

SONATY FORTEPIANOWE RYSZARDA BUKOWSKIEGO – W POSZUKIWANIU INTERPRETACYJNYCH KLUCZY

Partytura dzieła muzycznego, zawierająca symboliczny zapis wysokości dźwięków, rytmów, artykulacji i innych możliwych do określenia parametrów, stanowi pomost do najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk, czyli muzyki. Myśląc o muzyce, nie zawsze jednak myślimy wyłącznie o jej twórcy, czyli o kompozytorze. Aby muzyka zabrzmiała, konieczny jest wykonawca lub wykonawcy – instrumentalści, wokaliści, dyrygenci¹. Często sięgamy do nagrań konkretnych artystów, ceniąc jedne interpretacje bardziej, inne mniej. Pomijając kwestie oczywiste, jak intonacja czy precyzja techniczna, trudno mówić o jednoznacznych kryteriach, według których kierujemy się przy ocenie wykonawstwa muzycznego. Jak można zmierzyć wartość interpretacji? Czy dobra interpretacja to taka, w której wykonawca w sposób możliwie najdokładniejszy realizuje wskazówki w partyturze, a więc jest najbliżej idei kompozytora? Czy jednak wyżej powinniśmy ocenić interpretację, w której artysta kreuje muzyczny świat na swój indywidualny sposób, odchodząc od tradycji wykonawczej? Na te pytania na szczęście nie ma jednoznacznej odpowiedzi...

Wykonawca, przystępując do pracy nad utworem, staje przed wieloma wyborami. Podejmując konkretne artystyczne decyzje, kreuje utwór wedle swego muzycznego uznania. W przypadku utworów epoki baroku, klasycyzmu czy romantyzmu dysponuje wieloma „podpowiedziami” interpretacyjnymi: ogromem nagrań, fachową literaturą czy obowiązującą tradycją wykonawczą. Język kompozytorski utworów jest w przeważającej części zrozumiały i intuicyjny – oparty na systemie funkcyjnym, prymacie melodii i klarownych formach. Sytuacja nieco się komplikuje, gdy wykonawca sięgnie po literaturę XX wieku. Harmonika daleka od systemu dur-moll, skomplikowane przebiegi rytmiczne, brak melodii, zawiła forma, nowoczesny zapis – te aspekty nie zachęcają wykonawców do włączania nowszych utworów do repertuaru. W którym miejscu sytuuje się twórczość fortepianowa Ryszarda Bukowskiego? Czy jest to muzyka łatwa w interpretacji?

Intencją autora jest, by niniejszy artykuł pełnił funkcję swoistego poradnika dla interpretatora-pianisty, który chce się zmierzyć z sonatami fortepianowymi Ryszarda Bukowskiego. Twórczość wrocławskiego kompozytora nie jest bowiem szerzej znana, a w opinii piszącego te słowa – warta poznania.

¹ Nieco inną relację kompozytor-wykonawca kreuje muzyka elektroniczna, gdzie kompozytor może w całości skontrolować jej przebieg, a następnie zapisać w gotowym pliku dźwiękowym. W tej sytuacji utwór będzie za każdym razem brzmiał tak samo. Inną, równie ciekawą relacją może być tzw. *live electronics*, czyli wykonawstwo muzyki elektronicznej na żywo przez kompozytora lub realizatora dźwięku.

Życie i twórczość Ryszarda Bukowskiego

Przed rozpoczęciem pracy nad jakimkolwiek utworem muzycznym dobrze jest poznać choćby ogólny życiorys kompozytora oraz zaznajomić się z jego dorobkiem twórczym. Ryszard Bukowski to wrocławski kompozytor, teoretyk muzyki, pedagog, animator życia artystycznego i publicysta. Urodził się 2 stycznia w 1916 roku w Cieszkowach na Kielecczyźnie, a zmarł 19 maja 1987 roku we Wrocławiu. W latach 1932-1939 studiował teorię muzyki u prof. Heleny Dorabialskiej i kompozycję u prof. Kazimierza Sikorskiego w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie. Dyplom tej uczelni otrzymał w 1939 roku. Po drugiej wojnie światowej rozpoczął pracę pedagogiczną w Katowicach, a w 1948 roku przeniósł się do Wrocławia, gdzie wykładał przedmioty teoretyczne w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej² oraz prowadził klasę kompozycji w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej³. Specjalizował się w dziedzinie harmonii, kontrapunktu, analizie dzieła muzycznego oraz metodyce nauczania przedmiotów z zakresu teorii muzyki. Jest autorem podręcznika dla szkół muzycznych II stopnia pt. *Metodyka nauczania form muzycznych*, wydanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne⁴. We wrocławskiej uczelni muzycznej pełnił szereg funkcji kierowniczych: był dziekanem Wydziału Wychowania Muzycznego (1965-1968), Wydziału Instrumentalnego (1972-1975) oraz Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (1975-1978), a także kierował Katedrą Wychowania Muzycznego (1965-1972) oraz Katedrą Kompozycji i Teorii Muzyki (1981-1987). Ponadto czynnie udzielał się jako animator życia muzycznego Wrocławia. Był współinicjatorem i współorganizatorem wrocławskiego Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej⁵. Przez kilkanaście lat pełnił funkcję prezesa Wrocławskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich (1959-1969 i 1986-1987). Oprócz pracy kompozytorskiej, pedagogicznej i organizacyjnej zajmował się również publicystyką. Od 1945 roku pisał recenzje i artykuły o tematyce muzycznej na łamach prasy regionalnej i ogólnopolskiej, współpracował także z Rozgłośnia Wrocławską Polskiego Radia⁶.

