

Ewa Nidecka

"II Koncert fortepianowy" Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 12, 83-100

2017

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.

Ewa NIDECKA
Uniwersytet Rzeszowski

***II Koncert fortepianowy* Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia**

Streszczenie

Koncerty fortepianowe polskiego kompozytora Andrzeja Nikodemowicza (1925–2017) należą do późnego, dojrzałego okresu jego twórczości. Omówiony w niniejszym artykule *II Koncert fortepianowy* powstał w roku 2002 i jest *de facto* pierwszym autonomicznym koncertem skomponowanym na fortepian przez tego twórcę, ponieważ jego *I Koncert fortepianowy* (1994) jest przeróbką własnego *Koncertu skrzypcowego* z roku 1973. Utwór rodził się w poczuciu stabilizacji i pełnej wolności twórczej. Kompozytor, mieszkając od 1980 roku w Polsce, w Lublinie, nie odczuwał już presji psychicznej, która towarzyszyła mu wcześniej, kiedy przebywał we Lwowie. Ze względu na panujący tam system polityczny większość dzieł, jakie powstały we Lwowie, nie miała żadnych szans na wykonanie.

W zakresie formalnym w *II Koncercie fortepianowym* kompozytor zrezygnował z klasycznej formy trzyczęściowej i preferowanego w wielu swoich kompozycjach układu symetrycznego na rzecz formy szeregowej. *II Koncert fortepianowy* uwidacznia nakładanie się dwóch tendencji związanych z zasadą kształtowania materiału muzycznego. Jedną z nich jest tradycja o korzeniach neoromantycznych, ekspresywno-liryczna, ale poddana znacznej transformacji własnej wizji, druga wykorzystuje energetykę rytmu i perkusyjne walory fortepianu. Kompozytor operuje silnie dysonującym 12-tonowym materiałem dźwiękowym oraz skomplikowanymi podziałami rytmicznymi, rytмами uzupełniającymi, tworzącymi gęstą strukturę dźwiękową. Ostatecznie zawierają one rozpoznawalny idiom stylistyczny, którego istotą jest liryzm i ekspresja. Jest on wynikiem permanentnej zmienności i różnorodności oraz zastosowania rozwoju na etapie mikroformy. Celem nadrzędnym techniki kompozytorskiej jest uzyskanie wysublimowanego brzmienia. Czynnikiem rozwojowy jest jedną z głównych cech stylu Andrzeja Nikodemowicza.

Słowa kluczowe: Andrzej Nikodemowicz, *II Koncert fortepianowy* Andrzeja Nikodemowicza, polska twórczość kompozytorska pierwszej dekady XXI w., liryzm i ekspresja.

Dnia 28 stycznia 2018 roku, a więc podczas pracy nad niniejszym artykułem, przypada pierwsza rocznica śmierci Andrzeja Nikodemowicza (1925–2017). Jest to zatem dogodny czas na refleksję nad twórczością tego kompozyto-

ra. Patrząc na nią perspektywicznie, można wysunąć następujące wnioski: cechuje ją subtelność brzmienia, wrażliwość na barwę i ekspresję oraz obecność elementu poszukiwawczego, który towarzyszył kompozytorowi do ostatniego napisanego utworu. Odślania ona twórcę wrażliwego na otaczający świat, na piękno w różnych jego wymiarach¹.

Poczucie szeroko rozumianej wolności wyboru w procesie twórczym było dla kompozytora wartością najważniejszą. W przeszłości wiele razy doświadczał prób ingerencji we własną niezależność. W obliczu doznanych szykan ze strony systemu totalitarnego jeszcze z okresu lwowskiego, za konsekwentnie wyznawane poglądy religijne i niepodporządkowanie się władzy, poczucie to było tym cenniejsze. W rezultacie w 1973 roku Andrzej Nikodemowicz stracił pracę w konserwatorium lwowskim, skasowano też wszystkie nagrania jego utworów z lwowskiego radia i w latach 1950–1980 jego twórczość została objęta zakazem publikowania². Jednak z żelaznym uporem, godnym porównania do Artura Malawskiego, który nie poddał się socrealistycznej władzy kosztem zniszczenia własnej kariery kompozytorskiej³, Nikodemowicz pozostał wierny wyznawanym wartościom, mieszczącym się w kręgu kultury chrześcijańskiej. Działania te doprowadziły do objęcia cenzurą dzieł kompozytora i wykreślenia go na kilkadziesiąt lat ze świadomości środowiska muzycznego Lwowa, co dla każdego twórcy było najbardziej dotkliwą karą. Zamierzenie to jednak się nie powiodło, gdyż Andrzej Nikodemowicz, był w tamtym czasie we Lwowie już uznanym kompozytorem. Również obecnie jest tam nie tylko ceniony, ale i często wykonywany. Realne poczucie pełni wolności na poziomie twórczym i odtwórczym było możliwe dopiero po roku 1980, od kiedy kompozytor zamieszkał na stałe w Lublinie. Stąd rok 1980 jest cezurą, od której rozpoczął się nowy rozdział w jego życiu. Utwory z okresu lwowskiego, takie jak m.in.: *Composizione sonoristica*, w skład której wchodzi *Sonorità* na skrzypce solo (1966), *Sonorità* na fortepian (1966), *Sonorità* na wiolonczelę solo (1971) i *Sonorità quasi una sonata* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1971) oraz *Sonorità* w trzech zwrotkach na fortepian (1972), tudzież *Il canto solingo* na sopran i taśmę (1979), jak też znaczna liczba utworów religijnych pisana była zatem „do szuflady”, ze świadomością niewiadomej perspektywy wykonania.

