

EWA NIDECKA

Wydział Muzyki

Uniwersytet Rzeszowski

## IV koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – wyrafinowany świat dźwięków

### Kontekst powstania dzieła

Koncert fortepianowy Andrzej Nikodemowicz (1925-2017) napisał, będąc dojrzałym kompozytorem. Miał już w dorobku szereg dzieł religijnych oraz nie-religijnych, jak i wszelkich prób w zakresie stosowania nowych technik kompozytorskich. Do 1994 r., kiedy to *Koncert skrzypcowy* (1973) został przerobiony przez kompozytora na *I Koncert fortepianowy*, a więc przez okres czterdziestu siedmiu lat aktywności twórczej, powstało zaledwie kilkanaście utworów na fortepianowych oraz na fortepian i orkiestrę<sup>1</sup>. Przewaga dzieł religijnych, które powstały w okresie lwowskim, podyktowana była wydarzeniami, które miały miejsce w jego życiu, jak dramat II wojny światowej czy presja ideologii komunistycznej, której Andrzej Nikodemowicz był poddawany w okresie powojennym do końca pobytu w swoim rodzinnym Lwowie, a więc do 1980 r. W tym kontekście utwory z tekstem, będące świadectwem głębokiej wiary nie tylko religijnej, ale także wiary w przezwyciężenie wszelkich niegodziwości, których nie szczędziła mu komunistyczna władza<sup>2</sup>, były pierwszą potrzebą twórczą. Te ciężkie

<sup>1</sup> Są to: *II i III Sonata fortepianowa* (1952, 1958), *Wariacje C-dur* na fortepian (1958), *6 małych etiud na fortepian* (1958), *20 Ekspresji* na fortepian (1960), *Ekspresje* (66 miniatur) na fortepian (1960), *3 Etiudy* na fortepian (1964), *Impresja* na fortepian (1965), *Concertina na tematy Sonatiny C-dur M. Clementiego* na fortepian (I wersja 1967), *Sonorità w trzech zwrotkach* na fortepian (1972), *Etiuda-tocatta na fortepian* (1984), *4 Medytacje* na fortepian (1986); por. E. Nidecka, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Rzeszów 2010, s. 335-337.

<sup>2</sup> Do najcięższych szykan po II wojnie światowej należało usunięcie w 1973 r. Andrzeja Nikodemowicza z pracy w konserwatorium lwowskim, objęcie zakazem wykonywania jego utworów w latach 1950-1980 oraz likwidacja w połowie lat siedemdziesiątych wszystkich nagrań jego utworów z zasobów lwowskiego radia.

czasy kompozytor wspomina w artykule *Moje lwowskie lata*, w którym stwierdza: „Pisałem między innymi – w zupełnej konspiracji – dużo muzyki sakralnej, której nie mogłem ujawnić. Pisałem ją jednak z wewnętrznej potrzeby. Dopiero po przyjeździe do Polski [1980, przyp. E.N.] utwory te mogły ujrzeć światło dzienne”<sup>3</sup>. Słowa te tłumaczą koncentrację na gatunkach religijnych, która pozwalała przetrwać trudne czasy izolacji przez sowiecką władzę od osiągnięć muzyki europejskiej. Izolacja ta objęła także innych polskich twórców (ze względu na przymus podporządkowania muzyki ideologicznym celom). Jednak bez względu na podejmowane gatunki cała twórczość Andrzeja Nikodemowicza jest świadectwem przywiązania do wyznawanych wartości humanistycznych i światopoglądowych.

Przyczyną zwrotu kompozytora w kierunku twórczości fortepianowej było nawiązanie współpracy z wybitnym interpretatorem dzieł Nikodemowicza, węgierskim pianistą zamieszkałym na stałe we Lwowie Jozsefem Örmenym. Był on zarówno pierwszym wykonawcą *I Koncertu*, dla którego Nikodemowicz dokonał przeróbki *Koncertu skrzypcowego*, otwierając serię powstałych później koncertów fortepianowych, jak i niemal wszystkich dzieł napisanych na ten instrument. Sześć spośród siedmiu koncertów fortepianowych powstało w nowym tysiącleciu w latach 2002-2007. *IV Koncert fortepianowy* kompozytor skomponował w roku 2003. Nasilenie twórczości fortepianowej przypieczętował fakt powstania rok wcześniej *II* i *III Koncertu fortepianowego*. Za każdym razem, podejmując ten gatunek muzyczny, kompozytor miał odmienną wizję dźwiękową, której przyświecała jedna, wciąż niezmiennie ta sama idea, uzyskania pełni wysublimowanego brzmienia. Te dążenia widoczne są również w *IV Koncercie fortepianowym*.

## Struktura dzieła a integralność formy

Budowę formalną dzieła wyznaczają dwie nierównej wielkości części. Pierwsza jest krótsza, obejmuje 58 taktów, druga – jest ponad dwukrotnie dłuższa i stanowi punkt ciężkości utworu:



Wykres 1. Przebieg formalny *IV Koncertu fortepianowego*

<sup>3</sup> A. Nikodemowicz, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, vol. II sectio L, 2004, s. 195.

