

MARCIN T. ŁUKASZEWSKI
UKSW, Warszawa

WPROWADZENIE W PROBLEMATYKĘ TECHNIKI GRY I ŚRODKÓW TECHNIKI KOMPOZYTORSKIEJ W ETIUDACH FORTEPIANOWYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH W LATACH 1916-2006

Zakres czasowy niniejszego artykułu obejmuje lata 1916-2006: od powstania *12 etiud* op. 33 Karola Szymanowskiego (1916) do *12 etiud* Krzysztofa Baculewskiego (2006). W badanym okresie wielu polskich twórców pisało etiudy fortepianowe, między innymi: Grażyna Bacewicz, Andrzej Czajkowski, Ignacy Friedman, Witold Friemann, Alfred Gradstein, Kazimierz Jurdziński, Norbert Mateusz Kuźnik, Witold Lutosławski, Roman Maciejewski, Roman Palester, Andrzej Panufnik, Marta Ptaszyńska, Marian Sawa, Tadeusz Szeligowski, Apolinary Szeluto, Aleksander Tansman, Bolesław Woytowicz i wielu innych. Spośród grona wzmiankowanych twórców szczegółowych badań doczekały się etiudy jedynie kilku z nich. Etiuda nie była w XX wieku gatunkiem anachronicznym, o czym przekonują nadal powstające utwory, utrzymane odpowiednio w organizacji dźwiękowej nawiązującej do tradycji, jak również skomponowane z użyciem dwudziestowiecznych technik kompozytorskich. Z tego względu możemy dokonać, na potrzeby niniejszej pracy, typologii polskich etiud XX wieku i wyróżnić wśród nich etiudy o proveniencji neoklasycznej oraz etiudy o proveniencji awangardowej i postawangardowej. W niniejszym artykule poruszone zostaną najważniejsze problemy techniki gry i środków techniki kompozytorskiej w wybranych etiudach K. Szymanowskiego, W. Lutosławskiego, A. Panufnika, B. Woytowicza, T. Szeligowskiego, G. Bacewicz, A. Nikodemowicza, M. Sawy, W. Słowińskiego, B. Kowalskiego-Banasewicza, F. Woźniaka, A. Hundziaka, N.M. Kuźnika, P. Szymańskiego, Sz. Esztényi'ego i K. Baculewskiego – reprezentacyjnych, zdaniem autora, dla gatunku.

W pierwszych latach XX wieku drogę rozwoju polskiej etiudy fortepianowej zapoczątkował Karol Szymanowski (1882-1937). Jego utwory fortepianowe powstawały we wszystkich trzech okresach, jakie tradycyjnie wyróżnia się w jego

twórczości¹: romantyczno-młodopolskim, impresjonistycznym i narodowym. W młodości Szymanowski pozostawał pod wyraźnym wpływem R. Wagnera i R. Straussa w dziełach orkiestrowych (*Uwertura koncertowa, I i II symfonia*), zaś we wczesnych *6 preludiach* op. 1 oraz w *4 etiudach* op. 4 pod urokiem stylu muzyki F. Chopina i wczesnych utworów fortepianowych A. Skriabina. Pomiedzy *II sonatą* op. 21 a *III sonatą* op. 36 dokonała się w warsztacie kompozytorskim Szymanowskiego istotna przemiana. Nowe środki ekspresji i organizacji dźwiękowej najlepiej ilustrują dwa fortepianowe cykle: *Maski i Metopy* (1915-16), a także *12 etiud* op. 33 (1916). Od *4 etiud* op. 4 odróżniają się one nie tylko stylistyką brzmienia i techniką gry, lecz także pod względem aforystycznego, skondensowanego typu artystycznej wypowiedzi. W *12 etiudach* op. 33 Szymanowski zastosował zróżnicowane środki techniki gry, połączone z urozmaiceniem materiału dźwiękowego, wzbogaceniem środków harmoniczných, zastosowaniem kombinacji bitonalnych, interwałów sekundy i septymy w układach dwudźwiękowych, odmiennym od tradycyjnych etiud potraktowaniem metroritmiki i faktury fortepianowej. *Etiudy* op. 33 są zintegrowanym cyklem miniatur wykonywanych *attacca*. Język muzyczny cyklu jest nowoczesny, pozbawiony zależności funkcyjnych, lecz środki techniki pianistycznej są tradycyjne².

1. ETIUDY O PROWENIENCJI NEOKLASYCZNEJ

Neoklasycyzm wywarł znaczący wpływ na charakter i stylistykę szeregu polskich etiud fortepianowych w pierwszej połowie XX wieku. Do tego nurtu należą etiudy między innymi: Witolda Lutosławskiego, Grażyny Bacewicz, Bolesława Woytowicza, Tadeusza Szeligowskiego, po części także Andrzeja Panufnika.

