

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

**Xiaowei GUO**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

przygotowana w ramach przewodu doktorskiego  
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

*Prof. dr hab. Bogdan Kułakowski*

Gdańsk 2023

## DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Program dzieła artystycznego Xiaowei GUO

| John Field      Nokturny                  | czas trwania |
|-------------------------------------------|--------------|
| Nokturn Es-dur nr 1                       | 4:11         |
| Nokturn c-moll nr 2                       | 4:02         |
| Nokturn A-dur nr 4                        | 5:26         |
| Nokturn F-dur nr 6                        | 4:53         |
| Nokturn A -dur nr 8                       | 4:27         |
| Nokturn Es-dur nr 9                       | 3:43         |
| Nokturn e-moll nr 10                      | 3:04         |
| Nokturn G-dur nr 12                       | 2:30         |
| Nokturn d - moll nr 13                    | 4:03         |
| Nokturn F-dur nr 16                       | 5:00         |
| Nokturn E-dur nr 17                       | 10:07        |
| Nokturn C-dur nr 20 <i>The Troubadour</i> | 4:01         |

Nagranie zrealizowano w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku 25.10.2022.

Realizator nagrania: Marcin Kowalczyk

## **OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO**

**Analiza problemów wykonawczych,  
interpretacyjnych i formalnych  
w wybranych Nokturnach na fortepian Johna Fielda.  
Twórcze inspiracje oraz rezonans w wykonawstwie  
dawniej i współcześnie**

## Spis treści

|                                                                                                                  |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>Wstęp .....</b>                                                                                               | <b>6</b>      |
| <b>Rozdział I. John Field – twórca nokturnów.....</b>                                                            | <b>8</b>      |
| 1.1. Koleje życia .....                                                                                          | 8             |
| 1.2. Nokturny Johna Fielda .....                                                                                 | 11            |
| <br><b>Rozdział II. Analiza formalna Nokturnów Johna Fielda.....</b>                                             | <br><b>18</b> |
| 2.1. Nokturn nr 1 Es-dur .....                                                                                   | 18            |
| 2.2. Nokturn nr 2 c-moll .....                                                                                   | 19            |
| 2.3. Nokturn nr 4 A-dur .....                                                                                    | 21            |
| 2.4. Nokturn nr 6 F-dur .....                                                                                    | 22            |
| 2.5. Nokturn nr 8 A-dur .....                                                                                    | 24            |
| 2.6. Nokturn nr 9 Es-dur .....                                                                                   | 25            |
| 2.7. Nokturn nr 10 e-moll .....                                                                                  | 26            |
| 2.8. Nokturn nr 12 G-dur .....                                                                                   | 27            |
| 2.9. Nokturn nr 13 d-moll .....                                                                                  | 29            |
| 2.10. Nokturn nr 16 F-dur .....                                                                                  | 30            |
| 2.11. Nokturn nr 17 E-dur .....                                                                                  | 31            |
| 2.12. Nokturn nr 20 C-dur <i>The Troubadour</i> .....                                                            | 33            |
| <br><b>Rozdział III. Problemy wykonawcze i interpretacyjne w Nokturnach<br/>                    Johna Fielda</b> | <br><b>35</b> |
| 3.1. Nokturn nr 1 Es-dur .....                                                                                   | 35            |
| 3.2. Nokturn nr 2 c-moll .....                                                                                   | 36            |
| 3.3. Nokturn nr 4 A-dur .....                                                                                    | 37            |
| 3.4. Nokturn nr 6 F-dur .....                                                                                    | 39            |
| 3.5. Nokturn nr 8 A-dur .....                                                                                    | 40            |
| 3.6. Nokturn nr 9 Es-dur .....                                                                                   | 42            |

|                                                                                             |                                                                                      |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.7.                                                                                        | Nokturn nr 10 e-moll .....                                                           | 43 |
| 3.8.                                                                                        | Nokturn nr 12 G-dur .....                                                            | 45 |
| 3.9.                                                                                        | Nokturn nr 13 d-moll .....                                                           | 46 |
| 3.10.                                                                                       | Nokturn nr 16 F-dur .....                                                            | 47 |
| 3.11.                                                                                       | Nokturn nr 17 E-dur .....                                                            | 48 |
| 3.12.                                                                                       | Nokturn nr 20 C-dur <i>The Troubadour</i> .....                                      | 51 |
| <b>Rozdział IV. Twórcze inspiracje oraz rezonans w wykonawstwie dawniej i współcześnie.</b> |                                                                                      | 53 |
| <b>Podsumowanie .....</b>                                                                   |                                                                                      | 57 |
| <b>Bibliografia .....</b>                                                                   |                                                                                      | 60 |
| <b>ANEKSY .....</b>                                                                         |                                                                                      | 63 |
| Aneks I                                                                                     | Spis przykładów muzycznych .....                                                     | 63 |
| Aneks II                                                                                    | Spis tabel .....                                                                     | 64 |
| Aneks III                                                                                   | Nokturn nr 20 <i>The Troubadour</i> – kopia rękopisu .....                           | 65 |
| Aneks IV                                                                                    | Nokturn nr 20 <i>The Troubadour</i> w wersji opracowanej w programie MuseScore ..... | 67 |
| Aneks V                                                                                     | Program dzieła artystycznego .....                                                   | 73 |
| Aneks VI                                                                                    | Zapis dzieła artystycznego na płycie CD                                              |    |
| Aneks VII                                                                                   | Praca doktorska na płycie CD – wersja w języku polskim                               |    |
| Aneks VIII                                                                                  | Praca doktorska na płycie CD – wersja w języku angielskim                            |    |

## Wstęp

Wczesnoromantyczna twórczość fortepianowa Johna Fielda (1782-1837), przede wszystkim pedagoga i pianisty, znalazła swoje trwałe miejsce w dziejach muzyki europejskiej. Nie jest to wprawdzie miejsce wśród najwybitniejszych twórców epoki, ale pozycja prekursora, który gatunek wywodzący się z muzyki wokalne, przeniósł na fortepian, czym otworzył drogę chociażby Fryderykowi Chopinowi i innym twórcom do pisania utworów doskonalszych, o większym ładunku emocjonalnym. Oprócz koncertów fortepianowych, sonat i wariacji, które John Field pisał w ciągu swojego życia, niezaprzeczalnie pozostaje on przede wszystkim twórcą nokturnu fortepianowego. Napisał ich i nazwał w ten sposób w sumie dwadzieścia, pochodzących z lat 1812-1832, chociaż już wcześniej, od początku wieku, komponował utwory w podobnej stylistyce - nie nazywając ich jednak nokturnami. He wrote the total of twenty compositions (between 1812 and 1832) which he named *nocturnes*, but

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie analizy formalnej oraz problemów wykonawczych w dwudziestu Nokturnach na fortepian Johna Fielda. W pracy badawczej najistotniejsze było poszukiwanie ich wspólnych cech stylistycznych oraz tego jakie Nokturny Johna Fielda mogły mieć wpływ na późniejszą twórczość Fryderyka Chopina, który te utwory znał i polecał do grania swoim uczniom. Dodatkowym celem pracy było opracowanie w formie Aneksu IV pierwszej wersji edytorskiej, pozostającego do tej pory w postaci rękopisu, dwudziestego Nokturnu *The Troubadour*.

Problematyka pracy została ujęta w czterech rozdziałach ze wstępem i podsumowaniem. W rozdziale pierwszym omówiono koleje życia Johna Fielda, ewolucję nokturnu w ujęciu historycznym oraz ogólne informacje na temat nokturnu w twórczości Johna Fielda. Drugi rozdział poświęcony został szczegółowej analizie formalnej zaprezentowanych na płycie CD Nokturnów Johna Fielda z uwzględnieniem budowy części, zdań i fraz, zmian harmoniczných i dynamiki. Rozdział trzeci stanowi obszerny przegląd problemów wykonawczych i interpretacyjnych z jakimi może zetknąć się wykonawca w każdym z tych utworów. Rozdział czwarty zawiera najważniejsze spostrzeżenia na temat wpływu jaki mogły wyrzucić Nokturny Johna Fielda na twórczość kompozytorów podejmujących tę formę artystycznej wypowiedzi po nim. Zakończeniem pracy jest podsumowanie, w którym znajdują się najważniejsze spostrzeżenia i wnioski sformułowane po wnikliwej analizie materiału muzycznego.

Podstawową metodą badawczą w niniejszej pracy stała się analiza piśmiennictwa, analiza materiału muzycznego, jak również metoda porównawcza. Dodatkowo posłużono się metodą

opisową, służącą przedstawieniu danych biograficznych, sylwetki twórczej kompozytora, jak i zjawisk w dziejach rozwoju form muzycznych. Podstawę dociekań stanowiły utwory fortepianowe Johna Fielda ujęte w zbiorze osiemnastu nokturnów wydanych w edycji Petersa oraz dwa utwory, odnalezione przez Patricka Piggotta: Nokturn nr 19 B-dur oraz utwór w formie rękopisu, Nokturn nr 20 C-dur *The Troubadour*.

Do pracy dołączona została bibliografia, pochodząca zarówno ze źródeł amerykańskich, angielskich, rosyjskich, polskich, jak i chińskich oraz z materiałów internetowych. Praca zawiera także Aneksy, w których ujęto spis przykładów muzycznych i tabel zawartych w pracy, kopię rękopisu Nokturnu nr 20 *The Troubadour*, jego wersję edytorską, program dzieła artystycznego, zapis dzieła artystycznego na płycie CD oraz całość pracy na płycie CD w wersji w języku polskim i angielskim.

Na zakończenie pragnę podziękować profesorowi Bogdanowi Kułakowskiemu za pomoc udzieloną mi podczas studiów magisterskich i doktoranckich w Akademii Muzycznej w Gdańsku, jak również ogromny wkład w powstanie mojej pracy doktorskiej i realizację dzieła artystycznego.

## Rozdział I. John Field – twórca nokturnów

John Field – irlandzki twórca muzyki fortepianowej, pianista i pedagog.

### 1.1. Koleje życia

Urodził się w rodzinie muzyków w Dublinie 26 lipca 1782 roku. Jego ojciec Robert Field był skrzypkiem w orkiestrze teatralnej w Dublinie, a następnie w Theatre Royal Haymarket<sup>1</sup> w Londynie, dziadek zaś organistą w miejscowym kościele, uczył także gry na fortepianie. Tak więc młody John Field miał wszelkie warunki by uczyć się muzyki od wczesnego dzieciństwa. Kiedy miał siedem lat, dziadek zaczął uczyć go gry na fortepianie i teorii muzyki, a ojciec towarzyszył mu jako skrzypek podczas ćwiczeń. Następnie od dziewiątego roku życia uczył się pod kierunkiem włoskiego kompozytora Tommaso Giordaniego<sup>2</sup>, który docenił talent muzyczny Fielda i 24 marca 1792 roku zorganizował mu publiczny występ w Rotunda Assembly Rooms w Dublinie. Jego pierwszy koncert zwrócił uwagę publiczności i został dobrze przez ni przyjęty. 27 marca, trzy dni po koncercie, ukazała się w gazecie *Dublin Evening News* entuzjastyczna recenzja: „był naprawdę niesamowitym występem takiego dziecka, a precyzja i wykonanie daleko wykraczały poza to, czego można było oczekiwać.”<sup>3</sup>

W związku z pracą ojca rodzina przeniosła się do Londynu w grudniu 1793 roku. Wówczas, w wieku 11 lat John Field rozpoczął naukę gry na fortepianie u Muzio Clementiego<sup>4</sup> i praktykę w jego firmie, produkującej instrumenty muzyczne. W kwietniu 1794 roku Clementi zorganizował Fieldowi pierwszy występ w Londynie na koncercie słynnego skrzypka francuskiego, działającego w Anglii, François-Hippolyte'a Barthélémona.<sup>5</sup> Field grał sonatę fortepianową swojego nauczyciela i został oficjalnie przedstawiony jako jego uczeń. Występ Fielda został doceniony przez Josepha Haydna, Frantiska Duseka i Johanna Cramera, którzy wróżyli mu karierę wybitnego muzyka.<sup>6</sup> Niestety, Clementi wykorzystywał talent Fielda do celów komercyjnych. Aby rozwijać swoją firmę, zatrudniał Fielda do promowania wyjątkowej śpiewności i miękkości brzmienia kolejnych, udoskonalanych przez siebie wersji fortepianów, które znacznie różniły się od innych współcześnie używanych instrumentów. Dlatego też wiele utworów fortepianowych Fielda zostało napisanych specjalnie na okoliczność prezentacji

---

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre\\_Royal\\_Haymarket](https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal_Haymarket), hasło: „Theatre Royal Haymarket”, data dostępu 15.11.2021.

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso\\_Giordani](https://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso_Giordani), hasło: „Tommaso Giordani”, data dostępu 15.11.2021.

<sup>3</sup> Nicolas Temperley, *John Field* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), T. 8, s. 777.

<sup>4</sup> Ian Carson, Muzio Clementi [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), T. 6, s. 39.

<sup>5</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Hippolyte\\_Barth%C3%A9mon](https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Hippolyte_Barth%C3%A9mon), hasło: „François-Hippolyte Barthélemon”, data dostępu 15.11.2021.

<sup>6</sup> William G. Flood, *John Field: Inventor of the Nocturne*, Martin Lesterr Ltd, Dublin 1920, s. 6.

nowych instrumentów Clementiego, wymagały bowiem delikatnego uderzenia i umiejętności prowadzenia kantyleny. Położyło to podwaliny pod unikalny styl muzyczny Johna Fielda.

W 1799 roku Field napisał swoją pierwszą sonatę fortepianową i wykonał ją po raz pierwszy 7 lutego na koncercie charytatywnym w Haymarket Theatre, co spotkało się z dużym uznaniem. W latach 1800-1801 Field często grywał na koncertach w Londynie, stopniowo umacniając swoją reputację jako pianista. W tym samym czasie skomponował swoją drugą i trzecią sonatę fortepianową. Owe trzy pierwsze sonaty, zadedykowane Muzio Clementiemu, zostały w roku 1801 wydane drukiem.

W 1802 Field wyjechał z Clementim na długie tournée po Europie, obejmujące koncerty w Paryżu, Wiedniu, St. Petersburgu i innych miastach. Ale w 1803 roku, kiedy Clementi opuścił Rosję, Field nie podążył już za nim, lecz zamieszkał w St. Petersburgu i uczył gry na fortepianie (jednym z jego uczniów był także Michaił Glinka)<sup>7</sup>. Badacze życia i twórczości Johna Fielda mają różne zdania na temat przyczyn pozostania Fielda w Rosji. Większość uczonych uważa, że był to jedyny sposób, żeby usamodzielnic się i wyzwolić spod wpływu Clementiego. Na dowód tego uczeni, tacy jak Piggott<sup>8</sup>, uważają, że Clementi, który otworzył lokalną filię swojej firmy w Rosji miał nadzieję, że znowu wykorzysta do swoich celów Fielda. Firma miała dobrą reputację i poszerzała swój zasięg na rynku rosyjskim. W każdym razie był to punkt zwrotny w muzycznej karierze Fielda, który zaczął bez obaw angażować się w komponowanie, koncertowanie i nauczanie.

W marcu 1804 roku Field dał swój pierwszy publiczny koncert w Rosji w Filharmonii w St. Petersburgu. Publiczność pokochała go i uznała za swego idola. Od tego czasu jego muzyczna kariera rozkwita. Nie tylko był zapraszany na prywatne koncerty przez elitę stolicy, ale także występował publicznie w różnych salach koncertowych. Przybyła do niego także bezprecedensowa liczba studentów. Do grona jego studentów zaliczali się między innymi Maria Szymanowska i Antoni Kątski<sup>9</sup>. Rozwijał się także jako kompozytor; w ciągu pięciu lat Field skomponował swoje trzy koncerty fortepianowe: w 1807 roku Field – I Koncert fortepianowy, w 1809 – II Koncert fortepianowy, a dwa lata później, w 1811 roku – III Koncert fortepianowy.

W ciągu dziesięciu lat, poczynawszy od 1812 roku, nowe dzieła Fielda pojawiały się prawie corocznie, wykonywane na publicznych koncertach. Wiele z ważniejszych utworów, takich jak

---

<sup>7</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Michai%C5%82\\_Glinka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Michai%C5%82_Glinka), hasło: "Michaił Glinka", data dostępu 13.11.2021.

<sup>8</sup> Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field 1782-1837: Creator of the Nocturne*, London and Faber, 1973, s. 26-27.

<sup>9</sup> [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6778\\_field\\_john](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6778_field_john), hasło: „John Field”, data dostępu 18.11.2021.

nokturny, koncerty i inne utwory fortepianowe, w większości wykonane były po raz pierwszy w tym okresie. Wiele z nich zostało opublikowanych, między innymi IV Sonata fortepianowa, skomponowana w 1814 roku oraz V Koncert fortepianowy z 1815 roku.

W tym samym okresie zostały skomponowane trzy wczesne nokturny z 1812 roku, a także trzy kolejne z 1817 roku. Po roku 1821 Field osiadł w Moskwie, gdzie nadal koncertował i nauczał, skomponował także dwa kolejne nokturny.

Poprzez działalność koncertową i twórczą tego okresu Field stał się nie tylko sławnym wykonawcą, ale także znakomitym kompozytorem, a jego status jako artysty i niepowtarzalny styl zostały w tym okresie formalnie ugruntowane.

W latach 1823-1832 Field prawie nie publikował, a stan jego zdrowia w wyniku choroby alkoholowej pogorszył się. W 1831 roku na zaproszenie Royal Philharmonic Society w Londynie<sup>10</sup> Field powrócił do Londynu, by w lutym 1832 roku wykonać tam swój Koncert fortepianowy Es-dur. Został także zaproszony do wzięcia udziału w Koncercie Stulecia Haydna w marcu tego samego roku, w którym uczestniczyli również Johann Baptist Cramer<sup>11</sup> i Ignaz Moscheles.<sup>12</sup> Po wysłuchaniu jednego z koncertów Fielda w 1831 roku, skomentowano: „Jego uroczą elegancją, jego wykonanie jest delikatne i eleganckie, z pięknymi @akcentami.”<sup>13</sup>

W maju 1832 roku Field został zaproszony w charakterze gościa honorowego do wykonania koncertu. Po występie Felix Mendelssohn docenił i pochwalił go jako doskonałego wykonawcę. W 1833 roku Field odbył tournée po Europie, koncertował między innymi w Paryżu, Belgii, Szwajcarii i Mediolanie. Po występie w Paryżu Franz Liszt powiedział: „Podczas występu jest skupiony na sobie, jego ciało prawie się nie porusza, śpiewa dla siebie, nie szuka nawet spojrzenia innych. Jego występ jest jasny i łatwy do zrozumienia. [...] Jego spokój jest niemal hipnotyzujący i nie przejmuje się myślami innych ludzi. Niezależnie od tego, czy jest to postawa, czy rytm, nie będzie nagłej paniki przerywającej jego melodię. Jest to przede wszystkim delikatna melodia o średniej intensywności. Najbardziej fascynujące jest to, że wszystko płynie z serca.”<sup>14</sup>

W tym czasie Field skomponował także sześć utworów tanecznych, VI i VII Koncert fortepianowy oraz nokturny od dziewiątego do czternastego.

---

<sup>10</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Philharmonic\\_Society](https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Philharmonic_Society), hasło: „Royal Philharmonic Society”, data dostępu 16.11.2021.

<sup>11</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Baptist\\_Cramer](https://pl.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Cramer), hasło: „Johann Baptist Cramer”, data dostępu 29.03.2022.

<sup>12</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignaz\\_Moscheles](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignaz_Moscheles), hasło: „Ignaz Moscheles”, data dostępu 17.11.2021.

<sup>13</sup> David Branson, *John Field and Chopin*, Barrie and Jenkins, London 1972), s. 8.

<sup>14</sup> M. Scholastica Benitez, *The Nocturnes of John Field*, Catholic University of America, M.A.diss 1957, s. 20.

Kiedy w 1834 roku przybył do Neapolu, poważna choroba uniemożliwiła mu dalsze występy- musiał bowiem pozostać na leczeniu w szpitalu przez długie dziewięć miesięcy. Do września 1835 roku pozostawał na utrzymaniu rosyjskiej rodziny Rachmanoffów, mieszkających w Neapolu, a następnie zabrany został przez nią do Moskwy. Po drodze zorganizowała Fieldowi trzy koncerty w Wiedniu, między innymi na zaproszenie Carla Czernego<sup>15</sup> W 1836 roku powrócił wreszcie do Moskwy, ale niestety w listopadzie jego stan zdrowia ponownie się pogorszył i ostatecznie zmarł z powodu choroby w Moskwie, 23 stycznia 1837 roku.<sup>16</sup>

Przez całe życie Fielda najbardziej niezwykłą rzeczą w jego twórczości fortepianowej było tworzenie miniatur fortepianowych zwanych nokturnami. Choć „nokturn” spotykany był wcześniej w muzyce orkiestrowej doby klasycyzmu, to pojawienie się tego terminu w muzyce fortepianowej zawdzięczamy Johnowi Fieldowi na początku XIX wieku.

