

Neng Yi Chen

**Problematyka kształtowania artykulacji
dźwięku na współczesnym fortepianie na
przykładzie:**

***Fantazji chromatycznej i fugi J. S. Bacha –
BWV 903, Fantazji – KV 475 i Sonaty - KV
457 W. A. Mozarta oraz wybranych Etiud C.
Debussy’ego***

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

Promotor:

Prof. dr hab. Waldemar Wojtal

Gdańsk 2023

Spis treści

Wstęp	3
Definicja terminu „artykulacja”	6
Fantazja, fuga, sonata oraz etiuda jako przykłady form muzycznych komponowanych na instrumenty klawiszowe.....	12
Fantazja	12
Fuga.....	15
Sonata	16
Etiuda	17
Wybrane utwory.....	19
Johann Sebastian Bach – Fantazja chromatyczna i fuga d-moll BWV 903	19
Wolfgang Amadeusz Mozart – Fantazja c-moll KV – 475 oraz Sonata c- moll KV – 457	26
Claude Debussy – wybrane Etiudy	45
Etiuda na pięć palców	47
Etiuda tercjowa	52
Etiuda kwartowa	55
Etiuda na osiem palców	58
Etiuda chromatyczna	60
Etiuda repetycyjna	62
Podsumowanie	67
Bibliografia	68
Źródła drukowane	68
Źródła internetowe	69
Nuty	70

Wstęp

Moja edukacja artystyczna skoncentrowana była na pianistyce, ale stopniowo moje muzyczne zainteresowania nabierały szerszej perspektywy. Wraz z upływem lat zaczęłam zwracać uwagę również na inne instrumenty klawiszowe. Dużą satysfakcję sprawiało mi pogłębianie wiedzy w zakresie gry na klawesynie i organach. Uczestniczyłam w wielu kursach interpretacji muzyki dawnej. Kontakt z autorytetami w tej dziedzinie okazał się inspiracją do sformułowania obszaru badań, którym poświęcona jest moja praca doktorska. Repertuar dzieła artystycznego obejmuje trzy okresy historii muzyki. Składa się z następujących utworów:

- Johann Sebastian Bach (*Fantazja chromatyczna i fuga* BWV 903 – skomponowana między rokiem 1720 a 1730)
- Wolfgang Amadeusz Mozart (*Fantazja c-moll* KV 475 – skomponowana w roku 1785 wraz z *Sonatą c-moll* KV 457 – powstała w roku 1784)
- Claude Debussy (*Etiudy* nr 1,2,3 oraz 6, 7 i 9 ze zbioru *12 Etiud* – z roku 1915)

Wybór zarejestrowanych kompozycji nie jest przypadkowy. Analiza tekstu nutowego prezentowanych utworów pozwoliła mi prześledzić ewolucję podejścia ich twórców do kwestii artykulacji dźwięku. Porównanie utworu powstałego najwcześniej (*Fantazja chromatyczna i fuga* J. S. Bacha) z kolejnymi, nagrami przeze mnie dziełami pozwala wnioskować, że wraz z upływem czasu kompozytorzy przykładali coraz większą wagę do notacji oznaczeń artykulacyjnych. Rezultatem tej tendencji są partytury, niekiedy – z punktu widzenia wykonawcy – przeładowane określeniami do tego stopnia, że dosłowne rozumienie ich znaczenia staje się wysoce problematyczne. Z takim zjawiskiem mamy m.in. do czynienia w utworach Karola Szymanowskiego. Stosowane w nich oznaczenia artykulacyjne służą odpowiedniemu ukierunkowaniu wyobraźni odtwórcy. Ich dosłowna realizacja, staje się wielokrotnie niemożliwa (szczególnie wtedy, gdy podporządkowana zostaje rygorowi sugerowanemu przez kompozytora tempa). Z analogiczną sytuacją mamy niekiedy do czynienia w nagranych, w ramach dzieła artystycz-

nego, *Etiudach* Debussy'ego.

Opis dzieła artystycznego, z racji swojej funkcji, pełni w procedurze przewodu doktorskiego rolę pomocniczą. Stwarza szansę wyjaśnienia słuchaczowi decyzji interpretacyjnych wykonawcy. Z pewnością nie będzie on wyczerpujący, podobnie jak zarejestrowane na nośniku elektronicznym wykonanie omawianych kompozycji jest tylko jednym z wielu etapów moich poszukiwań muzycznej prawdy. Mam jednak nadzieję, że okaże się kolejnym głosem w dyskusji nad artykulacją, elementem muzycznym określonym w tekście nutowym w sposób niejednoznaczny, wymagający rozszyfrowania stylistycznego kodu kompozytora. W pracy nad utworami starałam się korzystać z pozyskanej dotąd wiedzy na temat artykulacji. Świadomość własnych ograniczeń w dziedzinie praktyki wykonawczej na starych instrumentach skierowała moje badania w stronę współczesnego fortepianu, na którym nagrane zostało dzieło artystyczne.

Zostało ono zarejestrowane na fortepianie marki Steinway&Sons, a sesja nagraniowa odbyła się w sali koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku. Reżyserem nagrania był mgr Marcin Kowalczyk.

Założeniem konstrukcji dzieła artystycznego było podkreślenie roli artykulacji w kształtowaniu ekspresji dzieła. Bez względu na to, czy wytyczne w tym zakresie zostały sformułowane przez kompozytora, czy też, ze względu na panujący zwyczaj, twórca pozostawił rozwiązanie tego problemu wykonawcy, interpretator stoi zawsze przed koniecznością wyboru sposobu wydobywania dźwięku z instrumentu. Trzeba więc zgodzić się z tezą, że odpowiedzialność za finalny, artystyczny efekt podejmowanych decyzji spoczywa w każdym przypadku na wykonawcy. Wydawać mogłoby się, że autorskie wskazówki powinny rozwiązać wszelkie dylematy. Sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana. Na podstawie zawartych w tekście nutowym sugestii słownych lub oznaczeń graficznych nie jesteśmy w stanie dokładnie określić parametrów sugerowanej przez kompozytora artykulacji. Jak wspomniałam, w każdej sytuacji wymaga ona zinterpretowania. Zarówno w zakresie głośności brzmienia, jak i jego potencjału energetycznego oraz długości wybrzmiewania.

W opisie dzieła artystycznego zamierzam odnosić się do przyjętych przeze mnie w wykonaniu założeń interpretacyjnych. Ze względu na rozmiar materiału

badawczego zdecydowałam się oprzeć się w trakcie rozważań głównie na metodzie porównawczej. Obejmować ona będzie wybrane struktury dźwiękowe występujące w większości omawianych utworów. Postaram się uzasadnić postulowane przeze mnie zróżnicowanie sposobu gry. Opierać się będę na analizie stylistycznej twórczości kompozytorów, przeprowadzonej z uwzględnieniem konstrukcji instrumentu oraz budowy formalnej analizowanych dzieł.

Omawiając nagrane kompozycje, zamierzam zwrócić uwagę czytelnika na ciekawe pod względem artykulacyjnym fragmenty utworów, które w mojej opinii, pozwalają dostrzec znaczenie świadomego doboru sposobu wydobywania dźwięku dla ekspresji narracji muzycznej dzieła muzycznego.

Analizowane przeze mnie rodzaje faktury występują w omawianych utworach w różnym zakresie. Rozległy materiał badawczy zmusza do dokonania selekcji zagadnień. Ograniczę się więc do przytoczenia przykładów – moim zdaniem – najbardziej reprezentatywnych dla omawianej problematyki. Nie wykluczam więc sytuacji, w której niektóre ukształtowania zostaną (w przypadku któregoś z utworów) pominięte. Ze względu na arbitralność wyboru jest to nieuniknione i w moim przekonaniu nie podważa zasadności sformułowanych przeze mnie wniosków.

Część analityczną poprzedza krótki rozdział poświęcony artykulacji w muzyce, a także rozdział przedstawiający genezę form muzycznych poddanych analizie.

Definicja terminu „artykulacja”

Artykulacja¹ to jeden z elementów muzycznych. Określa on sposób kształtowania dźwięku. Problematyka artykulacji dotyczy świadomego działania wykonawcy (wokalisty² lub instrumentalisty), który za pomocą wyboru odpowiedniej techniki gry jest w stanie osiągnąć pożądane nasycenie emocjonalne brzmienia, gwarantujące utworowi lub jego fragmentom właściwą ekspresję artystycznej wypowiedzi.

Z biegiem lat pojawiło się wiele symboli, służących kompozytorom do zapisywania wskazówek artykulacyjnych³ w partyturze. Dopóki wykonawcami muzyki byli przede wszystkim jej twórcy, nie istniała konieczność utrwalania na piśmie sugestii interpretacyjnych. Podczas wykonywania swoich kompozycji decydowali oni o koncepcji wykonania dzieła.

Z bardzo ciekawej pracy doktorskiej Ryszarda Lubienieckiego, zatytułowanej *Musica i memoria w XV-wiecznych traktatach muzycznych z regionu Europy Środkowej*, możemy dowiedzieć się, że potrzeba formułowania reguł wykonywania muzyki pojawiła się bardzo wcześnie. W tekście wspomnianej rozprawy znajdujemy wiele cytatów ilustrujących ówczesne wytyczne w tym zakresie. Ich autorzy zwracają uwagę na znaczenie wiedzy w kultywowaniu sztuki muzycznej. W tym kontekście należy podkreślić, że jeszcze wcześniej, w czasach starożytnego Rzymu oraz średniowiecznej Europy, muzykę wykładano w szkołach (w ramach tzw. quadrivium) obok arytmetyki, geometrii, astronomii.

Potrzeba uporządkowania narastających wątpliwości w zakresie wykonaw-

¹ Chew, Geoffrey, *Articulation and phrasing*, in: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Volume 2, 2001, New York, s. 86-89.

² Butt, John, *Bach Interpretation; Articulation marks in the primary sources of J. S. Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, s. 9.

³ Brown, Clive, *Articulation marks*, in: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Volume 2, 2001, New York, s. 89-92.

stwa doprowadziła do powstania szeregu traktatów teoretycznych kodyfikujących obowiązujące reguły. Różnicowały one sposoby gry na odpowiadające (lub nie) powszechnie akceptowanym kanonom dobrego smaku. Rozkwit tego typu piśmiennictwa nastąpił w okresie baroku. Publikowano prace stanowiące kompendium tego rodzaju informacji. Wśród autorów, którzy skupili się na grze na instrumentach klawiszowych, warto wymienić m. in. François Couperina – *Sztuka gry na klawesynie* (rok 1716)⁴ oraz Carla Philippa Emanuela Bacha – *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych* (rok 1753)⁵. Są to najbardziej istotne dzieła na ten temat powstałe w XVIII wieku. Nieco później, na przełomie XVIII i XIX wieku, funkcjonował Daniel Gottlob Türk, którego praca zatytułowana *Klavierschule* jest również źródłem cennej wiedzy w tym zakresie. Wiele informacji, przydatnych współczesnemu wykonawcy utworów barokowych, znajdziemy także w traktatach napisanych przez instrumentalistów innych specjalności (wśród nich warto wymienić flecistę Johanna Joachima Quantza⁶).

Kodyfikacja zasad posługiwania się zróżnicowanymi sposobami wydobywania dźwięku wymagała od kompozytorów stworzenia zestawu środków służących utrwaleniu wytycznych artykulacyjnych w tekście nutowym. Oczywiście, był to proces stopniowy. O jego przebiegu decydowały przemiany stylistyczne, a także poszerzające się możliwości brzmieniowe instrumentów. Wpływ na rozwój notacji artykulacji dźwięku miało też niewątpliwie odwieczne pragnienie każdego twórcy, by eliminować ograniczenia i pozostawić niepowtarzalne piętno swojej wyobraźni na powstałych dziełach.

W początkowym okresie zainteresowanie problematyką sposobu wydobywania brzmienia koncentrowało się przede wszystkim na wewnętrznych podziałach i

⁴ Halford, Margery, *Couperin L'art De toucher Le Clavecin*, Alfred Publishing Co., Inc., USA, second edition. 1974.

⁵ Philipp Emanuel, Carl, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przełożyli: Joanna Solecka, Martin Kraft. Wydawnictwo Astraia, Kraków, 2017.

⁶ Johann Joachim Quantz: *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, red. Marta Szoka, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów, Łódź, 2012, „Wstęp”.

tw. grupowaniu nut. Kształtowanie pojedynczego dźwięku było kwestią drugoplanową. Stąd pierwsze sugestie dotyczące artykulacji ograniczały się do różnicowania dwóch podstawowych jej rodzajów:

- *legato* (łączenie nut)
- *staccato* (oddzielanie nut).



Łuk łączący szereg nut do dzisiaj oznacza, że powinny być one grane *legato*. Określenie to rozumiemy nie tylko jako proces łączenia dźwięków eliminujący przerwy między nimi. Równie istotne jest interpretowanie *legato* jako artykulację szeregu następujących po sobie dźwięków pozbawionych nadmiernej akcentacji. Efekt ten daje wrażenie idealnego dopasowania brzmienia:

“This legato is not just a physical question on the instrument, but a mental issue: one should produce a sound that merges into another.”⁷

(„Na instrumencie takie legato nie jest tylko kwestią fizyczną, lecz także kwestią wyobrażenia: powinno się tworzyć dźwięki, które się ze sobą stapiają.”)

