

Anna Stachura-Bogusławska

Środki współczesnego języka dźwiękowego w wybranych cyklach utworów dziecięcych na fortepian kompozytorów polskich XX wieku

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 3, 11-32

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Stachura-Bogusławska

Środki współczesnego języka dźwiękowego w wybranych cyklach utworów dziecięcych na fortepian kompozytorów polskich XX wieku

W bogactwie XX-wiecznej literatury fortepianowej pisanej z myślą o dziecięcych wykonawcach nie brak dzieł wykorzystujących elementy technik kompozytorskich muzyki nowej. Znani polscy kompozytorzy nie stronią od zaskakujących pomysłów harmonicznym i śmiało wprowadzają najmłodszego wykonawcę w muzyczny świat pełen dysonansów i struktur atonalnych. W swych barwnych miniaturach zestawiają określone problemy techniki pianistycznej z elementami improwizacji, aleatoryzmu kontrolowanego, dysonansowości oraz elementami nowej notacji muzycznej, co w znacznej mierze przyczynia się do rozwoju wyobraźni muzycznej dziecka i otwarcia jego umysłu na nowe prądy w sztuce. Niniejsza charakterystyka ukazuje zaledwie kilka wybranych cykli utworów, w których walory pedagogiczne połączone zostały z elementami współczesnego języka dźwiękowego.

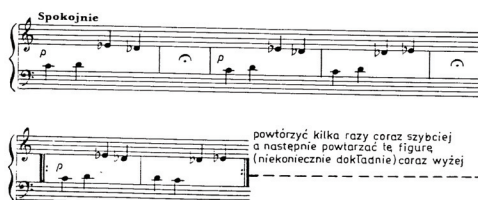
Pierwsze z omawianych utworów przeznaczone zostały przez kompozytorów dla najmłodszych dzieci, dopiero rozpoczynających swoją przygodę z muzyką. Opatrzone często ilustracyjnymi tytułami, miniatury skupiają uwagę na pojedynczych zjawiskach muzyki XX wieku, ukazanych w jak najprostszej – ale interesującej – formie. Kolejność omawianych cykli została uporządkowana według stopnia trudności wykonania, od najprostszych do bardziej zaawansowanych, wymagających już odpowiednich umiejętności pianistycznych.

Ostatnim analizowanym tu dziełem jest cykl dziewięciu preludium Edwarda Bogusławskiego, przeznaczonym już dla nieco dojrzałych młodych wykonawców, o bardziej zaawansowanych umiejętnościach pianistycznych.

1. Witold Rudziński: cykl *Kotek i kłębuszek*

Dziewięć krótkich miniatur Witolda Rudzińskiego¹ zawartych w cyklu *Kotek i kłębuszek*, ma na celu – jak stwierdza w notce sam kompozytor – „oswojenie ucznia z nową muzyką”². Ukończone w 1988 roku miniatury wprowadzają nowe środki wykonawcze w formie zabaw i muzycznej ilustracji zjawisk zamieszczonych w tytułach: *Kotek i kłębuszek*, *Ciągutki i etiudki*, *Kukały kukuleczki*, *Kółko graniaste*, *Stary niedźwiedź mocno śpi...*, *Słoń gra na trąbie*, *Dostań gwiazdkę z nieba*, *Czy umiesz liczyć?*, *Pod Giewontem*.

Kotek i kłębuszek to utworek dwuczęściowy. Część A stanowią krótkie, powtarzane motywy sekundowe (fragmenty skali całotonowej), natomiast w części B pojawia się nieco zmodyfikowana dźwiękowo melodia „wlaź kotek na płótek”. W segmencie początkowym kompozytor wprowadził elementy aleatoryzmu kontrolowanego na płaszczyźnie formalnej. Dzięki zastosowaniu dowolnej liczby powtórzeń podanych figur oraz poprzez powtarzanie ich (niekoniecznie dokładnie dźwiękowo) w progresji wznoszącej, młody wykonawca ma możliwość wpływania na ostateczny kształt utworu. Całość muzycznego obrazu dopełniają klastery zarówno uderzane dłońmi równocześnie, jak i melodyczne, używane poprzez zatrzymywanie kolejnych dźwięków.



Przykład 1. Witold Rudziński, *Kotek i kłębuszek*, fragment początkowy

¹ Witold Rudziński (ur. 14.03.1913 w Siebieżu, zm. 29.02.2004 w Warszawie) – kompozytor, teoretyk, publicysta muzyczny, pedagog. Studiował na Uniwersytecie Stefana Batorego (filologia słowiańska) oraz w Konserwatorium Wileńskim u T. Szeligowskiego (kompozycja). Studia uzupełniał w Paryżu u N. Boulanger i Ch. Koechlina oraz w Instytucie Gregoriańskim. Wykładał przedmioty teoretyczne w Konserwatorium Wileńskim (1939–42), w Łodzi (1945–47) oraz w Warszawie (od 1957). W latach 1950–56 był redaktorem miesięcznika „Muzyka”. W latach 1950–51 pełnił funkcję prezesa ZKP. Jest autorem szeregu publikacji, m.in.: *Warsztat kompozytorski Beli Bartóka* (PWM, Kraków 1964), *Nauka o rytmie muzycznym* (PWM, Kraków 1987). Ważniejsze kompozycje: opera *Odprawa posłów greckich* (1966), opera dziecięca *Pierścień i róża* (1984), 2 symfonie (1938, 1944), *Gaude Mater Polonia* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1966), 3 *Liturgie etiopskie* na 6 głosów męskich (1992); hasło (nieautoryz.): *Rudziński Witold*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzeja Chodkowskiego, PWN, Warszawa 1995, s. 777.

