Wiesław
Suruło

INTERPRETACJA UTWORÓW FLETOWYCH MEYERA KUPFERMANA W KONTEKŚCIE WPŁYWU TECHNIKI SERIALNEJ, JAZZU I MUZYKI ETNICZNEJ NA JĘZYK MUZYCZNY KOMPOZYTORA

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. Barbara Świątek-Żelazna

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-75-9

Wydanie cyfrowe

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

Serdeczne podziękowania składam promotorowi Panu Prof. Kazimierzowi Moszyńskiemu za opiekę naukową i cenne konsultacje.

SPIS TREŚCI

Wstęp 4

Rozdział I. Flet w muzyce amerykańskiej XX wieku 7

Francuskie korzenie 7

Twórcy amerykańskiej szkoły fletowej 10

Rozdział II. Prezentacja twórczości na flet Meyera Kupfermana 34

Rozdział III. Interpretacja utworów fletowych Meyera Kupfermana w kontekście wpływu techniki serialnej, jazzu i muzyki etnicznej na język muzyczny kompozytora 43

Superflute *for solo flute with prerecorded piccolo & alto flute* 43

Four Abstractions *for flute solo* 66

1. *Water on a Flowery Mill* 66
2. *Attic* 77
3. *Untitled [Number 13]* 83
4. *Autumn Rhythm* 91

Chaconne Sonata *for flute and piano* 101

Tanktotem II *for piccolo solo* 151

Cathedra *for alto flute based on a painting by Barnett Newman* 162

Rozdział IV. Miejsce twórczości Meyera Kupfermana we współczesnym repertuarze fletowym 173

Bibliografia 178

Wstęp

Muzyka fletowa kompozytorów amerykańskich jest wciąż zbyt mało znana na polskim rynku muzycznym i co z tego wynika, jest również obszarem niepoddanym jeszcze szerokim badaniom naukowym. Moja fascynacja tą muzyką narastała wraz z poznawaniem nowości wydawniczych, zarówno wydawnictw nutowych, jak i nagrań płytowych.

Z twórczością fletową Meyera Kupfermana zetknąłem się po raz pierwszy, gdy usłyszałem *Chaconne Sonata* w wykonaniu Lauren Ann Maurer na płycie wydanej przez Albany Records U.S. w roku 1995. Obok utworu Kupfermana płyta zawiera również *Sonatę Op. 14* Roberta Muczynskiego, *Duo* Aarona Coplanda, *Hexachords* Joan Tower, *Fantasy* Leo Krafta oraz *Canzone* Samuela Barbera. Wrażenie, jakie na mnie wywarła *Chaconne Sonat*a, było tak silne, że postanowiłem pogłębić swoją wiedzę na temat tego właśnie kompozytora, jego życia i twórczości, zwracając szczególną uwagę na utwory napisane na flet lub z jego udziałem. Stopniowe poszerzanie moich zbiorów nutowych i płytowych podtrzymuje fascynację tym repertuarem.

Utwory Kupfermana, nawet te napisane wiele lat temu, nadal brzmią nowocześnie i sprawiają wrażenie ciągle aktualnych, a ich zróżnicowanie formalne czy szczególne traktowanie poszczególnych odmian fletu jest dowodem na dobre rozumienie specyfiki tego instrumentu. Szeroko pojęty eklektyzm, który można przypisać twórczości Kupfermana, staje się niewątpliwie jej siłą. Jest to bowiem eklektyzm przemyślany i wyważony, wykorzystujący szeroką paletę pomysłów z wielką ostrożnością, nie doprowadzający do przesytu spowodowanego używaniem nadmiernej ilości różnorodnych środków kompozytorskich.

Twórczość Kupfermana uważam za niezwykle ciekawą i wartą popularyzacji nie tylko ze względu na jej artystyczne walory, lecz także z uwagi na wartości dydaktyczne. Rozpatrując amerykańską literaturę muzyczną, zarówno tę solową, jak i kameralną oraz symfoniczną, można uznać, że twórczość Kupfermana wyróżnia się oryginalnym podejściem do tworzenia zjawisk dźwiękowych i jest dość nowatorska. Wykorzystując w dużej mierze standardowe możliwości fletu, tworzy świat dźwiękowy o niezwykle wyrafinowanej kolorystyce, rozciągniętej od pastelowych, ciepłych barw aż po bogatą

intensywność wyrazu oraz gwałtowne, często bardzo krótkie kulminacje, zdające się w kategoriach wyrazowych dalece wykraczać poza możliwości fletu.

Kolejnym kryterium, którym kierowałem się w doborze repertuaru, jest szeroko pojęta wszechstronność w prezentowaniu pełnych możliwości technicznych, wyrazowych i barwowych fletu. Zainteresowanie twórczością kompozytorów amerykańskich ciągle wzrasta. Obecność w programach recitali wielu utytułowanych flecistów utworów z tego kręgu twórczego potwierdza tendencję do poszerzania repertuaru fletowego o kompozycje powstałe na tym właśnie obszarze. Wprawdzie liczni europejscy fleciści często sięgają po twórczość kompozytorów amerykańskich, lecz w moim odczuciu wybór ten jest mocno zawężony i w dużej mierze ogranicza się do prezentowania utworów na flet Roberta Muczynskiego oraz Lowella Liebermanna. Sądzę, że istnieje zatem potrzeba rozszerzenia literatury o innych kompozytorów, co mogłoby się stać impulsem do uatrakcyjnienia programów koncertowych, konkursowych czy festiwalowych. Uważam za konieczne przybliżenie amerykańskiej literatury fletowej polskiemu słuchaczowi, myślę także, że twórczość Meyera Kupfermana będzie bliska polskiemu odbiorcy, a repertuar fletowy zyska kolejne pozycje, które będą stanowić przeciwwagę i uzupełnienie bądź rozszerzenie zdominowanego przez muzykę francuską repertuaru fletowego. Mam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do dalszych badań nad tego rodzaju literaturą i stanowić będzie punkt wyjścia do poszerzania wiedzy naukowej.

Niezwykłym wyzwaniem i ogromną przyjemnością było dla mnie podjęcie analizy omawianych utworów, która umożliwiła mi poznanie kompozycji zarówno od strony teoretycznej, jak i wykonawczej. Wnioski z wykonanych analiz były niejednokrotnie zaskakujące i w moim odczuciu wpłynęły na mój stosunek do muzyki amerykańskiej w sensie ogólnym, a w szczególności przyczyniły się do mojego obecnego rozumienia utworów na flet Meyera Kupfermana. Niewątpliwie poznanie kompozycji we wszystkich aspektach, począwszy od koncepcji aż po problematykę odbioru, przysłużyło się do pogłębienia ich interpretacji. Analizę oraz interpretację poszczególnych kompozycji postaram się przedstawić w jak najpełniejszej formie, rozpoczynając od genezy i koncepcji dzieła, przez jego szczegółowe omówienie aż po rezonans, jaki wzbudziły. Będę również starał się zaprezentować najistotniejsze zagadnienia związane z problematyką wykonawczą.

Literatura dotycząca twórczości fletowej w dwudziestym wieku w Ameryce, a w szczególności twórczości na flet Meyera Kupfermana, jest bardzo uboga. Jeśli chodzi o amerykańską muzykę, oparłem się na kilku opracowaniach, między innymi *A History of American Classical Music* autorstwa Laurenc Barrymore, *American Music in the 20th Century* Kyle'a Ganna, *Nowa muzyka amerykańska* pod redakcją Jana Topolskiego oraz *Nowa muzyka amerykańska* Zbigniewa Skowrona. Zagadnienia związane z amerykańską muzyką solową i kameralną przeznaczoną na flet studiowałem m.in. w oparciu o publikacje zamieszczone w *The Flutist Quarterly* oraz *An Early American Family of Flutists* Wendella Dobbsa, jak również prace naukowe, zwłaszcza: *The Evolving Mission and Purpose of the Pittsburgh Flute Club in the Twentieth Century* Kathleen Anne Cameron oraz *Flutists Family Tree: In Search of the American Flute School* autorstwa Demetry Baferos Fair. Bardzo pomocne były również źródła internetowe, dzięki którym miałem dostęp do prac naukowych oraz materiałów z konwencji National Flute Association, które stanowią literaturę uzupełniającą.

Moja praca składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy rozdział przedstawia rozwój amerykańskiej szkoły fletowej i kontekst historyczny. Przedstawiłem w nim również sylwetki flecistów mających największy wpływ na to, co ogólnie możemy określić mianem amerykańskiej szkoły fletowej. Dodatkowo tę część mojej pracy wzbogaciłem o informacje na temat innowacji wprowadzonych przez amerykańskich budowniczych instrumentów, nie pomijając znaczenia wiodących firm wytwarzających flety. Omówienie tej właśnie tematyki wydało mi się istotne dla szerszego spojrzenia na twórczość Meyera Kupfermana, jak również ogólną sytuację sztuki fletowej w Ameryce.

W rozdziale drugim zawarłem informacje na temat sylwetki kompozytora, jego języka muzycznego, przedstawiłem zgromadzony przeze mnie repertuar fletowy oraz zaprezentowałem pozostałe kameralne kompozycje z udziałem fletu. Najważniejszym ogniwem mojej pracy jest rozdział, w którym dokonałem analizy i interpretacji zarejestrowanych na nośniku elektronicznym utworów stanowiących dzieło artystyczne niniejszej pracy oraz przedstawiłem swoje uwagi dotyczące problematyki wykonawczej tych kompozycji. Pracę kończą wnioski wypływające z całego procesu przygotowania, wykonania i zarejestrowania wybranych kompozycji oraz bibliografia.

Rozdział I
Flet w muzyce amerykańskiej XX wieku

Francuskie korzenie

Przełomowym momentem w historii fletu w Ameryce jest przyjazd **Georgesa Barrère'a** (1876 – 1944) do Nowego Jorku. Fakt ten został uznany przez ówczesne środowisko muzyczne tego miasta za wydarzenie mające wielki wpływ nie tylko na losy amerykańskiego wykonawstwa fletowego, lecz również na sztukę wykonawczą na wszystkich instrumentach dętych drewnianych. W 1905 roku, na zaproszenie Waltera Damroscha Barrère przyjeżdża do Stanów Zjednoczonych i obejmuje stanowisko pierwszego flecisty w New York Symphony Orchestra, dzisiejszej New York Philharmonic.

To ten właśnie moment stał się punktem zwrotnym amerykańskiej sztuki fletowej. Do przyjazdu Barrère'a stosowano jeszcze flety, jak i praktykę wykonawczą, powstałe przed wielką reformą Theobalda Boehma. Barrère przywozi do Stanów zarówno nowoczesny, wykonany ze stopu metali flet systemu Boehma, jak również nowoczesną dydaktykę, której podstawy stworzyli najbardziej utytułowani pedagodzy paryskiego konserwatorium **Henri Altes** oraz **Paul Taffanell** – mistrzowie, pod których kierunkiem studiował w Paryżu.

Jeszcze w czasie studiów w konserwatorium bardzo młody, bo siedemnastoletni, Barrère grał w paryskich orkiestrach. Jego współpraca z orkiestrą Société Nationale de Musique przyniosła bodaj jeden z najbardziej doniosłych faktów w historii współczesnego wykonawstwa fletowego. Chodzi oczywiście o prawykonanie w 1894 roku legendarnego *Prélude à l'après-midi d'un faune* Claude'a Debussy'ego, niezwykłego utworu, który zrobił światową karierę i którego wykonanie jest marzeniem każdego flecisty. Po ukończeniu studiów, pragnąc propagować grę na instrumentach dętych drewnianych, zakłada Société Moderne d'Instruments à Vent – grupę zajmującą się organizowaniem koncertów z udziałem artystów grających na tych właśnie instrumentach.

W 1905 roku opuszcza Europę, rozpoczynając nowy rozdział w swoim artystycznym życiu. Po podjęciu pracy w New York Symphony Orchestra w krótkim czasie staje się osobą darzoną niezwykłym szacunkiem i sympatią. Jego szybka asymilacja w środowisku muzycznym Nowego Jorku przynosi wiele doniosłych faktów, mających bezpośredni wpływ na rozwój gry na flecie, a przede wszystkim na realizację idei

artystycznych wyniesionych z konserwatorium paryskiego, jak również na szeroko pojętą popularyzację tego instrumentu. W 1905 roku zostaje powołany do życia Institute of Musical Art, dzisiaj Juilliard School of Music, w którym Barrère rozpoczął karierę pedagogiczną.

Z perspektywy historycznej można stwierdzić, że był to najważniejszy moment dla amerykańskiej sztuki fletowej. Z niezwykłą dbałością przekazywana wiedza i francuskie tradycje wykonawcze szybko przyniosły efekty w postaci szerokiej rzeszy studentów oraz wzrostu zainteresowania instrumentami dętymi drewnianymi, a fletem w szczególności. Jego wybitni absolwenci przyczynili się do upowszechnienia jego idei wykonawczych i muzycznych. Absolwenci najznakomitsi, najsłynniejsi i mający jednocześnie największy wpływ na propagowanie francuskiej szkoły fletowej w Ameryce to William Kincaid, Samuel Baron, Frances Blaisdell, Arthur Lora oraz Bernard Goldberg.

Nie do przecenienia jest wkład, jaki wnieśli w rozwój amerykańskiej szkoły fletowej również producenci i budowniczowie instrumentów. Bracia **George i William Haynes** założyli w Bostonie w roku 1888 manufakturę produkującą flety. Po przyjeździe do Stanów Barrère natychmiast podjął współpracę z firmą Wm. S. Haynes, czego efektem było wprowadzenie szeregu innowacji w procesie budowania instrumentu. Jako przykład można wskazać użycie lutowanych kominków, które przyczyniło się do lepszego rezonansu i poprawy brzmienia instrumentu, co w efekcie stało się elementem wykorzystywanym w popularyzacji tej marki zarówno w Ameryce, jak również na całym świecie. Wielu utytułowanych flecistów zwracało uwagę, iż flet marki Haynes jest instrumentem o doskonałym brzmieniu i wyśmienitej mechanice. Z pośród wielu znakomitych klientów firmy Haynes w tym okresie można wymienić, oprócz wspomnianego już Barrère'a, słynnego Williama Kindcaida czy Georgesa Laurenta. Warto dodać, że w roku 1913 został zatrudniony w firmie Haynes Verne Q. Powell, który wkrótce stał się jej dyrektorem, a w 1927 roku otworzył swój własny warsztat wykonujący flety, do dziś produkujący niezwykle cenione i poszukiwane przez artystów instrumenty.

W wyniku współpracy i przyjaźni, jaka łączyła Barrère'a z Williamem Haynesem, rozpoczęto eksperymenty z użyciem stopów metali szlachetnych w celu uzyskania ciekawszego brzmienia, pełniejszej projekcji dźwięku oraz precyzyjniejszej mechaniki. W roku 1935 Barrère porzuca New York Symphony Orchestra, by rozpocząć karierę jako solista. Zamawia nowy instrument u Haynesa, do którego wykonania ma zostać specjalnie opracowany stop platyny oraz irydu, tak by powstał instrument o niespotykanych dotąd

właściwościach brzmieniowych. W ten sposób powstaje legendarny Haynes #14000, a dla upamiętnienia tego instrumentu Edgar Varèse pisze w 1936 roku *Density 21,5*, nawiązując tytułem do gęstości platyny.

Potrzeba spopularyzowania nowoczesnego stylu gry fletowej zrodziła ideę powołania klubu fletowego. New York Flute Club został założony przez Barrère'a i jego studentów w 1920 roku, a jego głównymi celami było prowadzenie działalności koncertowej oraz edukacyjnej. Na podziw zasługuje fakt, że stowarzyszenie to działa do dnia dzisiejszego, prowadząc aktywną działalność wydawniczą, koncertową, edukacyjną, promocyjną oraz szeroko pojętą popularyzację fletu.

Flet systemu Boehma zyskał duże uznanie zarówno flecistów jak i pedagogów. Walory brzmieniowe i możliwości techniczne stały się atutami, które przesądziły o ugruntowaniu jego pozycji na rynku muzycznym. System Boehma stał się, tak jak w Europie, systemem popularnym i ogólnie panującym, a francuski styl wykonawczy zaczął dominować również w Stanach Zjednoczonych. Realizacja poszczególnych elementów francuskiej szkoły fletowej stała się dla kolejnych pokoleń flecistów zadaniem najistotniejszym.

Ważną postacią posiadającą duży wpływ na rozwój popularności fletu w Ameryce oraz nowych tendencji w zakresie produkcji instrumentów jest Dayton C. Miller, fizyk, astronom, akustyk i flecista amator, który wiele lat żył w wielkiej przyjaźni z Williamem Haynesem. Wspólnie otworzyli w Nowym Jorku oddział Wm. S. Haynes Company, będący salonem wystawowym. Miller jedynie amatorsko zajmował się fletem, ale jego zainteresowanie i wielkie zamiłowanie do tego instrumentu znalazło swój wyraz w stworzeniu kolekcji będącej dziś w posiadaniu Library of Congress w Waszyngtonie. Kolekcja ta obejmuje około 1700 eksponatów, w tym flety oraz inne instrumenty dęte, statuetki, obrazy, książki, katalogi, patenty oraz inne materiały związane z fletem.

Przedstawiając historię sztuki fletowej w Ameryce, nie sposób nie wspomnieć o **Georges'u Laurencie** (1886 – 1964). Ten urodzony w Paryżu flecista, absolwent klas fletu Philippe Gauberta i Paula Taffanela przyjeżdża do Stanów Zjednoczonych Ameryki w roku 1918. Zostaje zatrudniony na stanowisku pierwszego flecisty w Boston Symphony Orchestra, pełniąc te obowiązki aż do roku 1952. Niewątpliwy wpływ na środowisko muzyczne ówczesnej Ameryki miało powołanie do życia przez Laurenta w roku 1921 Boston Flute Players Club. Grupa ta zajmowała się organizacją koncertów kameralnych z udziałem nie tylko fletu czy zespołu fletów, lecz również innych, mieszanych składów,

dokonując wielu premier utworów Alberta Roussela, Arthura Honeggera oraz Jacques'a Iberta na rynku amerykańskim. Laurent był również wykładowcą w New England Conservatory w Bostonie, wychowując wielu znakomitych i kształtujących środowisko muzyczne Ameryki instrumentalistów. Spośród wielkiej rzeszy jego absolwentów wymienię choćby Jamesa Pappoutsakisa, Lois Schaefer, Harry'ego Moskovitza czy Roberta Willoughby'ego.

Twórcy amerykańskiej szkoły fletowej

Urodzony w Minneapolis **William Kincaid** (1895-1967) jest uznawany za ojca szkoły fletowej w Ameryce. W roku 1911 przenosi się do Nowego Jorku, by podjąć studia w Institute of Musical Arts, dzisiejszej Juilliard School of Music, pod kierunkiem Georges'a Barrère'a. Jego niezwykłe uzdolnienia pozwalają mu ukończyć studia w roku 1913 w wieku osiemnastu lat. W latach 1913 – 1918 został zatrudniony w New York SO na stanowisku drugiego flecisty obok swojego mistrza. Ważnym momentem w jego życiu stało się zaproszenie przez Leopolda Stokowskiego w 1921 roku do Philadelphia Orchestra jako solistę i pierwszego flecistę. Funkcję tę piastował aż do roku 1960. Jego udział jako solisty w ponad 150 koncertach pozwolił na ugruntowanie w publicznej opinii roli fletu jako instrumentu solowego. Działalność koncertowa nie ograniczała się jedynie do występów solowych, z równym powodzeniem uczestniczył w koncertach kameralnych jako członek Philadelphia Wind Quintett, z którym współpracował w latach 1952 – 1957.

W roku 1924 został powołany Curtis Institute w Filadelfii, w którym Kincaid był pedagogiem w latach od 1928 do 1967 i gdzie wykształcił wielu prominentnych flecistów następnych pokoleń. Spośród utytułowanych absolwentów Kincaida w szczególności należy wymienić Juliusa Baker'a, Roberta Cole'a, Jamesa Pellerite'a, Elaine Shaffer, Josepha Mariano oraz Doriot Anthony Dwyer. W licznych opracowaniach i artykułach na temat amerykańskiej szkoły fletowej William Kincaid jest przedstawiany jako jej twórca. Oznacza to, że większość dzisiejszych amerykańskich flecistów to spadkobiercy tradycji Kincaida, bowiem ich nauczyciele lub nauczyciele ich nauczycieli są bezpośrednio lub pośrednio absolwentami „Papy Kincaida".

Kincaid był posiadaczem bardzo ciekawego instrumentu wykonanego przez firmę Verne Q. Powell w 1939 roku. Jakkolwiek instrument ten nie był dziełem Haynesa,

jednakże wykonano go z platyny – podobnie jak instrument, na którym grał mistrz Barrère – i stanowił on niejako kontynuację idei brzmieniowych zaproponowanych przez Barrère'a. Na krótko przed śmiercią Kincaid podarował go swojej studentce Elaine Shaffer, a w roku 1986 trafił na aukcję, na której został sprzedany za zadziwiająco wysoką kwotę 187 000 dolarów, stając się tym samym najdrożej sprzedanym fletem na świecie. Dziś ten sławny instrument znajduje się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Innym wielkim spadkobiercą i propagatorem idei artystycznych i wykonawczych G. Barrère'a jest **Samuel Baron** (1925 – 1997). W roku 1948 ukończył Juilliard School of Music w Nowym Jorku w klasie fletu Georges'a Barrère'a, po jego śmierci pracował pod kierunkiem Arthura Lory. W tym samym roku założył New York Brass Ensemble, którym dyrygował, a w 1949 był współzałożycielem New York Woodwind Quintet, z którym dokonał wielu prawykonań oraz nagrań nowo powstałych kompozycji, między innymi słynnego utworu Samuela Barbera *Summer Music* na kwintet dęty. W jego szerokich zainteresowaniach nie zabrakło również miejsca na współpracę z zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki współczesnej, jak na przykład American Chamber Orchestra, jak również Contemporary Chamber Ensemble.

W latach pięćdziesiątych bardziej oddaje się sztuce dyrygowania, lecz jego praca jako instrumentalisty jest równie imponująca. Współpracuje z New York Symphony Orchestra, Minneapolis Symphony Orchestra, a w sezonie 1952/53 pracuje jako pierwszy flecista w New York City Opera. W roku 1965 rozpoczyna współpracę z Bach Aria Group, zastępując Juliusa Bakera, który w tym czasie otrzymał stanowisko pierwszego flecisty w New York Philharmonic Orchestra. W latach 1965 – 1967 jest pedagogiem w Yale School of Music, następnie prowadzi klasę fletu w Mannes College of Music, a ukoronowaniem jego pracy pedagogicznej jest pozycja dyrektora departamentu instrumentów dętych drewnianych w Juilliard School of Music w Nowym Jorku w okresie od 1971 do 1977 r. W latach 1977 – 1978 sprawował zaszczytną funkcję prezydenta National Flute Association.

Baron dokonał dużej liczby opracowań utworów Johanna Sebastiana Bacha, w tym *Kunst der Fuge* na kwintet dęty i kwartet smyczkowy, jak również transkrypcji na kwintet dęty utworów Mendelssohna, Faurégo, Debussy'ego i Brahmsa. Jako solista, kameralista oraz dyrygent zrealizaował wiele nagrań kompozycji Barbera, Blackwooda, Bouleza, Branta, Korte'a, Kupfermana, Ladermana i innych.

Spośród licznych nagrań Barona większa część nie została jeszcze niestety poddana procesowi remasteringu i nie zostały one wznowione na współczesnych nośnikach CD. Nakładem New York Flute Club wydano dwupłytowy album *Samuel Baron Memorable Performances, 1966-1996*, prezentujący niezwykle interesującą grę tego wybitnego przedstawiciela amerykańskiej szkoły fletowej. Eldin Burton zadedykował Baronowi swoją *Sonatinę* na flet i fortepian w roku 1948, a jego działalność na polu wykonawstwa muzyki współczesnej zaowocowała dwoma niezwykle ciekawymi, dedykowanymi mu utworami Karla Korte'a *Remembrances for Flutes and Electronisc* oraz *Superflute* for solo flute with prerecorded piccolo & alto flute autorstwa Meyera Kupfermana, obydwa z roku 1971. Spośród wielu absolwentów Barona wystarczy wymienić Leonarda Garissona, Carol Wincenc oraz Bärli Nugent.

Kolejnym przedstawicielem pierwszego pokolenia absolwentów Barrère'a jest **Frances Blaisdell** (1911 – 2009). W roku 1928 rozpoczęła studia u Georges'a Barrère'a w Juilliard School of Music w Nowym Jorku, kontynuując je po jego śmierci u Williama Kincaida oraz Marcela Moyse'a. W latach trzydziestych dwudziestego wieku współpracowała z organizacjami i instytucjami życia muzycznego takimi, jak National Orchestral Association, New Opera Company czy New Friends of Music. W roku 1932 jako solistka wzięła udział w koncercie dla dzieci organizowanym przez Filharmonię Nowojorską, co było ewenementem w ówczesnym, zdominowanym przez mężczyzn świecie muzycznym. W 1937 roku odmówiono jej udziału w przesłuchaniu do tej orkiestry z powodu jej płci, dopiero w 1962 roku została zaproszona do uczestnictwa w roli muzyka orkiestrowego w koncercie, który wymagał zwiększonej sekcji fletów.

Blaisdell była nauczycielem w Manhattan School of Music, a od 1973, po przeprowadzce do Kalifornii, na Stanford University, gdzie prowadziła działalność pedagogiczną przez trzydzieści pięć lat. W roku 2006 otrzymała bardzo prestiżową nagrodę Lloyd W. Dinkelspiel Award for Outstanding Service to Undergraduate Education. Frances Blaisdell stała się bezsprzecznie najbardziej znaną flecistką w Ameryce i symbolem kontynuacji tradycji paryskiej szkoły fletowej w Stanach. Jako wychowawca wielu pokoleń flecistów stała się również symbolem wyzwolenia spod prymatu mężczyzn w zawodzie muzyka.

W roku 1992 magazyn „Chamber Music" napisał: *Każda kobieta grająca w każdej orkiestrze w Ameryce, każda mała dziewczynka, która gra na flecie w szkolnej orkiestrze, powinna podziękować Frances Blaisdell, Ona była tą pierwszą.*[1] W 1992 roku otrzymała od National Flute Association tytuł honorowego członka, a dwa lata później została uhonorowana nagrodą za całokształt osiągnięć. Z dużej rzeszy jej absolwentów należy wymienić najaktywniejsze postaci życia muzycznego Ameryki, jak na przykład: Alexandra Hawley, Patricia Harper, John Littlefield, Kyle Wiley Pickett.

Wspomniany już wcześniej **Arthur Lora** (1903 – 1992) jest zaliczany do postaci mających duży wpływ nie tylko na kształt amerykańskiej szkoły fletowej, ale również na rozpowszechnienie francuskich idei wykonawczych w tym kraju. W latach 1919 – 1924 studiował pod kierunkiem Barrère'a, a od roku 1925 sprawował funkcję jego asystenta, by w 1944 poprowadzić po jego śmierci klasę fletu w Juilliard School of Music. Jego niezwykle długa, bo pięćdziesięciotrzyletnia działalność pedagogiczna zaowocowała ogromną wręcz liczbą absolwentów. Zanim podjął pracę w Juilliard School, był nauczycielem fletu w Manhattan School of Music oraz w Montreal Conservatoire. Lora pracował jako pierwszy flecista w City Symphony of New York w latach 1922 – 1923, następnie w Symphony of New York w latach 1924 – 1925. Jako pierwszy flecista Metropolitan Opera w Nowym Jorku pracuje w latach 1937 – 1945, choć chyba najbardziej inspirujący artystycznie okres obejmuje lata 1947 – 1952, kiedy Lora pracuje w NBC Symphony pod dyrekcją legendarnego Arturo Toscaniniego. Trudno uwierzyć, że nigdy nie wystąpił w orkiestrze nowojorskiej filharmonii. Jego absolwentami, którzy mają bezpośredni wpływ na środowisko muzyczne i fletowe Ameryki, są Ransom Wilson oraz Nancy Toff.

Lora współpracował również ze znaną bostońską firmą produkującą instrumenty **Verne Q. Powell** i za sprawą jego sugestii dotyczących zmian w budowie stopy fletu skonstruowano roku 1928 tak zwany „gizmo key", który jest dodatkową dźwignią umożliwiającą oddzielne zamknięcie klapy *h*, umożliwiając w ten sposób łatwiejsze wydobycie dźwięku c^4, jak również pozostałych najwyższych dźwięków skali fletu.

---

[1] Douglas Martin, *Frances Blaisdell, 'Girl Flutist' Who Opened Doors, Dies at 97*, New York Times, 31.03.2009, http://www.nytimes.com/2009/03/31/arts/music/31blaisdell.html (data odwiedzin 16.07.2013)

Przy tej okazji warto wskazać, jak ogromny wkład w rozwój fletu wniosła ta firma. Niezwykle istotną zmianą było wprowadzenie w Ameryce w roku 1976 skali Coopera, która zastąpiła obowiązującą wcześniej skalę Boehma. Następną innowacją, wprowadzoną i opatentowaną przez Verne Q. Powella w roku 1986, jest system Aurumite, polegający na użyciu dwóch materiałów, złota i srebra do produkcji korpusu fletu, tak aby uzyskać rurę złożoną z dwóch warstw. W ten sposób połączono dobry rezonans srebra z ciepłem barwy złota. Kolejne próby doprowadziły do opracowania w 2003 roku stopu 19,5-karatowego *rose gold* o niezwykłych walorach brzmieniowych. W 2007 dzięki nowej technologii wykonywania kominków uzyskano równomierną grubość ścianek wyciąganego kominka. W firmie Verne Q. Powell prace nad udoskonalaniem konstrukcji fletu trwają nadal, w 2009 roku dokonano modyfikacji mocowania dźwigni klap, tworząc tak zwany „pinless mechanism". Używane do tej pory kliny, zespalające poszczególne dźwignie, zostały zastąpione mostkami, które umożliwiają bardziej precyzyjną pracę mechaniki instrumentu oraz jej konserwację.

Niezwykłą wręcz postacią jest urodzony w 1924 r. **Bernard Z. Goldberg**. Rozpoczął naukę gry u flecistów St. Louis Symphony, Johna Kiburza i Laurenta Torna, aby w wieku lat szesnastu zadebiutować jako muzyk tej orkiestry. Po ukończeniu szkoły średniej rozpoczyna studia u Georges'a Barrère'a. Jeszcze przed ukończeniem Juilliard School of Music rozpoczął współpracę z Cleveland Orchestra, będąc jej pierwszym flecistą. W 1947 roku zostaje zaproszony przez legendarnego dyrygenta Fritza Reinera do współpracy z Pittsburgh Symphony na pozycji pierwszego flecisty.

Jego ogromne zaangażowanie w rozwijaniu swoich umiejętności zaowocowało studiami u Luciena Lavaillotte'a, pierwszego flecisty Opery Paryskiej. Studia u Marcela Moyse'a stanowiły bodziec do dalszego rozwoju zarówno na polu artystycznym, jak również dydaktycznym. Duży wpływ wywarła na Goldberga współpraca i prywatne lekcje z Pablo Casalsem. Występował w wielu edycjach festiwalu Casalsa w Paryżu i w Puerto Rico. W roku 1993 odchodzi z Pittsburgh Symphony, koncentrując swoją aktywność artystyczną na dyrygowaniu i nauczaniu, obecnie pracuje jako nauczyciel w Brooklyn College Conservatory. Z bardzo licznej grupy jego absolwentów wystarczy wymienić Erica Hoovera, Pamelę Endsley, Wendella Dobbsa, Wendy Kummer oraz Stevena P. Finley'a.

Inną osobistością posiadającą niezaprzeczalny wpływ na kształtowanie wykonawstwa fletowego w Ameryce jest **Marcel Moyse** (1889 – 1984). Artysta ten jest uważany za najbardziej wpływowego czy inspirującego flecistę w dwudziestym wieku. W 1905 ukończył konserwatorium paryskie pod kierunkiem takich znakomitości, jak Adolphe Hennebains, Philippe Gaubert oraz Paul Taffanel. W latach 1913 – 1938 był pierwszym flecistą Opéra Comique w Paryżu, występując również w roli solisty oraz dokonując nagrań płytowych. Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej wziął udział w prawykonaniach wielu znaczących kompozycji, w tym w bardzo ważnym w repertuarze fletowym utworze *Daphnis et Chloé* Maurice'a Ravela w 1912 roku. Współpracował z tak utytułowanymi artystami, jak Nellie Melba, Sergiusz Prokofiew, Igor Strawiński, Richard Strauss, Serge Koussevitzky oraz Arturo Toscanini. Jacques Ibert zadedykował mu swój koncert fletowy, którego premiera miała miejsce w 1934 roku. W latach od 1932 do 1940 jest profesorem w paryskim konserwatorium, następnie pracuje w konserwatorium genewskim do roku 1949, kiedy decyduje się na emigrację do Stanów Zjednoczonych.

Po przybyciu do Ameryki, Moyse organizuje w Brattleboro Marlboro Music School and Festival, gdzie prowadzi lekcje mistrzowskie w latach 1949 – 1966. Jest autorem wielu prac pedagogicznych, które po dzień dzisiejszy stanowią istotny materiał dydaktyczny. Jego najsłynniejsi amerykańscy absolwenci to Paula Robinson, Carol Wincenc, Bernard Goldberg, Julia Bogorad, Eleanor Lawrence i wielu innych. Ogromny wkład, jaki wniósł w kształcenie pokoleń flecistów, zarówno w Europie, jak również w Ameryce, jest niezaprzeczalny. Charakterystyczne cechy jego elastycznego i przejmującego dźwięku, ożywionego naturalną wibracją, stały się realizacją idei francuskiego stylu gry, który miał kluczowy wpływ na nowoczesne standardy wykonawcze na całym świecie.

Kolejną bardzo ważną i ciekawą postacią amerykańskiej szkoły fletowej jest **Julius Baker** (1915 – 2003). Należy on do głównych przedstawicieli nowoczesnej amerykańskiej szkoły fletowej. Pozostawał pod wpływem swoich dwóch wielkich mistrzów, Leonardo De Lorenzo oraz Williama Kincaida, pod którego kierunkiem studiował w Curtis Institute w Filadelfii. Po ukończeniu studiów w roku 1937 powraca do rodzinnego Cleveland i podejmuje pracę drugiego flecisty w Cleveland Orchestra obok znakomitego Maurice'a Sharpa. Baker prowadził ożywioną działalność pedagogiczną, był znanym pedagogiem ważnych uczelni artystycznych w Stanach, takich jak Juilliard School of Music w Nowym

Jorku, Curtis Institute of Music w Filadelfii oraz Carnegie Mellon University w Pittsburghu. Jego współpraca z wymienionymi powyżej uczelniami muzycznymi wiąże się ściśle z pracą w orkiestrach. W latach 1937 – 1941 jest członkiem Cleveland Orchestra, następnie w okresie 1941 – 1943 pracuje jako pierwszy flecista w Pittsburgh Symphony Orchestra. Później jest pierwszym flecistą Chicago Symphony Orchestra (1951 – 1953) i New York Philharmonic (1965 – 1983), gdzie pracuje pod kierunkiem największych mistrzów sztuki dyrygenckiej. Baker był również cenionym kameralistą, współzałożycielem Bach Aria Group, z którą pracuje w latach 1946 – 1964, aż do czasu otrzymania posady pierwszego flecisty w New York Philharmonic.

Julius Baker dokonał amerykańskiej premiery koncertu fletowego Jacques'a Iberta w roku 1948 wraz z orkiestrą CBS Symphony, wykonanie to zostało zarejestrowane przez wytwórnię Oxford Records. Po przejściu na emeryturę od roku 1986 poświęca się grze solowej, koncertując w Stanach Zjednoczonych, Europie i Azji. Prowadzi również niezliczoną wręcz liczbę kursów mistrzowskich, w roku 2000 gościł w Warszawie. Wśród jego absolwentów można znaleźć takie znakomitości, jak Jeanne Baxtresser, Gary Schocker, Jeffrey Khaner, John Curran, Jasmine Choi, Anne Diener Zentner, Robert Dick oraz wielu innych.

Absolwentem Williama Kincaida, obok omówionego już Juliusa Bakera, był także **Robert Cole**. Ukończył on Curtis Institute of Music w Filadelfii i został zaproszony przez swojego profesora do współpracy z Philadelphia Orchestra jako jego asystent i zastępca. Praca Cole'a w tej orkiestrze trwała dwanaście lat, w tym czasie dokonał wielu nagrań płytowych i docenionych kreacji koncertowych. Jego szeroka działalność artystyczna obejmowała również współpracę z Philadelphia Woodwind Quintet oraz Wingra Woodwind Quintet. Był wykładowcą na University of Wisconsin w Madison. Cole jest znany ze swojej kolekcji etnicznych i zabytkowych instrumentów, które w dużej części otrzymał od Wiliama Kincaida.

Absolwentem i następcą Kincaida na stanowisku flecisty w Philadelphia Orchestra był urodzony w 1926 roku **James Pellerite**. Zaraz po ukończeniu studiów w Juilliard School of Music w Nowym Jorku pracuje we wspomnianej Philadelphia Orchestra, równocześnie współpracując z orkiestrami symfonicznymi w Detroit oraz w Indianapolis. W 1961 roku rozpoczyna pracę pedagogiczną na Indiana University Bloomington,

a w roku 1972 jest współzałożycielem bardzo prężnie do dziś działającej organizacji National Flute Association. Po przejściu w 1995 roku na emeryturę oddaje się grze na flecie wywodzącym się z kultury Indian Ameryki, koncertując i dokonując wielu nagrań płytowych.

Niektórych swoich studentów Kincaid darzył wyjątkowym uznaniem i sympatią. Taką właśnie osobą była **Elaine Shaffer** (1925 – 1973), absolwentka Curtis Intitute of Music w Filadelfii. Kincaid, w dowód uznania dla jej kunsztu instrumentalnego i uzdolnień muzycznych, podarował jej w testamencie swój platynowy flet. W latach 1947 – 1948 współpracowała z Kansas City Philharmonic, a następnie w okresie 1948 – 1953 była pierwszą flecistką Houston Symphony Orchestra, co w tamtym okresie w Ameryce było dość niezwykłe z uwagi na nieomal całkowite zawłaszczenie zawodu muzyka orkiestrowego przez mężczyzn. Zachwycała publiczność i krytykę swoją perfekcyjną grą.

W 1953 roku porzuca stanowisko pierwszej flecistki w Houston Symphony i podejmuje decyzję o rozwijaniu kariery jako muzyk solista i kameralista. Współpracowała między innymi z Yehudi Menuhinem oraz jego siostrą, pianistką Hephzibah Menuhin, jak również z klawesynistą George'em Malcolmem. Ernest Bloch zadedykował jej dwa utwory: *Suite Modale* (1956) na flet i fortepian, zorkiestrowaną także na flet i orkiestrę smyczkową, oraz *Two Last Poems* (1958) na flet i smyczki. Shaffer dokonała prawykonań obu utworów, ugruntowując swoją pozycję w świecie artystycznym.

Była osobistością świata artystycznego tamtych czasów w Ameryce, a jej prominentni przyjaciele, jak na przykład malarz Marc Chagall, teolog Karl Barth oraz prozaik i poeta Hermann Hesse, umacniali jej artystyczny wizerunek. Kilka lat po śmierci Kincaida wraz z flecistą Johnem Solumem i innymi studentami oraz flecistami, którzy podziwiali talent Kincaida, zamówiła utwór dla jego upamiętnienia, *Duo for Flute and Piano* autorstwa Aarona Coplanda. W roku 1971 w Filadelfii ma miejsce prawykonanie tego utworu przez Johna Soluma, w którym wzięła udział przyjaciółka Shaffer, Hephzibah Menuhin. Niedługo później u Shaffer została zdiagnozowana ciężka choroba, w wyniku której zmarła w 1973 roku. Tuż przed śmiercią zdołała zakończyć dwa projekty, nad którymi pracowała: koncert, podczas którego wykonała wszystkie sonaty fletowe Johanna Sebastiana Bacha, oraz pierwsze nagranie *Duo* Coplanda.

Innym spadkobiercą tradycji muzycznych Williama Kincaida oraz Curtis Institute jest **Joseph Mariano** (1911 – 2007). W latach 1935 – 1974 był pedagogiem w Eastman

School of Music, będąc jednocześnie w okresie 1935 – 1968 pierwszym flecistą w Rochester Philharmonic. Wielokrotnie otrzymywał zaproszenia do współpracy, między innymi od Arturo Toscaniniego do NBC Symphony, jak również od Fritza Reinera do Chicago Symphony czy wreszcie zaproszenie od Eugene Ormandy'ego do Philadelphia Orchestra. Na te niezwykle atrakcyjne oferty Mariano odpowiadał negatywnie, pozostając w Rochester i nauczając następne generacje flecistów w Eastman School of Music. Pozostał w ich pamięci jako wyjątkowy, obdarzony charyzmą pedagog. Mariano był artystą docenianym przez znaczących flecistów, takich jak Jean-Pierre Rampal, Aurèle Nicolet, Julius Baker czy William Bennett. Jako wykonawca muzyki współczesnej zyskał wielkie uznanie wielu kompozytorów amerykańskich. Uważa się, że Mariano rozwinął i skonkretyzował prawdziwy amerykański styl gry fletowej, uwidoczniając w swojej grze cechy takie, jak: siła, witalność oraz zmysłowość.

Kolejną osobistością, o której chciałbym wspomnieć, jest **Doriot Anthony Dwyer** (ur. 1922). Studiowała w Eastman School of Music w Nowym Jorku u omówionych już powyżej mistrzów, a byli nimi Georges Barrère, William Kincaid, Joseph Mariano. Dwyer jest pierwszą kobietą w historii amerykańskiego przemysłu muzycznego zajmującą pozycję pierwszego flecisty w znaczącej orkiestrze symfonicznej. Stała się legendą amerykańskiego stylu wykonawczego, kreatorką nowych idei artystycznych oraz wielką admiratorką zdobyczy francuskiej szkoły fletowej. Do lat pięćdziesiątych zdominowany przez mężczyzn przemysł muzyczny wydawał się nie dostrzegać sporej ilości młodych kobiet zajmujących się grą na instrumentach dętych. Dwyer, jeszcze w czasie studiów w Eastman, doświadczała niejednokrotnie dyskryminacji. Biorąc udział w wielu projektach orkiestr studenckich, nigdy nie otrzymała propozycji gry jako pierwszy flecista, a po ukończeniu studiów w Eastman School of Music otrzymała pracę, ale jako druga flecistka w National Symphony Orchestra w Waszyngtonie. Po dwóch latach, w roku 1945, porzuca pracę w orkiestrze, próbując swoich sił w muzyce rozrywkowej i współpracując ze słynnym Frankiem Sinatrą.

Punktem zwrotnym w jej karierze był rok 1952, kiedy Georges Laurent przeszedł na emeryturę, pozostawiając niezwykle prestiżowe stanowisko pierwszego flecisty w Boston Symphony Orchestra. Podczas przesłuchań ówczesny szef bostońskiej orkiestry Charles Munch nie znalazł godnego następcy Laurenta i wtedy postanowił dopuścić do przesłuchań ubiegające się o tę posadę kobiety. Pomimo braku akceptacji części muzyków

pozycję zdobyła Dwyer, a współpraca trwała niespotykanie długo, bo od 1952 do 1990 roku. Fakt pojawienia się kobiety w szeregach bostońskich muzyków wywołał prawdziwą lawinę artykułów w codziennej prasie. W czasie jej trzydziestoośmioletniej pracy w Boston Symphony Orchestra zdobyła uznanie zarówno krytyki, jak i publiczności, a pracujący z tą orkiestrą utytułowani dyrygenci, tacy jak Seiji Ozawa, Georg Solti oraz Pierre Boulez, z dużym entuzjazmem wyrażali się o jej artystycznych kreacjach. Ingolf Dahl w 1960 r. zadedykował jej swoją *Serenade for Four Flutes*. W roku 1990, dla upamiętnienia przejścia Dwyer na emeryturę, Ellen Taaffe Zwilich pisze dla niej koncert fletowy, którego premiera miała miejsce 26 kwietnia 1990 roku. Doriot Anthony Dwyer nadal jest aktywnym pedagogiem, jest profesorem Boston University, jak również Boston Conservatory. Została uhonorowana wieloma nagrodami, między innymi w roku 1982 doktoratem honorowym na Harvard University, a w roku 1993 National Flute Association nagrodziła ją za całokształt osiągnięć.

W kolejnych pokoleniach flecistów amerykańskich na uwagę zasługują absolwenci Georges'a Laurenta.

James Pappoutsakis (1911 – 1979) był uczniem Harry'ego Moscowitza, a następnie w New England Conservatory studiował u Georges'a Laurenta. W roku 1937 ówczesny dyrektor Boston Symphony Orchestra Serge Koussevitzky zaprasza Pappoutsakisa do współpracy z orkiestrą, oferując mu miejsce drugiego flecisty. Jego kariera w BSO jako muzyka orkiestrowego, lecz również jako solisty, trwała blisko czterdzieści lat. Równocześnie prowadził działalność pedagogiczną w znaczących szkołach muzycznych Bostonu, wymienię tylko New England Coservatory of Music, Boston University of Fine Arts, Boston Coservatory. Wielu jego absolwentów zajmuje ważne pozycje w życiu muzycznym Ameryki, działając zarówno na polu wykonawstwa muzycznego, jak również sztuki pedagogicznej. W ogromnej liczbie absolwentów Pappoutsakisa można znaleźć wiele wybitnych nazwisk, wymienię tylko kilka: Nancy Toff, Robert Dick, Jonathon A. Landell, Alan Weiss.

Lois Schaefer (1924) jest postacią znaną i cenioną zarówno za jej dokonania pedagogiczne, jak i za wieloletnią pracę muzyka orkiestrowego. W latach 1955 – 1965 współpracowała z New York City Opera, a także z RCA Recording Orchestra. W latach 1965 – 1990 gra na flecie piccolo w Boston Symphony Orchestra. Jest absolwentką New England Conservatory w klasie Georgesa Laurenta i pedagogiem tej uczelni. Z okazji

zakończenia jej współpracy z BSO Daniel Pinkham napisał *Concerto Piccolo*, którego premiera odbyła się w 1990 roku w Bostonie.

Harry Moskovitz (1904 – 1981) to kolejny ważny kontynuator tradycji Laurenta, ukończył New England Conservatory of Music, studiował również w Juilliard School of Music w Nowym Jorku oraz w konserwatorium paryskim. Był pedagogiem Long Island Institute of Music oraz Queens College w Nowym Jorku. Współpracował z wieloma orkiestrami, między innymi Saint Louis Symphony Orchestra, NBC Symphony Orchestra, CBS Symphony Orchestra oraz New York City Opera. W latach 1957 – 1960 oraz 1967 – 1970 pełnił funkcję prezydenta New York Flute Club.

Robert Willoughby, ur. w 1921, jest osobistością mającą ogromny wpływ na kształtowanie się amerykańskiej fletowej tradycji wykonawczej. Jest absolwentem Eastamn School of Music w klasie Josepha Mariano. Jego muzyczny rozwój został zatrzymany przez udział w działaniach wojennych sił powietrznych Stanów Zjednoczonych podczas II Wojny Światowej. Będąc członkiem załogi B-24, w ciągu dwóch i pół roku wziął udział w trzydziestu pięciu misjach bojowych w hitlerowskich Niemczech.

Po wojnie powrócił do gry na flecie i ukończył New England Conservatory w Bostonie pod kierunkiem Georges'a Laurenta. Współpracował z Cleveland Orchestra pod batutą George'a Szella w latach 1946 – 1955. Od 1949 roku Willoughby rozpoczyna pracę pedagogiczną w Oberlin Conservatory of Music, gdzie rozwija swoje zainteresowanie muzyką kameralną, zakładając w 1950 r. Oberlin Woodwind Quintet, jak również Oberlin Baroque Ensemble, w którym urzeczywistniał swoje zainteresowanie wykonawstwem na historycznych instrumentach. W latach 1959 – 1960 jest pierwszym flecistą Cincinnati Symphony, a jego trzydziestosiedmioletnia praca w Oberlin Conservatory of Music przysporzyła wielu wybitnych i cenionych, również poza Ameryką, flecistów. Od 1997 roku uczy w Longy School of Music w Cambridge w stanie Massachusetts. Na osobowości Willoughby'ego, oprócz Mariano i Laurenta, odcisnęła swoje piętno postać Williama Kincaida, pod którego kierunkiem pracował w czasie kursów mistrzowskich. Jego styl nauczania staje się odbiciem wpływu tych właśnie trzech osobistości.

Willoughby prowadzi niezwykle szeroką działalność artystyczną, wykonując muzykę dawną na instrumencie z epoki aż po utwory muzyki współczesnej, będąc

jednocześnie wykonawcą i osobą zamawiającą czy inspirującą powstawanie kompozycji. Za całokształt działalności artystycznej i pedagogicznej otrzymuje w 1996 roku nagrodę National Flute Association, a w roku 2000, podczas konwencji zorganizowanej przez National Flute Association, odbywa się poświęcony mu koncert. Z okazji osiemdziesiątych urodzin John Heiss, kompozytor i flecista, wykładowca New England Conservatory w Bostonie, napisał utwór pod tytułem *Apparitions*, którego prawykonania dokonała Patricia Spencer podczas uroczystego koncertu w Longy School of Music.

Spośród wielkiej liczby jego absolwentów należy wymienić: Aralee Dorough, pierwszą flecistkę Houston Symphony Orchestra; Katherine Borst Jones, profesor w Ohio State University oraz dwukrotnie prezydent National Flute Association; Marka Sparksa, pierwszego flecistę St. Louis Symphony Orchestra; Patricię Spencer, która współpracuje z grupą twórczą Da Capo Chamber Players; Ervina Monroe'a, niedawno emerytowanego pierwszego flecistę Detroit Symphony Orchestra; Mary Kay Fink, grającą na flecie piccolo w Cleveland Orchestra.

Następną grupę flecistów, którą w moim odczuciu należy omówić dla zobrazowania pozycji fletu w życiu muzycznym Ameryki, stanowią absolwenci Samuela Barona.

Bärli Nugent to absolwentka Juilliard School of Music, a jej mistrzami byli: Julius Baker, Samuel Baron, Harold Bennett, Carmine Caruso, Marcel Moyse i Jean Whiton. Laureatka wielu nagród i wyróżnień, oraz stypendystka i beneficjentka grantów, między innymi National Endowment for the Arts, N.Y. State Council on the Arts. Jest pierwszą flecistką Concordia Chamber Orchestra, prowadzi klasy mistrzowskie i seminaria na prestiżowych uczelniach, między innymi University of Hartford, Princeton University, Stanford University, Beijing Central Conservatory. Jest kierownikiem wydziału kameralistyki w Juilliard School of Music w Nowym Jorku, gdzie odpowiada również za współpracę międzynarodową.

Carol Wincenc (1949) jest uznaną i szanowaną osobą w środowisku muzycznym Ameryki. Występuje z orkiestrami na całym świecie, dokonała wielu prawykonań utworów jej dedykowanych, m.in. z orkiestrą Detroit Symphony światowego prawykonania koncertu fletowego napisanego specjalnie dla niej przez zdobywcę nagrody Pulitzera Christophera Rouse'a. Wincenc wzięła udział w światowym prawykonaniu *Concerto-Cantata* autorstwa Henryka Mikołaja Góreckiego i nagrała ten koncert z Filharmonią Narodową pod dyrekcją Antoniego Wita. Lukas Foss zadedykował jej

Renaissance Concerto for Flute and Orchestra. Również inni, uznani w Ameryce kompozytorzy tworzyli specjalnie dla niej, warto tu wymienić choćby Petera Schickelego, Joan Tower, Paula Schoenfielda czy Tobiasa Pickera, który napisał podwójny koncert *The Rain In The Trees* na flet i sopran z towarzyszeniem orkiestry, a w prawykonaniu partnerowała Wincenc wielka amerykańska sopranistka Barbara Hendricks.

Carol Wincenc współpracuje z orkiestrami symfonicznymi w St. Louis, Atlancie i Seattle, a w Europie z London Symphony oraz English Chamber Orchestra. Jest obecna na znaczących festiwalach i targach przemysłu muzycznego zarówno w Stanach, jak i w Europie. Prowadzi bardzo szeroką działalność na polu kameralistyki, występując z uznanymi na światowym rynku kwartetami smyczkowymi, między innymi Guarneri Quartet, Emerson String Quartet, Tokyo String Quartet oraz Cleveland String Quartet. Współpracowała z takimi sławami, jak sopranistki Jessye Norman i Elly Ameling, z pianistą Emanuelem Axem, z wiolonczelistą Yo-Yo Ma.

Jest artystką o dużym dorobku nagraniowym, w roku 2005 otrzymała nominację do nagrody Grammy za dokonane dla wytwórni Naxos nagrania utworów Yehudi Wynera i Richarda Stolzmanna, a za nagranie koncertu fletowego autorstwa Christophera Rouse'a dla wytwórni Telarc, z Chistophem Eschenbachem i Houston Symphony, otrzymała prestiżową nagrodę Diapason d'Or. Dla wytwórni Nonesuch nagrała kompozycje Davida Del Tredici oraz Lukasa Fossa, natomiast wraz z Emerson String Quartet dokonała rejestracji kwartetów fletowych Wolfganga Amadeusza Mozarta dla Deutsche Grammophon. Dla New World Records dokonała rejestracji *Renaisseance Concerto* Lukasa Fossa, a jej współpraca z d'Note Records zaowocowała nagraniem znakomitego koncertu fletowego, autorstwa utytułowanej i szanowanej flecistki i kompozytorki Joan Tower. Wytwórnia London/Decca Records wydała nagranie utworu Paula Schoenfilda *Klezmer Rondos*, a praca z Muir String Quartet i wytwórnią Eco-Classics przyniosła skutek w postaci kolekcji utworów kameralnych, między innymi kompozycji Samuela Barbera i Heitora Villa-Lobosa. Pani Wincenc jest profesorem Juilliard School of Music i Stony Brook University w Nowym Jorku.

Leonard Garisson jest profesorem fletu w Lionel Hampton School of Music na uniwersytecie w Idaho, członkiem Northwest Wind Quintet, Scott/Garrison Duo oraz IWO Flute Quartet, jak również pierwszym flecistą Walla Walla Symphony. Otrzymał wiele nagród, a jako wykładowca i wykonawca brał udział w Red Lodge Festival w Montanie oraz w Blue Lake Fine Arts Camp w Michigan. Dokonał nagrań płytowych

dla wytwórni Albany Records, Capston Records oraz Centaur Records. Jest częstym gościem i wykonawcą na konwencjach organizowanych przez National Flute Association. Był również przewodniczącym zarządu krajowego National Flute Association oraz jego skarbnikiem i sekretarzem. Jako pedagog pracował w University of Tulsa, Bowling Green State University in Ohio, University of Arkansas oraz University of Wisconsin. Współpracuje z wieloma orkiestrami, między innymi z Chicago Symphony, Civic Orchestra of Chicago, Tulsa Philharmonic, Tulsa Opera Orchestra. Pisze artykuły do periodyków fletowych, jak na przykład *Flutist Quarterly* czy *Flute Talk*. Ma na swoim koncie sześć płyt, w przeważającej mierze z utworami muzyki współczesnej. Jego znakomitymi pedagogami byli Samuel Baron oraz Robert Willoughby.

W tym miejscu warto przypomnieć spadkobierców stylu wykonawczego Frances Blaisdell. Jedną z nich jest **Alexandra Hawley**, córka Frances Blaisdell i Alexandra Williamsa, pierwszego klarnecisty NBC Symphony. Oprócz matki jej pedagogami byli także Murray Pannitz, bardzo znany nauczyciel i członek Philadelphia Orchestra, Lloyd Gowen, profesor Stanford University, Jean-Pierre Rampal, profesor paryskiego konserwatorium.

Jej kariera solowa rozpoczyna się wraz z debiutem w legendarnej Concertgebouw w Amsterdamie oraz w równie słynnej sali Carnegie Recital Hall w Nowym Jorku. Prowadzi szeroką działalność koncertową zarówno w roli solisty, jak i kameralisty. Patricia Hawley jest czynnym działaczem National Flute Association, wielokrotnie była zapraszana do udziału w wielu konwencjach organizowanych przez to stowarzyszenie. Dla wytwórni Naxos oraz Cambria nagrała wszystkie utwory z udziałem fletu autorstwa Roberta Muczynskiego, między innymi utwór *Moments*, który jest jej dedykowany. Jest członkiem Stanford Woodwind Quintet, z którym dokonała wielu nagrań i koncertów. Jest wykładowcą na Stanford University.

Patricia Harper jest bardzo cenionym wykonawcą i pedagogiem, absolwentką klas takich znakomitości, jak Frances Blaisdell, Samuel Baron i Thomas Nyfenger. Prowadzi liczne kursy mistrzowskie, była profesorem Honors College na Southern Connecticut State University. Koncertuje po całych Stanach, w Kanadzie, Szkocji, Wielkiej Brytanii. Współpracuje z wydawnictwami muzycznymi Chester Music oraz Universal Editions. Jest czynnym członkiem National Flute Association, wielokrotnie zapraszanym na konwencje

stowarzyszenia, była również gościem specjalnym konwencji British Flute Society w Londynie.

John Littlefield jest absolwentem dwóch znakomitych pedagogów, Juliusa Bakera oraz Frances Blaisdell. W wieku dziewiętnastu lat debiutował na scenie Carnegie Recital Hall. Jego kariera przebiegała w sposób bardzo dynamiczny, na wszystkich polach pozostawał niezwykle aktywny, będąc zarówno wykonawcą solistą, kameralistą, dyrygentem oraz pedagogiem. Jego artykuły ukazują się w prasie muzycznej, jak na przykład w *Chamber Music Magazine* oraz *Flute Talk*. Współpracuje z orkiestrami takimi, jak Haydn Festival Orchestra pod dyrekcją Claude'a Monteux (również flecisty i dyrygenta, absolwenta Georgesa Laurenta) czy Cathedral of St. John w Nowym Jorku. Udziela się także w produkcjach na Broadwayu, z legendarnym musicalem *Evita* włącznie. Jest nauczycielem fletu w Spence School w Nowym Jorku, jak również w Dwight-Englewood School w Englewood w stanie New Jersey. Dla wytwórni Naxos dokonał nagrania płyty z kwartetami fletowymi Ferdinanda Riesa, a towarzyszą mu Aaron Boyd na skrzypcach, Ah Ling Neu na altówce oraz Yari Bond na wiolonczeli.

Kyle Wiley Pickett ukończył Stanford University i California State University. Jego mistrzami byli Frances Blaisdell oraz Robert Willoughby. Głównym nurtem działalności stała się dyrygentura, pełni on bowiem funkcję dyrygenta i dyrektora orkiestr Springfield Symphony w Missouri oraz Topeka Symphony w Kansas. Równocześnie współpracuje z wieloma innymi orkiestrami, organizując koncerty edukacyjne i prowadząc szeroko zakrojoną działalność popularyzującą sztukę, a muzykę w szczególności.

Wspomniany już wcześniej Arthur Lora pozostawił po sobie duże grono absolwentów. Ograniczę się jednak do dwóch najistotniejszych, w moim mniemaniu, postaci, które zostawiły po sobie dorobek świadczący o ciągłym rozwoju amerykańskiej szkoły fletowej, jak również o osadzeniu pryncypiów francuskiego stylu wykonawczego w kulturze fletowej Ameryki.

