

MARCIN TADEUSZ ŁUKASZEWSKI¹
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

TWÓRCZOŚĆ FORTEPIANOWA KOMPOZYTORÓW POLSKICH W LATACH 2000-2017 NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH UTWORÓW²

PIANO WORKS OF POLISH COMPOSERS IN THE YEARS 2000-2017
AT THE EXAMPLE OF SELECTED WORKS

Summary

The article deals with Polish piano music composed in the years 2000-2017. In the 21st century, there was an increasing interest of musicians in the piano. Among the hundreds of works written at that time, we can distinguish genres and traditional forms (such as mazurka, toccata, sonata, variations, preludes, etude, nocturnes), as well as other forms and titles. These compositions can be divided into four groups: postmodern current, modernist current, neomodernist current, antimodern current, and hybrid approaches, in which composers use both the twentieth century and former (romantic) compositional techniques. Postmodernism: Krzysztof Baculewski and Andrzej Dziadek, neomodernist current: Paweł Kwapiński, antimodern current: Paweł Michał Chmielnicki, Tomasz Kamieniak, hybrid approaches: Maciej Zieliński and Piotr Gryśka. The subject has not yet been elaborated scientifically.

Keywords: composer technique, generation, piano, piano music, postmodernism, style

Streszczenie

Artykuł dotyczy polskiej muzyki fortepianowej w latach 2000-2017. W XXI wieku nastąpił wzrost zainteresowania twórców fortepianem. Wśród kilkuset napisanych utworów można wyróżnić gatunki i formy tradycyjne (jak mazurek, toccata, sonata, wariacje, preludium, etiuda, nokturn), jak i o innej formie i tytule. Utwory te można ułożyć w cztery grupy: nurt postmodernistyczny, nurt modernistyczny, nurt neomodernistyczny, nurt antimodernistyczny oraz ujęcia hybrydowe, czyli takie, w których kompozytorzy stosują dwudziestowieczne i dawniejsze (romantyczne) środki techniki kompozytorskiej. Do analiz wybrano utwory przedstawicieli nurtów: postmodernizm: Krzysztof

¹ Nota o autorze: Marcin Tadeusz Łukaszewski, doktor habilitowany sztuki muzycznej, prof. nadzw. na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC. Zainteresowania naukowe: polska muzyka chóralna o tematyce religijnej XX wieku, pianistyka i polska muzyka fortepianowa. Źródła finansowania badań przedstawionych w tym artykule: autor. E-mail: marcin.lukaszewski@chopin.edu.pl.

² Wykład o tym tytule wygłosiłem podczas spotkania kompozytorów, wykonawców i plastyków pt. *Nowa Muzyka*, które odbyło się w Akademii Sztuki w Szczecinie (6.05.2016). Referat nie był dotąd opublikowany, a refleksje zostały poszerzone i uzupełnione na potrzeby niniejszego artykułu.

Baculewski i Andrzej Dziadek, neomodernizm: Paweł Kwapiński, antymodernizm: Paweł Michał Chmielnicki, Tomasz Kamieniak, ujęcia hybrydowe: Maciej Zieliński i Piotr Gryśka. Tematyka nie doczekała się dotychczas naukowego opracowania.

Słowa kluczowe: fortepian, generacja, muzyka fortepianowa, postmodernizm, styl, technika kompozytorska

WPROWADZENIE

Polska twórczość fortepianowa powstała w latach 2000-2017 jest zaskakująco obfita pod względem ilościowym. Jej źródła można doszukiwać się w upadku dwudziestowiecznych awangard. Różnorodność technik kompozytorskich w drugiej połowie XX wieku przyczyniła się bowiem, w pewnym stopniu, do odsunięcia fortepianu na dalszy plan. W tym okresie zaistniały takie środki techniki kompozytorskiej jak: dodekafonia, serializm, sonoryzm, aleatoryzm, muzyka elektroakustyczna (później także *live electronics*, muzyka komputerowa), minimalizm, *repetitiv music*, spektralizm. Pojawiły się nowe sposoby notacji muzycznej, aż do notacji graficznej włącznie, która wykorzystywała incydentalnie lub pomijała tradycyjną pięciolinię. Pojawiły się również ukształtowania indywidualne, takie jak: unizm (Zygmunt Krauze – inspiracja teorią unizmu i malarstwem Władysława Strzemińskiego, Sz wajgier 2008), komórka trzydzięciowa (Andrzej Panufnik), surkonwencjonalizm (Paweł Szymański, Paweł Mykietyn).

W drugiej połowie XX wieku twórcy sięgali po fortepian, lecz poszukiwali w nim nowych możliwości kolorystycznych, fakturalnych i brzmieniowych (Przech 2004). Zainteresowanie instrumentarium perkusyjnym, multimediami czy muzyką elektroniczną odsunęło jednak fortepian na boczny tor. Nie miał on już w XX wieku takiego znaczenia, jakie nadawali mu twórcy dziewiętnastowieczni, mimo że stale był obecny w twórczości kompozytorów polskich. W połowie lat siedemdziesiątych, z chwilą pojawienia się w muzyce polskiej tendencji postmodernistycznych, które manifestowały się m.in. powrotem do zjawisk znanych z muzyki przedawangardowej, pojawiły się takie pojęcia jak nowy romantyzm czy minimalizm. Na znaczeniu zyskało ponownie zainteresowanie twórców fortepianem jako instrumentem melodyczno-harmonicznym, nie zaś wyłącznie traktowanym perkusyjnie i czysto sonorystycznie. Pojawiły się też takie pojęcia jak nowa prostota, neotonalność czy tonalność odnowiona (Paweł Łukaszeński).

Wspomniane zjawiska odmieniły postrzeganie fortepianu przez kompozytorów piszących na ten instrument w latach osiemdziesiątych i późniejszych. Twórcy powrócili wprawdzie do tradycyjnie rozumianej melodyki i harmoniki, lecz dopiero w końcowej fazie postmodernizmu można zauważyć zwiększenie znaczenia, jakie nadawano i nadaje się obecnie fortepianowi w twórczości muzycznej. Następowo to powoli, po roku 1989, a szczególnie po roku 2001. Minione 17 lat zaowocowało bogatym repertuarem utworów głównie na fortepian solo, w mniejszym zakresie na cztery ręce czy na dwa fortepiany. Twórczość ta nie doczekała się dotąd syntetycznego ujęcia. Przedmiotem artykułu jest próba spojrzenia na tę twórczość z kilku perspektyw estetyczno-stylistycznych.

