



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.03>

Aleksandra FERENC

<https://orcid.org/0009-0000-3118-0620>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

e-mail: [aleksandra.ferenc@amkl.edu.pl](mailto:aleksandra.ferenc@amkl.edu.pl)

## Kwartety smyczkowe Rafała Augustyna w kontekście tradycji gatunku

---

**Jak cytować [how to cite]:** A. Ferenc, *Kwartety smyczkowe Rafała Augustyna w kontekście tradycji gatunku*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. s. 71–90, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.03>.

---

### Streszczenie

Wśród autorów kwartetów smyczkowych, którzy w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku mierzyli się z „pamięcią gatunku”, znalazł się Rafał Augustyn. W kwartetach kompozytora można odnaleźć zarówno tendencje klasycystyczne (*I Kwartet smyczkowy*, *Do ut des* na kwartet smyczkowy, *Dedykacja* na kwartet smyczkowy i sopran), jak i odwołania do tradycji przeciwstawiane nowoczesnym rozwiązaniom (*II Kwartet smyczkowy*). *Grand jeté*. *Kwartet nr 2 1/2 z elektroniką* to kolaż różnych idiomów, cytatów, dźwięków instrumentalnych i brzmień konkretnych. Ostatni kwartet Augustyna – *Monadologia (III Kwartet smyczkowy)* – swobodnie nawiązuje do Leibnizowskiej koncepcji monad – filozoficznych atomów. Składa się z miniatur zespolonych za pomocą statycznych łączników. W artykule autorka przedstawia na wybranych przykładach, w jaki sposób Rafał Augustyn reinterpretuje gatunek kwartetu smyczkowego, pozostając jednak w związku z tradycją poprzez obsadę.

**Słowa kluczowe:** twórczość Rafała Augustyna, muzyka XX i XXI wieku, kwartet smyczkowy, gatunek muzyczny, reinterpretacja.

---

Data zgłoszenia: 14.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 21.07.2024/10.08.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 21.07.2024/27.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 2.09.2024/12.09.2024

Data akceptacji: 13.09.2024

W polskiej literaturze muzycznej wśród autorów kwartetów smyczkowych, którzy w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku mierzyli się z „pamięcią gatunku”<sup>1</sup>, znajdują się nazwiska najznakomitszych polskich kompozytorów: Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Marka Stachowskiego, Krzysztofa Mayera, Bogusława Schaffera, Zygmunta Krauzego, Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia i innych. Kompozytorem, który w swojej twórczości podjął się reinterpretacji gatunku określanego jako kwartet smyczkowy, jest Rafał Augustyn.

Rafał Augustyn (ur. 1951) to kompozytor związany z wrocławskim środowiskiem muzycznym. Studia odbył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu u Ryszarda Bukowskiego (w latach 1971–1974) i w katowickiej PWSM u Henryka Mikołaja Góreckiego (1975–1978). Ukończył także filologię polską na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie prowadził zajęcia o tematyce kulturoznawczej. Augustyn uprawia także krytykę muzyczną na łamach prasy muzycznej i literackiej oraz w Polskim Radiu i Telewizji. W „Ruchu Muzycznym” i „Odrze” promował w latach 80. XX wieku twórczość młodych kompozytorów polskich, zwłaszcza dokonania „Pokolenia 51”. Kierował (wraz z Markiem Pijarowskim) festiwalem „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu oraz był członkiem Komisji Repertuarowej „Warszawskiej Jesieni”. Twórczość Rafała Augustyna przypada na czas zmierzchu modernizmu w Polsce (1976), rozkwit nowych, postmodernistycznych tendencji (1976–1994) oraz na okres rozpoczynający się na przełomie wieków (od 1994), w którym równouprawnione są różne tendencje: zarówno postmodernistyczne (surkonwencjonalizm, nowy romantyzm), jak i modernistyczne (nowy sonoryzm). Charakter sztuki postmodernistycznej najlepiej oddaje ironiczna gra z odbiorcą, jawne stosowanie cytatów, co implikuje „pojmowanie kultury jako niekończącego się procesu majsterkowania zastanymi znaczeniami i tekstami, po to, aby za pomocą nowych metafor tworzyć nowe kulturowe światy (nowe teksty)”<sup>2</sup>. Takie cechy można zauważyć również w twórczości kwartetowej Rafała Augustyna.

Zmierzenie się z tradycją gatunku kwartetu smyczkowego jest dla twórcy w XXI wieku ważnym artystycznie wyzwaniem. Rafał Augustyn skomponował sześć kompozycji przeznaczonych na ten skład. Trzy noszą tytuł „kwartet smyczkowy” i są numerowane, a pozostałe przeznaczone są na kwartet smyczkowy, a także na dodatkową obsadę. Są to:

- *I Kwartet smyczkowy* (1973),
- *II Kwartet smyczkowy z fletem ad libitum* (1981),
- *Dedykacja* na sopran i kwartet smyczkowy (1979–1984),
- *Do ut des* na kwartet smyczkowy (1998),

<sup>1</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 154.

<sup>2</sup> A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, vol. 33–34, s. 70.

- *Grand jeté. Kwartet nr 2 1/2 z elektroniką* (2005),
- *Monadologia (III Kwartet smyczkowy)* (2015).

Wszystkie kwartety, poza *Monadologią*, zostały nagrane na płycie zatytułowanej *Do Ut Des – Music For and With Quartet* (CD Accord) w 2010 roku.

