

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Ting Wang

**Studium porównawcze Suity orkiestrowej
„Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego
w opracowaniu na dwa fortepiany Nicolasa Economou
oraz Sonaty na wiolonczelę i fortepian op. 19
Sergiusza Rachmaninowa**

Opis dzieła artystycznego

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Katarzyna Jankowska-Borzykowska
Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium porównawcze Suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego w transkrypcji na dwa fortepiany oraz Sonaty na wiolonczelę i fortepian op. 19 Sergiusza Rachmaninowa” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Streszczenie

Mimo oczywistych różnic gatunkowych, Suitę orkiestrową „Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego w opracowaniu na dwa fortepiany Nicolasa Economou oraz Sonatę na wiolonczelę i fortepian op. 19 Sergiusza Rachmaninowa łączy wyraźna idiomatyka romantyczna, widoczna szczególnie w zakresie technik kompozytorskich, jak również symfoniczna proveniencja. Z punktu widzenia pianisty-kameralisty uzyskanie „orkiestrowego” brzmienia fortepianu w obu utworach jest w moim odczuciu fundamentem interpretacji obu dzieł. Analiza wykorzystania przez obu kompozytorów technik symfonicznej orkiestracji umożliwia dostrzeżenie kluczowych elementów architektury utworu, które warunkują dalsze elementy procesu interpretacji. Bazując na własnym doświadczeniu wykonawczym i źródłach literackich, rozpoczęłam niniejszą rozprawę od krótkiego opisu biografii Czajkowskiego i Rachmaninowa. Następnie przedstawiłam charakterystykę struktury i formy muzycznej obu dzieł. Część druga dysertacji jest poświęcona analizie interpretacji wykonawczej z subiektywnej perspektywy. Ostatnia część pracy zawiera porównanie manifestacji idiomu „symfonicznego” w obu utworach w kontekście wykonania kameralnego. Przedstawiona przeze mnie analiza ma w założeniu służyć przede wszystkim pogłębionemu zrozumieniu procesu interpretacyjnego w kontekście uzyskania pożądanej ekspresji wykonania przy wykorzystaniu świadomości symfonicznej natury obu utworów.

Słowa kluczowe:

suita orkiestrowa, „Dziadek do orzechów”, duet fortepianowy, Sonata na wiolonczelę i fortepian, Piotr Czajkowski, Sergiusz Rachmaninow; analiza muzyczna; interpretacja wykonawcza, koncepcja symfoniczna, analiza porównawcza.

Abstract

Regardless of the obvious differences in the field of genre, Nicolas Economou's version for two pianos of Pyotr Tchaikovsky's Orchestral Suite 'The Nutcracker' and Sergei Rachmaninoff's Sonata for Cello and Piano, Op. 19 share a symphonic provenance and a clear Romantic idiom, particularly evident in compositional techniques. From the point of view of the chamber pianist, achieving the 'orchestral timbre' of the piano in both works is crucial for part of the interpretation of both the works. Analysing symphonic orchestration techniques enables one to see key elements of the work's architectonics, which determines the further performance. Drawing on my own performance experience and literary sources, I began this dissertation with a brief description of the biographies of Tchaikovsky and Rachmaninoff. I then presented a brief characteristic of the musical structure and form of both works. Second part of the dissertation is devoted to analysing the performance interpretation of the works from a subjective perspective. The final part of the thesis compares the 'symphonic' idiom in both works in the context of chamber performance. The analysis I have presented is primarily intended to provide a deeper understanding of the interpretative process in the context of achieving the desired expressive performance using an awareness of the 'symphonic' nature of both works.

Keywords :

Orchestral suite, 'The Nutcracker', Piano duet, Sonata for cello and piano, Peter Tchaikovsky, Sergei Rachmaninoff; musical analysis; performance interpretation, symphonic conception, comparative analysis.

Podziękowania

Dziękuję mojej Promotorce, prof. dr hab. Katarzynie Jankowskiej-Borzykowskiej za czas poświęcony nauczaniu mnie oraz pomoc w różnych sytuacjach życiowych, z jakimi miałam do czynienia podczas studiów w Polsce. Dziękuję mojemu partnerowi wiolonczelowemu Antoniemu Wronie i partnerowi fortepianowemu Zhang Pei za ich entuzjazm podczas prób, sprawiający, że nasza współpraca była pomyślna i harmonijna. Mieliśmy okazję nawiązać głębokie przyjaźnie, jednocześnie wspólnie się rozwijając i czyniąc wspólnie postępy. Dziękuję reżyserom dźwięku – prof. Witoldowi Osińskiemu oraz Igorowi Świerczyńskiemu za udzielone cenne wskazówki i pomoc w nagraniu utworów. Chciałabym również podziękować dr Cheng Chuqi, kierownikowi Wydziału Orkiestracji Konserwatorium Centralnego w Pekinie, za wskazówki dotyczące orkiestracji symfonicznej. Dziękuję wreszcie mojej Rodzinie za nieustające wsparcie i podtrzymywanie mojej motywacji.

Spis Treści

Streszczenie.....	3
Abstract	4
Podziękowania	5
Wprowadzenie.....	10
1) Przedmiot pracy	10
2) Metoda i struktura pracy	10
Rozdział I: W kręgu autorów, dzieł i form	11
1) Kompozytorzy, dzieła	11
1a) Z biografii Czajkowskiego	11
1b) Z biografii Rachmaninowa.....	12
2) Wzajemne relacje i wpływy obu kompozytorów	13
3a) Okoliczności powstania „Dziadka do orzechów” Piotra Czajkowskiego	14
3b) Balet „Dziadek do Orzechów” – treść	16
3c) Znaczenie suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” na dwa fortepiany	16
3d) Forma i struktura suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” na dwa fortepiany	17
1. Uwertura.....	18
2. Marsz.....	19
3. Taniec Cukrowej Wróżki	20
4. Taniec rosyjski.....	20
5. Taniec arabski.....	21
6. Taniec chiński.....	22
7. Taniec pastuszków	23
8. Walc kwiatów	24
4a) Okoliczności powstania Sonaty na wiolonczelę i fortepian op. 19 Sergiusza Rachmaninowa	25
4b) Sonata na wiolonczelę i fortepian op. 19 – charakterystyka dzieła	26
1. Część pierwsza: Lento – Allegro moderato	26
2. Część druga: Allegro scherzando	28
3. Część trzecia: Andante	29
4. Część czwarta: Allegro mosso.....	30
Rozdział II: Analiza muzyczna i wykonawcza duetu fortepianowego „Dziadek do orzechów”	32
1) Uwertura	32
1. Takty 1-8 (przykład 2-1-1)	33
2. Takty 9-12 (przykład 2-1-2).....	33
3. Takty 19-23 (przykład 2-1-3).....	34
4. Takty 24-28 (przykład 2-1-4).....	34
5. Takty 29-33 (przykład 2-1-5).....	35
6. Takty 39-50 (przykład 2-1-6).....	36
7. Takty 55-56 (przykład 2-1-7).....	37
8. Takty 77-86 (przykład 2-1-8).....	37
9. Takty 89-90 (przykład 2-1-9).....	38
10. Analiza porównawcza wersji symfonicznej i kameralnej.....	39

2) Marsz	40
1. Takty 1-9 (przykład 2-2-1)	40
2. Takt 18 (przykład 2-2-2).....	41
3. Takty 24-25 (przykład 2-2-3).....	42
4. Takty 40-43 (przykład 2-2-4).....	42
5. Charakterystyka wersji symfonicznej.....	43
3) Taniec Cukrowej Wróżki	45
1. Takty 1-13 (przykład 2-3-1).....	46
2. Takty 17-24 (przykład 2-3-2).....	47
3. Takty 29-32 (przykład 2-3-3).....	48
4. Takty 37-40 (przykład 2-3-4)	49
5. Takty 49-52 (Przykład 2-3-5)	49
4) Taniec rosyjski.....	50
1. Takty 1-4, 17-20, 57-60 (przykłady 2-4-1, 2-4-2, 2-4-3).....	50
2. Takty 37-46 (przykład 2-4-4).....	52
3. Takty 73-84 (przykład 2-4-5).....	53
5) Taniec arabski	54
1. Takty 1-4 (przykład 2-5-1)	54
2. Takty 9-13 (przykład 2-5-2).....	55
3. Takty 14-31 (przykład 2-5-3).....	55
4. Takty 42-58 (przykład 2-5-4).....	57
5. Takty 61-62 (przykład 2-5-5).....	58
6. Takty 69-77 (przykład 2-5-6).....	59
7. Takty 97-102 (przykład 2-5-7).....	60
6) Taniec chiński	60
1. Takty 1-6 (przykład 2-6-1)	61
2. Takty 10-12 (przykład 2-6-2).....	62
3. Takty 19-20 (przykład 2-6-3).....	62
4. Takty 27-28 (przykład 2-6-4).....	63
5. Takt 32 (przykład 2-6-5).....	64
7) Taniec pastuszków	64
1. Takty 1-10 (przykład 2-7-1).....	65
2. Takty 19-24 (przykład 2-7-2).....	66
3. Takty 25-30 (przykład 2-7-3).....	67
4. Takty 40-42 (przykład 2-7-4).....	67
5. Takty 43-46, 51-54 (przykłady 2-7-5, 2-7-6).....	68
6. Takty 60-62 (przykład 2-7-7).....	69
7. Takty 77 (przykład 2-7-8).....	69
8) Walc kwiatów	69
1. Prolog	70
2. Analiza materiału motywicznego a	71
3. Analiza materiału motywicznego c	74
4. Analiza muzyczna i wykonawcza sekcji B	75
9) Zakończenia poszczególnych części w formie łączników między poszczególnymi segmentami	

formy (przykład 2-8-10)	78
Rozdział III: Analiza muzyczna i wykonawcza Sonaty g-moll op. 19 na wiolonczelę i fortepian Sergiusza Rachmaninowa	79
1) Charakterystyka ogólna dzieła	79
2) Część pierwsza: Lento. Allegro moderato	80
2a) Prolog	80
1. Takty 1-4 (przykład 3-1-1)	80
2. Takty 8-16 (przykład 3-1-2)	81
2b) Ekspozycja	81
1. Takty 17-18 (przykład 3-1-3)	81
2. Takty 24-25 (przykład 3-1-4)	82
3. Takty 34-37 (przykład 3-1-5)	83
4. Takt 51 (przykład 3-1-6)	83
5. Takty 53-60 (przykład 3-1-7)	84
6. Takty 70-78 (przykład 3-1-8)	85
2c) Przetworzenie i reprzyza	86
1. Takty 93-101 (przykład 3-1-9)	86
2. Takty 106-157 (przykład 3-1-11)	86
3. Takty 106-109 (przykład 3-1-15)	88
4. Takty 118-123 (przykład 3-1-16)	89
5. Takty 142-147 (Przykład 3-1-17)	89
6. Takty 158-171 (przykład 3-1-18)	90
7. Takty 171-172 (przykład 3-1-19)	91
8. Takty 172-189 (przykład 3-1-20)	92
9. Takty 195-207 (przykład 3-1-21)	93
2d) <i>Coda</i> (252-293)	94
1. Takty 270-277 (przykład 3-1-22)	94
2. Takty 278-284 (przykład 3-1-23)	95
3. Takty 286-293 (przykład 3-1-24)	96
3) Część druga: Allegro scherzando	96
1. Takty 1-6 (przykład 3-2-1)	97
2. Takty 16-17 (przykład 3-2-2)	97
3. Takty 24-26 (przykład 3-2-3)	98
4. Takty 32-36 (przykład 3-2-4)	98
5. Takty 48-51 (przykład 3-2-5)	99
6. Takty 75-80 (przykład 3-2-6)	99
7. Takty 81-84 (przykład 3-2-7)	100
8. Takty 93-100 (przykład 3-2-8)	100
9. Takty 116-129 (przykład 3-2-9)	101
10. Takty 130-142 (przykład 3-2-10)	102
11. Takty 220-233 (przykład 3-2-11)	103
4) Część trzecia: <i>Andante</i>	104
1. Takty 1-8 (przykład 3-3-1)	104
2. Takty 17-23 (przykład 3-3-2)	105

3. Takty 31-40 (przykład 3-3-3).....	106
4. Takty 41-42 (przykład 3-3-4).....	107
5. Takty 48-49 (przykład 3-3-5).....	107
6. Takty 56-60 (przykład 3-3-6).....	108
5) Część czwarta: <i>Allegro mosso</i>	108
1. Takty 1-4 (przykład 3-4-1)	108
2. Takty 5-13 (przykład 3-4-2).....	109
3. Takty 20-34 (przykład 3-4-3).....	110
4. Takty 53-66 (przykład 3-4-4).....	111
5. Takty 67-70 (przykład 3-4-5).....	112
7. Takty 80-90 (przykład 3-4-6).....	112
8. Takty 90-93 (przykład 3-4-7).....	113
9. Takty 98-105 (przykład 3-4-8).....	113
10. Takty 126-133 (przykład 3-4-9).....	114
11. Takty 137-140 (przykład 3-4-10).....	115
12. Takt 17 (przykład 3-4-11).....	115
13. Takty 271-311	116
Rozdział czwarty: Studium porównawcze.....	117
1) Polifoniczność	117
2) Bogactwo harmonii	119
3) Liryzm i dramatyzm	120
4) Wykorzystanie środków symfonicznych w opracowaniach kameralnych: instrumentacja	122
1. Naśladowanie instrumentów smyczkowych.....	123
2. Interpretacja barwy dźwięku instrumentów perkusyjnych	124
3. Brzmienie instrumentów dętych.....	125
4. Odzwierciedlenie brzmienia przy naśladownictwie różnych instrumentów.....	127
Zakończenie: Jedność kameralnej współpracy	129
1) Ujednolicenie efektów akustycznych	129
2) Komunikacja i koordynacja.....	129
3) Równowaga.....	129
4) Różnice we współpracy: instrumentarium, partnerstwo, technika	131
5) Epilog	132
Bibliografia.....	133
Załącznik 1:	135
Załącznik 2:	136
Załącznik 3:	137
Załącznik 4:	138
Załącznik 5:	139
Załącznik 6:	140
Załącznik 7:	141
Załącznik 8:	142
Załącznik 9:	143
Załącznik 10:	144
Załącznik 11:.....	145

Wprowadzenie

1) Przedmiot pracy

Czajkowski był niewątpliwie mistrzem muzyki symfonicznej, podczas gdy głównym medium wypowiedzi artystycznej Rachmaninowa był zdecydowanie fortepian, traktowany często przez kompozytora w sposób „symfoniczny”. Mimo oczywistych różnic gatunkowych, Suitę orkiestrową „Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego w opracowaniu na dwa fortepiany Nicolasa Economou oraz Sonatę na wiolonczelę i fortepian op. 19 Sergiusza Rachmaninowa łączy wyraźna idiomatyka romantyczna, widoczna szczególnie w zakresie technik kompozytorskich, jak również symfoniczna proveniencja. Dostrzeżenie wszystkich wskazanych elementów jest kluczowe dla zadowalającej w estetycznym sensie artystycznej interpretacji obu utworów. „Symfoniczność” łączy oba analizowane przeze mnie utwory na wielu poziomach. Adaptacja na gruncie kameralistyki „symfonicznej tekstury” obu utworów jest w moim odczuciu kluczowym zadaniem interpretacyjnym.

2) Metoda i struktura pracy

W niniejszej pracy wychodzę od opisu procesu twórczego obu kompozytorów przy uwzględnieniu ich wielu wzajemnych fluktuacji na poziomie estetycznym i biograficznym, aby w pogłębiony sposób scharakteryzować symfoniczny pierwiastek obu zestawianych przeze mnie ze sobą dzieł.

Powstało dotychczas wiele prac poświęconych analizie obu utworów. Wśród nich pragnę wyróżnić rozprawę doktorską Elizy Ching, która skupiła się na analizie technicznej i interpretacyjnej kameralistyki fortepianowej Rachmaninowa¹, oraz dysertację Eleni Persefoni Stavrianou, która na przykładzie „Albumu dla młodzieży” Czajkowskiego omawia wpływ muzyki baletowej na fakturę fortepianową kompozytora². Podczas przeprowadzonej kwerendy nie dotarłam do żadnej pracy poświęconej charakteryzowanemu przeze mnie w dysertacji porównaniu. Lukę tę pragnę wypełnić.

¹ Eliza Ching, *Virtuosic elements in the collaborative pianist's repertoire: selected solo, vocal, and chamber works of Rachmaninoff and Ravel*, University of Maryland 1990.

² Eleni Persefoni Stavrianou, *Adapting piano music for ballet: 'Tchaikovsky's Children's Album, Op. 39'*, University of Arizona 2021.

Rozdział I: W kręgu autorów, dzieł i form

1) Kompozytorzy, dzieła

1a) Z biografii Czajkowskiego

Piotr Czajkowski (1840-1893) był jednym z najważniejszych rosyjskich kompozytorów okresu romantyzmu. Urodził się w szlacheckiej rodzinie w Wotkińsku. Od dziecka uczył się gry na fortepianie pod kierunkiem matki. Z powodu nalegań ojca wstąpił do szkoły prawniczej, po ukończeniu której pracował w sądzie. Czajkowski zrezygnował z pracy w wieku 22 lat i rozpoczął studia w Konserwatorium Petersburskim, gdzie uczył się kompozycji u Antona Rubinsteina. Po studiach, za poleceniem Nikołaja Rubinsteina – młodszego brata Antona, został w 1865 roku profesorem Konserwatorium Moskiewskiego. Na ten czas biografowie datują rozpoczęcie pierwszego okresu działalności twórczej Czajkowskiego. W roku 1877 kompozytor nawiązał współpracę z Potężną Gromadką. Na jego twórczość muzyczną ogromny wpływ wywarła znajomość z Hectorem Berliozem. W pierwszym okresie twórczości Czajkowski skomponował I Symfonię g-moll (1868), Fantazję orkiestrową „Romeo i Julia” (1869), I Koncert fortepianowy b-moll (1875), balet „Jezioro łabędzie” (1876) oraz cykl miniatur fortepianowych „Pory roku” (1876). Drugi okres jego twórczości przypada na lata 1878-1885. W 1877 roku, podczas pracy nad IV Symfonią i operą liryczną „Eugeniusz Oniegin”, Czajkowski otrzymał znienacka list miłosny od studentki, który zapoczątkował jego niefortunne małżeństwo, zakończone zaledwie po dziewięciu tygodniach. Rok później poznał za pośrednictwem Antona Rubinsteina bogatą wdowę, Nadieżdę von Meck, której patronat gwarantował mu spokój ducha oraz wsparcie materialne. W tym okresie kompozytor miał niewielki kontakt ze światem zewnętrznym i w zasadzie całą swoją energię poświęcał twórczości i występom. Wówczas skomponował m.in. IV Symfonię f-moll, wspomnianego „Eugeniusza Oniegina” (1878), operę „Dziewica orleańska” (1878), a także Koncert skrzypcowy D-dur, Kaprys włoski (1880) oraz Uwerturę „Rok 1812” (1880).

Na lata 1885-1893 przypada kulminacja działalności kompozytorskiej Czajkowskiego. Udane przyjęcie przez publiczność i krytyków „Eugeniusza Oniegina” wzmocniło jego wiarę we własne siły i pewność siebie w kontaktach społecznych. W 1884 roku Czajkowski wznowił wiele zawieszonych kontaktów towarzyskich. Zerwanie przez Nadieżdę von Meck trwających 14 lat stosunków z kompozytorem w 1890 roku wywarło na nim przemożne piętno, którego skutki dostrzec można w twórczości z ostatnich lat życia. Owocem późnego okresu są kolejne symfonie

Czajkowskiego – V e-moll (1888) i VI h-moll (1893), opera „Dama pikowa” (1890) oraz balety – „Śpiąca Królowna” (1889) i „Dziadek do orzechów” (1892).

1b) Z biografii Rachmaninowa

Siergiej Rachmaninow (1873-1943) był urodzonym w Rosji kompozytorem, dyrygentem i pianistą – jednym z najwybitniejszych w historii, który tuż przed swoją śmiercią w 1943 roku przyjął obywatelstwo amerykańskie. Jego twórczość jest w warstwie estetycznej esencjonalnie „rosyjska” – pełna szerokich fraz, instrumentalnego śpiewu, pięknych melodii, żarliwej pasji. Fortepianowe utwory Rachmaninowa słyną ze znacznej trudności technicznej, co nie dziwi w perspektywie „kompetencji pianistycznej” tego twórcy. Andreas Weimar podzielił życie i twórczość Rachmaninowa na cztery okresy, które pokrótce scharakteryzuję poniżej³.

1873-1897

Rachmaninow urodził się w rosyjskiej rodzinie szlacheckiej, a gry na fortepianie zaczął uczyć się pod kierunkiem matki w wieku czterech lat. W wielu zaledwie dziewięciu (1882) rozpoczął studia w Konserwatorium Petersburskim. Po wyjeździe do Moskwy (1888) kontynuował naukę u Nikołaja Zwieriewa, doskonaląc także sztukę kontrapunktu pod okiem Siergieja Taniejewa oraz propedeutykę kompozycji u Antona Areńskiego. Okres studiów pozwolił mu na położenie solidnych podwalin pod jego przyszłą karierę muzyczną. W 1892 roku Rachmaninow ukończył z wyróżnieniem Konserwatorium Moskiewskie. Jego pierwsza opera „Aleko”, uhonorowana najwyższą nagrodą Konserwatorium, została wystawiona w Teatrze Bolszoi. Spotkała się z dużym uznaniem samego Czajkowskiego. W 1895 roku Rachmaninow ukończył pracę nad I Symfonią d-moll. Premiera opery pod batutą Głazunowa zderzyła się z dotkliwą krytyką, która doprowadziła kompozytora do depresji implikującej stagnację w twórczości.

1898-1908

Okres dynamicznego rozwoju twórczego Rachmaninowa rozpoczął jego „artystyczny letarg” z lat 1897-1900. Był wówczas pod opieką psychoterapeuty, doktora Nikolaia Dahla, dzięki któremu odzyskał siły i zdrowie u progu roku 1900. Wznowił wtedy pracę kompozytorską, w krótkim czasie kończąc II Koncert

³Andreas Weimar, *Biografie słynnych muzyków – Rachmaninoff*, tłum. Chen Ying, Chiny – Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 1998.

fortepianowy c-moll. Rok później stworzył legendarną Sonatę na wiolonczelę i fortepian g-moll, inaugurował także chórny rozdział swojej twórczości. Niedługo później, po trzyletnim okresie narzeczeństwa poślubił Natalię Satinę, co zapoczątkowało niezwykle fortunny okres w jego karierze i zarazem życiu osobistym. W związku z burzliwym czasem rewolucji lat 1905-1906, kompozytor przeniósł się tymczasowo do Drezna, w którym doskonalił swój warsztat i „dojrzewał” z estetycznej perspektywy. Tam właśnie ukończył III Koncert fortepianowy d-moll. W następnych latach odbył pierwsze *tournée* koncertowe po Stanach Zjednoczonych oraz kolejne w Europie, podczas których skomponował Preludia op. 32, Etiudy-Obrazy op. 33 i potężną II Sonatę fortepianową.

