

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Daniel Ziomko

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania
stopnia doktora w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej:

sztuki muzyczne

Promotor:

prof. zw. dr hab. Waldemar Wojtal

Gdańsk 2023

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Całkowity czas – 1:13:29

1. Konrad Pałubicki – *Sonata na fortepian* (1983) (13:43)

I ♩ = 100 02:52

II ♩ = 66 04:46

III ♩ = 104 06:04

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w listopadzie 2021 roku.
Realizacja nagrania – Marcin Kowalczyk, montaż nagrania — Piotr Rodak.

2. Ewa Synowiec – *Sonata w formie otwartej* (1965) (09:13)

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w kwietniu 2022 roku.

3. Ewa Synowiec – *Sonata minima* (1967) (04:44)

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w maju 2023 roku.

4. Ewa Synowiec – *Sonata per pianoforte II* (1980) (10:35)

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w grudniu 2021 roku.

5. Ewa Synowiec – *Sonata per pianoforte III* (1992) (18:23)

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w maju 2023 roku.

6. Władysław Walentynowicz – *Sonata* (1962) (16:49)

I *Allegro vivace* 05:44

II *Adagio* 04:28

III *Allegretto Scherzando* 02:46

IV *Allegro con brio* 03:49

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w grudniu 2021 roku.
Realizacja i montaż nagrań – Piotr Rodak.

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**ASPEKTY WYKONAWCZE
NIEWYDANYCH DRUKIEM SONAT
FORTEPIANOWYCH KONRADA
PAŁUBICKIEGO, EWY SYNOWIEC I
WŁADYSŁAWA WALENTYNOWICZA**

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
ROZDZIAŁ I - Sylwetki kompozytorów	11
1.1 Konrad Pałubicki (1910-1992)	11
1.2 Ewa Synowiec (1942-2021)	16
1.3 Władysław Walentynowicz (1902-1999)	21
ROZDZIAŁ II - Analiza kompozycji	33
2.1 Konrad Pałubicki - <i>Sonata na fortepian (1983)</i>	33
2.1.1 Część I ♩ = 100	35
2.1.2 Część II ♩ = 66	40
2.1.3 Część III ♩ = 104	46
2.1.4 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych <i>Sonaty na fortepian Konrada Pałubickiego</i>	52
2.2 Ewa Synowiec - <i>Sonaty na fortepian</i>	54
2.2.1 <i>Sonata w formie otwartej (1965)</i>	56
2.2.2 <i>Sonata minima (1967)</i>	66
2.2.3 <i>Sonata per pianoforte II (1980)</i>	69
2.2.4 <i>Sonata per pianoforte III (1992)</i>	77
2.2.5 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych <i>Sonat na fortepian Ewy Synowiec</i>	85
2.3 Władysław Walentynowicz - <i>Sonata (1962)</i>	87
2.3.1 <i>Allegro vivace</i>	91
2.3.2 <i>Adagio</i>	99
2.3.3 <i>Allegretto scherzando</i>	101
2.3.4 <i>Allegro con brio</i>	105
2.3.5 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych <i>Sonaty na fortepian Władysława Walentynowicza</i>	113
ZAKOŃCZENIE	114
Bibliografia	117
Oświadczenie autora pracy doktorskiej	119
Własne opracowanie rękopisów niewydanych <i>Sonat fortepianowych</i> Konrada Pałubickiego, Ewy Synowiec i Władysława Walentynowicza	120

WSTĘP

Wybór tematu mojej pracy doktorskiej podyktowany został przeświadczeniem, że w formie rękopisów, w zbiorach bibliotecznych, lub domowych archiwach, zachowało się wiele szerzej nieznanych a mimo to interesujących kompozycji, których wartość artystyczna w pełni uzasadnia podjęcie starań o włączenie ich do programów koncertowych.

Naturalnie, z racji mojej specjalizacji zawodowej, w pracy zająłem się repertuarem fortepianowym. Studia w gdańskiej Akademii Muzycznej przyczyniły się do zainteresowania twórczością kompozytorów skupionych wokół tej Uczelni. Starłem się również, żeby dobór materiału badawczego nie był przypadkowy i umożliwiał dokonanie badań porównawczych. Czynnikiem łączącym omawiane przeze mnie kompozycje okazało się mniej lub bardziej dosłowne odwoływanie się kompozytorów do formy sonatowej.

Utwory poddane analizie spełniają więc następujące kryteria doboru:

- ich tytuły i konstrukcja odnoszą się do formy sonatowej
- wszystkie skomponowane są na fortepian
- nie zostały wydane drukiem
- twórcy tych dzieł związani są z gdańską Akademią Muzyczną (należeli do grona wykładowców tej Uczelni)

Niektóre dzieła były publicznie wykonywane. Fakt ten jest udokumentowany w różnych publikacjach. Wydarzenia te miały jednak incydentalny charakter i najczęściej odbywały się w okresie zbliżonym do daty ukończenia dzieła. Koncertowych wykonań było tak mało, że w rezultacie, utwory te nie zostały włączone na stałe do repertuaru wykonujących je pianistów. Siłą rzeczy ich recepcja miała bardzo ograniczony charakter. Wszyscy omawiani przeze mnie twórcy byli doceniani przez jury znaczących konkursów kompozytorskich. Nagradzano m.in. ich utwory fortepianowe. Wystarczy wymienić: *Sonatinę* Walentynowicza - III nagroda na konkursie kompozytorskim w 100. rocznicę urodzin F. Chopina (1949), *Sonatę per pianoforte nr 1* Synowiec

- wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Wiosna Opolska” (1973), *Kompozycję na fortepian solo* Pałubickiego - wyróżnienie na IX Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku (1975), by postawić tezę, że instrument ten stał się obiektem ich twórczego zainteresowania. Nie było ono przypadkowe, gdyż omawiani kompozytorzy posiadali pianistyczne wykształcenie. Największe sukcesy w tej dziedzinie odnotowała Ewa Synowiec. W 1966 roku uzyskała V nagrodę na Konkursie im. Ferencza Liszta i Béli Bartoka w Budapeszcie, a dwa lata później II nagrodę na Konkursie im. Marii Canals w Barcelonie. Władysław Walentynowicz prowadził klasę fortepianu w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki. Konrad Pałubicki natomiast ukończył klasę fortepianu w Wielkopolskiej Szkole Muzycznej i w okresie II wojny światowej udzielał lekcji gry na tym instrumencie. Od 1942 roku uczył się prywatnie u znanego polskiego pianisty i pedagoga, Zbigniewa Drzewieckiego. Znajomość specyfiki instrumentu i wysokiej klasy warsztat kompozytorski gdańskich twórców, potwierdzony licznymi nagrodami konkursowymi, przyczyniły się do powstania utworów stanowiących wartościową część polskiej literatury fortepianowej. Historia muzyki zna przykłady kompozycji na fortepian pisanych przez twórców, którzy nie posiadali wykształcenia pianistycznego. Ich dzieła okazują się niekiedy dalekie od idiomu faktury fortepianowej. Fakt ten mógł okazać się jedną z przyczyn znikomej popularności tych utworów. Wystarczy wspomnieć mało znane kompozycje fortepianowe takich twórców jak Antonín Dvořák, Jean Sibelius czy Edward Elgar, kompozytorów cenionych za wiele znaczących utworów, przeznaczonych jednak na inny skład wykonawczy. Napisane przez nich sonaty na fortepian (Sibelius), czy koncerty fortepianowe (Dvořák, Elgar) należą do dzieł obecnie bardzo rzadko wykonywanych lub nawet zapomnianych.

Określenie wartości artystycznej *Sonat fortepianowych* będących tematem mojej pracy doktorskiej wymaga przeprowadzenia badań nie tylko z perspektywy muzykologicznej. Równie istotne jest spojrzenie na materiał dźwiękowy tych utworów z pozycji pianisty – wykonawcy. Wykonawcy, który zdecydował się również przygotować opracowanie edytorskie manuskryptów. Kserokopia rękopisu *Sonaty* Władysława Walentynowicza spoczywała od lat w archiwach

bibliotecznych gdańskiej Akademii Muzycznej. Reszta kompozycji była rozproszona w różnych częściach Polski. Wiedziałem wcześniej o istnieniu *Sonaty per pianoforte nr 1* z 1969 roku Ewy Synowiec, ponieważ to jedyna spośród pięciu *Sonat* fortepianowych kompozytorki, która została wydana (Wiedeń, Ariadne Verlag 1983; Gdańsk, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki 2008). O istnieniu pozostałych dowiedziałem się studiując artykuły i publikacje dotyczące twórczości Ewy Synowiec. Kserokopie rękopisów trzech z nich - *Sonaty w formie otwartej* (1965), *Sonaty per pianoforte II* (1980), oraz *Sonaty per pianoforte III* (1992) udało mi się zdobyć w siedzibie biblioteki Związku Kompozytorów Polskich, a dostęp do *Sonaty minima* uzyskałem dzięki uprzejmości prof. Teresy Błaszkwicz. Znacznie trudniej było mi wejść w posiadanie partytury *Sonaty na fortepian* (1983) Konrada Pałubickiego. Poszukując informacji na temat jego życia i twórczości w książce Marleny Pietrzykowskiej *Konrad Pałubicki - Człowiek i twórca* trafiłem na wzmiankę o powstaniu powyższego dzieła, a nawet o jego publicznym wykonaniu przez jednego z pedagogów fortepianu gdańskiej uczelni - prof. Andrzeja Artykiewicza. Niestety przedwczesna śmierć profesora uniemożliwiła mi próbę zdobycia nut znajdujących się prawdopodobnie w jego prywatnej bibliotece. Szukając innej drogi dotarcia do rękopisu trafiłem na artykuł zatytułowany *Wkład Konrada Pałubickiego w dorobek Pomorza* dr Marleny Winnickiej z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autorka, charakteryzując jego styl kompozytorski, odniosła się do interesującej mnie *Sonaty*. Skontaktowałem się z p. Winnicką. Dzięki jej wskazówkom udało mi się odnaleźć córkę oraz wnuczkę pasierba Konrada Pałubickiego, które jako jedyne mają dostęp do spuścizny kompozytora. Okazało się, że *Sonata* faktycznie spoczywa wśród reszty dzieł jakie zostawił po sobie, a jego rodzina bardzo chętnie udzieliła mi wszelkiej pomocy i udostępniła kopię rękopisu utworu.

Opisywane dzieła do tej pory nie zostały poddane dogłębnej analizie pianistycznej. O *Sonatach* Walentynowicza i Pałubickiego można znaleźć krótkie wzmianki w monografiach poświęconych autorom (*Władysław Walentynowicz – twórca, pedagog i organizator życia muzycznego* Anny Szarapki, oraz *Konrad*

Pałubicki - człowiek i twórca Marleny Pietrzykowskiej). Są to jednak tylko zwięzłe informacje potwierdzające istnienie tych utworów, zawierające daty ich powstania i w sposób ogólny określające ich stylistykę. Na temat Ewy Synowiec powstał wnikliwy artykuł napisany z perspektywy teoretycznej przez panią Teresę Błaszkiwicz. Autorka omawia przede wszystkim problematykę konstrukcji formalnej tych utworów. Perspektywa muzykologiczna, której owocem jest analiza budowy dzieła muzycznego jest bardzo pomocna w procesie kształtowania interpretacji. Z natury rzeczy jednak analiza dokonana przez instrumentalistę wykonującego te kompozycje skoncentrowana jest także na innych zagadnieniach. Z uwagi na swoje kompetencje pianistyczne skupiłem się na aspekcie wykonawczym tych dzieł i opisałem własne przemyślenia, wynikające z obcowania z materią dźwiękową oraz poruszyłem kwestie artystycznych wyborów, jakie towarzyszyły mi podczas przygotowywania utworów do nagrania.

Mam nadzieję, że podjęte przeze mnie badania potwierdzają wysoki poziom artystyczny i pianistyczny *Sonat fortepianowych* Konrada Pałubickiego, Ewy Synowiec i Władysława Walentynowicza. Byłoby to zarazem podstawą do sformułowania pozytywnej oceny środowiska kompozytorów związanych z gdańską Akademią Muzyczną. Jestem przekonany, że różnorodność stylistyczna omawianych kompozycji stanowi o atrakcyjności całej oferty dydaktycznej, prezentowanej studentom kompozycji w mojej macierzystej Uczelni. W pracy doktorskiej, poprzez ich dzieła, napisane na najbliższy mi instrument – fortepian, przedstawiam czytelnikowi trzy interesujące indywidualności twórcze.

Praca podzielona jest na dwa rozdziały. Pierwszy z nich jest poświęcony krótkim biografom omawianych kompozytorów. Zarysowałem w nich tło historyczne, kształtujące ich osobowość oraz percepcję sztuki muzycznej. Opisałem także rolę jaką odegrali na przestrzeni lat w gdańskiej Akademii Muzycznej i funkcje jakie w tym czasie pełnili. Znajomość życiorysu twórcy jest jednym z kluczowych elementów procesu tworzenia autentycznej interpretacji jego dzieła, dlatego chciałem nakreślić – na tyle, na ile to możliwe – kontekst powstania omawianych kompozycji.

Rozdział drugi stanowi główną część opisu dzieła artystycznego. Skupiam się w nim na analizie przedmiotu moich badań – na zarejestrowanych na nośniku elektronicznym *Sonatach fortepianowych*. Powstały one w okresie 30 lat (1962-1992) i cechują się dużą różnorodnością techniki kompozytorskiej, konstrukcji formalnej i estetyki brzmieniowej. Pozwala to wykonawcy na przedstawienie pełni umiejętności interpretacyjnych oraz inspirowanie poszukiwania możliwości prawidłowego rozumienia odmiennych języków muzycznych. Każdy omawiany kompozytor prezentuje inny rodzaj ekspresji. *Sonata* Władysława Walentynowicza jest przykładem tradycyjnego ukształtowania formy z charakterystycznym układem napięć i odprężeń. Narracja jest nacechowana umiarem, klarownością wypowiedzi i równowagą kontrastujących elementów. W zakresie harmoniki Walentynowicz pozostaje wierny systemowi dur-moll. *Sonata* Konrada Pałubickiego składa się z trzech części w klasycznym układzie szybka-wolna-szybka, jednak kompozytor stosując nieregularne podziały w ujęciu wertykalnym, nie określając tonacji i posługując się klasterowymi współbrzmieniami integruje tradycję z nowoczesnością. Najbardziej nowatorskie jest ujęcie formy sonaty w twórczości Ewy Synowiec. Jej cztery utwory przekonują, że forma sonatowa nie jest modelem wyeksploatowanym. Kompozytorka w sposób bardzo ciekawy i odkrywczy odnosi się do klasycznych współczynników formalnych. Stosuje między innymi substytuty typowego, zróżnicowanego pod względem tonalnym dualizmu tematycznego, dewaluje rolę melodyki na rzecz kolorystyki dźwiękowej. Nowatorstwo przejawia się również w zastosowaniu aproksymatywnej notacji, co w konsekwencji prowadzi do aleatorycznej organizacji czasu muzycznego.

Mam nadzieję, że przeprowadzone badania nad zapomnianym dorobkiem kompozytorskim Konrada Pałubickiego, Ewy Synowiec i Władysława Walentynowicza, opracowanie redakcyjne manuskryptów oraz nagranie wykonania na płytę CD, będą stanowić istotny wkład w rozwój polskiej kultury muzycznej. Praca ta jest spełnieniem zobowiązania, do którego czuję się zobligowany, jako absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Chciałbym z całego serca podziękować mojemu Promotorowi, prof. dr hab. Waldemarowi Wojtalowi za wieloletnią opiekę artystyczną, ogrom przekazanej wiedzy, oraz wsparcie okazywane na każdym etapie przygotowywania niniejszej pracy.

Dziękuję również Piotrowi Rodakowi i Marcinowi Kowalczykowi za profesjonalizm i trud włożony w nagranie płyty.

ROZDZIAŁ I - Sylwetki kompozytorów.

1.1 KONRAD PAŁUBICKI (1910-1992)

Konrad Pałubicki urodził się 16 marca 1910 roku we wsi Dziembówko, w województwie wielkopolskim. Gdy miał rok matka zabrała go na Pomorze do dziadków. Po I wojnie światowej zamieszkał z rodzicami i rodzeństwem¹ w Bydgoszczy. Muzyką fascynował się od zawsze, jednak aby zacząć naukę gry na instrumencie, oraz zagłębić się w sztukę harmonii i kompozycji musiał czekać niemal całe swoje młodsze życie. Zapiski dotyczące rodziny Pałubickich wskazują na to, że matka kompozytora - nauczycielka, potrafiła grać na fortepianie², ale dopiero gdy Konrad miał 17 lat w ich domu pojawiło się pianino, które natychmiast pochłonęło cały wolny czas nastolatka. Radość obcowania z instrumentem była tak wielka, że doprowadziła Konrada do zaległości w szkole. Materiał do nadrobienia z przedmiotów ogólnokształcących okazał się dla niego zbyt obszerny, przez co musiał powtarzać przedostatnią klasę bydgoskiego Gimnazjum Humanistycznego. O oddziaływaniu muzyki w młodszych latach mówił tak:

Jak tylko sięgam pamięcią - zawsze ciągnęło mnie do muzykowania, a instrumentem, który budził moje zainteresowanie, żeby nie powiedzieć uwielbienie, był fortepian. Pianina były jednak drogie, (...) i dopiero podjęcie przez ojca dobrej płatnej pracy (...) umożliwiło nam zakupienie tego instrumentu. Ćwiczyłem 10 godzin dziennie, (...) repetywałem nawet przez ten narkotyk rok w gimnazjum³.

Jego pierwszą nauczycielką została Magdalena Bylczyńska. Rozpoczęcie nauki nastąpiło jednak zbyt późno aby Pałubicki mógł nabyć umiejętności

¹ Pałubicki miał czworo młodszych rodzeństwa - siostrę Elżbietę, oraz braci: Albina, Henryka i Rajmunda.

² <https://archiwummuzyczne.pl/osoby/konrad-palubicki?search=pa%C5%82ubicki> [dostęp online 20.09.2022].

³ Jan Arski, *Kariery XXX-lecia. Profesor Konrad Pałubicki*. „Ziemia Nadnotecka”, lipiec 1974, rok XIV, nr 7.

kwalifikujące go do podjęcia profesjonalnego kształcenia w wyższej szkole muzycznej. Porzucił zatem marzenia o karierze pianistycznej, ale nie zniechęcił się do muzyki. Postanowił kontynuować naukę gry w prywatnej Wielkopolskiej Szkole Muzycznej w Poznaniu i równocześnie rozwijać się w dziedzinach niewymagających od niego zaawansowanych umiejętności wykonawczych. W tym celu rozpoczął studia muzykologiczne na Uniwersytecie Poznańskim. Tam, pod kierunkiem Łucjana Kamieńskiego otrzymał dyplom z muzykologii broniąc w 1937 roku pracę maderską pod tytułem *Monografia pieśni ludowej „Na Podolu biały kamień”*. W obszarze jego zainteresowań, podobnie jak u jego pedagoga, znajdowała się głównie muzyka etniczna. Chciał przeprowadzić badania etnomuzykologiczne na terenach Śląska i napisać na ten temat doktorat. Udał się nawet w tamte rejony, ale niestety z powodu problemów finansowych nigdy nie ukończył tego przedsięwzięcia. W związku z tym zatrudnił się jako nauczyciel śpiewu, dyrygent chóru i orkiestry szkolnej w Jarocinie.

Na początku września 1939 roku przebywał w rodzinnym mieście i cudem uniknął śmierci podczas niemieckiej represji wymierzonej w bydgoskich nauczycieli. Nie znalazł się wśród setek zamordowanych pedagogów, ponieważ nie było go na liście pomorskiego kuratorium. Figurował na liście poznańskiej. Po wybuchu II wojny światowej przeniósł się do Krakowa, gdzie kontynuował działalność pedagogiczną. Tam nauczał podstaw matematyki, fizyki, łaciny, historii, a także gry na fortepianie. Mimo wyraźnych braków w edukacji pianistycznej i rozpoczęcia ścieżki zawodowej niezwiązanej z wykonawstwem muzyki, jego fascynacja fortepianem nie słabła. Kiedy w roku 1942 pojawiła się możliwość pobierania lekcji gry na instrumencie, w jedynej oficjalnie działającej na terenie okupowanej Polski instytucji kształcącej muzyków, Konrad Pałubicki, mimo 32 lat podjął się dalszej nauki. Dojeżdżał do warszawskiej *Staatliche Musikschule* z Krakowa, gdzie kształcił się jako kompozytor u Kazimierza Sikorskiego, a jako pianista u Zbigniewa Drzewieckiego. Nauka tych specjalności na zaawansowanym poziomie nie była objęta programem nauczania, którego treść kontrolował niemiecki okupant. Zamiarem Niemców było wykształcenie w Polsce jedynie muzyków orkiestrowych. Pałubicki miał jednak możliwość rozwijania

swojej pasji dzięki Tajnemu Związkowi Muzyków, który działał nielegalnie w Polskim Państwie Podziemnym.

Pałubicki, po II wojnie światowej, wrócił do rodzinnej Bydgoszczy, gdzie aktywnie działał na rzecz środowiska muzycznego odradzającej się Polski. Przez chwilę pracował w Pomorskim Urzędzie Wojewódzkim w Wydziale Kultury i Sztuki będąc kierownikiem Oddziału Muzyki. Jednocześnie pracował w Szkole Muzycznej jako nauczyciel teorii. W związku ze swoim stanowiskiem w urzędzie zaangażowany był we wszelkiego rodzaju prace mające na celu promocję muzyki i wspieranie młodych wykonawców w rozwoju. Przyczynił się do powstania Festiwalu Muzyki Polskiej, zorganizowanego z okazji 600-lecia Bydgoszczy, na którym po raz pierwszy publicznie zaprezentowano jego twórczość. Również w tym okresie napisał, rozbrzmiewający do dziś, hejnał Bydgoszczy, który zwyciężył w konkursie kompozytorskim ogłoszonym z inicjatywy prezydenta miasta. Pałubicki nie czuł się dobrze pracując w urzędzie i po dwóch latach poświęcił się pracy pedagogicznej, która patrząc na jego historię zawodową, była powołaniem kompozytora. Uczył bowiem praktycznie przez całe swoje życie, a jego zajęcia cechowało szczere zainteresowanie studentami i chęć zaciekawienia ich przedstawianym materiałem. Zdawał sobie sprawę, że obcuje z przyszłymi, potencjonalnymi twórcami lokalnej kultury, na których barkach spocznie odpowiedzialność za jakość muzyki w środowisku, w którym działał. Jak sam mówił:

Młodych trzeba nie tylko uczyć, trzeba także umieć patrzeć na nich. Ich wzrok, nawet sposób siedzenia w klasie mówi o tym czy rozumieją, czy są zafascynowani, czy przeciwnie - nudzą się⁴.

Myślę, że studia z dziedziny kompozycji winny polegać na dyskusji ze studentem, na wzajemnym sondażu wyobraźni doświadczonego z młodym. Młody może mieć nawet wspaniałą wyobraźnię, ale trzeba mu pomóc w tym, by skierował ją we właściwe łóżysko, ujął w karby woli poprzez bogatsze słyszenie wewnętrzne⁵.

⁴ Wanda Obniska, *Konrad Pałubicki*, w: *Kompozytorzy Gdańscy*, red. Janusz Krassowski, GTPS, Gdańsk 1980, s. 137.

⁵ *Ibidem*, s. 140.

W gdańskim środowisku muzycznym Pałubicki funkcjonował od 1949 roku. Został wówczas zatrudniony jako nauczyciel teorii w działającej od dwóch lat Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Sopocie, która po przeniesieniu siedziby przekształciła się w dzisiejszą Akademię Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Polecił go ówczesnemu rektorowi – Stefanowi Śledzińskiemu kompozytor i teoretyk – Kazimierz Sikorski. Pałubicki od tej pory działał intensywnie w dwóch miastach, w Gdańsku i Bydgoszczy, w której na co dzień mieszkał. Dodatkowo uzupełniał swoje wykształcenie w PWSM w Łodzi, w której otrzymał dyplom z kompozycji (1952).

W roku 1968 nastąpiła wielka zmiana w życiu prywatnym kompozytora – poślubił wdowę Janinę Brzezicką, z którą przeprowadził się do Gdańska. Powodem była jego praca w tamtejszej uczelni, oraz podjęcie studiów na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki przez córkę, Jolantę Brzezicką. Pałubicki był związany z gdańską uczelnią aż do emerytury, do 1980 roku. W tym czasie był kierownikiem Katedry Teorii Muzyki i Kompozycji (1961-1972), dziekanem Wydziału I (1952-1954, 1957-1971) oraz wykładał przedmioty z zakresu teorii muzyki i kompozycji⁶. Pracował również w Wyższej Szkole Pedagogicznej, dzisiejszym Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, w latach 1973-1992. Mimo wytężonej pracy dydaktycznej i organizacyjnej Pałubicki nieprzerwanie kontynuował swoją działalność kompozytorską. Tempo jego pracy twórczej oraz ilość obowiązków, z których znakomicie się wywiązywał były powszechnie doceniane w środowisku akademickim. W liście Zbigniewa Śliwińskiego do kompozytora, z okazji zakończenia działalności pedagogicznej czytamy:

Zawsze szczerze podziwiałem umiejętność godzenia różnych form Twojej działalności, maksymalnego wykorzystania czasu, skupienia, koncentracji oraz konsekwencji w działaniu. Przyjmij Drogi Przyjacielu, który byłeś i jesteś dla mnie i dla wielu innych przykładem, najserdeczniejsze życzenia, by Twoja dalsza praca przyniosła Ci pełnię

⁶ *Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku 1947-1997. Księga Jubileuszowa pod red. Janusza Krassowskiego*. AM, Gdańsk 1997, s. 38.

satysfakcji i poczucia dobrze spełnionej i powierzonej Tobie misji tworzenia i oddziaływania⁷.

Pałubicki mimo podeszłego wieku i emerytury nie zaprzestał swojej różnorodnej działalności. W dalszym ciągu pracował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Bydgoszczy, dojeżdżając z Gdańska, a także komponował. Po roku 1980 powstało jeszcze wiele znaczących kompozycji, w tym *Sonata na fortepian* (1983).

Za swoje zasługi, oraz działalność pedagogiczną, twórczą i organizacyjną otrzymał szereg nagród. Między innymi czterokrotnie Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki (1964, 1971 - nagroda II stopnia; 1977, 1980 - nagroda I stopnia). Został także odznaczony Medalem 30-lecia PWSM w Gdańsku, Medalem Komisji Edukacji Narodowej i Medalem 35-lecia Filharmonii Pomorskiej.

Kompozytor odszedł 22 października 1992 roku w wieku 82 lat. Pozostawił po sobie niezrealizowane projekty, pomysły i napoczęte kompozycje, co świadczy o jego niezwyklej sile twórczej i niesłabnącej kreatywności.

⁷ Marlena Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, s. 20.

1.2 Ewa Synowiec (1942-2021)

Talent muzyczny Ewy Synowiec został dostrzeżony bardzo wcześnie. Była obdarzona słuchem absolutnym i już w wieku pięciu lat potrafiła odtwarzać na pianinie zasłyszane melodie. Niezwykle interesowały ją dźwięki, które samodzielnie wydobywała z instrumentu przy pierwszych próbach improwizacji. Z czasem improwizacje stawały się coraz bardziej charakterystyczne i zaczęły przybierać prostą formę. Kompozycje, które w ten sposób powstawały zapisywała matka, ucząc przy okazji Ewę podstaw zapisu nutowego.

Kompozytorka родziła się 12 kwietnia 1942 w Krakowie. Regularną edukację muzyczną rozpoczęła w krakowskiej Szkole Muzycznej I stopnia w 1949 roku. Po dwóch latach przeniosła się do innej szkoły, gdzie Helena Goślicka uczyła ją gry na fortepianie, a Jan Weber na skrzypcach. Od roku 1956 była uczennicą Państwowego Liceum Muzycznego, które ukończyła w klasie fortepianu Ireny Rolanowskiej. Studia muzyczne podjęła w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie w roku 1961, gdzie doskonaliła swoje umiejętności pianistyczne pod okiem Ludwika Stefańskiego. Wybór kształcenia w zakresie sztuk muzycznych nie był jednak jedyną opcją, którą Ewa Synowiec brała pod uwagę. Chociaż otrzymywała nagrody na konkursach pianistycznych i miała opinię jednej z najzdolniejszych uczennic w klasie fortepianu przez cały okres edukacji nie wierzyła w swoje pianistyczne umiejętności. Z tego powodu aplikowała także na Uniwersytet Jagielloński, gdzie chciała studiować orientalistykę w razie niepowodzenia na egzaminach wstępnych do PWSM. Zainteresowanie obcymi kulturami pozostało źródłem inspiracji dla jej twórczości kompozytorskiej, czego przykładem jest *Cykl pieśni do własnych wierszy Haiku* na głos i fortepian (1996), oraz *Trzydzieści Haiku* na fortepian (1999).

Na trzecim roku studiów Ewa Synowiec poznała Bogusława Schaeffera, który od 1963 roku wykładał kompozycję w krakowskiej Akademii Muzycznej. Był to przełomowy moment w rozwoju artystycznym młodej pianistki. Zafascynowana osobowością Schaeffera, jego wiedzą i twórczością zamarzyła o rozpoczęciu u niego nauki. Po roku przygotowań zrealizowała swój cel

i w 1964 roku została studentką kompozycji. Dalej jednak kontynuowała naukę u Ludwika Stefańskiego i nie pozwalała aby praca z Bogusławem Schaefferem wywarła negatywny wpływ na jej rozwój pianistyczny. Bardzo dobrze radziła sobie na obu kierunkach, czego dowodem jest tytuł Najlepszego Studenta PWSM w Krakowie, który otrzymała w roku akademickim 1965-1966.

Jej pianistyczna kariera nabrała tempa pod koniec lat 60. Zdobyła wówczas laury na kilku prestiżowych konkursach : V nagrodę na Konkursie im. Franciszka Liszta i Béli Bartóka w Budapeszcie (1966), wyróżnienie na Konkursie im. Georga Enescu w Bukareszcie (1967), oraz II nagrodę na Konkursie im. Marii Canals w Barcelonie (1968). Ostatni sukces uważa za niewątpliwy szczyt swoich osiągnięć pianistycznych⁸. W 1967 roku z wyróżnieniem ukończyła studia w klasie Ludwika Stefańskiego i otrzymała stypendium Rządu Francuskiego, które umożliwiło jej kontynuację nauki w Paryżu. Uczyła się tam u wybitnych pedagogów - Vlodo Perlemutera i Suzanne Roche. To właśnie podczas pobytu we Francji zdobyła swoje najcenniejsze pianistyczne trofeum - II nagrodę na konkursie w Barcelonie. Przed wyjazdem do Paryża Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie zaproponowało jej, obok studiów pianistycznych, naukę kompozycji u słynnej Nadii Boulanger. Ewa Synowiec nie skorzystała z tej propozycji, ponieważ wydawało jej się to nielojalne wobec Bogusława Schaeffera. W wywiadzie przeprowadzonym przez Piotra Fredricha wyznała, że „(...) nie potrafiła sobie nawet wyobrazić zmiany tak wybitnej osobowości na jakąkolwiek inną osobę⁹.”

Po powrocie do Polski, w latach 1969 i 1971, otrzymywała stypendium Towarzystwa im. Fryderyka Chopina przyznawane najbardziej uzdolnionym polskim pianistom młodego pokolenia. Będąc u szczytu kariery pianistycznej występowała z recitalami w Polsce, Hiszpanii, RFN, ZSRR, Rumunii i na Węgrzech. W uznaniu za prowadzoną działalność koncertową otrzymała w 1973 roku „Laur Krakowskich Melomanów”.

