

**AKADEMIA MUZYCZNA  
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO  
W KRAKOWIE**

**Katarzyna Pietrzko**

**Sergiusz Prokofiew jako inspiracja  
dla współczesnego pianisty jazzowego**

**w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**Promotor: prof. dr hab. Dominik Wania**

**Kraków 2024**

## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	3
ROZDZIAŁ I	
SERGIUSZ PROKOFIEW - SYLWETKA TWÓRCY I WCZESNE UTWORY ( <i>SARKAZMY, SUITA SCYTYJSKA ORAZ WIZJE ULOTNE</i> ) .....	5
ROZDZIAŁ II	
KLUCZOWE POJĘCIA .....	16
Tonalność: omówienie z elementami współczesnej dyskusji pojęcia .....	18
Harmonia u Prokofiewa .....	22
Melodyka u Prokofiewa .....	24
Rytm i pojęcia powiązane w muzyce: ujęcie bazowe .....	26
Charakterystyka rytmiki w twórczości Sergiusza Prokofiewa – źródła i właściwości elementów stylu twórcy .....	30
ROZDZIAŁ III	
ANALIZA DZIEŁA .....	34
<i>Sarkazm III</i> .....	35
<i>Unidentified Swing or Not</i> – utwór inspirowany .....	40
<i>Scythian Moon</i> – utwór inspirowany .....	47
<i>Sarkazm V</i> .....	57
<i>Night</i> .....	66
<i>I Wizja Ulotna/ Impression</i> .....	71
Wnioski z analizy .....	77
BIBLIOGRAFIA .....	79
NETOGRAFIA .....	82
SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH .....	83

## WSTĘP

Celem niniejszej pracy jest odnalezienie relacji do wczesnych dzieł Prokofiewa w procesie twórczym i intelektualnym. Dotyczy to zarówno źródła inspiracji kompozytorskiej jak i próby uchwycenia i nazwania unikatowych cech dzieła *Prokofiev*.

Praca podzielona jest na trzy rozdziały. Pierwszy stanowi wprowadzenie w życie Sergiusza Prokofiewa oraz jego wczesne utwory: *Sarkazmy* (1912–1914), *Suitę scytyjską* (1915) oraz *Wizje ulotne* (1915–1917) –wybrane jako źródło inspiracji przez autorkę dysertacji. Szczególne miejsce w tej części pracy zajmują źródła twórczości Prokofiewa, ich kontekst – ze szczególnym uwzględnieniem tła i inspiracji – oraz recepcja omawianych dzieł.

Rozdział drugi to część teoretyczna, zawierającej omówienie wybranych pojęć muzykologicznych. Autorka odwołuje się w niej do utrwalonych definicji pojęć oraz do wybranych XX- i XXI-wiecznych tekstów teoretycznych, w szczególności artykułów polskich i obcych muzykologów oraz rozważań interdyscyplinarnych, w celu stworzenia fundamentu dla celów analitycznych. Obszarem zainteresowania w pierwszej części rozdziału są zagadnienia tonalności, harmonii, melodyki. Druga część zawiera definicje rytmu, dynamiki i agogiki. Każda z części rozdziału jest zakończona krótkim rozważaniem o tych aspektach muzyki w wybranych do dysertacji utworach S. Prokofiewa.

Trzeci rozdział dysertacji zawiera szczegółowe analizy muzykologicznej z elementami interpretacji dzieła *Prokofiev*. Rozdział podzielony jest na siedem części. Sześć zawiera analizy utworów składających się na dzieło: aranżacji, utworów inspirowanych oraz improwizacji. Całość jest bogato ilustrowana przykładami muzycznymi. Część siódma rozdziału zawiera ogólne wnioski z analiz.

Rozpoczynając dokonywanie analiz autorka pracy skupiała się na harmonii, która była dla niej początkowym obszarem zainteresowań. Wraz z pogłębianiem refleksji, odkryła, że rytm i agogika, jako istotne walory wczesnej twórczości Prokofiewa, stają się równie istotnymi czynnikami jej twórczości. Istotność struktur dynamicznych oraz motorycznych pozwoliła uwypuklić wynikający z nich element zaskoczenia oraz ekspresji.

Analizy umożliwiły wykazanie, że – będąc twórczynią muzyczną, jazzwoman aktywnie poszukującą własnego wyrazu – rozumie muzykę przede wszystkim praktycznie, jako

działanie, a następnie namysł nad działaniem. Ujawnia się to w strukturach kompozycji inspirowanych, które stają się swobodnym przedłużeniem/ wariacją wykorzystującą materiał źródłowy z Prokofiewa. Improwizacje natomiast pozostają w związku z kompozycjami inspirowanymi – czego dowodzą kolejne analizy.

Praca zawiera bibliografię, netografię oraz spis wszystkich zawartych w dysertacji przykładów muzycznych.

Do pracy załączona jest pełna partytura oraz nagranie dzieła *Prokofiev*.

Dzieło *Prokofiev* współtworzyli członkowie zespołu jazzowego Kasia Pietrzko Trio: Andrzej Świąs na kontrabasie i Piotr Budniak na perkusji.

Andrzej Świąs – urodzony w 1979 r., jeden z czołowych polskich kontrabasistów. Stale współpracuje z Adamem Bałdychem, Pawłem Tomaszewskim, a do niedawna także z Janem "Ptaszynem" Wróblewskim (1936-2024). Koncertował między innymi z Lee Konitzem, Georgem Garzonem, Randy Breckerem, Markiem Napiórkowskim, czy Adamem Pierończykiem. Jego debiutancka płyta *Flying Lion* zdobyła prestiżową nagrodę „Fryderyk” w 2024 r.

Piotr Budniak – urodzony w 1991r, perkusista i kompozytor. Laureat licznych konkursów jazzowych w Polsce i za granicą. Ze swoim autorskim zespołem Piotr Budniak Essential Group wydał już 5 albumów. Koncertował z takimi artystami jak Piotr Wojtasik, Piotr Wyleżół, Mike Russell, Troy Roberts.

Nagranie zostało zrealizowane przez Kasia Pietrzko Trio w Tokarnia Studio 2.0 w Nieporęcie, a realizatorem był Jan Smoczyński.

## ROZDZIAŁ I

### SERGIUSZ PROKOFIEW – SYLWETKA TWÓRCY I WCZESNE UTWORY (*SARKAZMY, SUITA SCYTYJSKA ORAZ WIZJE ULOTNE*)

Sergiusz Prokofiew, urodzony w 1891 r. w Soncowce, został uznany przez krytyków muzycznych za jednego z czołowych awangardzystów muzyki rosyjskiej już w roku 1912. Przyczyniło się do tego prawykonanie i *Koncertu fortepianowego Des-dur*, choć wyraz swoim poszukiwaniom muzycznym dał już wcześniej, w 1908 r., na *Wieczorze muzyki współczesnej* – jednym z nieformalnych spotkań rosyjskiej, petersburskiej awangardy, odbywających się poza konserwatorium<sup>1</sup>. Zaprezentował tam po raz pierwszy przed szerszą publicznością swój utwór fortepianowy *Podszepty diabelskie* op. 4 nr 4. Skupione wokół *Wieczorów...* środowisko miało istotny udział w powstaniu muzycznych innowacji S. Prokofiewa – umożliwiło mu wykorzystanie zgromadzonych już w dzieciństwie inspiracji i wiedzy, z akceptacją przyjmując jego odważne próby kompozytorskie.

Prokofiew był początkowo uczony przez matkę. Regularne lekcje rozpoczęły się, gdy miał zaledwie 5 lat. Maria Grigorijewna kierowała się dwiema zasadami: by dziecka nie nudzić (zajęcia trwały początkowo 20-30 min.) i nie zmuszać go do „wkuwania”<sup>2</sup>. Skutkiem łagodnego i nowatorskiego podejścia do nauki było rozbudzenie pasji i odwagi twórczej chłopca. Prokofiew czytał z matką nuty wielu kompozycji (ze szczególnym naciskiem na Beethovena, którego matka uwielbiała); grał utwory na 2 i 4 ręce. W krótkim czasie przyswoił sobie dużą bibliotekę muzyczną i zyskał doświadczenie wykonawcze. Pierwszą operę w życiu – *Fausta* Charles’a Gonouda – obejrzał jako dziewięcioletek. Zainspirowało się nią tak bardzo, że własną napisał, a następnie wystawił z pomocą kuzynostwa zaledwie rok później.

Największą zdobyczą zastosowanej przez matkę metody nauki było wyrobienie u Prokofiewa gustu i zdolności oceny wartości utworów muzycznych oraz biegłości w odczytywaniu zapisu nutowego; przekleństwem stało się niedbalstwo wykonawcze, z którym

---

<sup>1</sup> „Prócz własnych utworów grałem zachodnie nowości i – jak się później okazało – byłem pierwszym wykonawcą Schoenberga w Rosji” – twórcy nowego ekspresjonizmu, wyrażającego emocje poprzez nowe środki (atonalność), Sergiusz Prokofiew, *Autobiografia*, tłum. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 180

<sup>2</sup> „W pierwszym okresie, to znaczy kiedy miałem siedem lat, matka pracowała ze mną po 20 minut dziennie [...] Potem, koło dziewiątego roku życia stopniowo przedłużyła do godziny [...]. Do lekcji kupowała *Bibliotekę klasyczną* Strobla, w której utwory ułożone są według trudności. Czytałem nuty łatwo, po kilku przegraniach utwór zazwyczaj szedł gładko. Bojąc się nade wszystko obkuczania, matka prowadziła mnie od utworu do utworu i, żeby zwiększyć repertuar, sprowadziła paralelną *Bibliotekę klasyczną* van Arka i, zdaje się, Czernego. W taki sposób ilość muzyki, jaką przerabiałem, była ogromna.” Tamże, s. 37

kompozytor walczył przez kilkanaście lat: „W ten sposób wcześniej rozwinęła się u mnie samodzielność sądu, a umiejętność dobrego czytania nut i znajomość dużej ilości muzyki pomagały łatwo orientować się w utworach. Miało to i odwrotną stronę medalu: nic nie było douczone, rozwijało się niechlujstwo wykonania. Rozwijało się jeszcze inne niechlujstwo – niechlujstwo stawiania palców na klawiaturze: myśl leciała naprzód, a palce nadążał za nią byle jak. To niewypracowanie detali i nieczystość techniki były moim biczem przez cały czas późniejszego pobytu w konserwatorium i ledwie po dwudziestym roku życia zaczęły stopniowo zanikać. Za to mając dziesięć lat miałem własny pogląd na dzieła muzyczne i mogłem go bronić”<sup>3</sup>. Nad niedostatkami, o których Prokofiew wspomina w powyższym cytacie, będzie uparczywie pracować i przezwycięży je dzięki swojej skłonności do tytanicznej pracy i pragnieniu perfekcji<sup>4</sup>.

Dzięki staraniom matki Prokofiew dość wcześnie posiadał podstawy wiedzy o harmonii, kompozycji i orkiestracji. Maria Griegoriwna – dostrzegając, że dziecko potrzebuje już więcej, niż potrafi mu dać – zadbała o nauczycieli. Pierwsze lekcje harmonii przyszły kompozytor pobierał u Jurija N. Pomierancewa, podczas nauki indywidualnej w rodzinnym domu. Latem roku 1902 i 1903, również w Soncowce, form muzycznych, podstaw kompozycji oraz instrumentacji uczył go Reinhold Gliere (późniejszy wykładowca Konserwatorium Moskiewskiego; kompozytora i dyrygenta). W 1904 r., jako 13-latek z teczką własnych kompozycji zawierających cztery opery, symfonię oraz kilka utworów na fortepian<sup>5</sup>, Prokofiew rozpoczął naukę w konserwatorium w Petersburgu. W jego wspomnieniach to czas buntu, ponieważ, jak sam pisze, zajęcia z instrumentacji Nikołaja Rimskiego-Korsakowa były prowadzone w sposób nieprzystępny, harmonia i kontrapunkt u Anatolija Ladowa<sup>6</sup> również

---

<sup>3</sup> S. Prokofiew, Autobiografia, s. 38

<sup>4</sup> Komentarzem jest anegdota radzieckiego kompozytora Dymitra Kabalewskiego: „W 1937 roku, gdy mieszkalem w Hotelu de l’Europe w Leningradzie, pewnego dnia usłyszałem znajomy dźwięk fortepianu w sąsiednim mieszkaniu. Nie pomyślałem o tym od razu, ale po chwili rozpoznałem niektóre fragmenty z Koncertu fortepianowego nr 3 Prokofiewa. Były grane tak wolno, a niektóre odizolowane fragmenty były powtarzane tak wiele razy i z taką wytrwałością, że początkowo niełatwo było rozpoznać utwór. To zdecydowane stosowanie się do części utworu trwało przez cały następny dzień. Wreszcie trzeciego dnia, gdy wracałem do mieszkania, spotkałem Prokofiewa w windzie; moim sąsiadem był nikt inny, tylko on. Nie tracąc czasu, zapytałem, dlaczego tak pilnie ćwiczy utwór, który od lat grał z niezwykłą łatwością na wszystkich estradach koncertowych świata. Prokofiew odpowiedział: „Koncert nr 3 nie może się równać z Piątym, którego nikt nigdy nie gra i który nie jest znany; wszyscy znają Trzeci — dlatego ja muszę go znać doskonale”. Następnego dnia w Filharmonii odbył się koncert dzieła Prokofiewa, gdzie zagrał *III Koncert fortepianowy C-dur*, jak zwykle nadzwyczajnie.” za: Claude Samuel, Prokofiev, Grossman Publishers, New York 1971, s. 95-96

<sup>5</sup> S. Prokofiev, Prokofiev by Prokofiev: a composer’s memoir, ed. D. H. Appel, Garden City, New York, 1979, s. VII

<sup>6</sup> Anatolij Ladow – wykładowcą teorii muzyki, potem także kompozycji w konserwatorium w Petersburgu. Sprawny i wymagający profesjonalista - uważał, zajęcia ze studentami za przykry obowiązek. Prokofiew pisał o nim tak: „Był raczej leniwym człowiekiem i nie spieszył się z rozpoczęciem nauczania. [...] Ladow wyjaśnił jedynie zastosowanie trzech stopni skali. Następnie, poczynawszy od drugiej lekcji, większość czasu spędził

trudne i nieregularne (zaliczył je z trudem<sup>7</sup>). Przyjaźń z Nikolajem Miaskowskim, z którym rozpoczął twórczy dialog, oraz środowisko gromadzące się na wspomnianych wieczorach muzycznych, a także znajomości z awangardzistami innych sztuk (poetyckiej, malarskiej i teatralnej, ze szczególnym uwzględnieniem roli Wsiewołoda Meyerholda, twórcy nowoczesnego teatru) stymulowały rozwój artystyczny Prokofiewa.

Zapisem poszukiwań własnego języka harmonicznego i eksploracji środków do wyrażania silnych emocji są najwcześniejsze spośród utworów wybranych przez autorkę niniejszej dysertacji *Sarkazmy* (op. 17). Składa się na nie pięć utworów fortepianowych, które powstały w latach 1912-1914, a premierę miały w 1916 r., również na jednym z *Wieczorów muzyki współczesnej*. To twórcze i postępowe środowisko kolejny eksperyment młodego kompozytora (pierwszym były *Podszepty diabelskich*) przyjęło entuzjastycznie. Po koncercie związany z kołem krytyk muzyczny i jego czołowy ideolog, Wiaczesław Karatygin, tak scharakteryzował cykl oraz jego prezentację: „Demony nieograniczonej wyobraźni Prokofiewa oddają się orgiastycznemu tańcowi nad grobami każdego pojedynczego fundamentu piękna muzycznego”<sup>8</sup>. Słowa te trafnie określają charakterystyczną dla Prokofiewa mieszankę goryczy, pogardy i ironii wobec sztuki minionych stuleci, jak i współczesnych twórców – jego postawę, naznaczoną ironicznym dystansem dodatkowo wzmocni spotkanie z Sergiejem Diagilewem, a pełnym wyrazem buntu młodego twórcy stanie się *Suita scytyjska*, o której Prokofiew powie: „Posłałem do diabła wszystkie te nonsensy [dotychczasowe założenia i tradycje] razem z moją *Suitą scytyjską*”<sup>9</sup>. Ironia i groteska staną się znakiem wyróżniającym całą jego twórczość kompozytorską<sup>10</sup>.

*Sarkazmy* najlepiej charakteryzuje uwaga programowa ich twórcy, zapisana przy utworze 5., ostatnim w cyklu: „Czasami śmiejemy się złośliwie z kogoś lub czegoś, ale gdy

---

na sprawdzaniu prac uczniów. Siadał przy pianinie, a nasza mała grupka zbierała się wokół niego. Miał bystre oko i natychmiast wyłapywał każdy błąd, który następnie zaznaczał ołówkiem, który wyjmował z kieszeni kamizelki: 5 dla kwint równoległych, 8 dla oktav równoległych i 58 (to było bardzo złe, ale czasami się zdarzało) dla kwint i oktav jednocześnie. [...] Często nie spotykał się ze swoją klasą, a lekcje solfeżu, które miałem odbyć wraz z harmonią, zaczęły się dopiero w listopadzie.” tłum. wł., w: S. Prokofiev, Prokofiev..., s. 108 i 113-114

Prokofiew był zagrożony przed egzaminami z harmonii i kontrapunktu.

<sup>7</sup> Swoją trzydniowy egzamin opisał we wspomnieniach: „Pierwszego dnia napisałem całkiem nieźle, ale nie błyskotliwie. Drugiego dnia [napisał trzygłosową fughetę w zadanym stylu – aut.] poszło mi raczej słabo. Na każdym z nich dostałem C z plusem. Ale moje czytanie z nut w różnych kluczach było raczej dobre i dostałem B z plusem, tak że wyszedłem ze średnią oceną B, czyli pozytywną.” w: S. Prokofiev, Prokofiev..., s. 195

<sup>8</sup> Wiaczesław Karatygin – przemówienie z 30 listopada 1916 r., za: <http://www.marktaratushkin.com/news/sergei-prokofiev-sarcasms-op-17/>

<sup>9</sup> Thomas Schipperges, Prokofiev, trans. J. M. Q. Davies, Haus Püblshing, London, 2003, s. 4

<sup>10</sup> „Wielokrotnie odrzucał ideę naśladowania tradycyjnych stylów i tradycyjnych technik, ‘Bachizmów i fałszywych nut’, jak sam to określał. [...] Mimo to kompozytor wielokrotnie powracał do przejrzyści orkiestracji i klarowności formy, choć z podtekstem genialnej ironii.” w: T. Schipperges, Prokofiev, s. 47. Postawę artystyczną Prokofiewa ukształtowała również radzicka rzeczywistość – nie miała ona wpływu na omawiany w pracy okres twórczości, ale bez wątpienia na jej późniejszą recepcję.

przyjrzymy się bliżej, widzimy, jak żałosny i nieszczęśliwy jest obiekt naszego śmiechu. Wtedy czujemy się nieswojo, a śmiech dzwoni nam w uszach — śmiejąc się teraz z nas”<sup>11</sup>. Cykl zawiera zarówno elementy refleksyjne, jak i wyzywające: zmiany metrum, obecne nawet w ramach jednego utworu (wspomniany już *Sarkazm V* przechodzi od metrum 2/4 do 3/8, w czym część badaczy dopatruje się wpływu *Święta wiosny*<sup>12</sup>), dynamiczne i zmienne tempo kolejnych utworów (*tempestoso*, *allegro rubato*, *allegro precipitato*, *smarioso*, *precipitosissimo*) oraz dystans narzucany przez wskazówki wykonawcze (*ironico*). Utwory zaskakiwały kontrastami, nieoczywistymi zestawieniami tonalnymi, interwałami melodycznymi (trytonami, sekundami, nonami), silnie zrytmizowanymi i przytłaczającymi interwałami harmonicznymi (4-, 5-, 6- a nawet 8-dźwiękowymi) oraz nowatorskimi zmianami chromatycznymi. Dwa ostatnie utwory cyklu *Smanioso* oraz *Precipitosissimo* Prokofiew uważał za najbardziej udane<sup>13</sup>. Sarkazmy stanowią według niektórych badaczy załączkową formę, zapowiedź tego, co swój pełnowymiarowy wyraz znajdzie w II Koncercie Fortepianowym<sup>14</sup>.

Po głośnym debiucie, zdobyciu pozycji w środowisku awangardowym, z dyplomem Konserwatorium Petersburskiego i nagrodą w konkursie im. Antoniego Rubinsteina, Prokofiew udał się w podróż na zachód Europy. Miała ona duży wpływ na rozwój artystyczny kompozytora, w tym czasie m.in. obejrzał i wysłuchał *Pietruszki* Igora Strawińskiego i zacieśnił znajomość z Sergiejem Diagilewem, koneserem i promotorem sztuki rosyjskiej: od malarstwa (m.in. twórcą grupy młodych malarzy „Świat Sztuki”), poprzez operę, aż po największe dzieło życia, jakim był zespół Les Ballets Russes. Jesienią 1914 r. Diagilew zamówił u Prokofiewa balet nawiązujący do mitycznych czasów Rosji. Prokofiew pracował szybko i efektywnie<sup>15</sup> – już po kilku miesiącach, w lutym 1915 r. na spotkaniu we Włoszech zaprezentował Diagilewowi założenia *Ały i Łollija*. Ten całkowicie odrzucił pomysł jako sztuczny<sup>16</sup> oraz zbyt zależny od „Święta wiosny” Strawińskiego (co jest poglądem pojawiającym się u badaczy twórczości Prokofiewa<sup>17</sup>). Choć był zachwycony młodym

---

<sup>11</sup> S. Prokofiew, *Autobiografia*, s. 193.

