

# **UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Qing Xu**

**Studium trzech XX-wiecznych utworów na flet i fortepian  
autorstwa Jianga Wenye, Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Joanna Maklakiewicz, prof. UMFC

Polish translator: Ola Salamon

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Studium trzech XX-wiecznych utworów na flet i fortepian autorstwa Jianga Wenye, Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

## STRESZCZENIE

W XX wieku muzyka kameralna nadal się rozwijała i doprowadzała do powstania wielu wybitnych dzieł w kategorii duetu fletu z fortepianem. Trzech kompozytorów, Jiang Wenye, Sergei Prokofiev i Francis Poulenc, z różnych krajów i środowisk kulturowych, stworzyło w tym gatunku znaczące dzieła, zajmujące ważne pozycje w historii muzyki ich krajów.

Niniejsza dysertacja, bada style tych trzech kompozytorów w dziedzinie duetów fletu z fortepianem, w tym *Sonata Festosa na flet i fortepian op. 17* Jiang Wenye (1937), *Sonata na flet i fortepian D-dur op. 94* Siergieja Prokofiewa (1943) i *Sonata na flet i fortepian* Franciszka Poulenca (1957). Każdy utwór został opatrzony przewodnikiem, który zawiera podstawowe informacje, szczegółowe opisy utworów, kwestie muzyczne, interpretacje wykonawcze oraz porównanie trzech kompozycji. Ponadto, dysertacja ta bada różne języki muzyczne, powstałe na wschodzie i zachodzie oraz omawia kwestie wykonawcze współpracy fortepianu z fletem, co pomoże w zrozumieniu i wykonaniu tych dzieł.

## SPIS TREŚCI

STRESZCZENIE.....	III
SPIS TREŚCI.....	IV
LISTA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH.....	V
WYKAZ TABEL I RYSUNKÓW.....	VIII
WSTĘP.....	1
Rozdział 1. Jiang Wenye, Siergiej Prokofiew, Francis Poulenc i Ich Style Muzyczne.....	5
1.1 Jiang Wenye - kompozytor i jego styl muzyczny.....	5
1.2 S. Prokofiew - kompozytor i jego styl muzyczny.....	16
1.3 F. Poulenc - kompozytor i jego styl muzyczny.....	22
Rozdział 2. Analiza Trzech Dzieł.....	29
2.1 Informacje ogólne i analiza <i>Sonaty Festosa</i> na flet i fortepian Op.17 (Jiang Wenye).....	29
2.2 Informacje ogólne i analiza <i>Sonaty D - dur na flet i fortepian Op.94</i> (Prokofiewa).....	60
2.3 Informacje ogólne i analiza <i>Sonaty na flet i fortepian</i> (Poulenca).....	93
Rozdział 3. Interpretacja wykonawcza tych trzech dzieł.....	113
3.1 Interpretacja Wykonawcza " <i>Sonaty Festosa</i> " na flet i fortepian.....	113
3.2 Interpretacja Wykonawcza <i>Sonaty D-dur op. 94 na flet i fortepian</i> Prokofiewa.....	131
3.3 Interpretacja Wykonawcza <i>Sonaty na flet i fortepian</i> Poulenca.....	150
Rozdział 4. Współpraca Fortepianu z Fletem.....	165
4.1 Przydział roli dla fortepianu i fletu.....	165
4.2 Techniczne aspekty współpracy.....	166
4.3 Muzykalność podczas współpracy.....	178
Rozdział 5. Porównanie trzech prac.....	186
5.1 Cechy wspólne i cechy trzech kompozytorów.....	186
5.2 Porównanie trzech dzieł.....	205
PODSUMOWANIE.....	232
BIBLIOGRAFIA.....	236

## LISTA PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

Ex.2.1. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm1-9 .....	34
Ex.2.2. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm5-14 .....	34
Ex.2.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm15-2 .....	35
Ex.2.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm25-39 .....	35
Ex.2.5. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm35-50 .....	36
Ex.2.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm69-72 .....	37
Ex.2.7. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm73-84 .....	38
Ex.2.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm85-96 .....	39
Ex.2.9. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm115-126 .....	40
Ex.2.10. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm163-175 .....	41
Ex.2.11. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, <i>Allegro animato con festoso</i> , mm198-207 .....	42
Ex.2.12. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm1-8 .....	43
Ex.2.13. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm5-16 .....	45
Ex.2.14. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm13-24 .....	46
Ex.2.15. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm25-28 .....	46
Ex.2.16. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm29-41 .....	47
Ex.2.17. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, <i>Lento amoroso</i> , mm42-46 .....	48
Ex.2.18. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm1-8 .....	50
Ex.2.19. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm38-50 .....	51
Ex.2.20. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm65-78 .....	51
Ex.2.21. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm72-85 .....	52
Ex.2.22. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm140-150 .....	53
Ex.2.23. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm145-155 .....	54
Ex.2.24. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm175-179 .....	55
Ex.2.25. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm213-226 .....	56
Ex.2.26. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm276-288 .....	57
Ex.2.27. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm303-314 .....	57
Ex.2.28. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, <i>Prestissimo gaio</i> , mm334-345 .....	58
Ex.2.29. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm1-10 .....	62
Ex.2.30. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm7-14 .....	63
Ex.2.31. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm15-18 .....	63
Ex.2.32. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm19-32 .....	64
Ex.2.33. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm38-41 .....	65
Ex.2.34. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm42-47 .....	66
Ex.2.35. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm50-51 .....	66
Ex.2.36. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm52-55 .....	67
Ex.2.37. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm65-72 .....	68
Ex.2.38. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm75-78 .....	68
Ex.2.39. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm81-87 .....	69
Ex.2.40. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, <i>Moderato</i> , mm122-130 .....	70
Ex.2.41. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm1-6 .....	72
Ex.2.42. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm7-12 .....	72
Ex.2.43. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm19-36 .....	72
Ex.2.44. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm61-68 .....	73
Ex.2.45. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm69-74 .....	73
Ex.2.46. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm75-82 .....	74
Ex.2.47. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm75-89 .....	75
Ex.2.48. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm162-177 .....	76
Ex.2.49. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm198-208 .....	76
Ex.2.50. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, <i>Presto</i> , mm209-221 .....	77

Ex.2.51. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm348-353 .....	78
Ex.2.52. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm360-370 .....	78
Ex.2.53. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm1-17 .....	80
Ex.2.54. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm31-41 .....	81
Ex.2.55 Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm76-84 .....	82
Ex.2.56. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm80-94 .....	82
Ex.2.57. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm1-6 .....	84
Ex.2.58. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm9-10 .....	84
Ex.2.59. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm16-2 .....	85
Ex.2.60. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm21-26 .....	85
Ex.2.61. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm28-29 .....	86
Ex.2.62. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm30-35 .....	87
Ex.2.63. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm40-44 .....	87
Ex.2.64. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm52-54 .....	87
Ex.2.65. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm71-80 .....	88
Ex.2.66. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm84-90 .....	89
Ex.2.67. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm91-96 .....	89
Ex.2.68. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm103-106 .....	90
Ex.2.69. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm141-142 .....	91
Ex.2.70. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm157-160 .....	92
Ex.2.71. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV , Allegro con brio, mm169-174 .....	92
Ex.2.72. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm1-11 .....	95
Ex.2.73. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm27-34 .....	96
Ex.2.74. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm31-42 .....	97
Ex.2.75. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm59-68 .....	97
Ex.2.76. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm69-78 .....	98
Ex.2.78. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm129-13 .....	99
Ex.2.79. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm1-3 .....	101
Ex.2.80. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm1-11 .....	101
Ex.2.81. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm24-31 .....	102
Ex.2.82. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm28-39 .....	102
Ex.2.83. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm40-47 .....	103
Ex.2.84. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm48-51 .....	104
Ex.2.85. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm61-65 .....	104
Ex.2.86. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm1-15 .....	106
Ex.2.87. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm36-47 .....	107
Ex.2.88. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm67-78 .....	108
Ex.2.89. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm86-98 .....	108
Ex.2.90. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm117-130 .....	109
Ex.2.92. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm160-166 .....	110
Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm340-345 .....	110
Ex.2.93. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm167-176 .....	110
Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm69-77 .....	111
Ex.2.94. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm223-236 .....	112
Ex.3.1. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II , Lento amoroso, mm25-32 .....	121
Ex.3.2. Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm7-24 .....	123
Ex.3.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm51-64 .....	124
Ex.3.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm86-99 .....	125
Ex.3.5. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm99-106 .....	126
Ex.3.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm107-120 .....	126
Ex.3.7. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm140-150 .....	127
Ex.3.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm276-288 .....	128

Ex.3.9. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm340-359 .....	129
Ex.3.10. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm75-82 .....	135
Ex.3.11. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm110-122 .....	136
Ex.3.12. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm135-140 .....	137
Ex.3.13. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm147-161 .....	137
Ex.3.14. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm183-197 .....	138
Ex.3.15. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm335-347 .....	139
Ex.3.16. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm18-26 .....	140
Ex.3.17. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm45-52 .....	141
Ex.3.18. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm57-62 .....	142
Ex.3.19. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm60-65 .....	142
Ex.3.20. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm72-79 .....	143
Ex.3.21. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm11-12 .....	144
Ex.3.22. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm33-37 .....	145
Ex.3.23. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm110-116 .....	148
Ex.3.24. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm117-121 .....	148
Ex.3.25. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm167-168 .....	149
Ex.3.26. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm63-73 .....	152
Ex.3.27. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm74-81 .....	152
Ex.3.28. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm92-98 .....	153
Ex.3.29. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm122-128 .....	154
Ex.3.30. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm16-27 .....	156
Ex.3.31. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm44-51 .....	158
Ex.3.32. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm56-60 .....	158
Ex.3.33. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm11-20 .....	160
Ex.3.34. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm99-110 .....	161
Ex.3.35. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm131-142 .....	162
Ex.3.36. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm175-182 .....	164
Ex.5.1. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm171-177 .....	209
Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm36-37 .....	209
Ex.5.2. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm43-51 .....	213
Ex.5.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm1-14 .....	218
Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm38-50 .....	219
Ex.5.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm1-6 .....	220
Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm121-126 .....	220
Ex.5.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm203-207 .....	226
Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm353-359 .....	226
Ex.5.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa,III, Prestissimo gaio, mm41-43, mm46-50, mm86-90231	

## WYKAZ TABEL I RYSUNKÓW

Tabela 1. Forma pierwszej części <i>Sonata Festosa</i> Jianga Wenye .....	32
Tabela 2. Forma II części Sonaty <i>Festosa</i> Jianga Wenye .....	43
Tabela 3. Forma części III <i>Sonata Festosa</i> Jianga Wenye .....	48
Tabela 4. Proces zmian dynamicznych (sekcja C) .....	53
Tabela 5. Forma Pierwszej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa .....	61
Tabela 6. Forma drugiej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa .....	71
Tabela 7. Forma trzeciej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa .....	79
Tabela 8. Forma czwartej części Sonaty na flet i fortepian Siergieja Prokofiewa .....	83
Tabela 9. Forma Pierwszej części Sonaty na flet Francisa Poulenca .....	94
Tabela 10. Forma drugiej części Sonaty na flet F. Poulenca .....	100
Tabela 11. Forma trzeciej części Sonaty na flet F. Poulenca .....	105
Tabela 12. Tradycyjne skale Chińskie (pogrubiona czcionka reprezentuje pentatonikę, reszta, to “nuty szczególne”) .....	221
Tabela 13. Tradycyjne skale Japońskie .....	222
Rysunek 1. ....	225
Rysunek 2. ....	227
Rysunek 3. ....	228
Rysunek 4. ....	230



## WSTĘP

### **O muzyce kameralnej**

Termin "muzyka kameralna" został wprowadzony przez Marco Scacchi w XVII wieku, pierwotnie określający *"konkretną kompozycję, przeznaczoną do wykonywania raczej w prywatnej rezydencji, aniżeli w kościele lub teatrze"*.<sup>1</sup> Rozwój burżuazji w XVIII wieku sprawił, że muzyka kameralna stała się ważniejsza, kiedy to muzyka stała się formą rozrywki. Wiele dzieł było reklamowanych jako odpowiednie do wykonywania przez muzyków amatorów, a wraz z rozwojem technologii drukarskiej popularność muzyki kameralnej wzrosła. W konsekwencji, styl muzyki kameralnej w tym okresie stał się stosunkowo lekki i radosny. Johann Adolph Scheibe powiedział:

*"Nadrzędnym celem stylu kameralnego jest przede wszystkim zachwycenie i ożywienie słuchacza. Dlatego też, prowadzi on do wspaniałości, radości i śmiechu... Stąd można wywnioskować ogólny charakter muzyki kameralnej, która nade wszystko winna być żywa i przenikliwa."*<sup>2</sup>

Pod koniec XVIII i na początku XIX wieku definicja muzyki kameralnej ustandaryzowała się, obejmując sonaty na fortepian i jeden lub więcej instrumentów melodycznych, kwartety smyczkowe i tria fortepianowe.<sup>3</sup> Kwartety smyczkowe, jedna z najważniejszych form muzyki kameralnej w okresie klasycyzmu, były komponowane przez tak znaczących kompozytorów jak Józef Haydn i Wolfgang Amadeusz Mozart. W tym samym czasie, kombinacja instrumentów dętych w muzyce kameralnej stała się bardziej zróżnicowana, a różne instrumenty mogą być używane do grania tej samej partii w kompozycji (np. partia wysoka może być grana przez

---

<sup>1</sup> Mark A. Radice, *Chamber music an essential history*, The University of Michigan Press, 2012, Introduction 1

<sup>2</sup> Mark A. Radice, 26

<sup>3</sup> Mark A. Radice, Introduction 2

skrzypce bądź flet). Łączenie instrumentów dętych z fortepianem również stało się powszechne, a W.A.Mozart i Ludwig van Beethoven stworzyli dzieła na kwintet fortepianowy - z obojem, klarnetem, rogiem i fagotem. Składy zespołów kameralnych umacniały się, zazwyczaj utrzymując tych samych członków w grupie. Wiele razy jednak, jednym z muzyków był kompozytor. Wykonywanie własnych utworów prowadziło do najwyższego poziomu występów i spowodowało również, że zespoły kameralne były uważane za bardziej profesjonalne. W początkach XIX wieku, z powodu zmian społecznych, ekonomicznych i publiczności muzyki, kompozytorzy muzyki kameralnej zaczęli tworzyć bazując na własnych emocjach, a nie preferencjach arystokracji. W rezultacie, utwory muzyki kameralnej z tego okresu miały silny osobisty charakter i były bogatsze w treść, harmonię i strukturę, ze swobodnymi kombinacjami instrumentalnymi. Przykłady obejmują muzykę kameralną z połączeniem instrumentów dętych i smyczkowych (Kwartet W.A.Mozarta na flet i smyczki, K. 285), czy też fortepian i jeden lub kilka instrumentów (Trio Johannes Brahmsa a-moll na klarnet, wiolonczelę i fortepian) oraz kameralną muzykę wokalną (Franz Schubert "Der Hirt auf dem Felsen", Op.129, D.965), itd. Felix Mendelssohn, Robert Schumann i Johannes Brahms są reprezentatywnymi postaciami muzyki kameralnej w tym okresie.

Pod koniec XIX i na początku XX wieku niektórzy kompozytorzy próbowali kontynuować tradycję muzyki tonalnej za pomocą nowych metod.<sup>4</sup> W muzyce pojawiły się elementy nietypowe, a kompozycje muzyki kameralnej zawierały niekonwencjonalne kombinacje instrumentów wykonywujących nowe i współczesne utwory. Kompozytorzy eksperymentowali z orkiestracją i harmonią, aby stworzyć wygórowane efekty dźwiękowe. W XX wieku instrumentacja muzyki kameralnej

---

<sup>4</sup> Mark A. Radice, 224

rozszerzyła się, a duży zakres czystych efektów instrumentalnych oraz syntetycznych dźwięków elektronicznych był szeroko stosowany. Można powiedzieć, że muzyka kameralna nigdy nie przestała się rozwijać.

### **Rozwój duetu fletu z fortepianem**

W okresie klasycznym fortepian jako instrument o bogatej ekspresyjności był aktywnie używany z towarzyszeniem innych instrumentów w zespołach. Kompozytorzy zaczęli tworzyć utwory na fortepian i instrumenty smyczkowe, dęte i perkusyjne. Jako jeden z najstarszych instrumentów na świecie, flet został zmodyfikowany w tym okresie poprzez dodanie klawiszy i metalowego mechanizmu, co doprowadziło do poszerzenia jego skali. Wszechstronny ton i bogate techniki gry na flecie czynią go odpowiednim do grania wspaniałych melodii. Reprezentatywnymi dziełami tego okresu są chociażby: "Sonata na flet i fortepian G-dur" Józefa Haydna oraz "Sonata na flet i fortepian B-dur, K.10, op.3" W. A. Mozarta.

W okresie romantycznym wprowadzone zmiany w projektach i poprawki w produkcji instrumentów dętych we Francji, doprowadziły do udoskonalenia gry na flecie. Dzięki modyfikacjom niemieckiego flecisty Theobalda Boehma (1794~1881), współczesny flet szybko stał się popularny wśród profesjonalnych wykonawców.

Okres ten stał się płodną erą dla dzieł na ten instrument, zwiększyła się liczba utworów na flet i fortepian, dominujących w formach klasycznych i technikach kompozycyjnych, ale z większą swobodą twórczą i większymi wymaganiami wykonawczymi. Jednym z reprezentatywnych dzieł jest Sonata na flet i fortepian "Undine" Carla Reinecke.

W XX wieku budowa fletu stała się stosunkowo stabilna, umożliwiając wykonanie wielu dzieł złożonych technicznie. Kompozytorzy XX wieku stworzyli

wiele rodzajów dzieł, takich jak sonaty i fantazje na flet z fortepianem. Dzieła te wymagały wyższych poziomów wykonawczych zarówno od pianisty, jak i flecisty, a liczba i jakość prac znacząco wzrosła. Trzy omawiane w tym referacie dzieła: "*Sonata Festosa for Flute and Piano, Op.17*" Jiang Wenye, "*Sonata for Flute and Piano in D Major, Op.94*" Siergieja Prokofiewa i "*Sonata for Flute and Piano*" Francisca Poulenca, zostały stworzone w XX wieku.

## **Rozdział 1. Jiang Wenye, Siergiej Prokofiew, Francis Poulenc i Ich Style**

### **Muzyczne**

#### **1.1 Jiang Wenye - kompozytor i jego styl muzyczny**

##### **Życie i kariera Jiang Wenye**

Jiang Wenye, wybitny kompozytor współczesnych i nowoczesnych Chin, urodził się na Tajwanie, dorastał w Chinach kontynentalnych, zdobył wykształcenie i sławę w Japonii, a ostatecznie powrócił do Chin kontynentalnych, gdzie żył i tworzył aż do śmierci. Był pionierem kompozycji modernistycznej w Chinach, tworzył utwory różnych gatunków, w tym orkiestrowe, fortepianowe, kameralne, wokalne i religijne. Przez całe życie Jiang poświęcił się eksplorowaniu nowoczesnych chińskich stylów muzycznych, tworząc pewne wkłady w rozwoju muzyki chińskiej. Jego życie można podzielić na trzy okresy.

##### **Okres wczesny (przed rokiem 1938)**

Jiang Wenye, którego przodkowie wywodzą się z Yongding w prowincji Fujian, urodził się 11 czerwca 1910 roku w dzielnicy Tamsui w Taipei na Tajwanie (obecnie w powiecie Sanzhi, w mieście New Taipei City); miał starszego i młodszego brata. Jego ojciec, Jiang Changsheng, zajmował się żeglugą. Po podpisaniu Traktatu z Shimonoseki z Japonią w 1895 roku, Tajwan został przekazany Japonii. Ograniczenia dla zagranicznych firm na Tajwanie utrudniły biznes żeglugowy ojca Jianga. Jako, że w pobliżu znajdowało się Xiamen, kluczowe miejsce dla transportu towarów, które nie było pod kontrolą Japonii, w 1916 roku rodzina kompozytora przeniosła się tam, a Jiang uczęszczał do Xuhuang Academy, która została założona przez Urząd

Generalnego Gubernatora Tajwanu specjalnie dla tajwańskich dzieci. Dzięki komfortowej sytuacji finansowej rodziny wielu intelektualistów i misjonarzy zachodnich odwiedzało ich dom, gdzie Jiang zetknął się z klasyczną literaturą chińską i zainteresował się poezją.<sup>5</sup> Miał również możliwość poznania instrumentów zachodnich, takich jak fortepian, skrzypce i notacji muzycznej, co stało się jego wprowadzeniem do muzyki zachodniej.

W 1923 roku po śmierci matki, Jiang wyjechał do Japonii z pomocą przyjaciół ojca, gdzie został przyjęty do szkoły podstawowej Ueda Minami w prefekturze Nagano, gdzie poznał swoją przyszłą pierwszą żonę, Nobuko Takizawa<sup>6</sup>. Pomimo wielkiej pasji do muzyki, jego ojciec nie pozwolił mu studiować jej zawodowo. W 1928 roku Jiang rozpoczął studia z zakresu inżynierii elektrycznej i mechanicznej w Instytucie Technologii Musashi w Tokio, a także uczył się śpiewu (barytonu) i teorii muzyki w Szkole Muzycznej Ueno. Po ukończeniu studiów zdecydował się na karierę muzyczną i w 1932 roku dołączył do wytwórni płytowej Columbia Records Company. Po śmierci ojca w 1933 roku, Jiang zarabiał na życie poprzez śpiewanie i transkrypcję muzyki oraz studiował kompozycję u japońskiego kompozytora Kosaku Yamada<sup>7</sup> (1886-1965).

W 1934 roku Jiang Wenye stworzył swój pierwszy utwór fortepianowy *"The City Night"*, używając już chińskiego imienia Jiang Wenye wraz z jego japońskim zapisem "Bunya Koh".<sup>8</sup> W sierpniu tego samego roku wziął udział w grupie "Hometown Visit" w Japonii i dwukrotnie występował w trasie koncertowej po Tajwanie. Piękne krajobrazy i prości ludzie zapewnili Jiangowi ciepłe uczucie domu

---

<sup>5</sup> Liu Jingzhi .ed. *Proceedings of the Symposium on Jiang Wenye in the Collection of National Music Research, Volume III*. Hong Kong: The Center of Asian Studies and The Hong Kong Society of National Music, The University of Hong Kong, 1990, 29

<sup>6</sup> 泷泽信子

<sup>7</sup> 山田耕筰 (Yamada Koshi)

<sup>8</sup> Liu Jingzhi ,30

rodzinnego, co stworzyło fundament jego późniejszego dzieła *"Formosa Dance"*. W tym samym roku stworzył takie dzieła, jak zbiór pieśni wokalnych *"Selban Song No.1"* i dzieło orkiestrowe *"Fantasy to a White Egret"*, które ukazywały krajobrazy Tajwanu i wyrażały nostalgię za rodzinnym miastem. Jiang dołączył do japońskiego "New Composers Alliance", aby studiować nowoczesne techniki kompozytorskie i realizować ideał nowoczesnego stylu muzyki narodowej. W tym samym roku poślubił swoją wieloletnią miłość, Nobuko Takizawa.

Po 1934 roku Jiang stworzył dzieła takie jak suita symfoniczna *"Bong Odoli"* oraz dzieło chóralne *"Spring Tide"*. W 1936 roku skomponował utwór orkiestrowy *"Formosa Dance"*, oparty na wrażeniach z rodzinnego miasta, który zdobył "Specjalną Nagrodę" na 11. Międzynarodowym Konkursie Muzycznym podczas Olimpiady w Berlinie. W 1937 roku stworzył *Sonatę Festosa na flet i fortepian op. 17* (dalej nazywaną *"Sonatą Festosa"*), która została wybrana do wykonania na Paryskiej Wystawie Światowej i opublikowana przez Tokijską Ryuginsha dwa lata później. Jego utwory fortepianowe *Bagatelle op. 8* i *Pięć szkiców* zostały również wybrane do wykonania na 4. Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym w Wenecji w 1938 roku.

W tym czasie Jiang Wenye poznał rosyjskiego muzyka Alexandra Tcherepnina (1899-1977), który był prominentną postacią na scenie muzycznej Chin i Japonii. Tcherepnin był zafascynowany stylem orientalnym i od 1930 roku uczył w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju, rezydując w tym mieście od 1934 do 1937 roku i odbywając tournée jako pianista po Azji. Podczas swoich występów w Japonii w 1935 roku Tcherepnin poznał Jianga i był pod wrażeniem jego talentu kompozytorskiego. Nie tylko pomagał mu w komponowaniu, ale także uczył go orkiestracji, co było cennym doświadczeniem dla Jianga, który nie otrzymał profesjonalnego szkolenia muzycznego. Jiang Wenye studiował kompozycję u

Alexandra Tcherepnina przez rok.

W czerwcu 1936 roku Jiang podróżował z Tcherepninem do Szanghaju i Pekinu, co miało znaczący wpływ na jego karierę muzyczną, a nawet zmieniło jego życie. Jiang napisał: *"Wyraźnie poczułem bicie swojego serca, całe moje ciało wydawało się wrzeć niczym gwar chińskiego rynku, mogłem swobodnie poruszać się po ziemi starożytnej miasta, za którym tak bardzo tęskniłem. Oh, jakże to niesamowite! Jak wzruszające!"*<sup>9</sup> Długa historia Pekinu i liczne zabytki skłoniły Jianga do rozważenia zamieszkania tam.

#### Okres Środkowy (1938-1957)

Pod koniec marca 1938 roku, dyrektor wydziału muzycznego Uniwersytetu Normalnego w Pekinie<sup>10</sup> (Ke Zhenghe) zaprosił Jianga Wenye, by nauczał kompozycji i śpiewu w Pekinie, a kompozytor zdecydował osiedlić się tam. Równoległe z działalnością pedagogiczną, studiował starożytną chińską muzykę ludową. W jesieni 1939 roku poznał Wu Yunzhen, swoją studentkę, z którą po czasie wziął ślub. Lata 1938-1945 były niezwykle płodne w dziedzinie kompozycji Jianga, który oddany był studiom dziedzictwa kulturowego Chin, w tym muzyki ludowej i poezji klasycznej.<sup>11</sup> Opracowywał chińskie pieśni ludowe na solo i chór, adaptował tajwańskie pieśni ludowe, w tym *Collection of Chinese Folk Songs* (1938), i skomponował wiele pieśni (w formie niemieckiego lied), oparte na starożytnej chińskiej poezji, takich jak *Chińska poezja dynastii Tang, pięciowersowy kwatryn* i *Chińska poezja dynastii Tang, siedmiowersowy kwatryn* (1939), utwory fortepianowe, takie jak *Pekin Mytiorama* (1938), utwory orkiestrowe, takie jak *Sketches of the Old*

---

<sup>9</sup> Jiang Wenye, "Black and White Interview," translated by Liu Linyu, United Daily News Supplement, Taiwan, 1995.

<sup>10</sup> Beijing Normal University

<sup>11</sup> Liu Jingzhi ,36.



*Capital* (1939), dramaty taneczne, takie jak *Xiang Fei Memoir* (1942), *Sonata na fortepian nr 3 "Pejzaże Jiangnan"* (1945), a także zbiór piosenek dla dzieci *Ah! Piękne Słońce* (1938). W tym okresie, najbardziej znanym dziełem kompozytora był utwór orkiestrowy *Konfucjańskie ceremonie świątynne*, ukończony pod koniec 1939 roku. Zainspirowany chińskimi ceremoniami rytualnymi, Jiang był zainteresowany tradycyjną chińską muzyką, graną podczas Konfucjańskich Ceremonii Świątynnych w Guozijian w Pekinie, i stworzył ten utwór, który stał się jednym z jego reprezentatywnych dzieł.

W lipcu 1937 r. Japonia rozpoczęła inwazję na Chiny. W 1938 r. został utworzony Rząd Wang Jingwei (Rząd Marionetkowy), który uruchomił tzw. "Plan Wspólnego Dobrobytu Wielkiej Azji Wschodniej". W dziedzinie muzyki ten plan sprzeciwiał się europejskiej muzyce klasycznej i awangardowej i wymagał, aby wszyscy muzycy tworzyli dzieła w stylu narodowym.<sup>12</sup> Tożsamość Jianga Wenye (mieszkał w Japonii i znał język japoński) czyniła go niemal najbardziej odpowiednim kandydatem do ukończenia tego planu. W związku z tym, kompozytor stworzył pewne dzieła, które promowały japoński imperializm wśród ogółu społeczeństwa, o silnym charakterze propagandowym, takie jak *Pieśń Społeczeństwa Xinmin* i *Marsz Narodowy Wielkiej Azji Wschodniej* i inne. Jednak Jiang sam był bardzo niezadowolony z tych prac i czuł się nimi zawstydzony, a nie zostały one uwzględnione w jego zbiorze prac. Te dzieła później jednak przyniosły mu nieoczekiwane problemy z rządem.

Od 1940 do 1944 Jiang Wenye publikował monografię muzyczną zatytułowaną *Badanie starożytnej muzyki chińskiej Zheng Yue - Teoria muzyki Konfucjusza*, a także zbiory poezji, takie jak *Inskrypcje z Pekinu* i *Hymn do kamiennego Buddy z Datong*,

---

<sup>12</sup> Yin Xunzheng. "The Cultural Figure of the Great Era: A Study of Jiang Wenye." Master dissertation, Fo Guang University, 2017. 22.

oraz eseje, takie jak *Obserwacje estetyki kompozycji*. Po zakończeniu japońskiej inwazji na Chiny w 1945 roku Jiang został aresztowany i uwięziony na 10 miesięcy za komponowanie utworów dla pseudo "Nowej Organizacji Ludzi" (organizacji kulturalnej podczas wojny, która propagowała "przyjaźń chińsko-japońską", ale w rzeczywistości była kierowana przez wojsko). Po wyjściu z więzienia Jiang stanął w obliczu bezrobocia i został zaproszony przez katolickie "Franciszkańskie Towarzystwo Biblijne" z Pekinu, aby edytować dzieła oparte na chińskiej muzyce ludowej i połączone z chińskimi systemami tonalnymi, które służyły do produkcji zbiorów pieśni, uzupełniających poezję z poprzednich dynastii.<sup>13</sup> Do reprezentatywnych dzieł należą *Melodiae Psalmorum tom 1 i 2*, *Melodie z Księgi Psalmów dla Dzieci* oraz *Msza nr 1*. Poprzez szerzenie nauki kościoła, pieśni sakralne o chińskim charakterze nie tylko rozprzestrzeniły się w Chinach, ale także w Belgii.

W 1949 roku nastąpiła zmiana reżimu politycznego w Chinach i powstała "Chińska Republika Ludowa". Z powodu zmiany systemu politycznego wielu przyjaciół Jianga wyjechało na Tajwan lub do Hongkongu namawiając go, aby również opuścił kraj. Jednak Jiang zdecydował się pozostać w kraju, ze względu na głęboką emocjonalną więź z Pekinem, źródłem jego twórczej inspiracji. Kiedyś powiedział: "Lubię Pekin, nie mogę wyjechać". W tym samym roku powstało Centralne Konserwatorium Muzyczne, a Jiang został zatrudniony jako profesor na wydziale kompozycji, prowadząc zajęcia z kompozycji, orkiestracji i analizy dzieł. Od 1949 do 1957 roku, w przeciwieństwie do poprzedniego burzliwego okresu, życie i stan psychiczny Jianga były stosunkowo stabilne. Poza codzienną działalnością pedagogiczną stworzył również wiele dzieł, spośród wielu, była to *Sonata nr 4 'Dni karnawału'* (1949), duży cykl fortepianowy *Poemat Świąta Ludowego* (1950),

---

<sup>13</sup> Liu Jingzhi, 43.

fantazję fortepianową *Capriccio – ‘Barcarole rybaka’* (1951), *Sonatę na skrzypce i fortepian ‘Wiosenny Hold’* (1951), utwór fortepianowy *‘Pożegnanie z Du Fu’* (1953) i poemat symfoniczny *‘Melancholijny Prąd Rzeki Mi-Luo’* (1953).

Podczas późnego okresu życia Jiang Wenye (1957-1983), Chiny przeszły szereg ruchów politycznych. W "Antyprawicowej" kampanii politycznej, Jiang został oznaczony jako "prawicowiec" i pozbawiony stanowiska nauczyciela, zakazano mu uczestniczenia w jakichkolwiek występach, a jego prace nie były publikowane. To znacznie wpłynęło na jego twórczość, prowadząc do znacznego zmniejszenia liczby tworzonych przez niego dzieł. Pomimo tych trudności, ukończył kilka godnych uwagi kompozycji, w tym utwory orkiestrowe *Piosenka ludowa i Taniec chłopski* (1957) oraz *Symfonię nr 3* (1957). Jednak "Rewolucja kulturalna", rozpoczęta w 1966 roku, dalszym sposobem utrudniła mu tworzenie, ponieważ stał się celem prześladowań politycznych, a jego zbiór nut, nagrań, korespondencji i rękopisów został skonfiskowany i zniszczony. Nawet w tej beznadziejnej sytuacji kompozytor opracował ponad sto tajwańskich pieśni ludowych i zaaranżował je na fortepian lub mały zespół, pod pseudonimem "Mao Yizhi". Po "Rewolucji kulturalnej", zdrowie Jianga uległo pogorszeniu przez lata choroby, jednak zdecydował się rozpocząć pracę nad swoim długo planowanym dziełem orkiestrowym *Symfonia nr 5 – ‘Głos góry Ali’*. Po ukończeniu jedynie pięciu części utworu, z powodu przemęczenia niestety dostał udaru, który doprowadził do paraliżu. Jiang zmarł 24 października 1983 roku w Pekinie.

### **Styl muzyczny Jianga Wenye**

Muzyka Jianga Wenye obejmuje różne gatunki, łącząc nowoczesne techniki

kompozytorskie z duchem narodowościowym, tworząc muzykę czystą i szczerą emocjonalnie. Jego styl muzyczny ściśle związany jest z osobistymi doświadczeniami i tłem społecznym, podzielony na trzy okresy: wczesny, środkowy i późny.

Podczas wczesnego okresu swojej twórczości (1934-1937) Jiang przez większość czasu mieszkał w Japonii. W tym czasie Japonia była w erze Shōwa, a wiele kultur i form sztuki europejskiej, jak i amerykańskiej zdobyło tam popularność. Japonia była pierwszym krajem Azji Wschodniej, który zetknął się z muzyką zachodnią, a zarówno Tajwan, jak i Chiny kontynentalne zetknęły się z nią później. W Krainie Wschodzącego Słońca, można było zasięgnąć różnych informacji dotyczących muzyki zachodniej, a wielu muzyków z Europy i Stanów Zjednoczonych uczyło i występowało w Japonii.

Nauczyciel kompozycji Jianga w Japonii, Kosaku Yamada, studiował w Niemczech i potrafił dobrze łączyć romantyczne techniki kompozytorskie z tonami japońskiej muzyki ludowej, co w rezultacie miało wpływ na Jianga. Jego utwór orkiestrowy "Formosa Dance" wykorzystał technikę przetworzeniową tematu z europejskiej muzyki symfonicznej, ale Jiang nie kopiował całkowicie stylu kompozytorskiego Yamady. Był także zainteresowany francuskim impresjonizmem i rosyjską muzyką ludową. Podobnie jak młodzi japońscy kompozytorzy, był zafascynowany twórczością zachodnich nowoczesnych mistrzów, takich jak Claude Debussy, Igor Strawiński, Bela Bartók i Paul Hindemith.<sup>14</sup> Bela Bartók (1881-1945) był jednym z zachodnich kompozytorów, których twórczość wywarła na nim największy wpływ. Jego przyjaciel, Shigemi Takajo<sup>15</sup>, powiedział kiedyś: *"Prace Jianga są zainspirowane węgierską szkołą muzyki ludowej Bartóka, zwłaszcza jego*

---

<sup>14</sup> Liang Maochun and Jiang Xiaoyun (eds.), *Collected Essays on the Commemoration of Jiang Wenye*, Central Conservatory of Music Press, 2000, 14.

<sup>15</sup> 高城重躬 (Gāochéng zhòng gōng)

*utworami fortepianowymi, w których łatwo usłyszeć styl Bartóka*".<sup>16</sup>

Twórczość wczesnego okresu Jianga charakteryzuje się: (1) wysoko dynamicznymi i rytmicznymi technikami rozwoju, silnym i złożonym rytmem, melodyjnymi skokami, odważną harmonią, mocną tonalnością, klarowną teksturą i bogatymi barwami muzycznymi. (2) Wprowadzeniem elementów muzyki etnicznej na podstawie imitacji muzyki zachodniej (głównie nawiązania do Beli Bartóka, Siergieja Prokofiewa i innych), w tym zarówno stylów ludowych tajwańskich, jak i japońskich. (3) Odejściem od tradycyjnych sposobów wyrazu i z pasją przyjęciem nowoczesnej muzyki, odzwierciedlającej nowe myślenie kompozytorskie. Ten styl wyjątkowo wyróżnia się wśród innych japońskich kompozytorów z tamtego czasu.

W trakcie środkowego okresu kariery Jianga Wenye (1938-1949) styl jego muzyki uległ przemianie pod wpływem dwóch głównych czynników. Pierwszy to zmiana środowiska, gdy w 1938 roku wrócił z Japonii do Chin. Ludzie, krajobrazy i tradycyjna kultura Chin wywarły na Jianga duży wpływ.

*"Pekin był dla niego inspiracją, gdziekolwiek szedł, a swoje refleksje na temat starożytnej chińskiej muzyki zapisał w 'Teorii muzycznej Konfucjusza.'*"<sup>17</sup>

*"Czułem się jakbym spotykał moją miłość, serce tęskniło z niecierpliwością, a moja dusza płonęła gorącem. Mogłem wyraźnie poczuć bicie mojego serca, a całe moje ciało wydawało się wrzeć jak ulice chińskiego miasta i mogłem bezwzględnie ścigać się na ziemi dawnej stolicy, za którą tęskniłem. Co za cud, co za wzruszające przeżycie!"*<sup>18</sup>

Drugim czynnikiem, który wpłynął na styl twórczości Jianga w okresie środkowym jego kariery (1938-1949), była zmiana jego wewnętrznego myślenia.

---

<sup>16</sup> 高城重躬, "What I Know About Jiang Wenye" Journal of the Central Conservatory of Music, 2000, 62-64.

<sup>17</sup> Jiang Wenye and Chen Guanghui (trans.), *Confucian Theory of Music* (Japanese original, Tokyo: Sanseido, 1942), in Zhang Jiren (ed.), *Book Cited in the Front*, 7-150.

<sup>18</sup> Chen Peixuan, "Jiang Wenye and the Related Literature," Master dissertation, National Taichung University, 2013, 33.

Kompozytor był zniechęcony ciężką imitacją muzyki zachodniej w japońskim świecie muzycznym i szukał inspiracji w swoich korzeniach w kulturze chińskiej. *"Czuł, że najcenniejszym aspektem muzyki wschodniej jest rodzaj umiarkowanego i głębokiego stanu, którego nie można wyjaśnić za pomocą współczesnej teorii muzyki"*.<sup>19</sup> Nie był również zadowolony ze swoich dotychczasowych prac. Uważał, że źródło kompozycji i idee kulturowe stojące za nią, są ważniejsze niż techniki kompozytorskie. Chciał uczyć się od swojego profesora Alexandra Tcherepnina i szukać inspiracji do kompozycji w swoich korzeniach - Chinach, eksplorując własny styl muzyczny. Po tym, jego styl uległ znaczącym zmianom.

W tym okresie, Jiang Wenye stworzył wiele wspaniałych dzieł, cechujących się odejściem od zachodnich nowoczesnych technik kompozytorskich, silnym wykorzystaniem elementów chińskiej muzyki ludowej, opartych głównie na pięciotonowej skali, z linią melodyczną, która skłaniała się do poziomu i harmonią, która odbiegała od tradycyjnych form trój-akordowych (triady), co skutkowało porównywalnie prostą budową. Ten okres był również najbardziej produktywnym i pomyślnym w karierze kompozytora.

W okresie późnym (1949-1983), ze względu na zmiany w środowisku politycznym i społecznym, przestrzeń twórcza Jianga była znacznie ograniczona, a ilość jego dzieł wyraźnie zmniejszyła się. W tym czasie jego prace skupiały się głównie na muzyce fortepianowej i orkiestralnej, z cechami takimi jak: (1) wykorzystanie chińskich pieśni ludowych jako materiałów i wyodrębnienie elementów muzyki ludowej do adaptacji lub rozwoju, np. *Sonata nr 4 "Carnival Days"* na podstawie pieśni ludowej Shaanbei *Lan Hua Hua* i *Poem of Folk Festival*; Suita fortepianowa oparta na chińskich zwyczajach ludowych z 12 utworami

---

<sup>19</sup> Chen Peixuan, 32.

reprezentującymi 12 miesięcy roku, ukazując styl chiński. (2) Wprowadzenie elementów starożytnej muzyki chińskiej, takich jak wykorzystanie starożytnych instrumentów chińskich w jego dziełach. Utwór fortepianowy *Praise of Du Fu* naśladuje dźwięk chińskiego instrumentu GuQing. Dzieła takie, jak utwór orkiestralny *Folk Song and Peasant Dance*, utwory chóralne *Seiban Songs in Taiwan* i *The Voice of Mountain Ali*, są tworzone z materiałów muzycznych z Tajwanu, odzwierciedlając jego nostalgiczne uczucia do swojej ojczyzny. Ogólnie rzecz biorąc, jego kreatywność w tym okresie powróciła do tradycyjnych, prostych i autentycznych cech, zachowując tradycyjną strukturę muzyczną z tradycyjnymi harmoniami, podkreślającymi cechy narodowe.

## 1.2 S. Prokofiew - kompozytor i jego styl muzyczny

### Życie i kariera Siergieja Prokofiewa

Siergiej Prokofiew był rosyjskim kompozytorem, pianistą i dyrygentem, uważanym za jednego z najwybitniejszych muzyków pierwszej połowy XX wieku. Urodził się 23 kwietnia 1891 roku w Sontsivce na Ukrainie. Jego ojciec, Siergiej Aleksandrowicz Prokofiew, był kierownikiem gospodarstwa rolnego, a matka, Marija Grigorjewna Prokofiewa, była amatorką pianistyki i uwielbiała muzykę. Pod wpływem matki, Prokofiew rozwinął swoje zainteresowania względem tej dziedziny. W wieku pięciu lat napisał swoje pierwsze dzieło - *Galop indyjski*, a cztery lata później - swoją pierwszą operę *Gigant*. W 1904 roku, z polecenia Aleksandra Głazunowa, Prokofiew został przyjęty do Konserwatorium Petersburskiego, gdzie studiował harmonię i kontrapunkt u Anatola Ljadowa, orkiestrację u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, grę na fortepianie u Anny Jesipowej i dyrygenturę u Alexandra Tcherepnina. Ukończył studia w 1914 roku z wyróżnieniem, wykonując na uroczystym koncercie dyplomowym swój *I Koncert fortepianowy*. Systematyczne i profesjonalne wykształcenie Prokofiewa w Konserwatorium, zapewniło mu solidne podstawy do twórczości kompozytorskiej i gry na fortepianie. W 1913 roku po raz pierwszy odwiedził Londyn, gdzie obejrzał kilka przedstawień baletów rosyjskich, w tym dzieła Maurice Ravela i Igora Strawińskiego, oraz spotkał się z Siergiejem Diagilewem. Na prośbę Diagilew, a Prokofiew zaczął komponować muzykę baletową i rok później, stworzył swoje pierwsze dzieło baletowe "*Błazen*".

W 1917 roku Siergiej skomponował swoją pierwszą symfonię - *Symfonię nr 1 D-dur*, która była wybitnym dziełem, reprezentatywnym dla jego stylu neoklasycznego. Po rewolucji październikowej w Rosji (październik 1917) Siergiej



Prokofiew uznał, że środowisko muzyczne w Rosji uległo zmianie,

“*Revolution and incipient Civil war would leave him no room for artistic development*”.<sup>20</sup>

W związku z tym zdecydował się kontynuować swoją karierę muzyczną w Stanach Zjednoczonych i opuścił Rosję w maju 1918 roku. Podczas pobytu w USA Prokofiew napotkał kilka przeszkód, w tym fakt, że amerykańska publiczność była niemal całkowicie niezainteresowana nową muzyką. Uważali oni, że dzieła Prokofiewa są "awangardowe", a sam Prokofiew uważał, że Amerykanie nie są wystarczająco dojrzały, by docenić nową muzykę. Co więcej, konkurencja wśród rówieśników była zacięta i w rezultacie, Prokofiew nie miał wielu możliwości na wykonanie swoich własnych dzieł. Podczas pobytu w USA napisał operę *Miłość do trzech pomarańczy*, ale nie została ona oficjalnie wystawiona aż do dwóch lat później.

W 1920 r. kompozytor powrócił do Europy i nawiązał kontakt z Siergiejem Diagilewem, kończąc przy okazji kilka dzieł, takich jak *III Koncert fortepianowy*. W 1922 r. przeprowadził się do niemieckiej wioski Ettal, gdzie skomponował operę *Ognisty Anioł*, później wykorzystując jej materiał motywiczny w *III Symfonii*.

W 1922 r. Prokofiew odwiedził Paryż, gdzie poślubił sopranistkę Caroline Codinę, którą poznał w Ameryce. W 1923 r. na zlecenie Diagilewa napisał balet *Stalowy krok*. Przez następne dziesięć lat Paryż był centrum życia i pracy twórczej Prokofiewa, intensywnie podróżując również po Europie i Stanach Zjednoczonych na występy.

Jednak począwszy od lat 30. XX w., Prokofiew napotykał odrzucenie ze strony radzieckiej ideologii proletariackiej i musiał przemieszczać się między ZSRR a innymi krajami europejskimi. W tym okresie ukończył swoją pierwszą ścieżkę

---

<sup>20</sup> Danielle Emily Stevens, "Sonata for Flute and Piano in D Major, Op. 94 by Sergei Prokofiev: A Performance Guide." Texas State University, 2014, 9

dźwiękową do filmu *Porucznik Kize*, dyrygował swoją *III Symfonią* w Rzymie i ukończył muzykę do sztuki *Noce egipskie* w Paryżu. Związek Kompozytorów ZSRR, zapewnił Siergiejowi możliwość pracy w ZSRR, a on stopniowo przesunął swoje zainteresowania w tym kierunku. Wiosną 1936 roku Prokofiew i jego rodzina wrócili do Moskwy po niemal 20 latach za granicą. W ciągu następnej dekady kompozytor osiągnął szczyt swojej twórczości i napisał wiele reprezentatywnych dzieł, takich jak balet *Romeo i Julia*, *Symfonie nr 5 i nr 7*, bajka symfoniczna *Piotruś i wilk*, kantata *Aleksander Newski* i opera *Wojna i pokój*.

W latach 1940-tych zdrowie Siergieja Prokofiewa uległo pogorszeniu, ale kontynuował on komponowanie. *Sonata na flet i fortepian D-dur op. 94*, która jest przedmiotem tej pracy doktorskiej, powstała właśnie w tym okresie. Ponadto stworzył *Sonatę wiolonczelową C-dur* dla Mścisława Rostropowicza, dokładnie przeredagował *Koncert wiolonczelowy*, przekształcając go w *Symfonię - koncert*, która stała się istotnym dziełem na wiolonczelę i orkiestrę.

5 marca 1953 roku Prokofiew zmarł w Moskwie na skutek wylewu krwi do mózgu.

### **Styl muzyczny Siergieja Prokofiewa**

Twórczość Siergieja Prokofiewa obejmuje niemal wszystkie gatunki muzyczne, w tym symfonie, balety, utwory fortepianowe, muzykę kameralną, opery, utwory wokalne i ścieżki dźwiękowe do filmów, zajmując ważne miejsce w kulturze muzycznej XX wieku.

Styl Prokofiewa nie podzielił się wyraźnie na okresy, jak w przypadku innych kompozytorów. Jego dzieła charakteryzują się kierunkiem i tendencjami, niezależnie

od czasu ich powstania.<sup>21</sup> W swojej autobiografii Prokofiew wymienił pięć głównych cech swojej muzyki: klasycyzm, innowacyjność, toccatę, lirykę i groteskę.

#### (1) Klasycyzm

Siergiej Prokofiew uważał, że klasyczny styl jest fundamentalnym elementem jego twórczości.

*"I have been exposed to it since childhood through my mother's performances of Beethoven's sonatas and which I incorporated into my own compositions in the form of both neoclassicism and imitation of 18th-century works."*<sup>22</sup>

Jego nauczyciel, Alexander Tcherepnin, poszerzył jego wiedzę o okresie klasycznym. Większość sonat Prokofiewa (w tym dziewięć sonat fortepianowych, dwie sonaty skrzypcowe, jedna sonata wiolonczelowa oraz *Sonata na fletu op. 94* - omawiana w tej pracy) używa takiej samej struktury ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy jak sonaty klasyczne. Czasami w swoich utworach stosował formy barokowe, takie jak allemande i gawot.

#### (2) Innowacja

*"It began with a meeting I had with Sergey Taneyev, who stimulated me by saying my harmonies were flat. This line began as a search for a musical language of harmony, but ultimately leading to an exploration of a language that expressed intense emotions."*<sup>23</sup>

*"While harmony remains key, the innovations in music also encompassed melody, orchestration, and form."*<sup>24</sup>

Prokofiew odrzucił tradycyjną harmonikę i zastosował śmiało dysonanse, aby

<sup>21</sup> Tomas Schipperges, *Sergei Prokofiev*, translated by Ge Si, People's Music Publishing House, 2009, 10.

<sup>22</sup> Лариса Данько, *Sergei Prokofiev (Prokofiev's Autobiography)*, translated by Li Hao and Wu Chuan, People's Music Publishing House, 1987, 72.

<sup>23</sup> Лариса Данько, 72. (Zaczął się od spotkania z Sergeyem Taneyevem, który pobudził mnie mówiąc, że moje harmonie są płaskie. Ta linia rozpoczęła się jako poszukiwanie muzycznego języka harmonii, ale ostatecznie doprowadziła do eksploracji języka, który wyrażał intensywne emocje)

<sup>24</sup> Tomas Schipperges, 10 (Pomimo że harmonia pozostaje kluczowa, innowacje w muzyce obejmują również melodię, orkiestrację i formę.)

przekazać intensywne emocje w swoich dziełach. Jego unikalny styl obejmuje częste stosowanie półtonów i szybkich modulacji między półtonami a tercjami.

### (3) Toccata

Toccata może być nazwana motywiczną, ponieważ Prokofiew zainspirował się toccatą Roberta Alexandra Schumanna w C-dur, op. 7, która wywarła na nim głębokie wrażenie i skłoniła do użycia powtarzającego się motywu. Kompaktowy motyw rytmiczny, cyklicznie powtarzające się akordy i technika non-legato rozszerzają efekt dźwiękowy. Silny rytm i nieregularne metrum są dodatkowym składnikiem wpływającym na poczucie ruchu, a ten niekończący się styl toccaty jest związany z charakterystycznym stylem, który zostanie omówiony później - "Grotesque".