1. MATERIAŁ BADAWCZY

1.1. Kompozytorzy

Utworki fortepianowe w latach 2000-2017 pisali kompozytorzy różnych generacji, zarówno nestorzy kompozycji, jak i przedstawiciele średniego i najmłodszego pokolenia twórców polskich. Z grona twórców urodzonych w latach dwudziestych i trzydziestych są to: Zbigniew Bargielski, Szabolcs Esztényi, Ryszard Klisowski, Benedykt Konowalski, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki, Marian Sawa, Bogusław Schaeffer, Romuald Twardowski. Twórcy urodzeni w latach czterdziestych, piszący na fortepian, to m.in. Edward Bogusławski, Ryszard Gabryś, Maciej Małecki, Stanisław Moryto, Marta Ptaszyńska, Elżbieta Sikora. Do pokolenia twórców urodzonych w latach pięćdziesiątych, piszących na fortepian, należą m.in.: Mariusz Dubaj, Andrzej Dziadek, Jaromir Gajewski, Jarosław Gołombowski, Sławomir Kaczorowski, Jerzy Kornowicz, Piotr Lachert de Peslin, Krzysztof Meyer, Piotr Moss, Paweł Szymański, Edward Sielicki, Janusz Stalmierski, Tadeusz Trojanowski. Ostatnią grupę tworzą kompozytorzy urodzeni w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Są to między innymi: Marcin Filip Banasik, Wojciech Blecharz, Katarzyna Brochocka, Stanisław Bromboszcz, Magdalena Buchwald, Paweł Michał Chmielnicki, Artur Cieślak, Monika Cybulska, Michał Dobrzyński, Aleksandra Garbal, Marcin Dominik Głuch, Łukasz Godyla, Mikołaj Górecki, Piotr Grella-Możejko, Piotr Gryśka, Anna Ignatowicz-Glińska, Krzysztof Aleksander Janczak, Tomasz Kamieniak, Jarosław Kapuściński, Andrzej Karałow, Monika Kędziora, Marcin Kopczyński, Paweł Kwapiński, Marek Pasieczny, Dariusz Przybylski, Jakub Szafranski, Wojciech Szmidt, Aleksander Jan Szopa, Wojtek Łukaszewski, Artur Zagajewski, Maciej Zieliński. Wprawdzie przyjęte granice czasowe nie odzwierciedlają zmian zachodzących w twórczości wymienionych kompozytorów, są jednak wygodne do uporządkowania generacji twórców. Można dodać, że twórcy urodzeni w latach trzydziestych i czterdziestych wykazywali tendencję do fascynacji dwudziestowiecznymi technikami kompozytorskimi (choć nie stanowi to reguły), zaś kompozytorzy urodzeni w latach późniejszych ulegali wpływowi postmodernizmu, bywało jednak, że odwoływali się zarówno do muzycznej awangardy, jak i do rozwiązań sprzed jej wystąpienia.

1.2. Obsada i gatunki

Ukształtowania obsadowe obejmują następujące konfiguracje: fortepian solo (ponad 550 utworów), dwa fortepiany (ponad 50 utworów), fortepian na cztery ręce (ponad 45 utworów). Można również spotkać zestawienia na więcej niż 2 wykonawców (8 utworów, w tym utwory na 6 i 8 rąk³), fortepian i multimedia, (taśma, komputer, live electronics, wideo, inne) – 34 utwory.

³ Są to zarówno utwory na jeden, jak i na dwa fortepiany z udziałem więcej niż dwóch wykonawców. Można tu wymienić następujące: na 2 fortepiany (6 rąk): Wiesław Cienciąła – *Piano Music* (1991); Piotr Maria Lachert de Peslin – *Fr. Rzewski's Spiel 2* (1973); na 2 fortepiany (8 rąk): Irena Garztecka-Jarzębska – *Concertino* (brak r. powst.); Marek Pasieczny – *Suite Polonaise – celebration du 200e anniversaire de la naissance de Frederic Chopin* (2010); Edward Sielicki – *Oh, Scottie...!* – rag-

Utworthy zorientowane w stronę tradycji muzycznej manifestują się zastosowaniem nomenklatury form znanych z tradycji (co nie zawsze odpowiada kontinuum formalnemu związanemu z danym gatunkiem). I tak, pod względem liczbowym omawiany materiał prezentuje się następująco: sonata (37 utworów), sonatina (9), suita (9), toccata / toccatina (ponad 20), etiuda (30 pozycji, najczęściej cyklicznych), preludium (36 pozycji, najczęściej cyklicznych), wariacje (13 utworów), ballada (15 utworów), fantazja (15 utworów), nokturn (16 pozycji, w tym cykliczne), gatunki taneczne (mazurek, krakowiak, marsz, walc – 17), najczęściej ujęte w cykle. Ponadto w zbiorze utworów fortepianowych powstałych w latach 2000-2017 można wyróżnić formy swobodne, zróżnicowane, połączone z odmienną niż ww. utwory intytulacją.

1.3. Wokół stylistyki – nurty

W omawianej twórczości można wyróżnić cztery nurty: 1) postmodernistyczny, 2) modernistyczny, 3) neomodernistyczny, 4) antymodernistyczny. Występują również ujęcia hybrydowe, łączące wspomniane powyżej nurty lub wykorzystujące zróżnicowane środki techniki kompozytorskiej i cechy języka muzycznego, typowe dla różnych z wyżej wymienionych nurtów.

Nurt postmodernistyczny jest zjawiskiem najbardziej typowym dla omawianej twórczości fortepianowej napisanej w latach 2000-2015. Powstaje jednak pytanie o granice czasowe tego zjawiska. Czy ponowoczesność trwa nadal, czy jest już nurtem wygasłym, o znaczeniu historycznym? Maria Peryt, w książce poświęconej czterem młodym kompozytorom warszawskim: Wojciechowi Błażejczykowi, Dariuszowi Przybylskiemu, Pawłowi Przeważskiemu i Tomaszowi Opałce, już w tytule podkreśla: *Postmodernizm się skończył* (Peryt 2015). Czy rzeczywiście? Z przeprowadzonych analiz polskiej twórczości fortepianowej można wnioskować, że nurt ten trwa nadal. Jego wpływom ulegają jednak głównie twórcy urodzeni w latach osiemdziesiątych i wcześniejszych. Najmłodsza generacja twórców nie odwołuje się w jawny sposób do żadnego zjawiska występującego w czasach ponowoczesnych.