Nancy Toff znana jest przede wszystkim z napisanych przez siebie dwóch pozycji książkowych. Pierwszą z nich jest *The Flute Book, A Complete Guide for Students and Performers*, wydana przez Oxford Musical Instrument Series, która stanowi swoiste kompendium wiedzy fletowej dotyczącej historii instrumentu, historii francuskiej i amerykańskiej szkoły fletowej, zagadnienia związane z praktyką wykonawczą oraz

katalog repertuarowy. Drugą znakomitą pozycją książkową jest *Monarch of the Flute, The Life of Georges Barrère*, w której opisane zostały losy wielkiego francuskiego flecisty i jego ogromny wkład w rozwój i popularyzację gry na flecie w Ameryce. Przedstawia cały kontekst historyczny, chronologicznie porządkując poszczególne wydarzenia, które miały wpływ na przeniesienie francuskich tradycji wykonawczych na grunt amerykański. Nancy Toff prowadzi również aktywną działalność dla National Flute Association oraz New York Flute Club.

Ransom Wilson jest uważany za jednego z najważniejszych flecistów swojej generacji. Ukończył w 1973 r. Juilliard School of Music, studiując następnie w Paryżu u Jean-Pierre Rampala. Jego kariera solowa obejmuje współpracę z najbardziej utytułowanymi zespołami, jak choćby Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, London Symphony, a wśród gwiazd scen muzycznych, z którymi koncertował po estradach całego świata, można zobaczyć takie nazwiska, jak Frederica von Stade, Jessye Norman, Thomas Hampson, Susan Graham, Dolora Zajick, Nadja Salerno-Sonnenberg, Hilary Hahn, Jean-Pierre Rampal, Sir James Galway, Barry Douglas, Peter Frankl, Robin Sutherland i inni.

Wilson zwrócił się w kierunku kariery dyrygenckiej, zajmując się zarówno muzyką symfoniczną, jak i operową. W 1981 roku zakłada zespół Solisti New York, z którym zrealizował wiele koncertów i nagrań. Współpracuje z New York City Opera i jako członek zespołu również z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Jest również dyrektorem artystycznym oraz dyrygentem ansamblu Le Train Bleu. Występuje jako gościnny dyrygent z London Symphony Orchestra, Halle Orchestra z Manchesteru, Filharmonią Krakowską, Houston Symphony, Denver Symphony i innymi. Jest profesorem na Yale University i dyrygentem współpracującym w Metropolitan Opera. Ma na swoim koncie 11 wydawnictw fletowych, z których kilka było nominowanych do nagród przemysłu muzycznego Grammy. Ma także w dorobku osiem płyt, na których występuje w roli dyrygenta z różnymi zespołami orkiestrowymi, między innymi z London Symphony Orchestra czy Solisti New York.

Kolejną grupą flecistów, którą chciałbym omówić, to absolwenci Bernarda Z. Goldberga.

Eric Hoover ukończył New England Conservatory w klasie Bernarda Goldberga i Jamesa Pappoutsakisa. Prowadzi szeroką działalność koncertową i dydaktyczną nie tylko

na terenie Stanów Zjednoczonych, lecz także poza nimi, w tym w Nowej Zelandii. Jest profesorem na Arizona State University oraz University of Illinois. Współpracował z San Antonio Symphony oraz United States Army Band w Waszyngtonie, jak również z BMC Festival Orchestra w Północnej Karolinie.

Pamela Endsley, była pierwsza flecistka Colorado Symphony Orchestra, w wieku osiemnastu lat wystąpiła w roli solistki z Pittsburgh Symphony Orchestra, w której pierwszym flecistą był jej nauczyciel Bernard Goldberg. Dodatkowe studia odbyła w Marlboro School and Festival pod kierunkiem Marcela Moyse'a. Prowadziła również działalność solową, koncertując w całej Ameryce oraz w Japonii. Wśród znaczących nazwisk osób współpracujących z nią znajdziemy między innymi flecistę Jean-Pierre Rampala, sopranistkę Beverly Sills, dyrygenta Eugene Ormandy'ego oraz kompozytora Aarona Coplanda. Obecnie jest wykładowcą Lamont School of Music na University w Denver.

Wendell Dobbs występuje regularnie jako solista, często bierze udział w koncertach w roli kameralisty. Współpracuje z Huntington Orchestra oraz Ohio Valley Sypmhony, swoje pasje rozwija w zespole uprawiającym celtycką muzykę folkową o nazwie Blackbirds and Thrushes. Służył również w United States Army Band w Waszyngtonie. Po dwuletnich studiach w Paryżu pod kierunkiem Michela Debosta i Alaina Mariona w 1985 roku rozpoczyna działalność naukową i pedagogiczną na Marshall University w Huntington w Zachodniej Wirginii. Jest laureatem nagród i wyróżnień, między innymi nagrody Teacher of the Year w 1993 roku.

Wendy Kummer ukończyła Dunquesne University w Pittsburghu. Jest założycielką i kierownikiem artystycznym The Flute Academy, szkoły fletowej, kształcącej zarówno solistów, jak i kameralistów. Jest współpracownikiem Conn-Selmer Corporation, wcześniej piastowała funkcję sekretarza Marcel Moyse Society oraz prezydenta Pittsburgh Flute Club. Prowadzi National High School Flute Choir, jest również czynnym członkiem National Flute Association.

Steven P. Finley ukończył Peabody Institute of Music na Johns Hopkins University w Baltimore. Przez wiele lat współpracował z Boston Symphony, Boston Pops, Boston Academy of Music, Pittsburgh Symphony, był także współpracownikiem Caracas

Philharmonic w Wenezueli. Wśród dyrygentów, z którymi pracował, znajdziemy Leonarda Bernsteina, Charles'a Dutoit, Seiji Ozawę. Jego mistrzami byli Bernard Z. Goldberg, Doriot Anthony Dwyer oraz James Pappoutsakis. Pracował przez dwadzieścia lat w firmie Verne Q. Powell Flutes, z czego ostatnich pięć jako Vice-President of Artistic Quality and Design. Przez prawie trzydzieści lat prowadzi działalność na polu budowy instrumentów. Jest założycielem i właścicielem firmy FluteFX, pracując równocześnie jako Vice-President of Artistic Development w firmie Wm. S. Haynes Flute Company w Bostonie w stanie Massachusetts. Występuje regularnie w bostońskim zespole Fensgate Chamber Players, wykłada również na Harvard University i w Massachusetts Institute of Technology.

Marcel Moyse pozostawił po sobie wielu absolwentów. Można powiedzieć, że każdy amerykański flecista jest przynajmniej w jakiejś mierze studentem czy absolwentem właśnie Moyse'a. Postaram się w zwięzły sposób przedstawić tylko kilka postaci, prezentacja wszystkich osób czerpiących z fenomenu Moyse'a musiałaby stanowić osobną pracę, ponieważ jest to niezwykle rozległe zagadnienie.

Kariera **Pauli Robinson** rozpoczęła się od doniosłego wydarzenia, po raz pierwszy bowiem w roku 1966 obywatel Stanów Zjednoczonych zdobył pierwszą nagrodę na niezwykle prestiżowym konkursie w Genewie. Przyłączyła się do nowo powstałej agencji koncertowej Young Concert Artists i jako solistka rozpoczęła ogólnoświatową karierę, która notabene trwa po dzień dzisiejszy.

Wielu kompozytorów zadedykowało jej swoje kompozycje, między innymi Leon Kirchner, Toru Takemitsu, Oliver Knussen, Robert Beaser i inni. Dokonała również prawykonań utworów napisanych specjalnie dla niej przez Lowella Libermanna oraz Michaela Tilsona Thomasa. Nagrywała dla wytwórni płytowych, takich jak Vanguard Classics, Sony Classical, CBS Masterworks, New World Records, King Records, Mode – nagroda Premio del Disco Amadeus w 2008 roku. Universal Edition, Schott, Schirmer, Presser są wydawcami jej licznych materiałów dydaktycznych. W roku 2006 założyła Pergola Recordings, niezależnego wydawcę płyt. W 2014 roku ma ukazać się jej nowy album, który będzie wynikiem współpracy z dwoma pianistami, amerykańskim Stevenem Beckiem oraz fińskim Paavali Jumppanenem. Paula Robinson obecnie jest wykładowcą w Juilliard School of Music, w New England Conservatory, jak również w Interlochen Flute Institute, udzielając także lekcji mistrzowskich we wszystkich krajach świata.

Julia Bogorad jest pierwszą flecistką Saint Paul Chamber Orchestra, łącząc orkiestrową karierę z regularnym życiem koncertowym w roli solisty. Grała w największych i najbardziej prestiżowych salach koncertowych w Ameryce oraz w Europie i Azji. Współpracuje z Boston Symphony Orchestra oraz Minnesota Orchestra. Jest pedagogiem na University of Minnesota, współpracowała ponadto z Oberlin Conservatory oraz University of Michigan. Dokonała wielu nagrań płytowych, a jej ostatnia płyta pod tytułem *Flute Music of the Paris Conservatory* została doceniona przez krytykę muzyczną Ameryki.

Eleanor Lawrence jest aktywna zarówno jako muzyk orkiestrowy, jak i kameralista, solista oraz pedagog. Studiowała w New England Conservatory pod kierunkiem Jamesa Pappoutsakisa, następnie u Wiliama Kincaida oraz Marcela Moyse'a. Współpracowała z American Symphony Orchestra pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego, Metropolitan Opera Orchestra, New York Philharmonic, a także z teatrami na Broadwayu oraz zespołami wykonującymi muzykę współczesną. Spośród jej licznych nagrań wystarczy wymienić płytę *Music for Flute and Piano*, na której zostały zarejestrowane ostatnie dwie kompozycje Ernsta von Dohnanyi, obie dedykowane Lawrence, oraz *French Music for Voice and Flute* i *The Complete Flute Works of Paul Hindemith*, które zostały wydane w roku 1995 dla upamiętnienia setnej rocznicy urodzin kompozytora. Od 1960 roku była prezydentem i członkiem zarządu New York Flute Club, obecnie jest doradcą zarządu oraz członkiem NFA. Jest również prezydentem Marcel Moyse Society zaangażowanym w projekt przeniesienia wszystkich archiwów oraz pamiątek po Moysie do New York Public Library of the Performing Arts w Lincoln Center. Współpracuje z Williamem Bennettem, Susan Nelson oraz Eldredem Spellem nad produkcją płyty CD zatytułowanej *The Best of Marcel Moyse*, która będzie zawierać archiwalne nagrania.

Niezwykle liczna i bogata w artystyczne osobowości jest grupa absolwentów klasy Juliusa Bakera.

Jedną z nich jest **Jeanne Baxtresser**, która po ukończeniu studiów pod kierunkiem Juliusa Bakera rozpoczęła swoją karierę jako pierwsza flecistka w Montreal Symphony, a następnie w Toronto Symphony. Jednakże najistotniejszym momentem jej kariery stało się otrzymane od Zubina Mehty zaproszenie do przyłączenia się do New York Philharmonic jako solistka. Występowała w Ameryce i poza nią w roli solisty z rodzimą

orkiestrą ponad pięćdziesiąt razy. Została uhonorowana wieloma nagrodami i wyróżnieniami, między innymi nagrodą NFA za osiągnięcia całego życia i wkład, jaki wniosła do świata fletowego.

Międzynarodową sławę zawdzięcza Baxtresser nie tylko swojej pozycji jako wykonawcy. Jej działalność obejmuje również publikacje, opracowania literatury fletowej i szeroko rozumianą dydaktykę. Jest profesorem Juilliard School of Music w Nowym Jorku i Manhattan School of Music, jej absolwenci i studenci znajdują się w wielu orkiestrach w Stanach, Kanadzie czy Europie. Baxtresser ma w swoim dorobku dziesięć solowych płyt, do udziału w których zaprosiła swoich przyjaciół, solistów New York Philharmonic. Wielcy dyrygenci, tacy jak Leonard Bernstein, Zubin Mehta czy Kurt Masur, niezwykle wysoko oceniali artystyczny kunszt Baxtresser.

Jej współpraca z wydawnictwami, między innymi z Theodore Presser, zaowocowała znakomitą pozycją edukacyjną pod tytułem *Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment*. Podręcznik ten jest nieustannie wznawiany przez wydawnictwo, bowiem jego zawartość w sposób jasny i uporządkowany przygotowuje studenta do zrozumienia subtelnych różnic pomiędzy zawodem muzyka solisty a muzyka orkiestrowego, przekazuje niezbędną wiedzę umożliwiającą poprawne wykonanie poszczególnych partii orkiestrowych. Inną pedagogiczną pozycją jest *Great Flute Duos from the Orchestral Repertoire*, w której z kolei możemy odnaleźć najbardziej istotne fragmenty dzieł orkiestrowych wymagających współdziałania dwóch flecistów. Książka ta została w roku 2004 uznana przez NFA za najlepszą nowo wydaną pozycję.

Gary Schocker, będąc absolwentem klasy fletu Juliusa Bakera, jest również znanym i cenionym przez środowisko muzyczne kompozytorem i pianistą. Debiutował w wieku piętnastu lat z towarzyszeniem New York Philharmonic. Jest laureatem wielu konkursów fletowych, organizowanych przez Young Concert Artists, National Flute Association, NY Flute Club. Jego trasy koncertowe obejmują nie tylko Stany Zjednoczone, występował także w Kolumbii, Panamie, Kanadzie, Australii, Tajwanie, Japonii, Niemczech, Francji oraz Włoszech. Sir James Galway wraz z New Jersey Symphony dokonał amerykańskiej premiery jego utworu zatytułowanego *Green Places*. Schocker jest pedagogiem na New York University. W swoim dorobku artystycznym posiada dziesięć płyt zawierających zarówno literaturę solową, jak i kameralną.

Jeffrey Khaner, urodzony w Kanadzie, od roku 1990 jest pierwszym flecistą Philadelphia Orchestra. W latach 1982 – 1990 zajmował stanowisko pierwszego flecisty w Cleveland Orchestra oraz zastępcy pierwszego flecisty w Pittsburgh Symphony, współpracując również z New York Mostly Mozart Festival i z Atlantic Symphony w Halifaksie. Khaner jest znanym solistą, grał z wieloma orkiestrami Stanów Zjednoczonych, Kanady oraz Azji pod dyrekcją takich znakomitości, jak Riccardo Chailly, Christoph von Dohnanyi, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Claus-Peter Flor, Hans Werner Henze, Erich Leinsdorf, Kurt Masur, Yutaka Sado, Jose Serebrier, Wolfgang Sawallisch, Gerard Schwartz, Franz Welser-Most oraz David Zinman.

Dokonał wielu prawykonań, między innymi koncertu fletowego Neda Rorema, który został specjalnie dla niego napisany w 2003 roku. Jest również założycielem Syrinx Trio, ansamblu złożonego z jego przyjaciół z orkiestry filadelfijskiej, Roberto Diaza, altowiolisty, oraz Elizabeth Hainen, harfistki. W tym też składzie debiutowali w 2001 roku w Carnegie Hall. Khaner jest absolwentem Juilliard School of Music w Nowym Jorku, od roku 2004 jest profesorem tej uczelni, na której zastąpił swojego mentora Juliusa Bakera. Od roku 1985 pracował w Curtis Institute of Music w Filadelfii, równocześnie udzielając lekcji mistrzowskich w Ameryce, Europie i Azji. Jako nauczyciel i wykonawca brał udział w wielu festiwalach i seminariach, między innymi Solti Orchestral Project at Carnegie Hall, The New World Symphony, Pacific Music Festival oraz Hamamatsu Festival w Japonii i innych. W 1995 roku z okazji świętowania pięćdziesiątej rocznicy powstania Organizacji Narodów Zjednoczonych na zaproszenie Sir Georga Soltiego wziął udział w projekcie World Orchestra for Peace. Współpracuje również z wydawcami nut, między innymi z Theodore Presser Company.

John Curran był do roku 2004 pierwszym flecistą Rhode Island Philharmonic Community Orchestra oraz Ocean State Summer Pops Orchestra. W latach 1970 – 1980 był pierwszym flecistą Eastern Connecticut Symphony Orchestra. Studiował w New England Conservatory pod opieką Jamesa Pappoutsakisa, a następnie pod kierunkiem Juliusa Bakera w Nowym Jorku. W latach 1994 – 2009 Curran prowadził klasę fletu i kameralistyki na Brown University Providence w stanie Rhode Island, jak również w tamtejszej Music School of the Rhode Island Philharmonic. Udziela lekcji prywatnych, sprawuje opiekę nad grupą instrumentów dętych drewnianych w orkiestrze młodzieżowej RI Philharmonic Youth Orchestras oraz Brown University Orchestra. W 1998 r. został

zaproszony do Mozarteum w Salzburgu, by poprowadzić klasę mistrzowską. Prowadzi szeroką działalność koncertową i edukacyjną.

Jasmine Choi jest przedstawicielką najmłodszego pokolenia amerykańskich flecistów. Urodzona w Korei w 1983 r., ukończyła słynny Curtis Institute of Music w Filadelfii pod opieką Juliusa Bakera, a następnie Jeffreya Khanera. Ma w swoim dorobku sześć płyt oraz kilka opracowań nutowych, między innymi dla wydawnictwa Theodore Presser.

Anne Diener Zentner, dziś już emerytowana, była pierwszą flecistką Los Angeles Philharmonic. Przyjęła to stanowisko zaraz po ukończeniu w 1971 roku Juilliard School of Music w Nowym Jorku w klasie Juliusa Bakera. Jej szeroka działalność na polu wykonawstwa muzyki współczesnej była niezwykle ceniona przez znaczące postaci życia muzycznego, z którymi współpracowała. Między innymi byli to Pierre Boulez, Luciano Berio oraz Dennis Russell Davies. W Los Angeles Philharmonic współpracowała z największymi autorytetami sztuki dyrygenckiej, wymienię tylko Zubina Mehtę, Carlo Giuliniego, Andre Previna, Esa-Pekkę Salonena, Leonarda Bernsteina, Jamesa Levine'a, Eugene'a Ormandy'ego, Seiji Ozawę, Simona Rattle'a i wielu innych, pod dyrekcją których dokonała wielu nagrań i transmisji koncertów.

Na uwagę zasługuje również jej aktywność w roli solisty z Los Angeles Philharmonic. Spośród najważniejszych solowych prezentacji wystarczy wymienić wykonanie wraz z Jean-Pierre Rampalem koncertu na dwa flety Domenico Cimarosy lub choćby premierowe na Zachodnim Wybrzeżu wykonanie utworu *Halil* Leonarda Bernsteina pod dyrekcją Michaela Tilsona Thomasa. W lutym 1995 roku, wraz z Janet Ferguson, dokonała prawykonania *Concerto for Two Flutes* Stevena Stucky'ego, który zadedykował ten koncert obu wykonawczyniom, a całość poprowadził Esa-Pekka Salonen. Była pedagogiem na University of Southern California oraz profesorem wizytującym Rice University w Houston w Texasie.

Niezwykle ciekawym absolwentem klasy Juliusa Bakera jest **Robert Dick**. Mieszka w Nowym Jorku, jest wykładowcą na New York University. Otrzymał wiele wyróżnień i nagród, również za swoje kompozycje, między innymi od Guggenheim Foundation, Jerome Foundation, Fromm Music Foundation, Mary Flagler Cary Trust i wielu innych. W 1999 roku wziął udział w konwencji National Flute Association

w Atlancie, gdzie zaprezentował swój utwór *Concerto for Flute/Bass Flute Strings and Percussion*, który został entuzjastycznie przyjęty przez prawie dwutysięczne audytorium uczestników konwencji.

Dick jest uznanym autorytetem zarówno na polu wykonawczym, jak pedagogicznym. Jego koncerty i klasy mistrzowskie cieszą się olbrzymim zainteresowaniem wśród flecistów całego świata. Popularność ta jest przede wszystkim wyrazem uznania dla jego wkładu w rozwój współczesnego wykonawstwa fletowego. W procesie kształcenia Dick wykorzystuje w dużej mierze improwizacje oraz poszerzone, współczesne techniki fletowe. Posiada w swoim dorobku ponad dwadzieścia płyt, na których występuje jako solista, kameralista i kompozytor.

Inną płaszczyzną zainteresowań Dicka jest przebudowa współczesnego fletu i dostosowanie go do potrzeb wykonawstwa muzyki współczesnej. Jego współpraca z firmą Brannen Brothers zaowocowała wyprodukowaniem i opatentowaniem głowy glissando, która stwarza niezwykłe możliwości kolorystyczne. Dick gra na specjalnie dla niego wyprodukowanym przez Brannen Brothers flecie, modelu rozszerzonym o Kingma-System, dzięki któremu wiele z jego idei kolorystycznych ma możliwość urzeczywistnienia. Współpracuje również z firmą Emerson Musical Instruments, która wyprodukowała model fletu basowego i nazwała go jego imieniem i nazwiskiem. Jest autorem wielu pozycji pedagogicznych, między innymi *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques, Tone Development Through Extended Techniques, Circular Breathing for the Flutist, Six Contemporary Concert Etudes (Volumes I and II)*. Wszystkie pozycje książkowe zostały przetłumaczone i wydane w Niemczech (Zimmerman), Danii (Molenaar), Włoszech (Ricordi) oraz Hiszpanii (Mundi Musica). Wymienione powyżej prace jako standardowe podręczniki edukacyjne zostały uznane za literaturę obowiązkową. Prowadzi imponującą działalność koncertową oraz dużą liczbę kursów mistrzowskich, niedawno gościł również w Krakowskiej Akademii Muzycznej.

Kontynuatorką muzycznych idei Juliusa Bakera, Samuela Barona oraz Jeanne Baxtresser jest **Laurel Ann Maurer**. Maurer, współpracując z tymi trzema wielkimi osobowościami, stała się ważną postacią sztuki fletowej w Ameryce. Została wyróżniona wieloma nagrodami i stypendiami wielu organizacji działających na polu promocji kultury, między innymi National Association of Composers, National Flute Association, National Orchestra of New York i innych. Prowadzi szeroką działalność koncertową na terenie Stanów Zjednoczonych i w Europie, występując w tak prestiżowych salach koncertowych,

jak choćby Carnegie Recital Hall, Lincoln Center czy Kennedy Center. W karierze Maurer szczególne miejsce zajmuje wykonywanie muzyki współczesnej. Jej oddanie dla tej muzyki uwidoczniło się także w dużej ilości zamówionych u kompozytorów dzieł, między innymi u Otto Lueninga, Joan Tower, Augusty Read Thomas oraz Meyera Kupfermana. Maurer ma w swoim dorobku czternaście płyt nagranych dla wytwórni Albany Records, CRI, Soundspells oraz 4-Tay Records.

Omówione powyżej postacie znaczących flecistów to reprezentanci rzeszy znakomitych muzyków uprawiających ten zawód w Ameryce. Liczbę prezentowanych osób ograniczyłem do tych, które w moim odczuciu w największym stopniu przyczyniły się do przekazywania idei reprezentowanej przez Georges'a Barrère'a francuskiej szkoły fletowej oraz rozwinięcia i pełnego zaaprobowania jej zdobyczy na gruncie amerykańskim. Pominięcie wielu znaczących flecistów obecnych czasów zostało podyktowane tylko tym, że rozdział niniejszy ma na celu jedynie stworzenie perspektywy, dzięki której moje rozważania na temat interpretacji utworów Kupfermana zostaną wzbogacone o szerszy kontekst.

Flet w muzyce amerykańskiej stoi na uprzywilejowanym miejscu. Wyjątkowa popularność instrumentów dętych w Stanach stanowi dla kompozytorów zachętę do tworzenia utworów na te właśnie instrumenty. Są niezwykle szeroko wykorzystywane, w tym oczywiście również flet, w muzyce symfonicznej, od twórczości Coplanda począwszy, aż po bardzo popularne kompozycje Lowella Liebermanna. Flet odgrywa doniosłą rolę, a kompozytorzy powierzają mu zarówno partie wirtuozowskie, jak również te nacechowane liryką, uwypuklając charakterystyczne i można by powiedzieć, wrodzone możliwości tego instrumentu. W szerokim zakresie jest również obecny w muzyce kameralnej, lecz na wyróżnienie zasługują przede wszystkim znakomite koncerty fletowe Lowella Liebermanna, Meyera Kupfermana, Elliota Cartera, Joan Tower oraz Stevena Stucky'ego.

Rozdział II
Prezentacja twórczości na flet Meyera Kupfermana

Meyer Kupferman urodził się w Nowym Jorku 3 lipca 1926 roku. Choć w zakresie sztuki kompozytorskiej był samoukiem, jego szeroka edukacja muzyczna i instrumentalna obejmowała High School of Music and Art w Nowym Jorku, jak również City University of New York. W roku 1951 rozpoczął pracę na wydziale muzycznym w Sarah Lawrence College w Nowym Jorku, gdzie w późniejszym okresie został profesorem kompozycji i kameralistyki oraz, jako kierujący wydziałem, służył swoją wiedzą przez czterdzieści trzy lata aż do roku 1994, kiedy przeszedł na emeryturę.

Jego dorobek kompozytorski obejmuje 12 symfonii, 9 baletów, 7 kwartetów smyczkowych, 10 koncertów instrumentalnych i setki utworów kameralnych. Został uhonorowany nagrodami przez wiele prestiżowych fundacji i organizacji życia muzycznego w Ameryce, między innymi przez Guggenheim Foundation, Aaron Copland Fund, Rockefeller Foundation, Ford Foundation, National Endowment of the Arts, Library of Congress, US State Department, American Academy and Institute of Arts and Letters. Był znakomitym, cenionym klarnecistą, wielokrotnie dokonującym prawykonań swoich utworów na scenie Carnegie Recital Hall i niezwykle płodnym kompozytorem, którego twórczość łączy w sobie wielość form oraz odznacza się stylistyczną różnorodnością.

Język kompozytorski Kupfermana skonkretyzował się w *Cycle of Infinities*, grupie ponad trzydziestu utworów kameralnych, które pisał od roku 1961. Cały cykl, napisany na zróżnicowane zespoły kameralne, opiera się na jednym dwunastotonowym szeregu, poddawanym procedurze przekształcania obejmującej transponowanie oraz inwersję. Odwołuje się również do popularnej pulsacji jazzowej oraz do elementów aleatoryki.

Wykorzystywanie techniki dwunastotonowej ewoluowało, a odzwierciedleniem tego faktu była współpraca z Samuelem Baronem, dzięki której powstał dwugodzinny utwór na flet solo pod tytułem *Infinities One* (1961). ***Infinities row***, czyli nieskończony rząd dźwięków, przebiegał w sposób następujący: ***G, F, As, Ces, B, D, Fis, E, C, Es, A, Cis.*** Ten nieskończony rząd stał się podstawą dla więcej niż trzydziestu utworów, począwszy od niewielkich utworów solowych aż po opery. W grupie tych kompozycji znajduje się wspomniany już koncert fletowy na flet solo pod tytułem *Infinities I*, a utwór *Infinities 5* jest koncertem na wiolonczelę solo. W ramach tego cyklu znajdziemy również utwory na wiolonczelę i bas, na wiolonczelę i taśmę czy koncert na wiolonczelę i jazz band. *Infinities 6* jest kantatą na chór *a capella*.

Zamówiony przez Samuela Barona utwór ***Superflute*** wpisuje się w omawiany nurt kompozytorski, a sama kompozycja i główne idee gestaltyzmu zostaną szczegółowo omówione w rozdziale trzecim mojej pracy. Warto tylko nadmienić, że utwory określane przez Kupfermana *Gestalt form* często były kompozycjami wykorzystującymi taśmę, również tak zwaną *mirror tape*, czyli taśmę z materiałem muzycznym nagranym w odbiciu lustrzanym. Są to m.in. wielojęzyczne kantaty oraz różne, teatralne i improwizacyjne formy. Jego najbardziej znaczące utwory *Gestalt form* to dzieła: *Celestial City* na fortepian i taśmę, *Angel Footprints* na skrzypce i taśmę oraz *Fantasy Concerto* na wiolonczelę, fortepian oraz taśmę. Utwory te zostały napisane w 1973 roku.

Kupferman był także malarzem amatorem, który pozostawał pod wpływem wielkich twórców. Niektóre jego utwory były inspirowane pracami malarskimi, jak na przykład *Motherwell Fantasy* na klarnet solo, *Images of Chagall* na klarnet, fagot, trąbkę, puzon, perkusję, skrzypce oraz kontrabas lub chociażby utwory stanowiące dzieło artystyczne niniejszej pracy, takie jak ***Four Abstractions***, ***Tanktotem II*** oraz ***Cathedra***, będące dowodem zainteresowania się kompozytora twórczością tak zwanej szkoły nowojorskiej. Jego muzyka filmowa prezentuje szeroką paletę stylistyczną, od satyry na niemiecki, wojskowy marsz w filmie *Goldstein* aż po sentymentalną, nacechowaną sielankowością i ludowością muzykę do filmu *Truman Capote's Trilogy*. Komponował ponadto balety i opery, nie stroniąc od orkiestracji (dwa musicale Harolda Rome'a).

Kupferman od lat czterdziestych formalnie otrzymywał edukację muzyczną od swoich współpracowników w klubach jazzowych Nowego Jorku, dla których pisał aranżacje i występował z nimi jako klarnecista. To właśnie te wczesne doświadczenia jazzowe wywarły ogromny wpływ na jego zindywidualizowany styl kompozytorski, jakkolwiek w jego muzyce obecne są także wpływy jego żydowskich przodków oraz kultury muzycznej wschodniej Europy. Jego pierwsza opera, jednoaktówka do tekstu Gertrude Stein pod tytułem *In A Garden* (1948), zaprezentowana z ogromnym powodzeniem na festiwalach w Tanglewood oraz w Edynburgu, przyciągnęła uwagę krytyków i publiczności. Na fali tego sukcesu otrzymuje stanowisko w Sarah Lawrence College w roku 1951.

Wczesne utwory Kupfermana były przyjmowane dość entuzjastycznie – za ilustrację tego faktu niech posłużą uwagi recenzenta Williama Moortza w artykule w „Louisville Courier-Journal". Moortz pisał po premierze jego *Fourth Symphony* w 1956

roku: […] *gwiazda Kupfermana ciągle wschodzi na amerykańskiej scenie muzycznej. Kupferman jest kompozytorem, który wymaga niezwykłej koncentracji od swoich słuchaczy i pisze z imponującym technicznym polorem.*[2]

Przez lata pięćdziesiąte kompozytor rozwija swoje zainteresowania techniką serialną, lecz nie w sposób akademicki. W jednym z wywiadów w lutym 1999 powiedział: *Kiedy zająłem się dwunastotonową ideą, która mnie fascynowała, nie podchodziłem do niej jednak klasycznie i nie czułem, że miałbym to robić jak Schönberg. Powód tego był taki, że będąc samoukiem, nie wiedziałem, jaki był sposób Schönberga.*[3]

Zainteresowanie jazzem zainspirowało Kupfermana do rozszerzenia materiału dźwiękowego serii dwunastotonowej, w ograniczeniu której dostrzegał słabość. *Sonata on Jazz Elements* na fortepian z roku 1958 jest połączeniem klasycznej formy muzycznej z odwołująca się do jazzu melodyką i rytmiką i wykorzystaniem serialnych procedur. Eric Salzman w recenzji dla „New York Timesa" z prawykonania tego utworu napisał: [...] *pomysł, aby zmiksować trochę jazzu z klasycznym koncertowym utworem kusił wielu, ale zaledwie kilku z sukcesem to osiągnęło. Kupfermanowi udało się to w jego „Sonata on Jazz Elements", gdzie wypracował on pewną paralelę pomiędzy zaawansowanym jazzem a dobrą współczesną techniką kompozytorską.*[4]

Kupferman z wielkim sukcesem kontynuuje pisanie jazzowo-klasycznych utworów przez całą swoją karierę, a *Jazz String Quartet* (1963) jest utworem niezwykle interesującym, spopularyzowanym nieco później przez Kronos Quartet. W roku 1988, dla uczczenia dwóchsetlecia konstytucji Stanów Zjednoczonych Ameryki, została napisana *Jazz Symphony*. Kompozycja ta została zrecenzowana w „New York Timesie" jako utwór pełen wdzięku, czaru, zręczności, jako jeden z najbardziej udanych utworów tak zwanego trzeciego nurtu. Materiał dźwiękowy był dla Kupfermana przedmiotem eksperymentów.

Tendencja kompozytora do łączenia spolaryzowanych środowisk brzmieniowych powodowała, że jego język muzyczny oscyluje pomiędzy atonalnością i jazzem z jednej strony a melodiami o żydowsko-rumuńskich korzeniach z drugiej. Częste wykorzystanie aleatoryzmu i elementów improwizacyjnych oraz łączenie nagranych wcześniej taśm

---

[2] J. Snellgrove, http://www.jamesarts.com/releases/may05/MKbio_051705.htm (data odwiedzin 10.10.2013)

[3] *Ibidem*

[4] *Ibidem*

z wykonaniem na żywo przynosiło niespotykane i niezwykle inspirujące efekty. Właśnie wspomniane tutaj mieszanie technik stało się dla Kupfermana najistotniejsze. Komponował utwory takie, których klasyfikacja przynależności do poszczególnych gatunków byłaby niemożliwa, i te właśnie utwory określał mianem *Gestalt form*. Głównymi cechami utworów tego typu jest nieskomplikowana struktura, jak również obecność kontrastujących ze sobą nastrojów. W wywiadzie w 1992 r. Kupferman powiedział:

Od lat zbliżam nawet konfliktujące sąsiedztwa, style muzyczne, które zwykle są rozdzielone przez czas, kulturę, zwykłą praktykę wykonawczą, filozofię i geograficzny dystans. W skrócie: lubię mieszać rzeczy, których się nie miesza. To jest trochę jak chodzić po Broadwayu albo jeździć metrem nowojorskim. To jest rodzaj mieszanki miłości i nienawiści, strachu, radości i tragicznych komponentów, wszystko wymieszane w obrazach i dźwiękach wokół ciebie. Myślę, że dlatego, że jestem nowojorczykiem, mam zmysł tego, co może się zdarzyć w tym maleńkim areale pomiędzy wszystkimi tymi niemieszalnymi elementami.[5]

Meyer Kupferman zmarł dnia 26 listopada 2003 w Rhinebeck w Nowym Jorku na zawał serca.

[5] N. W. Levin, *Milken Archive of Jewish Music, Meyer Kupferman*, http://www.milkenarchive.org/people/view/all/594/Kupferman,+Meyer, (data odwiedzin 10.10.2013)

Twórczość Kupfermana zawiera wiele oper, pieśni, dziesiątki utworów orkiestrowych, wiele kwartetów smyczkowych i kwintetów dętych, wiele utworów solo oraz kilkaset utworów na mieszane składy kameralne. Oto utwory napisane przez Kupfermana na flet lub z jego udziałem, ułożone w porządku chronologicznym:

Utwory na flet solo

Cathedra z roku 2000 na flet altowy, utwór zainspirowany obrazem Barnetta Newmana pod tym samym tytułem, dedykowany Johnowi Solumowi;
Strata z roku 1997 na flet solo, dedykowany Samuelowi Baronowi;
Tanktotem II, napisany w 1997, na piccolo solo, odwołujący się do rzeźby autorstwa Davida Smitha, dedykowany Johnowi Solumowi;
Menta, z utworu *Flavors of the Stars,* z roku 1993 na flet solo;
Four Abstractions z roku 1992 na flet solo, z inspiracji obrazami Arshila Gorky'ego, Willema de Kooninga, Marka Rothko, Jacksona Pollocka, dedykowany Johnowi Solumowi;
Arcana I z roku 1989 na flet solo, dedykowany Janet Ketchum;
Parting Gallery Nite-Walk z roku 1989 na flet altowy solo, utwór dedykowany Janet Ketchum;
O Harlequin z roku 1988 na flet solo;
Poetics # 8 z roku 1983 na flet basowy solo, dedykowany Robertowi Dickowi;
Introspection z roku 1980 na flet solo;
Party Piece z 1980 roku na flet solo;
Infinities # 1 z roku 1961 na flet solo, dedykowany Samuelowi Baronowi;
Line Fantasy z 1961 roku na flet solo.

Utwory na flet i fortepian

Chaconne Sonata z roku 1994, dedykowana Laurel Ann Maurer i przez nią wykonana po raz pierwszy;
Poetics #10 z roku 1984 na flet altowy i fortepian, dedykowany Paulowi Dunkelowi;

Quiet Piece napisany w 1971 roku na flet i fortepian;
Halleluja the Hills z roku 1963, ścieżka dźwiękowa z filmu pod tym samym tytułem, na flet i klawesyn lub na recorder i klawesyn;
Echoes One and Two z roku 1961 na flet i dwa fortepiany oraz echo;
Echoes III, Chance and Return z roku 1961 na flet oraz dwa fortepiany oraz echo.

Utwory na flet i taśmę

Winds of the Highest Tower z roku 1972 na flet i taśmę (flet piccolo, flet altowy), dedykowany Andrew Bolotowskiemu;
Superflute z roku 1971 na flet i taśmę (flet piccolo, flet altowy), dedykowany Samuelowi Baronowi.

Utwory na flet i różne instrumenty

Hallelujah Tree z roku 2002 na flet harfę i instrumenty smyczkowe;
Dovely Duo z roku 1998 na flet i klarnet;
O North Star z roku 1997 na flet/flet piccolo/flet altowy oraz klarnet/klarnet basowy/ klarnet *Es* oraz fortepian;
Duo Arsenalas z roku 1996 na flet i altówkę;
Ice Cream Concerto z roku 1996 na dwie grupy muzyków, grupa solistów: flet, wiolonczela, dwie amplifikowane gitary; grupa małej orkiestry: obój/rożek angielski, skrzypce, kontrabas, gitara basowa, fortepian, wibrafon oraz perkusja;
Soundspells for Six z roku 1993 na fortepian i kwintet dęty;
And Job's Wife z roku 1990, cykl pieśni na sopran, flet i harfę;
Cabaletta, napisana w 1989 roku na flet, obój i klarnet;
Digitorium z 1989 roku na flet, obój i klarnet;
Infinities #12 z *Infinities Projections* z 1989 roku na flet/flet piccolo, obój, rożek angielski, klarnet, klarnet basowy, fagot, skrzypce, wiolonczelę oraz fortepian;
Moontrek Fantasy z roku 1989 na flet, trąbkę, wiolonczelę i fortepian;
Trio Musketeers z 1989 roku na flet, obój i klarnet;
Moongames z roku 1987 na flet, trąbkę i wibrafon;
Summer Music z 1987 roku na flet, wiolonczelę i dwie amplifikowane gitary;
Poetics #11 z roku 1985 na flet, obój i wiolonczelę;

Of Dungeons and Dragons z roku 1983 na gitarę i kwintet dęty;
Poems '83 z roku 1983 na flet, skrzypce, wiolonczelę i harfę;
Poetics z roku 1983 na flet, róg, wiolonczelę i harfę;
Panels z roku 1982 na flet i harfę;
Poetics #2 z roku 1982 na flet, altówkę oraz harfę;
Fun Duo z roku 1982 na flet i skrzypce;
Soundspells # 7 z 1982 roku na flet i saksofon altowy;
Soundspells #10 z roku 1982 na flet, obój, skrzypce, i fortepian;
Windspells z roku 1982 na flet/flet piccolo/flet altowy, obój/rożek angielski, klarnet/klarnet *Es;*
Soundspells # 2 z 1981 roku na fortepian i kwintet dęty;
Spring Trio z 1981 roku na flet, obój i klarnet;
Book of Moments z roku 1980, improwizacyjna partytura na flet, obój, klarnet, saksofon, sopran, bas, fortepian, gitarę, perkusję, skrzypce, wiolonczelę i kontrabas;
Sound Phantoms # 9, napisany w 1980 na cztery marimby, flet, rożek angielski i bas;
Sound Phantoms Concertino z roku 1979 na flet, altówkę, kontrabas oraz osiem gitar;
Sound Phantoms # 2 z roku 1979 na flet, altówkę, kontrabas i osiem gitar;
Three Nietzsche Songs z roku 1978 na sopran, flet i harfę;
Infinities Duo z roku 1977 na flet i gitarę;
Infinities #27 z 1977 roku na flet i gitarę;
Masada, *Rite of Masada* z 1977 roku na flet/flet piccolo/flet altowy, klarnet/klarnet basowy/saksofon altowy, fortepian, skrzypce, wiolonczelę i kontrabas;
Li-Po z roku 1974 na sopran, flet, obój, wiolonczelę i klawesyn;
Antigonae z roku 1973 na sopran, flet i orkiestrę kameralną;
Dem Unbekannten Gott z roku 1971 na sopran, flet/flet altowy, obój/rożek angielski, skrzypce, altówkę, wiolonczelę, fortepian i elektryczny klawesyn;
Short Shrift z 1971 roku na flet piccolo oraz klarnet;
Visions and Games z roku 1971, improwizacyjna partytura na trzy soprany, tenora, flet, klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę, kontrabas, elektryczną gitarę, elektryczny klawesyn, perkusję i tancerzy;
Four Constellations z 1970 roku na flet i klarnet;
Bed Beyond the Bed z roku 1969, *The Body and the Procession of the Parts*, libretto autorstwa Michaela Benedikta, na aktora, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę;

Modest Undressings z 1969 roku, *The Body and the Procession of the Parts*, libretto autorstwa Michaela Benedikta, na aktora, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę;
Smiles in My Living Room z roku 1969 na mezzosopran i flet;
European Shoe z roku 1968, *The Body and the Procession of the Parts*, libretto autorstwa Michaela Benedikta, na flet, klarnet i wiolonczelę;
Games z roku 1967, improwizacyjna partytura na flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian;
Infinities #17 z roku 1966, do słów Jane Cooper, Rainera Marii Rilke'go, Jeana Arthura Rimbauda, na sopran, flet, obój, gitarę, altówkę i wiolonczelę;
Infinities #13 z roku 1965 *Quartet for Eight Instruments* na flet/flet piccolo/flet altowy, klarnet/klarnet basowy, skrzypce/altówkę i fortepiano;
Cassandra in Troy, *Infinities # 9* z roku 1964, do słów Jane Cooper, na mezzosopran, flet/flet piccolo, klarnet/klarnet basowy, skrzypce, wiolonczelę i fortepian;
Changes, *Infinities #10* z 1964 roku na flet/flet altowy, skrzypce/altówkę i fortepian;
In and Fin z roku 1963 na flet, skrzypce, wiolonczelę, kontrabas i fortepian;
Curtain Raiser z roku 1960 na flet, klarnet, róg i fortepian;
Four Charades z roku 1956 na flet i klarnet;
Chamber Concerto z roku 1955 na flet, fortepian i kwartet smyczkowy;
Concerto for Six Instruments z roku 1950 na flet, klarnet, fagot, skrzypce, altówkę i wiolonczelę;
Trio Concertante, napisane w latach 1948 – 49 na flet, klarnet, i skrzypce.

Utwory na duet fletowy i zespoły fletów

Wotan z roku 2003, trzy kanony na zespół 24 fletów – utwór zainspirowany obrazem *Wotan* autorstwa Franza Kline z roku 1958;
Triple Suite z roku 1989 na trzy flety/flety piccolo;
Soundspells # 3 z roku 1981, kwartet na cztery flety.

Spuścizna kompozytorska Kupfermana jest ogromna, wystarczy wziąć pod uwagę, że wymieniłem powyżej jedynie utwory na flet bądź z jego udziałem. Niezwykle interesująco przedstawia się również jego twórczość symfoniczna, w której nie tylko flet, ale wszystkie instrumenty dęte oraz perkusyjne stanowią ważny element kolorystyki.

To tym właśnie instrumentom powierza Kupferman bardzo rozbudowane partie solowe, wystarczy wymienić jego *Jazz Symphony* lub *Winter Symphony*, gdzie ma się wrażenie wielkich, nieprzerwanych partii solowych instrumentów dętych drewnianych. Cząstka tej ponad wszelką wątpliwość interesującej twórczości stanowić będzie przedmiot mojej pracy, a zagadnienia interpretacyjne umożliwią zagłębienie się w szczegóły języka muzycznego tego wspaniałego kompozytora.

Rozdział III

Interpretacja utworów fletowych Meyera Kupfermana w kontekście wpływu techniki serialnej, jazzu i muzyki etnicznej na język muzyczny kompozytora

Superflute for solo flute with prerecorded piccolo & alto flute

Utwór *Superflute* na flet i taśmę powstał w 1971 roku; zamówiony przez wspaniałego flecistę i przyjaciela kompozytora Samuela Barona, jemu też został dedykowany. Ten artysta dokonał również pierwszego nagrania płytowego utworu w roku 1974 dla wytwórni Nonesuch Records. Na płycie, obok *Superflute,* znalazły się kompozycje wykorzystujące taśmę bądź dźwięk generowany elektronicznie: Karla Korte – *Remembrances* (1971) for flute & synthesized processed sound oraz Mario Davidovsky'ego – *Synchronisms No. 1* (1962) for flute & recorded electronic sound.

Superflute jest jednym z wielu utworów Kupfermana, które kompozytor nazywał *Gestalt form*. Termin ten odnosi się do psychologii postaci, kierunku w psychologii, a obecnie w psychoterapii. Słowo *Gestalt* w języku niemieckim oznacza postać, kształt oraz formę. Zastosowanie przez Kupfermana w odniesieniu do kompozycji pojęcia wywodzącego się spoza terminologii muzycznej sugeruje, iż psychologia postaci była dla niego bardzo istotna. Zdobyła ona dużą popularność w Niemczech w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Głównym założeniem teoretycznym tego nurtu psychologii było przeciwstawianie się pojmowaniu życia psychicznego człowieka jako zbioru elementów składowych – czyli tak zwanych zjawisk elementarnych. Wyznawcy tej teorii pojęcie życia psychicznego człowieka widzieli jako twór całościowy, twierdząc, że owa całość jest czymś więcej niż sumą jej elementów. Zanim dokonam analizy *Superflute*, w celu uzyskania właściwej perspektywy, postaram się w zwięzły sposób przedstawić główne prawidła organizacji percepcji przedstawiane przez gestaltystów.

Głównymi prawami organizacji spostrzegania są przede wszystkim odległość lub bliskość, co oznacza, że elementy znajdujące się w niewielkiej odległości od siebie są „łączone" w całość i spostrzegane przez człowieka jako jedność. Innym prawidłem

organizacji spostrzegania jest ciągłość. Proces postrzegania ma tendencję, aby podążać w pewnym kierunku, dlatego widzimy najczęściej ukierunkowany ciąg lub pasmo elementów. Kolejnym zagadnieniem jest podobieństwo, gdzie podobne do siebie elementy są postrzegane jako części tworzące grupę, a domknięcie charakteryzuje się tym, że spostrzeżenia mają tendencję do uzupełniania i wypełniania luk oraz domykania niekompletnych figur. Uogólnieniem wspomnianych powyżej praw czy zasad grupowania jest pregnancja. Pregnancja jest w psychologii postaci zasadą ogólną, zgodnie z którą w naszej percepcji wyodrębniają się organizacje najprostsze, wymagające najmniej wysiłku. Zgodnie z zasadą pregnancji system wzrokowy tworzy najbardziej regularne i symetryczne spostrzeżenia z dostępnych informacji zmysłowych, a mówiąc prościej, mamy tendencję do spostrzegania figury jako kształtu najdoskonalszego.

Innym zagadnieniem gestaltyzmu jest relacja zachodząca pomiędzy figurą i tłem. Tak więc spostrzeganie jest ukierunkowane na wyróżnianie figur oraz tła, na którym te figury się znajdują. Większość zagadnień związanych z psychologią postaci odnosi się do percepcji wzrokowej. Głównymi przedstawicielami tego nurtu byli Max Wertheimer, Kurt Koffka oraz Wolfgang Koeler.

Max Wertheimer urodził się w Pradze 15 kwietnia 1880 r., zmarł 12 października 1943 r. w New Rochelle w Nowym Jorku. Był psychologiem i filozofem, jednym z twórców psychologii *Gestalt*. Podczas pracy na uniwersytecie we Frankfurcie zainteresował się percepcją i razem ze swoimi asystentami Wolfgangiem Köhlerem oraz Kurtem Koffką badał postrzeganie za pomocą stroboskopu. Pierwsze takie urządzenie zostało zbudowane przez Josepha Antoine'a Plateau, belgijskiego fizyka, autora prac dotyczących teorii barw i teorii widzenia. W roku 1832 zbudował stroboskop, lampę emitującą migające światło, które oświetlając poruszające się ciało, tworzy wrażenie zwolnienia ruchu bądź pozornego zatrzymania lub nawet odwrócenia kierunku ruchu. Wertheimer w roku 1912 opublikował pracę pt. *Doświadczalne studia odruchu percepcji*. Po ucieczce w 1933 roku do Stanów Zjednoczonych pracował w Nowej Szkole Badań Społecznych w Nowym Jorku, gdzie napisał pracę pt. *Produktywne myślenie*. Jego dorobek w dziedzinie psychologii postaci spowodował, że jest uznawany za jednego z ojców założycieli nowoczesnej psychologii.

Droga do realizacji idei gestaltyzmu w muzyce jest bardzo interesująca i dla lepszego zobrazowania tych przemian przedstawię krótko kontekst historyczny.

Empiryczna psychologia muzyki zaczęła rozwijać się w drugiej połowie XIX wieku, w czasie, kiedy psychologia ugruntowała swoją pozycję jako samodzielna dyscyplina nauki. **Herman von Helmholtz**, lekarz i fizyk, mając na celu stworzenie podstaw naukowych dla estetyki muzycznej, próbował wykazać, jak wysokość dźwięku jest analizowana przez ucho ludzkie i jak barwa, interwały, akordy, skale, czy tonacje są związane ze strukturą tonów harmonicznych dźwięków. Jego praca pod tytułem *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, opublikowana w roku 1863, miała na celu zlikwidowanie dystansu pomiędzy fizyką a fizjologią akustyki z jednej strony i muzyką a estetyką z drugiej. Helmholtz podkreślał, że muzyka jest sztuką o najbliższych relacjach do czystych wrażeń zmysłowych i jest uprzywilejowana w stosunku do innych jej form. Jednocześnie zauważył również, że takie same właściwości ucha ludzkiego prawdopodobnie mogą służyć jako podstawa dla zupełnie różnych systemów muzycznych, wskazując na duże znaczenie wynalazczości artystycznej oraz różnic kulturowych.

Carl Stumpf był naukowcem zajmującym się badaniami na gruncie psychologii muzyki. Sam będąc wykształconym skrzypkiem, współpracował również z innymi instrumentalistami. Wnioski z badań i obserwacji znalazły się w jego pracy pod tytułem *Tonpsychologie* opublikowanej w roku 1890, gdzie w części pierwszej omawiana jest obszernie percepcja dźwięków pojedynczych, a w drugiej dźwięków słyszanych równocześnie. Zawarł tam rozważania na temat percepcyjnych wymiarów barwy dźwięku, takich jak: jasność i ciemność, ostrość, pełność i chropowatość, jak również fizycznej korelacji postrzeganej barwy. Zauważył, że ten sam interwał odbiera się jako większy w oktawie wyższej niż w niższej. Stumpf opisał konsonans jako pojedyncze wrażenie, które jest percepcją fuzji tonów składowych.

Skupianie się przez naukowców na pojedynczym dźwięku czy pojedynczym zjawisku, a nie na muzyce, było podyktowane obowiązującym wówczas tak zwanym strukturalizmem lub psychologią asocjacyjną, pierwszą szkołą empirycznej psychologii, w której panowała opinia, że akty psychiczne tworzą się przez asocjację wrażeń w taki sam sposób jak cząsteczki z atomów. Zasady te zostały określone jako chemia umysłu – po przeanalizowaniu doświadczeń naszej świadomości można by wybrać najmniejsze elementy doświadczenia i reguły, w jaki sposób zostały połączone.

W Europie, począwszy od roku 1910, strukturalizm i analityczna introspekcja szybko zostały porzucone na rzecz psychologii postaci. W tym czasie w Stanach

Zjednoczonych Ameryki bujnie rozwijał się behawioryzm. Psychologowie *Gestalt* twierdzili, że percepcja ma na celu znalezienie dobrych figur, wzorów czy gestaltów oraz że całość jest czymś więcej niż sumą swoich części. Gestalty, jak już wcześniej zostało to powiedziane, powstają według głównych zasad, takich jak odległość (elementy rozmieszczone blisko siebie mają tendencję do tworzenia postaci), podobieństwo (podobne elementy mają tendencję do łączenia się w jeden) i dobrej kontynuacji. Jak już wcześniej wskazałem, większość tych zagadnień dotyczy percepcji wzrokowej.

Na gruncie muzycznym można się posłużyć przykładem transpozycji melodii przywołanym przez psychologa **Christiana von Ehrenfelsa** mówiącym, że melodia lub jej postać (*Gestalt*) może zostać przetransponowana do innej tonacji, gdzie tylko kilka dźwięków lub nawet żaden z oryginalnych dźwięków nie pojawią się w wersji przetransponowanej, jednakże melodia ta będzie postrzegana jako taka sama. Melodie zwykle zdominowane przez małe interwały wpisują się w ideę bliskości, a na przykład używanie tej samej barwy w wykonywaniu przebiegu jest spełnieniem postulatu podobieństwa i dążenia do dobrej kontynuacji.

Oczywiście, możemy również bez trudu znaleźć przykłady *Gestalt form* w zjawiskach rytmicznych. **Paul Fraisse (**1911 – 1996), psycholog francuski i badacz zjawiska postrzegania czasu, opisywał rytm w dwóch kategoriach, dźwięków długich i dźwięków krótkich. Zarówno w tworzeniu rytmów, jak również w ich odtwarzaniu, rozróżnienie pomiędzy elementami długimi i krótkimi jest oczywiste. Elementy, które nieco różnią się czasem trwania, są postrzegane jako tej samej długości i poddane unifikacji, urzeczywistniając w ten sposób jedną z idei gestaltyzmu, wspomnianą już wcześniej pregnancję, czyli dążenie do osiągnięcia dobrego *Gestalt form*.

Muzyczne idee gestaltyzmu były również prezentowane dużo później w latach dziewięćdziesiątych przez kanadyjskiego psychologa Alberta S. Bregmana (ur. w 1936 r.), autora książki *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* wydanej przez Massachusetts Institute of Technology w roku 1990. Psychologia *Gestalt* wywarła wpływ na innych psychologów muzyki, między innymi na Gezę Révésza (1878 – 1955) czy Alberta Welleka (1904 – 1972). Psychologia ta jest skoncentrowana na formie czy postaci i kładzie nacisk na mentalną siłę postrzegającego, który ma zorganizować napotykane obiekty lub sytuacje bardziej w kategoriach formalnych niż w kategoriach poszczególnych komponentów lub wcześniejszych doświadczeń z nimi. Dlatego właśnie wizualnie przedmioty, które znajdują się w niewielkiej odległości od siebie, i obiekty

podobne do siebie, jeśli chodzi o kształt czy kolor, będą postrzegane jako grupa. Ponadto postrzegający umysł będzie skłonny do poszukiwania najprostszego dostępnego sposobu, aby stworzyć grupę: szukając podstawowych, kompletnych kształtów – ciągłych całości.

W *Superflute* uwagę zwraca koncepcja utworu oraz organizacja formalna poszczególnych jego faz. Kupfermann wymaga od wykonawcy wcześniejszego zarejestrowania na nośniku audio partii fletu piccolo i fletu altowego. Partia fletu natomiast wykonywana jest w czasie rzeczywistym, podczas koncertu. Pomimo że od napisania utworu minęło ponad czterdzieści lat, sprawia on nadal wrażenie nowatorskiego nie tylko w zakresie koncepcji kompozytorskiej, lecz również w sposobie budowania napięcia. W odniesieniu do współczesnych technik wykonawczych możemy powiedzieć, że kompozytor w umiarkowanym stopniu wykorzystał zdobycze współczesnego wykonawstwa fletowego. Kupfermann, bazując głównie na klasycznych możliwościach instrumentu, nie unika również stosowania nowszych technik, takich jak frullato, oscylacje czy glissanda. Jednym z walorów tej kompozycji jest sposób wykorzystania zarejestrowanej ścieżki audio. Mamy tu do czynienia nie z tłem czy przestrzenią dźwiękową, jaką tworzy ścieżka nagranego wcześniej materiału, lecz równorzędnym, równoprawnym traktowaniem wszystkich partii.

Niezwykle zainteresowała mnie architektonika utworu oraz jego duża zmienność emocjonalna i kolorystyczna. Twórca urzeczywistnił niezwykle ciekawy zamysł stworzenia iluzji jednego, rozszerzonego brzmienia fletu – superfletu. Ukoronowaniem tej idei kompozytora jest przedostatni segment utworu (w tabeli nazwałem go C3). Składa się on ze zmontowanych pojedynczych dźwięków lub krótkich motywów wykonanych na flecie piccolo i flecie altowym naprzemiennie, przeciwstawionych prostej, można powiedzieć skromnej, uroczej melodii fletu o kantylenowym charakterze.

Począwszy od lat pięćdziesiątych Kupferman żywo zainteresował się techniką serialną i w sposób oryginalny rozpoczął eksplorowanie tego obszaru. Jeśli chodzi o tkankę dźwiękową, utwór głównie bazuje na opracowanej przez kompozytora *infiniti row* i jej transpozycjach oraz przekształceniach, sięga również do skal, które ogólnie możemy nazwać jazzowymi i ludowymi.

Superflute został napisany w formie ronda o klasycznej budowie ABACA, gdzie w ramach bardzo rozbudowanych kupletów w sposób wyraźny ukazane zostały poszczególne fazy oraz ich kulminacje. Poniżej w tabeli zaprezentowałem analizę

formalną utworu, przedstawiając głównie zarys formalny kompozycji, organizację poszczególnych segmentów, materiał dźwiękowy, przebieg narracji, melodyki czy agogiki.

M. Kupferman *Superflute* for solo flute with prerecorded piccolo and alto flute

Takty	**1 – 9**	**10 – 55**	**56 – 73**	**74 – 95**	**96 – 104**
Większe jednostki formalne	**A**	**B**	**B1**	**B2**	**A**
Rola w budowie formy	refrenv	kuplet	kuplet	kuplet	refren
Materiał dźwiękowy	pierwsze tony nieskończonej serii, seria oryginalna, sekunda wielka *g-f*, takt 5 motyw kulminacyjny	seria podstawowa poddana przetworzeniom i transpozycjom	charakterystyczny motyw wprowadzony przez flet altowy i flet wielki	charakterystyczny skok trytonu	pierwsze tony serii w 9 transpozycji, charakterystyczna sekunda wielka *e-d*, motyw kulminacyjny
Melodyka/techniki fletowe	statyczna, charakterystyczne wychylenie sekundy wielkiej, oscylacje, frullato	falująca, seria oryginalna w inwersji, charakterystyczny motyw wykorzystujący jedną wysokość dźwięku, uderzenia fp, akcenty, frullato, glissanda, oscylacje	wznosząca, uproszczona, skromna, tremolanda, frullato	falująca	statyczna, wychylenie sekundowe, oscylacje, frullato
Harmonia	centrum dźwiękowe				centrum dźwiękowe
Rytmika/ narracja	stopniowe rozdrabnianie wartości, od całych nut do trzydziestodwójek, narracja narastająca, kulminacja w 5 takcie – skok seksty wielkiej górę i małej w dół, następnie uspokojenie, wygaszenie, fermata	różnorodność rytmiczna, swobodna narracja	dominują rozszerzone wartości, ruch spowolniony	dominuje ruch szesnastkowy	stopniowe rozdrabnianie wartości, od całych nut do trzydziestodwójek, narracja narastająca, kulminacja w takcie 100 – skok seksty wielkiej w górę i małej w dół, następnie uspokojenie, wygaszenie, fermata
Metrum	$^{4}/_{4}$	zmienne, skomplikowane metra $^{6}/_{4}$ i $^{1}/_{2}$, $^{4}/_{4}$ i $^{3}/_{4}$, $^{6}/_{4}$ i $^{1}/_{4}$	zmienne $^{5}/_{4}$, $^{7}/_{2}$, $^{8}/_{4}$ etc.	nieregularne, $^{2}/_{4}$, $^{2}/_{4}$ i $^{1}/_{4}$, $^{2}/_{4}$ i $^{1}/_{2}$, etc.	$^{4}/_{4}$
Agogika	Andante (ćwierćnuta =72)				
Dynamika	łukowa- *piano-pianissimo-piano-mezzopiano-crescendo-forte-diminuendo-piano-pianiss*imo	wieloraka, wykorzystane wszystkie stopnie dynamiki, szybkie crescenda i diminuenda	zróżnicowana, budowane krótkie kulminacje	*fortissimo*	łukowa - *piano-pianissimo-piano-mezzopiano-crescendo-forte-diminuendo-piano-pianissimo*
Artykulacja	legato	legato, spiccato, staccato, portato, w połączeniu z akcentami	legato, portato	spiccato, staccato	legato
Faktura	imitacja, dialogowanie	zagęszczona, imitacja i dialogowanie	dialogowanie	monodyczna	imitacja i dialogowanie

Superflute for solo flute with prerecorded piccolo and alto flute cd.

