

**Forma i technika dźwiękowa  
oraz problemy interpretacyjne  
w wybranych preludiach fortepianowych  
kompozytorów polskich XX wieku**



**Magdalena Prejsnar**

**Forma i technika dźwiękowa  
oraz problemy interpretacyjne  
w wybranych preludiach fortepianowych  
kompozytorów polskich XX wieku**



**WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO  
RZESZÓW 2010**

Recenzował  
prof. CZESŁAW STAŃCZYK

Opracowanie redakcyjne i korekta  
KRYSTYNA STRYCHARZ

Opracowanie techniczne  
KRYSTYNA BARAN

Projekt okładki  
AGNIESZKA ZAKRZEWSKA

© Copyright by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Rzeszów 2010

**ISBN 978-83-7338-518-4**

**DOI: 10.15584/978-83-7338-518-4**

547

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO  
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26  
e-mail: [wydaw@univ.rzeszow.pl](mailto:wydaw@univ.rzeszow.pl); <http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl>  
Wydanie I; format B5; Ark. wyd. 6; Ark. druk. 7,25; Zlec. red. 83/09

---

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

# Spis treści

Wstęp .....	7
-------------	---

## ROZDZIAŁ 1

<b>Historia preludium fortepianowego w muzyce polskiej .....</b>	<b>11</b>
1.1. Rys historyczny formy preludium w muzyce europejskiej do końca XVIII wieku .	11
1.2. Preludium fortepianowe w muzyce polskiej XIX wieku .....	14
1.2.1. Preludia fortepianowe Fryderyka Chopina .....	14
1.2.2. Preludium fortepianowe w muzyce polskiej II połowy XIX wieku .....	16
1.3. Oblicza preludium fortepianowego w muzyce polskiej XX wieku .....	20

## ROZDZIAŁ 2

<b>Charakterystyka wybranych preludiów fortepianowych okresu neoklasycznego kompozytorów polskich XX wieku .....</b>	<b>28</b>
2.1. Wojciech Kilar, <i>Trzy preludia na fortepian</i> (1951) .....	28
2.1.1. Nota biograficzna kompozytora .....	28
2.1.2. Analiza formalna cyklu <i>Trzy preludia na fortepian</i> .....	33
2.2. Zygmunt Mycielski, <i>6 preludiów na fortepian</i> (1954) .....	37
2.2.1. Nota biograficzna kompozytora .....	37
2.2.2. Analiza formalna cyklu <i>6 preludiów na fortepian</i> .....	41
2.3. Henryk Mikołaj Górecki, <i>Cztery preludia op. 1 na fortepian</i> .....	47
2.3.1. Nota biograficzna kompozytora .....	47
2.3.2. Analiza formalna cyklu <i>Cztery preludia op. 1 na fortepian</i> .....	49
2.4. Miłosz Magin, <i>5 preludiów na fortepian</i> (1963) .....	54
2.4.1. Nota biograficzna kompozytora .....	54
2.4.2. Analiza formalna cyklu <i>5 preludiów na fortepian</i> .....	56
2.5. Podsumowanie .....	61

## ROZDZIAŁ 3

<b>Charakterystyka wybranych preludiów fortepianowych spoza kręgu neoklasycznego kompozytorów polskich XX wieku .....</b>	<b>64</b>
3.1. Kazimierz Serocki, <i>Suita preludiów na fortepian</i> (1952) .....	64
3.1.1. Nota biograficzna kompozytora .....	64
3.1.2. Analiza formalna <i>Suity preludiów na fortepian</i> .....	67
3.2. Krzysztof Knittel, <i>Quatre préludes pour piano</i> (1983) .....	78

3.2.1. Nota biograficzna kompozytora .....	78
3.2.2. Analiza formalna cyklu <i>Quatre préludes pour piano</i> .....	80
3.3. Paweł Mykietyn, <i>Cztery preludia na fortepian</i> (1992) .....	84
3.3.1. Nota biograficzna kompozytora .....	84
3.3.2. Analiza formalna cyklu <i>Cztery preludia na fortepian</i> .....	87
3.4. Podsumowanie .....	91

## ROZDZIAŁ 4

<b>Problemy interpretacyjne w wybranych preludiach fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku</b> .....	93
4.1. Wyjaśnienie pojęcia „interpretacja muzyczna” .....	93
4.2. Wojciech Kilar, <i>Trzy preludia na fortepian</i> .....	97
4.3. Kazimierz Serocki, <i>Suita preludiów na fortepian</i> .....	98
4.4. Zygmunt Mycielski, <i>6 preludiów na fortepian</i> .....	100
4.5. Henryk Mikołaj Górecki, <i>Cztery preludia op. 1 na fortepian</i> .....	102
4.6. Miłosz Magin, <i>5 preludiów na fortepian</i> .....	103
4.7. Krzysztof Knittel, <i>Quatre préludes pour piano</i> .....	105
4.8. Paweł Mykietyn, <i>Cztery preludia na fortepian</i> .....	106
<b>Zakończenie</b> .....	108
<b>Bibliografia</b> .....	110

# Wstęp

Preludium to jedna z głównych form literatury fortepianowej, w której wypowiadali się najwięksi twórcy różnych epok: Johann Sebastian Bach, Fryderyk Chopin, Aleksander Skriabin, Sergiusz Rachmaninow. Bogaty rozdział w historii tej formy stworzyli kompozytorzy polscy, głównie w XX wieku.

Preludium fortepianowe przyjmowało często postać utworu wirtuozowskiego. W epoce romantycznej miało bardzo zróżnicowaną formę pod względem wyrazowym i technicznym. Fundamentalny wzorzec tej formy stworzył Fryderyk Chopin, komponując cykl *24 preludiów op. 28* na fortepian. Utwory te stanowiły bazę, do której odwoływały się następne pokolenia kompozytorów europejskich.

Różnorodność faktury i charakteru wyrazowego preludiów fortepianowych wpłynęła z pewnością na bardzo rozległą problematykę wykonawczą.

Kompozytorzy tworzący preludia w formie cyklu stosowali powszechnie zasadę kontrastu pomiędzy poszczególnymi utworami. Stało się to niemal obowiązującą regułą.

Inny z kolei charakter miały preludia poprzedzające większe formy. Utwory tego typu powstałe na przestrzeni XX wieku odwoływały się w większości do wzorca barokowego.

Niniejsza książka dotyczy siedmiu cykli preludiów fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku. Są to: *Trzy preludia* Wojciecha Kilara, *Suita preludiów* Kazimierza Serockiego, *6 preludiów* Zygmunta Mycielskiego, *Cztery preludia op. 1* Henryka Mikołaja Góreckiego, *5 preludiów* Miłosza Magina, *Cztery preludia* Krzysztofa Knittla oraz *Cztery preludia* Pawła Mykiety. Utwory te zostały przeze mnie utrwalone na płycie CD pt. „Piano preludes”, którą nagrałam w styczniu 2009 roku dla firmy fonograficznej DUX.

Wymienione cykle preludiów powstawały w różnych latach i tworzą w całości obraz bardzo zróżnicowany stylistycznie. Łączy się więc z nimi obszerny zakres problemów interpretacyjnych.

Wybór preludiów podyktowany był kilkoma czynnikami. Cykl preludiów Wojciecha Kilara, Krzysztofa Knittla oraz Zygmunta Mycielskiego nie został do tej pory utrwalony na żadnej płycie CD. Działalność twórcza W. Kilara oraz Z. Mycielskiego wiąże się bezpośrednio z regionem Podkarpacia. Mając na uwadze ten czynnik, chciałam choć w pewnym stopniu przyczynić się do promocji kultury muzycznej tego regionu, umieszczając utwory obu kompozytorów na płycie „Piano preludes”.

Preludia Pawła Mykietyna zafascynowały mnie na jednym z koncertów studenckich podczas studiów w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Utwory te wykonywał wówczas pianista Maciej Grzybowski. W 2003 roku utrwalił je na płycie CD pt. „Dialog” (Universal Music Polska 476 155 7).

Jeśli chodzi o dyskografię pozostałych cykli preludiów, przedstawia się ona następująco: *Suite preludiów* Kazimierza Serockiego utrwalił na płycie kompaktowej Andrzej Dutkiewicz (Polskie Nagrania OCD 316), *Cztery preludia op. 1* Henryka Mikołaja Góreckiego nagrał David Arden (Koch International CD 3-7301-2), a *6 Preludiów* Miłosza Magina znalazło się do tej pory jedynie na płycie CD w wykonaniu Magdaleny Adamek (Acte Préalable AP0052). Biorąc pod uwagę ten raczej skromny zbiór, można stwierdzić, iż płyta „Piano preludes” z pewnością przyczyni się do poszerzenia niezbyt obfitej dyskografii wyżej wymienionych utworów.

Tytuły poszczególnych cykli preludiów, które podaję w niniejszej książce, pozostają w zgodzie z zapisem wydawcy materiałów nutowych będących w moim posiadaniu.

Praca składa się z czterech rozdziałów. Rozdział pierwszy jest jakby wprowadzeniem, w którym przedstawiam historię formy preludium w muzyce polskiej, uwzględniając preludium barokowe i klasyczne – zwiastuny tej formy na gruncie muzyki polskiej. Jest to poniekąd pomysł zaczerpnięty od Fryderyka Chopina, który komponując swój pionierski cykl *24 preludiów op. 28*, przejął ogólny wzorzec tej formy od Jana Sebastiana Bacha.

W rozdziale drugim omawiam preludia należące do neoklasycznego obszaru stylistycznego, a więc utwory Wojciecha Kilara, Zygmunta Mycielskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Miłosza Magina. Wspólna, związana z tradycją, stylistyka preludiów tych kompozytorów zadecydowała o włączeniu ich do jednego rozdziału pracy.

Część trzecia poświęcona jest cyklom skomponowanym w późniejszym okresie, reprezentującym odmienne od neoklasycznych rozwiązania stylistyczno-techniczne, takie jak dodekafonia i minimalizm. Analiza formalna



i charakterystyka techniki dźwiękowej utworów poprzedzona jest notą biograficzną danego kompozytora. Większość analiz została zilustrowana przykładami nutowymi.

Ostatni, czwarty rozdział obejmuje w całości problematykę wykonawczą z zachowaniem w omówieniu utworów kolejności zgodnej z ich chronologią. Szczegółowe uwagi dotyczące pojedynczych utworów poprzedzają ogólne rozważania na temat interpretacji.

W niniejszej książce podejmuję także zagadnienia związane z wykonaniem nowych elementów technicznych, takich jak np. klastery. Są one świadectwem nieustającego zainteresowania współczesnych twórców muzyką fortepianową i wyrazem dalszych poszukiwań w zakresie technicznych i wyrazowych możliwości fortepianu.

Kompozytorzy, których utwory znalazły się na płycie „Piano preludes”, a których charakterystykę pod względem analitycznym i problemów interpretacyjnych przedstawiam w niniejszej książce, reprezentują twórczość muzyki polskiej XX wieku. Jednakże cykle preludiów, na których skupiłam uwagę, przypadają na II połowę tego stulecia, tj. lata 1951–1992. Jest to okres bogaty pod względem liczby kompozycji tejże formy. Blisko czterdziestu kompozytorów polskich starszego i młodego pokolenia zainteresowało się preludium fortepianowym, co zaowocowało powstaniem ponad 200 utworów. Tylko w latach 50. polska literatura muzyczna wzbogaciła się o prawie 70 preludiów fortepianowych, wśród których znalazły się omawiane przeze mnie i nagrane na płycie „Piano preludes” cykle preludiów W. Kilara, K. Serockiego, Z. Mycielskiego i H.M. Góreckiego. W kolejnym dwudziestoleciu (lata 60. i 70.) spod pióra 15 kompozytorów wyszło ponad 80 preludiów fortepianowych. Znalazł się tu także cykl 5 preludiów M. Magina (1963 r.). Lata 80. i 90. przyniosły kolejne kompozycje. Cykle preludiów tworzyli w tym okresie prezentowani w niniejszej publikacji K. Knittel (*Quatre préludes pour piano*, 1983 r.) i P. Mykietyn (*4 preludia na fortepian*, 1992 r.)

Wydaje się zatem, iż forma preludium fortepianowego w muzyce polskiej II połowy XX wieku cieszyła się sporym zainteresowaniem kompozytorów, nie tylko młodego pokolenia. Liczba skomponowanych utworów, ich różnorodność, bogactwo stylistyki, zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne, które zostały podjęte przez twórców tego okresu, świadczą także o nieprzerwanym zainteresowaniu możliwościami fortepianu, instrumentu, który święci swój triumf od XIX stulecia. Na początku lat 50. Jacques Barzun napisał w przedmowie do książki Loessera (*Mężczyźni*,

*kobiety i fortepiany*, 1954), iż „fortepian jest instrumentem par excellence towarzyskim, [...] salonowym meblem, oznaką mieszczańskiego dobrobytu, najcięższym narzędziem, którym torturuje się młodych w imię edukacji, a starych w imię rozrywki”.

Fortepian od zawsze wyzwał w muzykach najbardziej skrajne emocje, pozwalając im manifestować całą gamę odczuć. Udoskonalanie mechaniki instrumentu na przestrzeni wieków przyczyniło się do ciągłego zainteresowania fortepianem. Obserwuje się nie tylko wzrastającą liczbę kompozytorów piszących na fortepian, ale też wykonawców-wirtuozów. Wiek XX rozwinął wiele kierunków muzycznych, w polskiej muzyce fortepianowej zauważa się wyraźne wpływy impresjonizmu, zaś w II połowie stulecia powstają przede wszystkim dzieła oparte na technice serialnej i aleatorycznej, choć żywe są także tradycje neoklasyczne. Preludia fortepianowe, które stanowią treść niniejszej książki i które prezentuję na płycie „Piano preludes”, z pewnością wpisują się trwale w dorobek tegoż wycinka historii polskiej muzyki fortepianowej.

## ROZDZIAŁ 1

# Historia preludium fortepianowego w muzyce polskiej

### 1.1. Rys historyczny formy preludium w muzyce europejskiej do końca XVIII wieku

Preludium wyrosło z praktyki improwizacyjnej. Początki tej formy sięgają epoki renesansu. Pierwsze preludia pochodzą z XV wieku. Stosowano w nich już figurację. W XVI wieku preludiami określano krótkie utwory improwizacyjne na organy lub lutnię z fragmentami akordowymi i figuracyjnymi. Zadaniem tych utworów było ułatwienie śpiewakom intonacji utworu wokalnego. Z tego względu takie utwory instrumentalne posiadały także nazwę „intonazioni”. Przykłady tego typu spotykamy w twórczości Giovanniego Gabrielego (1553–1613). Preludia notowane były w tabulaturach organowych (A. Ileborgh 1448, C. Paumann 1452, L. Kleber 1520, Jan z Lublina 1538–1548) i lutniowych (F. Spinacino 1507, H. Judenkünig 1523, H. Newsiedler 1536 i H. Gerle 1552). Na przełomie XVI i XVII wieku stosowane były w muzyce kompozytorów angielskich, tzw. wirginalistów (W. Byrd, J. Bull), oraz w muzyce lutniowej (J.B. Besárd 1603). Na tym etapie były już szerzej rozbudowane i miały charakter popisowy<sup>1</sup>. W II połowie XVII wieku preludia przeniknęły do cyklicznych form barokowych: suity i sonaty da camera. Często łączono je z fugą<sup>2</sup>. W tej postaci preludia i fugi stały się bardzo popularne w muzyce niemieckiej późnego baroku.

Jednym z pierwszych kompozytorów, który skomponował cykl preludów i fug, był Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665–1746). Jak podaje

---

<sup>1</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Małe formy instrumentalne z serii Formy Muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1983, s. 395.

<sup>2</sup> Hasło (nieautoryzowane): *Preludium* [w:] *Encyklopedia muzyki* pod red. A. Chodkowskiego, PWN, Warszawa 1995, s. 720.

Barbara Brzezińska, cykl ten posiadał nazwę *Ariadne musica* i przeznaczony był na organy o stroju równomiernie temperowanym. Obejmował 20 preludiów i fug, ułożonych w niepełnym porządku chromatycznym tonacji dur i moll<sup>3</sup>. Z kolei Józef M. Chomiński zauważa, iż już od końca XVI wieku preludia i toccaty porządkowano według tonacji<sup>4</sup>. W ogólnym zarysie preludium barokowe było utworem figuracyjnym, reprezentującym typ formy ewolucyjnej. Jego podstawą był jakiś motyw lub figura melorytmiczna, z której rozwijał się cały utwór. Istotą rozwoju preludium było wielokrotne nawiązywanie do głównego motywu i rozwijanie go, przez co powstawała forma zbliżona do ronda. Preludia były najczęściej utworami o jednolitej fakturze i charakterze muzycznym. Czasami, wzorem tańców suitowych, przyjmowały budowę dwuczęściową<sup>5</sup>. Kompozycje te przeznaczone były przede wszystkim na instrumenty klawiszowe: organy, klawesyn.

Najwybitniejszym twórcą preludiów w dobie baroku był Johann Sebastian Bach (1685–1750), zaś jego wielkim poprzednikiem niemiecki twórca Dietrich Buxtehude (1637–1707). Encyklopedyczny wykaz dzieł tego kompozytora podaje 19 preludiów, *Preludium i ciacconę C-dur* oraz dwa preludia i fugi. Były to utwory organowe<sup>6</sup>.

Johann Sebastian Bach łączył formę preludium najczęściej z fugą, wprowadzał je także (jako pierwszą część) do suit<sup>7</sup>. Tworzył również preludia stanowiące utwory samodzielne, np. *Preludium G-dur* BWV 568 i *Preludium a-moll* BWV 569 na organy. Na organy i klawesyn komponował preludia łączone z fugami. Wśród nich są preludia chorałowe, oparte na melodiach Kościoła ewangelickiego, które zawarł w zbiorze *Orgelbüchlein*<sup>8</sup>.

W historii literatury fortepianowej szczególne znaczenie mają dwa tomy preludiów i fug pt. *Das Wohltemperierte Klavier*. Powstanie tych zbiorów było związane z wprowadzeniem do budowy instrumentów klawiszowych stroju równomiernie temperowanego. Dokonał tego w roku 1691

---

<sup>3</sup> B. Brzezińska, hasło: *Fischer Johann* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM* pod red. E. Dziębowskiej, t. efg, część biograficzna, PWM, Kraków 1987, s. 109.

<sup>4</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I, PWM, Kraków 1989, s. 275.

<sup>5</sup> Tychże, *Małe formy...*, s. 396.

<sup>6</sup> K. Morawska, hasło: *Buxtehude Dietrich* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. ab, Kraków 1979, s. 475.

<sup>7</sup> Wszystkie klawesynowe *Suity angielskie* Bacha posiadają preludium jako pierwszą część. Preludia występują też we wszystkich suitach na wiolonczelę solo i w *III Particie E-dur* na skrzypce solo.

<sup>8</sup> J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. I..., s. 291.

Andreas Werckmeister – kompozytor, budowniczy organów i akustyk<sup>9</sup>. Pierwszy tom preludiów i fug J.S. Bacha powstał w 1722 roku, tom drugi ponad 20 lat później, w 1744 roku. W autografie Bach zamieścił następującą adnotację: „Równomiernie temperowany klawesyn albo Preludia i fugi przez wszystkie tony jak i semitonia, zarówno tertiam majorem, czyli Ut, Re, Mi, jak też tertiam minorem, czyli Re, Mi, Fa, obejmujące. Na korzyść i użytek żadnej nauki muzykalnej młodzieży, jak również tych, co w tym studio zręczność już osiągnęli, dla szczególnej rozrywki ułożone i sporządzone przez Johanna Sebastiana Bacha”<sup>10</sup>. Jak wynika z tego autokomentarza, kompozytor przeznaczył swe dzieło dla celów pedagogicznych.

Każdy z dwóch tomów zawiera 24 preludia i fugi, skomponowane we wszystkich tonacjach durowych i molowych na zmianę, ułożonych w porządku chromatycznym (ogółem 48 preludiów i fug). Zbiór ten przedstawia niezwykle bogactwo faktury i ukształtowania formy. Autor monografii J.S. Bacha – Ernest Zavorský dzieli preludia pierwszego tomu na harmoniczne i polifoniczne. Harmonicznymi preludiami nazywa te, których faktura oparta jest na akordach rozłożonych. Są to np. bardzo znane *I Preludium C-dur* oraz preludia Fis-dur i G-dur. Do tego typu należy także *II Preludium c-moll*, w którym rozłożone akordy dopełniane są dźwiękami melodycznymi. W rozważaniach Zavorský’ego czytamy: „Innym typem preludiów, jakimi Bach poprzedza fugi *Wohltemperiertes Klavier*, są preludia kontrapunktyczne, tematyczne. Występuje w nich zwykle krótki temat, opracowany podobnie jak w inwencjach. [...] Wszystkie preludia w tej grupie odznaczają się żywym ruchem. Istnieje jednak szereg preludiów o ruchu powolnym, gdzie faktura homofoniczna spleta się z linearyzmem (preludia f-moll i b-moll), w innych znowu element linearny przybiera cechy melodyki ariosowej (preludium cis-moll) w połączeniu z elementami homofonicznymi”<sup>11</sup>. E. Zavorský podaje, że preludia z drugiego tomu zawierają ślady repryzy w budowie formalnej. „Bogactwo w ukształtowaniu preludiów jest w tej części znacznie większe niż w części pierwszej” – czytamy we wnioskach końcowych<sup>12</sup>. Z bogactwa formy i faktury wynika wprost szeroki zakres techniki pianistycznej. Każde kolejne preludium daje nowy wariant określonego problemu

---

<sup>9</sup> W 1691 roku ukazała się praca Werckmeistera pt. *Musicalische Temperatur*, w której autor przedstawił zasady podziału oktawy na 12 równych półtonów, co umożliwiło grę we wszystkich tonacjach (hasło: *Werckmeister Andreas* [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 951).

<sup>10</sup> Cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków 1987, s. 244.

<sup>11</sup> E. Zavorský, *J.S. Bach*, PWM, Kraków 1979, s. 211.

<sup>12</sup> Tamże, s. 376.

technicznego lub stanowi połączenie kilku sposobów wykonawczych. Preludia z pierwszego tomu są bardziej motoryczne i jednolite rytmicznie, preludia z tomu drugiego wprowadzają większe zróżnicowanie ruchu rytmicznego, w tym sporą dawkę rytmów synkopujących (np. *XXIV Preludium*), często też pojawia się trzygłosowa faktura polifoniczna.

Preludia J.S. Bacha zawarte w obydwu tomach *Wohltemperiertes Klavier* należą dziś do tzw. żelaznego repertuaru pianistycznego i pedagogicznego. Dają solidne podstawy techniki pianistycznej oraz umiejętność realizowania różnego typu faktury, zarówno homofonicznej, jak i polifonicznej. Są szczególnie cenne w kształceniu biegłości, techniki palcowej, umiejętności wykonywania zróżnicowanych figuracji, polifonicznego prowadzenia głosów, realizacji ozdorników. Na podstawowym szczeblu kształcenia młodego pianisty funkcję tę spełniają *Małe preludia* J.S. Bacha. Preludia największego twórcy doby późnego baroku stały się fundamentem do dalszego rozwoju tej formy. Stanowią podsumowanie wszystkich typów faktury instrumentów klawiszowych typowych dla epoki baroku.

Epoka klasyczna nie kontynuowała dzieła Bacha. Jedynym wyjątkiem był cykl *24 preludiów fortepianowych* niemieckiego kompozytora i pianisty Johanna Nepomuka Hummela (1778–1837). Był on przedstawicielem stylu brillant, kompozytorem licznych utworów fortepianowych, kameralnych i wokarno-instrumentalnych. Działal jako pedagog, opublikował pracę dydaktyczną pt. *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte Spiel vom ersten Elementar. Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, która ukazała się w 1828 roku w Wiedniu. W swych preludiach zastosował wszystkie tonacje w następstwie kwintowym<sup>13</sup>.

## 1.2. Preludium fortepianowe w muzyce polskiej XIX wieku

### 1.2.1. Preludia fortepianowe Fryderyka Chopina

Punktem zwrotnym w historii formy preludium były *24 Preludia op. 28* na fortepian Fryderyka Chopina (1810–1849). Inspiracją do stworzenia cyklu stało się dzieło Jana Sebastiana Bacha. Podobnie jak jego poprzednicy Chopin skomponował te utwory we wszystkich tonacjach durowych

---

<sup>13</sup> I. Poniatowska, hasło: *Hummel Johann Nepomuk* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. hij, Kraków 1993, s. 329.

i molowych, przy czym przyjął kolejność następstwa tonacji według koła kwintowego, podobnie jak Johann Nepomuk Hummel. Już przed Chopinem nazwy „preludium” używano dla określenia miniatur o zróżnicowanym charakterze, zwłaszcza figuracyjnych, posiadających przeważnie cel dydaktyczny. W 1821 roku muzyk i pedagog Wilhelm Würfel napisał i wydał w Warszawie *Zbiór exercycyi w kształcie preludiów ze wszystkich tonów maior i minor*. Większość tych utworów nie miała jednak większej wartości artystycznej<sup>14</sup>.

„Składając formą swego dzieła hołd Bachowi – pisze Tadeusz A. Zieliński o utworach Chopina – myślał zarazem o cyklu zróżnicowanych miniatur fortepianowych o nowej, romantycznej treści, miniatur intymnych w wyrazie i nabrzmiałych różnorodnymi uczuciami”<sup>15</sup>. Zakres odcieni ekspresyjnych w cyklu Chopina jest niezwykle bogaty. Kompozytor uzyskuje to bogactwo za pomocą określonych środków technicznych. Preludia następują po sobie według zasady kontrastu, wyznaczonego następstwem tonacji durowych i molowych oraz temp szybkich i wolnych. Zawarte w nich jakości wyrazowe bardzo wnikliwie rozpatruje czołowy polski chopinolog Mieczysław Tomaszewski. Preludia Chopina określa mianem „mikrokosmosu 24 kategorii ekspresyjnych”. Kontrasty wyrazowe uzyskane są przez odmiany połączeń elementów pochodzących z kluczowych w muzyce opozycji trybu, tempa, artykulacji i faktury. Tomaszewski uściśla owe kontrasty w następujący sposób: dur/moll, vivace/largo, leggiero/espressivo, cantabile/recitativo, andantino/agitato. Chopin dokonuje „połączeń częstokroć paradoksalnych”, np. pośpność w presto, a radość w adagio<sup>16</sup>.

Potencjał muzycznych charakterów i nastrojów zawartych w cyklu Chopina wyznaczył dalsze, późnoromantyczne drogi rozwoju tej formy. Dynamiczna zmienność cyklu wynika również z budowy formalnej kolejnych preludiów, zastosowanych w nich środków technicznych i przede wszystkim z rodzaju faktury. Kompozytor zestawia preludia kształtowane ewolucyjnie (np. preludia: C-dur, fis-moll, b-moll) z preludiami o budowie okresowej (np. preludia A-dur, c-moll) lub o budowie reprzyzowej **a b a** (np. preludium Des-dur). Zróżnicowanie dotyczy również faktury. Występują tu preludia figuracyjne, figuracyjno-kantylenowe, akordowe,

---

<sup>14</sup> T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, PWM, Kraków 1998, s. 415.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> M. Tomaszewski, hasło: *Chopin Fryderyk* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. cd, Kraków 1984, s. 144.

kantylenowe z akompaniamentem akordowym, które różnią się rozmiarami.

W sensie czysto muzycznym preludia Chopina jako cykl tworzą spójną całość z wewnętrznym podziałem. Tadeusz A. Zieliński odczytuje całościową formę preludiów trafnie i wręcz odkrywczo. Dzieli cykl na cztery fazy:

- pierwsza faza, obejmująca preludia 1–6, ma charakter ekspozycyjny i odznacza się prostym przeciwstawianiem: preludia w tonacjach durowych są fakturalnie ruchliwe i utrzymane w żywych tempach, preludia w tonacjach molowych utrzymane są zaś w tempach wolnych i mają charakter melancholijny
- druga faza (preludia 7–12) ukazuje stosunek muzycznych charakterów między preludiami durowymi a molowymi, który ulega silnej przemianie: preludia durowe utrzymane są w wolniejszych tempach, tworzą nastrój liryczny, natomiast preludia molowe stają się żywe i posiadają rysy dramatyczne
- trzecia faza (preludia 13–18) to grupa utworów najbardziej rozbudowanych, w których potęgują się kontrasty wyrazowe
- czwarta faza (preludia 19–24) przywraca pierwotny kontrast wyrazowy między pogodnymi preludiami durowymi a posępными preludiami molowymi, z silną, burzliwą kulminacją w ostatnim utworze<sup>17</sup>.

Cykl preludiów op. 28 powstał na przełomie 1838 i 1839 roku. Dwa lata później Chopin skomponował jeszcze samodzielne *Preludium As-dur op. 45*, refleksyjne, poetyckie w swym wyrazie, będące połączeniem zawoalowanej kantyleny ze śpiwną figuracją.

### **1.2.2. Preludium fortepianowe w muzyce polskiej II połowy XIX wieku**

Polska muzyka fortepianowa XIX wieku po Chopinie była bardzo obfita i zróżnicowana, ale nie przedstawiała wielkiej wartości artystycznej. Dokładnej charakterystyki tego okresu dokonał Włodzimierz Poźniak w pracy zbiorowej pt. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. W jego uwagach czytamy: „W II połowie XIX wieku niemal każdy kompozytor uprawiał twórczość fortepianową, co w rezultacie dało olbrzymi materiał”. Utwory tego okresu Poźniak dzieli na trzy grupy:

---

<sup>17</sup> T.A. Zieliński, dz. cyt., s. 415–432.



- 1) drobne kompozycje o charakterze salonowym pisane niejednokrotnie przez amatorów
- 2) twórczość wirtuozów, którzy nie mieli większego talentu, ale dzięki znakomitej technice instrumentalnej pisali efektowne utwory dla własnego repertuaru
- 3) utwory kompozytorów bardziej utalentowanych, odznaczające się wyższym poziomem artystycznym.

Większość wyżej wymienionych utworów reprezentowała tzw. styl salonowy. Zdaniem Włodzimierza Poźniaka styl ten oznaczał określony rodzaj sentymentalizmu, dostosowanego do smaku mniej wykształconego amatora muzyki. Liczne kompozycje tworzone w tym charakterze posiadały z reguły tytuły określające ich charakter i zredagowane były w języku francuskim według ówczesnej „salonowej mody”<sup>18</sup>.

Spśród licznych kompozytorów polskich doby pochopinowskiej niewiele podejmowało formę preludium. Byli to twórcy niższej rangi, a ich spuścizna ma dziś jedynie znaczenie historyczne. Bardzo bogaty liczebnie dorobek kompozytorski pozostawił Edward Wolff (1816–1880), osiadły w Paryżu, zaprzyjaźniony z Chopinem. Napisał ok. 300 utworów, wśród których dominowały przede wszystkim kompozycje taneczne. Najczęściej wykonywano jego *Etiudy op. 20*, które zostały pomyślane jako cykl preludiów we wszystkich tonacjach<sup>19</sup>. Z pewnością były one inspirowane preludiami Chopina.

Wysoce cenionym pedagogiem, a także kompozytorem i pianistą był uczeń Chopina – Karol Mikuli (1819–1897)<sup>20</sup>. Styl i technikę jego kompozycji fortepianowych charakteryzuje Alicja Kozłowska-Lewna w artykule poświęconym nieznanej dziś twórczości Mikulego. Pierwszym utworem, jaki skomponował, było *Prélude et presto agitato f-moll op. 1*, wydane w Paryżu w 1850 r. W uwagach autorki czytamy: „Miniatury Mikulego są integralnie związane ze stylem brillant. Towarzyszy im niekiedy brawurowa figuracja i ornamentalna melodyka. Ich forma składa się z łańcucha połączonych ze sobą lub zamkniętych odcinków melodycznych albo figuracyjnych o ściśle określonych ramach tonalnych. [...] Pierwsza kompozycja Mikulego *Prélude et presto agitato f-moll*, jej klimat brzmieniowy i czas powstania sugerują

---

<sup>18</sup> W. Poźniak, *Muzyka fortepianowa po Chopinie* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II pod red. S. Łobaczewskiej, PWM, Kraków 1966, s. 510–512.

<sup>19</sup> Tamże, s. 516.

<sup>20</sup> Daty życia według Włodzimierza Poźniaka.

teżę, iż jest to kompozycja z gatunku *hommages à Chopin*, powstała po śmierci Chopina”<sup>21</sup>. Z kolei Mieczysław Tomaszewski sytuuje twórczość Mikulego w grupie tzw. naśladownictw bezpośrednich. Muzykolog ten stwierdza, że naśladowanie stylu Chopina zaczęło się już w latach trzydziestych XIX wieku, a osiągnęło szczyt swego rozwoju w II połowie stulecia. „Nawiązywanie do Chopina – czytamy w jego wnioskach – do repertuaru kanonizowanych przez niego gatunków stało się niemal obowiązującą moralnie normą. Mazurki, polonezy, nokturny i walce, rzadziej: krakowiaki, ballady i barkarole zdominowały repertuar pianistyczny kompozytorów tego czasu. Pisali je m.in.: J. Nowakowski, I.F. Dobrzyński, E. Wolff, J.W. Rogulski, K. Wernik, J. Fontana, J. Brzowski, K. Mikuli, O. Kolberg, E. Kania, I. Krzyżanowski i A. Zarzycki, a w czasach nieco późniejszych R. Kochalski, A. Michałowski, R. Statkowski i H. Melcer”<sup>22</sup>.

Przedwcześnie zmarły wybitny polski pianista i kompozytor Juliusz Zarębski (1854–1885) skomponował jedno *Preludium*, które niestety nie zachowało się, zostało zniszczone bądź zaginęło. Zarębski napisał tę miniaturę na skonstruowany przez braci Eduarda i Alfreda Mangeotów (paryskich budowniczych fortepianów) fortepian o dwóch klawiaturach. Miał on usprawniać technikę gry i umożliwiać wykonywanie bardziej skomplikowanych przebiegów<sup>23</sup>. Kompozytor pisał o tym utworze w jednym ze swych listów: „Między innymi napisałem *Preludium*, które można grać na cztery ręce na zwykłym fortepianie i które sam gram na fortepianie podwójnym”<sup>24</sup>.