1918-1943

Pod koniec 1918 roku Rachmaninow przeniósł się z rodziną na stałe do Nowego Jorku, poświęcając się karierze wirtuozowskiej. Podpisał stały kontrakt z wytwórnią fortepianów Steinway & Sons, zaś pierwszą płytę wydał nakładem firmy Edison. Zaczął intensywnie koncertować w Stanach Zjednoczonych. Po swoim występie w Lincoln Center, uzyskał stopień doktora muzyki Uniwersytetu Stanu Nebraska. Rachmaninow stopniowo zwiększał liczbę swoich europejskich występów. Zmęczony intensywną działalnością koncertową uznał po siedmiu sezonach, że potrzebuje odpoczynku. W konsekwencji tej decyzji odwołał występy w 1925 roku, skupiając się na działalności kompozytorskiej – pracował wówczas nad IV Koncertem fortepianowym. W 1934 roku stan zdrowia Rachmaninowa pogorszył się, jednak artysta wciąż spędzał czas w trasach koncertowych. W 1939 roku ukończył swoje ostatnie dzieło – *Tańce symfoniczne*. Po 1942 roku stan zdrowia Rachmaninowa uległ dramatycznemu pogorszeniu, jednak artysta nie chciał zaniechać występów. Dopiero poważne kłopoty zdrowotne zmusiły go do odwołania występów po ostatnim recitalu w Knoxville. 28 lutego 1943 Rachmaninow zmarł w domu w wieku 69 lat, zaledwie pięć dni przed swoimi siedemdziesiątymi urodzinami.

2) Wzajemne relacje i wpływy obu kompozytorów

Wzajemne relacje Czajkowskiego i Rachmaninowa, zarówno te artystyczne, jak i osobiste, stanowią jeden z ciekawszych rozdziałów w historii rosyjskiej kultury muzycznej. Obaj byli najwyższej klasy profesjonalistami, stawiającymi sobie niezwykle wysokie wymagania. Twórczość obu stanowi wcielenie i egzemplifikację fundamentalnych cech rosyjskiej muzyki romantycznej. Obaj byli genialnymi

melodystami – ich liryczne frazy wzruszają słuchaczy niezmiennie po dziś dzień. Czajkowski posiadał talent przede wszystkim kompozytorski. Natura talentu muzycznego Rachmaninowa była bardziej wszechstronna, przez co miotał się pomiędzy różnymi aspektami swojej tożsamości.

Czajkowski wywarł głęboki wpływ na Rachmaninowa. Ich muzyczna relacja zawiązała się wokół Symfonii „Manfred” pierwszego z kompozytorów, którą drugi zaaranżował na dwa fortepiany. Na prośbę Zwieriewa, Czajkowski wysłuchał 8 grudnia aranżacji zagranej przez jego uczniów – Rachmaninowa i Matwieja Pressmana. Dla zaledwie trzynastoletniego Sergiusza było to bardzo wzruszające i niezwykle ważne doświadczenie: oto kompozytor o międzynarodowej renomie raczył wysłuchać dziecka grającego aranżację jego utworu.

Do kolejnego spotkania doszło w maju 1889 roku, kiedy Czajkowski oceniał grę Rachmaninowa w Konserwatorium Moskiewskim na ocenę „5+”, wyrażając szczególne uznanie dla talentu studenta. Niedługo potem opera „Aleko”, skomponowana przez Rachmaninowa, przy wsparciu i rekomendacji Czajkowskiego, została z powodzeniem wystawiona w Teatrze Bolszoj.

W swojej twórczości muzycznej Rachmaninow był kontynuatorem najbardziej klasycznych aspektów muzyki Czajkowskiego, którego traktował jako swego niekwestionowanego mentora i mistrza. W procesie kształtowania się artystycznego światopoglądu Rachmaninowa, rola Czajkowskiego była wyjątkowo doniosła. Ich artystyczna relacja posiadała zatem wektor przeważnie jednokierunkowy.

3a) Okoliczności powstania „Dziadka do orzechów” Piotra Czajkowskiego

Prace nad „Dziadkiem do orzechów” Czajkowski rozpoczął w styczniu 1891 roku. W tym czasie dyrektor Teatru Maryjskiego Iwan Wsiewołoski zlecił Czajkowskiemu skomponowanie muzyki do „Dziadka do orzechów” – opowiadania Ernsta T. A. Hoffmana opracowanego przez Alexandra Dumasa. Z początku kompozytor nie był szczególnie tym zleceniem zainteresowany, jednak najpewniej kłopoty finansowe skłoniły go do rozpoczęcia prac⁴. Po powrocie do swojego wiejskiego domu w lutym 1891 zaczął myśleć o muzyce baletowej, ale jednocześnie przygotowywał się do zaproszenia do Stanów Zjednoczonych na swój pierwszy występ gościnny. Jeszcze przed rozpoczętą w marcu podróżą ukończył muzykę do pierwszego

⁴ W liście do przyjaciela pisał wówczas Czajkowski: „Muszę zacząć nowe życie z zupełnie innym standardem wydatków. Musiałem zrobić wszystko, co możliwe, aby zdobyć lepiej płatną pracę w Petersburgu. To bardzo upokarzające, tak właśnie: upokarzające”.

aktu baletu i udał się do Petersburga, aby odbyć wstępne rozmowy z wybitnym choreografem, Mariusem Petipą.

Podczas pobytu w Paryżu Czajkowski odkrył nowy instrument muzyczny, czeleść, wynaleziony przez Augusta Mustela. Postanowił wykorzystać go w orkiestracji „Dziadka do orzechów”, aby stworzyć bardziej „magiczny” efekt. Spektakularne sukcesy koncertowe kolejnych *tournées* w 1891 nie wpływały na polepszenie samopoczucia Czajkowskiego, przytłoczonego informacją o śmierci swojej siostry. Kompozytor był gotów odwołać występy w Stanach Zjednoczonych, jednak nie mógł sobie pozwolić na zwrot pobranej zaliczki w kwocie 5000 franków. W ponurym nastroju udał się zatem za ocean, żaląc się swojemu bratu, że nie jest w ówczesnym samopoczuciu „opisywać cukrowej wróżki muzyką”. Mimo to cały czas kontynuował prace nad baletem.

Kiedy Czajkowski wrócił do Rosji na początku czerwca i zamieszkał w cichym i wygodnym wiejskim domu, od razu zabrał się do pracy nad baletem. We wrześniu 1891 roku, po ukończeniu szkicu opery „Jolanta”, Czajkowski zaczął komponować balladę symfoniczną „Wojewoda”, której odbiór przez moskiewskich krytyków pogorszył i tak nienajlepsze samopoczucie kompozytora. Efektem niepoehlebnych recenzji było zniszczenie przez kompozytora partytury utworu. Aby zastąpić w repertuarze zaplanowanych koncertów „Wojewodę”, Czajkowski pospiesznie dokonał adaptacji sześciu utworów z „Dziadka do orzechów”, zamykając je w ramach suitę orkiestrowej, która spotkała się z niezwykle życzliwym przyjęciem krytyków i publiczności. Całą muzykę do baletu Czajkowski ukończył dopiero w sierpniu 1892 roku i to wówczas Petipa zaczął układać choreografię według jego partytury. Niestety, wybitny choreograf – zachorował wkrótce po rozpoczęciu pracy. Zadanie stworzenia choreografii spadło więc na barki asystenta Petipy, Lwa Iwanowa, który rozpoczął pracę we wrześniu, za próby przy bezpośredniej współpracy z Czajkowskim – na początku listopada.

„Dziadka do orzechów” – balet esencjonalizujący tęsknotę za lepszym życiem w krainie dziecięcych fantazji – wystawiono wreszcie 17 listopada 1892 w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Romantyczny „sznyt” i czarodziejska aura dzieła zachwyciła publiczność. Przybyły na premierę car Aleksander III uwzględnił w swoim przemówieniu słowa żarliwej pochwały. Pomimo aplauzu publiczności, krytycy zgodnie wyrazili opinię negatywną w kolejnych recenzjach. „Dziadek do orzechów” nie zniknął jednak ze scen ani w formie baletu, ani w formie suitę orkiestrowej: przeciwnie, zdobywał coraz większą popularność w Rosji i na Zachodzie Europy,

wkrótce stając się jednym z najbardziej dochodowych dzieł baletowych. Na równi z „Jeziorem łabędzim” i „Śpiącą królową”, „Dziadek do orzechów” zyskał miano jednego z najbardziej wybitnych baletów rosyjskich w historii, czego Czajkowski zapewne się nie spodziewał.

3b) Balet „Dziadek do Orzechów” – treść fabularna

Balet składa się z dwóch zróżnicowanych aktów. W pierwszym podczas Wigilii Bożego Narodzenia mała Klara otrzymuje stos prezentów od krewnych i przyjaciół. Pośród nich znajduje kunsztownie rzeźbionego dziadka do orzechów, który nie wzbudza zainteresowania innych dzieci. Dziewczyńce prezent przypada do gustu, jednak wkrótce zabawka zostaje zepsuta przez jej psotnego brata Fritza. W środku nocy Klara przychodzi do salonu, aby uszkodzoną zabawkę, która nagle przekształca się w przystojnego księcia (Hans-Peter) i prowadzi swoich żołnierzy do walki z oddziałami Mysiego Króla. Klara początkowo trochę się boi, lecz wkrótce zapomina o strachu, podnosi pantofel i przyłącza do bitwy, dzięki czemu Hans-Peter ostatecznie pokonuje przeciwnika. Aby podziękować Klarze za pomoc, tajemniczy książę postanawia przemienić ją w księżniczkę i w tej postaci zabrać w podróż po Krainie Słodczy. Drugi akt opisuje przybycie Klary do rzeczonyj krainy, gdzie jest serdecznie przyjmowana przez Królową. Aby uczcić zwycięstwo księcia, w pałacu wykonywanych jest szereg magicznych i wspaniałych tańców. Następnie przy sennym dźwięku czelesty Cukrowa Wróżka i Hans-Peter tańczą *pas de deux*. W końcu Klara zakłada koronę podarowaną przez królową i niechętnie wyjeżdża wraz z księciem. Kiedy nad Klara budzi się w fotelu w salonie, zdaje sobie sprawę, że wszystkie opisane przygody były tylko jej słodkim snem.

3c) Znaczenie suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” na dwa fortepiany

Balet „Dziadek do orzechów” został zaaranżowany w kilku wersjach wykonawczych, w tym jako suita na fortepian *solo* przez rosyjskiego pianistę Michaiła Pletniowa oraz jako suita na dwa fortepiany przez cypryjskiego kompozytora Nicolasa Economou. W przeciwieństwie do nacechowanego semantycznie baletu – język absolutnej muzyki fortepianowej jest abstrakcyjny. Kwestia semantyczności transkrypcji instrumentalnych oper i baletów jest niezwykle złożona i w moim odczuciu, niemożliwa do jednoznacznej interpretacji. Inaczej jest z przemianą faktury orkiestrowej na fortepianową w ramach opracowania, w którym możemy precyzyjnie prześledzić poszczególne efekty brzmieniowe i ich korelację z orkiestrowym

pierwowzorem.

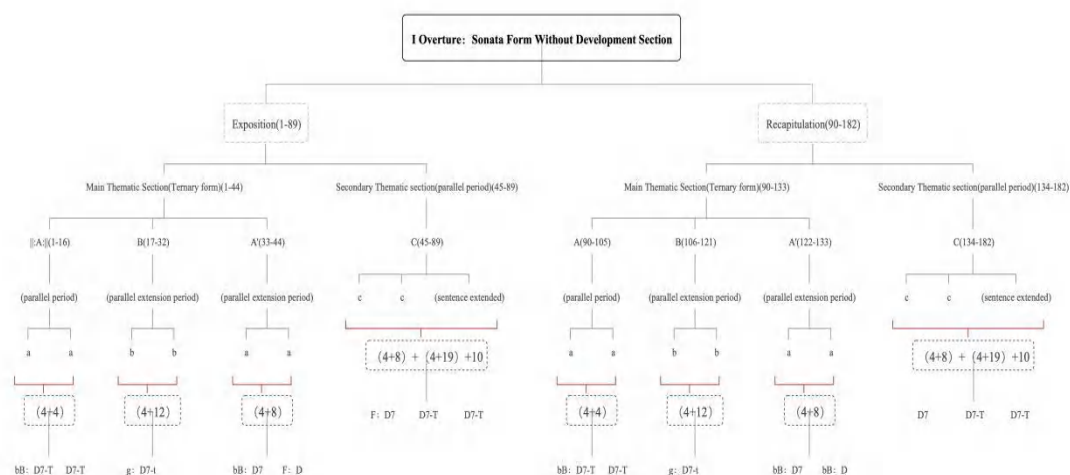
Nicolas Economou to cypryjski kompozytor, pianista i dyrygent urodzony w Nikozji. Już w wieku szesnastu lat zwrócił na siebie powszechną uwagę podczas międzynarodowego Konkursu im. Piotra Czajkowskiego Moskwy w roku 1969. Ukończył studia w Moskiewskim Konserwatorium im. Czajkowskiego – tym samym, co niegdyś Rachmaninow. Po studiach zmieniał kilkakrotnie miejsce zamieszkania, przebywając m.in. w Düsseldorfie i Monachium. Zdobył sławę w całej Europie jako pianista koncertowy, kompozytor, aranżer, dyrygent i organizator festiwalu. Opracował na dwa fortepiany suitę orkiestrową „Dziadek do Orzechów” Czajkowskiego, dedykując ją swojej córce ze związku z legendarną pianistką – Marthą Argerich. Swoją transkrypcję uwiecznił na wybitnym nagraniu, zrealizowanym wspólnie z argentyńską pianistką.

W porównaniu z wersją solową i wersją na cztery ręce, suita w opracowaniu Economou dla dwóch fortepianów pozostawia więcej swobody interpretacyjnej kameralnym wykonawcom. Nie ustępuje przy tym siłą ekspresji wersji orkiestrowej. W opracowaniu cypryjskiego kompozytora partie obu instrumentów są doskonale zbilansowane, co ułatwia wykonawcom imitację faktury orkiestrowej. Świadome „układanie” jej poszczególnych elementów w ramach partnerskiej współpracy między dwójką pianistów w duecie fortepianowym jest kluczowym zadaniem w ramach procesu interpretacji tego wybitnego dzieła muzycznego.

3d) Forma i struktura suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” na dwa fortepiany

Suita orkiestrowa „Dziadek do orzechów” w transkrypcji na dwa fortepiany Nicolasa Economou składa się z ośmiu odrębnych i pełnoprawnych ogniw, mianowicie: *Uwertury*, *Marsza*, *Tańca Cukrowej Wróżki*, *Tańca rosyjskiego*, *Tańca arabskiego*, *Tańca chińskiego*, *Tańca pastuszków* i *Walc kwiatów*. Układają się one w trzy większe części cyklu, skorelowane z rozwojem fabuły baletowego pierwowzoru. Uwertura wprowadza odbiorcę w odpowiedni nastrój, kolejne części taneczne oddają kolejne zwroty akcji, finałowy *Walc kwiatów* wieńczy opowieść, stanowiąc zarazem punkt kulminacyjny suity. Poniżej przedstawiam zwięzłą analizę form muzycznych poszczególnych części.

1. Uwertura



Ilustracja 1. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Uwertura w „Dziadku do orzechów” jest formą sonatową bez przetworzenia, skomponowaną w tonacji B-dur, metrum 2/4, utrzymaną w tempie i charakterze *allegro*. Ten pogodny utwór w baletowym pierwowzorze opisuje pracowite przygotowania dorosłych do Wigilii oraz rozpoczynające się wigilijne zabawy.

U progu epoki klasycyzmu termin „sonata” był często tożsamy z „uwerturą”. Na pokrewieństwo wczesnych form sonatowych i barokowych arii operowych wskazywał wielokrotnie Charles Rosen⁵. Formę sonatową pozbawioną przetworzenia znaleźć można przede wszystkim w uwerturach utrzymanych w stylu włoskim – np. Mozartowskich wstępach do oper: „Wesela Figara”, „Bastien und Bastienne” czy „Idomeneo”⁶. Właśnie do tej tradycji formalnej nawiązał w *Uwerturze* do swojego baletu Czajkowski.

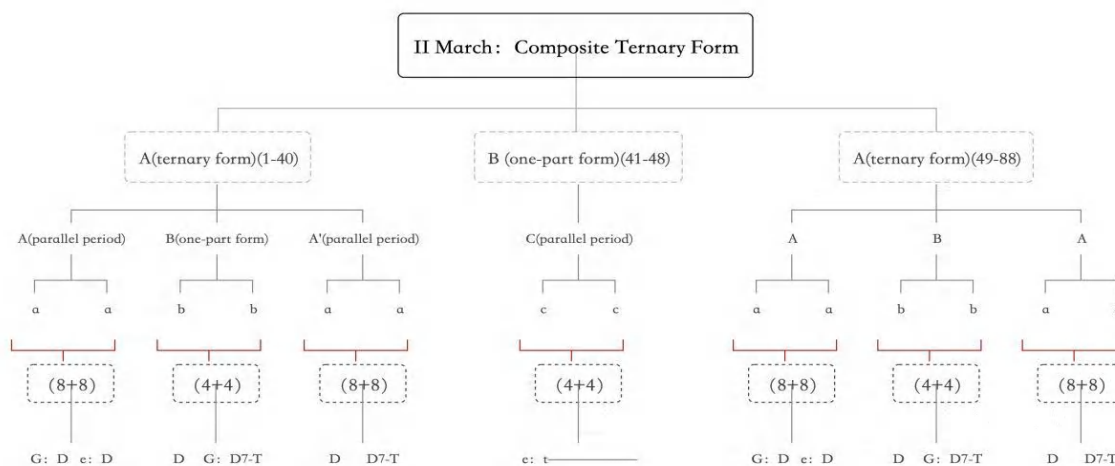
Główny temat ekspozycji w *Uwerturze* składa się z trzech segmentów o strukturze symetrycznej. Po pierwszej prezentacji tematu (4+4 takty) pojawia się jego przetworzone powtórzenie, dzięki któremu uzyskujemy poczucie „stabilizacji” i zakorzenienia w materiale motywicznym. Drugi segment skomponowany został w tonacji g-moll i jest, zgodnie z tradycją formalną, skontrastowany w stosunku do pierwszego. Segment A' różni się nieco pod względem struktury od sekcji A. Na końcu drugiej połowy frazy znajduje się krótki segment łączący, który moduluje z B-dur do tonacji dominanty (F-dur). Część poboczna posiada skromniejsze rozmiary niż część

⁵Charles Rosen, *Sonata Forms*, Norton 1998, s. 289-290.

⁶Qian Yiping, Wang Dandan, *The Evolution of Western Music Genres and Forms*, Shanghai Conservatory of Music Press 2017, s. 231.

główna i skonstruowana jest asymetrycznie (4+8 oraz 4+19 taktów). Repryza jest zakomponowana na zasadzie analogicznej do ekspozycji, jednak – zgodnie z konwencją formy – pozostajemy już do końca w wyjściowej tonacji B-dur.

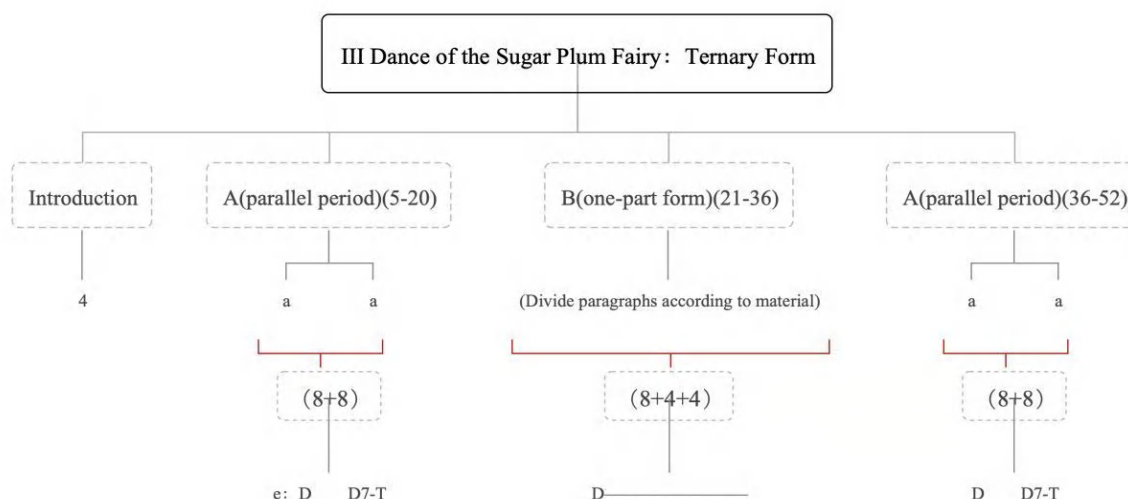
2. Marsz



Ilustracja 2. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Część druga, *Marsz*, posiada trzyczęściową formę A-B-A, utrzymany jest w tonacji G-dur i metrum 4/4. W baletowym pierwowzorze towarzyszył scenie, w której dzieci bawiły się żołnierzami i tańczyły w radosnej atmosferze. Segment *A Marsza* posiada bardzo regularną konstrukcję, na którą składają się trzy okresy symetryczne. Już w pierwszych taktach przedstawiony zostaje główny materiał motywiczny – obfitujący w rytmy punktowane oraz kontrasty dynamiczne, na bazie którego zbudowana jest cała część. Porządek modulacji harmoniczych przedstawiłam na powyższym wykresie. Przednutki w segmencie B oraz elementy *quasi-pizzicato* nadają muzyce dziecięcej frywolności. W dalszej części progresje harmoniczne i rytmiczne oraz zagęszczenie faktury (figuracje) wskazuje na to, że przedstawiona w scenie dziecięca zabawa nabiera tempa.

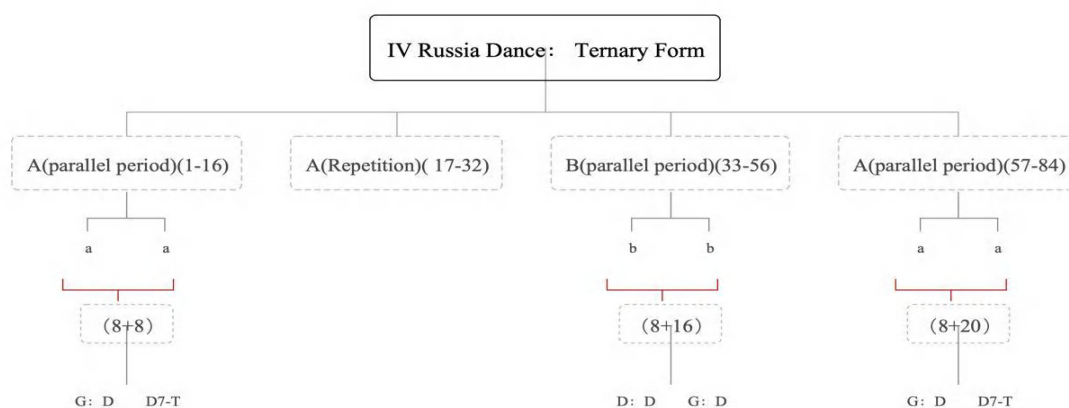
3. *Taniec Cukrowej Wróżki*



Ilustracja 3. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Taniec cukrowej wróżki zamknięty jest w formie A-B-A z krótkim wprowadzeniem. Część utrzymana jest w metrum dwudzielnym (2/4) i tempie *andante*. W balecie scena przedstawia Klarę podążającą za Hansem-Peterem do krainy Cukrowej Wróżki, gdzie wspólnie podziwiają jej przepiękny taniec. W opracowaniu Economou realizacja czterotaktowego wstępu zapisana została w partii drugiego fortepianu. Pierwszy fortepian imituje natomiast dźwięki czelesty, wprowadzając „element baśniowy”. Seria *arpeggiów* w środkowym segmencie odzwierciedla wirujące za dotknięciem różdżki dzwonki.