Dwie etiudy Witolda Lutosławskiego (1913-1994) powstały w latach 1940-41. Lutosławski planował, wzorem Chopina i Szymanowskiego, napisanie większego cyklu etiud, lecz skomponował jedynie dwie³. Obie są etiudami koncertowymi. Pierwsza nawiązuje do *Etiudy C-dur* op. 10 nr 1 Chopina⁴. Podobieństwa dotyczą przede wszystkim początku utworu: zastosowanie charakterystycznego

¹ Z. Helman, *Szymanowski*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziebrowska, t. 10, PWM, Kraków 2007, s. 285-294

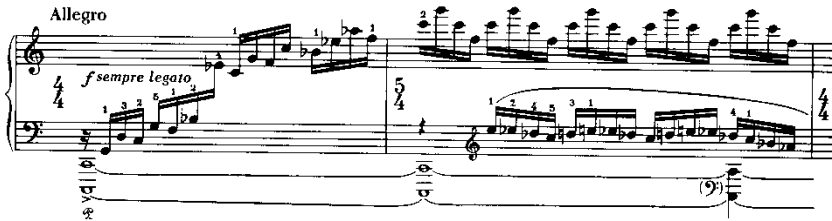
² Por. V. Przech, *Faktura fortepianowa 12 etiud op. 33 Karola Szymanowskiego*, w: *Zeszyty Naukowe nr 5 Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1993*, s. 43-56; J. Tatarska, *Etiudy fortepianowe Karola Szymanowskiego. Archetypiczność gatunku i jego transformacje*, w: *Dzieło muzyczne i jego archetyp*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2006. Por. także: T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 140-143.

³ Por. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003, s. 131.

⁴ Por. J. Tatarska, *Z badań nad polską etiudą fortepianową I połowy XX wieku*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, *Prace Specjalne 74*, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 2007, s. 325.

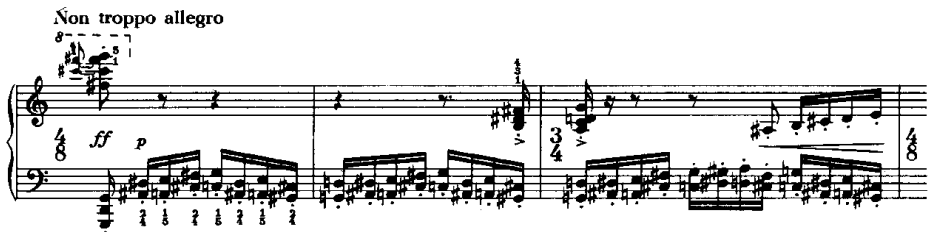
zwrotu melodycznego, złożonego z oktawy (dźwięki C – c) w partii lewej ręki oraz wstępującej szesnastkowej figuracji gamowo-pasażowej w partii prawej (por. Przykład 1).

Przykład 1. W. Lutosławski, *I Etiuda*, t. 1-2



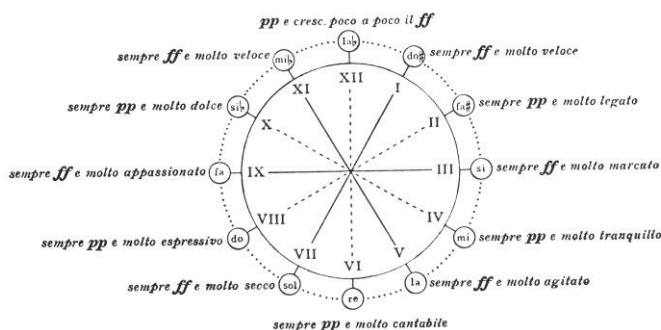
Lutosławski stosuje różnego rodzaju figuracje, z przewagą gamowych i rotacyjnych. Inny charakter ma druga etiuda na podwójne dźwięki. Podstawą jej materiału muzycznego jest szesnastkowy motyw w lewej ręce, zbudowany z kwartowo-kwintowych dwudźwięków granych *staccato* (por. Przykład 2).

Przykład 2. W. Lutosławski, *II Etiuda*, t. 1-2



Etiudy Lutosławskiego dobrze sytuują się w estetyce polskiego neoklasycyzmu dzięki charakterystycznej dla tego nurtu motoryce przebiegu dźwiękowego. Ich język muzyczny jest jednak inny niż neoklasycznych utworów Szeligowskiego czy Bacewicz.

Twelve miniature studies (1947, rev. 1955, 1964) Andrzeja Panufnika (1914-1991), znane także jako *Krąg kwintowy*, zbliżają się do estetyki neoklasycznej, lecz neoklasyczna jest tu jedynie figuracyjność i motoryka przebiegu. Dołączony przez kompozytora do partytury diagram (por. Przykład 3) wskazuje na zależności tonalne poszczególnych etiud oraz na ich uporządkowanie względem siebie.

Przykład 3. A. Panufnik, diagram ilustrujący tytułowy *Krag kwintowy*

Pary etiud są zbliżone do siebie w zakresie charakteru, tempa i dynamiki. Wszystkie etiudy reprezentują konsekwentnie eksplorowaną problematykę, inną w każdej etiudzie, oraz jednorodny materiał dźwiękowy w każdej z nich. Krótki czas trwania oraz inny w każdej etiudzie problem techniczny wskazują bardziej na dydaktyczny cel tych utworów, aniżeli na ich koncertowe przeznaczenie. Etiudy Panufnika weszły jednak do repertuaru pianistów przede wszystkim jako utwory koncertowe. Stylistyka brzmienia, faktura, przebieg i sposób organizacji melodyki figuracyjnej w etiudzie nr 12 nasuwają dalekie skojarzenia z *Etiudą a-moll* op. 25 nr 11 Chopina. Chopin zastosował jednak figuracje kombinowane, oparte na pochodach różnych interwałów (głównie kwart, kwint i sekst), z których zbudował melodykę figuracyjną w partii prawej ręki. W utworze Panufnika są to natomiast figuracje o charakterze rotacyjnym, które można nazwać cyrkulacjami postępowymi. Etiudy utrzymane w tempach wolnych pełnią rolę interludium oddzielających od siebie etiudy o zróżnicowanych problemach technicznych. W całym cyklu Panufnik zamieścił przemiennie sześć etiud figuracyjnych oraz sześć utrzymanych w tempach wolnych. W etiudach utrzymanych w szybkich tempach kompozytor wprowadza w każdej z nich inny element techniki gry, m.in.: zróżnicowane figuracje, technikę diadochokinetyczną⁵, dwudźwięki, repetycje dźwięków⁶.