Artykulacja legato występuje również w wersji maksymalnej (określanej jako *legatissimo*) i sugerującej skrajny poziom łączenia dźwięków. Brzmienie dźwięku przetrzymywane jest w tym przypadku odrobinę dłużej niż wynika to z zapisu nutowego. Rezultat, osiągany w ten sposób na współczesnym fortepianie, jest efektem pośrednim pomiędzy użyciem prawego pedału a precyzyjną, „czystą”

⁷ Delle Vigne, Aquiles, *The innermost Journey of a Pianist (Voyages dans l'intimité d'un pia*

niste), przekł. Sheila Cardno, Associação António Fragoso, 2016, s. 67.

grą palcową

Artykulacją pośrednią między *legato* i *staccato* są warianty *non legato* i *portato*.



Poniżej została zamieszczona tabela potwierdzająca wspomniany już wcześniej związek artykulacji z energetyką brzmienia. W przypadku *legato* zwróciłam uwagę na ograniczenie akcentacji dźwięku. W przypadku *staccato*, mamy do czynienia z procesem odwrotnym. Ten rodzaj artykulacji wiąże się nie tylko ze skróceniem brzmienia. Odmiany *staccato* wprowadzają zwiększoną aktywność dźwięku. Analizując podstawowe rodzaje artykulacji wkraczamy tym samym w sferę zjawisk tylko pozornie odrębnych. Dotyczą one także kształtowania dynamiki, której związek ze sposobem akcentowania dźwięku nie ulega wątpliwości.

Jak łatwo zauważyć, wspomniana tabela podkreśla kilka poziomów intensywności akcentu.

percussive accents (1-4)				pressure accent (5)
<i>staccato</i>	<i>staccatissimo</i>	strong accent <i>martellato</i>	normal accent <i>marcato</i>	legato accent <i>tenuto</i> <i>portamento</i>
light accents		strong accent	medium accents	

8

Wyróżnione tu zostały dwa rodzaje artykulacji, oznaczone włoskim terminem *staccato*, tłumaczonym jako osobny, wolnostojący. Różnica między *staccato*

⁸ Online: https://en.citizendium.org/wiki/images/c/c1/Music_accents.jpg (dostęp 23.06.23).

i *staccatissimo* odpowiada różnym zakresom skrócenia wybrzmiewania dźwięku. Oba wspomniane rodzaje artykulacji należą do grupy tzw. akcentów perkusyjnych, w której skład wchodzi również *martellato* oraz *marcato*. Odminną grupę stanowi akcent ekspresyjny (w tabeli określany jako naciskowy). Jest on notowany jako *tenuto portamento*. *Staccato* i *staccatissimo* uważane są za akcenty lekkie, delikatne, podczas gdy *martellato* traktowane jest jako akcent silny. *Marcato* i *tenuto portamento* uważane są za akcenty o średniej intensywności. Specyfikę przytoczonej tu akcentacji najprościej można wyjaśnić, odwołując się do skojarzeń z muzyką smyczkową. Akcent *marcato* osiąga się w wyniku gwałtownego uwolnienia nacisku smyczka. W przypadku akcentu *tenuto* nacisk smyczka jest utrzymywany przez cały czas trwania dźwięku.

W notacji muzycznej stosuje się też inne znaki artykulacyjne. Oprócz łukowania, dotyczącego artykulacji legato lub portato (tak interpretować należy połączenie łuku i kropek umieszczonych nad nutą) oraz fermaty (odnosi się do czasu muzycznego, lecz pośrednio wpływa na sposób wykonania dźwięku – wykonawca powinien, dzięki odpowiedniej artykulacji, zapewnić mu odpowiednią długość trwania), spotykamy w tekście nutowym informacje dotyczące dynamiki dźwięku (problematykę związku dynamiki ze sposobem wydobycia dźwięku sygnalizowałam wcześniej). Jej wybór lub zmiana możliwe są wyłącznie poprzez zastosowanie odpowiednich rozwiązań artykulacyjnych. Zawarta w partyturze wskazówka dynamiki dźwięku odnosi się więc pośrednio do artykulacji i notowana może być za pomocą znaku graficznego lub oznaczenia włoskiego zamieszczonego najczęściej w formie skrótowej. Powszechnie stosowane są terminy określające rozpiętość skali dynamicznej (*piano* i *forte* – z wszystkimi ich odmianami). Stopniowa modyfikacja siły brzmienia zapisywana jest również za pomocą skrótowej formy innych włoskich terminów. W takich sytuacjach stosowane są określenia *crescendo* – narastając i *diminuendo* – zmniejszając, a także *decrescendo* – o podobnym znaczeniu. Kompozytorzy chętnie posługują się też oznaczeniami graficznymi, jednoznacznie sugerującymi kierunek zmian dynamiki. Omówione powyżej formy notacji odnoszą się do dynamiki dłuższych płaszczyzn brzmieniowych.

Stopniowo, wraz ze wzrostem zainteresowania ekspresją pojedynczego dźwięku, pojawiają się oznaczenia nadające szczególne znaczenie jednemu

dźwiękowi. Należy do nich połączenie dwóch określeń dynamicznych (*forte* i *piano*) stosowane łącznie jako *fp*. Odczytujemy je jako akcent w obrębie obowiązującej dynamiki *piano*. Bardziej wyrazisty typ akcentu oznaczamy za pomocą innego słownego terminu. Wywodzi się on z włoskiego terminu *forza* (siła). Ten akcent kompozytorzy notują za pomocą, używanych zamiennie, dwóch określeń – *sforzato* lub *sforzando* oraz *forzato* lub *forzando* (w skrócie *sf*, *fz*)).

Osobną, kategorię artykulacyjną reprezentuje *leggiero* - lekko. Autorka stanęła przed dylematem, do której grupy należałoby je zakwalifikować. Ostatecznie postanowiła potraktować ten rodzaj artykulacji jako zbliżony do kategorii *legato*. Decyzja ta jest konsekwencją analizy aparatu gry. Postulat osiągnięcia właściwego typu wyrazu muzycznego wymusza, w przypadku *leggiero*, użycie techniki palcowej – bliższej odmianom *legato*. Ostatecznie trudno jest jednak kategorycznie uznać *leggiero* za formę *legato*. Niski poziom łączenia dźwięków nie uprawnia bowiem do takiej jednoznacznej konstatacji.

Jak zostało to sformułowane wcześniej, celem opisu dzieła artystycznego jest przybliżenie czytelnikowi procesu przygotowania dzieła artystycznego do publicznego wykonania i rejestracji na nośniku elektronicznym. Szczegółowa kontynuacja podjętych w tym rozdziale rozważań na temat szeroko pojętych zagadnień artykulacji usytuowałaby pisemną część pracy doktorskiej jako centralną, nadając jej charakter rozważań muzykologicznych. Jako absolwentka studiów na Wydziale Instrumentalnym nie posiadam warsztatu naukowego do napisania rozumianej w ten sposób dysertacji doktorskiej. Zgodnie z procedurą przewodową zajmę się więc analizą praktycznych aspektów artykulacji, a swoje spostrzeżenia odniosę do interpretacji repertuaru składającego się na dzieło artystyczne.

Fantazja, fuga, sonata oraz etiuda jako przykłady form muzycznych komponowanych na instrumenty klawiszowe.

Fantazja

Pierwsze pojawienie się terminu „fantazja” w literaturze muzycznej związane jest z utworem na trzy głosy pt. *Fantasies de Joskin* — bez daty i bez tekstu — który obecnie znajduje się w zbiorach rzymskiej biblioteki Casanatense, pod sygnaturą MS 2856. W odniesieniu do motetu wokalnoinstrumentalnego określenie to zostało użyte po raz pierwszy w stosunku do dzieła Heinricha Isaaca⁹, (1450-1517, dokładna data powstania kompozycji nie jest znana)

„*The word fantasia makes a prior appearance in reference to the abstract thema of a freely composed instrumental motet by Heinrich Isaac.*”¹⁰

„[...] od połowy XVI wieku, na stronach tytułowych utworów wychodzących z drukarni Pierre’a Phalese’a — *Hortus musarum* (1552), *Luculentum theatrum* (1568), *Theatrum musicum* (1571) oraz *Pratum musicum* (1584) — pojawia się greckie słowo ‘automata’ jako synonim słowa ‘fantasiae’.”¹¹

„[...] beginning in the mid sixteenth century, on the title pages of works from Pierre Phalese’s press, *Hortus musarum* (1552), *Luculentum theatrum* (1568), *Theatrum musicum* (1571), and *Pratum musicum* (1584), the Greek word automata appears as a syno-

⁹ Butler, Gregory G. “The Fantasia as Musical Image.” *The Musical Quarterly*, vol. 60, no. 4, 1974, pp. 602–615.

¹⁰ Butler, Gregory G. “The Fantasia as Musical Image.” *The Musical Quarterly*, vol. 60, no. 4, 1974, pp. 602–615.

¹¹ *Idem*, s. 610.

nym for fantasiae.”¹²

W języku greckim znajdujemy także termin *phantasia*. Romańską wersją tego określenia było słowo *capriccio*¹³.

Najwcześniejsze użycie terminu ‘fantazja’ w kontekście muzycznym odnosiło się do swobodnie rozwiniętego pomysłu muzycznego będącego tworem niekrępowanej wyobraźni.

*„Zatem podstawowe znaczenie słowa fantasia to po prostu wyobraźnia, a ściślej mówiąc wytwór wyobraźni.”*¹⁴

*“The basic meaning of the word fantasia is simply 'imagination', and a more concrete meaning by simple transferral is 'the product of the imagination'.”*¹⁵

We Włoszech, najbardziej reprezentatywnym kompozytorem fantazji był Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583-1643), który był najlepszym kompozytorem wśród licznych współczesnych mu sławnych wirtuozów. Świadomość wirtuozowskiej rangi ówczesnych wykonawców jest niezbędna do prawidłowego zrozumienia ówczesnej muzyki na lutnię lub na instrumenty klawiszowe. Wielokrotnie olśniewała ona słuchacza technicznymi umiejętnościami wykonawcy.

We Francji, fantazja była domeną utworów na instrumenty klawiszowe, z których większość była pisana na organy. Przykładami tego rodzaju kompozycji są m.in. Costeley’ego *Fantasie sur orgue ou espinette* oraz Louisa Couperin’a *Fantaisie* na organy.

W Niderlandach, reprezentatywnym kompozytorem w tym okresie był Jan

¹² *Idem*, s. 610.

¹³ Schwandt, Erich, *Capriccio*, w: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 5, s.100-101.

¹⁴ Field, Christopher D.S.& Helm, E. Eugene & Drabkin/R, William, *Fantasia*, w; Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 8, s. 545.

¹⁵ Field, Christopher D.S.& Helm, E. Eugene & Drabkin/R, William, *Fantasia*, w; Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 8, s. 545.

Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Wśród kompozycji Sweelincka można znaleźć trzy rodzaje fantazji. Pierwszy to *Ostinato fantasia*, drugi to *Fantasia chromatica* (czasem klasykowana jako *ricercar*), a trzeci to *Echo fantasia*. W *Ostinato fantasia*, temat jest powtarzany na tle coraz bardziej efektownych figuracji. W *Fantasia chromatica* temat chromatyczny jest przeprowadzany w stylu fugi. W *Echo fantasia*, jak wskazuje nazwa, kompozytor wykorzystuje często wówczas stosowany efekt echa.

„Najwcześniejsze fantazje na instrumenty klawiszowe znajdują się w rękopisach niemieckich.”¹⁶

“The earliest keyboard fantasias are found in German manuscripts.”¹⁷

Większość z nich była pisana na organy. Do grona najbardziej znanych kompozytorów, twórców *fantazji*, należeli Samuel Scheidt, Matthias Weckmann, Johann Jakob Froberger, Johann Pachelbel i Johann Krieger.

Osiemnastowieczni kompozytorzy nadawali formie fantazji rys swobodniejszy, chociaż utrzymywała ona swój pierwotny charakter, odziedziczony po renesansie i wieku XVII. Mniej rygorystycznie traktowano rytm i tempo. W rezultacie spotykamy utwory pozbawione nawet kresek taktowych. W miarę stosowania coraz odważniejszych rozwiązań harmoniczych (modulacje), następował także rozwój wirtuozerii instrumentalnej. Brossard, Mattheson i Kollman reprezentowali pogląd skrajny, uważając, że fantazja powinna być traktowana jako gatunek całkowicie swobodny.¹⁸ Jednym z argumentów przemawiających za tą ideą było twierdzenie, że faktura ścisłej polifonii, reprezentowana przez fugę jest zbyt surowa i powściągliwa dla fantazji.

¹⁶ Field, Christopher D.S. & Helm, E. Eugene & Drabkin/R, William, *Fantasia*, w; Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 8, s. 550.

¹⁷ Field, Christopher D.S. & Helm, E. Eugene & Drabkin/R, William, *Fantasia*, w; Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 8, s. 550.

¹⁸ Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*, Bärenreiter, Kassel, 1999, S. 232.

We Włoszech fantazja była stopniowo wypierana przez sonatę i *sinfonię*. Fantazja na instrumenty klawiszowe jednak nie traciła na znaczeniu w Niemczech, gdzie fantazje na trzy różne instrumenty klawiszowe — klawikord, klawesyn, a później i fortepian — pisali tacy kompozytorzy, jak J.S. Bach (przeważnie klawikord i klawesyn), C.P.E. Bach (klawikord), W.F. Bach (klawesyn), G.P. Telemann (klawesyn), a później J. Haydn, W.A. Mozart i L. van Beethoven. Fantazje tzw. klasyków wiedeńskich były naturalnie przeznaczone na ówczesnie produkowane modele fortepianu.

