

ROK 1972

ZESZYT 144

MATERIAŁY POMOCNICZE DLA NAUCZYCIELI SZKÓŁ I OGNISK ARTYSTYCZNYCH

Z ZAGADNIEŃ
NAUCZANIA GRY
NA FORTEPIANIE

CENTRALNY OŚRODEK PEDAGOGICZNY
SZKOLNICTWA ARTYSTYCZNEGO
WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/15



Z ZAGADNIENÍ NAUCZANIA GRY NA FORTEPIANIE

Redakcja: Henryk Radziwonowicz
Współpraca : Krzysztof Polakowski
Przygotowanie do druku: Irmina Brzozowska
Projekt okładki: Krzysztof Racinowski

SPIS TREŚCI

	Str.
OD REDAKCJI	5
Ewa Maria Głowska	
FUNKCJA ANALIZY FORMY MUZYCZNEJ W PROCESIE SAMODZIELNEGO UCZENIA SIĘ UTWORU FORTAPIANOWEGO	7
WYBRANE ZAGADNIENIA INTERPRETACJI W GRZE FORTAPIANOWEJ WEDŁUG JOAN LAST: INTERPRETATION FOR THE PIANO STUDENT	
Trans. i opr. Jacek Juliusz Jadacki	55

**WYBRANE ZAGADNIENIA INTERPRETACJI
W GRZE FORTEPIANOWEJ**

WEDŁUG JOAN LAST: INTERPRETATION FOR THE PIANO STUDENT

Tłumaczenie i opracowanie

Jacek Juliusz Jadacki

T r e ś ć : Wstęp. Frazowanie. Artykulacja. Dynamika.
Faktura. Agogika. Pedalizacja. Uwagi końcowe.

W S T Ę P

Autorka Interpretation for the Piano Student^{1/} Joan Last, profesor fortepianu w londyńskiej Royal Academy of Music, na początku ostatniego rozdziału swej pracy stwierdza m.in.: /.../ "książkę tę właściwie napisali moi uczniowie, ponieważ właśnie podczas lekcji z nimi miałam zwyczaj notować w skrócie wszystko to, co mogło później złożyć się na jej treść". Stąd też znaleźć w niej można wiele podstawowych problemów, z jakimi styka się w praktyce pedagogicznej nauczyciel fortepianu w szkole średniej. Joan Last z naciskiem podkreśla, że choć wiele uwag zawartych w pracy dotyczy spraw w szkole średniej już oczywistych, to jednak rzadko bywają one do końca respektowane przez uczniów i dlatego ich ciągle przypominanie jest obowiązkiem pedagoga.

To widoczne na każdej stronie Interpretation for the Piano Student powiązanie książki z codzienną praktyką pedagogiczną sprawia, że - mimo dyskusyjności pewnych sformułowań - wydaje się rzeczą celową zapoznanie z nią naszych nauczycieli gry na fortepianie. Ponieważ jednak część spraw poruszanych przez Autorkę tej pracy jest aktualna tylko na gruncie szkolnictwa angielskiego, niektóre zaś zagadnienia - w naszych warunkach istniejące, ale drugorzędne - są potraktowane zbyt rozwleknie,

^{1/}Joan Last: Interpretation for the Piano Student. London 1962 Oxford University Press.

dokonano obszernego wyciągu z pracy, która uległa przez to daleko idącej przeróbce. W opracowaniu zachowano prawie cały nutowy materiał przykładowy, przytoczony przez Autorkę dla ilustracji omawianych kwestii; wyłożono też możliwie wiernie poglądy Joan Last podając je w streszczeniu lub prawie dosłownie, przy czym w tym ostatnim wypadku - dla większej czytelności tekstu - pominięto cudzysłów. Porządek wykładu natomiast poważnie przeredagowano - w kierunku osiągnięcia zwięzłości i większej przejrzystości. I tak do rozdziału "Frazowanie" włączono rozdziały "The melodic line" i "The phrase", w rozdziale "Artykulacja" znalazły się problemy poruszone w rozdziałach "The fading sounds", "Legato", "Repeated notes", "The slur", "Staccato", rozdział "Dynamika" objął rozdziały "Tonal gradation", "The accent" i "The pause", rozdział "Faktura" odpowiada rozdziałowi "Tonal balance", rozdział "Agogika" powstał z rozdziałów "Tempo and rhythmic variation" i "Time problems", rozdział "Pedalizacja" poza treścią rozdziału "Pedalling" zawarł w sobie część materiału przedstawionego w rozdziale "Continuity", wreszcie w "Uwagach końcowych" znalazła się pozostała część rozdziału "Continuity".

W rozdziale "Pedalizacja" i wszędzie tam, gdzie jest mowa o pedałach zastosowano w miejsce rozpowszechnionych w polskim piśmiennictwie nazw pedałów: lewy, prawy i prolongator - określenia: pedał wyciszający, podtrzymujący i wychwytyjący, jako bardziej precyzyjne i odzwierciedlające istotę mechaniczno-akustycznej funkcji tych urządzeń.

W przykładach nutowych utwory Haydna oznaczone są według numeracji Anthony'ego van Hobokena, Mozarta zaś - według numeracji Ludwiga Aloisa Köchela.

F R A Z O W A N I E

Frazowanie jest w muzyce czymś równie naturalnym i nieodzownym, jak przestankowanie w mowie. Mimo to uczniowie niezwykle rzadko posiadają umiejętność naprawdę dobrego frazowania, zapewne dlatego, że fraza stanowi wypadkową wielu zja-

wisk, takich jak artykulacja, dynamika, faktura, agogika itp., które same w sobie bywają dostatecznie skomplikowane i nastroczają uczniowi całą masę problemów do rozwiązania. Lekarstwem na sprzeczne z duchem muzyki "sylabizowanie" każdego taktu jako oddzielnej całości - jakie zachodzi np. przy graniu linii melodycznej

Przykł. 1



z akcentami na każdy początek taktu, przez co ztraca ona cały swój impuls rozwojowy - jest wyraźne uświadomienie sobie rysunku całej frazy. "Wewnętrzne" słuchanie pozwala z biegiem czasu chwycić linie fraz w kilku głosach jednocześnie, słowem **m y ś l e ć f r a z a m i**. Jeżeli dwie osoby grają tę samą frazę w tym samym tempie i w obu wypadkach z zachowaniem prawidłowej wysokości i wartości rytmicznej dźwięków, i w jednym wykonaniu jest ona pełna vitalności, w drugim zaś - martwoży i nudy, to odpowiedzialnością za ten stan rzeczy obarczyć trzeba właśnie opanowanie /lub nie - w drugim wypadku/ owej **u m i e j ę t n o ś c i** myślenia frazami.

Z tego powinien zdawać sobie sprawę każdy pianista, a pianista pedagog przede wszystkim, zwłaszcza, kiedy ma do czynienia z uczniem, który jest zajęty bardziej wygraniem prawidłowych **n u t** niż prawidłowych **d ź w i ę k ó w**.

Zaśpiewanie frazy, ohoćby tylko "głosem wewnętrznym" pomaga takiemu uczniowi dostrzegać jej naturalny rysunek.

Przykł. 2



Jednym z najważniejszych wyznaczników frazy jest jej struktura rytmiczna; widać to w poniższych przykładach, gdzie niewłaściwie rozłożone akcenty mogą wywołać wrażenie niewłaściwego rytmu.

Przykł. 3



Przykł. 4



Położenie nacisku na krótszych dźwiękach powoduje złudzenie rytmiczne w postaci:

Przykł. 5, 6



Prawidłowe akcentowanie będzie oczywiście następujące:

Przykł. 7



Przykł. 8



Zagadnienie właściwego rozłożenia akcentów wewnątrz frazy daje o sobie znać bardzo wyraźnie w utworach, które rozpoczynają się przedtaktem. Akcentowanie w nich pierwszego dźwięku jest nie tylko świadectwem niemuzykalności grającego, ale po prostu zniekształca utwór, bowiem prawdziwa struktura rytmiczna może być w tym wypadku przekazana słuchaczowi jedynie poprzez właściwą gradację dźwiękową, to znaczy gradację w kierunku mocnej części taktu:

Przykł. 9



Przykł. 10



Powiązanie między strukturą rytmiczną a gradacją dźwiękową istnieje w muzyce niezależnie od rodzaju instrumentu i podane przykłady są pod tym względem uniwersalne. Pianista jednak musi się ponadto liczyć z następującym zjawiskiem specyficznym dla fortepianu: dźwięk fortepianu zanika bezpośrednio po uderzeniu klawisza i nie można temu całkowicie zapobiec nawet nacisnięciem pedału podtrzymującego. Zanikanie to uwarunkowane jest indywidualnymi właściwościami poszczególnych instrumentów, co zmusza grającego do ustalania na nowo wzajemnych relacji siły brzmienia dźwięków wewnątrz frazy z chwilą zmiany instrumentu

Drugim ważnym wyznacznikiem frazy jest jej przebieg funkcyjny – on to pozwala wyodrębnić frazę z większej jednostki formalnej, jaką jest zdanie muzyczne. Typ kadencji, którą kończy się fraza ma ogromne znaczenie dla dynamicznej gradacji całej frazy; na przykład kadencja doskonała implikuje na ogół stanowcze osiągnięcie końcowej toniki,

Przykł. 11

F. Mendelssohn: *PIEŚŃ BEZ SŁÓW* op.30 nr.3



natomiast kadencja zawieszona zwykle pociąga za sobą chwilowy spadek napięcia dynamicznego. Niewątpliwie z dwóch akordów typu D_4^6 i D_3^5 /por. przykł. 11 takt 2/ akord drugi, jako moment rozwiązania napięcia harmonicznego akordu opóźniającego, powinien być zagrany ciszej. Kłopoty zaczynają się dopiero przy ustalaniu stopnia tego ściszenia, na który to stopień decydująco wpływa właśnie zjawisko zanikania dźwięku:

Przykł. 12



Przykł. 13



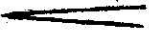
Zanikanie dźwięku uzależnia gradację dźwiękową od struktury rytmicznej pod innym jeszcze względem niż ten, o którym była mowa wyżej. Skrzypek czy śpiewak może realizować decrescendo od forte do mezzo forte na dwóch dźwiękach - niezależnie od ich wartości rytmicznej i od tempa utworu, natomiast jeśli by pianista w tempie adagio pierwszy akord /z przykł. 12/ forte, drugi zaś mezzo forte, a więc jak w tempie andante, drugi akord zabrzmiałby głośniejszy niż pierwszy, który tymczasem złączyłby znacznie "wybrzmieć".

Z tego względu, chociażby zaśpiewanie frazy jest bardzo pomocne przy ustalaniu ogólnego jej rysunku, trzeba mieć zawsze na uwadze, że nawet jeśli to będzie "śpiewanie w e w -

n e t r z n e " nie daje ono ścisłego obrazu ~~frazy~~ ~~wyrażenia~~ frazy muzycznej na fortepianie. Tymczasem skłonność do rozpoczynania frazy muzycznej w kategoriach głosu ludzkiego jest tak silna, że nawet godni zaufania wydawcy wprowadzają nas w błąd w zakłopotanie swoim w tym względzie bezkrytycyzmem. Oto często spotykany zapis:

Przykł. 14



Jak zrealizować znak , skoro crescendo na fortepianie możliwe jest do wykonania tylko w wypadku ruchliwego pochodu dźwięków?^{2/}

Na szczęście kompozytorzy zdają sobie z tego sprawę i w tempie wolniejszym od andante linię melodyczną zwykle uzupełniają rozdrobnionym rytmicznie akompaniamentem.

2/ Można nieco odmiennie ustosunkować się do poruszonego problemu: zdaniem niektórych pianistów i pedagogów oznaczenie dynamiczne w takich jak przytoczonych fragmentach /przykł. 12/ trafnie określa charakter frazowania /dynamiki/, jakie należy tu wykonać. Skłania to mianowicie wykonawcę do nieco głośniejszego, ale zarazem "miękkiego" zagrania wierzchołka linii melodycznej i do "całościowego" jej traktowania. Dlatego wydaje się, że jest to jedyne możliwe - mimo oczywistych jego braków - oznaczenie dynamiczne, jakie w takich przypadkach można zastosować; umieszczenie np. znaku akcentu na tym wierzchołku /tj. nad nutą h'/ byłoby zupełnie błędne, niezgodne z charakterem fragmentu i całego utworu. Problem, zresztą typowy dla fortepianowej interpretacji, jest dość subtelny i wart przemyślenia /przyp. red./.

Przykł. 15

J. Field: NOCTURN B



Dzięki temu można "zapobiec" zanikaniu dźwięku przez odpowiednią gradację akompaniamentu, który - obok wzbogacania harmonicznego - zaczyna w ten sposób pełnić nową, cenną funkcję.

Zakończenie frazy zaznacza się przeważnie nieznaczną przerwą w "tkaninie dźwiękowej", przerwa ta nie powinna jednak w żadnym wypadku naruszać struktury rytmicznej. Oczywiście, jeśli frazy są oddzielone pauzą - ta przerwa międzyfrazowa będzie dłuższa: długość jej jest także uwarunkowana rodzajem artykulacji ostatniego dźwięku /nuta pod łukiem, nuta staccato, nuta akcentowana itd./, a także samej frazy w całości konstrukcji muzycznej /oddech międzyfrazowy będzie większy po frazie kończącej zdanie/. Przykłady nr 41, 44, 187 i 203 dają pewne pojęcie o różnorodności zakończeń frazowych i związanej z tym konieczności każdorazowego indywidualnego podejścia do ich realizacji.

Byłoby oczywiście naiwnością sądzić, że strona wyrazowa frazy zależy tylko od wykonania ostatniej nuty. Daleko ważniejsze jest, aby słuchacz odebrał ją jako zwartą całość, co osiągnąć można przez nadanie frazie określonego rysunku melodycznego, rytmicznego i harmonicznego.

W pewnych okolicznościach ze względu na płynność linii melodycznej trzeba zrezygnować z oddzielenia poszczególnych fraz oddechem i wtedy jedyną drogą ich wyodrębnienia będzie indywidualizowanie artykulacyjne:

Przykł. 16



Artikulatoryjną odmienność można dodatkowo uwypuklić za pomocą odpowiedniej pedalizacji. W wypadku, kiedy frazy składają się wyłącznie z dźwięków staccato, czytelność można zapewnić przez nadanie każdej z nich odmiennego rysunku emocjonalnego.

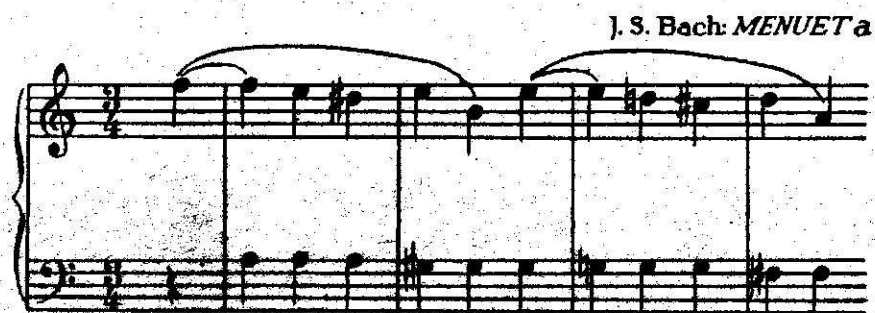
Decydującym współczynnikiem, który określa kształt wyrazowy frazy jest jej punkt kulminacyjny, przy czym jest niemal regułą, że frazy bezpośrednio ze sobą powiązane mają podobne położenie owego punktu. Sprawa wydobywania rzeczywistego rysunku frazy komplikuje się z chwilą, kiedy sąsiednie frazy stykają się w ten sposób, że koniec poprzedniej stanowi początek następnej, albo jeśli poszczególne frazy wręcz na siebie zachodzą, jak to ma miejsce w muzyce kontrapunktycznej; w takich wypadkach nieodzowne staje się zdobycie daleko posuniętej umiejętności dokonywania "podziału dłoni", niezależności palców itp. /por. rozdział Faktura/.

A R T Y K U L A C J A

W pianistyce istnieje wiele rodzajów uderzenia, wszystkie jednak dadzą się zasadniczo sprowadzić do dwóch odmian: legato i staccato.

Prawdziwe *l e g a t o* można osiągnąć tylko wtedy, gdy grający będzie uważnie słuchać dźwięku zarówno w początkowej, jak i w końcowej fazie jego wybrzmiewania. Przy grze legato stajemy ponownie wobec zagadnienia zanikania dźwięku; pianiści musi nadać dźwiękowi taką siłę, aby zdołał on wypełnić swym brzmieniem czas między dwoma kolejnymi uderzeniami. Dużej dyscypliny wymaga zwłaszcza prowadzenie legato na tle akompaniamentu *non legato*.