<sup>12</sup> por. Steven E. Moellering, *Insights into Sergei Prokofiev's Compositional Vision*, Nebraska, 2007, s. 2 dost. wielokrotny: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=musicstudent>

<sup>13</sup> Robinson Harlow, *Sergei Prokofiev: a biography*, Viking, New York, 1987, s. 115

<sup>14</sup> C. Samuel, *Prokofiev*, s. 40

<sup>15</sup> „Był najszcześniejszy, gdy mógł poświęcić kilka godzin intensywnej pracy nad projektem, a następnie przerzucić się na coś innego. Na przykład latem 1915 roku złożył *Suitę scytyjską*, przepisał *Jesień*, pracował nad *Błaznem*, dopracował *Sarkazmy*, zaczął myśleć o operze *Gracz* i skomponował nowy cykl pięciu pieśni” za: R. Harlow, *Sergei...*, s. 116

<sup>16</sup> C. Samuel, *Prokofiev*, s. 52

<sup>17</sup> O nadmiernym inspirowaniu się Strawińskim wspomina m.in. R. Harlow: „Dzieła Strawińskiego *Święto wiosny* i *Ognisty ptak*, również osadzone w pogańskiej słowiańskiej przeszłości, były bardzo, nawet za bardzo obecne w umyśle Prokofiewa, gdy komponował *Allę i Łollija*” tłum.wł., w: R. Harlow, *Sergei...*, s. 107



kompozytorem, twierdził, że zbyt łatwo ulega wpływom. W swoim liście z Rzymu do Strawińskiego, datowanym na 23 lutego/ 8 marca 1915 r., poleca go opiece starszego kolegi i zaznacza, że Prokofiew musi przejść dogłębną przemianę<sup>18</sup>. Interesująco o istocie uległości Prokofiewa pisze w swoich analizach Stephen C. S. Fliess – wskazując, że jest to w gruncie rzeczy jawne naśladownictwo techniczne. Badacz przypomina, że Prokofiew pozostał odporny na estetykę surrealisticzną, czy mistyczną, które były obce jego naturze: „pomimo [wpływu] skriabinowskiego widocznego [...] w kilku *Wizjach ulotnych*, Opus 22 (1915-1917) [...] zauroczenie Prokofiewa muzyką Skriabina przejawia się bardziej we wpływie jego praktyki harmonicznego na rozwój stylistyczny Prokofiewa niż na jego estetykę, [preferował] przyziemną i solidną”<sup>19</sup>.

Robinson Harlow podkreśla, że w opinii Diagilewa późniejsza *Suita scytyjska* była „zbyt naśladowcza wobec Strawińskiego, zbyt prymitywna i zbyt świadoma siebie. Najwyraźniej nie uważał jej [Diagilew] za dzieło rewolucyjne, przynajmniej nie w porównaniu z muzyką Strawińskiego czy Ravela.”<sup>20</sup> Ówczesna krytyka uznała wyższość „arystokraty i smakosza” Strawińskiego, którego dzieła są „przesiąknięte kulturą”, Prokofiewa uznając za przedstawiciela stylu prymitywnego, a samego młodego twórcę za pyszałka, pozbawionego jakichkolwiek wątpliwości i ogłady<sup>21</sup>.

*Suita scytyjska* była znacząco odmienna od wcześniejszych utworów. Wyróżniały ją mocne uderzenia dwiema rękami, otwarte oktawy, powtórzenia akcentowanych pięcionutowych fraz (kropkowane ósemki i trzy ćwierćnuty) – wywołujące wrażenie uderzania po głowie (dosł. „po czerepie”<sup>22</sup>). Efekt ogłuszania kompozycja osiąga dzięki dudnieniu, które pojawia się jako efekt natarczywych i powtarzalnych wzorców rytmicznych oraz intensywnych *ostinato*. Wzorce rytmiczne przywołują na myśl *Święto wiosny* są jednak zdecydowanie bardziej chropowate niż łagodnie płynąca, dająca wrażenie naturalności polirytmia Strawińskiego. Tonalność suity zaskakuje dysonansowymi zestawieniami tonacji. W utworze

---

<sup>18</sup> „Chcę panu powiedzieć, że przyniósł mi mniej więcej jedną trzecią partytury swojego nowego baletu. [...] Jak mówi sam Prokofiew, nie szuka on w swojej muzyce rosyjskich efektów. Dla niego to po prostu muzyka w najszerszym tego słowa znaczeniu. To po prostu muzyka, w porządku, i to bardzo zła muzyka. Będziemy więc musieli zacząć wszystko od nowa i dlatego musimy traktować go z życzliwością i zatrzymać go przy sobie przez dwa, trzy miesiące. Liczę na Waszą pomoc. [...] Prokofiew łatwo ulega wpływom i jest miłszy, niż się wydawał po swoim pierwszym szorstkim pojawieniu się na scenie. Przyprowadzę go do ciebie. Albo musi się całkowicie zmienić, albo stracimy go na zawsze” z listu Diagilewa do Strawińskiego, za: *Selected letters of Sergei Prokofiev*, ed. and trans. H. Robinson, Northeastern University Press, Boston 1998, s. 64.

<sup>19</sup> Stephen C. S. Fliess, *The piano works of Serge Prokofiev*, The Scarecrow Press Inc. Metuchen, New Jersey and London, 1994, s. 3

<sup>20</sup> R. Harlow, *Sergei...*, s. 114

<sup>21</sup> D. Gutman, *Prokofiev*, Omnibus Press London/ New York/ Sydney, 1990, s. 65

<sup>22</sup> R. Harlow, *Sergei...*, s. 86

czuć atawizm i brutalność, wrażenie jest osiągane za pomocą rozwiązań sonryczno-rytmicznych, wykonawczych a także dzięki użyciu niespotykanych konfiguracji grup instrumentów (skład symfoniczny został wzmocniony m. in. ośmioma rogami myśliwskimi, pięcioma trąbkami i różnorodnymi instrumentami perkusyjnymi<sup>23</sup>). Dla części badaczy i krytyków jest to przejaw pewnej infantylności<sup>24</sup>, część uważa, że mocna orkiestracja jest przejawem geniuszu kompozytora<sup>25</sup>. Zapowiedź cech dojrzałego stylu (groteskowego, ironicznego, opartego na specyficznej melodyce) R. Harlow i inni badacze, dostrzegają jedynie w części „Bóg Zła i taniec pogańskich demonów”.

Pierwotny styl Prokofiewa Sergiusz Rachmaninow, jego rywal, określił, jako „barbarzyński, bezczelnie nowatorski i kakofoniczny”<sup>26</sup>. Karatygin użył natomiast pojęcia „heterofonii” – by opisać umieszczenie w utworze osobnych, niezłączonych w kontrapunkcie, głosów na wspólnym tle. Przychylny nowatorstwu Prokofiewa krytyk dostrzegł w *Suicie...* linię impresjonistyczną, nowatorską, odrzucającą neoklasycyzm – pozytywnie ocenił modernistyczne nawiązania do Strawińskiego, Straussa i Schönberga. Z kolei Miaskowski, muzyk-przyjaciel, uznał *Suitę...* za „wspaniałą, znaczącą, żywą” i „jedną z najlepszych kompozycji”.<sup>27</sup> w podobnie pochlebnym tonie wyraził się w 1916 r. Borys Asafiew: „W porównaniu ze *Scytią* Prokofiewa, *Święto wiosny* jest po prostu egzotycznym materiałem, wysiłkiem dziwnego, wyrafinowanego, lekko zniewieściałego Europejczyka, który próbuje przyswoić sobie nieznane wrażenia”<sup>28</sup>. Jak podkreśla C. Samuel – abstrahując od poziomu zależności Prokofiewa od Strawińskiego – *Suita* wstrząsnęła muzyką swoich czasów<sup>29</sup>, ale to *Święto wiosny* określiło jej muzyczny charakter, stanowiąc oczywisty punkt odniesienia i oryginalne źródło inspiracji: „W obu partyturach możemy dostrzec tę samą intensywność w rozwoju orkiestry, szczególnie tę samą przewagę elementu rytmicznego; jednakże, podczas gdy złożone wzorce rytmiczne *Święta wiosny*, ujawnione w ostatnich badaniach, są całkowicie

---

<sup>23</sup> C. Samuel, s. 57; C. Samuel wspomina, że ówczesny impresariat uznał *Suitę* za "najdroższe dzieło na świecie". Utwór był przeznaczony na 140-osobową orkiestrę.

<sup>24</sup> „Karatygin, lojalny zwolennik Prokofiewa, napisał, że podczas gdy Strawiński był 'prawdziwym mistrzem' jako orkiestrator, Prokofiew był wciąż tylko 'ucznem'”. Współczesny badacz R. Harlow w sposobie orkiestracji *Suity...* widzi dziecięcy zachwyt i nieopanowanie w wykorzystaniu wszystkich dostępnych instrumentów, równocześnie doceniając kompozytorskie decyzje: „styl orkiestracji [*Suity*], ciężki, mosiężny i pełen błyskotliwych efektów malarskich” – tłum. wł., oba cytaty za: R. Harlow, Sergei..., s. 114 i 119

<sup>25</sup> Natalya P. Savkina, Prokofiev, Paganiniana Publications, Neptune City, New Jersey 1984, s. 62

<sup>26</sup> R. Harlow, Sergei..., s. 70

<sup>27</sup> R. Harlow, Sergei..., s. 115

<sup>28</sup> C. Samuel, s. 57

<sup>29</sup> „Premiera *scytyjskiej* 16 stycznia 1916 roku była największym skandalem w historii wszystkich prawykonań dzieł Prokofiewa. [...] Recenzenci zalali się potokiem zjadliwej krytyki, nazywając *suitę* „marnotrawstwem papieru muzycznego”. Burzliwe przyjęcie występu nie zdenerwowało jednak Prokofiewa, który nazajutrz dość spokojnie pisał do Moskwy: "Wczoraj dyrygowałem Alą, co narobiło wielkiego hałasu" tłum. wł., za: N. P. Savkina, Prokofiev, s. 62

nowe w naszym świecie muzycznym i tym samym stanowią początek późniejszych osiągnięć, rytm *Suity scytyjskiej* jest wyłącznie kwestią dynamiki, często dynamiki nieumiarkowanej”<sup>30</sup>. *Suita* to dzieło symfoniczne, które stanowi rytmiczną bazę dalszej twórczości Prokofiewa. Sam temat zaś stanowił właściwy punkt odniesienia dla muzyki modernistycznej – czyli oderwanej od wzorów przeszłości<sup>31</sup>.

Mimo głosów krytyki, zarzutów o twórczą zależność i nadmierne naśladownictwo oraz brak wyrobienia estetycznego, współpraca Prokofiewa i Diagilewa rozwijała się, być może i dlatego, że Prokofiew poszedł za radą doświadczonego impresario, który uznawszy młodego kompozytora za zbyt sympatycznego, jak na *enfant terrible*, jeszcze w 1915 r. miał powiedzieć: „Jeśli chodzi o sztukę, musisz się nauczyć nienawidzić. W przeciwnym razie twoja muzyka utraci całą swoją osobowość”<sup>32</sup>.

Młodzieńcze poszukiwania kompozytorskie Prokofiewa, nacechowane sceptycyzmem i brakiem idei, których najdobitniejszym przykładem są ostre w wyrazie *Sarkazmy* oraz *Suita scytyjska* stanowiły przejaw bezdusznego wyrafinowania. Z natury skłonny do wyrażania osądów na temat muzyki Prokofiew z zapalczywością oceniał delikatną sztukę impresjonistów. „O wiele za mało mięsa” – ironizował na temat nowej francuskiej muzyki. W rozmowie z Nabokovem miał stwierdzić: „Debussy? Żelatynowa, zupełnie pozbawiona kręgosłupa muzyka, Satie ‚mystyfikator’[...] jedynym kompozytorem we Francji, który wie, co robi, jest Ravel”<sup>33</sup>. W liście z drugiej poł. Lat 20. XX w. Krytycznie pisał o i Koncercie skrzypcowym Szymanowskiego: „jest skomplikowany, opalizujący, ogromny... W skłonności Szymanowskiego do marnowania się w akordach 6/4 i godzenia się z tłumikami i flażoletami (harmonicznymi) jest nuta prowincjonalizmu. To kulturalny dżentelmen z zapadłego miejsca”<sup>34</sup>.

Te porywcze oceny nie przeszkadzały mu w zachwycaniu się *Popołudniem Fauna*, wielokrotnym odsłuchiwaniem kompozycji, czy w pogłębionych studiach nad wyciągami z *Peleasa i Melizundy*. Wiele brzmieniowych i harmonicznym fenomenów Prokofiewa z pewnością nie pojawiłoby się, gdyby nie twórczość Debussy’ego, a także Skriabina, czy świadomie przez niego uznanego Ravela.

---

<sup>30</sup> Tłum. wł., za: N. P. Savkina, Prokofiev, s. 62

<sup>31</sup> „Idea archaicznych tańców i pogańskich kultów krwi, kultu słońca i rytuałów płodności musiała silnie przemawiać do Prokofiewowskich wyobrażeń o tym, czym powinien być modernizm w muzyce. Jego wyrazem stały się barbarzyńskie dysonanse i silne kontrasty [elementy barbaryzmu], ostre melodie, poszarpane harmonie, przenikliwe efekty dźwiękowe i nacisk na rytm.” T. Schipperling, Prokofiev, s. 43

<sup>32</sup> C. Samuel, Prokofiev, s. 52

<sup>33</sup> Z fragmentów rozmowy z Władimirem Nabokovem, por. C. Samuel, Prokofiev, s. 93

<sup>34</sup> David Nice, Prokofiev. From Russia to the West 1891-1935, Yale University Press, New Haven and London 2003, s. 208

Obecność młodego Prokofiewa wiele zmieniła w rosyjskiej sztuce muzycznej tuż przed i wojną światową. Odważne wprowadzenie nowego stylu i przeciwstawienie się panującym wówczas trendom akademickim, symbolizmowi i impresjonizmowi pokazało charakter i muzyki kompozytora przełomu XIX i XX wieku. Zamiast sztuki emocjonalnej, wyrafinowanej, nastawionej na odtwarzanie i wywoływanie przeżyć mistycznych pojawił się jego szorstki dynamizm. Prokofiew w miejsce mętnych obrazów muzycznych wprowadził logikę i przejrzystość; wychodząc od początkowego wyrafinowania oraz prymitywizmu rozpluwające się, niedopowiedziane formy zamienił się w zwarte i krystaliczne struktury. We wczesnej twórczości Prokofiew szczególną uwagę zwracał na ostre harmoniczne efekty politonalności, odważne ostinata kierujące do frywolnego linearyzmu, samowystarczalne efekty rytmu, szorstkie w swojej prostolinijności chwyt instrumentacji i faktury fortepianowe, a także szerokie i różnorodne wykorzystanie perkusji (w tym krzykliwych blach).

Współcześni Prokofiewowi, prorewolucyjni, oraz radzieccy analitycy wczesnej twórczości dostrzegali związek między muzyką kompozytora a realiami historycznymi: rewolucją i wojną, dopatrując się w niej (*Suita scytyjska*, *Koncert fortepianowy No 3*) odbicia przełomów politycznych. Wspomniany już muzykolog Borys Asafiew (Igor Glebow) po premierze *Suity scytyjskiej* uznał, że jej charakter oddaje „radosne dążenie do nieskrępowanej swobody twórczej wypowiedzi”, które łączył ze społeczno-politycznym kontekstem porewolucyjnej Rosji<sup>35</sup>. Podobne nastawienie prezentował radziecki autor Izraił Niestiew<sup>36</sup>. W zapiskach autobiograficznych Prokofiew podkreślał jednak przede wszystkim twórczą, autonomiczną potrzebę poszukiwania formy wyrazu dla silnych emocji oraz potrzebę realizowania indywidualnych zamierzeń.

Według zachodnich badaczy, Prokofiew nie był zaangażowany w bieżące sprawy społeczno-polityczne, jego życiem była muzyka<sup>37</sup>. R. Harlow zauważa, że z wyjątkiem fragmentów *Wizji ulotnych* twórczość kompozytora nie jest związana z otaczającą go, rewolucyjno-wojenną rzeczywistością. Jest „czystą muzyką w najmocniejszym tego słowa znaczeniu. Nawet gdy świat, w którym dorastał, rozpadał się wokół niego, Prokofiew znalazł

---

<sup>35</sup> W lipcu 1917 roku B. Asafiew opublikował w gazecie „Nowe Życie” artykuł o kompozytorze zatytułowany „Droga do szczęścia”. Uważał zbliżającą się rewolucję za synonim powszechnego szczęścia i wyzwolenia spod obcego ucisku i w Prokofiewie widział muzycznego proroka tych rewolucyjnych dążeń, za: T. Schippeges, Prokofiev, s. 49; B. Asafiew pisał: „Muzyka Prokofiewa, odsłaniająca przed nami dążenie wolnej woli do twórczej dojrzałości, jest na wskroś nowoczesna, ponieważ cały kraj tęskni teraz za aktywnym życiem, za prawdziwą pracą i wierzy w świetlaną przyszłość (...). Bo los ludzi zależy od tego, co z nim zrobią!” tłum. wł., za: N. P. Savkina, Prokofiev, s. 63

<sup>36</sup> por. Izraił Niestiew: S. Prokofiew, Muzgiz, Moskwa 1957; S. Prokofiew. Matierialy, dokumenty, wspomnianija. Moskwa 1956, s. 296; „Musik und Zeit”, Bonn 1953, nr 5.

<sup>37</sup> R. Harlow, Sergei..., s. 118

spokojne schronienie w swoim rzemiośle”<sup>38</sup>. Charakter wczesnych utworów, będących obszarem poszukiwań nowych form wyrazu, mógł być przez ówczesnych krytyków traktowany jako twórcza ilustracja rzeczywistości, na przykład jaskrawy sonoryzm dźwięków otwierających i zamykających *Suitę scytyjską* „jeden rosyjski krytyk słyszy jako „dzikie krzyki, złowieszcze zaklęcia, stukot kopyt końskich’ [...] [dla innych może być] armatami, samolotami, karabinami maszynowymi, wybuchającymi kulami, nieprzespanymi nocami’, które Miaskowski [wysłany na front muzyk] przywoływał, by prześladować swego przyjaciela coraz bardziej ponurymi wiadomościami o życiu na froncie”<sup>39</sup>. Interpretację taką uprawniają zapiski autobiograficzne Prokofiewa, który zaznacza, że 19. *Wizja ulotna* (*Presto agitatissimo e molto accentuato*), jako jedyna, stanowi muzyczną odpowiedź na rewolucję lutową: niespełna minutowy utwór jest bardzo dynamiczny. Dla R. Harlow’a to „nerwowa energia, gorączkowy ruch do przodu, atletyczne skoki, uporczywie wznosząca się i nierówna chromatyczna linia ósemek, dudniące *fortissimo* w niskim basie — cechy, które wyrażają reakcję Prokofiewa na polityczne turbulencje”<sup>40</sup>.

Cykl *Wizji ulotnych*, bez wątpienia zainspirowanych wersami Konstantina Balmonta (rosyjskiego poety symbolisty), odczytywany jest z kolei przez Davida Niece’a, jako dialog z twórczością poetki Anny Achmatowej, znajomej Prokofiewa, do której wierszy kompozytor stworzył pięć utworów na głos i fortepian w 1916 r. Badacz zauważa, że „fragmenty *Wizji ulotnych* mogą być zestawione z melancholijnymi, miejskimi utworami Anny Achmatowej oraz jej lamentacjami nad wojną domową oraz przewrotami rewolucyjnymi<sup>41</sup>”[uwagi dot. trzeciego zbioru poetyckiego *Białe ptaki*, opublikowanego w 1917].

Jak pisze Thomas Schipperges Prokofiew nie był dysydem: ani w obszarze sztuki, ani w obszarze polityki, od której po prostu uciekał. Był osobą praktyczną, zdystansowaną i chętnie ukrywającą się za maską ironii – która pozwalała mu ukrywać uczucia, dystansować się wobec zewnętrznych zdarzeń tak skutecznie, by nie wpływały bezpośrednio na jego sztukę<sup>42</sup>. H. Robinson we wstępie do wybranych listów artysty, potwierdza, że taki właśnie obraz osobowości wyłania się z zachowanej korespondencji kompozytora<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> R. Harlow, Sergei..., s. 128-129

<sup>39</sup> D. Nice, Prokofiev, s. 111

<sup>40</sup> D. Nice, Prokofiev, s. 129

<sup>41</sup> D. Niece, Prokofiev, 129

<sup>42</sup> T. Schipperges, Prokofiev, 2003, s. 7

<sup>43</sup> „Pozbawiona emocji, bezrefleksyjna i bardzo skryta osobowość Prokofiewa ujawnia się w jego listach, które bardzo rzadko dotyczą spraw osobistych czy romantycznych. Podobnie jak jego muzyka, są lakoniczne, trzeźwe i cierpkie, pełne energii, muzycznych plotek i dziwnego – momentami wręcz agresywnego i voyeurystycznego – poczucia humoru. Nie szukajcie tu obnażających duszę wyznań, typowych dla wątpiących [...] Nie był wielkim pijakiem ani hulaką, Prokofiew był znany ze swojej punktualności, sarkazmu, obiektywizmu i unikania

C. Samuel podkreśla, że „kompozytor nie zwracał prawie żadnej uwagi na bieg wydarzeń w krwawych latach 1916 i 1917”. Wspomniane powyżej utwory (19. z *Wizji ulotnych* oraz *Suita scytyjska*, dodatkowo *Kantata: Jest ich siedmiu*) zostały uznane za nierealizujące radzieckiego wezwania do realizmu, który miał motywować do działania na rzecz kraju. Według krytyków miały dowodzić, że Prokofiew „nie rozumiał niczego z prawdziwego sensu wydarzeń, których był świadkiem”<sup>44</sup>. Bez wątpienia. Jeden z badaczy rosyjskich, Wiktor Seroff, podkreśla jednak, że pod maską sarkazmu krył się człowiek, którego wewnętrzna, twórcza swoboda została zniszczona przez sowiecki aparat przemocy i terroru<sup>45</sup>.

*Wizje ulotne* — to muzyczne miniatury, nastrojowe i tajemnicze, przywodzące na myśl kompozycje Debussy’ego i Satie’ego (z których Prokofiew ironizował). Powstawały między 1915 a 1917 rokiem. Obok żartobliwych, sarkastycznych momentów (*Ridocolosamente*, *Feroce*) stanowią przede wszystkim wyraz nastroju refleksyjnego i melancholijnego. Prezentują szeroki wachlarz rozwiązań technicznych, również w zakresie rytmu oraz tempa wykonawczego (*allegretto tranquillo*, *Con eleganza*). W odróżnieniu od *Suity scytyjskiej* uwaga twórcza jest w nich skoncentrowana przede wszystkim na rozwiązaniach harmonicznym. Stanowią bezpośrednią zapowiedź *Symfonii klasycznej*, będącej efektem zachwyty przyrodą Syberii, do której Prokofiew uciekł z ogarniętej zamętem Moskwy. Według D. Nicea oraz C. Samuela najistotniejszą wartością cyklu jest walor czysto artystyczny. Stanowią one załączki kolejnych kompozycji<sup>46</sup>; są mikropartyturami ukazującymi „możliwości twórcze artysty oraz potencjał instrumentu; [ujawniają] wyrafinowanie poprzez celowe oczyszczanie środków wyrazu, osiągając efekt skupienia i powagi oraz precyzyjne rytmy”<sup>47</sup>. Utwory zostały skrupulatnie opisane, a następnie ułożone w porządku odpowiadającym artystycznemu zamysłowi, któremu prymat oddała chronologia. David Gutman podkreśla w swoich analizach związek *Wizji ulotnych* z *Sarkazmami*. Oba cykle łączy według niego swoboda i odwaga w eksperymentowaniu. *Wizje ulotne* mają jednak zdecydowanie łagodniejszy charakter, są bardziej refleksyjne i stonowane: „Jasność i elegancja są walorami kluczowymi; eksperymenty harmoniczne są bardziej dyskretne”<sup>48</sup>.

