Piotr
Różański

IDEA WARIACYJNOŚCI WOBEC RÓŻNORODNOŚCI STYLISTYCZNEJ. PERSPEKTYWA WYKONAWCZO-INTERPRETACYJNA SOLOWYCH FORTEPIANOWYCH UTWORÓW WARIACYJNYCH XX WIEKU

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2014
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Mariola Cieniawa-Puchała

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-73-5

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

SPIS TREŚCI **2**

WSTĘP **3**

ROZDZIAŁ I. ROZWÓJ FORM WARIACYJNYCH **5**

TYPY WARIACJI 5
FORMY WARIACYJNE W UJĘCIU HISTORYCZNYM 7
Renesans *7*
Barok *10*
Klasycyzm *13*
Romantyzm *17*
XX wiek *20*

ROZDZIAŁ II. ANALIZA WYKONAWCZO-INTERPRETACYJNA WYBRANYCH DZIEŁ LITERATURY FORTEPIANOWEJ XX WIEKU **25**

AARON COPLAND (1900–1990): *PIANO VARIATIONS* (1930) 25
Zarys stylistyki *25*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *31*
ANTON WEBERN (1883–1945): *VARIATIONEN OP. 27* (1936) 42
Zarys stylistyki *42*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *46*
FRANCIS POULENC (1899–1963): *THÈME VARIÉ* (1951) 58
Zarys stylistyki *58*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *62*
SOFIA GUBAIDULINA (UR. 1931): *CHACONNE* (1962) 73
Zarys stylistyki *73*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *77*
ALFRED SCHNITTKE (1934–1998): *VARIATIONS ON A CHORD* (1965) 90
Zarys stylistyki *90*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *93*
JOHN CORIGLIANO (UR. 1938): *FANTASIA ON AN OSTINATO* (1985) 106
Zarys stylistyki *106*
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna *110*

PODSUMOWANIE – WNIOSKI KOŃCOWE **126**

BIBLIOGRAFIA **130**

STRONY INTERNETOWE 132
WYDANIA NUTOWE 133

OPIS PŁYTY **134**

Wstęp

Wariacyjność była dla mnie zawsze niezwykle interesującym zjawiskiem – zarówno w muzyce, jak i w innych dziedzinach artystycznych. Ten specyficzny sposób kształtowania dzieła niesie bowiem za sobą problematykę relacji pomiędzy stałością a zmiennością – ów wybitnie humanistyczny aspekt zbliżył mnie chyba najbardziej do tematu moich rozważań. Drugim czynnikiem była z pewnością dla mnie – muzyka instrumentalisty – wykonawcza atrakcyjność wariacyjności (należałoby tu podkreślić jej znaczące związki z szeroko pojętym instrumentarium – wynika ona przecież często z możliwości technicznych danego instrumentu). Doświadczenie pracy nad utworami wariacyjnymi z różnych epok zaowocowało fascynacją rozmaitymi możliwościami formy wariacyjnej – zarówno w kontekście konstrukcji kompozytorskiej, jak również w aspekcie interpretacyjno-percepcyjnym. Sądzę, że technika wariacyjna stanowi bardzo komunikatywną drogę przekazu idei twórczych, która znacząco przybliża odbiorcę do istoty dzieła. Nie bez wpływu na wybór tematu badań doktorskich pozostaje moje niesłabnące zainteresowanie muzyką XX wieku – okresu najbardziej wewnętrznie zróżnicowanego, pełnego wykluczających się często nurtów estetyczno-stylistycznych. Postanowiłem więc połączyć obydwa bieguny zainteresowań i zająć się w swojej pracy doktorskiej wpływem różnic stylistycznych na kształt solowych fortepianowych utworów wariacyjnych XX wieku, skupiając się na perspektywie instrumentalisty – wykonawcy.

Praca pisemna składa się z dwóch rozdziałów. W pierwszym z nich omówiony zostanie rozwój instrumentalnych form wariacyjnych w ujęciu historycznym, poprzedzony próbą klasyfikacji typów wariacji. Postaram się w miarę przejrzyście nakreślić ów kontekst, by – nabrawszy niezbędnej świadomości – przejść do trzonu mojej pracy, którym jest analiza stylu i zagadnień wykonawczo-interpretacyjnych wybranych utworów wariacyjnych z literatury fortepianowej XX wieku, umieszczona w rozdziale drugim. Za źródło badań przyjąłem sześć kompozycji ukazujących różnorodność stylistyczną: *Piano Variations* (1930) Aarona Coplanda, *Variationen op. 27* (1936) Antona Weberna, *Thème varié*

(1951) Francisa Poulenca, *Chaconne* (1962) Sofii Gubaiduliny, *Variations on a chord* (1965) Alfreda Schnittkego oraz *Fantasia on an Ostinato* (1985) Johna Corigliano. Każda z nich zostanie omówiona w dwóch aspektach: stylistycznym i wykonawczo-interpretacyjnym (metoda badawcza sprowadza się tutaj do charakterystyki pięciu najważniejszych – moim zdaniem – elementów wykonawczych: dynamiki, artykulacji, agogiki, pedalizacji i kolorystyki dźwięku – w oparciu o tekst nutowy). W podsumowaniu znajdzie się syntetyczne omówienie wyników badań nad tematem. Do pracy pisemnej dołączona jest płyta CD, zawierająca nagranie wyżej wymienionych utworów (zarejestrowane w dniach 3.01.2014 oraz 6.02.2014 w Auli AM Florianka w Krakowie).

Postaram się jak najdogłębniej wniknąć w omawiany temat, by wzbogacić swoją wiedzę wykonawczą, a co za tym idzie – poszerzyć i usystematyzować własną drogę interpretacji powyższych dzieł. Moim celem jest w końcu ukazanie wielowymiarowości i ponadczasowości idei wariacyjności jako uniwersalnego sposobu kształtowania materiału muzycznego, który pozostaje – pomimo różnic stylistycznych – atrakcyjny zarówno dla twórcy, jak i wykonawcy. Mam nadzieję, iż moja praca doktorska przyczyni się do rozpowszechnienia XX-wiecznych utworów wariacyjnych na fortepian solo – zbyt rzadko w Polsce grywanych – ukazując ich bogatą różnorodność i estetyczne piękno.

Rozdział I. Rozwój form wariacyjnych

Wariacyjność od zawsze towarzyszyła sztuce muzycznej. Jako czynnik będący naturalnym wynikiem charakterystycznej dla człowieka potrzeby zmienności, stała się jednym z podstawowych środków kompozytorskich w procesie kształtowania dzieła. Zmienność ma jednak w postępowaniu wariacyjnym pewien punkt wspólny – można go nazwać trzonem, tematem, lub swoistą praprzyczyną. Fakt ten sugeruje istotę omawianego zjawiska, którą jest bez wątpienia „jedność w różnorodności”[1].

Technika wariacyjna przybierała niezwykle urozmaicone oblicza. Mogła występować w utworze sporadycznie – przyjmując postać wariantu pojawiającego się przy powtórzeniu danego materiału muzycznego (mistrzem tego rodzaju dyskretnych przeobrażeń był Fryderyk Chopin) – lub wykazywać silne tendencje formotwórcze, stając się główną metodą kompozytorską i wpływając tym samym znacząco na konstrukcję dzieła. Ten drugi nurt wariacyjności (wywodzący się poniekąd z pierwszego) związany jest z rozwojem form wariacyjnych, któremu chciałbym poświęcić poniższe rozważania. Zdecydowałem się ograniczyć do form instrumentalnych, skupiając się – z racji niezwykle szerokiego tematu – na najważniejszych aspektach problemu, dotyczących przeważnie kręgu muzyki europejskiej.

Typy wariacji

Badacze wariacyjności klasyfikowali w bardzo różnorodny sposób typy form (typ odnosi się do sposobu konstruowania pracy wariacyjnej), w których przyjmowała ona rolę dominującą. Nie ma tutaj jednego, powszechnie obowiązującego schematu – wynika to przede wszystkim z niemożności dokładnego sprecyzowania w niektórych przypadkach co jest wariacyjnością, a co już nie. Wspomniany wyżej trzon staje się w pewnych formach słabo dostrzegalny, a czasem

[1] R. Nelson, *The technique of Variation*, University of California Press, Berkley 1948, s. 126, „securing unity within manifold” tł. Piotr Różański.

w ogóle niewidoczny, co stawia proces wariacyjny pod znakiem zapytania. Niemniej jednak warto przytoczyć kilka prób ich klasyfikacji, przeprowadzonych przez XX-wiecznych muzykologów.

Na pierwszy plan wysuwa się schemat Kurta von Fischera – ukazując to, co w przeobrażeniach materiału pozostaje stałe, wyróżnia on sześć typów wariacji: **cantus firmus** (stały głos – c.f.), **ostinato** (część melodii c.f. zostaje zachowana pod postacią powtarzającego się trzonu dźwiękowego), **harmoniczne** (stała warstwa harmoniczno-strukturalna), **melodyczne z niezmienionym planem harmonicznym** (stała warstwa melodyczno-harmoniczna z równoczesnym naciskiem na ornamentykę, zmienna metrorytmika, agogika i tryb), **wariacje – fantazje** (stałe pozostają jedynie wybrane części tematu), **serialne** (wariacje dodekafoniczne)[2].

Robert Nelson koncentruje się z kolei bardziej na rodzaju tematu i sposobie jego traktowania – stosuje on poniższą klasyfikację wariacji: **renesansowe i barokowe wariacje na temat świeckich pieśni i tańców** (typ prezentujący w doskonały sposób problematykę wariantywności), **renesansowe i barokowe wariacje na temat prostych pieśni i chorałów** (bardziej skomplikowany w strukturze), **barokowe basso ostinato** (forma narracyjna), **ornamentalne wariacje w XVIII i XIX wieku** (większa prostota strukturalna), **wariacje charakterystyczne w XIX wieku** (mocne kontrasty, znacząca rola pracy motywicznej), **basso ostinato w XIX wieku** (odejście od ekspresji tematu, który umieszczany jest często w głosach wyższych), **„wolne" wariacje przełomu XIX i XX wieku** (oddalenie od dotychczasowych założeń formalnych, kształt tematu ulega poważnym zmianom)[3].

Marek Podhajski wyróżnia jeszcze jeden typ: **wariacje bez tematu** (będące wynikiem radykalizacji serialności)[4]. Rzeczą oczywistą jest fakt, iż w niektórych przypadkach klasyfikacja danej formy pod względem typu użytej wariacyjności jest niezwykle trudna – znaczna ilość kompozycji ukazuje bowiem cechy charak-

---

[2] K. von Fischer, *Die Variation*, Das Musikwerk 11, Arno Volk-Verlag, Köln 1955.

[3] R. Nelson, *The technique of Variation*, dz. cyt., s. 3.

[4] M. Podhajski, *Formy muzyczne*, PWN, Warszawa 1991, s. 99.

terystyczne dla różnych typów, co zdecydowanie komplikuje próby jednorodnej systematyzacji.

Formy wariacyjne w ujęciu historycznym[5]

Renesans

Początków instrumentalnych form wariacyjnych doszukiwać się można przede wszystkim w rozlicznych intabulacjach muzyki wokalnej. Oprócz opracowań motetów, mszy i madrygałów, olbrzymią rolę odegrały tutaj kompozycje, dla których trzonem był gatunek pieśni. Technika wariacyjna stała się bowiem w szczególny sposób związana z refrenicznością, implikującą tendencję do wprowadzania niewielkich zmian przy powtarzaniu materiału. Podobne zjawisko zaobserwować można również na gruncie ówczesnej muzyki tanecznej – repetycje poszczególnych cząstek ulegały wariacyjnemu ubogaceniu o improwizowanym często charakterze. W XIV i XV wieku pojawiły się pojedyncze utwory instrumentalne, które ukazywały – w mniejszym lub większym stopniu – wariacyjne przeobrażenia materii dźwiękowej. Procesy te dostrzegalne są np. w XIV-wiecznym rondzie *Di molen van Pariis*, tabulaturze Adama Ileborgha *Frowe al*

[5] Podrozdział opracowany został na podstawie następujących źródeł: K. von Fischer, P. Griffiths, hasło: *Variation*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 536–555; W. Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 262–285; M. Wozaczyńska, *Muzyka renesansu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1996, s. 80–92; D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 142–144; M. K. Parrish, *A Comparison of the Variation Technique Employed by Beethoven and Copland*, UNT Digital Library, źródło: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc163854/ [12.02.2014], s. 17–28; A. Volk, W. Bas de Haas, P. van Kranenburg, *Towards Modelling Variation in Music as Foundation for Similarity*, źródło: http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/1085_Proc.pdf, [12.02.2014]; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 476–478; A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWM, Kraków 2009, s. 218–223, M. Podhajski, *Formy muzyczne*, PWN, Warszawa 1991, s. 103–104.

myn haffen z 1448 roku, czy w wybranych częściach *Buxheimer Organ Book* (XV wiek). Jednakże prototypy późniejszych form, w których technika wariacyjna stanowi wybitnie formotwórczy element dzieła, powstały bez wątpienia w połowie XVI wieku w Hiszpanii.

Utwory o nazwie *diferencias* (oparte na pieśniach i tańcach) odnaleźć można w twórczości takich kompozytorów, jak Luys de Narváez, Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva,* 1557) czy Antonio de Cabezón. Ten ostatni okazał się prawdziwym mistrzem instrumentalnej wariacyjności, prezentując w swoim dziele pt. *Obras de música* styl będący reprezentatywnym dla hiszpańskich form wariacyjnych tego okresu. Charakteryzuje się on dążeniem do zachowania spójności formalno-harmonicznej poszczególnych cząstek (zgodnie ze wzorem tematycznym), przy jednoczesnej indywidualizacji wszystkich głosów występujących w strukturze (wyraźne odwołanie do polifonicznej tradycji Szkół Niderlandzkich). Zaobserwować można również interesujący proces wędrowania motywów pomiędzy kolejnymi głosami (technika ta będzie później znacząco rozwijana w utworach Jana Pieterszoona Sweelincka czy Samuela Scheidta). Najpopularniejszymi tematami hiszpańskich *diferencias* były: *las vacas, pavana* (prototyp *la folia*) i *conde claros* (prototyp wariacji o charakterze narracyjnym, reprezentowanym u schyłku renesansu przez angielski *ground*, a w baroku przez takie formy, jak *chaconne* i *passacaglia*).

Instrumentalna forma wariacyjna jako twór dający olbrzymie możliwości wykonawcze – w szczególności na instrumentach klawiszowych – rozprzestrzeniła się dość szybko po Europie, by już w 1570 roku znaleźć swoich kontynuatorów w Niemczech, Anglii i we Włoszech. W Anglii olbrzymią rolę odegrała w II połowie XVI wieku szkoła wirginalistów, która wniosła nieoceniony wkład w rozwój muzyki klawiszowej. Głównym jej przedstawicielem, obok Orlando Gibbonsa, Johna Bulla i Thomasa Morleya był William Byrd – twórca wyjątkowy, charakteryzujący się nieprzeciętnym, wybitnie ekspresyjnym stylem muzycznym, eksponującym w znaczący sposób elementy wirtuozostwa instrumentalnego. Byrd rozwinął tym samym technikę wariacyjną (nierozerwalnie związaną z instrumentarium), kładąc nacisk przede wszystkim na rolę figuracji (gamy, rozłożone akordy itp.).

Istotnymi czynnikami były również w jego formach wariacyjnych: praca motywiczna (imitacje i uzupełnienia), zmiany modelu wariacyjności wewnątrz poszczególnych cząstek, przemyślana forma oraz – związane z tym – zestawianie wariacji w pary (rozwinięte na szeroką skalę w baroku). Byrd stosował różnorodne formy wariacyjne, m.in. słynne *grounds*, będące przykładem wariacji typu ostinato, wykorzystujących powtarzaną figurę w basie (głosy towarzyszące o bogatej melodyce zależne są tutaj od struktury tematu) – utrzymane są one zazwyczaj w metrum trójdzielnym. Sztandarowym zbiorem prezentującym dokonania angielskich wirginalistów jest bez wątpienia *Fitzwilliam Virginal Book*.

We Włoszech niezwykle popularne były w owym czasie – zgodnie z ogólnoeuropejską tendencją do sięgania w utworach instrumentalnych po tematy wzięte z muzyki wokalno-tanecznej – formy wariacyjne oparte na *passamezzo* (taniec umiarkowany o metrum dwudzielnym). Stosowano dwa rodzaje *passamezzo*: *antico* (wykorzystujący wariant *romanesca*) i *moderno* (wprowadzający tryb durowy). *Passamezzo* było często zestawiane z drugim tańcem o charakterze kontrastującym, utrzymanym w metrum trójdzielnym. Powstawały w ten sposób wariacyjne opracowania par tańców: *passamezzo – saltarello* lub *passamezzo – galiarda* (częstsze: *pavana – galiarda*). Cechą charakterystyczną powyższych tańców jest stały moduł basowy – wariacyjne kompozycje instrumentalne przejmowały więc ów trzon, co stanowiło istotny aspekt w procesie rozwoju zarówno późniejszych form opartych na basso ostinato, jak i całej idei generałbasu. Spośród wielu włoskich twórców okresu renesansu należałoby w kontekście kształtowania się form wariacyjnych wskazać takie postacie, jak Andrea Gabrieli (jeden z twórców weneckiej szkoły polichóralnej; w jego utworach wariacyjnych można dostrzec zalążki procesu różnicowania stosowanych technik wewnątrz pojedynczej wariacji) i Giovanni Picchi (wykorzystujący w swych dziełach wirtuozowski potencjał klawesynu).

Kompozytorzy niemieccy przejęli od Włochów tradycję wariacyjnych *passamezzo*, nie wprowadzając jednak do tych form niczego szczególnie nowatorskiego. Warto dodatkowo podkreślić, iż ilość tych utworów jest stosunkowo niewielka – odnaleźć je można m.in. w twórczości Jacoba Paixa.

Barok

W okresie baroku instrumentalne formy wariacyjne przeżywały niezwykły rozwój. Elementem najważniejszym wydaje się być tutaj bez wątpienia znacząca rola basu, traktowanego jako twór zasadniczy, podstawa kompozycji. Źródła tych tendencji doszukiwać się można w wyżej omawianych XVI-wiecznych formach tanecznych, jednakże tym, co wyróżnia barokowy sposób traktowania basu jest bezsprzecznie dbałość o jego melodyczny kształt – przestaje on być jedynie suchą strukturą dźwiękową, prezentując często oryginalny i unikatowy zarazem rys frazowy. Nie bez znaczenia jest również w tym kontekście wpływ stylu monodii akompaniowanej (szeroko rozwijanej w okresie działalności Cameraty florenckiej) i związany z nim rozwój idei basso continuo. Realizacja basu przybierać mogła różnorodne formy; niezwykle ważny był także aspekt improwizatorski będący nieodzownym czynnikiem idei „jedności w różnorodności". XVII wiek przyniósł rozwój nowych form wariacyjnych, do których należą przede wszystkim dwie: chaconne i passacaglia. Różnice między nimi są trudne do jednoznacznego sprecyzowania – w rzeczywistości kompozytorzy używali tych nazw wymiennie. Formy te scharakteryzować można ogólnie jako kompozycje oparte na stałej, kilkakrotnie powtarzanej linii basu, umieszczone w metrum trójdzielnym, w którym druga wartość jest często akcentowana. Warto dodać, iż stosowano z reguły kilka schematów basu. Charakter tych form jest zdecydowanie narracyjny.

Powszechnym zjawiskiem stało się w baroku łączenie ze sobą różnorodnych form instrumentalnych – swoista fuzja powstawała na gruncie syntezy np. formy ostinatowej i ronda. Formotwórczy charakter techniki wariacyjnej przepełniał często takie formy, jak canzona, ricercar, fantazja czy suita, tworząc ich nowe odmiany.

Ośrodkami, w których formy wariacyjne zyskały niezwykłą popularność, są Włochy i Niemcy. We Włoszech kompozytorem bez wątpienia najwybitniejszym w tej dziedzinie wydaje się być Girolamo Frescobaldi. Tego działającego w Rzymie twórcę określić można mianem spadkobiercy Cabezóna. W swoich partitach dużą wagę przykładał do roli chromatyki, rozwijając równocześnie ornamentalny charakter poszczególnych wariacji (warto zaznaczyć, że duża ich część zaczyna

się fragmentami quasi-kadencyjnymi). Dbał o spójność formalną dzieła, wprowadzając elementy wyraźnego planu w kształtowaniu przebiegu materii dźwiękowej (wewnętrzny ruch wariacyjny zwiększał się stopniowo, by po osiągnięciu klimaksu systematycznie wygasać). Frescobaldi stosował zarówno formy dawne (*passamezzo*), jak i nowsze (chaconne, passacaglia), ale również i te łączone (canzona, ricercar, suita czy sonata; pod ostatnią nazwą często kryły się u wielu kompozytorów po prostu wariacje, np. *Sonata sopra l'aria de pass'e mezzo* Giovanni Battisty Vitalego). Drugim twórcą włoskim, który wniósł istotny wkład w rozwój form wariacyjnych, był Bernardo Pasquini. Jego dzieła stanowią etap przejściowy między stylem polifonicznym (którego źródeł doszukiwać się można jeszcze w estetyce Ockeghema), a homofonicznymi wariacjami harmonicznymi o tendencjach ornamentalnych. Pasquini zapoczątkował również typ wariacji *alla maniera italiana*, charakteryzujący się znaczącym czynnikiem melodycznym.

W kręgu kompozytorów niemieckich szczególnie rozwojowe były lata 1600–1750. Rzeczą oczywistą jest fakt, iż twórcy działający na południu Niemiec oraz w Austrii pozostawali z jednej strony pod wpływem prężnie rozwijającej się szkoły północnoniemieckiej, z drugiej strony kontynuując bliską im, nawet z racji położenia geograficznego (ale także np. ze względów religijnych), estetykę włoską. Przykładem tego rodzaju połączenia może być spuścizna muzyczna Johanna Jacoba Frobergera (z popularną *Partita auf die Mayerin* na czele). Warto również dodać, że region ten wnosi do historii form wariacyjnych dzieła o charakterze symbolicznym, alegorycznym (twórczość na skrzypce solo Heinricha Ignaza Bibera). W muzyce wariacyjnej północnych Niemiec dostrzec można z kolei wpływy angielskie (szkoła wirginalistów) oraz niderlandzkie (przede wszystkim w osobie Jana Pieterszoona Sweelincka – kompozytora będącego mistrzem i nauczycielem wielu pokoleń twórców północnoniemieckich). Najważniejszym jednak czynnikiem decydującym o takiej, a nie innej drodze rozwoju form wariacyjnych w tym regionie była reformacja i związany z nią chorał protestancki. W celu uproszczenia liturgii (język narodowy miał z jednej strony sprzyjać jej większej komunikatywności, a z drugiej zwiększać zaangażowanie wiernych) wykorzystywano w nim często (obok elementów chorału gregoriańskiego)

melodie popularnych pieśni – struktura muzyczna miała być 2–3-głosowa, łatwa do zaśpiewania dla przeciętnego uczestnika nabożeństwa (chętnie używano faktury *nota contra notam*, która znacznie redukuje trudności wykonawcze). Chorał protestancki przeniknął do kompozycji wariacyjnych, stając się ich trzonem budulcowym. Pisano rozmaite formy wariacji chorałowych, m.in. preludia chorałowe czy fantazje chorałowe (najchętniej organowe) – wszystkie one ukazują bogactwo środków i technik w różnicowaniu materiału muzycznego.

Pomimo wewnętrznych różnic, chociażby w podejściu do konstrukcji (fantazje chorałowe są w tym względzie – jak sama nazwa wskazuje – dosyć swobodne), wykazują one jedną wspólną cechę – jasno określony kształt melodyczny. Nie bez znaczenia wydaje się być tutaj fakt, iż prawie wszyscy twórcy północnoniemieccy pisali również – obok wyżej wymienionych form chorałowych – wariacje oparte na tematach pieśni świeckich (co odsyła zarówno do tradycji angielskiej, jak i do twórczości Sweelincka). Można by więc wysunąć tezę o znaczącym rozwoju wariacji melodycznych w kręgu barokowej muzyki północnoniemieckiej. Spośród najważniejszych twórców wyłaniają się tutaj przede wszystkim dwa nazwiska: Samuel Scheidt (stosował niecodzienną technikę wariacyjną, w której każda fraza chorału przedstawiona jest w innym kształcie rytmicznym; w swych licznych preludiach i fantazjach organowych, jak również w dawnych, tanecznych formach wariacyjnych wykazuje duże zainteresowanie kontrapunktycznością i imitacyjnością) oraz Dieterich Buxtehude (autor licznych fantazji chorałowych oraz wariacji opartych na materiale pieśni włoskich i francuskich (np. *La capricciosa*). Nie sposób pominąć również osoby Johanna Sebastiana Bacha, którego twórczość wariacyjną zaliczyć można do absolutnego mistrzostwa w tej dziedzinie, podobnie jak później tę Ludwiga van Beethovena i Johannesa Brahmsa. Bach stosował wszystkie znane mu typy wariacyjne – w jego dziełach odnaleźć można przykłady takich form, jak chaconne (słynna *Chaconne d-moll* na skrzypce solo), passacaglia (organowa *Passacaglia c-moll*), suita wariacyjna (wariacyjne opracowania poszczególnych cząstek tanecznych, np. sarabandy w *Suitach angielskich*), czy ricercar wariacyjny (szczytem rozwoju tego

gatunku jest *Sztuka fugi*; w klasycyzmie forma ta zanikła, by odrodzić się na nowo po kilkudziesięciu latach).

Dziełem stanowiącym swoiste kompendium form i stylów są bez wątpienia *Wariacje Goldbergowskie*. Ukazują one wielki kunszt kompozytorski – nie tylko w zastosowaniu całej palety odmian techniki wariacyjnej, ale również w rozplanowaniu strukturalnym całości dzieła (spójność i precyzja w budowaniu formy – Bach wprowadza nowatorski zabieg w postaci powtórzenia tematu na końcu kompozycji, co stanie się w okresie oświecenia czynnością powszechnie stosowaną wśród rzeszy twórców piszących wariacje).

Klasycyzm

Okres klasycyzmu przyniósł formie wariacyjnej olbrzymią popularność. Kompozytorzy tworzyli z wyraźnym zaangażowaniem kolejne cykle wariacji, uznając temat z wariacjami za najbardziej dla nich reprezentatywny model ukazania idei „jedności w różnorodności". Zrezygnowano z czasem z dawnych form ostinatowych – opartych na powtarzanej formule basowej (chaconne, passacaglia) – na rzecz wariacji melodycznych o stałej formule harmonicznej, ukazujących tendencję do epizodyczności. Temat cyklu miał być krótki, symetryczny, odznaczający się „wartościową" linią melodyczną (traktowaną jako całość frazowa), nadającą się do wariacyjnego opracowania (kompozytorzy preferowali tematy stosunkowo proste, komunikatywne, zazwyczaj w trybie dur). Rola melodii w utworze stała się bowiem kluczowa – uważano, że powinna być ona słyszalna i rozpoznawalna we wszystkich cząstkach wariacyjnych. W kontekście stosowanych technik warto podkreślić rolę figuracyjności – kompozytorzy dysponowali standardowymi formułami, spośród których wymienić można: przebiegi gamowe, pasaże, zmiany rejestrów (często wiązało się to z przekładaniem rąk), ornamenty, tryle itp. (warto tutaj wymienić pozycję, w której owe formuły zostały zawarte – *Anleitung zum Clavierspielen* Friedricha Wilhelma Marpurga z 1765 roku). Obok cyklu wariacji traktowanego jako niezależne dzieło instrumentalne (pojawiającego się głównie w literaturze klawiszowej), zaobserwować można kompozytorską tendencję do umieszczania formy wariacyjnej w jednej z części jakiejś większej całości mu-

zycznej – symfonii, sonaty, kwartetu, tria czy koncertu. Wspomniany wyżej epizodyczny wymiar wariacyjności był pośrednim wynikiem zapoczątkowanego w XVIII wieku procesu kontrastowania materiału muzycznego w poszczególnych fragmentach cyklu. Początkowo stosowano m.in. urozmaiconą agogikę (często występująca wariacja *adagio*) czy zmiany trybu (wariacje *minore*), by w późniejszym okresie wprowadzić pełną paletę różnic w zakresie dynamiki i artykulacji. U schyłku klasycyzmu – wraz z twórczością Ludwiga van Beethovena – kontrastowość staje się nieodzownym (i zarazem reprezentatywnym) elementem wariacyjności, co stanowi podwaliny nowego typu wariacji, wykorzystywanego na szeroką skalę w okresie romantyzmu (wariacje charakterystyczne).

Zmiany w konstruowaniu form wariacyjnych widoczne są już w okresie przedklasycznym – głównie w twórczości Carla Philippa Emanuela Bacha. Jednakże rozwój wariacyjności manifestuje się najpełniej w dziełach trzech klasyków wiedeńskich. Pierwszy z nich – Joseph Haydn – rozpoczął swą „wariacyjną" drogę od form typowo barokowych, takich jak cantus firmus lub basso ostinato. W późniejszym okresie wykształcił on charakterystyczny dla klasycyzmu styl wariacji melodycznych ze stałą harmonią. Najistotniejszym i zarazem najbardziej rozwojowym aspektem jego podejścia do wariacyjności są początki pracy motywicznej, doprowadzonej później przez Ludwiga van Beethovena na wyżyny kunsztu kompozytorskiego. Haydn chętnie łączył ze sobą elementy różnych form – np. ronda i wariacji (refren opracowywany wariacyjnie), używając czasami dodatkowo dwóch tematów (jak w popularnych wśród pianistów *Wariacjach f-moll*). Wykorzystywał on formę wariacyjną najczęściej w ramach licznych symfonii (umieszczając ją często w wolnym ogniwie cyklu) lub też w wielu kwartetach smyczkowych, pisząc jednocześnie kilka niezależnych cykli wariacyjnych na instrumenty klawiszowe. Odnaleźć w nich można zalążki rozbudowywania finałowej wariacji, utrzymanej w charakterze narracyjnym (warto podkreślić tutaj obecność kody jako elementu scalającego i podsumowującego formę; zabieg ten jest wyraźnie dostrzegalny we wspomnianych już powyżej *Wariacjach f-moll*).

Wolfgang Amadeusz Mozart stosował cykle wariacji najchętniej w muzyce kameralnej i klawiszowej – w częściach kwartetów, sonat, lub jako samodzielny

temat z wariacjami. Nie sposób pominąć również ich obecności w licznych divertimentach, serenadach czy koncertach, w których wariacyjność nabrała nowych właściwości kolorystycznych (unikatowe rozwiązania w budowaniu techniki wariacyjnej w kontekście współzależności i współzawodniczenia grup instrumentów – dobry przykład stanowić tu może III cz. *Koncertu fortepianowego c-moll KV 491*). Mozart stosował głównie melodyczno-harmoniczny typ wariacji, wykorzystując często tematy popularnych pieśni i tańców. Opracowywał również materiał melodyczny wzięty z utworów innych kompozytorów, nie rezygnując jednocześnie z własnej inwencji tematycznej. W jego twórczości dostrzec można wyraźną tendencję do kontrastowania cząstek wariacyjnych – pojawia się zarówno tryb *minore*, jak i wariacja *adagio*, po której następuje często dynamiczny finał w zmienionym metrum (w wielu przypadkach posiada on elementy quasi-kadencyjne, świadczące o niezwykle ważnym dla Mozarta, improwizatorskim aspekcie wykonawstwa). Należałoby także zwrócić uwagę na początki różnicowania dynamicznego. W niektórych cyklach kompozytor kontynuuje zapoczątkowaną u schyłku baroku tradycję tematu da capo, dążąc tym samym do scalenia formy (jak np. w kameralnej *Sonacie G-dur KV 379*). Mozartowskie wariacje wykazują często elementy schematyczności konstrukcyjnej, przywodzące na myśl inklinacje quasi-sonatowe (powolna część skontrastowana agogicznie, wyrazisty finał).

Dla Ludwiga van Beethovena technika wariacyjna była zdecydowanie podstawowym środkiem wypowiedzi muzycznej, w którym znajdował on drogę przekazu swojej indywidualnej i niepowtarzalnej zarazem myśli artystycznej. Forma wariacyjna jest więc niezwykle istotna w jego twórczości – ponad połowa jego dzieł zawiera cykl wariacji lub quasi-wariacyjne fragmenty. Włączał on ją zarówno do większych całości muzycznych – symfonii, kwartetów, triów czy sonat – jak również traktował ją jako samodzielny byt formalny, pisząc liczne tematy z wariacjami (warto podkreślić ich znaczącą ilość, szczególnie w muzyce fortepianowej). W początkowym okresie twórczości inspirował się wariacyjnym stylem Haydna (od pierwszych dzieł widoczna staje się elementarna rola motywu w kontekście licznych przeobrażeń wariacyjnych; charakterystyczny wydaje się

być również narracyjny charakter finału) i Mozarta, wykazując jednak równocześnie mocno autonomiczny rys artystyczny. Drugi okres rozwoju formy wariacyjnej (do którego zaliczyć można *Wariacje op. 34, 35,* czy I cz. *Sonaty fortepianowej As-dur op. 26*) wprowadza silne kontrasty na gruncie dynamiki, artykulacji i agogiki, które potęgowane zostają dodatkowo przez częste zmiany tonacji (zabieg wybitnie nowatorski). Poszczególne cząstki wariacyjne nabierają na wskroś indywidualnego charakteru, prezentując jednocześnie różnorodne kształty motywiczne (Beethoven wraca powoli do tematu traktowanego jako wzorzec dźwiękowy, rezygnując z jego walorów melodyczno-frazowych). Warto także podkreślić odejście od stylu da capo na rzecz eksponowania w finale tendencji do aktywizacji materiału muzycznego (wprowadzenie formy fugi). Trzeci etap rozwoju wariacji zaobserwować można mniej więcej od opusu 57 (*Sonata f-moll „Appasionata”*), z tym, że najbardziej reprezentatywnymi dla niego przykładami są ostatnie sonaty fortepianowe, a w szczególności *Sonata op. 111* (*Arietta*). Wariacyjność wydaje się być tutaj mniej spektakularna, bardziej wyciszona, uduchowiona, osiągająca mistyczny wręcz wymiar. Beethoven rezygnuje z brawurowych finałów na rzecz lirycznego, głębokiego podsumowania (jak np. we wspomnianej II cz. *Sonaty op. 111* czy w ostatniej części *Sonaty op. 109*). Utworem pełniącym w okresie klasycyzmu rolę podobną do tej, jaką miały *Wariacje Goldbergowskie* w baroku, są bez wątpienia fortepianowe *Wariacje na temat Diabellego op. 120*. Stanowią one swoiste kompendium Beethovenowskiej wariacyjności, w której rozbudowana praca motywiczna wydaje się być elementem nadrzędnym (opus 120 jest absolutnym mistrzostwem w tym względzie – poszczególne cząstki wariacyjne prezentują opracowania wybranych motywów, czasem bardzo drobnych). Ten niezwykle rozbudowany cykl, dzięki swojej silnej wewnętrznej kontrastowości i oddalaniu się w kolejnych wariacjach od kształtu tematycznego, stanowić może pierwowzór stylu wariacji charakterystycznych, stosowanych powszechnie w okresie romantyzmu. Podsumowując dokonania ostatniego z klasyków wiedeńskich warto dodać, iż powrócił on w swojej twórczości do formy typu ostinato – praktycznie nieobecnej w muzyce przez kilka dziesię-

cioleci – używając jej zarówno w muzyce symfonicznej (np. *VII Symfonia*), jak również w utworach fortepianowych (np. *32 Wariacje c-moll*).

Romantyzm

Romantyzm był w kontekście rozwoju instrumentalnych form wariacyjnych epoką niezwykle różnorodną. Odnaleźć w nim można wiele – często wykluczających się – prądów estetycznych, które siłą rzeczy wpływały na postrzeganie wariacyjności. Kompozytorzy różnie rozumieli jej cele i zadania. Z pewnością jednak cieszyła się ona w dalszym ciągu ich olbrzymim zainteresowaniem, będąc niezwykle atrakcyjną i twórczą metodą przekazywania myśli muzycznej. Warto więc prześledzić wariacyjne założenia dwóch głównych „obozów" twórczych. Pierwszy z nich, ukazujący tendencję do formalizmu, kontynuował (szczególnie w pierwszych dekadach nowej epoki) założenia klasyczne, które za wzór przyjmowały wariacje melodyczne ze stałym planem harmonicznym i strukturalnym.

Towarzyszyła im często intensyfikacja czynnika wirtuozowskiego, co sprawiło, że forma wariacji stała się w tym nurcie stylistycznym idealnym polem do zaprezentowania możliwości wykonawczych instrumentu. Warto dodać, że był to czas ogromnego rozwoju techniki pianistycznej – kompozytorzy byli nią głęboko zafascynowani, pisząc rozliczne etiudy, ćwiczenia i wprawki. Tacy twórcy, jak Johann Nepomuk Hummel, Johann Baptist Cramer, Carl Czerny czy Sigismond Thalberg pisali rozliczne cykle wariacyjne, których głównym (a w zasadzie jedynym) zadaniem miał być popis umiejętności pianistycznych. Dzieła te, oprócz typowo pedagogicznych walorów, wykazują niestety niewielką wartość artystyczną – tematy są bardzo proste, wręcz banalne, a poszczególne wariacje skupiają się prawie wyłącznie na eksponowaniu przeobrażeń figuracyjnych i stopniowym zwiększaniu masywności brzmienia (uzyskiwanego za pomocą rozszerzenia fakturalno-dynamicznego). Typ wariacji wykształcony u powyższych twórców określić można mianem formalnego.

Na antypodach stylu postklasycznego o wyraźnych inklinacjach wirtuozowskich umiejscowił się nowy, wybitnie romantyczny nurt estetyczny, przyjmując za swego patrona Ludwiga van Beethovena. Nurt ten zakładał traktowanie wariacji

jako ciąg charakterów, wywodzących się z uwarunkowań ludzkiego wnętrza. Wariacje charakterystyczne – przedstawiające „nastroje duszy”[6] – miały więc wnosić mocne kontrasty w ekspresji, co w warstwie stricte muzycznej objawiło się swoistym zradykalizowaniem zmienności. Procesowi temu podlegały w oczywisty sposób zarówno dynamika, agogika i artykulacja, jak również faktura czy metrorytmika. Rzeczą oczywistą stała się coraz większa rozbieżność poszczególnych fragmentów wariacyjnych w stosunku do myśli tematycznej, co spowodowane było z jednej strony niezależnością motywiczną, a z drugiej strony daleko idącą swobodą harmoniczną (częste zmiany tonacji). „Wyzwolenie” twórców romantycznych dostrzegalne jest w utworach wariacyjnych bardzo wyraźnie na gruncie formy. Schemat wariacji cyklicznych z ustalonym wewnętrznym układem ich kolejności uległ rozbiciu, ustępując stopniowo miejsca „poetyckiej” formie otwartej. Nadano olbrzymiego znaczenia części podsumowującej (która zaczęła z czasem tworzyć niemal odrębne ogniwo konstrukcyjne), wprowadzając jednocześnie część inicjującą dzieło – introdukcję. Kompozytorzy postępowi rezygnowali często z klasycznej formy tematu z wariacjami, umieszczając cykl wariacji pod inną, nierzadko wyszukaną, poetycką nazwą. Wariacyjność jako taka przybierała jednocześnie niezwykle różnorodne oblicza – dostrzec można ekspozycję form quasi-wariacyjnych, w których powyższa idea stanowiła w dalszym ciągu naczelny środek kompozytorski, ale równocześnie nie ulegała żadnej schematyzacji, tworząc osobliwy i niepowtarzalny kształt danego dzieła. Tendencja ta widoczna jest zarówno w początkowej fazie romantyzmu (np. *Wanderer-Fantasie* Franza Schuberta), jak i na przełomie XIX i XX wieku (np. *Trio op. 50* i *Wariacje rococo* Piotra Czajkowskiego) – można tutaj mówić o wariacjach-fantazjach. Jeszcze jednym rodzajem wariacji wywodzących się z nurtu charakterystycznego są wariacje programowe, wykorzystywane często w ramach gatunku poematu symfonicznego – ich reprezentatywnymi twórcami byli: Franciszek Liszt (*Preludia*) i Richard Strauss (*Don Kichot*). Postacią zdecydowanie

[6] K. von Fischer, P. Griffiths, hasło *Variation*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 549, „The variation cycle is described as a series of moods of the soul […]” tł. Piotr Różański.

sztandarową w postępowym nurcie romantyzmu był Robert Schumann. Wariacyjność o zabarwieniu charakterystycznym wydaje się być więc w jego spuściźnie kompozytorskiej niezwykle istotna. Przybierała ona przede wszystkim różnorodne formy, co samo w sobie świadczy już o romantycznych założeniach twórcy. Schumann – będąc mistrzem poetyckiego podejścia do sztuki muzycznej – używał wariacyjności w sposób wyważony, subtelny, wręcz wykwintny. Była ona dla niego nie tylko metodą kompozytorską, ale również (a w zasadzie przede wszystkim) środkiem do ukazania tajemniczości, wieloznaczności i symboliczności dzieła muzycznego (jak np. w *Karnawale op. 9*). Twórca *Etiud symfonicznych* stał się wybitnym kontynuatorem Beethovenowskiej pracy motywicznej, przy czym traktował ją o wiele bardziej swobodnie, używając poszczególnych motywów w fantazyjny, improwizatorski sposób. Schumann, budując swą na wskroś poetycką aurę utworu, odbiega często w poszczególnych fragmentach wariacyjnych od myśli tematycznej – związki z materiałem naczelnym pozostają więc w wielu przypadkach ukryte.

Badając rozwój form wariacyjnych w XIX wieku trudno nie dostrzec wpływów barokowych – kompozytorzy wrócili bowiem do formy ostinatowej (warto zaznaczyć, że uczynił to już Beethoven), ukazującej znaczącą rolę basu. Jednym z bardziej reprezentatywnych dla tego nurtu kompozytorów okazał się Johannes Brahms, w którego twórczości wariacyjność nabrała decydującego znaczenia (nie bez przyczyny mówi się o stylistycznej linii: Johann Sebastian Bach – Ludwig van Beethoven – Johannes Brahms). Był on z jednej strony wiernym kontynuatorem tradycji (przede wszystkim w zastosowaniu klarownych form barokowych i klasycznych), a z drugiej strony wykazywał tendencje wybitnie romantyczne (warto podkreślić jego duchowy związek z Schumannem). Dawna forma nabrała więc w jego twórczości nowego i zarazem unikatowego wymiaru. Brahms stworzył ogromną ilość form wariacyjnych, głównie w literaturze fortepianowej, stosując w przeważającej większości tradycyjny temat z wariacjami (jako tematu używał często materiału wybranego z utworów innych kompozytorów, np. *Wariacje na temat Schumanna op. 9*, *Wariacje na temat Händla op. 24* czy *Wariacje na temat Paganiniego op. 35* – te ostatnie stanowią swoistą kontynuację wirtuo-

zowskich inklinacji wariacyjnych). Jednocześnie, jak już wspomniałem powyżej, okazywał wielkie zainteresowanie formą typu ostinato, pisząc chociażby opracowanie *Chaconne d-moll* J. S. Bacha na lewą rękę, czy *Passacaglię* w finale *IV Symfonii*. Ukłon w stronę baroku (ale także w stronę Ludwiga van Beethovena) widoczny jest również w częstym stosowaniu fugi – dobrym przykładem mogą być tutaj fortepianowe *Wariacje na temat Händla op. 24* czy liczne dzieła organowe. Te ostatnie stanowią zresztą – wraz z tego typu twórczością Franciszka Liszta (w której technika *ostinato* odgrywała znaczącą rolę, jak chociażby w *Wariacjach „Weinen, klagen, sorgen, zagen" S. 179*) – inspirację dla późnoromantycznych twórców kontynuujących tradycję barokowych form wariacyjnych (Max Reger, César Franck).

