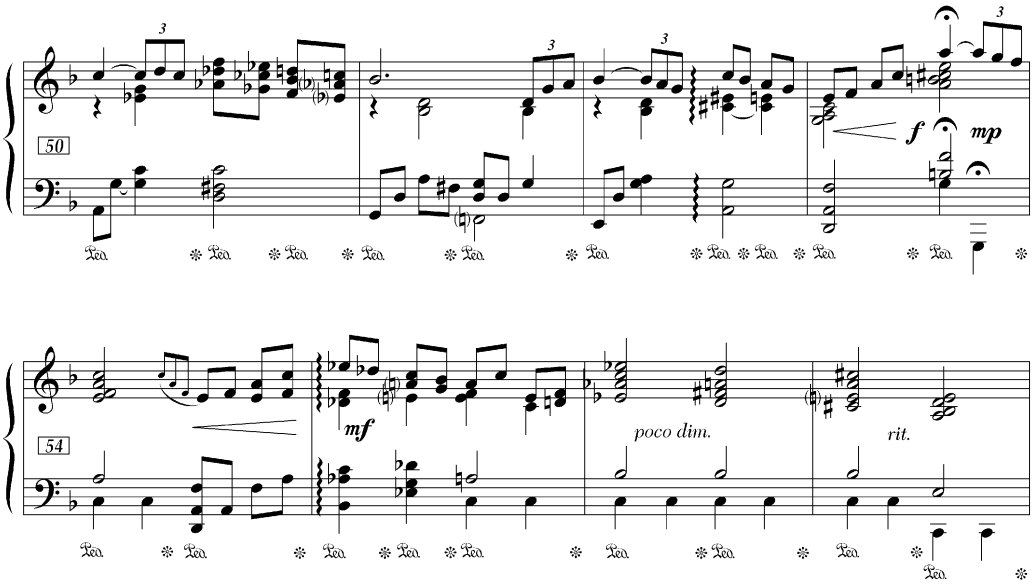
— **struktury wyższe** (ang. *upper structures*) — w muzyce jazzowej termin ten oznacza wertykalne struktury harmoniczne, powstające w wyniku nałożenia na tzw. akord bazowy, znajdujący się w dolnym planie, akordu strukturalnego (o odmiennym centrum tonalnym) w planie górnym. Struktury wyższe zawsze powodują brzmienie mocno zagęszczone, o dużym stopniu wysycenia i zdysonowania. Są one jednym z najbardziej charakterystycznych środków harmonicznych stosowanych w utworach muzyki jazzowej i determinują kształt ekspresji estetycznej.

Przykład 5. *Jubilation*, takty 47—51



Zastosowanie struktur wyższych w przesunięciach równoległych (równoległe przesunięcia akordu bazowego i struktury wyższej).

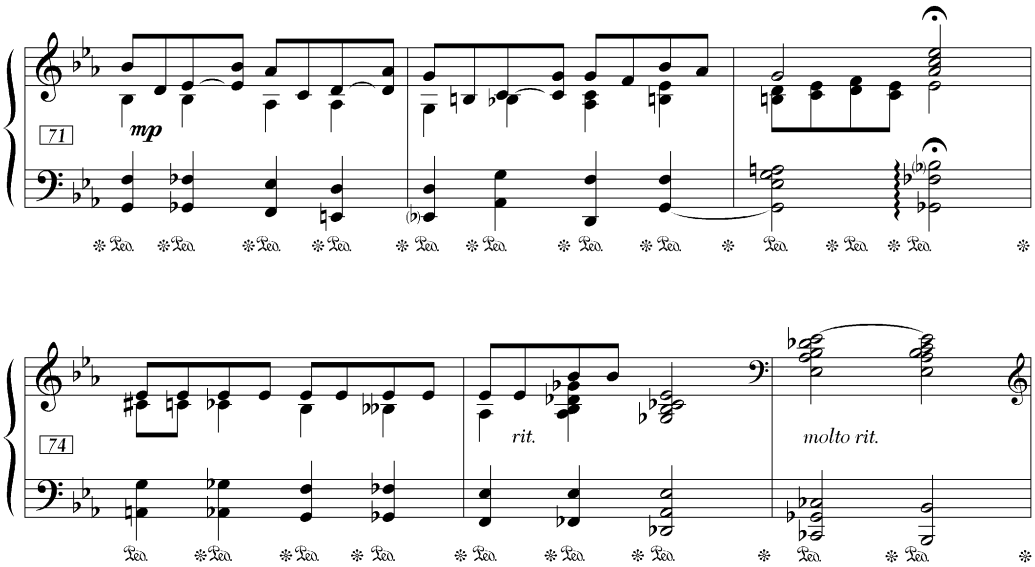
Przykład 6. *Timelessness*, takty 50—57



Zastosowanie struktur wyższych w przesunięciach na stałym akordzie bazowym.

— **substytuty akordowe** (ang. *chords substitutes*) — stosowanie substytutów, czyli zamienników akordów, przyczynia się w znacznym stopniu do wzbogacenia treści harmonicznej dzieła, bowiem za ich pomocą w różny sposób zharmonizować można np. ten sam materiał melodyczny. Istotą substytutu jest to, iż musi on posiadać takie samo ciążenie funkcyjne jak akord podstawowy, którego jest zamiennikiem (dźwięki prowadzące decydują o zależności ciążeniowej). W muzyce jazzowej najbardziej powszechnie stosowanym substytutem jest substytut trytonowy. Częstym miejscem jego występowania jest zwrot kadencyjny. Przy stosowaniu substytutów akordowych, dla uproszczenia zapisu nutowego dozwolone jest posługiwanie się enharmonią.

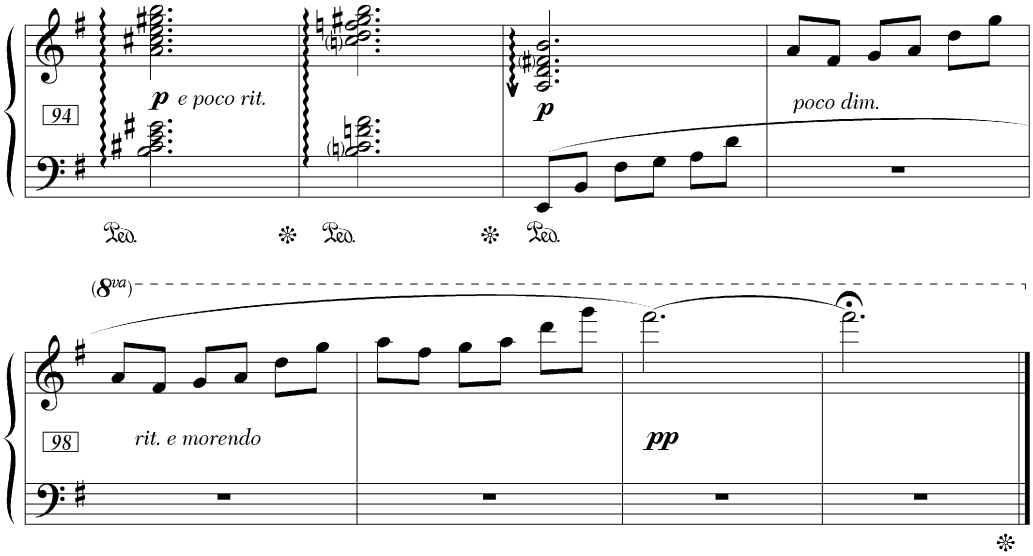
Przykład 7. *Jubilation*, takty 71—76



Wykorzystanie substytutów trytonowych, urozmaicających przebieg harmoniczny epilogu (substytuty stają się tu czynnikiem formotwórczym).

— **suspendy** (akordy zawieszone) — stanowią grupę akordów, posiadającą charakter podtrzymujący napięcie emocjonalne utworu. Ich obecność zawsze przyciąga uwagę słuchacza, ponieważ brzmienie suspendów ma w sobie coś „tajemniczego". Podobnie jak ma to miejsce w przypadku substytutów, suspendy występują dosyć często w kadencjach. Mogą one również pełnić rolę substytutów, zastępujących np. podstawowe akordy kadencji.

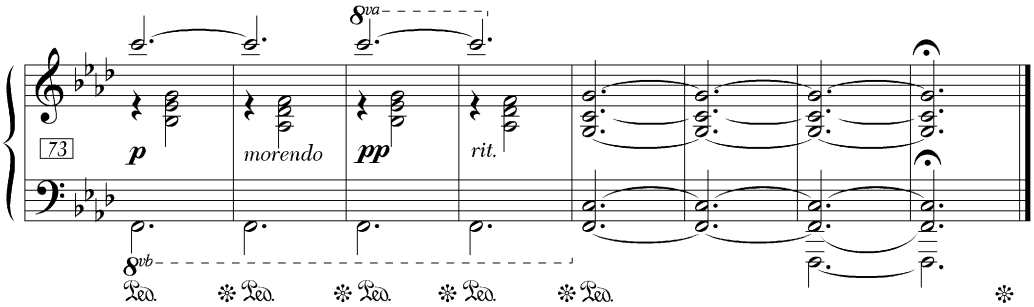
Przykład 8. ***Summer Evening*****, takty 94—101**



Zastosowanie akordów suspendowych w części kodalnej, będącej kadencją końcową kompozycji.