Jak wspomniałam, forma *fantazji* okazała się atrakcyjna zarówno dla kompozytorów, jak i wykonawców oraz słuchaczy także wiele lat później. W epoce klasycyzmu tworzyli ją Haydn, Mozart i Beethoven (w Polsce – F. Lessel), ale funkcjonowała również w okresie romantyzmu oraz w XX wieku. Romantyczna *fantazja* staje się rozbudowaną, samodzielną konstrukcją. Komponowali je czołowi twórcy tego okresu: F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin, R. Schumann. W ubiegłym stuleciu do tej formy nawiązywali m. in. K. Szymanowski, C. Debussy, B. Britten i G. Ligeti.

Fuga

Źródła formy *fugi* należałoby szukać wśród ukształtowań znanych jako *ricercar*, *capriccio*, *canzona*, czy *fantazja*. Początkowo formy te wykazywały silne związki z muzyką wokalną, a szczególnie z *motetem* wykorzystującym w konstrukcji przebiegu muzycznego różne formy *imitacji*. Konsekwencją tego zjawiska okazała się dominacja, w wskazanych przeze mnie wyżej kompozycjach, faktury polifonicznej. Zgodnie z istniejącą w XVI i XVII wieku tendencją do swobodnego traktowania obsady, poszczególne głosy zaczęto realizować również przez instrumenty (lutnia, organy). Propozycję *da cantare e suonare* znajdujemy na przykład w kompozycjach Adriana Willaerta, z roku 1549. Brak precyzyjnych wytycznych określających obsadę utworu pojawia się także później. Z taką sytuacją mamy jeszcze nawet do czynienia w twórczości J. S. Bacha. Jego ostatnie dzieło, zatytułowane *Kunst der Fuge*, nie zawiera informacji dotyczących obsady.

Szczytowy rozwój *fugi* wiąże się właśnie z działalnością J. S. Bacha. Forma

ta była w tym okresie już w pełni ukształtowana. Jej budowa, wykorzystująca tematy (w zależności od koncepcji kompozytora mamy do czynienia z jednym lub kilkoma tematami), kontrapunkty (stałe lub zmienne) oraz różne akcentację rodzaju imitacji (augmentacja, dyminucja, inwersja, rak) oraz łączniki i ich bardziej rozbudowaną wersję (epizody), stała się wzorcowa.

Szczegółowa analiza budowy formalnej *fugi* wykracza poza ramy opisu dzieła artystycznego, poświęconego problematyce artykulacji. Na zakończenie warto jednak dodać, że *fuga* funkcjonuje w wyobraźni kompozytorów jeszcze w XX wieku. W okresie klasycyzmu sięgali po nią Haydn, Mozart i Beethoven. Później komponowali ją wielcy romantycy – Mendelssohn, Liszt, a także Reger, Szymanowski, Hindemith, Szostakowicz, Barber i Bartók.

Sonata

Forma *sonaty*¹⁹ ma, podobnie jak *fuga* fundamentalne znaczenie dla rozwoju muzyki europejskiej. Geneza terminu sięga XVI wieku. Określenie to odnoszono w tym czasie do wszystkich kompozycji instrumentalnych. Początkowo jednoczęściowa, aczkolwiek wieloodcinkowa (oparta na kontraście) budowa przekształcała się w wieku XVII w formę cykliczną, również skonstrastowaną ekspresyjnie. Wśród słynnych twórców, którzy w tym okresie komponowali sonaty warto wymienić G. Frescobaldiego, czy T. Merulę, reprezentujących włoskie szkoły kompozytorów. W drugiej połowie XVII wieku pojawili się wybitni kompozytorzy reprezentujący także inne ośrodki. Szczególne osiągnięcia na tym polu mieli H. I. Biber działający w Austrii oraz Anglik, H. Purcell. Znacząca dla rozwoju *sonaty* pozostaje jednak dalej w tym czasie kultura muzyczna Włoch. Wśród wielu twórców przełomu XVII i XVIII wieku wpływ na kształtowanie się tej formy miał A. Corelli.

¹⁹ Mangsen, Sandra & Lrving, John & Rink, John & Griffiths, Paul, *Sonata*, w: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Sonata*, Oxford University Press, New York, 2001, Volume 23, s. 371-685.

Krystalizacja zasad konstrukcyjnych *formy sonatowej*²⁰ oraz runda doprowadziły do powstania klasycznego kształtu cyklu sonatowego. Na terenie Włoch gatunek ten uprawiali m.in. D. Cimarosa, M. Clementi. W Austrii i Niemczech – C. Ph. E. Bach oraz klasycy wiedeńscy – J. Haydn, W. A. Mozart i L. van Beethoven.

W okresie romantyzmu i XX wieku *sonata* okazała się konstrukcją inspirującą wiele eksperymentów formalnych. Wśród twórców sięgających po nietypowe rozwiązania znaleźli się F. Chopin (eliminacja pierwszego tematu w reprzyzie) oraz F. Liszt (*sonata jednoczęściowa*²¹). Rozwiązania Liszta znajdujemy także w utworach późniejszych (np. *sonaty* Skriabina, czy *Sonata* Berga).

Cykl sonatowy stanowi podstawową formę wielu utworów. Oparte na jego założeniach kompozycje przeznaczone na instrumenty klawiszowe stanowią tylko część spuścizny twórców pozostających w kręgu tradycji europejskiej. Imponujący rozwój symfoniki wykorzystującej *formę sonatową* oraz cykliczny układ pozostałych części kompozycji miał znaczący wpływ na muzyczny dorobek tej kultury.

Etiuda

Francuski termin *étudier*²² ma szeroki zakres znaczeniowy. Oznacza proces uczenia się, studiowanie. Odpowiadającą mu formę rzeczownikową (*étude*) tłumaczymy w języku polskim jako *nauka*. Pojęcie to zostało przeniesione na grunt muzyki i z powodzeniem zasymilowane przez kompozytorów. Nazywano tak określony rodzaj utworów muzycznych, których studiowanie, zdaniem ich twórców, służyło nauce gry na instrumentach. Nabywanie umiejętności praktycznych jest w naturalny sposób powiązane z wzrostem poziomu wirtuozerii gry. To wła-

²⁰ Webster, James, *Sonata form*, w: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001, Volume 23, s. 687-698.

²¹ Dömling, Wolfgang, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1985, S. 123-132.

²² Mortier, Raul (red.), *Dictionnaire Quillet De La Langue Française*, Librairie Armande Quillet, Paris, 1959, s.44.

śnie ten aspekt okazał się głównym czynnikiem kształtującym budowę tego gatunku utworów. Dawały one wykonawcy okazję do popisania się i wykazania sprawnością instrumentalnego warsztatu.

Zanim pojawiły się w literaturze na instrumenty klawiszowe kompozycje definiowane jako *etiudy*, powstało wiele dzieł, w których pierwiastek wirtuozowski odgrywał istotną rolę. Znajdujemy go m.in. w toccatach, preludiach poprzedzających ściśle formy polifoniczne, czy w formach wariacyjnych kumulujących trudności techniczne²³.

Za twórcę *etiudy*, rozumianej jako ćwiczenie techniki gry, uznawany jest Muzio Clementi. Jego cykl zatytułowany *Gradus ad Parnassum* (powstały w roku 1817) zainspirował szerokie grono kompozytorów (m.in. C. Czerny, I. Moscheles) do tworzenia utworów o charakterze szkoleniowym. Nie można pomijać ich znaczenia dla rozwoju techniki pianistycznej.

Dopiero jednak wielcy kompozytorzy romantyzmu (F. Chopin, F. Liszt), a także ich kontynuatorzy, działający w czasach nam bliższych (A. Skriabin, S. Rachmaninow, C. Debussy, S. Prokofiew, B. Bartok, G. Ligeti, W. Lutosławski), uznali ten gatunek za godny zainteresowania, tworząc dzieła wyrafinowane, głębokie pod względem emocjonalnym. Przykładem takiej perspektywy twórczej są *Etiudy – Obrazy* op. 33 i 39 Rachmaninowa. Kompozytor zwraca w nich uwagę na *obrazowość* – ilustracyjny aspekt muzyki. Brak konkretnych tytułów kieruje słuchacza ku obrazowaniu stanów emocjonalnych człowieka. Abstrakcyjna narracja nie jest więc czymś obcym problemom ludzkiej kondycji. Ewolucja formy *etiudy* okazuje się fascynującym procesem i zapewne zasługuje na odrębne badania.

²³ Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier-und Orgelmusik*, Laaber-Verlag, Laaber, 2007, S. 301, przykład muzyczny: John Bull-Pavan 66a d-moll, w: *Musica Britannica*, Vol. XIX, s. 8-9.

Wybrane utwory

Johann Sebastian Bach – Fantazja chromatyczna i fuga d-moll BWV 903

W repertuarze nagranych przeze mnie dzieł artystycznego znajdują się dwie *fantazje*. Obie są integralnie połączone z formami dominującymi w okresie ich powstania. Pierwsza z nich została skomponowana przez Johanna Sebastiana Bacha i poprzedza *fugę*. Obie części kompozycji powstały w latach 1720-1730²⁴, podczas pobytu kompozytora w Köthen²⁵, na dworze księcia Leopolda von Anhalt (nie dysponujemy precyzyjną wiedzą dotyczącą daty ukończenia dzieła). Druga jest dziełem Wolfganga Amadeusza Mozarta i poprzedza *Sonatę c-moll* KV 457. Ukazała się drukiem wraz z Sonatą w roku 1785²⁶.

Faktura kompozycji Bacha, a zwłaszcza wykorzystana w niej skala dźwiękowa wskazuje, że dzieło przeznaczone było na klawesyn.

Fantazja BWV 903²⁷ ma budowę trzyczęściową. Pierwsza z nich nawiązuje do formy *toccaty*, druga (oparta o technikę arpeggio) stanowi przykład swobodnej improwizacji harmonicznej, a trzecia jest przejmującym recitativo.

Zgodnie z założeniami charakteryzującymi konstrukcję *fantazji*, elementem organizującym formę utworu jest idea różnorodności, realizowana poprzez zestawianie odmiennych fakturalnie i wyrazowo myśli muzycznych. Utwór fascynuje słuchacza kalejdoskopową zmiennością ekspresji. Środkiem wykonawczym, służącym osiągnięciu tego celu jest m.in. artykulacja.

²⁴ Biegański, Krzysztof, *Bach Johann Sebastian*, w: Mała encyklopedia muzyki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, S.72.

²⁵ Online: https://en.wikipedia.org/wiki/Chromatic_Fantasia_and_Fugue (dostęp: 23.06.23).

²⁶ Śledziński, Stefan, *Mozart Wolfgang Amadeus*, w: Mała encyklopedia muzyki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, S.652.

²⁷ David Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, Schirmer books, New York, 2013, s.114-120.

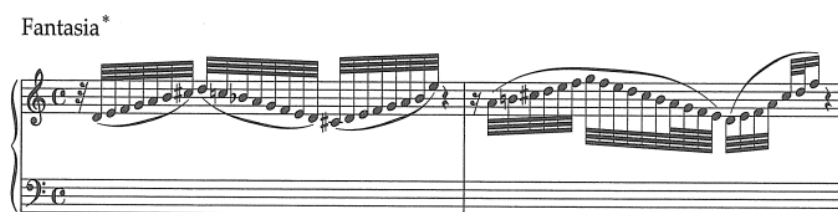
Podczas rozważań na temat tego elementu muzycznego wspomniałam o powiązaniu sposobu wydobywania dźwięku z planem dynamiki narracji muzycznej. W tym momencie warto uzupełnić to spostrzeżenie, wprowadzając dodatkowy czynnik wpływający bezpośrednio na wybór pożądanego artykulacji. Czas muzyczny, a właściwie tempo przebiegu muzycznego jest, w mojej opinii, równie ważnym czynnikiem formującym gatunek dźwięku.

Publiczność odnajdzie bez trudu, we wszystkich częściach *Fantazji*, fakturę figuracyjną. Nie jest zaskoczeniem, że dominuje ona w części o charakterze *toccaty*. Wykonawca staje więc w tym utworze przed zadaniem zróżnicowania artykulacji w pozornie podobnych fragmentach. Potrzeba odmiennego potraktowania ich wynika z zamiaru uniknięcia monotonii interpretacji, co szczególnie w utworze tego rodzaju, przyczyniłoby się do utraty zainteresowania słuchacza.

Naturalnie, żadna decyzja interpretatora nie może być wyłącznie rezultatem jego intuicji i estetycznych upodobań. Powinna być przemyślana i znaleźć uzasadnienie w tekście muzycznym.

Na podstawie kilku przykładów postaram się zwrócić uwagę czytelnika na przyjęte przeze mnie rozwiązania.

Przykład nr 1 (takty 1-2)



Kompozytor zestawia tu prawie identyczne dwie struktury. Ich sens muzyczny reguluje powstała między nimi relacja harmoniczna. Pierwszy przebieg opiera się na funkcji dominanty, podczas gdy kolejny stanowi jej rozwiązanie. Następująca w jego trakcie zmiana tempa, dynamiki i przede wszystkim ładunku energetycznego dźwięku jest rezultatem całkowicie odmiennej koncepcji wykonania drugiego odcinka.

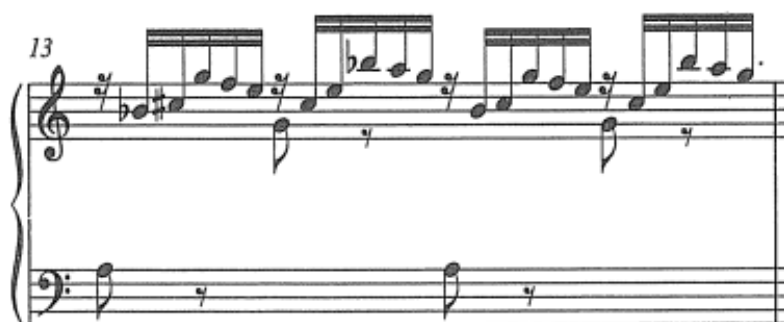
Przykład nr 2 (takty 3-5)



W tym przykładzie chcę zwrócić uwagę na różny poziom artykulacji *legato*. Zgodnie z powszechnie przyjętymi założeniami uznającymi *poco legato* za artykulację dominującą w interpretacji dzieł barokowych, w obu fragmentach dźwięki nie są w pełni połączone. W celu większego zróżnicowania artykulacyjnego długość brzmienia w drugim odcinku jest jednak wyraźnie mniejsza.