Na bogaty dorobek kompozytorski Bukowskiego składa się m.in. siedem symfonii na różne składy wykonawcze, wiele utworów orkiestrowych, dziesięć koncertów solowych (m.in. na harfę, trąbkę, fortepian), ponadto sonaty fortepianowe, sonaty skrzypcowe, sonata wiolonczelowa, sześć kwartetów smyczkowych, wielkie formy wokально-instrumentalne, m.in. *Missa profana*, *Pasja wg świętego Mateusza*, *Pasja wg świętego Marka*, dramat muzyczny *Pierścień wielkiej damy*, kilka kantat, balety, pieśni, utwory chóralne, a także muzyka teatralna i filmowa.

² Od 1992 r. szkoła nosi nazwę Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Ryszarda Bukowskiego we Wrocławiu.

³ Obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

⁴ R. Bukowski, *Metodyka nauczania form muzycznych*, Kraków 1968.

⁵ Obecnie pod nazwą *Musica Polonica Nova*.

⁶ Informacje o życiu kompozytora zaczerpnięte zostały z: D. Kanafa, *Profesor Ryszard Bukowski. Nota biograficzna*, w: *Ryszard Bukowski. Szkice do portretu*, red. A. Granat-Janki i in., Wrocław 2009, s. 9-10.

Sonaty fortepianowe Ryszarda Bukowskiego

Jak można zauważyć, klasyczne europejskie gatunki, tj. sonaty, symfonie czy kwartety smyczkowe, stanowiły ważny obszar wypowiedzi twórczej kompozytora. Bukowski skomponował m.in. dziesięć sonat fortepianowych⁷, trzy sonaty na skrzypce i fortepian, sonatę na wiolonczelę i fortepian czy *Sonatę da camera* na instrumenty dęte drewniane i fortepian. Z powodu tak dużej liczby sonat fortepianowych, można stwierdzić, że gatunek sonaty w twórczości Bukowskiego znalazł swoje pełne ucieleśnienie właśnie w tej obsadzie wykonawczej. Utwory te kompozytor tworzył na przestrzeni prawie dziesięciu lat (licząc od momentu powstania *II Sonaty*), od 1974 do 1983 roku. Warto w tym miejscu wspomnieć o pewnej dezinformacji związanej z ich numeracją. Jak pisze Aleksandra Pijarowska, kompozytor przyporządkował numer IV dwóm różnym sonatom fortepianowym, podobnie postąpił z numerem VIII. Ogólnie przyjętym kryterium numeracji tych utworów stała się zatem chronologia ich powstania⁸.

Gdy przystępuje się do pracy nad dziełami epok wcześniejszych (do XX wieku), na interpretację dzieła muzycznego, będącą indywidualnym aktem kreacji i twórczej realizacji utworu, wpływa szereg czynników – m.in. szczegółowość zapisu nutowego, różne wydania tekstu, znajomość stylu wykonawstwa danej epoki, forma i przebieg utworu. Ważna jest też muzyczna intuicja i interpretacyjny smak. Przystępując zaś do interpretacji utworów muzyki XX wieku lub nowszej, musimy zastanowić się: czym dysponuje współczesny wykonawca i czy jego zadanie jest trudniejsze? Podstawą jest tekst nutowy, porównajmy więc początkowe fragmenty czterech wybranych sonat Ryszarda Bukowskiego:

⁷ Losy *I Sonaty* są dość niejasne, z ustnego przekazu żony kompozytora, Marii Magdaleny Janowskiej-Bukowskiej wynika, że jej partytura zaginęła.

⁸ A. Pijarowska, *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 140.

Allegro moderato

6 *mf* 2 *f* 6

4 *ff* 3 3 2

6+2 *f p* 6 *f*

8^{va} 8^{va}

Przykład 1. R. Bukowski – VI Sonata fortepianowa, t. 1-8, wersja zredagowana pod kątem wydania przez PWM

III SONATA

*) *Ryszard Bukowski*

Andante

The image displays a handwritten musical score for the III Sonata by Ryszard Bukowski. The score is written on three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece in 4/4 time, marked 'Andante' and 'mf'. The second system continues the piece, marked 'cresc.' and 'f', with a 3/4 time signature. The third system concludes the piece with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 2. R. Bukowski - III Sonata fortepianowa, t. 1-10, kserokopia partytury przepisanej ręcznie (nie przez kompozytora) ze zbiorów M. M. Janowskiej-Bukowskiej

VII SONATA

Rokowski Bukowski

MODERATO

ALLEGRO

RITARD.