W dorobku wybitnego pianisty, kompozytora i pedagoga Henryka Melcera-Szczawińskiego (1869–1928) znajdujemy preludium jako pierwszą część utworu *Trois pensées musicales* (1. *Prélude*, 2. *Quasi-Mazurka*, 3. *Nocturne*), powstałego w latach ok. 1904–1905. Kompozytor operował późnoromantycznym językiem dźwiękowym<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> A. Kozłowska-Lewna, *Zapomniana twórczość fortepianowa Karola Mikulego (1821–1897)* [w:] *Muzyka fortepianowa XII*. Prace specjalne 59, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2001, s. 135 (data urodzin K. Mikulego określona przez autorkę różni się od daty podanej przez Włodzimierza Poźniaka).

<sup>22</sup> M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana, studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 137–138.

<sup>23</sup> R.D. Goliańek, *Juliusz Zarębski, człowiek – muzyka – kultura*, PWM, Kraków 2004, s. 35.

<sup>24</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>25</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, hasło: *Melcer-Szczawiński Henryk* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. m, Kraków 2000, s. 166–167.

Wśród kompozycji fortepianowych Romana Statkowskiego (1859–1925) pojawia się zbiór *Six préludes op. 37*. Barbara Chmara-Żaczekiewicz charakteryzuje tę twórczość w następujący sposób: „Jego utwory fortepianowe, niekiedy trudne technicznie, świadczą o dogłębnym rozumieniu problemów pianistycznych. [...] Jego instrumentalne miniatury często utrzymane są w konwencji narodowych tańców polskich lub muzyki salonowej; cechuje je przejrzysta forma, «wykwintność» melodyki, pomysłowość w zakresie faktury, a także kolorystyka nawiązująca do Chopina”<sup>26</sup>. Ta ostatnia uwaga odnosi się właśnie do preludiów.

Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) formę preludium traktował wyłącznie jako stylizację preludium barokowego. Stylizacja na muzykę dawną była jedną z cech warsztatu twórczego tego wielkiego pianisty, który zwracał się głównie do tradycji XVIII-wiecznej, czego słynnym przykładem jest popularny *Menuet*. Podobne wzorce przyświecały preludiom, które pojawiały się wyłącznie jako części utworów cyklicznych. Formę preludium zastosował kompozytor w czterech większych cyklach. Oto ich wykaz:

I. *Suite Es-dur op. 1* (1879):

1. Preludium Es-dur
2. Menuetto g-moll
3. Romans As-dur
4. Burleska Es-dur

II. *Stara suita (na trzy głosy) op. 3* (1880/81):

1. Preludium d-moll
2. Intermezzo B-dur
3. Aria F-dur
4. Fuga d-moll

III. *Suita Es-dur* (nieukończona):

1. Toccata
2. Preludium (1885)
3. Scherzo (zaginione)
4. Romans

IV. *Zwei Klavierstücke op. 1*:

1. Praeludium à capriccio Es-dur (1885)
2. Minuetto g-moll

---

<sup>26</sup> Tejże, hasło: *Statkowski Roman* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. sm–ś, Kraków 2007, s. 86.

Małgorzata Perkowska-Waszek, badaczka twórczości i działalności I.J. Paderewskiego, podaje, że czwarty cykl to odmienna wersja menueta z *Suity* z 1879 roku i nowe, dodane preludium<sup>27</sup>. O *Starej suicie* wiadomo, że powstała podczas studiów kompozytorskich Paderewskiego u Henryka Urbana w Berlinie. Określenie „Stara suita” odnosi się do faktury polifonicznej zastosowanej w tym utworze<sup>28</sup>. Wszystkie te kompozycje powstały we wczesnym okresie twórczości. Jak wynika z powyższego wykazu i sąsiadujących z preludiami utworów, są to kompozycje stylizujące, zapewne odwołujące się bardziej do barokowych pierwowzorów aniżeli do wzorca chopinowskiego. Zgodnie z barokową tradycją preludium w tych utworach, z wyjątkiem *Suity Es-dur*, znajdowało się na pierwszym miejscu w cyklu.

Formę preludium znajdujemy także w twórczości Aleksandra Michałowskiego (1851–1938), wirtuoza i pedagoga, którego kompozycje miały głównie charakter pedagogiczny. Wśród jego utworów pojawia się *Preludium b-moll*, wykazujące silne podobieństwo do słynnej *Etiudy b-moll op. 4* Karola Szymanowskiego.

Jak wiadomo, wpływ Chopina na następne generacje kompozytorów europejskich i polskich był ogromny. Należy tu mimo wszystko wymienić największych następców tradycji chopinowskiej w muzyce europejskiej. Do najwybitniejszych kontynuatorów formy preludium należeli twórcy rosyjscy: Aleksander Skriabin (1872–1915) i Siergiej Rachmaninow (1873–1943). Wpływ Chopina jest szczególnie odczuwalny we wczesnych utworach Skriabina. Kompozytor kultywował formę preludium na przestrzeni całej swej twórczości. Występuje ona w zbiorach jako utwór oddzielny lub jako jedna z części cyklu.

### 1.3. Oblicza preludium fortepianowego w muzyce polskiej XX wieku

Preludium fortepianowe jako miniatura przyjmowało w swej historii różny charakter muzycznej narracji i tym samym faktury. W baroku preludia były najczęściej utworami figuracyjnymi. W klasycyzmie znane są jedynie wspomniane preludia Johanna Nepomuka Hummła. Romantyzm, poprzez

---

<sup>27</sup> M. Perkowska-Waszek, hasło: *Paderewski Ignacy Jan* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. n–pa, Kraków 2002, s. 252–253.

<sup>28</sup> Też, *Nieznane kompozycje I.J. Paderewskiego w świetle badań źródłowych*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 26.

wzorzec chopinowski, rozszerza zakres zwłaszcza ekspresyjnego charakteru utworu, a także faktury i formy. Powstają preludia kantylenowe i akordowe, zbudowane według budowy okresowej. W niektórych stosowana jest technika ostinatowa. U Chopina pojawiają się preludia kantylenowo-figuracyjne. Zaobserwować można również powroty do pierwowzoru barokowego, faktury polifonicznej i zestawiania preludiów z innymi miniaturami, tak jak ma to miejsce w twórczości Ignacego Jana Paderewskiego.

W XX wieku na gruncie polskiej muzyki fortepianowej następuje dalszy intensywny rozwój formy preludium. Ze względu na duże zróżnicowanie stylistyczne twórczości tego stulecia język muzyczny, forma i faktura są także bardzo zmienne. Z jednej strony preludia przejmują wszelkie wzorce z wcześniejszych epok, z drugiej – stają się terenem stosowania nowych technik kompozytorskich (np. dodekafonii). Utwory napisane w stylu neoklasyycznym przyjmują też pierwotną, barokową postać i są niekiedy łączone z fugą<sup>29</sup>. Kompozytorzy XX-wieczni kontynuują zatem zarówno typ preludium barokowego, jak i typ preludium romantycznego w połączeniu z nowym językiem harmonicznym i nowymi zjawiskami metrycznymi.

### CHRONOLOGICZNY WYKAZ PRELUDIÓW FORTEPIANOWYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH XX WIEKU (dotyczy preludiów powstałych w latach 1900–2000)

**Tabela 1. I połowa XX wieku**

Lp.	Kompozytor	Dzieło	Rok powstania
1	2	3	4
1	Karol Szymanowski	<i>Preludia op. 1</i> <i>Preludium i fuga cis-moll</i>	1900 1909
2	Ludomir Różycki	<i>5 préludes op. 2</i>	1904
3	Raoul Koczalski	<i>24 preludia op. 65</i>	1910
4	Aleksander Tansman	<i>Preludium</i> <i>3 préludes pour piano</i> <i>Trois préludes en forme de blues pour piano</i>	1915 1921 1937
5	Czesław Marek	<i>Triptyque. Trois préludes et fugues pour piano</i>	1919
6	Konstanty Regamey	<i>Preludium</i> <i>Preludium</i>	1920 1921

<sup>29</sup> Klasycznym przykładem bezpośredniego nawiązania do preludium i fugi barokowej są utwory Paula Hindemitha (*Ludus Tonalis*) i Dymitra Szostakowicza (*Preludia i fugi*).

1	2	3	4
7	Grażyna Bacewicz	<i>4 preludia</i> <i>3 preludia</i>	1924 1941
8	Tadeusz Kassern	<i>3 preludia</i>	1926
9	Piotr Perkowski	<i>Zapomniane preludia</i>	1926
10	Feliks Rybicki	<i>Preludia op. 2</i>	1926
11	Roman Statkowski	<i>6 preludiów op. 37</i>	z. 1, 1927 z. 2, 1928
12	Roman Maciejewski	<i>Preludia</i> <i>Preludium</i>	1930 1940
13	Jan Ekier	<i>2 preludia op. 1</i>	1932
14	Roman Padlewski	<i>2 preludia</i>	1933
15	Jerzy Lefeld	<i>3 preludia op. 6</i> <i>Preludium</i>	1936 1977
16	Tadeusz Machl	<i>3 preludia</i> <i>Preludium</i>	1936 1983
17	Witold Rudziński	<i>Preludia</i>	1941
18	Stefan Kisielewski	<i>6 preludiów i fug</i>	1942–1943
19	Alfred Gradstein	<i>Preludium i mazurek</i>	1944

**Tabela 2. II połowa XX wieku**

(Nazwiska kompozytorów oraz utwory, które stanowią przedmiot badań w niniejszej pracy, a które znalazły się na płycie „Piano preludes”, zostały wyróżnione **boldem**)

Lp.	Kompozytor	Dzielo	Rok powstania
1	2	3	4
1	<b>Wojciech Kilar</b>	<b>3 preludia</b>	1951
2	Włodzimierz Kotoński	<i>4 preludia</i>	1952
3	<b>Kazimierz Serocki</b>	<b>Suita preludiów</b>	1952
4	Bogusław Madey	<i>5 preludiów</i>	1953–1955
5	<b>Zygmunt Mycielski</b>	<b>6 preludiów</b>	1954
6	Roman Palester	<i>Preludia</i>	1954
7	<b>Henryk Mikołaj Górecki</b>	<b>4 preludia op. 1</b>	1955
8	Tomasz Sikorski	<i>5 preludiów</i>	1955
9	Zygmunt Krauze	<i>3 preludia</i> <i>Preludium, intermezzo, postludium</i>	1956 1958
10	Stefania Lachowska	<i>6 preludiów</i>	1956–1960
11	Zbigniew Penhersi	<i>4 preludia</i>	1956
12	Stefan Bolesław Poradowski	<i>Preludium i fuga</i>	1956
13	Tadeusz Natanson	<i>Preludium, aria i fuga</i>	1957
14	Władysław Walentynowicz	<i>Preludia taneczne</i>	1957
15	Teresa Bancer	<i>6 preludiów</i>	1959
16	Jan Wincenty Hawel	<i>4 preludia</i>	1959

1	2	3	4
17	Zenon Kowalowski	3 preludia	1959
18	Czesław Grudziński	Preludia	1960
19	Wojciech Łukaszewski	Preludium	1960
20	Ryszard Gabrys	3 preludia	1962
21	<b>Miłosz Magin</b>	<b>5 preludiów</b>	1963
22	Jan Astriab	2 preludia	1965
23	Stanisław Kotyczka	Preludio F.Ch. in memoriam	1965
24	Janina Skowrońska	5 preludiów	1965
25	Lechosław Stachowiak	20 preludiów	1966
26	Barbara Niewiadomska-Michałowicz	Małe preludium	1968
27	Józef Wilkomirski	5 preludiów	1969
28	<b>Krzysztof Knittel</b>	Preludium <b>Quatre préludes pour piano</b>	1972 1983
29	Jan Fotek	6 preludiów i fuga 7 preludiów	1973 1973
30	Krzysztof Meyer	24 preludia op. 43	1977–1978
31	Adam Kaczyński	Preludia	1978
32	Romuald Twardowski	Preludio, recitativo ed aria con variazioni per cembalo (pianoforte)	1979
33	Elżbieta Sikora-Rogulska	Prélude pour piano	1981
34	Jarosław Gołembowski	12 preludiów	1983
35	Andrzej Cwojdzinski	24 preludia na fortepian	1988
36	<b>Paweł Mykietyń</b>	<b>4 preludia na fortepian</b>	1992
37	Paweł Szymański	2 preludia Preludium i fuga	1994 2000
38	Witold Szalonek	3 preludia Preludia	1996 2000

Jak wynika z powyższego wykazu, preludium fortepianowe w twórczości kompozytorów polskich występuje w trzech różnych postaciach:

- 1) jako pojedynczy, samodzielny utwór
- 2) jako cykl preludiów
- 3) jako część innego utworu cyklicznego.

Dominują preludia ujęte w cykle (od 2 do 24 utworów w zbiorze). Zestawiane są z fugami lub innego typu utworami (jak np. u A. Gradsteina czy Z. Krauzego). Piszą je twórcy wybitni oraz mniej znani. Śledząc spuściznę kompozytorów ujętą w wykazie, zauważyć można, że preludia powstawały albo na początku ich drogi twórczej, albo pod jej koniec.

Najwięcej preludiów powstało w latach 50. XX wieku. W muzyce polskiej był to okres, w którym istniały jeszcze tendencje neoklasyczne, choć

obserwowało się też przenikanie techniki dodekafonicznej. Spośród wymienionych kompozytorów technikę tę przejęli Kazimierz Serocki i Roman Palester.

Historię XX-wiecznego preludium w muzyce polskiej otwiera znany cykl *Preludia op. 1* Karola Szymanowskiego. Jest to najwcześniejsze dzieło autora *Harnasiów*. Cykl powstał w 1900 roku, gdy Szymanowski miał zaledwie 18 lat. Pomimo to zaskakuje wyjątkową dojrzałością zastosowanej w nim techniki kompozytorskiej. Zofia Helman opisuje te preludia w następujący sposób: „ukształtowane są na wzorach Chopina, lecz skierowane ku współczesności. [...] Nie tworzą zwartego cyklu, lecz są zbiorem miniatur lirycznych w nastroju. Z Chopina wywodzi się ich forma, oparta na rozwoju jednej frazy muzycznej, modyfikowanej środkami harmonicznymi”<sup>30</sup>. W preludiach Szymanowskiego wyczuwa się inspirację chopinowską, jednak trudno ją porównywać z naśladownictwem, jakie występowało w muzyce polskiej XIX wieku (por. uwagi M. Tomaszewskiego). Utwory te przejawiają własny styl kompozytora, odznaczający się silną ekspresją i rozbudowaną, gęstą fakturą.

Tadeusz A. Zieliński podkreśla powinowactwo preludiów K. Szymanowskiego z preludiami F. Chopina oraz z wczesnymi preludiami rosyjskiego ekspresjonisty Aleksandra Skriabina<sup>31</sup>. „Preludia zdradzają silne wpływy Chopina, a także można w nich dopatrzeć się pokrewieństw z wczesnymi utworami Skriabina, które Szymanowski znał” – stwierdza autor książki o Szymanowskim. Dalszy komentarz podaje bliższą charakterystykę: „W muzyce tej uderza wyjątkowa wrażliwość harmoniczna i bogactwo inwencji oraz finezja w rozwijaniu myśli. [...] Ze stylem Skriabina wiąże ją upodobanie do pewnych współbrzmień oraz niekiedy typ ekspresji”<sup>32</sup>. Styl wypowiedzi wczesnych utworów Szymanowskiego, do których oprócz *Preludiów op. 1* należą również *Etiudy fortepianowe op. 4* i cykle wariacyjne, wyraźnie koreluje z silnie ekspresyjnym językiem Skriabina. Jednakże biorąc pod uwagę język dźwiękowy i sposób rozwijania myśli muzycznych, u obu tych twórców odnaleźć można pewne różnice. T.A. Zieliński zauważa następujące szczegóły w preludiach Szymanowskiego: „Chopinowskie źródło ma – stosowana tu z wielkim upodobaniem przez Szymanowskiego – polirytmia,

---

<sup>30</sup> Z. Helman, hasło: *Szymanowski Karol* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. sm-ś, s. 285.

<sup>31</sup> Skriabin skomponował bodaj największą ilość preludiów fortepianowych na przełomie XIX i XX wieku. *Preludia op. 11*, jak i cała wczesna twórczość rosyjskiego kompozytora są bardzo zbliżone do stylu Chopina.

<sup>32</sup> T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 17.



równoczesność pulsów: «dwójkowego» i «trójkowego»<sup>33</sup>. Zwraca też uwagę na zbliżone do Chopina ornamentalne rozwinięcia melodii.

Powinowactwo preludiów Szymanowskiego z preludiami Skriabina zauważył Józef M. Chomiński, który poświęcił temu zagadnieniu jedną ze swych prac. Analityczny charakter rozważań polskiego muzykologa dotyczy głównie problematyki harmoniczej i pewnych podobieństw w budowaniu współbrzmień. Chomiński zauważa jeszcze jedną właściwość: „Szymanowski, zwracając baczną uwagę na zwartość motywiczno-tematyczną formy, wykorzystał w toku utworu pojawiające się na początku motywy, frazy, zdania”<sup>34</sup>. Autor cytowanej pracy podkreśla, iż w rozwijaniu narracji *Preludiów op. 1* oddziałują czynniki wariacyjne, które przejawiają się w kształtowaniu elementarnych składników formy: motywów i figur.

*Preludia op. 1* należą dziś do najczęściej wykonywanych utworów fortepianowych Karola Szymanowskiego, choć trzeba jednocześnie stwierdzić, iż zazwyczaj są prezentowane pojedynczo, a nie jako cykl, podczas gdy preludia Chopina wykonuje się najczęściej w całości. Ponadto różnicowanie muzycznego charakteru i faktury u Szymanowskiego jest łagodniejsze. Kompozytor tworzy w swych preludiach różne warianty ekspresji lirycznej, w licznych odcieniach i ujęciach faktury. Nie ma też w nich tak silnych kontrastów agogiczno-wyrazowych.

Karol Szymanowski oprócz cyklu *Preludia op. 1* posiada także w swym „dorobku fortepianowym” *Preludium i fugę cis-moll*. Okoliczności powstania tego utworu objaśnia Tadeusz A. Zieliński: „Fuga powstała podczas studiów u Noskowskiego. W 1909 roku czasopismo berlińskie „Sygnale für die Musikalische Welt” ogłosiło konkurs na utwór fortepianowy. Szymanowski skuszony wysokością nagrody wybrał jedną z dawnych fug, [...] dopisał *Preludium* i wysłał do Berlina. W rezultacie uzyskał jedną z 10 nagród”<sup>35</sup>. Utwór ten jednak nie cieszy się dziś taką popularnością jak *Preludia op. 1*.

W latach 20. XX wieku preludia fortepianowe pojawiają się w spisie dzieł kompozytorów, którzy nie posiadali znaczącej twórczości fortepianowej. Piotr Perkowski, Tadeusz Kassern i Feliks Rybicki wypowiadali się w stylu neoklasycznym. Podobne tendencje przejawiały się u wielu późniejszych przedstawicieli tego rodzaju miniatury fortepianowej. Witold Rudziński reprezentował język umiarkowanie nowoczesny, Stefan Kisielewski two-

---

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> J.M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 167.

<sup>35</sup> T.A. Zieliński, *Szymanowski...*, s. 51–52.

rzył w stylu neoklasycznym ze skłonnością do motoryki z elementami groteski i muzycznego humoru. Alfred Gradstein był jednym z typowych przedstawicieli socrealizmu w okresie powojennym (lata 40.). Utwory Zygmunta Mycielskiego reprezentują typowo neoklasyczny styl wypowiedzi.

Na uwagę zasługują preludia, w których zaistniała technika dwunastodźwiękowa. Były to utwory Romana Palestra i Kazimierza Serockiego. *Preludia* Palestra to cykl 10 utworów opartych na ścisłej technice dodekafonicznej. Zofia Helman, autorka wyczerpującej monografii o tym kompozytorze, stwierdza, że cały zbiór opiera się na jednej serii dodekafonicznej, którą kompozytor ukazuje w kolejnych preludiach w różnych układach fakturalnych, dokonując w niej jednocześnie licznych zabiegów technicznych właściwych dla tej techniki (np. transpozycji, inwersji)<sup>36</sup>. Preludia K. Serockiego, H.M. Góreckiego i Z. Mycielskiego powstałe w latach 50. zostały szczegółowo omówione w następnych rozdziałach. W twórczości Z. Penherskiego i Z. Krauzego preludium pojawiło się przed ukształtowaniem się ich dojrzałego stylu kompozytorskiego.

W latach 60. wraz z rozwojem nurtów awangardowych, takich jak: poliserializm, sonoryzm i aleatoryzm, preludia fortepianowe właściwie nie były komponowane. Zainteresowanie tą małą formą pojawiło się w większym stopniu w latach 70.–90. Mogło to wynikać z faktu zaistnienia stylistycznych powrotów do dialogu z tradycją. Muzyka ostatnich dekad XX wieku jest ogólnie klasyfikowana jako nurt postmodernistyczny.

Spśród kolejnych wymienionych w wykazie utworów należy podkreślić *24 preludia op. 43* Krzysztofa Meyera, które podjęły dialog z tradycją chopinowską. Zostały uporządkowane, podobnie jak u Chopina, według tonacji koła kwintowego na przemian z równoległymi tonacjami molowymi. Duże znaczenie ma w tych utworach zasada centrum brzmieniowego<sup>37</sup>. Z encyklopedycznych uwag wynika, iż cykl krakowskiego twórcy jest kolejnym bezpośrednim nawiązaniem do tego romantycznego wzorca, skojarzonego z nowszym myśleniem harmonicznym.

Preludia fortepianowe tworzone w latach 80. i 90. przyjmują kształt bardziej zróżnicowany i indywidualny. W ramach tej formy przejawia się m.in. nurt minimalistyczny (np. w preludiach Krzysztofa Knittla i Pawła Mykiety-na). Wszystkie utwory tego przedziału czasowego wykazują znamiona bar-

---

<sup>36</sup> Z. Helman, *Roman Palester, twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 190–192.

<sup>37</sup> Tejże, hasło: *Meyer Krzysztof* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. m, Kraków 2000, s. 226.

dziej indywidualne niż wcześniejsze preludia z okresu neoklasycznego. Przykładem mogą być kompozycje Witolda Szalonek, który po serii sonorystycznych doświadczeń powraca, jak wielu innych twórców, do tradycyjnych wartości. Lilianna Moll, charakteryzując styl tego kompozytora, pisze, że preludia są „pełne barwowo-fakturalnych pomysłów”<sup>38</sup>. Do tej formy sięgnął również dobrze znany na polskiej scenie muzycznej wybitny kompozytor warszawski Paweł Szymański.

Preludia fortepianowe w muzyce polskiej posiadają rozległą literaturę, są formą stale kultywowaną. W jej historii pojawiają się niemal wszystkie ważniejsze nurty stylistyczne, które zaistniały w rodzimej twórczości, zwłaszcza w ubiegłym stuleciu. Są również prezentacją szeroko pojętej techniki pianistycznej, formą ukazującą różne rodzaje faktury fortepianowej – od układów najprostszych aż po najbardziej złożone. Zaobserwować można też znaczne różnice w kształtowaniu formalnym i w rozmiarach preludiów. Obok bardzo krótkich miniatur niewykazujących podziału wewnętrznego powstają kompozycje bardziej rozbudowane, złożone z kilku wyraźnie wyodrębnionych ogniów.

W muzyce polskiej preludia Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego tworzą dwa główne punkty węzłowe w historii rozwoju tego gatunku. Bogactwo treści i formy preludiów Chopina wyznaczyło dalszy rozwój tego typu utworów w muzyce europejskiej.

Swoboda formalna preludium jako rodzaju miniatury daje kompozytorowi spore możliwości wypowiedzi. Może być zarówno formą etiudową, jak i kantylenową, figuracyjną i nokturnową lub łączącą kantylenę z figuracją. Kompozytorzy wielokrotnie zestawiają różne typy faktury w ramach jednego utworu.

Preludium występuje w układach cyklicznych, zbiorach, w połączeniu z fugą lub innymi utworami. Bardzo często przyjmuje charakter stylizujący. Brak ustalonego modelu formalnego sprawił, iż forma ta dobrze sprawdza się w prezentacji nowych technik kompozytorskich. Preludium wywodzi się z praktyki improwizacyjnej, co decyduje o jego elastyczności i daje kompozytorom wolność w wyborze środków techniki dźwiękowej.

---

<sup>38</sup> L. Moll, hasło: *Szalonek Witold* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. sm–ś, s. 226.

## ROZDZIAŁ 2

# Charakterystyka wybranych preludiów fortepianowych okresu neoklasycznego kompozytorów polskich XX wieku

### 2.1. Wojciech Kilar, *Trzy preludia na fortepian* (1951)

#### 2.1.1. Nota biograficzna kompozytora

Wojciech Kilar to wybitny muzyk, kompozytor, twórca muzyki do ponad stu kilkudziesięciu filmów, wielka indywidualność wśród współczesnych kompozytorów polskich, a tak naprawdę – człowiek prosty, bardzo skromny, zmagający się z trudami szarej rzeczywistości, dla wielu pozostający wciąż osobą nieznaną<sup>39</sup>.

Urodził się w 1932 roku we Lwowie w rodzinie polskiej inteligencji. Jego ojciec Jan Franciszek Kilar był cenionym lekarzem ginekologiem, a matka Neonilla Kilar-Krzywiecka była aktorką, wychowanką Wandy Siemaszkowej. Teatr, życie artystyczne i sztuka należały do głównych tematów rodzinnych rozmów, którym mały chłopiec przysłuchiwał się czasem do późna w nocy. „Z domu wyniosłem przekonanie, że sztuka jest czymś w życiu najważniejszym” – wspomina kompozytor po wielu latach<sup>40</sup>.

Nie chciał uczyć się muzyki, rodzice niemalże zmuszali go do ćwiczenia na fortepianie. Na lekcje muzyki uczęszczał do szkoły panien Reiss (spokrewnionych z rodziną znanego polskiego muzykologa).

Po wybuchu wojny, uciekając przed bolszewikami, wyjechał z matką ze Lwowa do Krosna.

---

<sup>39</sup> J.H. Wąsacz, *Wojciech Kilar. Życie i twórczość*, praca magisterska, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie (obecnie: Uniwersytet Rzeszowski), Instytut Historii, Rzeszów 2001, s. 34.

<sup>40</sup> L. Polony, *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM, Kraków 2005, s. 13.

Parę miesięcy później zatrzymali się na niecałe dwa lata w Rzeszowie. Tutaj Kilar chodził do gimnazjum, pobierał lekcje fortepianu u profesora Kazimierza Mirskiego, znanego pedagoga i muzyka. Czas pobytu w Rzeszowie, a więc lata 1945–1946 okazały się wielkim przełomem w życiu młodego kompozytora. Jak wspomni po latach: „W Rzeszowie zdecydowało się całe moje życie [...], trafiłem tam na wspaniałych ludzi, którzy jakąś dziwną, wielką mądrością, kulturą ukształtowali mnie i przygotowali na dalszą drogę mojego życia [...]”<sup>41</sup>.

W Rzeszowie odniósł też swój pierwszy poważny sukces muzyczny. Na zorganizowanym przez Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki Konkursie Młodych Talentów Muzycznych zajął drugie miejsce<sup>42</sup>. Kazimierz Mirski odkrył w swym uczniu talent kompozytorski. „Gdy Mirski zobaczył, że gra na fortepianie okropnie mnie nudzi, że próbuję coś pisać, powiedział: „Słuchaj, jeśli masz talent kompozytorski, to nie męcz się graniem”. A mnie to bardzo odpowiadało, bo wiadomo, aby utrzymać się w formie pianistycznej, trzeba ćwiczyć minimum cztery godziny dziennie, natomiast komponować można, kiedy się ma ochotę”<sup>43</sup>. Pierwszą jego kompozycją były *Dwie miniatury dziecięce* na fortepian z 1947 roku.

W tym samym roku W. Kilar wraz z matką wyjechał do Krakowa. Rozpoczął naukę w jednym z najlepszych wówczas gimnazjów – w Gimnazjum Nowodworskiego, znanym z rygoru, dyscypliny i surowej atmosfery. Lekcje fortepianu kontynuował u Marii Bilińskiej-Riegerowej, wspaniałego pedagoga i uznanej pianistki, koncertującej po całym kraju, zresztą byłej uczennicy Kazimierza Mirskiego<sup>44</sup>. Rozpoczął naukę harmonii i kontrapunktu. Prywatnych lekcji udzielał mu Artur Malawski, skrzypek, dyrygent i kompozytor, operujący neoklasycznym warsztatem muzycznym<sup>45</sup>. Zapewne jego lekcje zostawiły trwałe ślady w pamięci młodego ucznia, który w pierwszym okresie swej późniejszej pracy kompozytorskiej szukał źródeł właśnie w neoklasycyzmie. Pobyt w Krakowie był dla młodego Kilara wielkim przeżyciem,

---

<sup>41</sup> A. Szypuła, *Warsztat i natchnienie*, „Głos Rzeszowa” 1998, nr 4, okładka wewnętrzna.

<sup>42</sup> Archiwum Państwowe w Rzeszowie: Akta Urzędu Wojewódzkiego, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 2154. Festiwale i konkursy, 1947.

<sup>43</sup> K. Podobińska i L. Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilem*, PWM, Kraków 2007, s. 14.

<sup>44</sup> *Słownik muzyków polskich*, t. II pod red. J. Chomińskiego, Kraków 1967, s. 144.

<sup>45</sup> Jego brawurowe *Etiudy symfoniczne* na fortepian i orkiestrę zostały zalecone przez UNESCO do wykonań radiowych. Zob. W. Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 147–148.

otwierał okno na nieznany do tej pory świat. To właśnie w Krakowie zetknął się z takimi postaciami jak: Ludwik Solski, Jerzy Leszczyński, Gustaw Holoubek, Stanisław Wiechowicz, Maria Dziewulska, Jan Hoffman. W Krakowie nie zagościł jednak na długo.

W 1948 roku kompozytor wyjechał do Katowic, gdzie kontynuował naukę w Państwowym Liceum Muzycznym. Tym razem była to już ostatnia podróż. Na Śląsku osiadł na stałe i tym samym zakończył swoją „tułaczkę” po kraju. Jednym z powodów wyboru tej szkoły były najprawdopodobniej kłopoty Kilara z przedmiotami ścisłymi, takimi jak matematyka, fizyka i chemia. „Niczego nie mogłem zrozumieć z tych przedmiotów i wielce prawdopodobne, że z tego powodu nie byłbym w stanie przejść przez gimnazjum”<sup>46</sup>. Liceum w Katowicach nie kładło zbyt wielkiego nacisku na przedmioty ścisłe w porównaniu z innymi szkołami średnimi o profilu ogólnym, tak więc otwierało nowe horyzonty przed kompozytorem. Poza tym była to pierwsza i jedyna po wojnie tego typu średnia szkoła muzyczna w kraju<sup>47</sup>. Tak więc przyjazd do Katowic okazał się spełnieniem dawno skrywanych „marzeń o raj”<sup>48</sup>. Kilar znalazł się w swoim żywiole. Nie musiał martwić się o matematykę czy fizykę. Niebawem został „nadwornym” kompozytorem klasy B i jedną z gwiazd liceum. Tu spotkał znakomitych pedagogów, wspinał się kolegów i koleżanki<sup>48</sup>.

W 1950 roku rozpoczął studia w zakresie kompozycji i fortepianu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (kompozycja u B. Woytowicza, fortepian u W. Markiewiczówny, teoria muzyki u A. Maławskiego). Dyplom ukończenia studiów z najwyższym odznaczeniem uzyskał w 1955 roku.

W 1957 roku uczestniczył w Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt. Edukację muzyczną uzupełniał jako stypendysta rządu francuskiego w Paryżu w latach 1959–1960, gdzie uczęszczał na zajęcia kompozycji do Nadii Boulanger.

W 1977 roku został członkiem-założycielem Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem. Przez wiele lat był również prezesem Oddziału Związku Kompozytorów Polskich w Katowicach, a w latach 1979–1981 pełnił funkcję wiceprezesa w jego Zarządzie Głównym. Wchodził także

---

<sup>46</sup> D. Lubina-Cipińska, *Śląsk jak Ameryka*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 185, s. 13.

<sup>47</sup> Tamże, s. 14; zob. też: M. Piwowar, *Muzyka obrazu*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 293, s. 4.

<sup>48</sup> A. Sekudewicz, *Co tam granie*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 13, dod. s. 6.

w skład Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Jako kompozytor W. Kilar jest laureatem licznych prestiżowych nagród artystycznych polskich i międzynarodowych, w tym nagród za muzykę filmową, która stanowi bardzo ważny nurt w jego twórczości<sup>49</sup>. W 1998 roku został uhonorowany przez miasto Rzeszów dyplomem Honorowego Obywatela. Było to dla muzyka szczególne wydarzenie, jako że los przywiódł go niegdyś do tego miasta i tu, jak sam wspomina, zadecydowało się całe jego życie<sup>50</sup>.

Muzyka Wojciecha Kilara odznacza się indywidualnym językiem oraz dużą oryginalnością. Wczesny okres twórczości, przypadający na lata 1947–1957, należy do nurtu neoklasycznego. Kompozytor sięga do klasycznych form i gatunków. Utwory z tego okresu odznaczają się motoryką rytmiczną, polimetrią i silnymi kontrastami dynamicznymi (*Suita na fortepian nr 1 i nr 2, 12 preludiów na fortepian, Wariacje na temat Paganiniego na fortepian, Mała uwertura, I i II Symfonia, sonaty instrumentalne, Oda Béla Bartoka in memoriam*).

Od początku lat 60. współtworzył wraz z Krzysztofem Pendereckim i Henrykiem Mikołajem Góreckim nową polską szkołę awangardową oraz nowy kierunek we współczesnej muzyce zwany sonoryzmem. Nawiązywał do serializmu i dodekafonii. Wprowadzał niekonwencjonalne sposoby artykulacyjne, a także stosował technikę punktualistyczną. Ważne utwory z tego okresu to: oparty na wierszu Rilkego *Herbsttag*, jazzujący *Riff 62, Générique* (1963), *Diphthongos* (1964) na chór mieszany i orkiestrę, dodekafoniczny *Springfield Sonnet* (1965) oraz *Training 68* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, a także minimalistyczno-sonorystyczne *Upstairs-Downstairs* na dwa chóry dziecięce i orkiestrę<sup>51</sup>.

