Sławomir Zamuszko

Juro Mětšk – *TRZY SZKICE na skrzypce solo*
Uwagi o języku kompozytorskim

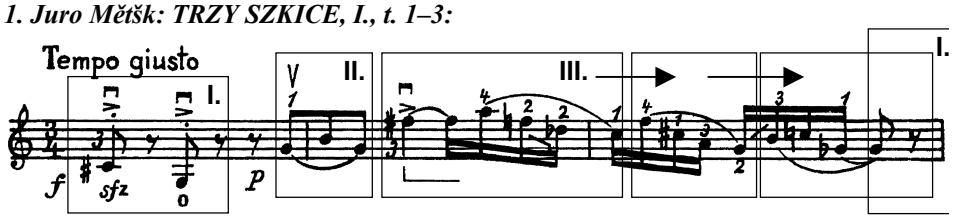
Poznanie *TRZECH SZKICÓW na skrzypce solo* Juro Mětška zawdzięczam zarówno serdecznym kontaktom z łużyckim środowiskiem kompozytorów i animatorów życia muzycznego, jak i wybitnemu polskiemu sorabiście, prof. Rafałowi Leszczyńskiemu, dzięki któremu zdobyłem już pewną orientację w historii kultury i życia muzycznego Łużyczan. Spotkanie z muzyką Mětška było szczególnie ciekawym doświadczeniem, a jego owoce postaram się przedstawić w poniższej rozprawie.

TRZY SZKICE, napisane przed ponad 30 laty (1972), mają – jak się wydaje – pełnić rolę utworu prezentującego możliwości skrzypiec w zakresie dostępnym dla szerokiego grona wykonawców. Kompozytor nie epatuje ani szczególnie zaawansowaną wirtuozerią, ani awangardą języka muzycznego, dzięki czemu utwory są przystępne, choć zarazem stawiają przed wykonawcą interesujące problemy techniczne i interpretacyjne. Źródłem tych ostatnich jest przede wszystkim forma kompozycji, konsekwentnie porządkująca wszelkie elementy zarówno poszczególnych dzieł, jak i całego cyklu.

Zagadnienia formalne

Już z pobieżnego oglądu *TRZECH SZKICÓW* wynika, iż podstawą kształtowania formy utworów są operacje na poziomie motywów i ich ugrupowań, czasem tworzących frazy. Wydaje się, iż kompozytor przyjął jako zasadę konstruowanie głównych przebiegów formalnych z dwóch albo trzech motywów, z których jeden lub dwa pierwsze stają się osnową każdej z części, zaś ostatnie zanikają bądź usamodzielniają się.

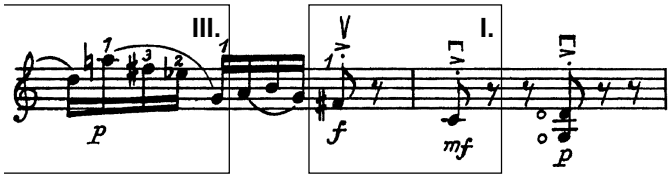
1. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 1–3:



Trzy wyróżnione motywy (trzeci z ukazaną kontynuacją) budują początkową frazę utworu. Pierwszy z nich zyska w dalszym przebiegu utworu największe znaczenie, występując w różnych modyfikacjach z pozostałymi motywami początkowymi (pierwszą jest widoczne w przykładzie zazębienie z III. motywem):

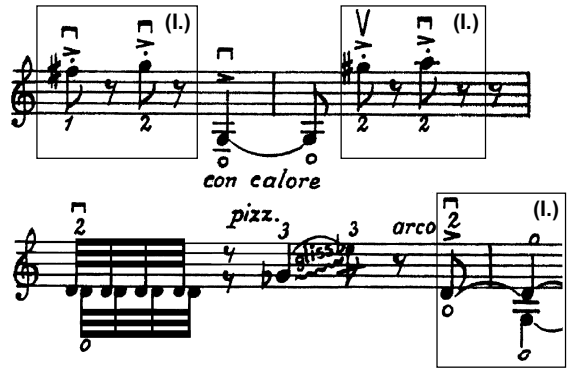
2. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 4–8:





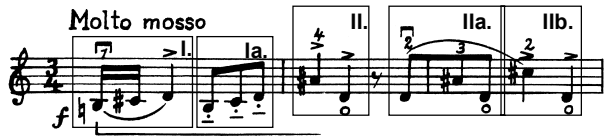
Na podstawie pierwszego motywu kompozytor tworzy jeszcze dwie struktury – w taktach 11–12 i 15–16:

3. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 10–11, 14–15:



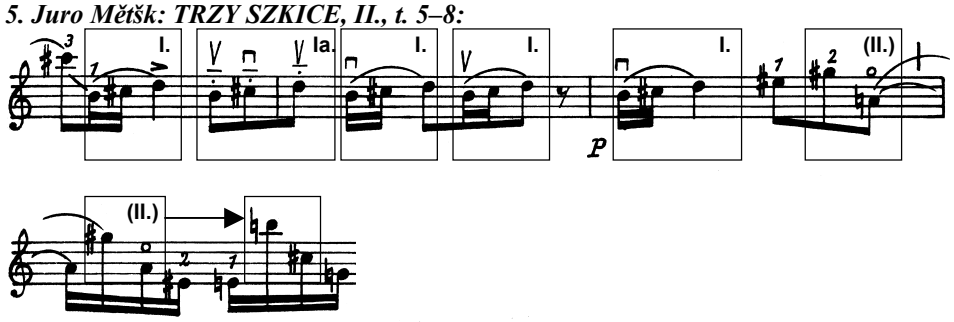
W *II. SZKICU* kompozytor eksponuje na początku 2 motywy, od razu poddane modyfikacjom:

4. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 1–3:



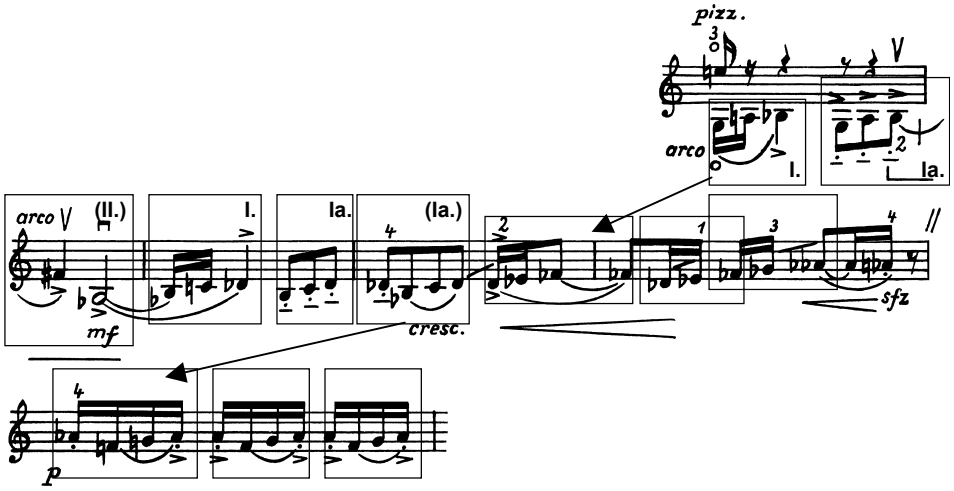
Pierwszy motyw zostaje natychmiast zmodyfikowany pod względem rytmicznym i artykulacyjnym, drugi zaś rozwinięty i przekształcony melodycznie. W dalszym ciągu utworu kompozytor ograniczy rolę II. motywu, koncentrując się na pierwszym.

5. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 5–8:



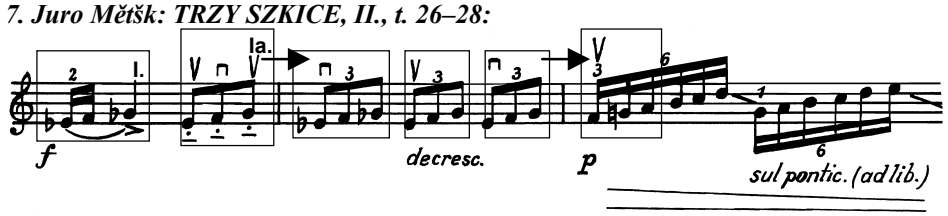
W tym odcinku II. motyw jeszcze towarzyszy pierwszemu, ale im bliżej końca, tym rzadziej jest on obecny:

6. Juro Měšk: TRZY SZKICE, II., t. 19–24:



aż w końcu zupełnie zanika na korzyść pierwszego motywu.

7. Juro Měšk: TRZY SZKICE, II., t. 26–28:

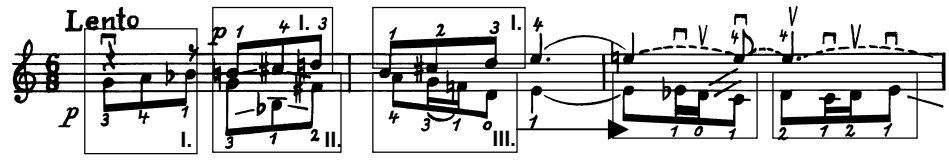


8. Juro Měšk: TRZY SZKICE, II., t. 31–32:



III. SZKIC ponownie zostaje rozpoczęty pokazem trzech motywów, z których tylko dwa zostają szerzej wykorzystane w rozwinięciu utworu.

9. Juro Měšk: TRZY SZKICE, III., t. 1–3:



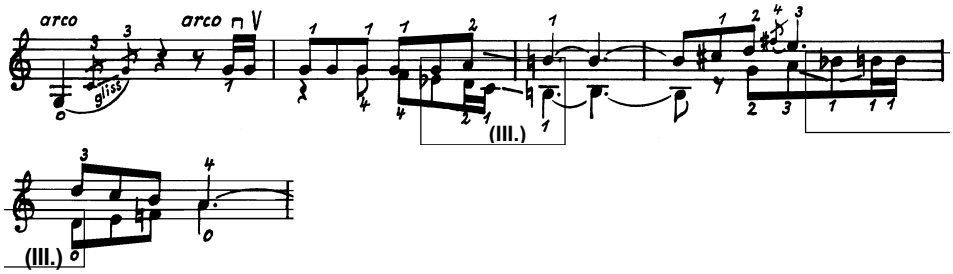
W tym *SZKICU* związki motywiczne pomiędzy początkiem a kontynuacją utworu są generalnie słabsze niż w pozostałych utworach cyklu. Pierwszy motyw, podobnie jak w *I. i II. SZKICU*, jest obecny najczęściej, aczkolwiek – co jest nowością – bywa przytaczany także w inwersji.

10. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 13–18:



Drugi z początkowych motywów nie pełni już później żadnej roli w utworze. Motyw trzeci, wyeksponowany w pierwszych taktach (porównaj ***8***), potem występuje jedynie sygnalnie, odwzorowując przede wszystkim swą postać rytmiczną:

11. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 13–17:



Pierwszy motyw zostaje również ukazany w silnie przekształconym pod względem metrycznym i dynamicznym wariancie.

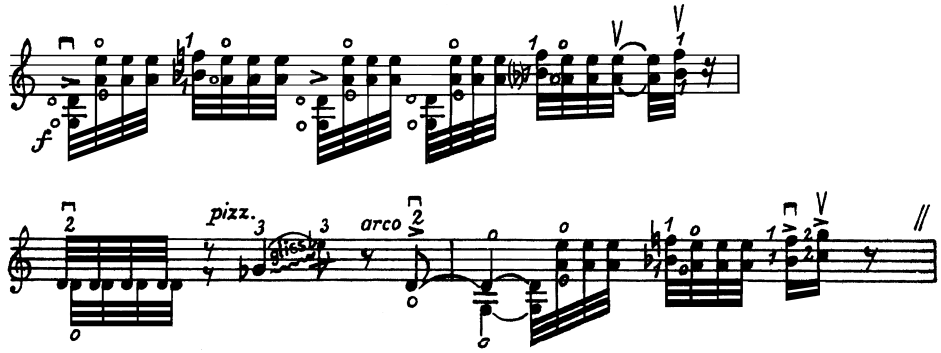
12. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 6–7:



(później także w taktach 10 i 19)

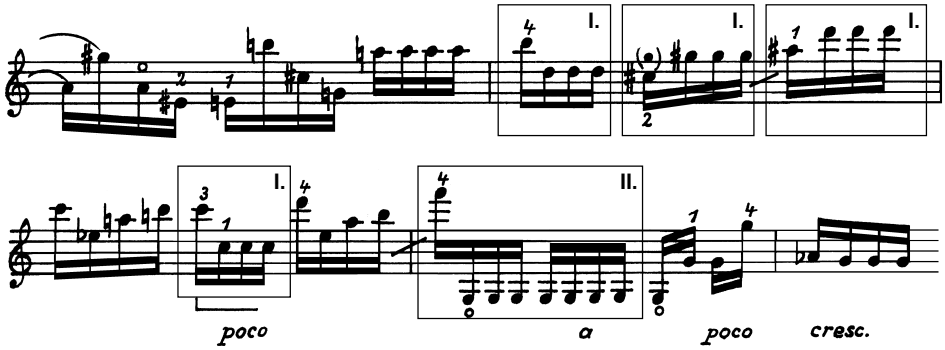
W każdym ze *SZKICÓW* w środkowej części utworu pojawiają się poboczne myśli muzyczne, oparte głównie na repetycji dźwięku lub wielodźwięku, poprzedzonych analogiczną krótką wartością rytmiczną o innej wysokości. Wzajemne podobieństwo tych przebiegów jest na tyle silne i przekonujące, iż bez wątpienia można uznać je za elementy integrujące cykl. W *I. SZKICU* myśl taka pojawia się dwukrotnie, za pierwszym razem ściśle oddzielona pauzami od sąsiadujących pomysłów, a za drugim zrośnięta w modyfikacją pierwszego motywu. Każdorazowo pełni rolę wyodrębnionego interludium.

13. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, I., t. 9, 14–15:



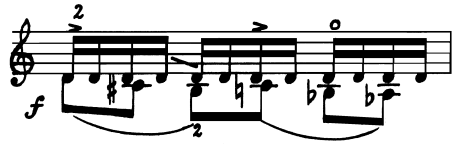
W drugim utworze cyklu na bazie struktury z powtarzanymi dźwiękami skonstruowany jest cały środkowy epizod. Wprowadzony zostaje zarówno wariant czteronutowy (I.), jak i z repetycją większej ilości dźwięków (II.).

14. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, II., t. 8–12:



Epizod ten dzieli się na dwie części, z których każdą kończy charakterystyczny odcinek dwugłosu z wykorzystaniem repetycji.

15. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, II., t. 13:

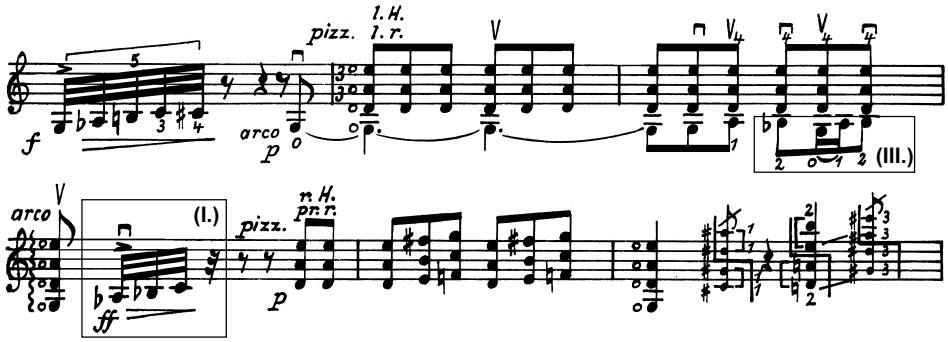


(analogicznie w takcie 18)

Repetycja dźwięku zostaje zastosowana jeszcze raz w *II. SZKICU*, posiadając już w tym momencie funkcję zakończeniową – w czwartym takcie od końca oddziela ostatni pokaz motywu czołowego.

Swój motyw repetycyjny zawiera także *III. SZKIC*. Podobnie jak w *I. SZKICU*, zostaje on wprowadzony dwukrotnie – w środku i na końcu utworu – i przepleciony pomiędzy fragmenty oparte na motywach początkowych, nawet się na nie nakładając.

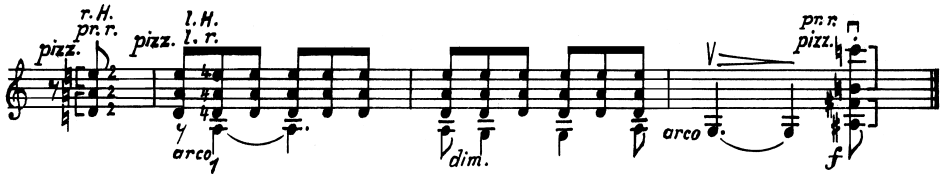
16. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 7–12:



(oznaczenia pochodzą z ***9***)

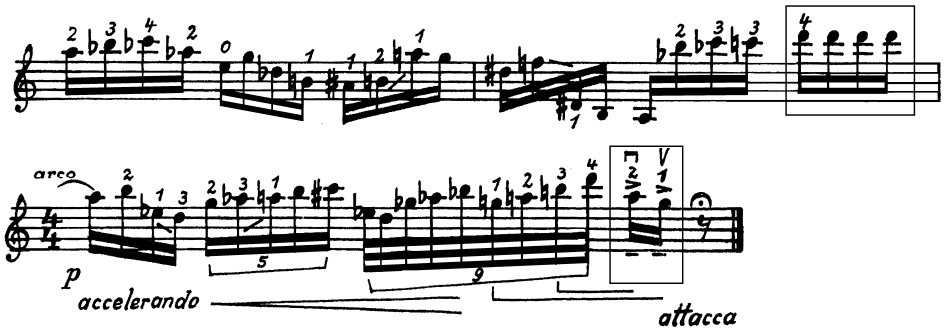
Także w kontekście zastosowania motywów repetycyjnych obserwujemy w ostatnim *SZKICU* pewne odstępstwa od modelu przyjętego w uprzednich utworach. W cytowanym powyżej fragmencie warto zwrócić uwagę na takt 11, w którym następuje połączenie wznoszącego się motywu czołowego z fakturą motywu repetycyjnego. Ponadto ze względu na użytą metrorytmikę nie sposób wprowadzić tu do motywu z repetycją odbitki wzmiankowanej przy poprzednich częściach. Zakończenie utworu przynosi powrót motywu repetycyjnego w postaci „czystej".

17. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 20–22:



W *I. SZKICU* kompozytor wprowadził jeszcze jeden pomysł muzyczny, który jednak wykazuje związki z motywem repetowanych dźwięków. Za pierwszym razem (takty 13–14) ów nowy pomysł przechodzi płynnie w fazę repetycyjną, a przy drugim pokazie (takty 18–19) jest zakończony w podobny sposób jak fragmenty z repetycjami.

18. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 12–13, 17:



Na uwagę zasługuje jeszcze użycie przez kompozytora w *I. i III. SZKICU* króciutkich motywów o funkcji łączników. W *I. SZKICU* taki motyw zawiera tryl i nie posiada

sprecyzowanego umiejscowienia, będąc usytuowanym za pierwszym razem wewnątrz grupy motywów początkowych (takt 5, patrz ***2***), a za drugim – pomiędzy motywami repetycyjnymi a fazą ukazaną w ***18***.

19. Juro Měšk: TRZY SZKICE, I., t. 16:



Funkcję łącznikową w *III. SZKICU* pełni dość podobny przebieg, zawierający w miejsce trylu tremolo z wyciszeniem. Pojawia się on zawsze w sąsiedztwie trzydziestodwójkowego wariantu motywu czołowego.

20. Juro Měšk: TRZY SZKICE, III., t. 5–7, 18–19:



Poniżej przedstawiam budowę formalną poszczególnych części cyklu z uwzględnieniem powyższej kwalifikacji użytych motywów.

motywy początkowe
motywy repetycyjne
łączniki
inne motywy

I. SZKIC:

t. 1–5	t. 5	t. 6–8	t. 9	t. 10–11	t. 12–13	t. 13–15	t. 16	t. 17

II. SZKIC:

t. 1–8	t. 8–18	t. 19–29	t. 30	t. 31–32	t. 33

III. SZKIC:

t. 1–5	t. 5	t. 6–7	t. 7–9	t. 10	t. 10–12	t. 13	t. 14–17	t. 18	t. 19	t. 19–22

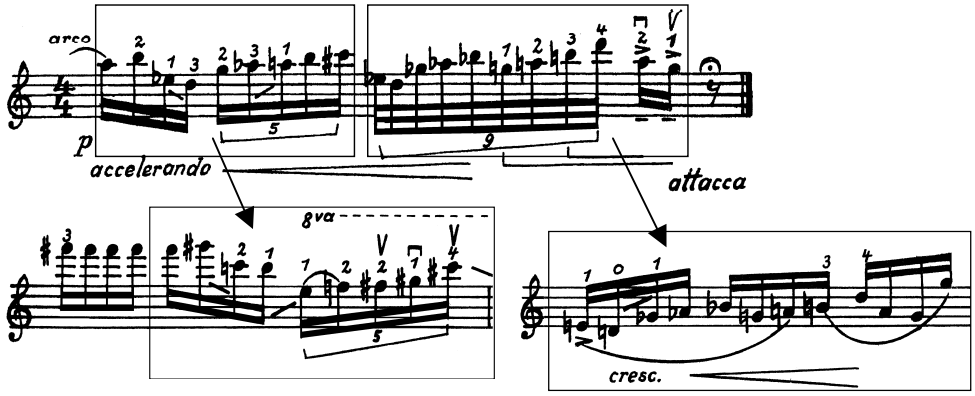
(linią przerywaną oznaczono miejsca, w których rozgraniczenie użytego materiału nie pokrywa się z końcem taktu)

Jest charakterystycznym dla wszystkich *SZKICÓW*, iż kompozytor rozpoczyna utwór obszernym pokazem motywów początkowych i powraca do nich w środkowej części utworu. Pokaz ten bywa przedzielony epizodem łącznikowym, natomiast zawsze po nim następuje fragment z motywami repetującymi dźwięki. W zakończeniach utworów Mětšk zawsze przytacza jeszcze fragment repetycyjny, jednak traktuje go odmiennie. W *II. SZKICU* tylko „napomyka" o nim, nadając czterem ostatnim taktom charakter kody, a całemu *SZKICOWI* formę repryzową A + B + A^1 + koda. W *I. i III. SZKICU* repetycje na koniec utworu tworzą samodzielną jednostkę formalną, dzięki czemu utwory te posiadają budowę czterofazową A + B + A^1 + B^1. Dla *III. SZKICU* charakterystyczne jest największe rozczłonkowanie formy, zaś dla *II.* – największa spójność. W innym porównaniu *I. i II. SZKIC* są najbardziej „przemieszane" formalnie pod koniec każdego z utworów, a *III.* – bliżej środka.