⁸ P. M. Schaeffer: *Od fortepianu do muzycznych pejzaży - rozmowa z Ewą Synowiec*, w: „Życie Literackie”, 9.11.1986, s. 10.

⁹ Fredrich Piotr, *Twórczość kameralna Ewy Synowiec z udziałem fortepianu*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 2000, s. 14.

Mimo niewątpliwych sukcesów, jakie Ewa Synowiec osiągała na polu wykonawczym, jej fascynacja kompozycją nie słabła. Do tego momentu zdawało się, że kariera pianistyczna jest dla niej priorytetem. Po ukończeniu studiów u Bogusława Schaeffera w 1973 roku, stanęła przed artystycznym dylematem - której pasji poświęcić kolejne lata swojego życia? W rozmowie z Piotrem Schaefferem wyznała:

Gdybym wierzyła w reinkarnację, pozostałabym pianistką, na kolejne wcielenia rezerwując sobie komponowanie, malowanie, pisanie. Nade wszystko lubię czytać. Przez wiele lat od lektury odrywała mnie ponura konieczność fortepianowych ćwiczeń. Mam to na szczęście za sobą. Już w dzieciństwie wołałam improwizować niż ćwiczyć zadane utwory. Zaznałam wprawdzie wielu chwil pięknych przy klawiaturze, grywając utwory szczególnie mi bliskie, z którymi mogłam się niemal utożsamiać (np. Sonatę h-moll Liszta przeżyłam jak wielką miłość). Był nawet taki czas, gdy wstając od fortepianu po recitalu, czy koncercie dostrzegałam tak ewidentne wzruszenie słuchaczy, że zaczęłam niemal wierzyć, iż moje męki przy ćwiczeniu, tortury tremy na estradzie, skrajne wyczerpanie po występie, mniej są ważne od emocji, jakich mogę ludziom dostarczać. Nigdy nie zapomnę reakcji Jerzego Waldorffa, który po koncercie – dowiedziawszy się, że nie jestem z mej gry, jak zwykle zresztą, zadowolona – „nawymyślał” mi publicznie, że niby jak ja śmiej być niezadowolona, skoro on jest zachwycony... Gdy zaś mu wyznałam, że zamierzam przestać występować, wykrzyknął „Pani powinna całe życie spędzić na estradzie!”. Te słowa zabrzmiały w mych uszach jak sygnał alarmowy. Nie, z pewnością całego pozostałego życia nie chciałam tak spędzić! Może po prostu zwyciężył egoizm, ale przeszłam od pianistyki do kompozycji bez większego żalu¹⁰.

Ostatni publiczny koncert Ewy Synowiec miał miejsce 9 września 1973 roku. Podczas *VII Festiwalu Pianistyki Polskiej* w Słupsku wykonała *VI Sonatę A-dur op. 82* Sergiusza Prokofiewa, oraz *IX Sonatę op. 68* Aleksandra Skriabina. Występ był bardzo udany, co znajduje potwierdzenie w słowach Jerzego Waldorffa:

Taka np. Ewa Synowiec jest już gotowa do eksportu (...) świetna technicznie, porywająca temperamentem pianistka (...)¹¹.

Pierwszy koncert, złożony wyłącznie z utworów Ewy Synowiec, odbył się w krakowskim Domu Kultury w 1972 roku. Trzy lata później zaprezentowała

¹⁰ Ibidem, s. 10.

¹¹ J. Waldorff, *Po słupskim festiwalu*, „Polityka” 1973.

swoją twórczość na *I Festiwalu «Młodzi Muzycy Młodemu Miastu»* w Stalowej Woli, dzięki czemu zaczęła być rozpoznawalna w gronie młodych kompozytorów awangardowych. Kilka jej utworów już wcześniej zyskało uznanie w oczach jurorów konkursów kompozytorskich. *Sonata per pianoforte nr 1* otrzymała wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Wiosna Opolska” w 1973 roku, a *Quertettino d’archi* wyróżnienie na zorganizowanym rok później ogólnopolskim, studenckim konkursie kompozytorskim „Jeunesses Musicale”. W latach 1974-1975 otrzymywała stypendium Związku Kompozytorów Polskich dla obiecujących młodych artystów. W kolejnych latach jej kompozycje były prezentowane na wielu festiwalach - dwukrotnie na *Festiwalu Muzyki Fascynującej* w Katowicach (w roku 1984 i 1985). Za granicą można było podziwiać jej kompozycje w ramach *La partition musicale comme oeuvre d’art* w Paryżu (1985) oraz na wystawie współczesnych rękopisów muzycznych w Künstlerhaus w Salzburgu (1988). Prezentacja jej twórczości miała podwójny charakter - audytywny, ale także wizualny. Wiele swoich pomysłów kompozytorskich przedstawiała bowiem przy użyciu skomplikowanych grafik, dalekich w swojej formie od tradycyjnej partytury. Utwory Ewy Synowiec wykonywano także podczas 42. edycji *Warszawskiej Jesieni* w 1999 roku.

Działalność pedagogiczną rozpoczęła jeszcze w okresie studiów w PWSM w Krakowie, prowadząc zajęcia z fortepianu obowiązującego. W latach 1971-1975 była pracownikiem etatowym macierzystej uczelni. Następnie przeniosła się do Gdańska gdzie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej nauczała kompozycji, teorii muzyki, oraz fortepianu na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki. W 1991 roku otrzymała tytuł profesora nadzwyczajnego Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Za swoje dokonania artystyczne i dydaktyczne otrzymała trzykrotnie nagrodę rektorską (1980, 1984, 1986). Uhonorowało ją także Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznając w 1980 roku Nagrodę III stopnia, a w 1990 Nagrodę I stopnia.

W drugiej połowie lat 80. Ewa Synowiec doznała krwotoku oka, który był punktem zwrotnym w jej życiu prywatnym i twórczym. Zmieniła metodę komponowania. Do tej pory jej naczelną zasadą w procesie twórczym było

zaufanie do słyszenia wewnętrznego i ograniczenie możliwości sugerowania się brzmieniami pochodzącymi spoza własnej wyobraźni. Z tego powodu kompozytorka w trakcie tworzenia swoich dzieł nie posługiwała się klawiaturą fortepianu. Unikała jakichkolwiek skojarzeń z utworami, które w przeszłości wykonywała. Po chorobie oka zaczęła jednak chętniej siadać do instrumentu, aby w jego konstrukcji odnaleźć inspiracje do powstania kolejnych dzieł.

Zainteresowanie fortepianem nadeszło całkiem późno. Dopiero chyba od połowy lat 80., czyli już po krwotoku oka stanowiącym wyraźną cezurę w moim życiu, która spowodowała zmiany w sposobie funkcjonowania, a nawet w sobie bycia. Zaczęłam lubić fortepian jako instrument. Instrument właśnie na tyle abstrakcyjny, że świetnie nadający się do kompozycyjnych realizacji. Zupełnie świadomie zmieniłam metodę komponowania i stosunkowo wiele czasu spędzałam przy klawiaturze¹².

Blisko połowę dorobku kompozytorskiego Ewy Synowiec stanowią partytury graficzne. Jest to efekt jej fascynacji malarstwem, a także wynik poważnych problemów ze wzrokiem. Przedstawianie muzyki w ten sposób było dla niej „naturalne, bezpośrednie i spontaniczne¹³”. Opracowanie własnego sposobu notacji powodowało w niej „uczucie idealnej przystawalności wizji wewnętrznej do uzewnętrznianej”¹⁴. We wszystkich swoich *Sonatach* na fortepian pozostała bliższa tradycyjnej metodzie zapisu nutowego, choć ostatnia powstała w roku 1992.

¹² Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez Piotra Fredricha z Ewą Synowiec 10.04.1993 roku w Gdańsku.

¹³ P. M. Schaeffer: *Od fortepianu do muzycznych pejzaży - rozmowa z Ewą Synowiec*, w: „Życie Literackie”, 9.11.1986, s. 10.

¹⁴ Ibidem, s. 10.

1.3 WŁADYSŁAW WALENTYNOWICZ (1902-1999)

Władysław Walentynowicz jest jedną z najciekawszych postaci, w środowisku muzycznym Wybrzeża, na które przybył po II wojnie światowej w celu organizacji szkolnictwa muzycznego. Trwające niemalże 97 lat życie kompozytora jest źródłem wielu niesamowitych historii i do dziś fascynuje badaczy polskiej muzyki XX wieku. Dowodem na to jest wydana w 2017 roku obszerna książka Anny Szarapki „Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego”, z której zaczerpnąłem większość poniższych informacji.

Kompozytor przyszedł na świat 24 sierpnia 1902 roku w Jarańsku - jednym z najbardziej na wschód wysuniętych miasteczek w europejskiej części Rosji. Pomiędzy rokiem 1902 a 1905, rodzina Walentynowiczów przeprowadziła się do dziesięciotysięcznego miasteczka - Jelabugi. Tam Władysław spędził 13 lat swojego życia, i tam po raz pierwszy świadomie zetknął się z muzyką. Obie miejscowości były bardzo małe i nie dysponowały profesjonalnymi ośrodkami, w których nauczano muzyki, lub ją wykonywano. Walentynowicz mógł jednak przysłuchiwać się pieśniom śpiewanym przez pobliski chór cerkiewny. Już od najmłodszych lat przejawiał wyjątkową wrażliwość na dźwięki. Duże wrażenie w okresie dzieciństwa wywarła na nim orkiestra wojskowa, której mógł posłuchać stojąc przed bramą rodzinnego podwórza. O tym wydarzeniu wspomina w swoim *Pamiętniku*:

Wybiegłem wówczas za bramę naszego podwórza i w zachwycie rzewnie płakałem¹⁵.

Ród Walentynowiczów był szlachtą pieczętującą się herbem Zagłoba, co potwierdzają archiwalne dokumenty rodziny. Prawdopodobnie także matka kompozytora, córka Romualda i Ludgardy Wojszwiłłów należała do uprzywilejowanej rodziny herbu Rawicz.¹⁶ Chociaż rodzice Władysława byli

¹⁵ W. Walentynowicz, *Minione lata. Pamiętnik*. Rękopis, s. 7.

¹⁶ A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 36.

Polakami żyjącymi pod zaborem rosyjskim posiadali znaczny majątek. Ignacy Walentynowicz - ojciec Władysława pełnił w Jełabudze intratną funkcję dyrektora technicznego fabryki monopolu spirytusowego. Wysoki standard życia objawiał się między innymi tym, że w ich domu stał fortepian. Na instrumencie grywała matka¹⁷. Helena, która wychowana była w duchu polskiego patriotyzmu, akompaniowała swoim dzieciom pieśni pisane ku pocieszeniu serc Polaków żyjących na obczyźnie. Kładła na pulpicie fortepianu dobrze ukrywany w domu śpiewnik, a Władysław razem ze starszym o pięć lat bratem Witoldem i o 3 lata starszą siostrą Anielą, poznawali swoją odległą ojczyznę, wspólnie śpiewając¹⁸.

Od siódmego roku życia Władysław zaczął pobierać lekcje gry na fortepianie. Muzyki uczył się także Witold i Aniela. Dwa razy w tygodniu, w domu Walentynowiczów pojawiała się Jelizaweta Pawłowna Bielajewa, która udzielała lekcji całemu rodzeństwu. Władysław przytacza zabawny opis zajęć prowadzonych przez Bielajewą.

Sposób grania był, ja teraz sędzę, bardzo dziwny. Należało uderzać w klawisze, trzymając sztywno ręce. Kiedy mnie nie udawało się zachować taką niewygodną pozycję, nauczycielka kładła mnie na wierzch dłoni kopiejkę. I jeśli, grając jakąś wprawę, pieniążek nie spadł z dłoni, był mój. A za kopiejkę można było kupić szklankę palonych pestek słonecznika¹⁹. [pisownia oryginalna]

Chociaż kształcenie z zakresu gry na fortepianie, które Walentynowicz pobierał w dzieciństwie, nie należało do profesjonalnych, to niezwykła pasja jaką żywił do instrumentu i ilość godzin spędzonych na ćwiczeniach, pozwalała mu opanowywać coraz trudniejsze utwory. W wieku niespełna 15 lat akompaniował Teresie Schubertowej - skrzypaczce, która wraz z mężem przyjaźniła się z rodzicami Władysława. Wykonywali wówczas, na różnych dobroczynnych koncertach takie utwory jak *Concert militaire* Lipińskiego i *Souvenir de Moscou* Wieniawskiego. W podziękowaniu za wspólne występy Walentynowicz otrzymał

¹⁷ W. Walentynowicz, *Minione lata*. Op. cit. s. 7.

¹⁸ Ibidem, s. 7.

¹⁹ Ibidem, s. 8.

od niej *Polonezy* Fryderyka Chopina opatrzone dedykacją: „Memu małemu akompaniatorowi”²⁰.

Wydarzenia jakie miały miejsce podczas I wojny światowej zmusiły rodzinę Walentynowiczów do opuszczenia Jełabugi. Tym samym nastoletni Władysław zamknął okres „szczęśliwego dzieciństwa”²¹. Dobrobyt, którym mógł cieszyć się w tej niewielkiej miejscowości już nigdy, w takim stopniu do niego nie powrócił. W Jełabudze Walentynowiczowie mieszkali w obszernych domach, każdy miał swój pokój, a wysoki status społeczny pozwalał na zatrudnienie służby domowej. Po opuszczeniu miasteczka w 1917 roku rozpoczęli tułaczkę. Ojciec, z powodu wprowadzonej na czas wojny prohibicji, stracił pracę. Przeprowadził się wówczas do Petersburga, gdzie otrzymał nową posadę. Wraz z Ignacym, do rosyjskiej stolicy miała udać się cała rodzina. Niestety plany te pokrzyżowała rewolucja bolszewicka, w wyniku której nastąpiły istotne zmiany społeczne, pogarszające warunki życia - brakowało żywności. Helena Walentynowicz z końcem roku szkolnego w czerwcu, przeniosła się do Wiatki (obecnie Kirow), do wujostwa Pohoskich, zabierając ze sobą Władysława i Anielę. Podczas tego krótkiego, trwającego cztery miesiące pobytu, Władysław otrzymał swoje pierwsze muzyczne wynagrodzenie.

Tej jesieni datuję swój pierwszy zarobek muzyczny. Pani Świętorzecka - śpiewaczka zaangażowała mnie do akompaniowania i płaciła mnie [pisownia oryginalna] rubla za godzinę. Było to przedwiośnie mojego przyszłego zawodu. Ukończyłem dopiero piętnaście lat²².

W Wiatce Władysław był także aktywny jako pianista. Na jednym z koncertów, zorganizowanych przez Polonię, wykonywał etiudę Moszkowskiego i *Impromptu As-dur* Schuberta²³. Zyskał sobie wówczas uznanie dwóch „najlepszych pianistów w okolicy”²⁴, którzy zaproponowali mu lekcje fortepianu. Walentynowiczowie nie

²⁰ Ibidem, s. 25.

²¹ Ibidem, s. 20.

²² Ibidem, s. 27-28.

²³ Władysław Walentynowicz nie podaje opusów dzieł, które wykonywał.

²⁴ Ibidem, s. 26-27.

planowali przebywać u wujostwa dłużej, dlatego Władysław nie przyjął propozycji. W rodzinnych planach była wspólna przeprowadzka do stolicy Rosji, w której pracował już ojciec. Władysław marzył o dalszej nauce gry na fortepianie i karierze pianistycznej, dlatego nie mógł doczekać się wyjazdu. Chciał wstąpić do tamtejszego konserwatorium. Niestety choroba ojca i trudności aprowizacyjne w Petersburgu, po raz kolejny zmusiły Walentynowiczów do zmiany planów. Postanowili wyjechać na wschód, do Szadryńska, gdzie Ignacy przyjął nową posadę.

Jesienią 1917 roku Walentynowicz rozpoczął przygotowania do matury. Aby pomyślnie zdać egzamin musiał poświęcić większość swojego wolnego czasu na naukę przedmiotów ogólnokształcących. Dopiero na wiosnę zdecydował, że wznowi naukę gry na fortepianie. Jego nauczycielem został były jeńiec austriacki o nazwisku Pilitz - polecany przez znajomych skrzypek. Niestety pan Pilitz nie miał wystarczającej wiedzy w zakresie dydaktyki fortepianowej, bo zadawał swojemu uczniowi utwory zbyt trudne do opanowania na tym etapie nauki. Wkrótce nauczyciel wyjechał. Walentynowicz zgłosił się wtedy na lekcje do młodej pianistki Zołoturinej, ale ona także „nie miała dobrego rozeznania”²⁵ i wybierała utwory wykraczające poza aktualne możliwości pianistyczne ucznia.²⁶ Mimo nieregularnej i mało profesjonalnej nauki Władysław robił znaczące postępy. Jego determinacja i niezłomna chęć rozwoju sprawiały, że mógł wykonywać coraz bardziej skomplikowane utwory. W Szadryńsku miał możliwość prezentowania ich podczas szkolnych i pozaszkolnych imprez muzycznych, jako solista i akompaniator. Publiczne wystąpienia sprawiały mu wiele radości. To, jak silne uczucia towarzyszyły takim przedsięwzięciom, oddaje fragment jego *Pamiętnika*.

²⁵ Ibidem, s. 30.

²⁶ Pierwszym utworem, nad którym Walentynowicz rozpoczął pracę z panem Pilitzem była *Fantazja f-moll op. 49* Fryderyka Chopina, natomiast Pani Zołoturina zadała mu *Rigoletto* Ferenc Liszta - parafrazę koncertową na temat z opery o tym samym tytule Giuseppe Verdiego.

Kiedyś odbył się afiszowany publiczny koncert z moim udziałem. Po raz pierwszy moje nazwisko, jako artysty, znalazło się na afiszu. Byłem tym tak zachwycony, że chodziłem po ulicach i na każdym słupie z afiszem z rozkoszą odczytywałem swoje nazwisko²⁷.

Podczas pobytu w Szadryńsku Walentynowicz, po raz pierwszy w życiu, odczuł wewnętrzną potrzebę komponowania. W tym celu samodzielnie zrobił papier nutowy, którego nie mógł nigdzie kupić. Zaczął od tworzenia krótkich miniatur fortepianowych, z których powstał mały album dedykowany matce. Album niestety nie dotrwał do naszych czasów.

Podczas zbliżającego się frontu rosyjskiej wojny domowej, w 1919 roku, Władysław zdawał maturę. Egzamin odbywał się w pośpiechu, gdyż po rozdaniu arkuszy maturalnych rozpoczęto ewakuację uchodźców. Walentynowiczowie uciekli z miasta i udali się w kilkutygodniową podróż pociągiem, jadąc w jednym z kilkudziesięciu wagonów towarowych. Najpierw dotarli do Nowonikołajewska²⁸, gdzie ojciec Władysława chciał wejść w szeregi V Dywizji Strzelców Polskich. Po otrzymaniu odmowy Ignacy podjął decyzję o dalszej podróży rodziny, do Tomsku.

Pobyt w Tomsku był dla siedemnastoletniego Władysława wyjątkowo trudny. Zanim znaleźli samodzielny pokój, w którym mogli zamieszkać, spali w urzędzie, w okropnych warunkach sanitarnych, podczas szerzącej się epidemii tyfusu plamiastego. Ojciec nie otrzymywał wynagrodzenia, więc pracy zaczął szukać Władysław. Znalazł ją przy produkcji tekturowych opakowań w fabryce baterii elektrycznych, pracującej na potrzeby wojska. Niebawem ojciec zaczął ponownie zarabiać, a Władysław mógł przerwać pracę i wstąpić do szkoły muzycznej. Naukę rozpoczął u Jadwigi Szablowskiej-Gedeonowej, absolwentki Konserwatorium Warszawskiego w klasie Aleksandra Michałowskiego. Z nowej nauczycielki był bardzo zadowolony, ale niedługo korzystał z jej rad, bo ojciec po raz kolejny stracił pracę. Tym razem Władysław został zatrudniony w mechanicznej fabryce obuwia. Pracował tam nawet dwanaście godzin dziennie, więc o ćwiczeniu na fortepianie nie było mowy.

²⁷ Ibidem, s. 30.

²⁸ Obecnie Nowosybirsk.

Z Tomska Władysław razem rodzicami przeniósł się do Barnału. Tam cała trójka pracowała w radzie miejskiej. Władysław dodatkowo zapisał się do technikum muzycznego, do klasy fortepianu Anny Pawłowny Smirnowej. Z polecenia szkoły przez chwilę pracował na statku „Krasnaja Sybir” jako ilustrator muzyczny kina pokładowego. W tym okresie Walentynowiczowie zmagali się z brakiem zaopatrzenia w towary pierwszej potrzeby, dlatego Władysław koncertował w zakładach pracy, za które otrzymywał pożywienie, lub bele drewna na opał. Występował też w Domu Partii przy okazji ważniejszych wydarzeń krajowych i dorabiał jako korepetytor zespołu operetkowego. Wkrótce ukończył technikum muzyczne i ponownie zapragnął wyjazdu do konserwatorium. Tym razem do Moskwy. Za namową przyjaciół zorganizował w teatrze miejskim swój własny recital. W ten sposób zdobył pieniądze, które przeznaczył na bilet kolejowy do stolicy.

W październiku 1922 roku dotarł do Moskwy, ale cel wyprawy nie został osiągnięty i Władysław nie rozpoczął nauki w konserwatorium. Minał bowiem termin egzaminów wstępnych. Przyjęto go jednak do szkoły muzycznej Gniesinych założonej przez trzy siostry: Jelenę, Eugenię i Marię. Władysław rozpoczął naukę u dyrektorki szkoły - Jeleny. Jednocześnie, aby zarobić na swoje utrzymanie pracował w pobliskich kawiarniach w charakterze pianisty. Później został korepetytorem w objazdowym teatrze operetki Nikołaja Dariała. To zajęcie pochłonęło większą część jego czasu, przyczyniło się do znacznej absencji w szkole i w końcu do decyzji o rezygnacji z nauki gry. Mimo trudności i rozczarowań, jakich Władysław doświadczył w Moskwie, roczny pobyt w stolicy pozwolił mu zapoznać się z ówczesną sztuką w bardzo dobrych wykonaniach. Tam wysłuchał, po raz pierwszy w życiu koncertu symfonicznego²⁹, o którym pisał:

Byłem po prostu wstrząśnięty. Muzyka wówczas działała na mnie jak mocny narkotyk³⁰.

²⁹ Koncert poświęcony był muzyce Piotra Czajkowskiego. W programie znalazły się takie dzieła jak: *Koncert fortepianowy b-moll op. 23*, poemat symfoniczny *Romeo i Julia*, a także *VI Symfonia h-moll, op. 74 Patetyczna*.

³⁰ Ibidem, s. 55.

Warszawa

Z Moskwy Władysław udał się do rodziców, do Barnału, skąd rozpoczął starania o wyjazd do Polski. Przyjazd do Warszawy okazał się bardzo trudny. Najpierw Władysław został poddany rewizji osobistej dokonanej przez Rosjan na stacji granicznej Niegoriełoję. Tam zabrano mu prywatną biblioteczkę zawierającą jego pierwsze próby kompozytorskie. W punkcie kontrolnym, w Baranowiczach określono go mianem „czerwonego” i trafił do aresztu. Stamtąd Władysław został przewieziony do Brześcia, aż w końcu trafił do Warszawy, gdzie więziono go przy ulicy Daniłowiczowskiej. Dzięki staraniom brata, Witolda, opuścił więzienie 19 października 1923 roku, po czym wstąpił do Konserwatorium Warszawskiego spełniając swoje wieloletnie marzenie.

W okresie studiów Walentynowicz bardzo często zmieniał pedagogów. W wieku 27 lat trafił do klasy Wiktora Chrapowieckiego, który był jego dziewiątym nauczycielem³¹. Dyplom ukończenia Konserwatorium otrzymał w czerwcu 1930 roku, broniąc pracę pt. *„Koncerty fortepianowe kompozytorów polskich”*. Podczas studiów pianistycznych równolegle uczestniczył w kursie teorii i kompozycji, prowadzonym przez Kazimierza Sikorskiego. Aby zarobić na swoje utrzymanie występował jako pianista i akompaniator w pierwszej polskiej rozgłośni radiowej. Grywał także w pensjonatach i restauracjach, lecz nie przepadał za tym zajęciem. Dużo większą satysfakcję sprawiała mu praca w orkiestrze kina „Colloseum” na Nowym Świecie. Wraz z szesnastoosobowym zespołem wykonywał na żywo muzykę do niemych filmów. Wkrótce jednak pojawiły się w Polsce filmy dźwiękowe i w 1929 roku orkiestra została rozwiązana.

W sezonach letnich 1930 i 1931 roku Walentynowicz pracował w Dolinie Szwajcarskiej³² jako akompaniator. Występował z wokalistami na koncertach transmitowanych przez Polskie Radio, co bardzo spopularyzowało jego nazwisko.

³¹ W samym Konserwatorium Warszawskim trzykrotnie zmieniał nauczycieli. Przed podjęciem nauki u Wiktora Chrapowieckiego kształcił się u Antoniego Dobkiewicza, Józefa Turzyńskiego i Zofii Rabcewicz.

³² Dawny ogród wypoczynkowo-rozrywkowy znajdujący się w Warszawie.

W latach 30. brał udział w koncertach z ramienia Organizacji Ruchu Muzycznego, a także zdobywał cenne doświadczenie artystyczne grając na czeleście i fortepianie w Orkiestrze Symfonicznej Filharmonii Warszawskiej. Prowadził także klasę fortepianu w Kolegium Muzycznym. Od roku 1937 zatrudniony był na stałe w rozgłośni Polskiego Radia, jako zastępca referenta muzyki mechanicznej. Był to również okres wielkich zmian w życiu osobistym Walentynowicza. Ożenił się z Marią Honoratą Biernacką w 1935 roku, a dwa lata później urodził im się syn - Marek. Stabilna sytuacja rodziny została niestety przerwana przez wybuch II wojny światowej.

Okres II wojny światowej

Większość czasu niemieckiej okupacji Walentynowicz spędził w Warszawie z żoną Marią, synem Markiem i urodzoną w 1940 roku córką - Hanią. Na początku wojny utrzymywał się z grania na fortepianie w warszawskich kawiarniach. Przez chwilę pracował także w orkiestrze symfonicznej, prowadzonej przez Józefa Ozimińskiego, ale po kilku miesiącach zespół został rozwiązany. W latach 1941-1943 Władysław pisał muzykę dla teatryku rewiewego „Złoty Ul”, w którym pełnił funkcję dyrektora artystycznego. Okazją do dodatkowego zarobku, obok prywatnych lekcji fortepianu, których udzielał, były domowe koncerty. Walentynowicz brał w nich udział jako solista i akompaniator. Koncerty w prywatnych posiadłościach cieszyły się dużą popularnością, gdyż ludzie pozbawieni odbiorników radiowych byli spragnieni muzyki.

Ostatni rok wojny był dla rodziny Walentynowiczów okresem tułaczki. W trakcie powstania warszawskiego zostali wywiezieni do Pruszkowa, skąd trafili do obozu przejściowego w Burgweide, koło Wrocławia. Tam otrzymali przydział do pracy w fabryce Inu we wsi Michelsdorf³³. W połowie lutego 1945 roku właściciel fabryki ogłosił ewakuację polskich robotników, których przesiedlono do Trutnowa. Tam Walentynowiczowie otrzymali pozwolenie na wyjazd do

³³ Obecnie Michałowo.

Czech, które opuścili po kilku tygodniach. Następnie zamieszkali w polskim Zabrzeżu, gdzie doczekali się kapitulacji Niemiec.

W maju 1945 roku Walentynowiczowie zamieszkali ponownie w Warszawie. Wprowadzili się do ocalałego, trzypokojowego mieszkania należącego do rodziny żony, które po wojnie zgromadziło w sumie piętnaście osób potrzebujących schronienia. Władysław powrócił do pracy w Polskim Radiu, ale nie na długo. Naczelnik Wydziału Kultury Województwa Gdańskiego - Zbigniew Turski, zaproponował mu wyjazd na Wybrzeże w celu zorganizowania szkolnictwa muzycznego. Oferował przy tym mieszkanie z instrumentem. Władysław chciał jak najszybciej zapewnić swojej rodzinie lepsze warunki do życia, dlatego ten argument okazał się przeważający i Walentynowicz przyjął jego propozycję.

Działalność na Wybrzeżu

Zgodnie z obietnicą Walentynowicz otrzymał mieszkanie z instrumentem, przy ulicy Rycerskiej, w Sopocie. Naprzeciwko, przy ulicy Obrońców Westerplatte, znajdowała się obszerna willa, którą przeznaczono na siedzibę szkoły muzycznej. Placówka rozpoczęła działalność 22 lipca 1945 roku i stała się załącznikiem dzisiejszej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Na początku szkoła funkcjonowała jako Gdański Instytut Muzyczny. Oferowała naukę śpiewu, gry na fortepianie, skrzypcach oraz wiolonczeli. Chociaż szkoła prowadziła zajęcia odpłatnie, na pierwsze przesłuchanie zgłosiło się 250 kandydatów. Ogromne zainteresowanie zaskoczyło Walentynowicza. Na potrzeby szkoły postanowił odstąpić dwa pokoje swojego prywatnego mieszkania. Jeden pokój został przekształcony w klasę fortepianu, a drugi w gabinet dyrektorski.

Z czasów pierwszych lat działalności Gdańskiego Instytutu Muzycznego zachował się cenny zeszyt zatytułowany - „Księga pamiątkowa pensjonatu pod Mandarynką”. Do pozostawienia wpisu w księdze upoważniony był każdy, kto spędził w domu Walentynowiczów choć jedną noc. Tę miłą tradycję

praktykowano przez okres szesnastu miesięcy³⁴, do momentu narodzin Zosi - trzeciego dziecka Władysława i Marii. Treść wiadomości pozostawionych w zeszycie świadczy o niezwykle otwartych sercach gospodarzy domu i niepowtarzalnej atmosferze serdeczności, ciepła, oraz życzliwości jaką wokół siebie wytwarzali. W księdze czytamy:

Jedyną rzeczą, której nie umiałbym oddać słowami, jest serdeczność, jakiej się zawsze u Was doznaje, ale pozostawiam to jako wspomnienie i dług nie do spłacenia w otwartym dla Was zawsze sercu.

Witold Krotkiewski, 1.04.1946

W księdze znajdują się w sumie dwadzieścia cztery wpisy, które wskazują na wyjątkowo cenne cechy osobowości Władysława. Według obcujących z nim osób był bardzo gościnny, pomocny, otwarty i uczynny. Obdarzał szacunkiem każdego człowieka, bez względu na status społeczny i wykształcenie.

W lipcu 1946 roku Gdański Instytut Muzyczny został upaństwowiony. Podzielono go na niższą i wyższą szkołę muzyczną, której dyrektorami zostali Zofia Heinrich i Stefan Śledziński. Walentynowicz nie był już obciążony obowiązkami organizacyjnymi, dzięki czemu mógł wygospodarować czas na kompozycję. Jego twórczość została w niedługim czasie doceniona na ogólnopolskim konkursie kompozytorskim, zorganizowanym w setną rocznicę śmierci Fryderyka Chopina. Walentynowicz zgłosił do konkursu dwa utwory na fortepian - *Sonatinę*, oraz *Etiudę*. Pierwszy z nich otrzymał III nagrodę, natomiast drugi wyróżnienie. Był to przełomowy moment w jego życiu. Sukces zapewnił mu członkostwo w Związku Kompozytorów Polskich. Przede wszystkim jednak konkursowe laury potwierdziły wartość, jaką posiada jego twórczość i zmotywowały kompozytora do dalszej działalności w tym obszarze.