Doznane niegodziwości komunistycznej władzy, które w sposób szczególnie naznaczyły twórczość kompozytora, miały również wpływ na powstanie znaczą-

¹ Cechy te podkreślają zarówno wykonawcy utworów, jak i analitycy zajmujący się twórczością Nikodemowicza. Do ostatnich należy na przykład Tomasz Jasiński, autor artykułu *III Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza. Muzyka piękna*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 5, Sectio L Artes, Lublin 2007, s. 71–103.

² E. Nidecka, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 102.

³ Postać Artura Malawskiego celnie charakteryzuje Stefan Kisielewski w rozdziale *O Arturze Malawskim (1904–1957)*, zawartym w pracy *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966, s. 195–202.

nej liczby utworów religijnych. Wiara w wyższe wartości duchowe stała się w tym czasie siłą napędową wyzwalamą impuls twórczy. Czasy te kompozytor wspomina w artykule *Moje lwowskie lata*, w którym stwierdza:

Pisałem między innymi – w zupełnej konspiracji – dużo muzyki sakralnej, której nie mogłem ujawnić. Pisałem ją jednak z wewnętrznej potrzeby. Dopiero po przyjeździe do Polski utwory te mogły ujrzeć światło dzienne⁴.

O ile do 2000 roku skomponowane utwory tematycznie należą w większości do działu muzyki religijnej, to w nowym tysiącleciu, pomimo kontynuacji tego nurtu, przeważają utwory niereligijne⁵. Warsztat kompozytorski Andrzeja Nikodemowicza przykuwa uwagę w wielu kwestiach. Na plan pierwszy wysuwają się trzy filary: brzmienie, podejście do formy i kształtowanie wyrazu dramatycznego. Ich zespolenie wpływa na kształt indywidualnego idiomu stylistycznego, który zaskakuje wyobraźnią i pomysłowością w zakresie cyzelowania brzmienia, doboru barw i ich adaptacji na potrzeby konkretnych koncepcji kompozytorskich. Każdy z nich ma indywidualne rysy i odmienne założenia. W utworach religijnych, zgodnie z tradycją Kościoła, fundamentalne znaczenie ma słowo, pełniące szczególną rolę w historii chrześcijaństwa. Jednak obok twórczości religijnej powstawała równoległe twórczość niereligijna, która była dla kompozytora równie ważna. Wśród dzieł instrumentalnych Andrzeja Nikodemowicza szczególną pozycję zajmują koncerty fortepianowe. Łącznie siedem koncertów powstało w latach 1994–2007⁶, z tym że *I Koncert fortepianowy* (1994) jest przeróbką *Koncertu skrzypcowego*, ukończonego w 1973 roku. Z tego powodu *II Koncert fortepianowy*, napisany w roku 2002, jest *de facto* pierwszym autonomicznym koncertem skomponowanym na fortepian. Tak znaczna kumulacja utworów napisanych w tym gatunku spowodowana była niepełnym zadowoleniem z efektów poprzednich dzieł i poszukiwaniami nowej, oryginalnej wizji brzmienia. Inną kwestią jest fakt, że uczucie to towarzyszyło kompozytorowi aż do ostatniego, *VII Koncertu fortepianowego*⁷. Utwór został opatrzony dedykacją „mojej córeczce Małgosi”.

Warto podkreślić, że Andrzej Nikodemowicz, pisząc *II Koncert fortepianowy*, miał blisko siedemdziesiąt lat. Zastanawiającą kwestią jest to, czy niezadowolenie z brzmienia poszczególnych koncertów fortepianowych to jedyna przyczyna, dla której kompozytor tak intensywnie podjął gatunek koncertu fortepia-

⁴ A. Nikodemowicz, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, vol. 2, sectio L, 2004, s. 195.

⁵ Pełny spis utworów Andrzeja Nikodemowicza zawiera praca *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księska-Falger, Gaudium, Lublin 2018, spis kompozycji, s. 186–198.

⁶ Pozostałe koncerty fortepianowe powstały odpowiednio w latach: III – 2002, IV – 2003, V – 2004, VI i VII – 2007.

⁷ Skądinąd poczucie niezadowolenia Andrzeja Nikodemowicza z własnej twórczości dotyczyło także innych utworów, czego wyrazem są liczne ich wersje.

nowego w dojrzałym okresie swojej twórczości. Otóż z wypowiedzi wybitnego ukraińskiego pianisty Myroslawa Drahana wynika, że wszystkie koncerty były pisane dla znakomitego pianisty węgierskiego mieszkającego na stałe we Lwowie – Jozsefa Örménya. Był on zarówno pierwszym wykonawcą *I Koncertu*, dla którego Nikodemowicz dokonał przeróbki *Koncertu skrzypcowego*, otwierając serię powstałych później koncertów fortepianowych, jak i niemal wszystkich dzieł fortepianowych. Drahan odniósł się jeszcze do jednej kwestii dotyczącej inspiracji twórczej kompozytora:

Udane wykonania utworów Nikodemowicza na festiwalach odbijały się zawsze szerokim echem wśród tych, którzy szanowali i cenili talent Kompozytora, a to z kolei powodowało u Artysty nowe zrywy twórczej energii. Sami wykonawcy inspirowali Kompozytora do pisania kolejnych utworów dla nich. Przykładem mogą być koncerty fortepianowe dla Jozsefa Örmény'ego [sic!]⁸.

Z kolei sam Jozsef Örmény w jednej z wypowiedzi stwierdził, że pierwszy utwór Nikodemowicza, który wykonał – *4 medytacje na fortepian* (1986) – spowodował miłą reakcję – zdziwienie – kompozytora na to, jak potrafił odczytać utwór. Jak dalej wspominał pianista, koncert ten był początkiem twórczej przyjaźni. Do 2017 roku Örmény był interpretatorem pięciu pierwszych koncertów fortepianowych Nikodemowicza, co sytuuje go na pierwszym miejscu, jeśli chodzi o wykonawstwo utworów fortepianowych tego autora⁹.