W swoim czasie Field był bardzo dobrym wykonawcą i wszystko, co grał, było dobrze przyjmowane. Powszechnie uważa się, że jego grę cechowała naturalność i solidne osadzenie w klawiaturze. Pozwalało to na uzyskanie pełnej palety muzycznych barw - od delikatności do wyrażania bogatych emocji, przy jednoczesnym zachowaniu śpiewności linii melodycznej, pokrewnej kantylenie muzyki wokalne. Wydaje się, że dla Fielda najważniejsze było stworzenie własnego, rozpoznawalnego stylu, bez oglądania się na nowe trendy i kolejne mody muzyczne. Pisał dla siebie i śpiewał dla siebie. Było to zgodne z jego osobowością. Przez przyjaciół i studentów był bowiem opisywany jako osoba łagodna, spokojna i cicha. Zatem te cechy jego osobowości wywarły przemożny wpływ na styl jego kompozycji, w którym nie kontynuował on założeń stylu klasycznego, ale mając własne pomysły i skupiając się na wydobyciu maksymalnego efektu emocjonalnego, otworzył pionierską romantyczną ścieżkę w muzyce fortepianowej.

## 1.2. Nokturny Johna Fielda

Pojęcie „nokturn” wywodzi się z języka łacińskiego „nocturnus” („nocny”) i oznacza instrumentalną formę muzyczną, o bardzo spokojnym, lirycznym charakterze, inspirowaną poetyckim nastrojem nocy.<sup>17</sup> Odpowiednikiem w języku włoskim jest „notturmo”, francuskim

---

<sup>15</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Czerny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny), hasło: „Carl Czerny”, data dostępu 18.11.2021.

<sup>16</sup> Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field 1782-1837: Creator of the Nocturne*, London and Faber, 1973, s. 98.

<sup>17</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nokturn\\_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nokturn_(muzyka)), hasło: „Nokturn”, data dostępu 18.11.2021.

„nocturne”, niemieckim „Nachtstück” czy „Nachtmusic”, polskim „nokturn”. Już w czasach rzymskich istniało bowiem pojęcie bogini nocy Nox,<sup>18</sup> a modlitwa nocna odprawiana w niektórych zakonach chrześcijańskich nazywana była nokturnem. Widać z tego, że nokturn odwoływał się do emocji intymnych, refleksyjnych, płynących z głębi serca. Jej muzyczne załączki kształtowały się już w sztuce średniowiecznych trubadurów. W XVIII wieku, w okresie klasycyzmu, nokturn był utworem wieloczęściowym o bliżej nieustalonej budowie, określanym zamiennie jako divertimento lub serenada, wykonywanym nocą na wolnym powietrzu. W wydany na Tajwanie słownik muzyczny pod redakcją Kang Ou,<sup>19</sup> nokturn to nazwa utworu muzycznego z XVIII wieku, podobnego do serenady, przeznaczonego do wykonywania w porze wieczornej lub w nocy dla rozrywki. Znanym przykładem takich utworów są 8 *Notturmi* Josepha Haydna, napisane dla króla Neapolu w latach 1788-1790 na dwie liry korbowe, dwa klarnety, dwa rogi, dwie altówki i eufonium. Sześć z nich ma formę trzyczęściową, jeden czteroczęściową i jeden dwuczęściową. Kolejnym przykładem jest słynne *Eine kleine Nachtmusic* z 1787 roku na instrumenty smyczkowe i dwa rogi oraz *Notturmo* na 4 orkiestry smyczkowe i dwa rogi KV 286 Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Carl Czerny był zdania, że fortepianowy nokturn powstał jako przeniesienie pieśni, serenady, romansu ze sfery muzyki wokalne na grunt muzyki instrumentalnej - głównie fortepianowej. Cechą charakterystyczną tych utworów było wykonywanie ich porą wieczorną, sprzyjała ona bowiem wypowiedzi artystycznej płynącej z serca, intymnej i marzycielskiej. Dlatego też nokturn instrumentalny znakomicie nadawał się do odtwarzania subtelnego, sennego, pełnego wdzięku, romantycznego obrazu, oddania w nim nawet uczucia namiętności, ale nie ostrego, czy nieznanego. Motywikę nokturnu można porównać do wykorzystania ozdobionej lub rozbudowanej kantyleny, której najbardziej charakterystyczną cechą stylistyczną jest spokojna i powolna narracja muzyczna.

Na przełomie XVIII i XIX wieku myśl polityczna, gospodarcza i społeczna Europy przeszła ogromną przemianę. Demokratyzacja życia, dążenia wolnościowe narodów i emancypacja natury ludzkiej wpłynęły na wszystkie sfery życia społecznego, a także na muzykę jako ważną kategorię kultury i sztuki. Obcowaniem z muzyką nie cieszyła się już wyłącznie rodzina królewska i szlachta, a fortepian jako instrument zaczął być coraz bardziej popularny, wkroczył do sfery mieszczańskiej, której aspiracje artystyczne przyczyniły się do szybkiego rozwoju muzyki fortepianowej. Organizowanie koncertów muzycznych w oparciu o

---

<sup>18</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nox\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nox_(mitologia)), hasło: „Nox”, data dostępu, 18.11.2021.

<sup>19</sup> *Continental Music Dictionary* pod red. Ou Kang, Full Music Score Press, Taipei 1980.

powstające licznie towarzystwa muzyczne, pełna swoboda nauczania, rozwój branży wydawniczej odpowiadały na zapotrzebowanie społeczne i przyczyniły się do rozkwitu sztuki nie tylko wśród arystokracji, lecz na bardziej masową skalę.

Wiek XIX był epoką, w której na długo i niepodzielnie zapanował romantyzm. XVIII-wieczny racjonalizm, powściągliwość i obiektywizm zostały całkowicie odrzucone i zastąpione pełną manifestacją niezależności ludzkiej natury. Ze względu na rosnące aspiracje narodowościowe i związane z tym zmiany społeczne, kompozytorzy przestali być sługami finansowanymi przez możnowładców lub kościół (jak to miało miejsce w przeszłości), uzyskali niezależność finansową, dzięki czemu mogli tworzyć i publikować swoje utwory, organizować koncerty, poświęcać się pracy pedagogicznej, zgodnie z własną wolą. Field i jego działalność również podporządkowane były tym zmianom w sferze społecznej.

W okresie romantyzmu nokturn stał się zatem instrumentalną miniaturą, romansem lub pieśnią bez słów, przeniesioną głównie na fortepian. Przybrał też najczęściej formę pieśni typu ABA. Po raz pierwszy tytułem nokturn w odniesieniu do utworu fortepianowego posłużył się właśnie John Field, dopiero po nim tytuł ten został przejęty przez innych kompozytorów. Cechą charakterystyczną nokturnów fortepianowych Fielda jest prowadzenie kantylenowej linii melodycznej w prawej ręce, podczas gdy akompaniament lewej ręki opiera się na figurowanych pasażach. Nie wszystkie nokturny Fielda były od razu określane tym mianem. Początkowo kompozytor próbował nazywać je serenadami lub romansami, aż do roku 1812, kiedy użył tego określenia po raz pierwszy. Wyraźnie widać bowiem, że utwory Fielda mają wiele swoistych cech i żaden tytuł nie mógł w pełni odzwierciedlać ich cech, więc na początkowym etapie kompozytor próbował nadawać im też inne tytuły.

John Field wkroczył w dorosłość z początkiem XIX wieku, ale zaczął tworzyć muzykę fortepianową już pod koniec XVIII wieku i stał się jednym z ważniejszych przedstawicieli tak zwanej „Londyńskiej Szkoły Pianistycznej”. Skomponował w sumie 7 koncertów fortepianowych, 4 sonaty fortepianowe i wiele drobniejszych utworów fortepianowych. Tym czym zawdzięcza swoje trwałe miejsce w historii muzyki europejskiej jest właśnie 20 nokturnów, skomponowanych nie jako forma muzyki orkiestrowej, ale jako forma solowej muzyki fortepianowej. Nokturny Fielda wyróżnia intymność wypowiedzi artystycznej, w której można odnaleźć nawet dalekie echa średniowiecznego romansu rycerskiego. Najważniejsze w tych dziełach jest to, że kompozytor przekazuje przy pomocy dźwięków świat własnych myśli i przeżyć. Każda jego praca jest jak jasna perła, a każda fraza powoli opowiada ludziom piękną historię wyjętą z muzycznego pamiętnika, pisaną w spokojną i cichą księżycową noc. Zawarte w nim myśli, radości i westchnienia są wewnętrznym monologiem kompozytora, który

przybliża nam współczesnym, sentymentalny koloryt jego epoki i pozwala go lepiej zrozumieć. Chociaż twórczość Johna Fielda nie jest tak znana i ceniona jak dzieło Fryderyka Chopina, stanowi ważne ogniwo w historii rozwoju fortepianowego nokturnu, bez którego prawdopodobnie nie mogłyby powstać dzieła wybitniejsze. Nokturn Fieldowski jest z pewnością prekursorem nokturnu Chopinowskiego. Sam Chopin zalecał zresztą swoim uczniom granie nokturnów Johna Fielda. Są one bowiem skrupulatne i wyraziste w konstrukcji, a sama muzyka nie nazbyt egzaltowana. Śpiewna linia melodyczna wyraża wewnętrzny świat kompozytora. Prawie wszystkie utwory Field napisał dla siebie jako wykonawcy, przez co nie skupiał się zanadto na znakach i objaśnieniach w tekście, a raczej na samej muzyce. Używał przy tym swobodnej formy (dwu-, trzy- lub wieloczęściowej), eleganckiego stylu, którym odzwierciedlał proste emocje, stanowiące o niewinności jego muzyki. Utwory nie przejawiają zatem jakiegoś wyszukanego kunsztu kompozytorskiego, a ich tematy rzadko wyczerpują możliwości przekształcania i rozwijania motywów. Niemniej jednak kompozytor stworzył własny styl, był bowiem zdania, że najważniejsze jest jak najpełniejsze oddanie emocji, nawet kosztem bardziej dowolnej konstrukcji muzycznej. Jego wrażliwość artystyczna głęboko wpłynęła na wielu muzyków doby romantyzmu.

Jak wspomniano wyżej Field skomponował swoje pierwsze trzy nokturny po przybyciu do Rosji w 1812 roku. Według ustaleń muzykologa Johna H. Hinda najwcześniejsza wersja pierwszego nokturnu została opublikowana w 1812 roku przez Dalmas Editions w Sankt Petersburgu. Jedyny egzemplarz znajduje się obecnie w zbiorach muzycznych Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, stąd też z całą pewnością można stwierdzić, że pierwsze dzieło fortepianowe wydane pod tytułem „Nokturn”, zostało napisane przez Johna Fielda i opublikowane w 1812 roku.

Drugi Nokturn w tonacji c-moll oraz trzeci w tonacji As-dur, został wydane przez Dalmas w tym samym roku, po ukazaniu się pierwszego nokturnu, a wszystkie trzy zostały ponownie zredagowane i wydane przez Wydawnictwo Petersa w Lipsku w 1814 roku, pod tytułem „Trzy Nokturny”.

Czwarty Nokturn A-dur powstał w latach 1816-1817. Jego pierwsze wydanie ukazało się od razu w St. Petersburgu, a następnie został on opublikowany w Niemczech przez Wydawnictwo Breitkopf und Härtel. W 1859 roku czwarty nokturn został ponownie zredagowany i wydany przez F. Liszta.

Piąty Nokturn B-dur został skomponowany w latach 1816-1817 i opublikowany zarówno w Rosji jak i w Niemczech pod tytułem „Nokturn” w 1817 roku. Według Piggotta, pomimo tego że wiele rękopisów Fielda zaginęło, ten nokturn zachował się w rękopisie zatytułowanym

„Serenada”. Okazuje się po przeprowadzeniu badań, że tytuł ten mógł być przydatny w określeniu charakteru tej kompozycji i pochodzić od samego kompozytora.

Pierwsza publikacja szóstego Nokturnu F-dur miała miejsce w Moskwie w 1817, a następnie w Niemczech w 1818 roku. Utwór ten występuje w dwóch, jednocześnie skomponowanych wersjach. Oprócz solowej wersji fortepianowej występuje w wersji w tonacji E-dur, która została wykorzystana jako część środkowa Adagio w VI Koncercie fortepianowym, wydany w 1833 roku.

Siódmy Nokturn C-dur został skomponowany i wydany w Rosji w 1821 roku, a następnie w Niemczech w 1822 roku.

Ósmy Nokturn A-dur nie był pierwotnie skomponowany jako solowy utwór na fortepian. Była to pierwsza część wydanego w 1811 roku Kwintetu fortepianowego *Divertissement*, zatytułowana *Muzyka pasterska*. Później Field przejął 41 taktów linii melodycznej fortepianu, powtórzył ją i w ten sposób stworzył solową wersję fortepianową utworu. Po raz pierwszy został on wydany drukiem w 1815 roku. Nokturn ten za życia Fielda był często publikowany pod nowymi tytułami, między innymi *Pastoral*, *Pieśń romantyczna*, itp.

Dziewiąty Nokturn Es-dur został skomponowany w 1827 roku i opublikowany przez Breitkopfa und Härtela w Niemczech pod tytułem *Romantic*. W późniejszym wydaniu u Petersa w Lipsku w 1835 ukazał się już pod tytułem *Nokturn*. Trzy ostatnio wymienione utwory zostały opublikowane także razem jako *Dwa Nokturny i Romans*.

Dziesiąty Nokturn e-moll powstał w 1829 roku i został po raz pierwszy opublikowany w wydawnictwie Breitkopf und Härtel. Według P. Piggotta pojawiła się także wersja rosyjska tego utworu, o dziesięć taktów dłuższa niż wersja ostateczna. Uważa on jednak, że rosyjska wersja tego utworu została zmodyfikowana przez samego kompozytora, gdyż zawiera wskazówki dotyczące palcowania i pewne zmiany w treści muzycznej. Zastosowanie charakterystycznego dla Fieldowskiej idei kantyleny palcowania, mianowicie czwartego palca w partii prawej ręki w artykulacji *staccato* dowodzi, że kompozytor chciał tym sposobem uzyskać w utworze wrażenie długiego *staccato*.

Jedenasty nokturn Es-dur został skomponowany w 1832 roku i opublikowany przez Schlesingera w Niemczech w 1833. Po korekcie został ponownie opublikowany w wydawnictwie Mori and Lavenu<sup>20</sup> w 1836 roku.

Dwunasty Nokturn G-dur powstał w 1834 roku i wydany w Paryżu w formie nokturnu na fortepian.

---

<sup>20</sup> Wydawnictwo założone w 1802 roku przez Lewisa Lavenu i Nicolasa Mori w Londynie.

Trzynasty Nokturn d-moll, ostatni z nokturnów w tonacji molowej, napisany został przez Fielda w 1834 roku i wydany we Francji.

Czternasty Nokturn C-dur pochodzi z 1835 roku, kiedy Field przygotowywał się do powrotu do Rosji po długiej chorobie w Neapolu i przebywał wówczas w Wiedniu. To bardzo ważna praca z późniejszego okresu twórczości. Wciąż zachowały się dwie wersje tego utworu, z których jedna pokazuje, że oryginalny pomysł Fielda różni się nieco od wersji, którą znamy dzisiaj. Zawiera bowiem część środkową w tonacji G-dur, która została później skasowana przez Fielda przed publikacją.

Piętnasty Nokturn C-dur został skomponowany w 1836 roku i wydany we Francji. Choć praca ta należy do późnych utworów Fielda, materiały w niej zawarte nie są oryginalne, lecz przearanżowane z wcześniej wykorzystanych tematów. Utwór ten pozostaje w rękopisie. Rozpoczyna się od bardzo radosnej, prostej, skocznej melodii w tonacji C-dur, w tempie *Allegro*.

Szesnasty Nokturn F-dur został wydany we Francji w 1836 roku. Wydano go także w Rosji i Wielkiej Brytanii. Utwór ten jest jedynym nokturnem, który opublikowano z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego. Partia fortepianowa w kwintecie fortepianowym jest tożsama z partią w nokturnie solowym na fortepian. Utwór ten został połączony z dwoma innymi w tonacji C-dur, Nokturnem XIV i Nokturnem XV, które łącznie, jako trzy nokturny, zostały zadedykowane księżniczce Galitzinej, wiedeńskiej mecenasce Fielda.

Chociaż dwa pozostałe szkice fortepianowe nie zostały nazwane przez Fielda nokturnami, zwykle znajdują się w zbiorze nokturnów. Pierwszy utwór (siedemnasty Nokturn w wersji wydawniczej Petersa) został opublikowany po raz pierwszy w 1832 roku podczas wizyty Fielda w Anglii, a następnie we Francji w roku następnym.

Kolejne dzieło w tonacji E-dur (osiemnasty Nokturn w wersji Petersa) to właściwie rondo, które nosi tytuł *Midi (Południe)*.

Wiadomości o dwóch ostatnich nokturnach zostały zaczerpnięte z książeczki<sup>21</sup> dołączonej do płyty kompaktowej, na której Ewa Pobłocka wykonuje komplet 20 Nokturnów Johna Fielda na historycznym instrumencie Erarda z 1838 roku. W publikacji tej Irena Poniatowska wspomina o dwóch nokturnach, zaprezentowanych w monografii o Johnie Fieldzie autorstwa Patricka Piggotta, które do tej pory nie były dołączane do zbiorowych wydań.

Dziewiętnasty Nokturn B-dur, którego cechą charakterystyczną jest użycie stałego

---

<sup>21</sup> I. Poniatowska, *Nokturny Johna Fielda* [w] książeczka dołączona do płyty *John Field, Nokturny*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.

dźwięku, podobnie jak w Preludium Des-dur Fryderyka Chopina, powstawał w latach 1816-1821.

Ostatni dwudziesty Nokturn C-dur z 1832 roku odnaleziony został w Moskwie w postaci rękopisu. Nosi tytuł *The Troubadour. Notturmo*. Na rękopisie w prawym górnym rogu widnieje dedykacja, prawdopodobnie dla jakiejś młodej uczennicy Johna Fielda: La mad<sup>ele</sup> [mademoiselle] Catherine [nazwisko nieczytelne].

## Rozdział II. Analiza formalna Nokturnów Johna Fielda

### 2.1. Nokturn nr 1 Es-dur

Nokturn Es-dur w tempie *Molto moderato* (66 taktów), metrum 12/8 jest formą pieśni ABA<sup>1</sup> z kodą. Ambitus: F-b<sup>3</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 1. J. Field - Nokturn 1, Es-dur

| część         | A<br>(1-15)           |       | Łącznik1<br>(16-19) | B<br>(20-34)   |       | Łącznik2<br>(35-42)   | A <sup>1</sup><br>(43-57) |                | Koda<br>(58-66) |
|---------------|-----------------------|-------|---------------------|----------------|-------|-----------------------|---------------------------|----------------|-----------------|
| zdanie        | a                     | b     |                     | c              | d     |                       | a <sup>1</sup>            | b <sup>1</sup> |                 |
| budowa fraz   | 4 + 4                 | 3 + 4 | 2 + 2               | 4 + 3          | 4 + 4 | 4 + 4                 | 4 + 4                     | 3 + 4          | 2 + 2 + 2 + 3   |
| liczba taktów | 15                    |       | 4                   | 15             |       | 8                     | 15                        |                | 9               |
| tonacja       | Es-B-Es               |       | B-Es                | B-F-B-C-f-B-Es |       | B-Es                  | Es-B-Es-G-As-B-Es         |                | B-Es            |
| dynamika      | <i>mf</i> - <i>pp</i> |       | [ <i>pp</i> ]       | <i>f</i>       |       | <i>mf</i> - <i>pp</i> | <i>mf</i> - <i>pp</i>     |                | <i>pp</i>       |

Źródło: opracowanie własne

Na część A (takty 1-15) składają się dwa regularnie zbudowane zdania, każde złożone z dwóch fraz. Całość kończy kadencja doskonała. Tonacja nie ulega zmianie, zatem pod względem tonalnym ten fragment utworu jest całkowicie jednorodny, a zawierające temat główny zdanie a (takty 1-8) utrzymane jest w tonacji głównej. Struktura akompaniamentu ma charakter rozłożonych akordów. Temat utworu rozpoczyna się od przedtaktu prymą dominanty w tonacji Es-dur. Spokojna linia melodyczna, prowadzona w większości ćwierćnutami z kropką, charakteryzuje się niewielkimi skokami interwałowymi, urozmaicona jest przednutką krótką, w zdaniu b obiegnikami oraz skokami o interwał septymy. Pod względem harmonicznym linia melodyczna tematu oscyluje wokół dźwięków toniki, dominanty septymowej i ponownie toniki. Schemat ten powtarza się na przestrzeni całego utworu, jest jego siłą napędową. Zdanie b stanowi wariacyjne dopełnienie zdania a. Przebieg melodyczny zdania b jest podobny jak w temacie głównym z tą różnicą, że odbywa się po dźwiękach dominanty septymowej, a następnie powraca do dźwięków toniki. Po zdaniach a i b następuje czterotaktowy łącznik pierwszy (takty 16-19), modulujący do tonacji B-dur, w którym główna linia melodyczna ma kierunek opadający.