Walentynowicz zaczął stopniowo rezygnować z pracy w Gdańskim Instytucie Muzycznym w 1949 roku. Przyjął wówczas propozycję prowadzenia klasy fortepianu w działającej od dwóch lat Państwowej Wyższej Szkole

³⁴ Pierwszy wpis pochodzi z 19 października 1945 roku. Po wpisie Franco Autoriego z 22 stycznia 1947 roku następuje przerwa do roku 1970. Wówczas Walentynowiczowie próbowali przywrócić tradycję, ale po dwóch wpisach zaniechano tej miłej praktyki.

Muzycznej w Sopocie, założonej przez Stefana Śledzińskiego. Niebawem objął stanowisko rektora tej uczelni.

W marcu 1951 roku Stefan Śledziński, jako drugi rektor PWSM po Janie Ekierze, musiał odejść z naszej uczelni i przenieść się do Warszawy. Ministerstwo Kultury i Sztuki zaproponowało mnie objęcie tego stanowiska. Wzdragałem się przed podjęciem tej funkcji, znając swój charakter. Ale ówczesny dyrektor departamentu Szkolnictwa Muzycznego Mirosław Dąbrowski zagroził, że w razie gdybym nie przyjął tej propozycji, PWSM w Sopocie ulegnie likwidacji i zostanie przeniesiona do Bydgoszczy. Wobec postawienia w ten sposób sprawy, musiałem się zgodzić. I tak zostałem Jego Magnificencją Rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Sopocie³⁵.

Kadencja rektorska Walentynowicza trwała do 25 czerwca 1952 roku. Następnie został powołany na stanowisko dziekana Wydziału Instrumentalnego. Tę funkcję sprawował przez okres 20 lat, do momentu przejścia na emeryturę w 1972 roku. W październiku 1958 roku otrzymał tytuł docenta, przyznawany przez Centralną Komisję Kwalifikacyjną dla Pracowników Nauki w Warszawie. Podczas sprawowania urzędu dziekańskiego prowadził klasę fortepianu, naukę akompaniamentu, a także zajęcia z instrumentacji na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki oraz Wychowania Muzycznego.

Władysław Walentynowicz był aktywnym organizatorem życia kulturalnego Wybrzeża. W latach 1950-1955 sprawował funkcję kierownika muzycznego Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych „Artos”, z ramienia której tworzył audycje szkolne w województwie gdańskim, oraz prowadził koncerty odbywające się w sopockim Grand Hotelu. Również w latach 50. pisał recenzje koncertów, które regularnie ukazywały się w „Dzienniku Bałtyckim”. Do roku 1962 był konsultantem muzycznym Biura Koncertowego Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej, a po jego rozwiązaniu utworzył Oddział Gdański Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków. Wspólnie z Henrykiem Jabłońskim i Konradem Pałubickim, w 1963 roku, zorganizował Koło Terenowe Związku Kompozytorów Polskich. Od 1973 roku pełnił w nim funkcję wiceprzewodniczącego zarządu. Za swoją działalność był wielokrotnie doceniany przez władze miasta i kraju. Otrzymał między innymi: Odznakę Honorową

³⁵ Ibidem, s. 129-130.

„Za zasługi dla miasta Gdańska”, przyznana przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gdańsku (1968), Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia (1968), Złoty Krzyż Zasługi przyznany przez Radę Państwa (1970) i Medal Komisji Edukacji Narodowej, przyznany przez Ministerstwo Edukacji Narodowej za zasługi dla oświaty i wychowania (1989).

Wydarzenia, które w pierwszej połowie XX wieku kształtowały obraz dzisiejszej Europy przyczyniały się do diametralnych zmian w życiu Walentynowicza. Wielokrotnie zmuszały go do opuszczenia miejsca zamieszkania, porzucenia swojego dobytku, rozstania z bliskimi i przerwania nauki w celu podjęcia dorywczej pracy. Prawdopodobnie nie przypuszczał, że przeprowadzka do Sopotu będzie ostatnią, a na Wybrzeżu spędzi większość swojego życia. Tutaj doznał trwającej długie lata stabilizacji zawodowej i wiódł szczęśliwe życie rodzinne, które uważał za swój największy sukces. W rozmowie z Wandą Obniską wyznał:

Pytała pani, co uważam za najważniejsze, co mi się najbardziej udało. Właśnie życie prywatne, małżeństwo, atmosfera w domu. To decyduje o charakterze człowieka, o jego nastrojach. Jestem pogodny, prawdziwy optymista, powiem nawet - szczęściarz³⁶.

W wieku 81 lat ukończył *Pejzaże* na orkiestrę smyczkową oraz *Dialogi* na skrzypce i wiolonczelę. Tym samym świadomie zakończył swoją działalność kompozytorską, pisząc na ostatniej stronie spisu swoich utworów „Koniec pieśni”. Dalej jednak zapisywał swoje przemyślenia w pamiętnikach, dzięki którym wiemy, że ostatnie lata życia spędził na rozmowach z żoną, spacerowaniu, czytaniu i oglądaniu telewizji. W dalszym ciągu odwiedzali go znajomi, chociaż Walentynowicz ubolewał nad niewystarczającą liczbą spotkań towarzyskich. Zmarł 25 marca 1999 roku.

³⁶ Mówi Władysław Walentynowicz: *Pianistyka to hulaśliwy zawód*. Wywiad przeprowadzony przez Wandę Obniską. „Głos Wybrzeża”, 5/6/7.11.1982, s. 5.

ROZDZIAŁ II - Analiza kompozycji

2.1 KONRAD PAŁUBICKI - *Sonata na fortepian (1983)*

Sonata na fortepian, to jeden z siedemnastu³⁷ utworów, napisanych przez Pałubickiego na fortepian solo. Po *Sonacie* kompozytor napisał jedynie trzy dzieła na ten instrument: *Galerię '85*, *Marginalki*, oraz *Marginalki II*. *Sonata* powstała zatem pod koniec działalności twórczej, którą sam kompozytor podzielił na trzy okresy³⁸.

I okres: do roku 1960,

II okres: 1960-1972,

III okres: 1972-1992.

Wywiad dla Polskiego Radia Gdańsk, w którym Pałubicki scharakteryzował swoją działalność kompozytorską nie daje pełnego obrazu przekształceń jakim ulegała jego twórczość, ponieważ pochodzi z 1976 roku. Pałubicki komponował jeszcze przez szesnaście lat po udzieleniu wywiadu. Badacze zajmujący się jego dorobkiem są natomiast zgodni w kwestii ogólnej charakterystyki twórczości kompozytora, którą sam zawarł w słowach:

I okres to szukanie, jeszcze nie odbiegające od dawnych, przyjętych form, w drugim zarzucam system dur-moll, komponuję przede wszystkich wielkie utwory, od 1972 roku komponuję głównie utwory kameralne, skład niektórych innych utworów (III Koncert fortepianowy) odpowiada trochę dzisiejszej młodzieży³⁹.

Analiza dorobku kompozytora, dokonana przez Marlenę Pietrzykowską za główne kryterium podziału przyjmuje stosowaną przez Pałubickiego technikę kompozytorską. Autorka analizy zauważyła zależność między zmianami

³⁷ Marlena Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, s. 158.

³⁸ Ibidem, s. 25.

³⁹ M. Obst, *Audycja radiowa z cyklu Portrety muzyków Wybrzeża - Konrad Pałubicki*. PR Gdańsk 1976.

stylistycznymi utworów a środkami technicznymi aktualnie interesującymi kompozytora. Wyróżniła w jego twórczości również 3 okresy⁴⁰:

I okres: lata 1942-1960, charakteryzujący się rozszerzoną tonalnością,

II okres: 1960-1972, wzbogacony o nowe techniki: dodekafonię, serializm i sonorystykę,

III okres: 1972-1992, będący powiązaniem powyższych technik z rozszerzeniem o szeroko pojmowany aleatoryzm i „technikę tkania⁴¹”.

Sonata na fortepian składa się z trzech części, które nie posiadają słownych oznaczeń wykonawczych dotyczących tempa. Kompozytor zapisał jednak dokładne wartości metronomiczne odpowiadające każdej części. Chociaż tempo zostało w ten sposób określone bardzo precyzyjnie, wykonawca nie uzyskuje informacji o charakterze utworu. Słowne określenia agogiki poza oznaczeniem tempa przekazują często informację o ekspresji dzieła. W *Sonacie* Pałubickiego, z powodu ich braku, wykonawca ma swobodę w kwestii doboru estetyki brzmieniowej. Kompozytor w gestii wykonawcy pozostawił również tak istotny parametr jak dobór dynamiki rozpoczynającej utwór.



Przykład 1. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część I, takty 1-3.

⁴⁰ Marlena Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, s. 26.

⁴¹ Termin jest nawiązaniem do książki *Style, kierunki i twórcy muzyki XX w.* napisanej przez T. A. Zielińskiego. Autor użył tego określenia w odniesieniu do niektórych partytur G. Ligetiego, ponieważ uzyskiwane rezultaty brzmieniowe „były wynikiem misternie splecionych nitek dźwiękowych, o dokładnie odmierzonych wysokościach, interwałach i wartościach rytmicznych. Brzmienie utworu było więc efektem nakładania się na siebie wielu linii melodycznych o różnej budowie wewnętrznej”.

2.1.1 Część I ♩ = 100

Jedynymi wskazówkami interpretacyjnymi, jakie kompozytor pozostawił wykonawcy rozpoczynającemu pracę nad partyturą *Sonaty* są: metronomicznie określone tempo i akcent znajdujący się w pierwszym takcie (przykład 1). Można interpretować go na różne sposoby - jako zwiększoną aktywność dźwięku nad którym się znajduje, dodając mu ostrości i gwałtowności, lub jako podkreślenie jego ważności na tle pozostałych współbrzmień - związane nie tyle z głośnością, co z relacją tego dźwięku do następujących po nim akordów. Motyw, z którego zbudowany jest pierwszy takt utworu znajduje się również w taktach 39-40. Różni się jednak tym, że kompozytor określił dynamikę z jaką powinno się go wykonywać i dopisał akcenty do współbrzmień występujących po długiej nucie.



Przykład 2. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część I, takty 39-40.

Porównując oba fragmenty doszedłem do wniosku, że interpretacja stanie się ciekawsza, jeśli akcent w taktach inicjujących utwór potraktuję jako wskazówkę wykonawczą dla współbrzmień następujących po dźwięku *as*. Zdecydowałem się zatrzymać ruchliwość frazy po zagranii akcentu, aby skupić uwagę odbiorcy na wybrzmieniu dźwięku i kolorystyce akordów. Zmiana barwy z ostrej, pełnej szorstkości na miękką i odprężającą wymagała z natury rzeczy zwolnienia tempa.

Swoboda agogiczna i zróżnicowana ekspresja w taktach 1-4 wydają się słuszne z uwagi na budowę kolejnego fragmentu (t. 5-12), składającego się wyłącznie z grup szesnastkowych. Przez siedem taktów wykonawca ma do czynienia ze statyczną figurą rytmiczną, która pod koniec przebiegu ulega zagęszczeniu do triol szesnastkowych i osiąga apogeum, przerywając

motoryczny rozwój frazy, w takcie 13. Pierwsze oznaczenie dynamiczne znajduje się dopiero w takcie 22., niemal w połowie I części⁴². Na podstawie znajdującego się tam znaku *ff* stworzyłem plan dynamiczny fragmentu poprzedzającego jego użycie i uznałem współbrzmienie z taktu 13, oraz analogiczne pojawiające się w kolejnych taktach za elementy organizujące kulminację tej części *Sonaty*.

The image displays a musical score for K. Pałubicki's Sonata, specifically measures 12 through 19. The score is written for piano and bass staves in 2/4 time. Measures 13, 14, 16, and 18 are highlighted with green boxes, indicating dynamic peaks. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings and articulation marks.

Przykład 3. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część I, takty 12-19. Kolorem zielonym zaznaczony jest wierzchołek dynamiczny w takcie 13. i kolejne współbrzmienia wykorzystujące ten sam motyw.

Jednym z argumentów potwierdzających słuszność uznania taktu 13. za wierzchołek dynamiczny pierwszej fazy utworu jest powtarzalność

⁴² Pierwsza część składa się z 48 taktów.

synkopowanej grupy znajdującej się w każdym z kolejnych trzech taktów. Przy powtarzaniu motywu zmianie ulega wysokość pierwszych dźwięków, które wspólnie tworzą opadającą linię melodyczną. Powyższy fragment zachowuje spójność i logikę wypowiedzi przy zastosowaniu dynamiki *diminuendo*. W związku z tym najrozsądniejsze, w moim odczuciu, było rozpoczęcie przebiegu szesnastkowego w takcie 5. *piano*. Wspomogło to naturalną gradację dynamiczną, prowadzącą do kulminacji.

Pałubicki nie pozostawił w partyturze również zbyt wielu oznaczeń dotyczących artykulacji. Ufał wykonawcom swoich utworów, dlatego pozwalał im na ingerencję w tym zakresie. Znając podejście Pałubickiego do swoich partytur postanowiłem skorzystać z możliwości zaproponowania własnej artykulacji w taktach 22-29.

Kluczem do interpretacji tego fragmentu, również pod względem artykulacyjnym, wydaje się określenie relacji dynamicznej i agogicznej między początkami taktów. Z wyjątkiem taktu 25., stanowiącego łącznik pomiędzy kolejnymi myślami muzycznymi, konstrukcja tej fazy oparta jest na klasterach znajdujących się w skrajnych rejestrach fortepianu, wypełnionych ruchliwymi figuracjami.

22 *ff*

23

24

25 *mf*

26 *ff*

27

28

29

Przykład 4. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część I,
takty 22-29. Kolorem zielonym zaznaczony jest łącznik.

Wierzchołki klasterów znajdują się z każdym taktem coraz niżej, doprowadzając do łącznika – pasażu o wznoszącej się strukturze. Zdecydowałem się na rozładowanie napięcia przed łącznikiem, aby uzyskać przestrzeń na rozwój ekspresyjny kolejnego odcinka. W pierwszej fazie (t. 22-24) figuracje składają się naprzemiennie z grup dwudzielnych i trójdzielnych. W drugiej fazie (26-29) ograniczają się do regularnego podziału.

Wykonanie figuracji *legato*, odbierało całej frazie pożądaną przeze mnie aktywność dźwięku. Trwające cztery ćwierćnuty motywy stawały się odprężające w stosunku do gwałtownych akordów. Nie chcąc zmieniać tempa, którego przyspieszenie mogłoby zapobiec wytracaniu energii, zdecydowałem się na zmiany artykulacyjne. Zastosowanie artykulacji *staccato* w obrębie całego fragmentu sprawiało jednak, że figuracje stawały się mało plastyczne ze względu na szybkie następstwo dźwięków. Zadowolający efekt w pierwszej fazie uzyskałem poprzez wykonanie *legato* triol szesnastkowych i *staccato* grup dwudzielnych. Dzięki temu możliwe było utrzymanie tempa i podtrzymanie napięcia, które chciałem rozładowywać sukcesywnie, a nie gwałtownie. W drugiej fazie, aby utrzymać odpowiedni poziom energetyczny narracji i wspomóc wzrost dynamiczny, zdecydowałem się pozostać przy skróconej artykulacji dwóch ostatnich szesnastek z grupy. W ten sposób zachowałem także spójność artykulacyjną z fazą pierwszą. Zwiększanie, na przestrzeni kilku kolejnych taktów, aktywności dźwięków granych *staccato* poza narastaniem dynamicznym pozwoliło także na wydobywanie brzmienia charakteryzującego się zaciętością i nieustępliwością.

Zestawienie obu faz w powyższy sposób umożliwia wykonawcy zatrzymanie narracji w takcie 29. i rozwój następującej po nim figuracji. Realizacja zalecenia kompozytora o wykonaniu taktu 30. *poco a poco stringendo*, jest zasadna w przypadku nagromadzenia w poprzednich etapach konstrukcyjnych gwałtownych emocji, raptownych zmian dynamicznych i motorycznych odcinków. Przy takiej konstrukcji takt 30. staje się wyraźnym punktem granicznym pomiędzy fazą prezentującą wciąż nowy materiał, a fazą przygotowującą powrót myśli tematycznej z pierwszego taktu.

W *Sonacie na fortepian* nie zaznaczają się wyraźnie, typowe dla klasycznej formy sonatowej, etapy rozwoju. Nie występuje tutaj ani dualizm tematyczny, ani praca tematyczna. Co prawda myśl inicjująca utwór powraca w takcie 37., ale nawiązanie do pierwszej fazy utworu widać jedynie w tym jednotaktowym motywie. Poza tym cała *coda* (t. 31-47) kończąca I część utworu wykorzystuje nowy materiał.

2.1.2 Część II ♩ = 66

Druga część cyklu to przykład budowy ABA¹. Skrajne części oparte są na jednodźwiękowych motywach w rejestrze basowym, po których następują kolorystyczne figuracje wykorzystujące nieregularne podziały rytmiczne - triole, kwintole i decymole.

The image shows a musical score for the second part of a sonata. It consists of two systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic. The bass line has a green highlight (motif) and the treble line has a yellow highlight (decimole) and a blue highlight (triplets). The second system continues with blue highlights (triplets) and a green highlight (motif). Dynamics include mf and mp.

Przykład 5. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część II, takty 1-6. Kolor zielony - motyw basowy, kolor żółty - decymola, kolor niebieski - pozostałe grupy nieregularne.

Szczególną uwagę przykuwa grupa złożona z dziesięciu dźwięków, występująca w taktach: 2., 10. i 37. Za każdym razem figuracja zwieńczona jest ósemką i, wydłużoną przez fermatę, pauzą ósemkową. Każdy pokaz tej figury poprzedza motyw dziewięciokrotnie powtórnego dźwięku w rejestrze basowym. Ostatnie pojawienie się tej grupy wyznacza początek części A¹.

Faza B rozpoczyna się w takcie 16. i trwa przez dziewiętnaście kolejnych taktów. Jest to najbardziej rozbudowany element tej części utworu⁴³. Przez większość czasu trwania fazy B kompozytor posługuje się akordami, których kulminacja dynamiczna przypada na takt 32. Kompozytor podkreślił rolę tego taktu stosując oznaczenie *fortissimo*. Kwintesencją tej części są jednak dwie jednogłosowe melodie.



Przykład 6. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część II, takty 32-36. Klamrą zaznaczona jest jednogłosowa melodia kończąca częśćką B.

Pierwsza z nich znajduje się w taktach 23-26 i operuje nowym środkiem wyrazowym. Do tej pory narracja *Sonaty* polegała na tworzeniu różnorodnych plam dźwiękowych pozbawionych centrum tonalnego. Plamy dźwiękowe oddzielały od siebie jednodźwiękowe struktury basowe. W takcie 23. wprowadzony został materiał posiadający relację napięcie i odprężenie wynikającą z ukształtowania linii melodycznej.

Część A¹ powraca do materiału przedstawionego na początku II części *Sonaty na fortepian*, jednak zachodzą w nim istotne zmiany. Motyw basowy, w ramach obowiązującego w utworze metrum, ulega przesunięciu. Pierwszy dźwięk motywu nie przypada na pierwszą ósemkę, jak na początku tej części

⁴³ Częstki A i A¹ trwają odpowiednio 15 i 13 taktów, natomiast częśćka B - 20 taktów.

utworu. Pojawia się jako szósta ósemka w takcie. Z tego powodu niewielkim, lecz istotnym zmianom w stosunku do części A ulega metryczna akcentacja.

Konrad Pałubicki w części oznaczonej jako $\text{♩} = 66$ pozostawił o wiele więcej wskazówek wykonawczych niż w części pierwszej cyklu. Przede wszystkim została przez niego określona dynamika powtarzających się elementów – repetowanych dźwięków basowych, a także kolorystycznych figuracji i motywów triolowych pojawiających się w kolejnych taktach. Chociaż nie zawsze nowy materiał dźwiękowy opatrzony jest oznaczeniami dynamicznymi, to znajdują się one w kluczowych miejscach, dzięki którym wykonawca może odczytać główne intencje kompozytora. Przegląd partytury pozwala określić kulminację części i charakter powracających motywów. Mimo to, pianista znaleźć może i tutaj fragmenty, których ukształtowanie dynamiczne kompozytor pozostawił do decyzji wykonawcy. Za przykład niech posłużą takty 11-29, w których nie ma żadnych oznaczeń tego rodzaju. Taka sytuacja skłoniła mnie do omówienia problemu realizacji dynamiki w tym odcinku.

Utrzymanie dynamiki *mp*, zgodnej z sugestią z taktu 10, nie wydaje się rozwiązaniem atrakcyjnym dla słuchacza. Rozwój frazy i kształtowanie myśli muzycznej, złożonej z następujących po sobie plam dźwiękowych, wiąże się ze zmianami dynamicznymi. Bez nich muzyka stałaby się beznamiętna i pozbawiona zawartości emocjonalnej. W związku z tym postanowiłem podzielić takty poprzedzające kulminację na 4 fazy rozwojowe (przykład 7).

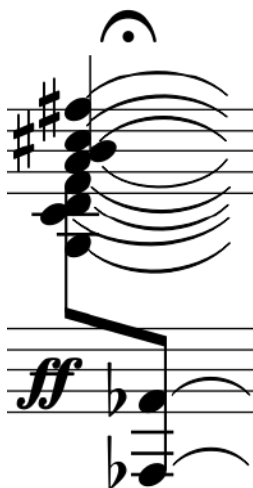


Przykład 7. Część II, takty 10-32. Kolorami zaznaczone są 4 fazy poprzedzające kulminację części.

Pierwsza faza (kolor czerwony) to zakończenie części A. Zamierzałem zaprezentować nowy materiał części B w tajemniczej aurze dźwiękowej. Z tego powodu postanowiłem wyciszyć poprzedzające ją takty. Uzyskane w ten sposób delikatne i odprężające brzmienie pozwoliło mi wzmocnić efekt wzrastającego napięcia na początku fazy drugiej. Spektrum dynamiczne, w którym mogłem poruszać się w taktach 16-19 zwiększyło się dzięki zastosowaniu dynamiki *piano* na początku tego fragmentu. Aby największa różnica w gatunku dźwięku – kontrast między miękkim i ciepłym dźwiękiem oraz jego ostrą odmianą o intensywnym poziomie ekspresji – nastąpiła w czwartej

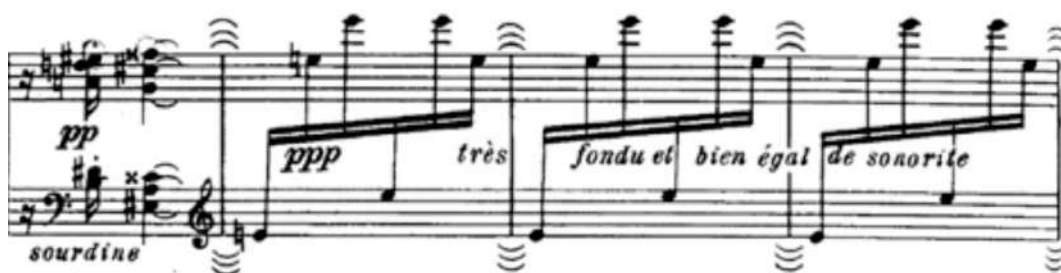
fazie (kolor żółty), postanowiłem fazę trzecią ukształtować na wzór pierwszej – budując napięcie w jej początkowym fragmencie i uspokajając narrację w części drugiej. Powstałe w ten sposób falowanie dynamiczne urozmaiciło prowadzoną narrację, zachowując największe natężenie dźwięku w takcie 32., będący moim zdaniem punktem kulminacyjnym całej II części *Sonaty na fortepian*.

Kolejnym problemem wykonawczym tej części był dobór odpowiedniej pedalizacji. Kompozytor na przestrzeni całego utworu nie pozostawia żadnych oznaczeń dotyczących tego zagadnienia. Istotną pomocą w rozwiązywaniu tego problemu okazało się łukowanie zastosowane w takcie 32.



Przykład 8. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część II, takt 32.

Prawdopodobnie Konradowi Pałubickiemu zależało na zachowaniu aury dźwiękowej, powstałej po zagranii akordu. Notacja tego fragmentu przypomina oznaczenie *laissez vibrer*, które stosował m. in. Maurice Ravel. Francuskie wyrażenie tłumaczy się dosłownie jako „niech wibruje” i zostało użyte w części *Scarbo* z suity *Gaspard de la nuit* (przykład 9). Realizacja tego oznaczenia polega na zatrzymaniu, przy użyciu pedału, współbrzmienia przy którym widnieje oznaczenie *l.v.* i nałożeniu na nie materiału dźwiękowego z kolejnych taktów.



Przykład 9. M. Ravel - *Scarbo* z suity *Gaspard de la Nuit*,
t. 121-124.

Taka interpretacja zapisu z przykładu nr 8, wydaje się trafna ze względu na sonorystyczny efekt, który na tle akordu, tworzy zatrzymana na długim pedale melodia z taktów 32-35. Nie ma tu niebezpieczeństwa zatarcia się linii melodycznej (przykład 6) i braku jej przejrzystości, gdyż prowadzona jest wyłącznie przy użyciu jednego głosu. W moim odczuciu, z powodu trwającej kulminacji, wręcz niemożliwe jest wcześniejsze puszczenie pedału. Przy zastosowaniu takiego wariantu gwałtownej zmianie uległaby dynamika końcowego odcinka części B, co negatywnie wpłynęłoby na prowadzoną narrację.

Sonata na fortepian pochodzi z okresu, w którym Konrad Pałubicki dosyć często sięgał po technikę sonorystyczną. Marlena Pietrzykowska pisała, że był to czas, w którym kompozytor dążył do „uzyskiwania efektów kolorystycznych i poszukiwania nowych obszarów dźwiękowych charakteryzujących się ciekawymi i mało znanymi rezultatami brzmieniowymi”⁴⁴. W związku z tym śmiem twierdzić, że wykonawca może eksperymentować z długością stosowanych pedałów również w innych miejscach. W swojej interpretacji świadomie wydłużyłem pedał w takcie 6. i w ustępach o analogicznej figurze (takty : 13-14, 40-41, oraz 42).

⁴⁴ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, op. cit., s. 33.



Przykład 10. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część II, takt 6.

Ze względu na niewielką liczbę lirycznych melodii i odcinków o śpiewnym charakterze, wykonawca powinien skupić swoją uwagę na zróżnicowaniu kolorystycznym tej części utworu. Znikoma liczba znaków artykulacyjnych i brak sugestii dotyczących pedalizacji wymagają od pianisty kreatywności w zakresie kształtowania brzmienia.

2.1.3 Część III ♩ = 104

Część finałowa *Sonaty na fortepian* z roku 1983 to najbardziej rozbudowane ogniwo cyklu. Składa się ze 126 taktów. Znacząco przerasta pozostałe dwie części, obie złożone z 47 taktów. Na dysproporcję rozmiarów wpłynęło zapewne bardzo szybkie tempo wielu odcinków finałowej części, jednak czas jej trwania nie niweluje tej różnicy. Wykonanie finału zajmuje bowiem wykonawcy najwięcej czasu.

Budowa formalna części trzeciej wymyka się schematom. Zauważalna jest powtarzalność niektórych pomysłów konstrukcyjnych, jednak nie są one pogrupowane według określonego porządku. Kilkakrotnym zmianom ulega tempo utworu, co zostało odnotowane przy użyciu dokładnych wartości metronomicznych. Wartości inne niż początkowa ♩ = 104 znajdują się w nawiasach, W mojej opinii sygnalizują wykonawcy możliwość ingerencji w tempo utworu. Zmiany agogiczne wyznaczają fazy o odrębnie ukształtowanej

myśli muzycznej. Przeważnie ich celem jest uspokojenie żywiołowo prowadzonej narracji. Ani razu nie dochodzi do sytuacji, w której tempo kolejnych faz rozwoju przewyższa początkową wartość. Dwukrotnie zmiana tempa poprzedzona jest oznaczeniem *meno*. Ma to miejsce w takcie 13. i 51. Przypuszczam, że kompozytor zdecydował się na zastosowanie dokładnych wartości metronomicznych ze względu na duże odchylenia od wartości z pierwszego taktu (z ♩ = 104 nawet do ♩ = 76). Doświadczony wykonawca wie, że włoskie *meno* upoważnia go do uspokojenia aktualnie obowiązującej agogiki, jednak tak duże zwolnienie wymaga bardziej precyzyjnej notacji.

W budowie części trzeciej wyraźne są nawiązania do materiału dwóch pierwszych części *Sonaty na fortepian*. Choć nawiązania nie mają dosłownego charakteru, to wnikliwa analiza tekstu i audytywne wrażenia pojawiające się w trakcie wykonywania utworu pozwalają przypuszczać, że kompozytorowi zależało na osiągnięciu spójności konstrukcyjnej całego cyklu i dlatego zdecydował się na zamieszczenie w Finale aluzji do prezentowanego wcześniej materiału. Podobieństwa odnajduję m.in. w dwugłosowych figuracjach szesnastkowych (przykład 11. i 12.), a także w ustępach o szerszej ekspresji, prezentowanych w wolniejszym tempie (przykład 13. i 14.).



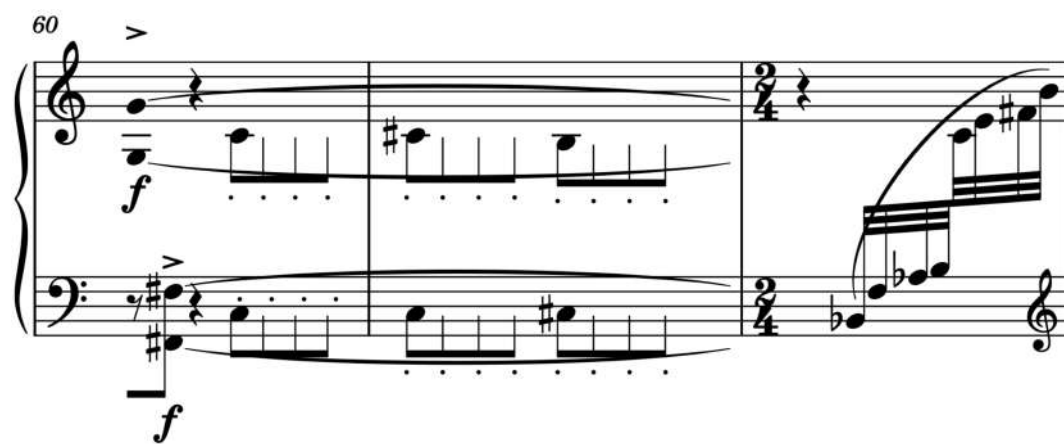
Przykład 11. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część I, takty 5-9.



Przykład 12. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część III, takty 73-75. Nawiązanie do cz. I (t. 5-8).



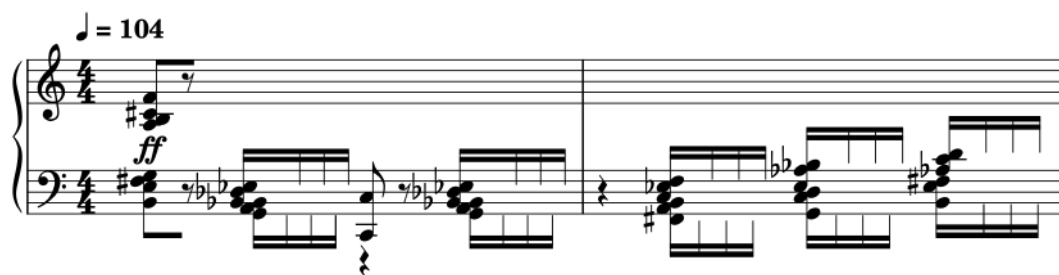
Przykład 13. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część II, takty 1-2.