4. *Taniec rosyjski*

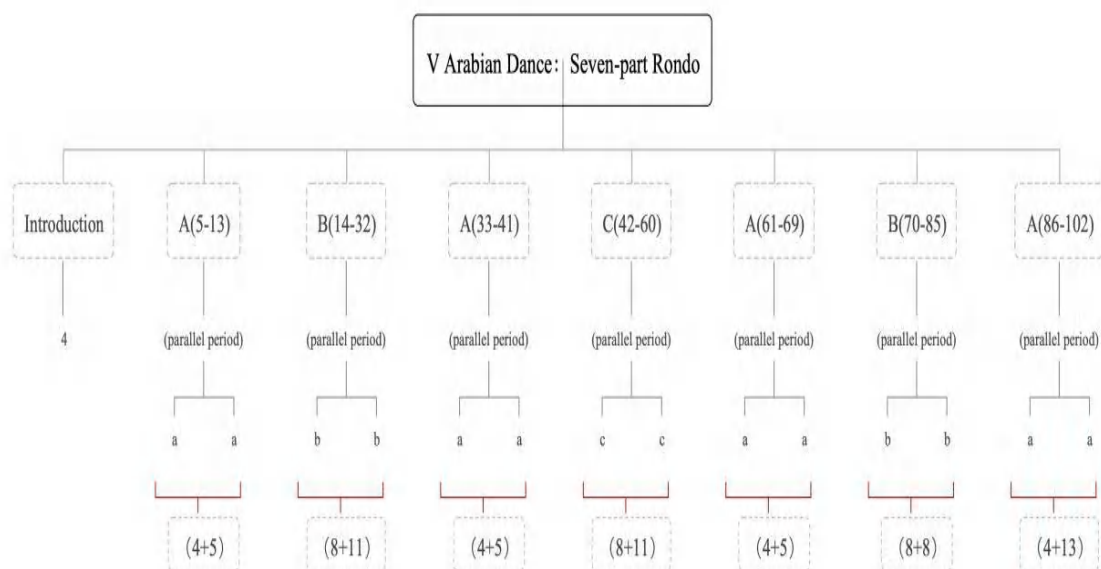


Ilustracja 4. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Taniec rosyjski skomponowany został na bazie popularnego na zachodnich rubieżach Rosji tańca ludowego (*Trepak*). Utrzymany jest w bardzo żywym tempie i pełnym ekscytacji charakterze, metrum 2/4 i tonacji G-dur. W baletowym pierwowzorze jest przedstawia jeden z epizodów podczas balu na cześć Księcia i Księżniczki. Podobnie jak poprzednie części, posiada prostą formę A-B-A. Część A składa się okresu równoległego – dwóch symetrycznych fraz (8 + 8 taktów). Następnie segment A zostaje powtórzony, ale Czajkowski wzbogaca go o figuracje, wzmagając atmosferę ogólnego podniecenia. Z kolei część B utrzymana jest w dynamice *fortissimo* i ciąży w kierunku tonacji dominanty – napięcie harmoniczne pełni tutaj funkcję formotwórczą. Segment A' posiada najbogatszą fakturę i stanowi zwieńczenie wirującego w zawrotnym tempie tańca. Czajkowski (i za nim Economou) wprowadza dynamikę *fortissimo possibile*.

5. *Taniec arabski*

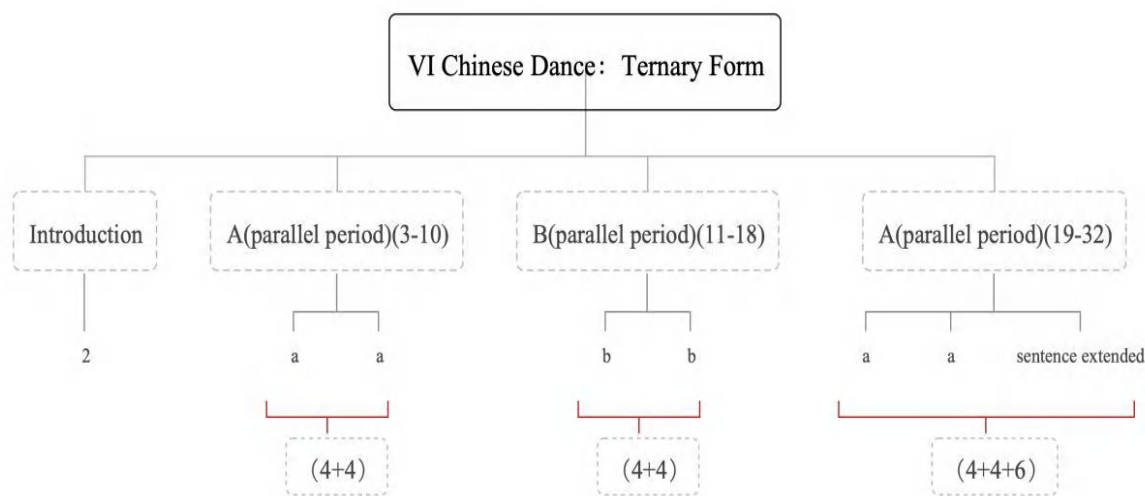
Struktura Tańca arabskiego jest odrobinę mniej konwencjonalna niż poprzednie części suity. W opracowanej przez Czajkowskiego orientalnej stylizacji (podobnie zresztą jak w kolejnym ogniwie – *Tańcu chińskim*) harmonika pełni zdecydowanie mniej doniosłą rolę niż w poprzednich ogniwach, podczas gdy wiodącą odgrywa „hipnotyzujący”, powtarzalny rytm.



Ilustracja 5. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Materiał *Tańca arabskiego* zakomponował Czajkowski w nietypowej dla muzyki europejskiej formie heptad, na pozór pozbawionych logiki strukturalnej. Formy tej, mimo pewnych podobieństw, nie można w żadnym wypadku utożsamiać z tradycyjną w kręgu sonaty formą ronda. To ogniwo suity jest bardzo wyraźnie skontrastowane z sąsiadującymi, szczególnie z poprzedzającym je *Trepakiem*. Kontrast objawia się także w warstwie metrycznej (metrum trójdzielne – 3/8, podczas gdy wcześniej konsekwentnie pojawiają się metra dwudzielne). Egzotyki i „orientalnego charakteru” przydają wtrącenia i dźwięki obce, powodujące w odbiorze wrażenie pewnej „ambiwalencji harmoniczej” (#III, #VI, #VII). Dominującą w konstrukcji poprzednich części symetrię Czajkowski przełamuje szczególnym typem frazowania i oddechu, jaki implikują asymetryczne frazy (4+5 oraz 8+11 taktów). Dzięki takiej konstrukcji formy oraz frazowaniu kompozytor uzyskał efekt orientalnej „miękkości” i tajemniczości, którą wzmacnia zejście do dynamiki *pianissimo possibile* (*pppp*).

6. *Taniec chiński*

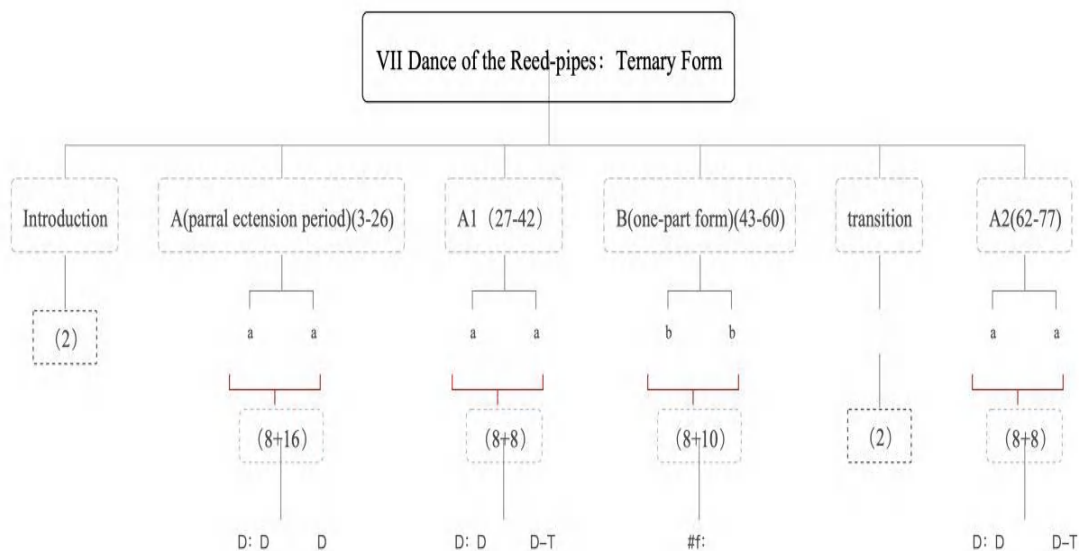


Ilustracja 6. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Taniec chiński to kolejne ogniwo cyklu w formie A-B-A, opatrzone dwutaktowym wstępem. Czajkowski wraca znów do metrum dwudzielnego (4/4) i wyjściowej dla cyklu tonacji B-dur. Akcent zostaje przesunięty w jeszcze bardziej dobitny sposób z czynnika harmonicznego na rytmiczny i melodyczny – w zasadzie trudno mówić w tym przypadku o warstwie harmoniczej. *Taniec chiński*, podobnie jak pozostałe ogniwa cyklu, stanowi typową dla europejskiej kultury XIX wieku stylizację dość

naiwnych z perspektywy antropologii muzyki wyobrażeń dotyczących kultur dalekiego wschodu – utwór *de facto* nie posiada prawdziwie „chińskich” cech, które dostrzec można w chińskiej muzyce ludowej. Do tego wątku powrócę w dalszej części rozprawy.

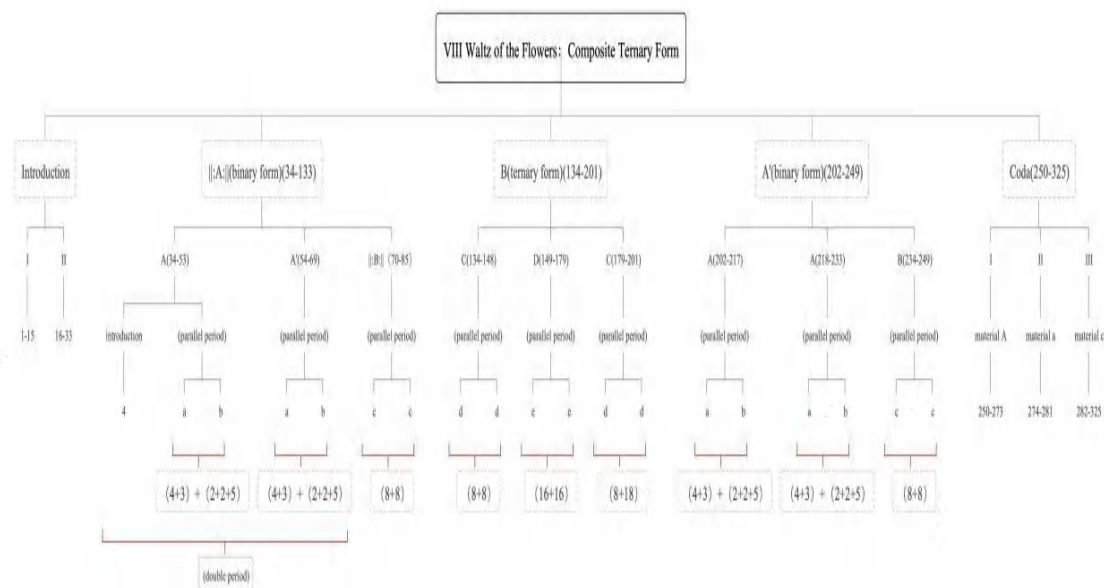
7. *Taniec pastuszków*



Ilustracja 7. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Mimo bardziej skomplikowanej w porównaniu z poprzednimi tańcami konstrukcji formalnej, *Taniec pastuszków* to znów dość przejrzysta forma trzyczęściowa z krótkim prologiem (A-B-A), utrzymana w tonacji D-dur i w metrum dwudzielnym (2/4). W opracowaniu Economou część ta ujawnia w dobitny sposób symfoniczną proweniencję – imitacje kolejnych instrumentów i faktury orkiestrowej wydają się niezwykle czytelne. Materiał motywiczny posiada lekki i „zabawny” charakter. W sekcji B warto zwrócić uwagę na interesujący wtręt i dość subtelny harmoniczny (fis-moll).

8. *Walc kwiatów*



Ilustracja 8. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Walc kwiatów to zdecydowanie najbardziej złożona część suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów”, jak również jej opracowania na dwa fortepiany. Mimo teoretycznie nieskomplikowanej i symetrycznej budowy A-B-A, wydzielenie poszczególnych segmentów formy nie jest tak oczywiste, jak w przypadku poprzednich części. Główny zręb formalny utworu (A-B-A) poprzedza dość rozbudowane wprowadzenie i wieńczy kunsztowna *coda*. Prolog można podzielić w zależności od materiału, na dwie części, *coda* stanowi zaś zakończenie całego utworu, podsumowując jego zasadniczą treść w trzech etapach. W tych trzech częściach wykorzystano odpowiednio materiał A, materiał B i materiał C we wtórnym przetworzeniu (wykres powyżej). Finał cyklu jakby w oczywisty sposób „wynika” w kontekście wykorzystanego przez Czajkowskiego materiału muzycznego z poprzednich części, stanowiąc jego znakomicie skonstruowane podsumowanie.

Bez wahania można stwierdzić, że struktura muzyczna „Dziadka do orzechów” jest bardzo konserwatywna – w większej części opiera się o konwencjonalne i klarownie skonstruowane formy A-B-A, kształtowane w sposób symetryczny (budowa okresowa). Kompozytor w typowy dla ówczesnej europejskiej kultury muzycznej posługuje się stylizacjami w kolejnych tańcach, uwypuklając za każdym razem ich najbardziej charakterystyczne cechy w warstwie melodycznej, rytmicznej i harmoniczej. Najpewniej zależało mu na wyrazistym zobrazowaniu za pomocą

muzyki poszczególnych krajobrazów estetycznych w sposób dobitnie sugestywny – możliwy do zdekodowania także przez publiczność nieposiadającą szczególnej kompetencji muzycznej. W tym kontekście nie dziwi niegasnąca popularność dzieła aż po dziś. We wszystkich ogniwach cyklu dostrzec można elementy typowe dla muzyki rosyjskiej, o których wspominałam już wcześniej.

4a) Okoliczności powstania Sonaty na wiolonczelę i fortepian op. 19 Sergiusza Rachmaninowa

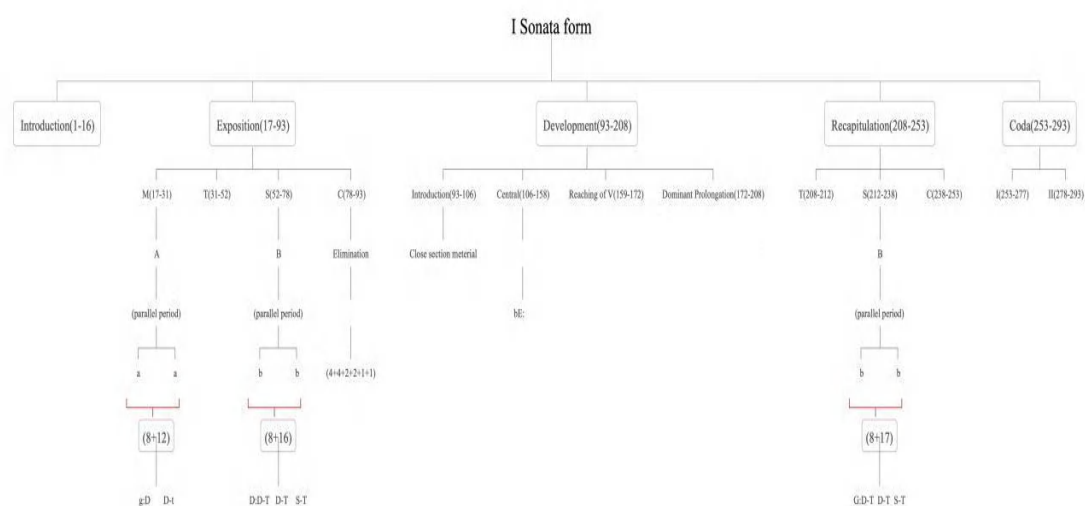
Dedykowana wybitnemu rosyjskiemu wiolonczeliście i zarazem przyjacielowi Rachmaninowa, Anatolijowi Brandjukowowi, Sonata op. 19 na wiolonczelę i fortepian powstała w roku 1901. Bezpośrednio przed jej skomponowaniem, artysta przeżywał trudny okres, o którym wspominałam we wstępnej części dysertacji. Dzięki trzem latom psychoterapii od 1899 roku odzyskał wiarę we własne siły i wkroczył w kolejną fazę wysiłku twórczego.

Na Sonatę wiolonczelową Rachmaninowa warto spojrzeć w kontekście II Koncertu fortepianowego c-moll, który otwiera okres powrotu kompozytora do działalności twórczej po okresie depresji. Dostrzec można wiele oczywistych podobieństw w kształtowaniu materiału muzycznego. Max Harrison wspominał, że Rachmaninow nie lubił określenia „sonata wiolonczelowa”, uważając oba instrumenty za równorzędne. Jest to kompozycja w pełni „partnerska” z perspektywy kameralnej. Do partii fortepianu w szczególny sposób przystaje określenie „symfoniczna” w kontekście jej gęstości, bogactwa, polifoniczności i ogólnej konstrukcji. Przez niektórych pianistów jej trudność techniczna porównywana jest ze stworzoną nieco później partią fortepianu w III Koncercie fortepianowym d-moll. W tym właśnie kontekście wielki mistrz wiolonczeli Grigorij Piatigorski nieco sarkastycznie nazwał ten utwór „sonatą fortepianową z towarzyszeniem wiolonczeli”. Wiolonczela w proponowanym przez Rachmaninowa układzie kameralnym jest odpowiedzialna głównie za prezentację większości motywów melodycznych. Kompozytor w świadomy i celowy sposób wykorzystał wiolonczelę jako instrument „melodyczny”, prezentując w pełnej krasie jej brzmieniowe walory. Ze względu na liczne walory estetyczne, Sonata g-moll niezmiennie od lat przynależy do ścisłego kanonu muzyki kameralnej i wiolonczelowej. Wykorzystywane w praktyce wykonawczej wydanie stanowi owoc powtórnej edycji dzieła przez Rachmaninowa bezpośrednio przed premierą dokonaną 12 grudnia 1901 roku. To wówczas kompozytor dopisał błyskotliwe zakończenie ostatniej części Sonaty, utrzymane w jasnej tonacji G-dur.

4b) Sonata na wiolonczelę i fortepian op. 19 – charakterystyka dzieła

Sonata g-moll jest w kontekście ówczesnego kanonu repertuaru wiolonczelowego i kameralnego dziełem pod kilkoma względami nowatorskim. Z jednej strony Rachmaninow zachował tradycyjny czteroczęściowy układ formy ze *Scherzem* w drugiej części (*Allegro – Scherzo – Adagio – Allegro*). Mimo pewnego konserwatyzmu w doborze romantycznych z gruntu środków, ich kompilacja w ramach poszczególnych komponentów przełamuje tradycyjne konwencje w zakresie konstruowania formy.

1. Część pierwsza: *Lento – Allegro moderato*



Ilustracja 9. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Część pierwsza to dość typowe allegro sonatowe, które wiedzie nas od tonacji g-moll ku tonacji G-dur i z powrotem. Można je podzielić na pięć segmentów: prolog, ekspozycję, przetworzenie, reprzykę i *codę*. Pierwszy segment (*Lento*) można odczytywać jako nawiązanie do Beethovenowskiej praktyki rozpoczynania dzieł instrumentalnych wolnymi wstępami. W prologu Rachmaninow wprowadza dwa motywy muzyczne: wstępny *a* ze wznoszącymi się półtonów oraz wstępny *b* melodii wznoszącej się skokowo (jak to pokazano w przykładzie 1-7-1), prezentowane odpowiednio w pierwszym takcie przez wiolonczelę i fortepian. Podobnie jak u Beethovena – na stosunkowo skromnym, lecz kunsztownie przetwarzanym materiale motywiecznym osnuta została cała pierwsza część sonaty.

Przykład 1-7-1



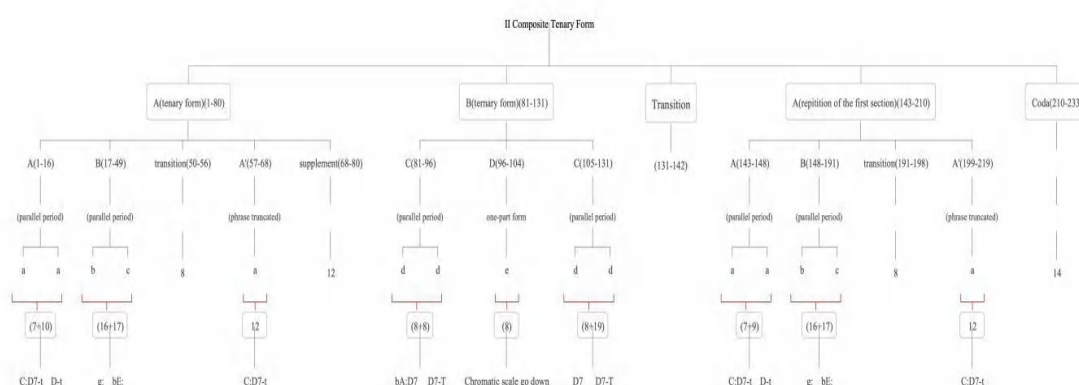
Ekspozycja obejmuje takty od 17 do 93. W partii fortepianu w takcie 17 zaprezentowany został motyw *a* z prologu, a lewa i prawa ręka są odwrócone w progresji sekundowej, czemu towarzyszy wzór rytmiczny ♪♪♪♪. Powyższy materiał składa się na motyw główny I. Także w łączniku w partię wiolonczeli wpisany został motyw *a* prologu, rozwijany w takcie 35. W takcie 41 pojawia się krótki motyw z łącznika. Partia lewej ręki pianisty schodzi w dół odpowiednio o dwie oktawy z towarzyszeniem *tremolo* wiolonczeli, a motyw łącznika pojawia się trzykrotnie. W takcie 50 wiolonczela wykonuje marszowe *unisono* w układzie rytmicznym motywu głównego I, a schemat rytmiczny, grany przez fortepian w takcie 52, zapowiada początek nowej sekcji pauzą rytmiczną. W kolejne symetryczne frazy wpisana została modulacja do tonacji dominanty – D-dur. W epilogu ekspozycji Rachmaninow konsekwentnie czerpie z materiału wprowadzonego jeszcze w prologu: w partii wiolonczeli i ściśle z nią skorelowanej partii lewej ręki fortepianu pojawia się schemat brzmieniowy motywu prologu *a*, motywu części głównej i motywu łącznika.

