

15. Stanisław Olędzki, *Fakturalne współczynniki w gatunkach i formach chopinowskich* (2). „Zeszyt naukowy” Nr 4 Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina – Filii w Białymstoku, Białystok 2004, s. 35-53.

**Stanisław Olędzki**

## **Fakturalne współczynniki form i gatunków chopinowskich (2)<sup>1</sup>**

### **2. Pojęcie faktury w literaturze przedmiotu**

Wypracowane na użytek nauki kategorie pojęciowe, o ile mają być użyteczne, winny odznaczać się maksymalną jednoznacznością, ścisłością i precyzją. W teorii muzyki od dłuższego czasu obecny jest problem stałego badania zastosowalności i adekwatności różnych pojęć, nawet tak zdawałoby się nienaruszalnych jak *melika*, *harmonika*, czy *dzieło muzyczne*.<sup>2</sup> Żywiolowy rozwój technik dźwiękowych, który nastąpił po rozkładzie systemu tonalnego dur-moll, wyzwolenie się pierwiastka sonorystycznego spowodowało przewartościowanie w hierarchii elementów muzycznych, rzucając jednocześnie nowy strumień światła na całość problematyki badawczej, w tym oczywiście i na kwestie fakturalne.

Termin *faktura* jest jednym z najmniej sprecyzowanych pojęć teorii muzyki. Odmienne nieco rozumienie przez różnych badaczy pojęcia *faktura* jest zatem uwarunkowane z jednej strony rozwojem samej muzyki i ewolucją metod badawczych, a z drugiej – pewną niechęcią do rewidowania spetryfikowanych pojęć o cechach aksjomatycznych. Część badaczy zajmujących się problematyką fakturalną w ślad za przeobrażeniami języka muzycznego, wprowadziła zmiany w warsztacie analitycznym. Większość jednak nie zrewidowała zakresu pojęciowego terminu *faktura*. W konsekwencji zaistniała sytuacja stwarzająca bardzo niepewny grunt dla badań nad fakturą. W zależności bowiem od przedmiotu badań, od jego jakości historycznej i materiałowej, kategoriom fakturalnym przypisywano różne zjawiska. Nie dysponując ogólną teorią faktury, trudno posługiwać się wspólną terminologią, zakresem pola badawczego, ustalać wspólne zasady interpretacji zjawisk. Stąd w pracach o fakturze fortepianowej Beethovena,<sup>3</sup> Chopina,<sup>4</sup> Prokofiewa,<sup>5</sup> Ravela,<sup>6</sup> Szymanowskiego,<sup>7</sup> często operuje się pojęciami niedokładnie interpretowanymi, a nawet

---

<sup>1</sup> Jest to kontynuacja tematu z poprzedniego (3) numeru Zeszytów Naukowych Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina..

<sup>2</sup> P. Egert *Friederik Chopin*. Poczdam 1936, s. 76.

<sup>3</sup> I. Poniatowska *Faktura fortepianowa Beethovena*. Warszawa 1972.

<sup>4</sup> Z. Checlińska *Faktura fortepianowa Chopina*. Praca doktorska w Instytucie Sztuki PAN 1960.

<sup>5</sup> Izabela Dybowska *Faktura fortepianowa pierwszych trzech koncertów S. Prokofiewa*. [W:] *O twórczości Sergiusza Prokofiewa, Studia i materiały*. Kraków 1962, PWM, s. 216-238; J. Chomiński *Z zagadnień faktury instrumentalnej S. Prokofiewa*. [W:] *O twórczości Sergiusza Prokofiewa, Studia i materiały*. Kraków 1962, PWM, s. 131-145.

<sup>6</sup> H. Drabik *Faktura utworów fortepianowych M. Ravela*. 1965, maszynopis, praca magisterska w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>7</sup> S. Olędzki *Faktura fortepianowa Karola Szymanowskiego*. 1967, maszynopis – praca magisterska w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego; *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*. „Muzyka” 1973 nr 3, s. 51-76.

niezdefiniowanymi.<sup>8</sup> Najistotniejszym zadaniem stojącym dzisiaj przed badaczem faktury okazuje się więc sprecyzowanie zakresu pojęciowego terminu *faktura* i - w oparciu o możliwie dokładną jego definicję - skonstruowanie siatki problemów i pytań analitycznych dotyczących całości problematyki fakturalnej w jej szerokim aspekcie historycznym. Zanim dojdziemy do takiej definicji, rozważmy definicje już funkcjonujące.

Termin *faktura* wywodzi się z łac. *factus* (zrobiony, opracowany) odnosi się do sposobu opracowania dzieła sztuki. W sztukach plastycznych fakturą nazywa się „sposób kształtowania powierzchni dzieła malarskiego, graficznego, rzeźbiarskiego, przedmiotu rzemiosła artystycznego, zależny od charakteru tworzywa, techniki i narzędzi oraz od właściwości stylu indywidualnego twórcy; w malarstwie zwłaszcza sposób nakładania farb na podłoże (...) badanie faktury pomaga w ustaleniu autentyczności lub datowaniu dzieł sztuki.”<sup>9</sup>

W muzyce „faktura” jest terminem wieloznacznym i rozumiana jest na dwa zasadnicze sposoby:

- 1) jako rezultat koordynacji elementu melodycznego (linearnego) i harmonicznego (wertykalnego, współbrzmieniowego);
- 2) jako specyfika użytych środków wykonawczych.

W pierwszym rozumieniu tego terminu teoria muzyki wydziela następujące typy faktury:

- 1) faktura monodyczna (jednogłosowa), np. faktura chorału gregoriańskiego, polskiej pieśni ludowej, itd.
- 2) faktura monodii akompaniowanej (jednogłos z towarzyszeniem *basso continuo*), np. obszerne partie solowe oper wczesnego baroku (J. Peri, G. Caccini, Cl. Monteverdi);
- 3) faktura polifoniczna (wielogłosowość kontrastowa, imitacyjna, z większą lub mniejszą samodzielnością głosów), np. dominująca w dziełach średniowiecza, renesansu (msze, motety, fugi, kanony itp.);
- 4) faktura homofoniczna (wielogłosowość rozwarstwiona na najczęściej jeden głos melodyczny i pozostałe układające się w homogeniczny akompaniament), np. większość dzieł w epokach klasycyzmu, romantyzmu i XX wieku;
- 5) faktura polifonizująca (typ homofonii z tendencją do usamodzielniania się linii melodycznych);
- 6) faktura homofonizująca (typ polifonii z tendencją do zaniku samodzielności linii melodycznych, „zlepiania się” ich w homogeniczne struktury);
- 7) faktura *basso continuo* (typowa dla okresu baroku, wydzielana przez niektórych badaczy, np. H. Riemanna i M. Bukofzera<sup>10</sup>; Riemann<sup>11</sup> wprowadził nawet określenie *Generalbass-Zeitalter* – „epoka basso continuo”);
- 8) faktura punktualistyczna (tak znaczne rozproszenie dźwięków, bądź ich kompleksów w polu dźwiękowym utworu, że tworzą wrażenie izolowanych, nie układających się logiczne następstwa, aczkolwiek uzasadnionych samą ideą serializmu), np. kompozycje A. Weberna, P. Bouleza;
- 9) faktura sonorystyczna (eliminująca tradycyjne wysokości dźwięków i kompleksy akordowe, posługująca się brzmieniami o nieustalonej wysokości), np.

<sup>8</sup> Jeszcze w 1961 r. J. Chomiński pisał: „Nie posiadamy jasno sformułowanych zasad, które pozwoliłyby na precyzyjną klasyfikację materiału i wyznaczały problemy węzłowe w zakresie faktury instrumentalnej.” Zob. J.M. Chomiński *Główne problemy techniki dźwiękowej Liszta*. „Muzyka” 1961 nr 4, s. 37.

<sup>9</sup> S. Kozakiewicz (red.) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa 1969, PWN, s. 106.

<sup>10</sup> Manfred Bukofzer *Muzyka w epoce baroku*. Warszawa 1970, PWN, s. 312 pisze: „... najbardziej charakterystyczną cechą późnego okresu baroku można określić terminem „homofonia continuo...”

<sup>11</sup> Hugo Riemann *Handbuch der Musikgeschichte*. T. 2, cz. 2, *Das Generalbasszeitalter*. 2 wyd. Leipzig 1922.

wczesne kompozycje K. Pendereckiego *Tren, Anaklasis, Fluorescences, De natura sonoris* i in.

Drugie rozumienie faktury - jako specyfika użytych środków wykonawczych - nie dotyczy wzajemnych relacji między linią (liniami) melodyczną a współbrzmieniem, lecz charakterystycznych dla różnych środków wykonawczych (głosów ludzkich, ich zespołów, chórów, instrumentów, układów kameralnych i orkiestr, wreszcie zespołów wokально-instrumentalnych) specyficznych chwytów, sposobów organizacji brzmienia (instrumentacji, orkiestracji). W tym rozumieniu mówimy np. o fakturze fortepianowej, skrzypcowej, kwartetu smyczkowego chóralnej, orkiestrowej itd.