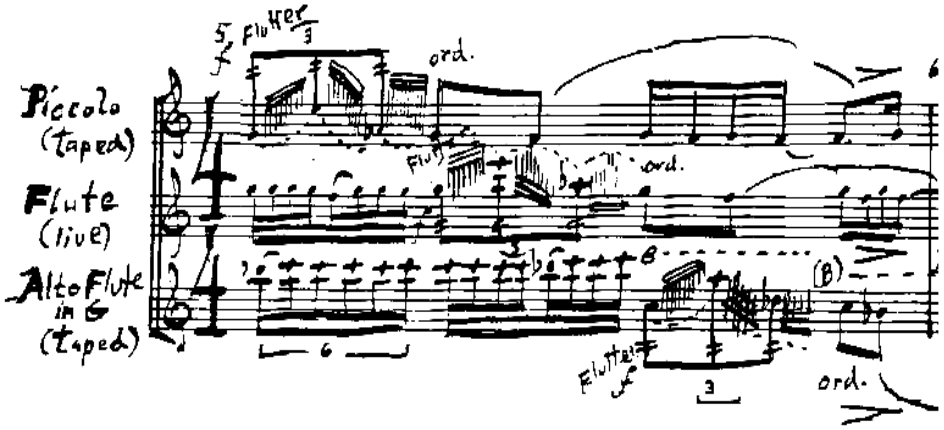
Takty	105 – 111	112 – 122	123 – 127	128 – 144	145 – 155
Większe jednostki formalne	**C**	**C1**	**C2**	**C3**	**A**
Rola w budowie formy	kuplet	kuplet	kuplet	kuplet	refren
Materiał dźwiękowy	szczątkowy motyw serii w 9 transpozycji *a-cis-dis-h*	skala lidyjska	gama lokrycka albo hyperfrygijska	w głosie taśmy *infiniti row* w transpozycjach, w partii fletu wielkiego A-dur lidyjska	pierwsze tony serii w transpozycji 789 tworzące klaster, motyw kulminacyjny
Melodyka/techniki fletowe	falująca	falująca	falująca, figuracyjna, kantylenowy przebieg w partii fletu wielkiego, frullato	w głosie taśmy falująca, figuracyjna, w partii fletu kantylenowa	nieskomplikowana, charakterystyczna sekunda wielka, oscylacje, frullato
Harmonia		lidyjska a	wyczuwalne zakotwiczenie na pierwszym dźwięku skali lokryckiej	w głosie fletu A-dur	
Rytmika/ narracja	pojedyncze wartości w każdym z głosów wypełniające pauzy w pozostałych głosach	nadrzędna pulsacja ćwierćnutowa, w każdym z głosów pojedyncze wartości tworzące rysunek linii	motoryczna, różnorodność rytmiczna, narracja swobodna, kontrastująca partia fletu wielkiego	bardzo zróżnicowana w głosie taśmy, w partii fletu mało zmienna, przeważa ruch ćwierćnutowy i ósemkowy	stopniowe rozdrabnianie wartości od całych nut do trzydziestodwójek, narracja narastająca, kulminacja w takcie 149 – skok seksty wielkiej w górę i małej w dół, następnie rozszerzanie wartości, uspokojenie, wygaszenie, fermata
Metrum	$^{3}/_{4}$	$^{4}/_{4}$	brak	brak	$^{4}/_{4}$
Agogika	ćwierćnuta =54	ćwierćnuta=66	ćwierćnuta = 88	ćwierćnuta=72 od taktu 133 oznaczenie *slower*	
Dynamika	zmienna	*sempre mezzopiano*	falująca, *forte-decrescendo, piano-crescendo, forte-diminuendo*	w głosie taśmy forte stopniowo amplifikowana, w partii fletu falująca – ciągle zmienna i kontrastująca na niewielkich przestrzeniach czasu	łukowa- *piano pianissimo-piano-mezzopiano-crescendo-forte-diminuendo-piano-pianissimo*
Artykulacja	spiccato, portato, legato	legato, portato	*non legato,* staccato, portato, legato,	w głosie taśmy *non legato,* w partii fletu – legato	legato
Faktura	homofoniczna	homofoniczna	imitacyjna, od taktu 124 staje się homofoniczna, skrajne głosy stają się drugoplanowe	zagęszczona, imitacyjna i dialogująca	imitacyjna, dialogująca

Interpretacja

Pierwsza prezentacja refrenu nieprzypadkowo rozpoczyna się od pierwszego tonu „nieskończonej serii”.

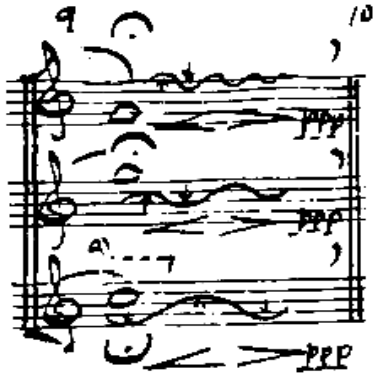
Superflute jest jedną z pierwszych spośród wielu kolejnych kompozycji, które Kupferman realizował jako *Gestalt form*. Dla tego typu kompozycji „nieskończona seria” stała się podstawowym materiałem dźwiękowym, również wykorzystanie taśmy jest dla tych utworów charakterystyczne. Refren nie jest ugrupowaniem dużym, obejmuje zaledwie dziewięć taktów i posiada wyraźną architektonikę łukową. Mimo niewielkiej początkowo dynamiki od pierwszych chwil utworu napięcie wyrazowe jest bardzo duże, wykorzystanie oscylacji w partiach fletu i fletu altowego jeszcze w sposób wyrazisty to napięcie zwiększa, tworząc jakby aurę niepewności, klimat poszukiwania. Rozwinięcie melodyki poprzez wprowadzenie opartego na interwale sekundy wielkiej motywu i poddawanie go stopniowemu rozdrobnieniu rytmicznemu w połączeniu z gradacją dynamiczną doprowadza w konsekwencji do bardzo mocnej kulminacji w takcie 5. Dla podkreślenia tej kulminacji kompozytor użył techniki frullato. Charakterystyczny skok seksty wielkiej w górę i małej w dół Kupfermann pozwolił wypełnić przebiegami dźwięków wedle własnego uznania wykonawcy, z zastrzeżeniem zachowania wyraźnego kierunku wznoszącego i opadającego, tak aby te przebiegi stanowiły wypełnienie wspomnianych skoków.

W mojej interpretacji zdecydowałem się na wykorzystanie pochodu diatonicznego w tonacji *C-dur* w wypełnieniach poszczególnych skoków. Uważam, iż stanowi to dobrą przeciwwagę dla homogenicznego brzmienia tego odcinka i dodaje ciekawej barwy do bardzo zagęszczonej i krótkiej kulminacji (przykład nr 1).



Przykład nr 1, takt 5.

W kolejnych taktach 6 – 9 następuje stopniowe wyciszanie i uspokajanie, aż do zupełnego wygaszenia ruchu w takcie 9 przez zastosowanie całej nuty i fermaty we wszystkich głosach. Zapis zakończenia refrenu nie jest do końca jasny, nie zawiera wyraźnej sugestii kompozytora, aby oscylacje w poszczególnych partiach miały zakończyć się unisono. W mojej interpretacji starałem się doprowadzić do maksymalnego zmniejszenia dynamiki do *pianissimo possibile*. W taki sposób spełnia się postulat gestaltyzmu o domknięciu, a refren tworzy autonomiczną jednostkę o wyraźnie łukowym charakterze. Warto przyjrzeć się również zróżnicowanej szybkości i głębokości oscylacji. Takt 9 w sposób bardzo czytelny obrazuje wykonawcy trzy różne rodzaje oscylacji. Od szybkiej i zwartej, przypominającą drżenie, w głosie fletu piccolo, poprzez bardziej spokojną, jednakże nieco głębszą w partii fletu. I wreszcie oscylacja o najwolniejszym przebiegu i największej amplitudzie w głosie fletu altowego (przykład nr 2).

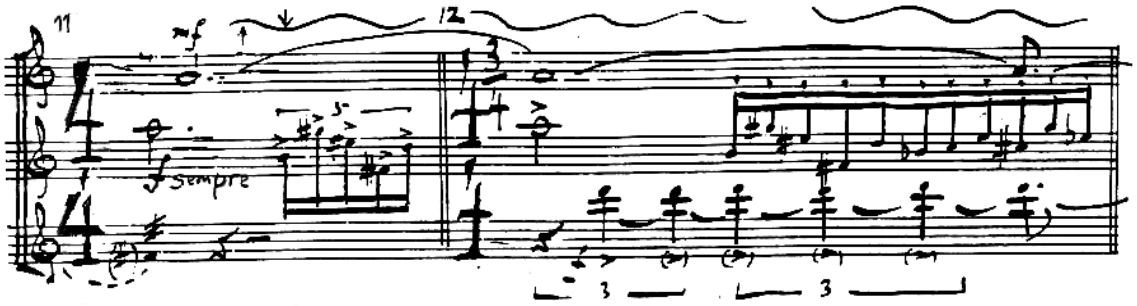


Przykład nr 2, takt 9.

Głównym czynnikiem kształtującym postać refrenu jest zastosowanie imitacji. Pomimo niewielkich różnic, jeśli chodzi o organizację rytmiczną w materiale poszczególnych głosów, w sposób łatwy odbieramy cały przebieg jako imitację ścisłą, gdzie w sposób kaskadowy nakładają się na siebie wszystkie głosy, niezwykle szybko budując wspomnianą już kulminację emocji. W interpretacji ważne dla narracji tego fragmentu wydało mi się uwypuklenie i wyeksponowanie poszczególnych charakterystycznych motywów opartych na wychyleniu sekundy wielkiej, również w końcowej fazie odcinka, gdzie występują w formie szczątkowej jako krótkie, pojedyncze motywy. Zastosowanie w tych motywach niewielkich akcentów jest w moim odczuciu

konieczne dla podkreślenia przebiegu narracji oraz dla uwypuklenia imitacyjnego charakteru tego ugrupowania.

W wyraźnej opozycji do refrenu, jeśli chodzi o stronę wyrazową, stoi pierwszy kuplet. Aby stworzyć czytelną analizę, kuplet B podzieliłem na trzy fazy. Faza pierwsza obejmuje takty od 10 do 55. W tym obszarze dominują dwa rodzaje ugrupowań melodyczno-rytmicznych. Pierwszy z nich uwidoczniony jest w taktach od 10 do 34: to wyrazisty temat o charakterze tanecznym, zdominowany przez złożoność nieregularnych podziałów metrycznych, którego rytmikę łatwo można skojarzyć z tańcami pochodzącymi z południowo-wschodniej Europy. Kupferman wiele razy podkreślał swoje przywiązanie do muzyki rodziców i można tutaj dostrzegać jej wpływ. Ten odcinek nie naśladuje oczywiście tańca ludowego, jest to jedynie aluzyjne nawiązanie samej tylko nieregularnej rytmiki, akcentowania i narracji ludowego tańca, co w połączeniu z atonalną i odwołującą się do jazzu melodyką daje niezwykły efekt. Melodyka tego ugrupowania jest oparta głównie na serii oryginalnej w inwersji, pojawia się również jej transpozycja, niejednokrotnie przy wykorzystaniu tylko jednego heksachordu. Możemy się tu posłużyć przykładem z taktu 11 i 12 (przykład nr 3).



Przykład nr 3, takty 11 i 12.

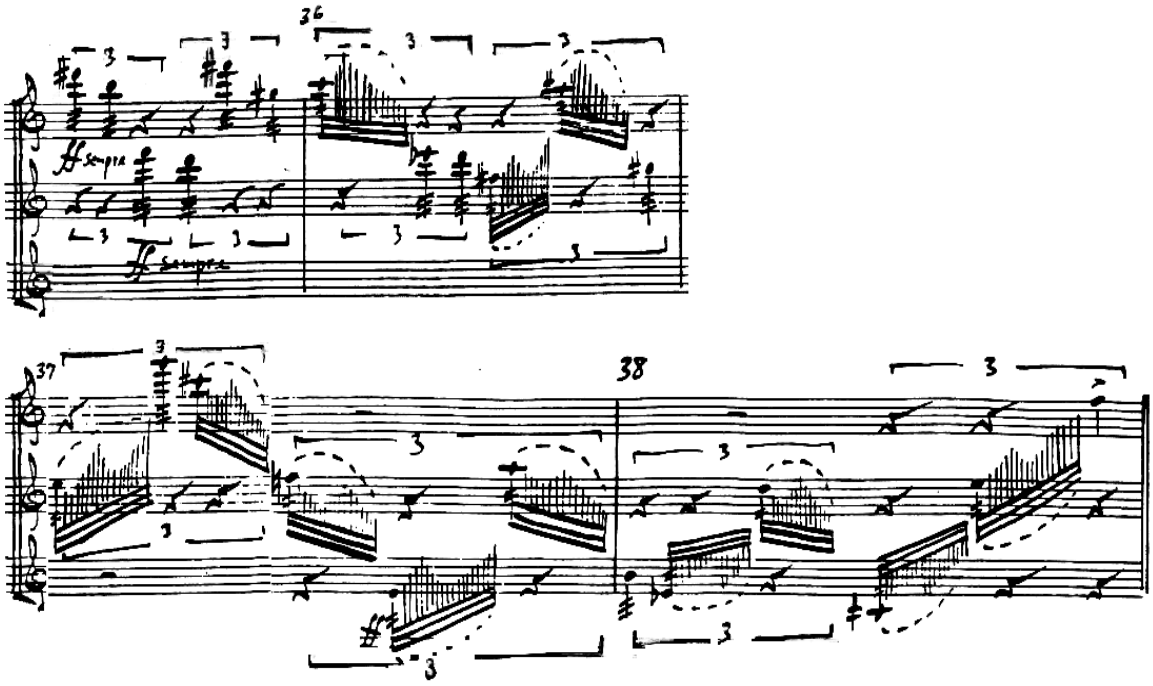
W takcie 11 ugrupowanie motywiczne jest zbudowane na materiale pierwszego heksachordu serii podstawowej w inwersji, w kolejnym, 12 takcie została zaprezentowana już w całości seria podstawowa w inwersji. W głosie akompaniującym dominuje motyw rytmiczny, synkopowany, o charakterze jazzowym, zbudowany na jednym, powtarzanym tonie i uwydatniony przy pomocy zastosowanych akcentów, szybkich crescend od *piano* do *forte* oraz techniki frullato. To właśnie nałożenie na siebie tych dwóch motywów tworzy bardzo interesujący przebieg, którego motoryka i narracja nieustannie przechodzą z głosu do głosu, uzupełniając i dopełniając linię melodyczną. Odcinek ten jest wyraźnie

kształtowany głównie poprzez ruchliwość poszczególnych głosów oraz zróżnicowaną artykulację, a narracja przebiega bardzo swobodnie.

W takcie 18 w wyniku przeniesienia omawianego już charakterystycznego motywu do głosu fletu altowego następuje niezwykle istotna zmiana barwy. W takiej instrumentacji temat brzmi bardziej poważnie i ciężko, a kolorystycznie zostaje dopełniany przez pojedyncze „westchnienia" fletu piccolo. Wspomniane „westchnienia" wykorzystują w tym przypadku pierwszy dźwięk serii podstawowej oryginalnej i technikę obniżania wysokości dźwięku o ¼ tonu. W opozycji do ruchliwej motywiki tego fragmentu ukazane są wątki o zwolnionym przebiegu agogicznym, które pełnią funkcje łącznikową.

W taktach od 25 do 28 kompozytor w sposób bardzo interesujący przeprowadził taki właśnie łącznik o śpiewnym charakterze, tworzący długą linię melodyczną przechodzącą od wysokiego rejestru fletu piccolo aż do najniższych tonów fletu altowego. Zostaje ona zwieńczona chwilowym i nieoczekiwanym pojawieniem się czystego trójdźwięku g-moll, który pełni tu rolę quasi-subdominanty, wywołującej jakby chwilową niepewność, zawieszenie narracji. Istotnym czynnikiem kompozycyjnym staje się tutaj płynne przenikanie się głosów. Motywy w poszczególnych głosach zazębiają się na pierwszych i ostatnich dźwiękach, a ich funkcją jest elastyczne, niezauważalne przejście przez wszystkie instrumenty do najniższego rejestru, co w rezultacie ma uspokoić i wycofać napięcie utworzone przez poprzednie ugrupowanie. Pokazanie pełnego zakresu barw fletów, od jasnych, jaskrawych i przenikliwych barw trzeciej oktawy fletu piccolo do niezwykle ciemnych, miękkich i mruczących w najniższym rejestrze fletu altowego, wywołuje wrażenie jednego instrumentu o bardzo rozległej skali – wrażenie tytułowego *Superflute*.

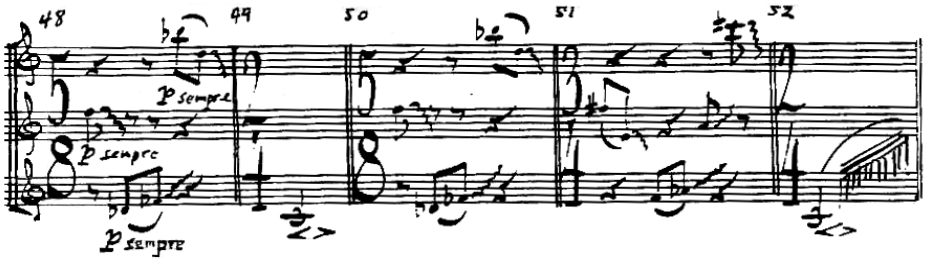
Zupełnie inną jakość dramatyczną stanowi odcinek od taktu 35 do 55. Jest to fragment o niezwykłym napięciu i bardzo interesującej narracji. W takcie 35 poprzez rozszerzenie wartości rytmicznych ruch ulega spowolnieniu, przebiega w triolach ćwierćnutowych, w dynamice *fortissimo sempre*, a dla wzmocnienia dramaturgii kompozytor wykorzystał frullato, dodatkowo koloryzując przebiegi bardzo drobnymi wartościami, których celem jest wypełnienie interwałów pomiędzy głosami, a tym samym zbudowanie jednej bardzo nasyconej emocjonalnie i kolorystycznie linii (przykład nr 4).



Przykład nr 4, takty 35 – 38.

W taktach 39 – 42 Kupferman stworzył fantastyczną wręcz kulminację, jest to najbardziej intensywny fragment tego kupletu. W przebiegach dominują tu bardzo rozdrobnione wartości, wyprowadzone od najniższych dźwięków, gwałtowne pasaże prowadzone w dynamice *forte crescendo* są przejmowane przez pozostałe głosy. Tworzy to sekwencję ciągłych wybuchów, które wychodząc od najniższego rejestru, gwałtownie eksplodują aż po najwyższy rejestr instrumentów. Również pojedyncze, oderwane dźwięki, wykonywane *sfforzatissimo* w najwyższych rejestrach, wzbogacone dodatkowo przez bardzo szybkie przebiegi o dowolnych wysokościach, tworzą niezwykle silne emocjonalnie struktury podkreślające ten ekstatyczny, prawie spazmatyczny charakter.

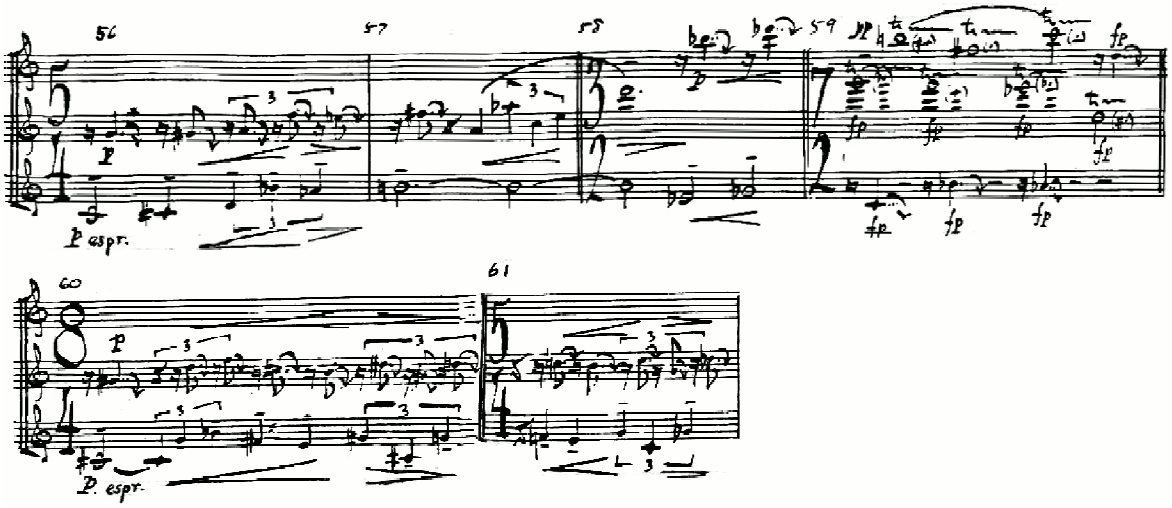
Gwałtowna zmiana emocjonalna następuje w takcie 43, gdzie kompozytor w sposób zaskakujący i nagły zatrzymuje narrację, co sprawia wrażenie jakby chwilowego zawieszenia, zawahania na tremolo w partii fletu piccolo, a wycofanie dynamiki do *piano sempre* podkreśla i sprzyja uspokojeniu narracji. W taktach 48 do 52 możemy odkryć bardzo ciekawie zakomponowany odcinek. Pojedyncze dźwięki lub krótkie, dwudźwiękowe motywy ozdobione opadającym biegnikiem dowolnych dźwięków sprawiają wrażenie oderwanych od siebie myśli, jednakże w rzeczywistości, jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, są prezentacją „nieskończonej serii" w oryginalnej postaci, najpierw jej pierwszego heksachordu, a w takcie 50 – 51 jej całej postaci (przykład nr 5).



Przykład nr 5, takty 48 – 52.

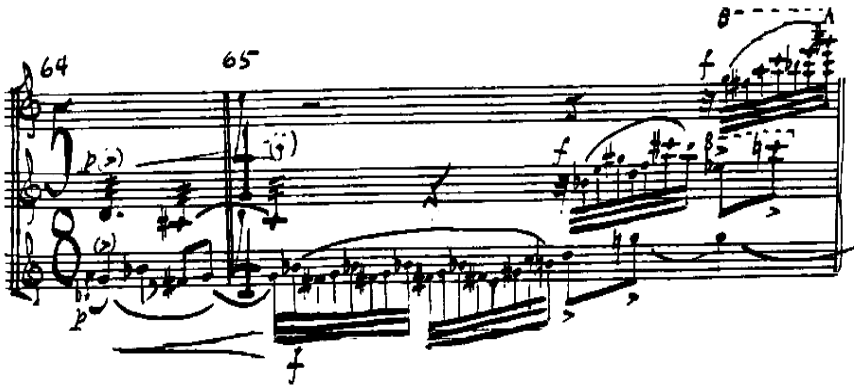
Ostatnie trzy takty tego kupletu przynoszą niewielką reminiscencję materiału z jego początku przez przywołanie wyrazistego motywu z głosu fletu altowego w takcie 21. Tym razem motyw ten pojawia się w partii fletu, po czym bieg muzyczny zostaje zatrzymany, fraza nagle zamiera, urywa się, zmierza do uspokojenia i zupełnego wyciszenia dynamiki i emocji oraz zawieszenia na fermacie.

Kolejnym segmentem kupletu B są takty 56 – 73. Wydzieliłem ten odcinek i oznaczyłem jako B1 w tabeli z uwagi na bardzo odmienną naturę i sposób prowadzenia głosów. Charakter tego fragmentu zmienia się na bardzo liryczny, brzmiący ciepło i łagodnie. Głosem wiodącym staje się flet altowy, prowadzący spokojną, śpiewną myśl, dobarwianą przez głos fletu. Pojawia się on w całym przebiegu z opóźnieniem szesnastkowym, wydłużając i uzupełniając brzmienie fletu altowego, co w efekcie tworzy niecodzienny efekt echa. Poszczególne dźwięki w partii fletu są zakończone opadającymi glissandami, które nadają frazie jeszcze bardziej nostalgiczny, smętny koloryt (przykład nr 6).



Przykład nr 6, takty 56 – 61.

Materiał dźwiękowy bazuje głównie na „nieskończonej serii” w wersji oryginalnej w 11 transpozycji, choć kompozytor korzysta z tego materiału w niepełnym zakresie, posługując się również materiałem spoza serii, jak np. w takcie 56 rozpoczynając ten odcinek pochodem trzech półtonów, które stwarzają znakomity punkt wyjścia dla całego przebiegu, dla jego nostalgicznego i lirycznego charakteru. W taktach 62 i 63 tok muzyczny zostaje zatrzymany, ciepło i liryka przechodzi w zwątpienie. Motywika jest poddana augmentacji, pauzy również zostają wydłużone, a płaczliwe westchnienia w partii fletu altowego dodatkowo podkreślają nastrój. Po chwilowym uspokojeniu, od taktu 64 począwszy, rozpoczyna się sporych rozmiarów kulminacja, która prowadzi do kolejnego pokazu refrenu. Odcinek od taktu 64 do 74 charakteryzuje się dużą ilością środków wyrazowych. Mamy tu tremolanda, tryle, gwałtowne zmiany dynamiczne. Jako instrument dominujący rozpoczyna flet altowy, wprowadzając prosty, trzydźwiękowy motyw o wyraźnej proweniencji bluesowej (przykład nr 7).

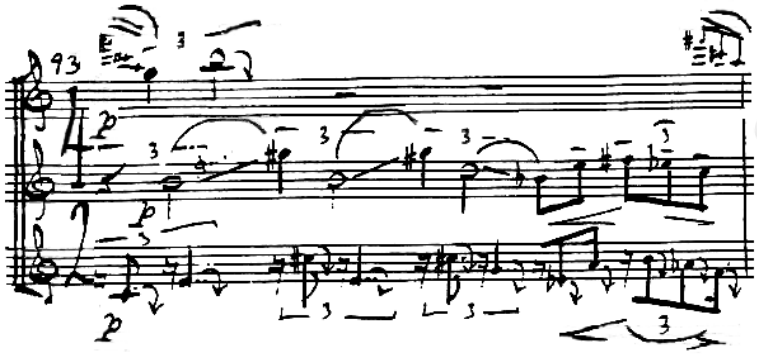


Przykład nr 7, takty 64 – 65.

Kolejne wejścia fletu i fletu piccolo opierają się na materiale serii w postaci retrogradalnej inwersji w 11 transpozycji. Fraza jest budowana tak, aby osiągnąć najwyższy rejestr fletu piccolo w takcie 69, w dalszym przebiegu napięcie utrzymuje się dzięki wyrazistym zmianom dynamicznym jak *forte – piano*, *fortissimo – piano*, aby w konsekwencji w takcie 74 zaprezentować mocny, bardzo ekspresyjny pomysł melodyczno-konstrukcyjny. Mamy tu nawiązanie do techniki hoketusu, gdzie krótkie, dwudźwiękowe motywy w artykulacji spiccato przebiegające przez wszystkie instrumenty tworzą jedną linię melodyczną bazującą na materiale serii w 5 transpozycji w wersji oryginalnej. Flet piccolo rozpoczyna od ostatniego składnika serii i do taktu 78 eksponuje tylko osiem jej składników. Dodatkowo obecność w partii fletu piccolo biegników o dowolnych wysokościach dźwięków wzbogaca tok utworu i wzmacnia siłę pierwszej

wartości w takcie, jak również uwypukla zmiany metrum, które stają się łatwe do wychwycenia. Ostatni odcinek kulminacji, jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, bazuje na „nieskończonej serii” w bardzo zmiennych i różnorodnych kombinacjach.

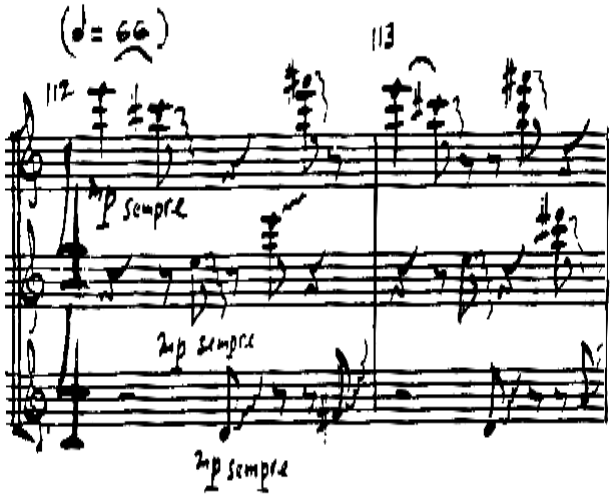
Przykładowo, od taktu 89 nie zmienia się technika kompozytorska, za to ewolucja dotyczy materii dźwiękowej poprzez wykorzystywanie transpozycji i różnych wersji oryginalnego szeregu. W całym tym odcinku z małymi wyjątkami materiał dźwiękowy opiera się na serii w oryginalnej postaci w jedenastej transpozycji, w dziewiątej transpozycji oraz w piątej transpozycji w inwersji. Omawiana kulminacja posiada ciekawy koloryt i wewnętrzną energię. Nagromadzenie szybko następujących po sobie dźwięków czy krótkich motywów wprowadza niepokój, który nieuchronnie zmierza do rozładowania napięcia. Choć napięcie kulminacji wydaje się być już w zenicie, kompozytor po raz kolejny wycofuje dynamikę i wraca do zastosowanego wcześniej sposobu instrumentowania, choć tutaj role się odwracają i to flet prowadzi przebieg melodyczny, a flet altowy jedynie dodaje głębi kolorystycznej dzięki westchnieniom, o których już wcześniej była mowa (przykład nr 8).



Przykład nr 8, takt 93.

Ostatni takt omawianej kulminacji jest powrotem do faktury krótkich, jedno- lub dwudźwiękowych motywów, które rozrzucone po rozległej skali trzech instrumentów tworzą dynamiczną linię kończącą ten fragment. Po tym naładowanym emocjonalnie odcinku powraca refren. Cały refren jest zaprezentowany prawie bez zmian, z wyjątkiem przetransponowania go o tercję małą w dół oraz przedostatniego taktu, gdzie dla podkreślenia i zmiany brzmienia zostało wykorzystane frullato. Refren, w moim odczuciu, znacznie różni się charakterem i wydaje się konieczne zaprezentowanie go w sposób bardziej stonowany, tak aby stanowił jeszcze większy kontrast w stosunku do poprzedzającego go odcinka.

Kuplet C, który rozpoczyna się w takcie 105, przynosi zupełnie inny klimat i stanowi duży kontrast dla refrenu. W związku ze zmianą tempa i metrum emocje ulegają wyciszeniu, faktura staje się przestrzenna, a brzmienie stonowane. W takcie 112 powraca metrum $^{4}/_{4}$ i po raz kolejny w głosach trzech fletów znajduje zastosowanie użyta już wcześniej technika hoketusowa. Linia melodyczna w podobny sposób, jak to wcześniej kompozytor prezentował, została rozdzielona pomiędzy wszystkie instrumenty. Rozpoczyna flet piccolo bardzo śpiewnym zawołaniem, charakterystyczną tercją małą w dół *e-cis*, następnie pozostałe instrumenty uzupełniają przebieg melodyczny, tworząc niespokojną, mimo to jednak kantylenową linię (przykład nr 9).

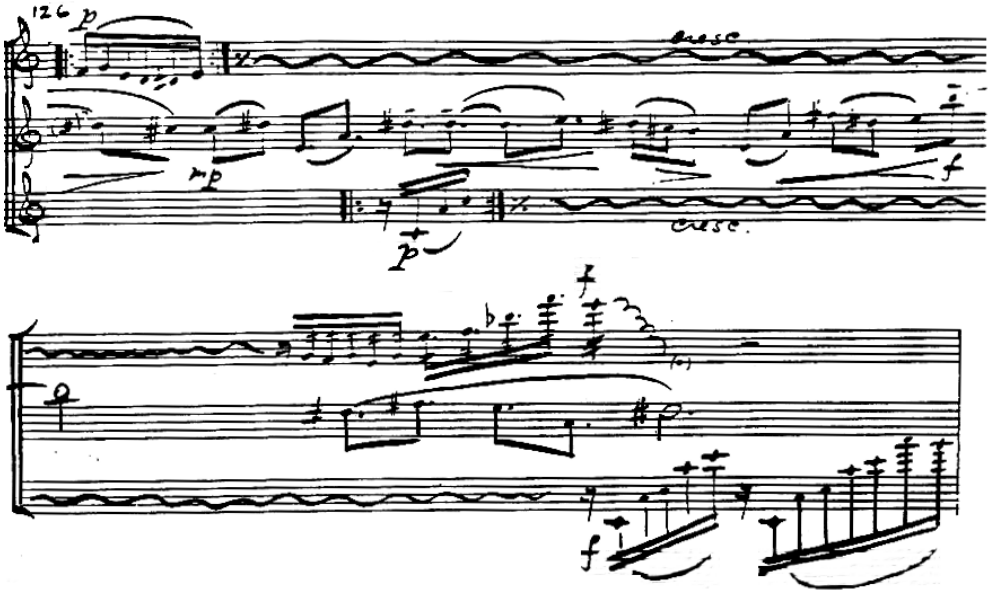


Przykład nr 9, takty 112 – 113.

Poszczególne motywy we wszystkich głosach są kończone opadającymi bądź wznoszącymi grupami dowolnej wysokości dźwięków, które mają zadanie łączenia oderwanych od siebie wysokości i stworzenia jednej wspólnej myśli muzycznej, dobarwiając ją dźwiękami spoza tonacji. Co ciekawe, mimo że linia melodyczna jest rozdzielona pomiędzy wszystkie instrumenty i prezentowana w tak osobliwy sposób, pozostaje klarowna.

Zmiana tempa w takcie 123 przynosi zmianę również w charakterze kolejnego odcinka. Czytelnie zmienia się materia dźwiękowa, w głosach fletu piccolo i fletu altowego przeważa skala lokrycka, dzięki czemu brzmienie, przynajmniej w początkowej fazie, staje się nieco ascetyczne, również z uwagi na zmianę faktury, która tutaj opiera się na imitacji pomiędzy skrajnymi głosami. W takcie 124 flet wprowadza piękny, ekspresyjny temat, przytoczony dokładnie z poprzedniego odcinka (takty 112 – 122), lecz tutaj cała linia melodyczna powierzona zostaje jednemu instrumentowi. Skrajne głosy

tworzą tu ciekawą, akompaniującą partię. Każde kolejne wejście oznacza rozbudowanie tak melodyki, jak i dynamiki, aż po wykorzystanie techniki frullato. Można odnieść wrażenie, jakby flet ze swoją skromną, uroczą melodią usiłował wydostać się z tej zagęszczonej faktury tworzonej przez pozostałe instrumenty. W takcie 126 następuje kolejna zmiana techniki kompozytorskiej. Flet kontynuuje i rozwija swoją kantylenową frazę, a pozostałe instrumenty przez chwilę tworzą akompaniującą barwną płaszczyznę dźwiękową (przykład nr 10).



Przykład nr 10, takt 126.

Do końca omawianego odcinka każda z partii zachowuje swoją autonomię. Flet w dalszym ciągu prowadzi swoją kantylenę. Głos fletu altowego staje się na powrót tkanką akompaniującą, płaszczyzną o bardzo ciekawym kolorze. Repetytywny sposób zakomponowania tej płaszczyzny prowokuje skojarzenia z niezwykle doniosłym nurtem muzycznym w Ameryce zwanym *minimal music*. W pewien sposób partia fletu piccolo w tym fragmencie także wywołuje takie skojarzenia, choć nie jest to dokładna repetycja tego samego motywu; wyraźnie można usłyszeć charakterystyczne, powtarzane wysokości dźwięków lub chociażby powtarzalność rysunku frazy.

Bardzo ciekawy zabieg kompozytorski towarzyszy zakończeniu tej sekcji. Partia fletu altowego realizuje powtarzany motyw w coraz niższej dynamice aż do zupełnego wyciszenia, głos fletu piccolo stopniowo upraszcza się, co w konsekwencji prowadzi do jednej tylko wysokości dźwięku poddanej augmentacji przy wykorzystaniu artykulacji *non legato e tenuto*. Flet wielki odbiera i imituje ten motyw w sposób bardziej rozbudowany

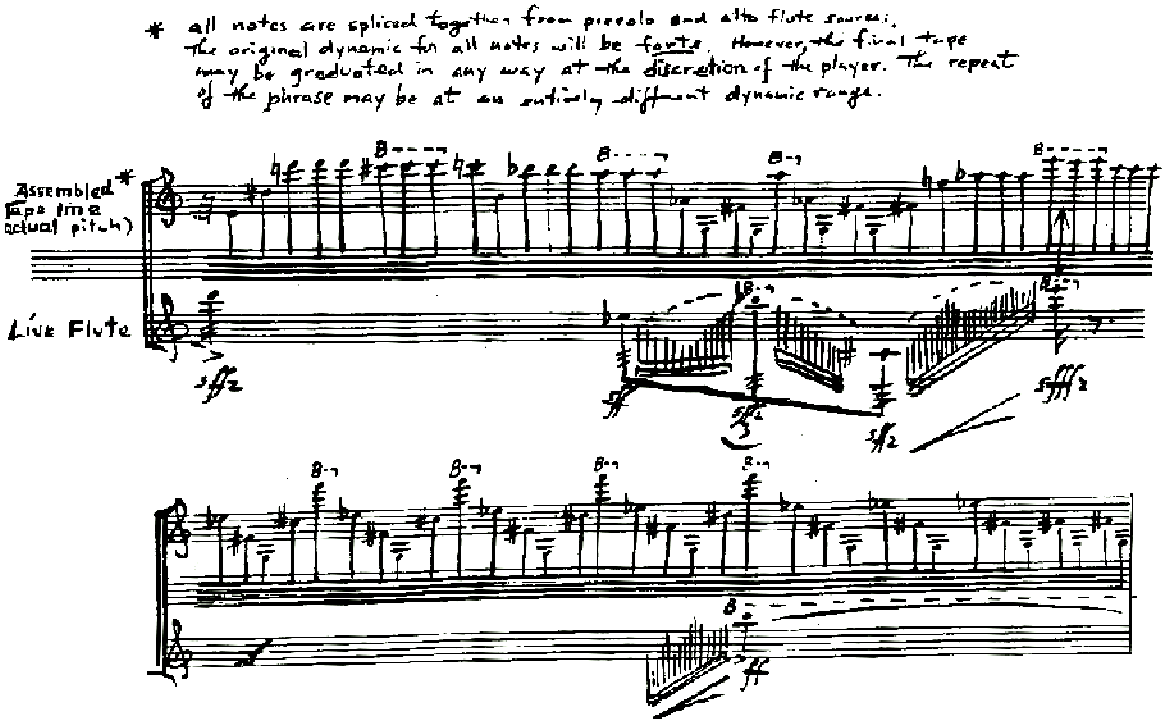
rytmicznie, wykorzystując dźwięk *cis*^{2}, co jest oczywistą konsekwencją ciążenia harmonicznego dotychczasowego przebiegu melodycznego w tym głosie. Wspomniana już kantylenowa fraza w swoim przebiegu waha się pomiędzy tonacjami A-dur oraz cis-moll, co w konsekwencji doprowadza do tonikalizacji dźwięku *cis*. Dźwięki fletów wielkiego i małego budują zarys akordu A-dur, który w tej relacji jest odbierany subdominantowo, tworząc idealne wręcz zawieszenie i przygotowanie do prezentacji następnego segmentu.

Kolejne ugrupowanie obejmujące takty od 128 do 144 jest niewątpliwie najważniejszym segmentem tej kompozycji. Tutaj w najszerszym zakresie zostaje uwidoczniona idea tytułowego *Superflute*. Linia melodyczna fletu altowego i fletu piccolo została połączona w kilku płaszczyznach. Po pierwsze, obie te partie są zapisane na jednej pięciolinii, co w sposób czytelny mówi wykonawcy o pomyśle tworzenia jednej wspólnej myśli muzycznej. Po drugie, realizacja nagrania niejako wymusza na wykonawcy nagranie pojedynczych dźwięków i krótkich fraz osobno i zmontowanie ich w taki sposób, aby stanowiły jedną emocjonalną i wyrazową całość. Jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, fragment ten nie opiera się na „nieskończonej serii", lecz wykorzystuje tylko charakterystyczne zwroty interwałowe, jak skok trytonu czy seksty. Po zmontowaniu obu głosów uzyskujemy niezwykły efekt brzmieniowy: rozległe interwały po połączeniu tworzą bardzo szybkie przebiegi, które w tradycyjny sposób nie byłyby możliwe do wykonania.

W całym tym odcinku w głosie taśmy zwiększa się rozpiętość interwałów, wzmocnieniu ulega sfera emocjonalna. Dodatkowym środkiem wyrazu staje się coraz większe rozdrobnienie wartości nut. Jest to, najprościej mówiąc, rozpisane *accelerando*, w którym ani na chwilę nie dochodzi do spadku napięcia. W taktach 128 do 131 taśma jest prezentowana bez udziału fletu. Flet dołącza się do głosu zarejestrowanego dopiero podczas repetycji, pokazując inne oblicze tego segmentu oraz inne spojrzenie na materiał taśmy, który staje się środkiem dobarwiającym i podkreślającym frazy głosu fletu.

W omawianym fragmencie głos fletowy bazuje na materiale kilku serii. Otwierająca to ugrupowanie śpiewna fraza, o dużym ładunku wyrazowym, posługuje się „serią nieskończoną" w trzeciej transpozycji w inwersji. Linia jest rozciągnięta bardzo szeroko, w całej skali instrumentu i ma charakter wirtuozowski, prezentując pełnię możliwości wyrazowych instrumentu od *cantabile* do *fortissimo espressivo*. W kulminacyjnych momentach kompozytor używa efektu frullata, jak również

wykorzystuje już wcześniejszy pomysł wypełniania rozległych interwałów dowolnie wybranymi przez wykonawcę wysokościami dźwięków. Jest to fraza mocno zróżnicowana pod względem wyrazu, wykorzystuje wiele crescend i diminuend i wiele kontrastujących zmian dynamicznych *forte – piano*, *pp subito* czy *molto crescendo – ff*. Na uwagę zasługuje dość charakterystyczny motyw zaczerpnięty z refrenu, inkorporowany do tego fragmentu w nieco zmienionej formie. Zmiana polega na rozciągnięciu zakresu tego motywu i stworzeniu za jego pomocą osobnego, bardzo ekspresyjnego i mocnego zwrotu (przykład nr 11).



Przykład nr 11, takt 130.

W dalszym przebiegu utworu zmianie ulega materiał dźwiękowy. Tutaj, od taktu 131 z przedtaktem, kompozytor dokonał zmiany barwy poprzez wykorzystanie serii podstawowej w innej transpozycji. Jest to seria w czwartej transpozycji wersji oryginalnej oraz w dziesiątej transpozycji wersji oryginalnej. Ekspresyjna, nasycona fraza znakomicie doprowadza do kulminacji w 132 takcie, gdzie flet osiąga krańce swojej skali. Począwszy od taktu 132, w głosie zapisanym na nośniku zachodzą powolne zmiany mające na celu przejście z estetyki *fortissimo molto espressivo* w kierunku *dolce cantabile*. Pojedyncze, fragmentaryczne zarysy motywów i większa ilość pauz pomiędzy poszczególnymi strukturami powodują, że narracja staje się bardziej stonowana, motywy sprawiają wrażenie coraz słabszych, porwanych myśli, niedążących w jakimkolwiek określonym kierunku.

Ta niekierująca się jakąś dłuższą myślą fraza jest środowiskiem, z którego wyłania się już wcześniej zaprezentowany (w takcie 124) kantylenowy, bardzo wdzięczny i pełen prostoty motyw w metrum $^4/_4$ w tonacji A-dur. Całość zostaje opatrzona mnóstwem niuansów dynamicznych; można powiedzieć, że pośród licznych prób wydostania się tego motywu na powierzchnię ponad towarzyszące mu instrumenty ta udała się z pewnością najlepiej. Zdecydowanie większa część prezentowanego materiału pojawia się bez towarzyszenia pozostałych instrumentów. Kompozytor celowo ukazuje nam ten przebieg melodyczny w takiej postaci, aby zapadł on w pamięci słuchacza i aby emanował spokojem i czystym pięknem.

Ostatnie takty (143 oraz 144), wykorzystując *ritenuto*, jeszcze potęgują ten klimat, a ostatni dźwięk w dynamice *ppp* prowadzi już do ostatniej prezentacji refrenu w najbardziej chyba interesującej postaci. Przede wszystkim kompozytor cały materiał dźwiękowy konsekwentnie oparł na klasterze *e-dis-d*. Z powodu niewielkich odległości pomiędzy dźwiękami wszystkie elementy kształtujące wyraz sprawiają wrażenie spotęgowanych – wszystkie crescenda i diminuenda, a także kulminacje stają się bardziej wyraziste i czytelne. Pomimo znacznej redukcji dynamiki w końcowej fazie utworu napięcie wyrazowe pozostaje na wysokim poziomie i dopiero ostatni takt, rozwiązanie dysonujących dźwięków na unison, przynosi ukojenie.

Problematyka wykonawcza

Utwór *Superflute* Meyera Kupfermana, według mojej oceny, należy do grupy utworów niezwykle wymagających pod względem interpretacyjno-wykonawczym. Podstawową trudnością będzie tutaj precyzyjne wykonanie poszczególnych partii. Koncept kompozytorski zasadza się na idei dialogu przy wykorzystaniu imitacji i ten aspekt powinien być przeprowadzony klarownie i precyzyjnie. Nadrzędną ideą utworu jest bowiem idealne uzupełnianie się poszczególnych głosów.

Bardzo ważnym elementem jest przejrzystość artykulacyjna i trzeba przy tym pamiętać o specyficznych predyspozycjach artykulacyjnych poszczególnych odmian fletu. Swoboda agogiczna jest dozwolona w niewielkim wymiarze tylko w tych fragmentach, gdzie synchronizacja pionów nie jest konieczna. Ważne jest zachowanie dyscypliny przy wykonaniu poszczególnych partii, pamiętając, by jednocześnie nie pozbawić gry wyobraźni, polotu i swobody interpretacji. Równowaga pomiędzy uporządkowaniem a swobodą powinna być priorytetem wykonawcy, który w ten sposób może skutecznie oddziaływać na słuchaczy. Przy spełnieniu tej dyrektywy wykonawczej *Superflute* ukaże się nam jako utwór niezwykle interesujący, posiadający ogromny ładunek ekspresji i sprawiający ogromną przyjemność i satysfakcję w czasie wykonania.

Osobnym zagadnieniem jest praca w studio nagrań. Wymóg zarejestrowania wszystkich trzech partii stawia przed wykonawcą jeszcze większe wyzwanie. W czasie pracy w studio konieczne było naprzemienne dogrywanie poszczególnych partii. Przede wszystkim chodziło mi o utrzymanie napięcia i kontynuację tematyczną w kolejnych wejściach następujących po sobie instrumentów. Na przestrzeni całego utworu w każdym z głosów z łatwością można wyróżnić fragmenty tematyczne i akompaniujące. Klarowne przeprowadzenie tych planów było dla mnie bardzo ważne, stąd podczas nagrania starałem się poszczególne frazy prowadzić przez wszystkie rodzaje fletu, tak aby partie łączył wspólny poziom emocji i konieczna konsekwencja w prowadzeniu frazy.

Wyzwaniem jest również sekcja, w której mamy do czynienia ze zmontowanym dźwiękiem fletu altowego i piccolo. Niełatwo było wyobrazić sobie brzmienie tego odcinka. Teraz mogę powiedzieć, że uzyskany efekt jest bardzo interesujący. Praca realizatora nagrania przy tego typu utworach nie jest łatwa, wymaga bowiem dużych umiejętności realizatorskich oraz kreatywności.

Kontekst

Superflute Meyera Kupfermana powstał w 1971 roku, kiedy muzyka klasyczna w Ameryce przechodziła liczne przemiany. Kompozytor kroczy wytyczonym przez siebie traktem i realizując swoje założenia, dokonuje eksperymentów, dzięki którym stworzy oryginalną amerykańską muzykę. To stwierdzenie jest może ryzykowne, bo Kupferman nie aspiruje do tworzenia czysto amerykańskiej muzyki. Podkreślał w wywiadach, iż komponuje muzykę, w której najważniejszym aspektem jest ekspresja, zmienność i możliwość łączenia stylów muzycznych, pomysłów instrumentacyjnych etc., odległych kulturowo i stylistycznie. Wydaje się, że *Superflute* w pełni realizuje te właśnie założenia kompozytora.

Four Abstractions *for flute solo*

Water on a Flowery Mill

Four Abstractions jest kompozycją złożoną z czterech części, inspirowaną obrazami twórców szkoły nowojorskiej, napisaną w roku 1992 i dedykowaną Johnowi Solumowi. Pierwsza część nosi tytuł ***Water on a Flowery Mill*** i jest inspirowana obrazem Arshile'a Gorky'ego pod tym samym tytułem.

Arshile Gorky – prawdziwe nazwisko Vosdanig Manoug Atoian, z pochodzenia Ormianin – przybył do Stanów Zjednoczonych w 1920 roku, by uniknąć prześladowań ze strony tureckiego rządu. Przyjęty przez malarza pseudonim nawiązywał do bohatera mitów greckich Achillesa i do wielkiego pisarza rosyjskiego Maksima Gorkiego. Swoją twórczą działalność w Stanach Zjednoczonych rozpoczął w 1924 roku.

Był artystą działającym w nurcie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, niezwykle istotnego i czysto amerykańskiego stylu malarstwa zwanego również szkołą nowojorską. Gorky w wieku 44 lat w wyniku wypalenia artystycznego i wielu innych problemów osobistych popełnił samobójstwo.

Jego droga do własnego, oryginalnego języka wiodła przez inspiracje kubizmem, neoklasycznym stylem Picassa z lat dwudziestych, jak również surrealizmem. Fascynacja przyrodą i otaczającym go krajobrazem Connecticut i Wirginii wytyczyła nowy kierunek jego twórczości. W roku 1942 odchodzi od tradycyjnego rozumienia krajobrazu, zaczynając tworzyć inspirowane naturą dzieła o charakterze abstrakcyjnym, obrazujące rozmyte, wodne, biomorficzne kształty, będące nostalgicznymi reminiscencjami przyrody jego ojczystego kraju. W liście do swojej siostry pisał: *wspomnienia naszego ogrodu w armeńskim Khorkom nawiedzają mnie często* […] *w mojej sztuce, często maluję nasz ogród i odtwarzam jego ukochaną zieleń i panujące tam życie.*[6] Uwidocznieniem tych fascynacji jest stworzony w 1944 roku obraz *Water on a Flowery Mill*, czyli „Woda kwietnego młyna". Dzieło to znajduje się obecnie w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

---

[6] Eugene Victor Thaw, *The Abstract Expressionists. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 44, no. 3 (Winter, 1986 – 87), http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/56.205.1. (data odwiedzin 10.02.2013)

M. Kupferman *Four Abstractions for flute solo–*
Water on a Flowery Mill

Większe jednostki formalne	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**
	A						
Materiał dźwiękowy	seria podstawowa	seria podstawowa	seria podstawowa	chromatyka, seria podstawowa	seria podstawowa	seria podstawowa, rozbudowana tonami spoza serii, charakterystyczne dominowanie współbrzmień trytonowych	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	falująca	falująca	opadająca, frullato	falująca, dominujące wrażenie opadania	falująca	falująca	falująca
Rytmika/ narracja	szkielet ósemkowy ozdobniki, narracja swobodna	szkielet ósemkowy narracja swobodna, rosnąca	rozdrobnienie wartości rytmicznych, narracja narastająca	urozmaicona, różnorodna	szkielet ósemkowy ozdobniki, narracja narastająca emocjonalnie	przewaga ruchu drobnych wartości, narracja narastające emocjonalnie	różnorodna, narracja swobodna
Dynamika	*piano, con calore, pianissimo, mezzo forte*	*piano, crescendo, poco a poco crescendo*	*fortissimo, piano subito, crescendo*	*forte, diminuendo, piano*	*crescendo*	*poco a poco crescendo*	*molto crescendo, fortissimo, piano subito, mezzo forte, piano, pianissimo*
Artykulacja	legato	legato	non legato, legato	legato	legato	legato	non legato, legato

Four Abstractions for flute solo
Water on a Flowery Mill c.d.

Większe jednostki formalne	**H**	**I**	**J**	**K**	**L**	**Ł**	**M**	**N**
	B							**A**
Materiał dźwiękowy	atonalny, seria w 4 transpozycji, retrogradalnej inwersji, w 5 transpozycji retrogradalnej	seria w 5 transpozycji retrogradalnie	seria w 4 transpozycji w inwersji	seria oryginalna w inwersji	seria w 3 transpozycji retrogradalnej	seria w 5 transpozycji retrogradalnie	seria w 5 transpozycji retrogradalnie, oryginalna w 4 transpozycji oraz oryginalna	seria oryginalna w 3 transpozycji
Melodyka/ techniki fletowe	wznosząca	urozmaicona, tremolando	urozmaicona, szeroki ambitus	bardzo urozmaicona	zróżnicowana	urozmaicona, duży ambitus	wznosząca, szeroki ambitus	falująca, frullato
Rytmika/ narracja	przewaga ruchu trzydziestodwójkowego	rozdrobniona, narracja kulminująca	ruch spowolniony, narracja stonowana	zróżnicowana, narracja narastająca	skomplikowana, zróżnicowana	rozdrobniona, narracja kulminująca	ruch spowolniony, narracja stonowana	charakterystyczny schemat w ruchu ósemkowym, ozdobniki
Dynamika	*forte, piano*	*crescendo, forte*	*piano, pianissimo*	*crescendo, fortissimo*	*fortissimo, piano*	*crescendo, fortissimo*	*piano, crescendo, fortissimo*	*mezzo forte, pianissimo, mezzo forte*
Artykulacja	legato	legato	legato	legato, akcenty	legato, akcenty	legato, staccato, spiccato	spiccato, legato, martellato	legato, non legato

Four Abstractions for flute solo
Water on a Flowery Mill

Większe jednostki formalne	**O**	**P**	**R**	**S**	**T**	**U**	**W**
	A						
Materiał dźwiękowy	seria oryginalna w 3 transpozycji	atonalna, seria w 3 transpozycji retrogradalnej inwersji	chromatyka	seria podstawowa, struktury kwintowo-kwartowe, centrum tonalne a-moll	centrum tonalne *a*, atonalny	seria oryginalna, centrum tonalne *g*	centrum tonalne *g*, atonalny, szczątkowy materiał serii oryginalnej
Melodyka/ techniki fletowe	falująca, opadająca, frullato, opadające glissando	falująca, wznosząca	bardzo zróżnicowana, szeroki ambitus	szeroki ambitus	falująca, szeroki ambitus	falująca, szeroki ambitus	falująca, urozmaicona
Rytmika/ narracja	rozdrobniona, narracja swobodna	zróżnicowana, narracja narastająca emocjonalnie	rozdrobniony ruch, narracja nasycona wyrazowo	schemat ósemkowy z ozdobnikami, rozdrobniony ruch, narracja wzrastająca napięciowo	ruch rozdrobniony, narracja narastająca emocjonalnie	charakterystyczny schemat z ozdobnikami, rozdrobniona, narracja falująca, narastająca wyrazowo	rozdrobniony ruch, szczątkowy materiał schematu ósemkowego, narracja nasycona emocjonalnie
Dynamika	*forte, fortissimo, mezzo forte*	*piano, crescendo*	*forte*	*mezzo forte, piano, pianissimo, mezzo forte, torte*	*forte, piano*	*forte, piano subito, forte*	*crescendo, fortissimo, piano, pianissimo*
Artykulacja	legato	legato, staccato	legato, non legato, akcenty	legato	legato, staccato	legato	legato, akcenty

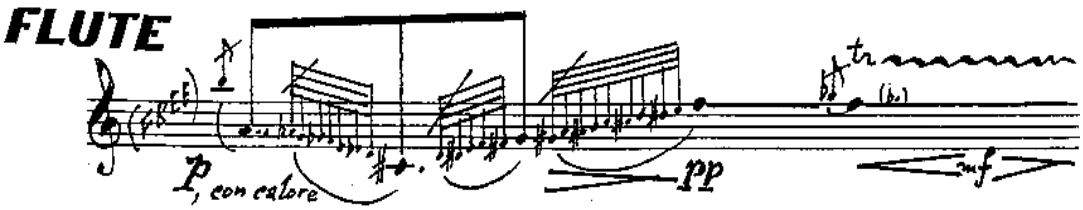
Interpretacja

Formalnie utwór posiada budowę repryzową, został napisany z użyciem techniki serialnej, bazując na opisanej już przeze mnie w rozdziale drugim mojej pracy *infiniti row*. Z uwagi na to, iż partytura nie posiada numeracji taktów lub też innych oznaczeń ułatwiających poruszanie się po partyturze, postanowiłem przyporządkować każdemu systemowi kolejną literę alfabetu. Istotną wskazówką przydatną w interpretacji tego utworu jest nota zamieszczona na końcu partytury, w której zawarte zostały sugestie dotyczące wykonania. Kupferman wskazuje, aby podczas wykonania estradowego były wyświetlane na ekranie odpowiednie reprodukcje obrazów będących inspiracją poszczególnych części. Kompozytor sugeruje bardzo swobodne podejście do rytmu, zamieszczając wskazówkę *free* na początku trzech z czterech części utworu. Jeśli chodzi o interpretację pauz, to również zaleca wykonanie ich wedle własnego uznania. Także dobór temp poszczególnych części pozostawia w gestii wykonawcy. Wyjątek stanowi część ostatnia *Autumn Rhythm*, gdzie pojawia się określenie *fast*, a kompozytor doprecyzowuje, iż tempo najszybsze z możliwych będzie równocześnie tempem najlepszym.

Jak już wspomniałem, omawiana tutaj część *Water on a Flowery Mill* posiada budowę repryzową. Podział na poszczególne ugrupowania jest dość czytelny, czemu sprzyja obecność bardzo charakterystycznego wątku tematycznego.

Ugrupowanie tematyczne jest osadzone na czterech tonach serii podstawowej, dwóch ostatnich i dwóch początkowych, w oryginalnej postaci. Niezwykłość tego ugrupowania, segmentu A, polega przede wszystkim na jego onomatopeicznym charakterze. Tytułowa woda została tu zobrazowana poprzez chromatyczne, „przelewające" się pochody drobnych wartości. Ich funkcją jest łączenie ze sobą oddalonych od siebie dość rozległych interwałów, poszczególnych składników serii będących tonami węzłowymi, które stanowią szkielet ugrupowania tematycznego. Mimo iż dynamiką początkową jest piano, w interpretacji uznałem, że bardziej istotne jest podkreślenie intencji kompozytora, którą wyraził określeniem wykonawczym: *with richness of tone and lots of florid styling*, co można rozumieć jako: *z bogactwem dźwięku i pełnią kwiecistego stylu*. Temat pierwszego segmentu odznacza się przede wszystkim wielkim spokojem, rozmytą, wodną aurą, w której kontury są nieostre i niekonkretne,

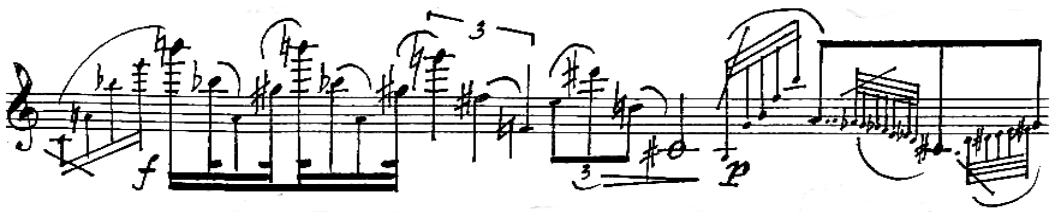
a dopełnieniem staje się chłodne i kolorystycznie rozświetlone środowisko kwiatów, pełne beztroskiej pogody, zabarwione jednak nostalgią (przykład nr 1).



