



MARCIN ŁUKASZEWSKI

*Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie*

ul. Okólnik 2, 00–368 Warszawa, +48 22 827 72 41

marcin.lukaszewski@chopin.edu.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

The Piano Dance Pawła Kwapińskiego: nowe drogi czy synteza muzyki fortepianowej?

Wprowadzenie. Stan badań nad tematem

Pierwsze piętnastolecie XXI wieku zaowocowało powstaniem szeregu dzieł fortepianowych. Twórcy polscy różnych generacji, w tym pokolenie najmłodszych, wykazują duże zainteresowanie fortepianem. W parze z powstawaniem nowych kompozycji w niewielkim stopniu idą badania naukowe im poświęcone. Licznych opracowań doczekała się natomiast polska twórczość fortepianowa drugiej połowy XX wieku. Syntezy tej twórczości, odnoszącej się do lat 1956–1989, dokonała Violetta Przech w swojej pracy doktorskiej¹, zaś w odniesieniu do formy koncertu fortepianowego Anna Nowak², która podjęła się również syntetycznego ujęcia polskich mazurków fortepianowych XX wieku³. O polskiej muzyce fortepianowej XX stulecia napisano również liczne artykuły opublikowane w czasopismach i monografiach wieloautorskich⁴.

¹ V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004.

² A. Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Bydgoszcz 1997.

³ Eadem, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 2013.

⁴ Piśmiennictwo to zostało szczegółowo omówione w pracy: M.T. Łukaszewski, *Fortepianowe*

W odniesieniu do muzyki fortepianowej powstałej po roku 2000, a szczególnie napisanej przez najmłodszą generację twórców polskich, piśmiennictwo jest uboższe. Obejmuje m.in. kilka prac autora artykułu. Dotyczą one wybranych aspektów tej twórczości: inspiracji malarstwem⁵, mitologią⁶, religią⁷, omówienia wybranych form i gatunków: toccaty⁸, etiudy⁹ i wariacji¹⁰, są także próbą syntezy dokonań twórców na polu muzyki fortepianowej w minionym osiemnastoleceniu¹¹. Bezpośrednio twórczości fortepianowej powstałej w XXI wieku dotyczy ostatni z wymienionych artykułów. Pozostałe odnoszą się częściowo do utworów napisanych po roku 2000, w tym do twórczości najmłodszej generacji twórców. Istnieją natomiast prace poświęcone tej generacji, chociaż nie odnoszą się one wprost do muzyki fortepianowej, jak np. książka Marii Peryt¹² poświęcona czterem młodym twórcom środowiska warszawskiego: Dariuszowi Przybylskiemu, Tomaszowi Opałce, Wojciechowi Błażejczykowi i Pawłowi Przezwańskiemu. Autorka omawia sylwetki twórców, analizuje po jednym wybranym utworze każdego z nich, przy czym z twórczości Błażejczyka wzięła pod uwagę jego utwór *M.A.D.* na trąbkę, klarnet, dwie perkusje, fortepian i orkiestrę smyczkową. Ewa

formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna, Warszawa 2013, s. 34–104.

⁵ M.T. Łukaszewski, *Inspiracje sztukami plastycznymi w polskich utworach fortepianowych XX i XXI wieku na przykładzie wybranych dzieł. Rekonesans*, w: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. K. Klauza i J. Cieślak-Klauza, Białystok 2017, s. 103–131.

⁶ Idem, *Inspiracje mityczne w polskich utworach fortepianowych XX i XXI wieku w świetle polskiej i światowej muzyki o tematyce mitologicznej. Rekonesans*, w: *Ars inter disciplinis. Korespondencja. Na styku sztuk*, red. T. Baranowski, J. Cieślak-Klauza, M. Gajl, Białystok 2018, s. 211–229.

⁷ Idem, *Aspekty religijne w polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku*, „Aspekty Muzyki” 2015, t. 5, s. 27–58.

⁸ Idem, *Polskie toccaty fortepianowe XX i XXI wieku. Dzieje gatunku, typologia, idiomatyka*, w: *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją*, t. II księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w dziewięćdziesiąte urodziny, red. G. Darlak, I. Mida, A. Waluga, Katowice 2018 [w druku].

⁹ Idem, *Wprowadzenie w problematykę techniki gry i środków techniki kompozytorskiej w etiudach fortepianowych kompozytorów polskich w latach 1916–2006*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2010, nr 27, s. 233–247.

¹⁰ Idem, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis*, t. I *Droga artysty*, red. E. Dudkiewicz, E. Skardowska, E. Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.

¹¹ Idem, *Twórczość fortepianowa kompozytorów polskich w latach 2000–2017 na przykładzie wybranych utworów*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2018, t. 39, nr 1, s. 181–198.

¹² M. Peryt, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015.

Guz-Seroka w swojej pracy doktorskiej o twórczości fortepianowej i z towarzyszeniem fortepianu Pawła Łukaszewskiego¹³ omawia jego utwory na fortepian solo, cykle pieśni z fortepianem oraz trio fortepianowe, koncentrując uwagę na dziełach napisanych po roku 2000.

W latach 2000–2015 twórcy polscy różnych generacji napisali ponad 550 utworów na fortepian, na dwa fortepiany lub na cztery ręce¹⁴. W tym repertuarze można odnaleźć zróżnicowane formy i gatunki muzyczne, m.in. odwołujące się do tradycji muzycznej (mazurki, preludia, etiudy, toccaty, nokturny, wariacje, sonaty) — także pod względem muzycznym poprzez nawiązania do tonalności dur-moll, a często wprost do estetyki romantycznej. Inni twórcy chętniej odwołują się natomiast do tradycji dwudziestowiecznej, implementując do swojej twórczości rozwiązania zaproponowane przez twórców pierwszej i drugiej awangardy, bądź nawiązują do estetyki postmodernistycznej oraz do idiomatyki muzyki filmowej. Różnorodność ujęć pozwala na wyróżnienie w tym zbiorze dzieł czterech nurtów stylistyczno-estetycznych: postmodernistycznego, antymodernistycznego, neomodernistycznego, modernistycznego oraz ujęć hybrydowych¹⁵. Przez pojęcie nurtu neomodernistycznego rozumiem utwory, których twórcy sięgnęli po odrzucone na boczny tor w okresie panowania w muzyce polskiej postmodernizmu dwudziestowieczne środki techniki kompozytorskiej.

Do tego nurtu można zaliczyć *The Piano Dance* Pawła Kwapińskiego. Kompozytor nie próbuje korespondować z estetyką postmodernistyczną rozumianą jako gra konwencjami. Poszukuje jakości kolorystycznych i wyrazowych fortepianu za pomocą środków znanych z tradycji muzycznej drugiej awangardy, inspirując się takimi technikami kompozytorskimi, jak sonoryzm, muzyka elektroakustyczna, ówczesne sposoby notacji muzycznej, grafika muzyczna. Unika związków z tonalnością dur-moll, tworząc język harmoniczny oparty na układach skalowych i wyszukanych połączeniach interwałowych.

¹³ E. Guz-Seroka, *Fortepian w twórczości Pawła Łukaszewskiego. Rola elementów dzieła muzycznego i układów fakturalnych oraz wzajemna inspiracja wykonawców w twórczym kształtowaniu przez pianistę formy wybranych utworów solowych i kameralnych Pawła Łukaszewskiego*, praca doktorska niepublikowana, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2016.

¹⁴ M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa kompozytorów polskich w latach 2000–2017...*, op. cit., s. 183.

¹⁵ Por. tamże, s. 184.

Z zagadnień formy i techniki kompozytorskiej w *The Piano Dance*

Twórczość Kwapińskiego (ur. 6 stycznia 1988)¹⁶, absolwenta kompozycji w uczelniach muzycznych w Gdańsku (klasa prof. Andrzeja Dziadka) i Warszawie (klasa prof. Pawła Łukaszeńskiego), nie była dotąd przedmiotem badań naukowych. Obejmuje muzykę instrumentalną (solową, kameralną i symfoniczną), chóralską oraz elektroakustyczną. Szczególne znaczenie ma w jego dorobku muzyka orkiestrowa. W partyturach na orkiestrę ukazuje on zróżnicowane podejście do kolorystyki dźwiękowej, formy i techniki instrumentacyjnej.

The Piano Dance powstał w 2014 roku. Prawykonanie odbyło się 11 grudnia 2014 roku na koncercie towarzyszącym konkursowi kompozytorskiemu, który został zorganizowany z okazji czterdziestolecia Instytutu Polskiego w Wiedniu. Na tymże konkursie Kwapiński uzyskał pozaregulaminowe wyróżnienie. Wykonawcą był wówczas austriacki pianista Thomas Mejsch. Polskie prawykonanie miało miejsce 8 maja 2015 roku na koncercie kompozytorskim studentów Podyplomowych Studiów Kompozycji w UMFC (Studio S-1 UMFC, M.T. Łukaszeński — fortepian). Kolejne wykonania (M.T. Łukaszeński) odbyły się 6 maja 2016 roku w Akademii Sztuki w Szczecinie (pałac pod Globusem), 29 czerwca 2016 roku w Sali Koncertowej Zespołu Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego w Częstochowie oraz 28 września 2018 roku na koncercie Koła Młodych ZKP podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w Sali im. J. Elsnera Domu Studenckiego „Dziekanka” w Warszawie. Poza wspomnianym wyróżnieniem kompozytor otrzymał za ten utwór również I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Zygmunta Mycielskiego w 2018 roku¹⁷. Utwór został opublikowany w 2018 roku przez wydawnictwo Ars musica w Lisowicach.

Dzieło sytuuje się w rzędzie najtrudniejszych pod względem wykonawczym utworów fortepianowych spośród powstałych w ostatniej dekadzie. Przy zachowaniu odrębności stylistycznej *The Piano Dance* może być porównywany z *Warcokzem Bereniki* Jerzego Kornowicza (1989) czy cyklem trzech etud *Pianophonia* Marty Ptaszyńskiej (2004).

¹⁶ O Pawle Kwapińskim zob. strona internetowa Polskiego Centrum Informacji Muzycznej [online], www.polmic.pl, hasło *Paweł Kwapiński* (dostęp: 14.03.2017); strona internetowa Akademii Sztuki w Szczecinie [online], <http://www.akademiasztuki.eu/WEM/Artykul/pawel-kwapinski> (dostęp: 17.05.2016). Autoryzacja kompozytora: sierpień 2017.

¹⁷ Regulamin konkursu nie zabraniał przedstawienia do oceny utworu wcześniej wykonanego.

The Piano Dance jest rodzajem rozbudowanego poematu fortepianowego o czasie trwania 10 minut. W kompozycji można dostrzec inspiracje od *Variationen* op. 27 Antona Weberna poprzez sonaty Pierre'a Bouleza (II i III) do *Klavierstücke* Karlheinz Stockhausena czy *A piacere* Kazimierza Serockiego oraz, częściowo, do form mobilnych i *Klavierstücke* Romana Haubenstocka-Ramatiego. Kompozytor nie kryje wpływu wymienionych twórców, o czym wspomina: „Widzę w tym utworze olbrzymi wpływ Mariana Borkowskiego i pewien wpływ Debussy'ego, Weberna, Stockhausena, Bouleza, Xenakisa, Messiaena i Serockiego”¹⁸. Inspiracja twórczością Borkowskiego odnosi się głównie do utworów z awangardowego okresu twórczości tego kompozytora i nowych propozycji notacji muzycznej, a ściślej do takich utworów, jak *Vox* na dowolny instrument dęty, *Images II* na dowolny instrument smyczkowy czy *Speranza* na flety i fortepian — notowane na papierze milimetrowym zamiast tradycyjnej pięciolinii, zaś z dzieł fortepianowych — do takich, jak otwierające okres nowatorskich poszukiwań *Fragmenti* i usytuowane u schyłku tego okresu *Dialoghi* na dwa fortepiany. Borkowski odegrał ważną rolę w ukształtowaniu indywidualnego warsztatu kompozytorskiego Kwapińskiego. Pracował on nad *The Piano Dance* w okresie odbywania studiów podyplomowych i przygotowania pracy doktorskiej z kompozycji pod kierunkiem Borkowskiego. Od Serockiego Kwapiński zapożyczył elementy aleatoryzmu montażowego¹⁹, użyte m.in. w fortepianowym *A piacere*. Również z *Klavierstück XI* (1956) Stockhausena wywodzi się przyjęte przez Kwapińskiego rozwiązanie formy otwartej. Tego rodzaju koncepcja formalna zainspirowała wielu polskich twórców. Można tu wymienić, poza wspomnianymi wyżej, *Miniatury* Edwarda Pałlasza (1970 — *Miniatura XII*), *Bagatele* Krystyny Moszumańskiej-Nazar (1971 — *Bagatela IX*), a także *Tryptyk* (1964) Zygmunta Krauzego czy *Per pianoforte* Edwarda Bogusławskiego. Podstawową cechą tego

¹⁸ P. Kwapiński, [wypowiedź z kwietnia 2016 (e-mail)], rozm. M.T. Łukaszewski, autoryzacja: sierpień 2017.

¹⁹ Krzysztof Baculewski wyjaśnia: „Istotną rolę w kształtowaniu techniki aleatorycznej odegrał jej wariant montażowy i demontażowy. Przypadek decyduje tu o makroformie, mikroforma opracowana jest ściśle. Tego typu aleatoryzm formy zaprezentował po raz pierwszy Stockhausen w *Klavierstück XI*. W Polsce na tej zasadzie opierają się *Artykulacje*, *Studium poliformalne* i *Kompozycja swobodna* Bogusława Schaeffera oraz *A piacere* i *Ad libitum* Kazimierza Serockiego. W utworach Serockiego i w *Kompozycji swobodnej* Schaeffera zasada formalna jest prosta: utwory składają się z szeregu modeli, których ułożenie w całość pozostawione zostało wykonawcy [...]”; K. Baculewski, *Współczesność*, część 1: 1939–1974 (Historia muzyki polskiej), red. S. Sutkowski, Warszawa 1996, s. 293.

typu ukształtowań formalnych jest zmienny układ części lub segmentów²⁰. Tak o tym pisze Violetta Przech:

W większości polskich utworów fortepianowych, w których ingerencja przypadku wywiera wpływ na rezultat formalny dzieła, zakres aleatoryki sprowadzony został do sfery montażu formy. Można tu dostrzec pewien wzorzec o koncepcji *Klavierstück XI* (1956) K. Stockhausena, do której nawiązuje kilka polskich kompozycji [...]. Udział aleatoryki jest więc tutaj przede wszystkim wyrazem dążenia do osłabienia związków przyczynowo-skutkowych (właściwych tradycyjnemu rozwijaniu formy) i nie wywiera skutków w postaci naruszenia tożsamości dzieła w poszczególnych jego wykonaniach²¹.

Aleatoryzm montażowy, podkreślmy, jest jedynym rodzajem zastosowania aleatoryzmu w utworze Kwapińskiego. Nie odwołuje się on w żaden sposób do innych przejawów tej techniki, przykładowo ani do aleatoryzmu totalnego J. Cage'a, ani do aleatoryzmu kontrolowanego W. Lutosławskiego. Kwapiński podkreśla przy tym, że znaczenie w jego utworze ma pojęcie poliwersyjności. Tu trzeba dopowiedzieć jednak, że poliwersyjność zapewniają dziełu (w stopniu mniej lub bardziej ograniczonym) wypisane przez kompozytora procedury aleatoryczne — w tym wypadku odnoszące się do dowolnego szeregowania przez wykonawcę wybranych elementów. Poliwersyjność jest więc rezultatem użytych w utworze środków techniki aleatoryzmu montażowego.

Utwór składa się z jedenastu numerowanych sekcji wykonywanych *attacca*. Ich kolejność i przebieg są przez kompozytora określone w sposób ścisły. W sekcjach I, III, IV, VI, VII, IX, X, XI dowolność dotyczy wyboru przez wykonawcę kolejności ogniów w ramach danej sekcji. Z kolei sekcje II, V, VIII zostały zapisane w sposób tradycyjny, niedający możliwości zamiany następstwa elementów składowych. Ujawnia się tu różnica pomiędzy koncepcją makroformy w utworze Serockiego a Kwapińskiego. Konstrukcja makroformalna *The Piano Dance* jest oparta na precyzyjnie ustalonym przemiennym układzie sekcji poliwersyjnych i jednowersyjnych, zaś w *A piacere* o następstwie wykonania trzech sekcji, a wewnątrz nich o kolejności segmentów zanotowanych w ramkach, decyduje wykonawca. Tak więc indeterminizm u Kwapińskiego odnosi się tylko do niedookreślenia wybranych parametrów formy w wymienionych powyżej sekcjach, przy zachowaniu ciągłości i determinizmu w zakresie makroformalnym.

²⁰ V. Przech, op. cit., s. 160.

²¹ Ibidem.

W *The Piano Dance*, w sekcjach II, V i VIII, zastosowano jednokierunkowy przebieg globalnej formy muzycznej. Przeplatanie sekcji poliwersyjnych z tymi charakteryzującymi się jednoznacznie sprecyzowanym przebiegiem umożliwia kompozytorowi kontrolowanie toku i temperatury emocjonalnej kompozycji w jej pełnym kontinuum formalnym. Kwapiński wyjaśnia:

„Poza samą mechaniką układów poliwersyjnych [...] ciekawy wydaje mi się również sposób, w jaki funkcjonują w pełnej formie utworu. Zauważyłem, że sekcje zawierające ramki zazwyczaj przeplatają się z sekcjami, których kontinuum ujęte jest tradycyjnie, jednoznacznie. Pomaga to w pewniejszym kształtowaniu „kierunku” formy, trzymaniu pieczy nad prowadzeniem jej dramaturgii. Odcinki „jednoznaczne” są często dosyć jednorodne, dzięki czemu „porządkują przebieg formy, uspokajają zmienność materiału”. Swoista gra: jednorodność — różnorodność²².”

Szeregowanie sekcji poliwersyjnych na przemian ze zorganizowanymi tradycyjnie (jednowersyjnymi) jest znaczące także w aspekcie neomodernistycznej postawy twórczej kompozytora — przejmuje on wybrane elementy techniki aleatoryzmu montażowego od Serockiego, nie traktując jej doktrynalnie²³.

Przebiegiem materiału muzycznego w większości spośród jedenastu sekcji rządzi algorytm. Jego zastosowanie i sposób ujęcia kompozytor wyjaśnia w legendzie dołączonej do partytury, jak też w tekście nutowym (np. w ogniwach III i IV). Można tu mówić o algorytmie rozumianym: (1) tradycyjnie — jako sposób postępowania, ciąg określonych działań, oraz (2) jako ciąg zaplanowanych zdarzeń liczbowych (w sekcjach III i IV).

²² P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.

²³ Poliwersyjność wywodzi się z eksperymentów Kwapińskiego na gruncie muzyki elektronicznej. Kompozytor wyjaśnia: „Doświadczenia z muzyką elektroniczną miały pewien wpływ na mój sposób myślenia, więc spróbujmy (co prawda trochę na wyrost) spojrzeć na formę jak programista planujący warunkowe akcje [...]. Czynność »losowania« jest niekiedy nieco odgórnie »ustawiona«, oczywiście przez wskazówkę kompozytora mówiącą, żeby możliwie najrzadziej powracać do tego samego fragmentu. Jako ciekawostka: w programie, którego używałem, za losowanie odpowiadał obiekt »random«” (P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.). Narzędzie, z którego korzystał kompozytor podczas projektowania możliwości permutacji w swoich utworach elektronicznych, jest zaprezentowane na stronie internetowej: <https://docs.cycling74.com/max5/refpages/max-ref/random.html> (dostęp: 25.03.2017).

Sekcje I i II

Przebieg sekcji I i II został zaprojektowany ściśle (zob. przykład 1). Pianista jest zobowiązany do wykonania wszystkich dźwięków w podanym rytmie, kolejności itp. Sekcja pierwsza składa się z trzech systemów zanotowanych w ramach, które można zagrać w dowolnej kolejności. Następstwo zdarzeń w ramach każdego systemu jest ściśle. Pomiędzy nimi należy uderzyć i zatrzymać do wybrzmienia akord w niskim rejestrze (oznaczony symbolem *A*), od którego rozpoczyna się przebieg sekcji I, a który w tej sekcji staje się rodzajem refrenu (zob. przykład 1). Kompozytor pisze: „Ramki obejmują bogate i złożone przebiegi dźwiękowe, wielocłonowe. Dowolność nie zmienia najbardziej ogólnego założenia architektonicznego tej części: przeciwstawienia trzech bogatych, energicznych fragmentów jednolitemu, statycznemu, wybrzmiewającemu akordowi w niskim rejestrze”²⁴. Możliwości losowania poszczególnych ogniw w ramach sekcji I przedstawiają się, według planu kompozytora, następująco: (1) losuj z grupy 3 (1, 2, 3), następnie zagraj odcinek *A*; (2) losuj z grupy 2 (wyłączając zagrany fragment), dalej odcinek *A*; (3) zagraj niewykorzystany fragment, a następnie odcinek *A*. Łącznie daje to sześć możliwości wykonania: $3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$.

Przykład 1. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcje I–II, © Copyright 2018 Ars musica

The image displays a musical score for 'The Piano Dance' by P. Kwapiński. The score is written for piano and consists of two main sections, I and II. Section I is divided into three systems, each enclosed in a bracket. The score includes various dynamic markings (p, f, sf, mp, mf) and articulation marks. A tempo marking of quarter note = 55 is present at the beginning. A bracketed section labeled 'A' is shown below the main score, indicating a specific chord structure in the lower register. The score is numbered '1' in the top right corner.

Sekcja II, obejmująca jeden system, ewoluuje w podanej w partyturze kolejności. Faktura jest akordowa, a przebieg opiera się głównie na technice diadochokinetycznej²⁵ (zob. przykład 1). Struktury dźwiękowe są złożone najczęściej

²⁴ P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.

²⁵ Przez pojęcie techniki diadochokinetycznej rozumiem sposób gry fortepianowej polegający na stałej grze przemiennej obu rąk. Diadochokineza oznacza „możliwie szybkie, naprzemienne

z dwóch sekund małych z tercją wielką między nimi lub z czterodźwięku septymowego bez tercji, z kwartą lub tercją zwiększoną wewnątrz (np. *g-as-cis-d-f*). Jest to również złożenie dwóch sekund małych z kwartą w środku i dodaną górną septymą. Liczba akordów układa się w ciąg: 3–2–3, 2–1–2–1, 3–1–1–3, 2–1–2–2–1, 3–1–1–2. Ilość tych powtórzeń jest oparta na liczbach pierwszych (1, 2, 3). Sekcja tworzy pomost między ogniwami I a III.

Sekcje III i IV

W sekcjach III–IV kompozytor zastosował szereg krótkich wariantów dźwiękowych, wyizolowanych, zanotowanych graficznie w ramkach, umieszczonych w kole i poza nim. W obu sekcjach idiomatyczna jest obecność krótkich szesnastkowych figuracji. Każda z grup dźwiękowych tworzących figuracje rozpoczyna się i kończy na dźwięku *g*¹, co umożliwia płynne przejścia między nimi, tworząc razem jednolitą linię melodyczną. Jej kierunek jest zróżnicowany, na przemian ascendentálny i descendentálny. Tworzywo dźwiękowe użytych przez Kwapińskiego figuracji opiera się (z nieznacznymi zmianami) na drugim i trzecim modusie messiaenowskim. W linearnym przebiegu dominują sekundy małe, zwiększone i tercje małe, na ogół grane przemienne (2–2–3–2 itp.). Przebieg linii melodycznej (zazwyczaj występuje ona w środkowym rejestrze) nieznacznie zmienia się w poszczególnych ogniwach.

Sekcja III (zob. przykład 2) składa się z dziesięciu ramek podobnie umieszczonych w kole i trzech odrębnych poza nim, które należy wykonać według podanego przez kompozytora wzoru: 12–12–10–4, wyznaczającego liczbę prezentacji materiału umieszczonego w ramach wewnątrz koła, między które, po wyczerpaniu danej liczby powtórzeń, należy wstawiać dowolnie po jednym z trzech odcinków spoza koła. Ideą przewodnią w obu sekcjach jest wyeksponowanie ruchliwości kontrastującej z wybrzmiewającymi strukturami wertykalnymi, przy zachowaniu możliwie niskiego poziomu głośności (*ppp*, *pp*). Możliwości permutacji w ramach sekcji III przedstawiają się następująco:

1. losuj 12 razy z grupy 10 (ramek w kole);
2. losuj z grupy 3 (ramek spoza koła);
3. losuj 12 razy z grupy 10;
4. losuj z grupy 2;
5. losuj 10 razy z grupy 10;

nawracanie i odwracanie przedramion. Ten sam charakter mają inne, szybkie naprzemienne ruchy związane ze zmieniającym się na przemian skurczem agonistów i antagonistów” (M. Mumenthaler, H. Mattle, *Neurologia*, tłum. E. Jarzębska i in., red. R. Podemski, M. Wender, Wrocław 2001, s. 40).

6. graj niewykorzystany fragment;
7. losuj 4 razy z grupy 10.

Przykład 2. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcja III, © Copyright 2018 Ars musica

Kompozytor tak pisze o układzie przebiegu sekcji III:

[...] materiał w ramach (ujętych w kole) jest właściwie jednorodny (monogeniczny). Efekt tego jest taki, że uzyskujemy w tym fragmencie pewną wariantowość [...] bardzo spójnego materiału. Praktycznie żadnych gwałtownych zmian czy kontrastów — tworzy się swego rodzaju delikatnie falująca, ale nie rozerwana płaszczyzna [...]. Odcinki poza kołem są może nieco śmielszym rozwinięciem materiału ze środka²⁶.

Ta technika, mimo podobieństw, odróżnia się od rozwiązań przyjętych przez Serockiego w *A piacere*. Kwapiński zakłada ciągłość przebiegu materiału dźwiękowego. Pod względem uzyskanego efektu brzmieniowego można określić sekcję III jako etiudę figuracyjną (podobieństwa z IV etiudą z cyklu *10 etiud* Grażyny Bacewicz). U Serockiego zmiana kolejności wpływa decydująco na kontinuum formalne i szeregowanie napięć w kompozycji. U Kwapińskiego w sekcji III (częściowo też w IV) zmiana kolejności nie wpływa na kształtowanie tempe-

²⁶ P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.

ratury emocjonalnej utworu. W rezultacie w *A piacere* każda odrębna prezentacja, przy założeniu wariantowego wykonania poszczególnych ogniów, jest zauważalna. W *The Piano Dance* wariantowość wykonania jest niemal niedostrzegalna.

Sekcja IV (zob. przykład 3) to „evolucja materiału muzycznego z sekcji III, z wprowadzeniem elementów antycypujących dalsze fragmenty utworu”²⁷. Różnica w porównaniu z sekcją III polega na wprowadzeniu elementów przestankowych (zatrzymania na pauzie, dłuższej wartości rytmicznej lub fermacie), wykorzystaniu wszystkich rejestrów fortepianu, większej rozpiętości dynamicznej i artykulacyjnej, zastosowaniu faktury akordowej (nieobecnej lub obecnej śladowo w sekcji III) oraz kontrastów międzyrejestrowych i barwowych.

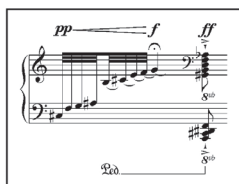
Przykład 3. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcja IV, © Copyright 2018 Ars musica

Sekcja VI i IX

W sekcjach VI i IX materiał dźwiękowy został rozłokowany, podobnie jak w sekcjach III i IV, w ramkach. Nastęstwo szeregowania ramek jest pozostawione do decyzji wykonawcy, przy czym żadnej z nich nie można opuścić ani powtórzyć. Ogniwa VI i IX opierają się na tym samym materiale dźwiękowym, lecz w sekcji IX porządek uszeregowania materiału w ramach powinien być inny niż w sekcji VI (zob. przykład 4).

²⁷ Ibidem.

Przykład 4. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcje VI i IX, © Copyright 2018 Ars musica



Możliwości losowania poszczególnych odcinków w sekcjach VI i IX przedstawiają się, według kompozytora, następująco: „Gdyby każdemu fragmentowi nadać numer, uzyskalibyśmy cyfry od 1 do 9. Można by zaprogramować VI jako dowolną permutację 9-elementowego zbioru”²⁸.

Permutacja (łac. *permutatio* — ‘zmiana, wymiana’) to wzajemnie jednoznaczne przekształcenie pewnego zbioru na siebie. Najczęściej termin ten oznacza funkcję na zbiorach skończonych. Z taką sytuacją, jak wskazana w definicji, mamy do czynienia zarówno w *The Piano Dance*, jak też w *A piacere* Serockiego (zob. przykład 5). Sekcje VI i IX *The Piano Dance* są permutacjami dziewięcioelementowego zbioru. Posiłkując się działaniem za pomocą silni, uzyskujemy 362 880 możliwości szeregowania ogniów w ramach każdej z obu sekcji.

Materiał dźwiękowy w obu sekcjach (VI i IX) jest identyczny. Odmienność uzyskuje się dopiero przez odrębne uporządkowanie ogniów (ramek) w sekcji IX, inne niż w sekcji VI. Kompozytor zakłada wykonanie w odrębnym porządku, dzięki czemu uzyskuje się dwie jakości kontinuum formy i jej aspekty wyrazowe. Sekcje VI i IX (zob. przykład 4) tak opisuje kompozytor:

[...] przebieg sekcji IX w kontekście globalnej formy utworu stanowi wariant sekcji VI. Został on uzyskany dzięki zastosowaniu poliwersyjności. Czy w tej sytuacji stała się ona techniką wariacyjną? Czy permutacja także stała się techniką wariacyjną?²⁹

Te pytania wskazują na obecność w sekcji IX rodzaju techniki wariacyjnej, jaką jest permutacja n -elementowego zbioru. Wariacyjność nie dotyczy zmian w tworzywie dźwiękowym, lecz konfiguracji sekwencji ogniów (ramek). Można dostrzec podobieństwa pomiędzy poszczególnymi ogniwoami, które sugerowałyby — poza działaniem permutacyjnym — zmienność na poziomie tworzywa

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

dźwiękowego. I tak w przypadku ramek pierwszej i drugiej (kolejność według partytury, zob. przykład 4) podobieństwa dotyczą ascendentalnego kierunku figuracji i struktury akordowej na końcu, jak również ukształtowania dynamiki przebiegu. Zmianie podlega interwalistyka figuracji, jej rozpiętość oraz harmonika końcowego współbrzmienia. Podobne analogie można dostrzec, porównując ramkę trzecią i szóstą. W obu wykorzystano technikę akordową i punktualistyczne rozdysponowanie struktur harmoniczných w środkowym i najniższym rejestrze fortepianu. Technika wariacyjna nie jest naczelnym środkiem techniki kompozytorskiej w utworze Kwapińskiego, zaś forma dzieła nie jest formą wariacyjną *sensu stricto*. Zmienność dotyczy jedynie kolejności materiału muzycznego.

W tej sekcji, podobnie jak w poprzednich, można zaobserwować przykład formy montażowej. Kwapiński nie naśladuje wprost wzoru zaproponowanego przez Serockiego w *A piacere*, wykorzystując układ formalno-fakturalny możliwy do dalszego rozwijania. W polskiej muzyce fortepianowej po 1962 roku ta technika nie znalazła wielu naśladowców³⁰. Forma montażowa daje duże możliwości kreacyjne zarówno twórcy, jak i wykonawcy. Kompozytor ma gwarancję, przy tak zaplanowanym przebiegu dzieła, zachowania jednolitości materiału muzycznego wewnątrz poszczególnych ramek przy równoczesnej jego dużej zmienności na poziomie wykonania. Powstaje szereg nowych wersji dzieła, co usprawiedliwia użycie terminu *poliwersyjność* w odniesieniu do *The Piano Dance*. Wariantowość dotyczy w utworze Kwapińskiego zdarzeń na poziomie mikroformy, podczas gdy makroforma ma przebieg jednokierunkowy. Serocki dopuszcza w *A piacere* możliwość dowolnego szeregowania ramek na poziomie mikroformy, jak również swobodnego rozdysponowania materiału muzycznego w zakresie makroformy (dowolne następstwo trzech kart utworu).

Kwapiński mówi o poliwersyjności utworu, nie zaś o jego dowolności wykonawczej opartej na przypadku. Stwierdza: „w przypadku tego utworu nie bardzo pasuje mi mówienie o kompozycji aleatorycznej, może raczej poliwersyjnej?”³¹. Porównajmy dwa przykłady: pierwszą z trzech stron *A piacere* Serockiego (zob. przykład 5) oraz VI i IX sekcję *The Piano Dance* Kwapińskiego (zob. przykład 4). Z pozoru oba przywołane fragmenty są do siebie bardzo podobne. Są to fragmenty nutowe zanotowane w ramkach (Serocki — 10, Kwapiński — 9). W obu

³⁰ Poza omawianymi utworami podobną technikę jak u Serockiego i Kwapińskiego można odnaleźć w *Bagatelach* Krystyny Moszumańskiej-Nazar. W jednej z bagatel kompozytorka dopuszcza powtórzenia i opuszczenia materiału muzycznego i w podobny sposób umieszcza go w ramkach.

³¹ P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.

utworach kolejność szeregowania materiału muzycznego ujętego w ramach jest dowolna. Serocki zaplanował zatrzymania na długich wartościach rytmicznych lub pauzy po każdej z nich, co wpływa na ich odizolowanie od siebie, dzięki czemu przebieg utworu staje się cyklem miniminiatur. U Kwapińskiego poszczególne elementy powinny następować po sobie *attacca*. Serocki zakłada fragmentaryzację przebiegu, wyizolowanie poszczególnych części, Kwapiński — przeciwnie — stawia na ciągłość przebiegu. Jest to fundamentalna różnica między obydwoma utworami.

Sekcja VII

Sekcja siódma składa się z czterech odcinków ułożonych w czterech ramach. Materiał wewnątrz nich należy wykonać według zapisu (zob. przykład 6). Pianista decyduje o następstwie ramek, przy czym — podobnie jak we wszystkich pozostałych sekcjach poliwersyjnych — żadnego odcinka nie można opuścić ani powtórzyć. Według zamysłu kompozytora jest to permutacja czteroelementowego zbioru ($4! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4$), co daje łącznie 24 możliwości szeregowania poszczególnych ramek w ramach sekcji VII, przy czym zmiana kolejności nie wpływa na przebieg wyrazowy i kolorystykę całej sekcji. Kompozytor o możliwościach prezentacji tej sekcji tak pisze: „[...] podobnie jak w sekcji I, w ramach umieszczone są dosyć bogate i złożone fragmenty, składające się z kilku muzycznych myśli”³².

Sekcja siódma została zaprojektowana jako najbardziej spokojna pod względem charakteru, utrzymana w powolnych tempach i ściszonej dynamice. Pomimo zróżnicowania i skonstrastowania wiele fragmentów we wszystkich czterech ogniwach utrzymuje się w długich wartościach rytmicznych. Sprzyja to znacznemu spowolnieniu akcji, pomimo umiarkowanie szybkiego tempa ($\text{♩} = 90$ lub 100 MM). Lokalne fragmenty, utrzymane w dynamice *forte*, są lapidarne, przeważają momenty zawieszenia. Jest to punkt centralny całego utworu, do którego zmierza przebieg dotychczasowych sekcji. Spowolnieniu służą również *ritenuta*, zapisane graficznie w postaci wstecznych strzałek. Dźwięki w długich wartościach rytmicznych wydłużane są za pomocą zróżnicowanych fermat (zob. przykład 6). Zwraca uwagę ich przemienność z fragmentami ruchliwymi, arabskowymi. Pełnią one rolę ornamentu na tle długo wytrzymywanych całych nut z fermatami.

³² Ibidem.

Przykład 5. K. Serocki, *A piacere*, PWM, Kraków 1963, sekcja I, © Copyright 1963 PWM

a piacere

ca 14''

ca 11''

ca 6''

ca 7''

ca 8''

ca 12''

ca 15''

ca 18''

ca 10''

ca 17''

Przykład 6. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcja VII, © Copyright 2018 Ars musica

Sekcja X

W ogniwie dziesiątym (zob. przykład 7) możliwości poliwersyjnego wykonania ograniczają się do kilku aspektów. Najważniejszym z nich jest kierunek przebiegu materiału muzycznego. O ile w sekcjach III i IV wykonawca może dowolnie losować podane w ramach ogniwa (zachowując liczbę powtórzeń), o tyle w sekcji X musi zachować kolejność fragmentów umieszczonych po lewej stronie partytury, oznaczonych odpowiednio numerami 1, 2, 3, 4 (zob. przykład 7). Ogniwa usytuowane po prawej stronie partytury wykonuje się między fragmentami 1 a 2, 2 a 3 oraz 3 a 4. Wybór odcinków umieszczonych w ramach kompozytor pozostawia wykonawcy. Po zagranii fragmentu z numerem 1 z lewej części strony wykonawca może zagrać pierwszy, drugi lub trzeci odcinek umieszczony po prawej stronie. Kompozytor wymaga, aby odcinki umieszczone po prawej stronie nie powtarzały się. Wraz z kolejnym fragmentem zmniejsza się możliwość wyboru materiału po prawej stronie: po fragmencie z numerem 2 pozostają dwie ramki, po trzecim zaś jedna. Według wskazówki Kwapińskiego wykonawca powinien postępować w następujący sposób:

1. graj 1, a potem losuj z grupy 3;
2. graj 2, a potem losuj z grupy 2;
3. graj 3, a potem zagraj niewykorzystany fragment.

Przykład 7. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcja X, © Copyright 2018 Ars musica

Sekcja XI

Są to permutacje trzy-, cztero- i pięcioelementowego zbioru:

1. zbiór trzelementowy: $3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$ możliwości wyboru;
2. zbiór czteroelementowy: $4! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 = 24$ możliwości wyboru;
3. zbiór pięcioelementowy: $5! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 = 120$ możliwości wyboru.

Według kompozytora:

W ostatniej sekcji został wykorzystany materiał z sekcji I, poddany megaaugmentacji. W ten sposób globalna forma muzyczna została „załukowana”. W sekcji XI uwagę zwraca wspólny element słyszany we wszystkich ramkach: wybrzmiewający akord w najniższym rejestrze. Stapia on pełny materiał obecny w trzech dużych prostokątach. We wcześniejszych fragmentach utworu nie było aż tak wyraźnego spoiwa między małymi ramkami. Następowały one po sobie bez wspólnych elementów³³ (zob. przykład 8).

³³ Ibidem.

Przykład 8. P. Kwapiński, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018, sekcja XI, © Copyright 2018 Ars musica

Pozostaje jeszcze do rozwiązania kwestia tytułu kompozycji. „Taniec fortepianu” można interpretować jako pokaz technicznych i wyrazowych możliwości tego instrumentu. Może to również być symboliczny taniec (w znaczeniu popis) pianisty, który na każdej stronie utworu napotyka liczne fakturalne i techniczne problemy wykonawcze. Kompozytor tak tłumaczy tytuł utworu:

[...] tancerze objaśniają, że taniec, to wyrażanie emocji ruchem. Taniec fortepianu — fortepian wyraża swoje emocje, wewnątrz swoim ruchem, który (podobnie jak taniec) przebiega w określony sposób w czasie. Owe emocje to jego wewnętrzne właściwości: rejestry, specyficzne barwy, odcienie, niuanse. Ponadto taniec, ruch odnosi się nieco do mobilności cząstek muzycznych (jakby tańczyły w różnych choreograficzno-przestrzennych układach)³⁴.

Podsumowanie i wnioski końcowe

Czy *The Piano Dance* Kwapińskiego zapowiada nowy nurt w polskiej muzyce fortepianowej? Aby odpowiedzieć na to pytanie, spróbujmy przypomnieć najważniejsze komponenty utworu.

- Budowa: rodzaj wieloodcinkowego poematu fortepianowego o formie zamkniętej na poziomie makroformy (jednokierunkowy przebieg), otwartej zaś na poziomie mikroformy (poliwersyjność — moduły dźwiękowe ujęte w ramach w niektórych sekcjach).

³⁴ Ibidem.

- Użycie algorytmów w celu uzyskania określonej, częściowo pozostawionej do dyspozycji wykonawcy, kolejności przebiegu dzieła.
- Odwołania do dwudziestowiecznych technik kompozytorskich: aleatoryzm montażowy (formy), sonoryzm (użycie konwencjonalne — klawiatura³⁵, bez incytatorów wewnątrz pudła rezonansowego), notacja beztaktowa.
- Ważniejsze zauważalne w utworze inspiracje: *A piacere* K. Serockiego, sonaty P. Bouleza, *Klavierstücke* K. Stockhausena, *Wariacje* op. 27 A. Weberna, O. Messiaena³⁶, M. Borkowskiego (*Fragments, Dialoghi, Vox, Images II*) oraz formy mobilne i *Klavierstücke* Haubenstocka-Ramatiego, jednakże do dzieł tego ostatniego twórcy Kwapiński nie odwołuje się w bezpośredni sposób.
- Materiał dźwiękowy: brak związków z tonalnością dur-moll; pełna dwunastodźwiękowość — bez odniesień do techniki serialnej; zróżnicowane układy skalowe, w tym modi messiaenowskie; charakterystyczne struktury dźwiękowe, np.: akord: *a-cis-f-g*, akord: *c-cis-fis-g-b* (jest to trójdźwięk *c-g-b*, z kwartą czystą: *cis-fis* między dźwiękami *c* i *g*). Kompozytor tak pisze o użytym tworzywie dźwiękowym:

Skoncentrowałem się na różnorodności barw i innych zmysłowych walorów dźwięku. W ich kształtowaniu szczególnie ważne jest współdziałanie środków artykulacyjnych, dynamicznych i odpowiednich rejestrów. Pisałem ten utwór w przekonaniu [...], że dźwięk odpowiednio stymulowany powyższymi siłami, pięknie nimi uszlachetniony i umieszczony w dobrym kontekście, jest sam w sobie ekscytującym przeżyciem muzycznym. Starłem się operować wykorzystanymi środkami jak najintensywniej, w ich pełnej amplitudzie — od jednego bieguna po drugi. Ważną rolę pełnią różnorodne kontrasty; również w zakresie architektoniki

³⁵ Do zastosowań techniki sonorystycznej należą przykładowo: gwałtowne uderzenie pierwszego akordu w najniższym rejestrze i jego wybrzmiewanie (w sekcji I); bezgłośnie zatrzymanie wybranych składników uprzednio zagrałego i wybrzmiewającego akordu (sekcja V); drobne figury grane przy naciśniętym stale prawym pedale, utrzymane w dynamice *pianissimo possibile* — *piano* (sekcje III i IV); układy tremolandowe, modulowane dynamicznie z użyciem prawego pedału (sekcja X).

³⁶ Por. druga etiuda *Mode de valeurs et d'intensités* z cyklu *Quatre études de rythme* Oliviera Messiaena. Messiaen poddał serializacji szereg elementów dzieła muzycznego, tworząc serie: artykulacyjną, dynamiczną, agogiczną, rytmiczną, dźwiękową. Ich zapis poprzedza partyturę utworu. Efekt wizualny, pomijając samą technikę, tworzy złożoną strukturę, w której — po nałożeniu na siebie tych serii — powstaje notacja, w której do każdego dźwięku jest przyporządkowana inna wartość rytmiczna, inna dynamiczna itp. W utworze Kwapińskiego nie ma takich zależności, lecz notacja w wielu miejscach przypomina sposób postępowania Messiaena, jednakże bez zastosowania ścisłej techniki serialnej.

— choćby w sekcji I: „podniecony” ruch i bogactwo w wysokim rejestrze zderzone z „martwym” wybrzmieniem dołu. Kapitalne znaczenie ma tu także technika przeciwstawiania sekcji opartych na zwartym, jednorodnym materiale z fragmentami urozmaiconymi, odznaczających się mnogością pomysłów³⁷.

Jest to dzieło *par excellence* wirtuozowskie, eksponujące bogactwo fakturalne i dźwiękowe oraz odsłaniające możliwości kolorystyczne fortepianu. Pod względem wykonawczym zawiera szereg zadań do wykonania. Słuchacz nieznający partytury nie odniesie wrażenia, że sekcje III i IV są złożone z drobnych fragmentów szeregowanych przez pianistę w dowolnej kolejności. Aby zagrać je płynnie, przygotowanie do wykonania polegało na ustaleniu jednej wersji następstwa ogniwi umieszczonych w ramkach. Trudnością jest ponadto utrzymanie ich w dynamice *pianissimo possibile*. Wyzwaniem jest praca nad kontinuum formy. Z rozczłonkowanego materiału pianista musi ułożyć spójną pod względem napięć i ekspresji makroformę oraz koherentne następstwo w ramach sekcji poliwersyjnych i między nimi. Problemem jest również praca nad tekstem nutowym i rozszyfrowanie jego skomplikowanego zapisu.