Podobne rozwiązanie interpretacyjne zostało zastosowane w kolejnym przykładzie. Zdecydowałam się go umieścić ze względu na bezpośrednie zestawienie obu rodzajów artykulacji. Kontrast uzyskany na przestrzeni jednego taktu może przyczynić się – moim zdaniem – do wzbudzenia większego zainteresowania słuchacza.

Przykład nr 3 (takt 13)



Kolejny przykład dotyczy struktury figuracyjnej znajdującej się w środkowej części *Fantazji*. Kompozytor zestawia w niej szeregi akordów, które według panujących ówczesnie zasad zdobione były m.in. za pomocą techniki *arpeggio*. Ruchliwość wewnętrzna przebiegu zestawiona jest tutaj z stosunkowo długim wybrzmiewaniem pionów akordowych podlegających długiej perspektywie rozwoju. W efekcie mamy do czynienia z odcinkiem o łagodniejszym charakterze, któremu na współczesnym fortepianie, sprzyja zastosowanie prawego pedału. Przykład numer 4 odnosi się do spotykanych już wcześniej figuracji trzydziestodwójek. Tym razem zdecydowałam się wykonać je nieco inaczej. Zastosowałam artykulację mniej energetyczną, dopasowaną do ekspresji części środkowej *Fantazji*.

Przykład nr 4 (takty 31-32)



W zakończeniu *Fantazji* pojawia się fragment o wyjątkowej sile ekspresji.

Przykład nr 5 (takty 75-79)

The image displays a musical score for measures 74 through 79. It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). Measure 74 begins with a piano (p) dynamic and includes a trill (tr) ornament. Measures 75 and 76 continue the melodic development with various ornaments and dynamic markings. Measure 77 features a trill (tr) ornament. Measure 78 includes a piano (p) dynamic and a trill (tr) ornament. Measure 79 concludes the passage with a piano (p) dynamic and a trill (tr) ornament. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, ties, and dynamic markings.

* Weitere Varianten zu Takt 69, 4. Viertel und Takt 70, 1. Viertel im Krit. Bericht.

Wykonawca stoi tu przed zadaniem połączenia dwóch tendencji kształtujących narrację muzyczną. Opadające motywy westchnień skłaniają do zmniejszania poziomu dynamiki i aktywności artykulacji. Jednocześnie, długa perspektywa tego procesu wymaga zastosowania zmian stopniowych, delikatnych. Powinny być przeprowadzone w taki sposób, by utrzymać skupienie słuchacza w trakcie wykonywania całego odcinka.

Fuga, będąca drugim członem dzieła jest, w przeciwieństwie do *Fantazji*, ścisłą formą polifoniczną zorganizowaną według wyraźnie sprecyzowanych zasad. Temat, zbudowany z długich wartości rytmicznych i oparty na szeregu drobnych interwałów, charakteryzuje konsekwentne wytyczanie kierunku linii melodycznej (w pierwszej części obserwujemy jej wznoszenie się, a w drugiej opadanie). Podobną regułę Bach zastosował konstruując kontrapunkt. Jest on jednak wyraźnie skontrastowany z tematem, dzięki wprowadzeniu drobnych wartości rytmicznych. Już z chwilą jego pojawienia się możemy zaobserwować charakterystyczny motyw melodyczno-rytmiczny, który występuje praktycznie na przestrzeni całego

utworu (dwie szesnastki i ósemka). Oprócz struktur tematycznych i towarzyszącego im kontrapunktu, kompozytor wykorzystuje odmienny materiał, funkcjonujący w obrębie łączników. Niektóre z nich, ze względu na rozmiary, możemy klasyfikować jako epizody.

Zadaniem wykonawcy jest dobranie rodzaju artykulacji w taki sposób, żeby słuchacz mógł zorientować się w mistrzowskiej konstrukcji dzieła.

W interpretacji *Fugi* przyjąłem zasadę różnicowania sposobu wydobywania dźwięku w zależności od funkcji jaką w strukturze pełni dany głos. Temat wykonuję artykulacją najbardziej zbliżoną do *legato*, a w kontrapunkcie, ze względu na wzmożoną ruchliwość, dźwięki zyskują większą autonomię. Najbardziej odległe od *legatowej* artykulacji są epizody. Starałam się w ten sposób nie tylko odzwierciedlać budowę formalną utworu, ale także kreować ekspresję poszczególnych elementów konstrukcji dzieła. Zestawianie różnego rodzaju artykulacji odpowiadające budowie formalnej kompozycji ilustruje przykład numer szósty.

Przykład nr 6 (takty 1-18)

Ciekawym przykładem całkowitej zmiany spojrzenia na problematykę arty-

kulacji w tym utworze jest następującym fragment.

Przykład nr 7 (takty 49-60)



Podczas wykonania tego odcinka zdecydowałam się na wprowadzenie całkowicie odmiennych sposobów wydobycia dźwięku. Ich dobór uzależniłam od gęstości faktury. Pierwsze cztery takty przykładu urzekają przestrzennością brzmienia. W jej uzyskaniu pomocna okazała się artykulacja zbliżona do *staccato*. Następne siedem taktów to proces stopniowego zagęszczania faktury. Powstały więc warunki do wydłużania brzmienia dźwięku. Zdecydowałam się na tego rodzaju działanie także z myślą o doprowadzeniu do tematu pojawiającego się w większej dynamice. Warto dodać, że wyższy poziom głośności brzmienia wpływa na zmniejszenie stopniowości *legato*.

Opisane w przykładzie siódmym niuanse artykulacyjne zostały przeze mnie zastosowane w analogicznych fragmentach *Fugi* (np. takty 97-106). Podobnie jak w *Fantazji*, oprócz zestawienia różnej długości dźwięków na dłuższej przestrzeni kompozycji faktura utworu daje wielokrotnie możliwość kontrastowania brzmienia w obrębie krótszych, powtarzanych schematów. Z taką sytuacją mamy do czynienia w następnym przykładzie.

Przykład nr 8 (takty 118-120)



Wolfgang Amadeusz Mozart – Fantazja c-moll KV – 475 oraz Sonata c-moll KV – 457

Fantazja KV 475 powstała w roku 1785 w Wiedniu. Ze względu na zastosowanie różnych temp, można przyjąć, że skonstruowana jest z pięciu części (*Adagio*, *Allegro*, *Andantino*, *Più Allegro*, *Tempo primo*)²⁸. Kompozycja powstała ponad pół wieku później niż dzieło J. S. Bacha. Łatwo zauważyć w niej zdecydowanie wyższy stopień uszczegółowienia zawartych w tekście nutowym wskazówek artykulacyjnych. W zapisie znajdujemy liczne łuki, dźwięki notowane jako

²⁸ Więcej o oznaczeniach tempa w: Badura-Skoda, Ewa & Paul, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York & London, 2008. s.77-84.

portato (kropka pod łukiem) lub staccato.

Tekst Mozarta różni się także od zapisu stosowanego przez Bacha wprowadzeniem sugestii dotyczących dynamiki przebiegu muzycznego. Kompozytor operuje dwoma podstawowymi poziomami głośności (*forte* i *piano*) oraz charakterystycznym rodzajem akcentu (*fp*) i poza zakończeniem utworu (takty 179-181), nie oznacza płynnych zmian dynamiki (*crescendo*, *diminuendo*)²⁹. Obecność autorских wskazówek dynamicznych ułatwia konstruowanie koncepcji interpretacyjnej.

Podobnie pomagają zalecenia dotyczące czasu muzycznego. Określenia tempa (*Adagio*, *Andantino*, *Allegro*, *Più Allegro*, *Tempo primo*), a także oznaczenie fermaty w sposób oczywisty wpływają na sposób wydobywania dźwięku.

Związek tempa i dynamiki z artykulacją ilustruje następujący przykład:

Kompozytor zakłada wykonanie pierwszego odcinka Fantazji w tempie *Adagio*. Wskazówkę tę zapisuje na początku utworu, co oznacza, że należy ją traktować jako *Tempo primo*. Równocześnie, w początkowej frazie kompozycji, dominuje ruch jednakowych, długich wartości rytmicznych, umieszczonych pod łukiem artykulacyjnym, oznaczającym wykonanie *legato*. Istotną kwestią do rozstrzygnięcia jest wybór tempa, które pozwoli zachować płynność gry oraz dynamiki, która wyeliminuje nadmierną akcentację każdego dźwięku.

²⁹ Więcej o oznaczeniach dynamicznych w: Badura-Skoda, Ewa & Paul, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York & London, 2008. s. 43-70.

Przykład nr 9 (takty 1-15)

Adagio.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Adagio.' and the key signature has two flats (B-flat major). The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The first system shows a piano introduction with a forte bass line. The second system continues the piano melody with a forte bass line. The third system features a forte piano melody with a forte bass line. The fourth system continues the forte piano melody with a forte bass line. The fifth system features a forte piano melody with a forte bass line.

W tej i podobnych sytuacjach mamy do czynienia z współdziałaniem kilku elementów muzycznych. Artykulacja, tempo, delikatne zmiany agogiczne oraz dynamika, wzajemnie się warunkując, powinny zagwarantować właściwą, naturalną ekspresję frazowania tego wymagającego interpretacyjnie fragmentu.

Osobną kategorię dylematów, których rozwiązanie leży u podstaw tworzenia koncepcji wykonania dzieła stanowią struktury niedookreślone, pod względem sposobu gry.

Przykład nr 10 (takty 10-19)

Kwestią wymagającą refleksji jest tutaj wybór artykulacji w partii prawej ręki. W odróżnieniu od początku utworu plan akompaniujący nie jest tu objęty łukowaniem. Był to argument przemawiający za skróceniem brzmienia repetowanych dźwięków. Dodatkowo przemawiają za tym drobne łuki (obejmujące dwa dźwięki), które podkreślają odrębność artykulacyjną i dynamiczną dźwięków powtarzanych.

Przykład nr 11 (takty 23 i 25)



Powyższy przykład zwraca również uwagę na różnice w sposobie wydobywania dźwięku, sugerowane notacją kompozytora. Wprowadzenie łukowania w takcie nr 25 całkowicie zmienia perspektywę myślenia wykonawcy. Podobna sytuacja ma miejsce również w takcie nr 91, w którym portato antycypuje pojawienie się fermaty. Staje się ono łącznikiem między „perlistym” brzmieniem przebiegu chromatycznego i spokojem artykulacji dźwięków wydłużonych fermatą.

Interesującym wyzwaniem dla wykonawcy jest powiązanie artykulacji z kolorystyką brzmienia. Wystarczy zestawić gatunek brzmienia zainicjowany w takcie 26 *Fantazji* z częścią utrzymaną w tempie *Andantino* (zaczynającą się w takcie 92). Oba przytoczone fragmenty napisane są w tonacjach durowych (D-dur, B-dur), jednak charakter ich ekspresji różni się zasadniczo. Naturalnie, wpływ na artykulację brzmienia ma przede wszystkim różnica tempa, ale odmienność emocjonalnego wyrazu sugeruje także rejestr, w którym rozpoczynają się omawiane fragmenty.

Chciałabym również zwrócić uwagę na ciekawe rozwiązanie artykulacyjne, które – w mojej opinii – podnosi znacznie napięcie emocjonalne utworu. Doskonale ilustruje je następujący przykład:

Przykład nr 12 (takty 147-158)



Według Leonarda Meyera³⁰ słuchacz muzyki zostaje pobudzony emocjonalnie w wyniku nieoczekiwanego zwrotu narracji muzycznej. Powyższy przykład odzwierciedla kontrast fakturalny poprzez zestawienie figuracji szesnastkowej z strukturami akordowymi. Analizując tekst Mozarta, możemy zauważyć jeszcze inny typ kontrastu artykulacyjnego. Regularność pochodów szesnastkowych została w nim zakłócona poprzez wprowadzenie dodatkowego łukowania. W rezultacie pojawiają się akcenty burzące podział metryczny taktu. Zjawisko to można traktować jako dalekie odniesienie do początkowego rozumienia artykulacji jako grupowania dźwięków.

Zdaję sobie sprawę, że omawiana problematyka może (ze względu na roz-

³⁰ Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

miar opisu), w odniesieniu do Fantazji KV 475 zostać zaledwie zasygnalizowana, ograniczyłam się do wyboru kilku przykładów – w mojej opinii – najciekawszych. Dotyczą one problemów, których rozwiązanie wpłynęło istotnie na kształtowanie się mojej koncepcji wykonania dzieła.

Kończąc powyższe rozważania chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na takt nr 131, w którym występuje określenie słowne *legato*. Interpretacja tej wskazówki z perspektywy współczesnego pianisty, dysponującego najnowszymi modelami fortepianu nie jest kwestią oczywistą. Dynamika *forte*, szybkie tempo stoją pozornie w sprzeczności z tym autorskim zastrzeżeniem. Pozwalam sobie sformułować hipotezę, że kompozytor, wprowadzając to wyjątkowe w Fantazji określenie chciał uniknąć gry mechanicznej, niezgodnej z jego estetyką – tak bardzo związaną z ekspresją wokalną.