---

sentymentów. Wolał praktyczne żarty i mechaniczne gadżety niż gorączkowe, zakrapiane wódką rozmowy o sensie życia” tłum. wł., ze wstępu do: S. Prokofiev, *Selected letters...*, s. XVII

<sup>44</sup> C. Samuel, s. 59

<sup>45</sup> Por. tezy Victor Seroff, *Sergei Prokofiev, a Soviet tragedy: the case of Sergei Prokofiev, his life & work, his critics, and his executioners*, Funk & Wagnalls, New York 1968

<sup>46</sup> D. Niece, *Prokofiev*, s. 156, 173 nast.

<sup>47</sup> C. Samuel, s. 63

<sup>48</sup> David Gutman, *Prokofiev*, Omnibus Press London/ New York/ Sydney, 1990, s. 70

Daniel Jaffé zauważa, że *Wizje...* zapadają w pamięć dzięki wielkiej inwencji melodycznej. Przejawia się ona między innymi w przemyślanej i jednocześnie subtelnej łączności harmoniczej między kolejnymi miniaturami. Badacz dostrzega w nich wyraźny wpływ Ravela – słyszy w nich „*Walce szlachetne i sentymentalne*” z 1911 r., w szczególności w nutach zakończenia drugiego utworu Prokofiewa: „uderzająco podobnych do tych, które kończą suitę walcową Ravela; [przerywane] odrobiną ironii czy kwaśnego humoru”<sup>49</sup>.

Eksperymentalny, otwarty i załączkowy charakter *Sarkazmów* oraz *Wizji ulotnych* czyni je utworami szczególnie wartościowymi w obszarze inspiracji dla twórców kolejnych pokoleń. Utwory zawierają bogactwo motywów, sugestii, nierozwiniętych propozycji harmoniczych i tonalnych oraz rytmicznych. Istotnym obszarem w twórczości Prokofiewa dla podejmujących z nim twórczy dialog kompozytorów współczesnych, w szczególności związanych z jazzem (tak jak autorka niniejszej dysertacji), jest *Sarkazm V* oraz *Suita scytyjska*, otwierające przestrzeń do eksploracji rytmicznych i wykonawczych.

---

<sup>49</sup> Daniel Jaffé, Sergey Prokofiev, Phaidon, London 1998, s. 54-55

## ROZDZIAŁ II

### KLUCZOWE POJĘCIA

Początek XX w. przyniósł przełom w muzyce zachodnioeuropejskiej. Poszukiwania w obszarze harmonii, zainicjowane w średniowieczu<sup>50</sup>, uwieńczone przejściem od harmonii modalnej do tonalnej na przełomie renesansu i baroku, nadały charakter muzyce europejskiej. Harmonia w obszarze tonalności stała się polem eksploracji aż do późnego romantyzmu, wyczerpując się na przełomie XIX i XX w.

Początek XX w. łączył się z wytworzeniem wielu nurtów awangardowych, będących skutkiem odejścia od harmonii tonalnej, której ekstrema wyznaczać mogą z jednej strony atonalność Schoenberga i jego następców oraz „nowy romantyzm”<sup>51</sup>, do którego należy m. in. twórczość Sergiusza Prokofiewa<sup>52</sup>.

Roman Ingarden, XX-wieczny filozof, badacz ontologii dzieł sztuki, komentował to jako przemianę estetyczną, prowadzącą do powstania dzieł „które są tak nowe w swoim rodzaju, że mogą nas zdezorientować co do istoty muzyki. To nie nowa muzyka współczesna, lecz raczej właśnie tzw. klasyczna muzyka w wielorakości swoich form i stylów i związaną z tym mimo to prawidłowością wewnętrznych związków w dziele – stała się prawdziwą osobliwością. W muzyce najnowszych czasów natrafia się – jak się zdaje – na tak daleko idące rozbiecie jednolitości budowy dzieła, na tak radykalną dezorganizację czasu muzycznego i na tak wielką różnorodność w samym czysto brzmieniowym materiale, że bardzo trudno uchwycić ogólną

---

<sup>50</sup> Poszukiwania harmoniczne w muzyce Europy, tożsame z namysłem teoretycznym, są łączone ze średniowiecznym pojęciem „kontrapunktu”: „Związek między kontrapunktem a harmonią jest zarówno fundamentalny, jak i złożony, przy czym kontrapunkt służy jako wczesna eksploracja tego, jak wiele głosów może oddziaływać na siebie muzycznie, ostatecznie przyczyniając się do teoretycznych ram harmonii. Praktyka kontrapunktu uwypukliła potencjał polifonii — wielu głosów śpiewających różne linie jednocześnie — co położyło podwaliny pod pojawienie się myślenia harmonicznego.” Za: Michael Filimowicz, *Understanding Harmony in Music Theory*, <https://soundand.design/understanding-harmony-in-music-theory-7e998c1f2c63>, dost. wielokrotnie.

<sup>51</sup> Pojęcia „nowy romantyzm”, określającego połączenie elementów romantycznych z nowoczesnym językiem muzycznym, w stosunku do twórczości S. Prokofiewa używali m.in. B. Asafiew, S. Press i in. historycy i muzykologowie.

<sup>52</sup> Tomasz Jasiński wskazuje w swoim wykładzie początkowe trzy drogi – impresjonizm, ekspresjonizm oraz neoklasycyzm, które doprowadziły do wybuchu skrajnej atomizacji postaw twórczych w zachodnioeuropejskiej muzyce już po II wojnie światowej: „Debussy wystąpił z formułą muzycznego impresjonizmu, [...] zabrzmiąły ekspresjonistyczne dzieła Schönberga i neoklasyczne kompozycje Strawińskiego [...]. Mówienie w tym wypadku jedynie o narodzinach kolejnej fazy stylistycznej nie oddaje ani skali, ani powagi zjawiska. W ciągu kilkunastu lat [początku XX w.] dokonał się [...] ekstremalny i bezprecedensowy przełom, nieporównywalny z żadną inną cezurą w dziejach sztuki dźwiękowej [...] Ówczesne działania twórcze [...] zachwiały podstawami wielowiekowej tradycji kompozytorskiej.” w: T. Jasiński, *Krótki wykład o muzyce XX wieku. Compendium dydaktyczne*, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia, Vol. XII, 2 Sectio L 2014, s.61



istotę, wspólną dla 'klasycznej' i dla nowej muzyki"<sup>53</sup>. Przyczyniła się do tego na pewno redefinicja harmonii i powiązana z tym zmiana wewnętrznej hierarchii (m.in. kierunkowości harmonicznego organizującego drogę rozwoju dzieła oraz centrum tonalnego), odrzucająca wyższość pewnych akordów, mających wyrażać obiektywny („boski”) porządek<sup>54</sup>. Tonika, która stała się formą wyrazu, umożliwiającą wyrażanie całego spektrum emocji twórcom od XVI do końca XIX w. dzięki tworzeniu poczucia napięcia i rozluźnienia<sup>55</sup> w oparciu o porządek dur-moll, przestała być środkiem wystarczającym na początku XX w. Do kategorii zreinterpretowanych elementów formalnych dołączyły również zagadnienia rytmu i agogiki.

Daniel Barenboim łączył wspomniane przemiany w muzyce z odwzorowaniem w sztuce panujących struktur społecznych: „Mamy republikę, gdzie zamiast odzwierciedlających porządek i hierarchię toniki, dominanty i subdominanty pojawia się atonalność – każdy z dwunastu dźwięków ma równe prawa”<sup>56</sup>. Współczesny Prokofiewowi José Ortega y Gasset w swoim wpływowym esej „Dehumanizacja sztuki” wyróżnia 7 tendencji, które według niego charakteryzują ówczesną, nową sztukę. Według filozofa dąży ona do: „1) dehumanizacji, 2) unikania form mających swe odbicie w życiu, 3) spowodowania, by dzieło sztuki nie było niczym więcej jak dziełem sztuki, 4) traktowania sztuki jako zabawy i niczego więcej, 5) postawy z zasady ironicznej, 6) wystrzegania się fałszu i do skrupulatnej realizacji dzieła. W końcu 7) według młodych artystów sztuka nie ma żadnego transcendentnego znaczenia.”<sup>57</sup>

W tym kontekście warto przedstawić także stosunek do sztuki, w szczególności do zjawiska tonalności i toniki, zaprezentowany przez Strawińskiego, twórcę współczesnego i będącego dla Prokofiewa ważnym punktem odniesienia w czasie tworzenia *Suity scytyjskiej*, *Sarkazmów* i *Wizji ulotnych*. Igor Strawiński pisał: „Nie mamy [...] w sobie odczucia [...] tonalności w szkolnym tego słowa znaczeniu, [...] ale staje się rzeczą [...] pożądaną ulec [...] odwiecznej konieczności [...] uświadomienia sobie faktu egzystencji pewnych biegunów przyciągania. Tonalność jest [...] środkiem kierowania muzyki ku tym biegunom. [...] Komponowanie to dla mnie nic innego jak układanie w pewnym porządku pewnej ilości dźwięków [...]. Ćwiczenie to prowadzi do poszukiwania centrum, gdzie powinien się zbiec

---

<sup>53</sup> Roman Ingarden, Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 147

<sup>54</sup> Muzyka jako wyraz wyższej rzeczywistości - czyli jej idealistyczne ujęcie jest według Nicolasa Cooka obowiązującym w świecie akademickim podejściem, wynikającym z dominującego w tym kręgu systemu analizy muzycznej autorstwa H. Schenker, por. N. Cook, *Muzyka*, przekł. M. Łuczak, Prószyńska i S-ka, Warszawa 2000, s. 40-41.

<sup>55</sup> Por. M. Filimowicz, dz. cyt., <https://soundand.design/understanding-harmony-in-music-theory-7e998c1f2c63>

<sup>56</sup> D. Barenboim, E. W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 44

<sup>57</sup> José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, s. 5; dostęp online

szereg dźwięków zaangażowanych w moje przedsięwzięcie. [...] Odkrycie tego centrum przesądza o rozwiązaniu”<sup>58</sup>.

Współczesne poszukiwania istoty harmonii, a w szczególności tonalności, na tle historycznym, potwierdzających intuicję wyrażoną przez Strawińskiego, ujmuje profesor Krzysztof Guczalski. W swoich rozważaniach wykazuje, że harmonia i najbardziej zgodne współbrzmienia nie wynikają z uporządkowania matematycznego (zewnątrznego, obiektywnego i stałego; „boskiego”; to tradycja od Pitagorejczyków aż po falsyfikację tej tradycji myślenia, np. u Eduarda Hanslicka: „w utworze muzycznym nic nie jest matematycznie obliczane”). W ocenie K. Guczalskiego konsonanse i dysonanse wynikają zatem z własności ludzkiego słyszenia<sup>59</sup>, nie z matematycznej kalkulacji. Napięcie między nimi – daje poczucie satysfakcji: dysonanse stanowią o dynamice, a konsonanse dają poczucie stabilności (docelowego punktu odpoczynku, rozwiązującego brzmienia dysonansowe). Podkreśla on jednocześnie, że trwa spór na temat percepcji znaczeń emocjonalnych muzyki (czy odbywa się ona poprzez kompetencje poznawcze/ umysłowe czy emocjonalne) oraz czy opisy muzyki z użyciem określeń właściwych dla emocji mają wartość metafor, czy umożliwiają nazywanie własności samej muzyki. Ten drugi dylemat jest udziałem analityczno-opisowej części niniejszej dysertacji.

Przełom XIX i XX wieku to czas znaczących zmian w muzyce, zarówno w stylach, jak i w podejściu do kompozycji. Ustanowienie kluczowych pojęć teoretycznych, na potrzeby tej pracy wymaga krótkiego wprowadzenia w tradycyjne ich ujęcia oraz wybrane odniesienia do toczących się dyskusji.

## TONALNOŚĆ: UJĘCIE POJĘCIA Z ELEMENTAMI WSPÓŁCZESNEJ DYSKUSJI POJĘCIA

Pojęcie tonalności od XIX w. jest jednym z kluczowych pojęć w zachodnioeuropejskim dyskursie muzykologicznym, niezbędnym do analizy dzieła muzycznego. Encyklopedia Britannica podaje: „Tonalność w muzyce, to zasada organizowania kompozycji muzycznych wokół nuty centralnej (toniki). W sensie ogólnym ujawnia się ona w każdej muzyce zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego (lub innego), która okresowo powraca do tonu centralnego lub ogniskowego, wykazując tonację. Tonalność odnosi się do szczególnego systemu relacji między nutami, akordami i tonacjami (zestawami nut i akordów), który

---

<sup>58</sup> Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 28. 30

<sup>59</sup> Krzysztof Guczalski, *Harmonia nie tkwi w liczbach: o pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach*, *Scontri*: pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Nr 2, s. 51-108

dominował w większości zachodniej muzyki od ok. 1650 do ok. 1900 i nadal reguluje większość muzyki”<sup>60</sup>. Jak zauważa Alicja Jarzębska w europejskich tekstach teoretycznych „tonalność” jest pojęciem odnoszącym się do ludzkiej aktywności wokально-instrumentalnej i ujawniającej się w niej „relacji między dźwiękami (o różnej wysokości) zestawianymi w układy **sukcesywne lub sukcesywno-symultaniczne** określane mianem linii melodycznych, splotów polifonicznych czy harmonii (kojarzonej z sekwencją wielodźwięków i kadencją harmoniczną)”<sup>61</sup>. Tonalność jest związana z zapisem nutowym – umożliwiającym utrwalenie utworu, a zatem jego prezentację (przeżycie) jak i analizę, niezależną od momentu powstania. Badaczka pojęcia podkreśla, że te dwa kluczowe obszary stanowią podstawę dwóch odmiennych ujęć tonalności: słyszenia/ słuchania utworu oraz abstraktu, w postaci zapisu nutowego podlegającego opisowi i ocenie z użyciem teoretycznych konstruktów (założeń) dotyczących współzależności między dźwiękami.

Drugą płaszczyzną, na której ujawnia się zróżnicowanie pojęcia tonalności, jest poziom filozoficzny i psychologiczny: ujawniający różnorodne, historycznie i naukowo warunkowane podejścia. Zakłada, że tonalność to przejaw możliwości i procesów poznawczych każdego człowieka w połączeniu z indywidualnymi predyspozycjami do celowego i spójnego łączenia dźwięków<sup>62</sup>.

Jak podkreśla A. Jarzębska „kryzys romantycznej harmonii” – oznaczający odchodzenie harmonii dur-moll zostało uchwycone przez muzykologa początku XX w., Ernsta Kurtha<sup>63</sup>. Badacz ów podkreślał obecność wielodźwięków oraz rosnące znaczenie dysonansów, poszerzających środki wyrazu umożliwiające uzyskanie zróżnicowanego kolorytu jak i większą siłę ekspresji. E. Kurth definiował „wrażenie toniki” i „wrażenie tonacji” (*Tonika-und Tonarts-empfinden*) – podkreślając różnicę między świadomym zakończeniem celowego ciągu współbrzmień (tonika), a spójnością brzmieniową fraz muzycznych (tonacja), pozbawionych rozwiązania zwanego toniką (równoważnego wspomnianemu powyżej efektowi spoczynku, opisywanego we wspomnianych badaniach psychologicznych). Podkreślał wartość łączenia teorii muzyki oraz badań psychologicznych. Obserwował i komentował nasilającą się obecność dysonansów i unikanie konsonansowych współbrzmień (toniki) u kompozytorów współczesnych

---

<sup>60</sup> Tłum. wł., za: <https://www.britannica.com/art/tonality>, dostęp z dn. 20 maja 2023 r.

<sup>61</sup> A. Jarzębska, Wokół pojęcia tonalności w dziejach myśli o muzyce. *Teoria Muzyki* 12 (2018), Kraków, s. 11. (wyróżnienie - autorka dysertacji).

<sup>62</sup> Podejście wywodzi się z poglądów Francoisa Fetisa, XIX-wiecznego belgijskiego kompozytora i muzykologa <https://archive.org/details/encyclopaediabri10chisrich/page/294/mode/2up?view=Fetis>

<sup>63</sup> *Encyklopedia Muzyczna PWM*. T. 5. Część biograficzna kłł. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997, s. 247–248

– co stanowiło empiryczne potwierdzenie jego tezy o zaniku tonalności rozumianej jako harmonii dur-moll<sup>64</sup>.

Drugie podejście ma charakter idealistyczny – zakłada istnienie obiektywnego i zewnętrznego prawzorca, definiującego zasady muzyki. Pokrewna teoria (ale nie tożsama: upatrująca źródła wzorców w konwencji/ tradycji), wywodząca się z okresu baroku, zakładała istnienie ustalonych zasad, które należy przyswajać (edukacja), przemyśliwać i stosować. W tym rozumieniu sztuka wysoka zakładała umowność i elitarność. Przełom romantyczny (liczony w filozofii i teorii sztuki od tekstów estetycznych Rousseau), polegający na podważeniu konwencji, umożliwił pojawienie modernistycznej swobody wyrazu.

Współcześnie pojęcie „tonalności” zostało włączone w obszar badań psychologów kognitywnych (stając się jednym z pojęć w obszarze neuroestetyki). Obecnie „tonalność” w ujęciu psychologicznym wiązana jest z „doświadczeniem napięcia i odprężenia oraz wrażenia teleologicznego przebiegu dźwiękowego podczas słuchania niemal każdej melodii”<sup>65</sup>. Napięcie wywołuje w słuchaczu struktura interwałowa skali diatonicznej, najlepiej obrazowana przez **„interwał trytonu między stopniami IV i VII, bowiem żadna inna para dźwięków nie jest rozdzielona tym interwałem. słuchający sekwencji melodycznej, takiej jak stopnie IV-VII-VIII w skali durowej, może rozpoznać ostatni dźwięk jako docelowe miejsce spoczynku – tonikę.”**<sup>66</sup> Psycholodzy zwracają także uwagę na jeszcze inną specyficzną właściwość skali diatonicznej. Otóż każda utworzona od kolejnych stopni skali chromatycznej ma wszystkie – oprócz jednego – dźwięki wspólne ze skalą, która rozpoczyna się na jej piątym stopniu. Taka sytuacja pozwoliła na wprowadzenie do teorii muzyki pojęcia pokrewieństwa skal. Dowiedziono, że istnieje bardzo ograniczona liczba skal sztucznych, które posiadają właściwości wspólne z diatoniczną skalą durową. Ponadto zdaniem psychologów odczucie uporządkowania wrażeń zmysłowych, także sekwencji dźwięków o różnej wysokości, zależy

---

<sup>64</sup> Za: A. Jarzębska, dz. cyt., s. 29

<sup>65</sup> „In short, it makes sense for brains to experience a sense of repose or quiescence whenever the implications cease. The relative absence of expectation defines of perceptual chunks: segmentation is primarily statistical. The same time the absence of expectation evokes a sense of closure”; „Krótko mówiąc, dla mózgu sensowne jest odczuwanie uspokojenia lub wyciszenia, gdy zatrzymana zostaje konieczność domyślania się/ zaskoczenia. Jeśli pojawia się fragment statystycznie przewidywalny, pojawia się względny brak oczekiwań; mózg odczytuje wzorce. Brak zaskoczenia wywołuje zatem poczucie zamknięcia” – parafraza wł., za: David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge – London 2006, s. 157. Poczucie zamknięcia i spełnienia, osiągane dzięki przejściu od dysonansu do spodziewanego konsonansu, „ruch od napięcia do rozluźnienia jest jednym z najskuteczniejszych sposobów przekazywania emocji w muzyce. [...] Dominanta septymowa, która jest wysoce dysonansowa, zazwyczaj rozwiązuje się do akordu tonicznego, triady konsonansowej [...]. To rozwiązanie nie tylko zapewnia harmoniczne zamknięcie, ale także odzwierciedla emocjonalną podróż od konfliktu i rozwiązania [...] W ten sposób harmonia staje się narzędziem narracyjnym, prowadzącym słuchacza przez szereg stanów emocjonalnych, które są adekwatne do procesów ludzkiego doświadczenia.” – tłum. wł.; w: M. Filimowicz, *Understanding*, dz. cyt., dostęp wielokrotny.

<sup>66</sup> Za: A. Jarzębska, dz. cyt., s. 19-20.

od możliwości ich odniesienia do jakiegoś stabilnego „wrażenia centralnego”, przykuwającego uwagę słuchacza. Z badań dotyczących tego zagadnienia wynika, że funkcję tę mogą pełnić dźwięki (lub zestroje dźwięków) pojawiające się częściej lub trwające dłużej niż inne. W teorii i praktyce wielu kultur zawarte jest przekonanie, że muzyka realizuje się z uwzględnieniem stałych „wysokości odniesienia” (*reference pitches*). Zasadnicza wysokość (lub wysokości) odniesienia utrzymywana jest stale w postaci (zwykle instrumentalnego) burdonu. Nawet jeśli brakuje burdonu, zwykle możemy zauważyć, że pewne wysokości są „uprzywilejowane” w tym sensie, że muzyka często powraca do nich i krąży wokół nich. Etnomuzykolodzy przedstawiają tę cechę przez wyprowadzenie dla danego utworu muzycznego skali ważonej (*weighted scales*) z wagami przypisanymi do każdego stopnia.”

Współcześnie zjawisko polegające na grupowaniu dźwięków o różnej wysokości w spójny „strumień dźwięków” (*pitch streaming phenomenon*) psycholodzy określają mianem „iluzji gamy” (*scale illusion*). John A. Sloboda, współczesny badacz zagadnień związanych z tworzeniem i odbiorem muzyki z punktu widzenia psychologii, stwierdza, że „Być może [...] wiele powszechnych sekwencji muzycznych porusza się w ramach ograniczonych zakresów wysokości właśnie dlatego, że grupowanie wysokościowe jest fundamentalnym zjawiskiem słuchowym”<sup>67</sup>. Według A. Jarzębowskiej uzasadnia to opisywanie melodii jako linii – metaforycznie ujmujący przemianę w czasie, z zachowaniem ciągłości.