## Reinterpretacja gatunku w kwartetach Rafała Augustyna

Aby zaprezentować to, co łączy, choć częściej oddala kwartety Augustyna od gatunkowego wzorca, należy najpierw przedstawić desygnaty gatunkowe kwartetu smyczkowego, za które posłużą cechy muzyki kwartetowej klasyków wiedeńskich. Kwartet jako ideał jednorodnego i zrównoważonego brzmienia prezentuje twórczość Josepha Haydna. To w niej nastąpiła krystalizacja faktury kwartetowej (od homofonii do polifonii, różne stopnie gęstości brzmienia). Kompozytor stosował skonstrastowaną artykulację, skonstrastowane tempa. Rytm miał często rolę konstrukcyjną (używanie formotwórczych figur rytmicznych). W kwartetach Wolfganga Amadeusa Mozarta nastąpiło równouprawnienie wszystkich czterech instrumentów. Kompozytor oddziaływał wzmożoną siłą ekspresji poprzez skonstrastowaną dynamikę. Rozwinięcie Haydnowskich założeń fakturalnych prezentuje twórczość Ludwiga van Beethovena. Dokonało się to m.in. poprzez pełny udział w strukturze wertykalnej i horyzontalnej brzmienia, aktywność melodyczną wszystkich instrumentów i jednoczesne stosowanie przeciwstawnych rejestrów. Natomiast rozwiązania indywidualne, idiomatyczne dla Beethovena, to: zdwojenia unisonowe lub oktawowo, akordy w układzie skupionym i rozległym, uproszczenie faktury homofonicznej do minimum, nagłe zmiany rejestrów, zwiększanie i zwalnianie tempa, rozmontowywanie faktury, aż do monofonii. Jednak przede wszystkim tym, co wyróżnia twórczość kwartetową tego kompozytora, jest symfonizacja brzmienia, synteza pracy tematycznej, techniki wariacyjnej i polifonii<sup>3</sup>.

### I Kwartet smyczkowy

Pierwszą wersję *I Kwartetu smyczkowego* twórca komponował od października 1972 do stycznia 1973 roku jako student III roku PWSM we Wrocławiu, w klasie kompozycji Ryszarda Bukowskiego. Prawykonanie pierwszych dwóch części odbyło się podczas *686 Wtorku Muzycznego* w Akademii Muzycznej we Wrocławiu 3 kwietnia 1973 roku. Całość wykonana została 25 czerwca 1973 roku

---

<sup>3</sup> Por. A. Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016, s. 374. Na podstawie: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Kwartet smyczkowy*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 288–323.

w Nowej Rudzie podczas II Festiwalu Szkół Artystycznych. Wykonawcami byli: Krystyna Słoma (vn I), Henryk Subda (vn II), Ryszard Duż (vl) i Alicja Hankiewicz (vc). Zespół przygotował Zdzisław Butor. Druga wersja, z poprawkami, powstała na przełomie 1990 i 1991 roku.

*I Kwartet smyczkowy* odznacza się tradycyjnym układem trzyczęściowym (I *Allegro*, II *Canone*, III *Quasi rondo*). Jest to utwór, który charakteryzuje wierność „szkolnej” formie sonatowej, zwłaszcza w części pierwszej, która jest połączeniem klasycznej formy sonatowej z nieklasycznymi fakturami (*glissando* jest podstawowym materiałem tematu pierwszego). Po koncercie, który odbył się 20 lutego 1974 roku podczas X Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej w Muzeum Architektury we Wrocławiu, ukazała się następująca recenzja: „[...] «Odważa» i wysokie ambicje kończą się zazwyczaj problematycznie (celował w tym Rafał Augustyn), a czasem żenująco (choć przyczynili się do tego wykonawcy – też studenci)”<sup>4</sup>. *I Kwartet smyczkowy* jest niewątpliwie pierwszą próbą Augustyna zmierzenia się w tym gatunkiem, jest to utwór młodzieńczy, skomponowany przez studenta.

## ***II Kwartet smyczkowy***

Kolejnym przykładem omawianego gatunku w twórczości Rafała Augustyna jest *II Kwartet smyczkowy* z fletem *ad libitum*, który powstał w 1981 roku. Pracy wykonanie miało miejsce 24 września 1983 roku w Warszawie podczas 26. Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Wykonawcą był Kwartet Śląski, w składzie: Marek Moś (vn I), Arkadiusz Kubica (vn II), Witold Serafin (vl), Mirosław Makowski (vc) oraz Jerzy Mrozik (fl).

Jak pisze kompozytor w komentarzu do utworu:

*II Kwartet smyczkowy* pisałem dwa razy. Z pierwszej wersji, skomponowanej jeszcze w czasie studiów we Wrocławiu, pozostało nie więcej niż dwadzieścia kilka nut oraz ogólny plan formalny. Jest to więc właściwie zupełnie nowa kompozycja oparta na pierwotnym pomysłach. *II Kwartet* jest jednoczęściowy, ale składa się z dwóch wyraźnych ogniw: pierwsze jest łańcuchem wciąż przekształcanych podstawowych modeli harmonicznym, drugie to seria krótkich kanonów zakończonych codą. Partia fletu (altowego) ma charakter towarzyszący i może zostać opuszczona (bez skrótów w przebiegu utworu)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> K. Kościukiewicz, *Adepci i luminarze*, „Słowo Polskie”, 22 II 1974, nr 45 (8563), s. 4.