Podsumowując dokonania romantyków w dziedzinie rozwoju form wariacyjnych, warto wspomnieć o jeszcze jednym, społecznym kontekście tych dzieł. Wiosna Ludów i związane z nią wyeksponowanie pierwiastków narodowych przyczyniło się do zainteresowania muzyką ludową – stąd w twórczości wariacyjnej wielu XIX-wiecznych kompozytorów dostrzegalne jest stosowanie tematów inspirowanych folklorem. Na czele stoi tutaj oczywiście Potężna Gromadka, ale tendencje te widać również wyraźnie w dziełach m.in. Edwarda Griega (*Ballada g-moll op. 24*), Michała Glinki (*Wariacje na temat rosyjskiej pieśni ludowej*), Aleksandra Głazunowa czy Fryderyka Chopina (*Fantazja na tematy polskie op. 13*). Wariacyjność tych utworów należy w przeważającej większości do nurtu charakterystycznego, który umożliwił twórcze i zarazem niezwykle urozmaicone opracowywanie tematów – ludowość nabrała więc dzięki temu nowego, oryginalnego wymiaru artystycznego.

XX wiek

Muzyka XX wieku posiada tak wiele odcieni stylistycznych, że próba wyczerpującego omówienia wszystkich wątków związanych z rozwojem form wariacyjnych skazana byłaby z góry na porażkę. Zdecydowałem się zatem – biorąc pod uwagę fakt, iż drugi rozdział mojej pracy doktorskiej poświęcony został dokład-

nej analizie wybranych XX-wiecznych utworów wariacyjnych o odmiennych rysach stylistycznych – nakreślić jedynie ogólny, orientacyjny obraz problemu.

Początki XX wieku przynoszą kontynuację stylu późnoromantycznego – kompozytorzy sięgają po stosowane w XIX wieku formy, używając jednak coraz to bardziej schromatyzowanego języka dźwiękowego (Karol Szymanowski, Sergiusz Rachmaninow, Aleksander Skriabin). Kontynuują styl wariacji charakterystycznych, dążąc jednocześnie do większej swobody formalnej i strukturalnej – typ wariacji *quasi una fantasia* zaczyna być coraz powszechniej stosowany. Utwory stają się dłuższe (np. kompozycje organowe Maxa Regera), co – wraz z innymi czynnikami dzieła muzycznego – powoduje stopniowe oddalanie się od myśli zasadniczej. Uwolnienie harmoniczne i rozczłonkowanie motywiczne minimalizują z czasem znaczenie tematu – ulega on często radykalnym przeobrażeniom, które zmieniają (nierzadko diametralnie) jego pierwotny kształt. Służy on kompozytorom jedynie jako wyjściowy materiał dźwiękowy, tracąc równocześnie swą formotwórczą rolę melodyczno-harmoniczną – osobliwość ta ukazuje powrót do dalekich źródeł instrumentalnej wariacyjności. Schematyczność utworów prezentujących ideę „jedności w różnorodności" powoli zanika, ustępując miejsca formom swobodnym.

Punktem zwrotnym w rozwoju wariacyjności stało się powstanie nowego systemu dźwiękowego – dodekafonii. Było to naturalnym wynikiem procesu stopniowego uniezależniania się wszystkich dźwięków skali chromatycznej, co dawało swoiste uregulowanie atonalności. Metoda serialna była w nierozerwalny wręcz sposób związana z ideą wariacyjności – dodekafoniczne założenia zakładały bowiem zmienność kształtu serii używanej w utworze. Początkowo istniały cztery wariantywne opcje (rak, inwersja, rak inwersji, inwersja raka – warto zwrócić uwagę, iż są to środki polifoniczne znane z dawnych epok), które zostały stopniowo rozszerzone do niezliczonej prawie liczby możliwych kombinacji (poprzez liczne transpozycje). Wariacyjność została więc na stałe przyłączona do systemu serialnego, powodując jednocześnie zasadniczy problem w precyzyjnym scharakteryzowaniu istoty form wariacyjnych. Podczas gdy u Arnolda Schönberga dostrzegalna jest wciąż obecność tematu (w początkowych dziełach wariacyj-

nych kontynuował on tradycję tematu melodycznego; późniejsze utwory, wykorzystujące technikę serialną, prezentują pewną redukcję kształtu myśli zasadniczej – pozostaje ona jednak w dalszym ciągu całością muzyczną), to radykalna postawa Antona Weberna zaciera jego i tak kruche już kontury, praktycznie uniemożliwiając proces percepcji. Seria staje się u niego elementem zdecydowanie nadrzędnym, co skutkuje trudnością w określeniu rodzaju zależności tematyczno-wariacyjnych. Zapoczątkowana w epoce klasycyzmu emancypacja pojedynczych motywów zostaje przez Weberna doprowadzona do apogeum – wariacyjność przybiera formę aforystyczną, będąc swoistą grą miniaturowych grup dźwiękowych. Niemożność ugruntowania jasnej definicji formy wariacyjnej owocuje u kompozytora łączeniem jej z innymi tendencjami konstrukcyjnymi – formą allegra sonatowego, czy suitą. Wszystkie wyżej wymienione cechy dostrzec można przede wszystkim w dwóch utworach wariacyjnych: fortepianowych *Wariacjach op. 27* i orkiestrowych *Wariacjach op. 30*. Oba te dzieła zaliczyć można bez wątpienia do nurtu określanego mianem wariacji serialnych.

Omawiając zagadnienie rozwoju form wariacyjnych w XX wieku, nie sposób pominąć znaczenia neoklasycyzmu – stylu stojącego w opozycji zarówno do gęstej, schromatyzowanej estetyki postromantyzmu, jak i arcyintelektualnej, teoretycznej wręcz idei serialnej.

Zakładał on powrót do źródeł klasycznych, afirmujących takie wartości, jak prostota, umiar, harmonia i racjonalizm, co w muzyce objawiało się przede wszystkim dbałością o jasny i logiczny przebieg formy, wyważonym stosowaniem środków kompozytorskich oraz swoistą obiektywnością wyrazu. Twórcy neoklasyczni sięgali po tradycyjne wzorce formalne (zazwyczaj barokowe i klasyczne; nieobce były im jednak także nawiązania do wczesnego romantyzmu czy renesansu), operując równocześnie tonalnym językiem dźwiękowym, co zapewnić miało daleko idącą komunikatywność ich sztuki. Proces ten dosięgnął oczywiście również utworów wariacyjnych – kontynuowana była zarówno klasyczna forma tematu z wariacjami, jak i barokowe modele wariacyjności (chaconne i passacaglia). Wzorem epok wcześniejszych, wariacje prezentowane były często w ramach większej całości muzycznej – symfonii, sonaty, koncertu czy kwartetu.

Spośród ogromnej rzeszy kompozytorów neoklasycznych, którzy pisali formy wariacyjne (warto dodać, że były one wtedy w dalszym ciągu niezwykle popularne), należałoby wymienić przede wszystkim Igora Strawińskiego (zwrócił się on w większości swoich dzieł ku XVI i XVII-wiecznym ideałom wariacyjności, widząc w temacie bardziej szkielet dźwiękowy niż melodię) i Paula Hindemitha (kontynuował on zarówno formę ostinatową – np. w *Passacaglii* z *IV Kwartetu smyczkowego* czy w finale *Koncertu altówkowego „Der Schwanendreher"* – jak również typ wariacji charakterystycznych, wyraziście i zarazem dowcipnie ukazany w utworze *Die vier Temperamente*). Benjamin Britten, kompozytor szczególnie silnie zwrócony w kierunku tradycji, wykazywał w swojej twórczości wariacyjnej znaczący eklektyzm formalny – pojawiają się więc inklinacje barokowe (*Chacony* z *II Kwartetu smyczkowego* i *Passacaglia op. 33* inspirowane są stylem Lully'ego i Purcella), klasyczne (*Piano Variations op. 12*) oraz romantyczne (charakterystyczny wymiar *Variations on a Theme of Frank Bridge op. 10*). Utworem łączącym wszystkie trzy wyżej wymienione typy wydają się być wspomniane już *Variations on a Theme of Frank Bridge op. 10* na orkiestrę, prezentujące kalejdoskop rozmaitych form i stylów.

Serializm i neoklasycyzm wpłynęły zdecydowanie najbardziej na rozwój form wariacyjnych w XX wieku. Inne nurty estetyczne, które silnie oddziaływały na twórców XX-wiecznych – aleatoryzm, minimalizm, sonoryzm czy elektronika – zmieniły co prawda oblicze wariacyjności (wprowadzenie kategorii przypadku w muzyce, wyeksponowanie różnorodności brzmieniowej dzięki niestandardowemu użyciu instrumentów, emancypacja dźwięku sztucznie utworzonego), lecz – oprócz daleko idącej swobody formalnej – nie zrewolucjonizowały formy wariacyjnej *per se*. Można w ich przypadku mówić o kontynuacji formy swobodnej, otwartej, która wykorzystywana była zresztą na szeroką skalę przez wielu twórców II połowy XX wieku – jej założenia wpisały się w nurt postmodernistycznego eklektyzmu stylistycznego. Kompozytorzy łączyli w swojej twórczości różnorodne prądy estetyczne (zestawiając często elementy awangardowe z tradycyjnymi), co miało bezpośrednie przełożenie na konstrukcję utworu muzycznego –

w tym formy wariacyjnej. Uzasadnione byłoby więc wysunięcie tezy o rozwoju formy eklektycznej, mającej swe źródło w formie swobodnej.

Czerpanie z różnych, często radykalnie odmiennych prądów stylistycznych stało się dla twórców współczesnych swoistą metodą kompozytorską. Ukazują oni dziś inspirację zarówno dawnymi, ścisłymi formami wariacyjnymi, jak również formą swobodną, dającą im możliwość oryginalnych zestawień różnorodnego materiału wariacyjnego. Wariacyjność – wyzwolona z jakichkolwiek schematów – nabrała charakteru wybitnie indywidualnego, co owocuje bez wątpienia unikatowym kształtem każdego utworu tego typu.

Rozdział II. Analiza wykonawczo-interpretacyjna wybranych dzieł literatury fortepianowej XX wieku

Aaron Copland (1900–1990): *Piano Variations* (1930)

Zarys stylistyki

Wariacje na fortepian to dzieło znaczące i zarazem przełomowe w twórczości Aarona Coplanda. Powstałe w 1930 roku, stanowi zapowiedź bardziej intelektualnego stylu kompozytora, zaprezentowanego w pełni w latach pięćdziesiątych XX wieku. Utwór ten uznać można za punkt zwrotny w rozwoju estetyki muzycznej tego jednego z największych twórców amerykańskich. Nie bez znaczenia wydaje się być tutaj fakt, że pod koniec lat dwudziestych Copland zwrócił się niejako w kierunku omijanej przez siebie wcześniej awangardy, organizując w Nowym Jorku wraz z Rogerem Sessionem – zdeklarowanym serialistą – koncerty nowej muzyki amerykańskiej i propagując tym samym zarówno sztukę ultramodernistów (Cowell, Varèse), jak i zwolenników powrotu do tradycji. Warto również wspomnieć, że Copland został w tamtym czasie członkiem *League of Composers*, jednocześnie pełniąc funkcję redaktora naczelnego kwartalnika „Modern Music", co z pewnością nie pozostało bez wpływu na jego zainteresowanie ówczesnym nurtem awangardowym w muzyce[7].

Wariacje stanowią doskonały przykład interesującego połączenia dwóch odmiennych wzorców stylistycznych: neoklasycyzmu, będącego powszechnie występującą wśród rzeszy kompozytorów amerykańskich postawą estetyczną (szczególnie w grupie twórców poddanych wpływom Nadii Boulanger) oraz serializmu, związanego z działalnością Drugiej Szkoły Wiedeńskiej (Schönberg, Berg, Webern). Tendencja neoklasyczna jest zasadniczym elementem dzieł Coplanda – kształcił się on bowiem przez kilka lat (1921–1924) w podparyskiej szkole dla Amerykanów w Fontainebleau pod kierunkiem wspomnianej wyżej Nadii Boulanger, co dało mu rzetelne podstawy kompozytorskiego rzemiosła

[7] E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, Pozkal, Inowrocław 2009, s. 267.

i zaznajomiło go z szerokim bagażem artystycznym ówczesnej muzyki europejskiej[8]. Copland przejął preferencje estetyczne swojej nauczycielki, ulegając wpływom paryskim, a w szczególności dziełom Igora Strawińskiego, które na zawsze już odcisnęły na nim stylistyczne piętno.

Strawiński – jako ojciec neoklasycyzmu – ujął Coplanda dbałością o konstrukcję i ład formalny utworu oraz dążeniem do klasycznych kanonów prawdy i piękna, przy jednoczesnym operowaniu nowatorskim, wysoce indywidualnym językiem muzycznym.

Inspiracja twórcą *Pulcinelli* jest w *Wariacjach* wyraźnie dostrzegalna. Przejawia się ona w kilku aspektach, z czego najistotniejszym wydaje się być emancypacja rytmu. Strawiński uniezależnił go – podobnie jak harmonię – od tradycyjnych norm i właściwości przebiegu dźwiękowego, wprowadzając nieregularną metrorytmikę czy polimetrię sukcesywną[9]. W utworze Coplanda wpływ ten staje się oczywisty – wszechobecnie występujące, częste zmiany metrum czy liczne przesunięcia rytmiczne uwydatniane różnorodną akcentuacją dowodzą jedynie zasadniczej roli rytmu jako naczelnego elementu formotwórczego dzieła, budującego jego proces wariacyjny. Bardzo wymowna wydaje się być również w *Wariacjach* częściowa rezygnacja z melodyki jako głównego nośnika ekspresji. Strawiński, będąc prawdziwym antyromantykiem, wyprowadził na pierwszy plan dramaturgiczny inne elementy dzieła, a przede wszystkim rytm – to właśnie on miał być generatorem napięcia muzycznego w utworze. Copland przejął tę tendencję, ograniczając rolę melodyki – nie pozbawił się jej jednak całkowicie, wykorzystując jej walory wyrazowe w kilku wariacjach.

Kolejną typowo neoklasyczną cechą utworu jest przejrzystość faktury, związana również z ekonomią środków warsztatowych – w tym wypadku fortepianowych. Pomimo przestronności dźwiękowej dzieła, uzyskanej głównie dzięki systematycznemu wykorzystywaniu wszystkich rejestrów instrumentu, nie sposób znaleźć w nim czynników zabrudzających czytelność przezroczystej wręcz materii

[8] A. Copland, *The New Music 1900–1960*, Macdonald, London 1968, s. 152–155.

[9] Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 86.

muzycznej. Widoczna w ostatnich wariacjach tendencja do pewnego rodzaju zagęszczania przebiegu, mająca na celu wzrost napięcia, jest nie tylko wynikiem wypełniania go drobniejszymi wartościami rytmicznymi, ale również efektem swoistych uwarunkowań warstwy metrycznej. Przejrzystość fakturalna osiągnięta jest również dzięki charakterystycznej harmonice, uwolnionej od tradycyjnych ciążeń toniczno-dominantowych – wprowadza ona zarówno suche współbrzmienia dysonansowe, eksponujące interwały nony małej i septymy wielkiej (będące wynikiem permutacji tematycznych zależności interwałowych), jak również neutralnie brzmiące szeregi powiązań oktatonicznych. Widoczne są także wyraźne dążenia do tonalności centrowej[10]. Nie bez związku z klarownością tworzywa wydaje się być również jego statyczny charakter, pozbawiony „wypełnień" – obiektywny, ale zarazem ostry i dosadny w wyrazie.

Wspomniana obiektywność stanowi pomost do kolejnej neoklasycznej idei widocznej w utworze, którą jest czytelna, przejrzysta i właśnie obiektywna forma. Copland przejął od Strawińskiego czynnik konstruktywistyczny w procesie budowania dzieła. Architektonika *Wariacji* jest niezwykle przemyślana – szereg dwudziestu wariacji wykazuje znaczące uporządkowanie wewnętrzne. Odpowiednie rozplanowanie przez kompozytora jego kolejnych cząstek składowych przynosi logiczną i spójną muzycznie całość, w której narracyjność przebiegu dramaturgicznego wydaje się być elementem nadrzędnym. Copland rezygnuje tutaj z epizodyczności – każdy z następujących po sobie odcinków wariacyjnych jest kontynuacją poprzedniego, co niewątpliwie rozszerza wewnętrznie formę dzieła. Charakterystyczny dla tego typu konstrukcji jest również stopniowy wzrost napięcia, rozmieszczony na szerokiej przestrzeni całego utworu. Wrażenie narastania uzyskiwane jest poprzez zastosowanie licznych zabiegów, głównie na gruncie agogiki (przyspieszanie tempa) i rytmu (urozmaicona warstwa metrorytmiczna, zacieśniająca niejako przebieg). Całość zakończona jest triumfalną kodą, będącą dramaturgicznym punktem szczytowym. Warto wspomnieć w tym kontekście o jeszcze jednym aspekcie budowania formy *Wariacji*, obecnym na

[10] Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, dz. cyt., s. 89.

szeroką skalę w twórczości neoklasycznej Igora Strawińskiego – formułowaniu bloków materiału muzycznego, będących powtarzającymi się strukturami dźwiękowymi[11]. Każda z nich posiada indywidualne założenia w obrębie rytmu, metrum, melodyki i harmonii, jak również w warstwie dynamicznej i artykulacyjnej. Ich naprzemienna powtarzalność, wprowadzająca wrażenie szeroko rozmieszczonej wieloplanowości, porządkuje materię, czyniąc ją przejrzystą i komunikatywną. Jest ona równocześnie źródłem rozwoju wariacyjnego ciągu dramaturgicznego dzieła. Warto zaznaczyć tutaj doniosłą rolę szeregu oznaczeń kompozytorskich dotyczących poziomu natężenia oraz sposobu wydobycia dźwięku, które współtworzą proces wprowadzania kolejnych modyfikacji materiału tematycznego. Stanowią one, obok rytmu, rejestru i faktury, jeden z najbardziej istotnych aspektów wariacyjności utworu. Wynika to przede wszystkim z ograniczonej liczby wysokości dźwięków w nim występujących – limitowany w ten sposób materiał muzyczny predestynuje do poszukiwań w zakresie rozmaitych możliwości przedstawienia pojedynczego dźwięku.

Dbałość o precyzyjny kształt poszczególnych bloków przywodzi na myśl podział szeregu dźwiękowego na komórki, tak charakterystyczny dla idei serialnej, stanowiącej w utworze drugi element twórczej inspiracji. Studia w Paryżu spotęgowały niechęć Coplanda do muzyki niemieckiej, w tym do awangardy wiedeńskiej – neoklasyczna estetyka francuska zdominowała więc jego dzieła w latach dwudziestych. Jednakże, po jakimś czasie zainteresował się on bardziej intelektualną, koncepcyjną sztuką, która swoje apogeum osiągnęła w twórczości z lat pięćdziesiątych. *Wariacje* – jako pierwsze dzieło gatunkowo cięższe – są swoistego rodzaju antycypacją tej stylistyki. Należałoby tutaj zaznaczyć, że Copland, pomimo eksperymentów z metodą serialną, nigdy nie stał się jej bezkrytycznym orędownikiem. Dostrzegał w niej pewien potencjał kompozytorskich możliwości, adaptując ją jednocześnie do swoich dzieł na indywidualnych zasadach. O swoich doświadczeniach z serializmem kompozytor pisał w następujący sposób: „Widzę teraz, że *Wariacje fortepianowe* z 1930 roku, w związku ze skupieniem się

[11] E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, dz. cyt., s. 496–511.

w nich na kilku nutach, stanowiły prawdziwy początek moich zainteresowań komponowaniem serialnym. W młodości nie czułem wcale sympatii do Schönberga, Berga i Weberna. Uważałem ich za piszących nadal muzykę niemiecką, której wpływów – jako kompozytor amerykański – próbowałem uniknąć. Ekspresja i estetyka wydawała mi się dawna, Wagnerowska (sądziłem tak oczywiście, zanim powstały chłodne emocjonalnie, późniejsze dzieła Weberna). Nowa metoda zainteresowała mnie, jednak nie wpadłem na pomysł, aby spróbować oddzielić metodę od estetyki. Pod koniec II wojny światowej młodsi ludzie, tacy jak Pierre Boulez, dowiedli skutecznie, że można było utrzymać metodę 12-tonową bez niemieckiej estetyki, i około 1950 roku zwróciłem się w tym kierunku. […] W rezultacie zacząłem słyszeć akordy, których inaczej bym nie usłyszał: był to nowy sposób operowania dźwiękami, który wywierał ożywczy wpływ na technikę i warsztat. To właśnie było i pozostaje dla mnie główną atrakcją komponowania serialnego”[12]. Jako kompozytor raczej eklektyczny, Copland unikał jakiegokolwiek rygoryzmu stylistycznego, dążąc do stworzenia z odmiennych często wartości estetycznych nowej jakości artystycznej.

Inspiracje serialne widoczne są w *Wariacjach* przede wszystkim w samym ich trzonie budulcowym – materiale siedmiu dźwięków, z których skonstruowana jest całość. Najbardziej wyrazistym wydaje się być czołowy motyw czterodźwiękowy (*e-c-dis-cis*), którego rozmaite permutacje obecne są na przestrzeni całego utworu. Przeobrażenia metrorytmiczne, transpozycje czy odwrócenia uwydatniają wagę motywu, eksponując jednocześnie zawarte w nim możliwości zestawień interwałowych. Wynikiem tych działań jest charakterystyczne dla szkoły wiedeńskiej uprzywilejowanie komórki interwałowej, skutkujące w szerszym kontekście muzycznym drobnymi, aforystycznymi frazami. Czynnik ten wnosi ewidentne skojarzenie z twórczością Antona Weberna – nadanie znaczącej wagi podstawowym strukturom dźwiękowym było zasadniczą ideą w dziele tego kompozytora, tak bardzo widoczną w omawianych w tej pracy *Wariacjach op.*

[12] Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, dz. cyt., s. 329, przypis 90.

27. Copland sugerował wprawdzie większy wpływ Schönberga[13], jednakże nie sposób pominąć w jego cyklu wariacyjnym tendencji do skokowego wykorzystywania rejestrów (immanentnej dla twórczości Weberna), co wprowadza do utworu kategorię quasi-punktualistyczną. Bogactwo wariacyjnego eksponowania wszystkich rejestrów jest bardzo charakterystyczne dla utworów dysponujących zawężoną liczbą możliwych do zastosowania wysokości dźwięku. Serialne uwarunkowania dzieła są też przyczyną pewnej statyczności wertykalnie ukształtowanej faktury oraz związanej z tym selektywności materii.

Podsumowując rozważania na temat stylistyki *Wariacji* warto podkreślić, że pomimo wyżej wymienionych inspiracji, Copland stworzył dzieło mocno indywidualne, prezentując dojrzałą, spójną, przekonującą i niepowtarzalną zarazem koncepcję twórczą. Umiejętność kreatywnego korzystania z doświadczeń estetycznych ówczesnej Europy, przekładająca się na formowanie własnego, pozbawionego zapożyczeń języka muzycznego, była zresztą zasadniczą cechą stylu tego kompozytora. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów autonomicznego rysu utworu wydaje się być – moim zdaniem – jego warstwa wyrazowa. Myślę, że charakterystyczny dla Strawińskiego obiektywizm emocjonalny, czy immanentna dla serialistów ascetyczność wyrazu, mająca źródło w czystej materii dźwiękowej – traktowanej jako cel sam w sobie – nie do końca przepełniły dzieło Amerykanina. Owszem, całość utworu ma szalenie oschły, suchy charakter – nie jest on jednak pozbawiony dramatyczności i ekspresyjnej głębi. Analiza partytury potwierdza niejako moje wrażenie – odnaleźć tam można szereg określeń, które odnoszą się do warstwy wyrazowej (np. *threatening, boldly, scherzando, simply, naively*). Część z nich prezentuje tendencje wręcz romantyzujące – *molto espressivo, cantabile, warmly,* czy *liberamente*. Kolejne cząstki wariacyjne wprowadzać mają więc pewną różnorodność w tym względzie. Nie sposób pominąć również w kontekście ekspresji doniosłej roli chromatyki, wynikającej z interwałowego uwarunkowania tematu (widoczne odejście od dominacji diatoniki u Strawińskiego). Przenika ona dzieło, uwypuklana często warstwą dyna-

[13] A. Copland, V. Perlis, *Copland, 1900 through 1942*, St. Martin's, New York 1984, s. 182.

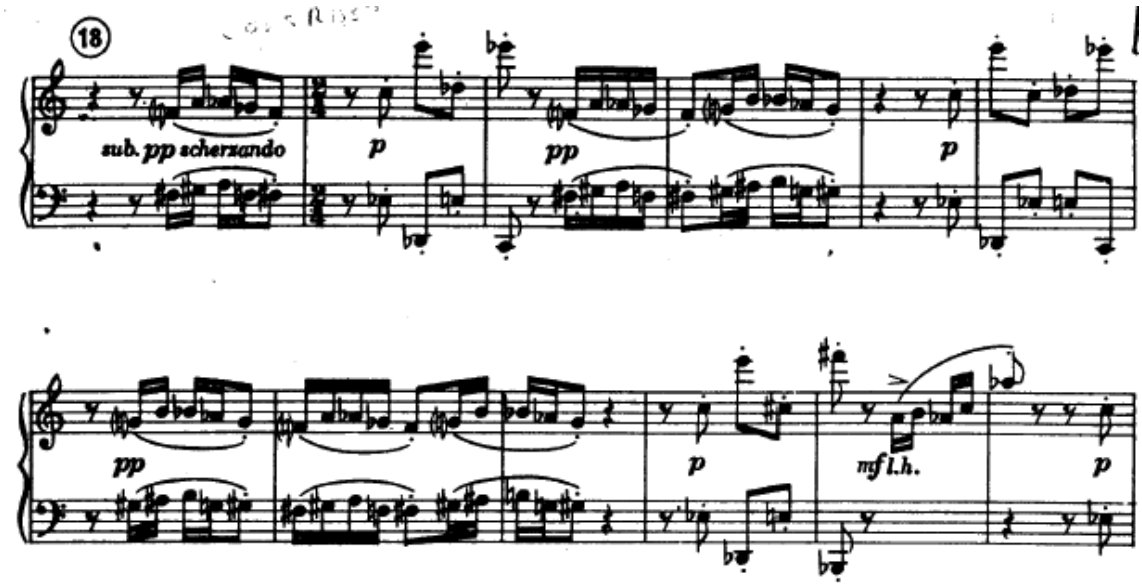
miczno-artykulacyjną, co jedynie podkreśla jej dramatyczny wymiar. Warto jednak zaznaczyć, że utwór pozostaje antyromantyczny w rozumieniu braku programowości – wpisuje się on w ideę muzyki absolutnej, obecnej zarówno w założeniach stylistycznych neoklasycyzmu, jak i serializmu.

Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

Dynamika

Kompozytor stosuje bardzo bogatą, często skrajną dynamikę, której dokładne zrealizowanie stanowi niewątpliwie duże wyzwanie wykonawcze dla grającego. Jednocześnie, skrupulatność w tym zakresie wnosi czynnik porządkujący materiał muzyczny, co wydaje się być elementem niezmiernie istotnym w procesie komunikatywnej percepcji utworu u słuchacza.

Właściwości warstwy dynamicznej budują bowiem jeden z ważniejszych aspektów fakturalnych *Wariacji* – szeroko zakrojoną planowość, uzyskaną dzięki blokowej organizacji materiału muzycznego. Przenika ona całe dzieło i jest kluczem do jego zrozumienia. Przemyślana warstwa dynamiczna jest więc niezbędnym warunkiem przekonującej interpretacji. Planowość obecna jest w utworze zarówno w mikroskali – na gruncie pojedynczych współbrzmień dźwiękowych – jak i na szerszych odcinkach, obejmujących grupy motywiczne (patrz przykład 1).

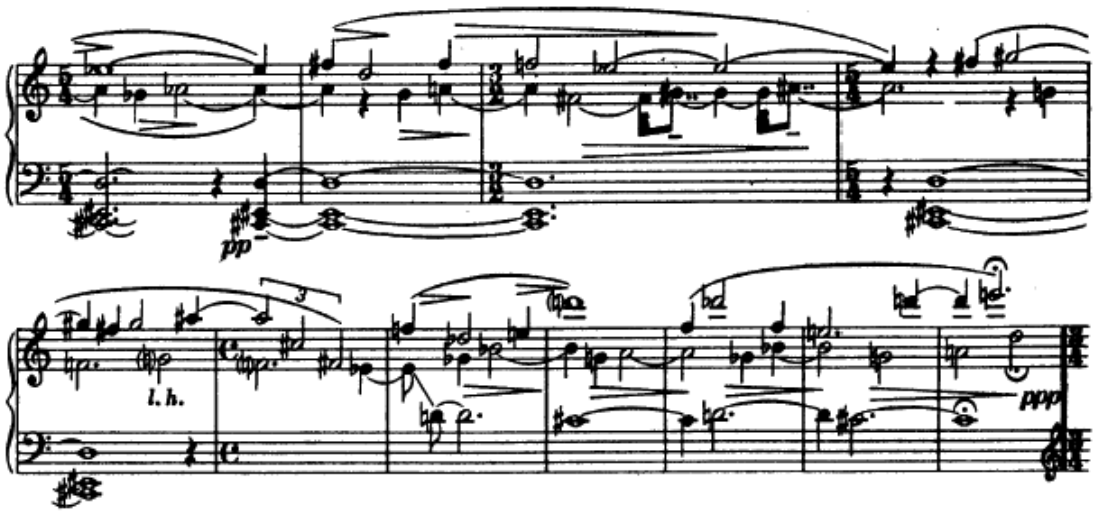


Przykład 1.

W inspirowanym dodekafonią dziele dostrzec można tendencje do wartościowania jego elementów (w przeciwieństwie np. do Weberna), czego wynikiem staje się przestrzenność formy – wieloplanowość poszczególnych grup dźwiękowych wymaga od wykonawcy myślenia szerszym fragmentem, większą całością muzyczną, co jest niezwykle pomocne w narracyjnym budowaniu dramaturgii utworu. Tarasowość dynamiki, idąca często w parze z rozległym *ambitus* materii dźwiękowej, przynosi skojarzenie z muzyką organową – instrument ten (jak żaden inny) jest w stanie, dzięki swojej budowie, uzyskać wielopłaszczyznowość brzmienia.

Dokładna analiza i realizacja oznaczeń kompozytorskich dotyczących dynamiki pozwala w dużej mierze na uzyskanie zamierzonego efektu przestrzenności – stanowi to jednak znaczącą trudność dla pianisty, szczególnie w wariacjach o szybkim tempie, gdzie wymagane są niemal natychmiastowe zmiany (problem potęguje skomplikowana warstwa rytmiczna i częste skoki rejestrowe). W wariacjach, w których kompozytor stosuje jedno określenie dynamiczne na długi odcinek materiału muzycznego uważam za słuszne trzymanie się, w miarę możliwości, tego oznaczenia (możliwe niezbyt rozległe wychylenia, uzasadnione przede wszystkim planem harmonicznym). Copland bardzo dokładnie notuje swą wolę interpretacji utworu, chociażby w kwestii poszczególnych zgłośnień i ściszeń. Stosowanie tych zabiegów tam, gdzie nie ma takiej intencji kompozytora nie jest dobre dla utrzymania dramaturgii dzieła – burzy ono wtedy jego skrupulatnie zaplanowany wewnętrzny ciąg.

Interesującym elementem dynamicznym są widełki wymienionych wcześniej oznaczeń *diminuendo* i *crescendo*, idące często na przekór naturalnej drodze frazowania (w celu np. wyodrębnienia dźwięków przypadających na słabą miarę w takcie, co często ingeruje dodatkowo w sferę rytmiczną danego fragmentu; patrz przykład 2). Ciekawym wydaje się być również kompozytorski zapis tego samego poziomu dynamiki oddzielnie dla dwóch planów – jest on przykładem działania wbrew charakterystycznej dla *Wariacji* wielopłaszczyznowości (patrz przykład 3).



Przykład 2.

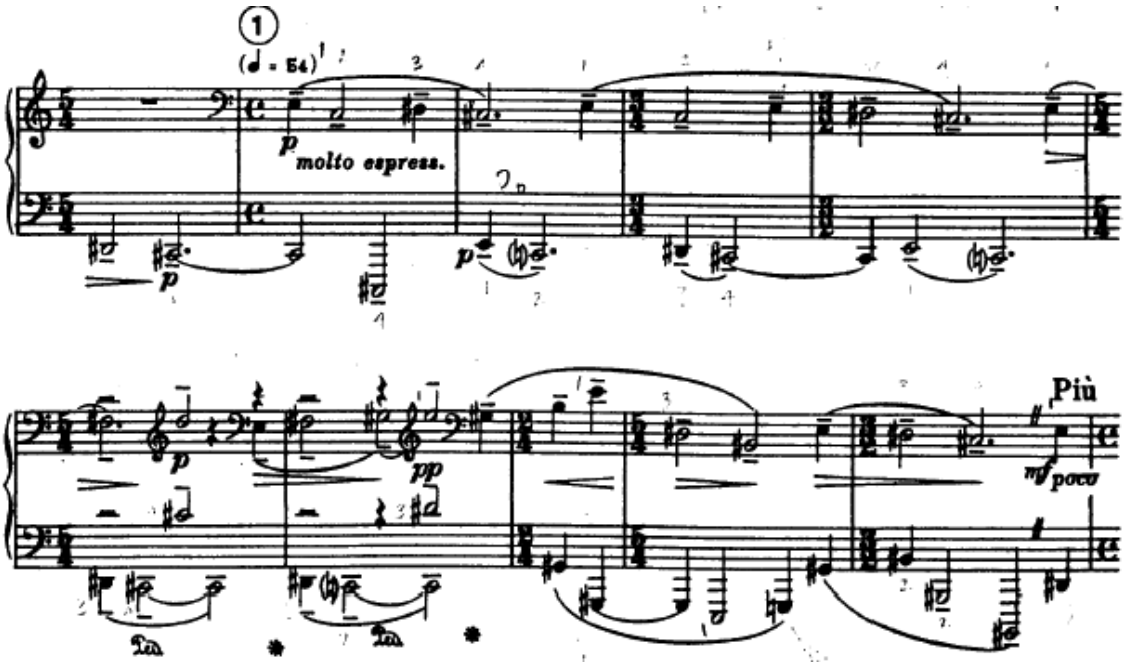
Wykonawca musi więc w utworze Coplanda (czasem nawet wbrew sobie) dążyć do realizacji wszystkich życzeń twórcy, gdyż współtworzą one niewątpliwie warstwę wyrazową, pełną ostrości, wewnętrznej przekory i determinacji.

Artykulacja

Problematyka sposobu wydobycia dźwięku stanowi bardzo istotny element wykonawczy w *Wariacjach* – grający powinien dysponować bardzo szeroką paletą możliwości w tym zakresie. Śledząc partyturę, zauważyć można niezwykłe bogactwo warstwy artykulacyjnej, nie tylko na poziomie znaków graficznych – w postaci kropek, łuków bądź akcentów – ale również (a może przede wszystkim) na gruncie zastosowanych określeń kompozytorskich: *non legato, marcato, legato, molto legato, mark the melody, marcato e legato, heavy staccato, very sharply, strike each note sharply, well articulated.* Wykonawcza realizacja tych określeń wydawać by się mogła dosyć oczywista, jednakże nasuwa ona pewne trudności, szczególnie w sferze subtelnych różnic między nimi. W wyborze drogi wykonawczej pomaga tutaj często grającemu warstwa dynamiczna, wprowadzając dodatkowy element charakteryzujący dźwięk i wymuszając w ten sposób efekt różnorodności artykulacyjnej.

Bardzo wyraźnym aspektem artykulacyjnym utworu jest bogactwo akcentuacji. W partyturze obecne są rozmaite rodzaje akcentów: dłuższe, krótsze, odnoszące się bardziej do *staccato*, lub też *portato* – ich realizacja dostarcza dużych trudno-

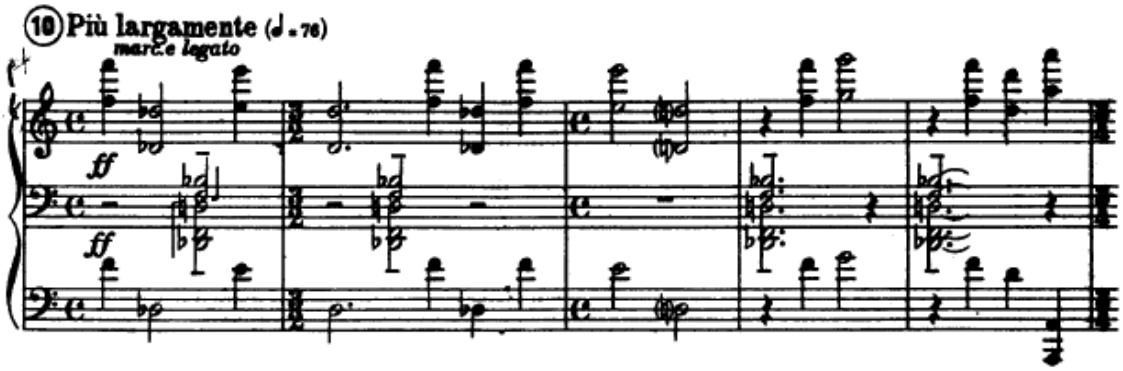
ści wykonawczych, gdyż różnice między nimi są często bardzo subtelne, a także w wielu miejscach praktycznie niesłyszalne dla słuchacza. Analizując materiał muzyczny, zauważyć można również fragmenty, w których akcentuacja odnosi się nie tylko do samej artykulacji, ale również do innych elementów dzieła, np. agogiki. Tak dzieje się w wariacji nr 1 (patrz przykład 3), gdzie Copland stosuje łuk legatowy, podkreślając jednocześnie portatowym akcentem każdy dźwięk. Towarzyszące wariacji określenie *molto espressivo* sugeruje pewną swobodę agogiczną wypowiedzi, utrzymanej, w moim przekonaniu, w stylu *rubato* – akcent nie oznacza więc konieczności fizycznej rezygnacji z *legato*, podkreślając jedynie wyrazową wagę tego miejsca.



Przykład 3.

Kompozytor stosuje czasem dwa rodzaje akcentów jednocześnie – staram się wtedy szukać subtelnego środka między nimi, co jest bardzo wyrafinowanym i niestety mało słyszalnym zabiegiem wykonawczym. Podobny fragment znaleźć można w wariacji nr 10 (patrz przykład 4), gdzie Copland notuje: *marcato e legato*. Ze względu na fakturę tego miejsca określenie *marcato* wydawać by się mogło bardziej odpowiednie, a rzeczą oczywistą jest niemożność zrealizowania tu fizycznego *legato* (efekt połączenia nut uzyskać można za pomocą pedału). Istotna jest więc sama intencja grania *legato*, rozumianego nie tylko jako rze-

czywiste łączenie dźwięków ze sobą, ale również jako wewnętrzne dążenie do uzyskania szerszej całości muzycznej.



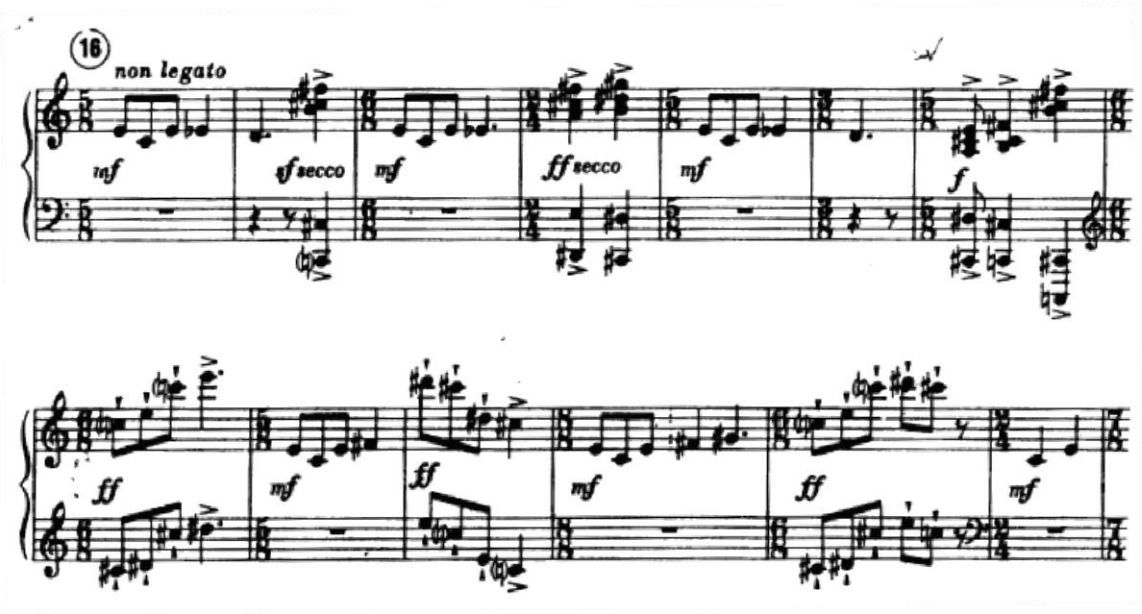
Przykład 4.

Warstwa artykulacyjna jest w *Wariacjach*, podobnie jak dynamika, czynnikiem warunkującym „szeroką" planowość materiału muzycznego, a co za tym idzie – budującym wariacyjność utworu. Wielopłaszczyznowość widoczna jest przede wszystkim w łączeniu kilku rodzajów artykulacji na małej przestrzeni materiału muzycznego – każdy plan jest w ten sposób wyodrębniony. Występuje ona również w większych całościach, będąc pomocnym elementem wykonawczego konstruowania utworu. Pianista musi bardzo skrupulatnie podążać za kompozytorskimi oznaczeniami, by oddać ten niezwykle istotny aspekt formotwórczy dzieła. Stanowi to duże wyzwanie, gdyż wymaga szybkich reakcji, nagłych zmian i bardzo urozmaiconej palety sposobów wydobycia dźwięku.

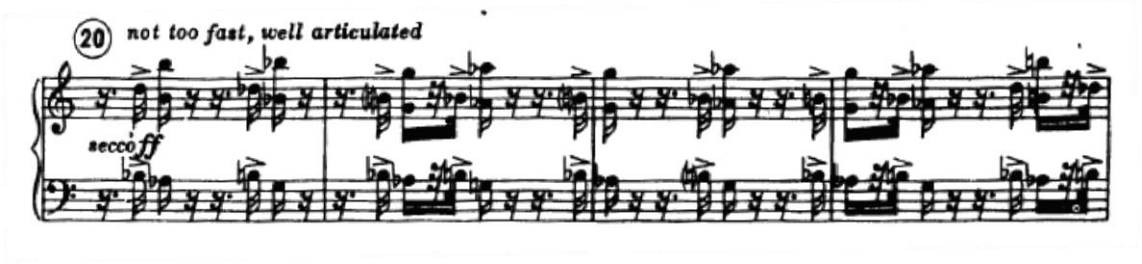
Agogika

Copland jest niezwykle dokładny w swych kompozytorskich życzeniach odnoszących się do warstwy agogicznej *Wariacji*. W partyturze znaleźć można szereg określeń dotyczących zmian tempa: *grave, più mosso, meno mosso, più mosso ancora, più largamente, lento, subito allegretto, poco più mosso, allegro con brio, molto meno mosso, subito allegro, accelerando, allegro vivo, poco accelerando, subito lento moderato, poco largamente, più largamente ancora*. Twórca dzieła podaje również propozycje metronomiczne, będące wskazówką dla wykonawcy, jakie mniej więcej tempa powinien wybrać dla poszczególnych wariacji.