Część B (takty 20-43) jest zbudowana również z dwóch zdań. Pod względem materiału muzycznego można zaobserwować, że jest on podobny do tego użytego w części A. Podobnie linia melodyczna ma niespieszny, ale bardziej urozmaicony pod względem rytmicznym przebieg, z niewielkimi skokami interwałowymi i jednym skokiem o septymę. Pod względem harmonicznym, ten fragment wraz z następującym po nim łącznikiem (takty 35-42), jest bardziej urozmaicony, następują chwilowe przejścia do akordów f-moll, b-moll, As-dur, C-dur, as-moll, c-moll, by znów powrócić do tonacji głównej Es-dur. Modulacje do tonacji minorowych wzbogacają tę część pod względem kolorystycznym.

Łącznik drugi po części B (takty 35-42) zbudowany z dwóch fraz, powiększony do rozmiaru ośmiu taktów, moduluje z tonacji B-dur do Es-dur.

Część A<sup>1</sup> od taktu 43 eksponuje temat główny (zdanie a<sup>1</sup>), zbudowane analogicznie jak w części A, urozmaicone licznymi rozdrobnieniami rytmicznymi. Nadaje to ponownemu pokazowi tematu bardziej świeżego charakteru. Po nim następuje skrócone do siedmiu taktów zdanie b w wersji b<sup>1</sup>.

Koda (takty 58 - 66) jest nie tylko prostym podsumowaniem poprzedzającego ją materiału muzycznego. Pojawia się tu linia melodyczna przemieszczająca się pomiędzy poszczególnymi głosami, tworząc złudzenie faktury polifonicznej. Całość kończy się kadencją doskonałą D-T.

## 2.2. Nokturn nr 2 c-moll

Nokturn c-moll w tempie *Moderato e molto espressivo* (92 takty), metrum 3/8 jest formą pieśni ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup> z kodą. Ambitus: C-c<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 2. J. Field - Nokturn 2, c-moll

| część         | A<br>(1-16) |                | B<br>(17-40) |       |       | A <sup>1</sup><br>(41-56) |                | B <sup>1</sup><br>(57-80) |                |                | Koda<br>(81-92) |
|---------------|-------------|----------------|--------------|-------|-------|---------------------------|----------------|---------------------------|----------------|----------------|-----------------|
| zdanie        | a           | a <sup>1</sup> | b            | c     | d     | a <sup>2</sup>            | a <sup>3</sup> | b <sup>1</sup>            | c <sup>1</sup> | d <sup>1</sup> |                 |
| budowa fraz   | 4 + 4       | 4 + 4          | 4 + 4        | 4 + 4 | 4 + 4 | 4 + 4                     | 4 + 4          | 4 + 4                     | 4 + 4          | 4 + 4          | 4 + 8           |
| liczba taktów | 16          |                | 24           |       |       | 16                        |                | 24                        |                |                | 12              |
| tonacja       | c-Es        |                | Es           |       |       | c-f-c                     |                | f-Es-c                    |                |                | c               |
| dynamika      | mf - p      |                | [p] - pp - p |       |       | [p]                       |                | p - f - pp - p            |                |                | [p]             |

Źródło: opracowanie własne

Nokturn nr 2 c-moll, jak wynika z powyższego schematu, charakteryzuje się regularnością budowy poszczególnych współczynników formy. W części A (takty 1-16) zdania a i a<sup>1</sup>, pokrewne pod względem materiałowym, składają się każde z dwóch fraz czterotaktowych. Temat główny, który stanowi jednogłosową, nadrzędną linię melodyczną, rozpoczyna się od przedtaktu. Prowadzony jest w większości ćwierćnutami i ósemkami, opiera się na akompaniamencie lewej ręki w postaci triol szesnastkowych, realizowanych po dźwiękach rozłożonych akordów. Akompaniament w przeważającej części utworu stanowi konstrukcję dwugłosową, w której pierwsze dźwięki triol szesnastkowych są głosem najniższym, podstawą harmoniczną, a pozostałe głosem środkowym. Pod względem harmonicznym część A rozpoczyna się w tonacji głównej c-moll, moduluje do tonacji dominanty G-dur, a następnie powraca do tonacji c-moll (relacja: moll T-D-moll T). Zdanie a<sup>1</sup> jest wariacyjnym rozwinięciem zdania a, modulującym do tonacji Es-dur.

Część B (takty 17-40) złożona jest z trzech zdań ośmiotaktowych b, c i d o regularnej, czterotaktowej budowie fraz. Rozpoczyna się w tonacji Es-dur, przechodząc następnie przez tonacje B-dur, g-moll, As-dur, wzbogacone harmonicznymi licznymi dźwiękami przejściowymi. Materiał dźwiękowy części B pokrewny jest temu zastosowanemu w części A, jednakże w zdaniach b i c w linii melodycznej prawej ręki dodano drugi głos (seksty i tercje), natomiast w drugiej frazie zdania d umieszczono w partii prawej ręki figurację trzydziestodwójkową, ujętą w sekstole.

Część A<sup>1</sup> (takty 41-56), podobnie jak A zawiera się w 16 taktach, materiał tematyczny podany jest w postaci dwóch zdań a<sup>2</sup> i a<sup>3</sup> o regularnej budowie fraz. W zdaniu a<sup>3</sup> ponownie w partii prawej ręki pojawia się dwugłos. Zdanie to moduluje do tonacji G-dur.

Część B<sup>1</sup> (takty 57-80) jest zbudowana analogicznie do części B. Składa się z trzech, ośmiotaktowych zdań b<sup>1</sup>, c<sup>1</sup> i d<sup>1</sup>. Początek w tonacji G-dur, sukcesywnie powraca do tonacji c-moll, stosując licznie dźwięki przejściowe (chromatyka). W zdaniu c<sup>1</sup>, podobnie jak w części B, pojawia się drugi głos prawej ręki, natomiast w zdaniu d<sup>1</sup> kompozytor dodał figurację trzydziestodwójkową (sekstole).

Utwór kończy koda (takty 81-92) złożona z dwóch fraz, w której narzucony przez partię lewej ręki schemat rytmiczny, zostaje przejęty również przez partię prawej ręki.

### 2.3. Nokturn nr 4 A-dur

Nokturn A-dur w tempie *Poco adagio* (72 takty), metrum 4/4 jest formą pieśni ABA<sup>1</sup>. Ambitus: A-gis<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 3. J. Field - Nokturn 4, A-dur

| część         | A<br>(1-25)                                 |       |       | B<br>(26-50)                                                                     |       |                | A <sup>1</sup><br>(51-72)       |                |                |
|---------------|---------------------------------------------|-------|-------|----------------------------------------------------------------------------------|-------|----------------|---------------------------------|----------------|----------------|
| zdanie        | a                                           | b     | c     | b <sup>1</sup>                                                                   | d     | d <sup>1</sup> | a                               | b <sup>1</sup> | c <sup>1</sup> |
| budowa fraz   | 4 + 4                                       | 4 + 3 | 6 + 4 | 3 + 4                                                                            | 4 + 4 | 4 + 6          | 4 + 4                           | 4 + 3          | 7              |
| liczba taktów | 25                                          |       |       | 25                                                                               |       |                | 22                              |                |                |
| tonacja       | A-e-E                                       |       |       | a-C-c-A-H-Cis-E                                                                  |       |                | A                               | E              | A              |
| dynamika      | <i>mf</i> - <i>p</i> - <i>pp</i> - <i>p</i> |       |       | [ <i>p</i> ] - <i>f</i> - <i>p</i> - <i>mf</i> - <i>f</i> - <i>p</i> - <i>pp</i> |       |                | <i>p</i> - <i>pp</i> - <i>f</i> |                |                |

Źródło: opracowanie własne

Część A (takty 1-25) zbudowana jest z trzech zdań a, b i c o nieregularnej budowie fraz. Dwa pierwsze zdania wykazują duże pokrewieństwo materiału muzycznego pod względem jego organizacji melodyczno-rytmicznej, przy czym drugie zdanie przeniesione jest do tonacji molowej o kwintę wyżej w stosunku do zdania pierwszego. Charakterystyczną cechą tematu jest interwał nony wielkiej pomiędzy drugą a trzecią nutą, który w zdaniu drugim, molowym, zastąpiony jest w analogicznym miejscu sekstą małą. Trzecie zdanie (takty 16-25) jest bardziej rozbudowane, ma charakter improwizacyjny, czego przejawem jest figuracja w takcie 19. We wszystkich trzech zdaniach kompozytor posłużył się charakterystycznymi rozdrobnieniami rytmicznymi (trzydziestodwójki), arpeggiami, w zdaniu drugim i trzecim także obiegnikami. Akompaniament lewej ręki w dwóch pierwszych zdaniach porusza się po dźwiękach rozłożonych akordów, w zdaniu trzecim przybiera formę mieszaną, na początku podobną do basu Albertiego, wzbogaconą o dwudźwięki, a następnie postać rozłożonych akordów.

Część B (takty 26-50) jest rodzajem „przetworzenia” materiału muzycznego zaprezentowanego w części A. Część ta rozpoczyna się molową frazą ze zdania b, przeniesioną do tonacji a-moll, po czym pojawiają się dwa zdania o nieregularnej budowie, wykorzystujące progresje i pochody gamowe, modulujące w zakończeniu tej części do tonacji dominanty (E-dur). Akompaniament w partii lewej, a następnie prawej ręki porusza się sekstolami po dźwiękach rozłożonych akordów. W partii prawej ręki występują liczne obiegniki. Od taktu 37 następuje stopniowe zagęszczanie faktury poprzez użycie dźwięków w niskim rejestrze, wzmocnionych *arpeggiami*, oktawami i akordami (takty 43-44). Przed powrotem części A<sup>1</sup> tok

narracji muzycznej ulega uspokojeniu w drugiej części zdania d<sup>1</sup> poprzez uproszczenie fakturalne i zmniejszenie natężenia dźwięku.

Część A<sup>1</sup> (takty 51-72) jest nieco skrócona w stosunku do części A, ponieważ zdanie c<sup>1</sup> jest krótsze od zdania c o trzy takty.

## 2.4. Nokturn nr 6 F-dur

Nokturn F-dur w tempie *Andante* (71 taktów), metrum 6/8, składa się z trzech części ABA<sup>1</sup> z dwoma łącznikami i kodą opartą na materiale muzycznym pochodzącym z łączników. Ambitus: F-c<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 4. J. Field - Nokturn 6, F-dur

| część         | A<br>(1-15)   |                | Łącznik1<br>(16-18) | B<br>(19-33)        |                |                | Łącznik2<br>(34-42) | A <sup>1</sup><br>(43-59) |                | Koda<br>(60-71) |
|---------------|---------------|----------------|---------------------|---------------------|----------------|----------------|---------------------|---------------------------|----------------|-----------------|
| zdanie        | a             | a <sup>1</sup> |                     | b                   | b <sup>1</sup> | a <sup>2</sup> |                     | a <sup>3</sup>            | a <sup>4</sup> |                 |
| budowa fraz   | 4+4           | 4+3            | 3                   | 2+2+<br>2           | 2+2            | 3+2            | 2+3+4               | 4+4                       | 4+5            | 6+6             |
| liczba taktów | 15            |                | 3                   | 15                  |                |                | 9                   | 17                        |                | 12              |
| tonacja       | F-C-F-B-F-D-G |                | C-g                 | c-g-F-f-c-G-c-F-d-a |                |                | a-A-E-C-F           | F-c-f-C-F                 |                | F-C-F           |
| dynamika      | <i>mf</i>     | <i>f</i>       | <i>p</i>            | <i>f-mf-pp</i>      |                |                | <i>p-f-mf</i>       | <i>[mf]-f-mf-mp</i>       |                | <i>[mp]</i>     |

Źródło: opracowanie własne

Część A (takty 1-15) złożona jest z dwóch zdań o nieregularnej budowie, druga fraza w zdaniu a<sup>1</sup> jest skrócona do trzech taktów w stosunku do drugiej frazy w zdaniu a. Temat główny rozpoczyna się przedtaktem, trzema ósemkami wykonanymi na tym samym dźwięku, poprzedzającymi ćwierćnutę z kropką na „raz”. Ten właśnie schemat rytmiczny: trzy ósemki – ćwierćnuta z kropką jest podstawą kształtowania śpiewnej kantyleny tematu, w której oprócz początkowej seksty przeważa ruch o interwał sekundy lub tercji. W drugiej frazie w partii prawej ręki pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne, szesnastki i trzydziestodwójki (takt 6-7). Akompaniament lewej ręki wypełnia tę część ruchem szesnastkowym, poruszając się po dźwiękach rozłożonych akordów. Druga fraza zdania a<sup>1</sup> przynosi pewne urozmaicenie rytmiczne, dzięki pojawieniu się triol szesnastkowych poprzedzielanych pauzami w partiach obu rąk. Natomiast urozmaicenie melodyczne stanowi chromatyka, która bezpośrednio

wyprzedza i jednocześnie łączy się z krótkim łącznikiem. Fragment ten moduluje do tonacji G-dur.

Łącznik pierwszy (takty 16-18) obejmujący jedynie trzy takty, moduluje z tonacji C-dur do G-dur. Opiera się na znanych już w partii prawej ręki trzydziestodwójkach, tym razem ujętych w kwintole, którym towarzyszy akordowy akompaniament lewej ręki, także w postaci *arpeggia*.

Część B (takty 19-33) rozpoczyna się w tonacji c-moll i moduluje do tonacji a-moll, powraca do znanych z części A rozwiązań rytmicznych, ale jej linia melodyczna jest bardziej urozmaicona. Na przykład takt 23 powtarza konstrukcję melodyczno-rytmiczną partii obu rąk z łącznika z taktu 16, natomiast po fermacie w takcie 26, chwilowym zawieszeniu toku narracji muzycznej, umieszczona jest w partii prawej ręki figuracja trzydziestodwójkowa, quasi improwizacja. O ile poprzednie przebiegi trzydziestodwójkowe w części A i łączniku ujęte były w ramy akompaniamentu, o tyle w tym fragmencie utworu kompozytor pozwala niejako na swobodną, niczym nie skrepowaną wypowiedź. Część ta ujęta jest w trzy zdania o nieregularnej budowie fraz, które stanowią jak gdyby przegląd pomysłów konstrukcyjnych, wykorzystanych dotychczas w utworze. Przemawia za tym również trzecie zdanie tej części, które jest skróconą wersją zdania a z części pierwszej, przeniesioną do tonacji d-moll.

Bezpośrednio po nim następuje łącznik drugi (takty 34-42), który opiera się na materiale muzycznym analogicznym jak w poprzednim łączniku, ale jest bardziej rozbudowany, wzbogacony o ukształtowania melodyczno-rytmiczne z części B.

Część A<sup>1</sup> (takty 43-59), podobnie jak część A, złożona jest z dwóch zdań o nieregularnej budowie, z tą różnicą, że druga fraza w drugim zdaniu jest wydłużona o jeden takt, a nie skrócona, jak miało to miejsce poprzednio. Partia prawej ręki opracowanej wariacyjnie pierwszej frazy, opiera się w całości na ruchu trzydziestodwójek. Partia akompaniamentu lewej ręki pozostaje bez zmian i tak jak w części A, oparta jest na ruchu szesnastkowym, po dźwiękach rozłożonych akordów. Kolejne zdanie jest wariacyjnym opracowaniem zdania a<sup>1</sup> z części pierwszej (A) i łączy się bezpośrednio z kodą.

Koda (takty 60-71) opiera się na materiale łączników oraz na motywie początkowym tematu głównego, wzbogaconym dwudźwiękami.

## 2.5. Nokturn nr 8 A-dur

Nokturn A-dur w tempie *Andante* (61 taktów), metrum 6/8, składa się z czterech części ABCB<sup>1</sup> z łącznikiem pomiędzy częściami C i B<sup>1</sup>, opartym na materiale muzycznym pochodzącym z części A i B. Ambitus: A-h<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 5. J. Field - Nokturn 8, A-dur

| część         | A<br>(1-16)            |     | B<br>(17-32) |                | C<br>(33-40)   | Łącznik<br>(41-45) | B <sup>1</sup><br>(46-62) |                |
|---------------|------------------------|-----|--------------|----------------|----------------|--------------------|---------------------------|----------------|
| zdanie        | a                      | b   | c            | c <sup>1</sup> | d              |                    | c <sup>2</sup>            | c <sup>3</sup> |
| budowa fraz   | 4+4                    | 4+4 | 4+4          | 4+4            | 4+4            |                    | 4+4                       | 4+4            |
| liczba taktów | 16                     |     | 16           |                | 8              | 5                  | 16                        |                |
| tonacja       | A-E-A                  |     | A-fis-h-E-A  |                | E-A-h-E-A      | E-A                | A-fis-h-E-A               |                |
| dynamika      | <i>mf-pp-p-pp-p-pp</i> |     | <i>p-mf</i>  |                | <i>mf-pp-f</i> | <i>pp</i>          | <i>p-mf-pp</i>            |                |

Źródło: opracowanie własne

Nokturn A-dur składa się z czterech części o regularnej budowie zdań i fraz, jedyne odstępstwo od tej zasady stanowi pięciotaktowy łącznik przed częścią B<sup>1</sup>.

Część A (takty 1-16) złożona jest z dwóch zdań różnorodnych a i b, przy czym druga fraza zdania b wykazuje pokrewieństwo materiału muzycznego z drugą frazą w zdaniu a. Umieszczony w partii prawej ręki spokojny, prowadzony ósemkami i ćwierćnutami temat, rozpoczyna się od przedtaktu i zawiera już na początku skok o sekstę. W dalszym przebiegu tematu wyraźnie widoczna jest tendencja do posługiwania się układem rozległym – skoki o kwartę, sekstę, septymę. Zasada ta dotyczy także towarzyszącego tematowi akompaniamentu lewej ręki, realizowanego w większości ósemkami i ćwierćnutami. Frazę pierwszą, drugą i czwartą kończy trzydziestodwójkowy pasaż po dźwiękach dominanty septymowej, wykonany w górę (takt 4) i dwukrotnie w dół (takty 8 i 16). Pozornie oderwane stylistycznie od tematu trzydziestodwójkowe pasáže, stanowią zapowiedź częstego posługiwania się podobnymi strukturami rytmicznymi w wariacyjnym opracowaniu materiału muzycznego w dalszych fragmentach utworu, dzięki czemu przyczyniają się do utrzymania jedności stylistycznej całości kompozycji.

Część B (takty 17-32) złożona również z dwóch zdań c i c<sup>1</sup>, z których to drugie jest wariacyjnym opracowaniem zdania pierwszego. Część ta jest bardziej urozmaicona pod

względem rytmicznym niż część A. Na przykład w akompaniamencie lewej ręki od taktu 20, z wyjątkiem zakończenia fraz, zasadą jest wzbogacany dwudźwiękami ruch szesnastkowy. W partii prawej ręki pojawiają się obiegniki oraz sekstole i kwintole trzydziestodwójkowe, stanowiące rozwinięcie wariacyjne zdania c. Cechą charakterystyczną części B są mocno zaznaczone zakończenia zdań przy użyciu kadencji doskonałej T-S-D-T.

Część C (takty 33-40) przeniesiona do tonacji E-dur, stanowi ośmiotaktowe zdanie, złożone z dwóch fraz czterotaktowych. Akompaniament lewej ręki w większości opiera się na ruchu ósemkowym, tym razem na przemian realizowanym jako pojedynczy dźwięk basu dopełniony dwoma akordami. Partia prawej ręki kontynuuje grę trzydziestodwójkami, urozmaiconą obiegnikami, podobnie jak miało to miejsce w części B.

Takty 41-45 to łącznik, który rozpoczyna się pokrewnym z częścią A pasażem E-dur septymowym, zawieszającym narrację muzyczną na fermacie, po czym następuje fraza zakończona charakterystyczną, znaną ze zdania c kadencją z zastosowaniem rytmu punktowanego.

Część B<sup>1</sup> (takty 46-61), analogiczna do części B, złożona z dwóch zdań c<sup>2</sup> i c<sup>3</sup> o regularnych czterotaktowych frazach, kończy utwór kadencją doskonałą.

## 2.6. Nokturn nr 9 Es-dur

Nokturn Es-dur w tempie *Andantino* (61 taktów), metrum 6/8, składa się z trzech części ABC. Ambitus: Ces-b<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 6. J. Field - Nokturn 9, Es-dur

| część         | A<br>(1-16)   |                | B<br>(17-39)                              |                |                | C<br>(40-61)                             |                |
|---------------|---------------|----------------|-------------------------------------------|----------------|----------------|------------------------------------------|----------------|
| zdanie        | a             | a <sup>1</sup> | b                                         | b <sup>1</sup> | b <sup>2</sup> | c                                        | b <sup>3</sup> |
| budowa fraz   | 4+4           | 4+4            | 4+4                                       | 4+3            | 4+4            | 4+4                                      | 4+5+5          |
| liczba taktów | 16            |                | 23                                        |                |                | 22                                       |                |
| tonacja       | ES-B-Es       |                | B-f-Des-Es-B-F-B-es-Ces-Ges-F-Es-B-b-c-Es |                |                | F-f-Es-As-Es-B-Es-F-B-F-B-As-Es-Ces-B-Es |                |
| dynamika      | <i>mf-f-p</i> |                | [p]-f-p-f-p                               |                |                | [p]-p-pp-p-pp-p-pp-ppp                   |                |

Źródło: opracowanie własne

Poszczególne części w Nokturnie Es-dur następują po sobie bez łączników, są pokrewne materiałowo, a tym co je wyodrębnia są liczne zmiany harmoniczne.