Omówiwszy budowę formalną poszczególnych *SZKICÓW*, zwracam się jeszcze ku całości cyklu. Przy opisie motywów repetycyjnych wspomniałem, iż integrują one cykl. Dzieje się to zresztą nie tylko poprzez użycie zbliżonej faktury czy podobnych przebiegów interwałowych, ale także dzięki konsekwentnemu wykorzystaniu w tych motywach brzmienia pustych strun (patrz oznaczenia strun w ***13***, ***14*** i ***16***). Kompozytor dokonuje jednak integracji cyklu w inny, bardzo wyrafinowany sposób. Otóż każdy ze *SZKICÓW* posiada nawiązania, a nawet cytaty z części sąsiadujących, uprzedzając bądź przypominając ich motywy.

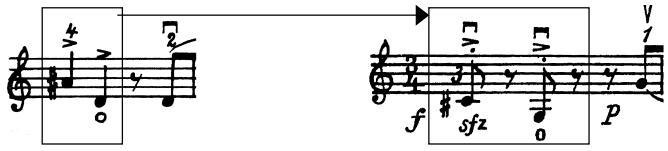
Zakończenie *I. SZKICU* uprzedza swoje odpowiedniki w *II. SZKICU*.

21. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 17 i II., t. 15 i 25:



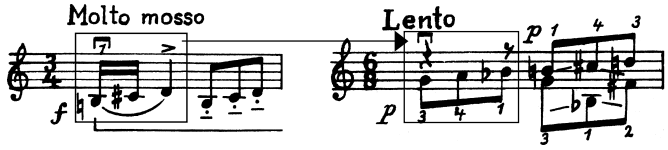
Jeden z motywów czołowych *II. SZKICU* nawiązuje do początkowego motywu *I. SZKICU* poprzez zastosowanie dysonującej odległości w dynamice forte, z akcentami i użyciem pustej struny, a także podobieństwo rytmiczne.

22. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 2 i I., t. 1:

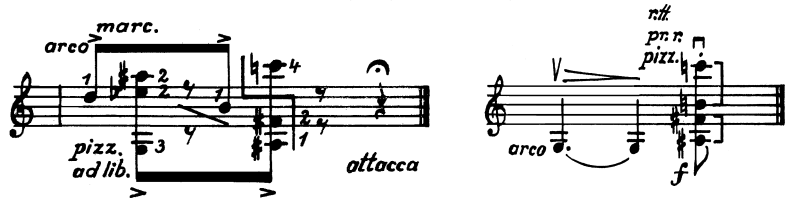


Nawiązania pomiędzy *II.* a *III. SZKICEM* obserwujemy poprzez podobieństwo motywów czołowych (***23***), wyraźne uprzedzenie metrum 6/8 wraz z prezentacją motywu czołowego *III. SZKICU* w taktach 13 i 18 (patrz ***15***) oraz antycypację faktury akordowej w zakończeniu – niemal identyczny akord dla obu części (***24***).

23. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, II., t. 1 i III., t. 1:



24. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, II., t. 33 i III., t. 22:



Z kolei wspólny dla *I. i III. SZKICU* jest pomysł łącznika, omówiony powyżej.

Dodatkowo integralność cyklu została uwypuklona przez kompozytora poprzez wymóg nierozerwalności. *TRZY SZKICE* mogą być wykonywane wyłącznie jako całość, albowiem I. i II. część posiadają oznaczenie *attacca*.

Melodyka i interwalika

Konstrukcja formalna utworów, łącząca w zwarte jednostki niewielkie ilości na ogół niezróżnicowanych motywów, odcisnęła swoje piętno na melodyce *SZKICÓW*. Pierwiastek melodyczny – jak się wydaje – nie posiada w kompozycji priorytetowego znaczenia. Měťšk operuje melodyką raczej na sposób strukturalny niż formotwórczy, nie tworzy przebiegów pełniących funkcję tematów czy myśli o znaczeniu ściśle konstrukcyjnym. Odnoszę wrażenie, iż jest to aprioryczne założenie kompozytora; wszakże utwory te są już w tytule opisane jako *SZKICE*, co ewokuje pewną skrótowość wypowiedzi, a tym samym nie daje miejsca na rozwinięcie szerokich melodii.

Większość przebiegów melodycznych w *SZKICACH* powstaje na gruncie szeregowania podobnych motywów, chociaż jest to tendencja krystalizująca się na dobre dopiero w ostatnim utworze. Frazy początkowe *I. i II. SZKICU* są konstruowane na zasadzie kontrastu motywicznego (patrz ***1*** i ***4***). Jednak wewnątrz każdej z części szeregowanie przekształcanych motywów zyskuje prymat, co jest dowodem na to, iż dla kompozytora istotniejsza jest ekspozycja ewolucji materiału niż melodyka powstająca na gruncie tegoż procesu.

I. SZKIC jest jedynym, w którym nie zyskują przewagi ilościowej motywy budowane na bazie sekund. Dzieje się tak między innymi z tego powodu, iż główne motywy (patrz ***1***) zostały utworzone za pomocą innych interwałów – trytonu, septymy wielkiej i tercji wielkich oraz ich enharmonicznych równoważników, układających się w trój-

dźwięk zwiększony. Jednak w dalszym biegu utworu sekundy przenikają już do motywów czołowych (takt 10–11: ***3***) i pobocznych, tworząc charakterystyczne chromatyczne ugrupowania (takt 12, 13, 17: ***18***), niekiedy zresztą – co szczególnie warte uwagi – zapisane w sposób diatoniczny (takt 12: ***18***). Zapis melodii wprowadza czasem dość nieoczekiwane zwroty wynikające ze specyficznego zastosowania chromatyki (jak chociażby we wzmiankowanych taktach 12–13 lub także w *II. SZKICU*, t. 23: ***6***). Ma to swoje źródła – jak domniemywam – w zamiarze uwypuklenia możliwości gry w stroju naturalnym, co wymaga od kompozytora świadomego wyboru pomiędzy enharmonicznie równoważnymi nazwami poszczególnych dźwięków. Być może dla zawsze łatwe do przeczytania *a vista* nazewnictwo wysokości dźwięków ma swój początek w harmonicznych kontekstach określonych fragmentów utworu.

Odcinek od 12. do 13. taktu *I. SZKICU* jako jedyny w tej części obfituje w skoki melodii. Kompozytor nadaje mu przez to polifoniczny rys, sugerując dialog między rejestrami instrumentu z wykorzystaniem odwróconego głównego motywu tego fragmentu.