W nowszych badaniach nad fakturą orkiestrową wyróżnia się ponadto fakturę homo- i poligeniczną. Przykładem faktury homogenicznej są chórowe obsady w okresie renesansu (np. chóry fletów prostych, cynków, szałamai, puzonów), czy też wiele fragmentów późniejszych utworów, w których poszczególne partie stapiając się ze sobą tworzą jednorodne brzmienia. Typem obsady poligenicznej jest zarówno średniowieczny zespół składający się tylko z kilku różnych niestopliwych instrumentów (np. psalterium, fidel cynk towarzyszący śpiewakowi w balladach, czy motetach Guillaume'a Machaut'a, jak i wielka orkiestra symfoniczna z trzema podstawowymi warstwami zespołów instrumentalnych: smyczków, drzewa i blachy. Jak pisze J.M. Chomiński „Poligeniczna faktura średniowiecza miała zagwarantować linearyzm głosów ówczesnej polifonii. Orkiestra symfoniczna umożliwia kolorystyczne zróżnicowanie przebiegu formy poprzez kontrasty dynamiki, agogiki, artykulacji i rejestrów. O różnorodności warstw dźwiękowych reprezentowanych przez oddzielne grupy instrumentów decyduje rytmika i artykulacja.”<sup>12</sup>

W jednym ze swoich wcześniejszych artykułów J.M. Chomiński<sup>13</sup> wskazał, że badania nad fakturą pozwalają poznać środki wyrazu artystycznego w prawdziwym kształcie, tzn. w takim, w jakim dochodzą one do świadomości słuchacza. Innymi słowy faktura jest czynnikiem kształtującym rzeczywisty obraz dźwiękowy dzieła fortepianowego.

Cechą charakterystyczną dla rozwoju faktury instrumentalnej jest dążenie do wykorzystania możliwości tkwiących w naturze danego instrumentu, jak pisze Chomiński,<sup>14</sup> w celu zabezpieczenia wyrazowego oddziaływania środków z zakresu różnych elementów dzieła muzycznego. W początkowym okresie formowania się specyfiki faktury fortepianowej (a raczej: klawiszowej) tendencje te były jeszcze słabo zaznaczone, ponieważ większość literatury instrumentalnej powstała na drodze przenoszenia utworów wokalnych na instrumenty. Posługiwano się więc środkami wspólnymi zarówno dla muzyki wokalne, jak i instrumentalnej. Dotyczy to zwłaszcza utworów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe. Z biegiem czasu zasób tych wspólnych środków ulegał dość szybko eliminacji, a na ich miejsce wchodziły nowe środki już czysto instrumentalne. Początkowo jednak miały one charakter uniwersalny, tzn. nie było znacznej różnicy pomiędzy sposobem pisania na różne instrumenty klawiszowe (organy, klawikord, później klawesyn). Jak uważa Chomiński, „dopiero od XVII w. zaczynają się różnice pomiędzy fakturą organową a klawesynową. Później wraz z rozwojem muzyki fortepianowej powstaje typ faktury właściwej dla niej, mniej więcej od połowy XVIII w.”<sup>15</sup> Niemniej pewne środki zapożyczone z dawniejszych opracowań utworów wokalnych zostały zachowane i przetrwały do

<sup>12</sup> J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska *Formy muzyczne*. T. 1, Teoria formy. *Małe formy instrumentalne*. Kraków 1983, PWM, s. 166.

<sup>13</sup> J. M. Chomiński *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina*. W: *F.F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*. Warszawa 1960, s.150, 151.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> J.M. Chomiński, op. cit. s. 152

dnia dzisiejszego. Dzięki temu wykształcił się zróżnicowany zasób środków fakturalnych od najprostszych, wspólnych dla różnych instrumentów, do rozwiniętych, związanych już ściśle z możliwościami wykonawczo-technicznymi konkretnego instrumentu. Dotyczy do oczywiście również faktury fortepianowej.

Rozwój faktury polega więc na stałym wzbogacaniu, rozszerzaniu, nawarstwianiu się środków technicznych właściwych dla danego instrumentu, przy czym – w odróżnieniu na przykład od rozwoju harmoniki – dawne, „stare” środki bynajmniej nie zostają odrzucone, a włączone do aktualnego arsenału środków, fakturalnych. Dla określenia specyfiki faktury danego okresu historycznego, czy konkretnego kompozytora ważne będzie zatem określenie i rozgraniczenie w stosowanych środkach, jakie z nich należą do starszych, jakie do nowszych, a które są specyficznym przynależne tylko do danego stylu, lub kompozytora.

W początkach lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia zarysowało się nowe podejście do zjawisk fakturalnych, zainicjowane przez J.M. Chomińskiego. Przełom ten wywołała teoria sonorystyki wyłożona w studium z 1961 roku<sup>16</sup> i rozwijana w szeregu innych prac dotyczących techniki dźwiękowej Liszta,<sup>17</sup> Szymanowskiego,<sup>18</sup> Skriabina i in.<sup>19</sup>

W następstwie tych prac następuje przewartościowanie dawnego rozumienia pojęcia *faktura*<sup>20</sup>, na rzecz penetracji strony brzmieniowej (konkretyzacji brzmieniowej przebiegu muzycznego). W konsekwencji: (1) nastąpiło ostateczne odejście od „wizualnego” podejścia analitycznego sugerowanego przez bazowanie na kategoriach polifonii i homofonii; (2) dokonano przewartościowania hierarchii elementów muzycznych;<sup>21</sup> (3) podjęto próby szukania nowej definicji pojęcia, która nadałaby mu szeroki zakres historyczny i materiałowy; (4) zrodziło się żywsze zainteresowanie problematyką fakturalną w odniesieniu do różnych okresów historycznych.<sup>22</sup>

Przesunięcie akcentu w problematyce fakturalnej na zjawiska czysto brzmieniowe doprowadziło Zofię Chechlińską do uwzględnienia w definicji elementów wykonania dzieła muzycznego, realizacji, czy konkretyzacji dźwiękowej.<sup>23</sup> Autorka jednocześnie utrzymuje, że warunki wykonania takie jak akustyka sali koncertowej, rodzaj instrumentu z punktu widzenia faktury, nie mają większego znaczenia.<sup>24</sup> Jednakże warunki te wpływają (czasem

<sup>16</sup> J.M. Chomiński *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*. „Muzyka” 1961 nr 3, s. 3-10.

<sup>17</sup> J.M. Chomiński *Główne problemy techniki dźwiękowej Liszta*. „Muzyka” 1961 nr 3, 37-46.

<sup>18</sup> J.M. Chomiński *Ze studiów nad impresjonizmem Szymanowskiego*. W: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Red. J.M. Chomiński. Kraków 1960, s. 73-115.

<sup>19</sup> J.M. Chomiński *Szymanowski a Skriabin*. W: *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków 1969.

<sup>20</sup> Nie przywołuję prac, w których pojęcie faktury funkcjonuje w dawny sposób, gdyż należałoby wymienić niemal wszystkie, poza nielicznymi wyjątkami, Wskazać jedynie można pozycje leksykograficzne interpretujące analizowany termin: *Mała encyklopedia Muzyki*. Warszawa 1968; *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge 1956 (hasło: *Texture*); H. Seeger *Musiklexikon*, t. 2. Lipsk 1966 (hasło: *Satz*).

<sup>21</sup> W okresie formowania się naukowych metod analizy dzieła muzycznego, do podstawowych elementów zaliczano melodykę, harmonikę, rytmikę, a do wtórnych - dynamikę, agogikę, kolorystykę i artykulację; zob. H. Mersmann *Angewandte Musikästhetik*. Berlin 1926, s. 250; F. Blume *Form*. W: *MGG* t. 4. Kassel-Bayleja 1955, s. 531. Już Schönberg zachwiał tym porządkiem realizując ideę melodii barw dźwiękowych w trzecim (*Wechselnder Akkord*) z *Pięciu utworów orkiestrowych op. 16* (1909). Kierunki muzyki XX w. przesunęły na pierwszoplanowe pozycje: agogikę, dynamikę, artykulację i kolorystykę. Dalszego przegrupowania dokonał serializm, a teoria sonorystyki przyznała tym elementom zasadniczą rolę w formowaniu struktur brzmieniowych. Zob. J.M. Chomiński *Technika sonorystyczna...*, s. 7; *Główne problemy techniki dźwiękowej Liszta...*, s. 38.

<sup>22</sup> Najliczniej są tu reprezentowani polscy autorzy: J.M. Chomiński, op. cit., I. Poniatowska, op. cit., Z. Chechlińska, op. cit., H. Drabik, op. cit., S. Ołędzki, op. cit., I. Grzenkiewicz *Współczynniki ruchu a faktura fortepianowa w Koncertach fortepianowych S. Prokofiewa*. „Muzyka” 1968 nr 2; I. Dybowska, op. cit.

<sup>23</sup> Pisze ona: „Faktura łączy się nierozzerwalnie z wykonaniem dzieła...”; „Faktura jest sposobem realizacji dzieła muzycznego przy pomocy konkretnych środków wykonawczych. Decyduje ona o ostatecznym kształcie poszczególnych współczynników dzieła i wpływa tym samym na zakres i siłę ich oddziaływania.” Zob. Z. Chechlińska, op. cit., s. 5-6.

