

Marcin Łukaszewski

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI FORTEPIANOWEJ I PEDAGOGICZNEJ WOJCIECHA ŁUKASZEWSKIEGO

Przedmiotem niniejszego artykułu jest omówienie twórczości Wojciecha Łukaszewskiego, jej rozwój i przemiany, ze szczególnym uwzględnieniem utworów fortepianowych.

Wojciech Łukaszewski (1936 - 1978) był kompozytorem, pedagogiem, dyrektorem Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie, publicystą, prelegentem, organizatorem życia muzycznego, wiceprezesem Częstochowskiego Towarzystwa Muzycznego. Ukończył Państwowe Szkoły Muzyczne I i II stopnia w Częstochowie w klasie fortepianu Waławy Sakowicz. Po studiach kompozytorskich u Tadeusza Szeligowskiego, Tadeusza Paciorkiewicza w Warszawie oraz Nadii Boulanger w Paryżu, powrócił do rodzinnej Częstochowy, gdzie pozostał do końca życia. W 1967 r. rozpoczął pracę w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia, a w 1971 r. został dyrektorem tej placówki, która stała się jedną z najlepszych instytucji tego typu w Polsce. Walczył o poprawę katastrofalnych warunków lokalowych szkoły. Organizował liczne koncerty uczniów, pedagogów, absolwentów i słynnych artystów polskich. Podnosił poziom szkoły poprzez kierowanie uczniów na ogólnopolskie przesłuchania i konkursy, na których zdobywali czołowe nagrody. Utworzył nowe klasy instrumentalne. W planach perspektywnego rozwoju szkoły, obok budowy nowego gmachu i remontu generalnego dotychczasowej siedziby, projektował otwarcie Liceum Muzycznego. Zamierzenia te zostały zrealizowane po jego śmierci.

Utwory Wojciecha Łukaszewskiego prezentowane były za życia i po śmierci kompozytora podczas wielu prestiżowych festiwali krajowych i międzynarodowych (m. in.: *Warszawska Jesień*, *Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, *Poznańska Wiosna Muzyczna*, *Międzynarodowy Festiwal*

Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, *Laboratorium Muzyki Współczesnej* w Białymstoku) i nagradzane na licznych konkursach kompozytorskich. W 1977 roku otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Był członkiem Związku Kompozytorów Polskich i Stowarzyszenia Autorów i Kompozytorów ZAiKS. Pisał na zamówienie Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Częstochowskiej. Komponował na potrzeby Teatru Dramatycznego im. A. Mickiewicza. Był autorem kuranta na wieży Ratusza Miejskiego.

Uzupełnieniem pracy twórczej i pedagogicznej była wszechstronna działalność organizacyjna. Łukaszewski współpracował z Filharmonią Częstochowską jako prelegent i autor komentarzy do programów koncertowych. Działal jako juror podczas konkursów i przeglądów muzycznych. Był współorganizatorem i inicjatorem wielu imprez muzycznych; członkiem rady programowej Ogólnopolskiego Festiwalu Skrzypcowego im. Grażyny Bacewicz w Częstochowie; jednym z założycieli i wiceprezesem Częstochowskiego Towarzystwa Muzycznego. Współpracował z działającym na przełomie lat 1960/70 Klubem Miłośników Muzyki. Wchodził w skład Rady ds. Działalności Kulturalnej przy Prezydencie Miasta Częstochowy. Zajmował się publicystyką muzyczną: pisał na łamach „*Życia Częstochowy*”, „*Gazety Częstochowskiej*” i „*Ruchu Muzycznego*”. Walczył o podnoszenie poziomu kultury muzycznej Częstochowy, starając się, aby miasto konkurowało z głównymi ośrodkami kulturalnymi Polski.

Dorobek kompozytorski Wojciecha Łukaszewskiego można podzielić na następujące grupy utworów: **solowe** (na fortepian, akordeon), **kameralne** (na zespoły smyczkowe i dęte), **chóralne a cappella** (na chór męski, mieszany, chłopięcy), **orkiestrowe** (na orkiestrę smyczkową, małą symfoniczną i wielką symfoniczną), **wokalno-instrumentalne** (kameralne — na flet i mezzosopran; na mezzosopran, głos recytujący i zespół kameralny, pieśni na głos i fortepian; orkiestrowe — na sopran i orkiestrę; baryton, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę) i **muzykę teatralną**.

Styl jego utworów ulegał na przestrzeni lat wielu wpływom i przemianom. Poszukiwania indywidualnego języka wypowiedzi kształtowały się od inspiracji muzyką neoromantyczną i ekspresjonistyczną poprzez nurt neoklasycy w kierunku nowszych rozwiązań fakturalnych i formalnych.

Kompozycje te charakteryzują się klimatem intymności, ciszy, refleksji, subtelności, oczekiwania i zadumy, graniczącym z ekspresją i niepokojem. Niektóre utwory utrzymane są w pogodnym nastroju, niekiedy o zabarwieniu dowcipnym, przekornym i groteskowym. Inne kompozycje odznaczają się powagą i majestatycznością. Mimo ewolucji stylu w całej twórczości dominuje liryzm i śpiewność.

Twórczość Łukaszewskiego cechuje zróżnicowanie wykorzystywanych środków wypowiedzi — tradycyjnych i współczesnych. Utwory jego charakteryzują

się krótkim czasem trwania, logiką i konsekwencją w kształtowaniu formy, planu dynamiczno-emocjonalnego i umiejętnym wykorzystywaniem przestrzeni czasowej. W twórczości tej przeplatają się: polifonia i homofonia, tonalność i atonalność, neoklasycyzm, sonoryzm, aleatoryzm, notacja tradycyjna i nowoczesna, polirytmia, polimetria, klasyczne i współczesne gatunki i formy, gęste tkaniny dźwiękowe, charakteryzujące się współbrzmieniami dysonansowymi klasterowymi oraz melodyką o rozległym ambitusie i licznych skokach, a także przejrzysta faktura, w której dominuje śpiewna melodyka, liryzm i prostota wypowiedzi.

We wszystkich utworach kompozytor w sposób tradycyjny posługuje się instrumentami i głosem, nie eksperymentując z wykorzystywaniem niekonwencjonalnych możliwości instrumentów (np. gry bezpośrednio na strunach fortepianu i traktowania go jako instrumentu perkusyjnego, stosowania dwudźwięków na instrumentach dętych, itp.). Głos zawsze związany jest z wyeksponowaniem tekstu (nie jest używany np. do wyartykułowania pojedynczych głosek, krzyków, itp.).