Dzieła powstałe w trzecim okresie należą do dwóch nurtów: folklorystycznego i religijnego. Kilar wykorzystywał głównie folklor podhalański wraz z techniką cytatu. Do roku 1974, kiedy skomponował swój najsłynniejszy dzisiaj utwór – poemat symfoniczny *Krzesany*, kompozytor uchodził za czołowego przedstawiciela polskiej awangardy muzycznej<sup>52</sup>. Dwa lata po *Krzesanym* napisał kolejny górski utwór – *Kościelec 1909*, skomponowany na 75-lecie Filharmonii Narodowej, poświęcony Mieczysławowi

---

<sup>49</sup> [www.polmic.pl](http://www.polmic.pl)

<sup>50</sup> A. Szypuła, *Ludzie sztuki – Wojciech Kilar*, „Kamerton” 1997, nr 3–4, s. 57.

<sup>51</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech\\_Kilar](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Kilar)

<sup>52</sup> <http://kilar.soundtracks.pl/bio.php>

wowi Karłowiczowi, wybitnemu kompozytorowi, który w wieku 33 lat zginął pod lawiną. Nurt religijny jest odbiciem chrześcijańskiej postawy Kilara, a także odzwierciedleniem pewnych wydarzeń religijnych i społecznych w Polsce. Na tym etapie kompozytor odchodzi od awangardowych środków technicznych, eksponuje element melodyczny oraz upraszcza budowę utworów. Ważne dzieła z tego okresu to: *Przygrywka i kołęda* na cztery oboje i smyczki, *Bogurodzica* na chór mieszany i orkiestrę, *Siwa mgła* na baryton i orkiestrę, *Exodus*, *Angelus* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, *Orawa* na orkiestrę kameralną, *Preludium chorałowe*. W 1997 roku powstaje *Koncert na fortepian i orkiestrę*, o którym kompozytor marzył od wielu lat.

Z okazji przypadającego jubileuszu 100-lecia Filharmonii Warszawskiej W. Kilar skomponował mszę w intencji pokoju na nowe tysiąclecie: *Missa pro pace* (A.D. 2000). Światowe prawykonanie tego utworu miało miejsce 12 stycznia 2001 roku w Filharmonii Narodowej w Warszawie.

W 2006 roku powstał *Magnificat*, który kompozytor zadedykował swojej żonie Barbarze Pomianowskiej<sup>53</sup>.

Wielką światową sławę przyniosła kompozytorowi muzyka filmowa, która wyróżnia się wysokim poziomem artystycznym. Jego przygoda z filmem zaczęła się w 1958 roku, kiedy napisał muzykę do *Narciarzy* N. Brzozowskiej. Współpracował z takimi reżyserami jak: Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Stanisław Różewicz, Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Marek Piwowski, Krzysztof Kieślowski, Roman Polański, Krzysztof Zanussi. Album z muzyką do filmu *Pan Tadeusz* został uhonorowany „Platynową Płytą”. W 1992 roku na zamówienie Francisa Forda Coppoli napisał muzykę do filmu *Dracula*.

W dowód uznania dla jego twórczości w 1999 roku otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Opolskiego. Jego kompozycje są wykonywane przez najslawniejsze orkiestry świata, m.in. z Filadelfii, Cleveland i Nowego Jorku. Jest patronem szkół muzycznych w Dzierżoniowie, Wodzisławiu Śląskim oraz Zespołu Szkół Muzycznych nr 2 w Rzeszowie. Po jego klasyczne utwory sięgają współcześni artyści: Motion Trio, Anna Maria Jopek czy bracia Pospieszalscy, znajdując w nich bogate źródło twórczej inspiracji.

Wojciech Kilar, chociaż lwowiak z urodzenia, a Ślązak z wyboru, szybko stał się człowiekiem należącym do całego świata. Jego biografia i osiągnięcia

---

<sup>53</sup> <http://www.infomuzyka.pl>



zostały opisane w najważniejszych muzycznych encyklopediach i leksykonach<sup>54</sup>. Postać kompozytora pojawia się w twórczości pamiętnikarskiej, we wspomnieniach Zygmunta Mycielskiego<sup>55</sup> oraz na stronach *Dzienników* Stefana Kisielewskiego<sup>56</sup>.

Fundamentalny *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>57</sup> jeszcze w latach 80. podawał, że muzyka filmowa Kilara „is best known in Poland”, a on sam jest wymieniony pośród „the foremost Polish composers of the 1970-s besides Lutosławski and Penderecki, who has international reputations”<sup>58</sup>.

### 2.1.2. Analiza formalna cyklu *Trzy preludia na fortepian*

*Trzy preludia na fortepian* pochodzą z 1951 roku<sup>59</sup>. Reprezentują styl neoklasyczny, który na przełomie lat 40. i 50. był nurtem powszechnie panującym w muzyce polskiej. Są cyklem lapidarnych, prostych technicznie miniatur, którymi rządzą zasady motoryki, regularności i symetrii. W miniaturach tych najważniejszą rolę odgrywa jednostajny rytm, połączony z techniką repetycji akordowych i powtarzalnością zwięzłych formuł motywicznych<sup>60</sup>. Skomponowane zostały na samym początku studiów kompozytorskich u Bolesława Woytowicza w katowickiej PWSM i dopiero po blisko pół wieku, w 1997 roku, zostały wydane przez PWM w Krakowie. W. Kilar wy-

---

<sup>54</sup> Zob. *L'enciclopedia della musica*, ed. S. Sabbadini, Novara 1995, s. 496; *Le Garzantine-musica*, ed. A. Riganti, Roma 1999, s. 445.

<sup>55</sup> Z. Mycielski, *Niby-dziennik (lata 1969–1981)*, Iskry, Warszawa 1998.

<sup>56</sup> S. Kisielewski, *Pisma wybrane. Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 108. 26 września 1968: „wczoraj koncertik awangardowy dla odmiany bardzo ciekawy – niezły utworek Kilara (choć to takie udawanie nowoczesności)...”. Jest to wprawdzie krótka wzmianka, uczyniona przy okazji „Warszawskiej Jesieni”, ale za to, jak na Kisiela, zupełnie wyjątkowa: ciepła i mało złośliwa.

<sup>57</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 10, London 1980, s. 59–60.

<sup>58</sup> Tamże, vol. 15, s. 165.

<sup>59</sup> W 1951 roku Wojciech Kilar skomponował *12 preludiów na fortepian*. Utwory te odszukał po latach, przejrzał i przygotował do druku trzy z nich pianista i dyrygent Kazimierz Morski. W 1997 roku zostały opublikowane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie.

<sup>60</sup> L. Polony, dz. cyt., s. 60.

powiada się na ich temat niechętnie, uważając, że utwory te odzwierciedlają niedojrzały i jeszcze ubogi warsztat kompozytorski.

Trzy *preludia na fortepian* zestawione są na zasadzie kontrastu charakteru muzycznego, metryczności, faktury, tempa i rodzaju techniki. Cechą wspólną dla wszystkich utworów jest ewolucyjne kształtowanie przebiegu. Materiał dźwiękowy oparty został na rozszerzonej tonalności. Każde preludium posiada jednolity materiał i określoną tonację, choć przebieg harmoniczny kształtowany jest afunkcyjnie. Kompozytor zestawia różne plany tonalne, szeroko wykorzystując technikę paralelną.

### ***Preludium nr 1 – Allegro molto, tonacja a-moll, metrum 2/4***

Należy do typu preludium figuracyjnego. Posiada formę repryzową typu **a b a<sub>1</sub>**. Ogniwo **a** jest najdłuższe, obejmuje 50 taktów. Rozpoczyna się czterotaktowym wstępem. Temat tego preludium jest ósmiotaktowy, symetryczny w budowie, zbliżony do budowy okresowej. Charakter okresowy wynika z kierunku rozwoju melodyki: wznoszącej (poprzednik – cztery takty) i opadającej (następnik – cztery takty). Konstrukcja tematu oparta jest na powtarzaniu dwóch identycznych rytmicznie motywów. Melodykę kształtują półtonowe wychylenia. Akompaniament tematu tworzy równolegle przesuwana formuła rozłożonego trójdźwięku. Przesunięcia odbywają się także w ruchu sekundowym.

Przykład 1. W. Kilar, *Preludium nr 1*, t. 6–9



Po ekspozycji tematu następuje łącznik, który kontynuuje motyw tematyczny. Przechodzi na zmianę między prawą i lewą ręką. Towarzyszą mu zwarte akordy, po czym następuje powtórzenie tematu o oktawę wyżej. Następnie pojawia się nowa figura prowadząca do zakończenia pierwszego ogniwa. Zakończenie eksponuje nadal motyw tematyczny w niskim rejestrze i przenosi go skokami oktawowymi do wyższego rejestru.

Ogniwo środkowe **b** wprowadza nowy materiał, nową myśl muzyczną, którą można określić jako temat poboczny. Postępuje w głosie najwyższym

w dłuższych wartościach i kontrapunktowany jest motywami ósemkowymi w środkowym i dolnym planie faktury. Temat ten zostaje powtórzony z melodycznym przekształceniem. Krótki łącznik zbudowany z następstw biakordowych prowadzi do powrotu głównego tematu.

Ogniwo **a<sub>1</sub>** poprzedza powtarzanie frazy inicjalnej tematu. Temat ukazany jest jeden raz, po nim następuje figura łącznikowa analogiczna jak w ogniwie **a**, przetransponowana do tonacji B-dur, oraz zwrot kadencyjny.

Ogniwa **b** i **a<sub>1</sub>** są znacznie krótsze od ogniw pierwszego.

Tonalność *Preludium nr 1* potraktowana jest dość specyficznie. Centrum tonalne a-moll zostaje wyraźnie zaznaczone w początkowym odcinku utworu i na początku ogniw **b**. Na początku ogniw reprzyzowego podkreślone jest dominantą w tonacji a-moll. W toku rozwoju następują liczne odejścia od głównej tonacji na zasadzie przesunięć paralelnych motywów melodycznych i formuł akompaniujących. Taki sposób operowania tonalnością jest typowy dla stylu neoklasycznego.

Fakturę *Preludium nr 1* należy określić jako figuracyjno-akordową. Zastosowana została tutaj technika snucia motywicznego, a w ogniwie środkowym następuje połączenie faktury polifonizującej z techniką przedstawiania głosów. Ten odcinek nawiązuje więc do faktury preludium barokowego.

### ***Preludium nr 2 – Adagio, tonacja D-dur, metrum 4/4 (pierwszy i ostatni takt w metrum 6/4)***

Jest to typ preludium kantylenowego, utrzymanego w dwudzielnej formie **a a<sub>1</sub>**. Jednotaktowy wstęp wprowadza miarowy puls akompaniamentu. Główny temat preludium stanowi otwartą myśl muzyczną, rozwijaną ewolucyjnie aż do punktu kulminacyjnego w takcie 14. Kulminację wyznacza osiągnięcie najwyższego dźwięku  $gis^4$  w melodyce górnego głosu. Akompaniament podkreśla kulminację zatrzymanym na półnucie trójdźwiękiem G-dur. Potem następuje zejście do niższego rejestru i wyciszenie narracji. Ogniwo **a<sub>1</sub>** to powrót czoła tematu z kodalnym rozwinięciem opartym na pochodach gamowych. Akompaniament pozostaje bez zmian.

Materiał dźwiękowy bazuje na rozszerzonej tonalności. Tonacja D-dur wyrażona powtórzeniem trójdźwięku D-dur w takcie wstępnym stanowi główną oś tonalną. Powraca ona w pierwszym takcie ogniw **a<sub>1</sub>**. Linia melodyczna jest swobodnie kształtowana tonalnie, umiarkowanie schromatyzowana. Akompaniament w całości utworzony został przez zwarte trój-

dźwięki durowe i molowe w postaci zasadniczej, w jednostajnym pulsie ćwierćnotowym. Trójdźwięki te są przesuwane paralelnie w ruchu pół- i całotonowym, tworząc z melodią brzmienia na zmianę konsonujące i dysonujące.

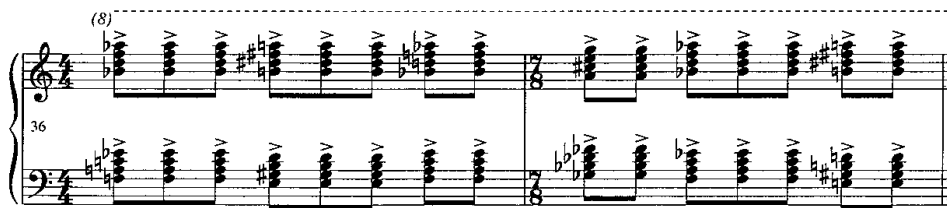
*Preludium nr 2* nawiązuje stylistycznie do kantylenowego preludium romantycznego.

### ***Preludium nr 3 – Allegro molto, tonacja C-dur, metrum c (w przebiegu zmiana metrum na 7/8 i 6/4)***

Preludium ma charakter etiudowy. Jest to studium paralelizmów akordowych. Tworzy formę dwudzielną typu **a a<sub>1</sub>**. Pierwsze ogniwo otwiera dwutaktowy wstęp. Po nim następuje temat, dwunastotaktowy, oparty na repetowanych dźwiękach w pierwszych czterech taktach i rozwinięciu melodycznym w dalszych ośmiu taktach. Wykazuje on znamiona budowy okresowej. W melodyce tematu charakterystyczne są nieregularne akcenty, nadające temu preludium charakter groteskowy. Akompaniament tworzą trójdźwięki powtarzane paralelnie. W rozwinięciu tematu powstają układy biakordowe (zestawienie trójdźwięku durowego z kwartowym), połączone z nieregularną akcentuacją w partiach obu rąk.

W drugim ogniwie **a<sub>1</sub>** w górnym głosie powraca temat w nowej, akordowej wersji na tle takiego samego jak na początku utworu akompaniamentu. Przesuwany jest on chromatycznie na sąsiednie stopnie. Następstwa akordowe rozszerzają się do postaci czterodźwięków septymowych w partiach obu rąk. Powstają w ten sposób struktury poliharmoniczne (np.  $Fis^7 + A^7$ ,  $G^7 + As^7$ ), przesuwane paralelnie. Postępy złożone z czterodźwięków septymowych tworzą kulminację utworu, podkreśloną zmianą metrum na 7/8.

Przykład 2. W. Kilar, *Preludium nr 3*, kulminacja, t. 36–37



W jednolitej akordowej fakturze tego preludium zastosowana jest zasada stopniowego rozwoju, rozszerzania struktur akordowych, podkreślona potęgą

gowaniem dynamiki z dojściem do silnej kulminacji. Materiał dźwiękowy, podobnie jak w poprzednich preludiach, bazuje na rozszerzonej tonalności z centrum na akordzie C-dur.

W swych preludiach Wojciech Kilar traktuje element harmoniczny w sposób bardzo ścisły. Podstawową jednostką jest tu trójdźwięk, stosowany w zwartej postaci zasadniczej (w *Preludium nr 1* w formule rozłożonej, w *Preludium nr 2* i *3* jako piony akordowe). Kompozytor stosuje struktury tercjowe, tercjowo-sekundowe, kwartowe. Główną zasadą organizacji następstw akordowych jest technika paralelnych przesunięć. Harmonika w swej zwartej postaci posiada wyraźnie charakter kolorystyczny.

*Trzy preludia na fortepian* Wojciecha Kilara to utwory typowe dla nurtu neoklasycznego. *Preludium nr 1* stylizuje preludium barokowe, *Preludia nr 2* i *nr 3* odnoszą się do wzorca romantycznego: preludium kantylenowego i akordowego. Stylizacje te dopowiedziane są nowym językiem tonalno-harmonicznym, który zasługuje na szczególną uwagę.

## 2.2. Zygmunt Mycielski, 6 preludiów na fortepian (1954)

### 2.2.1. Nota biograficzna kompozytora

Zygmunt Mycielski urodził się 17 sierpnia 1907 roku w Przeworsku jako najmłodszy z czterech synów<sup>61</sup> Jana Mycielskiego i Marii z Szembeków Mycielskiej. Rodowód Mycielskich sięga jeszcze czasów staropolskiej arystokracji, tej części tych rodów, która posługiwała się przynajmniej od połowy XV wieku herbem Dołęga<sup>62</sup>. Rodzina Jana i Marii Mycielskich sprowadziła się na stałe do Wiśniowej koło Strzyżowa<sup>63</sup> w 1914 roku. Jednak wiśniowska sielanka trwała bardzo krótko, gdyż: „Potem front się zbliżał, aż wreszcie długa karawana powozów, wózków i fur uniosła nas, wraz z taborami cofającej się armii generała Dankła, przez Karpaty, do Esterházycz, na ówczesne Węgry”<sup>64</sup>.

Do Wiśniowej powrócili latem 1915 roku. Rodzinny dworek wraz z parkiem stał się miejscem, w którym przez wiele lat regularnie gromadziła się najświetniejsza elita ówczesnego świata artystycznego – muzycy,

---

<sup>61</sup> Pozostali bracia to: Franciszek, Jan i Kazimierz.

<sup>62</sup> *Nowa encyklopedia powszechna* (sześciotomowa), t. II, PWN, Warszawa 1995, s. 99.

<sup>63</sup> Obecnie w województwie podkarpackim, powiecie strzyżowskim, gminie Wiśniowa.

<sup>64</sup> Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Iskry, Warszawa 1999, s. 140.

literaci, a przede wszystkim malarze, tacy jak: Jan Cybis, Tytus Czyżewski, Józef Czapski, Jacek Malczewski, Władysław Rzepiński. Stąd pochodzi określenie „Barbizon Wiśniowski” autorstwa Zygmunta Mycielskiego, przywołujące francuską miejscowość Barbizon, w której plenerach w XIX wieku gromadziły się liczne grupy malarzy. Rodzina Mycielskich, nabywając obrazy od swych gości, stawiała się mecenasem w tych trudnych dla młodych artystów czasach<sup>65</sup>.

Zygmunt od najmłodszych lat przebywał w środowisku artystycznym. To spowodowało, że w wieku siedemnastu lat postanowił kształcić się w kierunku muzyki, o czym poinformował swego ojca w jednym z listów: „otóż muzyki wcale rzucić nie chcę, bo bym się bez niej nigdy obejść nie potrafił”<sup>66</sup>.

Szkółę średnią ukończył w Krakowie, gdzie pobierał lekcje fortepianu u profesora Zygmunta Przeorskiego, muzyki uczył się także u zakonnika – franciszkanina Bernardina Rizziego, włoskiego kompozytora, organisty i dyrygenta chórów.

W 1928 roku, za radą Karola Szymanowskiego, postanowił kontynuować naukę muzyki, z kompozycją na czele, w École Normale de Musique w Paryżu, gdzie został uczniem Paula Dukasa i Nadii Boulanger. Z tą ostatnią łączyła go później zażyła, wieloletnia przyjaźń.

W 1926 roku Mycielski wraz z wieloma młodymi studentami konserwatorium w Paryżu wstąpił do Association des Jeunes Musiciens Polonais (Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polskich), którego członkowie komponowali w duchu późniejszej twórczości Karola Szymanowskiego. W latach 1934–1936 był prezesem tego stowarzyszenia<sup>67</sup>. Warto wspomnieć, że jego członkami byli w tamtym okresie tacy znakomici kompozytorzy polscy (pobierający naukę kompozycji w Paryżu) jak: G. Bacewicz, G. Fitelberg, Z. Kassern, S. Kisielewski, M. Kondracki, W. Lutosławski, R. Maciejewski, A. Maławski, R. Palester, A. Panufnik, P. Perkowski, K. Sikorski, M. Spisak,

---

<sup>65</sup> P. Sołtys, *Powieść na nowo odkrywana... czyli obrazy życia i twórczości Zygmunta Mycielskiego – symfonie kompozytora*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach (Wydział Teorii Muzyki), Katowice 2007, s. 33.

<sup>66</sup> A. Harędzińska, *Działalność kulturalna rodziny Mycielskich w latach 1867–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński (Wydział Filozoficzno-Historyczny), Kraków 1977 [w:] T. Szetela-Zauchowa, *Barbizon Wiśniowski*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 1997, s. 43.

<sup>67</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt\\_Mycielski](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Mycielski)

B. Szabelski, A. Szałowski, T. Szeligowski, A. Tansman, S. Wiechowicz oraz B. Woytowicz<sup>68</sup>.

W latach 1960–1968 Z. Mycielski był redaktorem naczelnym „Ruchu Muzycznego”. Prowadził stałą działalność publicystyczną i literacką. Współredagował „Res Facta”, „Rocznik Chopinowski” i „Chopin Studies”. W 1955 roku opublikował w „Przeglądzie Kulturalnym” artykuł krytykujący izolację polskiej kultury od twórczości kompozytorów na świecie. W latach 1948–1949 pełnił obowiązki prezesa Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich (ZKP)<sup>69</sup>.

Lata paryskich studiów miały istotny wpływ na estetykę jego dzieł oraz ukształtowanie się techniki kompozytorskiej. W tym czasie skomponował: *Trzy pieśni* (1930), *Dwie pieśni* (1932) na głos z fortepianem oraz *Trio fortepianowe* (1933) na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, o którym później pisał: „Trzyma się dobrze kupy. Uważam, że jest w nim sporo muzyki”<sup>70</sup>. W 1934 roku napisał *Pięć utworów dziecięcych* na fortepian. Ostatnią, znaną kompozycją z „okresu paryskiego” jest *Trois chants de Pétrone* (Trzy pieśni do słów Petroniusza). Wszystkie te kompozycje pozostają pod silnym wpływem nurtu neoklasycznego.

Do kraju Z. Mycielski powrócił w 1936 roku, by zająć się komponowaniem, krytyką oraz publicystyką muzyczną; pracował wówczas nad baletem *Narcyz*. W 1937 roku skomponował *Pięć pieśni weselnych* na głos z fortepianem oraz *Lamento di Tristano* na małą orkiestrę. Utwór ten, stanowiący osobiste oddanie czci i pamięci osobie Karola Szymanowskiego, miał swoje prawykonanie w Krakowie 10 lat później, a dyrygował wówczas Andrzej Panufnik<sup>71</sup>.

W czasie II wojny światowej Z. Mycielski jako żołnierz polskiej armii znalazł się w stalagu, a potem został skierowany do przymusowej pracy u niemieckiego rolnika. W tym okresie powstało *Adagio* na wiolonczelę i fortepian oraz offertorium *Fiat voluntas Tua* na dwie wiolonczele i fortepian lub organy.

Po zakończeniu wojny kompozytor powrócił do Polski i z końcem 1945 roku skomponował *Marsz* na mały zespół orkiestrowy oraz *Pięć szki-*

---

<sup>68</sup> „Ruch Muzyczny” 1977, nr 9, s. 15.

<sup>69</sup> J. Stęszewski, hasło: *Mycielski Zygmunt* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. m, s. 463–464.

<sup>70</sup> Z. Mycielski, *Dziennik 1960–1969*, Iskry, Warszawa 2001, s. 545.

<sup>71</sup> I. Poniatowska, *Diariusz ważniejszych wydarzeń muzycznych w latach 1945–1964*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964* pod red. E. Dziębowskiej, PWM, Kraków 1968, s. 306.

ców symfonicznych. Rok później napisał *Largo, Arię i Scherzo* na skrzypce i fortepian.

W latach 50. powstały m.in.: *Symfonia nr 1* zwana *Symfonią polską*, *Sześć preludiów na fortepian* oraz *Koncert fortepianowy nr 1*.

W kolejnym dziesięcioleciu Mycielski napisał *Symfonię nr 2*, *Koncert fortepianowy nr 2*, *Symfonię nr 3*, zwaną *Sinfonią breve*, *Pięć preludiów* na kwartet smyczkowy i fortepian, dedykowanych Nadii Boulanger w jej osiemdziesiąte urodziny, oraz *Krągły rok* (6 pieśni na baryton i fortepian). Pod koniec 1969 roku rozpoczął pracę nad *Symfonią nr 4*, która została ukończona w 1972 roku.

W latach 70. stworzył także cykl pieśni pt.: *Napisane wczesnym rankiem* na tenor profundo i fortepian, *Symfonię nr 5* i *Sześć pieśni* na orkiestrę.

W kolejnej dekadzie powstały m.in.: *Wariacje* na małą orkiestrę smyczkową, *Fantazja* na orkiestrę, *Wieczne odpoczywanie*, dedykowane chórowi „Echo” w Wiśniowej, *Liturgia Sacra* na chór i orkiestrę, dedykowane papieżowi Janowi Pawłowi II.

W ostatnich latach życia Z. Mycielski skomponował jeszcze *Symfonię nr 6* oraz *Fragmenty* na chór i małą orkiestrę. Utwór ten został wykonany wkrótce po śmierci kompozytora. Tekst rozpoczyna się od słów: „Pokój nad całym stworzeniem”<sup>72</sup>.

Twórczość Z. Mycielskiego ulegała ciągłym przemianom. Niektóre jego dzieła utrzymane są w stylu ekspresjonistycznym. Poprzez folklorizm doszedł do własnego języka. Odszedł w nim od harmoniki funkcyjnej. Przy wyborze zakresu materiału dźwiękowego stosował metody permutacji matematycznych.

Kompozytor był laureatem licznych nagród (m.in. Związku Kompozytorów Polskich i Ministra Kultury i Sztuki). Otrzymał Krzyż Kawalerski i Komandorski Orderu Polonia Restituta, Order Sztandaru Pracy i Ordre de mérite culturel w Monako.

Po ciężkiej chorobie Z. Mycielski zmarł 5 sierpnia 1987 roku w Warszawie. Został pochowany w Wiśniowej nad Wisłokiem, gdzie w 1988 roku z inicjatywy Andrzeja Szypuły założono Towarzystwo im. Zygmunta Mycielskiego, które od 1990 roku wydaje czasopismo „Kamerton”, koncentrujące się na dokumentacji oraz propagowaniu życia i twórczości kompozytora. W 1990 roku Telewizja Polska zrealizowała film pt. *Zygmunt Mycielski. Szkic do portretu*. W 2002 roku imię kompozytora przyjęła Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia w Strzyżowie.

---

<sup>72</sup> W. Rudziński, dz. cyt., s. 161.



Decyzją Zygmunta Mycielskiego jego spuścizna twórcza została zdeponowana u Barbary Zwolskiej-Stęszewskiej i Jana Stęszewskiego w Warszawie. Archiwum to zawiera m.in. szkice, rękopisy kompozycji, piśmiennictwo muzyczne i literackie, obfitą korespondencję oraz unikatowe dzienniki wydane w *Dzienniku 1950–1959* (Iskry, Warszawa 1999) oraz *Niby-dzienniku* (Iskry, Warszawa 1998)<sup>73</sup>.

### 2.2.2. Analiza formalna cyklu 6 preludiów na fortepian

*6 preludiów na fortepian* z 1954 roku Zygmunta Mycielskiego utrzymane jest w stylistyce neoklasycznej. W cyklu tym kompozytor dokonał zestawienia różnych wzorców przeszłości, skojarzonych z XX-wiecznym językiem dźwiękowym. Preludia następują po sobie – podobnie jak u Kilara – na zasadzie kontrastu tempa, faktury i charakteru wyrazowego. Wszystkie utwory z tego zbioru posiadają wspólny materiał dźwiękowy, oparty na rozszerzonej tonalności lub skali chromatycznej. Preludia pozbawione są znaków przykluczowych.

#### ***Preludium nr 1 – Allegro leggiero, metrum c***

Utwór ma charakter groteskowy, parodystyczny. Zbliżony jest do stylu niektórych utworów fortepianowych S. Prokofiewa (nasuwa się podobieństwo do *Wizji ulotnych* tego twórcy). Zbudowany jest z dwóch ogniów **a** **a**<sub>1</sub>, przy czym pierwsze ogniwo jest prawie dwukrotnie dłuższe od drugiego. Utwór otwiera symetryczny, ośmiotaktowy temat, parodiujący budowę okresową. Jest bardzo zróżnicowany rytmicznie i melodycznie. Akompaniament postępuje w jednolitych ósemkowych figurach, opartych na trójdźwiękach rozłożonych. Po ekspozycji tematu następuje jego dalszy ewolucyjny rozwój. Odcinek rozwijający motywikę tematu przyjmuje postać fraz dialogujących na przemian między partiami obu rąk. Frazy rozwijające myśl tematyczną są różnej długości, asymetryczne względem siebie. Asymetrię budowy potęguje stale zmieniająca się rytmika.

Ogniwo **a**<sub>1</sub> jest reminiscencją rozbudowanego pierwszego ogniwa. Powracają początkowe takty tematu z nowym rozwinięciem, bazującym w warstwie melodycznej na chromatycznych postępach.

Materiał dźwiękowy *Preludium nr 1* Zygmunta Mycielskiego wykorzystuje pełną skalę chromatyczną z wyraźnym centrum dźwiękowym „c”.

---

<sup>73</sup> [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_mycielski\\_zygmunt](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_mycielski_zygmunt)

W postępującej narracji charakterystyczna jest antynomia chromatyki i diatoniki między górnym głosem melodycznym (chromatyka) a dolnym głosem akompaniującym (diatonika). W ogniwie **a** kapryśna, kręta i silnie schromatyzowana melodyka balansuje między prawą i lewą ręką. W drugim ogniwie prowadzona jest tylko w górnym głosie. Figuracyjny akompaniament bazuje niemal wyłącznie na dźwiękach diatonicznych (białe klawisze) i rozłożonych czterodźwiękach prowadzonych w kierunku wznoszącym (trójdźwięk dopełniony górną sekundą).

Faktura tego preludium jest prosta, homofoniczna, dwugłosowa. Partie obu rąk ujęte są w kluczu wiolinowym, tworzą łącznie wąski ambitus, wymagający często techniki krzyżowania rąk. Ambitus ten obejmuje tylko „wyższą połowę” klawiatury. Granicznym dolnym dźwiękiem jest  $c^1$ . W diatonicznych postęпах akompaniamentu zachowane są pozostałości zależności funkcyjnych, które przekornie kojarzą się z chromatyką głosu melodycznego.

### **Preludium nr 2 – Adagio, metrum 9/8**

Jest to preludium kantylenowe, stylistycznie bardzo zbliżone do *Preludiów op. 1* Karola Szymanowskiego. Narracja tworzy budowę trójdzielną **a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>**. Temat otwierający to preludium podaje myśl inicjalną, która poddana zostaje ewolucyjnemu rozwinięciu. Melodyka tematu ma kształt falisty, jest umiarkowanie schromatyzowana i nieregularna w rysunku rytmicznym. Jej rozwój w górnym głosie następuje na tle jednostajnego pulsu ósemkowego lewej ręki, na wzór melodyki typu neoromantycznego. Często pojawiają się synkopy. Dominują kroki sekundowo-tercjowe. Występuje dość duża rozpiętość interwałowa figuracji akompaniujących, przez co preludium to kojarzyć można z preludiami Szymanowskiego, w których kompozytor zastosował zbliżone środki techniczne i wyrazowe.

Przykład 3. Z. Mycielski, *Preludium nr 2*, t. 1–3



Drugie ogniwo **a<sub>1</sub>** powtarza pierwsze cztery takty początku utworu w wersji trzygłosowej z dodaniem środkowego głosu akompaniującego. Po-tem następuje zmiana w treści melodycznej i nowe rozwinięcie, prowadzące do kulminacji w takcie 19. Po jej wybrzmieniu następuje nagłe wyciszenie, zapowiadające drugi powrót tematu.

Trzecie ogniwo **a<sub>2</sub>** ponownie powtarza cztery takty początku utworu, po czym kształtuje się kolejny (odmienny od dwóch poprzednich) wariant roz-winięcia myśli tematycznej. Charakter wyrazowy pozostaje bez zmian.

Formę tego preludium kształtuje trzykrotna projekcja tej samej myśli muzycznej, za każdym razem inaczej rozbudowanej. Ten układ formalny można także interpretować jako trójdzielny, z elementami techniki wa-riacyjnej.

Cały utwór jest niemal jednolity w fakturze, która w ogniwach **a<sub>1</sub>** i **a<sub>2</sub>** tworzy odmianę polifonizującą. Materiał porusza się między rozszerzoną tonalnością a skalą chromatyczną, co wyraża się w ciągłej chwiejności tonal-nej i ustawicznych zmianach chromatycznych. Melodyka tego preludium posiada kręty rysunek, jest niespokojna w wyrazie, rozwija się stopniowo, postępując do coraz wyższego rejestru.

### ***Preludium nr 3 – Allegretto, metrum 5/8 (w jednym odcinku zmienia się na 6/8)***

Utwór ten należy do typu preludium kantylenowo-figuracyjnego. Posiada dwudzielną budowę **a a<sub>1</sub>**. Podobnie jak poprzednie preludium odwołuje się do wzorców romantycznych.

Ogniwo **a** rozpoczyna dwunastotaktowy temat zbudowany z trzech zdań czterotaktowych. Z kolei każde zdanie składa się z dwóch fraz dwutaktowych. Ta ścisła budowa tematu wskazuje na pewien czynnik klasycyzujący. Rozwinięcie melodyczne tematu ma charakter łącznika. Linia melodyczna stale balansuje między partią prawej i lewej ręki. For-muła akompaniująca w postaci opadającego skoku oktawy jest chroma-tycznie przesuwana. Plan rozwoju melodyki pierwszego ogniwa wygląda następująco:

- takty 1–4: melodia w prawej ręce
- takty 5–8: melodia w lewej ręce
- takty 9–12: melodia w lewej i następnie w prawej ręce.

Powrót tematu, począwszy od drugiego zdania, inicjuje ogniwo **a<sub>1</sub>**. Mate-riał tematu powtarza się na odcinku trzynastu taktów, po czym następują zmiany melodyczne prowadzące do kody.

Faktura *Preludium nr 3* jest homofoniczna, dwugłosowa, fragmentarycznie trzygłosowa. Akompaniament oparty na stale powtarzającej się figurze opadającej oktawy przyjmuje postać quasi-ostinatową.