Przykład nr 1, segment A.

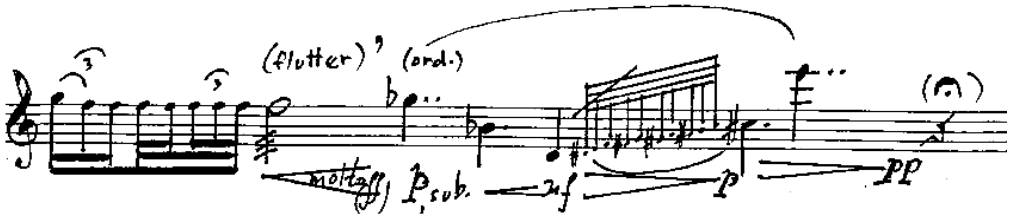
Ten emocjonalnie nasycony, ilustracyjny charakter pierwszego segmentu staje się punktem wyjścia dla kolejnych dwóch fragmentów B oraz C. Odcinek B, oparty materiałowo i motywicznie na omówionym już początkowym, charakterystycznym temacie, bazującym na czterech składnikach serii podstawowej w oryginalnej postaci, stanowi rozwinięcie wariacyjne wyjściowego motywu. W wyniku stopniowego nabrzmiewania w sferze wyrazowej osiągnięty zostaje wyższy poziom emocjonalny, który zostaje uwidoczniony w odcinku C. Materiał dźwiękowy odcinka C opiera się na tej samej serii podstawowej. W początkowej fazie jest dopowiedzeniem, konkluzją i wynikiem gradacji emocjonalnej poprzednich odcinków, by w końcowej fazie stać się antycypacją mocnego wyrazowo fragmentu D.

W odcinku D mamy do czynienia z bardzo dużą zmianą kolorystyczną i wyrazową. Kupferman oddala się na moment od *infiniti row* w kierunku chromatyki. Uwagę zwraca przebieg opadającego, chromatycznego motywu. Rozciągnięcie poszczególnych składników pomiędzy kolejne oktawy tworzy motyw o bardzo dużym nasyceniu emocjonalnym, które w sposób stopniowy obniża się, powracając do czołowego motywu tematycznego w dynamice piano (przykład nr 2).



Przykład nr 2, segment D.

Kolejne segmenty E, F oraz G są spójne materiałowo, a ich źródłem jest seria w oryginalnej postaci, poddana niewielkim przekształceniom. Poszczególne tony nie pojawiają się w odpowiedniej kolejności, ale wyraźnie pochodzą ze wspomnianej już serii podstawowej. W omawianych trzech segmentach mamy do czynienia ze stopniowym wzrostem poziomu ekspresji. Z każdą kolejną prezentacją temat zyskuje na emocjach i zmienia oblicze, od pełnego spokoju, o delikatnej barwie, do dużego napięcia. Giętka, wariacyjnie rozbudowywana fraza prowadzi do kulminacji w odcinku G. Wyraźnym wcięciem oddzielającym część przetworzeniową od ekspozycyjnej jest wyciszony charakter końca tego segmentu, narracja tutaj zostaje zawieszona, a rozpostarta na trzech oktawach melodyka umyka gdzieś w przestrzeń, w której wybrzmiewa na fermacie (przykład nr 3).



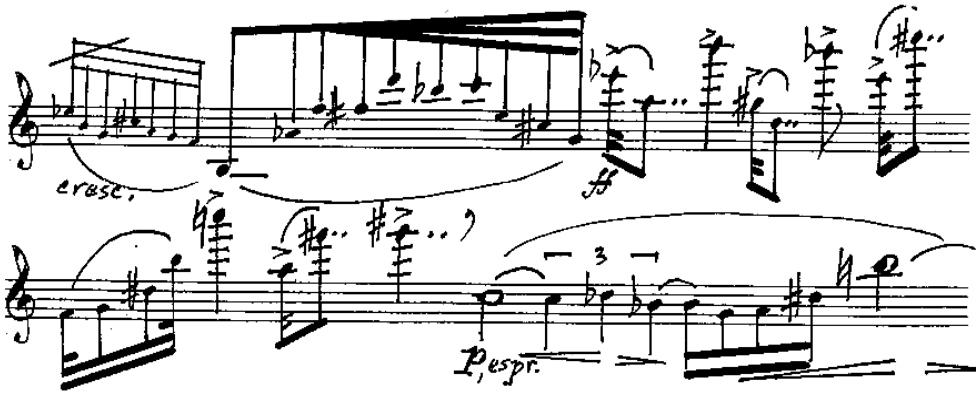
Przykład nr 3, segment G.

Segment H rozpoczyna część przetworzeniową. Na uwagę zasługuje zmiana nastroju. Kompozytor zrywa tu z narracją pełną spokoju i nostalgii, aurą przelewającej się leniwie wody. Segmenty H oraz I są pełne motoryki, nieposkromionej ruchliwości i zmienności. Kontrast omawianych odcinków wzmaga zmiana materiału dźwiękowego: segment H opiera się na serii podstawowej w czwartej transpozycji, w inwersji retrogradalnej, a segment I na piątej transpozycji, retrogradalnej. Muzyka sprawia wrażenie agresywnej, mocno zróżnicowanej pod względem dynamiki, a krótkie kontrastujące dynamicznie fragmenty stają się jakby pojedynczymi słowami wyrażającymi niepokój i gniew przy jednoczesnym zamieraniu na chwilę w dynamice piano.

W opozycji do omówionego odcinka stoi segment J. Wykorzystuje materiał dźwiękowy serii podstawowej w czwartej transpozycji w inwersji, dokonując znacznego przeobrażenia strony wyrazowej. Fraza jest na powrót liryczna, spokojna, pełna ciepła i delikatności. W końcowej fazie przeobraża się w pytające, zawieszone na fermacie zdanie (przykład nr 4).

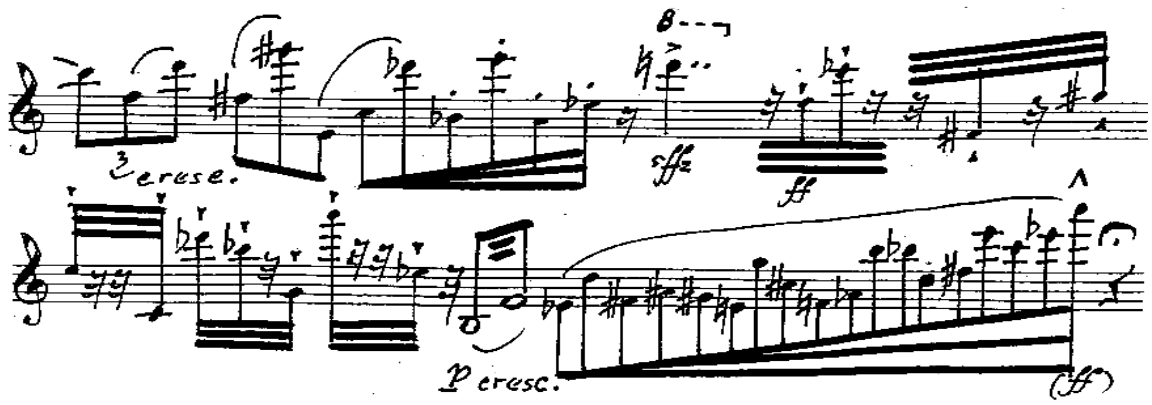
Przykład nr 4, segment J.

Wyraźny kontrast stanowi odcinek K wraz ze swoją kontynuacją w segmencie L. Materiałem dźwiękowym jest tutaj seria oryginalna w inwersji oraz w pierwszej transpozycji retrogradalnej. Ten bardzo silny w wyrazie, sięgający najwyższych tonów fragment można porównać do krzyku, a mocno zróżnicowane długości poszczególnych tonów tworzą wrażenie nieokiełznanej, szalonej i nieprzewidywalnej siły (przykład nr 5).



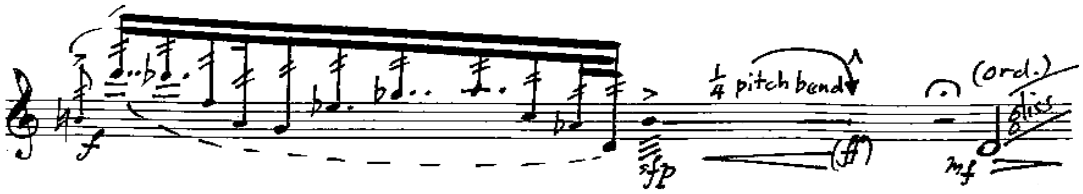
Przykład nr 5, segmenty K i L.

W połowie segmentu L narracja w sposób nagły i na bardzo krótko powraca do nieco niższego poziomu ekspresji, stając się punktem wyjścia do dużej kulminacji kończącej część przetworzeniową. Kolejne odcinki Ł oraz M bazują na zróżnicowanym materiale dźwiękowym. Począwszy od połowy segmentu L aż do połowy odcinka M, jest to materiał serii podstawowej w drugiej transpozycji retrogradalnej. Pozostała część segmentu M opiera się na serii w czwartej transpozycji w wersji oryginalnej oraz na serii oryginalnej. Omawiane odcinki stanowią mocne zamknięcie i konkluzję części przetworzeniowej. Fraza rozwija się od wyciszonej, nieco chłodnej liryki w odcinku L aż do brutalnych uderzeń pojedynczych, bardzo oddalonych od siebie dźwięków, pełnych niepokoju i prawie zwierzęcej, pierwotnej dzikości (przykład nr 6).



Przykład nr 6, segmenty Ł oraz M.

Omówiona powyżej kulminacja zdecydowanie zamyka część przetworzeniową i po niej następuje powrót do materiału motywicznego z części A, bazującego na serii w trzeciej transpozycji w wersji oryginalnej. Zaprezentowana w odcinku N fraza tematyczna brzmi tu nieco inaczej, niż to miało miejsce na początku. Przez zastosowaną dynamikę *mezzo forte* straciła swoją delikatność i spokój, brzmiąc tu bardziej dosadnie, jakby podkreślając swoją ponowną obecność. Interesująco przedstawia się segment O, gdzie bardzo dynamiczna i ruchliwa, dobarwiona przez frullato opadająca melodia zatrzymuje się w ostrym, szorstkim, obniżającym się o $^{1}/_{4}$ tonu, głośnym zakończeniu, a następująca po nim pauza, wydłużona fermatą, pozwala na swobodne wybrzmienie i przynosi chwilowe uspokojenie (przykład nr 7).

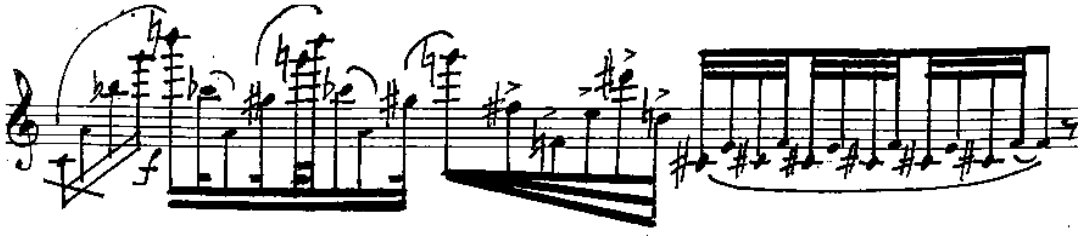


Przykład nr 7, segment O.

Segment P posiada bardzo ciekawą strukturę melodyczną. Budulcem środkowej części jest podstawowa seria w pierwszej transpozycji w postaci retrogradalnej inwersji, z obu zaś stron otoczona jest atonalnymi strukturami, zdominowanymi przez interwały trytonu i septymy wielkiej. Taki zabieg kompozytorski w muzyce Kupfermana pojawia się często, stanowiąc kluczowy element jego języka muzycznego. Mieszanie ze sobą i zestawianie obok siebie różnych technik, stylów czy rodzajów brzmień sprawia, że kolorystyka poszczególnych faz kompozycji staje się bardziej atrakcyjna i urozmaicona. Linie melodyczne oparte na technice serialnej posiadają swój interesujący koloryt, lecz

zestawienie ich z prostszymi strukturami, gdzie redukcji zostaje poddana np. melodyka, tworzy aurę różnorodności kolorystycznej i sprawia, że narracja muzyczna przebiega w sposób dynamiczny, ciekawy i zaskakujący. Opisywany segment stanowi kolejny punkt wyjścia do zbudowania krótkiej, bardzo zwartej i silnej wyrazowo kulminacji.

Wspomniana kulminacja jest przytoczeniem fragmentu części ekspozycji (segment D). W swoim przebiegu oparta jest na opadającym pochodzie chromatycznym, w którym kolejne dźwięki są rozrzucone w zakresie trzech oktaw, tworząc ciekawą falującą linię o bardzo urozmaiconej rytmice. W zakończeniu omawianego odcinka pojawia się balansująca pomiędzy trybem molowym a durowym repetowana figura melodyczna o wyraźnie jazzowym pochodzeniu. Tego typu zwroty stanowią jeden z podstawowych elementów improwizacji jazzowej, opierają się na tak zwanych *blue notes,* charakterystycznych alteracjach skali bluesowej i wnoszą swój charakterystyczny koloryt oraz specyficzne niezwykłe napięcie wyrazowe (przykład nr 8).



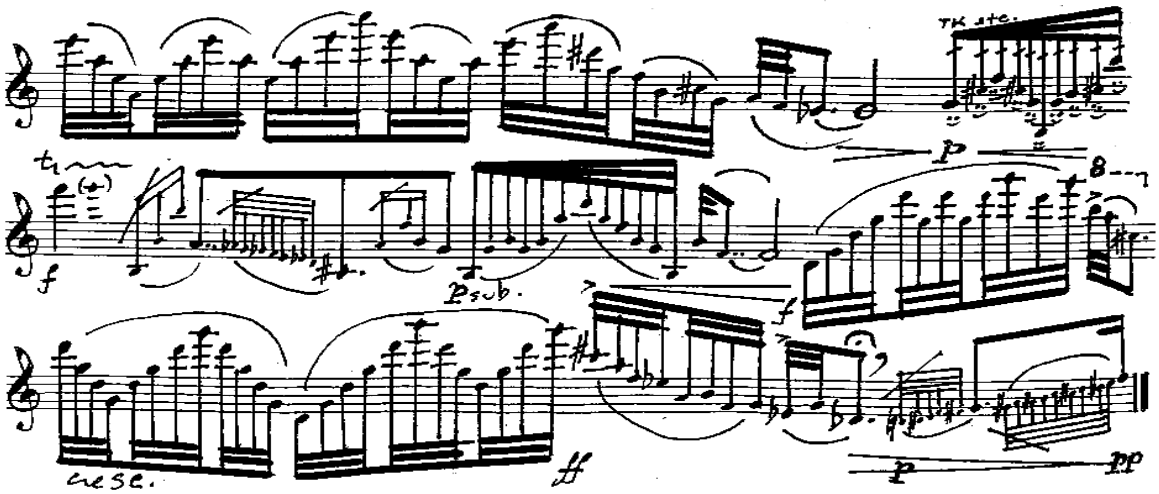
Przykład nr 8, segment R.

Ostatnie cztery segmenty tej części – S, T, U oraz W – opierają się na dwóch strukturach melodyczno-narracyjnych. Pierwsza z nich jest rozpoznawalnym ugrupowaniem tematycznym, wyprowadzonym z nieskończonej serii w postaci zasadniczej. Druga struktura natomiast oscyluje po części wokół centrów tonalnych i atonalnych ugrupowań, których barwę determinuje wykorzystanie trytonu.

Odcinek S jest powrotem materiału tematycznego nie tylko pod względem materiału dźwiękowego, lecz również przywołaniem aury początku utworu. W kontraście do poprzedniego odcinka temat brzmi miękko, na powrót tworząc klimat łagodnego chłodu. Ostatnia faza tego segmentu zbudowana jest na sekwencjach kwintowo-kwartowych, tworzących wrażenie osadzenia w centrum brzmieniowym *a*, a jego motoryczność i giętkość stanowi o kwiecistym i lekkim charakterze tej części. Kontynuacją tej myśli muzycznej jest kolejny segment T, którego barwa w sposób nagły zostaje odmieniona poprzez użycie atonalnej sekwencji dźwiękowej. Ten zaskakujący zwrot barwowy zamiera na moment, by narastając, zawisnąć na donośnym trylu

rozpoczynającym kolejny odcinek. Segment U jest prezentacją ugrupowania tematycznego, którego delikatność ustępuje na rzecz dosadności i osiągnięcia wzburzonego charakteru. Pojawia się dynamiczna sekwencja kwartowo-kwintowa – osadzona w środowisku tonalnym *g*.

Końcowy odcinek W porzuca tonalność i wraca do nasyconego emocjonalnie języka atonalnego, zamierając nagle na fermacie. Ostatnia myśl muzyczna jest odwołaniem do ugrupowania tematycznego z początku. Zawiera jedynie jego dwa dźwięki węzłowe uzupełnione chromatycznymi przebiegami. Owe dwa składniki są pierwszymi tonami *infiniti row*, jest to więc symboliczny powrót do punktu wyjścia. Zakończenie kompozycji zaskakuje – urwane, jakby w połowie myśli, niedopowiedziane zdanie, efekt podkreślony zostaje fermatą (przykład nr 9).



Przykład nr 9, segmenty T, U, W.

Four Abstractions *for flute solo*

Attic

Inspiracją do napisania kolejnej części był obraz Willema de Kooninga pod tytułem ***Attic***. Urodzony w Holandii Kooning po przyjeździe w 1926 roku do Nowego Jorku zaprzyjaźnia się z Arshilem Gorkym, dzieląc z nim pracownię i zainteresowanie sztuką abstrakcyjną. Szybko rozwinął swój indywidualny styl balansujący pomiędzy abstrakcją a figuratywnością. Pomiędzy latami 1946 a 1949 artysta tworzy serię abstrakcyjnych czarno-białych obrazów, a kulminacją tego okresu jest obraz pt. *Attic*.

Na obrazie widoczne są kanciaste, tłoczące się formy, zderzające się z innymi, organicznymi, krzywoliniowymi, tworząc niezwykle nasyconą, ekspresyjną płaszczyznę. Gęsta sieć białych kształtów i czarnych linii utrudnia uporządkowanie pomiędzy formą a przestrzenią, jakkolwiek można stwierdzić, że geneza tej sceny jest figuratywna. Rozciągnięte na płótnie biomorficzne symbole i kształty nawiązują do krzywizn i form ludzkiej anatomii.

M. Kupfermann Four Abstractions for flute solo

Attic

Segment	A	B	C	D	E	F	G	H
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny,	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	falująca, szeroki ambitus, glissando	falująca, glissanda	zmienna, falująca, wychylenia ćwierćtonowe, glissanda	bardzo zróżnicowana, szeroki ambitus, frullato, opadanie ćwierćtonowe	szeroki ambitus, frullato, opadanie ćwierćtonowe	zróżnicowana, bardzo duży ambitus, w końcowej fazie falująca	różnorodna, bardzo szeroki zakres, frullato, oscylacje	falująca, zróżnicowana, obniżenia o 1/4 tonu, oscylacje
Rytmika/ narracja	nieregularna, narracja swobodna, stonowana	nieregularna, narracja swobodna	ruch spowolniony, w końcowej fazie rozdrobniona, narracja narastająca	zróżnicowana, narracja swobodna nasycona emocjonalnie	zróżnicowana, narracja narastająca wyrazowo	bardzo zróżnicowana, narracja swobodna, uspokojenie wyrazowe	różnorodna, narracja swobodna, narastająca wyrazowo	zróżnicowana, ruch przyspieszony, narracja swobodna
Dynamika	*pianissimo, piano*	*pianissimo, piano, pianissimo, mezzo forte*	*pianissimo, pianissimo possibile, piano, mezzo forte*	*forte, piano, mezzo forte*	*forte*	*forte, diminuendo poco a poco, pianissimo*	*forte, piano/forte, forte, crescendo, fortissimo*	*mezzo forte, piano, pianissimo, forte subito, piano subito*
Artykulacja	legato	legato	legato, non legato, tenuto	legato, akcent	legato, spiccato, akcenty, martellato	legato, staccato, tenuto, martellato, sforzato	legato, akcenty	legato, staccato

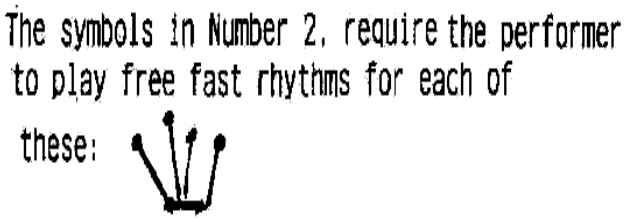
Four Abstractions for flute solo

Attic c.d.

Segment	I	J	K	L	Ł	M	N
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	urozmaicona, tremolando, oscylacje, frullato	bardzo urozmaicona, falująca	bardzo urozmaicona, ozdobniki,	bardzo urozmaicona, bardzo szeroki ambitus, ozdobniki, frullato	falująca	szeroki ambitus	zróżnicowana, duży ambitus, wznosząca, obniżenie dźwięku o 1/4 tonu
Rytmika/ narracja	rozdrobniona, narracja nasycona emocjonalnie	zróżnicowana, rozdrobniona, narracja swobodna	rozdrobniona	rozdrobniony ruch, narracja nasycona wyrazowo	rozdrobniony ruch, narracja narastająca wyrazowo	rozdrobniony ruch, narracja nasycona emocjonalnie	rozdrobniony ruch, narracja bardzo nasycona wyrazowo
Dynamika	*forte*	*forte, piano, forte, pianissimo*	*mezzo forte, pianissimo, mezzo forte crescendo*	*fortissimo, piano, fortissimo, forte*	*mezzo piano, pianissimo, crescendo*	*forte, mezzo forte, piano*	*forte, crescendo, fortissimo*
Artykulacja	staccato	legato, staccato, martellato, sforzata	legato,staccato	staccato, legato, martellato	legato	staccato, legato	legato, staccato

Interpretacja

W pracy nad interpretacją omawianej części niezwykle pomocne stały się sugestie Kupfermana dotyczące wykonania *Attic*. Niekonwencjonalne oznaczenia przebiegu rytmicznego wymuszają na wykonawcy swobodne podejście do organizacji czasu zarówno w sferze melodyki czy rytmiki, jak również w odpowiednim uporządkowaniu długości pauz.
Struktury zapisane przez kompozytora, jak to pokazuje poniżej przykład nr 1, mogą być wykonane w dwojaki sposób: jako szybkie, rozrzucone figury lub jako śpiewne.



Przykład nr 1, uwagi kompozytora odnośnie sposobu wykonania figur rytmicznych w 2 cz.

Najważniejszym założeniem jest, aby schemat rytmiczny poszczególnych przebiegów był zróżnicowany i jeśli to możliwe, niepowtarzalny. Strona graficzna utworu nie określa ściśle czasu trwania poszczególnych odcinków. Co więcej, kompozytor daje pełną swobodę dysponowania długością pauz i upoważnia wykonawcę do ustalenia ich ilości i czasu trwania wedle własnego upodobania. Oznaczenie kompozytorskie *Loose* znaczy tyle co luźny, uwolniony, swobodny i dokładnie odpowiada temu, co zostało wyjaśnione powyżej. Podobnie jak w przypadku poprzedniej części przyporządkowałem kolejne litery alfabetu następującym po sobie systemom.

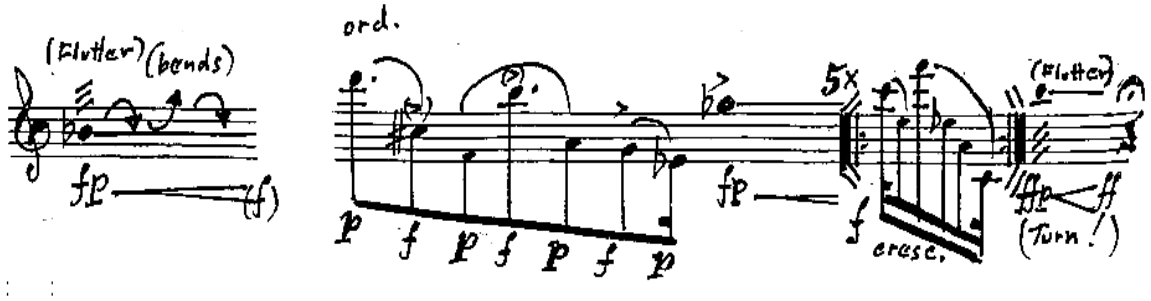
Znaczenie tytułu ***Attic*** (*Strych)* można rozumieć jako odwołanie się do miejsca, w którym przechowuje się różne rzeczy, czasami niepotrzebne, zużyte, z którymi łączymy jakieś wspomnienia lub są zobrazowaniem naszego przywiązania do osób, miejsc czy emocji. Może również odnosić się do pamięci, w której przechowywane są skrawki przeżyć, historii i wspomnień.

Omawiana część składa się z pojedynczych, zróżnicowanych co do czasu trwania, atonalnych sekwencji dźwiękowych. Odcinek A roztacza stonowaną i emanującą spokojem aurę, a fraza, posiadająca szeroki ambitus, przemierza nieomal całą skalę fletu

w leniwym ruchu, podkreślonym powolnym glissandem w końcu przebiegu. Segment B oraz C podtrzymuje ten nastrój, a zmniejszeniu ulega rozpiętość interwałowa i skala dynamiczna. Pauzy pomiędzy poszczególnymi sekwencjami starałem się tak wydłużyć, aby w naturalny sposób umożliwić wybrzmienie poprzedzających tonów; mam na myśli nie tylko wybrzmienie w dosłownym znaczeniu, lecz również wygaszenie emocji. Ostatnia cząstka muzyczna segmentu C wprowadza duże ożywienie narracyjne oraz wyrazowe, które znajduje swoją kontynuację w kolejnym odcinku D.

Segment D stoi w emocjonalnej opozycji w stosunku do poprzedzającego. Ostro brzmiące frullato oraz zdecydowanie większa dynamika sprawia, że ugrupowania o swobodnej organizacji rytmicznej nabierają tempa i zyskują wyraziste, nieomal agresywne brzmienie. W odcinku E liczne frullata, obniżenia wysokości dźwięku czy artykulacja spiccato podtrzymują ten klimat aż do początku segmentu F, gdzie nabrzmiała kulminacja wybucha bardzo mocnym ostatnim tonem. W jego drugiej fazie mamy ciekawie pomyślane zakończenie, w którym równoczesne *diminuendo* i zagęszczenie rytmiczne wytworzyło znakomity efekt zgaszonego, zdławionego nagle motywu.

Odcinek G zawiera kulminację, w której kluczowym elementem jest pięciokrotnie powtarzana sekcja zamykająca segment. Pokrewna jazzowej rytmika i melodyka oparta na akordzie F-dur septymowym tworzą wyraziste przebiegi, a nieprzerwane narastanie napięcia zyskuje rozwiązanie w postaci h^2 frullato, po którym następuje długie wybrzmienie i stonowanie emocji (przykład nr 2).



Przykład nr 2, segment G.

Kolejne segmenty cechuje duża zmienność wyrazowa. Na pierwszy plan wysuwają się kontrasty dynamiczne między zwięzłymi figurami melodycznymi. Dla interpretacji tej części ważny jest sposób wykonania sekwencji o nieokreślonych wartościach rytmicznych. Realizując nagranie, starałem się uwypuklić różnice napięć pomiędzy nimi. Jeśli chodzi o sekwencje przebiegające w zakresie dynamiki od *mezzo forte* do *forte*, uznałem, że

strona wyrazowa wymaga bardziej zwartego wykonania i posługiwałem się w takich sytuacjach tempem szybszym oraz barwą dźwięku nieco szorstką dla podkreślenia ich charakteru. Dla fragmentów w dynamice *piano* czy *pianissimo* przyjąłem tempa spokojniejsze i miękką barwę, aby uwydatnić ich odmienność.

Segmenty od H do K niosą z sobą ogromną ilość kontrastów zarówno w sferze dynamicznej, jak również melodycznej. W moim odczuciu znakomicie oddają idee zawarte w obrazie Kooninga. Niezliczona ilość ostrych i zaokrąglonych linii tworzących osobliwe kształty została znakomicie zobrazowana w omawianej części, tworząc wrażenie podobne do tego, które wywołuje w odbiorcy obraz autorstwa Kooninga – ciągłej zmienności i ruchu.

Końcowa faza tej części – segmenty od L do N – jest strefą narastającego napięcia. Wzrasta ruchliwość przebiegów, a w nieskrępowanej, gwałtownej narracji zdają się przejawiać strzępy wrażeń i wybuchy nieskrywanych i niepohamowanych emocji. Ostatni segment N w ostrych, dynamicznych figurach przemierza nieomal całą skalę instrumentu, wieńcząc część prawie histerycznym krzykiem na końcowym dźwięku c^4.

Four Abstractions *for flute solo*

Untitled [Number 13]

Źródłem inspiracji dla kolejnej części stał się obraz innego twórcy ekspresjonizmu abstrakcyjnego Marka Rothko. Obraz nie posiada tytułu, lecz przyporządkowany numer 13 i podtytuł: *White, Red, on Yellow.* Dość często twórcy szkoły nowojorskiej nie tytułowali swoich dzieł, tak aby interpretację pozostawić wyłącznie widzowi i nie sugerować żadnych treści zawartych na płótnie.

Mark Rothko, urodzony na ziemiach dzisiejszej Łotwy w 1903 roku, przybył wraz ze swoją rodziną do Stanów Zjednoczonych w 1913 r. z powodu politycznych i ekonomicznych prześladowań Żydów. Jest zaliczany do nurtu zwanego *color field painting*. Jego obrazy wypełniają płaszczyzny o intensywnych kolorach, wyrażające proste, elementarne emocje. Od lat pięćdziesiątych do końca swojej kariery malował obrazy złożone z trzech lub czterech horyzontalnie rozmieszczonych barwnych pasów. Obraz *No. 13* (*White, Red, on Yellow*) charakteryzuje prostota formy ograniczonej do trzech prostokątnych, jakby wynurzających się z obrazu płaszczyzn. Celem artysty jest taki sposób operowania barwą, aby poszczególne formy widoczne na obrazie tworzyły u widza złudzenie, że wychodzą z niego lub też cofają się w jego głąb. Sugestia zmieniającej się odległości w stosunku do widza tworzy efekt nieznacznego ruchu.

M. Kupferman *Four Abstractions* for flute solo

Untitled [Number 13]

Większe jednostki formalne	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**
Materiał dźwiękowy	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*
Melodyka/ techniki fletowe	statyczna	płaszczyznowa, urozmaicona przez ozdobniki, glissando	płaszczyznowa, zakotwiczona, glissando	falująca, powiększona rozpiętość,	falująca, zróżnicowana, duży ambitus	falująca	bardzo urozmaicona
Rytmika/ narracja	ruch powolny, narracja spokojna, przewaga ruchu ćwierćnutowego	zróżnicowana, rozpisane *accelerando* i *rallantando*, narracja nabrzmiewająca, niepokój	zróżnicowana, rozpisane *accelerando*, stopniowo rozdrabniane wartości, narracja wzrastająca wyrazowo	spowolniony ruch, narracja narastająca emocjonalnie	rozdrobniona, narracja nasycona wyrazowo	ruch spowolniony, narracja spokojna	zróżnicowana, rozpisane *rallantando* i *accelerando*, narracja pełna wyrazu
Dynamika	*piano, mezzo piano*	*forte, pianissimo, mezzo forte, crescendo, forte*	*mezzo piano, forte, pianissimo, mezzo forte, forte, piano*	*piano, mezzo forte*	*forte, mezzo forte, fortissimo, mezzo forte*	*fortissimo, piano, mezzo piano, crescendo*	*forte, pianissmo, mezzo forte, crescendo, fortissimo*
Artykulacja	legato	legato, *non legato*	legato	legato	legato, sforzato	legato, sforzato	legato, akcenty

Four Abstractions for flute solo

Untitled [Number 13] cd.

Większe jednostki formalne	H	I	J	K	L	Ł
Materiał dźwiękowy	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*
Melodyka/ techniki fletowe	falująca, *ad libitum*	płaszczyznowa, mało zróżnicowana	lekko urozmaicona, glissando	zakotwiczona na *h*, ozdobniki,	duży *ambitus*, glissando	wznosząca
Rytmika/narracja	rozdrobniona, narracja nasycona emocjonalnie	mało urozmaicona, narracja zamierająca	powolny ruch, narracja zamierająca	rozpisane *rallantando* i *accelerando*	spowolniony ruch, narracja nasycona wyrazowo	rozdrobnione wartości, narracja ożywiona
Dynamika	*fortissimo, diminuendo*	*piano, fortissimo, pianissimo, piano*	*piano, mezzo piano, forte, pianissimo*	*mezzo forte, crescendo, fortissimo, mezzo piano*	*forte, pianissimo, fortissimo*	*fortissimo*
Artykulacja	legato	legato, akcenty	legato	legato, spiccato	legato	legato, akcenty

Four Abstractions for flute solo

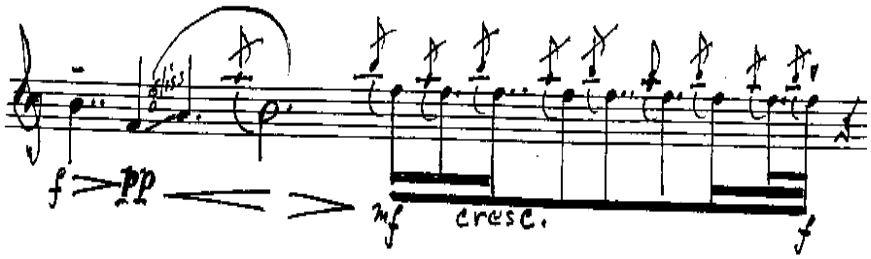
Untitled [Number 13] cd.

Większe jednostki formalne	M	N	O	P	R	S	T
Materiał dźwiękowy	*h, f, a,* atonalny	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*	*h, f, a*
Melodyka/ techniki fletowe	zróżnicowana, szeroki ambitus, ostinato, tremolando	falująca, tremolando	opadająca, statyczna	urozmaicona, falująca, tremolando, oscylacje, glissando	płaszczyznowa, zakotwiczenie na *f*, ozdobniki, opadające o1/4 tonu zakończenia dźwięków	zredukowana, wznosząca	płaszczyznowa, zakotwiczona, glissando
Rytmika/ narracja	ruch szybki, rozdrobniony, narracja nacechowana motoryką i niepokojem	spowolniony ruch, narracja spokojna	ruch powolny, narracja spokojna, dogasająca	rozdrobniona, narracja swobodna	zmienna, narracja budująca napięcie wyrazowe	spowolniony ruch, narracja nasycona emocjonalnie	zredukowana, spowolniony ruch, narracja dogasająca emocjonalnie
Dynamika	*piano, forte sempre*	*piano sempre, pianissimo sempre*	*pianissimo sempre, pianissimo possibile*	*mezzo forte, crescendo, forte, fortissimo*	*fortissimo, mezzo piano*	*pianissimo, fortissimo*	*mezzo piano, forte, pianissimo, pianissimo possibile*
Artykulacja	legato, akcenty, sforzata	legato	legato	legato, akcent	legato, non legato, akcenty, sforzata, martellato	legato, akcenty	legato, tenuto

Interpretacja

Pobieżna nawet analiza obu dzieł pozwala natychmiast dostrzec analogię pomiędzy nimi. Tak jak Rothko w swoim obrazie dokonał redukcji środków wyrazu, tak i Kupferman uprościł i skondensował język muzyczny tej części. Mamy tu do czynienia z niezwykle ograniczonym zakresem dźwiękowym, zredukowanym do zaledwie trzech wysokości *h-f-a*, poddawanym w dalszym przebiegu przekształceniom. Podobnie jak w poprzednich częściach o tempie decyduje wykonawca mimo kompozytorskiej sugestii *Slowly, with warmth and expression* (powoli, z ciepłem i ekspresją). Dla ułatwienia poruszania się po partyturze kolejnym systemom przyporządkowałem litery alfabetu.

Początkowy fragment tej części przebiega bardzo spokojnie – jest swoistym wprowadzeniem w nastrój i zarazem prezentacją całego materiału dźwiękowego. W odcinku A w powolnym, jakby odbywającym się poza czasem ruchu nakreślony zostaje prosty, ascetyczny przebieg. W kolejnych segmentach relacje pomiędzy dźwiękami podlegają wariacyjnym przekształceniom, dzięki czemu wyjściowa formuła melodyczna zyskuje na atrakcyjności. Segment B przynosi ciekawy sposób rytmizowania – jest to precyzyjnie zapisane *rallentando* i *accelerando.* Wydaje się, ze fraza wyraża niepewność, wątpliwość i wahanie, lecz nagle, ostro i zaskakująco zostaje zakończona mocnym uderzeniem ostatniego tonu *forte* w artykulacji spiccato (przykład nr 3).

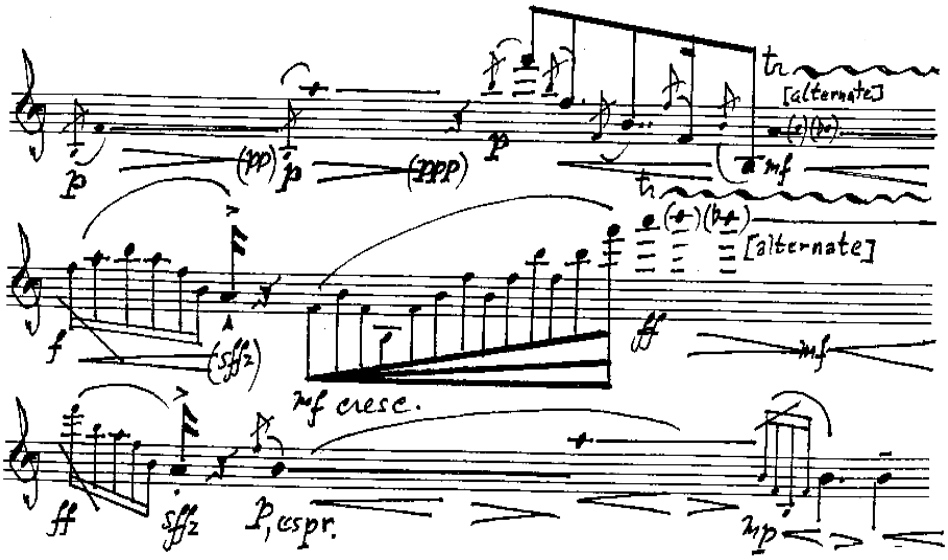


Przykład nr 3, segment B.

Duże znaczenie mają różnego rodzaju przednutki i przednutkowe arpeggia, które w tej części dodają kolorytu i wprowadzają ożywiający ruch nawet we fragmentach posiadających spokojny, statyczny charakter.

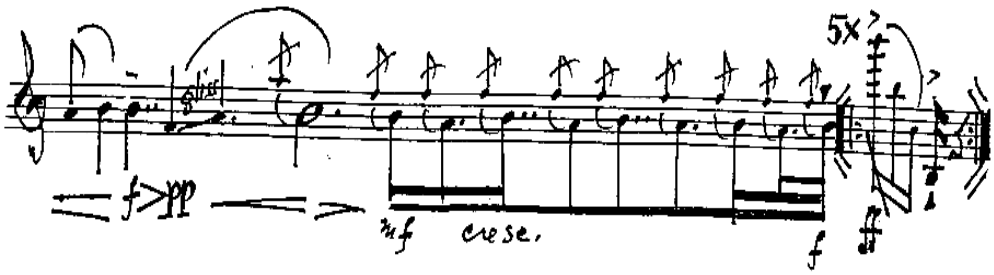
Odcinki od C do G wprowadzają olbrzymie zmiany w charakterze utworu. Charakterystyczne dla Kupfermana szybkie zmiany nastrojowości przebiegają na zaledwie kilku wysokościach – po wycofaniu do niskiego poziomu dynamicznego prawie

natychmiast wybuchając z największą siłą. Ciągła kontrastowość jest niezaprzeczalnym walorem tej kompozycji. Niewielkie uspokojenie emocji ma miejsce w początkowej fazie segmentu D, lecz nieomal natychmiast, na niewielkiej przestrzeni doprowadza do silnej emocjonalnie kulminacji, po której po raz kolejny powraca do stonowanego, spokojnego nastroju (przykład nr 4).



Przykład nr 4, segmenty D, E, F.

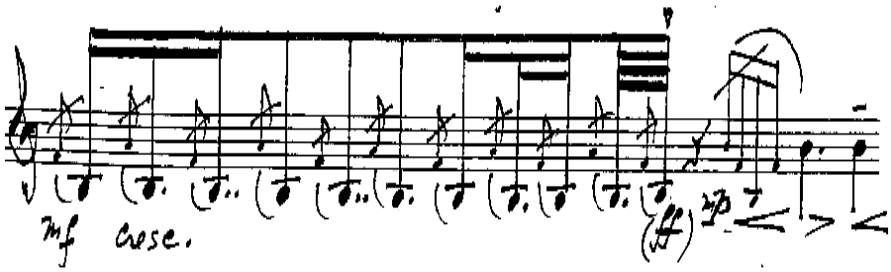
Odcinek G przynosi kolejne narastanie siły wyrazu: wykorzystując omówione już zestawienie *rallentando* i *accelerando*, prowadzi do nacechowanego dużą ekspresją przebiegu zamykającego ten segment, który jakby w szale kończy niezwykle mocnymi, zaopatrzonymi w trzyoktawowe arpeggia brutalnymi uderzeniami (przykład nr 5).



Przykład nr 5, segment G.

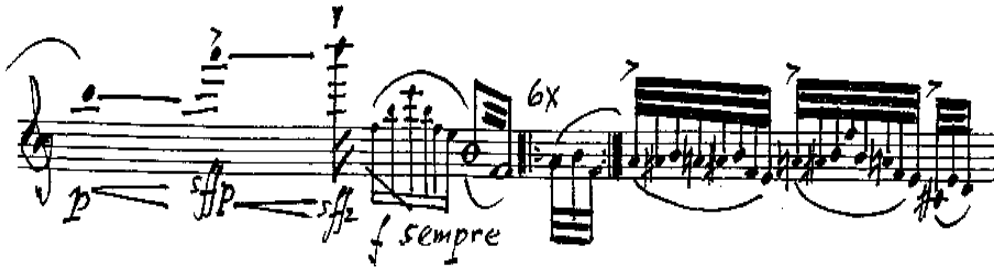
Kolejne segmenty H oraz I są kontynuacją tej nasyconej energią kulminacji, falując pomiędzy *fortissimo* i *pianissimo*. Końcowa faza odcinka I przybiera bardziej stonowany charakter, przez przywołanie otwierającego tę część motywu znacznie spowalnia narrację muzyczną. Klimat tego fragmentu staje się spokojny, obiektywny, a zarazem bliski liryce.

Segment K eksploatuje opisany już zabieg agogiczny polegający na stopniowym zwalnianiu i przyspieszaniu wartości, lecz w tej odsłonie ma on niesłychanie ciekawe brzmienie, nieco ponure i pełne niepokoju (przykład nr 6).



Przykład nr 6, segment K.

Interesujące są odcinki od L do N z uwagi na najbardziej w tej części rozbudowaną kulminację, której sprzyja bardzo szeroki ambitus i największe rozdrobnienie rytmiczne. Na uwagę zasługuje końcowa część odcinka M, gdzie kompozytor posłużył się ostinatowym zwrotem o pochodzeniu jazzowym, wykorzystującym krótki, trzydźwiękowy motyw, często spotykany w improwizacjach jazzowych czy bluesowych, połączony z kontynuującym motorykę trzydziestodwójkowym przebiegiem zakończonym akcentowanym tremolandem (przykład nr 7).



Przykład nr 7, segment M.

W kolejnych odcinkach N oraz O narracja przybiera postać stonowaną. Spowolniony ruch tonów sprzyja wsłuchiwaniu się w piękno relacji interwałowych, z muzyki emanuje spokój i wrażenie przestrzenności, które niepostrzeżenie rozpływa się w dynamice *pianissimo possibile*.

Segmenty od P do S tworzą idealne podsumowanie części. Zdominowane przez dynamikę *forte* i *fortissimo*, opatrzone licznymi akcentami, wzbogacone opadającymi o $^1/_4$ tonu zakończeniami dźwięków, podnoszą wysoko poziom emocji i przygotowują grunt dla kontrastującego, końcowego segmentu T.

Ostatni odcinek omawianej części jest przytoczeniem materiału z jej początku – w ten sposób uwidoczniona zostaje jej łukowa forma – tutaj jednak muzyka brzmi nieco łagodniej i cieplej, dogasając powoli na ostatniej, mocno wydłużonej wartości.

Tak jak w obrazie Rothki, tak i w utworze Kupfermana poszczególne uwidocznione elementy formy pozostają względem siebie w ciągłym ruchu, raz wysuwając na plan pierwszy bardzo ekspresyjne fazy, a innym te stonowane. Dominacja poszczególnych barw nie jest stała – przeciwnie, ulega nieustannym zmianom, tworząc obraz ciągle transformującej się przestrzeni i ciągłej fluktuacji nastrojów.

For Abstractions *for flute solo*

Autumn Rhythm

Ostatnią część ***Four Abstractions*** oparł Kupferman na bardzo znanym obrazie najwybitniejszej postaci ekspresjonizmu abstrakcyjnego Jacksona Pollocka zatytułowanym ***Autumn Rhythm***.

Jackson Pollock uchodzi za najznakomitszego twórcę szkoły nowojorskiej. Do wypracowania własnego języka artystycznego dochodził przez malarstwo figuratywne, eksperymentalne, by w końcu w latach 1946/47 osiągnąć skrystalizowany styl. Pollock odszedł od malarstwa sztalugowego, rozpoczynając prace na ogromnych płótnach lub połaciach papieru rozkładanych na podłodze.

Stosował metodę tworzenia obrazów zwaną *drippingiem*. Pojęcie to pochodzi od angielskiego słowa *drip*, czyli kapać. Proces twórczy przebiegał z użyciem niekonwencjonalnych sposobów nakładania farby: Pollock używał trzonków pędzli, patyków czy wreszcie wylewał farby bezpośrednio z puszek na płótno. Ten typ malarstwa został nazwany *action painting,* czyli malarstwo gestu, i polega na odrzuceniu tradycyjnych reguł malarskich i kompozycyjnych, przenosząc punkt ciężkości na wykorzystanie spontanicznego gestu bezpośredniego wylewania, rozlewania czy chlapania farby na powierzchnię płótna. Międzynarodową sławę przyniosły Pollockowi dzieła z lat 1946 – 1950, w których prezentuje ten właśnie, ukonstytuowany już styl malarski, a jednym z najważniejszych obrazów tego okresu jest namalowany w 1950 roku *Autumn Rhythm*.

Wspomniany powyżej obraz Pollock stworzył najpierw jako skomplikowany, złożony z czarnych linii szkielet. Do położenia tej pierwszej warstwy użył rozcieńczonej farby, która wsiąkła w płótno i prawie dosłownie stała się szkieletem obrazu. Na tej czarnej strukturze autor przędzie zawiłą sieć białych, brązowych i turkusowych linii, będących w wyraźnej względem siebie opozycji. Jasność przeciwstawiona jest ciemności, grube linie przeciwstawiają się cienkim, horyzontalne wertykalnym, proste – zakrzywionym. Jakkolwiek wyobrażenie Pollocka jest nieprzedstawiające, *Autumn Rhythm* jest lekką sugestią natury nie tylko w tytule, lecz również w kolorystyce, horyzontalnej orientacji pejzażu i przestrzeni.

M. Kupferman *Four Abstractions* for flute solo

Autumn Rhythm

Segment	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**H**	**I**
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	falująca	falująca, frullato	w ogólnym rysunku wznosząca, bardzo szeroki ambitus	falująca, szeroka rozpiętość	opadająca	zróżnicowana, powtarzalność schematu	płaszczyznowa, powtarzalność schematu	płaszczyznowa, powtarzalność schematu	zróżnicowana, powtarzalność schematu
Rytmika/ narracja	ruch szesnastkowy, narracja pełna motoryki i poruszenia	ruch rozdrobniony, narracja o charakterze zniecierpliwionym	rozdrobniona, ruch szesnastkowy, narracja zmienna nasycona niepokojem	ruch szesnastkowy, narracja niespokojna, kulminująca	rozdrobniona, narracja nasycona wyrazowo	zróżnicowana, narracja dążąca do uspokojenia	ruch rozdrobniony, pauzy, narracja nabrzmiewająca w sferze emocji	ruch szesnastkowy, pauzy, narracja wzrastająca emocjonalnie	różnorodna, narracja rozwijająca się emocjonalnie
Dynamika	*forte sempre*	*forte sempre*	*forte sempre, piano*	*piano, crescendo, forte*	*forte, piano, forte, piano*	*piano, pianissimo, sempre piano*	*piano sempre*	*piano, crescendo, mezzo forte*	*piano, pianissimo, crescendo poco a poco*
Artykulacja	legato*, non legato*, akcenty, martellato	legato, staccato	legato, staccato, akcenty, sforzato	legato, staccato	legato, staccato, akcent	legato	legato	legato	legato, sforzato

Four Abstractions for flute solo

Autumn Rhythm cd.

Segment	J	K	L	Ł	M	N	O	P	R
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	falująca, niewielki ambitus	falująca, zakotwiczona, powtarzalność schematu	powtarzalność schematu melodycznego, wznosząca	falująca, wznosząca	zróżnicowana, wznosząca, szeroki ambitus, frullato	płaszczyznowa, zmniejszony ambitus, glissando	urozmaicona, duży ambitus	niezwykle urozmaicona, bardzo duży ambitus	zakotwiczona, figuracyjna, płaszczyznowa
Rytmika/ narracja	ruch szesnastkowy, narracja rosnąca wyrazowo	urozmaicona, narracja dążąca do uspokojenia	jednorodna, ruch szesnastkowy, narracja budująca napięcie	ruch szesnastkowy, narracja budująca napięcie	zróżnicowana, narracja dążąca do kulminacji	różnorodna, narracja o charakterze zapytania	ruch rozdrobniony, pauzy, narracja wzrastająca emocjonalnie	rozdrobnione wartości, duża rola pauz	ruch szesnastkowy, narracja swobodna
Dynamika	*mezzo forte*	*piano, diminuendo, pianissimo*	*pianissimo, crescendo poco a poco, forte sempre*	*forte*	*forte, mezzo piano*	*forte, forte/piano*	*mezzo forte, forte*	*forte*	*mezzo piano*
Artykulacja	legato	legato	legato,akcenty, martellato, sforzato	legato, staccato, martellato	legato, staccato, sforzato	legato	legato, staccato, akcenty	staccato, akcenty	legato, staccato

Four Abstractions for flute solo

Autumn Rhythm cd.

Segment	S	T	U	W	Z	A’	B’	C’	D’
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	zakotwiczona, figuracyjna, płaszczyznowa	urozmaicona, opadająca	zakotwiczona, płaszczyznowa	zakotwiczona, płaszczyznowa	falująca, mocno zróżnicowana, frullato	falująca, szeroka rozpiętość,	zredukowana, powtarzalność schematu, frullato	wznosząca, tremolando	opadająca
Rytmika/ narracja	jednorodna, ruch szesnastkowy, narracja stopniowo wzrastająca emocjonalnie	zróżnicowana, rozdrobnienie wartości do triol szesnastkowych, narracja nasycona emocjonalnie, końcowa faza uspokojenie	jednorodna, duża rola pauz, narracja rosnąca wyrazowo	ruch szesnastkowy, duża rola pauz, narracja rosnąca emocjonalnie	zagęszczony ruch triol szesnastkowych, narracja narastająca emocjonalnie	ruch spowolniony, narracja zatrzymana na kulminacji	różnorodna, narracja rosnąca wyrazowo	jednorodna, ruch szesnastkowy, narracja wzrastająca emocjonalnie	jednorodna, ruch szesnastkowy, narracja swobodna
Dynamika	*mezzo piano, crescendo*	*forte, piano*	*pianissimo, mezzo forte, piano*	*mezzo forte, crescendo, forte*	*fortissimo, mezzo forte*	*forte*	*piano, pianissimo, crescendo poco a poco*	*piano, crescendo, forte*	*forte*
Artykulacja	legato, *non legato*, sforzata	legato, staccato	legato, staccato	legato, staccato	legato	legato	legato, martellato	legato	staccato, legato

Four Abstractions for flute solo

Autumn Rhythm cd.

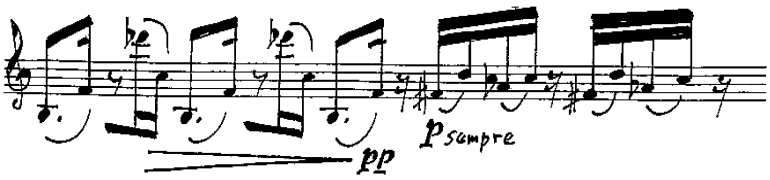
Segment	E’	F’	G’	H’	I’	J’	K’	L’	Ł’
Materiał dźwiękowy	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny	atonalny
Melodyka/ techniki fletowe	zakotwiczona, płaszczyznowa, lekko wznosząca, powtarzalność schematu melodycznego	wznosząca	falująca, mocno zróżnicowana, bardzo duży ambitus	opadająca	zredukowana, powtarzalność schematu melodycznego, w końcowym odcinku wznosząca	bardzo różnorodna, wysoka tessytura, tremolando	zróżnicowana, wysoka tessytura, powtarzalność schematu	urozmaicona, duży ambitus	niezwykle urozmaicona, bardzo duży ambitus, wznosząca
Rytmika/ narracja	zróżnicowana, narracja rosnąca wyrazowo	urozmaicona, narracja prowadząca do kulminacji	przeważa ruch szesnastkowy, narracja naładowana emocjonalnie	jednorodna, narracja naładowana wyrazowo	różnorodna, narracja wygaszająca emocje	zróżnicowana, narracja naładowana emocjonalnie	duże zagęszczenie, dominuje ruch triol szesnastkowych, kulminacja	ruch rozdrobniony, triole szesnastkowe, kulminacja	rozdrobniony ruch, kulminacja
Dynamika	*forte, piano, crescendo*	*forte*	*forte*	*forte*	*piano, pianissimo, forte*	*forte*	*forte*	*forte*	*forte*
Artykulacja	legato, akcenty	legato, staccato	legato, staccato, sforzato, martellato	legato, staccato, akcenty	legato	staccato, legato, akcenty	staccato, legato	legato	legato, sforzato, akcenty

Interpretacja

Kupferman, starając się zobrazować dynamizm splątanych z sobą wielu linii, określił tempo tej części jako szybkie. W legendzie do utworu dookreślił, że im tempo będzie szybsze, tym lepiej zostanie oddana aura kompozycji. Również poprzez uwagę na początku części *With relentless agitation*, czyli z niesłabnącym poruszeniem, zdenerwowaniem, przejęciem, prowokuje wykonawcę do oddania niesłabnącego w sferze emocji klimatu kompozycji. Ponownie posłużyłem się literami alfabetu w przyporządkowaniu kolejnych systemów partytury, tak aby poruszanie się po niej było łatwe i klarowne.

Część otwiera niespokojna, szeroko rozpięta atonalna fraza o dużej dynamice i falującej linii. Segmenty od A do E odznaczają się intensywną motoryką – nieliczne pauzy nie pozwalają na najmniejszy spadek napięcia emocjonalnego. Poszczególne zróżnicowane artykulacyjnie zwroty przemierzają nieomal całą skalę fletu. Urozmaicona melodyka sprawia wrażenie jakiejś nieokiełznanej, pędzącej siły, jest wspaniałym odwzorowaniem malarstwa gestu, podyktowanych jedynie przez podświadomość pociągnięć pędzla.

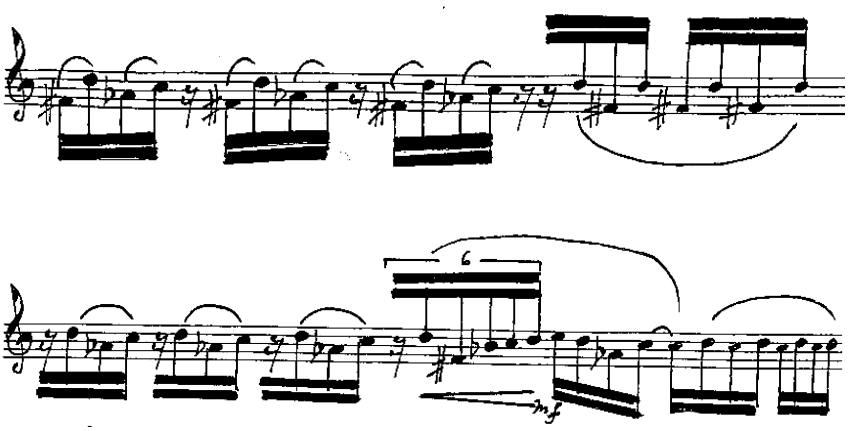
Spośród mocno zróżnicowanych motywów w tej części na uwagę zasługuje ten, który będzie stanowił swego rodzaju lejtmotyw. Jest to struktura, która w moim odczuciu stoi w opozycji wyrazowej w stosunku do zaprezentowanego wcześniej materiału. Zbudowana na skoku nony małej, septymy wielkiej i trytonu, posiada ciekawą rytmikę oraz gasnącą dynamikę. Stanowi chwilę zatrzymania, zawiera w sobie jakieś pytanie bez odpowiedzi, stając się równocześnie ugrupowaniem oddzielającym kolejne większe odcinki tej części (przykład nr 8).



Przykład nr 8, segment F

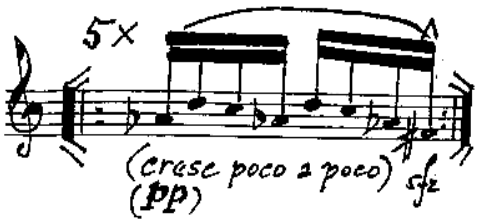
W następujących po omówionym lejtmotywie segmentach G oraz H kompozytor sięga do powtarzanych, przedzielanych pauzami krótkich motywów o jazzowym

rodowodzie, których podstawą harmoniczną jest akord D-dur septymowy z obniżoną kwintą, a jego brzmienie w sposób czytelny uwidocznia jazzowe korzenie (przykład nr 9).



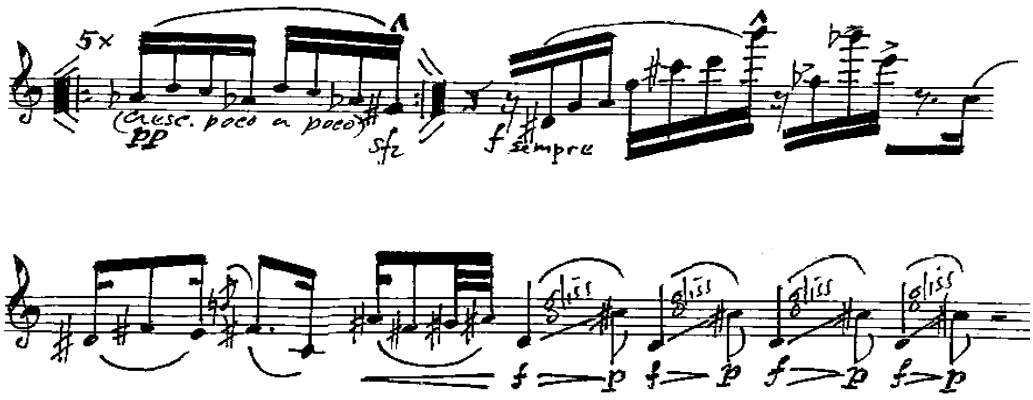
Przykład nr 9, segmenty G i H.

