

Agnieszka Kopińska

Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego

Rola czynnika percepcyjnego
w interpretacji wykonawczej

Agnieszka Kopińska ukończyła studia pianistyczne na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W roku 2011 na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy uzyskała stopień doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka. Jest trzykrotną laureatką Konkursu na Stypendia Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1992, 1993, 1996). Prowadzi działalność koncertową solistyczną oraz kameralną w Polsce i za granicą (m.in. Francja, Niemcy, Czechy, Ukraina). Występowała jako solistka z orkiestrami filharmonii jeleniogórskiej oraz katowickiej. Wielokrotnie brała udział w koncertach i nagraniach Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, grając m.in. pod dyktando K. Pendereckiego i H.M. Góreckiego. Od roku 1996 koncertuje w duecie fortepianowym z mężem – Piotrem. W roku 2000, przebywając w USA na zaproszenie Central Washington University, wraz z mężem wykonała recital oraz prowadziła warsztaty pianistyczne dla studentów tej uczelni. Od czasów studiów prowadzi działalność pedagogiczną w PSM I i II st. im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach.

W latach 2004–2007 współpracowała z Akademią Muzyczną w Katowicach. Od roku 2006 związana jest z cieszyńskim Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta.

W latach 2009–2012 dokonała nagrania CD kompletu dzieł Witolda Lutosławskiego na fortepian solo (wraz z *Sonatą* z 1934 r.) oraz wszystkich utworów kompozytora na fortepian w składzie kameralnym, a także – z solistką E. Biegas – *20 kolęd* w wersji autorskiej na głos i fortepian, jak również cyklu pieśni *Chantefleurs et chantefables* W. Lutosławskiego w opracowaniu na sopran i fortepian E. Knapika. Szczególnym obszarem jej zainteresowań artystycznych i badawczych jest wykonawstwo muzyki dwudziestowiecznej i współczesnej oraz tematyka percepcji muzycznej w aspekcie teoretycznym i praktycznym.

Fortepian
w twórczości Witolda Lutosławskiego

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3014

Agnieszka Kopińska

Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego

Rola czynnika percepcyjnego
w interpretacji wykonawczej

W setną rocznicę urodzin kompozytora

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Muzyka
Krystyna Turek

Recenzent
Zbigniew Raubo

Redakcja: Katarzyna Więckowska
Projekt graficzny okładki, etui na płyty oraz opaski: Joanna Sowula
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Mirosława Żłobińska
Łamanie: Małgorzata Wasil
Reżyseria nagrań: Krzysztof Gawlas

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2153-0 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-183-6 (wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 9,0. Ark. wyd. 10,0. Papier offset. kl. III,
90 g. Cena kompletu (książka + 2 płyty CD) 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wstęp	7
Witold Lutosławski o percepcji	15
Rozdział 1	
Proces percepcji muzyki w zarysie	19
Percepcja podstawowych zjawisk muzycznych	20
Organizacja percepcyjna	23
Podejście Leonarda B. Meyera	27
Funkcjonowanie pamięci	29
Emocje	30
Znaczenie struktur muzycznych	32
Percepcja formy muzycznej	34
Subiektywizm percepcji muzyki	34
Rozdział 2	
Fortepian solowy i kameralny w procesie kształtowania się stylu kompozytorskiego Witolda Lutosławskiego	37
Styl wczesny – <i>Sonata</i>	37
Lata wojny i okres „folklorystyczny”	47
<i>Dwie etiudy</i>	48
<i>Wariacje na temat Paganiniego</i>	50
<i>Miniatury</i>	52
<i>Preludia taneczne</i>	56

Nowa harmonika i kontrapunkt aleatoryczny	60
Czynnik percepcyjny w kształtowaniu formy u Lutosławskiego	62
Melodyka i styl dojrzały	64
<i>Epitafium i Grave</i>	64
<i>Partita</i>	66
<i>Subito</i>	68
Witold Lutosławski o sztuce wykonawczej	73
Rozdział 3	
Estetyka i rozwiązania kompozytorskie a wykonawcze środki wyrazu w uję-	
ciu percepcyjnym	79
Spektrum działań wykonawcy	79
Kształtowanie formy w utworach Lutosławskiego	82
Pojęcie formy	82
Konstruowanie formy w interpretacji wykonawczej	90
Sposoby wspomagania uwagi i pamięci słuchacza w procesie percepcji	
formy muzycznej	91
Emocje w muzyce Lutosławskiego	95
Kształtowanie emocjonalnej strony wykonania	96
Emocje a percepcja formy	101
Współczynniki formy – oryginalny język Lutosławskiego	103
Kolorystyka harmoniczna i dwunastodźwięki	103
Melodyka	115
Rytmika	119
Zakończenie	127
Bibliografia wydawnictw nutowych	131
Bibliografia	133
Indeks osobowy	137
Wykaz przykładów	139
Abstract	143
Résumé	144