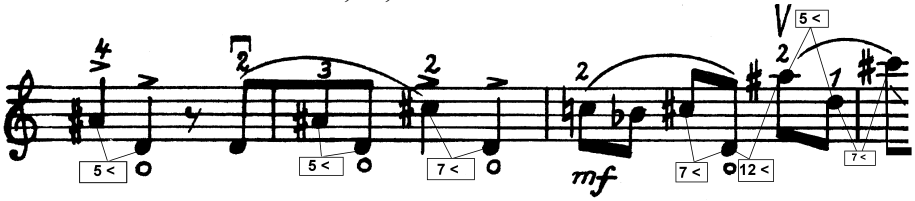
25. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 12–13:



Skoki występują także w odcinku repetycyjnym *I. SZKICU* (na przykład takt 9: ***13***), gdzie ich występowanie wynika z zastosowania pochodów po pustych strunach. Z tego również względu w tych odcinkach – jedynych wielogłosach w tej części – dominuje interwał harmonicznej kwinty czystej.

Drugi utwór cyklu, mimo zdecydowanej przewagi pochodów sekundowych, wynikającej z wielokrotnego powtórzenia motywu czołowego (jak gdyby przytaczającego pierwsze dźwięki skali minorowej), zawiera dość bogaty zasób interwałów, które niejednokrotnie decydują o przebiegu napięć. Ewolucja drugiego motywu wstępnego poprzez poszerzenie ambitusu i podkreślenie dysonansowości (chociażby poprzez użycie głośno brzmiącej pustej struny) mimo równoległego wyciszenia dynamiki, wywołuje podniesienie poziomu energetycznego narracji.

26. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 2–5:



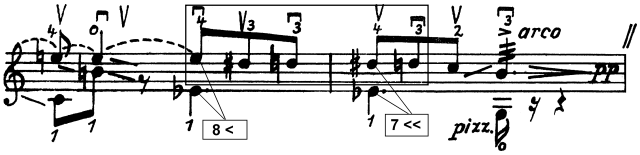
Dalsze fragmenty z wykorzystaniem tego motywu (takt 7–8, 10: ***5***, ***14***) również zawierają wyeksponowane dysonanse.

Odległe skoki zawiera fragment repetycyjny z charakterystyczną „odbitką“ pierwszego dźwięku, wspomnianą już powyżej w części analitycznej. Odległości tworzone przez pierwszy dźwięk grupy i dźwięki repetowane przekraczają nieraz 2 oktawy (takt 11: ***14***). W tej grupie interwałów nie zaobserwowano przewagi ani konsonansów, ani dysonansów.

Dość powszechnym interwałem dla *II. SZKICU* jest także tercja mała. Tyle wynosi ambitus pierwszego motywu, a interwał wynika z ustawiania obok siebie kolejnych powtórzeń tego motywu (takt 1: ***4***, takt 5–7: ***5***). Szczególnie jest to widoczne w takcie 24, gdzie rozgrywana jest modyfikacja czołowego motywu, pierwszy raz pojawiająca się 2 takty wcześniej i akcentująca właśnie tę tercję (porównaj ***6***).

Zupełnie zdominowany przez ruch sekundowy jest *III. SZKIC*. Inne interwały melodyczne występują sporadycznie i właściwie tylko w związku z drugim motywem czołowym – jego skoki wynikają z kontekstu harmonicznego (takty 1, 4: ***9***). Pomiędzy przeważającymi małymi i wielkimi sekundami akcydentalnie pojawiają się sekundy zwiększone (takty 7, 19: ***20***). Wykorzystywane bywają także pochody chromatyczne.

27. Juro Měťšk: TRZY SZKICE, III., t. 4–5:



We fragmentach polifonicznych (tak jak powyższy, a także w taktach 14–16: ***11***) powstają pomiędzy głosami współbrzmienia, w których niekiedy trudno doszukiwać się zasady konstrukcyjnej. Przypuszczam, iż bierze się to z założonej przez twórcę linearności przebiegu, a zarazem – przynajmniej w przypadku pierwszego odcinka polifonicznego – z bitonalności faktury. Dowodem tego są wyróżnione w powyższym przykładzie odległości, dla których próżno szukać wspólnego sensu harmonicznego.

W odcinkach repetytywnych ponownie najczęściej spotykamy współbrzmienia oparte na kwincie czystej, a to dzięki wprowadzeniu wielodźwięków na pustych strunach.

Harmonia

Czynnik harmoniczny konstytuuje się w *SZKICACH* Mětška w przeważającej mierze w sposób linearny. Występujące w utworach współbrzmienia harmoniczne stanowią najczęściej wyraz postępowania niezwiązanego z konstruowaniem harmoniki: albo mają charakter wynikowy (powstały wskutek nałożenia struktur jednogłosowych), albo kolorystyczny (konstrukcja współbrzmień w oparciu o puste struny i ewentualna transpozycja tych współbrzmień). Rola pierwiastka harmonicznego wzmacnia się w kolejnych częściach cyklu, jak gdyby w prostej proporcji z wzrastaniem ilości pochodów sekundowych w utworze, choć nie jest jasne, czy istotnie takie było zamierzenie kompozytora. O ile jednak w *I. SZKICU* harmonika co najwyżej koncentruje się wokół centrów tonalnych, o tyle w kolejnych częściach można dopatrzyć się skonkretyzowanych związków z tonacjami systemu dur-moll.

Wydaje się uzasadnionym stwierdzenie, iż dźwiękiem centralnym dla *I. SZKICU* jest G. Świadczy o tym fakt pojawiania się go w newralgicznych punktach utworu. Jest obecny jako dolny dźwięk rozpoczynającego *I. SZKIC* trytonu oraz jako podstawa kolejnego motywu. Zamyka także całą sekwencje opartą o motywy początkowe, jak również jest zdwojony w pełniącym funkcję łącznika trylu (takty 5 i 8: ***2***). Rozpoczyna także oba fragmenty repetycyjne (takt 9 i 15: ***13***), a także jest osią przytoczenia motywu czołowego w taktach 10–11 (patrz ***3***). Poza prawidłowością statystyczną stwierdzam jeszcze inne przesłanki centrujące harmonikę *I. SZKICU* wokół G. W jego sąsiedztwie kompozytor często sytuuje dźwięk Fis, nadając mu w pewnej mierze funkcję dźwięku

prowadzącego. Umieszcza go na przykład po dźwięku głównym (takt 2: ***1***) lub rozwiązuje „nie wprost" i w „niewłaściwej" oktawie (takt 5: ***2*** lub poniższy przykład).

28. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 7–8:



W przykładzie tym wszystkie dźwięki należą do gamy G-dur harmonicznej (z obniżonym VI. stopniem), a dźwięk fis^1, podkreślony dynamiką i artykulacją, doczekuje się rozwiązania na drugiej z kolei wartości.

Dowód tonikalizacji dźwięku G znajdujemy także w takcie 12, gdzie h^1, należące do akordu G-dur, zostaje „wyposażone" w dźwięk pomocniczy, co jest klasycznym przykładem figuracji dźwięku akordowego. Kolejne dwa dźwięki utwierdzają nas w „lokalnym G-dur".

29. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 12:



Także końcowy przebieg tej części (takt 17: ***18***) podkreśla centralizację dźwięku G.

Wspólny melodycznie motyw czołowy *II. i III. SZKICU* od razu narzuca konotacje tonalne. Niemal kompletne pierwszych 7 taktów (wyłączywszy c^2 i b^1 w 4. takcie) umieszczone jest w h-moll (patrz ***4*** i ***5***). W kolejnych taktach ilość obcych dźwięków się zwiększa, jednak aż do końca 9. taktu h-moll jest tonacją obowiązującą.