Część A (takty 1-16) złożona z dwóch zdań a i a<sup>1</sup> o regularnych, czterotaktowych frazach zawiera katalog pomysłów melodyczno-rytmicznych rozwijanych następnie w kolejnych częściach utworu. Linia melodyczna tematu urozmaicona pod względem rytmicznym, od ćwierćnut z kropką po trzydziestodwójki, wzbogacona jest przednutkami, trylem i obiegnikami. Towarzyszy jej regularny, ósemkowy, oktawowo-akordowy akompaniament lewej ręki.

Część B (takty 17-39) przeniesiona jest początkowo do tonacji dominanty B-dur. Szybko zmienia jednak tryb na molowy i wykorzystując następnie charakterystyczne motywy z obiegnikiem i trylem, pochodzące z drugiej frazy zdania a, przeprowadza je przez coraz to inne tonacje: f-moll, es-moll, Ces-dur, b-moll, itd. Część ta złożona jest z trzech zdań o nieregularnej budowie – druga fraza drugiego zdania jest skrócona do trzech taktów. Pozostałe frazy mają rozmiar czterech taktów.

Na część C (takty 40-61) składają się dwa zdania o nieregularnej długości fraz, przy czym w drugim zdaniu następuje zawieszenie toku narracji muzycznej na fermacie na akordzie Es-dur. Obecna po nim trzydziestodwójkowa figuracja modulująca do tonacji f-moll, a następnie akord B-dur kierują narrację muzyczną na powrót do tonacji głównej Es-dur. Drugie zdanie złożone z trzech fraz, jednej czterotaktowej i dwóch pięciotaktowych, zamykających kompozycję, powraca do motywów z części A i B z obiegnikiem i trylem. Zawiera także solową, trzydziestodwójkową figurację w partii prawej ręki (takt 49), powtórzoną następnie z akompaniamentem oktawowo-akordowym w takcie 57. Akordy końcowe kompozycji w postaci dominanty septymowej i toniki poprzedza rozłożony akord Ces-dur, stanowiący akord neapolitański w tonacji dominanty B-dur.

## 2.7. Nokturn nr 10 e-moll

Nokturn e-moll w tempie *Adagio* (37 taktów), metrum 12/8 (4/4), składa się z trzech części ABA<sup>1</sup> i kody. Ambitus: E-e<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 7. J. Field - Nokturn 10, e-moll

| część         | A<br>(1-13) |                | B<br>(14-21) | A <sup>1</sup><br>(22-30) | Koda<br>(31-37) |
|---------------|-------------|----------------|--------------|---------------------------|-----------------|
| zdanie        | a           | a <sup>1</sup> | b            | a <sup>2</sup>            |                 |
| budowa fraz   | 2+2+2       | 2+2+3          | 4+4          | 2+2+2+3                   | 2+3+2           |
| liczba taktów | 13          |                | 8            | 9                         | 7               |

|                 |               |                         |                     |                |
|-----------------|---------------|-------------------------|---------------------|----------------|
| <b>tonacja</b>  | e-H-e-F-A-G-e | G-D-G-H                 | e-a-D-e-H-e-G-H-e-H | e-H-e-E-a-e    |
| <b>dynamika</b> | <i>mf-p</i>   | [ <i>p</i> ]- <i>pp</i> | <i>mf-p-pp</i>      | <i>mp-p-pp</i> |

Źródło: opracowanie własne

Część A Nokturnu e-moll (takty 1-13) składa się z dwóch zdań a i a<sup>1</sup>. Pierwsze zdanie złożone z trzech fraz dwutaktowych stanowi temat. Jest on prowadzony długimi wartościami rytmicznymi z zastosowaniem przednutek, na tle akompaniamentu podzielonego pomiędzy całą nutę z kropką lub półnutę z kropką, bądź też ćwierćnutę z kropką w basie i ruch ósemkowy po dźwiękach rozłożonych akordów w partii lewej ręki. Drugie zdanie jest wariacyjnym powtórzeniem zdania a, składa się z trzech fraz, z których trzecia powiększona jest o jeden takt. Oprócz przednutek zawiera także obiegnik w takcie 13.

Część B (takty 14-21) to zdanie złożone z dwóch czterotaktowych fraz. Rozpoczyna się w tonacji G-dur i moduluje do tonacji dominanty H-dur. Pod względem materiałowym wykazuje zróżnicowanie rytmiczne partii prawej ręki, natomiast partia lewej ręki powtarza wzór akompaniamentu z części A.

Temat powraca w części A<sup>1</sup> (takty 22-30), dokładnym powtórzeniem pierwszej frazy ze zdania a, natomiast druga fraza jest pokrewna pod względem zastosowanego materiału muzycznego trzeciej frazie zdania a<sup>1</sup>. Opracowana została wariacyjnie z zastosowaniem pochodnu trzydziestodwójkowego w takcie 25 oraz tryli w takcie 26 i 30.

W zakończeniu utworu kompozytor umieścił krótką kodę (takty 31-37) o charakterze kadencyjnym z solowymi pochodami szesnastkowymi w partii prawej ręki, przeciwstawionymi ruchowi ósemkowemu partii obu rąk i akordom kończącym (e-moll, H-dur septymowy, e-moll, E-dur, a-moll, e-moll). Trzy ostatnie akordy tworzą kadencję plagalną, w której akord toniczny poprzedzający subdominantę, zmienił tryb na durowy

## 2.8. Nokturn nr 12 G-dur

Nokturn G-dur (24 takty) w tempie *Lento* (ósemka = 80), metrum 6/8, składa się z trzech części ABA<sup>1</sup>. Ambitus: D-d<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 8. J. Field - Nokturn 12, G-dur

| <b>część</b>  | A<br>(1-8) |                | B<br>(9-15) |                | A <sup>1</sup><br>(16-24) |                |
|---------------|------------|----------------|-------------|----------------|---------------------------|----------------|
| <b>zdanie</b> | a          | a <sup>1</sup> | b           | b <sup>1</sup> | a <sup>2</sup>            | a <sup>3</sup> |

|                      |           |     |               |   |                         |     |
|----------------------|-----------|-----|---------------|---|-------------------------|-----|
| <b>budowa fraz</b>   | 2+2       | 2+2 | 2+2           | 3 | 2+2                     | 2+3 |
| <b>liczba taktów</b> | 8         |     | 7             |   | 9                       |     |
| <b>tonacja</b>       | G-C-D-G   |     | D-A-D         |   | D-G-C-H-G-a-D-G-C-a-D-G |     |
| <b>dynamika</b>      | <i>mf</i> |     | [ <i>mf</i> ] |   | [ <i>mf</i> ]           |     |

Źródło: opracowanie własne

Niewielkich rozmiarów Nokturn nr 12 G-dur został skomponowany w formie typowej pieśni ABA. Temat utworu umieszczony jest w górnym głosie partii prawej ręki, natomiast na partię akompaniamentu składają się trzydziestodwójkowe pasaże zbudowane na dźwiękach rozłożonych akordów. Ten typ akompaniamentu utrzymuje się z małymi wyjątkami przez cały utwór.

Część A (takty 1-8) zbudowana jest z dwóch regularnych czterotaktowych zdań a i a<sup>1</sup> o pokrewnym materiale muzycznym. Złożony z dwóch fraz temat (takty 1-4), którego linia melodyczna w przeważającej większości budowana jest w oparciu o interwały sekundy i tercji, jest niezwykle urozmaicony pod względem rytmicznym, poczynszy od początkowej ćwierćnuty z kropką po trzydziestodwójki, po dodatkowe zdobienia przednutkami długimi.

Równie krótka jak poprzednia, Część B (takty 9-15) składa się z dwóch zdań nieregularnych b i b<sup>1</sup>. Materiał muzyczny i jego opracowanie fakturalne niewiele odbiegają od rozwiązań zastosowanych w Części A, natomiast zmianie ulega tonacja G-dur, obowiązująca w części pierwszej, na tonację D-dur.

Powrót materiału tematycznego w Części A<sup>1</sup> (takty 16-24) odbywa się początkowo w tonacji D-dur, która po chwilowych modulacjach do tonacji C-dur, H-dur, a-moll, powraca do zasadniczej tonacji utworu, którą jest G-dur. Ten fragment utworu również złożony jest z dwóch nieregularnych zdań a<sup>2</sup> i a<sup>3</sup>. O ile zdanie a<sup>2</sup> jest wariacyjnym powtórzeniem zdania a, które kompozytor urozmaicił pod względem harmonicznym, o tyle zdanie a<sup>3</sup> ma typowo kadencyjny charakter, podkreślony dodatkowo zatrzymaniem toku narracji muzycznej na fermacie na rozłożonym akordzie dominanty nonowej D-dur. Po fermacie powtórzony został akord D-dur, tym razem w postaci dominanty septymowej (*arpeggio*), a następnie rozwiązany na tonikę G-dur, trwającą przez trzy takty, aż do zakończenia utworu.

## 2.9. Nokturn nr 13 d-moll

Nokturn d-moll (69 taktów) w tempie zmiennym *Lento* (ćwierćnuta = 69), *Più mosso* (ósemka = 144), *Tempo I* (ćwierćnuta = 80), metrum 3/4, składa się z trzech części ABA<sup>1</sup> i krótkiego łącznika przed reprzyzą. Ambitus: A-a<sup>2</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 9. J. Field - Nokturn 13, d-moll

| część         | A<br>(1-32)                   |     |     |                | B<br>(32-56)            |                |                | Łącznik<br>(56-59) | A <sup>1</sup><br>(59-69) |
|---------------|-------------------------------|-----|-----|----------------|-------------------------|----------------|----------------|--------------------|---------------------------|
| zdanie        | a                             | b   | c   | c <sup>1</sup> | b <sup>1</sup>          | b <sup>2</sup> | c <sup>2</sup> |                    | c <sup>3</sup>            |
| budowa fraz   | 4+4                           | 4+4 | 4+4 | 4+4            | 4+4                     | 4+4            | 4+4            |                    | 4+6                       |
| liczba taktów | 32                            |     |     |                | 24                      |                |                | 3                  | 10                        |
| tonacja       | d-F-A-d-D-g-F-d-G-g-d-g-d-A-d |     |     |                | D-G-e-D-A-D-e-D-A-D     |                |                | H-a-A              | d-g-d-A-d                 |
| dynamika      | <i>mf</i> - <i>p</i>          |     |     |                | [ <i>p</i> ] - <i>f</i> |                |                | [ <i>f</i> ]       | [ <i>f</i> ] - <i>p</i>   |

Źródło: opracowanie własne

Nokturn nr 13 d-moll ma formę trzyczęściową, przy czym część pierwsza jest najbardziej rozbudowana, część druga, nieco krótsza, wywodzi się z motywiki części pierwszej, ale przeniesiona jest do tonacji jednoimiennej durowej. Namiastkę części A<sup>1</sup> stanowi krótkie zakończenie, będące powrotem do tonacji wyjściowej d-moll, oparte na materiale motywicznym z poprzednich części. Główna linia melodyczna prowadzona jest w partii prawej ręki, niekiedy wzmacniana akordowo, natomiast na fakturę partii lewej ręki składają się rozłożone akordy w przebiegach ósemkowych, akordy, wzmocnienia oktawowo, *arpeggia*.

Część A (takty 1-32) ma regularną budowę, składa się z czterech zdań muzycznych a, b, c, c<sup>1</sup>, zbudowanych z dwóch fraz, każdorazowo rozpoczynających się od trzech ósemek w przedtaku. Temat nokturnu zawiera w sobie skok o decymę, powtórzony następnie w kolejnej frazie, co podkreśla jego nostalgiczny charakter. Zawiera również obiegnik, który pojawi się jeszcze w utworze kilkakrotnie, za każdym razem w zakończeniu fraz lub zdań.

Część B (takty 32-56) utrzymana w nieco szybszym tempie, zbudowana jest z trzech regularnych ósmiotaktowych zdań b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>, c<sup>2</sup> opartych na materiale muzycznym zdania b i c z części pierwszej, ukazanych w tonacji durowej jednoimiennej (D-dur). Każde ze zdań złożone jest z dwóch czterotaktowych fraz. Pierwsze zdanie tej części, pomimo iż zawiera charakterystyczny interwał decymy, tak jak w części A zdanie a, pod względem materiału

muzycznego bardziej przypomina zdanie b. W zakończeniu zdań b<sup>1</sup> i c<sup>2</sup> występuje tryl (takty 39 i 55), pokrewny obiegnikowi zawartemu w temacie.

Łącznik (takty 56-59) modulujący z tonacji D-dur poprzez akordy H-dur, a-moll do tonacji dominanty A-dur, poprzedza bezpośrednio reprzyzę.

Część A<sup>1</sup> (takty 59-69) to wyraźnie skrócona, dziesięciotaktowa reprzyza w postaci zdania c<sup>3</sup>, w której powraca tonacja i nastrój molowy oraz pierwotne tempo utworu. Z wyjątkiem akordów końcowych, materiał muzyczny tej części jest niemalże tożsamy ze zdaniem c<sup>1</sup>, umieszczonym w zakończeniu części A.

## 2.10. Nokturn nr 16 F-dur

Nokturn F-dur (96 taktów) w tempie *Molto moderato* (ćwierćnuta = 69), metrum 3/4, składa się z trzech części ABB<sup>1</sup> ze wstępem, dwoma łącznikami i kodą. Ambitus: C-d<sup>3</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 10. J. Field - Nokturn 16, F-dur

| część         | Wstęp<br>(1-16) | A<br>(17-32)    |                |   |                | B<br>(33-56)           |   |                |   |   |                | Łącznik1<br>(57-68) | B <sup>1</sup><br>(69-76) |                | Łącznik2<br>(76-83)       | Koda<br>(84-96) |
|---------------|-----------------|-----------------|----------------|---|----------------|------------------------|---|----------------|---|---|----------------|---------------------|---------------------------|----------------|---------------------------|-----------------|
| zdanie        | 2               | a               | a <sup>1</sup> | b | b <sup>1</sup> | c                      | d | d <sub>1</sub> | e | f | f <sup>1</sup> |                     | d <sup>2</sup>            | d <sup>3</sup> |                           |                 |
| budowa fraz   | 4+4+4+4         | 2+2             |                |   |                | 2+2                    |   |                |   |   |                | 4+4+4               | 2+2                       |                | 3+4                       | 2+2+4+5         |
| liczba taktów | 16              | 16              |                |   |                | 24                     |   |                |   |   |                | 12                  | 8                         |                | 7                         | 13              |
| tonacja       | F-C-F           | F-C-F-C-g-C-B-C |                |   |                | F-C-F-B                |   |                |   |   |                | E-a-E-C-F           | C-F                       |                | F-C                       | F-g-C-F         |
| dynamika      | <i>p</i>        | <i>mf-p</i>     |                |   |                | [ <i>p</i> ]- <i>f</i> |   |                |   |   |                | <i>p</i>            | [ <i>p</i> ]              |                | [ <i>p</i> ]- <i>f-pp</i> | [ <i>pp</i> ]   |

Źródło: opracowanie własne

Nokturn nr 16 F-dur rozpoczyna się szesnastotaktowym wstępem, w którym można wyodrębnić dwa zdania jednorodne, złożone z dwóch czterotaktowych fraz.

Część A (takty 17-32) pozostaje w równowadze ze wstępem, również liczy szesnaście taktów. Składa się z czterech zdań a, a<sup>1</sup>, b, b<sup>1</sup>. Zdanie b jest pokrewne zdaniu a, natomiast o oznaczeniu go kolejną literą zadecydowały względy harmoniczne – przeniesienie materiału muzycznego do tonacji subdominanty C-dur oraz środki techniki wariacyjnej. Zdania w części A mają budowę regularną, na każde składają się dwie dwutaktowe frazy. Urozmaicony pod względem rytmicznym, ozdobiony obiegnikami, kantylenowy temat, umieszczony jest w partii

prawej ręki. Towarzyszy mu triolowy akompaniament w partii lewej ręki, poruszający się po dźwiękach akordów, podtrzymywany harmonicznymi dłuższymi nutami w najniższym głosie.

Część B (takty 33-56) odróżnia się od części A powrotem do tonacji głównej F-dur. Składa się z sześciu zdań różnorodnych o regularnej budowie czterotaktowej: c, d, d<sup>1</sup>, e, f, f<sup>1</sup>. Cechą charakterystyczną jest rozpoczynanie zdań c i d motywem trzech ćwierćnut granych na tej samej wysokości z akompaniamentem lewej ręki lub bez niego. Obiegniki w zdaniu f przypominają te ze zdania a i a<sup>1</sup>.

Łącznik pierwszy (takty 57-68) stanowi rodzaj przerywnika, gdyż wprowadza w pierwszych ośmiu taktach zupełnie odmienny wyrazowo materiał muzyczny. W kolejnych czterech taktach zbliża się charakterem do motywów pochodzących ze zdania d, z charakterystycznymi trzema ćwierćnutami granymi na tej samej wysokości.

Część B<sup>1</sup> (takty 69-76) jest jedynie przypomnieniem dwóch zdań d i d<sup>1</sup> z części B, opracowanych wariacyjnie w postaci zdań d<sup>2</sup>, d<sup>3</sup>.

Siedmiotaktowy łącznik drugi (takty 77-83) o charakterze modulującym przechodzi z tonacji F-dur do C-dur poprzez takie akordy jak: g-moll, b-moll, h-moll, as-moll, des-moll, As-dur, b-moll.

Zakończenie utworu stanowi koda (takty 84-96), która odwołuje się do motywów wstępu oraz tych pochodzących ze zdania f z części B. W większości kody przywrócony zostaje też triolowy sposób akompaniowania w partii lewej ręki, charakterystyczny dla części A i niektórych taktów w części B, co podkreśla spójność motywiczną całości utworu.

## 2.11. Nokturn nr 17 E-dur

Nokturn E-dur (153 takty) w tempie *Lento* (ósemka =100), metrum 6/8, składa się z czterech części AA<sup>1</sup>BA<sup>2</sup> ze wstępem, łącznikiem przed częścią A<sup>2</sup> i kodą. Ambitus: E-e<sup>4</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela.

Tabela 11. J. Field - Nokturn 17, E-dur

| część         | Wstęp<br>(1-34) | A<br>(35-64) |                |                |                |   |                | A <sup>1</sup><br>(65-95) |                |         |         |                |                | B<br>(96-110)  |                |           | Łącznik<br>(111-120) | A <sup>2</sup><br>(121-137) |  |                | Koda<br>(138-153) |                 |     |
|---------------|-----------------|--------------|----------------|----------------|----------------|---|----------------|---------------------------|----------------|---------|---------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------|----------------------|-----------------------------|--|----------------|-------------------|-----------------|-----|
| zdanie        |                 | a            | a <sub>1</sub> | a <sub>2</sub> | a <sub>3</sub> | b | b <sup>1</sup> | c                         | a <sup>4</sup> | d       | e       | e <sup>1</sup> | a <sub>5</sub> | a <sub>6</sub> | a <sub>7</sub> | f         | f <sub>1</sub>       | g                           |  | a <sup>8</sup> | a <sub>9</sub>    | a <sub>10</sub> |     |
| budowa fraz   | 15+11+8         | 2+2          |                |                |                |   | 2+<br>4        | 2+<br>2                   | 2+<br>3        | 2+<br>2 | 3+<br>3 |                | 2+2            |                | 2+2            | 2+2+<br>3 |                      |                             |  | 2+2+<br>5      | 2+2               |                 | 7+9 |
| liczba taktów | 34              | 30           |                |                |                |   |                | 31                        |                |         |         |                |                | 15             |                |           | 10                   | 17                          |  |                | 16                |                 |     |

|                 |              |                          |                         |              |              |           |                            |
|-----------------|--------------|--------------------------|-------------------------|--------------|--------------|-----------|----------------------------|
| <b>tonacja</b>  | E-fis-H-E    | E-H-E                    | e-G-e-H-E-H             | A-Fis-H-E    | cis-Fis-H    | E-H       | E-A-H-e-a-E                |
| <b>dynamika</b> | <i>mezzo</i> | <i>p-p-pp-f-ff-mf-pp</i> | [ <i>pp</i> ]- <i>p</i> | [ <i>p</i> ] | [ <i>p</i> ] | <i>pp</i> | [ <i>pp</i> ]- <i>p-pp</i> |

Źródło: opracowanie własne

Nokturn nr 17 E-dur rozpoczyna się długim wstępem (takty 1-34), w którym daje się wyodrębnić trzy fragmenty po 15, 11 i 8 taktów. Wstęp ma wyraźnie wprowadzający i rozbudowany charakter, w którym dominuje tonacja E-dur.