— **akordy kwartowe i akordy typu „so what”** — akordy kwartowe, w przeciwieństwie do tradycyjnych, budowanych tercjowo akordów durowych i molowych, są akordami o nieokreślonym trybie harmonicznym. Ich kwartowa lub kwartowo-trytonowa (tzw. akordy kwartowo-trytonowe) budowa posiada specyficzny, nieco „surowy” charakter brzmieniowy, bardzo znamienny dla pewnych gatunków muzyki jazzowej. Akordykę kwartowo-trytonową cechuje duża dysonansowość brzmienia, wpływająca w sposób zasadniczy na wyraz estetyczny utworu. Akordy typu *so what* stanowią odmianę akordów kwartowych. Ze względu na swą kwartowo-tercjową budowę charakteryzują się brzmieniem bardziej delikatnym, „zastanawiającym”, „poszukującym odpowiedzi na pytanie: co dalej?”.

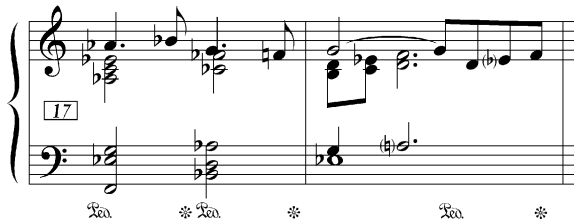
Przykład 9. ***A View with the Distant Horizon*****, takty 73—80**



Wykorzystanie akordów typu *so what*, pojawiających się w charakterze pewnej „zagadkowości" w zakończeniu utworu.

— **charakterystyczne zwroty kadencyjne** — najpopularniejszą kadencją stosowaną w muzyce jazzowej i gatunkach pokrewnych jest kadencja II—V—I.

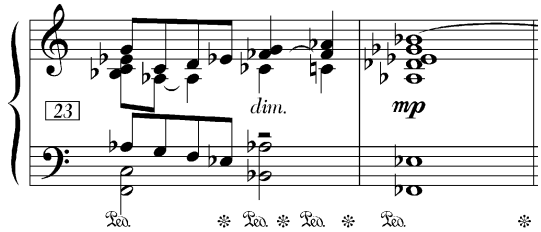
Przykład 10. ***Love Colours*****, takty 17—18**



Wykorzystanie kadencji II—V—I, stanowiącej w tej kompozycji formotwórczy czynnik harmoniczny, dzięki czemu utwór ten odznacza się jazzową stylistyką.

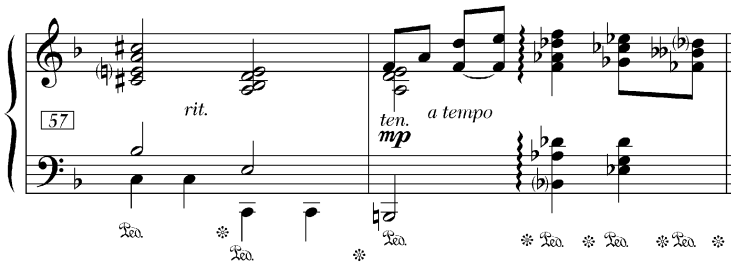
Na podstawie schematu kadencji II—V—I budowane są inne rodzaje kadencji. Jedną z nich jest kadencja zwodnicza, która w jazzie rozumiana jest nie tylko jako rozwiązanie dominanty na VI stopień gamy, lecz może stanowić każdy rodzaj rozwiązania dominanty, posiadający charakter „zaskoczenia". Taka interpretacja pozwala na wykorzystanie szerokiej gamy połączeń, zaliczanych do kadencji zwodniczej. Ten typ kadencji w zasadniczy sposób wzbogaca treść harmoniczną utworu, powodując urozmaicenie przebiegu harmonicznego poprzez „zaskoczenie". Jest to nieprzeceniony środek wyrazowy w budowaniu ekspresji dzieła.

Przykład 11. ***Love Colours*****, takty 23—24**



Kadencję zwodniczą tworzy połączenie II—V—$II_{obn.}$, gdzie zwodniczym rozwiązaniem kadencji jest alterowany wielodźwięk $II_{obn.}$ stopnia gamy.

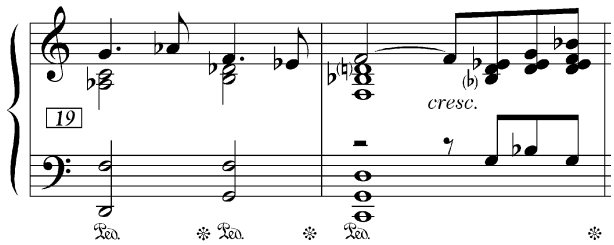
Przykład 12. ***Timelessness*****, takty 57—58**



Kadencję zwodniczą tworzy połączenie V—$IV_{podw.}$, gdzie zwodniczym rozwiązaniem jest akord półzmniejszony zbudowany na $IV_{podw.}$ stopniu gamy.

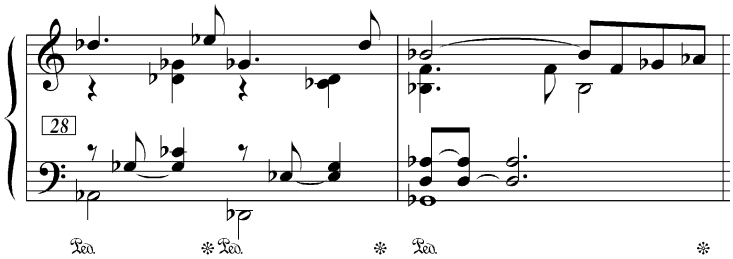
Kolejnym rodzajem kadencji jest kadencja zawieszona. W utworach muzyki jazzowej nie musi ona kończyć się zawieszeniem na dominancie, bowiem czynnikiem decydującym staje się tutaj nie funkcja, lecz charakter brzmienia.

Przykład 13. ***Love Colours*****, takty 19—20**



Zastosowanie kadencji zawieszonej, zakończonej akordem suspendowym, zbudowanym na I stopniu gamy.

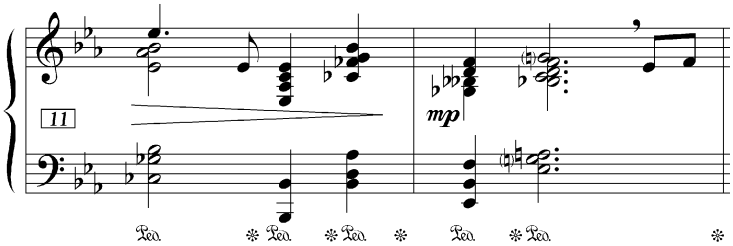
Przykład 14. ***Love Colours*****, takty 28—29**



Zastosowanie kadencji zawieszonej, zakończonej akordem zwiększonym, również zbudowanym na I stopniu gamy.

Ostatni typ omawianych kadencji stanowi kadencja substytutowa. Zbudowana jest ona w oparciu o schemat kadencji II—V—I, gdzie czynnikiem formotwórczym jest substytut trytonowy. Stosowany może być on zarówno w stosunku do akordu II stopnia, dominanty, jak i do kończącego kadencję akordu tonicznego, a nawet do wszystkich tych akordów jednocześnie. Wykorzystanie substytutów w kadencji w dużym stopniu wzbogaca przebieg harmoniczny, a tym samym kolorystykę brzmienia, jednocześnie nie naruszając zależności ciążeniowych zwrotu kadencyjnego.