<sup>5</sup> R. Augustyn, [komentarz do:] *II Kwartet smyczkowy*, [w:] Książka programowa 26. Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1983, s. 179. Komentarz ten został przed drukiem oceniony w Ministerstwie Kultury (ówcześnie Ministerstwo Kultury i Sztuki). Usunięto zeń uwagę o uniemożliwieniu planowanego na luty 1982 r. prawykonania kwartetu przez „wydarzenia znacznie bardziej dramatyczne”.

Z przytoczonego opisu wynika, że jest to kompozycja jednoczęściowa, choć wewnątrz wyróżnić można dwa ogniwa, które składają z mniejszych odcinków opatrzonych przez kompozytora literami alfabetu (A–U). Ciekawy pomysł stanowi wzmocnienie głosu pierwszych skrzypiec barwą fletu wielkiego, a następnie altowego, kontrastującego z fletem wielkim. Flet dodany został do kwartetu wzorem Charlesa Ivesa, który skomponował wiele utworów z dodatkowymi instrumentami. Dzieło rozpoczyna się od dźwięków przypominających bicie dzwonów. Narracja rozwija się stopniowo, aż doprowadza do kulminacji w literze I, w której partię skrzypiec dubluje flet. Litera J to nowe ogniwo, w którym następuje zmiana charakteru wyrazowego, pojawia się więcej drobnych wartości, pojedynczych dźwięków. Augustyn odwołuje się do tradycji poprzez zastosowanie kanonu. Następnie tempo przyspiesza, a faktura gęstnieje. W literze O powracają dźwięki dzwonów z początku utworu. W dalszej części dzieła altówka wykonuje fragment solo, niezwykle schromatyzowany, rytmicznie nieskomplikowany, ponieważ przeważają szesnastki. Jest to jednak ogromnie trudny dla altowiolisty do wykonania przebieg. W literze T powracają przejmujące, narastające akordy z kulminacji, występują tu wymowne pauzy. W końcowej fazie kwartetu flet staje się bardziej autonomiczny, niezależny. Kwartet staje się harmonicznym tłem, a w partii fletu jest więcej pojedynczych dźwięków. Trzy ostatnie takty wykonuje sam kwartet smyczkowy, pojawiają się akordy, z których ostatni akord *C-dur* jest rozwiązaniem.

Budowa *II Kwartetu* odbiega od klasycznych założeń gatunkowych ze względu na to, że utwór jest jednoczęściowy, choć z wyraźnie wyodrębnionymi dwoma ogniwami. Fazę pierwszą charakteryzuje przekształcanie podstawowych modeli harmonicznymi. Pewne *novum* stanowi to, że kompozytor do zespołu składającego się z czterech instrumentów smyczkowych dodał flet. Dzieło wyróżnia się niezwykłą kolorystyką. Kompozytor uwspółcześnił warstwę brzmieniową dzieła, sięgając po efekty sonorystyczne, takie jak: gra za podstawkiem, na podstawku, na strunniku, najwyższy możliwy dźwięk instrumentu, co wpłynęło na jego stronę wyrazową. Jednocześnie odwołał się do tradycji, wykorzystując technikę imitacji ścisłej, jaką jest kanon. W utworze mamy do czynienia z „wędrówką stylistyczną”, która prowadzi od chromatyki (w ogniwie pierwszym) do diatoniki (w ogniwie drugim). Kwartet stanowi przykład reinterpretacji gatunku kwartetu i doskonałe połączenie *datum* z *novum*.

W *II Kwartecie smyczkowym* znajdują swoje odzwierciedlenie zmiany stylistyczne, jakie dokonywały się w muzyce polskiej w drugiej połowie XX wieku. Augustyn najpierw posługuje się chromatyką, następnie diatoniką (charakterystyczną dla lat 80. XX wieku), używając interwałów takich, jak oktawa czysta i kwinta czysta. W literze I kompozytor wprowadza chorał, który stanowi kulminację omawianego dzieła (zob. przykład 1).

**H** *sempre marcato e pesante*

3/2 2/2 3/2 2/2 3/2

ff *sempre marcato e pesante*

ff *sempre marcato e pesante*

sf sf sf sim. sim. sff sempre

2/2 3/2 5/4 4/2

vt

3/2 1/2

fff *ben tenuto*

fff *ben tenuto*

→

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'poco dim.' marking. The second staff has a 'poco dim.' marking. The third staff has a 'poco dim.' marking. The fourth staff has a 'poco dim.' marking. The fifth staff has a 'poco dim.' marking. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef on the first staff and a bass clef on the fifth staff.

Przykład 1. Chorał – doprowadzenie do kulminacji w literze I

Źródło: R. Augustyn, *II Kwartet smyczkowy*, rękopis ze zbiorów własnych kompozytora, t. 152–176.