### (4) Liryka

Prokofiew kiedyś powiedział: *"I have never doubted the importance of melody. I like melody and regard it as the most important element in music. For years, I have been trying to improve its quality in my own work. For a composer, the most difficult task is to find a melody that can be understood immediately by non-specialist listeners while also satisfying the demands of those who are more sophisticated."*<sup>25</sup>

We wczesnych dziełach kompozytora melodia nie była najważniejszym elementem, ale przez ostatnie dwie dekady często sięgał po styl kantylenowy w swoich dziełach. *"This style involves grand ascents and dramatic climaxes. To avoid repetition, the melodies are often relatively short, but still give a powerful and broad feeling."*<sup>26</sup> Jego liryka nie jest stricte romantyczna, ma raczej prosty i bezpretensjonalny ton, w której czasami ujawniają się cechy narodowe Rosji.

---

<sup>25</sup> Claude V. Palisca and Donald J. Grout, *A History of Western Music (Sixth Edition)*, Translated by Yu Zhigang, People's Music Publishing House, 2010, 582. (Nigdy nie wątpiłem w znaczenie melodii. Lubię melodię i uważam ją za najważniejszy element w muzyce. Od lat staram się poprawić jej jakość w mojej własnej pracy. Dla kompozytora najtrudniejszym zadaniem jest znalezienie melodii, którą mogą zrozumieć od razu nieprofesjonalni słuchacze, spełniając jednocześnie wymagania tych, którzy są bardziej wybredni)

<sup>26</sup> Simon Morrison (ed), *Sergey Prokofiev and His World*, Princeton University Press, 2008, 410. (Styl ten obejmuje wielkie wzniesienia i dramatyczne kulminacje. Aby uniknąć powtórzeń, melodie są często stosunkowo krótkie, ale wciąż dają potężne i szerokie wrażenie)

## (5) Groteska

W swoich wczesnych dziełach Siergiej Prokofiew zaczął pokazywać groteskowy i satyryczny styl, który niektórzy krytycy opisywali nawet jako ultra-modernistyczny. *“Prokofiev himself preferred to use terms such as ‘scherzo’, ‘whimsical’, ‘laughter’, and ‘mockery’ to describe this style.”*<sup>27</sup> Jego celem było stworzenie nowoczesnego brzmienia poprzez techniki kompozytorskie, takie jak dysonanse, ornamentację, ostre rytmy, duże skoki i perkusyjne style gry, które oddają satyryczny efekt.

---

<sup>27</sup> Tomas Schipperges, 11. (Sam Prokofiew wolał używać terminów takich jak 'scherzo', 'kapryśny', 'śmiech' i 'kpina' do opisanie tego stylu)

### 1.3 F. Poulenc - kompozytor i jego styl muzyczny

#### Życie i kariera Francisa Poulenca

Francis Poulenc (1899-1963) był znaczącym kompozytorem i pianistą Francji XX wieku. Urodził się 7 stycznia 1899 roku w zamożnej rodzinie w Paryżu. Jego ojciec, Emile Poulenc, był pobożnym katolikiem, który pracował w przemyśle farmaceutycznym i prowadził dużą fabrykę farmaceutyczną. Matka Poulenc'a, Jenny Royer, była pianistką, która kochała muzykę i literaturę oraz była mentorką, która otworzyła drogę do muzycznej kariery Poulenc'a. *"Poulenc wrote a phrase in the list of dedicatees of his opera Dialogues des Carmelites: 'To the memory of my Mother, who revealed music to me.'"*<sup>28</sup> Brat matki Poulenca, Marcel, preferował francuskie malarstwo i teatr, co skłoniło Poulenca do zainteresowania się francuską kulturą salonową i teatrem. Choć Poulenc bardzo pasjonował się muzyką, jego ojciec nalegał, aby najpierw obronił licencjat, a dopiero potem *"mógł robić to, co chce."*<sup>29</sup>

Poulenc rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku pięciu lat. W wieku ośmiu lat odkrył utwór Claude Debussy'ego *Dance Sacrée et Profane* i wykrzyknął: *"It's so pretty! It's a bit of tune!"*<sup>30</sup> W wieku jedenastu lat natknął się na *Die Winterreise* Franza Schuberta, co zapoczątkowało jego późniejszą pasję do pisania pieśni i silne romantyczne skłonności.<sup>31</sup> W wieku piętnastu lat, Poulenc zaczął studiować u słynnego hiszpańskiego pianisty Ricardo Viñesa (1875-1943), który nauczył go nie tylko techniki gry na fortepianie, ale także pedalizacji, co stało się sercem jego późniejszych dzieł, zwłaszcza pod względem interpretacji wykonawczej. W tym okresie Poulenc słuchał wielu współczesnych dzieł muzycznych, w tym utworów

---

<sup>28</sup> Roger Nichols, *Poulenc A Biography*, Yale University Press, 2020, 14 (W liście dedykacji swojej opery *Dialogues des Carmelites* Poulenc napisał zdanie: "Pamięci mojej Matki, która objawiła mi muzykę")

<sup>29</sup> Roger Nichols, 24

<sup>30</sup> Roger Nichols, 18 (To takie ładne! Trochę melodii!)

<sup>31</sup> David Ewen. *Composer since 1900: Francis Poulenc 1899-1963*, New York: H. W. Wilson Co, 1969, 425.

Erika Satie i Igora Strawieńskiego.

W 1917 roku Francis Poulenc skomponował zadedykowaną Erikowi Satie *Rapsodie Negre*, na baryton, fortepian, kwartet smyczkowy, flet i klarnet, w pełni okazującą jego talent. W 1918 roku Poulenc wstąpił do francuskiej armii, kończąc służbę w 1921 roku. W tym czasie uświadomił sobie, że brak formalnego wykształcenia muzycznego utrudnia jego rozwój kompozytorski pod względem teorii i techniki. W latach 1921-1924 studiował teorię, harmonię, kontrapunkt i orkiestrację u Charlesa Koechlina (1867-1950).

Po tragedii, jaką była I Wojna Światowa ludzie pragnęli pokoju i stabilizacji w Europie. Zmęczeni się pasjonującym i ozdobnym stylem muzyki romantycznej, zwracając się zamiast tego ku stabilności i racjonalności w melodii i rytmie. Wymagania dotyczące tonalności i form muzycznych stały się również bardziej oczywiste. W wyniku tego powstał ruch muzyki neoklasycznej. Za pośrednictwem Ricardo Viñesa, Poulenc poznał Dariusza Milhauda (1892-1974), Arthura Honeggera (1892-1955) i Georges'a Aurica (1899-1983). Często wymieniali swoje pomysły muzyczne i mieli wspólny cel: uwolnić muzykę francuską od impresjonizmu i ustanowić nowy, klarowny, lekki i prosty styl. W 1920 roku krytyk muzyczny Henri Collet nazwał tych muzyków o podobnych poglądach "Les Six", grupą w której skład wchodził Francis Poulenc, Darius Milhaud, Artur Honegger, Georges Auric i Germaine Tailleferre. Spośród członków Les Six, styl komponowania Poulenca, który był jasny i humorystyczny, najbardziej przypominał styl Erika Satie. Przyczynił się do uwolnienia muzyki francuskiej od impresjonizmu i do rozwoju nowego stylu muzycznego oraz ruchu muzyki neoklasycznej.

W 1924 roku, na zamówienie Sergieja Diagilewa, Poulenc stworzył balet *Le Biches (Łanie)*, który łączy techniki Piotra Tchaikovsky'ego i Igora Strawieńskiego,

ucieleśniając wczesny, nieograniczony i łatwy styl kompozytorski Poulenc'a.

W 1930 roku Poulenc poznał śpiewaka barytonowego Pierre'a Bernaca, z którym współpracował przez wiele lat. Akompaniując Bernac'owi na fortepianie i biorąc udział w licznych koncertach, zdobył wiedzę na temat pieśni (lied) i stwierdził, że nauczył się sztuki ich pisania, dzięki nabranemu w ten sposób doświadczeniu.<sup>32</sup> W 1932 roku stworzył kantatę *Le bal masque* na baryton i orkiestrę kameralną.

W latach 1936-1937 przyjaciel Poulenc'a, kompozytor Pierre Octave Ferroud (1900-1937), zginął tragicznie w wypadku samochodowym. Ta wiadomość skłoniła Francisa do powrotu do katolicyzmu i stworzenia *Litanies a la Vierge Noire*, które wskazywały na dojrzały etap w jego kompozycjach. W 1950 roku Poulenc stworzył uroczyste dzieła, takie jak *Stabat Mater* (1950), *Gloria*(1960) i *Sépt Répons de Ténèbres* (1961). Po II wojnie światowej stworzył opery *Les Mamelles de Tirésias* i *Dialogues des Carmelites*, które zyskały uznanie krytyków i ukazały późniejszy styl Poulenca, charakteryzujący się rygorystycznym, prostym i spokojnym podejściem do kompozycji, w przeciwieństwie do pasjonującej i pełnej kolorów twórczości operowej jego rówieśników.

Pod koniec życia, Poulenc skomponował *Sept répons des ténèbres* (na głos i orkiestrę) oraz trzy ze swoich najbardziej reprezentatywnych sonat na instrumenty dęte drewniane: *Sonatę na flet i fortepian*, *Sonatę na klarnet i fortepian* oraz *Sonatę na obój i fortepian*. 30 stycznia 1963 roku, Poulenc zmarł na zawał serca w swoim domu w Paryżu.

---

<sup>32</sup> David Ewen, 426



## Styl muzyczny Poulenca

Francis Poulenc był przedstawicielem neoklasycyzmu, praktykując konserwatywny neoklasycyzm (ścisty, surowy). W przeciwieństwie do innych kompozytorów, nie zastąpił całkowicie swojego starego stylu nowym, lecz włączał nowe elementy do swojego istniejącego stylu, dokonując ulepszeń i wzbogacając go, dostosowując nową muzykę do tradycyjnych elementów. Jego dzieła można podzielić na trzy okresy.

### Pierwszy okres (1917-1922)

Poulenc był silnie zainspirowany Satie, renomowanym francuskim kompozytorem XX wieku. W tym okresie jego muzyka dążyła do prostoty, charakteryzującej się nie skomplikowanymi strukturami, melodiami i krótkimi ciągle powtarzającymi i rozwijającymi się motywami. Faktura była pełna bogatych i zróżnicowanych rytmów, wykorzystujących ostinata i ostre dysonanse. W dziełach Poulenc'a można również doszukać się elementów muzyki popularnej, takie jak muzyka kawiarniana i jazz (np. *Sonata na klarnet i fagot*, *Sonata na róg, trąbkę i puzon*), a jego utwory instrumentalne były stosunkowo krótkie, trwające zwykle poniżej sześciu minut. Najczęściej stosowaną strukturą była forma ternarna (trzyczęściowa), składająca się z frazy dwu lub czterotaktowej. Wolne partie często składały się z dwóch lub więcej tematów przewodnich, a ostatnia część zwykle utrzymana była w formie ronda, wykorzystując tematy lub motywy z wcześniejszych części.

### Drugi okres (1923-1935)

Pod wpływem neoklasycyzmu, dzieła Francisca Poulenc'a z tego okresu wskazują

na inspirację twórczością Igora Strawińskiego i Józefa Haydna. Na przykład w swoim balecie *"Le Biches"* użył melodii z baletu Igora Strawińskiego *Pulcinella*, a w pierwszej części swojego *Trio na obój, fagot i fortepian* wykorzystał formę allegra i ronda, w której zastąpił się Haydn. Kompozycje Poulenc'a z tego okresu charakteryzuje dysonansowość, ścisła forma, błyskotliwe pasáže, długie odcinki, a także pełna harmonia, podkreślająca akordy septymowe, płynność linii melodycznych i chromatyka. Poulenc skomponował szereg dzieł zaliczanych do muzyki wokalne, często opartych na współczesnej poezji francuskiej, takiej jak twórczość Paula Eluarda. Ponadto w tym okresie jego umiejętności kompozytorskie znacząco rozwinęły się, gdy studiował u Charlsa Koechlina. Zaowocowało to różnorodnymi i pełnymi eksperymentów dziełami.

### Trzeci okres (1936-1963)

W tym okresie Poulenc skupił się bardziej na tworzeniu swojego własnego stylu, który łączył romantyczne i poważne elementy. Z jednej strony bardziej otwarcie wyrażał swoje romantyczne tendencje, używając bardziej emocjonalnej poezji i stosując rubato, metrum złożone, nieregularne frazy i częste zmiany metrum w swoich utworach, takich jak w operze *La voix humaine* (1958). David Drew powiedział: *"Poulenc's real musical nature is intensely tendency and sentimental. He had merely been suppressing this tendency during a period in which it was more fashionable and up to date to be an anti-romantic composer"*.<sup>33</sup>

Z drugiej strony, różne wydarzenia, takie jak chociażby II wojna światowa i nagła

---

<sup>33</sup> Keith W. Daniel. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. UMI Research Press, 1982, 98. (Prawdziwa muzyczna natura Poulenca jest intensywnie tendencyjna i sentymentalna. Jedynie tłumił tę tendencję w okresie, w którym bardziej modne i aktualne było bycie kompozytorem antyromantycznym)

śmierć bliskiego przyjaciela, a także jego osobiste przebudzenie religijne, skłoniły Poulenca do skupienia się na muzyce religijnej, muzyce chóralnej i dziełach orkiestrowych, które prezentują bardziej poważny i głęboki styl odróżniający się od jego wczesnego i środkowego okresu twórczości. W większości jego kompozycji chóralnych i kameralnych z tego okresu możemy wyczuć głęboki, uroczysty i pobożny styl.

Podsumowując, podejście Poulenca do kompozycji było raczej konserwatywne. *“He insisted on using traditional instruments and did not employ any electronic or experimental instruments, or Renaissance instruments”*<sup>34</sup>

*“In terms of technical proficiency on instruments, he primarily utilized basic techniques rather than maximizing virtuosity like composers such as Chopin and Debussy.”*<sup>35</sup> *Additionally, Poulenc was not a contrapuntal composer”*

Poza utworami chóralnymi, budowa większości jego utworów składała się z arpeggiów lub akordów akompaniujących liryczną melodię. Jednym z charakterystycznych cech twórczych Poulenca, było przełożenie melodii ponad innowację harmoniczną. Jak powiedział kiedyś Virgil Thomson: *“Poulenc is incontestably the greatest writer of melodies in our time.”*<sup>36</sup>

Nie był innowatorem w dziedzinie harmonii, co sam przyznał:

*“I certainly know that I’m not among the musicians who will have been harmonic innovator, like Igor Ravel or Debussy, but I think there is a place for new music which is happy to use the chords of others. Wasn't this the case with Mozart*

---

<sup>34</sup> Keith W. Daniel, 57 (Nalegał na używanie tradycyjnych instrumentów i nie używał żadnych instrumentów elektronicznych, eksperymentalnych ani renesansowych)

<sup>35</sup> Keith W. Daniel, 61 (Jeśli chodzi o biegłość techniczną na instrumentach, wykorzystywał przede wszystkim podstawowe techniki, a nie maksymalizował wirtuozerii, jak kompozytorzy tacy jak Chopin i Debussy. Ponadto Poulenc nie był kompozytorem kontrapunkcyjnym)

<sup>36</sup> Keith W. Daniel, 62. (Poulenc jest bezsprzecznie największym twórcą melodii w naszych czasach.)

*and Schubert?*"<sup>37</sup>

Jednak wierzył, że jest miejsce dla nowej muzyki, która czerpie ze stosowanych już akordów, podobnie jak uczynili to W.A.Mozart i Franz Schubert. Harmonia Poulenca opierała się na licznych appoggiaturach i dźwiękach przejściowych. Biograf Henri Hell zauważył, że „*Poulenc's music has a sense of harmony because of his application of subtle tonal relationships*”, “*It is to these delicate and subtle relationships of tonalities that Poulenc's music owes a great part of its harmonic sensuousness.*”<sup>38</sup> Podsumowując, to połączenie różnorodnych języków i stylów muzycznych, stanowi całość muzyki Poulenca.

---

<sup>37</sup> Keith W. Daniel, 75 (Oczywiście wiem, że nie należę do muzyków, którzy byliby innowatorami harmonicznymi, jak Igor Ravel czy Debussy, ale myślę, że jest miejsce dla nowej muzyki, która chętnie korzysta z akordów innych. Czy nie było tak w przypadku Mozarta i Schuberta?)

<sup>38</sup> Keith W. Daniel, 86. (Muzyka Poulenca ma poczucie harmonii dzięki zastosowaniu subtelnych relacji tonalnych, To właśnie tym delikatnym i subtelnym relacjom tonalnym muzyka Poulenca zawdzięcza dużą część swojej harmonicznego zmysłowości)

## Rozdział 2. Analiza Trzech Dzieł

### 2.1 Informacje ogólne i analiza *Sonaty Festosa* na flet i fortepian Op.17 (Jiang Wenye)

#### Kontekst historyczny dzieła

W 1936 roku praca Jianga Wenye *Formosa Dance* zdobyła "Nagrodę specjalną" ("Recognition Award") na niemieckim konkursie olimpijskim, co przyniosło mu pewną sławę na japońskiej scenie muzycznej. W tym okresie stworzył wiele dzieł, w tym muzykę orkiestrową i kameralną. Do jego znanych utworów należą między innymi: utwory fortepianowe *Five Sketches Op. 4* (1935) i *Bagatelle Op. 8* (1936), muzyka kameralna *Sonata No. 1 na wiolonczelę i fortepian Op. 14* (1935) oraz *Trio na obój, wiolonczelę i fortepian Op. 18* (1937).

*Sonata Festosa*, która jest jednym z tematów tej dysertacji, to utwór kameralny skomponowany przez Jianga w maju 1937 roku. Jest to jedyna praca, którą napisał na flet i fortepian spośród 11 dzieł kameralnych, które stworzył w swoim życiu. Rok przed napisaniem tego utworu, Jiang Wenye podróżował do Chin, gdzie spędził ponad dwa miesiące i zafascynował się chińską kulturą i folklorem, które postanowił włączyć do swojej pracy. Tak powstała *Sonata Festosa*. W liście do Alexandra Tcherepnina z 18 czerwca 1937 roku, Jiang powiedział:

*"The Flauto Sonata (Op.17) is a composition in a light style and with no other aim than to be amusing and appealing"*<sup>39</sup>

Dzieło nie jest przesadnie emocjonalne. Jiang miał nadzieję, że Tcherepnin pomoże mu wydać kilka jego utworów, w tym *Sonata Festosa*. *"Dziś jest 18 czerwca,*

---

<sup>39</sup> Kuo, Tzong-Kai, "Chiang Wen-Yeh: The style of his selected piano works and a study of music modernization in Japan and China", D.M.A. The Ohio State University, 1987, 142 (*Sonata Fletowa (Op.17)* to kompozycja utrzymana w lekkim stylu, której celem jest jedynie bycie zabawną i atrakcyjną)

*dzień, w którym dotarłem do Peiping w minionym roku. To pamiętny dzień w moim życiu. Wybieram ten dzień, aby wysłać moje nowe kompozycje".*<sup>40</sup> We wrześniu 1937 r. Tcherpnin odpowiedział Jiangowi, informując, że jego "Festive Sonata" i inne dzieła zostaną opublikowane w Wiedniu. Dzieło to również zostało wybrane, do wykonania na Expo w Paryżu, transmitowane przez radio Paryż.

*"To dzieło jest wczesnym utworem kameralnym Jianga Wenye, należącym do muzyki programowej. Muzyka programowa odnosi się do utworów instrumentalnych z pewnym muzycznym obrazem lub historią, często wyjaśnionych przez tytuł lub tekst, który przekazuje zamierzony przez kompozytora sens."*<sup>41</sup> Jiang miał specjalne upodobanie do muzyki programowej, co było wynikiem wpływu tendencji programowych Bartóka do tworzenia muzyki z literackimi lub malarskimi tytułami. Większość jego wczesnych prac ma tytuły. Oczekiwał, że przekaże publiczności bardziej szczegółowe informacje na temat swojego motywu twórczego, ale tytuły nie były bezpośrednim przedstawieniem obiektów zewnętrznych. Jiang wolał abstrakcyjne wyrażenie, które opisywało świat zewnętrzny, niż subiektywne emocje.

Jiang wybrał tytuł "Festosa"<sup>42</sup>, aby pomóc publiczności dokładniej wyobrazić sobie muzykę, a przede wszystkim - zrozumieć intencje kompozytora oraz pomóc wykonawcy w interpretacji utworu. Choć Jiang nie wyjaśnił wprost znaczenia tytułu, specyficzne znaczenie "Festosa" można interpretować z kontekstu życia i kultury Jianga, postrzegając go zarówno z perspektywy Chin, jak i Japonii.

W języku chińskim "祭典" (Festosa) odnosi się do rytuału modlitewnego do bogów lub dusz zmarłych za pomocą różnych przedmiotów. Związane jest to z kulturą konfucjańską w Chinach, a praktykowane jest od 478 roku p.n.e. W muzyce

---

<sup>40</sup> Kuo, Tzong-Kai, 142

<sup>41</sup> Huang Wei, *A Summary of Western Music History*, Dunhuang Literature and Art Publishing House, 2012, 75.

<sup>42</sup> 祭典

chińskiej kult i muzyka mają naturalne powiązania, a większość działań muzycznych zapisanych w starożytnej Chinach jest związana z kultem. Muzyka ofiarowań stała się wymogiem "rytuału" i potrzeb duchowych, uważana za najbardziej efektywny język i kanał komunikacji z bogami oraz jako łącznik pomiędzy niebem a ziemią. Muzyka odgrywa ważną rolę w kultach religijnych, a większość odnalezionych w chińskich stanowiskach kulturowych instrumentów muzycznych ma związek z kultem religijnym. Chińska muzyka ofiarna może przybierać formę muzyki czysto instrumentalnej lub śpiewanej.

W języku japońskim "さいてん" (Saiten), oznacza festiwal, który wywodzi się z "祭祀" - Jesa. Odnosi się to do pocieszania bogów lub modlitw do bogów w shintoizmie lub buddyźmie, czy też pokrewnych rytuałów. Pierwotnym celem festiwalu było "podziękowanie bogom", ale istnieją również nowe typy festiwali, które nie mają nic wspólnego z bogami, takie jak sezonowe festiwale, np. "Festiwal Śniegu" lub "Festiwal Kwiatu Wiśni", lub historyczne festiwale, takie jak "Festiwal Ery". Te festiwale są niezbędne w szacunku dla kultury, dziękczynieniu za pory roku i łączeniu ludzi.

W związku z tym, zarówno w Chinach, jak i w Japonii, "祭典" (Festosa/Saiten) jest ściśle związane z muzyką. Moim osobistym zdaniem - Festosa, to tylko obraz odzwierciedlający świąteczną, taneczną lub pasjonującą atmosferę przekazywaną w dziele. Jak powiedział Liang Maochun, „*W koncepcji tworzenia muzyki Jiang Wenye akceptuje estetyczne myślenie Nietzschego, podkreślając chwilowe wrażenie kompozytora i subiektywne odczucia obiektywnych rzeczy, podkreślając stymulację wyglądu rzeczy na emocje kompozytora i podkreślając nieświadomość tworzenia muzyki*”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Zhang Jiren (ed.), *Collected Essays on the Commemoration of Jiang Wenye*, Taipei Cultural Center, 1992, 170.

## Analiza strukturalna dzieła

*Sonata Festosa* to sonata składająca się z trzech części. Jiang Wenye stosuje techniki w dziele, które łamią zachodnie tradycyjne zasady kompozycyjne, co jest związane z samą przeszłością kompozytora oraz dążeniem do innowacyjności w kompozycji.

### Pierwsza część

Pierwsza część oznaczona jako "Allegro animato con festoso" - co oznacza "żywo z festiwalowym akcentem" - jest w metrum 2/4 i składa się z trzech sekcji, z czego środkowa sekcja kontrastuje z pierwszą i trzecią, w sumie wynoszącej 207 taktów.

Tabela 1. Forma pierwszej części *Sonata Festosa* Jianga Wenye

Odcinek	Takty	Temat	Tonacja
A	mm1-84	A mm1-36	F Gong Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
		B mm37-50	C Gong Qing Yue siedmionowy tryb (z Bian Gong, Qing Jue)
		A mm51-72	C Gong Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
		Transition mm73-84	
B	mm85-165	C mm85-120	bB Gong Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
		B mm121-132	
		A mm133-160	
		Transition mm161-165	
A	mm166-207	B mm166-184	C Gong Qing Yue Sześciotonowy tryb (z Qing Jue)
		A mm185-207	F Gong Qing Yue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)

Chociaż schemat strukturalny tej części wydaje się podobny do sonaty-ronda, analiza ujawnia, że nie spełnia ona jednak jej cech.

1) Pierwsza sekcja utworu nie wraca do pierwotnej tonacji, tworząc strukturę otwartą zamiast powracającego tematu i tonacji charakterystycznej dla sonaty-ronda.



Temat:                   A                   B                   A

Kluczowy:    T (F)       D (C)       D (C)

2) W trzeciej sekcji utworu, drugi temat B dodaje jedynie nieco materiału z sekcji środkowej C, a zmiana tonacji z poprzedniej sekcji jest bardzo niewielka, bez powrotu do tonacji pierwszego tematu. To nie jest zgodne z podstawowymi cechami sonaty i uważam, że strukturalnie bardziej skłania się ku formie trzyczęściowej.

#### Sekcja A (mm1-84)

Zaczyna się ósmiotaktowym wstępem fortepianu, składającym się głównie z alternujących szesnastek, ósemek i synkopowanych ósemek, z fakturą homofoniczną (Ex. 2.1). Te same dźwięki są grane w różnych oktawach, a niższy głos podąża za rytmiką górnego głosu. Muzyka jest szybka i nagła, przygotowując do wejścia głównego tematu. Jiang używa tradycyjnego chińskiego trybu Gong sześciotonowego (z Bian Gong) F. (Chiński tryb tradycyjny zostanie szczegółowo przeanalizowany w rozdziale 5.) Pierwszy motyw (także fraza A) pojawia się w mm9-12 (Ex. 2.2), grany przez flet, bezpośrednio cytując materiał z mm3-6. Fortepian staje się głosem akompaniującym, a rytm zmienia się z przeważających szesnastek na ósemki. Melodyczne interwały w pierwszym motywie to głównie kwarty czyste, tercje molowe i sekundy wielkie, z dużym użyciem kwart czystych, co jest charakterystyczne dla muzyki Jianga Wenye, który skłania się do wykorzystywania ich, w celu odzwierciedlenia chińskiego stylu melodycznego. Mm13-16 to powtórzenie poprzedniej frazy.

Ex.2.1. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, *Allegro animato con festoso*, mm1-9

Allegro animato con festoso

Bunya Koh Op.17  
江文也作品十七

Flauto

Piano

*f*

*f giocoso.*

Ex.2.2. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, *Allegro animato con festoso*, mm5-14

Allegro animato con festoso

Bunya Koh Op.17  
江文也作品十七

Flauto

Piano

*f*

*f giocoso.*

first theme

Mm17-20 to fraza B, z dodanymi dźwiękami ozdobnymi i opadającymi szesnastkami w partii fletu (Ex. 2.3). Tekstura głosu fortepianu gęstnieje, tworząc silniejsze poczucie rytmu i żywej atmosfery. Mm21-24 to powtórzenie głównego motywu A. Mm25-36 to fraza C (Ex.2.4), wariacja frazy B, w której flet ustanawia melodię wokół dźwięków D i A. Fortepian gra akordy składające się z kwart i kwint, imitując instrument perkusyjny, używając różnych kombinacji szesnastek i ósemek, tworząc silną motorykę. Muzyka stopniowo staje się głośniejsza i kończy się mocnym *ff* w mm36.

Ex.2.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm15-2

Musical score for Ex.2.3, Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm15-2. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is labeled "Phrase b" and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic and rhythmic patterns.

Ex.2.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm25-39

Musical score for Ex.2.4, Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm25-39. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is labeled "phrase c" and "ostinato". The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system is labeled "Poco meno mosso e tranquillo" and features a change in tempo and dynamics.

Mm37-50 to drugi motyw Sekcji A podzielony na dwie frazy (Ex 2.5). Pierwsza fraza, mm37-42, zawiera dwie mniejsze pod-frazy, z mm39-41 będącą wydłużoną wersją mm37-38. Tonacja zmienia się na siedmiotonowy tryb (z Bian Gong) C i jest oznaczona w partyturze jako "Poco meno mosso e tranquillo" (nieco wolniej i

spokojniej), z wyraźnym opadnięciem tempa i gwałtownym spadkiem dynamiki (subito p), tworząc wyraźny kontrast z pierwszym motywem. Flet gra główną linię melodyczną w mm37-42, zaczynając się interwałem tercji, w przeciwieństwie do kwarty w pierwszym motywie. Melodia schodzi w dół i jest bardzo ekspresyjna. Ze względu na nieregularność metrum między 2/4 i 3/4, fraza nabiera płynności. Fortepian imituje melodię fletu w rejestrze górnym, podczas gdy rejestr dolny powtarza ten sam trójdźwięk. Efektem jest dialog między dwoma instrumentami. W drugiej frazie tempo stopniowo wzrasta, popychając muzykę do przodu. Linie melodyczne fletu i fortepianu tworzą zaokrąglone łuki zarówno w górę, jak i w dół. Sekcja mm49-50 krótko powtarza pierwszy motyw, powracając do tempa I i stopniowo zwiększając dynamikę. Fortepian gra szesnastki szybko, przygotowując się do następnej sekcji.

Ex.2.5. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm35-50

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, I, measures 35-50. The score is written for piano and flute. It begins with a 'second theme' at measure 35, marked 'Poco meno mosso e tranquillo' and 'subito p'. The tempo then changes to 'allegro animato con festoso' with 'animato accel.' markings. The score ends with 'al Tempo I' and a double bar line.

Trzecia część A, mm51-72, jest niemal identyczna z materiałem sekcji A, z

powtórzeniem interwału kwarty, ale tonacja przesuwana się z Gong F na Gong C. Sekcja służy jako przejściowa, łącząc materiał z pierwszej sekcji poprzez różne zmiany i rozwinięcia, jednocześnie wzmacniając poczucie przepływu muzyki. Sekcja mm69-72 to krótkie połączenie, z ciągłym opadaniem dolnych rejestrów fortepianu i stopniowym wzrostem dynamiki, prowadząc emocje muzyczne do następnej sekcji (Ex 2.6).

Ex.2.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm69-72



Solo fortepianu mm73-84, składające się z 12 taktów, pełni funkcję przejścia. Znaczniki "Poco menomosso grandioso" (nieco wolniej, wspaniale) i "quasi Tam-Tam" podkreślają intencję kompozytora, aby nadać sekcji etniczną kolorystykę brzmienia. Materiał użyty w tej sekcji jest właściwie przedłużeniem pierwszego tematu pierwszej sekcji. Poprzez wydłużanie każdej wartości nuty pierwszego tematu i tworzenie równego efektu rytmicznego, formuje się szeroki efekt melodyczny. Istnieją jednak znaczne różnice w fakturze i dynamice w porównaniu z pierwszym tematem. Struktura składa się głównie z pojedynczych nut i oktaw, ze wzrostem akcentów, począwszy od ff, aż do p (Ex.2.7).

Ex.2.7. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm73-84

Poco menomosso grandioso

Elongated from first theme

(quasi Tam-Tam) (quasi Tam-Tam)

*p* *leggiero.*

Sekcja B (mm85-165)

W drugiej sekcji Jiang wykorzystuje materiał z pierwszej sekcji, ale tworzy ostry kontrast w rytmie i nastroju. Druga sekcja podkreśla melodykę dolce i cantabile, z zmianą tonacji na sześciotonowy Gong B (z Bian Gong). Flet przejmuje wiodącą rolę w tej sekcji, delikatnie wygrywając melodię (*p*), rozwijając się w obrębie kwinty toniki, z małymi różnicami dynamicznymi i prawie zawsze towarzyszącemu stopniowemu zmniejszaniu głośności po każdym crescendo aż do taktu 115, pierwszej kulminacji tej sekcji, gdzie pojawia się forte. Sekcja zaczyna się z adnotacją "poco rubato", a metrum często zmienia się między 2/4 i 3/4, z różną długością fraz, zacierając granice między początkiem a końcem dźwięku i nadając wrażenie nieskończonego rozwoju. Charakterystycznym elementem partii fortepianu w tej sekcji jest powtarzający się 11 razy, stały wzorzec (Ex.2.8). Powód powtórzenia może wynikać z preferencji Jianga Wenye do wykorzystania elementów chińskiej muzyki etnicznej.

Ex.2.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm85-96

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, I, measures 85-96. The score is in 3/4 time and features a piano part with a 'repeated pattern' highlighted in a red box. The tempo is 'Andante poco rubato' and the mood is 'dolce e cantabile molto'. The piano part includes markings for 'p dolce e cantabile molto' and 'p tranquillo'. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The repeated pattern is a sequence of chords in the bass clef, starting with a B note in the bass, forming a quartet, quintet, and second interval.

"Pięć zasad rozwoju w chińskiej muzyce ludowej instrumentalnej to powtórzenie, konkatencja (organiczne połączenie różnych materiałów), cykl, wariacja i rozwinięcie."<sup>44</sup>

"Powtórzenie jest najczęściej używaną zasadą w kompozycji muzycznej, pozwalającą na uzyskanie jednolitego rozwoju melodii i wzmacniającą percepcję i pamięć melodyjną słuchacza. W tradycyjnej muzyce ludowej instrumentalnej, często stosuje się naprzemiennie powtórzenie i łączenie melodii, co czyni ją zarówno bogatą, jak i jednolitą."<sup>45</sup>

Jiang używa metod rozwoju muzyki ludowej, które akcentują charakterystyczne części materiału tematycznego. Motyw ten składa się z długiej linii basu i akordów zbudowanych na dźwięku B w basie, tworząc kwartę czystą, kwintę czystą i sekundę wielką. Efekt dźwiękowy imituje głębokie i odległe brzmienie chińskiego instrumentu GuQin zwane "San Yin", a długie pauzy w partii fortepianu tworzą "pustą przestrzeń" i "wolną ręką", co jest podobne do chińskiego malarstwa pejzażowego.

<sup>44</sup> Zhao Xiaosheng, Zhao Xiaosheng, The Art of Piano Performance. Shanghai Music Publishing House, 2020, 359.

<sup>45</sup> Li Minxiong, "The Developmental Techniques of Melody in Traditional Ethnic Instrumental Music." Journal of the Central Conservatory of Music, 1981(01), 19.

Takty 120-132 wykorzystują materiał z poprzedniego drugiego tematu, na bazie kontynuacji stałej frazy tej sekcji, gdzie fortepian imituje partię fletu w górnym rejestrze. Główną różnicą w stosunku do drugiego tematu jest zmiana harmonii. Podstawa akordu w basie to dźwięk C# akordu, tworzy z nutą D nonę małą, tworząc mroczny i dysonansowy efekt (Ex.2.9). W takcie 133 muzyka powraca do pierwszego tematu, ale kontynuuje w trybie Gong B z poprzedniej sekcji. W takcie 161 sekcja przejściowa pojawia się po raz drugi, ale w skróconej strukturze. Pojawienie się dźwięku des (Db) wprowadza nieco melancholijną atmosferę, która odróżnia ją od poprzedniej sekcji.

Ex.2.9. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm115-126

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, I, measures 115-126. It consists of two systems of staves. The top system shows the flute part (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The piano part has a prominent bass line with a C# note, creating a minor ninth dissonance with the D note above it. A red box highlights this dissonance in the piano part. The flute part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The bottom system continues the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern.

"Sekcja A (takty 166-201)

Część trzecia jest oznaczona jako "Tranquillo." W pierwszych trzech taktach pojawia się liryczne solo fletu (Ex.2.10), a tonacja zmienia się na Gong C, Qing Yue w trybie sześciotonowym (z Qing Jue). Jiang Wenye używa głównie materiału z drugiego motywu, ale niespodziewanie wstawia materiał z sekcji B (takty 85-87) i



nie powraca do trybu Gong F z pierwszej części, co demonstruje elastyczne podejście Jianga do kompozycji. Od taktu 187 pojawia się pierwszy motyw z wariacjami. Melodia fletowa jest o oktawę wyżej, staje się bardziej namiętna i energetyczna. W taktach 197-200 wcześniej grany na flecie motyw, zostaje przejęty przez fortepian, z coraz większą intensywnością, aż do nagłej pauzy w takcie 201, tworząc niespodziewany moment napięcia. Następnie flet gra długi tryl na nucie C, podczas gdy fortepian gra szybkie szesnastki w basie i sopranie, oba instrumenty osiągając dynamikę ff, kreując największą kulminację w tej części i tworząc spektakularny efekt. W mm206-207 flet gra wznoszącą się kwintolę, zatrzymując się na nucie F, podczas gdy fortepian gra opadającą kwintolę, zatrzymując się na kwarcie czystej, która powtórzona zostaje trzy razy w różnych rejestrach tworząc potężne i wspaniałe zakończenie części. (Ex.2.11). Warto zauważyć, że końcowa melodia w partii fletu jest wznosząca (G-A-C-D-F), podczas gdy fortepianu jest opadająca (D-C-A-G-D), kończąc na akordzie D, w pentatonice Yu. Stwarza to wrażenie, że zaczyna się w dur, a kończy w moll, w przeciwieństwie do często używanej zachodniej formy muzycznej, która zaczyna się w dur, a kończy w moll, odzwierciedlając unikalną technikę kompozytorską Jianga.

Ex.2.10. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm163-175

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, I, measures 163-175. The score is in 2/4 time and features a flute and piano. A red box highlights a specific melodic phrase in the flute part, labeled "Tranquillo dolce" and "material similar with mm85-87". The piano accompaniment consists of sixteenth notes in both hands.

Ex.2.11. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm198-207

The image shows a musical score for two instruments: piano and bassoon. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs), and the bassoon part is on a single staff with a bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains measures 198-203, and the second system contains measures 204-207. The tempo is marked 'Allegro animato con festoso'. Dynamic markings include 'cresc.', 'molto', 'ff', and 'f'. The piece ends with a double bar line and the marking 'A 37 T' and '8bassa'.

### Część druga

Jest to wolna część, oznaczona jako *lento amoroso* i w metrum 4/4. Jest krótka, o jedynie 46 taktach, z prostą melodią i luźnym, rzadkim rozmieszczeniem nut, cienką fakturą w fortepianie. Kontrastuje to ostro z stylem muzycznym pierwszej części.

Część składa się z trzech motywów: pierwszy to seria sekund (mm1-2), które stanowią podstawę partii fortepianowej przez cały utwór. Drugi motyw to pentatoniczna melodia (mm3-5), która jest wielokrotnie przetwarzana i rozszerzana, stanowiąc główny materiał części. Ten motyw powtarza się przez cały utwór, zgodnie z "zasadą powtarzania i łączenia" rozwoju chińskiej muzyki ludowej, jak wspomniano w analizie pierwszej części. Trzeci motyw to melodia fortepianowa (mm4-6) o silnym japońskim charakterze, która pojawia się wielokrotnie i służy do łączenia różnych sekcji strukturalnych (Ex.2.12).

Ex.2.12. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm1-8

The musical score consists of three systems. The first system shows the beginning in 4/4 time with dynamics *p*, *mp*, and *molto cantabile e espress.*. The second system continues in 4/4 time with dynamic *p*. The third system changes to 3/4 time and then back to 4/4 time, with dynamics *f* and *3* (triplets). Three motifs are identified with red brackets: Motif 1 in the piano part, Motif 2 in the violin part, and Motif 3 in the piano part.

Zamiast używać typowej analizy strukturalnej w zachodnim stylu, wolę używać wyjaśnienia w stylu „chińskim”, aby opisać formę tej części. Ponieważ część ta prawie w całości składa się ze stałych motywów, które są następnie rozwijane i łączone w całość, ogólny efekt jest bezruchem, przekazującym impresjonistyczną jakość podobną do chińskiego malarstwa tuszem. Ta struktura różni się od tradycyjnego zachodniego podejścia do rozwijania lub wariacji tematu, dlatego wolę używać chińskiego wyrażenia „Qi, Cheng, Zhuan, He” („początek, środek, rozwinięcie i zakończenie”) do analizy cztery części (A, B, C, D) utworu.

Tabela 2. Forma II części Sonaty Festosa Jianga Wenye

Sekcja	Takty	Dźwięk centralny <sup>46</sup>	Chińskie wyrażenie
A	mm1-15	D—bE	Qi “起”
B	mm16-29	D (Center tone)	Chen “承”
C	mm30-42	G	Zhuan “转”

<sup>46</sup> (eng. center tone)

Coda (A)	mm43-46	D	He “슴”
----------	---------	---	--------

"起" (Qi) - Sekcja A (mm1-15)

W sekcji mm1-6 wprowadzone zostają trzy motywy, które stanowią bazę tej części. Sekcja ta obraca się głównie wokół nut D i G, gdzie najwyższą nutą jest G. W mm1-2 flet powtarza nutę D, trwającą trzy miary, która stopniowo przybiera na intensywności. Fortepian wchodzi na drugą miarę pierwszego taktu, grając interwał sekundy wielkiej w wyższym rejestrze ( jest to pierwszy motyw), odzwierciedlając partię fletu, tworząc odpowiedź. Drugi takt jest powtórzeniem pierwszego, z większą dynamiką. Obydwie te frazy służą jako wprowadzenie, ustanawiając spokojny i opanowany styl utworu. W mm3-5 rozpoczyna się pierwsza fraza, ze zmianą na rytmikę 3/4 i z wyjątkowo ekspresyjną solową melodią fletu opartą na chińskiej pentatonicznej skali (drugi motyw). Fortepian wchodzi na ostatnią miarę czwartego taktu, przejmując melodię fletu i grając krótką frazę. Ciekawie, ta fraza wykorzystuje japońską skalę Miyako-Bushi (opartą na nutach D, D-Eb-G-A-B), nadając jej japoński charakter (trzeci motyw). (Japońska skala zostanie omówiona szczegółowo w rozdziale 5.)

Mała sekunda w skali Miyako-Bushi różni się od półtonu w tonalności zachodniej; jest to niestabilny interwał niefunkcyjny, który tworzy kolorowy i dekoracyjny efekt. Integracja melodii chińskich i japońskich tworzy unikalną wschodnią estetykę. W mm6-9 druga fraza składa się z czterech taktów, a liczba taktów na frazę stopniowo wzrasta. Użycie nut B i H oraz trioli w melodii fletu wzbogaca kolorystykę. Fortepian używa pierwszego i drugiego motywu, ale pierwszy materiał zmienia się z interwału sekundy na interwał czystej kwinty, co tworzy bardziej harmonijny efekt. W mm10-12 trzecia fraza, zaczyna się od fletowego "westchnienia" opadającego o

szósty stopień, ze stopniowo malejącą głośnością i nutą melancholii. Mm11-12 to skondensowana wersja drugiej frazy. W mm13-15 czwarta fraza rozwija drugą frazę, zwiększając jej melodię. Pierwszy materiał fortepianu zmienia się z interwału czystej kwinty na interwał małej sekundy, co tworzy napięcie harmoniczne (Ex.2.13).

Ex.2.13. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm5-16

### "承" (Cheng) - Sekcja B (mm16-29)

Sekcja "Rozwinięcie", nazywana także frazą 5, składa się z kilku krótkich i jednej długiej frazy. W mm16-17 flet wchodzi po pół-taktowej pauzie, a wysokość dźwięku zmienia się z rosnącej tercji molowej (H-D) na rosnącą tercję wielką (B-D), szybko zmieniając kolor harmoniczny. W mm18-19 ozdobniki i biegi siedmionutowe (septola), zwiększają gęstość melodyki, charakterystyczne dla chińskiej ornamentyki melodycznej znanej jako "Jia Hua(加花)".<sup>47</sup> W mm21 fortepian przetwarza pierwszy

<sup>47</sup> "Jia Hua" odnosi się do ornamentów dodanych do melodii.

materiał na trzy grupy ósemek, gdzie pierwsza nuta w każdej grupie jest tenuto, a druga jest staccato, tworząc kontrast (Ex.2.14). W mm26-27 fortepian i flet grają te same nuty, z trylem na A w mm26 i melodiami z wydłużonymi nutami pochodzącymi z trylu w następnym takcie (Ex.2.15), należącymi także do chińskiej techniki rozwoju melodycznego "Fang Man Jia Hua".<sup>48</sup> Stała wymiana między Bb i B (H) zamazuje tonalność. Zarówno flet, jak i fortepian, podkreślają pierwszą nutę mm27 akcentem i crescendo. W mm28-29 oba instrumenty powtarzają opadający motyw z mm10, a fortepian stopniowo zmniejsza głośność do pp. Tonalność sekcji centralnej zmienia się na nutę A i B.

Ex.2.14. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm13-24

Ex.2.15. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm25-28

<sup>48</sup> "Fang Man Jia Hua" odnosi się do wzmocnienia oryginalnej melodii przez pewien kontrast, co skutkuje odrębnym charakterem. przyp.tł. (放慢加花) - zwolnij i upiększ (w języku chińskim "jia hua" oznacza "z kwiatem" - kwiat odnosi się tu do zdobienia)

"转" (Zhuan) - Sekcja C (mm30-42)

Sekcją 6 są mm30-35. Z wyjątkiem schodzącej trioli w takcie 32, melodia fletu rozwija się głównie w ruchu wznoszącym, z zauważalną zmianą koloru harmonicznego poprzez zmianę półtonu między  $\flat$  B i  $\sharp$ B w mm34-35. Fortepian powtarza akord zbudowany na G 11 razy, z rytmiką zsynchronizowaną z dynamiką frazy 6, która przechodzi przez znaczące zmiany dynamiki (ppp, pp, p, mp, mf, f, mf, mp, p, pp, ppp). Tworzy to wrażenie dźwięku przemieszczającego się z dalszej odległości do bliższej, a następnie zanikającego. Frazy 7 w mm36-42 korzysta z materiału z frazy 2. W mm40 rejestr fletu zwiększa się o oktawę, co czyni G6 najwyższą nutą w tej części, zagrana z dynamiką p i przekazując silne poczucie wyrazu. Centralnym dźwiękiem tej sekcji jest B, ale z tendencją do powrotu do G (Ex.2.16).

Ex.2.16. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm29-41

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, II, Lento amoroso, measures 29-41. The score is in G major and 4/4 time. It features a flute melody and a piano accompaniment. The piano part consists of a repeating G6 chord. The flute part has dynamic markings from ppp to f. A red '96' is written above the flute staff in measure 40, indicating an octave shift.

"合" (He) – Coda (mm43-46)

Sekcja ta, to coda drugiej części. Flet gra drugi motyw, ale w niższym rejestrze niż wcześniej, podczas gdy fortepian powtarza trzeci motyw na nutę D z dynamiką pianissimo. Tworzy to chłodną i spokojną atmosferę, a część kończy się powrotem do nuty D, która naśladuje jej początek. (Ex.2.17).

Ex.2.17. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II, Lento amoroso, mm42-46



Trzecia część

Trzecia część to najdłuższa część całego utworu, składająca się z 359 taktów i oznaczona jako "Prestissimo gaio" w metrum 3/8. Jest to forma rondo z długą codą oraz jest bardziej uporządkowana strukturalnie niż poprzednie dwie części.

Tabela 3. Forma części III Sonata Festosa Jianga Wenye

Sekcje	Takty	Temat	Tonacja
A	mm1-40	mm1-8	E Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
		mm9-20	
		mm21-40	
B	mm41-102		E Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
A	mm103-146		E Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
C	mm147-184		E Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)



A	mm185-260		E Gong Qing Jue siedmionowy tryb (z Bian Gong, Qing Jue) - A Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong)
Coda	mm261-359		E Jue Sześciotonowy tryb (z Bian Gong) - A Yu five tone mode

### Sekcja A (mm1-40)

mm1-8 to solo fortepianowe, w którym lewa i prawa ręka grają własne motywy (Ex.2.18). Oba motywy mają silne cechy taneczne i służą jako temat przewodni całego utworu. Motyw grany przez prawą rękę składa się głównie z melodii wznoszącej się w obrębie kwinty (a) i opadającej ósemkami (b), obracających się wokół nut G, A, C i D w regularnym cyklu (które również należą do pentatoniki), tworząc "wieczny silnik"<sup>49</sup> i typowy charakter wschodni. Motyw lewej ręki zmienia się między sekundą małą a pojedynczą kwintą poniżej, tworząc silne poczucie rytmu. Od mm9-20 dołącza flet, przeplatając się z fortepianem, tworząc melodię w kształcie łuku (GACDCA) w obrębie kwinty. Ta forma przypomina kształtowanie łuku, utworzone w drugiej części (DGABGD). W mm17-20 Jiang dzieli miarę motywu na dwie części (technika znana jako "spowolnienie i rozbudowa") w celu stworzenia efektu dialogu z melodią fletu. Od mm21-40 melodia fletu rozwija główny temat sekcji A, przez kolejnych osiem taktów, stopniowo opadając w rejestrze, podczas kiedy fortepian kontynuuje motyw.

<sup>49</sup> przyp.tł. "eternal engine" - tutaj odnosi się do niekończącego się ruchu oraz płynności

Ex.2.18. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm1-8

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, measures 1-8. The score is in 3/8 time and features two systems of piano and flute parts. The first system shows the piano part with dynamics pp, p, and mp, and the flute part with dynamics p and mp. The second system shows the piano part with dynamics mf and f, and the flute part with dynamics f. Red brackets highlight 'motif a' and 'motif b' in the piano part of the first system.

#### Sekcja B (mm41-102)

Sekcja B rozpoczyna się mocnym akordem fortepianu na pierwszym takcie mm41, wypełniając swoim czasem trwania cały takt. Ten akord służy jako potężny przewodnik dla rozwoju melodii i jest powtarzany w kilku kolejnych sekcjach tej części. Flet wchodzi w drugiej połowie taktu ze wznoszącą się kwintolą, po której natychmiast następuje szybkie przejście fortepianu do nuty E5 i utrzymanie jej przez 11 uderzeń. Podczas tej wydłużonej nuty górne i dolne głosy fortepianu grają fakturę równoległych kwart, zawierającą rytmiczny wzór wschodni, wspierający melodię fletu (Ex.2.19). Akord fortepianu z akcentem i dynamika fletu, rozpoczynają się „crescendo”, tworząc bardziej entuzjastyczną i żywiołową atmosferę.

mm46-50 są prawie identyczne z mm41-45, z tą różnicą, że flet gra tę samą melodię oktawę wyżej. W mm55-58 partia fletu używa struktury rytmicznej z mm51-66, ale jest przeorganizowana w krótsze, bardziej żywiołowe staccato frazy. mm67-74 to solo fortepianu, które zawiera hemiolę,<sup>50</sup> (Ex.2.20) tworzoną poprzez

<sup>50</sup> Hemiola, originated from the Greek word "hemiolios", refers to the phenomenon in which the rhythm of music changes from triple meter to duple meter, or vice versa, within a fixed duration, resulting in a rhythm ratio of 3:2.

użycie ósemek kropkowanych i połączenie nut przez miary w mm69-72. W mm73-74 fortepian skacze między wysokimi i niskimi rejestrami, tworząc bardziej żywiołową i aktywną atmosferę.