Przykład nr 13 (takt 131)



Sonata c-moll KV 457 to jeden z dwóch cykli sonatowych Mozarta skomponowanych w tonacjach molowych (drugim z nich jest Sonata a-moll KV 310). Fakt ten podkreśla wyjątkowy charakter ekspresji dzieła. Jest ono trzyczęściowe (*Molto Allegro*, *Adagio*, *Allegro assai*) i zwraca uwagę wysokim poziomem dramaturgii, będącej rezultatem wyrazistych kontrastów dynamicznych i fakturalnych, występujących w częściach skrajnych kompozycji. Zaplanowana w taki sposób akcja muzyczna wymusza na wykonawcy stosowanie artykulacji dźwięku, kreującej brzmienia o odmiennej energetyce, skutecznie budujące sinusoidę napięć i odprężeń.

Analizę zjawisk artykulacyjnych w utworze, przeprowadzę zgodnie z budową formalną cyklu, rozpoczynając od części pierwszej, którą stanowi forma

sonatowa.

Już na początku utworu Mozart ustanawia podstawową zasadę, regulującą sferę emocjonalną całej kompozycji.

Przykład nr 14 (takty 1-13)



Mamy tu do czynienia z kontrastem fakturalnym (zmiana rejestru instrumentu oraz gęstości brzmienia, osiągniętej wcześniej poprzez uzupełnienie linii melodycznej o oktawy w planie lewej ręki). Został on dodatkowo uwypuklony przez zestawienie dynamiki³¹ forte i piano. Sens wyrazowy motywu czołowego pierwszego tematu staje się czytelny dla słuchacza, dzięki zastosowaniu zdecydowanego staccato. Nadmierne skrócenie jego trwania niesłoby jednak ryzyko utraty ekspresji właściwej dla tonacji c-moll. W sąsiadującym z omawianą frazą odcinku, utrzymanym w dynamice piano, kompozytor posługuje się powtórnie strukturami ćwierćnutowymi. Tym razem jednak dźwięki są repetowane i Mozart nie sugeruje artykulacji staccato. Uzyskane w przykładzie czternastym kontrasty rejestru (barwy dźwięku), dynamiki (forte/piano) oraz zmiana sposobu wydobywania dźwięku budują wysoki poziom napięcia emocjonalnego utworu.

Różnicowanie artykulacji takich samych wartości rytmicznych jest często

³¹ Szerzej o niuansach dynamicznych w: Badura-Skoda, Ewa & Paul, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York & London, 2008. S. 50-51.

stosowanym przez Mozarta rozwiązaniem.

Przykład nr 15 (takty 24-28)



W tym przykładzie chciałabym zwrócić uwagę na odmienne potraktowanie artykulacji pochodów ósemkowych. W takcie 24. kompozytor buduje kontrast między staccato i legato, a w taktach 27 i 28 pozostawia decyzję o artykulacji ósemek wykonawcy.

Szczegółnej refleksji na temat wyboru odpowiedniego sposobu wydobywania dźwięku wymaga od wykonawcy temat drugi allegro sonatowego. Ta myśl muzyczna jest zbudowana również w oparciu o kontrast brzmieniowy. Tym razem dotyczy on przede wszystkim rejestru instrumentu (zestawienie oktawy dwukreślnej z małą).

Przykład nr 16 (takty 36-43)



Umieszczona w niskim rejestrze druga fraza tematu jest objęta całotakto-

wym łukiem legato. Specyfika brzmienia współczesnego fortepianu, będącego punktem odniesienia dla moich rozważań, skłoniła mnie do wyboru nieco innej artykulacji. W zgodzie z postulatem wierności tekstowi kompozytora pozostaję w obrębie sugerowanego w nim sposobu kształtowania brzmienia. W celu ożywienia narracji muzycznej zdecydowałam się jednak wprowadzić niewielką modyfikację w tym zakresie. Grupy ósemek nabierają w moim wykonaniu zabarwienia *poco legato*. Dzięki temu tworzą bardziej energetyczną całość.

Podobnie jak w Fantazji, w pierwszej części Sonaty odnajdujemy jeden fragment wskazujący na kompozytorskie zalecenie stopniowej zmiany dynamiki. Tym razem Mozart użył słownego określenia *cresc.* Odgrywać ono będzie istotne rolę w drugiej i trzeciej części cyklu. W allegro sonatowym zdecydowanie większe znaczenie niż płynne zmiany mają kontrasty dynamiczne wzmagające napięcie emocjonalne.

Ciekawe zjawisko artykulacyjne możemy zauważyć w zakończeniu omawianej części.

Przykład nr 17 (takty 176-181)



Powyższy przykład ilustruje metodę, za pomocą której Mozart podkreśla znaczenie ostatniej ćwierćnuty w takcie. Idea uwypuklenia słabej jego części była dotąd również spotykana. W tym przypadku kompozytor nie użył jednak oznaczenia akcentu. Pozostał wierny idei maksymalnego skonstrastowania dynamiki narracji muzycznej. Można było spodziewać się sugestii *fp*. W tekście nutowym znajdujemy jednak wyłącznie oznaczenie dynamiki forte.

Część druga *Sonaty* KV 457 stanowi przykład szczególnej troski Mozarta o precyzyjne określenie muzycznych idei zawartych w tekście nutowym. W początkowych siedmiu taktach utworu znajdują się aż trzy rodzaje oznaczeń artykulacyjnych oraz 16 wskazówek dotyczących dynamiki. Konsekwencją założenia uznającego różnicowanie sposobów wydobywania dźwięku za warunek uzyskania zmian głośności brzmienia jest potraktowanie wspomnianych wszystkich zaleceń kompozytora jako wytycznych artykulacyjnych.

Trzeba również nadmienić, że ze względu na funkcję części drugiej cyklu sonatowego (wprowadza odprężenie emocjonalne), wszystkie znajdujące się niej rozwiązania artykulacyjne podporządkowane powinny być postulatowi śpiewności brzmienia.

Przykład nr 18 (takty 1-7)

The musical score for Example 18 (measures 1-7) is presented in four systems. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes a vocal line (sotto voce) and a piano accompaniment. The piano part features various dynamics (p, f, cresc.) and articulations (legato, portato). The vocal line is marked 'sotto voce' and includes a 'cresc.' marking. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

W przykładzie komentującym powyższe spostrzeżenia chciałabym zwrócić również uwagę na relacje między strukturami wskazanymi przez Mozarta jako legato lub portato i motywami pozbawionymi autorskiej propozycji wykonania. W tym kontekście ciekawe okazuje się zestawienie grup trzydziestodwojek (wieńczących obiegnik w takcie 2. oraz 5) z pochodami tych samych wartości rytmicznych w takcie 5. i 6. Pierwsze z nich pozostają artykulacyjnie niedookreślone, podczas gdy drugie, powinny być wg kompozytora wykonane portato. Przyjęłam koncepcję traktującą grupę kończącą obiegnik jako strukturę legato. Skłoniła mnie do tego artykulacja ozdobnika, który ze względu na tempo i śpiewny charakter, wykonuję w podobny sposób.

Godna uwagi jest także wprowadzona przez kompozytora sugestia *sotto vo-*

ce (w swobodnym tłumaczeniu – niepełnym głosem). Wskazówka tego rodzaju jest rozwiązaniem finezyjnym. Zwłaszcza, że Mozart nie zawsze określał dynamikę wyjściową swoich utworów. W przypadku omawianej drugiej części Sonaty, wykonawca powinien rozważyć relacje pomiędzy tempem a głośnością przebiegu. Zwalniając przebieg czasu muzycznego należy wziąć pod uwagę korelację tempa i głośności dźwięku. Odpowiednia artykulacja musi wypełnić brzmieniem wartości rytmiczne wykonywanych struktur. W przeciwnym razie interpretacja pozostawi u słuchacza wrażenie niedosytu. Wpływ na decyzję w tym zakresie będą miały też możliwości brzmieniowe instrumentu. Nie bez znaczenia są także umiejętności pianisty w zakresie kształtowania długości dźwięku.

Uzasadnieniem wprowadzania różnic artykulacyjnych jest także często zmiana harmoniczna. Nowa tonacja prowokuje do nadania – niekiedy nawet bliższym strukturom odmiennej aury kolorystycznej. W omawianej części Sonaty okazje tego rodzaju zdarzają się wielokrotnie. Zilustruję tę sytuację na podstawie kilku przykładów.

Przykład nr 19 (takty 8-16)

The musical score for Example 19, measures 8-16, is presented in six systems. The first system (measures 8-9) begins with a piano introduction marked 'cresc.', followed by a forte 'f' chord and a piano 'p' section. The second system (measures 10-11) continues with a forte 'f' section and a piano 'p' section. The third system (measures 12-13) features a forte 'f' section and a piano 'p' section. The fourth system (measures 14-15) shows a piano 'p' section, a crescendo 'cresc.', and a piano 'p' section. The fifth system (measures 16-17) includes a piano 'p' section, a forte 'f' section, a 'mancando' section, a piano 'p' section, and a pianissimo 'pp' section. The sixth system (measures 18-19) starts with a sforzando 'sf' section and a piano 'p' section. The score is written for piano in B-flat major, 4/4 time, and includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Przykład ten odzwierciedla konieczność wprowadzenia odmiennej artykulacji we fragmencie zbudowanym na nowym materiale dźwiękowym, wykorzystu-

jącym nowe odniesienia harmoniczne.

Przykład nr 20 (takty 24-25)



Przykład nr 21 (takty 32-33)



Przykłady nr 20 i 21 odnoszą się do identycznej struktury umieszczonej w dwóch tonacjach. Naturalną reakcją słuchacza w tym przypadku będzie oczekiwanie zróżnicowania kolorystycznego brzmienia.

W drugiej części omawianej Sonaty obserwujemy także zainteresowanie kompozytora ekspresją zmian dynamicznych na krótkich odcinkach. Przykładem tego rodzaju rozwiązań są takty 34-37.

Przykład 22 (takty 34-37)



Łuki obejmujące tylko dwa dźwięki, nagłe kontrasty dynamiczne (forte/piano) oraz krótkie crescendo wydają się nawiązywać do ekspresji wokalne o wielkiej sile wyrazu muzycznego. Dwa kolejne takty (przykład następny), w sposób mistrzowski zestawione z poprzedzającym je odcinkiem wprowadzają całkowicie odmienną sytuację emocjonalną.

Przykład 23 (takty 38-39)



Powtarzalność ukształtowań melodycznych skłoniła mnie do potraktowania tego odcinka w sposób improwizacyjny. Uznałam, że zmienność artykulacji okaże się atrakcyjna dla słuchacza. Moje wykonanie balansuje pomiędzy *legato*, *poco legato* i *staccato*.

W tekście nutowym znajdujemy wiele sytuacji wymagających szczególnych

starań wykonawcy o właściwy dobór sposobu wydobywania dźwięku. W opisie problematyki artykulacji w drugiej części Sonaty skupiłam się wyłącznie na zjawiskach, w mojej opinii, najciekawszych.

Trzecią część *Sonaty c-moll* KV 457 Wolfganga Amadeusza Mozarta charakteryzuje unikatowy rodzaj ekspresji muzycznej. Rondo oparte jest na kontraście trzech odcinków. Pierwszy z nich pełni funkcję refrenu (takty 1-16) Został on uzupełniony o fragment zdecydowanie kontrastujący wyrazowo (takty 16-44), który każdorazowo towarzyszy pojawieniu się podstawowej myśli muzycznej utworu. Trzecim ogniwem konstrukcyjnym finału *Sonaty* jest kuplet, początkowo występujący w paralelnej tonacji durowej – Es-dur (takty 46-102). Kolejny jego pokaz ma miejsce w tonacji głównej – c-moll (takty 167-220). Mozart wprowadził w tej części cyklu jeszcze jeden materiał dźwiękowy (takty 143-155). Pełni on funkcję ukształtowania modulującego. Wykorzystuje motywikę wywodzącą się z refrenu i oddziałuje na słuchacza z równie dużą siłą ekspresji.

W części finałowej comawianego cyklu sonatowego kompozytor powraca do konstruowania planu wyrazowego opartego na silnym kontraście dynamiki, artykulacji i faktury.

Przykład nr 24 (takty 1-16)

Allegro assai

The image shows the first 16 measures of the first movement of Mozart's Sonata in C minor, KV 457. The tempo is marked 'Allegro assai'. The music is in 2/4 time and C minor. The first system (measures 1-8) begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 9-16) continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, as well as articulation marks like accents and slurs.

Refren utrzymany jest w dynamice piano. Wspominane już w trakcie analizy części drugiej cyklu łukowanie obejmujące dwa dźwięki przyczynia się również tutaj do powstania efektu łkania. Tragizm muzycznej wypowiedzi potęguje plan lewej ręki (długie brzmienie podwójnych dźwięków ogranicza ruchliwość przebiegu i nasila wrażenie pustki). Artystyka linii melodycznej głosu sopranowego powinna więc zbliżać się do łagodnego legato. Plan harmoniczny struktury jest okazją do uwypuklenia falowania dyskretnych napięć i odprężeń. Delikatne eksponowanie tych zależności wzbogaca wyraz muzyczny dzieła.

Przykład nr 25 (takty 16-44)



Powyższy przykład ilustruje doskonale dominującą w *Sonacie* KV 457 zasadę kontrastowości. W tym fragmencie zmienia się radykalnie dynamika oraz energetyka dźwięku. Zagęszczeniu ulega też faktura. Pojawiający się w obrębie tego odcinka krótki epizod piano okazuje się tylko chwilowym rozładowaniem napięcia, które po pięciu taktach powraca, jeszcze intensywniej elektryzując słu-

chacza. Artykulacja w dynamice forte staje się bardziej agresywna – zbliżona do staccato. Kompozytor kilkakrotnie zapisuje ją pod postacią kropek nad nutą. Współczesny fortepian, będący punktem odniesienia dla moich rozważań, skłania jednak czasami do zastosowania „pedału forte”, mimo obecności tego rodzaju notacji. W dużej dynamice, pozostawienie staccato bez pedalizacji, może przyczynić się do powstania brzmienia *secco*, które niekiedy jest rezultatem niepożądanym przez wykonawcę. Artykulacja *staccato* z jednoczesnym użyciem pedału jest ogólnie przyjętą formą kształtowania dźwięku i nie stoi w sprzeczności z postulatem wierności wobec zapisu kompozytora.