## Dedykacja

W twórczości kwartetowej Augustyna swoimi tytułami wyróżniają się dwie kompozycje. *Dedykacja* na sopran i kwartet smyczkowy powstawała w latach 1979–1984. Tytułowa dedykacja skierowana jest do Beaty i Andrzeja Chłopcich. Prawykonanie miało miejsce 23 lutego 1984 roku podczas XIV Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu. Historia powstania utworu jest bardzo ciekawa. Po jednym z koncertów „Poznańskiej Wiosny” w 1978 roku Andrzej Chłopecki przedstawił zgromadzonym w barze hotelu „Bazar” swoją przyszłą żonę Beatę. Trzeba było Rafała Augustyna, żeby sączone alkohole skojarzyć z Apollinaire’em i jego zbiorem zatytułowanym *Acools*. To *Poème lu au mariage d’André Salmon z Alkoholi Guillaume’a Apollinaire’a*. *Dedykacja* na kwartet smyczkowy i sopran wprowadza do dziedziny muzyki czysto instrumentalnej element tekstu. Wysokie rejestry, którymi operuje sopran, utrudniają zrozumienie tekstu, jednak treść jest wyczuwalna w muzyce, w jej specyficznej aurze, subtelności, zmysłowości. Występują też fragmenty *quasi*-aleatoryczne. Pod koniec utworu sopran i smyczki poruszają się wyłącznie w najwyższym rejestrze, na granicy ciszy.

## Do ut des

Kolejna kompozycja przeznaczona na kwartet smyczkowy to czterominutowa miniatura, w której *glissando* decyduje o specyfice utworu. *Do ut des* na kwartet smyczkowy powstał w 1998 roku i dedykowany jest „Kwartetowi Śląskiemu – na Jubileusz!”. Prawykonanie odbyło się podczas koncertu z okazji

dwudziestolecia istnienia Kwartetu Śląskiego 13 grudnia 1998 roku w Tarnowskich Górach, który towarzyszył VI Festiwalowi Muzyki Kameralnej. Utwór wykonał Kwartet Śląski. Podczas jubileuszowego koncertu wykonanych zostało dziesięć kompozycji – prezentów. Krótką formę utworów – którą wymusiła okoliczność – większość twórców wykorzystała do zademonstrowania poczucia humoru. Tak też zrobił Rafał Augustyn, który już w tytule utworu wskazał na jego wieloznaczność. W łacińskim tytule (*do ut des* – ‘daję, abysy dał’) tkwi przecież aluzja do „barterowej” relacji łączącej kompozytora z wykonawcami, a zarazem jest to również anagram muzyczny (tytuł można odczytać jako trzy nazwy dźwięków układających się w motyw muzyczny – C, C, Des)<sup>6</sup>. Chociaż okolicznościowe utwory niewielkich rozmiarów, jak w przypadku *Do ut des* Rafała Augustyna dla Kwartetu Śląskiego, sytuują się zwykle poza tradycją gatunku kwartetu smyczkowego, to warto zaznaczyć, że „punktem kontaktu” z ową tradycją pozostaje odziedziczona z przeszłości obsada, na którą dzieła zostały przeznaczone.

### **Grand jeté. Kwartet nr 2 $1\frac{1}{2}$ z elektroniką**

Najbardziej nietypowym przykładem kwartetu smyczkowego jest *Grand jeté. Kwartet nr 2  $1\frac{1}{2}$  z elektroniką*, który całkowicie odbiega od archetypów gatunkowych. Jest to dzieło powstałe na kanwie muzyki skomponowanej już wcześniej przez Augustyna do filmu dokumentalnego pt. *Nie lubię lustra* z 1994 roku w reżyserii Zbigniewa Dziegiewła o Wojciechu Wiesiołowskim – wybitnym tancerzu baletu, znanym także jako Woytek Lowski. Na scenariusz filmu składa się pięć warstw. Jedną z nich jest długi wywiad z Wiesiołowskim przeprowadzony w trakcie bardzo ciężkiej choroby tancerza, który rok po premierze filmu zmarł. Drugą warstwą są fragmenty spektakli i filmów amatorskich z postacią Wiesiołowskiego. Pojawia się np. obraz z zajęć prowadzonych przez Lowskiego podczas próby baletu hamburskiego w Monte Carlo. Trzecią warstwę stanowią wyświetlane zdjęcia ze spektakli, które ukazują siłę i talent aktorski tancerza. Czwarta warstwa to wywiady z ważnymi osobami w życiu Lowskiego. Był to Maurice Béjart, matka Wiesiołowskiego i jego dobra znajoma, jego fanka, która gromadziła wszystkie materiały, a także jeden z jego pracowników. Piątą warstwę stanowią migawki z Londynu, gdzie Wiesiołowski mieszkał.

Wersja koncertowa kwartetu powstała w 2005 roku. Pomysł stworzenia koncertowej wersji utworu powstał w wyniku zainteresowania Augustyna elektroniką. Był to również wyraz zamiłowania do form teatralnych. Podtytuł sugeruje obsadę, ale pod względem budowy utwór ten znacznie odbiega od klasycznego wzorca kwartetu smyczkowego. Numeracja również wskazuje na potraktowanie

---

<sup>6</sup> Por. K. Droba, *Jubileusz w pałacu*, „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1999, nr 4, s. 14–16.

budowy kwartetu nie *serio*, ale *buffo*. Czworo zapowiadanych w tytule instrumentalistów pełni rolę taperów w filmie. Partia kwartetu jest dość oszczędna, dużo dzieje się w warstwie elektroniki. Tytuł utworu *Grand jeté* można odczytywać w sposób wieloznaczny. Jest to oczywiście rodzaj figury baletowej, ale także metaforycznie rozumiane przez Augustyna „przejście” na „tamten świat” bardzo schorowanego (w momencie nagrywania filmu) Wiesiołłowskiego. Wszystko to sprawia, że omawiany kwartet jest dziełem symbolicznym.

