

Marlena Winnicka

Wydział Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy

Walory dydaktyczne w fortepianowej twórczości wybranych kompozytorów bydgoskich

Wprowadzenie

W kształceniu pianistycznym polskich szkół muzycznych dominuje repertuar z epoki klasycznej lub romantycznej, czyli muzyka zbudowana na bazie systemu dur-moll. Muzyka czasów nam współczesnych traktowana jest raczej marginalnie. Dlatego wydaje się słuszne uzupełnianie tego repertuaru o kompozycje XX i XXI wieku. „Nietrudno zauważyć, że ogólna tendencja współczesnej muzyki rozwija się po linii coraz konsekwentniejszego podkreślania **brzmienia**, jego barwy i kształtu jako głównego elementu tworzywa muzycznego. Coraz częściej pojawiają się kompozycje, które nie tylko rezygnują z przebiegów melodyczno-harmonicznych, ale nawet niekiedy z działania interwału i określonej wysokości dźwięku – na korzyść samego brzmienia, odpowiednio różnicowanego i kształtowanego. Fakt ten oznacza coś więcej, niż kolejną zmianę stylu i techniki. Oznacza zmianę dotychczasowej **koncepcji muzyki**”¹. Warto więc włączyć do procesu kształcenia pianistycznego uczniów szkół muzycznych utwory kompozytorów współczesnych. Celem niniejszego artykułu jest zaznajomienie czytelnika z twórczością fortepianową wybranych kompozytorów bydgoskich pod kątem ich walorów dydaktycznych. Są to kompozycje, które mogą wykonywać uczniowie szkół muzycznych II stopnia. Kompozycje te zawierają szereg zagadnień technicznych wprowadzających adepta sztuki pianistycznej w krąg muzyki współczesnej, zagadnień, które przygotowują go do wykonywania utworów klasyków XX i XXI wieku. Uważam, że z powodzeniem mogą poszerzyć repertuar pianistyczny uczniów.

¹ T.A. Zieliński, *Genealogia nowej muzyki* – cz. I, „Ruch Muzyczny” nr 20, 15-31 października 1963, s. 3.

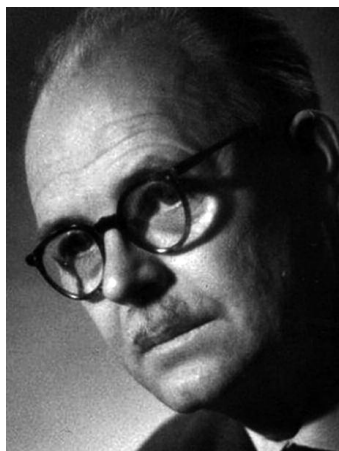
1. Bydgoskie środowisko kompozytorskie

Obecne pokolenie kompozytorskie Bydgoszczy kontynuuje tradycje, jakie stworzyli ich nieżyjący już poprzednicy: Konrad Pałubicki (1910-1992), Ryszard Kwiatkowski (1931-1993), Franciszek Woźniak (1932-2009), Marian Gordiejuk (1954-2005). Twórcy bydgoscy są zrzeszeni w Kujawsko-Pomorskim Oddziale Związku Kompozytorów Polskich. Oddział działa od 2008 roku, a powstał z inicjatywy młodych muzyków, którzy poszukiwali możliwości prezentowania swojej twórczości. Skupia kompozytorów związanych z Bydgoszczą, Toruniem i Inowrocławiem. Prowadzi działalność na rzecz środowiska muzycznego, promując twórczość kompozytorów regionu Pomorza i Kujaw. Członkami Oddziału są następujący twórcy: Aleksandra Brejza, Magdalena Cynk, Michał Dobrzyński, Marcin Gumiela, Dobromiła Jaskot, Marcin Kopczyński, Piotr A. Komorowski, Sławomir Opaliński, Bohdan Riemer, nestor kompozytorów bydgoskich. Pracami kieruje zarząd, który tworzą: Piotr A. Komorowski – prezes, Marcin Kopczyński – z-ca prezesa i Magdalena Cynk – skarbnik².

1.1. Sylwetki wybranych kompozytorów bydgoskich

1.1.1. Konrad Pałubicki

Konrad Pałubicki urodził się 16 marca 1910 roku w Dziembówku koło Ujścia w Pilskim. Do zakończenia I wojny światowej rodzina Pałubickich mieszkała na Pomorzu, natomiast po wojnie osiedliła się w Bydgoszczy. Konrad był najstarszym z pięciorga rodzeństwa: siostry Elżbiety i trójki braci: Albina, Henryka i Rajmunda. W Bydgoszczy Konrad ukończył ośmioklasowe Gimnazjum Humanistyczne i tu też rozpoczął prywatną naukę gry na fortepianie. Po maturze wybrał studia muzykologiczne na Uniwersytecie Poznańskim. Jednocześnie uzupełniał swe wykształcenie muzyczne i doskonalił umiejętności pianistyczne w prywatnej Wielkopolskiej Szkole Muzycznej w Poznaniu. Tam uczył się gry na fortepianie u Jana Skrzydlewskiego, a kompozycji u Stefana Bolesława Poradowskiego. W roku 1937 uzyskał dyplom magistra filozofii w zakresie muzykologii pod kierunkiem prof. Łucjana Kamieńskiego i podjął pracę jako nauczyciel kontraktowy w Państwowym Gimnazjum i Liceum im. T. Kościuszki w Jarocinie.



² Wywiad autorki pracy z prezesem Oddziału ZKP w Bydgoszczy Piotrem A. Komorowskim, Bydgoszcz – 16 XII 2014.

Lata okupacji spędził w Krakowie, ale od 1942 roku dojeżdżał do Warszawy, gdzie studiował grę na fortepianie u Zbigniewa Drzewieckiego i kompozycję u Kazimierza Sikorskiego w Staatliche Musikschule. Po wojnie wrócił do Bydgoszczy, gdzie objął stanowisko referendarza w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Województwa Pomorskiego. Jednocześnie pracował jako nauczyciel w szkolnictwie muzycznym. Pracując zawodowo uzupełniał jednocześnie – w trybie eksternistycznym – studia muzyczne w PWSM w Łodzi. Dnia 20 listopada 1952 roku otrzymał dyplom tej uczelni w zakresie kompozycji³.

Mimo wielu obowiązków w Bydgoszczy w 1949 roku rozpoczął wieloletnią współpracę z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Sopocie. W uczelni wykładał kompozycję i przedmioty z zakresu teorii muzyki. Wykształcił wielu kompozytorów oraz nauczycieli teorii muzyki. Współpraca z uczelnią trwała do roku 1980, kiedy to Konrad Pałubicki przeszedł na emeryturę. W uczelni – najpierw w Sopocie, a od 1967 roku w Gdańsku – pełnił szereg ważnych funkcji i stanowisk. W latach 1952-1954 i 1957-1971 był dziekanem Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki, kierownikiem Katedry Teorii Muzyki (1961-1972) oraz prorektorem (1971-1972)⁴. W uczelni organizował sesje naukowe, publikował skrypty dla studentów i artykuły naukowe. Od roku 1967 wchodził również w skład komisji do spraw doktoratów przy Wydziale I PWSM w Warszawie. Ponadto w latach 1973-1992 pracował w Katedrze Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy⁵.

Już zasygnalizowanie tych kilku funkcji świadczy o tym, że Konrad Pałubicki prowadził ożywioną działalność zarówno w Gdańsku, jak i w Bydgoszczy. Był pomysłodawcą wielu bydgoskich inicjatyw kulturalnych. W roku 1947 wszedł w skład zarządu Towarzystwa Muzycznego w Bydgoszczy, uczestniczył w organizacji Pomorskiej Orkiestry Symfonicznej, która z czasem przekształciła się w orkiestrę symfoniczną Filharmonii Pomorskiej (1963). „W 1956 roku Konrad Pałubicki i Felicja Krysiwiczowa, z ramienia Towarzystwa Muzycznego, utworzyli Studio Operowe (przyszła Operę Nova w Bydgoszczy) oraz Społeczne Ognisko Artystyczne”⁶. Dnia 1 stycznia 1959 roku w sali Filharmonii Pomorskiej odbyło się zebranie organizacyjne Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego. Inicjatorami tego pomysłu byli: Andrzej Szwalbe – ówczesny dyrektor Filharmonii Pomorskiej i Konrad Pałubicki. „Pierwsze statutowe Walne Zebranie członków Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego zwołano na 7 czerwca 1959 roku i właśnie ta data rozpoczyna właściwą działalność Towarzystwa. Ustalono wówczas struk-

³ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki – człowiek i twórca*, Bydgoszcz 2009, s. 12.

⁴ M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 723.

⁵ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki...*, s. 16.

⁶ Tamże, s. 67.

ture organizacyjną i skład członkowski wydziałów, komisji oraz przygotowano ramy dla przyszłej działalności wydawniczej⁷. Na wspomnianym zebraniu Pałubickiego wybrano na przewodniczącego Komisji Sztuki.

Ta wielopłaszczyznowa działalność K. Pałubickiego na plan dalszy zepchnęła jego życie osobiste. „W 1968 roku kompozytor poślubił wdowę Janinę Brzezicką. Ze względu na pracę w gdańskiej uczelni oraz z powodu podjęcia studiów przez jej córkę Jolantę Brzezicką na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki tejże uczelni, małżonkowie zamieszkali w końcu we własnym mieszkaniu w Gdańsku-Oliwie przy ulicy Pomorskiej⁸”.

Liczne zajęcia, jakie wypełniały mu czas, nie ograniczały jednak jego działalności kompozytorskiej. Komponował utwory solowe, kameralne, symfoniczne, wokalnie-instrumentalne i chóralskie. Pałubicki miał też swoich ulubionych wykonawców. Należeli do nich, między innymi, pianiści: Jerzy Sulikowski, Józef Zawadzki, Jadwiga Lewczuk, śpiewacy: Zofia Janukowicz-Pobłocka, Piotr Kusiewicz czy duet pianistyczno-wiolonczelowy: Krystyna Suchecka i Roman Suchecki. Ta grupa muzyków była pierwszymi wykonawcami kompozycji Pałubickiego.

Od 1973 roku Konrad Pałubicki podjął dodatkową pracę w Zakładzie Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Nauczycielskiej w Bydgoszczy, gdzie pracował do 1991 roku. Wraz z gronem działaczy bydgoskich podjął wieloletnie starania i przyczynił się do utworzenia w Bydgoszczy Filii PWSM w Łodzi – przyszłej PWSM w Bydgoszczy.

W roku 1980 kompozytor ukończył siedemdziesiąty rok życia i przeszedł na emeryturę. Z tej okazji otrzymał wiele wyrazów uznania, życzeń od swych wychowanków i współpracowników z Bydgoszczy i z Gdańska. Wytężona praca coraz bardziej wyczerpywała siły kompozytora. Konrad Pałubicki zmarł 22 X 1992 roku w wieku 82 lat. Został pochowany na cmentarzu Nowofarnym w Bydgoszczy.

1.1.2. Ryszard Kwiatkowski

Ryszard Kwiatkowski urodził się w Jaranowie koło Włocławka 27 czerwca 1931 roku. Naukę muzyki rozpoczął pod kierunkiem swego ojca. Początkowo była to gra na skrzypcach, a po zakończeniu II wojny światowej rozpoczął również naukę gry na instrumentach dętych (klarnet, saksofon, puzon, tenor i baryton). Te umiejętności pozwoliły mu na grę w amatorskich zespołach estradowych oraz w orkiestrach dętych. Praktyczna wiedza i umiejętności gry na wymienionych in-

⁷ J. Wojciak, *Czterdzieści lat Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego (1959-1999)*, [w:] *Jubileusz 40-lecia Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, Bydgoszcz 2000, s. 18 i 19.

⁸ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki...*, s. 17-18.

strumentach okazała się bardzo przydatna w późniejszej pracy kompozytorskiej Kwiatkowskiego. W roku 1958 ukończył naukę w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Toruniu w klasie kontrabas. Studia kompozytorskie rozpoczął w roku 1958 w warszawskiej PWSM w klasie prof. Tadeusza Szeligowskiego, a po jego śmierci – w klasie prof. Witolda Rudzińskiego. Studia kompozytorskie ukończył w roku 1963⁹. W roku 1964 uzyskał stypendium ministra kultury i sztuki na uzupełniające studia kompozytorskie w Rzymie. Studia te odbył w Academia di Santa Cecilia u Goffredo Petrassiego¹⁰. Podczas pobytu w Rzymie R. Kwiatkowski skomponował *Obrazy* na orkiestrę kameralną. Za ten utwór uzyskał wyróżnienie na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach w 1966 roku.



Pracę zawodową rozpoczął jako nauczyciel przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych Zielonej Góry i Szczecina. Był to dziesięcioletni okres pracy w szkolnictwie muzycznym II stopnia. Pracując w Szczecinie, pełnił również funkcję konsultanta programowego w Filharmonii Szczecińskiej. W roku 1978 przeniósł się do Bydgoszczy, gdzie w tamtejszej Akademii Muzycznej rozpoczął pracę jako wykładowca propedeutyki kompozycji i przedmiotów teoretycznych.

W roku 1968 został członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich. Za swe kompozycje otrzymał szereg nagród i wyróżnień, między innymi: I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Nowym Jorku (1968), III nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. G. Fitelberga w Katowicach (1970), III nagrodę na Konkursie Kompozytorskim Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (1975) czy wyróżnienie na Konkursie im. K. Szymanowskiego (1974). Jego teka kompozytorska zawiera ponad 100 kompozycji, a dominują w niej utwory instrumentalne. Cechą charakterystyczną jego twórczości jest ewolucja języka muzycznego. Ta ewolucja przebiegała od asymilacji modnych kierunków i technik dźwiękowych z lat 60. do wykrystalizowania się indywidualnego języka muzycznego. Podstawą tego języka było stworzenie przez Kwiatkowskiego swego systemu harmonicznego. W początkowych kompozycjach szukał inspiracji w dziełach Beli Bartóka, Oliviera Messiaena, Igora Strawieńskiego i swego pierwszego pedagoga Tadeusza Szeligowskiego. W kolejnych latach R. Kwiatkowski podjął próby adaptowania do swych kompozycji dwudziestowiecznych technik

⁹ M. Podhajski (red.), dz. cyt., s. 499.

¹⁰ B. Kaczorowski (red.), *MUZYKA – Encyklopedia PWN*, Warszawa 2007, s. 575.

dźwiękowych, jak dodekafonia, aleatoryzm kontrolowany. Jednak z czasem zrezygnował z tych prób.

Za twórcze dokonania odznaczono go wieloma indywidualnymi nagrodami i odznaczeniami, takimi jak: Nagroda Ministra Kultury i Sztuki III stopnia (1983), Medal 40-lecia PRL (1984), nagrody rektora AM w Bydgoszczy (1985, 1987), Złoty Krzyż Zasługi (1987).

Ryszard Kwiatkowski zmarł w Bydgoszczy 23 marca 1993 roku.

