Marcin Tadeusz Łukaszewski

"Concertino" Wojciecha Łukaszewskiego jako przykład łączenia tradycji z nowoczesnością

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 5, 9-52

2010

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

PRACE NAUKOWE Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
Seria: Edukacja Muzyczna 2010, z. V

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI
UKSW, Warszawa

Concertino Wojciecha Łukaszewskiego jako przykład łączenia tradycji z nowoczesnością

1. Wprowadzenie. Sylwetka kompozytora i jego twórczość

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule jest *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1964) częstochowskiego kompozytora, Wojciecha Łukaszewskiego, dzieło utrzymane w stylistyce neoklasycznej[1], charakterystycznej dla utworów napisanych przez Łukaszewskiego na studiach w warszawskiej PWSM. Dzieło

[1] Pod pojęciem neoklasycyzm mam na myśli nurt kompozytorski w pierwszej połowie XX wieku, nawiązujący (ogólnie mówiąc) do form barokowych i klasycznych. Szerzej na ten temat: M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, ATK, Warszawa 1982; Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985; M. Podhajski, *Neoklasycyzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 1: *Eseje*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 217–228. Nurt ten, mimo że jego najbardziej intensywny okres przypadł na lata 1920–1950, owocował także później dziełami pisanymi w podobnej stylistyce, na przykład przez S. Kisielewskiego (niemal niezmiennie), M. Magina, T. Paciorkiewicza, M. Sawę, R. Twardowskiego (przez niektórych nawet w latach 90. ubiegłego stulecia). Był więc nie do końca nurtem wygasłym i definitywnie zakończonym. Jednakże w okresie powstania *Concertina* W. Łukaszewskiego, a więc w czasach największego radykalizmu w muzyce polskiej, manifestującego się stosowaniem takich technik kompozytorskich, jak choćby sonoryzm, aleatoryzm, muzyka elektroakustyczna czy notacja graficzna, neoklasycyzm był uważany przez awangardowych twórców i hołdujących im krytyków muzycznych raczej za anachronizm. Wielu studentów kompozycji tworzyło jednak wówczas w takim właśnie stylu. Być może wynikało to z ówczesnej metody nauczania, polegającej m.in. na komponowaniu utworów w różnych stylach.

to nie było dotąd, wyłączając fragmenty pracy magisterskiej[2] oraz niewielkie ustępy monografii o kompozytorze[3], przedmiotem głębszego analitycznego omówienia.

Wojciech Łukaszewski (ur. 10 marca 1936 w Częstochowie, zm. 13 kwietnia 1978 tamże) – kompozytor, pedagog, krytyk muzyczny, animator i organizator życia muzycznego, wywodził się z Częstochowy i do niej po latach powrócił. Ukończył tu Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia[4] w klasie fortepianu Wacławy Sakowicz. Kształcił się tu także pod kierunkiem między innymi Antoniego Szuniewicza (harmonia, kontrapunkt) i Wacława Przytulskiego (kształcenie słuchu, chór). Nie bez znaczenia była również ogromna życzliwość ówczesnego dyrektora szkoły – Tadeusza Wawrzynowicza. Osobą, która odegrała najistotniejszą rolę w muzycznej edukacji przyszłego kompozytora była wspomniana powyżej Wacława Sakowicz (1896–1987), uczennica między innymi Henryka Melcera w Konserwatorium Warszawskim. Wojciech Łukaszewski, poszukujący niemal od początku edukacji własnych ideałów artystycznych, doceniał współpracę z pochodzącą z Wilna pianistką, o czym świadczy fragment jednego z listów: „Jeżeli kocham dzisiaj muzykę, to tylko dzięki Pani Profesor. Pan Bóg tak chciał, że właśnie mnie Pani wybrała spośród wielu lepszych i zdolniejszych na tym pamiętnym egzaminie w 1951 roku [...]. Otworzyła mi Pani oczy na wiele pięknych rzeczy, których bym na pewno nie dostrzegł sam”[5]. Podczas nauki w szkole muzycznej zrodziły się zainteresowania Łukaszewskiego kompozycją i z tego okresu pochodzą pierwsze utwory – pieśni do słów poetów młodopolskich, pisane pod wpływem pieśni Mieczysława Karłowicza, lecz niepozbawione cech indywidualnych.

Dalsze kształcenie młodego kompozytora przebiegało w latach 1960–1965 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej[6] w Warszawie, gdzie studiował on kompozycję w klasie Tadeusza Szeligowskiego, a po jego śmierci w 1963 roku – w klasie Tadeusza Paciorkiewicza. *Concertino* na fortepian i orkiestrę, będące przedmiotem rozważań w dalszej części artykułu, powstało właśnie w okresie studiów, w 1964 roku. Pracą dyplomową (1965) była mała kantata historyczna

---

[2] M. Łukaszewski, „Twórczość fortepianowa Wojciecha Łukaszewskiego” (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. B. Kawalla, wydruk komputerowy), AMFC, Warszawa 1996, s. 54–70.

[3] M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 1997, s. 21–22 i 102–105.

[4] Dziś Zespół Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego.

[5] W. Łukaszewski, z listu do Wacławy Sakowicz, 8 VIII 1957; cyt. za: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 11.

[6] Później Akademia Muzyczna im. F. Chopina, obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

do słów Galla Anonima – *De morte Boleslaui carmina*, wykonana w 1966 roku na V Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu[7].

W roku akademickim 1966–1967 Wojciech Łukaszewski odbywał uzupełniające studia kompozytorskie pod kierunkiem Nadii Boulanger w Paryżu, pracując równocześnie nad pogłębieniem znajomości języka i literatury francuskiej w Alliance Francaise. O prowadzonych przez N. Boulanger zajęciach napisał: „Atmosfera tych spotkań była wyjątkowa i niepowtarzalna. Polegały one na aktywnym zaangażowaniu nas w proces analizy i percepcji dzieła muzycznego poprzez dyrygowanie, czytanie partytur, wspólne muzykowanie oraz udział w dyskusji"[8]. Końcowa opinia Nadii Boulanger[9] oraz jej rekomendacja nie pomogły kompozytorowi w osiedleniu się w Warszawie. W 1967 roku zamieszkał z żoną Marią w Częstochowie. Zaraz po powrocie z Paryża, dzięki propozycji T. Wawrzynowicza, został zatrudniony w szkole muzycznej, dojeżdżając równocześnie przez rok do Warszawy, gdzie w PWSM prowadził zajęcia zlecone z harmonii. W 1971 roku, po przejściu Wawrzynowicza na emeryturę, został dyrektorem częstochowskiej szkoły. Łukaszewski współpracował również z miejscowymi instytucjami: Politechniką, Filharmonią i Teatrem Dramatycznym im. A. Mickiewicza. Pisał recenzje i artykuły do „Życia Częstochowy", „Ruchu Muzycznego" i „Gazety Częstochowskiej". Zasiadał w jury konkursów i przeglądów, wygłaszał prelekcje podczas koncertów, redagował programy koncertów filharmonicznych.

Wojciech Łukaszewski skomponował kilkadziesiąt zróżnicowanych obsadowo, stylistycznie i wyrazowo dzieł, a za niektóre z nich otrzymał nagrody i wyróżnienia na konkursach kompozytorskich[10]. Jego spuścizna kompozytor-

---

[7] Kantata *De morte Boleslaui Carmina* została również wykonana m.in. 27 listopada 2009 w Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku w ramach Międzynarodowego Festiwalu „Laboratorium Muzyki Współczesnej".

[8] W. Łukaszewski, sprawozdanie końcowe z pobytu stypendialnego w Paryżu do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Paryż 19 VII 1967; cyt. za: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 29.

[9] Zob. reprodukcja opinii N. Boulanger w: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, wkładka z ilustracjami bez paginacji; zob. tamże, s. 32.

[10] I nagroda na konkursie kompozytorskim w Koszalinie za *Nazywam ciebie morze* (1965), II nagroda na konkursie kompozytorskim w Poznaniu za *Mazowsze* (1969); wyróżnienia: na XI Konkursie Młodych Kompozytorów za *Musica per archi* (1968), na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na utwór o tematyce gdańskiej za *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* (1970), na konkursie kompozytorskim we Wrocławiu za *Freski Wrocławskie* (1970), na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na utwory dydaktyczne za *Concertino* (1973). Za całokształt twórczości kompozytorskiej W. Łukaszewski otrzymał także Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia (1977).

ska, powstała w latach 1957–1978, obejmuje następujące dzieła (podaję wybór najważniejszych):

Orkiestrowe:
Concertino na fortepian i orkiestrę (1964, wersja dydaktyczna – 1973)
Musica per archi (1968)
Confessioni per orchestra (1970)
Musica da camera (1971)
Epizody na orkiestrę (1975)

Kameralne i solowe:
Toccata na fortepian (1962)
dwie *Sonatiny* na fortepian (1963)
Cztery miniatury na klarnet i fortepian (1963, wersja na 2 flety i klarnet 1974)
Utwór na kwartet smyczkowy (1967)
Quartetto per tromboni (1975)
Suita w dawnym stylu na kwintet dęty (1976)
Wariacje na temat „*Uśnijże mi, uśnij*" na fortepian (1977)
Preludium na akordeon (1978)

Chóralne a cappella:
Catulli Carmina (sł. Katullus, 1967)
Nazywam ciebie morze (sł. H. Piotrowski, 1965)
Tysiąclecie (sł. M. Jastrun, 1966),
Pieśń o żołnierzach z Westerplatte (sł. K.I. Gałczyński, 1969)
Nike (sł. W. Broniewski, 1971)

Pieśni na głos i fortepian:
Trzy pieśni na sopran i fortepian (sł. J. Przyboś, 1962)
Noc na morzu na mezzosopran i fortepian (sł. H. Piotrowski, 1965)
Trzy pieśni na sopran i fortepian (sł. E. Cichla-Czarniawska, 1975)
Siedem piosenek dla dzieci na głos i fortepian (sł. A. Nowicki, D. Gellnerowa, J. Porazińska, H. Szayerowa, 1977)

Wokalno-instrumentalne:
Pieśni Księżyca na mezzosopran, głos recytujący i zespół kameralny (sł. F. García Lorca, 1966)
Trois épisodes funèbres na sopran i orkiestrę (sł. Pontus de Tyard, 1969)
Oda na Gdańsk na baryton solo, głos recytujący, klarnet solo, chór mieszany i orkiestrę (sł. J. Iwaszkiewicz, 1969)
Freski wrocławskie na baryton solo, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę (sł. M. Konopnicka, S. Grochowiak, 1969)

Szczególne miejsce w dorobku W. Łukaszewskiego zajmują utwory pisane do tekstów poetyckich – kompozycje na chór mieszany a cappella, pieśni solowe i szereg dzieł na zróżnicowaną obsadę wokalno-instrumentalną. Na marginesie jego dorobku pozostaje muzyka teatralna – cztery ilustracje do sztuk wystawionych w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie.

Język muzyczny i technika kompozytorska Wojciecha Łukaszewskiego przeszły ewolucję typową dla twórców jego pokolenia. Muzyka częstochowianina rozwijała się od inspiracji neoromantyzmem (wczesne pieśni do sł. K. Przerwy-Tetmajera, L. Staffa i S. Wyspiańskiego), ekspresjonizmem (*Trzy pieśni* do sł. J. Przybosia, *Pieśni Księżyca*), poprzez nurt neoklasyczny (utwory fortepianowe, *Concertino*, *Suita w dawnym stylu*, *Cztery miniatury*), w kierunku nowych środków wyrazu i współczesnych technik kompozytorskich (m.in. *Musica per archi*, *Utwór na kwartet smyczkowy*, *Confessioni*, *Epizody*, *Quartetto per tromboni*). W dziełach z ostatniego nurtu można odnaleźć nawiązania do swobodnie traktowanej dodekafonii (jednak bez wyraźnych odniesień do doktryny) oraz sonoryzm i aleatoryzm kontrolowany. Z czasem kompozytor dążył do: złagodzenia środków muzycznej wypowiedzi, redukcji nowatorskich środków techniki kompozytorskiej na rzecz uproszczenia faktury, większej czytelności przebiegu muzycznego (m.in. *Trzy pieśni* do sł. E. Cichli-Czarniawskiej, nieukończona *Litania do Madonny Treblińskiej* do sł. R. Brandstaettera).

Reasumując, o muzyce Wojciecha Łukaszewskiego można powiedzieć, że odznacza się ona przede wszystkim głębią i ekspresją. Tej ostatniej cesze podporządkowane są środki techniki kompozytorskiej, forma i język muzyczny.

2. Stan badań nad życiem i twórczością Wojciecha Łukaszewskiego[11]

Dotychczasowe piśmiennictwo o autorze *Concertina* obejmuje dwie pozycje książkowe, trzy prace magisterskie, hasła biograficzne oraz artykuły naukowe i popularno-naukowe. Wydana w 1997 roku monografia *Wojciech Łukaszewski.*

[11] Zob. także stan badań nad życiem i twórczością W. Łukaszewskiego w następujących publikacjach: M.T. Łukaszewski, *Życie i działalność Wojciecha Łukaszewskiego*, [w:] *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*, red. G. Darłak i in., Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2008, s. 296–299; M.T. Łukaszewski, *Wprowadzenie*, [do:] W. Łukaszewski, *Muzyczne interludia. Recenzje, sprawozdania, refleksje, wywiady*, red. M.T. Łukaszewski, Musica Sacra Edition, Warszawa 2009, s. 13–16; strona internetowa o kompozytorze: www.lukaszewski.waw.pl (w dziale Bibliografia).

Życie i twórczość[12], napisana przez Marcina Łukaszewskiego, była pierwszą (i jak dotąd jedyną) opublikowaną książką o Wojciechu Łukaszewskim, jednak poprzedziły ją trzy prace magisterskie: Marii Bączyńskiej-Rajchel[13], Beaty Jurga[14] i Marcina Łukaszewskiego[15]. Najnowszą pozycją książkową, związaną z Wojciechem Łukaszewskim, jest publikacja *Muzyczne interludia*[16], zawierająca napisane przez niego recenzje prasowe (126 pozycji), kilka tekstów dotychczas nie wydanych drukiem oraz przeprowadzone z kompozytorem wywiady. W postaci książki zebrane teksty są publikowane pierwszy raz. Hasła biograficzne o kompozytorze znalazły się w: leksykonie *International Who's Who in Music and Musicians' Directory*[17], piątym tomie *Encyklopedii muzycznej PWM*[18], słowniku *Kompozytorzy polscy 1918–2000*[19], *Leksykonie polskich muzyków pedagogów...*[20], *Słowniku biograficznym ziemi częstochowskiej*[21], *Małym leksykonie Częstochowy* oraz *Małej Encyklopedii Częstochowy* Bohdana Snocha[22], a także w przewodniku biograficznym po Cmentarzu Kule w Częstochowie Juliusza Sętowskiego[23]. Wzmianki o Łukaszewskim zamieszczają ponadto

---

[12] M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*.

[13] M. Bączyńska-Rajchel, „Katalog tematyczny dzieł Wojciecha Łukaszewskiego" (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. L. Markiewicza, maszynopis), WSP, Częstochowa 1981.

[14] B. Jurga, „Twórczość chóralna a cappella Wojciecha Łukaszewskiego" (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. E. Bogusławskiego, maszynopis), WSP, Częstochowa 1989.

[15] M. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa*...

[16] W. Łukaszewski, *Muzyczne interludia*...

[17] *Lukaszewski, Wojciech*, [w:] *International Who's Who in Music and Musicians' Directory*, 9th. Edition, International Biographical Centre, Cambridge 1978.

[18] P. Gago, *Łukaszewski Wojciech*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: *kll*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1997, s. 470.

[19] M. Łukaszewski, *Łukaszewski Wojciech*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 548–550.

[20] *Łukaszewski Wojciech*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, SPAM, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2008, s. 295–296.

[21] M. Łukaszewski, *Łukaszewski Wojciech* (*1936–1978*)*, kompozytor, pedagog, krytyk muzyczny*, [w:] *Słownik biograficzny ziemi częstochowskiej*, t. 1, red. A.J. Zakrzewski, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 1998, s. 77–80.

[22] B. Snoch, *Mały leksykon Częstochowy*, [w:] „Almanach Częstochowy", red. M. Batorek, A. Chojnowski, Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy, Częstochowa [1995], s. 62–63; tegoż, *Mała encyklopedia Częstochowy*, Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy, Częstochowa 2002, s. 107.

[23] J. Sętowski, *Cmentarz Kule w Częstochowie. Przewodnik biograficzny*, Częstochowskie Towarzystwo Naukowe, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005, s. 181.

Janusz Pawlikowski[24] i Jacenty Dędek[25]. Artykuły naukowe, poświęcone bądź to całokształtowi życia i działalności częstochowskiego kompozytora, bądź wybranym aspektom jego twórczości, napisali: Wanda Malko[26], Grażyna Serdak[27] i Marcin Łukaszewski[28].

