

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Koncert fortepianowy d-moll op. 60 „Słowiański” Feliksa Nowowiejskiego w świetle twórczości fortepianowej kompozytora

1. Przegląd twórczości fortepianowej Feliksa Nowowiejskiego w zarysie

Twórczość fortepianowa Feliksa Nowowiejskiego stanowi nieznaczną część obfitego dorobku kompozytora, w którym pierwszoplanowe miejsce zajmują dzieła wokalnie-instrumentalne, zwłaszcza oratoryjne oraz muzyka organowa. Celem niniejszego omówienia całokształtu dorobku fortepianowego twórcy *Legendy Bałtyku*, poprzedzającego analizę *Koncertu fortepianowego d-moll*, jest ukazanie w pełnym świetle drogi rozwojowej w zakresie form i języka dźwiękowego, poczynając od kompozycji młodzieńczych, aż po ostatnie utwory fortepianowe, powstałe tuż przed koncertem. Tytułowe dzieło stanowi bowiem syntezę, rekapitulację fortepianowego rozdziału w twórczości Nowowiejskiego. Poniższe rozważania obejmują ujęcie kompilacyjne wyników dotychczasowych badań, poszerzone o własne uwagi analityczne autorki niniejszego artykułu.

Należy dodać, że kompozycje fortepianowe, choć niezbyt liczne, stanowią duży wachlarz gatunkowy w całokształcie spuścizny autora *Roty*. Mieszczą się one w czterech gatunkach. Są to: stylizacje tańców, ballady, utwory programowe oraz koncert fortepianowy. Dotychczas badania nad twórczością fortepianową Nowowiejskiego prowadziły: Hermenegilda Ratajczak, Magdalena Adamek-Kurgan i Ilona Dulisz.

Pierwsza z wymienionych autorek w 1977 roku ustaliła liczbę 27 utworów fortepianowych Nowowiejskiego, na podstawie zbiorów archiwum rodzinnego oraz depozytu w Bibliotece Publicznej im. Edwarda Raczyńskiego w Poznaniu. Tylko 12 z nich ukazało się drukiem. Analizując daty powstania i cechy techniki

kompozytorskiej, H. Ratajczak wyodrębniła 3 okresy w dorobku fortepianowym kompozytora z datowaniem:

- **I okres (do ok. r. 1900)** zawierający młodzieńcze utwory:
marsz *Pod sztandarem pokoju* (bez opusu);
Leichte klassische Und moderne Tänzchen op. 2 nr 3;
Preludium z 1905 r. (bez opusu).
- **II okres (do r. 1925)**, w którym mieszczą się liczne mazurki, ballady oraz utwory programowe:
utwory ujęte jako op. 20: 4 ballady, 6 mazurków, *Treny* nr 3, *Baśń*, *Kartka z albumu* nr 7;
ballada *Obrazek z Normandyi* op. 26 nr 3.
- **III okres (do r. 1941)**, w którym powstały:
miniatury (Preludium i Gawot) op. 57;
suity *Obrazy słowiańskie* op. 58;
Koncert fortepianowy d-moll „Słowiański” op. 60¹.

H. Ratajczak pokrótce omawia wymienione utwory pod kątem formy, zasad kształtowania i środków warsztatowych. W swym kompleksowym ujęciu tworzy podwaliny do dalszych, bardziej szczegółowych badań tego zagadnienia.

Pianistka Magdalena Adamek-Kurgan dokonała nagrań większości utworów fortepianowych Nowowiejskiego. Opublikowała pracę pt. *The unknown face of Feliks Nowowiejski: the piano works* (wyd. Saarbrücken 2008) oraz komentarz płytowy, zawierający własne przemyślenia i uwagi, z punktu widzenia wykonawcy². W I rozdziale swej monografii o utworach fortepianowych przedstawia biografię kompozytora, w II – omawia chronologicznie kompozycje, wskazując na ich cechy stylistyczne, język dźwiękowy i środki techniki pianistycznej. W odróżnieniu od H. Ratajczak, w twórczości fortepianowej Nowowiejskiego wyszczególnia cztery okresy, z których I, II i IV pokrywają się z periodyzacją Ratajczak:

- okres młodzieńczy, do 1898 roku (*Apprenticeship Period*),
- okres eklektyczny (1905–1918) (*Eclectic Period*),
- okres publicznej działalności (1919–1935) (*Public Activity Period*),
- okres dojrzały (1935–1941) (*Mature Period*).

W trzecim okresie publicznej działalności M. Adamek-Kurgan umiejscawia tylko 3 utwory, z których dwa są fortepianowymi transkrypcjami fragmentów dzieł scenicznych³.

¹ H. Ratajczak, *Utwory fortepianowe Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Muzyka fortepianowa II, Prace specjalne 12*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1977, s. 72–75. Autorka podaje, że w sporządzonym przez siebie zestawieniu stosowała numery opusowe wpisane w poznańskim depozycie, zaznacza też, że materiał rękopiśmienny zawiera szereg korektur dokonywanych ręką kompozytora lub innych osób.

² M. Adamek, *Twórczość fortepianowa Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Feliks Nowowiejski, Piano Works I*, Acte Préalable 2002, AP 0085, komentarz płytowy, s. 6–11.

³ M. Adamek-Kurgan, *The Unknown face of Feliks Nowowiejski. The Piano Works*, Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008, s. 24.

Z kolei Ilona Dulisz swymi badaniami źródłowymi uzupełniła listę utworów młodzieńczych kompozytora, czemu poświęciła swoją publikację sprzed kilku lat⁴.

1.1. Twórczość młodzieńcza

Ilona Dulisz we wstępnych rozważaniach w swej publikacji informuje:

Dotychczasowe badania nad muzyką fortepianową Feliksa Nowowiejskiego, przeprowadzone przez Hermenegildę Ratajczak oraz Magdalенę Adamek, nie uwzględniają kilku najwcześniejszych utworów kompozytora, wydanych pod koniec XIX i na początku XX wieku, odnalezionych przez autorkę niniejszego tekstu⁵.

W następnym zdaniu wymienia 6 pozycji, z których pierwsza – *Reigentänze für die Kleinen* op. 1 nr 5 – posiada identyczne tańce, co *Leichte klassische und moderne Tänzen* op. 2 nr 3, podawane przez H. Ratajczak. Autorka badań nad juveniliami Nowowiejskiego stwierdza, że układ części i nazwy tańców w obydwu wymienionych zbiorach są identyczne, „ale treść muzyczna inna”⁶. Z uwag tych wynika, że początkujący kompozytor napisał dwa zbiory krótkich tańców o identycznym układzie części. Synowie kompozytora, Feliks Maria i Kazimierz, w swych wspomnieniach o ojcu podają datę wydania owych najwcześniejszych prób:

[...] w narożnym pokoiku [...] swego rodzinnego domu w Barczewie, gdzie stał stary, rozklekotany fortepian [...], rozpoczyna szkicować swe pierwsze muzyczne drobiazgi, które wydrukuje znacznie później pod tytułem *Tańce dziecięce na fortepian* (1914)⁷.

Dalej zauważają w nich rezonans wielkich twórców przeszłości:

Odszukujemy w tych miniaturach echa Mozarta i Schuberta, ale także przejęcie się nutą polską. Zbiorek zapisze kompozytor później jako swe opus 2⁸.

Magdalena Adamek-Kurgan, omawiając najwcześniejsze kompozycje, wskazuje na obecność rytmów polskich tańców narodowych, zawartych w *Suicie* op. 2 nr 3⁹.

H. Ratajczak kreśli uwagi o języku muzycznym młodocianego kompozytora:

Stosowane przez Nowowiejskiego w utworach I okresu typy linii melodycznych stanowią proste, najbardziej zasadnicze schematy ruchu melodycznego, uzależnione od rodzaju układów rytmiczno-metrycznych [...]. W budowie melodii posługuje się najczęściej małymi krokami interwałowymi. [...] W *Polce* op. 2 nr 3 korzysta Nowowiejski z motywów pewnej czeskiej polki, a w *Galopie* [...] wykorzystuje motywy melodyczne ruskiej

⁴ I. Dulisz, *Młodzieńcze utwory fortepianowe Felixa Nowowiejskiego (Feliksa Nowowiejskiego) z przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Muzyka fortepianowa. refleksja teoretyczna. Sztuka pianistyki*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012, s. 72–81.

⁵ I. Dulisz, dz. cyt., s. 73.

⁶ Tamże, s. 75.

⁷ F.M. Nowowiejski, K. Nowowiejski, *Dookoła kompozytora: wspomnienia o ojcu*, Poznań 1968, s. 50.

⁸ Tamże, s. 51.

⁹ M. Adamek-Kurgan, *The Unknown...*, s. 33.

pieśni ludowej. Pozostałe utwory opiera na własnych pomysłach melodycznych, [...] charakteryzuje się nieskomplikowaną harmoniką, opartą na triadzie harmoniczej¹⁰.



Przykład 1. Strona tytułowa *Reigentänze für die Kleinen*, wydanych przez wydawnictwo Konserwatorium Thomasa Cieplika w Bytomiu¹¹

Znaczącą kompozycją okresu młodzieńczego jest marsz *Pod sztandarem pokoju*, który w 1898 roku został nagrodzony na konkursie kompozytorskim w Londynie przez Towarzystwo Muzyczne „The British Musician”¹². Londyń-

¹⁰ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 76. Warto już teraz odnotować spostrzeżenie, że drobnointerwałowa budowa struktur melodycznych pozostała w tematach ostatniego dzieła fortepianowego, w *Koncertie d-moll*.

¹¹ Konserwatorium w Bytomiu na Górnym Śląsku rozpoczęło działalność w 1910 roku i było prywatną, znaną szkołą muzyczną w tym regionie (I. Dulisz, dz. cyt., s. 75). Obecnie to wydanie *Tańców dla dzieci* jest także dostępne w bibliotece Akademii Muzycznej w Katowicach.