Materiał dźwiękowy zasadniczo opiera się na skali chromatycznej, lecz w niektórych odcinkach (takty 1–4, 18–24, 39–43) zaznacza się centrum dźwiękowe „cis”. We fragmentach rozwijających temat przenosi się na wysokość „es”. W ogólnej dyspozycji wysokościami można zauważyć pewną prawidłowość polegającą na tym, że odcinek tematyczny bazuje na dźwiękach podwyższonych, a odcinki łącznikowe na dźwiękach obniżonych.

Interesujące jest ukształtowanie metryczno-rytmiczne. Głos akompaniujący postępuje w jednostajnym ruchu ósemkowym w metrum 5/8, złożonym z dwóch taktów prostych w kolejności: 3/8 + 2/8. Schemat ten powtarza się stale z wyjątkiem odcinków łącznikowych, w których następuje zmiana na 6/8. Głos melodyczny posługuje się zróżnicowaną, zmienną rytmiką i zmiennym układem taktów prostych w ramach metrum 5/8. Często są też synkopy. Stała akcentuacja i pulsacja formuły akompaniującej zespolona jest ze zmienną akcentuacją i grupowaniem rytmicznym głosu melodycznego.

#### ***Preludium nr 4 – Allegro molto, metrum 7/16 ze zmianą na 3/8 i 4/8***

Czwarty utwór cyklu Zygmunta Mycielskiego to miniatura o charakterze motorycznym, toccatowym. Rysuje się tu podział na trzy odcinki: **a a' a<sub>1</sub>**. Pierwsze ogniwo **a** otwiera czterotaktowy wstęp w postaci powtarzającej się grupy figuracyjnej. Temat czterotaktowy zbudowany jest z powtórzeń jednego motywu ze zmianami interwałowymi. Rozwój tego tematu następuje według zasady snucia motywicznego z transpozycją, zmianami struktury interwałowej oraz zmianą kierunku melodyki. Dwugłosowa figuracja głosu melodycznego opiera się na stale powtarzającej się formule ostinatowej głosu akompaniującego. Ten z kolei postępuje w dużych skokach interwałowych (oktawa + seksta) i w tej samej formule rytmicznej: dwóch ósemek i ósemki z kropką. Formuła ta wynika z nieregularnego metrum. Płaszczyzna tematyczna przechodzi w łącznik, w którym zmienia się materiał oparty na strukturze figuracyjnej pochodnej od tematu. Następuje też podwyższenie wszystkich dźwięków.

Drugie ogniwo, oznaczone jako **a'**, kontynuuje materiał ekspozycji, jednak poddany jest on dalszemu rozwojowi o silniejszym stopniu przekształceń. Zmiana metrum na 3/8 rozpoczyna odcinek kulminacyjny, połączony z wprowadzeniem chromatyki. Relacja między głosem melodycznym

i akompaniującym nie zmienia się. Zmianom podlega jedynie struktura interwałowa postępów melodyczno-figuracyjnych.

Trzecie ogniwo  $a_1$  rozpoczyna powrót tematu z nowym rozwinięciem oraz innymi układami w figuracjach dolnej partii. Zmiana metrum na 4/8 zapoczątkowuje końcowy odcinek kodalny.

Przykład 4. Z. Mycielski, *Preludium nr 4*, temat, t. 5–8



W preludium tym występuje połączenie barokowej zasady snucia motywicznego z ewolucyjnym sposobem kształtowania, właściwym stylistyce romantycznej. Snucie motywiczne polega tu na sekwencyjnym powtarzaniu jednotaktowego motywu tematycznego, który rozwijając się, przechodzi na nową formułę zmierzającą do kulminacji. Ta z kolei wykorzystuje główny motyw tematyczny.

W przebiegu tego preludium dominuje diatonika. Chromatyka wkracza jedynie w kulminacji. Metrum jest stałe, bardzo nietypowe ( $7/16 = 4/16 + 3/16$ ), stała jest też pulsacja (zgodna w obydwu głosach) oraz relacja między głosami: figuracyjno-melodyczny dwugłos prawej ręki i „kroczące” w jednakowym schemacie rytmicznym pojedyncze wysokości w lewej ręce.

Motoryka połączona z nieregularnym metrum daje w tym preludium interesujący efekt rytmiczno-akcentuacyjny. Materiał dźwiękowy oparty został na skalach diatonicznych ze zmiennym centrum dźwiękowym „d” i „h” oraz na skali chromatycznej. Występuje tu przeciwstawienie diatoniki i chromatyki.

***Preludium nr 5 – Andante cantabile, metrum c***

Jest to preludium typowo kantylenowe. Stylistycznie odnosi się do preludium romantycznego. W budowie nie można wyodrębnić zamkniętych odcinków, ale uwidacznia się tutaj element reprzytowy, polegający na powrocie początku tematu w odcinku końcowym.

Temat tego utworu tworzy otwartą myśl muzyczną, rozwijaną podobnie jak tematy poprzednich preludiów poprzez zmiany interwałowe i rytmiczne.

Tok melodyczny jest ciągły. Akompaniament wzorem wcześniejszych preludiów tego zbioru postępuje w jednostajnym ruchu ćwierćnutowym, w quasi-ostinatowej, kołyszącej figurze rytmicznej. Zmiana rytmu następuje tylko w momentach kulminacyjnych.

Materiał opiera się na rozszerzonej tonalności. Zestawia zwroty melodyczne i dwudźwięki głosu dolnego, które należą do różnych tonacji.

### ***Preludium nr 6 – Andante con moto, metrum 5/4, 4/4***

Ostatnie preludium ze zbioru Zygmunta Mycielskiego należy do typu preludium figuracyjnego. Ujęte zostało w budowę dwudzielną **a a<sub>1</sub>**. Najpierw następuje rozwój zwrotu figuracyjnego w układzie czterogłosowym. Zwrot ten przenika wszystkie głosy w jednostajnym rytmie ósemkowym. Zasada rozwoju formy pozostaje taka sama: ewolucyjne postępowanie oparte na formule tematycznej, polegające na jej powtarzaniu z zastosowaniem transpozycji i zmian interwałowych. W lewej ręce kompozytor umieszcza nowe głosy oraz wprowadza chromatykę. W niektórych odcinkach powstaje faktura polifonizująca. Charakterystycznym rysem narracji tego preludium jest przechodzenie formuły tematycznej od niższego do coraz wyższego rejestru. W kulminacji – w dynamice „p”, wprowadzona jest nowa, trzykrotnie powtórzona przeciwstawna fraza. Powyższy opis dotyczy pierwszego ogniwa **a**.

W drugim ogniwie **a<sub>1</sub>** powraca początkowa treść melodyczna, która ewoluje w tym samym typie faktury i charakterze wyrazowym. Następnie pojawiają się zmiany w pojedynczych motywach oraz zostaje wprowadzona rytmika synkopująca. Kończącą narrację wycisza tradycyjne spowolnienie ruchu rytmicznego.

Materiał *Preludium nr 6* bazuje na swobodnie traktowanej skali chromatycznej.

Cykl 6 *Preludiów na fortepian* Zygmunta Mycielskiego to dzieło dość jednolite, pomimo że poszczególne preludia tworzą względem siebie kontrasty agogiczne czy wyrazowe. Naczelną zasadą w tym stylizującym muzyczną tradycję zbiorze jest zespolenie barokowego snucia motywicznego z ewolucyjnością typu romantycznego. Dla przypomnienia: snucie rodowodu barokowego polega głównie na powtarzaniu motywów figuracyjnych z transpozycją i zmianami interwałowymi, zaś ewolucyjność typu romantycznego to rozszerzanie pola faktury, wprowadzanie głosów kontrapunktujących, potęgowanie chromatyki oraz wprowadzanie nowych myśli w kulminacji. Akcent barokowy polega również na przestrzeganiu jednolitości rytmicznej. W preludiach Z. Mycielskiego następuje więc symbioza tych dwóch odległych

historycznie typów kształtowania, na którą kompozytor nałożył dodatkowo XX-wieczny język tonalno-harmoniczny.

## 2.3. Henryk Mikołaj Górecki, *Cztery preludia op. 1 na fortepian* (1955)

### 2.3.1. Nota biograficzna kompozytora

Henryk Mikołaj Górecki to jeden z największych i najbardziej oryginalnych kompozytorów polskich naszego czasu. Urodził się 6 grudnia 1933 roku w Czernicy. Edukację muzyczną rozpoczął w 1952 roku w Średniej Szkole Muzycznej w Rybniku. Studia kompozytorskie odbywał w latach 1955–1960 u Bolesława Szabelskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, uzyskując dyplom z najwyższym odznaczeniem. Następnie kontynuował studia muzyczne w Paryżu.

Zadebiutował w połowie lat 50. XX wieku. Jego pierwszy koncert kompozytorski miał miejsce w 1958 roku. Już w trakcie trwania studiów utwory Góreckiego były wykonywane na międzynarodowych festiwalach „Warszawska Jesień”.

W 1965 roku kompozytor podjął pracę dydaktyczną w katowickiej PWSM, od 1977 roku na stanowisku profesora zwyczajnego. W latach 1975–1979 sprawował funkcję rektora tej uczelni. Wykształcił znanych kompozytorów śląskich, m.in. Eugeniusza Knapika i Andrzeja Krzanowskiego.

H.M. Górecki był laureatem wielu konkursów kompozytorskich, w tym Konkursu Młodych ZKP (I nagroda, 1960), Międzynarodowej Trybuny Kompozytorskiej UNESCO w Paryżu (III nagroda, 1967; I nagroda, 1973). Za swą twórczość otrzymał wiele wyróżnień od instytucji kulturalnych.

Na dorobek twórczy Góreckiego składa się ponad siedemdziesiąt uznanych utworów powstałych w ciągu czterdziestu lat.

Wczesna faza twórczości kompozytora, czyli lata 1955–1957, mieści się w nurcie neoklasycznym. W pierwszych utworach nadrzędną rolę odgrywał czynnik metryczny i dynamika. Charakterystyczne są tu przebiegi motoryczne z częstymi zmianami metrum. Na tym etapie kompozytor wykorzystywał pełną skalę chromatyczną. Najważniejsze utwory tego okresu to: *Cztery preludia op. 1 na fortepian*, *Toccata op. 2*, *Trzy pieśni op. 3*, *Wariacje op. 4*, *Quartettino op. 5*, *Pierwsza sonata fortepianowa op. 6*, *Pieśni o rado-*

*ści i rytmie* na dwa fortepiany i orkiestrę. W utworach tych zaznacza się już silna osobowość kompozytora.

Na przełomie lat 50. i 60. Górecki podjął technikę serialną, najpierw w fakturze punktualistycznej, później w postaci poliserialnej. W tym czasie powstało dziesięć utworów, w których przejawiała się tendencja do powiększania aparatu wykonawczego (m.in. *Pięć utworów na dwa fortepiany, I Symfonia „1959”, Scontri, Monologi, Epitafium*). Jednocześnie w drugim okresie twórczości w muzyce kompozytora nastąpiło wyeksponowanie elementu kolorystycznego. Dlatego w utworach z lat 60. dużą rolę odgrywa instrumentarium perkusyjne. Następuje przejście do techniki sonorystycznej.

Kolejna faza twórczości, przypadająca na drugą połowę lat 60., jest określana jako „redukcyjna”. Kompozytor powraca do tradycyjnego materiału dźwiękowego. W tym czasie powstał m.in. cykl *Muzyczek* na różne składy instrumentalne. Od roku 1971 datuje się kolejna faza twórczości oratoryjno-kantatowej. O charakterze muzyki dzieł tego okresu decyduje w głównej mierze tekst i jego ideowe przesłanie. Następuje redukcja materiału i dyscyplina konstrukcji. Największe utwory tego nurtu to: *Ad Matrem, Beatus vir, III Symfonia op. 36* o podtytule *Symfonia pieśni żałosnych* na sopran solo i orkiestrę, *Koncert klawesynowy, Refren*<sup>74</sup>.

*Symfonia pieśni żałosnych* została skomponowana w 1976 roku. W 1992 roku utwór ten odniósł wielki sukces, zajmując pierwsze miejsca amerykańskich i angielskich list przebojów (nie tylko muzyki poważnej). Sprawiała to płyta amerykańskiej firmy Elektra Nonesuch z nagraniem *III Symfonii* w wykonaniu amerykańskiej śpiewaczki Dawn Upshaw i zespołu Londyn Sinfonietta. Nagrań tego utworu dokonały również znakomite polskie śpiewaczki, m.in. Stefania Woytowicz i Zofia Kilanowicz<sup>75</sup>. Górecki ze swoją prostą, ale żarliwą muzyką trafił do wszystkich, odsłaniając świat najbardziej podstawowych emocji. *Symfonia pieśni żałosnych* wykorzystuje pieśń kurpiowską, lamentacyjną pieśń ludową z Opolszczyzny, XV-wieczny *Lament świętokrzyski* oraz słowa napisane podczas II wojny światowej na ścianie celi zakopiańskiej katowni<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> K. Droba, hasło: *Górecki Henryk Mikołaj* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. efg, Kraków 1987, s. 424–431; Zob. także: B. Pocięj, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005, s. 19–20.

<sup>75</sup> [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_gorecki\\_henryk\\_mikolaj](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_gorecki_henryk_mikolaj)

<sup>76</sup> J. Rogala, *Muzyka polska XX wieku*, PWM, Kraków 2000, s. 79.



Utwór *Beatus vir* ma oryginalną genezę. Został zamówiony przez kardynała Karola Wojtyłę w 1978 roku na obchody 900-lecia śmierci św. Stanisława. Górecki ukończył kompozycję już po wyniesieniu kardynała na stolicę apostołską. „Teksty zaczerpnął kompozytor z kilku psalmów Dawida, dobierając je tak, by zawierały aktualne treści stanowiące aluzje do uroczystości, na którą utwór został przeznaczony, oraz do postaci i humanistycznej postawy zleceńodawcy”<sup>77</sup>.

Henryk Mikołaj Górecki tworzy także muzykę filmową (do filmu *Jędrak*) i teatralną (do sztuk *Wieża samotności*, *Akwarium*, *Papierowa laleczka*).

Kompozytor otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego, Jagiellońskiego i KUL-u. Jest honorowym obywatelem miast Katowice i Rybnik. W 2003 roku został odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, a w 2009 roku otrzymał Order św. Grzegorza Wielkiego<sup>78</sup>.

Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego wciąż się wzbogaca. Jego utwory są obecne w repertuarze koncertowym znanych muzyków i orkiestr symfonicznych, pojawiają się także na wielu festiwalach zarówno w kraju, jak i za granicą.

### 2.3.2. Analiza formalna cyklu *Cztery preludia op. 1 na fortepian*

Autor monografii Henryka Mikołaja Góreckiego, Adrian Thomas, podaje opis cech stylistycznych utworów muzyki polskiej z lat 50., który można odnieść do wczesnych utworów kompozytora, w tym także do jego *Czterech preludiów op. 1 na fortepian*. „Charakterystycznymi cechami tego stylu było stosowanie parzystych schematów rytmiczno-metrycznych, a na ich gruncie wprowadzanie polimetrii sukcesywnej oraz nieregularnych akcentów zaburzających motorykę przebiegu. Ponadto bazowano na nieskomplikowanych strukturach formalnych, w szybkich częściach na pulsujące tło nakładano szeroką linię melodyczną, zaś język harmoniczny oparty był w przeważającej mierze na interwałach czystych, trytonach i chromatycznych ostinatach niż na trójdźwięku diatonicznym”<sup>79</sup>. Z kolei Krzysztof Droba konkretyzuje techniczne właściwości fortepianowego cyklu, zwracając uwagę na jego

---

<sup>77</sup> K. Baculewski, *Współczesność*, cz. I: 1939–1974 [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. VII pod red. S. Sutkowskiego, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996. s. 98.

<sup>78</sup> <http://www.naszdziennik.pl>

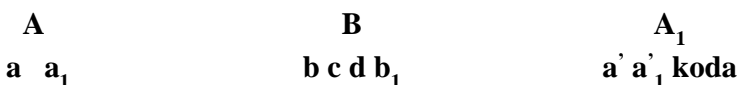
<sup>79</sup> A. Thomas, *Górecki*, PWM, Kraków 1998, s. 14.

dużą skalę dynamiczną z preferowaniem silnej głośności i częstymi kulminacjami na małych przestrzeniach, na szeroką skalę rejestrową (ponad 5 oktav: F1-as<sup>3</sup>) przy częstej zmienności i ruchliwości rejestrów.

*Cztery preludia op. 1 na fortepian* to pierwsza kompozycja w dorobku twórczym H.M. Góreckiego. Wśród omawianych w tej pracy preludiów wykazuje największe zróżnicowanie i bogactwo faktury, tym samym różnicowanie wyrazowe i techniczne. Tworzy razem rodzaj minisonaty, na co wskazuje wszystko oprócz tytułu<sup>80</sup>.

### **Preludium nr 1 – Molto agitato, metrum zmienne: 4/4, 2/4, 3/4, 3/8**

Pierwsza kompozycja tego cyklu jest złożona formalnie, zbudowana z ośmiu odcinków, które tworzą większą formę reprzyzową. Schemat budowy przedstawia się następująco:



Ogniwo pierwsze **A** wykazuje dwudzielną budowę. Rozpoczyna się figuracyjnym tematem (11 taktów), złożonym z szeregu różnych fraz. Rozwój tematu bazuje na pochodnych wątkach figuracyjnych (**a**). W odcinku **a<sub>1</sub>** powraca początek tematu, który otrzymuje nowe rozwinięcie w postaci różnych odmian struktur figuracyjnych, powtarzanych sekwencyjnie. Drugi odcinek kończy się kulminacją akordową („fff” brawuro).

Środkowe ogniwo **B** (*Cantabile, meno mosso*) ma charakter kantylenowy. Temat **b** w postaci dwóch czterotaktowych fraz dopełniony jest opadającymi figuracjami. Następuje rozbudowa faktury do trzech systemów. Dolna warstwa prowadzi podstawę harmoniczną, górna – szerokie figuracje z udziałem dwudźwięków. Krótki odcinek sześciotaktowy, figuracyjno-akordowy (**c**, *affetuoso*) prowadzi do kolejnej kulminacji (**d**, *Allegro e ritmico*), w której następuje gwałtowna zmiana faktury na motoryczno-akordową z silnymi akcentami. Po tej kulminacji powraca materiał pierwszego odcinka w skróconej postaci (**b<sub>1</sub>**).

Ogniwo reprzyzowe **A<sub>1</sub>** to powtórzenie tematu z nowym rozwinięciem (**a'**), które przekształca się w kolejny odcinek faktury akordowej, zakończony kulminacją, opartą tym razem na opadających oktavach. Następnie powraca główny temat w wersji reprzyzowej z progresywnie powtarzaną pierwszą

<sup>80</sup> Tamże, s. 18.

strukturą figuracyjną. Koda to pięć ostatnich taktów zawierających gamę chromatyczną i krótkie, motoryczne zakończenie.

*Preludium nr 1* jest najbardziej rozbudowane spośród wszystkich czterech preludiów w cyklu. Wykorzystuje materiał skali chromatycznej. Przyswieca mu zasada monotematycznej formy sonatowej. Jest to toccata oparta na ruchu wirowym, ubarwiona niespodziankami metrycznymi<sup>81</sup>. W akordach, często ośmiodźwiękowych, widoczna jest selekcja określonych struktur interwałowych sekundowo-kwartowych. Kompozytor zastosował zespolenie dwóch akordów o tej samej strukturze odległych (w brzmieniu) o małą nonę (w kulminacji *a'*).

Przykład 5. H.M. Górecki, *Preludium nr 1*, kulminacja w ogniu repryzowym na akordach odległych o nonę, takty 84–87

The image shows a musical score for the climax of H.M. Górecki's *Preludium nr 1*, measures 84-87. The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It features dense, complex chords and rapid melodic lines. The tempo/mood is marked 'con bravuro' at the beginning of the excerpt. A 'crescendo' marking is placed below the bass line. Above the treble staff, the instruction 'con temperamento' is written. The measures are numbered 84, 85, 86, and 87. The key signature has two sharps (F# and C#).

Struktura o tym samym układzie interwałów występuje również w figuracjach. Poszczególne odcinki przebiegu utworu oparte są na określonych, powtarzanych ugrupowaniach rytmicznych. Zmiany tych ugrupowań wyznaczają nowy odcinek formalny, zatem rytmika tego preludium należy do ważnych czynników budujących formę.

### ***Preludium nr 2 – Lento recitativo, metrum 3/4***

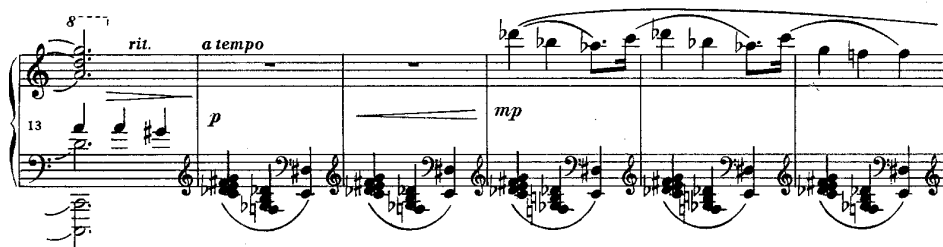
Utwór ten stanowi duży kontrast względem pierwszego preludium z omawianego cyklu. Jest bardzo krótki i ma kantylenowy charakter, „to w mistrzowski sposób skomponowana elegia, powtarzająca i przekształcająca diatoniczny, czterodźwiękowy motyw ludowy. Motywowi temu przeciwstawiane są klujące septymy w basie, wpływające na kulminacyjny odcinek linii melodycznej”<sup>82</sup>. Dzieło ma dwudzielną konstrukcję *a a*<sub>1</sub>. Czterotaktowy

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> Tamże.

temat złożony z powtórzenia jednotaktowej frazy i zakończenia jest dwukrotnie powtórzony ze zmianami interwałowymi i transpozycją oraz dopełniony współbrzmieniami w skrajnych rejestrach (**a**). W odcinku **a<sub>1</sub>** temat ze zmianą rytmiczną zostaje przeniesiony do wyższego rejestru i zestawiony z ostinatowo powtarzanym schematem harmonicznym, złożonym z trzech współbrzmień: klasterowego pięciodźwięku (c, des, e, fis, g), czterodźwięku septymowego i dwudźwięku septymy wielkiej. Następstwo tych współbrzmień powtarza się dziesięć razy. Temat w swej przekształconej postaci powtórzony jest z głosem kontrapunktującym. W zakończeniu powtarza się ponownie w niskim rejestrze. Między odcinkami **a** i **a<sub>1</sub>** zachodzi spora różnica w fakturalnym ujęciu tematu, który w toku preludium pojawia się pięciokrotnie. Obydwa wyraźnie oddzielone odcinki zestawiają pojedynczą linię melodyczną dopełnioną odzywkami współbrzmienia septymy w basie z ostinatowym następstwem trzech różnych współbrzmień.

Przykład 6. H.M. Górecki, *Preludium nr 2*, harmoniczne ostinato z tematem w ogniwie **a<sub>1</sub>**, t. 13–18



### ***Preludium nr 3 – Allegro scherzando, metrum zmienne: 3/4, 4/4, 7/8, 2/4***

Utwór ten ujęty jest w formę minischerza z budową repryzową typu **a b a<sub>1</sub>**. Czterotaktowy temat zbudowany z powtarzanej frazy podparty jest pauzowanymi akordami, po czym zostaje przetransponowany o kwartę w górę wraz z towarzyszącymi akordami. Odcinek **b** wprowadza nowe pochody figuracyjne rozdzielone „przypomnieniem” tematu. W małej repryzie **a<sub>1</sub>** powraca główna myśl zawierająca zmiany w strukturze interwałowej. Preludium kończy koda oparta na materiale obydwu odcinków formalnych.

Utwór ten podobnie jak pozostałe preludia cyklu bazuje na skali chromatycznej. Faktura odnosi się do tradycyjnego łączenia melodyki z towarzyszeniem akordowym.

**Preludium nr 4 – Molto allegro quasi-presto, metrum zmienne: 2/4, 3/4, 4/4**

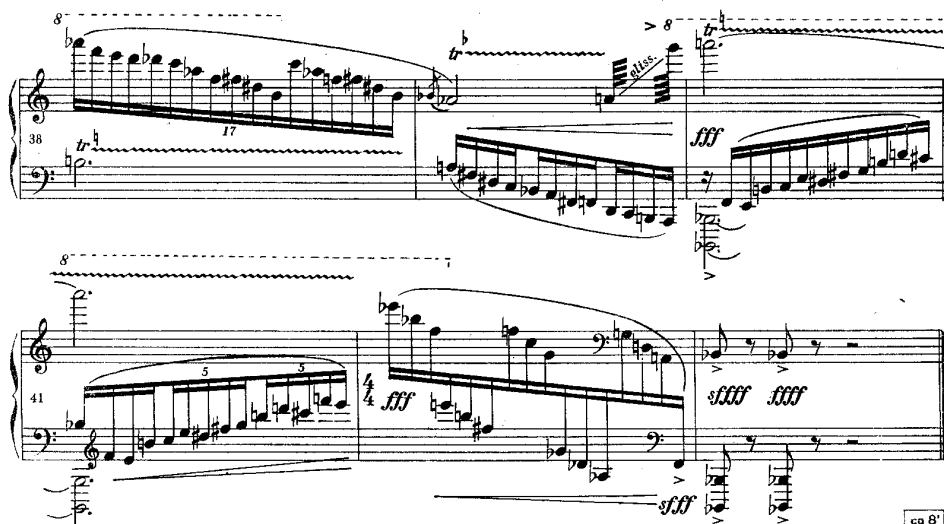
Jest to preludium figuracyjne, utrzymane w charakterze toccatowym, jako jedyne w cyklu jednolite fakturalnie. Forma jednoczęściowa, monolityczna nie wykazuje podziałów wewnętrznych. Załączkiem materiału całego utworu jest pierwsza grupa figuracyjna zaintonowana w najniższym rejestrze. Struktura tego ugrupowania złożona z pochodu ośmiu dźwięków stopniowo rozszerza się do układu trzynastodźwiękowego i przesuwają się do coraz wyższego rejestru. Wraz z powiększaniem ilości dźwięków grupy figuracyjnej następuje zmiana jej struktury interwałowej. Istnieje tu zależność między ilością dźwięków grupy figuracyjnej (która w toku rozwoju przybiera postać pasażu) a następstwem interwałów. Ujawnia się następująca zasada: w grupach o większej ilości dźwięków przeważa ruch tercjowy, a w grupach o mniejszej ilości dźwięków przeważają następstwa kwart. Materiał figuracyjny poddany jest stałemu rozwojowi ewolucyjnemu. Przebieg metryczno-pulsacyjny jest bardzo nieregularny. W wyniku pracy ewolucyjnej powstają liczne warianty wyjściowej struktury figuracyjnej. Kulminacja dynamiczna występująca pod koniec utworu zbudowana jest z pochody figuracyjnego, dopełnionego długimi trylami w najwyższym rejestrze i współbrzmieniem oktawy w rejestrze najniższym.

Przykład 7a. H.M. Górecki, *Preludium nr 4*, t. 6

Molto allegro quasi-presto  
*sempre legato e marcato*

2/4 *p* *mp* *mf* 3/4

Przykład 7b. H.M. Górecki, *Preludium nr 4*, koda



Ważną funkcję w preludiach H.M. Góreckiego pełni gra rejestrów i zmiany dynamiczne, które stają się istotnym czynnikiem kształtowania narracji. W każdym utworze występuje zmienne metrum, co podkreśla charakterystyczną asymetrię przebiegów figuracyjnych. Cztery preludia op. 1 na fortepian odznaczają się niezwykle bogactwem pomysłów fakturalnych oraz dużym zróżnicowaniem ugrupowań figuracyjnych i akordowych. Podejmują tym samym wiele problemów techniczno-wykonawczych. Jednolite pod względem technicznym i fakturalnym jest jedynie *Preludium nr 4*.

## 2.4. Miłosz Magin, 5 preludiów na fortepian (1963)

### 2.4.1. Nota biograficzna kompozytora

Miłosz Magin urodził się w Łodzi 6 lipca 1929 roku. Od najmłodszych lat przejawiał wybitne zdolności muzyczne. Studiował w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w klasie fortepianu u Margerity Trombini-Kazuro oraz kompozycji u Jana Maklakiewicza i Kazimierza Sikorskiego, uzyskując dyplom z odznaczeniem.

Odnosił sukcesy na znaczących konkursach pianistycznych (m.in. na V Konkursie Chopinowskim w Warszawie, Konkursie im. M. Long

i J. Thibaud w Paryżu, Konkursie im. Vianna da Motta w Lizbonie). Prowadził działalność koncertową na wszystkich kontynentach. Podczas swych koncertów prezentował zawsze utwory kompozytorów polskich.

Wiele podróżował, mieszkał w Anglii, Niemczech i Portugalii. W 1960 roku osiedlił się na stałe w Paryżu, wybierając ostatecznie Francję na swoją drugą ojczyznę.

Trzy lata później uległ bardzo poważnemu wypadkowi samochodowemu. Jego błyskotliwa kariera międzynarodowego solisty stanęła pod znakiem zapytania, bowiem jednym z obrażeń, jakich doznał podczas wypadku, było podwójne pęknięcie kiści lewej ręki. Poświęcił się zatem pracy kompozytorskiej i dydaktycznej, obejmując klasę fortepianu w Konserwatorium im. S. Rachmaninowa w Paryżu. Udzielał także prywatnych lekcji gry na fortepianie i konsultacji kompozytorskich. Zdobył uznanie jako poszukiwany pedagog. Kształcił młodzież z całego świata. Wśród jego uczniów znaleźli się tak znani pianiści jak np. Jean-Marc Luisada. W ich pamięci Magin jawi się jako „nadzwyczajny mistrz, który przekazywał całą swoją wiedzę, posiadał dar inspirowania, wiedział, jak doradzić z taktem, a jednocześnie był niezwykle wymagający”<sup>83</sup>.

Dzięki uporowi, niezwykle silnej woli i mozolnej pracy po kilku latach pianista triumfalnie powrócił do sal koncertowych. Przypieczętowaniem zwycięstwa nad własną słabością było nagranie w 1968 roku wszystkich dzieł F. Chopina dla firmy fonograficznej Decca. Płyta została przyjęta z dużym entuzjazmem, stając się wzorem interpretacji dla wielu młodych pianistów.

Miłosz Magin wraz z żoną Idalią (choreografem) zorganizował Polski Zespół Ludowy występujący na terenie Francji i Szwajcarii, popularyzujący tańce polskie, takie jak: mazury, kujawiaki, oberki, polonezy<sup>84</sup>.

W 1985 roku kompozytor powołał w Paryżu Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny swego imienia, którego celem jest odkrywanie młodych talentów i popularyzowanie polskiej muzyki. Konkurs odbywa się co dwa lata. Pozycje obowiązkowe programu stanowią dzieła kompozytorów francuskich i polskich, w tym Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Juliusza Zarębskiego oraz patrona konkursu.

Twórczość Miłosza Magina to głównie muzyka fortepianowa, m.in.: cztery koncerty fortepianowe, trzy sonaty fortepianowe, *Sonatina*, *Scherzo*, *Polka*, *Triptyque polonais*, *Miniatures polonaises*, *Images d'enfants*, *5 prelu-*

---

<sup>83</sup> <http://www.concours-milosz-magin.org/Biopl.htm>

<sup>84</sup> S. Dybowski, hasło: *Magin Miłosz* [w:] *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 402.

diów na fortepian. W utworach tych kompozytor sięgał często po elementy narodowe (rytmy polskich tańców). W spuściźnie twórczej pozostawił także utwory orkiestrowe, takie jak: *Rapsodia polska*, *Muzyka umarłych*, *Stabat Mater*, dwie symfonie, wokalizy, a ponadto: dwa koncerty skrzypcowe, *Koncert wiolonczelowy*, *Koncert klarnetowy* oraz balet *Bazyliszek*.

Technikę kompozytorską tego twórcy cechują: ostinata, akordy terejowo-trytonowe, chromatyka, paralelizmy sekundowe<sup>85</sup>. Twórczość ta kontynuuje nurt neoklasyczny.

Kompozytor zmarł 4 marca 1999 roku podczas tournée koncertowego na Tahiti i spoczął na cmentarzu Père-Lachaise, 30 metrów od grobu Chopina, swego ukochanego twórcy.

Józef Kański na łamach „Ruchu Muzycznego” pisał: „Miłosz Magin był jednym z nielicznych kompozytorów drugiej połowy XX wieku (może nawet jedynym), którzy w twórczości skupiali się przede wszystkim na muzyce fortepianowej i umieli pisać na ten instrument prawdziwie po mistrzowsku. To sprawia, że pianiści sięgają chętnie po jego utwory, znajdując w nich wdzięczne pole nie tylko do wirtuozowskiego popisu”<sup>86</sup>.

Niestety, „nazwisko pochodzącego z Łodzi Miłosza Magina znane jest dziś bardziej we Francji, gdzie spędził większość życia, niż w kraju rodzinnym artysty”<sup>87</sup>. „To niewątpliwie prawda, choć prawda smutna. Kompozytor w polskim życiu muzycznym jest właściwie nieobecny, a jego liczne utwory pozostają prawie nieznane. Szkoda, jest to bowiem muzyka wielce oryginalna, z powodzeniem łącząca nowoczesność z tradycją, a nawet z – tak dziś niemożliwymi – elementami rodzimego folkloru (kompozytor nigdy w swoich utworach nie odcinał się od związków z Polską)”<sup>88</sup>.

#### 2.4.2. Analiza formalna cyklu 5 preludiów na fortepian

5 preludiów na fortepian M. Magina powstało w okresie intensywnej działalności pedagogicznej i organizacyjnej kompozytora w Paryżu. Utwory

---

<sup>85</sup> L. Polony, hasło: *Magin Miłosz* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. m, s. 18; zob. także: *Komentarz płytowy* (nieautoryzowany) [w:] M. Magin, *Piano works plays Magdalena Adamek*, Acte Préalable 0052, s. 4.

<sup>86</sup> J. Kański, *Magin. Utwory fortepianowe*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 3, s. 42.

<sup>87</sup> Zdanie zaczerpnięte z książeczki towarzyszącej płycie kompaktowej zawierającej utwory fortepianowe Miłosza Magina w wykonaniu Ryana MacEvoy McCullougha (Acte Préalable AP 0168, 2008).