Kolejne pojawienie się lejtmotywu wstrzymuje na chwilę tok narracji. Następujący po nim ponownie akord D-dur septymowy z obniżoną kwintą jest tu nośnikiem narastającej dynamiki i emocji. Warto zauważyć, że ta powtarzana sekwencja poprzez przesunięcie akcentowania na ostatnią wartość zyskuje łatwo wyczuwalny jazzowy charakter (przykład nr 10).



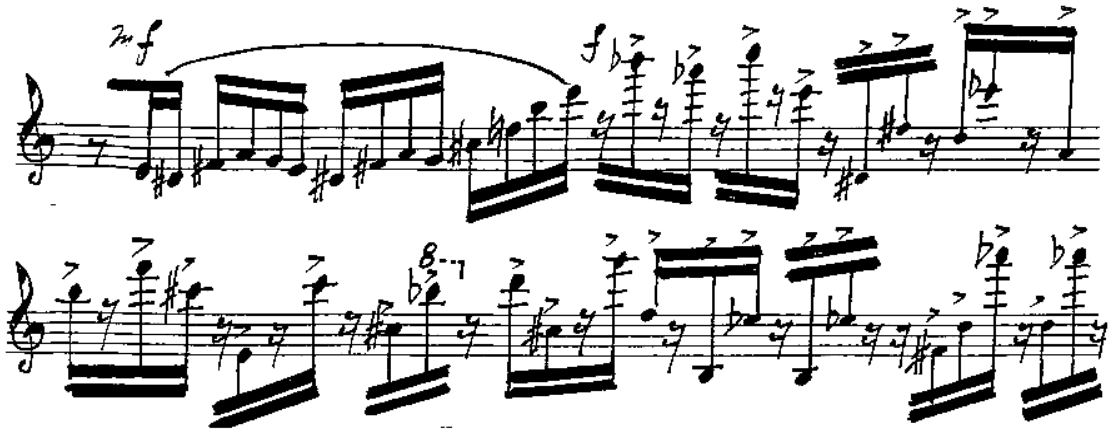
Przykład nr 10, końcowa faza segmentu I.

W segmentach od L do M mamy do czynienia z dokładnym przytoczeniem materiału z początku tej części – powracają motoryka, ostrość brzmienia i brawura. W końcu odcinka M oraz w segmencie N najbardziej istotna zmiana dotyczy warstwy agogicznej, w której uwidocznia się duże spowolnienie wartości rytmicznych. Fraza staje się bardziej śpiewna, lecz podskórnie wyczuwany niepokój nie wyzwala pełnego liryzmu, a wykończenie frazy mocnymi uderzeniami w dynamice *forte*, podkreślone szybkim *diminuendem* i *glissandem*, sprawia, że liryka przybiera tu oblicze histeryczne (przykład nr 11).



Przykład nr 11, segment L oraz N.

W segmentach O i P dokonuje się istotna zmiana fakturalna i pojawia bardzo ciekawy efekt kolorystyczny. Splątane, giętkie i nasycone motoryką linie zastępują pojedyncze uderzenia mocno rozproszonych interwałów, które dzięki swojej dynamice i agresywności wywołują znowu wzrost napięcia (przykład nr 12).



Przykład nr 12, segmenty O oraz P.

Odcinki od R do T powracają do nieco bardziej stonowanych emocji. W dynamice *mezzo piano* poprzez wykorzystanie crescenda i sforzat tworzą narastające znowu napięcie aż do nagłego zawieszenia, kiedy powrót lejtmotywu przynosi rozładowanie.

Na uwagę zasługują odcinki Z oraz A'. W segmencie Z bardzo silne wrażenie wywiera dynamiczny przebieg w artykulacji frullato, brzmiący prawie nienaturalnie i ostro. Po nim, w segmencie A', mamy do czynienia z dużym spowolnieniem. Wartości ulegają rozszerzeniu, fraza dosadnie i krzykliwie podkreśla swój emocjonalizm, po czym zawieszając nagle przebieg, stwarza idealną przestrzeń dla powrotu kontrastującego lejtmotywu, który w tym miejscu jeszcze bardziej uwidocznia spokojny, stonowany

charakter. W warstwie materiałowej kolejne segmenty nie wnoszą czegoś nowego czy nieoczekiwanego. Falująca, zróżnicowana dynamicznie i ruchliwa linia melodyczna, osiągając coraz większy ambitus, nabrzmiewa wyrazowo. W segmencie H' narracja urywa się nagle, a po pauzie następuje ponownie nacechowany rezygnacją lejtmotyw, którą podkreślają opadająca dynamika i niewielkie uspokojenie agogiczne.

Ostatnia faza tej części jest odcinkiem zróżnicowanym zarówno pod względem artykulacyjnym, jak również agogicznym i obejmuje segmenty od J' do Ł'. Ma tutaj miejsce pewne podsumowanie całej części – omawiane odcinki mają wyraźny charakter cody i osiągają apogeum emocjonalne. Rozdrobnienie wartości rytmicznych do triol szesnastkowych wzmaga motorykę. W melodyce uwidocznia się sposób prowadzenia przebiegu od niższych tonów do najwyższych, co w naturalny sposób skutkuje gradacją dynamiki. Omawiane segmenty odznaczają się więc wielką energią, błyskotliwie wieńcząc utwór.

Problematyka wykonawcza

Four Abstractions jest w moim odczuciu utworem bardzo wymagającym. Pierwsze trzy części stawiają przed wykonawcą konieczność przemyślanego rozwiązania problemów związanych z brzmieniem. Ważne, aby zróżnicowanie barwowe przebiegało zgodnie z zaplanowanym wcześniej rozkładem napięć wyrazowych. Dużym wyzwaniem, mającym decydujący wpływ na osiągnięcie dobrej narracji, jest organizacja czasu przebiegu poszczególnych segmentów i związane z tym odpowiednie ustalenie długości pauz. Najtrudniejszym, moim zdaniem, problemem jest uzyskanie zróżnicowanej aury w poszczególnych częściach, obrazujących odmienne podejście każdego z autorów obrazów do organizacji przestrzeni, jak również do relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła.

Kontekst

Omówiony utwór jest przykładem inspiracji dziełami sztuki abstrakcyjnej. Kupferman interesował się takim malarstwem i w tym stylu tworzył amatorsko obrazy, które stały się ozdobą okładek wielu wydanych przez Soundspells Productions płyt z jego muzyką. Utwór jest przykładem języka muzycznego Kupfermana, który posługuje się zarówno techniką serialną, jak i mocno urozmaiconym językiem atonalnym. Ważnym elementem tego języka stają się charakterystyczne interwały, trytony i septymy wielkie. Kompozycja posiada typowe cechy muzyki Kupfermana – niezwykłą zmienność wyrazową i kolorystyczną.

Chaconne Sonata *for flute and piano*

Chaconne Sonata została napisana w roku 1993 na zamówienie Laurel Ann Maurer, znanej i cenionej w USA artystki, której sylwetka twórcza została już omówiona w rozdziale pierwszym mojej pracy. Pierwsze i do tej pory jedyne nagranie płytowe tego utworu miało miejsce w Nowym Yorku w 1995 roku, Laurel Ann Maurer nagrała ten utwór dla wytwórni Albany Records U.S. Na tej płycie znalazły się również *Sonata* Roberta Muczynskiego, *Duo* Aarona Coplanda, *Hexachords* Joan Tower, *Fantasy* Leo Krafta oraz *Canzone* Samuela Barbera.

Chaconne Sonata to bardzo rozbudowana, czteroczęściowa kompozycja. Jedynie pierwsza część jest prawdziwie *chaconne*, trzy pozostałe natomiast zostały wywiedzione z harmonicznych i motywicznych idei z otwierającej *Chaconne* czterotaktowej frazy. Utwór wykorzystuje rozległą przestrzeń dźwiękową, w której z pasją i ekspresją poruszają się obydwa instrumenty. Uporczywe *basso ostinato* jest fundamentem niekończącego się dialogu pomiędzy fletem a prawą ręką fortepianu. Bogactwo rozwijających się linii w partiach obu instrumentów, jak również intensywność harmonii tworzą aurę pełną głębokiego dramatyzmu.

O ile pierwsza i ostatnia część jasno odzwierciedlają odniesienia do tonacji a-moll, to środkowe części pełne są chromatycznych wtrąceń i symbolizują jakby niekończącą się atonalną wędrówkę. Drugą część, *Allegro agitato*, cechują rozległe interwały w partii fletu, ale również i ekstremalna rejestracja fortepianowa, w której rytm ma często gwałtowny, pełen mocy charakter. Trzecia część, *Largo*, ma charakter introspekcyjny. Refleksyjna i spowolniona narracja przesycona jest chromatyzmami, których dysonujące tony usuwają jakiekolwiek ślady ciążenia do tonalności. W części *Allegro quieto*, która zamyka utwór, powracają związki z tonacją a-moll. Ta część została skomponowana w formie osobliwego tańca w metrum $^{5}/_{8}$; jak twierdzi kompozytor, jest to *Macedonian Rondo*. Określenie to może wydawać się zwodnicze, gdyż rozpoczyna się bardzo delikatnie i cicho. Stopniowo jednak narastają energetyczne, spektakularne wręcz kulminacje, a instrumenty wydają się łamać wszelkie ograniczenia.

M. Kupferman Chaconne Sonata for flute and piano

cz. I

Takty	1 – 4	5 – 8	9 – 12	13 – 16	17 – 20	21 – 24
Większe jednostki formalne	**A**	**A1**	**A2**	**A3**	**A4**	**A5**
Melodyka fletu	zakotwiczona na *es* [3], figuratywna, zarysowany motyw trzydziestodwójkowy	falująca, atonalna	giętka, urozmaicona	bardzo urozmaicona, rozciągnięta, wykorzystane trzy rejestry, szeroki przebieg atonalny	urozmaicona, dialogowanie z partią prawej ręki fortepianu	bardzo urozmaicona, szeroko zakrojona, napięciowo zróżnicowana
Melodyka fortepianu	Czterotaktowa jednostka tematyczna, czterotaktowy schemat opadający,	ostinato w partii fortepianu, w głosie prawej ręki pojawiają się motywy korespondujące z głosem fletu	rozwijająca się partia prawej ręki, charakterystyczny motyw trzydziestodwójkowy	rozwijająca się partia prawej ręki, charakterystyczny motyw trzydziestodwójkowy	dalsza eksploatacja motywu trzydziestodwójkowego, rozwój materiału prawej ręki	bardzo urozmaicona, szeroko zakrojona, napięciowo zróżnicowana
Harmonia	centrum tonalne a-moll					
Rytmika/narracja	różnorodność rytmiczna, swobodna narracja	różnorodność rytmiczna, swobodna narracja	różnorodność rytmiczna, swobodna narracja	różnorodność, stopniowa komplikacja rytmiczna	różnorodna, swobodna narracja	różnorodna
Metrum	$^{3}/_{4}$		.			
Agogika	*Lento espressivo* (ćwierćnuta=66)					
Dynamika	*pianissimo espressivo*	*mezzo piano*	*mezzo piano, crescendo, forte*	*forte, diminuendo mezzo piano, piano, pianissimo*	*crescendo, mezzo forte*	*mezzo forte, forte, mezzo forte*
Artykulacja	przeważa legato	legato	legato	przewaga legato, *non legato*, staccato	głównie legato	legato, *non legato*
Faktura	homofoniczna	homofoniczna i dialogowanie	dialogowanie	dialogowanie	dialogowanie	dialogująca, kontrapunktyczna

Chaconne Sonata for flute and piano
cz. I cd.

Takty	25 – 29	29 – 32	33 – 36	37 – 40	41 – 44	45 – 48
Większe jednostki formalne	**A6**	**A7**	**A8**	**A9**	**A10**	**A11**
Melodyka fletu	szeroka, urozmaicona, kantylenowa	wykończenie frazy, pauzy	kantylenowa	bardzo zróżnicowana, giętka, szeroko zakrojona	swobodna, duży ambitus	niezwykle urozmaicona
Melodyka fortepianu	bardzo urozmaicona, szeroko zakrojona	falista, ograniczony ambitus	kantylenowa	falista, zakotwiczona na tonach głównych	stonowana, ascetyczna	rozbudowana
Harmonia						
Rytmika/narracja	w głosie fletu rozszerzenie wartości	nieco spowolniony ruch, łącznik fortepianu	augmentacja w obu głosach, lekkie spowolnienie narracji	rozdrobniona, narracja swobodna	rozdrobniona, dominuje ruch szesnastkowy, w partii fortepianu augmentacja	przewaga bardzo drobnych wartości, narracja mocno ekspresyjna, rozbudowana partia fortepianu
Metrum						
Agogika			”			
Dynamika	*mezzo forte*	*mezzo forte*	*piano*	*piano*	*piano, forte*	*forte, diminuendo*
Artykulacja	legato	legato	legato	legato	legato	przeważa legato, staccato,
Faktura	kontrapunktyczna	łącznik fortepianu solo	kontrapunktyczna	kontrapunktyczna dialogowanie, imitacja	dialogowanie	dialogowanie, akordowa w głosie fortepianu

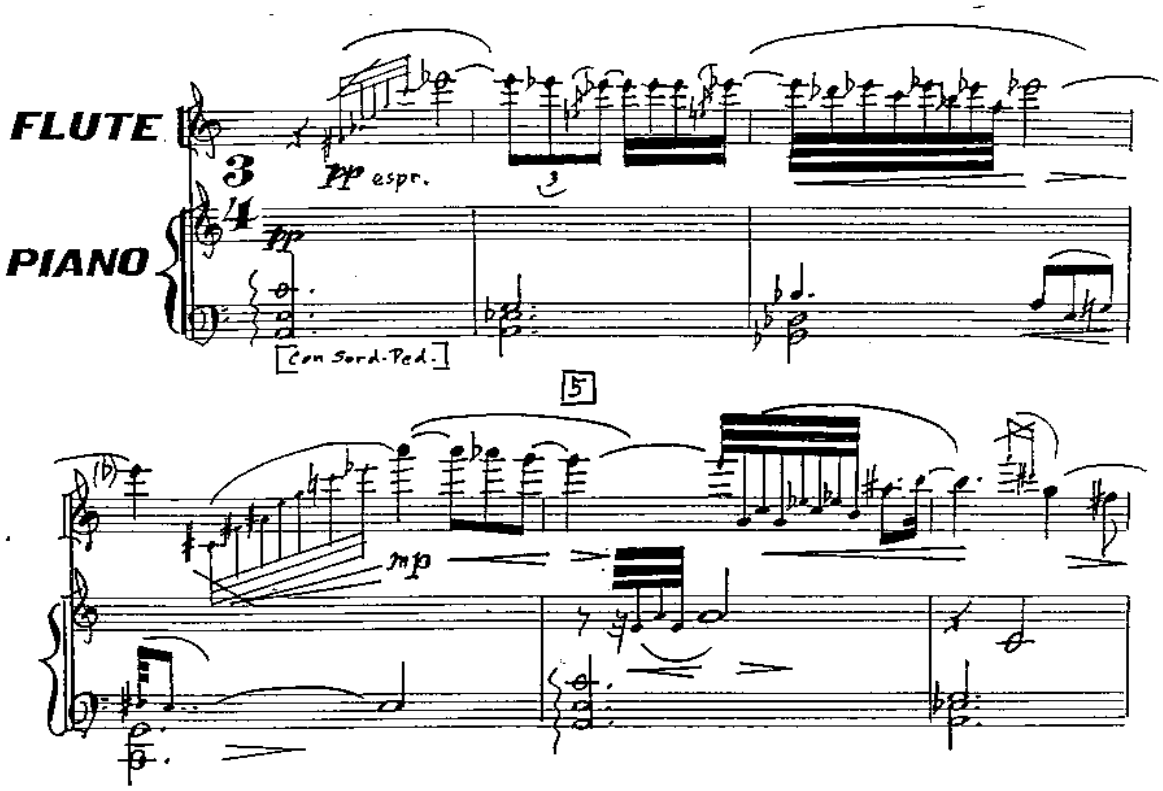
Chaconne Sonata for flute and piano

cz. I cd.

Takty	**49 – 52**	**53 – 56**	**57 – 60**	**61 – 64**	**65 – 68**	**69 – 80**
Większe jednostki formalne	**A12**	**A13**	**A14**	**A15**	**A16**	**A17**
Melodyka fletu	kantylenowa, płaczliwa	ostinatowa	niezwykle zróżnicowana	ostinato	niezwykle rozbudowana, zróżnicowana, skomplikowana	giętka, zróżnicowana, tremolanda, oscylacje
Melodyka fortepianu	kantylenowa	kantylenowa	bardzo zróżnicowana	swobodna, kantylenowa	swobodna, schemat w głosie fortepianu bardzo rozbudowany	zróżnicowana, tremolanda, oscylacje swobodna narracja
Harmonia						
Rytmika/narracja	spowolnienie ruchu, spowolnienie narracji	rozdrobniona w głosie fletu, lekkie spowolnienie narracji	rozdrobniona, narracja swobodna, nasycona	rozdrobniona, ostinatowa w głosie fletu, w warstwie fortepianu ruch spowolniony, charakter kantylenowy	rozdrobniona, w głosie fortepianu rozbudowany, nasycony schemat chaconne	zatrzymanie w dolnym głosie partii fortepianu, w głosach górnych rozdrobniona i zróżnicowana
Metrum		,				
Agogika						
Dynamika	*pianissimo, crescendo*	*crescendo, forte*	*forte, fortissimo*	*mezzo forte, crescendo*	*forte, crescendo, fortissimo*	*piano, pianissimo*
Artykulacja	*non legato*, tenuto, legato	spiccato, legato	spiccato, legato	legato	legato,	legato
Faktura	uproszczenie, redukcja	zredukowana, pierwszoplanowa rola fortepianu	zagęszczona	zagęszczona	bardzo zagęszczona	zredukowana, w górnych głosach dialogująca

Interpretacja, cz. I

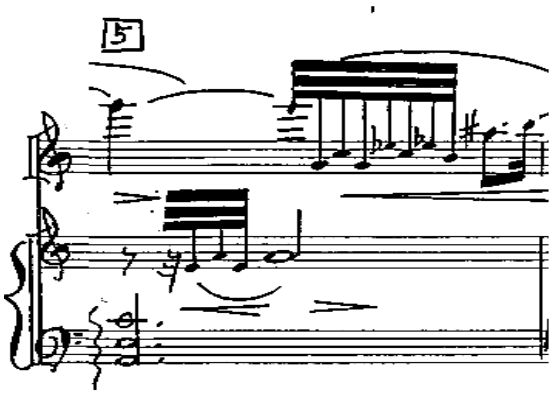
Początek tej części jest nieco ascetyczny, surowo brzmi sekwencja w partii fortepianu, flet natomiast, w zawieszonej na *es*[3] frazie, wprowadza smętny, a nawet ponury klimat w dynamice *pianissimo*, lecz z ekspresją. Mimo wyraźnego zakotwiczenia na jednym dźwięku, dzięki rozdrobnieniu wartości rytmicznych oraz zabiegom figuracyjnym, muzyka rozwija się i nabiera wyrazu, nieoczekiwanie urywa się nagle, by prawie natychmiast podjąć narrację na nowo. Rozważając budowę tej części oraz ukształtowanie poszczególnych wariacji, widać wyraźnie, że Kupferman w bardzo wielu fragmentach, tak jak tutaj właśnie, nie wykorzystuje całego ostatniego taktu tematu do wykończenia myśli muzycznej. Myśl zawiesza się na pierwszej wartości, by podjąć niejako od nowa budowanie kolejnej frazy i ma właściwie charakter przedtaktu do następnej wariacji (przykład 1).



Przykład nr 1, takty 1 – 6.

Druga wariacja jest kontynuacją i rozwinięciem myśli z pierwszej: widać to przede wszystkim w poszerzeniu rozpiętości melodyki oraz zakresu dynamiki, jak również

ewoluowaniu i komplikacji linii melodycznej, co przyczynia się do osiągnięcia wyższego poziomu ekspresji. W głosie fortepianu w partii prawej ręki zaznaczony został charakterystyczny trzydziestodwójkowy motyw – niezwykle klarowna, łatwo rozpoznawalna i wyrazista struktura (przykład nr 2).

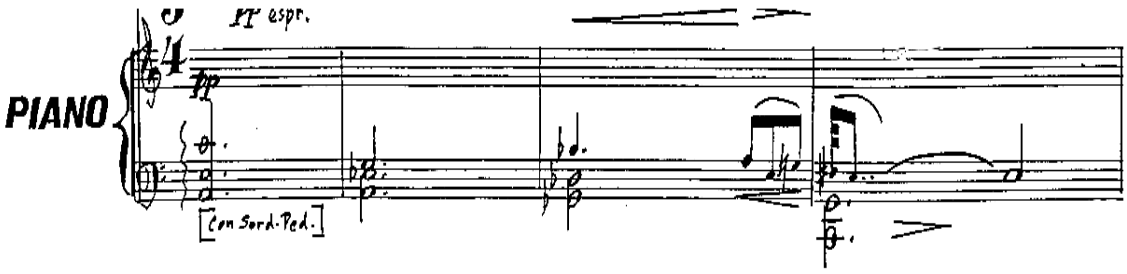


Przykład nr 2, takt 5.

Ten niewielki motyw, o cechach zaśpiewu czy zawołania, często będzie elementem spajającym obie partie, które dialogują lub imitują się nawzajem. W taktach 9 do 12 głos fletowy prowadzi wyrazistą frazę, której rozciągnięta kulminacja przeniesiona jest na pierwszy takt kolejnej wariacji, z czego można wyciągnąć wniosek, że kompozytor kulminacji poszczególnych ustępów muzycznych nie wiąże ściśle z przebiegiem linii basowej i tradycyjnym schematem *chaconne*, w którym zwykle zawiera się przejście od toniki do dominanty.

Partia prawej ręki fortepianu, wykorzystując omówiony wcześniej trzydziestodwójkowy motyw, rozwija w kolejnym takcie sparafrazowaną i przetransponowaną myśl z głosu fletu z taktu 1. Charakterystyczne są tu powtarzane dźwięki dobarwiane przy pomocy drobnych, trzydziestodwójkowych motywów w różnych konfiguracjach i postaciach.

Wspomniana powyżej partia basowa wymaga oddzielnego omówienia i zanalizowania. Linia basu oparta jest na prostym, czterodźwiękowym schemacie w oktawie wielkiej i przebiega na dźwiękach *a, a, ges, c* (przykład nr 3).



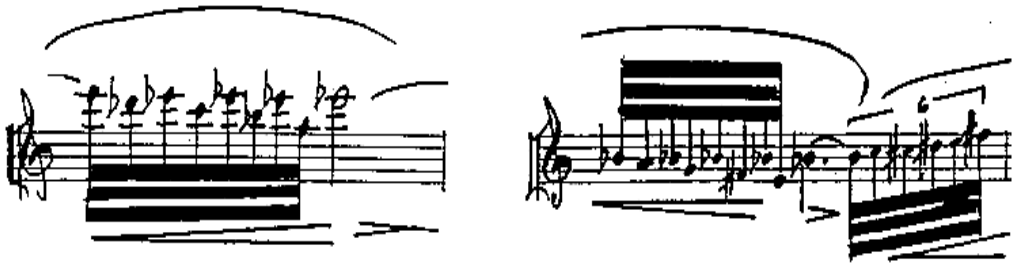
Przykład nr 3, takty 1 – 4.

Bardzo zajmujący jest sposób zharmonizowania ostinatowej figury w basie. Pierwszy pion harmoniczny to czysta postać trójdźwięku a-moll. Warto dodać, że w całym przebiegu tej części akord ten jest zawsze prezentowany arpeggio, co moim zdaniem, jest nawiązaniem do epoki baroku, kiedy *chaconne* była formą niezwykle popularną. Arpeggiowa realizacja akordu sprzyja również nadaniu mu bardziej podniosłego, poważnego czy archaicznego charakteru. Drugi pion harmoniczny jest oparty na powtórzonym dźwięku *a* w oktawie wielkiej. Idea opadającej linii basu typowej w *chaconne* nie została tutaj zrealizowana, ale kompozytor zastosował tu ciekawy zabieg harmoniczny – zharmonizował drugi pion dźwiękami *a-es-g*, czyli mollową toniką trzeciego stopnia bez prymy opartą na sekście. Dzięki tak diametralnej zmianie koloru zyskuje barwę dużo ciemniejszą, bardziej stonowaną, przez co efekt opadania linii basowej, chociaż pozorny, jest czytelny. Następny dźwięk ostinata, G*es* wielkie, jest zharmonizowany czystym trójdźwiękiem Ges-dur, a ostatni, *C* wielkie, trójdźwiękiem C-dur. Na uwagę zasługują linie melodyczne tworzone przez składniki harmonizujące linię basową. Szczególnie piękna, kantylenowa i faliście poprowadzona, jest linia głosu najwyższego w partii lewej ręki (przykład nr 3).

Przyglądając się partyturze lub słuchając tej *Chaconne* można wywnioskować, że Kupferman chce w ten sposób pokłonić się wielkim mistrzom tej formy, że wymienię tylko Schütza, Monteverdiego czy Bacha, podchodząc jednak do tradycji niepokornie i z właściwym sobie poczuciem humoru.

Kolejny segment obejmuje takty od 13 do 16. Jak już wcześniej nadmieniłem, kulminacja poprzedniego odcinka została rozciągnięta na pierwszy takt następnego, omawianego teraz fragmentu. Melodyka sprzyja wyciszeniu, podobnie jak przejście do dolnego rejestru. Partia prawej ręki fortepianu przywołuje znów specyficzny i niezwykle

czytelny motyw z taktu 3 partii fletu lub z taktu 8 tego samego głosu, poddając go transformacji i transpozycji (przykład nr 4).

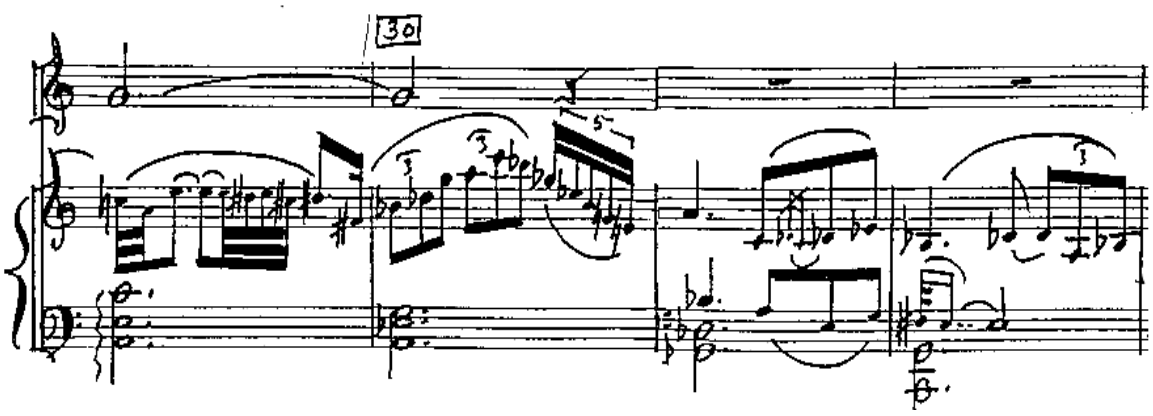


Przykład nr 4, takty 3 i 8 – partia fletu.

Ten motyw – nie w formie bezpośredniego cytatu, lecz poddany przekształceniom – będzie kluczowym, często imitowanym ugrupowaniem scalającym obie partie. Prawa ręka w fortepianie zdaje się prowadzić autonomiczną partię o śpiewnym rysunku, która prowadzi do chwilowego uspokojenia emocji. Partia fletu jest jakby bardziej naładowana emocjonalnie i pomimo niewielkiej dynamiki, z krótkim wychyleniem do *mezzo forte*, tworzy nastrój pełen niepokoju.

Kolejny segment przynosi zmianę nastroju oraz barwy. Górny głos fortepianu wyprowadza kantylenę, na tle której flet, w ciągłym *crescendo* wykorzystując wspomniany już wcześniej motyw zawołania, przechodzi w sposób elastyczny, nie tracąc przy tym śpiewności, w dolny rejestr i kończy frazę niepokojącym trylem. Takt 21, z przedtaktem trzech ósemek w głosie fortepianowym, rozpoczyna kolejny budujący napięcie odcinek. Partia fortepianu przygotowuje pojawienie się fletu w takcie 22, gdzie niezwykle mocna fraza, o szerokiej rozpiętości melodycznej, nagle zamiera, pozwalając, aby partia fortepianu przejęła inicjatywę.

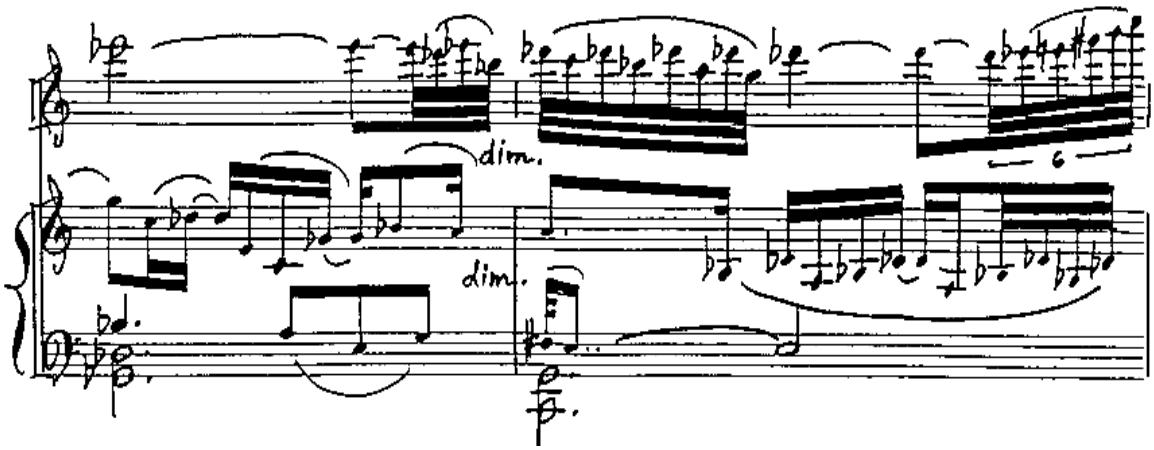
Segment od taktu 25 do 32 przynosi pewne uspokojenie. Dynamika *mezzo forte* przygotowuje przejście do kolejnego fragmentu, który będzie przebiegał w dynamice *piano*. Sam zabieg zmiany dynamiki nie podkreślałby tak mocno zmiany wyrazowej, gdyby nie uproszczenie faktury partii fortepianu i rozszerzenie wartości rytmicznych głosu prawej ręki, co skutkuje znacznym uspokojeniem emocji (przykład nr 5).



Przykład nr 5, takty 29 – 32.

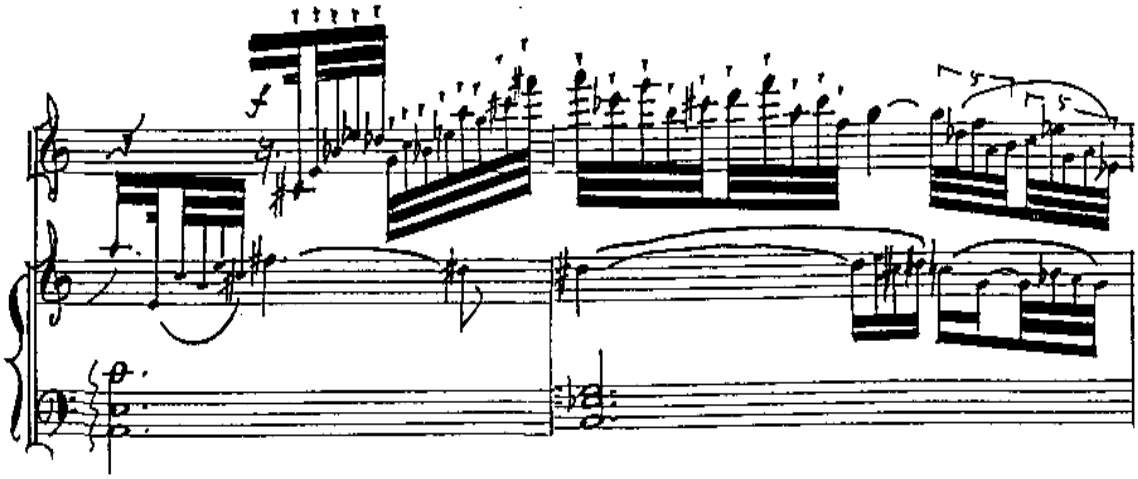
Od taktu 33 prezentowana jest bardzo ekspresyjna, liryczna fraza, prowadzona szerokim łukiem. Partia fortepianu dobarwia głos fletu, który przebiega w przesunięciu ósemkowym wobec niej, i tworzą razem kantylenę o nieco rozmytym przez efekt echa kształcie. Ta fraza wymaga dźwięku miękkiego i delikatnego, a precyzyjne i wręcz idealne połączenie poszczególnych interwałów da w efekcie niebagatelny efekt wyrazowy. W dalszym przebiegu oba „koncertujące" głosy ulegają komplikacji tak rytmicznej, jak i melodycznej.

Kolejne frazy nic nie tracą ze swej śpiewności i lirycznego zabarwienia, choć wyraźnie dążą do zbudowania większej kulminacji. Już w takcie 44 głos fletowy osiąga krańce skali instrumentu, prowadząc bardzo emocjonalną, prawie histeryczną frazę, którą partia fortepianu podkreśla i uzupełnia mocnymi, akcentowanymi akordami. Kulminacja trwa bardzo krótko, dzięki czemu zyskuje na sile i wyrazistości, a *diminuendo* w ostatnim takcie ostinatowej formuły sprawia wrażenie zduszenia emocji za wszelką cenę, choć zagęszczony materiał motywiczny i rytmiczny temu przeczy (przykład nr 6).

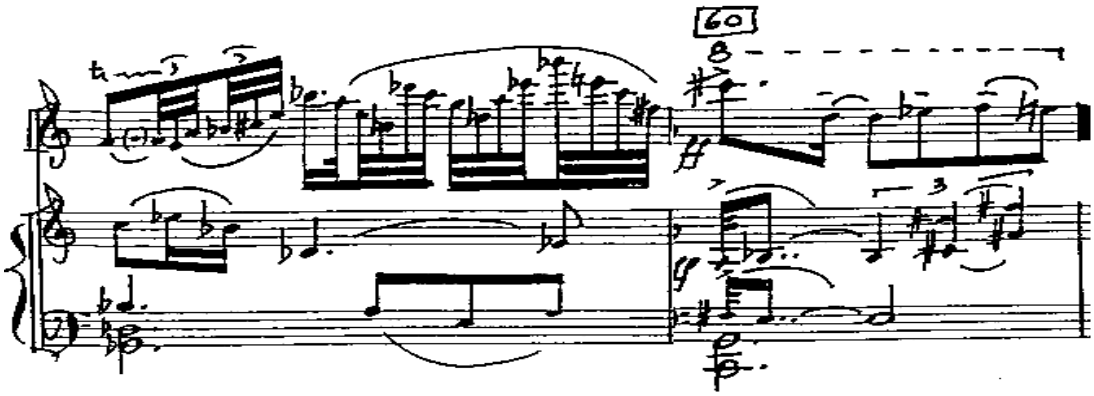


Przykład nr 6, takty 47 – 48.

Diminuendo prowadzi do dynamiki *pianissimo* w takcie 49. Jest to tylko dwutaktowe wyciszenie, podkreślone skromnym, zredukowanym do partii prawej ręki akompaniamentem. W kolejnych taktach obydwa instrumenty rozpoczynają *crescendo*, partia fortepianu wychodzi na pierwszy plan, podczas gdy flet realizuje kolorystyczne ostinato, które doprowadza do największej kulminacji w tej części, fragmentu o najbardziej złożonej melodyce i rytmice oraz o największym ładunku ekspresji. Ze wspomnianego ostinato w partii fletu wybucha seria trzydziestodwójkowych motywów w artykulacji spiccato – naładowana ekspresją fraza z furią przemierza całą skalę instrumentu, sięgając *cis*^{4} (przykład nr 7).

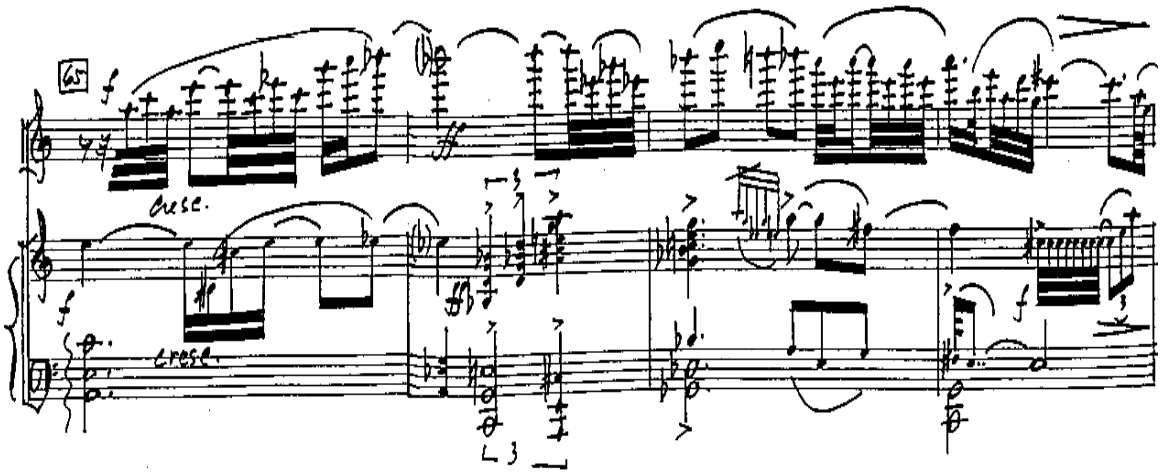


Przykład nr 7, takty 57 – 60.



cd. przykład nr 7, takty 57 – 60.

W dalszym przebiegu w głosie fortepianu wyraźnie można dostrzec tendencję do amplifikowania brzmienia, w prawej ręce pojawiają się dwudźwięki, w końcu też akordy pięcioskładnikowe, poszerzające spektrum dźwiękowe i przygotowujące ostatni, kulminacyjny segment (przykład nr 8).



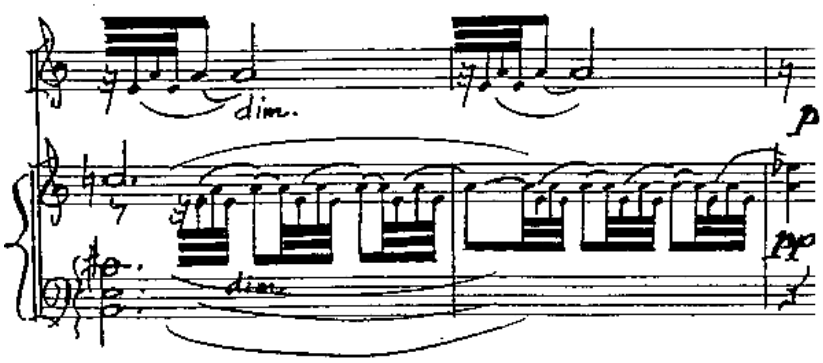
Przykład nr 8, takty 65 – 68.

Omawiany odcinek jest pod względem ekspresji najmocniejszym ugrupowaniem w całej pierwszej części. Głos fletu porusza się w wysokiej tessyturze, w rejonie, gdzie brzmi mocno i zdecydowanie, a fortepian mocnymi, opatrzonymi ponadto akcentami, akordowymi uderzeniami współtworzy efekt bardzo rzadko spotykany w literaturze fletowej. Na uwagę zasługują zmiany, których kompozytor dokonał w głosie fortepianowym. Wyjściowa, powtarzalna formuła *chaconne* została nieco rozszerzona o dodatkowe akordy, które w sposób znaczący zmieniły jej barwę. W takcie 66 zmiany dotyczą dwóch elementów, rytmu i harmonii. W miejsce półnuty z kropką kompozytor użył na pierwszą miarę ćwierćnuty, a pozostałą półnutę wypełnił triolą ćwierćnutową, podczas gdy w linii lewej ręki pozostały półnuta i ćwierćnuta. Wszystkie te akordy, oprócz zastosowania dynamiki *fortissimo*, posiadają akcenty.

Kupferman, znany ze swojego zamiłowania do muzyki jazzowej, stworzył ciekawy, synkopujący rytm, wprowadzający swego rodzaju rozchwianie, który świetnie kontrastuje z przebiegiem całej części, konsekwentnie prowadzonej w trójdzielnym metrum bez jakichkolwiek zmian agogicznych. Interesujące zmiany zachodzą również w harmonii tego taktu. W miejsce tylko jednego akordu c-moll na sekście bez prymy pojawiają się kolejno: wspomniany już c-moll na sekście bez prymy, następnie w głosie lewej ręki C-dur i A-dur, w głosie prawej ręki od drugiej miary mamy g-moll oraz A-dur septymowy. Upraszczając i scalając oba głosy, otrzymamy: c-moll, C-dur septymowy z noną wielką oraz A-dur septymowy. Kompozytor dokonał również zmiany w harmonizacji pierwszej miary taktu 67 – akord Ges-dur został dobarwiony C-dur septymowym, co przyczyniło się

do utrzymania napięcia wyrazowego, a to następstwo akordów stało się nośnikiem emocji, jak również materią wypełniającą dłuższe, wytrzymywane wartości w partii fletu. Jest to bardzo ekspresyjny moment, punkt, do którego prowadzi przebieg całej części. Wszystkie wcześniejsze kulminacje wydają się tylko etapami na drodze do tego szczytowego punktu kompozycji.

Ostatnim ogniwem tej części jest zaskakująca koda. Zaskakująca, bo po wspomnianej powyżej kulminacji w sposób nagły następuje zmiana dynamiki na *piano*, a w kolejnych taktach pojawia się już tylko dyspozycja *diminuendo* i *pianissimo* do końca części. Środowiskiem harmonicznym dla omawianego segmentu stają się dwie tonacje, A-dur i a-moll, często brzmiąc jednocześnie, zaciemniają kierunek ciążenia harmonicznego, tworząc klimat poszukiwania i niepewności. W sferze melodyki kompozytor podąża już wcześniej wytyczoną ścieżką – imitacyjnie prowadzone głosy dialogują ze sobą. Ponownie pojawia się motyw zawołania. Tutaj jest to grupa trzydziestodwójkowa, oparta na powtarzanym interwale kwarty lub trytonu, który podejmowany przez fortepian, współtworzy efekt dogasającego echa (przykład nr 9).



Przykład nr 9, takty 72 – 73.

Z tej aury wypływa niezwykła fraza w dynamice *pianissimo* – falująca kantylenowa linia, prowadzona przez trzy rejestry. Do końca tej części muzyka dogasa, słychać tylko jeszcze pojedyncze zawołania fortepianu, muzyka w głosie fletu odzwierciedla bezsilne poszukiwanie jakiejś dalszej perspektywy, aż w końcu zawiesza się na oscylacjach na tremolandzie *a-cis*. Fortepian, wykonując tremolando równocześnie z głosem fletu, współtworzy barwę ostatniego, dogasającego klastera.

M. Kupferman *Chaconne Sonata* for flute and piano

cz. II

Takty	**81 – 93**	**94 – 99**	**100 – 105**	**106 – 111**
Większe jednostki formalne	**A**	**A1**	**A2**	**B**
Melodyka fletu	atonalna, ruchliwa, rozległe interwały, *con bravura*	quasi –jazzowa falista	giętka, urozmaicona	solo fortepianu
Melodyka fortepianu	quasi –jazzowa rozległe interwały, *con bravura*	quasi –jazzowa szeroki ambitus	stonowana, nieco uproszczona	stonowana, kantylenowa
Rytmika fletu/narracja	zróżnicowana, przewaga drobnych wartości, narracja niespokojna, zmienna	synkopowana, narracja niespokojna	rozdrobniona, figuracyjna, narracja niespokojna	solo fortepianu
Rytmika fortepianu/ narracja	przeważający rytm punktowany, narracja swobodna	rytm punktowany, narracja niespokojna	nieco rozszerzone wartości, narracja spokojna	spowolniony ruch, przewaga ruchu szesnastkowego, rytm punktowany, narracja spokojna, wzrastająca napięciowo
Metrum	$^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{6}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{3}/_{32}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$	$^{4}/_{7}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$	$^{3}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{5}/_{8}$, $^{4}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{4}/_{4}$	$^{3}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{7}/_{8}$, $^{4}/_{4}$
Agogika	*Allegro agitato* ćwiećnuta = 92	a tempo: *Jazzy*	*Meno mosso* ćwierćnuta = 126	*Andante* ćwierćnuta = 100
Dynamika	*fortissimo*	*mezzo forte, crescendo, piano*	*pianissimo, crescendo poco a poco, forte*	*pianissimo, ben marcato, forte, crescendo*
Artykulacja	legato, spiccato, staccato, akcenty	legato, synkopowanie łukiem	legato, staccato, *non legato*	legato, *non legato*
Faktura	dialogowanie	dialogowanie	dialogowanie	solo fortepianu

Chaconne Sonata for flute and piano

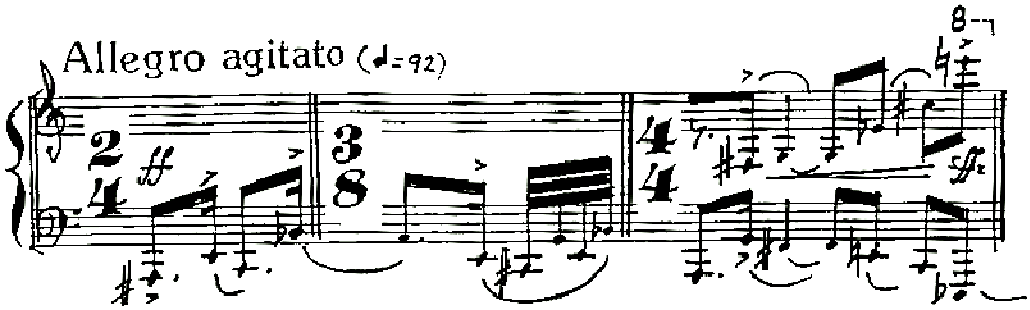
cz. II cd.

Takty	**112 – 125**	**126 – 131**	**132 – 157**	**158 – 175**
Większe jednostki formalne	**B1**	**B2**	**A4**	**Coda**
Melodyka fletu	niezwykle urozmaicona, zróżnicowana	bardzo urozmaicona, szeroko zakrojona, kantylenowa	urozmaicona, rozległe interwały, skomplikowana, quasi –jazzowa	stonowana, oszczędna, niewielki ambitus, tryle, tremolanda
Melodyka fortepianu	szeroki ambitus, ekspresyjna, piony harmoniczne	stonowana, uproszczona	żywa, quasi –jazzowa, mocno zróżnicowana, rozległe interwały	przestrzenne ostinato w wysokim rejestrze
Rytmika fletu/narracja	skomplikowana, przewaga ruchu szesnastkowego i trzydziestodwójkowego, narracja swobodna	mieszana, skomplikowana, ruch szesnastkowy i trzydziestodwójkowy, narracja spokojna	mieszana, bardzo skomplikowana, przeważa ruch szesnastkowy i trzydziestodwójkowy, narracja swobodna, niespokojna, zmienna	spowolniony ruch, narracja stonowana
Rytmika fortepianu/ narracja	nieco uproszczona, dominuje ruch ósemkowy, narracja swobodna	różnorodna, spowolniona, narracja spokojna	różnorodna, skomplikowana, narracja niespokojna, dynamiczna	ostinato, narracja zatrzymana
Metrum	$^{3}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$	$^{7}/_{8}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$	$^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{3}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{5}/_{16}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{8}$, $^{2}/_{4}$	$^{2}/_{4}$
Agogika	*Agitato* ćwierćnuta = 184	*Meno mosso*	*Agitato* ćwierćnuta = 92	*poco meno*
Dynamika	*fortissimo, piano subito, crescendo, forte, pianissimo*	*mezzo piano, piano espressivo, crescendo molto* w głosie fortepianu	*fortissimo, piano subito, crescendo, forte, fortissimo, piano*	piano, crescendo, mezzo forte, piano, pianissimo
Artykulacja	przewaga legato, liczne akcenty i sforzata	legato	głównie legato, *non legato*, akcenty, frullato	*legato*
Faktura	homofoniczna, incydentalnie dialogująca	dialogowanie	homofoniczna, głównie akordowa w głosie fortepianu	homofonia

Interpretacja, cz. II

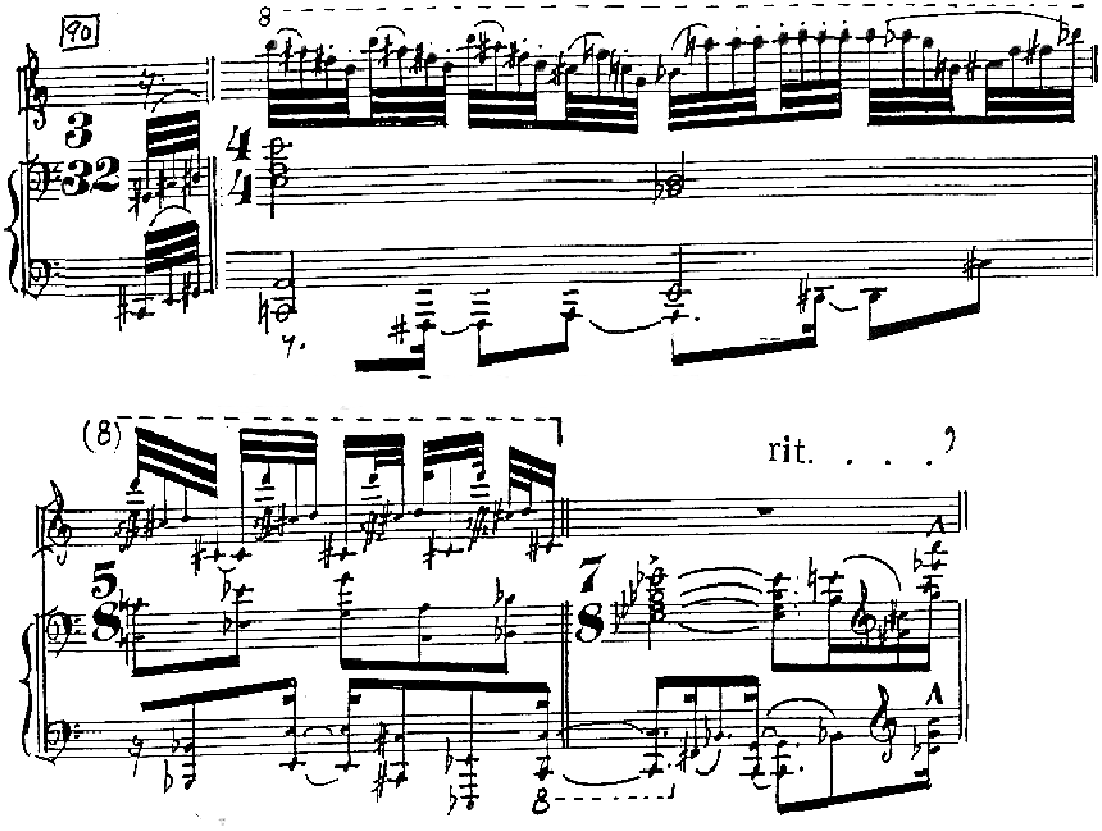
Część II omawianej ***Chaconne Sonata*** ma budowę repryzową ABA1. Dzięki klarownym wcięciom narracyjnym w sposób czytelny można podzielić ją na poszczególne odcinki. Na przykładzie tej części bardzo wyraźnie widać wpływy, ogólnie mówiąc, muzyki jazzowej na język muzyczny kompozytora. Kupferman nie używa żadnych zwrotów – czy to harmonicznych, melodycznych, czy rytmicznych – które byłyby jakimikolwiek cytatami muzyki jazzowej.

Otwierający część odcinek A, obejmujący takty od 81 do 93, od pierwszych dźwięków niesie ze sobą ogromny ładunek ekspresji. Mocne rozpoczęcie fortepianu zostaje podjęte przez flet i z brawurą oraz niezwykłą energią prowadzi bardzo dynamiczną frazę. Charakterystyczny, otwierający część motyw będzie w jej dalszym przebiegu poddawany przekształceniom, lecz jego wyrazisty rysunek rytmiczny i interwałowy sprawia, iż struktura ta będzie łatwa do wyłowienia spośród materiału motywicznego (przykład nr 10).



Przykład nr 10, takty 81 – 83.

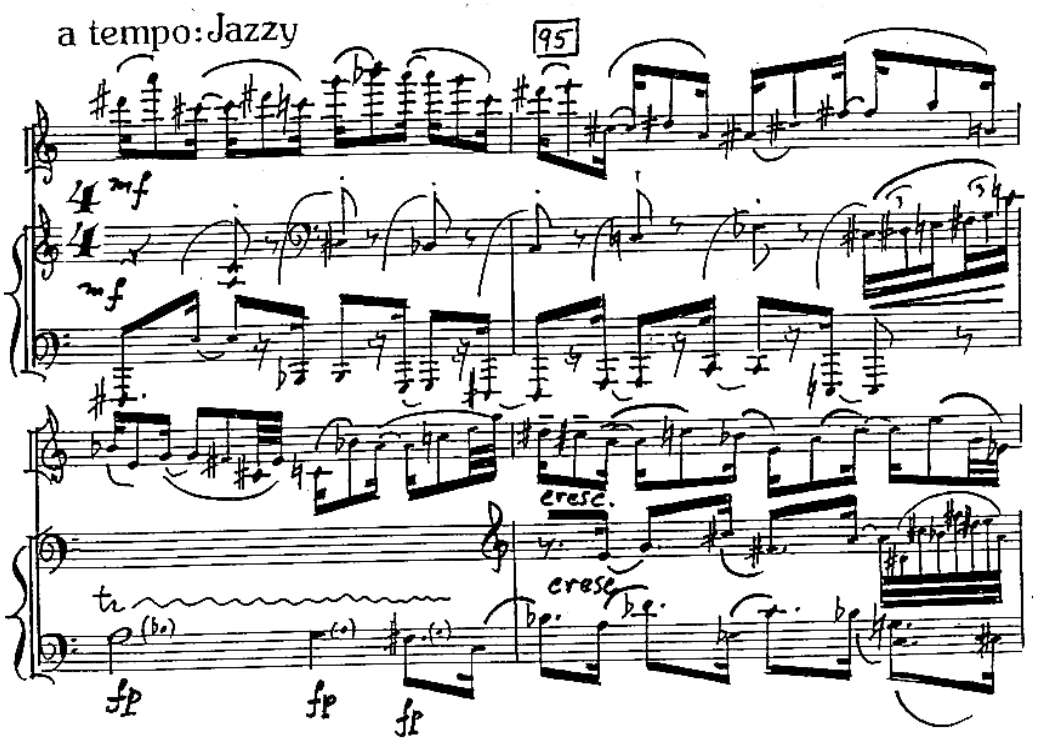
W omawianym odcinku przeważa rozdrobniona rytmika, zarówno w partii fletowej, jak również w głosie fortepianu. Narracja przebiega niezwykle burzliwie, instrumenty tworzą spójną linię o dynamicznym, szybkim przebiegu. Nieregularne podziały metryczne podkreślają niepohamowaną narrację, doprowadzając do bardzo silnej, furiackiej wręcz kulminacji w taktach 90 – 92, po której następuje jednotaktowy łącznik wprowadzający kolejną fazę tego ugrupowania (przykład nr 11).



Przykład nr 11, takty 90 – 93.

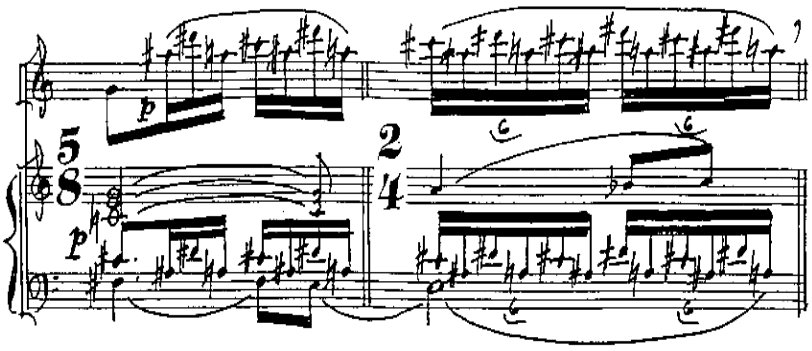
O jazzowym charakterze świadczy przede wszystkim rytmika, a w szczególności akcentowanie rytmu punktowanego, jak również stosowanie tak zwanych *blue notes*, czyli nut bluesowych, obniżonych wysokości na trzecim i siódmym stopniu skali. Te obniżone dźwięki są cechą charakterystyczną języka jazzowego, a skoki tercji małej i opóźnienia półtonowe stanowią o specyficznym wyrazie. Charakterystyczna jest również artykulacja, w szczególny sposób związana z melodyką i wspomnianymi już „nutami bluesowymi" – zakończenia łuków są zrywane i w wielu przypadkach akcentowane.

Następną fazą tego ugrupowania jest odcinek od taktu 94 do 100, fragment oznaczony przez kompozytora określeniem *Jazzy*. Przebieg partii fortepianu jest zdominowany przez rytm punktowany, głos fletu natomiast prowadzi synkopowaną linię melodyczną o wyraźnych cechach jazzowych, wykorzystując już wspomniane nuty bluesowe. Ważnym elementem tej sekcji jest w moim odczuciu artykulacja, w tym przypadku wyraziste wykończenia łuków. Mimo że kompozytor nie zapisał akcentów na początkach i końcach łuków, wykonywanie ich wydało mi się konieczne dla wydobycia jeszcze głębszego wyrazu jazzowego (przykład nr 12).



Przykład nr 12, takty 94 – 97.

Bardzo ciekawy zwrot melodyczno-harmoniczny zawierają takty 98 – 99. Jest to charakterystyczny zwrot o proweniencji jazzowo-bluesowej, pokazujący istotę *blue notes* i polegający na repetowanej strukturze melodycznej, dobarwionej przez partię fortepianu tym samym przebiegiem w oktawie małej. Typowy dla muzyki jazzowej, a ściślej, improwizacji jazzowej, jest sposób, w jaki motyw ten jest poddawany przemianom rytmicznym, np. przejście z ruchu duolowego na triolowy (przykład nr 13).