W porównaniu z *I Koncertem fortepianowym* już na pierwszy rzut oka wiadać, że *II Koncert* ma odmienną koncepcję w zakresie zastosowania środków formalnych, wyrazowych, technik kompozytorskich i właściwości brzmieniowych. Koncert ów rodził się w poczuciu stabilizacji i pełnej wolności twórczej, bowiem kompozytor, mieszkając od 1980 r. w Polsce, w Lublinie, nie odczuwał jarzma presji psychicznej, która towarzyszyła mu do 1980 r., kiedy przebywał we Lwowie i ze względu na panujący tam system polityczny większość dzieł, jakie tam powstały, nie miała żadnych szans na wykonanie.

W zakresie formalnym koncert stanowi jedną całość, bez wydzielonych części cyklu, można jednak wyszczególnić pewne ogniwa, pełniące rolę podziału formalnego. Przede wszystkim kompozytor zrezygnował z klasycznej formy trzyczęściowej i preferowanego w wielu swoich kompozycjach układu symetrycznego na rzecz formy szeregowej. Posługuje się w niej trzema rodzajami materiału dźwiękowego:

⁸ M. Drahan, *Muzyka przepelniona duchowością*, [w]: *Czas i dźwięk...*, s. 72.

⁹ Obok Örménya koncerty fortepianowe Nikodemowicza wykonała jeszcze Joanna Domańska – *VI Koncert fortepianowy*, na *V Międzynarodowym Festiwalu Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk* (2016), oraz węgierski pianista Zoltán Füzesséry – *VII Koncert fortepianowy*, na II edycji *Festiwalu Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk* (2013); por. J. Örmény, *Podarował światu piękno i miłość*, [w]: *Czas i dźwięk...*, s. 101–102; por. programy festiwalu *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk 2012–2017*.

- 1) wolnym, spokojnym (oznaczonym tempem *Tranquillo*), ale o charakterze fluktuacyjnym, operującym powtarzalną komórką motywiczną ujętą w szesnastkową *septolę*;
- 2) wolnym, stabilnym, kontrapunktującym, złożonym z długich wartości rytmicznych, w którym narastający wielogłos jest prowadzony na zasadzie snucia motywicznego; ten typ materiału pełni funkcję tematu i jego modeli wariantowych;
- 3) szybkim, energicznym, motorycznym, repetytywnym.

Spośród wymienionych, ze względu na formotwórczy charakter, wiodącą rolę pełni drugi typ materiału dźwiękowego, który poddawany jest rozwojowi i płynnie przechodzi w sekwencje, od wolniejszych do coraz to szybszych ekspresywnych przebiegów. Z kolei największą stabilność przejawia typ pierwszy, oznaczony tempem *Tranquillo*. Istotę jego struktury stanowi szesnastkowa *septola*, której cechą jest powtarzalność i zmienna kolejność wysokości dźwięków. Dodatkowo jej wielokrotna projekcja za każdym razem jest niejako „uzupełniana” o kolejne dwa, trzy dźwięki, kosztem rezygnacji z takiej samej liczby nut funkcjonujących już wcześniej w ramach poprzedzającej *septoli*.



Przykład 1. II Koncert fortepianowy, początek utworu

Konsekwencją zmiennej kolejności dźwięków jest fluktuacja interwałowa i wysokościowa. Te same wysokości dźwięków występują w trzech pierwszych taktach. Są to: *c*, *des*, *d*, *es*, *fis*, *g*, *a* (szereg ułożony względem wysokości). Następnie, jak wyżej nadmieniono, dochodzą nowe, kosztem istniejących wysokości. Zatem zasadą głównej komórki motywicznej jest poddawanie jej czynnikowi rozwojowemu, co w przypadku wprowadzenia nowych wysokości dźwięku i dalszego kontekstu materiału dźwiękowego wyklucza założenia nurtu minimalistycznego. W dalszych fragmentach utworu nuty w obrębie komórki motywicznej są poddawane procesowi powiększania zakresu interwałów i rejestrów, co sprawia, że część dźwięków jest stała, część zaś zmienna. Cecha ciągłego rozwoju na etapie mikroformy jest jednym z głównych złożań warsztatu kompozytorskiego Andrzeja Nikodemowicza. Kompozytor nie uznawał bowiem żadnych sztywnych ram i schematów w procesie twórczym. Było to sprzeczne z jego wewnętrznym rozumieniem sztuki komponowania, w którym bardziej liczyła się permanentna wolność w dokonywaniu estetycznych wyborów w każ-

dym momencie tworzenia dzieła niż ograniczenia spowodowane regułami techniki kompozytorskiej. Z tego też względu kompozytor eksplorował większość dwudziestowiecznych technik kompozytorskich, takich jak dodekafonia, aleatoryzm, elektroakustyczna transformacja brzmienia. Dokonywał również pewnych prób w zakresie właściwości sonorystycznych dźwięku, ale – podobnie jak w twórczości Witolda Lutosławskiego – żadna z wymienionych technik nie dominowała w utworze.

Drugi typ materiału motywicznego, określony jako wolny, stabilny, kontrpunktyczny, złożony z długich wartości rytmicznych, pełni rolę tematu. Po raz pierwszy zapowiedź tematu wystąpiła w waltorniach (t. 7–8), pod koniec projekcji pierwszego typu materiału dźwiękowego. Można ją określić jako zarys tematu, gdyż w stosunku do późniejszej ekspozycji zachowane są tu tylko wysokości dźwięku w równych wartościach rytmicznych:

The image displays a page of musical notation from a score. At the top, there are handwritten numbers '7' and '8' above the first two measures. The notation includes several staves: a top staff with a treble clef and a fermata over a note; a staff labeled 'Cor F' (Horn in F) with a melodic line and a dynamic marking 'mp'; a piano part with complex chords and a 'rall.' (rallentando) marking; and a bottom section with bass and tenor staves showing various chordal and melodic fragments. The notation is dense and characteristic of a modernist style.

