

**TRANSGRESJE  
W MUZYCE**

TRANSGRESSION IN MUSIC

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy  
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz

# **TRANSGRESJE W MUZYCE**

TRANSGRESSION IN MUSIC

Redakcja naukowa  
Anna Nowak

Bydgoszcz 2022

Recenzja Wydawnicza  
prof. dr hab. Irena Poniatowska  
dr hab. Olena Berehova

Opracowanie językowe tekstów angielskich  
Jason Lowther

Redakcja  
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Projekt okładki  
Joanna Wróblewska

Publikacja finansowana przez Ministerstwo Edukacji i Nauki  
w ramach programu Regionalna Inicjatywa Doskonałości  
SZTUKA DOSKONAŁOŚCI  
Rozwój potencjału artystycznego i badawczego  
Akademii Muzycznej w Bydgoszczy



ISBN 978-83-61262-90-9

WYDAWNICTWO AKADEMII MUZYCZNEJ  
IMIENIA FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY  
*SAGITTARIA*  
poz. 115, wyd. I, nakład 150, format B5

Skład i druk:  
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.  
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72  
tel./fax 52 348 62 50  
[www.tekst.com.pl](http://www.tekst.com.pl), e-mail: [info@tekst.com.pl](mailto:info@tekst.com.pl)




## **Malwina Marciniak**

AKADEMIA MUZYCZNA IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY

e-mail: sympatyczna10@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6867-3621

# ***Chamber Piano Concerto* Agaty Zubel** **– nowe idee koncertowania**

 s ł o w a k l u c z o w e: koncert fortepianowy, technika koncertująca, gatunek, fortepian, Agata Zubel

### **Wprowadzenie**

Gatunek koncertu fortepianowego mocno zaznaczył swoją obecność w twórczości współczesnych kompozytorów polskich. Potwierdzeniem tego stanu rzeczy są liczne utwory skomponowane w latach 1990–2020 (około 200 kompozycji). Zachęca to badacza muzyki współczesnej do stawiania pytań o charakter powstałych koncertów, ich idiomatyczne cechy, a także źródła zainteresowania tą właśnie odmianą koncertu instrumentalnego. W poszukiwaniu elementów nowatorskich czy wręcz transgresyjnych uwagę swoją skierowałam na *Chamber Piano Concerto* Agaty Zubel. Kompozycja ta, napisana w 2018 roku, wprowadza szereg nowych i oryginalnych rozwiązań w odniesieniu do kategoryalnych cech gatunku.

Zbiór dystynktywnych cech koncertu fortepianowego, konstytuujący jego klasyczną postać, obejmuje swoim zasięgiem elementy takie jak: obecność dwóch autonomicznych korpusów brzmieniowych, sposoby ich zestawiania (technika koncertująca), wirtuozostwo instrumentalne, wykorzystanie modeli kształtowania formalnego determinowanych formą sonatową i cyklem sonatowym, naturalne brzmienie instrumentów oraz rozmiary dzieła (tzw. wielka forma instrumentalna<sup>1</sup>). W twórczości dwudziestowiecznej model ten ulegał

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat w zamieszczonym w niniejszym tomie artykule Anny Nowak, *Poza paradygmatem gatunku. Transgresyjne formy wypowiedzi artystycznej w dwudziestowiecznych koncertach instrumentalnych polskich kompozytorów*, s. 97–113.

licznym reinterpretacjom, aż wymienione determinanty zostały przekroczone. W kolejnych dziełach wprowadzano nowe zasady kształtowania przebiegu formy, nowe rozwiązania w zakresie techniki koncertującej, a na charakter wirtuozerii decydujący wpływ miały wykorzystane w kompozycjach nowe środki brzmieniowe. Przekroczone zostały także normy odnoszące się do zastosowania dźwięku naturalnego (w utworach wykorzystujących elektronikę i rozmaite formy preparacji) oraz rozmiarów dzieła (powstał szereg koncertów trwających zaledwie kilkanaście minut). Obecnie za główne wyznaczniki przynależności gatunkowej koncertu fortepianowego uznać można dwie pierwsze z wymienionych cech: obecność dwóch opozycyjnych brzmieniowo korpusów (solisty oraz orkiestry), a także sposoby ich zestawiania (technika koncertująca w indywidualnie realizowanych formach współzawodniczenia i współgrania). Powyższe rozważania stały się perspektywą analityczną dla *Chamber Piano Concerto*.