Z analizy dzieła wywnioskowałem następującą zależność: dobór odpowiedniego tempa uwarunkowany jest rodzajem zastosowanej faktury i związanym z nią kształtem planowości, którą dany fragment przedstawia. Gdy zmiany płaszczyznowych struktur dynamiczno-artykulacyjnych są częste, a warstwa rytmiczna skomplikowana, tempo nie powinno być za szybkie (tak jest np. w wypadku *allegro con brio* w wariacjach nr 14–18; patrz przykład 5).



Przykład 5.

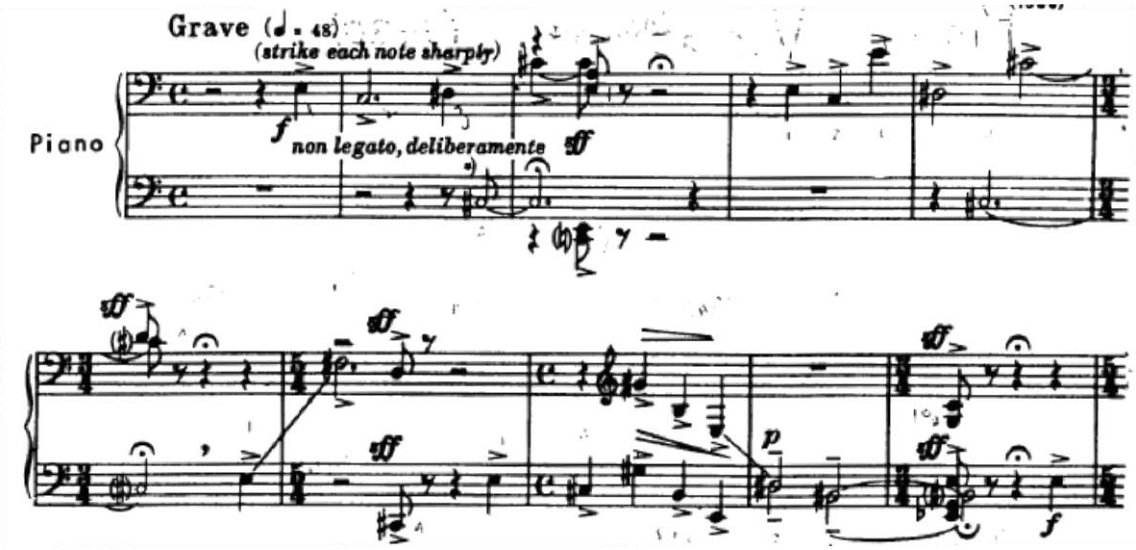


Przykład 6.

Dowodem na to może być kompozytorskie określenie umieszczone w wariacji nr 20 – *not too fast, well articulated* (patrz przykład 6). Coplandowi zależy więc bardziej na odpowiednim kształcie artystycznym innych elementów wykonawczych. Wariacje oznaczone *allegro* nie powinny być za pospieszne jeszcze z jednego powodu – ich materiał dźwiękowy jest często bardzo skomplikowany

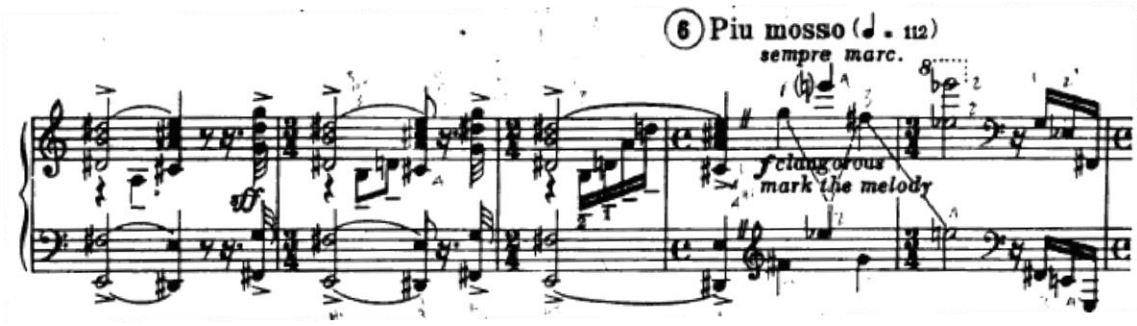
w warstwie metrorytmicznej, co wymaga arcyprecyzyjnej realizacji (dokładność w tym zakresie sprzyja wrażeniu żywego, dynamicznego tempa). Występuje tu znacząca ilość pauz, przesuniętych akcentów, częstych zmian metrum – zbyt szybkie tempo nie sprzyja przekonującej interpretacji tych fragmentów, również od strony wyrazowej (liczne pauzy i urozmaicona akcentuacja wzmagają napięcie muzyczne).

Wariacje z oznaczeniami temp powolnych bądź umiarkowanych wprowadzają większą swobodę agogiczną – występują w nich często określenia: *molto espressivo*, *liberamente*, *cantabile*, *warmly*, co bez wątpienia sprzyja graniu *rubato*. Sposób ich czasowego prowadzenia jest więc kwestią indywidualną. Jednakże, wracając do głównego założenia, faktura również i tutaj stanowi element pomocniczy w doborze prawidłowego tempa – zauważyć można większą statyczność materiału muzycznego, bardziej regularną rytmikę i mniej zmian metrycznych, co sugeruje inny wymiar planowości. Koniecznym wydaje się być w tych odcinkach myślenie szerszą linią frazową (w kontraście do wariacji szybkich, gdzie dominowała motywiczność poszczególnych grup dźwięków), czemu niewątpliwie sprzyja nie za wolne tempo – łatwiej wtedy o przekonującą grę *rubato*. Planowość jest tutaj bardziej wertykalna, dotykając głównie niezależności w prowadzeniu głosów, wydobywania nadrzędnych linii melodycznych itp.



Przykład 7.

Warto również wspomnieć o roli ciszy w utworze Coplanda. Sam tematyczny wstęp przynosi liczne pauzy i fermaty, w których niezbędne jest utrzymanie napięcia przez grającego (patrz przykład 7). Długość ich trwania zależy oczywiście od wykonawcy – warunkiem jest jednak uzyskanie muzycznej całości tematu. Staram się więc dostosować ich kształt do obranego na początku tempa i nie osłabiać wewnętrznego napięcia w czasie ich trwania. Podobną wagę przykładam do pauz w całym utworze, szczególnie w częściach o szybkim tempie, gdzie, poprzez skomplikowane struktury rytmiczne, łatwo mogą one stracić swoje miejsce w ciągu dramaturgicznym dzieła. Nie bez znaczenia wydaje się być również realizacja zaznaczonych przez kompozytora lekkich oddechów pomiędzy poszczególnymi wariacjami (pomaga tutaj uważna pedalizacja, umożliwiająca uzyskanie momentu ciszy; patrz przykład 8).



Przykład 8.

Pedalizacja

Oznaczenia pedalizacyjne widoczne są w partyturze *Wariacji* jedynie w kilku fragmentach – grający musi więc w dużej mierze samodzielnie tę warstwę wykonawczą rozplanować. Naczelną zasadą wydaje się być tutaj znowu kształt fakturalny. Pedalizacja powinna – moim zdaniem – pomagać w przemyślanym budowaniu planowości blokowych struktur dźwiękowych.

Drugim, nie mniej ważnym aspektem jest kolorystyka dźwięku – użycie pedału lub jego brak bardzo często współtworzy szatę brzmieniową danego miejsca, uwydatniając w ten sposób jego cechy wyrazowe (jest to szczególnie istotne przy omawianiu utworu Coplanda, biorąc pod uwagę dużą liczbę kompozytorskich określeń dotyczących charakteru konkretnych wariacji).

Z analizy tekstu oraz z własnych doświadczeń wykonawczych wywnioskowałem następujące prawidła używania pedalizacji. W częściach oznaczonych *allegro*, o rozdrobnionej, skomplikowanej rytmicznie fakturze, stosuję bardzo oszczędny prawy pedał, nie zamazując w ten sposób koniecznej w tych fragmentach przejrzystej artykulacji. Jest to również istotne w kontekście słyszalności występujących tam często pauz. „Ukłucia" pedalizacyjne pomagają w podkreślaniu rozmaitej akcentuacji, głównie portatowej, wyodrębniając tym samym poszczególne struktury planowe materiału dźwiękowego. Mała ilość prawego pedału sprzyja ogólnemu charakterowi *secco* (często używanym przez Coplanda określeniem jest *very sharply* – kategoria suchości, ostrości brzmienia). Lewy pedał stosowany jest przeze mnie z kolei dosyć swobodnie, szczególnie w miejscach, gdzie występuje *p subito* oraz *pp* – pomaga on w uzyskaniu planowości fragmentu, wspomagając tarasowość dynamiczną i wzbogacając jednocześnie kolorystykę brzmienia (patrz przykład 1).

Części wolniejsze, o bardziej statycznej, wertykalnej strukturze fakturalnej, wymagają zdecydowanie bogatszej pedalizacji. Określenia *espressivo, poco marcato, cantabile, warmly* czy *pesante* wnoszą potrzebę okrągłego i dosyć intensywnego dźwięku, w czym prawy pedał jest niewątpliwie bardzo pomocny. Pomaga on też w uzyskaniu akustycznego *legato* tam, gdzie nie jest to fizycznie możliwe. Lewy pedał stosuję tutaj dosyć rzadko, głównie w celu podkreślenia kolorystycznie jakiegoś współbrzmienia lub zaznaczenia planowości. Określenia wyrazowe intensyfikujące przekaz warunkują poniekąd unikanie spłaszczania dźwięku, co pedał *una corda* bez wątpienia czyni (wynika to z samej budowy fortepianu). Różnice barwowe wolę więc w tych odcinkach przygotowywać w obrębie w miarę pełnego brzmienia. Pedału środkowego używam na samym końcu utworu, zgodnie z życzeniem kompozytora.

Kolorystyka dźwiękowa

Bogactwo kolorystyki stanowić powinno jeden z głównych czynników niosących emocjonalny przekaz dzieła. Wymaga ona od wykonawcy dużej wyobraźni muzycznej, ale również dysponowania szerokim zasobem środków pianistycznych,

które umożliwiają realizację założeń kompozytorskich zawartych w określeniach wyrazowych. Konieczna jest tutaj także umiejętność szybkich zmian stosowanych środków w zależności od charakteru danego fragmentu.

Copland wprowadza w partyturze następujące kategorie: *simply, naively, clangorous, boldly, blurred, warmly, cantabile, molto espressivo, scherzando, pesante, secco, very sharply*. Warto zastanowić się, jakiego rodzaju dźwięku potrzeba do realizacji poszczególnych określeń. *Cantabile, molto espressivo* i *warmly* niosą bez wątpienia potrzebę długiego, śpiewnego tonu, charakteryzującego się legatową linią (czasami jest to fizycznie niemożliwe do zrobienia, lecz intencja *legato* jest tutaj nadrzędna; różnice artykulacyjne są przy tych oznaczeniach minimalne – dotyczą one raczej warstwy dynamicznej w postaci poziomu natężenia dźwięku). *Pesante* przywodzi na myśl grę *portato*, lekko ociężałą, potęgowaną w partyturze akcentuacją oraz punktowanymi strukturami rytmicznymi. *Scherzando* realizuję krótką, lekką artykulacją *staccato*, której w osiągnięciu charakteru żartobliwości pomaga zastosowany przez kompozytora wysoki rejestr oraz brak pedalizacji (oznaczenie *senza pedale*). Określenia *simply* i *naively* odnoszą się według mnie głównie do warstwy agogicznej, niemniej jednak warto zwrócić tutaj uwagę na nieco bardziej płaski sposób prowadzenia dźwięku niż przy *espressivo* czy *warmly*. *Clangorous*, tłumacząc jako dźwięczący, brzęczący, wymaga dźwięku akcentowanego, zagranego z dużą energią od dna klawisza – kompozytor domaga się w partyturze uwydatnienia w ten sposób planu melodycznego. Inspiracją dla wykonawcy może być tutaj dźwięk uderzanych dzwonów. *Boldly* (tł. śmiało, zuchwale) dotyczyć może śmiałej, odważnej akcentuacji i dynamiki (koresponduje to z umieszczonymi w tekście nutowym znakami graficznymi), natomiast *blurred* (tł. zamazany) realizuję w kontekście danego fragmentu, stosując dużą ilość pedału – dążę w ten sposób do uzyskania większej, zamazanej brzmieniowo całości. *Secco* wnosi potrzebę dźwięku suchego, przezroczystego (granego z pewnością *senza pedale*), a określenie *sharply* czy *very sharply* implikuje brzmienie ostre, krótkie i zdecydowane, z małą ilością wewnętrznej przestrzeni.

Podsumowując, kolorystyka dźwiękowa oscyluje w *Wariacjach* między barwą ciepłą, długą, miękką i śpiewną (zarówno w dynamice *p*, *mf* i *f*), a krótką, suchą i ostrą (głównie w dynamice *f*). Pomimo różnic w rodzaju stosowanego dźwięku rzeczą nadrzędną wydaje się być jego intensywność, wynikająca z niezmiernie bogatej warstwy wyrazowej utworu – każde wydobyte w taki czy inny sposób brzmienie powinno mieć czytelny kształt oraz być nasycone treścią muzyczną.

W utworze znaleźć można również element nowatorski w podejściu do instrumentu – Copland najwyraźniej inspirował się awangardowymi metodami wykorzystania fortepianu, wprowadzając w pierwszym fragmencie utworu brzmienie wybranych alikwotów (patrz przykład 7). Rzeczą, na którą należy bezwzględnie zwrócić uwagę przy realizacji tego zabiegu dźwiękowego jest nie za wczesne zwalnianie naciśniętego bezgłośnie klawisza – po dokładnym przyjrzeniu się tekstowi nutowemu widać wyraźnie, że na niedługi, ale istotny moment klawisz *cis* zostaje sam, co powoduje charakterystyczne współbrzmienie alikwotów. Pianista musi wypracować skuteczną metodę bezgłośnego wciskania klawisza, gdyż może się on odezwać – oczekiwany efekt zostanie w takim wypadku zniszczony.

Anton Webern (1883–1945): *Variationen op. 27* (1936)

Zarys stylistyki

Wariacje op. 27 Antona Weberna są – z wielu powodów – dziełem wysoce oryginalnym, odgrywającym znaczącą rolę w rozwoju muzyki fortepianowej XX wieku. Powstałe w 1936 roku, wpisują się w dojrzałą twórczość przedstawiciela Drugiej Szkoły Wiedeńskiej, wydając się być przy tym jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jego drogi stylistycznej. Ten pierwszy i jedyny utwór skomponowany przez niego na fortepian solo prezentuje bardzo specyficzny sposób traktowania tego instrumentu, charakteryzujący się swoistym oderwaniem od szeroko pojętego idiomu pianistycznego – nie sposób znaleźć w nim bowiem chociaż jednego elementu fakturalnego, który byłby typowo fortepianowym zabiegiem. Instrumentarium jako takie jest więc tutaj wyraźnie czynnikiem służebnym w procesie budowania skomplikowanych struktur kompozycyjnych utworu. Webern nie eksploruje możliwości fortepianu – zainteresowany jest przede wszystkim samą treścią dzieła, na którą składają się rozmaite uwarunkowania materii dźwiękowej. Daleko idąca ascetyczność w traktowaniu instrumentu może skłaniać ku twierdzeniu o apianistyczności utworu. Jednakże, unikatowy koloryt *Wariacji* sugeruje konieczność odmiennego podejścia do fortepianu, spojrzenia z innej strony na jego możliwości wykonawcze – dotyczy to zarówno grającego, jak i słuchacza.

Anton Webern był twórcą niezwykłym. Skromny, pozbawiony chęci autopromocji – co w dużej mierze było powodem jego nikłej rozpoznawalności za życia – pisał swe misterne dzieła w olbrzymim skupieniu, nadając znaczącej wagi wszystkiemu, co wyszło spod jego pióra. Jako kontynuator myśli Schönbergowskiej, przejmował i rozwijał pomysły mistrza, tworząc jednocześnie własny, wysoce indywidualny język muzyczny. *Wariacje* – będąc utworem ściśle serialnym – wykazują równocześnie cechy charakterystyczne dla wcześniejszego stylu kompozytora, co udowadnia tezę o płynnym, harmonijnym rozwoju jego drogi twórczej. Ostatni, dodekafoniczny okres nie jest bowiem dla Weberna radykalną zmianą, stanowiąc jedynie konsekwencję jego poprzednich założeń stylistycz-

nych. Jako ekspresjonista wprowadzający element atonalny do warstwy dźwiękowej dzieła dąży on po pewnym czasie do jak największej redukcji materiału, będącej następstwem uniezależnienia wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej. Związana z tym zasada niepowtarzalności skutkuje aforystyczną formą dzieła i – co za tym idzie – nadaje ogromne znaczenie każdej nucie. Utwory Weberna są więc bardzo krótkie, zwięzłe, miniaturowe, przepełnione jednak dbałością o najdrobniejszy nawet szczegół. Widać wyraźne wyeksponowanie pojedynczego dźwięku, niewielkich grup dźwiękowych czy motywów. Materia rozczłonkowana jest na drobne elementy, których naczelną cechą wydaje się być ich wewnętrzne zróżnicowanie (jest to poniekąd pochodna strukturalnej redukcyjności – mała ilość dźwięków wymusza niejako ich urozmaicony kształt). Efektem tego zabiegu jest charakterystyczna dla orkiestrowych i kameralnych utworów Weberna (ale również dla dzieł Schönberga czy Berga) technika *Klangfarbenmelodie* – melodia barw dźwiękowych, uzyskiwana dzięki podzieleniu linii tematycznej na kilka mniejszych odcinków składowych, wykonywanych przez różne instrumenty (czasem nawet po dwa, trzy dźwięki). W *Wariacjach op. 27* kompozytor wykorzystuje przede wszystkim dynamikę i artykulację w celu różnicowania materiału dźwiękowego. Duża ilość oznaczeń w tym względzie ukazuje precyzję Weberna w dookreślaniu ostatecznego brzmienia pojedynczej nuty, co wraz z bogactwem skokowego zastosowania poszczególnych rejestrów jest źródłem tendencji punktualistycznych w utworze (cz. II i III).

Dodekafonia jako naturalna pochodna niezależności poszczególnych dźwięków była dla twórcy *Wariacji* atrakcyjną drogą usystematyzowania swoich redukcyjnych dążeń. Uważał on ją również za metodę dającą kompozytorowi olbrzymią swobodę i wolność. W 1932 roku mówił: „Dopiero teraz można komponować z nieograniczoną wyobraźnią, bez skrępowania – z wyjątkiem skrępowania szeregiem. Wyraża się to paradoksem; dopiero na podstawie tych niesłychanych więzów stała się możliwa całkowita wolność!”[14]. Webern doprowadził dodekafonię

[14] A. Webern, *Droga do komponowania za pomocą dwunastu dźwięków*, „Res Facta” 1 (1967), s. 79–80.

do absolutnego mistrzostwa, pozostając radykalnym (w przeciwieństwie do innych dodekafonistów) w serialnym uporządkowaniu myśli muzycznej. Za podstawę utworu obierał bardzo skrupulatnie przemyślaną i zaplanowaną w kontekście układu interwałów serię, przewidując jednocześnie możliwości jej przekształceń (rak, inwersja, rak inwersji, transpozycje) i związany z nimi ostateczny kształt brzmieniowy. „O ile Schönberg był prawodawcą dodekafonii, o tyle Webern okazał się jej największym mistrzem, tym, który wydobył z owej pomysłowej metody kompozytorskiej najdalsze konsekwencje techniczne i artystyczne. Łącząc reguły dodekafonii ze swoimi dawniejszymi doświadczeniami stylistycznymi, stworzył on naturalny, jednorodny i totalny język muzyczny, z gruntu nowy, stanowiący zresztą, tak jak i jego dotychczasowa twórczość, najbardziej niezwykłe, oderwane od tradycji zjawisko w muzyce pierwszej połowy XX wieku”[15].

Wariacje są przykładem niecodziennego kunsztu kompozytorskiego – utwór prezentuje misterną, detalicznie precyzyjną konstrukcję, w której cała struktura nosi znamiona symetryczności (zjawisko to widać na przestrzeni całego dzieła, w szczególności w cz. II). Skomplikowana praca dodekafoniczna jest tutaj bez wątpienia głównym celem przebiegu muzycznego, warunkującym kształt nie tylko każdego jego elementu składowego, ale także całej formy dzieła. Ogólny rys kompozycyjny jest więc wypadkową właściwości strukturalnych – stąd trudność w określeniu konkretnych ram wariacyjnych utworu. Trzyczęściowość może być różnie rozumiana – jako trzy wariacje, jako forma suitowa z wariacjami na końcu (interesująca wypowiedź Weberna w liście do jednego z przyjaciół: „Mówiłem już, że piszę coś na fortepian. To, co skończyłem jest częścią w formie wariacji: będzie to swego rodzaju suita”[16]), jako wariacje (cz. III) poprzedzone dwoma zróżnicowanymi interludiami (z których pierwszy wydaje się mieć konotacje z formą sonatową – ABA^1). Bezspornie, wariacyjność jako taka jest najbardziej widoczna w cz. III, gdzie na początku kompozytor wprowadza (po

[15] T. A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980, s. 165.

[16] L. Rognoni, *Wiedeńska Szkoła Muzyczna*, PWM, Kraków 1978, s. 367, przypis 1.

raz pierwszy w utworze) postać zasadniczą serii – można ów zabieg odczytywać jako ekspozycję tematyczną. Zagadnienie formy nie wydaje się być jednak w *Wariacjach* najbardziej palącą kwestią.

Bogactwo przeobrażeń serialnych, stanowiące w dziele podstawowy czynnik budulcowy, dotyka również, oprócz wysokości dźwięku, jego pozostałych uwarunkowań – dynamiki, artykulacji, agogiki i rejestru. Webern, jako jedyny z przedstawicieli Drugiej Szkoły Wiedeńskiej, przełożył zasadę niezależności na inne elementy muzyki, burząc tym samym ich odwieczną hierarchię. Nikomu do tej pory, pomimo prób jej odwrócenia (np. eksponowanie warstwy metrorytmicznej u Strawińskiego), nie udało się doprowadzić do absolutnej równorzędności wszystkich aspektów określających kształt przebiegu dźwiękowego. Wyraźnie widoczne są więc w *Wariacjach* tendencje do korelacji między wysokością dźwięku, umieszczonego w konkretnym kontekście dynamiczno-artykulacyjnym, a jego usytuowaniem czasowym i rejestrowym (doskonałym przykładem może tutaj być cz. II). Stanowi to podwaliny procesu totalnej serializacji dzieła, rozwijanego w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku przez kompozytorów zainspirowanych sztuką Weberna (Boulez, Stockhausen).

„*Opus 27* Weberna jest pierwszym dziełem muzycznym, w którym kompozytor zmierzył się z pojęciem wariacji jako takiej. […] W tym dziele wszystko jest wariacją lub też (co jest równoznaczne) wszystko jest tematem”[17]. Intensyfikacja wagi pojedynczego dźwięku wprowadza pytanie o rodzaj i sens wariacyjności w utworze Weberna. Należałoby zacząć od tego, że same już założenia dodekafoniczne, dające twórcy możliwość stosowania serii w kilku odsłonach, wprowadzają do dzieła element wariacyjny. Kolejnym, poszerzającym zakres kompozytorskich zabiegów czynnikiem jest niewątpliwie prawo do transponowania serii, co znacznie rozbudowuje jej wariantywność. Rytm, natężenie dźwięku czy sposób jego wydobycia również budują zmienność materii, tak znaczącą w utworze aforystycznym, przepełnionym ideą ascetycznej redukcji. Najkrócej można by stwierdzić, że wariacyjność sprowadza się w dziele Weberna do eksploatacji

[17] L. Rognoni, *Wiedeńska Szkoła Muzyczna*, dz. cyt., s. 370, przypis 1.

strukturalnych możliwości dodekafonicznej serii na niewielkim odcinku czasowym i przy wykorzystaniu małej ilości dźwięków. Warto tu również podkreślić jej matematyczne wręcz uporządkowanie i precyzję, która dotyka także wzajemnych zależności dynamiki, artykulacji czy agogiki. Wariacyjność rozumiem więc w tym utworze jako proces kontrolowany.

Anton Webern, pisząc *Wariacje op. 27*, wzniósł muzykę fortepianową na inny, nieznany wcześniej poziom. Zrezygnował z bogactwa różnorodnych faktur na rzecz prostego, krystalicznie przejrzystego brzmienia, emancypującego znaczenie i kształt pojedynczego dźwięku. Wprowadził oszczędność wypowiedzi muzycznej, charakteryzującej się subtelną, łagodną ekspresją – jej istotę odnaleźć można w samych właściwościach ruchu dźwiękowego (następstwa motywiczne, rytm, dynamika, artykulacja itp.). Dotykając w swym języku muzycznym granicy abstrakcyjności, ograniczył fortepian i wykonawcę do roli przekaźników skomplikowanych układów dodekafonicznych, uzyskując jednak w ten sposób nową jakość artystyczną.

Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

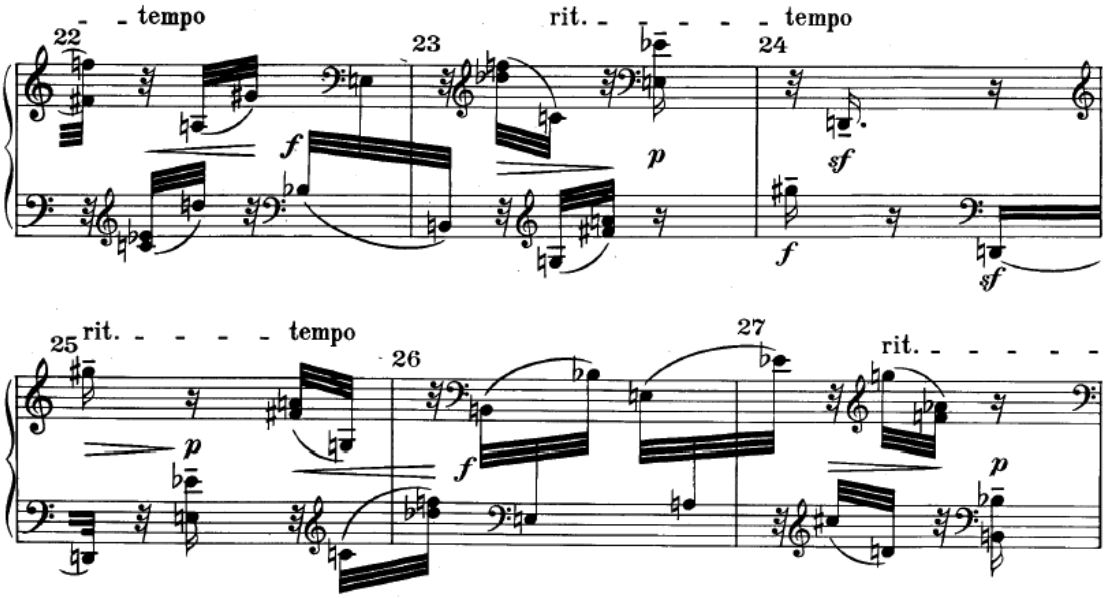
Dynamika

Realizacja warstwy dynamicznej w utworze Weberna wnosi szereg problemów wykonawczych. Biorąc pod uwagę serialny charakter materiału muzycznego, pianista musi zdać sobie sprawę z faktu, że również poziom natężenia dźwięku podlega temu swoistemu uporządkowaniu kompozytorskiemu. Co istotne, wariacyjność utworu jest w zasadzie oparta na wariantywności w ramach samej serii – właściwość ta dotyka wszystkich elementów dzieła, w tym także dynamiki.

Śledząc partyturę *Wariacji* zauważyć można bardzo częste zmiany w zakresie natężenia dźwięku, które wprowadzane są zarówno w nagły sposób – *subito* – jak i za pomocą misternych znaków *diminuendo* i *crescendo*. Jedno oznaczenie dynamiczne dotyka zazwyczaj małych grup dźwiękowych (często złożonych jedynie z dwóch dźwięków, np. cz. II – *Sehr schnell*, przykład 11), ale zdarza się to również w wypadku pojedynczej nuty. Przy bardzo ascetycznej fakturze dzieła

wzrasta waga każdego dźwięku, co implikuje wykonawczą konieczność świadomego i zarazem przemyślanego kształtowania poziomu jego natężenia.

Serialna ideowość utworu jest dla mnie nadrzędnym aspektem w procesie jego interpretacji – staram się więc jak najwierniej oddać kompozytorskie życzenia dotyczące dynamiki, które budują wraz z innymi elementami jego komunikatywny przekaz. Problemem dla grającego jest bez wątpienia konieczność szybkich zmian poziomu dynamicznego, do których czas przygotowania jest często minimalny (jak np. w cz. II, przykład 11). Wiąże się to także z umiejętnością przezwyciężenia w sobie skłonności do zbyt wczesnego osiągania nowego poziomu natężenia dźwięku. Należy tutaj przede wszystkim myśleć pojedynczymi grupami dźwięków, realizując nadaną im dynamikę do końca czasu ich trwania. Konsekwencja wykonawcza jest w tym kontekście niezmiernie istotna, gdyż różnice pomiędzy nimi muszą być zdecydowane i bardzo wyraziste. W procesie pracy nad utworem doskonaliłem umiejętność skontrastowanej, szybkiej, a czasem nawet natychmiastowej zmiany, by uniknąć dynamicznego zlewania się poszczególnych struktur.



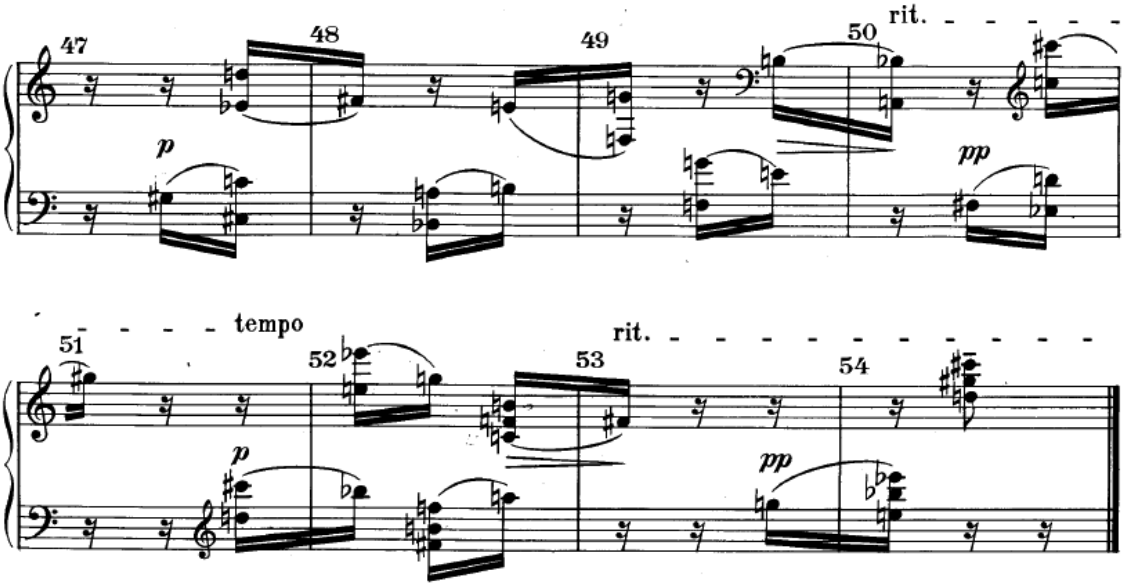
Przykład 9.

Za skomplikowaną uważam także konieczność odpowiedniej realizacji licznych oznaczeń *crescendo* i *diminuendo*, zaznaczonych w partyturze w wyraźnie przemyślany sposób dyskretnymi widełkami. Łączą one często skrajne poziomy dy-

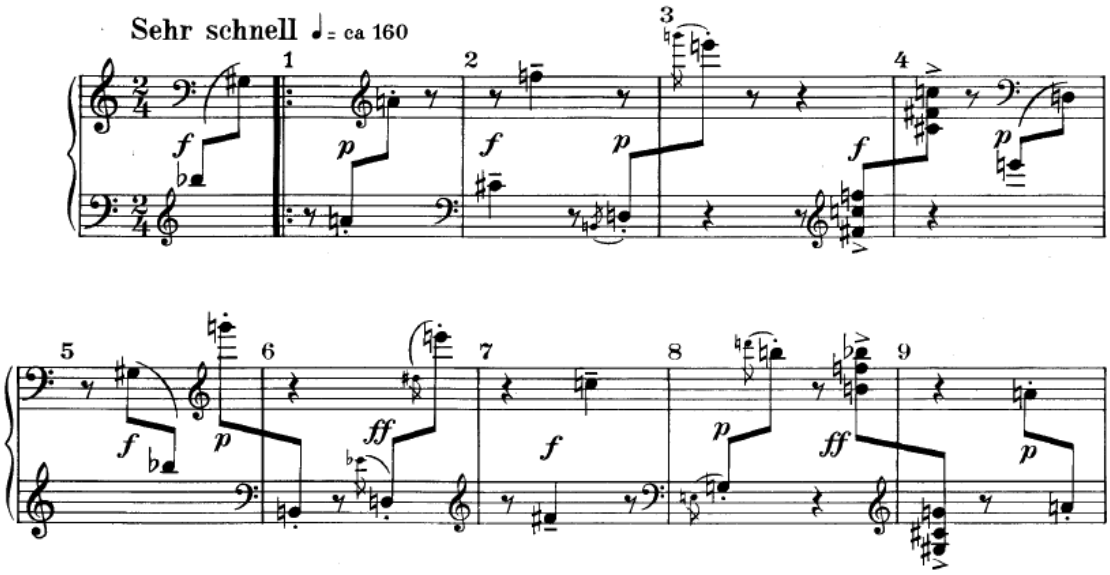
namiczne w krótkim przedziale czasowym, powodując efekt chwilowego, wewnętrznego nabrzmienia materiału muzycznego (patrz przykład 9).

Zjawiskiem istotnym w kontekście analizy łukowania w aspekcie dynamicznym wydaje się być występowanie w tekście pojedynczych znaków *diminuendo* na drugiej nucie z łuku (patrz przykład 10). Oznaczałoby to – moim zdaniem – że samo łukowanie jest tutaj znakiem *stricte* artykulacyjnym, które określa połączenie dwóch lub więcej dźwięków, nie niosąc jednocześnie za sobą charakterystycznej dla niego właściwości związanej z osłabianiem ostatniej nuty.

Kwestią godną poruszenia jest również wykonawcza konieczność konsekwentnych powrotów w ciągu utworu do poszczególnych stopni dynamicznych. Nagromadzenie na małej przestrzeni dużej ilości różnorodnych poziomów natężenia dźwięku wymaga ich wyrazistego rozróżnienia – w tym celu podobne do siebie stopnie muszą mieć spójne brzmienie (porządkuje to nie tylko serialne struktury utworu, ale również proces jego percepcji). Dobrym przykładem może być tutaj bogaty dynamicznie materiał cz. II (patrz przykład 11). Czynnikiem niewątpliwie utrudniającym zadanie są w tym fragmencie *Wariacji* liczne skoki rejestrowe (wynik przeobrażeń serii) i bardzo szybkie tempo.



Przykład 10.



Przykład 11.

Artykulacja

Warstwa artykulacyjna stanowi w utworze, podobnie jak dynamika, bardzo istotny element wykonawczy, nierozerwalnie związany z jego porządkiem serialnym. W partyturze znaleźć można niezwykle dokładne życzenia kompozytora co do sposobu wydobycia danego dźwięku. Szczególnie w II i III cz. *Wariacji* widoczne są liczne oznaczenia artykulacyjne. Wykonawca stoi przed skomplikowanym zadaniem ich realizacji – każdy niemal dźwięk powinien mieć tutaj ściśle określony kształt. Trudność potęguje charakterystyczna dla wszystkich elementów dzieła częsta zmienność, która skutkuje koniecznością dużej elastyczności w warstwie artykulacyjnej. Wiąże się to z właściwą dla stylu Weberna aforystyczną formą, eksponującą dużą ilość różnorodnych oznaczeń wykonawczych na bardzo małej przestrzeni.

W *Wariacjach*, oprócz występujących na przemian legatowych łuków i staccatowych kropek, znaczącą wydaje się być sfera akcentuacji, która nadaje odpowiedni kontur brzmienia pojedynczej nucie. Partytura prezentuje następujące znaki graficzne: -, > oraz > z kropką staccatową. W I i III cz. widnieją również nad niektórymi dźwiękami oznaczenia: *sf* i *sff*. Plan ich realizacji układam następująco. Znak - rozumiem jako portatowe zaznaczenie dźwięku; gdy towarzyszy mu *sf* odpowiednio umacniam dźwięk, nie rezygnując jednak z jego „położonego” charakteru

(warto tutaj zaznaczyć, że *sf* i *sff* nadaje szczególną wagę danej nucie i dlatego staje się również zabiegiem agogicznym, powodując minimalne jej opóźnienie). Znak > realizuję zwartym, zdecydowanym akcentem o średniej długości trwania (między *portato* a *staccato*), dbając o energetyczność brzmienia. Znak > z kropką stanowi połącznie artykulacji *staccato* z akcentem, który staje się w ten sposób krótszy; przybiera on charakter *secco*, wyostrza się. *Sf* towarzyszy dźwiękom bez znaków oraz tym, nad którymi widnieje kropka. W pierwszym wypadku realizuję je mocnym, nieco opóźnionym „wzięciem" klawisza, dbając równocześnie o dobrą przestrzeń w dźwięku. W drugim wypadku *sf* rozumiem jako ostry i bardzo krótki dźwięk z jak najbardziej energicznym atakiem. Nie bez powodu kompozytor umieszcza to oznaczenie w rejestrze bardzo wysokim – dźwięk będzie tam najkrótszy, co wynika z budowy instrumentu. *Sff* ma bez wątpienia jeszcze bardziej potęgować oczekiwany przez Weberna efekt.

Rzeczą oczywistą jest współzależność akcentuacji i dynamiki. W *Wariacjach* wydaje się to być szczególnie widoczne z powodu licznych zmian w zakresie poziomu natężenia dźwięku, które warunkują poniekąd rodzaj akcentu, wpływając na jego moc. O ile akcenty w dynamice *forte* są łatwiejsze do realizacji, to ich wykonanie w *piano* przysparzać może pewnych trudności. W wypadku zaznaczeń portatowych nie jest to zbyt skomplikowane, gdyż nieco głębszy sposób ich wydobycia – w postaci bardziej powolnego wejścia w klawisz – sprzyja niskiej dynamice. Kłopotliwe są w tym kontekście akcenty staccatowe, do których pianista używa większej energii – musi on kontrolować atak dźwięku, jednocześnie nie tracąc jego aktywnego charakteru. W rozwiązaniu tego problemu zdecydowałem się na zastosowanie lewego pedału, który pomaga mi pozostać w małej dynamice, jednocześnie dając możliwość nieco odważniejszej akcentuacji bez obawy o przesadny wolumen brzmienia.

Dynamika *forte* przynosi z kolei – ze względu na swoje natężenie dźwięku – wątpliwość innego rodzaju. Przy mocnym brzmieniu istnieje ryzyko zatarcia się różnic między poszczególnymi rodzajami akcentów. Chodzi przede wszystkim o akcenty krótkie i sforzatowe. Odpowiedzi poszukiwałbym tutaj w długości ich trwania (zależnej również od wartości danej nuty) i na tym przede wszystkim

budowałbym różnice pomiędzy nimi – sam proces wydobycia dźwięku jest bowiem bardzo podobny (jeśli nie identyczny).

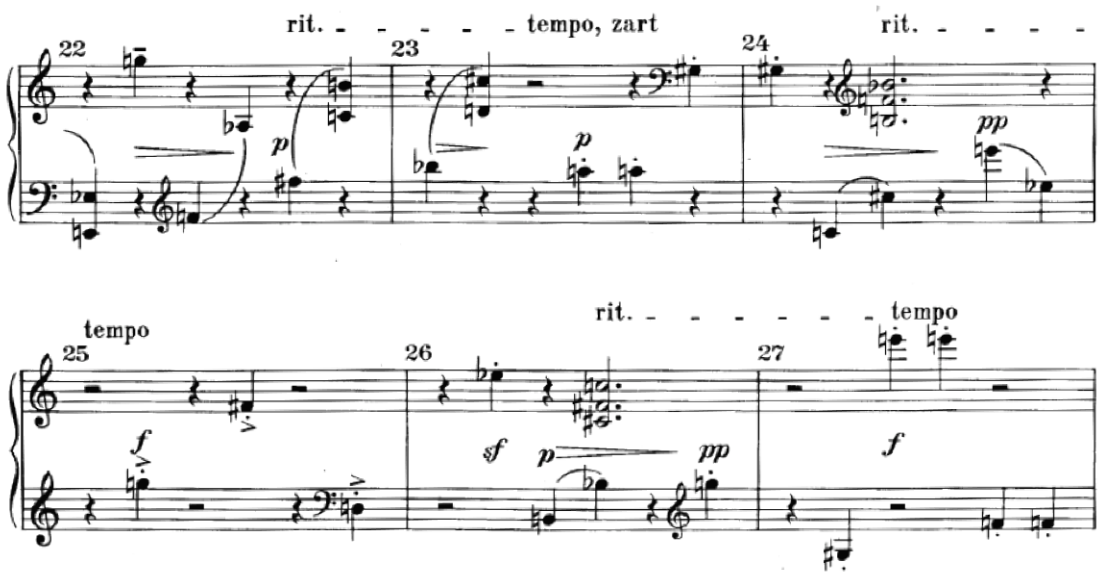
Warto poruszyć w tym kontekście kwestię percepcji akcentuacji. Jest ona oczywiście zależna od rozmaitych czynników, na które grający nie ma wpływu, np. rodzaj fortepianu czy akustyka sali. Mogą one spowodować – przy i tak bardzo subtelnych różnicach – wrażenie jednolitej akcentuacji. Wychodzę jednak z założenia, że ideowość utworu z wielu względów stoi nad jego percepcją. *Wariacje* wymagają więc od wykonawcy jak najdokładniejszej realizacji kompozytorskiego zapisu, co stanowi bezsprzecznie duże wyzwanie (obok minimalnych różnic warto tu również wspomnieć o szybko następujących zmianach). Jednakże skromna i przejrzysta faktura utworu sprzyja poszukiwaniom precyzyjnych kształtów poszczególnych dźwięków. Pianiści – w natłoku dużej ilości nut w większości fortepianowych dzieł – często pomijają znaczenie pewnych dźwięków, wyławiając jedynie najważniejsze dla danej struktury plany. *Wariacje* Weberna są wspaniałym studium różnorodnej artykulacji każdego pojedynczego dźwięku, dbałości o jego odpowiedni początek i koniec.