Przykład 14. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część III, takty 60-62. Nawiązanie do cz. II (t. 1-2).

Chęć uzyskania spójności materiału prezentowanego w całej *Sonacie*, to z pewnością kolejny element, który przyczynił się do zwiększenia rozmiaru części finałowej.

Omawiając estetykę brzmieniową Finału należy zwrócić uwagę na fakt wyraźnie zagęszczonej faktury w porównaniu do pozostałych części. Zauważalne jest to już podczas pobieżnego przeglądu partytury. Konstrukcja pierwszej części oparta jest, w przeważającej większości, na jedno, lub dwugłosowych figuracjach, tworzących przejrzysty dialog motywiczny. Klarowna faktura nadaje jej lekkość i polot. W części drugiej struktury akordowe, złożone z co najmniej trzech dźwięków stanowią mniejszość. W odróżnieniu od części drugiej cechą charakterystyczną Finału jest stosowanie ostrych współbrzmień, złożonych nawet z ośmiu dźwięków.



Przykład 15. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część III, takty 1-2.

Pałubicki posługuje się nimi do konstruowania myśli muzycznych o bardzo agresywnym, wręcz barbarzyńskim wyrazie. Nadrzędnym parametrem kształtującym narrację tych współbrzmień jest rytmika. Klastery pogrupowane są w bardzo zwarte szesnastkowe figury, pełne nieregularnych akcentów, które wynikają ze zmiennego metrum. Precyzyjna realizacja skomplikowanych założeń metro-rytmicznych nadaje kompozycji niezwykle energiczną, witalną ekspresję. Brak dodatkowych oznaczeń artykulacyjnych, w odcinkach pełnych wigoru, jest uzasadniony - siła wyrazu zawarta jest w podziale metrycznym.

Określenie relacji, następujących po sobie faz utworu, dzięki wskazówkom agogicznym, nie stanowi, jak w pozostałych częściach, większego problemu. Część trzecia jest jednak dla pianisty największym wyzwaniem pod względem technicznym. Nagromadzone trudności techniczne, wymagają od pianisty ponadprzeciętnej sprawności manualnej, związanej z szybką zmianą rejestrów fortepianu, niewygodnymi układami akordów i trudnymi do opanowania figuracjami. O problemach wykonawczych *Sonaty* wspominał pianista – Andrzej Artykiewicz, w rozmowie z Marleną Pietrzykowską.

Kiedy ćwicząc jego *Sonatę na fortepian* po 10 dniach spotkałem się z Profesorem i powiedziałem mu, że pewne miejsca w *Sonacie* są strasznie trudno napisane, on odpowiedział: „Wie Pan, to są tylko pewne sygnały dla Pana”⁴⁵.

Chociaż cała *Sonata* jest atonalna, stopień komplikacji struktur brzmieniowych i prowadzonych linii melodycznych osiąga w tej części apogeum. Fraza w częściach oznaczonych jako $\text{♩} = 96$ wykorzystuje melodię pozbawioną

⁴⁵ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, op. cit., s. 83.

harmonicznych zależności i jest przykładem użycia „techniki tkania”. Głosy umieszczone w partiach obu rąk tworzą dwie oddzielne, splatające się ze sobą „nitki dźwiękowe”. Kompozytor w partii prawej ręki zapisał melodię wyłącznie przy użyciu kwintol. Towarzyszący głos lewej ręki składa się z szeregu sekstol. Jedynie początki grup spotykają się w tym samym miejscu taktu – pozostałe dźwięki mijają się ze sobą. Zastosowane podziały rytmiczne minimalizują ilość pionów dźwiękowych potęgując efekt tkania. Wykonanie tego fragmentu wymaga od wykonawcy zaawansowanych umiejętności rytmicznych. Opanowanie skomplikowanej polirytmii wiąże się z koniecznością prowadzenia frazy w sposób elastyczny pod względem dynamicznym i agogicznym.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 16 through 19. The tempo is marked as 96. The score is written for two staves, right and left hand. The right hand part consists of a series of quintal intervals (fifths) and is marked with a 'p' (piano) dynamic. The left hand part consists of a series of sextal intervals (sixths). The notes are beamed together in groups, and there are many fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents) throughout. The measures are numbered 16, 17, 18, and 19. The key signature has one flat (B-flat).

Przykład 16. K. Pałubicki - *Sonata na fortepian*, część III,
takty 16-19. Technika tkania.

2.1.4 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych *Sonaty na fortepian* Konrada Pałubickiego

Ukończona 4 września 1983 roku *Sonata na fortepian*, przysparza różnorodnych problemów wykonawczych. W trakcie pracy nad utworem stawiałem zarówno przed trudnościami wynikającymi z braku oznaczeń wykonawczych, jak i tymi, które mają charakter czysto techniczny.

Przygotowanie utworu do wykonania było zadaniem zmuszającym do kreatywnej postawy. Początkowa faza pracy nad tekstem odkryła przede mną wiele płaszczyzn, w które mogłem ingerować, podczas tworzenia własnej interpretacji utworu. Zróżnicowanie dynamiczne dłuższych odcinków, wybór odpowiedniej artykulacji, oraz pedalizacji, to elementy wielokrotnie pozostawione przez kompozytora do decyzji wykonawcy. Pianista rzadko znajduje w partyturze pomocnicze wskazówki. Dowolność w zakresie tych parametrów odnaleźć można szczególnie w dwóch pierwszych częściach utworu. Fascynujący jest fakt, że kompozytor z premedytacją pozostawił partyturę z tak skromną liczbą oznaczeń. *Sonata na fortepian* nie jest wyjątkiem w tej kwestii. Wiele osób znających kompozytora osobiście, wykonujących jego utwory za jego życia zwracała uwagę na ten aspekt.

Profesor zawsze darzył wykonawców zaufaniem i czynił z nich współtwórców swojego dzieła, ponieważ nie określał pewnych sposobów wykonania, oczekiwał odpowiedzi od wykonawcy⁴⁶.

Piotr Kusiewicz - tenor

Grając utwory Konrada Pałubickiego miałam wiele swobody od strony wykonawczej; kompozytor pozwalał na wiele pomysłów wykonawczych z mojej strony (...). Profesor mówił, że moment, w którym oddaje utwór w ręce wykonawcy jest ostatnią chwilą jego ingerencji. To, co chciał, przekazał nutami na papier, reszta zależy już od grających. Miał wielkie zaufanie do wykonawców swoich utworów⁴⁷.

Małgorzata Kuziemska - wiolonczelistka

⁴⁶ M. Pietrzykowska, *Konrad Pałubicki - człowiek i twórca*, op. cit., s. 82.

⁴⁷ Ibidem, s. 85.

(...) Wykonawca miał tu szalenie duże pole do popisu. Pałubicki w utworach nie stosował właściwie żadnych oznaczeń agogicznych czy dynamicznych⁴⁸.

Andrzej Artykiewicz - pianista

Sonata na fortepian jest dziełem przeznaczonym dla zaawansowanych pianistów. Poza problemami technicznymi, które w części trzeciej osiągają najwyższy stopień trudności, utwór stawia przed wykonawcą zadanie, któremu sprostać może jedynie muzyk obdarzony instynktem kompozytorskim. Pałubicki, w stopniu większym niż inni twórcy, oczekiwał od interpretatorów swoich dzieł kreatywności, która mogłaby wnieść do ostatecznego kształtu utworu, częśćkę ich własnej indywidualności.

⁴⁸ Ibidem, s. 82.

2.2 EWA SYNOWIEC - *Sonaty* na fortepian

Spośród wszystkich twórców, których dzieła stały się przedmiotem badań w niniejszej pracy, Ewa Synowiec pozostawiła po sobie najwięcej utworów spełniających przyjęte przeze mnie kryteria - jako pedagog związany z Akademią Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku napisała aż cztery utwory na fortepian solo, które odwołują się do formy sonatowej i nie zostały do dziś opublikowane.

W dorobku kompozytorki znajduje się jeszcze jedna kompozycja na fortepian, należąca do tego gatunku - *Sonata per pianoforte I* z roku 1967. Utwór został jednak dwukrotnie wydany. Pierwsze wydanie ukazało się w 1983 roku za sprawą wiedeńskiego wydawnictwa *Ariadne*, drugie natomiast pochodzi z 2008 roku i zostało opublikowane przez *Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*. Utwór, w przejrzystej i czytelnej formie jest łatwo dostępny. Nie spełnia zatem celu mojej pracy, jakim jest próba uchronienia od całkowitego zapomnienia niewydanych utworów. Rewolucja cyfrowa doprowadziła do sytuacji, w której gwałtownie maleje liczba kompozytorów zapisująca swoją twórczość odręcznie. Popularyzacja technologii, powszechny dostęp do profesjonalnych i darmowych programów służących do notacji muzycznej, przyczyniły się do wzrostu liczby kompozytorów tworzących dzieła w trwałym, i umożliwiającym szybkie rozpowszechnienie formacie. Można powiedzieć, że ryzyko zaginięcia utworów, dzięki cyfrowej metodzie zapisu i powszechnemu dostępowi do internetu, z roku na rok maleje. Nie jest to oczywiście rozwiązanie pozbawione wad – polegamy bowiem na zaawansowanej technologii, która również zawodzi. Uważam jednak, że na szczególną troskę zasługuje przede wszystkim twórczość nieistniejąca w formie cyfrowego zapisu. Z tego powodu w swojej pracy nie poddaję analizie wykonawczej *Sonaty* z 1967 roku.

Warto jednak przytoczyć, wykorzystany w tej kompozycji, autorski pomysł Ewy Synowiec na konstrukcję formy sonatowej. Przekształcenia jakim

ulegają współczynniki formalne *Sonaty per pianoforte I* zostały opisane przez Teresę Błaszkwicz.

Konkretyzacja makroformy odbywa się dzięki dwom sposobom odczytywania stron i systemów: niejako wertykalnie i horyzontalnie. Każda ze stron-faz stanowi odwzorowanie allegra sonatowego, co czytamy w komentarzu autorki: „strona pierwsza (I) - 'mała' ekspozycja, strona druga (II) - 'małe' przetworzenie, strona trzecia (III) - 'mała' reprzyza. Tak więc realizacja kolejno trzech stron partytury tworzy jakby zamkniętą ideę formalną - „małego allegra sonatowego”

Na tę strukturę nakłada się druga, wyższego rzędu, realizowana właśnie przez sposób czytania partytury. Według komentarza kompozytorskiego, pełna ekspozycja będzie odczytaniem kolejnych pięciu systemów na kolejnych trzech stronach. Będzie to czytanie wertykalne partytury. Repryzę natomiast ukształtuje czytanie pierwszych systemów trzech stron, następnie drugich i następnych systemów stron. Będzie to czytanie horyzontalne partytury. Przetworzenie zaś ma strukturę otwartą, bowiem: (cyt.) „może się składać z dowolnie wybranych (przez wykonawcę) systemów i ilości: 5-10. Istotny jest tu sposób zestawienia tych systemów. Ich kolejność, następstwo nie może być powtórzeniem sytuacji występującej bądź w EKSPOZYCJI bądź w REPRYZIE. Muszą to być zupełnie NOWE zestawy konsytuacyjne!!”

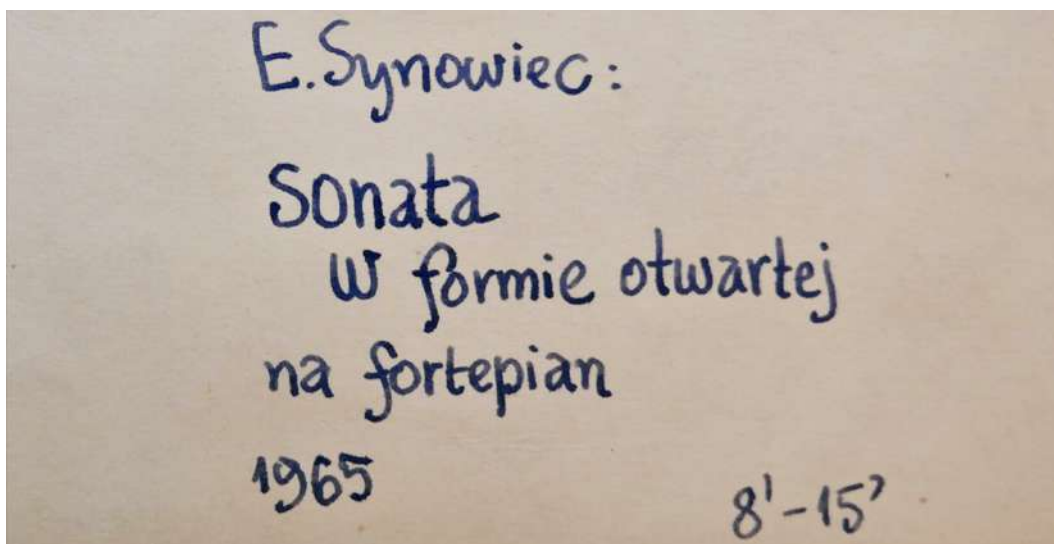
Makroforma „I Sonaty” wykorzystuje więc jakby trzy możliwości realizacyjne: pierwszą - zamkniętą (EKSPOZYCJA), drugą - zdekomponowaną (REPRYZA), trzecią - kreatywną (PRZETWORZENIE). W ten oryginalny sposób kształtuje się obraz „wielkiego allegra sonatowego”⁴⁹.

Każda z pięciu *Sonat* napisanych przez Ewę Synowiec realizuje założenia formalne w odmienny sposób. Każdy pomysł konstrukcyjny jest nowatorski i odkrywczy. Wszystkie *Sonaty* tworzą niezwykle ciekawy cykl obalający tezę o wyeksploatowaniu się formy sonatowej. Przytoczony cytat dotyczący *Sonaty per pianoforte I* niech będzie uzupełnieniem obrazu kreatywności kompozytorki w podejściu do zamkniętej konstrukcji formalnej, jaką z założenia jest sonata.

⁴⁹ Teresa Błaszkwicz, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*. (w:) „Muzyka fortepianowa”, Gdańsk 1995, s. 172.

2.2.1 *Sonata w formie otwartej* (1965)

Utwór powstał w okresie studiów pianistycznych Ewy Synowiec w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Zgodnie z chronologicznym spisem twórczości (od roku 1966 do 1999), który znajduje się w pracy pt. „Kompozytorzy polscy 1918-2000”, *Sonata w formie otwartej* jest jej piątym dziełem⁵⁰. Na stronie tytułowej utworu widnieje jednak zanotowana przez kompozytorkę data powstania utworu, która rodzi wątpliwości dotyczące tej kwestii.



Ilustracja nr 1. Strona tytułowa *Sonaty w formie otwartej*.

Listę kompozycji Ewy Synowiec otwierają dzieła skomponowane w 1966 roku, ale z dużym prawdopodobieństwem pierwszy utwór został napisany rok wcześniej. Jeśli przyjmiemy, że faktyczna data powstania *Sonaty w formie otwartej* widnieje na stronie tytułowej, to utwór powinien znajdować się na początku spisu, i należałoby go uznać za debiut kompozytorski Ewy Synowiec.

Parametrem stanowiącym o wyjątkowości tego utworu jest jego budowa formalna. Kompozytorka, w dołączonej do *Sonaty* legendzie, określa zasady

⁵⁰ Synowiec, w: *Kompozytorzy polscy 1918-2000. II. Biogramy* Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, red. Marek Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 966

konstrukcji formy, włączając wykonawcę w proces twórczy - kolejność prezentowanych odcinków zależy w znacznym stopniu od pianisty.

Legenda:

- 1. Całość składa się z 8 części i 4 fragmentów aleatorycznych. Utwór można rozpoczynać od części 1, 3, 7 lub 8, kończyć na dowolnej części.**
- 2. Kolejność wskazują cyfry u dołu każdej wykonanej części - następna jest do wyboru.**
- 3. Fragmenty A, B, C, i D należy traktować dowolnie, starając się o wydobywanie kontrastowych wartości w stosunku do części głównych.**
- 4. Fragmenty A, B, C, i D można grać w podanych miejscach, można ich jednak również nie wykonywać**
.
- 5. W całości - minimum: 7 części, maximum 15 części / 8 z powtórzeniami /.**
- 6. Czas trwania: od 8 minut do 15 minut.**

W moim odczuciu warto uściślić treść punktu piątego. Decyzja wykonawcy o doborze siedmiu części w obrębie całego utworu oznacza rezygnację z jednej z ośmiu części. Legenda nie wyklucza jednak pominięcia większej liczby elementów. Przykładem może być następująca konfiguracja - 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1. Ze względu na to, że po części pierwszej może nastąpić czwarta i odwrotnie - z technicznego punktu widzenia całą formę można zamknąć przy użyciu dwóch części. Zastosowanie piętnastu części naturalnie wiąże się z koniecznością ich repetowania. Jak zatem należy rozumieć zapis - „8 z powtórzeniami”? Czy zanim wykonawca przejdzie do kolejnej części, zgodnie z 2. punktem legendy, może powtórzyć właśnie zakończoną część? Czy zastosowanie jakiegokolwiek powtórki zobowiązuje wykonawcę do skonstruowania formy składającej się dokładnie z 8 części? Analiza najrozmaitszych konfiguracji doprowadziła mnie do następujących wniosków. Wykonawca w wariacie minimalnego doboru liczby

fragmentów powinien włączyć do przebiegu utworu siedem różnych części, bez powtórek. Chęć zbudowania *Sonaty* z ośmiu elementów obliuguje wykonawcę do wykorzystania wszystkich części. Konstrukcja składająca się z większej liczby segmentów jest możliwa tylko przy wykorzystaniu kompletu części numerowanych. Powtórek można dokonywać przed zakończeniem prezentacji całego materiału, jednak forma utworu powinna być złożona ze wszystkich ośmiu części. Aby ułatwić zrozumienie partytury przyszłym wykonawcom *Sonaty w formie otwartej* postanowiłem zmienić treść punktu piątego.

5. W całości - minimum 7 różnych części, maximum 15 części.

Wariant 8-częściowy powinien być zbudowany ze wszystkich numerowanych części.

W konstrukcji złożonej z 9-15 części powinny znaleźć się wszystkie numerowane części.

Jako pianista zawsze czuję się współodpowiedzialny za ostateczny kształt wykonywanej kompozycji. Agogika, dynamika czy artykulacja to parametry, których realizacja nadaje każdemu wykonaniu rys niepowtarzalności. W większości przypadków powyższe parametry są ściśle określone przez kompozytora, jednak o efekcie końcowym utworu decyduje indywidualna interpretacja wykonawcy. Ewa Synowiec w swojej pierwszej sonacie zwiększa wpływ wykonawcy na dzieło, pozostawiając w jego gestii kwestię konstrukcji formy. Dowolność w kształtowaniu tego parametru jest bardzo duża. Liczba części, z których należy skonstruować przebieg makroformy utworu określa zakres od 7 do 15 segmentów. Długość wszystkich segmentów jest podobna. Ewa Synowiec każdy z nich zapisała przy użyciu pięciu, lub sześciu systemów pozbawionych kresek taktowych. Wyjątek stanowi segment siódmy, zapisany na czterech systemach. Prawdopodobnie kompozytorka zmniejszyła ilość systemów ze względu na rozpoczynający tę część klaster, którego długość określiła na około 20 sekund. To pozwoliło ujednolicić czas trwania poszczególnych współczynników formy. Kompozytorka nie pozostawiła

w partyturze oznaczeń dotyczących agogiki utworu, jednak korelacja doboru liczby części obligatoryjnych (7-15) z przybliżonym czasem trwania utworu (8'-15') pozwala przypuszczać, że Ewa Synowiec szacowała czas każdej części na około minutę. Oczywiście brak adnotacji dotyczących tempa pozwala wykonawcy na dużą dowolność w kształtowaniu tego elementu dzieła. Możliwe jest zarówno różnicowanie tempa między poszczególnymi częściami utworu, jak i zmiana tempa materiału powtarzanego (w przypadku konstrukcji złożonej z 9-15 segmentów).

W swojej interpretacji postanowiłem przedstawić *Sonatę w formie otwartej* w jak najbogatszej wersji. Zależało mi na wykorzystaniu wszystkich obowiązkowych (1-8) i aleatorycznych (A, B, C, D) części. To były moje wstępne założenia, które pozostały niezmiennie podczas całego procesu przygotowywania kompozycji do wykonania i nagrania. Kolejnym krokiem był wybór części inicjującej utwór. Wszystkie cztery segmenty mogące otwierać konstrukcję tej *Sonaty* operują gwałtowną dynamiką. Wykonawca ma do wyboru części nr 1, 3, 7, i 8, których dynamika na samym początku określona jest odpowiednio: *sff*, *sff*, *sfff*, oraz *ff*. Kompozytorka odbiera zatem wykonawcy możliwość rozpoczęcia utworu w sposób łagodny i delikatny. Ewie Synowiec ewidentnie zależało na burzliwej ekspresji samego początku utworu. Brak wzmianek o kolejności powstania poszczególnych części, pozwala przypuszczać, że kompozytorka zaczęła pisać dzieło od pomysłu oznaczonego w partyturze numerem 1. Wyszedłem z założenia, że pierwsze zanotowane pomysły twórcze w sposób szczególny wyznaczają kierunek całej kompozycji. Ta zasada jest słyszalna zwłaszcza w klasycznych formach sonatowych, gdzie przedstawione na początku utworu tematy ulegają najrozmaitszym przekształceniom. Chociaż *Sonata w formie otwartej* nie jest zbudowana za zasadzie dualizmu tematycznego i nie wykazuje spójności motywicznej, to organizacja strukturalna materiału dźwiękowego jest mocno zintegrowana. Charakterystyczne brzmienie zostało osiągnięte przez stosowanie współbrzmień opartych głównie na interwale sekundy i tercji, oraz ich przewrotów. Przypuszczam, że źródłem autorskiej koncepcji *I Sonaty* na fortepian była część oznaczona jako numer 1. Przyjmując tę hipotezę,

rozpocząłem analizę tego fragmentu od przytoczenia zalet i ewentualnych wad wynikających z decyzji umieszczenia go na początku utworu

Ruchliwość narracji wyróżnia segment pierwszy od pozostałych modułów. Części nr 3, 7 i 8 operują bardziej statycznymi figurami rytmicznymi tworząc mniej zwarte płaszczyzny dźwiękowe. Zależało mi na możliwie największej ruchliwości materiału dźwiękowego w pierwszej fazie utworu, dlatego traktuję powyższą właściwość jako zaletę. Pewnym utrudnieniem wiążącym się z rozpoczęciem *Sonaty* od części pierwszej jest dobór kolejnego prezentowanego modułu. Kompozytorka w tym wariancie ograniczyła możliwość wyboru do czterech segmentów. Większą swobodę w tej kwestii przejawiają części nr 3 i 8, po których wykonawca ma do dyspozycji aż pięć modułów. Spośród wszystkich segmentów mogących otwierać kompozycję, jedynie część pierwsza nie wycisza narracji pod koniec swojego przebiegu. Pozostałe segmenty (3, 7, 8) mają wyraźnie charakter zakończeniowy i nie prowokują, w takim stopniu jak segment 1., dalszego ciągu. Przedstawiona analiza skłoniła mnie do podjęcia decyzji o rozpoczęciu *Sonaty w formie otwartej* od części pierwszej. Wszystkie proponowane przez kompozytorkę części inicjalne znajdują swoje uzasadnienie w konstrukcji początku utworu, jednak mojemu wyobrażeniu pierwszej fazy utworu najbardziej odpowiadał segment pierwszy.

1

Przykład 17. *Sonata w formie otwartej*, cz. I

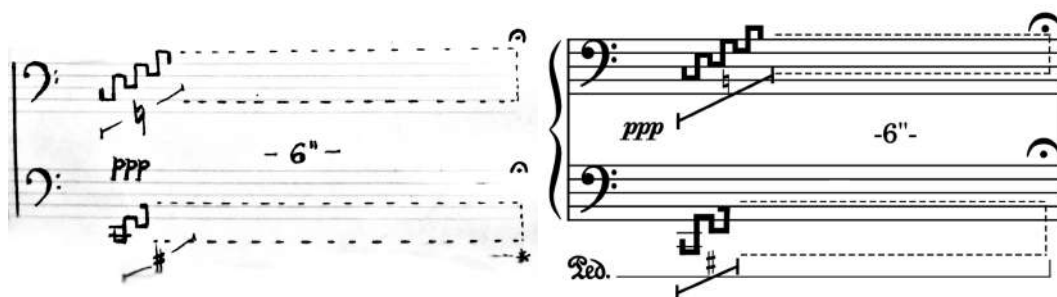
Wybór kolejnego fragmentu podyktowany był zamiarem przedłużenia burzliwej narracji kończącej część pierwszą. Kontynuację dynamiczną, rozpoczętej myśli muzycznej, uzyskałem przez dołączenie do początkowego odcinka segmentu siódmego. Dodatkową korzyścią wynikającą z takiego zestawienia jest bezpośrednie powiązanie materiału dźwiękowego obu części. Klaster znajdujący się na początku segmentu nr 7, jest niezwykle charakterystycznym ogniwem całego utworu. Został zapisany w dynamice *sfff*, a jego przybliżony czas trwania wynosi około 20 sekund. Długość klastera i oznaczenie dynamiczne jednoznacznie determinują jego ładunek emocjonalny. Moment pojawienia się plamy dźwiękowej wiąże się ze zwiększeniem napięcia prowadzonej narracji, natomiast czas jego wybrzmiewania naturalnie prowadzi do uspokojenia wzburzonej ekspresji. Podjąłem decyzję o potraktowaniu klastera jako punktu docelowego całej części pierwszej. Dzięki temu płaszczyzna początkowej fazy utworu została wzbogacona o bardzo wyraźną kulminację.

Aby narracja utworu nie została wstrzymana w tak gwałtowny sposób zdecydowałem się nie powtarzać segmentu nr 7 w dalszym przebiegu utworu. Nieprzemyślane zestawienie ze sobą poszczególnych części może wywoływać u słuchacza poczucie chaosu i przypadkowości w odbiorze materiału dźwiękowego, którego chciałem w jak największym stopniu uniknąć. Zależało mi aby konstrukcja formalna tej *Sonaty* miała porządek, pozwalający odbiorcy na wychwycenie fazy zakończeniowej utworu. W związku z tym segment nr 1, w mojej interpretacji, pojawił się ponownie dopiero jako przedostatnia część konstrukcji. Według mnie nawiązanie do początku utworu wzmocniło spójność kompozycji. Segment nr 6 wplotłem do konstrukcji utworu tylko raz, na koniec całej *Sonaty*. Decyzja o niewykorzystaniu go wcześniej podyktowana była chęcią zwieńczenia dzieła materiałem, który nie przywołuje żadnych innych skojarzeń kontekstowych. Zakończenie *Sonaty* segmentem występującym wcześniej w utworze mogło by być mniej czytelne. Dodatkową korzyścią płynącą z takiej konfiguracji jest zamknięcie utworu współbrzmieniem nawiązującym w swoim brzmieniu i budowie do pierwszych dźwięków utworu (przykład 18).



Przykład 18. *Sonata w formie otwartej*. Początek części nr 1 i zakończenie części nr 6. Na zielono zaznaczone zostały podobnie zbudowane akordy.

Zapis niektórych fragmentów utworu okazał się problematyczny ze względu na brak ich objaśnienia w legendzie. Występujący w segmentach nr: 1, 3, 6, i 7 symbol (przykład 19) był dla mnie najbardziej zagadkowy.



Przykład 19. *Sonata w formie otwartej*. Fragment części nr 1. Rękopis, oraz zapis cyfrowy.

Początkowo doszukiwałem się w omawianym znaku wskazówek dotyczących realizacji linii melodycznej. Przypuszczałem, że partia zapisana na górnej pięciolinii, powinna być improwizowana przez wykonawcę przy użyciu białych klawiszy fortepianu. Dobór dźwięków sugeruje kasownik znajdujący się pod opisywaną figurą. Wówczas dolna partia konstruowana byłaby jednocześnie, przy użyciu czarnych klawiszy instrumentu. Wątpliwości nie podlegała jedynie długość trwania figury, wynosząca 6 sekund. Nowe spojrzenie na zapis pojawiło się w momencie odczytania segmentu nr 6.



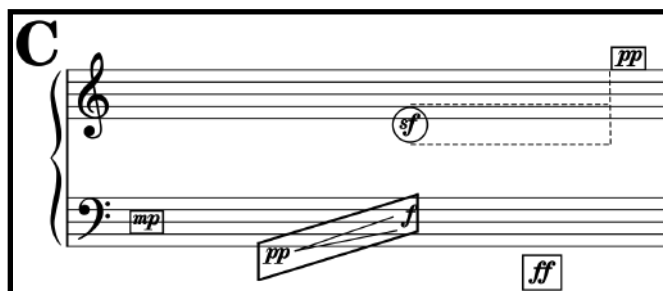
Przykład 20. *Sonata w formie otwartej*. Fragment części nr 6.

Rękopis, oraz zapis cyfrowy.

Zwróciłem uwagę, że nad omawianym znakiem graficznym pojawia się laseczka nuty i artykulacja *staccato*. W części numer 6 zagadkowy symbol zostaje powtórzony, przy czym podany czas wybrzmiewania (9 sekund) dotyczy wyłącznie drugiej struktury. Doszedłem do wniosku, że realizacja powyższego znaku nie może polegać na improwizacji horyzontalnej linii melodycznej, skoro długość całej grupy ma wynieść jedną szesnastkę. Po przeanalizowaniu wszystkich podobnych elementów, występujących w pozostałych częściach obligatoryjnych, stwierdziłem, że kompozytorka w ten sposób zapisała klaster. Długość jego brzmienia określają w większości przypadków dokładne wartości czasu (sekundy), a zakres dźwięków wyznacza początek i koniec łamanej linii. Jeżeli nad symbolem znajduje się kasownik – współbrzmienie składa się z białych klawiszy fortepianu. Symbol z krzyżykiem należy rozumieć jako klaster złożony z dźwięków odpowiadających czarnym klawiszom.

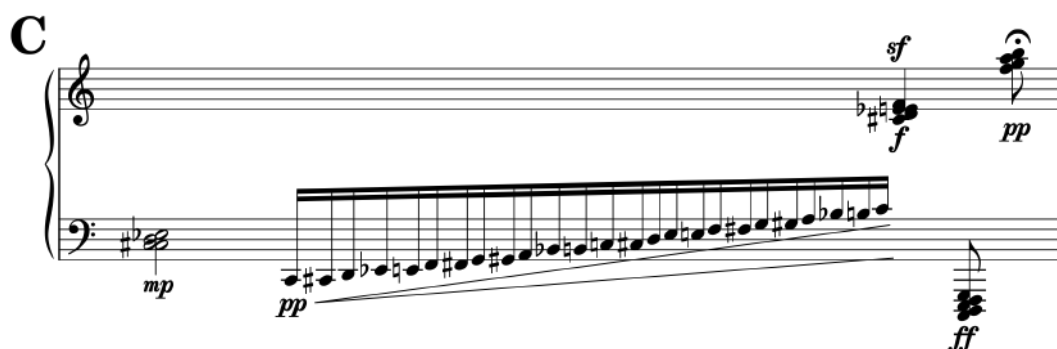
Po przeprowadzeniu analizy dotyczącej powyższego znaku doszedłem do wniosku, że jego realizacja jest ściśle określona, a zastosowany zapis nie podlega interpretacji wykonawczej. Ewa Synowiec przy pomocy tego symbolu sprecyzowała dobór dźwięków klastera. W partyturze *Sonaty w formie otwartej* znajdują się jednak fragmenty, które wykonawca może realizować na różne sposoby. Części aleatoryczne A, B i D charakteryzują się dużą elastycznością w kwestii doboru tempa oraz dynamiki. Dokładna długość poszczególnych dźwięków została precyzyjnie określona jedynie we fragmencie B. Realizacja rytmu w segmencie A podlega całkowicie inwencji wykonawcy. W części D

względność czasu trwania jednostek ruchu określona jest przez poziome odległości dźwięków na pięciolinii. Segment C wymaga od wykonawcy największej kreatywności. Ewa Synowiec określiła w nim jedynie dynamikę i przybliżone wysokości dźwięków.