### Informacje o utworze

*Chamber Piano Concerto* to utwór skomponowany w 2018 roku na zamówienie Südwestrundfunk<sup>2</sup>, prawykonany w tym samym roku. Kompozycja trwa 13 minut i jest jednoczęściowa. W 2020 roku – jako utwór obowiązkowy – wykonywana była w finale dedykowanego muzyce XX i XXI wieku Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Orleanie (Francja)<sup>3</sup>. Warto również wspomnieć, że kompozycja ukazała się też w wersji na dwa fortepiany i jednego pianistę jako *Piano Piano But Not Pianissimo*.

Obsadę *Koncertu* tworzą dwa fortepiany oraz towarzyszący im zespół instrumentalny w składzie: flet (zamiennie z fletem basowym), klarnet (zamiennie z klarnetem basowym), kwintet smyczkowy (w pojedynczej obsadzie) oraz grupa instrumentów perkusyjnych.

Dwa przeznaczone dla solisty fortepiany tworzą korpus instrumentu solowego. Fortepian I został wykorzystany przez autorkę w sposób tradycyjny, w partii fortepianu II zostały natomiast zastosowane cztery rodzaje preparacji<sup>4</sup> – z wykorzystaniem klamerki do bielizny, gumki do ścierania, śrubek oraz w postaci dźwięku tłumionego – „w związku z tym pianista ma do dyspozycji podwójną paletę barw dwóch fortepianów i na obu na raz gra”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Prawykonanie *Chamber Piano Concerto* odbyło się 20.10.2018 roku, wykonawcami byli Ingrid Breie Nyhus (fortepian) oraz Cicada Ensemble pod dyrekcją Christiana Eggena.

<sup>3</sup> 14<sup>th</sup> Concours international de piano d'Orleans, 28–30.10.2020.

<sup>4</sup> Definicję preparacji, w znaczeniu technik modyfikacji źródła dźwięku, przejmuję za: Violetta Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy – Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2004, s. 107.

<sup>5</sup> Wypowiedź Agaty Zubel, w filmie *Negatyw*, <https://www.youtube.com/watch?v=GyVYwg6r-Rk&t=537s>, dostęp: 20.11.2021.

Styl i język muzyczny utworu za Aleksandrą Bilińską określić można mianem neosonoryzmu:

Powracający po latach wraz z najmłodszym pokoleniem kompozytorów (neo)sonoryzm, ma niewątpliwie siłę klasycznego sonoryzmu rozpoznanego przed laty. Był sonoryzm, a teraz jest neosonoryzm reakcją na zastany świat i jego nową muzykalność, a może dźwiękowość, brzmieniowość<sup>6</sup>.

Kompozycja Agaty Zubel skonstruowana została w oparciu o szereg pomysłów brzmieniowych prezentowanych w coraz to nowych zestawieniach instrumentacyjnych oraz podlegających nieustannym transformacjom. Nadrzędną rolę brzmienia w utworze podkreślają również zastosowane w nim liczne rozszerzone techniki wykonawcze, których szerokie spektrum – oprócz preparacji fortepianu – wykorzystane zostało w partiach pozostałych instrumentów.

Materiał dźwiękowy koncertu został dobrany w sposób zróżnicowany – wśród powtarzających się, kształtujących jego przebieg zestrojów brzmieniowych odnaleźć możemy m.in. akordy o budowie trytonowej, figuracje sekundowe, sekstowe, struktury bardziej dysonansowe czy wręcz atonalne lub nawet „czysty” akord b-moll<sup>7</sup>.

Forma utworu jest jednoczęściowa, kształtowana fazowo, a jej przebieg w znacznym stopniu zdeterminowany został przez zastosowane w nim nowe techniki brzmieniowe. Jest formą typu procesualnego (*forma formans*<sup>8</sup>), której rozwój determinowany jest przez dramaturgię przebiegu muzycznego. *Chamber Piano Concerto* składa się z kilku faz, wśród których wskazać możemy dwie kulminacje. Jedynym nawiązaniem do tradycyjnych sposobów organizacji przebiegu formy muzycznej wydaje się trzykrotne pojawienie się otwierającej utwór fazy (faza A) powracającej na wzór refrenu i równocześnie – z uwagi na jej wystąpienie jako wstępnej i końcowej fazy utworu – stanowiącej rodzaj klamry w jego przebiegu.