Do literatury o Wojciechu Łukaszewskim przynależą także liczne artykuły popularnonaukowe, recenzje z płyt i koncertów oraz artykuły wspomnieniowe. Były one publikowane na łamach m.in. „Ruchu Muzycznego", „Muzyki21", „Twojej Muzy", „Śpiewaka Śląskiego", „Życia Częstochowy", „Gazety Wyborczej", „Niedzieli", „Nad Wartą", „Dziennika Zachodniego", „Trybuny Śląskiej" oraz „Gazety Częstochowskiej"[29]. Obszerne wspomnienia o Łukaszewskim opublikował Henryk Czarniawski w jednym z rozdziałów książki *Muzyka w moim życiu*[30]. Wojciech Łukaszewski zaistniał także w Internecie. Spośród szeregu stron internetowych przede wszystkim trzeba wspomnieć o stronie poświęconej kompozytorowi (www.lukaszewski.waw.pl) oraz o hasłach biograficznych umieszczonych na portalach Polskiego Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl), „Culture.pl" (www.culture.pl) oraz w encyklopedii internetowej „Wikipedia" (www.wikipedia.org.pl).

---

[24] *Kalendarium częstochowskie, czyli wybór dat z historii miasta i jego mieszkańców od roku 1220*, oprac. J. Pawlikowski, wyd. 1, Wydawnictwo Kropka, Częstochowa 2001, s. 73.

[25] J. Dędek, J. Pawlikowski, *Częstochowa dla każdego*, [wyd.] „Dziennik Zachodni" – Oddział w Częstochowie, wyd. 1, Katowice – Częstochowa 1999, s. 78.

[26] W. Malko, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Wojciech Łukaszewski*, [w:] „Almanach Częstochowy", nr 2, red. T. Mielczarek, Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy, Częstochowa 1989, s. 29–34.

[27] G. Serdak, *Twórczość Wojciecha Łukaszewskiego na tle polskiej muzyki współczesnej*, [w:] *Częstochowa i jej miejsce w kulturze polskiej*, red. S. Podobiński, Polskie Towarzystwo Historyczne – Oddział w Częstochowie, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 1990.

[28] M. Łukaszewski, *Charakterystyka twórczości fortepianowej i pedagogicznej Wojciecha Łukaszewskiego*, „Prace Naukowe WSP w Częstochowie. Seria: Pedagogika", t. 7, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 1998, s. 95–111; tegoż, *Wojciech Łukaszewski – kompozytor, pedagog, organizator życia muzycznego*, „Saeculum Christianum" 1999, nr 2, UKSW, Warszawa 2000, s. 123–138; tegoż, *Działalność Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie w latach 1945–1985*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna", t. 1, red. M. Popowska, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2005, s. 125–159; tegoż, *Życie i działalność Wojciecha Łukaszewskiego*, [w:] *Między muzykologiczną refleksją...*, s. 296–311.

[29] Szczegółowy wykaz tych publikacji znajduje się na stronie internetowej o kompozytorze (www.lukaszewski.waw.pl) w dziale Bibliografia oraz w książce M. Łukaszewskiego, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość* (obejmuje publikacje wydane do roku 1993). Segregator z wycinkami prasowymi, gromadzonymi i uzupełnianymi przez rodzinę kompozytora, został w 2009 r. przekazany do Archiwum Kompozytorów Polskich przy BUW.

[30] H. Czarniawski, *Muzyczna sztafeta W. M. P. J. M. W. J. Łukaszewskich*, [w:] tegoż, *Muzyka w moim życiu* (*zwierzenia nieprofesjonalne*), Polihymnia, Lublin 2007, s. 243–261.

Utwory Wojciecha Łukaszewskiego zostały zarejestrowane na dziewięciu płytach kompaktowych, wydanych przez wydawnictwa: Acte Préalable, Musica Sacra Edition, Zespół Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego w Częstochowie, Związek Producentów Audio Video. Płyta *Laboratory of Contemporary Music* z nagraniem *Trzech pieśni* do sł. J. Przybosia (Acte Préalable AP 0133, 2005) uzyskała nominację do Nagrody „Fryderyk 2005", zaś płyta z twórczością chóralną W. Łukaszewskiego (Musica Sacra Edition MSE 004, 2006) uzyskała nominację do Nagrody „Fryderyk 2006". Z kolei płyta z nagraniem *Trois épisodes funèbres* W. Łukaszewskiego (Musica Sacra Edition MSE 011, 2006) otrzymała Nagrodę „Fryderyk 2006".

Partytury dzieł Wojciecha Łukaszewskiego ukazały się drukiem w: Polskim Wydawnictwie Muzycznym (*Epizody*, Kraków 1984), Agencji Autorskiej (*Utwór na kwartet smyczkowy*, Warszawa 1976; *Suita w dawnym stylu*, Warszawa 1979), Wydawnictwie Polihymnia (*Utwory chóralne*, Lublin 2006) oraz w Wydawnictwie Musica Sacra Edition (*Pieśni na głos i fortepian*, Warszawa 2009; *Utwory solowe*, Warszawa 2010).

Rękopisy kompozycji Wojciecha Łukaszewskiego przechowuje Biblioteka Narodowa. Inne pamiątki po kompozytorze (w tym pozostałe rękopisy i szkice, listy, notatki, pełną dokumentację koncertów w postaci afiszy, programów i zaproszeń) rodzina twórcy przekazała do Gabinetu Zbiorów Muzycznych BUW oraz do Muzeum Częstochowskiego.

3. *Concertino* na fortepian i orkiestrę – charakterystyka ogólna

Concertino na fortepian i orkiestrę Wojciech Łukaszewski skomponował w 1964 roku, kiedy był studentem czwartego roku studiów w warszawskiej PWSM w klasie prof. Tadeusza Paciorkiewicza. Było to pierwsze dzieło Łukaszewskiego o większych rozmiarach i jednocześnie pierwsza partytura orkiestrowa. Dotychczas pisał wyłącznie pieśni, utwory kameralne i fortepianowe. Praca nad piętnastominutowym koncertem trwała prawie rok. Kompozycja składa się z trzech skontrastowanych części – I: *Allegro giocoso*, II: *Andante cantabile*, III: *Allegro scherzando*. Fortepianowi towarzyszy orkiestra symfoniczna złożona z podwójnej obsady instrumentów dętych drewnianych (2 flety, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, 2 fagoty), dwóch waltorni i dwóch trąbek, perkusji (triangiel, werbel, talerze, bęben wielki, kotły, ksylofon) oraz kwintetu smyczkowego.

Prawykonanie utworu odbyło się dopiero po sześciu latach od jego powstania, dnia 20 marca 1970, podczas koncertu kompozytorskiego Wojciecha Łukaszewskiego w Filharmonii Częstochowskiej (wyk. E. Wolak-Moszyńska – fortepian, Państwowa Orkiestra Symfoniczna w Częstochowie, dyr. Krzysztof Mis-

sona). W późniejszych latach *Concertino* doczekało się kilku kolejnych prezentacji, za każdym razem w Częstochowie oraz z towarzyszeniem miejscowych filharmoników: 25 maja 1973 (E. Wolak-Moszyńska – fortepian, dyr. Zygmunt Hassa), 13 marca 1981 (E. Wolak-Moszyńska – fortepian, dyr. Piotr Warzecha), 16 kwietnia 1993 (M. Łukaszewski – fortepian, dyr. Jerzy Kosek), 1 grudnia 1995 (T. Czekaj – fortepian, dyr. Małgorzata Bartecka-Bińczycka). Rękopis partytury przechowuje Biblioteka Narodowa (Mus. 4798).

Maria Bączyńska-Rajchel w swojej pracy magisterskiej o Łukaszewskim pisze o omawianym utworze w następujący sposób: „Styl *Concertina* nie jest charakterystyczny dla późniejszej twórczości kompozytora. Utwór składa się z trzech części zestawionych według kanonów klasycznych. Część I – pełna dynamizmu z «rozrzedzonym» akompaniamentem orkiestrowym, wirtuozowskim charakterem partii fortepianowej, ruchliwą rytmiką, charakterystycznymi sforzandami w głosach akompaniujących. Silne unerwienie rytmiczne decyduje o motoryczności w tej części. Część II – o spokojnym lirycznym nastroju, polifonizująca, urozmaicona trylami. Część III ma charakter wirtuozowski, jest bardzo dynamiczna, ma jędrną, zwartą konstrukcję. Istotną rolę odgrywa tu rytm, który jest niejako motorem całej kompozycji. Powracający ciągle motyw główny przypomina tzw. «pasterski temat» z III-go koncertu fortepianowego Sergiusza Prokofiewa”[31].

W 1973 roku Wojciech Łukaszewski opracował drugą wersję *Concertina*, przeznaczoną do celów dydaktycznych. Zachowuje ona ten sam materiał dźwiękowy, lecz został on w znacznym stopniu uproszczony w porównaniu z pierwszą wersją – także pod względem instrumentacji[32].

Zamieszczona poniżej analiza odnosi się w całości i wyłącznie do pierwszej wersji *Concertina* (1964). Wszystkie trzy części kompozycji zostały zanalizowane według następującego schematu: kontinuum makro- i mikroformy, organizacja czasu muzycznego (przebieg tempa i metrum, rytmika), horyzontalno-wertykalna organizacja materiału dźwiękowego, faktura i środki techniki pianistycznej. W poniższej refleksji „część” oznacza odrębną, zamkniętą, niezależną całość w ramach dzieła, a więc części – I: *Allegro giocoso*, II: *Andante cantabile*, III: *Allegro scherzando*; „ogniwo” odnosi się do wewnętrznego podziału części na poziomie makroformy (w opisie odpowiednio A, B, A_1); „odcinek” oznacza podział wewnętrzny ogniw na poziomie mikroformy (a, b, c, itd.).

---

[31] M. Bączyńska-Rajchel, dz. cyt.; cyt. za: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 104.

[32] Zob. Rozdział 4 niniejszego artykułu: *Concertino na fortepian i orkiestrę – wersja dydaktyczna* (*1973*)*. Informacje ogólne*, s. 47.

3.1. Część I: *Allegro giocoso*

Część pierwszą *Concertina* (116 taktów) charakteryzuje żywy przebieg i ruchliwość, stała pulsacja ósemkowa oraz wysunięta na pierwszy plan rytmika. Fortepian jest instrumentem wiodącym, o wirtuozowskiej partii, prowadzącym dialog z różnymi grupami instrumentalnymi, co wpływa na to, że orkiestra nie ogranicza się wyłącznie do roli towarzyszącej, lecz współtworzy żywy przebieg *Allegro giocoso*. Istotną rolę odgrywa kolorystyka partii orkiestry.

3.1.1. Kontinuum makro- i mikroformy

Allegro giocoso składa się z trzech ogniw: ABA_1 + *Coda*. Można w tej budowie dostrzec relikty klasycznej formy sonatowej (ekspozycja, przetworzenie, repryza), jednakże przejścia z jednego ogniwa do kolejnego następują w sposób płynny, bez wyraźnej cezury. Makro- i mikroforma pierwszej części przedstawiają się następująco:

A (takty 1–68), *Allegro giocoso*:

a (1–14) – temat I,
b (15–26) – temat II,
c (26–40) – temat III,
d (41–49) – temat IV,
e (50–68) – praca motywiczna o charakterze przetworzeniowym.

B (takty 69–77), *Meno mosso*.

A_1 (takty 78–108):

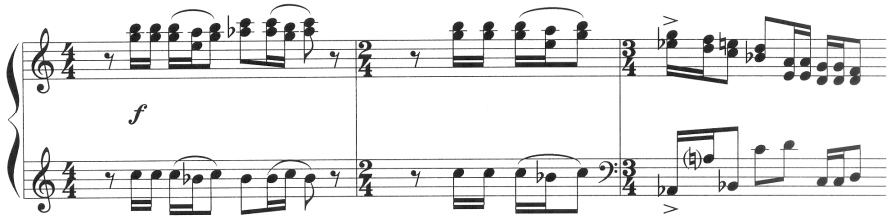
a_1 (78–85) – motywy tematu I,
b_1 (86–92) – motywy tematu II,
c_1 (93–108) – motywy tematów III i IV,
kadencja (103–108).

Coda (takty 109–116), *Presto*.

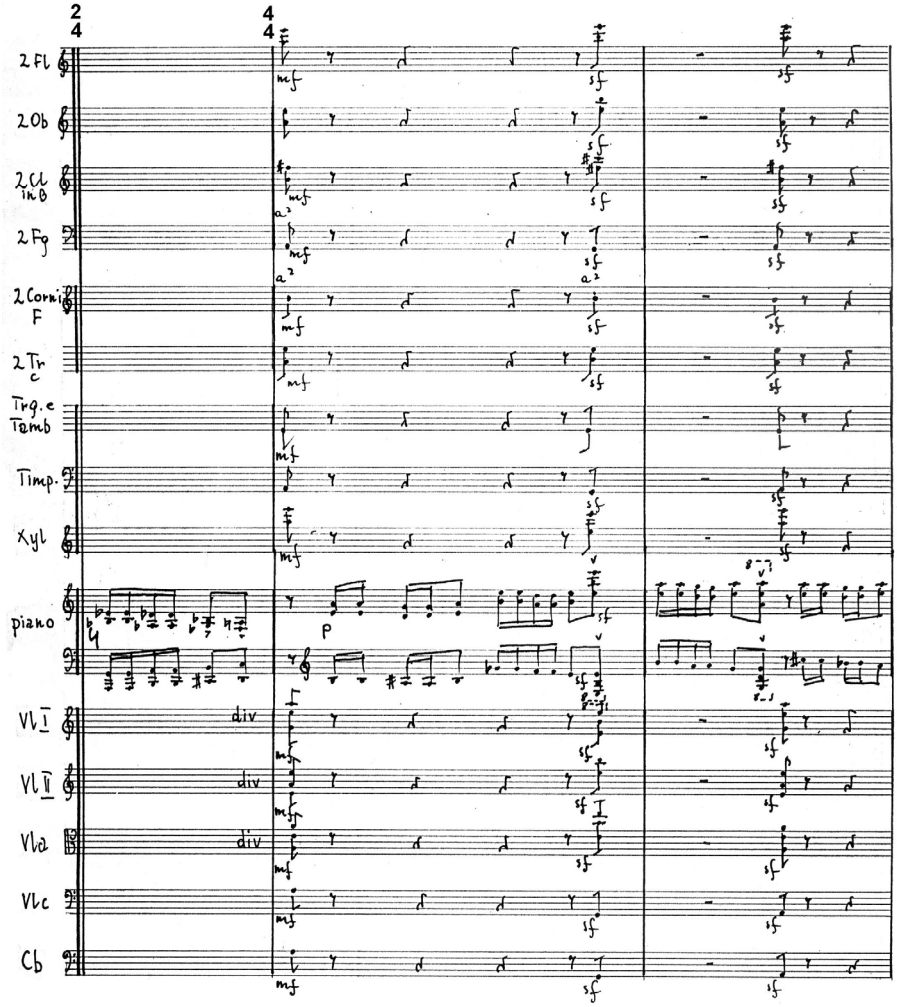
Ogniwa A i A_1 prezentują ten sam lub nieco zmodyfikowany materiał muzyczny. Można je określić odpowiednio jako ekspozycję i repryzę, zaś w ogniwie B kompozytor wprowadził nowe tworzywo dźwiękowe.