¹² J. Tatarska, hasło: *Nowowiejski Feliks*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, n-pa, t. 7, PWM SA, Kraków 2002, s. 120.

ska nagroda otworzyła Nowowiejskiemu drzwi do dalszej kariery. Marsz posiada prostą budowę repryzową, utrzymany jest w radosnym tonie, melodyka kształtowana okresowo opiera się na miarowym, akordowym akompaniamencie¹³. Utwór wzorowany był z pewnością na muzyce wojskowej i prawdopodobnie powstał w okresie służby, którą młody kompozytor odbywał po roku 1893, gdy jego rodzina przeprowadziła się do Olsztyna, po początkowym okresie nauki Feliksa w miejscowości Święta Lipka. Jan Boehm, biograf kompozytora, o tym okresie życia Nowowiejskiego pisze:

Wiadomo, że Nowowiejscy zamieszkali w dolnej części miasta, między zamkiem a koszarami, że Feliks zaciągnął się do II pułku grenadierów nr 4, do orkiestry. Nie chciał innej pracy, czuł się na siłach, by sprostać wymaganiom zawodu muzyka orkiestrowego¹⁴.

W następnych zdaniach Boehm podaje, że:

[młody muzyk] grał na różnych instrumentach w owej orkiestrze, nadto w zespołach amatorskich [...]. Zarabiał w ten sposób na utrzymanie rodziców i młodszego rodzeństwa¹⁵.

W kolejnej publikacji ten sam autor utrzymuje, że marsz mógł powstać później, w trakcie studiów berlińskich Nowowiejskiego¹⁶. O dużej popularności marsza świadczy fakt transkrybowania go na różne rodzaje obsady (w tym na orkiestrę dętą). Magdalena Adamek w I woluminie swego albumu zamieściła 2 marsze kompozytora, o których pisze tak:

Słychać w nim młodzieńczy zapał, werwę [w marszu *Pod sztandarem pokoju*], a nawet dozę specyficznego humoru [...]. Z kolei *Marsz wojenny generała Dowbór-Kuśnickiego* imponuje gęstą fakturą akordową i rozmachem. Godny, dostojny, wymaga od artysty należytego skupienia i powagi¹⁷.

Owego drugiego marsza, utrwalonego przez Magdalenę Adamek, nie podaje H. Ratajczak w wykazie utworów fortepianowych.

W ostatnich latach XIX wieku początkujący kompozytor wydawał kolejne utwory fortepianowe pod niemieckimi tytułami:

¹³ Marsz *Pod sztandarem pokoju* został opublikowany w trzech oficynach: w Lipsku, Londynie oraz w poznańskim wydawnictwie „Wesoła Nuta” (bez roku wydania) (I. Dulisz, dz. cyt., s. 74).

¹⁴ J. Boehm, *Feliks Nowowiejski (1877–1946). Zarys biograficzny*, wyd. 2, Pojezierze, Olsztyn 1977, s. 20.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Boehm, *Feliks Nowowiejski: artysta i wychowawca*, Olsztyn 1985, s. 31.

¹⁷ M. Adamek, dz. cyt., s. 8. Tytuł tego marsza wymaga pewnej weryfikacji. Portal internetowy podaje nazwisko Józefa Dowbor-Muśnickiego (1867–1937), generała lejtnanta Armii Imperium Rosyjskiego i generała broni Wojska Polskiego, naczelnego dowódcy Sił zbrojnych Polskich w byłym zaborze pruskim. Wojskowy stopień generała lejtnanta otrzymał w 1917 roku. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Dowbor-Mu%C5%99 [stan z 9.12.2016]. Nieprawidłowo podane nazwisko generała w tytule utworu mogło wynikać z nieczytelności rękopisu utworu. Zagadkowa jest też data jego powstania, prawdopodobnie Nowowiejski skomponował go później niż w okresie młodzieńczym.

- *Vergissmeinnicht (Niezapominajka)* op. 4, 1898–99;
- *Bachfischchenstraum (Marzenie rybki ze strumyka)* op. 5;
- *Deutschlands Stolz Militärmarsch (Chłuba Niemiec)* op. 10, 1898;
- *Lottchen's erstes Rendezvous, Charakterstück (Pierwsze spotkanie Lotty. Utwór charakterystyczny)* op. 12;
- *Fee'n Märchen (Bajka o wróżkach)* op. 13, 1899;
- *Zwei polnische Tänze (Dwa tańce polskie)* op. 14, (a) *Kozak* nr 1, b) *In der Ukraine (Na Ukrainie)*, 1898;
- *Bannerweihe. Militärmarsch (Poświęcenie sztandaru)* op. 19, 1899;
- *Rautendelein – Marsch (Marsz sylfidy)* op. 21, wyd. 1898;
- *Unter Adlers Schwingen (Pod skrzydłami orła)* op. 25, 1899;
- *Bajazzo – Marsch (Marsz pajaców)* op. 31, 1898;
- *Marsz PCK*¹⁸.

Jak wynika z powyższego zestawienia, są to marsze i utwory o podtekstach programowych. Autorka szkicu o tych wczesnych kompozycjach zalicza je do nurtu zachowawczego, wyrastającego z XIX-wiecznej tradycji muzyki salonowej i dodaje:

Przyjmują one najczęściej formę miniatury romantycznej. Opatrzone zostały pozamuzycznymi tytułami w większości o charakterze programowym, pełne są słownych określeń nierzadko o poetyckich inspiracjach¹⁹.

W dalszych uwagach podkreśla dużą rolę ornamentyki, różnic artykulacyjnych, techniki oktawowej i eksponowanie wysokiego rejestru fortepianu. W budowie formalnej najczęściej występuje układ reprzytowy, z kontrastującą częścią środkową²⁰. Są to oczywiście utwory tonalne, z wychyleniami do najbliższych tonacji. Prosta faktura akordowo-figuracyjna – zgodnie z uwagami synów Nowowiejskiego – wskazuje na wzorce wczesnoromantyczne, na których zapewne bazowała edukacja muzyczna kilkunastoletniego przyszłego autora *Legendy Bałtyku*. „Muzyka fortepianowa Feliksa Nowowiejskiego – konstatuje Ilona Dulisz – chociaż funkcjonuje w nagraniach płytowych, jest w Polsce i na świecie ciągle mało znana i nieodkryta”²¹.

1.2. Utwory fortepianowe drugiego okresu twórczości

H. Ratajczak w swoim wykazie podaje 14 pozycji, powstałych według niej do roku 1925. Prawie wszystkie (oprócz jednego utworu) sygnowane są w obfitym op. 20. Jej refleksja teoretyczna komentuje stronę warsztatową:

Ballady Nowowiejskiego należy zaliczyć do liryki instrumentalnej, w której kompozytor kładzie nacisk na pierwszeństwo elementu melodycznego, mającego sugerować różno-

¹⁸ Wykaz sporządzony według I. Dulisz (dz. cyt., s. 78)

¹⁹ I. Dulisz, dz. cyt., s. 78.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 80.

rodną treść wyrazową. Cechuje je zastosowanie polimorfizmu melodycznego, a więc melodyki kantylenowej i ornamentacyjnej²².

W kolejnych zdaniach odnosi się do budowy formalnej ballad, opartej na wariantowanym układzie reprzyzowym lub dwuczęściowym binarnym typu AB. Język harmoniczny określa jako „oparty na zdobyczach neoromantycznych”, podkreślając ruchliwość modulacyjną, obecność chromatycznych przesunięć jako czynników kształtowania. Wskazuje też na obecność elementów ilustracyjnych (imitacja carillonu w *Balladzie* nr 2)²³. M. Adamek-Kurgan do drugiego okresu zalicza m.in. *Ballady* op. 20 nr 1 i 2, *Preludium d-moll* oraz *Treny* op. 20 nr 3. Pianistka zauważa ich specyficzne właściwości melodyczno-harmoniczne:

These Works are mostly grounded in the post – Romantic musical style, especially in terms of Nowowiejski’s treatment of melody and harmony. In these works modulations and key shifts often serve as a means expand particular sections [...]. With regard to melody, Nowowiejski often tends to repeat one motive (or short phrase) throughout the whole piece, each time adding new colour through different harmonization²⁴.

[Utworky te należą do stylistyki postromantycznej, a zwłaszcza w traktowaniu melodyki i harmoniki. W tych utworach modulacje i przesunięcia tonalne służą jako środek rozwoju odcinków formy. W melodyce Nowowiejski często skłania się do powtarzania jednego motywu (lub krótkiej frazy) w toku całego utworu, każdorazowo dodając nową kolorystykę i różnicując harmonizację (tłum. M. Renat)].

W dalszych rozważaniach autorka zwraca uwagę na inspiracje twórczością Chopina, Liszta i Wagnera w kompozycjach z lat 1905–1918, podając przykłady bezpośrednich podobieństw utworów Nowowiejskiego do konkretnych dzieł tychże romantyków. I tak:

- *Baśń* z op. 20 wykazuje spore zbieżności fakturalno-melodyczne z *Etiudą As-dur* op. 25 nr 1 Chopina,
- *Ballada cis-moll* op. 20 nr 1 w ukształtowaniu tematu nawiązuje do *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 Chopina,
- otwierający motyw *Trenów* op. 20 nr 3 wykazuje znaczne podobieństwo do *Wstępu do „Tristana i Izoldy”* Wagnera, a w odcinkach wirtuozowskich wzoruje się na środkach techniki Liszta,
- *Preludium d-moll* wykazuje znaczne podobieństwo do *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 Chopina²⁵.

W komentarzu płytowym ta sama autorka spojrzała na ballady Nowowiejskiego okiem wykonawcy i podkreśliła duże bogactwo wyrazowe tych utworów:

Zadziwiające, że każda z ballad Nowowiejskiego wnosi za każdym razem coś nowego do świadomości wykonawcy. Kompozytor nakreślił swe dzieła szerokim, epickim łukiem, nierzadko zestawiając ze sobą obszerne fragmenty pełne kontrastów fakturalnych [...].

²² H. Ratajczak, dz. cyt., s. 76.

²³ Tamże.

²⁴ M. Adamek-Kurgan, *The Unknown...*, s. 33.

²⁵ Tamże, s. 34–42.

Nowowiejski wyraża emocje poprzez gęstą fakturę akordową [...], szeroko rozłożone *arpeggia* i skrajnie pojmovaną dynamikę, aż do granic możliwości fortepianu²⁶.

W omawianym tu obszernym op. 20 znajduje się także 6 mazurków, wszystkie figurują pod nr 5. Taktyka kompozytora, polegająca na ujmowaniu kilku utworów pod jednym numerem danego opusu, utrudnia ich klasyfikację i uporządkowanie. Pośród owych 6 mazurków aż 3 są w tej samej tonacji a-moll. Dlatego posiadają one swoją wewnętrzną podnumerację; niektóre z nich w rękopisie zawierają nr opusowy, a niektóre mają podany tylko ów wewnętrzny numer. Ponadto kompozytor często tworzył dwie wersje tego samego utworu, i to pod różnymi nazwami, czego dowodzą autografy Nowowiejskiego.