Agogika

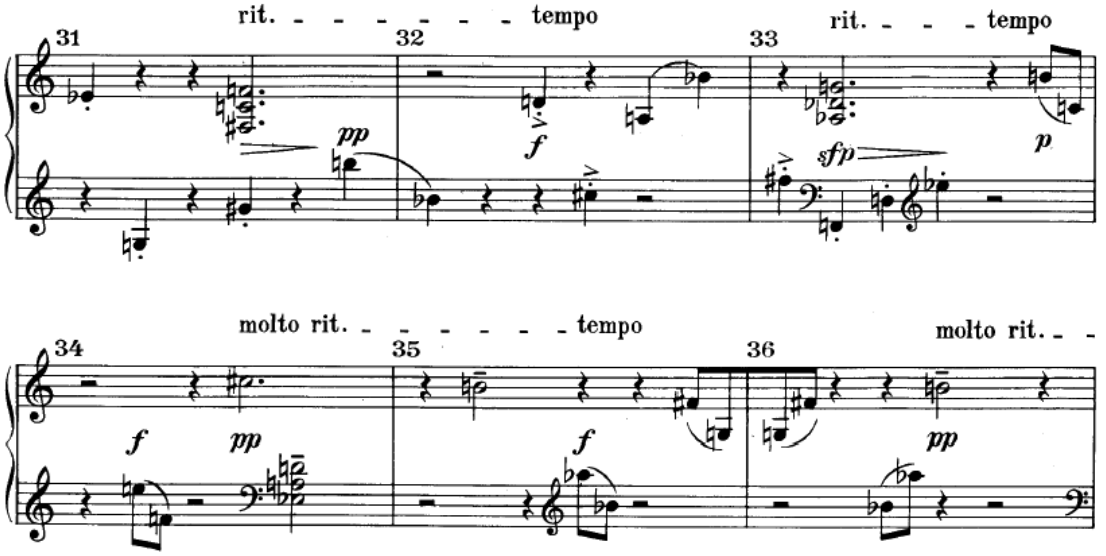
Problematyka kształtowania czasu muzycznego w dziele Weberna jest niezwykle interesująca. Rzadko bowiem wykonawca ma do czynienia z tak licznymi zabiegami agogicznymi na tak małej przestrzeni materiału dźwiękowego. Panuje tutaj stała wymienność dwóch elementów: zwolnienia i powrotu do tempa początkowego. Długość *ritenuto* jest dokładnie rozpisana – czasem obejmuje pół taktu, czasem takt, a od czasu do czasu nawet dwa takty. Ciąg muzyczny jest jakby systematycznie „zawieszany", by po chwili powrócić do pierwotnego nurtu agogicznego, co trwa jednak bardzo krótko z powodu kolejnego zwolnienia. Tak dzieje się np. w cz. III (patrz przykład 12).

Grający musi wykazać się w *Wariacjach* znaczną elastycznością w czasowym rozplanowaniu materii. Po pierwsze, by uzyskać przekonującą całość formalną, poszczególne oznaczenia *ritenuto* powinny być realizowane w podobny sposób. Zależy to, co prawda, od czasu ich trwania, jednakże sposób przeprowadzania

kolejnych zwolnień musi – moim zdaniem – posiadać jakiś wspólny mianownik, przynajmniej w obrębie danych grup (np. *ritenuto* jedno- lub dwutaktowe). Warto tutaj również zaznaczyć konieczność wykonawczego zróżnicowania określeń: *ritenuto* i *molto ritenuto* (to drugie pojawia się w trzecim ogniwie utworu, patrz przykład 13).



Przykład 12.

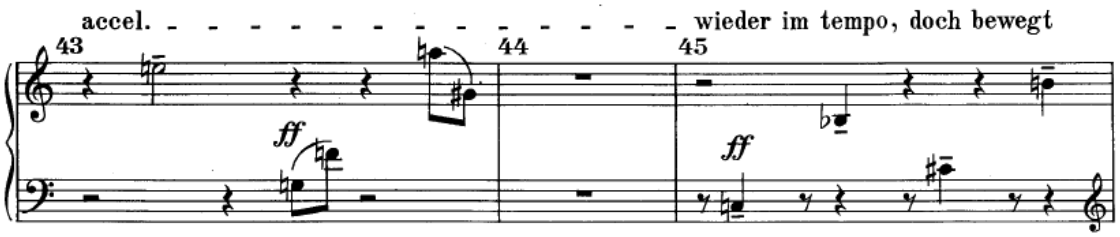


Przykład 13.

Problem ciągłego hamowania (w przemyślany i zorganizowany sposób) potęgowany zostaje dodatkowo przez warstwę fakturalną, bogatą w liczne pauzy, które same w sobie stanowią element kawałkujący myśl muzyczną – konsekwentna realizacja znaku *ritenuto* nie jest więc prosta. Metodą, która pozwoliła mi w dużej mierze rozwiązać tę trudność, była – towarzysząca zwolnieniu – ciągła obecność w myślach kolejnych, konsekwentnie opóźnianych miar metrycznych. Zyskałem dzięki temu świadomą kontrolę nad procesem „zawieszania".

Jeszcze jednym istotnym aspektem agogicznym utworu – związanym z wymienioną wyżej wykonawczą elastycznością – jest umiejętność powrotu do tempa początkowego po licznych zwolnieniach. Opracowując ten element własnej interpretacji, doszedłem do dwóch wniosków. Pierwszy z nich wiąże się z koniecznością bardzo dokładnego wejścia w tempo – w tym celu należy dogłębnie prześledzić, gdzie kompozytor zanotował początek *tempo* i precyzyjnie go w wykonaniu umiejscowić (fragmenty oznaczone *tempo* są stosunkowo krótkie, więc bardzo istotne wydaje mi się samo ich zaczęcie). Drugi obliguje wykonawcę do restrykcyjnego trzymania się tempa we fragmentach powrotu.

W trzeciej części znaleźć można interesujące pod względem agogicznym miejsce, w którym kompozytor, po trwającym dwa takty *accelerando*, pisze: *wieder im tempo, doch bewegt* (patrz przykład 14) – rozumiem to jako lekkie ożywienie wyjściowego tempa i realizuję je aż do określenia: *wieder ruhig*. Jest to jedyny przykład lekkiego odejścia od tempa początkowego na dłuższym odcinku materiału muzycznego.



Przykład 14.

W partyturze widnieją trzy oznaczenia dotyczące wyjściowego tempa poszczególnych części *Wariacji*: *Sehr mäsig, Sehr schnell, Ruhig fließend*. Towarzyszą im propozycje miar metronomicznych, stanowiące wskazówkę dla wykonawcy. Dobór odpowiedniego tempa powinien być uwarunkowany głównie – moim zdaniem – czytelnością wszystkich pozostałych elementów ciągu dramaturgicznego utworu. Tak więc, na przykład w II i III cz., gdzie występuje wyjątkowo częsta zmienność dynamiczno-artykulacyjna, właściwe tempo powinno umożliwiać jej precyzyjną realizację (warto tu również wspomnieć o powodowanych serialnością wymogach fakturalnych w postaci nagłych skoków międzyrejestrowych, co nie pozostaje bez wpływu na warstwę agogiczną, szczególnie w części *Sehr schnell*). Ważnym aspektem jest także znaczenie licznych pauz, charakterystycznych dla rozczłonkowanej narracji serialnego dzieła. Część szybka nie może być więc zbyt pośpieszna, gdyż pauzy nie będą klarowne. Z kolei w częściach powolnych tempo powinno dawać wykonawcy poczucie ciągłości pokawałkowanego przez pauzy materiału i umożliwiać objęcie jego całości, co wykluczałoby tempa bardzo wolne. Elementem wspólnym w obu przypadkach jest bez wątpienia konieczność nieustannego utrzymywania wewnętrznego napięcia w pauzach.

Podsumowując kwestię doboru odpowiedniego tempa sugerowałbym, by po jego obraniu trzymać się go dość rygorystycznie, nie grając zanadto *rubato* – kompozytor sam zapisuje bardzo dokładnie rozmaite wahania agogiczne (*ritenuto, accelerando*), a dodatkowe zmiany w tym zakresie niszczyłyby wewnętrzny ład dzieła i utrudniały – i tak dosyć wymagający – proces jego percepcji.

Pedalizacja

Pedalizacja odgrywa w *Wariacjach* dyskretną, lecz nie pozbawioną znaczenia rolę. Prawy pedał stosowany jest tutaj dosyć oszczędnie – wynika to poniekąd z charakteru kompozycji, w której serialna ideowość minimalizuje aspekt *stricte* fortepianowy (można by sobie równie dobrze wyobrazić ten utwór wykonywany na innych instrumentach). Kompozytor, chociażby poprzez zastosowanie specyficznej, stosunkowo ubogiej faktury, nie ma na celu rozwijania możliwości wykonawczych fortepianu – jest on dla niego jedynie środkiem do ukazania zawiło-

ści matematycznego wręcz systemu serii. Świadomie rezygnuje więc z bogactwa instrumentarium, w tym z bujnej pedalizacji.

W II i III cz. posiłkowanie się prawym pedałem uważam w zasadzie za zbędne – stosuję jedynie minimalne ukłucia w celu ułatwienia połączenia dźwięków pod łukiem, pozostających w znacznej odległości od siebie. W I cz. pomaga mi on podobnie uzyskać *legato* w niektórych wyjątkowo szerokich lub niewygodnych łączeniach pomiędzy poszczególnymi dźwiękami (warto w tym kontekście zaznaczyć konieczność częstego nakładania się na siebie obydwu rąk, wynikającą z ainstrumentalnych założeń serialnej materii) – wymaga to arcyprecyzyjnej realizacji, gdyż użycie pedału nie może zatrzeć właściwości strukturalnych przebiegu muzycznego.

Głównym elementem utworu implikującym bardzo oszczędną pedalizację jest obecność licznych pauz. Ich czytelność stanowi jedno z zasadniczych zadań wykonawczych, co wiąże się z kompozytorską ideą serialnego uporządkowania dzieła. Dotyczy to zarówno pauz występujących jednocześnie w obu rękach, jak i krótkich przerw w ciągu dźwiękowym jednej z nich (np. pojedyncza pauza ćwierćnutowa), podczas gdy druga kontynuuje swoją myśl. Klarowność pauz uważam za niezwykle istotną, przede wszystkim ze względu na częstą zmienność dynamiczno-artykulacyjną – dają one wykonawcy możliwość przygotowania kolejnego sposobu wydobycia dźwięku wraz z jego rozmaitymi właściwościami, jak również porządkują proces percepcji owych różnic. Kwestia pauz związana jest dodatkowo z poruszaną w kontekście artykulacji problematyką starannego początku i końca dźwięku. Wyjątkowa dbałość w tym zakresie wydaje się być najważniejszą cechą charakteryzującą wykonawstwo tego typu muzyki. Odpowiednia pedalizacja uwarunkowana jest więc koniecznością czystego, precyzyjnego i ściśle umiejscowionego w czasie dźwięku.

Jeśli chodzi o używanie lewego pedału, to jest on przeze mnie stosowany w celach kolorystycznych, we fragmentach umieszczonych w dynamice *p*, *pp* i *ppp*. Brzmienie *una corda* dotyczy zazwyczaj grup dwudźwiękowych, jednakże wy-

korzystuję je również tylko dla jednego, wybranego dźwięku – najcichszego, bądź akcentowanego (omówione to zostało w kontekście artykulacji).

Kolorystyka brzmienia

Obszar kolorystyki dźwiękowej jest w utworze Weberna – podobnie jak wszystkie jego pozostałe elementy wykonawcze – ściśle związany z ideą serialnego uporządkowania myśli muzycznej. Przenika ona wszystkie warstwy dzieła i jest swoistym odnośnikiem przy dokonywaniu wyborów interpretacyjnych. Koresponduje to – moim zdaniem – z charakterystyczną dla kompozytora dbałością o każdy szczegół (widać wyraźne ukierunkowanie na niezależność i równorzędność wszystkich elementów składowych *Wariacji*), co w kontekście koloru brzmienia przechodzi bardziej w ręce grającego – to on musi tutaj ustalić zasady.

Analizując partyturę *Wariacji* i próbując wdrożyć jej założenia w procesie wykonawczym doszedłem do kilku interesujących wniosków. Przede wszystkim, rodzaj zastosowanego brzmienia jest tutaj wyjątkowo mocno związany z uwarunkowaniami dynamiczno-artykulacyjnymi poszczególnych grup dźwiękowych, wynikającymi z precyzyjnego uporządkowania materiału muzycznego. Przy aforystycznej, miniaturowej formie, której towarzyszy ciągła zmienność, koloryt dźwięku również powinien być ściśle zaplanowany, co jest bez wątpienia znaczącym wyzwaniem dla pianisty. Bogata warstwa oznaczeń warunkujących poziom natężenia i sposób wydobycia dźwięku, wymagająca od grającego częstych różnic w dotyku klawiatury, uniemożliwia poniekąd eksplorowanie wielu gatunków brzmienia w ramach jednej „sytuacji" dynamiczno-artykulacyjnej. Dodatkowo, charakterystycznie pokawałkowana, przezroczysta niemal faktura wnosi z jednej strony potrzebę organizowania przebiegu małymi grupami dźwięków o jasno określonych właściwościach, a z drugiej strony konieczność ukazywania podobieństw w ciągu kontrastujących modułów – usprawnia to niewątpliwie percepcję serialnej rzeczywistości. Sfera brzmieniowa tworzy się więc na małej przestrzeni *Wariacji* poniekąd samoistnie.

Jako wykonawca starający się uwzględniać w swojej interpretacji ideową prawdę dzieła zmierzam tutaj w kierunku względnego uporządkowania kolorystyki

dźwiękowej – szukam w miarę podobnej barwy w obrębie tych samych parametrów dynamiczno-artykulacyjnych. Jaskrawym przykładem może być tutaj II cz. *Wariacji – Sehr schnell* (patrz przykład 11), gdzie wyraźnie widać nagromadzenie różnorodnych oznaczeń warunkujących kształt poszczególnych grup dwudźwiękowych. Ich ułożenie wynika z odgórnego uporządkowania materiału muzycznego. Znajduję jedno brzmienie dla danej grupy i realizuję je konsekwentnie przy wszystkich pozostałych o podobnym założeniu dynamiczno-artykulacyjnym – stanowi to przykład przemyślanej organizacji przebiegu, która ułatwia jego odbiór poprzez ukazanie podobieństw w zróżnicowanej tkance dźwiękowej dzieła. Część ta prezentuje również bardzo charakterystyczne dla muzyki Weberna rozdrobnienie, rozczłonkowanie struktury.

Planując kolorystykę brzmieniową w *Wariacjach* starałem się trzymać zasady klarowności każdego dźwięku, wynikającej z charakterystycznej dla utworu precyzji w każdym szczególe. Warto w tym kontekście podkreślić wagę doboru interwałów w serii (dużo septym, non i trytonów budujących napięcie muzyczne), co implikuje pewną wewnętrzną intensywność brzmienia, nawet przy cichej dynamice. Dlatego też unikałbym w tej kompozycji dźwięku traktowanego jako plama barwna. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo zbyt powierzchownego dotykania klawiatury przy różnicowaniu odcieni w dynamice *p*, *pp* i *ppp* – godnym polecenia wydaje się być tutaj umiejętne stosowanie lewego pedału, który samoistnie zmienia koloryt, ochraniając jednocześnie pianistę przed zbyt wiotkim wejściem w klawisz, skutkującym niekontrolowanym rodzajem brzmienia.

Francis Poulenc (1899–1963): *Thème varié* (1951)

Zarys stylistyki

Thème varié, powstałe w 1951 roku, należy do późnego, dojrzałego okresu twórczości Francisa Poulenca. Utwór ten nie wnosi jednak do jego estetyki muzycznej nic nowatorskiego, będąc raczej swoistym kompendium – podsumowaniem wcześniejszych doświadczeń stylistycznych kompozytora[18]. Jako dzieło dla niego reprezentatywne, *Thème varié* stanowi jednocześnie typowy przykład muzyki kręgu francuskiego, skupionego w pierwszej połowie XX wieku głównie wokół nurtu neoklasycznego. Był on zarówno odpowiedzią na wybujały emocjonalnie, postromantyczny ekspresjonizm kroczący ku atonalności, jak i alternatywą dla zamglonej, niejasnej symboliki impresjonizmu.

Wielki kryzys gospodarczy oraz postępujący rozwój środków masowego przekazu zmusiły kompozytorów do odejścia od skomplikowanej, często mało komunikatywnej awangardy na rzecz muzyki o prostszym rysie estetycznym. Czynniki ekonomiczne zaowocowały koniecznością pisania utworów wypełnionych bardziej użytkową, prostą i powszechnie zrozumiałą myślą artystyczną. Twórcy inspirowali się więc w swoich dziełach muzyką rozrywkową (jazz) oraz popularną muzyką klasyczną, starając się jednocześnie uzyskać maksymalną przejrzystość materii dźwiękowej. Dążyli do prostoty i obiektywizmu, powracając na gruncie formy i faktury do klasycznych założeń estetycznych. Wewnętrzna spójność, harmonia i jasność przekazu – charakterystyczne dla osiemnastowiecznych kanonów piękna – stanowiły dla kompozytorów francuskich naczelną zasadę w ich drodze stylistycznej. Język muzyczny miał być lekki, bezpośredni, unikający patosu i skrajnej emocjonalności. Warto jednak podkreślić, że pewna doza nowatorstwa w brzmieniu była nie tylko akceptowalna, ale również gorąco popierana. Można by więc stwierdzić, że kiełkujący we Francji neoklasycyzm był powrotem

[18] K. A. Severtson, dysertacja doktorska pt. *Poulenc's Development as a Piano Composer: A Comparison of the Solo Piano Works and the „Mélodies",* s. 134; źródło: https://etd.ohiolink.edu/ap/0?0:APPLICATION_PROCESS%3DDOWNLOAD_ETD_SUB_-DOC_ACCNUM:::F-1501_ID:ucin1117195467%2Cinline [1.01.2014].

do założeń estetycznych dawnych epok (nie tylko klasycyzmu, ale również i baroku spod znaku klawesynistów francuskich, czy renesansu) przy jednoczesnym zachowaniu nowoczesnych właściwości materii dźwiękowej[19].

Poulenc, będąc jednym z bardziej rozpoznawalnych (obok Dariusa Milhaud i Artura Honeggera) przedstawicieli Grupy Sześciu (manifestującej antyromantyzm i konieczność powrotu do tradycji)[20], zdecydowanie najdokładniej zrealizował w swojej drodze twórczej wyżej przedstawione założenia stylistyczne. *Thème varié* stanowi przykład logicznie skonstruowanej, klasycznej formy wariacji, w której epizodyczność wydaje się być cechą nadrzędną. Poszczególne jedenaście cząstek wariacyjnych opatrzone jest określeniami dotyczącymi ich charakteru – zmienność w tym względzie, uzyskiwana uwarunkowaniami przebiegu dźwiękowego, buduje naczelną ideę utworu. Całość obramowana jest wariacją finałową i kodą, będącą swoistym odwróceniem tematu[21]. Epizodyczność dzieła jest nie tylko wyraźnym zwrotem ku doświadczeniom klasycznym, ale również przykładem kompozytorskiej tendencji do tworzenia małych form muzycznych – literatura fortepianowa Poulenca opiera się bowiem prawie wyłącznie na tego typu dziełach.

Widoczna w formie przejrzystość i klarowność dotyka również sfery fakturalnej, niepozbawionej jednocześnie dużych wyzwań pianistycznych (warto dodać, iż

---

[19] E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, dz. cyt., s. 313–314.

[20] Warto zaznaczyć związki Grupy Sześciu z Erikiem Satie – kompozytorem, który włożył olbrzymi wkład w rozwój nowej, antyromantycznej estetyki muzycznej we Francji – i Jeanem Cocteau – pisarzem i poetą, będącym autorem manifestu *Le Coq et l'Arlequin.* Ten drugi pisał o koniecznych zmianach w sztuce w następujący sposób: „Dość już chmur, fal, akwariów, nimf, i zapachów nocy; potrzebujemy muzyki związanej z ziemią, muzyki codziennej, zwyczajnej" – źródło: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia Muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990, s. 248.

[21] K. W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, UMI Research Press, Michigan 1982, s. 191–192.

pierwszym publicznym wykonawcą utworu miał być Vladimir Horowitz[22]). Wykonawcze możliwości fortepianu wyraźnie inspirują kompozytora, dając mu niezbędne środki do realizacji założeń wyrazowych utworu – zmienność charakterów osiągana jest niezwykle urozmaiconą warstwą dynamiczno-artykulacyjną, potęgowaną dodatkowo bogatą metrorytmiką i wariacyjnymi właściwościami poszczególnych struktur dźwiękowych. Pomimo zabiegów typowo pianistycznych (liczne figuracje, wykorzystywanie wszystkich rejestrów, stosowana na szeroką skalę akordowość) założenia fakturalne pozostają czytelne. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki kompozytorskiej tendencji do blokowego porządkowania materii, zaczerpniętej od Igora Strawińskiego i Erica Satie.

W kontekście epizodycznej zmienności charakterów nie sposób pominąć roli harmonii, zaplanowanej w utworze zgodnie z neoklasyczną zasadą łączenia nowatorstwa z tradycją. Trzonem jest tutaj oczywiście tonalność systemu dur-moll, „zabrudzona" jednakże szeregiem zaskakujących, dysonansowych współbrzmień, osiąganych głównie dzięki dodawaniu do akordu non małych, septym wielkich i trytonów. Obok tradycyjnych zestawień tercjowych znaleźć można również współbrzmienia kwartowo-kwintowe, wnoszące do utworu elementy modalności.

Niekonwencjonalne rozwiązania harmoniczne podkreślają wyraz muzyczny danego fragmentu wariacyjnego, uwydatniając często występujące u Poulenca elementy wyrafinowanego humoru, bądź też – charakterystycznej dla późnego okresu jego twórczości – swoistej ironii. Wyraźnym tego przykładem jest zarówno wariacja *sarquastique*, w której zaobserwować można niecodzienną grę trybów, jak i *élégiaque*, przedstawiająca kategorię elegijności w trybie dur (!). Wariacja *sybilline* wprowadza z kolei fakturę wyraźnie chorałową, której powaga zaburzana jest poprzez systematycznie stosowane dysonanse. Określenie *sybilline* wydaje się być zresztą ewidentną grą słowną (przymiotnik taki nie występuje, co potwierdza jedynie pierwiastek humorystyczny zabiegów kompozytorskich Poulen-

[22] Źródło: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553931&catNum=553931&filetype=About+this+Recording&language=English [10.01.2014].

ca), która przywołuje na myśl antyczną wieszczkę, pytaną o przyszłość przed istotnymi wydarzeniami w starożytnym Rzymie. Kategoria muzycznej przekory uzyskiwana jest także innymi uwarunkowaniami materiału dźwiękowego: artykulacją (akcentowanie słabych miar metrycznych), dynamiką (specyficzne rozwiązania w budowaniu wieloplanowości) czy rytmiką (immanentne dla stylu kompozytora wewnętrzne dzielenie fraz poprzez liczne zastosowanie pauz). Wszystkie te elementy wypełniają zarazem neoklasyczną ideę nowoczesności w warstwie brzmienia.

Nie sposób również, przy całej intensywności pozostałych uwarunkowań strukturalnych, pominąć w *Thème varié* znaczących elementów liryzmu, ukazujących dużą wagę melodyki w przekształceniach wariacyjnych. Warstwa ta przenika całe dzieło – jest zarówno łącznikiem z tradycją, jak i czynnikiem decydującym o jego szeroko pojętej komunikatywności.

W kontekście założeń estetycznych Grupy Sześciu warto także zwrócić uwagę na realizm i – związaną z nim – jednoznaczność wyrazową dzieła. Kompozytorskie określenia do poszczególnych wariacji precyzują ich kategorię charakteru, będąc tym samym wyraźnym i jasnym drogowskazem dla wykonawcy utworu. Sfera emocjonalna podlegać ma więc tutaj pewnej kontroli.

Podsumowując rozważania na temat neoklasycznej stylistyki *Thème varié* Poulenca, należałoby bezsprzecznie podkreślić atrakcyjność utworu – zarówno pod kątem wykonawczym, jak i percepcyjnym. Klarowność konstrukcji w połączeniu z bogatą w liczne walory instrumentalne materią dźwiękową owocuje interesującym kształtem artystycznym dzieła, wypełnionym wariacyjną zmiennością w jego warstwie wyrazowej. Czytelność intencji kompozytorskich pomaga zarówno w procesie przekonującego wykonania dzieła, jak i odpowiedniej jego percepcji u słuchacza. Obawy Poulenca, iż utwór okaże się nudny uważam więc za nieuzasadnione[23].

[23] *List do Henri Saugeta z 15.08.1951*, [w:] *Francis Poulenc: Correspondance, 1910–1963*, red. Myriam Chimènes, Fayard, Paryż 1994, s. 191.

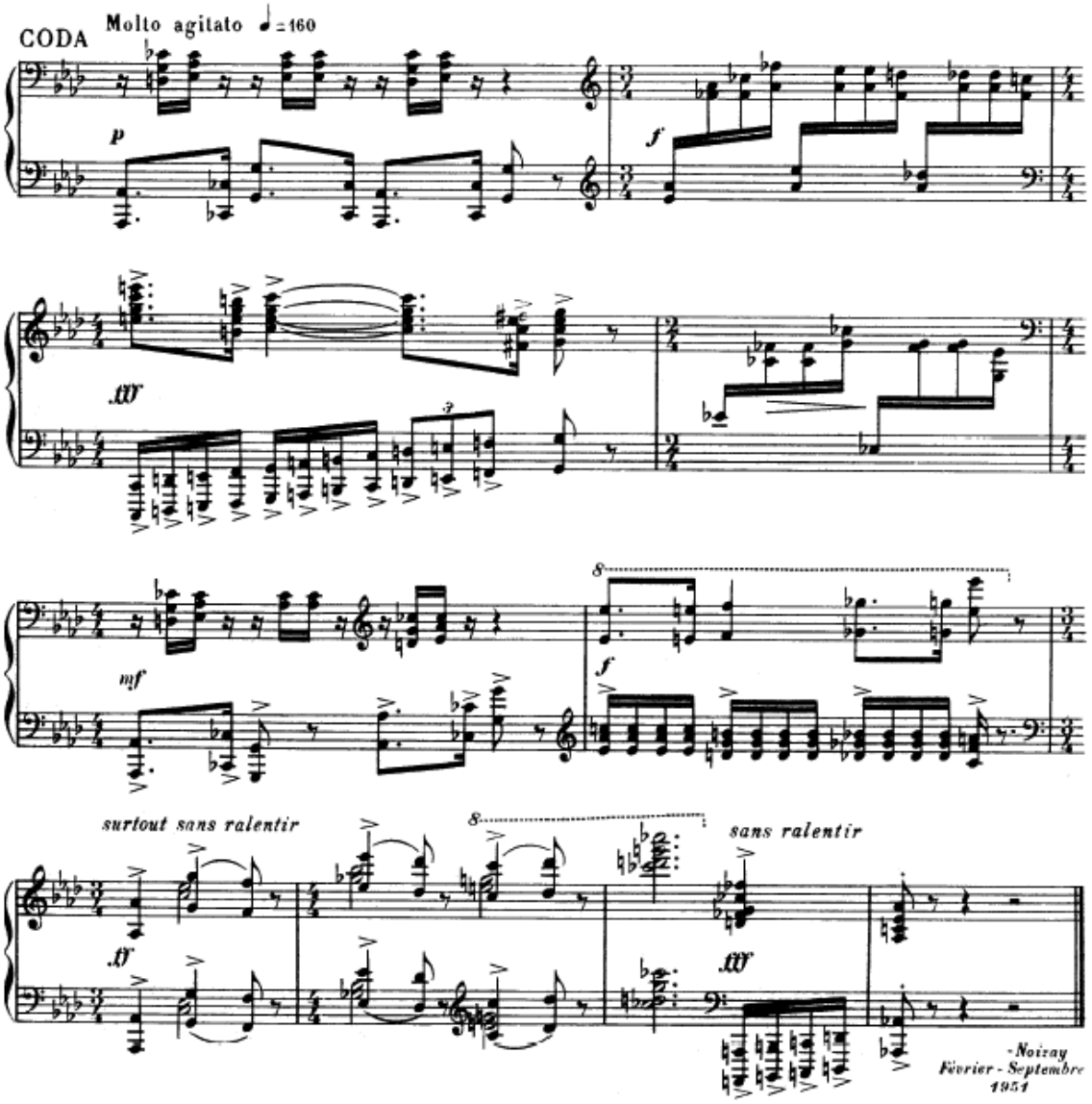
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

Dynamika

Warstwa dynamiczna utworu Poulenca jest niezwykle bogata – wykorzystuje on całą paletę określeń konkretyzujących stopień natężenia dźwięku. W partyturze znaleźć można zarówno fragmenty, w których zmiany w tym zakresie następują stosunkowo szybko, jak i cząstki, gdzie jedno oznaczenie dynamiczne dotyczy np. całej wariacji (nr 2). W pierwszym wypadku swoista kontrastowość materiału koresponduje z charakterystyczną dla Poulenca odcinkowością w jego budowie, powodowaną krótkimi zatrzymaniami przebiegu muzycznego (liczne pauzy, zawieszenia, oddechy, które sprawiają wrażenie wewnętrznego podziału). Grający powinien więc jak najwierniej oddać przewidzianą dla poszczególnych cząstek frazowych dynamikę, by uwydatnić ową strukturalną właściwość. Wnosi to znaczącą trudność wykonawczą, którą scharakteryzować można jako konieczność szybkiej zmiany natężenia dźwięku przy stosunkowo krótkim czasie jego przygotowania (kompozytor często zaznacza, by grać *strictement en mesure* – wnioskować można, że jest to spowodowane obawą przed rozbiciem i tak pokawałkowanej już niejako przez sam kształt materiału całości formy). Warto tu również podkreślić, że tarasowość dynamiczna poszczególnych fragmentów występuje głównie w częściach szybkich, co oczywiście dodatkowo utrudnia wykonawcze zadanie (patrz przykład 15).

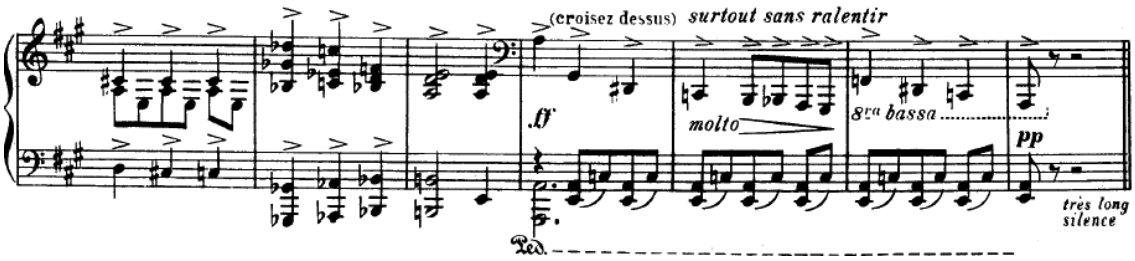
Wariacje o tempie powolnym przynoszą pianiście nieco więcej swobody w kształtowaniu dynamiki. Poulenc zamieszcza tam wprawdzie konkretne oznaczenia, które przypadają jednak na nieco dłuższe fragmenty partytury – daje on tym samym jedynie ogólne wskazówki dotyczące natężenia dźwiękowego poszczególnych cząstek (np. w wariacji nr 2 występuje tylko jedno określenie). W budowaniu ich ostatecznego kształtu niezwykle pomocna wydaje się być bogata warstwa harmoniczna, która warunkuje poniekąd wewnętrzny ruch dynamiczny oraz prawidła frazowania, miejscami bardzo dokładnie wytyczone przez kompozytora łukami. Wariacje o charakterze spokojnym dają wykonawcy moż-

liwość poszukiwań kolorystycznych w obrębie podobnego rodzaju dynamiki, co stanowić może istotny element realizacji ich założeń wyrazowych.



Przykład 15.

W opracowywaniu warstwy dynamicznej utworu za niezbędną uważam również realizację niezbyt często występujących w tekście widełek, oznaczających *crescendo* lub *diminuendo*. Są one umieszczone w miejscach, w których kompozytor chce: albo podkreślić nietypowość jakiegoś rozwiązania dynamicznego (wariacja nr 4 *Sarcastique,* patrz przykład 16) albo uwydatnić jego przewidywalność. Oba przypadki wymagają skrupulatnego podejścia od grającego, gdyż tworzą one niezwykle istotny czynnik w układzie dramaturgicznym dzieła.



Przykład 16.

Podsumowując, warstwa dynamiczna *Thème varié* przynosi zarówno konieczność dokładnego wypełnienia kompozytorskich założeń – co wiąże się z umiejętnością szybkich zmian i reakcji w grze tarasowej oraz kwestią realizacji znaków *diminuendo* i *crescendo* – jak i potrzebę uruchomienia własnej wyobraźni muzycznej, podpartej wnikliwą analizą struktury utworu (harmonia, określenia wyrazowe poszczególnych wariacji).

Artykulacja

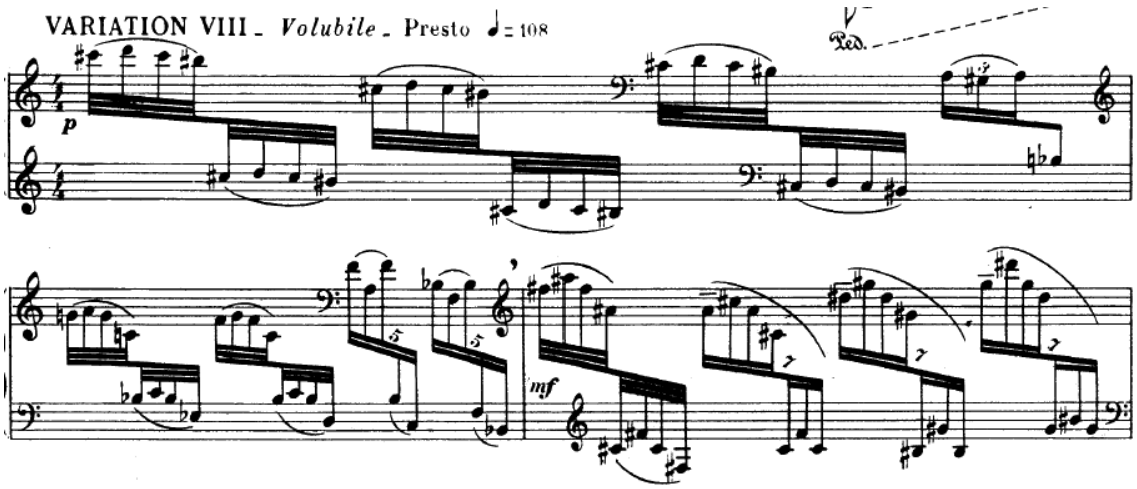
Różnorodność warstwy artykulacyjnej w dziele Poulenca jest wynikiem kilku czynników. Najważniejszymi są niewątpliwie rozmaite właściwości wyrazu muzycznego, jaki kompozytor chce uzyskać w poszczególnych wariacjach, posiłkując się szeregiem tytułowych określeń. Oznaczenia *stricte* artykulacyjne (kropki, łuki, akcentuacja) pokrywają się z odgórnie przyjętą kategorią, w znaczącym stopniu ją ilustrując (w przypadku artykulacji jest to o wiele bardziej wyraziste niż w warstwie dynamicznej).

Starałem się więc przedstawić tę rozbudowaną paletę różnorodnych możliwości wydobycia dźwięku, stosując następujący plan ich wykorzystania. Temat realizuję możliwie jak najbliższym *legato*, w szczególności dbając o kształt linii melodycznej. W wariacji nr 1 *Joyeuse* ukazuję charakter zabawy poprzez dbałość o niezależność artykulacyjną poszczególnych planów, przeciwstawiając krótkie legatowe łuki w prawej ręce portatowym i staccatowym uderzeniom w lewej (niezwykle istotne jest tutaj rozróżnienie artykulacyjne w ramach najwyższego głosu – w niektórych taktach kompozytor zaznacza kropki, co trzeba wykonawczo uwydatnić). W wariacji nr 2 *Noble* (szlachetność obrazuje tu przede wszystkim warstwa rytmiczna) wykorzystuję sposób wydobycia dźwięku oscylujący

wokół *portato* i *legato* (tam gdzie jest to fizycznie możliwe), przykładając dużą wagę do akcentowanych akordów. Wariacja nr 3 *Pastorale* przynosi konieczność korespondencji długiej, legatowej linii górnego głosu z nieco bardziej frywolnym charakterem łukowanego materiału w głosie środkowym. Wyrazową kategorię sarkazmu w wariacji nr 4 *Sarcastique* przedstawiam artykulacyjnie za pomocą licznych, ostrych akcentów (symboliczne oznaczenie – *très violent*), podkreślając niemal każdą ćwierćnutę. Melancholijna wariacja nr 5 *Mélancolique* grana jest przeze mnie – podobnie jak temat – możliwie *molto legato,* w którego uzyskaniu pomaga bogata pedalizacja (koresponduje to z kompozytorskim życzeniem: *mettre beaucoup de pedale, très lie*). Ironiczność wariacji nr 6 *Ironique* osiągam dzięki współpracy bardzo krótkiej, suchej artykulacji *très sec* z drobnymi, figlarnymi łuczkami, łączącymi dwie lub trzy nuty w ramach grup triolowych, zaznaczając równocześnie bardzo dosadnie charakterystyczną akcentuację ostatniej, słabej części taktu (powoduje to typowo ironiczne przesunięcie metryczne). Elegijny charakter powolnej wariacji nr 7 *Elegiaque* realizuję poprzez konsekwentne stosowanie umieszczonych w partyturze pogłębień portatowych – wprowadzona zostaje tym samym powtarzalność, która może sugerować słuchaczowi ruch konduktu żałobnego. W wariacji nr 8 *Volubile* stosuję drobną, bardzo selektywną artykulację, uwypuklając jednocześnie portatowe zaznaczenia dźwięków tematycznych; całość wzbogacam dyskretną pedalizacją. Wariacja nr 9 *Fantasque* wymaga od wykonawcy różnorodnego podejścia artykulacyjnego – z jednej strony gry mocnej, akcentowanej, w charakterze *con fuoco,* a z drugiej strony podejścia lżejszego (*léger*), bardziej zwiewnego (drobne łuki). Warto tutaj zaznaczyć konieczność różnicowania rodzaju stosowanych akcentów. Nie bez znaczenia w kontekście tej wariacji jest szybkie tempo, które wymusza u grającego natychmiastowe zmiany w sposobie wydobycia dźwięku, co stanowi niewątpliwie duże wyzwanie instrumentalne. W chorałowej wariacji nr 10 *Sybilline* dużą wagę przykładam do brzmienia akcentowanych dźwięków, starając się z bliska i z maksymalną energią wchodzić w klawisz. Finałowa wariacja nr 11 przynosi zasadniczą konieczność dobrej korespondencji artykulacyjnej między melodyczną linią akordową a figurowanym materiałem lewej ręki. Istotna jest tutaj dla mnie

wielka dbałość o kształt basu – kompozytor sugeruje poprzez zapis podkreślanie nut będących podstawą figuracji, z czasem dodając graficzne znaki akcentów. Wraz z podobnie uwypuklonymi, tematycznymi nutami prawej ręki staje się on rodzajem ramy, wypełnianej harmonicznie grupami szesnastek, dla których konieczne wydaje się zastosowanie czytelnej artykulacji *non legato*. Warto również wspomnieć o kompozytorskim określeniu *très mordant*, umieszczonym we fragmencie quasi-łącznikowym, które wnosi potrzebę bardzo ostrej, uszczypliwej artykulacji *molto staccato* w lewej ręce.

W kontekście analizy warstwy artykulacyjnej *Thème varié* warto zaznaczyć jeszcze jeden aspekt, który stanowić może pewien problem wykonawczy. W partyturze zauważyć można bogate łukowanie – w wielu miejscach oznacza ono nie tyle konieczność ścisłej gry *legato*, ile ukazuje kształt frazowania lub porządkuje zapis poszczególnych grup dźwiękowych. Tak dzieje się np. w wariacji nr 8 (patrz przykład 17), w której tempo *presto* w zasadzie uniemożliwia prawdziwe *legato* – szybkie przebiegi drobnych trzydziestodwójek realizuję tutaj artykulacją sypką, przejrzystą, a rolę łuku rozumiem jako próbę graficznego zorganizowania przebiegu.

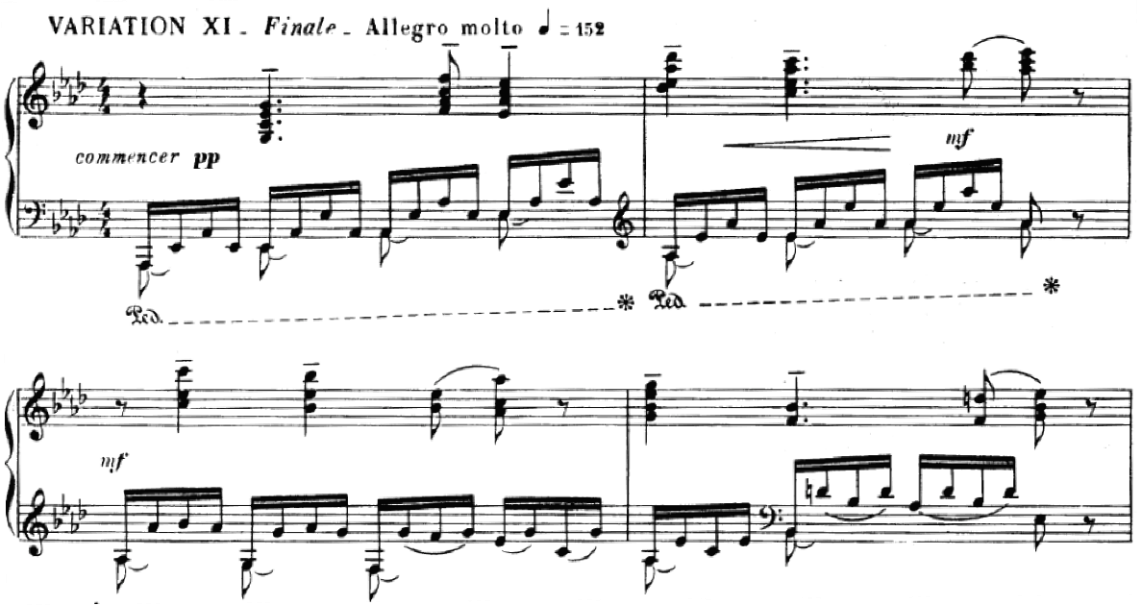


Przykład 17.

Agogika

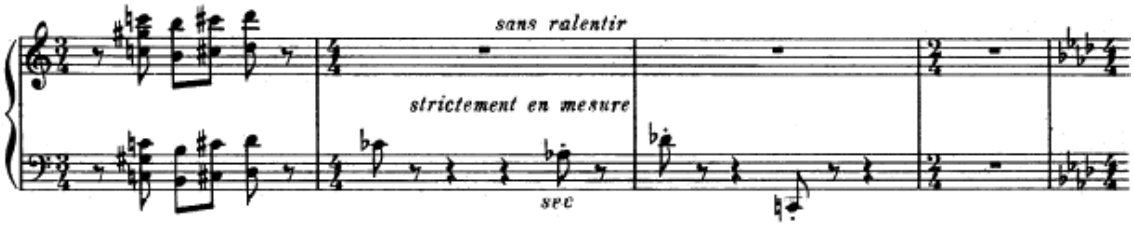
Problematyka czasu muzycznego w *Thème varié* wydaje się być dla Poulenca niezmiernie istotną kwestią. Śledząc partyturę, zauważyć można szereg określeń odnoszących się do agogiki – dotyczą one zarówno podstawowego tempa poszczególnych wariacji, jak i ich wewnętrznego przebiegu muzycznego. Kompozytor używa rozmaitych oznaczeń – *stricte* agogicznych (*Allegro molto, Lent, Allegretto, Presto*), ale także opisujących w większym stopniu charakter danego fragmentu (*très calme et sans hate, très violent, très calme, molto agitato*). Każdej wariacji towarzyszy również wskazówka w postaci metronomicznej miary poszczególnych wartości – jest to niewątpliwie pomocne wykonawczo, gdyż ukazuje zamysł agogiczny kompozytora.