1.1.3. Bohdan Riemer

Bohdan Riemer urodził się 30 stycznia 1937 roku w Wilnie w rodzinie nauczycielskiej. Od 1946 roku mieszka w Bydgoszczy. Tu w roku 1954 zdał egzamin maturalny w I Państwowym Liceum Ogólnokształcącym. Po maturze rozpoczął studia na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ukończył je w roku 1959, uzyskując tytuł magistra biologii. Jednocześnie pogłębiał swe zainteresowania i umiejętności muzyczne w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Toruniu, którą ukończył w 1962 roku. W latach 1962-1967 odbył studia kompozytorskie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu; najpierw w klasie Tadeusza Szeligowskiego, a następnie w klasie prof. Floriana Dąbrowskiego¹¹. Po uzyskaniu dyplomu z kompozycji rozpoczął pracę jako nauczyciel teorii muzyki w Państwowym Liceum Muzycznym w Bydgoszczy. W PLM pracował w latach 1967-1976. Pełnił także funkcję konsultanta w Okręgowym Zespole Metodyczno-Programowym Szkolnictwa Artystycznego w Toruniu. Ponadto w latach 70. współpracował również z Centralnym Ośrodkiem Pedagogicznym Szkolnictwa Artystycznego w Warszawie, z ramienia którego aktywnie uczestniczył w wielu ogólnopolskich konferencjach metodycznych oraz kursach wakacyjnych.



W roku 1976 rozpoczął pracę jako nauczyciel akademicki w Katedrze Wychowania Muzycznego w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Bydgoszczy – obecnie Wydział Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Wykładał tam przedmioty z zakresu propedeutyki kompozycji, instrumentacji i teorii muzyki. W roku 1979 w Akademii Muzycznej w Poznaniu przeprowadził przewód kwalifikacyjny na stanowisko adiunkta w zakresie kompozycji. W tym samym roku został przeszeregowany na to stanowisko.

¹¹ M. Podhajski (red.), dz. cyt., s. 825.

W latach 1986-1992 współpracował także z Zakładem Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku. B. Riemer nie ograniczał się do pracy pedagogicznej, ale współpracował z wieloma zespołami amatorskimi, dla których pisał, aranżował i opracowywał melodie ludowe z różnych regionów Polski. Zespołem, z którym Riemer współpracował najdłużej, był Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Bydgoskiej. Był jurorem w licznych konkursach zespołów amatorskich, pracował w Komisji Kwalifikacyjnej przy Okręgowej Radzie Związków Zawodowych Muzyków Rozrywkowych, a także współpracował – jako redaktor muzyczny – z bydgoskim Wydawnictwem „Pomorze”. Pracę zawodową zakończył w roku 2014, przechodząc na emeryturę.

B. Riemer prowadził również badania nad językiem dźwiękowym muzyki XX wieku. Wynik swych badań i przemyśleń teoretycznych opublikował w wydawnictwie pt. *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*¹². Na temat jego twórczości w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy powstały między innymi trzy prace magisterskie: A. Murawska, *Twórczość orkiestrowa Bohdana Riemera* (1989), K. Twarduchowska, *Twórczość B. Riemera dla dzieci* (1990), G. Wolter, *Twórczość chóralna Bohdana Riemera* (1998). Za swe kompozycje Bohdan Riemer uzyskał szereg nagród i wyróżnień. Do ważniejszych zaliczyć należy: wyróżnienie na XI Konkursie Młodych Kompozytorów za utwór *Concerto da camera* (Warszawa 1968), II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim za *Sonatinę* na obój i fortepian (Szczecinek 1977), II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim z okazji 700-lecia Sopotu za *Concerto per archi* (Sopot 1983), I nagrodę na Konkursie Kolędowym za twórcze opracowanie kolędy *Przybieżeli do Betlejem* (Będzin 2000), I wyróżnienie na Konkursie Kompozytorskim „Maria Auxilium Christianum” zorganizowanym z okazji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Religijnej za utwór *Salve Regina* na chór mieszany (Rumia 2003).

2. Twórczość fortepianowa kompozytorów bydgoskich

Muzyka fortepianowa XX wieku jest odzwierciedleniem różnych tendencji stylistycznych i technik kompozytorskich, jakie zachodziły wówczas w muzyce symfonicznej. Także na gruncie muzyki fortepianowej obserwujemy odmienne sposoby wykorzystania instrumentu i jego właściwości brzmieniowych. „Fortepian, poddany w tym czasie śmiałym eksperymentom, stał się źródłem walorów brzmieniowych, nie znajdujących analogii w przeszłości. Jednakże wykształcenie nowych sposobów traktowania instrumentu to proces, który rozpoczął się znacznie

¹² B. Riemer, *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*, Bydgoszcz 2012.

wcześniej i nabrzmiewał stopniowo nawarstwiającymi się zjawiskami”¹³. W niniejszym podrozdziale przedstawię analizę wybranych kompozycji na fortepian solo wymienionych wyżej twórców związanych z Bydgoszczą. Będą to następujące utwory:

- Konrad Pałubicki: *Chimery*,
- Ryszard Kwiatkowski: *Siedem fotografii z księżycą*,
- Bohdan Riemer: *Rezonujące zwierciadło*.

2.1. *Chimery* Konrada Pałubickiego

K. Pałubicki szukał twórczej inspiracji w różnych dziedzinach współczesnej sztuki. Interesowała go nie tylko muzyka, ale również literatura piękna, poezja i sztuki plastyczne. To z nich czerpał muzyczne pomysły: formalne i fakturalne. Redaktor Andrzej Zawilski w jednej ze swych cyklicznych audycji w Radiu Gdańsk o utworach Pałubickiego powiedział: „W muzyce uderza dyscyplina formy, oszczędność i wielka racjonalność w stosowaniu wszelkich środków. Trudno nie zauważyć prób poszerzenia ekspresji tej muzyki, wyjścia poza ascezę i – przy całej oszczędności dźwiękowej i dyscyplinie formy – uzyskania wyrazowości, nawiązującej do tradycji”¹⁴. Ta krótka charakterystyka dotyczy także utworów fortepianowych Pałubickiego.

Muzyka fortepianowa odgrywa ważną rolę w dorobku kompozytorskim Pałubickiego. Kompozytor miał ambicje pianistyczne, jednak sytuacja rodzinna oraz wydarzenia na arenie światowej nie pozwoliły mu na realizację tego zamiaru. W jego tece kompozytorskiej utwory fortepianowe obejmują 17 utworów. Z tej grupy największą popularność zdobyły *Chimery*¹⁵. *Chimery* to cykl czterech miniatur na fortepian solo. Pomysł napisania miniatur powstał w czasie okupacji, ale ostateczna wersja utworu pochodzi z roku 1950. *Chimery* były chętnie grywane przez gdańskich pianistów: Jerzego Sulikowskiego i Józefa Zawadzkiego. „W 1962 roku Roman Suchecki dokonał transkrypcji utworu na wiolonczelę i fortepian. Tak powstała wersja utworu o tej samej nazwie, na wiolonczelę i fortepian. Była ona wykonywana przez Romana i Krystynę Sucheckich. W roku 1963 Pałubicki zinstrumentował utwór, a w roku 1964 wystawiono *Chimery* na scenie Opery i Operetki Bydgoskiej i zaprezentowano w ramach II Festiwalu Muzyki Polskiej w Bydgoszczy”¹⁶.

¹³ V. Przech, *W stronę eksperymentu: sonorystyczne środki wykonawcze w polskiej twórczości na fortepian solo II połowy XX wieku*, „Zeszyty Naukowe nr 10”, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1998, s. 7.

¹⁴ A. Zawilski, Audycja radiowa z cyklu *Historie w dur i w moll*, Radio Gdańsk, Gdańsk 1980.

¹⁵ Słowo *chimera* wywodzi się z mitologii greckiej i oznacza zięjącego ogniem potwora o głowie lwa. *Chimery* to także: urojenia, mrzonki, fantazje, fochy, grymasy, kaprysy – [w:] W. Kopalński, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1996, s. 140.

¹⁶ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki...*, s. 34.

Pałubicki skonstruował *Chimery* na zasadzie kontrastu nastrojów tworzących ciekawy tok dramaturgiczny. Agogiczny układ poszczególnych ogniw cyklu przedstawia się następująco: *Misterioso*, *Moderato*, *Andante*, *Allegro capriccioso*. Każda z miniatur charakteryzuje się swoistym zabarwieniem emocjonalnym i kolorystycznym. „Ideę konstrukcji wyraża rozwojowość i dynamicznie kształtowana forma rozumiana procesualnie, jako charakterystyczne następstwo napięć i odprężeń. W każdej miniaturze odpowiednie fazy przebiegu, wraz z lokalnymi kulminacjami, dążą do centralnego spiętrzenia, a następnie sukcesywnie się rozwiązują”¹⁷.

Miniatura I (*Misterioso* ♩ = 88) to kompozycja o charakterze marsowym. W utworze dominuje metrum 4/4, a w jego strukturze można wyodrębnić formę 3-częściową typu a+b+a1. Miniaturę tę rozpoczyna siedmiotaktowy wstęp o zmiennym metrum (t. 1-7). Po nim następuje pokaz materiału inicjalnego. Jego istotą jest synkopowany rytm w ręce prawej, oparty na ostinatowym akompaniamencie ręki lewej. Synkopę realizuje pięciogłosowy akord o zmiennej treści harmoniczej – przykład 1.

*znaki chromatyczne obowiązują tylko przy nutach

Przykład nr 1. K. Pałubicki, *Chimery* – Miniatura I, pokaz materiału inicjalnego (t. 6-12)

¹⁷ Tamże, s. 34-35.

Po tym pokazie następuje etap przekształceń materiału muzycznego z charakteru rytmicznego na meliczny. Akompaniament ręki lewej wspiera szesnastkowe ujęcia melodyczne o wznoszącym kierunku – przykład 2.

The image shows a musical score for piano, measures 13-16. The tempo is marked 'grazioso'. Measure 13 begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The score is in 4/4 time.

Przykład nr 2. *Chimery* – Miniatura I, przekształcenia materiału inicjalnego (t. 13-16)

Po fazie przekształceń meliczno-rytmicznych kompozytor przypomina materiał inicjalny w pierwotnej formie. Miniaturę I kończy siedmiotaktowa koda, w której dominuje melika o pasażowym charakterze o wznoszącej melice. Oprócz nowych ujęć melicznych, harmonicznym, fakturalnym na uwagę zasługują również duże kontrasty dynamiczne.

Miniatura II (*Moderato* ♩ = 96) stanowi bardziej rozbudowany formalnie układ meliczno-rytmiczny. Cechą charakterystyczną tej części *Chimer* jest kontrast materiałowy. Z jednej strony jest to materiał meliczny w szybkich przebiegach rytmicznych, a z drugiej – materiał akordowy w ujęciu motorycznym. Po pięciotaktowym wstępie, w którym kompozytor eksponuje średnicę fortepianu (oktawa razkreślona), następuje ekspozycja materiału dźwiękowego. Jego układ fakturalny polega na zestawieniu dwóch linii melicznych o charakterze łukowym, które realizują obie ręce pianisty. W ręce prawej melika budowana jest z pochodzenia sekund, a jej cechą charakterystyczną jest skok sekundy zwiększonej. Natomiast w strukturze ręki lewej dominują skoki interwałowe: kwinta, kwarta. Obie linie melodyczne przebiegają w ruchu szesnastkowym i tworzą pochod interwałów: decyma, septyma, tryton, kwinta, tryton i ponownie septyma. Ta figura meliczno-rytmiczna jest powtarzana i przenoszona do coraz wyższego rejestru z drobną zmianą następujących po sobie interwałów. Omawiana narracja muzyczna zmierza do lokalnego punktu kulminacyjnego wraz z gwałtowną zmianą rejestru – przykład 3.



Przykład nr 3. *Chimery* – Miniatura II, pierwszy pomysł muzyczny (t. 6)

Drugi pomysł muzyczny, jakim Pałubicki operuje w *Miniaturze II* – jak już wcześniej zaznaczyłam – to ujęcie akordowe o charakterze motorycznym. Pałubicki buduje ten plan muzyczny z naprzemiennego zestawiania pochodzących tercji w obu rękach w ruchu szesnastkowym. Ten pokaz następuje jako kontrast do łącznika przebiegającego w spokojnym tempie i długich wartościach rytmicznych. Z czasem, wspomniany motoryczny przebieg tercjowy staje się tłem dla linii melodycznej w rejestrze basowym – przykład 4.

Przykład nr 4. *Chimery* – Miniatura II, drugi pomysł muzyczny (t. 25-30)

Przykład nr 5. *Chimery* – Miniatura II, drugi pomysł muzyczny w ujęciu melicznym (t. 40-46)

Początkowo motoryczny tok muzyczny realizują obie ręce, ale w momencie wprowadzenia melodii motorykę realizuje ręka prawa, a melodię – ręka lewa.

W omawianej Miniaturze kompozytor także stosuje bogaty zestaw przekształceń materiału muzycznego. I tak na przykład akordową motorykę przekształca w ujęcie o charakterze melicznym. Naprzemienny pokaz materiału akordowego

przez obie ręce zastępuje pokazem melicznym o sekundowej strukturze. A ruch szesnastkowy zagęszcza przez zastosowanie pochodów triolowych – przykład 5.

Na uwagę zasługuje również materiał muzyczny, jakim operuje kompozytor w łącznikach oddzielających wspomniane dwa pomysły materiałowe. Łączniki budowane są w oparciu o trzy plany brzmieniowe. Punktem wyjścia jest interwał kwinty umieszczony w lewej ręce (c¹-g¹), po czym dźwięk dolny (c¹) jest zatrzymany jako nuta stała, a dźwięk górny (g¹) realizowany jako tryl o interwale sekundy małej. Natomiast ręka prawa realizuje sfigurowaną melodykę o opadającym charakterze. Podobny kształt fakturalny ma drugi łącznik, ale przeniesiony do wyższego rejestru (t. 47-53) oraz koda zamykająca utwór (t. 72-79). W całej Miniaturze II dominuje motoryka i przebiegi meliczno-rytmiczne w drobnych wartościach rytmicznych.

W Miniaturze III (*Andante* ♩ = 66) następuje uspokojenie tempa, charakteru narracji muzycznej i ekspresji. W jej budowie formalnej można wyszczególnić trzy odcinki: a+b+c. Pomysłem konstrukcyjnym w odcinku a jest tworzący tło i akompaniament dla meliki lewej ręki skok kwintdecymy w ręce prawej. Owo tło kontrastuje z kantylenową i wyciszoną melodią realizowaną w oktawie raz-kreślnej. Całość ujęta jest w metrum 2/4 – przykład 6.

The image shows a musical score for the beginning of 'Chimery – Miniatura III, część a (t. 1-9)'. The score is written for piano in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 66. It consists of two systems of staves. The first system shows the first five measures, and the second system shows measures 6 through 9. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece is marked 'pp una corda'.

Przykład nr 6. *Chimery* – Miniatura III, początek części a (t. 1-9)

W odcinku b następuje ożywienie tempa (*con moto*), zmiana metrum na 4/4 oraz zmiana materiału. Przez zastosowanie faktury akordowej i punktowanego rytmu w prawej ręce oraz gamowych przebiegów w lewej, odcinek ten nabiera bardziej agresywnego brzmienia o etiudowym charakterze – przykład 7.

26

Pno.

28

Pno.