Przykład 3. R. Bukowski - VII Sonata fortepianowa, t. 1-10, kserokopia rękopisu (przepisanej przez kompozytora wersji „na czysto”) ze zbiorów M. M. Janowskiej-Bukowskiej

IV. SONATA

1) 12'

LARGO

Przykład 4. R. Bukowski - IV Sonata fortepianowa, cz. I, t. 1-10, kserokopia rękopisu ze zbiorów M. M. Janowskiej-Bukowskiej

Jak widać, w zależności od sonaty, wykonawca otrzymuje partyturę o różnym poziomie czytelności oraz różnym stopniu redakcji tekstu. *VI Sonatę* (jak również *II*) wydało PWM⁹, tekst jest więc klarowny oraz dość szczegółowo opisany pod względem artykulacji, dynamiki i frazowania, brakuje jedynie aplikatury. Tekst *III Sonaty* (i *V*) został przepisany ręcznie, a staranności zapisu nie można nic zarzucić. Oznaczenia dynamiczne stosowane są oszczędnie, a artykulacyjne – sporadycznie. Pod względem stopnia szczegółowości zapisu partytura *VII Sonaty* prezentuje podobny poziom jak partytura *III Sonaty*. Tekst jest jednak nieco mniej wyraźny i dokładny, najprawdopodobniej jest to przepisana przez kompozytora wersja „na czysto”. Podobną czytelność tekstu prezentuje *IX Sonata*, jednak poza nielicznymi znakami artykulacyjnymi nie posiada żadnych dodatkowych oznaczeń, również dynamicznych. Najwięcej kłopotów z odczytaniem tekstu nutowego dostarczyć może rękopis *IV Sonaty* (oraz *VIII* i *X*). Jest to jedna z pierwszych wersji partytury, pełna skreśleń, niestaranności i niejednoznaczności zapisu. Poza oznaczeniami tempa nie ma żadnych innych określeń – dynamicznych, artykulacyjnych czy wyrazowych. Zaryzykować można stwierdzenie, że wykonawca chętniej sięgnie po sonaty opublikowane drukiem, z drugiej jednak strony ciekawą, redaktorską przygodą może być mozolne przedzieranie się przez gąszcz dźwięków i rozszyfrowywanie każdego z nich.

Porównajmy teraz ogólnie problematykę pracy nad interpretacją sonat fortepianowych Wolfganga Amadeusza Mozarta i interpretacją sonat fortepianowych Ryszarda Bukowskiego.

| | Sonaty fortepianowe Mozarta | Sonaty fortepianowe Bukowskiego |
|--------------------------|---|---|
| Publikacje tekstu | Wiele wydań | <i>II</i> i <i>VI Sonata</i> wydane przez PWM, pozostałe w rękopisach |
| Czytelność tekstu | Czytelny skład nutowy | Czytelny tekst tylko <i>II</i> i <i>VI Sonaty</i> , rękopisy pozostałych o różnym stopniu czytelności |
| Dostępność tekstu | Powszechny dostęp (biblioteki tradycyjne i internetowe) | Utrudniony dostęp, brak materiałów w bibliotekach i w Internecie |
| Wybór edycji tekstu | Duży wybór | Brak, ponadto konieczność samodzielnej redakcji tekstu (oprócz <i>II</i> i <i>VI Sonaty</i>) |
| Dostępność nagrań | Nagrania ogólnodostępne | Znikoma dostępność (jedna płyta, kilka nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia) |
| Porównanie interpretacji | Wiele interpretacji, w tym światowej sławy pianistów | Mało interpretacji i brak wykonania światowej sławy pianistów |

Z powyższego zestawienia wyciągnąć można kilka wniosków. W przypadku kompozycji Bukowskiego tylko dwie sonaty (*II* i *VI*), spośród dziesięciu, doczekały się jakiegokolwiek publikacji, zatem dostęp do materiałów nutowych jest mocno ograniczony¹⁰. Korzystając

⁹ R. Bukowski, *Dwie Sonaty*, Kraków, wyd. I – 1983, wyd. II – 1987.

¹⁰ Kserokopie niewydanych sonat są dostępne w archiwach Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Innym źródłem sonat są prywatne zbiory Marii Magdaleny Janowskiej-Bukowskiej.

z kserokopii rękopisów, często bardzo nieczytelnych, wykonawca staje przed niełatwym zadaniem wejścia w rolę edytora i redaktora tekstu muzycznego. Ponadto istnieje jedna płyta z nagraniem sonatami (bez *I* i *VIII*¹¹), wydana przez Bystrzyckie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne¹² oraz archiwalne nagrania poszczególnych sonat dla Polskiego Radia. Dostęp do tych publikacji nie jest jednak łatwy, nie znajdują się one np. w internetowych bazach czy serwisach¹³. Brak nagrań uniemożliwia zatem porównanie różnych koncepcji wykonawczych. Brakuje także wykonań przez światowej klasy pianistów. Można tylko spekulować co by się stało, gdyby Krystian Zimerman nagrał komplet sonat fortepianowych Bukowskiego¹⁴...