Perspektywa kognitywna dopuszcza zatem istnienie uniwersaliów określających ludzkie preferencje muzyczne<sup>68</sup>, wiążąc tonalność z wrodzonymi predyspozycjami ludzkiego umysłu, bez względu na to, w jakim kręgu kulturowym człowiek przychodzi na świat i wzrasta. Muzyka – podobnie jak religia i każdy przejaw sztuki – traktowana jest jako zdolność adaptacyjna, silnie wspierająca ludzką konsolidację. „Rozpoznawania relacji tonalnych i adekwatnej ekspresji wokalne, mogą wspomagać proces konsolidacji grup ludzkich. Umiejętność konsolidacji traktowana jest często jako cecha dająca korzyści.”<sup>69</sup> Wzmacnianie grupy poprzez muzykę – tworzenie wspólnoty, a zatem wzmacnianie dobrostanu pojedynczych osób – jest najprostsze w układach tonalnych<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> John A. Sloboda, *Umysł muzyczny*. Poznawcza psychologia muzyki, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2002, s. 194

<sup>68</sup> Badania współczesnych kognitywistów są zgodne z intuicją wyrażaną przez Strawińskiego, który podkreślał istotę „doświadczenia audytywnego w poszukiwaniu nowych, koherentnych, satysfakcjonujących zmysł słuchu układów dźwiękowych” w: A. Jarzębska, dz. cyt., s. 39.

<sup>69</sup> Piotr Podlipniak, O ewolucyjnych źródłach niektórych muzycznych preferencji estetycznych, *Rocznik Kognitywistyczny* V/2011, s. 171

<sup>70</sup> P. Podlipniak sugeruje we wnioskach swojego artykułu „O ewolucji...”, że tonalność należeć by mogła do tej samej kategorii co proporcje i symetria, których obecność jest sygnałem zdrowia/ zrównoważenia/ spójności a zatem dobrostanu człowieka – zatem „ukrytym doradcą” korzystnych z biologicznego punktu widzenia wyborów: „Jeśli tak, to muzyka tonalna zawdzięczałaby swoją niezwykłą popularność nie tyle arbitralnej umowie

Współczesne badania psychologów muzyki z jednej strony przedstawiają dobitne dowody, potwierdzające, że istnieją predyspozycje muzyczne ludzi i pewne oczekiwania dotyczące przekazu o charakterze muzycznym, zatem pełna dowolność, postulowana przez modernizm nie jest możliwa (czyli „prawdy” o muzyczności bliższy był Strawiński, a z nim Prokofiew niż Schoenberg). Z drugiej jednak strony przełom modernistyczny był możliwy właśnie dlatego, że człowiek jest równocześnie elastyczną istotą i „nabywania cech kulturowo specyficznych sprawia, że wiele elementów muzycznych upowszechnia się niezależnie od wspomnianych predyspozycji estetycznych człowieka, a liczne z nich kształtują się wyłącznie pod wpływem działania czynników środowiskowych”<sup>71</sup>.

### HARMONIA U PROKOFIEWA

Sergiusz Prokofiew wprowadził innowacyjne podejście do harmonii, które łączyło tradycję z nowymi technikami. Jego harmonika, choć pod wieloma względami różnorodna i nasycona dysonansami, nie była głównym środkiem wyrazu, jak to miało miejsce u impresjonistów czy ekspresjonistów. Stymulacja do poszukiwania własnego wyrazu harmonicznego pojawiła się u artysty dość wcześnie: wynikała z połączenia wielu elementów (bogata, zinterioryzowana biblioteka muzyczna, długie i zróżnicowane doświadczenie wykonawcze oraz wczesna edukacja z teorii muzyki), ale czynnikiem spustowym wydaje się krytyka, którą usłyszał młody, około dziesięcioletni kompozytor od Siergieja Taniejewa (uznanego już wówczas rosyjskiego kompozytora, pianisty, dyrygenta, teoretyka muzyki i pedagoga). Sam Prokofiew tak wspomina konsultacje swoim pierwszym prób kompozytorskich, moment krytyki oraz jej skutki: „zauważył [Taniejew], że coś za bardzo prosta harmonia: wciąż I, IV i V stopień. i zaśmiał się. Dotknęło mnie to. [...] gdzieś głęboko zapadła myśl, że harmonia zbyt prosta. Mikrob przeniknął do organizmu i wymagał długiego okresu inkubacji. Dopiero po czterech latach moje harmoniczne poszukiwania zwróciły uwagę otoczenia, a gdy za lat osiem zagrałem Taniejewowi *Etiudy op. 2*, niezadowolony powiedział: 'Coś tu za dużo fałszywych nut'. Przypomniałem mu dawną rozmowę i S. T. nie bez humoru, wzięwszy się za głowę, zawołał: „Czyżbym to ja popchnął pana na tak śliską drogę!””<sup>72</sup>.

---

społecznej, ile raczej ukształtowanej w procesie ewolucji wrodzonej preferencji charakterystycznej dla całego gatunku *homo sapiens*. Wydaje się, że preferencja ta stoi za jedną z głównych przyczyn kryzysu współczesnej atonalnej muzyki artystycznej, a zapotrzebowanie elit na muzykę artystyczną zaspokajane jest częściowo w dzisiejszym społeczeństwie Zachodu zwiększonym, bezprecedensowym w skali historii naszej kultury zainteresowaniem muzyczną twórczością epok minionych, w której dominował porządek tonalny.” w: P. Podlipniak, *O ewolucyjnych...*, s. 172

<sup>71</sup> P. Podlipniak, *O ewolucyjnych...*, s. 168.

<sup>72</sup> S. Prokofiew, *Autobiografia*, s. 246 Jeden z badaczy, D. Niece zauważył: „Jego już utrwalony i trwający całe życie nawyk omijania sąsiednich tonacji jest utrwalony przez kadencje w utworach fortepianowych w stylu ‘złap-

Inspiracje czerpał przede wszystkim z Beethovena, Liszta i Wagnera, odrzucał natomiast Chopina<sup>73</sup>. Spośród współczesnych istotną rolę – niezależnie od deklaracji i sympatii kompozytora – odegrali Debussy, Ravel i Strawiński.

Prokofiewowi udało się wykorzystać istniejące techniki harmoniczne, wzbogacając je o własne innowacyjne pomysły, co widać szczególnie w takich utworach jak *Suita scytyjska*. Jednym z kluczowych elementów harmonii Prokofiewa jest paralelizm akordowy. Technika ta polega na przenoszeniu tej samej formy akordu na różne wysokości dźwiękowe, co pozwala na tworzenie jednolitych tekstur harmoniczych. Przesuwanie akordów może odbywać się o dowolny interwał, co tworzy różnorodne i zaskakujące efekty harmoniczne. Paralelizm akordowy jest często stosowany w połączeniu z ostinato, co wprowadza stabilność harmoniczną poprzez powtarzające się motywy. Ostinato stanowi również pomost między elementem harmonicznym a czynnikami rytmicznym i agogicznymi, tworzącymi unikatowy dla Prokofiewa styl.

Prokofiew był pionierem w użyciu technik politonalnych, które służyły do zaostrenia brzmienia i podkreślenia ekspresji muzyki. W *Suitie scytyjskiej* agresywne bitonalne odcinki wykorzystywane są do stworzenia atmosfery barbarzyństwa<sup>74</sup> i archaiczności. Politonalność stanowiła technikę brzmieniową i narzędzie do kreowania emocjonalnego napięcia.

Centrum harmoniczne w kompozycjach Prokofiewa jest często tworzone przez ostinato, które wnosi własną treść brzmieniową. W szczególności wielopiętrowość ostinato sprzyja tworzeniu się bi- i politonalnych nadbudów. Efekty te są najbardziej słyszalne w momentach, gdy paleta orkiestrowa jest cieniowana, co pozwala na pełne docenienie złożoności stosowanej przez niego harmonii.

Prokofiew wykorzystał pełną emancypację dysonansu, co doprowadziło do likwidacji tradycyjnych napięć harmoniczych. Wykorzystanie dysonansów jako autonomicznych elementów brzmieniowych, bez konieczności ich rozwiązywania, związane jest z trendami zapoczątkowanymi przez romantyków i rozwiniętych przez szczególnie ważnych dla

---

mnie-jeśli-potrafisz’ – np. z C-dur szybka ucieczka w d-moll, zanim pojawi się Des-dur, na warunkach pianisty, tworząc jego wł., beztroską melodię.” Za: D. Niece, Prokofiev, s. 76

<sup>73</sup> S. Prokofiew, Autobiografia..., s. 174

<sup>74</sup> *Barbaryzm* – inaczej *witalizm*, pojęcie z historii muzyki określające nurt w muzyce początków XX w., charakteryzujący się gwałtownością rytmiczną, ostrością harmoniczną. Zrywał z tradycjami i wzorcami tworzenia muzyki europejskiej, poszukując inspiracji w folklorze, prymitywnych obrzędach. Artykuł R. T. Daniela w Encyclopaedia Britannica łączy pojawienie się *barbaryzmu* z twórczością I. Strawińskiego: „Rewolucyjny styl Strawińskiego, różnie nazywany ‘dynamizmem’, ‘barbaryzmem’ lub ‘prymitywizmem’, koncentrował się na nierównowadze metrycznej i dysonansie perkusyjnym i zapoczątkował dekadę ekstremalnych eksperymentów” – tłum. wł., za: <https://www.britannica.com/art/Western-music/Advent-of-electronic-composition>

kompozytora twórców: późnoromantycznego Wagnera<sup>75</sup> oraz Debussy'ego. Sam kompozytor mówi o *Suicie scytyjskiej* jako należącej do grupy najbardziej chromatyczne z jego utworów właśnie za sprawą współczesnych kompozycji francuskich i atmosfery stolicy: „Nie obyło się to bez wpływu atmosfery Paryża, gdzie nie bano się ani komplikacji, ani dysonansów, tym samym niejako sankcjonując moja skłonność do myślenia w sposób skomplikowany”<sup>76</sup>. Użycie dysonansów przestało być jedynie środkiem do rozładowania napięcia, a stało się integralnym elementem brzmieniowym.

### MELODYKA U PROKOFIEWA

Melodyka w twórczości Sergiusza Prokofiewa jest kluczowym elementem jego kompozycji i ma ścisły związek z harmonią oraz fakturą. Jest różnorodna, bogata i często zaskakująca. Melodie Prokofiewa przybierają formę prostych, dziecięco naiwnych tematów lub rozwiniętych, kompleksowych struktur zwanych „niekończącą się melodią”. Kompozytor często rozpoczynał od śpiewnego wątku, który rozwijał przez rytmiczne zróżnicowanie i przetworzenie, rzadko używając symetrycznych i regularnych melodii kantylenowych. W większych dziełach, takich jak symfonie i sonaty, możemy zaobserwować imponujące polimelodyczne nawarstwienia, które nadają utworom określony, emocjonalny klimat. Imitacyjność w muzyce Prokofiewa pojawia się jako epizodyczne ożywienie narracji muzycznej, a nie jako ścisłe formy polifoniczne.

Jego melodyka często oscyluje pomiędzy dur i moll, co nadaje jej charakterystyczną tonalną niejednoznaczność. Cecha ta jest zabiegiem artystycznym wykorzystywanym świadomie przez twórcę do wzmacniania ekspresji i uzyskiwania specyficznego wyrazu kompozycji. Aspekt melodii jest tu silnie związany z harmonią w kontekście stosowania faktury polifonicznej lub polimelodycznej. Ujawnia się ona właśnie w procesie przepływania melodii między dur i moll w strukturach wielogłosowych, nie zawsze zachowujących linearny przebieg: Prokofiew często stosował techniki polimelodyczne, w których różne głosy prowadzą niezależne linie melodyczne.

Pomimo bogactwa fakturalnego, w jego twórczości nie brakuje również przykładów ascetyczności i oszczędności środków muzycznych. Jednym z najczęściej stosowanych przez

---

<sup>75</sup> O roli Wagnera oraz Liszta w życiu artysty najlepiej świadczy fakt, że w czerwcu 1914, po egzaminach dyplomowych w Konserwatorium Petersburskim wygrał uczelniany konkurs im. A. Rubinsteina, wykonując uwerturę Wagnera do *Tannhäusera* w transkrypcji Liszta za: S. Prokofiew, *Autobiografia...*, s. 184

<sup>76</sup> S. Prokofiew, *Autobiografia*, s. 223



kompozytora efektów jest zwykły dwugłos, czasami wsparty na pojedynczych dźwiękach basowych, a innym razem subtelna, wyrazista monodia.

Melodyka w twórczości Sergiusza Prokofiewa jest różnorodna i kompleksowa, ściśle związana z harmonią i fakturą. Oscyluje pomiędzy prostotą a złożonością, często używając jako środka wyrazu tonalnej niejednoznaczności oraz polimelodyki<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Jerzy Jaroszewicz, Prokofiew, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, str. 298

## RYTM I POJĘCIA POWIĄZANE W MUZYCE: UJĘCIE BAZOWE

Obok melodii i harmonii kluczowym – a być może pierwotnym wobec wymienionych – budulcem muzyki jest rytm. Jest to pojęcie zgłębiane i opisywane przez filozofów, psychologów i muzykologów – stanowi bowiem zarówno element specyficzny dzieła muzycznego, jak i sposób zaspokajający fundamentalne potrzeby strukturyzowania/porządkowania czasu przez człowieka<sup>78</sup>. Instrumenty rytmiczne należą do najstarszych wynalazków ludzkości<sup>79</sup>. Najnowsze rozważania naukowe wskazują rytm jako konieczny warunek zaistnienia świadomości<sup>80</sup>.

Rytm muzyczny definiowany jest jako „odczucie pewnego porządku”<sup>81</sup> wskazuje długość dźwięków i pauz, a także ich punkt startowy. To najważniejszy składnik muzyki (może stanowić samodzielny element improwizacji), który definiuje jej strukturę czasową. Jest to sekwencja dźwięków i ciszy, tworząca wzorce w czasie. Rytm jest tym, co sprawia, że muzyka płynie i ma swoją dynamikę. Można go postrzegać jako szkielet muzyki, który organizuje dźwięki w regularne, powtarzalne wzorce. Poniżej zaprezentowane są pojęcia nazywające aspekty rytmu, z uwzględnieniem odniesień do muzyki jazzowej (w tym przypisanie pojęciom polskim odpowiedników anglojęzycznych), stanowiącej kluczowy aspekt formalny analizowanego w dysertacji dzieła. Dla dzieła jazzowego rytmika stanowi „osobną epopeję”<sup>82</sup> Jak zauważa Bartosz Pernal, mimo że dominującą formą indywidualnej ekspresji w utworach jazzowych jest użycie środków melodyczno-harmonicznych, o mistrzostwie świadczy

---

<sup>78</sup> Iwona Alechnowicz-Skrzypek, Czas to rytm, *Tekstoteka Filozoficzna* 2/2013, s. 24-30, dostęp z dn. 14 maja 2023 r. <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=445216>

<sup>79</sup> Instrumenty perkusyjne (rytmiczne) początkowo służyły porozumiewaniu się na odległość por. Bo Lawergren, The Origin of Musical Instruments and Sounds. *Anthropos*, 83(1/3) 1998, 31–45. <http://www.jstor.org/stable/40461485>, dost. 5 lipca 2023 r.

<sup>80</sup> „Odniesienie do pojęcia muzyki nie jest bynajmniej przypadkowe. I muzykę, i świadomość cechuje wyraźna nieciągłość. Każda usłyszana nuta, każda zauważona cecha danego obiektu (perceptu) jest niezmienna w obrębie pojedynczego okresu przetwarzania (klatki). Innymi słowy, to, czego doświadczamy w danym momencie czasowym, jest niezmiennie, stałe, nawet jeżeli bodziec ulega dalszym zmianom (dźwięk E-dur przechodzi w F-mol). [...] Tak jak w muzyce, tak w mózgu możemy zaobserwować złożoną czasową synchronizację licznych populacji komórek nerwowych, które poddają się rytmicznej oscylacji, różnej w zależności od charakterystyki trwających procesów poznawczych. Od niezaburzonego procesu synchronizacji oscylacji w specyficznych systemach ośrodkowego układu nerwowego, w szczególności kory nowej, zależy poprawne oraz wydajne poznanie, uczenie się czy intencjonalne poruszanie się” za: Aleksandra Brzostek, Piotr Dźwiniel, Jak neurobiologiczne mechanizmy leżące u podstaw powstawania rytmu korelują z istnieniem stanów świadomości?, *Młoda Psychologia*, T. 1, SWPS, Warszawa s. 497 [https://www.researchgate.net/profile/Piotr-Dzwiniel/publication/320403035\\_Jak\\_neurobiologiczne\\_mechanizmy\\_lezace\\_u\\_podstaw\\_powstawania\\_rytmu\\_korelują\\_z\\_istnieniem\\_stanow\\_swiadomosci/links/59e23a25458515393d57ee06/Jak-neurobiologiczne-mechanizmy-lezace-u-podstaw-powstawania-rytmu-korelują-z-istnieniem-stanow-swiadomosci.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Piotr-Dzwiniel/publication/320403035_Jak_neurobiologiczne_mechanizmy_lezace_u_podstaw_powstawania_rytmu_korelują_z_istnieniem_stanow_swiadomosci/links/59e23a25458515393d57ee06/Jak-neurobiologiczne-mechanizmy-lezace-u-podstaw-powstawania-rytmu-korelują-z-istnieniem-stanow-swiadomosci.pdf)

<sup>81</sup> Autorka rozumie, że definicje pojęć podstawowych podlegają ciągłym dyskusjom interdyscyplinarnym, dotyczy to także pojęcia ‘rytmu’: „precyzyjna, powszechnie akceptowana definicja nie istnieje. [...] Problem jest bez wątpienia tak stary, jak muzyka. [...] Rytm jest odczuciem pewnego porządku.” (tłum. wł.) za: Diana Deutsch (ed.), *Psychology of music*, Academic Press, New York, 1982, s. 149

<sup>82</sup> Stefan Kisielewski, *Perspektywy jazzu*, w: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008, s. 8.

swobodne i świadome kształtowanie wyrazu rytmicznego: „Na dojrzałym etapie rozwoju artystycznego zagadnienia rytmiczne (obok brzmienia i możliwości technicznych) mają znaczący wpływ na indywidualny styl gry, na kreowanie indywidualnych cech wypowiedzi artystycznej muzyka jazzowego”<sup>83</sup>.

## ELEMENTY RYTMU

**Puls (*beat*)** – oznacza podstawową jednostkę czasu, na której opiera się rytm. Można ją porównać do uderzenia serca. To pierwotne skojarzenie ułatwia zrozumienie łączności między odczytywanym przez słuchacza nastrojem muzyki a jej pulsem. W większości utworów puls jest stały, co pozwala na łatwe śledzenie rytmu i uświadomienie wynikających z niego odczuć. Puls w muzyce jazzowej jest jednym z kluczowych środków wyrazu, umożliwiających uzyskanie charakterystycznego dla tego typu muzyki wartości estetycznej:

*time (timing)* – świadome operowanie rytmem w odniesieniu do właściwego *beatu* (czyli wskazania metronomu), odnosi się do gry w stosunku do *beatu*. Może być realizowane jako granie *behind the beat, on the beat, ahead of the beat* – stanowi precyzyjną ekspresję (pulsację) w napięciu do rytmu właściwego, składając się na wachlarz środków stylistycznych twórcy jazzowego. *Time* jest elementem improwizacji rytmicznej, umożliwiającym wyrażenie emocji – wiąże się z *akcentowaniem*. Jego zastosowanie wzmacnia atrakcyjność melodii, zwiększając satysfakcję odbiorców poprzez wzmocnienie dynamiczne opozycji napięcie-uspokojenie;

*swing* – realizacja pulsacji rytmicznej wobec nadrzędnych wartości metrycznych, budowana poprzez elementy *time’u*, buduje wachlarz środków wykonawczych twórcy jazzowego (sygnatura rytmiczna);

*feeling* – sposób interpretowania warstwy rytmicznej<sup>84</sup>.

**Metrum (*meter*)** sposób liczenia, umożliwiający organizację rytmiczną zespołu. Najczęściej spotykane metra to 4/4, 3/4, 6/8, itp. Metrum 4/4 oznacza, że w każdym takcie znajdują się cztery uderzenia (puls), a każde z nich jest ćwierćnutą. Metrum nadaje muzyce strukturę i pozwala na łatwiejsze komponowanie i odczytywanie nut. W improwizacji umożliwia określenie mocnych i słabych części taktów – jest bazą dla agogiki, zastosowania *time’u* oraz polimetryczności.

---

<sup>83</sup> Por. Bartosz Pernal, Wybrane zagadnienia rytmiczne w edukacji jazzowej, Nauczanie jazzu. Historia, teoria i praktyka, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2023, s. 146

<sup>84</sup> B. Pernal, Wybrane..., s. 147

*Polimetria* – nakładanie na siebie różnych podziałów metrycznych w równolegle granych głosach utworu (w partiach jednego, wielu instrumentów lub grup instrumentów).

**Akcent (*accent*)** Akcent to wyróżnienie niektórych pulsów przez ich silniejsze zagranie. W tradycyjnym metrum 4/4, pierwszy puls w każdym takcie jest zazwyczaj akcentowany. Akcenty mogą być także nieregularne, co tworzy bardziej skomplikowane wzorce rytmiczne.

*Synkopa* – świadome przesunięcie akcentu z części mocnej na część słabszą w takcie

**Wzorce rytmiczne (*rhythmic patterns*)** – powtarzające się sekwencje dźwięków i ciszy, tworzące struktury. W muzyce rockowej popularnym rytmicznym wzorcem jest *backbeat*, gdzie akcenty są umieszczone na drugim i czwartym uderzeniu w takcie 4/4. W muzyce jazzowej wzorce rytmiczne stanowią środek indywidualnego wyrazu muzycznego; budowane są z użyciem *time*, i *polirytmiczności*

**Tempo** – to liczba miar w jednostce czasu, wyrażana jako liczba uderzeń na minutę (bpm – *beats per minute*). Wolniejsze tempo (np. 60 bpm) nadaje muzyce charakter spokojny/łagodny; tempo szybsze (np. 100 bpm) wywołuje wrażenie pobudzenia energii, zwiększenia dynamiczności. Charakterystyczna zmienność tempa może stanowić wzmocnienie dla unikatowych wzorców rytmicznych, stanowiących idiom twórcy jazzowego.

## RODZAJE RYTMÓW

**Rytm prosty** – opiera się na regularnych wzorcach i stałych metrach, np. metrum 4/4 z równomiernie rozłożonymi ćwierćnutami.

**Rytm złożony (skomplikowany)** – jest zbudowany z nieregularnych lub niejednorodnych wzorców rytmicznych; jego elementem są nietypowe akcenty oraz zmiany metrum. Przykładem mogą być rytmy używane w jazzie, które często zawierają synkopy – przesunięcie akcentu na słabsze części taktu.

*Polirytmia* – użycie kilku różnych rytmów jednocześnie. Może być uzyskiwana dzięki świadomemu rozkładowi akcentów, dającemu wrażenie zmienności metrycznej. Polirytmia zaciera podział na takty, wpływa na odczucie płynności dzieła u odbiorców.