Przykł. 17



Przykł. 18

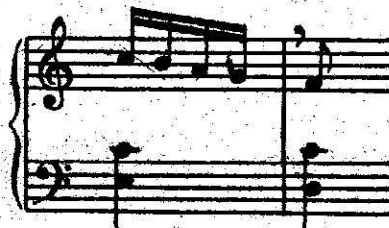


W przykładzie nr 18 fragmenty oznaczone znakiem są często wykonywane w sposób nieprawidłowy:

Przykł. 19



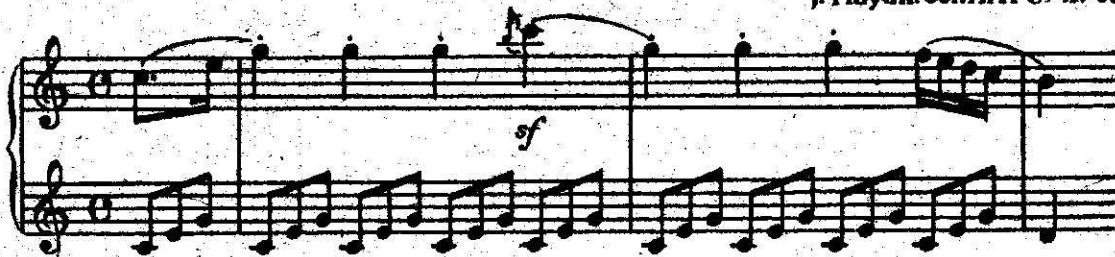
Przykł. 20



Nierzadko też, jeśli *a k o m p a n i a m e n t* legato towarzyszy innemu rodzajowi artykulacji

Przykł. 21

J. Haydn: SONATA C. HV 35



brak niezależności obu rąk prowadzi w krańcowych wypadkach do rażącego zniekształcenia rytmicznego partii lewej ręki:

Przykł. 22



Jeszcze większej niezależności i dyscypliny potrzeba wtedy, gdy dwa rodzaje artykulacji występują w jednej ręce,

Przykł. 23

R. Schumann: PIEŚŃ ŻNIWIARZY op. 68 nr 18
(z Albumu dla młodości)



co stwarza niebezpieczeństwo błędnego dzielenia linii melodycznej ósemek na odpowiadające wartości podcinki:

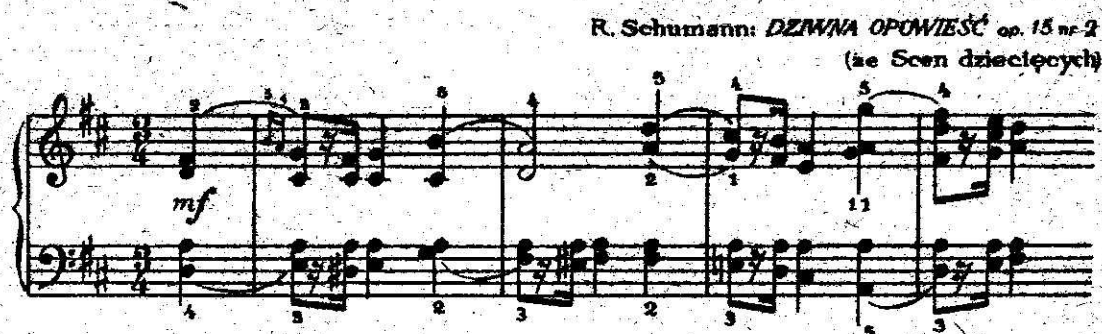
Przykł. 24



Trzeba tu przestrzec przed łączeniem a k o r d ó w wyłącznie przy użyciu pedału podtrzymującego. Przez zbyt

pospieszną rezygnację z legato "palcowego" można często poznać utwór właściwego charakteru.

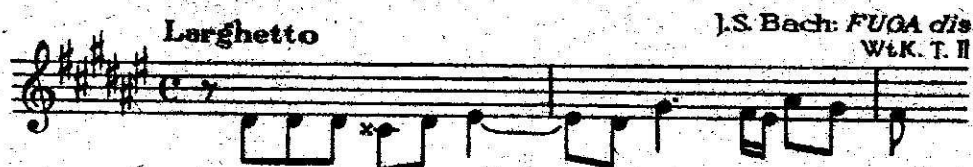
Przykł. 25



Czasami sprawę rozwiązuje umiejętna zamiana palców na jednym klawiszu, chwyt niezbędny np. w polifonii bachowskiej.

Inną trudność przy wykonywaniu utworów polifonicznych Bacha nastrocza wykonanie legato nut powtarzonych. Wydawać by się mogło, że jest to na fortepianie rzecz nie do zrealizowania bez użycia pedału podtrzymującego:

Przykł. 26



Rzeczywiście, jeśli klawisz zostanie całkowicie zwolniony przed następnym uderzeniem, przerwy nie da się uniknąć, ale na instrumencie z dobrym mechanizmem repetycyjnym cierpliwie i uważnie słuchający swej gry uczeń znajdzie w końcu ten moment częściowego podniesienia klawisza, w którym jest możliwe niemalże pełne legato.

Najwyższym stopniem legata jest *legatissimo*, stosowane z reguły w ustępach wolnych i lirycznych, polegające na ścisłym "przyleganiu", a nawet nieznanym "zlewaniu się", "zachodzeniu" na siebie następujących po sobie dźwięków. Wprowadzając *legatissimo* należy jednak zachować dużą

ostrożność, bowiem niejednokrotnie zjawisko wyraźnego "zacho-
dzenia" na siebie brzmienia poszczególnych dźwięków nie jest
zamierzonym efektem, lecz wynikiem niesprawności palców /zwła-
szcza czwartego i piątego/ ucznia.

Przy artykulacji **s t a c c a t o** trzeba pamiętać o tym,
że w zależności od tempa, nastroju i stylu utworu może ono
mieć różne postacie. Najczęściej kropki staccatowe oznaczają
brzmienie krótkie i jasne, ale zarazem dźwięczne. W takim
charakterze występują one w muzyce o żywym kolorycie i ruchli-
wym przebiegu:

Przykł. 27



Przykł. 28



W utworach o jasnym kolorycie, ale o mniej zdecydowanej
dynamice staccato zatracą ową dźwięczność; dzieje się tak np.
w muzyce Mozarta, gdzie poszczególne dźwięki **przypominać po-
winny ostre, precyzyjnie zestawione "igiełki"** ~~muszą być~~

Przykł. 29



Tak rozumianego staccato wymagają też niektóre późniejsze tańce stylizowane:

Przykł. 30



Przykł. 31



Melodyka spokojniejsza, smutna lub majestatyczna implikuje z reguły staccato mniej ostre, równoznaczne ze skróceniem wartości rytmicznej dźwięku o połowę. Często kompozytorzy oznaczają takie mezzo-staccato /portato/ przez kropki pod znakami.

Przykł. 32

R. Schumann: *BIEDNA SIEROTA* op. 68 nr 6
(z Albumu dla młodzieży)

Langsam

Podany wyżej fragment utworu jest właściwie uproszczonym zapisem takiego wykonania:

Przykł. 33

a staccato w taktach 3 i 4 następującego przykładu^{3/}

Przykł. 34

L.v. Beethoven: *SONATA E* op. 14 nr 1 (cz. 2)

mogłoby być zapisane jako^{4/}

^{3/} Stanowisko niektórych pianistów pedagogów nie jest zgodne z taką interpretacją przytoczonego fragmentu sonaty L.v. Beethovena. Wielu wykonawców trzeci i czwarty takt w ~~przebiegu~~ rozumie jako wyraźne portato cantabile nie ~~zawierające~~ nych cech staccato /przyp. red./

^{4/} Patrz przyp. red. nr 3.

Przykł. 35

L.v. Beethoven: *SONATA E* op. 14 nr 1 (cz. 2)

W niektórych utworach mezzo staccato łączone bywa z pedałem podtrzymującym; daje to w efekcie zamierzone specyficzne "rozmażenie" brzmienia tak wydobytych dźwięków:

Przykł. 36

L.v. Beethoven: *SONATA d* op. 31 nr 2

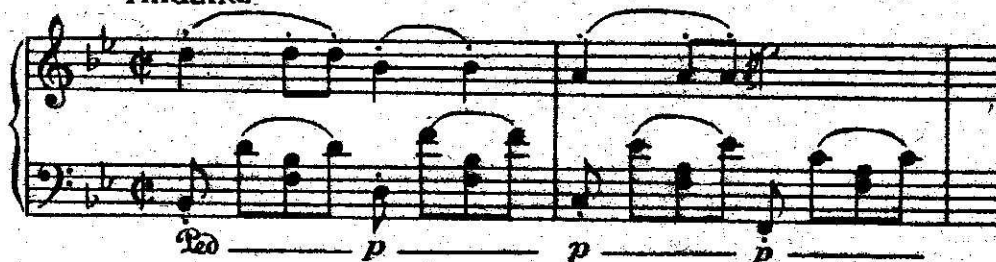
Largo



Połączenie mezzo staccato z pedałem występuje często wówczas, gdy w linii melodycznej są nuty powtarzane,

Przykł. 37

Andante

F. Schubert: *IMPROMPTU* op. 142 nr 3

a także jeśli trzeba zapewnić linii melodycznej mocne oparcie harmoniczne.

Przykł. 38

F. Chopin: *NOKTURN C* op. 48 nr 1

Przykł. 39

F. Chopin: *NOKTURN f* op. 55 nr 1

Niejednokrotnie pojedyncze nuty staccato umieszczone są wewnątrz ruchliwych fraz legato.

Przykł. 40

Allegro con brio

J. Haydn: *SONATA D.* HV 37

Oczywiście w takich wypadkach nie chodzi o skrócenie dźwięku przez oderwanie palca czy dłoni od klawiatury, bowiem po prze-

kroczeniu określonego tempa jest to fizyczną niemożliwością; efekt staccato osiąga się tu drogą zwiększenia energii i szybkości samego uderzenia.

Długość staccato zależy może również od pozycji dźwięku wewnątrz taktu; dźwięk przypadający na mocną część taktu jest zwykle dłuższy i bardziej "osadzony" niż pozostałe.

Przykł. 41

R. Schumann: *KAPRYSY* op. 12 nr. 4
(z Utworów fantastycznych)



Oczywiście wpływa na nią także sama wartość rytmiczna dźwięku.

Przykł. 42

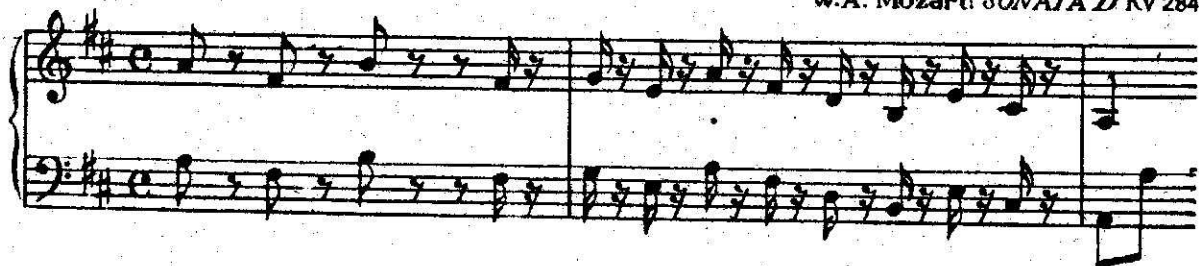
W. A. Mozart: *SONATA D* KV 284



Nie ulega wątpliwości, że ósemki staccato będą krótsze od ćwierćnut:

Przykł. 43

W. A. Mozart: *SONATA D* KV 284



Rozważając problematykę artykulacji nie można pominąć tak ważnego zagadnienia jakim jest **ł u k o w a n i e**, zwłaszcza, że powoduje ono wiele nieporozumień. Znalezienie właściwego ekwiwalentu dźwiękowego dla zespołu nut opatrzonego łukiem wymaga ogromnego doświadczenia, znajomości stylu, a przede wszystkim smaku artystycznego. Nie tylko u różnych wydawców, ale także w spuściźnie jednego kompozytora, a nawet na przestrzeni jednego dzieła może on mieć różne znaczenie.

Rzadko spotyka się łuk, który sygnalizowałby wyłącznie grę legato:

Przykł. 44

W.A.Mozart: *SONATA Es*
KV 282 (cz.2)



Zwykle znak ten wprowadza jednocześnie pewne zmiany w ukształtowaniu napięć energetycznych frazy, a często też nie ma nic wspólnego z artykulacją legato, jak to ma miejsce w wypadku niektórych łuków frazowych. Sprawa ich realizacji jest szczególnie niejasna. Niektórzy kompozytorzy i wydawcy oznaczają łukiem tylko większe jednostki frazowe, pozostawiając wykonawcy wybór odpowiedniego łukowania wewnątrz frazowego. Inni, przeciwnie, zaznaczają właśnie detale przyjmując, że cała fraza jest słyszalna bez trudu. Są również tacy, którzy oznaczają frazowanie tylko tam, gdzie fraza ma być grana legato. Oznaczenia typu

Przykł. 45

J.S.Bach: *MENUET* (z 3 Suity francuskiej h)



Przykł. 46

F. Chopin: *PRÉLUDIUM* Des op.28 nr 15

będące oczywistym nonsensem, są na szczęście coraz radsze.

Jakie zmiany w przebiegu frazy wprowadzają łuki? Rozważmy przypadki, w których łuk spina dwie nuty.

Przykł. 47

F. Chopin: *WALC* cis op.64 nr 2

Tempo giusto



Kiedy łuk przechodzi z mocnej na słabą część taktu, wtedy druga nuta traci zwykle pewien /zależny od tempa/ ułamek swej wartości brzmieniowej /w sensie siły i czasu trwania dźwięku/. Czasem zachodzi przy tym konieczność uzależnienia tempa od możliwości zrealizowania tak pomyślanych łuków, jak to ma miejsce niżej,

Przykł. 48

L.v. Beethoven: *SONATA* Fis op.72 (cz.2)

Allegro vivace



gdzie przestrzec trzeba ucznia przed zbyt szybkim tempem, rodzącym tendencję do grania grup szesnastkowych pod łukiem jako . To skrócenie wartości brzmieniowej może osiągnąć nawet postać krótkiego staccato /co niektórzy kompozytorzy i wydawcy, zwłaszcza współcześni, po prostu oznaczają kropką staccatową nad drugą nutą, aby zapis był jednoznaczny/ szczególnie jeśli łuki znajdują się we frazie o jasnym, wesołym charakterze i w otoczeniu nut staccato:

Przykł. 49



Analogicznie "półstaccatowe" otoczenie dyktuje następujące wykonanie drugiej nuty pod łukiem:

Przykł. 50



Należy zaznaczyć, że realizacja omawianego typu łuku nie tylko jest uwarunkowana otoczeniem, ale i odwrotnie – jego obecność w p ł y w a na wykonanie pozostałych elementów frazy, które powinny uwypuklić grupę pod łukiem. Osiąga się to przeważnie przez realizację "otoczenia" za pomocą artykulacji staccato, oczywiście odpowiednio "stonowanej". I tak fraza

Przykł. 51



przybiera postać,

Przykł. 52



Przykł. 53



realizuje się jako;

Przykł. 54



wreszcie

Przykł. 55

L.v. Beethoven



staje się w wykonaniu

Przykł. 56



Niekiedy w płynnej, śpiewnej linii melodycznej łuki spinające mocną część taktu ze słabą mogą powodować tylko utratę siły brzmienia, tylko "zmiękczać" brzmienie drugiego dźwięku.

Przykł. 57

Adagio

W.A. Mozart: KONCERT A KV 488 (cz. 2)



Wydaje się, że podzielenie takiej frazy na małe odcinki nie daje pogodzić się z jej lirycznym charakterem, jakkolwiek spotyka się także interpretacje - i to u artystów dużej miary - w których tutaj łukowane części taktu są oddzielanie od siebie.

Większe zmiany wewnątrz frazy powoduje łuk przechodzący ze słabej na mocną część taktu. Poza wypadkami połączeń dominantowo-tonicznych, gdzie gradacja tonalna zmierza do toniki,

Przykł. 58

F. Schubert: *SCHERZO B.*



taki łuk przekształca w zasadniczy sposób strukturę pulsacyjną frazy.

Przykł. 59



Pierwsza mocna część taktu traci swoje uprzywilejowanie brzmieniowe na rzecz całego motywu spiętego łukiem, chociaż nie powinna w ogóle zgubić naturalnego akcentu. Dlatego wykonanie tej frazy podane niżej należy uważać już za przekroczenie granic dobrego smaku:

Przykł. 60



Podobnie w poniższym przykładzie

Przykł. 61

Allegro moderato

J.S. Bach: *ALLEMANDE*
(z 2 Paruty)



bardziej wskazane jest wyciszenie dźwięku i "pomyślenie" przerwy, niż artykulacyjne rozerwanie rysunku linii melodycznej pomiędzy łukami.

Drugim, obok zmiany pulsacji, rezultatem wprowadzenia takiego łuku może być wyraźne przesunięcie akcentu,

Przykł. 62

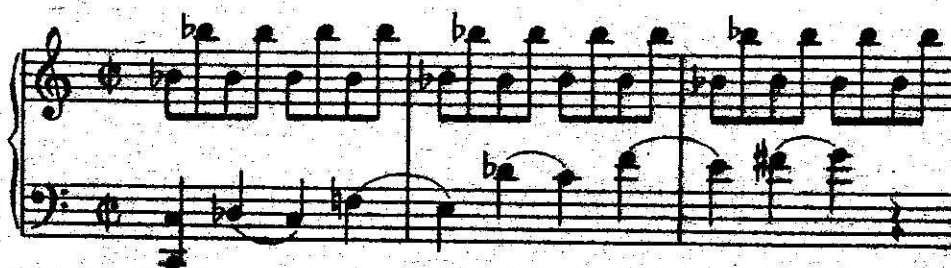
L.v. Beethoven: SONATA D op. 10 nr 3



które wnosi ze sobą pierwiastek niepokoju, albo wręcz posoruje przyspieszenie:

Przykł. 63

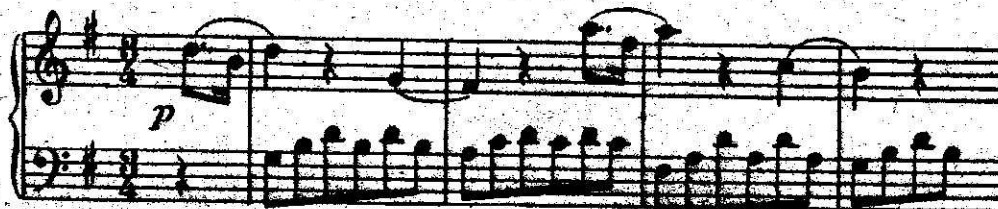
L.v. Beethoven: SONATA c op. 13



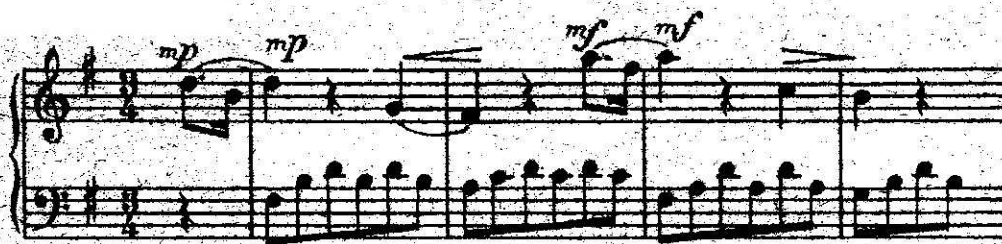
Istnieje wreszcie trzeci wypadek, kiedy omawiany typ łuku sygnalizuje całkowite zniesienie akcentów wewnątrz taktu

Przykł. 64

W.A. Mozart: SONATA G KV 283



i podporządkowanie gradacji dźwiękowej rozwojowej linii frazy:

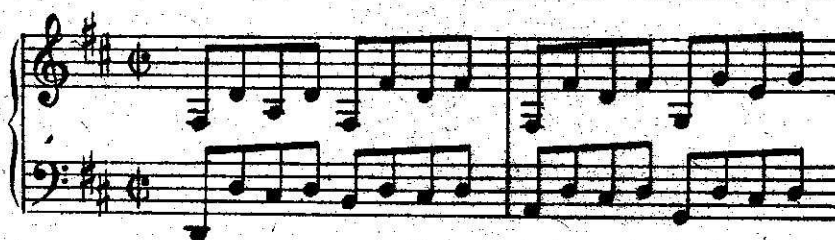


siły. Oczywiście najlepiej nie dopuszczać do sytuacji, w których niezbędne jest użycie tego rodzaju chwytów, często skutecznych, ale w istocie pozostających tylko półśrodkami.