Biorąc pod uwagę powstałe do 2003 roku pierwsze cztery koncerty fortepianowe, każde z dzieł ma odmienną budowę formalną. *I Koncert* zachowuje układ pięcioczęściowy przedzielony interludiami (pomiędzy I i II oraz III i IV cz.), *II Koncert* jest jednoczęściowy z wewnętrznym podziałem na ogniwa w oparciu o budowę szeregową. *III Koncert fortepianowy*, który został określony przez Tomasza Jasińskiego jako koncert-miniatura, został ujęty w klasyczną formę trzyczęściową ABA<sup>4</sup>. Kolejne dzieło – *IV Koncert fortepianowy* można również przyporządkować do gatunku koncertu-miniatury, ze względów objętościowych (171 taktów, czas trwania ok. 9 minut). Wprowadza on nową propozycję w zakresie przebiegu formalnego, która, jak już nadmieniono, składa się z dwóch nierównych części.

Pod względem struktury utwór wykazuje niezwykłą koherencję. Wpływa na nią podstawa strukturalna, którą jest temat. Pojawia się on w pierwszych taktach utworu i w dalszej narracji pojawia się on konsekwentnie, obejmując zarówno pierwszą, jak i drugą część (przykład 1).



Przykład 1. Cz. I, temat *IV Koncertu fortepianowego*

Już sama budowa tematu zwraca uwagę pod względem dwóch elementów. Po pierwsze cechuje go spoistość, którą warunkuje jednorodna budowa, bez wewnętrznego podziału. Ta cecha promieniuje na cały utwór. Jednorodna budowa tematu zawiera cechy wyróżniające, jak inicjalna kwarta wznosząca, następnie rytm ćwierćnuty z kropką i ósemki, oraz opadający interwał septymy wielkiej i następującej po niej wznoszącej kwinty. Drugim elementem jest atonalny charakter tematu. W jego przebiegu melodycznym elementem charakterystycznym są trzy ostatnie nuty ze wspomnianą septymą wielką, po której następuje kwinta w przeciwnym kierunku. Te trzy ostatnie nuty tematu przesadzają o jego atonalnym charakterze. Warto zauważyć, że eksponowanie interwału kwinty o kierunku wznoszącym miało już miejsce w *II Koncercie fortepianowym* Nikodemowicza. Zarówno w tamtym dziele, jak i omawianym taka konstrukcja tematu wyzwala potencjał rozwojowy i domaga się dalszej kontynuacji. Zatem i tutaj element rozwojowy wysuwa się na plan pierwszy, potwierdzając tezę, że jest on główną cechą stylu kompozytora.

W stosunku do poprzednich koncertów fortepianowych Andrzeja Nikodemowicza różnica omawianego dzieła polega na zagęszczeniu projekcji tematu i jego zróżnicowanych modeli wariantowych (ta cecha zawsze jest regułą w twórczości

<sup>4</sup> T. Jasiński, „*III Koncert fortepianowy*” *Andrzej Nikodemowicz. Muzyka piękna*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia*” 2007, vol. V. Sectio L, s. 76.

kompozytora). Temat często jest podstawą faktury polifonicznej, gdzie podlega zasadom kontrapunktu w otoczeniu dodanych głosów instrumentalnych, zachowując jednak swój prymat. Na przestrzeni 58 taktów pierwszej części temat i jego liczne modele wariantowe pojawiają się jedenaście razy. Tak gęste nasycenie materiałem tematycznym tworzy spójną konstrukcję dźwiękową. Owo nasycenie jest pewnym zwrotem w kierunku klasycznej formy koncertu.

W dorobku twórczym kompozytora klasyczne podejście do formy występuje w wielu dziełach w ramach różnych gatunków muzycznych. Jednak trzeba zauważyć, że w koncertach fortepianowych najbardziej swobodne pod względem budowy formalnej są pierwsze dwa dzieła. Począwszy od *III Koncertu fortepianowego* następuje powrót do klasycznych wzorców i posługiwanie się tradycyjnymi środkami wyrazu, wśród których jednak kompozytor dąży do uzyskania możliwie największej sublimacji brzmienia, przywiązuje też wagę do detalu. Ważkim elementem w budowaniu strony brzmieniowej jest kolorystyka ruchu, którą kompozytor w wyważony sposób kształtuje w partii fortepianu, opierając się na dwunastotonowym materiale, dobierając zróżnicowane rejestry, dynamikę, akordy i struktury meliczne, tworząc miejscami wielopłaszczyznowe, zmienne układy fakturalne.

Cechą pierwszej części koncertu jest zmienność rytmiczna polegająca na naprzemiennym wprowadzaniu różnych podziałów rytmicznych, jak: ósemkowy, szesnastkowy, triolowy i sekstolowy, oraz na jednoczesnym nakładaniu podziału dwójkowego i triolowego. W niektórych fragmentach, w wyniku zastosowania zwolnień oraz oznaczeń muzycznego przebiegu *espressivo*, następuje zatrzymanie czasu muzycznego. Taka sytuacja ma miejsce na przykład w epilogu pierwszej części koncertu oznaczonej tempem *Largo* (przykład 2).

The image shows a musical score for Example 2, which is the first movement of the IV Concerto for Piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part and a string section. The piano part begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes a *div.* (divisi) marking. The string section also starts with *pp*. The score is marked with a circled number 50, indicating the start of the example. The piano part has a melodic line with some chromaticism and a bass line with a similar character. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation.

Przykład 2. *IV Koncert fortepianowy, cz. I, zatrzymanie muzycznego czasu, t. 50-56*

Zmienność rytmiczna i agogiczna w połączeniu z wykorzystaniem pełnego materiału dwunastotonowego warunkującego fluktuację sprzyja budowaniu osobliwego nastroju, pełnego wyciszenia, łagodności, subtelności, spojrzeniu w głąb siebie (przykład 2).