Ogniwo A, eksponujące cztery główne myśli muzyczne, jest najdłuższe w całym *Allegro giocoso*. Najsilniej skontrastowane ze sobą są tematy I i II. Czytelny, o wyrazistym rysunku, temat I (t. 1–14) ukazuje materiał dźwiękowy, który staje się podstawą przebiegu muzycznego pierwszej części *Concertina*. Temat I jest prezentowany przez fortepian i rozwija się w oparciu o charakterystyczny motyw rytmiczny (por. przykład 1), pojawiający się często w całym *Allegro giocoso*. Motyw ten wywodzi się z napisanej dwa lata wcześniej *Toccaty*. Pełen temperamentu temat I jest zdecydowany, motoryczny, o charaktery-

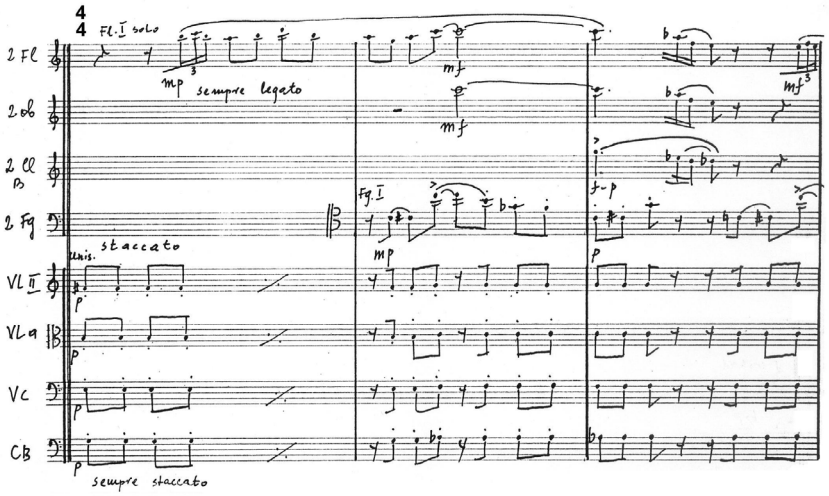
stycznym, „werblowym" przebiegu. Od samego początku temat I decyduje o unerwieniu rytmicznym całej części. Przebieg tematu I w partii fortepianu przecinany jest energicznymi, krótkimi interwencjami orkiestry (por. przykład 2). W grupie tematu I można wyróżnić dwa ogniwa: temat „właściwy" (t. 1–7) i łącznik (t. 8–14), którego pierwszy odcinek (t. 8–11) jest wyrazistym zwieńczeniem tematu za pomocą dialogów fortepianu i orkiestry. W drugim odcinku (t. 12–14) w partii fortepianu następuje zapowiedź zmiany charakteru, co manifestuje się rozrzedzoną fakturą i figuracyjnym przebiegiem. W odcinku b (t. 15–26) kompozytor eksponuje temat II, skontrastowany z pierwszym. Następuje także zmiana dotychczasowego motorycznego charakteru na nieco spokojniejszy, kantylenowy, eksponujący melodykę. Jednakże ósemkowa pulsacja i motoryka przebiegu pozostają niezmienne, lecz stanowią tło. Temat II eksponuje flet z towarzyszeniem ósemkowego *ostinato* w smyczkach (por. przykład 3). Po czterech taktach swoją partię rozpoczyna fortepian, prowadząc *all'unisono* w odległości oktawy linię melodyczną, która tworzy zakończenie tematu II. Odcinek c (t. 26–40), następujący po krótkim łączniku prowadzonym przez skrzypce I i II (t. 22–25), jest motywicznie związany z tematem II. Podstawą tworzywa dźwiękowego staje się tu ósemkowy temat III (por. przykład 4) w partii fortepianu (oktawy ostinato w prawej ręce, w lewej zaś opadające, krótkie motywy wzmocnione później podwójnymi tercjami). Fortepian wyraźnie przewodzi. Towarzyszą mu różne grupy instrumentalne, głównie dęte drewniane i ksylofon, podejmujące temat III w pauzach fortepianu lub uzupełniające jego przebieg (np. flety i oboje, t. 26–28). Temat ten pod względem rytmicznym wywodzi się z ostinatowego akompaniamentu instrumentów smyczkowych w temacie II (por. przykład 3). W przeciwieństwie do tematu I, temat III jest – dzięki artykulacji *staccato* – lżejszy i wydaje się bardziej żartobliwy (*staccato scherzando*). Rozwijająca się od tego momentu narracja muzyczna zmierza do jeszcze jednej głównej myśli muzycznej *Allegra* – pasażowego tematu IV (odcinek d, t. 41–49), który zamyka ekspozycję i może być również nazwany epilogiem (por. przykład 5). W taktach 50–68 (odcinek e) powracają motywy z dotychczas eksponowanych odcinków (głównie z a i b). Odcinek e tworzy pierwszą część przetworzenia. Praca przetworzeniowa rozwija się przede wszystkim w oparciu o motywy tematu I. W odcinku e ma miejsce również przemiana w relacjach fortepianu i orkiestry. Dotychczas fortepian pełnił rolę przewodnią, zaś od taktu 50 prowadzi dialog z orkiestrą (przemiennie: po kilka taktów fortepian – różne grupy instrumentów). Z początkowego tematu I jest tu głównie przypominany podstawowy motyw rytmiczny (cztery szesnastki – ósemka).



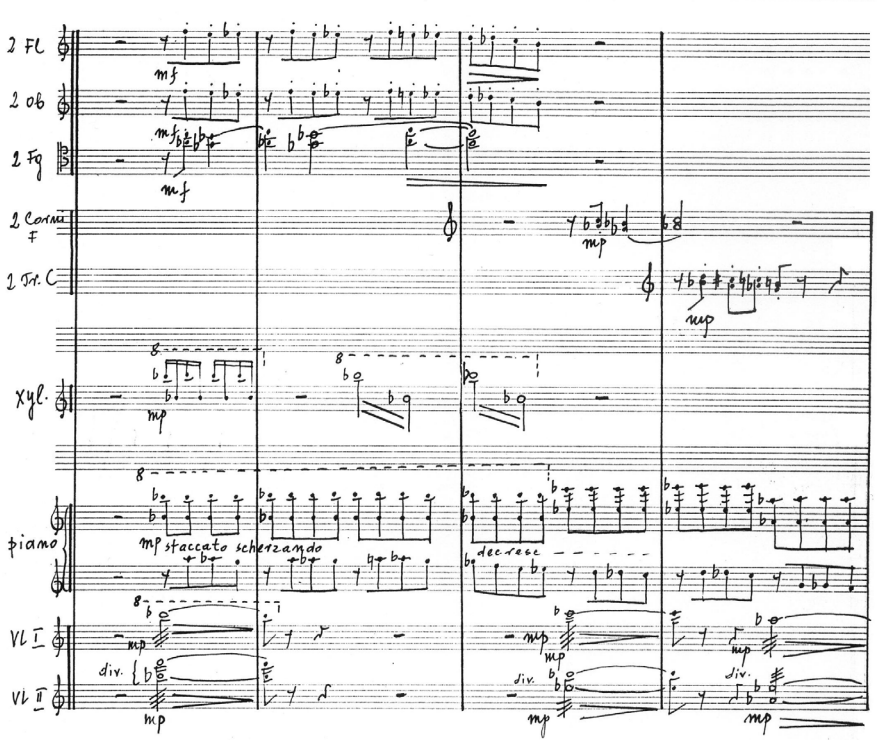
Przykład 1. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 1–3, partia fortepianu



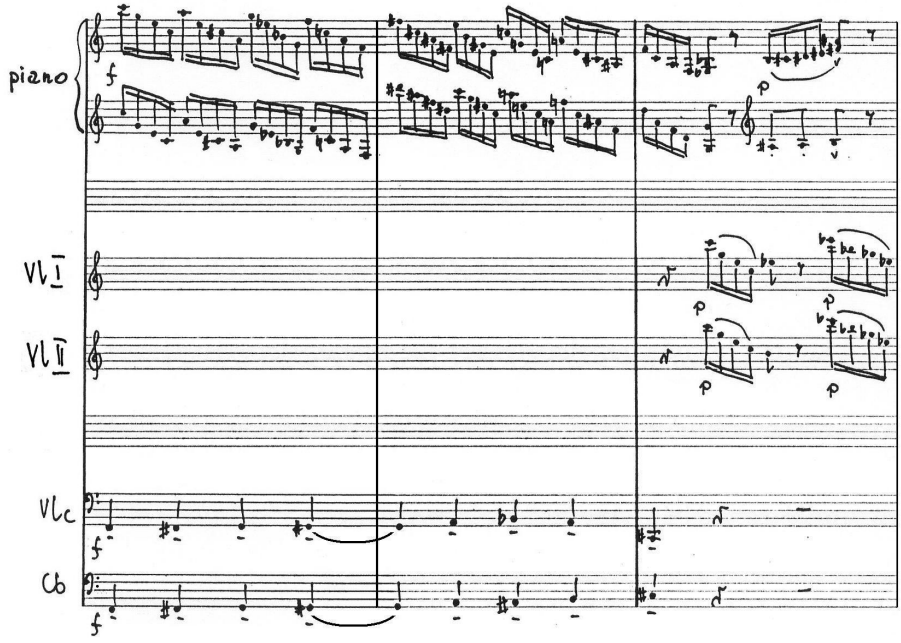
Przykład 2. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 4–6



Przykład 3. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 15–17



Przykład 4. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 26–29



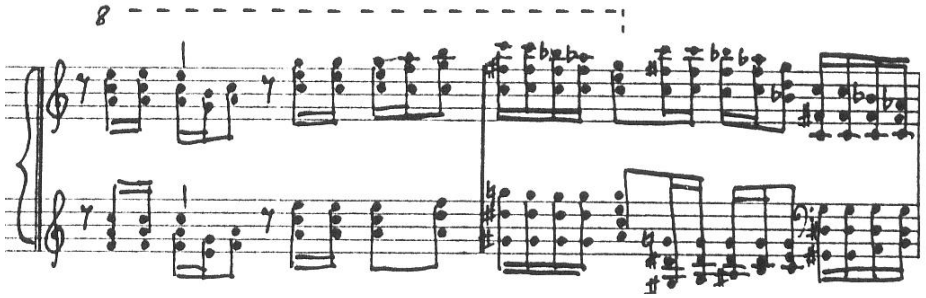
Przykład 5. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 41–43

W taktach 55–56 pojawiają się w partii fortepianu motywy zbliżone pod względem fakturalnym i dźwiękowym do fortepianowej *Toccaty* Łukaszewskiego (por. przykład 6). Niektóre motywy łączników oraz ostinatowych, ósemkowych akompaniamentów w sekcji instrumentów smyczkowych wywodzą się z tworzywa dźwiękowego z odcinka b (t. 52–54 – kwintet smyczkowy, t. 62–63 – dęte drewniane). W taktach 57–58 krótkie, energiczne interwencje orkiestry *tutti* („piony" akordowe) nasuwają skojarzenia z początkiem utworu (t. 1–3), lecz w partii fortepianu – zamiast spodziewanego tematu I – pojawiają się szesnastkowe figuracje, grane *all'unisono* w odległości oktawy (grupowane po dwie szesnastki, prowadzone przemiennie w kierunku wznoszącym lub opadającym, por. przykład 7). W taktach 65–67 pojawiają się w partii fortepianu motywy rytmiczne tematu I, lecz w nieco zmienionej postaci. Zachowany jest ich kształt rytmiczny, natomiast zmianie ulega struktura akordów.

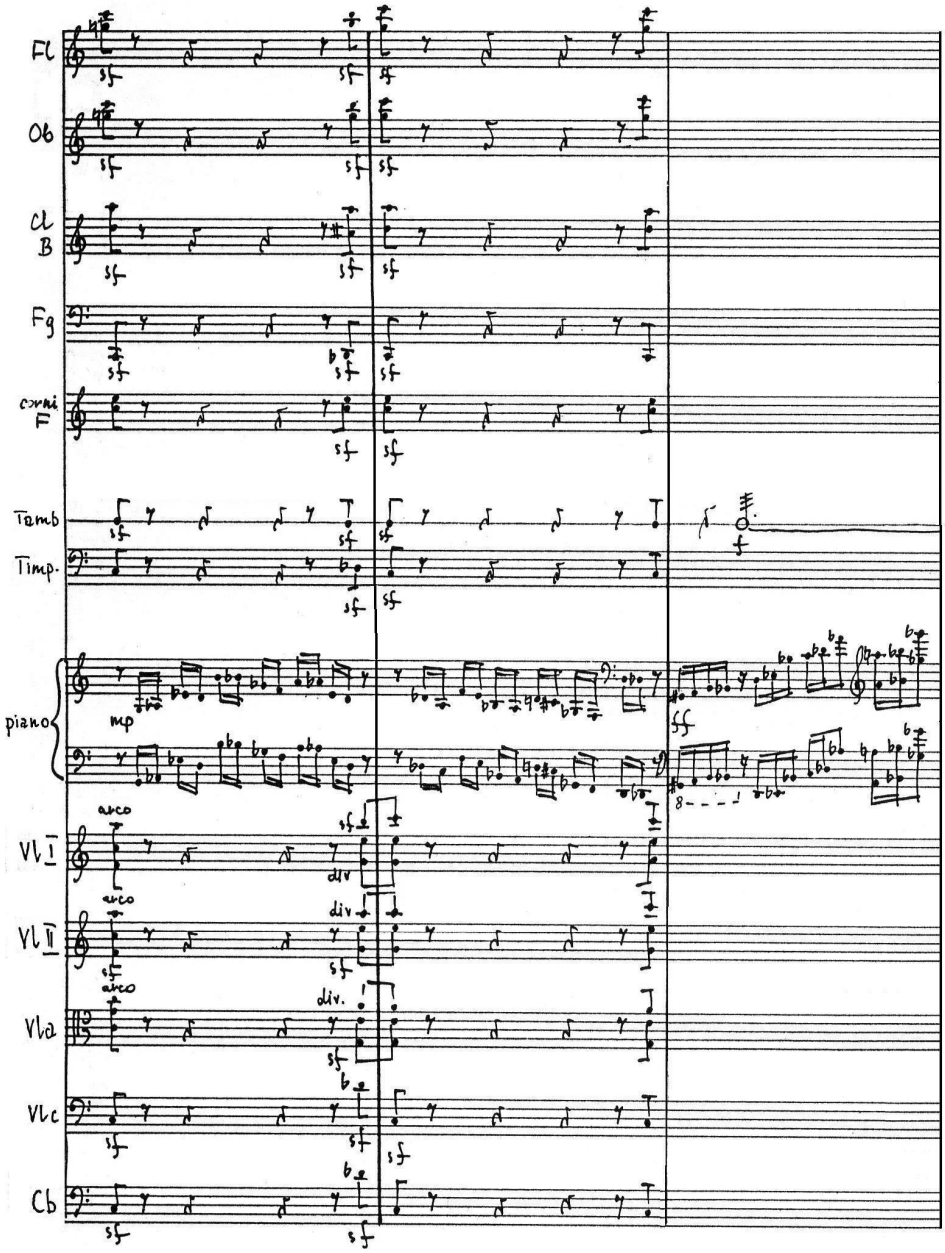
Wyraźna cezura, oddzielająca od siebie ogniwa A i B, pojawia się dopiero w takcie 68, gdzie następuje zmiana tworzywa dźwiękowego, charakteru i tempa. Jednolite pod względem przebiegu i tworzywa dźwiękowego krótkie ogniwo B (t. 69–77), *Meno mosso*, oddzielone jest od ogniwa A jednotaktowym łącznikiem w partii trąbki (t. 68). Przejście z regularnej pulsacji ósemkowej na triolo-

wą wpływa na zmianę przebiegu i charakteru (rezygnacja z obecnej dotąd motoryki i ruchliwości na rzecz śpiewności). Zmianie ulega także dynamika: fortepian – *piano*, flety i oboje – *forte*, co podkreśla solowy charakter instrumentów dętych drewnianych w omawianym ogniwie. Pojawiają się nowe motywy muzyczne – w partii fortepianu pochody równoległych tercji i trójdźwięków prowadzone descendentalnie (t. 69–74), pełniące rolę tła dla prowadzonej *unisono* przez flet i obój linii melodycznej, operującej licznymi skokami oraz zróżnicowaną rytmiką (t. 69–71 – przemiennie motywy ósemkowe, triolowe oraz rytm punktowany; por. przykład 8). W kolejnych taktach (t. 76–78) prowadzenie równoległych tercji podejmują od fortepianu klarnety i oboje. W taktach 75–77 w partiach skrzypiec I i II pojawia się unisonowa linia melodyczna, prowadząca do repryzy tematu I (fortepian) i początku ogniwa A_1.

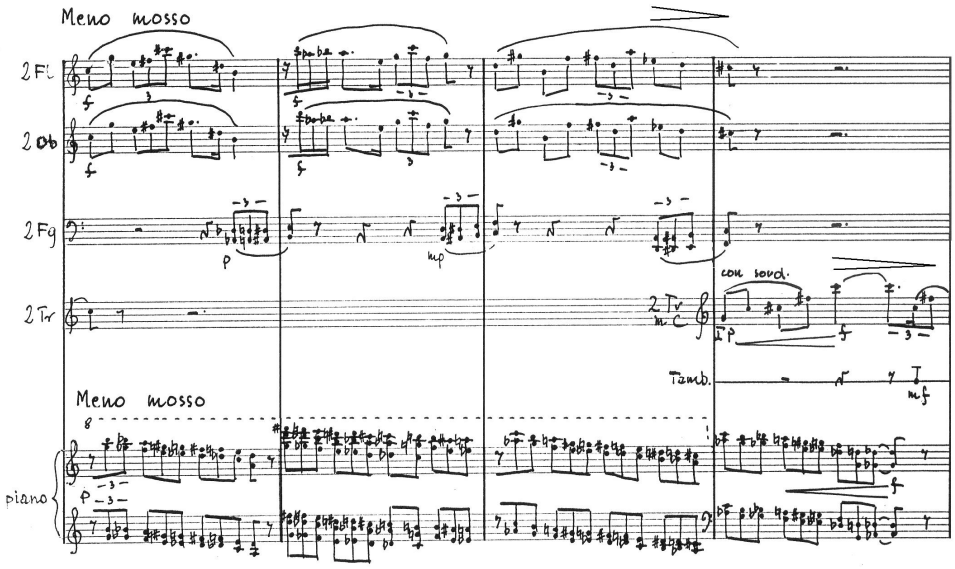
Ogniwo A_1 (t. 78–116) jest znacznie krótsze od ogniwa A. Pojawiają się tu jedynie reminiscencje głównych myśli muzycznych, jak gdyby „streszczenie" całego ogniwa A. Fragmenty tematu I fortepian prezentuje jedynie z towarzyszeniem werbla i krótkich motywów granych przez fagoty, wiolonczele i kontrabasy (t. 78–80). W ogniwie A temat I rozwija się na przestrzeni siedmiu taktów, zaś w ogniwie A_1 – zaledwie trzech. Do motywów tematu I dołączają w partii fortepianu ascendentalne figuracje gamowe, prowadzone *all'unisono* w odległości oktawy (t. 80–83). Następnie, po jednotaktowym łączniku trąbki (t. 86), pojawia się temat II – również jedynie jako reminiscencja (zamiast ośmiu taktów – trzy; solo grane w ogniwie A przez flet, w ogniwie A_1 pojawia się w partii skrzypiec – t. 87–88). W takcie 93 powracają motywy tematu IV (pasażowego), zaś dwa takty później (t. 95–102) motywy tematu III (ostinatowego). Oba te tematy są tym razem grane wyłącznie przez fortepian solo. Przebieg ogniwa A_1 kończy się potężną kulminacją *tutti*, po którym następuje krótka, solowa kadencja fortepianu (t. 103–108, *Ad libitum*), rozpoczynająca się masywnymi akordami w różnych rejestrach, a w kolejnych taktach wykorzystująca motywy tematu I (por. przykład 9).