Wstęp

Podejście do zagadnienia interpretacji wykonawczej¹ muzyki naszych czasów wiąże się z koniecznością uwzględnienia wielu specyficznych trudności, będących konsekwencją silnych nawyków percepcyjnych słuchacza, ukształtowanych na bazie systemu tonalnego, który zdominował zachodnią kulturę muzyczną na kilkaset lat. System tonalny uległ rozpadowi, ale do tej pory nie został stworzony żaden inny, równie funkcjonalny język dźwiękowy, który mógłby go skutecznie zastąpić i znaleźć porównywalną z nim recepcję. Witold Lutosławski był świadom tego problemu i wypracowany przez niego system kompozytorski stanowi próbę jego rozwiązania. Wysiłki zmierzające do stworzenia takiego uniwersalnego języka wciąż trwają, ale na razie wykonawca musi sprostać wielu różnorodnym wymaganiom i zmierzyć się z wielorakimi wyzwaniami, jakie stawiają przed nim dzieła kompozytorów współczesnych, pisane według różnych, „niekompatybilnych” założeń i stylów.

Aparat percepcyjny człowieka działa w sposób zhierarchizowany, wykorzystując wykształcone wcześniej schematy poznawcze. Wobec braku powszechnie funkcjonującego zamiennika systemu tonalnego u przeciętnego odbiorcy nie miały możliwości wykształcić się schematy, które zapewniłyby prawidłową i swobodną interpretację materiału dźwiękowego, organizowanego według nowych, niejednorodnych i wciąż ewoluujących zasad. W związku z tym właściwa identyfikacja struktur atonalnych może wiązać się z trudnościami, będącymi efektem odruchowego postrzegania przez słuchacza tychże struktur w kontekście (niewystępujących w utworze) relacji tonalnych.

¹ W odniesieniu do wykonania muzycznego termin „interpretacja” jest tu rozumiany jako ‘tłumaczenie znaczenia muzycznego zawartego w partyturze na język percepcji słuchacza’.

Zjawisko to stanowi również istotny problem w praktyce wykonawczej muzyki nowej. W sytuacji, gdy metody przydatne, sprawdzone i intuicyjnie wykorzystywane w interpretacji dzieł opartych na harmonice tonalnej – nie obejmując całokształtu nowo powstających zjawisk muzycznych – mają jedynie ograniczone zastosowanie w odniesieniu do utworów muzyki nowej, prawdziwym wyzwaniem staje się znalezienie takich strategii i środków wykonawczych, które wspomagając proces percepcji słuchacza, przyczynią się do skutecznego przekazania treści współczesnych dzieł.

Decyzja, które z tradycyjnych środków wykonawczych pozostają użyteczne, a które należy zmienić, jest każdorazowo uzależniona od języka i treści konkretnego utworu, ale można wskazać ogólne zasady ich wyboru: te z procesów zachodzących w utworze, które mają swoje odpowiedniki w utworach tonalnych, mogą skłaniać do wykorzystania konwencjonalnych środków. Procesy niewykazujące takiego związku lub rozwiązywane inaczej, wymagają użycia nowych strategii, jednakże ich wybór nie może być przypadkowy – musi mieć swoje uzasadnienie w muzyce, co wiąże się z koniecznością podjęcia przez wykonawcę wysiłku zrozumienia zasad rządzących językiem muzycznym danego kompozytora. W ostatecznym rozrachunku o kryteriach doboru ilości i proporcji środków wykonawczych decydować powinna analiza i odniesienie się do założeń estetycznych, stylistycznych oraz indywidualnych oddziaływań psychologicznych danej kompozycji, gdyż zastosowanie takiego podejścia umożliwia adekwatny i wierny intencji kompozytorskiej przekaz artystyczny. Zbalansowanie wykonania w celu uzyskania interpretacji interesującej, przyciągającej uwagę odbiorcy i artystycznie wartościowej, a zarazem zgodnej z zamierzeniami autora, jest najtrudniejszym zadaniem, stanowiącym jednocześnie miernik kunsztu wykonawcy.

Gdzie przebiega granica, po przekroczeniu której interpretacja zaczyna zbyt daleko odbiegać od idei kompozytorskiej? Jakimi przesłankami powinien się kierować wykonawca poszukujący drogi do stworzenia bliskiej zamysłowi kompozytora i wartościowej artystycznie interpretacji? Praca ta – będąca w zamierzeniu swym rozwinięciem, usystematyzowaniem i podsumowaniem idei zawartych w rozprawie doktorskiej autorki (Kopińska, 2010) – jest próbą odpowiedzi na powyższe pytania w kontekście całokształtu solowej i kameralnej twórczości Witolda Lutosławskiego dedykowanej na fortepian. Oszałamiając bogactwem kolorystyki, witalnością, poetyką, fascynuje ona jednocześnie żelazną logiką konstrukcji, precyzją i celowością użytych środków, jak również

naturalnością zastosowanej faktury pianistycznej, nawiązującej do najlepszych tradycji Fryderyka Chopina i Siergieja Rachmaninowa poprzez połączenie niezwyklej wrażliwości na brzmienie z intuicyjnym wyczuciem fizjologii gry na tym instrumencie.