Warunkiem dobrego wykonania crescendo i diminuendo jest wykształcenie w sobie sprawnego i kontrolowanego współdziałania słuchu i palców. Bez takiej kontroli trudno sobie wyobrazić np. realizację crescendo na łamanych akordach, ciągnących się na przestrzeni dziewięciu taktów /por. przykł. nr 67/.

Przykł. 66

L.v. Beethoven: SONATA D op. 10 nr 3



Powinna ona zawsze dotyczyć zarówno dźwięku już wydobytego, jak i tego, który ma dopiero nastąpić, i który powinien pozostać w zależności od owego dźwięku poprzedzającego odpowiednio "zaprogramowany", słowem - powinna mieć charakter wsteczny i wyprzedzający. Należy zdać sobie sprawę z tego, że w podanym przykładzie wzrost natężenia dźwięku dotyczy bardziej akordów niż poszczególnych nut, toteż bardzo pomocne jest tu zredukowanie pochodzących rozłożonych akordów do serii bloków harmonicznych. Ułatwia to uchwycenie właściwego rysunku całości:

Przykł. 67



W praktyce pedagogicznej można przekonać ucznia o słuszności takiego traktowania podobnych fraz przez przeprowadzenie analogii z gradacją dynamiczną w mowie: powtarzając crescendo

słowa: "głośniej - głośniej - GŁOŚNIEJ" każdy uświadomi sobie, że najgłośniejsza sylaba nie była sylabą ostatnią. Podobnie w muzyce crescendo we frazie zawierającej pary nut łukowanych /analogicznie do dwuzgłoskowych wyrazów/ będzie miało następującą postać:

Przykł. 68

L.v. Beethoven: SONATA G op.13



Bardziej skomplikowany przebieg będzie miało crescendo we frazie zbudowanej na schemacie sekwencyjnym,

Przykł. 69

L.v. Beethoven: SONATA G op.49 nr 2 (cz.2)



gdzie wewnątrz ogólnego crescendo każda figura ma jeszcze swój własny rysunek melodyczny.

Przykł. 70



Powyższe uwagi dotyczą również realizacji diminuenda.

Nie wolno zapomnieć oczywiście, że niepoślednią rolę w prawidłowym przeprowadzaniu obu rodzajów zmian gradacyjnych odgrywa sam fortepian. Praktyka pokazuje, że wiele instru-

mentów ma albo zbyt niski dźwięk rejestrów wyższych, albo zbyt silnie brzmiące rejestry basowe. Dlatego obowiązkiem wykonawcy jest dokładne zapoznanie się z właściwościami każdego instrumentu przed grą i nieustanna samokontrola w czasie gry.

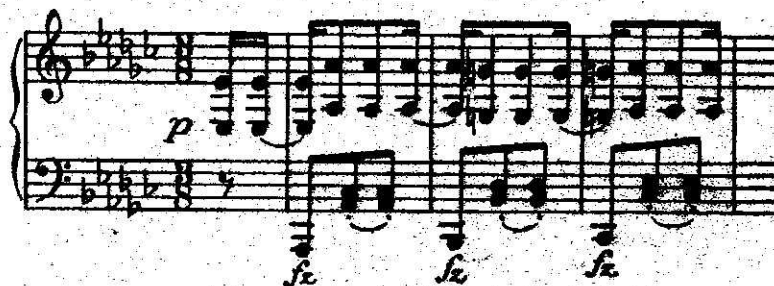
Bogactwa gradacyjnego fortepianu nie wykorzystuje się w należytych stopniu również przy realizacji znaków akcentowych. Pedagog powinien wskazać uczniowi jak różnorodne funkcje mogą spełniać akcenty wewnątrz frazy; ze względu na tę właśnie rolę można je ogólnie podzielić na dwie grupy.

1. Akcenty na mocnej części taktu, podkreślające:

a/ podstawę harmoniczną,

Przykł. 71

L.v. Beethoven: SONATA As op.26 (war.3)



Przykł. 72

W.A. Mozart: SONATA F KV 332



b/ naturalny punkt kulminacyjny,

Przykł. 73

L.v. Beethoven: SONATA A op.2, nr.2 (cz. 4)



c/ wznoszący się kierunek linii frazowej.

Przykł. 74

L.v. Beethoven: SONATA Es op.7



2. Akcenty na słabej części taktu:

a/ zwiększające napięcie emocjonalne,

Przykł. 75

L.v. Beethoven: SONATA d. op.31 nr 2



b/ zmieniające charakter wyrazowy tematu, np. z

Przykł. 76

L.v. Beethoven: SONATA F op.10 nr 2 (cz. 2)



na

Przykł. 77

L.v. Beethoven: SONATA F op.10 nr 2 (cz. 2)



c/ wprowadzające pierwiastek "humorystyczny",

Przykł. 78

L.v. Beethoven: SONATA F op. 10 nr 2



d/ potęgujące konsekwencje użycia synkop,

Przykł. 79

L.v. Beethoven: SONATA Es op. 7



e/ wprowadzające efekty polimetrii.

Przykł. 80

P. Czajkowski: WALTZ op. 89 nr 8
(z Albumu dla młodzieży)



W zależności od kontekstu muzycznego akcent może być interpretowany w różnoraki sposób. Inna więc będzie siła brzmienia dźwięku akcentowanego we fragmencie utrzymanym w piano

Przykł. 81

F. Chopin: WALTZ op. posth.



a inna we frazie forte.

Przykł. 82



Niejednokrotnie nieumiejętne wyważenie siły brzmienia dźwięku akcentowanego może prowadzić do zniekształcenia sensu frazy. Tak jest na przykład w podanym niżej przykładzie:

Przykł. 83

L.v. Beethoven: KONCERT B op. 19 (cz. 3)

Molto allegro



Na marginesie dodać trzeba, że jakkolwiek znak sf lub fz w zasadzie pojawia się w muzyce o dużym napięciu emocjonalnym, wymagającej większej siły brzmieniowej, traktuje się na ogół akcent i sf /czy fz/ jako oznaczenia zamienne. W rozpatrywanym przykładzie zbyt silne uderzenie nut oznaczonych sf sprawia, że pierwsza ósemka przekształca się w odbitkę:

Przykł. 84



Natomiast za słaby akcent pozbawia frazę jej specyficznego humoru.

Uniknąć tego można, jeśli grający uprzytomni sobie istnienie dwóch akcentów wewnątrz rozpatrywanej frazy: naturalnego, przypadającego na mocną część taktu i akcentu zaznaczonego *sf*, dającego tematowi rys indywidualny. Pierwszy z tych akcentów nie jest tak zdecydowany jak drugi, niemniej powinien być tak zrealizowany, aby stanowił swego rodzaju odskocznik dla ruchu frazowego. Wystarczy w tym celu nieco silniej, niż by wynikało z istoty naturalnego akcentu, uwypuklić przypadającą na mocną część taktu ósmkę w lewej ręce.

Ponadto w zależności od artykulacji akcent będzie przybierał charakter bądź to ostry, perkusyjny /w staccato/,

Przykł. 85

L.v. Beethoven: SONATA c op. 10 nr 1.



bądź bardziej pogłębiony /w legato/,

Przykł. 86

L.v. Beethoven: SONATA c op. 10 nr 1



bądź też będzie zupełnie nieznacznym, lekkim, przytłumieniem; ten ostatni akcent niektórzy wydawcy - zwłaszcza w wydaniach instruktywnych - oznaczają za pomocą poziomych kresek: **fff**

Z problematyką dynamiczną wiąże się interpretacja fermaty, która pojawia się zwykle właśnie w miejscach napięć gradacyjnych.

Najważniejszą sprawą przy interpretacji fermaty jest ustalenie czasu jej trwania. Przestrzec trzeba przed spotykanym jeszcze, a zupełnie fałszywym zdaniem, jakoby fermata przedkładała wartość rytmiczną dźwięku lub pauzy o ściśle określoną część tej wartości. Pomijając to, że fermata musi być w rozsądny sposób dostosowana do długości samego utworu /w krótkiej kompozycji na ogół nie można sobie pozwolić na przewlekłe fermaty/, długość jej zależy zarówno od tego, co do fermaty prowadzi, jak i od tego, co po niej następuje. Wszystkim znana jest np. wielka, zazwyczaj poprzedzona długim crescendo, fermata na akordzie dominantowym, którym orkiestra zapowiada kadencję solisty w koncercie klasycznym. Taka fermata powinna być wystarczająco długa, aby poprzez spotęgowanie nastroju oczekiwania spowodować wzrost napięcia u słuchaczy.

Na ogół przyjmuje się, że po fermacie powinien zawsze nastąpić krótki oddech. Wydaje się jednak, że są okoliczności, kiedy oddechu takiego należałoby raczej unikać. Oto w poniższym przykładzie

Przykł. 87

L. v. Beethoven: SONATA D op. 10 nr. 3

Presto

fermata staje się miejscem typowego dla Beethovena nagłego zboczenia do nowej tonacji. Stanowiąc ogniwo w impulsywnym ciągu pniących się w górę oktaw, nie może być zbyt długa, bo-

wiem mogłoby to grozić wprowadzeniem nieuzasadnionej antykulminacji; nie powinno się też z tej samej przyczyny robić po fermacie jakiegokolwiek oddechu. Dla porównania - fermata na końcu przetworzenia tego samego dzieła pełni zupełnie inną rolę; jest kulminacją emocjonalnego napięcia ustępu i zarazem miejscem jego wygaszenia przed ponownym wejściem pierwszego tematu. Tutaj oddech jest wprost niezbędny:

Przykł. 88

L.v. Beethoven: SONATA D. op. 10. nr 8



Znak fermaty znajduje się czasem na końcu utworu nad ostatnim dźwiękiem, albo też nad pauzą lub kreską taktową. W pierwszym wypadku oznacza to przedłużenie tego dźwięku, w drugim jest odpowiednikiem słowa "finis" w książce; natomiast fermata umieszczona nad kreską taktową wewnątrz utworu domaga się natychmiastowej ciszy, bez przedłużania dźwięków poprzedzających.

W pewnym stopniu pokrewny fermacie symbol "ten". /tenu-to/ umieszczony nad pojedynczą nutą przestrzega przed tendencją do skrócenia wartości rytmicznej danego dźwięku, a nawet czasem skłania do nieznacznego przedłużenia czasu jego brzmienia; pojawia się głównie tam, gdzie trzeba uwypuklić, "wyciągnąć" linię melodyczną, nieco mocniej wydobywając oznaczone znakiem dźwięki.

F A K T U R A

Ogromna część literatury fortepianowej jest utrzymana w fakturze homofonicznej, która wymaga określonego podejścia do wzajemnego stosunku między poszczególnymi

płaszczyznami dźwiękowymi, w tym wypadku - melodią i akompaniamentem. Upraszczając można powiedzieć, że partia towarzyszenia powinna być podporządkowana płaszczyźnie melodycznej, zwłaszcza jeśli chodzi o intensywność brzmienia.

Od razu warto zwrócić uwagę, że owo podporządkowanie powinno polegać nie tyle na wyeksponowaniu melodii, ile na "schowaniu" akompaniamentu, co tylko z pozoru jest tym samym. To podporządkowanie nie oznacza też, że wszystkie melodie mają być grane forte, a akompaniamenty - piano, chociaż nie od rzeczy będzie, gdy uświadomimy sobie, że nawet taki najprostszyszy stosunek płaszczyzn dźwiękowych bywa trudny do realizacji. Można o tym przekonać ucznia, polecając mu np. grać bardzo wolno dowolną gamę w decymach: prawą ręką głośno, a lewą cicho - i odwrotnie.

Już w jednym z najprostszych typów akompaniamentu, mianowicie w charakterystycznym dla osiemnastego stulecia basie Albertiego - tak często stosowanym w sonatinach Clementiego, Kuhlau'a i Diabelliego - nie można potraktować wszystkich jego składników w jednakowy sposób. W charakterystycznych dla basu Albertiego powtórzeniach rozłożonych akordów tonicznych i dominantowych dźwięki istotne dla szaty harmoniczej powinny być uwypuklone, wszystkie zaś pozostałe, a zwłaszcza uporczywie zazwyczaj powracającą nutę dominantową /graną najczęściej kciukiem, co stanowi dodatkową trudność, ze względu na naturalne dyspozycje tego najsilniejszego spośród wszystkich palców/ należy schować na plan dalszy:

Przykł. 89

M. Clementi: SONATINA D



Dźwięk e¹ powtarzany jest w akompaniamencie całego siedmiotaktowego tematu, z którego wyżej zacytowano jedynie takty początkowe. Stąd niewłaściwe potraktowanie go /tzn. wyekspo-

nowanie/ prowadzi do monotonii. Dla uniknięcia jej grający musi choćby pobieżnie prześledzić strukturę akordową omawianego fragmentu

Przykł. 90



i uwypuklić te dźwięki, które decydują o jego obliczu funkcyjnym. Czasem okazuje się, że akompaniament kryje w sobie wyraźną linię melodyczną o charakterze kontrapunktu:

Przykł. 91

L. v. Beethoven: SONATA G op. 49 nr 2

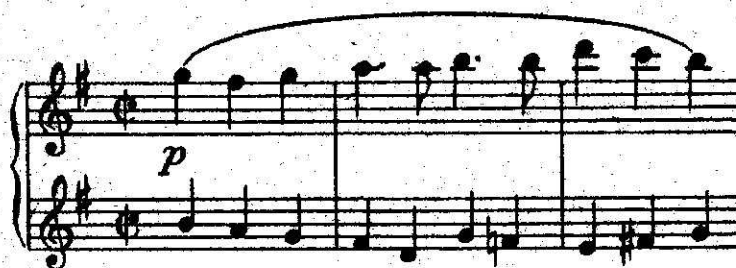


Przykł. 92



W takim wypadku dla wydobywania tej linii kontrapunktycznej konieczne jest znaczne wyciszenie dźwięku ostinatowego:

Przykł. 93



Przykł. 94



Wiele trudności wykonawczych stwarza akompaniament, w którym nad pojedynczymi dźwiękami określającymi przewrót skordu powtarzane są dopełnienia harmoniczne danych akordów. Ich ociężałość i towarzyszące jej nieuchronnie zepchnięcie na dalszy plan podstawowych dźwięków akordowych, które zgodnie z logiką struktury harmonicznego należałoby właśnie uwypuklić, powoduje zwykle zaprzepaszczenie piękna melodii, dla której stanowić powinny jedynie dyskretne tło; cierpią na tym zwłaszcza mazurki i walce Chopina.