Przykład 2. *II Koncert fortepianowy*, zapowiedź tematu w waltorniach, t. 7–8

Rozpoznawalnym elementem zarysu tematu jest jego charakterystyczna struktura interwałowa, złożona z kwinty (↑), tercji małej (↑), seksty małej (↓), obydwu sekund (↑↓) i ponownie kwinty (↑). Jego specyficznym elementem jest zakończenie na wznoszącej kwincie i wydłużonej wartości rytmicznej. Pełni ona funkcję znaku zapytania i otwiera pole do kontynuacji i rozwoju czynnika narra-

cyjnego, co w istotny sposób wzmacnia rolę potencjału rozwojowego. W późniejszym toku narracji, podczas poddawania tematu najrozmaitszym sposobom modyfikacji, zdarza się, że ostatni interwał jest zmieniony pod względem kierunku projekcji i zakresu. Pełny, już urytmizowany kształt tematu, który został rozwinięty melodycznie i rytmicznie, w dalszej narracji pojawia się najpierw w skrzypcach pierwszych, gdzie kompozytor stopniowo wzbogacił jego strukturę o głosy kontrapunktujące w skrzypcach drugich i altówkach, następnie w partii fortepianu:



Przykład 3. II Koncert fortepianowy, ekspozycja tematu w skrzypcach pierwszych, t. 13–18

A musical score snippet for the piano part, measures 29-33. The tempo is marked *Andante*. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand starts with a *pp* dynamic and a first ending bracket. The left hand starts with a *pp* dynamic and a first ending bracket. The music is marked *p espr.* and *poco a poco*. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs).

Przykład 4. II Koncert fortepianowy, ekspozycja tematu w fortepianie, t. 29–33

Warto zauważyć, że w powyższym przykładzie w partii fortepianu modyfikacji uległy niektóre interwały tematu, jak seksta mała, która została zastąpiona sekstą wielką, czy kwinta czysta, pomniejszona o pół tonu. Ponadto drugi człon tematu jest wzbogacony o dodatkowe, schromatyzowane i urytmizowane, dźwięki. Wymieniony wcześniej czynnik rozwojowy jest elementem pierwszoplanowym, decydującym o stylu Andrzeja Nikodemowicza, pełnym niuansowych detali. Nie po raz pierwszy nasuwa się tu skojarzenie z twórczością Witolda Lutosławskiego w zakresie prezentacji tematu w zarysie, w wypracowanej przez tego klasyka muzyki XX wieku formie dwudzielnej. Trudno powiedzieć, czy rzeczywiście Andrzej Nikodemowicz w tym względzie wzorował się na osiągnięciach Lutosławskiego, gdyż z jednej strony odżegnywał się od wpływu innej twórczości na własne dokonania, z drugiej jednak znał twórczość Lutosławskiego i fakt inspiracji niewątpliwie zaistniał w nielicznej części jego dzieł¹⁰.

Przykład 5. II Koncert fortepianowy, temat w partii fortepianu w zredukowanej formie, t. 93–95

¹⁰ Jednym z wpływów Lutosławskiego jest zastosowanie przez Nikodemowicza techniki aleatorycznej w *Symfonii* z 1975 r., o czym kompozytor mówił otwarcie; *Wywiad autorki z Andrzejem Nikodemowiczem*, Lublin, 16.05.2008 r.

W dalszych fragmentach koncertu temat wystąpił jeszcze kilkakrotnie. Cechą charakterystyczną jest jego efemeryczność. Na przykład może mieć on znacznie zredukowany kształt, jak w partii fortepianu w przykładzie 5. Został on skrócony i zmodyfikowany w zakresie rytmicznym, użytych interwałów (ograniczenie ambitusu) i niekiedy kierunku ich projekcji (przykład 5).

Ten wariant tematu pojawia się stosunkowo często, zwłaszcza w partii instrumentów dętych (po raz pierwszy – w partii klarnetu w początkowym fragmencie utworu, t. 9–11). Temat w jego wielu modelach wariantowych jest następnie przejmowany przez inne grupy instrumentów. W przykładzie 5 zredukowany materiał tematyczny przejęły instrumenty dęte drewniane – znów w zmodyfikowanej formule¹¹. Zarówno pierwszy typ materiału dźwiękowego, jak i drugi w jego wariantowych modelach należy do najpiękniejszych w swoich niedookreślonych szczegółach (poprzez permanentną zmienność), pełnych liryzmu i refleksji, fragmentów koncertu.

Ciekawym sposobem prezentacji tematu jest jego włączenie do materiału silnie sfigurowanego w partii fortepianu (typ trzeci), w którym występuje on tylko na pierwszej mierze każdego taktu w głosie najwyższym (t. 83–89). Dla lepszego wyodrębnienia słuchowego pojawia się w wysokim rejestrze, dodatkowo wzmocniony jest akcentem i zdublowany głosem fletu. Uwidacznia się tu pewna skłonność Andrzeja Nikodemowicza do traktowania tematu w sposób wariacyjny.