Co jest dziełem postmodernistycznym? Jest to, w skrócie rzecz ujmując, gra konwencjami⁴, świadome czerpanie z muzycznej przeszłości i odnoszenie jej do terażniejszości, odwoływanie się zarówno do awangardy jak i do estetyki roman-

time (2002); na 1 fortepian (6 rąk): Marcin Kopczyński – *Hexa-Hir* (1995); Władysława Markiewiczówna – *Na ludowo* (1958); Ryszard Osada – *Zwierzaki. Nanominiatury* (2010); na 1 fortepian (4-8 rąk): Andrzej Cwojdziański – *Klocki* – 21 utworów dziecięcych (1991). Źródło: badania własne autora artykułu.

⁴ Można tu przywołać twórczość szczególnie Pawła Szymańskiego i Pawła Mykietyna jako najbardziej charakterystyczne dla owej gry konwencjami. Mam tu na myśli użycie przez nich stylizyk często krańcowo odmiennych, jak np. Mykietyn w swojej operze *Ignorant i szaleniec* zastosował fragment opery Mozarta, czy też – jak czynią obaj – Szymański i Mykietyn – posługiwanie się jakąś wybraną figurą muzyczną, np. progresją z fugi J.S. Bacha i operowanie nią przez całą skalę, doprowadzenie niemalże do granic możliwości. Może to być również świadome „żonglowanie konwencjami”, jak w utworze Edwarda Sielickiego *Der Ring et Melisande* na trio fortepianowe (2003), w którym autor podejmuje zabawę pomiędzy sobą jako twórcą a odbiorcami, których zadaniem jest rozpo-

tycznej. Można wymienić również inne cechy tego zjawiska, występujące w niektórych utworach, jak neotonalność, tonalność odnowiona czy nowy romantyzm (Podhajski 2005, 202-203; Rutkowska 2005, 283-295; Strzelecki 2006). Tu można spotkać różne ujęcia, np. *Etiudy* Krzysztofa Baculewskiego (świadoma gra konwencjami w pierwszej etiudzie); Andrzeja Dziadka – przykład nowego romantyzmu w *Wariacjach na temat Preludium A-dur F. Chopina*. Z ponowoczesnością ściśle wiążą się również zjawiska intertekstualności, kontekstowości, „muzyki w muzyce”, „muzyki o muzyce”.

W nurcie antymodernistycznym można sytuować kompozycje, które zdecydowanie opowiadają się przeciw awangardzie, unikają dwudziestowiecznych środków techniki kompozytorskiej. Świadomie, wręcz ostentacyjnie, opierają się na tonalności dur-moll, unikają również korespondencji z ponowoczesnością. Można powiedzieć: utwory pisane z założenia jako romantyczne, bez chęci epatowania nowoczesnością. Należą do tego grona np. Tomasz Kamieniak, Paweł Michał Chmielnicki, Aleksander Jan Szopa, Jakub Szafranski.

W nurcie neomodernistycznym można wyróżnić utwory, których twórcy sięgają po odrzucone na boczny tor w okresie panowania w muzyce polskiej postmodernizmu dwudziestowieczne techniki kompozytorskie. Dotyczy to zwłaszcza kompozytorów młodego pokolenia, którzy sięgają po te techniki nie dla efektu, lecz wykorzystują ich elementy, które twórczo przetwarzają na potrzeby własnego języka muzycznego. Nie traktują ich doktrynalnie. Tak pomyślane dzieło, np. *Dance of piano* Pawła Kwapińskiego, nie mieści się już w estetyce postmodernistycznej, ani też nie jest kopią wzorców pierwszej czy drugiej awangardy. Kompozytor nie chce korespondować również z estetyką postmodernistyczną, rozumianą jako gra konwencjami czy wykorzystującą zróżnicowane tradycje jedynie dla efektu. Poszukuje natomiast nowych jakości kolorystycznych fortepianu i nowych jakości wyrazowych.

Nurt modernistyczny, w pewnym stopniu tożsamy z neomodernistycznym, odnosi się do twórców starszego pokolenia, którzy są przekonani o nadal istniejących możliwościach dwudziestowiecznych technik kompozytorskich i stale wykorzystują je w swoim warsztacie. Można zaryzykować tezę, że twórcy ci jak gdyby nie zauważyli, że awangarda w pewnym momencie dziejów się zakończyła, a jej miejsce zajęły zróżnicowane, lecz także często przypadkowe propozycje twórców postmodernistycznych. Są to twórcy, którzy nie przyjęli estetyki postmodernizmu. Należy do nich np. Ryszard Gabrys.

znanie umieszczonych w muzyce cytatów i muzycznych aluzji do twórczości innych kompozytorów. Podobne wrażenie można odnieść, słuchając utworu Mykietyna *Eine kleine Herbstmusik*. Podobne aluzje można znaleźć również w twórczości Krzysztofa Pendereckiego, szczególnie w wybranych jego operach, np. *Ubu Rex*. Tak więc, grę konwencjami można interpretować jako odwoływanie się w jednym utworze do zróżnicowanych stylów muzycznych, często o odmiennym charakterze, poprzez cytat, aluzję, naśladowanie, parodiowanie, a nawet negację lub destrukcję. Utwory tak napisane można by określić jako wolne od schematów, norm społecznych (i muzycznych), stylistycznie wyzwolone, odwołujące się jednak do tego, co zaistniało wcześniej.

Ostatnią grupą są ujęcia hybrydowe. Mam tu na myśli kompozycje, w których można odnaleźć ślady zróżnicowanych stylistyk i środków techniki kompozytorskiej. Można do nich zaliczyć utwory, które nie mieszczą się w żadnym z wymienionych wcześniej nurtów. W pewnej mierze przypomina to ujęcia postmodernistyczne, odróżnia je jednak od nich pewien eklektyzm stylistyczny, polegający na odwoływaniu się przez kompozytora zarówno do tonalności lub jej elementów (np. zastosowanie układów akordowych mających rodowód tonalny, lecz w postaci afunkcyjnej), a równocześnie do brzmienia pozatonalnego, w tym modalnego lub atonalnego. Bywa, że twórcy wykorzystują te elementy wraz ze szcążkowo stosowanymi elementami dwudziestowiecznych środków techniki kompozytorskiej. Stosują je jednak w celu poszukiwania nowych jakości kolorystycznych, wyrazowych, fakturalnych oraz – przede wszystkim – w poszukiwaniu własnego idiomu kompozytorskiego. Można tu wskazać np. na *Miniatury* Jaromira Gajewskiego i *Grotę* na dwa fortepiany Janusza Stalmierskiego.