Przykład nr 7. *Chimery* – Miniatura III, początek odcinka b (t. 26-30)

W dalszym fragmencie dramatyzm tego odcinka wzmacnia się przez zamianę przebiegów tercjowych prawej ręki na akordy trzydźwiękowe. Odcinek c wprowadza ponowne uspokojenie ekspresji przez wyciszenie dynamiki i uproszczenie faktury. Jednak po krótkim przebiegu jednogłosowym Pałubicki realizuje narrację muzyczną, stosując trzy plany brzmieniowe. Pomysł główny realizowany jest w planie środkowym, którym jest falista melodyka w ruchu szesnastkowym. Plan najwyższy tworzą punkty dźwiękowe zapożyczone z odcinka a, którymi są skoki oktawowowe na dźwiękach *fis2* i *fis3*, a plan najniższy – to stojące nuty w oktawie małej. Kompozytor zanotował ten fragment utworu na trzech pięcioliniach, przy czym plany: dolny i środkowy realizuje ręka lewa, a plan najwyższy – ręka prawa – przykład 8.

38 **Tempo I**

Pno.

pp una corda

40

Pno.

Przykład nr 8. *Chimery* – Miniatura III fragment części c (t. 38-41)

W końcowej części Miniatury III kompozytor przypomina inicjujący tę część *Chimer* pomysł muzyczny, którym jest skok kwintdecymy i przekształcenia meliki z odcinka a.

W Miniaturze IV (*Allegro capriccioso*) Pałubicki powraca do żywego tempa i motorycznego charakteru utworu. Formę kompozycji wyprowadza z jednotaktowego pomysłu, który charakteryzuje się stałym rytmem i powtarzającymi się motywami melicznymi w obu rękach – przykład 9.

IV



Przykład nr 9. *Chimery* – Miniatura IV, motyw początkowy (t. 1-2)

Motyw ten jest wydłużany, przenoszony do różnych rejestrów brzmieniowych i poddawany przekształceniom melicznym. Środkowa część Miniatury IV wnosi uspokojenie muzycznej narracji, a przez zastosowanie augmentacji Pałubicki zmienia wymowę utworu: motyw początkowy zostaje umieszczony w ręce lewej i staje się akompaniamentem dla umieszczonej w ręce prawej linii melodycznej – przykład 10.



Przykład nr 10. *Chimery* – Miniatura IV, część środkowa (t. 23-26)

Także i ten pomysł muzyczny kompozytor poddaje przekształceniom melicznym i rytmicznym oraz ukazuje go w różnych rejestrach fortepianu. Po pierwszych wykonaniach *Chimer* na łamach prasy ukazało się szereg pozytywnych recenzji. W dwutygodniku „Pomorze” Janusz Krassowski tak ocenił omawiany cykl: „muzyka tętniąca wewnętrznym, ukrytym pulsem. Napięcie nigdy nie przesadzonych

ekspresji, smakowanie w brzmieniu, czy w barwie staje się w muzyce tej momentem zewnętrznym, spoza którego wygląda refleksyjnie osobowość twórcy”¹⁸.

2.2. *Siedem fotografii z księżycą* Ryszarda Kwiatkowskiego

W bogatym dorobku kompozytorskim R. Kwiatkowskiego dominują utwory instrumentalne, w tym także utwory fortepianowe. Tworzył je na przestrzeni niemal trzydziestu lat. Niektóre z nich były nagradzane na konkursach kompozytorskich oraz wydawane drukiem. Po okresie fascynacji zdobyciami awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku Kwiatkowski podjął próby nad wypracowaniem swego stylu kompozytorskiego. Od początku lat 70. kompozytor zaczął oddalać się od swych dawnych mistrzów i tworzył, wykorzystując swój indywidualny język dźwiękowy. Jego odrębność dźwiękowa polegała na specyfice jego systemu harmonicznego, wywodzącego się z budowy tercjowej pozostającego w relacjach trytonowych i małotercjowych. Nakładało się na to kształtowanie polifoniczne i snucie motywiczne.

Kompozycja *Siedem fotografii z księżycą* powstała w roku 1965, a w 1970 została wydana drukiem nakładem Agencji Autorskiej (AA). Jest to cykl siedmiu miniatur o zróżnicowanym charakterze, tempie i materiale dźwiękowym. Tempo poszczególnych części wyznacza ściśle określona wartość metro-rytmiczna. Poszczególne części cyklu budowane są w oparciu o kontrast wyrazowy, rytmiczny, materiałowy i fakturalny. „Sens, jaki wyraża tytuł utworu, można odczytać w kategorii ilustracyjno-programowej, jako klucz do interpretacji formy. Formotwórcze znaczenie mają autonomiczne płaszczyzny o znaczeniu »obrazów«. Jednolite materiałowo płaszczyzny brzmieniowe prezentują techniczną próbę uchwycenia tego, co niezmiennie, ujęte chwilowo. Każda płaszczyzna operuje jednolitym materiałem melicznym”¹⁹.

W układzie formalnym *Obrazu 1* odnajdujemy dwa odcinki, z których Kwiatkowski buduje ten fragment całej kompozycji²⁰. Odcinek pierwszy fakturalnie budowany jest w oparciu o dwa plany dźwiękowe. Plan górny – realizowany przez rękę prawą – to tryl oparty o interwał sekundy wielkiej w oktawie trzykreślnej. Natomiast plan dolny – realizowany przez rękę lewą – tworzą powtarzane z narastającą częstotliwością akordy o nieokreślonej tonalnie harmonice. Skrajne dźwięki akordu tworzą interwał septymy wielkiej, a jej treść harmoniczną uzupełniają dwie sekundy małe – przykład 11.

¹⁸ J. Krassowski, »Chimery« *Patubickiego*, „Pomorze”, 1-15 czerwca 1964.

¹⁹ M. Pietrzykowska, *Muzyka na fortepian solo Ryszarda Kwiatkowskiego*, [w:] E. Szubertowska (red.), *Kultura muzyczna w świetle badań historycznych i pedagogicznych*, Bydgoszcz 2005, s. 10.

²⁰ Dla czytelności analizy utworu R. Kwiatkowskiego poszczególne jego części nazwiemy tu *Obrazami*.

1. $\text{♩} = 120$
mf *mf* *mp* *p* *mp*
mf *mp* *f*

Przykład nr 11. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 1 (odc. 1)

Wraz z zagęszczaniem lub zmniejszaniem częstotliwości powtarzania struktury akordowej Kwiatkowski zmienia również dynamikę brzmienia: od *ff* do *pp*. W drugim odcinku następuje zamiana planów dźwiękowych: tryl realizuje ręka lewa, a akordy zamienione na skoki interwałowe – ręka prawa. Kompozytor rozszerza tu pole dźwiękowe i realizuje narrację muzyczną w skrajnych rejestrach fortepianu – przykład 12.

pp *p* *mp* *mf* *f*
mf *mp* *mf*

Przykład nr 12. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 1 (odc. 2)

Oba odcinki spaja łącznik, który Kwiatkowski buduje z pojedynczych dźwięków lub akordów, ukazywanych w różnych rejestrach instrumentu, malując tym samym pojedyncze plamy dźwiękowe, charakterystyczne dla modnego w latach 50. punktualizmu – przykład 13.

Przykład nr 13. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 1 (łącznik)

Podobną zasadę konstrukcyjną, czyli zestawianie odcinków z materiałem meliczno-rytmicznym, stosuje Kwiatkowski w następnym Obrazie. Cechą charakterystyczną kształtowania meliczno-rytmicznego jest forma zwierciadlana: od pojedynczych dźwięków przedzielanych długimi pauzami przez stopniowe zagęszczania rytmiki po przebieg o charakterze motorycznym. Po czym następuje zwierciadlane odbicie tego sposobu kształtowania materiału. Analogicznie jak w Obrazie 1 także i tu kompozytor buduje formę w oparciu o dwa plany brzmieniowe. Materiał zaprezentowany przez rękę prawą jest następnie przenoszony do ręki prawej – przykład 14.

Przykład nr 14. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 2 (początek)

Zasada formy zwierciadlanej odnosi się również do kształtowania całej omawianej miniatury, czyli Obrazu 2. Po osiągnięciu kulminacji kompozytor rozładowuje napięcie przez wydłużanie pauz pomiędzy poszczególnymi dźwiękami ręki prawej i lewej. W realizacji punktu kulminacyjnego na uwagę zasługuje swoboda rytmiczna w realizacji motorycznej narracji w realizacji obu planów brzmieniowych – przykład 15.



Przykład nr 15. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 2 (punkt kulminacyjny)

Obraz 3 ma formę łukową. Przebiega ona od prostej frazy w wyciszzonej dynamice do punktu kulminacyjnego i wraca do początkowej myśli muzycznej, rozładowania napięcia w otwierającej utwór dynamice (*ppp*). Podstawą konstrukcji tego Obrazu są dwa kontrastujące ze sobą pomysły muzyczne. Pierwszy oparty jest na sekundowym trylu wzbogacającym kolorystycznie przez pojedyncze dźwięki lub akordy o nieokreślonej funkcji harmonicjnej – przykład 16.

Przykład nr 16. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 3 (pierwszy pomysł muzyczny)

Pomysł drugi ma charakter motoryczny, w którym obie ręce realizują ugrupowania trzech, czterech bądź sześciu figur rytmicznych w ruchu szesnastkowym i rosnącej dynamice – przykład 17.

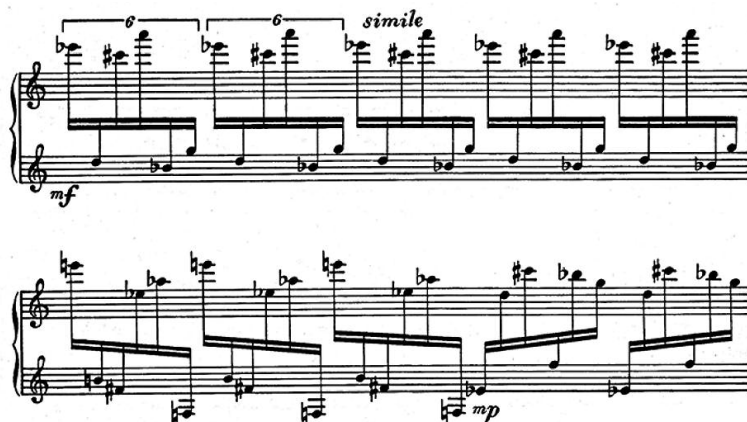
Przykład nr 17. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 3 (drugi pomysł muzyczny)

Obraz 4 wprowadza uspokojenie muzycznej narracji, wyciszenie dynamiki, spowolnienie ruchu i przeniesienie akcji muzycznej do wysokiego rejestru. Ambitus pola dźwiękowego obejmuje oktawy: od razkreślnej do trzykreślnej. Obraz ten ma charakter jak gdyby improwizacji, zabawy dźwiękami, a przez wykorzystanie całej – zawartej pomiędzy trzema oktawami – przestrzeni muzycznej oraz dobór pojedynczych dźwięków i akordów tworzy nową, ciekawą jakość brzmieniową.

Po wyciszeniu, jakie wniósł Obraz 4, następujący po nim Obraz 5 reprezentuje żywiolową motorykę i przeniesienie akcji muzycznej do rejestru basowego. Melika partii obu rąk przebiega w ruchu przeciwnym, a jej wspólną cechą charakterystyczną jest interwał septymy wielkiej. Sposób grupowania szesnastek w obu rękach powoduje, że cały przebieg muzyczny tworzy płamę dźwiękową, przerywaną akordami o długich wartościach rytmicznych bądź pojedynczymi dźwiękami – przykład 18.

Przykład nr 18. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 5 (materiał inicjalny)

Po wspomnianym przerywniku następuje zamiana ról w partiach obu rąk oraz przenoszenie narracji muzycznej do innego rejestru brzmieniowego. Po wszechstronnym wykorzystaniu rejestru basowego Kwiatkowski stopniowo przenosi akcję muzyczną w wyższe rejony klawiatury, starając się wykorzystać całą skalę fortepianu. Wraz ze zmianą rejestru stosuje również zmiany rytmiczne w ukształtowaniu melicznym – przykład 19.



Przykład nr 19. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 5 (przetwarzanie materiału początkowego)

W Obrazie 6 po raz kolejny następuje zmiana faktury i charakteru utworu, a tym samym nowa kolorystyka brzmienia utworu. Podstawą konstrukcji Obrazu 6 są nakładające się trójdźwięki zmniejszone w najniższym rejestrze fortepianu – przykład 20.



Przykład nr 20. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 6 (początek)

W dalszej części utworu kompozytor wprowadza modyfikacje rytmiczne akordów, zmiany ich treści harmonicznej i rejestrów brzmieniowych – przykład 21.

Przykład nr 21. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 6 (faza przekształceń)

Obraz 7 jest podsumowaniem muzycznym całego cyklu. Kompozytor przypomina tu najistotniejsze pomysły muzyczne, jakie wykorzystał we wcześniejszych Obrazach. I tak rozpoczyna od motorycznego toku szesnastkowych sekstol w ręce prawej z krótkimi interwencjami ręki lewej – przykład 22.

Przykład nr 22. *Siedem fotografii z księżycy* – Obraz 7 (początek)

Uspokojenie motorycznego przebiegu Kwiatkowski uzyskuje przez przypomnienie akordowych struktur prowadzonych w długich wartościach rytmicznych i wyciszonej dynamice – przykład 23.



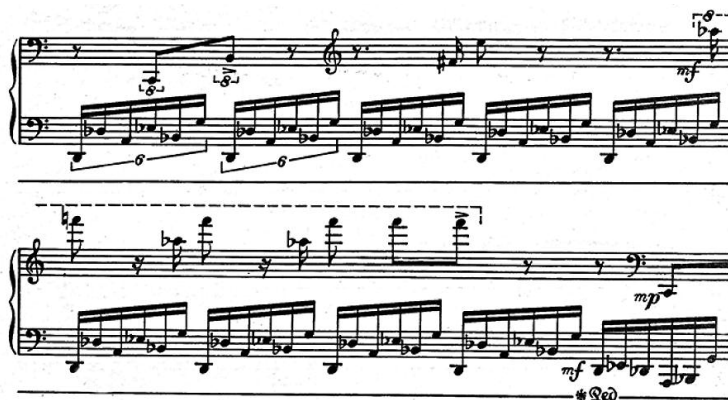
Przykład nr 23. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 7 (faktura akordowa)

Po tym odprężeniu kompozytor wraca do toku motorycznego, który realizuje w postaci szybkich przebiegów akordowych o motorycznym charakterze – przykład 24.



Przykład nr 24. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 7 (motoryczny przebieg akordowy)

Obraz 7 zamyka przypomnienie początkowego pomysłu muzycznego: motoryka jednej ręki z krótkimi interwencjami ręki drugiej – przykład 25.



Przykład nr 25. *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 7 (fragment końcowy)

Zamykający cały cykl Obraz 7 jest utworem o charakterze popisowym i wirtuozowskim. Kompozytor wykorzystał w nim całą paletę możliwości fortepianu, szeroką skalę rejestrów i możliwości dynamicznych. Pianiście stwarza to możliwości poznania nowych sposobów artykulacji, akordów o nowej treści harmoniczej oraz poznania odmiennego niż w muzyce tonalnej rysunku linii melicznej.