**Dynamika** – określenie wszystkich zjawisk związanych z głośnością dźwięków i jej zmianami w utworze; znaki dynamiki: *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzato*, *sforzando*.

**Agogika** – pojęcie wprowadzone przez Hugo Riemanna. Według słownika pojęć muzycznych Jerzego Habeli to termin określający wszelkie zjawiska dotyczące zmian tempa w utworze muzycznym np. *accelerando*, *ritardando*, *ritenuto*, *rallentando*, *ritardando*, *tenuto*, *rubato*; albo termin na określenie wszelkich zjawisk dotyczących tempa w utworze muzycznym<sup>85</sup>. Według Adama Fulary pojęcie ma zastosowanie w obszarze improwizacji, jako określający „ruchliwość” muzyka prowadzącego część solową (por. *shredding* w muzyce rockowej)<sup>86</sup>.

Podobnie jak w przypadku tonalności, rytm również cieszy się szczególnym zainteresowaniem współczesnych badaczy istoty muzyki i muzyczności. Ustalenia kognitywistów dotyczące istoty rytmu są bardzo zbliżone do ustaleń związanych z tonalnością. Rytm/ rytmiczność również ma walor konsolidacyjny; daje możliwość przeżycia przyjemności wynikającej z synchronizacji i tworzącego się w ten sposób poczucia wspólnoty „Okresowość impulsów muzycznych pozwala przewidzieć porządek czasowy utworu muzycznego. [...] Synchronizacja motoryczna z muzyką często prowadzi do tzw. ‘muzycznego porywania rytmicznego’, kiedy ludzie wspólnie tańczą, śpiewają lub słuchają muzyki. Podczas tej czynności ich gesty, praca mięśni, fale mózgowe i oddech zostają zsynchronizowane, co często prowadzi do odmiennych stanów świadomości, rewitalizacji i dobrego samopoczucia”<sup>87</sup>.

Według ustaleń psychologów aspekty agogiczne wykonania utworu są niezwykle ważne w umożliwieniu i wzmocnieniu przeżyć estetycznych (odczucia satysfakcji) u odbiorców (oraz muzykujących grup) poprzez wsparcie procesu dostosowywania się i wrażenia połączenia: „Sposób wykonania [utworu muzycznego] (np. za pomocą akcentów związanych z niewielkimi zmianami intensywności, intonacji, czasu trwania i/lub barwy) służą jako dobry wskaźnik porządku czasowego muzyki [...] pojawienie się wskazówek akustycznych podkreślających akcent pomaga rozpoznać określony wzór metryczny. Dlatego niewielkie zmiany intensywności, intonacji, czasu trwania i/lub barwy poprawiają

---

<sup>85</sup> Jerzy Habela, *Słowniczek muzyczny*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998, s. 7

<sup>86</sup> Adam Fulara, *Model improwizacji polifonicznej na tle popularnych metod improwizacji w muzyce rozrywkowej*, *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, Vol. III, 2/2012, Warszawa, s. 430

<sup>87</sup> Tłum. wł., z: Piotr Podlipniak, *The biological function of musical performance features*, *Rocznik Kognitywistyczny* 8/2015, s. 51

rozpoznawanie struktury metrycznej [...] ułatwiają synchronizację. Innymi słowy, akcentowanie poszczególnych tonów w równych odstępach czasu i regularne frazowanie powoduje, że okresowość przebiegu muzyki jest łatwo rozpoznawalna i powoduje, że ludzie synchronizują się szybciej i skuteczniej”<sup>88</sup>. Obserwacja ta wyjaśnia, jak zastosowanie środków wyrazu rytmicznego charakterystycznych dla jazzu (*time'u, polimetrii, swingu, synkopy*), składających się na rytmy złożone, wpływa na uzyskanie szczególnej synchronizacji u wykonawców jazzowych oraz że może wpływać na odczuwanie niecodziennych/odmiennych stanów percepcji i samopoczucia u odbiorców.

Rytm jest kluczowym elementem muzyki, który nadaje jej strukturę i dynamikę. Poprzez kombinację pulsów, metrum, akcentów, rytmicznych wzorców i tempa, rytm definiuje charakter i emocje utworu, a zarazem odbiorców. Bez względu na gatunek muzyczny, rytm odgrywa fundamentalną rolę w tworzeniu i odbiorze muzyki – silnie oddziałując na ludzi.

#### CHARAKTERYSTYKA RYTMIKI W TWÓRCZOŚCI SERGIUSZA PROKOFIEWA – ŹRÓDŁA I WŁAŚCIWOŚCI ELEMENTÓW STYLU TWÓRCY

Rytm w twórczości Prokofiewa odgrywa fundamentalną rolę, często przybierając postać intensywnej motoryki: staccatowe pochody akordów, oktaw, podwójnych dźwięków i unisonowych figuracji, tremolanda, repetycje i arpeggia oraz martellato, aby podkreślić rytmiczną energię swoich utworów. Kompozytor wprowadzał także różnorodny podział rytmiczny szybkich figuracji oraz figury polirytmiczne z zastosowaniem przeciwstawnych artykulacji. Motoryczne fragmenty, pełne powtarzających się, rytmicznych motywów, tworzą charakterystyczną, nieprzerwaną dynamikę. Jego toccaty i *Sarkazmy* są przykładami utworów, w których rytm dominuje nad pozostałymi elementami muzycznymi, nadając kompozycjom pulsujący, energetyczny charakter.

Prokofiew często stosował polirytmię i ostinato, aby wzbogacić swoje utwory. Struktury zbudowane z przeciwstawnych rytmów i akcentów nadają jego muzyce złożoność i różnorodność. Ostinato, czyli powtarzające się motywy rytmiczne, stanowią podstawę wielu kompozycji, tworząc stabilne tło dla bardziej zmiennych elementów melodii i harmonii. W wielu utworach Prokofiew kładzie nacisk na kontrapunkt rytmiczny, gdy różne partie instrumentów prowadzą niezależne linie rytmiczne, wchodząc w skomplikowane interakcje. Ta technika przyczyniła się do wytworzenia bogatych tekstur rytmicznych, tak charakterystycznych dla jego muzyki.

---

<sup>88</sup> P. Podlipniak, *The biological...*, s. 51

Świadomie i prowokacyjnie wzmacniał elementy agogiki i rytmiki przede wszystkim w swojej wczesnej twórczości (lata 1912-1917), stając się niewątpliwie jednym z najważniejszych kompozytorów okresu przełomu modernistycznego. Nowe podejście do rytmu i tempa, które zaznaczyło się w jego wczesnej twórczości, choć szybko straciło swą ostrość na rzecz liryzmu, stało się bazą dla idiomu wyróżniającego jego styl.

W *Autobiografii* Prokofiew wyróżnił cztery etapy/ warstwy swojej twórczości, przypisując im określone wagi: „Pierwsza linia – klasyczna, rozpoczynająca się jeszcze we wczesnym dzieciństwie, kiedy słyszałem w wykonaniu matki sonaty Beethovena. Linia ta raz przyjmuje postać neoklasyczną (sonaty, koncerty), to znów naśladuje klasykę XVIII wieku (gawoty, symfonia klasyczna, częściowo sinfonieta). Druga linia – nowatorska, rozpoczyna się od tego spotkania z Taniejewem, kiedy to zaczął moje „proste harmonie”. Początkowo była poszukiwaniem własnego języka harmonicznego, następnie zmieniła się w poszukiwania języka do wyrażania silnych emocji (*Zjawa, Rozpacz, Przywidzenie, Sarkazmy, Suita scytyjska*, coś niecoś o *Romansach op. 23*, w *Graczu, Ich siedmiu, Kwintet, II Symfonia*). Chociaż dotyczy ona przede wszystkim języka harmonicznego, należą tu jednak także nowości w intonacji melodii, w instrumentacji i dramaturgii. Trzecia linia – linia tokkatowa albo, jeśli kto woli, motoryczna, wypływająca prawdopodobnie z *Toccaty* Schumana, która w swoim czasie wywarła na mnie duże wrażenie (*Etiudy op. 2, Toccata w V Koncercie* także ponownie przytłaczające figury w *Suicie scytyjskiej, Stalowym skoku* albo pasaż w *III Koncercie*) To prawdopodobnie linia najmniej cenna. Linia czwarta – liryczna: początkowo pojawia się jako liryczno-kontemplacyjna, czasami niezupełnie związana z melodyką, w każdym razie z długą melodią (*Bajka op. 3, Sny, Jesienny szkic, Romanse op. 9, Legenda op. 12*), czasami zaś związana z melodią dłuższą lub krótszą (chóry do tekstów Balmonta, początek *Koncertu skrzypcowego, Bajki babuni*<sup>89</sup>). Linia ta pozostawała niezauważona albo zauważono ją po upływie czasu. Liryki w ciągu długiego czasu odmawiano mi w ogóle i, nie podsycana, rozwijała się powoli. Za to później zwracałem na nią coraz więcej i więcej uwagi”<sup>90</sup>.

Nuta liryczna, która ostatecznie zwycięża, decydując o specyficznym wyrazie fenomenalnego stylu technicznego Prokofiewa, objawia się według uważnych krytyków bardzo wcześnie<sup>91</sup>. Rytmika, pozostając jej specyficznym nośnikiem, przekazuje równocześnie drugi,

---

<sup>89</sup> S. Prokofiew, *Autobiografia...*, s. 195

<sup>90</sup> Tamże, s. 185-186

<sup>91</sup> Por. D. Nice, Prokofiev, s. 129; W. Karatygin, współczesny krytyk w korespondencji o *Wizjach ulotnych* pisał: „Prokofiew i czułość — nie wierzysz? Sama zobaczysz, kiedy ta czarująca suita zostanie opublikowana” w: *Zeszyty Naukowe V. Poznań 1994*, s.29-30

dominujący element stylu kompozytora: groteskowość<sup>92</sup> – której kodem źródłowym są zarówno *Sarkazmy* jak i *Suita scytyjska*.

W *Sarkazmach* op. 17 kompozytor wykorzystuje rytm do budowania dynamiki, ale także do tworzenia ironicznego i groteskowego nastroju. Już pierwsze takty tych miniatur ukazują silne kontrasty dynamiczne, charakterystyczne dla stylu Prokofiewa, oraz motoryczne sekwencje, które nadają im intensywną ekspresję.

Prokofiew wkroczył w świat kompozycji w momencie umacniania się nowej estetyki w muzyce europejskiej<sup>93</sup>, będącej skutkiem romantycznej eksploracji środków harmonicznym, prowadzących do rozkładu systemu dur-moll<sup>94</sup>. Proces zapoczątkowany w okresie romantyzmu, jak pisze badaczka twórczości Prokofiewa, Zofia Lissa „zmuszał kompozytorów do szukania oparcia w innych czynnikach konstrukcji muzycznej, jak najdalszych od czynnika harmonicznego [...] znajdowali go oni w momentach agogiczno-rytmicznych, najmniej zależnych od harmoniki”<sup>95</sup>. Jak podkreśla autorka, zmiany w stylistyce, których dowodem jest *Suita scytyjska*, wytworzyły bazę nowych stosunków między elementami konstrukcji muzycznej u Prokofiewa. Doprowadziły do emancypacji rytmu: z pozycji zależności wobec harmoniki (melodyki), do roli elementu pierwszoplanowego<sup>96</sup>. Inspiracją tych przemian bez

---

<sup>92</sup> Prokofiew nie zgadzał się na używanie pojęcia *grotesque* (groteskowy) w odniesieniu do swojej twórczości proponuje pojęcie „scherzowość”: „W zastosowaniu do mojej muzyki proponowałbym zastąpić je terminem „scherzowość”, albo jeśli kto woli, trzema rosyjskimi słowami dającymi jego gradację: ‘szutka, śmiech, nasmieszka’ (żart, śmiech, ironia).” W: S. Prokofiew, *Autobiografia*, s. 185-186.

Autorka pracy decyduje się na stosowanie pojęć „groteskowy/ groteska”, bardziej utrwalonych w teorii sztuki, a zarazem szerszych niż „scherzowość/ żartobliwość”. Użyteczną, współczesną, minimalistyczną definicję „groteskowego” podaje *Britannica*: „skrajnie odmienne od oczekiwanego; niezwykle” (tłum. wł., za: <https://www.britannica.com/dictionary/grotesque>, dostęp z dn. 23 marca 2023 r.). Autorka będzie używać pojęcia głównie jako kategorii estetycznej, obejmującej obecność w dziełach sztuki (w tym muzycznych): „fantastyki, upodobania do form osobliwych, monstualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych; braku jednolitego systemu zasad rządzących [materiał utworu]; niejednorodności nastroju[...] błazenady z motywami rozpacz i przerażenia, demoniczności z trywialnością; satyryczności z bezinteresownym estetyzmem; **prowokacyjnego nastawieniem wobec utrwalonej wizji [...]** lekceważenia obowiązującego decorum i parodystycznego stosunku do panujących konwencji artystycznych” – elementy definicji za: Michał Głowiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław 2000, s. 188.

Uzasadnienie zastosowania pojęcia *groteskowy* znajduje się w ocenie autorki w autokomentarzu z „Autobiografii”, w którym kompozytor pisze o *Sarkazmie* V: „Czasami złośliwie śmiejemy się z kogoś lub czegoś, ale kiedy się przyjrzymy, widzimy, jak żałosne i nieszczęsne jest to, co zostało przez nas wyśmiane; wtedy robi się nam głupio, śmiech brzmi w uszach, lecz teraz jest to już śmiech z nas samych.” S. Prokofiew, dz. cyt., s. 193.

<sup>93</sup> W ujęciu muzykologicznym Fishera jest to przełom, który daje początek dwóm rozłącznym tendencjom: przeciwstawianiu się muzyce późnoromantycznej oraz konsekwentnemu rozwijaniu jej eksperymentów aż do powstania dodekafonii – uważa za: Bogumiła Mika, *Nowość i jej wartość w muzyce, czyli podążając tropem Dählhausa*, *Wartości w muzyce* 3/ 2010, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 72

<sup>94</sup> A. Kosińska, *Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej – refleksja aksjologiczna*, w: J. Uchyla-Zroski (red.), *Wartości w muzyce: muzyka współczesna: teatr: media*. T. 6., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2014, s. 145

<sup>95</sup> Zofia Lissa, *Integracja rytmiczna w Suicie scytyjskiej S. Prokofiewa*, w: *O twórczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materiały*. Praca zbiorowa, sekr. red. Andrzej Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962, s. 50

<sup>96</sup> Z. Lissa, *Integracja...*, s. 50



wątpienia były dzieła I. Strawińskiego, ze szczególnym uwzględnieniem premiery *Święta wiosny*, stały się one jednak elementem bazowym oryginalnego środka wyrazu: rytmiki prokofiewowskiej<sup>97</sup>. Składa się nań zaakcentowanie kolorystycznych i perkusyjnych cech fortepianu<sup>98</sup>, dzięki któremu kompozytor osiąga „nowość”, gwarantującą estetyczną autentyczność<sup>99</sup>.

Repozytorium surowca, z którego Prokofiew wytwarzał swój język do wyrażania silnych emocji była *Suita scytyjska*, której zarzucano brak melodyczności, stosowanie dzikich harmonii oraz mechaniczność rytmiki. Ekspresja – jak podkreśla Carl Dahlhaus w „Estetyce muzyki” – ma charakter paradoksalny jednocześnie „zmusza do stwarzania nowości poprzez coraz szybsze zmiany, z drugiej zaś jednak — do zachowania dzieł z minionych etapów rozwoju [...]. To, iż ekspresja muzyczna raz uzyskana staje się niepowtarzalna, motywuje dążność do zmiany; to zaś, że — by nie pozostać niezrozumianą — musi być powtarzana, uzasadnia utrzymanie przeszłości”<sup>100</sup>.

W takim właśnie sensie, w polu rytmiczno-agogicznym *Suita scytyjska*, *Wizje ulotne* oraz *Sarkazmy* stanowią inspirację kompozytorską oraz wykonawczą dzieła analizowanego w Rozdziale III niniejszej dysertacji.

---

<sup>97</sup> Prokofiew nie pisał w swych wspomnieniach zbyt wiele o Strawińskim, niemniej fakt, że jego *Alla i Lollij* zostali odrzuceni przez Diagilewa z powodu nadmiernego podobieństwa do „Święta wiosny” potwierdza, jak silny wpływ miał na niego Strawiński. Strawiński we wczesnej fazie twórczości (*Ognisty ptak*, *Pietruszki* oraz *Święta wiosny*) ujawniał odważne podejście do rytmu (jako narzędzia silnej ekspresji) oraz innowacje w zakresie harmonii i instrumentacji, otwierające drogę dla dalszych eksperymentów na ścieżce alternatywnej dla atonalności Schoenberga – u Strawińskiego – jak pisze Jarociński - pojawiają się po raz pierwszy „bieguny tonalne” tworzące poczucie harmonii w nowy sposób. Badacz pisze również wprost, że rosyjskim odpowiednikiem „Święta wiosny” (którego premiera miała miejsce w Paryżu w 1913 r.) jest w Rosji *Suita scytyjska* Prokofiewa. por. S. Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, Kraków 1974, s. 23-24

<sup>98</sup> „Żywość, pomysłowość, ‘forte’ niezwykle mnie zainteresowały, lecz odmawiałem tym utworom [*Daphnis et Chloe* Ravela oraz Strawińskiego *Pietruszka i Ognisty ptak*] prawdziwego tematycznego materiału. W baletach tych materiał był tak inny, że po prostu nie odbierałem tego jako materiału – zjawisko prawdopodobnie często spotykane wśród słuchaczy, którzy po raz pierwszy stykają się z moją muzyką.” S. Prokofiew, dz. cyt., s. 188. A. Kopińska przypisuje stworzenie podwalin tej stylistyki Strawińskiemu i Bartókowi, nie wyliczając Prokofiewa: „Przełomowa dla estetyki XX wieku, a zarazem leżąca u podwalin nowoczesnej pianistyki, okazała się jednak linia stylistyczna stworzona przez Igora Strawińskiego i Béłę Bartóka, a która kładła nacisk na rolę rytmu i uwypuklenie kolorystycznych cech perkusyjnych fortepianu.”, w tejże, *Uniwersum*, s. 145

<sup>99</sup> Carl Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, w: Carl Dahlhaus, Hans H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?* tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 105.

<sup>100</sup> Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 26

## ROZDZIAŁ III

### ANALIZA DZIEŁA

Rozdział prezentuje analizę dzieła muzycznego *Prokofiev*, inspirowanego wybranymi dziełami rosyjskiego kompozytora w kontekście roli rytmu, harmonii, melodii i frazowania.

TYTUŁY KOMPOZYCJI ZNAJDUJĄCE SIĘ NA PŁYCCIE I PODDANE ANALIZIE CD:

1. Sarkazm III
2. Unidentified Swing Or Not
3. Scythian Moon
4. Sarkazm V
5. Night
6. I Wizja Ulotna/ Impression

Spośród wszystkich stworzonych na potrzeby dysertacji kompozycji cztery są aranżacjami: *Sarkazm V*, *Sarkazm III*, *Wizja Ulotna I/ Impression*, *Night* (3. część *Suity scytyjskiej*). Dwa pozostałe: *Scythian Moon* i *Unidentified Swing Or Not* to kompozycje zainspirowane charakterystyką twórczości Prokofiewa – przede wszystkim harmonią, rytmem i nastrojem poprowadzonym na zespół Tria jazzowego.

W analizach wykorzystywane będą następujące **symbole i określenia**:

- akord molowy

-7 akord molowy dominantowy (z septymą małą)

**Maj7** – akord durowy z septymą wielką

**b** – bemol (np. b5, obniżona kwinta)

**#** – krzyżyk (np. #5, #4 – podwyższona kwinta, podwyższona kwarta)

**B** – dźwięk lub akord H

**Bb** – dźwięk lub akord B

**alt** – akord alterowany

**locrian** – skala lokrycka

**harm** – skala harmoniczna

### SARKAZM III – ALLEGRO PRECIPITATO

Pierwszy utwór wybrany do dysertacji nad dziełem „Prokofiev” prezentuje niemal wszystkie cechy prokofiewowskiego stylu. Bitonalna kompozycja jest swoistą toccatą o burzliwej dynamice ze spokojną częścią pośrodku, a po wybuchowym powrocie melodii z pierwszej części kończy się motywem ostinatowym *decrecendo*.

Przy aranżacji celowo pozostawiono oryginalne fragmenty tego utworu, gdyż suma użytych środków tworzy niepowtarzalny efekt stylistyczny i buduje jego wyraz. Dynamiczna struktura utworu składa się z nagłych zmian natężenia brzmienia i akcentach, co powszechnie uważa się za zabieg wzmacniający napięcie i niepokój.

Ostinato ósemkowe oryginalnie zostawionej partii fortepianu poprzedza czterotaktowy wstęp na zestawie perkusyjnym, również zagrany w ostinatowej motoryce, daje efekt zaskoczenia. Perkusista dokonał preparacji poszczególnych części zestawu perkusyjnego, która polega na zastosowaniu dodatkowej membrany na floor tomie, dzięki czemu instrument rezonuje w charakterystyczny „niedoskonały”, otępiały sposób. Ponadto na tomach zostały położone janczary i belle, które są wyciętymi kopułkami metalowych miseczek. Warto zwrócić uwagę na tłumienie talerza ręką, co znacząco wpływa na skrócenie wybrzmienia – to nie jest często spotykana technika w grze na zestawie perkusyjnym.

Na tej rytmicznej figurze w tonacji F#- pojawia się bitonalna melodia Bb- zagrana staccato unisono przez fortepian i kontrabas. Każde rozpoczęcie frazy w melodii jest podkreślone akordem, akcentem i dodatkowo nagłą zmianą dynamiki.

Zwrotnym punktem jest jednak kolejna część oparta na skali F# lokryckiej, która całkowicie zmienia charakter utworu. Część ta wycofuje napięcie przez zastosowanie ciekawej struktury ostinatowej i przerzedzenia rytmicznych przebiegów w partii fortepianu. Dynamiczne wyciszenie i gasnąca energia w tej części dają wrażenie rozładowania napięcia. Partia perkusji podkreśla uzyskany efekt wyjściem z rytmicznego akompaniamentu w tempie 180bpm do nagłego przejścia w *rubato*, w którym wykorzystano ekspresyjne wariacje na całym zestawie perkusyjnym, podkreślając wytracanie energii z poprzedniej części aż do kompletnego zatrzymania. Kontrabas realizuje nutę fis arco, ugruntowując harmonię i stosując *decrecendo* do całkowitego wygaśnięcia dźwięku. Ten znakomity zabieg kompozytorski Prokofiewa przenosi nas w liryczny fragment, w którym zachowano oryginalną partię lewej ręki, zapętloną w czterotaktową otwartą część improwizowaną kontrabasem. Opiera

się ona na harmonii lewej ręki drugiej części *Sarkazmu: Un poco largamente*: Gb/F, Gb/Fb, Gb/F, Gb/Fb, F#-/Eb, Ab-/Eb, Dmaj7.