Ex.2.19. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm38-50

The image shows a musical score for Ex.2.19, Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm38-50. The score is in treble and bass clefs. It features a piano part with a 'parallel fourths' annotation and a forte piano part with a '5' fingering annotation. Red boxes highlight specific passages in both parts.

Ex.2.20. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm65-78

The image shows a musical score for Ex.2.20, Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm65-78. The score is in treble and bass clefs. It features a piano part with an '8va' annotation and a forte piano part with a 'Hemiola' annotation. Blue boxes highlight specific passages in both parts.

W mm74-102 melodia składa się głównie z skoków między nutami z odległością kwarty (nazwaną później "motywem tanecznym"). Motyw ten, towarzyszący partii fletu i fortepianu, jest grany staccato z pauzą na drugiej mierze każdego taktu, co

---

It is a characteristic feature of music.

nadaje mu wyraźny charakter taneczny (Ex.2.21). Zarówno partia fletu, jak i fortepianu są w tej sekcji bardziej dynamiczne i energiczne. Powtarzają się akcentowane akordy fortepianowe, wspierające melodyjne skoki fletu i napędzające muzykę do przodu.

Ex.2.21. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm72-85

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, mm72-85. The score is in 2/4 time and features a 'dancing pattern' in the flute part. The piano accompaniment consists of accented chords and rhythmic patterns. The tempo is marked 'Prestissimo gaio'. The score is divided into two systems, each with a flute part on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part features accented chords and rhythmic patterns. The flute part features a 'dancing pattern' consisting of eighth notes and sixteenth notes. The tempo is marked 'Prestissimo gaio'.

#### Sekcja A (mm103-146)

Ta sekcja powraca do głównej melodii sekcji A z początku części, z dynamicznym poziomem "ff". Główna fraza wciąż pochodzi z różnych form dwóch energicznych motywów. Jednak w mm109-112 dwa motywy zamieniają się miejscami między górnym a dolnym głosem, tworząc nowy efekt dźwiękowy. Od mm119-143 styl muzyczny zmienia się między lirycznymi pasażami legato, a sekcjami staccato o tanecznym charakterze. Melodia jest ozdobiona szybkimi szesnastkami między nutami A i E, co nadaje jej zwinny i sprężysty charakter. W mm143-146 flet gra ciągle szybkie szesnastki, a głos basowy w partii fortepianu zaczyna się od nuty A1 i co jedną miarę wzrasta o oktawę, aż do A4. Górny głos ma

czterotaktowy tryl, wraz z crescendo prowadzącym do ("ff"), co tworzy uroczystą atmosferę entuzjastycznego tańca (Ex.2.22).

Ex.2.22. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm140-150

#### Sekcja C (mm147-184)

Sekcja ta zawiera różne zmiany tempa, rytmu i dynamiki (Tabela 4). Zmiany te odzwierciedlają niestabilny i zmienny styl muzyki.

Tabela 4. Proces zmian dynamicznych (sekcja C)

Takty	mm147	mm149	mm153	mm165	mm175-176	mm177
Tempo	lento sostenuto	tempo I	tranquillo ma ben ritmico	a tempo (flet)	lento sostenuto	tempo I
Metrum	2/4	3/8	3/8	3/8	2/4	3/8

Od mm147-152 flet gra melodję opadającą, z akcentem na pierwszych trzech nutach, podobną do "westchnieniowej" melodii z mm10 drugiego ruchu, wprowadzając kontrastowe i melancholijne nastroje po intensywnej muzyce, która ją poprzedza (Ex.2.23).

Ex.2.23. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm145-155

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, measures 145-155. The score is in 4/4 time and features a piano and flute. The piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic, followed by a sudden change to piano (p) marked "sigh" in a red box. The tempo changes from "Lento sostenuto" to "Tempo I". The flute part is marked "f" and "p" and includes the instruction "tranquillo ma ben ritmico".

Warto zauważyć, że wysoka partia fortepianu przyjmuje te same szybkie szesnastki, co flet w mm143-146 i wchodzi na koniec "tonu westchnienia" fletu A, tworząc trajektorię emocjonalnych wzlotów i upadków w połączeniu z motywem niskiego głosu. W mm153-174 zastosowano poprzednią melodię i frazę, a fortepian i flet na przemian odgrywały „motyw taneczny” w mm153-170. Mm171-174 to ostatnie zdanie sekcji B, które odtwarza nutę B po podwyższeniu jej o pół tonu. Mm175-177 naśladuje mm147-149, przy czym ton „westchnienia” grany wcześniej przez flet został zastąpiony przez fortepian (Ex. 2.24). Jednak ze względu na zmieniające się tony tej melodii, powstaje interwał sekundy małej (bE-D, Bb-A), co prowadzi do zmiany koloru muzyki i utworzenia kompletnego składu Miyako-Bushi (D, Eb, G, A, Bb). W mm177-184 powraca tempo I, z melodią fletu dominującą szybkimi szesnastkami, a po dwukrotnym wzniesieniu, muzyka kontynuuje rozwój. W mm177-194 powtarzana jest melodia mm41-54 pierwszej sekcji, z podniesioną skalą zarówno fletu, jak i fortepianu, a atmosfera przybiera na intensywności wraz z długim tryblem opartym na D6 w partii fletu.

Ex.2.24. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm175-179

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, measures 175-179. It is in 3/8 time and consists of three staves. The first staff is for the flute, the second for the right hand of the piano, and the third for the left hand. The tempo is marked 'Lento sostenuto' and 'Tempo I'. The flute part starts with a melodic line marked 'p' and 'leggiero'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A red circle highlights a specific interval in the left hand, labeled 'minor second'. A note in the right hand is labeled 'imitate the flute melody before'.

Sekcja A (mm185-260)

Ta sekcja rozwija i urozmaica materiał muzyczny poprzednich sekcji, z elastyczną tonacją i stale zmieniającymi się tonikami oraz szerokim rejestrem. W mm 185-194 flet gra kwintolę, podczas gdy fortepian dwukrotnie powtarza melodię tematu, za drugim razem podnosząc nutę G do #G, aby utworzyć interwał sekundy małej i inną barwę muzyczną. W mm 195-203 wzorzec melodii jest niemal identyczny z mm 9-17, ale z dodaną chromatycznością (#G, #D, Bb), która zamazuje tonalność. W mm 195-198 melodia fletu wykorzystuje skalę Miyako-Bushi (#G A #C #D E) z wyraźnym stylem japońskim. Mm 216-223 stanowią solo fortepianowe. Melodia opiera się na dźwiękach diatonicznych skali pentatonicznej (A, C, D, F) horyzontalnie i zawiera wiele partii wertykalnych. Górny głos składa się z dwóch fraz, łączących długie i krótkie nuty z pauzą pośrodku. Środkowy i dolny głos przypominają uderzenia bębnow z akcentowanymi staccato. Wyjątkową cechą jest to, że akcent pada na ostatnią nutę w taktach, zamiast na typowe pozycje akcentu w metrum 3/8, co podkreśla styl kompozytorski Jianga (Ex.2.25).

Ex.2.25. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm213-226



Coda (mm261-359)

Począwszy od mm261 muzyka wchodzi w sekcję cody. Partia fletu składa się głównie z tryłów na długiej nucie, łącząc się z dochodzącymi do nich przebiegami, stopniowo zwiększającymi intensywność. W mm279-282 w partii fortepianu pojawiają się cztery serie łamanych oktaw, opadających na nutę E, które następnie zamieniają się w oktawy wznoszące się w mm300-304 (Ex. .2.26). Od mm305-314, w partii fortepianu pojawiają się szybko artykułowane, punktowane szesnastki w różnych oktavach, tworzące efekt tremolo. Partia fletu zawiera kwintole, długie tryle i szybkie szesnastki. Ta fraza charakteryzuje się energicznym i pełnym pasji charakterem (Ex.2.27). W mm319-334 fortepian gra szybko wznoszące się arpeggio, a flet podąża za nim z tymi samymi nutami w wysokim rejestrze, naśladowując się nawzajem i popychając muzykę do przodu. Od mm335-342 fortepian ustanawia „motyw mocy” na nucie D (Ex 2.28), powtarzając go czterokrotnie za każdym razem o oktawę wyżej. Do mm339 zakres wzrósł o cztery oktawy, a dynamika stopniowo wzrastała od p do f. Partia fletu odtwarza ten sam motyw cztery razy na nucie A, o

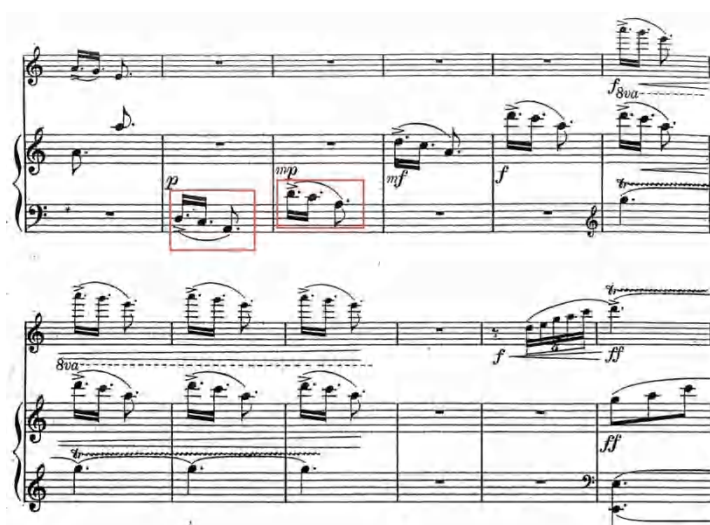


jedną kwintę powyżej D fortepianu. Napięcie między dwoma instrumentami osiąga punkt kulminacyjny, jak przed ostatnim biegiem. mm343 to nagle przerwa, która zwiększa oczekiwania publiczności na następną sekcję. Następnie kwintole fletu doprowadzają utwór do punktu kulminacyjnego. Flet gra potężny tryl na nutę D5, trwającą zdumiewające 37 uderzeń z tylko jedną przerwą na oddech przy 350 mm. Fortepian wykorzystuje temat początkowy w połączeniu z mocnym motywem, aby wesprzeć melodię fletu, tworząc wrażenie powrotu do tematu głównego. Utwór kończy się trzema mocnymi akordami fortepianu, stanowiącymi potężne zakończenie.

Ex.2.26. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm276-288

Ex.2.27. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm303-314

Ex.2.28. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm334-345



Ta część nie jest ściśle związana z tonalnością. Począwszy od trybu tonalnego E Jue Six, wykorzystanie  $bB$  i  $\natural B$  w partii fortepianowej tworzy materiał dysonansowy, który pojawił się w drugiej części i został przez Jianga kontynuowany w trzeciej.

### "Wschodni charakter " w formie *Sonata Festosa*

To dzieło muzyczne wykazuje formę zorientowaną na Zachód, ale odbiega od typowych zachodnich struktur muzycznych. Dostosowuje zachodnie ramy formalne do własnych treści muzycznych, opierając się na wymogu użycia pentatonicznej skali muzyki chińskiej. Wszystkie elementy melodyczne, tonalne i harmoniczne są utrzymane w ścisłym stylu chińskim, jak i wschodnim, co zaowocowało udaną integracją zachodniej i chińskiej muzyki ludowej.

Trzy części tego utworu można interpretować przez chińskie pojęcie estetyczne "Qi Kai He" (起开合)<sup>51</sup>, gdzie pierwsza część reprezentuje początek ("Qi"), podobny do ekspozycji w zachodniej formie sonatowej, gdzie prezentowane są wszystkie elementy. Część trzecia („He”), podobnie jak zachodnia reprzyza, jest sekcją

<sup>51</sup> przyp.tł. Qi - początek, Kai - rozwinięcie, He - zakończenie

powtarzalną, podobną do ekspozycji. Część środkowa („Kai”) reprezentuje ekspansję i kontrast z poprzednimi i kolejnymi częściami. Kontrast uzyskuje się dzięki różnicom pomiędzy pierwszą i trzecią częścią, podczas gdy druga część jest czystym nagromadzeniem materiałów z niewielką fluktuacją, tworząc ostry kontrast z płynnymi i aktywnymi częściami - pierwszą i trzecią.

Dodatkowo, trzy części są ściśle ze sobą połączone strukturalnie. Zarówno pierwsza, jak i trzecia kończą się na dźwięku molowym. Jednakże w trzeciej części, motyw z niskiego rejestru fortepianu (Bb-A), bB który stale pojawia się w partii fortepianu i ♯ B w partii fletu, tworzą sekundę małą. Podkreślenie tej sekundy małej wiąże się również z drugą częścią, która zawiera dużą ilość sekund małych - bB i ♯ B. Jiang Wenye, w swoim unikalnym stylu, łączy ze sobą pierwszą, drugą i trzecią część. Ta technika kompozytorska była wysoce innowacyjna wśród chińskich i nawet wschodnich kompozytorów w tamtym czasie.

## 2.2 Informacje ogólne i analiza *Sonaty D - dur na flet i fortepian Op.94* (Prokofiewa)

### Kontekst historyczny dzieła

Podczas swojego pobytu we Francji, Prokofiew był pod wrażeniem wysokiego poziomu wykonawczego francuskich instrumentów dętych drewnianych. Po wysłuchaniu występu wybitnego francuskiego flecisty Georges'a Barrère'a, kompozytor był głęboko zafascynowany i zaplanował napisanie utworu na flet. Uważał, że brzmienie tego instrumentu, jest szczególnie odpowiedni do wyrażania niewinnych i jasnych myśli, mówiąc:

*"I have been looking forward to writing for the flute for a long time. I feel that this instrument should not be neglected, and I want to write a sonata in a refined and smooth style."*<sup>52</sup>

To dzieło powstało w trakcie II Wojny Światowej, już po przystąpieniu do niej Związku Radzieckiego. W 1941 roku, podczas II wojny światowej, III Rzesza zaatakowała ZSRR, co rozpoczęło Wielką Wojnę Ojczyźnianą. Latem 1943 roku, Prokofiew ukończył *Sonatę na flet i fortepian*, która miała swoją premierę 7 grudnia tego samego roku w Moskwie, wykonana przez flecistę Nikolaja Charkowskiego i pianistę Światosława Richtera. Opisano ją jako *"Prokofiev's most glorious and peaceful work during the war."*<sup>53</sup> Sam Prokofiew wyznał, że może nie było odpowiednie, aby pisać tak spokojne dzieło w czasie wojny, ale czuł radość w swoim sercu, która odzwierciedlała pragnienie pokoju ludzi w tamtym okresie. To arcydzieło zostało również przystosowane do skrzypiec, ale partia fortepianu pozostała dokładnie

---

<sup>52</sup> David Gutman, *Prokofiev: A Biography*. Translated by Bai Yucheng et al., edited by Xiao Shao et al., Jiangsu People's Publishing House, 1999, 272. (Od dłuższego czasu nie mogę się doczekać pisania na flet. Czuję, że ten instrument nie powinien być zaniewany i chcę napisać sonatę w wyrafinowanym i płynnym stylu)

<sup>53</sup> David Gutman, 272. The phrase said by music critic Nestyev. (Najbardziej chwalebne i spokojne dzieło Prokofiewa podczas wojny)

taka sama jak w oryginalnej wersji. To nie tylko jedno z wybitnych późnych dzieł Prokofiewa, ale także jedno z najlepszych duetów na flet z fortepianem w XX wieku.

### Analiza strukturalna dzieła

Utwór ma tradycyjną formę czteroczęściową, z pierwszą częścią w formie sonatowej, drugą częścią w formie pieśni trzyczęściowej, trzecią częścią w formie małej pieśni trzyczęściowej, a czwartą częścią w formie ronda (formie sonatowej).

#### Pierwsza część

Pierwsza część jest w tonacji D-dur, w metrum 4/4, z tempem Moderato ( $\text{♩} = 80$ ). Ta część jest klasyczną formą sonatową, składającą się z ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy.

Tabela 5. Forma Pierwszej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa

Sekcja	Takty	Temat	Tonacja
Ekspozycja	mm1-41	mm1-14 Temat główny	DM-CM-DM-bAM
		mm15-21 Trasition	modulacja
		mm22-38 Drugi temat	AM-EM
		mm39-41 Coda	AM
Przetworzenie	mm42-88	mm42-51 Pierwsza część	AM
		mm52-65 Druga część	#CM-BM-#GM
		mm66-88 Trzecia część	bBM
Repryza	mm89-114	mm89-102 Repryza pierwszego tematu	DM
		mm103-114 Repryza drugiego tematu	DM
Coda	mm115-130		DM

#### Ekspozycja (mm1-41)

Ekspozycja utworu składa się z czterech sekcji: tematu głównego, łącznika,

drugiego tematu i cody. Temat główny to spokojna i długa melodia, która rozpoczyna się w D-dur i przechodzi do C-dur. Szesnastkowy motyw w drugim takcie i trójdźwiękowe arpeggio w trzecim takcie dodają muzyce płynności, stanowiąc elementy ornamentalne dla głównej melodii. Powtarzający się wzór szesnastkowy jest motywem repetytywnym w utworze i może być uważany za motyw "a". W partii fortepianu głos wysoki odgrywa rolę akompaniamentu z ósemkami, podczas gdy głos niski podąża za linią melodyczną fletu (Ex.2.29).

W mm9-14 fortepian gra trzy długie linie melodyczne, podczas gdy partia fletu składa się z ciągłych szesnastek poruszających się w górę, co jest drugim motywem "b". Jako akompaniament, kompozytor zaznaczył liniami nuty należące do tego samego akordu. Tonacja zmienia się z D-dur na As-dur (Ex.2.30).

Ex.2.29. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm1-10

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 1-10. The score is in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = 80). It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a 'Primary theme' marked 'f'. A red box highlights a sixteenth-note motif labeled 'motive a'. The piano accompaniment consists of three long melodic lines in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature changes from D major to A minor (indicated by a natural sign over the F#) at the end of the excerpt.

Ex.2.30. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm7-14

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 7-14. It consists of two systems of staves. The top system shows the flute part and the piano accompaniment. A red box highlights a specific motif in the flute part, labeled 'motive b'. The piano part has a dynamic marking 'p'. The bottom system continues the piano accompaniment.

W mm15 dynamika zmienia się na *f*, a zarówno flet, jak i fortepian używają aktywnych, odrywanych szesnastek jako podstawowego motywu, z wykorzystaniem rytmu motywu b w partii fortepianowej, tworząc żywą i energetyczną atmosferę, kontrastującą z poprzednim fragmentem. Aktywny rytm w połączeniu z dysonansową harmonią, tworzy poczucie niestabilności. W mm20 faktura staje się homofoniczna, z fortepianem grającym te same nuty w różnych rejestrach, podczas gdy materiał nutowy staje się mniej gęsty, wskazując na nadejście tematu drugiego (Ex.2.31).

Ex.2.31. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm15-18

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 15-18. It consists of two systems of staves. The top system shows the flute part and the piano accompaniment. A red box highlights the piano part in measures 15-16, labeled 'mf imitate motive b'. The flute part has a dynamic marking 'mf'. The bottom system continues the piano accompaniment.

Mm21-38 to temat drugi, którego motywem są nuty z kropką i zmiana tonacji z A-dur na E-dur, a następnie z powrotem na A-dur. Temat wprowadza flet w mm21, w towarzystwie ostinato w lewej ręce fortepianu i opadającego półtonu w prawej ręce. W mm29 fortepian przejmuje temat, a flet wchodzi w kanon, ozdabiając melodię triolami szesnastkowymi i ósemkowymi, zachowując ton. Muzyka moduluje z E-dur do e-moll w trzecim takcie mm34, a dynamika spada z mf do p, zmieniając nastrój muzyki (Ex.2.32).

Ex.2.32. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm19-32

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 19-32. The score is in 3/4 time and A major. It features a flute part and a piano accompaniment. The piano part has an ostinato in the left hand and a descending half note in the right hand. The flute part enters at measure 21 with a 'secondary theme' marked 'p'. At measure 29, the piano part takes over the theme, and the flute part imitates the piano melody with triplets and eighth notes. At measure 34, the key signature changes to E minor, and the dynamics change from mf to p. The score includes rehearsal marks 2 and 3.



Coda, grana tylko przez fortepian w mm39-41, zawiera tymczasowe zmiany w #G, ♮ C i ♮ F, a także akcenty na ♮ C i ♮ F na trzeciej mierze, co odzwierciedla tendencję Prokofiewa do stosowania dźwięków obcych,<sup>54</sup> rozmywając tonalność (Ex.2.33).

Ex.2.33. Prokofiew, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm38-41



#### Przetworzenie (mm42-88)

W tej sekcji Prokofiew rozwija motywy oparte na motywach przedstawionych w sekcji ekspozycji (motyw "a" i motyw "b") przy użyciu naprzemiennych partii fortepianu i fletu. Tonacja często się zmienia, jednocześnie rozwijając motywy.

Od mm42-51 flet gra powtarzający się motyw forte, podczas gdy fortepian wprowadza motyw "b", tworząc efekt dialogowy (Ex.2.34). Głośność stopniowo wzrasta, aż oba instrumenty osiągną "ff" w takcie 50. Fortepian następnie gra wzrastające przebiegi szesnastkowe z crescendo, akompaniowane przez kropkowane ósemki w partii fletu, prowadzące do kulminacji (Ex.2.35).

<sup>54</sup> przyp. tł. eng. "non-chord tones", Ton nieakordowy (NCT), ton nieharmoniczny lub ton upiększający, dźwięki obce. To nuta w utworze muzycznym, która nie jest częścią implikowanego lub wyrażonego akordu określonego przez ramy harmoniczne. W przeciwieństwie do tego, ton akordowy jest nutą, która jest częścią akordu funkcjonalnego

Ex.2.34. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm42-47

The image displays a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 42-47. It consists of two systems of music. The first system (measures 42-47) features a flute part with a red box highlighting 'motive a' (measures 42-43) and another red box highlighting 'motive b' (measures 44-47). The piano accompaniment also features 'motive b' in the right hand. Dynamics include 'f' and 'p'. The second system (measures 45-47) shows the flute part with dynamics 'mp' and 'cresc.'.

Ex.2.35. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm50-51

The image displays a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 50-51. It consists of two systems of music. The first system (measures 50-51) features a flute part with dynamics 'ff' and 'f'. The piano accompaniment features dynamics 'f' and 'mf'. A red arrow indicates a crescendo in the piano part.

Od mm52-55 flet gra temat główny z części ekspozycyjnej w tonacji Cis-dur, natomiast fortepian używa motywu "a" dla wzbogacenia brzmienia (Ex.2.36). W mm56-57 flet pełni rolę akompaniamentu, ciągle grając dźwięk fis w różnych rejestrach, podczas gdy fortepian imituje melodię fletu z taktu 42, w tonacji h-moll. Od mm58-61 flet gra drugi temat, a fortepian używa materiału łączącego i przekształca go, tworząc rytmiczną frazę, która kreuje kontrast między dwoma instrumentami.

Ex.2.36. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm52-55

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 52-55. The score is in 3/4 time and G major. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a 'primary theme' marked with a box and a '5' above it. The piano accompaniment features a 'motive a' marked with a box and a '3' above it. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mp'.

W mm62-65 tonacja zmienia się na G-dur, a flet ponownie przedstawia temat główny, podczas gdy fortepian prezentuje jego wariację. W mm65 tonacja zmienia się na B-dur. W mm66-67 flet gra drugi motyw, podczas gdy fortepian wykorzystuje materiał z mm38-39. W mm69-70 flet wykorzystuje materiał z cody ekspozycji (mm38-41), a w mm71 flet wprowadza motyw a. Fortepian stosuje materiał przejściowy z mm18-19 w mm68 i mm72. Kompozytor łączy ze sobą wiele motywów tematycznych i zamazuje tonację, stosując na przemian interwały tercji wielkiej i małej (dźwięki D i bD w B-dur i B-moll) (Ex.2.37).

W mm73 flet i fortepian wykorzystują materiał z mm66-68, a tonacja zmienia się na B-dur. W mm76 fortepian używa motywu b i zmienia tonację na G-dur, podkreślając “dźwięk dominujący” D w kolejnych taktach. Mm79-81 są prawie repliką mm76-78, z wariacją w ostatnim takcie, gdzie flet i fortepian zamieniają się rolami (Ex.2.38). W mm82-84 osiągnięta jest kulminacja sekcji przetworzeniowej, gdy flet i fortepian grają wznoszące arpeggia w wysokim rejestrze z oznaczeniami dynamicznymi "ff". W mm84-88 fortepian schodzi chromatycznie z zanikiem intensywności dźwięku do piano, prowadząc do stopniowego uspokojenia muzyki i końca sekcji przetworzeniowej (Ex.2.39).



Ex.2.39. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm81-87

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, I, Moderato, measures 81-87. The score is in D major and 3/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex right hand with triplets and sixteenth notes. Red boxes highlight specific passages in both parts. Dynamics include ff, p, and mp. Performance markings include 'ben tenuto' and 'poco cresc.'

Repryza (mm89-114)

W mm89-114 muzyka powraca do pierwszego motywu z taką samą melodią i tonacją jak na początku w D-dur. Drugi motyw pojawia się po mm103, z modulacją do A-dur, tworząc interwał kwinty czystej, podobnie jak modulacja w ekspozycji od mm21-29, gdzie tonacja zmienia się z A-dur na E-dur. W mm112, flet i fortepian grają tę samą melodię z odległością seksty.

Coda (mm115-130)

Mm 115-118 wykorzystują materiał z ekspozycji (mm38-41), z linią basu

fortepianu w oktawach i dodatkowymi głosami. Flet gra taką samą podstawową melodię jak fortepian, ale z figuracją (ósemki zamieniane są na szesnastki, jak i pojawia się kombinacja artykulacji - staccato i legato), przechodząc między tonacjami b-moll i D-dur. W mm123-125 pojawia się nieoczekiwany akord dysonansowy b-moll (B,Db,F), który przyciemnia barwę muzyczną. W mm126-130 muzyka wraca do pierwszego motywu, transponowanego o oktawę w górę. Progresa harmoniczna to b-moll - as-moll - ges-moll - F5 - e-moll - d-moll. W mm126-128 muzyka przechodzi z b-moll do F-dur ( I -V), a następnie dociera do D-dur, kończąc część pierwszą (Ex.2.40).

Ex.2.40. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, I, Moderato, mm122-130

### Część druga

Część druga to scherzo, złożone z trzech części, utrzymane w tempie Presto.

Charakteryzuje się harmonią i żartobliwym stylem.

Tabela 6. Forma drugiej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa

Sekcja	Takty	Temat	Tonacja
A	mm1-161	mm1-6 Introdukcja	Am
		mm7--82 Pierwszy temat	Am-CM-dm-FM
		mm82-122 Drugi temat	AM-bAM
		mm123-161 Pierwszy temat	Dm-FM
B	mm162-227	mm162-173 część 1	DM
		mm174-189 część 2	Dm
		mm190-201 część 3	DM
		mm202-207 część 4	Dm
		mm208-227 tanzycja?????	modulacja
A	mm228-270	mm228-303 Pierwszy temat	Am-CM-Dm-FM
		mm304-335 Drugi temat	AM-bAM
		mm336—370 Coda	bDM-Am

### Sekcja A (mm 1-161)

Pierwsze sześć taktów to solo fortepianowe, które pełni funkcję introdukcji. Ta część, w tonacji a-moll, to jedyna sekcja utworu, w której fortepian gra jako pierwszy. Część jest w metrum 3/4 i zawiera "hemiołę", która tworzy rytmiczny wzór przypominający dwa uderzenia. Takt 1-6 części prezentuje melodykę fortepianu staccato, skaczącą po różnych rejestrach, z wieloma dźwiękami obcymi, które zamazują tonalność (Ex.2.41). Od mm7 wprowadzony jest temat główny (A) z motywem dwutaktowym, który wznosi się w tercjach i staje się najważniejszą figurą melodyczną w całej części (motyw "a") (Ex.2.42). Prokofiev stosuje krótkie motywy, szybkie tempo i szybkie zmiany rejestrów między fletem a fortepianem, aby stworzyć żywy i dowcipny charakter. Tonacja zmienia się na C-dur w takcie 15. W takcie 19, flet zapożycza drugą połowę motywu a, zaczynając od drugiego uderzenia w takcie i kończąc na pierwszej mierze w następnym takcie, powtarzając go osiem razy.

Fortepian imituje ten sam motyw w taktach 27-33 i powtarza go siedem razy, co jest techniką często stosowaną w dziełach Prokofiewa, aby stworzyć mechaniczny efekt, który pozostawia głębokie wrażenie na słuchaczu (Ex.2.43). Mm34-57 to wariacje i rozwinięcia motywu głównego (A) w partii fletu, w tym zmiana tonacji na d-moll i zmiana rejestrów. Powtórzenie motywu a wzrasta z ośmiu do dwunastu razy.

Ex.2.41. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm1-6



Ex.2.42. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm7-12



Ex.2.43. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm19-36



mm58-82 można uznać za przejściowe. Fortepian podkreśla nutę A z drugą



połową motywu, w mm58-61 i 63-68, flet ma szybki przebieg gamowy do góry, powtarzany do sześciu razy z naciskiem na pierwsze i ostatnie dźwięki (Ex.2.44), podczas gdy tonacja zmienia się między B-dur i d-moll. Fortepian wprowadza efekt dialogu z fletem, grając ten sam wzór przebiegu (Ex.2.45). mm 75-76 tworzą efekt rytmiczny z dwutaktowym wzorem poprzez zmianę akcentu (na pierwszej, trzeciej i drugiej mierze następnego taktu). (Ex.2.46)

Ex.2.44. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm61-68

Ex.2.45. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm69-74

Ex.2.46. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, Presto, mm75-82

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, II, Presto, measures 75-82. The score is in 3/4 time and features a flute part and a piano accompaniment. A red box highlights measures 75-82. The flute part starts with a hemiola in measure 75. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include ff, f, and p. A rehearsal mark '14' is present above measure 81.

W mm82 następuje zmiana na tonację A-dur, wprowadzona przez flet jako temat drugi. Motyw ten, nazwany "b", charakteryzuje się tanecznym rytmem w metrum trójdzielnym, emanującym energią (Ex.2.47). W mm103-106 fortepian prezentuje drugi motyw w tonacji As-dur. Takt 123-141 wprowadza ponownie główny motyw z taktu 34-52, ale w tonacji d-moll. Takt 142-148 stanowi rozwinięcie motywu "a". W taktach 149-152 flet i fortepian grają kilka nut: #D-#F-A-#C, zachowując ten sam rytm. Intensywność muzyki osiąga fff w mm153-156, gdy oba instrumenty ciągle grają nutę A, tworząc rażący, zmechanizowany efekt, który maksymalizuje napięcie utworu. Intensywność maleje od mm156, a mm157-161 ukazują górną partię fortepianu grającego nutę A, podczas gdy flet wraz z dolnym głosem, grają cantabile wznoszącą się melodię. Melodia jest piękna i liryczna, a dynamika zmienia się na "p". Muzyka zwalnia w ostatnich dwóch taktach, stopniowo gaśnie i przechodzi w sekcję B.

Ex.2.47. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm75-89

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, II, Presto, measures 75-89. The score is in G major and 2/4 time. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a 'secondary theme' marked with a box and an arrow. The piano accompaniment includes a 'motif b' highlighted in a red box. Dynamics include ff, f, p, and mf. The score is numbered 75, 81, and 89.

Sekcja B (mm162-227)

Przy nieco szybszym tempie "poco piu mosso del" atmosfera zmienia się z żywej w liryczną, tworząc wyraźny kontrast z sekcją A. Tonacją jest teraz D-dur, które przeplata się z d-moll. Mm162-173 składają się z trzech fraz muzycznych (162-165, 166-169, 170-173). Melodia pierwszej frazy to motyw c, ornament na pierwszym takcie pojawia się wielokrotnie w sekcji B, tworząc połączenie z ornamentem granym przez fortepian w mm 1 drugiej części. Harmonia fortepianu to kwinta czysta, dająca przejrzysty efekt dźwiękowy. 174-177 to motyw "d", w którym melodia fletu najpierw opada, a następnie wznosi się, włączając duże skoki interwałowe i tryl na tonice D, ukazując zabawny styl.

W mm174-177 fortepian gra dwutaktowy akord G9, po którym następuje zdobiony akord ze staccato, zagrany trzykrotnie, zakłócając stabilność głosów. (Ex.2.48) W mm 182 dynamika powraca do "p", podkreślając ciemniejszą kolorystykę, która nastąpiła wraz z mollowym akordem. Sekcja kończy się opadającymi półnutami w partii fletu, powracając do głównego motywu tematycznego z sekcji B.

Ex.2.48. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm162-177

162 poco più mosso del d. = d motif c

177 motif d

mm190-201 to repryza mm162-173, z linia melodyczną przełączającą się między fortepianem, fletem i akompaniamentem fortepianowym. W mm202-207 motyw "d" zostaje skrócony i przekształcony. Fortepian gra ciągle trójdźwięki (mm204-205), podczas gdy flet zmienia swoją początkową nutę z D na #C w mm205 i gra tylko połowę motywu d podczas drugiego wystąpienia (Ex.2.49).

Ex.2.49. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm198-208

198 motif d

208

mm208-227 to przejście w metrum 3/4, stopniowo zbliżające się do rytmu

głównego motywu w sekcji A i ciągle go powtarzającego z wieloma tymczasowymi zmianami, demonstrujące charakterystyczny styl Prokofiewa. W mm212-219 partia fletu prezentuje wariację motywu a z wydłużonymi wartościami nut. Fortepian gra stały wzorzec o tym samym rytmie w obu głosach, powtarzając go z nutami staccato, które stopniowo maleją do następnej sekcji (Ex.2.50).

Ex.2.50. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm209-221

### Sekcja A' (mm228-370)

Sekcja A' to repryza sekcji A z podobnymi rozwinięciami tonalnymi i melodycznymi. Mm228-335 są identyczne, a w mm336 rozpoczyna się coda z modulacją do B-dur. W mm340-347 wykorzystano materiał z mm79-82 i dokonano modulacji do B-dur. W mm348-360 wykorzystano materiał z drugiego motywu (mm348-349, pierwszy takt) i materiał z pierwszego motywu (mm349), modulując między A-dur i A-moll (poprzez zmianę tercji). (Ex.2.51) W mm361, fortepian kontynuuje schodzenie grupami trzech nut (A-B-moll-F-B-moll-D-C). W mm363-366 pojawia się melodia o dużym impakcie, z fletem grającym w dynamice *f*, utrzymując unisono z fortepianem. W mm367-369 flet szybko wznosi się w grupach dwóch nut aż do osiągnięcia najwyższej nuty, C7. Fortepian kończy na tonice a-moll z

przednutką G#. Dwa instrumenty kończą utwór z mocnym ff, przynosząc pasjonujące zakończenie całego utworu. (Ex.2.52)

Ex.2.51. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm348-353

Musical score for Ex.2.51, Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, Presto, mm348-353. The score shows the flute and piano parts. The flute part has a circled measure 26 and a boxed section labeled "primary theme". The piano part has a circled measure 26 and a boxed section labeled "secondary theme".

Ex.2.52. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm360-370

Musical score for Ex.2.52, Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, Presto, mm360-370. The score shows the flute and piano parts. The flute part has a circled measure 360 and a boxed section labeled "f con brio". The piano part has a circled measure 360 and a boxed section labeled "f con brio".

## Część Trzecia

Trzecia część to Andante, forma pieśni trzyczęściowej, w metrum 2/4, w tonacji F-dur. Ta część jest najbardziej spokojną z całego utworu.

Tabela 7. Forma trzeciej części Sonaty na flet Siergieja Prokofiewa

Sekcja	Takty	Tonacja
A	Mm1-33	FM-CM
B	mm34-64	CM-Bm-CM
A'	mm65-81	bGM-Gm-FM
Coda	mm82-94	FM

### Sekcja A (mm1-33)

Ta część składa się z dwóch części. mm1-17 stanowią pierwszą część, zawierającą dwie frazy muzyczne (1-9, 10-17). Flet pojawia się w pierwszej połowie pierwszej miary, wprowadzając długą i liryczną melodię tematyczną. Fortepian dołącza w drugim takcie, a górny głos to bas albertiego z ósemkami, a dolny to melodyjna linia pojedynczych nut. W ósmej mierze tonacja zmienia się z F-dur na Fis-moll, a fortepian gra akord toniki Fis-moll (#F-A-#C), zmieniając kolor muzyczny. mm10-17 modułują do d-moll, a flet wprowadza kilka nietonalnych dźwięków (obcych), #G, #F, bA, dodając dysonansu. Lewa ręka fortepianu utrzymuje dźwięk D przez osiem taktów, a następnie wznosi się w skali, by modulować do C-dur. Druga część sekcji A to mm18-34, co stanowi wariację materiału z mm1-17. Fortepian gra melodię tematyczną jako pierwszy, po nim następuje flet, a następnie na zmianę grają melodię, stopniowo zwiększając intensywność. (Ex.2.53)

Ex.2.53. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm1-17

Sekcja B (mm34-64)

Sekcja B wprowadza nowy motyw i zmienia tonację na c-moll. W mm34-36 flet wchodzi z przedtakterem, grając nowy motyw składający się z trioli szesnastkowych z interwałami półtonów. Fortepian wspiera "falującą" melodię fletu triadą. W mm37-38 motyw jest grany przez fortepian w górnym rejestrze, podczas gdy flet kreuje odpowiedź, a dolny głos gra akord Gm7, tworząc jazzową kolorystykę (Ex.2.54). Motyw pojawia się dwukrotnie z wariacjami, podnosząc rejestr w partii fletu, zagęszczając fakturę w partii fortepianu i zmieniając tonację na h-moll, z dynamiką wzrastającą do "mf". W mm47 oba instrumenty grają wspólnie triole, rozszerzając frazę do sześciu taktów. W mm53-56 następuje zmiana tonacji na C-dur, a fortepian wykonuje opadającą triolę z G6, tworząc wrażenie "płynącej wody". W mm57-60 fortepian przedłuża poprzedni materiał o cztery takty, nakładając się na długi dźwięk



w dolnym rejestrze, aby stworzyć napięcie harmoniczne. W mm61-63 zarówno flet, jak i fortepian grają akordy łamane, z flet - ósemki, a fortepian - triole.

Ex.2.54. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm31-41

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, III, Andante, measures 31-41. The score is in 3/4 time and features a flute and piano. The flute part has a melodic line with eighth notes and triplets. The piano accompaniment consists of broken chords in the bass register and triplet patterns in the right hand. A red arrow points from the piano's triplet in measure 33 to the flute's triplet in measure 34. A box labeled '28' is above the flute staff in measure 31.

#### Sekcja A' (mm65-81)

W mm65-73 zmienia się na tonację B-dur, a fortepian wykorzystuje materiał tematyczny z mm18-26 sekcji A, kiedy to flet wykorzystuje triole z sekcji B, co prowadzi do połączenia dwóch motywów. W mm74-77 flet wykorzystuje materiał melodyczny z mm10-17 sekcji A z modulacją do g-moll, podczas gdy fortepian wykorzystuje motyw w górnym rejestrze i punkt pedału na G, w rejestrze dolnym. W mm78-81 występuje ciągły wzrost o półton w dolnym rejestrze fortepianu, osiągając ostatecznie nutę F i powracając do F-dur. (Ex.2.55)

Ex.2.55 Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm76-84

Coda (mm82-94)

Od mm82, flet wykorzystuje motyw z pierwszego taktu tej części, dodając nuty #C, #F, #A, rozmywając tonalność F-dur. Górny głos fortepianu prezentuje zejście chromatyczne (od #F5 do F4), podczas gdy dolny głos służy jako punkt pedału (F) w oktawach, tworząc dźwięki dysonansowe. Ostatecznie tempo stopniowo zwalnia, kończąc akordem akordem toniki F-dur. (Ex.2.56)

Ex.2.56. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm80-94

## Czwarta część

Czwarta część, jest częścią żywiolową. "Allegro con brio" w formie sonatowej (ronda) w metrum 4/4, w tonacji D-dur.

Tabela 8. Forma czwartej części Sonaty na flet i fortepian Siergieja Prokofiewa

Sekcje	Takty	Temat	Tonacja
Ekspozycja	mm1-41	A mm1-29	D
		B mm30-53	A
		A' mm54-66	D
		B' mm67-71	A
Przetworzenie	mm72-121	C mm72-121	F
Repryza	mm122-160	A'' mm122-144	D
		B'' mm145-160	d
Coda	mm161-174		D

### Ekspozycja (mm1-71)

#### Pierwszy motyw A (mm1-29)

Część rozpoczyna się przedtaktem. Flet, wprowadza pierwszy motyw trzydziestodwójkami. Motyw składa się z dwóch części. Pierwsza część, od mm1-16, jest w tonacji D-dur. Jej motyw, podobnie jak w pierwszej części, podkreśla kwarty czyste (np. partia fletowa, mm1 w pierwszej części), z ciągłym szybkim motywem triolowym przypominającym pierwszą część (mm42 pierwszej części). Triole używane wielokrotnie w tej części, są jej reprezentatywnym motywem. Górny głos fortepianu - akordy ósemkowe tworzą akompaniament, a dolny głos zapewnia rytmiczną linię basu. Pierwszy temat zawiera wiele akcentów, wzmacniając rytmiczny i taneczny charakter tej części (Ex.2.57). W szóstym takcie pierwszy motyw przechodzi do tonacji C-dur. W mm9-10 flet gra oktawę składającą się z

dwóch ósemek ze staccato, które fortepian odbija (Ex.2.58), a w mm12-16 materiał z mm1-5 jest powtórzony, powracając do tonacji D-dur.

Ex.2.57. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm1-6



Ex.2.58. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm9-10



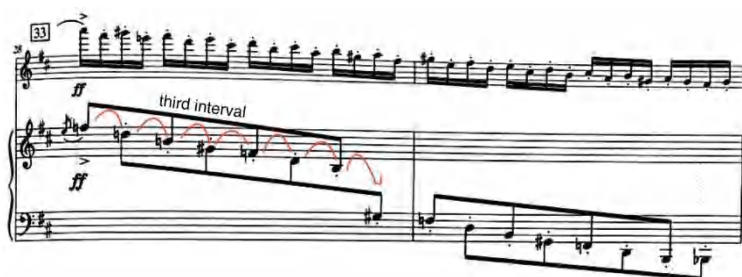
Sekcja druga (mm17-29) składa się głównie z szesnastek, w których po każdej grupie szesnastek dodano pauzę szesnastkową, tworząc rytm przypominający marsz. Górną i dolną linię fortepianu stanowią utrzymywane akordy ósemkowe (Ex.2.59). W mm22-23 flet i fortepian na przemian grają ciągle, wznoszące się triole, zwiększając gęstość brzmienia. W mm25-26 flet i górny głos fortepianu grają ten sam wzór

opadających szesnastek, co tworzy wrażenie dialogu. Napięcie w muzyce podkreśla dolny głos fortepianu, który nieustannie zmienia się między akordami septymowymi durowymi i molowymi poprzez chromatyczne alteracje (Ex.2.60). W mm27-29 flet i fortepian grają głównie staccato, stopniowo zwiększając głośność. W mm28-29 partia fortepianu i fletu opadają w tercjach, kończąc sekcję A fortissimo (Ex.2.61).

Ex.2.59. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm16-2

Ex.2.60. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm21-26

Ex.2.61. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm28-29



Drugi motyw B (mm30-53)

Drugi motyw B (mm30-53) – od mm30 zaczyna się drugi motyw ekspozycji w tonacji A-dur. Motyw opiera się na interwale tercji, ciągle rosnącym do mm34, a następnie opadającym w szesnastkach. W mm35-39 flet łączy się z melodią opartą na tonice A i dominancie E, ozdobioną szesnastkowymi arpeggiami. Rytm wykorzystuje synkopy i duże skoki, zwiększając napięcie w muzyce (Ex.2.62). W mm40 następuje zmiana tonacji na fis-moll, tworząc ciemniejszy kolor. Flet gra melodię motywu B w mp, a fortepian gra progresje oktauwowe w basie. Zmiana metrum na 2/4 następuje w mm42 i z powrotem do 4/4 w mm43 (Ex.2.63). mm45-48 powtarzają materiał z mm40-43 w h-moll. W mm49-51 flet i fortepian powtarzają melodię z mm35-37, a tonacja powraca do A-dur. W mm52-53 metrum powraca do 4/4, a flet gra tryle na długiej nucie A, podkreślając A jako dominantę D-dur w przygotowaniu do zmiany tonacji (Ex.2.64).

A' (mm54-66) przywołuje pierwszy temat w D-dur, włączając materiały z mm10-16 i mm21-29 sekcji A.

B' (mm67-71) wykorzystuje temat z mm35-39 sekcji B i powraca do tonacji A-dur.

Ex.2.62. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm30-35

poco meno mosso

Ex.2.63. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm40-44

34

Ex.2.64. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm52-54

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

## Przetworzenie (mm72-121)

W mm72 zaczyna się przetworzenie, zmieniając tonację na F-dur. W mm72-75 fortepian gra długie akordy ósemkowe z dodatkowymi tonami nieharmonicznymi (dźwiękami obcymi) (♮ B i #G), tworząc dysonans, przypominający groteskowy styl Prokofiewa. Dolna linia melodyczna zawiera skoki w ćwierćnutach, a obie linie akcentują pierwszą i trzecią miarę, tworząc potężny i błyskotliwy efekt. Następnie muzyka nagłym przejściem zmienia się na d-moll w mm76, gdzie górna linia melodyczna gra delikatne akordy, a dolna linia melodyczna wzrasta o półtony (Ex.2.65). W mm83-86 tonacja zmienia się na a-moll, gdzie przez cztery takty grane są długie akordy ósemkowe, stopniowo malejące w intensywności.

Ex.2.65. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm71-80

W mm86-92 flet gra melodię głównego tematu z równomiernymi ósemkami, a górny głos fortepianu pełni rolę akompaniamentu i linii melodycznej w niskiej oktawie, która odbija melodię fletu (Ex.2.66). W mm93-94 niska nuta pedałowa C w partii fortepianu, trwa przez 8 taktów, podczas gdy górna linia melodyczna gra



“chromatyczną wspinaczkę”<sup>55</sup> dwóch akordów ósemkowych (Ex.2.67).

Ex.2.66. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm84-90



Ex.2.67. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm91-96



W mm97-102 fortepian gra zmienioną wersję tematu przetworzenia, który rozwija flet. Mm103-106 naśladowują motywy, rytmy i formę z mm93-96, ale z pewnymi zmianami. Flet powtarza tę samą nutę w chromatyce w górę, podczas gdy fortepian również przesuwają się w górę po tej skali. W mm105 fortepian akcentuje nutę  $\flat$  D na drugiej i czwartej mierze, a w mm106  $\flat$  D staje się  $\sharp$ D, szybko zmieniając kolor muzyki na jaśniejszy odcień i zwiększając skłonność do harmonicznego rozwiązania (Ex.2.68).

<sup>55</sup> przyp. tł. eng. “chromatic climb” - nieformalne określenie pochodzenia chromatycznego do góry

Ex.2.68. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm103-106

mm107-111 wykorzystują tematyczny materiał z mm87-92, a tonacja zmienia się na As-dur, co oznacza kulminację tej części. Flet gra temat z sekcji C z pełnym emocjonalnym wzniosłym forte, z silniejszym dynamicznym i wyższym dźwiękiem niż wcześniej, podczas gdy tekstura fortepianu gęstnieje. W mm112-113 fortepian powtarza materiał tematyczny zagrany przez flet na początku części. W mm114-116 melodia fletu składa się z dużych skoków interwałowych i tryli, podczas gdy fortepian gra staccato w akordach. mm117-121 zawierają akordy ósemkowe w partii fortepianu, z gamą rozbieżną chromatyczną. Począwszy od mm118, flet stopniowo podnosi swój rejestr, aż do mm120, gdzie akcentuje dźwięki akordu toniki (#F i A) w Fis-moll z forte. Po powtórzeniu dwóch wznoszących się appoggiatur, wznoszący się przebieg gamowy, połączył się z następną sekcją.

Repryza (mm122-160)

A'' (mm122-144)

Septola w partii fortepianu oznacza powrót pierwszego tematu A, a tonacja

powraca do D-dur. Od mm122-156, główna tematyka A jest prezentowana w różnych tonacjach. W mm122-132, rejestr fletu jest podniesiony o oktawę, a fortepian dodaje triole szesnastkowe, aby wzbogacić harmonię i podkreślić powrót tematu. W mm133-140 wykorzystany jest materiał z drugiego tematu mm17-24, przy czym partia fletu jest podniesiona o oktawę w porównaniu z poprzednim pojawieniem się w sekcji A. W mm141 tonacja zmienia się na b moll, a fortepian powraca do głównej tematyki sekcji B, przy akompaniamencie szybkich triol fletu (Ex.2.69). W mm143-144 flet tworzy wznoszącą się skalę, podczas gdy górny głos fortepianu wspina się razem z nim. Dynamika stopniowo spada, przygotowując się do kolejnej sekcji.

Ex.2.69. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm141-142



B'' (mm145-160)

W mm145-156 wykorzystywany jest materiał z tematu B (mm40-51), a tonacja zmienia się przez d-moll i g-moll, przed ostatecznym powrotem do toniki D-dur w repryzie. W mm157-158 partia fletu zawiera elementy tematu A (mm1), podczas gdy fortepian gra temat B rozbieżnie. Temat A pojawia się w partii fortepianu w mm159. Kombinacja tematów A i B zapowiada przybycie ostatniej sekcji - Cody (Ex.2.70).

Ex.2.70. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm157-160

Coda (mm161-174).