Głównym celem niniejszego opracowania jest zaproponowanie metody pracy i sposobu myślenia wykonawcy, który umożliwi rozwiązywanie problemów interpretacyjnych, i przedstawienie słuchaczowi dzieła w sposób spójny z zamiarem kompozytora. Dobór określonych środków wykonawczych może uwypuklić aspekt wyrazowy utworu lub go zafałszować, jednocześnie zastosowane środki mogą wspomóc proces percepcji słuchacza bądź go utrudnić. Ujęcie roli wykonawcy jako pośrednika w procesie komunikacji oraz wykonania jako formy nośnika komunikatu pomiędzy kompozytorem a słuchaczem ułatwia sprecyzowanie zakresu działań wykonawcy i granic jego swobody artystycznej. Obszar konstruktywnej działalności interpretatora obejmuje przy takim podejściu wszelkie działania artystyczne, które jednocześnie spełniają kryteria zgodności z intencją kompozytora i dostępności percepcyjnej dla słuchacza.

Wizualny nośnik idei kompozytorskiej – zapis nutowy – nie jest na tyle precyzyjnym narzędziem, aby opisując całe bogactwo zjawisk akustycznych za pomocą symboli graficznych mógł objąć wszystkie parametry wykonania. Określa on w sposób przybliżony nawet takie, wydawałoby się, jednoznaczne z punktu widzenia akustyki wartości, jak: głośność, czas trwania czy wysokość dźwięku, nie mówiąc o tempie i jego fluktuacjach, sposobie kształtowania frazy czy relacji dynamicznej poszczególnych warstw faktury. Fizyczne parametry dźwięku nie są w sposób bezpośredni przekładane na percepcję bodźców słuchowych, gdyż w postrzeganiu dźwięku i muzyki doniosłe znaczenie pełni czynnik psychologiczny, dlatego też partytura wyznacza jedynie pewien zakres możliwych treści, określając granice kategorii percepcyjnych, w ramach których operując, można doszukiwać się miejsca na swobodę wykonawczą².

Cenną wskazówką, podpowiadającą właściwe rozwiązania wykonawcze wśród pełnego spektrum możliwości, które obejmuje zapis, są preferencje estetyczne i postawa twórcza kompozytora. Zainspirowanie się nią jest niewątpliwie czynnikiem umożliwiającym osiągnięcie pożądaną spójności koncepcji wykonawczej z koncepcją kompozytorską, zatem w określeniu głównych kierunków

² Przykładem wyciągnięcia skrajnych konsekwencji z takiego rozumienia funkcji zapisu nutowego jest stosowana przez Witolda Lutosławskiego technika kontrapunktu aleatorycznego.

poszukiwań artystycznych wykonawcy utworów Witolda Lutosławskiego pomocna będzie odpowiedź na następujące pytania: Jaki czynnik odgrywał kluczową rolę w postawie twórczej kompozytora?, Jak widział on rolę wykonawcy?

W przesłaniu twórczym Witolda Lutosławskiego uderza jego szacunek dla człowieka, dominacja wartości humanistycznych, którym całe życie hołdował. Począwszy od najwcześniejszych dzieł, można zaobserwować też nadzwyczajną spójność i konsekwencję działań, przejawiającą się zarówno w niezwykle rzetelnym podejściu do spraw warsztatowych, uderzającej logice konstrukcji muzycznej; ale nade wszystko w woli, aby te wszystkie środki służyły wartości nadrzędnej, jaką jest ekspresja. Ekspresja czysto muzyczna, która nie wynika z odniesień do treści zewnętrznych, programowych, ale z oddziaływania samego materiału muzycznego, jego wewnętrznych powiązań, logiki i relacji budujących składnię indywidualnego języka kompozytora. Konsekwencją humanistycznej postawy twórcy jest chęć jak najbliższego kontaktu z słuchaczem; uczynienie go równorzędnym partnerem w procesie przekazu muzycznego. Sprawienie, że nowo skonstruowany język muzyczny nie będzie wykraczał poza możliwości percepcyjne słuchacza, dzięki czemu możliwe będzie stworzenie wspólnej bazy porozumienia między nim a kompozytorem.