Przykład 21. *Sonata w formie otwartej*. Część aleatoryczna C

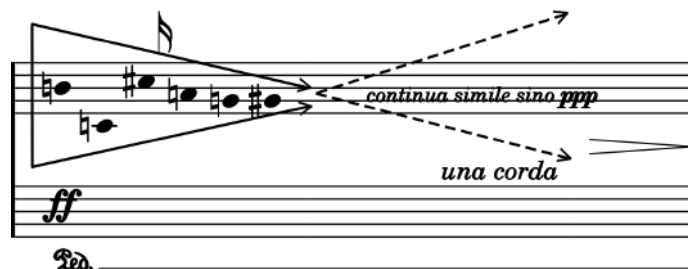
Zdecydowałem się na umieszczenie tej części pod koniec powtarzanego segmentu nr 2. Przeważająca liczba akordów występująca w tej części *Sonaty* skłoniła mnie do włączenia w jej przebieg czynnika figuracyjnego. Aleatoryczny moduł C daje wykonawcy bardzo dużą dowolność w kwestii interpretacji znajdujących się w nim oznaczeń, dlatego jest znakomitym narzędziem pozwalającym na wydobywanie elementów kontrastujących z częściami głównymi. Mój pomysł na realizację segmentu C przedstawia się następująco:



Przykład 22. *Sonata w formie otwartej*. Część aleatoryczna C - realizacja zapisu

Chromatyczny przebieg w bardzo szybkim tempie urozmaicił narrację części drugiej, a zastosowane w segmencie C klastery wpisały się w język dźwiękowy kompozytorki.

Ostatnim fragmentem, którego realizację chciałbym opisać jest zakończenie części nr 4.



Przykład 23. *Sonata w formie otwartej*. Część nr 4 - zakończenie.

Sposób w jaki należy wykonać pierwszy odcinek powyższego fragmentu nie ulega wątpliwości. Pianista powinien zagrać znajdujące tam dźwięki w standardowej kolejności – od lewej strony do prawej. Każdy dźwięk powinien przyjąć wartość jednej szesnastki. Jak natomiast rozumieć drugą część fragmentu, w której kierunek strzałek został odwrócony? Gdyby nie włoskie oznaczenie *continua simile sino ppp*⁵¹, można by przypuszczać, że zbliżanie się do siebie strzałek symbolizuje słabnięcie dynamiczne, natomiast odwrócenie ich kierunku oznacza wzrost natężenia dźwięku. Myślę jednak, że przerywana linia odnosi się do kolejności dźwięków, którą należy odwrócić. Gdyby sześciódźwiękowa sekwencja miała być wykonywana za każdym razem od dźwięku *h*¹ to kierunek strzałek by się nie zmienił. W związku z tym postanowiłem zrealizować zapis w następujący sposób:



Przykład 24. *Sonata w formie otwartej*. Część nr 4 - zakończenie.

Realizacja zapisu.

⁵¹ *Continua simile sino ppp* oznacza dosłownie „kontynuuj podobnie aż do *pianissimo possibile*”

2.2.2 *Sonata minima* (1967)

Druga w kolejności *Sonata* na fortepian, skomponowana przez Ewę Synowiec, to dzieło o bardzo niewielkim rozmiarze. Celem kompozytorki było skonstruowanie sonaty, która zawierałaby wszystkie typowe dla tego gatunku fazy rozwojowe – ekspozycję z dualizmem tematycznym, przetworzenie, oraz reprzykę – zamknięte w możliwie najmniejszej formie. Utwór składa się zaledwie ze 131 taktów, z których zdecydowana większość (106) zapisana jest w metrum $\frac{2}{4}$. Tempo utworu nie zostało w żaden sposób określone przez kompozytorkę. Jego dobór leży więc w gestii wykonawcy. Tempo powinno umożliwiać pianiście prowadzenie płynnej i potocznej narracji, przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości skomplikowanych struktur rytmicznych. Wykonanie utworu, spełniające powyższe założenia, trwa około 5 minut.

Ekspozycja *Sonaty minima* składa się z dwóch przeciwstawnych tematów, które reprezentowane są przez pojedyncze dźwięki – temat I przez dźwięk „b”, a temat II przez dźwięk „h”. Dualizm tematyczny nie polega więc na zestawieniu ze sobą pomysłów melodycznych o odmiennym wyrazie emocjonalnym. Różnicowanie tematów odbywa się w warstwie dynamicznej, agogicznej i artykulacyjnej.

Temat I przedstawiony jest w niższym rejestrze fortepianu, w oktawie małej. Jego rozwój widoczny jest w sukcesywnym zagęszczaniu struktur rytmicznych – od ćwierćnut po bardzo szybkie tremolo – a także w warstwie dynamicznej prowadzącej od *piano* do *ffff*.

Temat II ukazuje się w wyższym rejestrze fortepianu, w oktawie razkreślnej. Jest krótszy od tematu I i operuje mniej zróżnicowaną dynamiką (od *ppp* do *f*). Jego przeciwstawność widoczna jest w stagnacji rytmicznej i w braku zróżnicowanej akcentacji.

Przetworzenie wprowadza do utworu trzy nowe, chromatycznie uporządkowane dźwięki – *c*, *cis*, oraz *d*. Są one budulcem wszystkich struktur dźwiękowych znajdujących się w tej fazie utworu. Przetworzenie operuje stale zwiększanym wolumenem brzmienia, które generuje nieustanny wzrost napięcia emocjonalnego. Nieodwracalny kierunek dynamiczny tej części wzmaga zapisane przez kompozytorkę oznaczenie – *sempre con pedale*, obejmujące 25 taktów. Wewnątrz przetworzenia zauważalne są cztery etapy rozwoju. Każdy z nich rozpoczyna się w metrum $\frac{3}{8}$. Etapy rozdzielone są krótkimi, jedno lub dwutaktowymi odcinkami w metrum $\frac{5}{16}$. Fragmenty utrzymane w metrum parzystym są sukcesywnie skracane. Wykorzystywane do budowy współbrzmień dźwięki ujęte są w struktury wywodzące się z punktualizmu – nie tworzą fraz melodycznych, usytuowane są w skrajnych rejestrach instrumentu, a następstwo ich wysokości nie jest skoordynowane żadną, dającą się rozpoznać zasadą. Jedynie materiał rytmiczny jest poddany schematycznej organizacji. Pełna niepokoju i tajemniczości narracja środkowej części *Sonaty* prowadzi do kulminacyjnego klastra, umiejscowionego w niskim rejestrze fortepianu. W repryzie ponownie przedstawione są kontrastujące ze sobą tematy. Temat I został przeniesiony o kwartę w górę, natomiast temat II o kwintę w dół. Dzięki temu materiał utworu został wzbogacony o dźwięki *es* i *e*.

Wykonawca, poza dostosowaniem właściwego tempa, nie ingeruje w partyturę utworu. Aspekty takie jak : dynamika, artykulacja i pedalizacja, zostały określone przez kompozytorkę w najdrobniejszych szczegółach. W przeciwieństwie do *Sonaty w formie otwartej*, *Sonata minima* przyjmuje budowę typowego allegro sonatowego. Ewa Synowiec, w konstrukcji tego utworu, rezygnuje ze skomplikowanych przekształceń tematycznych i pracy motywicznej. Dobór tworzywa dźwiękowego jest ograniczony do minimum, a dzieło stanowi ekstrakt formy sonatowej. Problematyka wykonawcza drugiej *Sonaty* Synowiec sprowadza się przede wszystkim do wiernej realizacji zapisu nutowego, który w swoim bogactwie zawęża interpretacyjną swobodę pianisty. Występujące w ekspozycji i repryzie nieregularne podziały rytmiczne, są głównym czynnikiem kształtującym ekspresję. Naturalna akcentacja wynikająca

z umiejscowienia dźwięków w takcie, urozmaicona jest dodatkowymi oznaczeniami artykulacyjnymi. Zapis metryczny, jest trudny do przeczytania zarówno w wersji oryginalnej, jak i cyfrowej. Chociaż program komputerowy umiejscawia dźwięki, pod względem wizualnym, w odpowiednim miejscu taktu, to ich powtarzalna wysokość i nieprzewidywalny rytm tworzą, na przestrzeni dłuższych odcinków, mało przejrzyste figury optyczne. Podczas przygotowywania utworu do wykonania opracowałem sposób, który ułatwia wzrokową kontrolę partytury.

Przykład 25. *Sonata minima*. Takty 22-26. Dodatkowe oznaczenia, ułatwiające czytanie rytmu.

Cyfry i znaki interpunkcyjne, znajdujące się w powyższym przykładzie reprezentują konkretne wartości rytmiczne.

- 1, 2, 3, 4 – ósemki
- , – szesnastki
- . – trzydziestodwójki

Wymienione znaki zapisałem dokładnie pod nutami, które powinny być w danym momencie zagrane. Dzięki temu mało czytelne przestrzenie taktów zyskały bardziej wyraźny układ. Dodatkowo dźwięki znajdujące się w miejscu grup trzydziestodwójkowych otoczyłem elipsą, co w trakcie wykonywania, pozwala

zauważać znacznie wcześniej tego typu wartości. Warto wspomnieć, że w każdym takcie ekspozycji i reprzyzy pojawiają się jedynie cyfry 1-4. Znak przecinka, lub kropki pojawia tylko wtedy, gdy podział ósemkowy jest za mało dokładny. Za przykład niech posłuży takt 24, w którym dwie ostatnie wartości to ósemki, występujące dokładnie na drugą ćwierćnutę taktu. W tym przypadku pozostałe oznaczenia wydłużyłyby tylko proces odczytywania rytmu przez wykonawcę.

Sonata prezentuje skrajny minimalizm środków dźwiękowych. Bogata jest jednak w rozmaite oznaczenia wykonawcze. W moim odczuciu rolą pianisty, w tym utworze, jest przede wszystkim dobór odpowiedniego tempa i skrupulatna realizacja wszystkich pozostawionych przez kompozytorkę oznaczeń. Z tego powodu w przygotowaniu *Sonaty* skupiłem się głównie na aspektach, które mogą ułatwić przyszłym wykonawcom pracę nad zapisem nutowym.

2.2.3 *Sonata per pianoforte II* (1980)

Dzieło skomponowane w 1980 roku, jest faktycznie czwartą *Sonatą* Ewy Synowiec napisaną na fortepian solo. Kompozytorka dopiero od powstałej w 1969 roku *Sonaty per pianoforte I* numeruje utwory napisane w tej formie. Data powstania kompozycji nie jest przypadkowa. Obrazuje to poniższy cytat:

Nagromadzenie zdarzeń muzycznych ma pozamuzyczną inspirację. Utwór powstał jako swoisty manifest kompozytorki wobec wydarzeń politycznych sierpnia 1980 roku. Stąd wynika jego skomplikowana, wielowarstwowa struktura i rodzaj estetyki warstwy brzmieniowej. Intensywność, gęstość narracji muzycznej, powaga i dramatyzm artykułują muzycznie ten ważny moment historyczny w życiu naszego kraju⁵².

Sonata per pianoforte II jest, pod względem formalnym, szczególnym osiągnięciem Ewy Synowiec. Kompozycja została zbudowana według ściśle określonych zasad, których dostrzeżenie, przez sam kontakt z partyturą, jest praktycznie niemożliwe. Świadomość wykonawcy, o zachodzących w trakcie powstawania dzieła procesach twórczych, jest niezwykle ważna – szczególnie

⁵² Teresa Błaszkievicz, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*. op. cit., s. 177.

w pracy nad kompozycją tak awangardową. Zrozumienie zasad konstrukcyjnych utworu pozwala wykonawcy na wykreowanie bardziej przemyślanej i integralnej interpretacji. Rozpoznanie technik kompozytorskich, użytych w konstrukcji tej formy wymaga jednak przestudiowania powstałego dwa lata wcześniej utworu pt. *Alternative/78*.

Ewa Synowiec w *Alternative/78* proponuje autorski sposób notacji muzycznej. Rezygnuje z tradycyjnych znaków chromatycznych, a alterację przedstawia w postaci zaciemnienia dźwięków. Zaciemnienie lewej części nuty oznacza obniżenie dźwięku, natomiast prawej – jego podwyższenie. Taka forma zapisu jest możliwa do odczytania zarówno w sposób tradycyjny, jak i po odwróceniu strony o 180°. Kompozycja *Alternative/78* została zapisana przy użyciu jedynie 4 podwójnych systemów pięciolinii, na dwóch kartkach w formacie A4. Ze względu na nowatorski zapis wysokości dźwięków ich dookreślenie jest zmienne. Istnieją 4 sposoby realizacji systemu:

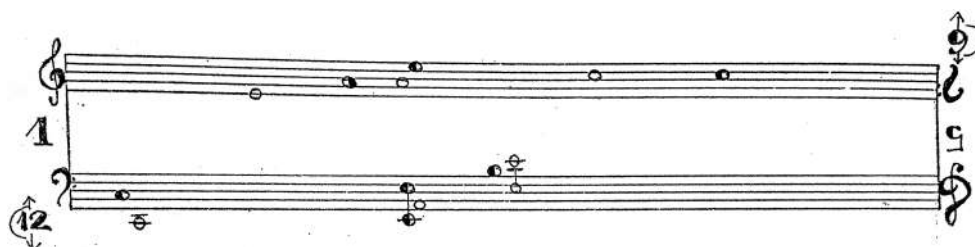
1. Zgodnie z zapisem.
2. Ze zmianą kluczy – materiał dolnej pięciolinii przyjmuje wysokości odpowiednie dla klucza wiolinowego, natomiast górnej – dla basowego.
3. Po odwróceniu strony o 180°.
4. Po odwróceniu strony o 180° i ze zmianą kluczy.

Jest to więc partytura syntetyczna. Każdy system zawiera w sobie 4 odmienne wersje dźwiękowe, co daje w sumie 16 integralnych pod względem materiałowym ogniw. Różne sposoby realizacji systemów kreują odmienne zdarzenia dźwiękowe, które choć wykorzystują identyczną strukturę, wnoszą wciąż nowy materiał brzmieniowy. W tekście pozostawionym przez Ewę Synowiec nie znajdują się żadne określenia dotyczące długości dźwięków, dynamiki utworu, artykulacji, agogiki, oraz pedalizacji. Emocjonalny wyraz *Alternative/78* zależy niemal wyłącznie od wykonawcy.

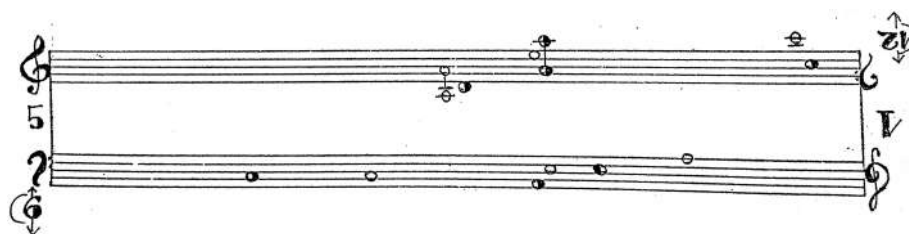
Sonata per pianoforte II to zapis wszystkich możliwych wariantów realizacji systemów znajdujących się w *Alternative/78*, wzbogaconych

o konkretyzację niedookreślonych w poprzednim utworze parametrów. Szczególnej organizacji został poddany czas muzyczny dzieła. Niemal cały utwór podzielony został na trzytaktowe odcinki zapisane w metrum o powtarzalnym schemacie – $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$. Liczba jednostek metrycznych rośnie, do maksymalnej wartości pięciu ćwierćnut w takcie, po czym przyjmuje odwrócony porządek, zmierzający do ponownego osiągnięcia metrum $\frac{2}{4}$. Jest to analogia do rakowych przekształceń materiału dźwiękowego *Alternative/78*. Jak zauważyła Teresa Błaszkwicz, relacja przekształceń metrycznych do przekształceń dźwiękowych jest pozorna, bowiem organizacja agogiczna skutecznie zakłóca cykliczność zmian pulsu metrycznego⁵³.

W swojej formie *Sonata per pianoforte II* przyjmuje postać allegra sonatowego z dualizmem tematycznym, przetworzeniem stanowiącym najbardziej rozbudowany człon utworu i reprzyż. Ekspozycja *Sonaty* składa się z prezentowanych kolejno systemów *Alternative/78* – od 1 do 4, realizowanych zgodnie z zapisem. Przetworzenie rozpoczyna się w połowie systemu nr 4. Po nim następuje segment nr 5, będący faktycznie systemem inicjującym utwór, odczytywanym po obroceniu strony.



Przykład 26. *Alternative/78*. System nr 1.



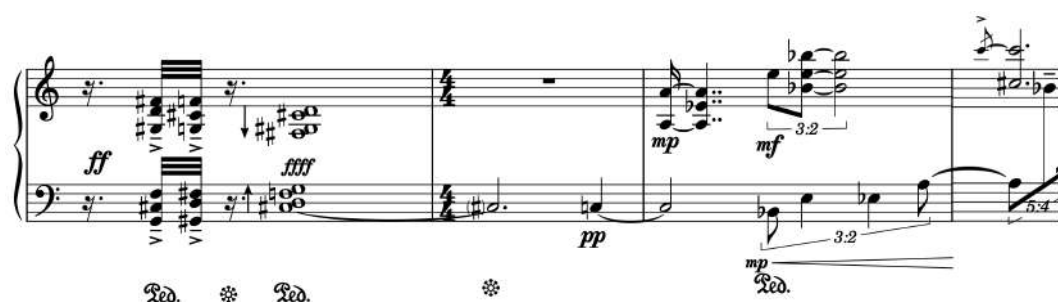
Przykład 27. *Alternative/78*. System nr 5, będący odwróceniem systemu nr 1.

⁵³ Teresa Błaszkwicz, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*. op. cit., s. 177.

Poniżej znajdują się fragmenty *Sonaty*, przedstawiające realizację systemów nr 1, oraz 5.



Przykład 28. *Sonata per pianoforte II*, t. 1-7. Materiał dźwiękowy zaczerpnięty z systemu 1. *Alternative/78*.

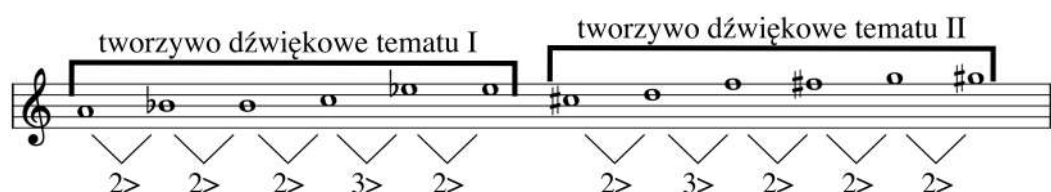


Przykład 29. *Sonata per pianoforte II*, t. 34-37. Materiał dźwiękowy zaczerpnięty z systemu 5. *Alternative/78*.

W *Sonacie per pianoforte II* materiał dźwiękowy wszystkich 16 segmentów *Alternative/78* został przepisany przez kompozytorkę w tradycyjnej formie, na przestrzeni 98 taktów. Całość objęła ekspozycję i ponad połowę przetworzenia. Dalszy materiał przetworzenia, oraz reprzyzy stanowią fragmenty prezentowanych już wcześniej systemów *Alternative/78* – zanotowane w innym metrum, z inną artykulacją i dynamiką. Wyraz emocjonalny prezentowanych ponownie odcinków jest często odmienny od wersji pierwotnej. Materiał wykorzystanych wcześniej systemów jest często skracany w celu zróżnicowania dramaturgii utworu.

Dźwięki, wchodzące w skład głównych myśli muzycznych *Sonaty*, zostały poddane precyzyjnej selekcji. Tworzywo dźwiękowe obu tematów jest oparte

na dwunastodźwiękowej serii dodekafonicznej (przykład 30). Seria zbudowana jest z dwóch sześciodźwiękowych odcinków, z czego drugi jest inwersją raka członu pierwszego. Rakowe przekształcenie jest dodatkowo przeniesione o interwał tercji małej w dół. Pierwsza połowa serii stanowi szkielet konstrukcyjny dla tematu pierwszego, natomiast materiał drugiej połowy jest budulcem tematu przeciwnego. Analogicznie – pierwsze dwa systemy utworu *Alternative/78* wykorzystują jedynie dźwięki tworzące pierwszą połowę serii, natomiast systemy nr 3 i 4, drugiej. W warstwie brzmieniowej opisane relacje są niedostrzegalne. Kompozytorka operuje muzyczną narracją w sposób bardzo gwałtowny i niespodziewany. Różnice ekspresyjne odbywają się na bardzo krótkich odcinkach, co znacznie utrudnia próbę wychwycenia wspomnianych zależności. Warto zaznaczyć, że tematy *Sonaty per pianoforte II* nie są przykładem zastosowania dodekafonii jako techniki kompozytorskiej. Ewa Synowiec jedynie zaczerpnęła pewne zasady porządkowania atonalnego w celu wykluczenia niepożądanych współbrzmień. Tematy operują dźwiękami przynależącymi do serii dodekafonicznej w sposób swobodny, niezwiązany z koncepcją prezentowaną przez drugą szkołę wiedeńską.



Przykład 30. Seria dodekafoniczna – budulec tematów *Sonaty per pianoforte II*.

Tekst kompozycji jest bardzo skomplikowany. Brak centrum tonalnego utworu, skomplikowane figury rytmiczne, cykliczne zmiany metrum i ogromna liczba znaków przygodnych, to składowe partytury przyczyniające się do znacznego zmniejszenia czytelności tekstu. Budowa *Sonaty per pianoforte II* jest szczególna, bowiem od taktu 99. do końca utworu, kompozytorka posługuje się jedynie strukturami przedstawionymi w poprzednich taktach. Myślę, że wskazanie taktu 98., jako tego, który zamyka etap prezentacji nowego

tworzywa, będzie znaczną pomocą dla przyszłych wykonawców. Z prostego rachunku wynika, że ponad 40 procent materiału wysokościowego *Sonaty* (całość złożona jest ze 164 taktów) jest powtórzona. Powtórzenia często jednak dotyczą tylko wysokości dźwięków. Ich artykulacja, umiejscowienie w takcie, oraz dynamika rzadko pozostają w niezmienionej formie. Ze względu na jednoczesną deformację wielu parametrów, identyfikacja starego materiału nie zawsze jest oczywista. Poniżej zaprezentowane są najbardziej zróżnicowane fragmenty *Sonaty*, operujące identycznym materiałem dźwiękowym.



Przykład 31. *Sonata per pianoforte II*, t. 51-52. Materiał posłużył także do konstrukcji taktów 128-133.



Przykład 32. *Sonata per pianoforte II*, t. 128-133

60 $\text{♩} = 120$

mf *rit.* *p*

Red. *Red.* *(tenuto)*

Przykład 33. *Sonata per pianoforte II*, t. 58-62. Materiał posłużył także do konstrukcji taktów 135-139.

136 $\text{♩} = 90$

ff *mp* *p*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

Przykład 34. *Sonata per pianoforte II*, t. 135-139.

Example 35 shows a musical score for measures 77-87 of Sonata per pianoforte II. The tempo is marked as 120. The score includes dynamic markings such as *p subito*, *mf*, *f*, and *pp*. It also features 'Red.' annotations with asterisks. Measure numbers 81 and 84 are indicated. The score includes complex rhythmic patterns with 3:2 and 5:4 ratios.

Przykład 35. *Sonata per pianoforte II*, t. 77-87. Materiał posłużył także to konstrukcji taktów 114-121.

Example 36 shows a musical score for measures 114-121 of Sonata per pianoforte II. The tempo is marked as 100 ca. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p subito*, *mp*, *p*, and *mf*. It also features 'Red.' annotations with asterisks. Measure numbers 117 and 119 are indicated. The score includes complex rhythmic patterns with 3:2 and 5:4 ratios.

Przykład 36. *Sonata per pianoforte II*, t. 114-121.

2.2.4 *Sonata per pianoforte III* (1992)

Ostatnia z pięciu *Sonat* fortepianowych Ewy Synowiec powstała w 1992 roku. W *Sonacie per pianoforte III* kompozytorka, podobnie jak w swoich pozostałych dziełach z tego gatunku, odseparowuje jeden z wielu aspektów formotwórczych modelu sonatowego, aby poddać go nowatorskim modyfikacjom. Tym razem modyfikacjom ulega idea powtarzalności elementów. W klasycznym allegro sonatowym charakterystyczne zwroty melo-rytmiczne tematów stanowią podstawę konstrukcji wszystkich zasadniczych odcinków utworu. Spójność materiałowa formy osiągnięta jest głównie dzięki stosowaniu zaawansowanych przekształceń myśli tematycznych utworu, a nie przez ich dokładne powtarzanie. Ewa Synowiec wyodrębniła z modelu sonatowego aspekt powtarzalności materiału dźwiękowego i w sposób bezpośredni posłużyła się nim do budowy *Sonaty per pianoforte III*.

Utwór składa się z dwudziestu niezależnych jednostek mikroformalnych – systemów. Odcinki stanowiące budulec tematu I oznaczone są cyframi od 1-9. W ten sam sposób uporządkowane zostały składowe tematu II. Każdy z tematów został zanotowany na jednej stronie formatu A4. Pozostałe dwa segmenty, o podobnych rozmiarach do odcinków budujących tematy, opisane zostały przez kompozytorkę jako „zamiast przetworzenia”, oraz „coda”. Sposób realizacji wszystkich elementów przedstawia diagram znajdujący się na następnej stronie. Aby rozróżnić systemy tworzące tematy postanowiłem, do cyfr porządkujących ich następstwo, dopisać dodatkowe oznaczenia w indeksie górnym. W oryginalnej legendzie do utworu zabrakło mi tego rozróżnienia, przez co schemat konstrukcji *Sonaty per pianoforte III*, choć nie zawierał błędów, był nieco mniej czytelny. Według poprawionego zapisu:

- jedynka w indeksie górnym oznacza przynależność systemu do tematu I, np. 9¹.
- dwójka w indeksie górnym oznacza przynależność systemu do tematu II, np. 9².

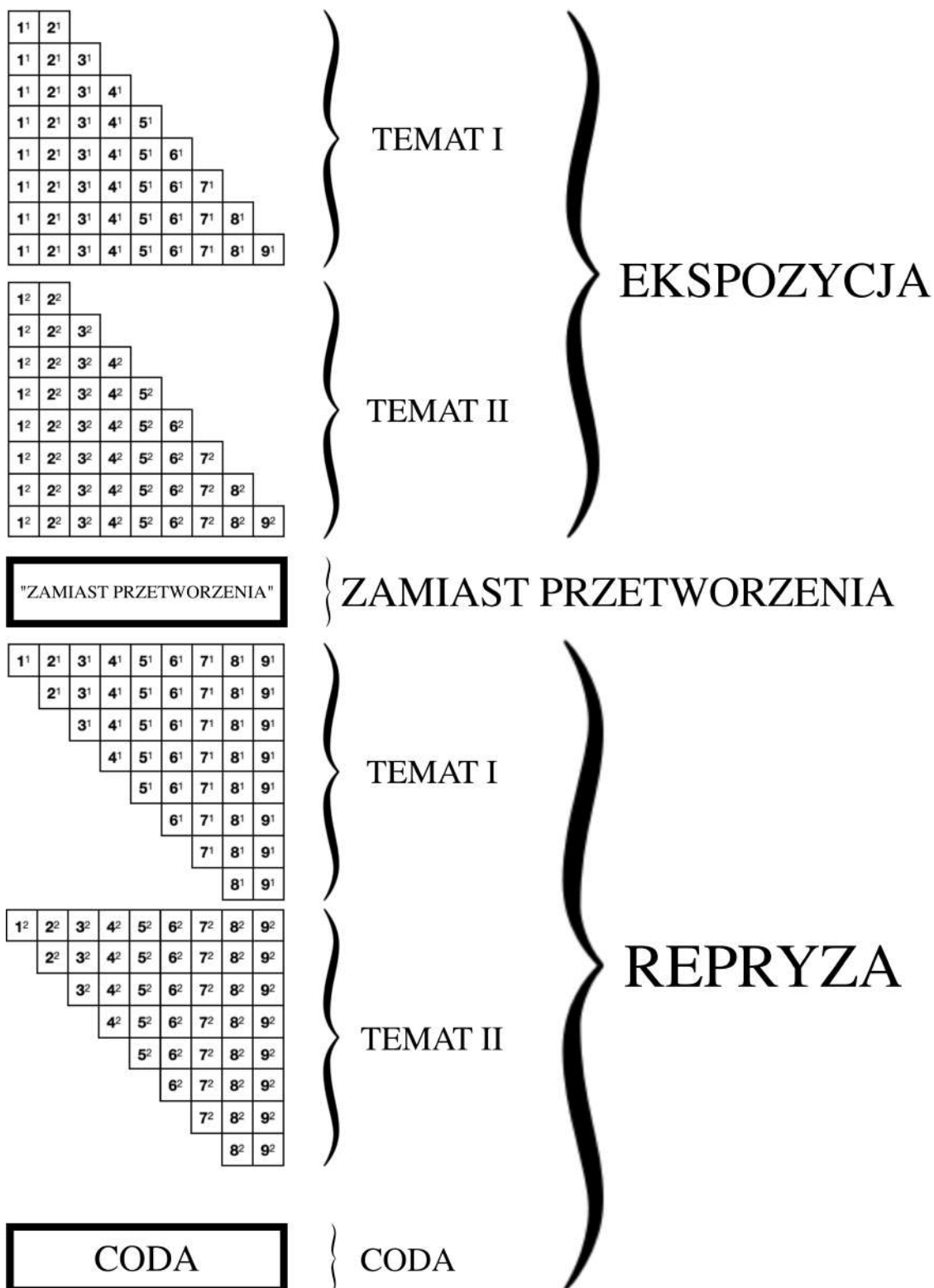


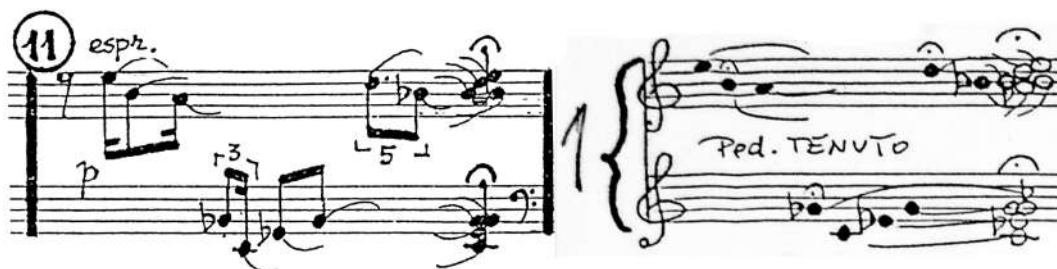
Diagram objaśniający budowę *Sonaty per pianoforte III*.