Najbardziej jednak inspirującym czynnikiem w doborze właściwego tempa kolejnych ogniw utworu są dla mnie ich określone wymogi wyrazowe, stanowiące punkt centralny w procesie interpretacji dzieła. Zmienność charakterów jest tutaj celem nadrzędnym, co staram się różnymi środkami wykonawczymi realizować. Kompozytorskie określenia wyrazowe odnoszą się w dużej mierze do indywidualnej wyobraźni grającego – jednakże odpowiednio wykonane poszczególne elementy materiału muzycznego budują kształt tej warstwy w kolejnych wariacjach, samoistnie różnicując je między sobą. Osobiście uważam, że dobór odpowiedniego tempa zależny jest tutaj od skrupulatnej realizacji innych warunkujących dany charakter czynników. Często wynika on np. z bardzo urozmaiconej artykulacji, której wykonanie na fortepianie wymaga odpowiedniego podejścia agogicznego – zazwyczaj dzieje się tak w wariacjach bardzo szybkich, gdzie świadomie rezygnuję z ekstremalnych prędkości na rzecz przejrzystości dosyć zawiłego materiału dźwiękowego. Jego komunikatywny kształt jest dla mnie podstawowym celem, dzięki któremu wariacja zyskuje daną kategorię wyrazową. Podobny problem przynosi warstwa dynamiczna – jej wspomniana wyżej odcinkowość wymaga przekonującej realizacji w odpowiednich ramach czasowych.



Przykład 18.

Omawiając aspekt wyrazowy, wracam poniekąd do zagadnienia agogiki wewnętrznej, konstruującej przebieg poszczególnych cząstek. Czynnikiem niezmiernie tu istotnym jest znaczenie pauz – tworzą one strukturalny podział na odcinki (bardzo wyraźne w wariacjach szybkich, w szczególności w ostatniej – finałowej, patrz przykład 18), co z jednej strony powinno być wykonawczo dostrzeżone (konieczna cisza pomiędzy fragmentami), a z drugiej strony nie może rzutować na całość dramaturgiczną utworu. Powoduje to znaczącą trudność dla grającego, który musi realizować pauzy z dużą dokładnością, nie tracąc w nich równocześnie napięcia muzycznego. Poulenc przewidział poniekąd ten problem i – chcąc zapobiec przesadnym wydłużeniom momentów ciszy – często umieszcza w partyturze sformułowania: *très exactement en mesure* i *strictement en mesure* (patrz przykład 19).



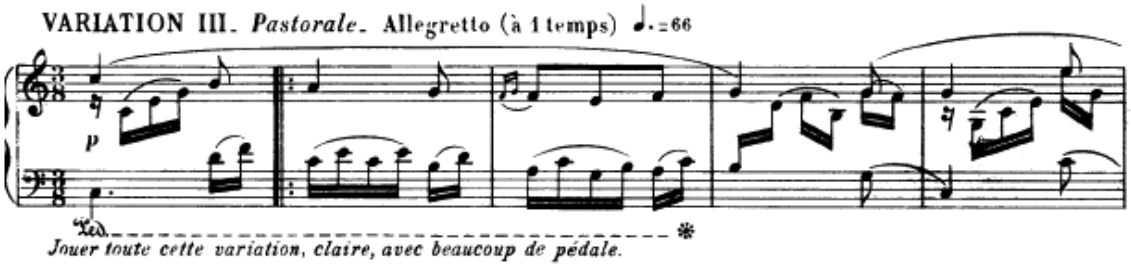
Przykład 19.

Istotnym z agogicznego punktu widzenia elementem utworu są momenty połączeń między wariacjami. W większości z nich, pod koniec, znaleźć można określenie *sans ralentir* – kompozytorowi zależy więc na uzyskaniu formalnej całości utworu, pomimo bardzo wyraźnego wewnętrznego zróżnicowania kolejnych cząstek. Czasami, gdy za konieczne uważa on wybrzmienie ostatniego dźwięku, zapisuje: *long* lub *très long*, umieszczając równocześnie fermatę. Życzenia dotyczące ciszy pomiędzy wariacjami są również sprecyzowane poprzez użycie określeń: *court silence, très long silence, attaquer de suit* – Poulenc doskonale rozplanowuje w ten sposób napięcie dramaturgiczne całego dzieła. Powyższe wskazówki odnoszą się bezpośrednio do naczelnej idei utworu, zapowiadając poniekąd charakter następujących po sobie części – np. przed cząstkami *Sarcastique* i *Ironique* znaleźć można adekwatny zapis: *court silence, attaquer*; a przed melancholijną wariacją nr 5 widnieje: *très long silence*. Omówione powyżej kompozytorskie adnotacje uważam osobiście za niezmiernie ważne w procesie wyznaczania drogi interpretacyjnej – dotykają one problematyki konstruowania całości formy w dziele wybitnie epizodycznym.

Pedalizacja

Dzieło Poulenca wymaga umiejętności stosowania różnorodnej pedalizacji. Analizując kompozytorskie oznaczenia w tym zakresie, wysnuć można kilka wniosków. Przede wszystkim, określeniami, które nie budzą moich wątpliwości są: *sans pédale, avec beaucoup de pédale, mettre beaucoup de pédale, beaucoup de pédale, en la changeant très souvent* – stanowią one dla mnie jasny przekaz wykonawczy i wpisują się w wymogi fakturalne oraz charakter danej wariacji. Problematyczne są dla mnie niekiedy graficzne oznaczenia użycia prawego pedału. Np. w wariacji nr 4 (patrz przykład 16) Poulenc umieścił jeden pedał na cztery ostatnie takty. Z zapisu wynikałaby konieczność trzymania go wciśniętego przez ten czas, co koliduje moim zdaniem z występującym tam elementem materiału dźwiękowego w postaci nagłego, dużego *diminuendo*, umieszczonego w bardzo niskim rejestrze – tak gęsta pedalizacja uniemożliwiałaby osiągnięcie wybitnie sarkastycznego efektu olbrzymiego ściszenia z *ff* do *pp* na minimalnej wręcz

przestrzeni czasowej w tempie *allegro molto* (już sam basowy rejestr nie sprzyja percepcji takiego zabiegu, a pedał niewątpliwie jeszcze bardziej by ją utrudnił). Podobny przykład występuje w wariacji nr 3 *Pastorale* (przykład 20), gdzie znaleźć można znak użycia pedalizacji na trzy pierwsze takty – burzy to tutaj z kolei warstwę harmoniczną (nakładanie się sekundowych współbrzmień).



Przykład 20.

Powyższy fragment prezentuje jednak również towarzyszące oznaczeniu pedalizacyjnemu określenie: *jouer toute cette variation, claire, avec beaucoup de pedale* – można to rozumieć jako konieczność ciągłego używania pedału (tutaj przykładowo na przestrzeni trzech taktów), dbając równocześnie o przejrzystość materii dźwiękowej (*claire*). Wariacja nr 3 staje się tym samym swoistym przewodnikiem w procesie prawidłowej realizacji pedalizacyjnych znaków graficznych.

Rzeczą oczywistą jest konieczność używania prawego pedału stale, również wtedy, gdy kompozytor tego nie notuje (np. wariacja nr 2). Stosuję się tu do ogólnie przyjętych zasad w tym zakresie, dbając o klarowność, czystość brzmienia oraz czytelność poszczególnych planów materiału dźwiękowego. Za bardzo istotną uważam także dużą elastyczność (rozumiem to jako szybkość i dokładność nożnej pracy) w operowaniu pedałem, odnoszącą się w dużej mierze do dobrej realizacji pauz – stanowią one bowiem znaczący element przebiegu dramaturgicznego utworu.

Lewy pedał stosowany jest przeze mnie w utworze w celach kolorystycznych, w dynamice *p* i *pp* (ciekawym przykładem może być tutaj wariacja nr 3 *Pastorale*, gdzie podczas powtórki repetowanego fragmentu zdecydowałem się na zmianę barwy brzmienia na *sotto voce*, stosując w tym celu pedał *una corda*, patrz przykład 20).

Kolorystyka brzmienia

Kolorystykę dźwiękową determinuje w *Thème varié* określony wyraz muzyczny poszczególnych części wariacyjnych. Epizodyczny charakter dzieła – złożonego z szeregu skontrastowanych ze sobą części – wymaga od wykonawcy bardzo zróżnicowanego podejścia do brzmienia. Musi on dysponować szeroką paletą barw, której odpowiednie zastosowanie warunkować powinno komunikatywny przekaz danej kategorii wyrazowej. W tym celu niezbędna wydaje się być analiza struktury muzycznej kolejnych wariacji – wraz z jej wymogami wykonawczymi – oraz uruchomienie indywidualnej wyobraźni artystycznej.

Mój plan kolorystyczny zarysowuje się następująco. Materiał tematyczny staram się realizować dźwiękiem długim, pełnym, możliwie *legato*, dbając o staranny kształt głosu melodycznego i podkreślając jednocześnie lekko odmienną barwą zmiany w warstwie harmonicznej. Temat powinien być zagrany śpiewnie, prosto i spokojnie, dźwiękiem pełnym wewnętrznej przestrzeni (kompozytorskie określenie *très calme et sans hate* stanowi dla mnie znaczącą inspirację również w doborze koloru brzmienia). Wariację nr 1 *Joyeuse* gram w zasadzie bez pedału, stosując bardzo przejrzystą, czytelną i zróżnicowaną wewnętrznie artykulację – osiągam tym samym barwę jasną i klarowną. W Wariacji nr 2 *Noble* staram się uzyskać pełne, szlachetne brzmienie fortepianu, które pomimo bardzo dużej dynamiki *ff* pozostaje głębokie, pozbawione agresji, co koresponduje z daną kategorią charakteru (pomimo trudnej miejscami faktury akordowej i punktowanego rytmu koniecznym wydaje się być pozostawanie stosunkowo blisko klawiszy). Pastoralna Wariacja nr 3 wymaga barwy jasnej (określenie *claire*), lecz niezbyt intensywnej, pełnej miękkości i prostoty – warto tutaj wspomnieć, że przy powtórce pierwszego fragmentu ściemniam nieco kolor, grając *sotto voce* i *una corda*. W wariacji nr 4 *Sarcastique* rodzaj dźwięku ulega natychmiastowej zmianie – staje się krótki, akcentowany, czasem wręcz agresywny (oczywiście w estetycznych granicach). Wariację nr 5 *Mélancolique* gram barwą śpiewną, lecz nie zanadto ekspresyjną, używając głębokiego *legato* i stosując lekkie odcienie kolorystyczne, podkreślające zmiany ciągu harmonicznego. W wariacji nr 6 *Ironique* stosuję dźwięk suchy, bardzo krótki, grając *molto staccato* i nie używając prawie w ogóle

pedału (jedynie w miejscach z zaznaczoną pedalizacją). Staram się skrupulatnie realizować ostre akcenty, uwydatniające podany przez Poulenca charakter. Wariacja nr 7 *Elegiaque* przynosi dwa rodzaje barwy w obrębie dynamiki *piano*: intensywną, głęboką, pełną wewnętrznej ekspresji, która narasta, prowadząc w kierunku dynamiki *f*, oraz ściszoną, słodką, mniej realną (towarzyszy jej kompozytorskie określenie *très doux* oraz – w przeciwieństwie do poprzedniej – brak portatowej akcentuacji). Wijący się dźwięk wariacji nr 8 *Volubile* powinien być bardzo „sypki", przejrzysty i selektywny, otoczony jednak subtelną pedalizacją, która uwydatnia nuty tematyczne i łączy filigranowe przebiegi w całość. Wariacja nr 9 *Fantasque* powinna zabrzmieć odważnie i dosadnie, co realizuję dźwiękiem pełnym, intensywnym i energetycznym (istotna jest tutaj szybkość wejścia w klawisz). Profetyczny charakter chorałowej wariacji nr 10 *Sybilline* oddaję brzmieniem skupionym, mocnym, ale dostojnym, dbając o odpowiednie ukształtowanie każdego składnika poszczególnych współbrzmień (występują tam liczne dysonanse, godne zaznaczenia). Finałowa wariacja nr 11 wymaga zastosowania kilku elementów kolorystycznych, m.in. barwy ciepłej, głębokiej (w początkowym fragmencie), dźwięku krótkiego, uszczypliwego (fragment środkowy – *très mordant*) oraz pełnego, intensywnego koloru triumfalnego zakończenia (koda). Przy interpretacji tej najdłuższej z wariacji zależało mi na zbudowaniu całości kolorystycznej – starałem się stopniować kategorie brzmieniowe, by oddać w ten sposób narastający charakter jej wewnętrznego ciągu dramaturgicznego.

Sofia Gubaidulina (ur. 1931): *Chaconne* (1962)

Zarys stylistyki

Chaconne z 1962 roku jest jednym z pierwszych dzieł Sofii Gubaiduliny. Powstałe w okresie jej aspirantury w Konserwatorium Moskiewskim[24], stanowi przykład zastosowania wysoce profesjonalnego warsztatu kompozytorskiego o mocno indywidualnym rysie. Pomimo że utwór ten nie jest reprezentatywny dla głównego nurtu jej twórczości, to zawiera on w sobie jednak elementy zapowiadające stylistykę, która dojdzie do głosu w późniejszych latach.

Materiał muzyczny *Chaconne* ukazuje kilka znaczących inspiracji kompozytorskich. Na pierwszy plan wysuwa się estetyka baroku, a przede wszystkim twórczość Johanna Sebastiana Bacha. Co istotne, odniesienia do muzyki XVII i XVIII wieku dostrzegalne są w całej twórczości fortepianowej Gubaiduliny – pojawiają się one zarówno na gruncie nazewnictwa utworów (*Chaconne*, *Invention*, *Toccata*), jak i w ich wewnętrznych uwarunkowaniach strukturalno-formalnych. Niektóre z dzieł prezentują również wyraźne wpływy klasyczne (*Sonata*). Można by zatem postawić tezę o neoklasycznych właściwościach stylistycznych wczesnych utworów Gubaiduliny, co z pewnością wiązałoby się z ówczesnymi tendencjami twórczymi kompozytorów radzieckich, otoczonych politycznymi wymogami komunistycznego reżimu. Należy jednak podkreślić, że idea powrotu do tradycji była bardzo szeroko obecna w całej muzyce XX wieku, prezentującej często skrajnie odmienne założenia estetyczne – dlatego też neoklasycyzm wydaje się być terminem zarówno bardzo pojemnym, jak i w gruncie rzeczy dość problematycznym.

Chaconne jest typowym przykładem dzieła inspirowanego barokową formą, którą wypełnia nowoczesny język dźwiękowy. Klarowny trzon konstrukcyjny – oparty na licznych przeobrażeniach 8-taktowego tematu – przywołuje na myśl

[24] K. Onalbayeva, dysertacja doktorska pt. *Monograph on Sofia Gubaidulina*, opublikowana na stronie internetowej http://www.kadishaonalbayeva.com/uploads/Kadisha_Onalbayeva_monograph_on_Sofia_Gubaidulina_chapters_1-2-3..pdf, [1.01.2014], s. 12, 14 i 36.

Bachowską *Chaconne d-moll* na skrzypce solo. Podobieństwo to widoczne jest również w ogólnych założeniach strukturalnych, wynikających z pracy wariacyjnej poszczególnych fragmentów. W utworze Gubaiduliny zaobserwować można bogactwo polifonicznego prowadzenia głosów, czego efektem jest ich niezależność i równoważność. Precyzyjnie skonstruowany materiał tematyczny przenika często pomiędzy nimi, porządkując zarazem przebieg wariacyjny. Charakterystyczne w kontekście związków z twórczością Bacha wydają się być również uwarunkowania metrorytmiczne dzieła: pojawianie się tematu w innym rytmie czy zagęszczanie napięcia muzycznego poprzez dyminucję wartości (związaną z tym powtarzalność najlepiej obrazuje formuła *basso ostinato*, powszechnie występująca w utworze). Problematyka czasu muzycznego jest zresztą dla Gubaiduliny kwestią niezmiernie interesującą. Odnajduje ona muzyczną (i estetyczną) prawdę w specyficznych proporcjach rytmicznych, inspirowanych ciągiem Fibonacciego[25] – w *Chaconne* dostrzegalne są elementy będące swoistą antycypacją tego typu eksperymentów w późniejszych dziełach kompozytorki. Kolejnym aspektem utworu, świadczącym o jego twórczym ukłonie w kierunku baroku, jest niewątpliwie kontrastowość. Dotyka ona przede wszystkim jego warstwy harmonicznej. Często występujące elementy chromatyczne przeciwstawiane są diatonice, co nie pozostaje bez wpływu na sferę wyrazową kompozycji. Obecne są również rozwiązania oscylujące wokół pentatoniki. Centrowe dążenia tonalne niektórych fragmentów współistnieją w dziele z atonalnym wymiarem języka dźwiękowego. Kontrasty występują także na gruncie prowadzenia linii melodycznych o określonym kształcie dynamiczno-artykulacyjno-rytmicznym, co bez wątpienia wiąże się z ich niezależnością, wynikającą z polifonicznych założeń utworu. W *Chaconne*, co ważne w kontekście występowania przeciwieństw, odnaleźć można kategorie zarówno liryczne, jak i dramatyczne – zbliża to jej wariacyjność do ideału Bachowskiego.

---

[25] V. Tsenova, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, „Musicologia" 2 (2002), s. 255, źródło: http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202253T.pdf [1.01.2014]; ciąg Fibonacciego to ciąg liczb, z których każda następna powstaje jako suma dwóch poprzednich.

Logiczny ciąg wariacyjny, budujący dramaturgię dzieła, wydaje się być kolejnym łącznikiem z tradycją. Chaconna charakteryzowała się początkowo zastosowaniem powtarzającego się materiału dźwiękowego, umieszczonego najczęściej w najniższym głosie, któremu towarzyszyły liczne, często ornamentatywne przeobrażenia figuracyjne pozostałych głosów. Powtarzalność tematyczna nadała jej specyficznej właściwości, którą można by nazwać wewnętrznym dążeniem – wariacyjny przebieg zyskuje przez to charakter narracyjny, wykazujący ogromny potencjał w procesie budowania napięcia muzycznego. Oczywiście, w utworze Gubaiduliny myśl główna jest rozszczepiona pomiędzy głosy, jak również poszczególne fragmenty wariacyjne mają zmienną liczbę taktów (stanowi to w pewnym sensie o nowoczesnym podejściu kompozytorskim). Jednakże, elementy pierwotnej powtarzalności są w nim wyraźnie widoczne, co skutkuje podobnym, dążeniowym kierunkiem materii dźwiękowej.

W *Chaconne* odnaleźć można fragmenty w stylu toccatowym, który był bardzo popularny wśród kompozytorów barokowych. Miał on na celu uwydatnić w dziele pierwiastek wirtuozowski, ukazujący możliwości techniczne instrumentu klawiszowego (toccata często poprzedzała fugę). Gubaidulina przejęła ową tendencję – instrumentalność *Chaconne* wydaje się być znaczącym elementem charakteryzującym jej styl. Wykonawcze możliwości fortepianu zawsze fascynowały kompozytorkę – warto zaznaczyć, że oprócz kompozycji uczyła się ona również gry na tym właśnie instrumencie[26]. O ile w większości utworów Gubaidulina zgłębia głównie sonorystyczno-kolorystyczne właściwości fortepianu, służące idei poszukiwania w muzyce kategorii transcendentalnej (*Koncert fortepianowy*, fragmenty *Sonaty*), to *Chaconne* prezentuje potrzebę wydobycia na plan pierwszy walorów typowo pianistycznych, stawiając tym samym przed grającym duże wyzwanie techniczne. Znaleźć w niej można skomplikowane, motoryczne figuracje, liczne przebiegi oktawowe czy pochody gęsto brzmiących akordów. Wymowna wydaje się być również różnorodność dynamiczno-artykulacyjna, określająca rodzaj i natężenie w dotknięciu klawisza. Warto też wspomnieć o obecnych w utworze –

[26] K. Onalbayeva, dysertacja doktorska pt. *Monograph on Sofia Gubaidulina*, dz. cyt., s. 10.

pomimo przewagi innych tendencji – eksperymentach quasi-sonorystycznych, związanych tutaj głównie ze specyficznym użyciem pedalizacji (ostatnie takty *Chaconne*). W kontekście pianistycznych właściwości strukturalnych dzieła nie sposób pominąć wpływu fortepianowego opracowania *Chaconne d-moll* Bacha, dokonanego przez Ferruccio Busoniego – w utworze Gubaiduliny dostrzegalne są liczne nawiązania do tej wersji, odnoszące się w dużej mierze do rozwiązań fakturalnych poszczególnych cząstek wariacyjnych. Bogate wykorzystywanie rejestrów (czasem skrajnych – jak na samym początku utworu), zastosowanie nut pedałowych oraz ogólne uwarunkowania faktury polifonicznej mogą również sugerować inspirację brzmieniem organowym, co dla analizującego związki stylistyczne *Chaconne* wydaje się dosyć naturalne.

W twórczości Gubaiduliny olbrzymią rolę odgrywa pierwiastek mistyczny, kierujący dzieło ku wartościom transcendentalnym. Tendencja do znaczącego uduchowienia muzyki – wynikająca bez wątpienia z głębokiej religijności kompozytorki – widoczna jest przede wszystkim w jej późniejszych dziełach, posiadających wymowne nazwy: *Offertorium*, *Introitus*, *Sieben Worte* itp. Osiąga ona w nich, dzięki licznym środkom agogiczno-harmoniczno-kolorystycznym, niemal medytacyjny charakter, przywodzący na myśl estetykę muzyczną Henryka Mikołaja Góreckiego czy Arvo Pärta. Gubaidulina, związana z liturgią prawosławną, stosuje ponadto bogatą symbolikę odnoszącą się do tradycji chrześcijańskiej. *Chaconne* nie jest – w swoim założeniu – utworem o jawnie religijnym przesłaniu, aczkolwiek nie można wykluczyć takich inspiracji (w wywiadzie z Verą Lukomsky kompozytorka udzieliła następującej odpowiedzi na pytanie o religijną podbudowę jej twórczości: „w zasadzie wszystkie moje dzieła są – w moim rozumieniu – religijne; myślę, że nigdy nie pisałam niereligijnej muzyki”[27]). W uwarunkowaniach strukturalnych dzieła obecna jest bowiem symbolika liczb o inklinacjach biblijnych: 3 (Trójca Święta), 4 (cztery żywioły,

[27] V. Lukomsky, *The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina*, Tempo, New Series, No. 206, Power, Politics, Religion…. And Music, Cambridge University Press, 1998, s. 32, „Actually, all my works are religious. As I understand it, I’ve never written non-religious pieces.”, tł. Piotr Różański.

cztery strony świata), 7 (siedem ostatnich słów Chrystusa). Wymowne wydają się być również elementy figury krzyża – świętego znaku dla chrześcijan – związane z horyzontalno-wertykalnym ukształtowaniem materii dźwiękowej[28]. Symptomatyczny jest bez wątpienia w tym kontekście opis procesu twórczego kompozytorki: „Na początku słyszę wertykalny dźwięk, pełen kolorowych, zagmatwanych i dźwięczących akordów, kompletnie ze sobą zlanych. Są piękne, ale nierealne. Moje zadanie polega na przełożeniu linii pionowej na poziomą – horyzontalną. Zestawienie tych dwóch linii powoduje znak krzyża – myślę o tym nieustannie podczas procesu komponowania"[29].

Wszystkie wyżej wymienione czynniki współtworzą oryginalną stylistykę utworu Gubaiduliny, opartą z jednej strony na zwrocie ku tradycji (inspiracja barokowymi założeniami – zarówno na gruncie formalnym, jak i strukturalnym dzieła), a z drugiej strony ukazującą indywidualny kształt nowoczesnego języka dźwiękowego (specyficzna warstwa harmoniczna, elementy kolorystyki dźwiękowej). *Chaconne* jest równocześnie kompozycją niezwykle atrakcyjną pod względem instrumentalnym, stanowiąc dla wykonawcy interesującą pozycję w XX-wiecznym repertuarze fortepianowym. Jej klarowność i wyrazistość formalna, połączona z głębią muzycznego wyrazu, owocuje również dużym zainteresowaniem publiczności, co wpływa na pozytywną percepcję tego niezmiernie wartościowego pod każdym względem dzieła.

Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

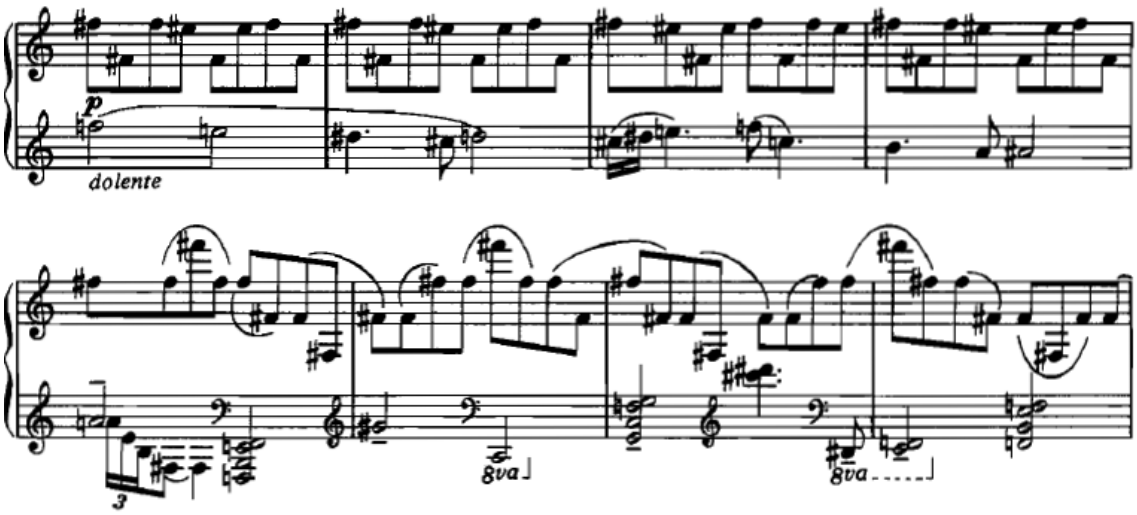
Dynamika

Gubaidulina wprowadza dosyć dokładne oznaczenia dynamiczne, których odpowiednia realizacja wydaje się być w procesie wykonawczym niezbędna, gdyż

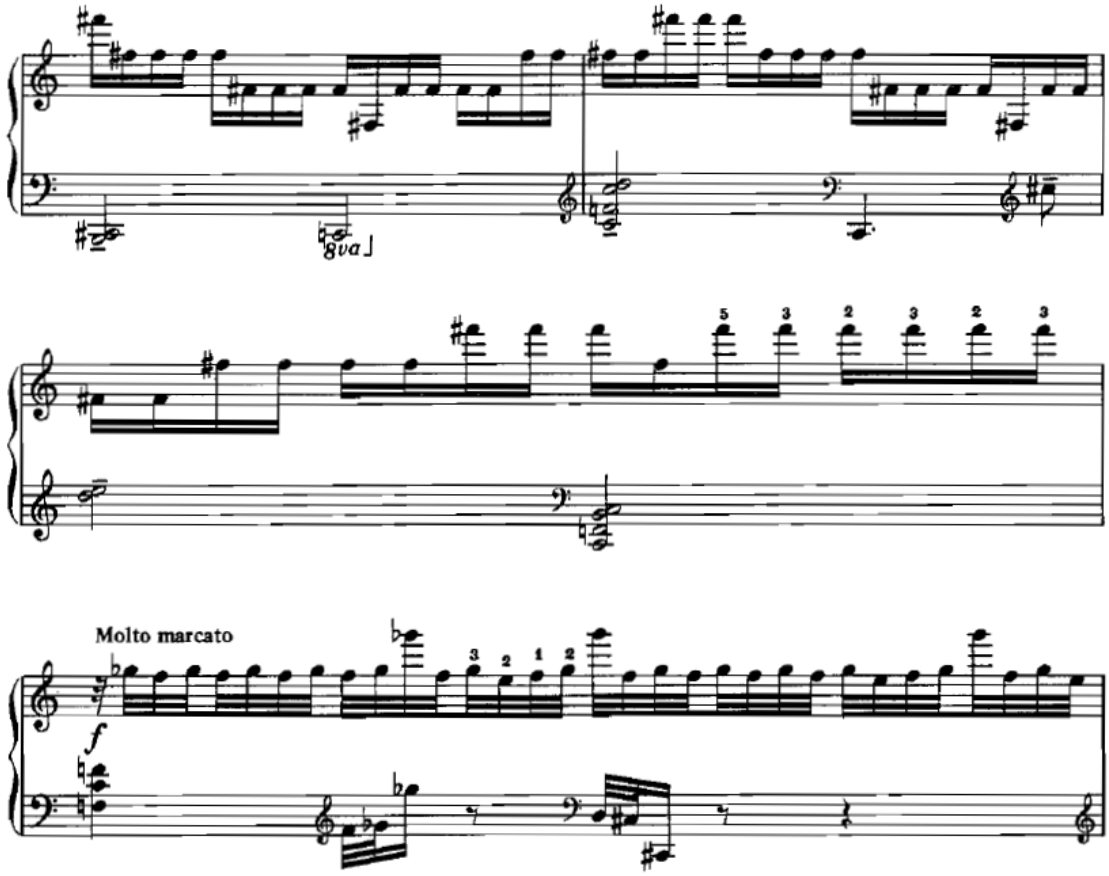
[28] K. Onalbayeva, dysertacja doktorska pt. *Monograph on Sofia Gubaidulina*, dz. cyt., s. 61–62.

[29] K. Onalbayeva, dysertacja doktorska pt. *Monograph on Sofia Gubaidulina*, dz. cyt., s. 30: „At the beginning, she said, she hears in her head a vertical sound of colorful, moving, clashing chords, completely mixed up and jumbled. It is wonderful and beautiful, but it isn't real. My job is to turn that vertical sound into a horizontal line. Those two lines, horizontal and vertical, make a cross, and I think about that when I compose.", tł. Piotr Różański.

warunkuje ona komunikatywny kształt konstrukcji dramaturgicznej utworu, a co za tym idzie, uwydatnia jego dążeniowy charakter. W niektórych odcinkach *Chaconne* (głównie w jej drugiej cząstce) kompozytorka zostawia równocześnie grającemu dużą dozę swobody w twórczym planowaniu poziomu natężenia dźwięku, nanosząc np. jedno określenie *p* na dwie strony partytury. Utwór stawia więc przed pianistą wyzwanie przekonującego budowania napięcia dynamicznego na szerokich odcinkach materii dźwiękowej, co wymusza tym samym myślenie większą całością muzyczną (w kontraście do kompozycji Weberna czy Schnittkego, gdzie niezmiernie istotna jest waga pojedynczego dźwięku). Dobrym przykładem może być tutaj fragment zawierający wariacje nr 16–18, gdzie grający musi w indywidualny sposób stopniować natężenie dźwięku, przygotowując ekspozycję wariacji kulminacyjnej (wariacja nr 19). Myślę, że przy stosunkowo dużym wolumenie *Chaconne*, miejsca w dynamice cichej należy wyjątkowo uwypuklać, i – w miarę możliwości – późno wracać do dynamiki *f*. Omawiany odcinek utrzymałbym więc dosyć długo w dynamice *p* (faktura tego miejsca sama się zagęszcza, tworząc automatyczne złudzenie *crescendo*), co lepiej podkreśli następujący później wzrost napięcia (patrz przykłady: 21 i 22).



Przykład 21 – początek fragmentu.

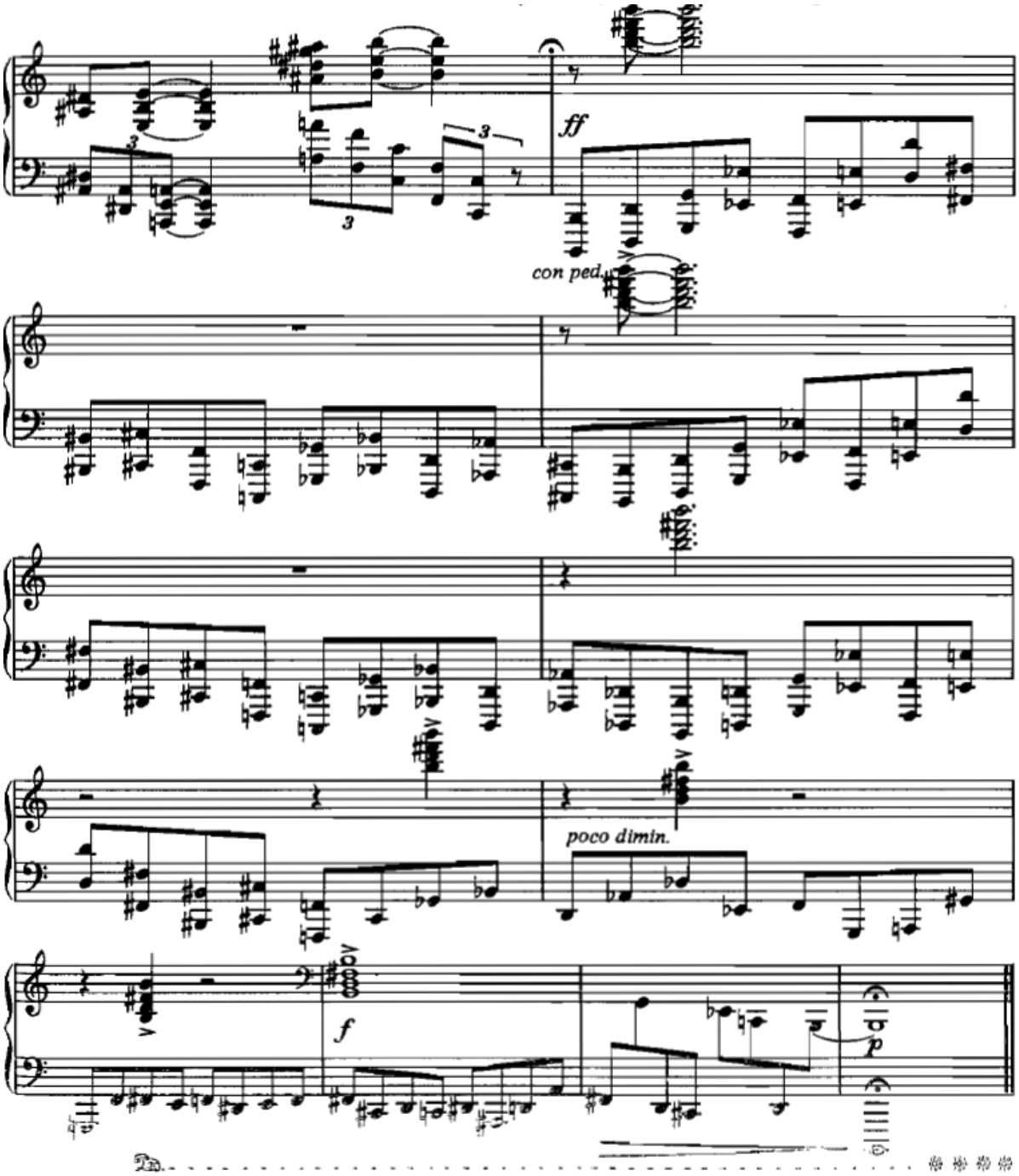


Przykład 22 – końcowa faza fragmentu, ekspozycja kulminacyjnej wariacji nr 19.

Podobnym fragmentem kompozycji, gdzie wykonawca musi powstrzymywać swoje naturalne poniekąd tendencje do szybkiego wzrostu dynamiki, jest fugato umieszczone w jej centralnej części.

Istotnym aspektem cichej dynamiki jest jej dramatyzm – pianista powinien więc skorzystać z tej właściwości i docenić jej walory w budowaniu warstwy wyrazowej *Chaconne*. Wagę dynamiki *piano* pokazuje w wyraźny sposób zakończenie dzieła (patrz przykład 23). W kodzie, która zaczyna się spektakularnym *fff*, nagle pojawia się *diminuendo* (poprzez *f* aż do *p)* i utwór kończy się wedle życzenia kompozytorki cicho. Naturalnym, w kontekście ogólnego charakteru utworu, wydawać by się mogło zakończenie głośne, pełne mocy – tymczasem Gubaidulina je w swoisty sposób rozmywa, zatrzymując pedał na odcinku kilku taktów i ściszając dynamikę. Na samym końcu zostawia pustą oktawę w basowym rejestrze, wyczyszczoną w trakcie jej trwania poprzez specyficzne użycie pedału. Warto pokonać własne, naturalne tendencje do mocnego zakończenia i zaufać

kompozytorce – efekt jest bardzo znaczący. Całość kody zyskuje bez wątpienia niecodzienny, oryginalny kształt artystyczny. Dążenie zanika, tracąc wewnętrzny napęd (wrażenie to potęguje *rallentando*). *Chaconne* domyka się formalnie.



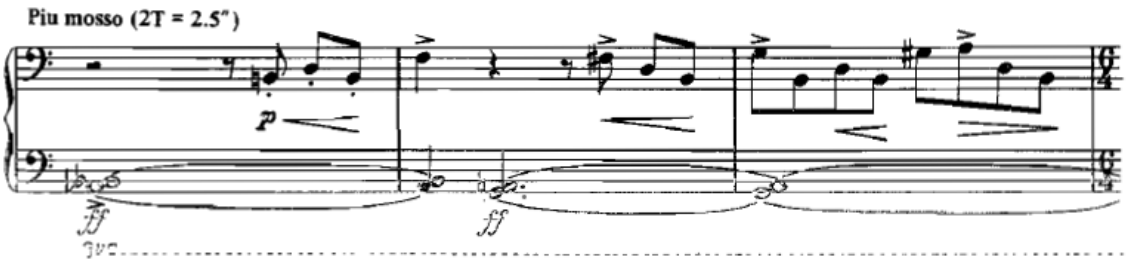
Przykład 23.

Kolejnym ważnym zadaniem dynamiki w utworze Gubaiduliny jest podkreślanie wieloplanowego wymiaru gęstej, polifonicznej struktury fakturalnej. W większości fragmentów kompozytorce zależy na uwydatnianiu linii tematycznej (przy jedno-

czesnej dbałości o precyzyjny kształt brzmieniowy pozostałych głosów) – wykonawca nie może więc tracić podstawy procesu dążenia, ona cały czas powinna być muzycznie obecna. Niezbędna wydaje się być tutaj dokładna realizacja różnych poziomów natężenia dźwięku np. w obrębie dynamiki cichej (*p, pp, mp*) – tak, by podkreślić większą intensywność jednej z płaszczyzn. Wiąże się to zazwyczaj również z odpowiednią akcentuacją, będącą elementem artykulacyjnym.

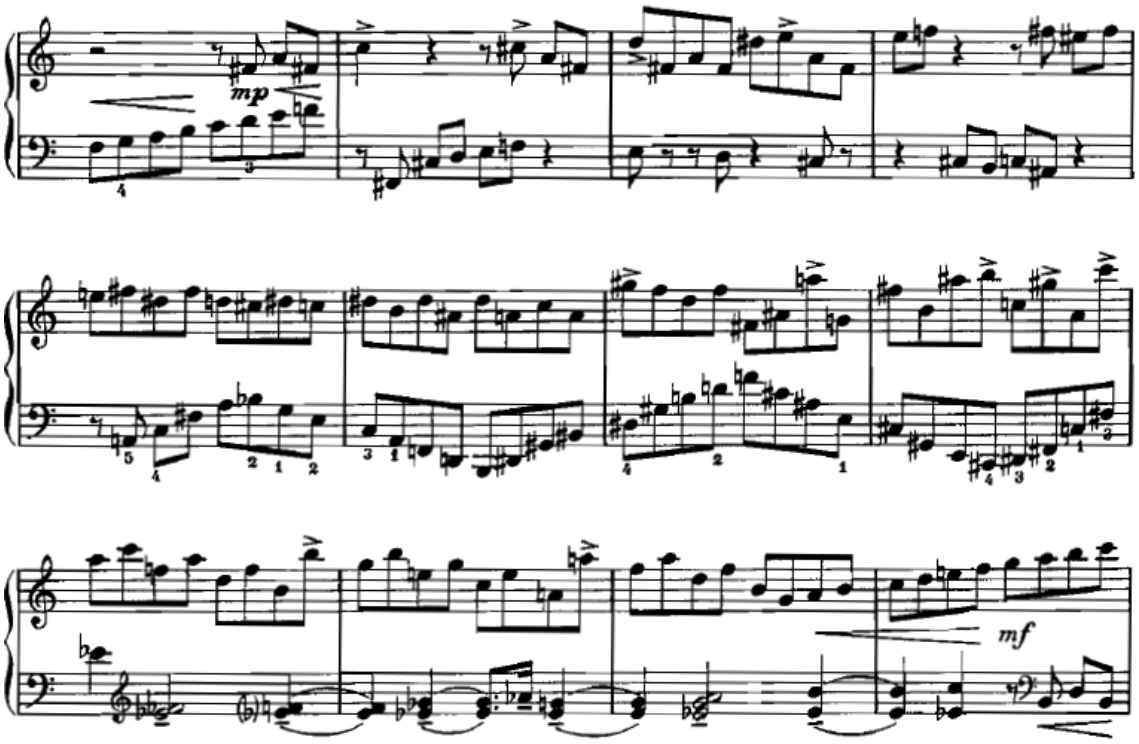
Artykulacja

Sposób wydobycia dźwięku jest bardzo ważnym aspektem wykonawczym utworu, który podobnie jak wszystkie inne jego elementy odnosi się do wspomnianych wyżej „dążeniowych" właściwości materiału muzycznego. W *Chaconne* dominuje artykulacja krótka, oddzielana – *non legato* i *staccato*. Służy ona uzyskaniu przejrzystości i klarowności zawiłej często faktury. W niektórych fragmentach kompozytorka notuje rodzaj artykulacji jedynie w początkowych taktach – wnioskuję, że cały fragment należy wtedy wykonać oznaczoną artykulacją (patrz przykład 24).



Przykład 24.

Inne miejsca utworu w ogóle nie mają oznaczeń artykulacyjnych – ich realizacja stanowi kwestię otwartą dla wykonawcy. Priorytetem w rozwiązywaniu wątpliwości dotyczących sposobu wydobycia dźwięku jest dla mnie przede wszystkim przejrzystość strukturalna. Dlatego też w odcinkach bez oznaczeń wybieram artykulację pomiędzy *non legato* a *staccato* (przywodzącą na myśl barokową toccatę), która pozwala mi uzyskać klarowność przebiegu. Istotne wydaje się również wykorzystanie tego typu artykulacji we fragmentach prezentujących urozmaicone grupowania rytmiczne, gdzie celem wykonawcy powinna być ich jak największa transparentność.



Przykład 25.

Artykulacja jest kolejnym czynnikiem, który podkreśla główne właściwości chaconny – wariacyjność na tle powtarzalności tematycznej. Obecność linii tematycznej jest więc sprawą nadrzędną dla pianisty próbującego uwydatnić dążeniowy aspekt utworu. Gubaidulina domaga się tego w partyturze na dwa sposoby. Pierwszy z nich to zestawianie ze sobą dwóch różnych typów artykulacji (odmiennych dla obydwu planów, co stanowi dodatkowy problem wykonawczy), a drugi to zastosowanie różnorodnej akcentuacji, podkreślającej wagę tematycznych dźwięków. Tam, gdzie materiał jest mocno rozdrobniony, rozczłonkowany, a trzon *Chaconne* mało rozpoznawalny, Gubaidulina daje grającemu liczne wskazówki. Np. w umieszczonym w centralnym miejscu utworu fragmencie fugowanym znaleźć można zarówno portatowe, jak i staccatowe akcenty – nuty tematyczne uwydatniane są tutaj w motorycznym ciągu ósemkowym (patrz przykład 25). Nieregularne metrycznie rozmieszczenie akcentów w takcie (przy dość szybkim tempie) stanowi znaczące wyzwanie dla wykonawcy, potęgowane jeszcze zawiłą korespondencją dwóch planów (konieczność akcentuacji odmiennych dźwięków w obu rękach). Warto zaznaczyć, że zabiegi artykulacyjne współbudują, wraz z warstwą dynamiczną, wielopłaszczyznowość materii muzycznej dzieła.