Przetworzenie obejmuje takty 94-190. Rachmaninow wykorzystał w nim schematy rytmiczne zaczerpnięte z prologu (motyw *a* – półtonowa progresja sekundowa) oraz z motywu części głównej ekspozycji I. Pierwszy segment przetworzenia wyodrębnić można w dialogu między fortepianem a wiolonczelą w taktach 94-106. Drugi, w większym stopniu oparty o motyw *a* z prologu, przypada na takty 107-158. Konstruowaniu napięcia sprzyja *tremolo* oktawowe w partii fortepianu. W takcie 119 struktura rytmiczna partii prawej ręki w fortepianie przechodzi w triole, równoległe z „zagęszczeniem” rytmiki partii wiolonczeli. Trzeci segment przetworzenia obejmuje takty 159-190. Na początku taktu 159 w partii fortepianu wykorzystany został schemat brzmieniowy motywu głównego I, który prowadzi ku kadencji. Warto zwrócić uwagę na bogactwo faktury akordowej. W takcie 173 do

fortepianu dołącza wiolonczela. W tym miejscu reprzyza osiąga punkt kulminacyjny. Progresja akordów dominantowych w partii lewej ręki fortepianu (2 – 4[#] – 6 –1) wprowadza reprzyzę.

W reprzyzie warto zwrócić uwagę na drobne alteracje melodii oraz nieco rozszerzoną względem ekspozycji harmonikę. Obszerna, czterdziestotaktowa wzbogaca przedstawiony w części krajobraz emocjonalny i przedłuża efekt dramatyczny. Składają się na nią dwa segmenty, odpowiednio w taktach 253-278 oraz od taktu 278 do zakończenia.

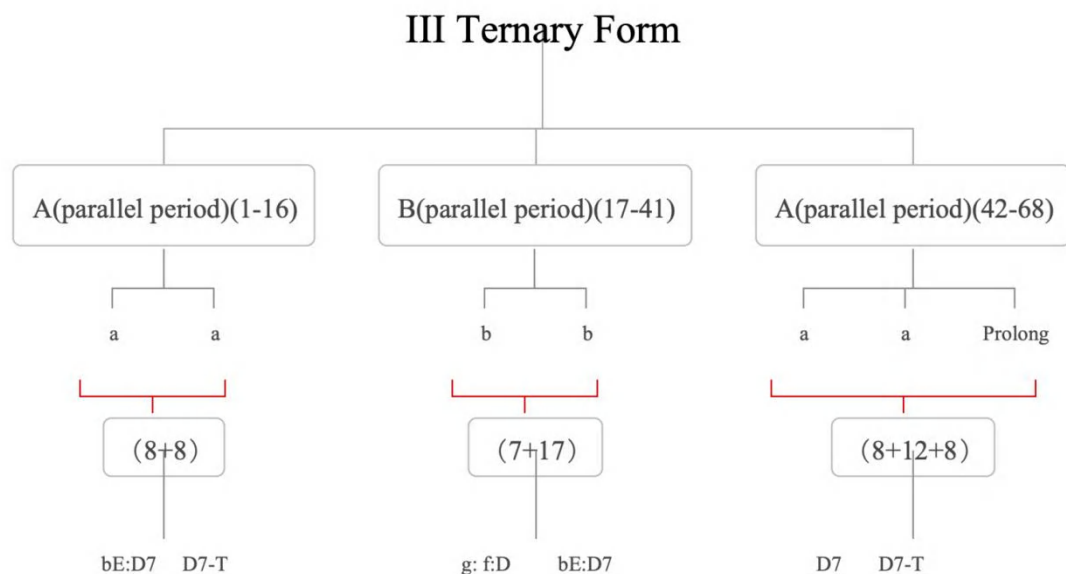
2. Część druga: *Allegro scherzando*



Ilustracja 10. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Część druga jest trójsegmentowym (A-B-A), dramatycznym *scherzem*, utrzymanym w tonacji c-moll. Oznaczenie tempa (*Allegro spirituosissimo*) podkreśla zwarty charakter muzycznej narracji. Część rozpoczyna zaprezentowany w partii fortepianu, pełen grozy i tajemniczości materiał motywiczny, któremu towarzyszy pełna ekscytacji partia wiolonczeli. W środkowym segmencie role zostają odwrócone – wiolonczela prezentuje liryczny i mocno skontrastowany z pierwszym fragmentem „śpiew” w szczególnie poruszającej tonacji E-dur. Po kadencji w takcie 49 następuje krótki łącznik, przywracający nastrój muzyczny i tonację segmentu pierwszego. Wieńczy ją uspokajająca muzyczną narrację *coda*, która stanowi płynne wprowadzenie do kolejnej części.

3. Część trzecia: *Andante*



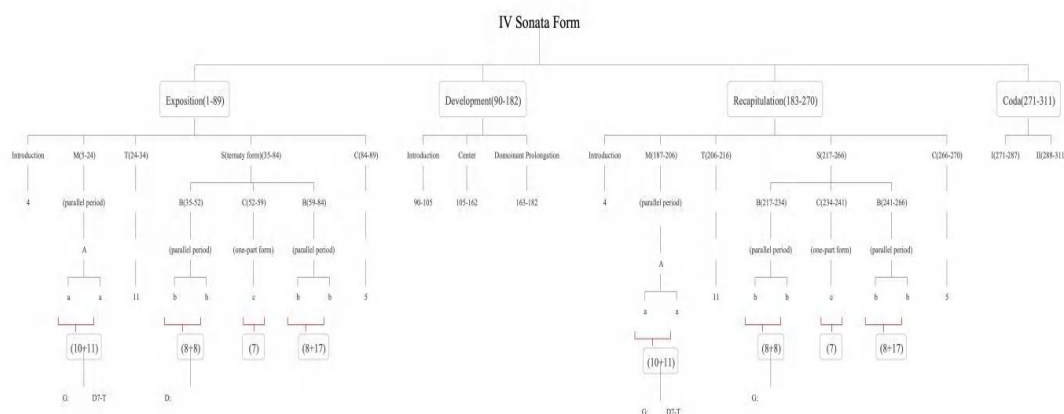
Ilustracja 11. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Część trzecia – *andante* w tonacji Es-dur – jest w moim odczuciu najbardziej poruszająca i liryczna w skali całego dzieła. Rozpoczyna ją spokojny, szeroki, „elegijny” wstęp fortepianu. Środkowy segment tej części uderza swą głębią i szczerością muzycznego przekazu, ostatni zaś jest nieco „zamglony”. Całość układa się w strukturę niezwykle subtelną i kojącą emocje rozbudzone w poprzednich częściach.

Przypadający na takty 1-16 segment A utrzymany jest w tonacji Es-dur. Fortepian i wiolonczela prezentują fragmenty *solo* (8+8), po dwie symetryczne frazy. W takcie 10 fortepian „komentuje” melodię wiolonczeli, oplatając ją w subtelny sposób. To miejsce, w którym szczególnie ważna jest partnerska współpraca obu wykonawców.

Segment B (takty 17-40) charakteryzuje pewna doza ambiwalencji tonalnej – harmonia jest zmienna i niejednoznaczna. Od taktu 31 główny ciężar narracji znów spoczywa na fortepianie, którego partię oplata wiolonczela. W epilogu tego segmentu następuje kulminacja i powrót do tonacji Es-dur – wyjściowej dla segmentu A' (takty 41-60), który zdominowany jest przez fakturę akordową. Relacja obu instrumentów ulega zmianie znów w takcie 47 – dzięki progresji chromatycznej, w partnerski sposób budują kulminację całej części. Partia fortepianu towarzyszy powoli zamierającej partii wiolonczeli, aż do jej zaniku i zakończenia części trzeciej.

4. Część czwarta: *Allegro mosso*



Ilustracja 12. Powyższy wykres znaleźć można w powiększonej wersji w katalogu załączników zamieszczonym na końcu dysertacji.

Co może się wydać interesujące – utrzymana w tempie *allegro* i tonacji G-dur, dramatyczna część IV posiada formę sonatową. Ekspozycję (takty 1-84) rozpoczyna krótki prolog (takty 1-4). Pierwszą frazę (takty 5-13) inicjuje partia wiolonczeli. Następnie partia fortepianu wchodzi ze zmienionym materiałem tematycznym, dialogując z wiolonczelą. W drugiej frazie (takty 14-23) wiolonczela powtarza główny motyw tematyczny, któremu „akompaniuje” fortepian triolowymi akordami. W partii lewej ręki fortepianu pojawia się opadająca progresja sekundowa, po czym partie fortepianu i wiolonczeli „rozchodzą się” w kierunku sekundy i septymy. To napięcie wymaga niezwłocznego rozwiązania, które następuje niebawem. Po pełnej kadencji materiał muzyczny rozwija się w kierunku dominantowym (takty 25-35). Drugi temat zostaje wprowadzony w tonacji D-dur w taktach 36-51. „Śpiew” wiolonczeli oplata kaskadowy „akompaniament” fortepianu, w którym dostrzec można ukrytą linię melodyczną. Brzmienie staje się coraz bogatsze, barwa – coraz bardziej ciepła i uroczysta. Poczynając od 52 taktu, *ambitus* partii wiolonczeli i fortepianu zawężą się i przesuwają się w kierunku rejestrów środkowych i górnych. Partia wiolonczeli nieustannie ewoluje wokół fraz partii fortepianowej, razem z nią prowadząc rozwój tematu do pierwszej kulminacji. Ekspozycję zamyka krótki i delikatny brzmieniowo łącznik w taktach 84-89.

Przetworzenie z formalnego punktu widzenia można „domknąć” w taktach 90-182. W tym segmencie formy sonatowej doskonale uwidacznia się „symfoniczny” wątek kształtowania kameralnej relacji między obiema partiami przez Rachmaninowa. W taktach 90-104 rozwijany i przetwarzany jest tematyczny materiał zaczerpnięty z ekspozycji. Lewa ręka w partii fortepianu dialoguje z prawą, ta zaś – z wiolonczelą.

„Trzej partnerzy” we wspomnianej postaci prowadzą majestatyczną muzyczną „rozmowę”. W kolejnym fragmencie (takty 137-162) zmienia się tonacja (B-dur) oraz rytmika partii fortepianu, dostosowana do namiętnych emocji. Trzecia część przetworzenia (takty 163-182) znów bazuje na materiale części głównej. Repryza podporządkowana jest konserwatywnym regułom formy sonatowej. Frapująca *coda* (takty 271-311) podzielona jest na dwie części, zróżnicowane w fakturze: pierwszą (takty 271-287) – spokojną i kontemplacyjną, oraz drugą (takty 288-311) – żywiołową i brawurową. Optymistyczne zakończenie (powrót do tonacji G-dur) odczytywać można jako wyraz przezwyciężenia przez Rachmaninowa egzystencjalnego kryzysu, który opisywałam już wcześniej.

Rozdział II: Analiza muzyczna i wykonawcza duetu fortepianowego „Dziadek do orzechów”

Specyfika języka muzycznego baletu oraz konotacje semantyczne wymagają w przypadku transkrypcji na dwa fortepiany suity orkiestrowej z baletu „Dziadek do orzechów” wykroczenia poza standardowy zakres realizacji „zadań pianistycznych”. Oczywistym wyzwaniem jest kreowanie symfonicznego brzmienia w kameralnej fakturze dwufortepianowej. Z drugiej strony wykonawcy w konfiguracji kameralnej muszą w największym stopniu wykorzystać dostępny potencjał instrumentu, uwzględniając specyfikę brzmieniową duetu fortepianowego – wbrew pozorom inną niż w przypadku duetu na cztery ręce. Wobec stosunkowo nieskomplikowanej budowy formalnej cyklu, którą scharakteryzowałam w poprzedniej części pracy – dużym wyzwaniem interpretacyjnym jest wykonanie powtarzalnych motywów i fraz w sposób, który nie budzi nużącego wrażenia „powtarzalności” u odbiorcy. Na wszystkie powyższe elementy składowe nakłada się szczególna emocjonalność muzyki rosyjskiej, która zadania wykonawcom nie ułatwia. W niniejszym rozdziale scharakteryzuję poszczególne wyzwania interpretacyjne, jakie niesie analizowane przeze mnie dzieło.

1) *Uwertura*

Wstęp w formach cyklicznych – najczęściej preludium lub uwertura – wprowadza odbiorców w krajobraz narracyjny całego dzieła, antycypując kolejne jego elementy. W *Uwerturze* z „Dziadka do orzechów” na pierwszym planie dostrzec można elementy obrazujące bez troskę świata dziecięcego, przeplatające się ze światem dorosłych w ramach przygotowań do Świąt Bożego Narodzenia – wyjątkowego czasu w kulturze europejskiej. Kluczowym zadaniem wykonawczym w *Uwerturze* jest w moim odczuciu uchwycenie i oddanie tej wyjątkowej atmosfery, czemu z pewnością nie sprzyja zbyt szybkie tempo – spokojny czas Bożego Narodzenia nie jest przecież wypełniony pośpiechem.

1. Takty 1-8 (przykład 2-1-1)



Pierwszy temat *Uwertury* obfituje w typowe dla faktury orkiestrowej *staccato*. Towarzyszą mu rozmaite akcenty, opisujące krajobraz beztróskiej dziecięcej zabawy. W wykonaniu symfonicznym tę partię realizuje grupa instrumentów smyczkowych o barwie zbliżonej do głosu ludzkiego, bardzo miękkiej, toteż w procesie interpretacji w duecie fortepianowym należy unikać zbyt ostrej, „perkusyjnej” artykulacji. W przypadku faktury fortepianowej naśladowanie zabawy i dziecięcego dokazywania polega na dwóch kontrastach dynamicznym (*pianissimo* a akcenty) oraz temporalno-artykulacyjnym (pauzy, drobne wartości rytmiczne i *pizzicata* a ciągłość narracyjna).

2. Takty 9-12 (przykład 2-1-2)



W powyższym fragmencie w partii pierwszego fortepianu zaprezentowany jest temat, który oplatają szesnastki w partii drugiego fortepianu, powodując ożywienie faktury. W symfonii analogiczną wykonują smyczki, a następnie ten sam materiał dźwiękowy „przejmuje” flet i klarnet. Niezwykle ważne w kameralnej interpretacji jest uchwycenie linearności tego przebiegu mimo artykulacji *staccato*.

3. Takty 19-23 (przykład 2-1-3)

Musical score for two piano parts, measures 19-23. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Part I (top) begins with a melodic line in measure 19, marked with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. Part II (bottom) provides harmonic support with chords and moving lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

W taktach 20-21 szesnastki zostają „przekazane” z partii pierwszego do partii drugiego fortepianu. W tym wypadku strona „przejmująca” musi być szczególnie uwrażliwiona na kwestię dopasowania tempa, „przekazująca” zaś nie może stracić poczucia rytmicznej ciągłości mimo pauz, co skutkowałoby brakiem synchronizacji obu partii. Interesujące jest, że w symfonicznym pierwowzorze szesnastki w transkrypcyjnej partii drugiego fortepianu realizowane są przez flet, podczas gdy pierwszego – przez klarnet. Chociaż oba są instrumentami dętymi drewnianymi, współczesny flet posiada metalowy korpus. Jego tony wysokie są jaśniejsze, o znacznej przenikliwości brzmienia, zaś tony średnie i niskie – okrągłe i pełne. Klarnet natomiast jest instrumentem stroikowym, a jego dźwięk jest lekko „zachrypnięty”, tony średnie i niskie są w brzmieniu swoim bogate w alikwoty, lecz nieco przytłumione. Dlatego w kameralnym wykonaniu rozpięta między g1 a b2 partia drugiego fortepianu musi być zrealizowana w sposób nieco bardziej „zdecydowany” artykulacyjnie, podczas gdy partia pierwszego – nieco „łżej”.

4. Takty 24-28 (przykład 2-1-4)

Musical score for two piano parts, measures 24-28. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. Part I (top) has a melodic line with slurs and accents. Part II (bottom) has a more rhythmic accompaniment. Four red arrows point from the top staff to the bottom staff, highlighting specific articulation points where the two parts interact. Dynamics include *mp* and *mp p*.

W powyższym fragmencie mamy do czynienia z formą dialogu prowadzonego w

sposób bardzo ożywiony. Instrumenty ze sobą „rywalizują”, jednak w tej rywalizacji nie można zatracić poczucia symetrii, porządku i równowagi. W symfonicznym „oryginalu” partii drugiego fortepianu odpowiadają smyczki, pierwszego zaś flet, co w połączeniu z *ambitusem* w partyturze fortepianowej implikuje jasną barwę.

5. Takty 29-33 (przykład 2-1-5)



Progresję wznoszącą w taktach 29-32 w suicie orkiestrowej realizują smyczki, utrzymując wysoce ujednoliconą barwę. W transkrypcji na dwa fortepiany fragment ten wymaga z kolei maksymalnego zespolenia i uspoźnienia obu instrumentów. W moim odczuciu na przełomie taktów 32-33 obaj partnerzy w duecie powinni być szczególnie czujni „kameralnie”, nie biorąc jednak wspólnego oddechu, który zaburzyłby ciągłość narracji. Począwszy od taktu 33 powraca temat. W opracowaniu symfonicznym temat przechodzi z partii smyczków do partii instrumentów dętych, na które składają się flet, piccolo, obój, klarnet i fagot. Towarzyszy im metaliczne brzmienie trójkątów. Tymczasem barwa smyczków jest zbliżona do głosu ludzkiego, dość łagodna. W wykonaniu na dwa fortepiany partia lewej ręki drugiego fortepianu odzwierciedla akompaniament smyczkowy. Pozostałe elementy faktury imitują instrumenty dęte, zatem wymagają bardziej „rzeźkiej” artykulacji.

6. Takty 39-50 (przykład 2-1-6)

W taktach 39-41 w partii prawej ręki drugiego fortepianu pojawia się długa nuta, realizowana w pierwowzorze symfonicznym przez obój. Nie powinna ona zostać „przykryta” przez znacznie bardziej gęstą w tym fragmencie partię pierwszego fortepianu. Z kolei na przestrzeni taktów 41-44 sformułowane jest przez Czajkowskiego muzyczne „pytanie”, na które odpowiedź wkrótce nadejdzie – w kolejnej frazie. Rozpoczyna ją drugi fortepian. W tym miejscu większość wykonawców w konfiguracji kameralnej bierze oddech. Lepszemu frazowaniu sprzyja jednak delikatne „przetrzymanie” pauzy i łagodniejsze rozpoczęcie tego motywu. W taktach 45-48 partia pierwszego fortepianu i partia lewej ręki drugiego fortepianu imitują *pizzicato* smyczków – krótkie i lekkie. Warto w tym miejscu dostrzec ukrytą linię melodyczną, w której pobrzmiwa motyw tematyczny. Aby zachować efekt *pizzicato*, nie należy w tym miejscu stosować pedału *forte*. Wykonawcy powinni zwrócić uwagę na fakt, że w takcie 47 nie ma połączenia między dwiema nutami drugiej miary, a *staccato* należy wykonać osobno – to dość typowe rozwiązanie motywiczne u Czajkowskiego.

7. Takty 55-56 (przykład 2-1-7)

The image shows two pages of a musical score. The left page is labeled '55' and the right page is labeled '56'. The score is for two pianists, labeled 'I' and 'II'. Measure 55 shows a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Measure 56 features a more intricate texture with overlapping lines and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Szybkie tempo i złożona faktura decydują o tym, że powyższe takty należą w do najtrudniejszych pod względem współpracy kameralnej dwójki pianistów w *Uwerturze*. W rozwiązaniu tego kameralnego wyzwania pomaga uważne wzajemne wsłuchanie się obu pianistów w swoje partie *solo* podczas prób oraz stopniowe przyspieszanie wspólnej gry od wolnego tempa. Ostateczny efekt powinien sprawiać wrażenie gry na jednym instrumencie przez jednego wykonawcę.

8. Takty 77-86 (przykład 2-1-8)

The image shows a page of a musical score starting at measure 77. The score is for two pianists, labeled 'I' and 'II'. The music is marked 'Pesante (8)' and 'ff'. The notation is highly complex, featuring dense textures with many sixteenth notes and rests. Red boxes highlight specific passages in both staves, indicating areas of particular difficulty or interest. The score includes various dynamic markings and articulation marks.



Przedstawiony powyżej fragment jest bogaty fakturalnie i zróżnicowany brzmieniowo. Od taktu 79 przed pianistami w duecie staje szczególne „wyzwanie imitacyjne”: partia lewej ręki drugiego fortepianu odzwierciedla w symfonicznym pierwowzorze altówkę, prawej ręki – skrzypce; partia prawej ręki pierwszego fortepianu – instrumenty dęte i wiolonczelę, lewej zaś – smyczki i pozostałe instrumenty dęte. W takcie 82 prawa ręka pierwszego fortepianu i lewa ręka drugiego fortepianu tworzą rodzaj „szkieletu konstrukcyjnego” całej faktury. Niezwykle ważne w procesie interpretacji jest utrzymanie ciągłości motoryki i frazowania – bez brania zbędnych oddechów. Pomaga ono wypuklić witalny charakter tego fragmentu. Wobec „gęstnienia” faktury, istotna jest również konsekwencja w utrzymaniu tempa, sprzyjająca przezwyciężeniu towarzyszącej pianistom pokusy przyspieszania.

9. Takty 89-90 (przykład 2-1-9)



Takty 89 i 90 wieńczą poprzednią frazę, łącząc ją z dalszym fragmentem. W suicie orkiestrowej narrację od taktu 90 prowadzą instrumenty dęte, co implikuje zmianę barwy. W uchwyceniu tego zróżnicowania podczas wykonania duetowego pomaga

odpowiednie wydłużenie oznaczonych pauz.

10. Analiza porównawcza wersji symfonicznej i kameralnej

W opracowaniu symfonicznym ten sam materiał dźwiękowy powtarzany jest przez kolejne grupy instrumentów o różnych barwach. Tymczasem w transkrypcji na dwa fortepiany obaj partnerzy muszą włożyć znaczny wysiłek interpretacyjny, aby wzbogacić różnorodność perkusyjnie brzmiącego fortepianu i uniknąć powodowanej przez powtarzalność monotonii. Poniżej przedstawiam wybór fragmentów z największą ilością powtórzeń, które przykuły moją uwagę w pracy nad utworem.