Ostatni interwał kwinty wznoszącej, stanowiący, jak już nadmieniono, swoisty znak zapytania, nie pozostawia wątpliwości, że jest to jedna z projekcji tematu. Występuje ona jeszcze raz w skróconej formie w końcowych fragmentach utworu (od. t. 205). Przenikanie tematu do różnych typów materiału dźwiękowego i wielopłaszczyznowa prezentacja wzmacnia jego formotwórczą rolę, chociaż trzeba zaznaczyć, że temat nie występuje w pierwszym, zmiennym, efemerycznym typie materiału dźwiękowego. Drugi typ materiału dźwiękowego cechuje także zmienność, ale innego rodzaju, mianowicie zmienność ze względu na jego strukturalne właściwości i ostateczny wyraz. Odbywa się ona na zasadzie występowania licznych przekształceń wariantowych, w tym ekspresywnych, nostalgicznych, w niektórych przypadkach noszących ślady muzyki Karola Szymanowskiego (np. w t. 101–103). Modele wariantowe drugiego typu materiału dźwiękowego mogą także w sposób płynny zbliżać się do modelu pasażowego, należącego do trzeciego typu wyszczególnionych kategorii.

¹¹ Temat w rozwiniętej lub zredukowanej formie pojawia się dalej, np. we fletach, w t. 168–171, w skrzypcach w t. 180–181, także w partii fortepianu, w t. 156, 159 i nn.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with five staves. The first system is marked with the number '24' and contains piano (p) dynamics. The second system is marked with '45' and includes fortissimo (ff) dynamics. The third system is marked with '84' and also includes fortissimo (ff) dynamics. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various musical markings such as accents and slurs.

Przykład 6. II Koncert fortepianowy, ukryta postać tematu w partii fortepianu t. 83–89

98

99

100

101

102

103

104

p

f

accel.

cresc.

espr.

p

f

p

p

p

p

p

Przykład 7. II Koncert fortepianowy, fragment bliski w brzmieniu muzyce Karola Szymanowskiego, t. 101–104

Omawiając stronę wyrazową i fakturalno-brzmieniową *II Koncertu fortepianowego*, stosownym wydaje się dokonać krótkiej dygresji, dotyczącej postaci Karola Szymanowskiego, ze względu na rolę, jaką jego twórczość odegrała w kształtowaniu się osobowości Nikodemowicza¹². Mianowicie znamiona wpływów Szymanowskiego noszą wczesne utwory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku na fortepian oraz skrzypce i fortepian (sonaty fortepianowe, *Romance*, *Sonata*, *Kołysanka*, *3 Poèmes* na skrzypce i fortepian). Wydaje się, że po latach przerwy Nikodemowicz podświadomie nawiązał do brzmień z lat młodości, które głęboko przeniknęły do jego pamięci. W *II Koncercie fortepianowym* można zauważyć pewne asocjacje do wczesnego postromantyczno-ekspresjonizującego okresu twórczości przedstawiciela Młodej Polski. Dotyczy to zwłaszcza budowy faktury w niektórych silnie schromatyzowanych fragmentach, opartych na dwunastotonowym materiale dźwiękowym, połączonym z zagęszczonymi układami rytmicznymi, służącymi budowaniu ekspresji i dramaturgii utworu. Innym przykładem wpływu Szymanowskiego jest kształtowanie melodyki z widocznymi odniesieniami skalowymi (elementy lidyjskie) oraz zastosowanie m.in. brzmień w oparciu o akordy beztercjowe, z zaznaczoną kwitną w niskim rejestrze, charakterystyczne dla twórczości powstałej pod wpływem Chopina (mazurki) i okresu narodowego Szymanowskiego¹³ (przykład 7).

Należy jednak zaznaczyć, że o ile we wczesnych utworach wpływ Szymanowskiego na Nikodemowicza jest silnie zarysowany, to w *II Koncercie fortepianowym* nie jest on już tak wyraźny, chociaż zauważalny. Przy czym nawet jeśli występuje incydentalnie, to właśnie ze względu na kontekst kształtowania się postawy estetycznej Nikodemowicza fakt ów należy odnotować.

Trzeci typ materiału dźwiękowego zastosowanego w utworze jest najbardziej wirtuozowski. Wykorzystuje repetycje, elementy gamowe, pasażowe, ujęte w najrozmaitsze podziały rytmiczne, i występuje przede wszystkim w partii fortepianu, w mniejszym stopniu w innych grupach instrumentalnych. Wprowadzona motoryka skutkuje wzrostem czynnika energetycznego. Przebiegi pasa-

¹² Szymanowski często przyjeżdżał i koncertował we Lwowie w I połowie XX wieku, ostatni koncert dał prawdopodobnie w 1932 r. Muzyka Szymanowskiego była również obecna po jego śmierci w życiu koncertowym Lwowa, w którym młody Andrzej Nikodemowicz uczestniczył jako aktywny słuchacz. Poznawał ją zatem i był pod jej wrażeniem od najmłodszych lat. Obecność dzieł kompozytorów żyjących w pierwszej połowie XX w. we Lwowie, w tym Szymanowskiego, analizuję w artykule *Wybrane aspekty recepcji twórczości kompozytorów pierwszej połowy XX wieku we Lwowie (do 1939 r.)*, „Musica Galiciana”, t. 15, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 109. O wpływach Szymanowskiego na twórczość Nikodemowicza piszą wykonawcy dzieł tego kompozytora, tacy jak pianiści Zbigniew Raubo w artykule *Głos idealisty*, [w:] *Czas i dźwięk...*, s. 163 oraz Agnieszka Schulz-Brzyska w pracy *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 98.

¹³ Podział wg Małgorzaty Janickiej-Słysz; por. teżże, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 124–133.