Czym zatem dysponuje współczesny interpretator muzyki Bukowskiego? Wykonawca dysponuje tekstem nutowym o nierównym poziomie redakcji: w przypadku kilku sonat dość szczegółowo opisanym, w pozostałych – pozbawionym oznaczeń dynamicznych, artykulatoryjnych czy wyrazowych... Z przekazów ustnych można wywnioskować, że wrocławski twórca świadomie niedookreślał ważnych z wykonawczego punktu widzenia elementów, polegał na interpretacyjnym zmyśle i mądrości muzyków. Sonaty *II* i *VI* doczekały się wprawdzie dokładnej redakcji tekstu, ale był to wymóg wydawców z PWM-u. Sam Bukowski nie był tym faktem zachwycony, wołał zostawiać wykonawcom swobodę¹⁵. Dyrygent Marek Pijarowski zapytał niegdyś Bukowskiego o sugestie interpretacyjne w jednym z jego symfonicznych utworów, na co kompozytor rzekł: „Ja mam swoje wyobrażenie tego, co napisałem, ale nie chcę ci niczego z góry narzucać. Nie chcę ci tego przekazywać tak wprost. Zrób swoją interpretację”¹⁶. Nie jest jednak pożądane wykonanie całej sonaty intuicyjnie, swobody interpretacyjnej nie należy łączyć z bezmyślnym i przypadkowym opisaniem tekstu. Twórczość Bukowskiego jest zbyt logiczna i przemyślana, aby można było sobie pozwolić na taką interpretacyjną nonszalancję. Konkretnie motywy, ich interwalia, faktura, rytmika i inne czynniki czytelnie i w naturalny sposób naprowadzają (lub mogą naprowadzić) wykonawcę na właściwe tory.

¹¹ *VIII Sonata* nie została wykonana do dziś.

¹² W nagraniach udział wzięli Maria Magdalena Janowska-Bukowska, Tomasz Lupa, Julita Przybylska-Nowak i Andrzej Tatarski.

¹³ Na marginesie mogę dodać, że próbując choć w niewielkim stopniu zmienić tę niekorzystną sytuację, zamieściłem w serwisie YouTube latem ubiegłego roku własne nagrania *V* i *VII Sonaty* w popularnej obecnie formie audio-video, gdzie nagraniu towarzyszy wyświetlający się równolegle tekst nutowy. Do tamtej pory muzyka Bukowskiego była kompletnie nieobecna w tym serwisie.

¹⁴ Sytuacja z sonatami Bukowskiego symbolizuje w pewnym sensie ogólny stan muzyki współczesnej. To przecież wykonawca prezentuje utwór kompozytora, od wykonawcy zależy, czy partytura zabrzmi czy pozostanie graficznym symbolem zamkniętym na kartkach papieru. Każdy pianista ma w repertuarze Bacha, Mozarta, Chopina czy Rachmaninowa, nie każdy zaś Stockhausena, Ligetiego czy Xenakisa. Ten fakt tylko potwierdza, jak doniosła jest rola wykonawców w promocji nowej muzyki. Pomyślmy, czym byłaby muzyka Oliviera Messiaena bez Yvonne Loriod, muzyka Krzysztofa Pendereckiego bez Anne-Sophie Mutter i Mścisława Rostropowicza, muzyka Pierre'a Bouleza bez Maurizia Polliniego itd.

¹⁵ Te informacje przekazała mi żona kompozytora, M. M. Janowska-Bukowska.

¹⁶ Jest to wypowiedź cytowana przez Marka Pijarowskiego w ramach dyskusji poświęconej Profesorowi Ryszardowi Bukowskiemu podczas Sympozjum „*In memoriam Ryszard Bukowski*”, 26 października 2007 roku, zawarta w: *Ryszard Bukowski. Szkice do portretu*, dz. cyt., s. 129.

Forma i struktura sonat fortepianowych Ryszarda Bukowskiego

Ważnym, jeśli nie kluczowym, etapem na drodze do interpretacji powinna być refleksja nad formą utworu. Tytuł „sonata” nie jest przypadkowy, kompozytor nawiązuje do budowy cyklu sonatowego, jak również do formy sonatowej (allegro sonatowego), z charakterystycznymi współczynnikami: ekspozycją, przetworzeniem i reprzyzą. Analiza budowy sonat fortepianowych wykazuje, że w większości są to utwory jednoczęściowe, z wewnętrznym podziałem na kontrastujące ogniwa. Kompozytor nazywa je „monosonatami”¹⁷. Wyjątkiem jest tu *X Sonata*, składająca się z trzech wydzielonych przez kompozytora części oraz *VIII Sonata*, skomponowana w formie poczwórnej fugi.