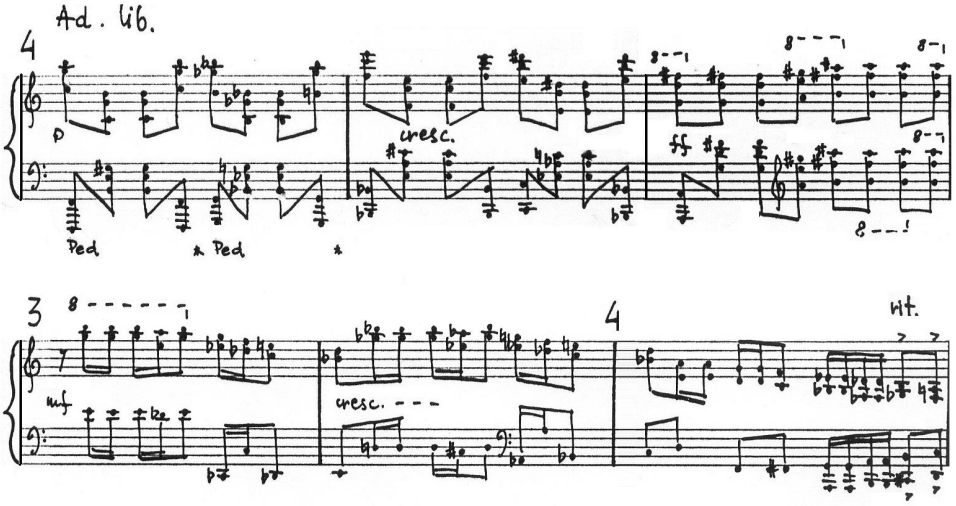
Przykład 6. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 55–56, partia fortepianu



Przykład 7. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 57–59



Przykład 8. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 69–71



Przykład 9. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. I: *Allegro giocoso*, t. 103–108, partia fortepianu

Pierwszą część *Concertina* zamyka burzliwa, efektowna *coda* (t. 109–116), utrzymana w tempie *Presto*, prezentowana początkowo przez *tutti* orkiestry (pochody równoległych tercji w kierunku opadającym), a następnie przez fortepian solo w technice akordowej (miejsce identyczne jak w taktach 48–49). Pod koniec następuje „zryw" orkiestry i fortepianu, wieńczący całe *Allegro giocoso*.

3.1.2. Organizacja czasu muzycznego

3.1.2.1. P r z e b i e g t e m p a i m e t r u m

Tempo początkowe, *Allegro giocoso* ♩. = 96, utrzymuje się w całej części pierwszej. W kilku miejscach pojawiają się lokalne wahania tempa: *Più mosso* (t. 41–47), *A tempo* (t. 48), *Meno mosso* (t. 69–77), *A tempo* (t. 78), *Ad libitum* (t. 103–108), *Presto* (t. 109–116). Określenie *Ad libitum* odnosi się do solowej kadencji fortepianu w finale dzieła, zaś *Presto* pojawia się w *codzie*. Tempo wpływa na odpowiedni charakter i przebieg: w ogniwach A i A_1 – motoryczny, żywy i energiczny, zaś w ogniwie B – nieco wolniejszy i bardziej statyczny.

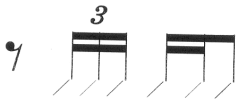
W całej części I *Concertina* metrum jest zmienne. Na początku występują największe wahania metrum, co takt (por. przykłady 1 i 2). W grupie tematu I metrum jest na przemian dwudzielne i trójdzielne. Stabilizuje się ono dopiero w takcie 15 na $^4/_4$, ulegając nielicznym, lokalnym zmianom (t. 51 i 75 – $^3/_4$). Przed kadencją następuje większe zróżnicowanie metryczne (t. 93–95 – $^4/_4$, t. 96–101 – $^3/_4$, t. 102 – $^2/_4$; w kadencji i *codzie* – powrót metrum $^4/_4$).

3.1.2.2. R y t m i k a

W pierwszej części *Concertina* dominującą rolę odgrywa rytmika. Rytmowi podporządkowane są często pozostałe elementy dzieła muzycznego. Najbardziej wyrazisty i czytelny przebieg rytmiczny ma temat I, który decyduje o motorycznym charakterze całego *Allegro giocoso* (z wyjątkiem epizodu B). W temacie I pod względem rytmicznym można wyróżnić dwie warstwy: w partii fortepianu – akordowy motyw w ruchu szesnastkowym (por. przykład 1) oraz w partii orkiestry – energiczne, krótkie interwencje w pauzach fortepianu, przypadające zazwyczaj na pierwszą i ostatnią ósemkę w takcie (por. przykład 2). W temacie II na pierwszy plan wysuwa się melodyka, zaś rytmika – w mniejszym stopniu energiczna i mniej ruchliwa – przyjmuje postać jednostajnego, ósemkowego *ostinato* w instrumentach smyczkowych (por. przykład 3). *Ostinato* decyduje o stałej pulsacji *Allegro giocoso*. Zachwianie tego pulsu następuje w dwóch miejscach: w taktach 34–36 – krótkie solo fortepianu, prowadzone w ruchu ćwierćnutowym; oraz w kadencji (t. 103–108), gdzie mimo ruchu ósemkowego w wykonaniu może nastąpić zachwianie pulsacji z powodu wprowadzonego tu określenia *Ad libitum*, sugerującego pewną dowolność przebiegu (por. przykład 9).

Najczęściej w toku utworu pojawia się czoło tematu I o następującym rysunku rytmicznym:

Wspomniany motyw rytmiczny występuje przede wszystkim w taktach 1–16 w odcinku a, również w nieco zmienionej – dzięki trioli szesnastkowej – postaci:



Triola, w tym kontekście (por. powyższy przykład), decyduje o energicznym i *quasi*-perkusyjnym charakterze, szczególnie w odcinku e (takty: 49–51, 55–56, 61, 65–67), w ogniwie A_1 (takty: 78–81, 82–85 – partia werbla, t. 105–108 – kadencja w partii fortepianu). Zastosowaniu tej rytmiki towarzyszy na ogół energiczny przebieg, obsada *tutti* lub poszczególnych sekcji (najczęściej instrumenty dęte i werbel). Z kolei w części A_1 fortepian prezentuje materiał tematu I zazwyczaj solo lub z subtelnym towarzyszeniem solowych instrumentów.

Temat II kontrastuje z tematem I pod względem rytmu, melodyki i faktury. W temacie I mieliśmy do czynienia tylko z jednym planem – motorycznym motywem przedstawionym przez fortepian i orkiestrę. W temacie II pojawiają się natomiast dwa plany: ostinatowy, ósemkowy akompaniament w instrumentach smyczkowych oraz linia melodyczna w partii fletu z towarzyszeniem obojów, klarnetów i fagotów (por. przykład 3). Stała pulsacja ósemkowa staje się podstawą kształtowania przebiegu całego *Allegro giocoso*. *Ostinato* pojawia się bardzo często w różnych sekcjach instrumentalnych (takty 15–22 – kwintet smyczkowy, t. 20–21 i 23–24 – dęte blaszane i fagoty, t. 26–28 – flety i oboje, t. 26–40 – fortepian). *Ostinato* dominuje w całym odcinku c jako podstawowa technika oraz w przetworzeniu (t. 52–54 – instrumenty smyczkowe, t. 62–63 – dęte drewniane). Rytm punktowany występuje rzadko, przede wszystkim w punktach kulminacyjnych (t. 41 i 114 – fortepian), pełniąc w ten sposób funkcję ekspresyjną.

3.1.3. Horyzontalno-wertykalna organizacja materiału dźwiękowego

W *Concertinie* stykają się tonalność i atonalność, przenikające się wzajemnie, tworząc specyficzny koloryt brzmieniowy. Bywa, że dany motyw oscyluje wokół określonego centrum tonalnego, pojawiają się łączniki o charakterze modulującym, akordy dur–moll, lecz bez odniesień funkcyjnych.

W akordowym temacie I na pierwszy plan wysuwają się rytm i harmonia, natomiast melodyka jest tu drugorzędna. Operuje ona niewielkimi interwałami, głównie sekundy małej i wielkiej. Melodyka zaczyna dominować dopiero w temacie II. Linie melodyczne są często zbudowane z motywów opartych na ruchu rotacyjnym lub na opisywaniu określonego dźwięku (z wykorzystaniem niewielkich odległości, najczęściej sąsiednich dźwięków lub małych skoków). W zakończeniu odcinka b (t. 19–21) pojawiają się w partii fortepianu motywy operujące głównie skokami trytonu, kwarty i kwinty. W łączniku przed tematem III linia melodyczna skrzypiec (t. 22–25) również składa się w przeważającej mierze z dużych interwałów. Charakterystyczny jest tu motyw złożony z dwóch półtonów w kierunku opadającym, a następnie skok w górę (t. 22–25 – septyma wielka, tryton lub kwarta). W liniach melodycznych kompozytor bardzo często posługuje się ruchem sekundowym i następującym po nim skokiem, np. septymy, kwarty, kwinty lub trytonu (por. między innymi: t. 45–47 – trąbki; t. 50 – trąbki i flety; t. 52–54 – skrzypce, identyczny schemat, jak w t. 22–25; t. 57–59 – fortepian; t. 60–61 – wiolonczele i fagoty, analogie z t. 22–25 i 52–54; t. 63 – fagot, analogie z partią fortepianu w t. 57–59; t. 62–63 – rożek angielski; t. 69–71 – flety i oboje; t. 72–74 – trąbka *con sordino*; t. 90–92 – fagot; t. 86 – trąbka; por. przykłady 7 i 8).

Technika interwalistyczna, operująca częstymi i dużymi skokami, jest cechą charakterystyczną *Concertina*. W wielu miejscach linie melodyczne o dużych interwałach pełnią rolę łącznika modulującego. Na przykład temat II rozpoczyna flet w centrum e-moll, modulując do As-dur (t. 19, por. przykład 4); atonalna melodia skrzypiec (t. 22–25) kończy się w centrum b-moll, w którym rozpoczyna się następny fragment; solowa partia trąbki (t. 86) to łącznik modulujący do tonacji g-moll, w której rozpoczyna się temat II; melodia fagotu I (t. 90–92) prowadzi do tonacji F-dur, w której fortepian rozpoczyna pasażowy temat IV (por. przykład 5). Łączniki o charakterze modulacyjnym pełnią istotną rolę, prowadząc z odcinków o nieustalonym centrum tonalnym do konkretnej, choć pojawiającej się na krótko (i bez odniesień funkcyjnych), tonacji.

3.1.4. Faktura. Środki techniki pianistycznej

Fortepian jest instrumentem wiodącym w *Concertinie*. Wirtuozowska, rytmiczna partia solowego instrumentu jest potraktowana w pierwszej części niemal perkusyjnie. Wpływa na to akordowa faktura, artykulacja *staccato*, akcenty oraz motoryka przebiegu muzycznego. Partia solowego instrumentu wykorzystuje niemal całą skalę (F_1 – b^4), jednakże materiał dźwiękowy prezentowany jest najczęściej w rejestrze środkowym. W ogniwach A i A_1 fortepian pełni rolę wiodącą, zaś w ogniwie B – towarzyszącą. Ze względu na relacje między fortepianem a orkiestrą w utworze można wyróżnić solowe wystąpienia fortepianu –

odpowiednio dłuższe, kadencyjne (np. t. 93–100, 103–108, por. przykład 9) lub krótsze, w dialogach fortepianu i orkiestry (np. takty: 3–4, 9–10, 12–14, 34–35, 48–49), a także relacje intergrupowe – wystąpienia fortepianu z towarzyszeniem solowych instrumentów lub grupy instrumentów (np. t. 41–42 – fortepian, wiolonczele i kontrabasy, t. 45–47 – fortepian i trąbka, t. 69–71– fortepian, flety i oboje, por. przykład 8; t. 72–74 – fortepian i trąbka, t. 81–83 – fortepian i waltornie). W całej pierwszej części faktura jest homofoniczna. W zależności od techniki gry można wyróżnić w *Concertinie* fakturę akordową i figuracyjną. Dominuje jednak ta pierwsza (głównie w tematach I i III). Fragmenty napisane w technice akordowej są równocześnie zawsze utrzymane w jednolitej rytmice w partiach obu rąk. W temacie pierwszym zwracają uwagę współbrzmienia tercjowo-septymowe, kwartowo-septymowe oraz trójdźwięki durowe i mollowe. Jednolity, akordowy przebieg ma grupa tematu I (t. 1–8, por. przykłady 1 i 2). Posiada go także partia orkiestry. Prowadzony w partii fortepianu temat I jest co jakiś czas (nieregularnie) przerywany krótkimi, punktowymi interwencjami orkiestry (por. przykład 2). Technika akordowa wpływa na toccatowość przebiegu całej pierwszej części *Concertina*. Ta toccatowość wywodzi się *nota bene* – jak już wyżej zauważono – z fortepianowej *Toccaty* (1962) Wojciecha Łukaszewskiego. Stosowane przez kompozytora układy akordowe nie wykraczają jednak poza oktawę. Homofoniczny, akordowy przebieg mają także miejsca ostinatowe (np. t. 15–22) w partii kwintetu smyczkowego. Powtarzane w nieregularnych grupach (najczęściej po trzy, poprzedzone pauzą) ugrupowania ósemkowe w kwintecie smyczkowym tworzą ostinatowy akompaniament dla solowych wystąpień niektórych instrumentów (np. fletu, t. 15–19, por. przykład 3).

Obok techniki akordowej często pojawia się w I części *Concertina* technika oktawowa. Najczytelniejszym przykładem jest temat III (t. 26–40). Oktawy pełnią tu rolę wzmocnienia ostinatowych struktur powtarzanych przez prawą rękę (por. przykład 4). Ponadto w partii fortepianu kompozytor zastosował także technikę podwójnych dźwięków (np. t. 69–74 – równoległe tercje prowadzone descendentalnie, por. przykład 8).

Technika figuracyjna pojawia się w *Allegro giocoso* rzadziej. Najczęściej występują figuracje typu pasażowego, oparte na czterodźwiękach w kierunku opadającym (np. takty: 9–10, 12–15, 41–47, 57–59, 80–85, 93–94, por. przykład 5). Często stosowanym środkiem jest także prowadzenie linii melodycznej *all'unisono* przez obie ręce w odległości jednej lub dwóch oktaw (np. t. 19–20, 41–43, 57–59, 81–83, 93–94, por. przykłady 5 i 7).

3.2. Część II: *Andante cantabile*

Środkowa część *Concertina* (91 taktów) stanowi wyrazowe, fakturalne i stylistyczne przeciwieństwo obu części skrajnych. Elementem pierwszoplanowym jest śpiewna melodyka oraz polifonizująca, wielowarstwowa faktura. Dynamika utrzymuje się na poziomie *piano*, ulegając nieznacznym wychyleniom do *mezzo-forte* oraz kilkakrotnie do *forte* i *fortissimo* w dwóch punktach kulminacyjnych. O *Andante cantabile* można ogólnie powiedzieć, że odznacza się liryzmem, śpiewnością i spokojnym, umiarkowanym przebiegiem. Zapowiada to indywidualne cechy języka muzycznego Wojciecha Łukaszewskiego, które ujawniły się w jego późniejszych dziełach: zaduma, zamyślenie, cisza, kontemplacyjny nastrój, a także kameralizacja obsady w partii orkiestry (por. m.in. *Confessioni per orchestra*, *Trois épisodes funèbres* na sopran i orkiestrę, *Epizody* na orkiestrę).