² Witold Rudziński, *Kotek i kłębuszek*, notka kompozytora, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1992, s. 2.

Miniatura *Kukały kukuleczki* naśladuje odgłos wydawany przez ptaszka. Przed wykonawcą postawiony został problem samodzielnego kształtowania ekspresji na przestrzeni całego utworu (kompozytor daje jedynie bardzo ogólne wskazówki w przebiegu utworu). Ostatnie ogniwo, będące rodzajem echa, budowane jest na zasadzie zatrzymywanych współbrzmień o ostrych sekundowych konturach: e–g oraz es–ges.

Przykład 2. Witold Rudziński, *Kukały kukuleczki*, fragment początkowy

Dzięki ilustracji odgłosów śpiącego i chrapiącego niedźwiedzia w utworku *Stary niedźwiedź mocno śpi...* młodzi wykonawcy mają możliwość zabawy dźwiękami zbitymi w różnobarwne klastery. Studium klasteru rozpoczynają współbrzmienia dwu- i trzydźwiękowe, by w miarę rozwoju narracji dążyć aż do klasterów wykonywanych dłonią, a nawet całym przedramieniem.

1) Klastery: określony dźwięk najwyższy, poniżej zagrać kilka dźwięków, jakże da się ogarnąć ręką

Przykład 3. Witold Rudziński, *Stary niedźwiedź mocno śpi...* fragment początkowy

Dostań gwiazdkę z nieba to najbardziej współczesny obraz, zwracający uwagę na kolorystyczne walory instrumentu. Aleatoryzm kontrolowany zastosowany został zarówno na płaszczyźnie dźwiękowej, jak i formalnej. Oprócz

możliwości wykonania dowolnej ilości powtórzeń podanych figur dźwiękowych oraz przeplatania ich wybranymi przez siebie dźwiękami w rejestrach skrajnych, młody wykonawca ma także wpływ na kolejność pojawiania się poszczególnych motywów brzmieniowych.

stale grając jeden, dwa 12''-15''
trzy, cztery wysokie
dźwięki przeplatać je ru-
chliwą figurą szesnast-
kową (jak w poprzednim
takcie)

- 1) powtarzać podaną figurę przez określony czas (tu 7-10 sekund)
- 2) uderzyć któryś z klawiszów w najwyższej części skali (palec 3, 4 lub 5 lub po dwa palce razem na jednym klawiszu)
- 3) podaną figurę powtórzyć 2-3 razy. 4) dwa-trzy dźwięki w najwyższej skali.
- 5) jeden z najniższych dźwięków

Przykład 4. Witold Rudziński, *Dostań gwiazdkę z nieba*, fragment początkowy

2. Marta Ptaszyńska, cykl *Podróże w kosmos, cz. I*

Cykl jedenastu utworów dziecięcych Marty Ptaszyńskiej³ z 1978 roku to muzyczne ilustracje różnorodnych zjawisk związanych z kosmosem. Oto ich tytuły: *Przed odlotem*, *Przygody w kosmosie*, *Zaćmienie słońca*, *Zabawa w przestrzeni*, *Rakieta na księżyc*, *Klaster gwiazd*, *Krążące planety*, *Warkocz Bereniki*, *Tajemnicza planeta*, *Ścieżki w kosmosie*, *Dookoła słońca*. Poszczególne miniatury, obok podstawowych elementów z zakresu dydaktyki pianistycznej (czytanie nut w kluczach, niezależne prowadzenie prawej i lewej ręki, zróżnicowanie artykulacji), wprowadzają wybrane zagadnienia nowej muzyki. Poszczególne utwory

³ Marta Ptaszyńska (ur. 29.07.1943 w Warszawie) – kompozytorka i perkusistka. Studiowała kompozycję w klasie T. Paciorkiewicza w PWSM w Warszawie oraz grę na perkusji pod kierunkiem J. Zgodzińskiego w PWSM w Poznaniu. Studia kompozytorskie uzupełniała u N. Boulanger i O. Messiaena w Paryżu. Od 1970 r. wykładała w warszawskiej PWSM oraz na uczelniach amerykańskich, m.in.: w Berkeley oraz Bloomington. Ważniejsze kompozycje: *Koncert* na kwartet perkusyjny i orkiestrę (1974), *La novella d'inverno* (1984), *Koncert* na marimbę i orkiestrę (1985), opera telewizyjna *Oskar z Alvy* (1972), utwory dziecięce, m.in.: opery dziecięce *Pan Marimba* (1993-96), *Magiczny Doremik* (2006-07); hasło (nieautoryz.): *Ptaszyńska Marta*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 732.

cechuje duża różnorodność pod względem rodzajów brzmień: od zdecydowanie osadzonych w tonalności dur–moll (*Przed odlotem*) aż do układów atonalnych (*Zabawa w przestrzeni*).

W *Zabawie w przestrzeni* oraz w *Przygodach w kosmosie* kompozytorka stosuje przy powtórzeniu poszczególnych ogniw możliwość wyboru klucza bez zmian zapisanych dźwięków. O kolejności zamiany decyduje wykonawca.