Autorka niniejszego artykułu dokonała analizy wybranych utworów fortepianowych tego kompozytora, zmikrofilmowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie. A były to:

- *Mazurki*: nr 1 *fis-moll*, nr 2 *a-moll*, nr 3 *d-moll*, nr 4 *a-moll*,
- 2 utwory o nazwie *Alla polacca*, będące drugą wersją *Mazurków: fis-moll* nr 1 i *a-moll* nr 4²⁷,
- 2 części suity *Obrazy słowiańskie, cz. II Korowody na cześć Łady, cz. III Nad prochami Arkony* (tytuł w autografie, H. Ratajczak podaje nazwę tej części *Gontyna w Arkonie*)²⁸.

Bez wątpienia nad mazurkami, sąsiadującymi w jednym opusie z balladami, czuwa duch Chopina. Można wysnuć hipotezę, że chopinowska inspiracja zdecydowała o złączeniu tych utworów w jeden duży opus. Mazurki odzwierciedlają (tak jak mazurki Chopina) model stylizacji trzech tańców: mazura, kujawiaka i oberka. Punktowany rytm mazura, mocno akcentują mazurki: nr 3 *d-moll* i nr 4 *a-moll*. Słusznie zauważa H. Ratajczak, że najbardziej interesujący jest *Mazurek* nr 1 *fis-moll* o rondowej formie ABA₁B₁A₂ + koda. Pozostałe mazurki wypowiadają się w formie reprzyzowej. Budowa każdego z nich jest standardowa – nowe ogniwo wyznacza zmiana tonacji, tempa, nowa myśl muzyczna i zmiana postaci faktury (Nowowiejski stosuje praktykę przeniesienia melodii prowadzącej do partii lewej ręki). H. Ratajczak swą krótką charakterystykę sprowadza do recepcji elementów typowo ludowych:

Mazurki Nowowiejskiego [...] można zaliczyć do tańców chłopskich, gdyż mają znamiona typowe dla muzyki ludowej. Operują krótkimi frazami w oparciu o zróżnicowany akompaniament harmoniczny, imitujący dźwięki basetli w postaci burdonowej kwinty²⁹.

²⁶ M. Adamek, *Twórczość fortepianowa Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Feliks Nowowiejski, Piano Works 1*, Acte Préalable 2002, AP 0085, komentarz płytowy, s. 6–11.

²⁷ Pierwszy z nich posiada w bibliotecznej karcie katalogowej adnotację „Hommage a Chopin”, chociaż w rękopisie tegoż *Alla polacca* brak takiego podtytułu.

²⁸ Mamy tu zatem kolejną nieścisłość, prawdopodobnie wynikającą ze stanu rękopiśmiennych źródeł i taktyki samego Nowowiejskiego – tworzenia dwóch wariantów tej samej kompozycji lub też dwóch wariantów tytułów.

²⁹ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 77.

Anna Nowak, autorka monografii o mazurku fortepianowym w muzyce polskiej XX wieku, szeroko omawiając zagadnienie recepcji wzorca chopinowskiego w tym gatunku, ukazuje liczne rozwiązania i strategie kompozytorskie rodzimych twórców XX-wiecznych. Ogromna „mazurkowa” spuścizna polska (ok. 500 utworów) nie pozwoliła autorce na bliższe przedstawienie wszystkich jego „reprezentantów”, w tym mazurków Nowowiejskiego. Dlatego jego nazwisko pojawia się w monografii tylko w wyliczeniach przy okazji uwag o charakterze syntetycznym. W rozdziale dotyczącym składni i formy autorka konstatuje:

Podobnie jak w mazurkach Chopinowskich, zasadą było szeregowanie myśli muzycznych. Zasada ta, powiązana z symetrią formalną, określała charakter porządku składniowego większości skomponowanych wówczas utworów. Czterotaktowy moduł, który Chopin zachował jako podstawową jednostkę formy w całej twórczości mazurkowej, służył kompozytorom do tworzenia różnych wariantów formy addytywnej [...]. Regularne następstwo czterotaktowych odcinków zdaniowych okazało się więc istotną własnością konstrukcyjną mazurków pisanych językiem tonalnym dur-moll, czego przykładem są kompozycje Melcera, Niewiadomskiego, Łabuńskiego, Nowowiejskiego, Szeluty, Nawrockiego...³⁰

Moduł czterotaktowy faktycznie „obowiązuje” stale w mazurkach Nowowiejskiego. Narracja, wszak silnie wariantowana melorytmicznie i fakturalnie, konstytuowana jest ciągle następstwami czterotaktowych zdań. Nie zakłóca tych następstw nawet intensywna chromatyka.

W dalszych rozważaniach Anna Nowak przedstawia trzy strategie dziedziczenia „Chopinowskiego dzieła”, z których druga, określona jako „nawiązywanie do Chopinowskiego idiomu stylistycznego przez i n t e g r o w a n i e j e g o e l e m e n t ó w z m u z y k ą w ł a s n ą”, jest udziałem Nowowiejskiego, aczkolwiek zbliża się on do strategii naśladowczej, wymienionej przez autorkę w pierwszej kolejności³¹. Według niej czynnikami decydującymi o przynależności do strategii integracyjnej są: rozbudowany język harmoniczny, oryginalne melodie, nowe formuły ruchowe i rozwiązania formalno-fakturalne³². Zwróćmy uwagę na niektóre z nich. Oprócz typowo ludowych cech oraz elementów zapożyczonych od Chopina mazurki z op. 20 zawierają wiele wyrafinowanych środków w melodyce i harmonice. Warto na nie spojrzeć, gdyż same w sobie konstytuują indywidualne cechy warsztatowe języka Nowowiejskiego – o wysokiej powtarzalności. Przez swą dużą częstotliwość zyskują status cech idiolektycznych. W melodyce powtarzającym się mikroelementem są rytmy triolowe (ósemkowe i szesnastkowe), stosowane w głosie głównym, jak i w głosach kontrapunktujących (w klasyfikacji Anny Nowak triole są charakterystycznymi składnikami tzw. intonacji kujawiakowych³³).

³⁰ A. Nowak, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Musica Iagellonica, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013, s. 175.

³¹ Tamże, s. 181.

³² Tamże, s. 184.

³³ Tamże, s. 166.



Przykład 2. Feliks Nowowiejski, *Mazurek fis-moll* nr 1 op. 20 nr 5, takty 13–18.

W powyższym przykładzie interesującym „chwytym” stylizacyjnym jest „odwrócona” formuła akompaniująca, w której na pierwszą część taktu przypada struktura w wyższym rejestrze, a na drugą i trzecią miarę burdony kwintowe. Specyficzną jest również w fakturze fortepianowej ornamentyka w postaci drobnych figur pasażowych, często umiejscowiona pomiędzy strukturami akordowymi. Struktury akordów posiadają następną właściwość idiomatyczną – w postaci dodawanych sekund w funkcji kolorystycznej (por. przykład 2), a w organizacji przebiegów harmonicznycch technika paralelnych przesunięć:



Przykład 3. Feliks Nowowiejski, *Mazurek a-moll* nr 4, takty 55–57.

Wskazane tu środki warsztatowe są silnie wyeksponowane w ostatnich utworach (zwłaszcza w *Konercie fortepianowym*) i stanowią zespół cech indywidualnych języka Nowowiejskiego. Uwypuklenie czynnika kolorystycznego było konsekwencją próby modernizacji warsztatu poprzez nawiązanie do francuskiego impresjonizmu (techniki Debussy’ego).

Jeszcze w tym samym opusie 20 zawarte zostały 3 utwory o podtekście programowym. Pierwszy z nich, *Treny*, jest muzyczną reminiscencją słynnych żałobnych wierszy Jana Kochanowskiego i odzwierciedleniem osobistej tragedii kompozytora (analogicznej do tragedii polskiego wieszczki doby odrodzenia), jaką była śmierć córki Wandy. Stąd pełna smutku dedykacja „Cieniom mojej ukochanej córeczki Wandy”. *Treny* mają charakter fantazji koncertowej o bardzo przejmującym charakterze wyrazowym. Kompozycja ta została opracowana także w wersji kameralnej (fortepian, skrzypce, harfa)³⁴. Kolejne utwory *quasi-*

³⁴ Wydana była w Berlinie w 1918 roku (Triumph – Verlag) z dwujęzycznym tytułem: niemieckim i polskim (H. Ratajczak, dz. cyt., s. 74, 76).

-programowe to *Baśń* i *Kartka z albumu*, łączące romantyczną wyrazowość z impresjonistyczną kolorystyką.

Ostatni z utworów powstałych w środkowym okresie twórczości – *Obrazek z Normandii* op. 26 nr 3 jest – według relacji H. Ratajczak – skomponowany na tym samym materiale melodycznym, co *Kartka z albumu*, z odmienną jedynie oprawą metryczną i tonalną³⁵.

Trzecim ukłonem Nowowiejskiego w stronę wzorca Chopina są jego preludia. Wcześniejsze *Preludium* nr 1 powstało w 1915 roku i było przypuszczalnie inspirowane *Preludiami a-moll* i *e-moll* Chopina, czego dowodzą wyraźne wpływy już to w warstwie materiałowej³⁶. I znów *Preludium* to posiada dwie wersje³⁷ – w drugiej wersji skojarzenia z pierwowzorem Chopinowskim są jeszcze wyraźniejsze, język jest bardziej schromatyzowany. Drugie *Preludium* pochodzi z 1937 roku, zatem należy już do trzeciego okresu twórczości fortepianowej.

Magdalena Adamek-Kurgan uznaje utwory ostatniego, dojrzałego okresu za reprezentatywne dla stylu kompozytora. Odnośnie do ich stylistyki stwierdza:

On the other hand, their musical language reveals strong influences of German postromanticism and impressionism [Język muzyczny łączy niemiecki postromantyzm z impresjonizmem].

Szczególnie podkreśla obecność paralelizmów akordowych³⁸.

1.3. Trzeci okres twórczości fortepianowej

Preludium nr 1 i *Preludium a-moll* nr 2 dzielą aż 22 lata. W melodyce drugiego *Preludium* znajdujemy zwroty nawiązujące do klimatu mazurków Szymanowskiego. Rozluźnieniu ulegają tu związki tonalne, zestawiane są motywy niespokrewnione, występują pochody kwartowo-kwintowe w harmonice oraz silna chromatyka. Cechy te świadczą o wyjściu kompozytora poza neoromantyczny krąg środków wyrazowych.