żowe znamionują dalekie ślady neoromantycznych tradycji koncertu fortepianowego. Ten typ materiału dźwiękowego po raz pierwszy pojawia się w ogniwie w tempie *Allegro*, począwszy od 42 taktu. Zastosowana forma szeregową porządkuje materiał dźwiękowy na zasadzie naprzemiennej, w której jednak poszczególne fragmenty nie zachowują jednakowych proporcji, są kształtowane w sposób swobodny (od odcinków czterotaktowych, np. t. 58–61, do znacznie dłuższych). Takie uszeregowanie formalne potęguje cechę zmienności:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|---|-----|---|---|---|-----|---|---|-----|---|---|-----|---|-----|-------------|
| 1 | 2 | 2mw | 3 | 2mw | 3 | 2 | 3 | 2mw | 1 | 2 | 2mw | 1 | 3 | 2mw | 3 | 2mw | 3 + cadenza |
|---|---|-----|---|-----|---|---|---|-----|---|---|-----|---|---|-----|---|-----|-------------|

Schemat 1. Przebieg formalny *II Koncertu* fortepianowego, naprzemienny układ materiału dźwiękowego typu: pierwszego (1), drugiego (2) i jego modeli wariantowych (2 mw) oraz trzeciego (3)¹⁴

Przez ową fluktuację wyrazowo-brzmieniowo-formalną kompozytor dokonuje cyzelacji brzmienia i podejmuje liczne próby uzyskania wielu odmian subtelnych niuansów brzmieniowych. Wyszczególnione typy materiału dźwiękowego w większości podlegają zmianom, przechodząc jedno w drugie w sposób płynny, z wyjątkiem trzeciego typu, który w większości przypadków wprowadzony został gwałtownie, na zasadzie *attacca*.

II Koncert fortepianowy uwidacznia nakładanie się dwóch tendencji związanych z zasadą kształtowania materiału muzycznego. Jedną z nich jest tradycja o korzeniach neoromantycznych, ekspresywno-liryczna, ale poddana transformacji własnego idiomu stylistycznego, druga wiąże się natomiast z wykorzystaniem energetyki rytmu i perkusyjnych walorów fortepianu. Nie znajdziemy tu zróżnicowanych elementów brzmieniowych, wynikających z zastosowania nowych technik kompozytorskich, jak w pierwszym dziele tego gatunku. Kompozytor zrezygnował zarówno z aleatoryzmu, jak i z efektów sonorystycznych (niestandardowego sposobu wydobywania dźwięku, jak dmuchanie do wlotu rury w instrumentach dętych blaszanych: waltornie, trąbki, puzony), gdyż etap eksploatacji nowych technik kompozytorskich i możliwości sonorystycznych dźwięku miał za sobą. Porównując *I* i *II Koncert fortepianowy*, można stwierdzić, że pomimo odmiennych założeń mają one rozpoznawalny klimat brzmieniowy. Mianowicie składają się z pełnego 12-tonowego, silnie dysonującego materiału dźwiękowego oraz skomplikowanych podziałów rytmicznych, rytmów uzupełniających, tworzących gęstą strukturę dźwiękową. Ostatecznie zawierają one rozpoznawalny idiom stylistyczny, będący wynikiem permanentnej zmienności i różnorodności w ramach 12-tonowego pola dźwiękowego oraz wprowadzenia czynnika rozwojowego na etapie mikroformy. Ów idiom polega również na zastosowaniu rozproszonego, „migotliwego”, fluktuacyjnego, ale występującego w określonych ramach, spektrum dźwiękowego, na przykład w obrębie wybranej barwy i rejestru instrumentalnego. Taka zasada kształtowania materiału dźwię-

¹⁴ Powyższy schemat nie uwzględnia różnej długości poszczególnych odcinków formy szeregowej.

kowego wprowadza słuchacza w nieco nierealny, oderwany od rzeczywistości klimat. Ten sam typ narracji muzycznej wystąpił już w *I Koncercie fortepianowym*, który wyrażał ukryte pragnienie wolności, gdyż pisany był w czasach zagrożenia i braku poczucia stabilizacji życiowej. Do innych atrybutów twórczości instrumentalnej Nikodemowicza, w tym omawianego dzieła, należy znaczna chromatyzacja materiału dźwiękowego i dysonująca harmonika. Wśród zastosowanych struktur pionowych, stanowiących tło dla prezentacji tematu i jego modeli wariantowych przeważają akordy sekundowo-tercjowe, sekundowo-kwartowe (trytonowe), w tym sekundo-septymowo-nonowe, kwartowo-trytonowe oraz klasterowe, często w artykulacji *tremolo* i dynamice *pianissimo*. Kształt faktury orkiestrowej sprzyja wydobyciu szeregu niuansów i wysublimowanych pastelowych odcieni barw instrumentów smyczkowych.

Ze względu na rezygnację z nowych sposobów wydobywania dźwięku, użycia techniki aleatorycznej (aleatoryzmu kontrolowanego zastosowanego w *I Koncercie fortepianowym*), jak również rezygnacji z wyraźnego podziału formalnego cechą *II Koncertu fortepianowego* jest większa jednorodność utworu. Czynnikiem w jakimś stopniu scalającym, o czym już była mowa, jest również formotwórcza rola tematu i jego modeli wariantowych, które co jakiś czas pojawiają się w partii fortepianu i w innych grupach instrumentów. Jednak z drugiej strony występująca różnorodność rytmiczna, kolorystyczna, zwłaszcza w zakresie kolorystyki ruchu, oraz zmienność agogiczna, wyrazowa, jak również formalna, którą warunkuje znacznie rozczłonkowana forma szeregową, ujawnia pole poszukiwawcze kompozytora.