Ewa Synowiec do konstrukcji ostatniej *Sonaty* na fortepian posłużyła się swoim muzycznym pamiętnikiem, który zaczęła tworzyć w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, podczas choroby oczu⁵⁴. Zapisywane refleksje dźwiękowe, z czasem utworzyły okazały i różnorodny zbiór notatek. Budowa *Sonaty per pianoforte III* prezentuje analogie do uproszczonego sposobu funkcjonowania ludzkiej pamięci⁵⁵. Architektura ekspozycji oparta jest na zasadzie przyrostu ilościowego systemów budujących temat. Do zaprezentowanych na początku utworu dwóch pierwszych segmentów dodawany jest z każdym powtórzeniem kolejny odcinek (1-2, 1-3, 1-4, ... , 1-9). Tej zasadzie podlega budowa zarówno pierwszego, jak i drugiego tematu. W reprzyzie zasada ulega odwróceniu – tematy rozpoczyna prezentacja kompletu systemów (od 1-9), po której następuje redukcja liczby elementów. Po wykonaniu ostatniego, dziewiątego systemu, należy powrócić do segmentu drugiego, następnie trzeciego itd., aż do osiągnięcia komórki złożonej jedynie z systemu nr 8 i 9. Ekspozycja obrazuje zatem zdolność człowieka do ponownego przywoływania nabytej wiedzy, oraz jego umiejętność rejestrowania nowych informacji; symbolizuje proces uczenia się. Analogicznie reprzyza – obrazuje zjawisko zapominania.

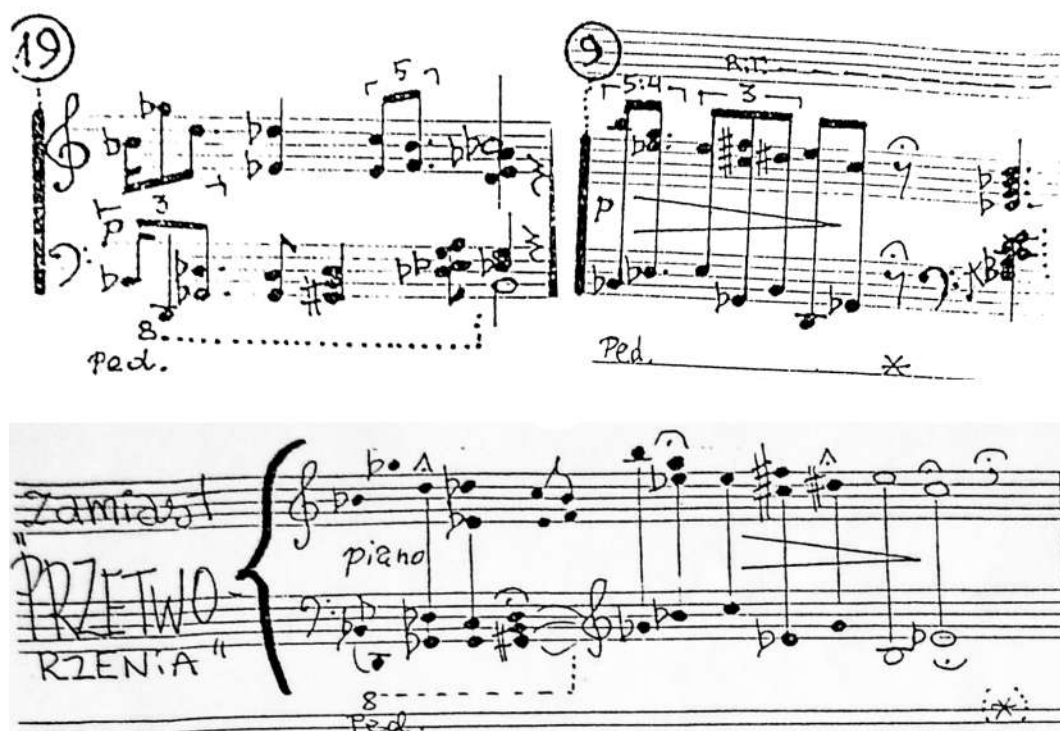
Pamiętnik kompozytorki, pełny muzycznych refleksji posłużył do budowy jeszcze jednego utworu – *Pianopticum*. Utwór składa się z 36 taktów, które w większości odpowiadają całym systemom *Sonaty per pianoforte III* (lub jej fragmentom). Różnice pomiędzy tymi utworami dotyczą głównie konstrukcji formalnej, oraz organizacji czasu muzycznego, który w *Pianopticum* jest precyzyjnie określony, a w sonacie zanotowany aproksymatywnie. Spośród wszystkich 36 taktów *Pianopticum*, aż 26 z nich operuje tym samym materiałem dźwiękowym co ostatnia *Sonata*. Tworzywo dźwiękowe obu kompozycji nie jest tak ściśle ze sobą związane jak w przypadku *Sonaty per pianoforte II* i *Alternative/78*, ale ponad 70 procent substancji brzmieniowej (26 z 36 taktów) zawartej w *Pianopticum* można odnaleźć w *Sonacie per pianoforte III*. Poniżej znajdują się przykłady powiązań materiałowych między omawianymi utworami.

⁵⁴ Teresa Błaszczewicz, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*. op. cit., s. 179.

⁵⁵ Ibidem, s. 179



Przykład 37. Po lewej *Pianopticum*, t. 11. Po prawej *Sonata per pianoforte III*, system nr 1.



Przykład 38. U góry - *Pianopticum*, t. 19 i 9.

Na dole *Sonata per pianoforte III*, „zamiast przetworzenia”.

Ewa Synowiec w legendzie dołączonej do utworu napisała:

Istotą formy tego utworu jest – obok ciągłej zmiany kontekstów/konsytuacji – powtarzalność materiału. W tej sytuacji uznałam za celowe pozostawienie wykonawcy MAXIMUM swobody w zakresie tak istotnych parametrów jak dynamika i artykulacja⁵⁶.

⁵⁶ Ewa Synowiec, *Sonata per pianoforte III*, legenda dołączona do utworu.

Budowa ekspozycji i reprzyzy utworu jest bardzo złożona. Prezentacja każdego tematu składa się łącznie z 44 systemów. Oznacza to, że w skład ekspozycji (T1+T2) wchodzi w sumie 88 segmentów. Następnie pojawia się krótki odcinek, nazwany przez kompozytorkę „zamiast przetworzenia”, zbudowany z odrębnego systemu. Strukturę reprzyzy tworzy ponownie materiał tematu I i II, jednak kolejność prezentowanych systemów jest tutaj inna niż w ekspozycji (przedstawia ją diagram). Utwór kończy krótka „coda”. W sumie *Sonata per pianoforte III* składa się ze 178 elementów mikroformalnych:

$$T1^e+T2^e+„zamiast przetworzenia”+T1^r+T2^r+coda=44+44+1+44+44+1=178.$$

- systemy nr 2¹, 3¹, 4¹, 5¹, 6¹, 7¹, 8¹ oraz 2², 3², 4², 5², 6², 7², 8² eksponowane są dziesięciokrotnie.
- systemy nr 1¹, 9¹, oraz 1², 9² eksponowane są dziewięciokrotnie.
- systemy: „zamiast przetworzenia” oraz „coda” eksponowane są jednorazowo.

Ogromna liczba powtórzeń stanowi olbrzymie wyzwanie dla wykonawcy. Brak oznaczeń artykulacyjnych i szczątkowe sugestie dotyczące dynamiki⁵⁷ w bardzo dużym stopniu obarczają pianistę przygotowującego utwór odpowiedzialnością za zróżnicowanie narracji dzieła. Parametrem częściowo regulowanym przez wykonawcę jest także rytmika *Sonaty*. Ewa Synowiec celowo zapisała wartości rytmiczne w sposób niedokładny, przy użyciu trzech form graficznych: nuty z laseczkami oznaczają wartości krótkie, rozmaitego typu – równe bądź nierówne; zamalowane nuty bez laseczek to wartości „średnie” – nierówne, a nuty niezamalowane i pozbawione laseczek to wartości długie i nierówne, o minimalnym czasie trwania wynoszącym 3 sekundy. Średnie wartości rytmiczne, w przeciwieństwie do wartości krótkich, bardzo często opatrzone są znakiem fermaty. Z tego powodu kompozytorka opisuje je jako „nierówne”. Oczywiście, jeśli znajdujące się obok siebie dźwięki o średnich wartościach rytmicznych nie posiadają fermaty – mogą być zagrane równo. Taka sytuacja występuje jednak bardzo rzadko, dlatego nuty zamalowane generalnie

⁵⁷ Jedyne oznaczenia dynamiczne odnaleźć można w częściach nienumerowanych – „zamiast przetworzenia”, oraz w „codzie”.

charakteryzują się brakiem jednolitej organizacji rytmicznej. Notacja, którą Ewa Synowiec posłużyła się w zapisie *Sonaty per pianoforte III*, pozwala wykonawcy na bardziej zróżnicowane operacje dźwiękowe. W utworze nie ma podziału na takty, w związku z czym nie pojawiają się pauzy. Zamiast nich pojawia się znak „”, który oznacza ciszę. W tekście można znaleźć także trzy rodzaje fermat, które różnicują czas wybrzmiewania dźwięków:

-  - krótkie
-  - średnie
-  - bardzo długie

Omawiając agogikę utworu należy wspomnieć o tym, że kompozytorka pozostawiła w partyturze bardzo mało wskazówek dotyczących tego zagadnienia. Jedyna wzmianka na temat organizacji czasu muzycznego znajduje się w legendzie dołączonej do utworu, i odnosi się do minimalnego czasu trwania dźwięków niezamalowanych. Ta szczątkowa informacja nie pozwala na sformułowanie jednoznacznych wniosków dotyczących długości całego utworu. Wskazówkę w tym zakresie można jednak odnaleźć we wspomnianym już utworze pt. *Pianopticum*, którego długość została określona przez kompozytorkę na minimum 9 minut. Trudnością wykonawczą tej kompozycji, podobnie jak i *Sonaty per pianoforte III*, jest utrzymanie uwagi słuchacza, mimo powtarzalności elementów. Jednostką mikro-formalną są tutaj takty. Każdy z nich jest zapisany w metrum 5/4 i w trakcie utworu, pojawia się czterokrotnie. Realizacja partytury, zgodna z instrukcją wykonawczą, składa się w sumie ze 144 jednostek ($36 \cdot 4 = 144$). Tempo utworu Ewa Synowiec określiła na $\text{♩} = \text{ca } 60$. Wykonanie *Pianopticum* zgodne z podaną wartością trwałoby dokładnie 12 minut. Uśredniony czas trwania utworu, wynikający z sugestii kompozytorki, wynosi zatem od 9-12 minut. Precyzyjne obliczenia pozwalają określić długość jednego taktu na 3,75 - 5,00 sekund. Ze względu na to, że niektóre systemy *Sonaty per pianoforte III* są połączeniem dwóch taktów *Pianopticum*, czas ich trwania może dochodzić do 10 sekund. Analiza tekstu *Sonaty* i wielokrotne jej wykonania

pozwalają mi określić czas trwania utworu na 15-25 minut. Podane wyliczenia służą jedynie celom szacunkowym i zostały przedstawione po to, aby wykonawca mógł w jak największym stopniu zrozumieć zamysł kompozytorki dotyczący planu agogicznego utworu. Nadrzędnym kryterium w doborze tempa poszczególnych segmentów, powinien być emocjonalny przekaz prowadzonej narracji. Aby ułatwić wykonawcy stworzenie ciekawego, i pełnego kontrastów, planu napięć i odprężeń, Ewa Synowiec zanotowała wartości rytmiczne w sposób orientacyjny. W *Pianopticum* rytm jest określony bardzo dokładnie, bo powtórzenia odcinków nie są tak liczne. Problem powtarzalności materiału jest zatem bardziej złożony w *Sonacie* z 1992 roku. Wskazane jest, aby w procesie tworzenia własnej interpretacji *Sonaty per pianoforte III*, wykonawca różnicował tempo powtarzanych systemów. Dzięki temu w znacznym stopniu uniknie niebezpieczeństwa, polegającego na prezentacji materiału w sposób monotony i schematyczny. Kreatywność w podejściu do materiału dźwiękowego *Sonaty*, to moim zdaniem, cecha najistotniejsza w procesie przygotowywania utworu do wykonania.

Materiał dźwiękowy *Sonaty per pianoforte III* charakteryzuje przewaga struktur akordowych nad melodycznymi. Brak zależności tonalnych pomiędzy współbrzmieniami, oraz ich dysonansowy charakter pozwalają na stosowanie wielu wariantów ekspresyjnych łączenia segmentów. Chociaż każdy system stanowi odrębną jednostkę mikro-formalną, istotą utworu jest łączenie ze sobą poszczególnych elementów formy w zróżnicowany sposób. Systemy nie mają z góry określonego kierunku napięć i odprężeń. Jedna jednostka mikro-formalna może zatem służyć zarówno jako odcinek zamykający frazę, lub kontynuujący rozpoczętą wcześniej myśl muzyczną. Za przykład niech posłuży system 6², jeden z niewielu odcinków, który nie operuje strukturami wielodźwiękowymi.



Przykład 39. *Sonata per pianoforte III*, system nr 6 z tematu II.

Powyższy materiał pojawia się w *Sonacie* dziesięciokrotnie. W ekspozycji występuje cztery razy. Następuje po nim segment numer 1², lub (trzykrotnie) następnym prezentowanym materiałem jest fragment 7². W reprzyzie materiał z przykładu 39. ukazuje się sześciokrotnie, przy czym za każdym razem następuje po nim segment 7². Pięciokrotnie odcinek 6² pojawia się po segmencie 5², a raz umieszczony jest bezpośrednio po systemie 9². Wszystkie numerowane refleksje dźwiękowe mogą stanowić samodzielną myśl muzyczną, zawierającą w sobie rozwinięcie, kulminację, oraz zakończenie. Odcinki można również scalać ze sobą, tworząc dłuższe frazy, których całość wyrazowa obejmuje kilka następujących po sobie systemów. Kontekst omawianego fragmentu nie zależy zatem wyłącznie od sąsiadujących z nim odcinków. Istotne jest także jego umiejscowienie w przebiegu dłuższych myśli muzycznych. Odcinek 6² może więc stanowić zakończenie frazy rozpoczętej przez materiał zawarty w segmencie 5², przygotowujący powrót części inicjującej drugi temat. Może także rozpoczynać narrację muzyczną w dynamice *piano*, której kulminacja dynamiczna pojawi się na początku kolejnego systemu. Docelowy punkt frazy może jednak przypadać na fragment 8² – w takim przypadku planowane *crescendo* należy inaczej rozłożyć w czasie.

Liczba wariantów umiejscowienia konkretnego systemu w toku utworu jest niezwykle duża. Przedstawienie wszystkich możliwości jakie, pod względem emocjonalno-wyrazowym, zawiera w sobie pojedynczy system byłoby niemożliwe ze względu na bogactwo kontekstów w jakich się znajduje i dowolność w zakresie dynamiki, oraz artykulacji. Mam nadzieję, że powyższe rozważania zachęcą przyszłych wykonawców *Sonaty per pianoforte III* do własnych poszukiwań w zakresie budowania formy utworu.

2.2.5 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych *Sonat* na fortepian Ewy Synowiec

Proces tworzenia własnej interpretacji *Sonat* fortepianowych Ewy Synowiec jest wyjątkowy. Kompozytorka, w sposób odważny i pełen zaufania, oddaje w nich wykonawcy kontrolę nad kilkoma niezwykle istotnymi elementami dzieła muzycznego. Praca nad kompozycjami należącymi do kanonu literatury fortepianowej, tworzonymi od baroku, aż po czasy współczesne przyzwyczaiła nas – wykonawców, do dbałości o każdy detal zawarty w partyturach utworów. Tradycja wykonawcza, która w znacznej mierze wyrosła z postawy polegającej na wierności oryginalnym wskazówkom kompozytorskim, stała się w wielu przypadkach nienaruszalna. Za przykład niech posłuży muzyka Fryderyka Chopina, w której istotne zmiany związane z artykulacją, czy dynamiką, odbiegające od sugestii kompozytora, zauważalne są nawet przez nieprzygotowanego słuchacza.

Ewa Synowiec zaprasza wykonawcę do współtworzenia swoich dzieł, na poziomie rzadko spotykanym w literaturze fortepianowej. Szczególne, pod tym względem są: *Sonata w formie otwartej*, oraz *Sonata per pianoforte III*. W pierwszej z nich wykonawca odpowiada za długość kompozycji i kolejność następujących po sobie elementów formalnych. To on podejmuje decyzje związane z umiejscowieniem punktu kulminacyjnego utworu i doбором tempa poszczególnych odcinków. Istotą *Sonaty per pianoforte III* jest powtarzalność materiału dźwiękowego. Dynamika i artykulacja całej kompozycji zależne są od interpretacji wykonawcy, który w kwestii doboru tych parametrów, ma nieograniczoną swobodę.

Dwa pozostałe dzieła Ewy Synowiec - *Sonata Minima* i *Sonata per pianoforte II*, mają większą liczbę oznaczeń interpretacyjnych, niż *Sonaty* opisane powyżej. Ekspresja obu utworów została precyzyjnie zaplanowana przez kompozytorkę. Rolą wykonawcy, przygotowującego się do wykonania tych dzieł, jest umiejętne odczytanie jej intencji, poprzez, wskazówki zawarte w tekście.

Praca nad partyturami Ewy Synowiec wymaga dużej elastyczności w podejściu do oryginalnego zapisu. W wielu miejscach precyzyjna realizacja rytmu jest niemożliwa ze względu na zastosowane podziały polirytmiczne. Wykonanie zgodne z zapisem kompozytorki wymagałoby komputerowej dokładności, niemożliwej do osiągnięcia przez człowieka. W takich sytuacjach należy skupić się na zachowaniu ciągłości narracji. W kompozycjach, w których materiał dźwiękowy wielokrotnie się powtarza, wskazane jest stosowanie różnorodnej artykulacji i dynamiki, które niejednokrotnie wpływają na długość prezentowanych dźwięków. Wykonanie *Sonaty w formie otwartej* i *Sonaty per pianoforte III*, pozbawione zmian związanych z długością nut, może być mało ciekawe i zbyt monotonne. Jestem przekonany, że tekst, który Ewa Synowiec oddała w ręce pianisty ma przede wszystkim inspirować go do poszukiwania własnej i oryginalnej interpretacji. Świadczy o tym zamiłowanie kompozytorki do partytur graficznych, których realizacja wymaga od wykonawcy niezwykle kreatywnego podejścia.

2.3 WŁADYSŁAW WALENTYNOWICZ - *Sonata* (1962)

Pochodząca z 1962 roku *Sonata* to, w zachowanej twórczości Władysława Walentynowicza, jedyny przykład utworu na fortepian solo należącego do tego gatunku. Istnieje również, przeznaczona na ten instrument, *Sonatina* powstała w 1948 roku, jednak została opublikowana w 1973 roku przez wydawnictwo *Agencja Autorska*. Z tego powodu w swojej pracy pomijam jej analizę. W dorobku kompozytora znajdują się jeszcze inne utwory nawiązujące do formy sonatowej. Są to jednak dzieła kameralne, napisane dla dwojga instrumentalistów. One również nie były poddane w pracy analizie. Walentynowicz skomponował pięć utworów tego rodzaju. Wśród z nich znajduje się *Sonata breve na wiolonczelę i fortepian* (1974), ciesząca się największą popularnością wśród wykonawców, oraz kompozycje na skrzypce (1962), trąbkę (1974), róg (1974), puzon (1975) i fortepian. W okresie międzywojennym, w roku 1934, Władysław Walentynowicz napisał jeszcze jedną sonatę na fortepian solo. W chronologicznym wykazie kompozycji, sporządzonym przez Anne Szarapkę, utwór znajduje się pod numerem 2⁵⁸. Pod numerem 1. widnieje kompozycja z roku 1933 – cykl pieśni na głos wysoki z fortepianem pt. *Irysy*, który powstał gdy kompozytor miał 31 lat. Zbiór pieśni nie był jego debiutanckim dziełem – z pamiętnika kompozytora możemy się dowiedzieć, że wszystkie powstałe wcześniej utwory zostały skonfiskowane przez Rosjan na stacji granicznej w 1923 roku, podczas jego powrotu do Polski. Partytura *Sonaty fortepianowej* (1934) spłonęła w 1944 roku⁵⁹, podczas bombardowań Warszawy.

Powstanie *Sonaty* z roku 1962 przypada, w kontekście życia kompozytora, na szczytową fazę twórczości, trwającą w latach 1948-1968. Warto jednak zaznaczyć, że utwór pod względem stylistycznym i wyrazowym, posiada cechy charakterystyczne dla całej twórczości Walentynowicza. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest wyjątkowa spójność stylistyczna wszystkich zachowanych dzieł,

⁵⁸ A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, op. cit., s. 428.

⁵⁹ Ibidem, s. 428

powstałych w latach 1933-1983. Przez 50 lat aktywności artystycznej Walentynowicza, język dźwiękowy jego utworów i wzorce kompozytorskie, mające na niego największy wpływ, pozostały niezmiennie. Słusznie zauważył to Andrzej Zawilski pisząc, w roku 1986, że jest to twórczość „stylistycznie jednorodna i jakakolwiek jej periodyzacja, wykraczająca poza prostą chronologię nie wydaje się celowa”⁶⁰. Muzykolodzy dokonują podziału dorobku kompozytorskiego Władysława Walentynowicza według uniwersalnej koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego, który analizując twórczość różnych kompozytorów stworzył *inwariantny model struktury życia twórcy*. Obejmuje on sześć faz twórczych:

1. faza twórczości początkowej, w której twórca bezkrytycznie przejmuje zastane w środowisku wzorce,
2. faza twórczości wczesnej. Momentem ważkim, znaczącym jest tu *moment pierwszej fascynacji*, czyli pojawienie się wzorca, którego siła i moc twórcza w istotny sposób wpływają na krąg indywidualnych, kształtujących się zainteresowań,
3. faza twórczości dojrzałej to poszukiwanie indywidualnych rozwiązań, szczególnie w sferze warsztatowej, to *moment sprzeciwu i buntu*, kształtowanie się indywidualnego języka dźwiękowego twórcy,
4. faza twórczości szczytowej. Jest to faza w której kompozytor w sposób szczególny dąży do pełnej samorealizacji. Fazę tę rozpoczyna *moment znaczącego spotkania*, który jest momentem inspirującym, „momentem zyskania wiatru w żagle”.
5. faza twórczości późnej, to nowe spojrzenie na własną twórczość, sięgnięcie po nowe środki, wyzwolenie z ograniczeń tak wewnętrznych, jak i zewnętrznych,
6. faza twórczości ostatniej, to faza oderwania od rzeczywistości, pogłębienie refleksji, powrót do źródeł lub przeciwnie – wybieganie ku nieznanym

⁶⁰ A. Zawilski, *Władysław Walentynowicz*. [W:] *XII Rocznik Sopotki*, Towarzystwo przyjaciół Sopotu, Sopot 1997, s. 263.

możliwościom. Twórczość tej fazy może mieć charakter testamentaryczny, pożegnalny⁶¹.

Niestety pierwsze dwie fazy nie mogą zostać dokładnie przeanalizowane ze względu na wspomniane zaginięcie wszystkich utworów z tego okresu. Informacje zawarte w *Pamiętniku* pozwalają na pewne domysły w kwestii muzycznych inspiracji Walentynowicza. Z pewnością znaczący wpływ na język dźwiękowy jego pierwszych kompozycji miały utwory fortepianowe Chopina, Liszta, Schuberta; utwory na skrzypce i fortepian Lipińskiego i Wieniawskiego, a także pieśni i opery – szczególnie ulubiona opera *Carmen* Georges’a Bizeta⁶². Z fazy twórczości dojrzałej, która u Walentynowicza przypada na lata 1933-1948, zachowało się jedynie 12 z 21 kompozycji. Charakteryzują się one romantyczną ekspresją, tradycyjnie potraktowaną melodyką, rytmiką i formą⁶³. Faza twórczości szczytowej (1948-1968) to okres najdłuższy w życiu artystycznym kompozytora, który zgodnie z koncepcją Tomaszewskiego, rozpoczęło „znaczące spotkanie”. Owym spotkaniem w życiu Walentynowicza było poznanie *Sonatiny* (1940) na fortepian Tadeusza Szeligowskiego, którą kompozytor natychmiast się zafascynował. Pod wpływem Szeligowskiego Walentynowicz skomponował w 1948 roku własną *Sonatinę* na fortepian, która została nagrodzona na konkursie kompozytorskim, zorganizowanym w 100. rocznicę śmierci Fryderyka Chopina. Fazę twórczości późnej (1968-1975) charakteryzuje przede wszystkim tematyka utworów wokalnych, o refleksyjnej, wręcz filozoficznej wymowie. Rozpoczyna ją cykl pieśni pt. *Poezje Kubiaka*, których warstwa tekstowa dotyczy sensu istnienia i przemijalności życia ludzkiego. Faza twórczości ostatniej obejmuje jedynie 5 utworów, powstałych w latach 1979-1983. Są to: *Poliptyk starogdański* na orkiestrę smyczkową (1979), *Kwintet* na flet, obój, klarnet, róg i fagot (1980), cykl pieśni *Miniatury gdańskie* (1980), *Pejzaże* na orkiestrę (1983), oraz *Dialogi* na skrzypce i wiolonczelę (1983). W utworach z tego okresu zauważyć można

⁶¹ A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, op. cit., s. 102-103.

⁶² Ibidem, s. 103

⁶³ Ibidem, s. 104

rzadko stosowane przez Walentynowicza rozwiązania harmoniczne, wykraczające poza porządek tonalności diatonicznej i rozszerzonej. W niektórych utworach posługuje się atonalnym materiałem dźwiękowym.

Sonata (1962) jest utworem czteroczęściowym, o następującym układzie części:

1. *Allegro vivace*
2. *Adagio*
3. *Allegretto scherzando*
4. *Allegro con brio*

Budowa *Sonaty* stanowi bezpośrednie nawiązanie do tradycji klasycznych, zgodnie z którymi następstwo części przyjmuje określony porządek : szybka–wolna–taneczna–szybka. Walentynowicz naniósł do *Sonaty* drobne poprawki w grudniu 1967 roku, które zostaną omówione dokładniej w rozdziałach dotyczących poszczególnych części. Spośród wszystkich utworów stanowiących przedmiot badawczy niniejszej pracy, *Sonata* Walentynowicza jest dziełem najbardziej rozbudowanym. Czas trwania kompozycji wynosi około 17 minut.

2.3.1 *Allegro vivace*

Część pierwsza *Sonaty* z 1962 roku jest najbardziej rozbudowanym ogniwiem cyklu. Składa się z 210 taktów co, pod względem ich liczby, stanowi blisko połowę kompozycji. Walentynowicz rozpoczął swoje dzieło formą *allegro sonatowego*, w którym bardzo wyraźnie zaznaczają się charakterystyczne fazy rozwoju. Ich umiejscowienie w utworze przedstawia poniższa tabela.

W. Walentynowicz – <i>Sonata</i> (1962). Współczynniki formalne części 1.		
	Takty	Ilość taktów
Ekspozycja	1-90	90
	Temat 1	1-16
	łącznik do T II	17-47
	Temat 2	48-63
	łącznik do przetworzenia	63-90
Przetworzenie	91-136	46
Repryza	137-210	61

Część pierwsza utrzymana jest w tonacji E-dur, ale poczucie tonalności nie jest w niej zbyt wyraźne. Destabilizuje je szereg przekształceń harmonicznych i obecność długich odcinków modulujących. Dźwięki obce dla tonacji E-dur, pojawiają się już w motywie rozpoczynającym utwór.

Temat I (przykład 40.) jest bardzo ruchliwy i dynamiczny. Figuracje złożone z wartości szesnastkowych towarzyszą linii melodycznej niemal bez przerwy, aż do pojawienia się tematu przeciwstawnego. Wyjątek stanowią takty nr 16, 36 i 38, w których ostinatowy schemat rytmiczny jest na chwilę zatrzymany przez wartość ósemki. Dłuższe dźwięki nie wpływają jednak na motorykę fragmentu i aktywność prowadzonej narracji. W taktach 36. i 38. kończą skomplikowane figuracje, stanowiąc równocześnie punkt docelowy wznoszącej się w planach obu rąk struktury melodycznej. Po osiągnięciu punktu

szczytowego kompozytor powraca do myśli muzycznej rozpoczętej w niższym rejestrze instrumentu. Takt 16. rozpoczyna akord o wartości jednej ósemki, który jest punktem docelowym, rozpoczętego chwilę wcześniej *crescendo* (t. 15). Przerwanie ruchu szesnastkowego, w tym przypadku uwypukla rolę współbrzmienia, które otwiera nowy etap w rozwoju ekspozycji – łącznik do tematu II.

Allegro vivace

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) shows a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The second system (measures 4-6) continues the piano introduction. The third system (measures 7-9) features a more active melody in the treble. The fourth system (measures 10-12) shows a continuation of the melody with a forte (*f*) dynamic in the bass. The fifth system (measures 13-15) concludes the piano introduction with a piano (*p*) dynamic in the bass.

Przykład 40. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I, t. 1-15.

Temat I.

W swojej interpretacji płaszczyzny tematu I zastosowałem inną dynamikę niż ta, którą zasugerował kompozytor. Jest to decyzja świadoma. W mojej opinii *piano* pojawiające się w drugim takcie *Sonaty* wymusza na wykonawcy nagłą zmianę nastroju. Wzburzenie i zaciętość, charakterystyczne dla dwóch pierwszych taktów utworu, przy wiernej realizacji oznaczeń dynamicznych, ulegają nagłemu uspokojeniu. Moim zdaniem zmiana charakteru, w perspektywie długich przekształceń tematycznych, prowadzących do tematu II jest niekorzystna. Postanowiłem więc kontynuować myśl tematyczną w dynamice *fortissimo*, aby wzmocnić kontrast wyrazowy między tematami.

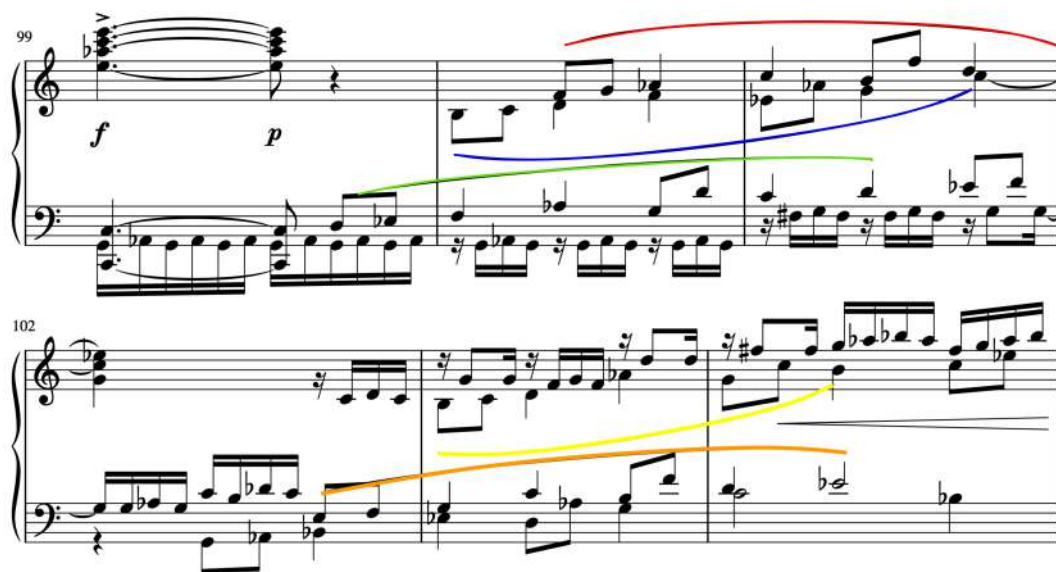
Temat II (przykład 41.) utrzymany jest w tonacji H-dur i wykorzystuje materiał dźwiękowy tematu I. Charakterystyczna komórka motywiczna, złożona z czterech dźwięków, jest obecna w obu tematach. Walentynowicz do konstrukcji tematu lirycznego posłużył się motywem rozpoczynającym utwór i opracował go na zasadzie inwersji. Dodatkowo przesunął motyw, z przedtaktu na pierwszą miarę, co zmieniło układ napięć materiału melodycznego. Artykulacja *staccato* pierwszych dwóch dźwięków została zmieniona na *legato*. Zastosowane przekształcenia sprawiły, że korelacja między tworzywem dźwiękowym tematów stała się mniej czytelna. Dzięki temu słuchacz odbiera temat II jako nowy pomysł konstrukcyjny, choć zapewne wyczuwa również integralność substancji dźwiękowej.