Kompozytor wypowiadał się swobodnie w różnych formach muzycznych, ale — jak sam twierdził — najchętniej w utworach z wykorzystaniem tekstu poetyckiego i kompozycjach kameralnych. W wielu utworach wokalnie-instrumentalnych przeważa wybór tekstów o tematyce śmierci, ciszy, jesieni, zauważalny już w młodzieńczych **pieśniach**, inspirowanych twórczością Mieczysława Karłowicza: „*Jesień wspomnienia tka młodości*” do słów Leopolda Staffa, „*Jakżeż ja się uspokoję*” do słów Stanisława Wyspiańskiego, „*Z preludii*” i „*Smutną jest dusza moja*” do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Posiadają one nostalgiczny klimat, urzekają liryzmem i prostotą. Styl pieśni nie jest charakterystyczny dla późniejszej twórczości Łukaszewskiego, ale ukazuje cechy, które ujawnią się w późniejszych utworach: liryzm, tęsknota, zaduma... Następne pieśni — napisane w 1962 roku „*Trzy pieśni*” na sopran i fortepian do słów Juliana Przybosia, różnią się stylistycznie od poprzednich. Cykl, składający się z trzech utworów o tytułach: „*Wieczór*”, „*Chwila*”, „*Deszcz*”, utrzymany jest w kontemplacyjnym nastroju, charakteryzującym się niezwykle spokojem i ciszą. Jeszcze inne są „*Pieśni Księżycy*” do słów Federico Garcia Lorki na mezzosopran, głos recytujący i zespół kameralny w składzie: flet, obój, skrzypce, wiolonczela, kontrabas, werbel, ksylofon, triangel i fortepian. W cyklu dominuje nastrój lirycznej zadumy, klimat intymnej refleksji pełnej tęsknoty i niepokoju, ekspresji i namiętności. „*Pieśni Księżycy*” napisane są w skomplikowanym, całkowicie atonalnym języku muzycznym. Pierwszoplanowe znaczenie w tym utworze ma tekst. Najważniejszą rolę w jego wyeksponowaniu pełni mezzosopran, a głos recytujący jako dopełnienie. Melodyka charakteryzuje się rozległym ambitusem i licznymi skokami. Zwraca uwagę niezwykle ciekawa, barwna harmonia i częste dialogi pomiędzy głosem solowym a instrumentami, które wprowadzają, uzupełniają i komentują

wypowiedzi mezzosopranu. Dominuje faktura wielogłosowa. Napisane w 1975 roku „*Trzy pieśni*” na sopran i fortepian do słów Elżbiety Cichli-Czarniawskiej utrzymane są w jeszcze innej niż „*Pieśni Księżycy*” i „*Trzy pieśni*” d/s J. Przyboisia, stylistyce. Ujawnia się tu tendencja do uproszczenia faktury, zwrot w kierunku neotonalności, oszczędność środków warsztatowych, liryzm, sąsiadujący z niepokojem i dramatyzmem, pewien dystans i niechęć do emocjonalnych wynurzeń.

Podobne cechy wykazują także instrumentalne **utwory kameralne**. Pelen niepokojem i ekspresji jest „*Utwór na kwartet smyczkowy*”, napisany w 1967 roku. Kompozycja składa się z trzech części: *Espressivo*, *Lento placido*, *Moderato drammatico*. Podczas pracy nad utworem kompozytor interesował się formą kwartetu smyczkowego w twórczości Beli Bartoka.

Zupełnie inny rodzaj muzycznej narracji przedstawiają „*Cztery miniatury na dwa flety i klarnet*” i „*Suita w dawnym stylu*” na kwintet dęty, charakteryzujące się lekkością, dowcipem i pogodnym nastrojem. Następny utwór kameralny Łukaszewskiego — „*Quartetto per tromboni*”, utrzymane jest natomiast w poważnym i majestatycznym tonie. Materiał muzyczny został tu zredukowany do czterech dźwięków: *g - f - as - h*, poddawanych w toku utworu różnym przekształceniom. *Kwartet puzonowy* tworzą dwie części: „*Chorał*” i „*Egualo*”. „*Egualo*” to nazwa uroczystych utworów wykonywanych przez jednakową grupę instrumentów; nawiązuje tytułem do wzorców barokowych.

Utwory symfoniczne ujawniają ślady różnych inspiracji: od neoklasycznej motoryki w „*Concertino na fortepian i orkiestrę*” w kierunku nowszych form wypowiedzi z wykorzystaniem techniki aleatorycznej. „*Concertino*” i napisana także w okresie studiów kantata „*De Morte Bolesłaua Carmina*” na baryton, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę do tekstów z „*Kroniki Polskiej*” Galla Anonima, napisane są jeszcze w tradycyjnej technice szeregowania materiału muzycznego, ściśle określonego przez kompozytora dokładnym zapisem nutowym. Napisana kilka lat po ukończeniu studiów „*Musica per archi*” utrzymana jest już w całkiem innej stylistyce. Jest to utwór jednoczęściowy, krótki, zwarty, o odcinkowej budowie. Smyczki podzielone są na cztery jednakowe grupy; forma w utworze jest kształtowana poprzez dialogi tych grup. Głównym elementem w warstwie brzmieniowej jest sonorystyka: gęste brzmienia, klastery, polifoniczne sploty. W niektórych odcinkach kompozytor zastosował elementy techniki aleatorycznej. Jeszcze większą swobodą wykonawczą odznaczają się „*Confessioni per orchestra*” — kompozycja jednoczęściowa, w której można wyodrębnić dwa odcinki o podobnej budowie. Pierwszy — rozpoczynający się tremolem smyczków w niskich rejestrach i utrzymany w *pianissimo*, dąży do potężnej kulminacji, po której — na tle delikatnie i cicho brzmiącego klasteru w smyczkach — następuje

krótkie solo dzwonów. Drugi odcinek, który wprowadza obój solo, jest zbudowany podobnie, zakończony jednak znacznie potężniejszą kulminacją. Aparat orkiestrowy wykorzystuje rozbudowaną grupę instrumentów perkusyjnych. Zastosowany jest tu w niektórych odcinkach aleatoryzm sterowany (kontrolowany). Dostępność dotyczy kolejności wejść poszczególnych instrumentów, a także możliwości pewnych odchyłań rytmicznych, natomiast wysokości dźwięków i czas trwania tych odcinków są ściśle określone przez kompozytora. (Technikę tę Łukaszewski zastosował we wszystkich utworach symfonicznych (z wyłączeniem „*Concertino*”) oraz w niektórych utworach wokально-instrumentalnych („*Trois episodes funebres*”, „*Oda na Gdańsk*”, a także w niektórych utworach kameralnych („*Utwór na kwartet smyczkowy*”, „*Quartetto per tromboni*”). Charakterystyczne dla twórczości Łukaszewskiego jest również stosowanie kontrastów barw i dialogów różnych grup instrumentów. Stanowi to zasadę budowy kolejnego utworu symfonicznego „*Musica da camera*” na małą orkiestrę symfoniczną, napisanego w 1971 roku. Konstrukcja kompozycji opiera się na dwóch strukturach dźwiękowych: pierwsza charakteryzuje się ruchliwością i jest eksponowana przez instrumenty dęte drewniane; przeciwstawiona jest jej druga struktura — statyczna, wykonywana przez sekcję instrumentów dętych blaszanych. Pierwsza struktura wykorzystuje różne układy rytmiczne; każdy instrument eksponuje inny schemat rytmiczny: triole, kwintole, rytm punktowany nakładające się na siebie, co sprawia wrażenie chaosu i zamętu. Druga struktura kontrastuje z pierwszą poprzez chorałowy, majestatyczny charakter, wyrażony w długich wartościach rytmicznych. Obie grupy korespondują ze sobą, a w centralnym punkcie utworu nakładają się; zastosowane są tutaj przebiegi aleatoryczne (drzewo) i dokładny zapis nutowy (smyczki) jednocześnie.