Coda podkreśla i powtarza pierwszy temat w tonacji D-dur. Najpierw flet gra melodię (opartą na materiale z mm1-2), a dwa takty później fortepian. Od ostatniego taktu mm169 fortepian gra akordy blokowe w ósemkach, podczas gdy flet gra triole, tworząc bogatą i błyskotliwą muzykę. W mm172-173 flet i fortepian przeskakują w tę i z powrotem między D i G, podkreślając kwartę czystą i zwiększając poczucie energii. W mm174 oba instrumenty kończą cały utwór zachwycającym i pełnym zapału akordem D-dur.(Ex.2.71)

Ex.2.71. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm169-174

## 2.3 Informacje ogólne i analiza *Sonaty na flet i fortepian* (Poulenca)

### Kontekst historyczny dzieła

*Sonata na flet i fortepian* to jedno z najbardziej reprezentatywnych dzieł francuskiej literatury fletowej i jeden z najsłynniejszych utworów fletowych XX wieku. W swoich późniejszych latach Poulenc planował skupić się na tworzeniu cyklu dzieł dla instrumentów dętych drewnianych, a *Sonata na Flet i Fortepian* była pierwszą z trzech takich sonat, które skomponował w okresie późnym, a także jego jedyną sonatą na flet.<sup>56</sup> Po ukończeniu opery *Les Dialogues des Carmelites*, czuł brak inspiracji do komponowania, jednak spotkanie z Louisem Gautierem w 1957 roku pobudziło jego kreatywność. Poulenc napisał do Simone Girard, że "*He wrote to Simone Girard that 'The Flute Sonata is proof of the good effect of the French army on the mood of the old maestro'.*"<sup>57</sup>

W 1952 roku Poulenc zaprojektował stworzenie tej pracy. W 1956 roku Fundacja Elizabeth Sprague Coolidge zleciła Poulencowi napisanie utworu na cześć amerykańskiej mecenas sztuki Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953), która poświęciła swoje życie na promowanie muzyki kameralnej i poprawę jej statusu w Ameryce. Poulenc rozpoczął pracę nad *Sonatą na flet i fortepian* w grudniu 1956 roku i ukończył ją w marcu 1957 roku we Francji. Rękopis jest przechowywany w Bibliotece Kongresu<sup>58</sup>. Poulenc zadedykował tę pracę słynnemu francuskiemu fleciście - Jean-Pierre'owi Rampalowi (1922-2000). Przed ostatecznym ukończeniem, Poulenc omawiał i modyfikował kilka fragmentów z Rampalem, dokonując zmian w palcowaniu, frazowaniu i spójności dzieła dla flecisty. 7 czerwca

<sup>56</sup> Three wind wood pieces are : *Sonata for Flute and Piano* (1957) , *Sonata for Clarinet and Piano* (1962) , *Sonata for Oboe and piano* (1962)

<sup>57</sup> Roger Nichols. *Poulenc: A Biography*. Yale University Press. 2020 , 382 - (Napisał do Simone Girard, że Sonata fletowa jest dowodem dobrego wpływu armii francuskiej na nastrój starego mistrza)

<sup>58</sup> Biblioteka Kongresu, USA, Washington, D.C.

1957 roku przesłał ukończony rękopis do Fundacji Elizabeth Sprague Coolidge. Premiera dzieła, została wystawiona przez Rampala i samego Poulenca na Festiwalu w Strasburgu, a utwór został dobrze przyjęty przez publiczność, stając się jednym z najczęściej wykonywanych utworów na flet i fortepian w XX wieku.

### **Analiza strukturalna dzieła**

Utwór składa się z trzech części ułożonych w formie szybka-wolna-szybka. Forma muzyczna jest zwięzła i klarowna, z pięknymi melodiami, które oddają poczucie równowagi charakterystyczne dla muzyki klasycznej, jednocześnie wykorzystując elementy harmoniczne i tonalne XX wieku.

#### Pierwsza część

Pierwsza część to "Allegretto malincolico",  $\text{♩} = 84$ , metrum 2/4, łącznie 136 taktów. Ta część jest zmodyfikowaną formą trzyczęściową.

Tabela 9. Forma Pierwszej części Sonaty na flet Francisa Poulenca

Sekcje	Takty	Temat	Tonacja
A	mm1-72	mm1-33 pierwszy temat	Em
		mm34-40 drugi temat	FM
		mm41-52 pierwszy temat	Am
		mm61-72 łącznik	FM
B	mm73-98	mm73-85 sekcja 1	FM
		mm86-91 sekcja 2	AM
		mm92-98 łącznik	CM
A'	mm99-136	mm99-128	Am-Em
	Coda	mm129-136	Em

## Sekcja A (mm1-72)

Pierwsza część rozpoczyna się przedtaktem, a pierwszy temat zostaje wprowadzony przez flet grający trzydziestodwójki (mm1-8), podczas gdy fortepian towarzyszy mu szesnastkami, które są rozbitymi akordami w e-moll. Ten motyw pojawia się ponownie w taktach 8, 18, 26, a także później w tej części. Pierwszy motyw składa się z opadającej gamy chromatycznej w pierwszej połowie, po której następuje szybka wznoszący się septola w drugiej połowie, kończąca się opadaniem. (Ex.2.72)

Ex.2.72. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malinconico, mm1-11

The musical score for Ex. 2.72 is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with a tempo marking of quarter note = 84 and the title 'I Allegretto malinconico'. The flute part starts with a descending chromatic scale, followed by an ascending septole. The piano accompaniment features sixteenth notes, some of which are accented. Red circles highlight specific notes in both parts. A blue line indicates the pedal point in the piano. The score includes dynamics such as *mf* and *f*, and performance instructions like 'mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)'. The second system continues the flute and piano parts, with the flute playing a descending chromatic scale. The third system shows the flute and piano parts continuing, with the flute playing a descending chromatic scale.

mm27-33 służą jako pasaż przejściowy, wykorzystujący głównie motyw trzydziestodwójek z pierwszego tematu, do skakania między różnymi rejestrami,

podczas gdy fortepian szybko zmienia akordy w różnych tonacjach (C#-D-F), tworząc bogatą paletę harmoniczną. (Ex.2.73)

Ex.2.73. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm27-34

mm34-40 wprowadzają drugi temat w F-dur, tworząc ostry kontrast z pierwszym tematem, przechodząc z lirycznego charakteru do żywego, z grą „léger et mordant” (lekką i kąśliwą), gdy flet wykonuje grupę akcentowanych dużych skoków w formie rozbitych akordów (Ex.2.74). Akcenty pada na drugą połowę taktu, podkreślając tonację i rytmiczną zwartość durowego klucza. Pierwszy motyw powraca w mm41 w F-moll, tworząc wyraźny kontrast z poprzednim odcinkiem. Od mm45 role obu instrumentów są odwrócone, z fortepianem grającym melodię, a fletem zapewniającym akompaniament w rozbitych akordach.



Ex.2.74. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm31-42

mm53-59 prezentują transponowaną wersję pierwszego tematu w a-moll, podczas gdy mm60-72 służą jako łącznik, w którym fortepian gra opadający, rozbity akord półtonowy (E-#D-D-#C-C-B) napędzając muzykę do przodu (Ex.2.75). W mm67-72, z akordami blokowymi i ciągłym wznoszeniem się zarówno górnego, jak i dolnego głosu fortepianu, tonacja zmienia się z a-moll na f#-moll, a następnie na F-dur, prowadząc do sekcji B.

Ex.2.75. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm59-68

## Sekcja B (mm73-98)

Partytura jest oznaczona jako "A peine plus vite" (nieco szybciej, niż poprzednio) ze zmiennym metrum - między 3/4 a 4/4 w tonacji F-dur. Mm73-79 wprowadzają drugi temat z pierwszej części, składający się z dwóch nowych motywów rytmicznych z nutami kropkowanymi i pod łukiem (Ex.2.76). Motyw ten jest powtarzany przez całą sekcję B, przy czym wzór fortepianu, zmienia się z łamanych akordów w sekcji A na naprzemienne granie górnymi i dolnymi głosami, tworząc synkopę i zwiększając przepływ muzyki. Mm80-85 prezentują podobną melodię naprzemiennie między relatywnymi tonacjami durową i molową, z wariacjami pierwszego motywu przedstawionymi w partii fortepianu (mm80-82) i fletu (mm83-85) w różnych tonacjach (fortepian w tonacji B-dur, flet w b-moll). mm86-91 wykorzystują głównie drugi motyw sekcji B, przechodząc od akordu tonicznego A-dur do akordu tonicznego C-dur (Ex.2.77). W mm90 dynamika nagle spada do pp, tworząc cichą atmosferę.

W mm92-98 występuje przejście do sekcji A', wykorzystując motyw z sekcji B (ten sam wzór co mm73). Melodie fletu i fortepianu, postępują naprzód co półton.

Ex.2.76. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm69-78

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, I, measures 69-78. The score is in F major and features a 3/4 to 4/4 time signature change. It includes a flute part and a piano accompaniment. The tempo is 'Allegretto malincolico' with a metronome marking of quarter note = 92. The score is marked 'A peine plus vite' and includes dynamics like 'f' and 'mf'. A 'pedal point' is indicated in the piano part. Red and blue annotations highlight specific rhythmic motifs in the flute and piano parts respectively.

## Sekcja A' (mm99-136)

W sekcji A', materiał tematyczny pierwszej sekcji A jest powtarzany, przywracając tempo i metrum z sekcji A. Temat jest przedstawiony w subdominancie a-moll, zanim wraca do oryginalnej tonacji e-moll, pomijając drugi temat z sekcji A. W taktach 122-125 materiał z sekcji B jest użyty w transponowanej formie o kwartę czystą w dół.

Ostatnie osiem taktów to coda, zaczynająca się cicho i akcentująca tonikę za pomocą dwukrotnie zagranych wlotów oktawowych w obu głosach. W takcie 134 oba głosy są tematem i grane jednocześnie, wykorzystując nuty #G i G, tworząc wrażenie fluktuacji tonalnej między E-dur i e-moll, kończąc pierwszą część tercją pikardyjską. (Ex.2.78)

Ex.2.78. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malinconico, mm129-13

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, I, measures 129-134. The score is in 3/4 time and features a flute part and a piano accompaniment. Measure 129 shows the flute playing a melodic line with dynamics pp and ppp, and the piano playing a rhythmic accompaniment. Measure 132 is marked with a circled 16 and the word '[céder]' above the flute staff. A red box highlights the final measure of the section, measure 134, where both the flute and piano play the same melodic line, with dynamics pp and a 'Ped.' marking below the piano staff.

## Część druga

Część druga, to powolna część zatytułowany "Cantilena" w sygnaturze

metrycznej 4/4. Ma formę pieśni dwuczęściowej<sup>59</sup> z dwoma powolnymi sekcjami. Piękny motyw składa się z wariacji i powtórzeń, zmian rejestru, a także jest ozdobiony dekoracyjnymi modyfikacjami.

Tabela 10. Forma drugiej części Sonaty na flet F. Poulenca

Sekcje	Takty	Temat	Tonacja
A	mm1-40	mm1-2    introdukcja	bBm
		mm3-33    temat	
B	mm41-55	mm 41-55	BM-bDm
	Coda	mm56-65	bBm

### Sekcja A (mm1-40)

Część rozpoczyna się introdukcją w tonacji b-moll. Pojedyncza melodia jest najpierw grana przez fortepian, a po dwóch nutach flet wchodzi w kanon imitujący melodię fortepianu. Obie części kończą się na trzeciej mierze drugiego taktu (Ex.2.79). W mm3-10 wprowadzony zostaje pierwszy temat z liryczną i melancholijną melodią zagrana przez flet. Melodia stopniowo opada, podczas gdy fortepian akompaniuje akordem b-moll i punktem pedału nuty b, aby podkreślić tonację. W mm7-9 linia basowa fortepianu wzrasta stopniowo (bB, E, F, G, bA, B, C). (Ex.2.80). W mm11-18 następuje wariacja mm3-10 z dodaną dolną linią melodyczną w fortepianie. Sekcja krótko moduluje do tonacji f-moll i F-dur. Struktura frazy zostaje zmieniona przez zmiany metrum w mm9-10 i 14-15. W mm19-25 flet przedstawia melodię tematu po raz trzeci, transponując do tonacji a-moll i grając z oznaczeniem dynamicznym "mf". Fortepian gra kanoniczną imitację melodii fletu w wysokim rejestrze od mm19-21, przed modulacją do g-moll w mm23.

<sup>59</sup> eng. binary form

Ex.2.79. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm1-3

2 Cantilena

Assez lent [ $\text{♩} = 52$ ]

canon

*p*

*pp*

*douxement baigné de pédale*


Ex.2.80. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm1-11

Assez lent [ $\text{♩} = 52$ ]

*p*

*pp*

*douxement baigné de pédale*

Od mm26 zmienia się metrum z 3/4 na 4/4, a poziom dynamiki wzrasta do "f". Flet ma nowy wzór rytmiczny składający się z kombinacji trzydziestodwójek i kropkowanych ósemek (  ), który pojawił się już w pierwszej części, sekcji B. Fortepian moduluje z g-moll do G-dur poprzez podniesienie trzeciego stopnia skali, a następnie przechodzi do Gb-dur w takcie 27, co skutkuje szybką zmianą tonalności. Muzyka przechodzi do e-moll w mm31 (Ex.2.81).

Ex.2.81. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm24-31

Od mm31-40, to wariacja głównego tematu w tonacji es moll. Flet i fortepian ponownie prezentują swoje motywy melodyczne w stylu kanonu. W mm35-36 górne i dolne głosy fortepianu mają tę samą progresję akordów z linią melodyczną, która pojawia się o oktawę niżej w mm39. W mm37-38, flet tworzy kontrapunktyczną melodię z fortepianem (Ex.2.82).

Ex.2.82. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm28-39

## Sekcja B (mm41-55)

W mm41 następuje przejście do Sekcji B, która jest wariacją i powtórzeniem Sekcji A. Flet gra melodię tematu w as-moll.

Od mm41 zmienia się na H-dur. Flet ma krótkie ozdobne nuty, przeskakujące między różnymi oktawami. Partia fortepianu składa się z akordów ósemkowych, z najwyższym głosem tworzącym melodię. W mm44 i 45 flet imituje i przekształca melodię fortepianu (Ex.2.83). W mm46-48 fortepian wykorzystuje 35-cio taktowy materiał tematyczny w górnym i dolnym głosie. Blokowe akordy fortepianu, w połączeniu z niską oktawą C1 (najniższa nuta w całym utworze) w basie i wysokim tryblem fletu, tworzą ogromne napięcie, osiągając punkt kulminacyjny części w "ff". Napięcie szybko ustępuje, powracając do "p". Wreszcie, w mm49-51, zewnętrzne głosy fortepianu poruszają się w równoległych sekstach, podczas gdy bas opada chromatycznie (Ex.2.84), prowadząc ostatecznie do modulacji do d-moll.

Ex.2.83. Poulenc, Flute Sonata, II, Assez lent., mm40-47

Ex.2.84. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm48-51

Coda (mm56-65)

Coda wykorzystuje melodię tematu z sekcji A i moduluje z powrotem do b-moll. Punkt pedałowy bB w dolnym głosie fortepianu jest stale podkreślany. W mm62-64 flet trzyma długą nutę F w różnych oktavach, podczas gdy górny głos fortepianu gra melodię w mm62, a jego dolny głos naśladuje ją w niższej oktawie w mm63. W mm64-65 fortepian podtrzymuje akord toniczny b-moll i kończy część na b-moll. (Ex.2.85).

Ex.2.85. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm61-65

Część trzecia

Część trzecia, również najdłuższa w utworze, nosi tytuł "Presto giocoso",  $\text{♩} = 160-168$ , w metrum 2/4, o jasnym, rytmicznym stylu. Temat zmienia się i powtarza, z elementami pierwszej części. Ta część ma formę trzyczęściową z codą.



Ma zupełnie inną atmosferę niż pierwsze dwie części. Pokazuje beztroski i humorystyczny styl muzyczny Poulenc'a.

Tablekła 11. Forma trzeciej części Sonaty na flet F. Poulenca

Sekcje	Taktyt	Temat	Tonacja
A	mm1-72	mm1-38 pierwszy temat	AM
		mm39-70 drugi temat	bAM
B	mm71-191	mm71-86	Cm
		mm87-118	DM-GM-bA M
		mm119-148	FM-bAM
		mm149-174	modulacja
		mm175-191	Am
A'	mm192-226		Am-Em
Coda	mm227-236		AM

#### Sekcja A (mm1-70)

Część rozpoczyna się krótkim wysokim dźwiękiem A6 granym przez flet i akordem A-dur granym przez fortepian, ustanawiając kapryśny nastrój odmienny od części drugiej. Pierwszy temat to mm1-38. Podzielony jest na dwie frazy. W pierwszej frazie (mm1-20) fortepian gra melodię w tonacji A-dur przez pierwsze cztery takty. Temat składa się głównie z ósemek z akcentami rytmicznymi, tworząc żywy nastrój. W drugiej połowie czwartego taktu flet przejmuje melodię z kombinacją ósemek i szesnastek, podczas gdy tonacja moduluje z A-dur do E-dur. W taktach 9-10 flet i bas fortepianu tworzą trzystopniową interwałową skalę opadającą. Fortepian przechodzi z akordów do pojedynczych ósemek, z dynamiką od ff do f i mf, łącząc różne artykulacje, takie jak staccato, legato i akcent. W krótkich 12 taktach Poulenc tworzy silne poczucie rytmu i witalności. (Ex.2.86). Od mm13 do 38 temat pojawia się w zróżnicowanych formach w partiach fletu i fortepianu. W mm16-18

melodia fletu ponownie tworzy trzydzięciową skalę wznoszącą z basem fortepianu. Druga fraza (mm20-38) imituje pierwszą frazę. mm24-27 to repryza mm9-12 w tonacji e-moll. mm35-38 to repryza mm1-4 w tonacji E-dur.

Mm39-54 przedstawiają drugi temat sekcji A, grany przez flet, charakteryzujący się lirycznym stylem kontrastującym z pierwszym tematem. Temat ten grany jest kolejno przez flet i fortepian, z wieloma powtórzeniami(Ex.2.87) (fortepian imituje melodię w mm42-45 i mm48-50) i moduluje do B-dur. mm51-54 wykorzystują materiał z pierwszego tematu w mm17-19. W mm55-68 wykorzystywane są fragmenty pierwszego i drugiego tematu, ale ze zmianami tonacji, przechodząc do B-dur (mm55-62), a następnie do b-moll (mm63-68).

Ex.2.86. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm1-15

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, III, measures 1-15. The score is in 2/4 time and E major. It features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a forte (ff) dynamic and a 'Très mordant' marking. The piano accompaniment includes markings for 'sans pédale' and 'Péd'. Red circles and arrows highlight specific melodic and harmonic relationships between the flute and piano parts, particularly in measures 6-10 and 11-15.

Ex.2.87. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm36-47

### Sekcja B (mm71-191)

W mm71-86 wykorzystany jest motyw 32. nut z początku pierwszej części (patrz Ex.2.72), z modulacją do c-moll. Zewnętrzne głosy fortepianu przeplatają się ze sobą, wstawiając dwa wzory rytmiczne, podczas gdy bas prezentuje ostinato w chromatyce. Połączenie artykulacji staccato i legato tworzy silne poczucie rytmu (Ex.2.88). W mm87-92 użyty jest zmodyfikowany pierwszy temat, z melodią fletu wznoszącą się w chromatyce. W mm93 materiał partii fletu pochodzi z partii fortepianu w mm41 drugiej części (Ex.2.89). W mm100-103 flet gra dwa długie tryle, podczas gdy fortepian wznoszące się akordy, budując emocjonalną intensywność muzyki w przygotowaniu do następnej sekcji. W mm104-105 linia basu fortepianu jest wariacją mm71-72 i powtarza się w mm106-107. Melodia fletu nadal wzrasta, dodając pędu muzyce. W mm112-114 partia fletu jest wariacją mm45-48, przywracając muzyce spójny i liryczny styl. Flet gra najwyższą nutę części, C7, podczas gdy fortepian wspiera flet pedałem w punkcie C.

Ex.2.88. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm67-78

Ex.2.89. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm86-98

W mm119-126 pojawia się nowy materiał "c", który łączy ćwierćnuty i ósemki. Wysoka partia fortepianu zawiera półtonową opadającą melodię, podczas gdy niska partia wykorzystuje punkt pedału (F). W mm127-129 flet imituje materiał fortepianu z mm123-126 (Ex.2.90). W mm129-132, nowy materiał "c" pojawia się ponownie w tonacji A-dur. Wreszcie, w mm133-134, flet gra drugą połowę "c".

Ex.2.90. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm117-130

117 *surtout sans ralentir* 13

124 14

pedal point

W mm149-166 następuje wariacja motywu z mm104-118. Ciągła szesnastkowa progresja grana przez flet tworzy napiętą atmosferę. Linia basowa fortepianu jest progresją chromatyczną, z mm149-155 (#F-G-#G-G) i mm157-160 (bA-G-#F-G) (Ex.2.91). W mm161-166 flet gra pięciotaktowy tryl, podczas gdy fortepian gra wznoszące się akordy ósemkowe obejmujące sześć oktaw. Obydwa instrumenty grają "ff". W mm165 osiągają punkt kulminacyjny części, po czym gwałtownie zatrzymują się w mm166, tworząc nagłą pauzę w muzyce. Efekt ten jest podobny do zakończeń pierwszej i trzeciej części innego utworu badanego w tej dysertacji, "Sonata Festosa", i dodaje dramatyzmu muzyce, zwiększając ciekawość publiczności co do dalszego rozwoju muzyki (Ex.2.92).

Ex.2.91. Poulenc, Flute Sonata, III, *Presto giocoso*, mm149-159

149 [*a tempo* ♩ = 160-168] 15

*pp staccatissimo*

*sans pédale*

155

Ex.2.92. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm160-166

Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm340-345

W mm167-174 następuje zmiana tempa na "subito le double plus lent", melodia A jest grana z ornamentami przez flet. Mm170-174 wykorzystują materiał tematyczny sekcji B z pierwszej części (Ex.2.93). Muzyka wraca do tonacji #f - moll. W mm175-191 powraca materiał sekcji B z mm71-86, a fortepian gra ostinato (E-#D-E-F) siedem razy, budując muzyczne napięcie.

Ex.2.93. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm167-176

Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm69-77

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, measures 69-77. The score is in 3/4 time and A major. It features a flute part and a piano accompaniment. A red box highlights measures 74-77 in the flute part, and a red circle with the number 8 is placed above measure 74. The tempo marking "A peine plus vite (♩ = 92)" is present at the top right of the first system.

Sekcja A' (mm192-226)

W mm192-220 wracamy do sekcji A. Łączy ona tematy i melodie z pierwszego i drugiego tematu, a tonacja powraca do A-dur. Materiał z sekcji B (mm119-124) pojawia się w mm221-226.

Coda (mm227-236)

Mm227-229 wykorzystują materiał z mm167-168, a mm230-231 używają krótkiego, szesnastkowego motywu podobnego do trzydziestudwojek na początku pierwszej części. W mm233-236, melodia fletu z sekcji B pierwszej części (mm86), z towarzyszeniem fortepianu w akordzie A-dur, kończy utwór "fff" (Ex.2.94).

Ex.2.94. Poulenc, Flute Sonata,III, Presto giocoso, mm223-236

223 **surtout sans ralentir**

230 **[Strictement en mesure et surtout sans ralentir]**

*ff* *fff* *fff*

*Péd.*

8.....

Hotel Majestic, Cannes  
Décembre [56]-Mars 1957

Wydawnictwo Muzyczny Fryderyk Chopin  
w Warszawie  
Nr ..... 35985 .....  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA



### Rozdział 3. Interpretacja wykonawcza tych trzech dzieł

#### 3.1 Interpretacja Wykonawcza „Sonaty Festosa” na flet i fortepian

*Sonata Festosa* to utwór o silnej wschodniej charakterystyce, zawierający wschodnie melodie i harmonie. Szybkie części są namiętne i taneczne, podczas gdy wolne są spokojne i liryczne.

Pod względem techniki gry, utwór nie jest szczególnie skomplikowany i jest właściwie najłatwiejszym z trzech utworów analizowanych w tym artykule. Jednym z powodów może być fakt, że utwór został skomponowany na flet i fortepian, a Jiang nie jest profesjonalnym flecistą i nie posiada wysokich technik pianistycznych jak Siergiej Prokofiew i Francis Poulenc. *"Naukę gry na pianinie rozpoczął w dorosłym życiu, co widać po ułożeniu palców i pozycji dłoni"*.<sup>60</sup> W rezultacie ograniczenia techniczne Jianga mogą prowadzić do tego, że partia fortepianu będzie zbyt złożona lub krzykliwa, ale nie wpływa to na urok samego utworu. Kluczem do interpretacji tego dzieła jest współpraca między fortepianem a fletem, a także zrozumienie stylu kompozycji.

#### Pierwsza część

Ta część jest w metrum 2/4 i oznaczona jako „Allegro animato con festoso”, co wskazuje na radosną i uroczystą atmosferę. Mm1-8 to solo fortepianowe w dynamice forte. Mm1-2 i mm7-8 to głównie szesnastki, tworzące efekt perkusyjny podobny do chińskich gongów i bębnów. Nuty muszą być grane wyraźnie i równomiernie z aktywnymi naciśnięciami klawiszy i skoncentrowaną siłą palców, aby utrzymać stabilny dźwięk. Akcentowane ćwierćnuty w linii basu obu rąk powinny być

---

<sup>60</sup> Liu Jingzhi, ed. *Proceedings of the Symposium on Jiang Wenye in the Collection of National Music Research, Volume III*. Hong Kong: The Center of Asian Studies and The Hong Kong Society of National Music, The University of Hong Kong, 1990, 74.

podkreślone. Mm3-6 cechują się dodaniem kwart czystych i kropkowanych ósemek, intensyfikując rytmiczne i aktywne cechy muzyki. Ogólna dynamika powinna być mniejsza w porównaniu z mm1-2, a nacisk na pierwszą nutę każdego taktu nie powinien być zbyt silny. Dlatego też artykulacja fortepianu powinna być zbliżona do artykulacji fletu przy wejściu głównego tematu. Ponadto ósemki w mm4 nie mają oznaczeń dla *legato* lub *staccato*. Jednak w oparciu o tę samą melodię graną przez flet w mm10, która jest oznaczona linią *legato*, przypuszczam, że ósemki w partii fortepianu w mm4 powinny być również grane *legato*, aby uzyskać jednolite brzmienie z fletem. (patrz Ex.2.1)

W mm9-16 flet wchodzi z "*giocoso*". Melodia fletu jest taka sama jak w partii fortepianu w mm3-6, a różne elementy, takie jak *legatury*, znaczniki *staccato* i akcenty, są używane do stworzenia bardziej tanecznego charakteru frazy. Partia fortepianu zawiera kropkowane ósemki i *synkopy*, które wymagają precyzyjnego rytmu i krótkiego naciśnięcia klawiszy podczas grania. Nuty G grane półnutami powinny być lekko podkreślone, aby lepiej pasowały do rytmu partii fletu. Aby stworzyć kontrast w dynamice, powtarzana melodia w mm13-16 może być grana z "*mp*" (patrz Ex.2.2). W mm17-24 melodia fletu jest zbudowana na wyższej skali i zawiera nuty *staccato* i opadające szesnastki, co skutkuje płynniejszą i pełniejszą ekspresją emocjonalną. Prawa ręka partii fortepianu pozostaje spójna z motywem początkowym, podczas gdy lewa ręka zawiera opadające *synkopowane* nuty i ósemki. Lewa ręka powinna być grana bardziej w sposób *staccato*, podczas gdy prawa ręka zapewnia towarzyszące wzory z lżejszym akcentem, utrzymując stabilne tempo (patrz Ex.2.3). W mm 25-36 partia fletu wznosi się o skalę i gęstość nut, a faktura fortepianu zagęszcza się, co skutkuje motywem w stylu *Toccata*. Aby dźwięk fletu nie został przyćmiony przez zagęszczoną fakturę partii fortepianu, należy unikać

niepotrzebnego zwiększania głośności. Akcent może być grany co dwa takty, w oparciu o rozwój melodii fletu (patrz Ex.2.4). W mm35-36 flet i fortepian stopniowo "marszczą się"<sup>61</sup> aż do osiągnięcia "ff". Stopniowe crescendo powinno być wykonywane ze szczególną uwagą, utrzymując maksymalną głośność aż do ostatniej nuty. Dodatkowo, gdy partie fletu i fortepianu stają się gęste i skomplikowane rytmicznie, kluczowe jest uniknięcie zamieszania dźwiękowego poprzez ćwiczenie w wolniejszym tempie i stopniowe zwiększanie prędkości po osiągnięciu dokładności.

Od taktu 37, muzyka przechodzi w powolną sekcję oznaczoną jako "Poco meno mosso e tranquillo". Pierwsza miara taktu 37 to pauza, a dynamika fletu i fortepianu nagle spada do "p", tworząc spokojną atmosferę. Tempo tej sekcji może być nieco wolniejsze niż w poprzedniej, ale nie powinno różnić się aż nadto, aby uniknąć rozłączenia muzycznego. Partia fletu prezentuje liryczną melodię "westchnieniami", przypominającymi ludzki głos. Dodatkowo, nieregularne frazy i rozmyte uderzenia z cechami chińskiej muzyki "Sanban"<sup>62</sup>, są tworzone ze względu na zmianę metrum, co pozwala na swobodniejszą interpretację w wykonaniu. Dolny głos fortepianu zbudowany na trójdźwięku F-dur powinien być grany wielokrotnie. Podczas wykonywania utworu, należy wyobrazić sobie dźwięk chińskiego instrumentu "Guqin"<sup>63</sup> - głęboki i odległy. Pianista powinien naciskać klawisz głęboko i powoli, jednocześnie kontrolując głośność. Linia melodyczna w górnym głosie prawej ręki jest ważna, dlatego koherentność powinna być podkreślona poprzez mały palec, jednocześnie kontrolując siłę kciuka. Od taktu 43 - 48 muzyka stopniowo przyspiesza, melodia fletu przesuwana się w górę, a dolny głos fortepianu w dół, tworząc większą przestrzeń między partiami obu instrumentów. Aby wesprzeć flet, należy zwrócić

---

<sup>61</sup> przyp.tł. - z ang. "crease", może to oznaczać mijanie się, składanie się, nakładanie się na siebie.

<sup>62</sup> Sanban, chiński termin muzyczny, odnoszący się do wolnego taktu z powolnym i nieregularnym rytmem

<sup>63</sup> Guqin to chiński instrument strunowy o ponad 3000-letniej historii. Guqin jest jednym z ważnych ceremonialnych instrumentów muzycznych w Azji Wschodniej i odgrywa ważną rolę w muzyce ceremonialnej, szczególnie "gaga music 雅乐"

uwagę na utrzymanie dźwięku G w fortepianie. Od taktu 49 wprowadzony zostaje motyw otwierający z tempo I, stopniowo zwiększając dynamikę zarówno w partii fletu jak i fortepianu, prowadząc do kolejnej sekcji (patrz Ex.2.5). W mm51-72 temat i motyw są podobne do tych z mm9-29, ale flet i fortepian grają w wyższej oktawie, a faktura fortepianu staje się gęstsza, co pozwala na bardziej ekspresywną interpretację na podstawie wcześniejszej sekcji.

W mm73-84 pojawia się sekcja "Poco menomosso grandioso", która jest fortepianowym solo i szczególnie charakterystycznym fragmentem utworu, o silnym charakterze wschodnim. Melodia jest skoncentrowana głównie wokół nuty C. W mm73-76, górny i dolny głos fortepianu składają się odpowiednio z pojedynczych nut i oktaw z appoggiaturami. Ponieważ oba głosy dzielą dwie oktawy, konieczne jest pełne ukazanie różnych efektów wynikających z zmiany rejestrów. Dynamika dla tej sekcji wynosi "ff", a akcenty na ćwierćnutach wskazują, że Jiang zamierzał uzyskać wspaniały dźwięk. Aby osiągnąć ten efekt, pianista powinien trzymać ręce rozluźnione i grać dwie nuty w każdej ręce szybko po naciśnięciu klawiszy. Appoggiatury należy zagrać stosunkowo lekko, z naciskiem na następujące główne nuty. Aby stworzyć rezonansowy dźwięk, wykonawca powinien wyobrazić sobie, że kierunek dźwięku podąża "w górę" i użyć pedału na oktawach, aby wygenerować wystarczający rezonans, bez "zabijania klawiatury". (patrz Ex.2.7).

W mm76-79 fortepian dodaje oktawy C1 w niskim rejestrze, tworząc naturalny i ciężki dźwięk. Podczas gry wykonawca powinien naśladować dźwięk "tam-tam" poprzez powolne naciskanie klawiszy z siłą przenoszoną na opuszki palców, aby uzyskać mocny, ale nie ostry dźwięk. Należy również uważać, aby nie grać z taką samą intensywnością jak w poprzedniej sekcji, gdyż może to brzmieć bez emocji i niczym pozbawione kierunku muzycznego. Chociaż nie ma wyraźnego oznaczenia

każdej frazy, należy unikać pauz między taktami. Wykonawca może traktować mm73-79 jako frazę, aby pomóc stworzyć długą melodię. Podczas grania tej sekcji, pozycja ramion wykonawcy będzie się zmieniać ze względu na zmiany gamy, ale zakres ruchu nie powinien być zbyt duży lub zbyt szybki, co może wpłynąć na ciągłość muzyki. W mm80-81 melodia z mm73-75 zostaje skrócona i przesunięta o półton w dół na nutach C i D, tworząc tonację molową. Muzyka zmienia dynamikę i tonację w mm82-84, stając się bardziej zwinna i lekka, aż zanika. Wykonawca powinien podkreślić kontrast artykulacji i tonacji w tej sekcji. Skoki oktawowo w lewej ręce powinny stopniowo stawać się lżejsze, a szesnastki w prawej ręce powinny brzmieć jak "cienie" ósemek, podążając za kierunkiem w dół, ale grane legato. Końcowa pauza w ostatniej mierze taktu 84 oznacza koniec tej sekcji, a wykonawca powinien pozwolić muzyce "odpocząć" bez dźwięku. (zobacz Ex.2.7)

W mm85-132, w sekcji "andante poco rubato", mamy kontrast do mocno rytmicznej pierwszej sekcji. Flet gra melodyjny motyw z relatywnie małymi fluktuacjami w wysokości dźwięków. Partia fortepianu pojawia się tylko kilka razy i ma znacznie mniejszą gęstość dźwięków, z powtarzaną identyczną frazą odgrywaną jedenaście razy od mm85-119. (patrz Ex.2.8) Jednak powtarzanie tych samych nut może być zróżnicowane przez wykonawcę, aby stworzyć poczucie rozwoju w frazach muzycznych. Według mnie, ponieważ powtarzana fraza prawie zawsze występuje na końcu każdej frazy fletowej, wykonawca powinien połączyć ją z ostatnią nutą fletu odpowiednim poziomem siły dynamicznej. Tworzy to efekt warstwowy, gdy dwa instrumenty podążają za sobą.

Dodatkowo, ponieważ partia fortepianu pojawia się rzadko, istnieje wiele pustych przestrzeni w średnim i niskim rejestrze, które flet powinien wypełnić w jak największym stopniu. Pianista może naśladować styl gry tradycyjnego chińskiego

instrumentu GuQin, łącząc lekkie i ciężkie uderzenia. Lewa ręka powinna grać długo utrzymywaną nutę bB w niskim głosie z powolnym zwalnianiem klawisza, trzymając palce równoległe do klawiatury jak wałka przemykająca nad powierzchnią wody. W prawej ręce akord powinien podkreślać dźwięki F i C w środkowym głosie, podczas gdy wyższe dźwięki powinny być grane delikatniej, aby stworzyć wschodni kolor tonalny. Co więcej, pianista nie powinien zbyt mocno naciskać klawiszy fortepianu podczas grania powtarzanej frazy, aby zachować "żywy" dźwięk. Dlatego też ruchy zwalniania klawiszy i pedału powinny być powolne, aby dźwięk naturalnie zanikał. Nagłe zakończenie akordu spowoduje nagłe zatrzymanie muzyki. W mm115 dynamika po raz pierwszy rozwija się do "f" po jedenastym powtórzeniu typowej frazy, a wykonawca może grać jaśniej. W mm120-126 formalna struktura typowej frazy pozostaje taka sama, ale następuje zmiana w harmonii, gdzie nuta podstawowa akordu lewej ręki zmienia się na #C i tworzy interwał małej dziewiątki z piątą nutą D, zwiększając dysonans akordu (patrz Ex.2.9). Dynamika powraca do "p", a pianista powinien podkreślić zmianę tonacji, aby stworzyć reakcję między wysoką linią melodyczną fortepianu a melodią fletu.

W taktach 127-132 powtarza się główny temat, a melodia w górnym głosie fortepianu powinna być bardziej legato, unikając akcentów, które ingerują w melodię, zwłaszcza na końcu fraz. W taktach 133-196 następuje wariacja i powtórzenie poprzedniej sekcji, które można interpretować podobnie. W mm197-207 muzyka stopniowo nasila się w kierunku punktu kulminacyjnego, a świąteczny i radosny nastrój staje się bardziej wyraźny. Flet gra szybki wzór, podczas gdy fortepian gra melodię głównego tematu, przy czym oba instrumenty stopniowo zwiększają głośność. Cały takt 201 jest pauzą, co tworzy nagłe wstrzymanie i dodaje elementu zaskoczenia w muzyce. Wykonawca musi ściśle przestrzegać rytmu w tym takcie, aby zapewnić

jednoczesny początek w następnym taktcie. W taktach 202 flet gra długi tryl na nutę C6, podczas gdy fortepian gra szybkie szesnastki z siłą ff. Podczas wykonania palce powinny być pewne, produkując wyraźne i ziarniste dźwięki, podkreślając gładką i połączoną naturę muzyki. W ostatnich dwóch taktach flet i fortepian grają zwiększające się intensywnie kwintole w przeciwnych kierunkach, aż do osiągnięcia ostatniej nuty. Podczas wykonania, ostatnia podwójna nuta fortepianu nie powinna być trzymana zbyt długo i powinna zakończyć się mocnym atakiem w tym samym czasie, co ostatnia nuta fletu na F6. (patrz Ex.2.11)

#### Druga część

Ta część jest stosunkowo krótka, zawierająca tylko mm46 w metrum 4/4 i oznaczona jako "Lento amoroso", charakteryzująca się luźnym charakterem rytmicznym. Zastosowanie elementów takich jak zmiany metrum, łączenie nut na przekroju taktów, puste miary oraz akcenty w nietypowych pozycjach skutkuje nieregularnymi długościami fraz i brakiem regularności. To tworzy nieuchwytną i nieprzewidywalną wrażliwość słuchową o marzycielskiej jakości. Precyzyjne liczenie rytmu to kluczowy aspekt, na który należy skupić się podczas ćwiczeń.

W mm1-2 flet gra dwa długie dźwięki na D, podczas gdy fortepian wprowadza pierwszy "typowy motyw" części w pierwszym taktcie wejścia fletu, składający się z alternujących tonów o krótkim czasie trwania.. Ponieważ fortepian jest w wyższym rejestrze i ma mniejszą głośność niż flet, grający powinien dążyć do uzyskania czystego, metalicznego, perkusyjnego dźwięku z kierunkiem w górę i dużym rezonansem. W mm3-5 metrum zmienia się na 3/4, a flet gra melodię cantabile, która stopniowo zwiększa głośność, po czym fortepian wchodzi na ostatniej nucie frazy

fletu i gra tę samą melodię w innym rejestrze. Aby wzmocnić poczucie energii, dźwięki lewej ręki powinny być grane delikatnie, podczas gdy wysokie dźwięki prawej ręki są podkreślone, zwracając uwagę na oddech w piątym takcie, który jest grany z wyraźniejszą infleksją w górę za drugim razem. Wszystkie nuty z wyjątkiem najniższego A w melodii powinny być grane z lżejszym akcentem, aby stworzyć poczucie falowania w linii melodycznej. (patrz Ex.2.12)

W mm7-10 fortepian gra mocny akord w środku frazy, który zbiega się z prowadzącą sekcją melodii fletu. Dlatego też akordy powinny być odgrywane z większą siłą, aby lepiej wspierać flet. W mm11-15 interwał "typowego motywu" w partii fortepianowej zmienia się z kwinty czystej na sekundę małą (patrz Ex.2.13), co zwiększa dysonans i tworzy poczucie napięcia w muzyce. Dlatego też nie powinno się go grać zbyt miękko, aby podkreślić ten efekt. W mm. 19-20 pianista odgrywa "typowy motyw" po raz pierwszy z "f", a nuty powinny być trzymane do czasu, gdy flet zagra septole. W mm21-23 "typowy motyw" ulega przekształceniu, jego artykulacja łączy tenuto i staccato (zobacz Ex.2.14), co wskazuje na intencję Jianga, aby stworzyć kontrast w artykulacji. Podczas wykonania pierwszą rzeczą, którą należy zrobić, jest wybór jednej z dwóch nut z tenuto. Można wybrać niższy głos, aby podkreślić linię G-A-G-A-G lub wyższy głos, aby podkreślić linię A-B-A-bB-A. Sugeruję wybranie tego drugiego, co dodaje więcej dysonansu i koloru tonalnego, jeśli podkreślona jest zmiana nuty Bb. Po drugie, nuty staccato powinny być odgrywane z kontrolowaną dynamiką, lekkością i elastycznością, aby stworzyć wystarczający kontrast z nutami tenuto. (zobacz Ex.2.14)

W mm24-27 górny i dolny głos fortepianu jest unisono z dynamiką od mp do f. Wykonawca powinien ostrożnie planować dynamikę i unikać zbyt wczesnego zwiększania głośności przy jednoczesnym utrzymaniu stałego tempa. Dodatkowo, od



mm1-28, melodia fletu zawsze pozostaje w zakresie nony, więc “wzloty i upadki” nie są zbyt zauważalne. Napięcie można zwiększyć poprzez zmianę dynamiki. W mm28-29 muzyka stopniowo cichnie ("p" do "pp"), a kierunek melodii fletu i fortepianu zmienia się na opadający, tworząc żałobne westchnienie (Ex. 3.1). Pianista powinien zagrać te dwie nuty legato, z drugą nutą lżejszą od pierwszej, przypominającą odległy dźwięk. W mm30-35 partia fletu jest bardzo piękną i liryczną melodią. Dynamika zmienia się od cichej do mocnej, a następnie z powrotem do cichej. Fortepian gra te same nuty jedenaście razy, z dynamiką zsynchronizowaną z fletem, ale ogólna dynamika powinna być łagodniejsza niż fletu (patrz Ex.2.16). Dźwięk powinien przypominać zegar we wschodniej świątyni, ze stałym tempem, szerokim i dźwięcznym brzmieniem, stopniowo budującym atmosferę, a następnie wycofującym się. Wykonawca powinien również zaplanować, jak efektywnie używać pedału. Na przykład w części od "ppp" do "f" pedał może pozostać niezmienny, ponieważ powtarzające się nuty będą naturalnie gromadzić rezonans. Częste zmiany pedału zakłóca proces zwiększania głośności i stworzą poczucie nieciągłości w muzyce. W części od "mp" do "ppp" pedał należy zmieniać wielokrotnie, powoli i stopniowo zmniejszając głośność.

Ex.3.1. Jiang Wenye, Sonata Festosa, II , Lento amoroso, mm25-32

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, II, Lento amoroso, measures 25-32. The score is in G major and 4/4 time. It features a flute part (top) and a piano accompaniment (bottom). The flute part starts with a dynamic of *f*, then changes to *subito p*. The piano accompaniment starts with a dynamic of *p*, then changes to *ppp*, and finally to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

W mm. 36-46 ruch zakończenia się rozszerza i modyfikuje materiał z mm. 3-9. Intensywność emocjonalna utworu przechodzi od ekscytacji do spokoju. Dla flecisty konieczne jest zrobienie pauzy przed mm. 44, aby uniknąć rozmycia struktury utworu i zmniejszenia jego ekspresji. Ostatnią nutą fletu jest D4, a fortepianu D6, co stwarza kontrast rejestrów. Pianista powinien kontrolować swoją głośność i unikać zbyt jasnego brzmienia, aby wtopić się w dźwięk fletu (patrz Ex.2.17).

Pianista powinien również uważać, gdyż rzadkie i delikatne fragmenty w partii mogą spowodować, że fortepian stanie się jedynie akompaniamentem fletu, dlatego powinien podkreślić warstwy muzyczne podczas grania melodyjnych fragmentów.

### Trzecia część

Ta część jest podobna w stylu do pierwszej części, z silnym wrażeniem rytmicznym w metrum 3/8 i tempie "Prestissimo gaio", podkreślającym jego charakter taneczny. Solo fortepianowe w mm1-8 składa się z dwóch motywów ostinatowych w górnych i dolnych głosach, które stanowią fundament części i powracają przez cały czas jej trwania (patrz Ex.2.18). Ostinato stopniowo nabiera intensywności w pierwszych ośmiu taktach (pp, p, mp, mf), więc wykonawcy powinni zaplanować dynamikę i intensywność emocjonalną, aby postępowała w naturalny, warstwowy sposób. W mm9-20 flet gra główną melodię (A), podczas gdy fortepian kontynuuje ostinato i dodaje czterotaktową melodię, która przeplata się z partią fletu. (Ex.3.2). W mm9-16 partia fortepianowa powinna utrzymywać "f" bez dominowania nad fletem. Osiągnięcie zrównoważonego i pomocniczego dźwięku wymaga komunikacji między dwoma wykonawcami. W mm17-20 fortepian gra melodykę, podczas gdy flet utrzymuje dźwięk E trwający 10 taktów. Pianista powinien upewnić się, że melodia jest śpiewna i ciągła, jednocześnie płynnie łącząc

się z melodią fletu pod względem dynamiki. W mm29-32 pianista powinien zwrócić uwagę na pauzy w melodii, aby wzmocnić żywość i ciekawość frazy. W mm41 fortepian gra mocny akord na pierwszej mierze, a flet podąża za kwintolą na drugiej i trzeciej mierze, zaznaczając początek nowej frazy z innym motywem niż wcześniej. Pianista powinien podkreślić akord i nie pomijać żadnej z jego nut. Kwintole fletu należy grać szybko, płynnie i z efektem dźwiękowym podobnym do szybkiego szarpnięcia chińskiego instrumentu, takiego jak "guzheng", stanowiąc ozdobę dla nuty E w następnym takcie. W mm42-45 flet utrzymuje nutę E przez cztery takty, podczas gdy fortepian gra melodię z równoległymi kwartami w górnych i dolnych partiach, tworząc łukowaty kształt, podobny do ostinato na początku części. Dlatego pianista powinien bardziej podkreślić najwyższą nutę D i zminimalizować najniższą nutę G. (patrz Ex.2.19).

Ex.3.2. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm7-24

W mm51-66 należy zwrócić szczególną uwagę na interesujący dźwięk, który

tworzy flet dzięki legato między taktami i pauzom w wysokim rejestrze. (Ex. 3.3). Każdy akcent powinien być podkreślony. W mm69-72 fortepian tworzy "hemiołę", akcentując melodię w górnej części prawej ręki, aby stworzyć gładką linię. W mm73-74 fortepian wykonuje duży skok (patrz Ex.2.20), grając oktawy oboma rękami z mocą, aby stworzyć donośny efekt dźwiękowy. Pedał można nacisnąć w mm73 i zwolnić po oktawie w mm74. Opóźnienie zwolnienia pedału sprawi, że muzyka będzie mniej zdecydowana.

Ex.3.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm51-64

Od taktu 74 muzyka przechodzi do stosunkowo żywego i zrelaksowanego fragmentu. Rejestr fletu i fortepianu pozostaje skupiony w środkowym, a dynamika jest utrzymana głównie na umiarkowanym poziomie (mp, mf). Dlatego oba instrumenty powinny unikać zbyt mocnej lub słabej gry, nawet w częściach wymagających akcentów (takich jak mm75-82, schodząca melodia w dolnym rejestrze fortepianu, lub mm87-90, akordy), jak i nie przekraczać określonego zakresu dynamicznego. W taktach 91-98 flet i fortepian tworzą melodyjny dialog (Ex. 3.4).

Podczas wykonywania, fortepian powinien imitować artykulację fletu, tworząc “szczelne” i naturalne połączenie między obydwoma instrumentami. W 99-103, fortepian gra cztery takty akordów, przy czym dynamika wzrasta od "p" do "f", osiągając "ff" w takcie 103 (Ex. 3.5). Jest to pierwsze "ff" w tej części, dlatego ta sekcja powinna być grana mocniej niż poprzednie i kontynuować aż do taktu 115, zanim muzyka zmieni kolor. Należy zwrócić uwagę, że fortepian ma synkopę w taktach 107-108 i taktach 113-114 (Ex. 3.6). Ogólnie podczas grania synkopy często akcentuje się nutę w środku, ale w tym utworze Jiang umieścił znak ">" na pierwszej nucie, co oznacza zmianę akcentu. Dlatego pianista nie powinien ignorować tej zmiany i grać środkową nutę słabiej niż pierwszą. Ponadto, znaki staccato na trzeciej nucie wskazują, że wykonawca powinien całkowicie oddzielić ją od drugiej, aby się nie “kleiły”. W taktach 115-118 flet kontynuuje poprzednią melodię bez zmiany dynamiki. Jednak fortepian rozpoczyna nową frazę w niższym rejestrze, dlatego należy ją grać w mp, aby stworzyć kontrast z poprzednim fragmentem.

Ex.3.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm86-99

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, measures 86-99. The score is in piano and flute staves. The piano part consists of four measures of chords. The flute part has a melodic line. Annotations include 'imitation' with arrows pointing from the piano chords to the flute melody, and a 'p' dynamic marking at the end of the piano part.

Ex.3.5. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm99-106

Ex.3.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm107-120

W mm119-142 flet i fortepian przede wszystkim angażują się w imitację w różnych rejestrach. Staccato w lewej ręce i legato w prawej ręce powinny być artykułowane wyraźnie. W mm143-146 dynamika stopniowo wzrasta do "ff", a szybkie szesnastki na flecie i tryle w partii fortepianu, tworzą błyskotliwy kolor. Środkowy rejestr fortepianu ciągle wznosi się po oktawach, podczas gdy lewa ręka utrzymuje niskie A, co można utrzymać za pomocą środkowego pedału. (Ex.3.7)

Ex.3.7. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm140-150

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, measures 140-150. It is in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'Lento sostenuto' and 'Tempo I'. It features a dynamic shift from 'ff' to 'subito p' and a change in tempo and meter to 3/4. The piano part continues with a melodic line, and the flute part (indicated by a blue line) plays a rhythmic pattern.

W mm147 tempo, metrum i dynamika ulegają zmianie wraz z wtrąceniem. Flecista może grać tę frazę swobodnie, aby skonstrastować poprzedni intensywny fragment. W mm149 natychmiast powraca do tempo I, a fortepian imituje wzór i dynamikę fletu z mm143-146, więc artykulacja również powinna być mu bliska. (patrz Ex.2.23). W mm153-164 fortepian i flet grają kolejną frazę imitacyjną oznaczoną "tranquillo ma ben ritmico", podkreślając melodyjny rytm. Choć nie ma tu oznaczeń dynamicznych, zalecam stopniowe zwiększanie dynamiki w kierunku najwyższej nuty i zmniejszenie jej ku końcowi frazy, aby zwiększyć jej płynność.