<sup>24</sup> Z. Chechlińska, op. cit., s. 41. Zob. też przyp. 57 na s. 44 niniejszej pracy.

w znacznym stopniu) na takie cechy realizacji brzmieniowej utworu jak rodzaj pedalizacji i uderzenia. Należałoby więc również je uwzględnić, zwłaszcza z uwagi na definicję faktury przyjętą przez autorkę.<sup>25</sup> Interpretacja terminu przez Chechlińską otwiera drogę dla badań utworów zapisanych jedynie w formie nagrania. Chodzi tu szczególnie o muzykę jazzową oraz ludową różnych kręgów kulturowych. Jest to dziedzina badań jeszcze nie zgłębiona, a przecież nie można zaprzeczyć, że i tam mamy do czynienia ze zjawiskami fakturalnymi, nieraz bardzo złożonymi.<sup>26</sup> Teoria faktury powinna uwzględniać również nowsze kierunki, zwłaszcza formy aleatoryczne, stochastyczne, w których moment wykonania staje się równorzędny lub prawie równorzędny w stosunku do fazy kompozycyjnej (notacyjnej).

Wszystkie zagadnienia fakturalne poruszane przez różnych autorów uwzględnia Z. Lissa podkreślając, iż faktura „nabiera szczególnego znaczenia na gruncie muzyki współczesnej, w której kategorii harmoniki tracą swe znaczenie, a kategorie fakturalne pozwalają na klasyfikację zjawisk.”<sup>27</sup>

Przedstawię jeszcze cztery ujęcia faktury, które okażą się pomocne w ustaleniu możliwie pełnej i adekwatnej do całości zjawisk muzycznych definicji terminu „faktura”. Skojarzenie zjawisk muzycznych z plastycznymi wyzwoliło próby ustalenia zakresu pojęciowego terminu w oparciu o jego funkcjonowanie w teorii sztuki.<sup>28</sup> Najbardziej wnikliwą paralełę przeprowadziła I. Dybowska, słusznie krytykując definicję faktury w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* za nielogiczność jej części muzycznej.<sup>29</sup> Główną trudność w uzyskaniu interpretacji terminu „faktura” uzasadniającej paralełę plastyczno-muzyczną autorka dostrzega w zasadniczej różnicy między tworzywem tych sztuk, a ściślej, atrybutów tych tworzyw.<sup>30</sup> Dybowska zbliża się najbardziej do najpełniejszej definicji faktury pisząc: **„Faktura jest to specyficzna organizacja brzmienia pewnego zamkniętego przebiegu muzycznego, zależna od doboru środków technicznych i wykonawczych oraz sposobu operowania nimi przez twórcę.”**<sup>31</sup> W sformułowaniu tym należałoby jednak bliżej sprecyzować, do czego sprowadza się owa „specyfika” organizacji. Autor próbował to ustalić na przykładzie faktury fortepianowej.<sup>32</sup> Do tego zagadnienia jeszcze powrócę.

Janusz Dobrowolski podjął inną drogę usiłując uchwycić analizą „wszystkie współczynniki realności dźwiękowej”, których jego zdaniem nie obejmuje pojęcie „faktura”.<sup>33</sup> W tym celu przyjmuje za Kurthem,<sup>34</sup> lecz w znaczeniu zbliżonym do przyjętego przez Lisę<sup>35</sup>

<sup>25</sup> Związkom warunków wykonania z fakturą więcej miejsca poświęcę dalej. Tutaj jedynie sygnalizuję, że warunki te wywierają nieraz znaczny wpływ na modyfikację elementu agogicznego i dynamicznego; zob. Wywiad udzielony miesięcznikowi „Music and Musicians” przez A. Benedettiego. W: „Ruch Muzyczny” 1974 nr 6, s. 8; H. Neuhaus *Sztuka pianistyczna*. Kraków 1970, PWM, s. 201.

<sup>26</sup> W odniesieniu do muzyki jazzowej zagadnieniem faktury zajął się W. Nikolov w artykule *Faktura instrumentalna muzyki jazzowej po II wojnie światowej*. „Muzyka” 1969 nr 2.

<sup>27</sup> Z. Lissa *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1974, s. 86.

<sup>28</sup> Najpełniejszą definicję faktury w plastyce podaje: S. Kozakiewicz (red.) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa 1969, s. 106; por. przyp. 9, s. 2.

<sup>29</sup> I. Dybowska. op. cit., s. 51.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>32</sup> S. Olędzki, op. cit., s. 8.

<sup>33</sup> J. Dobrowolski *Organizacja pola dźwiękowego u Chopina*. W: *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Friederick Chopin*, Warszawa 16<sup>th</sup> - 22<sup>nd</sup> February, 1960. Warszawa 1963, s. 127.

<sup>34</sup> E. Kurth *Musikpsychologie*. Berlin 1931, s. 119.

<sup>35</sup> Z. Lissa *Koncert na orkiestrę w. Lutosławskiego*. „Studia muzykologiczne” t. 5 1956. Autorka pojmuje pole dźwiękowe jako odpowiednio zorganizowany wolumen i wprowadza szereg określeń precyzujących właściwości tegoż wolumenu, jak np. pole zacieśnione, rozrzedzone, zagęszczone, rozszerzone; zob. też: J. Dobrowolski *Organizacja pola dźwiękowego w twórczości Chopina*. 1960, maszynopis – praca magisterska w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

pojęcie pola dźwiękowego, rozumiejąc przez nie „zakres wysokościowy struktur dźwiękowych oraz sposób ich organizacji.”<sup>36</sup> Zamianą terminu nie pokonał on jednak trudności rysujących się przed badaczami faktury; zaniechał rozważania związków zachodzących między specyfiką środka wykonawczego a kształtem brzmieniowym dzieła muzycznego. Wydaje się, iż nazbyt optymistycznie sądził, że posługując się pojęciem pola dźwiękowego, zbliży się do ideału analizy dzieła muzycznego. Pozytywnym aspektem jego operacji analitycznych jest uwydatnienie zjawisk nabrzmiewania, wybrzmiewania, rozwarstwień fakturalnych, scalania różnicowań rejestrowych wewnątrz jednego typu brzmienia, a więc uwypuklenie kategorii strukturalnych mających istotną funkcję w naszym pojmowaniu faktury.<sup>37</sup> Ważkim wkładem autora w rozwój teorii faktury są także konkluzje dotyczące wzajemnych relacji układów pola dźwiękowego i przebiegu formy.<sup>38</sup>

Dotkliwym brakiem wszystkich przedstawionych wyżej koncepcji jest brak powiązania zjawisk fakturalnych z kształtowaniem formy. Nieliczne prace zauważające tę problematykę, z reguły na materiale dzieł jednej epoki, nie eliminują tego niedostatku.<sup>39</sup> Większość autorów problematykę tę traktuje marginalnie. Tym bardziej godna uwagi jest próba Antoniego Prosnaka podjęta w kilku artykułach.<sup>40</sup> Trudno jednak zgodzić się z zaproponowaną przez Prosnaka definicją faktury, eliminującą z pola badań relacje zachodzące między środkiem wykonawczym a fakturą, a więc niedostrzegającą w konsekwencji implikacji brzmieniowych takich czy innych ukształtowań fakturalnych.<sup>41</sup> Niemniej jednak jego koncepcja centrów fakturalnych ściśle łączy zjawiska fakturalne z przebiegiem formy.<sup>42</sup> Stanowić ona może odskocznię do dalszych badań w tym kierunku.

Jedyna polska publikacja książkowa poświęcona w całości fakturze instrumentalnej<sup>43</sup> nie zawiera definicji, aczkolwiek jej rozdział metodologiczny referuje rozwój badań nad fakturą i poddaje krytyce dotychczasowe definicje. Autorka przyjmuje za podstawę badań termin *l'écriture* i ogólnikowe sformułowanie w *Musiklexikon* Riemanna.<sup>44</sup> Cenne natomiast są wywody autorki na temat genezy faktury fortepianowej.<sup>45</sup>

Potraktowanie pojedynczego środka wykonawczego identycznie jak orkiestry, doprowadziło w konsekwencji do utożsamienia faktury instrumentalnej z instrumentacją, skłaniając Aleksandra Frączkiewicza do wprowadzenia paradoksalnego określenia „instrumentacja fortepianowa”, które autor uznał za lepsze od pojęcia „faktura fortepianowa.”<sup>46</sup> Nie wdając się w szczegółową dyskusję z autorem, wskażę kilka sprzeczności wynikających z tego nowego pojęcia. Po pierwsze, instrumentacja rozumiana jako rozdzielania

<sup>36</sup> J. Dobrowolski, op. cit., s. 127.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 129-131.

<sup>39</sup> J.M. Chomiński *Problem formy w Preludiach Chopina...*, s. 260-301; H. Hering *Übertragung und Umformung. Ein Beitrag zum Klavierstil im 19. Jahrhundert.* „Musikforschung” 1959 nr 3; B. Brzezińska-Frydrychowicz *Faktura i forma w Preludiach Chopina.* 1963, maszynopis – praca magisterska w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>40</sup> A. Prosnak *Zagadnienie faktury formy muzycznej.* „Muzyka” 1960 nr 3; *Metody pomiarów dynamiki formalnej.* „Muzyka” 1962 nr 2.