⁵ Diadochokineza – zdolność do wykonywania szybkich ruchów przemiennych rąk lub palców. Pojęcie to, zaczerpnięte z neurologii, można zastosować również w opisie techniki gry fortepianowej, polegającej na przemiennym wykonywaniu przez lewą i prawą rękę określonych struktur dźwiękowych. Jest to technika często stosowana w utworach fortepianowych, lecz dotąd nie doczekała się terminu ją określającego.

⁶ Por. B. Bolesławska, *Panufnik*, PWM, Kraków 2001, s. 112-113; M. Rzepczyńska, *Muzyczne ratio i emotio w twórczości fortepianowej Andrzeja Panufnika*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, s. 281-296.

Dwa cykle fortepianowych etiud Bolesława Woytowicza (1899-1980) wyrastają z podobnych do etiud Lutosławskiego i Panufnika założeń, lecz różnią się od nich pod względem stylistycznym i środków techniki kompozytorskiej. Odrębność obu cykli etiud Woytowicza jest zauważalna już przy pierwszym zetknięciu z partyturą. Każda etiuda opatrzona jest tytułem. W pierwszym cyklu *12 etiud* (1948) są to przykładowo: *Scherzo*, *Toccata*, *Recitativo*, *Intermezzo*, *Canon Enigmaticus*, zaś w drugim cyklu *10 etiud* (1960): *Thema con variazioni* (trzykrotnie), *Canzonetta*, *Intermezzo*, *Canon*, *Finale*. W obu zbiorach tytuł w pewnym stopniu zapowiada formę utworu i zastosowane środki wyrazu. Etiuda nr 7 *Scherzo* jest utworem, którego głównym założeniem pianistycznym jest wyeksponowanie artykulacji, ornamentacji (tryle, biegniki, *arpeggia*, przednutki, *glissanda*) oraz dynamiki. Etiuda nr 8 *Toccata* jest utworem utrzymanym w motorycznym przebiegu. Problemem technicznym jest tu repetycja wybranych dźwięków ze zmianą palca na klawiszu. Podobne można spotkać w etiudach np. C. Czernego (C-dur nr 7 ze zbioru *Die Kunst der Fingerfertigkeit* op. 740) i M. Moszkowskiego (C-dur nr 4 ze zbioru *15 etiud wirtuozowskich* op. 72). Kolejna etiuda z drugiego zeszytu – nr 9 *Recitativo* – utrzymana jest w tempie wolnym. Problemem technicznym jest tu prowadzenie linii melodycznej wzorowanej na recytatywie, który charakteryzuje się skomplikowaną rytmiką i bogatą ornamentacją. Etiuda nr 10 *Intermezzo* opiera się o skalę góralską. Ciekawostką jest zapis przy kluczu znaków chromatycznych odnoszących się do cech tej skali (b, fis). Etiuda nr 11 *Notturmo* jest etiudą typu figuracyjnego na lewą rękę. Elementem charakterystycznym jest ostitnatowy, jednorodny akompaniament szesnastkowy. Podobny problem znajdujemy w *Etiudzie C-dur* nr 7 ze zbioru *Die Schule der Geläufigkeit* op. 299 Czernego. Woytowicz wprowadza także przesunięcie czterodźwiękowej grupy szesnastkowej „przez kreskę taktową”. Taki efekt zastosował między innymi Skriabin w *24 preludiach* op. 11, I. Strawiński w *4 etiudach*, a także Panufnik w *Kręgu kwintowym*. W dwunastej etiudzie *Canon Enigmaticus* zwraca uwagę stosowanie politonalności i techniki kanonicznej.

10 etiud (1960) Woytowicza jest, wedle założeń kompozytora, kontynuacją wcześniejszego cyklu pod względem zagadnień wykonawczych i środków techniki kompozytorskiej. Woytowicz wprowadza tu m.in. struktury polimetryczne, polirytmiczne i polifoniczne, a także swobodnie traktowaną dodekafonię. Cykl składa się z następujących utworów: 1 – *Thema con variazioni*, 2 – *Canzonetta*, 3 – *Thema con variazioni*, 4 – *Intermezzo*, 5 – *Thema con variazioni*, 6 – *Arioso dolente*, 7 – *Allegro*, 8 – *Finale*, 9 – *Preludio*, 10 – *Canon*. *10 etiud* jest szeregiem samodzielnych utworów, układających się jednak, co kompozytor zaznacza w komentarzu⁷, w trzy odrębne cykle. Pierwszy obejmuje trzy tematy z wariacjami (etiudy nr 1, 3, 5). Drugi układa się w czteroczęściową sonatinę (I część –

⁷ Por. B. Woytowicz, *Uwagi wstępne*, w: *10 etiud na fortepian*, PWM, Kraków 1961, s. 3.

etiuda nr 7, II część – etiuda nr 4, III część – etiuda nr 2, IV część – etiuda nr 8). Trzeci natomiast obejmuje trzy utwory napisane swobodnie traktowaną techniką dodekafoniczną (I – etiuda nr 9, II – etiuda nr 6, III – etiuda nr 10).