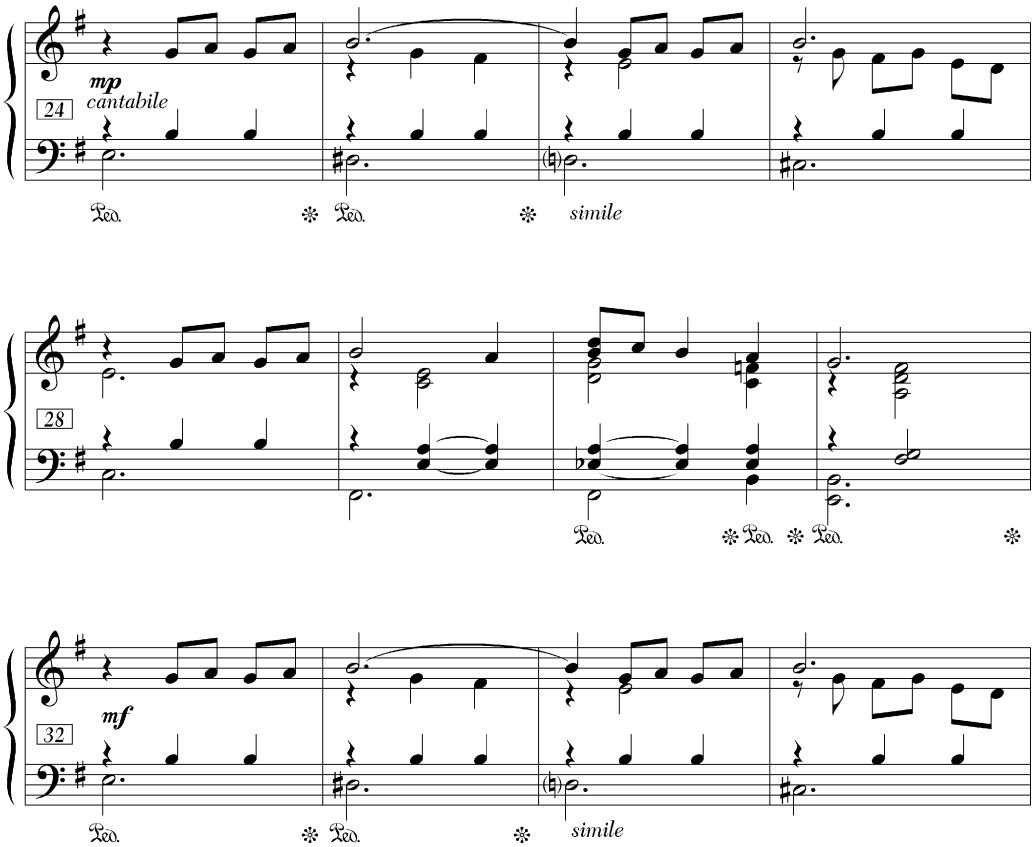
Przykład 15. ***Jubilation*****, takty 11—12**



Zastosowanie kadencji substytutowej, zawierającej substytut trytonowy akordu II stopnia.

— **synteza trybów harmonicznych** (ang. *mode mixture*) — zjawisko to w znacznym stopniu urozmaica przebieg harmoniczny utworu, a pośrednio także formę. Zawsze wpływa „odświeżająco” na kolorystykę brzmienia. Najczęstsze zastosowanie znajduje synteza trybów w oparciu o pokrewieństwo paralelne, będące najprostszym, a zarazem bardzo naturalnym sposobem zmiany trybu.

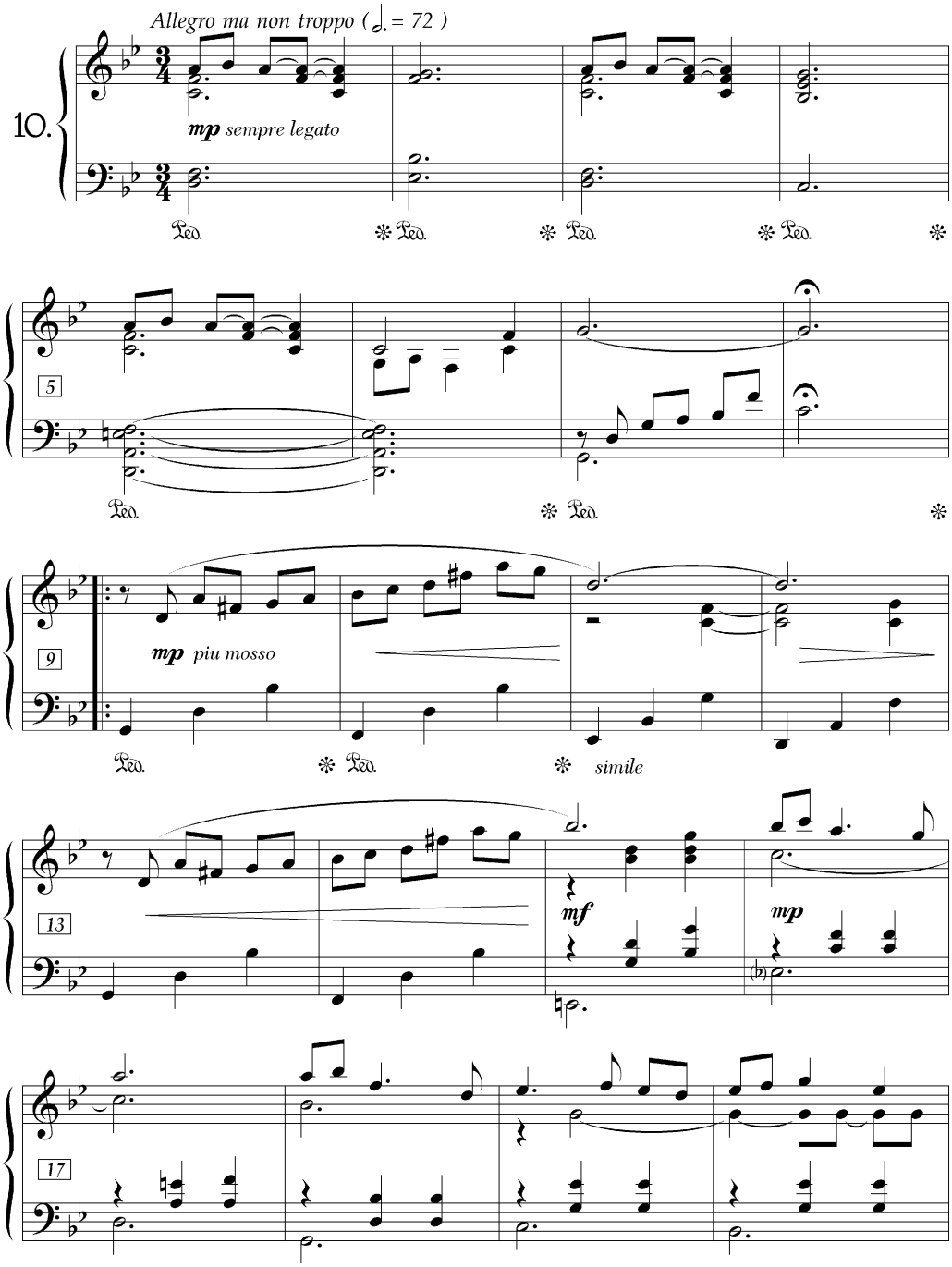
Przykład 16. ***La Valse Brillante*****, takty 24—35**

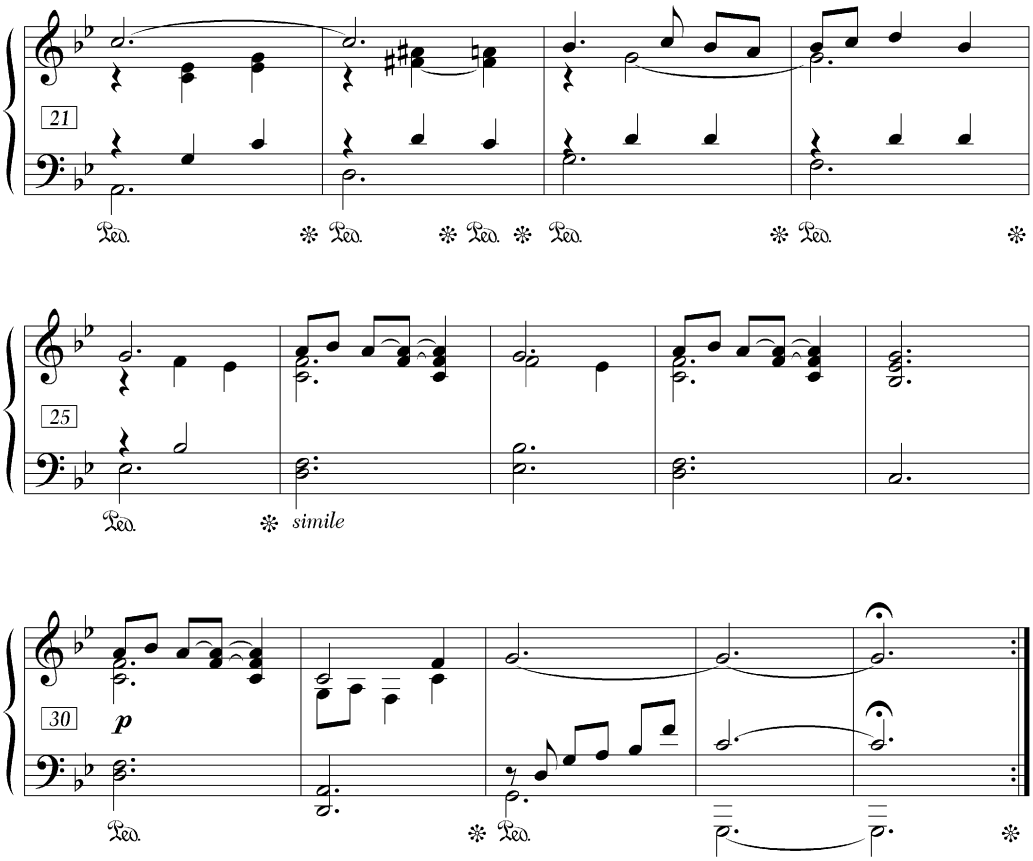


Zastosowanie syntezy trybów harmonicznych poprzez paralelne odniesienie tematu części B do tematu części A.