3.2.1. Kontinuum makro- i mikroformy

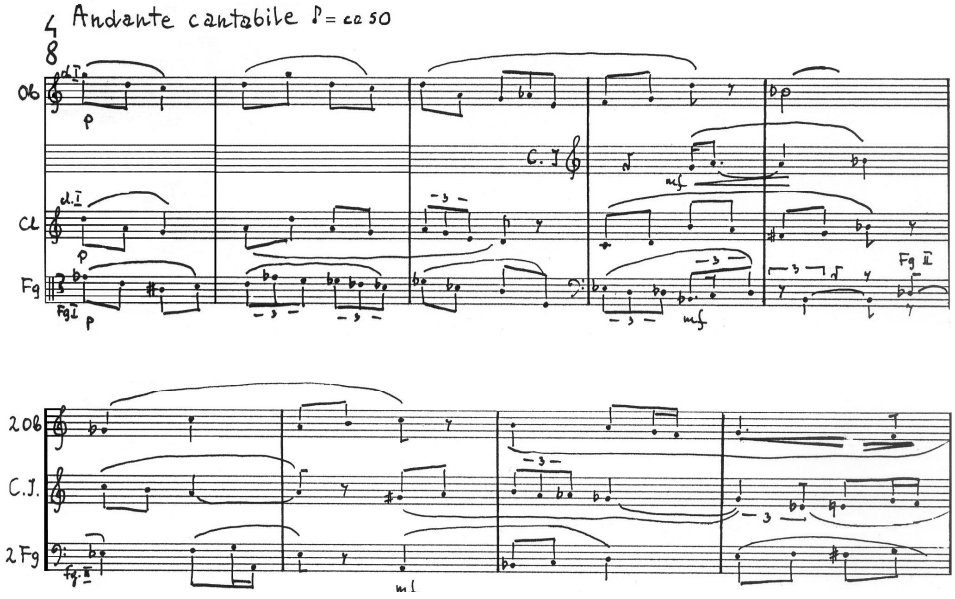
Andante cantabile jest częścią jednorodną, w której kontinuum formy przebiega w sposób linearny, rozwijając się płynnie od początkowego trzygłosowego motywu aż do zakończenia. Mimo stabilnego przebiegu i jednolitości formy, można w tej części wyróżnić trzy ogniwa:

A) wstęp (t. 1–28),
B) ogniwo główne (t. 29–80),
C) *coda* (t. 81–91).

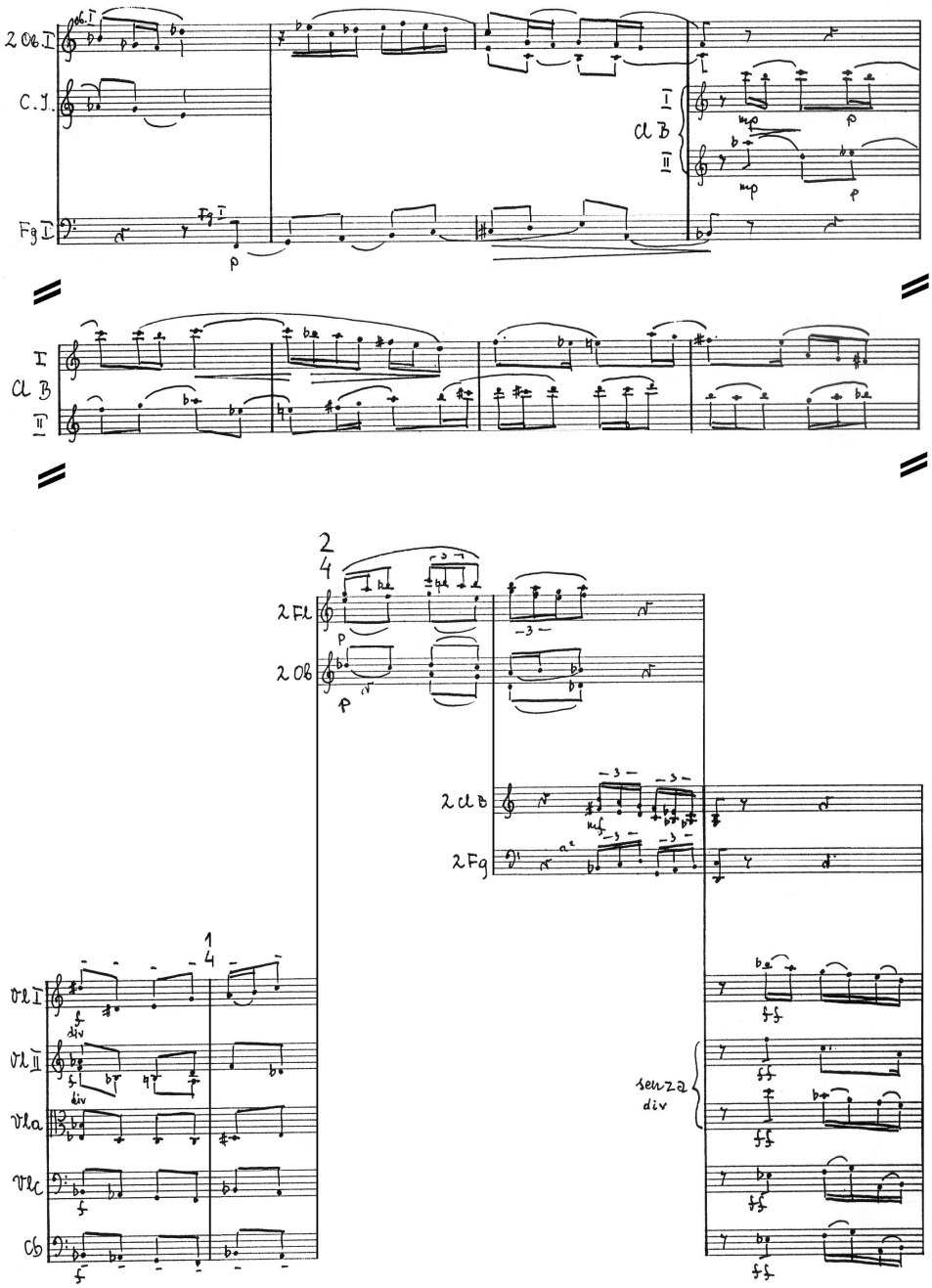
Podstawę kształtowania przebiegu stanowi dialog fortepianu i różnych grup instrumentów, prowadzony w polifonicznej fakturze. Dialog ten rozwija się w oparciu o początkowy ósemkowy motyw, prezentowany najpierw przez obój, klarnet i fagot, a następnie także przez rożek angielski (t. 1–9, por. przykład 10). Motyw ten po kilkunastu taktach podejmuje kwintet smyczkowy (od t. 10). Przebieg wstępu (t. 1–28) opiera się na dialogowaniu tych dwóch sekcji – instrumentów smyczkowych i dętych. Kolejno melodię przejmują dwa flety, dwa oboje i rożek angielski (t. 11–12), ponownie smyczki, następnie ponownie dwa oboje i rożek angielski (t. 14), fagot (t. 15), dwa klarnety (t. 19–22), kwintet smyczkowy (t. 23–24), flety i oboje (t. 25–26), klarnety i fagoty (t. 27, por. przykład 11). Po krótkim fragmencie *tutti* (t. 27–28), zakończonym zawieszeniem przebiegu, rozpoczyna się partia fortepianu, który staje się odtąd instrumentem wiodącym (por. przykład 12). W partii fortepianu można wyróżnić solowe wystąpienia, relacje intergrupowe (dialogi fortepianu z różnymi grupami instrumentów) oraz relacje interinstrumentalne (dialogi fortepianu z instrumentami solowymi).

W *Andante cantabile* istnieją dwa wyraźne punkty kulminacyjne. Pierwszy z nich (t. 28) tworzy granicę pomiędzy zakończeniem wstępu a początkiem partii fortepianu. Drugi (t. 64–67) osiągany jest przez stopniowe *crescendo* aparatu

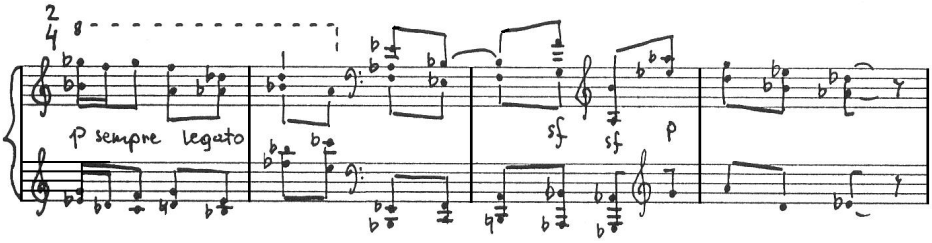
wykonawczego i rozdrobnienie wartości rytmicznych. Fragment ten poprzedza dłuższy, solowy epizod fortepianu (t. 68–77), rozwijający się od *mezzoforte* poprzez *crescendo* połączone z rozdrobnieniem wartości rytmicznych i zmianą faktury z polifonizacyjnej na akordową (por. przykład 13). Orkiestrowe *tutti* (t. 77) zamyka solo fortepianu. Jest to punkt kulminacyjny całej części, do którego prowadzi przebieg od początku *Andante*. Dalej następuje *diminuendo* orkiestry (t. 78–81), przygotowujące kolejne wejście fortepianu (t. 81), z subtelnym towarzyszeniem różnych instrumentów (t. 84–85 – trąbki, t. 86 – waltornie, t. 87 – flety, oboje, klarnety) i kwintetu smyczkowego (od t. 84–85). Chwilowe *forte* w partii orkiestry (t. 87) i następujące po nim *diminuendo* (t. 88–91) prowadzą do zakończenia *Andante cantabile*.



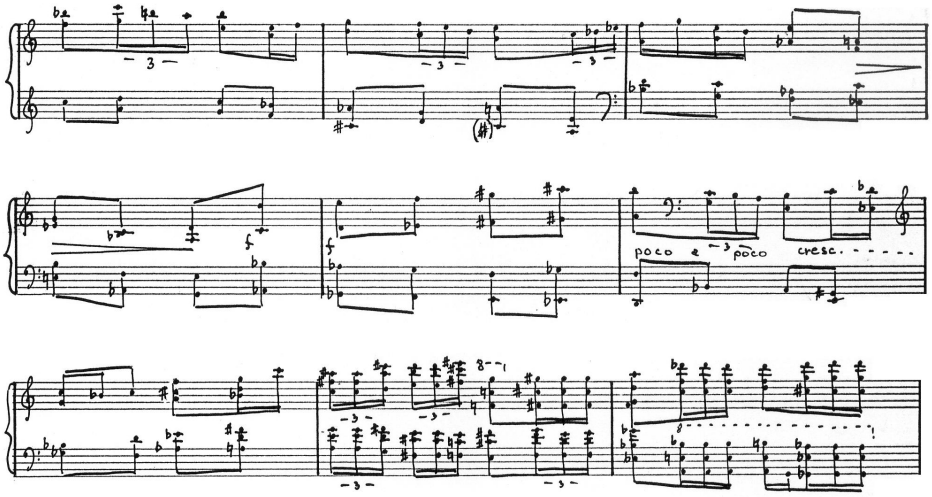
Przykład 10. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. II: *Andante cantabile*, t. 1–9



Przykład 11. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. II: *Andante cantabile*, t. 15–27



Przykład 12. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. II: *Andante cantabile*, t. 29–32, partia fortepianu



Przykład 13. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. II: *Andante cantabile*, t. 68–76

3.2.2. Organizacja czasu muzycznego

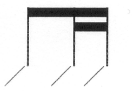
3.2.2.1. Przebieg tempa i metrum

Podane na początku oznaczenie tempa, *Andante cantabile* ♪ = ca 50, utrzymuje się w całej części. Jedyna zmiana tempa następuje w takcie 42 – *Più mosso*. Oznacza ona jednak chwilowe, lokalne przyspieszenie w ramach niezmiennego w całej części przebiegu, jak również przynosi lekkie ożywienie. Mimo sugestii umiarkowanego tempa (*Andante* – idąc), ósemkowe metrum i obowiązująca tym samym ósemkowa pulsacja sugerują nieco wolniejsze tempo. Można przypuszczać, że intencją kompozytora było uzyskanie spokojnego i śpiewnego nastroju we wstępie (t. 1–28). Początkowe metrum $^{4}/_{8}$ zmienia się dwukrotnie (t. 24 i 28) na $^{1}/_{4}$ (wprowadzenie zawieszenia i cezury), zaś w takcie 25 na $^{2}/_{4}$. To metrum utrzymuje się odtąd (poza wspomnianym t. 28) do końca części. Metrum $^{2}/_{4}$ pojawia się w partyturze (pomijając t. 24–26) wraz z wejściem fortepia-

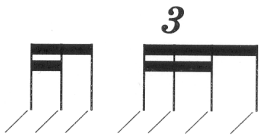
nu. Można to zinterpretować w taki sposób, że polifoniczny przebieg wstępu (instrumenty dęte, kwintet smyczkowy) powinien być nieco spokojniejszy i bardziej statyczny od fragmentu, w którym w metrum $^{2}/_{4}$ rozpoczyna się homofoniczna partia fortepianu. Z tego powodu zmiana metrum w *Andante cantabile* uzyskuje funkcję ekspresyjną. Reasumując, przebieg części drugiej wyznacza pulsacja ósemkowa (t. 1–27), a następnie ćwierćnutowa (od t. 29) w ramach niezmiennego tempa *Andante cantabile*.

3.2.2.2. R y t m i k a

Rytmika w środkowej części *Concertina* jest podporządkowana melodyce. Pociąga to za sobą zastosowanie mało zróżnicowanych przebiegów rytmicznych i statyczny przebieg, najczęściej ósemkowy, prowadzenie głosów często w technice *nota contra notam*, sporadycznie urozmaicone figurami triolowymi lub szesnastkowymi (często o charakterze dźwięków przejściowych). Linie melodyczne wstępu (t. 1–28) – prowadzone początkowo trzygłosowo, a następnie wzbogacone o kolejne, stopniowo dołączające się do gry głosy – kształtują się w oparciu o wspomniany ruch ósemkowy. W wyniku nałożenia się na siebie linii melodycznych w partiach oboju, klarnetu, rożka angielskiego i fagotu (t. 1–10) pojawiają się w tym fragmencie układy polirytmiczne (np. t. 1–3 – rytmika regularna, ósemkowa w partiach oboju i klarnetu przeciwko triolowej partii fagotu, por. przykład 10). Takie ukształtowanie rytmiczne nadaje omawianemu odcinkowi większą ekspresję. Często powtarzającym się w *Andante cantabile* motywem rytmicznym jest:



Motyw ten, pojawiający się w dwóch wariantach (ósemka i dwie szesnastki lub na odwrót), jest jedną z cech wyróżniających przebieg rytmiczny części drugiej *Concertina* (np. t. 6 – fagoty, t. 8 – oboje, t. 10–14 – skrzypce I, t. 14–15 – oboje, t. 18–22 – klarnety, t. 25–26 – flety i oboje; por. przykłady 11 i 12). Pojawiają się także następujące warianty rytmiczne tego motywu:



Statyczna w przebiegu partia fortepianu (rozpoczynająca się w takcie 29), której melodyczny i rytmiczny rysunek wynika ze wstępu orkiestry, opiera się w głównej mierze na pochodach w ruchu ósemkowym, sporadycznie urozma-

iconych wspomnianym powyżej motywem rytmicznym (dwie szesnastki – ósemka). Nieznaczne zróżnicowanie rytmiki następuje w taktach 53–61 w partii fortepianu. Omawiany fragment opiera się w dalszym ciągu na pulsacji ósemkowej, jednak z przewagą grup szesnastkowych. Następują tu układy wymienne między partiami prawej i lewej ręki, wynikające z imitacyjnej, dwugłosowej faktury tego odcinka. Większe zróżnicowanie rytmiczne ma miejsce w taktach 68–76, w solowym epizodzie fortepianu. Do ruchu ósemkowego, który w dalszym ciągu stanowi podstawę przebiegu, dołączają ugrupowania złożone z triol szesnastkowych, które pod koniec tego odcinka stają się dominujące (t. 75–76, por. przykład 13).

3.2.3. Horyzontalno-wertykalna organizacja materiału dźwiękowego

W całym *Andante cantabile* dominuje jednolite tworzywo dźwiękowe. Elementem pierwszoplanowym jest melodyka oraz polifoniczna faktura. W pierwszej części, przypomnijmy, melodyka operowała często dużymi skokami, w drugiej natomiast przeważają nieznaczne skoki i kroki sekundowe. Najczęściej przebieg linii melodycznych operuje interwałami sekundy, tercji i kwarty. Szczególnie wykorzystywana jest przez kompozytora komórka kwartowa (tak w układach horyzontalnych, jak i wertykalnych). Do istotnych w rozwoju języka dźwiękowego tej części należą także interwały septymy wielkiej (por. przykład 10).

Jak już wspomniano wcześniej, przebieg *Andante cantabile* rozwija się w trzech ogniwach. Dominuje wielowarstwowa faktura polifoniczna. Poszczególne warstwy tworzą trzy grupy instrumentów: dęte drewniane (w dalszych odcinkach także dęte blaszane), kwintet smyczkowy oraz solowy fortepian (od t. 29). Przebieg materiału muzycznego opiera się w znacznej mierze na dialogowaniu tych grup instrumentalnych. W ramach podanych grup prowadzone są odrębne plany melodyczne, splatające się w wielogłosowej strukturze (por. przykłady 10 i 11).