Tadeusz Szeliowski (1896-1963) jest autorem szeregu dzieł na fortepian solo, które – mimo że stanowią raczej margines jego muzycznych zainteresowań – są dziełami efektownymi, pełnymi wdzięku i pianistycznego rozmachu. Popularność zyskały szczególnie *Dwie etiudy* (1952), utrzymane w typowej dla Szeliowskiego neoklasycznej motoryce przebiegu dźwiękowego. Obie etiudy znalazły zastosowanie w szkolnictwie muzycznym II stopnia, co jednak nie wyklucza ich estradowego wykonania. Głównym zagadnieniem wykonawczym w obu utworach jest technika podwójnych dźwięków (tercje i seksty).

Czołowe miejsce w polskiej twórczości etiudowej zajmuje cykl *10 etiud* (1956) Grażyny Bacewicz (1909-1969)⁸. Jest ona autorką także dwóch innych etiud, nie włączonych do wzmiankowanego zbioru: *Etiudy tercjowej* (1952) i *Etiudy na podwójne dźwięki* (1955). Cykl *10 etiud* należy do najwybitniejszych polskich powojennych etiud fortepianowych. Pod względem środków techniki gry są one etiudami jednorodnymi. Każda podejmuje inny problem techniczny. W dziesięcioczęściowym cyklu dwie (nr 5 i 8) są etiudami typu kantylenowego, zaś pozostałe typu wirtuozowskiego. Rodzaj figuracji w pierwszej etiudzie jest zbliżony do tego, jaki Bacewicz zastosowała w pierwszej części *Koncertu na orkiestrę smyczkową*. W całej etiudzie zwracają uwagę specyficzne relacje międzydźwiękowe, przejawiające się prowadzeniem szesnastkowych figuracji w partii prawej ręki w odległości kwarty lub undecymy od analogicznych figuracji w lewej (w całym utworze). Druga etiuda (*Vivace*) stanowi studium zagadnień artykulacyjnych oraz niezależności rytmicznej i artykulacyjnej rąk. Czwarta etiuda jest jednogłosową, figuracyjną linią melodyczną, prowadzoną na przemian przez prawą i lewą rękę. Podobnie jak w poprzednich etiudach, tak i w tej, kompozytorka jest konsekwentna w konstruowaniu przebiegu w oparciu o dany materiał dźwiękowy. Celem dydaktycznym tej etiudy jest praca nad wyrównaniem brzmienia i doprowadzenie utworu do takiej perfekcji, aby przejmowanie melodii z lewej do prawej ręki nie było słyszalne. Podobny efekt spotykamy w drugiej etiudzie Pawła Szymańskiego z cyklu *Dwie etiudy* oraz w pierwszej etiudzie Andrzeja Panufnika z *Kregu kwintowego*. Etiuda nr 5 (*Andante*) jest ćwiczeniem na różnicowanie płaszczyzn dźwiękowych. Utwór zanotowany jest na trzech pięcioliniach, będących równocześnie odrębnymi planami dźwiękowymi (por. Przykład 4).

⁸ Etiudy G. Bacewicz były przedmiotem badań kilku autorów, między innymi: E. Szczurko, *Język muzyczny 10 etiud fortepianowych Grażyny Bacewicz*, w: *Zeszyty Naukowe nr 10 Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego*, Bydgoszcz 1998, s. 25-26; M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 260-266.

Przykład 4. G. Bacewicz, *10 etюд koncertowych*, Etiuda nr 5, t. 1-3

Andante ♩ = 80

Jest to jedyna w cyklu etiuda polifoniczna, z wyraźnie wyodrębnionymi trzema planami dźwiękowymi. Podstawę rozwoju przebiegu muzycznego tworzy w niej linia melodyczna zawarta na początku w środkowym głosie, później natomiast także w pozostałych głosach (np. w drugim systemie w basie, w zdwojeniu oktawowym). Podobieństwa do faktury tej etiudy można spotkać w niektórych etiudach Panufnika, utrzymanych w wolnych tempach i kantylenowym charakterze. W etiudzie Bacewicz większa jest jednak ruchliwość i niezależność głosów niż w etiudach Panufnika.

Etiuda nr 8 jest rodzajem spokojnego *intermezza*, utrzymanego w umiarkowanym tempie i ściszonej dynamice. Problemem pianistycznym jest tu umiejętność wykreowania odpowiedniego nastroju, zmiany barw oraz uzyskania odpowiedniej głębi wyrazu. Etiuda ta oddziela od siebie dwie etiudy o charakterze motorycznym – siódmą i dziewiątą. Cały cykl wieńczy etiuda nr 10, będąca podsumowaniem całości, mimo że w materiale muzycznym nie występują motywy z poprzednich etiud. Tworzywo dźwiękowe bazuje w głównej mierze na septymach wielkich oraz na technice diadochokinetycznej (dwudźwiękowe motywy są prowadzone na przemian przez prawą i lewą rękę). Z niektórych przetrzymywanych dźwięków szesnastkowej figuracji wyłania się ukryta linia melodyczna. W ten sposób tworzy się swoista dwupłaszczyznowość.