Przykład 41. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I,
t. 48-63, temat II.

Pojawienie się tematu II zarówno w ekspozycji jak i w reprzyzie, wprowadza istotną zmianę w zakresie faktury utworu. Takt 48. jest punktem granicznym, w którym ruch szesnastkowy zostaje wstrzymany. Nagła rezygnacja z drobnych wartości rytmicznych jest w tym wypadku narzędziem, dzięki któremu kompozytor osiągnął spokojną ekspresję i pełen zadumy nastrój. Zmianie uległa także gęstość współbrzmień. Prezentacja tematu lirycznego odbywa się przy użyciu mniej skomplikowanych struktur dźwiękowych niż miało to miejsce w pierwszej fazie utworu. Zamiast wszechobecnych szesnastek, trzymających słuchacza w nieustającym napięciu, pojawiają się tutaj proste zwroty melodyczne, wzbogacone głosami kontrapunktującymi. Temat II opatrzony jest oznaczeniem *sostenuto*, co dodatkowo wzmacnia kontrast między sąsiadującymi płaszczyznami utworu. Zmiany fakturalne i wyrazowe, jakim poddany został materiał dźwiękowy tematu II świadczą o zamiarze maksymalnego zróżnicowania

odcinków i uwypuklenia różnic wynikających z istoty formy sonatowej, jaką jest dualizm tematyczny.

W przetworzeniu *Sonaty* (1962) Władysław Walentynowicz wykorzystał pomysły konstrukcyjne obecne zarówno w tematach utworu, jak i w łącznikach. Środkowa część *Sonaty* rozpoczyna się w nieco wolniejszym tempie niż ekspozycja. Uspokojenie narracji sugeruje oznaczenie *un poco meno mosso*. Kolejna zmiana dotycząca agogiki pojawia się dopiero takcie 137., otwierającym reprzykę. Przetworzenie poprzedzone jest opadającą figuracją, rozpoczętą w dynamice *forte* i zmierzającą do *piano*. Otwiera to przed wykonawcą perspektywę długofalowego wzrostu napięcia, wspartego stopniowo nasycanym brzmieniem – przetworzenie kończy się bowiem w dynamice *fortissimo*. Walentynowicz operuje materiałem motywicznym przy użyciu zaawansowanych technik kompozytorskich. Pojawiają się fragmenty, w których komórka tematyczna poddana została przekształceniom polifonicznym (przykład 42.), przy jednoczesnym przesunięciu metrycznym. Kompozytor w konstrukcji środkowej części *Sonaty* przekształca głównie materiał tematu II, który staje się tajemniczy i mroczny. Zmiana jego wyrazu emocjonalnego została uzyskana przez pojawienie się, charakterystycznego dla tematu I, ruchu szesnastkowego, który w przetworzeniu wiąże się z tematem II. Środkowa część *Sonaty* Walentynowicza realizuje swoją podstawową zasadę konstrukcyjną, jaką jest powiększenie konfliktu między współczynnikami formalnymi. Uwypukla go połączenie charakterystycznych cech obu tematów – motoryczności tematu I i śpiewności tematu II



Przykład 42. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I, t. 99-104.

Polifoniczne opracowany temat II.

Repryza, w pierwszej fazie, operuje niemalże identycznym materiałem dźwiękowym, co ekspozycja, z tą różnicą, że temat II zaprezentowany jest w tonacji toniki, a nie dominanty (takt 182.). Po nim pojawia się krótka, 13-taktowa *coda*, oparta na strukturach figuracyjnych występujących w łączniku prowadzącym do przetworzenia.

Różnice między wersjami z roku 1962 i 1967.

Najistotniejszą poprawką, jaką Władysław Walentynowicz naniósł na partyturę pierwszej części *Sonaty*, jest kształt tematu głównego. W pierwszej wersji utworu motyw tematyczny ulegał zmianom rejestrowym. Dodatkowo występował naprzemiennie w artykulacji *staccato* i *legato*. Porównując obie wersje zauważyłem, że przy zmianie rejestrów, o wiele trudniej było mi utrzymać jednostajne tempo i precyzyjną artykulację tematu. Zwolnienie narracji nie rozwiązywało w tej sytuacji problemu, gdyż burzyło koncepcję tematu I jako żywiołowego i pełnego wigoru, z kolei pozostanie przy tempie bardzo szybkim wiązało się z ryzykiem wystąpienia zmian agogicznych, spowodowanych trudnościami z przestrzennym opanowaniem klawiatury. W mojej ocenie zmiana, której dokonał kompozytor, korzystnie wpłynęła na ekspresję omawianego fragmentu.



Przykład 43. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I,
t. 1-6. Wersja pierwsza.



Przykład 44. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I,
t. 1-6. Wersja poprawiona.

Druga różnica w porównaniu do wersji pierwotnej dotyczy taktów 76-80. Łącznik prowadzący do przetworzenia w obu przypadkach operuje materiałem zaczerpniętym z tematu I. W partyturze z roku 1962 komórka motywiczna występuje w niezmięnionej formie trzykrotnie. Walentynowicz w wersji z roku 1967 urozmaica następujące po sobie motywy, przez zmianę dźwięków docelowych.



Przykład 45. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I,
t. 76-80. Wersja pierwsza.



Przykład 46. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I,
t. 76-80 Wersja poprawiona.

2.3.2 Adagio

Adagio to jedyna część kompozycji, która w wersji z roku 1967 pozostała w niezmienionej postaci. Wolna część *Sonaty* wnosi uspokojenie prowadzonej w utworze narracji. Po burzliwej *codzie allegra*, zakończonej w dynamice *fortissimo possibile*, następuje spokojny temat części drugiej, utrzymany w *piano*. Kontrast wyrazowy w stosunku do części inicjalnej widoczny jest przede wszystkim w pierwszej fazie *Adagio*. Rozpoczyna ją nieregularne zdanie muzyczne, złożone z niespełna 4 taktów (przykład 47.).



Przykład 47. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. II, t. 1-4.

Nieregularność zdania wynika z właściwości obowiązującego podziału rytmicznego. Już samo wprowadzenie metrum o złożonej budowie destabilizuje poczucie symetrycznej organizacji czasu muzycznego. Walentynowicz dodatkowo stosuje tu łukowanie frazowe, które z każdym motywem obejmuje coraz więcej dźwięków. Zdanie muzyczne jest zatem złożone z trzech odcinków o różnej długości, przez co organizacja pulsu tej części staje się mało czytelna. W takiej sytuacji wykonawca powinien zwrócić szczególną uwagę na sposób prezentacji tematu, zaznaczając wyraźnie wszystkie początki i zakończenia fraz.

Część *Adagio* zapisana jest w tonacji Fis-dur. Jej spokojny i błogi nastrój ulega, w toku prowadzonej narracji, licznym przemianom. Złożona budowa części podzielona jest wyraźnie na pięć faz rozwojowych, które kompozytor oddzielił podwójną kreską taktową. Każdy odcinek wprowadza do przebiegu utworu nowy sposób organizacji materiału dźwiękowego.

1. Faza (t. 1-9). Następuje w niej prezentacja materiału tematycznego. Utrzymana jest w idyllicznym nastroju. Przeważającą wartością rytmiczną jest tutaj ćwierćnuta.
2. Faza (t. 10-18). Motyw początkowy zostaje przeniesiony do lewej ręki. W partii prawej ręki pojawia się kontrapunktujący głos ósemkowy, wnoszący ruchliwość do przebiegu utworu.
3. Faza (t. 19-27). Następuje tutaj zmiana trybu z durowego na molowy. Pojawia się oznaczenie agogiczne – *poco più mosso*, a wartości rytmiczne zostają zagęszczone do triol ósemkowych. Utwór nabiera nerwowego charakteru, pełnego niepokoju; w kulminacyjnym momencie (t. 25) osiąga dramatyczny wyraz.
4. Faza (t. 28-36). Oddzielona jest od poprzedniego odcinka pauzą. Motyw przewodni utworu zostaje zaprezentowany w technice polifonicznej, w dynamice *piano*. Wciąż obowiązuje tonacja fis-moll.
5. Faza (t. 37-53). Przebieg tej fazy charakteryzuje szeroki zakres pola dźwiękowego fortepianu i szybkie zmiany rejestrów. Stabilizuje się ponownie tonacja Fis-dur. W zakończeniu części kompozytor posłużył się początkowym motywem, który zamiera (*morendo*) przy akompaniamencie szesnastkowych figuracji.

Część druga mimo skomplikowanej budowy i nieregularnej struktury tematu, zwraca uwagę słuchacza swoją naturalną narracją. Stanisław Bielicki po prawykonaniu *Sonaty* (1962) Władysława Walentynowicza dokonany przez Lucjana Galona napisał:

Największe zainteresowanie wywołała (...) *Sonata* Władysława Walentynowicza (...) zwłaszcza druga część – pogodne *Adagio*, o niewymuszonej fakturze i subtelnej, niebanalnej linii melodycznej oraz kontrastująca z nią część trzecia, zgrabny *Gawot*, zawierająca wartości, które winny dla tej *Sonaty* zdobyć szerszą popularność⁶⁴.

⁶⁴ S. Bielicki, *Recital fortepianowy Lucjana Galona*. „Dziennik Bałtycki” 24.05.1964. [Za:] M. Juchniewicz, *Neoklasyczne tendencje w muzyce na fortepian solo Władysława Walentynowicza*. Praca magisterska napisana na Wydziale Kompozycji i Teorii Muzyki AM w Gdańsku, 1982, s. 88.

2.3.3 *Allegretto scherzando*

Trzecia część *Sonaty* (1962) wykorzystuje materiał dźwiękowy innego utworu Walentynowicza, napisanej w roku 1949 – *Bagatelki nr 4*. Dopiero w wersji *Sonaty*, z 1967 roku, tempo części zostało oznaczone jako *allegretto scherzando*. W partyturze, która powstała pięć lat wcześniej, było to *tempo di gavotto*. Inspiracji do powstania *Bagatelki* można doszukiwać się w *I Symfonii D-dur op. 25* Sergiusza Prokofiewa, której trzecia część to gawot. Podobieństwo trzeciej części *Sonaty* do symfonii Prokofiewa widoczne jest głównie w ukształtowaniu linii melodycznej. Skojarzenie z *Symfonią Klasyczną* wywołuje melika tematu, pełna skoków interwałowych, oraz charakterystyczna, krótka artykulacja. Warto jednak zwrócić uwagę, że podobieństwo omawianych utworów nie jest widoczne w warstwie harmoniczej. Orkiestrowe dzieło Prokofiewa ma wyraźnie określoną tonalność (D-dur), która mimo niespodziewanych modulacji na przestrzeni krótkich odcinków, pozostaje stabilna. Trzecia część *Sonaty* Walentynowicza, mimo że kończy się w tonacji C-dur, przez większość czasu operuje materiałem tonalnie nieokreślonym. Pokrewność stylistyczna z twórczością Prokofiewa prawdopodobnie jest efektem pracy kompozytora w orkiestrze symfonicznej Filharmonii Warszawskiej w latach 1937-1939⁶⁵, dzięki której mógł słyszeć na żywo twórczość i grę rosyjskiego kompozytora.

Budowa *allegretta* ma formę ABA, którą organizuje oznaczenie *dal segno al fine*. Skrajne ustępy mają lekki i żartobliwy charakter. Na lekkość ekspresji wpływa przejrzysta i klarowna faktura, brak skomplikowanych figur rytmicznych, oraz ograniczenie materiału dźwiękowego do rejestru środkowego i wysokiego. Niski rejestr wykorzystywany jest bardzo rzadko. Figura operująca dźwiękami niskiego rejestru pojawia się w zakończeniu pierwszej frazy, w takcie 8. Ze względu na zastosowaną repetycję nie ma charakteru melodycznego. Dodatkowe akcenty sprawiają również, że nie można jej traktować jako element akompaniujący. Jest rytmicznym uzupełnieniem taktu, imitującym brzmienie

⁶⁵ A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, op. cit., s. 63.

perkusyjne, które w żartobliwy sposób wprowadza element dialogu z materiałem tematycznym.



Przykład 48. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. III, t. 1-8.

Walentynowicz posłużył się oktawą wielką również w budowie zakończenia części A. Jest to najniższej umiejscowiony materiał dźwiękowy *allegretta*. Niski rejestr w tym fragmencie potęguje rolę *crescendo*, które podczas pierwszej prezentacji materiału wzmacnia kontrast dynamiczny w stosunku do cząstki B, natomiast przy kolejnej, umacnia charakter zakończeniowy odcinka.



Przykład 49. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. III, t. 38-41.

Część B składa się z 19 taktów, obejmujących trzy pięciotaktowe struktury, oraz czterotaktowe zakończenie, oparte na materiale ostatniego odcinka. Ustęp zwraca uwagę przede wszystkim liryzmem, charakterystycznym dla linii melodycznej, który nie występuje w częściach skrajnych. Długie, śpiewne frazy

występują w partii prawej ręki i są objęte łukiem *legato*. Towarzyszy im, zapisany w kluczu basowym, powtarzalny, jednotaktowy schemat, zbudowany ze stałej nuty basowej *As* i czterech ćwierćnut pozostających, w stosunku do dźwięku burdonowego w relacji kwinty, lub kwarty zwiększonej. Ten rodzaj akompaniamentu przywołuje na myśl brzmienie popularnego instrumentu ludowego – dud. Anna Szarapka w monografii na temat życia i twórczości Walentynowicza określa trzecią część *Sonaty* jako *à la musette*⁶⁶, czyli „na wzór brzmienia musette⁶⁷”.

Nawiązania do polskiego folkloru są zjawiskiem częstym w twórczości Walentynowicza. Cytaty i zapożyczenia z muzyki ludowej, lub muzyką ludową inspirowane, występują zarówno w jego twórczości wokalne (np. pieśni *Velecejô*, *Gęsôrka*, *Halo – walo – walo*), jak i instrumentalnej (np. *Concertino wiolonczelowe* z zacytowaną pieśnią *Bandoska – Zachodźże słoneczko*). Melodia części B prawdopodobnie nie jest zapożyczeniem, jednak wpływ ludowości słyszalny jest w zastosowanej skali dźwiękowej. Materiał melodyczny zapisany jest w tonacji *As-dur*, ale częste alteracje 3. i 4. stopnia skali sprawiają, że jego brzmienie kojarzy się z muzyką Podhala. Zdarzają się jednak odstępstwa od klasycznej skali góralskiej, gdyż jej czwarty i piąty stopień występują również bez podwyższenia. Porządek durowy jest zatem „zaciemniany” chromatyzowaniem, lub syntetyzowaniem z inną strukturą dźwiękową. Dobór dźwięków najczęściej występujących w budowie linii melodycznej środkowej części *allegretta* (*as, b, c, d, es, f, g*) można określić jako połączenie skali góralskiej (pierwszy tetrachord) i durowej (drugi tetrachord).

Środkowy ustęp trzeciej części *Sonaty* ponownie rodzi skojarzenie z *Symfonią klasyczną* Prokofiewa. Krótki odcinek symfonii stanowi, podobnie jak u Walentynowicza, kontrast dynamiczny w stosunku do części A, jednak jego charakter pozostaje w dalszym ciągu lekki i beztroski. W trzeciej części *Sonaty* Walentynowicza, dochodzi natomiast do wyraźnej różnicy ekspresji między odcinkami A i B, między innymi z powodu zróżnicowania artykulacji.

⁶⁶ Ibidem, s. 121.

⁶⁷ Starofrancuski instrument muzyczny dęty drewniany z grupy aerofonów stroikowych.

Podobnie jak w triach tańców barokowych kompozytor zalecił tu wykonanie *legato* (wyjątek stanowi takt 47). Podobieństwo między omawianymi fragmentami widoczne jest w warstwie fakturalnej. W utworach Prokofiewa i Walentynowicza akompaniament dla głównej linii melodycznej stanowi powtarzalna figura oparta na interwale kwinty czystej, przywodząca na myśl brzmienie dud. Charakterystyczny interwał, w symfonii Prokofiewa, występuje między partią kontrabasów i fagotów.

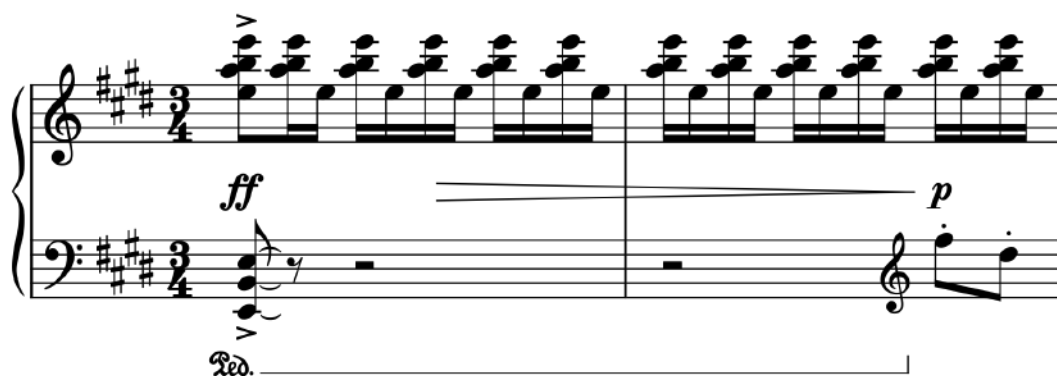
Informacje na temat prawdopodobnych źródeł inspiracji, które zaowocowały powstaniem *Bagatelki nr 4*, a później *Sonaty (1962)*, mogą być pomocne dla przyszłych wykonawców w tworzeniu własnej interpretacji utworu. Moim zdaniem kluczem w przygotowywaniu partytury do wykonania jest świadomość związków części trzeciej ze starofrancuskim tańcem – gawotem – wskazuje na to pierwotne oznaczenie tempa. Istotna jest także znajomość charakterystycznej cechy twórczości Walentynowicza, jaką jest obecność materiału zapożyczonego z muzyki ludowej, popularnej i patriotycznej.

2.3.4 *Allegro con brio*

Ostatnia część *Sonaty* na fortepian Walentynowicza to brawurowy finał, utrzymany w lekkim, pełnym wigoru nastroju. Budowa *Allegro con brio* przypomina formę sonatową, zawierającą wyraźnie wyodrębnione fazy rozwoju – ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę. Brak dualizmu tematycznego utrudnia jednoznaczne zakwalifikowanie formy tej części jako allegro sonatowe. Powtarzalność materiału inicjalnego i przeplatanie go odmiennymi pomysłami konstrukcyjnymi, skłania mnie do uznania tej części za rondo o budowie ABA¹CAB¹ + coda.

<i>Allegro con brio</i>	Takty
A	1-23
B	24-39
A ¹	40-54
C	55-101
A	102-124
B ¹	125-140
coda	141-155

Walentynowicz w finale *Sonaty* powraca do tonacji E-dur, w której utrzymana jest część pierwsza. Wyjątkowość ronda polega na występowaniu, w pracy tematycznej, nawiązań do struktur materiałowych użytych we wszystkich pozostałych częściach cyklu. Analogie do części pierwszej widoczne są w motorycznych figurach szesnastkowych, towarzyszących głosowi wiodącemu (przykład 50 i 51).



Przykład 50. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. I, t. 1-2.

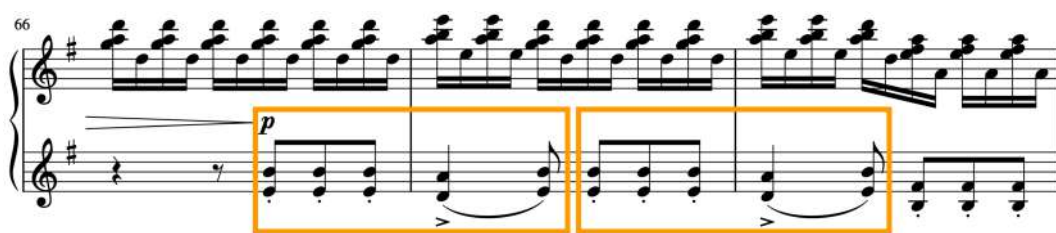


Przykład 51. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV, t. 65-67.

Z *Adagio* zaczerpnięty został motyw kończący wolną część *Sonaty*. Motyw zbudowany został na pięciu dźwiękach, z których trzy pierwsze są powtórzone, a dwa kolejne – połączone łukiem. W części finałowej uległ modyfikacji rytmicznej, spowodowanej zmianą metrum w stosunku do części drugiej (przykład 52 i 53).



Przykład 52. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. II, t. 45-48.



Przykład 53. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV, t. 66-68.

Powiązanie części czwartej z trzecią nie dotyczy ściśle porządku dźwiękowego, jak miało to miejsce w poprzednich przykładach. Podobieństwo widoczne jest w tanecznym charakterze motywu pojawiającego się w taktach 55-58 (przykład 54). Ekspresja tego fragmentu jest bardziej aktywna i ekspansywna niż motyw czołowy części trzeciej, jednak pojawienie się pierwiastka tanecznego w finale *Sonaty* jest wyraźną reminiscencją gawota z części poprzedniej.



Przykład 54. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV, t. 55-57.

W procesie przygotowywania *Sonaty* do nagrania zauważyłem, że najbardziej problematycznym aspektem wykonawczym w części czwartej, jest pedalizacja. Kompozytor zapisał wskazówki dotyczące tego zagadnienia jedynie w dwóch pierwszych częściach utworu. W *allegretto scherzando* przeważa artykulacja *staccato*, a dłuższe łuki *legato* stosowane są jedynie we fragmentach o lirycznej ekspresji – z tego powodu użycie pedału jest bardzo intuicyjne, a brak adnotacji kompozytora na ten temat nie stanowi problemu w odczytaniu jego sugestii. Kwestia pedalizacji przedstawia się inaczej w ostatniej części *Sonaty*, ponieważ jej rola w kształtowaniu ekspresji może być interpretowana na różne sposoby. Ze względu na nieustanny ruch triolowy występujący w pierwszej fazie utworu i oszczędne oznaczenia artykulacyjne, od wykonawcy zależy, jakiego charakteru nabierze odcinek inicjalny. Pedalizacja z jednej strony może delikatnie wspomóc falowanie, któremu ulega dynamika odcinka, a z drugiej może wykorzystać jego potencjał kolorystyczny. Wariant pierwszy wiąże się ze stosowaniem oszczędniejszej pedalizacji, która uwypukla element figuracyjny fragmentu, natomiast w wariacie drugim wskazane jest użycie pedału na dłuższych płaszczyznach. Ze względu na często występującą artykulację *staccato* i pojawiające się rytmy punktowane, które nadają finałowi *Sonaty* charakter skoczny i pełny rzeźkości (szczególnie w części C), postanowiłem w swojej interpretacji wykorzystać kolorystyczne właściwości jakie posiada refren ronda. W tym celu zastosowałem pedalizację obejmującą całe takty (nr 5, 6, 7, 8), co uwypukliło plamy brzmieniowe, które tworzy harmonia poszczególnych akordów.



Przykład 55. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV, t. 1-11.

W mojej ocenie, Władysławowi Walentynowiczowi zależało na podkreśleniu walorów kolorystycznych, obecnych w finałowej części *Sonaty* z 1962 roku. Wskazuje na to fragment z taktów 35-37 (przykład 56.), gdzie gęsta faktura akordowa obejmuje kilka rejestrów fortepianu. Aby współbrzmienia, których długość przekracza wartość ćwierćnuty trwały zgodnie z zapisanymi przez kompozytora wartościami rytmicznymi, konieczne jest zastosowanie długiej pedalizacji, która doprowadzi do nałożenia się na siebie wielodźwiękowych struktur, tworząc klaster o wyraźnie sonorystycznej funkcji.



Przykład 56. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV, t. 35-37.

Różnice między wersjami z roku 1962 i 1967.

Allegro con brio, to jedyna część, której forma uległa zmianom podczas przepisywania i poprawiania partytury w roku 1967. W finałowym ustępie kompozytor rozszerzył, w dwóch miejscach, narrację o jeden dodatkowy takt. Zabieg ten zastosował w miejscach o podobnym znaczeniu wyrazowym. Są to kulminacje przygotowujące kolejno powrót refrenu (A), lub wejście *cody*. Dodatkowe takty pozwalają wykonawcy wzmocnić budowane *crescendo* i osiągnąć większe napięcie emocjonalne przed zbliżającym się rozwiązaniem harmonicznym (przykład 57. i 58.).



Przykład 57. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 137-139. Wersja pierwotna.



Przykład 58. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 137-140. Wersja poprawiona.

Poza tym w części C kompozytor zrezygnował ze zmiany metrum, w taktach 55-58 (przykład 59. i 60.), oraz 91-92 (przykład 61. i 62.).



Przykład 59. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 55-58. Wersja pierwotna.

Przykład 60. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 55-58. Wersja poprawiona.



Przykład 61. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 91-93. Wersja pierwotna.



Przykład 62. Władysław Walentynowicz - *Sonata*, cz. IV,
t. 91-93. Wersja poprawiona.

Drobnym zmianom został poddany także tekst tej części. Ważniejsze korekty związane z wysokościami dźwięków są widoczne w przykładach nr 59-62 – dotyczą bowiem głównie taktów, w których zmienione zostało metrum. Pozostałe poprawki, ze względu na ich niewielkie rozmiary i brak wpływu na prowadzoną narrację, postanowiłem w niniejszej pracy pominąć. Na koniec wspomnę tylko o zmianie tempa utworu z *Allegro molto* na *Allegro con brio*. Prawdopodobnie Walentynowiczowi zależało na zakończeniu cyklu sonatowego w sposób wirtuozowski, pełen zapału i entuzjazmu. Taki charakter części o wiele lepiej opisuje włoskie *allegro con brio* – „wesoło i z werwą” niż pierwotne *allegro molto*, oznaczające dosłownie – „bardzo wesoło”.

2.3.5 Podsumowanie opisu aspektów wykonawczych *Sonaty* na fortepian Władysława Walentynowicza.

Jak już wspomniałem, *Sonata* Władysława Walentynowicza jest przykładem tradycyjnego ukształtowania formy z charakterystycznym układem napięć i odprężeń. Narracja jest nacechowana umiarem, klarownością wypowiedzi i równowagą kontrastujących elementów. W zakresie harmoniki Walentynowicz pozostaje wierny systemowi dur-moll. Cztery zróżnicowane części, wchodzące w skład cyklu sonatowego, są spójne pod względem estetycznym. Występuje między nimi także integralność materiałowa. Ze względu na długość utworu i jego wieloczęściowość, największym wyzwaniem wykonawczym jest konstrukcja dramaturgii *Sonaty*. Plan narracji muzycznej powinien obejmować długie płaszczyzny. Walentynowicz wielokrotnie z krótkiej myśli muzycznej konstruuje rozległe fazy, przetwarzające materiał dźwiękowy w sposób ewolucyjny. W takich przypadkach konieczne jest zachowanie szerokiej perspektywy, umożliwiającej nadanie dłuższym fragmentom utworu odpowiedniego znaczenia wyrazowego, który ma sens także w odniesieniu do całego cyklu.

Styl *Sonaty* Walentynowicza można określić jako neoromantyczny. Świadczy o tym jej tonalność i ekspresja. Dzieło jest odzwierciedleniem słów samego kompozytora:

Nie tworzę takiej muzyki jakiej dotąd nie było, ale w arsenale środków tej sztuki, szukam najodpowiedniejszych dla wyrażenia mojego zachwyty nad światem i nad życiem⁶⁸.

⁶⁸ A. Szarapka, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*, op. cit., s. 251.

ZAKOŃCZENIE

Twórczość kompozytorów związanych z Akademią Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku jest niezwykle barwna i różnorodna. Swoboda wypowiedzi, obecna w gdańskim środowisku muzycznym, pozwala na powstawanie zarówno dzieł odpowiadających współczesnym tendencjom kompozytorskim, jak i tych, które nawiązują do muzyki czasów minionych. Przykładem takiej różnorodności są niewątpliwie *Sonaty* na fortepian, napisane przez Konrada Pałubickiego, Ewę Synowiec i Władysława Walentynowicza.

Każdy z wspomnianych kompozytorów prezentuje inne podejście w zakresie konstrukcji swoich dzieł. Różnice widoczne są już na poziomie makroformalnym – *Sonata* Pałubickiego to kompozycja trzyczęściowa, wszystkie cztery *Sonaty* Synowiec są jednoczęściowe, natomiast *Sonata* Walentynowicza to dzieło czteroczęściowe.

Mimo zbliżonego czasu powstania, każda z omawianych *Sonat* posiada właściwości dźwiękowe, które pozwalają na bezbłędne wskazanie jej autora. Materiał dźwiękowy *Sonat*, napisanych przez Pałubickiego i Synowiec, jest atonalny i pełen dysonujących, ostrych współbrzmień. *Sonata* Walentynowicza, pod względem stylistycznym, bardzo wyraźnie od nich odbiega. Jako jedyna wykorzystuje system dur-moll i operuje narracją opartą na budowie okresowej. Spośród omawianych przeze mnie kompozytorów jedynie Ewa Synowiec posiada, w swoim dorobku, więcej niż jedną sonatę na fortepian. Język dźwiękowy jej kompozycji charakteryzuje się brakiem stabilnego poczucia czasu (w *Sonatach* posiadających wyraźny podział metryczny zakłóca je nieregularna akcentacja, lub duża liczba zmian tempa), gwałtownymi zmianami nastrojów i narracją prowadzoną przy użyciu klasterowych struktur dźwiękowych. Harmonia w *Sonacie* Pałubickiego podobnie jak u Synowiec, uwypukla właściwości brzmieniowe sekundy i septymy. Narracja tego utworu ujęta jest jednak w szersze myśli muzyczne, a stabilny puls występuje u Pałubickiego na dłuższych płaszczyznach.

W pracy nad niniejszą dysertacją skupiłem się na dwóch nadrzędnych aspektach. Przede wszystkim zależało mi na stworzeniu czytelnego i łatwego do rozpowszechnienia zapisu utworów, które dotąd nie doczekały się wydania drukiem. Sześć *Sonat*, które postanowiłem opracować, to dzieła wymagające od wykonawcy bardzo kreatywnego podejścia. Interpretacja tych utworów wiąże się często z koniecznością podejmowania przez pianistę decyzji, dotyczących konstrukcji formy utworu, doboru dynamiki na przestrzeni dłuższych odcinków, czy artykulacji. Z tego powodu w opisowej części mojej pracy koncentruję się przede wszystkim na aspekcie wykonawczym *Sonat*.