<sup>41</sup> Autor pisze: „Przez fakturę rozumiemy zespół elementów formy rozpatrywanych w równoczesności i ukształtowanych w struktury, które nazywamy przekrojami poziomymi”; zob. A. Prosnak *Zagadnienie faktury formy muzycznej.* „Muzyka” 1960 nr 3, s. 60.

<sup>42</sup> A. Prosnak, op. cit., s.77-80.

<sup>43</sup> I. Poniatowska *Faktura fortepianowa Beethovena.* Warszawa 1972, PWN.

<sup>44</sup> „Satz bedeutet einerseits Prinzip und Ergebnis des Setzens (Faktur)... Satz im Sinne der Fakturbezeichnung gliedert sich in mannigfache Kompositionsarten (...) systematisch: z.B. Satz Note gegen Note, strenger und freier Satz (...) polyphoner und homophoner Satz, vokaler und instrumentaler Satz“. Zob. Riemann *Musik Lexikon, Sachteil.* Moguncja 1967, s. 841.

<sup>45</sup> I. Poniatowska, op. cit., s. 133, 135.

<sup>46</sup> Al. Frączkiewicz *Faktura fortepianowa Koncertów Fryderyka Chopina.* „Annales Chopin” nr 3 1958, s. 133, 135.

elementów brzmienia pomiędzy poszczególne instrumenty orkiestry,<sup>47</sup> nie może odnosić się do jednego tylko instrumentu, nawet o tak szerokich możliwościach jak fortepian.<sup>48</sup> Po drugie, technikę instrumentacyjną pojmuje autor nader schematycznie, upraszczając jej problematykę do kilku zaledwie kategorii fakturalnych.<sup>49</sup> Po trzecie, nawet wybacząc autorowi poprzednie dwa uchybienia, musimy mu wytknąć zbyt liczne mnożenie bytów; tworząc nowy termin nie rozwiązał kwestii metodologii badań nad fakturą.

Przedstawiony wyżej wybieg terminologiczny wiąże się z objęciem terminem „faktura” również zjawisk, które najpierw dostrzeżono na gruncie muzyki orkiestrowej. Bowiem zależność wyrazu struktury brzmieniowej, a ściślej – akordowej od stosunków ilościowych w ramach pionu (nasylenie lub zagęszczenia pola dźwiękowego o określonej rozpiętości) i lokalizacji rejestrowej, dostrzeżono najwcześniej właśnie w gatunkach zespołowych: orkiestrowych, chóralnych, czy też wokalnie-orkiestrowych. Stąd powstały takie określenia jak: faktura lekka, przejrzysta, bądź ciężka i przeładowana.<sup>50</sup> Słusznie więc utrzymuje Poniatowska, że rolę faktury najwcześniej sobie uświadomiono w dziele orkiestrowym, gdyż faktura pokrywa się tam z orkiestracją.<sup>51</sup> Orkiestrację rozumiemy jednak inaczej niż instrumentację. Pojmujemy ją jako „sztukę, która miesza się z samym aktem komponowania (...) sztukę przekładania myśli muzycznej na technikę środków wykonawczych i barwy właściwe różnym instrumentom”, a także jako „rezultat brzmieniowy tego uformowania myśli, zależny od stylu epoki, indywidualnego stylu kompozytora i charakteru dzieła.”<sup>52</sup>

W ostatnich latach termin „faktura” pojawił się w jeszcze innym kontekście. Używa go m.in. Maciej Gołąb w odniesieniu do harmoniki. Autor zaznacza: „Pojęciu faktury nadajemy tu (...) sens analogiczny do znaczenia terminu „texture” w języku angielskim, odwołującego się do sposobów koordynacji melodyki i harmoniki.<sup>53</sup> Istotnie, kiedy autor ten pisze: „Podobną tendencję rozwojową, zmierzającą do wzbogacenia nagich matryc interwałowych, obserwujemy w przypadku kolejnej kategorii faktury chromatycznej, którą tworzą szeregi zmniejszonych akordów septymowych. (...) Jednakże początki większej ekspansji tego środka harmonicznego jako rozleglejszej faktury chromatycznej...” – to istotnie rozumiemy termin faktura jako odpowiednik angielskiego „texture”. Kiedy jednak w następnym akapicie czytamy, że „mikstury te w fakturalnie rozbudowanych postaciach stanowią u Chopina w tym czasie jeden z podstawowych wyróżników jego stylu” i że, „[surowy model interwałowy mikstur chromatycznych] ... kompozytor wzbogaca (...) o różnorodne w treści środki **pianistyczno-fakturalne**” [podkr. moje]<sup>54</sup> – to można mieć wątpliwości, co do jasności terminu „faktura” w postaci używanej przez autora. Nie będę w tym studium używał terminu faktura w rozumieniu M. Gołąba. Również Mieczysław Tomaszewski w swej syntezie chopinologicznej posługuje się terminem faktura w podobnym, niejasnym rozumieniu, kiedy pisząc o Chopinowskich formułach kadencyjnych za-

<sup>47</sup> Taką definicję instrumentacji podają m.in.: Riemann *Musik Lexikon, Sachteil...*, s. 402; MGG t. 6 (L.K. Mayer *Instrumentation*), s. 1235.

<sup>48</sup> Traktowanie przez analityków skali fortepianu, rejestrów na wzór aparatu orkiestrowego poddała słusznej krytyce I. Poniatowska, op. cit., s. 19, przyp. 37.

<sup>49</sup> Autor rozpatruje takie cechy struktury brzmienia („czynnika wertykalnego”) jak „kwestia intensywności basu, równowagi rejestrów, dwojeń, wypełnienie środka”; Al., Frączkiewicz, op. cit., s. 135. Zagadnienia te mieszczą się raczej w polu zakreślonym terminem „orkiestracja”; zob. R. Siohan *Orchestration*. W: *Encyklopedie de la musique* t. 3. Paryż 1961, s. 339.

<sup>50</sup> *Harvard Dictionary of Music...*, s. 742-743; *Groves Dictionary of Music and Musicians*, Londyn 1954 t.8, s.4.

<sup>51</sup> I. Poniatowska, op. cit., s. 19.

<sup>52</sup> R. Siohan, op. cit., s. 339 (cyt. za: I. Poniatowska, op. cit., s.19).

<sup>53</sup> M. Gołąb *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. Kraków 1991, PWM, s. 20.

<sup>54</sup> M. Gołąb, op. cit., s. 118.

uważa: „Utworky o finale dynamicznie silnym zamyka przy tym najczęściej kadencją fakturalnie zwartą i lapidarną, często akordową – takie są kadencje scherz i ballad, *Polonezów: c-moll* z op. 40 i *As-dur* op. 53. W utworach pozostałych dopuszcza do głosu moment linearny – oraz melodykę. Kadencja staje się wówczas w sposób interesujący harmonicznie nieco rozchwiana.”<sup>55</sup>

Powyższy przegląd różnych definicji faktury muzycznej nasuwa sugestię, w jakim kierunku powinny pójść wysiłki badawcze, aby z jednej strony objąć terminem wszystkie zjawiska fakturalne uwzględnione przez cytowanych autorów, a z drugiej – wyeliminować te zjawiska, których nie należy zaliczać do fakturalnych.

### 3. Próba ujęcia teoretycznego zjawisk fakturalnych.

Jak wynika z naszych dotychczasowych relacji, zagadnienie faktury okazuje się dość skomplikowane. Podejmuję zatem próbę wniknięcia w jej naturę od strony ontologicznej i epistemologicznej. Całość zjawisk fakturalnych można przedstawić za pomocą systemu zależności. ujmującego trzy kategorie powiązań: (1) powiązania wynikające z ontologicznej analizy dzieła muzycznego obejmują związki zachodzące w najkrótszych odcinkach czasowych, praktycznie niemal synchronicznie. Zapis dzieła odczytany przez odtwórcę, zostaje przełożony na ciąg bodźców ruchowych wprowadzanych do „wejścia” instrumentu<sup>56</sup> i w rezultacie przekształcony jest na continuum dźwiękowe. Rezultat brzmieniowy oddziałuje zwrotnie na odtwórcę i odpowiednio modyfikuje charakter tych bodźców.<sup>57</sup> To sprzężenie zwrotne pełni funkcję sterującą lub lepiej – korygującą oddziaływanie pierwotnego impulsu wychodzącego od zapisu.<sup>58</sup>

Druga kategoria powiązań obejmuje związki zachodzące w akcie (procesie) twórczym, lecz tylko te, których rezultat odbija się na postaci fakturalnej dzieła muzycznego. Związki te, wyjaśniające genezę faktury danego twórcy, zachodzą w dłuższych odcinkach czasowych. Na twórcę najefektywniej oddziałuje w tym zakresie specyfika środka wykonawczego (instrumentu), tak często podkreślana w definicjach faktury. W naszym układzie zależności owa „specyfika” to struktura środka wykonawczego (instrumentu) z jego trzema modułami.<sup>59</sup> Warto zauważyć, że sam układ i jego struktura na kompozytora nie oddziałuje; natomiast na wyobraźnię fakturalną twórcy w istotny sposób mogą wpłynąć: inne typy środków wykonawczych oraz zespół czynników ujętych wspólną nazwą *ideologia artystyczna* lub *estetyka twórcy*. Na upostaciowanie fakturalne szczególnie wpływ wywierają niekiedy takie czynniki jak wrażliwość na bodźce pozamuzyczne (ilustracyjność),

<sup>55</sup> M. Tomaszewski *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, s. 255.