W grupie etiud o proveniencji neoklasycznej sytuują się także *Trzy etiudy* (1963-64) Andrzeja Nikodemowicza (ur. 1925). Typowo neoklasyczny przebieg eksponuje jedynie ostatnia z nich. Etiuda nr 1 jest studium na zmienność artykulacji, rejestrów oraz na technikę przygotowawczą, zaś w niektórych odcinkach na technikę oktawową i technikę podwójnych dźwięków, a ponadto na różne rodzaje figuracji. W drugiej etiudzie do omówionych zagadnień dochodzą problemy or-

namentacji i skomplikowanej rytmiki. Trzecia etiuda, w całości poświęcona jednemu zagadnieniu wykonawczemu, jest utworem utrzymanym w technice diadochokinetycznej. Grane przemiennie figury dźwiękowe tworzą efekt *tremola*. Przebieg etiudy opiera się o zasadę ciągłego *crescenda*, realizowanego konsekwentnie od początkowego *pianissimo* do finałowego *fortissimo possibile*. Kompozytor we wszystkich etiudach stosuje zapis tradycyjny i konwencjonalny sposób gry.

Inspiracje neoklasyczne można odnaleźć w czterech *Etiudach* (1967) Mariana Sawy (1937-2005). Są one o dziesięć lat późniejsze od etiud Grażyny Bacewicz, lecz pod względem stylistyki brzmienia, neoklasycznej narracji, sposobu gospodarowania materiałem dźwiękowym oraz środków techniki pianistycznej zbliżają się do muzyki autorki *10 etiud*. Cykl obejmuje etiudy na różne problemy techniczne: I – na podwójne dźwięki, II – oktawową, III – sekstową, IV – figuracyjną na prawą rękę. Etiudy Sawy są brawurowe, utrzymane w charakterze etiud koncertowych⁹.

Neoklasyczną stylistykę reprezentuje także *Etiuda* (1967) Władysława Słowińskiego (ur. 1930) z cyklu *Miniatury na fortepian*. Charakteryzuje się ona figuracyjną, dwugłosową fakturą. Początkowo kompozytor operuje materiałem dwunastodźwiękowym, rozdysponowanym między partie obu rąk w taki sposób, że lewa gra na czarnych klawiszach, a prawa na białych. Podany schemat nie jest stosowany jednak konsekwentnie i na drugiej stronie utworu się załamuje. Słowiński wykorzystuje figuracje kombinowane, pasażowe, wsparte na postępie złożonych trójdźwięków lub operujące wybranymi interwałami tercji i sekundy. Spotykamy tu także z rzadka pojawiające się zmiany metrum. Nie decydują one jednak o polimetrii. Należy raczej mówić o multimetrii, gdyż zmiany metrum nie są realizowane równocześnie, lecz następują liniowo w przebiegu dzieła.

Do estetyki neoklasycznej nawiązał także przedstawiciel najmłodszego pokolenia twórców polskich – Bartosz Kowalski-Banasewicz (ur. 1977) w *Etiudzie koncertowej* (2001). W tym utworze zwraca uwagę różnorodność środków technicznych, wyrazowych i pianistycznych. Charakterystycznym efektem wpływającym na integrację materiału dźwiękowego w całym utworze jest początkowy motyw, złożony z postawionej w skrajnych rejestrach w partiach obu rąk oktawy na dźwięku „d” i następującej dalej krótkiej figuracji (por. Przykład 5). Kompozytor operuje głównie komórką kwartowo-septymową w przebiegach wertrykalnych i horyzontalnych oraz zróżnicowaną artykulacją i dynamiką.

⁹ M. Sawa nie ukończył swoich etiud. Jedynie pierwsza z nich została w pełni ukończona, pozostałe zaś doprowadzone do reperyzy. Cykl został – za zgodą kompozytora – ukończony i przygotowany do druku, a następnie nagrany przez autora niniejszego artykułu. Por. M. Sawa, *Utwory fortepianowe*, z. I, Towarzystwo im. Mariana Sawy Edition, Warszawa 2007, s. 2-3.

Przykład 5. B. Kowalski-Banasewicz, *Etiuda koncertowa*, t. 1-10

Bartosz Kowalski-Banasewicz
(2001)

W dalszym przebiegu utworu pojawiają się figuracje kombinowane: pasażowe w prawej ręce, akordowe w lewej, technika oktawaowa i akordowa, figury diadochokinetyczne oraz biegniki pięciodźwiękowe. Środkowe ogniwo utworu, wyraźnie wyodrębnione z całości i skontrastowane z częściami skrajnymi, opiera się o stopniowy rozwój podanej na początku figury, złożonej z granych przemiennie dźwięków w ruchu ósemkowym, wzbogaconych od czasu do czasu akcentami. Przebieg ulega stałemu przyspieszeniu i w powiązaniu z *crescendem* prowadzi do potężnej kulminacji. Etiuda Kowalskiego-Banasewicza nie ogranicza się, jak większość fortepianowych etiud, do eksplorowania jednego problemu technicznego, lecz prezentuje zróżnicowany zespół tych problemów.