45

49 accel. na cue

**Przykład 1:** Forma partii improwizowanej kontrabas i fortepianu

Ósemkowy akompaniament (*Przykład 2*) fortepianu podkreśla lirykę melodii prowadzonej przez kontrabas. Wprowadza to efekt zawieszenia w czasie, znalezienia się w próżni. Jest to partia, która nawiązuje do oryginału akompaniamentu części *Un poco Largamente*.

**Przykład 2:** Ósemkowy akompaniament na partii improwizowanej fortepianu

Zaraz po nim wyłania się część improwizowana fortepianu, która oparta jest na harmonii zaczerpniętej z dalszego odcinka. Co ciekawe, są to te same rozwiązania harmoniczne, przetransponowane o tercję małą w dół: Eb/D, Eb/Db, Eb/D, Eb/Db, Eb-/C, Abmaj/C, Cbmaj7.

Omówiony powyżej przykład nutowy (*Przykład 2*) obrazuje częsty zabieg stosowany przez Sergiusza Prokofiewa, który w ten sposób eksponuje kolorystykę innych tonacji. Partia improwizowana fortepianu ma taką samą czterotaktową formę, z tą różnicą, że rozwija się

w stopniowe *accelerando*, które dochodzi do pierwotnego tempa, by przejść do drugiej jej części *Tempo Primo*.

53 solo piano open

**Przykład 3:** Ostinatowy rytm na co drugą ósemkę o wznoszącym kierunku

Wykorzystanie ostinatowego rytmu o kierunku wznoszącym, polegającego na powtarzanych akcentach na drugą ósemkę jest kulminacją partii improwizowanej opartej na akordach z tej właśnie części. Trio realizuje ten fragment dwukrotnie z zapisanymi akcentami.

**Przykład 4:** Ostinatowe rozpoczęcie drugiej części partii improwizowanej fortepianu

Na powyższym schemacie harmonicznym widać, jak fortepian prowadzi improwizację, która rozpoczyna się ostinatowymi ósemkami. Powszechnie uważa się to za zabieg, który podtrzymuje napięcie i charakteryzuje się nieustępliwością, co w tym przypadku stanowi świadome nawiązanie do cech charakterystycznych dla stylu Sergiusza Prokofiewa.

Ostatni przebieg formy improwizowanej fortepianu z mocno zrytmizowanymi akordami wykonanymi oburącz wskazują na kulminację tej części i podkreślają przejście do części

następnej. Ponowne wykorzystanie rytmu ostatecznego jest kolejnym dowodem na konsekwentną inspirację twórczością Prokofiewa.



**Przykład 5:** Ostateczne akordy obręcz partii improwizowanej fortepianu

Po otwartych improwizowanych formach pojawia się kolejny oryginalny fragment kompozycji. Prokofiew dokonał ciekawego zabiegu harmonicznego w przedostatniej części *Sarkazmu* – dysonansową harmonię z czołowej części opartej na akordach Bb- i F#- przetransponował o tercję wielką- D- i F#-.



**Przykład 6:** Fragment przedostatniej części *Sarkazmu III*

Utwór wieńczy partia improwizowana perkusji na zapętłonym riffie charakteryzujące się dynamicznością, energetycznością i dużym wolumenem brzmienia. Jego brzmienie nawiązuje do czterotaktowego wstępu do utworu, gdzie perkusista zastosował bell. Polirytmiczne improwizowane frazy wzmacniają natarczywy wyraz *Sarkazmu*.

Finalna część utworu to cytat ostatniego przywołanego fragmentu oryginału, oparta na tych samych dwóch nałożonych na siebie tonacjach F#- i Bb-. Warto dostrzec również ponowne uspokojenie, spowolnienie i wyciszenie utworu z podobnym jak u Prokofiewa efektem „gasnącej energii”.

67

71 *8<sup>va</sup>*

75 (8)

79 *8<sup>va</sup>*

82 *rit.* *8<sup>va</sup>*

solo drums

dim.

**Przykład 7:** Ostatnia część *Sarkazmu III* z partią improwizowaną perkusji na riffie wykonywanym przez fortepian i kontrabas

## UNIDENTIFIED SWING OR NOT – UTWÓR INSPIROWANY

Kompozycja zainspirowana charakterystyczną dla wczesnej twórczości Prokofiewa ostrą i wyrazistą harmonią oraz ostinato rytmicznym. Zdecydowane Intro, część A i B i partia improwizowana fortepianu, przechodząc w rubato, aż do całkowitego wyciszenia, prezentuje część improwizowaną kontrabas. Pod względem formalnym jest to świadome odwołanie do stylu utworów Sergiusza Prokofiewa.

Kompozytorka celowo unika tworzenia wyłącznie na podstawie nawiązań formalnych, by muzyka osiągnęła efekt naturalnie spójnej formy i wyrazu.

Otwarta forma intro w rytmie swingowym rozpoczyna kompozycję. Jej zdecydowany charakter podkreślają frazy improwizowane fortepianu nacechowane silną rytmiką. Poniżej zaprezentowano kilka przykładów, które łączy wyrazista, silna motywika.



*Przykład 8:* Partia improwizowana fortepianu o silnej motywice

Otwarta forma intro stanowi wprowadzenie w dwa główne tematy części A i B opierających się na akordach, które następują w odległościach często występujących w utworach Prokofiewa: w poniżej prezentowanym przykładzie odnaleźć można następstwa akordów w odległości tercji małej i wielkiej.

Progresja harmoniczna oparta na dystansie tercji wielkiej w dół jest widoczna w pierwszym takcie części A pomiędzy 1-2 (C6) i 3-4 (Ab#5) dźwiękiem melodii i podstawy



akordu. Analogiczne połączenie, ale o tercję małą występuje również w 4 takcie i łączy akordy Eb i Cmaj67. Na przełomie 9 i 10 taktu ma miejsce ten sam zabieg zbudowany na akordach Dmaj oraz Bmi6 oddalonych o siebie ponownie o tercję wielką. Choć paralelizm akordowy w podanych połączeniach nie odbywa się tak bezpośrednio jak u Prokofiewa, wpływ rozwiązań stosowanych w jego kompozycjach jest widoczny – zbliżone skoki interwałowe nie mają znamion symetrii tak jak w utworach rosyjskiego kompozytora, stanowią twórcze przekształcenie źródła inspiracji. Prokofiew i jego twórczość uruchamiają w dziele stworzonym i analizowanym proces analogiczny do procesu, jaki inicjowały w czasach swojego powstania. Zastosowana w *Unidentified Swing or Not* harmonia na charakterystyczna dla źródeł inspiracji tonalność niejednoznaczność, oscylowanie między dur-moll. Autorka dzieła kontynuuje spuściznę Prokofiewa, odmawiając tworzenia sztucznych kopii jego zabiegów harmoniczych i melodycznych.

Dialog lewej i prawej ręki w głównym temacie jest prowadzony po akordach, które wielokrotnie pojawiły się w utworach uprzednio analizowanych, a są to m. in: akordy molowe z septymą zwiększoną, akordy zwiększone, akordy z podwyższoną kwintą oraz z użyciem dwóch tercji.

Melodia prowadzona przez prawą rękę w wielu miejscach wyprzedza linię basu, co wywołuje efekt natarczywości i nadaje kompozycji niespokojny nastrój. Prokofiew upodobał sobie ten zabieg w III części *Suity scytyjskiej*, która została przedstawiona w przykładach nutowych (*Przykłady 40 i 41*).

# Unidentified Swing or Not

Kasia Pietrzko (inspired by S.Prokofiev)

**Very fast** ♩ = 210

**INTRO** -walking around C 1/2 1

**A**

Piano

Double Bass

7

Pno.

Db.

12

Pno.

Db.

**Przykład 9:** Część A utworu inspirowanego *Unidentified Swing or Not*

Występująca w części A polirytmiczna struktura opiera się na dwóch nałożonych ościnowych rytmach: melodia ćwierćnutowa prawej ręki wraz z przeciwnym rytmem ćwierćnut z kropką w kontrabasie i lewe ręce fortepianu. Wykorzystany zabieg rytmiczny kreuje emocjonalne napięcie – ościnowy charakter jest utrwalonym w kontekście Prokofiewa środkiem wyrażania silnych uczuć.

Łącznikiem części A i B jest dwutaktowy motyw eksponowany poniżej (*Przykład 10*), który nawiązuje stylistycznie do jednego z przebiegów *V Sarkazmu* przedstawionego poniżej (*Przykład 11*). Zarówno w oryginale jak i utworze inspirowanym obydwa przykłady wykazują analogiczną dynamikę, opadający układ melodii i „szorstki” charakter. Motyw nosi również cechy atonalne.



**Przykład 10:** Dwutaktowy łącznik części A i B w metrum 3/4 kompozycji *Unidentified Swing or Not* (3-4 takt)



**Przykład 11:** Takty 3-5 z *Meno mosso subito* *V Sarkazmu* S. Prokofiewa

Część B (prezentowana w *Przykładzie 12*) opiera się na *groovie* na 5/4 z zastosowaniem akordów Gb/F oraz Emaj/C. Na drugim akordzie w drugim takcie tej części warto zwrócić uwagę na drugą tercję – prócz wielkiej również małą pojawiającą się w melodii. Dodaje to całemu brzmieniu mocnej dysonansowości i szorstkości, co w połączeniu z niesymetrycznym metrum wzmacnia sarkastyczny wyraz kompozycji inspirowanej.

2

16

**B**

Pno.

Db.

20

Pno.

Db.

24

Pno.

Db.

27

Pno.

Db.

The musical score consists of two staves: Piano (Pno.) and Double Bass (Db.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 16 through 30. A section marker 'B' is placed above measure 16. The piano part features a melodic line with grace notes and rests, while the double bass part provides a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols Gb/F and E/C are indicated above the notes.

*Przykład 12: Część B utworu inspirowanego Unidentified Swing or Not*

Po improwizowanej części fortepianu przechodzącej rubato do całkowitego wyciszenia wyłania się partia improwizowana kontrabas oparta na dwóch funkcjach Cmaj7 Bb/F. Zapisane układy akordów w partyturze fortepianu (Przykład 13) są nawiązaniem do oryginalnego fragmentu *V Sarkazmu*, przywołanego poniżej (Przykład 14).

37

Pno.

Db.

C

D

do rubato, zostaje sam fortepian

70bpm

dołącz, gdy pojawi się puls

rubato

C

D

do rubato, zostaje sam fortepian

70bpm

dołącz, gdy pojawi się puls

rubato

**Przykład 13:** Takty 3-6, fragment w metrum 3/4 utworu *Unidentified Swing or Not* prezentujący zapis układów akordów pod partię improwizowaną kontrabas

pp

mp

f con Ped.

sf

sf

sf

veloce

**Przykład 14:** Takty 3-5 z *V Sarkazmu* S. Prokofiewa

W analizowanym fragmencie kontrabas prowadzi melodię przede wszystkim po zapisanych funkcjach, ale pojawiające się wychylenia, ukierunkowane w stronę charakterystyki Prokofiewa, nadają całości większej głębi, wzmacniając zaciekawienie odbiorcze.

W poniższym przykładzie (*Przykład 15*) warto zwrócić uwagę na 3 takt, w którym kontrabasista stosuje kwintę zwiększoną, często obecną w dziełach Prokofiewa.



**Przykład 15:** Zastosowanie kwinty zwiększonej w partii improwizowanej kontrabasu

W kolejnym wyciągu partii kontrabasu poniżej w pierwszym takcie widzimy dźwięki d, cis, a, które to wskazują na zastosowanie akordu Dmaj7, który jest wychyleniem o sekundę wielką od funkcji zapisanej. W trzecim takcie przykładu jest ponownie zastosowane to samo wychylenie. Trzecim dowodem jest analogicznie użycie harmonii w szóstym takcie poniżej.



**Przykład 16:** Stosowanie wychylenia akordowego o sekundę wielką w partii kontrabas, takt 1,3,5.

*Unidentified Swing Or Not* wieńczy prezentacja melodii z części A, tym razem w tempie rubato z przyśpieszeniem w części środkowej tematu aż do efektu rozmycia ostatniej nuty i rozproszonego akordu Fmaj7#5.

## SCYTHIAN MOON – UTWÓR INSPIROWANY

Prokofiew sięgał po efekty bitonalności, które zostały zapoczątkowane przez Debussy'ego i Straussa, a rozwinięte przez Ravela i Strawińskiego. W *Suicie scytyjskiej* agresywne bitonalne fragmenty oraz ostre brzmienia uwypuklają barbaryzm tak charakterystyczny dla tego konkretnego utworu, jednocześnie stają się autonomicznymi efektami, tworzącymi estetykę późniejszych dzieł kompozytora.

Powszechnie uważa się, że *Suita* stanowi jedno z najważniejszych dzieł na drodze poszukiwania unikatowego wyrazu przez Prokofiewa. Barbaryzm przejawia się w surowych dysonansach i energetycznych rytmach.

Charakterystyczne dla Prokofiewa ostinato tworzy centralizację, która sprzyja zbudowaniu wyższych bitonalnych struktur harmonicznym. Dzięki niemu zostaje wyeksponowana harmonia, która we fragmentach o większej ruchliwości, nasyconych brzmieniowo jest przejawem budowania masy dźwiękowej i przeważnie prowadzi do kulminacji ruchowo-dynamicznej, czym skupia na sobie uwagę.

W wybranym fragmencie, będącym elementem inspiracji, motyw oparty jest na kilku rejestrach, a melodia ma charakter chromatyczny i opadający. Jak powszechnie wiadomo rytm w *Suicie scytyjskiej* stała się kluczowym spoiwem, co wpłynęło na rolę wyżej wymienionych czynników. Jak już wspomniano w rozdziale I, w 1914 r. Diagilew zamówił u Prokofiewa muzykę do baletu *Ałła i Łollij*, która została odrzucona. Kompozytor przekształcił ją z powodzeniem na muzykę symfoniczną, w której zachowane zostały elementy programowości, które złożyły się na unikatowy styl twórcy. Walory harmoniczne dzieła równoważą rytm, który bez wątpienia wiezie prym, stając się w powszechnym odczuciu głównym obszarem innowacji i wiodącym środkiem wyrazu silnych emocji.

Wybrany na potrzeby niniejszej dysertacji fragment *Suity scytyjskiej* obrazuje ścieżkę rozładowania energii i wyciszenia pobudził wyobraźnię autorki do napisania tematu w oparciu o akordy zaczerpnięte ze wskazanego urywku. W przypadku kompozycji przeznaczonej dla Tria jazzowego czynnik kolorystyczny muzyki jest słabszy i nie jest w stanie wybrzmieć tak mocno jak w orkiestrze symfonicznej, co stało się wyzwaniem i sprawiło, że praca nad utworami inspirowanymi twórczością Sergiusza Prokofiewa skupiała się również na odnalezieniu nowej jakości brzmienia w zespole Tria.

W wybranym fragmencie I części *Suity* materiał melodyczny jest widocznie jednolity, mimo że melodyka nie jest głównym ogniwem tego dzieła. Stanowi ona jednak w ocenie autorki sumę koncepcji kompozytorskiej.

Podczas przygotowania kompozycji autorka analizy korzystała z transkrypcji fortepianowej Sama Raphlinga, wydanej przez Lyra Music Company.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system, labeled with a boxed '4' and measure number 34, features a treble staff with a melodic line marked with accents and a bass staff with a supporting line. Dynamics include *fff* and *ten.* (tenuando). The second system, starting at measure 38, includes a *dim.* (diminuendo) marking. The third system, starting at measure 42, also includes a *dim.* marking. The fourth system, starting at measure 46, continues the melodic and harmonic development. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

*Przykład 17:* Wyciąg fortepianowy partytury I części *Suity Scytyjskiej* numer 4-5



6

50 *mf* *ped.* \* *ped.*

53 *dim.*

56 *p* *mp*

59

Przykład 18: Wyciąg fortepianowy partytury I części *Suity Scytyjskiej* numer 6-7

Kompozycja *Scythian Moon* to ballada inspirowana harmonią fragmentu I części *Suity scytyjskiej: The Adoration of Veles and Ala* od 4 do 7 numeru w partyturze. Po improwizowanym

wstępie zespołu pojawia się rytm ostatek c g wykonany przez kontrabas i niski rejestr fortepianu.

Na tak stworzonej bazie pojawia się główny temat oparty na harmonii wybranego fragmentu. Melodia jest poprowadzona bitonalnymi akordami w prawej ręce partii fortepianu. Zastosowana motywika w głównym temacie części A i B jest silna, a melodyka przejrzysta i oszczędna. Analizując harmonię części A utworu *Scythian Moon* można dostrzec, że drugi akord to B-maj7b5 położony na C5. Takie współbrzmienie można znaleźć również pod numerem szóstym w partyturze I części *Suity scytyjskiej*. Jest to czwarty akord w pierwszym takcie.

W trzecim takcie części A utworu inspirowanego znajdujemy akord Bbmaj7#5 oparty na C5. Ten bitonalny akord jest zaczerpnięty z I części *Suity* pod czwartym numerem partytury w trzecim takcie – jest to pierwszym akord (*Przykład 17*). W 7 takcie części A utworu inspirowanego to ten sam akord, z tym że akord w prawej ręce położony jest w przewrocie septymowym.

Kolejnym dowodem inspiracji jest intrygujący akord w ósmym takcie części A – Fmaj7#5 położony na C5. Analogiczne współbrzmienie możemy dostrzec pod numerem 6 w partyturze I części *Suity* w czwartym takcie.

Kolejnym akordem analizowanego fragmentu jest o ton wyższy Gmaj7#5 położony na C5. W *Suicie scytyjskiej* ten sam akord znajduje się o takt dalej – w piątym takcie pod 6 numerem w partyturze wyciągu fortepianowego (*Przykład 18*).

# Scythian Moon

Katarzyna Pietrzko/inspired by S.Prokofiev

**Moderato** ♩ = 95

free impro smoothly come in to groove 1.

Piano

**Moderato** ♩ = 95

free imprc smoothly come in to groove 1.

Double Bass

**A**

7 2.

Pno.

**A**

2.

Db.

13

Pno.

Db.

**Przykład 19:** Część A utworu inspirowanego *Scythian Moon*

Część B bogata jest w równoważne akordy, a jeden z nich pojawia się w tej kompozycji po raz pierwszy. W piątym takcie części B zwraca uwagę akord Dbmaj7#5, który oparty jest jak wszystkie akordy na ostinatowym C5. To współbrzmienie rozpoczyna 1 takt pod 7 numerem partytury wyciągu fortepianowego *Suity*. Po ekspozycji tematu następuje partia

improvizowana fortepianu, której forma opiera się na akordach pochodzących z tematu. Opisany fragment części B widoczny jest poniżej (*Przykład 20*).

2

19 **B**

Pno.

Db.

25

Pno.

Db.

solo piano

Dmaj7/C

solo piano

Dmaj7/C

31

Pno.

Db.

4

B $\flat$ ( $\sharp$ 5)/C

8

C

41

Pno.

Db.

after solo, on cue

**C**

Fmaj7( $\sharp$ 5)/C

Gmaj7( $\sharp$ 5)/C

D $\flat$ maj7( $\sharp$ 5)/C

Gmi7maj7

after solo, on cue

**C**

D $\flat$ maj7( $\sharp$ 5)/C

Gmi7maj7

*Przykład 20:* Część B utworu inspirowanego *Scythian Moon*

W kolejnych przykładach nutowych zaprezentowane zostały wybrane frazy z partii improwizowanych fortepianu, które prezentują zastosowanie harmonii inspirowanej wybranym przez autorkę fragmentem I części *Suity* od 4 do 7 numeru partytury.

Improwizowaną partię fortepianu otwierają cztery pasáže w górnym rejestrze, które wykazują cechy motywiczne. Wszystkie mają układ wznoszący i kończą się interwałem skierowanym w dół. Opierają się na harmonii, która również występuje w temacie wyżej przedstawionego utworu źródłowego, a są to Dmaj7/C oraz Bb5#/C.

W analizowanym fragmencie zastosowana została technika wykonawcza *ad libitum* na trwającym ostinato rytmicznym wykonywanym przez kontrabas. Dzięki zabiegowi uzyskany został efekt rozmycia, plamy harmonicznej.

**Przykład 21:** Początek formy improwizowanej fortepianu opartego na pierwszym akordzie formy Dmaj7/C

W miarę rozwoju improwizacji zaczyna ona nabierać charakteru i zdecydowania. W poniższym przykładzie (Przykład 22) widzimy zapis nutowy fragmentu partii improwizowanej fortepianu opartego na akordzie Bb5#/C, który opiera się na ósemkowych przebiegach ukazujące cechy motywiczne. Ostatni akord pojawiający w *upbeacie* (ostatni ósemka czwartego taktu) i wprowadzający następny akord to zabieg często stosowany w muzyce jazzowej jako wzmocnienie (*podkręcenie*) rytmu i zwiększenie ciężenia harmonicznego.

U Prokofiewa taki zabieg występuje w nieco innym świetle oraz w innej roli – w III części *Suity scytyjskiej: Night* (Przykłady 40 i 41). Tu melodia bardziej podąża za harmonią, która pojawia się ósemką przed jej prezentacją.



**Przykład 22:** Partia improwizowana fortepianu opartego na akordach formy Bb5#/C oraz C

Pokazany poniżej fragment oparty na akordach Dmaj7/C oraz Bb5#/C ilustruje pracę motywiczną partii prawej ręki prowadzącej melodię z *compingiem* lewej ręki, grających naprzemiennie w pierwszych dwóch taktach. W kolejnych taktach dialog muzyczny ewoluuje przez zagęszczenie rytmizacji. Co ciekawe, tutaj również zauważalne jest wyprzedzenie o ósemkę w *upbeacie* przed wprowadzeniem kolejnego akordu formy improwizacji. Zabieg ten ponownie zwiększa napięcie. Od tego fragmentu sekcja rytmiczna aktywnie rozwija swoją grę w kierunku *compingu* w stylistyce bardziej *groovowej*. Perkusista zastosował tutaj rytmikę z użyciem talerza, w który uderza co drugą ósemkę, podkreślając charakter motywiki fortepianu.



**Przykład 23:** Fragment części improwizowanej fortepianu opartej na akordach Dmaj7/C i Bb5#/C

Zagęszczenie rytmiki w zaawansowanej fazie improwizacji na akordach Fmaj7#5 i Gmaj7#5 świadczy o jej naturalnym rozwoju. Frazy opierają się na przebiegach szesnastkowych i trzydziestodwójkowych układających się linearnie lub pasażowo. Powszechnie uważa się, że zastosowanie akordów z kwintą zwiększoną buduje napięcie, co bez wątpienia dzieje się w prezentowanym wyciągu z partii improwizacji.