Utwór kończy rozbudowana ekspresywna kadencja fortepianu solo, zaprojektowana w sposób dość nietypowy. Mianowicie partia orkiestry została zredukowana tylko do dwóch końcowych akordów klasterowych w instrumentach smyczkowych, o skrajnej dynamice *p* i *sff*, połączonych z równie gwałtownym akordem klasterowym w fortepianie. Kompozytor nie zdecydował się powierzyć orkiestrze większej roli, doprowadzającej do znacznej podbudowy dynamicznej i wyrazowej wyrażonej finalnymi akordami, jak to ma miejsce w większości jego koncertów fortepianowych. Spośród wszystkich siedmiu koncertów fortepianowych podobną formułę zakończenia ma jedynie *IV Koncert fortepianowy* (2003).

Podsumowując analizę *II Koncertu fortepianowego* Nikodemowicza, można stwierdzić, że do jego najistotniejszych cech należą:

- 1) komplikacja rytmiczna (w szczególności nakładanie podziałów dwudzielnymi na trójdzielne);
- 2) pełny atonalizm, z wykorzystaniem czynnika chromatycznego;
- 3) dysonansowa harmonika;
- 4) spójność fakturalno-motywiczna;
- 5) uwypuklenie właściwości kolorystycznych i niuansów barwowych (cienienie barw);
- 6) zmienność dynamiczno-agogiczna;

- 7) budowanie faktury w oparciu o trzy zasady kształtowania materiału muzycznego: zmienną, fluktuacyjną o rozluźnionym przepływie czasu, wolną, stabilną, kontrapunktującą, złożoną z długich wartości, oraz szybko, wyzwalającą potencjał energetyczny;
- 8) permanentna rozwojowość na etapie mikroformy.

Wyszczególnione elementy strukturalne charakteryzują wszystkie koncerty fortepianowe Andrzeja Nikodemowicza. W kontekście pracy nad kolejnymi koncertami fortepianowymi wydaje się, że *II Koncert fortepianowy* stanowi pole poszukiwań oryginalnego brzmienia, które, jak się później okazało, miało wiele etapów pośrednich. Niewątpliwie kompozytor szukał swojej drogi w estetycznych wyborach i rozmaitych koncepcjach. Nie umniejsza to jednak wartości samego dzieła i jego walorów brzmieniowych, gdyż – jak wyżej nadmieniono – twórczość instrumentalna Andrzeja Nikodemowicza zawiera pewien specyficzny i rozpoznawalny idiom brzmieniowy, który „znakuje” w istotny sposób znaczną część jego dzieł instrumentalnych i jest świadectwem niezwykle wyobraźni i wrażliwości. Jego naczelną ideą było dążenie do uzyskania wysublimowanego piękna brzmienia. Wartości tej nie umniejsza również krytyczny stosunek samego kompozytora do utworu, gdyż był on niezwykle surowym „sędzią” we własnej sprawie, czego następstwem było napisanie w roku powstania *II Koncertu fortepianowego* (2002) kolejnego dzieła tego gatunku.

W zakresie recepcji muzyki Andrzeja Nikodemowicza można stwierdzić, że była ona i jest popularna oraz chętnie wykonywana we Lwowie – od początku kształtowania się kariery kompozytora. W przeszłości i obecnie jest nie tylko podejmowana przez lwowskich muzyków (instrumentalistów, wokalistów, dyrygentów), lecz również przez studentów i doktorantów Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej, jako temat różnego rodzaju prac magisterskich i doktorskich. Utwory Nikodemowicza były często wykonywane obok innych dzieł polskich (m.in. W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego, Z. Bujarskiego, M. Stachowskiego) i europejskich twórców (A. Pärtä, W. Silwestrowa) w ramach lwowskiego *Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Kontrasty*. Zatem we Lwowie w sposób szczególnie kompozytor ten zaistniał w świadomości tamtejszego środowiska muzycznego. Również w Polsce, pomimo jeszcze wciąż zbyt małej znajomości utworów tego twórcy, poszerza się grono jego entuzjastów. W rodzinnym Lublinie, w którym Andrzej Nikodemowicz spędził ostatnie lata życia, nieocenioną rolę pełni festiwal muzyczny – *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk*, zainicjowany w 2012 roku przez Teresę Księżką-Falger. Odbywające się w ramach festiwalu koncerty przedstawiają bogatą spuściznę nie tylko Nikodemowicza, lecz również innych kompozytorów, w tym muzyki najnowszej, w najwybitniejszych wykonaniach. Festiwal ten coraz wyraźniej zaznacza się na mapie polskich festiwali muzyki współczesnej.

W drugiej połowie XX wieku gatunek koncertu fortepianowego nie cieszył się szczególnie zainteresowaniem kompozytorów polskich. Wśród nielicznych