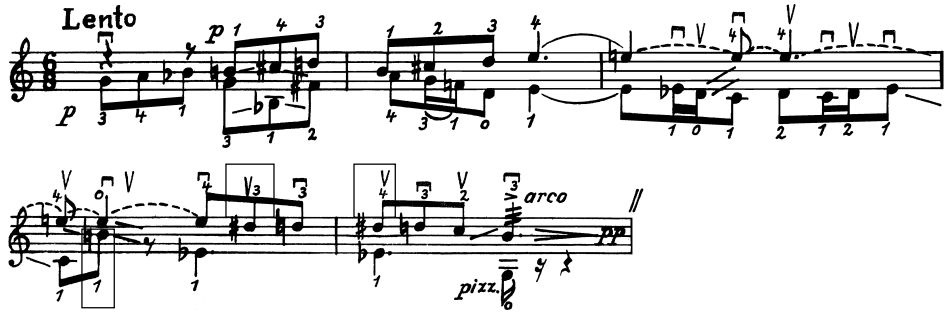
30. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 8–9:



Jednak w następnym takcie wraz z pojawieniem się dźwięku es^2 oraz repetycją dźwięku g dotychczasowe centrum tonalne przestaje obowiązywać. Początkowo chwiejny tryb tonalny konkretyzuje się przy powrocie motywu czołowego – wyraźnie w g-moll (takt 19, ***6***). Od kolejnego taktu i ta stabilizacja zostaje zniesiona, gdyż pojawia się modulująca progresja, w której motyw czołowy rozpoczyna się każdorazowo od dźwięku, na którym poprzednio się zakończył, tonikalizując w ten sposób kolejne tonacje odległe od siebie o tercję małą i osiągając na koniec tonację fes-moll – kompozytor niezwykle ściśle trzyma się tu zapisu, nie wprowadzając zamian enharmonicznych (takty 20–23, ***6***). Kolejną tonacją utrwalona dzięki właściwościom motywu czołowego jest f-moll (takt 24, ***6***), a następnie – es-moll (takty 26 – 27, ***7***). Ostatecznie jednak utwór kończy się w pierwotnej h-moll (takty 31–32, ***8***) na akordzie zawierającym dolny i górny dźwięk prowadzący względem h oraz fis jako kwintę w akordzie h-moll (patrz ***24***).

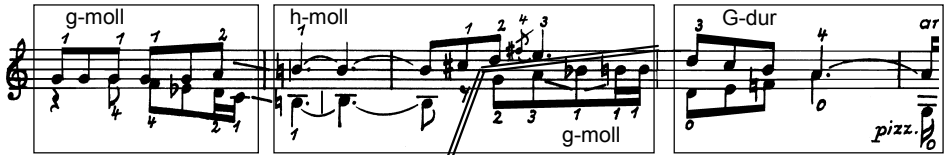
III. SZKIC zawiera najciekawszy zabieg harmoniczny. Kompozytor zastosował w nim bowiem przynajmniej na przestrzeni pierwszych 5 taktów konsekwentną bitonalność z wykorzystaniem tonacji najczęściej dotąd w utworze występujących, co jest kolejnym przejawem dążności ku zintegrowaniu formy. Głos górny przebiega w tonacji h-moll, zakłóconej przez dwukrotne pojawienie się dźwięku dis^2 w pochodzie chromatycznym. W głosie dolnym panuje tonacja g-moll – wyjątek stanowi obce h^1 w 4. takcie.

31. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 1–5:



Przebieg utworu we fragmencie repetycyjnym wyróżnia krąg tonalny G. Kolejny odcinek dwugłosu polifonicznego ponownie oscyluje pomiędzy h-moll i g-moll, jednakże tym razem głosy są prowadzone na pewnych odcinkach w uzgodnieniu tonalnym.

32. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 14–18:



Zgodnie z uprzednim schematem końcowy fragment z repetycjami akordów jest utrzymany w kręgu tonalnym G. Jak powyżej wspomniano, *III. SZKIC* zakończony jest niemal identycznym akordem jak *II.* – tam razem jednak, wobec obecności w tym samym takcie stałej nuty g, należy akord ten rozpatrzyć jako wiążący funkcje G-dur i g-moll (zamiana enharmoniczna dźwięku ais na b), wzbogacony o obcy dźwięk c^3.

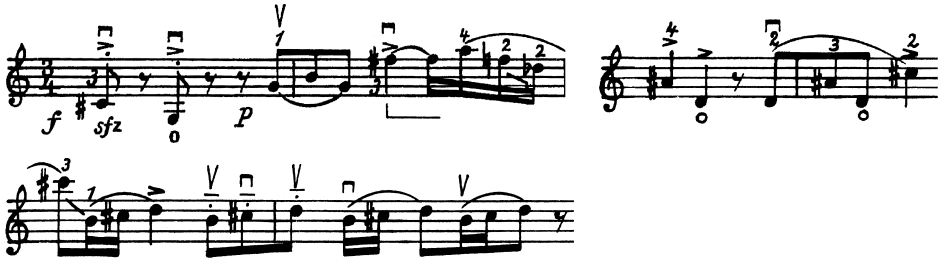
Analiza wykazała, iż harmonika pełni ważką rolę w *SZKICACH* Mětška, współgrając z budową formalną, a jednocześnie scalając ją poprzez wprowadzenie dominujących związków tonalnych wokół dźwięków G i H.

Pozostałe elementy dzieła muzycznego

Trzy dotąd omówione aspekty dzieła muzycznego odciskają najgłębszy rys na cyklu utworów skrzypcowych Mětška. Pozostałe nie pełnią wprawdzie już tak istotnych ról, jednak nie zostały przez kompozytora potraktowane w sposób marginalny.

Metrorytmika w całości cyklu współdziała z budową przebiegów motywicznych. Metrum – jak się wydaje – ma być wyłącznie czynnikiem porządkującym czas wykonawcy, gdyż niekiedy ułożenie motywów zupełnie nie odzwierciedla narzuconego przez metrum pulsu, co kompozytor tym bardziej uwypukla, wiążąc wartości rytmiczne ponad kreską taktową. Przykłady takiego działania znajdujemy w *I. i II. SZKICU*.

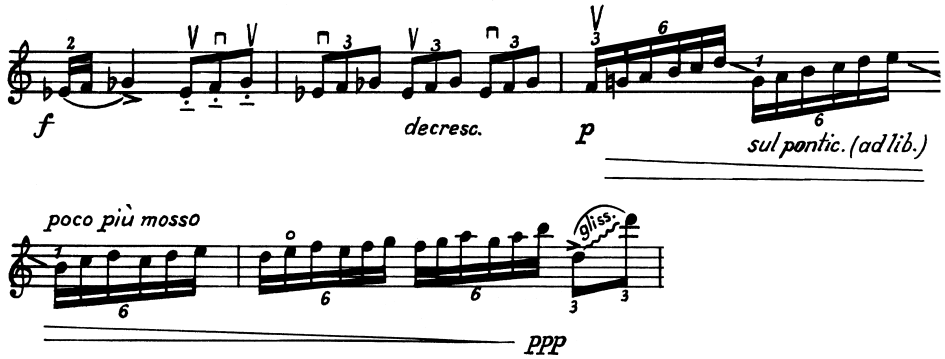
33. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 1–2 i II., t. 2–3 i 5–6:



We wszystkich częściach znajdują się fragmenty, w których przebieg motywów nie pokrywa się z miarą (na przykład *I. SZKIC*, takty 7–8: ***28***; *III. SZKIC*, t. 14–15: ***32***). W taktach 13 i 18 *II. SZKICU* (patrz ***15***) kompozytor wprowadza motywiczną polimetrię, gdyż dolny głos, jak już wspomniano powyżej, utrzymany jest w metrum 6/8.