<sup>88</sup> J. Kański, dz. cyt., s. 42.



te nawiązują do barokowego typu preludium, są przejrzyste w ukształtowaniu formalnym. Dominuje w nich faktura figuracyjna i przebiegi motoryczne.

### **Preludium nr 1 – Allegro, metrum 2/4**

Pierwszy utwór cyklu należy do typu preludium figuracyjnego. Posiada dwudzielną konstrukcję **a a<sub>1</sub>**. Utwór otwiera prosty czterotaktowy temat złożony z dwóch krótkich zdań o charakterze poprzednika i następnika. Obydwa zdania operują dźwiękami rozłożonego trójdźwięku C-dur w jednostajnym schemacie rytmicznym. Tematowi w górnym głosie towarzyszy kontrapunktująca figuracja głosu dolnego oparta na dźwiękach tonacji Des-dur. Powstaje w ten sposób dwugłosowy, bitonalny układ figuracyjny.

Przykład 8. M. Magin, *Preludium nr 1*, temat, t. 1–6



Temat jest powtórzony z transpozycją do H-dur, a dolny głos do C-dur. Motywy tematu są następnie powtarzane w różnych rejestrach. Kolejny etap przebiegu ogniwa **a** przyjmuje postać motywów korespondujących między prawą i lewą ręką w niskim rejestrze. W motywie tematycznym następuje jednocześnie zmiana interwałowa. Stopniowe przesuwanie figuracji do coraz wyższego rejestru prowadzi do kulminacji tego utworu.

W drugim ogniwie **a<sub>1</sub>** powraca główny temat w dolnym głosie, w tonacji H-dur, a górny głos wtóruje motywem czołowym, ujętym w strukturze kwartowej. Kolejne takty ukazujące ponowny rozwój motywu czołowego prowadzą do odcinka dialogu motywicznego takiego samego jak odcinek

z pierwszego ogniwa. Materiał tematyczny następuje w odwróconym układzie głosek (na wzór barokowego kontrapunktu podwójnego). *Preludium nr 1* wieńczy koda ukształtowana z wielokrotnego powtarzania motywu czołowego tematu w tym samym co na początku utworu układzie bitonalnym C-dur/Des-dur.

*Preludium nr 1* ma jednolitą fakturę. W całym swym przebiegu prowadzone jest w figuracyjnym dwugłosie. Na uwagę zasługuje stylizacja barokowych, figuracyjnych preludii, opartych w całości na jednym motywie. Język dźwiękowy bazuje na rozszerzonej tonalności, pozbawionej jednak związków funkcyjnych.

### ***Preludium nr 2 – Allegretto tranquillo, metrum 6/8 i 9/8***

Jest to preludium kantylenowo-figuracyjne, będące kontrastem agogiczno-wyrazowym wobec pierwszego preludium w cyklu. Posiada dwudzielną budowę z elementem repryzowym **a a<sub>1</sub>**. Trzytaktowy temat oparty został na czterech takich samych motywach: dwa pierwsze motywy to dwa postępy kwartowe, dwa następne to dwa postępy opadającej kwinty z ostinatową kołyszącą formułą akompaniującą w postaci dwudźwięku. Rozwój ewolucyjny tematu, któremu towarzyszy wzrost dynamiki, polega na rozszerzaniu formuły akompaniującej oraz powtarzaniu prostego motywu tematycznego, przenoszonym na różne wysokości. Rozszerzanie faktury uwidacznia się w dodaniu dolnego współbrzmienia kwinty. Kulminacja kończąca pierwsze ogniwo **a** pojawia się w skrajnych rejestrach w dynamice „ff”.

Ogniwo **a<sub>1</sub>** powraca do początkowego ujęcia tematu z nowym rozwinięciem oraz ze zmianą formuły akompaniującej, która przyjmuje postać trójdzźwięku septymowo-sekundowego. Koda przypomina ponownie temat w całości, dodaje proste zakończenie oparte na powtarzanej oktawie.

*Preludium nr 2* jest jednolite w fakturze, kompozytor stosuje tu taki sam jak w *Preludium nr 1* sposób ewolucyjnego rozwoju materiału tematu. Centrum dźwiękowe to wysokość „a”. Zmiany metrum występują w punktach węzłowych formy, w miejscach oddzielenia projekcji tematu od jego rozwoju.

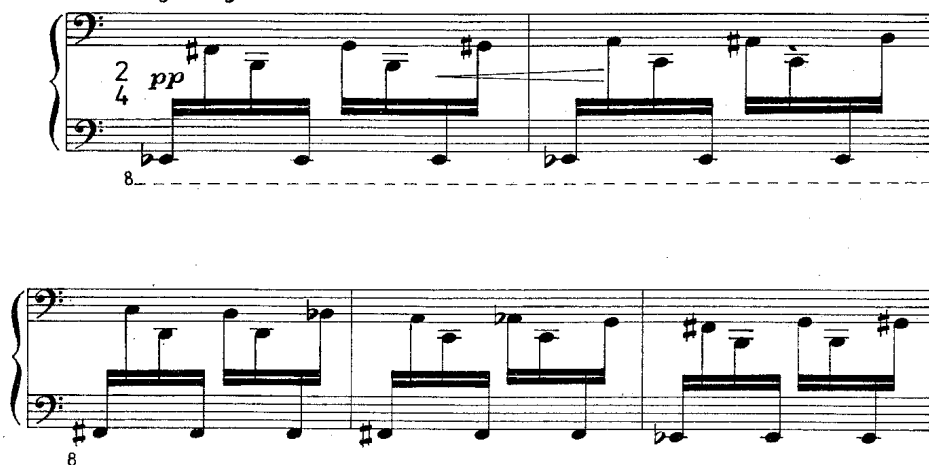
### ***Preludium nr 3 – Allegro agitato, metrum 2/4***

Trzeci utwór ponownie wnosi silny kontrast w stosunku do poprzedniego. Jest to preludium figuracyjne, motoryczne, utrzymane w jednostajnym pulsie szesnastkowym. Tworzy jednolitą formę jednoczęściową. W całości

oparte jest na jednej formule figuracyjnej złożonej z dwóch grup czteroszesnastkowych w niskim rejestrze fortepianu. W tym układzie dwóch grup wkomponowane są trzy dźwięki chromatycznego postępu melodycznego. Przypadają one na co trzecią wartość, tworząc jakby „domyślną” triolę w każdym takcie. Powstaje w ten sposób linia melodyczna. Najniższe dźwięki motorycznej figuracji tworzą podstawę w postaci trzech powtarzanych dźwięków w każdym takcie. Wysokości tych najniższych dźwięków zmieniają się co dwa takty. Dźwięki dwóch planów melodycznych (górnego i dolnego) występują naprzemiennie. Powstaje specyficzny dwugłos melodyczny wprowadzony z monotonnymi figuracjami.

Przykład 9. M. Magin, *Preludium nr 3*, t. 1–5

*Allegro agitato*



Przebieg figuracji z wyodrębnionym dwugłosem melodycznym tworzy jednolitą linię postępującą chromatycznie o falistym rysunku. Zmiany kierunku postępów chromatycznych są nieregularne. W preludium tym odnaleźć można inspirację finałem *II Sonaty b-moll* F. Chopina. Techniczną ciekawostką jest to, że cały przebieg zanotowany został wyłącznie w kluczu basowym, choć figuracje w swym rozwoju przechodzą do nieco wyższego rejestru. Zapis *Preludium nr 3* to oryginalny pomysł figuracyjno-melodyczny kompozytora. Materiał dźwiękowy bazuje swobodnie na skali chromatycznej.

#### ***Preludium nr 4 – Andante, metrum c (z pulsacją triolową)***

Jest to kolejne preludium stanowiące połączenie prostej kantyleny z figuracją. Dwudzielna forma **a a<sub>1</sub>** została połączona z jednolitą fakturą, niezmienną na przestrzeni całego utworu. Kantylenę tworzą najwyższe dźwięki pierwszej i czwartej grupy triolowej. Zasada ta jest stale utrzymywana. Swobodna melodia tworzona przez te dźwięki nie układa się w zamkniętą myśl muzyczną i ma falisty rysunek.

Figuracje postępują w stałym modelu w układzie czterech triol według jednakowego schematu, w którym druga triola podana jest w niższym rejestrze. Struktura interwałowa poszczególnych grup triolowych ma zbliżony charakter na przestrzeni całego preludium. Ciekawym szczegółem jest to, że w triolach, z których wyprowadzane są dźwięki kantyleny, stale występują kroki kwartowe. Ogniwo **a** kończy opadające następstwo triol z melodycznym podkreśleniem każdej pierwszej wartości, co powoduje zmianę w melodycznym przebiegu kantyleny. Zmiana ta oddziela obydwa ogniwa preludium. Drugie ogniwo **a<sub>1</sub>** powraca do początku tematu i rozwija go w tym samym ujęciu fakturalnym, lecz na innych wysokościach.

Materiał dźwiękowy opiera się, podobnie jak we wcześniejszych preludiach, na swobodnie traktowanej skali chromatycznej. Rysuje się tu pewna prawidłowość: jeżeli dźwięki linii melodycznej są obniżone, to wówczas cały towarzyszący jej ciąg figuracyjny operuje wyłącznie wysokościami obniżonymi, jeśli zaś kantylena postępuje na dźwiękach podwyższonych, to towarzyszące figuracje prowadzą swą narrację na wysokościach podwyższonych.

#### ***Preludium nr 5 – Prestissimo, metrum c***

Ostatnie preludium cyklu M. Magina to utwór figuracyjno-motoryczny, jednocześnie, jednolity w fakturze i narracji, zbliżony charakterem do *Preludium nr 3*. Preludium to wypełnia jednorodny typ figuracji w grupach czteroszesnastkowych. Można jednak wyznaczyć pewne punkty węzłowe w przebiegu tych grup. Są to takty: 15 i 29.

Figuracyjny tok utworu opiera się na układzie dwutaktowym (wznoszącym i opadającym), który w trakcie przebiegu ulega różnym modyfikacjom. W całości przepływ figuracyjnych grup z przeskokami do różnych rejestrów daje kształt falującego pasma dźwiękowego, co wynika wprost z maksymalnie szybkiego tempa. Powstaje tu również współczynnik kolorystyczny. Szybkie figuracje w monotonnym następstwie dają w percepcji obraz przesuwającej się barwy dźwiękowej. Struktura interwałowa figuracji jest zmienna, obejmuje wycinki gamowe, trójdźwięki rozłożone i czterodźwięki. W „falującym” prze-

biegu występują dwie kulminacje, podkreślone akordem arpeggio w takcie 15 i grupą kwintolową w takcie 29. Jest to forma odstępstwa od przyjętego schematu figuracyjnego. Całość opiera się na skali chromatycznej.

5 *Preludiów na fortepian* Miłosza Magina podejmuje rodzaj preludium figuracyjnego i kantylenowo-figuracyjnego. Motoryczny ruch rytmiczny jest jedną z cech stylu neoklasycznego, odwołującego się do figuracyjnej faktury znanej z muzyki „klawiszowej” (organowej, klawesynowej) epoki baroku. Widoczny jest tu także wpływ preludium romantycznego, szczególnie w preludiach utrzymanych w wolnym tempie. Te wzorce historyczne połączone są z językiem właściwym muzyce XX wieku, opartym na swobodnie traktowanej skali chromatycznej. Cały cykl tworzy jasno określoną koncepcję, w której każde preludium jest jednolite fakturalnie i wyrazowo, choć kolejne utwory w cyklu są ze sobą silnie skontrastowane pod względem charakteru. Zauważyć tu można stosowanie pewnych zasad konstrukcyjnych. Jedną z nich jest zasada powtarzania początkowej myśli tematycznej lub układu figuracyjnego, drugą – sposób ewolucyjnego rozwijania polegający na progresywnych powtórzeniach myśli tematycznych ze zmianami struktur interwałowych. Wymienione zasady rozwijania toku muzycznego znane są z epoki baroku.

## 2.5. Podsumowanie

Omówione w rozdziale drugim cztery cykle preludiów fortepianowych reprezentują stylistykę neoklasyczną. W historii muzyki XX wieku nurt ten był bardzo rozległy i w swych ramach mieścił wielorakie zjawiska techniczne. Nawiązywały one do różnych wzorców historycznych, począwszy od baroku aż do okresu późnoromantycznego. Autorka książki o polskim neoklasycyzmie Zofia Helman definiuje ten nurt następująco: „Typowy nurt neoklasyczny stanowią utwory, w których dominuje synteza stylistyczna elementów baroku, klasycyzmu, coraz częściej też i romantyzmu, z nowszymi środkami harmonicznno-tonalnymi i nowym typem brzmienia. W latach czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych powstaje cały szereg utworów stanowiących znaczne osiągnięcia twórcze i najpełniej charakteryzujące polski neoklasycyzm”<sup>89</sup>. Charakterystyka ta dotyczy w pełni preludiów omówionych w tym rozdziale.

---

<sup>89</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985, s. 77.

Preludium fortepianowe było formą niezbyt często podejmowaną przez kompozytorów w okresie neoklasycyzmu. Dominowały głównie formy cykliczne, zwłaszcza sonaty. Jednak w wielu preludiach skomponowanych w XX wieku zauważyć można wyraźne inspiracje kompozytorów wzorcami historycznymi: barokowymi, klasycznymi i romantycznymi.

Wszystkie scharakteryzowane cykle ukazują zróżnicowaną technikę dźwiękową. Najprostsze w zakresie techniki dźwiękowej są preludia Wojciecha Kilara. Kompozytor zastosował w nich właściwie tylko trzy rodzaje techniki: figuracyjną, kantylenową i akordową. Odznaczają się one także prostotą rytmiczną i fakturalną. Tym samym są przystępne wykonawczo i nie przysparzają dużych problemów interpretacyjnych.

Preludia Zygmunta Mycielskiego przedstawiają dużo szerszy zakres środków techniki kompozytorskiej. Wynika to z faktu, że są cyklem dwukrotnie dłuższym od cyklu Kilara, toteż problematyka techniczno-wyrazowa jest tutaj znacznie bogatsza. Oprócz podjęcia konkretnych wzorów z przeszłości (zwłaszcza barokowych i romantycznych) kompozytor ukazuje w swych preludiach bardzo interesujące rozwiązania metryczne (*Preludium nr 3* utrzymane jest w metrum 5/8, *Preludium nr 4* w metrum 7/16, a *Preludium nr 6* w metrum 5/4), brzmieniowe i fakturalne. Każde preludium opiera się na zupełnie innym typie faktury. W preludiach Mycielskiego widoczne są związki z tradycyjnym systemem dur-moll. Związki te przejawiają się głównie w budowie współbrzmień i zwrotach melodycznych, natomiast nie ma w tych utworach typowego dla tradycyjnego systemu ciążenia tonalnego. W porównaniu z cyklem Kilara preludia Mycielskiego stanowią postęp w zakresie techniki dźwiękowej, jej poszerzenia i wzbogacenia, także w zakresie wyrazu muzycznego. Są tu preludia czysto techniczne, figuracyjne, z zastosowaniem różnego rodzaju figuracji (np. figuracja trójdźwiękowo-gamowa w *Preludium nr 1*, figuracja dwugłosowa w *Preludium nr 4*). Znajdziemy również preludia kantylenowe, zróżnicowane fakturalnie (faktura figuracyjno-kantylenowa o dużej rozpiętości interwałowej w *Preludium nr 2*, uproszczona faktura, czyli kantylena i prosty akompaniament w *Preludium nr 5*). Cykl preludiów Z. Mycielskiego jest urozmaicony i bardzo interesujący od strony wykonawczej.

Cztery preludia op. 1 na fortepian Henryka Mikołaja Góreckiego są najbardziej złożone fakturalnie i technicznie. Są także bardziej zróżnicowane niż preludia Z. Mycielskiego czy W. Kilara (zwłaszcza *Preludium nr 1*). Nowością jest połączenie preludiów nr 3 i nr 4 attacca. W tradycji barokowej

czy romantycznej tego typu preludia raczej nie występowały. Górecki tworzy zatem nowy typ preludiów – formy o zmiennej narracji, zestawiające różne rodzaje techniki wykonawczej i tym samym różne rodzaje muzycznej ekspresji. Warto zaznaczyć, iż kompozytor stosuje w nich skrajne rejestry, bardzo ostre brzmienia i zestawienia różnych charakterów. Ze względu na znaczne zróżnicowanie techniki dźwiękowej stawiają one przed wykonawcą duże zadania.

Cykl *6 preludiów na fortepian* Miłosza Magina to przykład preludiów jednolitych fakturalnie z przewagą techniki figuracyjnej. Utwory te odwołują się do wcześniejszego, barokowego wzorca tej formy. Istotną rolę odgrywa w nich motoryka. Jak wiadomo, Magin był przede wszystkim koncertującym pianistą i pedagogiem, a twórczość kompozytorska towarzyszyła jedynie jego dokonaniom estradowym. Z tego faktu wynika też dobór środków technicznych. Każde z pięciu preludiów demonstruje określony rodzaj techniki pianistycznej na wzór etiudy. Utwory te odzwierciedlają w pewnym stopniu preferencje techniczne samego twórcy-pianisty.

## ROZDZIAŁ 3

# Charakterystyka wybranych preludiów fortepianowych spoza kręgu neoklasycznego kompozytorów polskich XX wieku

### 3.1. Kazimierz Serocki, *Suita preludiów na fortepian* (1952)

#### 3.1.1. Nota biograficzna kompozytora

Kazimierz Serocki to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu awangardowego w muzyce polskiej II połowy XX wieku. Kompozytor przyszedł na świat 3 marca 1922 roku w Toruniu. Od najmłodszych lat przejawiał zainteresowania muzyczne. W wieku siedmiu lat rozpoczął naukę w szkole muzycznej w Toruniu w klasie fortepianu Marii Drzewieckiej, u której następnie kontynuował studia w Bydgoszczy. W czasie II wojny światowej mieszkał w Warszawie, pracując jako pianista kawiarniany. W wieku 22 lat rozpoczął naukę gry na fortepianie u Zofii Bruckiewiczowej oraz naukę kompozycji u Kazimierza Sikorskiego w konspiracyjnym Konserwatorium Warszawskim.

Od 1945 roku studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi, uzyskując dyplomy z fortepianu (u Stanisława Szpinalskiego) oraz kompozycji (u Kazimierza Sikorskiego). W 1946 roku wyjechał na roczne stypendium polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki do Paryża na uzupełniające studia u Nadii Boulanger. Równolegle pogłębiał swoje pianistyczne umiejętności pod okiem Lazara Lévy'ego<sup>90</sup>.

W latach powojennych koncertował jako pianista w Polsce, Czechosłowacji, Niemczech Zachodnich i Rumunii (lata 1946–1951), jednakże od

---

<sup>90</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Kazimierz\\_Serocki](http://pl.wikipedia.org/wiki/Kazimierz_Serocki)



1952 roku poświęcił się wyłącznie kompozycji. W tym też okresie, odnosząc się krytycznie do swojej wczesnej twórczości, wycofał wszystkie utwory napisane do 1951 roku<sup>91</sup>.

Był jednym z założycieli słynnej „Grupy 49” (wraz z T. Bairdem i J. Krenzem). Drugim bardzo ważnym osiągnięciem Serockiego było zainicjowanie w 1956 roku Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (wraz z T. Bairdem).

Uczestniczył w Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt. Działał także w strukturach ZKP.

Za swą działalność kompozytorską był wielokrotnie nagradzany w kraju i za granicą. „Twórczość Kazimierza Serockiego zajmuje w polskiej muzyce współczesnej miejsce szczególne i nie znajdujące analogii. Artysta o niezwykle wyobraźni dźwiękowej, obdarzony wielką inwencją – zarówno melodyczną, jak i kolorystyczną – od początku zdradzał namiętne zainteresowanie dla świeżych, nowoczesnych, nieskonwencjonalizowanych form wypowiedzi. W różnych latach pojmował je rozmaicie, co jest faktem historycznie zrozumiałym, zawsze jednak w sposób wykluczający kult samej tylko zewnętrznej, przekornej nowości: w wybieranych przez siebie środkach i strukturach dźwiękowych szukał rzeczywistej muzycznej racji, żywego, sugestywnego sensu i ładu, a także – okazji do wyrażenia swego indywidualnego temperamentu”<sup>92</sup>.

W początkach twórczości Kazimierz Serocki ulegał wpływom neoklasycyzmu i folkloryzmu, co było w latach powojennych zjawiskiem powszechnym. W tym stylu powstały *Symfonia nr 1* i *2* (wokalnie-instrumentalna) oraz *Koncert na puzon*.

Lata 50. to okres fascynacji techniką dodekafoniczną i atonalnością. Z dodekafonią K. Serocki zetknął się podczas rocznego pobytu w Paryżu. Komponował wówczas w technice punktualistycznej (cykle pieśni: *Serce nocy* i *Oczy powietrza*), później w serializmie (*Musica concertante*), po czym przeniósł się na grunt techniki sonorystycznej. Naczelną wartością jego dzieł stało się wówczas brzmienie. Barwa otrzymała status elementu pierwszoplanowego. „Kazimierz Serocki długo penetrował różne zakamarki dźwiękowego uniwersum, zanim utwierdził się w swym upodobaniu do poetyki barw; znacznie dłużej – właściwie do końca jego zbyt krótkiego życia – trwało po-

---

<sup>91</sup> H. Kostrzewska, *Twórczość fortepianowa Kazimierza Serockiego* [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku* pod red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewskiej, J. Tatarskiej, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001, s. 111.

<sup>92</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1985, s. 5.

szukiwanie różnych typów ekspresji oraz budowanie sensownego języka ze złożów samoistnych brzmień”<sup>93</sup>. W nurcie sonorystycznym plasują się m.in. takie dzieła jak: *Freski symfoniczne*, *Continuum*, *Forte e piano*, *Fantasmagoria*, *Impromptu fantasque*.

Po 1960 roku nastąpił kolejny zwrot w stronę formy otwartej (fortepianowe *A piacere*) oraz tworzenia koncepcji formy montażowej zawierającej segmenty o podobnym układzie faktury (*Ad libitum* na orkiestrę). W latach 70. kompozytor podjął działania na gruncie muzyki elektronicznej (*Pianophonie* na fortepian z elektroniczną transformacją i orkiestrę).

Niemal przez cały okres działalności kompozytorskiej towarzyszył Serockiemu nurt muzyki filmowej (równolegle do jego głównych zainteresowań artystycznych). W 1952 roku otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia za muzykę do filmu *Młodość Chopina* w reżyserii Aleksandra Forda.

W podsumowaniu encyklopedycznej charakterystyki działalności kompozytorskiej K. Serockiego czytamy: „Całą twórczość Serockiego cechuje swoisty witalizm, stanowiący zasadniczy rys wielu utworów. [...] Szczególna intensyfikacja wyrazu następuje w dziełach sonorystycznych, co wynika z przewagi zdarzeń dźwiękowych opartych na szybkim ruchu. [...] Naczelną kategorią estetyczną staje się bruityzm, polegający na eksponowaniu brzmień gwałtownych, nasyconych, wydobywaniu silnych kontrastów fakturalnych i agogicznych [...]. Serocki zyskał miano najwybitniejszego kolorysty w muzyce polskiej XX wieku”<sup>94</sup>.

Tadeusz A. Zieliński pisze o Serockim, iż w rezultacie „stał się najbardziej autentycznym i konsekwentnym nowatorem w polskiej muzyce od czasów Szymanowskiego. Nigdy nie porzucił ambicji przemawiania językiem nowym, na miarę aktualnego czasu – ale i nie zrezygnował nigdy z «tradycyjnych», podstawowych ideałów muzycznego kunsztu i wyrazu. Gdy sięgał (w latach pięćdziesiątych) do techniki 12-tonowej, to czynił to w przekonaniu, że można wydobyć z niej równe bogactwo ekspresji jak w technice tonalnej i starał się to po swojemu udowodnić. Gdy – w dojrzałych latach – formułował śmiałą koncepcję muzyki jako gry samych barw brzmieniowych, to jego najwyższą troską było, by owa gra ułożyła się

---

<sup>93</sup> G. Michalski, *Barwna muzyka Kazimierza Serockiego*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 1, s. 6.

<sup>94</sup> M. Gąsiorowska, hasło: *Serocki Kazimierz* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. s–śł, Kraków 2007, s. 227–232. Por. B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 81–85.

w nową, naturalną, przekonującą formę muzyczną, działającą zarówno błyskotliwością nie znanych dotąd figur wirtuozowskich, jak i złożonością treści wyrazowych. Podstawą wyboru pozostawał tu zawsze niezwykle żywy instynkt brzmieniowy i temperament twórcy oraz jego poczucie konstrukcji i dramaturgii utworu”<sup>95</sup>.

Kazimierz Serocki zmarł po ciężkiej chorobie 9 stycznia 1981 roku w lecznicy Ministerstwa Zdrowia w Warszawie. Został pochowany na warszawskim Cmentarzu Powązkowskim. W tym samym roku otrzymał pośmiertnie honorowe członkostwo Związku Kompozytorów Polskich.

Kompozytor zapisał się na kartach historii muzyki także jako juror konkursów kompozytorskich organizowanych przez Polskie oraz Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Od 1996 roku co dwa lata organizowany jest Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Kazimierza Serockiego, dający utalentowanym kompozytorom szansę zaistnienia i propagujący nową muzykę, której przedmiotem jest utwór orkiestrowy.

### 3.1.2. Analiza formalna *Suity preludiów na fortepian*

Skomponowana w 1952 roku *Suita preludiów na fortepian* należy do najwybitniejszych utworów fortepianowych polskiej muzyki XX wieku. Była wyrazem zainteresowania techniką dwunastotonową.

Iwona Lindstedt w pracy pt. *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* pisze o niej: „Suita preludiów z pewnością nie jest pierwszym utworem dodekafonicznym w powojennej muzyce polskiej, lecz dla ewolucji warsztatu kompozytorskiego swego twórcy ma znaczenie szczególne. Szereg uczynionych w niej rozwiązań wykorzystujących kompletne agregaty dwunastodźwiękowe stworzyło podstawy dla szeregu późniejszych stricte już dodekafonicznych dzieł”<sup>96</sup>. Kompozytor zadedykował swój utwór ówczesnemu dyrektorowi PWM Tadeuszowi Ochlewskiemu.

Tadeusz A. Zieliński, pisząc *O twórczości Kazimierza Serockiego*, zanotował: „W siedmiu miniaturach, tworzących *Suitę*, kompozytor stosuje dość zróżnicowaną technikę dźwiękową i harmoniczną; łączy je maksymalna

---

<sup>95</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości...*, s. 5.

<sup>96</sup> I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2001, s. 126.

chromatyzacja materiału – w ogromnej większości – potraktowanego w sposób całkowicie atonalny, co było na tle ówczesnej muzyki polskiej zupełnym ewenementem”<sup>97</sup>.

Krakowski muzykolog Stanisław Będkowski podkreśla wyjątkowe znaczenie tego utworu na tle polskiej twórczości, nie tylko fortepianowej. Autor szczegółowo rozpatruje struktury, figury dźwiękowe i tzw. kompleksy dwunastodźwiękowe w poszczególnych utworach cyklu. Genezę techniki zastosowanej w kompozycji Serockiego przedstawia następująco: „*Suita preludiów na fortepian*, swego rodzaju ewenement na naszym gruncie w owym czasie, w twórczości Serockiego była kolejnym krokiem na drodze, którą kompozytor już od pewnego czasu konsekwentnie podążał. W kompozycjach poprzedzających *Suitę* prześledzić można narastającą tendencję do maksymalnego wykorzystania wszystkich dźwięków skali chromatycznej”<sup>98</sup>. Podaje przykłady wcześniejszych utworów (*Trzy melodie kurpiowskie*, *I Symfonia*, *Koncert romantyczny*), w których zaznacza się tendencja do wykorzystania wszystkich dwunastu dźwięków na małej przestrzeni utworu. I dalej zauważa: „Śledząc drogę Serockiego do dodekafonii i serializmu, należy także zwrócić uwagę na ewentualne skłonności kompozytora do posługiwania się kontrapunktycznymi środkami konstrukcyjnymi związanymi z dodekafonią seryjną, takimi jak inwersja, rak itp.”<sup>99</sup>.

Violetta Przech w pracy zatytułowanej *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985* z kolei pisze: „*Suita preludiów* (1952) Kazimierza Serockiego, uznana za jeden z pierwszych polskich utworów dodekafonicznych [...] jest przykładem zastosowania konsekwentnej dwunastotonowości, lecz niepodporządkowanej jeszcze prekompozycyjnej strukturze serii i równocześnie nie wyzwolonej spod wpływu pewnych elementów systemu tonalnego (widocznych choćby w układaniu dwunastotonowych kompleksów z rozłożonych trójdźwięków majorowych i minorowych, np. na początku *Preludium IV*)”<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości...*, s. 18.

<sup>98</sup> S. Będkowski, *Dwunastotonowość „Suity preludiów” Kazimierza Serockiego*, „Muzyka” 1994, nr 4, s. 54.

<sup>99</sup> Tamże, s. 55. Por. B. Schaeffer, *Klasycy dodekafonii*, cz. I, PWM, Kraków 1961, s. 157.

<sup>100</sup> V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*, Epigram, Bydgoszcz 2004, s. 41.

*Suita preludiów na fortepian* jest cyklem bardzo oryginalnym pod względem faktury. Stanowi ważny manifest włączenia się w nurt polskich poszukiwań w obrębie operowania dwunastotonowym materiałem dźwiękowym. Każdy z utworów oparty został na odmiennym pomysłe figuracyjnym lub akordowym, który jest konsekwentnie przeprowadzany w toku całego preludium. Poszczególne utwory tego cyklu zestawiane są na zasadzie kontrastu (na wzór kompozytorów neoklasycznych).

Każde preludium wielokrotnie wykorzystuje szereg dwunastu wysokości w różnych układach, lecz nie są one przeprowadzane według tak ścisłych reguł jak seria dodekafoniczna. Zdarzają się liczne powtórzenia określonych wysokości, zatem materiał dwunastotonowy traktowany jest tutaj dość swobodnie.

### ***Preludium nr 1 – Animato, metrum 6/8***

Materiał dwunastodźwiękowy pierwszego utworu został uporządkowany w trójdzielny układ formy, oparty na jednorodnym materiale: **a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>**. Temat preludium to kompleks zwrotów melodyczno-harmonicznych z nieregularną pulsacją. Obejmuje cztery pierwsze takty i w swym przebiegu kilkakrotnie wykorzystuje cały szereg dwunastu dźwięków. Temat jest dwukrotnie swobodnie przetransponowany i rozszerzony, przechodzi do niższego rejestru (**a**).

Drugie ogniwo **a<sub>1</sub>** rozpoczyna powtórka początku tematu, po czym następuje tworzenie z tego tematu różnych wariantów dwudźwięków i trójdźwięków z przejściem do wyłącznie trójdźwiękowych formuł. Kulminacja w tym ogniwie to wznoszące się figuracyjnym pochodem pojedyncze dźwięki, dwudźwięki i trójdźwięki.

Przykład 10. K. Serocki, *Preludium nr 1*, takty 1–4

The musical score is for the first four measures of 'Preludium nr 1' by K. Serocki. It is written for piano in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat major). The score includes the following markings: *m.s.* (musica scritta) above the first measure, *mp* (mezzo-piano) below the first measure, *sempre non legato e sotto voce* below the first measure, and *senza pedale* below the first measure. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The first measure is marked with a repeat sign, indicating it is the beginning of a phrase that is repeated.

W trzecim ogniwie **a<sub>2</sub>** powracają dwa takty kompleksu tematycznego o oktawę niżej od wzoru z początku utworu. Dwa pierwsze takty są dwukrotnie powtórzone w kolejnych wyższych oktavach; następuje rozwinięcie, które staje się jednocześnie kodą w postaci struktur kwartowych i kwintowych. W kodzie narasta dynamika, po czym wycisza się. Ostatni akord ośmiodźwiękowy wykonany w dynamice „fff” to silny kontrast wobec wcześniejszego materiału.

*Preludium nr 1* Serockiego posiada jednolitą fakturę. Cechą charakterystyczną jest ciągła zmienność rejestrów, płynne przechodzenie do kolejnych oktav i powtarzalność układów akordowych. Z materiału dwunastodźwiękowego tworzą się tu zróżnicowane struktury trójdźwiękowe: tercjowe, tercjowo-sekundowe, kwartowe, kwartowo-trytonowe. Te ostatnie pojawiają się w odcinkach kulminacyjnych.

### ***Preludium nr 2 – Affettuoso, metrum 4/4 (3/4)***

Preludium to zostało skomponowane wcześniej niż pozostałe części *Suity*. Technika dźwiękowa tego utworu nawiązuje wyraźnie do stylu neoromantycznego, nie podejmuje układów dwunastodźwiękowych. Strona wyrazowa zbliża go do stylu A. Skriabina. „W podstawie basowej można tu odnaleźć, częściowo, reminiscencję napięcia dominantowo-tonicznego – czytamy w uwagach Tadeusza A. Zielińskiego – poza tym współbrzmienia łączą się chromatycznie, w sposób kładący myśleć o ich – odległej co prawda – proveniencji tonalnej”<sup>101</sup>. Jest to preludium liryczne o bardzo klarownej, przejrzystej formie reprzykowej **a b a<sub>1</sub>**, zespolonej z silnie schromatyzowanym językiem.

Ekspozycja zbudowana jest z dwóch naprzemiennie występujących tematów czterotaktowych. Temat pierwszy, liryczny, ukazuje dwukrotnie jedno zdanie, drugi raz z transpozycją o sekundę zwiększoną w dół. W układzie faktury powstają trzy plany: melodyczny w głosie górnym, kontrapunktujący w głosie dolnym, harmonicznym dopełniający w głosie środkowym. Drugi temat zbudowany został tak jak temat pierwszy z dwóch zdań; każde zdanie z dwukrotnie podanej frazy, w drugim wystąpieniu z transpozycją o kwartę. Fraza drugiego tematu tworzy zwrot akordowo-melodyczny. Akordy mają budowę kwartową, ich rozwój polega na przenoszeniu tych akordów do coraz wyższego rejestru. Towarzyszy im akompaniament w pulsie triolowym, oparty na rozłożonych trójdźwiękach. Linia melodyczno-akordowa i formuła akompaniująca tworzą ra-

---

<sup>101</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości...*, s. 21.

zem układ zbliżony do układu bitonalnego. Temat drugi jest bardziej ruchliwy i dynamiczny.