The image displays a musical score for Example 3, consisting of four systems of staves. The first system shows a piano part (treble clef) with a dynamic marking of *p* and a violin part (treble clef) with a dynamic marking of *p*. The second system continues the piano and violin parts. The third system features a grand piano part (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *p* and a violin part (treble clef) with a dynamic marking of *mp*. The fourth system shows the piano and violin parts with dynamic markings of *p* and *mp* respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 3. *IV Koncert fortepianowy*, cz. I, t. 41-43

Nastój ten podkreśla wyciszona dynamika i użycie wysokich rejestrów w aparacie wykonawczym. Ten szczególny charakter dominuje w całej pierwszej części koncertu. Nadrzędnym zamysłem kompozytora jest maksymalne wydobywanie walorów ekspresyjnych, wyrafinowanych przebiegów dźwiękowych, które zostały skomponowane za pomocą zmiennego, barwnego materiału muzycznego wypracowanego w wyniku zastosowania kolorystyki ruchu i różnicowania barw.

W twórczości instrumentalnej, zwłaszcza fortepianowej Andrzeja Nikodemowicza, fragmenty muzyczne skomponowane na zasadzie zmienności rytmicznej, kolorystycznej, dynamicznej i agogicznej, w tym zawierające elementy zatrzymania czasu muzycznego, stanowią istotę stylu kompozytora. Spośród wymienionych elementów podkreślić należy rolę czynnika rytmicznego, którego paradoksalnie cechą *constans* jest zmienność, mianowicie zmienne podziały rytmiczne, nieregularność, podbudowane zmiennością agogiczną.

Druga część koncertu oznaczona tempem *Allegro energico* występuje *attacca* po pierwszej części. Ze względu na ponad dwukrotnie większą ilościowo materiał stanowi punkt ciężkości utworu. Zawiera ona wewnętrzny podział na pięć różnej

długości ogniw, które można przyporządkować do luźno rozumianej budowy ABA, z tym jednak, że skrajne części nie powielają *sensu stricto* materiału dźwiękowego, bardziej natomiast odnoszą się do energetycznego wyrazu, wysuwającego się w drugiej części koncertu na plan pierwszy. Można powiedzieć, że kompozytor stopniowo odchodzi tutaj od dominującej w wielu jego utworach klasycznej budowy ABA na rzecz dwuczęściowości. Taki układ formalny wiąże się z pewną swobodą podyktowaną aktualną potrzebą dostosowania elementarnych współczynników dzieła do ram konkretnej koncepcji kompozytorskiej, o których kompozytor decyduje w trakcie aktu komponowania. W przypadku dojrzałej twórczości Andrzeja Nikodemowicza koncepcje te są budowane za pomocą tradycyjnych środków wyrazu, ale w możliwie najbardziej zróżnicowany sposób, mający na celu wydobyć estetycznie wysublimowanych zestrojów dźwiękowych. Zatem budowa drugiej części koncertu, pomimo iż zachowuje znamiona układu trzyczęściowego, to jednak jest kształtowana w sposób swobodny pod względem proporcji poszczególnych ogniw i materiału dźwiękowego.

Jak nadmieniono wyżej, najistotniejszym czynnikiem podstawy strukturalnej drugiej części jest temat, który wielokrotnie wystąpił w pierwszej części dzieła. Ma on jednak więcej modeli przekształceń. Pojawia się już w trzecim takcie drugiej części w partii fortepianu. Kompozytor zrezygnował z pierwotnego rytmu na rzecz równych ósemek w zdwojeniach oktawowych, ale z zachowaniem wysokości dźwięku (przykład 4).

Przykład 4. *IV Koncert fortepianowy, cz. II*, jeden z modeli wariantowych tematu (oznaczony literą T), t. 61

Wariant modelowy tematu może występować w innej, na przykład polirytmicznej projekcji, przez oznaczenie długimi wartościami rytmicznymi wybranych dźwięków przebiegu pasażowego (dalszy fragment przykładu nr 4, t. 66-69). Jest on tu zmodyfikowany pod względem rytmicznym (wydłużenie wartości rytmicznych) oraz kierunku i rozpiętości interwałów. Taki typ kształtowania faktury wystąpił już wcześniej, między innymi w *II Koncercie fortepianowym* tego autora.

Istotną cechą prezentacji tematu w drugiej części koncertu jest jego różnorodna lokalizacja. W odróżnieniu od części pierwszej, obejmuje ona również najniższe rejestry fortepianu. Ponadto jest dodatkowo wzmocniona zdwojeniem oktawowym i artykulacją *marcato* (np. t. 78-79).

Ostatecznie druga część koncertu wykorzystuje trzy typy materiału muzycznego. Pierwszy typ jest repetycyjny, żywiołowy, o silnym ładunku energetycznym, zachowującym styczność z perkusyjnym wykorzystaniem fortepianu. Oprócz zdwojeń oktawowych mieszczą się tu jeszcze naprzemienne akordy najczęściej o budowie tercjowo-sekstowej. Drugi typ nawiązuje do neoromantycznych tradycji koncertu fortepianowego, powiązanego z estetyką Siergieja Rachmaninowa. Objawia się ona rozległymi pasażami z narracją melodyczną w najwyższym rejestrze fortepianu, walorami ekspresywnymi i nieco większą wyrazistością tonalną (przykład 5).