Temat pierwszy: numery taktów	Wersja symfoniczna	Wersja na dwa fortepiany
<i>a</i> 1-16	Melodia tematu grana przez grupę smyczków	<i>Tutti</i>
<i>a1</i> 33-34	Główny motyw realizowany przez grupę instrumentów dętych + grupę wiolonczel	I fortepian partia prawej ręki + II fortepian
	Grupa instrumentów smyczkowych grająca przebiegi szesnastkowe	I fortepian partia lewej ręki
	Trójką	-
<i>a2</i> 90-105	Grupa instrumentów dętych + grupa smyczkowa + grupa wiolonczel	<i>Tutti</i>
	Trójką	-
<i>a3</i> 122-133	Główny motyw realizowany przez grupę instrumentów dętych + grupę wiolonczel	I fortepian partia prawej ręki + II fortepian
	Grupa instrumentów smyczkowych grająca przebiegi szesnastkowe	I fortepian partia lewej ręki
	Trójką	-

Instrumenty smyczkowe w orkiestrze symfonicznej tworzą jej podstawową tkanę brzmieniową, przez co mogą wydawać się w pewnym sensie „neutralne”. Posiadają

przy tym bardzo bogatą technikę i szczególne możliwości wyrazowe. Barwa skrzypiec jest zbliżona do ludzkiego głosu, o szerokim zakresie dźwięku i silnej ekspresji. Altówka ma brzmienie „grubsze”, cieplejsze, ciemniejsze i pełniejsze niż skrzypce. Wiolonczela ma dźwięk bogaty i pełny, o pogodnym charakterze, ciemniejszy od skrzypiec i altówki, dobrze pasujący do lirycznych melodii i ekspresji głębokich, złożonych emocji. Na tym tle wyróżnia się bardzo charakterystyczne brzmienie instrumentów dętych – „chłodnego” i „miękkiego” fletu oraz bardziej „konkretnej” i metalicznej trąbki. O powyższej charakterystyce warto pamiętać w procesie interpretacji transkrypcji utworów symfonicznych na różne warianty duetu fortepianowego. Kameraliści powinni zatem nie tylko skupiać się na spójności brzmieniowej wspólnej kreacji artystycznej, lecz także zwrócić szczególną uwagę na symfoniczny aspekt wykonywanych przez nich partii.

2) *Marsz*

Utwór ten pojawia się oryginalnie w pierwszym akcie baletu. Towarzyszy scenie, w której Klara i pozostałe dzieci tańczą dla gości. Kluczowy w procesie interpretacji kameralnej jest dobór odpowiedniego – niezbyt szybkiego tempa oraz jego konsekwentna kontrola.

1. Takty 1-9 (przykład 2-2-1)

The image shows a page of a musical score for a piano duo. The title is 'MARCH' by Peter Tchaikovsky, arranged by Nicolas Economou. The tempo is marked 'Tempo di marcia viva'. The score is for Piano I and Piano II. The first 9 measures are shown. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like 'BVA' and 'BVA'. The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

W wersji symfonicznej klarnet, fagot, róg i trąbka w grupie dętej realizują takty 1-4 wspólnie, uzyskując jasne, rześkie i energetyczne brzmienie. Podczas gry kameralnej w duecie pianiści powinni zwrócić szczególną uwagę na harmonię każdego poziomu. Ponadto znaczniki *tenuto* w partyturze sugerują naśladowanie przez fortepian artykulacji *staccato* instrumentów dętych, różniacej się znacznie od *staccato* pianistycznego, co również należy w interpretacji uwzględnić, wystrzegając się przy tym wszelkiej gwałtowności. W taktach 5-8 partia lewej ręki drugiego fortepianu imituje fagot z wersji symfonicznej, podczas gdy partia prawej ręki – skrzypce. Partie obu rąk w ramach pierwszego fortepianu naśladowują w założeniu brzmienie altówki i wiolonczel. Wszystkie te warstwy powinny zostać przedstawione w interpretacji kameralnej w sposób wyrazisty i klarowny, przy uwzględnieniu wiodącej roli partii prawej ręki drugiego fortepianu. W takcie 7 obaj pianiści powinni uważnie zsynchronizować *crescendo*, aby zmaksymalizować oczekiwany i konieczny efekt. Wreszcie w takcie 8 partnerzy kameralni mają okazję, aby wykorzystać perkusyjny potencjał fortepianu. Istotne w interpretacji jest zaznaczenie pauz ósemkowych przed i po akordzie *fortissimo*. Pierwsza ma na celu lepsze przygotowanie *fortissimo* i wyraźne rozróżnienie z dynamiką *mezzo forte*. Druga pomaga w dystynkcji dynamicznej. W żadnym wypadku nie należy ich zatem skracać.

2. Takt 18 (przykład 2-2-2)

W powyższym takcie pojawia się zróżnicowana dynamika. Pierwszy fortepian jest nadal na końcu frazy (*mezzo forte*). Drugi fortepian wszedł już z wyprzedzeniem w następną frazę o dynamice *mezzo piano*. Dzieje się tak dlatego, że w wersji symfonicznej różne instrumenty grają te dwie partie naprzemiennie. Wykonawcy powinni więc zerwać z utartym nawykiem grania jednocześnie „ukazując się” i „wycofując”. Pierwszy fortepian powinien zatem zrealizować takt 17 konsekwentnie w warstwie dynamicznej, ze świadomością opisaną różnicy.

3. Takty 24-25 (przykład 2-2-3)



Nie należy wyhamowywać impetu, który pojawia się w czwartej mierze taktu 24 w partii obu fortepianów. Jego uwypuklenie wzmacnia pożądany charakter marszowy i energię tego fragmentu, jak również ułatwia zaznaczenie dalszej różnicy dynamicznej.

4. Takty 40-43 (przykład 2-2-4)



W pierwowzorze symfonicznym akord *fortissimo* w takcie 40 jest wykonywany przez grupę instrumentów dętych dwudźwiękami, podczas gdy w takcie 41 wprowadzona jest w partii fletu, klarnetu, fagotu i grupy smyczków faktura melodyczna. Pianiści w duecie koniecznie powinni tę barwową różnicę czytelnie wyeksponować. Techniczną realizację podwójnych oktaw w partii drugiego fortepianu (takt 43 i dalej) ułatwia nadanie im odpowiedniego „kierunku”.

5. Charakterystyka wersji symfonicznej

Oznaczenia fragmentów i numery taktów	Wersja symfoniczna			
	4	4	4	4
<i>a</i> (1-16)	klarnet fagot rożek angielski trąbka puzon	fagot	klarnet fagot rożek angielski trąbka puzon	klarnet
<i>a1</i> (25-40)	klarnet fagot rożek angielski trąbka puzon	fagot	klarnet fagot rożek angielski trąbka puzon	klarnet
<i>a2</i> (49-64)	Warstwa melodyczna: obój, klarnet, fagot, rożek angielski, trąbka, puzon, tuba	obój, klarnet, róg	Warstwa melodyczna obój, klarnet, fagot, angielski, trąbka, puzon, tuba	obój, klarnet, róg, flet
	Wypełnienie: kwintet smyczkowy + flet	Wypełnienie: fagot i kwintet smyczkowy	Wypełnienie: kwintet smyczkowy + flet	Wypełnienie: fagot i kwintet smyczkowy

a3 (73-88)	Warstwa melodyczna: obój, klarnet, fagot, rożek angielski, trąbka, puzon, tuba	obój, klarnet, róg	Warstwa melodyczna: obój, klarnet, fagot, rożek angielski, trąbka, puzon, tuba	obój, klarnet, róg, flet
	Wypełnienie: kwintet smyczkowy + flet	Wypełnienie: fagot i kwintet smyczkowy	Wypełnienie: kwintet smyczkowy + flet	Wypełnienie: fagot i kwintet smyczkowy

Dzięki analizie partytury symfonicznej wersji suity można dostrzec różnice w horyzontalnej i wertykalnej warstwie instrumentacji. Aby przetransponować je na realizację w układzie kameralnym na duet fortepianowy, należy uświadomić sobie specyfikę brzmienia poszczególnych instrumentów:

- 1) klarnetu – pełne i bogate brzmienie w rejestrze niskim, okrągły i miękki rejestr średni, jasny i charakterystyczny rejestr wysoki;
- 2) fagotu – szeroki zakres tonów niskich, średnich i wysokich; mocny brzmieniowo rejestr niski, a średni i wysoki – zbliżone są do barytonu;
- 3) tuby – potężne brzmienie w rejestrze niskim;
- 4) oboju – brzmienie bogate w alikwoty, rejestr niski pełny, ale chropowaty, z nosowym tonem, barwa w średnim zakresie – słodka i wyrazista, odpowiednia do gry zarówno mocnej, jak i słabej; rejestr wysoki wyraźny i mocny, trudny do gry ze słabą dynamiką; rejestr najwyższy bardzo szorstki, o dźwięku napiętym i nienaturalnym. W przeciwieństwie do fletu, obój nie może być uważany za instrument wirtuozowski, lecz dźwięk jego jest szczególnie wyrazisty i śpiewny;
- 5) fletu – barwa miękka i selektywna, o szerokim zakresie dźwięku; rejestry średnie i wysokie są tak jasne, jak pierwszy promień słońca o poranku; rejestr

niski jest tak wdzięczny jak lodowate światło księżyca; odpowiedni do wykonywania partii wirtuozowskich, dzięki skomplikowanej i różnorodnej technice gry, często służy jako główny instrument melodyczny w orkiestrach symfonicznych, a także chętnie wykorzystuje się go do gry *solo*;

- 6) rożka angielskiego – barwa poetycka, ekspresyjna, pełna i mocna w grze o dużej dynamice, w górnych rejestrach dźwięk donośny i metalicznie lśniący. Jego dźwięk dobrze komponuje się z instrumentami smyczkowymi.

Oczywiście uzyskanie tak wyraźnych różnic brzmieniowych na fortepianie nie jest fizycznie możliwe w perspektywie og, jednak podejmowanie prób świadomego imitowania faktury orkiestrowej pobudzanie wyobraźni brzmieniowej ma kluczowe znaczenie dla interpretacji muzycznej. Warto także w świadomy sposób modyfikować nie tylko brzmienie poszczególnych linii melodycznych w perspektywie horyzontalnej, lecz wykorzystywać zagęszczenie faktury w perspektywie wertykalnej, co również wywiera istotny wpływ na uzyskiwaną barwę dźwięku.

3) Taniec Cukrowej Wróżki

W porządku akcji baletu *Taniec Cukrowej Wróżki* pojawia się w drugim akcie, kiedy Książę – Hans-Peter doprowadza małą Klarę do Królestwa Słodocy, a Cukrowa Wróżka tańczy na ich powitanie. Niezwykle istotną rolę w wersji orkiestrowej tego segmentu odgrywa czelesta, której dźwięk pomaga w wykreowaniu wizji magicznego świata przedstawionego.

1. Takty 1-13 (przykład 2-3-1)

W oryginalnej fakturze symfonicznej smyczki realizują takty 1-4 *pizzicato*. Imitujący je w wersji kameralnej drugi fortepian powinien nie tylko grać niezwykle lekko, ale także zwracać uwagę na kierunek melodii partii prawej ręki. Początki i zakończenia fraz równoległych (2+2) powinny być zróżnicowane – zależnie od preferencji interpretacyjnych wykonawców, można tutaj wykorzystać efekt echa.

Pierwszy fortepian imituje w taktach 5-8 dźwięk czelesty, sygnalizujący nadejście Cukrowej Wróżki. Źródłem dźwięku tego instrumentu są metalowe płytki, dzięki czemu jego brzmienie jest krystalicznie klarowne. Niskie tony czelesty są czyste i „okrągłe”, średnie – wyraziste i jasne, wysokie zaś ostre, o krótkim rezonansie. W próbach imitacji dźwięku czelesty na fortepianie można wykorzystać gest „*vibrato*”, eksponując w szczególny sposób górne składniki akordów. Warto posłużyć się także

zręczną pedalizacją, wykorzystując maksymalnie pół-pedał, dzięki czemu wykonawca uzyskuje brzmienie dźwięczne, ale nie rozmyte. Z kolei w taktach 9-10 pianista zasiadający przy drugim fortepianie powinien świadomie wyeksponować kierunek rozbieżnych linii melodycznych. W takcie 13 należy wykorzystać pedał *sostenuto*, aby przedłużyć brzmienie dźwięku E w basie bez zamazywania konturu linii melodycznej.

2. Takty 17-24 (przykład 2-3-2)

W powyższym fragmencie (takty 17-19) ukryta jest w obu partiach linia melodyczna. Pierwsze dźwięki każdego z ciągów są ze sobą niejako połączone, tworząc progresję opadającą: 5 – 4[#] – 3 – 2. W wersji symfonicznej melodię tę realizuje jeden instrument – klarnet. W partnerskim układzie kameralnym na dwa fortepiany należy zatem dążyć do maksymalnego „wygładzenia” przebiegu tej melodii. Takt 20 otwiera frapujące fluktuacje przestrzenne. *Sforzato* w partii drugiego fortepianu odzwierciedla orkiestrowe *tutti* – z wyjątkiem czelesty. Fragment *mezzo piano* w partii pierwszego fortepianu nie jest w ścisły sposób skorelowany z partyturą symfoniczną, chociaż „wpasowuje się” w obszar brzmienia smyczków.

W taktach 21-22 wiodąca w tym fragmencie transkrypcji partia drugiego fortepianu odpowiada melodii prezentowanej w orkiestrowym pierwowzorze przez klarnet i fagot, podczas gdy pierwszy fortepian imituje m.in. czeleste. Kolejne takty (23-24) to znów ważna rola drugiego fortepianu, naśladowującego partię kwintetu smyczkowego, podczas gdy w partię pierwszego fortepianu „wpisany” został różek angielski (element wiodący) i waltornia. Druga połowa taktu 24 jest wprawdzie analogiczna do taktu 20, jednak oba fragmenty różni oznaczenie dynamiczno-artykulacyjne – *sforzato* inicjuje dalszy ciąg muzycznej narracji.

3. Takty 29-32 (przykład 2-3-3)

The image shows a musical score for piano, measures 29-32. The score is in G major and 3/4 time. It features two piano parts (I and II) and a right-hand part. Red arrows point to specific notes in measures 29, 30, 31, and 32. Dynamic markings include 'ppp' and 'poco rit.'. The word 'Ritanto' is written above the right-hand part in measure 32.

Powyższy fragment (takty 29-31) skonstruowany jest progresywnie – faktura ulega intensyfikacji. Prawa ręka w partii drugiego fortepianu imituje klarnet i fagot, pierwszy fortepian w dalszym ciągu odpowiada za „naśladowanie” czelesty, natomiast oktawy w partii obu fortepianów odzwierciedlają pozostałą tkankę brzmieniową. W wersji kameralnej po zrealizowaniu *sforzata* pierwszy fortepian powinien powrócić do dynamiki *pianissimo*, aby w dalszym ciągu naśladować brzmienie czelesty. Gdy fraza osiąga swoją kulminację w takcie 32, należy nieco zwolnić, uwzględniając konieczność wybrzmienia dość gęstej faktury. W tym miejscu następuje kaskada pasaży, w której wykonawcy powinni zwrócić szczególną uwagę na przejrzystość i lekkość brzmienia.

4. Takty 37-40 (przykład 2-3-4)



The image shows a musical score for two piano parts, labeled 'i' and 'ii'. The first part (i) is in the upper system, and the second part (ii) is in the lower system. Both parts are in 3/4 time. The first measure is marked with a rehearsal mark [261]. A red box highlights the first four measures of the score. The first part (i) starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with eighth notes. The second part (ii) starts with a piano (p) dynamic and features a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'ped. ad libitum'.

Od 37 taktu pierwszy i drugi fortepian „zamieniają się” rolami: pierwszy odpowiada partii smyczków i klarnetów w fakturze orkiestrowej, drugi – imituje czeleste. Warto zauważyć, że koloryt harmoniczny zmienia się wraz z progresją partii prawej ręki pierwszego fortepianu. Występują tu pewne podobieństwa i różnice w stosunku do poprzedniej części, o których wspominałam już wcześniej.

5. Takty 49-52 (Przykład 2-3-5)



The image shows a musical score for two piano parts, labeled 'i' and 'ii'. The first part (i) is in the upper system, and the second part (ii) is in the lower system. Both parts are in 3/4 time. The first measure is marked with a rehearsal mark [261]. A red box highlights the first four measures of the score. The first part (i) starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with eighth notes. The second part (ii) starts with a piano (p) dynamic and features a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'ped. ad libitum'.

Pod koniec analizowanej części obaj kameralni partnerzy powinni, śladem poprzednich fragmentów, dążyć do maksymalnego zespolenia brzmieniowego realizowanych partii, uwzględniając inne rozłożenie muzycznego czasu, wynikające z zakończenia utworu.

4) Taniec rosyjski

Trepak pojawia się w drugim akcie baletu, inaugurując serię pozostałych dwóch tańców „narodowych”, których charakterystykę przedstawię w kolejnych ustępach. *Trepak* to energiczny rosyjski taniec ludowy. Utrzymany jest w szybkim tempie. Cechuje go wyrazista rytmika, która służy w tanecznym założeniu realizacji rozmaitych form skoków, wymachów i wyprostów nóg, przysiadów (*prisiadka*) i szpagatów. Taniec ten tradycyjnie wykonywany był głównie przez mężczyzn. *Trepak*, którego stylizowaną formą posłużył się Czajkowski w „Dziadku do orzechów”, jest silnie zróżnicowany dynamicznie (od *mezzo piano* do oznaczenia *ffff*). Kluczem do jego wykonania w układzie kameralnym na dwa fortepiany jest odpowiedni rozkład tempa i dynamiki.

1. Takty 1-4, 17-20, 57-60 (przykłady 2-4-1, 2-4-2, 2-4-3)

Przykład 2-4-1 – fragment *a*

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II. The score is for measures 1-4, 17-20, and 57-60. The tempo is marked "Tempo di trepak, molto vivace". The dynamics range from *mp* to *ff*. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Przykład 2-4-2 – fragment *a1*

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II. The score is for measures 17-20 and 57-60. The tempo is marked "Tempo di trepak, molto vivace". The dynamics range from *ff* to *mp*. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 17-20 and 57-60.

Przykład 2-4-3 – fragment *a2*



Utrzymany w dynamice *forte* i niezbyt gęstej fakturze, fragment *a* jest pierwszą prezentacją tematu. W kolejnym fragmencie (*a1*) wolumen dynamiczny wzrasta do *fortissimo*, zaś drugi fortepian wykonuje motyw tematyczny oktawę wyżej. Wreszcie we fragmencie *a2* dynamika wzrasta do *fortissimo possibile*, zaś faktura ulega wyraźnemu zagęszczeniu. Taki rozkład dynamiki wymaga od wykonawców precyzyjnego zdefiniowania różnic w zakresie dużego wolumenu dynamicznego, aby zwiększyć głębię interpretacji i ustrzec się przed pozostawianiem w długich odcinkach na tym samym poziomie dynamicznym. W poniższej tabeli przedstawiam zestawienie instrumentacji w symfonicznym pierwowzorze z układem na dwa fortepiany w transkrypcji Economou.

Oznaczenie fragmentu	Wersja symfoniczna	Wersja na dwa fortepiany
<i>a</i>	Główny materiał motywiczny: kwintet smyczkowy	I fortepian
	„Wypełnienie harmoniczne”: grupa instrumentów dętych (flet, obój, róg, rożek angielski, klarnet, fagot)	II fortepian
<i>a1</i>	Główny materiał motywiczny: kwintet smyczkowy + I flet + I klarnet	I fortepian + II fortepian partia prawej ręki
	„Wypełnienie harmoniczne”: grupa instrumentów dętych (I i II flet, obój,	I fortepian + II fortepian partia lewej ręki

	róg, rożek angielski, I i II klarnet, fagot, trąbka, puzon, tuba) + kotły + tamburyn	
a2	Główny materiał motywiczny: kwintet smyczkowy + I i II flet + I i II klarnet	I fortepian partia prawej ręki + II fortepian
	„Wypełnienie harmoniczne”: grupa instrumentów dętych (obój, róg, rożek angielski, fagot, trąbka, puzon, tuba) + kotły + tamburyn	I fortepian partia lewej ręki + II fortepian

Przez wzgląd na związek z partią smyczków, partia pierwszego fortepianu powinna być zrealizowana w sposób energiczny i klarowny, podczas gdy partia drugiego fortepianu – wyraźnie inspirowana brzmieniem grupy dętej – nieco bardziej „masywna”. W przypadku multiplikacji warstw brzmieniowych we fragmencie a2 decyzja interpretacyjna dotycząca rozkładu priorytetów należy bezpośrednio do wykonawców. W kontekście tanecznego charakteru utworu kluczowy jest dobór odpowiedniego tempa. Naturalne jest, że przedstawienia baletowe z udziałem tancerzy „ciążą” ku nieco wolniejszym tempom, podczas gdy wersje czysto instrumentalne – ku szybszym. Do kameralistów należy rozsądne zbalansowanie ekspozycji w interpretacji elementów wirtuozowskich oraz tanecznej idiomatyki pierwowzoru.

2. Takty 37-46 (przykład 2-4-4)

W interpretacji kameralnej oznaczonych powyżej motywów *b* i *b1* przyjmuje się dość jednolitą dynamikę *fortissimo*. Tymczasem niezwykle ważne jest, aby dostrzec w analizowanym fragmencie dialogowość pierwowzoru, w którym grupie klarnetu, fagotu, altówki i wiolonczeli odpowiada rożek angielski, obój i klarnet (*per analogiam* w taktach 37-40).

3. Takty 73-84 (przykład 2-4-5)

The image shows a musical score for measures 69 to 84. It consists of two systems of staves. The first system (measures 69-74) includes a piano part (I and II) and a violin part (I and II). The piano part has markings for 'ritardando' and 'crescendo'. The violin part has a marking for 'ritardando'. The second system (measures 75-84) includes a piano part (I and II) and a violin part (I and II). The piano part has markings for 'ritardando' and 'Prestissimo'. The violin part has a marking for 'Prestissimo'. The score is written in a complex, dense style with many notes and rests.

W odniesieniu do *cody* zarówno Czajkowski jak i Economou umieścili znaczniki akcentów oraz *acceleranda*. Wobec gęstości faktury analizowanego fragmentu, często

akcenty ulegają pewnemu rozmyciu. W utrzymaniu klarowności interpretacji pomaga wyeksponowanie linii melodycznych w akordach, które oznaczyłam na powyższej ilustracji. Akcenty umieszczone w partii lewej ręki drugiego fortepianu odpowiadają w instrumentacji orkiestrowej dźwięcznemu puzonowi. Prawa ręka imituje flety i skrzypce, podczas gdy w partii pierwszego fortepianu pojawiają się reminiscencje klarnetu, rogu, tuby i kotłów. Próba naśladowania orkiestry w ramach duetu fortepianowego wyklucza możliwość zastosowania na ostatniej nucie przedłużonego pedału *forte*, co niefortunnie czynią niektórzy wykonawcy.

5) *Taniec arabski*

Taniec Arabski, zwany również „kawowym”, jest drugim w zakomponowanej przez Czajkowskiego serii tańców „narodowych” w drugim akcie baletu⁷. Kluczową rolę w opracowanej przez kompozytora stylizacji odgrywa tajemniczość i egzotyka.

1. Takty 1-4 (przykład 2-5-1)



The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, covering measures 1 to 4. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/8. Both pianos play in a key with one flat (B-flat major or D minor). Piano I's part is primarily in the right hand, featuring a melodic line with accents, while Piano II's part is primarily in the left hand, featuring a rhythmic accompaniment. The score is marked with a first ending bracket and a 'p' (piano) dynamic marking.

W symfonicznej wersji przedstawionego powyżej prologu powyższe partie wykonuje altówka i wiolonczela, które odpowiadają kolejno partii pierwszego i drugiego fortepianu. Synchronizacja obu partii, przywodzących na myśl delikatne stąpanie po piasku, stanowi wyzwanie w kontekście artykulacyjno-wyrazowym.