Filarem konstrukcyjnym większości sonat jest wzorzec allegro sonatowego. Jest on często modyfikowany, skracany, wydłużany oraz zestawiany z innymi formami – formą rondo, passacaglii, fugi czy formami swobodnymi. *II Sonata* opiera się na modelu formy sonatowej, w której można wyróżnić ekspozycję (temat I – *allegro moderato*, temat II – *lento*), przetworzenie (z wykorzystaniem notacji sekundowej oraz elementami aleatoryzmu kontrolowanego), a następnie odwróconą reprzyzę (temat II – *lento* i temat I – *allegro moderato*). Podobny schemat konstrukcyjny można odnaleźć w *III Sonacie*: po ekspozycji (i prezentacji dwóch tematów) pojawia się przetworzenie, tym razem utrzymane w formie fugi, a następnie wraca tradycyjny, a więc nieodwrócony schemat tematów w reprzyzie. Budowa *IV Sonaty* wykazuje model dwuczęściowy: poprzedzona wstępem (*largo*) część pierwsza utrzymana w formie zmodyfikowanego allegro sonatowego (ekspozycja, brak przetworzenia, odwrócona reprzyza) i część druga (*presto*) w formie rondo z codą (*largo*) nawiązującą do materiału wstępu. Krótka i zwarta *Sonata V* prezentuje podobny schemat, co *Sonata III*: ekspozycję, przetworzenie w formie fugi oraz reprzyzę, tym razem odwróconą. Początkowy odcinek *Sonaty VI* to allegro sonatowe z dwoma tematami, bez przetworzenia i z reprzyzą. Następnie występuje swobodny rytmicznie odcinek środkowy, oparty na punktualistyczno-klasterowych współbrzmieniach, a po nim motoryczna część *presto*. Pod koniec utworu powraca materiał tematu I, który ewoluuje w brawurową codę. *VII Sonatę* rozpoczyna wstęp (*moderato, adagio*), następnie w ramach ekspozycji wprowadzane są dwa tematy (*allegro ma non troppo* i *più lento*), przetworzenie rozpoczyna się wraz z nowym oznaczeniem tempa (*allegretto*), a dalej płynnie przechodzi do formy passacaglii (*andante, moderato, più lento, adagio*). Po przetworzeniu wraca w reprzyzie temat I (*allegro ma non troppo*) oraz temat II (nieoznaczony w rękopisie, najprawdopodobniej znów *più lento*), całość wieńczy coda. Ciekawą budowę prezentuje również *IX Sonata*. Po ekspozycji i prezentacji dwóch tematów następuje reprzyza (z pominiętą częścią przetworzeniową), następnie pojawia się środkowa część *largo* (z klasterami i elementami aleatoryzmu rytmicznego) oraz część ostatnia, z wewnętrznym podziałem na trzy części: *allegro assai, più lento (one step)* oraz powrót do *allegro assai*. Sonatę kończy coda w tempie *grave*. Ostatnia, *X Sonata*, jest najdłuższą, najtrudniejszą i najbardziej rozbudowaną sonatą fortepianową kompozytora. Jej pierwsza część utrzymana jest w klasycznej formie sonatowej, druga to nieoczywisty walc, zaś trzecia łączy polifoniczny kunszt z motoryką toccaty.

¹⁷ A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wrocław 2003, s. 137.

Należy zadać teraz pytanie: jakie korzyści przyniesie wykonawcy analiza formalna sonat i w jaki sposób pomoże mu w interpretacji? Po pierwsze wyznaczy węzłowe punkty sonat. Wprowadzenie nowego tematu czy motywu, z interpretacyjnego punktu widzenia, jest istotnym momentem. Kompozytor nie zawsze wydziela nowe myśli za pomocą oznaczeń agogicznych, wtedy rzetelna analiza materiału powinna wyjaśnić tę kwestię. Po drugie, analiza formalna pomoże przy rozplanowaniu i konstruowaniu energetyki przebiegu całej sonaty. Truizmem będzie stwierdzenie, że należy świadomie poprowadzić tok narracji, zadbać o przekonujące przeprowadzenie tematów, utrzymanie napięcia, doprowadzenie do kulminant itp.

Kolejny etap pracy nad sonatami związany jest z analizą tematów, myśli i struktur. Świadomość kształtowania się parametrów melodyki, harmoniki, rytmiki, faktury, gęstości czy rejestrów okaże się niezwykle pomocna przy ustaleniu charakteru czy ekspresji danego motywu. W dalszej części artykułu zaprezentowane zostaną fragmenty wybranych sonat, a następnie omówione będą pod kątem interpretacji. Szczegółowa analiza materiału nutowego wszystkich dziewięciu zachowanych sonat Bukowskiego stanowczo przekroczyłaby objętość niniejszego artykułu, ale wnioski wyciągnięte na podstawie wybranych przykładów mogą znaleźć zastosowanie również w innych utworach. Nie jest też moim celem, by przedstawiać gotowe „rozwiązania” interpretacyjne dla całych sonat. Niniejszy artykuł winien zainspirować potencjalnego wykonawcę do własnych, twórczych poszukiwań.

Sugestie interpretacyjne w wybranych sonatach fortepianowych Bukowskiego

Allegro moderato

Przykład 5. R. Bukowski – *II Sonata fortepianowa*, t. 1-6

Początkowe takty *II Sonaty* uderzają swoją motorycznością i surowością. Z trzywarstwowej myśli pierwszej wydzielić można powtarzający się akord kwartowo-trytonowy¹⁸, ostatowe figury triolowe oraz dwudźwiękowy motyw o ambitusie tercji małej. Którą strukturę trzeba podkreślić szczególnie, a która będzie najmniej istotna w interpretacji? Przeglądając kolejne takty *Sonaty*, okaże się, że każda z tych trzech struktur pojawi się w toku pracy przetworzeniowej i zostanie na swój sposób przekształcona. Rozsądny wydaje się zatem pomysł, by nie eksponować żadnej z nich, tylko potraktować je jako organiczny trójelementowy motyw.

Polifoniczne upodobania Bukowskiego znajdują swój pełny wyraz w II temacie, oznaczonym w nutach jako *lento*.