3. ETIUDY O PROWENIENCJI AWANGARDOWEJ I POSTAWANGARDOWEJ

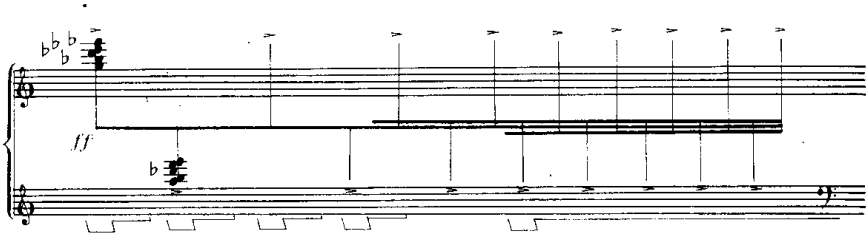
Spośród omawianych etiud o proveniencji awangardowej najwcześniej powstał cykl *12 etiud* (1962-1965, rev. 1987) Franciszka Woźniaka (1932-2009). Cykl zawiera etiudy zróżnicowane pod względem stopnia trudności, notacji muzycznej, środków techniki gry i techniki kompozytorskiej¹⁰. Pierwsza etiuda jest ćwiczeniem na repetycję dźwięków ze zmianą palca na jednym klawiszu. Cechą charakterystyczną jest notacja ametryczna (uwzględniająca jednak podział na odcinki). Równomierny przebieg szesnastkowy został podzielony na grupy o różnej liczbie dźwięków (po dwa, trzy, cztery, pięć) bez wpływu na zmianę pulsu i rytmu. Etiuda nr 2 wykorzystuje spotykaną w etiudach innych twórców technikę diadochokinetyczną. Etiuda jest zanotowana bez metrum, lecz z zachowaniem

¹⁰ Por. M. Murawska, *Franciszek Woźniak – 12 etiud na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XIII*, Prace Specjalne 63, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 2004, s. 262-270.

kreski taktowej, wskazującej – podobnie jak w pierwszej etiudzie – podział na odcinki. Obie etiudy są pod względem zastosowania materiału muzycznego i faktury utworami monolitycznymi, w których podany na początku schemat melodyczno-rytmiczny jest realizowany konsekwentnie w całym utworze. Podobny problem techniczny, zastosowany w drugiej etiudzie (tercjowej), występuje także w ósmej etiudzie (oktawowej), lecz ze zmienioną interwalistyką. Przykładami etiud na różne rodzaje podwójnych i potrójnych dźwięków są ponadto: etiuda nr 9 (akordowa), etiuda nr 10 (na podwójne dźwięki w partiach obu rąk). Piąta jest nietypowym przykładem etiudy na prawą rękę (bez użycia lewej). Etiuda nr 11 ma formę *passacaglii* z umieszczonym w partii lewej ręki staccatowym motywem przedzielanym pauzami.

Zbiór siedmiu *Etiud* (1975) Andrzej Hundziaka (ur. 1927) prezentuje zróżnicowane problemy pianistyczne. Hundziak stosuje zarówno tradycyjne układy dźwiękowe, znane z literatury etiudowej (np. etiuda nr 6 tercjowa lub etiuda nr 3 na repetowane dźwięki), napisane jednak pozatonalnym językiem dźwiękowym, jak i nowsze rozwiązania, polegające m.in. na rezygnacji z kreski taktowej i notowaniu zapisu muzycznego w organizacji ametrycznej (np. etiuda nr 4). W innych natomiast etiudach łączy te dwa sposoby organizacji materiału muzycznego za pomocą notacji taktowej i beztaktowej. Etiudy Hundziaka utrzymane są w przejrzystej formie i fakturze. Mogą one być dobrym wprowadzeniem do wykonawstwa muzyki XX wieku. Etiuda nr 3 może stanowić studium przygotowawcze do *Wariacji* op. 27 A. Weberna, zaś etiudy nr 1, 4, 5 – dzięki notacji beztaktowej – do wykształcenia umiejętności wykonywania wielu utworów dwudziestowiecznych, notowanych w ten sposób.

Przykładem etiudy fortepianowej, w której zastosowano nowsze środki techniki gry i techniki kompozytorskiej oraz dwudziestowieczne sposoby notacji muzycznej jest *Capriccio quasi etiuda* (1982) Norberta Mateusza Kuźnika (1946-2006). Kompozytor wykorzystuje zróżnicowane środki techniki gry. Notacja partytury wskazuje zarówno na tradycyjne, jak i na awangardowe sposoby organizacji materiału dźwiękowego. Kuźnik stosuje w utworze np. trzy rodzaje fermat – krótką, średnią i długą. Zapis grupy dźwięków przekreślonych ukośną linią oznacza możliwie najszybsze wykonanie danej figury dźwiękowej. Do elementów nowej notacji muzycznej należy także zapis *acceleranda* lub *ritardanda*, uzyskiwany poprzez rozwidlanie linii łączącej dźwięki i stopniowe rozdrobnienie wartości rytmicznych, co wskazuje poniższy przykład:

Przykład 6. N.M. Kuźnik, *Capriccio quasi etiuda*, s. 7, sys. 4

Stopniowe przyspieszenie wskazanej powyżej figury diadochokinetycznej¹¹ odbywa się w oparciu o sukcesywne zbliżanie do siebie poszczególnych akordów oraz zmianę wartości rytmicznych od ósemki w czterech pierwszych akordach do trzydziestodwójki w ostatnich. Zapis taki zastępuje tradycyjne określenie *accelerando*. Zamiast taktowej organizacji przebiegu czasu muzycznego, Kuźnik wprowadza notację beztaktową, połączoną z określeniem czasu trwania poszczególnych odcinków w sekundach, a w niektórych miejscach łączy szereg motywów jednym wspólnym wiązaniem (zob. Przykład 7).