Niejednokrotnie przyczyna złej proporcji między dźwiękiem zasadniczym a jego dopełnieniem akordowym w tego typu akompaniamentcie tkwi w wadliwym palcowaniu. Wielu uczniów niezmiennie wydobywa najniższy dźwięk dopełnienia akordowego piątym palcem, co w poważnym stopniu krępuje swobodę ruchu ramienia lewej ręki. Płynność owego ruchu, mającą bardzo istotne znaczenie dla brzmieniowej całości, można osiągnąć przez zastosowanie w omawianym przypadku czwartego, trzeciego lub nawet drugiego palca. Oto przykład złego

Przykł. 95

F. Chopin: *WALC Des* op. 64 nr 1

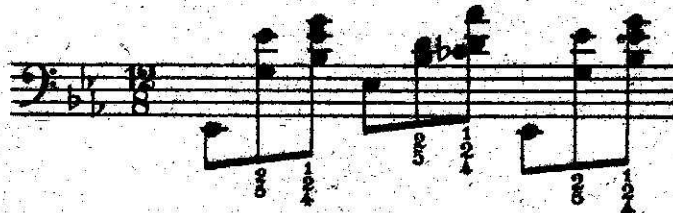
1 dobrego palcowania:

Przykł. 96



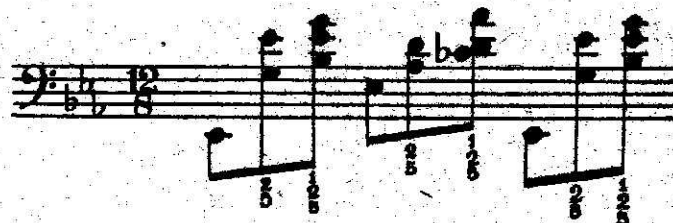
Niewłaściwe palcowanie stanowi także poważną przeszkodę w prawidłowej realizacji akompaniamentu, w którym mamy do czynienia z parami akordów mających dźwięki wspólne. W takim wypadku wskazane jest także palcowanie, w którym te wspólne dźwięki będą wydobyte tymi samymi palcami; palcowanie

Przykł. 97

F. Chopin: *NOKTURN Es* op. 9 nr 2

jest wygodniejsze od

Przykł. 98



Przy rozpatrywaniu wyważenia proporcji brzmieniowych melodii i akompaniamentu wypłynąć musi zagadnienie tzw. podziału dźwięków. Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi:

Przykł. 99

R. Schumann: Z DALEKICH KRAJÓW op. 15 nr. 1
(ze Scen dalekich)



Linia melodyczna zawieszona jest tu nad triolkowym akompaniamentem. Jakże często można usłyszeć wykonanie, które rzeczywisty rysunek melodii

Przykł. 100



fałszuje w następujący sposób:

Przykł. 101



Jest to związane z tym, że prawa ręka oprócz melodii musi realizować równocześnie część partii towarzyszącej. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że o ile melodia powinna być zagrana śpiewnie i dźwięcznie, o tyle owa przypadająca w udziale prawej ręce część akompaniamentu – stanowiąc integralną całość z partią lewej ręki – bardziej łagodnie i płynnie. Trzeba podkreślić, że tego swoistego "horyzontalnego" podziału dłoni, wymagającego wyrobienia dużej niezależności poszczególnych palców, dokonywać musimy równie często realizując partię lewej ręki; oto przykład z tego samego utworu:

Przykł. 102

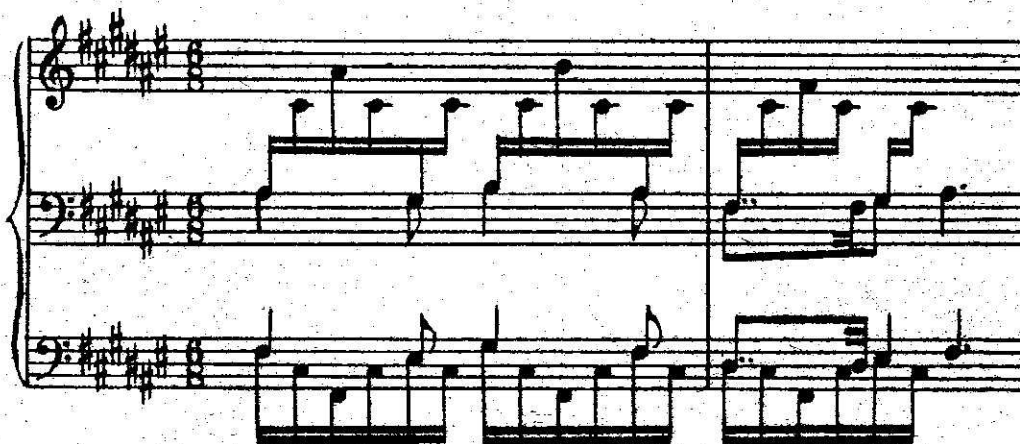


/por. też przykł. 177/.

Niejednokrotnie zachodzi konieczność podziału obu dłoni równocześnie; już cytowane wyżej przykłady sygnalizują to zjawisko, ale jeśli partia lewej ręki w przykładzie nr 99 i /w mniejszym stopniu prawej/ w przykładzie nr 102 może być w zasadzie uznana za jednopłaszczyznową, to nie ulega wątpliwości, że w przykładzie nr 103 są dwie równoległe i równorzędne melodie na tle dwóch płaszczyzn akompaniamentu,

Przykł. 103

R. Schumann: *ROMANS Fis* op.29 nr 2



a nieco dalej przechodzące w współzależność kanoniczną.

Przykł. 104



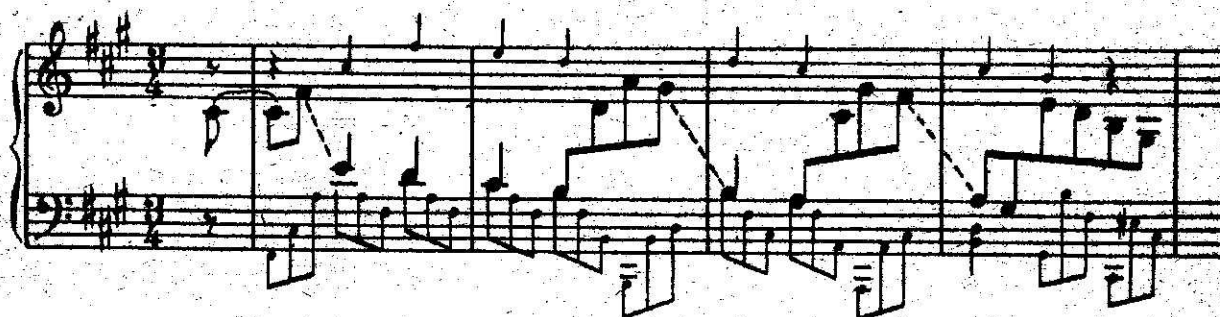
Przy okazji trzeba zwrócić uwagę na konieczność wykształcenia w uczniu tego, co można by nazwać umiejętnością "słyszania okiem", a więc szybkiego i całościowego obejmowania struktury muzycznej poznanego czy opracowywanego utworu. Należy dążyć do tego, aby uczeń potrafił jednym rzutem oka wykuskać z obrazu nutowego to, co w nim najistotniejsze:

Przykł. 105

R. Schumann: *ROMANS* Fis op. 28 nr 2

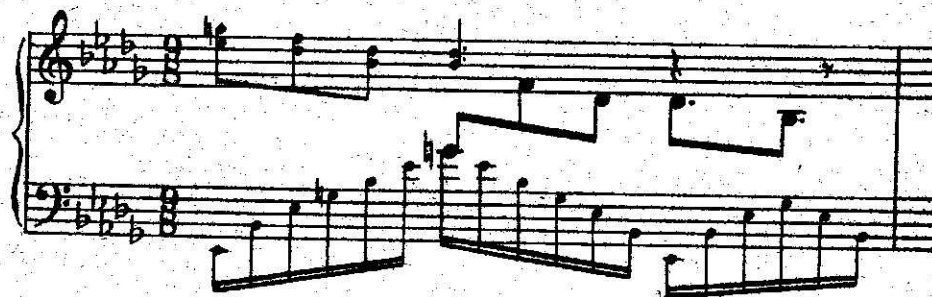
Twórczość Brahmsa jest szczególnie obfita w struktury dźwiękowe wymagające od grającego takiej natychmiastowej orientacji przestrzenno-słuchowej /por. np. przykł. nr 145 i nr 146/. W poniższym fragmencie nuty oznaczone **tłustym drukiem** sygnalizują jedną z takich ukrytych dla niedoświadczonego młodego wykonawcy linii melodycznych:

Przykł. 106

J. Brahms: *INTERMEZZO A* op. 118 nr 2

Również w utworach Debussy'ego nie brak ilustracji omawianych zjawisk:

Przykł. 107

C. Debussy: *ŚWIATŁO KSIĘŻYCA* (suite bergamasque)

Wracając do sprawy podziału dłoni, warto zasignalizować jeszcze, że często istnieje konieczność zróżnicowania natężenia brzmieniowego wewnątrz dwudźwięku,

Przykł. 108

L.v. Beethoven: *SONATA ES* op. 31 nr 3 (cz. 3)

Przykł. 109

F. Chopin: *PRELUDIUM* Des op. 28 nr 15

albo nawet wewnątrz skordu:

Przykł. 110

F. Schubert: *IMPROMPTU* As op. 142 nr 2

Zmusza to do "wertykalnego" podziału dłoni.

Dużo więcej trudności następuje pianście wykonanie muzyki polifonicznej. Już najprostsza struktura imitacyjna wymaga nieraz prowadzenia dwóch równorzędnych głosów palcami jednej ręki.

O ile w muzyce zespołowej sama odrębność barwy poszczególnych instrumentów pozwala na wydzielenie i zachowanie samodzielności poszczególnych linii melodycznych wchodzących w skład struktury kontrapunktycznej nawet przy zachowaniu jednakowego natężenia brzmieniowego, o tyle w grze fortepianowej jedynie nieliczni i naprawdę wybitni artyści są w stanie przez subtelne manipulacje utrzymać niezależność głosów o jednakowej sile brzmienia; wszyscy inni muszą pogodzić się z tym, że barwa fortepianu jest /lub być powinna/ jednolita dla całej skali instrumentu. W związku z tym mając do czynienia z równorzędnymi głosami pianista - w imię czytelności utworu -

zdecydować się musi na zróżnicowanie siły brzmienia poszczególnych warstw kontrapunktowych. A to - jeśli linie melodyczne muszą być prowadzone jedną ręką - wymaga rzeczywiście wspomnianej już umiejętności dokonywania podziału dłoni. Oto na przykład pochód

Przykł. 111

J. Haydn: SONATA D HV 37



niejednokrotnie można usłyszeć jako,

Przykł. 112



a fragment

Przykł. 113

J.S. Bach



niektórzy podają w ten sposób, że słuchacz odbiera go jako

Przykł. 114

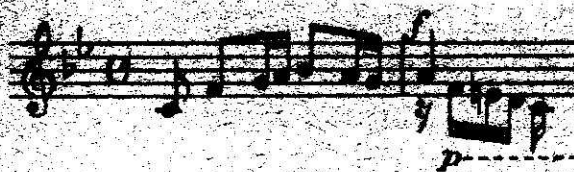


Aby uniknąć takiego fałszowania obrazu dźwiękowego grający powinien zdecydować się na określony stosunek dynamiczny między obiema liniami obu głosów. Może to być na przykład mezzo forte i mezzo piano w wypadku pierwszym, a na przykład forte i piano w drugim:

Przykł. 115



Przykł. 116



Dla ucznia będzie bardzo pomocnym, jeśli zagra najpierw każdy z głosów inną ręką, a dopiero potem spróbuje uzyskać ten sam efekt samą prawą ręką, pamiętając o odpowiednim opalcowaniu rozpatrywanej frazy – dla osiągnięcia dobrego legato:

Przykł. 117



Należy mocno podkreślić, że problem nie kończy się na wyraźnym wyodrębnieniu głosów. Trzeba jeszcze nadać poszczególnym głosom indywidualne piętno; zabraknie im witalności, jeśli będą utrzymywać się na jednakowym poziomie dynamicznym. Dotyczy to zwłaszcza polifonii Bacha, bardzo bogatej w długie ciągi melodyczne podatne na tego rodzaju spływanie:

Przykł. 118



Należy uzmysłwić sobie fakt, że jakkolwiek w wielu wypadkach Bach traktuje muzykę w kategoriach abstrakcyjnego, "czystego" dźwięku, to przecież na ogół jego utwory są przeznaczone na konkretne instrumenty. Dlatego przy wykonywaniu jego kompozycji "klawiszowych" na fortepianie trzeba uwzględnić to, czy pierwotnie były one przeznaczone do wykonywania na klawesynie /a rozstrzyga o tym najczęściej sama struktura utworu/.

Przykł. 119

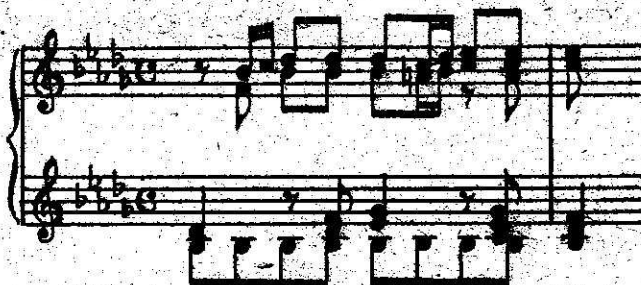
J.S. Bach: *PRELUDIUM* c



czy na klawikordzie.

Przykł. 120

J.S. Bach: *PRELUDIUM* b
(Wł.K.T. I)



W tym ostatnim przypadku będzie można pozwolić uczniowi na większe ożywienie dynamiczne wewnątrz głosów, niż w wypadku utworów przeznaczonych na klawesyn.

A G O G I K A

Chociaż kompozytorzy na ogół oznaczają mniej lub bardziej dokładnie tempo swoich utworów, to jednak ze względu na relatywność większości oznaczeń agogicznych wykonawca musi ostatecz-

nie sam dokonać wyboru tempa, przy którym to wyborze niebagatelne znaczenie ma jego własny temperament i umiejętności techniczne. Wspomniana relatywność odnosi się nie tylko do utworów z różnych epok, ale także do dzieł tego samego kompozytora:

Przykł. 121

L.v. Beethoven: SONATA D. op. 28

Allegro

Przykł. 122

L. v. Beethoven: SONATA Es op. 31 nr 3

Allegro

Nie wydaje się, aby intencją kompozytora było wskazanie na konieczność nadania w obu przytoczonych fragmentach półnutowi kropkę jednakowej wartości czasowej.

Trzeba przy tym pamiętać, że oznaczenia agogiczne określają czas trwania jednostek metrycznych. Szczególnie wyraźna jest różnica między metrum C /cztery ćwierćnuty w takcie/ a C czyli alla breve /dwie półnuty w takcie/:

Przykł. 123

L. v. Beethoven: SONATA *f* op. 2 nr 1

Przykł. 124

L. v. Beethoven: SONATA *F* op. 10 nr 2

Jeśli według metronomu przyjmimy dla tempa allegro przybliżoną wartość czasową 104, to w przykładzie pierwszym uderzenie metronomiczne będzie równoważne półnucie, w drugim - ćwierćnucie; w ten sposób czas trwania ćwierćnuty z przykładu drugiego równy jest czasowi trwania półnuty z przykładu pierwszego.

Niedostawanie zjawisk agogicznych do przebiegu metrycznego, czy idąc jeszcze dalej - pulsacyjnego - prowadzić może do nierównomierności tempa; w wypadku temp szybkich występuje wtedy tendencja do przyspieszania, w przypadku temp wolnych - do ociągania, co w konsekwencji prowadzi do rozwlekłej czułości, której ofiarą pada wiele utworów:

Przykł. 125

L. v. Beethoven: SONATA *G* op. 79 (ex. 2)

Ustalone już tempo powinno być przestrzegane już od pierwszej jednostki metrycznej, chyba, że kompozytor wyraźnie zaznaczy odmienną interpretację:

Przykł. 126



Dlatego też nieuzasadnione jest, często spotykane, wydzielanie przedtaktów z przebiegu pulsacyjnego całej frazy przez zastosowanie niepotrzebnej quasi-fermaty:

Przykł. 127



Jeszcze bardziej rażące jest - niestety powszechne wśród uczniów - zwalnianie pierwotnego tempa, zwłaszcza w miarę komplikacji technicznych. Jakże często usłyszeć można niedoświadczonego wykonawcę, który beztrósko przeskakuje przez fragmenty dość proste z prędkością metronomiczną ♩ = 132

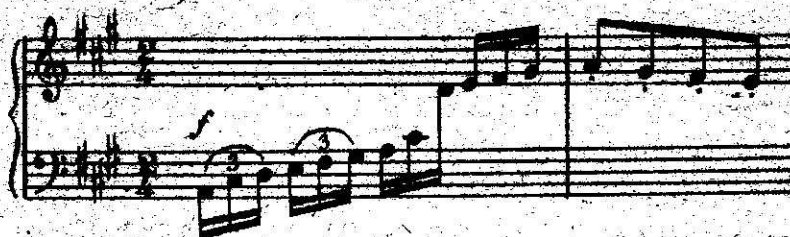
Przykł. 128



po to, by z chwilą dojścia do trudniejszych

Przykł. 129

L.v. Beethoven: SONATA A op. 2 nr 2



zwolnić do $\text{♩} = 112$! W takich wypadkach konieczne staje się stałe kontrolowanie tempa za pomocą metronomu i ewentualne dostosowanie go do aktualnych możliwości wykonawczych.

To samo odnosi się do przyspieszania, chociaż samokontrola jest tu bardziej utrudniona, zwłaszcza jeśli przyspieszanie jest wynikiem wzrastającego napięcia nerwowego wykonawcy. Ale i w tym przypadku wytrwale wolne ćwiczenie, połączone ze świadomością przesadnym uwypuklaniem jednostek metrycznych, pozwala wyrobić poczucie stabilności pulsacyjnej podstawowego elementu i opanować stanowiący dla niej stałe zagrożenie – zbyt wybujały emocjonalizm.

Najistotniejszym zadaniem będzie więc ustalenie, jakie fragmenty opracowywanego utworu sprzyjają takiemu wzrostowi napięcia, które niesie za sobą przyspieszanie i wymaga z tego względu świadomego "ociągania" tempa.

Wyrobienie żelaznej dyscypliny metrycznej jest niemożliwym do osiągnięcia etapem w procesie różnicowania przebiegu egogicznego wewnątrz utworu i wprowadzenia doń elementów licentia artistica w postaci rubato oraz wszelkich odmian ritardando i accelerando. Jest mało prawdopodobne, aby pianista, który nie potrafi utrzymać stałego pulsu w preludium Bacha zdolny był do osiągnięcia artystycznie wyważonego rubato w nokturnie Chopina; rytmiczność i rubato są bowiem pojęciami współzależnymi, a nie przeciwstawnymi.

Utwory Chopina, wymagające częstego rubato są o wiele bardziej podatne na zniekształcenia egogiczne, niż utwory in-

nych kompozytorów. W różnych okresach różnie rozumiano rubato i różnie ograniczono jego stosowanie. Raz więc uważano, że rubato nie powinno naruszać przebiegu czasowego utworu, to znaczy te same fragmenty zagrane senza rubato powinny trwać w sumie jednakowo długo, kiedy indziej znów utrzymywano, że rubato powinno zawierać się wewnątrz taktu /tzn. nie naruszać pulsacji/, czasem wreszcie - że dotyczy ono pulsacji w ogóle.