Przykład 11. K. Serocki, *Preludium nr 2*, pierwszy temat, t. 1–4

**Affettuoso** (♩ = ca 69)

*sempre legato, cantabile e molto rubato*

Ogniwo **b** wprowadza kontrast faktury, podaje nową trzytaktową myśl „appassionato”, utrzymaną w rytmice triolowej. Na wzór tematów pierwszego ogniwa myśl ta poddana jest transpozycji (o tercję wielką w górę), a po niej następuje fraza zamykająca, zakończona bifunkcyjną strukturą akordową.

Repryza **a<sub>1</sub>** powraca do obydwu tematów ekspozycji i dodaje kodę, która nawiązuje do pierwszego tematu.

Materiał tego preludium bazuje na rozszerzonej tonalności. Harmonika pierwszego tematu zawiera relację dominantowo-toniczną. W temacie drugim zwroty tonalne głosu dolnego zestawione są z kwartową strukturą trójdźwięków prawej ręki. W środkowym ogniwie znajdujemy niepełne akordy nonowe i silną chromatyzację. Połączenia współbrzmień są także chromatyczne. Ważnym czynnikiem konstrukcyjnym jest transpozycja.

### ***Preludium nr 3 – Agitato, metrum zmienne: 4/4, 6/4, 3/4, 2/4, 5/4***

Jest to preludium figuracyjne o trójdzielnej budowie **a a<sub>1</sub> a**, opartej na jednolitym materiale. Temat początkowy dziesięciotaktowy opiera się na następstwie ugrupowań figuracyjnych. Po jego ekspozycji następuje rozwój ujęć figuracyjnych i przejście w krótkie repetycje w dwudźwiękach. W środkowym ogniwie (**a<sub>1</sub>**) ugrupowania figuracyjne tematu ulegają różnym permutacjom, transpozycjom, zmianom struktury interwałowej. Rozwojowi poddany jest także motyw repetycyjny, który prowadzi do kulminacji (opadające oktawy). Trzecie ogniwo rozpoczyna powrót

tematu w wersji skróconej, z kolejnymi zmianami i przejściem do wysokiego rejestru.

Materiał tego preludium oparty jest na swobodnie traktowanej skali dwunastostopniowej, ale przebiegi figuracyjne w temacie bazują na rozłożonych trójdźwiękach i pochodach gamowych. Uwidacznia się tu zasada przeplatania postępów diatonicznych i chromatycznych. Figuracja rozwija się w dwóch planach: dolnym, postępującym konsekwentnie we współbrzmieniach kwinty, i górnym, opartym na trójdźwiękach i gamach.

#### ***Preludium nr 4 – Teneramente, metrum 6/2***

Preludium to zbudowane jest w całości z następstw ścisłych szeregów dwunastotonowych, niebędących jednak typową serią dodekafoniczną. Metrum utworu dostosowane zostało do prezentacji tych szeregów: 6/2 daje w sumie liczbę dwunastu ćwierćnut w taktie. Zatem każdy takt zawiera pełny szereg dwunastu wysokości. Szeregi posiadają różne struktury interwałowe, różnie kształtowaną linię melodyczną. Dominuje tu wznoszący kierunek postępu melodycznego. Każdy szereg podzielony został na dwa lub kilka odcinków realizowanych w różnych rejestrach. W miejscach oddzielenia odcinków występują zdwojenia oktawowo.

Zawarte w tym utworze szeregi dwunastotonowe Stanisław Będkowski nazywa kompleksami: „Budowa preludium IV jest pod względem materiałowym przejrzysta: tok narracji muzycznej tworzą regularne następstwa linearnie prezentowanych kompleksów dwunastotonowych o odmiennym uszeregowaniu elementów, które operowanie pedałem zmienia we współbrzmienia 4-, 6-, 8- i 12-dźwiękowe. Porównanie struktury pozwala wyróżnić siedem typów kompleksów dwunastotonowych, z których każdy pojawia się co najmniej dwukrotnie, w różnych transpozycjach, jednak w identycznym urytmizowaniu i w zasadzie w tej samej postaci fakturalnej”<sup>102</sup>.

Pedalizacja została zanotowana przez kompozytora z dużą dokładnością. Niektóre szeregi są w całości wykonywane na jednym pedale, niektóre zaś podzielone „na dwa pedały”. Tadeusz A. Zieliński określa ten chwyt jako „harmoniczne rozumienie dodekafonii”. Autor ten zauważa w swojej analizie wiele istotnych szczegółów, np. epizod środkowy, odmienny w konstrukcji szeregów, oraz walor brzmieniowy utworu: „*IV Preludium* jest imponującym przykładem przemyślanej w każdym

---

<sup>102</sup> S. Będkowski, dz. cyt., s. 56.



calu, precyzyjnej i zarazem oryginalnej konstrukcji 12-tonowej, w której porządek i logika układów dźwiękowych odpowiadają całkowicie zamierzonemu kolorytowi brzmieniowemu, zarysowanej energetyce następstw harmoniczných i ewolucji wyrazowej utworu”<sup>103</sup>.

Przykład 12. K. Serocki, *Preludium nr 4*, t. 7–10



***Preludium nr 5 – Veloce, polimetria wertykalna 3/4 + 4/8***

W preludium tym kompozytor dokonuje zespolenia równocześnie występujących dwóch rodzajów metrum, przy zaznaczeniu równoważności czasowej trzech ćwierćnut (górny głos) i czterech ósemek (dolny głos). Cały przebieg utworu tworzy formę trójdzielną typu **a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>**. Materiał dwunastotonowy występuje w partiach obu rąk. Górny głos ujęty został w postać regularnych figuracji czteroszesnastkowych w metrum 3/4 i w takim układzie szereg dwunastu wysokości obejmuje jeden takt. Dolny głos postępuje w grupach po cztery ósemki w takcie (na każdą ósemkę w lewej ręce przypadają trzy szesnastki w prawej). W tym rozkładzie dwunastodźwięk obejmuje trzy takty. W polimetrycznym zestawieniu obydwu głosów powstaje synchronizacja odmiennych pulsacji. Następuje niezgodność akcentuacji pomiędzy górnym i dolnym głosem. Każdy głos posiada puls czwórkowy, lecz ich równoczesne zestawienie daje w sumie nieregularność akcentuacji.

<sup>103</sup> T.A. Zieliński, *O twórczości...*, s. 20.

Przykład 13. K. Serocki, *Preludium nr 5*, t. 1–3

*Veloce* (♩ = ♪ = ♩♩ - ca 58)

*mp leggiero sotto voce*

*sempre legatissimo e molto ritmico*

Struktura interwałowa figuracji obydwu głosów jest zmienna, przy czym dolna partia wykazuje większą jednolitość w następstwach interwałowych. Niektóre układy powtarzają się, np.:

- struktura zbudowana z następstw półtonów i całych tonów górnego głosu w pierwszym takcie jest powtórzona w taktach: 2, 13, 14, 49, 50
- struktura trzeciego taktu górnego głosu powtórzona jest w takcie 15
- liczne powtórzenia „rozszerzających się” interwałów górnego głosu wprowadzone w takcie 19 powtarzają się w taktach: 20, 22, 23, 25 i 26.

Bardziej jednolity układ interwałów w lewej ręce (następstwo kwinty, seksty wielkiej i półtonu) ulega modyfikacjom, zwłaszcza od taktu 20, gdzie zaobserwować można ruch drobnointerwałowy.

Ogniwo pierwsze **a** jest najdłuższe, obejmuje 36 taktów. Kompozytor przedstawia w nim zamysł przeprowadzenia wszystkich dwunastu wysokości w obydwu głosach. W ogniwie środkowym **a**<sub>1</sub> następuje przestawienie metrum w obydwu głosach, łącznie ze zmianą w fakturze polegającą na eksponowaniu pojedynczych zwrotów figuracyjnych na przemian w prawej i lewej ręce. Powstaje dialog ósemkowych zwrotów figuracyjnych. W tym fragmencie kompozytor z większą swobodą traktuje przeprowadzanie szeregów dwunastotonowych, bowiem w figuracyjnych następstwach częstsze są powtórzenia określonych wysokości w danej grupie figuracyjnej.

Ogniwo **a**<sub>2</sub> powtarza o oktawę wyżej sześć taktów tematu z początku preludium, dodając kodę w postaci trójdźwięków durowych i molowych z septymami. W kodzie pełny dwunastodźwięk obejmuje dwa takty i jest wykorzystany równocześnie w sposób harmoniczny.

### ***Preludium nr 6 – Capriccioso, metrum 3/8***

Jest to preludium figuracyjno-akordowe o charakterze groteskowym, utrzymane w stałym pulsie szesnastkowym. Struktura interwałowa figuracji

jest bardzo zróżnicowana. Zmieniają się także układy fakturalne i często występują zmiany rejestrów. Jednocześnie preludium to posiada zwartą formę, zbliżoną do ronda. Cały przebieg ukształtowany jest z trzech odcinków: **a**, **b**, **c**; każdy z nich posiada charakterystyczny układ dwugłosowy lub akordowy. Schemat formy przedstawia się następująco:

**a b c b<sub>1</sub> łącznik a<sub>1</sub> b<sub>2</sub> c<sub>1</sub> b<sub>3</sub> łącznik a<sub>2</sub> koda**

Odcinki **a**, **b** i **c** powtarzają się z zastosowaniem transpozycji:

- a<sub>1</sub>** – transpozycja materiału **a** o kwintę w górę z dokładnym powtórzeniem struktury **a** (t. 21–24)
- a<sub>2</sub>** – transpozycja materiału **a** o nonę w górę również z dokładnym powtórzeniem struktury (t. 47–53)
- b<sub>1</sub>** – transpozycja materiału **b** o półton w dół (t. 15–18)
- b<sub>2</sub>** – transpozycja materiału **b** o kwintę w górę (t. 25–34)
- c<sub>1</sub>** – transpozycja materiału **c** o sekstę w górę (t. 35–40)

Materiał dwunastotonowy wykorzystany jest w tym preludium w sposób melodyczny lub harmoniczny na przestrzeni dwóch taktów. Serocki stosuje tu jednak powtarzalność niektórych wysokości. W układach akordowych (**b**) wysokości te emitowane są w repetowanych grupach. Repetycje akordów to punkty chwilowej stabilizacji, zatrzymania akcji.

Czynnikiem formotwórczym w *Preludium nr 6* jest szeroko stosowana zasada transpozycji.

### ***Preludium nr 7 – Furioso, metrum zmienne: 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 1/4***

Jest to najdłuższe preludium, będące zwieńczeniem całego cyklu. Posiada burzliwy charakter. Utrzymane zostało w fakturze figuracyjnej. Wykazuje budowę trójdzielną, lecz w całości ukształtowane jest na tym samym pomysłe grupy figuracyjnej **a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>**.

Ogniwo **a** to ekspozycja materiału figuracyjnego. Główna jego struktura (motyw figuracyjny) zostaje ukazana czterokrotnie na początku utworu w niskim rejestrze. Posiada kształt wznoszącej się figuracji o kwartowo-tercjowej budowie i dopełniona jest figuracją opadającą. Potem następują transpozycje tych figuracji przedzielane motywami ósemkowymi z zastosowaniem dwudźwięków. W dalszym ciągu utworu powstają struktury pochodne od struktur początkowych.

Przykład 14. K. Serocki, *Preludium nr 7*, t. 1–8

**Furioso** (♩ - ca 172)  
*sempre legatissimo e tempestoso*

Ogniwo  $a_1$ , w którym następuje rozwój wyjściowej struktury, buduje swą narrację poprzez transpozycje głównego, inicjalnego motywu figuracyjnego oraz przez tworzenie struktur pokrewnych. Pochodne figuracje poddawane są transpozycji. Charakterystyczna jest tutaj asymetria metryczno-rytmiczna, polegająca na rozszerzaniu i zwężaniu zawartości taktu oraz na przeplataniu regularnego i nieregularnego podziału rytmicznego (czteroszesnastkowego z kwintolami). Powoduje to nieregularność akcentuacji.

Ogniwo  $a_2$  to rodzaj reprzyzy. Powraca początkowy motyw figuracyjny, przetransponowany o półton w dół, który jest później wielokrotnie ukazany wraz z dopełniającą strukturą opadającą. W kodzie następuje przejście do najwyższego rejestru i zderzenie ekstremalnych poziomów dynamicznych: „ppp” i „fff”.

*Preludium nr 7* ma charakter toccatowy i wykazuje przejawy kształtowania ewolucyjnego. Wykorzystuje skrajne rejestry fortepianu. Przebieg dwunastotonowy, będący w tym cyklu nadrzędnym założeniem w kształtowaniu materii dźwiękowej, wykorzystany jest tutaj swobodnie. Został bowiem rozłożony na przestrzeni większej ilości taktów, np. w pierwszym, otwierającym motywie figuracyjnym wysokość „b” powtarza się trzykrotnie, a cała struktura powtórzona jest czterokrotnie w kolejnych taktach. Ten chwyt konstrukcyjny powoduje, że wykorzystanie pełnego dwunastodźwięku „rozciąga się” na większą, stale zmieniającą się ilość

taktów. Ściśle podana pedalizacja (tak jak w *Preludium nr 4*) sugeruje współbrzmieniowy walor przebiegów figuracyjnych. Można ją określić jako harmonię „w ruchu”. Na samym początku preludium wszystkie powtórzenia wyjściowej struktury mają być wykonane na jednym pedale, co powoduje „zlewanie się” figuracji w jedno brzmienie.

Każde preludium z cyklu *Suita preludiów na fortepian* posiada w swym przebiegu ujednoliconą fakturę. Jednolitość dotyczy także techniki wykonawczej, motywiki, a zwłaszcza rytmiki w obrębie danego utworu. W każdym z preludiów występuje odmienny sposób wykorzystania materiału dwunastotonowego. Można tu wyróżnić dwa zasadnicze sposoby posługiwania się techniką dwunastotonową: sposób melodyczno-figuracyjny (*Preludium nr 3, 5 i 6*) i harmoniczny. Ten drugi przejawia się w układach akordowych (*Preludium nr 1*) i w nakładających się wysokościach wytrzymywanych na jednym pedale (*Preludium nr 4 i 7*). Wyjątkiem jest *Preludium nr 2*, które nie jest oparte na materiale dwunastotonowym, lecz posiada odmienną stylistykę. Wynika to z faktu, że zostało skomponowane dużo wcześniej niż pozostałe preludia z tego cyklu. Znaczne różnice występują także w wyrazie muzycznym poszczególnych preludiów. *Suita preludiów* – czytamy w podsumowaniu omówienia Tadeusza A. Zielińskiego – „jest w całości dziełem wysoce oryginalnym nie tylko ze względu na nową – na naszym gruncie – i śmiałą technikę dźwiękową, ale i ze względu na świeżość muzycznego wyrazu, zresztą bardzo zróżnicowanego. *Preludia I, III i VI* wyróżniają się – każde inaczej – chochlikową fantastyką i pikanterią wymyślnych współbrzmień i rytmów. Pozostałe preludia zbliżają się do ekspresji typu romantycznego, znowu rozmaicie potraktowanej: afektowany liryzm (*II Preludium*), tajemniczo-refleksyjna kontemplacja (*IV Preludium*), wirtuozowski blask (*V i VII Preludium*). Te dwa na ostatku wspomniane preludia [...] nawiązują wyraźnie, choć w sposób nowy i ciekawy [...] do stylistyki Chopinowskich etiud. Wspólną cechą estetyczną całego cyklu jest atmosfera dziwności, fantastyki, finezyjnej przekory, zewnętrzna błyskotliwość przebiegu i zarazem – dyskretnie poetycki wyraz”<sup>104</sup>.

*Suita preludiów na fortepian* Kazimierza Serockiego to obok *Czterech preludiów op. 1 na fortepian* Henryka Mikołaja Góreckiego najbardziej oryginalny cykl spośród wszystkich dzieł omawianych w niniejszej książce.

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 21.

## 3.2. Krzysztof Knittel, *Quatre préludes pour piano* (1983)

### 3.2.1. Nota biograficzna kompozytora

Krzysztof Knittel urodził się 1 maja 1947 roku w Warszawie. Studia muzyczne odbywał w warszawskiej PWSM (kompozycja u T. Bairda, W. Kołtońskiego i A. Dobrowolskiego, reżyseria dźwięku), a programowanie komputerowe w Instytucie Matematyki PAN. Duże zainteresowanie muzyką komputerową zaowocowało współpracą ze Studium Eksperymentalnym Polskiego Radia.

W 1973 roku powstała Grupa KEW, do której oprócz K. Knittla należeli także Elżbieta Sikora i Wojciech Michniewski (nazwa powstała z inicjałów imion jej założycieli). Grupa ta wniosła interesującą problematykę do muzyki młodego pokolenia. Zainaugurowała swoją działalność próbami multimedialnymi: światło, gest, słowo, dźwięk w kompozycjach zbiorowych (*Drugi poemat tajemny*) i indywidualnych (wśród kompozycji K. Knittla są to: *Punkty/linie*, *forma A*, *forma E* na kwintet dęty i światła)<sup>105</sup>. „Nie robię niczego dla samego eksperymentowania. Natomiast sztuka polegająca na zabawie z dźwiękiem, a wyrastająca z potrzeby spotkania, przeżywania wspólnej radości, ma głęboki sens. Dlatego od końca lat 60. stale działałam w jakichś zespołach: najpierw studenckich (teatralnych, kabaretowych), potem elektronicznych czy w grupach muzyki intuicyjnej”<sup>106</sup>. Krzysztof Knittel jest współzałożycielem takich grup twórczych jak: Cytula Tyfun da Bamba Orkiester, Niezależne Studium Muzyki Elektroakustycznej, Light from Poland, European Improvisation Orchestra. W 1986 roku założył zespół Pociąg Towarowy, a od 2004 roku współtworzy zespół Kawalerowie Błotni. Tak jak wielu kompozytorów polskich K. Knittel był uczestnikiem Kursów Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadt (1974, 1976). W 1978 roku pracował w The Center of the Creative and Performing Arts w Buffalo.

Twórczość Krzysztofa Knittla jest bardzo zróżnicowana. Kompozytor reprezentuje w swych utworach różne postawy artystyczne i różne idee. Jest twórcą stale poszukującym, dążącym do przekraczania bariery języka mu-

---

<sup>105</sup> K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków 1987, s. 289.

<sup>106</sup> M. Mendyk, J. Topolski, *Krzysztof Knittel – wywiad*, „Glissando”. Magazyn o muzyce współczesnej 2005, nr 3.

zycznego i wkraczania na teren innych sztuk. Sięga do odgłosów natury i cywilizacji. Dokonał autoklasyfikacji swej twórczości na fazy, nazywając je terminami w stylu żartobliwym: 1. muzyka kabaretowa i poezja śpiewana, 2. „muzyka zwierciadeł” (utwory powstałe pod wpływem różnych zjawisk artystycznych), 3. „muzyka resztek”, 4. „muzyka dobrych wibracji” (utwory powstałe z inspiracji religiami Dalekiego Wschodu), 5. „muzyka około-jazzowa i okolorockowa” (twórczość II połowy lat 80., współpraca z grupami muzyki popularnej), 6. „muzyka pogranicza” (obejmuje kompozycje utrzymane na pograniczu różnych dziedzin sztuki).

Kompozytor tworzy muzykę baletową, muzykę elektroniczną, łączy nagranie na taśmie z instrumentami akustycznymi, pisze utwory na orkiestrę, chóry, zespoły kameralne. Posługuje się także syntezatorami i komputerami.

Spuścizna twórcza K. Knittla to m.in.: *Lipps* na trio jazzowe i orkiestrę symfoniczną, *Dorikos* na kwartet smyczkowy i taśmę, *Czarna Woda*, *Biała Woda*, *Stary Strumień* na dowolne instrumenty i taśmę, *Sonaty da camera* na instrument solo i komputer, *Nora*, balet *Przebudzenia*, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, *Pieśni Norwidowe*, *El maale rahamim* – utwór poświęcony pamięci ofiar Jedwabnego, *Komunikaty meteorologiczne*, *Strzępy pamięci*, *Pory roku*, *Szatan w Goraju*, *Wybraniec*, *Dotykać węża od środka*, *Męka Pańska według św. Mateusza*, napisana w najróżniejszych odmianach techniki dwunastotonowej oraz z zastosowaniem techniki kolażu<sup>107</sup>. Tytuły tych utworów to przykład twórczych pomysłów oraz wszechstronności działań kompozytora. Oprócz mniej lub bardziej tradycyjnej kompozycji K. Knittel uprawia również performanse, tworzy instalacje dźwiękowe, gra muzykę improwizowaną.

Jako kompozytor i wykonawca swoich utworów koncertował w większości krajów europejskich, w Azji oraz w Ameryce Północnej i Południowej.

W latach 1995–1998 był dyrektorem festiwalu „Warszawska Jesień”, współtworzył festiwal Audio-Art w Centrum Sztuki Współczesnej w zamku Ujazdowskim w Warszawie. W latach 1999–2003 był prezesem Związku Kompozytorów Polskich.

W 1985 roku otrzymał Nagrodę „Solidarności” za kwartet smyczkowy poświęcony księdzu Jerzemu Popiełuszcze. W 1998 roku został nagro-

---

<sup>107</sup> E. Szczepańska, hasło: *Knittel Krzysztof* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. kłł, Kraków 1997, s. 111–112.

dzony przez Foundation for Contemporary Performance Arts w Nowym Jorku. W 2003 roku otrzymał Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida oraz Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich, w 2005 roku srebrny medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” oraz Złoty Medal Opiekuna Miejsc Pamięci Narodowej.

Jako dziennikarz muzyczny Krzysztof Knittel współpracował z „Tygodnikiem Literackim”, telewizyjnym „Pegazem”, Redakcją Muzyki Poważnej TVP, pismami „Ruch Muzyczny” i „Studio”.

Od 1986 roku prowadzi wykłady na temat nowej muzyki w kraju i za granicą. Obecnie jest adiunktem w Akademii Muzycznej w Łodzi, gdzie kieruje pracami studia muzyki komputerowej<sup>108</sup>.

### 3.2.2. Analiza formalna cyklu *Quatre préludes pour piano*

*Cztery preludia na fortepian*<sup>109</sup> powstały w 1983 roku, a więc w latach zainteresowań kompozytora muzyką jazzową i rockową; uwidacznia się to przede wszystkim w zakresie rytmiki. W *Czterech preludiach na fortepian* widać wyraźną selekcję materiału dźwiękowego i powtarzalność, charakterystyczną dla nurtu zwanego minimalizmem. Utwory Knittla są zbliżone do tego nurtu, jednakże w większości wykazują cechy melodyczno-rytmiczne właściwe muzyce jazzowej.

Charakterystyka nurtu minimalistycznego pióra krakowskiej muzykolog Jadwigi Pai-Stach brzmi następująco: „Wspólną cechą utworów z wczesnej i późnej fazy minimalizmu jest technika repetycyjna, wykorzystywana w obszernych partiach utworu, polegająca na powtarzaniu struktur harmonicznych i melorytmicznych. Operowanie małą strukturą rytmiczno-meliczną, występowanie jej w progresjach, w różnych tembrach i odcieniach dynamicznych, a także wprowadzanie w niej stopniowo drobnych zmian melorytmicznych i artykulacyjnych przy zachowaniu cech podstawowej owej struktury składa się na ową technikę repetycyjną, która w poszczególnych stylach kompozytorskich przybiera nieco inną postać”<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof\\_Knittel](http://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Knittel)

<sup>109</sup> W analizie będzie stosowana polska nazwa utworów.

<sup>110</sup> J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych* [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*. Studia pod red. A. Jarzębskiej i J. Pai-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 69.



## ***Preludium nr 1 – tempo: ćwierćnuta = ca 72, metrum 4/4***

Utwór ten utrzymany jest w swobodnej formie ewolucyjnej, w której wyróżniają się dwie fazy. Pierwsza faza – o zróżnicowanej melorytmice, opartej na akordach głosu górnego oraz urozmaiconych figuracjach głosu dolnego (do taktu 15), druga faza – o bardziej ujednoliconej szacie rytmicznej, najpierw pojawiają się triole, a potem regularne następstwa dwójkowe (takty 16–26). Synkopująca rytmika, specyficzne frazowanie w układach melodyczno-akordowych wskazują na wpływ muzyki jazzowej. Trudno byłoby tu określić linię tematu, gdyż rozwój partii obydwu rąk opiera się na emisji różnych ugrupowań.

Istotną rolę w tym preludium pełni interwał kwinty oraz wspomniana już rytmika triolowa. Kwinta zdominowała ruch figuracyjny w dolnym głosie oraz figuracje głosu górnego, postępujące wyłącznie w odległościach kwintowych w końcowych taktach. W pierwszej fazie występuje wyraźnie zarysowana linia akordów, tworząca rysunek melodyczny. Można tu wyodrębnić trzy zdania: pierwsze o charakterze wstępu, drugie stanowiące główną myśl w przebiegach oktawowych i akordowych oraz trzecie (po cezurze w takcie 9) mające charakter dopełnienia, dopowiedzenia, również w postępach akordowych. Wszystkie układy akordów w prawej ręce prowadzone są w obrębie oktawy. Druga faza składa się z dwóch odcinków. Pierwszy z nich w całości utrzymany jest w pulsacji triolowej, bazuje na przemieszczanych w ruchu sekundowym różnych współbrzmieniach górnego głosu (także w obrębie oktawy) i powtarzanych pojedynczych wysokościach głosu dolnego. Drugi odcinek, końcowy, przynosi silną zmianę, która przejawia się w postępach kwintowych, pojedynczych i w dwudźwiękach w górnym głosie na tle nakładanych współbrzmień również kwintowych w dolnym głosie. Preludium wieńczy współbrzmienie czterech, a następnie trzech kwint. W ogólnym planie widoczny jest stopniowy rozwój faktury. Zaczyna się on od prostej wstępnej formuły przez powolne zagęszczanie następstw akordowych i tym samym wzmoczenie ruchu rytmicznego, a następnie prowadzi do małej kulminacji w takcie 15 (koniec pierwszej fazy). W drugiej fazie mamy do czynienia z potęgowaniem gęstości brzmienia akordów, lecz w mniejszym stopniu niż w fazie pierwszej.

Materiał dźwiękowy należy do rozszerzonej tonalności. Kompozytor stosuje znane z tradycji romantycznej struktury akordowe: tercjowe i tercjowo-sekundowe. Tonalne układy akordowe są zestawiane z symetrycznymi trójdźwiękami kwintowymi.

*Preludium nr 1* K. Knittla prezentuje specyficzną symbiozę tradycji preludium romantycznego z wpływami pewnych sposobów kształtowania narracji zaczerpniętymi z muzyki jazzowej (piąty okres twórczości kompozytora w autoklasyfikacji).

***Preludium nr 2* – tempo: ćwierćnuta = ca 66, metrum zmienne: 4/4, 7/16, 4/16, 5/16, 3/8**

W preludium tym rysuje się wyraźna budowa trójdzielna z silną dysproporcją poszczególnych odcinków **a b a<sub>1</sub>**. Wyraźnie widoczny jest tutaj wpływ muzyki jazzowej. Zestawienie ościnowych formuł głosu dolnego z nieregularnymi rytmicznymi układami dwu- i trójdźwiękowymi głosu górnego stanowi istotę przebiegu narracji odcinka głównego. Układ ten reprezentuje środkowy, najdłuższy odcinek, w którym występuje polimetria z szesnastką jako jednostką metryczną.

Przykład 15. K. Knittel, *Preludium nr 2*, środkowy fragment odcinka **b**, t. 20–24



Odcinki **a** i **a<sub>1</sub>** (**a<sub>1</sub>** jest skrócone w stosunku do **a**) stanowią obramowanie głównej treści preludium, wyeksponowanej w odcinku środkowym, który ma charakter swobodnej improwizacji jazzowej, opartej na ościnowym basie. W środkowym odcinku, we fragmencie od taktu 24, wyraźnie formuje się tonacja A-dur, natomiast w odcinkach skrajnych zaznacza się centrum dźwiękowe „e”.

***Preludium nr 3* – tempo: ćwierćnuta = ca 84, metrum 4/4**

W preludium tym zachodzi bardzo ścisła selekcja materiału do współbrzmień kwintowych na dwudźwiękach. Z dwudźwięków tych tworzy się linia melodyczna w górnym głosie. Towarzyszący głos dolny opiera się również wyłącznie na współbrzmieniach kwintowych. W toku rozwoju utworu następuje ożywienie rytmiczne i wynikające z tego nawarstwienie układów kwintowych (np. w takcie 18 występuje nałożenie trzech dwudźwięków kwintowych). Kwinty przenoszone są na różne wysokości. W rytmicznym

uksztaltowaniu dominują układy „szerokich” triol półnutowych i ćwierćnutowych.

*Preludium nr 3* posiada charakter kolorystyczny, brzmieniowy, a poprzez tak ściśle wyodrębnienie wąskiego materiału koresponduje z utworami nurtu minimalistycznego. W niektórych miejscach sporadycznie pojawiają się inne współbrzmienia, takie jak sekundy i tercje.

#### ***Preludium nr 4* – tempo: ćwierćnuta = ca 96 (rubato), metrum 4/4**

Ostatnie preludium jest najprostsze pod względem faktury i podobnie jak poprzednie operuje bardzo ściśle selekcją materiału. Składa się z pięciu odcinków, które tworzą formę minironda: **a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> a<sub>2</sub>**. Odcinek **a** to prosta melodia w oktawie (w odcinku **a<sub>1</sub>** następuje dalszy ciąg tej melodii), oparta na postępie czterech dźwięków. Odcinek **b** to z kolei prosta, banalna wręcz w swym charakterze figuracja oparta na trzech dźwiękach, wykonywana na tle ostinatowej formuły, granej również na trzech wysokościach. Odcinek **b<sub>1</sub>** to transpozycja odcinka **b** o sekundę w górę. Materiał jest diatoniczny, w pierwszym odcinku opiera się na pierwszym tetrachordzie gamy Des-dur, w odcinku drugim na sześciu dźwiękach gamy C-dur. Wąski materiał i maksymalne uproszczenie materiału sytuują ten utwór w minimalizmie.

Przykład 16. K. Knittel, *Preludium nr 4*, odcinek **a** i początek odcinka **b**,  
t. 1–10

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 't. 1-10', shows measures 1 through 10. It begins with a tempo marking of '♩ ≈ 96 (rubato)'. The right hand plays a melody in the treble clef, and the left hand plays a bass line in the bass clef. The second system shows measures 11 through 14. It begins with a tempo marking of '♩ ≈ 110'. The right hand plays a more complex, rhythmic figure in the treble clef, and the left hand plays a bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

*Cztery preludia na fortepian* Krzysztofa Knittla różnią się od innych cykli omawianych w niniejszym opracowaniu. Nie ma pomiędzy nimi sil-

nych kontrastów agogicznych. Dwa pierwsze utwory posiadają bardziej złożoną fakturę, wynikającą z wpływu jazzu. Kolejne dwa utwory są utrzymane w bardzo prostej fakturze, wykazują wpływ minimalizmu w sensie ograniczenia materiału dźwiękowego oraz odniesienia do szeroko rozumianych wzorców tonalnych. Joanna Miklaszewska w pracy pt. *Minimalizm w muzyce polskiej* określa takie zjawiska terminem „neotonalność”. Tłumaczy go następująco: „Neotonalność w muzyce minimalistycznej przejawiała się zarówno w nawiązaniu do akordów zbudowanych z tercji, wywodzących się z systemu tonalnego dur-moll, jak i w stosowaniu centrów tonalnych w polskiej muzyce minimalistycznej. Polskie utwory minimalistyczne niewątpliwie można sklasyfikować jako neotonalne. Kompozytorzy wykorzystują rozmaite rodzaje neotonalności – neotonalność polegającą na wykorzystaniu współbrzmień, interwałów, dźwięków lub skal jako centrów brzmieniowych czy neotonalność ostinatową”<sup>111</sup>.

Opisane wyżej zjawiska oraz charakterystyczny sposób potraktowania materiału odnaleźć można w *Czterech preludiach na fortepian* Krzysztofa Knittla.

### 3.3. Paweł Mykietyn, *Cztery preludia na fortepian* (1992)

#### 3.3.1. Nota biograficzna kompozytora

Paweł Mykietyn, kompozytor i klawecista, należy obecnie do najwybitniejszych twórców polskich młodszych pokoleń.

Urodził się w Oławie w 1971 roku. Zanim trafił do miejscowej szkoły muzycznej, uczył się w ognisku muzycznym i pobierał prywatne lekcje muzyki. Jak wspomina, muzykę pisał właściwie od zawsze. „Bardzo wcześnie zacząłem komponować – jak tylko pojawił się w moim domu instrument. Kiedy poszedłem do szkoły, wielkie było moje zdziwienie, że nikt nie komponuje. Wydawało mi się, że każdy człowiek zajmujący się muzyką to robi”<sup>112</sup>.

Wrocławską Szkołę Muzyczną II stopnia im. Karola Szymanowskiego ukończył w klasie klarnetu. Poza obowiązkowymi zajęciami uczył się podstaw kompozycji, kontrapunktu i instrumentacji u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil i Andrzeja Kosendiaka.

---

<sup>111</sup> J. Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 153.

<sup>112</sup> A. Kwiecińska, *W co gra Paweł Mykietyn*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10, s. 6.

Studia kompozytorskie odbył pod kierunkiem Włodzimierza Kotońskiego w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, uzyskując dyplom w 1997 roku. Tu poznał kompozytora Pawła Szymańskiego. „Zetknięcie z muzyką Szymańskiego było dla mnie najważniejszym muzycznym wydarzeniem. Oczywiście cudowna jest na przykład muzyka Lutosławskiego, ale nikt nie zawładnął mną tak, jak Szymański. Ważna też była znajomość z nim samym. To był mój mistrz”<sup>113</sup>. Brał udział w letnich kursach kompozytorskich w Kazimierzu Dolnym oraz w Amsterdamie.