Rytmika wewnątrz wydzielonych odcinków formalnych ma z reguły postać ustaloną – określone motywy pojawiają się w tym samym rytmie. Wyjątek stanowią tutaj motywy główne *II. SZKICU*, których odmiany powstają wskutek przekształceń wartości rytmicznych. Charakterystyczne dla *SZKICÓW* są wprowadzone lokalnie zakłócenia „spokoju" rytmiki poprzez sygnalne wprowadzenie grup niemiarowych (zakończenie *I. SZKICU*: ***21***; część środkowa *II. SZKICU*: ***21***; warianty motywu głównego w *III. SZKICU*: ***12***). Grupy niemiarowe pojawiają się także w zakończeniu *II. SZKICU*, aby wzmóc efekt przyspieszenia, który kompozytor osiąga przez rozdrobnienie wartości i wprowadzenie oznaczenia *poco piu mosso*.

34. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 26–29:



Podobny zabieg kompozytor wprowadza pod koniec *I. SZKICU* (porównaj ***21***).

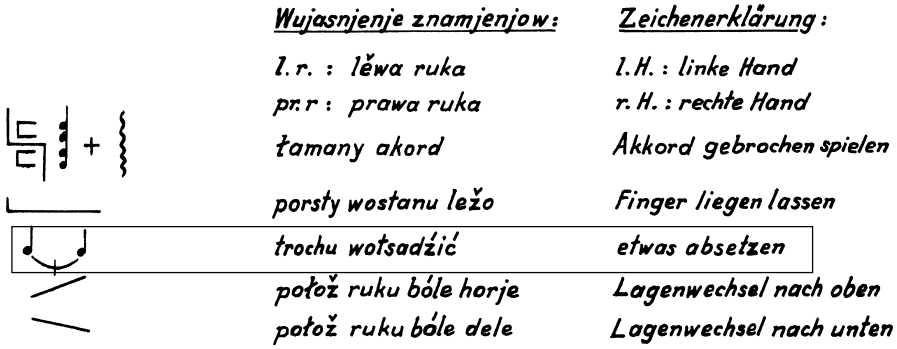
Typowo ustalony przebieg posiada rytmika w odcinkach repetycyjnych, nadając im w szybszym tempie motoryczny, a w wolniejszym miarowy charakter. Nastrój pewnej ruchliwości jest swoisty dla wszystkich części cyklu włącznie z wolną, gdyż w przebiegach rytmicznych najwięcej jest drobnych wartości.

Agogika w *SZKICACH* również przyjmuje wartości ustalone, zmieniając się tylko pomiędzy częściami. Wewnątrz części kompozytor wprowadza wyłącznie dwa razy wspomniane lokalne przyspieszenie tempa. Części są zróżnicowane pod względem tempa, przy czym najszybszą jest druga, a najwolniejszą – trzecia. Kompozytor korzysta z opisowych określeń tempa, nie sięgając po metronomiczne wskazania. Nieomalże nie stosuje także określeń ściśle interpretacyjnych– jedynym jes3t *con calore* w *I. SZKICU*.

Wachlarz środków dynamicznych nie jest nadmiernie szeroki. Dynamika przyjmuje wartości od *pianissimo possibile* do *fortissimo*, aczkolwiek przeważają odcinki w niezbyt głośnej dynamice. Na ogół wartości dynamiczne są dość ściśle powiązane z motywami, którym towarzyszą. W *I. SZKICU* pierwszemu czołowemu motywowi towarzyszą sforzata, zaś motyw repetycyjny podawany jest zawsze w forte. W *III. SZKICU* forte z decrescendem jest przypisane do trzydziestodwójkowych modyfikacji motywu czołowego, piano – do pozostałych motywów, a diminuendo do pianissimo – łącznikom. *II. SZKIC* zawiera najwięcej płynnych zmian poziomu dynamicznego, jak również zróżnicowania dynamiczne w prezentacji motywów. Motywy czołowe za pierwszym razem pokazywane są w forte, ale już w 7. takcie – w piano. Jednolite rozwiązanie dynamiczne – stałe crescendo – przypisano obu fazom repetytywnym, a forte – pokazom wielogłosu w taktach 13 i 18 (patrz ***15***). Interesującym zabiegiem jest skorelowanie zmiany dynamiki z rozwinięciem głównego motywu oraz z rozdrobnieniem wartości i zmianą tempa pod koniec *II. SZKICU* (patrz ***34***).

Wskazówki odnośnie wykonania artykulacji są w *SZKICACH* dość liczne, aczkolwiek odnoszą się przede wszystkim do kierunku ruchu smyczka. O ile dość często kompozytorzy ten aspekt wykonawczy pozostawiają do rozstrzygnięcia redaktorowi partii skrzypiec bądź zgoła interpretatorowi, o tyle dla Mětška był on istotny, gdyż w kilku miejscach zadecydował o ich wyrazistości. Dzieje się tak chociażby na samym początku *I. SZKICU*, gdzie wykonanie pierwszego trytonu 2 razy na dół dodaje mu siły (zobacz pod ***1***). Zastosowanie oddzielającego smyczkowania wraz z „zaprzeczającym" mu zapisem rytmicznym długich wartości w początkowych frazach *III. SZKICU* (takty 3–5: ***31***) w rezultacie wymusi na wykonawcy wprowadzenie w tym miejscu bardzo ścisłego *detaché* i *tenuto*, co również nada temu fragmentowi specyficzny charakter. Pozostałe oznaczenia odnoszą się do akcentacji i rodzajów smyczkowania; wśród tych ostatnich przeważa *legato*, nieraz łączone z akcentami w dość oryginalne konglomeraty (początek *II. SZKICU* i analogiczne miejsca: ***4***). Poza ogólnie przyjętymi symbolami artykulacyjnymi Mětšk wprowadza własny – na oznaczenie *non legato* bez zmiany kierunku smyczka. Określa ten sposób jako „trochę oddzielić".

35. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, objaśnienie znaków:

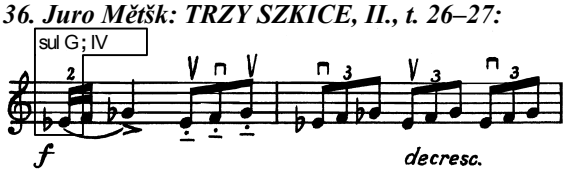


(zobacz także pod ***5*** i ***6***)

Tylko jeden raz artykulacja staje się czynnikiem formotwórczym – gdy podkreśla wariabilność czołowego motywu *II. SZKICU* (zobacz pod ***4***).

Kolorystyka w utworze na skrzypce solo z natury rzeczy nie daje wielkich możliwości kształtowania, niemniej Mětšk nie zaniedbuje i tego pola, stosując często grę *pizzicato* oraz – w jednym przypadku i tylko *ad libitum* – *sul ponticello* (*II. SZKIC*, takty 28–29: ***34***). Niekiedy poprzez wprowadzenie określonego palcowania kompozytor forsuje wykonanie danego fragmentu na konkretnie wskazanej strunie.

36. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, II., t. 26–27:



Można domniemywać, że użycie IV. pozycji na strunie G nie było tu podyktowane wyłącznie względami wygody wykonawcy. Aspekt kolorystyczny zaznacza swoją rolę także we fragmentach repetycyjnych każdego ze *SZKICÓW*, w których kompozytor wymaga użycia pustych strun.