— **zapożyczenia modalne — przenikanie skal modalnych do systemu tonalnego** (ang. *modal interchanges*) — jest to środek wyrazu, mający swoje podłoże w synkretycznym traktowaniu harmoniki tonalnej i modalnej. Stosowanie zapożyczeń modalnych w utworach utrzymanych w systemie tonalnym powoduje niezwykle ciekawy efekt brzmieniowy, polegający na „poszerzeniu" obszaru dźwiękowego w warstwie harmonicznej o kolorystykę brzmienia, charakterystyczną dla skal systemu modalnego.

Przykład 17. *Reminiscence*, takty 1—34

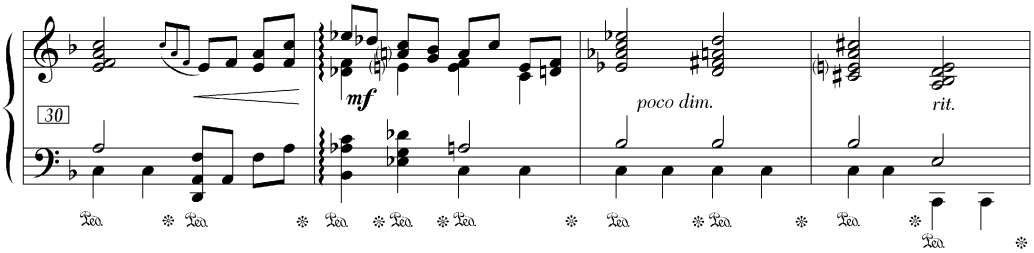




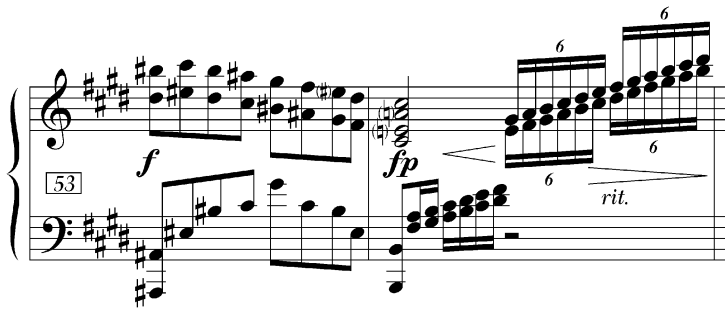
Utwór utrzymany jest w konwencji modalnej, posługując się jako czynnikiem formotwórczym, dźwiękami skali eolskiej. Znamiennym efektem brzmieniowym jest tutaj wyraźny brak dźwięku prowadzącego w dominancie, stanowiącego integralny element systemu tonalnego.

— **modulacje, wychylenia i przesunięcia modulacyjne oraz przebiegi modulujące ze zmiennym centrum tonalnym** — wszelkiego rodzaju modulacje stanowią zawsze czynnik urozmaicający treść harmoniczną, powodując „odświeżenie" brzmienia. Często oddziałują na słuchacza wręcz zaskakująco, przenosząc przebieg harmoniczny do bardzo odległych nieraz tonacji. Inną kolorystykę wyrazową posiadają niewielkie wychylenia modulacyjne, inną — przesunięcia modulacyjne, a jeszcze inną — dłuższe przebiegi harmoniczne o charakterze modulującym ze stale zmieniającym się centrum tonalnym. Jednakże cechą wspólną wszystkich tych środków wyrazu jest na pewno silne i bezpośrednie oddziaływanie na percepcję słuchacza.

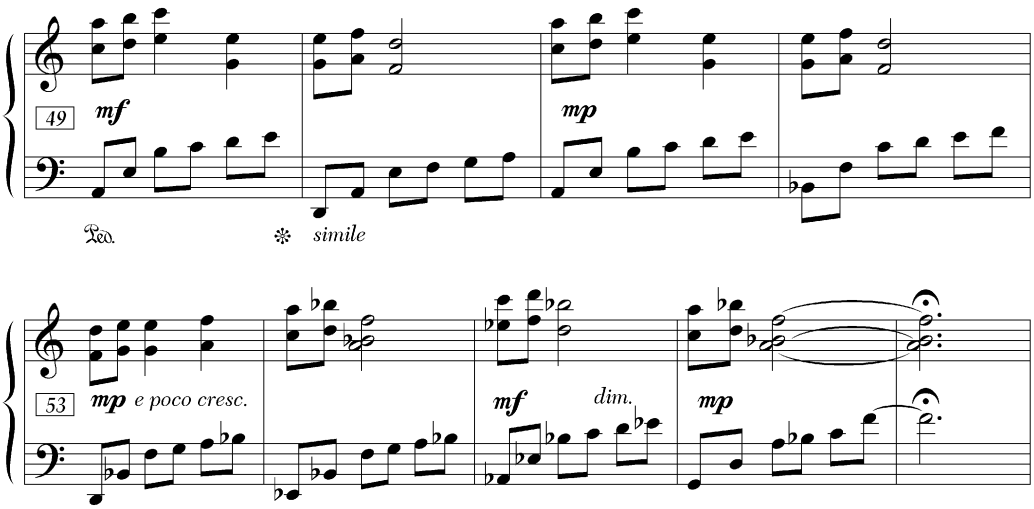
Przykład 18. ***Timelessness*****, takty 30—33 — wychylenie modulacyjne**



Przykład 19. ***I Fix My Eye on Thine*****, takty 53—54 — przesunięcie modulacyjne**



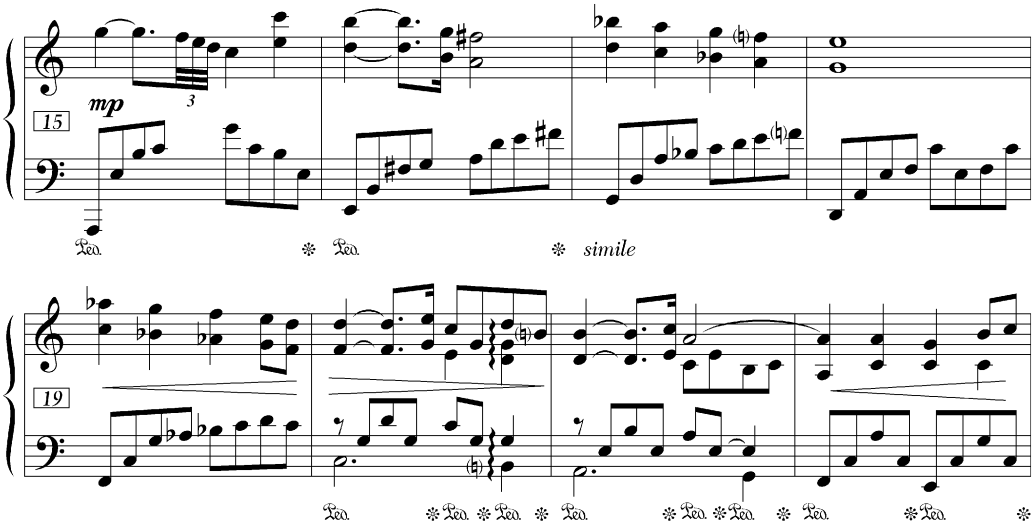
Przykład 20. ***Introspection*****, takty 49—57**



Przebieg modulujący ze zmiennym centrum tonalnym oraz prowadzenie melodii w dwugłosach.

— **pokrewieństwo mediantowe akordów** — połączenia mediantowe w harmonii posiadają oryginalny koloryt brzmieniowy, poszerzając ramy przebiegu harmonicznego i stanowią często środek modulacyjny. Dobrze korespondują również z przebiegami progresyjnymi (ze zmiennym centrum tonalnym). W efekcie, w dużym stopniu urozmaicają wyraz artystyczny utworu.