Elementem niewątpliwie współgrającym z rodzajem wydobycia dźwięku jest pedalizacja – *Chaconne* ukazuje wiele fragmentów, w których warunkuje ona akustyczny efekt artykulacyjny. Trzeba wtedy zrezygnować z pomocą prawego pedału np. z efektu *non legato* lub *staccato* na rzecz jedności artykulacyjnej legatowej linii tematycznej.

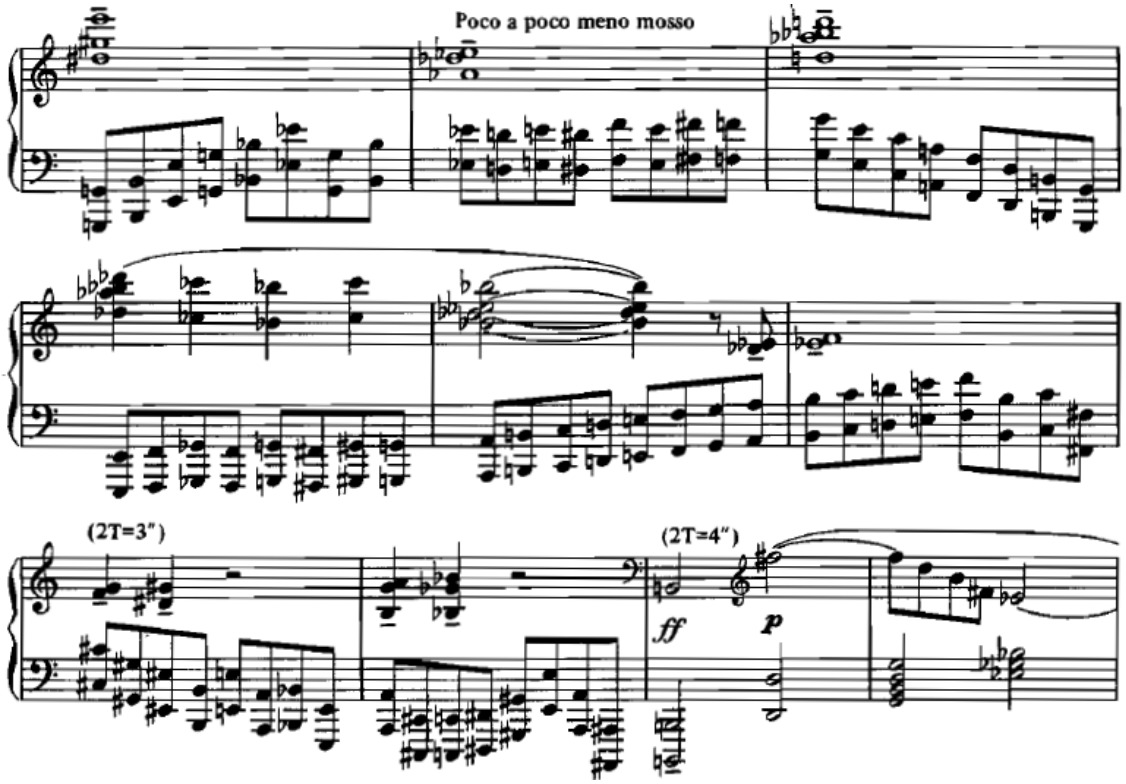
Agogika

Problematyka czasu muzycznego wydaje się być kluczowym elementem w wyborze drogi interpretacyjnej *Chaconne*. Forma chaconny wprowadza, poprzez powtarzalność tematyczną, wewnętrzny, ściśle określony ruch, którego wykonawca nie może zaburzyć. Warstwa agogiczna utworu powinna więc charakteryzować się znaczącą dyscypliną. Przesadne odchylenia od tempa początkowego i jego pulsacji metrycznej nie są do końca uzasadnione i – moim zdaniem – nie służą przekazaniu treści kompozycji w komunikatywny i przekonujący interpretacyjnie sposób.

Gubaidulina notuje zmiany tempa, czasem bardziej swobodnie (*poco piu mosso, meno mosso*), a w niektórych miejscach dość dokładnie, stosując nietypowy ich zapis przedstawiający ilość sekund, które przypadać mają na jeden takt. Doświadczenie wykonawcze podsuwa mi tutaj kilka interesujących spostrzeżeń. Po pierwsze, w odcinkach wariacyjnych o tym samym metrum, które oznaczone są *poco piu mosso* lub *poco meno mosso*, dobrze jest, by wykonawca potraktował je pod kątem agogicznym jako quasi-rubatowe, lekkie wychylenia w jedną lub drugą stronę, unikając przy tym rzeczywistej zmiany tempa. Po drugie, w wariacjach o innym metrum i – co za tym często idzie – zmienionym grupowaniu rytmicznym niezbędnym wydaje się być zachowanie podobnej pulsacji metrycznej w celu uzyskania jedności agogicznej. Godnym uwagi jest rozróżnienie *poco piu mosso* (czy *poco meno mosso*) od *piu mosso* (czy *meno mosso*). Interesującym w tym kontekście fragmentem (a zarazem przykładem zachowania jedności miary metrycznej) może być część środkowa – fugato (patrz przykład 24). Kompozytorka stosuje zapis *piu mosso* oraz oznaczenie sekundowe narzucające szybkie tempo, zostawiając przy tym takie samo metrum. By uzyskać jedność pulsacji

metrycznej, zdecydowałem się na realizację tej wariacji w prawie dwa razy szybszym tempie (szesnastki stają się ósemkami). Jest to trudne do wykonania, gdyż odcinek ten wymaga bardzo przejrzystej artykulacji – intencja zespolenia pulsacyjnego wydaje mi się jednakże istotnym celem w kontekście kształtowania formy całego utworu (nawiązuje ona do barokowych inklinacji *Chaconny*).

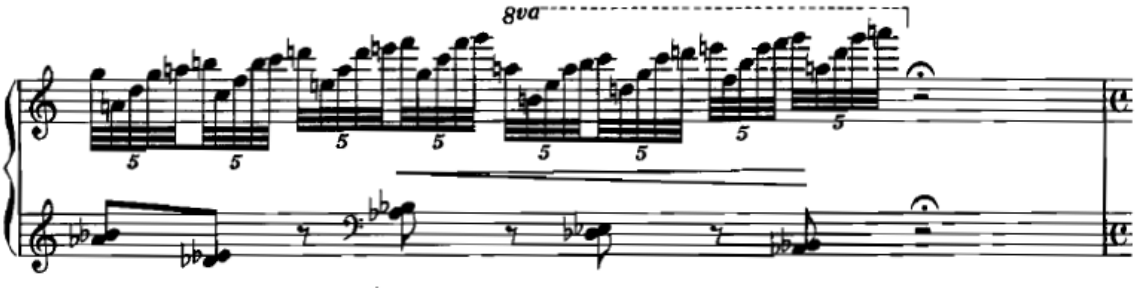
Ciekawym zabiegiem jest również rozpisane przez Gubaidulinę przed wariacją nr 12 zwolnienie – *poco a poco meno mosso* (patrz przykład 26). Pianista powinien w przekonujący sposób powrócić z tempa fugata do tempa początkowego, rozplanowując dokładnie ów zabieg agogiczny takt po takcie (kompozytorka daje tu podpowiedź oznaczeniem sekundowym).



Przykład 26.

Kolejnym aspektem związanym z szeroko pojętą kwestią kreowania czasu muzycznego jest obecność i rola pauz w utworze. Takich, które przerywają ciąg w obydwu rękach nie ma wiele – tym bardziej są one istotne i wymagają starannego podejścia wykonawcy. Rzetelna ich realizacja służy bowiem budowaniu przebiegu dramaturgicznego kompozycji. Ten rodzaj pauz jest bardzo widoczny przy końcu kompozycji – przed powrotem tematu w początkowym kształcie

(patrz przykład 27) i przed kodą. Skrupulatne podejście do pauz wewnątrz poszczególnych planów materiału muzycznego jest równie istotne w kontekście wykonawczo-interpretacyjnym – wymaga jednak dobrej koordynacji pozostałych elementów gry (głównie artykulacji i pedalizacji).



Przykład 27.

Pedalizacja

Pedalizacja jest istotnym czynnikiem wykonawczym w *Chaconne*. Powinna być dosyć różnorodna, a co za tym idzie – dobrze przemyślana. Jest kilka znaczących elementów utworu, które warunkują jasno określone użycie prawego pedału. Pierwszym z nich jest niewątpliwie faktura. We fragmentach prezentujących materiał statyczny, akordowy, sprawdza się bogata, lecz uważna pedalizacja. Powinna ona z jednej strony wzbogacać kolorystykę dźwięku, służąc jego wypełnieniu, a z drugiej strony nie przeszkadzać urozmaiconej harmonii (duża ilość chromatyzmów). Z kolei w odcinkach, w których występuje faktura rozdrobniona (zazwyczaj towarzyszy jej również zdyscyplinowana pulsacja metrorytmiczna i staccatowa, przejrzysta artykulacja) uzasadnione wydaje się być bardzo oszczędne używanie pedalizacji w celu podkreślenia pewnej suchości i obiektywności wyrazu muzycznego. Istotne jest także jej planowanie w kontekście zastosowanych w danym fragmencie rejestrów instrumentu – materiał muzyczny umieszczony w wysokich rejestrach klawiatury brzmi dobrze, gdy jest bogato pedalizowany, natomiast rejestry niskie wymagają pedalizacji dobrze kontrolowanej (warunkuje to przede wszystkim sama budowa instrumentu). Wykonawca *Chaconne* powinien sobie powyższą właściwość dobrze uświadomić, gdyż dzieło to przedstawia bardzo urozmaicone użycie poszczególnych rejestrów fortepianu.

Omawiając kolejny aspekt pedalizacji w utworze, powracam niejako do naczelnej dla *Chaconne* idei dążenia. W niektórych fragmentach specyficzne użycie prawego pedału wspomaga czytelność treści tematycznej. Przykładem mogą być wariacje nr 16–18 (patrz przykład 22), gdzie zdecydowałem się na zastosowanie długiej, taktowej pedalizacji w celu uwydatnienia (również za pomocą artykulacji) współbrzmień tematycznych, a co za tym idzie – nakreślenia szerszej linii ich narastania. Wspomaga to budowanie napięcia, będące niezbędnym elementem procesu dążenia. W wariacjach tych wybrany przeze mnie rodzaj pedalizacji sprzyja taktowości odcinka – w przeciwnym razie komórka metryczna rozbijałaby się niejako poprzez pedał na dwie części. Cały proces byłby wtedy zwielokrotniony i – moim zdaniem – mało czytelny.

Śledząc partyturę, zauważyć można znaczną oszczędność Gubaiduliny w kontekście oznaczeń pedalizacyjnych. Występują one jedynie dwa razy, lecz wydają się być tym samym istotnym życzeniem kompozytorskim. W pierwszym fragmencie – poprzedzającym fugato – pojedynczy znak konkretnego użycia prawego pedału rozumiem jako wzór dla całej wariacji (patrz przykład 28).

Przykład 28.

Drugim, niezwykle interesującym pod względem pedalizacji odcinkiem jest koda *Chaconne*, gdzie dostrzec można określenie *con pedale* (stosuję tutaj zmienną, szybką pedalizację w celu uzyskania klarowności powtarzanych w dolnym rejestrze struktur; ważne jest również czyste brzmienie umieszczonego w materiale prawej ręki akordu h-moll) i występujący w ostatnich taktach zapis zatrzymanego pedału, wielokrotnie uwalnianego na samym końcu, aż do uzyskania czystego współbrzmienia oktawy H_1 – H_2 (patrz przykład 23). Stanowi to nietypowe, ale

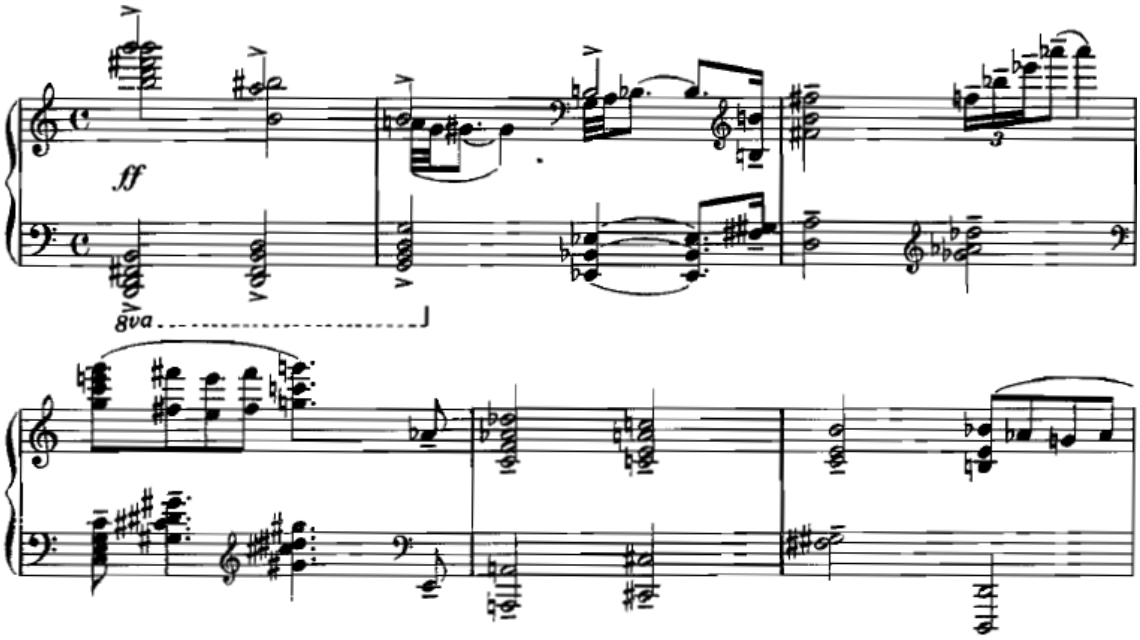
bardzo atrakcyjne wykonawczo i percepcyjnie zakończenie – pedalizacja sprzyja rozmyciu się dążeniowej energii utworu. Dzieło wygasa.

Pedał *una corda* stosowany jest przeze mnie w utworze w celach kolorystycznych, towarzysząc wybranym fragmentom lub poszczególnym dźwiękom w dynamice *p* i *pp*. Zmiana barwy podyktowana jest zazwyczaj ciekawym elementem harmonicznym, godnym podkreślenia. Posiada ona również pomocniczą rolę w kształtowaniu linii frazowej. W odcinkach o charakterze narastającym (*crescendo* na długim obszarze partytury) używam lewego pedału w celu poszerzenia skali dynamicznej, co wpływa korzystnie na proces budowania napięcia. Warto zaznaczyć, że kompozytorka sama sugeruje pośrednio w jednym miejscu użycie lewego pedału, wprowadzając określenie *sotto voce*.

Kolorystyka dźwiękowa

Warstwa kolorystyczna stanowi czynnik niewątpliwie indywidualizujący wykonanie *Chaconne*. Pomimo znacznego związku pomiędzy rodzajem dźwięku a jego uwarunkowaniami dynamicznymi i artykulacyjnymi, ostateczny kształt brzmienia leży w gestii grającego. Dobór odpowiedniej palety barw jest równocześnie istotnym zadaniem w procesie konstruowania przekazu wyrazowego utworu.

Dynamiczny, a zarazem dramatyczny charakter dzieła sugeruje zastosowanie dźwięku intensywnego, „mówiącego", który przepełniony jest muzyczną treścią. We fragmentach oznaczonych dynamiką *f* i *ff*, charakteryzujących się fakturą akordową, potrzeba zazwyczaj brzmienia pełnego, głębokiego, nośnego, bogatego w alikwoty (przykład stanowi początek i koniec kompozycji). Koresponduje ono tutaj zarówno z dramatyzmem wyrazu, jak i z pewną powagą (w stylu *serioso*), którą obrazuje pionowość i statyczność faktury (fragmenty te przywodzą na myśl brzmienie organowe, co łączy się z pewnością z inspiracjami twórczymi kompozytorki; patrz przykład 29).



Przykład 29.

Odcinki prezentujące zagęszczenie ruchu, często w połączeniu z artykulacją *non legato* lub *staccato*, wymagają kolorystyki dźwięku oscylującej wokół kategorii *secco* (patrz przykład 25) – potrzebne jest tutaj brzmienie suche, oschłe, krótkie, ale też dobrze wyartykułowane (warto zaznaczyć w tym kontekście zmianę faktury na bardziej poziomą, rozdrobnioną, wprowadzającą elementy dynamizmu i niepokoju; akcentuacja sprzyja dodatkowo w tych miejscach pewnej drapieżności wyrazu muzycznego). Są one zazwyczaj umieszczone w dynamice *piano*, co – pomimo potęgowania napięcia muzycznego – stanowi dodatkową trudność wykonawczą (łatwiej zrealizować *f secco* niż *p secco*).

Materiał muzyczny wariacji nr 12–16 wnosi problematykę stosowania różnorodnej kolorystyki w dynamice *piano*. Wykorzystuję tutaj trzy jej odcienie: śpiewno-ekspresyjny (wariacja nr 12), *sotto voce* (zgodny z kompozytorskim oznaczeniem w wariacji nr 14) oraz bardzo ekspresyjny, będący wynikiem określenia *dolente* (wariacja nr 15). Pomimo różnic w obrębie tego rodzaju dynamiki istotne jest, by dźwięk zawsze posiadał kontur i kształt – unikałbym brzmienia traktowanego jako pozbawiona treści, czysta barwa (wynika to przede wszystkim z obecności bardzo interesującej, bogatej w chromatyzmy warstwy harmonicznej, która powinna być przez wykonawcę zauważana i podkreślana).

Wariacje nr 15 i 16 przedstawiają jeszcze jeden aspekt kolorystyki brzmieniowej w *Chaconne* – wieloplanowość (patrz przykład 21). Dostrzegalny jest tutaj bez wątpienia jasny podział na głos tematyczny i akompaniujący – dobór barw powinien więc odzwierciedlać to fakturalne uwarunkowanie, podkreślając znaczenie linii prowadzącej (dodatkowym elementem pomocniczym jest warstwa artykulacyjna – portatowe akcenty wymuszają poniekąd różnicowanie kolorystyczne).

Alfred Schnittke (1934–1998): *Variations on a chord* (1965)

Zarys stylistyki

Variations on a chord Alfreda Schnittkego, napisane w 1965 roku, zaliczyć można do okresu przejściowego w twórczości kompozytora, stanowiącego swoisty pomost między czasem eksperymentów z techniką serialną a jaskrawą emancypacją w jego dziele dążeń polistylistycznych. Ten stosunkowo krótki – jak na formę wariacyjną – utwór jest wyrazistym przykładem połączenia obydwu tendencji, co niewątpliwie owocuje oryginalnym kształtem dzieła.

Na początku swej drogi twórczej, Schnittke, oprócz ewidentnego ukłonu w kierunku estetyki Dymitra Szostakowicza, fascynował się ideą serialną, uważając ją za niezwykle atrakcyjną w kontekście kompozytorskich działań (warto zaznaczyć, że stosowanie awangardowych metod skazywało twórców w Związku Radzieckim na nieuchronną marginalizację[30]). Wykazywał inspirację Schönbergiem, Bergiem oraz Webernem (w latach pięćdziesiątych interesował się dziełami Filipa Gershkovicha – ucznia Weberna[31]), którego wyraźny wpływ wydaje się być w *Variations on a chord* bardzo widoczny. Dotyka on przede wszystkim uwarunkowań strukturalnych materiału muzycznego, zbudowanego na 12-dźwiękowym akordzie (w rzeczywistości jest on rozłożony na kilka występujących kolejno po sobie współbrzmień). Ów temat wariacyjnej kompozycji zawiera w sobie wszystkie dźwięki skali chromatycznej, wpisując się tym samym w dodekafoniczną zasadę ich równoważności i niezależności. Proces wariacyjny jest tutaj poniekąd utrudniony poprzez zasadę występowania w przebiegu dzieła poszczególnych wysokości dźwięków jedynie w rejestrze ukazanym na początku. Zależność ta zbliża utwór ku ideałom Weberna, a w szczególności ku jego *Wariacjom op. 27* (w II cz. Webern wykorzystuje podobny zabieg warunkujący kształt serialny materii). Warto również zaznaczyć, że wpływa ona tym samym znacząco na fakturę utworu – przejrzystą, klarowną, ale jednocześnie dysponują-

[30] Źródło: http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/alfred-schnittke/ [1.01.2014].

[31] Źródło: http://media.sikorski.de/media/files/1/12/190/249/334/1343/schnittke_biography.pdf [1.01.2014].

cą stosunkowo szerokim *ambitus* materiału dźwiękowego. Kolejnym aspektem, który ukazuje inspirację najbardziej radykalnym z dodekafonistów, jest aforystyczność – dotyczy ona zarówno tematu, jak i kolejnych fragmentów wariacyjnych. Krótki czas trwania sprzyja z kolei częstej zmienności w zastosowanych środkach kompozytorskich.

Owa różnorodność związana jest w *Variations on a chord* z drugim, obok serializmu, biegunem stylistycznym dzieła – polistylistyką. „W niespokojnym strumieniu świadomości Schnittke zebrał pozostałości po tysiącletniej tradycji muzycznej – chorale gregoriańskim, mszach renesansowych, barokowej figuracji, klasycznej formie sonatowej, walcu wiedeńskim, mahlerowskiej orkiestracji, […] a nawet po muzyce rozrywkowej”[32]. Łączenie ze sobą rozmaitych stylów muzycznych z przeszłości i teraźniejszości kiełkowało w twórczości kompozytora w latach sześćdziesiątych, by po roku 1970 stać się nadrzędną cechą jego estetyki, obecną w każdym niemal utworze (warto wspomnieć o napisanym przez niego w latach siedemdziesiątych eseju pt. *Tendencje polistylistyczne w nowej muzyce*, który stanowi swoistą wykładnię jego założeń twórczych[33]). Korzystał on na szeroką skalę zarówno z elementów muzyki klasycznej, jak i jazzowej czy popularnej. Zestawiając je ze sobą w dokładnie przemyślany sposób, ukonstytuował własny, wybitnie indywidualny rys stylistyczny.

Variations on a chord jest przykładem utworu, który dopiero inicjuje późniejsze tendencje kompozytorskie – można w nim jednakże odnaleźć wyraźne elementy nowej drogi estetycznej. Schnittke prezentuje w kolejnych wariacjach odmienne światy stylistyczne, odnoszące się do twórców XX-wiecznych: Debussy’ego (wariacja nr 1), Prokofiewa (styl toccatowy w wariacji nr 4) i Strawińskiego (występująca w wariacji nr 3 inspiracja techniką komórek melodycznych, użytą przez kompozytora w balecie *Wesele*). Zaznacza on również, za pomocą wpisa-

[32] A. Ross, *Reszta jest hałasem: słuchając XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 563.

[33] A. Schnittke, *A Schnittke reader*, red. Alexander Ivaschkin, Indiana University Press, Bloomington 2002, s. 87–90.

nego w partyturze określenia *quasi campane*, konieczność wykonawczej imitacji brzmienia dzwonów (co stanowi bardzo subtelne połączenie z piątą miniaturą Schönbergowskich *Six little Pieces op. 19*, mającą obrazować bicie dzwonów wiedeńskiej katedry podczas pogrzebu Gustava Mahlera – widać tutaj również bardziej ukrytą, zakamuflowaną warstwę polistylistyki[34]).

Wariacyjność dzieła pozostaje w ścisłej zależności od założeń stylistycznych poszczególnych cząstek – warunkują one sposób przetwarzania początkowego akordu. Znaleźć więc można liczne modyfikacje agogiczne, metrorytmiczne, dynamiczne czy artykulacyjne. Niezmiernie istotne są również w utworze rozmaite aspekty kolorystyczno-sonorystyczne, wspomagające wariacyjne zróżnicowanie materiału, np. precyzyjnie zapisana przez kompozytora pedalizacja czy wyeksponowanie brzmienia alikwotów, uzyskane dzięki bezgłośnemu wciskaniu przez grającego wybranych klawiszy. Wszystkie wyżej wymienione czynniki przyczyniają się do zaprezentowania w dziele różnorodnych kategorii wyrazu muzycznego, immanentnych dla poszczególnych stylów. Kompozytor dodatkowo ukierunkowuje przy tym wykonawcę za pomocą konkretnych określeń (*espressivo*, *recitando*, *rubato* czy *secco*).

Pomimo inspiracji serialnych w konstruowaniu tworzywa dźwiękowego utworu, Schnittke uzyskuje znaczącą komunikatywność użytego w nim języka muzycznego. Tendencje polistylistyczne wyraźnie porządkują przebieg wariacyjny, wspomagając jego czytelność. Przejrzysta struktura, będąca wynikiem redukcyjnych założeń kompozytorskich, stanowi jednocześnie dowód na mentalną bliskość twórcy z drogą estetyczną Dymitra Szostakowicza. Warto tutaj zaznaczyć, że Schnittke nie wyrzekł się nigdy klasycznych wpływów swojej muzyki (trudno nie dostrzec neoklasycyzującego charakteru jego kompozycji – polistylistyka wpisuje się poniekąd w ideę powrotu do tradycji), czując szczególnie głęboką więź z dziełami Mozarta i Schuberta[35]. Ów wzorzec przenika utwór, co dodat-

---

[34] Źródło: http://www.allmusic.com/composition/variations-of-one-chord-for-piano-mc000238-5295 [1.01.2014].

[35] A. Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London 1996, s. 32.

kowo potwierdza jego jasna, logicznie przeprowadzona epizodyczna forma wariacyjna. Ogólna klarowność kompozycji sprzyja przekonującej interpretacji wykonawcy, wpływając tym samym na pozytywny odbiór utworu przez słuchacza.

Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

Dynamika

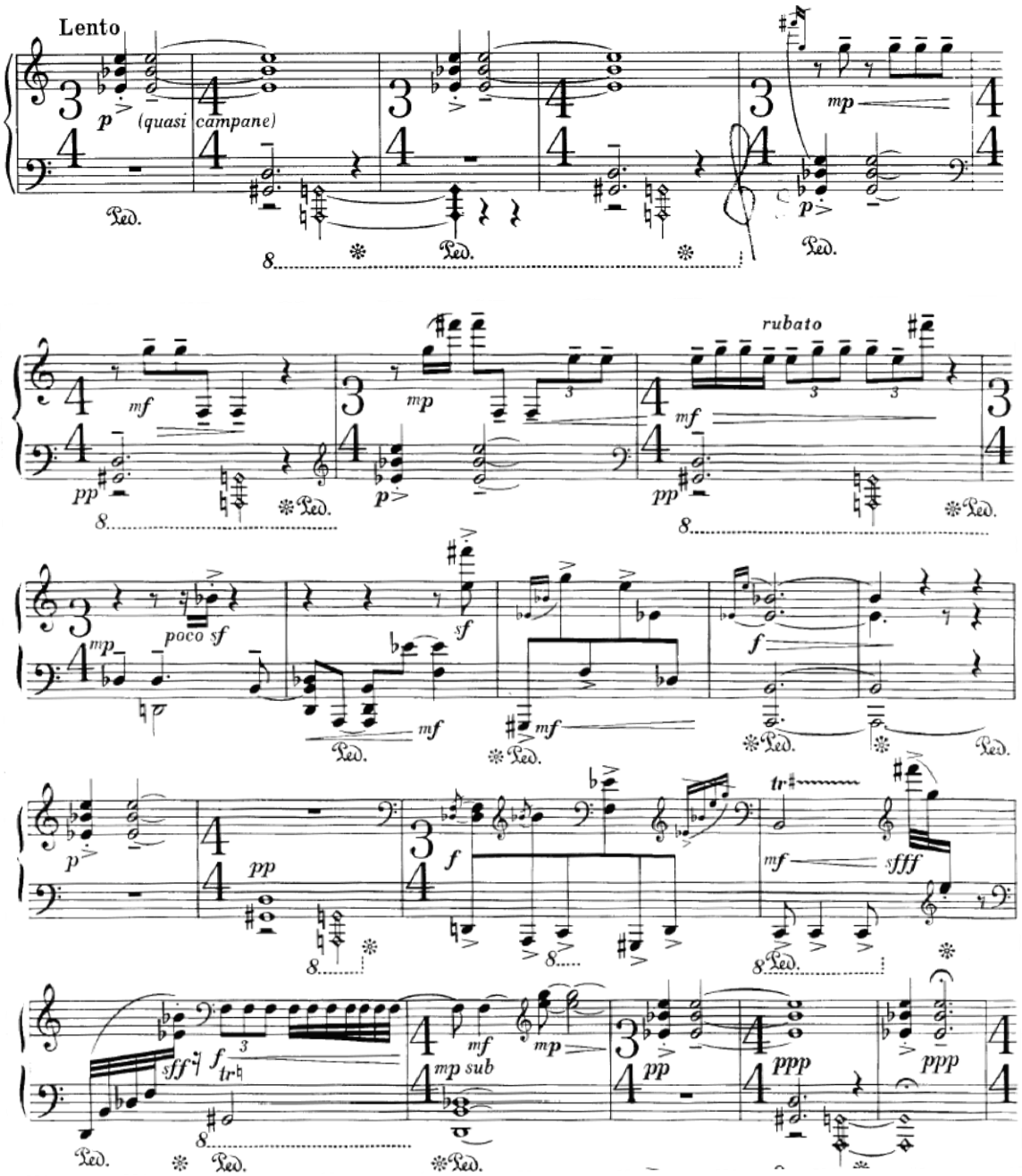
Warstwa dynamiczna utworu Schnittkego, pomimo jego niewielkich rozmiarów, jest bardzo urozmaicona. Partytura ukazuje wyraźne tendencje do dynamiki skrajnej, silnie skontrastowanej i – co za tym idzie – bardzo wyrazistej. Staje się ona nośnikiem intensywnych treści emocjonalnych, które warunkują specyficzny charakter poszczególnych fragmentów wariacyjnych. Przedstawiona zostaje w ten sposób epizodyczność dzieła, która stanowi podstawę jednej z najważniejszych cech stylu kompozytora – polistylistyki.

Zaobserwować można w tekście nutowym pewną zależność: wariacje w tempie powolnym prezentują bardzo rozbudowaną warstwę różnorodnych określeń dotyczących natężenia dźwięku, podczas gdy części w tempie szybkim zazwyczaj oscylują wokół jednego tylko stopnia dynamicznego. Fragmenty oznaczone jako *lento, andante* ukazują dużą amplitudę dynamiczną – od *ff* do *ppp* – wprowadzając często nagłe zmiany (*subito*). Kompozytor jest tutaj bardzo dokładny w oznaczeniach, chcąc poniekąd ożywić w ten sposób materiał muzyczny. Dużą rolę odgrywają również (w przeciwieństwie do wariacji o kontrastowej agogice) liczne, umieszczone na krótkiej przestrzeni czasu nabrzmienia w postaci znaków graficznych *crescendo* i *diminuendo*, ukierunkowujące odpowiednio ruch frazowy. Dynamika ma tutaj także za zadanie wyznaczać planowość kolejnych struktur dźwiękowych – wydobywa ona poszczególne głosy, ustalając ich hierarchię względem siebie. Zabieg ten jest wyraźnie widoczny w wariacjach nr 1 oraz nr 5 (charakterystyczne odejście po kilku taktach głosu imitującego dzwony – *quasi campane* – na drugi plan, gdzie ustępuje on miejsca rubatowej linii najwyższego głosu; warto tu również zauważyć obecność trzeciego, basowego planu w *pp*; patrz przykład 30).

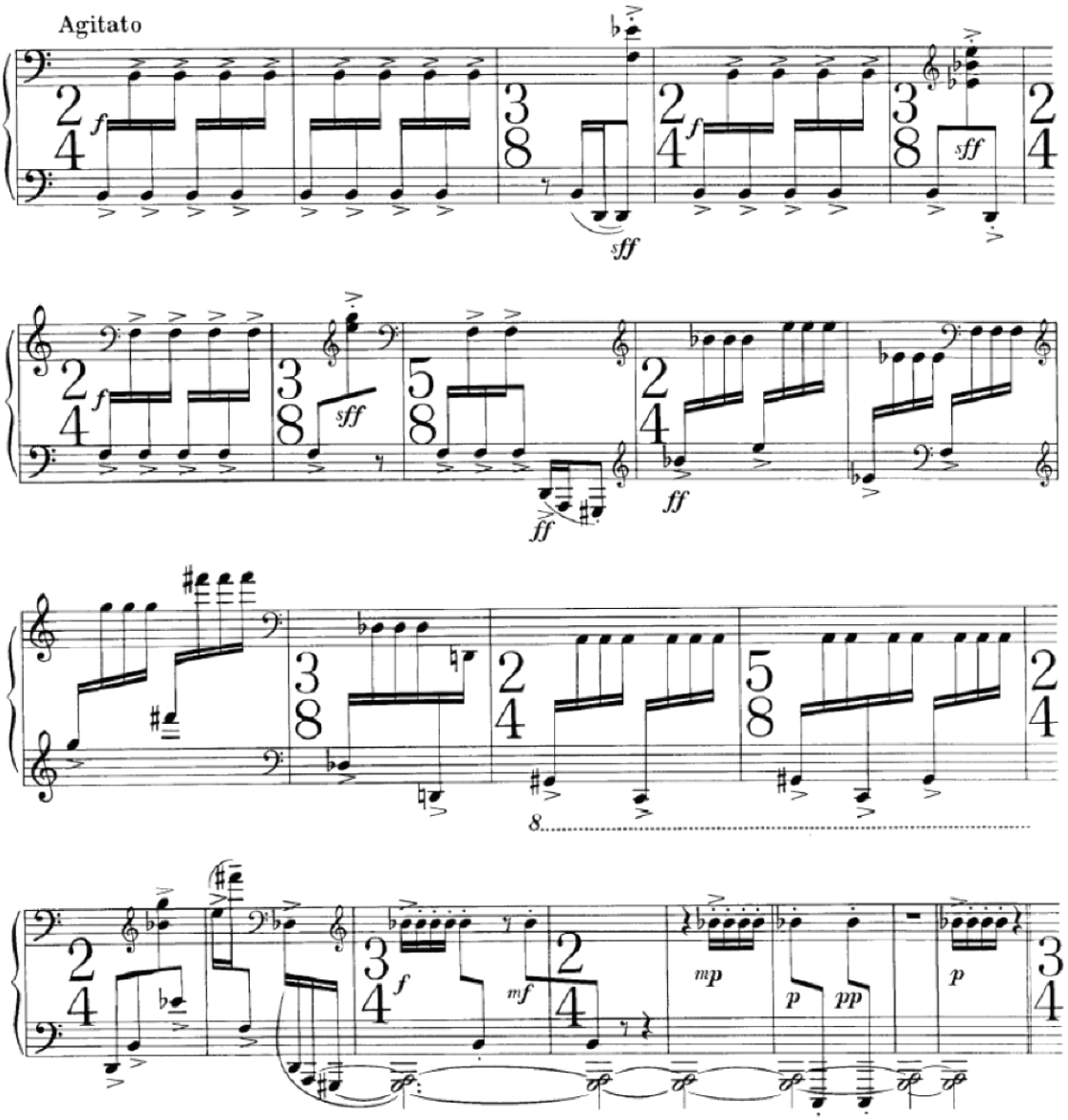
Wszystkie wyżej wymienione właściwości dynamiczne służą, wraz z innymi elementami dzieła, nadaniu wariacjom powolnym quasi-recytatywnego charakteru. Duża zmienność w natężeniu dźwięku, zarówno na gruncie wyrazistych kontrastów, jak i subtelnych różnic, ma za zadanie upodobnić materiał muzyczny do uwarunkowań ludzkiej mowy – wzburzonej, ale i dyskretnej zarazem. W wykonawczym wydobyciu tych właściwości pomaga niewątpliwie nadane przez kompozytora tempo oraz oznaczenia: *rubato, recitando,* sugerujące dosyć swobodne traktowanie agogiki. Daje on tym samym możliwość zrealizowania swoich skomplikowanych życzeń dynamicznych, jednocześnie inspirując grającego do intensywnej, pełnej zaangażowania i emocjonalnego żaru wypowiedzi muzycznej. Odnoszę wrażenie, że Schnittke, poprzez bogactwo dynamiki w wariacjach powolnych, chce uchronić utwór przed wykonaniem nużącym, w którym części te byłyby traktowane jako momenty przestoju (warto tu wspomnieć o tworzywie dźwiękowym *Variations on a chord,* opartym na redukcyjnych założeniach serialnych – wyrazista dynamika jest więc bez wątpienia elementem wnoszącym znaczące urozmaicenie). Pragnie on w zasadzie sytuacji odwrotnej – to właśnie te fragmenty stanowić mają punkty o największym natężeniu emocjonalnym (patrz przykład 30).

Nieco inaczej przedstawia się rozplanowanie narracji muzycznej w częściach oznaczonych jako *Allegretto, Agitato* i *Maestoso*. Zarysowuje się tutaj wyraźnie ogólna tendencja do większego ujednolicenia dynamiki (w wariacji nr 2 kompozytor nie rezygnuje jednak z zabiegu nagłej zmiany – *subito*), co wynikałoby bezpośrednio z bardziej powściągliwego, zdystansowanego i w pewnym sensie oschłego charakteru tych epizodów wariacyjnych. Urozmaicona warstwa rytmiczna, prezentująca zagęszczenie ruchu w wariacjach nr 2 i 4 (w połączeniu z bogatą akcentuacją), wymaga od wykonawcy gry bardzo zdecydowanej, stabilnej pulsacyjnie, niewzruszonej. Podobnie dzieje się w wariacji nr 6, gdzie majestatyczny charakter oddany jest statyczną, pionową fakturą w dynamice *ff* (patrz przykład 33). Spójność poziomu natężenia dźwięku służy w powyższych wariacjach, wraz z innymi elementami dzieła, osłabieniu wewnętrznego rozedrgania, charakterystycznego dla wariacji rubatowo-recytatywnych – sprowadza ona gra-

jącego „na ziemię”, wymagając dyscypliny i konsekwencji (warto również wspomnieć o minimalnej – w kontraście do cząstek powolnych – ilości *dimunuendo* i *crescendo*). Kompozytor buduje w ten sposób ideę polistylistyki dzieła, prezentując np. w wariacji nr 4 właściwości strukturalne, będące immanentną cechą stylu toccatowego (ukłon w kierunku estetyki Prokofiewa; patrz przykład 31).



Przykład 30.



Przykład 31.

Artykulacja

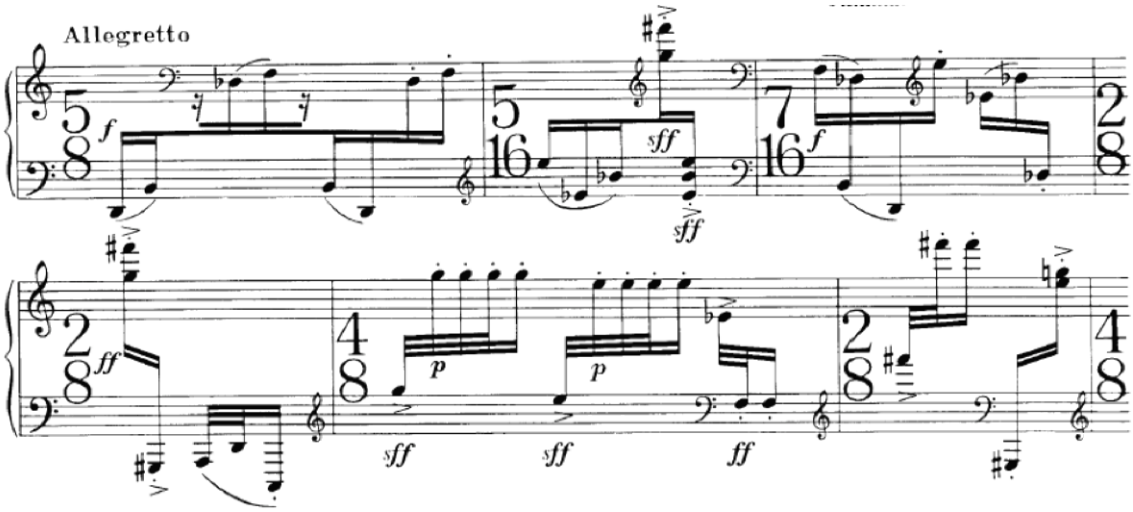
Problematyka sposobu wydobycia dźwięku wydaje się być dla kompozytora wyjątkowo istotną kwestią wykonawczą. W partyturze odnaleźć można bardzo rozbudowaną paletę różnorodnych odcieni artykulacyjnych – zarówno w postaci znaków określających podstawową zasadę łączenia lub oddzielania dźwięków (łuki, kropki), jak i za pomocą bardzo urozmaiconej sfery akcentuacji. Artykulacja jest w *Variations on a chord* jednym z głównych nośników wyrazowej warstwy utworu, która współtworzy jego polistylistyczny wymiar. Analizując pod

tym kątem dzieło, widać – podobnie, jak w sferze dynamiki – analogię między poszczególnymi cząstkami w zależności od ich charakteru.

Wariacje powolne, o swobodnym, nieco rubatowym ruchu prezentują stosunkowo duże bogactwo w kontekście sposobu wydobycia dźwięku – dostrzegalny jest misterny zapis kompozytorski, określający odpowiedni kształt każdej nuty. Jednym z ważniejszych czynników wydaje się być tutaj akcentuacja – dużego znaczenia nabiera pogłębienie portatowe, które uwypukla intensywny charakter wypowiedzi muzycznej, nadając emocjonalną wagę poszczególnym dźwiękom. Dobry przykład stanowić może linia najwyższego głosu w wariacjach nr 5 (patrz przykład 30) i 7. Zaznaczenie portatowe służy również, jak w przypadku wariacji nr 1, wydobyciu planowości danego fragmentu (patrz przykład 34). Przy wzroście natężenia dynamicznego następuje wyraźna zamiana akcentów z kładzionych na szybsze, bardziej energetyczne, charakteryzujące się zdecydowanym wejściem w klawisz. Najkrótszym rodzajem akcentu jest bez wątpienia znak > z kropką, któremu towarzyszą często oznaczenia: *sf* (w bardziej zdecydowanej dynamice), lub *poco sf* (w dynamice cichej).

Wariacja nr 5, imitująca dźwięk dzwonów, jest doskonałym przykładem na wykorzystanie ogromnej palety możliwości wydobycia dźwięku (patrz przykład 30). Przedstawia ona również w swoim naczelnym motywie *quasi campane* interesujące zestawienie dwóch znaków (> z kropką, –), warunkujące u grającego nieco odmienne podejście do klawiatury. Elastyczność artykulacyjna jest tutaj szalenie istotna – wymaga umiejętnej kontroli kształtu brzmienia poszczególnych dźwięków, co wiąże się także z potrzebą niezależności planów w strukturze. Dochodzę więc tym samym do konieczności intensywnej korespondencji dynamiczno-artykulacyjnej, stanowiącej duże wyzwanie dla pianisty. Musi on symultanicznie działać na dwóch warstwach wykonawczych, realizując często dosyć skomplikowane założenia twórcy (np. zachowanie *piano* przy bardzo energetycznym akcencie). Schnittke daje jednakże możliwość ukazania tych zawiłości materiału muzycznego dzięki agogicznemu życzeniu poprowadzenia wariacji w tempie powolnym (*lento*), dość swobodnym (*rubato*).