**Przykład 24:** Fragment części improwizowanej fortepianu opartej na akordach Fmaj7#5C i Gmaj7#5/C

Po improwizowanej części następuje łącznik, który scala część właśnie omówioną z ostatnią ekspozycją tematu. Łącznik ma za zadanie wyciszenie nastroju i ponowne naturalne wprowadzenie tajemniczości i ostinata rytmicznego pod melodię głównego tematu kompozycji. Jego harmonia opiera się na fragmencie I części *Suity scytyjskiej* pod numerem 7 partytury. (Przykład 17 i 18)



**Przykład 25:** Łącznik scalający część improwizowaną z ostatnią ekspozycją głównego tematu

Ostatnim fragmentem, na który warto zwrócić uwagę w analizie kompozycji *Scythian Moon*, jest poniższe czterotaktowe ostinato na wstępie przed częścią A w wysokim rejestrze fortepianu zagrane w dynamice piano. Można dostrzec tu dwa ostinata występujące tym samym momencie, ponieważ w omawianym wstępie pojawia się również ostinato kontrabasu i lewej ręki fortepianu.

To swoiste połączenie cech wcześniej wspomnianego łącznika i wstępu przed częścią A. Ma ono funkcję stabilizacji nastroju, wyciszenia, stworzenia fundamentu przed wejściem melodii finalnej.



*Przykład 26:* Ostinato przed ostatnią prezentacją tematu



## SARKAZM V

Choć S. Prokofiev nie lubił określania swojej muzyki jako groteskowej, to *Sarkazm V* niewątpliwie jest przykładem takiej właśnie kompozycji. To utwór o dwoistym charakterze z intensywną lawiną akordów o dysonansowym brzmieniu w polimetrycznym przebiegu. Kompozycja oddziałuje na wykonawcę i odbiorcę dzięki środkom wyrazu wzmacniającym napięcie: motoryce oraz skracaniu i wydłużaniu form ostinatowych. W. Andrzejewski za Zofią Lissą nazywa obecny w początkowym fragmencie *Sarkazmu V* zabieg zacieśniania metrum „strettem rytmicznym”<sup>101</sup>. Zabieg został wykorzystany również w aranżu na trio fortepianowe.

W pierwszym przykładzie obserwujemy ruch ósemkowy, jednostajny z akcentowanymi akordami i zmiennym metrum 2/4 na 3/8 a następnie 4/4 na 3/8 jest doskonałym środkiem budowania napięcia i kreowania wyrazu „ironii”, czy jak sam Prokofiev to określił „złośliwości”<sup>102</sup>. W czołowym fragmencie *V Sarkazmu* motoryczne ostinato staje się budulcem zasadniczym.

**Sarcasm V**

Piano

Prokofiev/ arr. Kasia Pietrzko



Przykład 27: *V Sarkazm* t.1-12

<sup>101</sup> W. Andrzejewski, *Zeszyty naukowe V*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 1994, str.32-36

<sup>102</sup> Por. z komentarzem w „Autobiografii” oraz z obserwacjami T. Schippergesa oraz R. Harlow’a przywołanymi w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, por. str. 10 wraz z przypisami.

Kolejny przykład ukazuje melodyczny przebieg partii fortepianu zagrany unisono z kontrabasem. Przebieg kończy pierwszą szybką część Sarkazmu, przechodzi *attaca* w partię improwizowaną perkusji, które jest impresyjnym komentarzem, podkreślającym rytmiczny i emotywny nastrój utworu. Po tym fragmencie następująca część *Andantino*, która jest wprowadzona unisono przez fortepian i kontrabas na wciąż trwającym solo perkusji. Migoczące, czterodźwiękowe sekundy o charakterze *ostinato* stanowią tworzywo dla płynnie pojawiającej się improwizacji fortepianu. Zastosowane równocześnie *accelerando* otwiera czterotaktową, otwartą formę improwizacji.

2 Piano

28 **B**

32 accel. - - - - -

36 =158

39 **C** Ab7phrygian

solo open piano around groove swing/even 8ths

*Przykład 28: Sarkazm V, część B i C, aranżacja K. Pietrzko*

Ten fragment prowokuje do interakcji i gry zespołowej – rozpoczyna partię improwizowaną fortepianu, gdzie już na samym jego początku możemy doszukać się akordów zaczerpniętych z utworu bazowego i przetworzenia ich w motyw rytmiczny (Przykład 29).



*Przykład 29:* Wejście partii improwizowanej fortepianu części C

Początek tej części nawiązuje poprzez ościnatową rytmikę do powtarzanych akordów w części *Andantino V Sarkazmu* (Przykład 30).

*Andantino.*  
*irresoluto*  
*pp una corda*

*tre corde*  
*pp*

*lamentevole*  
*ppb*

*Przykład 30:* Fragment *V Sarkazmu*, część *Andantino*, z prezentacją akordów w 14 takcie.

Są to podwójnie zagrane akordy przesunięte w różnych odstępach, co wzmacnia charakter „natarczywości” w prezentowanej interpretacji. Stanowią one też podstawę do pełnego temperamentu wejścia w partię improwizowaną i podkreślenie stylu utworu. Pierwszy akord zastosowany w ostatniej mierze pierwszego taktu jest akordem zaczerpniętym z oryginalnego utworu, którego fragment zamieszczono poniżej. To czterodźwięk oparty na skali As dur frygijskiej, składający się z dźwięków a h ges as. Kolejne dwa opierają się na akordzie G-b6 i F-b6, z których ten pierwszy stanowi wychylenie chromatyczne często spotykane u Prokofiewa. Można je również potraktować jako inspirację układem akordu, wówczas możemy je zinterpretować jako akordy Ebmaj7 i Dbmaj7. Taki układ możemy spotkać w części *Andantino* w akordzie G7 #5 (*Przykład 31*).



**Przykład 31:** Fragment V *Sarkazmu*, część *Andantino*, z prezentacją wykorzystanych akordów od 3 do 6 taktu

Kształt pierwszej frazy improwizacji (*Przykład 32*) i uwzględnienie szybkiego tempa wykonania wykazuje nawiązanie do motywu pochodzącego z *II Sarkazmu*, który dla porównania zamieszczono poniżej (*Przykład 33*).

Zarówno we fragmencie źródłowego utworu Prokofiewa jak i prezentowanej improwizacji pierwsze nuty opierają się na akordzie durowym z septymą wielką. Frazę kończy w obu przypadkach kwarta czysta.

W drugiej części taktu widoczny jest zmodyfikowany harmonicznie początek frazy, natomiast forma wznosząca, zakończona interwałem prostym, opadającym, wskazuje na pracę motywiczną.

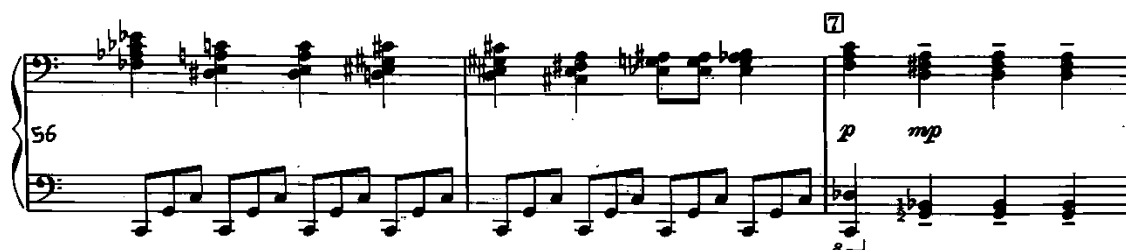


Przykład 32: Fragment partii improwizowanej nawiązujący do motywu z II Sarkazmu

Przykład 33: Fragment II Sarkazmu – wznoszące frazy zakończone kwartą

Poniżej zaprezentowano kolejny fragment improwizacji potwierdzający konsekwencję i nieustępliwość w prowadzeniu melodii. Dodatkowym atutem jest *comping* lewej ręki, który wzbogaca harmonicznie linię melodyczną akordami w ruchu wznoszącym. Są to akordy F-6, F-maj7, w drugim takcie pojawia się Bb-maj7 (zastosowany przez Prokofiewa w I części *Suity*

scytyjskiej – Przykład 34) *Comping* lewej ręki trzeciego i czwartego taktu wybranego fragmentu opiera się na akordach septymowych i nonowych bez prymy akordu. Na tle akompaniamentu prawa ręka rozbudowuje melodie i dźwięki chromatyczne i dodatkowo przechodzi z ósemek w triole, co przyspiesza bieg melodii i nadaje jej „nieustępliwego” charakteru.

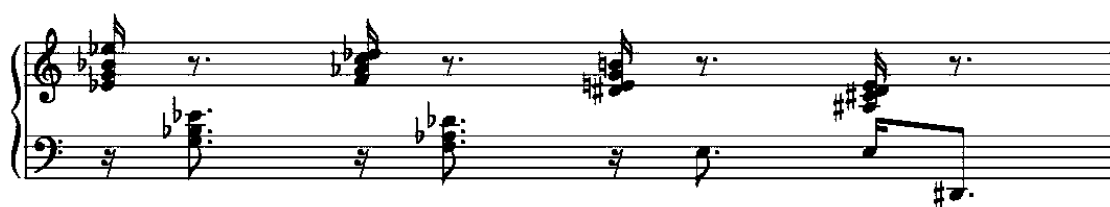


**Przykład 34:** Partytura I części *Suity Scytyjskiej* pod numerem 7 prezentująca zastosowaniem akordu molowego z septymą wielką



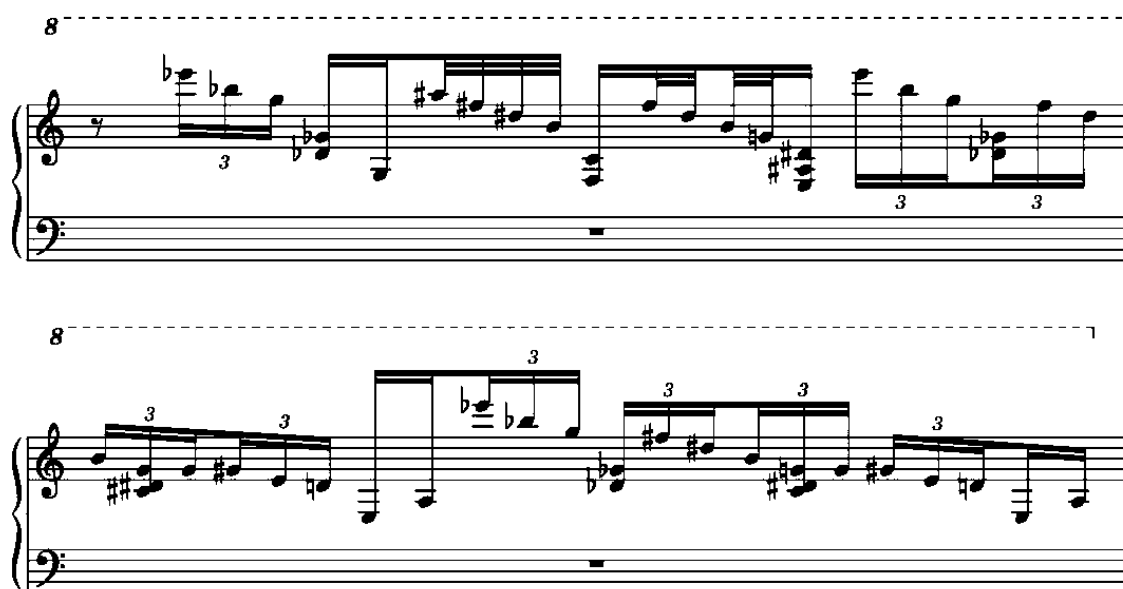
**Przykład 35:** Wznoszący, nieustępliwy charakter melodii improwizowanej fortepianu z zastosowaniem akordów z twórczości S. Prokofiewa

Podany przykład nosi znamiona energiczności i nieprzewidywalności. Burzliwą gwałtowność podkreśla ostinato rytmiczne trwające przez cały takt. Mimo że jest to tylko fragment solówki, wyraźnie odnosi się do wczesnej muzyki Prokofiewa, charakteryzującej się natarczywością – nawiązania zostały wykorzystana przez autorkę w celu uzyskania efektu nieprzewidywalności.



**Przykład 36:** Ostinato rytmiczne w partii improwizowanej, nacechowane energetycznością i gwałtownością

Kolejny, zaprezentowany poniżej, fragment (*Przykład 37*) ukazuje zastosowanie cyklu pasaży po rozłożonych akordach Eb, B i Gmaj7#5 w opadającym przebiegu. W opracowaniach powszechnie przyjmuje się, że to właśnie ten typ powtarzalności – widoczny w przywołanym odcinku improwizacji – jest jednym z podstawowych środków stabilizacji dźwiękowej u Prokofiewa. Warto zwrócić uwagę, że te trzy akordy są położone w odległości tercji wielkiej od siebie. Taki zabieg można również dostrzec w przedostatniej części *III Sarkazmu* analizowanej na stronie 38 (*Przykład 6*).



**Przykład 37:** Cykl pasaży po rozłożonych akordach Eb i B oraz Gmaj7#5 w opadającym przebiegu w partii improwizowanej fortepianu

Można przyjąć, że jest to poruszanie się po akordzie zwiększonym, który dzieli oktawę na trzy równe części<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> Podobny zabieg występuje w twórczości Johna Coltrane'a, który zapożyczył ideę podziału oktawy na trzy symetryczne części od Nikołasa Slonimskiego. Slonimski w książce „Treasures of scales and melodic patterns” zamieścił wszystkie możliwe następstwa dźwięków. Wiele wskazuje na to, że stamtąd zaczerpnął ideę

Ostatni zaprezentowany fragment improwizacji fortepianowej (*Przykład 38*), charakteryzuje się wysoką energią. Wynika ona z dynamizmu opartego na mocnym akcentowanym motywie ostinatowym, który przesuwany jest o ósemkę triolową. Powtarzana sekwencja oparta również o nałożenie dwóch wartości, ósemkowych i triolowych daje wrażenie poruszania się w innym rytmie, niż towarzyszący przez całą partię improwizowaną ósemkowy *feeling swingowy*. Zabieg ten jest wykorzystywany w twórczości Prokofiewa już na samym początku I części *Suity scytyjskiej* (*Przykład 39*). We współbrzmieniach dodatkowo zostały wykorzystane interwały sekund, co jest częstym zabiegiem u Prokofiewa, widocznym w przywoływanych fragmentach jego twórczości (por. *Przykłady 30, 33, 34*).



**Przykład 38:** Energetyczny fragment oparty na akcentowanym motywie ostinato

---

harmoniczną John Coltrane wykorzystał w kompozycji *Giant Steps*. Zrealizował tam koncepcję tonalnych płaszczyzn opartą o podział oktawy na trzy równe części.



Сергей Прокофьевъ } Op. 20.  
Serge Prokofieff }  
1914.  
Edited by F. H. Schneider.

**Allegro feroce.**

Piatti I. colla bacchet, di Tamb. milis.

Tregl.

Tambur.

**Allegro feroce.**

Przykład 39: I część *Suity Scytyjskiej* nałożenie wartości rytmicznych ósemkowych i triolowych

## NIGHT

Analizowany utwór to oparta na dwóch motywach z III części *Suity scytyjskiej* tajemnicza ballada, zwieńczona dokończonym tematem, którego zadaniem jest wygaszanie emocje po niespokojnych i mistycznych harmoniach oryginału. *Night* stroni od dominantowych rozwiązań i ciężów harmoniczych.

Kompozycja rozpoczyna się czterema powtarzanymi akordami od najwyższego rejestru aż do oktawy małej w tempie *rubato* w części A, po których następuje rozwiązanie na akordzie lokryckim w tonacji A. Muzycy zostają na otwartej czterotaktowej formie improwizowanej, by zbudować nastrój dla następującej części B. W tym celu użyte zostały liczne środki kolorystyczne – delikatne przebiegi w górnym rejestrze fortepianu, repetycje, motywy powtarzanych sekund wielkich transponowane w różne rejestry. Partia improwizowana fortepianu przechodzi do interpretacji harmonii części B, która została przedstawiona w partyturze poniżej (*Przykłady 40 i 41*). Mistyczną aurę utworu dopełnia perkusja, która w tempie *rubato* swobodnie akompaniuje z zastosowaniem preparacji w postaci szeleszczących kawałków papieru, wzbudzania talerza perkusyjnego palcami. Kontrabas i perkusja podążają za fortepianem, zostawiając mu przestrzeń do swobodnej interpretacji frazy.

**A** *Rubato*

Piano

Double Bass

8va

Eb/D $\flat$  C/E G $\sharp$ 7( $\flat$ 5) F $\sharp$ /E Eb/D $\flat$  C/E G $\sharp$ 7( $\flat$ 5) F $\sharp$ /E Eb/D $\flat$  C/E

**impro**  
**Alocrian**

Pno.

Db.

G $\sharp$ 7( $\flat$ 5) F $\sharp$ /E **Alocrian** **impro** **Alocrian**

4

**B**

Pno.

Db.

D(sus4) Bm/D E A/C $\sharp$  Am/C Ab/C F $\sharp$ m/E **Bb-harm/AC**(sus4) F/C D/F $\sharp$

**B**

D(sus4) Bm/D E A/C $\sharp$  Am/C Ab/C F $\sharp$ m/E **Bb-harm/AC**(sus4) F/C D/F $\sharp$

*Przykład 40: Część A i B (takty 12-14) utworu Night*

2

15

Pno.

Ab/C F#m/E Bbm/A C(sus4) D/A Gm/Bb Ab/C F#m/E Bbm/A

Db.

Ab/C F#m/E Bbm/A C(sus4) D/A Gm/Bb Ab/C F#m/E Bbm/A

18

Pno.

C7(b9) Am B/F# Am/C G#m6/4 A/E F#m/A C(sus4) D/C D/F#

Db.

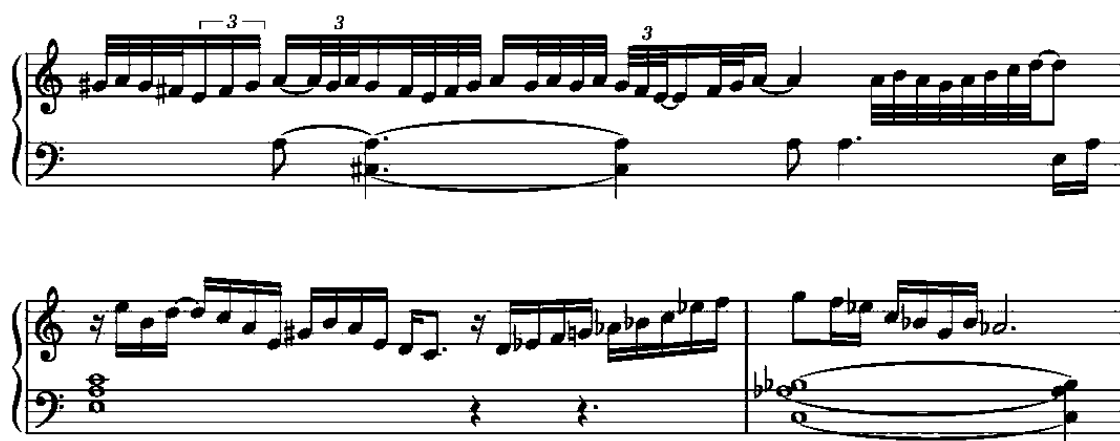
C7(b9) Am B/F# Am/C G#m6/4 A/E F#m/A C(sus4) D/C D/F#

**Przykład 41:** Część B 2 strona (takty 15-20) utworu *Night*

Partie improwizowane fortepianu nacechowane są romantyzmem, liryzmem i linearnością. Do dalszej analizy zostały wybrane dwa fragmenty zagrane w tempie *rubato*, podobnie jak cała część B utworu *Night*.

Pierwszy z nich zawiera powtarzany na początku motyw z obiegnikami na jednym akordzie.

W drugiej części drugiego taktu warto zauważyć podprowadzenie melodii opartej na akordzie, który pojawia się w ostatnim takcie, co wzmacnia ciśnienie harmoniczne i napięcie.



*Przykład 42:* Fragment partii improwizowanej z powtórzonym motywem i obiegnikami, ciążenie harmoniczne pomiędzy drugim i trzecim taktem

W drugim wyciągu partii improwizowanej prowadzenie linii melodycznej powtarzanymi dźwiękami jest o kierunku opadającym, wykonane łagodnym dźwiękiem zwiastuje zakończenie tej części i przejście do prezentacji głównego tematu.



*Przykład 43:* Linia melodyczna partii improwizowanej fortepianu o opadającym kierunku

Po partii improwizowanej w części B, Trio przechodzi do prezentacji głównego tematu. Co ciekawe, dla podkreślenia wyjątkowej harmonii kompozycji została dodana wokaliza podkreślająca melodię, która w oryginale jest wykonywana przez flety, oboje i klarnety.

Kompozycję kończy minimalistyczny temat w części C opierający się na czterech akordach, które występują w części A tego utworu: Eb/Db, C/E, G#-5b, F#/E powtórzoną trzykrotnie.

**C**  
solo piano/bass

21

Pno.

Db.

Eb/Db C/E G#7(b5) F#/E

Eb/Db C/E G#7(b5) F#/E

*Przykład 44: Część C utworu Night*

## I WIZJA ULOTNA/ IMPRESSION

Utworem wieńczącym dzieło *Prokofiev* jest pierwsza z cyklu 20 miniatur fortepianowych *Wizja ulotna* wykonana w oryginalnym zapisie. To eteryczna i cicha kompozycja o krótkiej formie. Pomimo że nie wykazuje technicznych trudności, wymaga subtelnego zachowania balansu dźwiękowego i starannego wydobywania akordów w dynamice *ppp* w dolnym rejestrze fortepianu.

Największą zaletą *I Wizji ulotnej* jest jej piękno i prostota, która zdecydowanie odbiega stylistycznie od pozostałych wybranych do dysertacji dzieł S. Prokofiewa. Umieszczenie minimalistycznego utworu na zakończenie jest celowe: stanowi próbę uzyskania pogłębionej perspektywy dla harmonii stosowanej w wybranych dziełach źródłowych kompozytora w formie impresji. Materiał improwizowany po prezentacji *Wizji* nie był w żaden sposób zaplanowany, stanowi zbiór myśli, skojarzeń i ich twórczą interpretację.