Największą dowolność w interpretacji tekstu muzycznego pozostawiła w swoich utworach Ewa Synowiec. W *Sonacie w formie otwartej* to wykonawca decyduje o tym, którą część formalną rozpocznie się utwór. Dobór kolejnych segmentów również zależy od pianisty. *Sonata minima* sprawia inne trudności – minimalnie dobrane tworzywo dźwiękowe ujęte w skomplikowane struktury rytmiczne wymaga od wykonawcy umiejętności prowadzenia narracji przy użyciu tylko jednego dźwięku. *Sonata per pianoforte II* ukształtowana jest na wzór innego utworu Ewy Synowiec – *Alternative/78*. Materiał dźwiękowy utworu przekształcany jest w sposób finezyjny i bardzo precyzyjny. Rodzaj przekształceń jest jednak na tyle skomplikowany, że wymaga dokładnych wyjaśnień, które pozwalają wykonawcy na głębsze zrozumienie konstrukcji tekstu tej kompozycji. W *Sonacie per pianoforte III* pianista ma do czynienia z wielokrotnie powtarzanym materiałem dźwiękowym. Tekst utworu pozbawiony jest oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych, co stwarza nieskończenie wiele możliwości w zakresie kształtowania narracji utworu. Podobną trudność wykonawca spotyka w *Sonacie* Konrada Pałubickiego – kompozytor pozostawił tekst z niewielką liczbą oznaczeń interpretacyjnych. Rodzaj problemów interpretacyjnych, obecnych w *Sonacie* Władysława Walentynowicza, ma inny charakter niż w pozostałych utworach. Można powiedzieć, że kluczem do właściwej interpretacji tego dzieła jest znajomość życiorysu kompozytora i jego optymistycznej filozofii życiowej, wynikającej z dramatycznych przeżyć mających miejsce w pierwszej połowie XX wieku.

Jestem przekonany, że utwory, które zaprezentowałem w niniejszej pracy, zasługują na większą popularność niż dotychczas. Mam nadzieję, że wykonana przeze mnie praca odmieni los sześciu zapomnianych *Sonat* i pomoże im powrócić do repertuaru pianistów kolejnych generacji.

BIBLIOGRAFIA

Arski Jan, *Kariery XXX-lecia. Profesor Konrad Pałubicki. „Ziemia Nadnotecka”*, lipiec 1974, rok XIV, nr 7.

Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku 1947-1997. Księga Jubileuszowa pod red. Janusza Krassowskiego. AM, Gdańsk 1997.

Bielicki Stanisław, *Recital fortepianowy Lucjana Galona. „Dziennik Bałtycki”* 24.05.1964.

Błaszkwicz Teresa, *Problemy konstrukcyjne w sonatach fortepianowych Ewy Synowiec*. (w:) „Muzyka fortepianowa”, Gdańsk 1995.

Juchniewicz Maria, *Neoklasyczne tendencje w muzyce na fortepian solo Władysława Walentynowicza*. Praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku 2002.

Kompozytorzy Gdańscy : szkice: monografie 1945-1978, red. Janusz Krassowski. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki. Gdańsk 1980.

Krassowski Janusz, *Kompozytorzy polscy 1918-2000. II. Biogramy*. Praca zbiorowa pod red. M. Podhajskiego, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk-Warszawa 2005.

Mówi Władysław Walentynowicz: Pianistyka to hałaśliwy zawód. Wywiad przeprowadzony przez Wandę Obniską. „Głos Wybrzeża”, 5/6/7.11.1982.

Obniska Wanda, *Konrad Pałubicki*, w: *Kompozytorzy Gdańscy*, red. Janusz Krassowski, GTPS, Gdańsk 1980.

Obst M, *Audycja radiowa z cyklu Portrety muzyków Wybrzeża - Konrad Pałubicki*. PR Gdańsk 1976.

Pietrzykowska Marlena, *Konrad Pałubicki. Człowiek i twórca*. Bydgoszcz 2009.

Piotrowska Maria, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX w.*, Warszawa, 1982.

Podhajski Marek, *Formy Muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 2018.

Schaeffer P. M.: *Od fortepianu do muzycznych pejzaży - rozmowa z Ewą Synowiec*, w: „Życie Literackie”, 9.11.1986.

Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1983.

Szarapka Anna, *Władysław Walentynowicz. Twórca, pedagog i organizator życia muzycznego*. Gdańsk 2017.

Waldorff Jerzy, *Po słupskim festiwalu*, „Polityka” 1973.

Walentynowicz Władysław, *Minione lata. Pamiętnik*. Rękopis.

Zawilski Andrzej, *Twórczość kompozytorska Konrada Palubickiego*.
Gdański Rocznik Kulturalny. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki 1987.

Zawilski Andrzej, *Władysław Walentynowicz*. [W:] *XII Rocznik Sopocki*,
Towarzystwo przyjaciół Sopotu, Sopot 1997.

WEBGRAFIA

Kosińska Małgorzata, *Ewa Synowiec*, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-synowiec>
(dostęp: 30.08.2022)

Weber Alicja, *Palubicki Konrad*, [hasło w:] *Bydgoski Leksykon Operowy*,
pod red. Z. Prussa, Bydgoszcz 2002,
<https://archiwummuzyczne.pl/osoby/konrad-palubicki?search=pa%C5%82ubicki>
(dostęp: 20.09.2022)

PARTYTURY

Palubicki Konrad, *Sonata na fortepian* (1983), rękopis.

Synowiec Ewa, *Sonata w formie otwartej* (1965), rękopis.

Synowiec Ewa, *Sonata minima* (1967), rękopis.

Synowiec Ewa, *Sonata per pianoforte II* (1980), rękopis.

Synowiec Ewa, *Sonata per pianoforte III* (1992), rękopis.

Walentynowicz Władysław, *Sonata* (1962), rękopis.

OŚWIADCZENIE AUTORA PRACY DOKTORSKIEJ

Oświadczam, że pracę doktorską p.t. „Aspekty wykonawcze niewydanych drukiem *Sonat* fortepianowych Konrada Pałubickiego, Ewy Synowiec i Władysława Walentynowicza” przygotowałem samodzielnie. Wszystkie dane, istotne myśli i sformułowania pochodzące z literatury (przytaczane dosłownie lub niedosłownie), są opatrzone odpowiednimi odsyłaczami. Praca ta nie była w całości ani w części, w tej ani innej formie przez nikogo przedłożona do żadnej oceny i nie była publikowana. Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że gdyby niniejsze oświadczenie okazało się nieprawdziwe, decyzja o wydaniu mi dyplomu doktora zostanie cofnięta.

**WŁASNE OPRACOWANIE
RĘKOPISÓW
NIEWYDANYCH
SONAT FORTEPIANOWYCH
KONRADA PAŁUBICKIEGO,
EWY SYNOWIEC
I WŁADYSŁAWA
WALENTYNOWICZA**

Sonata na fortepian (1983)

Konrad Pałubicki

$\text{♩} = 100$

4

5

6

7

8

10

11

12

14

16

18

The sheet music consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and fingerings. Measure numbers 10, 11, 12, 14, 16, and 18 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes. Some measures include dynamic markings like '8' (likely fortissimo) and '8' (likely piano). The piece concludes with a final cadence in measure 18.

20

22 *ff*

23

24

25

26 *ff* *mf*

27

Detailed description: This musical score consists of seven systems of piano music, numbered 20 through 27. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in 3/4 time. Measure 20 begins with a treble staff containing a series of eighth notes with fingering numbers 3, 5, 3, 1, 2, 1, and a bass staff with eighth notes and fingering 5, 4, 3. Measure 22 features a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 23 continues with various eighth and sixteenth note patterns. Measure 24 shows a change in the bass staff with a half note and a quarter note. Measure 25 has a treble staff with a sequence of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 26 includes a forte (*ff*) dynamic followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, with a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 27 concludes with a treble staff containing eighth notes and a bass staff with a half note and a quarter note. The score is characterized by intricate fingering and dynamic markings.

28

30

poco *a* *poco* *stringendo*

31

32

35

38

f *ff*

41

5

5 3 4 2 3 1 5 2 3 1

1 2 4

42

2 4 1 3 1 3 2 4

5 1 3 2

5 1 3 2

43

5 3 4 2 3 4 3 1

2 4 1 3 1 3 2 4

5 3 4 2 3 1 4 2 3 1

5 1 3 2 1 4 2 5

44

5 3 4 2 3 1 5 3

1 2 3 1 3 4

5 3 2 1 3 5 4 2 1 3 1 3 2 1 3 2 4 1

45

47

ff

p

8

8

II

♩ = 66

p

mf

mp

10

8

3

3

4

3

3

7

mp

10

10

8

mp

mf

5

5

13

5

5

15

18

21

24

26

30

32

32

35

35

pp

10

p

mf

38

38

5

5

42

42

5

5

45

45

III

$\text{♩} = 104$

This musical score is for section III, measures 1 through 9. It is written for piano in 4/4 time with a tempo of 104 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six systems. Measure 1 begins with a forte (ff) dynamic and features a complex chordal texture in the left hand and a melodic line in the right hand. Measures 2 and 3 continue this texture, with measure 3 marked with a triplet '3' and an eighth-note rest '8'. Measures 4 and 5 show a change in the right-hand melody, with measure 5 marked with a forte (ff) dynamic and an eighth-note rest '8'. Measures 6 and 7 feature a more active right-hand melody, with measure 7 marked with a triplet '3'. Measures 8 and 9 conclude the section with a final chordal texture, with measure 9 marked with a triplet '3' and an eighth-note rest '8'.

11

8

13 **meno** (♩ = 80)

8

15

♩ = 96

p

8

17

f *mf* *mp*

8

19

8

21

8

23

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

25 (♩ = 80)

♩ = 80

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

27 ♩ = 104

♩ = 104

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

29

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

30

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

32

4 3 1 3 2

5

5 2 1 6 4 2 1

4 3 1 3 2

rall

34

Measures 34-35. Measure 34 is in 4/4 time, measure 35 is in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line features a descending eighth-note scale in measure 34 and a half-note scale in measure 35. The treble line has a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes.

36

Measures 36-37. Both measures are in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line continues with a half-note scale in measure 36 and a half-note scale in measure 37. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

38

Measures 38-39. Measure 38 is in 4/4 time, measure 39 is in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line features a descending eighth-note scale in measure 38 and a half-note scale in measure 39. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

40

Measures 40-41. Measure 40 is in 4/4 time, measure 41 is in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line features a descending eighth-note scale in measure 40 and a half-note scale in measure 41. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

42

Measures 42-43. Measure 42 is in 4/4 time, measure 43 is in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line features a descending eighth-note scale in measure 42 and a half-note scale in measure 43. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

43

Measures 43-44. Measure 43 is in 4/4 time, measure 44 is in 2/4 time. The piece is in B-flat major (two flats). The bass line features a descending eighth-note scale in measure 43 and a half-note scale in measure 44. The treble line has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

44

Measures 44-45: Bass clef, 2/4 time. Measure 44 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 45 continues the scale in the left hand.

45

Measures 45-46: Bass clef, 2/4 time. Measure 45 continues the descending eighth-note scale in the left hand. Measure 46 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand.

47

Measures 46-47: Bass clef, 2/4 time. Measure 46 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 47 continues the scale in the left hand.

49

Measures 47-49: Bass clef, 2/4 time. Measure 47 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 48 continues the scale in the left hand. Measure 49 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand.

51

meno (♩ = 76)

Measures 49-51: Bass clef, 2/4 time. Measure 49 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 50 continues the scale in the left hand. Measure 51 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand.

57

Measures 51-57: Bass clef, 2/4 time. Measure 51 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 52 continues the scale in the left hand. Measure 53 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 54 continues the scale in the left hand. Measure 55 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand. Measure 56 continues the scale in the left hand. Measure 57 has a whole rest in the right hand and a descending eighth-note scale in the left hand.

63

63 64 65

f *ff*

66

66 67 68 69

ff *mf*

70

$\text{♩} = 104$

70 71

f

72

72 73

f

73

73 74

f

74

Measures 74-75: Treble and bass staves. Measure 74 features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 75 continues the melodic development in the treble with a descending line, while the bass line provides harmonic support with eighth notes.

75

Measures 75-76: Treble and bass staves. Measure 75 shows a continuation of the melodic line in the treble, with the bass line moving in parallel motion. Measure 76 introduces a more complex bass line with sixteenth-note patterns.

76

Measures 76-77: Treble and bass staves. Measure 76 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a treble line with eighth notes. Measure 77 continues the bass line's complexity, with the treble line providing a melodic counterpoint.

77

Measures 77-79: Treble and bass staves. Measure 77 shows a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 78 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a treble line with eighth notes. Measure 79 continues the melodic development in the treble, with the bass line providing harmonic support.

81

Measures 81-82: Treble and bass staves. Measure 81 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a treble line with eighth notes. Measure 82 continues the bass line's complexity, with the treble line providing a melodic counterpoint. The notation includes a forte (*ff*) dynamic marking and a repeat sign.

82

83

84

88

89

91 *tr*

94

95

96

97

98

99

101

8

103

$\text{♩} = 96$

5

6

105

107

109

111

5

6

113

115

117

119

120

122

123

8

8

ff

Detailed description: This musical score segment covers measures 123, 124, and 125. Measure 123 features a treble staff with a complex eighth-note pattern and a bass staff with a similar pattern. Measure 124 shows a treble staff with a sustained chord and a bass staff with a single note. Measure 125 concludes with a treble staff holding a sustained chord and a bass staff with a single note. The piece ends with a double bar line. A first ending bracket labeled '8' spans measures 123 and 124. A second ending bracket labeled '8' is located below the bass staff in measure 125, with a forte (*ff*) dynamic marking below it.

EWA SYNOWIEC

Sonata w formie otwartej (1965)

Legenda:

1. Całość składa się z 8 części i 4 fragmentów aleatorycznych. Utwór można rozpoczynać od części 1, 3, 7 lub 8, kończyć na dowolnej części.
2. Kolejność wskazują cyfry u dołu każdej wykonanej części – następna jest do wyboru.
3. Fragmenty A, B, C i D należy traktować dowolnie, starając się o wydobywanie kontrastowych wartości w stosunku do części głównych.
4. Fragmenty A, B, C, i D można grać w podanych miejscach, można ich jednak również nie wykonywać.
5. W całości – minimum 7 różnych części, maximum 15 części. Wariant 8-częściowy powinien być zbudowany ze wszystkich numerowanych części. W konstrukcji złożonej z 9-15 części powinny znaleźć się wszystkie numerowane części.
6. Czas trwania : od 8 minut do 15 minut.

Sonata w formie otwartej (1965)

Ewa Synowiec

1

First system of the musical score. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff with a *sff* dynamic and a treble staff with a *mf* dynamic. The second system has a bass staff with a *f* dynamic and a treble staff with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section marked "senza ped." is indicated. A bracket labeled "4, 6, 7, 8" is at the end of the first system.

2

Second system of the musical score. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff with a *pp* dynamic and a treble staff with a *ppp* dynamic. The second system has a bass staff with a *mf* dynamic and a treble staff with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section marked "con ped." is indicated. A bracket labeled "3, 4, 6, 7, 8" is at the end of the second system.

3

prestissimo possibile

ff *3* *ff* *B,C* *mp* *p*

f *5* *p* *ff* *p* *A,B* *ff* *rit.* *3*

mf *-3''-* *p* *ppp* *-6''-* *4, 5, 6, 7, 8*

4

espress. *p* *C,D* *ff* *8* *A,B* *5*

molto espress. *p* *pp* *5* *cresc. molto* *sf secco* *espress* *pp*

ff *mp* *continua simile sino ppp* *una corda* *6*

1, 2, 3, 7, 8

5

Exercise 5, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 1: Treble clef has a whole note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *mp*. Measure 2: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *f*. Measure 3: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *pp*. Measure 4: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *mf*. Rehearsal marks [B,C] and [A,D] are above the treble staff. Pedal markings include *Red.* and *senza ped.*. Fingering numbers 3, 5, and 7 are present.

6

Exercise 6, measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 1: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *mp*. Measure 2: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *ff*. Measure 3: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *p*. Measure 4: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *mp*. Measure 5: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *sf*. Measure 6: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *ff*. Measure 7: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *mp*. Measure 8: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C#5); Bass clef has a triplet of eighth notes (F#3, A3, C#4) marked *ff*. Rehearsal marks [A,B,D] and [1,2,3,4] are present. Pedal markings include *Red.*, *secco*, and *senza ped.*. Fingering numbers 3, 5, and 7 are present.

Fragmenty aleatoryczne

A

B

Exercise B is a short piece in 2/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece concludes with a final quarter note B4 in the treble and a final quarter note B3 in the bass.

D

Sonata Minima (1967)

Ewa Synowiec

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

pppp *p* *mf*

f *ff* *fff*

pppp *sf=pp*

crescendo sempre *sf=p* *al.*

8 *8* *8* *8*

(ff) *(ff)* *(ff)* *(ff)*

(ff) *(ff)* *(ff)* *(ff)*

16 17 18 19

mf *p*

(*And.*) senza ped.

20 21 22 23

sf-p

24 25 26

sf=mp

27 28

p *mf*

4:3 5:3 3:2 5:3 3:2 4:3

12:8 12:8

mp *mf*

(senza ped.)

29 30

f *ff*

7:4 3:2 5:2 4:3 5:3 3:2

15:8 12:8

f *ff*

And.

31 32 33 34 35

fff 5:3 3:2 4:3 12:8 *ffff* 3:2 7:4 5:2 15:8

36 37 38 39

pp

40 41 42 43

pp *pp* *p*

44 45 46 47

pp *ppp* *f* *diminuendo.*

48 49 50 51

al *ppp* *fff*

senza ped.

52 53 54 55

ppp *sempre crescendo* *pp*

ppp *sempre crescendo* *pp*

Red. *sempre con pedale!*

56 57 58 59

(cresc.) *p* *mp*

(cresc.) *p* *mp*

(Red.)

60 61 62 63

(cresc.) *mf*

(cresc.) *mf*

(Red.)

64 *(cresc.)* *f* *f* *f*

65 *f* *f* *f*

66 *f* *f* *f*

67 *f* *f* *f*

(3a)

68 *ff* *(cresc.)* *ff* *ff*

69 *ff* *ff* *ff*

70 *ff* *ff* *ff*

71 *fff* *fff* *fff*

(3a)

72 *8* *(cresc.)* *fff* *fff*

73 *fff* *fff* *fff*

74 *fff* *fff* *fff*

75 *fff* *fff* *fff*

(3a)

76 4^{ta} 77 78 79

ad libitum

fff

80 81 82 83

ppppp

8 8

84 85 86 87

molto secco

p mf f ff fff

8 8

88 89 90 91

ppppp

8 8

92 93 94 95 96

sf=pp crescendo sf=p ppp

(Red.)

97 98 99 100 101

crescendo *mp* *p*

(*Re*) senza ped.

102 103 104 105 106

sf *p*

107 108 109

sf=mp *p*

4:3 5:3 3:2 12:8

110 111

mf *f*

5:3 3:2 4:3 7:4 3:2 5:2 12:8 15:8

112 113

ff *fff*

4:3 5:3 3:2 5:3 3:2 4:3

ff *fff*

Re

114

fff

3:2 7:4 5:2

fff

(Ped.)

115 116 117 118 119 120 121

pp

(Ped.) Ped.

122 123 124 125 126

pp pp p pp

(Ped.) senza ped.

127 128 129 130 131

ppp mf f

diminuendo *al ppp*

(Ped.) senza ped.

Sonata per pianoforte II (1980)

Ewa Synowiec

♩ = 132ca

f *ff* *mf* *mp* *p cresc.* *Red.*

8 *f* *ff* *p* *(cresc.)* *Red.* *Red.* *

13 *mf* *f* *ff* *p* *Red.* *Red.* *Red.*

20 *mp* *senza Ped.* *Red.*

$\text{♩} = 80$
poco rubato
cantabile
piano legato
con Pedale
Ped. tenuto-
senza tempo
accelerando
molto
ppp
cresc.
 $\text{♩} = 120$
ff
f
fff
f
Red.
Red.
Red.

25

27

29

31

32

34

ff *fff* *mp* *mf* *pp* *mp*

Red. * *Red.* *

37

ff *mp subito* *p* *pp*

ritenuto *molto*

41

$\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 60$ *rit.* *a tempo*

pp *piano e legato*

Red. * *Red.* * *con Ped.*

46

$\text{♩} = 40$ *lontano*

Ped. una corda

48

p *ppp*

Red.

50 *senza tempo* ----- *accelerando molto*, *prestissimo*

pppp *cresc. molto* ***forte***
(*tenuto*)

♩ = 120

51

ff *p*

✻ *Red.* ✻

52

f *Red.* ✻ *Red.*

♩ = 90

53

ff *mf* *mp* *p* *pp*

✻ *Red.* (tenuto)

♩ = 100

57

pppp *Red.* ✻ *Red.*

60 $\text{♩} = 120$

mf *p* *rit.* *(tenuto)*

Red. *Red.*

63 *senza tempo* , *accelerando* -----

f

64 $\text{♩} = 132$

pp subito *p* *mf*

Red. *Red.*

68 *pp ma cantabile*

con Ped.

70 $\text{♩} = 132$

p *pp* *f* *pp*

Red. *(tenuto)*

73

5:4

3:2

mf

Red. * *Red.* *Red.* * *Red.*

76

f

ff

p subito

3:2

Red. * *Red.* * *Red.*

♩ = 120

81

mf

5:4

f

pp

rit. 3:2

Red. * *Red.* * *Red.*

84

p

mf

mp

mf

p

sf

♩ = 120

3:2

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.*

88

mp

3:2

mf

5:4

f

pp

tenuto

Red. * *Red.*

90 **presto** *accelerando* ----- *allargando molto* -----

pp ----- *mf* ----- *pp*

(tenuto)

91 $\text{♩} = 90$

ppp *piano ma cantabile*

✿ *Red.* ✿ *con Ped.*

94

mp *rit.*

3:2 5:4 3:2

96 $\text{♩} = 60$

p *ppp* *sf* *sf* *pp*

5:4 3:2 4:4 3:2 3:2 4:4 4:4

✿ *Red.* ✿ *senza Ped* ✿ *con Ped.*

98 $\text{♩} = 72$

fff *p* *pp*

3:2 3:2 3:2 3:2

8 ----- ✿ *Red.* ✿ *Red.* ✿ *Red.* ✿

102 $\text{♩} = 80$ *legato cantabile*

p

Red. (tenuto)

105 $\text{♩} = 72$

con Ped.

108 $\text{♩} = 60$

f

Red.

111 *senza tempo*

poco a poco accelerando

p

(tenuto)

112 $\text{♩} = 120$

fff *f* *mf*

Red.

114 $\text{♩} = 100 \text{ ca}$

fff *ff* *p subito* *mp* *rit.-----*

ff *3:2* *5:4* *3:2* *5:4*

Red. *Red.* *Red.*

117 $\text{♩} = 90$

p *f* *p* *mp*

3:2 *5:4* *3:2* *5:4* *3:2*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

119

mf *mp* *p*

5:4 *3:2* *5:4* *5:4* *3:2*

Red. *Red.* *Red.*

122

mp *sub. pp* *ppp* *pp*

5:4 *3:2* *3:2* *5:4*

Red. *Red.* *Red.*

127 *senza tempo* *accelerando-----molto-----* *molto* *f*

ppp *(tenuto)-----*

128 $\text{♩} = 120$

sub. *pp* 5:4 *ppp* 3:2 *fff subito!* 6:4 *mp* 5:4

Red. (tenuto)

130 *f* 3:2 *pp* 3:2 *fff* *p*

Red.

134 *p* *cresc.* *f* *pp* 3:2 5:4

f sub. Red. Red. Red.

136 $\text{♩} = 90$ *ff* *mp* 5:4

(tenuto) Red. Red. Red.

140 senza tempo accelerando allargando

ppp *cresc.*

(tenuto)

141 $\text{♩} = 90$

f *piano*

Red.

143 $\text{♩} = 120$

5

Red.

3:2 *5:4*

144 $\text{♩} = 132$

f *mf* *mp*

fff *f*

Red. *(tenuto)*

146 *prestissimo* *allargando*

p *pppp*

(Ped. tenuto)

147 $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 90$

mf *cantabile* *sempre diminuendo*

con Ped.

150

3:2 5:4 3:2

152

5:4 3:2 3:2

p *piano possibile*

Red. Red. *

153

p *f* *cresc.* 3:2 *pp* *sf* *mf* *Red.* *Red.* *Red.* *

p *sub.* *Red.* *Red.* *Red.* *

♩ = 120

156

mp *mf* 3:2 *f* *rit.* 5:4 5:4 *pp subito!* *ff*

Red. (tenuto!)

158

senza tempo , accelerando molto

f

--- * Red. * Red. ----- * Red.

(*tenuto*)

EWA SYNOWIEC

Sonata per pianoforte III
(1992)

OBJAŚNIENIA:

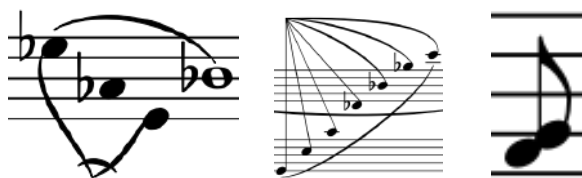
1. Forma/Budowa

[EKSPozycja] – [zamiast przetworzenia] – [REPRYZA] – [CODA]

2. Znaki

Materiał rytmiczny zanotowany aproksymatywnie:

- wartości krótkie rozmaitego typu – równe bądź nierówne:



- wartości średnie, nierówne = ●

- wartości długie, nierówne = ○ /czas trwania MINIMUM: 3"/

Ponadto 3 rodzaje fermat: krótka = ^; dłuższa = ⤿ ; bardzo długa = ▮

Zamiast pauzy : ♫

3. PROBLEMY INTERPRETACYJNE

Istotą formy tego utworu jest – obok ciągłej zmiany KONTEKSTÓW/
KONSYTUACJI – powtarzalność materiału. W tej sytuacji uznałam za celowe
pozostawienie wykonawcy MAXIMUM swobody w zakresie tak istotnych
parametrów jak: DYNAMIKA i ARTYKULACJA.

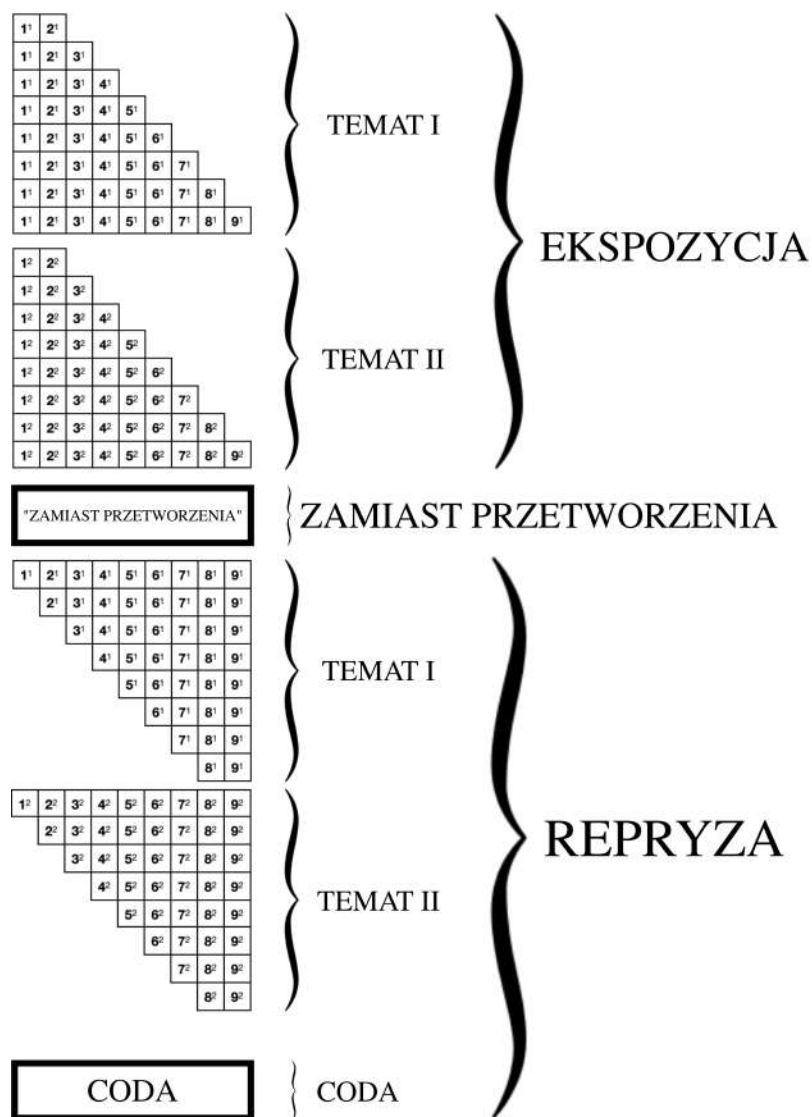


Diagram objaśniający budowę *Sonaty per pianoforte III*.

I temat

1¹



2¹

con Pedale



3¹

(con Ped.)



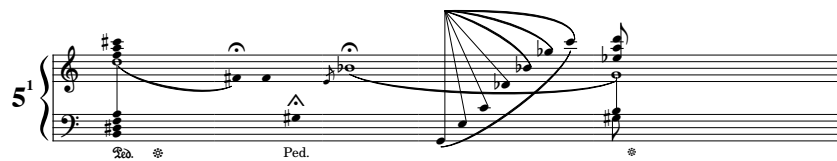
4¹

Ped. (ritard.)



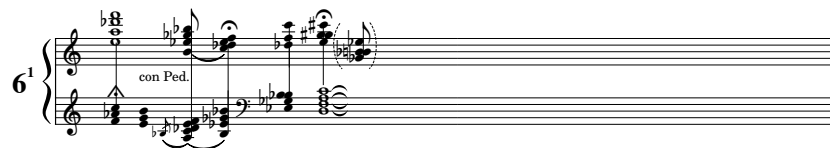
5¹

Ped.



6¹

con Ped.



7¹

senza Ped.



8¹



9¹



II temat

The musical score for "II temat" is written in 4/4 time and consists of nine systems of piano accompaniment. Each system is marked with a number and a superscript 2 (e.g., 1², 2², etc.), indicating the second ending of a theme. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (1²) features a treble and bass staff with a key signature change to B-flat major. The second system (2²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The third system (3²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The fourth system (4²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The fifth system (5²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The sixth system (6²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The seventh system (7²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The eighth system (8²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The ninth system (9²) includes a treble staff with a key signature change to B-flat major and a bass staff with a key signature change to B-flat major. The score is marked with "ped. (tenuto)" under the sixth system. The key signature changes from B-flat major to B-flat major throughout the piece.

1²

2²

3²

4²

5²

6²

ped. (tenuto)

7²

8²

9²

"ZAMIAST
PRZETWORZENIA"

musical score for piano

8...
Ped.

(8)

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a series of chords and single notes, with some notes marked with accents (^). The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A pedaling instruction '8... Ped.' is written below the first few measures of the left staff. A circled number '8' appears at the end of the piece.

CODA

musical score for CODA

Ped. tenuto

ff

8...
Ped. tenuto

al niente

Detailed description: This musical score is for a CODA section. It consists of two staves. The right staff (treble clef) features a series of chords, some marked with accents (^). The left staff (bass clef) features a series of chords and single notes. A pedaling instruction 'Ped. tenuto' is written below the first few measures of the left staff. A fortissimo 'ff' marking is present in the middle of the piece. A pedaling instruction '8... Ped. tenuto' is written below the final measures of the left staff, followed by 'al niente'.