Bezkrytyczne przyjmowanie takiej czy innej interpretacji omawianego problemu prowadziło musiakło do powstawania nie-
nionych szablonów, nużącego ma-
nierzynu, a wszystko to pod mas-
ką "osobistego" stylu i niekrę-
powania indywidualności. Uzasadnieniem autentycznej interpretacji nie może być stwierdzenie w rodzaju: "w taki sposób to odczuwam". Autentyczna interpreta-
cja wymaga rzetelnej znajomości stylu danego kompozytora i ok-
resu, w którym on żył oraz wnikliwego przestudiowania samej
partytury. Wymaga też rewizji wszelkich narosłych a nieuzasad-
nionych konwencji.

Do takich należy na przykład pogląd, jakoby w dziełach napisanych przed Beethovenem nie należało wprowadzać w ogóle rubato. Tymczasem są dowody na to, że kompozytorzy epoki przedbeethovenowskiej, szczególnie Mozart, mieli inne zdanie na ten temat. Podobnie u Bacha, szczególnie w utworach o cha-
akterze lirycznym dyskretna elastyczność agogiczna jest w zupełności dopuszczalna, a nawet niekiedy wskazana^{5/}.

Bardziej precyzyjnymi i mniej "instynktownymi" od rubato zmianami agogicznymi jest ritardando i accellerando. Bo cho-
ciaż w obu wypadkach chodzi o zmianę przebiegu pulsacyjnego,

^{5/} Jakkolwiek słuszna jest sugestia, że nie należy rubato oraz wszelkich zjawisk agogicznych odnosić wyłącznie do romantycz-
nego stylu i romantycznej konwencji wykonawczej, jednak
trzeba od razu powiedzieć, że rubato u romantyków ma o d-
m i e n n y charakter niż u Bacha czy Mozarta. Co więcej
- nawet tak "konkretne" zjawisko agogiczne jak ritenuto jest,
np. w nokturnie Chopina, zupełnie inne /zarówno w przebiegu
jak i w wyrazie/ niż w fudze Bacha. /przyp. red./

to podczas gry rubato pojawia się wewnątrz frazy - ritardando i accellerando najczęściej ją zamyka lub prowadzi do punktu kulminacyjnego /często podkreślonego fermatą/, po czym ewentualnie następuje powrót do tempa zasadniczego, zasygnalizowany wskazówką a tempo.

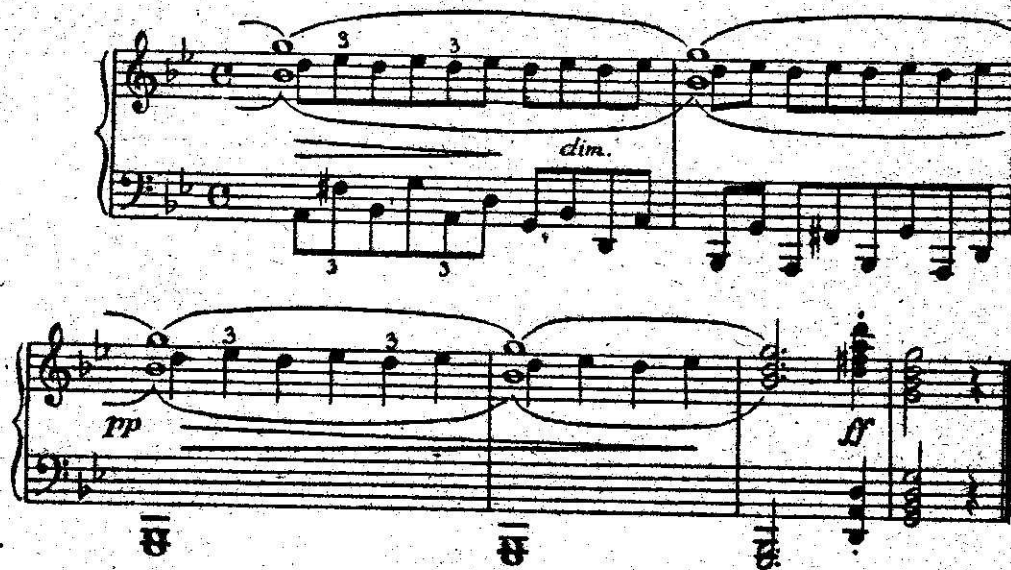
Należy przy tym odróżnić ritardando i accellerando od meno i più mosso; o ile bowiem te pierwsze oznaczają *s t o p - n i o w ą* zmianę tempa/jeśli zmiana ma być dokonana na większej przestrzeni, podkreśla się to zwykle przez dodanie wskazówki poco a poco/, o tyle przez meno i più mosso rozumie się nagłą zmianę tempa, które od danego momentu staje się wolniejsze /meno/ lub szybsze /più/, ale dalej *u t r z y m u - j e s i ę* na jednakowym poziomie aż do odwołania.

Przestrzegaj też trzeba przed niewłaściwym rozumieniem *l'istesso tempo*. Pojawia się to oznaczenie wtedy, gdy mimo zmiany jednostki metrycznej poprzednie tempo ma być zachowane. Na przykład w wypadku, jeśli metrum zmienia się z $\frac{6}{8}$ na $\frac{2}{4}$, nowa ćwierćnutowa jednostka metryczna powinna pod względem czasowym równać się poprzedniej wartości ćwierćnuty z kropką.

Istnieją przykłady pozornych zmian tempa, na przykład w formie stopniowego wydłużania rytmicznych wartości dźwięków. W takich przypadkach nie należy wprowadzać dodatkowego ritardando, gdyż zniweczy to całą finezję pomysłu:

Przykł. 130

} Brahms: *RAPSODIA* g op. 79 nr 2



Czasem dla uzyskania specjalnego efektu kompozytorzy wprowadzają słowa *senza ritardando*, zwłaszcza, gdy charakter utworu sugeruje raczej pewne wahania agogiczne.

Ściśle związana z zagadnieniami metryczno-agogicznymi problematyka rytmiczna jest, podobnie jak i one, ważnym elementem określającym nastrój, charakter i indywidualne oblicze utworu muzycznego. Warstwa rytmiczna szczególnie często sprawia uczniom poważne trudności i jest podatna na powstawanie różnorodnych błędów, które w porę nie ujawnione i nieprzezwyciężone rzutują w sposób zasadniczy na późniejszą praktykę wykonawczą pianistów.

Jedną z takich trudności jest realizacja nuty z kropką. Jest rzeczą karygodną przechodzenie do porządku dziennego nad nagminną tendencją do nadmiernego przedłużania wartości rytmicznej ćwierćnuty z kropką kosztem następującej po niej ósemki. Dlatego zawczasu należy podjąć odpowiednie środki zaradcze. Wielką pomocą okazuje się tu zwykle akompaniament; czasem zachodzi potrzeba przystosowania go w trakcie ćwiczenia do tej roli. I tak np. akompaniament w poniższym przykładzie

Przykł. 131

M. Clementi: SONATINA C (α 2)



warto zmodyfikować na czas wstępnego ćwiczenia w następujący sposób:

Przykł. 132



albo też w taki,

Przykł. 133



co z pewnością zapobiegnie ewentualnym zniekształceniom rytmicznym w partii prawej ręki /lub je po jakimś czasie usunie, jeżeli już wystąpiły/.

W przeciwieństwie do ćwierćnuty z kropką mniejsze wartości punktowane bywają na ogół skracane, co fałszuje oczywiście prawdziwy obraz jednostki rytmicznej /złudzenie trójdzielności/. I tutaj wiele korzyści oddać może umiejętne przystosowanie /rozdrobnienie/ akompaniamentu. Niemniej kłopotu sprawiają inwersje omawianych grup rytmicznych. Wykonanie ich

Przykł. 134

W.A. Mozart: SONATA C KV 309



niejednokrotnie przybiera postać

Przykł. 135



W celu wyrobienia u ucznia dokładności rytmicznej można uzupełnić cały motyw szesnastkami

Przykł. 136



1 dopiero po utrwaleniu poczucia ruchu szesnastkowego usunąć dodatkowe dźwięki.

Nie należy oczywiście z tego co zostało wyżej powiedziane wyciągać wniosku, że w każdym kontekście należy bezwzględnie przestrzegać arytmetycznej ścisłości rytmicznej nut z kropką. Trzeba bowiem pamiętać, że w starszej muzyce /włączając Bacha i Haendla/ dodanie kropki do nuty oznaczało przedłużenie czasu jej trwania jedynie w przybliżeniu o połowę; kompozytor zostawiał odczuciu wykonawcy interpretację swojej wskazówki. Wynikało to poniekąd z braku precyzji ówczesnej notacji muzycznej. I tak grupa rytmiczna  odpowiadać miała w wykonaniu późniejszemu zapisowi , natomiast  w wolnych tempach rozumiano jako  6/.

Nieregularne podziały rytmiczne są drugim obok rytmu punktowanego zjawiskiem przysparzającym uczniowi trudności. Taką najpopularniejszą nieregularnością jest wprowadzenie trioli do przebiegu rytmicznego o podziale dwójkowym. W skrajnych przypadkach powoduje to przystosowanie jej do podziału dwójkowego w formie . Nie wykorzeniony w porę nawyk "owocuje" później w postaci na przykład takiego /błęd- nego!/ wykonania trioli z przykładu nr 177:

Przykł. 137

F. Chopin: WALTZ As op. 69, nr 1



Najczęstsze kłopoty występują wówczas, gdy po wyraźnym ruchu dwójkowym pojawiają się nagle dłuższe odcinki triol. Prowadzi to zwykle do zwolnienia pulsu i co za tym idzie tempa:

6/ Wartości rytmiczne podwójnie punktowane wprowadził Leopold Mozart w 1769 r.

Przykł. 138

L.v. Beethoven: SONATA G op. 49 nr 2



Jeśli w takim wypadku nie wystarczy uważne zatrzymanie się na wydzielonej części zetknięcia się obu odmiennych fraz rytmicznych,

Przykł. 139



to trzeba się koniecznie uciec do radykalniejszych środków zaradczych, a więc na przykład metronomu.

Odpowiednikiem trioli w dwójkowych przebiegach rytmicznych jest duola w metrum trójdzielnym:

Przykł. 140

C. Debussy: ŚWIATŁO KSIĘŻYCA
(Suite bergamasque)

Trzeba zaznaczyć, że wizualne zgrupowanie nut we frazach o podziale dwójkowym w grupy trójkowe nie zawsze jest równoznaczne z nieregularnością rytmiczną. Czasem oznacza to jedynie podział linii melodycznej między partie obu rąk:

Przykł. 141

R. Glier: *PRELUDIUM* Des

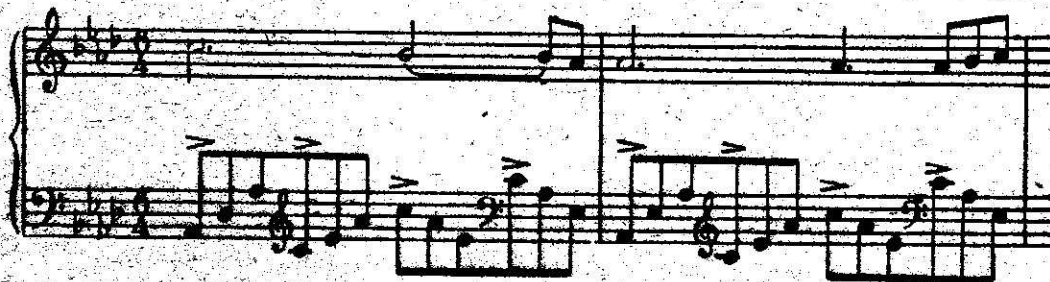
Podkreślenie pierwszej z każdej grupy trzech ósemek daje w efekcie zmianę metrum z $\frac{6}{4}$ na $\frac{12}{8}$, co przy zachowaniu jednakowej ilości ósemek w takcie zniekształca w zasadniczy sposób pulsację metryczną: zamiast ♪ ♪ ♪ – jak występuje w metrum $\frac{6}{4}$ słuchacz odbiera wtedy ♪ ♪ . . Aby zapobiec takim błędnym modyfikacjom uczeń powinien na początku uwypuklać nawet nieco przesadnie każdą ćwierćnotową jednostkę metryczną:

Przykł. 142



W pewnych okolicznościach niewłaściwe odczytanie notacji muzycznej jest mało uchwytne i błędne wykonanie początkowo szczególnie nie razi;

Przykł. 143

R. Schumann: *KONCERT* a op. 54

dopiero później wpływa jako przykry zgrzyt w postaci niezamierzonych przez kompozytora polirytmi:

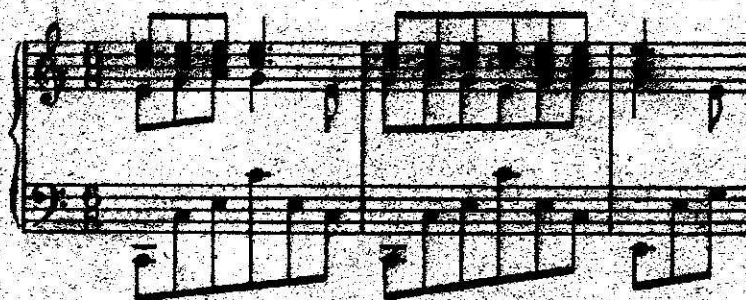
Przykł. 144



Inna sprawa, jeśli kompozytor świadomie pragnie wprowadzić ten efekt. Wiele takich przykładów dostarcza twórczość Brahmsa. Oto np. temat

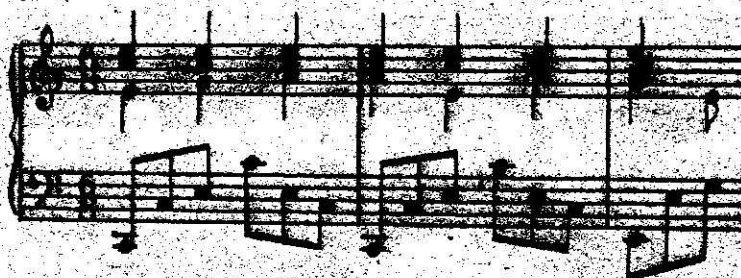
Przykł. 145

J. Brahms: *INTERMEZZO C* op. 119 nr 3



w postaci zaugmentowanej przybiera na pewien czas metrum $\frac{3}{4}$.

Przykł. 146



podczas gdy akompaniament zachowuje poprzednie figury rytmiczne, co wykonawca musi wyraźnie wyczuwać. W mniejszym stopniu dostrzegalne są nieregularności w akompaniamentcie, ale i tu obowiązkiem wykonawcy jest pewne ich uwypuklenie.

Jeden z najbardziej fascynujących pomysłów przekształceń rysunku metrycznego znajdujemy u Schumanna. Jest to rodzaj augmentacji

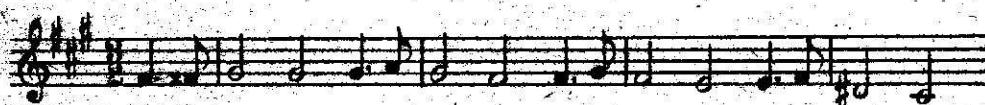
Przykł. 147

R. Schumann: KONCERTA op. 54



dającej złudzenie rozszerzenia jednostki metrycznej z ćwierćnuty /w metrum $\frac{3}{4}$ / do półnuty /w metrum $\frac{3}{2}$ /,

Przykł. 148



co w konsekwencji może stać się przyczyną zagubienia poczucia rzeczywistego $\frac{3}{4}$ pulsu utworu.

Bardzo dużo kłopotów sprawia uczniom wykonanie tzw. polirytmi, czyli dwójek na trójki, trójek na czwórki, itp. Etapem poprzedzającym przezwyciężenie tych trudności, tj. wykonywanie takich miejsc z naturalną swobodą, musi być uzmysłowienie sobie arytmetycznych stosunków między poszczególnymi płaszczyznami rytmicznymi. Można to uczynić w formie ustalenia schematu rytmicznego powstałego z nałożenia się obu płaszczyzn /w poniższych przykładach oznaczonego nutami między pięcioliniami/,

Przykł. 149

J. Haydn: SONATA Es HV 49 (cz. 3)



przy czym nieraz

Przykł. 150

J. Field: NOCTURN B



celowe jest dokonanie tego przy użyciu większych wartości rytmicznych, co zapewnia większą czytelność.