Głównym utworem ostatniego okresu, poprzedzającym *Koncert d-moll*, są 3-częściowe *Obrazy słowiańskie*, skomponowane w 1940 roku. I część suity-tryptyku nosi tytuł *Poezja starego Krakowa*. Według informacji przekazanej przez syna kompozytora, Kazimierza, utwór ten przedstawia myśli o zamku wawelskim i królowej Jadwidze oraz zabawy rybałów³⁹. Materiał tej części, bogaty melodycznie, posiada taneczny charakter. Wyróżnia się w nim punktowany motyw, który staje się mottem kompozycji, przeplatany figuracyjnymi rozszerzeniami. Przyjmuje postać swobodnie kształtowanej formy ewolucyjnej⁴⁰. W dwóch

³⁵ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 76.

³⁶ Melodyka wzorowana jest na *Preludium a-moll*, formuła akompaniująca ludzako jest podobna do *Preludium e-moll* Chopina.

³⁷ Adamek-Kurgan w swym albumie nagrała obydwie wersje.

³⁸ M. Adamek-Kurgan, *The Unknown...*, s. 50.

³⁹ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 75.

⁴⁰ Materiał dźwiękowy tego obrazu Nowowiejski wprowadził w środkowym ogniwie II części *Koncertu fortepianowego*, noszącej identyczny podtytuł.

kolejnych częściach Nowowiejski – podobnie jak w operze *Legenda Bałtyku* – przywołuje wierzenia i postacie kultowe z dziejów dawnych Słowian. II część – *Korowody na cześć Łady* – jest jedyną opublikowaną częścią *Obrazów* (PWM, Kraków 1976)⁴¹.

Korowody na cześć Łady są zbudowane z 5 odcinków, powiązanych materia-
łowo: ABCA₁B₁ + koda. Otwierające ogniwo A (*Andantino*) z figuratywną, or-
namentálną melodyką i prostą harmoniką rozwija się swobodnie, często wyko-
rzystując ruch triolowy. To dźwiękowa inkarnacja samego bóstwa. Ogniwo B,
wychodzące z miarowego rytmu (*Allegro risoluto*), przechodzącego w zmienne
figury, zdąża do właściwego tanecznego tematu, opartego na miarowym rytmie
(charakterystyczne sekundy w akompaniamencie *staccato*). Przedstawia tanecz-
ne, korowodowe obrządki prymitywnego ludu („temat obrzędów”). Trzecie
ogniwo – C (*Meno mosso*) – spowolnieniem narracji oddaje klimat guseł i za-
klęć. Treści dwóch pierwszych ogniw powracają w nowych, rozbudowanych
fakturalnie wersjach (np. B₁ podaje „temat obrzędów” z transpozycją o tercję
i w zdwojeniach akordowych). Koda jest wirtuozowskim podsumowaniem
utworu i ubraną w zdublowane pionie akordowe apoteozą „tematu obrzędu”.



a) „temat obrzędów” w ogniwie B, takty 37–40.



b) „temat obrzędów” w kodzie, takty 100–103.

Przykład 4. Feliks Nowowiejski, *Korowody na cześć Łady*.

⁴¹ Podłożem ideowym utworu jest mit o starosłowiańskim bóstwie imieniem Łada, o którym pisał słynny kronikarz Jan Długosz. Tenże podaje Ładę na drugim miejscu w swoim wykazie bóstw. Łada był wodzem i bogiem wojny, a pradawni Słowianie oddawali mu cześć dzikimi obrzędami. Bóstwo Łada było wspomniane także przez innego kronikarza, Macieja Miechowitę, oraz w XVI-wiecznej *Powieści świętokrzyskiej*, utrzymującej, że Łada wraz z bóstwami Boda i Lela był czczony na Łysej Górze, źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ada_\(b%C3%B3stwo\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ada_(b%C3%B3stwo)) [stan z 6.12.2016].

Zastosowane tu środki techniczne: falista, ornamentalna melodyka, synkopowana motywika, szerokie pasaże, równoległe przesuwane akordy, są sygnaturą późnego stylu Nowowiejskiego.

Trzeci obraz, zatytułowany *Nad prochami Arkony* (inna nazwa: *Gontyna w Arkonie*), pozostał w rękopisie. Inspiracją utworu jest pamięć o historii zachodniosłowiańskiego plemienia Ranów, żyjącego w epoce wczesnego średniowiecza⁴².

Utwór posiada swobodny układ formy (3 fazy + koda). Każdą fazę wyznacza zmiana agogiczna i zmiana metrum. Język dźwiękowy, podobny do poprzednich obrazów, porusza się w rozszerzonej tonalności, choć czyni wyraźny postęp w stronę kolorystyki (duża rola drobnych figuracji i szeregów pasażowych).

Obrazy słowiańskie, jak i następujący po nich *Koncert fortepianowy d-moll* z podtytułem *Słowiański* są wyrazem dużej uwagi kompozytora do muzycznej kultury narodów słowiańskich, a wątki ludowo-słowiańskie często pojawiały się w liryce wokalne Nowowiejskiego oraz w większych formach oratoryjnych.

2. *Koncert fortepianowy d-moll „Słowiański” op. 60*

Koncert fortepianowy d-moll op. 60 należy do ostatnich utworów Nowowiejskiego. Powstał w 1941 roku podczas pobytu kompozytora w Krakowie, gdzie schronił się przed represją okupantów. Pierwsze lata II wojny światowej to czas, w którym autor *Legendy Bałtyku* kończy swoją drogę twórczą. W tym okresie powstały również ostatnie koncerty organowe, poemat *In paradysum* na organy, pieśni solowe, w tym pieśni do słów ludowych *Malowanki ludowe* oraz pieśń o wymownym tytule *Muzyka mojej duszy*, również skomponowana w 1941 roku⁴³. Jan Boehm, biograf kompozytora, zaznacza: „Wszystkie te utwory powstały inspirowane miłością do kraju ojczystego oraz ideą wspólnoty słowiańskiej”⁴⁴. W tym samym akapicie komentuje *Koncert fortepianowy* jako „pełen reminiscencji różnych rytmów ludowych i melodii o zabarwieniu lechickim”⁴⁵.

Koncert d-moll to dzieło dużego formatu, wręcz monumentalne. Zbudowany jest z trzech obszernych części: *Allegro moderato*, *Adagio-Andantino*, *Finale. Grave-Maestoso. Allegro con fuoco*. Każda z części posiada formę złożoną z wielu epizodów. Czynnikiem spajającym, integrującym we wszystkich ustę-

⁴² Arkona, położona na półwyspie Wittow, była centralnym grodem obronnym Ranów, otoczonym z trzech stron urwiskiem. W II połowie XII wieku gród ten został zdobyty i zniszczony przez duńskiego króla Waldemara I po to, by region Ranów przyjął chrześcijaństwo. Arkona była ośrodkiem kultu boga Świętowita. Miał on swoją świątynię, strzeżoną przez wojowników, w której znajdował się posąg bóstwa i skarbiec, źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Arkona> [stan z 6.12.2016].

⁴³ J. Tatarska, hasło: *Nowowiejski Feliks*, s. 120.

⁴⁴ J. Boehm, *Feliks Nowowiejski (1877–1946)...*, s. 115.

⁴⁵ Tamże.

pach jest materiał tematyczny, a dokładnie ten sam gatunek melodyki. Pomiędzy nimi istnieje wyraźne pokrewieństwo, a między częścią I i III – **jedność tematyczna**, mianowicie ostatnia fraza pierwszego tematu I części została zastosowana jako naczelny temat III części, funkcjonujący w niej niemalże jako ostinato, poddany niezwykle wszechstronnej pracy tematyczno-motywiczej. Integrację tematyczną autor *Roty* konsekwentnie stosował także w symfoniach i koncertach organowych, na co zwraca uwagę Jerzy Erdman:

Dążność do integracji formy jest dla Nowowiejskiego charakterystyczna – pod tym względem występuje on jako duchowy spadkobierca Liszta. Integracja uzyskiwana jest poprzez powiązanie tematyczne i dramatyczne części [...]. Zauważyć należy też duże bogactwo idei Nowowiejskiego przy indywidualnym kształtowaniu każdego dzieła w sposób nieschematyczny, przy mistrzowskim opanowaniu różnych form i technik kompozytorskich⁴⁶.

Autor pracy wielokrotnie podkreśla przynależność twórczości Nowowiejskiego do dziedzictwa romantycznego. Akcentuje fakt, że „był jedynym kompozytorem organowym doby neoromantycznej, u którego programowość stanowiła jedną z najważniejszych cech osobowości twórczej”, oraz że działał w oderwaniu od głównych prądów funkcjonujących w jego czasach w muzyce organowej, a źródłem inspiracji była dla niego późnoromantyczna twórczość orkiestrowa⁴⁷. Znamiona programowości przejawiały się także w powyżej omówionych utworach fortepianowych.

2.1. Klasyfikacja stylistyczna *Koncertu fortepianowego d-moll*

Pierwsza i jedyna komentatorka utworu – H. Ratajczak – na wstępie swojego omówienia stwierdza, że „z racji konstrukcji reprezentuje on, podobnie jak przeważająca ilość koncertów fortepianowych powstałych na początku XX wieku, neoklasyczny kierunek rozwojowy o tradycyjnym trzyczęściowym układzie z formą sonatową w części I”⁴⁸. Anna Nowak w II rozdziale swej monografii (dotyczącej formy koncertu instrumentalnego polskich twórców II połowy XX wieku), skrótowo ukazującym polską twórczość koncertową I połowy XX wieku, określa przynależność koncertów Nowowiejskiego do dzieł pisanych językiem postromantycznym⁴⁹. Począwszy od obsady orkiestry (bardzo rozbudowanej), poprzez rozmach formy i język harmoniczny odczytujemy jednoznacznie w *Konercie d-moll* typowo neoromantyczny styl wypowiedzi, wzbogacany fragmentarycznie subtelną kolorystyką.

Przytoczmy jeszcze ogólne uwagi na temat całokształtu twórczości Nowowiejskiego pióra Janiny Tatarskiej:

⁴⁶ J. Erdman, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Konsultacja, Warszawa 1994, s. 292.