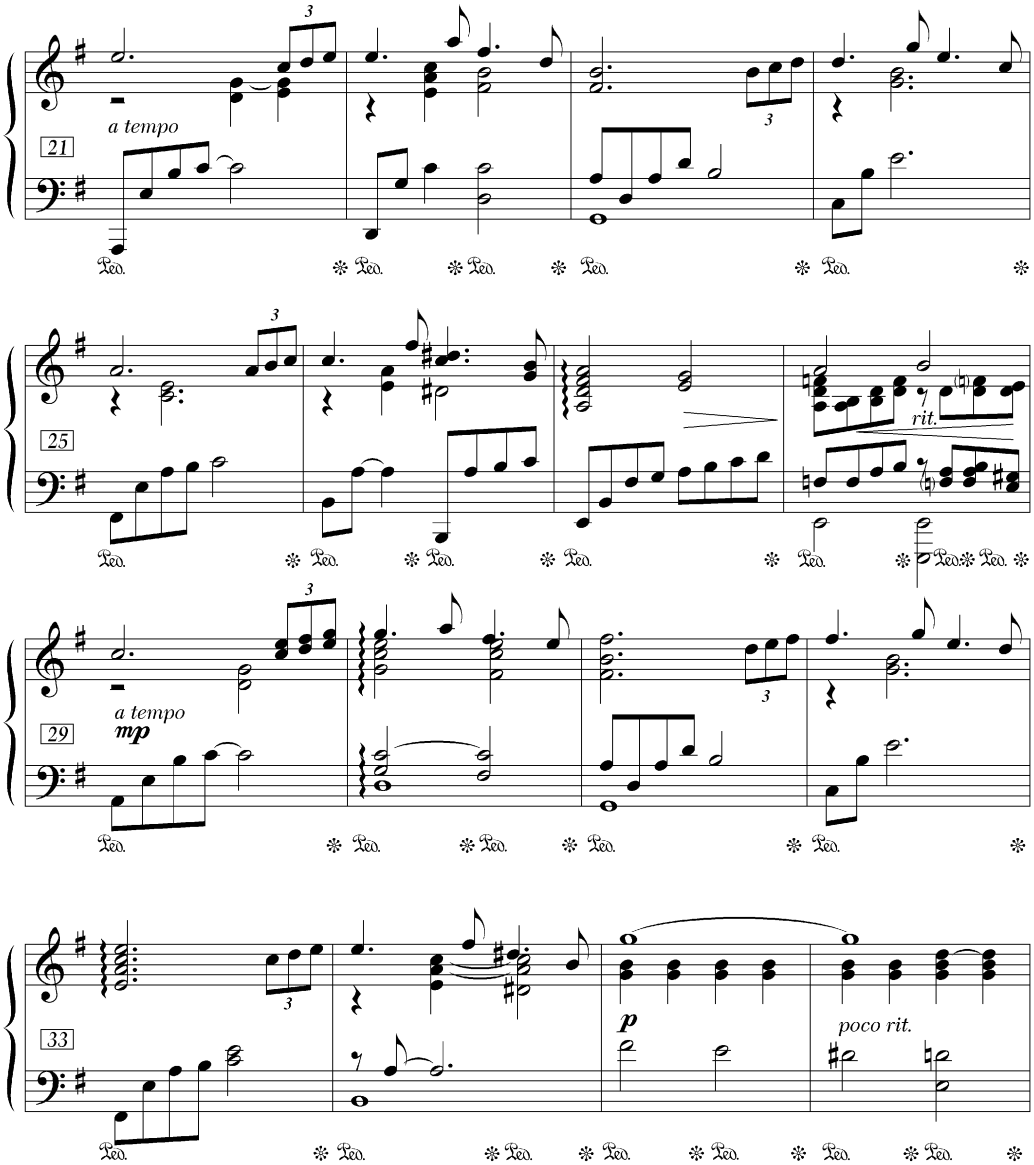
Przykład 21. ***The Mountain Song*****, takty 15—22**



Zastosowanie połączeń mediantowych w progresyjnym przebiegu tematu części B oraz prowadzenie melodii w dwugłosach.

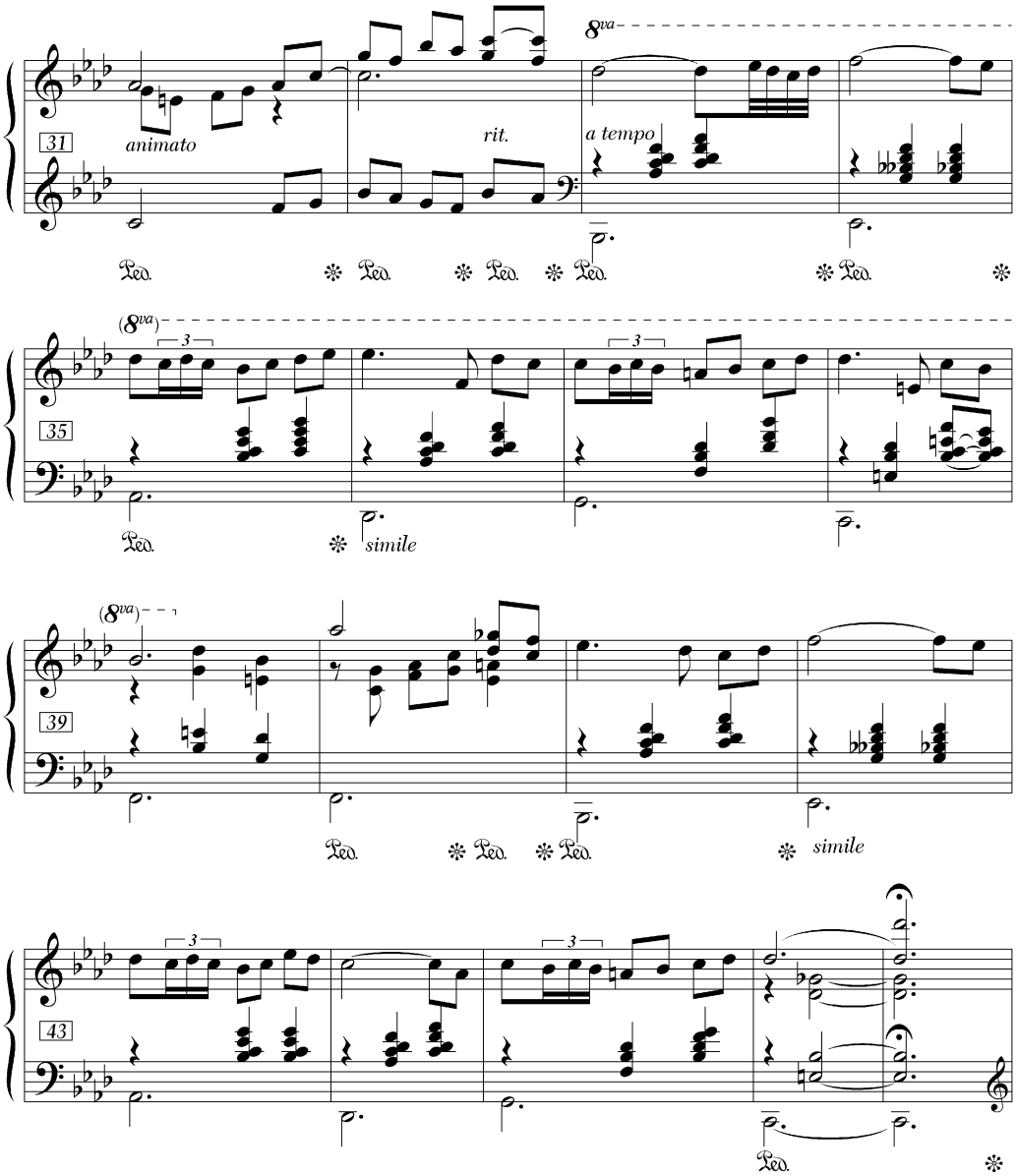
— **przebieg harmoniczny oparty na tzw. pętli kwintowej** — pętla harmoniczna jest to stały, powtarzalny przebieg harmoniczny, utworzony z połączeń akordów, pozostających względem siebie w określonych relacjach interwałowych i wykorzystujących dźwięki danej skali. Powstały w ten sposób schemat stanowi podstawę harmoniczną do tworzenia materiału melodycznego. Jest to zjawisko często spotykane w muzyce jazzowej i gatunkach pokrewnych. Do najbardziej typowych pętli harmonicznych zalicza się tu pętlę kwintową (akordy tworzące przebieg harmoniczny pozostają względem siebie w relacji kwintowej). Baza dźwiękowa odpowiada wybranej skali, np.: naturalnej czy harmonicznej. Istotę przebiegu harmonicznego, zbudowanego w oparciu o pętlę kwintową, stanowią dominantowo-toniczne zależności ciążeniowe. Kolejne akordy ciągu tworzą następstwa analogiczne do kadencji II—V—I. Utwory konstruowane na bazie pętli kwintowej charakteryzuje spójność formy oraz tendencja do posługiwania się w warstwie melodycznej techniką wariacyjną, co powoduje określony wpływ na ekspresję dzieła.

Przykład 22. ***Autumnal Tale*****, takty 21—36**



Wykorzystanie pętli kwintowej na schemacie harmonicznym tematu części B, wariantowanego melodycznie w kolejnych powtórzeniach.