⁷ Kawa wywodzi się właśnie z krajów arabskich, gdzie od wieków stanowiła symbol gościnności, wyrafinowania i hojności. Ludność tamtejszego regionu rozwinęła szczególną kulturę związaną z tym napojem, w ramach której po dziś dzień funkcjonuje wiele unikalnych rytuałów w przestrzeni performatywnej i społecznej. Aż do XVII wieku spożywanie kawy nie było upowszechnione poza regionem Bliskiego Wschodu. Chociaż obecnie kawa w krajach arabskich straciła nieco na popularności, kawa Arabica wciąż często pełni funkcję swego rodzaju symbolu kulturowego. Por.: Peter Tam, *Coffee Culture and History in the Middle East*, Londyn 2008.

2. Takty 9-13 (przykład 2-5-2)

The image shows a musical score for measures 9-13. It consists of two systems of staves. The top system has a piano part (right hand) and a violin part (left hand). The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a melodic line with slurs. Red arrows point from the piano part to the violin part, indicating phrasing or articulation. A red circle highlights a specific note in the violin part, and a red arrow points to it from the piano part. A red arrow also points to a measure in the piano part. The number '5' is written above a measure in the violin part.

W powyższym fragmencie partia prawej ręki pierwszego fortepianu odpowiada partii rożka angielskiego, zaś partia prawej ręki drugiego fortepianu – klarnetowi. Ważny w procesie interpretacji jest dobór odpowiedniego gestu muzycznego, pozwalającego z jednej strony na precyzyjną realizację zapisanej artykulacji, z drugiej – na odzwierciedlenie „oddechu” instrumentów dętych.

3. Takty 14-31 (przykład 2-5-3)

The image shows a musical score for measures 14-31. It consists of two systems of staves. The top system has a piano part (right hand) and a violin part (left hand). The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a melodic line with slurs. The bottom system has a piano part (right hand) and a violin part (left hand). The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a melodic line with slurs. Annotations include "noisy breath" in a red oval, "mf" in a red oval, and "noisy breath" in a red oval. The number '14' is written above the first measure of the bottom system.

The image shows a page of musical notation for two pianos, numbered 20 and 27. The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'pianissimo possibile'. The score is divided into two systems, with measures 20-26 in the first system and measures 27-31 in the second system.

W taktach 14-21 obie partie fortepianów imitują kwintet smyczkowy bez kontrabasu. Zgodnie z wymogami partytury, należy zwiększyć ekspresję i zastosować *crescendo*. Ważna jest jednak pewna powściągliwość w jego realizacji, przede wszystkim ze względu na ciągłość narracji całej części. W moim odczuciu powinno ono w tym miejscu raczej „wskazywać kierunek” niż skutkować rzeczywistą wolumeną. Bardziej wyraziste *crescendo* i *diminuendo* można zrealizować w taktach 27-31. Z kolei w taktach 20, 21 i 31 pojawia się imitacja tamburynu (d4 w *pianissimo possibile*).

4. Takty 42-58 (przykład 2-5-4)

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The score is marked with measure numbers 38, 44, 49, and 54. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper right voice and a dense accompaniment in the lower voices. Dynamics such as *ppp* and *pp* are indicated. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 3, 5, 7). A specific performance instruction *8va* is present above the first system. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

Na przestrzeni taktów 42-49 rozpięta jest najbardziej barwna fraza w całej analizowanej części. Wymaga ona bardzo umiejętnego operowania przez partnerów w duecie dynamiką. Takt 42 powinien zostać wykonany możliwie najciszej, dzięki czemu w subtelnej dynamicznie fakturze szczególną rangę zyskują dźwięki alterowane, niezwykle ważne w kontekście napięcio-twórczym. Oznaczyłam je w powyższym fragmencie partytury.

5. Takty 61-62 (przykład 2-5-5)

The image shows a page of a musical score for piano, covering measures 59 to 62. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measures 59 and 61 are marked with 'ppp' (pianissimo), while measures 60 and 62 are marked with 'pp' (piano). Red boxes highlight the accompaniment in the left and right hands. A red circle highlights a specific note in measure 60.

W powyższych taktach zmianie ulega „warstwa akompaniująca”. Precyzyjnie rzecz ujmując – jej rozmieszczenie w obu partiach, ponieważ dźwięki pozostają te same. Taka modyfikacja wpływa na poczucie narracji rytmicznej u każdego z partnerów kameralnych. W odbiorze zaś zwiększa wrażenie ciągłości „melodycznej”. Interwał basowy partii lewej ręki pierwszego fortepianu odpowiada partiom kontrabas i wiolonczeli w opracowaniu orkiestrowym suit. W duecie fortepianowym jest to element trudny do realizacji – teoretycznie można wykorzystać pedał *sostenuto*, co jednak nie owocuje w moim odczuciu pożądanym efektem dźwiękowym. Z kolei użycie pedału *forte* powoduje rozmycie pozostałych elementów faktury, szczególnie w kontekście artykulacyjnym. Rekomenduję w tym fragmencie zastosowanie wibrowanego pół-pedału *forte* przez cztery takty, dzięki czemu alikwoty tonów niskich zyskują dodatkowy czas na wybrzmienie.

6. Takty 69-77 (przykład 2-5-6)

The image shows a musical score for two pianos, measures 69-77. The score is written for two pianos (I and II) and features complex textures with long, slurred notes. Red circles and arrows highlight specific melodic motifs in measures 77 and 78.

W taktach 67-77 oba fortepiany imitują na zmianę partię oboju z symfonicznego pierwowzoru (długie, przelegowane nuty). Stworzeniu wrażenia *crescendo* na jednym dźwięku, niemożliwego do zrealizowania na fortepianie, sprzyja w tym miejscu wykorzystanie pozostałych elementów faktury (lewa ręka). Najważniejszym materiałem motywicznym w kolejnych taktach (77-78) jest „wtręt melodyczny” dialogujący między obiema partiami. W taktach 78-85 po raz kolejny powraca imitacja rózka angielskiego, stąd zmiana oktawy, która odzwierciedla „ciemniejszą” barwę dźwięku tego instrumentu.

7. Takty 97-102 (przykład 2-5-7)

The image shows a musical score for two pianos, measures 97-102. The score is written in G major and 2/4 time. The upper staff (I) features a melodic line with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) followed by *morendo* (ritardando) and a final *pppp* (pianissimo) marking. The lower staff (II) features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *dim.* followed by *morendo* and a final *pppp* marking. A red box highlights the final measure of the piece, which contains a whole note chord in both hands.

W ostatnich taktach tej części warto zwrócić uwagę na dynamiczne i rytmiczne zamieranie (*morendo*), którego realizacja również nie należy do najłatwiejszych zadań w duecie na dwa fortepiany. Wymaga ono niebywałego wyczucia i wrażliwości na subtelne odcienie dynamiczne w *piano*.

6) *Taniec chiński*

Ostatnią z przedstawionych przez Czajkowskiego w drugim akcie baletu „stylizacją narodową” jest *Taniec chiński*, znany również jako „herbaciany”. Podobnie jak analizowany wcześniej *Taniec arabski* – utwór ten jest w kontekście antropologiczno-folklorystycznym dość naiwną stylizacją, odzwierciedlającą w znacznie większym stopniu ówczesne europejskie wyobrażenia dotyczące kultury chińskiej niż jakiegokolwiek jej rzeczywiste treści. Jedynym faktycznym, choć niezbyt konsekwentnym nawiązaniem jest aluzja to tańca herbacianego, wywodzącego się z folkloru południowych Chin. Związany jest on z celebracją Święta Wiosny i Święta Latarni. W tańcu tym pojawiają się dwie (*Xiaodan*, *Xiaochou*) lub trzy (*Xiaosheng*, *Xiaodan* i *Xiaochou*) typy tradycyjnych postaci. Całość jest utrzymana w lekkim i wesołym nastroju.

1. Takty 1-6 (przykład 2-6-1)

W prologu (takty 1-2) dzięki charakterystycznej artykulacji oraz imitacji barwowej kontrafagotu i kontrabasu wprowadzona zostaje lekka atmosfera herbacianego tańca. W kolejnych taktach (2-4) opracowania symfonicznego główny motyw melodyczny wprowadzany jest przez flet, naśladujący w założeniu tradycyjny chiński flet bambusowy. Tego typu faktura figuracyjna (gamy i pasaże w ruchu wstępnym i zstępnym) jest typowa w praktyce wykonawczej chińskiej muzyki ludowej na instrumentach dętych. Aby w możliwie wiarygodny sposób nawiązać do autentycznej praktyki wykonawczej, pianiści nie powinni rozpoczynać kolejnych gam od akcentów bądź impulsów na pierwszą nutę. Odnośnie do tryli w takcie 3 i kolejnych – warto podkreślić, że imitujący na fortepianie technikę *vibrato* tryl jest bardzo odmienny od tradycyjnego *vibrato* stosowanego w chińskiej muzyce ludowej. W taktach 5-6 przez Economou podjęty został wątek imitacji nieco bogatszego zestawu instrumentów symfonicznych – fagotu, kontrabas, altówki, wiolonczeli i skrzypiec.

2. Takty 10-12 (przykład 2-6-2)



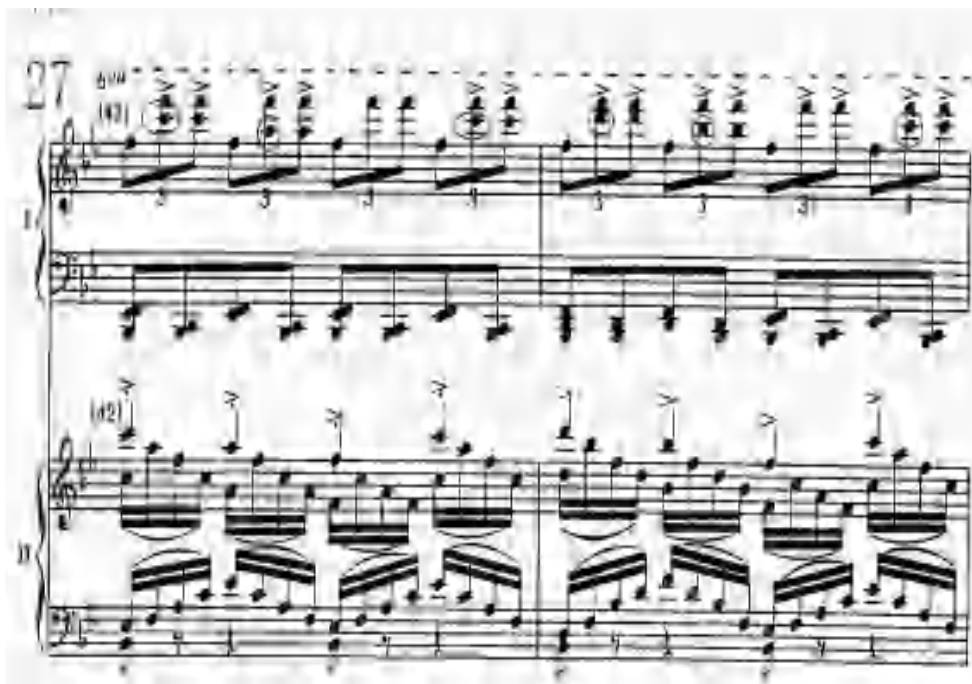
Interesujące jest, że w taktach 10-12 melodia partii prawej ręki drugiego fortepianu jest umiejscowiona o oktawę wyżej niż partia fletu piccolo w wersji symfonicznej suity. Pianista zasiadający przy drugim fortepianie powinien odzwierciedlić na instrumencie jaskrawą i przenikliwą barwę tego instrumentu.

3. Takty 19-20 (przykład 2-6-3)



Powyższy fragment brzmi nieco „żywiej” i bardziej „radośnie” w stosunku do poprzednich, głównie za sprawą partii lewej ręki drugiego fortepianu, odpowiadającej partiom dwóch klarnetów i kontrabasów w pierwowzorze orkiestrowym. Wykonawcy muszą pamiętać, by w pasażach nie różnicować zbyt dynamicznie (*crescenda* i *diminuenda* zgodnie z kierunkiem), co skutkowałooby zaburzeniem płynności frazy. W moim odczuciu kluczową kwestią w interpretacji powyższych taktów jest utrzymanie płynności i ciągłości spójnej narracji muzycznej.

4. Takty 27-28 (przykład 2-6-4)

The image shows a musical score for two pianos, measures 27 and 28. The score is written for two pianos, labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features complex textures with many notes, including triplets and arpeggiated figures. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or dynamics. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

W wykonaniu wersji symfonicznej tego fragmentu przez dobrą orkiestrę można śledzić poszczególne klarowne plany dźwiękowe. Uzyskanie podobnego efektu powinno być celem w grze duetowej. Najgorsze, co może przytrafić się w duetowej interpretacji powyższego fragmentu, to stworzenie wrażenia hałasu i chaosu. Identyfikacja i zróżnicowanie poszczególnych warstw faktury ma zatem kluczowe znaczenie. Partia prawej ręki pierwszego fortepianu odpowiada brzmieniu fletu i fletu piccolo w pierwotnym orkiestrowym, partia lewej ręki pierwszego fortepianu – fagotom i rogom. Partia prawej ręki drugiego fortepianu podzielona jest na dwie warstwy, przy czym warstwa tonów wysokich odpowiada brzmieniu karylionu, a warstwa *arpeggio* odpowiada partii klarnetu. Analogicznie ukształtowana jest partia lewej ręki drugiego fortepianu (kontrabasy i warstwa *arpeggio* – klarnety). Zadanie imitacji melodycznych instrumentów o jasnym brzmieniu powierzone zatem zostało partiom prawych rąk obu pianistów, podczas gdy partie rąk lewych realizują wypełnienie harmoniczne. Warto dostrzec ukrytą melodię, która pojawia się w triolach partii prawej ręki pierwszego fortepianu (oznaczonej kółkiem w przykładzie nutowym).

5. Takt 32 (przykład 2-6-5)



W zakończeniu utworu akordy drugiego fortepianu odpowiadają grupie instrumentów dętych w symfonicznej wersji suit, akordy zaś pierwszego fortepianu imitują kwintet smyczkowy. Ważny w kontekście „folklorystycznych aspektów” jest oznaczenie *tenuto*, które odczytać można jako podkreślenie drobnego ukłonu na zakończenie tańca.

7) Taniec pastuszków

Kolejny podczas wielkiego balu u Cukrowej Wróżki pogodny taniec z drugiego aktu baletu dostarcza pianistom w duecie kolejnej porcji wyzwań, przede wszystkim w perspektywie konieczności perfekcyjnej synchronizacji trzydziestodwójkowych przebiegów interwałowych, imitujących jasne brzmienia tria fletowego.

1. Takty 1-10 (przykład 2-7-1)

The image displays a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, covering measures 1 through 10. The tempo is marked 'Moderato assai'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, and *mf*, along with articulation markings like 'sempre staccato' and 'cresc.'. Red arrows and circles highlight specific technical challenges, such as the connection between measures 7 and 8, and the transition from measure 10 to 11. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and fingerings.

Pizzicato smyczków w taktach 1-2 Economou oznaczył w swojej aranżacji jako *staccato*. Kolejne takty (3-6) wykonywane są *staccato*, zaś prawe ręce duetowych partnerów odpowiadają trio fletowemu w orkiestrowym pierwowzorze. Aby imitacja ta brzmiała przekonująco, należy stosować pedał *forte* bardzo oszczędnie. Jeśli już – zdecydowanie w celu „otwarcia” brzmienia, z pewnością nie łączenia dźwięków. Pasaże dwudźwiękowe (takt 5 i dalej analogicznie) odczytać można jako element humorystyczny i tak też je realizować, czemu sprzyja bardzo wyrazista artykulacja. W takcie 7 wielu pianistów łączy ze sobą ósemki oznaczone *staccato*, co interpretować można jako rozpowszechniony w tradycji wykonawczej błąd. Kolejnej trudności w wymiarze technicznej dostarcza w partiach obu fortepianów połączenie taktu 10 z taktem 11. Opanowanie tego fragmentu w sposób płynny wymaga długotrwałych

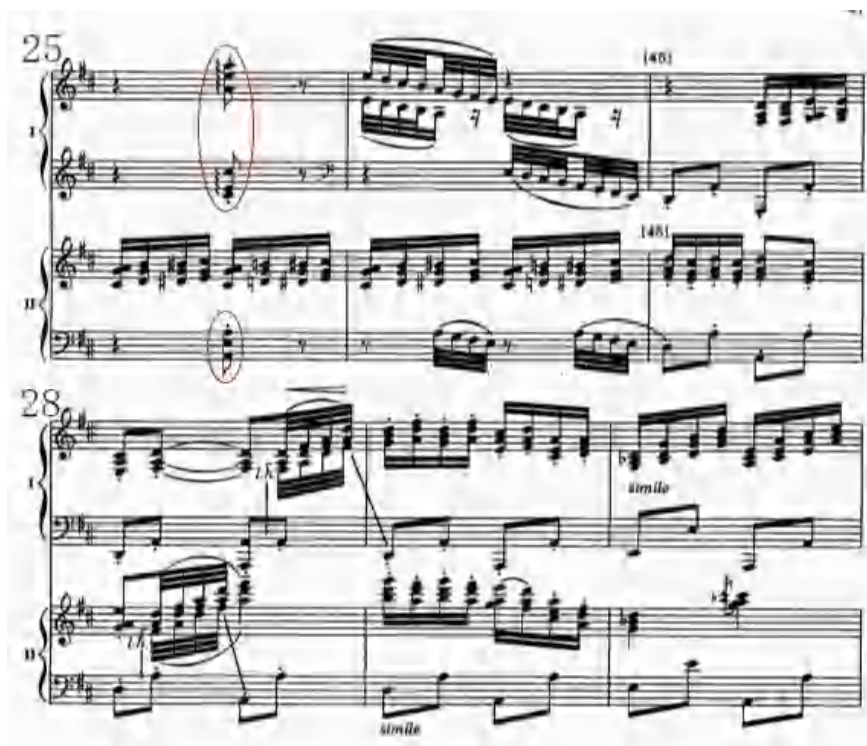
ćwiczeń z duetowym partnerem. Pomocne jest z pewnością zachowanie powściągliwości rytmicznej, ponieważ wprowadzenie elementu *rubato* sprzyja destabilizacji narracyjnej tego miejsca.

2. Takty 19-24 (przykład 2-7-2)

The image shows a musical score for two pianos, measures 17-24. The score is in 4/4 time and G major. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hands and more melodic lines in the left hands. Dynamic markings include *mf* and *dim.* There are also performance instructions like "144" and "144)" above the staves.

Na przestrzeni taktów 17-24 pojawia się w partii pierwszego fortepianu nowy materiał melodyczny, odpowiadający partii rożka angielskiego w wersji symfonicznej. Ważne jest w procesie interpretacji nie tylko ukształtowanie sugestywnego kierunku frazy, lecz podkreślenie dźwięków charakterystycznych (oznaczone na ilustracji). Imitacja partii klarnetu w lewej ręce drugiego fortepianu stanowi w całości struktury element istotny, lecz drugoplanowy.

3. Takty 25-30 (przykład 2-7-3)



The image shows a musical score for measures 25-30. It consists of two systems of staves. The first system (measures 25-27) features a piano part (I and II) and a violin part. A red circle highlights a specific chord in the piano part at the beginning of measure 25. The second system (measures 28-30) continues the piano and violin parts. The word 'simile' is written below the piano part in measures 28 and 29, indicating a similar performance style to the previous section.

W tradycji wykonawczej *staccato* w takcie 25 bywa interpretowane w bardzo różny sposób, najpewniej przez wzgląd na brak znaczników dynamicznych. Akord ten odzwierciedla jednak orkiestrowe *pizzicato*, zatem powinien zostać w układzie duetowym wykonany w sposób krótki i energiczny. Istotnym zadaniem dla duetu w kolejnych taktach (25-30) jest naśladowanie tria fletowego przy stopniowo gęstniejącej fakturze. W taktach 27-30 do tria fletowego (prawa ręka drugiego fortepianu) dołącza wiolonczela (lewa ręka drugiego fortepianu), zaś pierwszy fortepian odpowiada za realizację orkiestrowych partii kwintetu smyczkowego. Wobec pierwszoplanowej roli drugiego fortepianu, od taktu 27 partia pierwszego powinna być realizowana dźwiękiem miękkim, czystym i przejrzystym.

4. Takty 40-42 (przykład 2-7-4)



The image shows a musical score for measures 40-42. It consists of two systems of staves. The first system (measures 40-42) features a piano part (I and II) and a violin part. Red circles and rectangles highlight specific musical elements: a chord in the piano part at the start of measure 40, and various melodic and harmonic lines in the violin and piano parts across measures 40, 41, and 42.

Takty 40-42 wieńczą część A *Tańca pastuszków*. Na tym krótkim odcinku w wersji orkiestrowej Czajkowski wykorzystał różnorodny barwy instrumentów. Pierwsza miara taktu 41 pierwszego fortepianu odpowiada partiom oboju, różka angielskiego i klarnetu (zaznaczone kółkiem w przykładzie nutowym), a kolejne przebiegi w takcie 42 imitują grupę smyczków, z naciskiem na barwę ich wysokich tonów. Drugi fortepian na pierwszej mierze 41 taktu naśladuje flet, następnie zaś grupę dętą drewnianą, grając w sposób dość łagodny. W takcie 42 partie obu fortepianów są ze sobą połączone (zaznaczone ramką w przykładzie nutowym) i stanowią jedną myśl muzyczną.

5. Takty 43-46, 51-54 (przykłady 2-7-5, 2-7-6)

Przykład 2-7-5



Przykład 2-7-6

Na powyższych przykładach widoczne są odpowiednio frazy *b* i *b1* z sekcji B. Zaprezentowany zostaje w nich całkowicie nowy materiał muzyczny. We frazie *b* na początku taktu 43 partia prawej ręki pierwszego fortepianu odpowiada partiom rogu i puzonu w opracowaniu oryginalnym, partia prawej ręki drugiego fortepianu imituje trąbkę. Zadaniem lewych rąk obu duetowych partnerów jest naśladowanie tuby i kotłów. Od taktu 51 (frazja *b1*) w partii prawej ręki pierwszego fortepianu „skondensowana” została melodia skrzypiec i altówki, w lewej zaś – wiolonczeli i kontrabas,

z podkreśleniem partii basowej. To bardzo efektowny i pełen wigoru fragment.

6. Takty 60-62 (przykład 2-7-7)



W niniejszym łączniku niezwykle ważną rolę odgrywa *ritardando*, które jednak nie powinno doprowadzić do zatrzymania muzycznej narracji, lecz płynnie wprowadzić sekcję *A2* (powtórzenie sekcji *A1* z nieznacznymi zmianami).

7. Takt 77 (przykład 2-7-8)



Chociaż materiał taktu 77 jest analogiczny w stosunku do sekcji *A1*, to jednak znajduje się on na końcu utworu, w związku z czym wykonawcy powinni „wpuścić nieco powietrza” między dwa ostatnie współbrzmienia wertykalne w obu partiach.

8) *Walc kwiatów*

Ta część stanowi kulminację drugiego aktu baletu, w której Cukrowa Wróżka włącza się w barwny korowód taneczny. Walc kwiatów cechuje znaczna powtarzalność materiału dźwiękowego, która stanowi znaczny problem w interpretacji aranżacji duetowej.