Rzecz jasna przy takich zabiegach nie wolno ani na chwilę zapominać o podstawowym pulsie całości; szybkość grup nieregularnych musi być dostosowana do przebiegu jednostek metrycznych. Najprostszyspósb osiągnięcia tego podany został na stronie 109 i 110. Warto dodać, że właśnie regularne grupy rytmiczne nakładamy na podporządkowane uprzednio pulsowi metrycznemu grupy nieregularne, a nie odwrotnie. W poniższym fragmencie więc

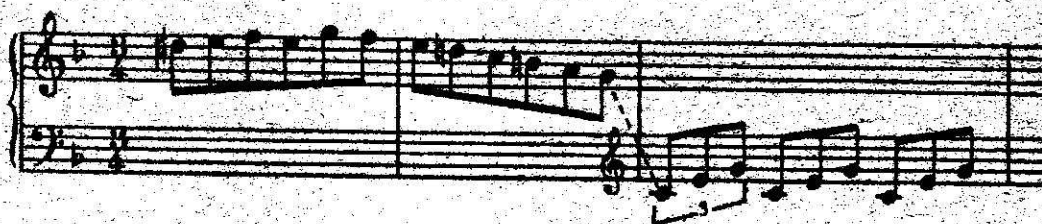
Przykł. 151

W.A. Mozart: SONATA F KV 545



najpierw ustalamy szybkość triol tak, by zachowały prawidłową pulsację,

Przykł. 152



po czym stopniowo

Przykł. 153



dobudowujemy grupy ósemkowe w partii prawej ręki. Podobnie w cytowanym poprzednio utworze Fielda:

Przykł. 154



Czasem na początek jednostki metrycznej wypada pauza lub nota związana łukiem z dźwiękiem poprzedzającym:

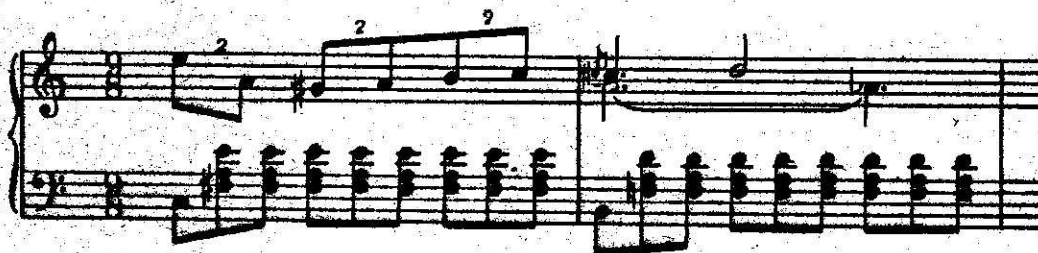
Przykł. 155

E. Grieg: *NOKTURN C*



Wtedy dużym ułatwieniem jest wypełnianie istniejącej "luki" dźwiękiem /czy akordem/ o odpowiedniej wartości rytmicznej,

Przykł. 156



aż do momentu wyrobienia właściwego nawyku, zapewniającego swobodne i właściwe wykonanie danego odcinka.

W przypadku grup nieregularnych wyższego rzędu arytmetyczne obliczanie stosunków pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami jest już niemożliwe /a na pewno niepraktyczne/. Wystarczy wtedy, jeśli każda płaszczyzna ma niezależny i naturalny rysunek i płynie własnym impulsem wyznaczonym jedynie przez wspólne węzły metryczne.

P E D A L I Z A C J A

Poświęcając wiele czasu na doskonalenie techniki palcowej często zapomina się o konieczności wyrobienia techniki sprawnego używania pedałów, bez których przecież - a zwłaszcza bez pedału *p o d t r z y m u j ą c e g o* /prawego/ - nie można mówić o sztuce pianistycznej.

Przypomnijmy, że działanie pedału podtrzymującego polega na podnoszeniu i opuszczaniu tłumików, w które wyposażone są wszystkie struny fortepianu poza najwyższymi /zwykle półtorej oktawy/, które ze względu na swe niewielkie wymiary /grubość i długość/ mają bardzo mały rezonans i co za tym idzie ich dźwięk w stosunkowo krótkim czasie zanika w sposób naturalny; podniesienie pedału podtrzymującego przeciwdziała mechanicznemu wygaszaniu dźwięków przez opadające po uderzeniu i zdjęciu palców z klawiatury tłumiki oraz umożliwia współdrżanie innych, nieuderzonych strun.

Właściwe użycie pedału jest uwarunkowane stanem korelacji między uchem a stopą, podobnie jak prawidłowe wydobywanie dźwięku zależy od współdziałania ucha z palcami; w obu wypadkach czynnikiem decydującym jest wrażliwość słuchowa. Ponieważ sprawność mechanizmów pedałowych jest różna w poszczególnych instrumentach, obowiązkiem grającego jest każdorazowe dostosowanie

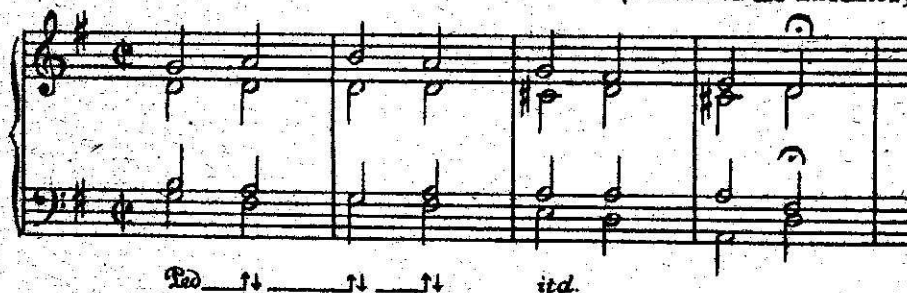
wywanie pracy nóg do określonych warunków. Błędna ocena wysokości pedału lub nieprawidłowe ustawienie stopy^{7/} - oto najczęstsze przyczyny braku precyzji pedalizacyjnej, niepotrzebnych stuków itp.

W zależności od stosunku czasowego zachodzącego między naciśnięciem pedału a uderzeniem klawisza - w przypadku pedału podtrzymującego mamy do czynienia z dwoma zasadniczymi typami pedalizacji: pedalizacją synkopowaną i pedalizacją prostą.

Jednym z najczęstszych zastosowań pedału synkopowego^{8/} jest użycie go w celu uzyskania legato tam, gdzie to jest niemożliwe lub trudne do osiągnięcia przy pomocy samych palców, a więc na przykład w pochodach akordowych. Najważniejszą sprawą w takich przypadkach jest, aby zwolnienie pedału wypadło dokładnie w chwili uderzenia następnego akordu. Ponowne naciśnięcie pedału może nastąpić w zasadzie w dowolnym momencie przed zdjęciem tego akordu, nie wcześniej jednak niż po zaniknięciu akordu poprzedniego. Oznacza to, że w średnim i wysokim rejestrze, gdzie dźwięki zanikają stosunkowo szybko, można ponownie nacisnąć pedał tuż po uderzeniu nowego akordu:

Przykł. 157

R. Schumann: *CHORAL* op. 68. nr 4
(z Albumu dla młodzieży)



Natomiast ze względu na dłuższy okres wybrzmiewania akordów w niskich rejestrach

^{7/} Kontakt z pedałem należy utrzymywać za pomocą podeszwy; obcas powinien wygodnie opierać się o podłogę.

^{8/} Pedalizacja synkopowana polega na naciskaniu pedału po uderzeniu klawisza.

Przykł. 158

F. Chopin: *PRELUDIUM* op. 28 nr 4

naciśnięcie pedału powinno być bardziej opóźnione, aby umożliwić tłumikom dostateczne wygaszenie wibracji strun. Inaczej jest w wypadku, gdy chodzi o pedalizację akompaniamentu złożonego z pojedynczych dźwięków określających przewrót i ich dopełnień skordowych, kiedy chodzi o zatrzymanie tych pierwszych:

Przykł. 159

F. Chopin: *WALCA* op. 42

Tutaj mimo niskiego rejestru, aby w ogóle pochwycić ów dźwięk zasadniczy, trzeba możliwie szybko dokonać czynności popownego naciśnięcia pedału.

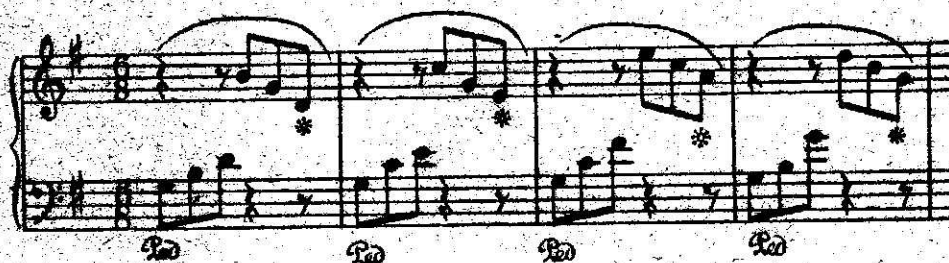
Drugim rodzajem pedalizacji jest *pedalizacja prosta*; tutaj pedał naciskany jest *równocześnie* z uderzeniem klawisza. Pedalizacja tego typu służy głównie do zwiększenia siły brzmienia dźwięków. Niekiedy osiąga się przy jej pomocy specjalny rodzaj staccato: przykład takiej "staccatowej" pedalizacji znajduje się między innymi w trzecim takcie następującego fragmentu /w pierwszych dwóch taktach podane są dwie wymienne wersje pedalizacji prostej/:

Przykł. 160

F. Schubert: *IMPROMPTU* As op. 142 nr 2

Pedalizacja prosta może być użyta także do podtrzymania rozłożonych akordów,

Przykł. 161

R. Schumann: *MALE STUDIUM* op. 68 nr 14.
(z Albumu dla młodzieży)

przy czym wprowadzenie pedału musi tu być połączone z nieustannym kontrolowaniem pracy palców, ponieważ minimalne nawet ich przetrzymanie na ostatnich dźwiękach poszczególnych akordów może spowodować pochwycenie ich przez następny pedał /stąd też nuty oznaczone gwiazdką powinny być zdjęte przed ponownym naciśnięciem pedału/.

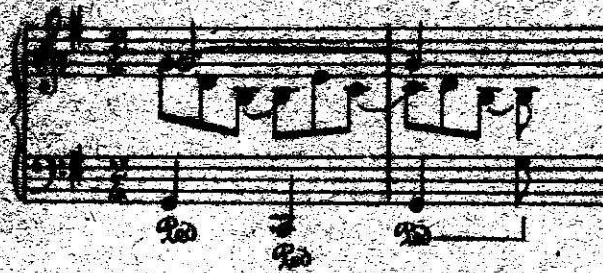
Brak precyzji w pracy rąk przy jednoczesnym wprowadzeniu pedału podtrzymującego może w bardzo przykry sposób zniekształcić właściwy obraz harmoniczny

Przykł. 162

R. Schumann: *KOLYSANKA* op. 124 nr 6
(z Kartek z albumu)

w postaci składu nie uszczelnionego dysonansującego "zamazania" harmoniki;

Przykł. 163

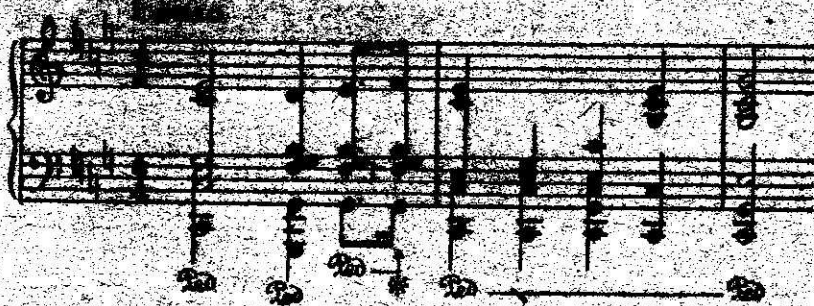


wprowadzającego zgrzyty w jasny składną przebieg funkcyjny.

Bardzo często mamy jednak do czynienia z przebiegiem funkcyjnym, w którym takie dysonansowe "zamazanie" staje się konieczne:

Przykł. 164

F. Chopin: *NOCTURNE* op. 48 nr 1 (ca. 6r)



W powyższym przykładzie naciśnięcie pedału w miejscu oznaczonym gwiazdką jest niewskazane, gdyż prowadzi do "zalania się" akordu szesnastkowego w akordem następnym. Wyjściem z sytuacji jest zatrzymanie całej grupy [] na jednym pedale i konstem powstałego w wyniku takiej pedalizacji ostrego współbrzmienia dysonansowego - zresztą zupełnie w tym kontekście usprawiedliwionego, a nawet pożądanego - "oczyszczenia" harmonicznego ćwierćnutowego akordu z drugiego taktu, na którym dopiero powinno wymienić się pedał.

Chociaż najczęstszym grzechem w dziedzinie pedalizacji jest zbyt **z e m e d r e** szafowanie pedalem podtrzymującym, to brak pedału w pewnych okolicznościach może powodować

przeciwstawne, ale równie nieprzyjemne następstwa. Tak na przykład w niżej przytoczonym fragmencie nagłe zwolnienie pedału na końcowym akordzie pozbawia go specyficznego nasycenia, a w konsekwencji zniekształca cały rysunek emocjonalny frazy:

Przykł. 165



Z podobnych względów wskazane jest niekiedy użycie pedału nawet w wypadku pojedynczej linii melodycznej;

Przykł. 166



zaznaczona tu pedelizacja zapobiegnie nagłemu wrażeniu pustki dźwiękowej, wynikającej z zestawienia tej linii z frazą zaopatrzoną w podkład harmoniczny.

Wprowadzenie dyskretnego pedału okazuje się niejednokrotnie wskazane nawet w muzyce barokowej — wbrew wyrażanym niekiedy poglądom, jakoby w muzyce tej użycie pedału podtrzymującego było absolutnie zakazane — a to dla nadania właściwego, lirycznego charakteru pewnym rodzajom fraz:

Przykł. 167



Bez pomocy pedału podtrzymującego trudno byłoby w zacytowanym urywku zapobiec rozerwaniu linii melodycznej, domagającej się przecież szczególnej śpiewności. Podobnie nie do przeciężenia inną drogą są trudności wynikające z braków aparatu ruchowego, a zwłaszcza małej rozpiętości palców, która nie pozwala na swobodne prowadzenie linii melodycznej zawierającej skoki ponad oktawę:

Przykł. 168



Pedał podtrzymujący jest także niezastąpionym instrumentem wywoływania najprzeróżniejszych efektów podkreślających różne detale wykonawcze, jak na przykład niuanse artykulacyjne, pulsacyjne, dynamiczne. Interesujące przykłady takiego zastosowania pedału znajdujemy u Griega. Oto trzy krótkie fragmenty z proponowaną pedelizacją:

Przykł. 169



Przykł. 170



Przykł. 171



W ostatnim przykładzie ważny jest nie tylko moment, ale także i sposób zwolnienia pedału; powinien on mianowicie być tutaj zdjęty zdecydowanie i sprężysto. Inaczej w przykładzie nr 172,

Przykł. 172

F. Chopin: *NOKTURN* g op. 15 nr 3



gdzie pedał należy zwolnić łagodnie i z pewnym ociąganiem.

Pedalizacja pochodów gamowych może wydawać się na pierwszy rzut oka niewskazana, są jednak okoliczności, które ją uzasadniają. Decyzja wprowadzenia pedalizacji przebiegów gamowych powinna być poprzedzona rozważeniem takich czynników, jak obecność podstawy harmoniczej, szybkość przebiegu, jego ambitus, siła brzmienia i kierunek. Rozpatrzmy owe czynniki na przykładzie krótkiego motywu:

Przykł. 173

F. Chopin: WALTZ D-dur op. 64 nr 1



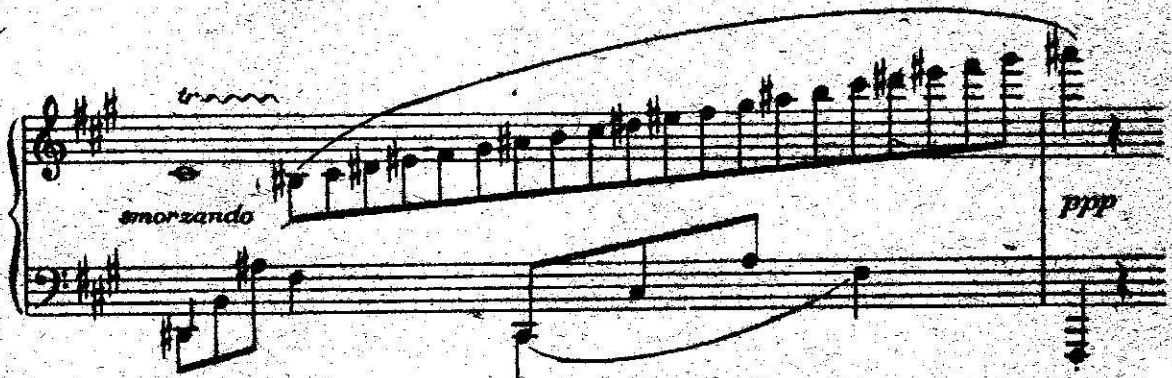
Uczeń sam przekona się o znaczeniu wymienionych wyżej oznaków, jeśli zagra na pedale najpierw partię prawej ręki kolejno

- a/ wolno i głośno,
- b/ szybko i cicho,
- c/ cicho i oktawę wyżej,
- d/ cicho i o dwie oktawy wyżej,
- e/ cicho /lub głośno/ o oktawę niżej,

po czym powtórzy te same wersje z użyciem akompaniamentu. Wpływ kierunku pochodzenia gamowego ilustrują dwa poniższe fragmenty:

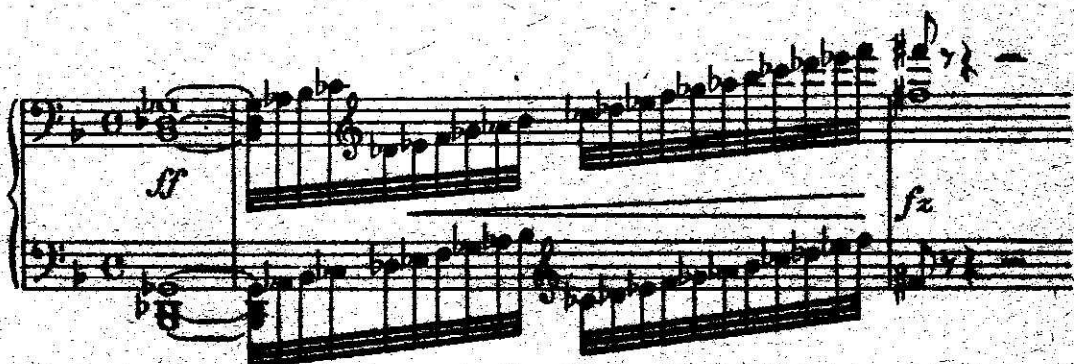
Przykł. 174

F. Chopin: NOKTURN f-dur op. 48 nr 2



Przykł. 175

J. Brahms: RAPSOdia A-dur op. 79 nr 1



Oba te fragmenty są zwykle pedalizowane: w pierwszym pedał dodaje frazie "mglistości", przez co powiększa efekt smorzando, w drugim podkreśla brawurowość i pomaga w realizacji crescendo, niemożliwej w wypadku wytłumienia rezonansu niższych dźwięków. Odwróćmy jednak kierunek przebiegu ostatniego przykładu i zagrajmy go na pedale; dźwięki wydobywające się z fortepianu upodobnią się wówczas do dudniącego i "nieczytelnego" grzmotu.