Zadebiutował jeszcze w trakcie studiów kompozytorskich na „Warszawskiej Jesieni” w 1993 roku utworem *La strada*. W 1994 roku jako klawecista zajął pierwsze miejsce w II Konkursie Młodych Wykonawców Muzyki XX Wieku, organizowanym przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. W 1995 roku zdobył pierwszą lokatę w kategorii twórczości młodych kompozytorów na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu. Sukces na arenie międzynarodowej to nagroda na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej w Amsterdamie w 1996 roku. W 2000 roku otrzymał prestiżową nagrodę – Paszport „Polityki”. W 2008 roku został laureatem Nagrody Mediów Publicznych „Opus” w dziedzinie współczesnej muzyki poważnej. Jury nagrody „Opus” uznało jego *II Symfonię* za najwybitniejsze polskie dzieło muzyczne upublicznione w 2007 roku<sup>114</sup>.

Paweł Mykietyn występuje jako klawecista w założonym przez siebie zespole „Nonstrom”, wykonującym muzykę współczesną (w skład zespołu wchodzi także: fortepian – Maciej Grzybowski, wiolonczela – Justyna Rekść-Raubo i puzon – Tomasz Świątczyński).

Ważniejsze kompozycje to: *Trio* na fortepian, klarnet i wiolonczelę, *...Choć doleciał Dedal...*, *Cztery preludia na fortepian*, *Epifora* na fortepian i taśmę, *Kwartet smyczkowy*, *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, *Prolog* na smyczki, *Pasja wg św. Marka*, *Ładnienie*, *Klave* na klawesyn i orkiestrę kameralną, *U Radka* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian, *Sonatina for Alina* na saksofon altowy i taśmę, dwie kompozycje oparte na harmonice mikrotonalnej: *Sonata na wiolonczelę solo*, napisana dla Andrzeja Bauera, *II Kwartet smyczkowy* dla „Kwartetu Kronos”<sup>115</sup>. Z fascynacji muzyką Pawła Szymańskiego powstały: *3 dla 13* (w 2000 roku utwór ten był prezentowany

---

<sup>113</sup> Tamże.

<sup>114</sup> <http://www.money.pl>

<sup>115</sup> [www.culture.pl/artykuly/os\\_mykietyn\\_pawel](http://www.culture.pl/artykuly/os_mykietyn_pawel)

na Targach Płytowych MiDEM w Cannes), *Koncert na fortepian i orkiestrę* i *Eine kleine Herbstmusik* na 11 instrumentów.

Paweł Mykietyn pisze również muzykę dla teatru, od wielu lat współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim, który wyreżyserował w Operze Narodowej jego operę *Ignorant i szalenie* (2000)<sup>116</sup>. Utwór ten to pierwsza opera w dorobku Mykietyna, ale nie jedyna kompozycja wokально-instrumentalna. Jeszcze przed jej napisaniem, w roku 2000, powstały *Sonety Shakespeare'a* – cykl pieśni na sopran męski i fortepian, który z pewnością należy do najważniejszych utworów kompozytora. Szekspir, jak wiadomo, miłosne wyznania kierował do adresata, którego płęć nie zawsze była jednoznacznie określona, dlatego Mykietyn powierzył je głosowi kobiecemu, ale w męskim wykonaniu.

Współpracuje z wieloma reżyserami, m.in.: Grzegorzem Jarzyną, Piotrem Cieślakiem, Adamem Hanuszkiewiczem, Andrzejem Woronem, Andrzejem Wajdą, Małgorzatą Szumowską. Napisał muzykę do takich filmów jak: *Egoiści*, *Ono*, *Solidarność*, *Solidarność...*, *33 sceny z życia*, *Tatarak*.

Jako kompozytor Paweł Mykietyn reprezentuje nurt postmodernistyczny, tworząc muzykę bardzo zróżnicowaną, czerpiącą inspiracje z tradycji oraz z najnowszych trendów. Jego utwory posiadają żywiołowy charakter, mocne brzmienie, ostre rytmy, wyrazistą strukturę. Sięga do harmoniki dur-moll, zestawiając odcinki tonalne z odcinkami swobodnie kształtowanymi. W swej muzyce odbija neurotyczność i emocjonalność naszych czasów. Dla niego komponowanie to: „chodzenie po ulicy, siedzenie w kinie, budzenie się rano z jakimś pomysłem i powolne układanie tego w głowie, to praca na niebezpiecznych częstotliwościach emocjonalnych. Nie ma stanów pośrednich, jest się albo w euforii albo w depresji”<sup>117</sup>. „Komponuję, przez cały czas myśląc dźwiękami. Samo zapisywanie muzyki, tworzenie partytury jest etapem ostatecznym. Gdy do niego przystępuję, to już wiem, co ma się w utworze wydarzyć i kiedy”<sup>118</sup>. „Eufoniczna, pełna energii i zmysłu dramaturgicznego muzyka Mykietyna jest przede wszystkim świadectwem niezwykle subtelного poczucia humoru i dystansu”<sup>119</sup>. „Tak szybko i widowiskowo rozwijającej się kariery kompozytorskiej w polskiej

---

<sup>116</sup> D. Szwarcman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Stentor, Warszawa 2007, s. 133.

<sup>117</sup> <http://www.pwm.com.pl>

<sup>118</sup> A. Grużewska, *Komponuję autobiografię*, „Polityka” 2000, nr 7, s. 48.

<sup>119</sup> A. Kwiecińska, dz. cyt., s. 8.

muzyce nie było przynajmniej od pojawienia się młodego Krzysztofa Pendereckiego. Czym więc muzyka Mykietyna zafrapowała? Na samym początku przede wszystkim oryginalnym połączeniem dwóch idiomów kompozytorskich: lubiącej się w ekspresyjnych repetycjach estetyki Henryka Mikołaja Góreckiego oraz surkonwencjonalnej gry z muzyką przeszłości znanej z partytur Pawła Szymańskiego”<sup>120</sup>.

Paweł Mykietyń nie doczekał się jeszcze biograficznej notki ani w małej, ani w wielkiej biograficznej encyklopedii muzycznej. Zauważył go jedynie brytyjski muzykolog Adrian Thomas, który umieścił hasło „Mykietyń Paweł” w najnowszym wydaniu *The Grove Dictionary of Music and Musicians*.

### 3.3.2. Analiza formalna cyklu *Cztery preludia na fortepian*

Preludia te zostały skomponowane w 1992 roku. Należą do nurtu postmodernistycznego, wykazują cechy właściwe dla minimalizmu. Jedną z nich jest oparcie materiału na wybranej strukturze i powtarzanie jej oraz tworzenie różnych wariantów z jednej struktury figuracyjnej.

#### ***Preludium nr 1* – tempo: ćwierćnuta = ca 80, *dramatico*, metrum 4/4**

Utwór posiada jednolitą w fakturze formę ewolucyjną. Stanowi jeden długi ciąg repetowanych figur oktawowych, przenoszonych stopniowo do coraz wyższego rejestru. Przemieszczanie się motorycznie powtarzanych oktaw postępuje w ruchu sekundowym z nieregularną akcentuacją. Rozwój ten prowadzi do końcowej kulminacji, która stanowi nie tyle kulminację dynamiczną, co kulminację wysokości i rejestru. Cały rozwój materiału polega na powolnym i konsekwentnym przesuwaniu wymiennych oktaw do coraz wyższego rejestru, aż do oktawy trzykreślnej. Formę tego preludium można określić jako „crescendo oktaw”. Oktawy realizowane między prawą i lewą ręką w sposób motoryczny prowadzone są w jednakowym ruchu szesnastkowym aż do kody. Kodę tworzy szereg figuracji przenoszonych również przez oktawy i długo trzymany niski dźwięk, a potem akord tercjowo-sekundowy.

Elementem istotnym w motorycznym przebiegu figur oktawowych jest dynamika, która poddana została dużym wahaniom od „ff” do „pp”. Dynamika w połączeniu z akcentami występującymi na niektórych wychyleniach

---

<sup>120</sup> A. Chłopecki, *Mykietyna budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 156, s. 26.

melodycznych oktafów odgrywa ważną rolę w kształtowaniu przebiegu. Powoduje, że ten sam monolityczny materiał zmienia swój wyrazowy charakter w przebiegu całego preludium.

Przykład 17. P. Mykietyń, *Preludium nr 1*, końcowa kulminacja, t. 49–54

The musical score shows measures 49 to 54. It is written for piano with two staves. The right hand plays rapid octaves, and the left hand plays chords and octaves. Dynamics are marked as *sf sf pp sf sf pp* and *sf sf pp sf sf pp*. The key signature has one flat (B-flat).

***Preludium nr 2* – tempo: ćwierćnuta = ca 48, tranquillo e maestoso, metrum 3/4**

Jest to krótkie preludium figuracyjne utrzymane w spokojnym, nastrojowym klimacie. Materiał układa się w trójdzielną formę **a b a<sub>1</sub>**, zbudowany został z dwóch struktur: pierwsza – figuracyjna w stałym pulsie triolowym, druga – współbrzmienia sekundowo-kwartowe o charakterze czysto kolorystycznym. Te „drobne” akordy emitowane są w wysokim rejestrze z przeniesieniami o oktawę wyżej. Narrację tworzy naprzemienne występowanie układów figuracyjnych i akordowych. Preludium zostało zanotowane w trzech systemach, z których dwa dolne realizuje lewa ręka. Skrupulatnie odnotowana jest także pedalizacja, która – jak łatwo się domyślić – spełnia funkcję brzmieniowego rezonatora. Ogólnie utwór ten ma charakter liryczno-kolorystyczny. Rolę wiodącą odgrywa tu pulsacja triolowa i gra rejestrów.

***Preludium nr 3* – tempo: ćwierćnuta = ca 114, metrum główne: 4/4 (w ogniwie c zmienne z szesnastką jako jednostką)**

Preludium to jest zróżnicowane fakturalnie, zbudowane z pięciu ogniw: **a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> c**. Ogniwo **a** to motoryczne następstwo klasterowych struktur



sekundowo-tercjowych na przestrzeni czterech taktów. Ogniwo **b** tworzy wielokrotne powtarzanie figuracyjnej struktury na tle postępów melodycznych w basie. W toku rozwoju dochodzi jeszcze głos środkowy, dopowiadający pojedyncze motywy (powstają trzy systemy). Kolejny fragment **a<sub>1</sub>** powtarza struktury akordowe pierwszego ogniwa, które tutaj ulegają rozbudowie (rozszerzenie do siedmiu taktów). Przeobrażenia tego samego typu wprowadza fragment **b<sub>1</sub>**, w którym następuje nieznaczna zmiana struktury figuracyjnej oraz zmiana w rysunku melodycznym utworzonym przez ciąg grup figuracyjnych. Ostatnie ogniwo **c** to nowa struktura figuracyjna „Meno mosso”, polegająca na emitowaniu rozrzuconych wysokości i powtarzaniu uderzeń klasterowych. W zakończeniu następuje krótkie nawiązanie do figuracji z ogniwa **b** oraz wprowadzony jest nowy efekt szerokiego i „bezdźwięcznego” klasteru, zatrzymanego na pedale, który ma tu znaczenie wyłącznie rezonujące dla równocześnie granych dźwięków końcowych.

Przykład 18. P. Mykietyn, *Preludium nr 3*, takty końcowe

Poco meno mosso (Tempo I)

*Preludium nr 3* jest rozbudowane i zróżnicowane w zakresie struktur dźwiękowych, przedstawia bardzo oryginalne pomysły brzmieniowe. Kolorystykę kształtują z jednej strony układy klasterowe, z drugiej – grupy figuracyjne. W obydwu strukturach czynnikiem współtworzącym aurę brzmieniową jest jednostajny, szybki ruch rytmiczny.

**Preludium nr 4 – Prestissimo possibile, utwór metrycznym różnicowany: a – ametryczne (bez podziału na takty), b – metrum 4/4, c – metrum 4/4, d – ametryczne**

Jest to preludium figuracyjne. Składa się z czterech różnych odcinków, z których każdy prezentuje odmienny materiał. Pierwsze ogniwo **a** wypełnia uporczywie w charakterze powtarzanie zwrotu figuracyjnego w lekko modyfikowanych wariantach na tle „bezgłośnie” naciśniętych i przytrzymanych dźwięków oktawy: E–e. Zadaniem oktawy jest zwolnienie strun tych wysokości z tłumików, przez co stają się one tylko rezonatorami. Tworzy się jednolite pasmo figuracyjne zawarte w obrębie seksty małej: e<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>. Szybki ruch figuracyjny, który odbywa się na tle owych rezonatorów, powoduje w konsekwencji brzmienie klasterowe (klaster w ruchu).

Przykład 19. P. Mykietyn, *Preludium nr 4*, początkowy fragment

**Prestissimo possibile**

\*)  
senza fine

Ogniwo **b** zawiera pojedyncze, rozrzucane, krótkie dźwięki na wzór faktury punktualistycznej. Trzecie, bardzo krótkie ogniwo to szereg opadających grup figuracyjnych połączonych z silnym przyspieszaniem tempa aż do „Prestissimo”. Czwarte ogniwo **d** to szereg dwudziestu pasaży, z których środkowy (jedenasty) jest najdłuższy, tworzący punkt węzłowy w przebiegu całego ogniwa. Każdy z pasaży zakończony jest dźwiękiem a<sup>2</sup> i posiada oznaczenie jednej sekundy jako czasu jego trwania. Preludium wieńczy koda, w której – podobnie jak w poprzednim utworze – występuje szerokopasmowy i „bezdźwięczny” klaster. Na jego tle ukazują się pojedyncze dźwięki.

*Preludium nr 4* to bardzo oryginalne „studium” brzmieniowe, zestawiające ametryczny, lecz regularny ruch figuracyjny z metrycznie ułożonymi

pojedynczymi dźwiękami o nieregularnym kształcie rytmicznym. Powstaje specyficzny kontrast motorycznych figuracji i pasaży w ametrycznym przebiegu z emisją pojedynczych, bardzo zróżnicowanych wysokości w porządku regularnego metrum.

*Cztery preludia na fortepian* Pawła Mykietyna to interesujące studium, łączące konwencjonalne sposoby gry z niekonwencjonalnymi rozwiązaniami. Cechą charakterystyczną są dysproporcje w rozmiarach kolejnych ogniw w preludiach. O długości trwania danego ognia decyduje przede wszystkim dobór materiału. Jednorodny materiał (figuracyjny, akordowy, pasażowy) ujęty jest w dłuższe ognia, a materiał zróżnicowany tworzy krótsze i bardziej zwarte odcinki.

### 3.4. Podsumowanie

Trzy cykle preludiów spoza nurtu neoklasycznego reprezentują dwa rodzaje stylistyczno-techniczne: pierwszy to technika dwunastodźwiękowa, drugi to kierunek zwany minimalizmem. Siedmioczęściowa *Suita preludiów na fortepian* Kazimierza Serockiego jest najbardziej rozbudowanym cyklem spośród wszystkich omawianych w niniejszej książce. Preludia te ukazują bardzo interesujące rozwiązania w zakresie samej faktury i techniki. We wszystkich preludiach z tego cyklu (z wyjątkiem *Preludium nr 2*) kompozytor zastosował technikę dwunastodźwiękową (traktowaną jednakże dość swobodnie), niebędącą ścisłą, seryjną techniką dodekafoniczną. Każdy z utworów, podobnie jak większość preludiów neoklasycznych, jest utrzymany w tym samym typie faktury. Należy to odczytać jako nawiązanie do tradycji tej formy. Ukształtowanie struktur figuracyjnych czy akordowych, a także metrytmika należą już do techniki nowego typu, niezwiązanej z tradycją. Struktury formowane dwunastodźwiękiem, połączone z oryginalnymi pomysłami fakturalnymi, dają w rezultacie cykl utworów o dużym znaczeniu dla rozwoju polskiej muzyki powojennej. Preludia Serockiego powstały w tym samym czasie (1952) co preludia z kręgu neoklasycznego. Stanowiły największy krok naprzód w rozwoju techniki dźwiękowej na gruncie formy preludium. Oznaczają najsilniejszą zmianę w zakresie techniki dźwiękowej pośród wszystkich omawianych w tej książce utworów.

Późniejsze cykle Krzysztofa Knittla i Pawła Mykietyna należą do jednego z istniejących w muzyce polskiej ostatnich dekad nurtów zwanego

minimalizmem. W technice dźwiękowej reprezentują cechy właściwe dla tego kierunku.

Preludia Knittla są najprostsze i najkrótsze. Odwołują się do cech właściwych muzyce jazzowej w uproszczonej postaci. Operują bardzo wyselekcjonowanym materiałem. Przemiana w zakresie techniki dźwiękowej w tym wypadku polega na uproszczeniu języka i faktury.

Preludia Pawła Mykietyna reprezentują odmienny od poprzednich preludiów nurt zwany minimalizmem, bardziej rozbudowany, bazujący na oryginalnych pomysłach dźwiękowych. Rolę pierwszoplanową odgrywa tu technika repetycyjna, operowanie tym samym pomysłem na przestrzeni całego utworu. Trzeba jednak zauważyć, że *Preludia nr 3 i 4* są zróżnicowane pod względem faktury. Repetycyjność u Mykietyna dotyczy najmniejszej jednostki, jaką jest motyw. Ponadto w tej prostej technice stosowana jest także zasada transpozycji. Preludia tego kompozytora wzbogacone są zastosowaniem klasterów i nawiązaniem do faktury punktualistycznej. Ukazują odmienny obraz techniki dźwiękowej, kolejny jej etap.

Na zakończenie rozważań o cyklach preludiów należy stwierdzić, iż są one świadectwem zachodzących w muzyce polskiej XX wieku przemian w technice fortepianowej, które dokonywały się pod wpływem ogólnych zmian stylistycznych typowych dla nowej muzyki.

## ROZDZIAŁ 4

# Problemy interpretacyjne w wybranych preludiach fortepianowych kompozytorów polskich XX wieku

### 4.1. Wyjaśnienie pojęcia „interpretacja muzyczna”

„Wykonawstwo muzyczne to proces realizacji utworów muzycznych za pomocą gry na instrumencie i śpiewu przy użyciu ruchowych środków techniki wykonawczej”<sup>121</sup>. Jest to definicja bardzo ogólna. Każdy muzyk-wykonawca ma świadomość złożoności procesu wykonawczego, zarówno od strony technicznej, jak i estetyczno-ekspresyjnej. Problematyka wykonawstwa łączy się ściśle z indywidualnymi preferencjami artysty-odtwórcy. W rozważaniach na ten temat przytacza się często poglądy Igora Strawińskiego opublikowane w jego *Poetyce muzycznej*, w ostatnim rozdziale pt. „O wykonaniu”. „Jest rzeczą ważną – czytamy w uwagach wstępnych – aby odróżniać dwa momenty lub raczej dwa stany muzyki: muzykę jako potencjalną możliwość i muzykę w trakcie wykonywania. Utrwalona na papierze czy zachowana w pamięci, poprzedza swe wykonanie, różniąc się tym od wszystkich innych sztuk. [...] Ta osobliwa natura muzyki decyduje o jej własnym życiu i o jej oddźwięku społecznym, gdyż zakłada istnienie dwojakiego rodzaju muzyków: twórcy i wykonawcy”<sup>122</sup>. Pojęcia „wykonanie” i „interpretacja” według Strawińskiego nie pokrywają się. Pierwsze z nich jest ogólnym określeniem realizacji utworu muzycznego, drugie wnika głębiej w zagadnienie procesu wykonania.

---

<sup>121</sup> Hasło: *Wykonawstwo muzyczne* [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 970.

<sup>122</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980, s. 67.

„Interpretacja to sposób wykonania utworu muzycznego, realizacja dźwiękowa zapisu nutowego. Obiektywną podstawę interpretacji stanowi tekst muzyczny, który nigdy nie precyzuje wszystkich elementów utworu [...]. O jakości interpretacji świadczy stopień zbliżenia do idealnego kształtu dzieła zamierzonego przez kompozytora lub zgodnego z określonym pojęciem stylu muzycznego”<sup>123</sup>. Igor Strawiński dopowiada to pojęcie w sposób następujący: „Wszelako, jakkolwiek skrupulatnie zanotowana zostałaby muzyka i jakkolwiek dobrą dawałaby rękojmię ochrony przed wszelką dwuznacznością, oznaczając tempo, odcienie, połączenia, akcenty itd., zawsze jeszcze zawiera ona pewne sekrety, które wymykają się definicji, gdyż dialektyka słowna nie jest w stanie określić całkowicie i bez reszty dialektyki muzycznej. Sekrety te zależą zatem od doświadczenia, intuicji, talentu – słowem, od tego, który jest powołany do prezentowania muzyki”<sup>124</sup>. Dalsze rozważania autora *Święta wiosny* podążają w stronę uchwycenia różnicy między wykonawcą a interpretatorem. Rosyjski twórca w sposób nieco ironiczny odnosił się do pojęcia „interpretacja”. Wynikało to w dużej mierze z jego antyromantycznej postawy estetycznej. Sam do swej pracy twórczej podchodził jak do rzemiosła. Zagadnienie to ujmuje tak: „Pojęcie interpretacji kryje w sobie granice, jakie zostają narzucone wykonawcy, bądź też jakie on sam sobie narzuca w toku własnej gry. [...] Pojęcie wykonania implikuje ścisłą realizację czyjegoś wyraźnego życzenia, i jej zadanie wyczerpuje się w tym, co ono nakazuje. Konflikt tych dwóch zasad – wykonania i interpretacji – leży u podstaw wszystkich błędów, wszystkich grzechów i wszystkich nieporozumień, jakie wyrastają między dziełem a słuchaczem i zmieniają właściwy przekaz myśli twórczej. Każdy interpretator jest z konieczności również wykonawcą. Natomiast odwrotność nie jest prawdziwa”<sup>125</sup>. Jest wątpliwe, czy takie rozróżnienie ma rację bytu, gdyż kompozytor przyznaje, że w każdym przekazie utworu są miejsca niedookreślone<sup>126</sup>.

Interpretacja muzyczna i jej charakter zmieniały się w historycznym rozwoju. W każdej epoce uwarunkowana była aktualnie panującą praktyką kompozytorską i przyjętą praktyką wykonawczą. Można tu wskazać na epokę baroku, w której istniała znaczna swoboda w zakresie obsady utworu. Charakterystycznym przykładem jest dzieło *Kunst der Fuge* J.S. Bacha,

---

<sup>123</sup> Hasło: *Interpretacja* [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 392.

<sup>124</sup> I. Strawiński, dz. cyt., s. 69.

<sup>125</sup> Tamże, s. 68.

<sup>126</sup> O miejscach niedookreślenia w utworach muzycznych pisze szerzej R. Ingarden w pracy pt. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973, rozdział VIII.

które zawiera tylko zapis nutowy bez oznaczenia składu instrumentalnego. W późniejszych epokach stosowano coraz dokładniejszą notację. Pojawiały się liczne określenia wyrazowe. Zaznaczano wszelkie niuanse agogiczne. W dobie romantyzmu występowała powszechnie praktyka improwizacji, zwłaszcza w nurcie wirtuozowskim (np. improwizowanie kadencji do koncertów). Praktyka ta w XX wieku ustąpiła zasadzie dokładnego odtworzenia zapisu kompozytora.

Wykonawstwo pianistyczne należy bodaj do najobszerniejszych rozdziałów problematyki wykonawczej ze względu na bogactwo literatury fortepianowej. Większość publikacji dotyczących tego zagadnienia zawiera silnie wyeksponowany profil pedagogiczny.

Znana w polskiej literaturze pianistycznej pozycja Henryka Neuhausa pt. *Sztuka pianistyczna* przy okazji każdego z omawianych zagadnień podejmuje rozważania o charakterze pedagogicznym, co autor zaznacza w podtytule: *Notatki pedagoga*. Zawiera dokładne analizy realizacji wykonawczych, które przez autora zostały uznane jako błędne, oraz wskazówki dotyczące poprawnego wykonania (w odniesieniu do konkretnych utworów)<sup>127</sup>.

Bardzo cenną pozycją poruszającą temat wykonawstwa pianistycznego jest praca Siglind Bruhn pt. *Przewodnik interpretacji pianistycznej* w tłumaczeniu Lidii Kozubek i Ireny Protasewicz. Przedstawia ona dokładne instrukcje wykonawcze w odniesieniu do literatury fortepianowej różnych stylów i epok. „Celem książki jest dostarczenie pedagogom-pianistom i studentom pianistyki przeglądu głównych uwarunkowań interpretacyjno-wykonawczych” – pisze autorka w przedmowie do tej pracy<sup>128</sup>. Najwięcej uwag poświęconych zostało zagadnieniom artykulacji i ornamentyki. Pierwsze trzy części dają przegląd trzech głównych obszarów praktyki wykonawczej w repertuarze pianistycznym, mianowicie: kształtowania napięć w różnych stylach, artykulacji i sposobu wydobywania dźwięku oraz realizacji ornamentyki. Czwarta, praktyczna część omawia proces ćwiczenia z podaniem najbardziej korzystnych metod. Niestety, w przewodniku nie uwzględniono muzyki fortepianowej XX stulecia.

Historię praktyki wykonawczej szkicowo przedstawił Ludwik Erhardt w książce pt. *Sztuka dźwięku*, w rozdziale zatytułowanym „Wykonanie czy

---

<sup>127</sup> H. Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, PWM, Kraków 1970.

<sup>128</sup> S. Bruhn, *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, tłum. L. Kozubek, I. Protasewicz, Wydawnictwo Unia, Katowice 1998.

interpretacja?”. Autor tej publikacji komentuje poglądy Strawińskiego, analizuje problematykę wykonawstwa w ujęciu historycznym, dochodząc do następujących wniosków: „Każda epoka inaczej traktowała i rozwiązywała ów problem. Toteż i dziś nie może być mowy o jednoznacznym stosunku do tego zagadnienia, które musi być rozwiązywane różnie – w zależności od epoki, stylu, kompozytora, a nawet poszczególnego dzieła. Jeśli jeszcze wziąć pod uwagę, że wykonawcami nie są maszyny, lecz żywi ludzie, obdarzeni swoistymi zdolnościami i ułomnościami, że muzykę wykonuje się w różnych sytuacjach akustycznych i na różnych instrumentach, jedynie z nazwy takich samych, lecz brzmiących często zupełnie inaczej – wówczas trzeba stwierdzić, że każde wykonanie jest indywidualnym i niepowtarzalnym aktem powoływania do życia utworu, który za każdym razem okazuje się trochę inny. Kryje się w tym element ryzyka, niespodzianki i przygody, pociągający zarówno muzyków, jak i słuchaczy. Tu tkwi tajemnica przewagi, jaką ma sala koncertowa nad nagraniem płytowym, i zarazem jest to przyczyna, dla której interpretacja muzyki jest i będzie przedmiotem zainteresowania, a kategoryczne postulaty Strawińskiego nigdy nie będą mogły być w pełni uwzględnione. Bo czyż w muzyce możliwe jest tylko wykonanie, to jest ściśle wypełnienie wyraźnej woli kompozytora? Czy możliwe jest wykonanie, które nie byłoby zarazem obdarzoną indywidualnymi cechami interpretacją? [...] Między utworem zapisanym a jego wykonaniem, między bytem potencjalnym muzyki a jej bytem realnym, zawsze będzie więc istniał pewien obszar, pozostający do dyspozycji wykonawców, którzy wskutek tego zmuszeni będą do interpretacji, nawet jeśli by za wszelką cenę chcieli ograniczyć się tylko do wykonania”<sup>129</sup>.

Uważam, że podejście L. Erhardta do zagadnień wykonawczo-interpretacyjnych jest bardzo słuszne i daje właściwe rozumienie tej problematyki. Nie istnieje bowiem zjawisko wykonania choćby najprostszego utworu bez interpretacji wykonawcy. Moim zdaniem pojęcia „wykonanie” i „interpretacja” należy uznać za wymienne.

Poniżej opisuję problemy interpretacyjne, z jakimi spotkałam się we wszystkich omawianych w niniejszej książce preludiach. W charakterystyce tej, dla celów praktycznych, zachowałam kolejność utworów analogiczną jak na płycie „Piano preludes”.

---

<sup>129</sup> L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 36–37.



## 4.2. Wojciech Kilar, *Trzy preludia na fortepian*

W *Preludium nr 1* występują dwa rodzaje techniki: figuracyjna, oparta głównie na ruchu gamowym, oraz prosta technika akordowa. Pierwsza wymaga operowania w szybkim tempie dobrą selektywnością brzmienia, wyrazistą, ale lekką artykulacją (pomocne jest ćwiczenie przebiegów figuracyjnych sposobem „staccato od klawisza” oraz „piano legato”). W drugiej natomiast należy pilnować równoczesnego brzmienia poszczególnych składników akordów. W interpretacji bardzo istotne jest odpowiednie rozplanowanie dynamiczne trzech ogniw (analizowanych szczegółowo w rozdziale drugim). Takty 37–41, utrzymane w dynamice „forte”, zawierają trzy jednakowe zdania przenoszone za każdym razem o oktawę niżej. Aby uzyskać lepszy efekt kolorystyczny, fragment ten należy stopniowo wzmacniać dynamicznie. Takty 39–40 można wykonać również w dynamice „piano”, uzyskując efekt tzw. echa. We wstępie tego preludium w celu łatwiejszego wykonania przejmując pierwszy dźwięk (e<sup>2</sup>) w takcie 1–3 do lewej ręki.

*Preludium nr 2* nawiązuje stylistycznie do kantylenowego preludium romantycznego. Dla wykonawcy głównym zadaniem technicznym w tym utworze jest prowadzenie spokojnej linii kantylenowej na tle równomiernych, zwartych trójdźwięków akompaniujących w lewej ręce. W akompaniamencie należy dbać o wyrównane, równoczesne brzmienie poszczególnych składników akordów oraz bardzo precyzyjną pedalizację, dostosowaną do zmian harmoniczych. W interpretacji wyrazowej przemyślane frazowanie połączone z cieniowaniem dynamiki staje się zadaniem wiodącym dla prawej ręki. Powolne nasilanie dynamiki prowadzi do kulminacji na najwyższej wysokości gis<sup>3</sup> w takcie 14. Należy podkreślić ją lekkim rozszerzeniem agogicznym opadającego motywu oraz głośniejszą dynamiką. Po zawieszeniu kantyleny na fermacie w takcie 17 następuje powrót początku tematu, który należy podjąć bardziej ściszym i matowym dźwiękiem (na zasadzie „wspomnienia”). Nieznaczne crescendo pochodzącego gamowego w górę po początkowej frazie tematu podkreśla jego „kodalny” sens. Zakończenie należy wyciszyć, pozostawiając do wybrzmienia ostatni akord oraz ostatni motyw tego preludium.

*Preludium nr 3* wnosi silny kontrast faktury i muzycznego charakteru względem poprzedniego preludium. Wykonanie go wymaga sprawnej techniki akordowej połączonej z nieregularną akcentuacją. Temat pierwszego ogniw należy zagrać krótką artykulacją, dążąc do oddania jego groteskowe-

go charakteru. Krótką artykulację należy zastosować także w akordach, by pokazać wyraziste zmiany harmoniczne, gdyż harmonika w tym preludium jest czynnikiem wiodącym. Rozszerzanie struktur akordowych powinno współdziałać z potęgowaniem dynamiki, która osiąga maksymalne natężenie w samej kodzie. W celu uzyskania lepszej wyrazistości brzmienia akordów w taktach 1–2 oraz 25 najniższy składnik akordu przejmuję do lewej ręki, a dwa pozostałe do prawej. Aby dosadnie ukazać nieregularną akcentuację w tym preludium, należy zastosować krótki pedał pod nuty bądź akordy z odnotowanym przez kompozytora znakiem akcentu. W finale natomiast (takty 34–37) dobrze brzmi zastosowanie dłuższego pedału synkopowanego (po każdej zmianie harmonicznej akordów). Takt 38 można wykonać na jednym pedale lub zastosować pedał crescendojący (wspomagający crescendo uzyskiwane siłą palców). W takcie 39, w celu ułatwienia precyzyjnego wykonania dwóch przednutek trzydziestodwójkowych, pierwszą z nich gram kciukiem prawej ręki, a drugą kciukiem lewej. Takt 39 (po przednutkach) aż do połowy taktu 40 wykonuję na jednym pedale, po czym zdejmuję pedał na pauzie w połowie taktu 40. Ostatnią ćwierćnutę w takcie 40 (triola ósemkowa w prawej ręce oraz dwie ósemki w lewej) wykonuję na jednym pedale, który uwalniam równocześnie z zagranie końcowego akordu w prawej i lewej ręce w takcie 41.

### 4.3. Kazimierz Serocki, *Suita preludiów na fortepian*

Do zadań technicznych *Preludium nr 1* należy uzyskanie przejrzystości brzmienia w jednostajnie postępujących grupach, złożonych z pojedynczych wysokości, dwudźwięków i trójdźwięków o różnej budowie. Równie istotnym współczynnikiem jest modelowanie dynamiki, umiejętność wykonywania crescendo na długiej przestrzeni (takty 30–45). Preludium w całości należy wykonywać bez pedału, co bezpośrednio wpływa na artykulację, która musi być tutaj bardzo selektywna, przejrzysta, non legato.

Nadrzędnym problemem interpretacyjnym w *Preludium nr 2* jest kształtowanie strony wyrazowej z uwypukleniem górnej, nadrzędnej linii melodycznej. Pierwszy temat, bardzo liryczny, posiada trzy plany fakturalne, które powinny być zagrane w odpowiednich proporcjach dynamicznych:

- górna linia – wiodąca
- środkowa linia – dopowiadająca (w nieco mniejszej dynamice)

– linia dolna – akompaniująca – powinna być podporządkowana dwu górnym liniom melodycznym.

Drugi temat w charakterze „molto affrettando e agitato” wnosi ożywienie agogiczne i melodyczno-rytmiczne. Linia akordowa wymaga szybszego tempa („al doppio movimento”) i stopniowego crescendo. Różnicowanie tych dwóch tematów tworzy przebieg ekspresyjny utworu. W utworze tym należy zwrócić uwagę na dokładną realizację artykulacji (legata poszczególnych motywów) oraz zmiany agogiczne, a także zadbać o płynne frazowanie i różnicowanie dynamiczne.