Część A (takty 35-64) złożona jest z siedmiu zdań a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>, b, b<sup>1</sup>, c, z których jedynie zdanie b<sup>1</sup> zbudowane jest nieregularnie z frazy dwutaktowej i czterotaktowej. Na pozostałe zdania składają się po dwie frazy dwutaktowe. Temat umieszczony w partii prawej ręki wykazuje duże zróżnicowanie melodyczno-rytmiczne, które przejawia się w skokach interwałowych na przemian z pochodami sekundowymi, zastosowaniem rytmu punktowanego, a w drugiej frazie figuracji sześćdziesięcioczwórkowej. Towarzyszący mu w partii lewej ręki akompaniament podzielony jest pomiędzy ósemkę *staccato* w basie i dwie ósemki (współbrzmienia) pod łukiem. W zdaniu a<sup>1</sup> dodatkowo obecne są obiegniki w partii prawej ręki, a w partii lewej ręki *arpeggia* akordowe. Zdania a<sup>2</sup> i a<sup>3</sup> są wariacyjnym rozwinięciem zdań a i a<sup>1</sup> w oparciu o figuracje trzydziestodwójkowe w układach rytmicznych regularnych i nieregularnych (sektole, septole). Zdania b, b<sup>1</sup> i c są pokrewne materiałowo zdaniu a. Pod względem harmonicznym część A utrzymana jest w tonacji toniki E-dur i dominanty H-dur.

Bezpośrednio po części pierwszej następuje część A<sup>1</sup> (takty 65-95), przeniesiona do tonacji e-moll. Złożona została również z siedmiu zdań a<sup>4</sup>, d, e, e<sup>1</sup>, a<sup>5</sup>, a<sup>6</sup>, a<sup>7</sup> o nieregularnej budowie fraz, co uwidacznia powyższa tabela. W zdaniu a<sup>4</sup> akompaniament akordowy zagęszcza się do ruchu szesnastkowego, który zostaje podtrzymany w zdaniu d w partii prawej ręki. Motyw stojącej nuty g<sup>2</sup> przejęty został ze wstępu (t. 16-18), natomiast materiał melodyczny lewej ręki pokrewny jest tematowi. Kolejne zdania, będące wariacyjnym opracowaniem dotychczasowego materiału muzycznego, prawie w całości zdominowane są ruchem trzydziestodwójkowym, aż do początku części B. Zdanie a<sup>5</sup> powraca do trybu durowego, a temat przeniesiony został do górnego głosu lewej ręki.

Część B (takty 96-110) składa się z trzech zdań f, f<sup>1</sup>, g. Dwa pierwsze zdania wykazują budowę regularną - po dwie dwutaktowe frazy, natomiast zdanie g złożone jest z dwóch fraz dwutaktowych i jednej trzytaktowej. Zdanie f, podobnie jak początek wstępu, opiera się na układzie czterogłosowym z elementami imitacji, polegającej na wymianie pochodów szesnastkowych pomiędzy głosami prawej i lewej ręki.

Dziesięciotaktowy łącznik (takty 111-120), którego pierwowzoru należy również doszukiwać się we wstępie, w końcowym odcinku moduluje z tonacji cis-moll do tonacji H-dur i prowadzi bezpośrednio do kolejnego pokazu tematu w następnym współczynniku formy.

Część A<sup>2</sup> (takty 121-137) stanowią kolejne trzy, opracowane wariacyjnie warianty zdania a w postaci zdań a<sup>8</sup>, a<sup>9</sup>, a<sup>10</sup>. Pierwsze zdanie złożone jest z trzech fraz, dwóch dwutaktowych i pięciotaktowej, dwa kolejne zdania mają budowę regularną po dwie dwutaktowe frazy. Pod względem harmonicznym część A<sup>2</sup> zawiera się w tonacji toniki E-dur i dominanty H-dur.

W Kodzie (takty 138-153) wyodrębniają się dwa odcinki (7 i 9 taktów), stanowiące podsumowanie materiału muzycznego wywodzącego się ze wstępu i nawiązującego do pozostałych współczynników formy.

## 2.12. Nokturn nr 20 C-dur *The Troubadour*

Nokturn C-dur (117 taktów) w tempie *Moderato*, metrum 3/4, składa się z trzech części AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup> ze wstępem, łącznikiem pomiędzy częściami A i A<sup>1</sup> oraz krótką kodą. Ambitus: C-c<sup>3</sup>. Budowę formalną z podziałem na części przedstawia poniższa tabela. Rozkład dynamiki pochodzi z wersji opracowanej z rękopisu przez autorkę niniejszej pracy.

Tabela 12. J. Field - Nokturn 20, C-dur „The Troubadour”

| część         | Wstęp<br>p<br>(1-4) | A<br>(5-44)      |                |         |         |         | Łącznik<br>k<br>(45-51)  | A <sup>1</sup><br>(52-96) |                |                |                |                | A <sup>2</sup><br>(97-108) | Koda<br>(109-117) |
|---------------|---------------------|------------------|----------------|---------|---------|---------|--------------------------|---------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------------------|-------------------|
| zdanie        |                     | a                | a <sup>1</sup> | b       | c       | d       |                          | a <sup>2</sup>            | b <sup>1</sup> | c <sup>1</sup> | d <sup>1</sup> | d <sup>2</sup> |                            |                   |
| budowa fraz   |                     | 4+<br>4          | 4+<br>4        | 4+<br>4 | 4+<br>4 | 4+<br>4 | 3+4                      | 4+<br>4                   | 4+<br>4        | 4+<br>4        | 4+<br>4        | 4+4+<br>5      | 4+4+4                      | 5+4               |
| liczba taktów | 4                   | 40               |                |         |         |         | 7                        | 45                        |                |                |                |                | 12                         | 9                 |
| tonacja       | C                   | C-F-A-D-G-c-f-D  |                |         |         |         | G-C                      | C-E-G-C-a-D-G-a-D-G-E-c   |                |                |                |                | C                          | C                 |
| dynamika      | <i>mf</i>           | <i>mf-p-p-pp</i> |                |         |         |         | [ <i>pp</i> ]- <i>pp</i> | <i>mf-p-f-mf-p-pp</i>     |                |                |                |                | <i>p-pp-p</i>              | <i>p-mf-p</i>     |

Źródło: opracowanie własne

Utwór rozpoczyna się krótkim, rytmicznym, czterotaktowym wstępem, który pojawi się jeszcze w niezmienionej postaci dwukrotnie: w łączniku pomiędzy częściami A i A<sup>1</sup> oraz w kodzie.

Część A (takty 5-44) składa się z pięciu zdań a, a<sup>1</sup>, b, c, d złożonych regularnie, każde z dwóch czterotaktowych fraz, przy czym zdanie d wykazuje duże podobieństwo materiałowe z

drugą frazą zdania a<sup>1</sup> w kwestii chromatycznego prowadzenia najwyższego głosu i skoku o interwał seksty w górę. Umieszczony w zdaniu a spokojny temat utworu, prowadzony jest półnutami i ćwierćnutami w partii prawej ręki. Będzie powracał w całości lub przewijał się zarówno w łączniku, jak i w częściach A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>.

Łącznik (takty 45-51) oparty jest na materiale drugiej frazy tematu połączonym z fragmentem wstępnym utworu.

Część A<sup>1</sup> (takty 52-96), podobnie jak część A, złożona jest również z pięciu zdań a<sup>2</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>. Cztery początkowe zdania zbudowane są analogicznie jak w części pierwszej, natomiast zdanie d<sup>2</sup> złożone jest z trzech fraz, dwóch czterotaktowych i jednej pięcioletowej, dzięki czemu część ta jest nieco bardziej rozbudowana niż część pierwsza.

Wyrażnie skrócona w stosunku do poprzedzających ją ustępów jest część A<sup>2</sup> (takty 97-108). Złożona jest z trzech fraz czterotaktowych, przypominających materiał melodyczno-rytmiczny, prezentowany w utworze do tej pory. I tak pierwsza fraza pochodzi z łącznika, druga fraza z tematu, trzecia zaś ze zdania c<sup>1</sup>.

Koda (takty 109-117) o charakterze zamykającym złożona jest z dwóch odmiennych fragmentów (5+4 takty). Pierwszy fragment, oparty na pochodzie diatoniczno-chromatycznym najwyższego głosu prawej ręki, łączy się z drugim fragmentem, który stanowi nawiązanie do wstępu, ale jest przeniesione o oktawę w dół.

## Rozdział III. Problemy wykonawcze i interpretacyjne w Nokturnach Johna Fielda

### 3.1. Nokturn nr 1 Es-dur

W Nokturnie Es-dur w tempie *Molto moderato*, już na początku należy zrobić rozróżnienie pomiędzy dynamiką *mezzo forte* dla linii tematycznej, prowadzonej w partii prawej ręki, a dynamiką *piano* dla akompaniamentu. Tę lekką dysproporcję natężenia dźwięku należy utrzymać w całym utworze, gdyż ma ona swoje uzasadnienie. Polega ono na ograniczeniu natężenia dość wartkiej warstwy akompaniamentu (ósemki), która jest i tak dobrze słyszalna z uwagi na niższy rejestr, w stosunku do dłuższych wartości rytmicznych (ćwierćnuty z kropką, półnuty z kropką) w temacie. Przy tym partia lewej ręki powinna być realizowana *legato*, lekko i zarazem selektywnie, zaznaczając mocniej jedynie pierwszą nutę w każdej trójce tym bardziej, że w większości kompozycji wydawca sugeruje pedalizację obejmującą cały takt. W dalszych fragmentach utworu, przy częstszych zmianach funkcji harmoniczych, pedalizacja powinna być krótsza. Dla uzyskania płynnego *legato* lewej ręki należy ćwiczyć ją bez zatrzymania i bez *rubato*.

Przykład 1: Nokturn nr 1 Es-dur, takty 1-6



Główna linia melodyczna, realizowana zgodnie z dodatkowym określeniem agogicznym *dolce* – słodko, powinna być prowadzona lirycznie i prosto z zastosowaniem niewielkiego *rubato* w zakończeniu fraz. Obiegniki należy wykonywać niespiesznie, w sposób melodyczny, to znaczy uwypuklając ich kantylenę i narracyjny charakter. W zdaniu b, które przechodzi do akordu As-dur, a następnie przez chwilę as-moll, wskazane jest obniżenie poziomu dynamicznego do *pianissima*. Akcenty wpisane nad nutami od taktu 9 do 13 i w dalszych fragmentach utworu, są jedynie sposobem delikatnego podkreślenia tych nut, w żadnym wypadku nie należy grać ich agresywnie.

Przedtakt przed łącznikiem (takty 16-19) zmienia dotychczasowy charakter utworu z lekko nostalgicznego i marzycielskiego na żartobliwy. Po nim, aż do łącznika drugiego, następuje

fragment, który powinien być grany pełniejszym dźwiękiem – wydawca sugeruje to nawet określeniem agogicznym *un poco forte*. Ale nie powinno być ono głośne, a raczej grane miękko, po prostu nieco większym wolumenem brzmieniowym. Łącznik drugi ponownie przynosi chwilową zmianę nastroju, stanowi niejako rozwinięcie łącznika pierwszego, w którym zarówno dynamika może podlegać większym zmianom, jak również należy śmielej posłużyć się tempem *rubato*.

Powrót materiału tematycznego w A<sup>1</sup> wymaga zastosowania tych samych reguł co na początku utworu, z tą różnicą, że tok muzycznej narracji zbliża się do kody, zatem dynamika powinna zostać zredukowana do *pianissimo* już w zdaniu b<sup>1</sup> od taktu 48. W kodzie od taktu 58 należy utrzymać poprzednią dynamikę, z niewielkim *crescendo* i *diminuendo* w taktach 62-63. *Sforzato* w takcie 64, podobnie jak poprzednio akcenty, jest jedynie starannym postawieniem dźwięku b<sup>3</sup>, po którym dynamika powraca do *pianissima*.

Pedalizacja w tym utworze jest dość długa, obejmuje często rozmiar całego taktu, natomiast wszelkie zmiany harmoniczne, szczególnie w łącznikach i kodzie, wymagają częstszych, szybkich zmian pedału.

### 3.2. Nokturn nr 2 c-moll

Podobnie jak w poprzednim nokturnie, tutaj również należy zachować dysproporcję dynamiczną pomiędzy partią prawej ręki (*mezzo forte*), a ruchliwym akompaniamentem lewej ręki (*piano*). W strukturze akompaniamentu pożądane jest lekkie zaznaczenie każdej pierwszej trioli, tworzącej drugi głos. Dzięki temu w cieniu głównej linii melodycznej, tworzą się dwa oddzielne plany dźwiękowe. Ten podskórny ruch, podkreślony dodatkowo długimi pedałami, obejmującymi w większości cały takt, dopełnia i jednocześnie wzbogaca prostą, spokojną i śpiewną linię melodyczną tematu.

Przykład 2: Nokturn nr 2 c-moll, takty 1-8



W zakończeniu zdania a należy nieco obniżyć poziom głośności, do dynamiki *piano*, by początek zdania b zabrzmiał śmielej (*crescendo*), ale tylko chwilowo (*diminuendo*). Bardziej

rozwinąć się pod względem dynamicznym powinno zdanie c, rozpoczynające się od *pianissima* w takcie 24 oraz zdanie d od taktu 33. Figurację trzydziestodwójkową w zdaniu d należy wykonać niemalże w rytmie, jedynie z niewielkim *rubato* w zakończeniu, jako przejaw chwilowego „rozbłysku” jaśniejszej barwy w dotychczas stonowanej, molowej kolorystyce.

Przykład 3: Nokturn nr 2 c-moll, takty 37-40



W części A<sup>1</sup> w taktach 51-52 w partii prawej ręki należy kontynuować prowadzenie nadrzędnej linii melodycznej, dotychczas jednogłosowej, głosem altowym. W części B<sup>1</sup> w taktach 57-60 wykonawca powinien wydobyć zawarty w partii prawej ręki dwugłos. Analogicznie jak w zdaniu d (takty 37-38), także figuracja w zdaniu d<sup>1</sup> (takty 77-78) powinna być zagrana jaśniejszą barwą, ale w tym miejscu także z większymi zmianami dynamicznymi i większym *rubato*. W kodzie należy dyskretnie pokazać ukrytą w partii prawej ręki linię melodyczną.

### 3.3. Nokturn nr 4 A-dur

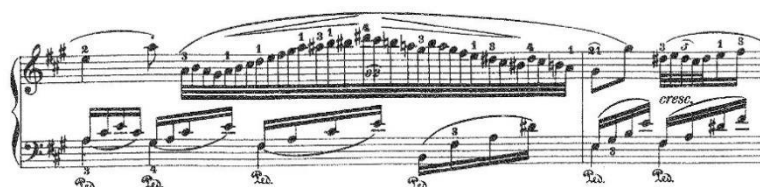
Nokturn A-dur napisany jest w bardzo wolnym tempie *Poco Adagio*. Temat utworu opatrzony określeniem agogicznym *dolce*, jest niezwykle urozmaicony pod względem melodyczno-rytmicznym. Szczególnie druga fraza z rytmem punktowanym i pochodami trzydziestodwójkowymi niesie ze sobą spory potencjał rozwojowy, stwarza możliwość przekształceń przy użyciu techniki wariacyjnej w dalszych fragmentach utworu.

Przykład 4: Nokturn nr 4 A-dur, takty 1-10



Partia lewej ręki powinna być realizowana oszczędnymi ruchami, *legato*, w dynamice *piano*, nieco mniejszej niż dynamika tematu umieszczonego w partii prawej ręki, z lekkim zaznaczeniem nuty basowej. Początek zdania b w tonacji molowej należy zagrać śmielszą dynamiką *mezzo forte*, za to jego drugą frazę znacznie ciszej – *pianissimo*. *Sforzato* na akordzie w takcie 14, jest, jak to ma miejsce w innych nokturnach Johna Fielda, jedynie dyskretnym zaznaczeniem tego współbrzmienia. Fermata w takcie 15 ma raczej znaczenie symboliczne. W zdaniu c od taktu 16 należy w partii prawej ręki poprowadzić piękną kantylenę miękkim dźwiękiem, wspomagając się głosem tenorowym w dwudźwiękach lewej ręki. Niemniej jednak partia prawej ręki powinna pozostawać na pierwszym planie. Figurację z taktu 19 należy wykonać w tempie *rubato* ciepłym, ale jaśniejszym niż poprzednio dźwiękiem.

Przykład 5: Nokturn nr 4 A-dur, takty 19-20



W części B od taktu 29 linia melodyczna prawej ręki *forte* brzmi równolegle z nutami w basie, w pozostałych zaś szesnastkach ukryta jest dodatkowa linia melodyczna, którą należy dyskretnie pokazać. Stanowi ona dopełnienie skrajnych głosów, dzięki czemu można łatwiej panować nad wymaganymi w tym fragmencie utworu częstymi zmianami dynamicznymi. Obiegniki powinny być zagrane melodycznie i niezbyt szybko, natomiast *arpeggia* z taktu 41, w sposób możliwie zwarty. Jedyne bardziej dynamiczne *sforzato*, umieszczone jest w takcie

43, ale natychmiast po nim tok muzycznej narracji powinien powrócić do *piano*, a przed powrotem tematu w takcie 51, nawet do *pianissima*.

Pedalizacja w tym utworze obejmuje zazwyczaj rozmiar połowy taktu lub też zmienia się na każdą ćwierćnutę, tak jak ma to miejsce w części B. Należy bardzo uważnie i szybko dokonywać zmian przy kolejnych funkcjach harmoniczych. Długi pedał, obejmujący cały takt, należy zastosować w taktach 43-44 przy jednoczesnej zmianie natężenia dźwięku (*crescendo*) od *piano*, co najwyżej do *mezzo forte* lub *forte*, a następnie (*diminuendo*) powrocie do *piano*.

### 3.4. Nokturn nr 6 F-dur

Rozpoczynający się od przedtaktu śpiewny temat *cantabile* w partii prawej ręki w dynamice *mezzo forte*, przeciwstawiony jest akompaniamentowi lewej ręki w dynamice *piano*, który podzielony jest pomiędzy szesnastkę w najniższym głosie i pozostałych pięć szesnastek pod łukiem, realizowanych w jeszcze mniejszej dynamice. Ćwierćnuty z kropką zawarte w temacie powinny być dokładnie wytrzymane. Druga część tematu z uwagi na rozdrobnienie rytmiczne i przeniesienie do wysokiego rejestru powinna być zagrana lekko i dowcipnie.

Przykład 6: Nokturn nr 6 F-dur, takty 1-9



W drugiej części zdania a<sup>1</sup> należy zwiększać dynamikę (*crescendo* w takcie 13) do umownego *forte* w takcie 14. Wpisane po nim *ritardando* nie wymaga szczególnego zwolnienia, ma pomóc jedynie w naturalnej i przekonującej realizacji bardziej skomplikowanych w tym miejscu grup rytmicznych i płynnego przejścia do krótkiego łącznika w tempie wyjściowym (*a tempo*).

Rolę prowadzenia nadrzędnej linii melodycznej w łączniku pierwszym powinien przejąć górny głos partii lewej ręki. W tym czasie w partii prawej ręki realizowane są niezwykle lekko i zwiewnie trzydziestodwójkowe kwintole w dynamice *piano*. Tekst pierwszego taktu łącznika pierwszego zostanie powtórzony, a właściwie zacytowany dosłownie w części B w takcie 23.

Początek części B, przeniesionej do tonacji molowej, powinien zabrzmieć głośniej (*più forte*). W drugim zdaniu tej części można pokusić się o niewielką improwizację jeśli chodzi o realizację *ritardando* i fermat, a także figuracji trzydziestodwójkowej w takcie 26. Niemniej jednak fantazja improwizatora nie powinna wykraczać zbyt wiele poza tempo *rubato* i dynamikę *pianissimo*. Dwa akordy *arpeggio* powinny brzmieć tę samą ilość czasu, nie wolno zatrzymać drugiego z nich poprzez przedłużenie pedału.

Przykład 7: Nokturn nr 6 F-dur, takty 25-26



Łącznik drugi po analogicznych jak w łączniku pierwszym taktach *piano*, rozwija się pod względem dynamicznym, aż do *forte* w takcie 36. Fermaty umieszczonej w takcie 41 nie należy nadmiernie przedłużać, jest to bowiem chwilowe zatrzymanie toku narracji, po którym powinien nastąpić szybki powrót do *a tempo* przed częścią A<sup>1</sup>.

Temat w zdaniu a<sup>3</sup> od taktu 43 został opracowany wariacyjnie w oparciu o ruch trzydziestodwójkowy, z zastosowaniem techniki oktavowej w takcie 45. Fragment ten należy doskonale wyćwiczyć do uzyskania technicznej biegłości, tak by oktawy zabrzmiały lekko, jak gdyby mimochodem. Należy poprowadzić je dolnymi dźwiękami, górny dźwięk jedynie delikatnie zahaczając. W takcie 48 podkreślenia wymaga zmiana trybu na molowy (z F-dur na f-moll). Zaznaczone jest to w tekście muzycznym jako *forte*. Nie należy jednak robić tego dosłownie, powinno być to raczej westchnienie, nieśmiała skarga.

W kodzie od taktu 60, opartej na materiale łączników i tematu, należy wydobyć główną linię melodyczną, najpierw w górnym głosie lewej ręki, a następnie w takcie 61 jej „odpowiedź” w górnym głosie prawej ręki i kontynuować ten dialog do końca utworu.

### 3.5. Nokturn nr 8 A-dur

Nokturn A-dur rozpoczyna się prostą, spokojną melodią w rytmie „kołyszącym”, która jednak ulega chwilowemu zatrzymaniu, wręcz przerwaniu, którym jest w zakończeniu

pierwszej frazy trzydziestodwójkowy pasaż w górę, a następnie w drugiej frazie pasaż w dół. Już zatem w samym temacie tkwi załączek różnorodnych rozwiązań melodyczno-rytmicznych.