### Rys analityczny

Wyróżnione przeze mnie kolejne fazy utworu, ich strukturę oraz rolę w przebiegu muzycznym dzieła można scharakteryzować w sposób następujący:

**Faza A** (t. 1–70) – faza o charakterze ekspozycyjnym, w jej obrębie wprowadzone zostają inicjalne motywy brzmieniowe, które w dalszym przebiegu

<sup>6</sup> Aleksandra Bilińska, *Uparty duch „klasycyzmu sonorystycznego” czyli rzecz o „Bildbeschreibung” Agaty Zubel*, „Scontri” 2020 nr 6, s. 73–74.

<sup>7</sup> Autorka artykułu słyszy w tym miejscu (t. 43) motyw czołowy *Scherza b-moll* op. 31 Fryderyka Chopina.

<sup>8</sup> Określenie to stosuję za Fritzem Noske (Fritz Noske, *Forma formans*, przeł. Zbigniew Piotrowski, „Res Facta” 1982 nr 9, s. 214–229).

utworu podlegać będą licznym transformacjom. Ciekawym pomysłem inicjującym rozwój muzycznej narracji jest też stopniowe wprowadzanie kolejnych instrumentów zespołu (zabieg ten trwa do t. 52). Pierwsza faza *Chamber Piano Concerto* ma budowę ternarną ( $aba_1$ ). Już od samego jej rozpoczęcia (sekcja a; t. 1–36) zarysowuje się główna idea *Koncertu*, którą jest sukcesywne przeciwstawianie sobie dwóch fortepianów i ich brzmienia (naturalnego i preparowanego) z towarzyszeniem uzupełniających ich partię instrumentów orkiestrowych (wykorzystanych odpowiednio w oparciu o tradycyjny sposób wydobywania dźwięku lub rozszerzone techniki wykonawcze). Założenie to realizowane jest poprzez sukcesywne zestawianie inicjalnych motywów brzmieniowych (w kolejności  $\alpha_1 - \alpha_2 - \beta - \alpha_1 - \alpha_2 - \gamma - \alpha_2$ ):

- motyw  $\alpha$  – oparty na charakterystycznym, powtarzającym się w węzłowych punktach utworu akordzie, który można zinterpretować jako złożenie trójdźwięków o budowie tercjowo (kwartowo)-trytonowej (partia fortepianu I), któremu towarzyszą figuracje sekundowe (wariant  $\alpha_1$ ) lub sekstowe ( $\alpha_2$ ) wybranych instrumentów (ich przebiegi kształtowane są w oparciu o tradycyjny sposób wydobywania dźwięku);
- motyw  $\beta$  – utrzymany w fakturze punktualistycznej kilkadziesiąt dźwiękowy przebieg w partii fortepianu II z towarzyszeniem fletu i kontrabasu;
- motyw  $\gamma$  – oparty na repetycjach pojedynczego dźwięku, stopniowo przyspieszanych, w partii fortepianu II z towarzyszeniem skrzypiec.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet, and Piano I. The Flute part is in the upper staff, marked 'pp' (pianissimo), and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Clarinet part is in the middle staff and is mostly silent. The Piano I part is in the lower staff, marked 'mp' (mezzo-piano), and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is in 4/4 time with a tempo of 96-100. The Flute part is marked 'pp' and the Piano I part is marked 'mp'. The score includes a 'Ped.' marking and a '\*' marking.

Przykład 1. Inicjalna postać motywu  $\alpha_1$ ; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 7, t. 1–2<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Przedruk fragmentów nutowych za zgodą PWM.