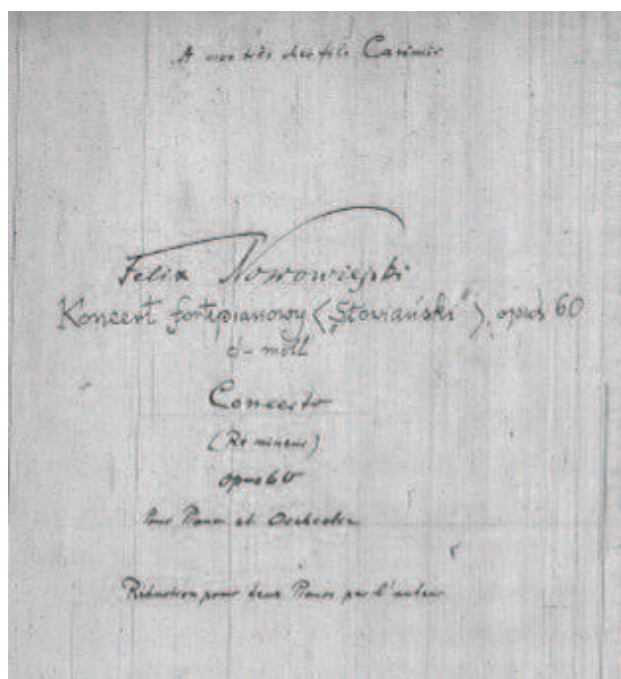
⁴⁷ Tamże, s. 295.

⁴⁸ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 79.

⁴⁹ A. Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997, s. 34.

Twórczość Nowowiejskiego wyrosła na gruncie różnorodnych źródeł: polskiej tradycji (eksponując jej pierwiastek narodowy w wymiarze ludowym, religijnym, literackim), kształtowała się pod wpływem kultury muzycznej niemieckiej (Wagner, Strauss, Bruckner) oraz częściowo francuskiej. Opowiadając się za tradycyjnymi wartościami, należy do nurtu konserwatywnego w muzyce polskiej I połowy XX wieku. Język muzyczny Nowowiejskiego charakteryzuje się swobodą w operowaniu typowo późnoromantycznymi, konwencjonalnymi środkami techniki kompozytorskiej. Przejmuje wzorce klasyczne dotyczące cyklu sonatowego [...]. Bliskie mu były także wzorce romantyczne, dotyczące form swobodnych, wyrosłych z ducha improwizacji organowej, nierzadko wyznaczonych programem pozamuzycznym. Kształtuje swój styl, zespalając szereg różnorodnych, odmiennych gatunkowo i stylistycznie elementów⁵⁰.

Wyszczególnione powyżej cechy, a zwłaszcza wymienione w ostatnim zdaniu, znajdują pełne zastosowanie w *Koncertie d-moll*.



Przykład 5. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll* op. 60, strona tytułowa rękopisu.

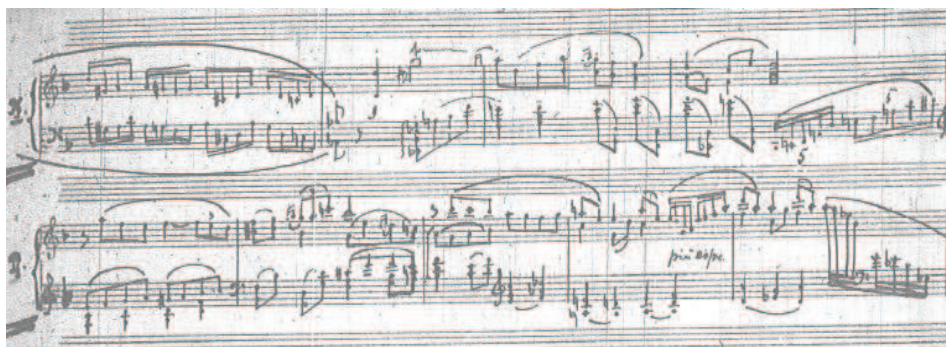
2.2. Architektonika *Koncertu d-moll*

Budowa poszczególnych części wykazuje w ogólnym planie związki z kształtem tradycyjnych form, lecz potraktowane są one z dużą swobodą. Dlatego utwór ten przedstawia się jako wielowątkowa fantazja na fortepian z orkiestrą.

⁵⁰ J. Tatarska, hasło: *Nowowiejski Feliks*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 676–677.

I część, *Allegro moderato*, w sensie formalnym jest najbardziej tradycyjna. Spełnia normy formy sonatowej z dualizmem tematycznym i układem trzech ogniów, tyle że są one poszerzone epizodami o charakterze improwizacyjno-wirtuozowskim. Jest bardzo obszerna, liczy 406 taktów.

Ekspozycję otwiera potężne 4-taktowe *tutti* orkiestrowe na akordzie A-dur, trzymany w długich wartościach. Po nim kwintet smyczkowy intonuje główny temat. W rysunku melodycznym jest on prosty, epicki w charakterze, posługuje się postęпами drobnointerwałowymi. Towarzyszy mu warstwa kontrapunktująca w grupie dętej. Rozwinięty do kulminacji wprowadza partię solową. Fortepian wstępnie z krótką kadencją, powtarzającą ten sam, co we wstępie orkiestry szereg akordów i oktaw. Figuracyjny łącznik prowadzi do solistycznej prezentacji tematu w odmiennym, parafrazującym ujęciu w fakturze polifonizującej.



Przykład 6. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część I, pierwszy temat w partii fortepianu, takty 23–31.

W dalszym rozwoju płaszczyzny pierwszego tematu następuje przetwarzanie wyodrębnionych motywów, z zastosowaniem techniki imitacji. Pracy przetworzeniowej poddawane są naprzemiennie pierwsza i druga fraza tematu w głosach orkiestrowych, fortepian ornamentuje lekkimi figuracjami. Stopniowe zagęszczanie faktury i nasilanie chromatyki prowadzą do kulminacji *appassionato*, w której smyczki intonują wariant melodyczny pierwszej frazy tematu (fortepian prowadzi oktawowe figuracyjne ornamenty). Płaszczyzna pierwszego tematu obejmuje 81 taktów. Jej faza przetworzeniowa pełni funkcję łącznika do drugiego tematu.

Drugi temat wnosi zmianę tonacji na jednoimienną D-dur oraz zmianę tempa z *Allegro moderato* na *Lento*. Pierwsze podanie tematu ukazuje się w partii solisty, z adnotacją *dolce*. Odznacza się łagodną linią, posiada 8-taktową budowę okresową. Temat powtarzają flet z klarnetem, przy wtórce figuracji fortepianu.

Wzorem płaszczyzny pierwszego tematu następuje jej ewolucyjny rozwój, w którym przetworzeniowym zabiegom poddana jest głównie fraza następnika, wielokrotnie powtarzana od różnych stopni. Płaszczyzna drugiego tematu jest krótsza, obejmuje 48 taktów.

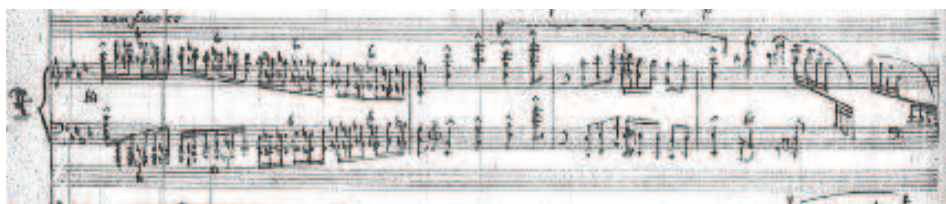


Przykład 7. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część I, drugi temat w partii fortepianu, takty 82–91.

Przetworzenie właściwe rozpoczyna się po krótkiej, solowej sekwencji fortepianu. Początkowo „oddaje głos” smyczkom, kontynuującym motywikę tematu drugiego w rozdzielonych partiach *divisi*. Zasada pracy przetworzeniowej pozostaje ta sama, co w ekspozycji: wielokrotne projekcje fraz lub pojedynczych motywów, z niewielkimi zmianami interwałowymi. Prowadzone są przez instrumenty orkiestry, dopełniane planem figuracyjnym fortepianu (częsta technika oktawa w wysokim rejestrze). W końcowej fazie przetworzenia grupa dęta intonuje nowy, marszowy temat, a po nim przeplatają się jeszcze przekształcone motywy pierwszego tematu.

Repryzę (od taktu 189) otwiera fortepian, wykonując główny temat z odmiennym niż w ekspozycji towarzyszeniem orkiestry. Łącznik ukazuje motywy tematu w partii orkiestry, z nieodłącznymi figurami fortepianu i pochodami chromatycznymi. Drugi temat przedstawia się w repryzie w postaci przestawionych zdań: najpierw eksponowana jest pierwsza fraza następnika, po niej w solowym epizodzie fortepian podejmuje frazę poprzednika. W repryzie drugi temat występuje w tonacji F-dur. Dalszy tok wypełnia fortepianowy epizod improwizacyjny, prowadzący do kadencji. Kadencja nawiązuje do szeregu akordów z początku części, po których pojawiają się motywy drugiego tematu, będące osnową materiałową kadencji. Kolejne muzyczne myśli repryzy to marszowy temat z przetworzenia i materiał pierwszego tematu w postaci przekształconej, ostatniej frazy. Warto tu nadmienić, że ta postać fragmentu pierwszego tematu będzie przyjęta jako temat III części. I część wieńczy rozbudowany epilog i powrót tonacji d-moll. I tu ponownie przewijają się motywy pierwszego tematu w potoku figuracyjnych sekwencji.

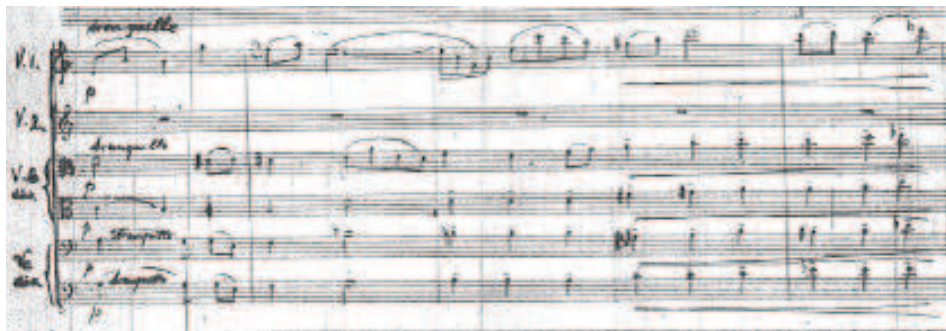
Patrząc całościowo na tę część, widzimy szeroko zakrojony poemat. Liczne powtórki fraz tematycznych zapewniają jednolitość materiałową i spójność narracji. Są one stale przeplatane improwizacyjnymi „wstawkami” odchodzącymi od materiału tematycznego. Zatem I część syntetyzuje formę sonatową ze swobodną fantazją, z silnymi akcentami wirtuozowskimi.