W technice interwalistycznej w drugiej części *Concertina* najczęściej spotykanym zabiegiem jest opisywanie dźwięku (np. t. 14–15 w partii oboju) lub wychylenia od danego dźwięku o sekundę w dół (np. t. 10–11 w partii skrzypiec i fletu, t. 18–22 w partiach klarnetów, zob. przykład 11). Podobną interwalistykę posiada partia fortepianu (np. t. 29, 53–55, por. przykłady 12 i 13). Czasami kompozytor operuje wybranymi, powtarzającymi się dźwiękami (np. t. 1–3 – dźwięki *d*, *c*, por. przykład 10). Występują także motywy triolowe (np. t. 24–25 – skrzypce, t. 32 – flet, t. 67–69 – fortepian, por. przykład 13). Narracja muzyczna wspiera się na przemiennie prowadzonych motywach ascendentalnych i descendentalnych. Głosy realizowane są zazwyczaj w ruchu przeciwnym (np. t. 40–42, 71–73, 75–77). *Ambitus* partii fortepianu obejmuje zakres dźwięków od Es_1 do as^3.

Harmonika w *Andante cantabile* jest elementem wtórnym, wynikającym z zastosowania w tej części układów wielogłosowych i polifonicznej faktury.

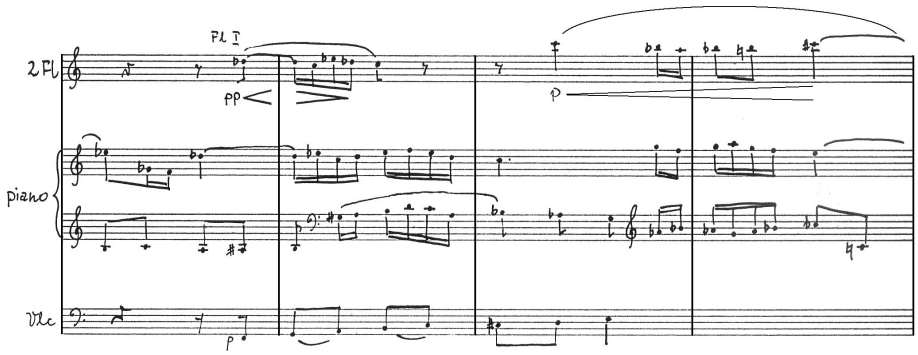
Jest to harmonika atonalna, ale w niektórych miejscach pojawiają skojarzenia z określonym centrum tonalnym. Najczęściej występujące współbrzmienia w *Andante cantabile* opierają się na układach kwartowo-septymowych (np. t. 1, 25), rzadziej tercjowych, czasami na strukturach bitonalnych (np. początek partii fortepianu, t. 29, por. przykład 12). Akordowy motyw w partii fortepianu (t. 29–42) wywodzi się z wielogłosowego wstępu orkiestry (t. 1–28, por. przykłady 10 i 11), lecz zmienia się tu faktura z polifonicznej na homofoniczną. W odcinku poprzedzającym kulminację, w solowym epizodzie fortepianu (t. 68–77), pojawiają się także współbrzmienia złożone z akordów nonowo-kwintowych (t. 75–76, por. przykład 13). Łatwo również zauważyć zastosowanie akordów w układzie skupionym (w obrębie oktawy) w dynamice *piano* (np. t. 29–30, 33–38, 67–71) oraz układów rozległych (nony, decymy) w dynamice *forte* (np. t. 31, 71–73, 75–77; por. przykłady 12 i 13).

3.2.4. Faktura. Środki techniki pianistycznej

Jak już wcześniej zauważono, dominującym typem faktury w drugiej części *Concertina* jest faktura polifoniczna. Układy linearne tworzą wielowarstwową strukturę. W początkowej fazie utworu (t. 1–28, por. przykłady 10 i 11) oraz w całej partii orkiestry dominuje dwuwarstwowa faktura polifoniczna. Pierwszą warstwę tworzy grupa instrumentów dętych drewnianych i blaszanych (występujących rzadziej niż dęte drewniane), zaś drugą kwintet smyczkowy. Homofoniczna – zazwyczaj akordowa – partia fortepianu rozpoczyna się czterotaktowym, solowym wejściem w takcie 29 (por. przykład 12). Jednakże w prowadzonych w ruchu ósemkowym strukturach akordowych kompozytor usamodzielnia niektóre głosy (por. t. 29–32, por. przykład 12), lecz nie wpływa to znacząco na przebieg partii fortepianu. W relacjach intergrupowych zestawienie wielogłosowych partii instrumentów dętych z akordową – najczęściej solową – partią fortepianu stanowi kontrast wyrazowy i fakturalny. W kolejnym solowym wejściu fortepianu (t. 33–42) zwraca uwagę kontrastujące operowanie rejestrami, zaś w taktach 53–61 zmiana faktury. Dotąd wystąpienia fortepianu były wejściami solowymi, wyraźnie rozdzielającymi kolejne epizody określonych grup instrumentalnych. Powierzenie fortepianowi w tych odcinkach partii akordowych, homofonicznych, wpływa kontrastująco na relacje z polifonicznymi wystąpieniami poszczególnych sekcji orkiestry. W taktach 53–61 fortepian wtapia się w czterogłosową strukturę tworzoną przez flet, wiolonczele i rożek angielski. Fakturalne upodobnienie się partii fortepianu do wymienionych instrumentów zostało osiągnięte poprzez użycie jedynie dwóch, częściowo imitujących się, głosów w partii fortepianu oraz zastosowanie oktawy razkreślnej i dwukreślnej (por. przykład 14). W kolejnych odcinkach powracają dialogi fortepianu i orkiestry (t. 64–67 – orkiestra *tutti*; t. 67–76 – fortepian solo – por. przykład 13; t. 77 –

tutti i fortepian, punkt kulminacyjny *Andante cantabile*). W dziewięciotaktowym solowym epizodzie fortepianu (t. 67–77) przebieg rozpoczyna się akordową strukturą o charakterystycznej rytmice, wykorzystującej triole szesnastkowe jako dopełnienia ósemkowej struktury. Początkowo materiał dźwiękowy wykorzystuje w partiach obu rąk dwudźwięki: tercje, kwarty, kwinty, seksty (t. 68–74), stopniowo rozszerzane do nony (t. 72), zaś w punkcie kulminacyjnym wykorzystuje struktury trójdźwiękowe oraz kwartowo- i kwintowo-nonowe (t. 76–77; por. przykład 13). Ostatnie wejście solowego fortepianu (t. 81–86), prowadzące do zakończenia *Andante cantabile*, także jest utrzymane w akordowej fakturze, lecz w tym miejscu kompozytor w większym stopniu niż w poprzednich odcinkach usamodzielnił niektóre głosy.

Podsumowując, w całej środkowej części *Concertina* faktura jest polifoniczna, wielowarstwowa. Poszczególne warstwy tworzą instrumenty dęte, kwintet smyczkowy i fortepian. W partii orkiestry przeważa faktura polifoniczna, zaś w partii fortepianu – homofoniczna. Ze względu na rodzaj użytych środków techniki pianistycznej, przeważa faktura akordowa.

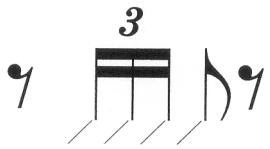


Przykład 14. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. II: *Andante cantabile*, t. 56–59

3.3. Część III: *Allegro scherzando*

3.3.1. Kontinuum makro- i mikroformy. Związki formy z dynamiką i kolorystyką

Część III (132 takty) ma formę ABA_1. Ze względu na często powracający w toku utworu lekki, przekorny temat, prezentowany na początku przez fortepian (por. przykład 15), *Allegro scherzando* może być także traktowane jako rondo. Temat jest eksponowany z towarzyszeniem werbla wystukującego następujący motyw rytmiczny:



Ten motyw rytmiczny jest niemal obsesyjnie powtarzany przez werbel, zrazu na ostatniej części taktu, a później częściej (por. przykłady 15 i 17). Podany na początku temat podejmują następnie wybrane instrumenty orkiestrowe na przemian z fortepianem (t. 13 – skrzypce; t. 49 – flet, por. przykład 18; t. 57 – fortepian; t. 83 – fortepian, por. przykład 20; t. 91 – trąbka; t. 95 – rożek angielski i oboje). W toku utworu temat jest poddawany zróżnicowanym przekształceniom. Czasami wykorzystywany jest tylko jego motyw czołowy (np. t. 91–94 – trąbki). Bywa, że motyw ten służy do rozwinięcia innych wątków, których materiał muzyczny wywodzi się z początkowego, głównego tematu (np. t. 13–18 – skrzypce, por. przykład 16, podobne miejsce t. 95–100 – oboje i rożek angielski).

Część B jest skontrastowana z częścią A poprzez wprowadzenie *fugata* (*Meno mosso*, t. 62–81, por. przykład 19), opartego na nowym materiale muzycznym. Epizod fugowany jest eksponowany przez orkiestrę bez udziału fortepianu. Składa się z trzech wejść tematu oraz krótkiego fragmentu przetworzeniowego. Temat *fugata* eksponują zrazu wiolonczele i kontrabasy, po pięciu taktach podejmują go pozostałe instrumenty smyczkowe *unisono*, a następnie trąbki (por. Przykład 19). Czwarty odcinek, o charakterze przetworzeniowym, operuje wybranym motywem z drugiego taktu tematu oraz jego imitacjami. Cały opisany odcinek, poprzedzając część A_1, prowadzi bezpośrednio do ponownego wejścia tematu głównego.

Część A_1 jest repryzą tematu głównego. Podobnie jak w części I, tak i w części III wszystkie motywy, które pojawiły się w ogniwie A, są w ogniwie A_1 przedstawione w postaci skróconej. Temat I eksponowany jest tutaj już nie przez fortepian solo, jak na początku *Allegra*, lecz z towarzyszeniem krótkich, energicznych interwencji orkiestry („pionów" akordowych), przypadających na pierwszą i ostatnią część w takcie (por. przykład 20). Kompozytor zastosował tu podobny pomysł, jak na początku pierwszej części *Concertina* (por. przykład 2). Taki zabieg wpływa także integrująco na formę całego dzieła. W części A_1 następuje kilka modyfikacji materiału muzycznego, m.in.: powtórzenie pierwszego taktu tematu w nieco zmodyfikowanej postaci (t. 83–84, por. przykład 20), zaś w miejsce unisonowych figuracji fortepianu (t. 4–7) zastosowane zostało trzykrotne powtórzenie czwartego taktu tematu (t. 86), za każdym razem o oktawę niżej. W kolejnych taktach pojawiają się motywy descendentalnych figuracji w kwintecie smyczkowym (t. 88–89), które w części A były prezentowane przez fortepian (t. 10–12 i 19). W przebiegu części A_1 następuje kondensacja materiału

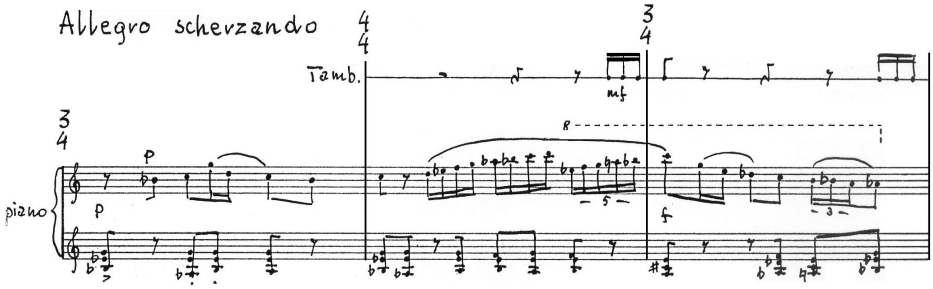
muzycznego. W każdym takcie pojawiają się reminiscencje co raz to innych motywów, np. ascendentalne figuracje pasażowe w partii fortepianu (w ogniwie A – t. 20, 60, w ogniwie A_1 – t. 90) oraz figuracje diadochokinetyczne[33] (w ogniwie A – t. 27–49, w ogniwie A_1 – t. 92 i 94 – por. przykład 17). Kondensacja materiału i ograniczenie do przypomnienia wyłącznie najważniejszych motywów powoduje wrażenie, jak gdyby czas przebiegu utworu nagle zaczął płynąć dwukrotnie szybciej. Obok znanych już wątków pojawiają się w ogniwie A_1 także nowe motywy, np. figuracje w partii fagotów, które podejmuje następnie fortepian (t. 103–113). Pod koniec utworu (t. 124) jeszcze raz powraca główny temat w partii fortepianu, który w progresji wznoszącej doprowadza do potężnego *tutti* i zakończenia dzieła (por. przykład 21).

Przebieg trzeciej części *Concertina* (podobnie jak pozostałych części) opiera się na dialogowaniu solowego fortepianu i orkiestry w kilkutaktowych odcinkach (np. t. 1–12 – fortepian; t. 13–19 – orkiestra, por. przykład 16; t. 19–49 – fortepian; t. 50–56 – orkiestra; t. 57–61 – fortepian). Wejścia fortepianu są zazwyczaj „przygotowane" przez orkiestrę. Na przykład: w takcie 18 kwintet smyczkowy, przypominając czoło tematu, doprowadza do wejścia fortepianu w takcie 19; w takcie 56 energiczne solo trąbki poprzedza wejście fortepianu z tematem w takcie 57; w taktach 81–82 *tremolo* w orkiestrze przygotowuje powrót tematu w takcie 83; w takcie 101 instrumenty smyczkowe przypominają czoło tematu (por. t. 18), poprzedzając partię fortepianu (t. 102–105).

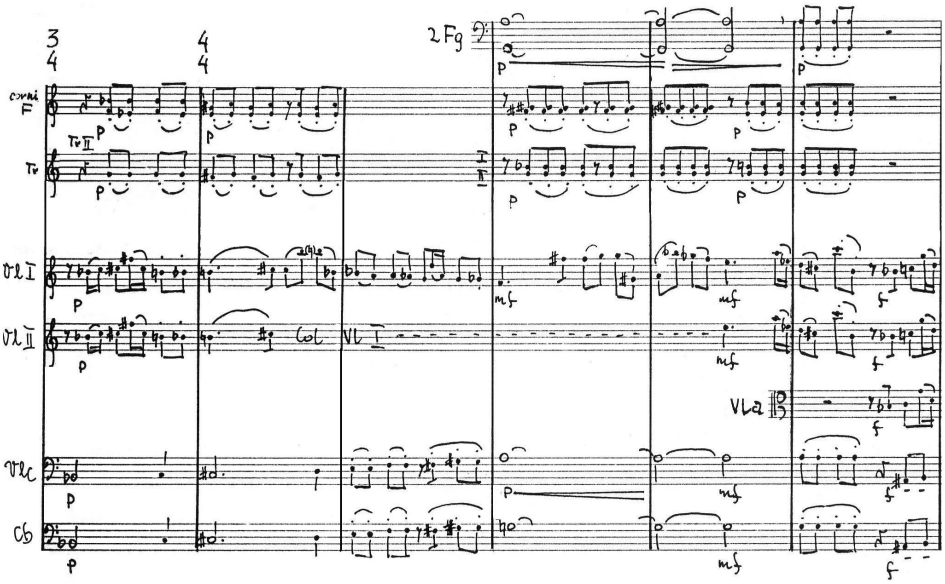
Elementami wpływającymi na rozwój przebiegu i dramaturgii części III są dynamika i kolorystyka. Określenia dynamiczne są zanotowane w partyturze znacznie częściej niż w częściach I i II. Kontrasty dynamiczne i kolorystyczne wynikają z zastosowania określonych grup instrumentalnych, w tym perkusji. Charakterystyczne jest na przykład zróżnicowanie dynamiczne kolejnych prezentacji głównego tematu (np. t. 1 – *piano*, fortepian – por. przykład 15; t. 49 – *mezzopiano*, flet – por. przykład 18; t. 57 – *forte*, fortepian). Już na samym początku części III zwraca uwagę rozległość poziomów dynamicznych (gradacja dynamiczna w temacie w taktach 1–7 – od *piano* do *fortissimo*). W wielu miejscach występują kontrasty dynamiczne (np. t. 8–12 – *fortissimo*, t. 13 – *piano*) oraz kontrasty związane ze zmianą rejestrów w partii fortepianu. Często dynamika traktowana jest skokowo (np. t. 85–86 – *piano*, t. 87 – *forte*; t. 128 – *fortissimo*, t. 129 – *subito piano*). Funkcję dynamiczną i ekspresywną pełnią również kontrastujące zestawienia barw instrumentalnych. Na przykład w takcie 72 wej-

[33] Diadochokineza jest to pojęcie wywodzące się z neurologii, oznaczające zdolność do wykonywania szybkich ruchów przemiennych rąk lub palców. W odniesieniu do gry fortepianowej pod pojęciem diadochokineza mam na myśli przemienne wykonywanie przez lewą i prawą rękę określonych struktur dźwiękowych. Jest to technika stosowana powszechnie w literaturze fortepianowej, jednak dotąd nie doczekała się ona odpowiedniego pojęcia ją wyjaśniającego.