Ostatni utwór orkiestrowy Łukaszewskiego — „*Epizody*” na wielką orkiestrę symfoniczną, napisane w 1975 roku — także są kompozycją jednoczęściową, ale można w niej wyodrębnić odcinki — epizody, zestawione na zasadzie kontrastów brzmieniowych, wyrazowych, dynamicznych i agogicznych. Odcinki te — często oddzielane pauzami generalnymi — układają się w dwie większe części: pierwsza, którą rozpoczyna solowy epizod fletu jest oparta na ruchliwych figuracjach; druga, bardziej statyczna, rozwija się powoli, majestatycznie, ale zawiera też odcinki ruchliwe. Pod koniec solowy motyw oboju przypomina początek utworu i prowadzi do burzliwej, stopniowo narastającej i konsekwentnie rozplanowanej kulminacji. Całość posiada bardzo zwartą i logiczną konstrukcję.

W utworach orkiestrowych Łukaszewski stosował skład wielkiej orkiestry symfonicznej z rozbudowaną grupą instrumentów perkusyjnych („*Epizody*”, „*Confessioni*”), klasyczną obsadę orkiestrową z podwójną grupą instrumentów dętych („*Concertino*”) i małą obsadę orkiestrową („*Musica da camera*”). W niektórych utworach wprowadzał fortepian („*Confessioni*”, „*Trzy epizody żałobne*”,

„*Freski wrocławskie*”). Nigdy natomiast nie używał harfy. Niekiedy rezygnował z podstawowego składu orkiestry (np. w „*De Morte Boleszlai Carmina*” na baryton, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę nie ma pełnej obsady smyczków, tylko wiolonczele i kontrabasy; w „*Odzie na Gdańsk*” na baryton, głos recytujący, klarnet solo, chór mieszany i orkiestrę rezygnuje w zespole orkiestrowym z instrumentów dętych drewnianych, wprowadza natomiast klarnet solo, a we „*Freskach Wrocławskich*” na baryton, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę rezygnuje z instrumentów dętych blaszanych). W utworach orkiestrowych odnajdujemy także wiele fragmentów pisanych kameralnie (liczne solowe interludia, na przykład: solo fletu i oboju w „*Epizodach*”, solo dzwonów i oboju w „*Confessioni*”, dialogi kilku solowych instrumentów w „*Concertino*”).

Po scharakteryzowaniu całej twórczości Łukaszewskiego, przejdźmy teraz do szczegółowego omówienia utworów fortepianowych.

Fortepian zajmuje w twórczości Wojciecha Łukaszewskiego ważne miejsce. Obecny jest w licznych utworach **kameralnych** („*Cztery miniatury*” na klarnet i fortepian; „*Kaprys*” na skrzypce i fortepian), **wokalno-instrumentalnych** („*Trois épisodes funebres*” do słów Pontusa de Tyard na sopran i orkiestrę; „*Freski wrocławskie*” do słów M. Konopnickiej i S. Grochowiaka na baryton solo, głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę; „*Pieśni Księżycy*” do słów F. Garcia-Lorki na mezzosopran, głos recytujący i 9 instrumentów; **pieśni** na głos i fortepian, m. in. „*Trzy pieśni*” na sopran i fortepian do słów J. Przybosia „*Trzy pieśni*” na sopran i fortepian do słów i E. Cichli-Czarniawskiej) a także **symfonicznych** („*Confessioni per orchestra*”). Utwory **na fortepian solo** nie zajmują jednak w tece kompozytorskiej Łukaszewskiego głównego miejsca. Większość z nich powstała w okresie studiów i utrzymana jest w stylu neoklasycznym. W okresie późniejszym Łukaszewski napisał tylko *Wariacje* na temat „*Uśnijże mi uśnij*”. Są to utwory drobne o krótkim czasie trwania i średnim stopniu trudności. Posiadają przejrzystą fakturę. We wszystkich utworach kompozytor posługuje się notacją tradycyjną i tradycyjnymi środkami ekspresyjnymi. Niektóre z nich pisane były z myślą o ich pedagogicznym przeznaczeniu.

Twórczość fortepianowa Wojciecha Łukaszewskiego obejmuje osiem utworów na fortepian solo i dwa utwory na fortepian i orkiestrę. Są to:

Fuga a-moll (prawdopodobnie 1957 - 1960)

Preludium Des-dur (prawdopodobnie 1961)

Wariacje c-moll nr I (1960)

Wariacje c-moll nr II (1960)

Toccata (1962)

I *Sonatina* (1963)

II *Sonatina* (1963)

Concertino na fortepian i orkiestrę nr I (1964)

Concertino na fortepian i orkiestrę nr II

(1973, wersja dydaktyczna Concertina nr I)

Wariacje na temat „Uśnijże mi uśnij” (1977).

Z uwagi na wąskie ramy artykułu, ograniczę się do charakterystyki solowych utworów fortepianowych Łukaszewskiego. Utwory na fortepian i orkiestrę będą przedmiotem odrębnych rozważań.

Dwugłosowa „*Fuga a-moll*” jest najprawdopodobniej pierwszym utworem Łukaszewskiego i zarazem pierwszą jego kompozycją w ogóle. W rękopisie utworu brak daty powstania i nazwiska kompozytora. Nie ma całkowitej pewności kiedy utwór został skomponowany. Analiza rękopisu (podobieństwo z rękopisami, charakterem pisma pieśni młodzieńczych, m.in. „*Jakżeż ja się uspokoję*” i „*Jesień wspomnienia tka młodości*” z tego samego okresu) wskazuje, że utwór powstał w okresie młodzieńczym (1957-1960). W zbiorach pośmiertnych kompozytora, odnaleziono drugi rękopis utworu. Jest nim zeszyt nutowy zawierający zadania z kontrapunktu pisane w okresie studiów. „*Fuga a-moll*” przedstawiona została przez kompozytora na egzaminie wstępnym do PWSM, a później — po dokonaniu korekty — wykorzystana jako ćwiczenie właśnie z ww. przedmiotu. Kompozycja napisana jest w stylistyce inwencji dwugłosowych Bacha. Utrzymana jest w metrum 4/4. W partyturze brak określeń agogicznych (tylko w przedostatnim takcie znajduje się *ritenuto*). Bardzo oszczędnie zapisane są określenia dynamiczne (tylko w takcie 1 - *piano*, w 16 i 32 - 33 znaki graficzne *crescendo* i *diminuendo*). Fuga rozpoczyna się dwutaktowym tematem wprowadzanym po pauzie ósemkowej, nacechowanym skokami kwint i sext. Temat pojawia się w toku utworu 9 razy. Utwór charakteryzuje się żywym, potoczystym przebiegiem i lekkością. Nie jest charakterystyczny dla późniejszej twórczości Łukaszewskiego, nie posiada znamion indywidualności twórczej. Kompozytor nie umieszczał „*Fugi a-moll*” (podobnie jak i omawianych niżej: „*Preludium Desdur*” i „*Wariacji c-moll*”) w spisach swoich utworów. Formą fugi interesował się Łukaszewski także w późniejszym okresie twórczym. Fuga znajduje się w „*Czterech miniaturach*” na dwa flety i klarnet i w „*Suicie w dawnym stylu*” na kwintet dęty. Technika fugato zastosowana została m.in. w III części „*Concertino*” i w kantacie „*De Morte Bolesłau Carmina*”.