Przykład 8. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część I, fragment fortepianowej improwizacji w przetworzeniu, takty 158–162.

II część, *Adagio–Andantino* z podtytułem *Poezja starego Krakowa* ujęta została w dwudzielną formę AB.

Ogniwo A, *Adagio* w tonacji A-dur, rozpoczyna się 9-taktowym wstępem solowym fortepianu w postaci melodycznego, lirycznego tematu z kontrapunktem dolnego głosu. Następuje zmiana tonacji na a-moll, w której grupa I skrzypiec intonuje nowy temat *tranquillo*, który jest właściwym tematem II części. Przyjmuje oprawę polifonizującą całego kwintetu, z techniką korespondencji motywicznej.



Przykład 9. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część II, temat ogniwa A, takty 14–18.

W dalszym toku następują dialogi fortepianu z grupami instrumentów orkiestry. Kompozytor wysnuwa pochodne wątki melodyczne, które dopełniają płaszczyznę tematyczną. Partia solisty wchodzi w improwizacyjne ornamentowanie, ważny jest też udział harfy i celesty, dublującej akordy fortepianu, nadając mu specyficznego, subtelnego kolorytu. Swobodne parafrazowanie wypełnia dalszą, ciągłą narrację pierwszego ogniwa.

Ogniwo B, *Andantino*, wprowadza autocytat: materiał pierwszego utworu suitu *Obrazy słowiańskie*, przypomnijmy, zatytułowanego *Poezja starego Krakowa*, który został przeniesiony do II części *Koncertu*. Tworzy on w konstrukcji tej części drugi, nieco żywszy temat w partii fortepianu. Jego melodyka o rysunku falistym wyprowadzona jest z początkowego motywu. Temat podejmuje kwintet, fortepian dopełnia kontrapunktami, dochodząc do kulminacji *stringendo*. Po niej kompozytor dopowiada wątek poboczny (*poco meno mosso*), pokrewny tematowi B. W kolejnej odsłonie toku formy powraca motyw inicjalny tematu B w różnych wariantach. Poddany jest pracy motywicznej w partii fortepianu, a w końcowej fazie ogniwa powraca w jeszcze innym ukształtowaniu, ze zmianami melodycznymi. Część II kończy się bardzo oryginalną, kolorystyczną kadencją – dopełnieniem w postaci krótkiej kody *Adagio* z równoległymi przesuwającymi się akordami oraz harmonicznym tłem flażoletowym smyczków.



Przykład 10. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część II, końcowe takty: 200–201.

Część III, *Grave. Maestoso. Allegro con fuoco* stanowi jeszcze bardziej rozbudowany poemat, w stosunku do części I. Liczy 531 taktów. Przyjmuje formę ewolucyjną, fazową, opartą na jednym, głównym temacie i jego licznych odmianach. H. Ratajczak określa formę tej części jako $ABA_1B_1 + \text{koda}$ ⁵¹. Dokładna analiza, przeprowadzona przez autorkę niniejszego opracowania, wykazuje konieczność ustalenia nieco innego modelu formy, mianowicie $ABA_1B_1C + \text{koda}$. W fazie oznaczonej literą „C”, obejmującej trzy odcinki agogiczne kompozytor nawiązuje do głównego tematu części I, który w całości formy koncertu pełni rolę elementu integrującego, tworzy materiałową klamrę. Wpłata także nową myśl w rytmie krakowiaka.

⁵¹ H. Ratajczak, dz. cyt., s. 79.

Powolny wstęp, najpierw w partii trąbek, potem w wielkim orkiestrowym *tutti*, podaje temat, który – jak już zaznaczono w początkowych uwagach – jest identyczny z początkiem ostatniej frazy tematu I części I. *Allegro con fuoco* otwiera kadencja fortepianu, w technice oktawowych figuracji. Pierwsza faza materiałowo opiera się na motywie czołowym tematu. W całej III części szczególnie eksponowany jest tematyczny, wyrazisty skok kwinty w górę. Kolejne fazy wyznaczone są oznaczeniami agogicznymi. Ich kolejność prezentuje tabela 1.

Tabela 1. Schemat formalny III części *Koncertu fortepianowego d-moll* op. 60 F. Nowowiejskiego

Oznaczenie agogiczne i wyrazowe	Takty	Faza
1. <i>Allegro con fuoco</i>	5–39	A
2. <i>Allegro con spirito</i>	40–140	
3. <i>Meno mosso</i>	141–284	B
4. <i>Allegro con fuoco</i>	285–365	A ₁
5. <i>Meno mosso</i>	366–451	B ₁
6. <i>Espressivo</i>	452–473	C (powrót 1 frazy tematu I części I)
7. <i>Piu mosso</i>	474–498	
8. <i>Allegro con spirito</i>	499–518	(w środkowym epizodzie nowy temat w rytmie krakowiaka)
Koda, <i>Presto con fuoco</i>	519–531	—

Każda z faz dzieli się na mniejsze fragmenty, oznaczane zmianami tonacji. Odcinki *tutti* orkiestrowych przeplatane są fragmentami kameralnych dialogów pojedynczych instrumentów lub grup. Przetwarzanie tematu, podobnie jak w poprzednich częściach, polega na wielokrotnych powtórzeniach motywu w różnych ujęciach instrumentacyjnych i odmiennej harmonizacji. Warianty tematu dotyczą głównie rozwinięć melodycznych tematu i tym samym ich postaci rytmicznych. Technika wariantowania polega na dołączaniu nowych motywów, stosowaniu swobodnych inwersji, rytmicznych augmentacji i zmiennego metrum (np. postać zasadnicza tematu w metrum $\frac{4}{4}$, w drugiej fazie jest zmodyfikowana do metrum $\frac{3}{4}$; na początku trzeciej fazy motyw czołowy w inwersji przybrany został w postać paralelnie przesuwanych trójdźwięków).

W całości kształcie część III zbliża się do formy wariacyjnej, potraktowanej z dużą swobodą. Przywrócenie początkowej frazy tematu części I w szóstej fazie staje się czynnikiem integrującym całość. Praktyka przywoływania tematów części I w ostatnich ustępach utworów cyklicznych była dość często stosowana w utworach proweniencji neoromantycznej.

2.3. Struktura i cechy melorytmiczne tematów

Śledząc sposób kształtowania narracji w *Konercie d-moll*, można przyjąć tezę, że są tu dwie bazy materiałowe:

- 1) baza tematyczna oparta na diatonice,
- 2) baza figuracyjno-ornamentalna oparta na skali chromatycznej.

Wszystkie tematy *Koncertu d-moll* wykazują 6 wspólnych cech melorytmicznych:

- 1) przewaga ruchu drobnointerwałowego;
- 2) falista linia melodyki;
- 3) struktura rytmiczna łagodna (ósemkowo-ćwierćnotowa) z charakterystycznymi triolami i synkopami obecnymi w każdym z tematów, a także stała obecność przednutek;
- 4) diatonika;
- 5) budowa zdaniowa (tylko drugi temat I części wykazuje znamiona budowy okresowej) ;
- 6) epicko-balladowy charakter wyrazowy, który wynika z powyższych cech strukturalnych.

Najbardziej wyrazisty jest główny temat I części. Oparty na skali d-moll eolskiej jednocześnie zawiera w pierwszym zdaniu kwartę lidyjską, która wpleciona w urywany pauzą szesnastkowy motyw nadaje melodyce odrobiny klimatu orientalnego. Silne podobieństwo melodyczne tematów, a przede wszystkim zastosowanie jedności tematycznej między I i III częścią stwarza sytuację spójności materiałowej wspomnianej powyżej bazy tematycznej.



a) część I, końcowe takty pierwszego tematu w orkiestrze, takty 7–11.



b) temat główny A III części w partii orkiestry, takty 1–5.

Przykład 11. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*.



a) pierwszy temat części I



b) drugi temat części I



c) temat części II



d) temat A części III



e) temat B części III

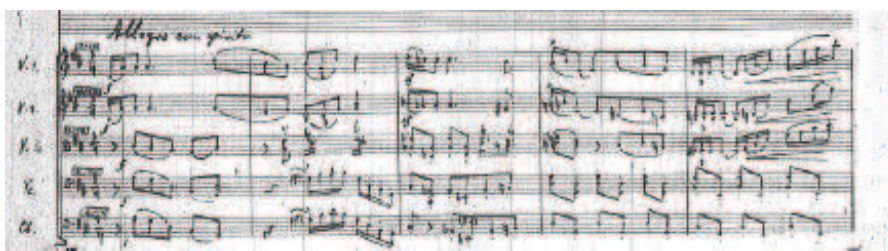
Przykład 12. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, zestawienie tematów.

Melodyka tematów posiada zawsze pewien rys modalny. Wynika on z faktu minimalizowania bądź unikania dźwięków prowadzących, a także jakichkolwiek wychyleń modulacyjnych. Ponadto żaden z nich nie tworzy zdecydowanie zamkniętej myśli tematycznej, pomimo zdaniowej budowy. Mają one charakter rozwojowy, przechodzą płynnie w dalszy ewolucyjny rozwój.

Praca tematyczno-motywiczna, szeroko stosowana w omawianym utworze, polega na wyodrębnianiu fraz lub pojedynczych motywów, które są poddawane zabiegom przetworzeniowym, poprzez wielokrotne ich powtarzanie w różnych wariantach interwałowych, różnej oprawie instrumentalnej, i licznym transpozycjom. Z reguły w tych zabiegach motyw początkowy pozostaje bez zmian, kompozytor zachowuje tzw. „czołowość motywiczną” (w temacie A III części jest nim skok kwinty w górę i powtórzenie drugiej wysokości). Utworzony wariant frazy tematycznej staje się z kolei budulcem określonej fazy formalnej. Stała obecność motywów tematycznych w różnych konfiguracjach, lecz zawsze wyrażenie ukazanych, zapewnia *Koncertowi d-moll* nadrzędną substancjalną jedność, zróżnicowaną jednak w motywach cząstkowych. Multiplikacja melodycznych wątków odtematycznych jest jedną z głównych cech techniki kompozytorskiej Nowowiejskiego, zastosowaną w omawianym dziele.



a) w partii fortepianu



b) otwierający 8 fazę części III

Przykład 13. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, temat A części III i jego dwa warianty

Prostocie melorytmicznej tematów przeciwstawia się skomplikowana szata rytmiczna głosów kontrapunktujących i przejść figuracyjnych (druga baza materiałowa). Cytowana już autorka pierwszego omówienia *Koncertu* wyraża opinię, że:

komplikacje rytmiczno-metryczne wpływają raczej niekorzystnie na konstrukcję i przejrzystość dzieła⁵².