Przykład nr 26 (takty 186-190)



Ciekawym efektem artykulacyjnym jest zestawienie legato i staccato w ramach ukształtowania figuracyjnego. Struktura wykonywana legato ma charakter stabilizujący obniżenie napięcia. Mozart osiąga ten cel za pomocą, przypominającego tryl, ruchu sekund. W następujących potem dwóch taktach pojawia się gwałtowna zmiana rodzaju figuracji. Linia melodyczna wznosi się przez ponad trzy oktawy, a interwał sekundy zostaje zastąpiony pochodem tercji. Aktywizacja emocjonalna przebiegu osiągnięta dzięki zmianie faktury została w omawianym fragmencie dodatkowo wzmocniona poprzez wprowadzenie artykulacji staccato. Podobny efekt możemy zaobserwować w kolejnym przykładzie.

Przykład nr 27 (takty 78-81)



Kończąc opis problematyki artykulacji w części finałowej Sonaty c-moll KV 457 chcę jeszcze zwrócić uwagę fragment oznaczony w tekście nutowym jako *a piacere* (w swobodnym tłumaczeniu: według gustu, dowolnie). Sugestia tego rodzaju odnosi się przede wszystkim do interpretacji czasu muzycznego. Pośrednio jednak wpływa na dobór sposobu wydobywania dźwięku. Tym bardziej, że Mozart konstruuje plan emocjonalny tego odcinka, posługując się frazami o podobnej budowie, nadając jednocześnie każdej z nich odmienne znaczenie. Różnice te wynikają z zależności harmoniczych, kierunku linii melodycznej i budowy interwałowej poszczególnych ukształtowań. Nie można również pominąć oddziaływania fermaty oraz oznaczenia *fp* na decyzje wykonawcy w zakresie wyboru użytych środków artykulacyjnych.

Claude Debussy – wybrane Etiudy

Można przyjąć, że Debussy, w swoim cyklu dwunastu Etiud na fortepian, nawiązuje do spuścizny Fryderyka Chopina, twórcy 24 Etiud, opublikowanych jako opus 10. i 25. Kompozycje Debussy'ego są swego rodzaju hołdem dla geniuszu Chopina, którego wpływ na rozwój światowej literatury fortepianowej trudno przecenić. Dzieła wspomnianych tu obu kompozytorów, podobnie jak utwory tego gatunku innych, powszechnie cenionych twórców (np. Skriabin, Rachmaninow), ujęte są w cykle. Mimo to, najczęściej wykonywane są one jako kompozycje odrębne. Debussy zaplanował swój cykl pomijając obowiązujące u Chopina zależności tonalne. Taka decyzja wynika z dwudziestowiecznych poszukiwań nowego języka muzycznego, który oddalał się coraz bardziej od reguł systemu dur-moll.

Organizacja cyklu Debussy'ego zakłada ścisłą zależność konstrukcji i faktury utworu od rodzaju techniki w nim dominującej. Dzięki temu otrzymaliśmy od kompozytora katalog problemów, składających się na pojęcie tzw. warsztatu pianistycznego.

Cykl składa się z następujących kompozycji (tytuły podaję w swobodnym tłumaczeniu z języka francuskiego):

Etiuda 1 na pięć palców, za Monsieur Czernym.

Etiuda 2 tercjowa

Etiuda 3 kwartowa

Etiuda 4 sekstowa

Etiuda 5 oktavowa

Etiuda 6 na osiem palców

Etiuda 7 chromatyczna

Etiuda 8 na ozdobniki

Etiuda 9 repetycyjna

Etiuda 10 na brzmienia przeciwstawne

Etiuda 11 arpeggiowa

Etiuda 12 akordowa

Wśród utworów o bardzo wysokim poziomie trudności motorycznych znajdujemy w tym zestawie także Etiudy poświęcone przede wszystkim rozwiązywaniu problemów brzmieniowych (*Etiuda na brzmienia przeciwstawne*, *Etiuda na ozdobniki*). Technika pianistyczna widziana z takiej perspektywy wywodzi się z tradycji francuskiej. Hołdują jej nie tylko podręczniki i metody nauczania gry na fortepianie. Jej wpływy odnajdujemy także w terminologii opisującej tę problematykę (stosowane w innych językach takie określenia jak „uderzenie”, „atak” zostały w języku francuskim zastąpione pojęciem dotyku – *toucher*)

W ramach dzieła artystycznego nagrałam tylko wybrane Etiudy. Winna jestem czytelnikowi wyjaśnienie okoliczności tej decyzji. Zmuszają mnie do niej warunki fizyczne, którymi jako pianistka dysponuję. Ze względu na wyjątkowo małą rozpiętość dłoni (z trudem obejmuję interwał oktawy), wiele pozycji repertuarowych pozostaje dla mnie niedostępnych. Ograniczenia tego rodzaju towarzy-

szyły mi podczas nauki gry na fortepianie od najmłodszych lat. Mimo to, kontynuuję swoją pianistyczną edukację, próbując dobierać repertuar do swoich możliwości.

Etiuda na pięć palców

Dopisana przez kompozytora pod tytułem utworu informacja „d’après Monsieur Czerny” wskazuje na inspirację techniką palcową C. Czernego. Elementem formotwórczym kompozycji jest struktura zwana popularnie „pięciopalcówką”. Zwykle stanowi ona aplikowane dzieciom ćwiczenie rozwijające biegłość palcową. Debussy opatruje ją, na wszelki wypadek, artykulacyjną sugestią *ben legato*. W ten sposób kompozytor poszukuje artystycznego wymiaru, nie zwraca uwagi na tempo, a podkreśla jakość brzmienia struktury.

Ciekawa w tym kontekście wydaje się także uwaga określająca tempo kompozycji jako „mądre” – *sagement*. Wymóg gry legato wsparty oryginalnym określeniem tempa rozumiem jako troskę o frazowanie pięciodźwiękowej grupy, którą słuchacz powinien zrozumieć jako całość muzyczną.

Przykład nr 28 (takty 1-10)

* Sagement (♩=63) CLAUDE DEBUSSY

p ben legato

Accelerando (2/4) (♩ = 6/16 = 76) Animé (Mouv't de Gigue) *molto dim.* (6/16 =)

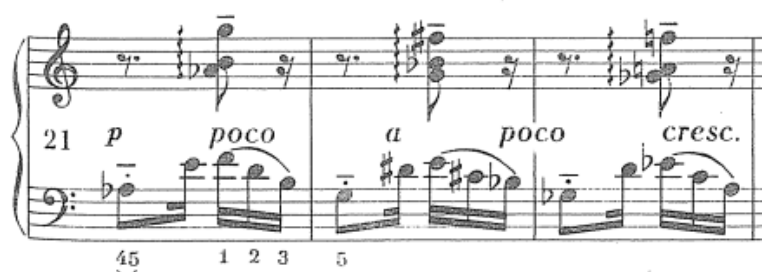
mf

1 3 5 1 3 5 1 3

W przykładzie nr 28. zauważamy nietypowe oznaczenie artykulacyjne. Niektóre wartości ósemkowe opatrzone są tu dwiema sprzecznymi wskazówkami artykulacyjnymi. Jedną z nich stanowi kropka sugerująca staccato, a drugą pozioma

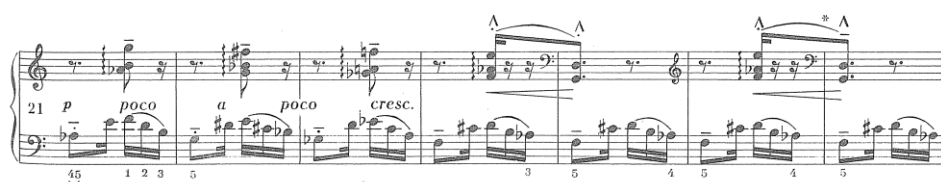
kreska, kojarzona z wydłużeniem brzmienia (tenuto). Rozsądnym rozwiązaniem jest zastosowanie wydłużonego staccato, rozumianego inaczej niż to, które znajduje się na początku utworu. W moim wykonaniu, opisana powyżej artykulacja ulega zmianie w zależności od poziomu dynamiki. Zdecydowałam się uznać, że w mniejszej dynamice rola tenuto ulega ograniczeniu. Odwrotną tendencję demonstruje kolejny przykład.

Przykład nr 29 (takty 21-23)



W tym odcinku Debussy eliminuje kropki i zostawia wyłącznie artykulację tenuto, co uprawnia wykonawcę do użycia pedału.

Przykład nr 30 (Takty 24-27)



Ten przykład zwraca uwagę innym rodzajem zestawienia dwóch artykulacji. Pojawia się tu staccato, wzmocnione oznaczeniem akcentu. Tego typu zabieg nie jest wyjątkowy. Warto zwrócić jednak uwagę na zróżnicowanie brzmienia akordu zanotowanego jako szesnastka i kwinty zapisanej jako ósemka z kropką. Ich różna wartość rytmiczna, odmienne usytuowanie w takcie oraz oznaczenie graficzne,

podkreślając zachodzącą między nimi różnicę dynamiczną, prowokują wykonawcę do zastosowania różnego rodzaju staccato (od *i* do klawiatury).

Odmierna artykulacja otwiera możliwości ukazania podziałów formalnych w utworze. Przykład takiej sytuacji ma miejsce w odcinku, którego wyjątkowość sugeruje kompozytor, wprowadzając nowe określenie sposobu wydobywania dźwięku.

Przykład nr 310 (takty 48-58)

The musical score for Debussy's 'Mouvt' (tacts 48-58) is presented in four systems. The first system (tacts 48-51) is marked 'Mouvt' and 'pp' (pianissimo), with the instruction 'leggerissimo' (very light) indicating a specific articulation. The second system (tacts 52-55) includes a 'rinf.' (rinfacciato) and 'molto' (molto) marking. The third system (tacts 56-58) features a 'p' (piano) marking. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Debussy zamieszcza tu włoskie określenie *leggerissimo*, co oznacza najwyższy poziom lekkości artykulacji. Wykonawca stoi tu przed trudnym zadaniem, ze względu na niski rejestr instrumentu. Właściwie zrealizowana artykulacja pozwala jednak osiągnąć ciekawy rezultat brzmieniowy.

Różnice artykulacyjne, traktowane jako środek kreujący formę kompozycji,

pełnią istotną rolę w kolejnym przykładzie.

Przykład nr 32 (takty 63-84)

The musical score for Example 32 (measures 63-84) is presented in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several sections, each with its own tempo and dynamic markings.

Measures 63-66: The first section begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is marked with a *cresc.* (crescendo) and a *molto* tempo marking. The bass line features a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

Measures 67-70: The second section starts with a *f* (forte) dynamic. The tempo is marked *Rubato* and *Mouvt* (Molto). The melody is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Measures 71-74: The third section begins with a *p* (piano) dynamic. The tempo is marked *Rubato* and *Mouvt*. The melody is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Measures 75-78: The fourth section starts with a *p* (piano) dynamic. The tempo is marked *Poco meno mosso*. The melody is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Measures 79-82: The fifth section begins with a *p* (piano) dynamic. The tempo is marked *Tempo (meno mosso)*. The melody is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Measures 83-84: The sixth section starts with a *p* (piano) dynamic. The tempo is marked *Tempo (meno mosso)*. The melody is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo changes are indicated by *Rubato*, *Mouvt*, *Poco meno mosso*, and *Tempo (meno mosso)*. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte).

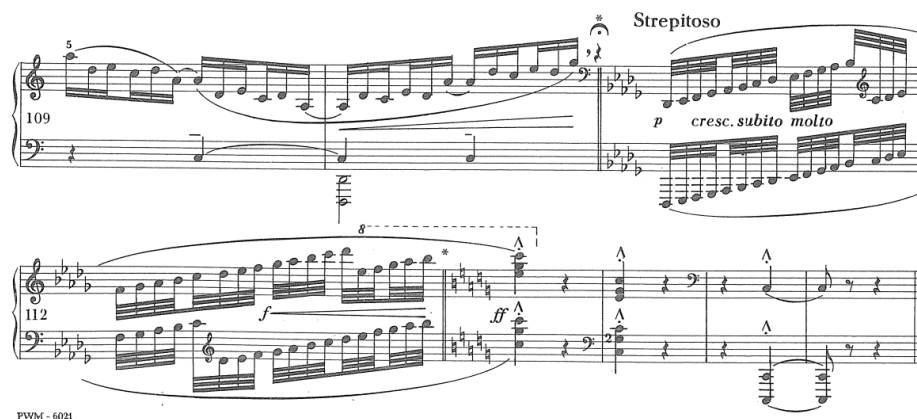
Na przestrzeni tego stosunkowo długiego odcinka Debussy formuje jedno lub dwutaktowe struktury tworzące mozaikę skontrastowanych typów ekspresji o różnym poziomie śpiewności, aktywności energetycznej oraz barwności brzmienia.

Kolorystyka faktury fortepianowej została w tym utworze osiągnięta dzięki wykorzystaniu wszystkich rejestrów instrumentu. Zjawisko to ilustruje kolejny przykład.