powstałych utworów na uwagę zasługuje *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika (1961), *Koncert na klawesyn (lub fortepian) i orkiestrę smyczkową* Henryka Mikołaja Góreckiego (1980), *Koncert fortepianowy* Witolda Lutosławskiego dedykowany Krystianowi Zimermanowi (1988), dwa koncerty fortepianowe Wojciecha Kilara (1997, 2011), czy *Koncert fortepianowy „Resurrection”* Krzysztofa Pendereckiego (2002). Wymienione dzieła reprezentują różną stylistykę, nawiązują do różnych nurtów i tradycji. O ile koncert fortepianowy Lutosławskiego jest zwrotem w kierunku tradycji minionych epok (wedle założeń kompozytora miał być ukłonem w stronę najlepszych wzorów podejmowanych w przeszłości) i nasuwa skojarzenia z modelami fakturalnymi stosowanymi przez Chopina, Ravela, Bartóka i innych twórców, to koncerty Góreckiego i Kilara zawierają dwudziestowieczne konotacje minimalistyczne, zasadzające się na powtarzalności jednorodnych, krótkich fraz melodyczno-harmonicznych. Z kolei koncert fortepianowy Pendereckiego, napisany w reakcji na tragiczne wydarzenia związane z World Trade Center, ostatecznie czerpie z wybranych cech form klasycznych i barokowych, m.in. w zakresie formalnym nawiązuje do formy sonatowej¹⁵. Powstały na emigracji *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika nie jest szerzej znany polskiej publiczności, ze względu na zakaz cenzorski nałożony na twórczość kompozytora, obowiązujący do 1977 roku (zniesiony dopiero po interwencji Związku Kompozytorów Polskich)¹⁶. Utwór ten nawiązuje do klasycznej, trzyczęściowej formy koncertu, zawiera precyzyjną konstrukcję opartą na wewnętrznych układach geometrycznych z lustrzanymi frazami melodycznymi, operuje ograniczonym materiałem dźwiękowym („brzmienie podstawowe” – zakotwiczenie na trzech dźwiękach *es-d-c*)¹⁷. Każde dzieło wymienionych twórców w różnym stopniu odwołuje się do tradycji, do wypracowanych w bliższej lub dalszej przeszłości wzorów, lub też indywidualnych ujęć. Na tym tle koncerty fortepianowe Nikodemowicza jawią się jako niezwykle cenne pozycje repertuarowe, nacechowane liryzmem, ekspresją, indywidualizmem¹⁸. Są wyrazem subiektywnego rozumienia muzyki, w którym wrażliwość na piękno brzmienia jest kategorią nadrzędną. Zasada zmienności, jako nieodłączny atrybut sztuki komponowania, podyktowana permanentnym dążeniem do uzyskania tego jedyne, niepowtarzalnego rodzaju brzmienia, towarzyszyła kompozytorowi na przestrzeni całej drogi twórczej.

¹⁵ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 247, 274, 286, 298–299.

¹⁶ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Współczesność, cz. 2: 1975–2000*, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2012, s. 48.

¹⁷ Jak sugeruje Małgorzata Gąsiorowska, *Concerto for piano and orchestra* Andrzeja Panufnika zawiera również dalekie związki z suplikacją *Święty Boże*; por. teź, *Panufnik: struktura i emocja*, „Ruch Muzyczny” 1990, R. XXXIV, nr 21, s. 5; J. Paja-Stach, *Muzyka polska...*, s. 255–256.

¹⁸ Należy podkreślić, że żaden polski kompozytor nie napisał takiej liczby koncertów na fortepian.

Niewątpliwie koncerty fortepianowe Nikodemowicza wnoszą istotny wkład w rozwój gatunku polskiego koncertu fortepianowego.

Bibliografia

Źródła

Księżka-Falger Teresa, Programy festiwalu *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk 2012–2017*, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie.

Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Współczesność*, cz. 2: 1975–2000, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2012.

Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

Kisielewski Stefan, *Z muzycznej międzyepoki*, PWM, Kraków 1966.

Nidecka Ewa, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Örmeny Jozsef, *Podarował światu piękno i miłość*, [w:] *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księżka-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 101–106.

Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.

Raubo Zbigniew, *Głos idealisty*, [w:] *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, red. T. Księżka-Falger, Gaudium, Lublin 2018, s. 163–164.

Schulz-Brzyska Agnieszka, *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Polihymnia, Lublin 2009.

Artykuły w rocznikach i czasopismach

Gąsiorowska Małgorzata, *Panufnik: struktura i emocja*, „Ruch Muzyczny” 1990, R. XXXIV, nr 21, s. 5–6.

Jasiński Tomasz, „III Koncert fortepianowy” *Andrzej Nikodemowicza. Muzyka piękna*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 5, Sectio L, Lublin 2007, s.71–103.

Nidecka Ewa, *Wybrane aspekty recepcji twórczości kompozytorów pierwszej połowy XX wieku we Lwowie (do 1939 r.)*, „Musica Galiciana” t. 15, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 83–112.

Nikodemowicz Andrzej, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. 2, Sectio L, Lublin 2004, s. 189–197.

Wywiad

Wywiad z *Andrzejem Nikodemowiczem*, Lublin, 16.05. 2008 r.

**Andrzej Nikodemowicz' Piano Concerto no. 2
– Search for the Original Sound****Abstract**

The piano concertos by the Polish composer Andrzej Nikodemowicz (1925–2017) belong to the late and mature period of his creativity. The *Piano Concerto no. 2* discussed in this article was composed in 2002 and is in fact the first autonomous concerto composed for the piano by this artist, as his *Piano Concerto no.1* (1994) is a modification of his own *Violin Concerto* written in 1973. The piece was being conceived with a sense of stability and full creative freedom. Living in Poland, in Lublin since 1980, the composer no longer felt the psychological pressure that he had been experiencing during his stay in Lviv. Due to the regime ruling there, most of the works created in Lviv had no chance of being performed.

As far as the structure is considered, in the *Piano Concerto No. 2*, the composer abandoned the classical three-movement structure and the symmetrical arrangement, which he had favoured in many of his compositions, in favour of the contrasting parts form. The *Piano Concerto No. 2* makes apparent the overlapping of two trends connected with the rules of shaping musical material. One of them is a tradition with neo-romantic roots, expressive and lyrical, but undergoing a significant transformation of its own vision, the other uses the energy of the rhythm and the percussive properties of the piano. The composer uses a strongly dissonant 12-tone sound material and complex rhythmic divisions, complementary rhythms, thus creating a dense sound structure. Ultimately, they contain a recognizable stylistic idiom, the essence of which is lyricism and expression. It is the result of a permanent variability and diversity and the application of development at the microform stage. The major aim of the compositional technique is to achieve a sublime sound. The development factor is one of the main features of Andrzej Nikodemowicz' style.

Keywords: Andrzej Nikodemowicz, Andrzej Nikodemowicz' *Piano Concerto no.2*, Polish composers' works in the first decade of the 21st century, lyricism and expression.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła