

VIOLETTA PRZECH

Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy
ul. Słowackiego 7, 85–008 Bydgoszcz, +48 52 321 05 82
v_przech@o2.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-3342-1528>

Forma potencjalna *versus* forma realna: *Scrabble* na fortepian solo Zbigniewa Bargielskiego

Zaprezentowana w artykule problematyka analityczna i skorelowana z nią metoda analizy, zastosowana do wybranej kompozycji, wynika z cech konstytucji dzieła i szczególnych okoliczności pozwalających włączyć badany utwór w kontekst jego wielokrotnych odsłon wykonawczych. Zatem nadrzędne pytanie, jakie stawiam tej kompozycji, odnosi się do istotnych i dystynktywnych elementów konstrukcyjnych — cech formy dzieła, ujawniających jego specyfikę i niekonwencjonalność, a zarazem — orientujących sposób postępowania analitycznego na konfrontację dwóch „tekstów” odpowiadających dwóm fazom ontologicznym dzieła¹: intencjonalnej — sugerowanej przez kompozytora za pomocą kodu notacyjnego i realnej (fizycznej) — brzmieniowej, danej w akcie wykonania.

Scrabble na fortepian solo Zbigniew Bargielski² skomponował w 2016 roku na zamówienie X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego

¹ Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 58.

² Zbigniew Bargielski (ur. 1937) jest autorem wielu utworów fortepianowych. Krótko przed utworem omawianym w niniejszym artykule powstał *Koncert na fortepian, perkusję i orkiestrę* (2013/rew. 2015/2016), a wcześniej, na przestrzeni kilkudziesięciu lat: utwory na fortepian solo, na fortepian na cztery ręce, na dwa fortepiany. Por. np. V. Przech, *O zabawie fortepianem — konteksty twórczości fortepianowej Zbigniewa Bargielskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego konteksty*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2009, s. 195–213.

Jana Paderewskiego w Bydgoszczy, który odbył się w dniach 6–20.11.2016 roku. Utwór został opublikowany przez PWM w roku 2017 w zbiorze utworów fortepianowych Zbigniewa Bargielskiego zatytułowanym *Pchli targ* (zeszyt II)³.

Intrygujący tytuł⁴ kompozycji odzwierciedla nadrzędną ideę formy, której charakterystyczną cechą jest odcinkowość — segmentacja⁵, miniaturowość, czytelnie odnotowana przez kompozytora w materiale nutowym za pomocą sygnatur pięciu kolejnych liter alfabetu łacińskiego i określeń słownych, które doprecyzowują sferę wyrazową każdej miniatury stanowiącej składową cykl; zróżnicowane sygnatury literowe sygnalizują też inną ważną cechę formy — kontrast segmentów/miniatur dostrzegany na poziomie ich motywiki. Każdą miniaturę specyfikuje bowiem jedynie jej właściwy pomysł konstrukcyjny:

- segment A (*Teneramente*) — heterogeniczny motywiczenie, oparty został na dwóch charakterologicznie odmiennych pomysłach: quasi-chorałowej konstrukcji akordowej, której kompozytor przeciwstawił motywy figuracyjne (zob. przykład 1);
- segment B (*Andante recitando*), podobnie jak segment A, konstytuują dwa różne pomysły: motywy quasi-melodyczne i spokojny miarowy postęp eufonicznie brzmiących akordów (zob. przykład 2);
- segment C (*Deciso*) — homogeniczny motywiczenie, a zarazem wywołujący silne napięcie, oparty na przebiegu sugestywnych rytmicznie (rytm punktowany) motywów akordowych o wysokim stopniu dysonansowości (zob. przykład 3);
- segment D (*Presto possibile*), podobnie jak poprzedni — homogeniczny motywiczenie, arabeskowy; jego podstawę fakturalną stanowią przebiegające w szybkim tempie figuracje rozłożonych akordów o budowie tercjowej (zob. przykład 4);
- segment E (*Violente, allegretto*) — w przeważającym stopniu również homogeniczny motywiczenie; tworzą go szybkie przebiegi figuracyjne z lokalnymi interwencjami odmiennych motywów nałożonych niejako na plan figuracji (zob. przykład 5)

³ PWM opublikowało łącznie trzy zeszyty kompozycji fortepianowych Z. Bargielskiego pod nazwą *Pchli targ*: zeszyt I i II — utwory na fortepian solo (2016 i 2017), zeszyt III — utwory na fortepian na cztery ręce (2017).

⁴ Tytuł ten, zgodnie z intencją kompozytora, odwołuje do planszowej gry towarzyskiej, swego rodzaju układanki, polegającej na układaniu na planszy powiązanych ze sobą słów za pomocą płytek z literami.

⁵ Kompozytor używa określenia: segment/segmenty.

Przykład 3. Z. Bargielski, *Scrabble* na fortepian, segment C (fragment), © Copyright 2017 PWM

C
Deciso

Przykład 4. Z. Bargielski, *Scrabble* na fortepian, segment D (fragment), © Copyright 2017 PWM

D
Presto possibile

Przykład 5. Z. Bargielski, *Scrabble* na fortepian, segment E (fragment), © Copyright 2017 PWM

E
 ♦ **Violente (allegretto)**

8.....

(8).....

Co istotne i kluczowe w kontekście dalszych kroków analitycznych — kolejność wykonywania segmentów pozostaje niezdeterminowana, pozostawiona do wyboru (ustalenia) przez wykonawcę, który w ten sposób i w tym zakresie staje się współtwórcą utworu⁶. Kompozytor wygenerował zatem w tym konkretnym przypadku dzieło otwarte z jego „formą potencjalną”, która w każdym akcie wykonania (stając się na nowo) zyskuje jedynie sobie właściwą „formę realną” — można zatem powiedzieć, że w jednorazowej interpretacji wykonawczej forma otrzymuje postać dookreśloną, skończoną, zamkniętą. Zwróćmy uwagę, iż koncepcją tą kompozytor odwołuje się do znanych od połowy XX wieku indeterministycznych, ówczesnie awangardowych, chwytów artystycznych⁷. Według klasyfikacji dzieł otwartych, proponowanej przez Jadwigę Paję-Stach,

⁶ Jest to jedyne dzieło Z. Bargielskiego, w którym twórca zaproponował aleatoryzm formy (w zakresie montażu poszczególnych jej członów). Inne postaci aleatoryzmu, zwłaszcza te o charakterze pragmatycznym, które służą na ogół powoływaniu określonych jakości sonorystycznych, w tym także aleatoryzm obsady, należą do repertuaru podstawowych środków, stosowanych przez Bargielskiego już od wczesnych kompozycji (lata 60.).

⁷ Por. np. K. Ebbecke, *Aleatorik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Band 1, Hrsg. L. Finscher, Bärenreiter Kassel-Basel 1994, s. 436–445; por. też: P. Griffiths *Aleatory*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 1, London 1980, s. 237–242; por. też: B. Childs, *Indeterminacy*, w: *Dictionary of Contemporary Music*, ed. J. Vinton, New York 1974, s. 336–339; por. też: P. Griffiths, *Avant garde*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 1, London 1980, s. 742–743; por. też: J. Patkowski, „Aleatoryzm”, hasło w: *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 27.

Scrabble Bargielskiego reprezentują typ dzieła otwartego, którego „wielowersyjność polega na zmiennym układzie części”⁸. Tej kwalifikacji podlegają wszakże znane z przeszłości dzieła fortepianowe, by wymienić: *III Sonatę fortepianową*⁹ Pierre’a Bouleza z lat 1955–57/1963, *Klavierstück XI*¹⁰ Karlheinza Stockhausena z 1956 roku czy w polskiej twórczości np. *A piacere*¹¹ Kazimierza Serockiego z roku 1963. Jak wyraźnie widać — elementy języka „dawnej awangardy” ujęte współcześnie w metajęzykowy cudzysłów zachowują aktualność. Aktualne pozostają również pytania o podejścia analityczne (metody i cele) prowokowane przez tego typu kompozycje.

Godne uwagi i inspirujące w tym kontekście wydaje się studium interpretacji kompozycji Bargielskiego zaproponowanych przez 10 pianistów — uczestników półfinału¹² X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego. Możliwość porównania interpretacji tego samego utworu w warunkach konkursowych nie wydaje się niczym nowym ani szczególnym, jednak w tym przypadku nabiera specjalnego waloru, ponieważ utwór reprezentuje, jak powiedziano wyżej, kategorię tzw. dzieła otwartego. Tym samym wykonawca został zobligowany do kreowania interpretacji w zakresie poszerzonym o kompetencje wkraczające w obszar decyzji kompozytorskich odnoszących się, jak w przypadku *Scrabbli* Bargielskiego, do konstytucji formy utworu. Zauważmy, iż fakt ten generuje nowe kryterium w podejściu do jakości interpretacji wykonawczej.

Zastana sytuacja wyznacza tropy dalszego postępowania analitycznego, którego celem jest wykazanie (jako rezultatu porównania) przyjętych przez wykonawców rozwiązań, podobieństw i różnic między nimi, które bezpośrednio wynikają z potencjału możliwości zakodowanych przez twórcę w dziele, stanowiącym dla interpretatorów ten sam punkt odniesienia.

⁸ J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 37.

⁹ Podejście praktyczne do interpretacji dzieła reprezentuje praca pianistki Gabrieli Szendzielorz, *Utwory aleatoryczne w dydaktyce*, Częstochowa 1996, s. 20; por. też: J. Schiller, *Sonaty fortepianowe Pierre’a Bouleza*, *Muzyka Fortepianowa XI*, Gdańsk 1998, s. 414–430; por. też: V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004, s. 23 i in.

¹⁰ Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989, s. 140–148; por. też: G. Szendzielorz, op. cit., s. 21–22; por. też: V. Przech, op. cit., s. 22–23.

¹¹ T.A. Zieliński, *Forma otwarta w muzyce Kazimierz Serockiego*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 1, s. 3–5; por. też: idem, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 72–76; por. też: V. Przech, op. cit., s. 147–172, gdzie omówione zostały przejawy aleatoryzmu w polskiej muzyce fortepianowej lat 1956–1985.

¹² Zgodnie z regulaminem był to utwór obowiązkowy dla półfinalistów Konkursu.

Rozpocznijmy od zaprezentowania kombinacji zestawień segmentów *Scrabble* zaproponowanych przez 10 artystów podczas przesłuchań konkursowych:

| | |
|---------------------|------|
| Kosuke Akimoto: | BDEA |
| Xiaoyu Liu: | CDEB |
| Elżbieta Bilicka: | CBDE |
| Hyuk Lee: | BDE |
| Jakub Kuszlik: | CBED |
| Tymoteusz Bies: | ADBE |
| Dina Iwanowa: | BDAE |
| Svetlana Andreeva: | ADEB |
| Alexander Panfilow: | BDAE |
| Xiaohui Yang: | BEDA |

Zauważmy, iż z potencjalnej liczby 120 (5!) możliwych kombinacji ułożenia segmentów formy w ramach kompozycji, w dziewięciu przypadkach pianiści przyjęli odmienną ich kolejność, natomiast ten sam układ segmentów powtórzył się tylko jeden raz (dotyczy pianistów: nr 7 i nr 9). Należy jednak zaznaczyć, iż kompozytor dopuścił (wyłącznie na rzecz wykonań konkursowych) możliwość wyeliminowania jednego lub dwóch segmentów z pięciu tworzących dzieło (dlatego pianista nr 4 prawomocnie wykonał zaledwie trzy segmenty), obligując równocześnie do uwzględnienia w akcie wykonania segmentów D i E, co z pewnością poszerza spektrum możliwych do zastosowania operacji.

Analiza wyborów dokonanych przez pianistów nasuwa spostrzeżenia odnoszące się do kryteriów (reguł) kierujących sukcesją segmentów w utworze (perspektywa *formy formans*), choć nie można wykluczyć, iż wybory te dokonane zostały losowo. Na pierwszy plan wysuwa się kryterium cykliczności oparte na logice dramaturgii makroformy. W jej ramach natomiast dominuje kryterium kontrastu w doborze segmentów, co warunkuje odkompozytorska koncepcja zróżnicowania pomysłów konstrukcyjnych przypisanych poszczególnym miniaturom. W kilku przypadkach jednak pianiści dostrzegli i wykorzystali we własnych interpretacjach utworu element „lokalnego” pokrewieństwa miniatur, integrując je ze sobą, czyli ustanawiając bezpośrednie następstwo tych segmentów, które kończy i rozpoczyna ten sam rejestr fortepianu, np. następujące po sobie segmenty D i A spaja środkowy rejestr instrumentu: to rozwiązanie zaproponowali pianiści nr 7, 9, 10 lub zestawiając, jeden po drugim, segmenty E

i B, powiązane rejestrem niskim, a nadto — tym samym co do wysokości bezwzględnej dźwiękiem *a*: takie rozwiązanie przyjęli pianiści: nr 2 i 8.

Na podstawie przytoczonego wyżej zestawienia, wyłączając chwilowo obowiązkowe dla wykonawców segmenty D i E, wyłoinmy (przyjmując perspektywę *formy formata*) dane o charakterze statystycznym dotyczące uwzględnienia pozostałych segmentów kompozycji:

- segment A — pianiści wybrali sześciokrotnie, w tym: dwukrotnie jako ostatnie ogniwo cyklu, dwukrotnie jako pierwsze i dwukrotnie jako trzeci człon czteroczłonowej formy;
- segment B — wybrany został dziesięciokrotnie, co oznacza, iż żaden z pianistów tego segmentu nie pominął, w tym: pięciokrotnie jako pierwszy człon cyklu, dwukrotnie jako ostatni, dwukrotnie jako drugi i jednokrotnie jako trzecie ogniwo cyklu;
- segment C — wyróżniony został zaledwie trzykrotnym wyborem, i co ciekawe — za każdym razem jako pierwsze ogniwo cyklu.

Z dwóch segmentów obowiązkowych natomiast segment E, o charakterze wyraźnie finałowym, wirtuozowskim, błyskotliwym pianistycznie i ekspresyjnie, doceniło czy też standardowo potraktowało pięciu pianistów, którzy wykonali tę miniaturę jako ostatnie ogniwo cyklu (pianiści nr 3, 4, 6, 7, 9), zaś arabski segment D na ogół pojawiał się jako jedno ze środkowych ogniw cyklu, na drugim lub trzecim miejscu, tylko jeden raz potraktowany został jako człon zamykający całość (pianista nr 5).

Przyjęte rozwiązania wywarły istotny wpływ na procesualny (perspektywa *formy formans*), dramaturgiczny aspekt formy, wyrażony poprzez fluktuację napięć i odprężeń. W ten sposób wykonawcy ustanowili różne pod względem energetycznym typy muzycznej narracji:

1. łukowy — układ segmentów: B–D–E–A lub A–D–E–B
2. sinusoidalny — układ segmentów: C–D–E–B lub B–D–A–E
3. gradacyjny ku apogeum napięcia — układ segmentów: B–D–E

Narracja o przebiegu łukowym znalazła wśród pianistów czterech zwolenników, którzy zaproponowali kilka jej wersji: w przypadku pianistów nr 1 i 10 rozegrana została między segmentami o niskim poziomie napięcia: B (początkowym) i A (finałowym), a także, jak w przypadku pianisty nr 8, między tymi samymi segmentami, lecz w kolejności odwrotnej: segment A jako początkowy i B jako finałowy; wersję energetycznie przeciwstawną wobec wymienionych

zapropował pianista nr 3: w jego interpretacji jako pierwszy zabrzmiał segment C, a jako ostatni segment E — obydwie reprezentujące wysokie napięcie dramaturgiczne, natomiast segmenty B i D, o względnie niskim poziomie napięcia, spełniły w tej wersji funkcję środkowych członów formy.

Narracja sinusoidalna, oscylująca między wysokim a niskim poziomem napięcia dramaturgicznego, również zaistniała w kilku odsłonach: pianista nr 2 zrealizował ją proponując układ segmentów C–D–E–B, zaś pianista nr 5 uczynił to z udziałem tych samych segmentów w zmodyfikowanej kolejności następstw: C–B–E–D. W obydwu przypadkach pianiści obrali silny energetycznie segment C za inicjujący utwór; natomiast w interpretacji pianistów nr 7 i 9 odnotowujemy sytuację odwrotną: punktem wyjścia dla ukształtowania sinusoidalnego typu narracji stał się segment B o niskim poziomie napięcia, zaś kolejne następowały w porządku: segment D o wyższym napięciu niż poprzedzający go segment B, następnie — segment A reprezentujący niski poziom napięcia i segment E — finałowy o napięciu najwyższym. Oba pianiści zaproponowali ten sam co do kolejności układ segmentów: B–D–A–E.

Przebieg gradacyjny zaś, jednokierunkowo zmierzający do finału o najwyższym napięciu (segmenty: B–D–E), zaproponował jedynie pianista nr 4. Elementem sprzyjającym ustanowieniu tego typu narracji (dramaturgii) był wybór przez pianistę tylko trzech segmentów z pięciu pozostających do dyspozycji. Potencjalnie można założyć sytuację odwrotną, czyli zainicjowanie utworu segmentem E o najwyższym napięciu i stopniowe dołączanie segmentów o coraz niższym poziomie napięcia. Jakkolwiek przyjęcie takiego rozwiązania byłoby świadectwem podejścia nieschematycznego, nieumocowanego w tradycyjnym myśleniu o kształtowaniu dramaturgii dzieła — to jednak żaden z pianistów takiego wyboru, być może w warunkach konkursowych ryzykownego, nie dokonał.

Potencjał możliwości interpretacyjnych zaimplementowany dziełu przez kompozytora, w przypadku omawianej kompozycji obejmujący zwłaszcza szerokie spektrum sposobów kształtowania formy, okazał się zdumiewająco skutecznym stymulatorem fantazji wykonawców, z których każdy, niezależnie, ustanowił własną, realnie brzmiącą, przekonującą dramaturgicznie, formę artystycznej wypowiedzi¹³.

¹³ Weryfikację przedstawionych w artykule spostrzeżeń analitycznych umożliwia dostęp do nagrań konkursowych w Internecie. Są one osiągalne zarówno pod nazwiskiem kompozytora i tytułem utworu, pod nazwiskami wykonawców, jak i nazwą i datą przeprowadzenia Konkursu.

STRESZCZENIE

Scrabble na fortepian solo Zbigniewa Bargielskiego, skomponowane w 2016 roku na zamówienie X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy, który odbył się w dniach 6–20.11.2016 roku, oparte są na indeterministycznej koncepcji „dzieła otwartego”. Utwór tworzy pięć segmentów skonstruowanych pod względem motywicznym, których kolejność nie została określona przez kompozytora, lecz pozostawiona do ustalenia przez wykonawcę. Otworzyło to możliwość wielowersyjnego (wielopostaciowego) kształtowania formy i dramaturgii dzieła w poszczególnych aktach wykonawczych, prowokując równocześnie specyficzne podejście analityczne orientowane na konfrontację dwóch „tekstów”: intencjonalnego — sugerowanego przez kompozytora za pomocą kodu notacyjnego i realnego — brzmieniowego, danego w akcji wykonania. Okoliczności konkursu pianistycznego sprzyjały pozyskaniu materiału badawczego w postaci 10 zarejestrowanych interpretacji utworu, które w wyniku porównania ukazały szerokie spektrum satysfakcjonujących artystycznie rozwiązań, czerpiących z potencjału możliwości zaimplementowanych dziełu przez jego twórcę.

SŁOWA KLUCZOWE: „dzieło otwarte”, forma potencjalna, forma realna, *Scrabble*, Zbigniew Bargielski

ABSTRACT

Potential Form versus Real (Sound) Form: *Scrabble* for Piano Solo by Zbigniew Bargielski

Scrabble for solo piano by Zbigniew Bargielski, composed in 2016 on commission from the 10th Ignacy Jan Paderewski International Piano Competition in Bydgoszcz which took place between November 6th and 20th, 2016, is based on the non-deterministic concept of ‘an open work’. The piece consists of five sections with contrasting motifs, whose order was not determined by the composer, but left to be determined by the performer. This opened the possibility of a multi-version (polymorphous) shaping of the form and dramaturgy of the work in the individual performance acts, at the same time inspiring specific analytical approach focused on the confrontation of two ‘texts’: the intentional — suggested by the composer using a code based on music notation, and the actual one — connected to the sound, given in the very act of performing. Since the circumstances of the piano competition allowed for it, research material in the form of 10 recorded interpretations of the work was obtained; following a comparative study, the material proved to offer a wide spectrum of artistically satisfying solutions, drawing on the potential of the possibilities implemented by the composer.

KEY WORDS: ‘an open work’, potential form, real (sound) form, *Scrabble*, Zbigniew Bargielski

BIBLIOGRAFIA

Childs Barney, *Indeterminacy*, w: *Dictionary of Contemporary Music*, ed. John Vinton, New York 1974, s. 336–339.

Ebbeke Klaus, *Aleatorik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Band 1, Hrsg. Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel–Basel 1994, s. 436–445.

Griffiths Paul, *Aleatory*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, ed. Stanley Sadie, London 1980, s. 237–242.

Griffiths Paul, *Avant garde*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Vol. 1, London 1980, s. 742–743.

Paja-Stach Jadwiga, *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.

Patkowski Józef, „Aleatoryzm”, hasło w: *Encyklopedia Muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa 2001, s. 27.

Przech Violetta, *O zabawie fortepianem — konteksty twórczości fortepianowej Zbigniewa Bargielskiego*, w: *Dzielo muzyczne i jego konteksty*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2009, s. 195–213.

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

Schiller Joanna, *Sonaty fortepianowe Pierre’a Bouleza*, w: *Muzyka Fortepianowa XI*, Gdańsk 1998, s. 414–430.

Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989.

Szendzielorz Gabriela, *Utwory aleatoryczne w dydaktyce*, Częstochowa 1996.

Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

Zieliński Tadeusz Andrzej, *Forma otwarta w muzyce Kazimierz Serockiego*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 1, s. 3–5.

Zieliński Tadeusz Andrzej, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985.