Przykład nr 33 (takty 91-97 oraz 111-116)

The musical score for Example 33 consists of two systems. The first system covers measures 91-97 and includes markings for *poco*, *a*, *poco*, *accelerando*, *e*, and *cresc.*. The second system covers measures 111-116 and includes markings for *molto cresc.* and *f*. The tempo is marked *Mouv t (♩ = ♩)*. The score is written in bass and treble clefs, showing complex textures with many notes. The dynamics range from *ppp* to *ff*.

oraz



W obu przypadkach zmiana rejestru towarzyszy efektowi molto crescendo. Stopniowa zmiana artykulacji wzmacniająca poziom akcentacji brzmienia nadaje Etiudzie znamiona wirtuozerii.

Etiuda tercjowa

Głównym problemem wykonawczym tej kompozycji jest trudność uzyskania wyrazistości brzmienia poszczególnych planów dźwiękowych, mimo wymuszonej zapisem rytmicznym obfitej pedalizacji. Debussy nie notuje wprowadzenia pedału forte za pomocą tradycyjnego oznakowania. Wskazówki w tym zakresie wykonawca otrzymuje poprzez precyzyjną notację wartości rytmicznych poszczególnych dźwięków. Wierność wobec tego zapisu wymaga zastosowania pedalizacji umożliwiającej trwanie dźwięku nawet wtedy, gdy palcami nie jesteśmy w stanie tego osiągnąć.

Dodatkową trudnością interpretacyjną jest gęstość faktury, stosunkowo częste wykorzystywanie niskich rejestrów oraz przewaga niewielkiej dynamiki. Tempo moderato, ma non troppo (w polskim tłumaczeniu – umiarkowanie/nie za bardzo) pozwala na realizację początkowych zaleceń artykulacyjnych (legato e sostenuto). Drugie z nich odnosi się przede wszystkim do czasu muzycznego i można ją przetłumaczyć jako powstrzymanie przebiegu. Zabieg ten nie może jednak pozostać bez wpływu na artykulację, która w tej sytuacji powinna zyskać znamiona spokojnej narracji.

Przykład nr 34 (takty 8-9)

Chciałabym zwrócić uwagę na ciekawe rozwiązanie artykulacyjne w partii lewej ręki. Szesnastki wykonywane prawą ręką zostały tu wzbogacone o ćwierćnuty staccato w niższym rejestrze. Frazowanie pochodów tercjowych wymaga użycia pedału zapewniającego legato. Stąd wniosek, że Debussy nie oczekuje skrócenia towarzyszących im ćwierćnut. Można zatem domniemywać, że kropki zostały przez kompozytora dodane wyłącznie w celach kolorystyczno-artykulacyjnych.

Przykład nr 35 (takty 13-14 oraz 67-76)

oraz

Con fuoco

66

69

ff

Rit. --- //

Tempo I°

Molto stretto

Tempo I°

ff tutta la forza

PWM - 6021

Przykład ten dotyczy dwóch odcinków opartych na podobnym materiale dźwiękowym, ale potraktowanych przez kompozytora odmiennie. W mojej opinii, różnice wynikają z innej roli jaką pełnią one w konstrukcji formy utworu. Oba fragmenty stanowią kulminację wcześniejszych przebiegów, jednak pierwszy jest wierzchołkiem emocjonalnym, po którym następuje kontynuacja akcji muzycznej, a drugi staje się zwieńczeniem całego utworu. Rezultatem takiego rozwiązania konstrukcyjnego jest różnica fakturalna oraz dynamiczna między omawianymi odcinkami. Warto też przyjrzeć się szczególnie taktom 74 i 75. W celu osiągnięcia efektownego zakończenia *Etudy*, Debussy rezygnuje z stosowanego wcześniej łukowania (ograniczając je tylko do pierwszej trioli w takcie. Pozostałe akordy notowane są jako staccato, co sprzyja przyspieszeniu tempa i doprowadza do maksymalnego poziomu dynamiki (*ff tutta la forza*).

Etiuda kwartowa

Ta niezwykle piękna kompozycja urzeka słuchacza różnorodnością brzmienia oraz silnymi kontrastami agogicznymi. Struktura rytmiczna przebiegu jest także zróżnicowana. Manewrowanie czasem muzycznym w tym utworze stanowi dla wykonawcy sporą trudność. W tekście nutowym znajdujemy dużo oznaczeń agogicznych. Dotyczą one nie tylko sugestii zmiany tempa w poszczególnych fragmentach dzieła, co wspólnie z innymi elementami oddziałuje na gatunek brzmienia, ale także stopniowych, płynnych jego zmian, które również decydują o zastosowanej przez wykonawcę artykulacji. Interpretacja musi więc uwzględnić rozbudowaną siatkę istniejących w kompozycji wielopoziomowych zależności strukturalnych. Bardzo skomplikowana sfera agogiczna skłoniła mnie do mniej rygorystycznego potraktowania zapisu rytmu w tym utworze. Oczywiście nie wykonuję go *ad libitum*. Byłoby to sprzeczne z uczciwością wobec jego twórcy. Uznałam jednak, że niewielkie odstępstwa od zapisu nie będą działać wbrew autorskiej wizji kompozytora.

Najbardziej spektakularny kontrast dynamiczno-artykulacyjny obserwujemy w następującym przykładzie:

Przykład nr 36 (takty 7-9)

Oprócz wskazówki *stretto* znajdujemy tu sugestię brzmienia, określoną jako „młoteczkowe”, „stukane”. Oznaczenie to wiąże się z terminem włoskim – *mar-*

tellato.

Takty kończące przytoczony fragment utworu są równie ciekawe. Stanowią doskonałą ilustracją procesu zmniejszania potencjału energetycznego dźwięku. Interesujące są także wnioski płynące z analizy wskazówek artykulacyjnych odnoszących się do najwyższego i najniższego współbrzmienia kwarty. Debussy świadomie podkreśla wagę ostatniego dwudźwięku oznaczeniem *tenuto*. Określenie to przeciwdziała bagatelizowaniu roli kończącego fragment współbrzmienia pojawiającego się w dynamice *pp*.

Przykład nr 37 (takty 14-17)

The image shows two pages of a musical score. The top page is for the 'in Tempo I' section, featuring a piano (p) and a soprano (sopra) part. The piano part has a treble and bass staff, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The soprano part is a single line with a dashed line indicating it continues on the next page. The bottom page is for the 'Rit.' section, featuring a piano (p) and a soprano (sopra) part. The piano part has a treble and bass staff, with dynamics ranging from *più p* to *pp*. The soprano part is a single line with a dashed line indicating it continues on the next page. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Kolejne wyzwanie artykulacyjne dla wykonawcy Etiudy kwartowej to niewątpliwie tryl w partii lewej ręki. Trudność polega na realizacji, zaprogramowanej przez kompozytora, dynamiki *pp* oraz określenia murmurando (śpiew z zamkniętymi ustami), które Debussy umieścił w tekście nutowym. Wykonawca nie może nie zauważyć, że kompozytor oczekuje od pianisty nadzwyczajnych umiejętności gry w obrębie niewielkiej dynamiki. W omawianej Etiudzie odnajdujemy

wskazówkę *pp* aż siedemnaście razy. Skala oznaczeń dynamicznych została w twórczości kompozytorów francuskich przełomu XIX i XX wieku znacznie poszerzona. Pianissimo Debussy'ego czy Ravela jest niewątpliwie inne niż pianissimo twórców romantycznych. Warta zauważenia jest też inna prawidłowość. Nawet u tego samego kompozytora i w tym samym utworze identyczne wskazania dynamiki nie oznaczają identycznego jej poziomu. Mnogość czynników wpływająca na tę sytuację mogłaby być tematem odrębnej pracy doktorskiej. W tym miejscu pragnę tylko zauważyć istnienie kolejnego dylematu w sferze powiązania artykulacji z interpretacją planu dynamicznego.

Przykład nr 38 (takty 43-52)

The musical score for Example 38 (measures 43-52) is presented in three systems. The first system (measures 43-45) begins with a 'Rit.' marking, followed by 'in Tempo I° (poco animando)' and 'sostenuto'. It features dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*, with various fingerings and articulations. The second system (measures 46-48) is marked 'Sempre animando' and includes dynamic markings of *p* and *pp*, with complex fingerings and articulations. The third system (measures 49-52) is marked 'in Tempo I°' and includes dynamic markings of *p*, *pp*, and *pp come prima*, with various fingerings and articulations.



Powyższy przykład pozwala czytelnikowi uchwycić różnice ekspresji będące konsekwencją zmian artykulacyjnych. Takty 43-48 to fragment, w którym dominuje frazowanie o zabarwieniu legato. Kolejne cztery tworzą odcinek, w którym pojawia się nastrój żartobliwy (termin włoski – *scherzandare*). Wprowadza je skrócona artykulacja w lewej ręce, okraszona na ostatniej części taktu, dowcipnym akcentem.

Podobne struktury rytmiczne są, w miarę rozwoju kulminacji, objęte łukiem. Notacja tego rodzaju, wsparta zapisem rytmu uzasadnia wprowadzenie pedału forte.

Etiuda kwartowa jest utworem, w którym Debussy stosuje bardzo zróżnicowane pod względem artykulacyjnym brzmienie. Pojawia się w niej wiele dodatkowych wskazówek słownych (*calmato*/uspokoić, *con tristezza*/ze smutkiem, *perdendo*/utrata/ przegrana, *volubile*/zmienny). Podaję tylko kilka z nich – wszystkie znajdują się w kilkunastu taktach kończących utwór. Oprócz włoskich możemy spotkać też francuskie terminy (*marqué*/podkreślony, czy *lointain*/oddalony). Twórczość Debussy’ego jest przykładem sięgania po wskazówki formułowane w języku ojczystym kompozytora. Tendencję tę możemy zauważyć wcześniej, gdyż określenia tempa w języku niemieckim możemy odnaleźć np. w późnych dziełach L. van Beethovena.

Etiuda na osiem palców

Kompozycja ta jest w założeniu homogeniczna pod względem artykulacyjnym. Debussy oparł konstrukcję Etiudy na ciągłym ruchu grup trzydziestodwójkowych. Ich artykulacja ulega zmianom w zależności od poziomu dynamicznego przebiegu.

Trzeba jednocześnie zauważyć, że kompozytor wyodrębnia niekiedy pierwszy dźwięk ośmiodźwiękowego. schematu. Sposób, w jaki to robi, jest bardzo finiszowy. Używa w tym celu dwóch metod wydobywania dźwięku (tenuto, staccato). Dubluje też notację rytmu, traktując omawiany dźwięk jako wartość dłuższą (szesnastka). W rezultacie otrzymujemy kombinację wariantów artykulacyjnych.

Przykład nr 39 (takty 54-59)

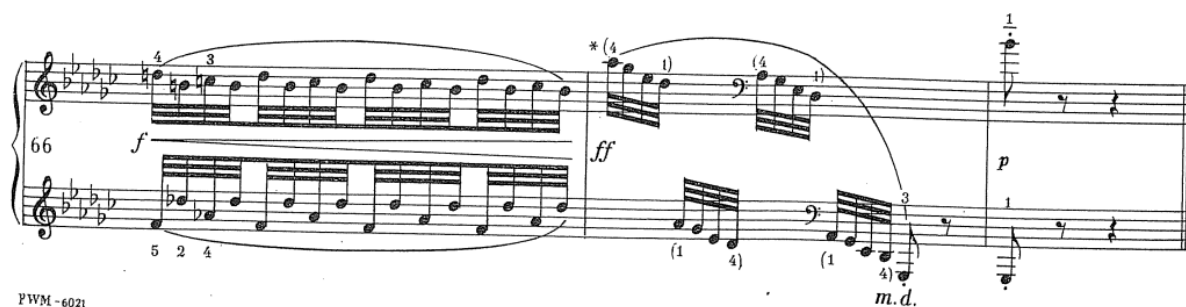
54 *p* *les basses légèrement expressives*

56 *p* *cre - scen - do*

58 *f*

Do przytoczonego w tym przykładzie fragmentu odnosi się uwaga, zamieszczona w języku francuskim: *les basses légèrement expressives* (w swobodnym tłumaczeniu – dźwięki basowe lekko podkreślić ekspresyjnie). Pożądany efekt postanowiłam zrealizować za pomocą pedału forte.

Przykład nr 40 (takty 67-68)



Kolejny przykład pokazuje mistrzostwo Debussy'ego w konstruowaniu napięć generowanych przez kontrasty artykulacyjne. Tym razem, element zaskoczenia odwołuje się do poczucia humoru słuchacza. Kontrast dynamiki fortissimo z pojedynczym dźwiękiem wykonanym piano robi ogromne wrażenie. Wykonawca powinien też zwrócić uwagę na różną notację ostatniego dźwięku w planach prawej i lewej ręki. Trudno jednoznacznie odnieść się do tego zapisu. Wydaje się jednak, że kompozytor ustosunkował się do różnicy rejestrów fortepianu. Być może chciał przeciwdziałać brzmieniu secco, które mogłoby pojawić się w wysokim rejestrze instrumentu. Rejestr niski brzmi, z natury bardziej miękko i dla uzyskania odpowiedniego dźwięku nie ma potrzeby zastosowania specjalnego działania.

Etiuda chromatyczna

Debussy zestawia w tej kompozycji dwa kontrastujące materiały dźwiękowe. Pierwszy z nich zawiera pochody chromatyczne o wyraźnie wirtuozowskim charakterze. Tworzy energetyzujące, barwne kaskady kojarzące się z Preludium zatytułowanym Sztuczne ognie. W drugim dominuje spokojnie prowadzona linia melodyczna partii lewej ręki, nad którą kompozytor „zawiesza” girlandy rozwibrowanych czterodźwiękowych, często powtarzających się struktur dźwiękowych.