Zakres techniki w *Preludium nr 3* to gra figuracyjna i repetycje. Obydwa te czynniki należy wykonać w artykulacji „staccatissimo e molto secco”. Drugim istotnym problemem interpretacyjnym jest bardzo szybkie tempo. Przebieg grup figuracyjnych tworzy jednotaktowe quasi-frazy, co pozwala traktować układ dźwięków w każdym takcie jako jedną całość ruchową. W kulminacji, którą należy wykonać z brawurą i w dużym natężeniu dynamiki, następuje odejście od zasadniczej, figuracyjnej struktury. Krótka artykulacja i szybkie tempo nadają temu utworowi charakter wirtuozowski.

W *Preludium nr 4*, posiadającym wyjątkowy, niemalże mistyczny charakter, należy zadbać o piękne, wyrównane brzmienie we wszystkich rejestrach. Pomóc w tym może dokładna realizacja pedalizacji oznaczonej przez kompozytora. Jednakowa barwa i dynamika na wszystkich dźwiękach szeregu podkreśla ich niezależność i równorzędność (oprócz taktów 14 i 15, które zawierają krótkie crescendo i diminuenda). Z tej zasady wynika całkowicie odmienne frazowanie, polegające na jednostajnych, miarowo odmierzanych kolejnych dźwiękach o jednakowej ważności. Cały materiał dźwiękowy tego preludium wykonuję, używając jedynie środkowych („trzecich”) palców obu rąk. Pomaga mi to uzyskać jednolity charakter oraz stworzyć odpowiedni nastrój tego utworu. Ważnym zadaniem jest dbałość o miarowe, idealnie równe tempo.

Nadrzędnym zadaniem interpretacyjnym podczas wykonywania *Preludium nr 5* jest realizacja polimetrii między prawą (metrum 3/4) i lewą ręką (metrum 4/8). Przy dokładnym obliczeniu współzależności rytmicznych na jedną ósemkę dolnego głosu przypadają trzy szesnastki głosu górnego. Figuracyjne układy obydwu głosów należy zagrać w odmiennej artykulacji: „leggiero sotto voce” w głosie górnym i „sempre legatissimo” w głosie dolnym. Zróżnicowane metrum w obydwu głosach skorelowane jest z odmienną artykulacją. Całe preludium należy wykonać lekko i w ściszonej dynamice. W środkowym odcinku występuje stopniowe crescendo na dłuższej przestrzeni,

które powinno się rozplanować w sposób przemyślany, najlepiej na odcinkach dwutaktowych. Należy uważać, by nie tworzyły się małe akcenty w połowie taktów (w lewej ręce na trzecich ósemkach w każdym takcie, a w prawej ręce na trzecich nutach z drugich grup szesnastkowych każdego taktu). Od taktu 25 aż do taktu 33 materiał lewej ręki ujęty jest w grupy nie czterech ósemek (jak w większości taktów), lecz w grupy sześciu ósemek, co można podkreślić, stosując delikatne „oparcia” na pierwszych nutach z tych grup.

W *Preludium nr 6* zmienna faktura decyduje o zmianach technicznych sposobów gry. Stała jest natomiast artykulacja. Interpretacja tego preludium powinna zmierzać w stronę finezji brzmienia, uzyskania lekkiego, zwiewnego charakteru, niezależnie od układów dźwiękowych. Wyraźne zwiększenie wolumenu brzmienia powinno nastąpić jedynie w kodzie.

W interpretacji *Preludium nr 7* należy dbać o płynność szybkich pasaży. Bardzo ważne jest w tym preludium wyraźne kształtowanie dynamiki (zgodne z zapisem kompozytora) oraz dokładna realizacja zapisu pedalizacyjnego, która pomaga uzyskać burzliwy charakter tego utworu. Kolejne zadanie techniczne to gra figuracyjno-pasażowa o zbliżonej strukturze. Jednolitość i nieregularna motoryka przebiegu wymagają od pianisty sporej wytrzymałości kondycyjnej i sprawnej techniki palcowej.

#### 4.4. Zygmunt Mycielski, 6 preludiów na fortepian

Strona techniczna *Preludium nr 1* nie stawia przed pianistą większych problemów. Zadaniem nadrzędnym jest uzyskanie groteskowego charakteru poprzez zróżnicowaną artykulację i uwypuklenie nieregularnej rytmiki głosu górnego. Głos dolny należy prowadzić równomiernie w jednakowym, legowanym schemacie artykulacyjnym, podanym w pierwszym takcie (podkreślenie pierwszej wartości i skrócenie ostatniej). Główne zadanie interpretacyjne dla wykonawcy to precyzyjne połączenie tych dwóch planów, odrębnych rytmicznie i artykulacyjnie. Cechą charakterystyczną w tym preludium są liczne synkopy, które należy odpowiednio wyartykułować. Ważne jest także precyzyjne realizowanie wszystkich pauz.

Praca nad *Preludium nr 2* powinna zmierzać w stronę bardzo plastycznego prowadzenia melodyki głosu najwyższego, linii kontrapunktującej głosu środkowego i silnie zróżnicowanej interwałowo figuracji dolnej. Zadaniem wykonawczym o dużym znaczeniu jest ustalenie proporcji dynamicznych między poszczególnymi głosami, a także wysoce zróżnicowanego frazowa-

nia, które wynika wprost z nieregularnego, synkopującego przebiegu dwóch górnych linii. Pedalizację w tym preludium wyznacza plan artykulacyjny dolnego głosu, choć przy postępach chromatycznych, np. w taktach 14 czy 26, należy częściej zmieniać pedał dla czytelności treści harmoniczej. Największą aktywnością melodyczną odznacza się głos górny, dlatego za pomocą dynamiki powinien być wysunięty na plan pierwszy. Linia lewej ręki stanowi figuracyjnie „rozłożoną harmonię”, którą trzeba pokazać jako drugorzędny plan. Warunkiem uzyskania ciągłości frazowania jest przemyślana aplikatura. W taktach 21–22 oraz 32–35 można, moim zdaniem, zastosować pedał „una corda”. W takcie 7 należy dostosować się do określenia słownego „non crescendo” podanego przez kompozytora, choć motyw zawarty w tym takcie skłania do gry z zastosowaniem crescenda.

Punktem wyjścia do poprawnego wykonania *Preludium nr 3* jest świadomość zjawisk melorytmicznych występujących w tym utworze. Do zjawisk tych należy:

- głos melodyczny posługujący się zróżnicowaną, zmienną rytmiką, zmiennym układem taktów prostych oraz zmienną akcentuacją
- stała akcentuacja i pulsacja głosu akompaniującego
- obecność wielu synkop.

Zmienny układ taktów prostych należy podkreślić odpowiednią akcentuacją, co jest ważne ze względu na artykulację zróżnicowaną pomiędzy prawą i lewą ręką. Istotnym szczegółem w partii lewej ręki są duże skoki interwałowe w niektórych odcinkach środkowych, w których należy pamiętać o podkreśleniu pierwszej i ostatniej wartości w takcie. Przechodzenie linii melodycznej pomiędzy partią prawej i lewej ręki wymaga zmiany proporcji dynamicznych. Dynamika utworu waha się pomiędzy „piano” i łagodnym „forte”. Utwór należy wykonać z lekkością i z dużą dokładnością artykulacyjną.

Nadrzędnym zadaniem dla interpretujących *Preludium nr 4* jest utrzymanie precyzyjnej motoryki w nieregularnym metrum, połączonej z różnicowaniem dynamicznym. Bardzo pomocnym czynnikiem jest jednakowa dynamika („piano”) na dłuższych odcinkach w partiach obu rąk. Jej nasilenie następuje jedynie w momentach kulminacyjnych. Wymagana jest tutaj duża wyrazistość przebiegów figuracyjnych. Ważnym czynnikiem jest wyraźne ukazywanie nieregularnej akcentuacji w lewej ręce. W taktach 9–24 warto zastosować pedał na ostatnią nutę w lewej ręce (ósemkę z kropką), uwalniając ten pedał równocześnie z zagranie pierwszej ósemki w kolejnym takcie. Taki sposób pedalizacji pozwala na dotrzymywanie ósemek z kropką w partii

lewej ręki. Taką samą pedalizację, moim zdaniem, należy zastosować w taktach 31–42 oraz 53–62.

Zadanie interpretacyjne przy wykonywaniu *Preludium nr 5* to zespolenie dwóch odrębnych muzycznie planów, czyli prowadzenie urozmaiconej linii melodycznej na tle jednostajnej formuły akompaniującej. Nieregularność melodyki, która w odcinku środkowym przyjmuje postać dwugłosową, łączy się z monotonną narracją akompaniamentu. W akompaniamencie należy zwrócić uwagę na równoczesne brzmienie dwudźwięków. W takcie 19 w celu ułatwienia wykonania przenoszę ostatni dwudźwięk zapisany na dolnej pięciolinii do partii prawej ręki. Podobnie w takcie 21 – dwudźwięk na dolnej pięciolinii przenoszę do prawej ręki.

Połączenie dwóch dwugłosowych figuracji to zadanie techniczne *Preludium nr 6*. Należy zadbać o wyrównane brzmienie, uwypuklając zmiany rejestrów i silniejsze zwroty harmoniczne. Istotnym problemem interpretacyjnym jest utrzymanie jednolitej pulsacji oraz częste zmiany rejestrów i dynamiki.

#### **4.5. Henryk Mikołaj Górecki, *Cztery preludia op. 1* na fortepian**

*Preludium nr 1* jest zróżnicowane pod względem doboru środków technicznych oraz fakturalnie. Gra figuracyjna przeplata się tu z kantyleną i rozbudowaną akordyką. Wymaga to od wykonawcy umiejętności szybkiego „przestawiania się” na różne rodzaje techniki na przestrzeni krótkich odcinków. Zmiany problemów technicznych korelują z silnymi zmianami dynamicznymi oraz agogicznymi. Ważnym elementem tego preludium jest artykulacja, która podlega ciągłym zmianom.

Początek i koniec *Preludium nr 2* podaje prostą kantylenę opartą na motywie ludowym, ogniwo środkowe jest prezentacją linii kantylenowej połączonej z ostinatowo prowadzonymi akordami, które należy wykonać w równomiernym pulsie oraz płynnym legato. W taktach 14–22 stosuję pedał synkopowany na pierwszą i drugą ćwierćnutę w takcie. Moim zdaniem taki sposób pedalizacji pozwala uzyskać lepszy efekt kolorystyczny niż zmiana pedału po każdej ćwierćnucie. Pod koniec taktu 1 kompozytor zanotował znak crescendo w dynamice „piano”, po czym następny takt rozpoczyna się ponownie w dynamice „piano”. Można to interpretować dosłownie, wzmacniając dynamicznie drugą połowę motywu, po czym wyciszając dynamikę na początku taktu 2. Zapis ten może również sugerować, by wykonawca zwrócił

uwagę na końcówki pierwszego łuku motywicznego, który należy „dośpiewać” do kreski taktowej, a nie ściszać.

Główne zadanie techniczne w *Preludium nr 3* to równoczesne zespolenie legowanych krótkich fraz prawej ręki z ostrymi, staccatowymi akordami lewej. Niełatwym zadaniem interpretacyjnym jest także umiejętność utrzymania scherzandowego charakteru poprzez stosowanie zróżnicowanej artykulacji w partiach obu rąk oraz eksponowanie synkop (akcentów na ostatnich ósemkach w najwyższym głosie, występujących w wielu taktach tego utworu).

Nadrzędnym zadaniem interpretacyjnym *Preludium nr 4* jest wyrównana gra figuracyjna w różnych układach strukturalnych i grupach rytmicznych. Kolejnym zadaniem jest utrzymanie jednolitego pulsu i selektywne wyartykułowanie wszystkich wysokości w pasażach. Utwór ten wymaga od pianisty bardzo dobrej techniki palcowej. W interpretacji należy zadbać o plastyczne kształtowanie przebiegu dynamiki, która podlega ciągłym zmianom i osiąga swe apogeum w końcowych taktach utworu. W takcie 36 pojawił się błąd w druku. Ósma nuta w tym takcie to „his<sup>1</sup>”, a powinno być „gis<sup>1</sup>”. Dużym ułatwieniem dobrego wykonania tego utworu może być przemyślana aplikatura.

#### 4.6. Miłosz Magin, 5 preludiów na fortepian

Problemem interpretacyjnym w *Preludium nr 1* jest równomierna gra figuracyjna oparta na schemacie rytmicznym – dwie szesnastki i ósemka, nad którą kompozytor umieścił kropkę (staccato). Moim zdaniem chciał w ten sposób zwrócić uwagę wykonawcy na to, by wszystkie ósemki w tym utworze wykonywać lekko i bez akcentów. Kolejnym zadaniem jest wykonanie w szybkim tempie trójdźwięków rozłożonych (pomocne może być ćwiczenie tych trójdźwięków trzema sposobami: w rytmach punktowanych, z zatrzymaniem się na kolejnych szesnastkach w grupie czterech szesnastek oraz sposobem staccato „od klawisza”). W utworze tym należy zadbać o wyrównane brzmienie połączone z odpowiednim kształtowaniem dynamiki we wszystkich rejestrach fortepianu oraz utrzymanie jednakowego tempa. W takcie 39 występuje błąd edytorski. Druga nuta w partii basu (lewa ręka) to „d<sup>1</sup>”, a powinno być „dis<sup>1</sup>”. W takcie 52 w celu uzyskania wygody gry (uniknięcia gry w odległości ponad trzech oktaw w skrzyżowaniu rąk) przejmują do lewej ręki dwie ostatnie szesnastki zapisane na górnej pięciolinii, a dwie ostatnie szesnastki z dolnej pięciolinii wykonują prawą ręką. Ten

układ dłoni należy, moim zdaniem, pozostawić aż do końca taktu 71 (innymi słowy: wszystkie nuty zapisane na górnej pięciolinii od taktu 53–71 wygodniej jest grać lewą ręką, natomiast wszystkie nuty z dolnej pięciolinii od taktu 53–71 – ręką prawą).

Główny problem interpretacyjny *Preludium nr 2* to równomierne, stabilne prowadzenie dwudźwięków i akordów w lewej ręce. Na tle jednostajnego akompaniamentu, w którym należy uważać, aby nie tworzyły się „oparcia” na ósemkach, prawa ręka wykonuje szeregi krótkich motywów (po dwie ósemki) w artykulacji legato. W motywach tych należy pilnować, by druga ósemka pod łukiem była zawsze nieco słabsza. Pedał synkopowany stosuję pod zmiany harmoniczne (poza fragmentami, w których kompozytor zapisuje dłuższe pedały). Dwa ostatnie trójdźwięki w takcie 21 przejmują do prawej ręki, ułatwia to „czyste” zagranie kwinty w najniższym głosie w następnym takcie. Utwór ma być wykonany „allegretto tranquillo”, a więc spokojnie, ale niezbyt wolno, w potoczystym tempie.

Interpretacja *Preludium nr 3* polega na wysunięciu na plan pierwszy głosu melodycznego (tworzonego przez drugą szesnastkę z pierwszej grupy szesnastkowej w każdym takcie oraz pierwszą i czwartą szesnastkę z drugiej grupy szesnastkowej w każdym takcie) przy jednoczesnym utrzymaniu jednorodnego, stałego pulsu oraz odpowiednim kształtowaniu przebiegu dynamiki. Warunkiem dobrego wykonania jest precyzyjna technika palcowa. Każda szesnastka powinna być zagrana selektywnie. Należy słuchać, czy nie tworzą się łuki zawierające dwie szesnastki. Cały utwór wykonuję bez użycia prawego pedału. Moim zdaniem w taktach 1–16 można użyć lewego pedału „una corda”. W utworze tym występują trzy błędy edytorskie. Ostatnia nuta w takcie 21 to „his”, a powinno być „gis”, w takcie 35 brak kasownika przed ostatnią nutą w takcie, w takcie 40 druga grupa szesnastek rozpoczyna się dźwiękiem „f”, a powinna rozpocząć się dźwiękiem „e”.

Bardzo płynne, wyrównane brzmieniowo, triolowe grupy to główny problem interpretacyjny *Preludium nr 4*. Drugim ważnym elementem jest wyartykułowanie górnej, wplecionej w tok figuracji linii melodycznej, którą należy podkreślić zarówno melodycznie, jak i brzmieniowo, tzn. zagrać ją jakby jaśniejszym dźwiękiem. W wielu taktach pierwszą nutę drugiej trioli przejmują do prawej ręki, a pierwszą nutę ostatniej trioli w takcie gram ręką lewą, co ułatwia mi realizację problemów opisanych w dwóch poprzednich zdaniach. W takcie 4 wydawca niepotrzebnie umieścił bemol przed pierwszą nutą trzeciej trioli (figuruje „des<sup>1”</sup>”, a powinno być „d<sup>1”</sup>”). W części **a** stosuję



pedał synkopowany na pierwszą i czwartą miarę w takcie, natomiast w części  $a_1$  dla urozmaicenia stosuję dłuższą pedalizację.

*Preludium nr 5* to prezentacja motorycznej figuracji w maksymalnie szybkim tempie. Zadanie interpretacyjne zbliża się do problematyki poprzednich utworów cyklu i polega na bardzo precyzyjnym wyartykułowaniu przebiegów figuracyjnych połączonych z tworzeniem planu dynamicznego. Nadrzędną rolę odgrywa tu sprawna, selektywna technika palcowa. Należy wystrzegać się akcentów na pierwszych nutach z grup szesnastkowych, gdyż utwór zaczyna przypominać wówczas etiudę. W takcie 9 wydawca nie umieścił bemola przed pierwszą nutą, zaś w takcie 57 przed czwartą nutą pierwszej grupy szesnastkowej.

#### 4.7. Krzysztof Knittel, *Quatre préludes pour piano*

Problemem interpretacyjnym w *Preludium nr 1* jest właściwe, zbliżone do muzyki jazzowej kształtowanie strony rytmicznej, uwypuklenie rytmów synkopujących oraz uzyskanie łagodnego, stonowanego brzmienia. Utwór ten nie sprawia kłopotów pod względem technicznym.

W *Preludium nr 2* na pierwszy plan wysuwa się precyzyjna realizacja rytmiczna połączona z odpowiednim dozowaniem dynamiki. W utworze tym należy podkreślić zmienność metrum poprzez odpowiednią akcentuację oraz ustabilizowanie się tego metrum w taktach 24–33. Wstępny, figuracyjny recytatyw, powracający w zakończeniu, należy zróżnicować brzmieniowo.

Jedynym problemem interpretacyjnym w *Preludium nr 3* jest barwowe ukształtowanie szeregów paralelnych kwint w wyciszzonej dynamice. Pedalizacja tworząca plany kolorystyczne odgrywa w tym utworze rolę współrzedną do subtelного wydobywania dźwięku. Materiał dźwiękowy od połowy taktu 4 aż do końca tego preludium wykonuję na jednym pedale, przez co tworzy się oryginalna kolorystyka.

*Preludium nr 4* od strony technicznej nie przedstawia żadnych trudności. Utwór powinien być wykonany z maksymalną prostotą i jednocześnie z lekkim rubato, co zostało zasugerowane przez K. Knittla na początku utworu. Kompozytor nie zapisał żadnych określeń dynamicznych, pozostawiając odtwórcom swobodę wykonawczą. Ustne uwagi dotyczące interpretacji tego dzieła przekazał swemu przyjacielowi, krakowskiemu pianiście Piotrowi Grodeckiemu, który pomógł mi poprawnie zinterpretować to preludium. Według wizji kompozytora *Preludium nr 4* to połączenie dwóch na przemian

występujących obrazów z motywem dziecięcym. Takty 1–8 należy grać w dynamice „forte”. Fragment ten obrazuje jakby naburmuszenie małego dziecka. Takty 9–16 to obraz stopniowego rozweselania się tego dziecka na widok rozpędzającej się karuzeli w lunaparku. Takty te dla kontrastu należy wykonać w dynamice „pianissimo” i zastosować *accelerando* w pierwszych czterech taktach tego fragmentu, a następnie sukcesywnie zwalniać w kolejnym fragmencie. Takt 17 ponownie wprowadza dynamikę „forte”, od taktu 27 aż do końca utworu należy pozostać w dynamice „piano”. Pierwsze cztery takty tego preludium można wykonać na jednym pedale, a następnie należy zdjąć pedał na pauzę pod koniec taktu 4 (podobną pedalizację można zastosować również w taktach 5–8). Takty 9–16 oraz 27–33 powinny być zagrane bez użycia prawego pedału, aby podkreślić lekki, ludyczny charakter tych fragmentów.

#### 4.8. Paweł Mykietyn, *Cztery preludia na fortepian*

Problemem w interpretacji *Preludium nr 1* jest technika oktavowa w ruchu drobnointerwałowym. Oktawowa motoryka połączona z rozplanowaniem zmian dynamicznych i przestrzeganiem zaznaczonych akcentów na przestrzeni całego utworu daje ostatecznie zadanie wymagające sporej wytrzymałości i kondycji technicznej. Ważne jest też utrzymanie stałego tempa.

Finezja rytmiczna i kolorystyka to dwa główne problemy interpretacyjne *Preludium nr 2*. Istotny element to dynamika, która w realizacji różnych figur rytmicznych pełni funkcję zasadniczą. Zastanawiający jest zapis dynamiczny pod figurą – dwie trzydziestodwójki i ósemka z kropką w taktach 4, 8 i 16. W taktach 4 i 8 znak „pp” umieszczony jest pod drugą trzydziestodwójką, a w takcie 16 znak ten pojawia się dopiero pod ósemką z kropką. Nasuwa się pytanie: czy realizować dynamikę dokładnie z takim oznaczeniem czy też znak „pp” odnieść do całej występującej figury (dwie trzydziestodwójki i ósemka z kropką)? Za ciekawsze brzmieniowo uznałam pierwsze rozwiązanie.

Do problemów interpretacyjnych *Preludium nr 3* należy precyzyjne utrzymanie motorycznych przebiegów akordowych i figuracyjnych oraz wysunięcie na plan pierwszy motywów i „odzywek” głosów towarzyszących. Kolejnym zadaniem dla pianisty w końcowym odcinku tego utworu jest wykonanie „bezdźwięcznych” klastrów całym przedramieniem na białych i czarnych klawiszach. W takcie 12 pojawia się błąd edytorski. Oktawa F–f

w linii basu powinna być zlegowana z identyczną oktawą, a tymczasem jest ona połączona z septymą G–f. W taktach 1–4 oraz 23–29 należy uważać, aby materiał prawej i lewej ręki wykonywać identyczną, „zwartą” artykulacją. Fragment ten bowiem mógłby ilustrować dźwięki instrumentów perkusyjnych. Wątpliwości interpretacyjne stwarza zapis graficzny dokonany przez kompozytora w takcie 65. Klaster połączony jest ze znakiem, który można odczytać jako wykonanie najniższego dźwięku na klawiaturze (na białym klawiszu). Z drugiej strony opis słowny (adnotacja oznaczona jedną gwiazdką) sugeruje, że może chodzić jedynie o zastosowanie prawego pedału dokładnie na drugą ósemkę w tym takcie po uprzednim zagraniu klasteru w artykulacji staccato.

W interpretacji *Preludium nr 4* ważne jest utrzymanie jednolitego pulsu w długim fragmencie figuracyjnym z zachowaniem selektywności brzmienia wszystkich dźwięków wykonywanych bez pedału. Pedały pojawiają się jedynie w zakończeniu utworu. Gwałtowna zmiana faktury w odcinku **b** wymaga całkowitego „przestawienia się” na emisję pojedynczych dźwięków, by następnie przejść do odmiennych figuracji (odcinek **d**), które muszą być wykonywane w dużej dyscyplinie czasowej (każda grupa figuracyjna trwa jedną sekundę). W zakończeniu, na wzór poprzedniego preludium, pojawia się „bezdźwięczny” klaster na czarnych klawiszach.

## Zakończenie

Zarówno proces nagrywania płyty „Piano preludes”, jak i analiza problemów techniki dźwiękowej siedmiu cykli preludiów przedstawiona w niniejszej książce były dla mnie bardzo interesującym i owocnym doświadczeniem. Praca ta przyczyniła się nie tylko do poszerzenia mojego repertuaru, ale wzbogaciła również moją wiedzę na temat formy preludium i co najważniejsze – pogłębiła umiejętności zarówno czysto pianistyczne, jak i interpretacyjne. Zakres problemów wykonawczych był szeroki i wieloaspektowy. Wynikał głównie z bardzo zróżnicowanych odmian ekspresji i faktury fortepianowej oraz z nowoczesnych rozwiązań materii dźwiękowej preludiów.

Przynależność omawianych dzieł do różnych nurtów stylistycznych wymaga od wykonawcy dużej elastyczności, umiejętności szybkiego „poruszania się”, czasem w skrajnie odmiennych rodzajach muzycznej wypowiedzi. Istotnym czynnikiem zwłaszcza w późniejszych utworach (*Quatre préludes pour piano* K. Knittla i *Cztery preludia na fortepian* Pawła Mykietyna) było poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych, odnalezienie właściwego dla tej muzyki pulsu rytmicznego, innego niż w muzyce tradycyjnej poczucia czasu muzycznego.

Każdy z elementów techniki pianistycznej znalazł tu swoje zastosowanie. Bardzo bogaty był również zakres rodzajów artykulacji, zmian dynamicznych i niuansów agogicznych. Wybrane cykle preludiów kompozytorów polskich powstałe w II połowie ubiegłego stulecia ukazują związek tej formy z szeroko pojętą tradycją muzyczną. W zaprezentowanych utworach występują echa preludium barokowego oraz silne wpływy preludium romantycznego. Z drugiej strony omawiane preludia są także terenem zastosowania różnorodnych technik kompozytorskich, co wpływa na odmienną problematykę wykonawczą. Zauważa się w nich charakterystyczną dla XX-wiecznego neoklasycyzmu motorykę (w różnych odmianach), nowe kształtowanie myśli muzycznych, wynikające z zastosowania dwunasto-

tonowości, wpływy muzyki jazzowej oraz repetytywność właściwą dla nurtu zwanego minimalizmem. Omówiona charakterystyka wybranych cykliw preludiów jest świadectwem żywotności tej formy w historii literatury fortepianowej oraz w historii muzyki polskiej.

Praca nad płytą „Piano preludes” w profesjonalnym studio nagraniowym (Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie) dostarczyła mi wielu niezapomnianych wrażeń. Wymagała elastyczności w odnalezieniu się w nowych warunkach akustycznych sali oraz dostosowania się do możliwości brzmieniowych fortepianu. Wymagała także sporej kondycji fizycznej oraz dużej koncentracji. Była dla mnie ważną i cenną lekcją, która, mam nadzieję, zaowocuje w przyszłości lepszym, bardziej dojrzałym rozumieniem istoty wykonywanych przeze mnie dzieł literatury fortepianowej, wzbogaci moją muzyczną wyobraźnię oraz pomoże mi w pracy pedagogicznej.

Myślę, że płyta „Piano preludes” przyczyni się do promocji polskiej muzyki współczesnej, która jest mniej znana i mniej popularna niż dzieła uznanych polskich twórców, takich jak np. Fryderyk Chopin czy Karol Szymanowski.

# Bibliografia

## Źródła rękopiśmienne

Archiwum Państwowe w Rzeszowie: Akta Urzędu Wojewódzkiego, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 2154. Festiwale i konkursy, 1947.

## Źródła drukowane

Kisielewski S., *Pisma wybrane. Dzienniki (lata 1968–1980)*, Warszawa 1996.

Mycielski Z., *Dziennik 1950–1959*, Iskry, Warszawa 1999.

Mycielski Z., *Dziennik 1960–1969*, Iskry, Warszawa 2001.

Mycielski Z., *Niby-dziennik (lata 1969–1981)*, Iskry, Warszawa 1998.

Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, PWM, Kraków 2007.

## Prasa

„Gazeta Wyborcza” 2008, nr 156.

„Glissando” 2005, nr 3.

„Głos Rzeszowa” 1998, nr 4.

„Kamerton” 1997, nr 3–4.

„Muzyka” 1994, nr 4.

„Muzyka” 1998, nr 3.

„Polityka” 2000, nr 7.

„Ruch Muzyczny” 1977, nr 9.

„Ruch Muzyczny” 1983, nr 1.

„Ruch Muzyczny” 2007, nr 10.

„Ruch Muzyczny” 2009, nr 3.

„Rzeczpospolita” 1998, nr 185.

„Rzeczpospolita” 1999, nr 293.

## Opracowania

- Baculewski K., *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków 1987.
- Baculewski K., *Współczesność*, cz. I: 1939–1974 [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. VII pod red. S. Sutkowskiego, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996.
- Bruhn S., *Przewodnik interpretacji pianistycznej*, tłum. L. Kozubek, I. Protasewicz, Wydawnictwo „Unia”, Katowice 1998.
- Chomiński J.M., *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969.
- Chomiński J.M., Chomińska-Wilkowska K., *Historia muzyki*, cz. I, PWM, Kraków 1989.
- Chomiński J.M., Chomińska-Wilkowska K., *Małe formy instrumentalne z serii Formy Muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1983.
- Dybowski S., *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.
- Erhardt L., *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Golianek R.D., *Juliusz Zarębski, człowiek – muzyka – kultura*, PWM, Kraków 2004.
- Harędzińska A., *Działalność kulturalna rodziny Mycielskich w latach 1867–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński (Wydział Filozoficzno-Historyczny), Kraków 1977 [w:] T. Szetela-Zauchowa, *Barbizon Wiśniowski*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 1997.
- Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.
- Helman Z., *Roman Palester, twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.
- Kostrzewska H., *Twórczość fortepianowa Kazimierza Serockiego* [w:] *Polska kultura muzyczna XX wieku* pod red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewskiej, J. Tatarskiej, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.
- Kozłowska-Lewna A., *Zapomniana twórczość fortepianowa Karola Mikulego (1821–1897)* [w:] *Muzyka fortepianowa XII*. Prace specjalne 59, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2001.
- Lindstedt I., *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2001.
- Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna*, PWM, Kraków 1970.
- Paja-Stach J., *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych* [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia* pod red. A. Jarzębskiej i J. Pai-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Pociej B., *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2005.
- Polony L., *Kilar. Żywioł i modlitwa*, PWM, Kraków 2005.
- Poniatowska I., *Diariusz ważniejszych wydarzeń muzycznych w latach 1945–1964* [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964* pod red. E. Dziębowskiej, PWM, Kraków 1968.
- Poźniak W., *Muzyka fortepianowa po Chopinie* [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II pod red. S. Łobaczewskiej, PWM, Kraków 1966.
- Przech V., *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985*, Epigram, Bydgoszcz 2004.
- Rogała J., *Muzyka polska XX wieku*, PWM, Kraków 2000.

- Rudziński W., *Muzyka naszego stulecia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
- Schaeffer B., *Klasycy dodekafonii*, cz. I, PWM, Kraków 1961.
- Schaeffer B., *Kompozytorzy XX wieku*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Schaeffer B., Hanuszewska M., *Almanach polskich kompozytorów współczesnych*, PWM, Kraków 1982.
- Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków 1987.
- Słownik pianistów polskich*, t. II, praca zbiorowa pod red. J. Chomińskiego, Kraków 1967.
- Sołtys P., *Powieść na nowo odkrywana... czyli obrazy życia i twórczości Zygmunta Mycielskiego – symfonie kompozytora*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach (Wydział Teorii Muzyki), Katowice 2007.
- Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980.
- Szwarcman D., *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Stentor, Warszawa 2007.
- Thomas A., *Górecki*, PWM, Kraków 1998.
- Tomaszewski M., *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1996.
- Wąsacz J.H., *Wojciech Kilar. Życie i twórczość*, praca magisterska, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie (Instytut Historii), Rzeszów 2001.
- Zavarský E., *J.S. Bach*, PWM, Kraków 1979.
- Zieliński T.A., *Chopin. Życie i droga twórcza*, PWM, Kraków 1998.
- Zieliński T.A., *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1985.
- Zieliński T.A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997.

## Encyklopedie

- Encyklopedia muzyczna PWM*, tomy: ab, cd, efg, hij, kll, m, n–pa, s–śl, t, sm–ś pod red. E. Dziębowskiej, PWM, Kraków 1979–2007.
- Encyklopedia muzyki* pod red. A. Chodkowskiego, PWN, Warszawa 1995.
- Le Garzantine-musica*, ed. A. Riganti, Roma 1999.
- L'enciclopedia della musica*, ed. S. Sabbadini, Novara 1995.
- Nowa encyklopedia powszechna* (sześciotomowa), t. II, PWN, Warszawa 1995.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, vol. 15, ed. S. Sadie, London 1980.

## Strony internetowe

- <http://www.polmic.pl/> (informacje o W. Kilarze)
- [http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech\\_Kilar](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojciech_Kilar)
- <http://kilar.soundtracks.pl/bio.php>



<http://www.infomuzyka.pl> (informacje o W. Kilarze)  
[http://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt\\_Mycielski](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Mycielski)  
[http://www.culture.pl/pl/culture/os\\_mycielski\\_zygmunt](http://www.culture.pl/pl/culture/os_mycielski_zygmunt)  
[http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os\\_gorecki\\_henryk\\_mikolaj](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_gorecki_henryk_mikolaj)  
<http://www.naszdziennik.pl> (informacje o H.M. Góreckim)  
<http://www.concours-milosz-magin.org/Biopl.htm>  
[http://pl.wikipedia.org/wiki/Kazimierz\\_Serocki](http://pl.wikipedia.org/wiki/Kazimierz_Serocki)  
[http://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof\\_Knittel](http://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Knittel)  
<http://www.money.pl> (informacje o Pawle Mykietynie)  
[http://www.culture.pl/artykuly/os\\_mykietyn\\_pawel](http://www.culture.pl/artykuly/os_mykietyn_pawel)  
<http://www.pwm.com.pl> (informacje o Pawle Mykietynie)

## **Materiały nutowe**

Górecki H.M., *Cztery preludia op. 1 na fortepian*, PWM, Kraków 1985.  
Kilar W., *Trzy preludia na fortepian*, PWM, Kraków 1997.  
Knittel K., *Quatre préludes pour piano*, Alain Van Kerckhoven Editeur, Brussels 1990.  
Magin M., *5 preludiów na fortepian*, Agencja Autorska, Warszawa 1981.  
Mycielski Z., *6 preludiów na fortepian*, PWM, Kraków 1955.  
Mykietyn P., *Cztery preludia na fortepian*, PWM, Kraków 1996.  
Serocki K., *Suita preludiów na fortepian*, PWM, Kraków 1998.