Przykład 5. *IV Koncert fortepianowy*, cz. II, fragment nawiązujący do stylistyki Siergieja Rachmaninowa, t. 67-68

Nawiązanie do neoromantycznej tradycji koncertu fortepianowego objawia się tutaj eksplozją uczuciowości, stylu *concitato*, ocierającego się niekiedy o swego rodzaju egzaltację. Zarówno pierwszy, jak i drugi typ materiału dźwiękowego stanowi podstawę skrajnych ogniw drugiej części koncertu.

Wreszcie trzeci typ materiału muzycznego tworzącego nastrój uspokojenia, wyciszenia, spowolnienia, a nawet zatrzymania muzycznego czasu, znanego z pierwszej części utworu. Jednak, pomimo iż te fragmenty występują tylko dwa razy, to stanowią niezwykle ważne momenty w całościowej koncepcji utworu. Za pierwszym razem – w ogniwie oznaczonym tempem *Poco meno mosso, ma con moto* (t. 88-92), tu jednak uspokojenie jest krótkotrwałe. Kolejna taka zmiana występuje w dłuższym fragmencie, w ogniwie oznaczonym tempem *Lento* (t. 123-127), następnie *Moderato* (t. 128-141). Ważne dla całości cechą przebiegu tego fragmentu jest swobodne kształtowanie poszczególnych ogniw, wydzielonych procesem planu wyrazowego, który charakteryzuje się odejściem od klasycznych reguł zachowania właściwych proporcji na rzecz uwypuklenia elementu uczuciowości czy potencjału energetycznego. W przeważającej większości kompozytor rezygnuje z wprowadzenia ostrych zmian tempa, charakteru i nastroju na rzecz płynnych, łagodnych przejść z jednego do drugiego typu materiału dźwiękowego (z wyjątkiem dwóch przypadków, np. gwałtowna zmiana charakteru rozpoczyna część drugą koncertu, jak w przykładzie 4). Wyżej przedstawiona zasada kształtowania materiału muzycznego stanowi strukturalny fundament, który charakteryzuje znaczną część koncertów fortepianowych Andrzeja Nikodemowicza.

Na spójność drugiej części koncertu (podobnie jak w części pierwszej) wpływa częste pojawianie się tematu. Występuje on w szerokiej palecie rejestrów fortepianu. Jego projekcja niekiedy wzmocniona jest instrumentami dętymi i kwintetem smyczkowym. Najczęściej taki układ fakturalny wprowadzany jest we fragmentach wzmoczonych napięciowo z widocznym *crescendem* dynamiczno-wyrazowym, doprowadzającym do kulminacji (o czym mowa będzie dalej). Spójność tematyczna dzieła potęgowana jest również w innych zakresach, na przykład w kształtowaniu modeli fakturalnych opartych na wybranym elemencie tematu. Mianowicie w niektórych fragmentach kompozytor wykorzystuje jedynie rytm tematu z charakterystyczną ćwierćnutą z kropką, który jest łączony z innymi przebiegami dźwiękowymi i często – jak jest to w naturze kompozytora – z jego licznymi przekształceniami wariacyjnymi, jak odwrócenia schematu rytmicznego, rozczłonkowanie na drobniejsze komórki rytmiczne, projekcja w dyminucji etc. Takie kształtowanie materiału muzycznego świadczy o dominacji zasady rozwojowości na etapie mikroformy, należące do głównych elementów stylu kompozytorskiego Andrzeja Nikodemowicza. Energetyzm tej części wzmocniany jest przez zastosowanie ostrych, zadziornych rytmów punktowanych.

Przebieg napięciowy drugiej części koncertu jest ciągiem falujących napięć i odprężeń, z dominującą rolą licznie występujących kulminacji. Ich częste występowanie przesądza o niejednorodnym charakterze w zasadzie całego utworu. Najdłuższa i najbardziej znacząca kulminacja występuje w finalnym zakończeniu dzieła, w którym partia fortepianu, skonstruowana na zasadzie naprzemiennych powtarzalnych, repetowanych gęstych akordów o różnej strukturze (tercjowych,



kwartowo-sekundowych, mieszanych) samodzielnie buduje element wyrazowy. Kończy się on eksplozją ostatniego akordu, wzmocnioną orkiestrowym tutti.

Charakteryzując *IV Koncert fortepianowy*, można wyszczególnić następujące cechy strukturalno-brzmieniowe:

1. komplikacja rytmiczna (w szczególności nakładanie podziałów dwudzielnych na trójdzielne)
2. pełny atonalizm z wykorzystaniem czynnika chromatycznego
3. dysonansowa harmonika
4. spójność fakturalno-motywiczna poprzez częste wykorzystanie tematu
5. uwypuklenie właściwości kolorystycznych i niuansów barwowych (cieniowanie barw)
6. zmienność dynamiczno-agogiczna i wyrazowa
7. budowanie faktury w oparciu o trzy zasady kształtowania materiału muzycznego: zmienną, fluktuacyjną o rozluźnionym przepływie czasu, wolną, stabilną, kontrapunktującą, złożoną z długich wartości oraz szybką, wyzwalającą potencjał energetyczny
8. permanentna rozwojowość na etapie mikroformy