W taktach 175-177 fortepian imituje model partii fletu z taktów 147-149 (patrz Ex.2.24). Różnica polega na tym, że kolor muzyczny staje się ciemniejszy w porównaniu z wcześniejszym. W związku z tym, nawet jeśli dynamika tej frazy wskazuje na "p" jak wcześniej, pianista musi zmienić harmonię i kolor tonalny. W taktach 177-194 muzyka powraca do motywu z taktów 41-54 w wyższym rejestrze obu instrumentów, wymagając większej energii w wykonaniu, aby stworzyć bardziej pozytywną emocjonalnie atmosferę. W taktach 195-203 dodanie alteracji - dźwięków #G, #D i Bb we fragmentach fletu i fortepianu, nadaje muzyce

charakterystyczną dla japońskiego stylu tonalność molową, wymagającą dodatkowego nacisku podczas gry. Takt 216-223 to bardzo interesująca partia solowa fortepianu. Wykorzystuje różne artykulacje dla każdego głosu. Głos górny jest legato, środkowy głos staccato, a dolny głos staccato z akcentem na ostatniej mierze każdego taktu. Odbiega to od konwencjonalnego wzoru rytmicznego 3/8, więc wykonawcy muszą zwrócić uwagę na te cechy i je podkreślić (patrz Ex.2.25). W mm224-304 występuje materiał z wcześniejszych sekcji, który może być interpretowany w sposób wcześniej przedstawiony. Warto zauważyć, że w mm283 oktawa D grana przez obie ręce w pierwszym takcie (Ex.3.8) jest grana jako początek nowej frazy z większą intensywnością, niż w podobnej do niej poprzedniej sekcji. Jednakże, w tej frazie ta nuta jest bardziej odpowiednia do zagrania, jako zakończenie poprzedniej frazy. Dzieje się tak, ponieważ melodia (GACDEGAE) poprzedniej frazy z tą nutą, tworzy kompletny "łukowaty" kształt. Rozdzielenie tej nuty z frazy, jest oczywiście nielogiczne w kontekście rozwoju muzycznego. Dlatego powinna być zagrana z pewną kontrolą, w kontraście do podobnych fragmentów. W końcu, w mm301-304, cztery grupy oktaw grane przez fortepian, mogą być wykonane non-legato, w połączeniu z sekcją staccato fletu, aby stworzyć więcej energii i rytmu.

Ex.3.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm276-288



W mm305-318 muzyka wykazuje wzmożone fluktuacje melodyczne i zwiększoną gęstość nut, składających się głównie z szesnastek wraz z przedłużonymi trylami, zbliżając się do punktu kulminacyjnego całej części. Wymagane jest precyzyjne akcentowanie i stałe tempo w czasie wykonania. W mm319-339 fortepian i flet ponownie prowadzą "dialog imitacyjny". W miarę jak melodia wznosi się i opada, konieczne jest zauważalne zmienianie dynamiki. Nieregularne frazowanie tworzy wydłużający się kształt łuku, zwiększając napięcie podczas grania. W mm344, po pauzie taktowej, flet wykonuje kwintolę prowadzącą do ostatecznej kulminacji. Oba instrumenty grają fortissimo. Flecista wykonuje 12-taktowy tryl na nucie D5 (Ex.3.9). Forte pian powraca do ostatecznego wzoru z początku części i kończy utwór trzema krótszymi, opadającymi akordami. Podczas grania tych akordów ważne jest utrzymanie ich czasu trwania oraz brak pedału. Wystarczające jest wytworzenie wystarczającej głośności z siłą ciała i graniu w dolnym rejestrze. Ważniejsza jest precyzyjna artykulacja nut niż dążenie do dużej głośności.

Ex.3.9. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm340-359

The image shows a musical score for Jiang Wenye's Sonata Festosa, III, measures 340-359. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex melodic line with trills and a final cadence. The dynamics range from fortissimo (ff) to fortissimo-fortissimo (fff). The score is in 2/4 time and is marked Prestissimo gaio. The final measure shows a cadence with a double bar line and a repeat sign.

## Inne propozycje interpretacji tego utworu

1) Ten utwór ma konkretny tytuł. Wykonawcy zazwyczaj wnioskuje o stylu, jaki kompozytor chce wyrazić, badając znaczenie tytułu. Ważne jest jednak, aby wiedzieć, że interpretacja tego utworu niekoniecznie musi być ściśle związana z koncepcją tytułu. Uczony Liang Maochun skomentował kiedyś twórczość Jianga:

*"Jeśli chodzi o koncepcję twórczości muzycznej, przyjął estetyczne idee Nietzschego, podkreślając subiektywne odczucia kompozytora i obiektywne wrażenia rzeczy, podkreślając bodźce, jakie reprezentacja rzeczy daje emocjom kompozytora i podkreślając nieświadomość tworzenia muzyki"* <sup>64</sup>

Innymi słowy, przedstawiane w dziełach Jianga Wenye są głównie osobiste uczucia kompozytora na ich temat, nie zaś opisy obiektywne, tak jak krajobrazy wodne, ryby i morze przedstawione w dziełach Claude'a Debussy'ego - nie muszą być wrażeniami z francuskich krajobrazów. "Festosa" istnieje tylko jako obraz, a to, co reprezentuje, to atmosfera radości, entuzjazmu i tańca ukryta w dziele. Muzycy mogą korzystać ze swojej wyobraźni, aby na tej podstawie dokonać wykonania.

2) „Dzieło Jiang nie jest tak sztywne jak podręcznik w swojej strukturze, ale akapity są wyraźnie oddzielone i mogą mieć wiele wariacji z minimalnym materiałem”.<sup>65</sup> Dlatego też podczas grania tego utworu, wykonawcy powinni eksperymentować z wieloma różnymi sposobami, w celu zwiększenia przejrzystości sekcji. Na przykład kontrastując dynamikę lekką lub ciężką, długie i krótkie rytmy, ich długość, zmiany tempa (szybkie lub wolne), zmiany barwy itp., aby wzmocnić ton muzyczny i pokazać wyraźne wzloty i upadki.

---

<sup>64</sup> Zhang Jiren (ed.), *Collected Essays on the Commemoration of Jiang Wenye*, Taipei: Taipei Cultural Center, 1992, 170

<sup>65</sup> Liu Jingzhi, 74

### 3.2 Interpretacja Wykonawcza *Sonaty D-dur op. 94 na flet i fortepian Prokofiewa*

To dzieło ma wyróżniające się cechy w każdej części, przekazując bogate emocje poprzez kontrast liryzmu i zmysłowych zabaw harmoniczných. Jako dzieło wirtuozowskie, w pełni prezentuje tembr dźwięku i technikę gry zarówno na flecie, jak i na fortepianie, stanowiąc wyzwanie dla wykonawców.

#### Część pierwsza

Ta część rozpoczyna się niespiesznie, gdy flet i fortepian wchodzą wraz z pierwszą nutą fletu trwającą trzy miary i zaznaczoną jako "tenuto", wymagającą płynnego, melodyjnego wykonania. W pierwszych trzech taktach, górny rejestr fortepianu składa się głównie z ósemkowych arpeggiów, które powinny być grane z delikatnym akcentem i pewną zmiennością dynamiki między nutami, co sprawi, że głos będzie brzmiał bardziej płynnie i emocjonalnie. Z drugiej strony, melodyczne nuty w basie fortepianu powinny być cięższe, aby podkreślić linię melodyczną. Gdy flet i fortepian grają frazę głównego tematu, dynamika zmienia się naturalnie wraz z falowaniem linii melodycznej (patrz Ex.2.29). W taktach 5-8, melodia fletu jest podobna do pierwszej frazy, lecz zmienia się tonacja, wzmacniając temat i pogłębiając wrażenie słuchowe. Dlatego podczas grania nie należy jedynie powtarzać pierwszej frazy, pianista ma możliwość odpowiedniej zmieniany kolorów. W taktach 9-14, partia fletu składa się z ciągłych szesnastek, a partia fortepianu przedstawia nową melodię (patrz Ex.2.30). Głos górny powinien być podkreślony nieco w takcie 9, aby wydobyć różne barwy wprowadzone przez nowe melodie, w kontraście z poprzednim fragmentem z zakończeniem p. W takcie 13, wraz ze stopniowym obniżaniem wysokości dźwięku, siła fletu i fortepianu łagodnieje. W takcie 15

zaczyna się stosunkowo intensywny fragment. Dolny głos fortepianu i fletu to szesnastki (patrz Ex.2.30), co zwiększa gęstość dźwięków i wprowadza intensywność muzyczną. Głos górny jest oznaczony "tenuto" na ćwierćnutach, a fortepian musi zmniejszać lub wzmacniać brzmienie wraz z kierunkiem dźwięku, nie dodając pedału, aby uniknąć niewyraźnego brzmienia. Do taktu 19 dynamika stopniowo się zmniejsza, przechodząc w drugi temat. W klasycznej formie sonatowej, drugi temat nie tylko poddawany jest wariacjom z pierwotnego tematu, ale także kontrastuje stylistycznie. Ciągłe ósemki punktowane są istotnym składnikiem drugiego tematu. Podczas grania, istotne jest dokładne wykonywanie ósemek punktowanych, aby uniknąć przekształcenia ich w kropkowane szesnastki lub rytmy triolowe.

W taktach 22-26 frazy fortepianu zaczynają się od drugiej miary, co wymaga wyraźnej artykulacji i nacisku dynamicznego, w celu uzyskania lekkiego i delikatnego dźwięku, towarzyszącemu partii fletu. Na ostatniej mierze taktu 25 rytm może być bardziej elastyczny, aby podkreślić zmianę koloru harmonii i dać wystarczająco dużo czasu fleciście na połączenie kolejnej frazy. W taktach 27-28 fortepian ma dwie przeplatające się linie melodyczne, które należy wyraźnie artykułować. W taktach 29-33 fortepian wykonuje temat drugi, z tym samym rytmem sekstoli co flet. Sekstole należy grać delikatnie i naturalnie, jak łagodny powiew wiatru. W takcie 34 dynamika zmienia się z "mf" na "p", dlatego należy unikać przyspieszania i dać wystarczająco dużo czasu na przekazanie zmiany nastroju spowodowanej zmianą dynamiki ((patrz Ex.2.32).

Takty 38-41 to solo fortepianu, które podkreśla dysonans w harmonii, akcent na trzeciej mierze i zróżnicowaną artykulację między prawą i lewą ręką, tworząc dwa różne obrazy muzyczne ( patrz Ex.2.33).

W sekcji przetworzeniowej (od taktu 42) flet gra powtarzające się nuty z

dynamicznym oznaczeniem "f", przypominające uderzenie w wojskowy bęben i generujące poczucie siły ((patrz Ex.2.34). Następnie fortepian dołącza, grając sekwencję szesnastek staccato, akcentując dokładny i elastyczny rytm, zachowując pianissimo. Wraz ze stopniowym wzrostem wysokości dźwięku, dynamika stopniowo zwiększa się, osiągając swój szczyt w takcie 50 ((patrz Ex.2.35). Fortepian i flet mogą zwolnić wraz ze wzrostem skali w partii fortepianu, uwydatniając „crescendo” i tworząc poczucie oczekiwania na nadchodzącą sekcję. W takcie 56 fortepian gra szybkie powtórzenie nut (główny temat fletu w mm42) w staccato, podkreślając wyrazistość i siłę ( patrz Ex.2.36).

W mm62-65 flet wchodzi w najwyższy rejestr pierwszej części i podkreśla akcentowane #D tenuto. W mm 66-68 pianista gra szesnastki i podkreśla tenuto bD, aby wzmocnić dysonans jako nutę wariacyjną. W mm69-71 prawa ręka pianisty gra szybkie przejście staccato, podczas gdy lewa ręka gra płynnym basem, aby podkreślić linię melodyczną. Gdy flecista gra dwie grupy szybkich kwintoli, dynamika wzrasta do forte, a pianista gra melodię, wyraźnie podkreślając powtarzaną nutę D (patrz Ex.2.37).

W mm78 pianista gra tę samą nutę (C, bE, B, F) w różnych rejestrach, aby zwiększyć dysonans, a w mm81 motoryczny wzór partii fortepianu dodatkowo wzmocnia spotkanie z fletem ((patrz Ex.2.38). W mm82-83 osiągnięto kulminację tej sekcji, zarówno z fletem i fortepianem grającymi "ff". Aby wzmocnić wpływ muzyki, pianista powinien grać wznoszące się arpeggio niezwykle szybko, z każdą nutą oddzielnie, tworząc wrażenie skoku, gdy melodia nabiera intensywności, wytwarzając ostrzejszy ton. Intensywność obu rąk powinna być utrzymana nawet podczas zstępującego pasażu chromatycznego w mm83. Od mm84-87 solo fortepianu stopniowo słabnie, powracając do piano w mm85. Górny głos fortepianu ma linię

melodyczną, którą należy podkreślić, kontrolując głośność pozostałych partii( (patrz Ex.2.39). W mm88, wraz z partią fletu, kończy się sekcja powtórzeniowa, a wykonawcy mogą nieznacznie zwolnić, aby przygotować się do reprzyzy.

Sekcja od mm89-122 to powtórzenie tematu głównego z wariacjami melodyki i rytmu. Interpretacja może być podobna do poprzedniej sekcji.

Mm123 jest taktem bardzo dynamicznym, z nagłą zmianą z "ff" na "p". Wykonawca powinien podkreślić zmiany barwy tonalnej i dynamiki, zwracając uwagę na kierunek melodyki (D-C- $\flat$  F) aż do ostatecznego rozwiązania "ff" na nutę  $\flat$  F, co tworzy nieoczekiwane wrażenie na końcu utworu. W mm124-125, głosy wewnętrzne powinny być grane lekko, kontrastując z długimi oktavami na nutę  $\flat$  F. W mm126-128, akompaniament fortepianowy powinien być grany delikatnie, aby zachować równowagę z długą melodyką w wysokim rejestrze fletu. W mm128, grając ostatnią nutę frazy, pianista powinien ją w pełni uwolnić przed wzięciem oddechu i rozpoczęciem kolejnej frazy. Mm129-130 nie należy grać dość ostrożnie, pomimo oznaczenia „mp”, aby dokładniej wyrazić melodię. W ostatnim takcie, pianista gra w niskim rejestrze, co łatwo może stać się zbyt głośne, dlatego wykonawca musi zwrócić uwagę na kontrolę dynamiki, aby zakończyć utwór cicho. (zob. Ex.2.40).

## Część druga

Druga część jest oznaczona jako Presto, charakteryzująca się żywym i wesołym charakterem. Część rozpoczyna się od sześciu taktów, w których fortepian gra wprowadzenie głównego motywu tematycznego, który jest humorystyczny i beztroski, z rytmem hemioli. Dlatego ważne jest, aby zwrócić uwagę na rytmikę i akcenty, zwłaszcza w pierwszym takcie, gdzie ozdobienie stylu arpeggio ma silne właściwości dynamiczne i wymaga krótkiego i elastycznego podejścia ((patrz Ex.2.41). Precyzja

rytmu i tempa jest również kluczowa dla udanego wejścia fletu. W mm7-14 flecista gra główny motyw, kiedy to prawa ręka pianisty powinna wygrywać ćwierćnutę lekko i niezbyt mocno, z dłuższymi wartościami nut, aby pomóc połączyć frazy ((patrz Ex.2.42). Od mm15, główny motyw moduluje do wyższej skali, co pozwala na nieco silniejszą grę. W mm27-33 występuje motyw mechaniczny (typowy dla stylu Prokofiewa), powtarzany jedenastokrotnie w partyturze fortepianowej (patrz Ex.2.43), który łatwo może być pospieszany z każdą kolejną powtórką, dlatego utrzymanie stałego tempa jest konieczne. Dynamika zmienia się z "mp" na "p", a pierwsze kilka powtórzeń wzoru można zagrać ciężko, aby stworzyć kontrast z kolejnymi "p". Sekcja od mm34-68 to wariacje dynamicznego motywu z powtarzającym się akordem, podobne do poprzedniej sekcji. W mm69-74 fortepian imituje skale z nutami szesnastkowymi w partii fletu (mm62-63) przed ostatnią nutą fletu, wymaga to płynnego wykonania, aby stworzyć naturalne przejście. Atmosfera staje się coraz bardziej napięta, ze sprężonymi nutami, a intensywność i emocje powinny stopniowo wzrastać, aż do osiągnięcia kulminacji w mm74 (patrz Ex.2.45). W mm75-82 pianista i flecista grają nutę F z tym samym rytmem. Następnie fortepian gra solo z akcentem i tenuto na ćwierćnutach (Ex.3.10). Nuty z tenuto powinny być grane z pełną wartością, z rosnącą mocą podczas opadania. Tempo można nieznacznie zwolnić w takcie 82, aby zapewnić płynne wejście fletu na ostatnią miarę.

Ex.3.10. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm75-82

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, II, measures 75-82. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a flute part. A red box highlights measures 75-82, showing the piano playing a series of quarter notes with tenuto marks, while the flute part is mostly silent. The piano part starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic.

W mm82-113 rytm wraca do trójdzielnej metryki silna-słaba-słaba. W partii fortepianowej wszystkie nuty, oprócz akcentowanych, powinny być grane tak lekko, jak to możliwe. Od mm114, partie fletu i fortepianu są grane kanonicznie (Ex.3.11), a oba instrumenty powinny zachować taką samą artykulację aż do mm119, kiedy to powtarza się wzór mechaniczny w partii fortepianu, prowadzący do początkowego motywu. W mm135 flet powtarza mechaniczny wzór, podkreślając pierwszą nutę A (Ex.3.12), a fraza stopniowo staje się silniejsza. W mm149 zarówno flet, jak i fortepian wchodzi w etap kulminacyjny, grając taki sam rytm w rejestrze wysokim. Rośnie zakres fletu, a fortepian powinien uwypuklić akcent na pierwszym uderzeniu niskiego rejestru, zapewniając krótkie, ostre zakończenie. Do 153mm muzyka osiąga kulminację, a fortepian wielokrotnie gra A z „ff”, jakby uderzał w instrument perkusyjny za każdym naciśnięciem klawisza. Flet powinien utrzymywać ton wyższej nuty A. Od mm157-161 muzyka szybko przechodzi do miękkiej i lirycznej sekcji, gdzie niski głos fortepianu współgra z melodią fletu unisono. Wykonawcy powinni starać się zachować ciągłość i kontrolować dynamikę powtarzanych wysokich dźwięków A, które powinny być słabo słyszalne. Muzyka stopniowo wraca do spokojnego stanu, przechodząc od namiętnej do lirycznej. (Ex.3.13)

Ex.3.11. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm110-122

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, II, Presto, measures 110-122. The score is in 3/4 time and features a flute and piano. The flute part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. Red arrows point to specific notes in the flute part, and a 'dim.' marking is visible in the piano part.



Ex.3.12. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm135-140

Ex.3.13. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm147-161

Od mm162 wprowadzona jest sekcja, kontrastujaca z pierwsza sekcja, charakteryzujaca sie wolniejszym tempem oraz lagodniejszym i spokojniejszym stylem. Sekcja ta zawiera dwa kontrastujace ze soba motywy: liryczny motyw melodyczny oraz motyw zywy z trylami i appoggiaturami. Partia fortepianu zawiera skaczace nuty z appoggiaturami. Podczas wykonywania pierwszego motywu nalezy delikatnie uderzac w klawisze, aby uzyskac przejrzysty dzwiek, zachowujac plynna fraze. Grajac drugi motyw, appoggiatury nalezy grac nieco cizej, z dluzszymi wartosciami nutowymi, aby zwiekszyc dysonans w harmonii (patrz Ex.2.48). Od mm190 fortepian i flet na zmianie graja liryczna melodie, a gladkie polaczenie miedzy instrumentami powinno byc podkreślone. Fortepian powinien kontrolowac partie

niemelodyczne (Ex.3.14). Od mm202-206 fortepian musi wykonywać szybkie skoki w wysokich i niskich rejestrach, przy czym kluczowa jest dokładność. Od mm209 fortepian gra ostinato w stosunkowo niskim rejestrze, prowadząc flet, aby utrzymać tempo bez fluktuacji, zachowując napięcie i dynamikę (patrz Ex.2.50).

Ex.3.14. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, Presto, mm183-197

Od mm 228 sekcja A jest powtarzana w podobny sposób jak poprzednio. Od sekcji 340 muzyka przygotowuje się do ostatecznej kulminacji, w której zarówno flet, jak i fortepian stają się głośniejsze. Każda nuta fortepianu jest oznaczona jako tenuto (Ex.3.15), wymagając mocnego i elastycznego grania. W takcie 362, flet i fortepian grają razem szybkie, opadające ósemki, a fortepian powinien być grany jako non-legato, aby pasować do artykulacji fletu. Od mm367-340, kiedy melodia fletu wzrasta w głośności i intensywności, pianista powinien używać siły ciała, grając mocną i potężną oktawę. Cała część kończy się intensywnymi i pełnymi pasjami emocjami. (patrz Ex.2.52)

Ex.3.15. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II , Presto, mm335-347

### Część trzecia

Trzecia część to Andante, a tempo wykonania nie powinno być zbyt wolne, aby utrzymać ciągłość muzyki. Flet wprowadza główny motyw składający się z wielu małych fraz, które powinny być grane legato, aby utrzymać linię melodyczną. Partia fortepianowa składa się z melodycznego basu w lewej ręce oraz łamanych akordów w prawej ręce, z naciskiem na melodię w lewej ręce (patrz Ex.2.53). W mm18-26 fortepian gra melodykę z narastającą dynamiką (od „p” do „mf”). Kiedy lewa i prawa ręka grają ten sam dźwięk w różnych oktavach, wyższa partia powinna być akcentowana jasnym brzmieniem, podczas gdy lewa ręka powinna przypominać cień prawej ręki, podążając za nią z eterycznym i delikatnym frazowaniem. W mm19 flet dołącza w drugiej połowie taktu, tworząc kontrapunkt przypominający duet z fortepianem (Ex.3.16).

Ex.3.16. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm18-26

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op.94, III, Andante, measures 18-26. The score is in 3/4 time and features a flute melody and piano accompaniment. The flute part starts with a melodic line in the right hand, while the piano accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands. Dynamics include mp, p, and mf. A box with the number 27 is visible above the flute staff.

Od mm34 muzyka wprowadza nowy materiał zawierający triolowy rytm z dominującą chromatyczną melodią. Sekcja ta jest inspirowana jazzem z silnym swingiem i zrelaksowanym, leniwym temperamentem, prawdopodobnie pod wpływem kontaktu Prokofiewa z muzyką amerykańską. Podczas wykonywania ważne jest unikanie równomiernego nacisku na każdy dźwięk lub zbyt drobnej fakturowości. Gładkie i naturalne frazowanie bez ostrych akcentów może wzmocnić przepływ melodii (patrz Ex.2.54).

W mm47 fortepian i flet grają trójdźwięki, a zwiększenie interwału między nimi tworzy większą falę melodyczną (Ex.3.17). Aby stworzyć strukturę rytmiczną, pomocne może być podkreślenie akcentów, a w celu zbalansowania dźwięku fortepian i flet mogą grać na zmianę lub razem, ponieważ granie gęstego wzorca rytmicznego na pełnym wolumenie może prowadzić do konfliktu brzmienia między instrumentami.

Ex.3.17. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm45-52

W mm53-56 dynamika wzrasta do "f". Aby dalej uwydatnić muzykę, pierwsza nuta każdego taktu powinna być odgrywana z wystarczającą mocą, aby pomóc w prowadzeniu kierunku muzyki, aż nie opadnie w mm55. W mm57-60 fortepian gra jedną nutę na takt, jak kroki, ze zmieniającymi się kolorami harmonicznymi w każdym takcie (Ex.3.18). Nuty z akcentami powinny być podkreślone podczas wykonania, szczególnie niskie nuty, które powinny być odgrywane powoli i bez lekceważenia. W mm61-63, podczas gry ciągłych triol, pianista powinien kontrolować siłę swoich palców, aby uniknąć niepotrzebnych akcentów. Podczas zmiany rąk w mm63, dźwięk powinien pozostać spójny (Ex.3.19). Użycie 1/4 pedału, może pomóc w płynnym połączeniu każdej trioli, niczym rozchodzące się fale wody, sprawiając, że muzyka zabrzmie bardziej spójnie.

Ex.3.18. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm57-62

Ex.3.19. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm60-65

W mm65-73 temat sekcji A jest powtórzony. Dynamika powinna być dostosowana do rozwoju frazy. W mm74 i mm77, podtrzymywana G w basie powinna być podkreślona, a triole w górnym rejestrze mogą być stopniowo zwiększane w głośności, aby zwiększyć napięcie w frazie (Ex.3.20). Od mm78, rosnące o półtony powtórzenia oktaw stopniowo wzrastają aż do toniki F w mm81, a następnie stopniowo maleją ( patrz Ex.2.55).

Ex.3.20. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,III, Andante, mm72-79

W mm82 rozpoczyna się coda z tym samym rytmem, co na początku utworu, z melodyjką opadającą i okazjonalnymi fluktuacjami, tworząc spokojną atmosferę. W ostatnich trzech taktach, wysoki rejestr fortepianu gra tę samą melodię co flet, która może być podkreślona, aby wzbogacić warstwy muzyki (patrz Ex.2.56).

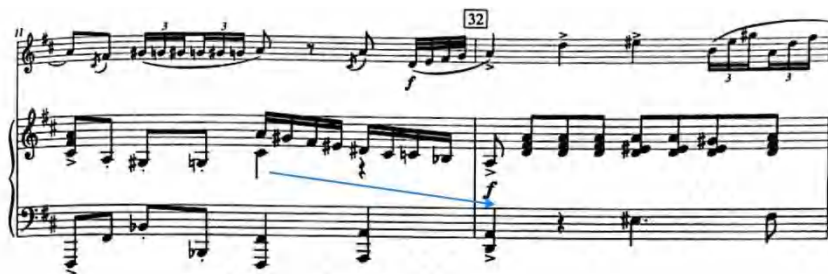
#### Część czwarta

To najdłuższa i najbardziej wirtuozowska część całego utworu, która stanowi wyzwanie dla wykonawców grających w tempie Allegro con brio. Zbyt szybkie tempo może prowadzić do niejasności i utraty wspaniałości i sensu marszu. Co więcej, część ta ma formę ronda sonatowego, z powtarzającymi się tematami, które pozwalają na zmianę szczegółów wykonania w podobnych fragmentach.

Część zaczyna się od partii fletu, który gra cztery trzydziestodwójki, a fortepian akompaniuje akordami w stylu marszowym. Szybkie trzydziestodwójki i triole to znaczące motywy, które pojawiają się w całym utworze zarówno w partii fletu, jak i fortepianu, wymagając precyzyjnego i rytmicznie dokładnego grania. Dolny głos

fortepianu, który pełni rolę melodyczną, jest ważniejszy niż górny głos, który przybiera rolę akompaniamentu, dlatego podczas gry wymagana jest kontrola jego dynamiki. Część rozpoczyna się od „f” i utrzymuje siłę do „mf” w mm9 (patrz Ex.2.57). W mm11 fortepian przechodzi do mm12 z opadającymi szesnastkami (Ex.3.21). Szesnastki mogą zaczynać się delikatnie, pozostawiając wystarczająco dużo miejsca, aby stopniowo narastać, napędzając muzykę do przodu.

Ex.3.21. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm11-12



W mm17 pojawia się drugi temat z melodią fletu składającą się ze staccato szesnastek, które dają silne poczucie rytmu. Fortepian zapewnia trwały akompaniament ósemkowy, tworząc gęstą fakturę (patrz Ex.2.58). Fortepian powinien więc wspierać melodię fletu bez zakrywania jej podczas grania. Umiarkowany poziom dynamiki (mf) jest odpowiedni dla fortepianu, aby utrzymać równowagę między częściami. Pianista może symulować tonację basową, używając solidnych i elastycznych opuszków palców. Jednakże, ponieważ rytmy fletu i fortepianu są różne (szesnastki vs ósemki), pianista może błędnie postrzegać tempo fletu jako wolniejsze niż jest w rzeczywistości i zwolnić tempo, aby zsynchronizować się z fletem. Dlatego też zarówno fleciści, jak i pianiści nie powinni zwalniać tempa, ale nadal iść do przodu. W mm22-26 flet i fortepian na zmianę grają szybkie triole, co stanowi wyzwanie dla techniki palcowej pianisty. Zaleca się wypróbowanie różnych



kombinacji palcowania, aby znaleźć najbardziej odpowiednią. Dodatkowo, oba instrumenty muszą płynnie współgrać, aby zachować płynność i naturalne połączenie między nimi. Aby przejść do nowego tematu w mm29, można użyć ritardando i stopniowego zwalniania na dwóch ostatnich miarach taktu.

Od mm30 rozpoczyna się nowa sekcja z "poco meno mosso" i nowym tematem granym przez fortepian. Tempo powinno być zwolnione w stosunku do poprzedniej sekcji. Ósemki w pierwszych trzech taktach mm30 mogą być grane nieco wolniej, ale szesnastka w czwartym takcie powinna być utrzymana w stabilnym tempie (patrz Ex.2.62). Od mm35-37 flet gra zdobioną appoggiaturę, którą należy zagrać płynnie (Ex.3.22). W mm40 nowa melodia tematyczna jest grana przez flet. Aby podkreślić melodię fletu, akordy w wysokim głosie fortepianu powinny być grane delikatnie, podczas gdy oktawa wznosząca w niższym głosie może być podkreślona. Szesnastki w przebiegu, powinny skontrolowane, aby zachować ciągłość linii basu (patrz Ex.2.63). W mm45-47 melodia fletu nadal wznosi się, podczas gdy partia fortepianu opada. Aby przygotować się do powrotu do tematu części B, tempo może zostać zwolnione na ostatnich dwóch miarach taktu 48, aby podkreślić nadchodzącą zmianę w muzyce.

Ex.3.22. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm33-37

The image displays a musical score for measures 33-37 of Prokofiev's Flute Sonata Op.94, IV. The score is written for flute and piano. The flute part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The flute part includes a decorative appoggiatura in measures 35-37. The piano accompaniment consists of chords and a bass line with sixteenth notes. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Od mm72 zaczyna się sekcja przetworzeniowa z 15-taktowym solo w partii fortepianu (Ex.2.65). Lewa i prawa ręka grają z "ff" w średnim i niskim rejestrze, podkreślając akcent na pierwszej i trzeciej mierze, aby stworzyć wspaniałą i falującą atmosferę. Podczas gry palce lewej ręki powinny być szybkie, wyobrażając sobie kierunek dźwięku w górę, bez zbyt mocnego naciskania klawiszy. W mm76 część lewej ręki zawiera dwie linie melodyczne, więc każda linia melodyczna powinna być grana niezależnie i nie powinna być mieszana. Ponadto, mimo że fraza jest oznaczona jako "p", nie wszystkie części powinny być natychmiast obniżone. Wynika to z faktu, że po pięciu taktach występują oznaczenia "dim" i "p", a przedwczesne zejście z dynamiki, nie pozostawi miejsca na dynamiczny rozwój melodii. Siła wysokiego głosu jako akompaniamentu może być zmniejszona jako pierwsza, a partia niskiego głosu może stopniowo zanikać po utrzymaniu jej przez kilka taktów. W mm83 faktura fortepianu staje się cieńsza. Podczas wykonywania, powinna być kontrolowana jak pieszczota klawiszy, aby stworzyć niejasny i niewyraźny efekt.

W drugiej połowie taktu 86 w partii fletu pojawia się nowa melodia, a niski głos fortepianu odpowiada na nią, więc może być grana nieco śmieiej. W taktach 93-94 zmiana melodii fletu i rytmu, wpływa na obraz muzyczny. Fortepian gra pochod chromatyczny w artykulacji staccato, o zabawnym charakterze. Dynamika zarówno fletu, jak i fortepianu to "p", ale faktura fortepianu jest gęsta i nie stanowi głównej melodii. Podczas grania dźwięk nie powinien przykrywać fletu, a żywa barwa powinna być podkreślona, aby kontrastowała z poprzedzającą ją liryczną frazą. (patrz Ex.2.67).

Od ostatniej miary taktu 96 do taktu 102, dolny głos fortepianu jest przekształceniem głównego tematu tej sekcji, dlatego melodia linii basowej powinna

być jak najbardziej podkreślona. W mm105-106, ćwierćnuta fortepianu w dolnym głosie zmienia się z D na Dis, co jest ważną zmianą, która wpływa na kolor harmoniczny z molowego na durowy. Dlatego podczas gry należy podkreślić czas trwania i podkreślić te nuty w dynamice (patrz Ex.2.68). Od ostatniej miary mm106 do mm111, flet powraca do głównego motywu sekcji C z "ff", a fortepian natychmiast przejmuje i gra melodię w obu głosach, wchodząc z dialog z fletem. Tempo może być nieco wolniejsze i należy poświęcić wystarczająco dużo czasu na wyrażenie śpiewności melodii. W utworach mm112-116 fortepian wykorzystuje materiał tematyczny partii początkowej fletu i pięciokrotnie powtarza akordy ósemkowe (Ex.3.23). Podczas wykonania należy nie tylko grać lekko, ale także zwracać uwagę na proporcje głośności między głosami górnymi i dolnymi, z większym naciskiem na głosy dolne i mniejszym na głosy wyższe. Nuta grana małym palcem w górnym głosie powinna być podkreślona, ale niezbyt ciężka, aby zachować równowagę tonalną z fletem. W mm117, gdy głos fletu przybiera na sile, fortepian gra akord obiema rękami, tworząc skalarną wspinaczkę, a odległość między górnymi i dolnymi głosami stopniowo się zwiększa. Podczas gry, należy podkreślić linię melodyczną skali i stopniowo ją wzmacniać, aż oba instrumenty osiągną "ff" w mm120. Flet gra wznoszące arpeggio w fis-moll, a fortepian wielokrotnie gra akord fis-moll, tworząc potężną motorykę i osiągając punkt kulminacyjny emocji (Ex.3.24).

Ex.3.23. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm110-116

Ex.3.24. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm117-121

W mm122-156 powtarzany jest temat sekcji A w różnych tonacjach. Rejestr fletu zostaje podniesiony o oktawę, z mocniejszą dynamiką i radosnym nastrojem. W mm. 157-159 wysokie i niskie głosy fortepianu są odwrócone, a akcentowane ćwierćnuty podkreślają koniec sekcji, wraz z trylem w partii fletu (patrz Ex. 2.70).

W sekcji cody, flet i fortepian osiągają niemal maksymalną głośność i utrzymują

ją przez dłuższy czas. Aby zapobiec spadkowi energii i dynamiki, wykonawcy muszą utrzymywać aktywny stan przez cały czas. W mm. 167-168 pianista powinien skupić się tylko na podkreśleniu oktawy w pierwszym takcie, redukując brzmienie pozostałych nut elastyczną grą staccato. Pomaga to kształtować rytmikę i utrzymać równowagę z partią fletu (Ex.3.25). W mm169-173 muzyka osiąga punkt kulminacyjny, a tempo umiarkowanie przyspiesza. Podczas grania ciągłego akordu blokowego na fortepianie, wykonawca powinien rozważyć relacje poziome między akordami, postrzegając ogólną zmianę koloru akordów, zamiast grać je w pionach lub oddzielnie. Na koniec, w ostatnim takcie, flet i fortepian grają nuty D- Fis-A (tonika D-dur), które powinny być całkowicie odseparowane i zagrane fortissimo, aby zakończyć utwór w błyskotliwy sposób (patrz Ex. 2.71).

Ex.3.25. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm167-168



### 3.3 Interpretacja Wykonawcza *Sonaty na flet i fortepian Poulenca*

#### Pierwsza część

Ta część to "Allegretto malincolico". Główny motyw, grany przez flet, opada w chromatyce<sup>66</sup> i zaczyna się od przedtaktu. Melodię zdobią liczne tryle. Niższy głos fortepianu to punkt pedału E, podczas gdy górny głos zawiera o bogatej kolorystyce łamane akordy z wieloma półtonami. Górny głos jest grany miękko z palcami blisko klawiszy, podczas gdy niższy głos jest grany mocniej, aby go wesprzeć. Aby zapewnić płynność i spójność fraz, wykonawca powinien kontrolować siłę kciuka i unikać akcentów na pierwszej nucie każdego taktu. W takcie pierwszym, znajduje się oznaczenie „mettre beaucoup de pédale (les double croches très estompées)”. Pedał jest istotną cechą muzyki Poulenca, co pokazuje, że wykonawca powinien zwracać na niego szczególną uwagę. W tej sekcji pedał powinien być lekko wciśnięty i nie zwalniany całkowicie, co w połączeniu ze zmieniającymi się szesnastkami daje efekt zamglenia. W mm7-8, gdy barwa harmoniczna zmienia się z jasnej na melancholijną, pianista powinien zmniejszyć głośność, podkreślając zmianę barwy i wzmacniając wrażenie zakończenia. (patrz Ex.2.72)

mm8-16 powtarza materiał z mm1-8. Ponieważ materiał ten pojawia się wielokrotnie, wykonawca wprowadza różnorodność, zmieniając kolor tonu i dynamikę powtarzającego się tematu. W mm16-18, występuje solo fortepianowe. Pianista gra główny motyw, akcentując trzydziestodwójkę na początku i stopniowo zmniejszając głośność.

W mm27-33 wykorzystuje się materiał tematyczny z początku utworu, z dynamicznym stopniowaniem od mf do f, a następnie z powrotem do mf. Partia fletu

---

<sup>66</sup> eng.descends in chromatics

jest podniesiona o oktawę, podczas gdy fortepian gra dwa takty na małą frazę. Niskie głosy w fortepianie powinny być akcentowane, aby wesprzeć górne partie (patrz Ex.2.73). W mm34-40 pojawia się drugi motyw, głównie ze staccato, zmieniając tonację z e-moll na F-dur i tworząc silny kontrast z pierwszym motywem (patrz Ex.2.74). Pianista powinien szybko naciskać klawisze, skupiając się na opuszkach palców, podobnie jak w odruchu dotykania gorącego przedmiotu, i nie używać pedału, aby utrzymać czysty i energetyczny dźwięk. Tempo powinno pozostać stabilne, bez przyspieszania.

Od ostatniej miary taktu 40, flet ma melodię z warstwą tematyczną. Aby pokazać zmianę tonacji na molową, wymaga to również zmiany barwy dźwięku fletu. W mm 45-48 melodia przechodzi na partię fortepianu, a flecista gra szybkie trzydziestodwójki, które stanowią akompaniament, co wymaga kontroli dźwięku, aby melodia w partii fortepianu była bardziej zauważalna. W mm 61 jest oznaczenie "surtout sans ralentir" (szczególnie bez zwalniania), więc tempo musi być utrzymane. Górny głos fortepianu jest chromatyką, opadającą z redukcją barwy aż do mm65, gdzie zatrzymuje się na nucie A z "p". Mm67-72 to fortepian solo, z akordami blokowymi dominującymi w melodii i rozpoczynającymi się od niższego rejestru i wznoszącymi się. Dynamika stopniowo wzrasta, osiągając punkt kulminacyjny w mm71, a następnie spada (Ex.3.26). Podczas wykonywania utworu, zmiany akordów blokowych powinny być podkreślane, podobnie jak wchodzenie po schodach, ale należy również zwrócić uwagę na solidne granie każdej nuty akordu, aby stworzyć bogatą i wielowarstwową fakturę. Co więcej, ponieważ sekcja ta przechodzi z tonacji molowej do durowej, należy zmienić dynamikę i artykulację, aby pokazać zmianę tonacji.

Ex.3.26. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm63-73

Rozpoczynając od mm73, utwór przechodzi w nową sekcję oznaczoną jako "un peu plus vite" (nieznacznie szybciej). Flet gra liryczną melodię z ornamentami, podczas gdy dolny głos fortepianu jest punktem pedału, a jego górny głos tworzy linię melodyczną (patrz Ex.2.76). Podczas wykonywania ważne jest, aby zapewnić, że ćwierćnuty w górnym rejestrze są trzymane wystarczająco długo, aby zsynchronizować się z melodią fletu i zachować płynność. W mm76-79 drugi takt dolnego głosu fortepianu powinien być zagrany nieco ciężiej, aby podkreślić poczucie synkopy. Ponieważ pierwsza fraza jest w tonacji F-dur, a druga fraza zmienia się na f-moll, istnieje kontrast w tonalności, dlatego ważne jest, aby podkreślić trzeci stopień f-moll, czyli dźwięk Ab (Ex.3.27).

Ex.3.27. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm74-81



W mm80-82 fortepian ma sekcję solową wykorzystującą materiały podobne do tych w partii fletu, z wieloma głosami i fakturami. Aby zachować gładszą linię melodyczną, zaleca się zmianę palcowania przedłużonych nut (np. 4-3 na nucie E), aby zwiększyć krągłość fraz. Przy mm89 dynamika zmienia się na „subito pp” w przeciwieństwie do „f” w mm88. Tak więc pod koniec mm88 należy całkowicie zwolnić pedał, aby muzyka przechodziła do mm89 z klarownością. W mm92-98 fortepian używa punktu pedału C i akordu blokowego, aby zachować tę samą dynamikę („ff”) z fletem. Podczas grania, palce powinny być ustawione prawie równoległe do klawiatury, dotykając klawiszy opuszkami palców i grać powoli, aby uzyskać delikatny dźwięk. W mm98 jest fermata na ostatniej nucie melodii zarówno fletu, jak i fortepianu, i należy poświęcić wystarczająco dużo czasu, na stworzenie poczucia zakończenia sekcji. (Ex 3.28.)

Ex.3.28. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm92-98

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, I, measures 92-98. It is in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 92-98) features a flute part with a melodic line and a piano accompaniment with a 'pedal point' in the bass. The second system (measures 96-98) shows the flute playing a 'cédér' (trill) and then returning to 'a tempo' (quarter note = 84). The piano accompaniment continues with block chords and a steady bass line.

Muzyka powraca do głównego tematu sekcji A z ikonicznym trzydziestodwójkowym motywem granym przez flet. W mm122-125 flet gra liryczną melodię, podczas gdy niższy głos fortepianu czterokrotnie powtarza nuty #G i B jako

grupę, cztery razy. Zaleca się grać te nuty jako długą frazę, z niewielkimi zmianami dynamiki za każdym razem. W mm127 oznaczenie „sans rigueur” wskazuje, że wskazuje na wolniejsze, bardziej zrelaksowane tempo. (Ex.3.29)

Ex.3.29. Poulenc, Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, mm122-128

The image displays a musical score for Poulenc's Flute Sonata, I, Allegretto malincolico, measures 122-128. It consists of two systems of music. The first system (measures 122-124) features a flute part in the upper staff with a dynamic marking of *mf* and a piano accompaniment in the lower staff with a dynamic marking of *p*. The second system (measures 125-128) features a flute part with a dynamic marking of *f* and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The instruction "[sans rigueur]" is written above the flute staff in measure 127 and below the piano staff in measure 128. A circled number "15" is present above the flute staff in measure 125.

W mm129-130 flet jest skalą wznoszącą się w "ppp", a pianista powinien kontrolować dźwięk i używać lewego pedału, aby stworzyć eteryczne brzmienie. W mm133 należy podkreślić półtonowe zmiany akordów w górnym głosie fortepianu, aby podkreślić barwę harmoniczną (G-bA-G-#F). W mm134 ważne jest granie motywu trzydziesto-dwójkowego w synchronizacji między fletem a fortepianem. W ostatnich dwóch taktach fortepian dwukrotnie powtarza ósemkowe akordy z niewielkimi wariacjami, tworząc wrażenie unoszenia się na końcu sekcji. (patrz Ex.2.78.)

## Część druga

Mimo, iż część jest powolna, Maxence Larrieu (francuski flecista) omówił z Francisem Poulenciem ogólne jej tempo, sugerując, że mogłoby być szybsze niż to oznaczone przez kompozytora (*Assez lent*,  $\text{♩} = 52$ ), aby zwiększyć płynność

muzyczną.

Część rozpoczyna się dwutaktowym kanonem między fortepianem a fletem ((patrz Ex.2.79). Na wstępie, fortepian może rozpocząć w nieco wolniejszym tempie i delikatnie dotykać klawiszy opuszkami palców, dostosowując dynamikę do kierunku melodii. Jest ważne, aby zwrócić uwagę na pauzę pod koniec każdej frazy, aby upewnić się, że trwa wystarczająco długo, lub nie jest przyspieszona. W taktach 3-6 flet ma główny temat, podczas gdy dolny głos w fortepianie jest punktem pedału z ciągłymi zmianami w górnym głosie (patrz Ex.2.80). Palce powinny znajdować się blisko klawiszy i utrzymywać taką samą artykulację dla każdego naciśnięcia pedału. Należy podkreślić fluktuację akordu w górnym głosie na linii poziomej oraz zwrócić uwagę na zmiany koloru i barwy. Ta fraza jest oznaczona jako "Doucement baigne de pédale", co wymaga bardzo delikatnego i ciągłego użycia pedału. W taktach 8-10 napięcie stopniowo wzrasta, a nuty z tenuto w najwyższym głosie powinny być podkreślone, nadając im równy i pełny czas trwania. Począwszy od ostatniej miary w takcie 9, dynamika stopniowo maleje, aż do momentu, gdy flet zagra długą nutę F w takcie 10, podczas gdy fortepian gra opadający akord ósemkowy (patrz Ex.2.80). Najwyższe nuty w górnym i dolnym głosie (A-B, F-G, E-F) tworzą linię melodyczną, która powinna być podkreślona.

W taktach 11-16 flet po raz drugi gra temat główny, z górnym głosem fortepianu jako akompaniamentem i dolnym głosem jako linią basową. Podczas gry oznaczenie "pp" nie oznacza, że melodia powinna być grana zbyt lekko lub mniej stanowczo, w przeciwnym razie zabraknie wsparcia dla głosu fletu, powodując osłabienie balansu pomiędzy dwiema liniami melodycznymi. W takcie 17, linia melodyczna fortepianu to C-D-E-A, a lewa ręka musi krzyżować się z prawą ręką, dlatego powinniśmy zwracać uwagę na jedność barwy i dynamiki, gdy obie ręce są połączone. Takt 18 to

odzwierciedlenie taktu 17, a intensywność nagle spada do "pp". Zatem pianista i flecista powinni kontrolować współbrzmienie, a najwyższa nuta (C-D-E) w górnym głosie fortepianu powinna zostać wykonana z oparciem. W taktach 19-25, flecista gra zniekształcony temat, a intensywność znów nabiera na sile. Melodia fortepianu tworzy kanon z fletem w taktach 20 i 21, więc pojedyncza melodia w partii fortepianu powinna naturalnie łączyć się z fletem. (Ex.3.30)

Ex.3.30. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent., mm16-27

W taktach 26-30 flet gra nowy motyw charakteryzujący się szybkim opadającym rytmem punktowanym. Konieczne jest precyzyjne jego wykonanie. Fortepian, pełniący rolę akompaniamentu, przechodzi z akordu molowego na durowy na pierwszej mierze taktu, dlatego pianista może podkreślić oktawę G w basie, aby wyeksponować jasną tonację nie przytłaczając jednak swoim dźwiękiem fletu. W taktach 27-29, mimo że melodia fortepianu znajduje się w wysokim rejestrze, długie nuty w głosie dolnym podtrzymują pozostałe głosy i powinny być wyeksponowane.

Podczas gry środek dłoni powinien być odochylony na zewnątrz, aby zapewnić większą siłę zewnętrznym głosom lewej i prawej ręki.(zob. Ex.2.81)

W taktach 31-34 flet powtarza temat główny, a w takcie 32 fortepian naśladuje jego melodię. Ważne jest, aby rytm pozostał stabilny, a frazowanie powinno być dłuższe, aby zredukować zbędne możliwe akcenty wywołane zmianą palcowania. W taktach 35-36 flet gra C4, jest to również najniższa nuta w całym utworze, podczas gdy fortepian gra delikatnie wariację melodii (patrz Ex.2.82). Ponieważ gęste akordy mogą łatwo prowadzić do ciężkiego dźwięku, głośność nie powinna być zbyt duża. Podczas gry należy wyeksponować najwyższą nutę w prawej ręce, a melodię w głosie środkowym należy zagrać płynnie. Lewa ręka powinna skupić się na całym akordzie, a nie na pojedynczych nutach.

W taktach 41-45, zaznaczonych jako "en animant", tempo można przyspieszyć, aby podkreślić żywiołowość muzyki. Jednakże, tempo powinno być zwiększane stopniowo, gdyż nagłe przyspieszenie może spowodować zaburzenie ciągłości fraz. W takcie 47, flet gra tryl na nucie G przez trzy miary, co stanowi najwyższą nutę całego utworu, podczas gdy fortepian gra najniższą nutę w tej części, C1. Dźwięk stopniowo wzrasta do "ff", tworząc podniosłą atmosferę emocjonalną (Ex.3.31). Grając blokowe akordy, należy wyobrazić sobie rozległy, bogaty efekt, przypominający śpiew chóru, używając całej siły ciała, aby zagrać każdy akord z mocą. W takcie 48 melodia powraca do spokoju. Pianista powinien szybko zredukować dynamikę akordu i zmienić sposób naciskania klawiszy w celu stworzenia miękkiego tonu. W taktach 49-51 fortepian gra melodię, a ciężar rąk powinien być skierowany na zewnątrz, podkreślając opadające głosy zewnętrzne (patrz 2.84). Do taktu 55, jako koniec sekcji B, dynamika powinna się zmniejszyć, a tempo powinno zwolnić.

Ex.3.31. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm44-51

W taktach 56-59 temat w partii fletu wykonywany jest cicho, a górne akordy w partii fortepianu powinny być kontrolowane, podczas gdy punkt pedału w dolnym głosie jest podkreślony. W takcie 57 lekka pauza na pierwszej mierze, może być użyta do podkreślenia zmiany koloru harmonii (Ex.3.32). W taktach 62-63 melodia pojawia się na zmianę w górnym i dolnym głosie fortepianu, a wszystkie niemelodyczne<sup>67</sup> nuty powinny być grane cicho. W ostatnich dwóch taktach dynamika osiąga "ppp", flet i fortepian trzymają długi dźwięk (patrz Ex..2.85). Pianista powinien rozluźnić ramiona i powoli zwalniać klawisze, pozwalając dźwiękowi delikatnie unosić się w powietrzu i delikatnie zakończyć część.

Ex.3.32. Poulenc, Flute Sonata, II , Assez lent,, mm56-60

<sup>67</sup> przyp.tł. tutaj autor miał na myśli niektóre nuty, które w przebiegu są tematem, kiedy to inne są mniej ważne. Chodzi tu więc, o nie akcentowanie nieważnych nut w przebiegu

### Część trzecia

Trzecia część to "Presto giocoso" (żartobliwie szybko), charakteryzuje się żywym i radosnym stylem, pełnym groteski i humoru. Fortepian i flet często naprzemiennie grają melodię, z sekwencjami rytmicznymi i lirycznymi. Dlatego podczas wykonywania należy wprowadzić wyraźne kontrasty w ekspresji oraz długości i wadze nut między różnymi sekcjami, a minimalne tempo  $\text{♩} = 160$ , jak sugeruje partytura, może pomóc w dokładnej interpretacji.