Kolejnym utworem na fortepian solo są dwa cykle *Wariacji c - moll*. Oba cykle powstały na I roku studiów w klasie prof. Tadeusza Szeligowskiego i pomyślane były, podobnie jak „*Preludium Des-dur*”, jako pewnego rodzaju ćwiczenia w komponowaniu w różnych stylach. Ćwiczenia takie zalecał Szeligowski. Dwa cykle „*Wariacji c-moll*” oparte są na tym samym temacie, napisanym w stylu klasycznym. (Brak informacji czy temat został skomponowany przez Łukaszewskiego, czy zadany przez profesora.) Wariacje różnią się jednak między sobą. Poza wspólnym tematem nie mają żadnego związku stylistyczno-fakturalnego. Pierwszy cykl jest napisany w stylu neoklasycznym, natomiast drugi w konwencji muzyki dawnej. W cyklu I temat opracowywany jest bardzo swobodnie, niekiedy związek poszczególnych wariacji z tematem jest bardzo luźny. W cyklu II wariacje opracowywane są ściśle według tematu; zachowany jest przede wszystkim plan harmoniczny tematu w każdej wariacji. Pierwszy cykl jest atonalny bądź utrzymany w rozszerzonej tonalności; kompozytor rezygnuje we wszystkich wariacjach ze znaków przykluczowych. Natomiast drugi cykl w całości utrzymany jest w tonacji c-moll (poza zmianą trybu na C-dur w VII wariacji), zachowane są znaki przykluczowe. Porównując oba utwory ze sobą łatwo można zauważyć poszukiwanie indywidualnych rozwiązań stylistyczno-fakturalnych w pierwszym cyklu i dokładne, wręcz niewolnicze trzymanie się stylistyki klasycznej w drugim. Prawdopodobnie Tadeusz Szeligowski po zapoznaniu się z pierwszym opracowaniem tematu, nie był zadowolony z rezultatu i zalecił Łukaszewskiemu napisanie wariacji na nowo.

W tym samym okresie, co omawiane wyżej wariacje, Łukaszewski skomponował *Preludium Des - dur*. W okresie studiów powstały prawdopodobnie dwa preludia na fortepian. W zbiorach rękopisów Łukaszewskiego zachowało się jednak tylko jedno — *Preludium Des - dur*, napisane w późnoromantycznej stylistyce. Preludium, utrzymane w tempie *andantino*, *cantabile* jest bardzo krótką, jednoczęściową miniaturą, nie dzielącą się na mniejsze ogniwa. Utrzymane jest w fakturze wielogłosowej, schromatyzowanej. Przebieg kompozycji wyznacza jeden temat prowadzony przez sopran, ulegający na przestrzeni utworu różnym modyfikacjom (np. wzmocnienia oktawowo, zmiana kierunku melodii). Dynamika oscyluje wokół *p* i *pp*. Preludium charakteryzuje się śpiewnością i lirycznym spokojem, nie pozbawione jest jednak pewnych emocjonalnych uniesień uzyskiwanych np. poprzez wzmocnienia oktawowo linii melodycznej, figuracje w lewej ręce i rozszerzanie skali manualnej. Formę „*Preludium Des-dur*” można określić jako łukową, rozwijającą się od *piano* poprzez rozszerzanie środków wykonawczych do punktu kulminacyjnego (t. 9 - 12) i ponownie powrót do *piano*, uspokojenie nastroju w kierunku całkowitego wyciszenia.

Omówione wyżej utwory nie są dojrzałymi kompozycjami Wojciecha Łukaszewskiego, ale raczej ćwiczeniami kompozytorskimi. Kompozytor nie umieszczał

ich w wykazach swoich dzieł. Stanowią wszakże ważny etap w rozwoju techniki kompozytorskiej autora „Epizodów”.

Napisana rok później niż *Preludium, Toccata*, wykazuje już cechy indywidualnego stylu, nie pozbawione jednak inspiracji.

Toccata powstała w 1962 roku podczas studiów u prof. T. Szeligowskiego. Utwór różni się pod względem stylu, faktury i wykorzystywanych środków kompozytorskich od poprzednich kompozycji. Utrzymany jest w stylistyce neoklasycystycznej. *Toccata* jest utworem wirtuozowskim, krótkim, zwartym, posiadającym żywy, motoryczny przebieg i perkusyjny charakter. Głównymi jej cechami są: kontrastowość, motoryka, energetyka i ruchliwość. W całej kompozycji przeważa faktura akordowa i imitacyjno-figuracyjna. Charakterystyczna i wyrazista rytmika nadaje przebieg całemu utworowi. Utwór składa się z kilku skontrastowanych ze sobą odcinków, układających się w formę ABA₁. Części te dzielą się na mniejsze odcinki. Część A (t.1 - 40) składa się z dwóch odcinków: *a* i *b*. Odcinek *a* (t.1 - 24) — jest ekspozycją głównego akordowego tematu (zbudowanego z nakładających się trójdźwięków dur i moll), opartego na wyrazistym rytmie. Temat I zawsze rozpoczyna się dwukrotnym powtórzeniem pierwszego akordu po pauzie ósemkowej. W dalszej części faktura zmienia się: pozostaje akordowa w prawej ręce (t.15 - 18, 23), a w następnych taktach w lewej (t.18 - 20). W tym czasie pojawia się jednogłosowa linia melodyczna na przemian w lewej i prawej ręce (t.15 - 23) nacechowana dużymi skokami (krzyżowanie rąk), układająca się w motywy grupowane po dwie ósemki (łuczki) z przesunięciem akcentu na słabą część w takcie (np.t. 19 - 20). Odcinek *b* (t.25 - 40) — eksponuje drugi temat imitacyjny (kanon rytmiczny o dwugłosowej fakturze) utrzymany w rytmie triolowym. Odcinek ten jest śpiewny — w porównaniu z odcinkiem *a* — lecz pełen niepokoju, kontrastuje z odcinkiem *a* pod względem dynamiki i faktury. Faktura akordowa, motoryczna, perkusyjna ustępuje miejsca fakturze figuracyjno-imitacyjnej, o ruchliwym przebiegu. Charakterystyczne cechy — łukowanie (połączenie dwóch dłuższych wartości — ósemek, co powoduje oparcie raz na mocnej, raz na słabej części taktu). W dalszym fragmencie tego odcinka (t.32 - 40) pojawiają się na przemian w prawej i lewej ręce motywy czoła tematu I. Część środkowa - B (t.41 - 91) kontrastuje z częścią A, jest przetworzeniem: obok nowych motywów pojawiają się tu reminiscencje już znanych wątków z odcinków *a* i *b*. Pierwszy odcinek tej części - *c* (t.41 - 56) utrzymany jest w dwugłosowej fakturze: melodia jest eksponowana w prawej ręce, rozwija się od małych odległości (sekunda mała) w kierunku większych interwałów (septyma), z towarzyszeniem quasi „kontrabasowego” pizzicato w lewej ręce. Składa się z trzech przeprowadzeń (t.41 - 44, 45 - 49, 50 - 56). Odcinek ten posiada charakter jakby punktualistyczny. Drugi odcinek - *d*, utrzymany jest w fakturze akordowej. Rozwija się od ostinato dwóch akordów w prawej i lewej ręce (t.57 - 61)