3 Moderato

1. mf legato
2. p

1. f
2. mp

1. dim.
2. cresc.

1. p
2. mf

f ff

*Powtórzenie należy wykonać w innym kluczu
Repeat in a different key
Bei den Wiederholungen in anderem Schlüssel lesen

**Klucz do wyboru
Either clef
Schlüssel zur Auswahl

Przykład 5. Marta Ptaszyńska, *Przygody w kosmosie*, takty początkowe

Najbardziej interesujące pod względem nowej brzmieniowości są obrazy: *Klaster gwiazd*, *Krążące planety* oraz *Ścieżki w kosmosie*.

Klaster gwiazd – jak już sugeruje tytuł – to krótka miniatura przedstawiająca kolorystyczne barwy klasterowe. Zastosowany tu został zabieg wielokrotnego powtarzania kolejnych pięciu sąsiadujących dźwięków w lewej ręce, przy równoczesnym ich zatrzymywaniu. Na tym jednorodnym tle rozwija się niezależna linia barw w ręce prawej. Kulminacją staje się fragment, w którym wykonawca sam decyduje o doborze dźwięków górnej partii.



Przykład 6. Marta Ptaszyńska, *Klaster gwiazd*, fragment początkowy

W utworze *Krążące planety* kompozytorka zastosowała zagadnienie formy otwartej. Materiał muzyczny, kontrastujący w toku utworu zarówno pod względem czasu trwania, faktury, jak i brzmieniowości (od tonalności aż po fragmenty skali całotonowej), podzielony został na pięć ogniw. Kolejność oraz liczba ich powtórzeń zależna jest całkowicie od wykonawcy, który staje się w ten sposób współkompozytorem utworu.



Przykład 7. Marta Ptaszyńska, *Krążące planety*, początkowe takty

Ścieżki w kosmosie to miniatura oparta na zestawianiu ośmiu podobnych w kształcie brzmieniowym figur melodycznych o kierunku wznoszącym bądź opadającym, zwieńczonych współbrzmieniem dwóch pustych kwint. Kolorystyczny walor krótkiej, statycznej formy stanowi kontrast pomiędzy pochodami po dźwiękach skal (m.in.: durowej lub też całotonowej) a długim wybrzmiewaniem nałożonych współbrzmień kwintowych.



Przykład 8. Marta Ptaszyńska, *Ścieżki w kosmosie*, takty początkowe

3. Bernadetta Matuszczak⁴: cykl *Sny dziecięce*

Cykl *Sny dziecięce*, złożony z dziewięciu krótkich utworów, ukończony w 1996 roku, adresowany jest do najmłodszego, choć już nie początkującego wykonawcy. *Leśne widziadła*, *Fontanna*, *Kolorowe łąki*, *Droga we mgle*, *Taniec kasztanów*, *Jesienne marzenie*, *Podróż w chmurach*, *Śnieżynki* oraz *Lot anioła* swym językiem muzycznym zdecydowanie odchodzą od systemu dur–moll. Nie zapominając o problematyce techniki pianistycznej (opozycja *staccato–legato*, zagadnienia zmienności pulsu i metrum, różnorodne komplikacje rytmiczne oraz wrażliwość na zmienność kolorystyki barw poszczególnych rejestrów instrumentu), kompozytorka nie waha się wprowadzić odważnych dysonansowych współbrzmień oraz licznych zmian chromatycznych. *Sny dziecięce* to kształtujące wyobraźnię muzyczną miniatury, uwrażliwiające dziecko na stronę barwową różnorodnych współbrzmień.

Ostatni utwór *Lot anioła* to impresja muzyczna, w której kompozytorka rezygnuje z określonego metrum i kreski taktowej. Całość podzielona została na kilka ogniw, a jedynie w przybliżeniu podany został czas trwania wartości półnutowej. Każda z fraz tworzy swoistą plamę dźwiękową, kolorystyczny pejzaż, którego przebieg zarówno czasowy, jak i dynamiczno-ekspresyjny, zależny jest od wykonawcy. Efekt dopełniają – poprzez długie użycie prawego pedału – nakładane na siebie klasterowe współbrzmienia.

Przykład 9. Bernadetta Matuszczak, *Lot anioła*, fragment początkowy

⁴ Bernadetta Matuszczak (ur. 10.03.1931 w Toruniu) – kompozytorka. W warszawskiej PWSM studiowała teorię muzyki i kompozycję u T. Szeligowskiego i K. Sikorskiego. Studia uzupełniała u N. Boulanger w Paryżu. Ważniejsze kompozycje: opery m.in.: *Julia i Romeo* (1967), *Misterium Heloizy* (1974), *Prometeusz w okowach* (1981), *Septem Tubae* na chór, orkiestrę i organy (1966), oratorium *Humanae voces* (1970), *Musica da camera* na 3 flety i perkusję (1967), *Funeral Songs* na sopran i organy (1991); hasło (nieautoryz.): *Matuszczak Bernadetta*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 533.