Twórcy młodego pokolenia, urodzeni w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kroczą już nowymi drogami, nie oglądając się ani na awangardę, ani na postmodernizm. Jednakże twórczo korzystają z ich możliwości, zależnie od potrzeby. Można zauważyć zainteresowanie przede wszystkim muzyką tonalną, nowym rodzajem prostoty. Młodzi twórcy chętnie łączą muzykę tzw. poważną, ze świata kultury elitarnej, z muzyką tzw. rozrywkową, ze świata kultury masowej, wykazują inspirację muzyką filmową. Muzyka takich kompozytorów, jak Kamieniak, Chmielnicki, Szopa, sytuuje się w nurcie antymodernistycznym.

2. ZRÓŻNICOWANE UJĘCIA W RAMACH WYRÓŻNIONYCH NURTÓW – ANALIZY WYBRANYCH UTWORÓW

Próbie badaną do analiz szczegółowych z populacji generalnej stanowią utwory następujących kompozytorów⁵: Maciej Zieliński (ur. 1971) – *Sololis* (2004), Krzysztof Baculewski (ur. 1950) – *Etiuda nr 1 z cyklu Dwanaście etiud* (2006), Tomasz Kamieniak (ur. 1981) – *Self-Portrait as a Dead Bird* z cyklu *Dwa obrazy* na fortepian op. 59 (2008), Artur Cieślak (ur. 1968) – *Groteska* na lewą rękę (2008-2009, zrewid. 2015), Andrzej Dziadek (ur. 1957) – *Wariacje na temat Preludium A-dur F. Chopina* (2010), Janusz Stalmierski – *Grota* na dwa fortepiany (2013), Paweł Kwapiński (ur. 1988) – *Dance of piano* (2014), Piotr Gryśka (ur. 1976) – *Toccatà* (2015), Paweł Michał Chmielnicki (ur. 1996) – *Notturmo* (2016). Wybór utworów potwierdza przynależność odpowiednio do czterech wspomnianych powyżej nurtów: postmodernistyczny, modernistyczny, neomodernistyczny, antymodernistyczny oraz ujęcia hybrydowe, a więc łączące zróżnicowane tendencje estetyczno-stylistyczne, których w omawianych utworach można spotkać najwięcej. Opis ma charakter z konieczności lakoniczny – kolejne analizy będą przedmiotem dalszych studiów nad tym tematem.

⁵ Wykaz uporządkowany chronologicznie, według dat powstania utworów.

2.1. Krzysztof Baculewski – postmodernistyczne odwołanie do tradycji w etiudach

Cykl etiud fortepianowych K. Baculewskiego wpisuje się w nurt utworów postmodernistycznych. Nawiązuje do etiudy C-dur F. Chopina i pierwszej z *Dwóch etiud* W. Lutosławskiego. Związki widać na pierwszy rzut oka, kiedy porówna się początek wszystkich trzech etiud. Jest to charakterystyczna oktawa C w partii lewej ręki i szereg szesnastkowych figuracji w prawej (przykład 1). Nawiązanie Baculewskiego do obu twórców nosi znamiona intertekstualnego kontekstu. Jego etiuda wpisuje się w pewien idiom (genotyp) gatunku, podobnie jak *Toccata* Piotra Gryski wpisująca się w idiom gatunku toccaty fortepianowej XX wieku. Etiuda Baculewskiego będzie więc przynależać – zgodnie z przyjętą propozycją podziału – do nurtu utworów postmodernistycznych. Charakterystyczne w jego etiudzie jest operowanie materiałem kwartowo-septymowym. Komórka kwartowa jest podstawą kształtowania przebiegu pasaży w partii prawej ręki. To odróżnia harmonikę etiudy Baculewskiego od Chopina – przeciwstawienie się tonalności dur-moll. U Chopina pasaże oparte są na strukturach harmonicznym tonalnych, z początku na pasażach tonicznym C-dur – tonacji, w której utrzymana jest etiuda. U Baculewskiego punktem styczonym z Chopinem są tylko oktawy na początku taktu w partii lewej ręki i szesnastkowy przebieg w prawej (przykład 1).

Przykład 1. Krzysztof Baculewski (ur. 1950) – Etiuda nr 1 z cyklu *Etiudy na fortepian* (2006).

Krzysztof Baculewski

2.2. Andrzej Dziadek – *Wariacje na temat „Preludium A-dur” Fryderyka Chopina* – postmodernistyczna wizja formy wariacyjnej

Badając fortepianowe formy wariacyjne napisane w latach 1900-2010 (Łukaszewski 2013, 280), natknąłem się na *Wariacje na temat „Preludium A-dur” Fryderyka Chopina*⁶ autorstwa Andrzeja Dziadka (2010). Jak zauważa Magdalena Turczyńska: „Skomponowane dla Magdaleny Lisak *Wariacje* (...) nie mają nic wspólnego z wirtuozowskim cyklem wariacyjnym. To szereg krótkich, aforystycznych «dopowiedzi», wyciągających konsekwencje z frapującej logiki harmoniki oryginału» (Turczyńska 2011, 7).

Dziadek nie umieszcza tematu na początku swojego utworu, jak ma to miejsce zazwyczaj w cyklu wariacji, nie stosuje też podziału na poszczególne wariacje

⁶ Na temat Chopina cykle wariacyjne napisał w tym czasie również: Rafał Stradomski (ur. 1958) – *Largo – Wariacje na temat Chopina* (2000), *Notturmo – Wariacje na temat Chopina* (2004). (Łukaszewski 2013, 283).

numerowane lub wydzielane. Cykl rozpoczyna jednogłosowa linia melodyczna, która – zachowując rytmikę tematu Chopina – rozwija się w odmienny sposób od oryginału, w różnych kierunkach (przykład 2). W ten sposób poprowadzone są dwie pierwsze ośmiotaktowe wariacje, w następnych dochodzi akordowy akompaniament. Technika wariacyjna i kontinuum formalne polega tu na dalszym rozwijaniu narracji z preludium Chopina (Łukaszewski 2013, 506).