Przykład 23. ***A View with the Distant Horizon*, takty 31—47**

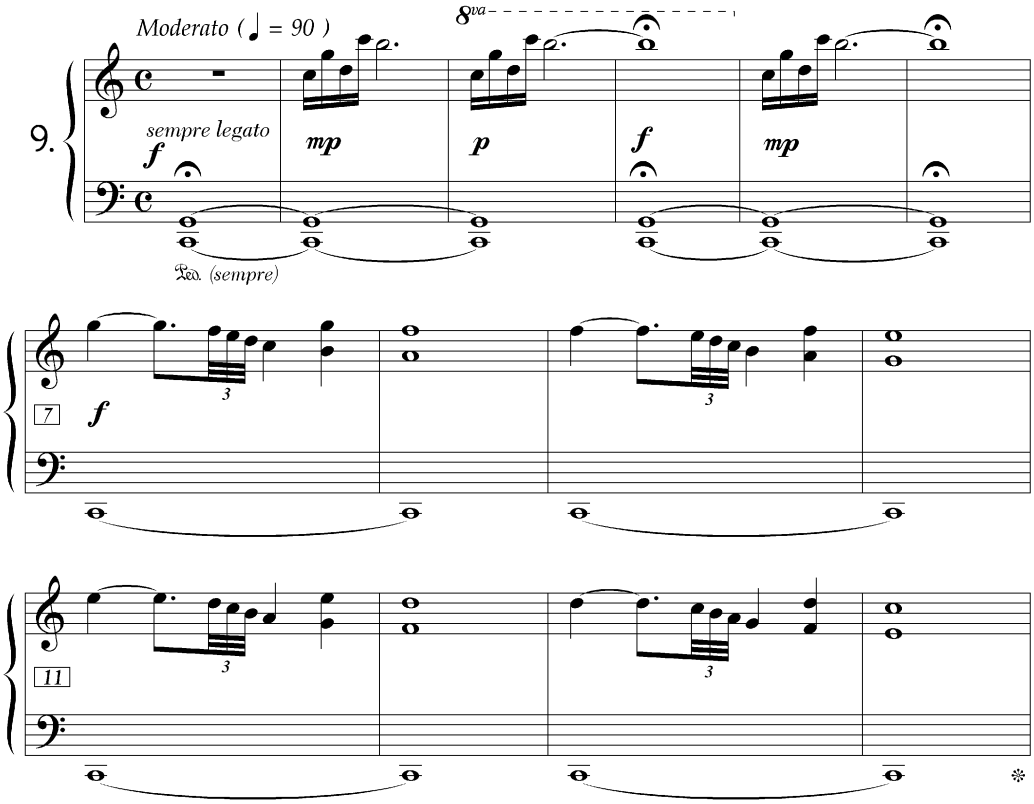


Na bazie harmonicznej pętli kwintowej utworzony jest figuracyjny temat melodyczny części B, także zwariantowany w powtórzeniu.

— **technika ostinatowa** — jest dosyć specyficznym środkiem wyrazu, często pełniącym rolę czynnika formotwórczego. Stały charakter ostinata powoduje

bowiem przesunięcie percepcji odbiorcy w kierunku tego właśnie środka ekspresji. Z uwagi na dużą różnorodność form ostinata, stanowi ono niewyczerpane źródło kolorystyki wyrazowej utworu.

Przykład 24. ***The Mountain Song*****, takty 1—14**

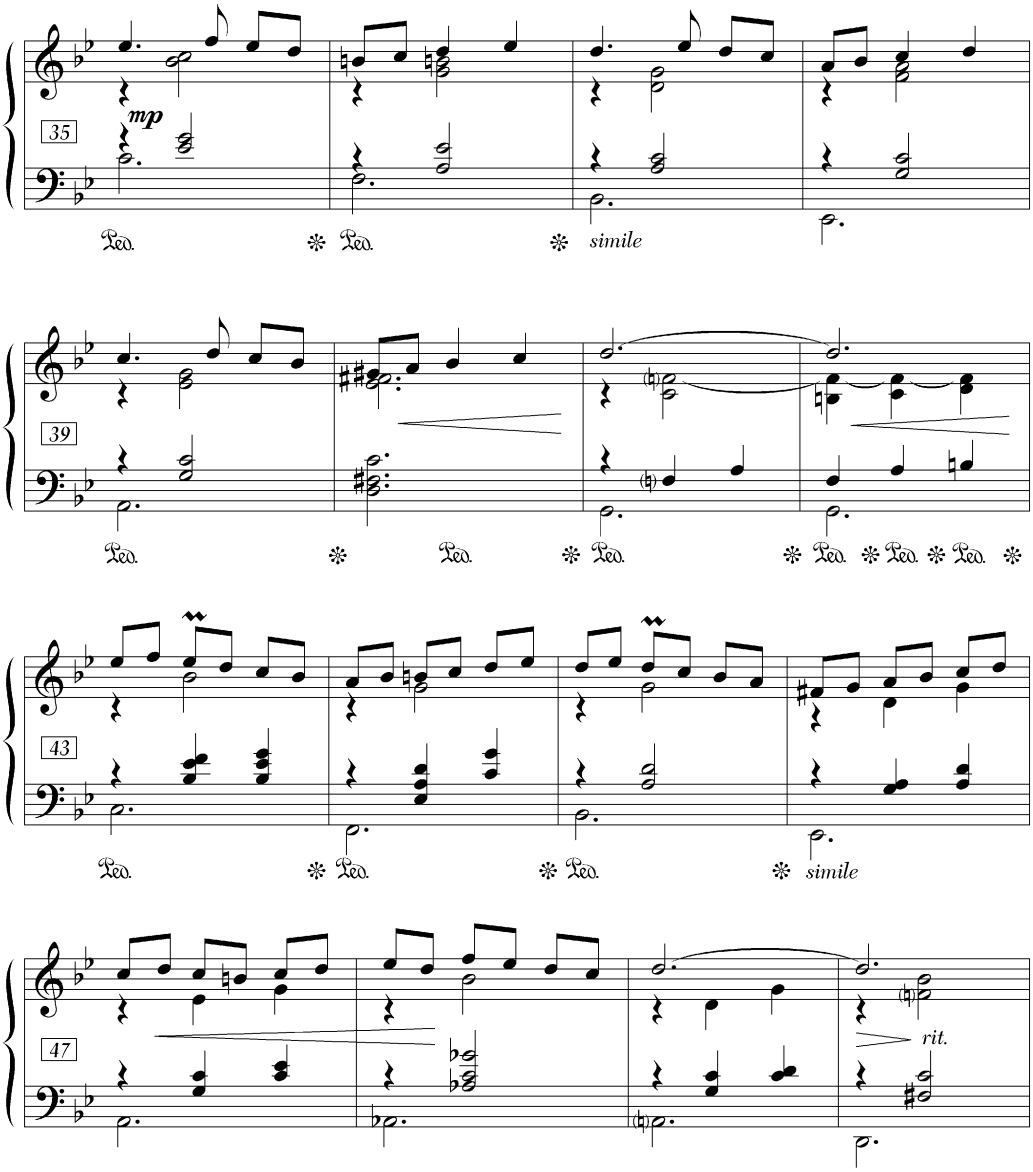


Wykorzystanie techniki ostinatowej, w formie nuty pedałowej, gdzie ostinato staje się czynnikiem formotwórczym.