W taktach 1-4, flet gra nutę A6 na pierwszym takcie, przypominając ostry gwizd. Oba instrumenty utrzymują dynamikę na poziomie ff, kiedy to fortepian gra akord A-dur. Fortepian dodaje akcent na pierwszą miarę taktów 1, 2 i 4. Nuty pod łukiem, akcentowane lub staccato, należy wprowadzić wyraźne rozróżnienia w dynamice, długości i wadze, zachowując ogólne poczucie kierunku i spójności. Poulenc prosi o "trés mordant" (ostrzy ton) bez pedału. Dlatego opuszki palców powinny szybko uderzać w klawisze, chwytając je, aby wydobyć mocny, ale nie ciężki dźwięk. W taktach 9-11 flet wygrywa szybkie szesnastki, podczas gdy fortepian pojedyncze ósemki w dynamice „mf”. Pianista powinien grać krótkie nuty, a opadająca linia w dolnym rejestrze powinna unikać zbędnych akcentów. (patrz Ex.2.86)

Takty 13-16 to wariacja melodii z 1-4 taktów (Ex.3.33). Podczas wykonywania ważne jest podkreślenie zmiany rytmu i akcentów. Temat w taktach 20-38 jest wariacją poprzedniego fragmentu, a w taktach 28-31 partia fortepianu ma cieńszą fakturę i zejście z dynamiki "ff" na "f." W związku z tym wykonawca nie powinien sztywno naciskać na klawisze, lecz grać "f" z elastycznością.

Ex.3.33. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm11-20

Od taktu 39 muzyka przechodzi do drugiego tematu, który jest liryczny i piękny. Flet i fortepian na zmianę prowadzą melodię przez kolejne 12 taktów, jakby przekazywali pałeczkę podczas sztafety<sup>68</sup>. Kiedy flecista gra melodię, bas albertiego w partii fortepianu powinien być miękki i grany opuszkami palców, a pedał powinien być używany do utrzymania płynności muzyki (patrz Ex.2.87). Ponadto, ponieważ fortepian i flet grają melodię naprzemiennie, instrument akompaniujący powinien grać nieco ciszej (piano). Kiedy melodia jest przekazywana między dwoma instrumentami, konieczne jest zachowanie naturalnego połączenia pod względem głośności, tonu, tempa i innych aspektów.

Od taktu 71 wprowadzany jest nowy odcinek o tajemniczej atmosferze, kontrastujący ze stylem poprzedniego odcinka. Ostinato w dolnym głosie fortepianu i ósemki w górnym głosie generują rytm naprzemienny, podczas gdy partia fletu jest bardziej ozdobna i utrzymuje synchronizację z fortepianem pod względem dynamiki. Podczas gry ostinato, ósemki powinny być krótkie i bez pedału, podkreślając ćwierćnuty w głosie środkowym. (patrz Ex.2.88)

W taktach 87-92 ponownie pojawia się pierwszy motyw, który można podzielić

<sup>68</sup> przyp.tł. w ang. "like passing a baton in a relay race"



na trzy grupy po dwa takty w każdej, z rosnącą dynamiką, popychając muzykę do przodu (patrz Ex.2.89). Pianista i flecista muszą utrzymać równowagę dźwięku. Takty 93-99 to liryczna fraza z wysokim rejestrem fletu i arpeggiami stanowiącymi akompaniament w partii fortepianu. Aby wesprzeć flet, pierwsza nuta każdej miary w fortepianie powinna być zagrana głębiej. Jednocześnie, aby dopasować się do falującej melodii fletu, dynamika na końcu frazy powinna być niska (patrz Ex.2.89). W taktach 100-103 flet gra czterotaktowy tryl. Zwiększająca się dynamika fortepianu z akordami w górnym rejestrze wspiera jasne barwy w górnej oktawie fletu. W takcie 104 partia fletu składa się z szesnastek, podczas gdy fortepian gra staccato akordy ósemkowe. Aby spełnić wymaganie kompozytora "tres leger et mordant" pianista powinien grać bez pedału, szybko i elastycznie naciskać klawisze. Na podstawie oznaczenia "pp" frazy, nuty z oznaczeniami "f" powinny być bardziej zauważalne, co stworzy nagły silny dźwięk (Ex.3.34).

Ex.3.34. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm99-110

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, III, measures 99-110. The score is in 3/4 time and features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a melodic phrase in measures 99-103, followed by a trill in measures 100-103, and sixteenth notes in measure 104. The piano accompaniment provides harmonic support with arpeggiated chords and staccato chords. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'très léger et mordant', 'pp subito', and 'sans pédale'.

Od mm119-148 wprowadzono nowy wzorec  $\text{♪ ♯ ♭}$ , dolny głos fortepianu to punkt pedału F, a górny głos to schodzące chromatycznie nuty z oznaczeniem

"tenudo". Podczas gry ćwierćnuty nie powinny być przeciągane, a ósemki powinny być grane z pełną wartością (bardziej zbliżoną do „legato”), z podkreśleniem progresji chromatycznej w głosie wyższym. Dodatkowo oznaczenie „surtout sans ralentir” wskazuje, że tempo powinno być utrzymane. (patrz Ex.2.90)

W taktach 123-126 rozpoczyna się nowa fraza, a dynamika powinna stopniowo wzrastać i następnie zmniejszać, aby podkreślić kontur melodyczny. W taktach 131-142 melodia przeplata się z fletem i fortepianem. Pianista powinien grać akordy delikatnie i uczynić je bardziej legato, zwłaszcza melodia w głosie górnym powinna być śpiewniejsza (Ex.3.35). W taktach 148-149 znajduje się ostatnia część przed "tempo I". Aby podkreślić znaczenie przejścia do nowego akapitu, pianista może zagrać melodię w wysokim głosie mocniej i zwolnić tempo przed powrotem do pierwotnego tempa w taktach 149.

Ex.3.35. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm131-142



W taktach 149-166 wykorzystywany jest materiał z taktów 104-111, przy czym flet gra głównie szybkie szesnastki, a fortepian akordy ósemkowe. Dynamika części fortepianu zaczyna się od "pp" i stopniowo wzrasta do "ff" w taktach 161. Podczas gry należy zwrócić uwagę na dwa punkty: po pierwsze, crescendo nie powinno

zaczynać się zbyt wcześnie, aby mieć wystarczającą przestrzeń do osiągnięcia "ff". Po drugie, akcentowane nuty powinny być podkreślone, aby stworzyć "niespodziankę" w atmosferze "pp".

W taktach 161-165 następuje kulminacja z fletem prowadzącym tryl przez pięć taktów, a pianista może wykorzystać siłę całego ramienia, aby stworzyć duże crescendo. Warto zauważyć, że wraz z nadejściem kulminacji, tempo gry partii fortepianu może łatwo w sposób niezamierzony wzrosnąć, dlatego wykonawca powinien skontrolować mimowolną chęć przyspieszenia. W takcie 166 pojawia się pauza całotaktowa z fermatą, a obie ręce powinny całkowicie opuścić klawiaturę, podczas gdy pedał powinien również być w pełni zwolniony. (patrz Ex.2.92)

mm167-169 to melancholijna fraza oznaczona jako "Subito le double plus lent" (dwa razy wolniej), o spokojnej atmosferze. mm170-174, oznaczone jako "mélancolique", wykorzystują materiał tematyczny z sekcji B pierwszej części. Fortepian powinien dostosowywać barwy muzyki do zmian akordów górnego głosu o pół tonu, podczas gdy flet gra trzydziestodwójki. Od mm175 muzyka powraca do materiału tematycznego z sekcji B. Ostinato w dolnym głosie fortepianu i ćwierćnuty w głosie środkowym tworzą interwał nony i septymy (Ex.3.36). Pianista może sprawić, że efekt dysonansu będzie pozorny, a wraz z postępem muzyki, emocje będą rosły wraz ze stopniowym wzrostem dynamiki, aż do osiągnięcia "ff" w mm89. Flet jest trylem na E6, podczas gdy bas fortepianu zmienia się z pojedynczej nuty w oktawę, wymaga to potężnego dźwięku, który opiera się na sile ciała.

Ex.3.36. Poulenc, Flute Sonata, III, Presto giocoso, mm175-182

The image shows a musical score for Poulenc's Flute Sonata, III, measures 172-182. The score is in 3/4 time and marked 'Tempo presto [I]'. It features a flute part and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'pp', and performance instructions such as 'sans pedale' and 'ostinato'. The flute part has a circled measure number '17' above it. The piano part has 'ninth' and 'seventh' written above some notes, and 'sans pedale' and 'ostinato' written below others.

W taktach 192-226 następuje repryza pierwszej i drugiej sekcji części, które mogą być wykonane podobnie jak wcześniejsza sekcja. Takty 227-229 to solo fletu oznaczone jako "surtout sans ralentir" (bez zwalniania), wymagające od wykonawcy utrzymania stałego tempa. Jako, że w taktie 230, na pierwszą miarę wypada pauza, pianista może posłuchać oddechu flecisty, aby zapewnić równoczesne rozpoczęcie nut szesnastkowych. W mm233-236, pianista gra energiczne i jasne akordy, które odpowiadają długości ostatniej nuty w partii fletu. Oba instrumenty grają z dynamiką "fff", co prowadzi do pełnego emocji i pasji zakończenia utworu. (patrz Ex.2.94)

## **Rozdział 4. Współpraca Fortepianu z Fletem**

Niniejsza dysertacja bada trzy utwory należące do gatunku duetów letu z fortepianem, w których oba instrumenty wzajemnie się uzupełniają i wspólnie wspierają rozwój muzyczny. Kluczowym punktem tego rozdziału jest zbadanie roli fortepianu w duecie i przeprowadzenie badań na temat rozważań, które pianiści muszą mieć na uwadze podczas współpracy z flecistą.

### **4.1 Przydział roli dla fortepianu i fletu**

Po pierwsze, ważne jest zrozumienie, że w duecie fletu i fortepianu oba instrumenty mają równy status i nie są podporządkowane sobie nawzajem. Fortepian nie jest jedynie akompaniamentem lub podporą dla drugiego instrumentu. Jeśli pianista traktuje siebie jako jedynie akompaniatora lub przyjmuje rolę drugoplanową podczas występu, nie tylko zmniejsza swoją siłę i napięcie, ale również zaburza równowagę między dwoma instrumentami i nie jest w stanie w pełni interpretować muzyki. Zamiast tego, relacja między fortepianem a fletem powinna być dialogiem, wsparciem, kontrastem i wzajemnym rozwojem.

Po drugie, fortepian w duecie nie jest ani akompaniamentem, ani instrumentem solowym. Pianiści, którzy przyzwyczaili się do gry solo, nie mają doświadczenia we współpracy z innymi instrumentami, co jest kluczowe w duecie. Nie mogą traktować partii fortepianowej jako solowego utworu i ignorować ogólnego brzmienia. Podział muzyki na różne części (flet i fortepian) i skupienie się na własnej partii, skazuje na porażkę współpracę między dwoma instrumentami. Podstawą doskonałej gry w duecie jest zrozumienie roli, jaką odgrywa każdy instrument we wszystkich frazach oraz czy prowadzi, czy towarzyszy. Tylko z takim podejściem można elastycznie

dostosować wykonanie.

Grając z fletem, fortepian może wspierać w tempie, dynamice i fakturze, aby wspomóc jakość wykonu drugiego instrumentalisty, zwłaszcza w utworach, które zaczynają się od fortepianu solo. Na przykład w pierwszych czterech taktach trzeciej części *Sonaty na flet i fortepian* Poulenc'a, tempo oznaczone 160-168, jasna tonacja A-dur, dynamiczne oznaczenie "ff" oraz szybkie akordy staccato, ustanawiają podstawowy styl części, dostarczając wskazówki dla flecisty, jak grać utwór z odpowiednim tempem i emocjami. Ponadto fortepian, jako instrument polifoniczny z bogatą harmonią, może zapewnić silne wsparcie dla pojedynczej linii melodycznej fletu poprzez zróżnicowane sonorystyki i faktury, co skutkuje bardziej zróżnicowanym efektem dźwiękowym. Pełni również rolę łącznika i wypełnia luki melodyczne podczas pauz w części fletu.

Ostatecznie, gra z fletem może przekazać szczegóły muzyki lepiej w niektórych przypadkach, zwłaszcza gdy synchroniczna gra w kulminacyjnych momentach pozwala osiągnąć efekt "1+1 większe niż 2"<sup>69</sup>.

Podsumowując, rola, jaką odgrywa fortepian lub flet w dziele muzycznym, nie jest stała, ale zmienia się wraz z rozwojem muzyki. Zatem umiejętność szybkiego dostosowania się do zmieniających się ról instrumentów jest niezbędną umiejętnością dla kompetentnego muzyka kameralisty.

## 4.2 Techniczne aspekty współpracy

Współpraca między fletem a fortepianem w duecie jest istotna, a równowaga między dwoma instrumentami jest kluczowa. W niniejszej pracy przeanalizuję

---

<sup>69</sup> przyp.tł. - (chińskie powiedzenie) - kiedy dwie osoby mają dobrą współpracę, są w stanie wykreować dobry jej rezultat, jak i mogą dać więcej niż tyle, co od 2 osób. Jednak, jeżeli dwie osoby nie mają dobrej kolaboracji, nie są w stanie nawet osiągnąć prostego 1+1=2. Dobra współpraca, może pomóc w osiągnięciu czegoś wielkiego, natomiast zła - nawet podstawowego, zamierzonego celu.

skupienie pianisty na kooperacji, badając szczegóły trzech muzycznych dzieł.

## **Balans dźwięku**

Różne instrumenty posiadają różne zasady produkcji dźwięku, barwy tonów i techniki gry. Równowaga dźwięku obejmuje zarówno równowagę siły między instrumentami, jak i jednolitość barwy tonów.

### 1) Jednolitość barwy tonów

Różne techniki gry i różne zakresy mogą generować różne barwy dźwięku dla każdego instrumentu. Dlatego fortepian musi dostosować swój styl gry do muzyki. Na fortepianie i flecie zazwyczaj gra się przy użyciu systemu strojenia o jednakowym temperamencie, który zapewnia podstawę dla równowagi dźwięku między nimi.

Jako instrument perkusyjny, fortepian ma stałe strojenie i może wytwarzać złożone tekstury, tworząc rozległy efekt dźwiękowy. Flet, jako instrument dęty drewniany bez stroika, wydaje dźwięk kierując strumień powietrza na krawędź otworu w instrumencie, powodując wibracje fal dźwiękowych wewnątrz korpusu fletu. Jako przedstawiciel instrumentów o wysokim tonie, flet ma szybką częstotliwość harmoniczną i jasny ton, z zakresem obejmującym trzy oktawy. Jego brzmienie ma przenikliwą moc, a ton jest ciepły i liryczny w średnim rejestrze. Dźwięk zmienia się dramatycznie podczas występu, tworząc wrażenie płynności. Dlatego podczas gry z fletem, fortepian musi odpowiednio dostosować barwę dźwięku, na przykład wytwarzając jaśniejszy lub ciemniejszy ton. Na przykład, grając ten sam utwór z fletem lub z wiolonczelą, technika gry jest inna. Podczas gry z fletem, od fortepianu może być wymagana produkcja jaśniejszego brzmienia. Oto dwa przykłady:

W drugiej części *Sonaty na flet i fortepian* Poulenca, flet i fortepian wykonują

liryczną melodię w tym samym rejestrze z miękką dynamiką. Fortepian powinien lekko dotykać klawisze, z nieznacznie podniesionymi nadgarstkami, aby wytworzyć pływający i przewiewny dźwięk, który pasuje do okrągłego i eterycznego tonu fletu ( patrz Ex.2.72).

W pierwszej części Sonaty fletowej Prokofiewa, w taktach 82-83, muzyka wchodzi w punkt kulminacyjny. Melodia zarówno fortepianu jak i fletu zawiera szybkie szesnastki, które kontynuują wznoszenie się. Partia fletu, jest w wysokim rejestrze, oba instrumenty mają silną dynamikę (patrz Ex. 2.39). Flecista gra ostrym i mocnym dźwiękiem, a pianista musi utrzymywać z nim spójny ton. Osiąga się to poprzez traktowanie nadgarstka i dłoni jako jedności, używając stabilnego nadgarstka do napędzania palców w celu zagrania twardego i agresywnego dźwięku, tworząc napiętą i niespokojną muzyczną atmosferę.

## 2) Balansowanie dynamiki

Fortepian jest instrumentem o większym i silniejszym dźwięku, niż większość instrumentów, a znalezienie równowagi między nim a innymi instrumentami nie zawsze jest łatwe. Kiedy fortepian współpracuje z fletem, ze względu na różnicę w wielkości i głośności, flet nie może wytworzyć takiej samej ekstremalnej dynamiki jak fortepian. Dlatego często, zwłaszcza w partiach wymagających podkreślenia partii fletu, fortepian musi kontrolować swoją dynamikę, aby osiągnąć równowagę z jego brzmieniem. (Fortepianowi prawie nigdy nie brakuje dynamiki, potrzebnej do wsparcia fletu). Jeśli pianista zastosuje odpowiednią dynamikę, może osiągnąć równowagę z fletem i pomóc zachować jedność brzmienia obu instrumentów.

Wyrównanie w dynamice "p". W dolnym rejestrze (C4-C5) (C4 reprezentuje środkowe C) trudność gry na flecie wzrasta ze względu na zasady wydobywania dźwięku



instrumentu. Obejmuje to: 1. Niskie dźwięki na flecie są często bardziej podatne na niestabilność tonu; 2. Jakość dźwięku jest ciemniejsza, bardziej nosowa i może być trudna do kontrolowania; 3. Trudniej jest grać konsekwentnie głośno, ponieważ niższe częstotliwości wymagają większego wsparcia powietrza i siły, aby wygenerować skupiony i czysty dźwięk. Dlatego też, zakładając, że melodia fletu musi wyróżniać się w niskim rejestrze, a fortepian również znajduje się w średnim lub niskim rejestrze i ma gęstą fakturę - może łatwo przykryć flet, powodując zaburzenie równowagi. Aby zachować balans w dźwięku, fortepian musi kontrolować swoją dynamikę, aby flet był wyraźnie słyszalny podczas gry.

Przykład 1: W pierwszej części *Sonaty na flet i fortepian* Siergieja Prokofiewa, takty 42-44 - "f" w niskim rejestrze fletu, są trudne w wykonaniu, a długa nuta "E" na końcu frazy wymaga wsparcia długim oddechem, aby uzyskać pożądaną głośność (patrz Ex.2.34). Dlatego fortepian powinien grać ciszej niż wskazano w partyturze, aby stworzyć płynniejsze połączenie między oboma instrumentami.

Przykład 2: W czwartej części *Sonaty na flet i fortepian* Siergieja Prokofiewa, takty 17-18 - flecista gra motyw rytmiczny z mocnymi akcentami na pierwszym takcie, zaznaczonym jako "mf" dla fletu i fortepianu (patrz Ex.2.59). Jednakże w niskim rejestrze fletu trudno jest utrzymać równowagę z akordami ósemek fortepianu. Dlatego fortepian powinien ostrożnie kontrolować swoją głośność i grać bliżej "mp", aby zapewnić, że partia fletu jest wyraźnie słyszalna, zachowując jednocześnie rytmiczną dynamikę i napięcie w muzyce.

Balansowanie w "f".

W trakcie występu, doświadczony pianista może wykorzystać unikalne cechy instrumentu, aby pomóc innym instrumentom, takim jak flet, uzyskać zrównoważony i mocny dźwięk. Na przykład w trzeciej części *Sonaty Festosa*, t. 344-357, flet gra

długi tryl z „ff”, podczas gdy prawa ręka fortepianu gra płynne ósemki, a lewa ręka wytwarza rezonansowe akordy, przyczyniając się do tekstury muzykę i popychając ją do punktu kulminacyjnego (patrz Ex.3.9).

Jednak gdy tekstura fortepianu jest gęsta, a flet jest główną melodią, pianista musi zwrócić uwagę na utrzymanie równowagi między oboma instrumentami. W takich sytuacjach wykonawca powinien zmniejszyć głośność, aby dać fleciście możliwość wybrzmienia. Przykładem może być czwarta część *Sonaty na flet i fortepian* S. Prokofiewa, takty 167-168 - gdzie pianista powinien podkreślać tylko pierwszą nutę każdego taktu i szybko zmniejszać głośność na pozostałych nutach, aby dać wystarczająco dużo miejsca na wykonanie partii fletowej (patrz Ex.3.25).

Ostatecznie, pianiści muszą unikać syndromu „ff, f”, w którym grają z nadmierną siłą, widząc takie oznaczenia na partyturze, ponieważ może to być szkodliwe dla muzyki. W praktyce pianiści muszą kierować się własnym osądem, aby określić, kiedy grać głośno, a kiedy unikać przytłaczania innych instrumentów, jak pokazano w trzeciej części *Sonaty fletowej* Poulenca, mm1-4 są oznaczone jako „ff”. Jednak to oznaczenie jest raczej wskazaniem dynamiki i napięcia muzyki, przekazującym jasne i mocne brzmienie, niż wskazówką dla fortepianu, aby całkowicie obezwładnił flet pod względem głośności. Dlatego podczas występów pianiści powinni starać się nie tylko mechanicznie uderzać w akordy, ale zamiast tego dążyć do osiągnięcia równowagi między dwoma instrumentami, zachowując integralność muzyki, a nie dominując nad flecistą.

Podsumowując, celem jest stworzenie potężnego i dynamicznego wykonania bez poświęcania ogólnej równowagi muzycznej.

## Koordinacja artykulacji

Koordinacja artykulacji w wykonaniu muzycznym może być osiągnięta poprzez zgodność lub kontrast.

### 1) Spójność artykulacyjna

Spójność odnosi się do sytuacji, w których dwa instrumenty, takie jak fortepian i flet, grają tę samą melodię i wymagają tej samej artykulacji. W trzech sonatach omówionych w tej pracy, wiele sekcji zaczyna się od jednego instrumentu grającego główny temat, po którym drugi instrument powtarza lub przekształca ten sam temat. Pierwszy instrument służy jako wzór do interpretacji i jeśli kompozytor nie określi inaczej, drugi instrument powinien zachować tę samą artykulację. Na przykład w *Sonacie fletowej* Prokofiewa, w t. 42-50 pierwszej części, fortepian i flet grają ten sam motyw, przy czym flet stosuje dźwięk staccato, podczas gdy fortepian podąża szesnastkami, tworząc efekt dialogu (patrz Ex.2.34). Nawet jeśli partia fortepianu nie określa staccato lub legato, styl tej sekcji jest już ustalony poprzez wprowadzenie staccato artykulacji fletu. Aby zachować koordynację i spójność muzyczną, fortepian powinien również stosować artykulację staccato bez użycia pedału.

Kiedy partie fletu i fortepianu są połączone w ramach frazy muzycznej, ważne jest, aby wziąć pod uwagę jednolitość ich artykulacji. Na przykład w drugiej części *Sonaty fletowej* Prokofiewa, t. 69-74, flet i fortepian na przemian szybko wznoszą się szesnastkowo, przy czym fortepian zaczyna się tam, gdzie kończy się flet (patrz Ex. 2.45). Dlatego konieczna jest naturalna artykulacja, aby uniknąć zakłócania muzyki.

Oprócz zachowania spójnej artykulacji podczas grania tej samej melodii czasami konieczne jest, aby akompaniament i melodia miały podobną artykulację. Na przykład, gdy fortepian akompaniuje melodii fletu, nie powinien grać mechanicznie, jak

ćwiczenia palców bez żadnej muzycznej ekspresji, ponieważ nie byłoby to uzupełnieniem melodii fletu. Na przykład w pierwszej części *Sonaty fletowej* Poulenca mm92-98 fortepian gra akordy i ostinato, podczas gdy flet gra melodię liryczną (zob. Przykład 3.28). Grając, pianista powinien brać pod uwagę rozwój akordów, grać je możliwie płynnie, rozszerzać frazę bardziej „cantabile”, kontrolować dynamikę, aby dopełnić melodię fletu.

## 2) Kontrast artykulacyjny

Kiedy partytura wyraźnie wskazuje, że należy zastosować różne artykulacje między fortepianem a fletem, wykonawcy powinni grać odpowiednio, aby uzyskać pożądaną efekt kontrastu. Na przykład w trzeciej części *Sonaty fletowej* Poulenca mm149-156 to szybka sekcja, w której flet gra szesnastki w stylu legato z dynamiką „f”. W partii fortepianu, kompozytor zaznaczył „staccatissimo” i „sans pédale” dynamiką „pp”, więc pianista powinien użyć zupełnie innej artykulacji niż flet, aby stworzyć silny kontrast (patrz Ex. 2.91).

## **Doskonała synchronizacja**

W duecie, jeśli oba instrumenty mogą zsynchronizować puls, czas trwania nut, oddechy i inne aspekty, mogą osiągnąć dobrą koordynację.

### Synchronizacja rytmu, długości nut

Podczas wykonywania utworu elementy takie jak wysokość tonu i rytm decydują o tym, czy utwór można dokładnie zinterpretować. Dlatego we współpracy fortepianu i fletu, podczas grania złożonych pasażów rytmicznych, oba instrumenty muszą ze sobą współpracować, aby dokładnie zachować wymagane czasy trwania, aby muzyka

brzmiała uporządkowanie i jednolicie. Na przykład w *Sonata Festosa*, wykonawcy muszą utrzymać stabilny rytm w mm25-32, gdzie partia fletu obejmuje nuty ósemkowe z kropką, szesnastki i kwintole, a partia fortepianu - szybkie szesnastki (patrz Ex.2.4). Należy zwrócić szczególną uwagę, aby nie zwiększać tempa ani się nie spieszyć, co utrudni dokładne zgranie z fletem.

Odpowiednia praktyka, jest ważna dla osiągnięcia synchronizacji, zwłaszcza w sekcjach, w których rytm jest bardziej swobodny lub gdzie zmieniające się akcenty wpływają na rytmiczną strukturę muzyki. Dlatego ważne jest, aby wykonawcy znali swoje partie i wspólnie ćwiczyli, aby osiągnąć idealną synchronizację.

#### Synchronizacja oddechu

Oddychanie jest ważnym czynnikiem utrzymującym synchronizację między instrumentami podczas wspólnej gry. "Synchronizacja oddechu" odnosi się tutaj nie do fizjologicznej synchronizacji oddechowej między wykonawcami, lecz raczej do synchronizacji w muzyce. Podczas gry, dwa instrumenty oddychają w różnych momentach i o różnych długościach w frazie muzycznej. Ważne jest nauczenie się słuchania oddechu partnera. Dla pianistów, zwłaszcza tych, którzy są przyzwyczajeni do gry solowej, silna indywidualna świadomość może skłonić ich do ignorowania drugiego instrumentu podczas gry w duecie. W orkiestrze, dyrygent daje wyraźne instrukcje dotyczące synchronizacji oddechu, ale w duecie wykonawcy muszą sami znaleźć odpowiednie pozycje oddechowe. Flecista ma tu naturalną przewagę, ponieważ jego osobisty oddech determinuje oddech muzyki, którą gra. Jednak z powodu zasad wydobywania dźwięku na flecie, niektóre sekcje wymagają określonych pozycji oddechowych, dlatego pianista i flecista muszą współpracować, aby zsynchronizować swoje zdania w kwestii pozycji oddechowych podczas interpretacji

utworu.

Kontrolę oddechu można podzielić na dwa rodzaje: jedna wymaga oddychania w oparciu o frazę muzyczną lub rozwinięcie sekcji muzycznej. Druga, to oddychanie w przypadku trudności technicznych w wykonaniu fletu, co wymaga koordynacji między fortepianem a fletem, aby pozostawić wystarczająco dużo czasu na oddech flecisty. Na przykład w pierwszym takcie trzeciej części *Sonaty fletowej* Poulenca, flet i fortepian grają jednocześnie pierwszą nutę (patrz Ex. 2.86), muszą więc jednocześnie wdychać podczas przygotowań, aby uniknąć problemów z synchronizacją.

### Stabilne tempo

W duecie flet-fortepian stabilne tempo jest kluczowe dla dobrej interpretacji muzyki. Niestabilność tempa nie jest rzadkością i może być spowodowana różnymi czynnikami:

1) Zasady gry na tych dwóch instrumentach są różne. Tempo produkcji dźwięku fletu, jest wolniejsze niż fortepianu. Fleciści, kontrolują wysokość dźwięku poprzez otwieranie i zamykanie otworów w instrumencie, a głośność poprzez regulację oddechu, co jest wyzwaniem dla wykonawcy, aby utrzymać stałe tempo w szybkich sekcjach przy jednoczesnym zachowaniu dokładnej wysokości tonu. Dlatego pianista, powinien odpowiednio czekać w niektórych fragmentach, aby pomóc zsynchronizować muzykę i uzyskać płynniejsze wykonanie.

2) Zmiany tempa jednego instrumentu mogą wpływać na drugi i prowadzić do całkowitej utraty kontroli. Problem ten jest często związany z “psychologicznymi zmianami tempa” u wykonawcy. Biorąc przykład z drugiej części *Sonaty fletowej* Siergieja Prokofiewa, mm7-12 (patrz Ex. 2.42), partia fortepianu ma duże interwały i

krótkie czasy trwania, co wymaga od pianisty grania dokładnie w rytmie, aby zapewnić, że flet usłyszy wyraźny rytm. Pianista powinien unikać przyspieszania i pogoni za fletem, co pozwala na bardziej kontrolowaną grę flecisty.

3) Kiedy występuje przejście między dwiema sekcjami o różnych tempach, niepowodzenie w utrzymaniu stabilnego tempa podczas tych pasaży, może spowodować nagłe i nielogiczne zmiany w rozwoju muzyki. Na przykład w czwartej części *Sonaty fletowej* Siergieja Prokofiewa, mm160-161, gdzie muzyka zaczyna się od „un poco accelerando al” i przechodzi do „Allegro con brio”, stopniowo zwiększając tempo (Ex. 4.1). Pianista musi stopniowo przyspieszać, aby utrzymać stabilne tempo, jednocześnie biorąc pod uwagę pasaż trzydziestosekundowy grany przez flet w mm160, którego nie należy przyspieszać.

Ex.4.1. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, *Allegro con brio*, mm159-163

The image shows a musical score for Prokofiev's Flute Sonata Op. 94, IV, measures 159-163. The score is in 4/4 time and features a flute part and a piano accompaniment. The flute part starts with a 'un poco accel.' marking and a 'ff' dynamic. The piano accompaniment starts with an 'Allegro con brio' marking and a 'ff' dynamic. The score shows a transition from a slower tempo to a faster tempo.

4) Ważne jest, aby powrócić do pierwotnego tempa po przerwach między frazami, zwłaszcza gdy następuje nagła zmiana dynamiki, która może spowodować wahania tempa. Na przykład, w pierwszej części sonaty fletowej Poulenca, mm89-90, gdzie dynamika zmienia się nagłe z „f” na „pp subito”, a flet ma pauzę ósemkową, podczas

gdy fortepian jej nie ma, wykonawca musi kontrolować tempo i dostosować oddech, aby uzyskać płynność i stabilność (patrz Ex.2.77).

5) Grając kadencję we frazie lub sekcji, wykonawcy mogą nieumyślnie zmienić tempo, co może być związane z narastaniem emocji w poprzedzającej ją frazie. Czasami muzyka może brzmieć zbyt statycznie lub w pośpiechu, co powoduje brak płynności.

6) Nadmierne użycie "rubato", gdzie wykonawcy nie stosują się do zapisu nutowego i realizują arbitralne lub nadmierne rubato, może uszkodzić zamierzony wyraz emocjonalny utworu. Kiedy grasz z fletem, jaki jest stopień i granica rubato, które należy zastosować? Wykonawcy muszą to przedyskutować. Na przykład, podejście Francisa Poulenc'a do rubato brzmi: *„I hate rubato... once a tempo is adopted, under no circumstances should it be altered until I so indicate. Never stretch or shorten a beat. That drives me crazy.”*<sup>70</sup>

Tak więc wykonawcy powinni kierować się oznaczeniami na partyturze, zamiast subiektywnie dodawać rubato. Należy pamiętać, że „rubato” ma na celu wzmocnienie ekspresji, a nie zniszczenie stylu muzycznego i powinno być kontrolowane oraz utrzymane w umiarkowanych granicach.

## **Język ciała**

Kiedy fortepian i flet grają razem na scenie, flecista zwykle stoi przed lub z boku fortepianu, tyłem do niego, co ogranicza komunikację twarzą w twarz między dwoma wykonawcami. Dlatego uważne słuchanie jest kluczowe. Jednak gdy komunikacja werbalna nie jest możliwa, skuteczne sygnały, które mogą być jasno zrozumiane przez wykonawców, mogą pomóc zsynchronizować ich czas, szybkość i emocje.

---

<sup>70</sup> Keith W. Daniel, *Francis Poulenc His Artistic Development and Musical Style*, UMI Research Press, 1982, 165 (Nienawidzę rubato... raz przyjęte tempo w żadnym wypadku nie powinno być zmieniane, dopóki tego nie wskażę. Nigdy nie rozciągaj ani nie skracaj taktu. To doprowadza mnie do szału)



Sygnaly te mogą przybierać formę mowy ciała, oddechu i tak dalej. Na przykład, na początku trzeciej części *Sonaty fletowej* Francisca Poulenca, fortepian i flet muszą jednocześnie zagrać pierwszy akord, co wymaga od flecisty dania fortepianowi wyraźnego sygnału, aby zapewnić zsynchronizowany początek.

### **4.3 Muzykalność podczas współpracy**

#### **Jedność stylu muzycznego**

Podczas wykonywania utworów duetowych, wykonawcy mogą utrzymać jedność interpretacji tylko wtedy, gdy mają takie samo podejście do stylu muzycznego utworu. Trzy badane w tym doktoracie dzieła, pochodzą z początku i środka XX wieku. Kompozytorzy pochodzą jednak z różnych regionów, a style utworów są różne. Na przykład jako francuski kompozytor, styl gry na flecie u Poulenca jest bardzo reprezentatywny dla francuskiej szkoły. Francuski styl gry na flecie podkreśla płynne, melodyjne i liryczne granie. W celu uzyskania przejrzystego charakteru, stosuje się lekki, delikatny ton. Dlatego podczas wykonywania *Sonaty na flet i fortepian* Francisca Poulenca, zarówno pianista, jak i flecista powinni zwracać uwagę na podkreślanie melodyjnego i eleganckiego stylu, a kontrola dynamiki powinna być precyzyjna, w przeciwnym razie zniszczy to lekki i łagodny styl charakterystyczny dla tego dzieła.

#### **Obróbka szczegółów muzycznych**

Podczas grania utworów duetowych, nawet jeśli wykonawcy ściśle przestrzegają notacji partytury dotyczącej nut, rytmu i dynamiki, wykonawcy mogą nadal interpretować muzykę inaczej. Dlatego też, po dojściu do porozumienia między pianistą a flecistą w sprawie ogólnego stylu muzycznego, nadal mogą występować różnice w podejściu do szczegółów, takich jak wyraz emocjonalny określonej sekcji lub frazy. Wymaga to od flecisty i pianisty omówienia i połączenia swoich pomysłów. Następujące aspekty mogą pomóc wykonawcom osiągnąć bardziej precyzyjną interpretację utworów:

## 1) Dokładne zrozumienie metrum

Metrum, jest podstawowym elementem rytmu i struktury utworu, a dokładne zrozumienie go, może pomóc w dokładnej interpretacji muzyki. Chociaż niektóre metra, takie jak 4/4 i 2/2, zdają się wydawać podobne, silnie zaakcentowane na pierwszej mierze każdego taktu, odczucie ich w trakcie gry może być odmienne. 4/4 często jest stabilniejsze i bardziej jednolite, podczas gdy 2/2 jest bardziej żywiołowe i dynamiczne, z silniejszym naciskiem na pierwszą połowę każdego taktu. Na przykład w pierwszej części *Sonaty na flet i fortepian* Siergieja Prokofiewa, początkowe metrum to 4/4, a pianista gra długą nutę lewą ręką, podczas gdy prawa ręka zapewnia akompaniament w postaci dwóch grup ósemek. Początkowo zmagalam się z płynnością nut i mimowolnie uwydatniałam pierwszą i trzecią miarę, jakbym grała w metrum 2/2. Jednak po ćwiczeniu panowania nad palcem i osiągnięciu równych ósemek przy jednoczesnym unikaniu nadmiernego akcentowania trzeciej miary, muzyka stała się bardziej płynna i liryczna.

Kolejnym przykładem jest druga część tego również dzieła, takt 162-208, gdzie metrum to 2/2. Podczas grania tej sekcji ważne jest, aby rytm opierać na drugim takcie, utrzymując płynne metrum 2/2 i unikając zbyt powolnego grania, aby wyrazić długą linię melodyczną i nadać muzyce rytmiczność.

## 2) Przewycięzenie kreski taktowej

Linie taktów dzielą nuty na regularne jednostki czasowe w partyturze, definiując rytm, metrum, frazowanie i grupowanie utworu. Jednak czasami wykonawcy nieświadomie podkreślają pierwszą nutę każdego taktu lub pauzują, przerywając dłuższą frazę muzyczną na krótsze. Na przykład, w trzeciej części *Sonata Festosa*, mm1-8, prawa ręka fortepianu gra rozbite akordy pogrupowane w pary taktów (patrz

Ex.2.18). Jeśli wykonawca traktuje każde dwa takty jako jedną frazę, może to spowodować niezręczną pauzę.

Podobna sytuacja ma miejsce w pierwszej części *Sonaty na flet i fortepian* Siergieja Prokofiewa, mm1-2 (patrz Ex.2.29), gdzie partia fortepianu składa się z dwóch grup ósemek na takt. Linia łącząca nuty wskazuje na potrzebę płynnego grania, a nie oddzielania każdej z poszczególnych fraz. Granie ostatniej nuty taktu miękko może pomóc w płynnym przepływie akompaniamentu, tworząc dłuższe i bardziej spójne frazy.

### 3) Długie crescendo i długie diminuenda

Długie crescendo i długie diminuenda są powszechne w dziełach muzycznych i obejmują stopniowe zmiany głośności z małymi fluktuacjami między nimi. Z własnego doświadczenia wiem, że podczas ćwiczenia utworu często spotykamy się ze zbyt wczesnym rozpoczynaniem crescendo. Dlatego kluczowe jest dla nas zastanowienie się, kiedy zacząć i jak długo utrzymywać długie crescendo lub diminuendo. Moim zdaniem, grając w duecie, pianiści powinni rozpocząć długie crescendo za flecistą i podążać za nim, a długie diminuendo przed flecistą, aby dać im wystarczająco dużo miejsca na własne diminuendo. Na przykład, w trzeciej części *Sonaty fletowej* Siergieja Prokofiewa, mm87-93 to 7-taktowe crescendo, podczas gdy flecista gra w niskim rejestrze z oznaczeniem dynamiki "mf" (patrz Ex..2.56). Pianiści powinni uważać na czas rozpoczęcia crescendo, unikać zbytniego dramatyzowania i upewnić się, że ich dźwięk nie przytłacza dźwięku flecisty.

### 4) Kierunek w muzyce

Tu kierunek odnosi się do rozwoju muzyki w kompozycji. Ważne jest, aby oba

instrumenty w duecie utrzymywały spójny kierunek muzyczny. Nawet jeśli nuty, rytm i długość trwania są zgodne z zapisem, muzyka będzie brzmiała nie płynnie i nieskoordynowanie, jeśli kierunek muzyczny każdego instrumentu będzie przeciwny. Oznaczenia dynamiczne, takie jak "crescendo", "decrescendo" i "akcent", odgrywają ważną rolę w utrzymaniu tego muzycznego kierunku. Kierunek frazy muzycznej dzieli się głównie na „idąc z” (decrescendo) i „iść do” (crescendo).<sup>71</sup> Gdy kierunek jest ustalony, wykonawcy muszą się zgodzić się, co do jego celu.

Na przykład w pierwszej części Sonaty fletowej Francisa Poulenca, mm1-7 (patrz Ex.2.72), przed septolą w takcie 4, melodia fletu stopniowo opada, a muzyka zaczyna się z oznaczeniem "p", więc jej kierunek to "idący z". Pianista musi ciągle kontrolować rękę, aby uniknąć niepotrzebnych akcentów. Druga fraza zaczyna się od septoli, a melodia fletu zaczyna się wznosić z oznaczeniem crescendo, osiągając "f" w mm5, a tonacja zmienia się również z ciemnej na jasną, więc kierunek muzyki zmienia się na "idący do". Wraz z pierwszą miarą taktu 7, kolor harmonii fortepianowej ciemnieje, a kierunek muzyki ponownie staje się "idącym z". Dlatego, grając bas albertiego, pianista powinien dopasować się do melodii fletu, aby stworzyć decrescendo i wzmocnić kierunek w muzyce.

Kiedy na partyturze nie ma oznaczeń dynamicznych, pianista może omówić formę fraz z flecistą, aby określić kierunek rozwoju muzyki. Na przykład, w pierwszej części *Sonata Festosa* od mm37-48 (patrz Ex.2.5), chociaż na początku oznaczono tylko "subito p", interpretacja następnych dziesięciu taktów tylko jako "p" jest niewystarczająca. Bazując na kierunku rozwoju melodii, w mm37-43, partia fletowa rozwija się ze wznoszącym się i opadającym ruchem, podczas gdy partia fortepianu jest wykonywana o oktawę wyżej. W mm43-46, melodie fletu i fortepianu

---

<sup>71</sup> Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, Translated by Chen Zhen. Central Conservatory of Music Press, 2015, 59.

są zsynchronizowane i stopniowo wznoszą się. Dlatego może być bardziej odpowiednie ustalenie kierunku pierwszej frazy jako "idącej z", aby uczynić melodykę bardziej liryczną, żalobną, z poczuciem westchnienia. W przypadku drugiej frazy używany jest kierunek "idący do", wraz z oznaczeniem tempa "animo accel", aby stopniowo zwiększyć ruch frazy, co sprawia, że wykonanie jest bardziej naturalne, a muzyka płynniejsza.

Oprócz oznaczeń dynamicznych, wykonawcy mogą również użyć funkcji harmoniczych do określenia kierunku muzyki dla koordynacji i jedności. Na przykład, gdy w utworze pojawia się progresja harmoniczna dominanta-tonika lub kadencja, akcent powinien zostać położony na akord dominujący, podczas gdy akord toniki powinien być grany lżej, co może rozluźnić napięcie harmoniczne i zgodzić się z regułami rozwoju harmonicznego. Jednakże czasami wielu wykonawców, w tym ja, pomijają to i nawet grają z zupełnie przeciwnymi dynamikami, co powoduje zamieszanie w logicznym rozwoju muzyki.

## **Pedał**

W dysertacji omówiono trzy duety z XX wieku, w których szalenie istotne jest użycie pedału sustainowego. Podczas gry na fortepianie we współpracy z fletem właściwe użycie pedałów może wydobyć ciekawsze dźwięki i lepszą interpretację dzieł.

### Pedał sustainowy

W przypadku Francisca Poulenc'a, (jednego z bohaterów tej pracy), pedalizacja jest główną cechą jego twórczości. Kompozytor powiedział kiedyś:

*"Now playing my music without pedal is the end of everything, and especially the*

*end of my music. Just as I can't imagine cooking without butter, I demand that pianists must use the pedal madly, fantastically, to distraction. It's the only way to get the real sound of my music*"<sup>72</sup>

A rada Poulenc'a dla wykonawców brzmi:

*"As for the use of pedals, that is the great secret behind my piano music (and often its true drama!) One can never use enough pedal, do you hear me! never enough! never enough! In a fast movement, I often rely on the pedal for the realization of a harmonic passage that could not be rendered completely in writing."*<sup>73</sup>

W Sonacie na flet i fortepian Francisa Poulenca, oznaczenia pedału są wskazane w wielu miejscach, takich jak "mettre beaucoup de pédale" (użyć dużo pedału) na początku pierwszej części, "Dans un halo de pédale" (w pedałowej aureoli<sup>74</sup>) w pierwszym takcie drugiej części i "sans pédale" (bez pedału) w takcie 34 pierwszej części.

W mm1-4 pierwszej części, należy właściwie wykonać "mettre beaucoup de pédale". Ciężkie i głębokie używanie pedału nie tylko sprawia, że szybkie szesnastki stają się nieczytelne, ale także powoduje nagromadzenie dźwięku. Pianista powinien więc ciągle lekko naciskać prawy pedał, aby uzyskać nieprzerwane nadtony, zwiększyć ciągłość dźwięku i uniknąć zbyt dużego zabarwienia harmonii. Ponadto, ponieważ flet jest instrumentem o wysokiej skali, pedał powinien być lekko naciśnięty w porównaniu do gry z instrumentami o niskiej lub średniej skali dźwięków i stopniowo podnoszony do końca frazy, zanim zostanie całkowicie

---

<sup>72</sup> Collected, introduced and annotated by Nicolas Southon, translated by Roger Nichols, *Francis Poulenc: Articles and Interviews Notes From the Heart*, Ashgate Publishing Company, 2013, 108. (Teraz granie mojej muzyki bez pedału jest końcem wszystkiego, a zwłaszcza końcem mojej muzyki. Tak jak nie wyobrażam sobie gotowania bez masła, tak wymagam, aby pianiści używali pedału szalenie, fantastycznie, do rozproszenia uwagi. To jedyny sposób na uzyskanie prawdziwego brzmienia mojej muzyki)

<sup>73</sup> Keith W. Daniel, p165 (Jeśli chodzi o użycie pedałów, to jest to wielka tajemnica mojej muzyki fortepianowej (i często jej prawdziwy dramat!). Nigdy nie można użyć wystarczającej ilości pedałów, słyszysz mnie! Nigdy nie wystarczy! Nigdy nie wystarczy! W szybkich częściach często polegam na pedale, aby zrealizować przejście harmoniczne, którego nie można w pełni oddać na piśmie.)

<sup>74</sup> przyp.tł - eng. halo pedal - niczym pół-pedał, częste i delikatne naciśnięcia, bardzo szybkie odpuszczanie

zwolniony.

Podczas wykonywania niektórych fragmentów, które wymagają "staccato", całkowite unikanie pedału może skutkować suchym dźwiękiem. Umiarkowane dodawanie prawego pedału (z płytkim i krótkim naciśnięciem) może pomóc w uzyskaniu bardziej zaokrąglonego brzmienia fortepianu, które lepiej zmiesza się z dźwiękiem fletu. Na przykład w *Sonacie na flet i fortepian* Siergieja Prokofiewa, w pierwszej części, mm15-18 (patrz Ex.2.31), krótkie uderzenie pedału na każdą miarę w mm15 i mm17 może pomóc podkreślić przedłużone nuty i nadać rozmach melodii wraz z fletem.

#### Miękki pedał

Użycie miękkiego pedału może wydobyć z fortepianu delikatniejszy, subtelniejszy dźwięk, dodając muzyce wyjątkowej jakości i pomagając w tworzeniu bardziej powściągliwych niuansów w ekspresji. Podczas gry z fletem, miękki pedał może pomóc zmniejszyć różnice w brzmieniu między dwoma instrumentami i pozwolić na bardziej elastyczne dostosowanie balansu dźwięku. W drugiej części *Sonaty fletowej* Francisca Poulenca, mm3-8, pianista gra z dynamiką "pp" jako akompaniament (patrz Ex.2.80). Po użyciu pedału 1/2 sustainowego pianista powinien również użyć miękkiego pedału. Służy to dwóm celom: po pierwsze, zrównoważeniu głośności między fortepianem a fletem w górnym rejestrze, a po drugie, stworzeniu bardziej mglistego tonu, przywołującego eteryczną cechę muzyki francuskiej.

Kolejnym przykładem może być koniec części drugiej *Sonata Festosa* (mm44-46) (patrz.Ex.2.17), pianista może użyć miękkiego pedału, aby stopniowo zmniejszać głośność i stworzyć wrażenie zanikania muzyki.

Ponadto podczas grania szybkich pasaży, zwłaszcza tych o lekkiej dynamice,



użycie miękkiego pedału może pomóc pianiście w kontrolowaniu dźwięku. Dzieje się tak dlatego, że szybki ruch palców pianisty może łatwo doprowadzić do tego, że dźwięk stanie się głośniejszy i jaśniejszy, co utrudnia kontrolowanie lekkiego dźwięku, takiego jak tworzy flet. Na przykład w pierwszej części sonaty fletowej Siergieja Prokofiewa, mm43-44, z dynamiką „p” i graniem szesnastek staccato (zob. Przykład 2.34), użycie miękkiego pedału może pomóc w stworzeniu ponurej atmosfery i zapobiec zbyt ciężkim nutom w niskim rejestrze, ułatwiając kontrast z "f" w partii fletu.

## Rozdział 5. Porównanie trzech prac

### 5.1 Cechy wspólne i cechy trzech kompozytorów

Jiang wenye, Siergiej Prokofiew i Francis Poulenc, to muzycy pochodzący z różnych krajów, w tym z Japonii, Chin, Rosji i Francji. W kolejnych sekcjach przedstawię rozwój polityczny i muzyczny regionów, w których mieszkali ci twórcy w tym okresie.

#### Japonia

Podczas I wojny światowej większość państw zachodnich była uwikłana w wojnę, a Japonia dążyła do poprawy swojego statusu na arenie międzynarodowej. *"W miarę jak wojna postępuje, jedność trzech krajów: Anglii, Francji i Rosji, stanie się silniejsza. Japonia powinna zjednoczyć się z tymi trzema krajami, aby ustanowić swoje interesy i moc na wschodzie"* - Shigeru Inoue<sup>75</sup>. Japonia wykorzystała chaos handlu stulecia w czasie wojny, aby rozwinąć swój przemysł i doświadczyć bezprecedensowego dobrobytu gospodarczego, gromadząc ogromne bogactwa. Kulturowo, od czasu Restauracji Meiji<sup>76</sup>, Japonia zaczęła dążyć do wszechstronnej westernizacji, naśladowując zachodnie malarstwo, muzykę, taniec, a nawet styl życia. W 1880 roku Amerykanin Luther Whiting Mason, na prośbę swojego ucznia Izawy Shuji (1851-1917), ówczesnego dyrektora Tokijskiej Szkoły Muzycznej, pomógł ustanowić system publicznego szkolnictwa muzycznego w Japonii, które było w stylu zachodnim. Ponadto w Japonii uczyli także niemieccy muzycy Franz Eckert (1852-1916) i Rudolf Diettrich (1889-1900), a także francuscy muzycy Charles

---

<sup>75</sup> Sun Xiuling, *A very short history of Japan*, Jinghua Publishing House, 2006, 174.

<sup>76</sup> przyp.tł. (jap. 明治維新 Meiji Ishin) – przełom w ustroju władzy, jaki się dokonał w Cesarstwie Japońskim w 1868 roku

Leroux (1884-1889) i Noel Peri (1899-1904).<sup>77</sup> *"Obcokrajowi wykonawcy, którzy nagrywali płyty, często występowali na żywo w Japonii z utworami nagranyymi na płytach. Po 1915 roku wielu rosyjskich muzyków, w tym Prokofiew, zatrzymało się w Japonii, przyczyniając się do wzrostu japońskiej muzyki."*<sup>78</sup> W wyniku tego przez kolejne dziesięciolecia japońska muzyka była silnie zdominowana przez kulturę i muzykę zachodnią, która była niezwykle popularna w Kraju Kwitnącej Wiśni. Większość japońskich kompozytorów również podążała za zachodnimi wzorcami.