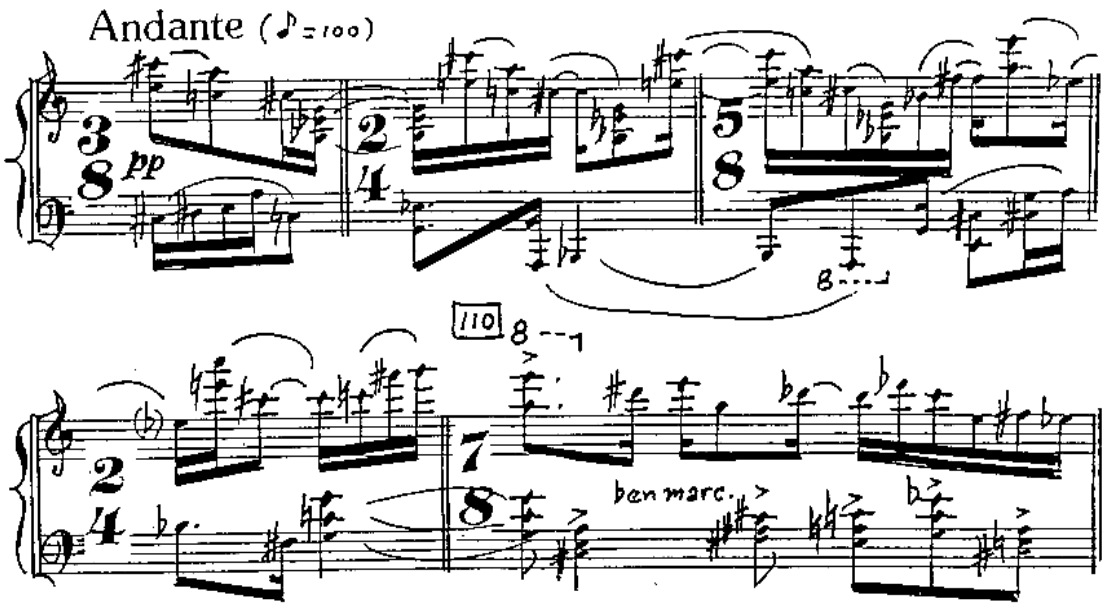
Przykład nr 13, takty 98 – 99.

Ostatni fragment części A – w tabeli nazwałem go A2 – ma charakter łącznikowy. Dyspozycja *meno mosso* bynajmniej nie wpływa na spowolnienie narracji. Z pozoru uspokojona fraza i dynamika *pianissimo* prawie natychmiast prowadzą do dość silnej

kulminacji. Figuracyjnie poprowadzona linia fletu komplikuje się pod względem melodycznym i rytmicznym i narasta dynamika. Zamyka ją trytonowe tremolando, a przejście do kolejnego ugrupowania powierzone zostaje partii fortepianu, który zawiesza narrację na fermacie w takcie 105 i w sposób płynny, wykorzystując *rallentando*, przechodzi do nowego tempa. Nastrój tego odcinka jest nieco odmienny: na początku brzmi łagodnie, lecz bardzo szybko osiąga kulminację. Myślę, że jest to znamienna cecha twórczości Kupfermana, który z tych krótkich kulminacji tworzy bardzo interesująca narrację.

Część B podzieliłem na trzy fazy o zróżnicowanym przebiegu. Faza pierwsza, oznaczona w tabeli jako B, rozpoczyna się w takcie 106. Fragment ten ma niewątpliwie odmienny charakter. Zredukowanie obsady wykonawczej tylko do fortepianu skutkuje wyraźną zmianą barwy. Klimat tego odcinka jest nieco introwertyczny, lecz w przebiegu narracji kryje się zapowiedź kolejnej kulminacji. W tkance harmonicznej można łatwo wykryć odniesienia do pierwszej części tej sonaty. Nie jest to proste powtórzenie, lecz dość mocno przetworzona struktura harmoniczna, jednakże przywołująca skojarzenia z *Chaconne*. Zakończenie poprzedniej części harmonicznie bazowało na akordach a-moll i A-dur, tutaj mamy do czynienia z przetworzeniem relacji harmonicznych z podstawowej formuły. Pojawiają się wspomniane już akordy, ale także akord c-moll. Występują one w zmienionej kolejności, lecz relacje między nimi są łatwe do skojarzenia. Łącznik ten oscyluje pomiędzy wspomnianymi tonacjami, co związki tonalne przenosi w stan zawieszenia czy nieokreśloności.

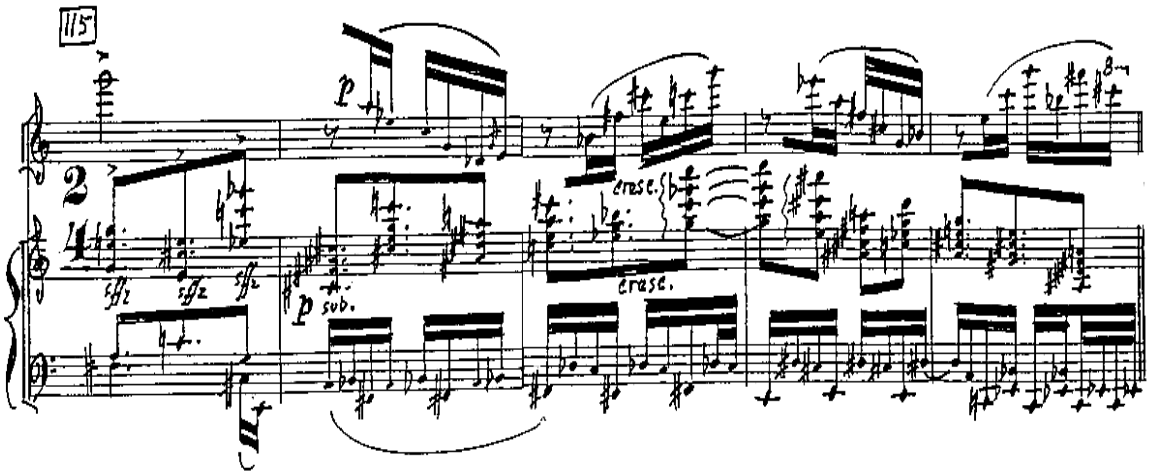
Dobrym efektem, który chcieliśmy wraz z pianistą uzyskać, było wyeksponowanie poszczególnych łuków, które gdy je dokładnie wyartykułować, idealnie pokazują swoją bitonalną naturę i wieloznaczność relacji harmonicznych zachodzących pomiędzy nimi (przykład nr 14).



Przykład nr 14, takty 106 – 110.

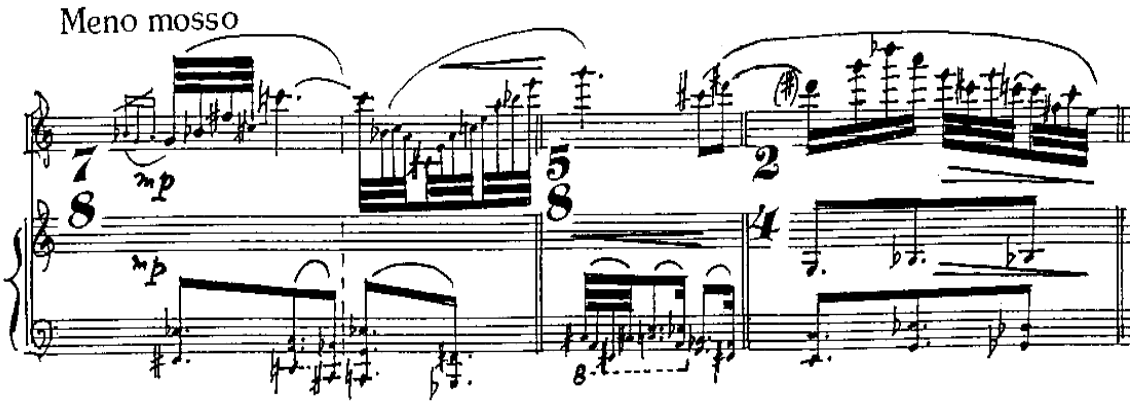
Kolejnym ogniwem jest odcinek B2, który choć wyprowadzony z poprzedniego fragmentu sola fortepianu, z niesamowitą siłą i energią wybucha w takcie 112. Kontrastującej zmianie ulega wiele parametrów muzycznych jednocześnie. Przede wszystkim rośnie poziom dynamiki, zmienia się również tempo na *Agitato* – ćwierćnuta równa 184 – melodyka w głosie fletu staje się drapieżna, nasycona akcentami i sięgająca wyżyn skali instrumentu. W partii fortepianu linearne prowadzenie głosów zastępuje faktura akordowa, dla większego dramatyzmu wzbogacona sforzatami, które nadają mocny, dosadny charakter.

Omawiana kulminacja zajmuje zaledwie cztery takty, po czym dokonuje się ponowna zmiana nastroju. Od taktu 116 w partii prawej ręki fortepianu pozostaje faktura akordowa, pozbawiona jedynie sforzat, a dynamika ulega zmniejszeniu do *piano*. Lewa ręka natomiast wykonuje ruchliwy, energetyczny i coraz głośniejszy akompaniament. Głos fletu podejmuje motywy pojawiające się w partii lewej ręki fortepianu; są to pojedyncze dopowiedzenia, dołączenia do biegnącego nurtu (przykład nr 15).



Przykład nr 15, takty 115 – 119.

Sukcesywne *crescendo* w konsekwencji doprowadza do kolejnego, bardzo krótkiego wybuchu w takcie 120. Linia melodyczna fletu, wyprowadzona z dolnego rejestru, błyskawicznie osiąga trzecią oktawę i w taki sam gwałtowny sposób gaśnie, zmierzając dalej w dynamice *pianissimo* do końca tego segmentu. W akompaniamencie fortepianu znów pojawia się faktura akordowa. Stopniowo ściszany i spowalniany, tonuje ekspresję, dając wybrzmieć ostatniemu dźwiękowi fletu. Odcinek B2 wprowadza kantylenową aurę, niezwykle piękna, szeroko rozpięta fraza znakomicie uzupełnia się z oszczędną fakturą fortepianu, a rozległy ambitus obu głosów daje bardzo ciekawy, przestrzenny efekt (przykład nr 16).

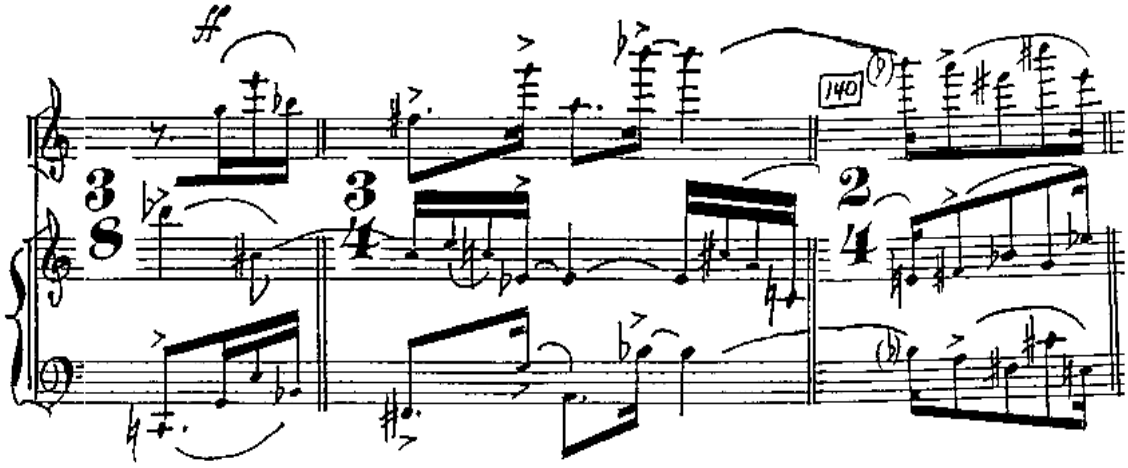


Przykład nr 16, takty 126 – 128.

Takty poprzedzające powrót części A nie sposób inaczej potraktować jak tylko jako zapowiedź. Jest nią charakterystyczna – omówiona już wcześniej – sekwencja melodyczno-harmoniczna, a jej materiał dźwiękowy został zaczerpnięty z części

A i poddany transpozycji. Motyw otrzymał również dodatkowe przednutki, a jego umiejscowienie spowodowało, że uzyskał bardziej nostalgiczny wydźwięk.

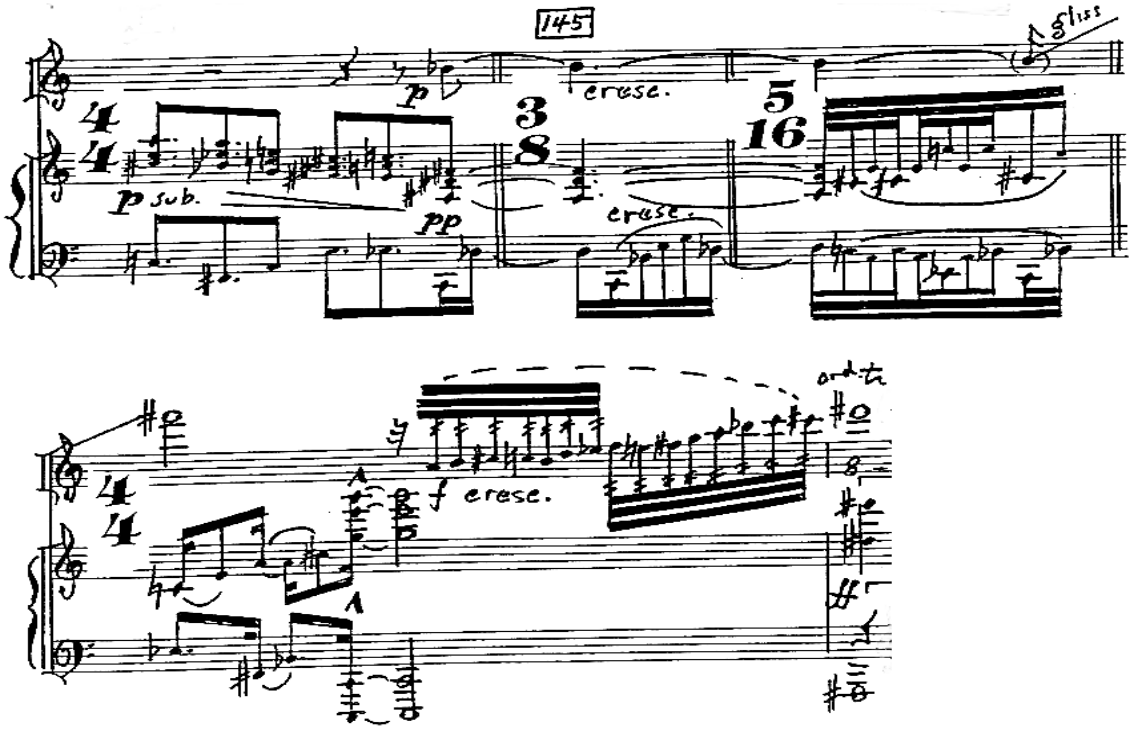
Powrót części A następuje po bardzo gwałtownym łączniku w partii fortepianu, doprowadzającym do dynamiki *fortissimo* w takcie 132. Z uwagi na wiele zmian i przekształceń, zarówno w melodyce jak i fakturze, nazwałem ten odcinek A4, aby uwidocznić wysoki stopień przekształcenia w omawianym fragmencie, ale związek materiałowy i emocjonalny jest oczywisty i wskazujący jednoznacznie na część A. Czołowy, kojarzący się z jazzem, motyw wprowadzony jest z pasją przez fortepian, liczne akcenty uwypuklają jego muzyczny rodowód. Istotny dla tego fragmentu jest takt 138, gdzie flet i lewa ręka fortepianu stapiają się w jeden głos o szerokim ambitus i niezwykle ciekawym brzmieniu (przykład nr 17).



Przykład nr 17, takty 138 – 140.

To wyraziste ugrupowanie w kolejnych taktach zostanie przekształcone pod względem rytmicznym i melodycznym. Wartości stają się bardzo rozdrobnione i dla podkreślenia napięcia dobarwione efektem frullata, co sprawia, że narracja osiąga wręcz granice ekspresji. Kilka następnych taktów (144 – 147) stanowi niejako przygotowanie do największej kulminacji tej części. Dynamika nagle zostaje wycofana do *piano*, melodyka w głosie fletu zredukowana do trzymanego dźwięku *b* w oktawie dwukreślnej, z którego wyprowadzone glissando dochodzi do *fis*^{3}.

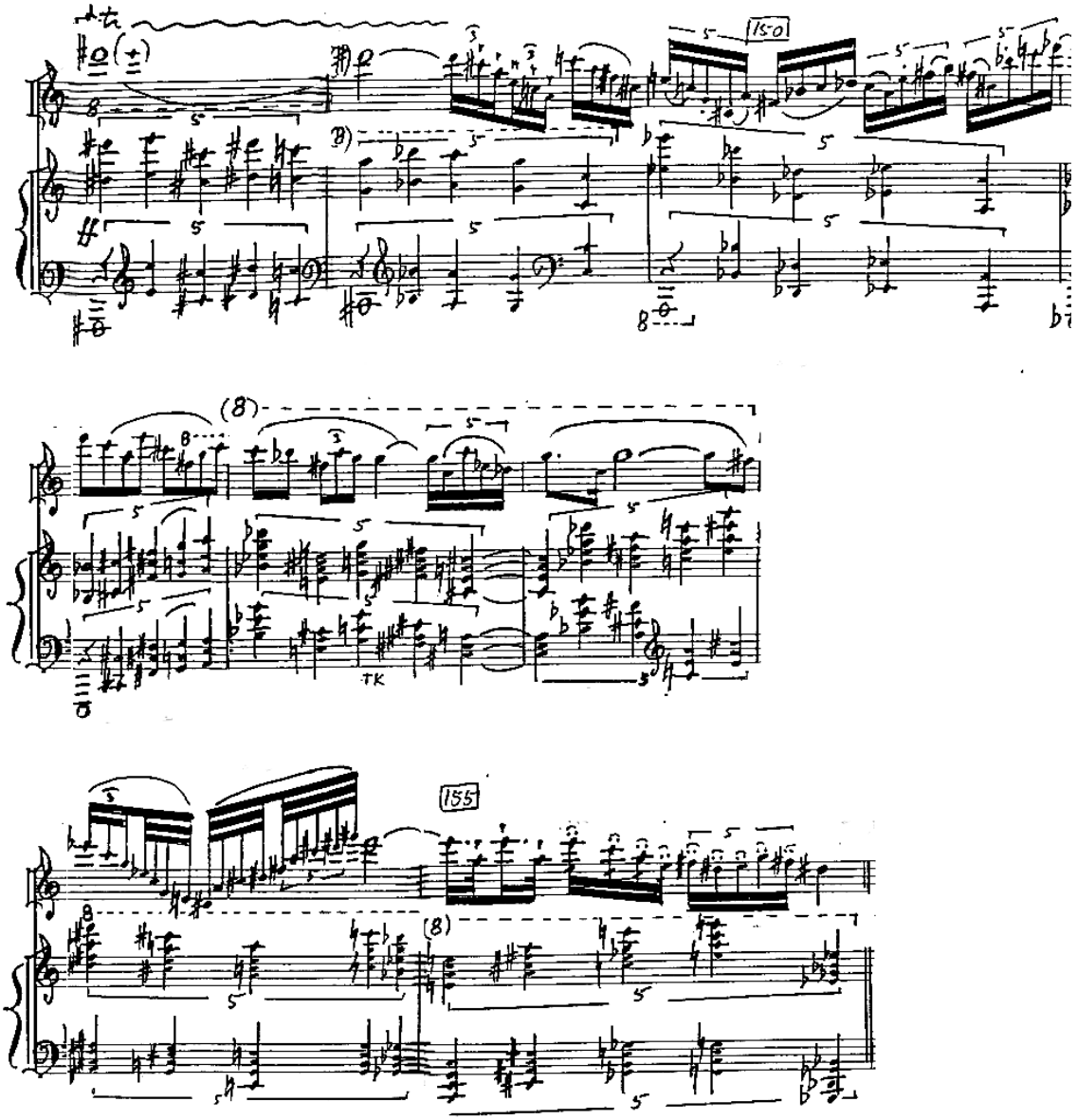
Partia fortepianu podbudowuje przejście głosu fletu do oktawy trzykreślnej, a kolejne podejście wykorzystujące frullato doprowadza do najsilniejszego pod względem wyrazu fragmentu (przykład nr 18).



Przykład nr 18, takty 144 – 147.

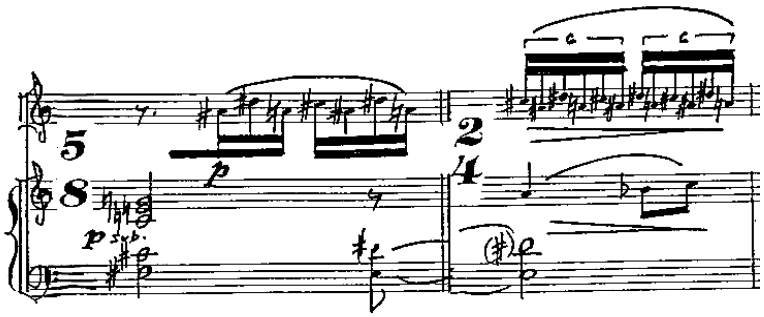
Kulminacja tej części została arcyciekawie zaplanowana. Partia fortepianu składa się z pochodów oktaw w obu rękach unisono i w dynamice *fortissimo*. Bardzo mocne uderzenia oktawowe przeradzają się w następstwa akordów, rozbudowane, trzy- i czterodźwiękowe struktury przypominają uderzenia wielkiego dzwonu. Brzmienie jest majestatyczne, ale zarazem posępne i ciężkie. Na tej płaszczyźnie głos fletu przemierza całą swoją skalę w szaleńczych biegnikach, zróżnicowanych poprzez artykulację i rytm. Ten bardzo interesujący fragment jest pełen niepokoju, nieposkromionej ekspresji i wyczuwalnego lęku.

Oprócz wymienionych wcześniej środków wyrazu trzeba wymienić jeszcze jeden, a mianowicie sposób zorganizowania rytmu. Głos fletowy prowadzi swoją linię w metrum $^{4}/_{4}$, fortepian natomiast w tym samym metrum wykonuje kwintole ćwierćnutowe, co tworzy efekt przeciwstawienia, walki dwóch instrumentów (przykład nr 19).



Przykład nr 19, takty 148 – 155.

Narracja nagle zostaje zatrzymana przez przywołanie motywu z części A z taktów 98 – 99, charakterystycznego zwrotu bluesowego. Kupferman powraca do tonacji pierwszego pokazu tego motywu, lecz tym razem flet wykonuje go samodzielnie, bez dobarwienia oktawowego w głosie fortepianu (przykład nr 20).



Przykład nr 20, takty 156 – 157.

W kontekście omówionej już kulminacji to zatrzymanie toku muzycznego brzmi jeszcze bardziej przejmująco i kontrastowo.

Kończąca tę część koda ma na celu uspokojenie emocji i płynne przejście do trzeciej części sonaty. Nie ma wprawdzie dyspozycji wykonywania kolejnej części *attacca*, ale wydaje się to dobrym pomysłem, który przyczyni się do utrzymania napięcia pomiędzy częściami, jak również ułatwi pokazanie całej formy utworu.

Koda rozpoczyna się w takcie 158 – omówiona już struktura z dwóch poprzednich taktów poddana jest transpozycji i augmentacji oraz dodatkowo uzupełniona ozdobnikami typowymi dla stylistyki jazzowej. Szczególnie w dolnym rejestrze brzmi ciepło i nieco tajemniczo. W dalszym przebiegu kody na pierwszy plan wysuwa się ostinato realizowane przez fortepian. Rozległe pochody tworzą sieć brzmieniową, na tle której głos fletu wykonuje tryle i tremolanda. Narracja przebiega jakby bez pulsu, ruch jest prawie niewyczuwalny, poszczególne struktury w głosie fletowym wydają się autonomicznymi zjawiskami. Niewielkie nabrzmiewania tremoland wywołują wrażenie echa i porzucenia celu w rezultacie ustania narracji.

Przyglądając się architektonice emocjonalnej tej części, łatwo można dojść do wniosku, że tak pomyślana koda jest najwłaściwszym rozwiązaniem. Ponieważ wszystkie poziomy emocji i środki ekspresji zostały już uwidocznione, więc ich nagromadzenie wymagało uspokojenia i wygaszenia.

M. Kupferman *Chaconne Sonata* for flute and piano

cz. III

Takty	**179 – 184**	**185 – 196**	**197 – 209**
Większe jednostki formalne	**A**	**B**	**A**
Melodyka fletu	kantylenowa, lamentacyjna, duży ambitus	kantylenowa, zróżnicowana, nasycona w ostatniej fazie odcinka	kantylenowa
Melodyka fortepianu.	kantylenowa,	kantylenowa, zróżnicowana, nasycona w końcowej fazie odcinka	kantylenowa
Rytmika fletu/narracja	przewaga długich wartości, narracja spokojna	różnorodna, narracja swobodna, narastająca emocjonalnie	różnorodna, narracja spokojna
Rytmika fortepianu/ narracja	przewaga ruchu ósemkowego, narracja spokojna,	różnorodna, narracja swobodna, narastająca emocjonalnie	różnorodna, narracja spokojna
Metrum	$^{4}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{4}$	$^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{2}/_{4}$	$^{5}/_{4}$
Agogika	*Largo* ćwierćnuta = 50	a tempo	
Dynamika	*piano, con calore, espressivo, crescendo, mezzo forte*	*piano, crescendo, fortissimo, sempre forte, molto crescendo, fortissimo possibile*	*piano espressivo, mezzo forte, piano espressivo, pianissimo, piano*
Artykulacja	legato	legato, staccato	legato, staccato, *non legato*
Faktura	dialogowanie	dialogowanie	dialogowanie

Interpretacja cz. III

Część trzecia, mimo swoich niewielkich rozmiarów, niesie z sobą olbrzymie bogactwo treści. Dla czytelności analizy wydzieliłem trzy kontrastujące z sobą ugrupowania.

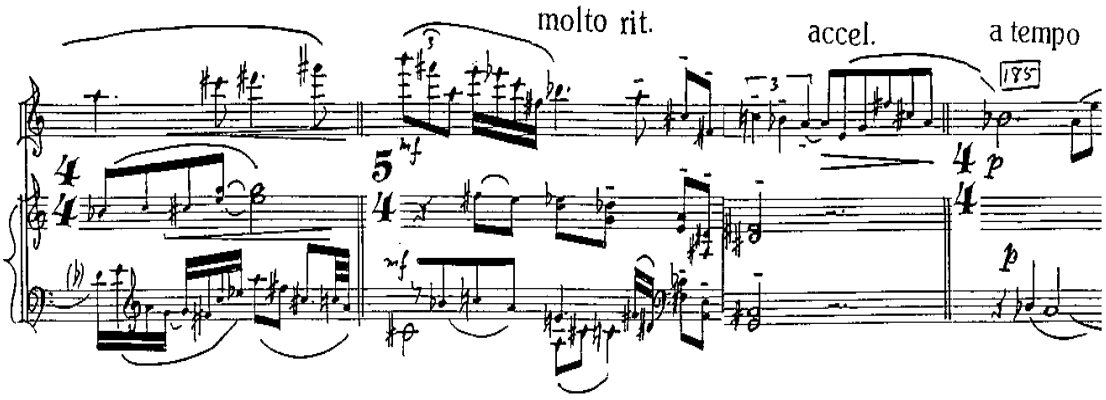
Pierwszy segment omawianej części posiada w całym swoim przebiegu jedną niewielkich rozmiarów kulminację. Głos fletu prowadzi intymną i bardzo spokojną frazę, sugerującą swoim niespiesznym biegiem żałobny lament. Mimo że jego melodyka wydaje się niezwykle uboga i ascetyczna, zawiera duży ładunek głębokiej, ale introwertycznej ekspresji.

Charakterystyczne dla skali żydowskiej interwały nadają jej specyficzny rys. Sposób, w jaki Kupferman traktuje skalę popularnie zwaną żydowską, wymaga krótkiego omówienia. Skala frygijska dominantowa – bo o niej tu mowa – jeśli chodzi o budowę, jest dość nietypowa. Posiada w swoim przebiegu trzy półtony i charakterystyczny, alterowany cały ton, za sprawą którego otrzymuje swoje niespotykane brzmienie. Jeśli chodzi o nazewnictwo, funkcjonuje również jako skala cygańska lub hiszpańska. Kupferman, hołdując tradycjom kulturowym i muzycznym swoich rodziców, często w swojej twórczości sięgał po tematykę judaistyczną, że wymienię choćby utwór *Masada A Holocaust Tribute* czy *The Shadows of Jerusalem*, w którym posłużył się również tekstem swojego autorstwa.

W tego typu kompozycjach nie eksponuje znanych tematów z kultury klezmerskiej czy nawet ich stylizacji. Melodyka jedynie sugeruje – i to w sposób bardzo zawoalowany – swoje pochodzenie poprzez wykorzystywanie charakterystycznych interwałów. W omawianym fragmencie linia melodyczna posiada szczególny koloryt dzięki budowaniu frazy w oparciu o krok sekundy małej lub skok tercji małej.

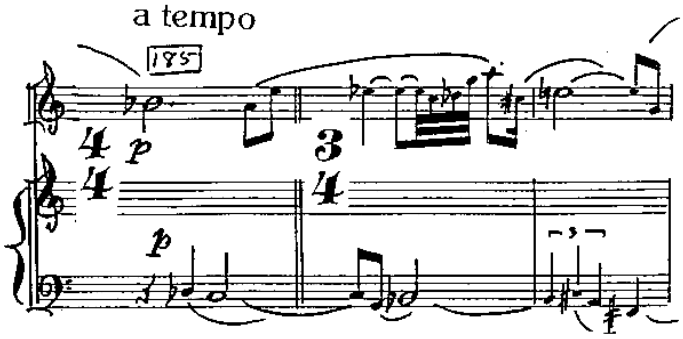
Początek części rozwija się w bardzo spokojnej narracji – w dalszym przebiegu prosta dwugłosowa faktura zmienia się w trzygłosową. Jest to nacechowany boleścią i zadumą fragment, w którym partia fortepianu staje się czynnikiem wspierającym narrację i podtrzymującym napięcie. Linia fletu, prosta i statyczna, zmierza do kulminacji w takcie 183. Kulminacja ta, pierwsza w tej części, nie jest tak intensywna, jak choćby w poprzedniej. Zabieg przeniesienia całej partii fortepianu do klucza

wiolinowego zaowocował kulminacją lekką, zwiewną i pozbawioną nadmiernego patosu (przykład nr 21).



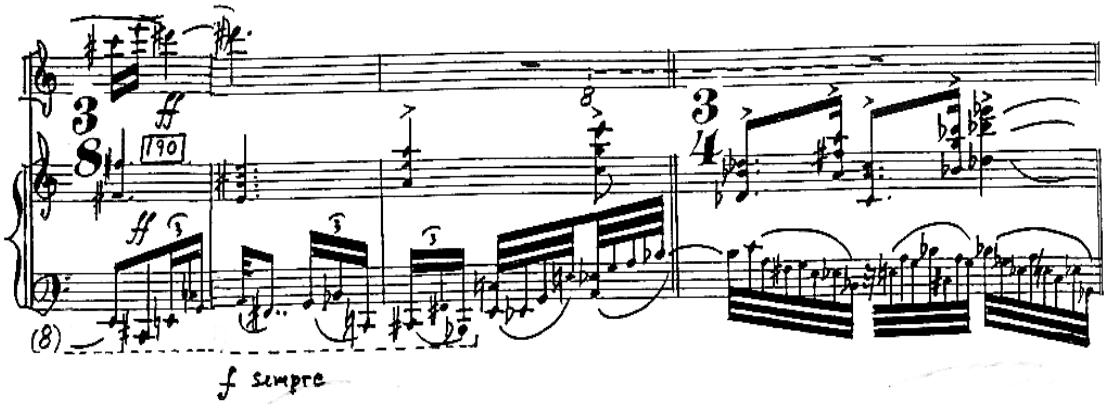
Przykład nr 21, takty 182 – 185.

Na uwagę zasługuje przejście po omawianej kulminacji do segmentu B. Po osiągnięciu szczytowej wartości emocji następuje zapisane przez twórcę *molto ritenuto* oraz *diminuendo*, w którym na ostatnich wartościach w takcie 184 pojawia się polecenie *accelerando.* Wspomniany układ agogiczny, powodując wyciszenie i rozładowanie kulminacji, jednocześnie nie zatrzymuje toku narracji i elastycznie przechodzi w odcinek B. Czynnikiem ułatwiającym wydzielenie tego odcinka jest istotna zmiana fakturalna i narracyjna. Nowa jakość narracji została uzyskana przez odwrócenie ról. Partia fletu jest bardziej rozbudowana, w miejsce długo trzymanych dźwięków pojawiają się urozmaicone pod względem melodyki i rytmiki motywy. Bardziej oszczędna partia fortepianu eksponuje opadający lamentacyjnie interwał sekundy małej i skok małej tercji w górę (przykład nr 22).



Przykład nr 22, takty 185 – 187.

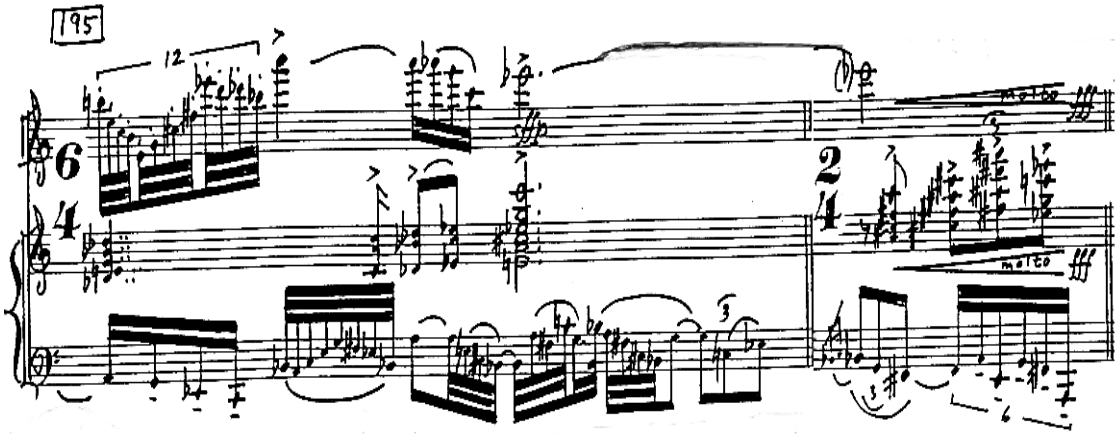
Stopniowo narastające napięcie doprowadza do dłuższego tym razem odcinka o charakterze kulminacyjnym. Istotnymi zmianami wyrazowymi są przede wszystkim rozdrobnienie wartości rytmicznych, jak również zmiana metrum na $^{3}/_{8}$. Początkowo to fortepian prowadzi frazę o bardzo dynamicznym i motorycznym charakterze – urozmaicona linia melodyczna w lewej ręce, dobarwiana jest akcentowanymi akordami prawej (przykład nr 23).



Przykład nr 23, takty 190 – 193.

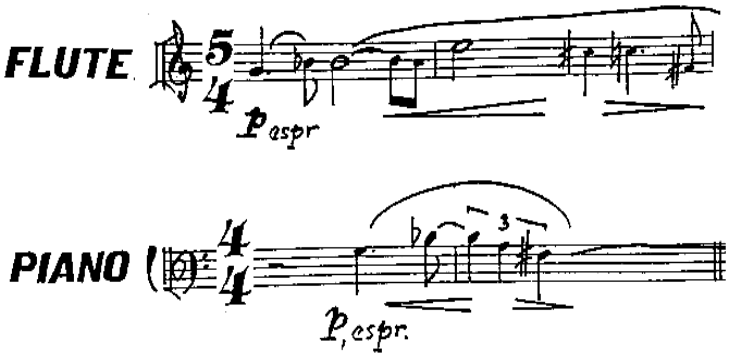
Ostatnie trzy takty omawianego odcinka stanowią rozwinięcie myśli muzycznej przedstawionej w taktach poprzednich. Partia fletu, przejmując ruch trzydziestodwójkowy z głosu basowego partii fortepianu, eksploduje mocnym i ekspresyjnym przebiegiem. Lewa ręka w głosie fortepianu sprawuje funkcję dopowiadającą i uzupełniającą, głównym jej zadaniem jest wypełnianie drobnymi, ale wyrazistymi motywami dłuższych wartości nut w głosie fletu, tak aby narracja w sposób nieprzerwany osiągała coraz wyższe stany emocji. W partii prawej ręki dominuje faktura akordowa, w której tylko fragmentarycznie występują relacje akordowe z pierwszej części sonaty, niemniej następstwa akordów A-dur/a-moll czy a-moll/A-dur, jak również c-moll/a-moll są dość łatwe do wyłowienia.

Takty 195 – 196 stanowią najsilniejszy pod względem wyrazu fragment. Złożone rytmicznie oraz bardzo skomplikowane biegniki doprowadzają do mocnej kulminacji, wktórej głos fletu zawieszony na *es*^{3} nasila się aż do osiągnięcia maksymalnej dynamiki *forte fortissimo*. Wspomaga go fortepian, w którego partii stopniowemu zwiększeniu ulega dynamika mocnych i coraz bardziej rozległych akordów (przykład nr 24).



Przykład nr 24, takty 195 – 196.

Kolejne ogniwo tej części charakterem powraca do materiału prezentowanego w pierwszym segmencie. Faktura, tak jak na początku tej części, zostaje zredukowana jedynie do dwóch głosów, powraca smutny, lamentacyjny nastrój. Partia fletu rozpoczyna się zwrotem melodycznym, który pojawił się na początku części w linii lewej ręki. Tutaj jest nieco przetworzony – zmianie uległa rytmika – lecz w obu przypadkach zachowuje podobny charakter (przykład nr 25).



Przykład nr 25, takt 197 – głos fletu , takty 1 i 2 – lewa ręka fortepianu.

Fortepian podejmuje motyw z początku części, lecz uległ on teraz daleko idącej melodycznej i rytmicznej transformacji. Jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, jest on lustrzanym odbiciem czołowego motywu z początku tej części, a w zasadzie to tylko szczątkowy motyw półtonowy, pozostałe zaś interwały nie zostały przeprowadzone konsekwentnie. Wykorzystanie tego opadającego półtonowego motywu podkreśla nostalgiczny charakter tej części.

Od taktu 197 narracja, w ramach dość ubogiej faktury, płynie spokojnie i swobodnie, nieoczekiwanie jednak w takcie 201 głos fletu milknie. Kolejne takty

przynoszą ze sobą spotęgowane wrażenie wycofania emocji, dwugłosowa faktura fortepianu brzmi ciepło i delikatnie. Nawiązując do nastroju pierwszej części sonaty, Kupferman stosuje tutaj w dwóch miejscach arpeggio o nieco archaicznym brzmieniu. Na specjalną uwagę zasługują dwa ostatnie takty tej części. W partyturze zostały oznaczone określeniem *freely*, czyli swobodnie. Na tle wybrzmiewającego dźwięku *es* w oktawie kontra najpierw fortepian, a następnie flet prowadzą falującą i stopniowo gasnącą frazę. Omawiana część kończy się pewnego rodzaju zawieszeniem, jakby zapytaniem, na które otrzymamy odpowiedź w postaci pierwszych tonów części czwartej.

M. Kupferman *Chaconne Sonata* for flute and piano

cz. IV

Takty	**210 – 224**	**224 – 239**	**240 – 262**	**263 – 277**	**278 – 302**
Większe jednostki formalne	**A**	**A1**	**A2**	**A3**	**A4**
Melodyka fletu	zróżnicowana, falista, stonowana, duży ambitus		zróżnicowana, falująca	zróżnicowana, falująca, duży ambitus	urozmaicona, początkowo kantylenowa, od taktu 298 dramatyczna
Melodyka fortepianu		mało zróżnicowana, struktura akompaniująca	ostinatowa, akompaniująca, zróżnicowana	ostinatowa, akompaniująca, poszerzony ambitus	zróżnicowana, od kantylenowości do pełni dramatyzmu
Harmonia	centrum tonalne a –moll	centrum tonalne a moll, schemat harmoniczny: a-moll, c-moll, Fis-dur, A-dur7 i jego ewolucja: a-moll, c-moll, es-moll, a-moll	centrum tonalne a-moll	centrum tonalne fis-moll	centrum tonalne c-moll
Rytmika/ narracja	różnorodność rytmiczna, swobodna narracja	jednorodna, narracja stonowana	zróżnicowana, kontrastująca pomiędzy instrumentami, narracja swobodna	złożona, zmienna	skomplikowana, zróżnicowana, narracja od spokojnej do burzliwej
Metrum	$^{5}/_{8}$				
Agogika	*Allegro quieto* ćwierćnuta =176, *con rubato*	*sempre rubato*	*a tempo*	*Tempo I*	*Tempo I*
Dynamika	*piano espressivo, crescendo poco a poco, mezzo forte*	*pianissimo espressivo molto, crescendo poco a poco, forte, pianissimo subito*	*pianissimo, crescendo poco a poco, forte, mezzo piano, crescendo, forte, piano, mezzo piano*	*pianissimo, crescendo fortissimo*	*pianissimo, crescendo, fortissimo,*
Artykulacja	legato	legato	legato, staccato	legato	mieszana, akcenty, sforzata
Faktura	monodyczna	homofoniczna	homofoniczna i dialogująca	homofoniczna, akcydentalnie dialogująca	homofoniczna z elementami dialogowości

Chaconne Sonata for flute and piano

cz. IV cd.

Takty	**303 – 313**	**314 – 352**	**353 – 384**	**385 - 401**	**402 – 417**	**418 – 427**
Większe jednostki formalne	**A5**	**A6**	**B**	**B1**	**A7**	**A8**
Melodyka fletu	zróżnicowana, wznosząca	mocno zróżnicowana, bardzo szeroki ambitus	oszczędna, kantylenowa	bardzo różnorodna, emocjonalnie naładowana	bardzo zróżnicowana, najszerszy ambitus	
Melodyka fortepianu	urozmaicona, rozległe interwały	bardzo urozmaicona, szeroko zakrojona	prawa ręka fortepianu urozmaicona, ruchliwa, lewa ostinatowa, schemat *fis-cis-e, dis-cis-e* oraz *a-e-g, fis-e-g*	rozbudowany schemat w lewej ręce, urozmaicona, bardzo ekspresyjna	bardzo urozmaicona, falista, temat w lewej ręce (materiał takt 340)	falista, rozbudowany schemat harmoniczny na bazie materiału taktu 340
Harmonia	brak wyczuwalnego centrum tonalnego	centrum tonalne a-moll			wyczuwalne centrum tonalne a-moll	centrum tonalne a-moll
Rytmika/ narracja	uproszczona, stopniowo ulegająca komplikacji, narracja swobodna, emocjonalna	zróżnicowana, rozdrobniona, narracja swobodna, falująca w sferze emocji	jednorodna, rozdrobniona, stały ruch, narracja wzrastająca emocjonalnie	transowa, ruch szesnastkowy, jednorodna, narracja wzrastająca	rozdrobniona, skomplikowana, kulminacja	stały schemat rytmiczny, rozdrobniony ruch
Metrum	$^{5}/_{8}$					
Agogika	*Poco piu mosso, con spirito ed agitato molto*	*Tempo I*			*Tempo I*	*Tempo I*
Dynamika	*fortissimo*	*piano, fortissimo, forte, pianissimo subito, crescendo, forte, piano, crescendo, fortissimo*	*piano subito, piano espressivo molto, piano espressivo intenso, crescendo*	*fortissimo,*	*fortissimo*	*fortissimo*
Artykulacja	przeważa legato	głównie legato, spiccato, akcenty, sforzata	legato, *non legato*	*non legato*, staccato, akcenty sforzata, martellato	staccato, legato	legato, staccato, akcenty, sforzata
Faktura	polifoniczna, dialogująca	polifonizująca	homofoniczna, prawa ręka fortepianu dialogująca	homofoniczna, dialogująca	homofoniczna, dialogująca	homofoniczna

Chaconne Sonata for flute and piano
cz. IV c.d.

Takty	**428 – 438**	**439 – 450**	**451 – 460**	**461 – 475**	**476**
Większe jednostki formalne	**C**	**C1**	**A9**	**B2**	**A10**
Melodyka fletu	bardzo duży ambitus, duże skoki	ruchliwa,bardzo urozmaicona, różnorodna, bogata, frullato, tremolanda	giętka, frullato	zróżnicowana, rozbudowana, duży ambitus, niezwykle urozmaicona	niezwykle dynamiczny przebieg kończący
Melodyka fortepianu	bardzo urozmaicona, architektonika falista	zróżnicowana, bogata, efekt tłumienia struny	niezwykle rozbudowana, zróżnicowana, akordy, klastery	zróżnicowana, lewa ręka ostinatowy ruch akompaniujący *fis-cis-e/dis-cis-e* , rozbudowany motyw czołowy,	ostinato, zmodyfikowany schemat harmoniczny tematu
Harmonia			wyczuwalne centrum tonalne a-moll		centrum tonalne a-moll
Rytmika/ narracja	rozdrobniona, narracja narastająca emocjonalnie	rozdrobniona, charakter improwizacyjny, narracja bardzo swobodna	niejednorodna, od rozdrobnionego ruchu po zatrzymane uderzenia akordowe fortepianu, narracja nasycona	rozdrobniona, motoryczna, narracja swobodna, bardzo nasycona,	zredukowana, narracja nasycona wyrazowo
Metrum		$^{4}/_{8}$, $^{5}/_{8}$	$^{5}/_{8}$	$^{5}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{5}/_{8}$	$^{5}/_{8}$
Agogika			*a tempo, poco allargando*	*a tempo*	*accelerando poco a poco*
Dynamika	*fortissimo sempre*	*piano, crescendo molto, forte, fortissimo,*	*forte, crescendo, sforzato-piano-cresecendo, fortissimo, fortissimo possibile*	*fortissimo, fortissimo sempre*	*fortissimo, crescendo molto, akcenty, sforzata*
Artykulacja	przeważa *non legato*, staccato, akcenty, sforzata	legato, staccato, spiccato, akcenty,	*non legato*, legato, akcenty, sforzato	legato, staccato, sforzata, akcenty, martellato	*non legato*, staccato
Faktura	kontrapunktyczna	dialogowanie	homofoniczna, solo fortepianu, akordowa	niezwykle zagęszczona, dialogująca	zredukowana, uproszczona

Interpretacja cz. IV

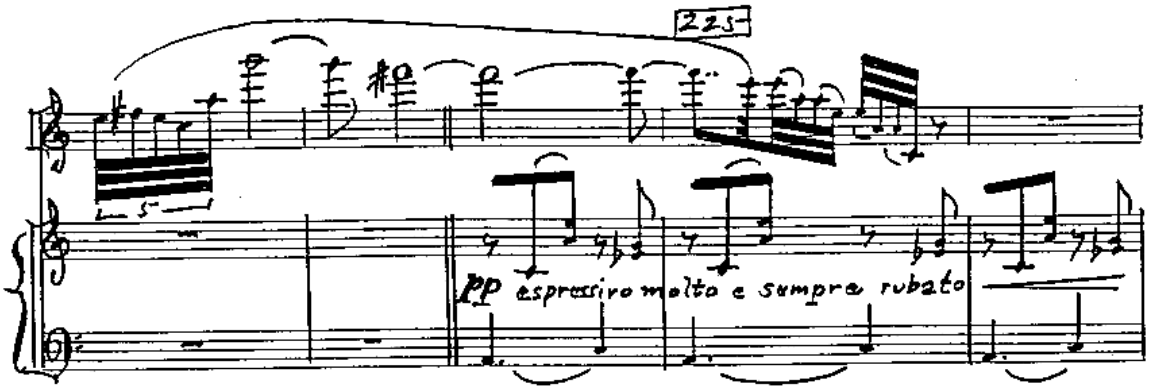
Czwarta część ***Chaconne Sonata*** ma formę bardzo rozbudowanego ronda. Główną płaszczyzną tonalną, na której ta część się opiera, jest tonacja a-moll, tak jak to było w przypadku pierwszej części *Chaconne*. Harmonia refrenu zbudowana jest na charakterystycznych relacjach akordów a-moll/c-moll. Ta relacja harmoniczna była również obecna w przebiegu pierwszej części, a cała formuła harmoniczna wygląda następująco: a-moll/c-moll/es-moll/a-moll. Ten czytelny i rozpoznawalny schemat będzie się pojawiał w formie bardzo rozbudowanej i wielokrotnie powtarzanej, jak również w formie szczątkowej na przestrzeni całej omawianej części.

Wiele wątpliwości budzi formalny podział kompozycji. Refren ma duże rozmiary i obejmuje wiele odcinków opartych na tej samej podstawie harmonicznej. Ta spójność harmoniczna sprawia, że bardzo rozbudowany refren przypomina wariacyjne przekształcenia, z jakimi mieliśmy do czynienia w pierwszej części *Chaconne*. Powracający refren, jak również dwukrotna prezentacja materiału kupletu B, pozwoliła mi uznać, że prezentowana część ma formę wielkiego ronda, jednakże z dość zachwianymi proporcjami poszczególnych segmentów w stosunku do siebie.

Kupferman stworzył niezwykłą syntezę tańca – początkowo dość spokojnego i nienacechowanego dramatyzmem, później coraz bardziej emocjonalnym i dochodzącym aż do wielkich uniesień. Pierwsza prezentacja tematu ronda jest prowadzona przez flet bez towarzyszenia fortepianu. Określenie w partyturze *quieto* jest tutaj bardzo ważnym elementem wpływającym na prowadzenie frazy, a wykonanie dyspozycji *espressivo* oraz *con rubato*, przy linii melodycznej nacechowanej dość dużą ruchliwością stawia wysokie wymagania wykonawcy.

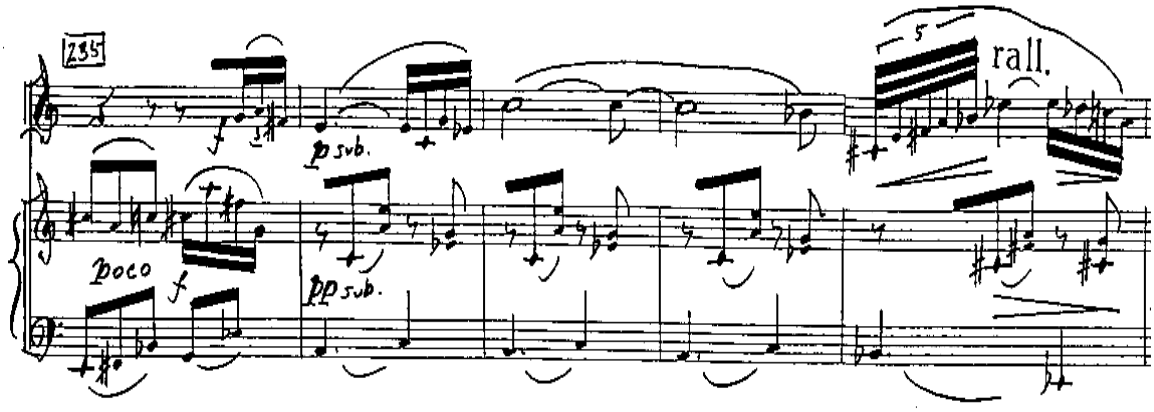
Nastrój tego ugrupowania jest nacechowany spokojem i delikatnością, chociaż można zauważyć wychylenia o charakterze niewielkich kulminacji. Sprzyja temu również założenie gry rubato, co w tym fragmencie jest znacznie prostsze pod względem wykonawczym z uwagi na grę bez towarzyszenia fortepianu. W nieco odmiennym świetle to zagadnienie będzie się prezentować, gdy dojdzie do głosu partia fortepianu, co będzie skutkowało zmniejszeniem zakresu rubata. W zakresie relacji harmonicznych refren wyraźnie nawiązuje do pierwszej części sonaty. Linia melodyczna fletu – spokojna, choć giętka – osadzona jest w pierwszych trzech taktach na charakterystycznym zwrocie harmonicznym a-moll/c-moll.

Melodia ewoluuje nieustanie, sięgając coraz to wyższych części skali instrumentu. Chwilowe zawieszenie na fermacie w takcie 217 wstrzymuje bieg, ale tylko po to, by natychmiast rozpocząć budowanie napięcia na nowo i aby w kolejnych taktach osiągnąć wyższy poziom emocji przygotowujący pojawienie się fortepianu. Głos fortepianu wyłania się z rozbudowanej frazy fletu, w końcowym odcinku zawieszonej na długich wartościach g^3 oraz fis^3. Fortepian włącza się w dynamice *pianissimo* z delikatnym akompaniamentem, opartym na omówionej już formule melodyczno-harmonicznej. Nastrój pozostaje nadal spokojny, niewielkie ożywienie wnosi zakończenie frazy w partii fletu ruchliwym pasażem w dół, ugruntowującym główną tonację (przykład nr 26).



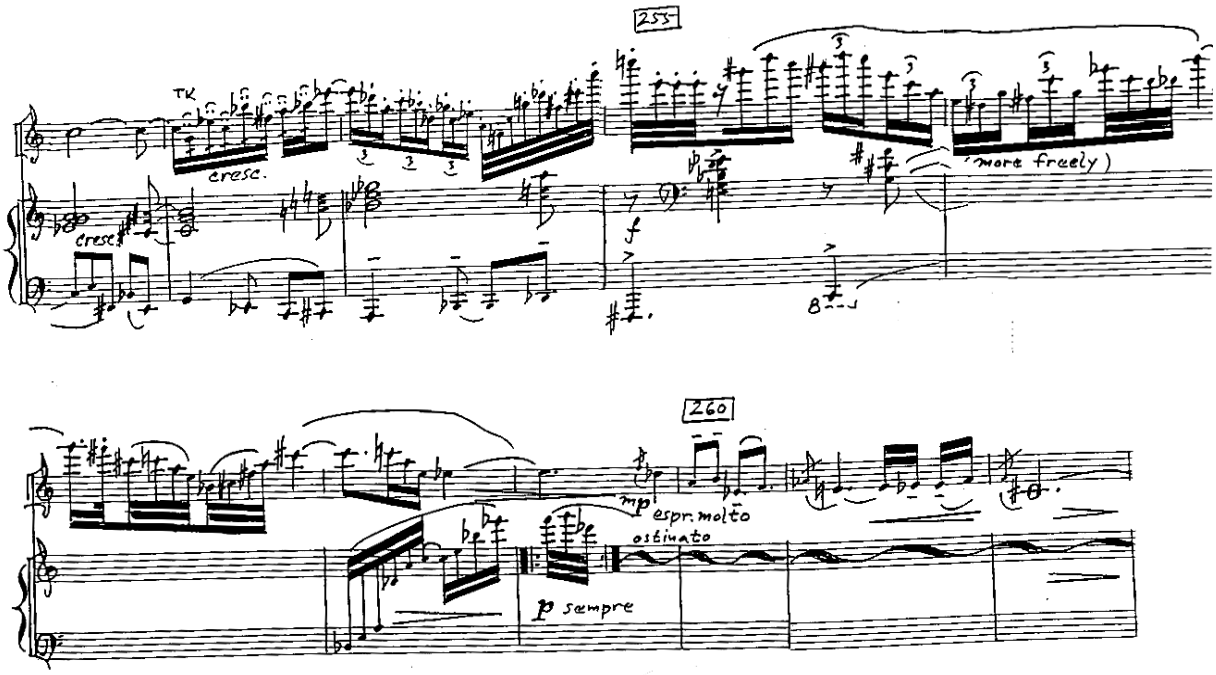
Przykład nr 26, takty 222 – 226.

W dyskretnej teraz partii fortepianu stopniowo zmienia się faktura – pojawiają się dwa głosy o charakterze imitacyjnym i kulminacja tego odcinka przypada na takt 235. W tym takcie w sposób zdecydowany dołącza flet, lecz natychmiast powraca wspomniana formuła harmoniczna, a wraz z nią dynamika *pianissimo*; głos fletu dalej prowadzi spokojną myśl, zakończoną niewielkim zwolnieniem (przykład nr 27).



Przykład nr 27, takty 235 – 239.

W kolejnym, obejmującym takty 240–262 fragmencie melodyka partii fletowej staje się bardziej intensywna, zwiększeniu ulega jej rozpiętość, a rytmika rozdrobnieniu. Wykracza daleko poza początkowy nastrój *quieto*. Kulminacja wybucha w takcie 255; poprzedza ją *crescendo* fletu, wspierają mocne akordy fortepianu. Wygaszenie jej jest stopniowe i dokonuje się najpierw przez zmianę fakturalną: flet wykonuje dynamiczne biegniki na tle wybrzmiewającego akordu fortepianu. Dla fletu kompozytor użył ponadto określenia *more freeely*, tak aby elastycznie przebiegająca fraza mogła dogasnąć na tle ostinatowego motywu w głosie fortepianu (przykład nr 28).

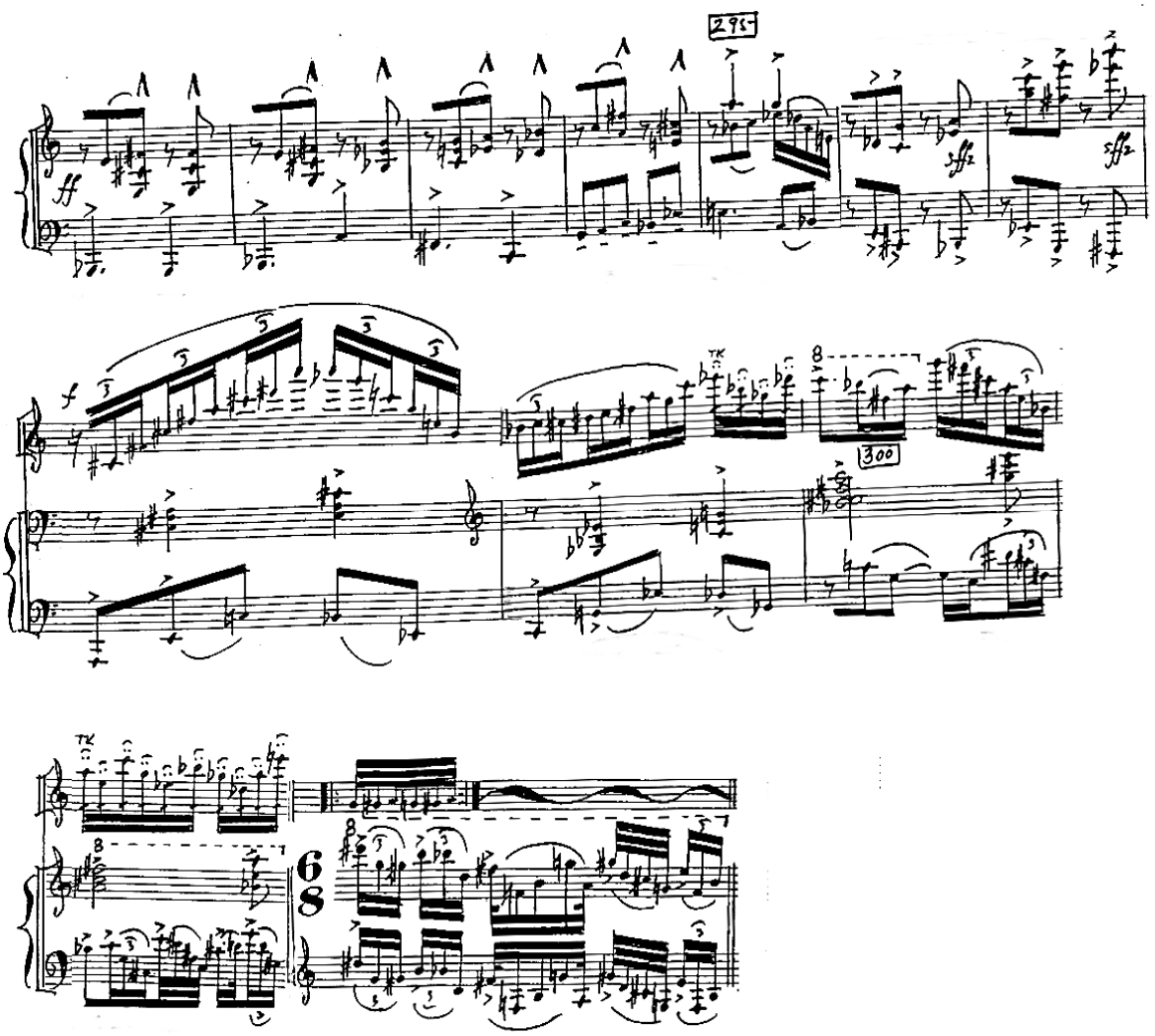


Przykład nr 28, takty 252 – 262.