<sup>56</sup> Każdy instrument muzyczny możemy sobie wyobrazić jako pewien zamknięty układ trzech modułów:

(1) moduł wejściowy tworzy ta część instrumentu, która ma bezpośredni kontakt z aparatem gry, np. klawiatura, pedały w fortepianie; smyczek, struny, podstrunnica instrumentów smyczkowych; ustniki, stroiki, mechanizm klapowy i wentylowy, bądź suwak w instrumentach dętych blaszanych i drewnianych; (2) moduł przetwarzający na brzmienie impulsy fizyczne wychodzące z aparatu gry. Wchodzą tu elementy strukturalne instrumentu (tzw. korpus brzmieniowy – wibrator, rezonator i amplifikator); (3) moduł wyjściowy – ostateczny rezultat brzmieniowy działań w obszarze dwóch poprzednich modułów - drgania akustyczne: dźwięki, współbrzmienia, melodie.

<sup>57</sup> A zatem warunki wykonania, np. akustyka sali koncertowej, rodzaj i jakość fortepianu wpływając na brzmieniową postać wykonywanego dzieła, ostatecznie modelują kształt faktury w przyjętym tu znaczeniu i zakresie tego pojęcia.

<sup>58</sup> Trzeba tu wyjaśnić, że sam proces odczytanie tekstu nie jest natychmiastowy, może trwać – jako praca nad utworem – wiele miesięcy; zob. S. Olędzki *Do zagadnienia rozumienia muzyki*. „Zeszyty Naukowe Filii AMFC nr 2 2002, s. 7-14.

<sup>59</sup> Zob. przyp. 56.



wyobrażenia przestrzenne i ruchowe. Należy jednak zaznaczyć, że ta grupa czynników wpływających na upostaciowienia fakturalne z trudnością poddaje się analizie, co wynika z nikłego stanu wiedzy z zakresy psychologii twórczości muzycznej. Wszystkie naszkicowane tu wpływy zogniskowane w kompozytorze, zostają przezeń utrwalone w zapisie graficznym dzieła.

Trzecia kategoria powiązań dotyczy uwarunkowań historycznych zachodzących w najdłuższych odcinkach czasowych (okresach historycznych). Relacje te istnieją stale lecz ich charakter i stopień intensywności są historycznie zmienne. Najistotniejszy w tej kategorii jest system oddziaływań na środek wykonawczy (instrument)<sup>60</sup> i jego ewolucję. Sprowadza się to do impulsów wychodzących od kompozytorów i będących pochodną ich twórczości, które łącznie z rosnącym poziomem techniki stymulują rozwój instrumentów muzycznych.<sup>61</sup> Na ostateczny rezultat brzmieniowy odczytanego dzieła wpływają więc również historycznie zmienne cechy środka wykonawczego oraz warunki akustyczne, również zmienne historycznie. Drugą i trzecią kategorię, w odróżnieniu od pierwszej – ontycznej, nazwać można kategorią genetyczną, ponieważ wyjaśnia źródła faktury muzycznej danego twórcy.

Badaczy faktury muzycznej interesowała dotychczas problematyka wynikająca z konfrontacji zapisu dzieła z modułem wejściowym instrumentu muzycznego oraz z konfrontacji zapisu z brzmieniem dzieła. Ostatnio najwięcej uwagi poświęcano samemu brzmieniu i jego strukturze. Kategorie strukturalne obejmują zjawiska fakturalne będące wypadkową czynników ujętych w kategorii ontyczne i genetyczne. Omówię kolejno te trzy kategorie fakturalne.

Punktem wyjścia wszelkich praktyk odtwórczych i podstawą analizy dzieła muzycznego jest jego zapis graficzny i jego właściwe odczytanie, co wbrew pozorom wcale nie jest łatwe.<sup>62</sup> Historia notacji muzycznej mówi, że najpierw utrwalało się względną wysokość dźwięku,<sup>63</sup> następnie stosunki czasowe, później absolutne wartości czasowe.<sup>64</sup> Te ostatnie, podobnie jak i dynamika, nigdy nie doczekały się takiego stopnia dokładności zapisu jak wysokość dźwięku<sup>65</sup>. Oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne przez dłuższy czas uważa-

---

<sup>60</sup> Termin „środek wykonawczy” jest oczywiście szersze od pojęcia „instrument muzyczny”, dlatego trzeba pamiętać, że na ewolucję środków wykonawczych oddziałują jeszcze szereg innych czynników, np. funkcja społeczna (dworska, mieszczańska, kościelna).

<sup>61</sup> Już C. Sachs zauważył, że ewolucja instrumentów muzycznych dokonuje się skokowo. Najpierw narasta oczekiwanie ich ulepszeń ze strony kompozytorów i wykonawców, po czym wprowadzone ulepszenia zaspakajają na jakiś czas potrzeby muzyczne; następnie proces rozpoczyna się od nowa. Różne instrumenty dysponują różnym potencjałem rozwojowym; wystarczy porównać np. prymitywne harfy staroegipskie, ze współczesną harfą podwójnopedałową, czy średniowieczny klawikord ze współczesnym Steinwayem (duże potencjały rozwojowe), a dla odmiany – średniowieczny puzon ze współczesnym (mały potencjał rozwojowy); zob. C. Sachs *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin 1929.

<sup>62</sup> Muzyka improwizowana, która pomija ten etap egzystencji dzieła muzycznego, nie jest tu kontrargumentem, ponieważ nie mamy w niej do czynienia z odtwórczością, a z twórczością.

<sup>63</sup> Nazwy dźwięków zaczęły oznaczać ich absolutną wysokość dopiero od chwili przyjęcia wspólnego wzorca częstotliwości. Jeszcze w połowie XVIII w. częstotliwość dźwięku a<sup>1</sup> wahała się w granicach 347-576 Hz, co odpowiada interwałowi fis<sup>1</sup> – c<sup>2</sup> (dane na podstawie stroju organowego); zob. C. Sachs *The history of musical instruments*. Nowy Jork 1940, s. 386-387; tłum. polskie: Stanisław Ołędzki *Historia instrumentów muzycznych*. Warszawa 1975, PWN, s. 429.

<sup>64</sup> Tj. od chwili wynalezienia metronomu Mälzla (1816), a ściślej od momentu zastosowania w notacji oznaczeń metronomicznych (Beethoven).

<sup>65</sup> Pomijam tu partytury muzyki elektronicznej, w których wyznacza się z absolutną precyzją wszystkie parametry dzieła nie wykluczając barwy dźwięku i jej przekształceń, a więc elementu najoporniej poddającego się ścisłemu określeniu i zapisowi w tradycyjnej notacji. Proces odtwórczy w przypadku muzyki elektronicznej ma całkiem inny przebieg, a jego charakter pozwala potraktować odtwórcę jako dodatkowe ogniwo układu transmitującego; zob. też C. Dalhaus *Forma*. W: „Res facta” nr 4, Kraków 1970, s. 86.

no za wtórne, peryferyjne w stosunku do elementów centralnych – wysokości dźwięku i jego wartości czasowej.<sup>66</sup> Stąd też notacja nie przekazując precyzyjnie wszystkich współczynników dzieła muzycznego, stawia przed odtwórcą zadanie dookreślenia zapisu.

Proces przełożenia notacji na formę dźwiękową jest bardzo złożony. Najpierw odtwórca musi uświadomić sobie, jaką konwencją notacyjną posługiwał się dany kompozytor, czyli co naprawdę kryje się za znakami nutowymi jego dzieła, tj. jakie brzmienia (strój, system dźwiękowy, instrumentarium, emisja dźwięku), jakie rodzaje artykulacji i frazowania zależne od epoki historycznej i stylu indywidualnego, jaka obowiązywała w danym okresie praktyka wykonawcza.<sup>67</sup> Nie chodzi tu o doktrynalne dotrzymywanie wierności stylistycznej lecz o szerszy aspekt wiedzy i umiejętności z zakresu praktyki wykonawczej (*Ausführungspraxis*). Jeżeli już potrafimy znajdować właściwe dla języka danego kompozytora brzmieniowe desygnaty znaków nutowych, możemy przystąpić do analizy konstrukcji muzycznej (poznawanie wszystkich zależności melodyczno-harmonicznych, roli poszczególnych elementów muzycznych, wnikanie w tworzywo kompozycji). Ten etap analizy winno poprzedzać odczytanie figur retorycznych, co jest warunkiem zrozumienia przebiegu muzycznego na poziomie mikroformy. Figury retoryczne, jak pisze Franciszek Wesołowski, „to spory zasób schematów, których kompozytor uczył się u swego mistrza, wykorzystując je później w praktyce twórczej, zawsze mając na względzie afekty, których one były nosicielami. Wiele figur, choć bezimiennie, służyło znakomicie kompozytorom XIX i pierwszej połowy XX wieku.”<sup>68</sup> Na potrzebę poznania konwencjonalnych figur muzycznych zwrócili uwagę także Józef i Krystyna Chomińscy: „...teoretyk i historyk muzyki oraz krytyk muzyczny i wykształcony muzyk powinni orientować się przynajmniej w ogólnym zarysie w niektórych przejawach konwencjonalnego języka muzycznego dawnych czasów, żeby nie upraszczać problematyki strukturalnej danego dzieła muzycznego, analizując go wyłącznie z punktu widzenia późniejszej teorii.”<sup>69</sup>