Pod tym względem utwór ten jest bliski w swych założeniach z *II Koncertem fortepianowym*, który powstał w 2002 roku, dzieli je więc odległość czasowa jednego roku. Jednym z powodów powstania tak znacznej liczby koncertów fortepianowych w krótkim czasie było niezadowolenie kompozytora z efektów uzyskanej pracy. Stając przed pomysłem napisania nowego koncertu na fortepian, kompozytor chciał za każdym razem uzyskać odmienny wyraz i brzmienie, stąd powstałe do 2003 roku cztery koncerty fortepianowe mają różnorodną formę i pomysł kompozytorski. Są zatem wyrazem pewnych poszukiwań co do kształtu, brzmieniowości, ogólnego wyrazu dzieła. Jakkolwiek wszystkie koncerty fortepianowe Andrzeja Nikodemowicza mają zróżnicowaną budowę formalną (poprzednie dzieła tego gatunku mają na przykład formę pięcioczęściową o symetrycznym układzie części, szeregową, ABA'), to pod kątem brzmieniowym mieszczą się w jednym kręgu estetycznym, charakterystycznym dla idiomu stylistycznego kompozytora. W twórczości Andrzeja Nikodemowicza wyraźnie widać dążenia do uzyskania możliwie najpełniejszego, najbardziej adekwatnego do wyobrażeń autora obrazu dźwiękowego.

### **Problematyka stylu późnego wobec próby fenomenologicznej interpretacji**

Jeżeli chodzi o kwestię „stylu późnego”, to zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, oczywistym faktem jest jej odrębność od wcześniejszej twórczości kompozytora, wobec jej stylu indywidualnego, który poprzedzał omawiane style. Jak

dalej rozważa autor, od czasów Wilhelma Diltheya wiadomo, że omawianie jakiejś części twórczości ma jedynie sens wówczas, kiedy się na nią patrzy w relacji do całości, której nie powinno się tracić z oczu<sup>5</sup>. Otóż twórczość fortepianowa zaprezentowana w koncertach fortepianowych Andrzeja Nikodemowicza rozpatrywana w tym kontekście, w sposób szczególny odróżnia się od wcześniejszej twórczości. Mianowicie akcentuje pewne momenty dzieła, które na tle całego dorobku stają się swoistym wyróżnikiem. Tymi momentami są wszelkie fragmenty zatrzymania muzycznego czasu. Odgrywają one rolę szczególnego wyróżnika, o wyjątkowym znaczeniu estetycznym, sprzyjającym dostrzeżeniu muzycznego detalu, wysublimowanych jakości brzmieniowych, zwróceniu uwagi na walory kolorystyczne, zwłaszcza w zakresie doboru pastelowych barw instrumentalnych oraz wprowadzeniu nastroju refleksyjno-medytacyjnego, skoncentrowanego na zadumie i nostalgii. Fragmenty te należą do najpiękniejszych momentów dzieła. Nie wystąpiły one z takim nasileniem nie tylko we wcześniejszej twórczości tego kompozytora, lecz w całościowym jego dorobku. Rozproszenie pola dźwiękowego, które cechuje partię fortepianu, jest w największym stopniu wyznacznikiem funkcji ekspresyjnych warunkujących powstanie wyrafinowanego przebiegu struktur dźwiękowych (por. przykład 3). Wyszczególnione momenty dzieła występują we wszystkich koncertach fortepianowych Nikodemowicza, pełniąc – jak nadmieniono wcześniej – osobliwą funkcję estetyczną. Widoczny element refleksji i zadumy, spojrzenie wstecz, dokonywanie pewnego rodzaju podsumowań, zwykle jest cechą późnej twórczości każdego twórcy. Znajdujemy je również w omawianym dziele.

W fenomenologii transcendentnej Edmund Husserl ujmuje fenomen jako to, co się zjawia. Definiuje go jednak w podwójnym sensie: 1) w sensie zjawiska (*Erscheinung*), które przejawia się w obiekcie, 2) w sensie tak uznanego obiektu, jak zjawia się on w zjawiskach (pod wyłączeniem wszystkich empirycznych uznań w bycie). Wyróżnia zatem fenomeny w sensie immanentnym, samo zjawianie się, przedstawienie, akty świadomości, oraz fenomeny w sensie transcendentnym, zjawiające się przedmioty same w sobie. Fenomenem jest wszystko, co jest bezpośrednio dane świadomości i tylko tak, jak jest dane. Terminem tym obejmuje to, co jest poznane, jak i samo poznawanie, to, co przypominane, jak i samo przypominanie oraz świadomość tego<sup>6</sup>. W jednym z rozważań fenomenologicznych autor zauważa, że jeśli mamy naocznie uchwycone fenomeny, to w ich przypadku jednostkowe akty oglądu (*Schauungen*) są niewystarczające. Konieczne są „ideujące abstrakcje”, w wyniku których uzyskujemy naocznie zrozumiałe przedmioty ogólne (*einsichtige Allgemeinheiten*), istoty, co do których występuje oglądowa jasność co do istoty poznania. Kolejnym krokiem, nawiązującym do rozważań

<sup>5</sup> M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 49-51.

<sup>6</sup> Ks. J. Krokos, *Fenomenologia Edmunda Husserla, Aleksandra Pfändera, Maxa Schelera*, Warszawa 1992, s. 29-30.