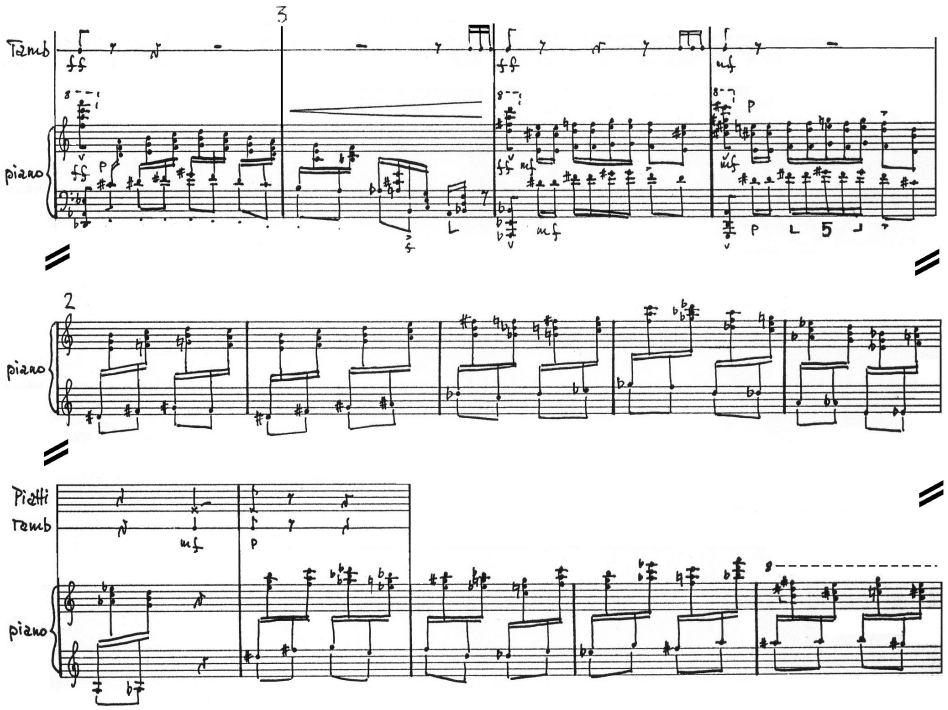
ście tematu w partii trąbki kontrastuje z partią kwintetu w poprzednich taktach; w takcie 101 partia kwintetu kontrastuje z brzmieniem instrumentów dętych drewnianych w taktach 99–100; w takcie 103 partia fagotów *piano* tworzy kontrast do partii fortepianu *forte* w takcie 102. Ponadto w toku utworu występują liczne *crescenda* i *diminuenda*, pokrywające się często z rysunkiem linii melodycznej. Dynamika i kolorystyka są więc w *Allegro scherzando* silnie zintegrowane z kontinuum formy tej części oraz z organizacją horyzontalno-wertykalną materiału dźwiękowego.



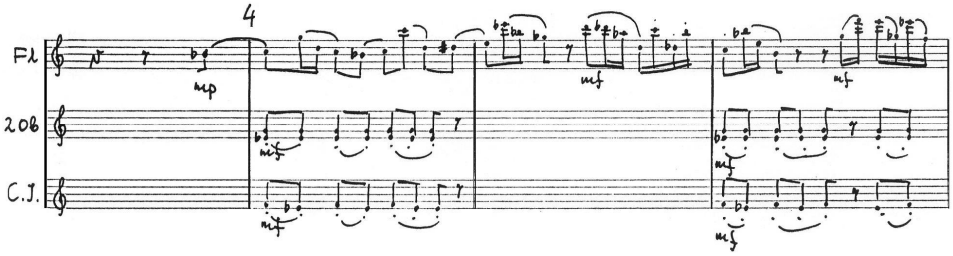
Przykład 15. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 1–3



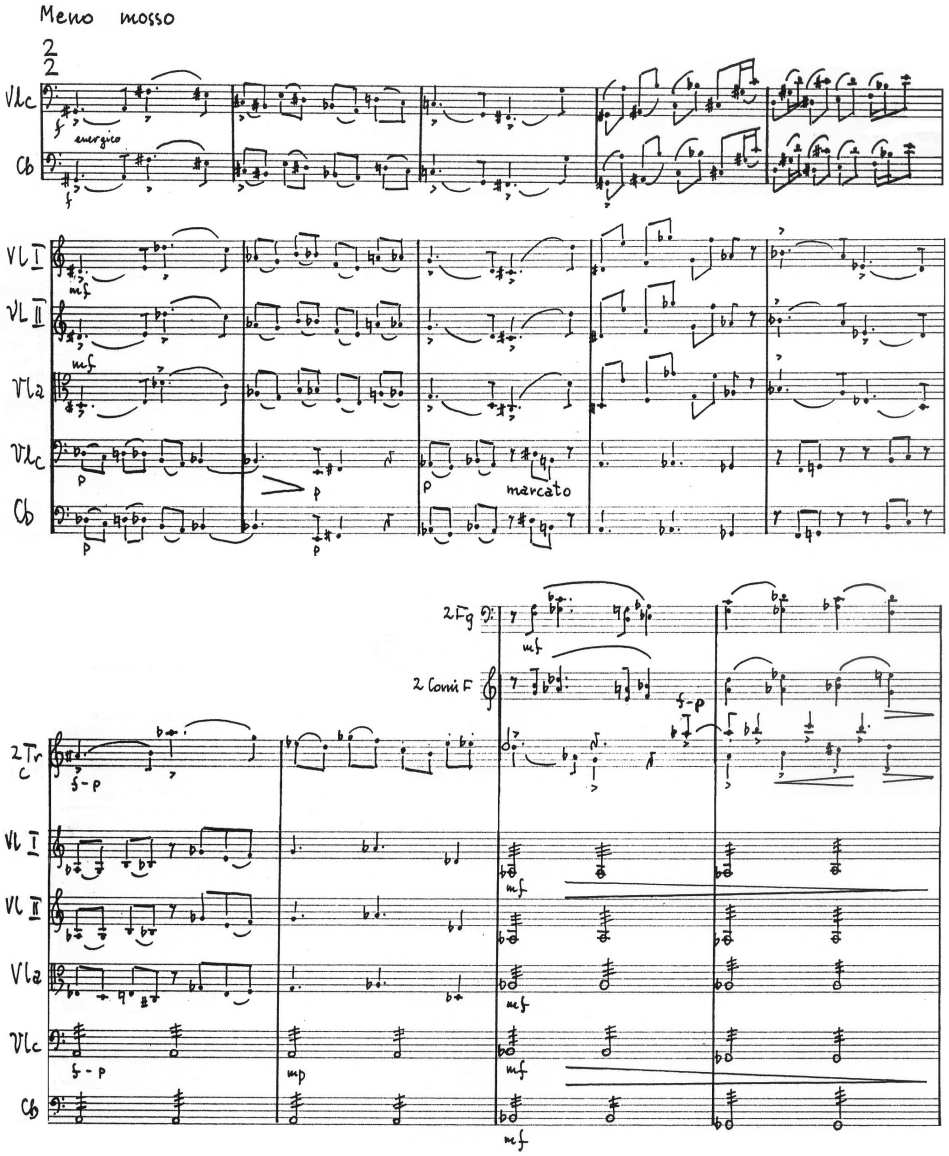
Przykład 16. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 13–18



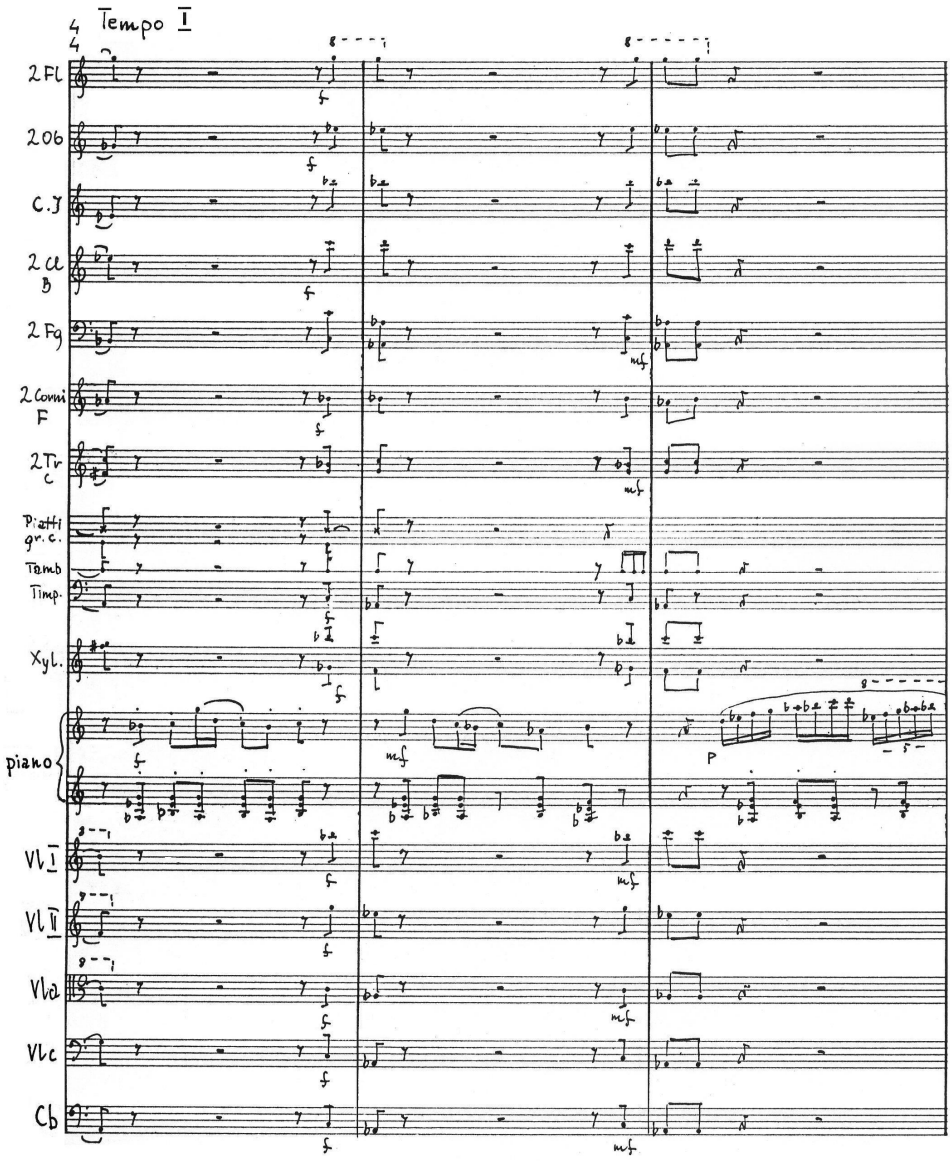
Przykład 17. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 23–36



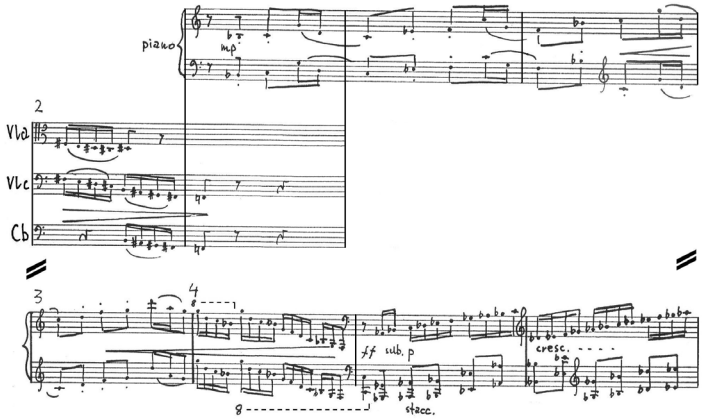
Przykład 18. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 49–52



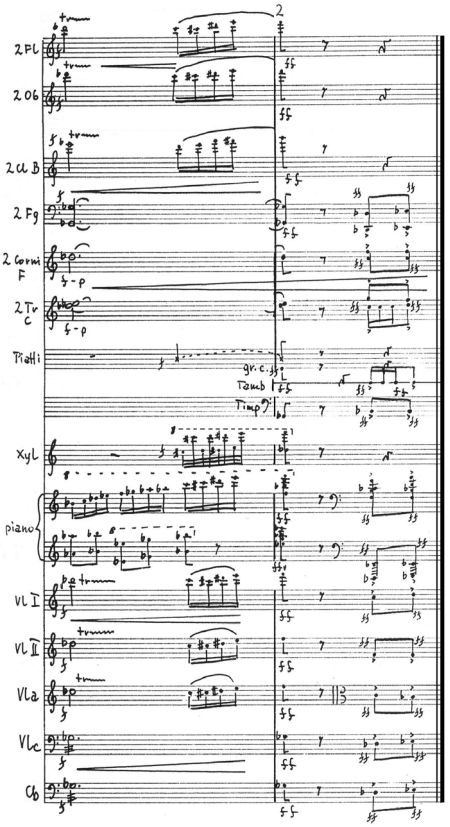
Przykład 19. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 62–75



Przykład 20. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 83–85



Przykład 21a. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 123–132



Przykład 21b. W. Łukaszewski, *Concertino*, cz. III: *Allegro scherzando*, t. 123–132

3.3.2. Organizacja czasu muzycznego

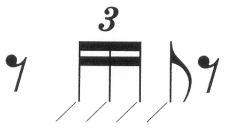
3.3.2.1. P r z e b i e g t e m p a i m e t r u m

Początkowe tempo, *Allegro scherzando*, utrzymuje się w ogniwach skrajnych A i A_1. W ogniwie B (*fugato*) kompozytor wprowadził określenie *Meno mosso*. Zmianom tempa towarzyszy zmiana charakteru. Ogniwa oznaczone tempem *Allegro scherzando* odznaczają się lekkością i żywym przebiegiem. Natomiast ogniwo B (*Meno mosso*) charakteryzuje się większą powagą, choć zastosowane tu *fugato* należałoby – biorąc pod uwagę aluzje do stylu Prokofiewowskiego w całej kompozycji – potraktować z pewnym przymrużeniem oka. Metrum jest w ogniwach A i A_1 zmienne – początkowo niemal w każdym takcie, na przemian dwu- i trójdzielne, zaś w ogniwie B stabilizuje się metrum $^4/_4$.

3.3.2.3. R y t m i k a

W całym *Allegro scherzando* utrzymuje się stała pulsacja ćwierćnutowa. W toku utworu następuje duże zróżnicowanie rytmiczne, m.in. regularne figuracje szesnastkowe w partii fortepianu (np. t. 8–9, 20–49, 90, 106–113); triole i kwintole (t. 1–7 – temat w partiach fortepianu i kwintetu smyczkowego), rytmy punktowane (np. temat *fugata* w ogniwie B – t. 62–74, por. Przykład 19). Dużo motywów rytmicznych jest zaczerpniętych bezpośrednio z tematu (np. t. 18 – smyczki; t. 95–97 – werbel; t. 101 – smyczki; t. 123–127 – fortepian). Motywy te często operują następującymi układami rytmicznymi:

Wspomniany schemat rytmiczny występuje również w partii fortepianu i orkiestry (np. t. 10–11 i 19 – fortepian; t. 53 – flet; t. 58 i 86–87 – fortepian; t. 88–89 – smyczki). W kilku miejscach kompozytor zastosował polirytmię (np. t. 19 i 102 – w partii fortepianu). Charakterystyczny jest także motyw rytmiczny prezentowany przez werbel:



Motyw ten, jak już wyżej zauważono, pojawia się bardzo często jako rodzaj „sygnału" na ostatniej wartości w takcie (np. t. 1–7, 20–26, por. przykład 15 i 17). Często występują ósemkowe *ostinata* o charakterze akompaniującym (np. t. 13–18 – waltornie, trąbki, wiolonczele i kontrabasy, por. przykład 16; t. 50–53 – oboje i rożek angielski; t. 54–55 – waltornie i trąbki).

Zróżnicowanie rytmiczne w kolejnych ekspozycjach tematu wiąże się często z artykulacją: *staccato* (np. ósemki w temacie, t. 83–85), *non legato* (np. t. 8 – fortepian, t. 13–18 – dęte blaszane, t. 50–53 – dęte drewniane). Zwracają uwagę krótkie motywy grupowane i łukowane po dwie lub trzy nuty (np. t. 1–7, 13–19, 62–82) oraz łukowanie synkopowane (np. t. 4 – fortepian; t. 49–54 – flet; t. 54–55 – fagot). Artykulacja podkreśla groteskowość utworu.