1. Prolog

(1) Takty 1-5 (przykład 2-8-1):



The image shows a musical score for measures 1-5, marked "Tempo di Valse". The score is in 3/4 time and G major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with triplets and slurs. The harp part is in the lower staves, with a "Ped." marking and a "*" symbol.

Drugi fortepian rozpoczyna od prezentacji materiału tematu a w fakturze akordowej, odpowiadającej w założeniu transkrypcyjnym brzmieniu sekcji dętej drewnianej z „wtrąceniami” sekcji dętej blaszanej (róg). Imitowane w 4 i 5 taktie aranżacji Economou brzmienie harfy ma za zadanie wykreowanie „magicznej” aury, w związku z tym nie należy tego pasażu realizować w sposób zbyt „dosłowny”, zbyt „pianistycznie”. Z drugiej strony – pasaż ten nie może zostać „skąpany” w pedale, ponieważ taki zabieg orientowałby interpretację w zupełnie innym kręgu estetycznym.

(2) Takty 10-15 (przykład 2-8-2):



The image shows a musical score for measures 10-15, starting at measure 10. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with slurs. The harp part is in the lower staves, with a "Tremolando" marking and a "*" symbol.

W powyższym fragmencie (takty 10-15) wprowadzony zostaje materiał motywiczny *b*, realizowany w symfonicznym pierwowzorze przez sekcję dętą. *Tremolando* oktawowe w lewej ręce drugiego fortepianu imituje w założeniu brzmienie kotłów. Niezwykle ważna w tej części prologu jest płynność i ciągłość frazowania oraz narracji muzycznej.





(3) Takty 16-24 (przykład 2-8-3):

The image shows a musical score for piano, measures 16-24. The score is written for two hands (treble and bass clefs) and includes a grand staff. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern. Red arrows are drawn across the score, indicating phrasing and articulation. The first system (measures 16-18) is marked with a red arrow pointing to the first measure, and another red arrow pointing to the end of the system. The second system (measures 19-21) is marked with a red arrow pointing to the first measure, and another red arrow pointing to the end of the system. The third system (measures 22-24) is marked with a red arrow pointing to the first measure, and another red arrow pointing to the end of the system. The score includes the following markings: *Cadenza, ad libitum* (measures 16-18), *(ad libitum with piano I)* (measures 19-21), and *(ad libitum with piano I)* (measures 22-24). The score is numbered 16, 19, and 22 at the beginning of each system.

W taktach 16-24 Economou umieścił w partii pierwszego fortepianu kadencję harfy z wersji orkiestrowej, w związku z czym – podobnie jak w pierwszych taktach prologu – powinna ona zostać wykonana przez pianistę eterycznym dźwiękiem. Skojarzenia z wodą (fale) budzić może „falujący” ruch pasaży, „wzbierający” i „opadający”, który oznaczyłam na powyższym wykresie (czerwone strzałki). Pomocne w uporządkowaniu brzmieniowym tej kadencji jest delikatne podkreślenie pierwszych nut w poszczególnych grupach.

2. Analiza materiału motywicznego *a*

W opracowaniu na dwa fortepiany materiał tematyczny *a* złożony jest z czterech warstw fakturalnych, które odpowiadają następującym partiom w układzie symfonicznym (wykres poniżej). Zaobserwować możemy konsekwentny rozwój i „zagęszczenie” materiału dźwiękowego w warstwie instrumentacji i jej przełożenia na układ dwu-fortepianowy.

Warstwy i fazy ich powtórzeń	Wersja symfoniczna	
Warstwa pierwsza		<p>altówka</p> <p>wiolonczela</p> <p>kontrabas</p> <p>rożek angielski</p>
		<p>klarnet</p> <p>wiolonczela</p> <p>altówka, wiolonczela</p> <p>kontrabas</p>
Faza pierwsza		<p>rożek angielski</p> <p>flet prosty</p> <p>wiolonczela, altówka</p> <p>kontrabas</p>
		<p>klarnet</p> <p>wiolonczela</p> <p>flet prosty</p>

Faza trzecia		<p>rożek angielski</p> <p>obój</p> <p>flet prosty</p> <p>tuba, puzon, kontrabas</p>
		<p>skrzypce</p> <p>klarnet, fagot</p> <p>obój</p> <p>tuba, puzon, kontrabas</p>
Faza czwarta		<p>flet, piccolo, duet skrzypcowy, altówka</p> <p>kotły, tuba, puzon, harfa, sekcja dęta</p>
		<p>duet skrzypcowy</p> <p>kontrabas</p> <p>flet, piccolo</p> <p>wiolonczela</p>

Porównując poszczególne fazy kształtowania materiału dźwiękowego, dostrzec można wyraźne „zagęszczenie” brzmienia w kolejnych segmentach. W warstwie melodycznej klarnet *solo* wzbogacony jest stopniowo partią fletu i oboju. Gęstnieje także wyraźnie sprofilowana harmonicznymi warstwa „akompaniująca”. Ponieważ w opracowaniu kameralnym różnicowanie poszczególnych warstw brzmieniowych faktury w sposób ściśle skorelowany z partyturą orkiestrową leży poza zasięgiem percepcyjnym pianisty – należy w moim odczuciu w świadomy sposób operować gęstniejącą masą brzmienia oraz wolumentem dynamicznym, jak również podkreślać w wykonaniu stopniowe rozszerzenie *ambitusu* między dźwiękami najwyższymi i najniższymi w obu partiach.

3. Analiza materiału motywicznego *c*

(1) Takty 70-73 (przykład 2-8-4):

The image shows a musical score for measures 70-73. It features six staves: Violin, Clarinet, Horn, Contrabass, Viola & Cello, and Flute. The Violin part is marked *fortissimo* and has a red bracket above it. The Clarinet part has a red bracket above it and a red circle around it. The Horn part has a red bracket above it. The Contrabass part has a red bracket above it. The Viola & Cello part has a red bracket above it. The Flute part has a red circle around it. The score is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Materiał motywiczny *c* wprowadzony zostaje w taktach 70-73. Melodia główna jest prezentowana w dynamice *fortissimo* przez grupę smyczkową, a partia basowa puzonu oraz kontrabasu stanowi kształtowany rozwojowo „podkład”. W takcie 73 pojawiają się pięciodźwięki i *pizzicato* partii klarnetu i fletu, dynamika zaś również zmienia się gwałtownie z *fortissimo* na *mezzo forte*, co czyni muzykę nieco przekorną, lekką i pełną wdzięku. W realizacji tego materiału zarówno wszystkie aspekty gry kameralnych partnerów – szczególnie fizyczno-gestyczne – powinna cechować maksymalna płynność i elastyczność na wszelkich możliwych poziomach. Dopiero takie nastawienie umożliwi uchwycenie odpowiedniej dla muzyki rosyjskiej oraz specyficznej dla tej części aury brzmieniowej, jak również fundamentalnej dla niej walcowej taneczności.

(2) Takty 130-133 (przykład 2-8-5):

A musical score for measures 130-133. The score is arranged in four systems. The first system includes Piccolo, harp, and string section. The second system includes Flute and Horn. The third system includes Clarinet. The fourth system includes Trombone. The music is written in a major key and 4/4 time. The dynamics are marked as fortissimo (ff) and fortissimo possibile (ffp).

W takcie 130 fakturę orkiestrowego pierwowzoru wzbogacają flety i flety piccolo, dzięki czemu tekstura brzmieniowa ulega rozjaśnieniu, zaś wolumen dynamiczny zostaje zwiększony do *fortissimo possibile*. Pianiści w duecie powinni zatem położyć szczególny nacisk na podkreślenie najwyższych składników we współbrzmieniach akordowych i oktawach. Ostatnie dźwięki w takcie 133 „przygotowują” wejście kolejnej sekcji.

4. Analiza muzyczna i wykonawcza sekcji B

(1) Takty 134-139 (przykład 2-8-6)

A musical score for measures 134-139. The score is arranged in two systems. The first system includes piano and harp. The second system includes piano and harp. The music is written in a major key and 4/4 time. The dynamics are marked as piano (p) and fortissimo (ff). Red arrows point to specific notes in the piano part.

Sekcję B otwiera materiał tematyczny *d*, opleciony jedwabście gładką linią melodyczną, przepływającą między partiami obu fortepianów. Partia prawej ręki pierwszego fortepianu odpowiada partiom fletu i rogu w symfonii, partia lewej ręki jest dwuwarstwowa (akordy – klarnet i fagot, przebiegi melodyczne – altówka). Drugi fortepian jest kształtowany analogicznie do partii klarnetu, fagotu i skrzypiec (prawa ręka), jego lewa ręka przyporządkowana jest kontrabasom i harfom. Wiodącą warstwę stanowi prowadzona w oktawach melodia prawej ręki pierwszego fortepianu – pastoralna, bezpretensjonalna, delikatna. Na drugą warstwę składają się wspomniane przebiegi dialogujące między oboma fortepianami (pierwotnie: skrzypce i altówka).

Znów kluczowym zadaniem w zespole kameralnym jest ujednolicenie brzmienia i zachowanie płynności narracyjnej tychże przebiegów. Trzecią warstwę tworzą pozostałe elementy faktury o charakterze wypełnienia harmonicznego (akompaniament), które odpowiadają za utrzymanie tanecznego charakteru walca.

(2) Takty 148-153 (przykład 2-8-7)

The image shows a musical score for measures 148-153. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Violin' and the second system is labeled 'Viola and cello'. Below the second system, there is a red circle around the text 'Horn, oboe, clarinet, bassoon, Contrabassi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Na powyższej ilustracji przedstawiony został materiał tematyczno-motywiczny *e*. Na pierwszym planie sytuować należy melodię prawej ręki drugiego fortepianu, wzbogaconą o wypełnienie harmoniczne. Pianista powinien odnaleźć w tym fragmencie ciemne i nieco bardziej „dramatyczne” brzmienie, odpowiadające tembrowi altówek i – szczególnie – wiolonczel. Kameralny partner zasiadający przy pierwszym fortepianie realizuje w tym samym czasie partię odpowiadającą pierwszym i drugim skrzypcom w symfonicznym pierwowzorze.

(3) Takty 298-301 (przykład 2-8-8)

The image shows a musical score for measures 298-301. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '298' and the second system is labeled '[221]'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There is a handwritten note in the first system that says 'hands hat mit...'. The score is written for piano and violin.

W zilustrowanym powyżej fragmencie prawa ręka w partii pierwszego fortepianu prezentuje melodię, odpowiadającą kilku instrumentom jednocześnie (flety, klarnety, skrzypce i altówki). Trzy pozostałe warstwy umiejscowić należy na dalszym planie brzmieniowym. Niezmiennie istotne pozostają w wariacie kameralnym zmiany barwy, skorelowane w miarę możliwości wykonawczych ze zmianami faktury orkiestrowej w opracowaniu oryginalnym.

(4) Takty 316-325 (przykład 2-8-9)

Powyższy fragment wieńczy *codę* całej części, stanowiąc jednocześnie jej punkt kulminacyjny. Partia prawej ręki pierwszego fortepianu odpowiada partiom dwóch fletów, piccolo i skrzypiec w aranżacji orkiestrowej. Pozostałe partie imitują grupę instrumentów dętych. W tym miejscu już nie melodia partii prawej ręki pierwszego fortepianu jest najważniejsza. Najważniejszym zadaniem wykonawczym w tym fragmencie jest odtworzenie w duecie fortepianowym wrażenia rytmicznego i brzmieniowego „impetu” sekcji dętej.

9) Zakończenia poszczególnych części w formie łączników między poszczególnymi segmentami formy (przykład 2-8-10)

The image displays two rows of musical notation for the Suite 'The Nutcracker'. The top row includes: 'Overture', 'March', 'Dance of the Sugar Plum Fairy' (with 'cresc.' markings), and 'Russian Dance' (with 'fff' markings). The bottom row includes: 'Arabian Dance' (with 'pppp' markings), 'Chinese Dance', 'Dance of the Reed-Pipes' (with 'cresc.' markings), and 'Waltz of the Flowers' (with 'Fine' markings). Red vertical lines are drawn between the 'Dance of the Sugar Plum Fairy' and 'Russian Dance' in the top row, and between 'Dance of the Reed-Pipes' and 'Waltz of the Flowers' in the bottom row, indicating the transitions between these segments.

Transkrypcja Suity „Dziadek do orzechów” na dwa fortepiany autorstwa Nicolasa Economou składa się z ośmiu części. W kontekście kreowania ciągłości formy podczas wykonania koncertowego istotnym elementem jest operowanie muzycznym czasem pomiędzy poszczególnymi segmentami kameralnej aranżacji z dużym wyczuciem oraz w zgodzie ze wskazówkami zawartymi w partyturze. *De facto* w sposób *attaca* powiązany jest ze sobą *Taniec Cukrowej Wróżki* i *Taniec rosyjski*, jak również *Taniec pastuszków* i *Walc Kwiatów*. Powiązania temporalne między poszczególnymi częściami interpretować można na różny sposób wobec braku jednoznacznych wskazań interpretacyjnych. Pomocna – lecz zarazem konfundująca – może okazać się tradycja wykonawcza. Bez względu na przyjętą koncepcję realizacji duetowej, kluczowe znaczenie ma wspólne „zatopienie” w muzyce nie tylko podczas jej trwania, lecz także w czasie wiążącej formę ciszy między poszczególnymi segmentami.

Rozdział III: Analiza muzyczna i wykonawcza Sonaty g-moll op. 19 na wiolonczelę i fortepian Sergiusza Rachmaninowa

1) Charakterystyka ogólna dzieła

Innowacyjność konserwatywnej z formalnego punktu widzenia Sonaty g-moll op. 19 polega na prekursorskim wykorzystaniu przez Rachmaninowa „symfonicznego” potencjału brzmieniowego w pełni już wówczas ukształtowanego fortepianu, jak również twórczej eksploracji wszystkich jego możliwości. Partia tego instrumentu w analizowanej sonacie ma charakter dominujący: to na niej oparty jest główny ciężar muzycznej narracji. Wciąż jednak jest to utwór kameralny – w pełni partnerski. Bodaj najbardziej ukochany przez Rachmaninowa poza fortepianem instrument – wiolonczela – może w przestrzeni sonaty zaprezentować pełnię swoich walorów melodycznych, jak również mocne, głębokie i ciemne brzmienie w rejestrach basowych. Szczególny spłot obu instrumentów w ramach Sonaty g-moll na wiolonczelę i fortepian tworzy efekt *quasi*-symfoniczny, który postaram się w tym rozdziale scharakteryzować.

Poszczególne grupy instrumentów w orkiestrze nigdy nie grają „same sobie”. Skala muzycznego partnerstwa posiada oczywiście inny stopień złożoności niż w duecie kameralnym, jednak jej natura jest w gruncie rzeczy taka sama, co ma konsekwencje dla obu form kameralnego współdziałania. Z symfoniczną wyobraźnią i „symfonicznym nastawieniem” powinni współpracować partnerzy kameralni w realizacji wykonawczej tego niezwykłego muzycznego zadania, jakim jest analizowana przeze mnie sonata.

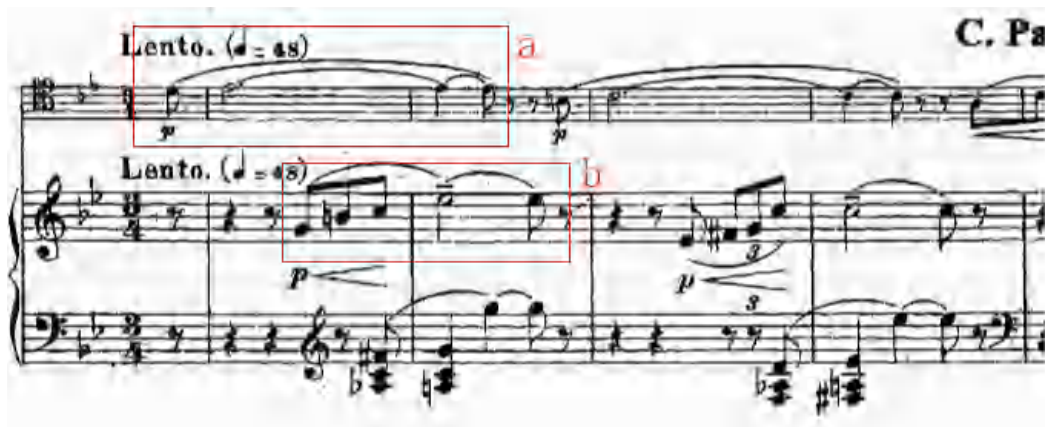
Nie będzie szczególnie odkrywcze stwierdzenie, że za pomocą znaków muzycznych zapisanych w partyturze, określających wysokość i długość dźwięku, jego barwę i dynamikę, składających się w kolejne konstrukcje rytmiczne, melodyczne, harmoniczne, dynamiczne, formalne etc., nie jest możliwe kompletne uchwycenie dzieła muzycznego w jego pełni. Oznaczenia rytmu odnosić można jednak nie tylko do fizycznego czasu trwania dźwięków, lecz do całokształtu ruchu w utworze, także w warstwie emocjonalnej. Za pomocą harmonii kreowane są napięcia w skali mikro i makro, na każdym poziomie architektury dzieła, jak również jego temporalny i przestrzenny wymiar. W dalszej części rozdziału przedstawię kilka przykładów

powyższych zjawisk.

2) Część pierwsza: *Lento. Allegro moderato*

2a) Prolog

1. Takty 1-4 (przykład 3-1-1)



Cały prolog pierwszej części sonaty (takty 1-16) skonstruowany jest na bazie zawierającego przesunięcie (przedtakt) motywu. Mimo niewątpliwie improwizacyjnego charakteru faktury tego segmentu, nie należy w moim odczuciu nadużywać w jego interpretacji kojarzonego z idiomem improwizacyjnym *tempo rubato*. Świadomy dobór wspólnego tempa muzycznego myślenia przez obu partnerów jest kluczem do współpracy na przestrzeni tego wymagającego fragmentu. Zawarte w warstwie rytmicznej przesunięcie oraz wokally-improwizacyjny charakter faktury stawia wykonawców przed koniecznością wyboru koncepcji emocjonalnej prologu – czy powinien oscylować on na granicy martwej ciszy, czy może konstruować atmosferę tajemniczości, czy też może odzwierciedlać słodkie senne marzenie lub tęsknotę? Każda z tych koncepcji implikuje dobór innych, odpowiednich środków. W wykonaniu kameralnym istotny jest również dobór kierunku wspólnego muzycznego myślenia, zależny od agogiki, ale również – lub przede wszystkim? – dynamiki (*crescenda* i *diminuenda*), jak również harmonii. Ta jest w prologu bardzo enigmatyczna, wprowadza atmosferę niejednoznaczności, ambiwalencji. Cały prolog odczytać można jako wyraz konfrontacji samotnego człowieka z naturą, co nawiązuje do podstawowych elementów idiomatyki pieśni romantycznej (słynne niemieckie odmiany *-einseamkeit*, np. *waldeinsamkeit*, *meereinsamkeit*, *feldeinsamkeit* etc.).

2. Takty 8-16 (przykład 3-1-2)

The image shows a musical score for measures 6 through 16. It consists of two systems of staves. The first system (measures 6-11) features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a wide ambitus, with a low C in the bass register. Dynamic markings include *dim.*, *pp*, *mf*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The second system (measures 12-16) continues the piano accompaniment and includes a vocal line. Performance instructions include *meno mosso* and *rit. e dim.*. Dynamic markings include *p*, *mf*, *p*, and *pp*. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Od taktu 8 *ambitus* ulega stałemu rozszerzeniu, aż do taktu 12. Niski dźwięk C w partii fortepianu tworzy głębię szeroko rozumianym wymiarze przestrzennym, „ziemskie zakorzenienie” wobec najwyższego, „niebiańskiego” planu (a3). To zestawienie harmoniczne – szeroka przestrzeń – wprawia słuchacza w zadumę, tak przecież typową dla muzyki rosyjskiej. W dalszej progresji harmoniczej (SII-TVI-SII) kompozytor celowo zamienia dźwięk B na H, co wpływa na rozjaśnienie harmonii – wpuszczenie do pochmurnego krajobrazu promienia słońca. Po kadencji pasaż o wyraźnym charakterze improwizacyjnym wprowadza ekspozycję.

2b) Ekspozycja

1. Takty 17-18 (przykład 3-1-3)

The image shows a musical score for measures 17 and 18. It consists of two systems of staves. The first system (measure 17) is marked *Allegro moderato. (♩ = 112)* and includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a wide ambitus. The second system (measure 18) continues the piano accompaniment and includes a vocal line. Performance instructions include *p*, *espressivo e tranquillo*, and *I*. Dynamic markings include *mf* and *p*. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Ekspozycję (takty 17-93) otwiera krótkie *solo* fortepianu, zawierające prezentację motywu głównego I (takt 17). Na przestrzeni krótkiego przedtaktu napotykamy bogactwo harmoniczne i artykulacyjne, którego dostrzeżenie wpływa na dalszy przebieg muzycznej narracji. Przedtakt pełni jedną funkcję „antycypacyjną”, zatem mimo dynamicznego załamania pierwsza nuta w takcie 18 powinna „otwierać” dalszą część frazy, w żadnym wypadku jej nie zamykać, bowiem wówczas przedtakt traci swój właściwy sens muzyczny.

Fraza rozpoczynająca się w takcie 18 posiada trzy obszary melodyczne: tematu wiolonczeli, podstawy basowej fortepianu oraz figuracji prawej ręki. Przedstawienie wszystkich warstw w klarowny sposób w dynamice *piano* nie jest zadaniem łatwym w kontekście szybkiego tempa i znacznej „ruchliwości” materiału dźwiękowego. Szczególne znaczenie posiada relacja lewej ręki w partii fortepianu oraz głosu solowego wiolonczeli. Ich dobra synchronizacja w kameralnej interpretacji ułatwia „wypełnienie” frazy figuracjami prawej ręki.

2. Takty 24-25 (przykład 3-1-4)

The image shows a musical score for measures 24 and 25. It consists of three staves: a top staff for violin, a middle staff for piano right hand, and a bottom staff for piano left hand. The key signature has one flat (B-flat). Measure 24 starts with a piano dynamic marking of *pp*. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs. Measure 25 continues the texture. Dynamic markings include *mf colla parte* and *mf allargando*. The tempo marking *a tempo* appears above the violin staff in measure 25.

Gęsta faktura taktów 24-25 znów utrzymana jest w „środowisku dynamicznym” *piano*. W lewej ręce fortepianu pojawia się drugi głos, który warto w interpretacji podkreślić w kontekście rozwoju tematu. W takcie 25 powraca motyw główny I z przedtaktu, wzbogacony o charakterystykę *allargando*.

3. Takty 34-37 (przykład 3-1-5)

The image shows a musical score for measures 33-37. It consists of two systems of staves. The first system (measures 33-35) features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part has dynamic markings *mp*, *p*, and *pp*, along with *dim.* and *cresc. e accel.*. The violin part has *acc.* and *p*. The second system (measures 36-37) is marked *Con moto. (♩ = 132)* and shows both piano and violin parts with dynamic markings *p* and *f*.