Motyw ten jest prostą, trzydźwiękową strukturą, która wprost wywodzi się z improwizacji jazzowej i będzie pojawiać się jeszcze w przebiegu rozważanej części, a dodatkowo będzie stanowić częściowy materiał motywiczny jednej z fraz kończących tę część.

Następnym omawianym segmentem refrenu jest odcinek oznaczony w tabeli A3 i obejmujący takty od 263 do 277. Najbardziej istotną zmianą dokonującą się na przestrzeni tego fragmentu jest zmiana barwy, wynikająca z zastosowanej tutaj modulacji do centrum tonalnego fis-moll. Struktury harmoniczne zachowują relacje dokładnie takie same jak w poprzednich odcinkach, lecz nastrój przeobraża się i poziom emocji jest znacznie wyższy. Tonacja fis-moll brzmi tutaj bardziej drapieżnie, napięcie szybciej osiąga wyższe wartości, prowadząc do silnej kulminacji, która nagle, w sposób

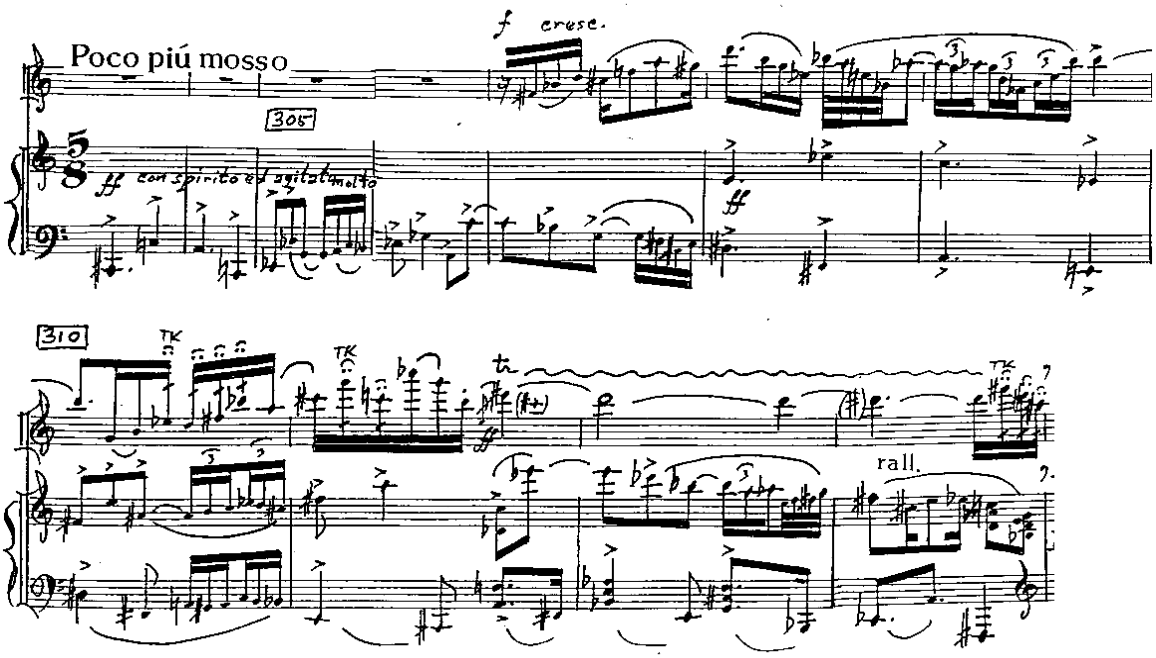
nieoczekiwany zostaje przerwana silnym wycofaniem dynamiki do *pianissimo* oraz kolejną zmianą tonacji. Fragment od taktu 277 do 302 jest jeszcze ciekawszy pod względem kolorystycznym. Centrum tonalne c-moll brzmi jeszcze bardziej interesująco, bardzo odległa relacja pomiędzy tonacjami potęguje zmianę wyrazową i kolorystyczną. Brzmienie staje się bardziej głębokie i wzmacnia narastający dramatyzm. Partia fortepianu przybiera postać ostro brzmiących akordów wzmocnionych akcentami i artykulacją martellato. Na tym tle spektakularnie wybuchają w głosie fletu szaleńcze biegniki zakończone ekspresyjnym ostinatem (przykład nr 29).



Przykład nr 29, takty 291 – 302.

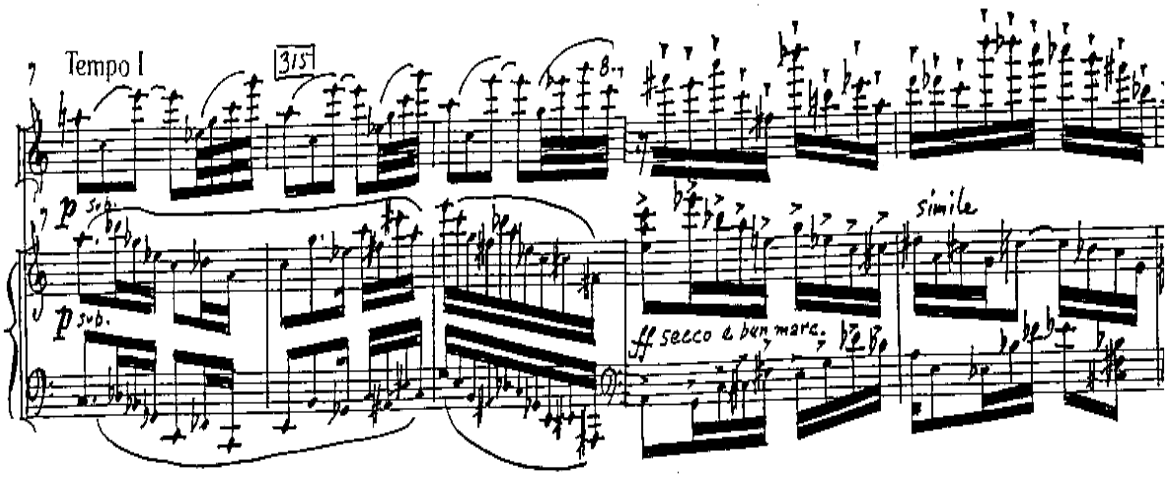
Następna omawiana faza refrenu, A5, jest odcinkiem krótkim, jedenastotaktowym, a szczególnie interesujący jest fakt, że pełni on istotną funkcję w budowie tej części. Wnosi nowy i kontrastujący w stosunku do całego refrenu materiał melodyczny

i harmoniczny. Odznacza się przede wszystkim imitacyjnym charakterem partii fortepianu – głosy lewej ręki i prawej imitują się nawzajem, a głos fletu kreśli kontrapunktującą linię o ciekawym rysunku. Odcinek ten, silny pod względem wyrazowym, fantastycznie kontrastuje z ustanowionym wcześniej centrum tonalnym, a wzbogacenie partii fortepianu akcentami podkreśla jego quasi-jazzowy charakter (przykład nr 30).



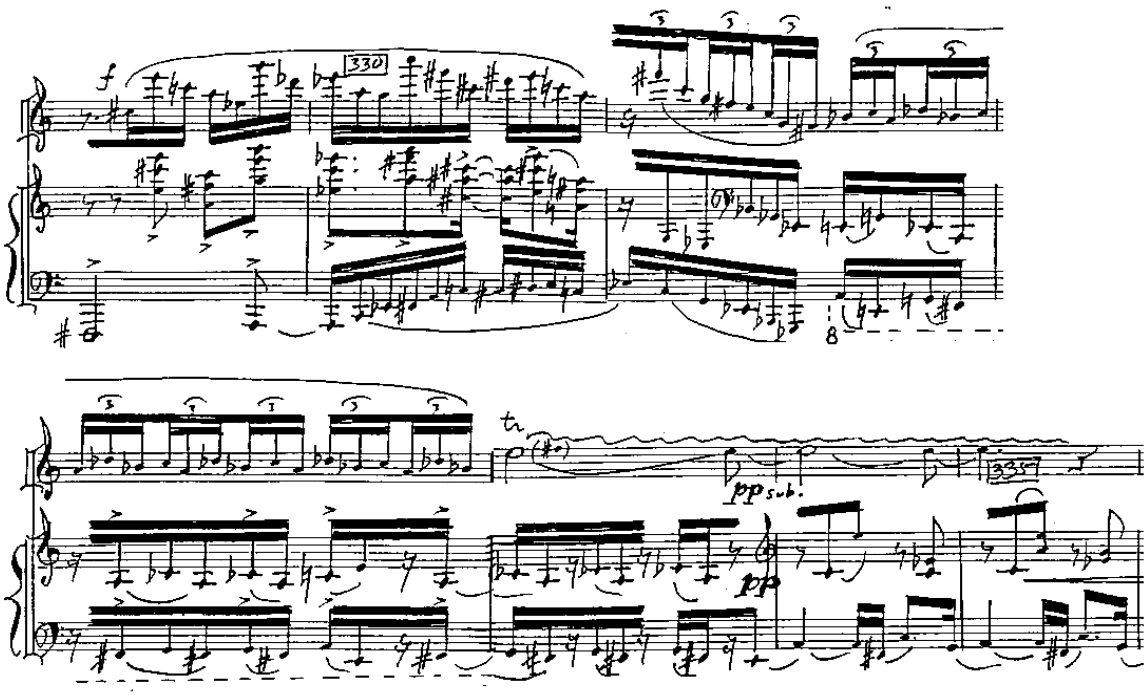
Przykład nr 30, takty 303 – 313.

Ostatnią fazę refrenu stanowią takty od 314 do 352. Kompozytor przywołuje czołowy motyw w partii fletu, dokonując przeniesienia linii melodycznej o oktawę wyżej w stosunku do pierwowzoru i dodatkowo zmieniając fakturę w głosie fortepianu, który teraz przebiega w oktawach. Rozdrobniona rytmika i melodyka o charakterze kontrapunktycznym zmieniają diametralnie charakter tego charakterystycznego motywu i wyprowadzają kolejną mocną kulminację, w której obydwa instrumenty zespalają się w silnych, akcentowanych, akordowych uderzeniach (przykład nr 31).



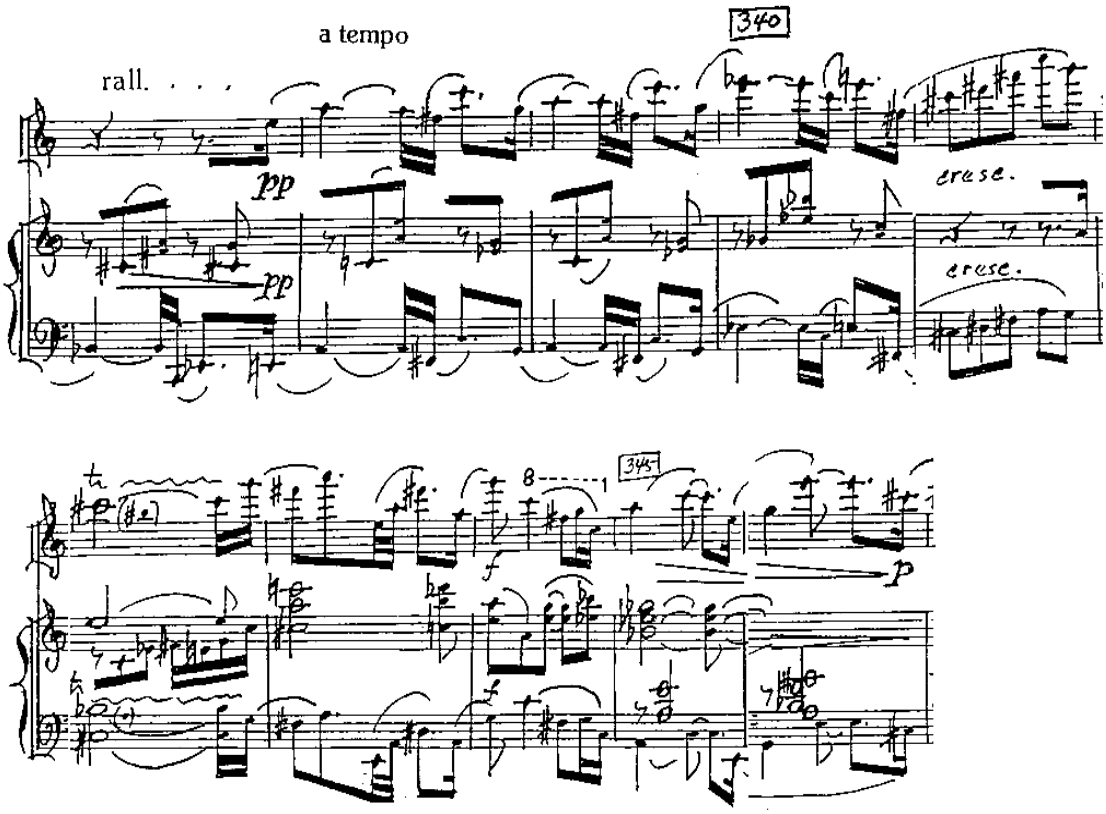
Przykład nr 31, takty 314 – 318.

Wygaszenie tej kulminacji przebiega szybko, aby w krótkim łączniku fortepianowym znowu wytworzyć napięcie przed kolejnym wejściem fletu. Z uwagi na znaczne poszerzenie ambitus w takcie 329 partia fortepianu brzmi nieco posępniej i ciężej, przebiegając w dużym zagęszczeniu fakturalnym. Konsekwencją stopniowego rozdrobnienia rytmicznego jest kończący ten fragment tryl fletu, a w czasie jego trwania następuje nagła zmiana dynamiczna i ponowne pojawienie się w takcie 334 charakterystycznej formuły harmonicznej (przykład nr 32).



Przykład nr 32, takty 329 – 335.

Interesującym zabiegiem w tej powracającej strukturze jest rozbudowanie linii basowej w partii fortepianu i nadanie jej znaczenia narracyjnego. Ewolucja linii basowej polega na dodaniu szesnastkowych wartości poprzedzających dźwięki konstrukcji harmonicznej. Uzyskany w ten sposób materiał motywiczny staje się podstawą linii melodycznej, która prowadzona przez oba instrumenty w rozległych miksturach, ma niecodzienny koloryt, pełen chłodu i powagi. Flet, rozszerzając bardzo melodyczną rozpiętość, sięga c^4 (przykład nr 33).



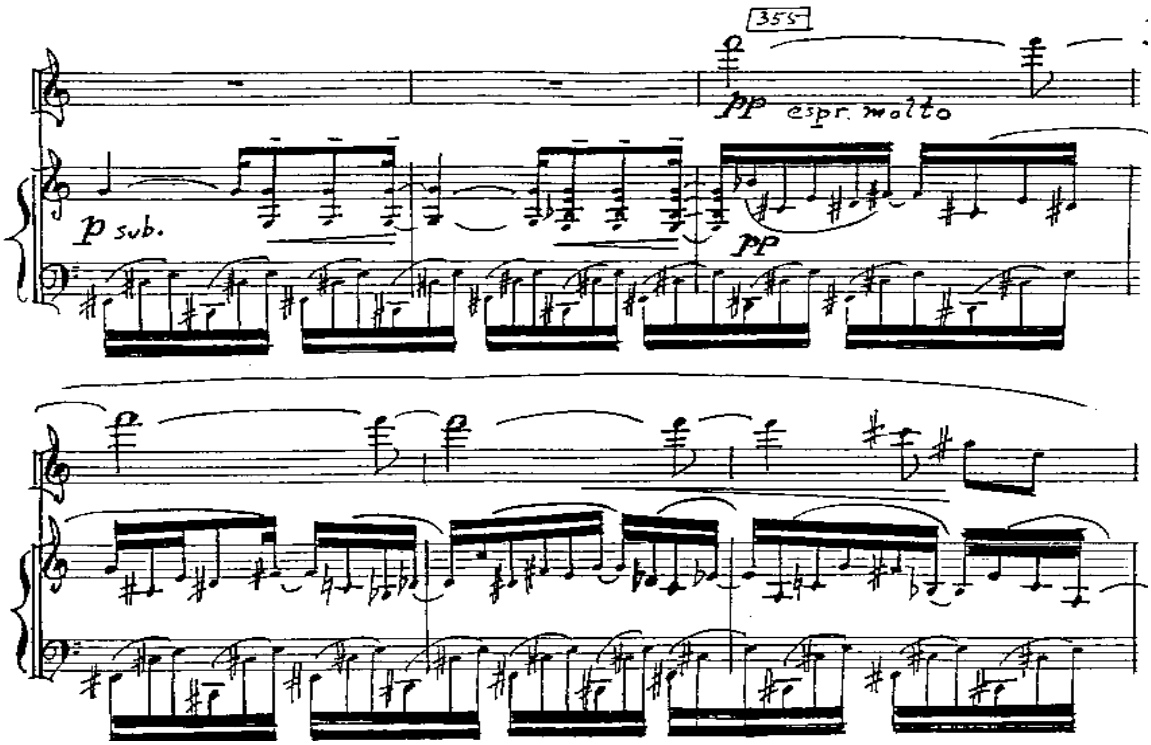
Przykład nr 33, takty 337 – 346.

Kuplet B, rozpoczynający się w takcie 353, charakteryzuje się przede wszystkim zmianą faktury oraz kolorystyki brzmieniowej. Widoczna od pierwszych taktów zmiana fakturalna przeobraża głos fortepianu w jednolitą płaszczyznę kolorystyczną, nasuwającą skojarzenia z muzyką repetytywną. Powtarzana formuła melodyczna tworzy plan nacechowany niepohamowaną motoryką i niepokojem.

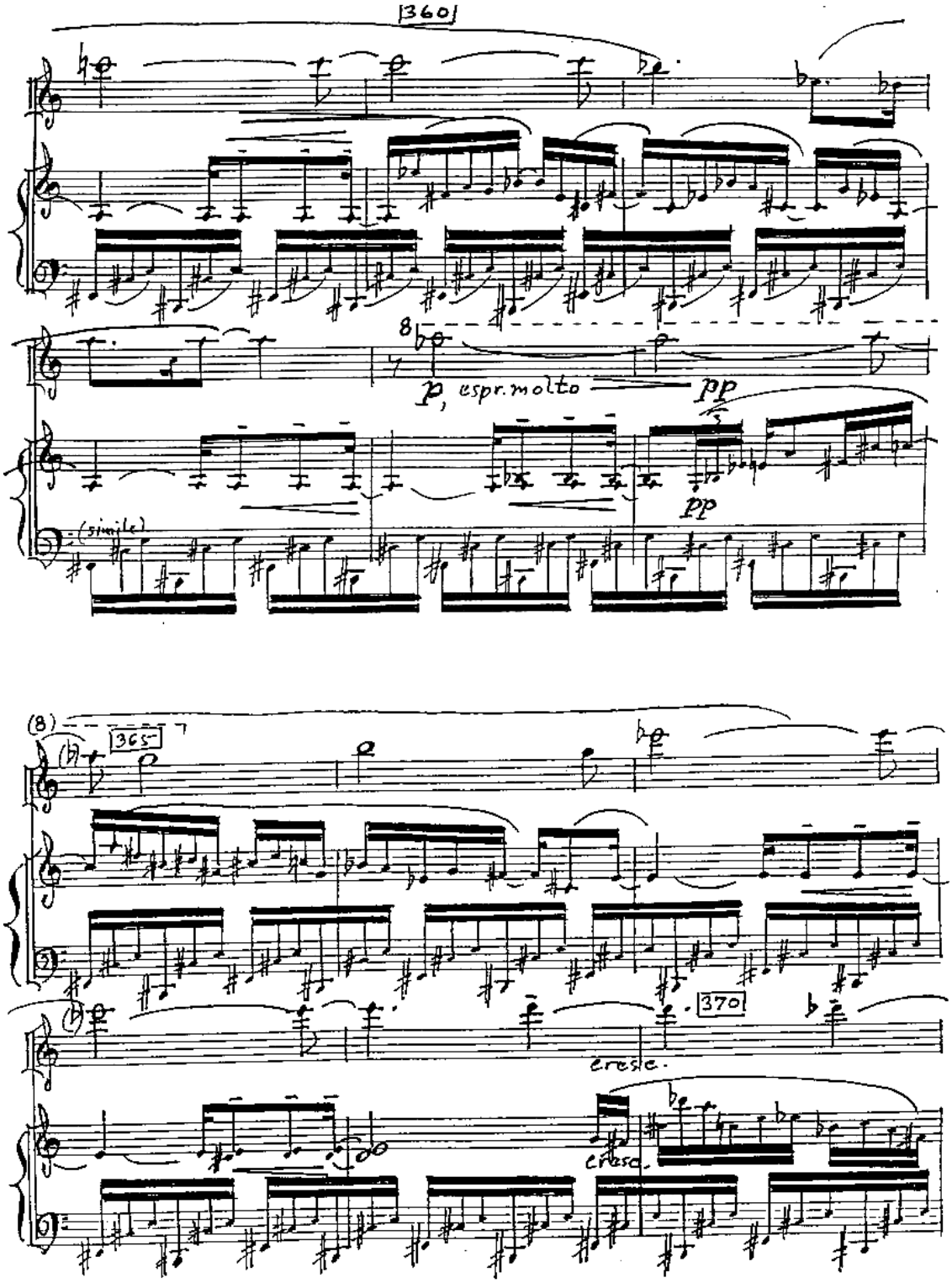
Głos prawej ręki fortepianu, stapiając swój materiał motywiczny z partią lewej ręki, staje się dopełnieniem motoryki tego ugrupowania. Na tym tle flet prowadzi pełną nostalgii kantylenę w wysokiej tessyturze, z każdym kolejnym wejściem sięgającą coraz to

wyższych tonów. Ta ekspresyjna, dość nieskomplikowana fraza, o opadającym rysunku melodycznym, jest zawieszona w dużym oddaleniu od partii fortepianu, góruje nad nią, pokazując dwa odrębne światy emocji. O niezwykłości wyrazowej tego ugrupowania decyduje sposób nakreślenia obu partii, znajdujących się jednocześnie w opozycji, jak i w symbiozie. Motoryka w partii fortepianu symbolizuje pośpiech i nieskrępowaną dążność do celu, jakby wręcz ilustrowała pracę mechanicznego urządzenia.

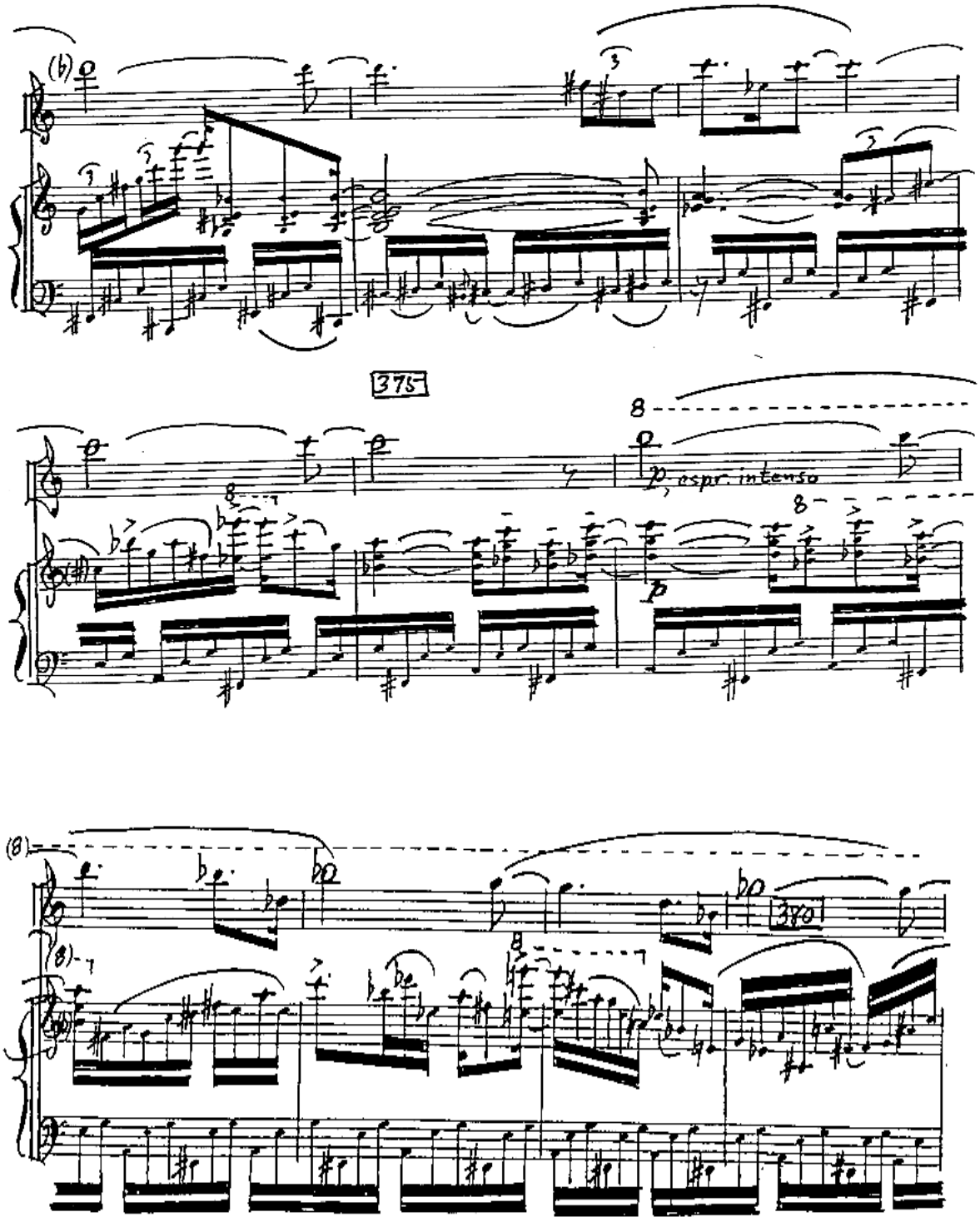
Kantylena w głosie fletu jest odzwierciedleniem innego świata, obrazem jakiegoś *sacrum*, które koegzystuje równolegle z *profanum* i które przenikając się uzupełniają jednocześnie (przykład nr 34).



Przykład nr 34, takty 353-380



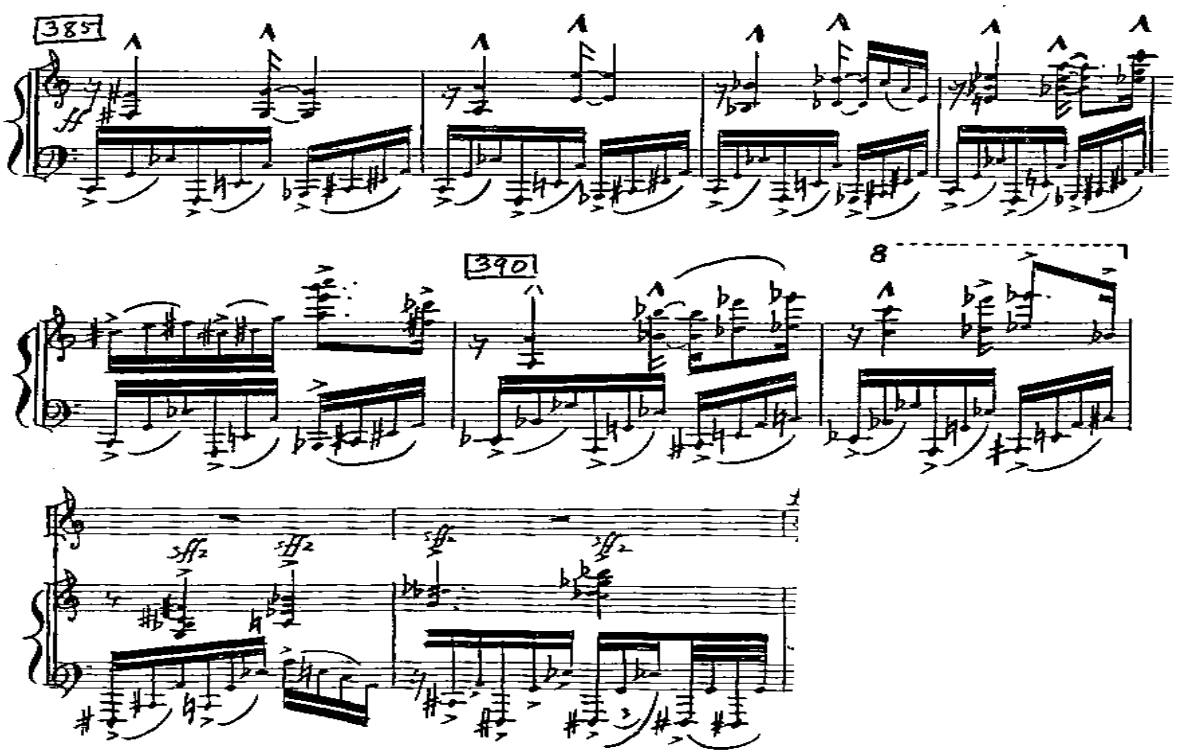
cd. przykładu nr 34, takty 353-380



cd. przykładu nr 34, takty 353-380

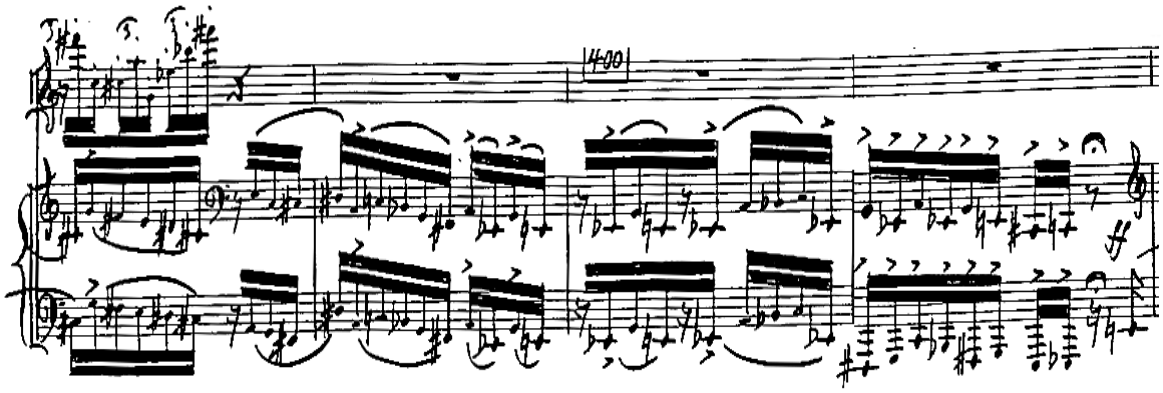
Poruszające się w coraz większym obszarze glosy fletu i prawej ręki fortepianu poszerzają przestrzeń brzmieniową oraz zwiększają zakres dynamiki. Konsekwencją bezustannego narastania staje się przejście do najwyższego poziomu dynamicznego i wyrazowego.

Kolejny odcinek B1 został wydzielony z uwagi na jego indywidualne cechy. W jego początkowej fazie dominuje głos fortepianu. Rozdrobniona, ostinatowa partia lewej ręki utrzymuje motorykę z poprzedniego fragmentu, jednakże ze zmienionymi w tym przypadku interwałami pomiędzy składnikami. Dokonuje się słyszalna zmiana centrum tonalnego, co wpływa na brzmienie, a dzięki wprowadzeniu akcentów na niskich tonach fortepianu charakter staje się bardziej drapieżny. Mocne, pojedyncze uderzenia prawej ręki fortepianu są stopniowo rozbudowywane od interwału oktawy do bardzo złożonych akordów, akcenty i synkopy nadają im jazzowy charakter (przykład nr 35).



Przykład nr 35, takty 385 – 393.

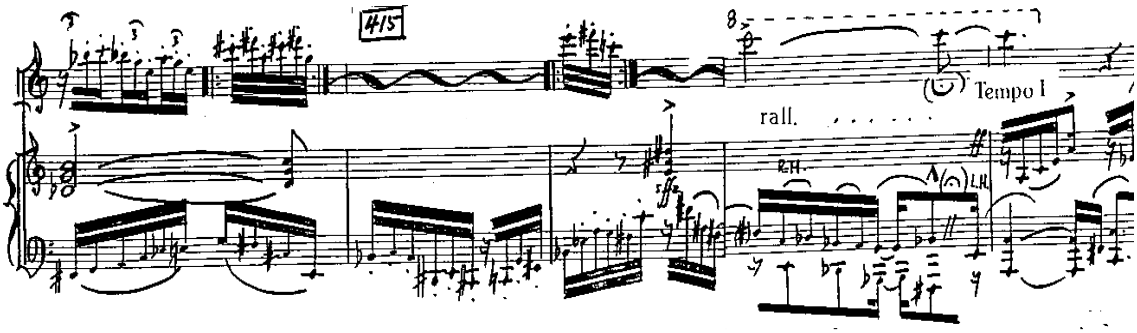
W ostatniej fazie segmentu B1 powraca flet i powstaje dwugłosowy układ przebiegających w dynamice *fortissimo* akcentowanych uderzeń. Partia fortepianu jest prowadzona w miksturach oktawowych, flet przebiega linią falującą. Myśli są porwane, jakby niedokończone, ale w szerszym planie w sposób jednoznaczny i nieuchronny zmierzające do konkluzji. Podsumowaniem są takty od 398 do 401. Jak to było już wcześniej, kompozytor redukuje fakturę, pozostawiając tylko partię fortepianu. Narracja zachowuje swój jednorodny charakter – akcenty dodatkowo ją wzbogacają – a jej tok urywa się w sposób nieoczekiwany, zawieszony na pauzie z fermatą (przykład nr 36).



Przykład nr 36, takty 398 – 401.

Pojawiający się w takcie 402 refren podzieliłem na dwa ogniwa, oznaczone w tabeli jako A7 oraz A8. Odcinek A7 jest rozbudowany i ma tu postać przetworzonego i rozwiniętego refrenu. W głosie lewej ręki fortepianu wykorzystuje charakterystyczną strukturę harmoniczną z dodanymi dźwiękami przejściowymi, która pojawiła się w taktach 335 – 346 odcinka A6. Partia prawej ręki została rozwinięta i rozdrobniona rytmicznie, wypełniając ruchem szesnastkowym struktury harmoniczne. Fortepian brzmi tu mocno i przenikliwie, wręcz potężnie. Na tym tle partia fletu szybkimi, wręcz szaleńczymi pasażami osiąga najwyższe rejony skali instrumentu.

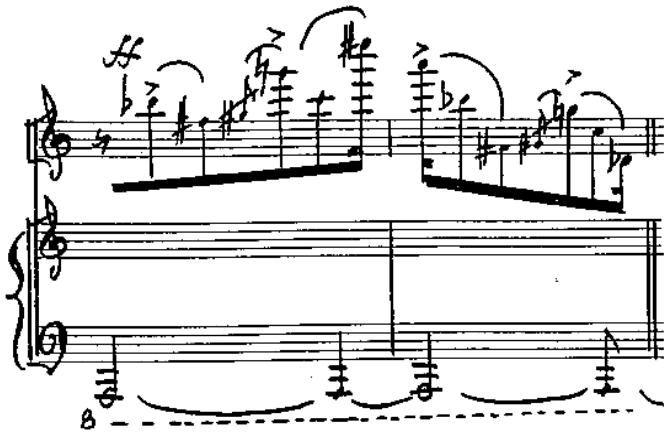
Zwieńczeniem tego segmentu są repetowane w zawrotnym tempie struktury melodyczne i wreszcie osiągnięcie takiego poziomu ekspresji na dźwięku c^4, że w sensie estetycznym swoim wyrazem i mocą zbliża się do krzyku (przykład nr 37).



Przykład nr 37, takty 414 – 418.

Dalsza prezentacja refrenu A8 przebiega bez udziału fletu. Głos fortepianowy bazuje na omówionej już strukturze melodyczno-harmonicznej z odcinka A7. Utrzymując niezwykle silne napięcie, przygotowuje prezentację następnego kupletu. Bardzo silnie oddziałują trzy akordowe uderzenia fortepianu o ciemnej, soczystej barwie, podkreślając w ten mocny sposób zakończenie refrenu.

Kuplet C obejmuje wieloraki materiał muzyczny, dlatego podzieliłem go na dwa segmenty o zróżnicowanej fakturze i sposobie narracji. Odcinek pierwszy w płaszczyźnie emocjonalnej jest kontynuacją refrenu, lecz diametralnie zmienia się brzmienie. Zanika centrum tonalne, flet w nieco spowolnionym ruchu akcentowanych ósemek wędruje po rozrzuconych szeroko dźwiękach, fortepian, zagęszczając fakturę, to kontrapunktuje, to znów rozwija te rozproszone myśli. W nieoczekiwany sposób narracja ulega zatrzymaniu w takcie 437, gdzie na tle pedałowej nuty fortepianu w głosie fletu pojawia się nieco krzykliwy motyw o bardzo rozległych interwałach, stanowiący dobitne podsumowanie stylistyki tego fragmentu (przykład nr 38).

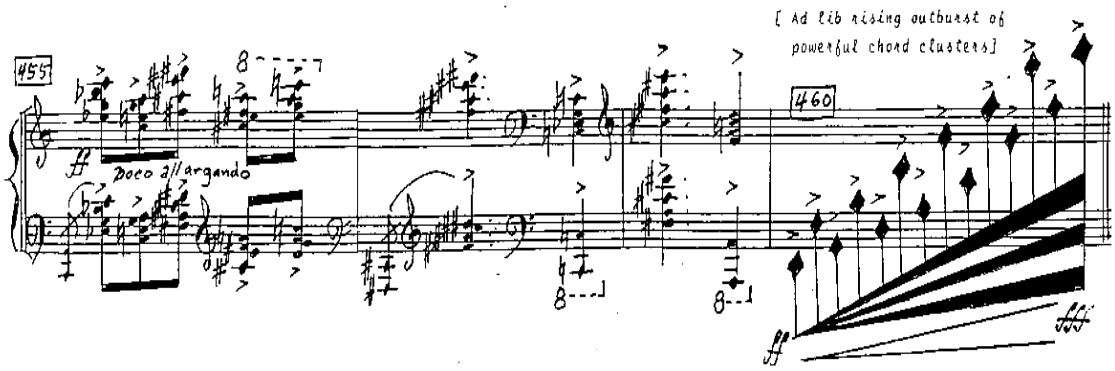


Przykład nr 38, takty 437 – 438.

Drugi segment ma zupełnie inny charakter narracyjny. Odmienny materiał motywiczny wzbogacony jest przez bardziej swobodny przebieg myśli muzycznej o charakterze kadencyjnym. Ważnym elementem kolorystycznym tej sekcji stają się tremolanda i gra frullato w głosie fletowym, jak również dźwięki tłumione dłonią w przypadku partii fortepianu. Narracja przebiega w dialogu, każdy z instrumentów podejmuje myśl muzyczną poprzedniego, wspólnie budują więc narastające napięcie. Partia fletu posiada bardzo zróżnicowany charakter – od nastroju tajemniczości na początku aż po niezwykle silne, motoryczne i wyraziste struktury na końcu.

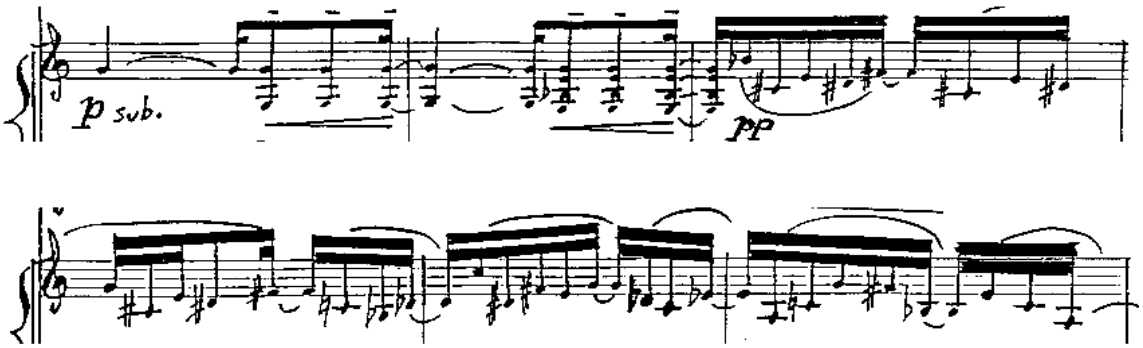
Oscylacje na tremolandach znakomicie podkreślają nastrój tajemniczości, a „głucho" brzmiące, tłumione dźwięki fortepianu dodają niezwykłej przestrzeni. Z niej wyłaniają się frazy fletu i fortepianu nacechowane ogromną ruchliwością oraz bogactwem artykulacyjnym. Przebiegając w ciągłym pośpiechu, narastając nieustannie w swoim dialogowaniu i współtworzeniu myśli, zmierzają w niezmordowanym biegu aż ku swoistemu uniesieniu, z którego niemal wybuchnie powrót refrenu.

Refren A9 jest mocno uszczuploną wersją, jednakże czołowa, otwierająca to ugrupowanie struktura harmoniczno-melodyczna pozostaje czytelna pomimo dużego skomplikowania melodycznego, harmonicznego i fakturalnego. Bardzo mocne wprowadzenie fortepianu podejmuje głos fletowy i wykorzystując technikę frullato, doprowadza do niezwykłej kulminacji, w której fortepian solo w mocno akcentowanej fakturze akordowej sięga po największy zakres dynamiczny. Kompozytorskie określenie *poco allargando*, w połączeniu z augmentacją, podkreśla ciężar i siłę brzmienia tych akordów. Ostatni takt wydaje się już wykraczać poza wytyczone granice dynamiki i przebiegając klasterami od *fortissimo* do *fortissimo possibile*, osiąga najwyższy punkt wyrazowy tego odcinka (przykład nr 39).

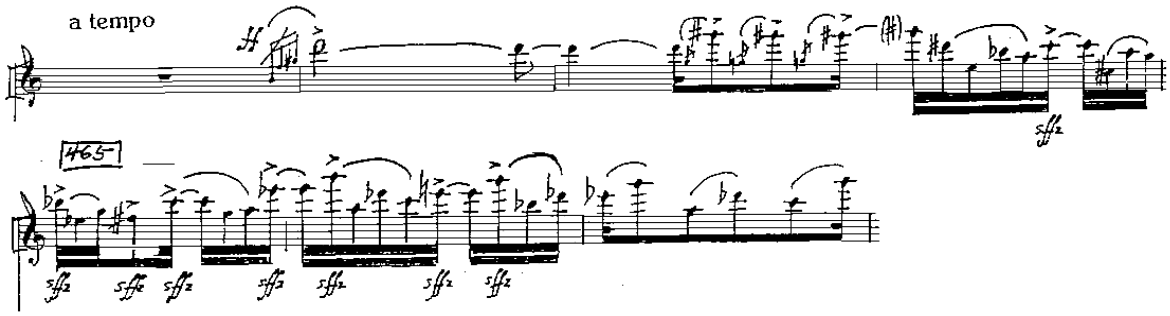


Przykład nr 39, takt 457 – 460.

W przedostatnim segmencie tej części B2 partia fortepianu bazuje na materiale kupletu B. Zmiany w tkance materiałowej dotyczą jedynie głosu prawej ręki, który w synkopowanym przebiegu amplifikuje głos fletu poprzez grę unisono. Nadzwyczaj skomplikowana partia fletu podejmuje motywikę partii prawej ręki fortepianu z kupletu B (przykłady nr 40, 41).



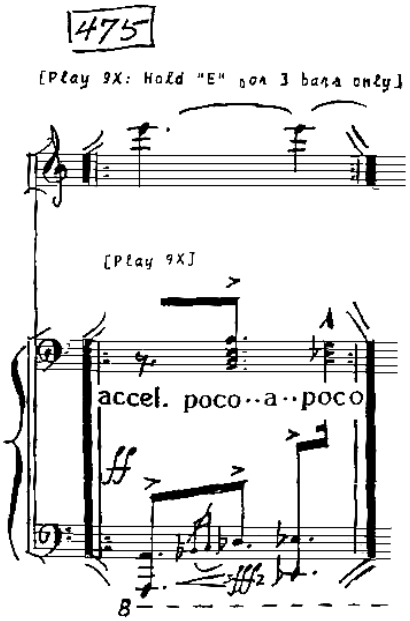
Przykład nr 40, takty 353 – 358, przebieg prawej ręki partii fortepianu.



Przykład nr 41, takty 462 – 467, głos fletu.

Głos fletu opatrzony jest dużą ilością akcentów, podobnie jak i głos fortepianu. Mimo spójności materiałowej z wspomnianym już odcinkiem B kuplet ten ma diametralnie inny charakter. Mamy tutaj do czynienia z szalonym, charakterystycznie „utykającym" tańcem o akcentowanej i synkopowanej rytmice o subtelnym rysie jazzowym. Taniec ten w swojej emocjonalności sięga do pierwotnej, atawistycznej i transowej wręcz ekscytacji, która prowadzi do całkowitego zatracenia się w nim. Repetowane struktury melodyczne tworzą silne napięcie, wymagające koniecznego rozładowania.

Ostatni pokaz refrenu jest oparty na jego szczątkowym materiale i wykorzystuje jedynie jego strukturę harmoniczną, jednakże tak charakterystyczną, że nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do jej pochodzenia. Znacznie uproszczona i zmodyfikowana postać tego modułu harmonicznego, opatrzona akcentami jest powtarzana dziewięciokrotnie (przykład nr 42).



Przykład nr 42, takt 475.

Ostatnie dwa takty, w których następuje zmiana agogiczna wskazana określeniem *broadly*, stanowią bardzo mocne podsumowanie. Motoryczna figura w partii fletu, rozciągająca się przez trzy rejestry, niezwykle dynamicznie kończy część. Końcowym akordem, zamykającym część i zarazem cały utwór, jest czysta postać trójdźwięku a-moll, zwielokrotnione brzmienie spowodowane zdwojeniem poszczególnych składników spina całą kompozycję szeroką, tonalną klamrą.

Problematyka wykonawcza

Omawiana kompozycja jest w moim odczuciu utworem o niezwykle dużej ilości zagadnień interpretacyjno-wykonawczych. Z punktu widzenia interpretatora najważniejszym zagadnieniem jest udźwignięcie przez wykonawcę rozległej formy, o tak zróżnicowanej architektonice emocjonalnej.

Każda z części, posiadając swój odrębny charakter, stanowi pewną całość myślową i charakterologiczną, lecz połączenie ich w jedną, szeroką narrację jest bardzo dużym wyzwaniem dla wykonawcy. Ilość zagadnień wykonawczej problematyki instrumentalnej jest ogromna. Wyjątkowo skomplikowane, atonalne struktury melodyczne, które nie bazują na jakichkolwiek schematach i nie wykorzystują szczątkowych nawet elementów systemu dur-moll, przysparzają wielu trudności. Innym problemem jest zmienność emocjonalna: wielokrotnie w ramach krótkich, często kilkutaktowych fraz muzyka przechodzi od pełnej delikatności i spokoju do krańcowego dramatyzmu.

Kompozycja ta stawia również duże wymagania w zakresie zmienności barwowej. Pierwsza część wymaga brzmienia chłodnego, podkreślającego jej powagę i nieco archaiczny rys. Druga natomiast powinna mieć brzmienie zdecydowanie ostrzejsze i wyraziste, a szczególnie istotne jest, aby w segmentach o charakterze quasi-jazzowym dźwięk posiadał nieco szorstkości, by uzyskać odpowiedni charakter. Pełna smutku i zadumy część trzecia wymaga dźwięku ciepłego i miękkiego, o nieco stonowanej wibracji. Stylistyka czwartej części umożliwia wykonawcy bardzo szerokie zróżnicowanie barwowe. Od dźwięku wypełnionego delikatnością i ciepłem do pełnego brzmienia, nasyconego siłą i dramatyzmem.

Partia fortepianu jest niezwykle rozbudowana i skomplikowana, nie pełni w tym utworze roli akompaniamentu, ważne jest zatem uzyskanie spójności wyrazowej w przeprowadzaniu poszczególnych faz utworu, jak również we frazowaniu. Głosy prowadzone są niezależnie i aby utwór zabrzmiał zgodnie z ideą kompozytora, niezbędna jest bardzo duża precyzja wykonawców. Ostatnia część jest opatrzona określeniem *poco rubato*, co w moim odczuciu oznacza zrównoważone operowanie zmianami agogicznymi; nieprzerysowane, jeśli chodzi o zakres, i dostosowane do faktury. Myślę, że chodzi tu o styl gry rubato, gry swobodnej, lecz zdyscyplinowanej.

Kontekst

Chaconne Sonata powstała w roku 1993 i prezentuje dojrzały styl kompozytorski Kupfermana. Wszystkie elementy jego języka muzycznego zostały w niej uwidocznione za wyjątkiem jego sympatii do techniki serialnej. W kontekście innych utworów z repertuaru fletowego z tego okresu *Chaconne Sonata* zasługuje na wyjątkową uwagę, tak ze względu jej wirtuozowski charakter, jak również głębię wyrazową niespotykaną na taką skalę w repertuarze fletowym.

Tanktotem II *for solo piccolo*

Ta niezwykła kompozycja, dedykowana wielkiemu amerykańskiemu fleciście Johnowi Solumowi, powstała w 1997 roku. John Solum, którego postać została już zaprezentowana w pierwszym rozdziale mojej pracy, dokonał też premierowego wykonania w roku 1999 w Vassar College w Nowym Jorku. Inspiracją dla niej była rzeźba Davida Smitha pod tym samym tytułem.

Ekspresjonizm abstrakcyjny najsilniej przejawiał się na polu malarstwa, a David Smith upodobał sobie rzeźbę jako nośnik wyrazu swoich emocji, co tworzy z niego artystę niezwykle interesującego, niewielka była bowiem liczba twórców uprawiających rzeźbę abstrakcyjną w kręgu artystów szkoły nowojorskiej. Zainspirowany rzeźbami w metalu Pabla Picassa i Julio Gonzáleza, Smith rozpoczął prace nad niewielkimi, metalowymi rzeźbami, które tworzył używając fragmentów maszyn, beczek, pojemników, kotłów etc.

W jego pracach widoczny jest wpływ kubizmu, konstruktywizmu oraz surrealizmu. W tych przestrzennych realizacjach artysta uwidocznia relacje zachodzące pomiędzy przestrzenią wypełnioną oraz pustą. W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku pojawiają się w jego dorobku pierwsze rzeźby dużych rozmiarów, które tematycznie grupowane są w cykle. Najbardziej znane to *The Letter*, *Landscapes* oraz *Agricola*, które artysta tworzy z coraz większym dystansem do świata figuratywnego. W pracach stworzonych w tym czasie wyraźnie widać dominację linii poziomych, tworzącą wrażenie abstrakcyjnych obrazów. Ostatnimi chronologicznie cyklami są *Tanktotem*, *Voltri* oraz *Cubi*. W ostatnich latach jego twórczości wyraźnie rysuje się tendencja do tworzenia rzeźb monumentalnych, często o uproszczonych kształtach, ilustrujących tendencję do tworzenia prac minimalistycznych.

Seria rzeźb zatytułowana *Tanktotem* zawiera dziesięć prac i powstawała w latach 1953 – 1960. Sam tytuł zawiera dwoistość znaczeniową. *Tank* w języku angielskim oznacza zbiornik, czyli w sensie elementarnym jest to sugestia dotycząca materiału, z jakiego rzeźba jest wykonana, oraz jego kształtu, lecz w moim odczuciu posiada również drugie znaczenie, które można zinterpretować w kategoriach życia emocjonalnego człowieka, bardziej zajmując się tym, co jest wewnątrz niż jego kształtem czy powłoką. Słowo *totem* ma znaczenie symboliczne: wskazuje zwierzę albo roślinę, która naznaczona jest zakazem spożywania czy zabijania. Zakaz ten jest uprawomocniony przez wiarę, że

jest to obraz przodka bądź opiekuna danej społeczności. W tradycji plemion Indian Ameryki Północnej totem jest figuratywną realizacją wyobrażenia ducha przodków.

M. Kupferman *Tanktotem II* for solo piccolo

Takty	**1 – 4**	**5 – 15**	**16 – 20**	**21 – 24**	**29 – 31**	**32 – 44**
Większe jednostki formalne	**A**	**B**	**C**	**A1**	**B1**	**A2**
Materiał dźwiękowy	atonalny, przewaga następstw tercji i kwarty zwiększonej	charakterystyczny siedmiodźwiękowy motyw, przewaga skoków septymy	charakterystyczny siedmiodźwiękowy motyw poddany augmentacji i przekształceniom melodycznym	atonalny, przewaga następstw tercji i kwarty zwiększonej	charakterystyczny siedmiodźwiękowy motyw, dominujące współbrzmienia tercji i kwarty zwiększonej	atonalny, zdominowany przez ruch tercji, kwart zwiększonych
Melodyka/techniki fletowe	wznosząca, radosna	falująca, w ogólnym rysunku wznosząca	łukowa, wznosząca i opadająca	wznosząca	falująca	zróżnicowana, falująca
Rytmika/ narracja	charakterystyczny rytm punktowany, narracja rosnąca	przeważa ruch ósemkowy, narracja swobodna, rosnąca	dominują rozszerzone wartości, ruch spowolniony	charakterystyczny rytm punktowany, narracja rosnąca emocjonalnie	ruch ósemkowy, pauzy ósemkowe	dominuje rozdrobniony ruch szesnastkowy, narracja swobodna
Metrum	$^{3}/_{4}$	$^{7}/_{4}$	$^{5}/_{4}$	$^{3}/_{4}$	$^{7}/_{4}$	$^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$
Agogika	*Real Fast and Perky* ćwierćnuta =132					
Dynamika	*piano, mezzo piano, pianissimo*	*piano, forte, mezzo forte, crescendo, forte, fortissimo, mezzo forte, forte, piano, crescendo, forte*	*piano dolce, pianissimo*	*mezzo forte, forte, fortissimo, piano, mezzo piano, crescendo poco a poco*	*forte, fortissimo*	*mezzo forte, forte, piano, mezzo forte, forte, piano subito, piano*
Artykulacja	legato	staccato, akcenty, sforzata	legato	legato	staccato, sforzato	staccato, legato, sforzato

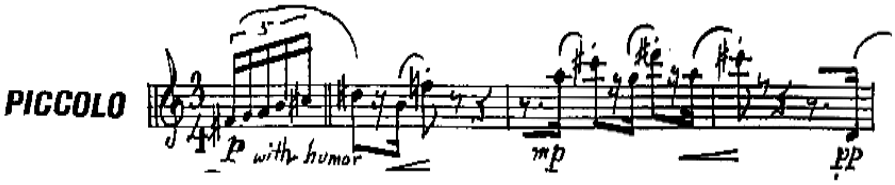
Tanktotem II for solo piccolo cd.

Takty	45 – 46	47 – 55	56 – 68	69 – 72	73 do końca
Większe jednostki formalne	**B2**	**D**	**C1**	**B3**	**E**
Materiał dźwiękowy	atonalna, dominacja kroku septymy	atonalny, przewaga ruchu tercjowego i kwarty zwiększonej	atonalny, przewaga ruchu tercji i kwarty zwiększonej,	charakterystyczny motyw siedmiodźwiękowy	atonalny, niezwykle zróżnicowany, falujący
Melodyka/techniki fletowe	falująca	urozmaicona, giętka, falująca, oscylacja ćwierćtonowa	zróżnicowana, falująca, oscylacje ćwierćtonowe	falująca	niezwykle urozmaicona, falista
Rytmika/narracja	ruch ósemkowy i szesnastkowy, narracja narastająca emocjonalnie	bardzo rozdrobniona, przewaga ruchu triol szesnastkowych, narracja swobodna	przeważa ruch ósemkowy, triolowy oraz augmentowany - półnutowy, narracja spowolniona	ruch ósemkowy i szesnastkowy, narracja swobodna, narastająca emocjonalnie	bardzo rozdrobniona, przeważa ruch szesnastkowy i triolowy
Metrum	$^{7}/_{4}$	$^{3}/_{4}$	$^{3}/_{4}$, $^{5}/_{4}$	$^{7}/_{4}$	$^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$
Agogika			”		
Dynamika	*mezzo forte, crescendo, forte, mezzo forte*	*forte, piano, forte, piano, pianissimo*	*pianissimo, crescendo poco a poco, mezzo forte crescendo poco a poco, piano subito, crescendo fortissimo*	*mezzo forte, crescendo, fortissimo, mezzo piano*	*piano, crescendo, mezzo forte, forte, crescendo poco a poco, fortissimo, piano subito, crescendo poco a poco, forte, fortissimo*
Artykulacja	staccato	legato	legato	staccato, legato	przeważa legato, akcenty, frullato, sforzato,

Interpretacja

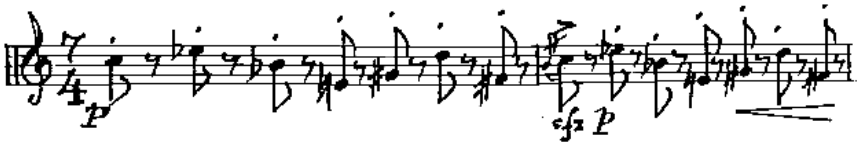
Tanktotem II jest utworem krótkim, zwięzłym i niezwykle ekspresyjnym, o prostej segmentowej budowie, składającym się z dziesięciu odcinków. W materiale muzycznym można zauważyć powtarzalność segmentów czy motywów, a nawet zarys repryzowości, lecz w sensie formalnym utwór składa się z zestawionych ze sobą segmentów kontrastujących tak pod względem materiału dźwiękowego, jak również pod względem wyrazu.

Segment A jest krótkim, trzytaktowym przebiegiem o żartobliwym charakterze, zbudowanym głównie z postępu rytmu punktowanego, co dodaje motywowi lekkości i tworzy aurę nasyconą humorem. Wznoszący oraz pytający charakter przebiegu muzycznego został uwidoczniony i podkreślony poprzez oddzielenie poszczególnych fragmentów pauzami, tworząc wrażenie jakby oczekiwania na reakcję otoczenia na zaprezentowaną myśl (przykład nr 1).



Przykład nr1, takty 1 – 3.

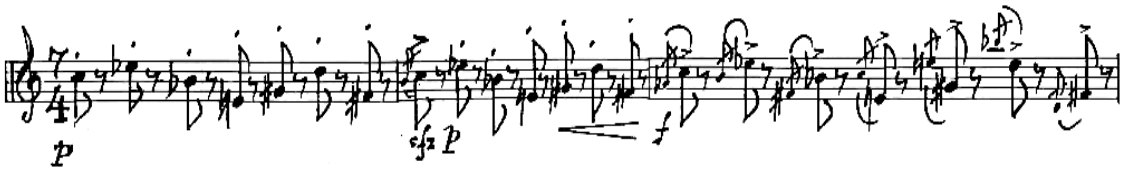
Oznaczony w tabeli segment B, rozpoczynający się w takcie 5, jest łatwo rozpoznawalnym i charakterystycznym ugrupowaniem. W zakresie materiału muzycznego możemy tu mówić o dominacji niektórych interwałów, a w szczególności kroku tercji, trytonu oraz septymy. Prosta siedmiodźwiękowa struktura melodyczna staje się bazą dla omawianego segmentu, w którym myśl ta będzie ewoluować i ulegać przekształceniom (przykład nr 2).



Przykład nr 2, takt 5.

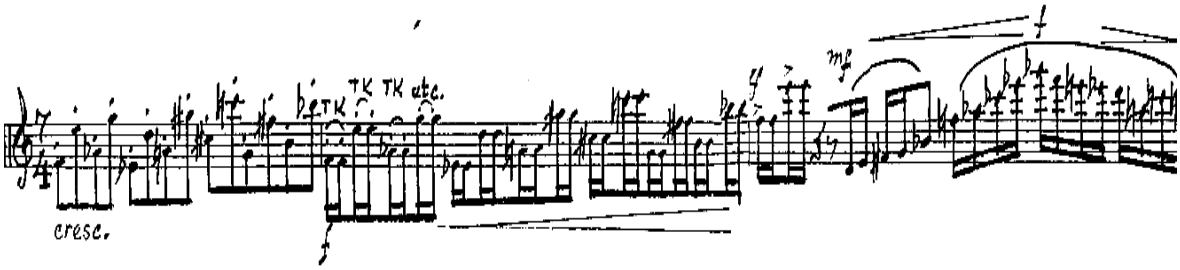
Fraza rozwija się pod względem materiałowym, w kolejnych pokazach motywu pojawiają się nowe elementy, jak akcent i przednutka, a w trzeciej prezentacji motywu

każda już wysokość jest opatrzona przednutką i akcentem, co wyraźnie transformuje jej rodzaj ekspresji, od lekkiego do bardziej nasyconego (przykład nr 3).