Wariacje Dziadek są oryginalną hybrydą formy wariacyjnej, która ma narrację ciągłą, bez wyodrębniania poszczególnych ogniw-wariacji. Na znaczeniu tracą w tym utworze takie techniki wariacyjne jak ornamentacja, zmiany agogiczne, fakturalne czy zmiany trybu – stosowane w cyklach wariacyjnych pisanych na fortepian. Jeśli chodzi o materiał muzyczny, to z Chopinem nie ma on wiele wspólnego. Dziadek odchodzi od stylistyki chopinowskiej na rzecz poszukiwania własnego języka dźwiękowego, opartego na neotonalności. Powyższe cechy sytuują to dzieło w nurcie postmodernistycznym.

Przykład 2. Andrzej Dziadek (ur. 1957), Wariacje na temat Preludium A-dur F. Chopina (2010), t. 1-18.

Wariacje na temat Preludium A-dur F. Chopina

Magdalena Lisak *Andrzej Dziadek*

Molto rubato *2010*

Andantino

p
con ped.

2.3. Janusz Stalmierski – *Grota* na dwa fortepiany (2013) – techniki postmodernistyczne: minimalizm i *repetitiv music*

Kompozycję szczecińskiego twórcy, Janusza Stalmierskiego, charakteryzuje nurt postmodernistyczny (minimalizm, *repetitiv music*) oraz tonalność rozszerzona i neotonalność. *Grota* odznacza się odcinkową budową, chociaż jest kompozycją jednoczęściową. Zwraca uwagę ewolucyjność przebiegu. Poszczególne ogniwa są ze sobą skontrastowane.

W pierwszym (t. 1-26) dominuje spokojna narracja utrzymana w dynamice *p* – *pp* rozwijająca się w oparciu o jednorodną, ostinatową figurę (przykład 3). Pierw-

szy fortepian prowadzi w ruchu ósemkowym figuracje tworzące tło harmoniczne, na którym wspierają się wielooktawowe pionowe w partii drugiego fortepianu oraz spokojna linia melodyczna w partii lewej ręki pierwszego fortepianu. Pod względem harmonicznym charakterystyczna jest tu komórka czterodźwiękowa: *cis - gis - a - c*. Jest ona w dalszym przebiegu wykorzystywana jako podstawowy materiał harmoniczny podlegający transpozycjom. Od taktu 23 do spokojnej, jednorodnej dotąd akcji muzycznej zostają stopniowo dodane wpiery pojedyncze szesnastki, następnie grupy szesnastek, które zaburzają dotychczasowy przebieg. Wreszcie ruch szesnastkowy zaczyna dominować i od taktu 29 (początek drugiego ogniwa) staje się regularny. Wzrasta również dynamika. Materiał dźwiękowy bazuje na przetransponowanym początkowym motywie *cis - gis - a - c* (tu: *a - e - f - as*). Motoryczny odcinek, wewnątrz zróznicowany, kończy się wyraźnie w taktach 57-65 na zatrzymanych, długo wytrzymywanych pionach akordowych. W taktach 66 rozpoczyna się trzecie ogniwo: *Gently. Meno mosso*, ponownie utrzymane w spokojnej narracji muzycznej.

Przykład 3. Janusz Stalmierski (ur. 1959) – *Grota na dwa fortepiany* (2013), t. 7.

Grota/Grotto Janusz Stalmierski
2013

1 *Fluently* $\text{♩} = 50$
legato
pp

2 *Fluently* $\text{♩} = 50$
PED.

4 *P*
PED.

2.4. Nurt neomodernistyczny: Paweł Kwapiński – *Dance of piano*

Dance of piano Kwapińskiego jest przykładem użycia dwudziestowiecznych środków techniki kompozytorskiej w utworze powstałym po ponad półwieczu od czasu zaistnienia awangardy muzycznej w Polsce. Składa się z 11 numerowanych sekcji wykonywanych *attacca*. W niektórych użyto elementy aleatoryzmu montażowego (aleatoryzmu formy). Pierwsza sekcja składa się z trzech systemów notowanych w ramkach. Ich kolejność jest pozostawiona do decyzji wykonawcy, jednakże materiał dźwiękowy wewnątrz nich należy wykonać zgodnie z zapisem. W ogniwach III-IV kompozytor stosuje szereg krótkich wariantów dźwiękowych, których cechą charakterystyczną jest stały ruch trzydziestodwójkowy. Ogniwo III składa się z kilkunastu ramek notowanych w kole oraz trzech odrębnych na zewnątrz koła, które należy wykonać pomiędzy ramkami z koła według podanego przez kompozytora wzoru: 12-12-10-8 powtórzeń. Każda z figur (notowanych w ramkach) rozpoczyna się i kończy na dźwięku g^1 , co umożliwia płynne przejścia między ramkami. Kolejność prezentacji materiału z ramek umieszczonych w kole jest pozostawiona do decyzji wykonawcy.

W ogniwach VI i IX materiał dźwiękowy jest rozlokowany w ramkach (przykład 4). Kolejność wykonania tych ramek jest pozostawiona do decyzji wykonawcy, przy czym żadnej nie można opuścić ani powtórzyć. Pomysł ten nasuwa skojarzenia z *A piacere* na fortepian K. Serockiego.

Utwór Kwapińskiego opiera się na dwunastodźwiękowości swobodnej, bez odniesień do techniki dodekafonicznej w jej doktrynalnym wariacie. W całym utworze można zauważyć charakterystyczne struktury dźwiękowe, np. 1) pierwszy akord w partii lewej ręki: $a - cis - f - g$, który pojawia się często w przebiegu utworu jako refren (przede wszystkim w sekcji pierwszej); 2) charakterystyczne struktury akordowe złożone z kwinty i septymy (np. $c - g - b$), z dodaną wewnątrz kwartą czystą (np.: $cis - fis$); 3) częste odniesienia do sonoryzmu (konwencjonalne wydobywanie dźwięku na klawiaturze). Są to przykładowo: długie wybrzmiewanie pierwszego akordu ($a - cis - f - g$); bezdźwięczne zatrzymywanie wybranych składników akordu na klawiszach; drobne figuracje utrzymane w dynamice *pianissimo possibile - piano*, grane przy naciśniętym stale prawym pedale.

W kompozycji można dostrzec inspiracje *Wariacjami* op. 27 A. Weberna, sonatami P. Bouleza, *Klavierstücke* K. Stockhausena. Są to jednak skojarzenia zewnętrzne, bez naśladownictwa – poza Serockim, od którego Kwapiński przejął technikę aleatoryzmu montażowego (przykład 4).