¹⁸ Z uwagi na częstotliwość stosowania tego akordu przez kompozytora w swych utworach, Anna Granat-Janki nazwała go „akordem Bukowskiego”, czyniąc tym samym terminologiczną analogię do akordów charakterystycznych, stosowanych przez Chopina, Wagnera czy Skriabina. A. Granat-Janki, dz. cyt., s. 137.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Lento' and contains measures 38, 39, and 40. The second system contains measures 41, 42, and 43. The music is written for piano with a treble and bass clef. It features a complex polyphonic texture with three distinct rhythmic layers: an 8-measure bass line, a 16-measure middle voice, and a mixed high voice. The notation includes various articulations like slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 6. R. Bukowski - II Sonata fortepianowa, t. 38-44

Melodia najwyższego głosu w naturalny sposób pełnić może funkcję wiodącą. Nie należy jednak zapominać o polifonicznej fakturze tego fragmentu, a co za tym idzie, o starannym prowadzeniu wszystkich głosów. Trzem planom brzmieniowym przyporządkowane zostały trzy warstwy rytmiczne – ósemkowa (głos najniższy), szesnastkowa (głos środkowy) i mieszana (głos najwyższy). Dla uzyskania przejrzystości zapisu ta wielowarstwowa tkanka rozpisana została na trzy pięciolinie. Obecny w II temacie liryzm odczytać można w tercjowych i sekstowych współbrzmieniach, które kompozytor stosuje w pionach. Śpiewny charakter uwzględniony został w zasugerowanej artykulacji *legato*, co wydaje się przekonującym pomysłem. Innym akceptowalnym rozwiązaniem byłoby np. rozdzielenie artykulacji: dwa najwyższe głosy *legato*, najniższy *non legato/separato/portato*.

Temat I (*allegro*) V Sonaty opisany jest za pomocą artykulacji *staccato*, kilku akcentów oraz *legata* na grupach trzydziestodwójkowych¹⁹.

¹⁹ Z przekazu ustnego żony kompozytora, M. M. Janowskiej-Bukowskiej wynika, że opracowanie tekstu V Sonaty niekoniecznie było dziełem kompozytora, być może uczynił to jeden z wykonawców lub kopista. Ta informacja tylko potwierdza fakt, że wykonawca nie musi sztywno trzymać się oznaczeń dynamiczno-artykulacyjno-wyrazowych, może poszukać własnej interpretacyjnej drogi.

Allegro

Przykład 7. R. Bukowski – V Sonata fortepianowa, t. 1-6

By właściwie odczytać charakter tego motywu, należy przeanalizować jego strukturę interwałową. W ósemkowych przebiegach horyzontalnych spotkać można tryton, sekundę małą (septymę wielką) kwartę (kwintę) i sporadycznie tercję. Dźwięk basowy „c” (m.in. na ćwierćnutach) pełni funkcje centrum brzmieniowego, co prowadzi do wyciągnięcia ciekawych wniosków, jeśli porównamy dźwięki ósemkowych motywów z ową nutą basową. Otóż pierwszy dźwięk motywu („fis”, potem „h”) tworzy z ćwierćnutą „c” najczęściej tryton lub septymę małą. Interwały te symbolizują dysonansowość oraz uwypuklają wyrazistość i żywiołowość tego fragmentu. Niemniej, struktura tematu I dostarczyć może innych koncepcji interpretacyjnych. W kwestii dynamiki, nie jest obligatoryjne trwanie w brutalnym *forte*, równie interesującym pomysłem może być budowanie napięcia stałym rozwojem dynamicznym motywu, od *piano* do *forte*.

Allegro

Przykład 8. R. Bukowski - V Sonata fortepianowa, t. 1-5

W ramach zanotowanej warstwy artykulacyjnej *staccato*, można dokonać pewnej jej modyfikacji – połączyć niektóre dźwięki *legato*. Należy przyjąć wtedy logiczny system ich stosowania, np. połączyć łukiem drugą i trzecią ósemkę motywu:

Allegro

Przykład 9. R. Bukowski - V Sonata fortepianowa, t. 1-5

lub drugą i trzecią, ale od końca, tj. licząc od basowej ćwierćnuty „c”.

Allegro

Przykład 10. R. Bukowski - V Sonata fortepianowa, t. 1-5

W związku z zachodzącym w sonatach procesem pracy motywicznej należy pamiętać o przyjęciu jednakowej koncepcji artykulacyjnej, celem zachowania jednorodności brzmieniowej motywów.

Zaproponowane powyżej pomysły oczywiście nie wyczerpują możliwości interpretacyjnych, śmiało można też stwierdzić, że każda z przyjętych koncepcji będzie interesująca i pozostanie w zgodzie z naturalnym wyrazem I tematu. Trzeba jednak założyć, że zastosowanie legata wypaczyłoby drapieżny kontur tego motywu, z artykulacji tej należy więc zrezygnować.

Przeciwieństwem dysonujących i burzliwych figur tematu I jest kantylenowy i nastrojowy temat II.

Przykład 11. R. Bukowski - V Sonata fortepianowa, t. 19-25

Zmiana harmoniki jest wyraźna – dominują teraz współbrzmienia tercjowe i kwartowe. Ambitus melodii jest ograniczony, a na pierwszy plan wysuwa się temat w najwyższym głosie. Zaproponowana artykulacja *legato* i dynamika oscylująca wokół *piano* są dobrą sugestią.

Tempo, pomimo braku zmiany w partyturze, można uspokoić i dostosować do prowadzonej frazy. Warto w tym miejscu także wspomnieć o niezwykle istotnej kategorii związanej z tempem, która często występuje u Bukowskiego – o tempie rubato. Kantylenę II tematu powinno się zatem prowadzić ze swobodą i romantyczną wręcz swadą. Celem lepszego łączenia dźwięków oraz dla celów kolorystycznych można także zastosować pedalizację.