Kwartet zbudowany jest z dziesięciu części odpowiadających kolejnym epizodom filmowym<sup>7</sup>:

- 1) Londyn (I),
- 2) Leningrad,
- 3) Londyn (II),
- 4) Warszawa (I),
- 5) Bruksela,
- 6) Awinion,
- 7) Londyn (III),
- 8) Cannes,
- 9) Warszawa (II),
- 10) Londyn (IV).

Pierwsza część to *Londyn*. Warstwa muzyczna składa się z krótkich, pojedynczych dźwięków, przeplatanych przebiegami w drobnych wartościach, pasażami i figuracjami. Na początku pojawia się główny temat całego kwartetu w tonacji *d-moll* (zob. przykład 2).

→

<sup>7</sup> Por. R. Augustyn, autokomentarz do utworu. Archiwum kompozytora.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I staff has a red box highlighting a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *arco*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Przykład 2. Główny temat kwartetu

Źródło: R. Augustyn, *Grand jeté*, wydruk komputerowy partytury ze zbiorów własnych kompozytora, cz. I: *Londyn (I)*, s. 2–3, t. 24–27.

W części II *Leningrad* przedstawione są wydarzenia z życia Wiesiołłowskiego związane z edukacją i rozwojem jego kariery. Wiesiołłowski urodził się w czasie wojny, ale mówił, że wojny nie pamiętał. Po wojnie poszedł do szkoły zgodnej z jego zainteresowaniami, a ponieważ był wyróżniającym się tancerzem, pojechał do szkoły baletowej w Leningradzie. Następnie Maurice Béjart zaangażował Wiesiołłowskiego do Baletu XX wieku. W kompozycji Augustyna słysząc motywy będące odpowiednikami odgłosów miasta. Stanowią one zapowiedź Londynu. Następnie akcja zostaje przeniesiona do Warszawy. Tutaj partia kwartetu smyczkowego jest bardzo oszczędna. W warstwie elektroniki słysząc dźwięki przyrody, odgłosy ptaków, a przede wszystkim nagranie wypowiedzi Wiesiołłowskiego. W części III, zatytułowanej *Warszawa (I)*, usłyszeć można cytaty z muzyki Johanna Straussa II – słynny walc *Nad pięknym modrym Dunajem* (zob. przykład 3), albowiem Wiesiołłowski tańczył do tego walca z Barbarą Bittnerówną. Zamieszczenie w nowym utworze cytatu Tomaszewski nazywa „sytuacją inkrustacji”, w której muzyka „in-kluzywna” wchłania fragmenty muzyki prymarnej<sup>8</sup>.

W kolejnej części kwartetu Augustyn wprowadza cytaty z muzyki Beethovena – solo tenoru z finału *IX Symfonii*. Cytowany fragment przedstawiony został w warstwie elektroniki, ale jego kontynuacja wybrzmiewa w partii kwartetu. Nie jest to jednak prosta kontynuacja, materiał z cytowanego dzieła ulega bowiem deformacji, jakby zacierał się w pamięci. Augustyn zapożyczył partię kwintetu smyczkowego z symfonii Beethovena i zaadaptował go w swoim utworze (zob. przykład 4a i 4b).

<sup>8</sup> M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005, s. 111.

Musical score for a string quartet, page 8. The score is divided into two systems. The first system contains 12 staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and five strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The second system contains 6 staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and a fifth string. The music is in D major and 4/4 time. Dynamics include *p*, *f*, and crescendos. Performance markings include "pizz." and "arco".

The image displays a complex musical score for a waltz, likely for a string quartet or piano. The score is organized into two systems, each with multiple staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for different instruments. The bottom system follows a similar layout. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. Performance instructions like *Solo*, *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco) are present. The score concludes with a double bar line, a first ending (1.), a second ending (2.), and a *Fine* marking. A *D.S.* (Da Capo) instruction is located at the bottom right of the page.

Przykład 3. Cytat z walca Johanna Straussa II *Nad pięknym modrym Dunajem*

Źródło: J. Strauss II, *Nad pięknym modrym Dunajem*, t. 29–53.

The image shows three systems of musical notation. The first system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a rhythmic accompaniment. The second system continues the two-staff format. The third system also consists of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'sempre FF.' (sempre fortissimo) appearing in the first two systems.

Przykład 4a. Cytat z IX Symfonii Ludwiga van Beethovena

Źródło: L. van Beethoven, IX Symfonia, cz. IV, t. 100–120.

The image shows a musical score for a continuation of the IX Symphony in Grand jeté. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 8 and includes the tempo marking 'Tempo giusto (Allegro assai vivace, alla Marcia)'. The Vln. I part begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The Vc. part has a dynamic marking of 'poco f' (poco fortissimo). The second system starts at measure 14. The Vln. I part has a dynamic marking of 'poco f'. The Vc. part continues with 'poco f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 4b. Kontynuacja IX Symfonii w Grand jeté.

Źródło: R. Augustyn, *Grand jeté*, wydruk komputerowy partytury ze zbiorów własnych kompozytora, cz. V: *Bruksela*, t. 8–19.

Co jakiś czas na początku kolejnej części pojawia się autentyczny dźwięk migawki aparatu, który nawiązuje do warstwy ze zdjęciami w filmie. Tak jest w części piątej, w której akcja toczy się w Brukseli. Rozpoczyna się ona od nagrań Wiesiołowskiego. W tej części występuje najwięcej wypowiedzi solisty baletu. Mówi on o tym, że podczas spektaklu do muzyki z *IX Symfonii* Beethovena czuje się częścią orkiestry, jest zafascynowany jej energią, która go przenika. Pod koniec tej części Wiesiołowski mówi o swojej roli Tybalta w *Romeo i Julii* Berlioza. Kolejne części omawianej kompozycji Augustyna – *Awinion* i *Londyn* – wykonywane są *attacca*. Tutaj od początku w warstwie muzycznej występuje zarówno kwartet, jak i elektronika. Forma *Awinion* to scherzo, co w jakiś sposób nawiązuje do pewnych „klasycznych” elementów budowy kwartetu, takich jak np. kontrast w kolejnych ustępach. W części *Londyn* nakładają się na siebie dwa kwartety – jeden jest nagrany na taśmę. *Warszawa* (II) to *Adagio*. Pojawiają się motywy, które występowały już w *Warszawie* (I). *Londyn* (IV) rozpoczyna się od dzwonek i elektroniki, później dochodzi nagranie Wiesiołowskiego. Wypowiada on tutaj bardzo znamienne słowa o mijającym czasie, które wypowiada człowiek u progu śmierci: „Jeżeli się *dzisiaj* dobrze w pełni wykorzysta, to *jutro* będzie następstwem dzisiejszego dnia”. Ta ostatnia część to warstwa muzyczna do napisów końcowych. Jest to „apoteoza miasta” oparta na głównym temacie kwartetu.

*Grand jeté* to eklektyczny przewodnik po stolicach Europy, które odwiedzał bohater filmu. Oderwana od obrazu kompozycja współgra z odgłosami pochodzącymi z oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu, m.in. wypowiedziami samego Wiesiołowskiego. Jest to kompozycja momentami zabawna, czasem wprawiająca w zadumę, a niekiedy zaskakująca cytatami z Beethovena czy Straussa. *Grand jeté* to kolaż różnych idiomów stylistycznych, cytatów, dźwięków instrumentalnych i brzmień konkretnych. Utwór jest muzyczną fantazją na temat toposu wędrówki.

W *Grand jeté* występują także nawiązania stylistyczne do dzieł innych twórców. W części II *Leningrad* słychać inspiracje Rafała Augustyna stylem Steve’a Reicha i utworem *Different trains*, również przeznaczonym na kwartet smyczkowy i taśmę (zob. przykład 5). Jest to według terminologii Mieczysława Tomaszewskiego „sytuacja inspiracji”, w której muzyka prymarna stanowi punkt wyjścia dla muzyki nowej<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> M. Tomaszewski, op. cit., s. 111.

11

Vln. I

ln. II

Vla.

Vc.

11

12

Detailed description: This system of musical notation covers measures 11 and 12. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (ln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 11 shows complex rhythmic patterns with many beamed notes. Measure 12 continues these patterns with some changes in articulation and dynamics. A double bar line is present at the end of measure 12.

13

Vln. I

ln. II

Vla.

Vc.

13

14

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 and 14. It features the same four staves as the previous system. Measure 13 shows a continuation of the rhythmic complexity. Measure 14 features a prominent accent (>) on the first beat and a dynamic marking of *mf*. A double bar line is present at the end of measure 14.

15

Vln. I

ln. II

Vla.

Vc.

15

16

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 and 16. It features the same four staves. Measure 15 continues the rhythmic patterns. Measure 16 shows a change in the bass line with a dynamic marking of *mf*. A double bar line is present at the end of measure 16.

Przykład 5. Nawiązanie do stylu Steve'a Reicha

Źródło: R. Augustyn, *Grand jeté*, wydruk komputerowy partytury ze zbiorów własnych kompozytora, cz. II: *Leningrad*, t. 11–16.

### **Monadologia. III Kwartet smyczkowy**

*Monadologia. III Kwartet smyczkowy* powstał 31 marca 2015 roku i dedykowany jest Izabeli, Cezaremu, Jutrzence i Amelce Duchnowskim. Prawykonanie odbyło się 18 kwietnia 2015 roku w Katowicach podczas 6. Festiwalu Prawykonan „Polska Muzyka Najnowsza”. Wykonawcą był Kwartet Śląski, w składzie: Szymon Krzeszowiec (vn I), Arkadiusz Kubica (vn II), Łukasz Syrnicki (vl), Piotr Janosik (vc).

W sensie formalnym utwór swobodnie nawiązuje do Leibnizowskiej koncepcji monad – filozoficznych atomów. Składa się z dwunastu niezależnych miniatur zespolonych za pomocą statycznych epilogów. Każda z części nosi tytuł pochodzący od greckich liter (od Alfa do Ksi) z dodanym komentarzem na końcu tekstu muzycznego.

Części utworu / Movements of the work

- Alfa:* Alla Campanella,  
*Beta:* Cage’s Lost Brackets,  
*Gamma:* „...jak czegoś ćwierć – albo pół...”  
 [...like a quarter of something – or a half...],  
*Delta:* Recitativo obligato *albo* Labirynt bez Minotaura  
 [Labyrinth without Minotaur],  
*Epsilon:* Pion w poziomie  
 [The vertical in the Horizontal],  
*Eta:* „...nie ma jak korba...” (Omaggio a T. S.)  
 [“...it’s nothing like a crank...”],  
*Theta:* Poziom w pionie (Omaggio a Gy. K.)  
 [The Horizontal in the Vertical],  
*Iota:* Bez tytułu (...do czego?...) (Omaggio a T. R.)  
 [No title (...to what?...)],  
*Lambda:* Krajobraz z Nieobecny (Omaggio a Opus 81)  
 [Landscape with an Absent],  
*Mi:* Recitativo bagnato *albo* Arkadiusz w Arkadii  
 [Arcadius in Arcadia],  
*Ni:* Kamienne pszczoły *albo* Łukasz w Bombaju  
 [Bees of Stone *or* Lucas in Bombay],  
*Ksi:* Na przodku *albo* Szymon Gorliwy  
 [At the coal face *or* Simon the Zealous].

Kompozytor podaje, że można wykonywać miniatury w kolejności innej niż zostało to zapisane w partyturze, można też niektóre opuścić, ale powinno ich być co najmniej osiem. Części można zestawiać na zasadzie kontrastu, podobieństwa lub ewolucji; kompozytor pozostawia tu decyzję wykonawcom. Augustyn uważa ten kwartet za kompozycję otwartą i nie wyklucza skomponowania następnych miniatur (do końca alfabetu).

Tworząc *III Kwartet smyczkowy*, Augustyn inspirował się twórczością kompozytorów, których niezwykle cenił. Każda z dwunastu miniatur, które składają się na budowę *Monadologii*, posiada tytuł w postaci odpowiedniej greckiej litery. Dodatkowy opis znajduje się na końcu każdej części i stanowi komentarz do tekstu muzycznego – podobnie jak w *Preludiach* Debussy'ego. W niektórych częściach występują nazwiska innych kompozytorów, np. Johna Cage'a, którego język muzyczny stał się inspiracją do stworzenia jednej z miniatur (część *Beta*). W części *Gamma* „wysłyszeć” można formalne założenia z utworu *Rendering* Luciana Beria, w którym kompozytor wykorzystał szkice *X Symfonii* Schuberta. Berio uzupełnia brakujące fragmenty symfonii zupełnie odmiennym, niepasującym materiałem muzycznym, co powoduje, że bez trudu można rozpoznać, co należy do Schuberta, a co do Beria. Kolejnym kompozytorem, którego twórczością inspirował się Augustyn, jest György Kurtág – mistrz miniatury. Miniatura zatytułowana *Lambda* posiada komentarz *Krajobraz z Nieobecnym (Omaggio a Opus 81)*. Jest to nawiązanie do *Sonaty fortepianowej Es-dur* op. 81a Ludwiga van Beethovena, znanej jako sonata *Les Adieux*. Jedyna sonata programowa kompozytora wyraża osobiste uczucia twórcy, nawiązuje do przedwczesnego odejścia dobrego przyjaciela – arcyksięcia Austrii Rudolfa. Kompozycja składa się z trzech części, których tytuły brzmią: *Das Lebewohl (Pożegnanie)*, *Die Abwesenheit (Nieobecność)* oraz *Das Wiedersehen (Powrót)*.

Kilka miniatur z *III Kwartetu smyczkowego* stanowi swoisty hołd złożony przez Augustyna znaczącym dla niego twórcom. W *Eta* występuje komentarz: *Omaggio a T. S.* Jest to miniatura inspirowana twórczością Tomasza Sikorskiego. Z kolei *Iota – Omaggio a T. R.* to hołd dla Tadeusza Różewicza. W *Monadologii* Augustyna, w komentarzach do trzech miniatur, odnaleźć można nazwiska wykonawców – członków Kwartetu Śląskiego: *Arkadiusz w Arkadii* (aluzja do skrzypka Arkadiusza Kubicy), *Łukasz w Bombaju* (aluzja do altowiolisty Łukasza Syrnickiego), *Szymon Gorliwy* (aluzja do skrzypka Szymona Krzeszowca). Komentarz do części ostatniej – *Ksi* – brzmi następująco: *Na przodku albo Szymon Gorliwy*, co nawiązuje do niezwykle wirtuozowskiej partii skrzypiec. Augustyn porównuje tutaj grę na skrzypcach do pracy górnika, która jest niezwykle ciężka, mozolna, wymaga wytrwałości, staranności, i potrzeba wiele gorliwości, aby tę pracę wykonywać.

## Zakończenie

Zastanawiając się nad znaczeniem, jakie dla badacza podejmującego problematykę gatunku ma tytuł utworu przeznaczonego na obsadę kwartetu smyczkowego, warto powołać się na rozważania Stanisława Balbusa. Według teoretyka literatury, gatunkowy tytuł czy podtytuł jest rodzajem „autorskiej instrukcji” – otwiera pole genologicznych odniesień, w jakim dzieło powinno zostać odczytane, sygnalizuje, że utwór wchodzi z tradycją gatunku

[...] w znaczeniordne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje, w każdym razie w hermeneutyczny kontakt, w jakiejś mierze przy tym niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur<sup>10</sup>.

Podobnie rola gatunkowego tytułu przedstawia się w badaniach gatunku kładących nacisk na recepcję, kontekst społeczny, etc. Jak mówi Ewa Wójtowicz:

Jeśli gatunek potraktować nie jako zbiór pewnych konwencji, ale także oczekiwań odbiorcy, okazuje się, że jest on potężnym kodem łączącym autora i odbiorcę. Opatrując dzieło gatunkowym tytułem, kompozytor zawiera ze słuchaczem rodzaj „kontraktu”. Może dotrzymać warunków owej „umowy”, może się z niej także celowo nie wywiązywać lub podjąć z odbiorcą grę (która będzie możliwa pod warunkiem, że kompozytor i słuchacz dzielą te same kulturowe kody). Oczekiwania związane z tytułem „kwartet smyczkowy” dotyczą przede wszystkim skali i wagi utworu; spodziewamy się znaczącej wypowiedzi, zamkniętej w rozbudowaną, najlepiej cykliczną formę<sup>11</sup>.