Przykład 7. N.M. Kuźnik, *Capriccio quasi etiuda*, s. 1, sys. 1-2

Jednym z ciekawszych przykładów postawangardowej etiudy fortepianowej są *Dwie etiudy* (1986) Pawła Szymańskiego (ur. 1954) – tworzące jeden organizm złożony z dwóch faz rozwojowych. Pierwsza eksponuje efekt echa, uzyskiwany poprzez dwukrotne powtórzenie tego samego akordu lub schematu dźwiękowego: za pierwszym razem w dynamice *fortissimo*, a za drugim *pianissimo*. Stwarza to ciekawy, barwny efekt wyrazowy, zbliżony do efektu echa. Powtórzenia akordów

¹¹ Por. przypis nr 5.

pojawiają się niespodziewanie, w różnych częstotliwościach, zagęszczając się w toku utworu. Kompozytor wyróżnia tu dwie kategorie dynamiczne – *ff* i *mf*. Dla dźwięków notowanych w dynamice *ff* stosuje zapis rombami, zaś dla dynamiki *mf* – tradycyjnymi nutami. Takie ujęcie dynamiczne obowiązuje na przestrzeni całego utworu.

Przykład 8. P. Szymański, *Dwie etiudy*, s. 3, sys. 1-3

Przebieg rozwija się poprzez stopniowe zagęszczanie pola dźwiękowego, co w punkcie kulminacyjnym prowadzi do rozpoczęcia drugiej etiudy. Jest ona utrzymana stale w fakturze figuracyjnej i technice diadochokinetycznej. Etiuda, zanotowana na jednej pięciolinii (partie obu rąk), powinna być wykonana w tempie *prestissimo*, bardzo rytmicznie, przy stałe naciśniętym prawym pedale. Niektóre dźwięki zostały wyróżnione graficznie w postaci rombów oznaczających akcenty. Dźwięki podkreślone w ten sposób tworzą niezależny plan melodyczny.

Przykład 9. P. Szymański, *Dwie etiudy*, s. 11 (fragment)

Dwie etiudy Szymańskiego są w całości oparte na materiale tonalnym, wywołującym skojarzenia z muzyką J.S. Bacha. Wpisują się one w ten sposób w konwencję właściwą dla muzyki Szymańskiego, określaną jako „surkonwencjonalizm”. Polega ona na operowaniu przez kompozytora motywami znanymi z tradycji i wplataniu ich w tworzywo dźwiękowe własnych kompozycji. Szymański wywołuje we własnej twórczości swego rodzaju grę konwencjami¹². Do utworu dołączona została tabela wskazująca na odpowiednie nastrojenie fortepianu: kwinty powinny być naturalne (3:2), zaś każda kwinta podzielona na siedem równych półtonów¹³. *Dwie etiudy* sytuują się w nurcie postmodernistycznym oraz w estetyce minimalistycznej ze względu na redukcjonizm materiału dźwiękowego do określonych struktur i stałe operowanie nimi w przebiegu utworu.

Szabolcs Esztényi (ur. 1939), z pochodzenia Węgier zamieszkały od 1969 r. w Warszawie, napisał dwa cykle etiud na dwa fortepiany (1979, 2005). Kompozytor wyznaje: „Zbiór stanowi organiczną całość, zarówno pod względem struktur, jak i ciągłego przenikania się układów: tonalnego («dośrodkowego») i pozatonalnego («odsrodkowego») (...). W obu grupach etiud koncentrowałem się na zagadnieniu przestrzeni dźwiękowej, jej głębi, a także refleksyjności. Innymi słowy, w miejsce tradycyjnej wirtuozerii, efektów zewnętrznych, motoryki interesuje mnie raczej subtelna, poetycka niekiedy aura dźwiękowa i strefa ciszy”¹⁴.

Jednym z najnowszych cykli fortepianowych etiud jest *12 etiud* (2006) Krzysztofa Baculewskiego (ur. 1950). Brzmienie pierwszej (oktawy w lewej ręce i figuracja w prawej) nasuwa skojarzenia z *Etiudą C-dur* op. 10 Chopina oraz z pierwszą z dwóch etiud Lutosławskiego. Zdaniem autora: „Pomysł polegał na skomponowaniu dwunastu utworów w dwunastu różnych skalach, uporządkowanych chromatycznie w cykl. Skale nie są tonacjami w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Każda z etiud porusza się w nieco innym obszarze dźwiękowym i prezentuje inną problematykę pianistyczną i kompozytorską. Dominują tempa szybkie i krótki czas narracji”¹⁵. Pod względem środków techniki gry etiudy Baculewskiego mogą konkurować z etiudami Lutosławskiego czy Bacewicz. Twórca nie wskazuje bezpośrednio na inspirację Chopinowskim cyklem, ale skojarzenie narzuca się wprost. Porównanie można odnieść także do pierwszej z dwóch etiud Lutosławskiego. Twórca zadaje pytanie: „Czy Etiuda, obciążona brzemieniem historii, może jeszcze mieć sens artystyczny? Czy odwołanie się do tradycji porządkowania miniatur fortepianowych w cykle ma po postmodernizmie jeszcze

¹² A. Chłopecki, omówienie do płyty CD *Paweł Szymański – Works for piano*, EMI Classics, 2006

¹³ P. Szymański, *Dwie etiudy*, Wydawnictwo Brevis, Warszawa 1986.