W całym cyklu utworów zatytułowanym *Siedem fotografii z księżycą* Kwiatkowski rezygnuje z harmonii tonalnej, a operuje materiałem dwunastodźwiękowym. Charakterystyczną cechą jest czynnik kolorystyczny, który przejawia się przez „operowanie materiałem motywicznym oraz powtarzanie tych samych układów dźwiękowych w różnych, niekiedy bardzo skomplikowanych kombinacjach rytmicznych. Meliczne cechy to klastry, które w wolnych tempach postrzegane jako pojedyncze plamy w polu dźwiękowym, natomiast w szybkich układach ostinato szesnastkowego tworzą plamę ruchomych i migotliwych punktów. Charakterystyczne jest też użycie prawego pedału na długich przestrzeniach, wzmagające kolorystyczne efekty brzmień”²¹. Podstawowym elementem, jakim posługiwał się w swej twórczości Ryszard Kwiatkowski, było snucie motywiczne. Ono też determinowało formę poszczególnych Obrazów w *Siedmiu fotografiach z księżycą*. Kompozytor sam mówił o sobie: „muzyka była tym, co uprawiałem z wewnętrznego przymusu”. Ponadto podkreślał rolę rzemiosła oraz intuicji w procesie powstawania dzieła. Twierdził: „piszę tak, jak czuję”²².

2.3. *Rezonujące zwierciadło* Bohdana Riemera

Bohdan Riemer – jak już wcześniej wspomniałam – równoległe z pracą dydaktyczną prowadził ożywioną działalność kompozytorską. Jego utwory wykonywane były zarówno na estradach wielu miast Polski, jak i poza granicami kraju: w Danii, Szwecji, Holandii. W swych utworach wprowadza indywidualne rozwiązania metro-rytmiczne i dba o kształt formalny utworu oraz logikę muzycznej narracji. W zakresie organizacji tworzywa dźwiękowego wykorzystuje najczęściej pełny materiał dwunastodźwiękowy. Tak też postępuje w kompozycjach przeznaczonych na fortepian, które stanowią jeden z wielu gatunków, jakie posiada on w swej tece kompozytorskiej. *Rezonujące zwierciadło* to jeden z ostatnich jego utworów na fortepian. Kompozycja powstała w 2009 roku i nosi podtytuł „ballada”. Jest ona rezultatem badań i przemyśleń kompozytora nad organizacją materiału dźwiękowego w obowiązującym powszechnie stroju temperowanym, oparta na zasadzie całkowitej równości dwunastu dźwięków²³.

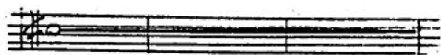
²¹ M. Pietrzykowska, *Muzyka na fortepian solo Ryszarda Kwiatkowskiego...*, s. 10.

²² M. Podhajski (red.), dz. cyt., s. 500.

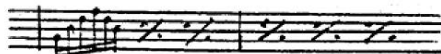
²³ Jak już zaznaczyłam w punkcie 1, kompozytor swe teoretyczne rozważania ujął w publikacji: *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*, Bydgoszcz 2012.

Do partytury Riemea dołączył wykaz symboli i skrótów, jakie zastosował w omawianym utworze:

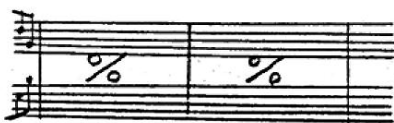
Ped. ————— *
cały odcinek zagrać przy obowiązkowo naciśniętym prawym pedale



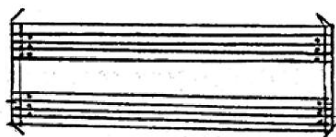
- linia ciągła przedłużająca dany dźwięk oznacza zatrzymanie tego dźwięku bez użycia prawego pedału, z reguły w celu uzyskania rezonansu strun



- powtarzanie grupy dźwięków połączonych wspólnym wiązaniem



- powtarzanie poprzedniego taktu



- fragment między znakami zagrać trzykrotnie

Powyższy wykaz graficzny uzupełnił stwierdzeniem, że „każdy dźwięk, dwudźwięk lub akord grany jedną ręką posiada jednocześnie swój odpowiednik grany ręką drugą, w postaci lustrzanego odbicia materiału dźwiękowego, ale nie układu klawiszy, ponieważ oś symetrii tego odbicia znajduje się między dźwiękami d¹-dis¹ (es¹). Połączone w ten sposób ze sobą pary dźwięków, akordów lub fraz muzycznych powinny być zagrane identyczną dynamiką i artykulacją. Znaki chromatyczne obowiązują w obrębie danego taktu wyłącznie dla nut położonych na jednej pięciolinii”²⁴.

Rezonujące zwierciadło jest kompozycją jednoczęściową, a jej czas trwania Riemea określił w przybliżeniu na 18 minut. Pomimo jednoczęściowej budowy utworu w jego wewnętrznej strukturze wyszczególnić można kilka części, gdzie kryterium podziału wyznacza zmieniające się tempo i sposób kształtowania ma-

²⁴ B. Riemea, *Rezonujące zwierciadło*, komentarz zamieszczony w partyturze kompozycji.

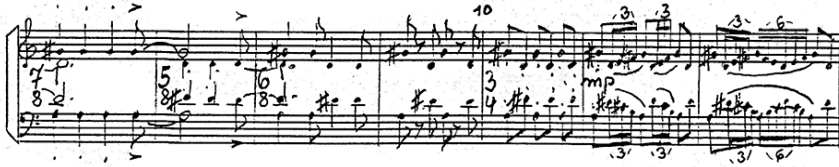
teriału muzycznego. Oprócz zmiennego tempa i materiału meliczno-rytmicznego zmienne jest również metrum. Kompozytor stosuje jego zróżnicowane warianty: od tradycyjnie stosowanych w muzyce epok dawniejszych, jak 2/4, 3/4, 4/4 czy 2/2, 3/2, 4/2, spotykamy tu takie, jak 5/4, 6/4, 8/4, 9/4, ale też 3/8, 5/8, 7/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8. Przyjmując wyżej wymienione kryteria podziału formalnego, w utworze można wyszczególnić sześć części. Kolejne części kompozytor przygotowuje przez stopniowe zwolnienia tempa (*ritenuto*, fermaty) oraz wprowadzanie nowego tempa i odmiennego traktowania materiału meliczno-rytmicznego. Z tego względu wyróżniamy tu następujące części: część I *animato* ($\downarrow = 120$), część II *tempo rubato, piu mosso* ($\downarrow = 132$), część III *meno mosso, a tempo* ($\downarrow = 120$), część IV *sostenuto* ($\downarrow = 69$), część V *tempo di ballo* ($\downarrow = 132$) *sostenuto ma rubato*, część VI *con moto* ($\downarrow = 140$).

Cały utwór konstruowany jest na wspomnianej wcześniej zasadzie lustrzanego odbicia w kształtowaniu meliki partii obu rąk. Jest to naczelną zasadą, która obowiązuje od początku do końca utworu, stąd jego tytuł: *Rezonujące zwierciadło*. Materiał muzyczny, jakim posługuje się Riemer, prezentuje pierwsza część omawianej kompozycji (t. 1-51). Jest ona wykonywana w szybkim tempie, a jej konstrukcja opiera się na dwóch pomysłach muzycznych. Pierwszy z nich ma charakter statyczny, a cechuje go repetycyjne powtarzanie tych samych dźwięków w artykulacji *staccato*. Kompozytor wychodzi od interwału sekundy małej, ale istotnym faktem jest tu zatrzymywanie ostatniego dźwięku w partii każdej ręki, dzięki czemu bazą harmoniczną stają się dwa trytony: d¹-gis¹ w ręce prawej oraz a-dis¹ w ręce lewej oraz interwały sekundy małej i septymy wielkiej będące wynikiem harmonicznym meliki partii obu rąk. Aby podkreślić ekspresję tego przebiegu, kompozytor wzmaga stopniowo jego dynamikę – przykład 26.



Przykład nr 26. B. Riemer, *Rezonujące zwierciadło* – początek utworu (t. 1-5)

Powyższemu pomysłowi Riemer przeciwstawia pomysł drugi, który cechuje duża ruchliwość i dynamika. Jego struktura wynika z przekształceń melodyczno-rytmicznych pomysłu pierwszego. Kompozytor stopniowo ożywia ruch przez wprowadzanie coraz drobniejszych wartości rytmicznych. W melodyce partii obu rąk konsekwentnie przestrzega ich zwierciadlanego odbicia, gdzie melika ręki prawej ma kierunek wznoszący, natomiast melika ręki lewej – opadający – przykład 27.



Przykład nr 27. *Rezonujące zwierciadło* – drugi pomysł muzyczny (t. 6-12)

W dalszym przebiegu drugi pomysł przybiera motoryczny charakter i jest realizowany z zastosowaniem jednorodnych wartości rytmicznych – przykład 28.



Przykład nr 28. *Rezonujące zwierciadło* – drugi pomysł muzyczny po fazie przekształceń (t. 23-26)

Cały przebieg części pierwszej odbywa się na zasadzie przeplatania i przenikania się obu pomysłów, zmianie rejestrów brzmieniowych i wzbogacania harmonicznego i dynamicznego całego toku muzycznego tej części utworu.

Część druga (t. 52-116) jest kontynuacją materiału zawartego w pomysle drugim, dynamicznym. Riemer ukazuje go w różnych konfiguracjach rytmicznych i melodycznych, ale w przeciwieństwie do części I, gdzie wykorzystywał szeroki ambitus instrumentu, tutaj operuje przede wszystkim średnicą fortepianu. Część trzecią (t. 117-189) rozpoczyna materiał pierwszego, statycznego pomysłu. Przeniesiony jest on o sekundę wielką do góry i w dalszym przebiegu poddawany jest przekształceniom melodycznym, harmonicznym i fakturalnym. Muzyczną narrację wzbogaca kompozytor przez bardzo zróżnicowaną sferę dynamiczną i częste zmiany metryczne, przy czym w kształtowaniu linii melodycznej obu rąk kompozytor w dalszym ciągu przestrzega zasady zwierciadlanego odbicia. Dotyczy to zarówno ukształtowań melicznych, ale i struktur akordowych – przykład 29.



Przykład nr 29. *Rezonujące zwierciadło* – akordowe pochody z zachowaniem zasady zwierciadlanego odbicia (t. 134-138)

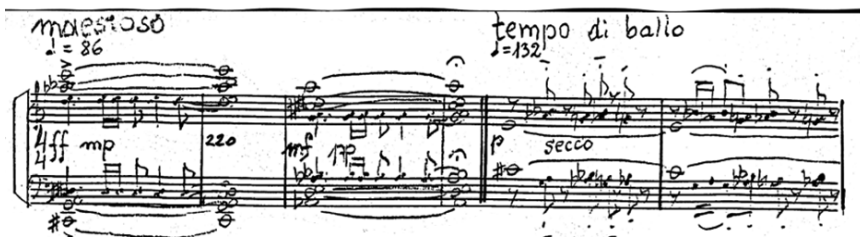
Po początkowym śpiewnym charakterze, realizacji przebiegu w długich wartościach rytmicznych i eksponowaniu na dłuższej przestrzeni pierwszego pomysłu w miarę rozwoju muzycznej narracji część III nabiera charakteru motorycznego. Riemer przyspiesza tempo utworu, stosuje ruch szesnastkowy równoległe w obu rękach, a przez wzmocnienie dynamiki prowadzi akcję muzyczną do punktu kulminacyjnego. Osiąga go nie tylko przez przyspieszenie tempa i wzmacnianie dynamiki, ale również przez poszerzanie pola dźwiękowego omawianego przebiegu – przykład 30.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system covers measures 180 to 184, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamics markings of *mf* and *pp*, and a tempo marking *poco a poco cresc*. The second system covers measures 185 to 189, with multiple *Ped.* (pedal) markings. The third system shows a 4/4 time signature, dynamics of *4f*, *ff*, and *fff*, and a fermata over the final measure.

Przykład nr 30. *Rezonujące zwierciadło* – punkt kulminacyjny utworu (t. 177-189)

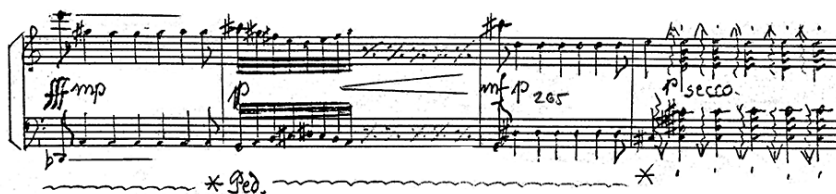
Rozładowanie napięcia następuje w kolejnej, czwartej części kompozycji (t. 190-222). Efekt ten uzyskuje Riemer przez uspokojenie tempa (*sostenuto* ♩ = 69) i wyciszenie dynamiki: *pp* i *p*. Pod względem materiałowym część IV wykazuje pokrewieństwo z częścią II. Następująca po niej część V (t. 222-286) wnosi charakter taneczny, co kompozytor zaznaczył określeniem tempa tego fragmentu utworu terminem *tempo di ballo*²⁵ (♩ = 132). Sposób traktowania materiału dźwiękowego wykazuje podobieństwo z poprzednimi fragmentami utworu. Taneczny charakter tej części podkreśla synkopowany rytm, stałe metrum oraz duże kontrasty dynamiczne – przykład 31.

²⁵ Według słownika włosko-polskiego *ballo* oznacza taniec, bal; [w:] S. Soja, C. Zawadzka, Z. Zawadzki, *Mały słownik włosko-polski*, Warszawa 1989, s. 39.



Przykład nr 31. *Rezonujące zwierciadło* – początek części V (t. 222-229)

Dużą wagę Riemer przywiązuje do dużych kontrastów dynamicznych, czego przykładem jest końcowy fragment tej części utworu. Oprócz zmian dynamicznych kompozytor w każdym kolejnym takcie zmienia materiał muzyczny. Jest to wymiennie stosowany materiał obu pomysłów konstrukcyjnych: statycznego i dynamicznego – przykład 32.



Przykład nr 32. *Rezonujące zwierciadło* – kontrast wyrazowy w traktowaniu narracji muzycznej (t. 263-266)

Część VI jest finałem całej kompozycji (t. 287-367). Utrzymana jest w szybkim tempie: *piu mosso* (♩ = 132) oraz *con moto* (♩ = 140). Jednak dla zachwiania motoryki Riemer wprowadza lokalne zmiany tempa – *tempo rubato* czy *poco a poco stringendo*. Podstawą kształtowania tej części jest kontrastowe zestawianie materiału – znanego z wcześniejszych części utworu. Następuje tu zderzenie dynamicznych przebiegów o motorycznym charakterze zestawiane z przebiegami statycznymi w postaci powtarzanych struktur akordowych w długich wartościach rytmicznych. Akordy te buduje kompozytor, zestawiając ze sobą sekundy małe – przykład 33.