## Chiny

Chiny, to starożytne państwo na wschodzie, które zmagало się z wielokrotnymi inwazjami po wejściu w XX wiek. *"Zachodnie idee polityczne, systemy ekonomiczne i militarną, w tym cywilizacja zachodnia, takie jak muzyka, weszły do Chin za pomocą siły. Miało to wpływ na tradycyjną kulturę Chin i doprowadziło do zderzenia i fuzji Wschodu i Zachodu"*.<sup>79</sup>

W tym czasie muzyka chińska pozostawała w tyle za muzyką zachodnią (europejską), korzystając z wciąż słabych podstaw teorii muzyki. Brakowało mistrzów, specjalizacji i dojrzałych systemów teoretycznych. W porównaniu z Japonią, reforma muzyki w Chinach rozpoczęła się później i postępowała wolniej. Reforma muzyki w Japonii otrzymała wsparcie rządu, podczas gdy dla Chin *"muzyka zachodnia została przekazana do Chin na trzy sposoby: przez misjonarzy, tworzenie wojskowych zespołów muzycznych i nauczanie piosenek dzieci w szkołach publicznych"*.<sup>80</sup> Wczesne lata 30. XX wieku to czas, gdy Chiny zaakceptowały oświecenie i wstępny rozwój muzyki zachodniej, a Japonia już wkroczyła w erę

---

<sup>77</sup> Kuo, Tzong-Kai, 34.

<sup>78</sup> Liu Jingzhi, 198.

<sup>79</sup> Ju Qihong, *A Hundred Years of Chinese Music History*, Hunan Fine Arts Publishing House, 2014, 9.

<sup>80</sup> Kuo, Tzong-Kai, 53.

nowoczesnej muzyki. W wyniku tego wśród społeczności chińskiej pojawił się slogan "Ucz się od Zachodu i Japonii". Grupa chińskich kompozytorów, którzy zdecydowali się studiować za granicą, wybrała Japonię (m.in. ojciec chińskiej muzyki profesjonalnej - Xiao Youmei, a także Li Shutong, Shen Xingong i Zeng Zhiwen).

W rezultacie edukacja muzyczna wraz z muzycznym myśleniem, jakie otrzymali chińscy muzycy w tym czasie, było już w pewnym sensie wtórnym modelem muzyki zachodniej. Ogólnie rzecz biorąc, w początkach XX wieku muzyka chińska była w fazie wczesnego rozwoju, a działającymi muzykami byli twórcy zachodni i chińscy, którzy studiowali w Japonii. Pod kierunkiem muzycznym Chiny przeszły przez kilka kierunków ideologicznych, takich jak "całkowita westernizacja", "narodowa istota" i "kompatybilność i współlistnienie".

Jiang Wenye mieszkał zarówno w Japonii, jak i w Chinach. Zwykle kompozytorzy mają szczególną więź z regionem, w którym się urodzili lub w którym mieszkają. Ze względu na skomplikowane doświadczenia osobiste Jianga Wenye, możemy dostrzec w jego twórczości wspaniałe połączenie i zderzenie jego tożsamości, tła kulturowego i innych elementów.

„Ludzie Marginalizowani” i „Marginalizowana kultura” w twórczości Jianga Wenye.

Jiang Wenye urodził się na Tajwanie i rozpoczął karierę muzyczną w Japonii. Środowisko japońskie dało mu możliwość nauki wiedzy o muzyce zachodniej, uczestniczenia w konkursach kompozytorskich i dołączenia do Japońskiego Stowarzyszenia Kompozytorów. Dzieła Jianga Wenye miały szansę zostać zaprezentowane w różnych krajach zachodnich, co zapewniło mu podstawę do

aktywności w japońskim przemyśle muzycznym jako osoby pochodzącej z Tajwanu. Jednak zawsze istniały "niewidzialne drzwi"<sup>81</sup> między Japonią a Jiangiem. Jest niczym marginalny człowiek, który nigdy nie zostanie całkowicie zaakceptowany przez japońskie środowisko muzyczne. Swoje pierwsze dzieło, *Formosa Dance*, skomponował w Japonii, a wówczas jego rodzinnym miastem była "miraż, ledwo widoczny w ciemnościach" w jego umyśle"<sup>82</sup> To dzieło można niemal uważać za portret tęsknoty Jianga Wenye za swoim rodzinnym miastem i wyraz jego zagubienia w obcym kraju i przywiązania do ojczyzny. Jednak nawet po tym, jak Jiang zdobył międzynarodowe nagrody za "Formosa Dance", japońskie media celowo ignorowały doniesienia i publikacje na ten temat. Ogólnie rzecz biorąc, ludzie czują się bardziej związani z własną tożsamością etniczną i kulturową. Niejapońska tożsamość Jianga jako osoby pochodzącej z byłej japońskiej kolonii ograniczała jego rozwój w japońskim przemyśle muzycznym.

Co więcej, można zauważyć kulturę marginalną u Jianga: *"Kultura marginalna odnosi się do sytuacji, kiedy osoba musi opuścić swoje miejsce urodzenia i przenieść się w inne miejsce z powodu przyczyn politycznych, ekonomicznych lub religijnych, ale jej związek z pierwotnym etnicznym i społeczno-kulturowym tłem nie zostaje zerwany. Choć przybyli w nowe miejsce, trudno dla nich całkowicie zaakceptować nową kulturę."*<sup>83</sup> Jiang, chociaż przeniósł się do Japonii, na zawsze zachował związek z rodzinnym miastem i miał silne przywiązanie do ludzi, rzeczy i kultury Chin.

Tożsamość Jiang jako "osoby marginalnej" i jego pochodzenie z "marginalnej kultury", doprowadziły do mieszania się jego języka muzycznego. Krytycy zauważyli, że jego wczesne dzieła *"posiadają cztery różne języki muzyczne: tajwański, japoński,*

---

<sup>81</sup> przyp.tł.( 隱形的門 "yixing de men" - niewidzialne drzwi) - sformułowanie często wykorzystywane w celu określenia następującej niewidzialnej bariery pomiędzy kimś/czymś.

<sup>82</sup> Liu Jingzhi, 181.

<sup>83</sup> Liu Jingzhi, 54.

*kontynentalno-chiński i międzynarodowy. Integruje te języki do punktu, w którym trudno jest rozróżnić, do którego języka należy każdy element.*"<sup>84</sup> Jego wczesne prace z chińskimi motywami zostały zainspirowane muzyką japońską, podczas gdy jego prace z japońskimi motywami zawierają elementy muzyki chińskiej. W rezultacie, jego muzyka jest postrzegana jako posiadająca smak chiński przez japońskich słuchaczy, a smak japoński przez chińskich słuchaczy. *Sonata Festosa*, która jest badana w tej pracy dyplomowej, jest mieszaniną chińskiego i japońskiego stylu muzycznego.

## Francja

*"In the 20th century, the major trends in music revolved around the development of two main branches: France and German-Austro-Hungarian. Most of the innovations and expansion of musical vocabulary occurred within this scope."*<sup>85</sup>

Po I wojnie światowej, chociaż wiele krajów pozostawało w pokoju, toczyły się w nich zmiany społeczne i polityczne spowodowane napiętą sytuacją międzynarodową, co skutkowało panującym względnym chaosem. Ustrój polityczny Francji pozostał niezmienny, co pozwoliło Paryżowi szybko odzyskać pozycję centrum świata i utrzymać ją przez dziesięciolecia. Dzięki przedstawieniu przez Dariusza Milhauda francuskiego Dnia Bastylia w 1919 roku można wyczuć dobrobyt i żywotność Paryża w tamtym czasie:

*"People crowded everywhere, on every book, every rooftop, and every balcony, and the crowd continued to flow in from all directions... Everything seemed to us to be filled with expectations for a new era of peace." "Parisian painters and sculptors*

---

<sup>84</sup> Liu Jingzhi, 185.

<sup>85</sup> P. S Hansen, *An Introduction to Twentieth Century Music*, Translated by Meng Xianfu, People's Music Publishing House, 1986, 83. (W XX wieku główne trendy w muzyce obracały się wokół rozwoju dwóch głównych gałęzi: francuskiej i niemiecko-austro-węgierskiej. Większość innowacji i ekspansji słownictwa muzycznego miała miejsce w tym zakresie.)

*reopened their studios, Stravinsky became a French citizen, and Nadia Boulanger began teaching neoclassicism to her first batch of students. Paris at the time attracted young artists from all over the world.*"<sup>86</sup>

W okresie międzywojennym, we Francji powstał neoklasycyzm, który stał się najbardziej reprezentatywnym trendem muzycznym w Europie XX wieku. Kompozytorzy tacy jak Eric Satie i "Les six" (Grupa Sześciu), demonstrowali ten trend w swoich dziełach. Erik Satie odrzucił impresjonizm i estetykę Ryszarda Wagnera, próbując oderwać się od wpływu Niemiec na francuską muzykę. Francis Poulenc, jako członek "Les six" i naśladowca Erica Satie i Jean Cocteau, większość życia spędził w Paryżu. Korzystając z politycznego i kulturalnego środowiska Francji, znajdował się w najbardziej liberalnym klimacie społecznym i muzycznym w porównaniu do Siergieja Prokofiewa i Jianga Wenye.

## Rosja

Na początku XX wieku, Rosja pozostawała w politycznym, militarnym i społecznym chaosie. Rewolucja październikowa w 1917 roku doprowadziła do zmiany struktury społecznej, a Włodzimierz Lenin doprowadził do obalenia rządu tymczasowego i utworzenia Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Wielu znanych muzyków opuściło kraj po utworzeniu nowego rządu, w tym Siergiej Prokofiew, który udał się do Stanów Zjednoczonych i wrócił do Związku Radzieckiego dopiero w późniejszych latach. W latach 20. rozwijały się dwie przeciwstawne organizacje muzyczne: "Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej" założone przez Nikołaja Rosławieca (1881-1944) w 1923 roku, które skupiało się na

---

<sup>86</sup> P.S.Hansen, 111. (Ludzie tłoczyli się wszędzie, na każdej książce, każdym dachu i każdym balkonie, a tłum wciąż napływał ze wszystkich stron... Wszystko wydawało nam się wypełnione oczekiwaniami na nową erę pokoju". "Paryscy malarze i rzeźbiarze ponownie otworzyli swoje pracownie, Strawiński został obywatelem Francji, a Nadia Boulanger zaczęła uczyć neoklasycyzmu swoją pierwszą grupę studentów. Paryż przyciągał wówczas młodych artystów z całego świata.)

“...innovation in composition techniques and urged Soviet composers to study the music of Alban Berg for its ‘vibrant vitality, soundness, clarity, and profound emotions’.”<sup>87</sup>

"Rosyjskie Stowarzyszenie Muzyki Proletariackiej", założone w 1924 roku, które przeciwstawiało się innowacjom i uważało, że muzyka powinna być prosta i prymitywna oraz zgodna z ideologią rządu. Te dwie frakcje toczyły długi bój, z którego ostatecznie zwycięsko wyszło Rosyjskie Stowarzyszenie Muzyki Proletariackiej. Pomimo znaczących zmian politycznych *“Music education in Russia continued during both the tsarist and Soviet periods, cultivating new generations of musicians.”*<sup>88</sup> Jednak odpowiedź na pytanie, czy kompozytorzy mieli wystarczającą wolność twórczą, pozostaje negatywna.

W latach trzydziestych XX wieku Józef Stalin przejął władzę w rządzie i traktował muzykę jako broń polityczną. Jego wizja artystyczna pokrywała się z ideami Rosyjskiego Związku Muzyki Proletariackiej, promującej sztukę "narodową w formie, socjalistyczną w treści".<sup>89</sup> Wraz z narastaniem władzy Stalina, coraz bardziej ograniczano wolność rosyjskich kompozytorów. W 1932 roku wydał "O rekonstrukcji organizacji literackich i artystycznych", który ustanowił rządowy "Związek Kompozytorów Radzieckich" w Moskwie, który zastąpił "Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej" i "Rosyjskie Stowarzyszenie Muzyki Proletariackiej". Rząd promował koncepcję "realizmu socjalistycznego", wymagając, aby muzyka była związana z problemami społecznymi i przynosiła korzyści społeczeństwu. Nowoczesnych artystów uważano za "formalistów" i byli poddani cenzurze. *"The state established regulations on the style of music, painting, and literature. Individualistic artists who*

---

<sup>87</sup> David Gutman, 173. (innowacje w technikach kompozytorskich i wzywał radzieckich kompozytorów do studiowania muzyki Albana Berga ze względu na jej "żywą witalność, dźwięczność, klarowność i głębokie emocje)

<sup>88</sup> P.S.Hansen, 84.

<sup>89</sup> <https://www.theartstory.org/movement/socialist-realism/>



*disobeyed these regulations were ousted, while those who complied received considerable rewards*"<sup>90</sup> Rząd sowiecki później nazwał formalizm "żdanowizmem" - Doktryną Żdanową, aby umocnić swoją kontrolę nad twórczością artystyczną. Na "Wojskowym Trybunale Muzycznym" w 1948 roku formalizm został skrytykowany przez rząd, a wczesne dzieła Siergieja Prokofiewa zostały zakazane. Pod wpływem propagandy rządowej, formalizm stał się przedmiotem publicznej krytyki. Jednak Siergiej Prokofiew prywatnie "criticized those who misunderstood formalism", mówiąc, że "the term was sometimes given to works that are not understood the first time".<sup>91</sup>

W skrócie, polityczne i muzyczne otoczenie miejsc, w których żyli trzej kompozytorzy, odegrało ważną rolę w ich twórczości. Jednak jak głosi przysłowie, *"an artist's intuition always transcends their political views."*<sup>92</sup>

"Stare" i "nowe", „konserwatywne" i „postępowe", „tradycyjne" i „nowoczesne" elementy w muzyce.

W XX wieku pojawienie się nowej muzyki było naturalnym wynikiem rozwoju muzyki w XIX wieku, a wpłynęły na to dwa światowe konflikty i postęp technologiczny. Kompozytorzy uważali, że muzyka musi być innowacyjna, co doprowadziło do powstania „nowoczesnej muzyki" z zwiększonym dysonansem i tendencją do rozwiązywania tonalności. Tradycyjna tonalna muzyka została zastąpiona przez systemy atonalne i dwunastotonowe co zainicjowało utworzenie nowego stylu.

---

<sup>90</sup> P.S.Hansen, 84. (Państwo ustanowiło przepisy dotyczące stylu muzyki, malarstwa i literatury. Indywidualistyczni artyści, którzy nie przestrzegali tych przepisów, byli usuwani, podczas gdy ci, którzy się do nich stosowali, otrzymywali znaczne nagrody)

<sup>91</sup> David Gutman, 230. (krytykował tych, którzy źle rozumieli formalizm termin ten był czasami nadawany dziełom, które nie są rozumiane za pierwszym razem)

<sup>92</sup> David Gutman, 232. (Intuicja artysty zawsze wykracza poza jego poglądy polityczne.)

## "Nowych technologii" i "Nowy dźwięk"

W XX wieku postęp technologiczny doprowadził do zróżnicowania muzyki w różnych aspektach. Rozwój technologii nagrywania od akustycznych lub mechanicznych do elektronicznych, ułatwił szybki rozwój i poszerzenie zakresu dystrybucji muzyki. Kompozytorzy próbowali łączyć różne dźwięki, aby uzyskać różne efekty dźwiękowe, np. używając nietypowej techniki klasterów, aby wyrazić abstrakcyjne obrazy muzyczne lub realistycznie naśladować dźwięki z życia codziennego. Po Antonie Webernie pojawiło się wiele nowych dźwięków, *"the new uses for common instruments, such as the use of tonguing on wind instruments and glissando on strings. These innovations in sound produced unfamiliar audio effects for the audience."*<sup>93</sup>

Kompozytorzy, tacy jak Erik Satie i Edgar Varese, bezpośrednio używali niekonwencjonalnych współbrzmień. Na przykład balet Erica Satiego *Parade* wykorzystuje maszynę do pisania, pistolet, syrenę. *Ionisation* Edgara Varese z 1933 roku używa zestawu instrumentów perkusyjnych, łańcuchów i gwizdków. Te innowacje dźwiękowe generowały niespotykane świeżości, łącząc się w nowy świat dźwięków.

## Nowy styl

W pierwszej połowie XX wieku, pod wpływem wojen i polityki, muzyka uległa zróżnicowaniu w różnych krajach i regionach. Na Zachodzie panowały różne style muzyczne, w tym neoklasycyzm, ekspresjonizm, nacjonalizm, atonalność i muzyka

---

<sup>93</sup> Claude V. Palisca and Donald J. Grout, *A History of Western Music* (Sixth Edition), Translated by Yu Zhigang, People's Music Publishing House, 2010, 620. (nowe zastosowania popularnych instrumentów, takie jak tonguing na instrumentach dętych i glissando na smyczkach. Te innowacje dźwiękowe stworzyły nieznane publiczności efekty dźwiękowe)

dwunastotonowa. Spośród nich, atonalność i muzyka dwunastotonowa uważane były za najmodniejsze i najbardziej wyjątkowe formy, które nie pojawiły się wcześniej.

*"In 1908, Schoenberg had already abandoned the traditional tonal system based on a center tone, but there existed a gap between this "new music" and audience reaction."*<sup>94</sup>

Różne kraje próbowały znaleźć formę muzyczną, która była bliższa publiczności i bardziej zgodna z muzyką współczesną. W Związku Radzieckim rozwinęła się "Muzyka proletariacka" , a w Niemczech "muzyka użytkowa". Jednak Siergiej Prokofiew i Francis Poulenc odmówili dołączenia do grona "nowej" atonalnej muzyki. Było to zarówno wynikiem wpływu środowiska, jak i osobistych preferencji. Prokofiew powiedział kiedyś: *"I have long had a passion for tonal music, and when I realized that building the musical edifice on the tonic is building on a solid foundation, whereas building on the atonal music is like building in a desert. In addition, tonal music has more possibilities than atonal music."*<sup>95</sup> Siergiej Prokofiew bardziej interesował się klasyczną formą i melodiami o bogatych możliwościach.

Francis Poulenc również nalegał na tonalną muzykę. Niektóre dzieła Prokofiewa i Poulenc'a są zgodne z estetyką innego popularnego trendu w XX wieku - neoklasycyzmu. *Symfonia nr 1 Prokofiewa "Klasyczna"* jest reprezentatywnym dziełem neoklasycyzmu, a Poulenc uważany jest za reprezentatywną postać francuskiego neoklasycyzmu.<sup>96</sup> Z tego punktu widzenia, dwóch kompozytorów jest

---

<sup>94</sup> Claude V. Palisca and Donald J. Grout , 543. (W 1908 roku Schoenberg porzucił już tradycyjny system tonalny oparty na tonie centralnym, ale istniała przepaść między tą "nową muzyką" a reakcją publiczności.)

<sup>95</sup> Sergey Prokofiev, et al., *Silent like a Song: Prokofiev's Selected Works, Memoirs, and Criticism*, edited and translated by Xu Yuechu and Sun Youlan, Culture and Art Publishing House, 1997, 26-27. (Od dawna pasjonowałem się muzyką tonalną i kiedy zdałem sobie sprawę, że budowanie gmachu muzycznego na tonice jest budowaniem na solidnym fundamencie, podczas gdy budowanie na muzyce atonalnej jest jak budowanie na pustyni. Ponadto muzyka tonalna ma więcej możliwości niż atonalna)

<sup>96</sup> Neoclassicism advocates a return to the classical, baroque period of music stylist. The music has the characteristics of simple, humor, lightness, lyrical melody

podobnych. Nie doceniają oni "nowego" trendu w XX-wiecznej muzyce zachodniej, zwłaszcza atonalności reprezentowanej przez Schoenberga. Wolą wyrażać siebie poprzez tak zwane "stare" lub stosunkowo klasyczne formy muzyki. Poulenc w jednym z wywiadów wyraża swoje zdanie na temat przyszłego kierunku muzyki, twierdząc, że w sztuce nie ma czegoś takiego jak "bardziej zaawansowane" czy "bardziej postępowe". Uważał, że "postęp" może opisywać materiał, ale nie muzykę.

*"That our wind instruments are more agile than in Beethoven's time, that our chromatic timpani are better in tune than Wagner's, that much is obvious. But I don't think Ravel or Strauss are better orchestrators than Mozart or Weber. The situation's different, that's all!"<sup>97</sup>*

Każdy wielki muzyk stara się stworzyć swój indywidualny styl. Proste naśladownictwo zostanie zapomniane, a Francis Poulenc docenia podejście "bycia sobą" w muzyce. Nawet wyrażał swoje zdanie na temat innego kompozytora, Prokofiewa:

*"Prokofiev was too completely indifferent to any music but his own to listen to other people's", "...never bothered about topicality."<sup>98</sup>*

Uważał, że *"Composers using 'new materials' were akin to 'calculators' or 'technicians,' and claimed that their method of composition would never have suited his nature."<sup>99</sup>* Byłby nawet szczęśliwy, gdyby krytykowano go za niestosowanie nowych materiałów muzycznych.

W porównaniu z dwoma zachodnimi kompozytorami, znaczenia "nowego i

---

<sup>97</sup> Neoclassicism advocates a return to the classical, baroque period of music stylist. The music has the characteristics of simple, humor, lightness, lyrical melody (To, że nasze instrumenty dęte są bardziej zwinne niż w czasach Beethovena, że nasze chromatyczne kotły są lepiej nastrojone niż Wagnerowskie, to oczywiste. Ale nie sądzę, by Ravel czy Strauss byli lepszymi orkiestrami niż Mozart czy Weber. Sytuacja jest inna, to wszystko!)

<sup>98</sup> Collected, introduced and annotated by Nicolas Southon, translated by Roger Nichols, *Francis Poulenc: Articles and Interviews Notes From the Heart*, Ashgate Publishing Company, 2013, 281. (Prokofiew był zbyt obojętny na jakąkolwiek muzykę poza własną, by słuchać cudzej", "...nigdy nie przejmował się aktualnością.)

<sup>99</sup> Juliet E. Levy, "I shan't ever play down these influence" : Poulenc's neoclassism as musical legacy , University of Denver, 2021, 31 (Kompozytorzy używający "nowych materiałów" byli podobni do "kalkulatorów" lub "techników" i twierdził, że ich metoda komponowania nigdy nie pasowałaby do jego natury.)

starego" oraz "postępowego i konserwatywnego" w muzyce były dla Jianga, wschodniego muzyka - inne. W tym czasie wschodni kompozytorzy byli wciąż stosunkowo nieznanymi z muzyką zachodnią, która nie opierała się na wschodniej kulturze narodowej. Dlatego muzyka zachodnia reprezentowała dla nich "nowość" i "przyszłość", oznaczając nowość stylu i wiarę, że muzyka zachodnia była bardziej nowoczesna, naukowa i wyższa. Nawet klasyczne formy muzyczne z okresu klasycznego, które nie były uważane za "nowe" przez Poulenca i Prokofiewa, były uważane za "nowe" przez wschodnich kompozytorów. Wschodnia perspektywa na "nowe" była więc zupełnie inna niż zachodnia i europejska.

W XX wieku Jiang Wenye przez krótki czas mieszkał w Japonii, która była krajem wschodnioazjatyckim najbliższym modelowi zachodniemu. Muzyka zachodnia, zwłaszcza nowoczesna, miała dla niego wielkie znaczenie. Wówczas japońscy i chińscy kompozytorzy rozwijali świadomość nowoczesności w swojej muzyce. *“Jego [odnosząc się do muzyki Jianga] dzieła przeszły przez proces od obiektywności do subiektywności, od formy do ekspresji, a od zwyczajów do kultury, rozwijając się z płycizny na głębszy poziom.”*<sup>100</sup>

*“Od samego początku jego twórczość wykraczała poza wpływ europejskiej muzyki klasycznej i romantycznej, bezpośrednio czerpiąc inspiracje i techniki z nowoczesnych szkół muzycznych, takich jak Bartóka i Les Six we Francji.”*<sup>101</sup>

Jego dzieła opierają się głównie na tradycyjnych formach, jednak był bardziej zafascynowany twórczością znanych kompozytorów innych stylów, jak Debussy'ego, Strawińskiego i Bartóka, „szczególnie ten ostatni, którego muzyka z nowym stylem narodowym miała na niego bardziej oczywisty wpływ”.<sup>102</sup>

Na przykład jego kolekcja *Seiban Songs No.2* została doceniona przez Alexandra

---

<sup>100</sup> Liu Jingzhi, 162

<sup>101</sup> Liu Jingzhi, 170

<sup>102</sup> Liu Jingzhi, 146

Tcherepnina, który uznał, że ma ona nowatorski styl muzyczny. Po 1940 r. styl muzyczny Jianga przesunął się w stronę tradycyjnej muzyki chińskiej, a jego kompozycja orkiestrowa *Confucian Temple Rites* „oznaczała przemianę Jiang'a z nowoczesnego kompozytora z Zachodu lub Japonii, w prawdziwie nowoczesnego chińskiego kompozytora”.<sup>103</sup> Moim zdaniem brak eksploracji w atonalności i systemie 12-tonowym w XX-wiecznej muzyce zachodniej, może nie wynikać z całkowitego braku zainteresowania, jak u Siergieja Prokofiewa czy Igora Strawieńskiego, ale z ograniczonej dostępności tych możliwości. Jako wschodni kompozytor, język muzyki zachodniej był dla niego obcy, a otoczenie, w którym żył, nie było w stanie zaakceptować tego rodzaju muzyki. Ponadto jako niewykwalifikowany kompozytor, muzyka awangardowa mogła wykraczać poza jego możliwości.

Nie ważne, czy chodzi o „nowe i stare” czy „postępowe i konserwatywne”, jak wcześniej zauważył Francis Poulenc, kompozytorzy nie czują się zawstydzeni ani nie modne, nie korzystając z najpopularniejszych form muzycznych swojego czasu. Dążą do osobistej innowacji z różnych punktów widzenia na podstawie „starego” fundamentu.

Siergiej Prokofiev uważał, że kompozytor nie powinien popadać w samozadowolenie, lecz jego muzyka powinna zawierać nowe elementy, nie tracąc swojej prostoty, w przeciwnym razie nie poruszy słuchacza. Na przykład, jego mechaniczny rytm i ostre harmonie wprowadzają nowoczesność do tradycji, podczas gdy pierwszy śpiewnik chiński Jianga, „The Book of Psalms”, stworzony z wykorzystaniem chińskich melodii ludowych, był eksploracją jego własnego stylu. Dlatego ocena jakości pracy nie powinna opierać się na dychotomii "nowe i stare" lub

---

<sup>103</sup> Liu Jingzhi, 150

"postępowe i konserwatywne", ponieważ nie reprezentują one intuicyjnych uczuć ludzi wobec muzyki. Co zawsze powinno być cenione, to praca sama w sobie i jej istota.

### Stosunek trzech kompozytorów do tradycji

Jiang Wenye: Jiang był entuzjastą chińskiej muzyki tradycyjnej i łączył elementy chińskiej muzyki ludowej ze współczesnymi technikami kompozytorskimi europejskiego stylu. Jednak jego nacjonalizm nie polegał jedynie na bezpośrednim wykorzystaniu chińskich melodii ludowych, co było powszechne wśród innych chińskich kompozytorów tamtych czasów. Jiang łączył elementy folkloru i chińskiej harmonii narodowej z nowoczesnymi europejskimi technikami kompozytorskimi, dodając abstrakcyjną jakość, aby stworzyć swój własny, unikalny język muzyczny. Takie podejście było zgodne z filozofią Tcherpnina, że *"young Chinese composers should directly adopt 20th-century Western modern music techniques to compose new music in the East."*<sup>104</sup> W ciągu kolejnych 20 lat Jiang stworzył wiele dzieł z chińskimi elementami. Kompozytor japoński Fumio Hayasaka (1914-1955) chwalił twórczość Jiang'a, uważając, że:

*"Pięć szkiców" i "Bagatelle" Jiang Wenye demonstrują nowy styl, który łączy wschodnie skale z nowoczesnymi technikami. Chociaż materiał Jiang'a jest zainspirowany neoklasycyzmem i ekspresjonizmem, to powierzchniowa dynamika jego muzyki ujawnia radosny i etniczny muzyczny świat, który uosabia ducha chińskiej muzyki ludowej.*<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Jin LianHua, "The Overview of Jiang Wenye's Piano Music Creation (1934-1937)", Northeast Normal University, 2019, 11. (Młodzi chińscy kompozytorzy powinni bezpośrednio zaadoptować zachodnie techniki muzyki nowoczesnej XX wieku do komponowania nowej muzyki na Wschodzie.)

<sup>105</sup> Jin LianHua, 40.

Siergiej Prokofiew: Po 1936 roku Prokofiew powrócił do rewolucyjnej Rosji, *"But as has been often argued, was no "revolutionary," even in art. Rather he sought to extend tradition into modernity or bring modernity into tradition, with invention, wit, and even sarcasm. It was not difficult for him to accept both populism and nationalism as the Soviet artist's ideological imperative"*<sup>106</sup> Sokhor uważał, że *"Prokofiev's "tradition" was "the strongest in contemporary creative activity."*<sup>107</sup>

Francis Poulenc: Poulenc miał pozytywne nastawienie do tradycji, czczył kompozytorów przeszłości, z których czerpał inspirację. Wierzył, że *"He wouldn't recognize any musician as a true artist if he doesn't understand Mozart and Schubert."* Fulcher said, *"For Poulenc...the past was not a foreign object to appropriate, or a challenging technical construct, but rather a part of his own identity."*<sup>108</sup> Dlatego poświęcił się neoklasycyzmowi, który cechuje powrót do tradycji. Wiele jego prac ma tradycyjny styl, ale z nowoczesną harmonią.

#### Nacjonalizm w muzyce trzech kompozytorów

W muzyce nacjonalistycznej XX wieku *"Kompozytorzy byli ściśle związani z polityką lub kulturą własnego narodu i próbowali uwolnić się od obcej dominacji. Chociaż wykazywali także pewien patriotyzm, w porównaniu z XIX wiekiem ich idee*

---

<sup>106</sup> Simon Morrison (ed) , *Sergey Prokofiev and His World*, Princeton University Press, 533. (Ale jak często argumentowano, nie był "rewolucjonistą", nawet w sztuce. Starał się raczej rozszerzyć tradycję na nowoczesność lub wprowadzić nowoczesność do tradycji, z inwencją, dowcipem, a nawet sarkazmem. Nie było mu trudno zaakceptować zarówno populizm, jak i nacjonalizm jako ideologiczny imperatyw radzieckiego artysty)

<sup>107</sup> Simon Morrison (ed) , *Sergey Prokofiev and His World*, Princeton University Press, 541. ("Tradycja" Prokofiewa była najsilniejszą we współczesnej twórczości.)

<sup>108</sup> Juliet E. Levy, "I shan't ever play down these influence: Poulenc's neoclassism as musical legacy", University of Denver, 2021, 41. (Nie uznałby żadnego muzyka za prawdziwego artystę, gdyby nie rozumiał Mozarta i Schuberta". Fulcher powiedział: "Dla Poulenca (...) przeszłość nie była obcym obiektem do przywłaszczenia, ani trudną konstrukcją techniczną, ale raczej częścią jego własnej tożsamości.)



*były mniej głębokie, a większe zainteresowanie mieli samą muzyką ludową*".<sup>109</sup>

Nacjonalizm i elementy narodowe nie są synonimami. Dlatego Jiang Wenye, Siergiej Prokofiew i Francis Poulenc nie mogą być zaliczeni do kompozytorów nacjonalistycznych (w oparciu o ścisłą jego definicję). Czy jednak ich dzieła mogą pozbawione być narodowych elementów, samowiedzy, ducha narodowego i myśli patriotycznych? Odpowiedź jest negatywna.

Jiang Wenye: Jiang w swoich wczesnych dziełach nie wykazywał wielu cech nacjonalizmu i dopiero w późniejszych utworach zaczął przechodzić na ten styl pod wpływem Tcherepnina. Tcherepnin wywarł pewien wpływ na kompozytorów z Chin i Japonii. Doradzał japońskim kompozytorom, aby słuchali japońskiej muzyki ludowej w Hakone, zamiast studiować za granicą i sugerował, że *"Pentatonika jest najbardziej reprezentatywnym elementem chińskiej muzyki narodowej dla chińskich kompozytorów"*.<sup>110</sup> Jako student Alexandra Tcherepnina, Jiang Wenye był pod jego wielkim wpływem, a jego głębokie zainteresowanie chińską kulturą i cywilizacją doprowadziło go do stopniowego zwrócenia się ku nacjonalizmowi po 1935 roku. Innym kompozytorem, który zainspirował zainteresowanie Jiang nacjonalizmem, był reprezentant Nowego Nacjonalizmu, węgierski kompozytor Béla Bartók, który dokonał znaczących osiągnięć w kolekcjonowaniu węgierskiej muzyki ludowej i łączeniu muzyki zachodniej z muzyką ludową Europy Wschodniej. To dało Jiangowi inspirację, i zaczął myśleć, jak zastosować muzykę ludową w swoich utworach, podobnie jak Bartók.

Siergiej Prokofiew: W swoim podejściu artystycznym "Prokofiew had a strong

---

<sup>109</sup> Zhong Zilin, *Western Music in the 20th Century*. Central University for Nationalities Press, 2006, 86.

<sup>110</sup> Jin LianHua, 11

sense of pride in belonging to Russian culture, which was reflected in his artistic views. He looked down on some Russian musicians who admired the "French style" at that time."<sup>111</sup>

Jego prace mają nacjonalistyczny styl i zawierają utwory inspirowane rosyjską literaturą klasyczną, a także muzyczne obrazy z rosyjskich gatunków. Jednak dzieła Prokofiewa nie są czysto nacjonalistyczne. Jego późniejsze prace mogą bardziej skłaniać się w stronę patriotyzmu, takie jak jego kantata "Aleksander Newski", która zdobyła Nagrodę Stalina i ma oczywiste elementy patriotyczne. O swojej operze *Wojna i Pokój* "The sound full of the mass scenes, which bear the valor, faithfulness, and patriotism of the Russian people."<sup>112</sup> W liście do Chrennikowa, Prokofiew napisał "In my opera I tried to be as melodic as I could, tried to make the melodies as comprehensible as possible. In representing my characters I was primarily concerned with disclosing Soviet man's internal world, his love for the Motherland, and Soviet patriotism."<sup>113</sup>

Jeśli chodzi o nacjonalizm, "The apparatchiks wanted triumphant programmatic music with grandiloquent titles, art that was socialist in form and nationalist in content, and works saturated with Party themes (partynost') and popular nationalism (narodnost') of use to the Communist regime."<sup>114</sup> Jest oczywiste, że w okresie Stalina nacjonalizm był definiowany w kontekście partii i propagandy. Chociaż nacjonalizm,

---

<sup>111</sup> Sergey Prokofiev, et al., *Silent like a Song: Prokofiev's Selected Works, Memoirs, and Criticism*, edited and translated by Xu Yuechu and Sun Youlan, Culture and Art Publishing House, 1997, 282. (Prokofiew miał silne poczucie dumy z przynależności do kultury rosyjskiej, co znalazło odzwierciedlenie w jego poglądach artystycznych. Patrzył z góry na niektórych rosyjskich muzyków, którzy podziwiali "francuski styl" w tamtym czasie.)

<sup>112</sup> Simon Morrison, *The People's Artist Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, 2008, 256. (Dźwięk pełen scen masowych, które niosą męstwo, wierność i patriotyzm narodu rosyjskiego)

<sup>113</sup> Simon Morrison, *The People's Artist Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, 2008, 333. (W mojej operze starałem się być jak najbardziej melodyjny, starałem się, aby melodie były jak najbardziej zrozumiałe. W przedstawieniu moich bohaterów chodziło mi przede wszystkim o ukazanie wewnętrznego świata człowieka radzieckiego, jego miłości do Ojczyzny i radzieckiego patriotyzmu.)

<sup>114</sup> Simon Morrison (ed), *Sergey Prokofiev and His World*, Princeton University Press, 308. (Aparatczycy chcieli triumfalnej muzyki programowej z wielkimi tytułami, sztuki, która była socjalistyczna w formie i nacjonalistyczna w treści, a także dzieł nasyconych tematami partyjnymi (partynost') i popularnym nacjonalizmem (narodnost') przydatnych dla reżimu komunistycznego.)

który wynika spontanicznie, jest godny uznania, to kiedy staje się polityką, zwłaszcza obowiązkową, niezaprzeczalnie ogranicza wolność artystyczną.

Francis Poulenc: Po I wojnie światowej muzyka we Francji zaczęła się coraz bardziej polityzować, ponieważ kompozytorzy starali się tworzyć muzykę, na którą nie miał wpływu naród Niemiecki, i kwestionowali, jaki rodzaj muzyki może reprezentować francuską muzykę. Jako Francuz, Poulenc faworyzował dzieła, które wyrażały francuski temperament: *"wdzięk, elegancję, humor, lekkość dotyku i poczucie proporcji"*.<sup>115</sup> Miał nadzieję, że francuska muzyka będzie *"zdrowa, klarowna i solidna"*.<sup>116</sup> Francja, jako kraj o silnym charakterze muzycznym, stanowiła pokarm dla kompozycji Francisca Poulenca i wpłynęła na jego kierunek artystyczny. Na przykład jego utwory na zespół kameralny są charakterystyczne, zwłaszcza jego kompozycje na instrumenty dęte w późniejszym okresie pokazały jego preferencje dla tych instrumentów, co było związane z wysokiej jakości nauczaniem instrumentów dętych we francuskich szkołach muzycznych. Dodatkowo, kultura i estetyka paryska również wpłynęła na Poulenc'a. Na przykład, w jego dziele *L'Embarquement pour Cythere* (1951) i *15 Improvisation* (1959), można odczuć *"Poulenc's desire to convey his love of workingclass, common Paris to the listeners to reflect this Parisian atmosphere"*<sup>117</sup> Okazjonalnie dodawał elementy nacjonalizmu do swoich prac: *"I start from the principle that every French composer has a little of Massenet in his heart, just as every Italian keeps a small bit of Verdi or Puccini"*

---

<sup>115</sup> Roger Nichols, *Poulenc: A Biography*. Yale University Press. 2020. 15.

<sup>116</sup> Juliet E. Levy, "I shan't ever play down these influence": Poulenc's neoclassicism as musical legacy, University of Denver, 2021, 45.

<sup>117</sup> Charlene St-Aubin, "Francis Poulenc, Nostalgia and Parisian popular culture," D.M.A, University of Toronto, 2008, 237. (Pragnienie Poulenca, aby przekazać słuchaczom swoją miłość do robotniczego, zwykłego Paryża, aby odzwierciedlić tę paryską atmosferę)

*within him.*"<sup>118</sup>

W okresie międzywojennym Francis Poulenc brał udział we wzroście patriotyzmu. Nie interesował się polityką, a bardziej troszczył się o sztukę i muzykę Paryża niż o nacjonalizm. Poulenc "*nienawidził nacjonalizmu Croix-de-feu.*"<sup>119</sup> Dlatego działania i poglądy Poulenc'a są bardziej związane z patriotyzmem niż z nacjonalizmem.

---

<sup>118</sup> Juliet E. Levy, 40. (Wychodzę z założenia, że każdy francuski kompozytor ma w sobie trochę z Masseneta, tak jak każdy Włoch ma w sobie trochę z Verdiego czy Pucciniego.)

<sup>119</sup> Collected, introduced and annotated by Nicolas Southon, translated by Roger Nichols, *Francis Poulenc: Articles and Interviews Notes From the Heart*, Ashgate Publishing Company, 2013, 4.

## 5.2 Porównanie trzech dzieł

Ta rozprawa doktorska bada trzy utwory na flet i fortepian z XX wieku, porównując je pod kilkoma względami (w kolejności malejącej podobieństwa).

O tytule "Sonata"

Wszystkie trzy utwory noszące tytuł "Sonata". *"The sonata is both a genre, originating in the seventeenth century, and a form, crystallized in the latter half of the eighteenth. In the twentieth century, particularly in the hands of the so-called neoclassicists, the sonata has enjoyed a remarkable renaissance"*<sup>120</sup> Przed okresem romantyzmu, kompozytorzy sięgali do epok baroku i klasycyzmu, używając nowoczesnego języka muzycznego, by stworzyć sonaty (lub podobne do sonat dzieła) inspirowane tymi wcześniejszymi epokami.

Obie sonaty Prokofiewa i Poulenc'a są klasyfikowane jako "Nowoczesna Sonata Klasyczna" w ramach "Nowoczesnej Sonaty". "Nowoczesna Sonata" to jeden z trzech typów sonat w XX wieku.<sup>121</sup> Na podstawie analizy formy w rozdziale 2 można stwierdzić, że wszystkie trzy dzieła posiadają cechy sonat z późnego XVIII wieku i wykazują cechy formy klasycznej.

*Sonata Festosa* Jiang'a Wenye, choć o tytule sonaty, nie korzysta ani z formy sonatowej, ani rozszerzonych technik przetworzeniowych, typowych dla formy sonatowej. Trzy części obracają się wokół krótkich motywów tematycznych, które powtarzają się, rozwijają i ulegają przetworzeniu, z melodią pojawiającą się w różnych tonacjach i rejestrach, nie powracając jednak do ich pierwotnej tonacji.

---

<sup>120</sup> James MaCalla, *Twentieth-century Chamber Music*, Routledge, 2003, 142. (Sonata jest zarówno gatunkiem, pochodzącym z XVII wieku, jak i formą, skryształizowaną w drugiej połowie XVIII wieku. W XX wieku, szczególnie w rękach tak zwanych neoklasyków, sonata przeżyła niezwykle renesans)

<sup>121</sup> "Modern sonata" includes : the modern "Baroque" sonata (e.g., Bartók's Sonata for Solo Violin of 1944), the modern "Classical" sonata (e.g. Prokofiev, Ravel, and Stravinsky), and the "modern" sonata (e.g. Debussy, Bartók, Poulenc, and Carter. The theory come from *Twentieth-century chamber music*, **second page of Preface**.

Krytycy skomentowali formę sonaty Jiang'a Wenye,

*"Jiang skupił się na pisaniu kilku dużych sonat, ale te prace posiadają tylko zewnętrzną strukturę sonaty, a pod względem muzycznym brakuje im ściślejszej struktury i wewnętrznych konfliktów, które charakteryzują formę sonatową. Zamiast tego czasami mają język muzyczny zbliżony do bagatel, z luźną i swobodną formą, wieloma improwizowanymi "wtrąceniami", a nawet fizyczne pisanie ma elementy bagatelowych fragmentów składanych razem."*<sup>122</sup>

Dlatego, mimo że wszystkie trzy utwory noszą tytuł "Sonata", *Sonata Festosa* i dwa utwory - Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca mają różne rdzenie.

#### Liczne zmiany metrum

Jiang Wenye zastosował różnorodne metra w tej kompozycji, aby stworzyć rytmiczną różnorodność i elastyczność między lirycznymi i żywymi stylami. Zmiany metrum pojawiają się głównie w pierwszej i trzeciej części. Na przykład w taktach 96-113 części pierwszej, metrum zmienia się sześć razy między 3/4 a 2/4, a w taktach 147-177 części trzeciej, między 3/8 a 2/4. Te częste zmiany rytmu tworzą nieregularne frazy i podkreślają muzyczną różnorodność.

Siergiej Prokofiev używa zmiany rytmu, aby ściślej połączyć frazy, pozwalając tematowi pojawiać się w różnych miejscach i pogłębiając pamięć słuchacza. Zmiany metrum pojawiają się w taktach 31-32 pierwszej części, taktach 37-39 i różnych innych sekcjach czwartej części. Na przykład w taktach 161-163 czwartej części metrum pierwszego tematu zmienia się na 2/4, a następnie wraca do 4/4, gdy fortepian przejmuje melodię w takcie 163.

---

<sup>122</sup> Liu Jingzhi, 151.

Francis Poulenc uniknął pełnego powtarzania głównego motywu, poprzez zmianę metrum. Na przykład w drugiej części, w mm11-17, metrum zmienia się z 2/4 na 4/4 do 3/4 w taktach 14, 15 i 17. Dzięki tej zmianie metrum motywu, wcześniej przedstawiany przez 8 taktów (mm. 3-10), zostaje skrócony do 7 taktów. W mm55-63 metrum zmienia się 4 razy. Z kolei w mm71-98 pierwszej części zmienia się 10 razy, z 3/4 jako głównym metrum i naprzemiennie okazjonalnym 2/4 i 4/4.

### Nieregularna akcentacja

Nietypowe pozycje akcentów często wprowadzają zmiany rytmiczne i świeżość do muzyki.

Jiang Wenye: w trzeciej części, mm107-108 i mm113-114, partia fortepianu jest synkopowana, ale akcentowana jest pierwsza, a nie oczekiwana druga nuta, co wpasowuje się w partię fletu, gdzie pierwsza nuta jest mocna w metrum trójdzielnym, co tworzy silny efekt rytmiczny (patrz Ex.3.6).

Czwarta część w kompozycji Siergieja Prokofiewa, mm87-92, w metrum 2/4 z głosem fletu, który składa się głównie z ćwierćnuty i ósemki. Siergiej Prokofiew umieszcza akcent na drugą miarę lub na koniec frazy, odbiegając od typowego lokowania ich na pierwszej mierze, nadając muzyce humorystyczny wydźwięk ( patrz Ex.2.66).

W dziele Francisa Poulenca przed mm14 trzeciej części, fortepian akcentuje pierwszą miarę każdego taktu, tworząc silne wrażenie metrum 2/4. Jednakże w mm14-16 akcenty przesuwają się dzięki zastosowaniu ósemek i znaków akcentowanych, tworząc poczucie rytmicznego przemieszczenia, by następnie powrócić do akcentu pierwszej miary w mm17. (patrz Ex.3.33)

## Ornamentacja

Jiang Wenye: W tradycyjnej muzyce krajów Azji Wschodniej, takiej jak japońska enka i chińska opera Huangmei, często występuje różnorodna ornamentacja - cecha muzyczna, którą można znaleźć także w europejskiej muzyce cygańskiej i hiszpańskiej. *"Chińskie melodie często posiadają charakterystyczne 'Jia Hua' (jak ornament). Czasem kompozytorzy piszą tylko podstawowe nuty, a wykonawcy improwizują 'Jia Hua' na podstawie swoich umiejętności i uczuć, zmieniając ozdobienia w muzyce. Innym razem kompozytor bezpośrednio oznacza ozdobienia na partyturze, aby stworzyć efekt ornamentu."*<sup>123</sup> W *Sonata Festosa* ornamentacja odbywa się głównie za pomocą appoggiatury i trylu, które pojawiają się w pierwszej i trzeciej części.

"Appoggiatura" to rodzaj ornamentu w muzyce, który jest podobny do dźwięku produkowanego przez technikę "lun" na chińskim instrumencie Guzheng.<sup>124</sup> Tego rodzaju ozdobnik jest powszechny także w innych dziełach Jiang'a Wenye. Partia fortepianowa zawiera appoggiaturę na pierwszym takcie każdego taktu, wzbogacając dźwięk muzyki. Na przykład w pierwszej części *Sonata Festosa*, w taktach 73-81, appoggiatura znajduje się na tej samej wysokości co następna nuta oktawa, tworząc jednolity dźwięk (patrz Ex.2.7).

Tryl jest często używany w utworach Jianga, jako imitacja chińskich dźwięków gongu i bębna. Jego gęsty efekt gry jest podobny do zwartego efektu wytwarzanego przez uderzanie w mały gong. Nadaje się do niektórych żywych i energicznych sekcji. Na przykład w trzeciej części, mm143-146, długi tryl w partii fortepianu jest połączony z szesnastkowymi nutami w partii fletu, brzmiąc jak połączenie gongów i

<sup>123</sup> Liu Jingzhi, 55

<sup>124</sup> "lun" (techniczne) oznacza używanie różnych palców, szarpających tę samą strunę na zewnątrz ciała



bębnow z silnym poczuciem rytmu, przedstawiając namiętą atmosferę.

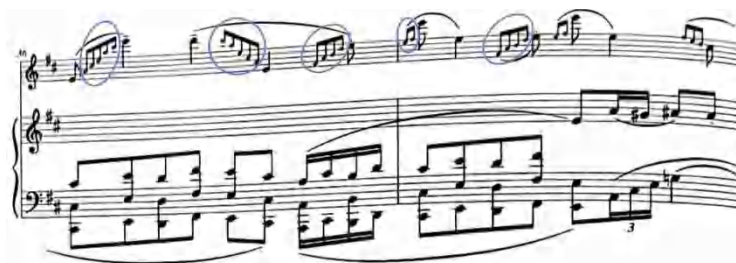
(patrz Ex.2.22).

Siergiej Prokofiev: kompozytor czasami używa technik figuracyjnych związanych z klasyczną melodią romantyczną w swoich dziełach. W tym utworze ozdobniki obejmują głównie appoggiaturę, arpeggio i tryl, nadając energetycznym pasażom aktywności, a lirycznym fragmentom humoru. Na przykład, w drugiej części, mm174-181, partia fortepianu ma appoggiaturę, podczas gdy w czwartej części, mm35-38 i mm118-119, partia fletu dodaje ornamentacje w stylu arpeggio na każdą ćwierćnutę (Ex.5.1).

Ex.5.1. Prokofiev, Flute Sonata Op.94, II, Presto, mm171-177



Prokofiev, Flute Sonata Op.94, IV, Allegro con brio, mm36-37



Francis Poulenc: W swojej Sonacie na flet i fortepian, Poulenc wprowadza zmienność melodyczną poprzez wykorzystanie znacznej ilości tryłów, np. w partii

fletu w mm 100-104 i mm 161-165 trzeciej części (patrz Ex.3.34).

Kompozytor lubi również stosować ciągle dźwięki sąsiednie w celu wzbogacenia melodii, zwłaszcza w wolniejszych fragmentach, takich jak w pierwszej części w mm 73-75, gdzie ciągle dźwięki sąsiednie w górę i w dół zwiększają napięcie frazy (patrz Ex.2.76). *"This elongation of the principal pitch and compression of the ornamental figure creates ornamental movement resembling the mordent of the French clavecinistes."*<sup>125</sup>

### Ostinato

Po ostinato często sięgano w epoce baroku, mniej powszechnie w okresie klasycznym i romantycznym, z powrotem zyskując na popularności w XX wieku.

Jiang Wenye: W *Sonata Festosa* inspiracja dla poczucia dynamizmu muzyki często pochodzi z tajwańskiego tańca ludowego. *"Najbardziej oczywisty styl w muzyce Jianga, to silny rytm i melodia. Szorstki i dynamiczny rytm pochodzi z rytmów piosenki i tańca rdzennej ludności. Ten rodzaj rytmów piosenki i tańca często jest prezentowany w utworach za pomocą ostinato."*<sup>126</sup> *Sonata Festosa* używa ostinato do przedstawienia rytmu wschodniej muzyki tanecznej, a także sugeruje rytm perkusyjny. Ostinato często przewija się przez całą sekcję lub nawet dłużej i tworzy czasem rytmiczny kontrapunkt z sekcją melodyczną. Przykład można zobaczyć w pierwszej części *Sonata Festosa*, mm25-32, gdzie partia fortepianu jest ostinato, które powtarza się w jednostkach czterech taktów z wariacjami (patrz Ex.2.4).