4. Zbiór miniatur fortepianowych dla dzieci, różnych kompozytorów (dedykowany Stefanowi Śledzińskiemu)

Zbiór miniatur wybitnych kompozytorów polskich powstał w 1967 roku i był dedykowany Stefanowi Śledzińskiemu, ówczesnemu Prezesowi Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich. Do zbioru swe kompozycje ofiarowali: Grażyna Bacewicz, Andrzej Dobrowolski, Maria Dziewulska, Witold Lutosławski, Jerzy Maksymiuk, Bernadetta Matuszczak, Krystyna Moszumańska-Nazar, Tadeusz Natanson, Zbigniew Rudziński, Henryk Schiller, Tomasz Sikorski oraz Bolesław Szabelski. Wśród utworów utrzymanych w różnorodnej stylistyce, od tonalności aż do odważnych prób wprowadzania najnowszych efektów dźwiękowych, do tych ostatnich zaliczyć można: *Andante* Bernadetty Matuszczak, *W kryształowej grocie* Tadeusza Natansona, *Pro memoria* Zbigniewa Rudzińskiego oraz *Bagatelę* Tomasza Sikorskiego.

Andante Bernadetty Matuszczak zadziwia prostotą języka, a także specyficznym dźwiękowym klimatem. Jest ataktowy, z podanym jedynie w przybliżeniu całościowym czasem trwania. Kompozytorka zastosowała zabieg archaizacji – główny plan tworzy jednogłosowa linia melodyczna, swoisty atonalny chorał. Środkowe ogniwo to kontrapunktujący „ruchomy klaster”, nakładanych na siebie w zmiennym rytmie współbrzmień sekundowych. Ostatni człon utworu to ostatni pokaz atonalnej linii na tle klasterowego, zatrzymanego współbrzmienia.



Przykład 10. Bernadetta Matuszczak, *Andante*, fragment początkowy

W kryształowej grocie Tadeusza Natansona⁵ to wysmakowany kolorystycznie utwór. Dla młodego wykonawcy z pewnością stanowić może sugestywny

⁵ Tadeusz Natanson (ur. 26.01.1927 w Warszawie, zm. 19.11.1990 we Wrocławiu) – kompozytor i teoretyk muzyki. Studiował w PWSM we Wrocławiu na Wydziale Pedagogicznym oraz kompozycję pod kierunkiem K. Wilkomirskiego, P. Perkowskiego oraz S. Poradow-

obraz współczesnego pejzażu dźwiękowego. Istotą utworu jest migotliwy barwowo klaster (z pewnością budzi skojarzenia z barwami promieni słonecznych odbijanych w kryształach), z którego stopniowo wyłania się kształt melodyczny, by pod koniec znów się w nim zatopić. Przestrzeń muzyczną wypełniają dwie główne konstelacje dźwiękowe, złożone ze współbrzmień całotonowych oraz mieszanych (sekund wielkich i małych).



Przykład 11. Tadeusz Natanson, *W kryształowej grocie*, fragment początkowy

W *Pro memoria* Zbigniew Rudziński⁶ zaproponował narrację muzyczną, opartą na jednolitym materiale. Istotą miniatury stanowi wielokrotne powtarzanie rytmicznie wydłużanego jednego motywu melodycznego, przy jednorodnej, płaszczynowej dynamice.

skiego. Wykładał w PWSM we Wrocławiu oraz na Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie. Ważniejsze kompozycje: opera *Tamango* (1975), balet-pantomima *Quo Vadis* (1970), *Pytanie Kaina* na głos recytujący i orkiestrę (1967), 7 symfonii, *Triptyque pour orchestre* (1976), koncerty: na fortepian (1956, 1980), na 2 saksofony (1959), na altówkę (1972); hasło (nieautoryz.): *Natanson Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa, s. 596, 597.

⁶ Z b i g n i e w R u d z i ń s k i (ur. 23.10.1935 w Czechowicach) – kompozytor i pedagog. W latach 1952–53 studiował filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1956 do 1960 odbywał studia kompozytorskie w klasie P. Perkowskiego w PWSM w Warszawie. W latach 1965–66 kontynuował studia w Paryżu pod kierunkiem N. Boulanger, a w latach 1970–71 jako stypendysta rządu holenderskiego przebywał w Holandii. Od 1973 r. jest wykładowcą kompozycji w Akademii Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Ważniejsze kompozycje: *Contra fide[m]* na orkiestrę symfoniczną (1963–1964), *Impromptu* na dwa fortepiany, 3 wiolonczele i perkusję (1966), *Requiem ofiarom wojen* [wersja I] na recytatora, chór i orkiestrę (1971), *Requiem ofiarom wojen* [wersja II] na chór i orkiestrę (1971), opera *Manekiny* (1981), opera *Antygona* (2001); źródło: www.culture.pl [stan z 27.04.2009].



Przykład 12. Zbigniew Rudziński, *Pro memoria*, fragment początkowy

Bagatela Tomasza Sikorskiego⁷ to kolejny przykład formy, której istoty nie stanowi rozwój eksponowanego materiału muzycznego. Trzon obrazu tworzy kilkakrotne użycie podobnego w ukształtowaniu motywu brzmieniowego, z uwzględnieniem drobnych zmian dźwiękowych oraz zmian rejestru wysokościowego. Kompozytor zamierza tutaj skupić uwagę grającego nie na czynnikach formotwórczych: melodii i rytmie, lecz na barwie pojedynczych dźwięków oraz ich konfiguracji.