Materiał muzyczny tej części wykorzystuje pełnię początkowych dwóch pomysłów, które poddawane są tutaj ciągłym przekształceniom melicznym i harmonicznym. Cały utwór ma charakter wirtuozowski i wymaga od wykonawcy znacznej biegłości pianistycznej w pokonywaniu szybkich przebiegów melicznych oraz w realizacji skomplikowanych struktur akordowych. Mimo wykorzystania w całym utworze materiału dwunastodźwiękowego, to kompozytor niespodziewanie kończy *Rezonujące zwierciadło* niepełnym akordem h-moll rozmieszczonym w skrajnych rejestrach fortepianu.

The image displays three systems of musical notation. The top system is a 3/4 piece marked 'fff con passione'. The middle system is a 5/8 piece with '295' and '300' markings. The bottom system is a 4/4 piece marked 'pp' and 'cresc. poco a poco'.

Przykład nr 33. *Rezonujące zwierciadło* – kontrastowe zestawienie materiału muzycznego (t. 293-302)

Formę utworu Bohdana Riemera bardzo trafnie oddają słowa Bogusława Schaeffera, który napisał: „Konstrukcja utworu polega na zestawianiu ciągłości i nieciągłości; pojedynczy ton traci tu swoje znaczenie na korzyść całościowo traktowanych faktur, których blokowe ujmowanie (...) stało się modelem zestawiania całości dźwiękowych”²⁶.

3. Walory dydaktyczne i problemy wykonawcze w omawianych utworach

Terminy: dydaktyka i dydaktyczny wywodzą się z języka greckiego, gdzie dydaktyką określano nauczanie, pouczanie. Natomiast wersja przymiotnikowa tego słowa, tzn.: dydaktyczny – posiada szereg podobnych znaczeń, jak na przykład: edukacyjny, pedagogiczny, kształcący, kształceniowy²⁷. I odbicie, i znaczenie

²⁶ B. Schaeffer, *Muzyka XX wieku: twórcy i problemy*, Kraków 1975, s. 246.

²⁷ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1967, s. 186.

tych słów postaram się ukazać w trzech kompozycjach wspomnianych kompozytorów bydgoskich.

Faktura fortepianowa oraz sposób traktowania fortepianu w muzyce XX wieku przeszły ogromne zmiany. Fortepian stracił wiele ze swego uniwersalnego charakteru. Wielu kompozytorów działających w minionym wieku uważało ten instrument za nieużyteczny, za instrument, z którego wiele nie można już wydobyc. Sądziłi oni, iż „fortepian tradycyjny kończy się na Bartoku, którego *Mikrokosmos* i *Bagatele* stanowią olbrzymi materiał poznawczy stylu i techniki kompozytora, na Strawińskim, który w fortepianowych kompozycjach dał wyraz swym poszukiwaniom formalnym (*Sonata*) i jazzowym (*Piano Rag Music*), oraz na Hindemicie, który wychodząc od popularnej *Suity 1922*, doszedł do wielkiego cyklu preludiów i fug, modulacyjnych interludiów i postludiów, zatytułowanych *Ludus tonalis*”²⁸.

Konrad Pałubicki, Ryszard Kwiatkowski i Bohdan Riemer tworzyli raczej na uboczu głównego nurtu kompozytorskiego. Kompozycja była ich działalnością dodatkową, ponieważ zaangażowani byli w działalność pedagogiczną i organizatorską. Mimo to, ich utwory fortepianowe stanowią interesujące propozycje artystyczne, zarówno dla wykonawców, jak i dla słuchaczy. Wszystkie trzy omówione tu utwory zawierają wiele ciekawych i indywidualnych aspektów wykonawczych. Cała trójka kompozytorów stosuje tradycyjne sposoby notacji swych utworów. Jedynie Bohdan Riemer dołączył do partytury objaśnienia dotyczące problemów wykonawczych utworu *Rezonujące zwierciadło*. Walory dydaktyczne oraz wybrane problemy wykonawcze omówię według następujących zagadnień: rytmika, melodyka, harmonika, agogika, artykulacja i dynamika.

3.1. Zagadnienia rytmiczne

Znakomity pianista i pedagog fortepianu polskiego pochodzenia Henryk (Harry) Neuhaus (1888-1964)²⁹ uważał rytm za jeden z ważniejszych elementów dzieła muzycznego. W swej książce pisał: „Muzyka jest przebiegiem dźwiękowym, właśnie jako przebieg, a nie chwila i nie stan zastygły, przepływa w czasie, (...) dźwięk i czas są elementami zasadniczymi także w dziedzinie opanowywania wykonawczego, stanowią praosnowy rozstrzygające i określające wszystkie inne problemy pianistyczne”³⁰. W omówionych utworach ciekawe

²⁸ B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 75.

²⁹ H. Neuhaus był kuzynem Karola Szymanowskiego i pierwszym wykonawcą jego wielu kompozycji fortepianowych. Neuhaus był wychowawcą takich pianistów, jak: Światosław Richter, Emil Gilels, Radu Lupu, Władimir Krajniew. Wśród plejady jego uczniów są również polscy pianiści: Ryszard Bakst, Tadeusz Kerner, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. n-pa, Kraków 2002, s. 33.

³⁰ H. Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, Kraków 1970, s. 49.

struktury rytmiczne znajdujemy zarówno w utworach K. Pałubickiego, jak i R. Kwiatkowskiego i B. Riemera. Ten element muzyczny wyrabia u ucznia poczucie rytmu i właściwego wykonywania utworu w czasie. Zagadnienia rytmiczne omówię tu według następującego porządku: 1. różne formy kształtowania rytmicznego, 2. realizacja pauz, 3. motoryka, 4. polimetria i polirytmia.

3.1.1. Różnorodne formy kształtowania rytmicznego

„Rytm – zarówno w swym działaniu autonomicznym, jak i w powiązaniu z innymi elementami – stał się w nowej muzyce również niezmiernie ważnym czynnikiem w osiąganiu konstruktywnej dynamiki formalnej. Bez przesady można powiedzieć, że dokonano tu wiele: ożywiono ruchowość, wydobyto tkwiące w rytmice możliwości dynamiczne, konstruktywne, formalne, a nawet ekspresyjne, stworzono nowe koncepcje ruchu, motoryki, polimetrii i przełamano wszystkie niemal dotychczasowe konwencje w tej dziedzinie (...)”³¹. Wymienione elementy rytmu znajdujemy w kompozycjach trzech przywołanych tu twórców bydgoskich.

Proste struktury rytmiczne występują w cyklu *Chimery* Konrada Pałubickiego. Kompozytor stosuje tu szesnastkowe przebiegi w obu rękach: w ruchu równoległym i w ruchu przeciwnym – vide przykład 3, przykład 9, bądź motoryczny ruch szesnastkowy układów tercjowych – przykład 4. Wszystkie wymienione układy metrorytmiczne są cennym przykładem dydaktycznym – wymagają od wykonawcy precyzji i synchronizacji obu rąk. Dodatkowo, w przykładzie 4 (t. 7-10) mamy sytuację dwuplanowej faktury złożonej z linii melodycznej w lewej ręce i migotliwego tła w prawej. Problemem technicznym jest uzyskanie proporcji pomiędzy kantylenową melodią w lewej ręce a szybkimi motywami tercjowymi w prawej. A takie ukształtowanie fakturalne uczy młodego pianistę słuchania obu planów brzmieniowych i uwrażliwia na realizację właściwych proporcji w ich wykonawstwie.

Większą różnorodność aspektów rytmicznych dostrzegamy w pozostałych dwóch utworach. W *Siedmiu fotografiach z księżycą* Kwiatkowski zrezygnował z metrum, więc podstawowym problemem jest tu nauczenie się sposobu odczytywania zapisu nutowego. Powoduje go brak kresek taktowych, co utrudnia realizację struktury rytmicznej utworu. Ale dzięki temu znajdujemy tu szereg przykładów na interesujące rozwiązania rytmiczne. Jak już wspomniałam, nowe potraktowanie rytmiki wynika tu z faktu, iż kompozytor zrezygnował z tradycyjnie zapisywanego metrum na korzyść określania tempa oznaczeniem metronomicznym. Tym samym daje dużą swobodę wykonawcy, który wyznacza tempo utworu i poszczególnych przebiegów rytmicznych według własnego poczucia

³¹ B. Schaeffer, *Mały informator...*, s. 213.

czasu i zaawansowania pianistycznego. Ilustrują to przykłady 16 i 20, które zawierają materiał części III i VI cyklu. W części IV mamy do czynienia z różnymi formami ukształtowania rytmicznego w ręce prawej i lewej. Ręka prawa realizuje ukształtowanie meliczne o ruchu wznoszącym budowane na wartościach ćwierćnut i ósemek, a ręka lewa – rodzaj akompaniamentu w ruchu ósemkowym. Obie ręce mogą wykonywać swoje partie w różnym tempie i przybliżonej synchronizacji harmoniczej – przykład 34. Tak kształtowana dwuplanowa, niezależna w swej strukturze faktura zmusza wykonawcę do kontrolowania słuchem obu partii.

Przykład nr 34. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą*, fragment części IV

Z kolei w części VI cyklu mamy do czynienia z wykonawstwem jednogłosowego ukształtowania melicznego o dużych skokach interwałowych, które wykonuje ręka prawa. Brak wyznacznika metrycznego powoduje, że tak budowaną strukturę meliczno-rytmiczną wykonuje się w sposób zbliżony do improwizacji – przykład 35. Część VI uczy swobody wykonawczej w realizacji struktur jedno- i wielopłaszczyznowych.

Przykład 35. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą*, fragment części VI

Fakt, że pianista wykonujący ten utwór ma okazję wykazać się sporą pomysłowością i inwencją artystyczną, stanowi cenny walor dydaktyczny. W przypadku młodego adepta sztuki pianistycznej, świadomość nadawania ostatecznego kształtu artystycznego utworu stawia go w pewnym stopniu na równi z kompozytorem.

3.1.2. Realizacja pauz

Istotnym elementem w pokonywaniu zagadnień rytmicznych jest realizacja pauz. Częstym zjawiskiem w omawianych utworach są uzupełnienia i dopełnienia rytmiczne bądź też przesunięcia rytmiczne na słabą część taktu. Takie zjawiska zawiera pierwsza część cyklu Konrada Pałubickiego. Rytm ruchu szesnastkowego z poprzedzającą pauzą realizuje ręka prawa, a pauzę wypełnia melika ręki lewej – vide przykład nr 2. Natomiast dalszy fragment tej części eksponuje przesunięcie rytmiczne o pauzę ósemkową, dzięki czemu pełny akord pojawia się na słabej części miary i jest dopełniany także dźwiękami meliki lewej ręki. Takie ujęcie rytmiki przebiegu muzycznego ułatwia grającemu utrzymanie stałego pulsu przy realizacji pauzy. Ponadto uczy podzielności uwagi i wyrabia niezależność rąk – przykład 36.

The image shows a piano score for measures 28-39. It consists of four systems of staves. The first system (measures 28-30) is marked *ff* and *secco*. The second system (measures 31-33) continues the piece. The third system (measures 34-36) is marked *molto giocoso* and includes dynamics *f* and *p*. The fourth system (measures 37-39) includes dynamics *mp* and *p*. The score features complex rhythmic patterns and articulations.

Przykład nr 36. K. Pałubicki, *Chimery* cz. I (t. 28-39)

Inną formę uzupełnienia rytmicznego znajdujemy w kompozycji B. Riemera. Dwuplanowa faktura tworzona jest z jednej strony przez głosy skrajne (nawiązując do faktury chóralnej, umownie nazwiemy je sopran i bas), a z drugiej przez głosy środkowe (analogicznie: alt i tenor). Plan pierwszy (S i B) realizują wspólne układy rytmiczno-melodyczne w metrum cztermiarowym w punktowanym rytmie. Czas potrzebny do wytrzymania wartości rytmicznej omawianej figury rytmiczno-melodycznej wypełniają głosy środkowe – przykład 37. Wartościom dłuższym kompozytor przeciwstawia wartości krótsze, co uczy młodego pianistę wyczucia pulsacji, podzielności uwagi, kontroli słuchowej wykonywanego fragmentu oraz samodzielności palców.

The image shows a piano score for measures 168-172. It consists of two systems of staves. The first system (measures 168-170) is marked *mf* and *mp*. The second system (measures 171-172) is marked *cresc.* and *f*. The score features complex rhythmic patterns and articulations.

Przykład 37. B. Riemer, *Rezonujące zwierciadło* (t. 168-172)

3.1.3. Motoryka

Częstym sposobem realizacji rytmiki w omawianych tu utworach są szybkie przebiegi muzyczne o charakterze motorycznym. Taki sposób prowadzenia narracji cechuje równomierność toku muzycznego. „Nowa muzyka, muzyka XX w., zmieniła jednakże w zakresie rytmu tak wiele, że i motoryka straciła dużo ze swej pierwotnej jednostajności – mówiąc już mniej ogólnie – monotonii”³². Taką różnorodność w kształtowaniu przebiegów o charakterze motorycznym obserwujemy w omawianych kompozycjach. Motoryczne ujęcia o różnym kształcie meliczno-rytmicznym spotykamy w *Chimerach* Pałubickiego. Kompozytor buduje je zarówno w postaci narracji melodycznej, jak i akordowej. Motoryka o strukturze melodycznej występuje w II części *Chimer* i ma charakter jednogłosowej linii w ruchu szesnastkowym, przekształconej w dalszym przebiegu w szesnastkowe triole – przykład 5. Taki przebieg muzyczny uczy dyscypliny rytmicznej, refleksu i skupienia. Dodatkowym elementem utrudniającym jego realizację jest tu również akcentacja przypadająca na każdą pierwszą nutę z każdej grupy rytmicznej, narastająca dynamika oraz zaangażowanie obu rąk w wykonanie tego fragmentu utworu. Natomiast większe trudności wykonawcze stwarza przebieg motoryczny o charakterze akordowym. Tercjowe współbrzmienia wykonywane są tu naprzemiennie przez obie ręce, ale lewa ręka musi ponadto wykonać jednocześnie linię melodyczną o długich wartościach rytmicznych – przykład 4. Pianista musi więc realizować dwa plany brzmieniowe o kontrastowym charakterze. Wzmacnia to technikę i siłę lewej ręki, uczy podzielności uwagi, słuchania umieszczonej w niskim rejestrze melodii, a co za tym idzie – kontrolowania proporcji w wykonywaniu linii melodycznej oraz motorycznego toku przebiegającego w wyższym rejestrze.

W kompozycji B. Riemera przebiegi motoryczne występują jedynie w postaci pojedynczych dźwięków zestawionych w obu rękach i mają mniejsze rozmiary, przerywane są układami o innej budowie formalnej, na przykład strukturami akordowymi – vide przykłady: 28, 30, 33. Przygotowując się do wykonania *Rezonującego zwierciadła* i pokonania problemów technicznych zawartych w przebiegach motorycznych, należy wyjść od układów o dźwiękach pojedynczych, a następnie – przez dwudźwięki – dojść do układów akordowych.

Ryszard Kwiatkowski buduje przebiegi motoryczne zarówno z pojedynczych dźwięków w ruchu szesnastkowym – vide przykłady: 18, 19, 22, 25, jak i z układów akordowych – vide przykłady: 15, 17, 21 czy 24. Często kompozytor buduje je jako ostinato melodyczno-rytmiczne w lewej ręce. Tu konieczne jest zwracanie uwagi na wyrównanie brzmienia drobnych wartości rytmicznych – najczęściej ujętych jako przebiegi szesnastkowe.