¹⁴ Sz. Esztényi, omówienie *Etiud na dwa fortepiany*, w: książka programowa Festiwalu *Warszawska Jesień*, Warszawa 2007, s. 39.

¹⁵ K. Baculewski, omówienie *12 Etiud*, w: książka programowa Festiwalu *Warszawska Jesień*, Warszawa 2007, s. 50-51.

rację bytu? Czy w ogóle fortepian, jako instrument *par excellence* XIX-wieczny, w repertuarze nieromantycznym jest w stanie dziś kogokolwiek zainteresować?”¹⁶.

4. PRÓBA REKAPITULACJI

Polska twórczość etiudowa jest bogata i wartościowa, ciekawa poznawczo pod względem środków techniki gry i techniki kompozytorskiej. Etiudy polskich twórców, szczególnie współczesnych, rzadko pojawiają się w programach nauczania polskich szkół muzycznych, a także w repertuarach koncertujących pianistów. Przyczyn należy szukać w braku odpowiedniego przygotowania zarówno uczniów, jak i nauczycieli, w niedostatecznej znajomości i zrozumieniu muzyki XX wieku, co powoduje opór w sięganiu po tę muzykę. Wykonawstwem muzyki XX wieku zajmują się więc prawie wyłącznie „specjaliści”. W programach nauczania gry fortepianowej polska muzyka współczesna zajmuje niewiele miejsca. Wśród dzieł zaleconych do użytku dydaktycznego brakuje etiud współczesnych twórców polskich, wyłączwszy utwory dydaktyczne F. Rybickiego, T. Szelińskiego, T. Paciorekiewicza czy W. Markiewiczówny. Wykładowcy sięgają niemal wyłącznie po etiudy Czernego, H. Berensa, J.B. Cramera, M. Moszkowskiego lub zbiory pod redakcją S. Raube, Z. Romaszkowej czy W. Sawickiej i G. Stempniowej. W tych dwóch kontekstach – nieznajomości muzyki polskiej i niechęci do muzyki współczesnej – polska twórczość fortepianowa XX wieku jest wciąż otwartym polem badawczym oraz godnym polecenia repertuarem pianistycznym.

INTRODUCTION TO THE PROBLEMS OF PERFORMANCE TECHNIQUE AND COMPOSITIONAL DEVICES IN PIANO ETUDES BY POLISH COMPOSERS (1916-2006)

Summary

The article covers the years 1916 to 2006, i.e. from Karol Szymanowski's Twelve Etudes Op. 33 (1916) to Krzysztof Baculewski's Twelve Etudes (2006). In that period piano etudes were written by many Polish composers. Those by Szymanowski, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Grażyna Bacewicz and Bolesław Woytowicz are considered to be most representative. In the twentieth and at the turn of the twenty-first century, the etude is not an anachronistic genre, as evidenced by the constant flow of new works penned by composers. These include both works in which the organization of the musical material draws on tradition and those which explore the techniques of twentieth century music. The neo-classical trend exerted a far-reaching influence on the character and stylistic features of Polish piano etudes from the first half of the twentieth century. Works by Lutosławski, Bacewicz, Woytowicz, Szeliński, and to some extent by Panufnik can serve as

¹⁶ Tamże, s. 51.

examples. Etudes by Lutosławski and Bacewicz are beyond doubt of the most outstanding artistic merit. They are part of the concert repertoire and are among the most frequently performed Polish 20th century etudes.

Etudes by Norbert Mateusz Kuźnik, Andrzej Hundziak and Franciszek Woźniak employ the techniques typical of new music, such as a new type of notation, and therefore belong to the avant-garde and post-avantgarde group. The post-modernist Two Etudes by Paweł Szymański also belongs to this group. The work is a good example of ‘sur-conventionality’, a style that is characteristic of Szymański’s music.

The etudes by Polish composers, particularly contemporary ones, are used all too rarely as instruction pieces in Polish music schools. They are also rarely included in recital programmes. The reasons are the lack of adequate preparation of both students and teachers, as well as an insufficient knowledge and understanding of 20th century music. All this results in a reluctance to explore this part of the Polish musical heritage.

Translated by: Michał Kubicki

Keywords: diadochokinesis, etude, figuration, piano, minimal music, neo-classicism, composing technique

Nota o Autorze: DR MARCIN T. ŁUKASZEWSKI – adiunkt w specjalności Muzykologia Kościelna UKSW. Zainteresowania naukowe: fortepianowa, wokalna i wokalnie-instrumentalna muzyka polska o tematyce religijnej XIX i XX w.

Słowa kluczowe: diadochokineza, etiuda, figuracja, fortepian, minimalizm, neoklasycyzm, technika kompozytorska