⁷Chodzi o dźwięki $a - cis - f - g$ w oktawie subkontra i kontra. Podczas wykonania tego utworu w Akademii Sztuki w Szczecinie (6 maja 2016) miałem do dyspozycji fortepian koncertowy Bösendorfer z dodanym szeregiem dźwięków w oktawie subkontra (od H w dół). Kompozytor zaproponował, aby pierwszy akord w partii lewej ręki zagrać w tej najniższej oktawie, co dodatkowo wzmocniło efekt kolorystyczny i wyzwoliło szereg alikwotów.

Przykład 4. Paweł Kwapiński (ur. 1988), *Dance of piano* (2014), sekcja VI.

2.5. Nurt antymodernistyczny

Spośród przebadanych utworów sytuujących się w nurcie antymodernistycznym przedstawiam dwa: *Nokturn* Pawła Michała Chmielnickiego i *Self-Portrait as a Dead Bird* z cyklu *Dwa obrazy* na fortepian op. 59 Tomasza Kamieniaka. W analizowanym zbiorze utworów zwraca uwagę zainteresowanie twórców gatunkiem nokturnu. W XX wieku natężenie powstawania tego gatunku wyraźnie osłabło, zaczęło się natomiast odnawiać po okresie postnowoczesnym. W latach 2000-2017 można zauważyć wzrost zainteresowania nokturnem, szczególnie w pokoleniu twórców średniej i najmłodszej generacji. Można tu wymienić takich kompozytorów jak⁸: Zbigniew Bargielski – *Notturmo, ballata e fantasia* (2000), Sławomir Zamusko – *Nokturn* (2000), Andrzej Dziadek – *Nokturn* (2001), Piotr Wróbel – *3 nokturny* (2001), Tomasz Kamieniak – *Zwei Nocturnes* op. 24 (2002, rev. 2003), Tomasz Kamieniak – *Cztery nokturny* op. 27 (2002, rev. 2005), Tomasz Kamieniak – *Zwei Nocturnes* op. 36 (2005/2006-2008), Marcin Tadeusz Łukaszewski – *Drei Nachtlieder* (2013), Aleksandra Garbal – *4 nokturny* (2014-2017), Paweł Michał Chmielnicki – *Notturmo* (2016), Tomasz Kamieniak – *Le Soir. Nocturne pour piano* op. 65 (2016), Paweł Łukaszewski – *Nokturn* (2016), Arthur Guzik – *Nokturn c-moll „Noc i Dzień”* (2017), Aleksander Jan Szopa – *Nokturn II* (2017), Aleksandra Włodarczyk – *Nokturn. Hommage à Chopin* (2017). W większości tych nokturnów można zauważyć predylekcję do muzyki ekspresyjnie romantycznej, opartej zazwyczaj na tonalności dur-moll.

Nokturn (2016) P.M. Chmielnickiego (ur. 1996), utrzymany w tonacji b-moll, tworzą trzy zróżnicowane ogniwa. Pierwsze (*Affettuoso*) rozwija się w oparciu o ósemkową, spokojną figurację. Po czterech taktach w partii prawej ręki pojawia się linia melodyczna prowadzona w oktawach, w długich wartościach rytmicznych. Drugie ogniwo (*Molto espressivo*) opiera się na stałym, ostinatowym

⁸ Wykaz uporządkowany chronologicznie, według dat powstania utworów.

schemacie w partii lewej ręki (rozłożone trójdźwięki b-moll i As-dur), na którym wspiera się *quasi* taneczna melodia. Ostatnie ogniwo (*Adagio*) jest zwieńczeniem utworu. Cechą charakterystyczną *Nokturnu* jest liryzm i śpiewność (Łukaszewski 2017a, 8). Z powodu wskazanych powyżej cech utworów wpisuje się w estetykę nurtu antymodernistycznego.

Przykład 5. Paweł Michał Chmielnicki (ur. 1996), Nokturn (2016), t. 1-6.

Paweł Michał Chmielnicki
(2016)

Affettuoso ♩ = 50-55

con Ped.

Odwoływanie się do tradycji pianistyki dziewiętnastowiecznej, fascynację muzyką późnoromantyczną, zwłaszcza F. Liszta, Ch. V. Alkana, R. Wagnera, a także dwudziestowieczną – Ph. Glassa, oraz muzyką filmową wykazuje Tomasz Kamieniak (ur. 1981), śląski pianista i kompozytor, autor kilkudziesięciu utworów fortepianowych. Jego kompozycje, podobnie jak Chmielnickiego, sytuują się w nurcie antymodernistycznym. W jego dorobku zwraca uwagę szereg zróżnicowanych kompozycji odwołujących się pod względem stylistycznym do tradycji romantycznej i *minimal music*. Powstanie *Dwóch obrazów* op. 59 wiązało się z inspiracją pracami plastycznymi Szymona Gdowicza. Dyptyk składa się z części: I. *Self-Portrait as a Dead Bird*, II. *City of the Stars pickers*. Muzyka powstała jako ścieżka dźwiękowa do animacji Gdowicza stworzonej w oparciu o obraz zatytułowany *Self-Portrait as a Dead Bird*. Najpierw powstał rysunek przywołanego plastyka, następnie animacja video, do niej zaś została dopisana ścieżka

dźwiękowa, która stała się także samodzielny utworem (przykład 6). Materiał dźwiękowy jest w pełni tonalny, warstwa muzyczna i faktura fortepianowa odwołują się do estetyki neoromantycznej i minimalistycznej, przywołując na myśl także muzykę filmową, szczególnie Michaela Nymana i Philipa Glassa (Łukaszewski 2017b, 103-131).

Przykład 6. Tomasz Kamieniak (ur. 1981), *Self-Portrait as a Dead Bird* z cyklu *Dwa obrazy* na fortepian op. 59, t. 1-16.

2.6. Twórcze hybrydy w postmodernistycznych okowach

Najwięcej w omawianym zbiorze utworów jest ujęć hybrydowych, a więc takich, w których twórcy odwołują się do zróżnicowanych środków techniki kompozytorskiej, gatunków i stylów. Kompozytorzy swobodnie poruszają się po różnych nurtach, nie przywiązując wagi do konkretnej techniki kompozytorskiej. Odwołują się na równi do dwudziestowiecznej awangardy, jak również do postmodernizmu. Nie czynią tego jednak w sposób doktrynalny, lecz twórczo wykorzystują wybrane przez siebie elementy w celu uzyskania odpowiedniej ekspresji, przebiegu czy formy. Spośród utworów, które można zaliczyć do tej grupy omawiam dwie kompozycje: *Sololis* (2004) Macieja Zielińskiego (ur. 1971) oraz *Toccatę* (2015) Piotra Gryski (ur. 1976).