Przykład 2. Inicjalna postać motywu  $\beta$ , partia fortepianu; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 10, t. 12–17

Przykład 3. Inicjalna postać motywu  $\gamma$ , partia fortepianu; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 12, t. 21–24

Środkowa sekcja (b) pierwszej fazy *Koncertu* (t. 37–50) skonstruowana została z kolei w oparciu o ideę symultanicznego współzawodniczenia kontrastujących warstw brzmieniowych. Jednostajny, triolowy rytm w partii perkusji (*drum set*) wspierany jest przez pojedyncze repetycje dźwięku  $a^{\sharp}$  – początkowo w partii fortepianu II (dźwięk tłumiony), a następnie fortepianu I (dźwięk naturalny) – oraz partie instrumentów smyczkowych w artykulacji *glissando* oraz *sul ponticello*. Ta płaszczyzna brzmieniowa przeciwstawiona jest równocześnie rozwijanym dwu- i trzydźwiękowym, *quasi*-melodycznym, legowanym



motywom w partii fortepianu I oraz długim, opartym na przebiegach mikrotonowych dźwiękom klarnetu.

33

Fl.

Cl.

Pno. I

Pno. 2

Perc.

Drum Set

$\text{♩} = 132-140$

*pp*

*mf*

*mf*

*p*

8<sup>va</sup> Ped.

Przykład 4. Faza A, początek sekcji b; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 15, t. 33–36

Faza B (t. 71–112), nazwana przez kompozytorkę *scherzem I* – rozwija wątek  $\beta$  w punktualistycznej fakturze (tu narrację muzyczną prowadzi fortepian I uzupełniany partiami pozostałych instrumentów), z niewielką introdukcją motywu  $\gamma$  (t. 86–90). Zakończona jest kolejną (obok wspomnianego akordu trytonowego) figurą o funkcji „zamykającej” pewien odcinek przebiegu muzycznego – szybkim, opadającym, utrzymanym w drobnych wartościach przebiegiem w partii fortepianu „naturalnego”.

Faza C (t. 113–146) – rozwija wątek brzmieniowy  $\gamma$ , prowadząc do pierwszej kulminacji utworu osiągniętej poprzez gradacyjne narastanie repetycji oraz nagromadzenie masy brzmieniowej do dynamiki *fortissimo possibile*. W zakończeniu znajdziemy kolejną z figur o charakterze „zamykającym” – kaskadowe pochody dysonansowych akordów w partii fortepianu II.

Faza A<sub>1</sub> (t. 147–181) – po pierwszej kulminacji *Koncertu* następuje powrót do inicjalnych pomysłów brzmieniowych, częściowo przetransformowanych. Budowa tego fragmentu oparta została na zestawieniu binarnym. W części a dwukrotnie powraca motyw  $\alpha_1$  rozdzielony „pasażową” figurą „zamykającą”, z kolei część b rozbudowuje pomysł symultanicznego prowadzenia kilku niezależnych warstw strukturalnych o odmiennych cechach artykulacyjnych oraz brzmieniowych.

Faza B<sub>1</sub> (t. 182–211), za kompozytorką: *scherzo II* – kolejny wariant fazy B; jej cechy takie jak przejrzysta faktura, klarowność i szybkość przebiegów dźwiękowych wydają się oddawać idiom scherza.

W dalszej części *Koncertu* wprowadzone zostają nowe pomysły brzmieniowe, a o większym udratyzowaniu przebiegu muzycznego decydują stopniowo wprowadzane interwencje – krótkie interpolacje struktur odmiennych brzmieniowo, rozbijające jednorodny tok struktury muzycznej; są one oparte na silnych relacjach kontrastujących i konfliktujących.

Faza D (t. 212–245) – nowy pomysł brzmieniowy rozwijany jest w partii fortepianu II (jednostajne, ćwierćnutowe, „łazikowate”<sup>10</sup> akordy) z towarzyszeniem smyczków, perkusji i fletu, przerywany szeregiem „interwencji” dźwięku  $d^2$  przechodzącego w kilkukrotne figuracje również w partii fortepianu II. W tym przypadku konflikt realizowany jest poprzez zestawianie odmiennych rodzajów brzmień uzyskanych w efekcie zastosowania różnych odmian preparacji instrumentu.

Faza E (t. 246–268) – fragment oparty na nowym pomysle brzmieniowym – *glissandach* instrumentów smyczkowych z towarzyszeniem marimby i fortepianu II, przerywanych kilkakrotnie interwencjami mocnych, dysonujących akordów w partii fortepianu II. Po raz kolejny idea kontrastu brzmieniowego realizowana jest więc w oparciu o różne typy preparacji.