Sonata IX nie zawiera żadnych oznaczeń dynamicznych, natomiast warstwa artykulacyjna zredukowana została przez kompozytora w sposób dość zagadkowy. Tylko dwa motywy w całym utworze doczekały się skromnego opisu artykulacyjnego²⁰: jeden motyw z początkowego ogniwa (*allegro ma non troppo*) i drugi z ogniwa *allegro assai* (*one step*). Pomimo wyjątkowej ascezy redakcyjnej, wydaje się, że już w pierwszym takcie kompozytor zawarł podpowiedź, której właściwe odczytanie zdeterminować może interpretację całego utworu. Za pomocą akcentów podkreślone zostały tercjowe akordy na „i”. Analizując w całości tekst utworu, okaże się, że ukształtowanie rytmiczne tematów zawiera w sobie zjawisko synkopy.

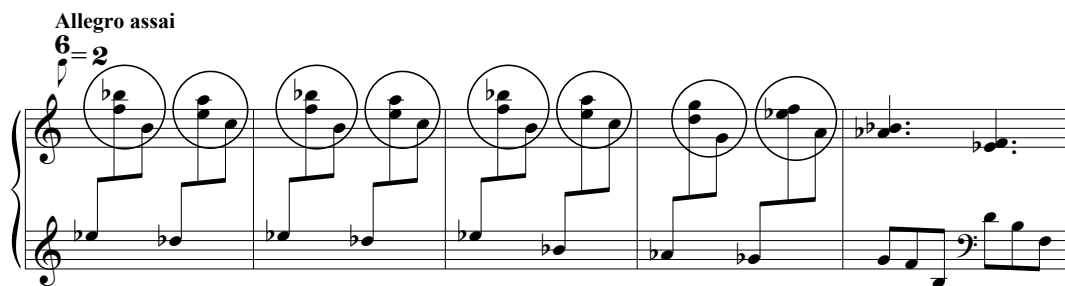
Allegro ma non troppo

Przykład 12. R. Bukowski – *IX Sonata fortepianowa*, t. 1-2

Przykład 13. R. Bukowski – *IX Sonata fortepianowa*, t. 16-17

²⁰ W pierwszym ogniwie kompozytor opisał akcentem jeszcze dwie ćwierćnuty.

Allegro assai
6 = 2




Przykład 14. R. Bukowski – IX Sonata fortepianowa, t. 64-68

4 più lento (one step)



Przykład 15. R. Bukowski – IX Sonata fortepianowa, t. 104-106

Nawet ostatnie akordy, materiałowo nawiązujące do pierwszych dźwięków *Sonaty*, można zrealizować w sposób analogiczny, a więc podkreślić drugą i czwartą ćwierćnutę.



Przykład 16. R. Bukowski – IX Sonata fortepianowa, t. 188-192

Sonata X pozbawiona została jakichkolwiek oznaczeń dynamicznych, agogicznych czy artykularyjnych. Przeanalizujmy pierwsze takty tematu I.

Allegro moderato

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of R. Bukowski's X Sonata for piano. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for piano and features a complex texture with multiple registers. The right hand starts with a melodic line in the upper register, while the left hand plays a bass line in the lower register. The piece is marked 'Allegro moderato' and includes dynamic markings like '8va-1' and '8va-2'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as performance instructions like '8va-1' and '8va-2'.

Przykład 17. R. Bukowski – *X Sonata fortepianowa*, cz. I, t. 1-5

Sonatę otwiera interwał oktawy w bardzo niskim rejestrze (H_1 -H), pozostawiony do wybrzmienia, po którym prezentowany jest akordowy motyw w rytmie punktowanym. Temat przechodzi następnie do wyższego rejestru, wykorzystując opadające pochody szesnastkowe przy akompaniamencie harmonicznym lewej ręki. W takcie trzecim brzmienie zostaje ustabilizowane dzięki powtarzanej triolowej sekwencji. Kluczem do interpretacji omawianego fragmentu może być twórcze zrozumienie roli rejestrów i faktury. *Sonata* nie jest poprzedzona wstępem, wykonawca od pierwszych taktów rzucony zostaje na głęboką wodę wielodźwięków. Jedynym wprowadzeniem może być początkowa oktawa w partii lewej ręki – jej brzmienie można zatem zatrzymać na fermacie. Uprawnione wydaje się tu zastosowanie dynamiki *forte* – niski otwierający rejestr, zwarte, pięciodźwiękowe akordy i punktowany rytm decydują o dużym ładunku emocjonalnym tego fragmentu. Nagła zmiana rejestru, faktury i harmoniki prowokuje do zmiany charakteru – nastrojowe figury oktawowo-sekundowe czynią wyraźny kontrast z początkową ostrością brzmienia. Zastosować więc można w takcie drugim dynamikę *piano* oraz artykulację *legato*. Obecność faktury homofonicznej pozwala również na swobodne wyartykułowanie linii melodycznej w prawej ręce. Descendentalny rysunek linii melodycznej i powtarzane figury triolowe przynoszą chwilowe uspokojenie, co uwypuklić jeszcze można lekkim zwolnieniem.