Po prezentacji oryginalnego dzieła *I Wizji ulotnej: attacca* pianistka rozpoczyna drugą, improwizowaną część, której zapis został zaprezentowany poniżej (*Przykład 45*). Już w pierwszym takcie widoczna jest bitonalna harmonia G-/E-7. Jest to nawiązanie do dwóch nałożonych na siebie akordów występujących w *III Sarkazmie* (*Przykład 6, 7*). Pojawiający się w kolejnym fragmencie pasaż o ruchu opadającym porusza się po tej harmonii, podąża do trzeciego i czwartego taktu, prezentując akord durowy z kwintą zwiększoną C i wychylenia akordowe – Emaj7, Dmaj7, Dbmaj7, B7b5 oraz B-maj7#5, G#-7 które możemy znaleźć w I części *Suity scytyjskiej* (*Przykład 18*). Kolejnym świadomym nawiązaniem do tego utworu źródłowego jest sposób prowadzenia melodii: w drugim i trzecim takcie przytoczonego fragmentu partii improwizowanej melodia jest prowadzona akordowo.



**Przykład 45:** I fragment części improwizowanej *Impression* z użyciem akordów z I części *Suity Scytyjskiej*

Drugi prezentowany fragment analogicznie opiera się na tej samej harmonii. Jest poniekąd powrotem motywu melodii z przykładu poprzedniego. W trzecim takcie pojawia się współbrzmienie również Bbmaj7#5/C również występujące w I części *Suity scytyjskiej*.

Co ciekawe, mimo wykonawstwa partii improwizowanej w tempie rubato, pojawiają się ostinata, lecz nie tak natarczywe jak w poprzednich analizach.



**Przykład 46:** II fragment części improwizowanej *Impression* z użyciem akordów z I części *Suity Scytyjskiej*



W poniższym pierwszym takcie warto spostrzec kolejną inspirację wykorzystaną w jego przebiegu. Mowa tutaj o akordzie Eb/A7, który można znaleźć w szóstym takcie pod numerem 2 załączonego fragmentu wyciągu I części *Suity scytyjskiej* pod numerem partytury 2 i 3 (*Przykład 48*) przedstawiającym wybraną harmonię. Co ciekawe akordy są oddalone od siebie o tryton, co w muzyce jazzowej oznacza substytut trytonowy.

W drugim takcie występuje harmonia A-/G, która analogicznie występuje w 7 takcie, 2 numerze I części *Suity*.

Ostatni w takcie 8 omawianej części *Suity scytyjskiej* akord F bez tercji znajduje swoje zastosowanie w partii improwizowanej w trzecim i czwartym takcie poniższej partii improwizowanej.

Linearnie prowadzona melodia improwizowana podąża po harmonii akordu E7b9/G# wprowadzając romantyczny charakter.

**Przykład 47:** Drugi fragment partii improwizowanej *Impression* z użyciem akordów z I części *Suity Scytyjskiej*



**Przykład 48:** Wyciąg fortepianowy I części *Suity scytyjskiej* pod numerem 2 i 3 przedstawiający wybraną harmonię

Omówiony odcinek partii improwizowanej *Impression* opierający się na różnorodnej harmonii, ma tajemniczy charakter, a jego interpretacja jest prowadzona silną melodyką w prawej ręce. Zaś końcowy człon przeobraża się w jaśniejsze tony i prostsze rozwiązania oparte o wdzięczne akordy durowe i prostsze połączenia harmoniczne, które to wracają nastrojem do kolorytu *I Wizji ulotnej* op. 22 Sergiusza Prokofiewa (*Przykład 50*)

Co ciekawe, w poniższym fragmencie w drugim takcie pojawia się pokrewne połączenie harmoniczne: Dbmaj, Ebmaj, Fmaj zaprentowane w bardziej liryczny i emocjonalny sposób.



**Przykład 49:** Trzeci fragment partii improwizowanej nawiązujący do *I Wizji ulotnej*

Część improwizowaną wieńczy twórcza i wolna interpretacja ostatnich pięciu taktu *I Wizji ulotnej*. Jest ona swego rodzaju klamrą zamykającą całe dzieło Prokofiev.

|

Lentamente (1917)

*pp con una semplicità espressiva*

*ppp misterioso*

*p semplice*

*ppp misterioso*

*ppp misterioso*

Przykład 50: I Wizja Ulotna op. 22 Sergiusza Prokofiewa

## WNIOSKI

S. Prokofiew to kompozytor, którego charakteryzuje zarówno bunt przeciwko tradycji i panującym na początku XX w. normom tworzenia muzyki poważnej, jak i wierność wizji kompozytora wyrażającego autentyzm i swobodę twórczą, narzuconej kulturze zachodnioeuropejskiej przez późnoromantycznego L. Van Bethoveena<sup>104</sup>.

Wczesna twórczość S. Prokofiewa to eksperyment, który zdefiniował kluczowe elementy indywidualnego wyrazu muzycznego. W obszarze zainteresowania autorki niniejszej dysertacji było rozpoznanie składających się na nie oraz ich eksploracja. Efektem pracy stało się dzieło *Prokofiev*, obejmujące część wykonawczą, część inspirowaną oraz improwizację, wykonywane przez autorkę oraz Trio jazzowe, którego jest liderką.

Celem pierwszej części dzieła było zachowanie wyrazu i kształtu utworów aranżowanych, przy jednoczesnym poszerzeniu obszaru inspiracji i wychodzeniu poza nawiązania wyłącznie formalne w kolejnych obszarach dzieła stworzonego. Pogłębiona analiza *Suity Scytyjskiej*, *Wizji Ulotnych* i *Sarkazmów* odświeżyła podejście autorki do zagadnień kompozycji.

Harmonia wyselekcjonowanych do dysertacji dzieł, poddana głębokiej analizie, stała się budulcem utworów inspirowanych. Twórcze podejście do harmonii objęło zastosowanie akordów bitonalnych, wychyleń akordowych, czterodźwięków z kwintą zwiększoną w układzie złożonym, pochodów akordowych, atonalne prowadzenie melodii i wyprzedzanie linią melodyczną harmonii dążącej do zwiększenia napięcia harmonicznego.

Badania i praktyczne zastosowanie harmonicznym elementów składających się na styl Prokofiewa przyczyniły się do rozwoju i wzmocnienia wyrazu liderki Tria – doktorantki.

Istotne znaczenie miało także przeanalizowanie, a następnie zastosowanie rozwiązań w zakresie rytmu i agogiki obecne w badanych utworach Prokofiewa (*Sarkazmach*, *Suicie scytyjskiej*, *Wizjach ulotnych*). Stworzone w wyniku refleksji i badań dzieło stanowi połączenie dwóch stylów muzycznych z różnych epok, których wspólnym mianownikiem jest silna rola rytmu. Trio, wyrażające się za pomocą idiomu jazzowego, przejawiającego się w swingu i otwartych partiach improwizowanych, podjęło dialog z ościnatami i natarczywością fraz Prokofiewa, tworząc materiał muzyczny otwarty na twórczą inspirację każdego z muzyków. Uwidoczniała się ona w silnie akcentowanych, powtarzanych schematach rytmicznych (*rhythmical patterns*), podwójnych ościnatach, nieustępliwych frazach opartych na silnej

---

<sup>104</sup> N. Cook, *Muzyka*, s. 28 i nast.

motywice. Rozbudowane elementy agogiki w dziele stworzonym wzmocniły jego natarczywy charakter i nieustępliwość – potwierdzając łączność z pierwowzorem.

Wyróżnikami autorskiego zespołu, koncertującego od blisko 8 lat koncertuje, były do tej pory liryczna melodyka i mocny przekaz. Konfrontacja z materiałem *Prokofiev* zaskoczyła każdego z członków zespołu, przyczyniając się do stworzenia nowej kreacji artystycznej w kompozycjach. Wzbogacona paleta harmoniczna, zastosowanie wieloznaczności tonalnej oraz rozszerzenie palety środków dynamicznych, w szczególności poprzez wprowadzenie intensywnego ostinato (nadającego natarczywy charakter) w kompozycjach, rozwinęły język wyrazu każdego z członków zespołu.

Poszerzenie środków wyrazu wpłynęło szczególnie na improwizacje fortepianowe, potwierdzając współczesne przekonania, że twórczość współczesnego pianisty opiera się nie tylko na doskonałym warsztacie ale przede wszystkim na symbiozie kompozycji i improwizacji – w historii muzyki współczesnej improwizowanej kompozycja definiuje późniejszą improwizację, co czyni je elementami symbiotycznymi. W improwizacjach K. Pietrzko nową pozycję zajęła nieustępliwa rytmika przebiegów, ostinata, linie melodyczne oparte o ostrą, prokofiewowską harmonię, liryczne, oszczędne melodie, frazowanie o pełnym ekspresji charakterze, nagłe zmiany rejestrów instrumentu, silne akcentowanie czy rozbudowana motywu. Zaowocowało to rozwojem technicznych aspektów pianistki jazzowej autorki oraz zmianą w obszarze wartościowania i doboru środków języka wyrazu – zarówno kompozycji jak i improwizacji.

Całe Trio uległo procesowi przemiany, polegającemu na przesuwaniu akcentów w działaniach twórczych: z poszukiwań skupionych w obszarze harmonii na eksplorację rytmiczno-agogiczno-dynamiczną, co silnie wpływa na kształtowanie unikatowego idiomu formacji, najpełniej wyrażającego się w improwizacjach.

Przedstawione dzieło oraz dysertacja były tworzone z nadzieją na uchwycenie zagadnienia kompozycji inspirowanej oraz improwizacji fortepianowej w jazzie w oparciu o wybrane wczesne dzieła S. Prokofiewa w nowej perspektywie. Autorka wierzy, że praca broni tezy o inspiracji płynącej z wybranych dzieł S. Prokofiewa (*Sarkazmów*, *Suity scytyjskiej* oraz *Wizji ulotnych*) dla współczesnego pianisty jazzowego.

## BIBLIOGRAFIA

- T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, PIW, Warszawa 2021.
- D. Barenboim, E. W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008
- N. Cook, *Muzyka*, przekł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000
- C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?* tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992
- C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007
- D. Deutsch (ed.), *Psychology of music*, Academic Press, New York, 1982
- Encyklopedia Muzyczna PWM*. T. 5. Część biograficzna KLŁ. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997
- S. C. S. Fiess, *The piano works of Serge Prokofiev*, The Scarecrow Press Inc. Metuchen, New Jersey and London, 1994
- A. Fulara, Model improwizacji polifonicznej na tle popularnych metod improwizacji w muzyce rozrywkowej, *AVANT. Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej*, Vol. III, 2/2012, Ośrodek Badań Filozoficznych w Warszawie, s. 422-458
- M. Głowiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000
- K. Gucałski, Harmonia nie tkwi w liczbach: o pitagorejczykach, strojach i zgodnych współbrzmieniach, *Scontri: pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach*, Nr 2, 2015, s. 51-108.
- D. Gutman, *Prokofiev*, Omnibus Press London/ New York/ Sydney, 1990
- Jerzy Habela, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998
- R. Harlow, *Sergei Prokofiev: a biography*, Viking, New York 1987
- D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge – London 2006.
- R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970

- D. Jaffé, Sergey Prokofiev, Phaidon, London 1998
- S. Jarociński, Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974
- J. Jaroszewicz, Prokofiew, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983
- A. Jarzębska, Wokół pojęcia tonalności w dziejach myśli o muzyce, *Teoria Muzyki* 12 (2018), Kraków, s. 11-33.
- T. Jasiński, Krótki wykład o muzyce XX wieku. Kompendium dydaktyczne, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*, Vol. XII, 2 Sectio L 2014, s. 61-94
- S. Kisielewski, Perspektywy jazzu, w: L. Tyrmand, U brzegów jazzu, Warszawa 2008
- A. Kopińska, Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej - refleksja aksjologiczna, w: J. Uchyla-Zroski (red.), *Wartości w muzyce: muzyka współczesna: teatr: media*, T. 6., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2014, s. 143-145.
- Z. Lissa, Integracja rytmiczna w *Suicie scytyjskiej* S. Prokofiewa, w: O twórczości Sergiusza Prokofiewa. Studia i materiały. Praca zbiorowa, sekr. red. Andrzej Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962, s. 47-115
- B. Mika, Nowość i jej wartość w muzyce, czyli podążając tropem Dahlhausa, *Wartości w muzyce* 3/ 2010, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 67-79
- D. Nice, Prokofiev. From Russia to the West 1891-1935, Yale University Press, New Haven and London 2003
- I. Niestew, Znaczenie twórczości S. Prokofiewa w muzyce XX wieku, w: O twórczości S. Prokofiewa – studia i materiały. Praca zbiorowa, sekr. red. Andrzej Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962, s. 43-
- B. Pernal, Wybrane zagadnienia rytmiczne w edukacji jazzowej, Nauczanie jazzu. Historia, teoria i praktyka, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2023, s. 145-151
- P. Podlipniak, O ewolucyjnych źródłach niektórych muzycznych preferencji estetycznych, *Rocznik Kognitywistyczny* V/2011, s. 167-174
- P. Podlipniak, The biological function of musical performance features, *Rocznik Kognitywistyczny* 8/2015, s. 43-54
- S. Prokofiew, Autobiografia, tłum. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970



S. Prokofiev, *Prokofiev by Prokofiev: a composer's memoir*, ed. D. H. Appel, Garden City, New York, 1979

S. Prokofiev, *Selected letters of Sergiei Prokofiev*, ed. and trans. H. Robinson, Northeastern University Press, Boston 1998

C. Samuel, *Prokofiev*, Grossman Publishers, New York 1971

N. P. Savkina, *Prokofiev*, Paganiniana Publications, Neptune City, New Jersey 1984

T. Schipperges, *Prokofiev*, trans. J. M. Q. Davies, Haus Pubilshing, London, 2003

V. Seroff, *Sergei Prokofiev, a Soviet tragedy: the case of Sergei Prokofiev, his life & work, his critics, and his executioners*, Funk & Wagnalls, New York 1968

J. A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A Urban, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2002

I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980

## NETOGRAFIA

I. Alechnowicz-Skrzypek, Czas to rytm, *Tekstoteka Filozoficzna* 2/2013, s. 24-30, dostęp z dn. 14 maja 2023 r. <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=445216>

A. Brzostek, P. Dźwiniel, Jak neurobiologiczne mechanizmy leżące u podstaw powstawania rytmu korelują z istnieniem stanów świadomości?, *Młoda Psychologia*, T. 1, SWPS, Warszawa, [https://www.researchgate.net/profile/Piotr-Dzwiniel/publication/320403035\\_Jak\\_neurobiologiczne\\_mechanizmy\\_lezace\\_u\\_podstaw\\_powstawania\\_rytmu\\_koreluja\\_z\\_istnieniem\\_stanow\\_swiadomosci/links/59e23a25458515393d57ee06/Jak-neurobiologiczne-mechanizmy-lezace-u-podstaw-powstawania-rytmu-koreluja-z-istnieniem-stanow-swiadomosci.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Piotr-Dzwiniel/publication/320403035_Jak_neurobiologiczne_mechanizmy_lezace_u_podstaw_powstawania_rytmu_koreluja_z_istnieniem_stanow_swiadomosci/links/59e23a25458515393d57ee06/Jak-neurobiologiczne-mechanizmy-lezace-u-podstaw-powstawania-rytmu-koreluja-z-istnieniem-stanow-swiadomosci.pdf)

Encyklopedia BRITANNICA: dostęp wielokrotny:

<https://www.britannica.com/art/tonality>

<https://www.britannica.com/dictionary/grotesque>

<https://archive.org/details/encyclopaediabri10chisrich/page/294/mode/2up?view=Fetis>

<https://www.britannica.com/art/Western-music/Advent-of-electronic-composition>

M. Filimowicz, Understanding Harmony in Music Theory, <https://soundand.design/understanding-harmony-in-music-theory-7e998c1f2c63>, dost. wielokrotny.

B. Lawergren., The Origin of Musical Instruments and Sounds. *Anthropos*, 83(1/3) 1998, 31–45. <http://www.jstor.org/stable/40461485>, dost. 5 lipca 2023 r.

S. E. Moellering, Insights into Sergei Prokofiev's Compositional Vision, Nebraska, 2007, dost. wielokrotny: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=musicstudent>

W. Karatygin, fragment przemówienia, dostęp wielokrotny:

<http://www.marktaratushkin.com/news/sergei-prokofiev-sarcasms-op-17/>

## SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

<b>Przykład 1:</b> Forma partii improwizowanej kontrabas i fortepianu .....	36
<b>Przykład 2:</b> Ósemkowy akompaniament na partii improwizowanej fortepianu .....	36
<b>Przykład 3:</b> Ostinatowy rytm na co drugą ósemkę o wznoszącym kierunku .....	37
<b>Przykład 4:</b> Ostinatowe rozpoczęcie drugiej części partii improwizowanej fortepianu .....	37
<b>Przykład 5:</b> Ostinatowe akordy oburącz partii improwizowanej fortepianu .....	38
<b>Przykład 6:</b> Fragment przedostatniej części <i>Sarkazmu III</i> .....	38
<b>Przykład 7:</b> Ostatnia część <i>Sarkazmu III</i> z partią improwizowaną perkusji na riffie wykonywanym przez fortepian i kontrabas .....	39
<b>Przykład 8:</b> Partia improwizowana fortepianu o silnej motywice.....	40
<b>Przykład 9:</b> Część A utworu inspirowanego <i>Unidentified Swing or Not</i> .....	42
<b>Przykład 10:</b> Dwutaktowy łącznik części A i B w metrum 3/4 kompozycji <i>Unidentified Swing or Not</i> (3-4 takt) .....	43
<b>Przykład 11:</b> Takty 3-5 z <i>Meno mosso subito V Sarkazmu S. Prokofiewa</i> .....	43
<b>Przykład 12:</b> Część B utworu inspirowanego <i>Unidentified Swing or Not</i> .....	44
<b>Przykład 13:</b> Takty 3-6, fragment w metrum 3/4 utworu <i>Unidentified Swing or Not</i> prezentujący zapis układów akordów pod partię improwizowaną kontrabas.....	45
<b>Przykład 14:</b> Takty 3-5 z <i>V Sarkazmu S. Prokofiewa</i> .....	45
<b>Przykład 15:</b> Zastosowanie kwinty zwiększonej w partii improwizowanej kontrabas .....	46
<b>Przykład 16:</b> Stosowanie wychylenia akordowego o sekundę wielką w partii kontrabas, takt 1,3,5.....	46
<b>Przykład 17:</b> Wyciąg fortepianowy partytury I części <i>Suity scytyjskiej</i> numer 4-5 .....	48
<b>Przykład 18:</b> Wyciąg fortepianowy partytury I części <i>Suity scytyjskiej</i> numer 6-7 .....	49
<b>Przykład 19:</b> Część A utworu inspirowanego <i>Scythian Moon</i> .....	51
<b>Przykład 20:</b> Część B utworu inspirowanego <i>Scythian Moon</i> .....	52
<b>Przykład 21:</b> Początek formy improwizowanej fortepianu opartego na pierwszym akordzie formy Dmaj7/C .....	53
<b>Przykład 22:</b> Partia improwizowana fortepianu opartego na akordach formy Bb5#/C oraz C..	54
<b>Przykład 23:</b> Fragment części improwizowanej fortepianu opartej na akordach Dmaj7/C i Bb#5/C .....	54

<b>Przykład 24:</b> Fragment części improwizowanej fortepianu opartej na akordach Fmaj7#5C i Gmaj7#5/C.....	55
<b>Przykład 25:</b> Łącznik scalający część improwizowaną z ostatnią ekspozycją głównego tematu	55
<b>Przykład 26:</b> Ostinato przed ostatnią prezentacją tematu.....	56
<b>Przykład 27:</b> <i>V Sarkazm</i> t.1-12 .....	57
<b>Przykład 28:</b> <i>Sarkazm V</i> , część B i C, aranżacja K. Pietrzko .....	58
<b>Przykład 29:</b> Wejście partii improwizowanej fortepianu części C.....	59
<b>Przykład 30:</b> Fragment <i>V Sarkazmu</i> , część <i>Andantino</i> , z prezentacją akordów w 14 takcie. ...	59
<b>Przykład 31:</b> Fragment <i>V Sarkazmu</i> , część <i>Andantino</i> , z prezentacją wykorzystanych akordów od 3 do 6 taktu.....	60
<b>Przykład 32:</b> Fragment partii improwizowanej nawiązujący do motywu z <i>II Sarkazmu</i> .....	61
<b>Przykład 33:</b> Fragment <i>II Sarkazmu</i> – wznoszące frazy zakończone kwartą.....	61
<b>Przykład 34:</b> Partytura I części <i>Suity scytyjskiej</i> pod numerem 7 prezentująca zastosowaniem akordu molowego z septymą wielką.....	62
<b>Przykład 35:</b> Wznoszący, nieustępliwy charakter melodii improwizowanej fortepianu z zastosowaniem akordów z twórczości S. Prokofiewa.....	62
<b>Przykład 36:</b> Ostinato rytmiczne w partii improwizowanej, nacechowane energetycznością i gwałtownością .....	63
<b>Przykład 37:</b> Cykl pasaży po rozłożonych akordach Eb i B oraz Gmaj7#5 w opadającym przebiegu w partii improwizowanej fortepianu .....	63
<b>Przykład 38:</b> Energetyczny fragment oparty na akcentowanym motywie ostinato .....	64
<b>Przykład 39:</b> I część <i>Suity scytyjskiej</i> nałożenie wartości rytmicznych ósemkowych i triolowych .....	65
<b>Przykład 40:</b> Część A i B (takty 12-14) utworu <i>Night</i> .....	67
<b>Przykład 41:</b> Część B 2 strona (takty 15-20) utworu <i>Night</i> .....	68
<b>Przykład 42:</b> Fragment partii improwizowanej z powtórzonym motywem i obiegnikami, ciążenie harmoniczne pomiędzy drugim i trzecim taktem .....	69
<b>Przykład 43:</b> Linia melodyczna partii improwizowanej fortepianu o opadającym kierunku.....	69
<b>Przykład 44:</b> Część C utworu <i>Night</i> .....	70
<b>Przykład 45:</b> I fragment części improwizowanej <i>Impression</i> z użyciem akordów z I części <i>Suity scytyjskiej</i> .....	72
<b>Przykład 46:</b> II fragment części improwizowanej <i>Impression</i> z użyciem akordów z I części <i>Suity scytyjskiej</i> .....	72

<b>Przykład 47:</b> Drugi fragment partii improwizowanej <i>Impression</i> z użyciem akordów z I części <i>Suity scytyjskiej</i> .....	73
<b>Przykład 48:</b> Wyciąg fortepianowy I części <i>Suity scytyjskiej</i> pod numerem 2 i 3 przedstawiający wybraną harmonię.....	74
<b>Przykład 49:</b> Trzeci fragment partii improwizowanej nawiązujący do <i>I Wizji ulotnej</i> .....	758
<b>Przykład 50:</b> <i>I Wizja ulotna</i> op. 22 Sergiusza Prokofiewa .....	76