Przykład nr 41 (takty 1-10)

Scherzando, animato assai (♩ = 84 ca)

pp m.g. 1 4

4

7 *f* *dim.* *f*

10 *dim.* *p* *pp* *sempre leggerissimo* *(simile)* *dolce espress.* *(un peu en dehors)*

Przykład nr 42 (takty 11-14)

sempre leggerissimo *(simile)*

10 *dim.* *p* *pp* *dolce espress.* *(un peu en dehors)*

PWM - 6021

Zdecydowałam się skomentować powyższe przykłady jednocześnie, ponieważ dopiero ich zestawienie pozwala uzmysłwić sobie istotę różnicowania sposobów wydobywania dźwięku w tym utworze. Takty początkowe Etiudy wymagają od wykonawcy gry aktywnej. Dłuższe wartości rytmiczne opatrzone są w nich

artykulacją staccato. Dodatkowo, w miejscach istotnych, z perspektywy kompozytora, jest ono uzupełnione akcentem. Wszystko rozgrywa się w dynamice pianissimo. Ulotność dźwięku stanowi więc o dodatkowym uroku tego fragmentu. W takcie siódmym Debussy zmienia poziom dynamiczny na forte (*subito/nagle*), co czyni artykulację jeszcze bardziej aktywną. Warto zwrócić uwagę na notację motywów granych w tym odcinku lewą ręką – towarzyszy im crescendo i mimo tego zapisu, zaczynają się od akcentu. Tak potraktowane, jednoznacznie wskazują, jak bardzo zależało kompozytorowi na uzyskaniu agresywnej artykulacji.

Uzupełniając, chcę jeszcze porównać takty drugi i czwarty. Pod względem materiałowym są one identyczne. Można przypuszczać, że różnica tkwi tylko w rozmiarach crescendo. Drugie jest niewątpliwie większe (w takcie trzecim pojawia się powtórnie pianissimo, którego brak w takcie piątym). Wydaje się, że ta sytuacja jest jedynym wyjaśnieniem braku *tenuto* w takcie czwartym.

Przykład nr 42 wprowadza całkowicie odmienną aurę brzmieniową. Wykonawca stoi przed zadaniem frazowania za pomocą artykulacji o zabarwieniu *dolce espressivo*. Kompozytor podkreśla przestrzenność układu dźwiękowego dzięki towarzyszącej tematowi uwadze – *un peu en dehors* (odrobinę na zewnątrz). Tym samym wyraźnie traktuje figuracje w prawej ręce jako element zdobiący (*sempre leggierissimo*).

Kontrast idei muzycznych obu przykładów pojawia się w utworze kilkakrotnie. Najbardziej czytelny jest w taktach 57-66, gdzie kantylenowy materiał tematyczny został poprzedzony rzadko spotykanym włoskim określeniem artykulacyjnym (*acuto/ostro*). Etiudę kończy stopniowe wyciszenie narracji oznaczone początkowo za pomocą francuskiego *lointain*, a później włoskiego określenia *smorzando*.

Etiuda repetycyjna

Opis wykonania tego utworu chciałabym zacząć od zwrócenia uwagi na oznaczenia artykulacyjne, które – rozumiane dosłownie okazują się niewykonalne. Wspominałam już wcześniej, że pełnią one w takiej sytuacji funkcję czynnika inspirującego wykonawcę do poszukiwań w sferze wyobraźni. Poszukiwań aury

dźwiękowej jak najbliższej wizji kompozytora.

Przykład nr 43 (takty 2-6)



W omawianym fragmencie spotykamy struktury złożone z dźwięków repetytowanych, w stosunkowo szybkim tempie. Są one grupowane w układy dwu lub czterodźwiękowe.

Pierwsze dźwięki takich ukształtowań Debussy zapisuje często jako *tenuto*. Realizacja tej wskazówki jest w obowiązującym w utworze tempie niewykonalna. Technika repetycyjna wymaga bowiem szybkiego uwolnienia mechanizmu fortepianu, w celu wydobycia kolejnego dźwięku. Niemniej, świadomość autorskiej notacji wyzwala u wykonawcy wyobrażenie miękkości artykulacyjnej. Wydaje się, że kompozytor osiągnął dzięki temu zamierzony cel artystyczny.

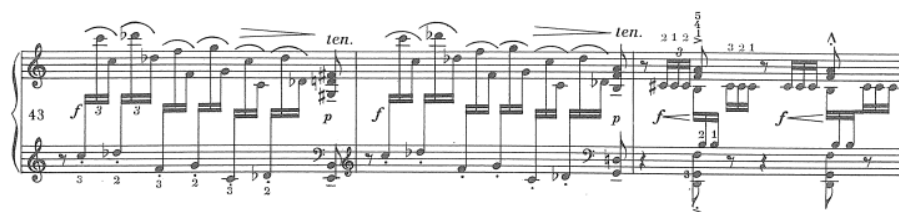
Kolejne przykłady dotyczą – moim zdaniem – ciekawych zestawień artykulacji wpływających na atrakcyjność narracji muzycznej.

Przykład nr 44 (takty 27-36)

The musical score for Example 44 (measures 27-36) is presented in four systems. The first system (measures 25-27) shows the piano accompaniment with a piano (p) dynamic, followed by a forte (sf) dynamic. The second system (measures 28-30) introduces the soprano vocal line with a piano (pp) dynamic, marked 'expressif et léger' and 'poco cresc.'. The third system (measures 31-33) continues the vocal line with a mezzo-forte (mf) dynamic, marked 'dim.'. The fourth system (measures 34-36) concludes the fragment with a piano (p) dynamic, marked 'dim.' and ending with a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'molto dim.', 'poco cresc.', and 'dim.'. The vocal line is marked '(sopra)' and the piano part is marked 'p' and 'sf'.

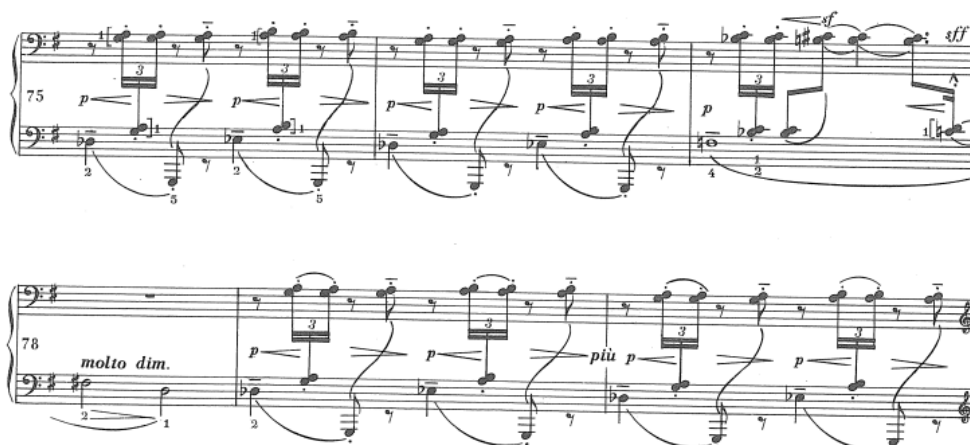
Faktura prezentowanego fragmentu składa się z dwóch płaszczyzn, zdecydowanie zróżnicowanych artykulacyjnie. Odcinek ten jest określony przez kompozytora francuskimi terminami *expressif et léger*. Najniższy plan faktury charakteryzuje się ekspresją kantylenową. Interpretacja linii melodycznej spełnia więc zalecenia sformułowane przez pierwszą z tych wskazówek. Druga natomiast, sugeruje sposób realizacji planu akompaniującego, zanotowanego przez kompozytora jako staccato.

Przykład nr 45 (takty 43-44)



Inspirujący wykonawcę jest fragment przytoczony w powyższym przykładzie. Debussy wykorzystuje w nim trzy rodzaje artykulacji. Partia lewej ręki jest wykonywana staccato. Uzupełniającą ją ręka prawa gra tzw. „łamane oktawy”, podkreślając artykulacyjnie najwyższe dźwięki. Objęcie każdej trioli łukiem może być rozumiane jako sugestia użycia pedału forte (przemawia za tym także duża dynamika tego taktu i okazja do skonstrastowania brzmienia z taktem poprzedzającym. Pomysłowość kompozytora sięga jednak dalej. Nadzwyczajnie ciekawym efektem jest bowiem wprowadzenie diametralnie odmiennej artykulacji akordów. Kontrastująca dynamika piano wsparta podwójnie oznaczonym tenuto (znajdujemy tu graficzną oraz słowną wskazówkę) czyni ten zabieg absolutnie wyjątkowym. Przy okazji, po raz kolejny zauważamy starania kompozytora o zainspirowanie wyobraźni wykonawcy.

Przykład nr 46 (takty 75-80)



Ten przykład ilustruje różnorodność sugerowanych przez twórcę sposobów wydobycia dźwięku. Obserwujemy pełną paletę rozwiązań prowadzących do wzbogacenia zmienności energetycznej brzmienia.

Podsumowanie

Przedstawione Komisji Doktorskiej dzieło artystyczne oraz jego opis służyły udowodnieniu tezy uznającej umiejętność różnicowania artykulacji za najważniejszy atrybut rozwiniętej techniki pianistycznej. Przeprowadzone badania potwierdziły słuszność szerokiego rozumienia tego terminu. Jest to bowiem, nie tylko, jak się powszechnie uważa, czynnik odpowiedzialny za wyrazistość muzycznej wypowiedzi. Artykulacja interpretowana jako sposób wydobycia dźwięku dotyczy wielu elementów muzycznych, za których funkcjonowanie odpowiadają zarówno kompozytor jak i wykonawca.

Ścisłe powiązanie artykulacji z dynamiką, tempem i agogiką oraz kolorystyką brzmienia należy, w kontekście moich pianistycznych doświadczeń, uzupełnić jeszcze o czynnik prawdopodobnie najważniejszy w kształtowaniu ekspresji dzieła. Wspomniane tu elementy muzyczne są bowiem integralnie powiązane z poziomem wewnętrznej aktywności brzmienia.

Warto zauważyć, że energetyka wypowiedzi jest wykorzystywana przez ludzi w codziennej komunikacji werbalnej. Poziom akcentacji, niezależnie od uwarunkowań semantycznych, pozwala nam orientować się w stanie emocjonalnym drugiego człowieka. Umożliwia nawiązywanie bezpiecznych relacji społecznych.

Kwestia ta, przeniesiona na grunt muzyki, pozwala słuchaczowi odczytać emocjonalne przesłanie utworu. Staje się kluczem do rozumienia znaczenia muzycznej struktury.

Bibliografia

Źródła drukowane

Badura-Skoda, Ewa & Paul, Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions, Routledge, New York & London, 2008.

Biegański, Krzysztof, *Bach Johann Sebastian*, w: Mała encyklopedia muzyki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Brown, Clive, Articulation marks, w: Sadie, Stanley (red.), The new grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, Volume 2, 2001, New York.

Butler, Gregory G. "*The Fantasia as Musical Image*." The Musical Quarterly, vol. 60, no. 4, 1974.

Butt, John, Bach Interpretation; Articulation marks in the primary sources of J. S. Bach, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Chew, Geoffrey, Articulation and phrasing, w: Sadie, Stanley (red.), The new grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, Volume 2, 2001, New York.

Delle Vigne, Aquiles, *The innermost Journey of a Pianist (Voyages dans l'intimité d'un pianiste)*, tłum. Sheila Cardno, Associação António Fragoso, 2016.

Dömling, Wolfgang, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1985

Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier-und Orgelmusik*, Laaber-Verlag, Laaber, 2007.

Field, Christopher D.S. & Helm, E. Eugene & Drabkin/R, William, *Fantasia*, w; Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 8.

Halford, Margery, *Couperin L'art De toucher Le Clavecin*, Alfred Publishing Co., Inc., USA, second edition. 1974.

Lockspeiser, Edward, *Debussy*, J. M. Dent & Sons Ltd., London 1944.

Mangsen, Sandra & Lrving, John & Rink, John & Griffiths, Paul, *Sonata*, w:

Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001, Volume 23.

Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten*, Bärenreiter, Kassel, 1999.

Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Mortier, Raul (red.), *Dictionnaire Quillet De La Langue Française*, Librairie Aristide Quillet, Paris, 1959.

Philipp Emanuel, Carl, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, przełożyli: Joanna Solecka, Martin Kraft. Wydawnictwo Astralia, Kraków, 2017.

Schulenberg, David, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, Schirmer books, New York, 2013.

Schwandt, Erich, *Capriccio*, w: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, Second edition, 2001, Volume 5.

Śledziński, Stefan, *Mozart Wolfgang Amadeus*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Szoka, Marta, *Johann Joachim Quantz: O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź, 2012.

Webster, James, *Sonata form*, w: Sadie, Stanley (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York, 2001, Volume 23.

Źródła internetowe

Online https://en.citizendium.org/wiki/images/c/c1/Music_accents.jpg (dostęp 23.06.23).

https://en.wikipedia.org/wiki/Chromatic_Fantasia_and_Fugue.

Nuty

Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Bärenreiter, Kassel • Basel • London • New York • Prag, 1999, Serie V: Klavier- und Lautenwerke Band 9.2.

Wolfgang Amadeus Mozart, Fantasia - Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und Phantasien für das Pianoforte, No. 21 (pp. 2-9 (224-231)) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. Plate W.A.M. 475.

Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata- Sonaten für Klavier zu zwei Händen (pp. 234-51), Leipzig: C.F. Peters, n.d. (ca. 1938). Plate 10817-10818.

C. Debussy, Douze Études: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1967.