---

<sup>125</sup> Jana Lynn Wyber, "A study of Francis Poulenc's melodic style as found in the Sonata for Flute and Piano (1956-57), the Sonata for Clarinet and Piano (1962) and the Sonata for Oboe and Piano (1962)." University of Calgary, 1990. 29 (To wydłużenie głównej wysokości i kompresja ornamentalnej figury tworzy ornamentalny ruch przypominający mordent francuskich clavecinistes)

<sup>126</sup> Liu Jingzhi, 195

Siergiej Prokofiew: Użycie ostinato to również jedna z indywidualnych cech kompozycyjnych Prokofiewa, zwłaszcza basso ostinato. Wykorzystuje ostinato jako środek odnowienia harmonii, poprzez "niekończące się powtarzanie linii, podtrzymywanych przez stały puls rytmu".<sup>127</sup> Na przykład w pierwszej części, mm22-23, flet jest melodyjnym motywem, a fortepian dostarcza ostinato lewej ręki (basso ostinato) (patrz Ex.2.32).

Francis Poulenc: Ostinato to często używany przez Poulenca styl kompozytorski. W mm 175-192 trzeciej części *Sonaty fletowej*, górny i dolny głos fortepianu zawierają siedem ostinato (E→D#→E→F), towarzyszące interwałom septym wielkim, decymom małym, co tworzy świeży dźwięk (patrz Ex.3.36).

#### Nuta pedałowa

Punkt pedału to mechanizm muzyczny, który pomaga połączyć frazy muzyczne i dodaje koloru do muzyki.

Jiang Wenye: W pierwszej części *Sonata Festosa*, mm88-116, partia fortepianu zawiera punkt pedału<sup>128</sup> (nutę pedałową), który w połączeniu z melodyjką fletu w wysokim rejestrze, tworzy efekt podobny do Debussy'ego (patrz Ex.2.8).

W sonacie fletowej Prokofiewa, sześćo-taktowy punkt pedału na F w dolnej partii fortepianu występuje w mm83-87 w trzeciej części, tworząc dysonans z idącym w dół pochodem chromatycznym górnego głosu i partii fletu (patrz Ex.2.56). (W pierwszej części również występują punkty pedału na D w dolnej partii fortepianu w mm104-106 oraz na G w mm74-77 w trzeciej części.)

---

<sup>127</sup> Liu Jingzhi, 195

<sup>128</sup> eng. pedal point

Punkt pedału na dominancie to częste zjawisko w *Sonacie fletowej* Poulenc'a, zwłaszcza w pierwszej części, gdzie punkt pedału na E w basie jest głównym motywem części (patrz Ex.2.72). W trzeciej części, fortepian podtrzymuje punkt pedału na F przez dziesięć taktów (patrz Ex.2.90). Kolejny przykład można znaleźć w drugiej części, gdzie punkt pedału na bB pojawia się w dolnej partii fortepianu w mm3-6.

### Szeroki rejestr

W tych utworach wszyscy trzej kompozytorzy wykorzystują prawie wszystkie rejestry fletu i fortepianu, aby uzyskać bogatą barwę i akustykę. (Poniżej znajdują się wykorzystania rejestrów w trzech utworach)

C4=middle C.

Utwór	Najwyższy dźwięk fletu	Najniższy dźwięk fletu	Najwyższy dźwięk fortepianu	Najniższy dźwięk fortepianu
Jiang 'Festosa'	B6 (3mov, mm315-318)	D4 (2mov, mm44-46)	A6 (3mov, mm74)	A0 (3mov, mm359)
Prokofiev	D7 (1mov, mm 82-84)	C4 (1mov, mm19)	D7 (4mov, mm170)	D1 (1mov, mm130)
Poulenc	C7 (3mov, mm112)	C4 (2mov, mm35)	B6 (1mov, mm 84)	B0 (2mov, mm64-65)

### Chromatyka

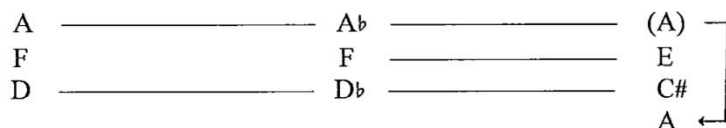
Chromatyka jest charakterystyczną cechą muzyki Siergieja Prokofiewa, a wielu naukowców uważa jego wykorzystanie półtonów za "niepoprawne nuty".

Wykorzystuje on półtony do nagłych modulacji, dodając koloru do muzyki. Na przykład w 4. części, mm45-49, ciągle chromatyczne wznoszenie i opadanie prowadzi do zmiany tonacji z h-moll na A-dur ( Ex.5.2).

Ex.5.2. Prokofiev, Flute Sonata Op.94,IV, Allegro con brio, mm43-51



Siergiej Prokofiew tworzy także zmiany chromatyczne w harmonii, aby połączyć daleko odległe tonacje, co można zaobserwować w taktach 58, 75 i 83 drugiej części, co prowadzi do płynnych przejść harmoniczych.



Melodia w utworach Francisa Poulenca, często składa się z połączenia diatonicznego i chromatycznego, przy czym chromatyka ma większe znaczenie w jego utworach. Na przykład w mm1-8, w pierwszej części *Sonaty na flet*, motyw melodyczny fletu składa się z opadającej skali chromatycznej z dodanymi ozdabiającymi appoggiaturami (patrz Ex.2.72). Linia melodyczna w prawej ręce

fortepianu w mm61-64 jest opadającą skalą chromatyczną (E-D#-D-C#-C-B-A) ( patrz Ex.2.75). Francis Poulenc także wykorzystuje chromatyczną modulację w swoich utworach, jak to widać w mm26-27 drugiej części, gdzie moduluje z G-dur na Ges-dur za pomocą półtonu chromatycznego (patrz Ex.2.81).

#### Brak znaków przy kluczu

W XIX i XX wieku niektórzy współcześni kompozytorzy, ze względu na zwiększone wykorzystanie chromatyki i unikanie tonalności, zdecydowali się nie stosować znaków tonacji. Jiang Wenye jest na czele wschodnich, a zwłaszcza chińskich, kompozytorów w tym zakresie. Prawie wszystkie jego wczesne utwory nie posiadają oznaczeń tonacyjnych, z wyjątkiem ostatniego utworu "*Full Sail*" w jego suicie fortepianowej *Pięć szkiców* (w G-dur), a zmianę wysokości tonów uzyskuje głównie przez zastosowanie znaków pochodnych. Żadna z trzech części *Sonata Festosa* nie ma znaków tonacji, co pokazuje, że Jiang Wenye opowiada się za swobodniejszym stosowaniem tonalności oraz nie chce, aby rozwój muzyki był przez tę tonalność ograniczony.

Jednym z osobistych nawyków twórczych Francisa Poulenc'a jest stosowanie "braku oznaczeń tonacji". W jego utworze na fortepian *Movements Perpetuels* żadna z części nie ma znaków przy kluczu. Większość jego utworów wokalnych jest również pisana bez określenia tonacji, takich jak druga pieśń *Le Tombeau* (Grób) i trzecia pieśń *Je n'ai plus que les os* (Pozostały mi tylko kości) z cyklu pieśni *Poèmes de Ronsard*, a także pierwsza pieśń *Le Présent* (Teraz) i trzecia pieśń *Hier* (Wczoraj) z *Trois Poèmes de Louise Lalanne*. W Sonacie na flet, pierwsza część jest w e-moll, druga w b-moll, a trzecia w A-dur, jednak żadna z części nie ma określonej tonacji.

## Hemiola

Jiang Wenye często stosuje technikę hemioli w swoich wczesnych utworach. Przykładowo, w trzeciej części *Sonata Festosa*, w taktach 69-72, partia fortepianu ma rytm hemioli poprzez użycie połączeń linii miar<sup>129</sup> i kropkowanych ósemek (patrz Ex.2.20).

Siergiej Prokofjew: Na początku drugiej części *Sonaty na flet i fortepian*, kompozytor także stosuje hemiolę. Metrum tej części wynosi  $3/4$ , a rozpoczynając ją partia fortepianu wykonuje rytm regularny  $3/4$ . Gdy w mm7 dołącza flet, muzyczne odczucie zmienia się na  $2/4$  (patrz Ex.2.42). Innym przykładem jest mm75, gdzie partia fortepianu składa się z akordów z akcentami na pierwszą i trzecią miarę w taktach, a na drugiej mierze mm76, flet skacze o oktawę, tworząc hemiolę (patrz Ex.2.46).

## Mechaniczne i imitacyjne wzorce perkusyjne w fortepianie

W XX wieku pojawił się styl muzyczny, który oddalał się od romantyzmu. "Perkusyjny" Efekt dźwiękowy, stał się nowym elementem kompozycji muzyki XX wieku.

Jiang Wenye: W szybkich sekcjach *Sonata Festosa* kompozytor używa gęstej faktury nut, takich jak ósemki i szesnastki, aby napędzić rozwój muzyki. Stosuje również takie techniki jak staccato, akcenty i szybkie powtarzane nuty, aby naśladować charakterystyczne cechy instrumentów perkusyjnych. Na przykład od mm25 pierwszej części, różne rytmy szesnastkowe i synkopowanie tworzą bardzo

---

<sup>129</sup> przyp.tł. - cross-measure line, połączenia między-taktowe

aktywny, taneczny obraz muzyczny. To jest zgodne z tytułem dzieła "Festosa", ponieważ festiwale i ceremonie w krajach wschodnich często kojarzą się z mocnymi wzorcami rytmicznymi (patrz Ex.2.4).

Ponadto, jedną z typowych cech kompozytorskich Jianga Wenye i jednocześnie rdzennym elementem jego wczesnych prac jest silny rytm napędowy, którym wyraża dynamikę i surowe, szorstkie walory muzyki. Naukowiec Su Xia kiedyś skomentował silny rytm w wczesnych pracach Jiang: *"Jedną z najbardziej atrakcyjnych cech muzycznych Jiang'a jest silny rytm. Ta bogata witalność, dynamiczność i surowy temperament mogą być uważane za pochodzące z pieśni, tańców i muzyki perkusyjnej Han, ale uważam, że bardziej właściwe jest uważać, że Jiang został wpływany przez muzykę i życie rdzennej ludności."*<sup>130</sup>

Siergiej Prokofiev: W twórczości Prokofiewa wyróżnia się jego "styl perkusyjny", nazywany również "myśleniem perkusyjnym". Lubi wprowadzać do swoich utworów rytmy przypominające maszynę, mechaniczne, z fortepianem pełniącym rolę perkusji. Prokofiev został kiedyś zapytany, *"Why is the entire last part of the ballet shot through with machine-like, mechanical rhythms?"* he dryly ad-libbed, *"Because a machine is more beautiful than a man."*<sup>131</sup>

Na przykład, w pierwszej części, takt 42, powtarzalne użycie wzoru trioli imituje rytm perkusyjny (zob. Ex.2.34). W drugiej części, partia fortepianu od taktu 27-33 (zob. Ex.2.43) i partia fletu od taktu 62-75 (zob. Ex.2.44) obie wielokrotnie powtarzają wzorce mechaniczne. To prawie najczęściej stosowana przez Prokofiewa technika, nadająca efekt ironii i groteski.

---

<sup>130</sup> Liu Jingzhi, 193

<sup>131</sup> Simon Morrison, *The People's Artist Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, 2008, 12-13 (Dlaczego cała ostatnia część baletu jest nafaszerowana maszynowymi, mechanicznymi rytmami?" sucho dodał: "Ponieważ maszyna jest piękniejsza od człowieka.)



Badania nad utworami Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca, mają pewien dorobek naukowy, kiedy to badania nad cechami charakterystycznymi *Sonaty festosy* są stosunkowo nieliczne. Chciałabym więc więcej powiedzieć o różnicach między *Sonata Festosa* a zachodnimi kompozycjami, takimi jak Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca

### **Estetyka i myślenie wschodniego regionu**

Twórcza estetyka Jianga łączy wschodnie myślenie linearne z zachodnimi technikami kompozytorskimi. Dorastając na tle wschodnioazjatyckich systemów muzycznych, jego myślenie muzyczne i logika należą do myślenia liniowego, ze wschodnimi kolorami i cechami pentatonicznymi. To zasadniczo różni go od Prokofiewa i Poulenca.

### **Użycie "wschodnich cech" harmonii**

Jiang Wenye nie stosuje typowej zachodniej struktury harmoniczej tertian, ale raczej podkreśla kolor harmonii, stosując nuty dodawane do głosu w basie. Dodaje równoległe oktawy w jednym rejestrze, aby zwiększyć głośność lub dodaje kwinty i kwarty, aby zmienić gęstość harmonii. Stosowanie kwart i kwint prowadzi także do powstawania sekund. Na przykład, w pierwszej części, mm1-2, motyw rytmiczny składa się z dwóch grup szesnastkowych granych przez fortepian, składających się z kwarty czystej i kwinty (A-E-D).

W pierwszej części, mm9-12, melodia fletu opiera się na kwarcie czystej (C-D-F), a akompaniament fortepianowy opiera się na kwincie (G-A-D), obie partie niosące silne wschodnie cechy.

W taktach 41-49 trzeciej części, melodia fortepianu konstruowana jest za pomocą akordu (takt 41) i interwału kwarty. Ten akord pojawia się kilka razy w taktach 56-58 i taktach 87-90. Dolna nuta składa się z podstawy D i interwału kwarty, natomiast górna część składa się z kwarty i kwinty ułożonych na nutę korzeniową<sup>132</sup> (podstawę), tworząc sekundę w środkowej części o eterycznej wartości, często kojarzonej z muzyką wschodnią. Taka forma budowy jest również stosowana przez kompozytorów zachodnich. W drugim utworze *Estampes, "Soirée dans Grenade,"* Claude Debussy użył akordu o podobnej konstrukcji, aby stworzyć atmosferę tajemniczej muzyki wschodniej (Ex.5.3).

Ex.5.3. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm1-14

The image shows a musical score for Flauto and Piano. The Flauto part is written in the upper staves, and the Piano part is in the lower staves. The score is in 3/4 time and consists of four systems. The Piano part features a prominent accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The Flauto part has several melodic lines with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'giocoso'.

<sup>132</sup> przyp.tł. z jęz. ang. "root note"

Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm38-50



Jiang Wenye lubi również używać interwałów sekundowych (wielkich i małych) do tworzenia specjalnych kolorów. Na początku trzeciej części, melodia fortepianu składa się z motywu, który zmienia się między sekundą małą a pojedynczymi nutami, które słycać przez całą część. Właściwie w chińskiej skali pentatonicznej nie występuje taki interwał, jak mała sekunda. Dlatego też, użycie małych sekund dodaje dysonansu do muzyki jak i wpływy stylu japońskiego. Na przykład, w taktach 120-126 pierwszej części, dolna partia fortepianu gra interwał małej sekundy między nutą korzeniową (podstawą) #C a piątą nutą D, podczas gdy w taktach 14-16 drugiej części, fortepian gra interwał sekundy wielkiej w dolnej partii (A-B) i małej sekundy w górnej partii (E-Eb), co wraz z cichym tonem drugiej części tworzy poczucie zen, kojarzone z muzyką wschodu (Ex.5.4).

Ex.5.4. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm1-6



Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm121-126



Użycie charakterystycznych wschodnich trybów

Fumio Hayasaka napisał kiedyś: *"Nietykowość Jiang Wenye leży w połączeniu prostoty dzikiej pentatoniki i syntezy stylu wschodniego, jak również jego obfitującego talentu. Jego ambicją było ustanowienie nowego stylu artystycznego dla XX wieku"*.<sup>133</sup>

W *Sonata Festosa* Jiang Wenye połączył elementy zarówno chińskiej jak i japońskiej skali tradycyjnej.

1) Chińska tradycyjna skala

W Chinach występują różne rodzaje trybów, które różnią się od skal durowych i molowych powszechnie używanych w Europie. Najczęściej występującymi są pentatonika (pięciotonowa) i tryby sześciotonowe i siedmionowe, pochodzące z pentatoniki, która opiera się na nutach "Gong, Shang, Jue, Zhi, Yu". Różne nuty pełnią rolę nuty toniki, tworząc pięć różnych trybów. Poza pięcioma nutami toniki

<sup>133</sup> Liao Hongyu, "The Application of Sino-Japanese Traditional Music in Jiang Wenye's Piano Music", Master dissertation, Fujian Normal University, 2003, 11. *"Jiang Wenye's uniqueness lies in the combination of the simplicity of the wild pentatonic scale and the synthesis of Eastern style, as well as his abundant talent. His ambition was to establish a new artistic style for the 20th century."*

pentatoniki, inne nuty są nazywane "nutami szczególnymi"<sup>134</sup> (w języku chińskim "偏音" - pian yin), w tym "Bian Gong", "Bian Zhi", "Qing Jue" i "Run".

Tabela 12. Tradycyjne skale Chińskie (pogrubiona czcionka reprezentuje pentatonikę, reszta, to "nuty szczególne")

Chinese name	<b>Gong</b>	<b>Shang</b>	<b>Jue</b>	QingJue	BianZhi	<b>Zhi</b>	<b>Yu</b>	Run	BianGong
note	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	F	#F	<b>G</b>	<b>A</b>	bB	B

Sześciotonowy tryb jest rodzajem skali stworzonej poprzez dodanie do pentatoniki jednego szczególnego dźwięku, podczas gdy tryb siedmiotonowy jest tworzony przez dodanie dwóch szczególnych dźwięków do pentatoniki.

W *Sonata Festosa*, Jiang Wenye wykorzystał chiński tradycyjny tryb jako podstawę utworu i stworzył muzykę, która była prosta, zrównoważona i bogata emocjonalnie.

## 2) Japońska tradycyjna skala

Zarówno japońska, jak i chińska tradycyjna muzyka opiera się na tych samych cechach podstawowych - jak stosowanie pentatoniki, ale istnieją między nimi różnice. Tradycyjna muzyka japońska ma swoje własne unikalne cechy, z czterema różnymi skalami: skalą "Min-yo", skalą "Miyako-Bushi", skalą Ritsu" i skalą "Ryu kyu". Są one charakteryzowane przez wzór czterech stopni i trzech dźwięków. Skala Miyako-Bushi jest szczególnie reprezentatywna dla muzyki japońskiej ze względu na jej wykorzystanie półtonu, którego nie ma w chińskich skalach pentatonicznych. Sekunda mała w tej skali jest charakterystyczną cechą Miyako-Bushi i różni się od półtonu występującego w tonalności zachodniej, ponieważ należy do sekundy małej

<sup>134</sup>przyp.tł. eng. particular note

(mniejszej niefunkcjonalnej - bez rozwiązań), co tworzy kolorowy i charakterystyczny dźwięk.

Tabela 13. Tradycyjne skale Japońskie

<b>Min-yo</b>	C	bE	F	G	bB	C
<b>Miyako-Bushi</b>	C	bD	F	G	bA	C
<b>Ritsu</b>	C	D	F	G	A	C
<b>Ryu kyū</b>	C	E	F	G	B	C

Na przykład, w drugiej części, taktach 4-6, melodia fortepianu (również motyw 3) używa skali Miyako-Bushi (D-bE-G-A-bB), zmieniając natychmiast kolor muzyki ( patrz Ex.2.12).

W muzyce jest więcej linii poziomych niż pionowych

*"Muzyka tradycyjna w krajach wschodnich, szczególnie w Azji Wschodniej, nie posiada harmonii charakterystycznej dla muzyki zachodniej, a przede wszystkim skupia się na "pięknie pojedynczego dźwięku".<sup>135</sup>*

Pod wpływem myślenia, tradycyjna muzyka wschodnia kładzie nacisk na proces zachodzący między dźwiękami, podczas gdy muzyka zachodnia podkreśla logiczny związek między dźwiękami. Dlatego znaczenie pojedynczej nuty w dziełach chińskich jest bogatsze niż w dziełach zachodnich. Amerykańsko - chiński kompozytor Zhou WenZhong uważa, że

*"Poszczególne dźwięki obdarzone znaczeniem cechami akustycznymi, takie jak*

<sup>135</sup> Liu Zhenyin, "A Comparative Study of the Development of Modern Music among Eastern Countries", D.M.A., Shanghai Conservatory of Music, 2007, 33. *"Traditional music in Eastern countries, especially in East Asia, does not have the harmony of Western music and mainly emphasizes 'the beauty of a single sound.'"*

wydarzenia muzyczne w środku dzieł, stanowią jedność muzyki. Ten koncept jest podstawą w wyrażaniu muzyki wschodniej".<sup>136</sup>

W przeciwieństwie do muzyki zachodniej, która często używa akordów pionowych, muzyka wschodnia preferuje progresję liniową i polifoniczne akompaniamenty, skupiając się na wyrazie melodii. W *Sonata Festosa*, struktura partii fortepianu składa się głównie z poziomych, łamanych akordów lub rytmów tokatowych. Nuty, które tworzą te akordy, pochodzą często z chińskiej pentatoniki lub japońskich skal tradycyjnych, co nadaje im bogaty, wschodni kolor.

Co więcej, *Sonata Festosa* także wykazuje cechy muzyki wschodniej pod względem melodii, która skupia się przede wszystkim na poziomym przepływie melodycznym. Gdy fortepian służy jako melodia, jej rozwój jest osiągany poprzez dodawanie sekund, kwart, kwint i oktaw, z niewielkim postępowaniem harmonii wertykalnej. Gdy fortepian jednak służy jako głos towarzyszący, często bazuje na ostinato, które również opiera się na wschodnich skalach tonalnych, a nie na zachodniej harmoniki funkcyjnej. Na przykład, w trzeciej części, mm74-82, melodia fletu krąży wokół dźwięków G, A, E i D, podczas gdy dolny głos fortepianu to melodia oktawaowa, a górny to ostinato, z dwoma taktami jako jednostką podstawową. Zarówno bas, jak i głosy górne krążą wokół dźwięków D, C, A, E i G. Dlatego fortepian i flet tworzą harmonijny i poziomy dźwięk między dwoma instrumentami.

(Ex.5.5)

---

<sup>136</sup> Mao Yurun, "Zhou Wenzhong's Discussion of Individual Tones", *Music and Art*, 1985 (01), 84. "Single tones endowed with meaning by acoustic features, like musical events in the middle of works, are also the unity of music. This concept is fundamental in the expression of Eastern music."

Ex.5.5. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, *Prestissimo gaio*, mm72-85



### Imitacja Instrumentów Wschodnich

Jiang Wenye często używa instrumentów zachodnich do imitowania określonych chińskich tradycyjnych instrumentów w swoich utworach. Na przykład, ciężkie akcenty w dolnym głosie często odzwierciedlają duże instrumenty perkusyjne, takie jak bębny lub gongi, podczas gdy ciężkie akcenty w górnym głosie zwykle reprezentują jasne metalowe instrumenty perkusyjne, takie jak nao lub chińskie talerze.

W niektórych fragmentach *Sonata Festosa*, melodia lub motyw wywodzi się z imitacji instrumentów wschodnich, niektóre z nich są bezpośrednio oznaczone przez kompozytora, takie jak "quasi Tam-Tam" zaznaczony w mm77-79 pierwszej części. Podobnie jest w przypadku jego innego dzieła, "The Peking Myriorama", w pierwszym utworze "Tian An Gate". Inne są spekulowane na podstawie twórczych nawyków Jianga i analizy jego dzieł, jak w poniższych przykładach imitacji chińskich tradycyjnych instrumentów:

Chińska perkusja



Gong, bęben i talerze to najbardziej typowe instrumenty perkusyjne w chińskiej muzyce ludowej. Mają mocne brzmienie i wyraźny rytm, często używane do tworzenia radosnego i uroczystego nastroju, przede wszystkim w obrzędach, religii, tańcu, świętach i innych okolicznościach. Wspólne instrumenty perkusyjne to: duży gong (大锣), mały gong (小锣), Ban drum(板鼓), Tang drum (堂鼓), Nao (铙) i Chiński cymbał (钹) (patrz rysunek 1). Te instrumenty mogą być używane w różnych kombinacjach, aby przekazywać różne emocje.

Rysunek 1.

**Gong**



**Ban drum**



**Tang drum**



**Nao**



**Chiński cymbał**

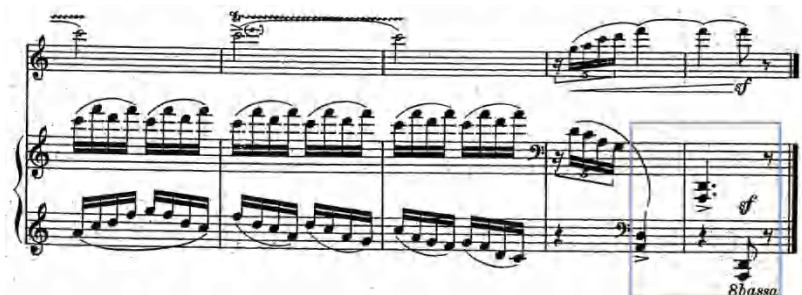


Pierwsza część *Sonata Festosa*, zawiera znaczącą ilość fragmentów, imitujących perkusję. Na przykład, takty 1-8 łączą szesnastki i półnuty z interwałami sekundy małej i kwinty czystej, aby naśladować dźwięk kombinacji ban drum, małego gongu i cymbału. Rytm jest zwięzły, akcenty wyraźne, a efekt ogólny, tworzy napiętą atmosferę. (patrz Ex.2.1). W takcie 25-36, rzuca się w oczy typowa kolorystyka

ludowych chińskich instrumentów perkusyjnych. Fortepian naśladuje dźwięk ban drum, cymbała, małego i dużego gongu ze zróżnicowaniem rytmu i dynamiki, żywo ukazując rytmiczne i melodyczne odczucie ludowych instrumentów perkusyjnych oraz tworząc świąteczną i radosną atmosferę (patrz Ex.2.4).

Co więcej, zarówno pierwsza, jak i trzecia część *Sonata Festosa*, kończą się blokowym akordem w partii fortepianu, schodzącym z wysokiego do niskiego rejestru z mocnymi dynamicznymi i krótkimi dźwiękami, zapewniając silne poczucie zakończenia. Jest to również naśladowanie cech wschodnioazjatyckiej muzyki perkusyjnej, która często kończy się instrumentami takimi jak gongi i talerze (Ex.5.6).

Ex.5.6. Jiang Wenye, Sonata Festosa, I, Allegro animato con festoso, mm203-207



Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm353-359

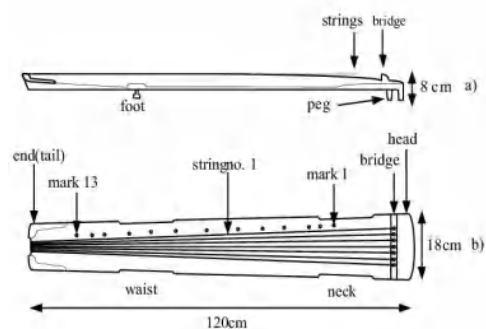


## Guqin

Guqin to tradycyjny chiński instrument smyczkowy i jeden z najstarszych instrumentów muzycznych, którego korzenie sięgają ponad 2400 lat. Był szeroko

stosowany w ceremoniach ofiarowania, spotkaniach dworskich i uroczystościach w okresie poprzedzającym Qin<sup>137</sup>. Instrument składa się z długiego, płaskiego korpusu z głową u jednego końca i siedmioma regulowanymi kołkami do strojenia na drugim. Trzyście okrągłych znaków na zewnętrznej stronie instrumentu nazywa się "zhi", które reprezentują różne pozycje strun. Guqin ma siedem strun i zakres czterech oktaw. Podczas grania, instrument umieszcza się na stole, szarpiąc struny prawą ręką, a lewą naciskając progi. Instrument ten wydaje elegancki i wysublimowany dźwięk, który ma głębokie korzenie w estetyce wschodniej.

Rysunek 2.



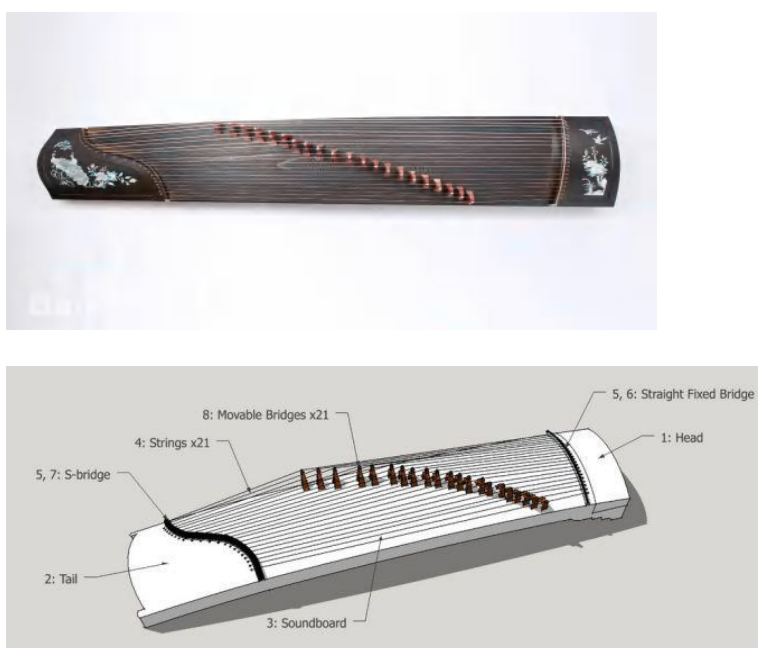
Termin "San Yin" ("散音") odnosi się do dźwięku wyprodukowanego przez szarpanie struny guqin bez naciskania palcem, co tworzy luźny i przestrzenny ton. Jiang Wenye, używa niskiego rejestru fortepianu do symulowania barwy "San Yin" Guqin. Na przykład w pierwszej części, mm88, niska nuta B w partii fortepianu, utrzymywane jest 11 razy w tym fragmencie, z częstymi zmianami rytmu powodującymi nieregularność frazy i zmieniającymi pozycję niskiej nuty. W połączeniu ze zmienną dynamiką, tworzy to w muzyce wrażenie pustki i kształtuje atmosferę Wschodu. (zob. Ex.2.8).

<sup>137</sup> przyp.tł. pre-Qin - trwało od dynastii Zhou do Okresu Walczących Państw (475 p.n.e.- 221 p.n.e)

## Guzheng

Guzheng to tradycyjny chiński instrument strunowy szarpany. Ma piękne brzmienie i skalę trzech oktaw, a jego techniki gry są bogate, dzięki czemu zdobył przydomek „wschodniego pianina”. Zyskał popularność wśród ludu w okresie Wiosen i Jesieni oraz w Okresie Walczących Królestw. Instrument ma drewniane, prostokątne pudło o długości około 163 cm, z łącznie 21 metalowymi strunami (wykonanymi ze stali lub miedzi), z których każda reprezentuje dźwięk zgodnie z pentatoniką. Podpierające struny „mostki” mogą się swobodnie poruszać. Podczas występów prawą rękę zwykle okładają sztuczne płytki paznokciowe (zrobione z pancerza żółwia), a kciuk, palec wskazujący, środkowy i serdeczny drapią struny po prawej stronie mostków, by zagrać melodię, natomiast lewa ręka naciska struny po lewej stronie mostków, aby regulować wysokość dźwięku. Techniki prawej ręki obejmują hakowanie, drapanie, szarpnięcie, wycieranie, uderzanie i trzęsienie, natomiast techniki lewej ręki obejmują ślizganie, ugniatanie i trylowanie.

Rysunek 3.



W technice gry na Guzheng, "Da Cuò" ("大撮") oznacza jednoczesne grę dwóch nut oddalonych o oktawę. Ta technika tworzy bogaty i mocny dźwięk, który jest często używany w muzyce Guzheng, aby nadać utworowi rytm i rozmach, zwłaszcza przy mocnych uderzeniach i na końcu utworu, aby wzmocnić dźwięk i stworzyć długotrwały efekt końcowy. W pierwszej części Sonata Festosa, mm73-82 (patrz Ex.2.7), wolno płynące oktawy w partii fortepianu imitują tę technikę gry, tworząc niskie i potężne brzmienie.

"Gua Zou" ("刮奏") to typowa technika gry na Guzheng, polegająca na graniu sekwencji nut przez ciągle poruszanie jednym lub dwoma palcami w górę lub w dół strun. Technika ta jest często stosowana do przekazywania emocji oraz zjawisk naturalnych, takich jak woda, wiatr, chmury i mgła. Gua Zou może obejmować więcej niż jedną oktawę, co powoduje, że naprzemienna, tworzy atmosferyczny efekt. W trzeciej części Sonata Festosa, mm41-42, mm47-48, partia fletu zawiera kwintole (DGACD) szesnastek, po których następuje długa nuta (E), która doskonale imituje dźwięk produkowany przez Guzheng, gdy struny są grane bez oparcia o mostki. To naśladuje szybką i energetyczną technikę Gua Zou, wyrażającą silne emocje ( Ex.5.7).

Ex.5.7. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, *Prestissimo gaio*, mm38-50

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a dynamic marking of 'mf' and a fingering of '6' above a note in the treble staff. The second system has a dynamic marking of 'f' and a fingering of '6' above a note in the treble staff. Both systems include the text 'Imitation Gua Zou' with a horizontal line underneath. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

## Pipa

Pipa to tradycyjny chiński instrument strunowy z ponad dwutysięczną historią. Rozprzestrzenił się także w innych krajach, takich jak Japonia, Wietnam czy Korea. Nazwa "Pipa" pochodzi od jej techniki gry, gdzie "pi" oznacza przyciągnięcie struny do siebie, a "pa" oznacza odciążenie struny od siebie. Instrument składa się z drewnianego pudła rezonansowego w kształcie połowy gruszki, panelu progów i podkładek, które określają dźwięk (zwykle z 6 progami i 24 lub 26 podkładek) oraz czterech strun z drutu stalowego lub nylonu. Pipa jest trzymana w pionie, lewą ręką dociskając struny, a prawą ręką je pociągając. Jej skala przekracza trzy oktawy, z dwunastoma półtonami w każdej oktawie. Podczas grania nowoczesnych utworów może dostosować się do wszelkich potrzeb modulacyjnych.

Rysunek 4.



"Akordy pipa" można znaleźć w różnych okresach twórczych Jianga Wenye. "Akordy pipa" odnoszą się do akordu złożonego z dwóch kwart czystych, składających się na odległość sekundy. Spośród dwunastu różnych metod strojenia pipa, najczęściej stosowanym strojeniem jest A, D, E, A, gdzie cztery struny są od siebie oddalone o kwartę czystą, kolejną kwartę czystą i sekundę. Zatem akord

utworzony przez ułożenie dwóch kwart, nazywany jest "akordem pipa". W kilku taktach, takich jak w trzeciej części, mm41, 46, 87, Jiang Wenye używa "akordów pipa" w partii fortepianu, aby naśladować dźwięk czterech strun pipa granych równoległe (Ex.5.8).

Ex.5.8. Jiang Wenye, Sonata Festosa, III, Prestissimo gaio, mm41-43, mm46-50, mm86-90

The image displays musical notation for piano accompaniment. The top section consists of two systems, each with a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *mf* and the second *f*. Both systems feature a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part uses a technique called 'pipa' chords, which are dyads of two perfect fourths. The bottom section shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, illustrating the piano accompaniment with 'pipa' chords. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

"Gun Zou" to technika gry na pipa, w której palce - kciuk i wskazujący prawej ręki naprzemiennie szarpią struny, za pomocą szybkich ruchy palców. Technika Gun Zou może być grana mocno lub delikatnie i może generować ostre lub miękkie dźwięki. Na przykład w trzeciej części, mm305-314, po tym, jak flet zagra nutę, która przypomina szybkie szarpanie Guzheng, na fortepianie następuje sekcja tremolo, która jest szybka, mocno spleciona i ma silne poczucie motoryki. To naśladuje jasny i krystaliczny dźwięk generowany przez Gun Zou pipa i dodaje do muzyki poczucie kierunku melodycznego. (patrz Ex.2.27).

## PODSUMOWANIE

Kraj i naród napotyka różne trudności żyjąc w izolacji, nie czerpiąc wpływów z kultur innych narodów. Muzyka, jako forma kultury, nie stanowi wyjątku. W pierwszej połowie XX wieku, na całym świecie nastąpiły znaczące zmiany w systemach społecznych, polityce, ekonomii i świadomości. Wraz z rozprzestrzenianiem się nowoczesnej kultury i technologii naukowej, muzyka nie tylko miesza się z różnymi krajami zachodnimi, ale także często komunikuje się między miejscami o ogromnych różnicach geograficznych i ideologicznych na Wschodzie i Zachodzie. Muzyka prezentuje zróżnicowane cechy, a inne, nowe style i gatunki ciągle się pojawiają.

Jiang Wenye, Siergiej Prokofjew i Francis Poulenc, trzech kompozytorzy pochodzący z różnych kultur i krajów, są głęboko zakorzenieni we własnym dziedzictwie muzycznym i kulturowym, zarówno tradycyjnym, jak i nowoczesnym, klasycznym, lub innowacyjnym, każdy dążąc do stworzenia swojego unikalnego brzmienia. Żyjąc w XX wieku, mieli oni łatwiejszy dostęp do dzieł kultury i muzyki z różnych regionów. Mimo to, wykazywali zróżnicowane stopnie lojalności wobec swojej tożsamości kulturowej i muzycznej.

Jiang Wenye jest jednym z reprezentatywnych postaci. Jako chiński kompozytor, był jednym z pierwszych kompozytorów w Chinach, którzy tworzyli muzykę kameralną i wykorzystywali instrumenty zachodnie do komponowania duetów. W tym czasie rozwój muzyki w krajach Azji Wschodniej, takich jak Chiny i Japonia, nie był zrównoważony z muzyką europejską lub zachodnią. Ze względu na różne media polityki, ekonomii i religii, które wpłynęły na rozprzestrzenianie się muzyki w różnych krajach, muzyka zachodnia wykazywała różne wzorce rozwoju po



wprowadzeniu jej do krajów Azji Wschodniej. Na Wschodzie, muzyka zachodnia była postrzegana jako "nowa" i "nowoczesna", a uważano, że jest ważna w inspirowaniu rozwoju muzyki narodowej. Jednak podczas dążenia do westernizacji, kompozytorzy wschodu nie rezygnowali z dążenia do własnej narodowej muzyki. Nadal szukali sposobów na integrację kultury muzyki zachodniej z własną tradycyjną kulturą muzyczną.

Ta praca dyplomowa analizuje kilka utworów na flet i fortepian skomponowanych przez trzech kompozytorów. Jako forma muzyki kameralnej, każda część duetu jest niezależna i spersonalizowana, a technika kompozycyjna jest złożona i szczegółowa. Oprócz ogólnych technik rozwoju tematu, różnorodne techniki muzyczne mają istotne znaczenie w kompozycjach na duet.

*Sonata Festosa* ma zachodnią "skorupę". Jiang Wenye zaczerpnął z zachodnich technik kompozytorskich, zarówno pod względem formy, jak i instrumentacji (flet i fortepian), wykorzystanie jednak elementów muzyki chińskiej i japońskiej nadaje utworowi wschodni styl. Po wysłuchaniu tego dzieła każdy wnioskowałby, że pochodzi ze Wschodu.

Dwie sonaty na flet i fortepian autorstwa Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca są jednymi z najbardziej znanych i wybitnych dzieł z zakresu duetów fletu z fortepianem w XX wieku. *Sonata na flet* Siergieja Prokofiewa odzwierciedla jego wysoką dojrzałość w jego późniejszych dziełach. Odziedziczył klasyczne techniki kompozytorskie i przyjął nowy język harmoniczny, łączący cechy klasyczne i ludowe, zróżnicowane rytmy, napięcie dramatyczne i silne dźwięki dysonansowe, aby w pełni wykorzystać umiejętności wykonawcze zarówno partii fletu, jak i fortepianu.

*Sonata na flet i fortepian* Francisa Poulenca jest reprezentatywnym dziełem jego późniejszej muzyki kameralnej, ujawniającym mądrość i pewność siebie

charakterystyczną dla jego późniejszych dzieł. Dzieło to demonstruje jego najczęściej stosowaną klasyczną strukturę formalną, z klarowną i zrównoważoną estetyką. Charakterystyczne pochody chromatyczne, połączone z wykorzystaniem powtarzanych motywów, zróżnicowana harmonia i kolorystyka muzyczna, pokazuje wybitne osiągnięcia szkoły gry na instrumentach dętych w tamtym czasie, i jest również powodem, dla którego to dzieło cieszyło się tak dużą popularnością.

Jeśli chodzi o wartość kompozycji, *Sonata Festosa* Jiang'a Wenye, może mieć pewne luki w porównaniu do dwóch wybitnych dzieł Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca pod względem techniki kompozytorskiej, trudności wykonawczej i walorów artystycznych. Jednak jako wschodni kompozytor Jiang Wenye, śmiało próbuje integrować "narodowość" i "nowoczesność" w gatunku duetów kameralnych, dodając różne elementy o charakterze etnicznym do ram muzyki zachodniej. Uważam, że walor historyczny dzieła, jest większy niż jego wartość rzeczywista.

Trzy omawiane w tej pracy dzieła, to wieloczęściowe kompozycje, wymagające delikatnych technik gry, ekspresji i umiejętności współpracy między fletem a fortepianem. Dlatego silne partnerstwo i koordynacja między dwoma wykonawcami są niezbędne, aby zagwarantować wybitne wykonanie tych dzieł. Jako pianistka, uważam, że podczas wykonywania duetów fletu z fortepianem, nie należy traktować siebie jako solisty, ale raczej rozumieć barwę i cechy wykonawcze partii fletu i dostosować do nich odpowiednio swą grę. Nacisk powinien być położony na "współpracę", osiągając ogólną równowagę z fletem w artykulacji, rytmie, dynamice, kierunku muzycznym i ekspresji emocjonalnej, aby osiągnąć jednolitą i harmonijną muzykę.

Wiek XX był epoką integracji i innowacji. Jako kompozytor Wschodu, Jiang Wenye nie ograniczał się do naśladowania muzyki zachodniej. Poświęcił wiele

wysiłku na odkrycie swoich chińskich korzeni kulturowych i stworzenie własnego języka muzycznego, podobnego do twórczości Siergieja Prokofiewa i Francisa Poulenca. W porównaniu z Jiangiem Wenye, Siergiej Prokofiew i Francis Poulenc, jako kompozytorzy z zachodu, mieli silne korzenie w kulturze muzycznej i nowoczesnych koncepcjach muzycznych, co pozwoliło im na stanie na "ramionach gigantów" i tworzenie dojrzałych i wymagających dzieł. W swoich początkowych dziełach, inspirowali się twórczością innych kompozytorów, ale ostatecznie dążyli do tworzenia w unikalnym, osobistym stylu. W rezultacie, ich utwory stały się modelowymi dziełami dla duetu fletu i fortepianu w XX wieku, często wykonywanymi przez muzyków na całym świecie.

Podsumowując, te trzy dzieła wzbogacają repertuar duetu fletu z fortepianem swoim unikalnym pięknem, odzwierciedlając różnorodność muzyki XX wieku i wzbogacając treść muzyki świata.

## BIBLIOGRAFIA

- Charlene St-Aubin, "Francis poulenc, Nostalgia and Parisian popular culture," D.M.A, University of Toronto, 2008.
- Chen Peixuan, "Jiang Wenye and the Related Literature," Master, National Taichung University, 2013.
- Claude V. Palisca and Donald J. Grout, *A History of Western Music (Sixth Edition)*, Translated by Yu Zhigang, People's Music Publishing House, 2010.
- Danielle Emily Stevens, "Sonata for Flute and Piano in D Major, Op. 94 by Sergei Prokofiev: A Performance Guide." Texas State University, 2014.
- David Ewen, *Composer since 1900: Francis Poulenc 1899-1963*, New York: H. W. Wilson Co, 1969.
- David Gutman, *Prokofiev: A Biography*. Translated by Bai Yucheng et al., edited by Xiao Shao et al, Jiangsu People's Publishing House, 1999.
- Du Juan. "Analysis of the structure and performance of Prokofiev's Flute Sonata." Central Conservatory of music, 2010.
- Edmiston, Jared James. The effects of World War II on significant composers of music for the flute, D.M.A . University of Maryland, 2016.
- 高城重躬, "What I Know About Jiang Wenye" Journal of the Central Conservatory of Music, 2000.
- Hill, Allison K. "A comparative anlysis of Louis Durey and Francis Poulenc's settings of selections from Le bestiaire by Guillaume Apollinaire." 2011.
- Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for the Collaborative Pianist*, Translated by Chen Zhen. Central Conservatory of Music Press, 2015.
- Huang Wei, *A Summary of Western Music History*, Dunhuang Literature and Art

- Publishing House, 2012.
- Jana Lynn Wyber, "A study of Francis Poulenc's melodic style as found in the Sonata for Flute and Piano (1956-57), the Sonata for Clarinet and Piano (1962) and the Sonata for Oboe and Piano (1962)." University of Calgary, 1990.
- Jana Lynn Wyber. "A Study of Francis Poulenc's melodic style as found in the Sonata for flute and piano (1956-57)." D.M.A, University of Calgary, 1990.
- Jennifer L. Zent, "Impressionism in selected works for flute." Ball State University, 1995.
- James MaCalla, *Twentieth-century Chamber Music*, Routledge, 2003.
- Jin LianHua, "The Overview of Jiang Wenye's Piano Music Creation (1934-1937) ", Northeast Normal University, 2019.
- Jiang Wenye, "Black and White Interview," translated by Liu Linyu, United Daily News Supplement, Taiwan, 1995.
- Jiang Wenye and Chen Guanghui (trans.), *Confucian Theory of Music* (Japanese original, Tokyo: Sanseido, 1942), in Zhang Jiren (ed.), Book Cited in the Front
- Jiang Zhiguo. "The Road of Explorers-Research on Harmony of Piano Pieces of Jiang Wenye in Different Creation Periods, Thesis, Composition Department of Central Conservatory of Music." Master, Central Conservatory of Music, 2003.
- Ju Qihong, *A Hundred Years of Chinese Music History*, Hunan Fine Arts Publishing House, 2014.
- Juliet E. Levy, "I shan't ever play down these influence " : Poulenc's neoclassism as musical legacy , University of Denver, 2021.
- Kaudman, Rebecca Sue. "Expanded tonality in the late chamber works of Sergei Prokofiev." D.M.A. University of Kansas, 1987.
- Kuo, Tzong-Kai, "Chiang Wen-Yeh: The style o f his selected piano works and a

- study of music modernization in Japan and China”, D.M.A. The Ohio State University, 1987.
- Keith W. Daniel. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. UMI Research Press, 1982.
- Liao Hongyu, “The Application of Sino-Japanese Traditional Music in Jiang Wenye's Piano Music”, Master dissertation, Fujian Normal University, 2003.
- Liu Jingzhi .ed. *Proceedings of the Symposium on Jiang Wenye in the Collection of National Music Research, Volume III*. Hong Kong: The Center of Asian Studies and The Hong Kong Society of National Music, The University of Hong Kong, 1990.
- Liang Maochun and Jiang Xiaoyun (eds.), *Collected Essays on the Commemoration of Jiang Wenye*, Central Conservatory of Music Press, 2000.
- Liu Jia, “The Art of Modern Chinese Flute from Jiang Wenye's Sonata Festosa.” 2012
- Liu Zhenyin, “A Comparative Study of the Development of Modern Music among Eastern Countries”, D.M.A, Shanghai Conservatory of Music, 2007.
- Munjung Kwag, “A Performance Guide on Selected Sonatas for Flute and Piano by: Darius Milhaud (1892-1974), Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc (1899-1963).” D.M.A, University of Cincinnati, 2021.
- Mandy Mericle. “Hierarchical Form in Prokofiev's Flute Sonata Op. 94, II. Scherzo.” Bachelor , Appalachian State University, 2018.
- Mark A. Radice, *Chamber music an essential history*, The University of Michigan Press, 2012.
- Mao Yurun, "Zhou Wenzhong's Discussion of Individual Tones", Music and Art, 1985 (01).
- Nicolas Southon (collect, introduce and annotate), translated by Roger Nichols,

- Francis Poulenc: Articles and Interviews Notes From the Heart*, Ashgate Publishing Company, 2013.
- Patricia Harper. "Prokofiev's Sonata for Flute and Piano in D Major Opus 94: from manuscript to performing editions an entangled evolution." From *Flutist Quarterly* (Vol. 29, Issue 1), National Flute Association, Inc. 2003.
- Pamela Lee Poulin. "Three stylistic traits in Poulenc's chamber works for wind instruments." D.M.A, Eastman School of Music, 1983.
- P. S Hansen, *An Introduction to Twentieth Century Music*, Translated by Meng Xianfu, People's Music Publishing House, 1986.
- Roger Nichols, *Poulenc A Biography*, Yale University Press, 2020.
- Лариса Данько, *Sergei Prokofiev (Prokofiev's Autobiography)*, translated by Li Hao and Wu Chuan, People's Music Publishing House, 1987.
- Sergey Prokofiev, et al., *Silent like a Song: Prokofiev's Selected Works, Memoirs, and Criticism*, edited and translated by Xu Yuechu and Sun Youlan, Culture and Art Publishing House, 1997.
- Simon Morrison (ed), *Sergey Prokofiev and His World*, Princeton University Press, 2008.
- Simon Morrison, *The People's Artist Prokofiev's Soviet Years*, Oxford University Press, 2008.
- Shen Peixuan, "The Analysis and the interpretation of Sergei Prokofiev's Sonata for Flute and Piano, Op.94." Master, National Taiwan Normal University, 2008.
- Sun Xiuling, *A very short history of Japan*, Jinghua Publishing House, 2006.
- Tang Jianping. "A Study of the form of Jiang Wenye's Sonata Festosa for flute and piano." 1993.
- Tomas Schipperges, *Sergei Prokofiev*, translated by Ge Si, People's Music Publishing

- House, 2009.
- Wendy Garrity. "A comparison of performance approaches to Prokofiev's Sonata for flute and piano, Op. 94." Master, University of Western Australia, 2000.
- Wang Xiuping, *A Brief Compilation of Chinese Ethnic Instruments*, Xinhua Press, 2013.
- Webb Timothy. "The Provocative Prokofiev: Analysis of Moderato Movement Sonata for Flute and Piano in D Major, Opus 94." Master, Youngstown State University, 2010.
- Yin Xunzheng. "The Cultural Figure of the Great Era: A Study of Jiang Wenye." Master, Fo Guang University, 2017.
- Zhang Jiren (ed.), *Collected Essays on the Commemoration of Jiang Wenye*, Taipei Cultural Center, 1992.
- Zhou Heming and Tiemei (eds.), *Research on Chinese Ethnic Instruments*, Liaoning Ethnic Publishing House, 2013.
- Zhong Zilin, *Western Music in the 20th Century*, Central University for Nationalities Press, 2006.