Przykład 8: Nokturn nr 8 A-dur, takty 1-8

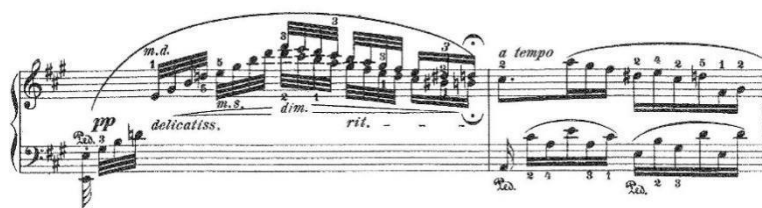


Następujący po oktawie w partii lewej ręki dźwięk grany czwartym palcem nie może się wyróżnić, musi tworzyć z dźwiękiem początkowym ściśle, płynne *legato* na pedale w dynamice *piano*. Partia prawej ręki również powinna być grana ściśłym *legato* w nieco większej dynamice *mezzo forte*. Pasaż z płynnym, niesłyszalnym przekładaniem rąk, należy zagrać bardzo cicho (*pianissimo*), jedynie jako zapowiedź tego, jak w oparciu o technikę wariacyjną będą wykorzystane i przekształcane w dalszych częściach utworu te trzydziestodwójkowe struktury.

Od taktu 9 w partii lewej ręki należy prowadzić dwa głosy bardzo śpiewnie (*dolce*) w dynamice *piano* z *diminuendo* do *pianissima* w taktach 12 i 14. W taktach 10-12 na pierwszym planie powinna znaleźć się prowadzona *legato* linia melodyczna górnych dźwięków partii prawej ręki.

Część B od taktu 17 oraz B<sup>1</sup> od taktu 46 należy rozpocząć cicho (*piano*) i czule (*con tenerezza*), długim *staccato* w partii lewej ręki. W taktach 21-22, 29-30, 51-52 oraz 58-59 szesnastki w partii lewej ręki powinny wspomagać harmonicznie pojedynczą linię prawej ręki. Natomiast szesnastki w artykulacji *staccato* w taktach 23, 31, 52 i 60 należy zagrać lekko, zabawnie i półgłosem (*sotto voce*), bez pedału. Podobnie lekko (*leggiero*) powinny być grane trzydziestodwójki w taktach 25-28, a te z części C (takty 33-40), dodatkowo subtelnie i delikatnie (*delicato*). Łącznik przed częścią B<sup>1</sup>, oparty na motywach pochodzących z tematu, rozpoczyna się delikatnym (*delicatiss.*) *pianissimo* pasażem w górę, na którym należy zwolnić i zatrzymać się na krótko na fermacie, po czym powrócić do *a tempo*.

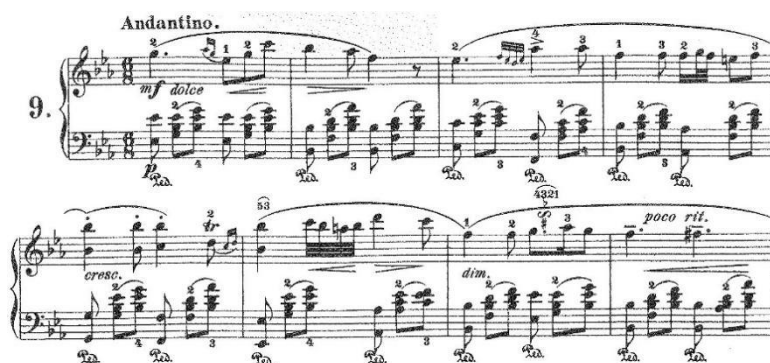
Przykład 9: Nokturn nr 8 A-dur, takty 41-42



3.6. Nokturn nr 9 Es-dur

Nadrzędna linia melodyczna w Nokturnie Es-dur powinna być realizowana *dolce*, *mezzo forte*, nieco głośniejsz niż oktawowo-akordowy akompaniament w partii lewej ręki, który należy grać możliwie najbardziej *legato*. W tym celu trzeba wspomóc się zasugerowanym w nutach palcowaniem lewej ręki oraz prawym pedałem, który powinien obejmować nawet cały takt, a przy częstszych zmianach harmoniczych, połowę taktu.

Przykład 10: Nokturn nr 9 Es-dur, takty 1-8

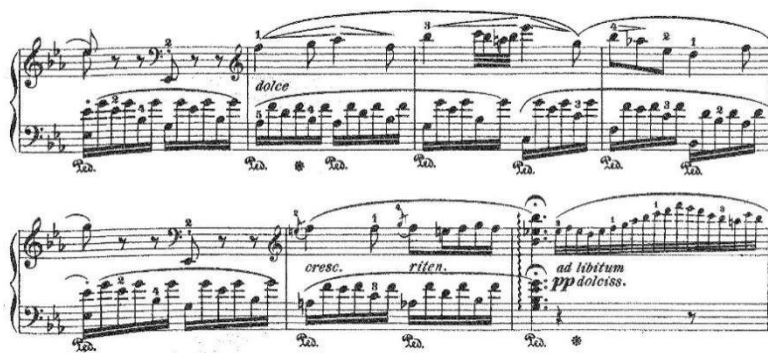


Znaki dynamiczne < > w takcie 1-2 nie oznaczają bynajmniej *crescenda*, lecz sugerują emocjonalny kształt linii melodycznej prawej ręki: dojście do najwyższego dźwięku c<sup>3</sup> i oparcie się na „raz” w takcie 2 na dźwięku b<sup>2</sup>. Jest to podobna sytuacja, jak z akcentami (>), umieszczanymi nad niektórymi nutami w nokturnach, których zadaniem jest jedynie podkreślenie danego dźwięku, a nie właściwy akcent. Cała część pierwsza tego utworu jest niezwykle urokliwa i śpiewna, a umieszczone w takcie 14-15 *crescendo* i *forte* należy potraktować bardzo umownie, bardziej jako kierunek zmian dynamicznych, niż rzeczywisty przełom.

Część B od taktu 17 jest najbardziej zróżnicowana pod względem zmian dynamicznych, które powinny skłaniać wykonawcę również do swobodniejszych zmian tempa (*rubato*) i nieco większego wolumenu brzmieniowego. W takcie 24 na zwolnieniu przed powrotem do tempa pierwotnego, dobrze jest uwypuklić melodię górnych dźwięków w tercjach lewej ręki.

W części C od taktu 40 należy powrócić do grania delikatnego, pełnego słodyczy (*dolcissimo*), w dynamice *piano* – *pianissimo* – *pianissimo possibile*. W partii lewej ręki od taktu 43, w której zmienia się sposób akompaniamentu z ósemkowego na szesnastkowy, należy opierać się na dźwiękach zmieniających się, a stały najwyższy dźwięk grać dyskretnie, gdyż z racji powtarzania go i tak będzie on dobrze słyszalny. *Arpeggio* w takcie 49 powinno być dość zwarte, ale jednocześnie łagodne i miękkie, natomiast następująca po nim figuracja wykonana w swobodnym tempie (*ad libitum*), dostosowanym wszakże do rozmiaru i charakteru całości.

Przykład 11: Nokturn nr 9 Es-dur, takty 43-49



### 3.7. Nokturn nr 10 e-moll

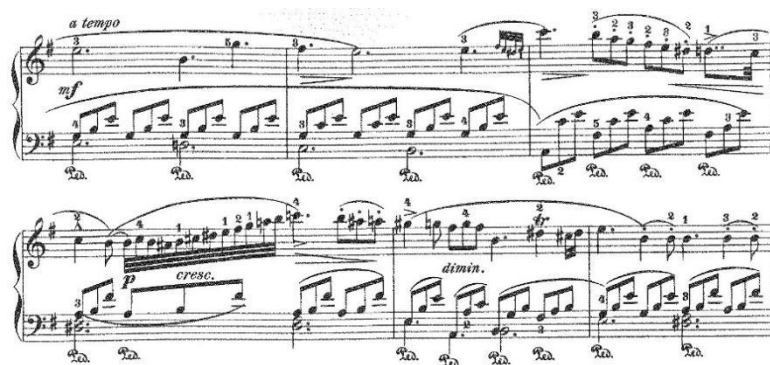
Ten niezwykle refleksyjny w charakterze, wręcz smutny w wyrazie, stosunkowo krótki nokturn w tonacji e-moll, charakteryzuje się jednostajnym ruchem ósemkowym w dynamice *pianissimo* w partii lewej ręki i linią melodyczną prawej ręki prowadzoną w większości dłuższymi wartościami rytmicznymi w dynamice *mezzo forte*. Wykonując ten utwór w tempie *Adagio* należy właściwie mieć na uwadze metrum 4/4, a nie 12/8, wtedy narracja partii prawej ręki będzie układać się płynniej i bardziej naturalnie. W odcinkach jednorodnych harmonicznie należy zastosować pedalizację obejmującą cały takt, przy czym ósemkowy akompaniament musi być niezwykle dyskretny, żeby przy wciśniętym prawym pedale nie powodował nadmiernego i zupełnie nie potrzebnego zwiększenia dynamiki.

Przykład 12: Nokturn nr 10 e-moll, takty 1-6



W zakończeniu frazy w taktach 11-13 przed wejściem części B, właściwe będzie zastosowanie większego, swobodniejszego *rubata*. Ta krótka część B w zasadzie nie przynosi nowych pomysłów muzycznych, a w momencie wprowadzenia na niewielkim odcinku w partii prawej ręki ruchu szesnastkowego, wręcz wycofuje się, jak gdyby wstydliwie, do dynamiki *pianissimo*. Takty 20-21, z tak charakterystycznym dla muzyki romantycznej i wczesnoromantycznej powtórzeniem motywu w wyższym rejestrze, w mniejszej dynamice (*pianissimo*), niewielkim zwolnieniem i takimż *crescendo*, doprowadzają do powrotu tematu w części A<sup>1</sup>. Tym razem zmodyfikowany pod względem harmonicznym temat, pod względem emocjonalnym niesie ze sobą jeszcze większy ładunek smutku, wręcz tragizmu, który jednak natychmiast jest rozładowywany w taktach 25-27.

Przykład 13: Nokturn nr 10 e-moll, takty 22-27

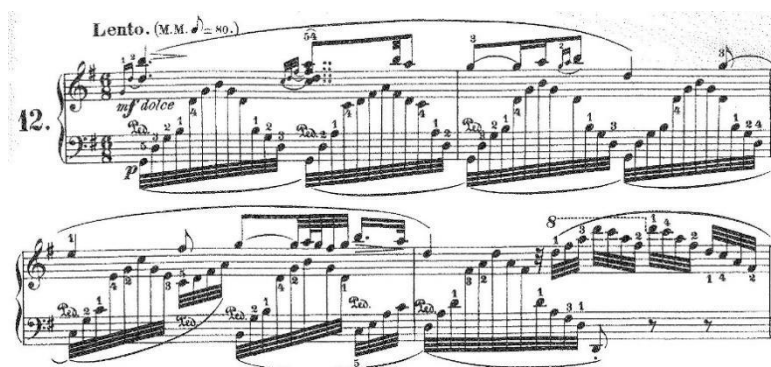


Koda od taktu 31 powinna być jedynie dopowiedzeniem, uspokojeniem narracji, najpierw w dynamice *mezzo piano*, a przy przenośniku oktawowym *pianissimo*, rodzajem cichej skargi lub westchnienia, grany selektywnym, perlistym ale miękkim (*dolce*) dźwiękiem. Wydaje się prawdopodobne, iż Field wzorował się na I cz. Sonaty quasi una fantasia- zwanej „Księżycową” (cis-moll op.27 nr 2) - L. Van Beethovena. Podobieństwo formalne i ekspresyjne jest nader widoczne.

### 3.8. Nokturn nr 12 G-dur

Ten niewielkich rozmiarów nokturn w tempie *Lento* opiera się w większości na płynnym, trzydziestodwójkowym akompaniamencie lewej ręki, współgrającym z niezwykle urozmaiconą pod względem rytmicznym i zarazem kolorystycznym, bogatą w przednutki i figuracje, partią prawej ręki, która prowadzi nadrzędną linię melodyczną. Podobnie jak miało to miejsce w poprzednich nokturnach, także i w tym utworze akompaniament, z racji jego ruchliwości, należy utrzymać na drugim planie dynamicznym w *piano*, skupiając się na prowadzeniu podstawowych dźwięków głównej linii melodycznej bardzo płynnie, *mezzo forte* i *dolce*, dbając szczególnie o jakość dźwięku, a pozostawiając przednutki i figuracje o charakterze kolorystycznym niejako w cieniu.

Przykład 14: Nokturn nr 12 G-dur, takty 1-4



Ważnym czynnikiem wyrazowym jest w całym utworze realizacja wyważonego *rubato*, szczególnie w zakończeniach zdań i jego poszczególnych części. Natomiast zaznaczona w takcie 11 fermata ma znaczenie symboliczne, należy raczej interpretować ją jako kolejne, niewielkie *rubato*.

Określenie *teneramente* w takcie 16 oznacza interpretację głównej myśli muzycznej utworu (powrót tematu w części A<sup>1</sup>) jeszcze bardziej miękko, delikatnie i tklwie. W takcie 21 należy zwolnić tempo muzycznej narracji (*un poco ritardando*), a następnie po krótkiej fermacie, ponownie raczej o znaczeniu symbolicznym, szybko powrócić do właściwego tempa (*a tempo*). Z uwagi na to, że utwór jako całość odznacza się ujednoliconym poziomem dynamicznym w granicach *piano* - *mezzo forte*, należy zaznaczone w tekście zmiany dynamiczne traktować z ostrożnością, skupiając się przede wszystkim na przekazaniu sentymentalnego i zarazem lirycznego charakteru tego krótkiego utworu. Nie jest wykluczone, iż Nokturn ten był inspiracją twórczą dla Fr. Chopina, którego Andante z Poloneza Es- dur op. 22 jest jakby kopią, tyle że wzniesioną na pułap artystyczny nieosiągalny dla Fielda.

### 3.9. Nokturn nr 13 d-moll

Podobnie jak poprzedni nokturn, także ten utwór pozostaje w tempie *Lento*, jest stosunkowo krótki i w początkowej fazie w nastroju melancholijnym (*malinconico*). Tym co go różni od poprzedniego utworu jest wyraźny podział na część A w tonacji molowej oraz część B (*Più mosso*) w jednoimiennej tonacji durowej, w której temat opracowany jest odmiennie. Widać to wyraźnie na poniższych przykładach.

Przykład 15: Nokturn nr 13 d-moll, takty 1-4



Nostalgiczny, przypominający rosyjską melodię ludową temat w części A, powinien wybrzmieć łagodnie i prosto z delikatnym oparciem się na dłuższych nutach w taktach na „raz”, bez akcentu na pierwszej nucie w przedtackie. W partii lewej ręki (*piano*) należy zwrócić uwagę na prowadzenie dwugłosu.

Przykład 16: Nokturn nr 13 d-moll, takty 32-37



Dla porównania wersja tematu w części B powinna być zagrana tylko nieco szybciej, ale w bardziej zdecydowanym i pogodniejszym charakterze. Świadczy o tym jej regularna pod względem rytmicznym budowa pozbawiona przednutek, jak również zredukowany do zwartego *arpeggio* akompaniament lewej ręki na „dwa”. Należy zatem bardziej niż w części A w partii prawej ręki podkreślić nutę na „raz”, dodatkowo oznaczoną znakiem „>”, a następnie za każdym razem wycofywać się (takty 33-36). Nie należy mylić tego znaku z akcentem, chodzi o zagranie sąsiadujących ze sobą nut na łuku.

*Forzata* (Fz) w taktach 44-45 nie powinny być przesadzone, podobnie jak dynamika *forte* od taktu 52. Natomiast tercje w partii prawej ręki w taktach 53-54 należy zagrać równorzędnie pod względem dynamicznym, zaznaczając je, w przeciwieństwie do ósemek w partii lewej ręki, które powinny podlegać zasadom gry klasycznej (na łuku).

Tempo części A<sup>1</sup> (*Tempo I*) nie jest tym samym tempem z części A, lecz początkowo nieco szybszym. Ponieważ część ta jest jedynie przypomnieniem materiału muzycznego i nastroju

części A, można potraktować ją nieco swobodniej, wykorzystując tempo *rubato*, jak również zaznaczone w tekście *rallentando* i *a tempo*.

Pedalizacja w utworze powinna być raczej krótka, szczególnie w części B i A<sup>1</sup> lub też niektóre fragmenty, z uwagi na liczne zmiany harmoniczne, powinny być zupełnie jej pozbawione (takty 12-18, 18-26, 36-39, 43-46, 48-55, 56-61).

### 3.10. Nokturn nr 16 F-dur

Szesnastotaktowy wstęp do tego utworu charakteryzuje się bardzo spokojną narracją w dynamice *piano* z niewielkimi zmianami dynamicznymi *crescendo* – *diminuendo* oraz prowadzeniem linii melodycznej w partii prawej ręki (*legato*, *staccato*) jednogłosowo, bądź też górnymi dźwiękami współbrzmień. Nawet w nutach zapisanych artykulacją *staccato* należy unikać ostrości.

Przykład 17: Nokturn nr 16 F-dur, takty 1-20



Część A powinna rozpocząć się już od nieco większej dynamiki *mezzo forte*, spokojnym prowadzeniem melancholijnej linii melodycznej prawej ręki z towarzyszeniem dwugłosu w partii lewej ręki, z jednoczesnym dokładnym wytrzymywaniem najniższych dźwięków. Obiegniaki w partii prawej ręki powinny być wykonane niespiesznie, melodycznie. W taktach 27-28 należy zwrócić uwagę na tercje w partii prawej ręki i poprowadzić je *legato* górnymi dźwiękami. *Sforzato* na „raz” w takcie 31 trzeba traktować umownie, raczej jako kontrast do następującego zaraz po nim *piano*.

Część B od taktu 33 ma bardziej urozmaicony charakter, na początku wyraźnie rozwija się pod względem dynamicznym, a stopniowe *crescendo* może doprowadzić nawet do chwilowego *forte* w takcie 36. Zasugerowane przez edytora palcowanie w figuracji w takcie 35 jest bardzo

pomocne, gdyż nie zmienia układu prawej ręki. Polega ono na stałym ułożeniu łokcia i kiści, które są jedynie przesuwane wyżej, w prawo po klawiaturze.

Pierwszy łącznik od taktu 57 wykorzystuje odmienny pod względem konstrukcyjnym i artykulacyjnym materiał muzyczny. Należy potraktować go jako przerywnik w wyraźnie nostalgicznym w nastroju utworze i do taktu 64 wykonać go *scherzando* w dynamice *piano*, z pewną dozą humoru. Akcent *sforzato* w takcie 63 jest raczej podkreśleniem akordu dominanty septymowej, na której rozwiązanie na akord toniczny przyjdzie słuchaczowi poczekać aż do taktu 68. Po krótkiej fermacie w takcie 64 powinna powrócić dynamika *piano* i dominujący w utworze nastrój melancholii.

Część B<sup>1</sup> jest nawiązaniem do części B, ale w skróconej formie i nastroju *dolce*. Powinna być zatem zagrana łagodnie, pomimo pewnej ekspresji (*con espressione*) w takcie 75.

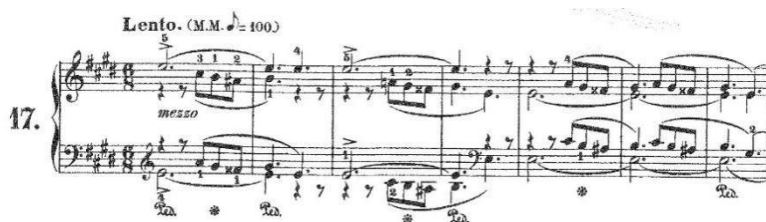
W drugim łączniku od taktu 77 w akordach prawej ręki najpierw należy skupić się na prowadzeniu linii melodycznej środkowego głosu, następnie w taktach 79-80 pokazać górę akordów i powrócić do prowadzenia środka w taktach 80-82.

W kodzie opartej na materiale tematycznym należy prowadzić melodię w najwyższym głosie prawej ręki, spokojnie i melodycznie realizując obiegnik i przednutkę krótką. *Arpeggio* w partii lewej ręki powinno być dość zwarte, lecz łagodne. Natomiast *ritardando* w takcie 87 nie powinno być nadmierne, tym bardziej, że od taktu 88, aż do końca utworu zalecane jest stopniowe zwalnianie toku muzycznej narracji (*sempre un poco ritenuto sin 'al fine*).

### 3.11. Nokturn nr 17 E-dur

Nokturn E-dur to kolejny z bardziej rozbudowanych, wieloczęściowych utworów Johna Fielda, z długim wstępem i kodą, kształtowanych przede wszystkim w oparciu o technikę wariacyjną, napisany z dużym rozmachem i wirtuozerią. Trzydziestoczerotaktowy wstęp stanowi katalog pomysłów melodyczno-rytmicznych wykorzystanych następnie i rozwijanych w kolejnych częściach utworu.