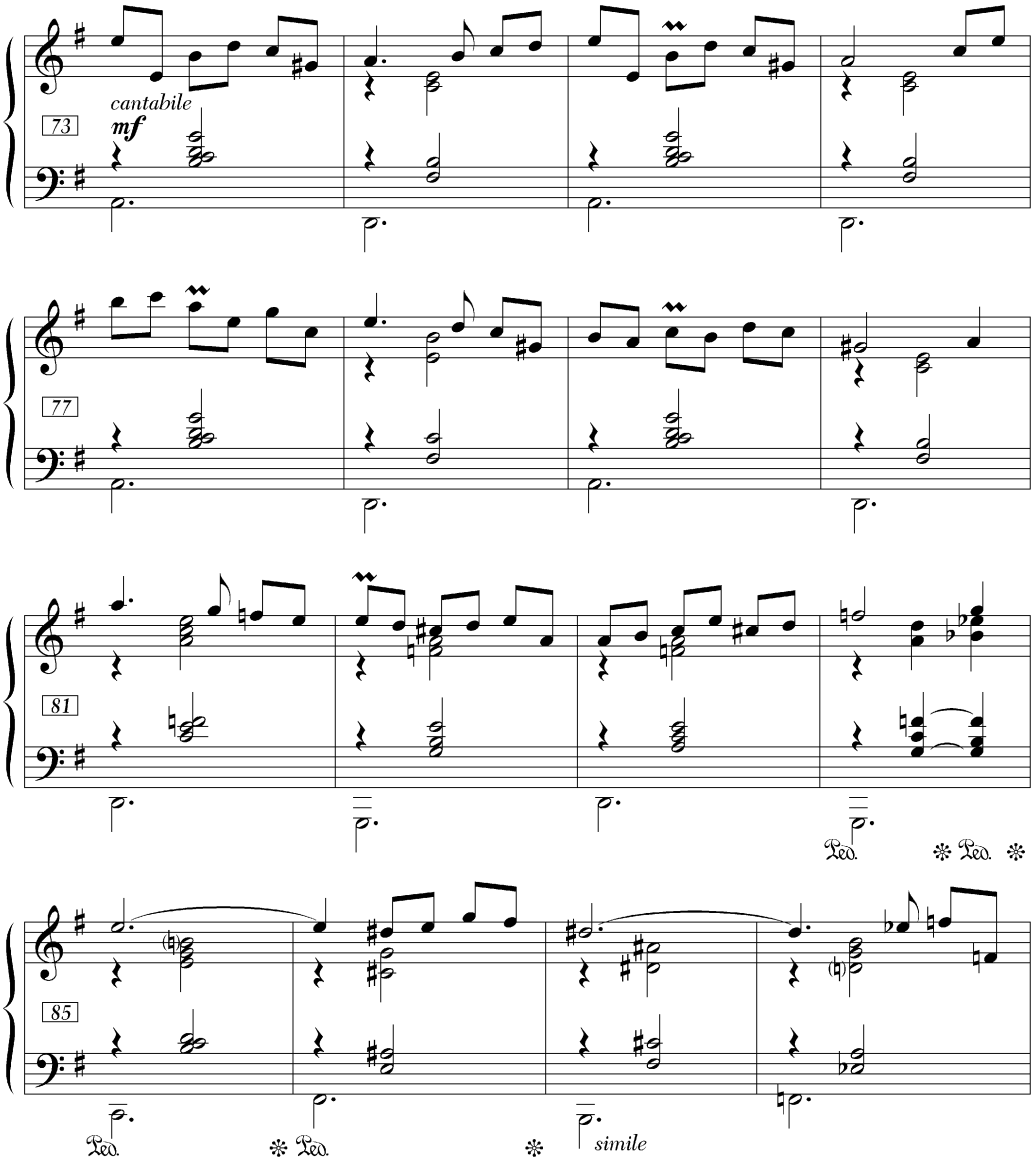
W celu osiągania ekspresji utworu, obok harmonii znaczenie mają także środki stosowane na bazie innych elementów dzieła muzycznego. Wymienić tu należy w pierwszym rzędzie — równie ważną jak harmonia — melodykę, na bazie której istnieje duży wachlarz środków wyrazu artystycznego. Do najistotniejszych środków melodycznych należą:

— **figuracja linii melodycznej (i inne ozdobniki)** — jest jednym z charakterystycznych, a zarazem typowych środków wyrazu stosowanych na płaszczyźnie melodycznej. Jej podstawę stanowi technika wariacyjna. Sfigurowana linia melodyczna zawsze odznacza się pewną lekkością, nadając utworowi błyskotliwy charakter.

Przykład 25. *Reminiscence*, takty 35—50 — figuracja linii melodycznej wzbogacona dodatkowo mordentami



Przykład 26. *Summer Evening*, takty 73—88 — figuracja linii melodycznej również wzbogacona mordentami

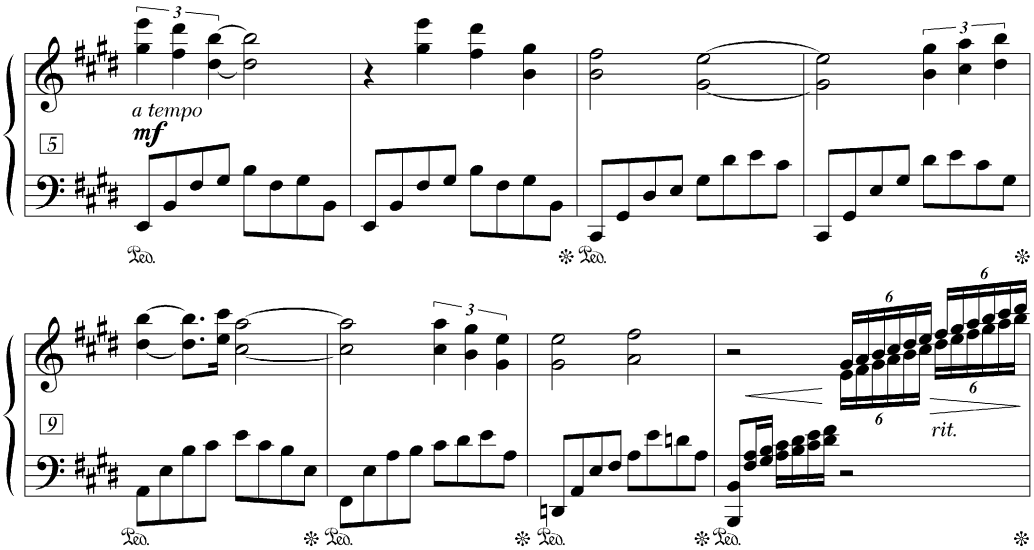


Innym przykładem wykorzystania figuracyjnej linii melodycznej jest fragment utworu *A View with the Distant Horizon*. Znamienną cechą tej melodii są stosowane nieregularne grupy rytmiczne (patrz: przykład 23).

— prowadzenie melodii w dwugłosach — na koloryt linii melodycznej w dużym stopniu wpływają wzbogacenia harmoniczne, polegające na 2-głoso-

wym prowadzeniu melodii w różnych interwałach. Częste zastosowanie znajduje dwugłosowość sekstowa, tercjowa, decymowa, a także kwartowa. Spotyka się też układy mieszane, np.: sekstowo-tercjowe, tercjowo-kwartowe, sekstowo-kwartowe i inne. Dwugłosy melodyczne złożone z interwałów mieszanych dają największe możliwości wyrazowe. Wzbogacenia harmoniczne (dwugłosy melodyczne), oprócz walorów brzmieniowych, nadających określony charakter melodii, są też środkiem na jej uwydatnienie. Owo uwydatnienie linii melodycznej osiąga się także za pomocą zdwojenia oktawowego, które jest jednak tylko wzmocnieniem melodii. Warto zaznaczyć, że prowadzenie melodii w dwugłosach niesie za sobą pewne ograniczenia w harmonizowaniu danego przebiegu melodycznego, wykorzystującego takie dwugłosy. Ograniczenia te wynikają z relacji harmonicznych pomiędzy głosami melodii (tzn. pomiędzy melodią pierwotną, a wzbogacającym ją drugim głosem). Środek ten posiada jednak decydujący wpływ na wyraz artystyczny utworu, a stosowany na dłuższej przestrzeni melodycznej, staje się czynnikiem formotwórczym.

Przykład 27. *I Fix My Eye on Thine*, takty 5—12 — prowadzenie melodii w dwugłosach sekstowych, potęgujących liryczny charakter tematu

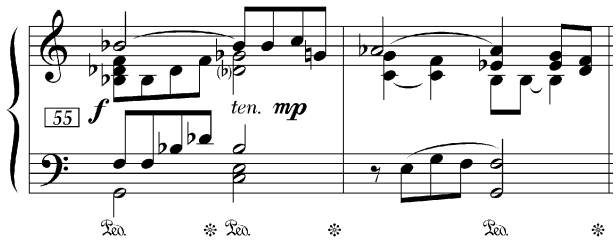


Analogicznymi przykładami obrazującymi 2-głosowe prowadzenie linii melodycznej są fragmenty utworów: *Introspection* (patrz: przykład 20) oraz *The Mountain Song* (patrz: przykład 21).

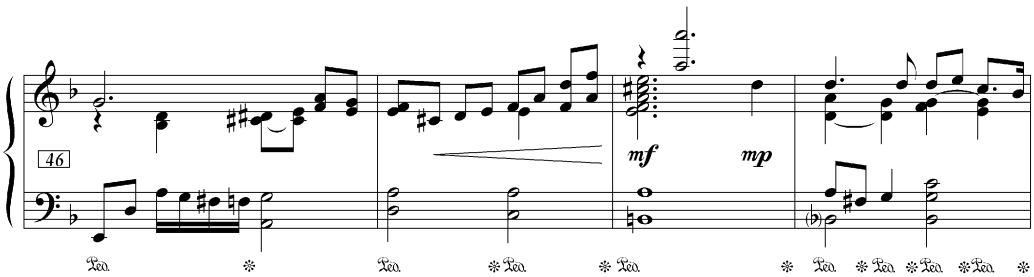
— kontrapunktowanie — technika dialogowania — stanowi środek wyrazowy wprowadzający elementy polifonii do faktury homofonicznej. Nawet chwilo-

wa zmiana faktury, uzyskana poprzez zastosowanie techniki dialogu motywów tematycznych, powoduje urozmaicenie, a w efekcie pogłębienie ekspresji dzieła.