Główna idea niniejszej pracy jest efektem przyjęcia podobnego sposobu myślenia w procesie odtwórczym. Zastosowanie podejścia percepcyjnego ma pełnić funkcję **inspiracji** do poszukiwań twórczych, pokazać zagadnienia kompozytorskie z punktu widzenia psychologii percepcji i odpowiedzieć adekwatne środki wykonawcze. Zakres pracy obejmuje szeroką tematykę percepcji muzyki, rozpatrywaną pod kątem możliwości jej zastosowania w praktyce wykonawczej fortepianowej muzyki Witolda Lutosławskiego. Poszczególne zagadnienia interpretacyjne demonstrowane są na przykładzie utworów solowych, jak również przeznaczonych na fortepian w składzie kameralnym. Młodziemcza, długo niepublikowana *Sonata* fortepianowa zajmuje szczególne miejsce w niniejszym opracowaniu, gdyż jest to utwór, który stosunkowo niedawno zaistniał w świadomości słuchaczy w formie bardzo jeszcze nielicznych nagrań³ oraz sporadycznych prezentacji na koncertach. Praca podejmuje tematykę my-

³ Do czasu wydania niniejszej publikacji w obiegu funkcjonują prawdopodobnie zaledwie trzy nagrania CD: Ewy Pobłockiej – *live* z Warszawskiej Jesieni w roku 2004, Glorii Cheng (prod. Telarc 2008) i Agnieszki Kosińskiej (prod. Uniwersytet Śląski 2009). Ponadto istnieje nagranie Ryszarda Baksta dokonane przez Polskie Radio w latach siedemdziesiątych.

ślenia „percepcyjnego” w odniesieniu do specyficznych problemów interpretacji pianistycznej, jednakże podejście takie może być z łatwością rozszerzone na pozostałą twórczość kompozytora, gdyż zakładając podmiotowe potraktowanie słuchacza i jego doznań w kontakcie z muzyką Witolda Lutosławskiego, porusza wiele zagadnień uniwersalnych z punktu widzenia wykonawcy.

Rozważania w zasadniczej części pracy zostały podzielone na dwa główne nurty: pierwszy, zawarty w rozdziale 1, jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jakim zakresie odtwórca może wykorzystać znajomość zasad rządzących percepcją w tworzeniu własnej koncepcji wykonawczej. Skrótowno przedstawiono w nim mechanizmy rządzące percepcją muzyki. Analiza zagadnień wykonawczych pod kątem percepcji wymaga podejścia uwzględniającego hierarchiczność tego procesu, dlatego rozdział traktujący o jej zasadach został również zbudowany hierarchicznie: od poziomu zjawisk najniższego rzędu – psychoakustycznych, poprzez zjawiska pośrednie – z zakresu psychoakustyki struktur harmoniczných, po funkcjonowanie struktur poznawczych i pamięci muzycznej na wyższych poziomach. Podejście psychoakustyczne koreluje z badaniem właściwości podstawowego materiału dźwiękowego kompozycji, procesy poznawcze wyższego rzędu korespondują z organizacją większych odcinków i całości formy.

Głównym celem drugiego nurtu (rozdział 2) jest przybliżenie specyfiki stylu Witolda Lutosławskiego w aspekcie solowej i kameralnej twórczości fortepianowej. Ukazanie prawideł rządzących językiem dźwiękowym kompozytora i omówienie głównych cech systemu przez niego stworzonego. Znajomość tych kwestii jest niezbędna do zrozumienia sensu muzycznego jego kompozycji i – w konsekwencji – doboru właściwych środków wykonawczych.

Rozdział 3 integruje dwa główne nurty pracy, przybliżając najważniejsze cechy formalnej konstrukcji psychologicznej dzieł Witolda Lutosławskiego w kontekście problemów wykonawczych z tej konstrukcji wynikających. Zostaną tam omówione propozycje konkretnych rozwiązań interpretacyjnych, spójnych z zastosowanymi środkami kompozytorskimi i ich oddziaływaniem estetycznym.

Analiza twórczości kompozytorów współczesnych, w tym dzieł Witolda Lutosławskiego z okresu dojrzałego, jest kwestią problematyczną. O ile w stosunku do kompozycji młodzieńczych i nieco późniejszych – z okresu folklorystycznego – można by się posłużyć tradycyjnymi narzędziami analitycznymi, o tyle w wypadku dojrzałego języka kompozytora napotyka się różnorodne

trudności, związane z jego nowatorstwem i oryginalnością rozwiązań, zarówno w odniesieniu do kształtowania przebiegu czasowego, jak i strony brzmieniowej utworu. Adekwatnie – nowoczesne podejście analityczne również wymaga nie-standardowego myślenia i pomysłowości, a także podejmowania prób rozwiązywania pojawiających się problemów za pomocą nowatorskich metod.

Istnieje wiele metod, za pomocą których można analizować dzieło muzyczne (por. GOŁĄB, 2003). Najstarsze to analizy deskryptywne: od ujęć tradycyjnych, które wychodzą od definicji formy jako sumy elementów i w związku z tym starają się owe elementy zidentyfikować i wyodrębnić, poprzez takie, które zauważają wielopoziomowość procesów muzycznych (analiza redukcyjna Heinricha Schenкера), do uwzględniających wieloaspektowość oddziaływań dzieła muzycznego (analiza integralna Mieczysława Tomaszewskiego).