Analogiczne czynniki mają wpływ na dobór pedalizacji w muzyce operującej zwrotami kadencyjnymi, trylami, obiegnikami i innymi ozdobnikami. Decydujące znaczenie oczywiście będzie tutaj miała podstawa harmoniczna; znajduje to potwierdzenie zwłaszcza w utworach Chopina, gdzie na każdym kroku spotykamy się z omawianym zjawiskiem. Inaczej jest, gdy linia melodyczna płynie wolno; wówczas to właśnie ona, a nie jej dopełnienie harmoniczne, określa sposób pedalizacji:

Przykł. 176

L.v. Beethoven: SONATA D op.10 nr 3 (cz. 2)

Largo e mesto

p p p p p p p itd.

W przytoczonym przykładzie pedał powinien być wymieniany na każdej ósemce rozwijającej się na tle leżącego akordu melodii w prawej ręce.

Oczywiście przy ostatecznym wyborze takiej czy innej pedalizacji trzeba się kierować osobistym wyczuciem. Nie należy się bynajmniej niewolniczo trzymać oznaczeń proponowanych przez wydawców, które zresztą zwykle różnią się między sobą poważnie

w szczegółach,^{9/} a czasem są po prostu nieprzekonywujące, jak na przykład spotykana w pewnych wydaniach pedalizacja /a/:

Przykł. 177

F. Chopin: WALTZ As op. 69 nr 1



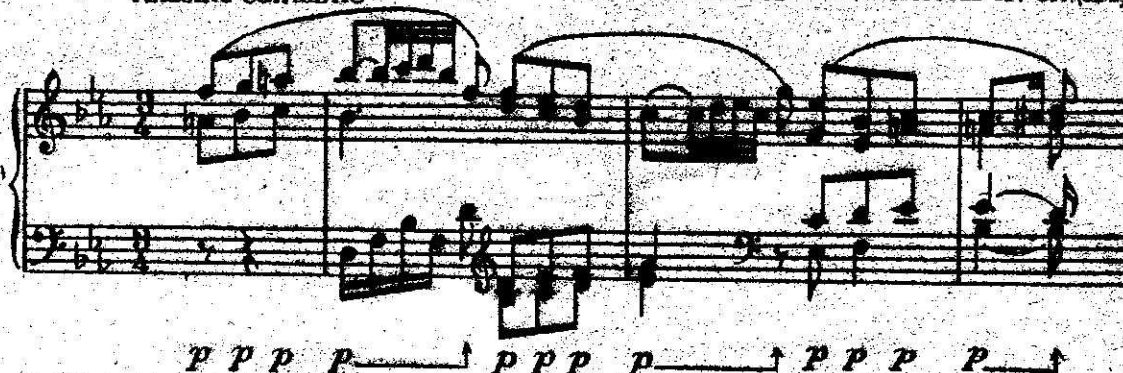
zgodna co prawda ze strukturą harmoniczną, ale pomijająca rysunek linii melodycznej, który skłania raczej do pedalizacji /b/.

Należy wreszcie przestrzec przed absolutyzowaniem roli struktury harmoniczej, ze względu na istotne współzależności między pedalizacją a frazowaniem, które bardzo często okazują się czynnikiem w większym stopniu decydującym przy wyborze określonej pedalizacji niż przebieg funkcyjny. Oto przykład, w którym początek każdej następnej frazy ma tę samą podstawę harmoniczną co zakończenie frazy poprzedzającej:

Przykł. 178

Andante cantabile

W.A. Mozart: SONATA B KV 333 (cz. 2)

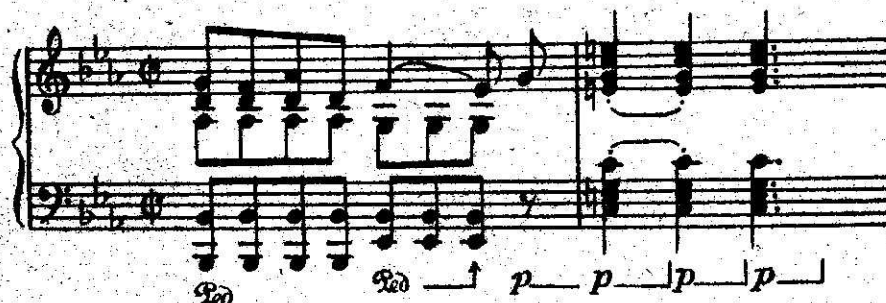


^{9/} Na przykład istnieje wśród wydawców różnica zdań co do tego, czy we fragmencie cytowanym jako przykład 175 pedał powinien uchwycić cały przebieg, czy należy go nacisnąć dopiero po wybrzmieniu pierwszej oktawy, ale wydaje się to sprawą nie do rozstrzygnięcia bez uwzględnienia właściwości poszczególnych instrumentów, techniki solisty, a przede wszystkim akustyki pomieszczenia.

Mimo to pedał powinien, tak jak zaznaczono, podkreślać właśnie owe zakończenia frazowe. Podobnie w przykładzie następującym:

Przykł. 179

L.v. Beethoven: SONATA Es op. 27 nr 1



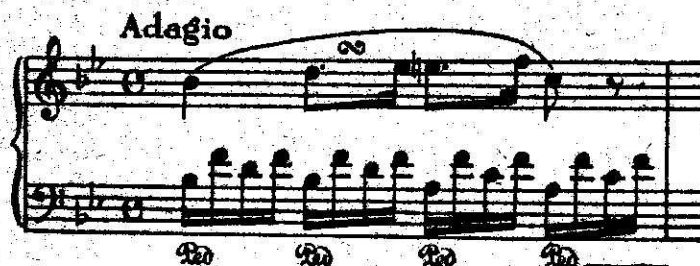
gdzie mylnie trzyma się niekiedy pedał do końca pierwszego taktu, zmieniając go dopiero na akordzie, gdy tymczasem powinien być zdjęty w miejscu oznaczonym strzałką.

Oddzielną kwestią jest zagadnienie pedalizowania w czasie paus.

Na ogół przyjmuje się, że w muzyce napisanej przed Beethovem pedał powinien być w czasie trwania pauzy zwolniony. O ile reguła ta jest do utrzymania na gruncie muzyki kontrapunktycznej, o tyle już w niektórych lirycznych utworach Mozarta /np. w wolnych częściach jego sonat/, wskazane są pewne od niej odstępstwa:

Przykł. 180

W.A. Mozart: SONATA F KV 32 (cz. 2)



Wydaje się, że zwolnienie pedału na pauzę ósemkową spowodowało by wrażenie pewnego niedosytu dźwiękowego, podczas gdy zatrzymanie pedału do końca taktu umożliwia łagodne rozpląnięcie się linii melodycznej w podstawie harmonicznej towarzyszenia. Inny przykład - linia melodyczna płynie ponad akompaniamentem zbudowanym z rozłożonych akordów:

Przykł. 181

W.A. Mozart: SONATA E♭ KV 282

Adagio

Zupełne zwolnienie pedału w czasie trwania pauz ósemkowych musiałoby nadać całej frazie bardzo tutaj niepożądaną oschłość.

W okresie romantycznym pauza zaczyna pełnić odmienną rolę niż w muzyce kontrapunktycznej, toteż zwolnienie pedału w podanych niżej fragmentach:

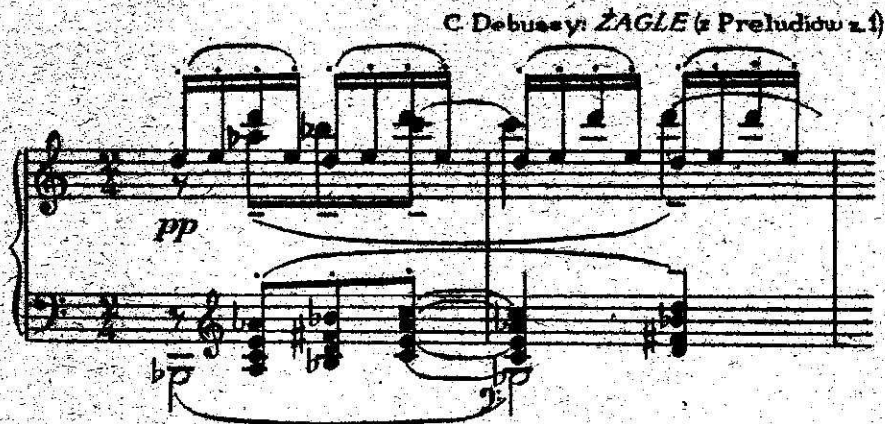
Przykł. 182

F. Chopin: SCHERZO B op. 31

Przykł. 183

można by porównać do zburzenia fundamentów domu tuż po rozpoczęciu budowania go. Aby nie pozostawiać wątpliwości co do takiego właśnie rozumienia pauzy, kompozytorzy impresjonistyczni często oznaczają długość pedału za pomocą wartości nut, które powinny być przezeń zatrzymane:

Przykł. 164



Należy pamiętać, że tak jak kompozycje Mozarta mogą stracić właściwy sobie klimat przez nadużywanie pedału podtrzymującego, tak utwory Debussy'ego mogą być pozbawione swego charakteru przez pedalizację zbyt skąpą. Ta przeciwstawność wynika z odmienności założeń estetycznych: muzyka klasyczna jest muzyką jasnej, czystej, przejrzystej linii melodycznej, utwory impresjonistów mają być zbiorem zamazanych "plam" dźwiękowych, jakkolwiek w známym Cake-walk'u Debussy'ego pedalizacji wyznacza się z powrotem jej "klasyczną" funkcję.

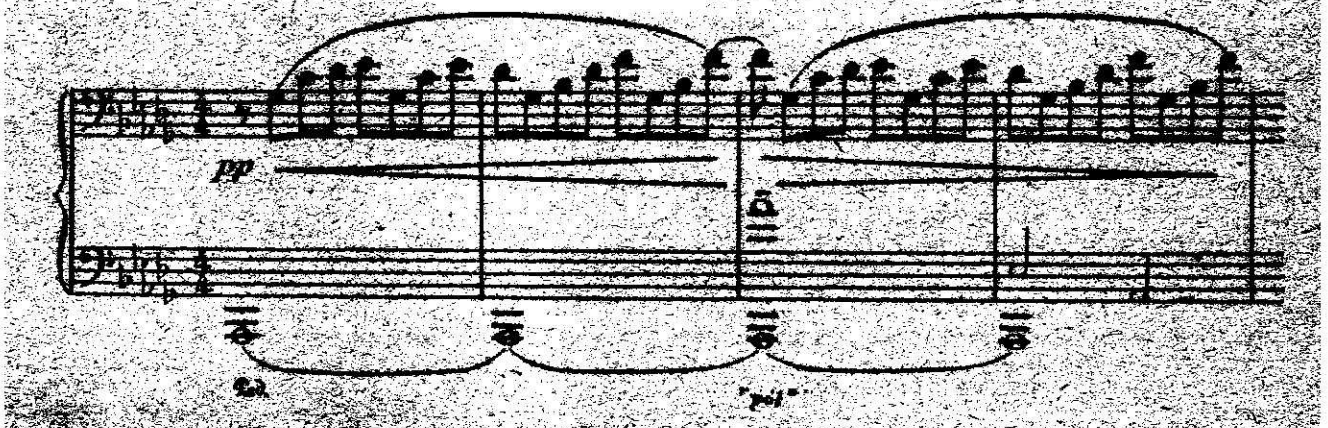
Na zakończenie kilka uwag warto poświęcić tzw. półpedałowi. Trzeba od razu zastrzec się, że nazwa ta nie jest opisem przyczyny, ale raczej skutku, nie chodzi tu bowiem o jego "głębokość", o naciśnięcie pedału zaledwie do połowy^{10/}, a o to, by w wyniku błyskawicznej zmiany pedału - zostawiając brzmienie niższych - wytłumić częściowo dźwięki wyższe. Właśnie ta

^{10/} Częściowego zwalniania strun z uchwytu przez niepełne zagłębienie nóżki pedałowej, stosowanego przez niektórych wybitnych artystów na przykład w muzyce kontrapunktycznej, nie zaleca się mniej doświadczonym pianistom.

"błyskawiczne milanie", a więc szybkość pracy stopy, decyduje o powodzeniu przedsięwzięcia.

Przykl. 185

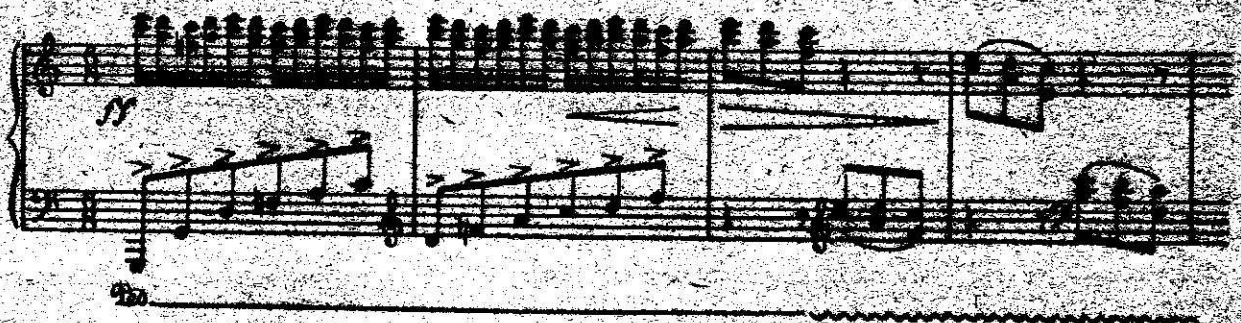
C. Debussy: DOKTOR GRADUS *ad ANNASTON*
(z Kępką - dziecięcą)



Niektóre fortepiany są wyposażone w specjalny pedał w y -
u k w y t u j ą c y /prolongator/, umożliwiający zatrzymanie
dźwięków wydobytych przez klawisze, których tłumiki są podnie-
sione w momencie naciskania pedału, bez względu na ich wysokość
co całkowicie eliminuje potrzebę zastosowania w opisanych oko-
licznościach techniki półpedalisacyjnej. Są jednak wypadki, gdy
jest ona niezastąpiona, jak to ma miejsce niżej,

Przykl. 186

E. Grieg: NOKTURN C



gdzie konieczna jest do stopniowego wygaszania spiętrzonej na-
sy dźwiękowej, taki ciąg szybkich zmian pedału podtrzymującego
nowi niekiedy równą pedalisacji tremolowej.

O wiele rzadziej niż pedał podtrzymujący używany jest peda-
dał w y c i s z a j ą c y /lewy/. Naciśnięcie tego pedału
powoduje jak wiadomo przesunięcie mechanizmu młoteczkowego w
bok, przez co poszczególne młotki uderzają w mniejszą ilość
strun /stad w partyturze oznacza się go za pomocą wskazówki
una corda/. Resultatem tego jest zmniejszenie siły brzmienia
wydobywanych dźwięków. Jednocześnie w wyniku nowej pozycji
młotka uderza on w struny mniej zbitą częścią filcu, przez
co zmienia się też i ich barwa^{11/}. Dlatego nie powinno się
używać bastrosko pedału wyciszającego we wszystkich miejscach
oznaczonych "pianissimo"; należy go raczej zarezerwować na
wypadek uzasadnionej konieczności określonej zmiany barwy.
U Bacha można nim podkreślać odrębność kontrastujących ze sobą
ustępów formalnych, u Debussy'ego czy Ravela - potęgować
"eteryczność" pewnych fragmentów.

Nie trzeba chyba dodawać, że mechanizmy pedału pod-
trzymującego i wyciszającego są od siebie niezależne, w zwią-
zku z czym oba pedały mogą być użyte w tym samym czasie, a
kombinacje ich można i warto wykorzystać do bardziej wyszuka-
nych efektów kolorystycznych.

Zagadnienie właściwego użycia pedałów jest jak widać
bardzo złożone. Aby je zadowalająco rozwiązać grający musi
kierować się ogólną zasadą, w myśl której wybranie określo-
nej pedalizacji powinno być poprzedzone określonym wyobraże-
niem dźwiękowym; innymi słowy pianista musi zawsze najpierw
"usłyszeć" wewnętrznie zamierzony efekt dźwiękowy, a dopiero
potem wprowadzić w ruch mechanizm, który zdolny będzie go wy-
wołać.

Wykonawca występujący publicznie musi pamiętać również
o tym, że wypracowany model pedalizacji nigdy nie jest mode-

^{11/} W pianinie szjawisko to nie zachodzi, ponieważ pedał wyci-
szający nie przesuwają klawiatury i młoteczków, a jedynie
przysbliża te ostatnie do strun; zmniejszenie odległości
ogranicza szybkość młoteczków w momencie uderzenia, co
daje w efekcie przytłumienie siły brzmienia.

lem jedynym, modelem dającym zawsze te same rezultaty, ponieważ zależą one w dużej mierze od czynników obiektywnych, z których najważniejsze - pomijając sam instrument - są właściwości akustyczne sali koncertowej.