Przykład 13. Tomasz Sikorski, *Bagatela*, fragment początkowy

⁷ Tomasz Sikorski (ur. 19.05.1939 w Warszawie, zm. 14.11.1988 tamże) – kompozytor i pianista. W warszawskiej PWSM studiował kompozycję u K. Sikorskiego (ojca) oraz grę na fortepianie u Z. Drzewieckiego. Od 1961 do 1963 roku pracował w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, a następnie (1963–68) wykładał przedmioty teoretyczne w macierzystej uczelni. Ważniejsze kompozycje: *Echa II* na 1–4 fortepiany, taśmę i perkusję (1961–63), *Antyfony* na sopran, fortepian, róg, dzwony, 2 gongi, tam-tamy i taśmę (1963), *Concerto breve* na fortepian, 24 instrumenty dęte i perkusję (1965), *Hymnos* na fortepian (1979), *Diario 87* na taśmę i recytatora (1987); hasło (nieautoryz.): *Sikorski Tomasz*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 812.

5. Jerzy Bauer: cykl miniatur dla dzieci i młodzieży na fortepian z elementami improwizacji

Ukończony w 1998 roku cykl miniatur Jerzego Bauera⁸ wprowadza najmłodszych pianistów w zagadnienia aleatoryzmu oraz nowych możliwości kształtowania formy. Zbiór zawiera siedem utworów: *Koniki polne i lato*, *Mały utworek z dzwoneczkiem*, *O grubym niedźwiedziu...*, *O pewnym motylku*, *Krótką przygodę pewnego komara...*, *Trochę smutnego śpiewu...* oraz *Malutka passacaglia z drobną improwizacją*.

Pierwsza miniatura *Koniki polne i lato* koncentruje się wokół dźwięku i jego barwy. W warstwie dydaktycznej kompozytor uwypukla element metryczny. Wymaga od wykonawcy precyzyjnego wyliczenia czasu trwania dźwięków i pauz w ogniwach pierwszym i ostatnim. Od strony wyrazowo-kolorystycznej rozwija trzy podstawowe postaci faktury:

- fakturę nawiązującą do Webernowskiego punktualizmu poprzez kilkakrotne powtarzanie motywu dźwiękowego z precyzyjnie oznaczonymi zmianami rytmicznymi,
- fakturę w członie środkowym, polegającą na budowaniu brzmienia klastrowego, poprzez stopniowe nawarstwianie kolejnych współbrzmień począwszy od jednego dźwięku, aż do wielodźwięku,
- fakturę wprowadzającą element dowolności rytmicznej przy dokładnym określeniu wysokości dźwięków.



Przykład 14. Jerzy Bauer, *Koniki polne i lato*, fragment początkowy

⁸ Jerzy Bauer (ur. 12.05.1936 w Łodzi) – kompozytor i pedagog. Studiował w łódzkiej PWSM teorię muzyki, dyrygenturę oraz kompozycję pod kierunkiem T. Kiesewettera. W latach 1988–1991 był wiceprezesem Zarządu Głównego ZKP. Ważniejsze kompozycje: *Rzeźby średniowiecza* na chór i orkiestrę (1972), *Koncert wiolonczelowy* (1984), *Jasne świergotanie* na flet i orkiestrę (1987), *Missa Pagana* (1988), *Libera me, Domine* na sextet smyczkowy (1989), cykl pieśni do tekstów Wisławy Szymborskiej na mezzosopran i fortepian (2001); źródło: www.culture.pl [stan z 14.11.2008].

O grubym niedźwiedziu... to ilustracyjny obraz, w którym wprowadzone zostało zadanie improwizacji. W wydzielonym ogniwie kompozytor zapisuje figury, które stanowią jedynie szkielet dźwiękowy dla wyobraźni twórczej młodego pianisty.



Przykład 15. Jerzy Bauer, *O grubym niedźwiedziu...*, fragment początkowy

Podobne ogniwo z elementem dowolności pojawia się także w *Malutkiej passacaglii z drobną improwizacją*. Istotną zmianą jest brak dokładnie wyznaczonych dźwięków, w ramach których pianista może się poruszać. Kompozytor na początku utworu podaje wzór linii melodycznej, po czym podaje tylko wysokości, które należy wykorzystać w improwizacji, przy jednoczesnym podkreśleniu, by improwizować w różnych oktawach. Do tego elementu dowolności kompozytor dodał jeszcze ostinatowy kontrapunkt w najniższym głosie, nawiązując w ten sposób do określonej w tytule utworu barokowej formy wariacyjnej.

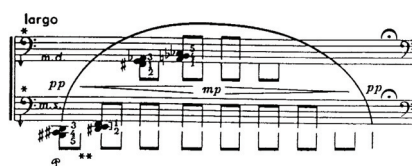


Przykład 16. Jerzy Bauer, *Malutka passacaglia z drobną improwizacją*, fragment początkowy

6. Juliusz Łuciuk⁹, *Improwizacje dziecięce* na fortepian

Ukończone w 1962 roku *Improwizacje dziecięce* Juliusza Łuciuka to krótkie kompozycje, których istotę stanowi element dowolności w kształtowaniu konstrukcji formalnej przez samego wykonawcę, a ich język dźwiękowy w całości opiera się na skali dwunastotonowej. Cykl zawiera osiem krótkich miniatur: *Zmienne barwy*, *Dźwiękowrotek*, *Zaczarowany zegar*, *Księżycowa rakieta*, *Uparta pszczołka*, *Żabia kapela*, *Tajemniczy wodospad* oraz *Ptasi wieczór*.