Przykład 18: Nokturn nr 17 E-dur, takty 1-7



Po dość statycznych pod względem harmonicznym taktach 1-15, które powinny zostać wykonane półgłosem (*mezzo*), w taktach 16-18, nie zmieniając dynamiki, należy zwrócić uwagę na dokładne postawienie dźwięku  $e^1$  (*sforzato*) w partii lewej ręki, a w partii prawej ręki w tym samym czasie wyraźniej poprowadzić melodię głosu altowego, na tle stałej struktury sopranu.

Przykład 19: Nokturn nr 17 E-dur, takty 16-19



W takcie 35 pojawia się po raz pierwszy finezyjny temat w dynamice *mezzo forte* dla partii prawej ręki, *piano* dla lewej, z dookreśleniem *dolce*. Będzie on przekształcany w oparciu o rozdrobnienia rytmiczne w całej części A (takty 35-64) w tonacji E-dur, a następnie w jednoimiennej tonacji molowej e-moll i z powrotem w tonacji E-dur w części A<sup>1</sup> (takty 65-95).

Przykład 20: Nokturn nr 17 E-dur, takty 35-42



Przykład 21: Nokturn nr 17 E-dur, takty 65-71



Trudność wykonania zdania  $a^3$  (takty 47-50) polega na szybkim (*crescendo*) dojściu od dynamiki *piano* do *forte*, wycofaniu się z niej (*diminuendo*) i jak gdyby przekornym „dopowiedzeniu” zakończenia zdania dynamiką *fortissimo*. Po tym należy powrócić do

dynamiki *mezzo forte*, rozpoczynającej zdanie b. Zadanie b<sup>1</sup> (takty 54-60), będące powtórzeniem zdania b, powinno zabrzmieć w mniejszej dynamice (*pianissimo*), szczególnie jego fragment przeniesiony do najwyższego rejestru. W takcie 64 możliwe jest wykonanie większego *rubato*, poprzedzającego część A<sup>1</sup>.

W części molowej w taktach 70-71 należy pokazać linię melodyczną najwyższego głosu lewej ręki. Uwaga ta dotyczy także linii melodycznej górnych dźwięków w *arpeggiach* lewej ręki w taktach 79-82, a w szczególności prowadzenia linii melodycznej w partii lewej ręki w zdaniu a<sup>5</sup> w taktach 84-87.

W stosunkowo krótkiej części B (takty 96-110) kompozytor zastosował elementy polifonii, polegające na wymianie materiału melodycznego pomiędzy głosami. Jest to oczywiście namiastka polifonii, ale dla urozmaicenia homofonicznego przekazu całości utworu, należy ją świadomie wyeksponować.

Przykład 22: Nokturn nr 17 E-dur, takty 96-101



Krótki łącznik stanowi pewne uspokojenie toku narracji muzycznej poprzez nawiązanie swym wyrazem i poziomem dynamicznym do początkowych taktów wstępu.

W części A<sup>2</sup> niezwykle ważne jest prowadzenie od taktu 123 głosu altowego w partii prawej ręki, a następnie od taktu 130 linii melodycznej utworzonej z górnych dźwięków akordów lewej ręki. W uzyskaniu ich wyrazistości (*mezzo piano*) powinna pomóc dynamika *pianissimo* dla pozostałych głosów towarzyszących i staranne używanie niezbyt długiego pedału.

Koda od taktu 138 ma charakter podsumowujący i zarazem zamykający utwór. W związku z tym umieszczone w tekście nutowym *sforzata* i *forte* należy potraktować niezwykle umownie i tak jak w innych nokturnach tego kompozytora, podchodzić do nich z dystansem. Nie znaczy to bynajmniej, żeby całą kodę wykonać w tej samej dynamice, bez żadnych urozmaiceń agogicznych, ale nie należy w tej kwestii przesadzać i grać zbyt forsownie. To przecież dopiero początek epoki romantyzmu.

### 3.12. Nokturn nr 20 C-dur *The Troubadour*

Ostatni, odnaleziony w Moskwie nokturn pozostaje do tej pory w rękopisie. Oprócz wskazania początkowej dynamiki *forte*, nie zawiera żadnych innych wskazówek wykonawczych. Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem, który następnie pojawia się jeszcze dwukrotnie: w łączniku w taktach 48-51 oraz przeniesiony o oktawę niżej, w zakończeniu kody. Nadrzędną linię melodyczną należy prowadzić długimi wartościami rytmicznymi w górnym głosie prawej ręki. Akompaniament powinien być jej w całości podporządkowany, zarówno pod względem rytmicznym, jak i dynamicznym, tym bardziej, że oprócz fragmentu wstępnego, akompaniament konsekwentnie unika nuty na „raz”. Dotyczy to zarówno partii lewej ręki, jak i środkowych głosów w partii akompaniującej prawej ręki.

Przykład 23: Nokturn nr 20 C-dur, takty 1-13

The image displays a musical score for the first 13 measures of Chopin's Nocturne No. 20 in C major, 'The Troubadour'. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked 'Moderato'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) begins with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 6-9) and the third system (measures 10-13) continue the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

W niniejszej pracy w Aneksie IV umieszczono wersję tego utworu, przepisaną z rękopisu w programie MuseScore. Pokuszono się także o wzbogacenie tekstu rękopisu o dynamikę, palcowanie i pedalizację. Tak więc zasugerowana w rękopisie dynamika *forte* na początku utworu, zdaniem autorki, powinna zostać zmieniona na dynamikę *mezzo forte*. Rozkład drobnych *crescend* i *diminuend* należy utrzymać w kręgu tej dynamiki, aż do taktu 16. Takt 17 należy rozpocząć w dynamice *mezzo piano* i dopiero od taktu 30 zwiększać stopniowo dynamikę (*crescendo*) do *forte* w taktach 33. Po dwóch taktach, sekwencyjne powtórzenie wcześniejszych motywów w partiach obu rąk, powinno zostać wykonane na zasadzie echa, w dynamice *piano*. Po kolejnych trzech taktach należy zredukować dynamikę do *pianissimo*.

Analogicznie do wstępu takty 48-51 powinny zostać wykonane w dynamice *mezzo forte*, z odmiennym (*pianissimo*) zakończeniem taktu 51. W tym celu takt 50 należy zagrać *diminuendo* z jednoczesnym wytrzymaniem w tempie czterech ósemek (*sostenuto*) i lekkim zwolnieniem w tym takcie (*ritenuto*) jedynie na „trzy”.

Temat ponownie pojawia się w dynamice *mezzo forte* (takt 52), a realizacja narracji muzycznej powinna przebiegać analogicznie jak na początku utworu aż do taktu 89, w którym należy dokładnie wytrzymać ósemki, a nawet lekko je powstrzymać, zaś od taktu 90 powrócić do *a tempa*. W takcie 97 (*piano*) można delikatnie pójść naprzód (*accelerando*), a takty 99-100 powtórzyć ciszej (*pianissimo*), po czym powrócić do dynamiki *piano*.

Motywy wstępu od taktu 114 ponownie powinny pojawić się w dynamice *mezzo forte*, stanowiąc swego rodzaju sygnał, zawsze inicjowany w podobny sposób. Tutaj w zakończeniu utworu stopniowo zamierający poprzez redukcję dynamiki do *piano* i zwolnienie *ritenuto*.

Dla ułatwienia w tekście zaznaczono klamrami sposób realizacji akompaniamentu. W większości przypadków akompaniament przeniesiony został do partii lewej ręki, natomiast w taktach 37-38, 64-65, 110-111 dzielony jest pomiędzy obie ręce.

Zaproponowana pedalizacja uwzględnia częste zmiany harmoniczne muzycznego tekstu, jest zatem krótka, szczególnie w motywie przewodnim wstępu, nie powinna być zbyt hałaśliwa.

## **Rozdział IV. Twórcze inspiracje oraz rezonans w wykonawstwie dawniej i współcześnie**

Na początku XIX wieku Europa żyła jeszcze ideami rewolucji francuskiej (1789-1799)<sup>22</sup>. W dążeniu do wolności i równości doprowadziło to do wielkiej transformacji w dziedzinie myśli filozoficznej, a co za tym idzie w życiu politycznym, gospodarczym i społecznym. Ogromna zmiana stosunków społecznych nastąpiła wraz z uprzemysłowieniem, skutkując także rozwojem myśli demokratycznej, szczególnie w warstwie średniej społeczeństwa. Dążeniem człowieka stała się potrzeba indywidualnego rozwoju jednostki. Idea ta przeniknęła dziedziny sztuki, najpierw znalazła swoje odzwierciedlenie w malarstwie, a następnie zdominowała również inne jej obszary. Od tej chwili twórca dążył do przekazania w swoim dziele spersonalizowanych myśli i uczuć. Do ich wyrażania na gruncie muzycznym, jak żadna inna, nadawała się właśnie niewielkich rozmiarów forma miniatury fortepianowej, jaką w epoce romantyzmu stał się fortepianowy nokturn Johna Fielda.

Twórczość tego kompozytora to przede wszystkim muzyka fortepianowa, charakteryzująca się lirycznymi motywami melodycznymi, które w naturalny i bezpośredni sposób przekazują słuchaczowi bogactwo i subtelność ludzkich emocji. Forma nokturnu, którego John Field był twórcą, zdaje się najpełniej odzwierciedlać cechy jego indywidualnego stylu kompozytorskiego. Pierwszy nokturn Johna Fielda, takim właśnie mianem określony po raz pierwszy, opublikowany został w 1812 roku. Do końca życia napisał w sumie dwadzieścia utworów tego typu, o pięknych, poetyckich, nieco nostalgicznych motywach muzycznych, których liryzm i sposób prowadzenia linii melodycznej położyły solidne podstawy do rozwoju między innymi nokturnów Fryderyka Chopina.

John Field jako kompozytor działający na styku epok, stał się prekursorem wyprzedzającym czasy romantyzmu. Specjalizując się w pisaniu nokturnów, choć nie były to jego jedyne utwory fortepianowe, a nade wszystko wprowadzając dzięki własnemu wykonawstwu ten typ lirycznej miniatury fortepianowej do sal koncertowych, otworzył drogę kolejnym twórcom, którzy przejmując krystalizujące się idee nowej epoki, wykorzystywali formę nokturnu i wzbogacali ją o cechy własnej osobowości twórczej.

John Field już na początku XIX wieku zaczął tworzyć szkice muzyczne, nie nazywane jeszcze nokturnami, ale wykorzystujące wyżej wspomnianą stylistykę nokturnu. Z biegiem czasu ten rodzaj osobistej wypowiedzi artystycznej, zainteresował także innych twórców po

---

<sup>22</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja\\_francuska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja_francuska), hasło: „Rewolucja francuska”, data dostępu 26.10.2022.

Johnie Fieldzie. Byli to między innymi Michaił Glinka (1804-1857), jeden ze sławniejszych uczniów J. Fielda - w 1839 roku napisał utwór fortepianowy *Rozstanie*, w którym możemy odnaleźć wpływ mistrza, bowiem podtytuł utworu brzmi „nokturn”. Piotr Czajkowski (1840-1893) skomponował dwa nokturny, które są powszechnie znane i zostały nawet zaadaptowane na wiolonczelę. Jedno z dzieł Aleksandra Skriabina (1872-1915) nosi tytuł *Preludium i Nokturn dla lewej ręki* (1894). W czteroczęściowym *Kwartecie smyczkowym* D-dur Aleksandra Borodina (1833-1887), część trzecia nazwana jest *Nokturnem* i została też zaadaptowana do wykonania na orkiestrę. Milij Bałakiriew (1837-1910) napisał trzy nokturny fortepianowe: *Nokturn* b-moll (1856), *Nokturn* h-moll (1901) i *Nokturn* d-moll (1902). Mikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908) skomponował *Nokturn* b-moll (1860). Trzeci z dwudziestu czterech szkiców postaci (1894) Antona Areńskiego (1861-1906) nosi tytuł *Nocturn*. Nokturny pisali też Maria Szymanowska (1789-1831), również uczennica Johna Fielda - *Nokturn* As-dur *La Murmure* i *Nokturn* B-dur; Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) - Nokturny op. 121, nr 1 As-dur i nr 2 F-dur (A trois mains); Robert Schumann (1810-1856) - *Nachtstücke* op. 23 nr 1-4<sup>23</sup>; Franz Liszt (1811-1886) skomponował w 1850 roku 3 Nokturny na fortepian S.541 *Liebesträume*<sup>24</sup>, Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) umieścił jako część czwartą zbioru utworów *Miscellanea* op. 16, *Nokturn* B-dur z 1892 roku<sup>25</sup>. Ale to przede wszystkim Fryderyk Chopin w XIX wieku osiągnął w swoich nokturnach niedościgłe mistrzostwo.

Fryderyk Chopin jest niewątpliwie najznakomitszym z kontynuatorów formy nokturnu fortepianowego w historii muzyki. Ma ich w swoim dorobku dwadzieścia jeden. Najwcześniejsze z nich są jeszcze dość często zbyt sentymentalne, natomiast późniejsze stanowią już w pełni doskonałe, urozmaicone pod względem formalnym i niezwykle kunsztowne wyrazowo kompozycje. Tak jak na melodykę nokturnów Johna Fielda wpłynął kantylenowy sposób operowania głosem ludzkim, również inspiracji dla Chopinowskich nokturnów należy doszukiwać się we włoskim *bel canto* i uwielbieniu jakim F. Chopin darzył Vincenzo Belliniego<sup>26</sup>. Podobnie rzecz przedstawia się jeśli chodzi o ornamentykę. U Johna Fielda składają się na nią przednutki długie, obiegniki i figuracje, jeszcze nieco nieśmiałe, o charakterze typowo zdobniczym, dodawane sporadycznie i na niewielkich przestrzeniach, u F.

---

<sup>23</sup> R. Schumann - *Nachtstücke* op. 23: *Funeral precession* C-dur, *Curious gathering* F-dur, *Night binge* Des-dur, *Roundelay with solo voices* F-dur.

<sup>24</sup> F. Liszt - 3 Nokturny S.541 *Liebestäume*: *Hohe Liebe* (Exalted Love), *Seliger Tod* (Blessed Death), *Oh lieb, so lang du lieben kannst* (Love as long as you can).

<sup>25</sup> [https://imslp.org/wiki/Miscellanea,\\_Op.16\\_\(Paderewski,\\_Ignacy\\_Jan\)](https://imslp.org/wiki/Miscellanea,_Op.16_(Paderewski,_Ignacy_Jan)), hasło: „Paderewski – Miscellanea”, data dostępu 05.10.2022.

<sup>26</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Vincenzo\\_Bellini](https://pl.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Bellini), hasło: „Vincenzo Bellini”, data dostępu 28.10.2022.

Chopina bardziej rozbudowane, bogate kolorystycznie, a nade wszystko podporządkowane muzycznej narracji, nowej i w pełni ukształtowanej już w epoce romantyzmu stylistyce, wzbogacone geniuszem twórcy.

Fryderyk Chopin komponował swoje nokturny od 1830 roku, nie wykluczone, że nawet od 1827, ostatnie z nich powstały w 1848<sup>27</sup>. Osiemnaście, kompozytor wydał w postaci opusów: 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 i 62. Dwa kolejne nokturny, nie wydane przez kompozytora to *Nokturn e-moll* i *Nokturn c-moll*. Mianem nokturnu określane jest także zadedykowane siostrze Ludwice *Lento con gran espressione* cis-moll. Charakterystycznymi cechami nokturnów Chopinowskich, tożsamy z muzyką nokturnów Johna Fielda jest śpiewność, ornamentacja nadrzędnej linii melodycznej, zazwyczaj w górnym głosie prawej ręki, na tle umieszczonego w partii lewej ręki akordowego lub pasażowego akompaniamentu. Forma nokturnów Chopinowskich, podobnie jak Fieldowskich, opiera się w większości na trzyczęściowej formie reprzyzowej typu ABA, w której część środkowa kontrastuje wyrazowo z lirycznymi częściami skrajnymi, ale u obu kompozytorów spotykamy także formę dwufazową, jak w *Nokturnie e-moll* i *Nokturnie Es-dur* op. 55 nr 2 Fryderyka Chopina oraz *Nokturnach* nr 5 i 19 Johna Fielda. Z biegiem lat nokturny F. Chopina ewoluowały i stawały się formami bardziej rozbudowanymi, tak jak wyróżniający się charakterem balladowym i dramatyczną reprzyzą *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1. Pomysł wszechstronnego eksploatowania materiału tematycznego w oparciu o technikę wariacyjną nie obca była też Johnowi Fieldowi, który potrafił w ten sposób urozmaicać i rozbudowywać swoje nokturny do form wieloczęściowych lub wielosegmentowych.

Jak wspomniano wcześniej, nokturny Johna Fielda w czasach mu współczesnych podbiły Europę do tego stopnia, że nawet sam Fryderyk Chopin zalecał granie ich swoim uczniom. Stało się to dzięki niewątpliwemu talentowi, licznym podróżom koncertowym, jak również zaangażowaniu w pracy pedagogicznej, prowadzonej przez Johna Fielda w ówczesnym świecie muzycznym. F. Chopin poznał J. Fielda w Paryżu w 1832 roku, podczas jednej z jego podróży koncertowych po Europie. Jego gra wyróżniała się na tle epoki, charakteryzowała się bowiem czystością, płynnością i kulturą uderzenia, w której dążył on do utrzymania nieruchomej pozycji ręki. Zawdzięczał to przestrzeganiu, nawet w późnym wieku, surowej dyscypliny ćwiczeń. Fryderyk Chopin cenił go nie tylko jako pianistę, ale także jako kompozytora i dobrze znał jego utwory, które słyszał już wcześniej w środowisku warszawskim<sup>28</sup>. Ciekawa jest opinia Fielda na temat muzyki i gry Fr. Chopina, którą znaleźć można w książce Camille Bourniquel

---

<sup>27</sup> [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/11\\_nokturny](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/11_nokturny), hasło: „Nokturny F. Chopina”, data dostępu 26.10.2022.

<sup>28</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/John\\_Field](https://pl.wikipedia.org/wiki/John_Field), hasło: “John Field”, data dostępu 28.10.2022.

z 1960 r. pt. „Chopin” . Podobno Field uważał, że Chopin ma „chory talent”( *talent of the sick- room* - dosł. „z sali chorych”)sic.!!!

Z biegiem lat jednak utwory Johna Fielda straciły na swoim pierwotnym, koncertowym znaczeniu, natomiast weszły na stałe do literatury muzycznej jako cenne pozycje edukacyjne, poprzedzające pracę nad bardziej wymagającymi formami muzyki romantycznej, jak chociażby nad nokturnami Fryderyka Chopina.

Obecnie, można zastanawiać się, czy biorąc pod uwagę szerokie możliwości brzmieniowe współczesnych fortepianów, wykorzystywać je również do interpretacji nokturnów Johna Fielda. Wydaje się, że chyba jednak nie. W ostatnich bowiem latach, wykonawcy starają się przywracać muzykę poprzednich epok w jej pierwotnym brzmieniu, z uwzględnieniem warunków i możliwości, jakie dawały wcześniej twórcom instrumenty dziś uznane za historyczne. Efektem takich poszukiwań stała się wydana w roku 2015 przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina płyta z kompletem *Nokturnów* Johna Fielda w nagraniu Ewy Pobłockiej, o czym wspomniano wcześniej. Jest to pierwsza w historii fonografii rejestracja pełnej listy dwudziestu *Nokturnów* Johna Fielda na instrumencie z epoki, którego brzmienie przenosi słuchacza we wczesnoromantyczny świat muzycznych doznań i wzruszeń Johna Fielda. „Nagranie kompletu nokturnów Johna Fielda daje możliwość dźwiękowego poznania jego pianistyki i muzyki fortepianowej, pełniejszej oceny stylu – lirycznego, delikatnego, niekiedy czułościowego, niekiedy wyraźniej zaakcentowanego, albo bardziej klasycznego, zawsze wypełnionego różnorodnością pomysłów melodyczno-rytmicznych, figuracji akompaniamentu i ornamentyki, zwiastujących romantyzm”<sup>29</sup> – pisze Irena Poniatowska w komentarzu dołączonym do nagrania. Oprócz tej pozycji, bardziej znanym i godnym polecenia jest nagranie na współczesnym fortepianie osiemnastu *Nokturnów* Johna Fielda, dokonane przez amerykańską pianistkę Elizabeth Joy Roe w 2016 roku, wydane przez wytwórnię płytową Decca Records. Również jej wykonanie utrzymuje się znakomicie w stylistyce wczesnoromantycznej.

---

<sup>29</sup> Książeczka dołączona do płyty *John Field, Nokturny*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.

## Podsumowanie

John Field jako twórca fortepianowego nokturnu znalazł swoje trwałe miejsce w rozwoju muzyki europejskiej. Tworząc na styku epoki klasycznej i romantycznej pozostaje przedstawicielem wczesnego romantyzmu. Ten okres w dziejach rozwoju sztuki europejskiej znany jest pod nazwą sentymentalizmu. Jego twórcą był Jean Jacques Rousseau (1712-1778)<sup>30</sup>, w Anglii zaś Laurence Sterne (1713-1768)<sup>31</sup>, a nazwa kierunku pochodzi od dzieła tego ostatniego pod tytułem *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*. W centrum zainteresowania sentymentalistów pozostawał człowiek i jego uczucia, patrzenie na świat przez pryzmat miłości, powrót do natury, od której ten oddalił się w procesie cywilizacji. Dzieło sztuki w myśl zasad tego kierunku, powinno mówić o psychice człowieka i przeżywanych przez niego emocjach, smutku, melancholii, czułości. W ten nurt filozoficzny doskonale wpisał się John Field, tworząc swoje nokturny na fortepian.