Należy tu podkreślić, iż Kwiatkowski buduje swe przebiegi motoryczne zarówno w jednakowych wartościach rytmicznych, jak i w zmiennych ugrupo-

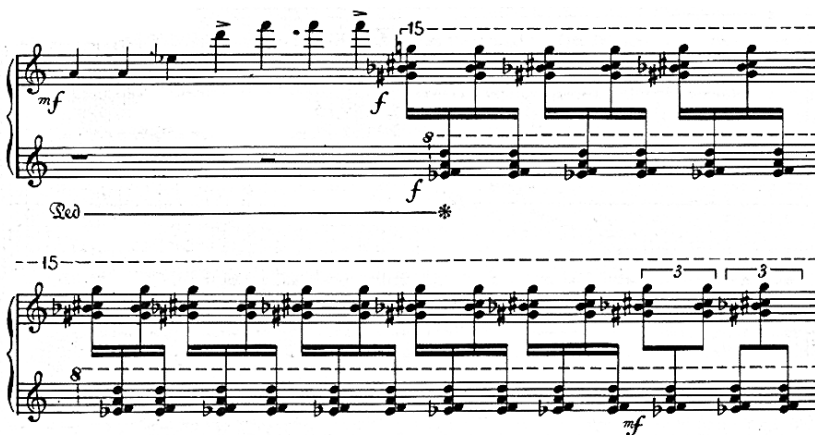
³² B. Schaeffer, *Mały informator...*, s. 134.

waniach rytmicznych. Przykładem jednolitego kształtowania motoryki jest środkowy fragment 7 obrazu *Siedmiu fotografii z księżycą*. Motoryczny przebieg tworzą tu czterodźwiękowe akordy o różnej treści harmoniczej w obu rękach, w których skrajne dźwięki tworzą interwał septymy – przykład 38.



Przykład 38. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą* – obraz 7

Drugim rodzajem kształtowania struktur motorycznych jest budowanie ich w oparciu o zróżnicowane figury rytmiczne. Według takiej zasady kompozytor kształtuje ten rodzaj toku muzycznego w obrazie 3. Trzygłosowy akord prawej ręki kompozytor przeciwstawia współbrzmieniu trytonu w ręce lewej. Ponadto zmianie ulegają ugrupowania rytmiczne, w których realizuje omawiany przebieg: są to ugrupowania składające się z trzech, z dwóch i czterech szesnastek – przykład 39.



Przykład 39. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą* – obraz 3

Takie formowanie motoryki wymaga szybkiego reagowania na zmiany ugrupowań rytmicznych, napięcia uwagi grającego oraz jednakowej siły uderzania w klawisze w obu rękach.

3.1.4. Polimetria i polirytmia

W muzyce XX i XXI wieku istotnymi zagadnieniami techniki kompozytorskiej są takie czynniki organizujące następstwo dźwięków w czasie, jak wymienione w tytule polimetria i polirytmia. Wpływają one m.in. na wzbogacenie warstwy rytmicznej kompozycji, a także na zmiany i nieregularności w akcentacji. Z racji rezygnacji z oznaczeń metrycznych w kompozycji R. Kwiatkowskiego oba zjawiska nie występują. Natomiast w różnym stopniu znajdujemy je w pozostałych utworach.

W *Chimerach* Pałubickiego zjawisko polimetrii ma łagodniejszą formę. Zmiany metrum odbywają się z zachowaniem podstawowej jednostki metrycznej: 3/4, 2/4, 4/4 itd. Podstawą miary jest ćwierćnuta, co ilustrują przykłady 4 i 7, zaczerpnięte z miniatury II i III. Większą komplikację struktur polimerycznych zawiera *Rezonujące zwierciadło Riemera*. Już początek utworu, czyli takty 1-12 wprowadzają duże zróżnicowanie metryczne, co pokazują przykłady 26 i 27 oraz 33. Kompozytor zmienia metrum co takt, prowadząc narrację muzyczną kolejno w: 8/4, 6/4, 9/8, 7/8, 5/8, 6/8 i 3/4. Te częste zmiany metryczne wpływają na kształt fraz i linii melodycznych, z których kompozytor buduje swój utwór. Polimetria uczy wykonawcę przełamywania schematów, z jakimi spotykał się w muzyce klasycznej, w której dominowała budowa okresowa – przykład 40.

The image displays three staves of musical notation for Example 40. The notation is complex, featuring polyrhythmic patterns and frequent changes in time signature. The first staff includes markings for 'Ped.' and '* Ped.*'. The second staff includes '100', 'Ped.', and '* Ped.*'. The third staff includes 'molto rit.', 'mp', 'f', and 'Ped.'. The notation is dense with notes and rests, illustrating the intricate rhythmic structure of the piece.

Przykład nr 40. B. Riemer, *Rezonujące zwierciadło* (t. 92-108)

Polimetria uczy ponadto szybkiego reagowania na zmiany metrum i na realizację różnego kształtu meliki danego utworu. Częste i nieregularne zmiany metrum zmuszają pianistę do wielkiego skupienia i koncentracji uwagi, uczą kontroli nad pulsacją rytmiczną, uczą dbania o precyzję rytmiczną w wykonywaniu toku ósemkowego.

Inne problemy stwarza zjawisko polirytmii, czyli równoczesnego wykonywania różnych grup rytmicznych, np.: ugrupowań parzystych z nieparzystymi. To zjawisko występuje jedynie w kompozycji R. Kwiatkowskiego. Jednak nie jest to typowa polirytmia, ponieważ kompozytor nie stosuje tu oznaczeń metrycznych. Jest to rodzaj polirytmii o charakterze zapisanej improwizacji, gdzie każda ręka wykonuje odrębną linię melodyczno-rytmiczną – przykład 41 i przykład 42.



Przykład 41. R. Kwiatkowski, *Rezonujące zwierciadło* – obraz 4



Przykład 42. R. Kwiatkowski, *Rezonujące zwierciadło* – obraz 5

Zaprezentowane powyżej elementy polirytmii należy ćwiczyć w wolnym tempie oddzielnie każdą ręką. Po tym etapie – łączyć obie ręce razem.

3.2. Zagadnienia melodyczne

W muzyce epok dawniejszych, np. romantyzmu, elementem, który decydował o kształcie i charakterze meliki, była harmonia. W muzyce wieku XX melika uzyskała pełną autonomię, wyzwoliła się od nawyków słuchowych odbiorcy, stała się indywidualnym elementem dzieła muzycznego. Często operuje krótkimi motywami, harmonia przestaje już pełnić funkcję oparcia meliki. „Motyw posiada w nowej muzyce duże znaczenie, stąd widoczna dbałość kompozytorów o jego plastyczność, dynamiczność i potencjał formotwórczy. O jego znaczeniu w nowszej muzyce decyduje zdolność do wariacyjnego przekształcania się. Jako komórka interwałowo-rytmiczna, motyw staje się często punktem wyjścia całego procesu formalnego w dziele muzycznym”³³. Tak też się dzieje w omawianych w pracy utworach i taki rodzaj kształtowania melodyki mają okazję poznać wykonawcy omawianych utworów.

W *Chimerach* Pałubickiego melodii jednej ręki najczęściej towarzyszy akompaniament drugiej, oparty o stały tok rytmiczny. Najczęściej melika wykorzystuje jeden wznoszący lub opadający motyw. Natomiast akompaniament buduje kompozytor, stosując stały puls rytmiczny – vide przykład 2, bądź stałą pojedynczą nutę lub kwintę, której ruchliwości dodaje kompozytor przez zastosowanie trylu – vide przykład 6. Taki układ fakturalny ma najczęściej linia melodyczna prowadzona w ręce prawej. Ale są fragmenty, w których ważniejszą rolę odgrywa ręka lewa. W ten sposób zaczyna się *Miniatura III*. Dwutaktowa fraza realizowana przez rękę lewą, a jej tłem jest skok kwintdecymy na dźwiękach $\text{fis}^3\text{-fis}^1$ – vide przykład 7. Problemem technicznym dla pianisty jest ukazanie kantyleny w melodii nadrzędnej lewej ręki z jednoczesnym dwuoktawowym skokiem o subtelnym wyrazie w prawej. W środkowym ogniwie tej miniatury zgęszczenie faktury wymaga oddania kantyleny we wszystkich planach brzmieniowych – vide przykład 8.

W *Miniaturze II* kompozytor wykorzystuje jednogłosową linię melodyczną jako rodzaj narastania dynamicznego. Jednogłosowy tok muzyczny, naprzemienienie co dwie szesnastki przez obie ręce, wychodzi od dynamiki *pp* w oktawie małej i przenoszony jest do coraz wyższego rejestru, większego rozdrobnienia rytmicznego i stopniowego wzmacniania dynamiki – vide przykład 5. Ponadto w *Chimerach* występują krótkie pochody gamowe i pasażowe w różnych kierunkach, które występują we wszystkich częściach utworu, stanowią one również przykład problematyki wykonawczej.

Inny rodzaj kształtowania melodycznego prezentuje Ryszard Kwiatkowski w *Siedmiu fotografiach z księżycą*. Tutaj melika z reguły przejawia się w powtarzaniu tych samych dźwięków, tych samych figur rytmicznych lub akordów. Aby uniknąć monotonii, tę powtarzalność motywów wzbogaca kompozytor przez róż-

³³ Tamże, s. 124.

nicowanie dynamiki i artykulacji – vide przykłady 12 i 14. Oba wymienione przykłady zawierają ciekawe środki techniki pianistycznej, niezbędne dla kształcenia młodego pianisty. Jest to percepcja dwuplanowej faktury złożonej z długiego trylu w jednej ręce i linii melodycznej w drugiej, dodatkowo wzbogaconej w akcenty i zmienną dynamikę (przykład 12, 34).

Odmiernym i niespotykanym w pozostałych utworach sposobem kształtowania meliki jest rodzaj meliki punktualistycznej. Poszczególne dźwięki czy akordy są od siebie oderwane, oddalone, pozbawione bliższych związków harmoniczych. Dźwięki te działają jak luźne punkty, ukazywane w różnych rejestrach instrumentu. Pojedyncze dźwięki Kwiatkowski zapisuje w różnych rejestrach skali fortepianu. Przykłady tego typu meliki prezentują *Obrazy 2 i 4* – vide przykład 14. Jest to wartościowy środek dydaktyczny – taki kształt melodyki wymaga od wykonawcy przestawienia swego sposobu myślenia, przemodelowania swego aparatu wykonawczego, wielkiego skupienia i wiele własnej inwencji w realizacji zapisu nutowego.

Bardziej tradycyjny sposób prezentacji melodii obserwujemy w różnych fragmentach kompozycji, a ma ona szczytkowy charakter i występuje na tle stałego akompaniamentu – vide przykład 25.

W kompozycji Bohdana Riemera *Rezonujące zwierciadło* melodyka kształtowana jest zgodnie z zasadą lustrzanego odbicia. Z tej zasady wynika, że budowana jest ona w ruchu przeciwnym i występuje w dwugłosie – vide przykłady 27 i 32 lub w postaci struktur akordowych – vide przykład 29. Jego utwór jest przykładem na doskonalenie umiejętności pianistycznych w realizowaniu specyficznych struktur melodycznych, formowanych dzięki zastosowaniu jednej konkretnej reguły formalnej.

3.3. Zagadnienia harmoniczne

Harmonika drugiej połowy XX wieku jest w wielu przypadkach wolna od uzależnień tonalnych. Taki też materiał dźwiękowy prezentują kompozycje twórców bydgoskich. Podstawą harmoniczną ich utworów jest pełna skala dwunastodźwiękowa. A co za tym idzie, nie stosują oni zasad funkcyjnego łączenia akordów. W treści harmonicznego poszczególnych akordów rezygnują z ich tercjowej budowy, a ich budowa i wykorzystanie w utworze wynika z jego walorów brzmieniowych założonych przez kompozytora. Z realizacją harmonii wiąże się realizacja pionów akordowych, techniki akordowej. Technika akordowa to również żmudna praca nad dźwiękiem. Cytowany wcześniej H. Neuhaus uważał pracę nad dźwiękiem za najistotniejszy element wykształcenia pianisty. Pisał: „opanowanie dźwięku jest zadaniem pierwszym i najważniejszym wśród innych pianistycznych zadań technicznych, które pianista musi rozwiązać, dźwięk bowiem jest **samą materią muzyki**; uszlachetniając i doskonaląc go, podnosimy muzykę na wyższy poziom”³⁴.

³⁴ H. Neuhaus, dz. cyt., s. 78.

W cyklu fortepianowym K. Pałubickiego harmonika sprowadzona jest do funkcji akompaniamentu i podkreślenia kolorystyki brzmienia – vide przykład 1. Z kolei w przebiegach motorycznych kompozytor łączy ze sobą dwie osnowy tonalne. Tak dzieje się w Miniaturze II – vide przykład 4, takt 25, gdzie układy tercjowe tworzą na przemian układy tonalne B-dur i F-dur, by potem przejść chromatycznie do D-dur i d-moll realizowanych jednocześnie – takty 26, 27 (przykład 4). W Miniaturze III (etiudowy odcinek b) pianista powinien wyraźnie ukazać wyodrębniającą się linię melodyczną w postaci najwyższych składników dwudźwięków i akordów.

W kompozycji *Siedem fotografii z księżycą* w budowie struktur akordowych Kwiatkowski wykorzystuje kontrastujące interwały: septymy i sekundy – vide przykład 11. Świadczy to o stałym podkreślaniu walorów kolorystycznych muzycznej narracji. Taka budowa akordów wymusza inną percepcję harmoniczną w porównaniu do harmoniki o budowie tercjowej i tym samym zmusza wykonawcę do innego niż w budowie tercjowej układu ręki i wykorzystania innych palców. Odległość septym (wielkich i małych) w lewej ręce powodują duże rozciągnięcie ręki i zaangażowanie palca 5 oraz 2 i kciuka. Natomiast akordy o budowie sekundowej wykorzystują palce 4, 3 i 2 – vide przykład 11. Są to niewątpliwie walory dydaktyczne, które nie występują w muzyce klasycznej. Wzbogacają one i rozwijają technikę pianistyczną uczniów szkół muzycznych II stopnia.

Akordy o podobnej budowie interwałowej realizuje także ręka prawa – vide przykład 13. Tutaj ich struktura zmusza do użycia kciuka oraz palca 4 i 5. Ale w innym fragmencie tego Obrazu kciuk lewej ręki musi wykonać dwudźwięk na sąsiednich klawiszach, dwie sekundy (małe lub wielkie) – przykład 13 i 43. Jest to również zabieg techniczny i tym samym stanowi on walor dydaktyczny.

The image displays two systems of musical notation for Example 43. The first system consists of two staves: the upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. The bass staff begins with dynamics *ppp*, *ppp*, and *mf*. A trill in the treble staff is marked with 'tr' and *mf*. The second system also has two staves: the upper in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *f* in the treble staff, and *mp* and *mp* in the bass staff. A 'Red' mark is located at the bottom of the second system.

Przykład nr 43. R. Kwiatkowski, *Siedem fotografii z księżycą* – Obraz 1

Akordy o takiej strukturze interwałowej pianista musi wykonywać w różnych ugrupowaniach rytmicznych i w różnych tempach, także szybkich – vide przykład 17.

Oprócz omówionych wyżej akordów Kwiatkowski operuje również akordami o budowie tercjowej. Jak już zaznaczyłam w punkcie 2, są to trójdźwięki zmniejszone. Wykonawca gra je naprzemiennie w najniższym rejestrze, tworząc tym samym klaster o interwale seksty małej (ais-fis) – vide przykład 20.

W kompozycji B. Riemera *Rezonujące zwierciadło* dominuje element meliczny. Mimo to także i w tym utworze występują ciekawe propozycje harmoniczne, będące zarazem środkami techniki wykonawczej – propozycjami dydaktycznymi. Dla przypomnienia dodać tu należy, że tak jak melika, akordy budowane są w oparciu o zasadę odbicia zwierciadlanego. Ponadto wszystkie dźwięki w akordzie mają jednakowe znaczenie, są równoważne pod względem siły i brzmienia. Pierwszym przykładem jest akordowe prowadzenie melodii. Trzydźwiękowe akordy, które tworzą oktawę i kwarta, przy czym taką strukturę mają akordy zarówno prawej, jak i lewej ręki – vide przykład 29. Inny rodzaj akordu przynosi zakończenie części czwartej (t. 219-222). Ich cechą charakterystyczną są dwie sekundy wielkie w akordzie, które z uwagi na konstrukcję akordu i jego rozpiętość – sekundy skrajne pianista musi wykonać kciukiem – mają niewątpliwie walor dydaktyczny. Te dwie sekundy w odróżnieniu od pozostałych składników akordu, których brzmienie jest zatrzymane przez długie wartości rytmiczne, są zrytmizowane – przykład 31. Inna wersja harmoniki występuje w części szóstej utworu. Kompozytor prezentuje następstwo akordów o różnej strukturze wewnętrznej. Realizują je obie ręce w zmieniającym metrum i wzrastającej dynamice, są to przykłady środków dydaktycznych niezbędnych dla kształcenia percepcji i wykonawstwa różnych struktur harmonicznym w późniejszych latach kształcenia. Riemer wychodzi tu od czterodźwięku powstałego z dwóch sekund małych, a następnie czterodźwięk rozszerza do oktawy, pozostawiając małą sekundę w środku akordu – vide przykład 33. U Riemera znajdujemy jeszcze inny, również niezwykle cenny środek wykonawczy, pomocny dla kształcenia techniki pianistycznej: grę oktawową. Co prawda, zalicza się on do środków melicznych, jednak często kompozytor zgęszcza fakturę, zaburzając linię melodyczną innymi motywami. Analizując to pod kątem środków dydaktycznych – wymaga to od pianisty umiejętności grania dwóch planów – przykład 30.

Powyższe przykłady należy uzupełnić stwierdzeniem, że zarówno Kwiatkowski, jak i Riemer traktują konstrukcje melodyczno-rytmiczne jako ujęcia harmoniczne. Osiągają to, realizując przebiegi meliczne, przetrzymując przy tym prawy pedał. Tworzy to rodzaj ruchomego klasteru, dźwiękowej mozaiki. Ilustrują to między innymi przykłady: 18, 19, 22, 25 u Kwiatkowskiego czy 28, 30, 33 – u Riemera. Tak więc akordy w omawianych utworach pojawiają się jako twory autonomiczne, budowane w celu zagęszczenia faktury i podkreślenia walorów brzmieniowych utworu.

3.4. Zagadnienia agogiczne

W utworach Pałubickiego i Riemera przeważa słowne oznaczanie tempa. Oznaczenia słowne są uzupełniane podaniem dokładnej wartości metronomicznej jednostki rytmicznej lub określeniami dotyczącymi sposobu wykonania, np. *cantabile*, *capricioso*, *con passione*, *maestoso*, *misterioso*, *sostenuto*. Tempo poszczególnych utworów nie jest niezmiennie od początku do końca. Powyższe werbalne określenia agogiczne kompozytorzy lokalnie dopełniają dodatkowymi określeniami mającymi na celu przyśpieszenie lub zwolnienie tempa utworu: *con moto*, *più mosso*, *poco a poco stringento* czy *meno mosso*, *ritardando*, *ritenuto*. Zróżnicowane określenia dynamiczne i agogiczne poszerzają znajomość muzycznego słownika młodego wykonawcy. Znajomość tych wszystkich terminów wpływa na obraz artystyczny wykonywanego utworu, a co za tym idzie – uczy młodego adepta dostosowania tempa utworu do własnych umiejętności pianistycznych. Bardzo często zdarza się, że w początkowej fazie utworu uczeń narzuca sobie szybkie tempo, ale gdy zaczynają się miejsca o wyższym stopniu trudności, następuje jego zwolnienie lub zaczynają się błędy w wykonywaniu tekstu muzycznego.

W kompozycji Kwiatkowskiego obowiązują jedynie oznaczenia wskazujące liczbę uderzeń metronomicznych na minutę oraz przypisaną do niej jednostkę rytmiczną odpowiadającą liczbie uderzeń metronomu. Kompozytor określił także przybliżony czas trwania całego utworu: 15'. Reszta działań pozostawiona jest inwencji wykonawcy, który tu ma okazję wykazać się swą fantazją, artyzmem oraz pokazać swój warsztat pianistyczny – taka kreatywność jest niewątpliwie walorem dydaktycznym.

W omawianych utworach kompozytorów bydgoskich pojawiają się różnorodne elementy agogiczne. W melice występuje melodyka kantylenowa, gdzie istotą jest gra legato – przykłady 3, 30. Częstym sposobem artykulacyjnym jest gra staccato – przykłady 27, 31. Ten sposób wykonawczy wzmacnia palce ucznia. „Ważne w nauce techniki staccato jest osiągnięcie sprężystości czubka palca (który winien grać z »klawisza« a nie z góry), przy jednoczesnym zachowaniu elastycznego przegubu i luzu aparatuowego. Dzieci bowiem często usztywniają rękę wykonując staccato”³⁵.

3.5. Zagadnienia artykulacyjne i dynamiczne

Opisując możliwości artykulacyjne w *Preludiach* C. Debussy’ego, prof. Włodzimierz Wiesztordt pisał: „Artykulacja jest jednym z ważniejszych czynników pozostających do dyspozycji kompozytora w związku z jego dążeniem do rozsze-

³⁵ A. Kozera, *Dziecięca literatura fortepianowa Janiny Garści – analiza wybranych utworów*, [w:] M. Waszak (red.), *Między dziełem a interpretacją*, Białystok 2010, s. 72.

rzenia skali jakości brzmieniowych w utworze muzycznym. Dla pianisty zaś jest czynnikiem najbardziej istotnym. Nawet dynamika czy pedalizacja w tym kontekście wydają się elementami uzupełniającymi, choć równie ważnymi. Artykulacja nierzadko wiąże się z dynamiką w nierozzerwalny sposób (...) i daje również największe praktyczne możliwości kreowania barwy dźwięku, świadcząc tym samym o takich czy innych predyspozycjach technicznych muzyka-wykonawcy, nie wspominając już o rzeczy tak oczywistej, jak jego artystyczny potencjał twórczy”³⁶. Ten artystyczny potencjał twórczy oraz swą biegłość techniczną pianista może wykazać przede wszystkim w kompozycjach R. Kwiatkowskiego i B. Riemera. *Siedem fotografii z księżycą* pozbawionych jest jakichkolwiek oznaczeń artykulacyjnych. Kompozytor ogranicza się do podania tempa poszczególnych Obrazów i oznaczeń dynamicznych, a pozostałe elementy interpretacyjne pozostawia inwencji wykonawcy. Strona dynamiczna jest bardzo bogata i obejmuje skalę od *ff* do *ppp*. Należy od razu wyjaśnić, że Kwiatkowski preferuje dynamikę wyciszoną. Od wyciszonej dynamiki *ppp* zaczyna szereg Obrazów, jak: 2, 3, 4, 6. Takim stopniem głośności kończy też większość części utworu, Obraz 1, 2, 3, 6, 7. Rozpatrując taką sytuację w kategorii walorów dydaktycznych, gra w jednolitej dynamice *piano* kształci u wykonawcy precyzję wydobywania dźwięku oraz słuch muzyczny ucznia. Brak oznaczeń artykulacyjnych w *Siedmiu fotografiach* wyzwala u pianisty wrażliwość na barwę, kolorystykę i ekspresję wykonania. Ponadto uwrażliwia go na rodzaj i gatunek wykonywanego dźwięku.

Wzmocnienie wolumenu Kwiatkowski stosuje lokalnie, dla podkreślenia punktu kulminacyjnego. Jest to zwykle *f*, rzadziej *ff*. Dzięki takiej dynamice oraz powiązanej z nią harmonice, kompozytor koncentruje się przede wszystkim na walorach kolorystycznych i brzmieniowych swej kompozycji. Walory te podkreśla częste użycie prawego i lewego pedału, często jest on przetrzymywany na akordach i fragmentach meliki o różnej treści harmoniczej. Jest to środek służący dydaktyce, gdyż ten sposób daje duże pole do opisu dla wykonawcy. To on ma wykreować ostateczny kształt artystyczny tego utworu, starając się przy tym, aby każde wykonanie było odmienne od poprzedniego.

Z kolei B. Riemer preferuje tempa szybkie, żywe. W swych motorycznych przebiegach stosuje kontrastową artykulację: *staccato* i *legato* – vide przykłady 26, 27. Artykulację *staccato* stosuje Riemer często na tym samym dźwięku, tak zaczynając swój utwór – vide przykład 26. Częstym chwytem interpretacyjnym stosowanym w *Rezonującym zwierciadle* jest dwuplanowa narracja muzyczna, gdzie skrajne dźwięki realizują długie nuty w artykulacji *legato*, a dźwięki skrajne

³⁶ W. Wiesztordt, *Cechy i możliwości nowej artykulacji w »Preludiach« C. Debussyego. Sposób jej wykorzystania*, „Muzyka fortepianowa” XIII, Prace Specjalne 63, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2004, s. 214.

uzupełniają rytmicznie cały przebieg w artykulacji *staccato* – vide przykład 31. W licznych przebiegach motorycznych kompozytor stosuje akcenty na pierwszej szesnastce z całej grupy melodyczno-rytmicznej. Taki tok muzyczny realizowany jest ponadto z użyciem prawego pedału – vide przykłady 29, 30, 33. Użycie różnej artykulacji w układzie wertykalnym stanowi walor dydaktyczny, uwrażliwia pianistę na percepcję planów i zróżnicowanie artykulacyjno-brzmieniowe w każdym z nich.

Skala dynamiczna, jaką zastosował tu Riemer, obejmuje zakres: *ppp* – *fff*. Zmiany dynamiczne stosuje zwykle na krótkich przestrzeniach, nawet w obrębie trzech taktów. Zdecydowane kontrasty dynamiczne stosuje na dwóch sąsiednich nutach – vide przykład 32, gdzie pierwsza nuta realizowana jest w dynamice *fff*, a druga – w dynamice *mp*. Włodzimierz. Wiesztordt w cytowanym tu artykule użył terminu „nabrzmiwanie akordów”³⁷. Termin ten oznacza wzmocnienie trwającego akordu przez specyficzne użycie prawego pedału. Natomiast Riemer każe używać lewego pedału w trakcie trwania akordu w dynamice *ff* i chce go wyciszyć do dynamiki *ppp* – vide przykład 29. W odróżnieniu od „nabrzmiwania” ten sposób należałoby nazwać „wybrzmiewaniem”, które pianista winien osiągnąć, używając lewego pedału.

W cyklu miniatur K. Pałubickiego *Chimery* przeważają tempa umiarkowane, przy czym nie jest to tempo jednostajne, ale zmieniane lokalnie przez rozchwianie pulsacji rytmicznej i zastosowanie oznaczenia *tempo rubato*. Z kolei w warstwie artykulacyjnej dominuje *legato*. W tej artykulacji kompozytor realizuje zarówno krótkie frazy muzyczne, jak i dłuższe przebiegi muzyczne, m.in. o charakterze gamowym – vide przykłady: 3, 5. Rzadziej realizuje frazy w artykulacji *staccato*, które jednak łączy z *legato* – vide przykład 7. Wraz z częstymi zmianamiagogicznymi również często zmieniane jest nasycenie dynamiczne narracji muzycznej, od *pp* do *ff*. Kompozycje Pałubickiego opatrzone są dość skromną liczbą oznaczeń dynamicznych, co dla pianisty staje się możliwością indywidualnego kreowania dynamiki.

Na koniec należy stwierdzić, iż zasób środków artykulacyjnych, jaki spotykamy w kompozycjach Konrada Pałubickiego, Ryszarda Kwiatkowskiego i Bohdana Riemera charakteryzuje się dużym zróżnicowaniem, wielkim bogactwem. Jest on sugestywnie zapisany w postaci terminologii słownej i odpowiednich oznaczeń graficznych. Zastosowane oznaczenia wzbogacają wiedzę teoretyczną pianisty oraz jego aparat i technikę pianistyczną, sposób atakowania klawiszy. Wzbogacają jego wyobraźnię i wrażliwość na kulturę dźwięku. Ponadto – w omawianych tu kompozycjach – nowym problemem dla pianisty jest zastosowany materiał dźwiękowy. Wykracza on bowiem poza system dur-moll, i z tego względu

³⁷ Tamże, s. 222.

pianista musi poznać i pokonać nowe układy meliczne, harmoniczne, agogiczne, artykulacyjne i fakturalne.

Wyszkolenie pianisty winno być wszechstronne; pod względem biegłości technicznej, ale również pod względem poznania muzyki różnych epok i różnych stylów. Moskiewski pedagog fortepianu A. Nikołajew pisał: „Praktyka przekonuje nas o konieczności rozwijania u uczniów techniki wielostronnej, powinno się więc uwzględniać w ćwiczeniach różne formy techniczne, z biegiem czasu stopniowo utrudniając i komplikując zadania. (...) Wybór ćwiczeń zależy od właściwości i uzdolnień danego ucznia, od stopnia jego zaawansowania i od jego warunków fizycznych. Niepodobna określić wariantów zachodzących w tym wyborze tudzież w ułożeniu kolejności ćwiczeń, nie uwzględniając konkretnego obiektu, tzn. ucznia. Wszelkie schematy stają się w praktyce nierealne”³⁸. I właśnie przełamywanie schematów, wykraczanie poza ograny repertuar pianistyczny, szukanie nowych rozwiązań w zakresie meliki, harmoniki i innych elementów dzieła muzycznego wnoszą utwory zaproponowane przeze mnie w niniejszej pracy. A wszystko to winno zmierzać do jak najlepszego przygotowania ucznia do wszechstronnego przygotowania do przyszłego zawodu i uwrażliwienia na bogactwo muzyki. Oddają to słowa wieloletniego pedagoga fortepianu i kompozytorki Janiny Garści (1920-2004): „Dążeniem naszym – pedagogów – jest uszlachetnianie duszy dziecka od najmłodszych jego lat. Dlatego my nauczyciele powinniśmy pamiętać, że ucząc dzieci gry na instrumencie, uczymy przede wszystkim muzyki. Obowiązkiem więc naszym jest nauczyć tę muzykę kochać, a kochać to równocześnie mieć do niej wielkie zainteresowanie”³⁹.