3.3.3. Podstawy horyzontalno-wertykalnej organizacji materiału dźwiękowego

Część III omawianego dzieła charakteryzuje się zróżnicowanym wykorzystaniem techniki interwalistycznej. Melodyka bazuje zarówno na skali diatonicznej (np. t. 2 – c-moll naturalny), jak i chromatycznej (np. t. 3–4). Jest to często rozszerzona tonalność bez odniesień funkcyjnych lub struktury pozatonalne. Melodyka charakteryzuje się licznymi skokami: kwarty, trytonu, seksty, septymy (np. t. 49–53 – flet; 54–55 – fagot). Największe skoki interwałowe mają miejsce w ogniwie B. Są to septymy i nony tworzące temat *fugata*. Charakterystyczna jest także technika grupowania dźwięków po dwa i związana z tym interwalistyka: sekunda mała w górę i skok (np. t. 13–18; t. 62–75).

3.3.4. Faktura. Środki techniki pianistycznej

W trzeciej części *Concertina* występują przede wszystkim dwa typy faktury:

1) figuracyjna:
   — figuracje typu gamowego (np. t. 1–3, 57–59, 83–89, por. przykłady 15, 21a i 21b),
   — figuracje typu pasażowego (np. t. 20, 60, 90, 106–113),
   — figuracje typu gamowego lub pasażowego grane *all'unisono* w odległości oktawy (np. t. 4–7, 124–128, por. przykład 21a);
2) akordowa:
   — figury typu „toccatowego" (t. 8–9, 21–22, 25–26, 61, 91, 93, por. przykład 17; charakterystyczne także w pierwszej części *Concertina*, por. przykłady 1, 2, 9),
   — figury diadochokinetyczne (trójdźwięki dur–moll w prawej ręce, pojedyncze dźwięki w lewej, prowadzone chromatycznie (t. 23–24, 27–48, 92, 94, por. przykład 17),
   — figury oktawowe (t. 129–132 – w partii lewej ręki, por. przykład 21a i 21b).

Fakturę fortepianową w *Allegro scherzando* można ogólnie określić jako figuracyjno-akordową, toccatową. Pod pojęciem „toccatowy" mam tu na myśli również typ faktury obecny w napisanej przez Wojciecha Łukaszewskiego w 1962 r. fortepianowej *Toccacie*. Ponadto w III części *Concertina* stosowane są liczne skoki, zmiany rejestrów połączone z silnym skontrastowaniem dynamicz-

nym i fakturalnym, np. w t. 21–26, gdzie każdy kolejny takt rozpoczyna się akordem w skrajnych rejestrach, po czym następuje przejście do rejestru średniego (por. przykład 17).

4. *Concertino* na fortepian i orkiestrę – wersja dydaktyczna (1973). Informacje ogólne[34]

W 1973 roku, jak już wcześniej podkreślono, Wojciech Łukaszewski opracował drugą wersję *Concertina*. W okresie, kiedy powstała owa druga wersja, kompozytor był od dwóch lat dyrektorem Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie. *Concertino* otworzyło serię utworów dydaktycznych w jego dorobku[35]. Nowa redakcja powstała z myślą o ogólnopolskim konkursie kompozytorskim na utwory dydaktyczne we Wrocławiu (1973), na którym *Concertino* otrzymało wyróżnienie w kategorii dzieł na fortepian i orkiestrę. Prawykonanie odbyło się 26 maja 1974 w Jeleniej Górze podczas Ogólnopolskiego Przeglądu Uczniów Sekcji Fortepianu Społecznych Ognisk Muzycznych (wyk. Wojciech Czekaj lub Ilona Zygłowicz – fortepian[36], Wałbrzyska Orkiestra Symfoniczna, dyr. Witold Korecki). W późniejszych latach *Concertino* doczekało się kilku prezentacji, m.in.: w 1977 roku na koncercie symfonicznym „Estrada dla Młodych" w Filharmonii Częstochowskiej, w 1979 roku na koncercie w Filharmonii Częstochowskiej zatytułowanym „Dzieci dzieciom" z okazji Międzynarodowego Roku Dziecka oraz w 1983 roku w Zielonej Górze na Koncercie Młodych Muzyków „Zielona Góra 83".

Obsadę, poza solowym fortepianem, tworzą w utworze następujące instrumenty: 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 waltornie, 2 trąbki, perkusja (clav, trg, pti, tmb, tmp) i kwintet smyczkowy. Dzieło zachowuje trzyczęściowy układ: I: *Allegro giocoso*, II: *Andante*, III: *Allegro scherzando*. Zmianom uległa w minimalnym zakresie forma kompozycji, skrócona z 15 do 10 minut (ilość taktów: 90 + 63 + 79). Zmniejszony został także aparat orkiestrowy. Najważniejsze zmiany nastąpiły w partii solowego fortepianu, która została dopasowana do możliwości manualnych uczniów szkół muzycznych I stopnia (Por. przykłady

---

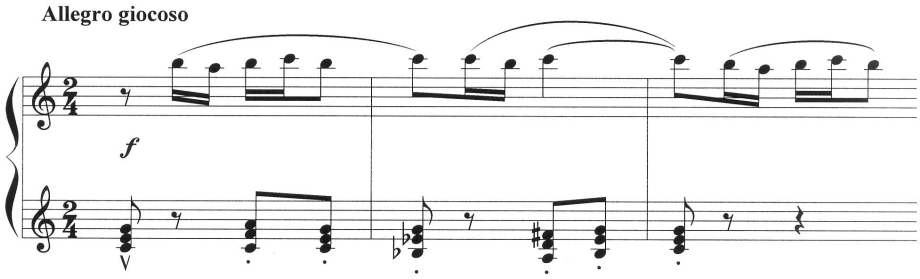
[34] Zob. także: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 47–48 i 115–116.

[35] Są to, oprócz *Concertina*, następujące utwory: druga wersja *Czterech miniatur* na klarnet i fortepian z 1963 r., opracowana w 1974 r. na dwa flety i klarnet, *Siedem piosenek dla dzieci* na głos i fortepian (1977), *Wariacje na temat „Uśnijże mi, uśnij"* na fortepian (1977) oraz *Preludium* na akordeon (1978). Do tego nurtu przynależą także wcześniejsze kompozycje Łukaszewskiego: *Kaprys* na skrzypce i fortepian (1963) oraz dwie fortepianowe *Sonatiny* (1963).

[36] Informacje podane w programie koncertu nie pozwalają zweryfikować, który z wymienionych wykonawców zagrał *Concertino* W. Łukaszewskiego.

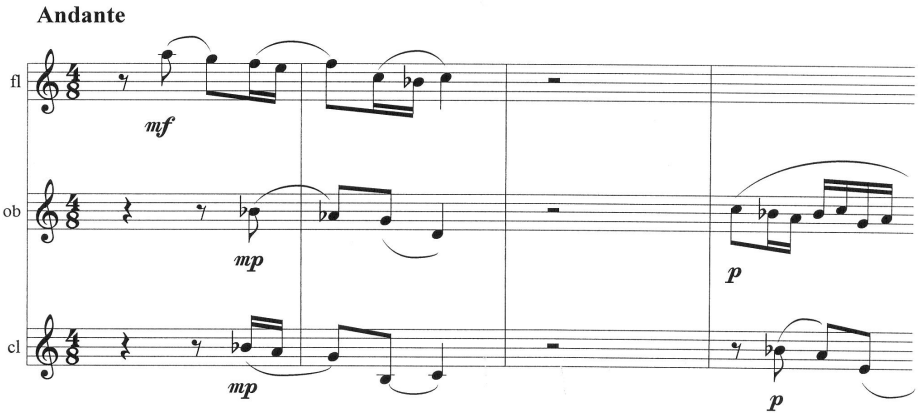
22–24). Faktura toccatowo-akordowa, typowa w pierwszej wersji *Concertina*, zastąpiona została fakturą figuracyjną. Nie zmienił się natomiast język muzyczny i ogólny wyraz kompozycji. Rękopis partytury przechowuje Biblioteka Narodowa (Mus. 4802).

O nowej wersji *Concertina* Wojciech Łukaszewski napisał w komentarzu dołączonym do programu jednego z koncertów: „*Concertino* adresowane jest do młodych, wyróżniających się w sztuce pianistycznej uczniów szkół muzycznych I stopnia, a także ognisk muzycznych. Utwór ma więc charakter raczej dydaktyczny, ale nie rezygnuje z pewnych rozwiązań bardziej ambitnych. Wykonawca odnajdzie w nim problemy techniczne o różnorodnym stopniu trudności, a nawet o wyraźnym zabarwieniu wirtuozowskim. Niektóre fragmenty kantylenowe wymagają jednak dojrzałości muzycznej, wrażliwości na walory brzmieniowe, samodzielnej i przemyślanej interpretacji (zwłaszcza w części środkowej utworu). Zamiarem moim było wypełnienie pewnej luki w tego rodzaju literaturze fortepianowej dającej wykonawcom możliwości wcześniejszego muzykowania z zespołem orkiestrowym”[37].

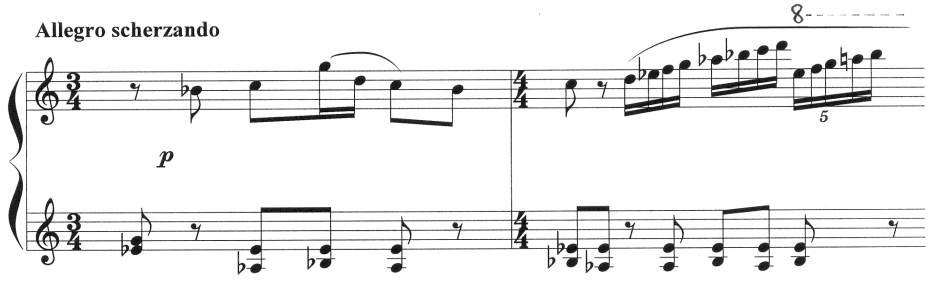


Przykład 22. W. Łukaszewski, *Concertino* (wersja 1973), cz. I: *Allegro giocoso*, t. 1–3, partia fortepianu

[37] W. Łukaszewski, komentarz do utworu *Concertino* na fortepian i orkiestrę, [w:] omówienie programu koncertu symfonicznego „Estrada dla młodych”, Częstochowa 3 VI 1977; cyt. za: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 116.



Przykład 23. W. Łukaszewski, *Concertino* (wersja 1973), cz. II: *Andante*, t. 1–4



Przykład 24. W. Łukaszewski, *Concertino* (wersja 1973), cz. III: *Allegro scherzando*, t. 1–2, partia fortepianu

5. Postscriptum

W całości *Concertino* (1964) jest utworem napisanym zręcznie, z wyczuciem orkiestrowej kolorystyki i znajomością faktury fortepianowej. Partia orkiestry na równi z instrumentem solowym współtworzy narrację muzyczną. Wanda Malko zauważa: „W partii fortepianu, zwłaszcza w części I, twórca świadomie wzoruje się na stylu Prokofiewowskim. Całość utworu ma mimo to wyraźne znamiona indywidualności twórczej, dominujące w *Andante cantabile*. Lekkość i przejrzystość instrumentacji wykazuje bliskie pokrewieństwo z wzorcami francuskimi”[38].

[38] W. Malko, omówienie do programu koncertu kompozytorskiego Wojciecha Łukaszewskiego, Częstochowa 25 V 1973; cyt. za: M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, s. 103.

Utwory pisane przez Wojciecha Łukaszewskiego w okresie studiów (w tym fortepianowe *Sonatiny* i *Toccata*) utrzymane są w stylistyce neoklasycznej. *Concertino* jest kontynuacją wcześniejszych utworów i równocześnie zwieńczeniem neoklasycznych poszukiwań kompozytora. Na neoklasyczną proweniencję wskazuje między innymi tradycyjny, trzyczęściowy układ dzieła, zachowujący charakterystyczny dla koncertów instrumentalnych XVIII–XIX w. kontrast między częściami, a także sam gatunek – *Concertino*, chętnie stosowany przez twórców z kręgu paryskiej szkoły neoklasycznej i ich polskich naśladowców (podobnie jak *Sonatina* i *Toccata*). Możliwe, że na wybór neoklasycznej estetyki wpływ mieli profesorowie Łukaszewskiego w warszawskiej PWSM: Szeligowski i Paciorkiewicz, których twórczość w znacznej mierze była zorientowana właśnie neoklasycznie.

Na wzorce neoklasyczne w *Concertinie* Wojciecha Łukaszewskiego wskazują także takie elementy, jak: groteskowo-sarkastyczny wyraz (aluzje do stylu Prokofiewowskiego), przyjmujący niekiedy formę pastiszu, stała pulsacja i motoryka przebiegu dźwiękowego, ostinatowość, wyróżnienie rytmiki jako czynnika nadrzędnego, formotwórczego i wyrazowego, wreszcie budowa poszczególnych części (pierwsza przypomina formę *allegra* sonatowego, trzecia – ronda). Do istotnych cech utworu należy także ważna rola perkusji, barwna instrumentacja, zastosowanie polifonii, dialogowanie fortepianu z różnymi grupami orkiestry, wykorzystanie techniki *fugato* w finale, wyraźne, łatwo wpadające w ucho tematy.

Concertino jest dziełem wirtuozowskim, lecz o niezbyt wysokim stopniu trudności, co umożliwia wykonanie utworu przez uczniów szkoły muzycznej II stopnia. Świadome założenia dydaktyczne ma dopiero druga wersja *Concertina* (1973), przeznaczona dla zdolniejszych uczniów szkół muzycznych I stopnia.

Na zakończenie rozważań posłużę się refleksją prof. Marka Podhajskiego, który w odniesieniu do twórczości i aktywności publicystycznej mojego Ojca zauważył: „Nie ulega wątpliwości, że całokształt działalności Wojciecha Łukaszewskiego wpisuje się znacząco w panoramę zjawisk, związanych z szeroko rozumianym życiem muzycznym Polski, zwłaszcza w dziesięcioleciu 1967–1977. Mam tu na myśli nie tylko jego dokonania kompozytorskie, które dokumentuje bogata dyskografia [...], ale także jego działalność organizacyjną i społeczną na rzecz rozwoju kultury muzycznej ziemi częstochowskiej”[39].

[39] M. Podhajski, fragment recenzji wydawniczej opublikowany na rewersie okładki książki: W. Łukaszewski, *Muzyczne interludia*...

Summary

Wojciech Łukaszewski's *Concertino* as an example of blending tradition with modernity

The present article analyses the *Concertino* for piano and orchestra (1964) by Wojciech Łukaszewski, a composer whose entire career was associated with the town of Częstochowa. Apart from the fragments of my M.A. dissertation and brief sections of my monograph on the composer, the work has not been the subject of any deep musicological analysis.

Neo-Classical in style, the *Concertino* for piano and orchestra was written in 1964, during Łukaszewski's fourth year of studies at the State Higher School of Music, in the class of Professor Tadeusz Paciorkiewicz. It was Łukaszewski's first large-scale composition and also his first orchestral score (his output until then comprised solely songs, chamber works and piano pieces). The 15 minute-long *Concertino* took Łukaszewski almost a year to complete.

The composition falls into three contrasting movements: I *Allegro giocoso*, II *Andante cantabile*, III *Allegro scherzando*. The piano is accompanied by symphony orchestra consisting of double woodwind (2 flutes, 2 oboes, English horn, 2 clarinets, 2 bassoons), two horns and two trumpets, percussion (triangle, kettledrum, cymbals, big drum, timpani, xylophone) and strings.

The first movement (116 bars) is of a lively character, with a sense of mobility, a permanent quaver-based pulse and a prominent role assigned to rhythm. The piano is the dominant instrument, its virtuoso part conducting a dialogue with various instrumental groups, as a result of which the role of the orchestra is not confined to accompaniment but co-creates the lively development of the musical material. The colouristic effects of the orchestral writing is an important feature of this movement. *Allegro giocoso* follows the pattern: ABA_1 + Coda.

The central movement of the *Concertino* (91 bars) stands in contrast to the work's outer movements, in terms of expression, texture and stylistic features. A song-like melodic line and a multi-layered, slightly polyphonic texture are assigned priority. The dynamics are generally *piano*, with slight inclinations towards *mezzoforte* and several times towards *forte* and *fortissimo* (at the two climaxes). *Andante cantabile* is a homogenous movement, in which the continuum of form proceeds in a linear way, smoothly flowing from the opening three-part motif to the last note.

The third movement (132 bars) has an ABA_1 structure. In view of the frequent returns of the light and somewhat teasing theme, introduced by the piano, this *Allegro scherzando* can also be treated as a rondo. The shape of the music

(similarly to the other movements) is based on the dialogue between solo piano and orchestra, proceeding in several bar-long sections.

The neo-Classical inspirations in Wojciech Łukaszewski's *Concertino* can also seen in its grotesque and sarcastic flavour, which sometimes takes the form of pastiche, (an allusion to the style of Prokofiev), with its constant pulse and motoric drive, the treatment of rhythm as the supreme form-building and expressive factor, and the structure of individual movements (the first reminiscent of sonata allegro and the third of rondo). The work's significant features also include an important role for percussion, colourful instrumentation, the use of polyphony, the dialogue of the piano and various instrumental groups, the use of fugato in the finale and distinct, ear-catching themes.

In 1973 Wojciech Łukaszewski made another version of the *Concertino*, designed for teaching purposes, where the original material was simplified to a large extent, including its instrumentation.

tłum. Michał Kubicki