U W A G I K O Ń C O W E

Jest rzeczą niezaprzeczalną, że olbrzymie rzesze melomanów przychodzą na koncerty między innymi po to, aby obserwować solistę podczas występu; tej "ciekawości" artysty wychodzi dziś na przeciw telewizja, przybliżając jeszcze bardziej słuchacza do wykonawcy. Stąd pianista grający publicznie powinien być przygotowany na to, że przedmiotem zainteresowania będzie nie tylko rezultat, ale - przynajmniej dla części audytorium - także i sam p r o c e s jego interpretacji. Proces ten rzecz jasna zależy przede wszystkim od temperamentu wykonawcy: są pianiści, którzy prawie wcale nie użewniają swoich emocji; są i tacy, którzy nie potrafią wydobyć pojedynczego dźwięku bez udziału całego ciała, przy czym wśród wirtuozów o światowej sławie można znaleźć przedstawicieli obu grup.

Z pedagogicznego punktu widzenia w korzystniejszej sytuacji są uczniowie o wybujałym temperamencie niż tacy, którzy swym wyglądem zdają się nie zdradzać żadnego zainteresowania tym, co czynią ich palce. O ile bowiem żaden "wyuczony" ruch nie będzie miał tej naturalności co ruch spontaniczny i zawsze grozi niebezpieczeństwem manieryzmu, o tyle ograniczenie przesadnych objawów pobudliwości emocjonalnej i zawrócenie młodego pianisty z drogi prowadzącej na manowce dyletanckiego efekciarstwa leży w możliwościach nauczyciela i rozsądnie przeprowadzone może mieć korzystny wpływ na jakość wykonania. Trzeba tylko zdawać sobie sprawę z tego, które z owych objawów są nieświadomą projekcją przebiegu emocjonalnego utworu,

które zaś są związane z tkwiącą w każdym z młodych /i nie tylko/ pianistów chęcią zrobienia najmniejszym kosztem jak największego wrażenia na niewyrobionym odbiorcy. Te ostatnie należy tępić z całą bezwzględnością, natomiast ruchy wykonywane nieświadomie, pod wpływem wewnętrznego impulsu są wyrazem bezcennej dla każdego artysty umiejętności skupienia się na istotnych problemach, która to fundamentalna umiejętność powinna być przedmiotem nieustannej troski pedagoga. Musi on pamiętać, że im wcześniej zaczniemy przyzwyczajać ucznia do nieustannej samodyscypliny i umiejętności koncentracji, tym mniej niespodzianek i przykrych rozczarowań czyhać będzie na niego w przyszłości na estradzie koncertowej.

Uczeń musi więc już w początkowych etapach nauczania zdawać sobie sprawę, że osiągnie więcej, jeśli będzie ćwiczył pół godziny, ale intensywnie myśląc o rozwiązywanych trudnościach, niż gdyby myślałmi błędząc gdzie indziej - ćwiczył dwie godziny.

Na marginesie dodać trzeba, że na rezultaty ćwiczenia, niezależnie od stopnia koncentracji, wpływa bardzo istotnie organizacja procesu opracowywania utworu. Jest rzeczą wielokrotnie dowiedzioną, że najłatwiej jest przezwyciężać problemy techniczne, kiedy tak zwane trudne miejsca ćwiczy się najpierw w tempie wolnym. Ale wolno, to nie znaczy monotonnie; przeciwnie, ustęp ćwiczony wolno powinien zachowywać swój oryginalny rysunek emocjonalny, przy czym korzystniejsze jest pewne przerysowanie dynamiki, niż jej pominięcie. Innym nie podlegającym dyskusji faktem jest niebezpieczeństwo wynikające ze zbyt długiego ćwiczenia owych trudnych miejsc w oderwaniu od całości utworu. Grozi ono mianowicie zatarciem rzeczywistych proporcji i właściwej funkcji ćwiczonych odcinków w strukturze przygotowywanego dzieła, a w konsekwencji zachwianiem jego ogólnej konstrukcji. Aby uniknąć tej izolacji ćwiczone fragmenty powinny być co pewien czas "wkładane" z powrotem w szerszy kontekst muzyczny.

Wręcz karygodne jest ćwiczenie polegające na powracaniu w wypadku pomyłki do początku taktu, systemu pięcioliniowego czy strony.

Jeśli koncentracja odgrywa niebagatelną rolę już podczas ćwiczenia, to zwiększa się ona w dwójnasób z chwilą, gdy przystąpimy do świadomego zapamiętywania utworu. To świadome zapamiętywanie jest niezbędnym uzupełnieniem pamięci "palcowej", opierającej się na nawykach ruchowych aparatu gry /nawiasem mówiąc te ostatnie nie są możliwe bez przemyślanej i później już konsekwentnie stosowanej aplikatury/.

Oczywiście nawet maksymalny stopień koncentracji nie daje gwarancji wyeliminowania wszelkich nieprzewidzianych potknięć w czasie występu publicznego. Artysta, a więc z natury rzeczy człowiekowi wrażliwemu i skłonnemu do podniecenia nerwowego, szczególnie trudno jest opanować jedno z głównych źródeł tych poślizgnięć - ^{12/} tremę. Debiutujący pianista nie może oczekiwać, że po upływie lat pozbędzie się całkowicie tego skomplikowanego zespołu przeżyć, albowiem wraz z doświadczeniem przychodzi też poczucie coraz większej odpowiedzialności tak wobec słuchacza, jak i kompozytora. Poczucie to oparte jest na przeświadczeniu, że celem wszystkich zabiegów interpretacyjnych wykonawcy jest przekazanie słuchaczowi określonej wizji artystycznej, możliwie wiernej wyobrażeniom kompozytora, przekazanym w postaci zapisu graficznego. Inna sprawa, że zupełna tożsamość nigdy nie jest tu możliwa, a to z powodu niedoskonałości notacji muzycznej. Partytura - choćby najbardziej skrupulatnie opracowana przez kompozytora lub wydawcę - nigdy w pełni nie przekaże bogactwa dźwiękowego utworu, a jej znaki ekspresyjne będą zawsze względne i przybliżone. Zmusza to wykonawcę do dokonywania ciągłego wyboru rozwiązań szczegółowych, pozostawiając tym samym mniej lub bardziej szeroki margines własnej inicjatywy twórczej, ale jednocześnie zrzucając na jego barki konsekwencje dokonania określonego wyboru.

Ten wybór wszakże, aby nie stać się sprzeczną z duchem

^{12/} Istnieją również całkowicie odmienne poglądy na zagadnienie tzw. tremy, które to zagadnienie jest nasświetlone przez Autora bardzo jednostronnie.

sztuki dowolnością, podporządkowany być powinien sprecyzowanej i dającej się uzasadnić ogólnej koncepcji wykonywanego dzieła. Jest ona koniecznym punktem odniesienia określonej interpretacji znaków notacyjnych, a przy tym także i wystarczającym usprawiedliwieniem pewnych odstępstw od zapisu graficznego.

Weźmy dla przykładu sprawę ornamentyki. Funkcja jej w muzyce fortepianowej zmieniała się w różnych okresach historycznych. I tak na przykład w początkach kariery instrumentów klawiszowych, kiedy dźwięki na nich wydobywane nie były tak nośne jak dźwięki współczesnego fortepianu i szybko zanikały, tylko ornamenty pozwalały na - sztuczne co prawda - przezwyciężenie tego niedostatku. Kiedy wynalazek mechanizmu młoteczkowego i postępujący rozwój fortepianu pozwoliły wyeliminować tę "usługową" funkcję ornamentów, stają się one stopniowo integralną i "równorzędną" częścią konstrukcji muzycznych. Ale podstawową zasadą realizacji wszelkich ozdobników bez względu na pełnioną przez nie rolę było zawsze niewyodrębnianie ich z ogólnego rysunku melodycznego, dynamicznego i rytmicznego rysunku utworu. Zwłaszcza rysunek rytmiczny powinien być utrzymany nawet za cenę uproszczenia samego ornamentu.

Wśród dzieł okresu klasycznego jest wiele takich, które stanowić mogą doskonały wstęp do trudniejszej literatury fortepianowej, ale zawierają przy tym gęszcz ornamentalny często nie do przebycia dla młodego pianisty. Tyle ambitni, co nie-doświadczeni wykonawcy starają się realizować istniejące w niej ozdobniki przy użyciu jak najdrobniejszych wartości rytmicznych, co w rezultacie prowadzi albo do chwiejności metrycznej albo do zbyt wolnego tempa. Dzieje się tak na przykład z tak zwanymi trylami kadencyjnymi:

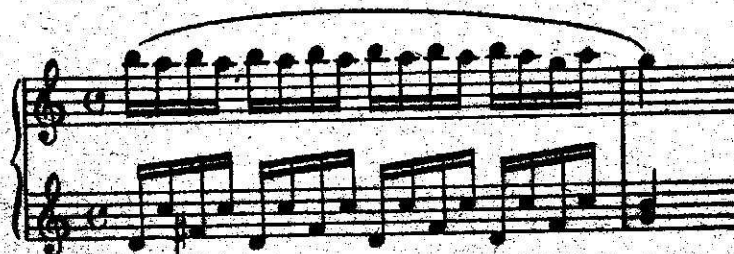
Przykł. 187

W. A. Mozart: SONATA C KV 545



Pulsacja rytmiczna wówczas albo traci swój impet, albo zupełnie się "zacierza". Daleko rozsądniejszym jest w takich przypadkach zredukowanie trylu i wykonanie go następująco:

Przykł. 188



co pozwala zachować prawidłowe tempo i wyraźnie zarysować ostatni zwrot kadencyjny. W tempach szybkich zachodzi nawet konieczność ograniczenia trylu do pojedynczego obiegніка. Tak więc, aby zachować ustalone tempo

Przykł. 189

W.A. Mozart: SONATA C. KV 457



nie należy cofać się przed wykonaniem trylu

Przykł. 190



w formie

Przykł. 191



albo wręcz

Przykł. 192

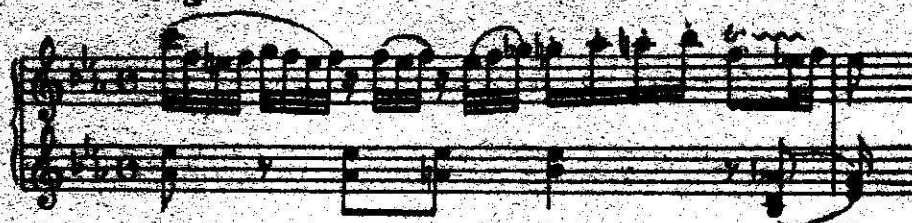


Zresztą i w wolniejszych tempach

Przykł. 193

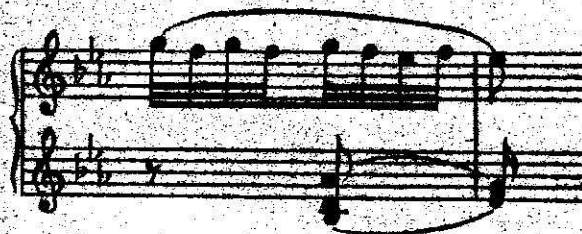
Adagio

W.A. Mozart: SONATA E[♭] KV 282



bardziej zadowalająca będzie interpretacja trylu w postaci nieco rozszerzonego obiegnika,

Przykł. 194

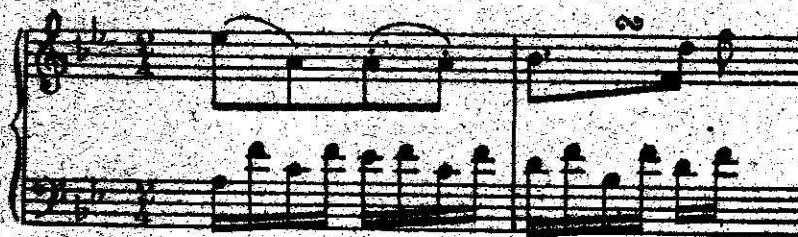


niż szybkiego ale nieporządnego "trylowania". Na nieznaczne uproszczenie można też pozwolić sobie w wypadku obiegników następujących po nutach z kropką. Jakkolwiek taki obiegnik

Przykł. 195

L.v. Beethoven: SONATA g[♯] op. 49 nr 1

Andante



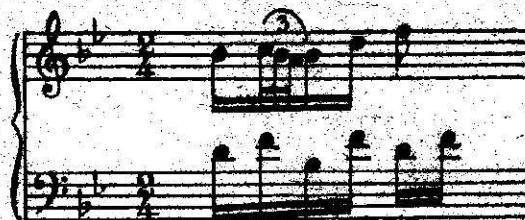
w zasadzie należałoby wykonać następująco,

Przykł. 196



to do przyjęcia jest również taka wersja,

Przykł. 197



która w istocie nawet bardziej odpowiada charakterowi całej frazy.

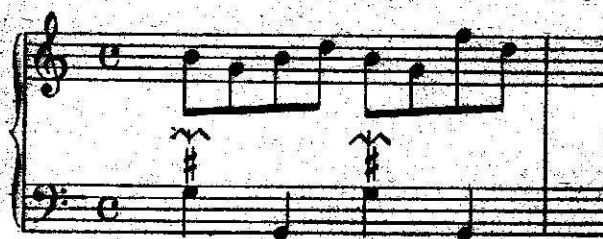
Podporządkowanie ornamentyki ogólnemu przebiegowi emocjonalnemu jest konieczne szczególnie w muzyce polifonicznej. Niezmiernie ważne jest tu zwłaszcza ustalenie prawidłowych stosunków czasowych między ozdobnikami a pozostałymi jednostkami rytmicznymi.

Oto dla przykładu realizacja dwóch ozdobników:

pierwsza,

Przykł. 198

J. S. Bach: *PRELUDIUM C*



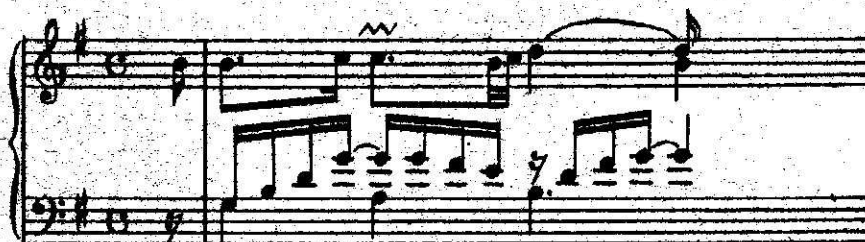
gdzie początek mordentu wypadać musi na początek jednostki metrycznej, przy której się znajduje

Przykł. 199



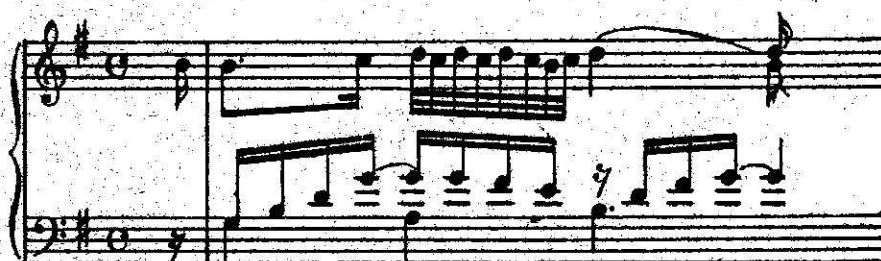
i druga,

Przykł. 200

J.S. Bach: ALLEMANDE
(z Sully francuskiej)

w której określone wykonanie tryliku

Przykł. 201



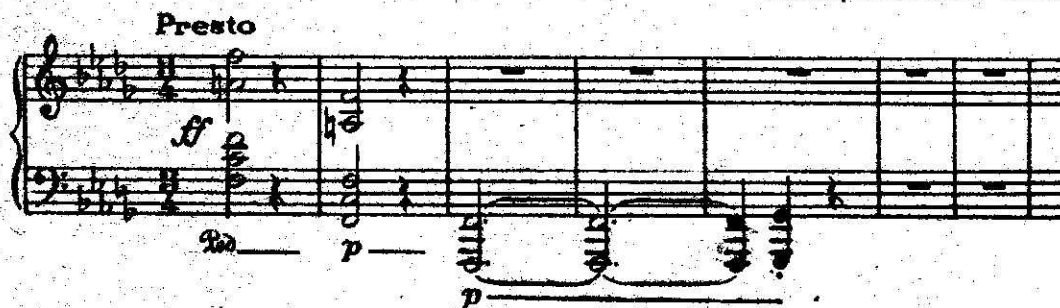
jest uwarunkowane rysunkiem głosu towarzyszącego.

Innym przykładem wieloznaczności notacji muzycznej są pauzy. Już w rozdziale "Pedalizacja" widocznym jest, że pauza nie zawsze oznacza, iż kompozytor życzy sobie w miejscu jej umieszczenia zupełnej ciszy /por. str. 129 i 130. Teraz warto sobie jeszcze uzmysłowić to, że pauza może w zależności od otoczenia mieć także różną wymowę.

Jakże inny sens należy nadać pauzom w dwóch przytoczonych niżej ustępach:

Przykł. 202

F. Chopin: SCHERZO b op. 31



Przykł. 203

L.v.Beethoven: SONATA C op.2 nr.3 (cz.2)

Adagio



Niejednokrotnie zachodzi potrzeba takiego "zagrania" pauzy, aby wywołać wrażenie witalności i uchwytne dla słuchacza pulsowania "ciszy". Tak na przykład w poniższych wypadkach

Przykł. 204

W.A.Mozart: FANTAZJA c KV 475

Allegro



Przykł. 205

F.Chopin: SCHERZO b op.31

Presto



wypauzowane teksty powinny nabrać znamion kontynuacji poprzedzającego je materiału dźwiękowego i ułożyć się w wysuwalne choć w rzeczywistości nieistniejące linie frazowe.

Zasygnalizowane wyżej zagrożenie relatywności oznaczeń ornamentalnych i różnych możliwości interpretowania paus dowodzi niebicie, że nie da się przedstawić zasad wykonawstwa w postaci zbioru precyzyjnych wszędzie obowiązujących i sztywnych reguł.

CENTRALA OBSŁUGI PRZEDSIĘBIORSTW
I INSTYTUCJI ARTYSTYCZNYCH

Zakład Poligraficzny
zam. 540/72 nakł. 750 A4 pap. offs.

A-101