Kartezjusza o jasnym i wyraźnym spostrzeganiu, jest absolutna samoprezentacja (przez jej prezentację w czystej oczywistości, czystym oglądzie). Następnym etapem jest uzyskanie pewnej nowej obiektywności jako danej absolutnej, mianowicie – obiektywności istoty. Zaś fundamentem badań fenomenologicznych jest uchwycenie sensu absolutnej prezentacji, absolutnej jasności bycia danym<sup>7</sup>. Odnosząc założenia fenomenologiczne do twórczości fortepianowej Andrzeja Nikodemowicza, a konkretnie do *IV Koncertu fortepianowego*, należy uchwycić sens wysublimowanych brzmieniowo momentów dzieła, rozpatrując jego istotę w oparciu o następujące kategorie:

- przebieg czasowy jako jeden z najistotniejszych czynników kształtowania estetyki brzmienia,
- projekcja poszczególnych elementów dzieła muzycznego w kontekście przebiegu czasu muzycznego,
- kolorystyczny dobór barw w ramach jednolitego pasma brzmieniowego,
- wzajemne relacje występujących w dziele fakturalno-brzmieniowych różnicowań.

W kształtowaniu wyrafinowanego świata dźwięków *IV Koncert fortepianowy* Andrzeja Nikodemowicza jedną z najistotniejszych kategorii jest projekcja czasu muzycznego. W perspektywie fenomenologicznej dane są ujęcia czasowe, przeżycia, w których przejawia się coś czasowego w sensie obiektywnym. Dane są również momenty przeżyć, które w sposób szczególny „fundują” ujęcie czasowe jako takie, a więc ewentualne specyficznie temporalne treści ujęcia dzieła<sup>8</sup>. Owe szczególne momenty przeżyć objawiają się we wszelkich zwolnieniach przebiegu czasu muzycznego występującego w dziele. Ich cechą charakterystyczną jest gradacja tego procesu, tzn. przygotowanie do całkowitego zatrzymania przebiegu muzycznego, poprzez regulacje rytmiczne polegające na wprowadzeniu coraz wolniejszych wartości rytmicznych, aż do wybrzmiewania (zatrzymania) na długich akordach (przykład 6).

Momenty te zdominowały pierwszą część koncertu. Występują one również kilkakrotnie w drugiej części, stanowiąc istotny kontrast wyrazowy w stosunku do fragmentów o charakterze energetycznym. Warto zaznaczyć, że cała pierwsza część utworu jest w tempie *lento* i ze względu na charakter oraz aspekty interpretacyjne jest ona doprecyzowana określeniami wykonawczymi, jak: *espressivo*, *leggiero tranquillo*, skutkującymi w wielu miejscach tempem *rubato*. Zatem powyższe uwarunkowania wyróżniają kategorię przebiegu czasowego dzieła i jej wpływu na ostateczny wyraz.

<sup>7</sup> W tym przypadku są to obiekty dźwiękowe; por. E. Husserl, *Idea fenomenologii*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 1990, 2008, s. 17-21.

<sup>8</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przekł. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 11.

Musical score for measures 26-28. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The tempo/mood is marked 'espr.' (espressivo) and the dynamic is 'p' (piano). The key signature has two sharps (F# and C#).

a) t. 26-28

Musical score for measures 44-49. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The tempo/mood is marked 'rit. calando' (ritardando, calando) and 'Largo'. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The key signature has two sharps (F# and C#).

b) t. 44-49

Przykład 6. *IV Koncert fortepianowy, cz. I*, gradacyjne operowanie wartościami rytmicznymi, ukazująca dojście do zatrzymania czasu muzycznego

W projekcji i wzajemnych relacjach poszczególnych elementów dzieła rozpatrywanych w kontekście fenomenologicznym istotną funkcję pełni partia fortepianu. Jej konstrukcja polega na projekcji rozproszonej wysokości dźwięków, występujących niekiedy w połączeniu ze śpiewną linią melodyczną tematu w różnych grupach instrumentalnych. Owo rozproszenie, osadzone w 12-tonowym spektrum dźwiękowym, całkowicie pozbawione jest odniesień tonalnych, które jednocześnie „niwelują” dysonansowość struktur pionowych, skutkując nową jakością estetyczną. Największe znaczenie ma tu wypadkowa czynnika harmonicznego, melodycznego i rytmicznego, pozbawionego jednolitego pulsu oraz wszelkich przejawów symetrii (dotyczy to zwłaszcza nieregularnej długości fraz). Na uwagę zasługuje dwupłaszczyznowość faktury fortepianowej. Jedną płaszczyznę tworzy melodyczno-rytmiczny przebieg w drobnych wartościach – najczęściej ósemkach (triołach ósemkowych) lub szesnastkach (nierzadko w tempie *rubato*), zaś drugą – melodyczna kombinacja długich i krótkich wartości rytmicznych, niezachowują-

cych żadnych powtarzalnych reguł (przykład 6a). Reguły te zdominowane są czynnikiem permanentnej rozwojowości motywiczno-wyrazowej. Powyższe elementy pogłębia stopniowana dynamika *piano*, jak również zastosowanie widełek dynamicznych (*crescendo*, *decrescendo*) i wspomnianego tempa *rubato*.