PODSUMOWANIE

Rozpoczynając pracę nad interpretacją sonat fortepianowych Ryszarda Bukowskiego, wykonawca staje przed niełatwym zadaniem. Tekst nutowy z jednej strony otwiera przed nim wiele możliwości interpretacyjnych, z drugiej strony wymaga rzetelnego przeanalizowania. Czynniki intelektualny i racjonalny powinien w twórczy sposób wesprzeć intuicję i emocjonalizm. W pierwszej kolejności wykonawca winien określić formę utworu oraz przepływ treści tematycznych. Analiza wykazała, że kompozytor korzysta z klasycznych wzorców kształtowania formy sonatowej, wykorzystuje zasadę kontrastu, obecna jest także praca motywiczna i przetworzeniowa. Polifoniczne fascynacje kompozytora znajdują swój wyraz w wielogłosowej fakturze i stosowanych formach – fugach. Tradycyjne formy i techniki Bukowski zestawia z nowszymi, XX-wiecznymi technikami kompozytorskimi – np. notacją sekundową, aleatoryzmem rytmicznym czy techniką klasterową. Jedynym zabiegiem agogicznym stosowanym przez twórcę jest użycie włoskich, względnych oznaczeń tempa odnoszących się bardziej do kwestii wyrazowej, a mniej do ścisłego określenia tempa. Oznaczenia te niejednokrotnie przyporządkowane są konkretnym współczynnikiem formalnym, np. oznaczenie *allegro moderato* oznaczać może temat pierwszy, zaś *lento* – temat drugi. Warto jednak zauważyć, że nie zawsze kompozytor wydziela struktury tematyczne poprzez określenia agogiczne, wtedy niezbędna jest dokładniejsza analiza tekstu. Kolejną muzyczną podpowiedzią jest harmonika. Układy horyzontalne bazują na dość swobodnie traktowanej skali dwunastodźwiękowej, układy wertykalne zaś budowane są w oparciu o harmonikę kwartową, kwartowo-trytonową i tercjową. W języku muzycznym kompozytora niezwykle istotną rolę odgrywa strukturalizm interwałowy, a jego konsekwencją jest uzyskanie spójności porządku dźwiękowego. Stosowanie jednolitej harmoniki prowadzi także do uzyskania konkretnych właściwości ekspresyjnych i wyrazowych. Warto też dodać, że fundamentem rozwoju formy są myśli tematyczne, przekształcane, modyfikowane i wariantowane. Konkretnie interwały tworzące strukturę melodyczną tematów (np. interwał kwarty, trytonu lub septymy wielkiej) zyskują znaczenie formotwórcze i stanowią podstawę do dalszego rozwoju tematycznego. Harmonika, faktura czy rejestry pełnią funkcję interpretacyjnych drogowskazów, podobnie jak u kompozytorów epoki baroku. System dźwiękowy kompozytora w naturalny sposób generuje więc pewne rozwiązania wyrazowe.

Rozważania niniejsze w żaden sposób nie wyczerpują jednak tematu, a stanowią jedynie przyczynek do twórczej refleksji nad interpretacją *Sonat fortepianowych* Ryszarda Bukowskiego. Wykonawca nie jest odtwórcą, a jego rola nie ogranicza się do odtwarzania. Wykonawca jest współtwórcą dzieła, a za sprawą swojego twórczego wkładu w kompozycję staje na równi z kompozytorem.

BIBLIOGRAFIA:

Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wrocław 2003.

Ryszard Bukowski. Szkice do portretu, red. Anna Granat-Janki (przewodnicząca), Joanna Subel, Andrzej Wolański, Agnieszka Zwierzycka, Wrocław 2009.

Pijarowska Aleksandra, *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło*, Wrocław 2014.

Pytlak Andrzej, *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*, Białystok 1994.

Pytlak Andrzej, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Kraków 1979.

PIANO SONATAS BY RYSZARD BUKOWSKI – A SEARCH OF INTERPRETATIVE KEYS

Performing a forgotten piece or work by a not-well-known composer is always a great challenge for an artist. The fact that there are no recordings, no performance traditions or at least an arranged and published score is not conducive to a decision to include such a piece in one's repertoire. Which elements should a performer pay attention to while working on unknown contemporary pieces? Aside from the emotions and intuition, which influence the shape of a composition in a natural way, he or she should also refer to the intellectual side of interpretation. The issue to reflect on is the way how the knowledge and awareness of the form of a work, its texture, harmony, rhythm and other elements of a music piece may influence the final shape of its interpretation.

Ryszard Bukowski – a composer, music theoretician, journalist and organiser of musical life became a permanent part of the musical cityscape of Wrocław of the afterwar period. His numerous compositions include works for diversified line-ups, from solo pieces to vocal-and-instrumental ones. As a skilful pianist, Bukowski eagerly wrote music featuring the piano, and the works he composed the most frequently were solo sonatas. Writing as many as ten piano sonatas took him only a little more than a decade. Was the title of a piece what made the composer refer to this very traditional form thanks to its genre significance? Or was it just the opposite, i.e., with the title being merely a provocation? Perhaps Bukowski's characteristic creative feature was combining tradition with modernity and on the basis of traditional formal patterns he proposed original solutions in reference to harmony, rhythm or texture? The article analyses Bukowski's Piano Sonatas no. 2, 5, 9 and 10 in terms of their performance.

Keywords: Ryszard Bukowski, sonata, piano, analysis, interpretation, performance.