Pierwszy utwór *Zmienne barwy* złożony jest z trzech segmentów, odmienionych pod względem kolorystycznym i wyrazowym. Segment pierwszy to sukcesywnie rozwijane w kształcie łuku sekundowe współbrzmienia, które na całej przestrzeni dopełniają się w pełny dwunastodźwiękowy klaster. Drugi segment – choć złączony z poprzednim poprzez zatrzymanie brzmienia klasteru – to dodawanie kolejnych brzmień, a także klaster w obrębie dwóch kwart, stanowiący kulminację miniatury. Kompozytor stosuje tu także dodatkowy efekt kolorystyczny w postaci wywołania efektu rezonansu przez bezgłośnie przyciśnięcie palcami odpowiednich klawiszy.



Przykład 17. Juliusz Łuciuk, *Zmienne barwy*, fragment początkowy

Tytuł następnego utworu, *Dźwiękowrotek* już sugeruje jego formę. Miniatura kształtowana jest poprzez powtarzanie jednego motywu rytmiczno-melodycznego dowolną ilość razy. Czas trwania muzycznego „kołowrotka” zależy od wykonawcy, któremu kompozytor kreśli jedynie ogólne ramy artykulacyjno-dynamiczne.

⁹ Juliusz Łuciuk (ur. 01.01.1927 w Rzeźnicy) – kompozytor, teoretyk muzyki. W krakowskiej PWSM ukończył teorię muzyki oraz kompozycję pod kierunkiem S. Wiechowicza, na UJ – muzykologię. Studia kompozytorskie kontynuował w Paryżu u N. Boulanger, M. Deutscha, uczestniczył także w seminariach O. Messiaena. Ważniejsze kompozycje: *Szkice symfoniczne* (1957), balet-pantomima *Niobe* (1962), *Pacem in terris* na głos i fortepian preparowany (1964), *Concertino* na fortepian i małą orkiestrę symfoniczną (1973), opera *Franciszek z Asyżu* na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1976), *Pieśń nadziei o papieżu słowiańskim* na chór mieszany a cappella (1978), *Magnificat* na chór (1990), *Prasakrament*, *Medytacja o prądrodle miłości* na głos solo (2005); źródło: www.culture.pl [stan z 14.11.2008].

lento grazioso poco a poco accel. allegretto
 * legato staccato
 simile
 pp mf f
 1. 2. * d. 2.

Przykład 18. Juliusz Łuciuk, *Dźwiękowrotek*, fragment początkowy

W obrazie *Uparta pszczołka* kompozytor proponuje dzieciom zabawę z formą otwartą. Pięć krótkich motywów ilustruje rytmiczne „bzyczenie” owada (motywy A) oraz ostre uklucia (motywy klasterowe B). Wykonawca ma za zadanie zestawiać motywy naprzemiennie – raz z grupy A, raz z B – dowolną ilość razy oraz na dowolnej przestrzeni czasowej.

A scherzando
 1 3 2 1 3 2 1 6
 mp
 senza

B
 sf
 senza

Przykład 19. Juliusz Łuciuk, *Uparta pszczołka*, fragment początkowy

Ptasi wieczór to kolejna propozycja zabawy formą. W tym przypadku kompozytor podaje dwa określone, dźwiękowo kontrastujące motywy, które w zmiennej dynamice i wyrazowości wykonawca może na przestrzeni utworu powtarzać dowolną ilość razy. Jednakże kolejność ich występowania jest w zarysie sprecyzowana. Swoboda wykonawcy dotyczy jedynie kształtowania ekspresyjnej płaszczyzny utworu.

con passione
 rubato(accel.ritar.accel.)senza rubato rubato(accel.ritar.accel.)senza rubato
 simile
 pp mp f
 1. 2. * 6

Przykład 20. Juliusz Łuciuk, *Ptasi wieczór*, fragment początkowy

7. Edward Bogusławski: *Preludia dziecięce* na dwa fortepiany

Ostatnie z omawianych tu dzieł – ukończone w 2001 roku *Preludia dziecięce* Edwarda Bogusławskiego¹⁰ – różni się nieco od wcześniej omawianych. Cykl dziewięciu miniatur przeznaczonych do wykonania na dwa fortepiany stanowi zamkniętą całość, ułożoną w nieprzypadkowej kolejności. *Preludia dziecięce* przeznaczone są dla młodych wykonawców bardziej już zaawansowanych w sztuce pianistycznej. Każda kolejna miniatura wprowadza i rozwija odrębne zagadnienie warsztatu kompozytorskiego XX-wieku. Zamyśl ułożenia utworów w cykl według zasady stopniowania trudności, od najłatwiejszego do najbardziej rozbudowanego, jest ukłonem kompozytora w stronę zbioru utworów fortepianowych *Mikrokosmos* Beli Bartóka.

Rozpoczynające cykl *Preludium I* ukazuje różnorodne możliwości brzmieniowe interwału małej i wielkiej sekundy. Na przestrzeni miniatury wyraźnie rysuje się kontrast pomiędzy delikatną konsonansowością przebiegów sekund wielkich, układających się we fragmenty skali całotonowej, a ostro brzmiącymi czterodźwiękami, powstałymi przez nakładanie na siebie kilku współbrzmień sekundowych. Choć koloryt brzmieniowy miniatury otwierającej cykl nie emanuje ostrą dysonansowością, jednakże jej zapowiedź stanowiąc mogą dwa końcowe współbrzmienia, zawierające zderzenie dźwięków g–gis.