Spośród dwudziestu nokturnów osiem napisanych jest w formie pieśni typu ABA<sup>1</sup> (Nokturn nr 1, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 15). Ciekawym przykładem użycia tej formy jest Nokturn nr 17, w którym część A rozszerzona została przez dodanie do niej części A<sup>1</sup>, a część A<sup>2</sup> w miejscu „reprzyzy” została mocno zredukowana. Dwa nokturny mają budowę dwuczęściową typu AA<sup>1</sup> (Nokturn nr 5, Nokturn nr 19) oraz trzy budowę trzyczęściową typu AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup> (Nokturn nr 20), typu ABC (Nokturn nr 9) oraz typu ABB<sup>1</sup> (Nokturn nr 16). Cztery spośród nich zbudowane są w formie czteroczęściowej typu ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup> (Nokturn nr 2), typu ABCA<sup>1</sup> (Nokturn nr 16), typu ABCB<sup>1</sup> (Nokturn nr 8), utwór złożony z czterech faz rozwoju, w których przekształceniom poddawany jest głównie materiał tematyczny (Nokturn nr 11) oraz dwa utwory pięcioczęściowe typu ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup>A<sup>2</sup> (Nokturn nr 7) i rondo typu ABA<sup>1</sup>CA<sup>2</sup> (Nokturn nr 18).

Sześć nokturnów poprzedzonych jest wstępem (Nokturn nr 7, 11, 14, 16, 17, 20), a większość spośród nich zakończona jest kodą (Nokturn nr 2, 3, 6, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). W pięciu nokturnach znajdujemy jeden łącznik (Nokturny 8, 13, 15, 17, 20), zaś w siedmiu z nich dwa łączniki (Nokturn 1, 6, 7, 14, 16, 18, 19).

Siedemnaście z Nokturnów Johna Fielda napisanych jest w tonacjach durowych: cztery w tonacji C-dur (Nokturn nr 7, 14, 15, 20), trzy w tonacji Es-dur (Nokturn nr 1, 9, 11), dwa w tonacji E-dur (Nokturn nr 17, 18), dwa w tonacji F-dur (Nokturn nr 6, 16), jeden w tonacji G-dur (Nokturn nr 12), jeden w tonacji As-dur (Nokturn nr 3), dwa w tonacji A-dur (Nokturn nr

---

<sup>30</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques\\_Rousseau](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Rousseau), hasło: „Jean Jacques Rousseau”, data dostępu 12.09.2022.

<sup>31</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Laurence\\_Sterne](https://pl.wikipedia.org/wiki/Laurence_Sterne), hasło: „Laurence Sterne”, data dostępu 12.09.2022.

4, 8) oraz dwa w tonacji B-dur (Nokturn nr 5, 19). Trzy nokturny napisane zostały w tonacjach molowych: Nokturn nr 2 w tonacji c-moll, Nokturn nr 10 w tonacji e-moll oraz Nokturn d-moll (nr 13). W pięciu nokturnach następuje zmiana znaków przykluczowych, w krótszych lub dłuższych odcinkach. Na przykład w Nokturnie nr 3, znaki tonacji głównej As-dur zostały w celach modulacyjnych (4 takty) zmienione na cztery krzyżyki. W pozostałych czterech nokturnach tonacja zmienia się w dłuższych odcinkach. Z taką sytuacją mamy do czynienia w Nokturnie nr 13, w którym w części B tonacja zmienia się z d-moll na D-dur, po czym powraca do d-moll w części A<sup>1</sup>; w Nokturnie nr 15 gdzie tonacja główna C-dur zmienia się w części B na A-dur i powraca do C-dur w części A<sup>1</sup>; w Nokturnie nr 17, w którym tonacja główna E-dur zmienia się na e-moll w dłuższym fragmencie części A<sup>1</sup> (17 taktów), a następnie powraca do tonacji głównej w obrębie tego samego współczynnika formy; w Nokturnie nr 18, gdzie dostrzegamy kilkukrotną zmianę znaków przykluczowych, najpierw w części C na e-moll i f-moll z chwilowym powrotem do tonacji głównej E-dur (10 taktów), a następnie w łączniku drugim chwilową zmianę na g-moll (12 taktów) i powrót do tonacji głównej E-dur.

Wszystkie nokturny Johna Fielda zostały napisane w tempach wolnych lub umiarkowanych. Każdy z nich jest inny, chociaż tym co je ze sobą łączy, jest bogactwo inwencji twórczej kompozytora. Zasadą jest dominacja nadrzędnej linii melodycznej, zazwyczaj w partii prawej ręki, w stosunku do warstwy akompaniamentu, pozostającego zawsze na dalszym planie, co przejawia się w różnicy dynamicznej, chyba, że chwilowo partia lewej ręki przejmuje lub prowadzi główną linię melodyczną. Zdarza się to jednak rzadko, podobnie jak elementy imitacyjne, występujące jedynie w Nokturnie nr 17. Pedalizacja często obejmuje cały takt, ale przy częstych zmianach harmonicznym, kompozytor skraca ją lub też zupełnie eliminuje. Wynika to z silnych jeszcze związków estetycznych Nokturnów Johna Fielda z klarownością, przejrzystością i umiarkowaniem epoki klasycyzmu. Dotyczy to także motywiki, która w niektórych przypadkach staje się wręcz Mozartowska, jak na przykład w budowie tematu Nokturnu nr 18 lub Nokturnu nr 15 (temat i łącznik), a także artykulacji i wszelkich oznaczeń dynamicznych.

Zapowiedzią nadchodzącej epoki romantyzmu w Nokturnach Johna Fielda są wszelkie określenia odnoszące się do emocji, takie jak *dolce* (Nokturny nr 1, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18), *delicatissimo* – bardzo delikatnie (Nokturn nr 4 i 8), *delicato* – delikatnie (Nokturn nr 8), *cantabile* – śpiewnie (Nokturny nr 5 i 6), *malinconico* – melancholijnie (Nokturn nr 13), *mezzo* – mniej (Nokturn nr 17 i 19), *sotto voce* – szeptem (Nokturn nr 8), *piacevole* – przyjemnie (Nokturn nr 19), *teneramente* – miękko, delikatnie i tkliwie (Nokturn nr 12), *con tenerezza* – z czułością (Nokturn nr 8), *leggero* – lekko, świetliście (Nokturn nr 8). Są one pomocne w

budowaniu nastroju nostalgicznego, marzycielskiego, refleksyjnego, często wręcz nastroju smutku. Niekiedy nostalgiczny charakter utworu przeciwstawiony jest momentom żartobliwym lub *scherzowym*, jak w Nokturnie nr 16, a finezja i humor w połączeniu z zastosowaniem techniki wariacyjnej tworzą zaawansowane pod względem technicznym, rozbudowane formy, jak chociażby Nokturn nr 17.

John Field często posługuje się określeniem *espressivo*, *sforzato*, *forzato*, zaznacza akcenty, w niektórych miejscach (Nokturn nr 11) *forte espressivo*. Wszystkie one jako zapowiedź romantyzmu, nie powinny być rozumiane w naszym, współczesnym sensie. Biorąc pod uwagę możliwości akustyczne dzisiejszych instrumentów, należy traktować je z umiarem i w sposób wyważony. Nieodłączną cechą muzyki Johna Fielda, pozostającą w kontrze do klasycyzmu, są liczne zwolnienia i powroty do tempa pierwotnego *a tempo* oraz tempo *rubato*, będące zapowiedzią romantyzmu i przejawem epoki sentymentalizmu. Zmiany tempa i drobne, podyktowane nim fluktuacje dynamiczne, służą budowaniu nastrojowej, niekiedy dość ckliwej formy muzycznej, którą urozmaicają licznie pojawiające się elementy zdobnicze w postaci przednutek, obiegników i figuracji. Ciekawym, własnym pomysłem Johna Fielda jest stosowanie stałych figur akompaniujących, jak w Nokturnie nr 7 – motyw obiegnikowy lub stałego dźwięku towarzyszącego, jak w Nokturnie nr 19, który jako napisany wcześniej, prawdopodobnie stał się inspiracją dla Preludium deszczowego Fryderyka Chopina.

Styl muzyczny Johna Fielda, prezentowany w jego dwudziestu nokturnach, to przede wszystkim liryzm, intymność i delikatność wypowiedzi artystycznej oraz różnorodność pomysłów melodyczno-rytmicznych, odnoszących się zarówno do konstrukcji tematów, akompaniamentu, jak też ornamentyki i nowatorskich figuracji, które zwiastowały epokę romantyzmu, a zostały twórczo rozwinięte przez jego następców.

## Bibliografia

1. M. Scholastica Benitez, *The Nocturnes of John Field*, Catholic University of America, M.A.diss 1957.
2. David Branson, *John Field and Chopin*, St. Martin's Press, New York 1972.
3. Ian Carson, *Muzio Clementi*, [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), T. 6.
4. Zofia Chechlińska, *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku: Studia i materiały*, t. 2, PWM, Warszawa 1973.
5. Zofia Chechlińska, *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku: Studia i materiały*, t. 4, PWM, Warszawa 1980.
6. *Continental Music Dictionary*, pod red. Ou Kang, Full Music Score Press, Taipei 1980.
7. Bea Friedland, Louise Farrenc, *1804-1875: Composer, Performer, Scholar*, Ann Arbor, UMI Press, 1980.
8. William G. Flood, *John Field: Inventor of the Nocturne*, Martin Lesterr Ltd, Dublin 1920.
9. Agata Górka-Kołodziejewska, *Styl brilliant we wczesnoromantycznej muzyce polskiej/ Brilliant style in Polish early Romantic Music*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2012.
10. Joachim Gudel, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, Prace Specjalne AM, Gdańsk 1984.
11. Roman Ivanovitch, *The Brilliant Style*, [w] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 2014.
12. Danuta Jasińska, *Styl brilliant a muzyka Chopina*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995.
13. Robin. Langley, *Field John*, [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, T.8, Macmillan Publishers Ltd., London 2001.
14. Vladimir Muzalevskij, *Russkaja fortepiannaja muzyka: očerki i materialy po istorii russkoj fortepiannoju kul'tury: (XVIII - pervoj pol. XIX st.)*, Muzgiz, Moskva 1949.
15. Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field 1782-1837: Creator of the Nocturne*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1973.
16. Marek Podhajski, *Formy muzyczne*, PWN, Warszawa 2018.
17. Irena Poniatowska, *Field John*, [w] *Encyklopedia Muzyczna*, T. e,f,g, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2012.

18. Irena Poniatowska, *Nokturny Johna Fielda*, [w] książeczka dołączona do płyty *John Field, Nokturny*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
19. Harold C. Schönberg, *The Lives of the Great Composers*, New York, 1997.
20. Nicolas Temperley, *John Field*, [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* red. Stanley Sadie T.6, Macmillan Publishers Ltd., London 1980.
21. Zuqiang Wu, *Analiza form muzycznych*, People's Music Publishing House, Pekin 2003.
22. Patrick Zuk, *Raymond Deane: 2 (Field Day Composers S.)*, Field Day Publications, London 2006.

### **Źródła internetowe**

1. <http://www.classical-music.com/topic/john-field>, hasło: „John Field” data dostępu 17.02.2020.
2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre\\_Royal\\_Haymarket](https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal_Haymarket), hasło: „Theatre Royal Haymarket”, data dostępu 15.11.2021.
3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso\\_Giordani](https://en.wikipedia.org/wiki/Tommaso_Giordani), hasło: „Tommaso Giordani”, data dostępu 15.11.2021.
4. [https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Hippolyte\\_Barth%C3%A9l%C3%A9mon](https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Hippolyte_Barth%C3%A9l%C3%A9mon), hasło: „François-Hippolyte Barthélémon”, data dostępu 15.11.2021.
5. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Michai%C5%82\\_Glinka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Michai%C5%82_Glinka), hasło: „Michaił Glinka”, data dostępu 13.11.2021.
6. [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6778\\_field\\_john](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6778_field_john), hasło: „John Field”, data dostępu 18.11.2021.
7. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Styl\\_brillant](https://pl.wikipedia.org/wiki/Styl_brillant), hasło: „styl brillant”, data dostępu 16.11.2021.
8. [https://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Philharmonic\\_Society](https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Philharmonic_Society), hasło: „Royal Philharmonic Society”, data dostępu 16.11.2021.
9. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Baptist\\_Cramer](https://pl.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Cramer), hasło: „Johann Baptist Cramer”, data dostępu 29.03.2
10. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignaz\\_Moscheles](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ignaz_Moscheles), hasło: „Ignaz Moscheles”, data dostępu 17.11.2021.
11. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Czerny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny), hasło: „Carl Czerny”, data dostępu 18.11.2021.
12. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nokturn\\_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nokturn_(muzyka)), hasło: „Nokturn”, data dostępu 18.11.2021.

13. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nox\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nox_(mitologia)), hasło: „Nox”, data dostępu 18.11.2021.
14. [https://pl.wikipedia.org/wiki/John\\_Field](https://pl.wikipedia.org/wiki/John_Field), hasło: „John Field”, data dostępu 20.04.2022.
15. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzio\\_Clementi](https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzio_Clementi), hasło: „Muzio Clementi”, data dostępu 20.04.2022.
16. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Sentymentalizm>, hasło: „sentymentalizm”, data dostępu 20.04.2022.
17. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques\\_Rousseau](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Rousseau), hasło: „Jean Jacques Rousseau”, data dostępu 12.09.2022.
18. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Laurence\\_Sterne](https://pl.wikipedia.org/wiki/Laurence_Sterne), hasło: „Laurence Sterne”, data dostępu 12.09.2022.
19. [https://imslp.org/wiki/Miscellanea,\\_Op.16\\_\(Paderewski,\\_Ignacy\\_Jan\)](https://imslp.org/wiki/Miscellanea,_Op.16_(Paderewski,_Ignacy_Jan)), hasło: „Paderewski – Miscellanea”, data dostępu 05.10.2022.
20. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja\\_francuska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja_francuska), hasło: „Rewolucja francuska”, data dostępu 26.10.2022.
21. [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/11\\_nokturny](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/11_nokturny), hasło: „Nokturny F. Chopina”, data dostępu 26.10.2022.
22. [https://pl.wikipedia.org/wiki/John\\_Field](https://pl.wikipedia.org/wiki/John_Field), hasło: „John Field”, data dostępu 28.10.2022.
23. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Vincenzo\\_Bellini](https://pl.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Bellini), hasło: „Vincenzo Bellini”, data dostępu 28.10.2022.

## ANEKSY

| Aneks I. Spis przykładów muzycznych            | str. |
|------------------------------------------------|------|
| Przykład 1: Nokturn nr 1 Es-dur, takty 1-6     | 35   |
| Przykład 2: Nokturn nr 2 c-moll, takty 1-8     | 36   |
| Przykład 3: Nokturn nr 2 c-moll, takty 37-40   | 37   |
| Przykład 4: Nokturn nr 4 A-dur, takty 1-10     | 38   |
| Przykład 5: Nokturn nr 4 A-dur, takty 19-20    | 38   |
| Przykład 6: Nokturn nr 6 F-dur, takty 1-9      | 39   |
| Przykład 7: Nokturn nr 6 F-dur, takty 25-26    | 40   |
| Przykład 8: Nokturn nr 8 A-dur, takty 1-8      | 41   |
| Przykład 9: Nokturn nr 8 A-dur, takty 41-42    | 42   |
| Przykład 10: Nokturn nr 9 Es-dur, takty 1-8    | 42   |
| Przykład 11: Nokturn nr 9 Es-dur, takty 43-49  | 43   |
| Przykład 12: Nokturn nr 10 e-moll, takty 1-6   | 44   |
| Przykład 13: Nokturn nr 10 e-moll, takty 22-27 | 44   |
| Przykład 14: Nokturn nr 12 G-dur, takty 1-4    | 45   |
| Przykład 15: Nokturn nr 13 d-moll, takty 1-4   | 46   |
| Przykład 16: Nokturn nr 13 d-moll, takty 32-37 | 46   |
| Przykład 17: Nokturn nr 16 F-dur, takty 1-20   | 47   |
| Przykład 18: Nokturn nr 17 E-dur, takty 1-7    | 48   |
| Przykład 19: Nokturn nr 17 E-dur, takty 16-19  | 49   |
| Przykład 20: Nokturn nr 17 E-dur, takty 35-42  | 49   |
| Przykład 21: Nokturn nr 17 E-dur, takty 65-71  | 49   |
| Przykład 22: Nokturn nr 17 E-dur, takty 96-101 | 50   |
| Przykład 23: Nokturn nr 20 C-dur, takty 1-13   | 51   |

| Aneks II. Spis tabel                                          | str. |
|---------------------------------------------------------------|------|
| Tabela 1. J. Field - Nokturn 1, Es-dur                        | 18   |
| Tabela 2. J. Field - Nokturn 2, c-moll                        | 19   |
| Tabela 3. J. Field - Nokturn 4, A-dur                         | 21   |
| Tabela 4. J. Field - Nokturn 6, F-dur                         | 22   |
| Tabela 5. J. Field - Nokturn 8, A-dur                         | 24   |
| Tabela 6. J. Field - Nokturn 9, Es-dur                        | 25   |
| Tabela 7. J. Field - Nokturn 10, e-moll                       | 26   |
| Tabela 8. J. Field - Nokturn 12, G-dur                        | 27   |
| Tabela 9. J. Field - Nokturn 13, d-moll                       | 29   |
| Tabela 10. J. Field - Nokturn 16, F-dur                       | 30   |
| Tabela 11. J. Field - Nokturn 17, E-dur                       | 31   |
| Tabela 12. J. Field - Nokturn 20, C-dur <i>The Troubadour</i> | 33   |

Aneks III. Kopia rękopisu

THE KODSADOUR. J. FIELD.  
(Nocturno) (à mad. de Catherine Moseau)

*Moderato.*

Piano.

The musical score is a handwritten manuscript for a piece titled "THE KODSADOUR" by J. Field. It is identified as a "Nocturno" and is dedicated "à mad. de Catherine Moseau". The tempo is marked "Moderato." and the dynamics include "Piano." and "Piano." (written as "Piano." on the first system). The score is written on ten systems of grand staves, each consisting of a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The manuscript is written in ink on aged paper with some visible staining and a torn edge on the right side.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of 10 systems of staves. The notation is highly complex, featuring many beamed notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes beamed together in groups. The second system continues this dense notation. The third system introduces a key signature change to one flat (Bb). The fourth system continues with the one flat key signature. The fifth system shows a key signature change to two flats (Bb and Eb). The sixth system continues with the two flat key signature. The seventh system shows a key signature change to two sharps (F# and C#). The eighth system continues with the two sharp key signature. The ninth system shows a key signature change to one sharp (F#). The tenth system concludes the piece with a final chord and a double bar line. The handwriting is in dark ink on aged paper.

MuseScore

## The Troubadour

## Notturmo

JOHN FIELD

La mademoiselle Catherine [...]

**Moderato**[illegible]



37 *pp*

red. red. red. red. red. red. red. red.

41

red. red. red. red. red. red. red. red. red.

45 *p* *mf*

red. red. red. red. red. red. red. red. red. red.

49 *sost.* *rit.* *pp* *mf*

red. red. red. red. red. red. red. red. red. red.

54

red. red. red. red. red. red. red. red. red.



77

82

86

89

93

*Red.*

*f*

*mf*

*p*

*pp*

*sost.*

*a tempo*

*rit.*

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Below the staves, there are markings for 'Red.' (Reduction) and dynamic markings like 'f', 'mf', 'p', 'pp', 'sost.', 'a tempo', and 'rit.'.



## Aneks V. Program dzieła artystycznego

| John Field      Nokturny                  | czas trwania |
|-------------------------------------------|--------------|
| Nokturn Es-dur nr1                        | 4:11         |
| Nokturn c-moll nr 2                       | 4:02         |
| Nokturn A-dur nr 4                        | 5:26         |
| Nokturn F-dur nr 6                        | 4:53         |
| Nokturn A -dur nr 8                       | 4:27         |
| Nokturn Es-dur nr 9                       | 3:43         |
| Nokturn e-moll nr 10                      | 3:04         |
| Nokturn G-dur nr 12                       | 2:30         |
| Nokturn d - moll nr 13                    | 4:03         |
| Nokturn F-dur nr 16                       | 5:00         |
| Nokturn E-dur nr 17                       | 10:07        |
| Nokturn C-dur nr 20 <i>The Troubadour</i> | 4:01         |

Oświadczenie autora pracy

Ja, niżej podpisana,

**Xiaowei GUO**

oświadczam, że składana przeze mnie praca doktorska pod tytułem:

**Analiza problemów wykonawczych, interpretacyjnych i formalnych  
w wybranych Nokturnach na fortepian Johna Fielda. Twórcze inspiracje oraz rezonans w wykonawstwie dawniej i współcześnie.**

została przygotowana samodzielnie i nie narusza praw autorskich innych osób.  
W pracy wykorzystałam publikowane materiały i nie ujawniłam informacji poufnych.

Gdańsk, dnia .....

.....  
czytelny podpis