Mam nadzieję, że dzięki tym kompozycjom adepci trudnej sztuki, jaką jest gra na fortepianie, poznają nowy język kompozytorski, nowy materiał dźwiękowy, nowe traktowanie struktur rytmicznych i nowe rozwiązania techniczne.

4. Podsumowanie

W wytycznych do Programu nauczania „Fortepian główny” dla szkół muzycznych II stopnia czytamy: „Interpretacja dzieła muzycznego wymaga nie tylko przetworzenia dużej ilości danych zawartych w nowych rodzajach zapisu nutowego, ale też wniknięcia w nowe obszary muzyczne, często nowatorskie, a przez to mało rozpoznane. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że współczesny pianista musi podzielić swój czas pomiędzy pracę nad własnym rozwojem przy instrumencie oraz studia nad nowymi prądami w muzyce, a powinny to być studia prze-

³⁸ Cytat za: W. Chmielowska, *Z zagadnień gry na fortepianie*, Kraków 1963, s. 238.

³⁹ A. Kozera, dz. cyt., s. 60.

kraczące granice repertuarowe fortepianu⁴⁰. Takie kryteria spełniają omówione w niniejszej pracy kompozycje trzech bydgoskich kompozytorów i może być pomocnym wprowadzenie w świat współczesnej literatury fortepianowej.

Dysponowanie fortepianem w zaprezentowanych w niniejszym artykule kompozycjach trzech kompozytorów bydgoskich nie wykracza poza normy określone przez tradycję. Faktura utrzymana została na konwencjonalnych zasadach, na uwagę jednak zasługuje funkcja metro-rytmiki, jako jednego z głównych czynników kształtujących muzyczną narrację. I ona często decydowała o nowym obliczu brzmienia fortepianu.

Wspomniany w poprzednim rozdziale Henryk Neuhaus o wykonawstwie utworów fortepianowych pisał: „Wykonanie tylko wtedy może być dobre i artystyczne, gdy wszystkie niezwykle różnorodne środki wykonawcze stosować będziemy zgodnie z sensem i treścią utworu, przede wszystkim zaś z jego strukturą formalną. (...) Skoro muzyka jest dźwiękiem, pierwszym i najważniejszym obowiązkiem wykonawcy jest praca nad dźwiękiem. (...) A jednak bardzo często troska o technikę w wąskim znaczeniu (biegłość, brawura) usuwa pracę nad dźwiękiem na plan drugi⁴¹. Z kolei Igor Strawiński (1882-1971) w swej *Poetyce muzycznej* pisał: „Sekret doskonałej sztuki wykonawczej polega nade wszystko na respektowaniu prawa, jakiego domaga się dzieło⁴². A w innym miejscu dodaje: „Między wykonawcą, po prostu wykonawcą, a interpretatorem we właściwym tego słowa znaczeniu istnieje różnica zasadnicza, i to natury raczej etycznej niż estetycznej, różnica, która wysuwa na czoło sprawę świadomości: teoretycznie rzecz biorąc, od wykonawcy można się domagać jedynie materialnego odtworzenia jego partii, niezależnie od jego dobrej woli czy złego humoru, podczas gdy od interpretatora, poza doskonałością odtworzenia, ma się prawo oczekiwać życiowej gotowości – co nie oznacza jakiejś współpracy pokątnej czy jawnie okazywanej⁴³. Z takimi też problemami mamy do czynienia w zaprezentowanych tu trzech utworach K. Pałubickiego, R. Kwiatkowskiego i B. Riemera. Te utwory pozwalają doskonalić technikę pianistyczną wykonujących je artystów. „Pojęcie techniki, tj. zespołu środków pozwalających wykonawcy wyrazić idee, myśli i uczucia stanowiące treść utworu muzycznego, bywa często niewłaściwie utożsamiane z umiejętnością grania szybko, czysto i głośno, gdy tymczasem przyswojenie sobie pewnych nawyków ruchowych, zapewniających w grze biegłość

⁴⁰ S. Zubrzycki (opr.), *Program nauczania w zakresie wykonawstwa muzyki współczesnej dla szkoły muzycznej II stopnia i dla ogólnokształcącej szkoły muzycznej II stopnia*, przedmiot: fortepian główny, POSM II stopnia im. Fryderyka Chopina w Krakowie, Kraków 2005, s. 2.

⁴¹ H. Neuhaus, dz. cyt., s. 75.

⁴² I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980, s. 72.

⁴³ Tamże, s. 69.

i zręczność, nie jest jeszcze jednoznaczne z nabyciem wszechstronnej techniki, której istotę stanowią przede wszystkim:

1. opanowanie różnorodnych kombinacji ruchowych, umożliwiających nie tylko szybkość, lecz także i władanie dynamiką, barwą dźwięku, rytmem, pedalizacja itp.;
2. łatwość i szybkość w dokonywaniu zmian jednych kombinacji ruchowych na inne;
3. umiejętność dostosowania nawyków ruchowych do zamierzeń artystycznych w wykonywanych utworach⁴⁴.

Omówione tu trzy utwory fortepianowe: *Chimery*, *Siedem fotografii z księżycy* i *Rezonujące zwierciadło* spełniają wiele funkcji dydaktycznych. Ich autorzy wykorzystują bogaty materiał dźwiękowy, meliczny, harmoniczny i fakturalny. Każdy z utworów prezentuje odmienny kształt formalny, wielką różnorodność problemów technicznych i formalnych.

Najprostszy do wykonania jest cykl *Chimery* Pałubickiego. Uczy młodego wykonawcę synchronizacji obu rąk w wykonywaniu szybkich przebiegów metrytmicznych, wymaga też od niego prawidłowego ukazania kantylenowej melodii w jednej ręce z tłem opartym na szybkich przebiegach rytmicznych w drugiej. Z kolei w pierwszym obrazie cyklu *Siedem fotografii z księżycy* Kwiatkowskiego wykonawca spotyka się z ciekawą fakturą punktualistyczną, ujmowaniem segmentów w określenie czasowe, wyjście poza tercjową budowę akordów. Tu też dominuje kolorystyka brzmienia, szerokie wykorzystywanie rejestrów fortepianu, nowe sposoby kształtowania meliki i harmoniki. Kwiatkowski buduje narrację dramaturgiczną na zasadzie płaszczyzn o różnym stopniu komplikacji przestrzeni muzycznej. Forma utworu w przypadku Kwiatkowskiego jest wypadkową ekspresji i liryzmu. Pisał on o tym: „Technika jaką przyjąłem, jest zbliżona do typu dodekafonii w dziełach Berga. (...) Celem mojej muzyki była nie tyle forma dzieła, ile próba wyrażania myśli, stanów psychicznych i emocji. Ważną cechą mojej twórczości stał się pierwiastek liryczny⁴⁵. Najbardziej skomplikowany technicznie i zawierający najwięcej środków dydaktycznych jest utwór *Rezonujące zwierciadło* Riemera.

Ten kompozytor w swej twórczości stosował wyniki badań nad sposobami organizacji materiału dźwiękowego. W swej pracy pisał: „Struktura zwierciadlana to symetryczny układ kolejnych względnych odległości między dźwiękami w obrębie oktawy, identyczny w obu kierunkach, a układ przestrzenny tej struktury to jedna z wielu możliwości ułożenia jej dźwięków w obrębie używanej skali wysokościowej z zachowaniem zasady zwierciadlanego odbicia. Dwunastodźwięk

⁴⁴ W. Chmielowska, *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*, Kraków 1963, s. 177-178.

⁴⁵ Notatki Ryszarda Kwiatkowskiego dotyczące własnego warsztatu kompozytorskiego uzyskane od żony kompozytora, pani Danuty Kwiatkowskiej.

zwierciadlany to struktura wyczerpująca dźwięki stroju temperowanego oraz posiadająca identyczny układ sąsiednich interwałów zarówno z dołu skali do góry, jak i z góry na dół⁴⁶. Kontynuując rozważania z punktu widzenia środków dydaktycznych, należy stwierdzić, że utwór Riemera nie tylko daje wykonawcy poznanie struktur zwierciadlanych. Przede wszystkim są to różnorodne środki techniki wykonawczej, które są charakterystyczne dla faktury fortepianowej *Rezonującego zwierciadła*. Do najważniejszych należą zmiany metrum w obrębie krótkich odinków, rozbudowana harmonika, gra oktawaowa, gra akordowa, wieloplanowa faktura, wewnątrz której każdy plan zawiera odmienne zagadnienie techniczne.

Omówieni w niniejszej pracy twórcy eksponują w swoich utworach nowe jakości muzyczne, charakterystyczne dla muzyki XX wieku. Pianistom pozwalają poznać nowy język dźwiękowy, nowe techniki kompozytorskie, nowe sposoby łączenia akordów, budowanych często według odmiennych reguł, niż mieli oni do czynienia w muzyce tworzonej według zasad harmonii tonalnej. Walory dydaktyczne, jakie zawierają te utwory, pozwalają rozszerzyć własny warsztat pianistyczny o nowe środki wykonawcze nie tylko początkującym adeptom tej sztuki muzycznej, ale również profesjonalnym pianistom, występującym od wielu lat na estradach koncertowych. Wspomniane utwory pozwalają zrealizować cele, jakie wyznaczył Centralny Ośrodek Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego, zgodnie z minimum programowym w zakresie przygotowania i interpretacji fortepianowej muzyki współczesnej, gdzie między innymi czytamy:

- usystematyzowanie metod pracy z uczniem w zakresie wykonawstwa muzyki współczesnej
- rozwinięcie zainteresowania muzyką współczesną uczniów szkół muzycznych
- pogłębienie wiedzy i umiejętności potrzebnej do wykonywania muzyki współczesnej
- poznanie nowych technik gry na fortepianie⁴⁷.

Utwory wspomnianych tu kompozytorów bydgoskich uzupełniają polską literaturę fortepianową o nowe, interesujące wartości artystyczne.

Bibliografia

- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. „n-pa”, PWM, Kraków 2002.
Chmielowska Wanda, *Z zagadnień nauczania gry na fortepianie*, PWM, Kraków 1963.

⁴⁶ B. Riemer, *Układy przestrzenne...*, s. 9.

⁴⁷ DzU nr 130, poz. 1164.

- Garlicka Danuta, *Dwa światy – wywiad z Konradem Pałubickim*, „Dziennik Wieczorny”, 10 stycznia 1967 r.
- Kaczorowski Bartłomiej (red.), *MUZYKA – Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kopaliński Władysław, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1996.
- Kozera Anna, *Dziecięca literatura fortepianowa Janiny Garści – analiza wybranych utworów*, [w:] Małgorzata Waszak (red.), *Między dziełem a interpretacją*, UMFC Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny w Białymstoku, Białystok 2010.
- Krassowski Janusz, »Chimery« Pałubickiego, „Pomorze”, 1-15 czerwca 1964.
- Neuhaus Henryk, *Sztuka pianistyczna*, PWM, Kraków 1970.
- Pietrzykowska Marlena, *Konrad Pałubicki – człowiek i twórca*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2009.
- Pietrzykowska Marlena, *Muzyka na fortepian solo Ryszarda Kwiatkowskiego*, [w:] Elżbieta Szubertowska (red.), *Kultura muzyczna w świetle badań historycznych i pedagogicznych*, Prace Komisji Sztuki nr VIII, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2005.
- Podhajski Marek (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, wyd. Akademia Muzyczna w Gdańsku, Akademia Muzyczna w Warszawie, Gdańsk-Warszawa 2005.
- Przech Violetta, *W stronę eksperymentu: sonorystyczne środki wykonawcze w polskiej twórczości na fortepian solo II połowy XX wieku*, „Zeszyty Naukowe” nr 10, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1998.
- Riemer Bohdan, *Układy przestrzenne struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2012.
- Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975.
- Schaeffer Bogusław, *Muzyka XX wieku: twórcy i problemy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Soja Stanisław, Zawadzka Celeste, Zawadzki Zbigniew, *Mały słownik włosko-polski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.
- Wiesztordt Włodzimierz, *Cechy i możliwości nowej artykulacji w »Preludiach« C. Debussy’ego. Sposób jej wykorzystania*, „Muzyka fortepianowa” XIII, Prace Specjalne 63, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2004.
- Wojciak Jerzy, *Czterdzieści lat Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego (1959-1999)*, [w:] *Jubileusz 40-lecia Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego*, BTN, Bydgoszcz 2000.
- Wywiad autorki pracy z prezesem Oddziału ZKP w Bydgoszczy Piotrem A. Komorowskim, Bydgoszcz – 16 XII 2014.
- Zawilski Andrzej, Audycja radiowa z cyklu *Historie w dur i w moll*, Radio Gdańsk, Gdańsk 1980.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Genealogia nowej muzyki – cz. I*, Dwutygodnik „Ruch Muzyczny” nr 20, 15-31 października 1963.
- Zubrzycki Sławomir (opr.), *Program nauczania w zakresie wykonawstwa muzyki współczesnej dla szkoły muzycznej II stopnia i dla ogólnokształcącej szkoły muzycznej II stopnia*, przedmiot: fortepian główny. POSM II stopnia im. Fryderyka Chopina w Krakowie, Kraków 2005.

Źródła

- Kwiatkowski Ryszard, *Siedem fotografii z księżycą* na fortepian, Wyd. Agencja Autorska, Warszawa 1970.
- Pałubicki Konrad, *Chimery* – miniatury na fortepian, rękopis znajdujący się w Bibliotece Głównej AM w Gdańsku.
- Riemer Bohdan, *Rezonujące zwierciadło* – ballada na fortepian, rękopis udostępniony autorce pracy przez kompozytora.

Summary

Educational values in the piano artistic output of selected composers from Bydgoszcz

Bydgoszcz is an important centre of music culture. In this city, the music education is implemented on different school levels, the professional music institutions are operating and young composers affiliated in Polish Composers Association Department are very active. In this article, the author focuses on selected works of older generation of composers from Bydgoszcz: Konrad Pałubicki, Ryszard Kwiatkowski and Bohdan Riemer. All three artists apart from the regular composing activities were involved also in educational work. They often used their educational experiences in piano works. In the artistic output of these composers we can find the works which can be performed by students of 2nd level of music schools. They contain a lot of themes which introduce the young musicians in the area of modern music, the themes which prepare them for performing the classical music of 20th and 19th century.

Three works of the above-mentioned composers are the subject of the article: *Chimera* by K. Pałubicki, *Seven photographs from the Moon* by R. Kwiatkowski and *Resonating Mirror* by B. Riemer. The author presents her case study according to the following plan: at the beginning we can find the short biographies of the composers and their piano artistic output. Afterwards the author presents three compositions and focuses among others on showing their formal structure, sound material or method of using the piano. In the next part of the article we find the analysis of educational values and performance aspects related to them.

These subjects are presented by analysing the following aspects: *rhythm, melodic, harmonics, agogics, articulation* and *dynamics*. In the conclusion, the author states that the compositions which were the subject of the analysis contain new music qualities characteristic for the music of 20th century. They allow us to learn the new sound language or new harmonic solutions different from the rules existing in the tonal harmony. The educational values contained in these compositions allow the young pianists to expand their skills and apply new performance methods.