Kolejną kategorią w próbie fenomenologicznego uchwycenia sensu brzmienia *IV Koncertu fortepianowego* jest kolorystyczny dobór barw w ramach jednolitego pasma brzmieniowego. Otóż kompozytor nie stosuje możliwie największej różnorodności kolorystycznej, tylko operuje odcieniami jednolitej barwy. Objawia się to unikaniem skrajnych rejestrów instrumentalnych, a więc stosowaniem jednolitego wycinka rejestrowego, zwłaszcza w partii instrumentów smyczkowych. W partii fortepianu cieniowanie barwowe polega na kolorystyce ruchu, ale ograniczonej do wybranego rejestru tego instrumentu, najczęściej środkowego lub wysokiego. W przypadku rozszerzenia rejestralnego kompozytor unika zestawiania skrajnych rejestrów fortepianu, preferując płynne przejścia przez rejestry pośrednie. Dodatkowo walor kolorystyczny w ramach jednolitej barwy wzmacnia różna projekcja wartości rytmicznych, zachowująca płynną zmienność, niekiedy zacierająca podział dwójkowy i triolowy, aż do spowolnienia lub zatrzymania muzycznej narracji. Taka konstrukcja faktury powoduje powstanie wrażenia pewnej ulotności, nieuchwytności, niedookreśloności pola dźwiękowego.

Omówione wyżej kategorie nabierają szczególnego znaczenia w kontekście całego dzieła, którego przekaz jest wzmocniony w zestawieniu z fakturalno-brzmieniowymi różnicowaniami. Otóż w odróżnieniu od pierwszej części utworu, która jest utrzymana w jednolitym nastroju łagodnej narracji muzycznej, skutkującej ostatecznym zawieszeniem muzycznego czasu, druga część zawiera momenty silnie energetyczne, wzburzone, zdominowane różnorodnymi figuracjami w dynamice *forte*. W tym zestawieniu wzajemne relacje materiału muzycznego, poprzez uwypuklenie kontrastu charakteru pogłębiają znaczenie wszelkich różnicowań fakturalnych, skutkujących uzyskaniem różnorodnych niuansów brzmieniowych, leżących na przeciwległym biegunie. Szczególnym takim przykładem jest fragment od taktu 88, poprzedzony burzliwym przebiegiem czy wręcz eksplozją energii o charakterze *concitato* w partii fortepianu. Następujące bezpośrednio po nim uspokojenie oznaczone określeniem tempa *Poco meno mosso, ma con moto* w jeszcze większym stopniu uwypukla przeciwstawną stronę różnicowań fakturalno-brzmieniowych, występującą w obu fragmentach (przykład 7).

Cechą charakterystyczną wszystkich różnicowań fakturalno-brzmieniowych jest zasada braku identyczności, a więc permanentna zmienność w zakresie kształtowania materiału muzycznego, na co wielokrotnie zwracamy uwagę. Zmienność ta najczęściej dotyczy dynamiki, elementów melodyczno-rytmicznych, użytych rejestrów i agogiki w kontekście przebiegu czasowego. Wymieniona cecha, jak zaznaczono wcześniej, nabiera dopiero właściwego znaczenia w określonym otoczeniu brzmieniowym.

a) fragment o charakterze silnie energetycznym, t. 73-74

b) fragment o charakterze uspokojenia, odprężenia, wyciszający nagromadzone wcześniej emocje, t. 88-90

Przykład 7. IV Koncert fortepianowy, cz. II

## Wykonawstwo i recepcja twórczości A. Nikodemowicza

*IV Koncert fortepianowy*, jak wiele innych utworów fortepianowych Andrzeja Nikodemowicza, po raz pierwszy wykonał znakomity węgierski pianista na stałe zamieszkały we Lwowie Jozsef Örmény<sup>9</sup>. Z powodu wysokiego stopnia trudności nie ma wielu wykonawców nie tylko utworów fortepianowych, lecz także innych dzieł Andrzeja Nikodemowicza. W tym kontekście można przywołać choćby fakt światowego prawykonania *Koncertu skrzypcowego* tego kompozytora, napisanego w 1973 roku, który „czekał” aż czterdzieści lat, do 27 września 2013 roku, kiedy na II Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym „Andrzej Nikodemowicz – Czas i Dźwięk” (o festiwalu mowa będzie dalej) po raz pierwszy partię solową wykonała polska skrzypaczka Dominika Falger<sup>10</sup>. Niemożność znalezienia wykonawcy tego dzieła niejako zmusiła Andrzeja Nikodemowicza do dokonania przeróbki *Koncertu skrzypcowego* na *I Koncert fortepianowy*, dla którego kompozytor znalazł znakomitego wykonawcę, wspomnianego Jozsefa Örménya. Na trudność partii dzieł tego autora wpływają przede wszystkim skomplikowane podziały rytmiczne, wirtuozowska partia instrumentu solowego, znaczny stopień chromatyzacji, zmienność agogiczna i wyrazowa. Trudności wykonawcze dotyczą zarówno partii solowych – instrumentalnych i wokalnych, jak również trudności na poziomie dyrygenta i instrumentalistów orkiestrowych. Polskim pianistą, który ma w repertuarze dzieła Nikodemowicza, jest Marek Drewnowski. W ostatnim czasie (2018) znaczącą promocją spuścizny tego kompozytora było wydanie płyty CD „W kręgu Andrzeja Nikodemowicza” (DUX 1450) pod patronatem Lubelskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich. Płyta powstała z inicjatywy kompozytora i przyjaciela Andrzeja Nikodemowicza – Mariusza Dubaja. Obok kompozycji fortepianowych Tadeusza Majerskiego (profesora klasy fortepianu Nikodemowicza z czasów lwowskiego konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego)<sup>11</sup>, jak również utworów Mariusza Dubaja, na płycie utrwalono *19 ekspresji* na fortepian Nikodemowicza, w wykonaniu wspomnianego Marka Drewnowskiego. Jest to znaczący krok w zakresie rozpowszechniania muzyki tego twórcy, należącego niewątpliwie do osobowości ostatnich czasów.