Sololis (2004)⁹ Zielińskiego jest utworem jednoczęściowym, rozbudowanym, o zróżnicowanej, segmentowej konstrukcji. Ma charakter poematu fortepianowego. Segmentowa forma dzieła obejmuje szereg odcinków grupujących się w ogniwa A + B + C + coda. Najbardziej jednolite pod względem materiału dźwiękowego

⁹Tytuł nawiązuje do nazwiska pierwszego wykonawcy – Tomasza Lisa oraz do solowego przeznaczenia utworu.

jest ogniwo A. Tworzą je krótkie zazwyczaj motywy złożone z opadających figura-
cji, zakomponowane w taki sposób, że prawa ręka gra czterodźwiękową figurę na
białych klawiszach, zaś pomiędzy wejściami prawej następują interwencje akordo-
we w lewej na czarnych klawiszach. Ogniwo C jest niewspółmiernie krótsze od po-
zostałych, zawiera nowy materiał, jest również podsumowaniem przebiegu dopro-
wadzającym do finału. Według kompozytora podział na części wyznaczają trzy-
krotne uderzenia pięścią w korpus fortepianu z wciśniętym prawym pedałem – na
początku utworu (t. 1, przykład 7), bliżej zakończenia (t. 153) oraz przed ostatnią
stroną (t. 202). Ten swoisty efekt perkusyjny jest incydentalnym nawiązaniem do
techniki sonorystycznej. Notacja muzyczna jest jednak w pełni tradycyjna.

Przykład 7. Maciej Zieliński (ur. 1971) – Sololis (2004), t. 1-12.

Molto energico, poco rubato $\text{♩} = 120$ MACIEJ ZIELIŃSKI (*1971)

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows measures 1-4, with a dynamic marking of *mp* and a crescendo to *f*. The second system shows measures 5-8, with a dynamic marking of *ff*. The third system shows measures 9-12, with a dynamic marking of *f*. The score includes a 'Ped.' marking and a 'ff' dynamic. The piece concludes with a final chord and a fermata.

* Uderzyć w korpus fortepianu z wciśniętym prawym pedałem, tak aby uzyskać efekt „uderzenia z pogłosem”.
Strike the case of the piano with the sustaining pedal depressed, so as to attain the effect of “a stroke with reverberation”.

W utworze zwraca uwagę użycie szeregu zróżnicowanych środków techniki kompozytorskiej, odwołujących się zarówno do awangardy jak i do tradycji muzycznej. Stąd zastosowanie takich technik jak: sonoryzm (sporadycznie – uderzenia w pudło, klastery); *quasi* hoketus; melodyka alternująca (wymieniana) – pojedyncza linia melodyczna rozdysponowana między obie ręce; „czarnobiałe” wykorzystanie fortepianu (lewa ręka – czarne klawisze, prawa – białe); polifonizowanie (odcinki spokojne, kantylenowe); technika imitacyjna (np. t. 89-96); figuracje – podstawa prawie całego przebiegu.

Zainteresowanie toccatą fortepianową w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych wiązało się z ówczesną stylistyką neoklasyczną, obecną w twórczości wielu kompozytorów polskich. Specyfika tych toccat, opierająca się na ruchu i motoryce przebiegu, wpisywała się w pojęcie *serenitas*, typowe dla neoklasycyzmu (Helman 1985, 15-16, 20). Zainteresowanie tym gatunkiem wykazują również twórcy w latach 2000-2017. W tym czasie napisano co najmniej 25 toccat (w tym ich drobniejszą formę – toccatinę). Komponowali je m.in.: Maria Borecka (ur. 1982), Szymon Brzóska (ur. 1981), Paweł Michał Chmielnicki (ur. 1996), Sławomir Czarnecki (ur. 1949), Szabolcs Esztényi (ur. 1939), Aleksandra Garbał (ur. 1970), Łukasz Godyla (ur. 1985), Beata E. Golec (ur. 1981), Piotr Gryśka (ur. 1976), Krzysztof Grzeszczak (ur. 1965), Sławomir Kaczorowski (ur. 1956), Tomasz Kamieniak (ur. 1981), Piotr Komorowski (ur. 1977), Jakub Wiktor Kowalewski (ur. 1977), Bartosz Krajewski (ur. 1992), Marek Kunicki (ur. 1980), Marcin Tadeusz Łukaszewski (ur. 1972), Stanisław Moryto (ur. 1947), Adam Roman (ur. 1980), Zbigniew Słowik (ur. 1972), Aleksander Jan Szopa (ur. 1997), Jakub Szafrąński (ur. 1988), Wojciech Szmidt (ur. 1988), Izabela Targońska (ur. 1947)¹⁰.

W wielu toccatach (np. Garbał, Gryśka, Łukaszewski, Szopa) można zauważyć kilka cech charakterystycznych. Za główną z nich uważam technikę diadochokinetyczną¹¹, która polega na przemiennej grze obu rąk. Jest to technika typowa w pianistyce, w toccatach przybiera zazwyczaj postać repetycji pojedynczych dźwięków, akordów, oktaw lub innych struktur¹². Polskie toccaty XX wieku czerpały wzorce użycia techniki diadochokinetycznej z toccat Sergiusza Prokofiewa i Arama Chaczaturiana. W oparciu o tę technikę rozwija się również przebieg toccaty Piotra Gryśki (2015)¹³. Charakterystyczna w jego utworze jest preferencja niskiego i najniższego rejestru fortepianu. W odcinkach motorycznych stosuje on konsekwentnie technikę diadochokinetyczną, której rozwój następuje od repetycji

¹⁰ Źródło: badania własne autora, 2013-2017.

¹¹ *Diadochokineza* (łac. *diadochokinesis*) – pojęcie zaczerpnięte z neurologii, oznacza możliwie szybkie, przemienne nawracanie i odwracanie przedramion lub inne, szybkie przemienne ruchy rąk lub palców (Mumenthaler i Mattle 2001, 40).

¹² Technika diadochokinetyczna nie stanowi jednak reguły. W zbiorze polskich toccat można znaleźć również takie, które się do niej nie odwołują lub odwołują się w niewielkim zakresie, np. M. Borkowski, W. Łukaszewski, W. Szmidt, J. Szafrąński.