Przykład nr 3, takty 5 – 7.

Pauzy stają się równoprawnym środkiem kształtowania frazy. Dzięki nim przebieg można skojarzyć ze zjawiskiem pracy zegara, którego miarowa praca nie jest przecież pozbawiona swoistej ekspresji. Kolejne takty przynoszą jeszcze większą i bardziej ekspresyjną zmianę, gdyż pauzy rozdzielające ósemki znikają, a ruch przeobraża się w szereg rozległych skoków, które w miarę narastania napięcia zmieniają swój obraz i stają się linią repetowanych na każdej wysokości dwóch szesnastek, co podnosi poziom emocji, a w konsekwencji doprowadza do niewielkich rozmiarów kulminacji w takcie 11. Poprowadzenie frazy aż do trzeciej oktawy fletu piccolo w sposób naturalny dla tego instrumentu zwiększa intensywność wyrazu (przykład nr 4).



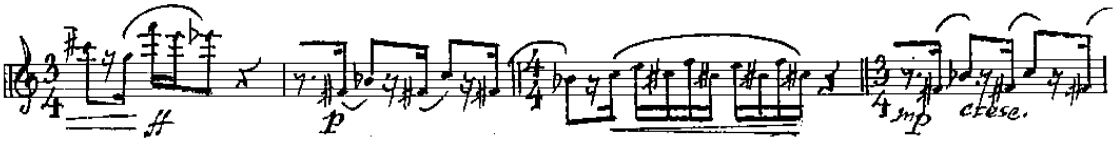
Przykład nr 4, takty 9 – 11.

Po tej zwartej kulminacji powraca materiał z początku segmentu i narastając jak poprzednio, tworzy przestrzeń dla następnego, mocno kontrastującego odcinka.

Kolejnym ogniwem jest pięciotaktowy odcinek obejmujący takty 15 – 19. Rozszerzenie wartości do półnut i półnut z kropką spowalnia lekko narrację muzyczną i nadaje jej śpiewny charakter, obrazując możliwości fletu piccolo w lirycznym prowadzeniu frazy. Pogłębienie kontrastu wzmacniają określenia kompozytora, *piano* i *dolce*, chociaż septymowe przednutki nie pozbawiają przebiegu humorystycznego wydźwięku (przykład nr 5).

Przykład nr 5, takty 15 – 19.

Następny segment oznaczyłem w tabeli jako A1 z uwagi na wyraźne zakotwiczenie w materiale pierwszego ogniwa tak pod względem materiału motywicznego, jak i wydźwięku emocjonalnego. Rytm punktowany, przywołujący na myśl efekt odbijanej piłki, podkreśla beztroski i radosny nastrój, a wtręty szesnastkowe tworzą sugestie wesołego przekomarzania się (przykład nr 6).



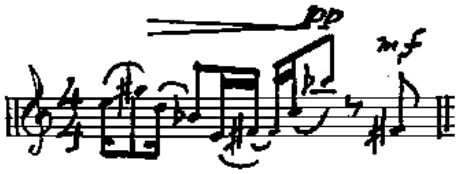
Przykład nr 6, takty 23 – 26.

W końcowej fazie przebiegu emocje osiągają wyższy stopień, narracja gęstnieje, a fraza, rozwijając się również w sferze dynamiki, jakby przyspiesza swój bieg niepowstrzymywanym ciążeniem, doprowadzając do pokazu kolejnego odcinka B2.

Segment B2 jest uproszczoną i skróconą wersją omówionego już odcinka B, a jego bazą jest atonalny przebieg siedmiu wysokości, opierający się głównie na charakterystycznych brzmieniach interwałów tercji i trytonu. Głos fletu piccolo osiąga ponownie trzecią oktawę w dynamice *forte* oraz *fortissimo*, brzmiąc bardzo przenikliwie w oderwanych od siebie, krótkich, wykonywanych staccato ósemkach. Ta krótko trwająca kulminacja, w pewnym sensie wstrzymująca narrację, znakomicie przygotowuje wprowadzenie kolejnego odcinka.

Z uwagi na pochodzenie materiału motywicznego nazwałem go A2. Głównie eksponowanym motywem będzie tutaj struktura melodyczna oparta na wychyleniu tercji małej i wielkiej naprzemiennie. Tego typu zwroty melodyczne są obecne w muzyce jazzowej czy bluesowej, realizując typową dla skali bluesowej strukturę melodyczną eksponującą tak zwane *blue notes*, czyli charakterystyczną alterację balansującą pomiędzy trybem durowym a mollowym. Poszczególne zwroty melodyczne tworzą ciąg, najpierw krótkich, potem bardziej rozbudowanych przebiegów, poprzedzielanych pauzami. Klimat

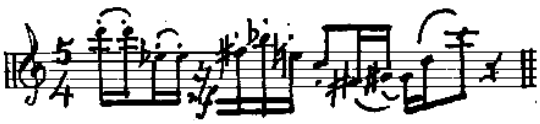
tego fragmentu ma charakter humorystyczny, obrazujący wprost zabawę i charakterystyczną dla tego niewielkiego instrumentu ruchliwość. Omawiany odcinek zostaje zakończony charakterystycznym, synkopowanym schematem melodyczno-rytmicznym o wyraźnie pytającej wymowie (przykład nr 7).



Przykład nr 7, takt 44.

Ta struktura pojawi się w segmencie C1, stanowiąc część jego materiału dźwiękowego. Konstrukcja napięciowa tego fragmentu przebiega łukowo, w centralnym punkcie osiągając kulminację dzięki rozdrobnieniu wartości rytmicznych, jak również przeniesieniu linii melodycznej do trzeciej oktawy.

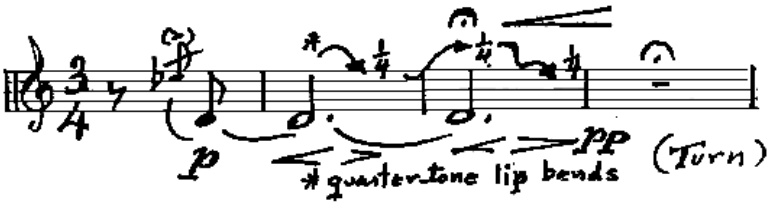
Odcinek B2 wykorzystuje materiał dźwiękowy ze środkowej części omówionego już segmentu B. Mimo że obejmuje jedynie dwa takty (45 – 46) przez powrót do aury niepokoju i do motoryki ma niezwykle silne oddziaływanie narracyjne. Osiągnięte napięcie zostaje zawieszone na pytającym motywie zwieńczonym skokiem septymy małej w górę, dodatkowo wzmocnionym pauzą ćwierćnutową, tworząc pytające, dramatyczne zawieszenie emocji (przykład nr 8).



Przykład nr 8, takt 46.

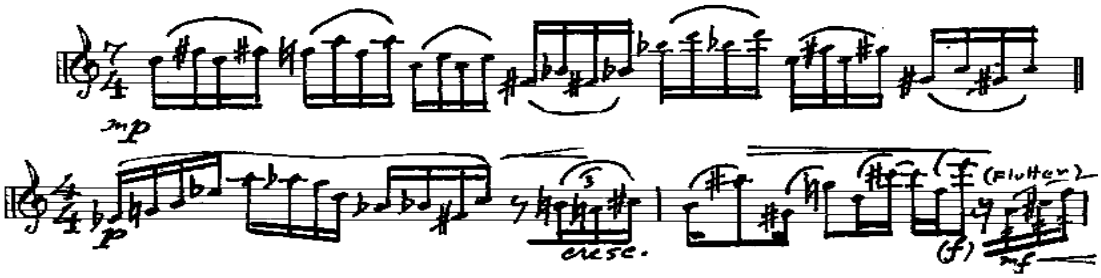
Uzyskany poziom ekspresji ma swoją kontynuację w początkowej fazie odcinka D, gdzie emocje wybuchają na moment w motorycznych biegnikach przebiegających przez trzy rejestry instrumentu. Kulminacja jest krótka, gaśnie nagle w sferze dynamiki, pozostając, jeśli chodzi o ruch, w charakterze motorycznego niepokoju. Zaskakujące jest zakończenie tego odcinka: ciąg ruchliwych, nasyconych przebiegów melodycznych w sposób gwałtowny zostaje zatrzymany na dźwięku d^1, z fermatą i pauzą generalną. Wykorzystanie oscylacji i niewielkich crescend ma tutaj wymowę humorystyczną.

Przebieg całej kompozycji ma nieco mechaniczny charakter, co wiąże się z inspiracją utworu, a końcowe oscylacje można odnieść do stanu awarii, zatrzymania pracy tej osobliwej maszyny (przykład nr 9).



Przykład nr 9, takty 51 – 54.

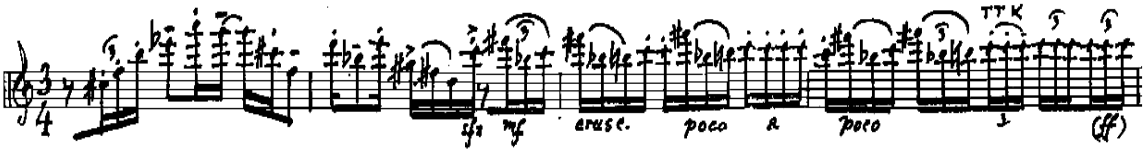
Kolejny segment C1 powraca częściowo do materiału już zaprezentowanego i omówionego przy okazji odcinka A2. Pięciokrotny pokaz tego motywu staje się nośnikiem narastających emocji, a jego nieparzysta ilość prezentacji zaskakująco wprowadza kontrastujący przebieg, o spokojniejszej aurze, mający swoje korzenie, jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, w odcinku C. Narracja staje się spowolniona, jakby wspomniana maszyna znów uległa awarii, dławiąc się i zwalniając swój bieg. Oscylacja na dźwięku g^1 stanowi swego rodzaju onomatopeję. Zatrzymanie nie trwa jednak długo i w kolejnych taktach kompozytor przywraca prawidłowe tempo, przyspieszając bieg od wartości wolniejszych do szybkich, kończąc segment efektownym i mocnym wyrazowo zwrotem sięgającym krańców trzeciej oktawy (przykład nr 10).



Przykład nr 10, takty 66 – 68.

Odcinek B3 posługuje się substancją melodyczną już znaną tak w zakresie materiału dźwiękowego, jak również relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi interwałami. Istotną zmianą narracji jest rozdrobnienie wartości w ostatnim takcie przebiegu. Rysunek motywu pozostaje czytelny, lecz on sam zostaje pozbawiony pauz, w ten sposób utworzony przebieg szesnastkowy płynnie przechodzi w ostatnie ogniwo kompozycji, którą można uznać za błyskotliwą kodę.

Koda bazuje generalnie na nowym materiale motywicznym, choć można odnaleźć niewielkie odniesienia chociażby do synkopowanego motywu z taktu 56 (przykład nr 11).



Przykład nr 11, takty 73 – 76.

O jej niezwykłym charakterze decyduje przede wszystkim niezmordowana wręcz motoryka. Poszczególne przebiegi przemierzają coraz to wyższe części skali instrumentu, a sekwencje dobarwione frullatem wnoszą duże urozmaicenie i nasycenie emocjonalne. Ostatnie ogniwo utworu jest przepełnione zwinnymi przebiegami, które sprawiają wrażenie poruszania się w kompletnym chaosie. Fraza nie zatrzymuje się ani na chwilę, ciągle pędzi, ucieka do przodu powodowana furią. Kolejne następujące po sobie kaskady współbrzmień biegną pełne zniecierpliwienia w szalonym, radosnym pląsie aż do ostatniego dźwięku.

Przyglądając się rzeźbie *Tanktotem II*, widzę dziwny twór: trochę pokraczny i groteskowy, jakby stworzony z przypadkowych i niepasujących do siebie części; jest to może jakaś postać, jakiś totem, któremu winniśmy oddawać cześć jako dzieci epoki industrialnej?

Jestem przekonany, że warstwa muzyczna utworu, choć nie pretenduje do literalnego zobrazowania rzeźby stanowiącej inspirację kompozytora, w sposób arcyciekawy oddaje jej ducha. Niezliczona ilość porwanych, niedopowiedzianych myśli, jak również szybkie następowanie po sobie poszczególnych segmentów, wreszcie nacechowana humorem i radością melodyka i rytmika pozwalają na wyrażenie opinii, że dźwiękowe przedstawienie omawianej rzeźby zostało uwieńczone sukcesem.

Problematyka wykonawcza

Omawiana kompozycja, chociaż jest bardzo niewielkich rozmiarów, stawia przed interpretatorem niezwykle duże wymagania. Flet piccolo jest kojarzony przede wszystkim z muzyką orkiestrową, gdzie stanowi niezwykły pod względem kolorystycznym element składowy sekcji dętej. Brak jakiegokolwiek instrumentu towarzyszącego znacznie utrudnia kontrolę i utrzymywanie jednolitej barwy i intonacji.

Trudnym elementem jest sama motoryka, która jest w tej kompozycji ogniwem o dużym znaczeniu, a skomplikowane przebiegi melodyczne, nie bazując na jakichkolwiek odniesieniach do diatoniki czy chromatyki, są niezwykle wymagające pod względem technicznym. Kolejnym problemem wykonawczym jest dynamika. Flet piccolo, zwłaszcza jeśli chodzi o grę piano w trzeciej oktawie, jest obdarzony nieco mniejszymi możliwościami w stosunku do fletu. Z tego też powodu niełatwe są fragmenty, gdzie zmiany dynamiczne następują nagle. Przejścia z dynamiki *forte* do *piano* w trzeciej oktawie są niezwykle wymagające; dotyczy to zarówno wydobycia dźwięku, jak również jego intonacji. *Tanktotem II* jest utworem, który przed wykonawcą stawia bardzo wysokie wymagania pod względem trudności zagadnień technicznych, ale również pod względem interpretacyjnym, z całą pewnością jednak efekt końcowy wprawi w zadowolenie każdego flecistę.

Kontekst

Zaprezentowany tu utwór jest przykładem dojrzałego stylu kompozytorskiego. Typowe dla Kupfermana szybkie, krótkie kulminacje i ciągłe zmiany nastroju są obecne również w tej kompozycji. Repertuar fletu piccolo jest nieporównanie mniejszy od repertuaru fletowego. Mam tu na myśli przede wszystkim kompozycje specjalnie pisane na ten instrument, gdyż transpozycje utworów fletowych na piccolo nie oddają w pełni charakterystycznych cech tego instrumentu. Omawiany utwór nie doczekał się wcześniej nagrania płytowego, więc fakt, że w toku przewodu doktorskiego mogłem tego dokonać, sprawił mi ogromną satysfakcję

.

Cathedra *for alto flute*

Utwór ***Cathedra*** został napisany w 2000 roku i jest w mojej pracy chronologicznie najmłodszą omawianą kompozycją. Autor zadedykował swoje dzieło wybitnemu fleciście amerykańskiemu Johnowi Solumowi, który dokonał premierowego wykonania w Vassar College w Nowym Jorku w 2003 roku. *Cathedra* jest utworem inspirowanym obrazem Barnetta Newmana pod tym samym tytułem.

Barnett Newman jest przedstawicielem szkoły nowojorskiej, kierunku w sztuce, który stał się ukoronowaniem starań środowisk twórczych Ameryki prowadzących do stworzenia oryginalnie amerykańskiego nurtu. Twórczość Newmana została zaliczona do nurtu *color field*, dla którego znakiem rozpoznawczym było malarstwo wielkoformatowe. Głównym założeniem twórców było, aby odbiorca miał uczucie zanurzenia w kolorze, czemu sprzyjał fakt tworzenia płócien wielkiego formatu, jak również niezwykła dbałość o idealną gładkość powierzchni. Cechą charakterystyczną jego prac, można powiedzieć, sygnaturą Newmana jest pionowy pasek, zwany „zip", który spełniając funkcję zamka błyskawicznego, dzieli, a jednocześnie łączy obie części obrazu. Dla Newmana było to „pole, które powołuje do życia pozostałe dwa pola, tak jak i one powołują je do życia"[7]

Najsłynniejszym i największym obrazem Newmana jest *Onement VI*, który w roku 2013 został sprzedany w nowojorskim domu aukcyjnym Sotheby's za sumę ponad czterdziestu milionów dolarów. Dzieła artystów ekspresjonizmu abstrakcyjnego do dnia dzisiejszego wywołują duże emocje. Tak było również z dwoma pracami Newmana prezentowanymi w Stedelijk Museum w Amsterdamie, które zostały pocięte nożem przez sfrustrowanego artystę. Jan van Bladeren zaatakował w 1986 r. obraz pod tytułem *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, a po jedenastu latach ofiarą był obraz *Cathedra*.

Cathedra jest obrazem wielkoformatowym o wymiarach 239,6 x 553,8 cm. Tym, co najbardziej uderza, jest jego barwa. Głębia koloru wciąga obserwatora i prowokuje do interpretacji.

---

[7] Hess, Barbara, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, Kolonia, 2006, str. 40

M. Kupferman *Cathedra* for alto flute

Większe jednostki formalne	**Z**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**
Materiał dźwiękowy	atonalny przebieg, przewaga kroku tercji, trytonu i seksty	dźwięki węzłowe *es, h, d,*	dźwięki węzłowe *gis, f, b*	dźwięk węzłowy *es*	dominują współbrzmienia sekst, septym i trytonów	ton centralny *cis*	dominacja kroku tercji, trytonu i septymy
Melodyka/techniki fletowe	falująca	wznosząca, spowolniona wibracja	wznosząca, spowolniona wibracja, wychylenie o $^1/_4$ tonu w górę, glissando w dół	urozmaicona, falująca, tryle, przednutki	opadająca, wznoszące i opadające glissando, tryl, przednutki	stopniowo rozwijająca się, zróżnicowana, charakter wznoszący, tremolanda, serie dźwięków ad libitum, frullato, glissanda w górę i dół	szeroko rozciągnięta, falująca, wychylenie o $^1/_4$ tonu w dół, bisbigliando,
Rytmika/ narracja	rozdrobniony ruch, w końcowej fazie rytmika spowolniona, narracja spokojna	nuty węzłowe - wartości długie, nuty przejściowe - ruch trzydziestodwójkowy, narracja swobodna, spokojna	nuty węzłowe – wartości długie, nuty przejściowe – ruch trzydziestodwójkowy i triol szesnastkowych	nieco zagęszczona, narracja swobodna	ruch spowolniony, narracja spokojna	różnorodna, narracja narastająca emocjonalnie	ruch powolny, narracja spokojna, rozwijająca się
Agogika	*Free, Blue and Moody*						
Dynamika	*forte, mezzo piano, piano*	*pianissimo, crescenda* na krótkich odcinkach melodycznych, *pianissimo, mezzo piano*	*mezzo forte, piano, pianissimo, pianissimo possibile, crescendo*	*mezzo forte, forte, mezzo piano, piano espressivo*	*pianissimo, mezzo forte, piano con calore*	*mezzo forte, crescendo poco a poco, fortissimo*	*piano subito, mezzo forte, piano, mezzo piano, mezzo forte, crescendo*
Artykulacja	legato	legato	legato	legato	legato	*non legato*, akcenty, sforzato	*non legato*, legato

Cathedra for alto flute cd.

Większe jednostki formalne	G	H	I	J	K
Materiał dźwiękowy	nuty węzłowe h, *gis*, przewaga kroku sekundy, tercji, seksty	różnorodny, przewaga septym, sekund, tercji	atonalny, dominują postępy sekstowe i tercjowe	atonalny	niezwykle rozbudowany przebieg atonalny
Melodyka/technik i fletowe	na krańcach bardzo urozmaicona, wewnątrz statyczna, frullato, spowalnianie wibracji	zróżnicowana, zakotwiczona w wysokiej tessyturze, stopniowo opadająca, ostinatowa	duży ambitus, zróżnicowana, bisbigliando	urozmaicona, zróżnicowana, falująca, przebiegi ad libitum	bardzo urozmaicona, giętka, szeroki ambitus, frullato, tremolando, wychylenia o $^{1}/_{4}$ tonu w dół i w górę
Rytmika/ narracja	zróżnicowana, narracja narastająca emocjonalnie	różnorodna, narracja swobodna, uspokojenie	bardzo zróżnicowana, narracja falująca emojonalnie	niezwykle zróżnicowana, narracja narastająca emocjonalnie, swobodna	zróżnicowana, przewaga ruchu drobnych wartości, narracja narastająca emocjonalnie
Agogika	*Free, Blue and Moody*				
Dynamika	*forte, mezzo piano, forte subito, fortissimo*	*fortissimo, piano subito, crescendo, forte, piano subito, pianissimo*	*mezzo forte, crescendo, forte, mezzo piano, pianissimo*	*forte, crescendo, fortissimo, mezzo forte, piano*	*forte, forte piano, pianissimo, forte, fortissimo*
Artykulacja	*non legato*, legato	*non legato*, legato, akcenty, sforzata	*non legato*, legato, akcenty	*non legato tenuto*, legato, akcenty	*non legato*

Cathedra for alto flute cd.

Większe jednostki formalne	L	M	O	P	Q
Materiał dźwiękowy	dźwięki węzłowe *f, cis, e*	przebiegi *ad libitum*, przebiegi ostinato	atonalny, zakotwiczony na e^2	atonalny, zakotwiczony na e^2	atonalny, zakotwiczony na e^2
Melodyka/techniki fletowe	uproszczona, zakotwiczona na dźwiękach węzłowych, wychylenia o $^1/_4$ tonu w górę, glissando w dół, spowalnianie wibracji	zmniejszony ambitus	środkowa części niezwykle zróżnicowana, duży ambitus, wychylenia o $^1/_4$ tonu, frullato, opadające glissando	falująca, wychylenia $^1/_4$ tonu, frullato, obniżenia $^1/_4$ tonu, opadające glissanda, oscylacje	wznosząca, falująca, obniżanie i podwyższanie o $^1/_4$ tonu, glissando, oscylacje
Rytmika/narracja	urozmaicona, narracja stonowana, spokojna	zróżnicowana, drobne wartości w ostinato	w skrajnych częściach uproszczona i spowolniona, w środkowej części rozdrobniona, narracja swobodna	zróżnicowana, w środkowej części uproszczona, narracja spokojna, wygasająca emocjonalnie	zróżnicowana, generalnie spowolniona, narracja spokojna, wygasająca emocjonalnie
Agogika	*Free, Blue and Moody*				
Dynamika	*mezzo forte, piano, pianissimo, mezzo forte, forte piano*	*forte, pianissimo, piano, forte, pianissimo*	*mezzo forte, pianissimo, mezzo piano, crescendo, fortissimo, diminuendo, piano, mezzo forte*	*mezzo forte, pianissimo possibile, piano, forte piano, pianissimo, fortissimo subito*	*pianissimo, as soft as possible*
Artykulacja	legato	legato	staccato, *non legato*	legato, spiccato, akcenty	legato

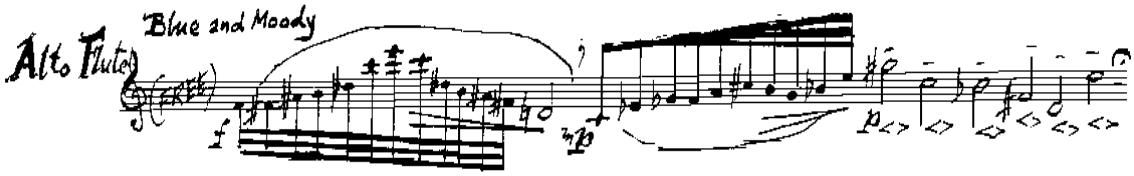
Interpretacja

Opracowując materiał omawianej kompozycji, zdecydowałem się na pozostawienie oznaczeń poszczególnych odcinków zaproponowanych przez kompozytora, gdyż brak taktów utrudnia orientowanie się w partyturze. Z uwagi na to, iż jej pierwszy system nie został oznaczony żadną literą, zdecydowałem się nazwać go odcinkiem Z. Jeśli chodzi o nazewnictwo dźwięków, będę się posługiwał zapisem partyturowym, a nie rzeczywistymi wysokościami.

Cathedra jest utworem o niezwykłej aurze i dużym zróżnicowaniu emocjonalnym. Składa się z siedemnastu odcinków. Poszczególne segmenty zestawione są na zasadzie kontrastu albo podobieństwa materiału motywicznego. Jeśli chodzi o interpretację kompozycji i obrazu, można dostrzec pewną analogię. Mimo że obaj twórcy wskazują na odniesienie do jakiegoś rzeczywistego obiektu, liczba interpretacji może być równa liczbie interpretatorów. Będzie się tak działo między innymi z tego powodu, że nazwy nadawane obrazom abstrakcyjnym nie miały na celu tylko zasugerowanie treści; twórcy wręcz odchodzili od nazywania swoich obrazów, nadając im po prostu kolejne numery – przykładem może być tu chociażby twórca „drippingu" Jackson Pollock.

W omawianym przypadku tytuł być może zawiera jedynie sugestię podniosłego, nasyconego chłodem i powagą nastroju katedry. Obraz jest, można powiedzieć, gigantycznej wielkości, co można odnieść do wielkości katedr, kompozycja natomiast, mimo swojego uroku i głębi, aż tak wielkich rozmiarów nie posiada. Określenie kompozytora umieszczone na początku partytury brzmi: *Blue and Moody*. *Blue* w języku angielskim oznacza kolor niebieski lub błękitny, ale też smutny, a *moody* to tyle, co zmienny, ponury oraz markotny. Te określenia znajdują swoje odbicie w obu dziełach, ale utwór muzyczny otrzymał jeszcze określenie *Free*, czyli wolny, co w znacznym stopniu wpływa na jego kształt i interpretację.

Kompozycję otwiera donośne zawołanie i natychmiast następuje zawieszenie głosu – jakby w oczekiwaniu na odpowiedź. W dalszym przebiegu myśl ta jest kontynuowana, staje się odpowiedzią echa. Jest nieco wolniejsza, nasycona refleksją i zakończona fermatą. Półnuty kończące odcinek Z zyskują szczególny wymiar poprzez niewielkie wychylenia dynamiki i zastosowanie gry tenuto (przykład nr 1).

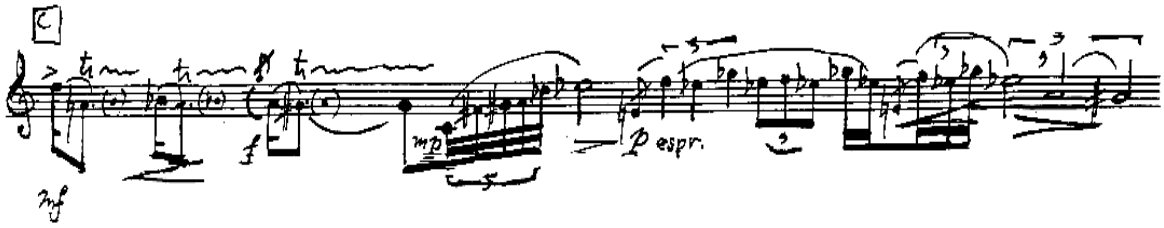


Przykład 1, segment Z.

Odcinek A jest zawieszony na trzech węzłach *es-h-d*, które określają rozpiętość melodii. Efekt spowalnianej wibracji wyróżnia wyjściowy, pierwszy dźwięk, a drobne wartości dobarwiają ten przebieg i ożywiają narrację. Odcinek ma spokojny charakter, brzmi ciepło i delikatnie.

Segment B, pomimo podobieństwa rysunku linii melodycznej, ma nieco inną wymowę. Nutami węzłowymi są teraz dźwięki *gis-f-b*, a barwa z uwagi na przejście w górę skali staje się nieco jaśniejsza. W środku tego fragmentu wykorzystane zostają ćwierćtonowe zmiany wysokości dźwięku oraz opadające glissando, które to efekty kształtują klimat pewnej nieokreśloności, pozbawiony wyraźnych kształtów czy konturów.

Ugrupowanie C jest kontynuacją i rozwinięciem myśli poprzedniego segmentu. Narracja wyraźnie się ożywia, wprowadzając nieco niepokoju. W dalszym jej biegu powraca bardziej stonowany nastrój, choć jeszcze raz, następuje wzrost napięcia we fragmencie o lekko zaznaczonym pochodzeniu bluesowym (przykład nr 2).

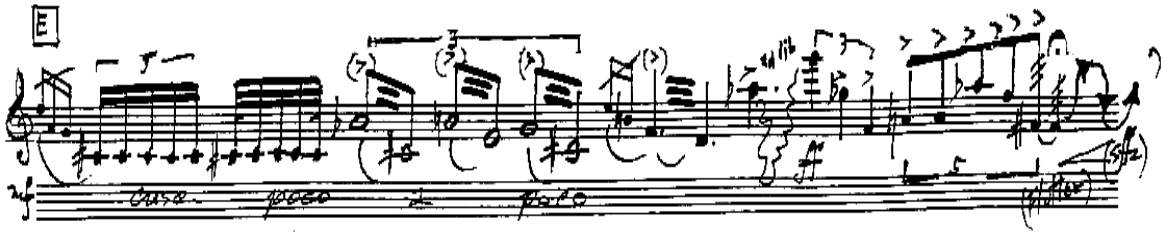


Przykład nr 2, segment C.

Kolejny odcinek D przynosi dużą zmianę w charakterze narracji. Fraza brzmi posępnie i ponuro, ruch zostaje bardzo spowolniony, a dynamika i rejestr sprzyjają zaprezentowaniu głębi brzmienia fletu altowego. W drugiej części przebiegu rozpoczyna się prezentacja ewoluującej myśli. Mimo niewielkiego zakresu i małego zróżnicowania

melodycznego fraza, dzięki zagęszczanej rytmice, rozwija się i narasta, osiągając coraz wyższy pułap dynamiczny i wyrazowy.

Odcinek E jest pierwszą dużą kulminacją tego utworu. Od powtarzanych dźwięków począwszy, dynamika stopniowo narasta, a pojawiające się tremolando wnosi aurę niepewności i niepokoju. Zakończenie odcinka przebiega niezwykle spektakularnie: flet altowy eksploduje serią dowolnych tonów, osiągając najwyższy swój rejestr, a jego prawie nienaturalne brzmienie mocnymi uderzeniami przechodzi do oscylacji frullato, nagle zerwanej i wykończonej sforzato (przykład nr 3).



Przykład nr 3, segment E.

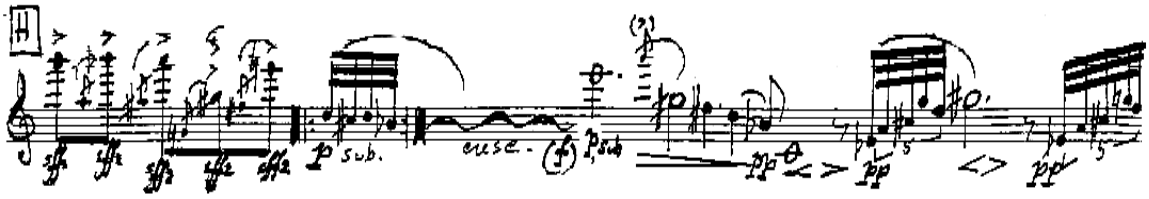
W segmencie F powraca nagle dynamika *piano* i brzmienie pełne ciepła i delikatności. Nastrój spokoju jest podkreślony również przez użycie obniżenia wysokości o $^1/_4$ tonu, a motyw, który wykorzystuje efekt bisbiglianda, rozświetla nieco ten fragment i sprawia ulotne wrażenie ruchu. Druga połowa segmentu stanowi nową myśl muzyczną prowadzącą do bardzo mocnej kulminacji w części G.

Odcinek G charakteryzuje się bardzo wyrazistymi zmianami kolorystycznymi. Dynamiczny pochód początkowy jest znakomitą egzemplifikacją barwowych możliwości fletu altowego – przykładem jest trzykrotne zaprezentowanie dźwięku *h* dwukreślnego w trzech zupełnie różnych kolorystycznych ujęciach. Frullato jest techniką nienową, ale specyficzne na flecie altowym rozedrgane i rozjaśnione brzmienie nadal stanowi o jej atrakcyjności. Tak więc pierwsze *h* jest wykonywane z akcentem, frullato i w dynamice *forte*. Kolejne z septymową, kolorystyczną przednutką diminuendo. Trzecie natomiast wykorzystuje zarówno przednutkę septymową, jak również znakomity efekt spowalnianej wibracji.

Te trzy pokazy jednej nuty mają niebagatelny ładunek wyrazowy. Jest to również niezwykle interesująco zaplanowane *diminuendo*, w którym następuje wyciszenie tak w obrębie dynamiki, jak i w sferze wyrazowej, dzięki czemu spowalniana wibracja brzmi jeszcze bardziej interesująco (przykład nr 4).

Przykład nr 4, segment G.

Po tym uspokojeniu ze zdwojoną siłą wybucha mocne wyprowadzenie frazy sięgającej trzeciej oktawy, w której flet altowy brzmi niezwykle specyficznie. Dźwięki mają bardzo jasną barwę, zawierając przy tym charakterystyczny przydźwięk, co sprawia, że zbliżają się swoją estetyką prawie do krzyku. Znakomicie przeprowadzony pokaz furii i mocy ma swoje zakończenie w następnym segmencie – bardzo mocnymi, akcentowanymi i dobarwionymi sforzatami uderzeniami na najwyższych dźwiękach skali instrumentu, czego efektem są wręcz wykrzyczane pojedyncze nuty wzmocnione przez przednutki (przykład nr 5).

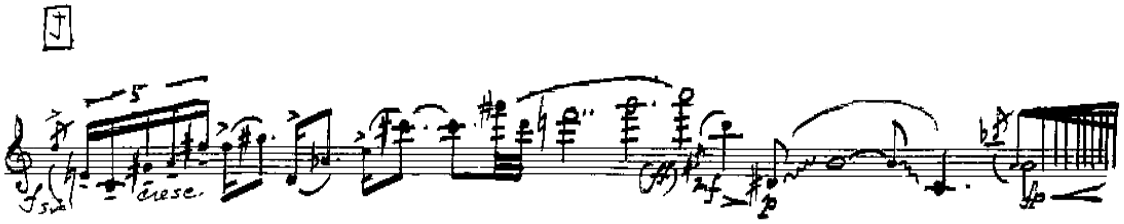


Przykład nr 5, segment H.

Po tej mocnej kulminacji dynamika nagle zapada się w ostinatowym, rozdrobnionym rytmicznie przebiegu, lecz znów szybko zaczyna narastać. Jest to typowy dla Kupfermana sposób prowadzenia narracji, w której zestawia kontrastujące ze sobą odcinki, tworząc wiele lokalnych kulminacji i tym samym uzyskując falisty przebieg napięć. Pozostała część segmentu H powraca do spokojnej narracji, do estetyki rozmytej barwy i nacechowanego spokojem swobodnego ruchu. Motywika koresponduje z segmentami A oraz B i przechodząc płynnie w segment I, buduje napięcie emocjonalne przesycone mocą specyficznego brzmienia trzeciej oktawy.

Odcinki J oraz K stanowią szczytową kulminację utworu. Mamy tu do czynienia z największym w tej kompozycji zagęszczeniem środków wyrazu. Odcinek J rozpoczyna wznoszący się pochód sięgający końca skali instrumentu, w którym długie, nasycone

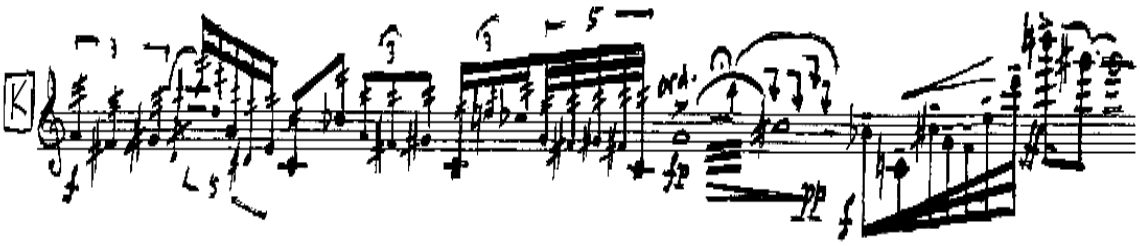
ekspresją, akcentowane, wysokie tony w spowolnionym ruchu zdają się sięgać czegoś niezwykle odległego i niemożliwego do zdobycia (przykład nr 6).



Przykład 6, segment J.

Napięcie zostaje następnie wygaszone, a pozostała część tego nasyconego tajemnicą fragmentu stanowi przygotowanie kolejnej fazy omawianej kulminacji.

Segment K jest odcinkiem o największej kondensacji wyrazu, niezwykle różnorodnej melodyce oraz o największym nagromadzeniu efektów sprzyjających stworzeniu aury brzmieniowej nacechowanej niepokojem. Na uwagę zasługuje przede wszystkim zróżnicowana melodyka, której wyraz pogłębia technika frullato, dodająca nieco rozmytej barwy. Drugą fazą tego odcinka jest tremolando *a-cis* opatrzone kilkoma zmianami wysokości dźwięku. Jego niezwykła kolorystyka obrazuje niepewność, spowolniony dzięki fermacie czas sprzyja wybrzmieniu zmian wysokości dźwięku, co tworzy nastrój pełen oczekiwania. W ostatniej melodyka zostaje rozciągnięta na całą skalę instrumentu, jakby miała stać się odbiciem rozmiarów dzieła będącego inspiracją dla utworu (przykład nr 7).



Przykład nr 7, segment K.

Materiał muzyczny odcinka L jest transpozycją odcinków A i B, bazuje na węzłowych nutach *f-cis-e* i oznacza powrót do stonowanej estetyki, uwypuklonej dzięki bardziej śmiałemu wykorzystywaniu techniki podwyższania i obniżania dźwięku.

W segmencie M, obok zastosowania ostinatowego powtarzania krótkiego motywu, interesujący jest fakt dokładnego przytoczenia muzyki z pierwszego ogniwa – końca

segmentu Z. W ten sposób zostaje ponownie przywołany spokojny nastrój o nieco obiektywnym wydźwięku.

Ostatnie trzy fragmenty omawianego utworu są spójne pod względem materiału motywicznego i opierają się na dwóch rodzajach struktur melodycznych. Pierwsza została zaczerpnięta z środkowej fazy odcinka A oraz B, jej identyczna forma znajduje się w segmencie G. Struktura bazuje na powtarzanym tonie poddawanym przemianom kolorystycznym przy użyciu zmian wysokości dźwięku o $^1/_4$ tonu, frullato oraz glissando. Strona wyrazowa tej struktury jest stonowana, jej ekspresyjność polega przede wszystkim na zmienności uzyskiwanych barw. W sferze napięciowej zawsze zmierza do uspokojenia, co uwypuklają szczególnie *diminuendo* oraz opadające glissanda. Wywołuje też wrażenie zatrzymania się czasu i narracji, umożliwia wspomniane już we wstępie zdominowanie odbiorcy przez kolor, zatopienie się w tkance brzmieniowej kompozycji.

Drugą, skontrastowaną z tamtą, strukturę tworzą ruchliwe, mniej lub bardziej rozbudowane motywy, stanowiące pojedyncze, oderwane od siebie myśli, niektóre dobarwione przez obniżenie wysokości dźwięku o $^1/_4$ tonu. Ten ciekawy kolorystycznie efekt jest też przyczyną rozmycia się jakichkolwiek relacji pomiędzy dźwiękami. Utwór spowalnia coraz bardziej swoją narrację, aż do zupełnego zamarcia na pełnej uroku i delikatności, zawieszonej w przestrzeni myśli.

Problematyka wykonawcza

Problematyka wykonawcza omawianego utworu skupia się głównie na zagadnieniach związanych z barwą dźwięku oraz z narracją, a współdziałanie obu tych elementów, w mojej ocenie, decyduje o ciekawej interpretacji. Flet altowy jest obdarzony niezwykłym kolorem dźwięku. W niskim rejestrze brzmi ciepło i miękko, w średnicy brzmienie wydaje się bardziej rozświetlone, a najwyższy rejestr brzmi najjaśniej – pojawia się przy tym ciekawe sonorystycznie dudnienie czy szum niskich alikwotów.

Ważnym elementem podczas pracy nad tym utworem było pieczołowite rozplanowanie czasu trwania poszczególnych segmentów. Kupferman nie sprecyzował tempa utworu – całość przebiegu czasowego powierzył inwencji interpretatora. Dla mnie najważniejsze było utrzymanie proporcji pomiędzy poszczególnymi wartościami, chociaż delikatne rozciąganie długich wartości i przyspieszanie drobnych tworzyło jeszcze większe możliwości wyrazowe. Operowanie barwą ciepłą i stonowaną w sposób naturalny przyporządkowałem przebiegom o powolnym ruchu, natomiast przebiegi szybsze wykonywałem z nieco większą wyrazistością kolorystyczną.

Istotnym zagadnieniem jest narracja. Mimo że *Cathedra* posiada fragmenty, w których następuje zawieszenie toku, było dla mnie niezmiernie ważne zachowanie płynności przebiegu poszczególnych fraz, tak aby zmienność emocjonalna mogła stanowić najważniejszy obok barwy plan.

Kontekst

Utwór należy do grupy kompozycji tworzonych pod wpływem malarstwa czy rzeźby. Posiada typowe cechy późnego stylu kompozytorskiego Kupfermana, przede wszystkim ciągłą zmienność wyrazową, krótkie, lecz częste i mocne emocjonalnie kulminacje oraz bardzo atonalny język. Podobnie jak *Tanktotem II Cathedra* nie doczekała się jeszcze nagrania płytowego.

Rozdział IV.

Miejsce twórczości M. Kupfermana we współczesnym repertuarze fletowym

Z uwagi na bardzo dużą liczbę aktywnych amerykańskich kompozytorów tworzących utwory na flet postanowiłem skoncentrować się na postaci Meyera Kupfermana, gdyż uznałem, że omówienie jego właśnie kompozycji pozwoli przybliżyć, choćby w stopniu podstawowym, najbardziej charakterystyczne cechy amerykańskiej muzyki fletowej. Prezentacja fletowej twórczości nieznanego w naszym kraju kompozytora mogłaby również pobudzić zainteresowanie nią wykonawców i słuchaczy. Moją intencją było także przedstawienie zagadnień interpretacyjnych oraz problematyki wykonawczej związanych z tą muzyką.

Muzyka amerykańska na przestrzeni dwudziestego wieku przeszła ogromną transformację. Punktem wyjścia stał się transcedentalizm Charlesa Ivesa, po którym w latach dwudziestych następuje czas fascynacji ideami neoklasycyzmu wywiedzionymi z europejskich tradycji, które stanowiły płaszczyznę odniesienia dla poszukiwania amerykańskiej tożsamości muzycznej. W tym okresie najmocniej zaznaczyły się wpływy rdzennej muzyki Ameryki na twórczość kompozytorów piszących muzykę koncertową. Trzeba tutaj wymienić choćby Aarona Coplanda, George'a Antheila czy Waltera Pistona.

W latach trzydziestych i czterdziestych krystalizuje się wkraczający w fazę dojrzałego neoklasycyzmu styl narodowy, a rodzimy folklor i lokalna tradycja muzyczna stają się głównym źródłem inspiracji. Równocześnie rozwijający się nurt awangardowy doprowadza w latach pięćdziesiątych do wielkiego rozkwitu nowych idei muzycznych, jak indeterminizm, aleatoryzm, happening czy muzyka elektroakustyczna. Kolejne dekady przynoszą nowe, postmodernistyczne koncepcje, z których na pierwszy plan wysuwa się *minimal music* z jej czołowymi twórcami Steve'em Reichem oraz Philipem Glassem.

Twórczość Meyera Kupfermana jest przykładem na szerokie i pełne wykorzystanie muzycznego dziedzictwa Ameryki. Szczególnie fascynujące było dla mnie stopniowe odkrywanie elementów, z których zbudowane są poszczególne kompozycje. Niezwykle ciekawy jest sposób odwołania się do muzyki etnicznej. Twórca nie cytuje ani nie przetwarza istniejących tematów – czy to z nurtu muzyki żydowskiej, czy folkloru

rumuńskich Cyganów. Tworzy struktury brzmieniowe, które w sobie, w swojej kolorystyce, ekspresji i nastroju zawierają co najwyżej sugestię, subtelne wskazanie ich proweniencji. Podobny proces można zauważyć, jeśli chodzi o porządek rytmiczny. Kompozytor posługuje się szeroko rozumianą synkopującą rytmiką jazzową, nie starając się nadawać frazom stricte jazzowego charakteru. Wykorzystuje jedynie swoiste napięcie i charakterystyczną, postępującą narrację, pozostając jednak wiernym muzyce klasycznej.

Omówione w mojej pracy kompozycje ukazały również zamiłowanie kompozytora do eksploatowania nieregularnych podziałów metrycznych, które są inspirowane tańcami o pochodzeniu środkowo-europejskim i odznaczają się niepowtarzalną ekspresją potęgującą wrażenie nieustannej zmienności i nieregularności, a jednocześnie płynności i spójności myśli muzycznej.

Uważam, że zaprezentowane przeze mnie w niniejszej pracy utwory zasługują na uznanie i na miejsce we współczesnym repertuarze fletowym. W kontekście innych utworów napisanych przez kompozytorów amerykańskich jednoznacznie można stwierdzić, że bogactwo kolorystyczne języka muzycznego Meyera Kupfermana jest wielką zaletą. Punkt ciężkości został przeniesiony raczej w kierunku nasycenia emocjonalnego, a nie wirtuozerii i standardowego prezentowania możliwości motorycznych fletu. Istotą tej muzyki jest głębia wypowiedzi, stąd moja praca nad interpretacją była niezwykle drobiazgowa, ukierunkowana na dostrzeganie ukrytych treści, nacechowana chęcią uwypuklenia wyrazu każdej z omawianych kompozycji.

Nie jest moją intencją krytyka innych kompozycji napisanych na flet w Ameryce w dwudziestym wieku. Utwory Muczynskiego, Liebermanna, Schwantnera, Schoenfielda i wielu innych są niezwykle wartościowe zarówno pod względem artystycznym, jak również pedagogicznym, jednakże stylistyka i walory ekspresyjne kompozycji Kupfermana są mi niezwykle bliskie. Stwierdziłem, że w kontekście całego repertuaru fletowego kreują one inny obraz muzyki fletowej, zdominowanej niejednokrotnie przez chwytliwą wirtuozerię. W kompozycjach Kupfermana wielokrotnie mamy do czynienia z ładunkiem emocjonalnym w jakiś sposób nieprzystającym do standardowego wyobrażenia o ekspresji fletowej. To właśnie utwierdziło mnie w przekonaniu, że omówione w tej pracy utwory będą stanowić znakomite uzupełnienie i rozszerzenie repertuaru, staną się niejako przeciwwagą dla zdominowanego przez stereotypową wizję jego trzonu.

Pracę nad wybranymi dziełami podzieliłem na kilka etapów. Pierwszy etap obejmował stworzenie bazy naukowej dotyczącej szeroko pojętej amerykańskiej muzyki fletowej. To zaowocowało dobrym rozeznaniem w twórczości kompozytorów amerykańskich, stworzeniem ogólnego obrazu sytuacji kultury i sztuki w Ameryce. Kolejnym krokiem było dokonanie analizy formalnej utworów, a także zanalizowanie ich pod kątem architektoniki ekspresji.

Rejestracja kompozycji składających się na dzieło artystyczne stanowiła dla mnie duże wyzwanie, zarówno jeśli chodzi o wymagania czysto instrumentalne, jak również stronę wyrazową poszczególnych utworów. Dodatkowo uwypuklenie różnic kolorystycznych fletu piccolo czy fletu altowego stało się jeszcze jednym i niezwykle istotnym aspektem. Podczas pracy w studio nagraniowym zwracałem szczególną uwagę na odpowiednie rozplanowanie gradacji napięć, tak aby forma utworu stanowiła logiczną całość wyrazową.

Szczególnie wymagający okazał się utwór *Superflute*, którego wszystkie trzy partie rejestrowałem, kolejno nagrywając ścieżki dźwiękowe. Z uwagi na wielokrotne i bardzo subtelne zmiany rytmiczne, np. $^{7}/_{4}$ i $^{1}/_{16}$, podjąłem decyzję o nagrywaniu następnych śladów na wcześniej nagrane. Umożliwiło to płynne wprowadzanie kolejnych motywów oraz w sposób znaczący i pozytywny wpłynęło na płynne prowadzenie narracji. Podczas rejestracji tego utworu bardzo istotnym czynnikiem okazał się realizator nagrania.

Nigdy wcześniej nie miałem okazji przekonać się, jak wielki wpływ na ostateczny kształt nagrania ma osoba realizatora dźwięku. Szczególnie w tym utworze perfekcyjny montaż, niejednokrotnie pojedynczych tonów, posiada ogromne znaczenie i ma bezpośredni wpływ na kształtowanie strony wyrazowej utworu. Subtelne różnice w obróbce dźwięku można dostrzec w segmencie złożonym z pojedynczych motywów i dźwięków wykonywanych naprzemiennie na flecie piccolo oraz altowym, gdzie skrócenie poszczególnych zdarzeń dźwiękowych, stworzenie nieco większej przestrzeni pomiędzy dźwiękami miało swój skutek w odciążeniu faktury i stworzeniu lżejszej, subtelniejszej aury.

Opisany przeze mnie powyżej proces przygotowania i zrealizowania zarówno nagrania dzieła artystycznego, jak i części opisowej doktoratu stanowi najważniejszy etap mojej dotychczasowej działalności artystyczno-naukowej. Był to okres dla mnie bardzo owocny, przede wszystkim w sferze naukowej, ale również artystycznej. Utwory

stanowiące tak duże wyzwanie stały się dla mnie okazją do zrealizowania moich fascynacji muzycznych, do szerszego otwarcia się na nowy, niewykonywany dotychczas w Polsce repertuar.

Moim celem było nie tylko możliwie najlepsze wykonanie wybranych utworów, lecz także odnalezienie w nich swojej osobowości i estetyki. W przypadku niektórych, jak na przykład *Tanktotem II* czy *Cathedra*, istniała też dodatkowa motywacja, gdyż kompozycje te, o ile mi wiadomo, zostały po raz pierwszy zarejestrowane na nośniku elektronicznym.

Niezaprzeczalne walory artystyczne wybranych przeze mnie kompozycji dały mi wielką satysfakcję, a zmierzenie się z wysokimi wymaganiami, jakie stawiają te utwory wykonawcom w zakresie interpretacji, było podnietą i inspiracją i przysporzyło mi wiele radości. Uwidocznione przeze mnie bogactwo kolorystyczne w tych utworach ma bezpośrednie znaczenie dla poszerzenia kolorystyki brzmienia fletu i jego odmian, jak również na wzbudzenie w sobie spotęgowanej wrażliwości w tym zakresie.

Bardzo inspirującą stała się współpraca z pianistą, w której inne spojrzenie na rodzące się dzieło artystyczne podsycało wzajemną potrzebę sprostania wyzwaniu i zmierzenia się z własnymi możliwościami. W moim odczuciu był to interesujący i satysfakcjonujący przykład wspólnej artystycznej kreacji. Jestem przekonany, że zaprezentowane kompozycje wejdą do repertuaru fletowego i będą często wykonywane, a wymogi interpretacyjno-wykonawcze będą stanowić wyzwanie dla wielu flecistów.

Literatura przedmiotowa dotycząca poruszonego przeze mnie tematu nie jest obszerna, brak opracowań analitycznych w języku polskim, a opracowania obcojęzyczne w zasobach bibliotecznych są również bardzo nieliczne. Nie ma też jakiejkolwiek informacji o istnieniu nagrań omawianych w tej pracy utworów dokonanych przez polskich flecistów. Wiedzę o prezentowanym programie starałem się zdobyć poprzez przeprowadzenie wnikliwej analizy i jej dogłębne opracowanie. Całokształt wniosków i przemyśleń zaprezentowałem na załączonym do mojej pracy nośniku elektronicznym oraz w niniejszym opisie.

Żywię nadzieję, że wysiłek włożony w prawidłowe i dokładne odczytanie zawartości tekstu muzycznego, uzupełniony wykonanymi analizami, umożliwił właściwe przybliżenie intencji kompozytora, ale także pozwolił na zaprezentowanie mojego sposobu rozumienia tych kompozycji. Sugestie dotyczące zagadnień interpretacyjnych, jak również

problemów wykonawczych, są moją wizją artystyczną. Aby uzyskać pełny obraz interpretacji tych utworów, nieodzowne jest pozostawienie artyście pewnego marginesu swobody, gdyż indywidualność wykonawcy jest ważnym czynnikiem w kształtowaniu interpretacji kompozycji.

Z przyczyn oczywistych – bardzo szeroki i bogaty zakres materiału badawczego – moja praca nie wyczerpuje całego zakresu problematyki wykonawczej związanej z amerykańską literaturą fletową. Mam jednak nadzieję, że będzie ona stanowić impuls do dalszego badania tych zagadnień i zachęci innych wykonawców do sięgania po nieznane kompozycje amerykańskich twórców, do odkrywania bogactwa tej muzyki i czerpania radości z jej piękna.

Bibliografia

Barrymore L., *History of American Classical Music*, Naxos Books 2007

Bell J./ Greated C., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, hasło: Helmholtz, Hermann

Chomiński J., *Formy muzyczne*, t. I i II, PWM, Kraków 1987

Fries S., *My Teacher: Remembering Marcel Moyse*, AuthorHouse, Bloomington, IN 2007

Gabrielsson A., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, hasło: Psychology of music

Gann K., *American Music in the 20th Century*, Schirmer Books, New York 1997

Hess, B., *Ekspresjonizm abstrakcyjny,* Taschen, Köln 2004

Kowalska, B.. *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989

Kupferman M., *Atonal Jazz*, Dorn Pulications, Medfield, Massachusetts 1992

Millington B., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, hasło: Kupferman, Meyer

Motte-Haber, de la H., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, hasło: Révész, Géza

Nowa muzyka amerykańska, (red.) Jan Topolski, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków 2010

Osęka, A., *Spojrzenie na sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987

Podhajski M., *Formy muzyczne*, PWM, Warszawa 1991

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

Toff N., *Monarch of the flute: the life of Georges Barrère*, Oxford University Press, New York 2005

Wellek A./Freudenberger B., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, hasło: Stumpf, (Friedrich) Carl

Zieliński T., *Style, kierunki i twórcy XX wieku*, Warszawa 1972

Źródła internetowe

http://www.lifecircles-inc.com/Learningtheories/gestalt/wertheimer.html (data odwiedzin 02.06.2013)

http://www.lifecircles-inc.com/Learningtheories/gestalt/koffka.html (data odwiedzin 02.06.2013)

http://psychclassics.yorku.ca/Kohler/today.htm (data odwiedzin 02.06.2013)

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/180868/Christian-Freiherr-baron-von-Ehrenfels (data odwiedzin 02.06.2013)

http://www.psychologicalscience.org/index.php/publications/observer/1997/march-97/paul-fraisse-1911-1996-energetic-international-psychologist.html (data odwiedzin 02.06.2013)

http://webpages.mcgill.ca/staff/Group2/abregm1/web/# (data odwiedzin 02.06.2013)

http://www.robertbigio.com/index.htm (data odwiedzin 23.07.2013)

http://www.flutemonkey.com/ (data odwiedzin 23.07.2013)

http://www.bruceduffie.com/baron2.html (data odwiedzin 23.07.2013)

http://www.flutepage.de/ (data odwiedzin 27.07.2013)

http://www.bernardzgoldberg.com/ (data odwiedzin 27.07.2013)

http://wmshaynes.com/ (data odwiedzin 15.05.2013)

https://powellflutes.com/ (data odwiedzin 16.05.2013)

http://www.nyfluteclub.org/ (data odwiedzin 20.04.2013)

http://memory.loc.gov/ammem/dcmhtml/dmhome.html (data odwiedzin 10.04.2013)

http://www.flutehistory.com/ (data odwiedzin 04.03.2013)

http://www.juliusbaker.com/ (data odwiedzin 04.03.2013)

http://ws.conn-selmer.com/archives/keynotesmagazine/article/?uid=345 (data odwiedzin 02.02.2013)

http://www.jamespellerite.com/ (data odwiedzin 23.02.2013)

http://www.flutecorner.com/famousflutists.htm (data odwiedzin 23.02.2013)

http://www.flutenet.com/mariano.htm (data odwiedzin 08.09.2013)

http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-11132007-163128/unrestricted/Kean_dis.pdf (15.01.2013)

http://www.nfaonline.org/ (data odwiedzin 02.12.2013)

http://www.pappoutsakis.org/bio/ (data odwiedzin 02.12.2013)

http://www.stokowski.org/Boston_Symphony_Musicians_List.htm (data odwiedzin 01.01.2013)
http://www.juilliard.edu/faculty/b%C3%A4rli-nugent?destination=node/19652 (data odwiedzin 12.05.2013)
https://sites.google.com/site/carolwincenc/home (data odwiedzin 12.05.2013)
http://www.leonardgarrison.com/ (data odwiedzin 11.05.2013)
https://explorecourses.stanford.edu/instructor/flute (data odwiedzin 11.05.2013)
http://www.patriciaharper.com/page6.html (data odwiedzin 11.05.2013)
http://www.naxos.com/person/John_Herrick_Littlefield/41670.htm (data odwiedzin 11.05.2013)
http://www.kylewileypickett.com/ (data odwiedzin 03.03.2013)
http://www.nfaonline.org/The-Organization/Achievement-Award.aspx?Award=49 (data odwiedzin 02.02.2013)
http://www.ransomwilson.com/ (data odwiedzin 02.02.2013)
http://www.du.edu/ahss/schools/lamont/faculty/flute/endsley-pamela.html (data odwiedzin 16.02.2013)
http://works.bepress.com/wendell_dobbs/ (data odwiedzin 16.02.2013)
http://www.kumerflutestudio.com/ (data odwiedzin 16.02.2013)
http://www.flutistry.com/team/ (data odwiedzin 17.02.2013)
http://www.paularobison.com/ (data odwiedzin 17.02.2013)
http://content.thespco.org/people/julia-bogorad-kogan/ (data odwiedzin 18.02.2013)
http://www.johnranck.net/web-design/former-pages/Eleanor-Lawrence_files/elbio.html (data odwiedzin 18.02.2013)
http://www.jeannebaxtresser.com/ (data odwiedzin 18.02.2013)
http://www.garyschocker.com/ (data odwiedzin 20.02.2013)
http://www.iflute.com/biography.html (data odwiedzin 20.02.2013)
http://www.flutecenterofri.com/ (data odwiedzin 14.03.2013)
http://www.jasminechoi.com/ (data odwiedzin 14.03.2013)
http://www.zoominfo.com/p/Anne-Zentner/945779 (data odwiedzin 12.12.2013)
http://robertdick.net/ (data odwiedzin 12.12.2013)
http://www.laurelannmaurer.com/ (data odwiedzin 04.09.2013)

Materiały nutowe

Kupferman M. *Superflute* for solo flute with prerecorded piccolo and alto flute, Soundspells Productions, New York 1971

Kupferman M. *Four Abstractions* for solo flute, Soundspells Productions, New York 1992

Kupferman M. *Chaconne Sonata* for flute and piano, Soundspells Productions, New York 1993

Kupferman M. *Tanktotem* for piccolo solo, Soundspells Productions, New York 1997

Kupferman M. *Cathedra* for alto flute solo, Soundspells Productions, New York 2000