Faza A<sub>2</sub> (t. 269–360) – wieńcząca koncert, szybka i dynamiczna, rozpoczęta trzykrotnym powtórzeniem wykonywanych *sforzato always very strong*, niejako zazębiających obie fazy współbrzmień, przywołuje inicjalne pomysły brzmieniowe. Prowadzi do finałowej kulminacji, gdzie dramaturgia przebiegu wydaje się osiągać swoje apogeum. Fortepiany prowadzą gwałtowny i pełen dramatyzmu konflikt, a towarzyszący im zespół instrumentalny odpowiednio

<sup>10</sup> Określenie zaproponowane przez kompozytorkę (rozmowa w dniu 22.10.2021).

utrzymany jest w kręgu tradycyjnych (przez kompozytorkę określonych jako „wstawki ordinarjo”) lub rozszerzonych technik wykonawczych. Główny ciężar narracji stanowią jednostajne, pulsujące, rytmiczne, oparte na zmienności podziałów regularnych i nieregularnych figuracje. Struktury te znajdziemy w partii fortepianu II, perkusji, smyczków (*glissanda*, gra za podstawkiem) oraz fletu i klarnetu (w artykulacji *jet whistle*). Strukturą interweniującą są legowane motywy w smyczkach i instrumentach dętych połączone z kompleksami akordów w partii fortepianu I (por. przykład 5).

Przebieg ostatniej fazy *Chamber Piano Concerto* przywołuje tradycyjny gest wirtuozowskiego, a zarazem intensywnego dramaturgicznie finału. W zakończeniu utworu spotyka słuchacza jednakże niespodzianka – zamknięciem *Koncertu* jest krótki epizod końcowy (t. 336–360) utrzymany w przejrzystej fakturze i na niskim poziomie dynamicznym. Jego przebieg oparty jest na kilkakrotnych repetycjach septymowo-sekundowego współbrzmienia, przerywanych „wtrąceniami” dysonujących akordów – struktura ta obecna jest prawie wyłącznie w partii fortepianu I. W ten sposób opozycje uzyskane zostały poprzez zestawienie różnych rodzajów brzmienia, determinowanych fakturą, artykulacją oraz wykorzystanym rejestrem, z wyłączeniem elementu preparacji. Na przestrzeni kilku ostatnich taktów w przebieg narracji muzycznej włącza się również fortepian II, całość jest stopniowo wyciszana i spowalniana, aż ostatecznie zamiera (por. przykład 6).

### Cechy gatunkowe koncertu

Przyglądając się kompozycji przez pryzmat kategorialnych cech gatunku możemy dostrzec nieortodoksyjne potraktowanie już pierwszej, najważniejszej z jego cech. Korpus solisty reprezentowany jest przez dwa instrumenty – jeden o brzmieniu naturalnym, drugi – na cztery sposoby preparowanym. W rezultacie otrzymujemy więc pięć odmiennych rodzajów brzmień wydobywanych z instrumentu, co powoduje, że autonomiczność brzmieniowa fortepianu nie zawsze jest zachowana. Jako przykład mogą posłużyć liczne fragmenty, w których partia fortepianu II stapia się z brzmieniem perkusji<sup>11</sup>. Do częstych rozwiązań wykorzystanych w *Koncertcie* należy natomiast grupowanie

<sup>11</sup> Warto wspomnieć, że podobne idee realizował w kompozycjach sprzed kilku dekad Kazimierz Serocki: wyróżniając barwy instrumentalne i grupę barw perkusyjnych, które wytwarzane być mogą nie tylko przez instrumenty z tej grupy, w: Iwona Lindstedt, *Kazimierz Serocki. Piszę tylko muzykę*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020, s. 326. Rękopis wykładu Klangfarben als Kompositionsmaterial w Bazylei (1976) następująco objaśnia znaczenie barwy w komponowaniu muzyki: „[...] dzisiejszy świat dźwięków z ich istniejącymi barwami – tradycyjnymi i nowymi – jest tak wielki, że relacje i możliwości współzależności między nimi są praktycznie nieograniczone. Ten świat barw dźwięków stale się rozszerza, ponieważ prawie codziennie wymyślane są nowe”, w: ibidem, s. 366.