Odpowiedź na postawione w tytule artykułu i na początku podsumowania pytanie, uzyskana na podstawie wymienionych powyżej współczynników kompozycji, potwierdza, że *The Piano Dance* jest raczej syntezą dwudziestowiecznych środków kompozytorskich aniżeli *stricte* nowym nurtem w polskiej muzyce fortepianowej, chociaż — co trzeba podkreślić — kompozytor podchodzi do wykorzystanych przez siebie środków w sposób kreatywny i niebezpieczny. Z tych powodów można stwierdzić, że Paweł Kwapiński reprezentuje w muzyce polskiej jego generacji nurt neomodernistyczny. Wyróżnia się natomiast na tle twórców swojej generacji, którzy — w większości zbadanych przypadków³⁸ — poruszają się zazwyczaj w obrębie poetyki znanej z romantycznej tradycji muzycznej, unikając dwudziestowiecznych środków techniki kompozytorskiej.

³⁷ P. Kwapiński, [wypowiedź...], op. cit.

³⁸ Por. M.T. Łukaszewski, *Twórczość fortepianowa kompozytorów polskich w latach 2000–2017...*, op. cit., s. 183 i n.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony utworowi *The Piano Dance* Pawła Kwapińskiego (ur. 1988), absolwenta kompozycji w gdańskiej Akademii Muzycznej (klasa prof. Andrzeja Dziadka) i UMFC (klasa prof. Pawła Łukaszewskiego) oraz Podyplomowych Studiów Kompozycji (UMFC) w klasie prof. Mariana Borkowskiego. Za utwór ten otrzymał specjalne wyróżnienie na konkursie kompozytorskim w Wiedniu (2014). Dzieło składa się z 11 sekcji, następujących *attacca*. W niektórych kompozytor dopuścił możliwość wyboru kolejności mniejszych fragmentów przez wykonawcę. Utwór ma przebieg jednokierunkowy, lecz w niektórych sekcjach istnieje możliwość poliwersyjnego wykonania według określonych przez kompozytora sugestii. Dzieło nawiązuje do dwudziestowiecznych środków techniki kompozytorskiej, takich jak aleatoryzm, sonoryzm, dwunastodźwiękowość i atonalność, jednakże nie są one traktowane przez kompozytora w sposób dogmatyczny. Wykorzystuje on ich elementy do wykreowania własnego języka muzycznego. Kompozycja prezentuje wysoki stopień trudności wykonawczych, inicjuje nowe możliwości brzmienia fortepianu po okresie postmodernistycznym.

SŁOWA KLUCZOWE: aleatoryzm, algorytm, Kwapiński Paweł, muzyka fortepianowa, poliwersyjność, sonoryzm

ABSTRACT

New face of piano music — Paweł Kwapiński's *The Piano Dance*. Composition technique, ideas and executive problems

The article discusses the work of Paweł Kwapiński (born 1988), composer, graduate of the Academy of Music in Gdańsk (class of Prof. Andrzej Dziadek) and the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (class of Prof. Paweł Łukaszewski). He also completed postgraduate composition studies in the class of Prof. Marian Borkowski. He received a special award for this piece at the Composer's Competition in Vienna (2014). The composition consists of 11 sections, following in the *attacca* sequence. In some cases, the composer allowed for the performer's choice of the order of the smaller pieces. The composition is unidirectional, but in some sections there is a possibility of a polyphonic performance as suggested by the composer. The work refers to the twentieth-century means of compositional technique, such as aleatoricism, sonorism, twelve-tone technique and atonality, but they are not approached in a dogmatic way by the composer who uses their elements to create his own musical language. The composition presents a high degree of performance difficulty, initiating new possibilities for the piano sound after the postmodern period.

KEYWORDS: aleatoricism, algorithm, Kwapiński Paweł, piano music, sonority, variability of many versions

BIBLIOGRAFIA

Baculewski Krzysztof, *Współczesność*, część 1: 1939–1974 (Historia muzyki polskiej), red. Stefan Sutkowski, Warszawa 1996.

Guz-Seroka Ewa, *Fortepian w twórczości Pawła Łukaszewskiego. Rola elementów dzieła muzycznego i układów fakturalnych oraz wzajemna inspiracja wykonawców w twórczym kształtowaniu przez pianistę formy wybranych utworów solowych i kameralnych Pawła Łukaszewskiego*, praca doktorska niepublikowana, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2016.

Kwapiński Paweł, [wypowiedź z kwietnia 2016 (e-mail)], rozm. M.T. Łukaszewski, autoryzacja: sierpień 2017.

Kwapiński Paweł, *The Piano Dance*, Ars musica, Lisowice 2018.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Aspekty religijne w polskiej muzyce fortepianowej XX i XXI wieku*, „Aspekty Muzyki” 2015, t. 5, s. 27–58.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900–2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*, Warszawa 2013.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Inspiracje mityczne w polskich utworach fortepianowych XX i XXI wieku w świetle polskiej i światowej muzyki o tematyce mitologicznej. Rekonesans*, w: *Ars inter disciplinis. Korespondencja. Na styku sztuk*, red. Tomasz Baranowski, Joanna Cieślík-Klauza, Magdalena Gajl, Białystok 2018, s. 211–229.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Inspiracje sztukami plastycznymi w polskich utworach fortepianowych XX i XXI wieku na przykładzie wybranych dzieł. Rekonesans*, w: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. Karol Klauza i Joanna Cieślík-Klauza, Białystok 2017, s. 103–129.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Polskie toccaty fortepianowe XX i XXI wieku. Dzieje gatunku, typologia, idiomatyka*, w: *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją*, t. II księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Leonowi Markiewiczowi w dziewięćdziesiąte urodziny, red. Grażyna Darlak, Iwona Mida, Anna Waluga, Katowice 2018 [w druku].

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010*, w: *Musica Intellectualis*, t. I *Droga artysty*, red. Emilia Dudkiewicz, Ewa Skardowska, Eugenia Rozlach, Warszawa 2017, s. 77–105.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa kompozytorów polskich w latach 2000–2017 na przykładzie wybranych utworów*, „Seminare” 2018, t. 39, nr 1, s. 181–198.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wprowadzenie w problematykę techniki gry i środków techniki kompozytorskiej w etiudach fortepianowych kompozytorów polskich w latach 1916–2006*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2010, nr 27, s. 233–247.

Mumenthaler Marco, Mattle Heinrich, *Neurologia*, tłum. Ewa Jarzębska i in., red. Ryszard Podemski, Mieczysław Wender, Wrocław 2001.

Nowak Anna, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 2013.

Nowak Anna, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Bydgoszcz 1997.

Peryt Maria, *Postmodernizm się skończył. Cechy generacji MW w odniesieniu do idei postmodernizmu*, Warszawa 2015.

Przech Violetta, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004.