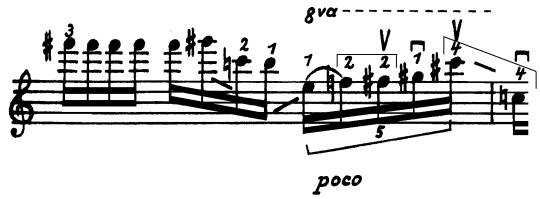
Zagadnienia gry skrzypcowej

W powyższych akapitach wspomniałem o dopracowaniu przez kompozytora szczegółów artykulacyjnych i kolorystycznych związanych z możliwościami skrzypiec. Wskazówki te odnoszą się do zdecydowanie większej ilości parametrów wykonawczych, a ich częstość i nagromadzenie wskazuje na dbałość o konkretyzację wykonania i osiągnięcie określonych efektów, jak również nieprzeciętną znajomość tajników gry i umiejętność ich zastosowania dla uczynienia kompozycji atrakcyjną dla słuchacza i wykonawcy. Być może w dookreśleniu mnóstwa szczegółów interpretacyjnych zaznacza się także pierwiastek dydaktyczny utworu, lecz nie mam pewności, czy taki cel przyświecał autorowi.

Z uwag wydawniczych wynika, iż opracowania warstwy technicznej utworów podjął się docent Heinz Rudolf z drezdeńskiej Wyższej Szkoły Muzycznej. Oczywiście, trudno rozstrzygnąć jednoznacznie, co w dziedzinie na przykład aplikatury jest dziełem doc. Rudolfa, a co kompozytora, niemniej dostrzegam przesłanki świadczące o znaczącym udziale Mětška w opracowaniu wskazań wykonawczych *SZKICÓW*. W wielu miejscach zastosowane palcowanie wymusza wykonanie przez skrzypka *portamento*, co jest istotne dla całokształtu brzmienia utworu. Zastosowanie w tych fragmentach innej aplikatury diametralnie to brzmienie odmieni. W związku z powyższym zakładam, iż *portamento* jest w *SZKICACH* środkiem wykonawczym świadomie użytym przez kompozytora, a co za tym idzie, że miał on wpływ na aplikaturę utworu.

37. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, I., t. 12 i II., t. 15–16:





Portamento w żadnym z utworów cyklu nie jest precyzyjnie wskazane czy wymienione z nazwy. Konsekwentnie jest za to wskazana większość miejsc zmian pozycji (patrz powyżej i ***35***).

Niezależnie od autorstwa aplikatury, interesujące zadanie stoi przed wykonawcą w *III. SZKICU*, gdzie znajdują się kwintowe akordy *pizzicato*, wymagające skrócenia na jednej wysokości wszystkich strun. Dla tego rodzaju przypadków zostaje wprowadzone określenie „łamany akord" (patrz ***35***), co przypuszczalnie wymaga przestawienia palca z chwytu kwintowego na niższych strunach na struny wysokie podczas wykonywania akordu, co wydaje się nieco uciążliwe. Być może byłoby łatwiej skrócić struny na sposób gitarowego chwytu *barré*, co jednak mogłoby zająć wykonawcy jeszcze więcej czasu, a przy tym nie jest korzystne ze względów fizjologicznych – może doprowadzić do niepożądanych naprężeń lewej ręki.

38. Juro Mětšk: TRZY SZKICE, III., t. 12 i 19:



Inną interesującą techniką gry obecną w *SZKICACH* jest leworęczne *pizzicato* połączone z równoczesną grą *arco*. Kompozytor korzysta z niej w łącznikach *I. i III. SZKICU* (patrz ***19***, ***20***), a także we fragmentach repetycyjnych w *III. SZKICU*, dokładnie rozgraniczając partię dla lewej i prawej ręki (patrz ***16***, ***35***).

Podsumowanie

TRZY SZKICE na skrzypce solo Juro Mětška dają świadectwo znakomitego opanowania warsztatu kompozytorskiego przez twórcę, zarówno pod względem posługiwania się formą, jak i instrumentarium. Konsekwencja w prowadzeniu formy i wielość utworzonych pomiędzy częściami cyklu powiązań budzą szacunek dla niepoślednich umiejętności ledwo 18-letniego podówczas kompozytora – dowodzą bowiem posiadania rzadkiej sztuki opanowania materiału muzycznego i wykorzystania wszelkich jego możliwości. Dyscyplina formalna tworzy równowagę pomiędzy poszczególnymi *SZKICAMI*, tym mocniej wskazującą na integralność cyklu. Podobną funkcję posiada harmonika, w świadomy sposób zamknięta w dwóch kręgach tonalnych, a tym samym budująca swoistą dla utworu aurę. Utwór umożliwia skrzypkowi prezentację rozlicznych technik gry, opierając się skutecznie sztampie płochej wirtuozerii.

Rozpropagowanie twórczości Mětška, a w szczególności *SZKICÓW* wśród polskich wykonawców jest bez wątpienia ideą wartą urzeczywistnienia.

Zusammenfassung

Der Łódźer Musikwissenschaftler, Dozent und Komponist Sławomir Zamuszko hat für seine „Anmerkungen“ zur musikalischen Sprache des sorbischen Komponisten Juro Mětšk dessen *DREI SKIZZEN für Violine solo* aus dem Jahr 1972 gewählt. Darin sollen vor allem die technischen Möglichkeiten der Violine demonstriert werden. Der Komponist verlangt weder besondere Virtuosität noch wendet er ein avantgardistisches Verfahren an, er stellt aber den Interpreten vor interessante künstlerische Aufgaben. Diese liegen vor allem in der Form der Komposition begründet, welche konsequent die verschiedenen Elemente, die einzelnen Teile wie auch den gesamten Zyklus strukturiert.

Grundlage bilden die Motive und ihre Anordnung. Jede Skizze beginnt mit einer Darstellung der Eingangsmotive und kommt im Verlauf des Stücks auf diese zurück. Die wiederkehrenden Motive konstituieren den Zyklus, sie bestimmen darüber hinaus Melodik und Intervallik. Die formale Disziplin schafft ein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Skizzen und garantiert deren Geschlossenheit.

Juro Mětšk, der 2004 seinen 50. Geburtstag beging, beherrscht vorzüglich Form und Instrumentarium der Kompositionskunst. Die *DREI SKIZZEN* beweisen, dass er schon als 18-Jähriger in der Lage war, das gewählte Material in all seinen Details zu nutzen.

Na następnych stronach publikujemy w całości zapis nutowy utworu Juro Mětška.
Auf den folgenden Seiten wird die Komposition von Juro Mětšk in Gänze abgedruckt.

NOWA SERBSKA HUDŹBA

ČO. 29

Juro Mětšk

Tři skicy

za solo-wiolinu

1973

WUDAWA DOM ZA SERBSKE LUDOWE WUMĚŁSTWO
W BUDYŠINJE


TŘI SKICY
za solo wiolinu
Tempo giusto
I
Juro Mětšk
arco
pizz.
con calore
accelerando
attacca


II
Molto mosso
f
mf
p
poco
a
poco
cresc.
f
8va
poco
a
poco


pizz.
cresc.
f
arco
arco
mf
cresc.
sfz
p
cresc.
f
decresc.
p
sul pontic. (ad lib.)
poco più mosso
gliss.
tempo norm.
arco norm.
cresc.
ppp
marc.
arco
f
ff
pizz.
ad lib.
attacca


III
Lento
arco
pizz.
l.H.
l.r.
r.H.
pr.r.
gliss.
dim.
Wujasnjenje znamjenjow:
l.r. : lěwa ruka
pr.r : prawa ruka
łamany akord
porsty wostanu ležo
trochu wotsadźić
połož ruku bóle horje
połož ruku bóle dele
Zeichenerklärung:
l.H. : linke Hand
r.H. : rechte Hand
Akkord gebrochen spielen
Finger liegen lassen
etwas absetzen
Lagenwechsel nach oben
Lagenwechsel nach unten