W cząstkach prezentujących ożywioną agogikę widoczna jest tendencja do ujednolicania rodzajów akcentuacji. Wiąże się to przede wszystkim z wykonawczą niemożnością realizacji zróżnicowanych oznaczeń w tym zakresie w zbyt szybkim tempie – zmiana dotknięcia klawisza wymaga bowiem odpowiedniej ilości czasu. Zaobserwować można tutaj w zasadzie brak akcentów portatowych, przy licznym wykorzystywaniu akcentów krótkich. Sprzyja temu duża dynamika oraz, potęgowana zdecydowaną warstwą rytmiczną, ogólna energetyczność struktury. Czynnikiem problematycznym dla grającego wydaje się być konieczność realizacji różnic w obrębie grupy akcentów staccatowych (patrz przykład 32).



Przykład 32.

W dużej dynamice i szybko płynącej narracji rozróżnienie między > z kropką a > jest mało słyszalne – analizując partyturę często nie widać korelacji między > z kropką, a *sff* bądź *ff* (co poniekąd ułatwiałoby wydobycie różnicy), nie wspominając już o możliwościach akustycznych danego rejestru (w dolnym dźwięk wybrzmiewa dłużej niż w górnym – zatem ekstremalnie krótki akcent jest tam w zasadzie niemożliwy). Wysuwam więc tutaj wykonawczy wniosek o potrzebie intencjonalnej realizacji założeń kompozytorskich w dziedzinie akcentuacji, której ostateczny efekt dźwiękowy pozostaje w zależności od szeregu czynników nie związanych z grą pianisty.

Agogika

Problematyka czasu muzycznego dostrzegalna jest w utworze Alfreda Schnittkego na kilku płaszczyznach wykonawczych. Pierwsza z nich przedstawia konieczność doboru odpowiedniego tempa poszczególnych wariacji. Określenia kompozytorskie mogą być tutaj pomocne – nie znajdziemy w nich jednak sugestii metronomicznych, które dają wykonawcy konkretny punkt wyjścia. Twórca zostawia więc grającemu znaczną swobodę w tym zakresie, ufając jego indywidualnym wyborom. Bardziej istotnym od tempa wydaje się być sam charakter poszczególnych cząstek. Nie bez powodu Schnittke używa kategorii *Agitato* (wariacja nr 4) i *Maestoso* (wariacja nr 6), które same w sobie nie należą do grupy muzycznych oznaczeń agogicznych, odnosząc się właśnie do warstwy wyrazowej. Widać tutaj wyraźną korespondencję z obecną na szeroką skalę w twórczości Schnittkego ideą polistylistyki – kompozytor prezentuje „w pigułce" uwarunkowania danych treści estetycznych. Ich wewnętrzny kształt, czytelność i komunikatywny przekaz powinny stanowić nadrzędny cel dla grającego – dobór tempa należy więc uzależnić od rzetelnej realizacji pozostałych elementów wykonawczych, które ów świat przedstawiony tworzą. Bogata warstwa artykulacyjno-dynamiczna stanowi dla mnie naczelny punkt wyjścia w procesie poszukiwania odpowiedniego tempa, co owocuje przede wszystkim dobieraniem temp umiarkowanie szybkich w wariacjach motorycznych, oznaczonych *allegretto* czy *agitato*. Warto tu również wspomnieć o szeregu trudności pianistycznych, wynikających z przebiegu fakturalnego, np. liczne skoki (bardzo charakterystyczne dla utworów inspirowanych dodekafonią) m.in. w wariacji nr 6 (nie bez przyczyny oznaczonej *maestoso*, patrz przykład 33). Tempa: *lento* czy *andante* siłą rzeczy umożliwiają w większym stopniu wykonawcze ukazanie detalicznych zawiłości struktury (równie skomplikowanej, szczególnie w kwestii wyrafinowanej pedalizacji i konieczności bezdźwięcznego użycia wybranych klawiszy).

Drugą płaszczyzną agogiczną jest czas wewnętrzny poszczególnych cząstek. Jego rozplanowanie zależne jest od charakteru danych fragmentów wariacyjnych. W częściach powolnych kompozytor sugeruje, poprzez użycie określeń *recitando* i *rubato*, w miarę swobodny kształt agogiczny, zostawiając tym samym wyko-

nawcy wolną rękę w procesie kreowania przebiegu czasu muzycznego. Ich „mówiony”, recytatywny charakter wymaga pewnego rodzaju elastyczności agogicznej – pianista musi prowadzić szeroką wypowiedź muzyczną, wznosząc się ponad uwarunkowania metryczne poszczególnych taktów i dążąc tym samym do uzyskania większej całości narracyjnej. Niuanse w budowaniu czasu są tutaj kwestią bardzo indywidualną i odnoszą się bezpośrednio do wyobraźni danego pianisty – wymykają się więc ze swej natury próbom ich dookreślania.

Interesującym przykładem, prezentującym zakamuflowaną pod warstwą ilustracyjną sugestię agogiczną kompozytora jest wariacja nr 5 (patrz przykład 30), gdzie notuje on na początku *quasi campane*. Imitację rozumiem w tym wypadku głównie jako konieczność ukazania regularnej powtarzalności motywu, charakterystycznej dla bicia dzwonów (nie możemy w tym wypadku mówić o sferze dynamiki – ów motyw pojawia się jakby w oddali, tworząc drugi plan w dynamice *p*). W usystematyzowaniu przebiegu czasowego tego fragmentu istotnym wydaje się być znalezienie płaszczyzny pośredniej między dramatyczną, rubatową linią, umieszczoną na pierwszym planie, a niezachwianie obojętnym kształtem motywu *quasi campane* – swoboda korespondować musi tutaj z uporządkowaną regularnością.

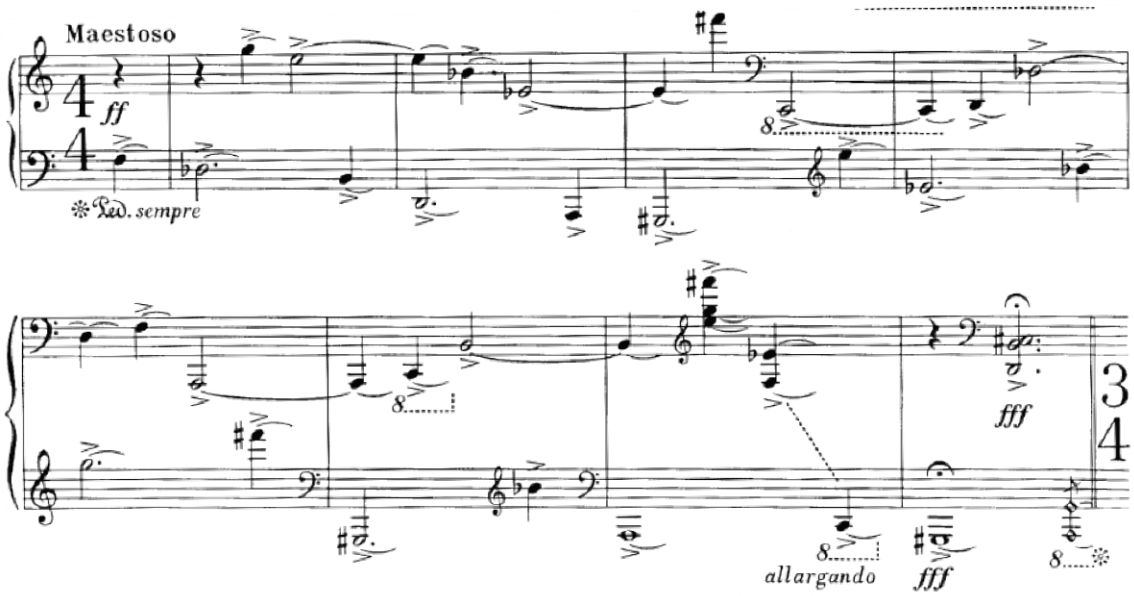
Odcinki wariacyjne o charakterze bardziej motorycznym (wariacje nr 2 i 4) wnoszą konieczność energetycznej pulsacji – ich wewnętrzna warstwa agogiczna musi być więc spójna. Staram się je w związku z tym grać z metronomiczną wręcz dokładnością, rozszerzając jedynie z lekka nuty oznaczone *p subito* (wariacja nr 2). Przybliżam się w ten sposób do uwarunkowań ich warstwy wyrazowej, wynikających z kolei z założeń polistylistycznych dzieła (np. styl Prokofiewowskiej toccaty w wariacji nr 4; patrz przykład 31).

Pedalizacja

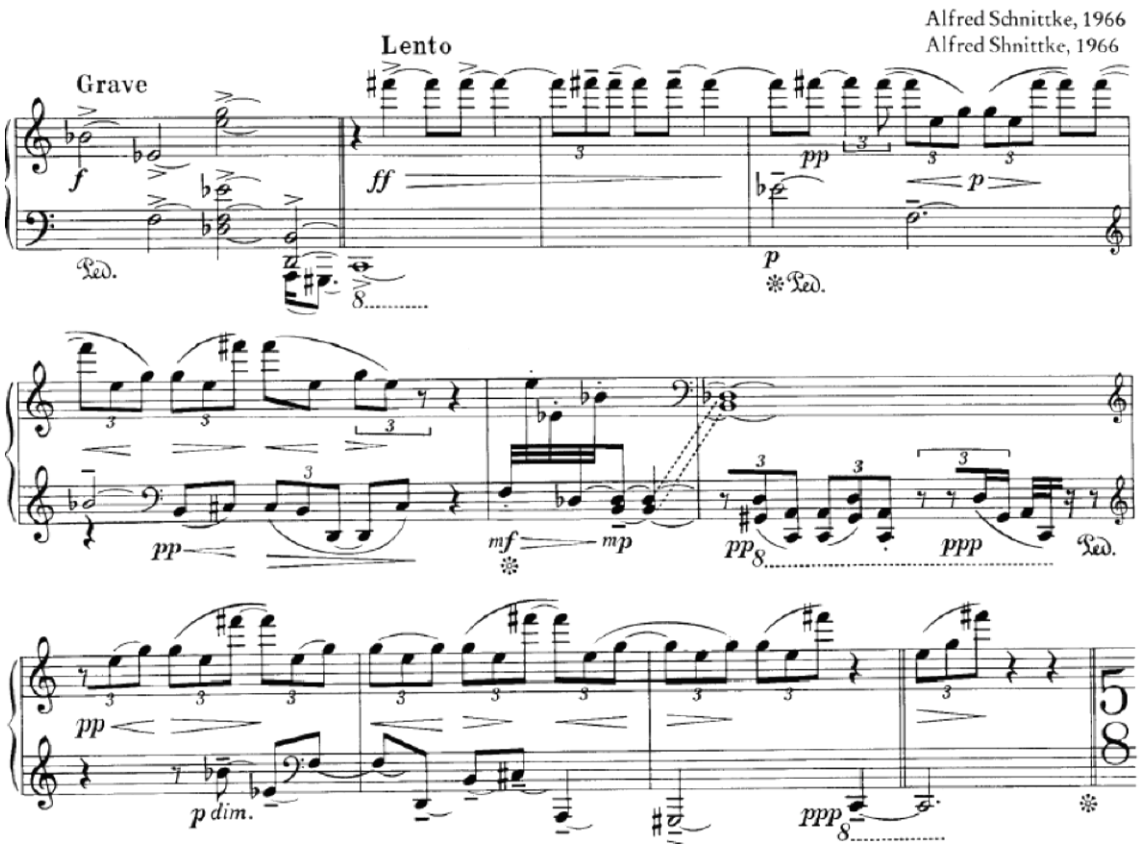
Variations on a chord ukazują wielką dbałość kompozytorską w dziedzinie stosowania prawego pedału. Analizując partyturę, dostrzec można bardzo dokładne oznaczenia pedalizacyjne – Schnittke przykłada najwyraźniej olbrzymią wagę do tego elementu wykonawczego.

Pianista powinien respektować życzenia twórcy w tym zakresie z wielu powodów. Po pierwsze, odpowiednie używanie prawego pedału buduje szatę dźwiękową danego fragmentu wariacyjnego, co współgra z naczelną ideą polistylistyczną dzieła. Skrupulatne realizowanie oznaczeń kompozytorskich jest więc tutaj niezbędnym elementem spójnej i przekonującej interpretacji. Drugim aspektem determinującym konkretną drogę wykonawczą w dziedzinie pedalizacji jest emancypacja brzmienia wybranych alikwotów, wydobywanych dzięki interakcji dźwięków zagranych z tymi niegranymi – odpowiednie, tj. zgodne z oznaczeniami twórcy użycie prawego pedału warunkuje czytelność zaplanowanego efektu quasi-sonorystycznego.

Śledząc warstwę pedalizacyjną *Variations on a chord*, doszedłem do kilku interesujących wniosków wykonawczych, które poniekąd tłumaczą kompozytorską dokładność w zapisie. Części, w których Schnittke notuje długie pedały wymagają od pianisty wyzbycia się nawyku czyszczenia dźwięku – nakładanie się na siebie wielu współbrzmień jest zabiegiem przemyślanym i celowym, budującym wyrazowy charakter poszczególnych cząstek. Przykład stanowić może wariacja nr 6 *Maestoso* (patrz przykład 33). Potęga brzmienia, uzyskana poprzez pedalizację, współgra tutaj z kategorią majestatyczności.



Przykład 33.



Przykład 34.

Warto w tym kontekście wspomnieć o przezroczystej, skromnej fakturze utworu, która sama w sobie raczej nie zapewnia pełnego brzmienia fortepianu (np. minimalna ilość akordów). Pedalizacja może być więc elementem pomocniczym w procesie tworzenia większego, bardziej masywnego dźwięku (jest to bez wątpienia głównie kwestia akustycznej iluzji).

Wariacje nr 5 (patrz przykład 30) i 7 wnoszą konieczność zmiennej pedalizacji, która koresponduje z zastosowanym tam brzmieniem alikwotów. By uzyskać ten efekt dźwiękowy, grający musi z aptekarską wręcz dokładnością wniknąć w życzenia kompozytora, co wymaga pewnej zwinności we współdziałaniu rąk i prawej nogi, nie wspominając już o konieczności precyzyjnego, bezgłośnego naciskania klawiszy w międzyczasie. Godną podkreślenia wydaje się być znacząca rola pauz w poszczególnych planach materii dźwiękowej. Ich wydobycie uzależnione jest od prawidłowej pedalizacji (buduje więc ona niejako wieloplanowość materiału muzycznego). Podobny problem wykonawczy występuje w wariacji nr 1 (patrz

przykład 34), gdzie znaleźć można zarówno fragmenty z zakrytymi poprzez użycie pedału pauzami, jak i miejsca, w których akustyczny efekt ciszy jest niezbędny.

W cząstkach o kontrastującym charakterze kompozytor rezygnuje z prawego pedału. Potrzebne są tutaj: klarowność artykulacyjna, oschłość dźwięku i żelazna wręcz pulsacja energetycznego przebiegu. Pedalizacja powodowałaby wydłużanie dźwięków, co nie przyniosłoby zamierzonego efektu wyrazowego, a tym samym oddaliłoby wykonawcę od warstwy polistylistycznej utworu.

Pedał *una corda* używany jest przeze mnie w utworze stosunkowo rzadko. Sięgam po niego w zasadzie wyłącznie w celach kolorystycznych, w dynamice *pp* lub *ppp*, tam gdzie jest to możliwe – tj. wtedy, kiedy występuje jeden plan dynamiczny (np. wariacja nr 3, patrz przykład 35). Przy większej ilości różnorodnych płaszczyzn natężenia dźwięku zastosowanie lewego pedału wydaje się być niekorzystne, gdyż rzutuje on wtedy na całą materię dźwiękową (w tym również na elementy, które powinny zabrzmieć „pełnym głosem"). Dobrym przykładem może być tutaj wieloplanowa wariacja nr 5 (patrz przykład 30).

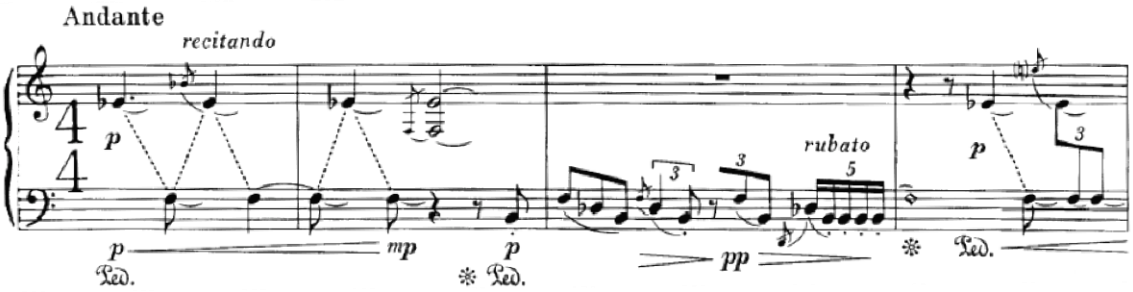
Kolorystyka dźwiękowa

Problematyka kolorystyki dźwiękowej występuje w *Variations on a chord* na kilku poziomach, które zresztą wzajemnie się przenikają. Głównym odnośnikiem w procesie wykonawczo-interpretacyjnym jest oczywiście warstwa polistylistyczna dzieła, warunkująca kształt wszystkich jego elementów składowych, w tym sfery brzmieniowej. Poszczególne wariacje powinny więc różnić się nieco w gatunku zastosowanego dźwięku – musi on być adekwatny do ich charakteru i stylu. Trudność w tym względzie potęguje mały rozmiar utworu, wymagający szybkich zmian. Miniaturowe fragmenty wariacyjne nie dają pianiście możliwości stopniowego wdrażania się we właściwości danego stylu, wnosząc konieczność natychmiastowych różnic w podejściu do dźwięku. Grający musi w związku z tym wykazać się dużą elastycznością i pewnego rodzaju refleksem wykonawczym, by sprostać zadaniu komunikatywnego zaprezentowania treści dzieła.

Kwestia doboru odpowiedniej barwy instrumentu wynika w *Variations on a chord* z kilku aspektów. Pierwszy z nich odnosi się do skomplikowanej war-

stwy dynamiczno-artykulacyjnej, której wnikliwa realizacja sama buduje poniekąd szatę kolorystyczną danego fragmentu. Brzmienie – jako swoistego rodzaju kompilacja sposobu wydobycia dźwięku i jego natężenia – tworzy się w cząstkach wypełnionych po brzegi oznaczeniami kompozytorskimi w pewnym sensie samoistnie. Dookreślona jest niemalże każda nuta we wszystkich jej parametrach, co w efekcie produkuje taki, a nie inny kształt dźwiękowy. Przykład stanowić tu może wariacja nr 5 (patrz przykład 30).

Rodzaj *piano*, czy akcentu będzie jednak z przyczyn oczywistych u każdego pianisty inny – dochodzę więc poprzez to stwierdzenie do kolejnego aspektu kolorystycznego, którym jest wyobraźnia muzyczna wykonawcy. W utworze Schnittkego powinna ona dotykać naczelnej dla niego idei polistylistyki – grający musi zdawać sobie sprawę z zawartych w nim różnorodnych treści muzycznych i próbować je przedstawić w warstwie brzmienia. Niezbędna w tym celu wydaje się być znajomość poszczególnych właściwości prezentowanych stylów. Obecny w wariacji nr 3 styl, ukazujący zastosowanie melodycznych komórek, odnosi wykonawcę do baletów Igora Strawińskiego: *Wesele* i *Święto wiosny*, gdzie odnaleźć można charakterystyczny zaśpiew powyższych struktur. Schnittke oddaje to w partyturze dodatkowymi określeniami: *recitando* i *rubato* (patrz przykład 35).



Przykład 35.

Zobrazowanie tych wokalnych właściwości leży w gestii pianisty – potrzeba więc specyficznego koloru brzmienia, który dla mnie oscyluje wokół śpiewnego, raczej głębokiego *piano*. W wariacji nr 4 szukam z kolei dźwięku niemal perkusyjnego – *martellato* – odzwierciedlającego uwarunkowania wyrazowe stylu toccatowego, tak szeroko rozwijanego w twórczości Sergiusza Prokofiewa. W czę-

ści początkowej, stanowiącej ukłon w stronę impresjonistycznej stylistyki Claude'a Debussy'ego próbuję zaprezentować bogactwo kolorystki płaszczyznowej, nieodzownej dla jego utworów fortepianowych. Ilustracja bicia dzwonów w wariacji nr 5 (skojarzenie to, choć niezasugerowane przez kompozytora, może być równie adekwatne dla wariacji nr 6) przynosi grającemu konieczność kolejnych poszukiwań brzmieniowych, oczywiście w podanych ramach dynamicznych. Dla budowania warstwy dźwiękowej wariacji nr 5 inspirację stanowić może ostatni z *Sechs Klavierstücke op. 19* Arnolda Schönberga, w którym motyw dzwonów odnosić się miał do śmierci Gustava Mahlera. Subtelne powiązanie z Schönbergiem potwierdza również dodekafoniczne dążenia dzieła – Schnittke wykazywał w owym czasie ogromny szacunek dla Drugiej Szkoły Wiedeńskiej, a w szczególności dla Antona Weberna, którego *Variationen op. 27* pozostawiły w analizowanym powyżej utworze wyraźny ślad.

Podsumowując kwestię kolorystyki brzmienia w *Variations on a chord*, warto podkreślić fakt wzajemnego przenikania się wyżej omówionych aspektów w procesie wykonawczo-interpretacyjnym. Życzenia kompozytorskie w dziedzinie dynamiki i artykulacji współtworzą warstwę wyrazową poszczególnych fragmentów wariacyjnych, co w połączeniu z pełną szerokich kontekstów muzycznych wyobraźnią grającego buduje materię dźwiękową dzieła, odnosząc się bezpośrednio do jego głównych założeń estetycznych.

John Corigliano (ur. 1938): *Fantasia on an Ostinato* (1985)

Zarys stylistyki

Fantasia on an Ostinato stanowi bez wątpienia znaczącą pozycję w twórczości fortepianowej Johna Corigliano. Powstała w 1985 roku, wpisuje się w nurt eklektyzmu stylistycznego, charakteryzującego dzieła tego amerykańskiego kompozytora. Czerpie on bowiem intensywnie zarówno z doświadczeń przeszłości, jak i teraźniejszości, budując jednocześnie własny język muzyczny o niezwykle komunikatywnym rysie artystycznym. W jego utworach odnaleźć można swoiste połączenie elementów tradycyjnych z dążeniami szeroko pojętej awangardy – imitacje kontrapunktyczne, umieszczone w formie sonatowej, sąsiadują tutaj z elementami serialnymi, sonorystycznymi i aleatorycznymi. Naczelną zasadą kompozytorską, przy daleko idącej inspiracji różnorodnymi stylami, jest dla Corigliano bezsprzecznie jasność i transparentność wypowiedzi muzycznej. Można by dopatrywać się w jego postawie twórczej pewnych podobieństw do amerykańskich poprzedników związanych z ideą neoklasycyzmu – głównie Coplanda, Barbera i Harrisa. Sam kompozytor wykazuje zresztą w swoich wypowiedziach znaczące przywiązanie do osiemnastowiecznych wartości estetycznych, takich jak: komunikatywność, klarowność, dbałość o konstrukcję dzieła[36]. Przejrzystość i czytelność jego utworów są w dużej mierze przyczyną ich wzrastającej w dalszym ciągu, olbrzymiej popularności wśród szerokich mas publiczności. Corigliano tak pisze o przyświecających mu ideach kompozytorskich: „Jeżeli utwór napisany jest z wielką dbałością – zarówno o szczegół, jak i ogólny kształt konstrukcji – a kompozytor zdaje sobie sprawę z faktu, iż publiczność, w przeważającej większości, nie będzie w stanie śledzić technicznych zawiłości języka dźwiękowego, podążając raczej za całością przebiegu, to można oczekiwać ko-

[36] J. Holt, *An interview with John Corigliano*, The Graduate School and University Center Magazine, The City University of New York, t. 6 nr 2, 1992.

munikatywności muzyki. To jest coś, czemu nadaję największą wagę. Chciałbym być rozumiany […] Komunikatywność powinna być zawsze najważniejsza"[37].

Fantasia on an ostinato w całości ukazuje wyżej wymienione cechy stylistyczne. Trzonem kompozycji jest temat z drugiej części *VII Symfonii* Ludwiga van Beethovena, pojawiający się tam w formie *ostinato*. Wariacyjność dzieła jest więc budowana na kilku poziomach. Przede wszystkim wiąże się ona bezpośrednio z licznymi przeobrażeniami pierwotnego, Beethovenowskiego wzorca. W pierwszej części *Fantazji* Corigliano zgłębia wariacyjnie rytmiczny kształt tematu, eksponując jednocześnie harmonię występującą w początkowym jego odcinku. Druga część wprowadza bogatą figuracyjność i ornamentykę, związaną z tematyczną linią melodyczno-harmoniczną, która oscyluje wokół wzajemnych zależności przeciwstawnych trybów – dur i moll – otoczonych progresywną tendencją materiału muzycznego. Końcowy fragment utworu prezentuje temat w oryginalnym kształcie – następuje tu pewnego rodzaju odwrócenie założeń tradycyjnej formy wariacyjnej, gdzie naczelna myśl tematyczna przedstawiana jest na początku. Utwór Corigliano nie jest jednakże cyklem epizodycznych wariacji, a fantazją o charakterze narracyjnym, przepełnioną pracą wariacyjną.

Konstrukcja dzieła jest niezwykle precyzyjnie przemyślana i przeprowadzona. Całość stanowi logiczny ciąg dramaturgiczny i obramowana jest w materii dźwiękowej swoistym łukiem (ścisła zależność pierwszych i ostatnich taktów utworu).

W kontekście analizowania uwarunkowań formalnych *Fantazji* należałoby wspomnieć o drugim, obok tematycznych permutacji rytmiczno-melodyczno-

[37] P. Ramey, *A Talk with John Corigliano*, tekst do płyty CD: John Corigliano: *Concerto for Clarinet and Orchestra*, Samuel Barber: *Third Essay for Orchestra op. 47*, Stanley Drucker, New York Philharmonic, New World Records NW 309–2, „If a piece is put together with care for detail and, at the same time, with attention to the overall shape, and if the composer takes note that most listeners will not hear most of his technical procedures but will be able to follow that shape, then there is a good chance the music will communicate. That is the sort of thing I've concentrated on… I wish to be understood […] Communication should always be a primary goal", tł. Piotr Różański.

harmonicznych, poziomie wariacyjności utworu. Corigliano czerpie bowiem twórczą inspirację z samego faktu zastosowania przez Beethovena *ostinato* (nie tak zresztą częstego w jego twórczości, gdyż zazwyczaj modyfikuje on nieustannie swój materiał). Owa powtarzalność staje się dla kompozytora ideą naczelną, wnoszącą do utworu elementy stylistycznych założeń minimalizmu. Jest to jedyne dzieło, w którym Corigliano ukazuje tego rodzaju estetyczne powiązania. Jak sam przyznaje, przy całym braku szeroko pojętej myśli konstrukcyjnej zafascynowały go w tym nurcie hipnotyczne właściwości procesu powtarzalności, przekładające się na jakość wyrazową dzieła[38].

Powtarzalność – rozumiana jako repetycja poszczególnych struktur dźwiękowych – zyskuje w *Fantazji* nowy wymiar artystyczny, związany z dowolnością i swobodą wykonawczą. Druga część utworu wypełniona jest bowiem wariacyjnymi figurami, których ilość powtórzeń zależna jest od wykonawcy – długość trwania całości staje się więc sprawą indywidualną, aczkolwiek powinna się mieścić w przedziale 11–15 minut. Warto tu jednak podkreślić, że Corigliano – będąc twórcą, dla którego kształt formalny pozostaje sprawą niezmiernie istotną – pośrednio kontroluje działania grającego. Życzy on sobie, by liczba repetycji była zmienna i co za tym idzie – nieprzewidywalna. Pianista ma więc unikać jakiejkolwiek regularności w realizowaniu przebiegu dźwiękowego. Powtarzalność wpływa więc z jednej strony na konstrukcję dzieła (współtworzy charakter występującej w nim narracyjności), dotykając z drugiej strony aspektów jego wariacyjności. Fakt, iż kompozytor zostawia wykonawcy wolną rękę w realizacji kolejnych elementów materiału muzycznego owocuje autonomicznym wymiarem każdej interpretacji, budując jednocześnie indywidualny kształt pracy wariacyjnej. Można by zatem spróbować określić jej ogólną właściwość w dziele jako wariacyjność w wariacyjności.

Inspiracje stylem *minimal music* warunkują specyficzną aurę brzmieniową utworu. Corigliano eksponuje w dziele przede wszystkim pierwiastek kolorystyczny,

---

[38] Źródło: http://www.allmusic.com/composition/fantasia-on-an-ostinato-for-piano-mc00023-79354 [10.01.2014].

rezygnując z typowo pianistycznej faktury o tendencjach wirtuozowskich. *Fantasia on an Ostinato* jest „poematem dźwięku, rozpuszczonym w subtelnościach kolorystycznych, dynamicznych niuansach i zatrzymanych współbrzmieniach, którym towarzyszy zamazana pedalizacja”[39]. Kluczem do zrozumienia konkretnych intencji instrumentalnych kompozytora wydają się być tutaj okoliczności powstania *Fantazji* – została ona napisana na zamówienie Międzynarodowego Konkursu Van Cliburna jako utwór obowiązkowy dla dwunastu półfinalistów. W założeniu stanowić miała dzieło dające szeroki potencjał interpretacyjnych możliwości – tak, by każdy z grających ukazał własną wrażliwość i wyobraźnię muzyczną[40]. Fortepian jest więc w *Fantazji* traktowany przede wszystkim jako instrument kolorystyczny, o olbrzymich możliwościach różnicowania pojedynczego dźwięku, co bez wątpienia wiąże się również z zasadniczą dla utworu problematyką powtarzalności. Bogactwo dynamiczne i artykulacyjne koresponduje tutaj z najbardziej reprezentatywnym dla tego dzieła aspektem interpretacji, jakim jest indywidualne rozplanowanie przebiegu czasu muzycznego – nie pozostaje on tym samym bez wpływu na kształt brzmieniowy kompozycji.

Potwierdzając tezę o czytelności i komunikatywności dzieł Johna Corigliano, warto wspomnieć o tradycyjnym języku harmonicznym, użytym w *Fantazji*. Beethovenowski temat wymusza bez wątpienia pozostanie w ramach system dur-moll. Jednakże, wariacyjne przeobrażenia, które mogłyby oddalać się znacznie od pierwotnego wzorca, w gruncie rzeczy również nie odbiegają (z małymi wyjątkami) od uwarunkowań tonalnych. Corigliano ewidentnie docenia wyrazowe walory harmonicznej prostoty, co pozostaje kolejnym, obok powtarzalności, łącznikiem z estetyką minimalizmu. Czynnikiem sprzyjającym klarowności przekazu wydaje się być także stosunkowo przejrzysta faktura, która w jasny sposób buduje w *Fantazji* planowość materiału muzycznego. Wariacyjność struktury (w obrębie

---

[39] J. Kuzmas, dysertacja doktorska pt. *Unifying elements of John Corigliano's Etude Fantasy*, s. 16, źródło: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/13113/ubc_2002-731928.pdf?sequence=1 [10.01.2014], „Fantasia on an Ostinato […] is a tone poem, steeped in subtleties of colour, dynamic nuances and sustained sonorities over blurring pedaling”, tł. Piotr Różański.

[40] Źródło: http://www.johncorigliano.com/index.php?p=item2&item=63 [10.01.2014].

dynamiki, artykulacji, metrorytmiki i agogiki) nie zaburza jej selektywnych dążeń i – co za tym idzie – nie wpływa negatywnie na jej czytelność.

Utwór stanowi niewątpliwie bardzo interesującą pozycję w amerykańskiej literaturze fortepianowej XX wieku, będąc przykładem dzieła, którego kształt w dużej mierze buduje wykonawca (co nie jest, wbrew obiegowym opiniom, tak powszechne w muzyce współczesnej). Warto podkreślić jego atrakcyjność zarówno dla grającego (swoboda w kształtowaniu przebiegu czasu, nabywanie umiejętności znacznego różnicowania pojedynczego dźwięku – niezwykle przydatnej dla pianisty, który nie może zmienić dźwięku po uderzeniu), jak i odbiorcy (hipnotyzująca kategoria wyrazu muzycznego, zrealizowana zrozumiałym językiem dźwiękowym zawierającym w sobie elementy inspirowane twórczością innych kompozytorów – w tym wypadku Ludwika van Beethovena).

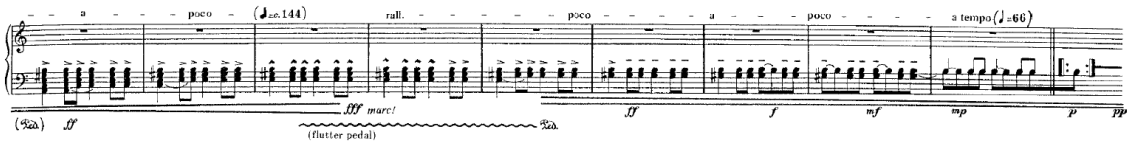
Problematyka wykonawczo-interpretacyjna

Dynamika

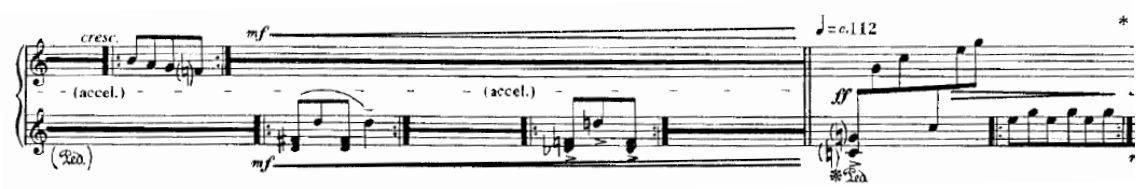
Problematyka zastosowania różnorodnych rodzajów natężenia dźwięku odgrywa w utworze amerykańskiego twórcy znaczącą rolę. Pomimo występującej w nim bardzo dużej swobody wykonawczej (głównie w dziedzinie dysponowania czasem) warstwa dynamiczna pozostaje ściśle dookreślona przez kompozytora w partyturze, będąc przydatnym drogowskazem interpretacyjnym. Dotyka ona dwóch zasadniczych aspektów dzieła: budowania napięcia muzycznego w kontekście powtarzalności struktur oraz tworzenia wieloplanowości wariacyjnie opracowywanego materiału tematycznego.

Pierwszy aspekt odnieść można do idei minimalizmu, będącej dla Corigliano inspiracją przy pisaniu *Fantasia on an Ostinato*. Hipnotyzujący efekt powtarzalności obecny jest również w dziele Beethovena, z którego zaczerpnięty został trzon tematyczny kompozycji. Słuchając *Allegretta* z *VII Symfonii*, zaobserwować można stopniowe narastanie dynamiczne, które wydaje się być pośrednim wynikiem ostinato (podobne rozwiązanie wprowadził również np. Maurice Ravel w *Bolero*). Corigliano przedstawia w swoim utworze analogiczny problem wy-

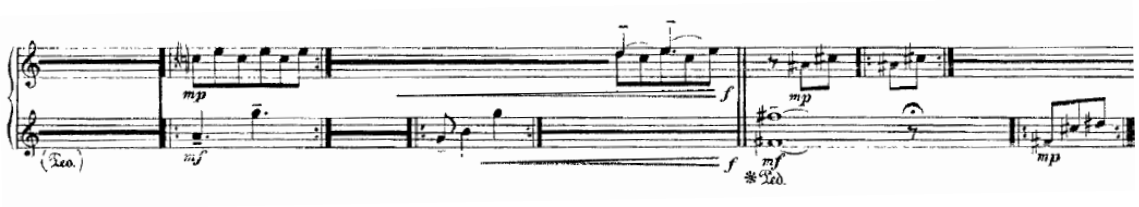
konawczy – umiejętność świadomego konstruowania napięcia na szerokich przestrzeniach materii dźwiękowej. W partyturze dostrzec można nawet kilkunastotaktowe odcinki oznaczone *crescendo* bądź *diminuendo*. Często łączą się one ze sobą, tworząc efekt nabrzmienia – warto zwrócić tutaj uwagę na fakt, że dzieje się to na jednym, repetowanym dźwięku (lub grupie dźwięków; patrz przykład 36). Pianista musi więc wykazać się konsekwencją w planowaniu dynamiki przejściowej na długich fragmentach, dbając o jej odpowiednie stopniowanie (co kompozytor sam umieszcza czasem w tekście nutowym). Corigliano nie bez powodu notuje: *poco a poco crescendo*, *poco a poco diminuendo* – daje on tym samym wykonawcy cenną radę, by nie za wcześnie ściszał bądź zgłaśniał (oczywiście zależy to od długości danego odcinka). Niezbędnym wydaje się być tutaj wyczucie całości muzycznej fragmentu, myślenie szerokim łukiem (co nie jest sprawą prostą przy immanetnej dla minimalizmu powtarzalności poszczególnych elementów struktury). Problem ten pojawia się również w drugiej części *Fantazji*, oscylującej wokół tematycznego trzonu melodyczno-harmonicznego. Zmianom w tym zakresie (przeciwstawne tryby, liczne progresje) towarzyszy przeskok na inny poziom dynamiczny, poprzedzony zazwyczaj fragmentem oznaczonym *crescendo*. Czasem doprowadza on materiał muzyczny na wyższe stopnie natężenia dźwięku (patrz przykład 37), a czasem wręcz przeciwnie – następuje nagły spadek dynamiczny (w postaci *subito mp*, *mf*; patrz przykład 38).



Przykład 36.

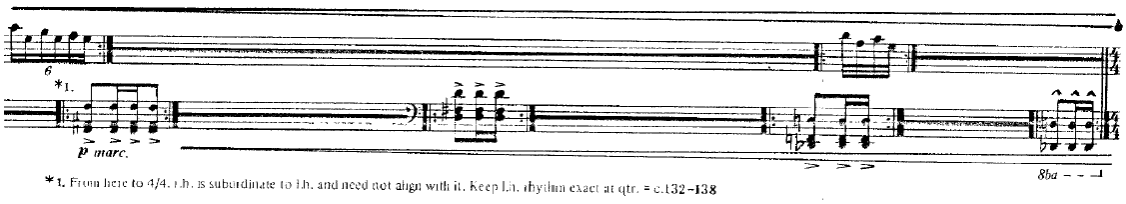


Przykład 37.



Przykład 38.

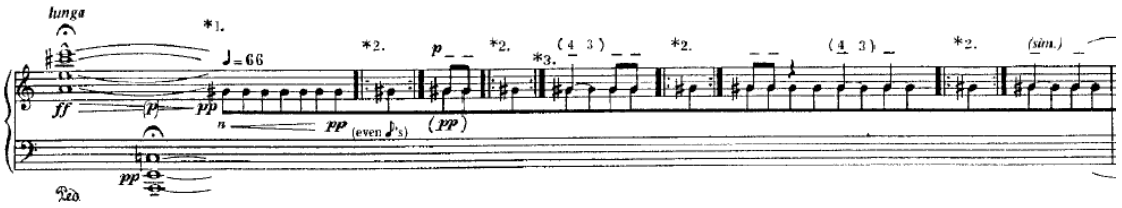
Długość owych narastań jest w przeważającej większości zależna od życzenia grającego – jak wspomniałem na początku, to on decyduje tu w dużej mierze o kształcie czasu muzycznego, realizując w indywidualny sposób ilość powtórzeń danej struktury melodyczno-rytmicznej (jedyne życzenie kompozytora dotyczy konieczności ich różnicowania w kontekście całego fragmentu). To powiązanie jest niezwykle istotne w budowaniu wspomnianych wyżej odcinków *crescendo*. Wykonawca musi wykazać się dużą elastycznością w ich planowaniu. Łączy się to z opisywanym już wcześniej poczuciem całości przebiegu, nie tylko w kwestii czasu muzycznego, ale również w warstwie dynamicznej, gdzie niezbędne wydaje się być dozowanie napięcia. Początkowe *crescenda* nie powinny być więc – moim zdaniem – za długie, by nie wnosiły zbyt dużego napięcia. Stopniowo ulegają one rozszerzaniu (co jest wyraźnie widoczne w partyturze), by pod koniec fragmentu osiągnąć swój klimaks (patrz przykład 39).



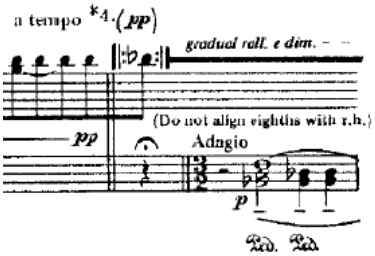
Przykład 39.

Całość musi być bardzo przekonująca dynamicznie – dokładna realizacja oznaczeń kompozytorskich w tym zakresie wspomaga nieustanny wzrost napięcia muzycznego (charakterystyczne wycofywanie dynamiki w początkowych fazach kolejnych odcinków jedynie wzmaga ten proces). Stanowi to dużą trudność wykonawczą, przejawiającą się w konieczności dostrzegania linii ciągłej swoich działań, umiejętności ich rozsądnego zaplanowania w konkretnym celu, który musi przez cały czas przyświecać twórczemu działaniu. Swoboda powinna więc

tutaj iść w parze z kreatywną kontrolą. Wyżej omawiana część *Fantazji* wnosi kolejny aspekt warstwy dynamicznej utworu: tworzenie wieloplanowości. Obecna jest ona już na samym początku dzieła (patrz przykład 40). Skontrastowane akordy poprzedzają dwuplanową strukturę, realizowaną na jednym dźwięku *gis* – kompozytor uwydatnia dynamicznie bazujący na rytmie Beethovenowskiego ostinato plan tematyczny (jest to bez wątpienia skomplikowany wykonawczo zabieg, szczególnie w cichej dynamice).



Przykład 40.



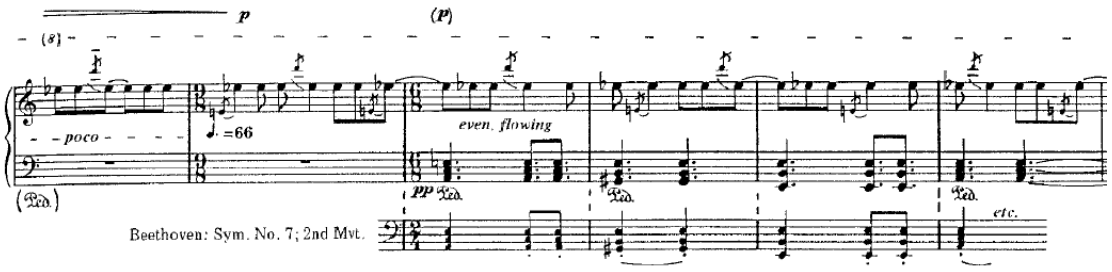
Przykład 41.

Przykład 42.

Adagio (patrz przykład 41) wnosi problem niezależności dwóch rąk (a co za tym idzie – dwóch planów) nie tylko na gruncie rytmicznym, ale również właśnie dynamicznym. Zostaje on bardzo wyraziście rozwinięty w drugiej części utworu, prezentującej powtarzane struktury dźwiękowe. Kompozytor życzy sobie tutaj zarówno wyodrębnienia planów, jak i ich zmieszania (patrz przykład 42). Grający musi więc dobrze odczytać, które plany wymagają wydobycia, a które łączyć się powinny w jedną płaszczyznę dźwiękową. Odpowiednie proporcje dynamiczne przynoszą wykonawcze rozwiązanie zagadnienia – niezależność rąk w tym

względzie jest więc sprawą kluczową. Warto również wskazać inne fragmenty utworu, gdzie ściszaniu jednej ręki towarzyszy *crescendo* drugiej, lub gdy oznaczeniu *crescendo* w jednej towarzyszy utrzymanie dynamiki w drugiej – wykonanie tego zadania wydaje się być niezwykle pożyteczne dla pianistów, którzy bardzo często przejawiają trudności w prawdziwie samodzielnej pracy rąk.