---

<sup>9</sup> Pianista ten wykonał m.in. pierwsze pięć koncertów fortepianowych i *4 medytacje* na fortepian Andrzeja Nikodemowicza; por. J. Örmény, *Podarował światu piękno i miłość*, [w:] T. Księżka-Falger (red.), *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, Lublin 2018, s. 101-102; problematykę wykonawstwa i recepcji twórczości Andrzeja Nikodemowicza omawiam także we wcześniejszych artykułach dotyczących koncertów fortepianowych tego kompozytora: *I Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – ukryte pragnienie wolności*, „Notes Muzyczny” 2018, nr 1 (9); *II Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” XII.

<sup>10</sup> Programy festiwalu „Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk” 2012-2017.

<sup>11</sup> A. Nikodemowicz, dz. cyt., s. 193.

Ze względu na fakt, że Andrzej Nikodemowicz znaczną część życia spędził we Lwowie, jego dokonania na polu kompozytorskich od zawsze były przedmiotem zainteresowań tamtejszego środowiska muzycznego. Utwory Nikodemowicza były często wykonywane przez lwowskich artystów na salach koncertowych Lwowa, jak również w ramach lwowskiego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Kontrasty” obok innych dzieł kompozytorów polskich i europejskich. Tak więc we Lwowie w sposób szczególny kompozytor ten zaistniał w świadomości tamtejszego establishmentu. Również w Polsce, pomimo jeszcze wciąż zbyt małej znajomości utworów tego twórcy, poszerza się grono jego entuzjastów. W Lublinie, w którym Andrzej Nikodemowicz spędził ostatnie lata życia, nieocenioną rolę odgrywał festiwal muzyczny jego imienia „Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk”, zainicjowany przez Teresę Księską-Falger. Począwszy od pierwszej edycji w 2012 roku, kolejne rokrocznie odbywające się w ramach festiwalu koncerty przedstawiają bogatą spuściznę Andrzeja Nikodemowicza oraz inne polskie utwory, zwłaszcza powstałe w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku. Festiwal ten coraz wyraźniej zaznacza się na mapie polskich festiwali muzyki współczesnej. O muzyce tego kompozytora coraz więcej się mówi i pisze w relacjach prasowych w następstwie odbywających się koncertów festiwalowych prezentujących tę twórczość. Wszystkie te działania zmierzają do stałego umiejscowienia Andrzeja Nikodemowicza w kręgu wybitnych polskich twórców czasów najnowszych.

## Bibliografia

- Husserl Edmund, *Idea fenomenologii*, przekł. Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990, 2008.
- Husserl Edmund, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przekł. Janusz Sidorek, PWN, Warszawa 1989.
- Jasiński Tomasz, „III Koncert fortepianowy” *Andrzeja Nikodemowicza. Muzyka piękna*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia” 2007, vol. V. Sectio L.
- Krokos Jan, ks., *Fenomenologia Edmunda Husserla, Aleksandra Pfändera, Maxa Schellera*, Agencja Wydawnicza Katolików, Warszawa 1992.
- Nikodemowicz Andrzej, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia” 2004, vol. II sectio L.
- Örmeny Jozsef, *Podarował światu piękno i miłość*, [w:] Teresa Księska-Falger (red.), *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, Gaudium, Lublin 2018.
- Programy festiwalu „Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk” 2012-2017.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.

## Źródła niepublikowane

Wywiad autorki z Andrzejem Nikodemowiczem, Lublin, 16 maja 2008 r.



## Streszczenie

### **IV Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – wyrafinowany świat dźwięków**

Koncerty fortepianowe polskiego kompozytora Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017) należą do późnego i dojrzałego okresu jego twórczości. *IV Koncert fortepianowy* powstał w 2003 r. Jedną z najważniejszych cech koncertu jest integralność formy, poprzez częste występowanie tematu. Utwór ma budowę dwuczęściową, w której część druga stanowi punkt ciężkości. Zaprezentowana w utworze wizja dźwiękowa stanowi istotę stylu późnego tego kompozytora. Projekcja czasu muzycznego należy do najbardziej fundamentalnych elementów dzieła. W fenomenologicznej interpretacji dzieła, oprócz projekcji czasu muzycznego, jednym z najważniejszych czynników kształtujących estetykę brzmienia są: projekcja poszczególnych elementów dzieła muzycznego w kontekście przebiegu czasu muzycznego, kolorystyczny dobór barw w ramach jednolitego pasma brzmieniowego, wzajemne relacje występujących w dziele fakturalno-brzmieniowych różnicowań.

## Summary

### **Andrzej Nikodemowicz' Piano Concerto no. 4 – a sophisticated world of sounds**

The piano concertos by the Polish composer Andrzej Nikodemowicz (1925-2017) belong to the late and mature period of his creativity. *The Piano Concerto no. 4* was composed in 2003. One of the most important features of the concerto is the integrity of the form by the frequent occurrence of the theme. The composition has a two-part construction, wherein the second part is essential. The sound vision presented in the piece is the essence of the late style of this composer. Projection of musical time belongs to the most fundamental elements in this composition. In addition to musical time projection in an phenomenological interpretation of the works, one of the most important factors, shaping the aesthetics of sound are: projection of individual elements of a musical work in the context of music time, the colour sound selection within a uniform timbre, the relationships occurring in the work of textural and sonic differentiations.