The image displays a page of a musical score for a Chamber Piano Concerto, specifically measures 324 and 325. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Percussion (Perc), Violin 1 (Vn.1), Violin 2 (Vn.2), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system (measures 324-325) features a complex texture with overlapping lines. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano 1 part has a dense, rhythmic accompaniment with a 'with Ped.' instruction. The Percussion part has a rhythmic pattern with slurs. The Violin 1 and Violin 2 parts have melodic lines with slurs. The Viola and Violoncello parts have melodic lines with slurs. The Contrabass part has a rhythmic pattern with slurs. The second system (measures 326-327) continues the complex texture. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano 1 part has a dense, rhythmic accompaniment with a 'RH' instruction. The Percussion part has a rhythmic pattern with slurs. The Violin 1 and Violin 2 parts have melodic lines with slurs. The Viola and Violoncello parts have melodic lines with slurs. The Contrabass part has a rhythmic pattern with slurs.

Przykład 5. Faza A<sub>2</sub>, przeciwstawiane grupy instrumentów; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 106, t. 324–325

The image displays a page of a musical score, specifically measures 336 through 340. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano I (Pno. I), Piano II (Pno. II), Percussion (Perc.), Violin I (Vn. 1), Violin II (Vn. 2), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 336 is marked with a *5<sup>ma</sup>* dynamic and a *3* (triple) marking. The Flute and Clarinet parts feature long, sweeping lines. The Piano I part is marked *mp* and includes a *3* marking. The Percussion part has a *3* marking. The Violin I and II parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Viola and Violoncello parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Contrabass part is marked *5<sup>ma</sup>* and *3*.

Measures 337 and 338 are marked with a *2* (duple) marking. The Flute and Clarinet parts continue their lines. The Piano I part is marked *mp* and includes a *2* marking. The Percussion part has a *2* marking. The Violin I and II parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *2*. The Viola and Violoncello parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *2*. The Contrabass part is marked *5<sup>ma</sup>* and *2*.

Measure 339 is marked with a *3* (triple) marking. The Flute and Clarinet parts continue their lines. The Piano I part is marked *mp* and includes a *3* marking. The Percussion part has a *3* marking. The Violin I and II parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Viola and Violoncello parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Contrabass part is marked *5<sup>ma</sup>* and *3*.

Measure 340 is marked with a *5<sup>ma</sup>* dynamic and a *3* (triple) marking. The Flute and Clarinet parts feature long, sweeping lines. The Piano I part is marked *mp* and includes a *3* marking. The Percussion part has a *3* marking. The Violin I and II parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Viola and Violoncello parts are marked *5<sup>ma</sup>* and *3*. The Contrabass part is marked *5<sup>ma</sup>* and *3*.

Przykład 6. Końcowe takty *Koncertu*; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 112, t. 336-340

instrumentów według zasady łączenia w jeden zespół z jednej strony brzmień naturalnych, z drugiej – brzmień uzyskiwanych za pomocą rozszerzonych technik wykonawczych oraz preparacji.

W rezultacie tego rozwiązania, jedna z najbardziej prymarnych cech koncertu – technika koncertująca – została również potraktowana w sposób indywidualny. Zestawianie solisty z orkiestrą, w odniesieniu do koncertów barokowych interpretowane w kontekście tragedii greckiej: relacji protagonisty i chóru<sup>12</sup>, w romantyzmie z kolei jako zestawienie zdecydowanie bardziej antagonistyczne<sup>13</sup>, w koncercie Agaty Zubel zastąpione zostało przez szereg relacji opartych na opozycjach brzmieniowych w rozmaitych formach współzawodniczenia i konfliktu pomiędzy dwoma fortepianami. Uzupełniane zmieniającymi się zestawami instrumentów relacje rozgrywają się w następstwie symultanicznym i sukcesywnym, a ich przebieg kształtuje formę utworu. Ponieważ fortepiany uczestniczą w prowadzeniu narracji *Koncertu* praktycznie nieprzerwanie, relacje te widoczne są jeszcze wyraźniej w solowej wersji dzieła. Dodatkowo, formy przeciwstawiania struktur muzycznych opartych na różnicach brzmień zachodzą również wyłącznie w partii fortepianu II, a także – z wyłączeniem elementu preparacji, kształtowane wyłącznie w oparciu o różnice rejestru, artykulacji oraz faktury – niejako przeniesione zostają do partii fortepianu I. Pośród wymienionych rozwiązań odnaleźć można wpływy koncertu kameralnego bądź *concerto grosso*, co wydaje się potwierdzać zaproponowaną przez wielu badaczy<sup>14</sup> tezę o mieszanii, krzyżowaniu się cech gatunkowych w twórczości przełomu XX i XXI wieku.