Podczas analizy przebiegu utworu można zauważyć, że elementy tematyczne są strukturalnie wyodrębniane – poprzez dynamikę i artykulację. Tym bardziej zaskakująca jest końcowa ekspozycja tematu w pełnym kształcie – rytmicznym i harmoniczno-melodycznym – utrzymana w dynamice *pp*, dochodzącej jakby z oddali (patrz przykład 43). Kompozytor umieszcza w wyższej dynamice – *p* – element pozostały po wariacyjnych przeobrażeniach, który wydaje się być na pierwszym planie. Basowa linia tematyczna jest bardzo dyskretnie poprowadzona, w założeniu bez napięcia (żadnych znaków artykulacyjno-dynamicznych). Można by to traktować symbolicznie, jako ukłon w stronę Beethovenowskiego *Allegretta*, gdzie temat wciąż jest obecny, pozostając jednak tłem dla rozwijających przebieg procesów wariacyjnych.

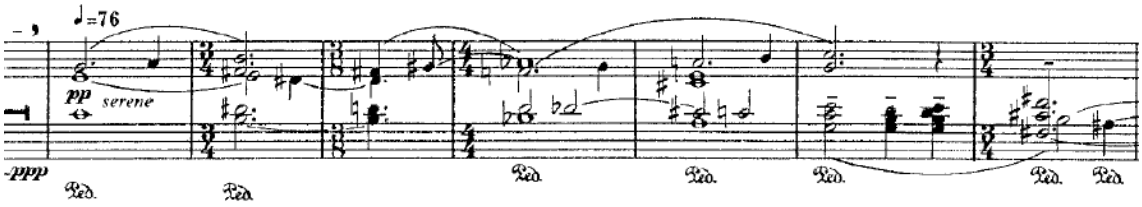


Przykład 43.

Artykulacja

Warstwa wykonawcza związana ze sposobem wydobycia dźwięku jest w utworze Corigliano – podobnie jak dynamika – elementem tworzenia struktury wieloplanowej. Głównym czynnikiem artykulacyjnym jest tutaj różnorodna akcentuacja: dłuższa – portatowa (-), krótka – staccatowa (<) i bardzo krótka (∧), rzadko występująca w literaturze fortepianowej. Analizując partyturę łatwo dostrzec, że w dookreślaniu tej sfery kompozytor wykazuje dużą dbałość – wyraźnie zaznacza, które dźwięki mają być wyodrębnione (tworząc tym samym pierwszy plan),

a które powinny pozostać w tle. Sztandarowym tego przykładem wydaje się być druga część *Fantazji,* prezentująca szereg harmoniczno-melodycznych figuracji, których planowa struktura, wydobywająca na wierzch elementy tematyczne, uzyskiwana jest dzięki zabiegom dynamiczno-artykulacyjnym. Konieczne jest więc dokładne odczytanie przez grającego owych założeń w celu ukazania właściwości wariacyjnych fragmentu oraz zbudowania jego przekonywującego ciągu dramaturgicznego. Istotne jest to również np. w powolnym odcinku *serene,* poprzedzającym wyżej omawianą część (patrz przykład 44).

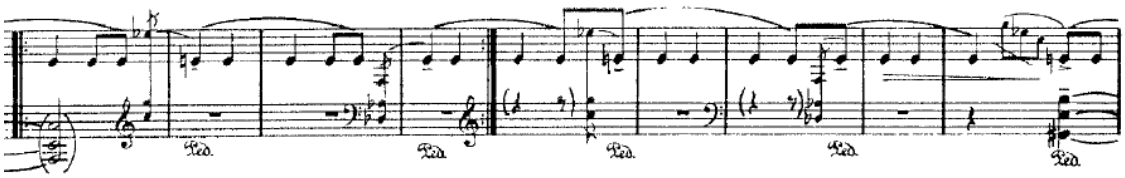


Przykład 44.

Widoczne są tutaj jasno podkreślone elementy tematyczne, które wyłaniają się z utrzymanego w *pp* przebiegu dźwiękowego, uwydatniającego element harmoniczny wariacyjności (znaczenie trybów i chromatyki). Rzetelne zrealizowanie oznaczeń artykulacyjnych poniekąd samoistnie buduje znaczenie muzyczne danego fragmentu. Druga część utworu przedstawia jeszcze jedno zadanie akcentuacji – ma ona podkreślać rozmaite zabiegi w warstwie metrorytmicznej, stabilizując w tym względzie kolejne mikstury dźwiękowe.

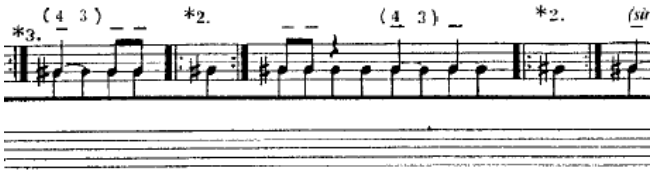
Kwestia powiązania rytmu z akcentuacją jest w utworze Corigliano dosyć istotna – poszczególne zaznaczenia wydobywają często na plan pierwszy rytm tematyczny, działając porządkująco w kontekście licznych zawiłości materiału muzycznego. Tak dzieje się już na samym początku utworu, gdzie portatowe akcenty systematycznie odsłaniają rytmiczne oblicze tematu (patrz przykład 40) – najpierw dwie ósemki, następnie ćwierćnuta i dwie ósemki, dwie ćwierćnuty i dwie ósemki, aż rytm pojawia się w pełnym kształcie, wprowadzając metrum 4/4. Kompozytor wykorzystuje jednak akcentuację również w celu chwilowej, rytmicznej dezorientacji słuchacza. Dobrym przykładem może być tutaj dalsza część początkowego fragmentu utworu, gdzie wyodrębnione artykulacyjnie zo-

stają poszczególne cząstki źródłowego motywu rytmicznego. Swoiste jego odwrócenia, potęgowane frazowym łukowaniem oraz zaznaczaniem pierwszego dźwięku każdego modułu, powodują efekt przesunięcia rytmicznego, wykrzywiając nieco oryginalny kształt tematu (patrz przykład 45).



Przykład 45.

Materiał muzyczny otwierający *Fantasia on an Ostinato* jest również kolejnym, obok fragmentu z powtarzanymi komórkami dźwiękowymi, przykładem potwierdzającym wpływ akcentuacji na tworzenie wieloplanowości – tutaj dzieje się to w minimalnym wymiarze na jednym, powtarzanym dźwięku *gis*. Corigliano stosuje w pierwszych taktach dzieła prawdziwie intertekstualny zabieg – chcąc uzyskać różnorodność artykulacyjną cytuje on palcowanie z *Adagia* Beethovenowskiej *Sonaty As-dur op. 110*, dążąc w ten sposób do uzyskania dźwiękowego efektu drgania: *Bebung* (patrz przykład 46). W celu uwydatnienia rytmicznego kształtu tematu odnosi on wykonawcę do jeszcze jednego Beethovenowskiego arcydzieła, dając mu tym samym twórczą inspirację do interpretacyjnych przemyśleń.



*3. The second G sharp is *not* to be tied, but played much softer than the first.
The fingering is Beethoven's (Bebung effect), i.e., Op. 110, Adagio.

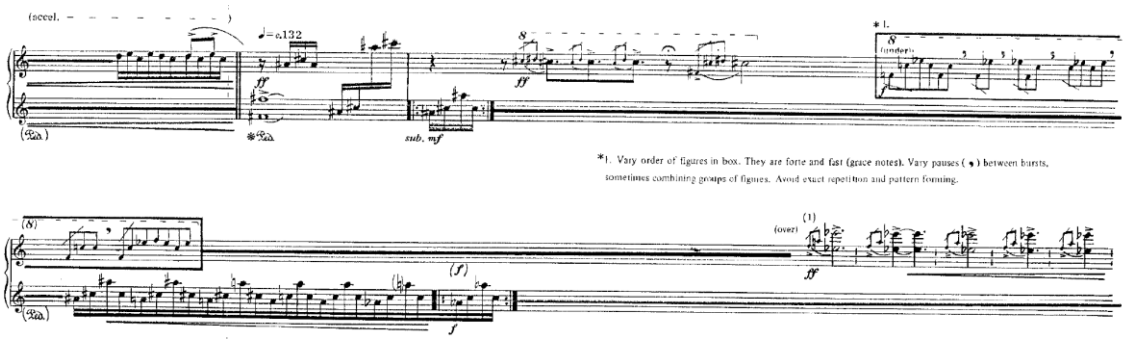
Przykład 46.

Początek *Fantazji* odsłania przed pianistą wykonawczy problem realizowania różnorodnej artykulacji na pojedynczym dźwięku (lub grupach dźwięków – dwudźwięki, akordy). Wiąże się to z wykorzystanym w utworze stylem *minimal music*, który charakteryzuje się powtarzalnością struktur dźwiękowych – stąd

tyle fragmentów, które eksponują repetycje jednej tylko nuty. Głównym z elementów, które tworzą wariacyjną zmienność w tych obszarach partytury jest więc, obok dynamiki i agogiki, artykulacja. Grający musi umieć zastosować rozmaite rodzaje dotyku tego samego klawisza, przechodząc płynnie z jednej artykulacji w drugą (np. od *portato*, poprzez *staccato*, *marcato*, aż do *legato*). Często towarzyszy tym zabiegom przyśpieszenie (i zgłośnienie), lub zwolnienie (i ściszenie), co ułatwia nieco zadanie.

Agogika

Problematyka kształtowania czasu muzycznego jest w utworze Corigliano zasadniczym zagadnieniem wykonawczym. Obejmuje ona wiele aspektów mających olbrzymi wpływ na całokształt dzieła, określając w dużej mierze artystyczną jakość jego przekazu. Pragnąc scharakteryzować warstwę agogiczną *Fantazji* jednym stwierdzeniem, określiłbym ją mianem kontrolowanej swobody. Już samo życzenie kompozytora, by utwór trwał od jedenastu do piętnastu minut sugeruje, iż wykonawca, poprzez indywidualne decyzje interpretacyjne, ma ogromny udział w ostatecznym kształcie dzieła. Owa dowolność w długości trwania *Fantazji* spowodowana jest obecnością w partyturze rozmaitych struktur dźwiękowych umieszczonych w repetycyjnych nawiasach – ilość ich powtórzeń zależna jest od grającego. Najbardziej widoczne są one w drugiej części utworu, mającej decydujący wpływ na jego przebieg dramaturgiczny. Ten przetworzeniowy fragment wprowadza jeszcze jeden składnik wykonawczej swobody – kompozytor umieszcza w ramce różnorodne grupy dźwiękowe o charakterze ornamentów, oddzielone pauzami (patrz przykład 47). Pianista sam określa kolejność ich wykonywania oraz wzajemny stosunek czasowy pomiędzy nimi. Długość trwania całego odcinka jest oczywiście kwestią indywidualną.

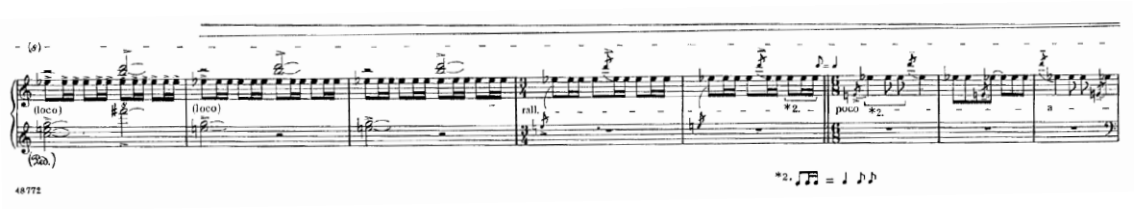


Przykład 47.

Wyżej omówiona dowolność w kwestii czasu muzycznego jest jednak przez twórcę nieustannie kontrolowana. W zaleceniach wykonawczych pisze on, by koniecznie różnicować ilość powtórzeń danego materiału – nie może być to w żaden sposób przewidywalne. Życzy sobie równocześnie, by żaden moduł repetycyjny nie trwał za długo, dążąc tym samym do scalenia formy utworu, który w przeciwnym razie mógłby nie mieć końca. W kwestii wspomnianej już ramki notuje on, by stosować różne długości trwania pauzy pomiędzy poszczególnymi figurami, jednocześnie unikając jakichkolwiek schematów w ich powtarzaniu. Swoisty rodzaj kontroli zastosowany jest również w samym kształcie przebiegu materiału muzycznego tej części *Fantazji* – kompozytor przeplata bowiem fragmenty dowolne z tymi o jasno określonej długości trwania.

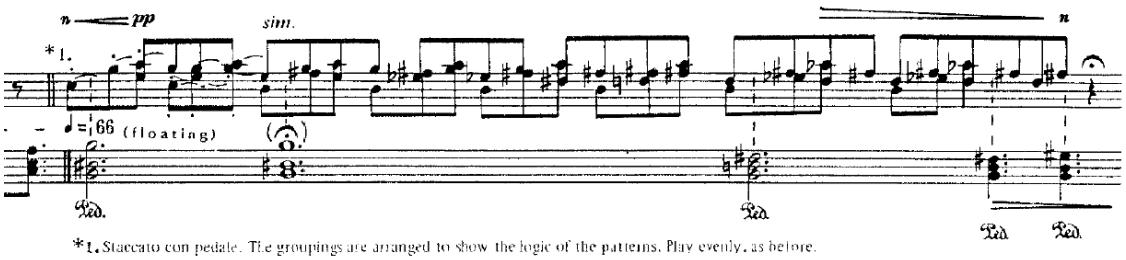
Analizując partyturę, dostrzec można stosunkowo częste zmiany agogiczne, które kompozytor zaznacza na kilka sposobów. Po pierwsze, stosuje on dokładne oznaczenia metronomiczne poszczególnych fragmentów, dając wykonawcy orientacyjny obraz tempa. Często również podwójnie przyspiesza lub zwalnia ruch, zachowując jednak wyjściową miarę metryczną (np. ćwierćnuta staje się ósemką lub odwrotnie). Najtrudniejszym jednak problemem wykonawczym jest bez wątpienia komunikatywna realizacja licznie występujących oznaczeń: *accelerando* i *rallentando*, które rozmieszczone są zazwyczaj na dosyć długich odcinkach materii dźwiękowej. Corigliano zostawia tutaj grającemu pewną swobodę, notując jednak w niektórych przypadkach tempa pośrednie – sugeruje w ten sposób konieczność konsekwencji i systematyczności w procesie przeprowadzania przyspieszenia i zwolnienia. Wyjątkowo skomplikowane jest to we wspomnianej już drugiej części utworu, oscylującej wokół melodyczno-harmonicznego trzonu Beethovenow-

skiego ostinata. Na szczególnie obszernej przestrzeni partytury twórca zobowiązuje pianistę do zrobienia znacznego *accelerando* – od 76 do ok. 138 (miara ćwierćnuty). Jego ostateczna realizacja zależna jest od kształtu czasowego poszczególnych modułów repetycyjnych – wykonawca musi więc sam tę narastającą powoli zmianę agogiczną przekonująco zbudować, biorąc pod uwagę przede wszystkim stopniowość jej wprowadzania. Podobny problem, związany tym razem z rozplanowaniem długiego *rallentando*, odnaleźć można we fragmencie łączącym kulminacyjny odcinek utworu z materiałem prezentującym powrót tematu w pełnym kształcie (patrz przykład 48). Ów łącznik przynosi konieczność znacznego zwolnienia od ok. 138 do 66 (miara ćwierćnuty).



Przykład 48.

Kwestia kontrolowanej swobody widoczna jest nie tylko w ogólnych założeniach dotyczących przepływu czasu w utworze, ale również w wewnętrznej warstwie poszczególnych struktur dźwiękowych. W celu usamodzielnienia planów muzycznych kompozytor stosuje w kilku miejscach zabieg niesubordynacji rytmicznej dwóch rąk – życzy sobie, by materiał przez nie wykonywany nie miał żadnych metrycznych punktów wspólnych (jest to duże wyzwanie dla grającego, szczególnie we fragmencie doprowadzającym do punktu szczytowego *Fantazji*, gdzie szybkie tempo utrudnia tego rodzaju niezależność; patrz przykład 39).W końcowym odcinku sam to zresztą rozpisuje, uzyskując w ten sposób efekt swobody rytmicznej, która – jak wyraźnie widać – jest jednak przez niego dokładnie zorganizowana (patrz przykład 49).



Przykład 49.

Opisana powyżej kwestia kontrolowanej swobody przynosi wiele wyzwań wykonawczych. Z jednej strony, Corigliano ewidentnie dąży w utworze do wyeksponowania pierwiastka indywidualizmu, pragnąc, by każde wykonanie było inne, nasycone spontanicznością w budowaniu własnego, niepowtarzalnego kształtu artystycznego. Z drugiej jednak strony, nakłada on na grającego szereg zobowiązań, koniecznych dla utrzymania całości dramaturgicznej dzieła i – co za tym idzie – stworzenia komunikatywnego przekazu treści wyrazowych w nim zawartych. Jako wykonawca staram się więc łączyć w mojej interpretacji potrzebę chwili – nie decydując wcześniej o dokładnej liczbie powtórzeń poszczególnych grup dźwiękowych – z koniecznością uporządkowania przebiegu i osiągnięcia muzycznej spójności utworu, co przejawia się w realizacji zaleceń kompozytorskich i zwróceniu uwagi na inne, równie istotne jego elementy budulcowe (dynamika, artykulacja). Próbując sformułować jakąś jedną, własną zasadę w kwestii wyboru ilości powtórzeń (mającej naczelny wpływ na ostateczną długość trwania utworu) mogę stwierdzić, że czynnikiem decydującym wydaje się być tutaj kształt modelu narracyjności w danym fragmencie. Staram się, by np. część przetworzeniowa nie trwała zbyt długo, gdyż kierunek przebiegu jest wschodzący, zarówno w dynamice, jak i artykulacji. Następuje tam zagęszczenie materiału, potęgowane dążeniem harmonicznym, co wzmaga muzyczne napięcie – nie może więc ono być za bardzo rozciągnięte w czasie, ponieważ jego efekt wyrazowy zostanie zaburzony. Większą swobodę w planowaniu czasu stosuję z kolei w odcinkach zamykających pewną całość (z pozostawioną repetycją jednego dźwięku), poszukując w nich kolorystycznej kategorii całkowitego wybrzmienia dźwięku. W każdym wypadku dążę jednak do uzyskania hipnotycznego efektu

powtarzalności, tak charakterystycznego dla stylu *minimal*. Znaczącym wydaje się być również w tym kontekście odniesienie do muzycznej wyobraźni, dającej wykonawcy możliwość indywidualnej formy przekazu.

Pedalizacja

Odpowiednie używanie prawego pedału stanowi w utworze Corigliano nieodzowny element jego dobrego odczytania i wykonania. Kompozytor bardzo skrupulatnie zapisuje sposób pedalizacji na przestrzeni całego utworu, wymagając tym samym od pianisty dokładnej realizacji swoich koncepcji. Analizując partyturę *Fantazji* doszedłem do kilku interesujących – moim zdaniem – wniosków, dotyczących tej nierozerwalnie związanej z fortepianem warstwy wykonawczej. Najważniejszym z nich wydaje się być charakter relacji pomiędzy fragmentami zawierającymi dłuższą i krótszą pedalizację. Czysty, klarowny prawy pedał pojawia się w odcinkach prezentujących oryginalny materiał tematyczny (np. przy końcu utworu, gdzie trzon budulcowy *Fantazji* ukazuje się w pełnym kształcie, czy we fragmencie *serene*, przedstawiającym podkreślone portatową akcentuacją jego elementy; patrz przykład 44), podczas gdy zatrzymana na często bardzo rozległe przestrzenie czasu pedalizacja jest immanentną wręcz właściwością fragmentów wariacyjnych (np. w części przetworzeniowej).

Istotny jest bez wątpienia w tym kontekście kolejny aspekt pedalizacji: jej związki z warstwą harmoniczną dzieła, dla której najbardziej charakterystyczny wydaje się być wzajemny stosunek trybów – dur i moll (wariacyjność drugiej cząstki utworu opiera się właśnie na owym ciążeniu materiału dźwiękowego). Twórca stosuje tutaj dwie drogi wykonawcze, które grający jest zobowiązany uwzględnić w swej interpretacji. Pierwsza z nich przedstawia zatrzymanie pedału na kolejno występujących po sobie przeciwstawnych trybach. Tak dzieje się zarówno już na samym początku utworu, gdzie zestawione są w ten sposób akordy: A-dur, a-moll, jak i na dalszej przestrzeni partytury (np. w odcinku *serene*, patrz przykład 44). Dźwiękowy efekt zamazania, nakładania się na siebie sprzecznych właściwości harmonicznych – tak omijany przez pianistów – przeplata się w utworze z czystym brzmieniem relacji dur-moll. Druga droga wykonawcza

wnosi bowiem zasadę precyzyjnej zmiany prawego pedału przy zmianie trybu. Zabieg ten zaobserwować można już w początkowym fragmencie dzieła – w krótkim *Adagio*, umieszczonym w dolnym rejestrze klawiatury. Najwyraźniej jest on jednak widoczny na końcu utworu, podczas ekspozycji pełnej myśli tematycznej (patrz przykłady: 43, 49). Nasuwa się więc tutaj podobna do omówionej powyżej zależność sposobu pedalizacji od charakteru materiału muzycznego – wariacyjna gra trybów uwydatniona jest zawoalowaną pedalizacją, dzięki której ich poszczególna wyrazistość zostaje przykryta (co owocuje jednorodnym kształtem brzmienia), podczas gdy elementy tematu wnoszą klarowność i przejrzystość dźwiękową w warstwie harmonicznej.

Praca wariacyjna widoczna jest najbardziej w drugiej części *Fantazji*, która odkrywa przed wykonawcą kolejną rolę pedalizacji – wyznacza ona tutaj poszczególne odcinki przebiegu, będące stopniami, na których umieszczone są harmoniczno-melodyczne figuracje zagęszczające strukturę dźwiękową (warto zwrócić przy okazji uwagę na graficzną stronę partytury, która ukazuje wyraźne „wcięcie" poprzez zastosowanie dwóch kresek; patrz przykłady: 37, 38). Corigliano zakłada jeden pedał na każdy stopień. Fragment ten jest przykładem brzmieniowego nakładania się na siebie wielu elementów harmonicznych – nie tylko przeciwstawnych trybów (wnoszących aspekt chromatyki), ale także np. licznych progresji o charakterze diatonicznym.

Podsumowując problematykę używania prawego pedału w *Fantasia on an Ostinato,* należałoby zaznaczyć konieczność precyzyjnej realizacji kompozytorskich założeń w tym zakresie. Wyżej przedstawiona analiza określa wagę pedalizacji w budowaniu przekonującego obrazu utworu: uwydatnia ona w subtelny sposób istotę zawartych w nim treści muzycznych. Zasadniczą trudnością dla wykonawcy jest tu niewątpliwie „tworzenie" poszczególnych dźwięków umieszczonych na jednym, szeroko zakrojonym pedale. Koresponduje to z charakterystyczną dla utworu koniecznością różnorodnego podejścia do pojedynczego dźwięku (co bardzo bogata pedalizacja bezwzględnie utrudnia) – grający musi więc dysponować znaczącym bagażem dynamiczno-artykulacyjnych możliwości, starannie dbając o precyzyjny kształt każdego brzmienia. Warto też podkreślić, że z powodu uwa-

runkowań w budowie fortepianu, pedał *forte* przeszkadza w uzyskaniu bardzo szybkiej repetycji (to również zależy od rodzaju instrumentu), niezbędnej w niektórych fragmentach utworu (nie bez przyczyny kompozytor sugeruje w jednym miejscu użycie drgającego pedału – *flutter pedal*; patrz przykład 36). Tym doskonalsze powinny być więc techniczne umiejętności pianisty.

Pedał *una corda* jest w utworze Corigliano dosyć często przeze mnie wykorzystywany, głównie w celach kolorystycznych (gdy chcę osiągnąć efekt dźwięku umieszczonego w oddali). Używam go np. pod koniec utworu, przy ukazaniu się tematu w *pp*, grając „na jednej strunie" praktycznie do końca dzieła (z małymi przerwami na niektóre akordy wymagające zaznaczenia). Stosuję go również w środkowym odcinku *serene*. Lewy pedał wydaje się być bardzo pomocny we fragmentach oznaczonych *pp niente*, gdzie dźwięk wyłania się powoli z ciszy, budując dopiero myśl muzyczną – podobnie zresztą jak w odcinkach „zamykających". Uważam jednocześnie, że we fragmentach wieloplanowych, prezentujących różne stopnie dynamiczne w obrębie dźwięku cichego, należy unikać lewego pedału, starając się tworzyć kolorowe i zróżnicowane brzmienie bez jego pomocy – istnieje bowiem niebezpieczeństwo zaburzenia owej bogatej, wielopłaszczyznowej struktury muzycznej.

Kolorystyka dźwiękowa

Kolorystyka brzmienia, będąca wykonawczym wynikiem kompozytorskich założeń dynamiczno-artykulacyjno-agogicznych, koncentruje się w utworze Corigliano wokół jednej zasadniczej kwestii: szukania różnorodnych barw pojedynczego dźwięku. Z powodu przenikającej dzieło, minimalistycznej powtarzalności poszczególnych struktur materiału muzycznego stanowi ona swoiste studium rozmaitych odcieni brzmienia na ograniczonym zakresie dźwięków. Warto podkreślić, że powtarzalność staje się tutaj istotnym elementem wariacyjności, rozumianej jako zmienność kolorystyczna – twórca prezentuje kolejne warianty brzmienia jednego dźwięku (lub ich grupy). Jest w tym działaniu bardzo dokładny – w partyturze pełno jest oznaczeń opisujących sposób, w jaki dana nuta ma zabrzmieć. Grający nie dysponuje więc zbyt wielką dowolnością – powinien owe

życzenia wprowadzić w muzyczne „życie”, co samo w sobie stanowi już znaczące wyzwanie wykonawcze. Warto zaznaczyć, że z przyczyn oczywistych u każdego wykonawcy *piano* czy *forte* będzie inne – nie zmienia to jednak faktu konieczności realizacji przez niego odpowiednich proporcji w relacjach dynamiczno-artykulacyjnych, precyzujących kształt poszczególnych dźwięków i ich wzajemną zależność w wieloplanowej strukturze.

Elementem uwalniającym rys indywidualny (oprócz własnej, naturalnej skali brzmieniowej) jest niewątpliwie w *Fantazji* kształtowanie czasu, co nie pozostaje bez wpływu na szatę kolorystyczną fortepianowego dźwięku. Wiąże się to przede wszystkim z aspektem jego wybrzmiewania i nabrzmiewania. Zabieg ten widoczny jest głównie we fragmentach, w których dźwięk wyłania się z niczego – *niente* – oraz tam, gdzie następuje jego stopniowe wygaszanie. Proces „otwierania” i „zamykania” dźwięku zależny jest od ilości jego powtórzeń, a o tym decyduje sam wykonawca. Owo krańcowe brzmienie wydobywane przez pianistę jest więc związane z jego osobistym wyborem dotyczącym przebiegu czasu w utworze.

W dziele Corigliano warstwa brzmienia powiązana jest ściśle z bogatą pedalizacją – szczególnie w odcinkach utrzymanych na jednym pedale. Przedłuża on dźwięk, jednocześnie nakładając na siebie różne kategorie barwowe, co owocuje niecodziennym efektem kolorystycznym. Aby go osiągnąć, pianista musi jednak zadbać o odpowiedni kształt poszczególnych elementów składowych, co odnosi się do głównej zasady utworu – staranności w tworzeniu pojedynczego brzmienia. Im lepsza będzie jego jakość, tym ciekawsze okażą się fragmenty barwowego zmieszania materii muzycznej.

Istotnym wydaje się być również w tym kontekście podkreślenie roli, jaką kolorystyka dźwiękowa odgrywa w tworzeniu wieloplanowości. Brzmieniowe zróżnicowanie planów stanowi podstawowy czynnik w procesie ich czytelnej percepcji u słuchacza. Corigliano precyzyjnie określa ich kształt dynamiczny i artykulacyjny, inspirując tym samym wykonawcę do zastosowania konkretnej barwy dla danego planu dźwiękowego. Jest to bardzo widoczne w obrębie dynamiki cichej (*p*, *pp*), gdzie część dźwięków posiada akcenty – zaznaczenia (sugerujące dosyć

wypełnioną barwę), a znaczna ich ilość pozbawiona jest jakichkolwiek oznaczeń artykulacyjnych (decyduję się wtedy na kategorię nieco bardziej płaskiego brzmienia, umieszczonego w oddali). Przykład tego subtelnego rozróżnienia odnaleźć można już w początkowym fragmencie utworu (powtarzana nuta *gis*), eksponującym element kolorystyczny zapożyczony z *Sonaty fortepianowej As-dur op. 110* Beethovena (omówiony przy podpunkcie Artykulacja; patrz przykład 46). Występuje ono również w środkowym, wyciszonym odcinku *serene* (patrz przykład 44), gdzie zaznaczone elementy tematyczne powinny zostać uwydatnione głębszym brzmieniem.

Idea dotycząca rodzaju dźwięku zawiera się też czasem w określeniach użytych przez kompozytora do opisania charakteru danego miejsca – np. w końcowym fragmencie, prezentującym myśl tematyczną w pełnym kształcie, Corigliano pisze: *even, flowing*, co można przetłumaczyć jako płasko i płynąco. To pierwsze słowo sugeruje rodzaj barwy, która powinna zostać użyta w *pp*, w dolnym rejestrze (koresponduje to z omówioną wyżej kwestią artykulacyjną).

Podsumowanie – wnioski końcowe

Dzieła inspirowane serializmem – w powyższej pracy reprezentowane przez utwory Antona Weberna (jego *Variationen op. 27* są przykładem radykalizacji techniki dwunastodźwiękowej), Aarona Coplanda i Alfreda Schnittkego – implikują specyficzne trudności wykonawcze. Przede wszystkim, na wskroś teoretyczny charakter systemu serialnego powoduje swoiste oderwanie od instrumentu, co dla grającego oznacza konieczność pokonywania dużej ilości problemów natury technicznej. Skupienie się przez twórcę na skomplikowanych, matematycznych wręcz układach serii owocuje swoistym kształtem fakturalnym, który ukazuje często niewygodne dla pianisty – tj. stojące w sprzeczności z naturalnym ułożeniem ręki na klawiaturze – struktury dźwiękowe. Elementem charakterystycznym jest dla utworów serialnych skokowy sposób traktowania rejestrów – wymusza on na wykonawcy elastyczność aparatu gry, połączoną z umiejętnością szybkich zmian i reakcji (skokom rejestrowym towarzyszy często kontrastowa dynamika, artykulacja czy agogika). Jeszcze inną trudnością techniczną jest – wynikające z uwarunkowań faktury – „nakładanie się" na siebie obu rąk, co wzmaga często problem łączenia dźwięków *legato*. W kontekście dzieł serialnych można więc bez wątpienia mówić o pewnego rodzaju ekwilibrystyce pianistycznej, wynikającej z ich ainstrumentalnych założeń kompozytorskich. Kolejnym istotnym aspektem techniki serialnej jest jej totalność – *Variationen op. 27* Weberna ukazują bardzo wyraźnie, jak wszystkie pozostałe elementy dzieła muzycznego (obok samych wysokości dźwięków) zostają podporządkowane poszczególnym permutacjom serii. Poziom dookreślenia partytury przez kompozytora jest wyjątkowo wysoki, co – w kontekście małej ilości dźwięków i jednocześnie olbrzymiej wagi każdej pojedynczej nuty – obliguje grającego do bardzo uważnej, arcyprecyzyjnej wręcz realizacji wszystkich zawartych w niej oznaczeń (istotnym wydaje się być tutaj myślenie w skali mikro). Wymaga to olbrzymiej koncentracji i skupienia oraz bardziej intelektualnego podejścia do procesu wykonawczego. Pianista staje się więc bardziej odtwórcą-realizatorem niż interpretatorem. Badając problematykę utworów serialnych w aspekcie wykonawczym,

doszedłem do wniosku, iż zbyt duża inwencja twórcza grającego może w wielu przypadkach bardziej zaszkodzić niż pomóc tej muzyce – dokładność w realizacji partytury uważam za najbardziej wiarygodną drogę interpretacyjną, która zbliża instrumentalistę do kompozytorskiego ideału serialnego. Rzeczą oczywistą jest jednak niemożność stuprocentowego spełnienia wymagań twórcy – proces wykonawczy rządzi się bowiem swoimi prawami, które uniemożliwiają np. różnicowanie każdego niemal dźwięku, co zapis nutowy często sugeruje. Kwestią problematyczną wydaje się być również percepcja owych wybitnie detalicznych zjawisk dźwiękowych (zależna od wielu niezwiązanych z grą pianisty czynników – np. akustyki sali czy rodzaju fortepianu). Podsumowując rozważania dotyczące wykonywania dzieł serialnych, warto podkreślić, że kompozycje te stanowią niezwykle interesującą pozycję w literaturze fortepianowej XX wieku – nie tylko ze względu na ich specyficzny wymiar artystyczny, ale również z powodu walorów, które nazwać można pedagogicznymi. Są one bowiem prawdziwym kompendium różnorodnego podejścia do pojedynczego dźwięku, przy jednoczesnym rozwijaniu intelektualnej strony gry na instrumencie – udoskonalają więc niezbędne dla pianisty elementy wykonawstwa.

Styl neoklasyczny, będący drugim głównym nurtem estetycznym w muzyce XX wieku, wymaga od pianisty nieco odmiennego podejścia wykonawczego. Przede wszystkim jest on wewnętrznie bardzo zróżnicowany – można to wyraźnie dostrzec na gruncie omawianych w tej pracy dzieł, w których zauważalne są tendencje neoklasyczne, przejawiające się w szeroko pojętej idei powrotu do tradycji. Elementy te obecne są przede wszystkim w *Thème varié* Poulenca, ale także w *Chaconne* Gubaiduliny, czy w *Piano variations* Coplanda (w tym wypadku, podobnie jak w kompozycjach Schnittkego i Corigliano, „duch" neoklasyczny miesza się z innymi nurtami stylistycznymi, co owocuje swoistym kształtem artystycznym i – związaną z nim – potrzebą wykonawczej elastyczności). Czynnikiem najistotniejszym wydaje się być dla neoklasycyzmu – obok powrotu do systemu tonalnego – jasny i logiczny przebieg formy. Warto również podkreślić lepszą niż u serialistów świadomość instrumentalną. Faktura jest zdecydowanie bardziej pianistyczna, co implikuje inne, lecz w większym stopniu znajome grają-

cemu trudności techniczne. Wykonawca dysponuje także – co niezwykle ważne – większą swobodą interpretacyjną. Dzieje się tak z jednej strony poprzez mniejszą ilość kompozytorskich oznaczeń dynamiczno-artykulacyjnych (należałoby zwrócić przy tym uwagę na zagęszczenie faktury oraz rozszerzenie długości trwania utworu – być może okazałoby się po dogłębnej analizie, iż określeń jest proporcjonalnie tyle samo, lecz powiększona zostaje, co istotne dla wykonawcy, sama przestrzeń materiału muzycznego), a z drugiej strony dzięki licznym odniesieniom do warstwy emocjonalnej. Twórca odwołuje się do wyobraźni muzycznej grającego, zwiększając tym samym jego udział w kreowaniu dzieła, co znacząco indywidualizuje proces wykonawczy. Jednocześnie wymaga on od instrumentalisty wspomnianej powyżej świadomości formalnej – swoboda interpretacyjna posiada więc tutaj wyraźne ograniczenia konstrukcyjne.

Fantasia on an Ostinato Johna Corigliano jest dziełem, w którym wykonawca staje się realnym współtwórcą – decyduje on bowiem w znaczący sposób o przebiegu czasu w utworze, co bezpośrednio wpływa na warstwę kolorystyczną i kształt formalny całości. Styl *minimal* wymaga zarówno niezwykle bogatej wyobraźni dźwiękowej (problem różnicowania brzmienia w ramach powtarzalności pojedynczych struktur dźwiękowych), jak i umiejętności wyeksponowania hipnotyzujących kategorii wyrazu muzycznego. Elementy aleatoryczne (dowolność w powtarzalności) podlegają jednak kontroli kompozytora – wprowadza on odgórne zasady realizacji fragmentów swobodnych, panując tym samym w swoisty sposób nad ostatecznym rezultatem wykonawczym (warto w tym kontekście zaznaczyć również konieczność uwzględnienia stosunkowo bogatej warstwy oznaczeń dynamiczno-artykulacyjnych). Podsumowując, utwór ten daje najwięcej możliwości *stricte* interpretacyjnych, pozostając jednocześnie w wielu aspektach wyraźnie dookreślony.

Muzyka XX wieku wniosła do fortepianowych dzieł wariacyjnych nową jakość – postawiła grającemu inne, trudniejsze często wyzwania, obligując go z jednej strony do niezwykle detalicznej precyzji (i traktując go tym samym jako realizatora skomplikowanych, trudno percypowalnych często założeń kompozytorskich), a z drugiej strony wprowadzając niespotykane wcześniej możliwości

współtworzenia strukturalnego kształtu utworu. Różnorodność w traktowaniu fortepianu wymaga od pianisty zarówno olbrzymiej palety środków czysto instrumentalnych, jak również znaczącego zaplecza intelektualnego, co owocuje koniecznością wykonawczej elastyczności w dysponowaniu umiejętnościami artystycznymi.

Warto podkreślić, iż wariacyjność pozostała w XX wieku (i myślę, że w dalszym ciągu jest) – pomimo ogromnego zróżnicowania stylistycznego – atrakcyjną wciąż dla wielu twórców metodą kształtowania materiału muzycznego. Forma wariacyjna znalazła kontynuatorów zarówno wśród kompozytorów awangardowych, jak i wśród tych, którzy posługiwali się w swoim dziele językiem szeroko rozumianej tradycji. Idea wariacyjności – obecna w muzyce od zawsze – jest więc ponadczasowym środkiem wyrażania dążeń twórczych, będąc jednocześnie niezwykle interesującą w aspekcie wykonawczo-interpretacyjnym.

Pragnę zaznaczyć, iż praca badawcza nad wybranymi dziełami wariacyjnymi XX wieku była dla mnie niezwykle bogacącym doświadczeniem, które znacząco poszerzyło moje horyzonty wykonawcze – z pewnością będę z niego w przyszłości korzystał, starając się, by moje interpretacje współczesnej muzyki wariacyjnej (ale również i całej muzyki XX wieku) były coraz bardziej przekonujące.

Bibliografia

Antokoletz Elliott, *Muzyka XX wieku*, Pozkal, Inowrocław 2009.

Apel Willi, *The History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington 1997.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia Muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990.

Copland Aaron, *The New Music 1900–1960*, Macdonald, London 1968.

Copland Aaron, Vivian Perlis, *Copland, 1900 through 1942*, St. Martin's, New York 1984.

Daniel Keith W., *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor, UMI Research Press, Michigan 1982.

Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWM, Kraków 2009.

Fischer Kurt von, *Die Variation*, Das Musikwerk 11, Arno Volk-Verlag, Köln 1955.

Fischer Kurt von, Griffiths Paul, hasło *Variation*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 536–556.

Holt Jim, *An interview with John Corigliano*, The Graduate School and University Center Magazine, The City University of New York, t. 6 nr 2, 1992.

Ivashkin Alexander, *Alfred Schnittke*, Phaidon Press, London 1996.

Kuzmas Janina, dysertacja doktorska pt. *Unifying elements of John Corigliano's Etude Fantasy*, źródło: https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/13113/-ubc_2002-731928.pdf?sequence=1 [10.01.2014],

List do Henri Saugeta z 15.08.1951, [w:] *Francis Poulenc: Correspondance, 1910–1963*, red. Myriam Chimènes, Fayard, Paryż 1994.

Lukomsky Vera, *The Eucharist in My Fantasy: Interview with Sofia Gubaidulina*, Tempo, New Series, No. 206, Power, Politics, Religion… And Music, Cambridge University Press, 1998.

Nelson Robert, *The technique of Variation*, University of California Press, Berkeley 1948.

Onalbayeva Kadisha, dysertacja doktorska pt. *Monograph on Sofia Gubaidulina*, źródło: http://www.kadishaonalbayeva.com/uploads/Kadisha_Onalbayeva_monograph_on_Sofia_Gubaidulina_chapters_1-2-3..pdf [1.01.2014].

Parrish Mary Kay, *A Comparison of the Variation Technique Employed by Beethoven and Copland*, UNT Digital Library, źródło: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc163854/ [12.02.2014].

Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, PWN, Warszawa 1991.

Ramey Phillip, *A Talk with John Corigliano*, tekst do płyty CD: John Corigliano: *Concerto for Clarinet and Orchestra*, Samuel Barber: *Third Essay for Orchestra op. 47*, Stanley Drucker, New York Philharmonic, New World Records NW 309–2.

Rognoni Luigi, *Wiedeńska Szkoła Muzyczna*, PWM, Kraków 1978.

Ross Alex, *Reszta jest hałasem: słuchając XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.

Schnittke Alfred, *A Schnittke reader*, red. Alexander Ivaschkin, Indiana University Press, Bloomington 2002.

Severtson Kirk A., dysertacja doktorska pt. *Poulenc's Development as a Piano Composer: A Comparison of the Solo Piano Works and the „Mélodies"*; źródło: https://etd.ohiolink.edu/ap/0?0:APPLICATION_PROCESS%3DDOWNLOAD_

ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:ucin1117195467%2Cinline [1.01.2014].

Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998.

Tsenova Valeria, *Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina*, „Musicologia" 2 (2002), s. 253–261.

Volk Anja, Haas W. Bas de, Kranenburg Peter van, *Towards Modelling Variation in Music as Foundation for Similarity*, źródło: http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/1085_Proc.pdf [12.02.2014].

Webern Anton, *Droga do komponowania za pomocą dwunastu dźwięków*, „Res Facta" 1 (1967), s. 79–80.

Wozaczyńska Małgorzata, *Muzyka renesansu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1996.

Zieliński Tadeusz A., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980.

Strony internetowe

http://media.sikorski.de/media/files/1/12/190/249/334/1343/schnittke_biography.pdf [1.01.2014].

http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/alfred-schnittke/ [1.01.2014].

http://www.allmusic.com/composition/fantasia-on-an-ostinato-for-piano-mc0002379354 [10.01.2014].

http://www.allmusic.com/composition/variations-of-one-chord-for-piano-mc0002385295 [1.01.2014].

http://www.johncorigliano.com/index.php?p=item2&item=63 [10.01.2014].

http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553931&catNum=553931&filetype=About+this+Recording&language=English [10.01.2014].

Wydania nutowe

Copland Aaron, *Piano Variations*, Copyright 1932 by Cos Cob Press Int., Copyright assigned to Boosey & Hawkes Inc., NYC 1956.

Corigliano John, *Fantasia on an Ostinato*, G. Schirmer Inc, NYC 1987.

Gubaidulina Sofia, *Chaconne*, Sovetsky kompozitor Publishers, Moscow 1969, Copyright assigned to Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1992.

Poulenc Francis, *Thème varié*, Max Eschig, Paris 1952.

Schnittke Alfred, *Variations on a chord*, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1968.

Webern Anton, *Variationen op. 27*, Universal Edition, Wien 1965.