poprzez *crescendo* do *ff*, wykorzystuje następnie fakturę taką jak w odcinku *a* (t.61 - 68). W taktach 69 - 76 przypominane są motywy odcinka *c*, w taktach 77 - 83 - motywy odcinka *a*. Pod koniec części B pojawiają się reminiscencje odcinka imitacyjnego *b*. Część A_1 (t.92 - 116) jest dosłownym powtórzeniem odcinka *a* z części A, przetransponowanym o pół tonu w górę. „Toccata” jest jednym z bardziej znanych utworów fortepianowych Łukaszewskiego. Wykonywana była m.in. przez: Andrzeja Klosia, Teresę Czekaj, Szabolcsa Eszteni, Ewę Banaszczyk i Marcina Łukaszewskiego.

Dwie *Sonatiny* napisane zostały — podobnie jak większość utworów fortepianowych z okresu studiów Łukaszewskiego — w duchu wyraźnego nawiązania do neoklasycyzmu. Oba cykle złożone są z czterech części, ułożonych według kanonów klasycznych: części skrajne — szybkie, części środkowe wolne lub umiarkowane.

I Sonatina składa się z następujących części: *Allegro grazioso* (63 takty), *Lento cantabile* (30 t.), *Andantino leggero* (21 t.), *Vivo* (75 t.). Pierwsza część prezentuje dwa zasadnicze tematy, z których pierwszy, posiadający lekki, skoczny charakter zbudowany jest z krótkich dwunutowych motywów ósemkowych. Temat ten nasuwa pewne analogie z twórczością dodekafonistów (skoki, wykorzystywanie dwunastodźwiękowości), ale motoryczny charakter przebiegu skłania tę część raczej w kierunku twórczości Prokofiewa, Strawińskiego, a także polskich neoklasyków: Bacewiczówny, Spisaka i Szałowskiego. Drugi temat pierwszej części, bardziej śpiewny, składa się z dwóch planów: melodii eksponowanej przez prawą rękę i ostinatowego akompaniamentu szesnastkowego w lewej ręce, lekko kojarzącego się z Basem Albertiego. Całość posiada żywy przebieg i zwartą formę. Część druga kontrastuje pod względem faktury, charakteru i formy z częścią pierwszą. Jest utrzymana w fakturze polifonicznej — czterogłosowej. Cechuje ją spokój, refleksyjność i długie linie melodyczne. Część trzecia jest pewnego rodzaju intermezzem, w którym prawa ręka prezentuje liryczny, śpiewny temat przy jednostajnym, ostinatowym akompaniamencie tercjowym w lewej ręce. Czwarta część cyklu jest napisana częściowo w technice fugato. Podobnie jak część pierwsza jest lekka, zwiewna i dowcipna.

II Sonatina jest zbudowana według tych samych zasad, co pierwsza. Jest utworem błyskotliwym, trochę kapryśnym, pełnym dowcipu i humoru. Składa się — podobnie jak pierwsza sonatina — z czterech, analogicznie zestawionych, części. Część I *Allegro giocoso e leggero* posiada zwartą, jednorodną formę ukształtowaną w homofonicznej fakturze i żywy, motoryczny przebieg, wyznaczony przez stały — marszowy puls ćwierćnutowy. Część I dzieli się na trzy odcinki: ABA_1 . Odcinek A jest ekspozycją głównego tematu, który jest opracowywany wariacyjnie w toku utworu. Wątek ten stanowi podstawowy materiał całej

części I. W części B — kontrastującej z A, pojawia się drugi temat, o spokojnym przebiegu, charakteryzujący się jednostajnym akompaniamentem zbudowanym z rozłożonych trójdźwięków w lewej ręce i prostą, prawie banalną melodią w prawej ręce, zabarwioną sekundami. Po gwałtownej zmianie nastroju powraca główny wątek, otwierający część A_1 . Część I rozpoczyna się energicznym wątkiem w prawej ręce, charakteryzującym się „poszarpaną” rytmiką w postaci pauz, akcentów, rytmów zrywanych i punktowanych oraz krótką motywiką. Melodia zarysowana jest na przemian w kierunku wznoszącym i opadającym, ukształtowana w postaci szesnastkowych figuracji typu gamowego, rozpoczynających się zawsze po pauzie szesnastkowej. Melodii towarzyszy akordowy akompaniament o marszowym charakterze w lewej ręce postępujący w ruchu ćwierćnutowym (na początku są to kwarty powtarzane w postaci schematu dwóch następujących po sobie interwałów ostinato (np. t. 1 - 3), w dalszej części są to skoki (np. t.8 - 10) lub pochodny trójdźwięków dur-moll (np. t. 19 - 20), tercji (np. t. 21 - 22, 55 - 56) oraz rozłożone czterodźwięki w kierunku opadającym, powtarzane ostinato (np. t. 12 - 14) Plany: melodyczny i akompaniujący występują naprzemiennie w lewej i prawej ręce jako imitacje (np. t. 18 - 23). Rozpoczęcie każdego czoła tematu charakteryzuje się skokiem w górę w rytmie zrywanym. Motyw ten pojawia się na samym początku w t. 2 i występuje bardzo często. Dla uzyskania większego rozmachu zastosowane zostało w dwóch miejscach (i zarazem jedyny raz w całej twórczości fortepianowej Łukaszewskiego) *glissando* (t. 6 i 44). Część I zakończona jest codą (t.57 - 61), charakteryzującą się zmianą dotychczasowej rytmiki „regularnej” na triolową. Melodia (znajdująca się w prawej ręce z dodatkiem barwiących sekund w lewej) postępuje w kierunku opadającym i pod koniec (podejmowana przez lewą) przybiera postać ostinato, pełniące rolę nuty pedałowej, a prawa ręka przypomina w tym czasie motywy tematu pierwszego. Część II — *Lento* kontrastuje z częścią I charakterem i fakturą. Charakteryzuje się spokojnym nastrojem, zamyśleniem i napisana jest w fakturze wielogłosowej — wertykalnej. Kantylenowa melodia, prowadzona w najwyższym głosie nasuwa skojarzenia z melodyką chóralu gregoriańskiego. Pozostałe głosy są wypełnieniem harmonicznym melodii (harmonizowanie każdej ćwierćnutowej wartości melodii: na każdą ćwierćnutę przypada nowa funkcja; ósemki w melodii pełnią rolę dźwięków przejściowych). *Lento* posiada formę jednorodną, w której można wyodrębnić kilka odcinków: dwa siedmiotaktowe a i a_1 (t. 1 - 14), gdzie drugi odcinek jest dosłownym powtórzeniem pierwszego z drobnymi zmianami, utrzymany w dynamice *pp* (echo); następnie odcinek ósmiotaktowy b (15 - 22) i ponownie siedmiotaktowy a_2 , będący wariacyjnym opracowaniem odcinka a („stąpający” bas *staccatissimo*). Trzon całości stanowi jeden plan muzyczny, snujący się w niezmięnionej postaci w całej tej części. Całość utrzymana jest w dynamice *pp* i *mp*, ale w niektórych miejscach nie brak większych napięć (np. t. 14 - *forte*; 23 - 25 -