Wirtuozeria korpusu solowego przyjmuje postać zarówno typu tradycyjnego<sup>15</sup> – reprezentowana przez szybkie przebiegi gamowe oraz kaskadowe pochody akordów, jak i w sposób charakterystyczny dla drugiej połowy XX wieku determinowana jest przez nowe techniki brzmieniowe. Za jej przejaw można uznać również konieczność koordynacji partii dwóch instrumentów. Ich ustawienie (wokół kąta 90 stopni) stanowi bowiem nietypowe rozwiązanie wykonawcze – solista nieustannie obraca się między fortepianami, nierzadko dosłownie „wskakując” we właściwą część klawiatury. Z pianistycznego punktu

<sup>12</sup> Por. Leonard Ratner, *Classic Music Expression. Form and Style*, Schirmer Books, New York 1995, s. 283.

<sup>13</sup> Por. Joseph Kerman, *Concerto Conversations*, Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts 1999, s. 21.

<sup>14</sup> M.in. J. Kerman: „Can one say that diffusion becomes the characteristic mode, or principle, of the twentieth-century concerto?”, w: ibidem, s. 95.

<sup>15</sup> Sięgająca założeń ważnego dla rozwoju gatunku koncertu stylu *brillante*, co opisują m.in. Joan Grimalt: „finally, the *brilliant* or virtuoso style needs to be adressed” oraz Leonard Ratner: „The term *brillante* [...] refers to the use of rapid passages for virtuoso display or intense feeling”; por. Joan Grimalt, *Mapping Musical Signification*, Springer Nature, Cham 2020, s. 115; L. Ratner, op. cit., s. 19.

widzenia za szczególnie nieortodoksyjne mogą uchodzić fragmenty, w których partia prawej ręki znajduje się w niskim rejestrze fortepianu I, a równocześnie partia ręki lewej – w rejestrze wysokim fortepianu II.



Przykład 7. Dwie figury o charakterze „zamykającym”, „kadencyjnym”; Agata Zubel, *Chamber Piano Concerto*, PWM, Kraków 2019, s. 44, t. 144–145; s. 21, t. 57–58

## Znaczenia

Podstawową ideą *Koncertu* wydaje się przeciwstawianie sobie partii dwóch fortepianów (i dwóch grup instrumentalnych) w oparciu o różnice brzmień – dźwięku naturalnego i syntetycznego. W ciekawy sposób odnosi się do niej Aleksandra Bilińska:

słychać jakby fortepian opowiadał swoją historię, jakie etapy i przemiany przeszedł. Ma jeszcze swoje *alter ego*, czyli tego drugiego uczestnika – fortepian preparowany. [...] Ten utwór pokazuje nam swój przepiękny, fortepianowy pióropusz i namawia na dalsze eksplorowanie i eksperymentowanie z tym instrumentem<sup>16</sup>.

Koncepcje te można rozwijać, być może wśród przypisanych przeciwstawnym brzmieniowo grupom znaczeń umieszczonych na osi konfliktu tradycja – nowoczesność?

Jednym z założeń estetycznych utworu jest też zabawa, gra z konwencją koncertu oraz z oczekiwaniami słuchacza. Koncepcja ta realizowana jest m.in. poprzez niewielkie rozmiary dzieła (czas trwania: 13 minut) oraz skromną obsadę zespołu instrumentalnego. We wstępie do *Koncertu* kompozytorka odnosi się do niej w sposób następujący:

wszyscy wykonawcy muszą być gotowi przekroczyć to, co spodziewane. Publiczność zaczyna słuchać koncertu fortepianowego, a muzycy zaczynają grać koncert fortepianowy. Ale nie ma orkiestry, a pianista wykonuje partię rozpiisaną na dwa instrumenty<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> „Komponowanie jako obserwowanie i komentowanie”. O operach i nie tylko z Agatą Zubel rozmawia Aleksandra Bilińska, „Scontri” 2020 nr 6, s. 91.