¹⁰ Edward Bogusławski (ur. 22.09.1940 w Chorzowie, zm. 24.05.2003 w Katowicach) – kompozytor. Studiował w katowickiej PWSM teorię muzyki oraz kompozycję pod kierunkiem B. Szabelskiego. Studia kontynuował u R. Haubenstocka-Ramatiego w Wiedniu. Wykładał kompozycję i przedmioty teoretyczne w macierzystej uczelni, współpracował z Uniwersytetem Śląskim (Filia w Cieszynie), od 1984 roku do śmierci był kierownikiem Zakładu Teorii i Pedagogiki Muzycznej WSP (obecnie Akademia im. Jana Długosza) w Częstochowie. W latach 1975–79, 1981–83 pełnił funkcję prezesa Zarządu Oddziału Katowickiego ZKP. Ważniejsze kompozycje: *Apokalypsis* na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny (1965), *Canti per soprano e orchestra* (1966–67), *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967–68), *Per pianoforte* (1968), *Musica per ensemble MW-2* na flet, wiolonczelę i dwa fortepiany (1970), opera kameralna *Sonata Belzebuba* (1977), *Requiem* na sopran, chór mieszany, perkusję i organy (1995–96), *Psalmy Dawida* na chór a cappella (1997–98), *Preludia dziecięce* na dwa fortepiany (2001), *Canzoni d'amore per voce recitazione, soprano, batteria e archi* (2002–03). Zob. I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięków. Edward Bogusławski, życie – dzieło*, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2005.

Przykład 21. Edward Bogusławski, *Prelidium I*, fragment początkowy

Prelidium II przynosi zdecydowany kontrast wyrazowy. Zamiarem kompozytora było wyodrębnienie i zderzenie dwóch planów brzmieniowych. Plan „dynamiczny” tworzy wiodąca quasi-melodia, charakteryzująca się większymi skokami interwałowymi. Plan drugi, „statyczny”, zawiera się w kilkakrotnie powtarzanych akordach złożonych z dwóch kwint (zasygnalizowanie problemu bitonalności). Obie płaszczyzny brzmieniowe wzajemnie się przenikają, płynnie przepływając przez partie pierwszego i drugiego fortepianu. Jak w *Prelidium I* nadrzędnym interwałem była sekunda, tak w *Prelidium II* współbrzmieniem uprzywilejowanym stał się interwał kwinty.

Przykład 22. Edward Bogusławski, *Prelidium II*, fragment początkowy

Podstawowym problemem eksponowanym w *Preludium III* jest kontrast fakturalny, który odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu formy. Nadrzędną zasadą jest tu przeciwstawianie utrzymanych w tempie żywym ogniw motorycznych ogniwoom zdecydowanie wolniejszym, wykorzystującym elementy imitacji. W segmentach szybszych interwałem nadrzędnym staje się mała i wielka tercja, zarówno we współbrzmieniach, jak i na płaszczyźnie linearnej. W segmentach o kantylenowym charakterze komórki melodyczne partii fortepianu pierwszego powtarzane są w inwersji w partii fortepianu drugiego. Kontrast pomiędzy ogniwami zaznacza się także na płaszczyźnie dynamicznej, agogicznej i wyrazowej.

The image displays two systems of musical notation for Edward Bogusławski's *Preludium III*. Each system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The first system is marked with a tempo of 'Allegretto' (♩ = ca 110-120) and includes a section labeled 'III.'. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamic contrast.

Przykład 23. Edward Bogusławski, *Preludium III*, fragment początkowy

W *Preludium IV* kompozytor koncentruje uwagę wykonawców i słuchaczy na jednym z elementów dzieła muzycznego, odgrywającym w muzyce XX wieku niebagatelną rolę: na kolorystyce dźwiękowej. Przestrzeń muzyczną miniatury wypełniają kontrastujące segmenty o rozszczepionej na pojedyncze dźwięki fakturze, przypominającej Webernowski punktualizm, oraz segmenty ostinatowe o stopniowo zagęszczanym brzmieniu, osiąganym poprzez dodawanie do powtarzanych struktur kolejnych współbrzmień. Zadanie, jakie zostało postawione przez wykonawcami, polega na zróżnicowaniu kolorystycznym wydobywanych dźwięków, bądź to rozrzuconych po skrajnych rejestrach instrumentu, przy nieustannie zmieniającej się dynamice, bądź też kilkakrotnie powtarzanych w dynamice płaszczyznowej.

Przykład 24. Edward Bogusławski, *Prelidium IV*, fragment początkowy

Prelidium V po raz kolejny przynosi wyrazowy kontrast pomiędzy dwoma ogniwami: szybkim, w którym zachowana została równowaga brzmieniowa pomiędzy partiami obu fortepianów, oraz zdecydowanie wolniejszym, z nadrzędną quasi-kantyleną fortepianu pierwszego i repetycyjnym akompaniamentem partii fortepianu drugiego. Jednym z problemów współczesnego języka muzycznego wykorzystanym w miniaturze jest zjawisko dysalteracji, czyli równoczesnego występowania podwyższonej i obniżonej postaci tego samego dźwięku.