⁵² Tamże.

2.4. Tonalność, harmonika i faktura

Ogólny plan tonalny *Koncertu d-moll*, dotyczący usytuowania tonalnego głównych ogniw formalnych i głównych tematów, oparty jest na klasycznych wzorcach. W I i II części są to odniesienia do tonacji: jednoimiennej, paraleli i V stopnia. Część III odznacza się większą aktywnością zmian tonacji, jako środków pracy przetworzeniowej, lecz nie mają one wpływu na ogólny model formy, nie uczestniczą w podziale fazowym toku narracji. Poniżej w tabeli 2 podaję plan tonalny głównych współczynników poszczególnych części.

Tabela 2. Plan tonalny *Koncertu fortepianowego d-moll* op. 60 F. Nowowiejskiego

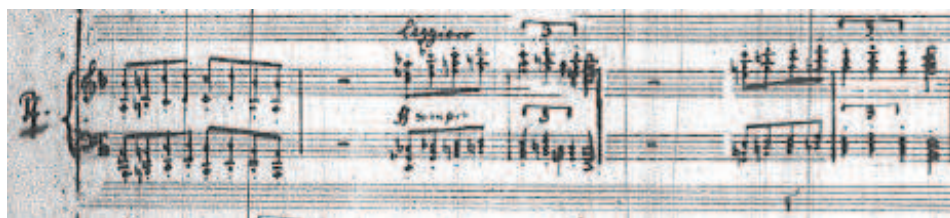
część I	część II	część III
Ekspozycja: I temat, d-moll eolski II temat, D-dur	Wstęp: A-dur	1 i 2 Faza (Ogniwo A): D-dur
Przetworzenie: D-dur – d-moll – f-moll – d-moll	Ogniwo A: temat, a-moll	3 Faza (Ogniwo B): D-dur - d-moll – f-moll – C-dur – D-dur
Repryza: I temat, d-moll II temat, F-dur	Ogniwo B: a-moll	4 Faza (Ogniwo A ₁): D-dur – A-dur – D-dur
—	—	5 Faza (Ogniwo B ₁): D-dur – F-dur
—	—	6 Faza: F-dur – D-dur
—	—	7 i 8 Faza: D-dur

Końcowa kadencja, zamykająca *Koncert*, nie należy już do klasycznych rozwiązań. Łączy 2 akordy w stosunku submediantowym z alteracją: b-d-fis z akordem D-dur.

Harmonika jest najbardziej oryginalnym elementem techniki kompozytorskiej Nowowiejskiego. Zasadniczo opiera się na strukturach tercjowych, jednak związki funkcyjne ulegają znacznemu rozluźnieniu, a nawet zupełnie zanikają (są podtrzymywane we fragmentach polifonizujących). Duże nasilenie chromatyki, przejść modulacyjnych jest wyrazem późnoromantycznego języka. Bardzo eksplloatowanym środkiem jest technika progresji, zwłaszcza w dialogach instrumentalnych. Natomiast „nowszy środek” w postaci paralelnych przesunięć akordów (por. przykład 12 e) – temat B części III) występuje na równi z relacjami *quasi*-funkcyjnymi. Są to najczęściej trójdźwięki w prostej postaci, zdwajane w sąsiednich oktawach. Jednocześnie eksponowany jest wysoki rejestr fortepianu (przykład 14).

Paralelizmy akordowe unaocniają próbę modernizacji języka dźwiękowego, która pojawiła się w twórczości Nowowiejskiego od początku lat 30. Mają one oczywiście wymiar kolorystyczny, podobnie jak liczne szybkie figuracje harfy i czelesty, dobarwiający główny trzon brzmieniowy danej grupy instrumentalnej.

Innym szczegółem harmonicznym o czysto kolorystycznym sensie są dodawane do akordów sekundy.



Przykład 14. Feliks Nowowiejski, *Koncert fortepianowy d-moll*, część I, takty 375–380.

Faktura w sensie melodyczno-harmonicznym porusza się w obszarze od prostej, akompaniowanej homofonii do częstych układów polifonizujących (zarówno w orkiestrze, jak i w partii fortepianu). W sensie aparatu wykonawczego odwołuje się do obszernej obsady wielkiej orkiestry symfonicznej. Posługiwanie się pełnym masywem orkiestrowym jest ściśle powiązane z budowaniem formy i ma miejsce w jej kluczowych momentach (wprowadzenie głównego tematu, kulminacje wyrazowe). Najczęściej stosowanym kształtem faktury w orkiestrze jest przeciwstawianie grup instrumentalnych, traktowanych jako całość brzmieniowa. Interesujące są z punktu widzenia techniki orkiestracji dialogi wydzielonych grup w ramach jednej grupy, z jednoczesnym podziałem na 2 plany: melodyczny (lub harmoniczny) i ornamentalno-figuracyjny.

Przykład 15. Feliks Nowowiejski, *koncert fortepianowy d-moll*, część I, takty 65–68.

W powyższym przykładzie figuracja na trójdźwięku a-moll przepływa na tle przesuwanych akordów w grupie „blachy”, w następnym taktach figuracje o zmiennej strukturze interwałowej przechodzą do klarnetów, a przesuwane akordy (H-dur) podejmują oboje i róg angielski. Obie warstwy tworzą harmoniczno-kolorystyczne tło dla oktawowych postępów, a później akordów fortepianu. Współdziałanie planu figuracyjnego ze statycznym planem harmonicznym bądź melodycznym jest bardzo typowe dla *Koncertu* Nowowiejskiego.

Kolorystyka dźwiękowa przejawia się nie tylko w paralelizmach akordowych i włączaniu specyficznych barw instrumentalnych. Nowowiejski dokonuje transformacji ruchu dźwiękowego w jakości brzmieniowe, a także dynamiczne.

Kameralizacja obsady i indywidualizacja poszczególnych instrumentów występuje we fragmentach wolnych, szczególnie w części II, w której solista, prowadząc w sposób ciągły swoją narrację, współdziała na zmianę z instrumentami solowymi i grupami.

Partia solistyczna reprezentuje zaawansowany stopień trudności technicznych. *Koncert d-moll* wpisuje się w poczet późnoromantycznych koncertów wirtuozowskich (takich jak np. *Koncert fortepianowy f-moll* Maxa Regeera). Faktura fortepianowa ukazuje się w sposób bardzo wszechstronny, choć w toku rozwoju wiele postaci faktury się powtarza. Bardzo wyeksponowana jest technika oktawową w różnych ujęciach strukturalnych (np. chromatyczne postępy oktawowo) oraz szybkie figuracje w niemiarym grupach rytmicznych, także *glissando*. Fragmenty rozwijające myśli tematyczne w partii fortepianu zawsze obfitują w liczne głosy kontrapunktujące i dopowiadające. Jest dziełem emanującym bogactwem rozwiązań fakturalnych.

Należy zwrócić uwagę na kontekst w obrębie samej twórczości kompozytora, towarzyszącej powstaniu *Koncertu d-moll*. A oprócz wymienionych na wstępie drobniejszych utworów wokalnych, symfonii i koncertów organowych, Nowowiejski w tym samym czasie komponował 6-częściową *IV Symfonię „Pokoju”*, o równie szerokim rozmachu formy.

W aspekcie semantycznym, wynikającym już z samego podtytułu, *Koncert d-moll* jest przesłaniem wyznawanej przez kompozytora idei słowiańskiej wspólnoty. Egzemplifikuje poglądy i patriotycznego ducha samego twórcy, uobecnia twórcę w dziele, jego przekonania. W obszernych założeniach metodologicznych Mieczysława Tomaszewskiego, dotyczących wszelkich aspektów badań nad dziełem muzycznym, znajdujemy w perspektywie relacji twórca–dzieło trzy kategorie, mówiące o upodmiotowieniu utworu: 1) autobiograficzną, dotyczącą utworów dokumentujących określone zdarzenia z życia autora 2) autoekspresyjną, noszącą ślady przeżyć emocjonalnych, 3) autorefleksyjną, dotyczącą utworów powstałych jako refleksy życia duchowego twórcy⁵³. *Koncert* Nowowiejskiego reprezentuje trzecią z wymienionych kategorii.

⁵³ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 18–19.

W całości, w ogólnym oglądzie *Koncert* jest przykładem dzieła jednoczącego, stapiającego lechicką prostotę melodyczną z całym bagażem wyrafinowanej techniki instrumentalnej i kompozytorskiej. Pewnym mankamentem tego utworu jest nadmiar epizodów o charakterze improwizacyjnym, w którym skondensowane są wymienione wyżej środki techniczne, zacierające jednak naczelną ideę muzyczną. Niekorzystny wpływ na zwartość formy ma także zbyt duża liczba powtórzeń motywów tematycznych, które wprawdzie równoważą komplikacje rytmiczno-fakturalne wirtuozowskich improwizacji, ale powodują pewien przesyt i wysoką powtarzalność określonych rozwiązań w narracji. *Koncert d-moll* oraz pozostałe kompozycje fortepianowe nie należą do największych osiągnięć twórczych autora *Legendy Bałtyku*. Największym walorem tych utworów jest podkreślana w powyższych rozważaniach technika przetworzeniowa, a w *Koncertach* także zróżnicowana w doborze środków instrumentacja. Inwencja melodyczna Nowowiejskiego jest słabszą stroną jego warsztatu. Ukształtowanie struktur tematycznych, powielających kilkakrotnie określone zwroty, powoduje mniejszą ich wyrazistość i obiektywizm charakteru wyrazowego. Są pozbawione silniejszych napięć dramaturgicznych. W rozwoju płaszczyzn tematycznych znaczną rolę odgrywa dynamika i wolumen brzmienia. *Koncert d-moll „Słowiański”* posiada przede wszystkim wartość historyczną. Jest dokumentem potwierdzającym utrzymywanie się neoromantycznych tendencji w muzyce polskiej aż do połowy XX wieku.