crescendo i *diminuendo*) i kontrastów dynamicznych (np. t. 1 - 7 - *mp*, 7 - 13 - *pp*; t. 14 - *forte* i *pp*). Dynamika traktowana jest na zasadzie zmian rejestrów organowych. Część III *Andantino* charakteryzuje się lekkością, pogodnym nastrojem i zbudowana jest w formie ABA (A - t. 1 - 10; B - 11 - 20; A - 21 - 30), gdzie odcinki A są spokojne i śpiewne, natomiast odcinek B — jako kontrast energiczny i trochę niespokojny. *Andantino* rozwija się w oparciu o śpiewny temat w prawej ręce, którego melodia posiada charakter falujący z zastosowaniem zdobień. Temat występuje w odcinku A dwukrotnie. Uformowany jest w dwóch pięciotaktowych zdaniach (poprzednik — następnik); każde zdanie dzieli się na dwie frazy: 1) prezentującą temat (np. t. 1 - 2), 2) figuracyjną złożoną z rozłożonych trójdźwięków (np. t. 3 - 4). Odcinek A jest w całości utrzymany w dynamice *mf* i eksponuje melodię w prawej ręce, a w lewej — plan akompaniujący. W odcinku B charakter zmienia się: „melodia z akompaniamentem” ustępuje miejsca fakturze motoryczno-toccatowej. Charakterystycznymi cechami tego odcinka są kontrasty dynamiczne (np. t. 11 - *forte* - *piano*; t. 18 - *piano*, t. 19 - *sf*), artykulacja staccato - portato (np. t. 13 - portato w prawej ręce; t. 17 — staccato w lewej) i marcato (np. 15 - 17, oznaczone akcentami) oraz łukowanie (po dwie nuty — np. t. 11 - 12 lub łukowanie synkopowane — np. t. 13 i t. 16 w lewej ręce). Część III *Andantino* wykorzystana została przez kompozytora w całości jako „Gawol” w „*Suicie w dawnym stylu*” na kwintet dęty (1976). Część IV *Presto scherzando* jest najbardziej ruchliwa z całego cyklu i utrzymana jest w pulsacji ósemkowej w metrum 6/8. Charakteryzuje się poszarpaną melodyką (np. t. 6 - 11), licznymi skokami, łukowaniem synkopowanym (np. t. 7 - 9), akcentacją, barwiącymi sekundami (np. t. 2 - 10 — sekundy w lewej ręce barwiące melodię prawej ręki), błyskotliwymi figuracjami (np. t. 12 - 13; 26; 58 - 61), ale także miejscami pełnymi liryzmu (np. t. 39 - 46). *Presto scherzando* ułożone jest w formie ronda, gdzie główny wątek (t. 1 - 13) rozpoczyna się charakterystycznym motywem złożonym z trzech nut (rozłożony trójdźwięk septymowy). Motyw ten pojawia się jeszcze raz w środku utworu w nieco zmodyfikowanej postaci (t. 27 - 38) i na końcu (t. 62 - 76, powtórzony w takiej samej formie jak na początku). Krótka coda (77 - 79) niespodziewanie wprowadza zmianę nastroju — *meno mosso* (*mp* - *diminuendo*), i na koniec zwarte tocatowe zakończenie *ff*. Refren przedzielany jest odcinkami o zróżnicowanym charakterze, śpiewnymi i eksponującymi kantylenowość lecz utrzymującymi się w tej samej co refren pulsacji i tempie (np. t. 14 - 26, 39 - 61). W odcinkach tych pojawia się śpiewna linia melodyczna (np. t. 17 - 22, 39 - 46) kontrastująca z niespokojną melodyką refrenu. Refren tworzy jeden plan melodyczny przewijający się pomiędzy lewą i prawą ręką. Odcinki pomiędzy refrenami posiadają dwa plany: melodyczny (długie wartości rytmiczne legato) i akompaniujący (ósemki staccato). Kompozytor bardzo oszczędnie stosuje uwagi dynamiczne (np. t. 1 - *piano*; 32 - 34 - kontrasty dynamiczne - *piano* - *forte*; 62-

piano) W przeciwieństwie do części I, którą cechuje pewien „ustabilizowany”, marszowy przebieg, część IV jest niespokojna, żywa, a przy tym pełna polotu i finezji. *Presto scherzando* — podobnie jak część III, wykorzystana została w „*Suicie w dawnym stylu*” jako „*Rondo*”. W całości *II Sonatina* charakteryzuje się krótkim czasem trwania i zwartą formą. Części skrajne - I i IV są bardziej rozbudowane niż części środkowe II i III, pełniące rolę intermezzii. Utwór napisany jest w stylu neoklasycyźnym, choć motoryka jest tutaj inna niż np. w *Toccacie*, w której charakter był zdecydowany, perkusyjny. Obie sonatiny mogą być doskonałymi utworami dydaktycznymi. Kompozytor prawdopodobnie nie miał na myśli założeń pedagogicznych. Forma sonatiny wypływa z inspiracji nurtem neoklasycyźnym.