Przykład 28. ***Love Colours*****, takty 55—56 — kontrapunktowanie — technika dialogowania**

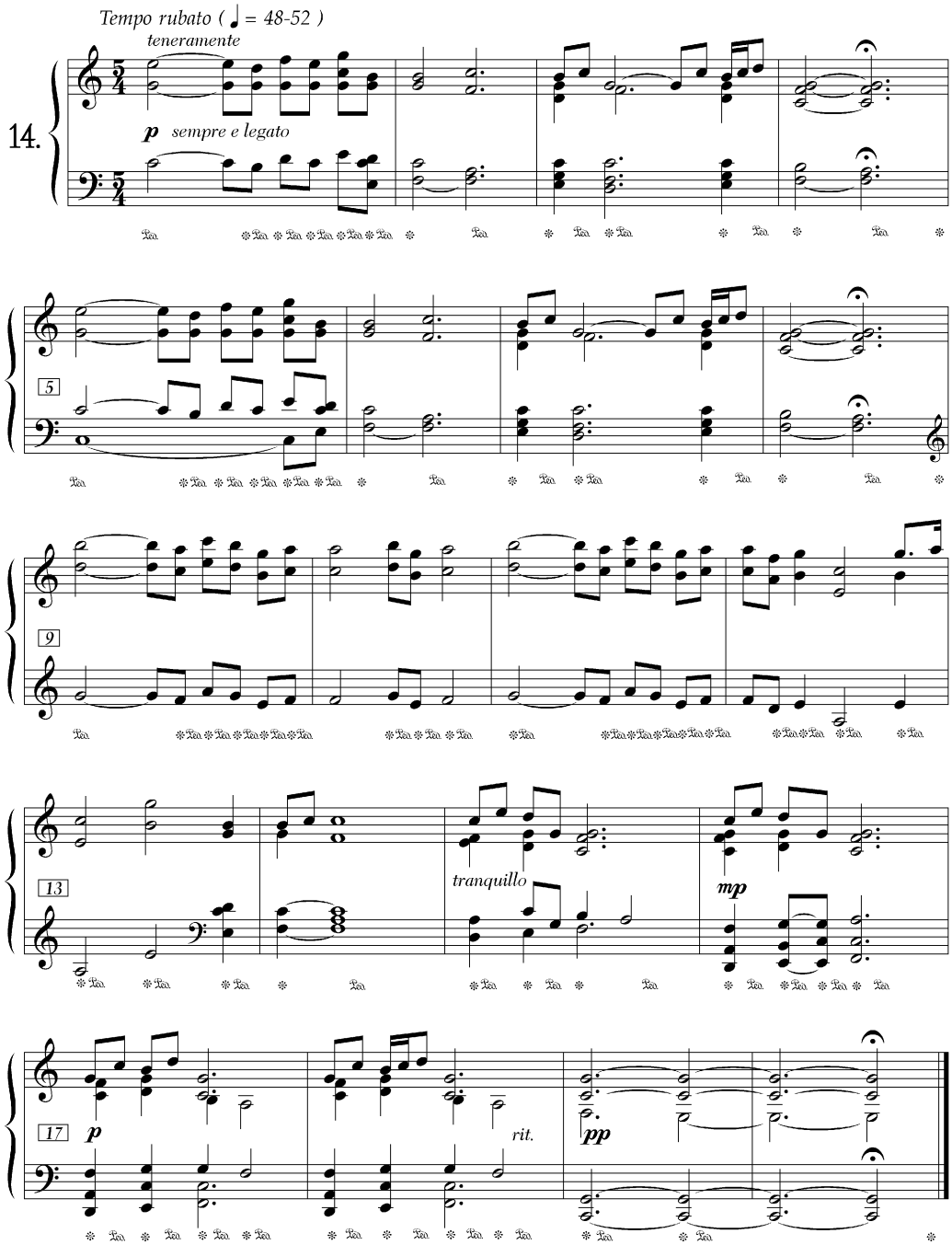


Przykład 29. ***Timelessness*****, takty 46—49 — kontrapunktowanie — technika dialogowania**



— **frazowanie regularne i nieregularne** — uwydatnia budowę linii melodycznej, podkreśla formalne rozczłonkowanie utworu, jest środkiem wyrazu wpływającym na zasady kształtowania materiału muzycznego, powodując symetrię (regularne), bądź asymetrię (nieregularne) określonego fragmentu dzieła muzycznego.

Przykład 30. *Autograph*, takty 1—20 — zastosowanie frazowania regularnego (takty 1—8 i 15—20) oraz nieregularnego (takty 9—14)



Kolejno wymienić należy rytmikę — z jej formotwórczym czynnikiem zjawiska polimetrii i polirytmii oraz uzupełniające elementy dzieła muzycznego, mające jednak niemniejsze znaczenie dla wyrazu ekspresyjno-estetycznego dzieła. Tak więc na płaszczyźnie agogicznej kluczowe znaczenie posiada stosowanie *rubato*, *ad libitum*, *sostenuto*, *tenuto*, *fermaty*, a także kontrasty agogiczne różnicujące poszczególne części utworu. W warstwie dynamicznej walor ekspresyjny podkreślają przede wszystkim cieniowania dynamiczne oraz skontrastowanie siły brzmienia (np. *subito*), zaś w warstwie artykulacyjnej istotnym czynnikiem, mającym wpływ na uzyskanie ekspresji, wydaje się odpowiedni dobór sposobu wydobycia dźwięku do charakteru utworu, wynikającego z ukształtowania linii melodycznej oraz ugrupowań rytmicznych. Kolorystyka w kontekście różnorodności barw instrumentów uwarunkowana jest obsadą wykonawczą, jednakże w interpretacji szeroko pojętej zdeterminowana jest w zasadzie wszystkimi elementami dzieła muzycznego, na czele z harmoniką.

Nie bez wpływu na ekspresję pozostaje również budowa formalna utworu, porządkująca układ części i kolejnych myśli muzycznych. Tutaj należy zwrócić uwagę na takie środki warsztatu jak: powtarzalność, wariantowość, modyfikacyjność, symetria lub asymetria, kontrastowość, nie wyłączając stosowania aleatoryzmu w przebiegu formy oraz czynnika improwizacyjnego (forma otwarta).

Opisane powyżej środki wyrazu, mające na celu uzyskanie maksimum ekspresji, stanowią budulec do jej osiągnięcia. **Próbując znaleźć odpowiedź na pytanie, czym jest ekspresja i gdzie jej szukać w utworze, nasuwa się myśl, iż szukać jej należy nie tylko w dźwiękach, ale również w przestrzeniach znajdujących się pomiędzy nimi**. Innymi słowy: nie tylko to, co słychać, ale również to, co kryje się za zasłoną świata dźwięku, stanowi o ekspresji dzieła muzycznego, nie zawsze dając jasne odpowiedzi na postawione przez kompozytora pytania.

Jacek Glenc

Expression — the result of the cooperation of different elements of a music work
The analysis of selected means of an artistic expression
on the basis of the author's series
of works entitled *Reflections — Preludes and Waltzes for Piano*

Summary

The article describes the means of an artistic expression used on the level of particular elements of a music work, a special emphasis being given to the harmonic and melodic patterns, having a substantial influence on the expression of work. The author systematizes important phenomena, defining the role they play in building emotional pressure in the course of composition as well as points to the role they have in creating an artistic expression of work in its most diver-

sified variants. Also, the author underlines a great significance of mutual influences and relations taking place between the creator (composer), interpreter (performer) and receiver (listener) whose integral participation in the process of creating and perceiving a music work fully decides on its existence.

Jacek Glenc

Expression comme résultat de coopération de différents éléments de l'oeuvre musicale
L'analyse des moyens d'expression artistique choisis
à l'exemple du cycle de l'auteur intitulé *Reflexions-Preludes and Waltzes for Piano*

Résumé

Dans l'article l'auteur décrit des moyens d'expression artistique, employés à de différents niveaux de l'oeuvre musicale, particulièrement l'échelle diatonique et la mélodie qui influencent fortement l'expression de l'oeuvre. L'auteur systématise des questions primordiales en précisant le rôle qu'elles jouent dans la construction de la tension émotionnelle de la composition, et souligne leur signification pour la création de l'expression artistique de l'oeuvre à plusieurs niveaux. L'auteur attire l'attention sur la grande importance des corrélations et des dépendances entre le créateur (compositeur), l'interprète et le destinataire (spectateur) dont la participation intégrale dans le processus de création et de perception d'une oeuvre musicale décide pleinement de son existence.