Po dogłębnym poznaniu konstrukcji dzieła należy poznać jego strukturę (zależności między wszystkim fazami utworu. Ważna jest zwłaszcza znajomość zasad percepcji formy utworu, czyli ostatecznego współdziałania wszystkich (mniejszych i większych) struktur. Jak pisze Anna Jordan-Szymańska: „Spostrzeganie formy – to spostrzeganie podziałów w muzyce, a jednocześnie spostrzeganie i rozumienie relacji pomiędzy wyodrębnionymi ukształtowaniami muzycznymi: relacjami identyczności, podobieństwa, transformacji, kontrastu, współrzędności, podrzędności.”<sup>70</sup>

Muzyka to nie tylko jednak konstrukcja, struktura i forma. Dla adresatów – to przede wszystkim ekspresja i nie wolno o tym zapomnieć w najbardziej teoretycznych rozważaniach. Na podstawie poprzednich procedur formułujemy wnioski ekspresyjne; motywy, frazy, zdania, okresy, czy – mówiąc ogólniej – ukształtowania (gesty) muzyczne nabierają znaczenia w kontekście kolejnych odcinków i większych całości. W ten sposób rozpoznajemy sieć wzajemnych relacji, bądź – używając aparatu pojęciowego Leonarda B. Meyera – znaczeń i emocji. Meyer pisze wprost: „Jeżeli na podstawie przeszłego doświadczenia teraźniejszy bodziec każe nam oczekiwać mniej czy bardziej określonego muzycznego zna-

<sup>66</sup> Technika serialna nadaje tym elementom równe prawo do precyzyjnego określania, a w konsekwencji i prób ścisłego zapisu; zob. C. Dalhaus *Notacja współczesna*. W: „Res facta” nr 4. Kraków 1970, s. 99.

<sup>67</sup> N. Harnoncourt *Muzyka mową dźwięków*. Warszawa 1995, s. 29-43.

<sup>68</sup> F. Wesołowski *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*. Materiały XXI Sesji Naukowej „Muzyka oratoryjna w aspekcie praktyki wykonawczej.” Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Zeszyt Naukowy nr 64, Wrocław 1995, s. 123.

<sup>69</sup> J. i K. Chomińscy *Formy muzyczne*, t. 3 *Pieśń*. Kraków 1974, PWM, s. 110.

<sup>70</sup> A. Jordan-Szymańska *Percepcja muzyki*. W: *Wybrane zagadnienia muzyki*. Warszawa 1990, s. 154.

czenia będącego następstwem, to bodziec ten ma znaczenie.<sup>71</sup> A przecież oczekiwanie na kolejne zdarzenie, to nic innego jak napięcie, emocja, mówiąc potocznie - ekspresja. W następstwie tej analizy odczytujemy plan ekspresyjny dzieła: określamy wagę, siłę oddziaływania poszczególnych cezur, wyrazistość i wzajemny stosunek dynamiczny odcinków formy, przebieg i rozpiętość wzmacniania i osłabiania dynamiki, plan agogiczny i inne elementy wykonania (postaci brzmieniowej) dzieła. Staramy się przy tym o jak największy obiektywizm, wyzbycie się własnej, osobistej interpretacji. Powinniśmy poprzestać na ekspresji czysto kompozytorskiej, wydedukowanej z samego tekstu. Wynik dotychczasowych stadiów analizy, gdyby można było go utrwalić w notacji, stanowiłby prawdziwy „urtekst” dzieła.

W odróżnieniu od teoretyków i krytyków, **wykonawca** powinien jeszcze wprowadzić własne modyfikacje do takiego „urtekstu”. Odciska on swoją osobowość (wewnętrzne wyposażenie, doświadczenie) na „obiektywnej” ekspresji wydedukowanej z zapisu kompozytorskiego i nadaje jej kształt ekspresji „osobistej”. Jest to indywidualna, jednorazowa postać brzmieniowa dzieła muzycznego. Choćby każdy artysta starał się jak najwnikliwiej i najwierniej odczytać tekst kompozytorski, rezultaty ich pracy są tak różne, jak różnią się ci artyści. Może wydać się paradoksalne, że do wnikliwej analizy tekstu nawoływali tak wielcy artyści jak Arturo Benedetti Michelangeli<sup>72</sup> i Światosław Richter.<sup>73</sup> A przecież ich wykonania są zupełnie różne, mimo że u ich podłoża leżała wnikliwa analiza tekstu. A zatem, nawet najgłębsza analiza muzyki nie prowadzi to identycznych wniosków ekspresyjnych. Należy to uwzględnić również przy analizie faktury.

Na ogół każdy kompozytor dąży do maksymalnie jednoznacznego zanotowania swego dzieła szukając jednego, ostatecznego wariantu nieraz spośród bardzo wielu jego wersji; dowodzą tego manuskrypty. Czasem jednak jest tak, że kompozytor nie może zdobyć się na jedyną i ostateczną postać zapisu swego dzieła, dopuszcza jego polimorfizm. Takim twórcą był też Chopin, dla którego wariantowość była fundamentalną właściwością myślenia kompozytorskiego, co powodowało wprowadzanie równoprawnych autorskich wariantów.<sup>74</sup> Powszechnie też wiadomo, że nigdy nie wykonywał tego samego utworu w ten sam sposób.<sup>75</sup>

Poczynania interpretacyjne sugerowane są odtwórcom również przez wydawców, a ci z kolei, takie a nie inne wskazówki dookreślające wprowadzają w następstwie złożonych

---

<sup>71</sup> L.B. Meyer *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974, PWM, s. 51.

<sup>72</sup> Myśli tego artysty relacjonowała Lidia Kozubek: „Wykonawca jest tylko lektorem muzyki. Ale musi umieć dobrze czytać, ponieważ w nutach jest już wszystko zawarte (...) Michelangeli odczytywał z największą dokładnością nie tylko wysokość dźwięku, określenia artykulacyjne, dynamiczne i charakteru utworu zapisane słownie, ale i dążności i energetyczne napięcia każdej frazy, motywu, a nawet poszczególnego dźwięku (...) słowem wszystko, co stanowi treść danej muzyki wyrażoną symbolem zapisu i konwencje wykonawcze właściwe dla danego stylu i epoki muzycznej.” Zob. L. Kozubek *Arturo Benedetti Michelangeli jakim go znalazłam*. Katowice 1999, Wydawnictwo Unia, s. 22, 92, 97.

<sup>73</sup> Oto wypowiedź Richtera z filmu „Richter. The Enigma” Bruno Monsaingeona: „Nigdy nie miałem wątpliwości, jak dany utwór powinien być wykonany. Dlaczego? To całkiem proste: zawsze bardzo uważnie czytam nuty - to wszystko. Pewnego razu Kurt Sanderling powiedział o mnie: - *To nie jest takie oczywiste, że on gra dobrze. Cały sekret jednak w tym, że on uważnie czyta nuty.* (...) Dopiero w ostatnich latach przestałem to robić [grać z pamięci]. Moim zdaniem jest to po prostu uczciwsze. Wszystko, co jest zapisane ma się przed sobą i dlatego gra się dokładnie to, co jest w nutach; kto by zapamiętał wszystkie szczegóły. Jeśli gra się bez nut, zaczyna się interpretować dzieło na swój własny sposób, a temu jestem przeciwny.”

<sup>74</sup> Jan Ekier stawia hipotezę, że „Chopin nie miał abstrakcyjnej koncepcji manuskryptu danego dzieła. W wypadku kilku rękopisów inwencja jego załamywała się miejscami w różne odcienie, przybierając postać różnych wersji dla różnych rękopisów, wersji o tak charakterystycznych dla niego cechach stylistycznych, że można je uznać niemal za rozdwojenie genialnej jaźni muzycznej Chopina. Doc. Adam Rieger, jeden z recenzentów Wydania Narodowego, nazywa to zjawisko poliautentyzmem Chopinowskim...” Por. J. Ekier *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina. Część I. Zagadnienia edytorskie*. Kraków 1974, TIFC-PWM, s. 142.

<sup>75</sup> M. Tomaszewski *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, Poddęblik-Raniowski i Spółka, s. 164.

przyczyn, które ogólnie możemy nazwać normami stylistyczno-wykonawczymi stanowiącymi kategorię historyczną. Stopień tego dookreślenia i jego zakres mogą być różne: od wzbogacania surowego (pozbawionego jakichkolwiek oznaczeń) tekstu pierwotnego, poprzez wprowadzanie wariantów danych odcinków utworu, aż po zmiany zapisu oryginalnego.<sup>76</sup> Prócz sugestii edytorskich zmiany tekstu wprowadzają nieraz sami wykonawcy.