Wariacje na temat „Uśnijże mi uśnij” powstały w 1977 roku i są ostatnim utworem fortepianowym Łukaszeźskiego. Napisane zostały na prośbę żony kompozytora — Marii Łukaszeźskiej, która zaproponowała wykorzystanie tytułowej melodii ludowej z Krakowskiego jako temat. Założeniem kompozycji jest jej przeznaczenie do wykonywania przez uczniów szkół muzycznych. *Temat* cyklu (t.1 - 12) ma kołysankowy, liryczny charakter. Utrzymany jest w metrum 3/8. Składa się z trzech czterotaktowych odcinków, przy czym trzeci odcinek jest powtórzeniem drugiego ze zmienionym zakończeniem w ostatnim taktie (t.12). Melodia tematu ma prostą budowę i operuje zawężonym materiałem dźwiękowym i wąskim zakresem interwałowym, składającym się wyłącznie z sekund, tercji i kwinty i układającym się w motywy bazujące na trójdźwiękach durowych lub pochodach gamowych. Ambitus całej melodii nie przekracza jednej oktawy, zamyka się w obrębie septymy małej. Melodia eksponowana jest w partii prawej ręki z subtelnym wzbogaceniem harmonicznym w lewej (jedna funkcja na cały takt lub z dźwiękami przejściowymi na ostatniej wartości w taktie). Cechą charakterystyczną tematu jest utrzymanie go w systemie tonalnym (funkcje harmoniczne są tutaj wyraźnie uchwytnie) lecz każdy akord zabarwiony jest sekundą, co nadaje specyficznego kolorytu. Temat jest pełen niezwyklej prostoty i liryzmu. Jest utrzymany w dynamice *piano* (kompozytor nie oznacza żadnych innych określeń ekspresyjno-interpretacyjnych). Nie jest podane tempo, ale tytuł utworu i nastrój sugeruje, że jest wolne, jednak metrum 3/8 daje do zrozumienia, że nie powinno być statyczne. *Wariacja I* (t.13 - 30) kontrastuje z tematem charakterem i fakturą. Jest motoryczna i utrzymana w dowcipnym, groteskowym i przekornym charakterze. Z tematu wykorzystany jest tutaj początkowy motyw, w nieco zmienionej postaci oraz układ harmoniczny z dwóch pierwszych taktów tematu. Partia lewej ręki podawana jest w postaci szesnastkowych figuracji na bazie rozłożonych trójdźwięków. *Wariacja I* składa się z czterech odcinków czterotaktowych i jednego dwutaktowego (t.25 - 26). Podstawowym materiałem, na bazie którego rozwija się wariacja I, są pierwsze cztery takty (t.13 - 16). Zasadą kształtowania

materiału muzycznego są powtórzenia: „zewnątrzne” (powtórzenia odcinków czterotaktowych) i „wewnętrzne” (powtórzenia poszczególnych taktów w obrębie odcinków). Pierwszy odcinek (t.13 - 16) i drugi (t.17 - 20) są niemalże identyczne, zmiany dotyczą tutaj dwóch miejsc: w taktach 17 (przenośnik oktawa w prawej) i w t.20 (motyw w lewej ręce o oktawę niżej); poza wspomnianymi różnicami, odcinki te są jednakowe. W odcinku trzecim (t.21 - 24) zmieniają się wysokości dźwięków, pozostaje natomiast ten sam, co w odcinkach poprzednich, układ rytmiczny. Kolejny odcinek (t.25 - 26) — skrócony o dwa takty — jest powtórzeniem (podobnie: ze zmienionymi wysokościami dźwięków i zachowanym schematem rytmicznym) drugiej części poprzednich odcinków (np. t.15 - 16). Ostatni (t.27 - 30) zawiera zakończenie i różni się od poprzednich ostatnimi dwoma taktami (t.29 - 30). Powtórzenia „wewnętrzne” dotyczą powtarzania sąsiadujących ze sobą taktów z drobną różnicą (np. t.13 - 14, gdzie 14 takt jest powtórzeniem 13 taktu z jedną zmianą: w taktach 13 w lewej ręce są dźwięki *d-f-a*, w 14 taktach *d-fis-a*. Takty 13 - 14 różnią się nutą *fis*. Podobne zmiany następują w kolejnych taktach, np. t.15 - 16, t.21 - 22, itd.). *Wariacje II i III* zostały zapożyczone z młodzieńczych *Wariacji c - moll* Łukaszewskiego (I cykl). *Wariacja II* (31 - 45), utrzymana w metrum 2/4, kontrastuje z pierwszą. Rozpoczyna się zawieszeniem (półnuta w prawej ręce), będącym niejako pomostem pomiędzy wariacjami I i II. Wariacja druga nie opracowuje tematu. Skonstruowana jest z dwutaktowych odcinków, grupujących się w trzy okresy: cztero-, sześć- i czterotaktowy + „wstęp” (takt 31). Materiał muzyczny zgrupowany w dwutaktowych zdaniach jest szeregowany według zasady: cztery wartości drobne (ósemki) i zawieszenie (półnuta). Faktura polifonizująca; dwuplanowość. Pierwszy plan stanowi melodia prowadzona w długich wartościach w sopranie (prawa ręka — w taktach 32 - 39 i 42 - 45 oraz w głosie środkowym - 40 - 41), drugim planem jest harmoniczne wypełnienie w środkowym głosie prawej ręki i w lewej ręce. Plan pierwszy (melodia) rozwija się poprzez naprzemiennie opadanie i wzniesienie się linii melodycznej. Plan drugi (akompaniujący) jest wypełnieniem harmonicznym, wprowadzony jest częstokroć po pauzie ósemkowej (w taktach 32, 34, 42 - 45 po pauzie na początku, w taktach 36 - 37 pauzy po każdej nucie — przesunięcia pionów harmonicznymi). *Wariacja III* (46 - 61) kontrastuje z poprzednią pod względem charakteru, agogiki i faktury. Metrum 6/8. Jest niespokojna, ale i żartobliwa zarazem. Podobnie jak wariacja II, nie jest opracowaniem melodii tematu. Podstawowy materiał stanowi tu jeden plan melodyczny, przejmowany naprzemiennie przez prawą i lewą rękę. Utrzymana w stałym napięciu. Charakteryzuje ją stała pulsacja ósemkowa (grupowanie po trzy ósemki). Konstrukcja materiału muzycznego — na przemian pojedynczy dźwięk i dwudźwięk i grupowanie po trzy powoduje powstawanie charakterystycznych (choć miarowych) impulsów. Trzecia wariacja (podobnie jak pierwsza i szósta) jest żywa,