Drugim – współczesnym – nurtem analitycznym są analizy normatywne, traktujące twórczość muzyczną jako zbiór matematyczny (jak teoria zbiorów klas wysokości dźwięku Allena Forte'a, która jest narzędziem analizy harmonicznej muzyki atonalnej), a także opierające się na obliczeniach i pomiarach widma akustycznego (jak analiza spektrograficzna stosowana m.in. do obrazowania i porównywania wykonań muzycznych), a nawet wykorzystujące sztuczne sieci neuronowe do wielowymiarowego obrazowania różnych parametrów dzieła muzycznego, dzięki którym istnieje możliwość zbudowania psychoakustycznego modelu dzieła muzycznego, ukazującego cechy jego realizacji brzmieniowej i efekty procesu percepcji słuchowej utworu (por. STRZELECKI, 2005).

Jednakże z wielu koncepcji analitycznych szczególnie odpowiednie i użyteczne w praktyce wykonawczej wydają się te, które traktują formę jako żywy organizm, analizując zachodzące w niej relacje i transformacje, a dzieło muzyczne postrzegane w nich jest nie jako przedmiot, ale jako proces odbywający się w czasie i oddziałujący na psychikę słuchacza. Analiza formy w aspekcie psychologicznym spełnia te kryteria, gdyż zajmuje się samą istotą zjawiska. Tego typu podejście jest szczególnie przydatne dla wykonawcy pragnącego wejść w kontakt z słuchaczem i dobrać środki wyrazu artystycznego, które go w tym zadaniu wspomogą.

Jedną z takich koncepcji jest podejście analityczne amerykańskiego kompozytora, filozofa i muzykologa Leonarda B. Meyera. Podejście Meyera opiera się na obiektywizmie naukowym zbliżonym do tego, który ma zastosowanie przy analizie utworu w formie zapisu nutowego. Punktem wyjścia tej analizy jest poziom podstawowy percepcji, czyli wrażenie zmysłowe, a celem wyjaśnie-

nie mechanizmów intuicyjnego rozumienia i emocjonalnej reakcji człowieka na muzykę (por. Fuss, 2001).

Jednym z najważniejszych zadań każdego wykonawcy jest stworzenie interpretacji bogatej w walory estetyczne. Do wykonania tego zadania niezbędna jest świadomość dynamicznych procesów i relacji, jakie zachodzą w obrębie formy wykonywanego utworu – czemu też służy przeanalizowanie formy utworu w aspekcie jej oddziaływań psychologicznych, pozwalające na świadomy i celowy dobór środków wyrazu artystycznego. Podobnie jak w przypadku opisu funkcjonowania mechanizmów percepcyjnych, hierarchiczne podejście w tego typu analizie ułatwia zrozumienie funkcji zastosowanych środków kompozytorskich, dlatego też kwestią pierwszorzędą staje się zidentyfikowanie ogólnej zasady formotwórczej utworu. Wyznacza ona relację poszczególnych elementów formy i umożliwia określenie roli, jaką analizowany element odgrywa w większej całości (w odniesieniu do innych współczynników formy).

Jakości estetyczne pozostają w ścisłym związku z emocjonalną reakcją odbiorcy na dzieło sztuki, dlatego też podejście percepcyjne, wskazujące środki modyfikujące tę reakcję, może być traktowane jako praktyczne narzędzie w rękach artysty-wykonawcy. Próba określenia spektrum takich środków i ukazania możliwości ich praktycznego zastosowania w interpretacji wykonawczej dzieł Witolda Lutosławskiego pozostaje głównym zadaniem niniejszego opracowania.

Indeks osobowy

Aranowska Elżbieta 34, 133
Arystoteles ze Stagiry 80

Bacewicz Kiejstut 34
Bacewicz Grażyna 134
Bach Johann Sebastian 24, 48, 119
Bakst Ryszard 10
Bartók Béla 38, 44, 47, 51, 52, 56, 61, 139
Beethoven Ludwig van 37, 46, 76
Bell Joshua 24
Białkowski Andrzej 135
Bigand Emmanuel 22, 133, 135
Brahms Johannes 16, 40
Bregman Albert S. 25, 133
Bristiger Michał 134

Cage John 61
Casadesus Robert 73
Cheng Gloria 10
Chłopecki Andrzej 71, 133
Chomiński Józef 40, 82, 133
Chopin Fryderyk 9, 38, 48, 52, 133, 135
Czerniawska Ewa 135

David Jr. Jack H. 32, 133
Debussy Claude 17, 38, 40, 65
Deutsch Diana 25, 26, 34, 133
Duch Włodzisław 20, 35, 133