<sup>17</sup> Mateusz Ciupka, *Koncert Agaty Zubel na Konkursie Pianistycznym w Orleanie*, <https://ru-chmuzyczny.pl/article/505>, dostęp: 20.09.2021.

Szukając dalszych sensów i znaczeń, przyglądając się zakończeniu *Koncertu* postawić można pytanie: kto wygra? Czy tak jak w *Koncertcie na fortepian i taśmę* Szabolca Estenyi: „konflikt między żywym instrumentem a muzyką aparaturową zakończony zostaje zwycięstwem tej ostatniej po pochłonięciu dźwięków fortepianu przez dźwięki komputera”<sup>18</sup>? Czy również w utworze Agaty Zubel fortepian naturalny zostanie pochłonięty przez dźwięk syntetyczny? Czy może całość skończy się zupełnie odwrotnie? Końcowe takty *Koncertu* nie przynoszą definitywnego rozwiązania: „fortepian I brnie w repetytywność, sam siebie wytrąca interweniującym akordem, na koniec dołącza do niego fortepian II”<sup>19</sup>. Postawione w zakończeniu artykułu pytanie wyznaczać może dalszy kierunek analiz oraz inspirować słuchaczy do nowych interpretacyjnych poszukiwań.

### Źródła

- Zubel Agata, *Chamber Piano Concerto for Piano(s) and Ensemble*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.
- Zubel Agata, *Piano Piano But Not Pianissimo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020.
- Zubel Agata, *Chamber Piano Concerto*, wyk. Ingrid Breie Nyhus, Cikada Ensemble, dyr. Christian Eggen, w: [CD] *Donaueschinger Musiktage 2018 (Live)*, 2020 NEOS Music.

### Literatura cytowana

- Bilińska Aleksandra, *Uparty duch „klasycyzmu sonorystycznego” czyli rzecz o „Bildbeschreibung” Agaty Zubel*, „Scontri” 2020 nr 6, s. 67–77.
- Ciupka Mateusz, *Koncert Agaty Zubel na Konkursie Pianistycznym w Orleanie*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/505>, dostęp: 20.09.2021.
- Grimalt Joan, *Mapping Musical Signification*, Springer Nature, Cham 2020.
- Kerman Joseph, *Concerto Conversations*, Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts 1999.
- „Komponowanie jako obserwowanie i komentowanie”. *O operach i nie tylko z Agatą Zubel rozmawia Aleksandra Bilińska*, „Scontri” 2020 nr 6, s. 89–98.
- Lindstedt Iwona, *Kazimierz Serocki. Piszę tylko muzykę*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020.

<sup>18</sup> Anna Nowak, *Współczesny koncert polski*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997, s. 71.

<sup>19</sup> Na podstawie rozmowy z kompozytorką, 22.10.2021.



- Negatyw*, <https://www.youtube.com/watch?v=GyVYwg6r-Rk&t=537s>,  
dostęp: 20.11.2021.
- Noske Fritz, *Forma formans*, przeł. Zbigniew Piotrowski, „Res Facta” 1982  
nr 9, s. 214–229.
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej  
im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997.
- Przech Violetta, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie  
kierunki i techniki*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej  
im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy – Bydgoskie Towarzystwo  
Naukowe, Bydgoszcz 2004.
- Ratner Leonard, *Classic Music Expression. Form and Style*, Schirmer Books,  
New York 1995.
- Rozmowa z kompozytorką przeprowadzona w dn. 22.10.2021 w Akademii  
Muzycznej w Bydgoszczy.

 SUMMARY

### **New Concertato Ideas in Agata Zubel's *Chamber Piano Concerto***

The musical genres that the avant-garde of the 1960s and 1970s rejected as nothing more than a set of time-honoured rules, continue to inspire contemporary composers in their exploration of new forms of musical language. Such an affinity is present in numerous piano concertos written by Polish composers between 1990 and 2020. In my paper I talk about the stylistic and aesthetic characteristics of *Chamber Piano Concerto* composed by Agata Zubel in 2018. In this work she employs a number of innovative ideas, both in relation to the core principles of the genre and in the technical rendition of the piano part.