Przykład 25. Edward Bogusławski, *Prelidium V*, fragment początkowy

Architektonika *Preludium VI* oparta została na stopniowym rozbudowywaniu i poszerzaniu spektrum brzmieniowego: od początkowego unisono aż do finalnego wielodźwięku złożonego z dwóch trójdźwięków zwiększonych. Wolne tempo utworu, a także przewaga długo trwających wartości rytmicznych pozwalają w pełni skoncentrować się na każdej strukturze dźwiękowej i śledzić ich różnorodny koloryt brzmieniowy. Począwszy od *Preludium VI* następuje stopniowe uwalnianie przebiegu muzycznego z więzów tradycyjnego zapisu metrycznego. Kreska taktowa staje się dla wykonawców jedynie punktem orientacyjnym i nie ma już decydującego wpływu na początek i koniec muzycznej frazy.



Przykład 26. Edward Bogusławski, *Preludium VI*, fragment początkowy

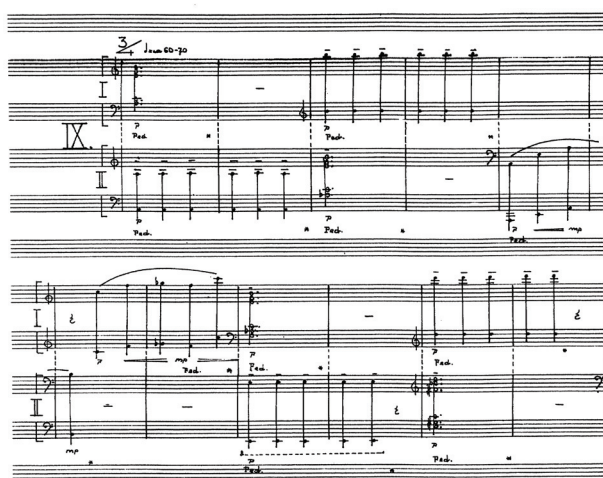
W *Preludium VII* kompozytor rezygnuje z nasyconych, wielodźwiękowych współbrzmień. Nadrzędnym czynnikiem charakteryzującym miniaturę staje się figuracja, oparta na szybkich przebiegach sekundowych (często opartych na fragmentach skali całotonowej), przerywanych odcinkami wykorzystującymi duże skoki interwałowe. Kompozytor skupia ponadto uwagę wykonawców na różnorodnych sposobach artykulacji poszczególnych dźwięków: od legata, poprzez staccato aż do wyraźnego akcentowania pojedynczych dźwięków.

Przykład 27. Edward Bogusławski, *Preludium VII*, fragment początkowy

W przedostatnim utworze cyklu kompozytor wprowadza elementy aleatoryki, dotyczące pewnej dowolności czasowej poszczególnych fraz muzycznych, jednakże przy ścisłym oznaczeniu wysokości wszystkich dźwięków. Brak metrum, kreski taktowej, częste stosowanie fermat oraz zmienności tempa, nadaje utworowi charakter improwizacyjny. Ścisłe określenie taktowe powraca w utworze dopiero w jego zakończeniu. Brzmieniowość *Preludium VIII* oscyluje pomiędzy dysonansowymi wielodźwiękami a „pusto” brzmiącymi akordami kwintowymi.

Przykład 28. Edward Bogusławski, *Preludium VIII*, fragment początkowy

Preludium IX, poprzez oktawowo-współbrzmienia, wyraźnie odwołuje się do utworu początkowego. Ostatnia miniatura cyklu, zdecydowanie najdłuższa i wymagająca od wykonawców najbardziej zaawansowanej techniki pianistycznej, stanowi swoistą syntezę wszystkich preludiów. Język brzmieniowy utworu przywołuje na nowo wcześniej eksponowane problemy dźwiękowe, dodatkowo wzbogacając jeszcze paletę barw o efekt glissand, umieszczonych w finale.



Przykład 29. Edward Bogusławski, *Preludium IX*, fragment początkowy

Omówione w niniejszym artykule utwory dziecięce powstawały z myślą o uczących się wykonawcach. Wszystkie podejmują dwojaką problematykę: łączą określone instrumentalne zadanie techniczne z elementami współczesnego języka dźwiękowego. Wprowadzają już na tym wczesnym etapie takie zjawiska jak: aleatoryka kontrolowana, faktura punktualistyczna, podstawy improwizacji, forma otwarta, a także elementy nowej, niekonwencjonalnej notacji muzycznej. Pozwalają uczniom równolegle poznawać technikę gry i jednocześnie przyswajając zagadnienia związane z wykonawstwem muzyki XX wieku. Takie zjawiska jak: aleatoryka czy improwizacja wyzwalają kreatywność u dzieci, pozwalają na realizację własnych pomysłów. Omówione w artykule miniatury oswajają ucznia z harmoniką odmienną od systemu dur–moll, uwrażliwiają na kolorystykę, pozwalają dostrzegać muzykę w szerszej perspektywie. Tych czynników nie zawierają utwory tradycyjne, które wymagają ścisłej realizacji tekstu muzycznego i oparte są na powszechnie znanej tonalności. Wyszczególnione utwory uczą odmiennego od tradycyjnego odczytywania zamysłu kompozytora. Zetknięcie się dziecka z muzyką nową już na wczesnym etapie kształcenia pozwoli mu w przyszłości swobodnie wykonywać takie kompozycje. Systematyczne zapo-

znawanie ucznia z muzyką wszystkich epok jest warunkiem wykształcenia dojrzałego muzyka-wykonawcy.

Utwory kompozytorów polskich są cennym wkładem do pedagogiki fortepianowej i powinny być systematycznie stosowane w dydaktyce.

Bibliografia:

- *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- strona internetowa: www.culture.pl.