Eco Umberto 129, 133

Fischer-Dieskau Dietrich 75
Fitelberg Grzegorz 76
Forte Allen 12
Fuss Hans-Ulrich 13, 134

Gawlas Jan 44, 83, 91, 110, 134
Gołąb Maciej 12, 134
Gwizdalanka Danuta 38, 50, 134

Haydn Joseph 37, 40
Herron Jeannine 133
Hildebrand Adolf von 82
Hofman Józef 73

Iłakowiczówna Kazimiera 61

Jarociński Stefan 65
Jordan-Szymańska Anna 19, 33, 34, 134

Kaczyński Tadeusz 15–17, 73–75, 77, 80, 89,
95, 96, 103, 106, 134
Klawiter Andrzej 130, 134
Knapik Eugeniusz 68
Kopińska Agnieszka 8, 10, 134
Kuchtowa-Klimas Ewa 135
Kurcz Ida 25, 134, 135
Kurth Ernst 83

Maliszewski Witold 37, 38, 71, 103
Manturzevska Maria 135
McAdams Stephen E. 135
Meyer Krzysztof 38, 50, 83, 134
Meyer Leonard B. 5, 12, 23, 25, 27–29, 31–33, 80, 101, 134
Michaud Henri 61
Mickiewicz Adam 135
Miller George A. 30, 134
Miśkiewicz Andrzej 135
Moles Abraham 129
Mozart Wolfgang Amadeus 59
Mutter Anne-Sophie 66, 76, 77

Näätänen Risto 135
Neuhaus Henryk 112, 113, 117, 135
Nikolska Irina 16, 17, 47, 66, 76, 77, 82, 95, 119, 127, 135
Nowowiejski Feliks 134

Ochlewski Tadeusz 55
Oleszkowicz Jan 21, 135
Owińska Zofia 59

Paganini Niccolò 5, 48, 50, 51, 63, 89, 98, 101, 102, 123, 131, 139, 140
Paja-Stach Jadwiga 40, 48, 61, 63, 104, 115, 135
Panufnik Andrzej 48
Parncutt Richard 19–22, 25–27, 30, 33, 79, 108, 111, 133, 135
Pobłocka Ewa 10
Prokofiew Siergiej 38, 54

Rachmaninow Siergiej 9
Rae Charles B. 38, 48, 58, 65, 104, 106, 115, 119, 135
Rakowski Andrzej 133
Ramachandran Vilayanur S. 35
Ravel Maurice 21, 38, 40, 69
Richardson Alan 64

Richter Światosław 73, 75, 76
Riess Jones Mari 22, 23, 26, 135
Roussel Albert 46
Rytel Piotr 40

Salwa Mateusz 133
Salwa Piotr 133
Schenker Heinrich 12
Skowron Zbigniew 134, 135
Sloboda John A. 25, 30, 90–92, 135
Stradivari Antonio 24
Strasburger Hans 22, 135
Strawiński Igor 69
Strzelecki Marcin 12, 135
Stucky Steven 68, 71, 72, 135
Sussman Elyse 135
Szymanowski Karol 38, 69

Śledziński Stefan 63

Tatarkiewicz Władysław 80, 82, 135
Tervaniemi Mari 135
Tomaszewski Mieczysław 12
Tomaszewski Tadeusz 134

Urban Adam 135

Wiener Dawid 130, 134
Wilkowska-Chomińska Krystyna 40, 82, 133
Winkler István 135
Witkowski Piotr 34, 133
Wojciszke Bogdan 135

Yee William 22, 23, 26, 135

Zieliński Piotr 34, 133
Zimbardo Philip G. 20, 24, 29, 30, 92, 135
Zimmerman Krystian 63, 73, 76
Zuijten Titia L. van 28, 135