Analizę tekstu muzycznego rozumiemy więc nie jako wizualną; analityczne poczynania wizualne i audytywne nie powinny być sobie przeciwstawne. Tożsamość dzieła muzycznego nie sprowadza się przecież do indywidualnej i historycznie zmiennej percepcji słuchowej wykonania, ani też do doświadczenia obrazu pisma nutowego.<sup>77</sup> Wyłączam z pola badań nad fakturą ontologiczne zagadnienia relacji **tekstu** nutowego do **dzieła** muzycznego.<sup>78</sup> Natomiast, jak już wspomniałem, w polu zainteresowań pozostaje powiązanie tekstu z jego realizacją brzmieniową. Z tego punktu widzenia sam zapis graficzny traktuję również jako przejaw „notacji czynnościowej” niosącej w sobie prócz pewnej struktury muzycznej „imperatyw wykonania.”<sup>79</sup> Pamiętać również trzeba, że notacja, w jakiej dzieło muzyczne zostaje utrwalone, niekoniecznie musi być jednoznaczna z zapisem, w jakim dzieło to zostało pomyślane. Carl Dalhaus rozróżnia w związku z tym zapis koncepcyjny od edycyjnego.<sup>80</sup> Wpływa z tego konieczność sięgania do urtekstów.

**B**adacza faktury muzycznej o tyle interesuje odtwórca, o ile jego czynności wykonawcze (odtwórcze) dookreślają formę dzieła intencjonalnie utrwaloną w jego zapisie. Proces wykonawczy przebiega na dwóch poziomach. Pierwszy z nich dotyczy konkretnego i każdego odtwórcy, który wykonując dany utwór dopowiada – w sposób mniej lub bardziej świadomy i artystycznie doskonały – te wszystkie momenty dzieła, jakie w zapisie nie zostały dokładnie sprecyzowane.<sup>81</sup> Im prostszy zapis, tzn. im mniej zawiera informacji (instrukcji wykonawczych),<sup>82</sup> tym więcej możliwości realizacyjnych.<sup>83</sup>

Drugi poziom, nazwijmy go historyczno-stylistycznym, wyznacza zmiany sposobów dookreślania zapisu graficznego, innymi słowy, determinuje normy interpretacyjne, odmienne w każdej epoce i kręgu kulturowym. Normy owe będące wypadkową wielu czynników takich jak: ogólny smak estetyczny epoki, indywidualność wybitnych odtwórców oddziałująca na ów smak,<sup>84</sup> a także możliwości środka wykonawczego (instrumentarium) mogą zmieniać ostateczne dźwiękowe wersje realizacji zapisu graficznego. Dlatego zna-

<sup>76</sup> Z. Chechlińska *Ze studiów nad źródłami do Scherz F. Chopina*. „Annales Chopin” nr 15, 1960, s. 86.

<sup>77</sup> H.H. Eggebrecht twierdzi nadto, że muzyka jako zapis jest poniekąd teoretyczna, wychodząca naprzeciw analizie jako badaniu teoretycznemu. Zob. jego *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*. W: „Res facta” nr 7. Kraków 1973, s. 48.

<sup>78</sup> Skłaniam się do poglądu Romana Ingardena, iż zapis (partytura) intencjonalnie określa utwór muzyczny. Zob. R. Ingarden *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, PWM, s. 48. Warto też zauważyć, iż możliwość a nawet konieczność utrwalań dzieła w notacji, z której wciąż na nowo może być odczytywane i konkretyzowane wykonawczo, zawarta jest w treści pojęcia „dzieło muzyczne”. Zob. też: z. Lissa *O istocie dzieła muzycznego*. „Muzyka” 1968 nr 1, s. 7.

<sup>79</sup> C. Dalhaus, op. cit., s. 102.

<sup>80</sup> C. Dalhaus, op. cit., s. 94.

<sup>81</sup> Nie można chyba zgodzić się z Ingardenem, gdy twierdzi, że zmiany (uzupełnienia) wprowadzane przez wykonawcę mogą być tak istotne, aby rzeczywiście czasem mogła powstać wątpliwość, „czy to jeszcze jest to samo dzieło.” Zob. R. Ingarden, op. cit., s. 168.

<sup>82</sup> Dla przykładu: analiza wielu wykonań *Finału Sonaty b-moll* wykazuje, iż powstają tam – w wyniku odpowiedniej akcentacji jednorodnego przebiegu figuracyjnego – zarysy struktury motywicznej.

<sup>83</sup> R. Ingarden, op. cit., s. 178-179.

<sup>84</sup> Ingarden wprowadza tu pojęcie „idei kierowniczej”. Są to historyczne zmienne opinie o dziele muzycznym, które nie tylko wywierają na słuchacza pewne sugestie, jak należy słuchać, a więc i konkretyzować dane dzieło, ale nadto niejako nakłaniają wykonawców do pewnego sposobu wykonania. Zob. R. Ingarden, op. cit., s. 182-183.

czenie tego wyznacznika fakturalnego jest niezaprzeczone.<sup>85</sup> Ograniczając analizę fakturalną dzieła do jego egzystencji w jednej tylko epoce – współczesnej badaczowi, wyrastają przed nim problemy wymagające wiedzy historycznej, a głównie gruntownej znajomości relacji zapisu dzieła do jego postaci brzmieniowej w okresie współczesnej kompozytorowi. Innymi słowy, niezbędna jest orientacja w zagadnieniach praktyki wykonawczej danego okresu historycznego. Rola wykonawcy (w stosunku do tekstu) pozostaje niezależna od historycznych przemian w muzyce tylko w sensie **jakościowym**, natomiast **ilościowo** jego zadania ulegają znacznym zmianom.<sup>86</sup> Inaczej realizował swój zapis Corelli, czy współczesny mu wykonawca, a inaczej to czyni dzisiejszy skrzypek. Struktura melodyczna - nie wspominając już o artykulacji, dynamice, barwie dźwięku itp.- w obu tych wypadkach różniła się zasadniczo.

Współczesna ogólna tendencja interpretacyjna ukierunkowana jest na maksymalne zbliżenie do oryginału, ideału, stąd powszechna praktyka opierania się na urtekstach.<sup>87</sup> Ingarden jednak dowodnie nas przekonuje, że „idealnego przedmiotu estetycznego zamierzonego czy też zrealizowanego przez autora” nie ma.<sup>88</sup> Analizując dzieło w aspekcie jego faktury należy zatem pamiętać i brać pod uwagę wielość możliwości realizacyjnych, składających się na byt dzieła oraz w jakim stopniu ta wielość może zmieniać jego właściwości fakturalne. Muzykolog powinien w tym wypadku stać się potencjalnym odtwórcą a jednocześnie i odbiorcą swych realizacji zapisu graficznego utworu.<sup>89</sup>

Przedstawiana tu koncepcja faktury związana jest ściśle ze specjalnym podejściem do struktury instrumentu. Traktujemy go jako układ transformujący<sup>90</sup> impulsy ruchowe aparatu gry odtwórcy na struktury brzmieniowe. Należy zwrócić uwagę, że każdy moduł instrumentu, a więc i „moduł wejściowy” jest zdeterminowany historycznie. W czasach ostatnich obserwujemy dość szerokie próby rozciągnięcia „modułu wejściowego” instrumentu na pozostałe dwa moduły. Najdobitniejszym przykładem tej tendencji jest tzw. preparowanie fortepianu, bądź „fortepian totalny.”<sup>91</sup> W historii zachodziły już wypadki zmiany struktury modułów wejściowych, np. w wypadku zastosowaniu smyczka do instrumentu szarpanego<sup>92</sup> lub wprowadzenia artykulacji *pizzicato* do instrumentów smyczkowych.<sup>93</sup>

---

<sup>85</sup> Jest powszechnie znane oddziaływanie czynnika agogicznego na ostateczną postać dźwiękową utworu; może ona transformować element melodyczny w sonorystyczny. Badania nad interpretacją dzieł Chopina wykazały znaczne różnice w tempach u poszczególnych wykonawców. Zob. J. Kański *Z badań nad interpretacją artystyczną dzieł Chopina*. „Annales Chopin” nr 4, 1959, s. 123-133; Z. Drzewiecki *Próba charakterystyki współczesnego polskiego stylu wykonawczego dzieł Fryderyka Chopina*. „Rocznik Chopinowski” t. 1, 1956, s. 259; Z. Chechlińska *Ze studiów nad stylem wykonawczym dzieł Chopina. Impromptu As-dur op. 29*. „Muzyka” 1959 nr 4, s. 38-62.

<sup>86</sup> L.B. Meyer *Emocja i znaczenie w muzyce* Kraków 1974, PWM, s. 244 (a zwłaszcza rozdział VI – *Odchylenia wykonawcze a organizacja dźwiękowa*) przytacza szeroki materiał źródłowy, który wspiera moją tezę o odmiennym stosunku zapisu do postaci brzmieniowej i różnej roli odtwórcy w tym stosunku w kolejnych okresach stylistycznych i różnych kręgach kulturowych.

<sup>87</sup> Z. Drzewiecki, op. cit., s. 254.

<sup>88</sup> R. Ingarden, op. cit., s. 174-175, 183-185.

<sup>89</sup> Chodzi tu głównie o to, by teoretyk podobnie jak krytyk potrafił „wcielić się” w wielu wykonawców realizujących nawet najbardziej odmiennie interpretacje utworu, tworząc swoistą „poliinterpretację”. Jest to szczególnie ważne zwłaszcza w wypadku dzieł Chopina; zob. przyp. 72.

<sup>90</sup> Zob. s. 44 i przyp. 56.