¹³ Prawykonanie *Toccaty* P. Gryśki – Szczecin, Akademia Sztuki, Pałac pod Globusem, 6 maja 2016, M. T. Łukaszewski – fortepian.

pojedynczego dźwięku, kolejno ze zmianami, przy zachowaniu – jako osi – dźwięku centralnego; w ogniwie pierwszym jest to centralizacja na dźwięku *d* (przykład 8), natomiast w dalszych ogniwach – *es*. W dalszej części utworu technika ta obejmuje użycie różnego rodzaju dwudźwięków i akordów. Jest stosowana konsekwentnie w przebiegu całej toczaty, z wyłączeniem dwóch odcinków o charakterze kantylenowym.

Przykład 8. Piotr Gryśka (ur. 1976), *Toccata* (2015), t. 1-8.

Agitato $\text{♩} = 160$

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'Agitato' with a tempo of 160, consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with figured bass notation, including symbols like * xea . The second system, starting at measure 5, also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. The lower staff continues the bass line with figured bass notation, including symbols like * xea .

PODSUMOWANIE

Omawiana twórczość fortepianowa jest silnie spolaryzowana i wykazuje zróżnicowane wpływy. Ponowne zainteresowanie fortepianem¹⁴ w XXI stuleciu może mieć kilka przyczyn, łącznie z prozaicznymi, jak np. trudność w pozyskaniu orkiestry do wykonania dzieł na dużą obsadę, co skłania twórców do pisania na składy kameralne i instrumenty solowe. Zainteresowanie to (w tym sięganie po formy i gatunki znane z tradycji muzycznej) ma również związek z porzuceniem przez twórców najpierw „ideałów awangardy”, dwudziestowiecznych technik kompozytorskich, które odsunęły fortepian na boczny tor¹⁵, ale też wyczerpała się, jak można sądzić, fascynacja estetyką postmodernistyczną. Porzucenie tych

¹⁴ M. Tomaszewski, w odniesieniu do twórców sięgających po dany gatunek, wyróżnia kompozytorów urodzonych i przypadkowych, a więc tych, którzy pisali określone utwory incydentalnie oraz takich, którzy mają ich w dorobku więcej. To porównanie można przenieść na całą grupę twórców piszących utwory fortepianowe w latach 2000-2017 (Tomaszewski 2000, 114).

¹⁵ Fortepian interesował przedstawicieli awangardy często jako instrument „totalny”, o czysto sonorystycznych właściwościach. Por. np. *Passacaglia* i *Lirica di timbri* J. Łuciuka czy *Mutanza* W. Szalonka.

dwóch trendów mogło mieć wpływ na ponowne zainteresowanie się fortepianem, na który twórcy piszą ponownie w sposób tradycyjny, konwencjonalny, a więc z wykorzystaniem klawiatury i znanych z tradycji gatunków, często wykorzystując język dźwiękowy o romantycznej proveniencji.

Reasumując, w polskiej muzyce fortepianowej lat 2000-2017 można zauważyć następujące tendencje: 1) wyraźne zainteresowanie gatunkiem muzyki fortepianowej wśród twórców młodego pokolenia; 2) kompozytorzy sięgają często po gatunki znane z tradycji, takie jak: mazurek, toccata, preludium, sonata, etiuda, koncert, miniatura, a nawet walc i nokturn, niemal nieobecne w XX wieku; 3) odwołują się także do tradycji postmodernistycznej, intertekstualnej, nadając swoim utworom tytuły pozamuzyczne, podejmują grę konwencjami; 4) notacja w większości kompozycji jest tradycyjna, zazwyczaj taktowa. W szeregu przypadków notacja jest łączona – tradycyjna z elementami nowej. Konwencjonalne jest również traktowanie fortepianu (gra na klawiaturze), z bardzo rzadkimi, incydentalnymi przypadkami sięgania po grę na strunach czy z wykorzystaniem akustycznych elementów fortepianu; 5) sporadyczne, incydentalne sięganie po znane z XX wieku środki techniki kompozytorskiej (elementy aleatoryzmu, sonoryzmu); 6) odwoływanie się do tonalności dur-moll, często łączenie tonalnej stylistyki brzmienia z atonalnością; 7) zwraca uwagę obecność dzieł fortepianowych w dorobku kompozytorów będących pianistami, mająca w ich twórczości większe znaczenie niż w przypadku pozostałych twórców.

BIBLIOGRAFIA:

- Helman, Zofia. 1985. *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. Kraków: PWM.
- Łukaszewski, Marcin Tadeusz. 2017a. Paweł Michał Chmielnicki – utwory fortepianowe. W: Paweł Michał Chmielnicki. 2017. *Piano Works*, 7-10. Lisowice: Ars Musica sp. z o.o.
- Łukaszewski, Marcin Tadeusz. 2017b. Inspiracje sztukami plastycznymi w polskich utworach fortepianowych XX i XXI wieku na przykładzie wybranych dzieł. *Rekonesans*. W: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. Karol Klauza i Joanna Cieślik-Klauza, 103-131. Białystok: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- Łukaszewski, Marcin Tadeusz. 2013. *Fortepianowe formy wariacyjne kompozytorów polskich 1900-2010. Dzieje gatunku i technika wariacyjna*. Warszawa: Musica Sacra Edition.
- Mumenthaler, Marco i Heinrich Mattle. 2001. *Neurologia*. Wrocław: Wydawnictwo Medyczne Urban & Partner.
- Peryt, Maria. 2015. *Postmodernizm się skończył*. Warszawa: UMFC.
- Podhajski, Marek. 2005. *Periodyzacja*. W: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 1: *Eseje*, red. Marek Podhajski, 185-205. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina.

- Przech, Violetta. 2004. *Polska twórczość na fortepian solo 1956-1985. Nowatorskie kierunki i techniki*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego.
- Rutkowska, Anna. 2005. Postmodernizm. W: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, t. 1: *Eseje*, 283-295. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina.
- Strzelecki, Paweł. 2006. „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Kraków: Musica Iagellonica.
- Szwajgier, Krzysztof. 2008. *Obrazy dźwiękowe muzyki unistycznej. Inspiracja malarska w twórczości Zygmunta Krauzego*. Kraków: Akademia Muzyczna.
- Tomaszewski, Mieczysław. 2000. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstrans*. Kraków: Akademia Muzyczna.
- Turczyńska, Magdalena. 2011. *Andrzej Dziadek – Piano Music*, omówienie do płyty CD, 5-7. Warszawa: Acte Préalable AP0215.