Żołnowski Maciej 31, 135

Wykaz przykładów

- Przykład 1. *Sonata* cz. III, takty 302–309; faktura wielowarstwowa.
- Przykład 2. *Sonata* cz. II, takty 117–124; kulminacja.
- Przykład 3. *Sonata* cz. I, takty 138–143; temat I.
- Przykład 4. *Sonata* cz. III, takty 1–10; temat wstępu.
- Przykład 5. *Sonata* cz. I, takty 36–39; temat II.
- Przykład 6. *Sonata* cz. III, takty 69–78; temat II.
- Przykład 7. *Sonata* cz. I, takty 110–115; przetworzenie – temat II.
- Przykład 8. *Sonata* cz. I, takty 215–216; repryza – temat II.
- Przykład 9. *Sonata* cz. I, takty 164–165.
- Przykład 10. *Sonata* cz. I, takty 47 i 210.
- Przykład 11. *Sonata* cz. III, takty 1–15.
- Przykład 12. *Sonata* cz. III, takty 27–31; „accelerando” rytmiczne.
- Przykład 13. *Sonata* cz. I, takty 138–140; płynne połączenie przetworzenia z repryzą.
- Przykład 14. *Grave*, takt 7 w nr. 4; „rallentando” rytmiczne.
- Przykład 15. *Dwie etiudy*, nr I, takty 1–4.
- Przykład 16. *Dwie etiudy*, nr II, takty 97–102.
- Przykład 17. *Dwie etiudy*, nr II, takty 40–45.
- Przykład 18. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 134–136.
- Przykład 19. *Bukoliki*, nr I, takty 45–48; dwuinterwałowa „bartókowska” struktura melodii.
- Przykład 20. *Melodie ludowe*, nr VI: *Od Sieradza płynie rzeka*, takty 30–39.
- Przykład 21. *Melodie ludowe*, nr VIII: *W polu lipieńka*, takty 12–23.
- Przykład 22. *Bukoliki*, nr I, takty 51–65.
- Przykład 23. *Miniatura*, takty 49–54.
- Przykład 24. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr II: *Melodia*, takty 5–12.
- Przykład 25. *Trzy utwory dla młodzieży*, nr III: *Marsz*, takty 1–8.
- Przykład 26. *Recitativo e arioso*, s. 2.
- Przykład 27. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 2 przed nr. 6.
- Przykład 28. *Preludia taneczne*, nr IV, od taktu 4 przed nr. 6.

- Przykład 29. *Preludia taneczne*, nr II, takty 1–4; bitonalność, ambiwalencja trybu.
- Przykład 30. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 4 po nr. 2.
- Przykład 31. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 2 po nr. 6; kulminacja.
- Przykład 32. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 4/3 po nr. 3.
- Przykład 33. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Primo.
- Przykład 33a. *Zasłyszana melodyjka*, takty 65–72, Secondo.
- Przykład 34. *Epitafium*, ostatnia strona.
- Przykład 35. *Grave*, od taktu 4 przed nr. 4.
- Przykład 36. *Partita cz. I*, takty 1–3; *quasi*-barokowe figuracje.
- Przykład 37. *Partita cz. I*, takty 73–76; *quasi-fugato*.
- Przykład 38. *Partita cz. V*, takty 7–9; *quasi-gigue*.
- Przykład 39. *Partita cz. III*, takty 66–69.
- Przykład 40. *Subito*, takty 50–54.
- Przykład 41. *Subito*, takty 133–138; kulminacja.
- Przykład 42. *Subito*, takty 70–72.
- Przykład 43. *Preludia taneczne*, nr V, od taktu 6/3 przed nr. 7.
- Przykład 44. *Preludia taneczne*, nr III, od taktu 6/5 przed nr. 2.
- Przykład 45. *Sonata cz. III*, takty 43–54.
- Przykład 46. *Partita cz. III*, takty 16–22.
- Przykład 47. *Partita cz. III*, takty 26–31.
- Przykład 48. *Partita cz. II*, fragment.
- Przykład 49. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 106–109.
- Przykład 50. *Sonata cz. III*, takty 235–248.
- Przykład 51. *Sonata cz. II*, takty 46–51; łącznik.
- Przykład 52. *Partita cz. III*, takty 1–4; kantylena.
- Przykład 53. *Subito*, takty 24–25.
- Przykład 54. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 166–173.
- Przykład 55. *Partita cz. V*, takty 51–57.
- Przykład 56. *Wariacje na temat Paganiniego*, takty 96–99.
- Przykład 57. *Partita cz. III*, takty 64–65.
- Przykład 58. *Partita cz. III*, takty 32–34; współbrzmienie konsonujące (akord rozłożony).
- Przykład 59. *Partita cz. III*, takt 29; *Subito* takty 5–6; współbrzmienia silnie dysonujące.
- Przykład 60. *Sonata cz. I*, takty 32–33; zmiany harmonii o znaczeniu kolorystycznym.
- Przykład 61. *Sonata cz. I*, takty 66–67; kadencja – znaczenie dramaturgiczne.
- Przykład 62. *Sonata cz. I*, takt 40; *Partita cz. V*, takt 52.
- Przykład 63. *Partita cz. V*, takty 78–84.
- Przykład 64. *Partita cz. I*, takty 56–61.
- Przykład 65. *Partita cz. I*, takty 73–74; *Subito*, takty 147–148.
- Przykład 66. *Subito*, takt 26.
- Przykład 67. *Grave*, takt 1 przed nr. 11.
- Przykład 68. *Sonata cz. III*, takty 148–157.
- Przykład 69. *Preludia taneczne*, nr II, od taktu 2 po nr. 2.

- Przykład 70. *Subito*, takty 109–116.
Przykład 71. *Bukoliki*, nr V, takty 15–27.
Przykład 72. *Dwie etiudy*, nr I, takty 35–38.
Przykład 73. *Dwie etiudy*, nr I, takty 29–32.
Przykład 74. *Epitafium*, początek utworu.
Przykład 75. *Preludia taneczne*, nr I, od taktu 5/4 przed nr. 3.
Przykład 76. *Sonata* cz. III, takty 276–284.