Podsumowując twórczość kwartetową Rafała Augustyna, podkreślić należy przede wszystkim stosunek twórcy do kwartetu jako najbardziej plastycznej materii, za pomocą której może przekazać najwięcej, ze względu na fakturę, rozległe możliwości sonorystyczne, brzmieniowe i ekspresywne. Kompozytor sięga po gatunek kwartetu smyczkowego, co można interpretować jako „pamięć gatunkową”. Odnosząc się do słów Ewy Wójtowicz, Rafał Augustyn w swoich kwartetach wypełnia zawartą z odbiorcą poprzez tytuł „umowę” w czterech przypadkach. *I Kwartet* posiada cechy klasycznej formy, choć treści w niej zamknięte nie są klasyczne, na co wskazuje choćby zastosowanie *glissanda*. *II Kwartet smyczkowy* z fletem *ad libitum* ma zupełnie inny ładunek emocjonalny niż pierwszy. Jest to, w opinii kompozytora, najważniejszy ze wszystkich jego kwartetów, w którym można „usłyszeć” głos młodego człowieka komentujący ówczesną rzeczywistość polityczną swojego kraju. Spośród wskazanych kompozycji Rafała Augustyna to właśnie drugi jest tym najbardziej dojrzałym z punktu widzenia gatunku. Utwór jest przepełniony zróżnicowanymi emocjami, a tradycja istnieje w symbiozie z nowoczesnością. *Monadologia* formalnie odbiega od klasycznych archetypów gatunkowych – składa się z dwunastu odrębnych miniatur. *Grand jeté* to opracowanie ścieżki dźwiękowej filmu w formie koncertowej na kwartet smyczkowy z elektroniką. Występują w nim inspiracje twórczością innych kompozytorów i inkrustacje cytatami z innych dzieł. Każdy ze wspomnianych utworów stanowi również „znaczącą wypowiedź” (szczególnie *II Kwartet*). Pod względem formalnym kwartety Rafała Augustyna wymykają się konwencji gatunku, jednak pozostają w związku z jego tradycją poprzez obsadę, na którą zostały przeznaczone.

<sup>10</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 6 (59), s. 32.

<sup>11</sup> E. Wójtowicz, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Kraków 2021, s. 110–111.

## Bibliografia

### Źródła

*II Kwartet smyczkowy z fletem ad libitum* (1981), PWM, Kraków 1986.

Augustyn Rafał, [komentarz do:] *II Kwartet smyczkowy*, [w:] Książka programowa 26. Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1983, s. 179.

*Grand jeté. Kwartet smyczkowy 2 1/2 z elektroniką* (1995–2005), partytura niewydana, wydruk komputerowy ze zbiorów własnych kompozytora.

### Opracowania

Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Kwartet smyczkowy*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 288–323.

Dahlhaus Carl, *New Music and the Problem of Musical Genre*, [w:] idem, *Schoenberg and the New Music*, przeł. z języka niemieckiego D. Puffett, A. Clayton, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2016.

Kostrzewska Hanna, *Funkcje tytułu dzieła muzycznego*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego funkcje* (6), red. A. Nowak, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2010, s. 69–82.

Gwizdalanka Danuta, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, PWM, Kraków 1996, s. 259–260.

Kowalska-Zajac Ewa, *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich – przemiany, nurty, idee*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów, Łódź 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

Wójtowicz Ewa, *Oblicza kwartetu smyczkowego w twórczości kompozytorów krakowskich*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2021.

### Artykuły

Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 6 (59), s. 32.

Droba Krzysztof, *Jubileusz w pałacu*, „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1999, nr 4, s. 14–16.

Kościukiewicz Kazimierz, *Adepci i luminarze*, „Słowo Polskie”, 22.02.1974, nr 45 (8563), s. 4.

Szahaj Andrzej, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, vol. 33–34, s. 69–70.

## String Quartets by Rafał Augustyn and Their Role Within the Tradition of the Genre

### Abstract

One of the composers of string quartets who confronted the 'memory of the genre' in the latter half of the 20th century and the early years of the 21st century was Rafał Augustyn. In the composer's quartets one finds both classical influences (*String Quartet No. 1, Do ut des* for string quartet, *Dedication* for Soprano and String Quartet) and references to tradition contrasted with modern solutions (*String Quartet No. 2*). *Grand jeté. Quartet No. 2 1/2 with electronics* represents a collage of diverse musical idioms, quotations, instrumental sounds, and specific sonorities. In his final quartet, the *Monadology (String Quartet No. 3)*, Augustyn makes a loose reference to Leibniz's concept of monads, a term used to describe philosophical atoms. It consists of miniatures combined using static links. In the article, the author demonstrates, through the use of selected examples, how Rafał Augustyn reinterprets the string quartet genre while simultaneously remaining connected to the tradition via the ensemble.

**Keywords:** works by Rafał Augustyn, 20th and 21st century music, string quartet, musical genre, reinterpretation.