3. Podsumowanie

Obszerny zakres środków techniki kompozytorskiej, jak i rozmiary dzieła ukazują w *Koncertach d-moll* Nowowiejskiego zjawisko syntezy twórczych doświadczeń. Na pierwszy plan wysuwa się postawa umiłowania rodzimych tradycji i słowiańskich korzeni w ukształtowaniu całej osnowy tematycznej. Stanowiło to pozwala umiejscowić dzieło w nurcie narodowym muzyki polskiej I połowy XX wieku, obok dzieł Szymanowskiego, Maklakiewicza, Palestra, Kondrackiego. Język autora *Roty* w omawianym dziele, pomimo zachowania tradycyjnych odniesień, wchłania nowsze, typowo XX-wieczne środki techniczne, które poszerzają skalę wyrazową dzieła, a wywodzą się z kręgu francuskiego.

Koncert fortepianowy d-moll Feliksa Nowowiejskiego został wykonany trzykrotnie. Jego prawykonanie miało miejsce dopiero po 22 latach od powstania – 25 lutego 1963 roku w Olsztynie⁵⁴, drugie jego wykonanie miało miejsce 19 maja 2002 roku przez M. Adamek z dyr. Jerzym Koskiem podczas festiwalu *Feliks Nowowiejski: w 125 rocznicę urodzin*. Solistka swe wykonanie komentuje tak:

⁵⁴ M. Adamek, *Twórczość fortepianowa...*, s. 6.

This performance has a special meaning for me as Nowowiejski's concerto had not been performed since its Polish premiere in 1963 by pianist Aleksandra Utrecht

[To wykonanie ma szczególne znaczenie dla mnie, gdyż koncert Nowowiejskiego nie był wykonywany od czasu swego prawykonania w 1963 roku przez pianistkę Aleksandrę Utrecht (tłum. M. Renat)]⁵⁵.

Trzecie wykonanie odbyło się 22 stycznia 2016 roku w związku z obchodami 70 rocznicy śmierci kompozytora (rok 2016 był ogłoszony przez Sejm RP Rokiem Feliksa Nowowiejskiego). Wykonawcami byli Agnieszka Ufniarz (fortepian) oraz Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie, także pod dyrekcją Jerzego Koska. Niestety olsztyńska prasa lokalna nie skomentowała tego koncertu⁵⁶, ani też nie pojawiła się jakakolwiek informacja w renomowanych czasopismach („Ruch Muzyczny”, „Muzyka 21”).

Twórczość fortepianowa Nowowiejskiego ukazuje bardzo wyrazisty proces ewolucji, prowadzący od młodzieńczych utworów użytkowo-programowych, poprzez kompozycje kręgu inspiracji chopinowskich, aż do apoteozy idei słowiańskiej w utworach ostatnich. Pomiędzy tymi okresami istnieją znaczne różnice, jakby silne zwroty (także wyrażające się w technice kompozytorskiej), ale należy też zauważyć, że są pomiędzy nimi duże odstępstwa czasowe. I choć utwory fortepianowe pozostają na marginesie głównych dokonań twórcy *Roty*, to w swym przekroju ukazują przemiany stylu kompozytora i są dla niego reprezentatywne.

Badania nad życiem i twórczością jednego z największych twórców polskich przełomu XIX i XX wieku są obecnie kontynuowane. 16 marca 2016 roku odbyło się w poznańskiej Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego sympozjum naukowe *Convenium Musicae Sacrae dedicatum. Twórczość Feliksa Nowowiejskiego 1877–1946*, w którym uwypuklona była jego twórczość organowa i religijna. W tym samym roku obroniona została praca doktorska historyka, Iwony Fokt, *Feliks Nowowiejski – życie i twórczość w świetle materiałów źródłowych*, dotycząca przede wszystkim danych biograficznych i ukazująca bardzo dokładnie wszelkie zachowane źródła. Najnowszą publikacją jest praca *Teka kompozytorska* (red. H. Kostrzewska, I. Fokt), wydana również przez AM w Poznaniu, będąca katalogiem tematycznym dzieł Nowowiejskiego.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne:

Nowowiejski Feliks, *Alla polacca*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. mf. 6724.

⁵⁵ M. Adamek-Kurgan, *The Unknown...*, s. 7.

⁵⁶ Zamieszczono jedynie recenzje albumu płytowego z oratorium *Quo vadis* Nowowiejskiego.

- Nowowiejski Feliks, *Alla placca (Homage a Chopin)*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. mf. 6723.
- Nowowiejski Feliks, *4 mazurki op. 20 nr 5*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. mf. 6722.
- Nowowiejski Feliks, *Obrazy słowiańskie. III*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. mf. 6721.
- Nowowiejski Feliks, *Koncert d-moll „Słowiański” op. 60 na fortepian i orkiestrę*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygn. mf. 6394.

Źródła drukowane:

- Nowowiejski Feliks, *Reigentänze für Kleinen für Klavier*, Konservatorium Verlag Th. Cieplik, Beuthen [b.r.w.].
- Nowowiejski Feliks, *Obrazek Słowiański. Korowody na cześć Łady*, PWM, Kraków 1976.

Opracowania:

- Adamek-Kurgan Magdalena, *Twórczość fortepianowa The Unknown face of Feliks Nowowiejski. The Piano Works*, Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008; *Twórczość fortepianowa Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Feliks Nowowiejski, Piano Works I*, Acte Préalable 2002, AP 0085, komentarz płytowy.
- Boehm Jan, *Feliks Nowowiejski (1877–1946). Zarys biograficzny*, wyd. drugie, Pojezierze, Olsztyn 1977.
- Dulisz Ilona, *Młodzieńcze utwory fortepianowe Felixa Nowowiejskiego (Feliksa Nowowiejskiego) z przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Muzyka fortepianowa. refleksja teoretyczna. Sztuka pianistyki*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012.
- Erdman Jerzy, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Wyd. „Kocja”, Warszawa [1994].
- Nowak Anna, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Musica Iagellonica, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2013;
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997.
- Nowowiejski Feliks Maria, Nowowiejski Kazimierz, *Dookoła kompozytora: wspomnienia o ojcu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1968.
- Ratajczak Hermenegilda, *Utwory fortepianowe Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *Muzyka fortepianowa II, Prace specjalne 12*, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 1977.
- Tatarska Janina, hasło: *Nowowiejski Feliks*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, n–pa, t. 7, PWM SA Kraków 2002.

Tatarska Janina, hasło: *Nowowiejski Feliks*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marka Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Strony internetowe:

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Dowbor-Mu%C5%99 [stan z 6.12.2016].

Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Arkona> [stan z 6.12.2016].

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ada_\(b%C3%B3stwo\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%81ada_(b%C3%B3stwo)) [stan z 6.12.2016].

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Koncert fortepianowy d-moll op. 60 „Słowiański” Feliksa Nowowiejskiego w świetle twórczości fortepianowej kompozytora

Abstrakt

Artykuł przybliży mało znane, niepublikowane dzieło z ostatnich lat twórczości wybitnego polskiego kompozytora Feliksa Nowowiejskiego. Omówienie tego utworu poprzedzają paragrafy przedstawiające wyniki dotychczasowych badań nad całą twórczością fortepianową tego kompozytora. Charakterystyka muzyki fortepianowej uwzględnia jej trzy etapy, ustalone przez pionierskie badania Hermenegildy Ratajczak, przeprowadzone w latach 70. XX wieku. Konkluzje badawcze zostały uzupełnione komentarzami wykonawczynie pierwszego nagrania płytowego kompletu dzieł fortepianowych Nowowiejskiego autorstwa Magdaleny Adamek-Kurgan oraz jej wnioskami z badań nad twórczością fortepianową kompozytora, a także wynikami badań Ilony Dulisz, prowadzonymi nad juveniliami kompozytora, a także wynikami analiz własnych autorki artykułu, dokonanych głównie na podstawie źródeł rękopiśmiennych. Uwzględniono też literaturę porównawczą o charakterze kontekstowym.

Zasadnicza treść dotycząca największego dzieła fortepianowego Nowowiejskiego przedstawiona jest w trzech paragrafach. Odnosi się ona do architektury, języka dźwiękowego, faktury i instrumentacji *Koncertu*, ze wskazaniem na ogólną stylistykę oraz cechy indywidualne. Rozważania analityczne są ilustrowane przykładami nutowymi, kopiowanymi z autografu dzieła. Z badań wynika wniosek końcowy: *Koncert fortepianowy d-moll „Słowiański” op. 60 Feliksa Nowowiejskiego* prezentuje syntezę doświadczeń twórczych w dziele twórczości fortepianowej kompozytora. W sensie ideowym wyraża patriotyczną postawę twórcy i realizację jego założenia wspólnoty słowiańskiej, podaną językiem muzyki.

Słowa kluczowe: muzyka polska XX wieku, koncert fortepianowy, Feliks Nowowiejski.

Maryla RENAT

Jan Długosz University in Częstochowa

Feliks Nowowiejski's *Piano Concerto „Slavic” in d minor op. 60* in light of the composer's piano works

Abstract

This article introduces the little-known unpublished work of the last years' creative life of the outstanding Polish composer Feliks Nowowiejski. The presentation of this composition is preceded by a presentation of the state of the studies made to date on all the piano works of this artist. The characterization of the piano music takes into account its three stages, defined by Hermenegilda Ratajczak's pioneering research, conducted in the 1970s. The conclusions of this researcher were supplemented by the commentary by the performer Magdalena Adamek-Kurgan, coming from the first record of Nowowiejski's complete piano works and by her conclusions drawn from the studies on the composer's piano work, as well as the results of Ilona Dulisz's research on the composer's juvenile works and the results of the research by the author of the article herself did mainly on the basis of manuscript sources. Comparative literature of a contextual nature has also been analysed.

The main part of the article focuses on Nowowiejski's greatest piano work and is presented in three chapters. They concern architecture, sound language, texture and instrumentation of the *Concerto*, and focus on the general style and individual characteristics. Analytical considerations are illustrated with musical examples copied from the autograph of the work. The conclusion of the study is as follows: *Piano Concerto „Slavic” in d minor op. 60* by Feliks Nowowiejski constitutes the synthesis of the composer's creative experiences. It expresses a patriotic attitude of the creator and implements his idea of a Slavic community, conveyed by the language of music.

Keywords: 20th century Polish music, piano concerto, Feliks Nowowiejski.