Agnieszka Kopińska

Solo and chamber piano pieces
in Witold Lutosławski's artistic work
The role of perceptual factors in musical performance

Abstract

A spectrum of performer's actions is the consequence of the role as an intermediary in the communication process, understood as conveying the composer's musical idea to the listener, and their place in communicative triad: sender – transfer – receiver. The performer should aim at artistic truth, which means conforming with the composer's intention. The performer (the "interpreter", as it were) is allowed a lot of leeway since musical notation is symbolic, rough and does not include all the performance parameters. Nevertheless, the performer should avoid over-interpretation, that is adding meanings alien to a particular composition. **The performer** also has to take into consideration listener's perception abilities and properties, which will enable optimal reception of the composition. When creating the concepts of performance the interpreter should take into account and be guided by the composer's aesthetic attitude. For Witold Lutoslawski's musical output the key stylistic determinants are: the psychology of perception and resulting from it mastery of formal structure, sensitivity to harmonic colour, appropriateness and accuracy of means used by him, embodied meaning and internal logic of musical expression. These principles should be also reflected in the performance interpretation of his compositions as only then can it be coherent, appropriate, and hold aesthetic values in conformity with the composer's intention. **This work, in reference to Lutoslawski's compositions**, suggests using one's knowledge in psychology of perception during the whole interpretation process – from creating the concepts of the performance to sound production.

Transl. Dorota Khusainov

Agnieszka Kopińska

Le piano dans l'oeuvre de Witold Lutosławski
Le rôle du facteur de perception dans l'interprétation
Publication pour le centième anniversaire du compositeur

Résumé

L'amplitude des procédés d'interprète est une dérivée de son rôle de l'intermédiaire dans le processus de communication, c'est-à-dire le passage de l'idée musicale du compositeur au destinataire, ainsi que sa place dans la triade de communication: destinateur – message – destinataire. L'interprète (en quelque sorte le « traducteur ») a une liberté d'expression assez grande parce que la notation musicale est symbolique, approximative et ne comprend pas tous les paramètres de l'interprétation. Cependant il devrait éviter la surinterprétation, c'est-à-dire ajouter des éléments étrangers à l'oeuvre; il devrait également prendre en considération les capacités et les propriétés de la perception de l'auditeur, ce qui permettra à une réception optimale de l'oeuvre musicale. Dans la création de la conception d'interprétation il devrait observer l'attitude esthétique du compositeur et la suivre – dans le cas de l'oeuvre de Witold Lutosławski les déterminants les plus importants du style sont: la psychologie de la perception et, ce qui en résulte, la maîtrise de la construction formelle, la sensibilité aux couleurs harmoniques, la détermination et la précision des moyens employés, la signification et la logique intérieure du message musical. Ces lignes directrices devraient se refléter dans l'interprétation de ses oeuvres pour qu'elle soit cohérente, adéquate et pour qu'elle porte des valeurs esthétiques conformes aux intentions du compositeur. Cette étude des oeuvres de Lutosławski propose une inspiration du savoir du domaine de psychologie de perception dans tout le processus de reproduction – à partir de la création de la conception d'interprétation jusqu'à la réalisation du son.

Trad. Karolina Kopołka



Autorka z dużą dozą odwagi podejmuje fundamentalną dla wykonawstwa i odbioru dzieła muzycznego tematykę, która – co paradoksalne – rzadko jest w tak dogłębnej formie podejmowana w akademickiej dydaktyce instrumentalnej. [...] jako punkt wyjścia dr Kosińska przyjmuje nie tylko partytury utworów Lutosławskiego, ale zestawia je także z autokomentarzami najwybitniejszego polskiego kompozytora drugiej połowy XX w. Oprócz tych, niejako bazowych źródeł, Autorka korzysta z szeregu trafnie dobranych pozycji z zakresu nie tylko teorii, estetyki i dydaktyki muzycznej, ale również psychologii, filozofii oraz kulturoznawstwa. [...] O wartości Jej pracy stanowi także różnorodność spojrzeń na percepcję [...] dzieła muzycznego poprzez każdy z elementów triady: kompozytor – wykonawca – słuchacz. Mówiąc o wysokiej wartości naukowej książki, podkreślić należy również dydaktyczne walory pracy, która może być pomocna w kształceniu akademickim. Przetransponowanie idei tu zawartych może istotnie wpłynąć na wzbogacenie [...] środków wyrazu młodego muzyka zagłębiającego się w wykonawstwo muzyki XX w., a także istotnie poszerzyć wiedzę studentów teorii muzyki i muzykologii.

Z recenzji wydawniczej
prof. AM kwalif. II st. Zbigniewa Raubo

Cena kompletu 34 zł (+VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-183-6