ruchliwa i motoryczna. Charakterystycznym efektem są luzki, łączące dwie nuty (ćwierćnutę i ósemkę) — punkty oparcia w toku rozwoju materiału muzycznego. W zakończeniu — zaskoczenie, nagle przerwanie stałego pulsu i po pauzie rozwiązanie (kwintowy akord C - dur z dodaną sekundą, piano). *Wariacja IV*: szeregowanie materiału muzycznego nasuwa skojarzenia z pieśnią Łukaszewskiego „*Tak małowójnej nie było jesieni*” na głos i fortepian do słów T. Biskupa, gdzie partia fortepianu jest skonstruowana w taki sam sposób jak w tej wariacji, polegający na przenoszeniu pierwszego akordu w takcie o oktawę i dwie oktawy w górę (rodzaj echa). Opracowaniu podlega tutaj plan harmoniczny z tematu (bez cytowania melodii). Charakterystyczne są — poza przenośnikami oktawowymi — barwiące sekundy, które sprawiają, że czytelne funkcje harmoniczne przyjmują postać niepełnych klasterów. W wariacji tej określone jest tempo — *Lento*. Jest to jedyne miejsce w całym cyklu, gdzie kompozytor umieścił wskazówki agogiczne. Również jedyny raz w całym utworze podane są uwagi pedalizacyjne. Nacisk w wariacji czwartej położony jest na wyeksponowanie różnych odcieni barwowych. (Całość utrzymana w piano). W *wariacji V* opracowanie tematu polega na skasowaniu znaków chromatycznych w melodii, co powoduje zmianę trybu: zamiast dźwięków „es”, „f” i „b” wprowadzone zostały „e”, „fis” i „h”. Faktura polifoniczna — dwugłosowa: prawa ręka prowadzi melodię tmatut, zaś lewa figuracje typu pasażowego w kierunku wznoszącym, jest jednocześnie wypełnieniem harmonicznym. *Wariacja* ta posiada charakter improwizacyjny i kończy się zawieszeniem. *Wariacja VI* kontrastuje z poprzednią pod względem charakteru, agogiki, dynamiki. Jest wirtuozowska. Rozwija się poprzez powtarzanie rozłożonych trójdźwięków w ruchu triolowym. Szeroka skala dynamiczna: od *piano*, poprzez *crescendo* do *fff*. *Wariacja VII* - ostatnia, jest polifonicznym opracowaniem tematu w układzie trzygłosowym, gdzie melodia tematu znajduje się w głosie środkowym, z towarzyszeniem figuracyjnego wypełnienia w głosie najwyższym i kontrapunkcie w basie. W całym cyklu zwraca uwagę bardzo oszczędne stosowanie określeń intarpretacyjnych. Nieliczne uwagi agogiczne (w wariacji IV - *Lento*, w niektórych wariacjach - *ritenuto*). Oszczędne oznaczanie dynamiki: w wariacji VII brak jakichkolwiek oznaczeń dynamicznych; w temacie — *piano* na początku (t.1); w wariacji II — wyłącznie w drugim takcie określenie *dolce* (t.32); w III wariacji *piano* tylko na końcowym akordzie (t.60). *Wariacje*: I, V i VI zawierają dokładniejsze informacje dynamiczne. W I wariacji zwracają uwagę kontrasty dynamiczne (np. t.15 - *forte*, 16 - *piano*, itp.) Cechą charakterystyczną całego cyklu jest kontrastowość (na przemian wariacje o charakterze spokojnym i refleksyjnym, żywym i motorycznym). Krótkie, lakoniczne opracowania tematu. Jako utwór dydaktyczny o średnim stopniu trudności cykl daje młodym wykonawcom wiele możliwości wykazania się swoimi umiejętnościami zarówno od strony muzycznej, jak i technicznej, a także pomysłowością interpre-

tacyjną, dzięki pozostawieniu przez kompozytora dużej swobody wykonawczej. „Wariacje” są często wykonywanym utworem przez uczniów Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie. Prezentowane były m.in. przez: Arkadiusza Twarożka (prawykonanie), Ewę Banaszczyk, Andrzeja Dutkiewicza, Jarosława Balińskiego i Pawła Deskę.

Omówienia przedstawionych w niniejszym artykule utworów fortepianowych Wojciecha Łukaszewskiego ukazują wszechstronny zasób wykorzystywanych przez niego środków warsztatowych, doskonałą znajomość faktury fortepianowej i łatwość w kształtowaniu fakturalno-formalnym, logikę i konsekwencję w konstruowaniu toku przebiegu muzycznego utworu. Dzieła te, mimo że prawie wszystkie powstały w jednym okresie stylistycznym, ujawniają znamiona silnej indywidualności twórczej kompozytora.

Analizując twórczość fortepianową Wojciecha Łukaszewskiego zauważyć można zainteresowanie różnymi gatunkami i formami muzycznymi. W utworach tych przeważa zastosowanie formy ABA (ABA₁) z równoczesnym użyciem formy wariacyjnej, sonatowej, swobodnie traktowanej formy rondo jak i formy otwartej.

W utworach tych zwraca uwagę zróżnicowanie stosowanych rozwiązań stylistycznych i fakturalnych. Kompozycje te napisane są w fakturze homofonicznej lub polifonicznej (wielogłosowość i wieloplanowość) jak również monofonicznej. Cechą charakterystyczną kompozycji fortepianowych autora „*Concertino*” jest zmienność i kontrastowość. Kompozytor operuje w nich zarówno melodyką o licznych skokach i szerokiej skali interwałowej jak i melodyką linearną o zawężonym ambitusie, posługującą się niewielkimi odległościami. Stosowanie konkretnego rodzaju melodyki ściśle związane jest z charakterem danej kompozycji lub jej części, rytmiką, artykulacją i frazowaniem. Zmianom charakteru często towarzyszy zmiana metrum (niekiedy w każdym takcie). Utwory napisane są zarówno w systemie dur-moll jak i rozszerzonej tonalności i atonalnie. Można w nich odnaleźć motywy o zdecydowanym i potoczystym przebiegu, dowcipnym i przekornym charakterze, nacechowane ruchliwością i energetyką, jak również motywy odznaczające się śpiewnością, liryczną zadumą i spokojem. Omawiana twórczość wykorzystuje zróżnicowane rodzaje faktury fortepianowej: fakturę figuracyjną (pasażowo-gamową), posługującą się pochodami diatonicznymi, chromatycznymi i pasażami opartymi na trójdźwiękach dur-moll; toccatowo-akordową (różne zestawienia trójdźwięków, akordy kwartowo-kwintowe, technika oktawaowa) i fakturę „mieszaną”, która wykorzystuje oba rodzaje równocześnie.

Dominującym stylem utworów fortepianowych Wojciecha Łukaszewskiego jest neoklasycyzm, ale w niektórych kompozycjach można zauważyć także wpływy późnoromantyczne i klasyczne. Kompozytor pozostawia dość dużą swobodę wykonawczą nie wykraczając jednak poza tradycyjne szeregowanie materiału

dźwiękowego. Stosuje oszczędny zapis interpretacji. Rezygnuje z zapisu pedalizacji, ograniczając się wyłącznie do zanotowania nielicznych znaków.

Utwory fortepianowe Wojciecha Łukaszewskiego stanowią wartościową literaturę koncertową i pedagogiczną więc powinny wejść na stałe do programu nauczania gry na fortepianie.