<sup>91</sup> Pojęcie to oznacza specjalny sposób traktowania fortepianu polegający na wykorzystaniu lub uznaniu za możliwe do wykorzystania wszystkich części instrumentu; zob. A.K. Metzger *Das totale Klavier*. W: *Horyzonty muzyki*. Kraków 1970, PWM, z. 24 s. 1.

<sup>92</sup> W Europie nastąpiło to na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia; zob. W. Bachmann *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Lipsk 1964, s. 70.

<sup>93</sup> Po raz pierwszy uczynił to Monteverdi w *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1637); wg Riemann *Musik Lexikon...*, s. 753.

„Moduł wyjściowy” instrumentu nie przynależy doń w sensie konstrukcyjnym, materialnym. Jest to zespół (katalog) możliwości brzmieniowych uwarunkowanych strukturą modułu wejściowego i modułu przetwarzającego. Nie należy jednak mylić tak pojętego modułu z samym brzmieniem utworu, gdyż konkretyzacja dźwiękowa stanowi jedynie pewien **wybór** z owego katalogu możliwości brzmieniowych. Relacja między wykonawcą (odtwórcą dzieła) a modułem wejściowym instrumentu w aspekcie historycznym wskazuje na problem istotny dla teorii faktury, a mianowicie stosunek możliwości techniczno-ruchowych odtwórcy do struktury modułu wejściowego. Stosunek ten jest wykładnikiem zawartości technicznej, wirtuozowskiej utworu, a zatem tej jego warstwy, która częściowo wyznacza problematykę fakturalną. Niekiedy prace poświęcone fakturze wręcz ograniczają się do egzemplifikacji środków technicznych, zwłaszcza nowych, po raz pierwszy wprowadzonych przez kompozytora.<sup>94</sup> Historyczne widzenie tej relacji pozwala postawić nowy problem w teorii faktury, a mianowicie sprawę recepcji środków technicznych, bądź ich odrzucenia w zależności od naturalnych, fizjologicznych uwarunkowań ze strony aparatu ruchowego. Jest rzeczą chyba oczywistą, że wprowadzeniu nowych środków technicznych, o ile nie mają one pozostać li tylko w formie zapisu graficznego, musi towarzyszyć postęp w warsztacie wykonawczym. Oba te czynniki najczęściej się wzajemnie warunkują; z reguły twórczość wielkich wirtuozów – nie zawsze równie wybitnych kompozytorów – stymuluje rozwój techniki wykonawczej. Z kolei wzrastający poziom techniczny odtwórców warunkuje wprowadzanie nowych, coraz trudniejszych wykonawczo środków fakturalnych. W rezultacie każdy następny okres historyczny dysponuje szerszą skalą tych środków niż okres poprzedni, ponieważ środki starsze (prostsze) nie są bynajmniej eliminowane lecz pozostają jako trwała zdobycz.<sup>95</sup>

Korelacja procesów rozwojowych techniki wykonawczej i faktury zakłócona została w wypadku solowej muzyki wokalne. Wysoki wręcz wirtuozowski poziom techniczny śpiewaków XVII i XVIII stulecia związany z praktyką kolorowania, a szerzej z operą wenecką a zwłaszcza neapolitańską, nie stymulował dalszego rozwoju solowej muzyki wokalne, ponieważ z jednej strony była to praktyka rzadko utrwalana w zapisie graficznym, a z drugiej – w następnym okresie priorytet zyskała muzyka instrumentalna. Właśnie na terenie muzyki instrumentalnej maniera zdobnictwa przerodzona w praktykę koncertowania staje się „jednym z ważnych impulsów do poszukiwań i odkryć w zakresie techniki poszczególnych instrumentów.”<sup>96</sup>

Fryderyk Chopin podobnie jak większość kompozytorów<sup>97</sup> doceniających rolę faktury tworzył przy instrumencie, gdyż był pianistą czującym każdym swoim nerwem ów najważniejszy, jedyny instrument będący mu powiernikiem najintymniejszych zwierzeń. Dlatego kompozycje tak powstające siłą rzeczy musiały odzwierciedlać specyfikę fortepianu. Tak jak J. S. Bach myślał kategoriami faktury organowej, niezależnie czy pisał na organy, „Klavier”, skrzypce solo, czy orkiestrę, tak Chopin myślał zawsze kategoriami

<sup>94</sup> J. Morawski *Faktura fortepianowa Liszta*. „Muzyka” 1962 nr 1, s. 29-38.

<sup>95</sup> Por. np. fakturę w *Barockstudien für Klavier op. 42* J.M. Hauera (1922).

<sup>96</sup> S. Łobaczewska *Style muzyczne* t. 1/2 ..., s. 110.

<sup>97</sup> Są jednak twórcy, dla których nieznanie instrumentu, na który piszą, jest czynnikiem inspirującym. Zbigniew Kozlik tak pisze o Zbigniewie Bargielskim: „Jako kompozytor „nie skażony” umiejętnością gry na akordeonie, korzysta z niego z beztrudną wręcz swobodą. W procesie komponowania unika wyrafinowania inspirowanego specyfiką wykonawstwa instrumentalnego, które mogłoby go krępować. Bargielski wkalkulował tę „niewiedzę” w tworzenie bez ograniczeń. Takie podejście żąda kompromisu później. Kompozytor chętnie poddaje się sugestiom instrumentalistów, zwłaszcza gdy towarzyszy temu demonstracja wykonawcza. Akceptuje rozwiązania słuszne nawet, jeśli znajdują się w opozycji do pierwotnych założeń. Równie chętnie pozostawia pewien margines swobody wykonawcom wrażliwym, poszukującym. Wydaje mi się, że jest to ten moment, kiedy Bargielski chłonie praktyczną wiedzę o instrumencie. Jest to proces bardzo twórczy i inspirujący również dla samego wykonawcy.” Zob. s. 70 niniejszego Zeszytu.

brzmieniowymi fortepianu. To co rodziło się w jego wyobraźni miało już kształt faktury fortepianowej z właściwą pedalizacją i charakterystyczną aplikaturą.

Jak wspomnieliśmy wyżej każdy kompozytor przejmuje od tradycji upostaciowienia fakturalne wykorzystując je w swej muzyce i wprowadza nowe, mniej lub bardziej odkrywczym, wyraziste stosownie do potrzeb wyrazowych swej muzyki. Zatem w arsenale środków fakturalnych każdego kompozytora zawsze znajdujemy dwa ich typy: starsze stosowane przez wcześniejszych twórców i nowe, indywidualne, poszerzające historyczne zasoby tych środków. Stosunek środków nowych do tradycyjnych wyraża nowatorstwo kompozytora w tej dziedzinie języka dźwiękowego.

Biorąc pod uwagę zreferowany wyżej stan badań nad fakturą można sformułować następującą jej definicję:

**Faktura instrumentalna jest rezultatem myślenia kompozytorskiego uwzględniającego głównie stosunek ludzkiego aparatu wykonawczego do struktury instrumentu (jego trzech modułów); faktura jest także rezultatem czynności wykonawczych. Myślenie fakturalne – zmienne historycznie – to myślenie właściwościami instrumentu: specyfiką jego wejścia (część instrumentu pozostająca w fizycznym kontakcie z twórcą i wykonawcą), modułem przetwarzającym impulsy fizyczne na brzmienie (wibrator, rezonator, amplifikator) i – na koniec – modułem wyjściowym (paletą brzmień: skala, dynamika, spektrum barw itd.) W rezultacie powstają specyficzne (mniej lub bardziej charakterystyczne, idiomatyczne) ukształtowania materii dźwiękowej (masa, a więc i dynamika, wolumen), przestrzeń muzyczna (pole dźwiękowe, suma rejestrów) i czas (struktura przebiegu czasowego).**

Eigeldinger pisze<sup>98</sup>: „Nie ma dość podziwu dla geniusza, który przyczynił się do budowy klawiatury w takiej zgodności z ukształtowaniem ręki. Cóż bardziej odkrywczego niż czarne klawisze przeznaczone dla długich palców i służące tak doskonale jako punkty oparcia. Wielokroć, bez zastanowienia, proponowano poważnie wyrównanie klawiatury; oznaczałoby to zniesienie całej pewności, jaką stwarzają dla ręki punkty oparcia, a w rezultacie uczyniłoby to nadzwyczaj trudnym podkładanie kciuka we wszystkich gamach krzyżkowych i bemolowych: tercje i seksty legato. Ogólnie wszelką grę legato ogromnie trudną. Również dlatego, że intonacja została zapewniona przez nastrojenie. Trudność mechanizmu fortepianowego – dzięki klawiaturze, która bardzo wspomaga rękę – jest o wiele mniejsza, niż sobie wyobrażamy. Nie chodzi [tutaj], oczywiście ani o uczucie muzyczne, ani o styl, lecz o czysto techniczną stronę gry, którą nazywam mechanizmem.”

Będzie więc sprawą niezwykle interesującą prześledzenie, jaki wywarły wpływ na ukształtowanie formy i gatunku Chopinowskich dzieł, specyfika klawiatury fortepianowej i właściwości brzmieniowe instrumentu.

---

<sup>98</sup> J. – J. Eigeldinger *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej*. Kraków 1995, Musica Yagellonica, s. 95)