Takty 34-36 to pierwsza przestrzeń w ekspozycji, w której pojawia się dynamika *forte*, co może wydawać się odrobinę zaskakujące w kontekście gęstej faktury. Fakt, że *forte* „przygotowane” jest jedynie w dwóch taktach wyznaczającego kierunek muzycznego myślenia *acceleranda* i *crescenda*, dowodzi strukturalnego znaczenia progresji w tym łączniku. W tym fragmencie szczególnie dobrze widoczna jest „symfoniczna tekstura”, którą operuje Rachmaninow. Łatwo można wyobrazić sobie potencjalną aranżację symfoniczną partii fortepianu, w której każdy z taktów – 33, 34-35 oraz 36 – posiadałby inną barwę wynikającą z wykorzystania brzmienia różnych instrumentów orkiestrowych.

W interpretacji taktu 36 należy uwzględnić dodatkową chwilę na wybrzmienie narosłej w poprzednich taktach dynamiki. Zabieg ten po raz kolejny wymaga ścisłego partnerstwa między oboma instrumentalistami realizującymi wykonanie. Aby nie zaburzyć narracji frazy, pianista powinien w powyższym fragmencie stosować możliwie powściągliwą gestykę mimo licznych skoków w swojej partii. Istotna jest w kontekście kameralnym korelacja mikro-dynamiki między partnerami (*crescenda* i *diminuenda* w taktach 36-37).

4. Takt 51 (przykład 3-1-6)

The image shows a musical score for measure 51. It consists of two systems of staves. The first system (piano part) has dynamic markings *mp* and *dim. e un poco rit.*. The second system (violin part) also has *dim. e un poco rit.* and includes a triplet of eighth notes.

W powyższym takcie muzyczna akcja zwalnia (*diminuendo* i *ritardando*). Zmiana ta służy złagodzeniu nagromadzonego wcześniej napięcia oraz wprowadzeniu do dalszego fragmentu.

5. Takty 53-60 (przykład 3-1-7)

The image shows a musical score for piano, measures 53-60. The score is in G major, 4/4 time, and marked Moderato (♩ = 92). Measures 53-56 are marked 'Moderato. (♩ = 92)' and 'mf espress.'. Measures 57-60 are marked 'a tempo' and 'un poco rit.'. The score shows a complex texture with multiple layers of sound, including a melodic line in the right hand and a two-part texture in the left hand. Red boxes highlight specific passages in the right hand across measures 53-56.

Solo fortepianu w powyższych taktach ma bardzo liryczne i śpiewne zabarwienie. Dostrzec można cztery warstwy faktury: melodię w górnym głosie wraz z jej harmonicznym dopełnieniem w partii prawej ręki oraz dwugłos w lewej ręce. „Symfoniczne” myślenie Rachmaniniowa zdradza kierunek „wędrowni” poszczególnych głosów oraz sam charakter faktury, którą w dość oczywisty sposób można zinstrumentować orkiestrowo. Kluczowa dla uzyskania odpowiedniego kolorytu jest środkowa warstwa, wykonywana przez prawą rękę pianisty. W jej prawidłowej realizacji może pomóc ćwiczenie, w ramach którego partię prawej ręki wykonamy dwiema w oddalonych od siebie rejestrach. W większym stopniu rozwija ono niezbędną do realizacji wyobraźnię dźwiękową niż rozwiązuje konkretny problem techniczno-aparatowy.

6. Takty 70-78 (przykład 3-1-8)

Powyższe dwie sekcje stanowią w moim odczuciu dobre przykłady wykorzystania przez Rachmaninowa motoryki triolowej w różnych tempach. Sama triola wpływa na „upłynnienie” struktury rytmicznej poprzez przełamanie systemu dualistycznych proporcji. W kontekście materiału muzycznego ekspozycji – wprowadza pewną świeżość. Tempo w takcie 70 jest umiarkowane (*moderato*), a takt 78 oznaczony jest nieco szybciej (*un poco più mosso*). Mamy zatem do czynienia z dwoma obszarami płynności – między poszczególnymi tempami oraz wewnątrz triolowej motoryki. W takcie 70 obserwujemy znaczne poszerzenie przestrzeni – Rachmaninow w kolejnym *solo* fortepianu wykorzystuje jego pełny zakres brzmieniowy. Wykorzystanie tej przestrzeni, zarówno w kontekście interpretacji części tej sonaty, jak i pozostałych dzieł kameralnych tego kompozytora – oraz w ogóle w kontekście muzyki rosyjskiej – jest niezwykle ważne. Pomocna okazuje się wyobraźnia wizualna, tj. wyobrażenie sobie przez wykonawców płynącego z natury źródła inspiracji – bezkresnego rosyjskiego krajobrazu, przedwiecznego lasu widzianego z lotu ptaka lub rozległego oceanu.

2c) Przetworzenie i reprzyza

1. Takty 93-101 (przykład 3-1-9)

The image shows a musical score for measures 93-101. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Tempo I'. It features a complex texture with multiple layers of sound. Red arrows point to specific melodic lines in the upper staves, and red circles highlight notes in the lower staves. The dynamics range from 'pp' to 'mf'.

U progu rozbudowanego przetworzenia dostrzec można znów cztery warstwy kameralnej faktury, w tym dwie melodyczne. Tradycja wykonawcza skłania pianistów do skupienia uwagi na partii lewej ręki, przez co często zaniedbują progresję harmoniczną w partii prawej ręki (takty 94-98), bardzo ważnej z perspektywy rozwoju muzycznej narracji. W samej zaś partii lewej ręki fortepianu (takty 94-96) oba głosy z perspektywy horyzontalnej pełnią odrębne funkcje. Najniższa warstwa stabilizuje tonalność i rytmikę struktury, podczas gdy w górnej ukryta jest melodia oznaczona na ilustracji. Motyw główny I w takcie 93 jest kształtowany w innym kierunku muzycznym niż na początku ekspozycji (takt 17), co uwidacznia przykład 3-1-10:

The image shows a musical score for measures 7 and 94. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Allegro moderato' and 'Tempo I'. It features a complex texture with multiple layers of sound. Red arrows point to specific melodic lines in the upper staves, and red circles highlight notes in the lower staves. The dynamics range from 'mf' to 'p'.

2. Takty 106-157 (przykład 3-1-11)

Analizowany w tym ustępie dysertacji fragment przetworzenia pełen jest wewnętrznych sprzeczności. Powracające motywy prologu oraz motyw główny I w partiach obu instrumentów odczytałam jako metaforyczny obraz dialogu człowieka z losem. Wypełniające partię fortepianu figuracje tworzą wrażenie „duszości”,

szczególnej kondensacji emocji, braku wytchnienia, zmagania. Wspomniane przeze mnie metaforyczne zmaganie człowieka z losem obrazuje zilustrowana poniżej „korespondencja motywiczna” (przykłady 3-1-11 do 3-1-14: kontrastujący materiał motywiczny oznaczony na ilustracjach prostokątami i kołami)

Przykład 3-1-11

Example 3-1-11 shows a musical score for measures 106 to 109. The tempo is marked "Con moto. (♩ = 135)". The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked "pp" and includes a glissando in measure 109. Red boxes highlight specific motifs in both the piano and vocal lines, illustrating the "motivic correspondence" mentioned in the text.

Przykład 3-1-12

Example 3-1-12 shows a musical score for measures 127 to 130. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked "pp" and includes a glissando in measure 130. Red boxes highlight specific motifs in both the piano and vocal lines, illustrating the "motivic correspondence" mentioned in the text.

Przykład 3-1-13

127

130

Przykład 3-1-14

142

145

3. Takty 106-109 (przykład 3-1-15)

106. *Con moto.* ($\text{♩} = 135$)

pp

Con moto. ($\text{♩} = 138$)

pp

109

gliss.

pp

W taktach 108-109 warto dostrzec melodię ćwierćnut w partii prawej ręki w partii fortepianu (oznaczona na ilustracji). Kontrast artykulacyjny z partią lewej ręki (akordy *staccato*) może rodzić poczucie niepokoju, szczególnie w połączeniu z fluktuacjami dynamicznymi.

4. Takty 118-123 (przykład 3-1-16)



Faktura partii lewej ręki nasuwa skojarzenia brzmieniowe z fakturą orkiestrową. Powyższy fragment nie posiada kierunku rozwoju melodii w sensie wertykalnym – „wije się” ona wstępująco i zstępująco, opleciona ruchliwymi figuracjami pasażowymi prawej ręki. Nałożona na to krótka motywika wiolonczeli, uwzględniająca napięciotwórcze *crescenda* i *diminuenda* na pojedynczych nutach, potęguje wspomniane wcześniej przeze mnie wrażenie niepokoju, „duszości”, które warto w kontekście dramatyizmu interpretacji uwypuklić.

5. Takty 142-147 (Przykład 3-1-17)

The image shows a musical score for measures 142-147. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 142 and the second at measure 145. Each system has a grand staff (piano) and a single staff (violin). The piano part is very dense with many chords and moving lines, while the violin part has a more melodic line with some slurs and accents. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamic markings like *mp* and *pp* are visible in the piano part.

Powyższy fragment z perspektywy obu instrumentalistów jest bardzo wymagający technicznie. Sprostania technicznym wyzwaniom nie ułatwia dynamika – oscylująca konsekwentnie w odcieniach *piano*. Być może do tak radykalnego wykorzystania dynamiki *piano* skłoniła Rachmaninowa, mówiąc kolokwialnie, „odrobiona praca domowa” z lektury pierwszej sonaty na ten układ kameralny Johannes Brahmsa, której zarzucano absolutną strukturalną dominację partii fortepianu wobec wiolonczeli, „przytłoczonej” brzmieniem potężnego partnera. W interpretacji trudnych technicznie fragmentów pomogło mi wykorzystanie wyobraźni symfonicznej („orkiestracja” poszczególnych płaszczyzn brzmieniowych i segmentów faktury) oraz fabularnej (wykreowanie na własny użytek semantycznej opowieści, ściśle skorelowanej z poszczególnymi elementami muzycznych struktur). Godny uwagi jest dźwięk g3, który pojawia się w 145 takcie, zwiastujący nieśmiało nadchodzącą zmianę barwy.

6. Takty 158-171 (przykład 3-1-18)

The image displays a musical score for the piano part of Rachmaninoff's Piano Sonata No. 2, Op. 36, measures 154-171. The score is in 4/4 time and marked 'Tempo I.'. It shows the piano part with various dynamics and articulations. Red boxes highlight specific passages in measures 160-165 and 166-171. Red circles highlight 'rit.' markings in measures 166 and 170. The score includes markings such as 'cresc. e un poco accel.', 'a tempo', and 'Allegro molto.'

Na powyższej ilustracji przedstawiony został kolejny fragment *solo* partii fortepianu. Analogiczne fragmenty znajdziemy także w pozostałych utworach kameralnych Rachmaninowa na składy solowe (np. oba Tria elegijne, g-moll i d-moll). Poza chęcią wyeksponowania bogactwa brzmieniowego, częsta obecność fragmentów

solo fortepianu w utworach kameralnych mogła wynikać fascynacji Rachmaninowa postacią i muzyką Czajkowskiego, który w swoim monumentalnym trio fortepianowym inaugurował na gruncie muzyki rosyjskiej praktykę wplatania w utwory kameralne obszernych fragmentów *solo* fortepianu.

Powyższy fragment podzielić można na trzy frazy, rozmieszczone odpowiednio w taktach 158-163, 163-169 oraz 169-171. Wszystkie mają charakter rozwojowy i układają się w monumentalną progresję. Prostokątami na ilustracji oznaczyłam powtarzające się akordy, z tym, że drugi w każdej parze antycypowany jest półtonem. Kołami oznaczyłam znaczniki *crescendo*, wskazujące kierunek rozwoju frazy. Trzecia fraza „przygotowuje” przejście do kolejnego segmentu pierwszej części sonaty.

7. Takty 171-172 (przykład 3-1-19)



Trudność techniczna w realizacji powyższych fragmentów partii fortepianu polega na redukcji wolumenu dynamicznego przy jednoczesnym przyspieszeniu (*accelerando*). Stabilność i wspólne zrozumienie intencji przyspieszenia u obu partnerów kameralnych w duecie ma fundamentalne znaczenie dla utrzymania stabilności tempa w dalszym fragmencie.

8. Takty 172-189 (przykład 3-1-20)

The image displays a musical score for measures 172 through 189. The score is written for piano (p) and violin (v). The tempo is marked 'Allegro molto' with a metronome marking of quarter note = 144. The key signature has one flat. The score is divided into four systems, with measure numbers 172, 177, 182, and 187 indicated at the beginning of each system. Red annotations are present throughout the score, including arrows pointing to specific notes and chords, and circles highlighting certain chords. The piano part features a complex harmonic structure with many chords, while the violin part has a more melodic line. The score ends with a 'cresc.' marking and a 'dim.' marking.

Kulminację całego omawianego segmentu stanowi *fortissimo* w takcie 187. Progresje harmoniczne w taktach 172-179 partii fortepianu w połączeniu z rozszerzeniem *ambitusu* owocują konsekwentnym narastaniem muzycznej przestrzeni, co nie pozostaje bez wpływu na muzyczny czas. Istotne jest w tym miejscu spójne frazowanie w ramach duetu, bowiem ruch partii wiolonczeli jest odwrócony w stosunku do partii fortepianu, przez co wspólne frazowanie odbywa się niejako „na zakładkę” aż do taktu 179. Partie obu instrumentów w taktach 180-189 przypominają wzburzone morze – trudno z perspektywy odbiorcy przewidzieć ich kierunek, jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu ciągłego wzrostu muzycznego impetu i narastającego dramatyizmu. Na powyższej ilustracji zaznaczyłam kluczowe w moim odczuciu akordy

w partii fortepianu, które pomagają prawidłowo odczytać wektor analizowanych fraz. Przy tym charakterystyczna artykulacja (akcenty i *staccato*) pełni raczej funkcję wyrazową niż stricte retoryczną, tj. motywika fragmentów z charakterystyczną artykulacją w żadnym wypadku nie powinna zaburzyć makro-narracji frazowej.

9. Takty 195-207 (przykład 3-1-21)

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system covers measures 194-196, the second 197-199, the third 200-204, and the fourth 205-207. The score is annotated with red markings: a long red arrow spans across measures 197-199 in the upper staff of the second system; red circles highlight specific notes in the upper staff of measures 198-199 and in the lower staff of measures 200-204; and another long red arrow spans across measures 205-207 in the upper staff of the fourth system. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pp*, and tempo markings like *libero* and *a tempo*.

W taktach 195-199 partia lewej ręki fortepianu powtarza wyrazistą rytmicznie progresję głównego motywu I, zaś w partii prawej ręki fortepianu występują dwie linie melodyczne, które wymagają uwagi (takty 198-199 przykładu nutowego). Figuracje w partii fortepianu w takcie 200 przechodzą płynnie w pochody bloków akordowych o bardzo potężnym brzmieniu. To one stanowią fundament muzycznej narracji

analizowanej frazy. Na przestrzeni taktów 204-207 akcenty w partii fortepianu mogą okazać się pomocne w technicznej realizacji skoków, jak również w utrzymaniu toku frazy. Po uprzednich fragmentach „kontrapunktycznych”, w kulminacji partia fortepianu wreszcie w naturalny sposób „spotyka się” z partią wiolonczeli. Synchronizacja ta jest jednak wynikiem wspólnego kreowania muzycznych myśli na płaszczyźnie całego przetworzenia i jedynie wtedy spełnia zadanie formalne, które przeznaczył dla niej Rachmaninow.

2d) Coda (252-293)

1. Takty 270-277 (przykład 3-1-22)

The image shows a musical score for measures 270-277. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Più mosso'. It features a piano part and a cello part. Red arrows and a red box highlight specific melodic lines and dynamics. Measure 274 is marked 'fortissimo' and 'rit. e dim.'. Measure 276 is marked 'a tempo' and 'p leggiero'.

Wrażenie przestrzennej szerokości powyższego fragmentu potęguje rozbieżny kierunek ewolucji skorelowanej z wiolonczelą partii prawej ręki oraz lewej ręki fortepianu. Po kulminacji osiągniętej w takcie 274, która jest wskazana za pomocą znacznika dynamiki (*fortissimo*), sugestii artykulacyjnej (akcent w lewej ręce), harmonicznego stadium rozwoju progresji w partii fortepianu oraz korelacji kameralnej między obiema partiami, dramatyzm muzycznej narracji słabnie do taktu 278. Po raz

kolejny w fakturze fortepianu, którą Rachmaninow kształtuje w sposób mistrzowski, widać wyraźne reminiscencje myślenia „symfonicznego”, szczególnie w zakresie operowania przestrzenią, czasem i barwą.

2. Takty 278-284 (przykład 3-1-23)

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Piano Concerto No. 3, measures 276-284. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic texture. Measures 276-281 show a melodic line in the right hand with a 'rit. e dim.' marking, followed by a 'p leggiero' section. Measures 282-285 show a dense harmonic texture with a 'p' marking. The score is in G major with two flats in the key signature.

Uwypuklenie frapującego kolorytu harmonicznego możliwe jest w taktach 278-284 w znacznej mierze dzięki umiejętnej pedalizacji. W tradycji wykonawczej utrwalone zostały dwa rozwiązania – aplikacja pedału rytmicznego na pierwszą i trzecią miarę taktów 278 i następnych lub powstrzymanie się od wykorzystania pedalizacji w taktach 278-281 i oszczędne gospodarowanie pedałem forte w taktach 282-285 (pół-pedał). W kontekście zainteresowania „symfonicznymi” kontekstami faktury fortepianowej u Rachmaninowa, zdecydowałam się w przedstawionej interpretacji na drugie rozwiązanie, które umożliwia „wygładzenie” harmonii przy jednoczesnym zachowaniu jej klarowności.

3. Takty 286-293 (przykład 3-1-24)

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Sonata in G minor, Op. 3, No. 1, measures 285-293. The score is in G minor, 3/4 time. It shows the piano and violin parts. Measures 286-293 are highlighted with red boxes, indicating specific chords. The score includes dynamic markings such as 'p cresco.', 'pizz.', and 'ff'.

Takty 286-293 wieńczą analizowane *allegro* sonatowe. Po raz kolejny Rachmaninow w świadomy i celowy sposób wykorzystał nakładający się na siebie w partii fortepianu wariant rytmiczny skonstruowany na bazie triol, które w sprzężeniu z melodyczną partią wiolonczeli wiodą ku akordowej fakturze taktów 290-292. Zaznaczone przeze mnie akordy mają kluczowe znaczenie w kontekście kierunku muzycznego myślenia obu partnerów kameralnych w ostatnich taktach pierwszej części sonaty.

3) Część druga: Allegro scherzando

Architektonika drugiej Sonaty g-moll wzniesiona jest na fundamencie kontrastu dwóch segmentów. Pierwszy z nich, utrzymany w tonacji molowej, obfituje w żywiołowość i dramatyzm. Dominuje w nim krótka motywika i selektywna artykulacja, zaś z partnerów kameralnych – fortepian. Drugi segment jest natomiast pogodny, śpiewny i liryczny, zaś Rachmaninow posługuje się w nim przede wszystkim dłuższą artykulacją – *legato*. Najważniejszą rolę odgrywa w segmencie drugim żarliwy „śpiew”, opleciony epickim akompaniamentem fortepianu.

1. Takty 1-6 (przykład 3-2-1)

The image shows a musical score for the first six measures of a Scherzo. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro scherzando. (♩ = 88)'. It features a piano part with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'arco' marking. The piano part is marked 'pp' and 'leggiere'. The right hand part is marked 'pp' and 'dim.'. Red arrows point to specific notes in the piano part, and red circles highlight notes in the right hand part. Fingering numbers (1-3) are shown below the piano part notes.

Początek *Scherza* utrzymany jest w szybkim tempie. Pierwszy motyw o charakterze *quasi*-melodycznym inicjuje fortepian opadającą progresją sekundową (*leggiere*). Akompaniujące triole umieszczone przez kompozytora w prawej ręce partii fortepianu stanowią podstawowy element konstruujący napięcie na przestrzeni pierwszego segmentu. Niełatwym, chociaż ważnym zadaniem jest wykonanie przez pianistę *legato* ciągów akordowych, czemu sprzyja odpowiednie palcowanie (oznaczone na ilustracji). Spójności frazy z pewnością sprzyja dotrzymanie nut oznaczonych w takcie 6 (*tenuto*). W realizacji gęstej i niełatwej technicznie faktury fortepianowej Rachmaninowa pomaga „selekcja priorytetów”, tj. odnalezienie w partyturze kluczowych elementów poszczególnych muzycznych fraz i myśli a następnie dostrzeżenie ich wzajemnych korelacji i sensów. Uwaga ta odnosi się zarówno do „kameralistyki” uprawianej między obiema rękami pianisty, jak również do współpracy między instrumentalnymi partnerami w kameralnym duecie.

2. Takty 16-17 (przykład 3-2-2)

The image shows a musical score for measures 16 and 17 of a Scherzo. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro scherzando. (♩ = 88)'. It features a piano part with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'arco' marking. The piano part is marked 'pp'. The right hand part is marked 'pp'. Red circles highlight notes in the right hand part, and red arrows point to specific notes in the piano part.

W powyższych dwóch taktach dostrzec można ekstremalne zróżnicowanie dynamiczne. W procesie interpretacji odniosłam wrażenie, że w większym stopniu niż na efekcie dynamicznego *subito*, kompozytorowi zależało na wskazaniu kierunku frazy, „technicznego” wektora myślenia w realizacji przebiegu gamowego w partii fortepianu oraz odpowiedniego muzycznego czasu.

3. Takty 24-26 (przykład 3-2-3)

The image shows a musical score for measures 24-26. It consists of three staves: a bass staff for the piano (left hand), a treble staff for the piano (right hand), and a violin staff. The piano part is marked *mf* and *dim.*. The violin part is marked *f* and *dim.*. Red circles highlight specific notes in the piano part, and red arrows point from these notes to the violin part, indicating a melodic line or phrasing. The tempo is marked *rit.* at the beginning of the passage.

Na powyższym fragmencie partytury po raz kolejny uwidacznia się „symfoniczne myślenie” Rachmaninowa w kreowaniu poszczególnych warstw faktury duetowej. Wobec charakteru pozostałych warstw, wiodące znaczenie dla utrzymania narracyjnej ciągłości frazowania ma kształt linii melodycznej w górnym głosie partii fortepianu.

4. Takty 32-36 (przykład 3-2-4)

The image shows a musical score for measures 32-36. It consists of three staves: a bass staff for the piano (left hand), a treble staff for the piano (right hand), and a violin staff. The piano part is marked *p*. The violin part is marked *pp*. The tempo is marked *Un poco meno mosso.*. Red circles highlight specific notes in the piano part, and red arrows point from these notes to the violin part, indicating a melodic line or phrasing. The piano part has a sequence of notes circled in red, and the violin part has a sequence of notes circled in red. The piano part has a sequence of notes circled in red, and the violin part has a sequence of notes circled in red.

Na przestrzeni taktów 33-36 najważniejszą rolę pełni melodyczny dialog partii fortepianu i wiolonczeli. Inaczej niż w poprzednich fragmentach (segment pierwszy) – w drugim segmencie dominuje wiolonczela. Warto zaznaczyć, że partia lewej ręki

fortepianu również posiada pewne elementy melodyczne, oznaczone przeze mnie w taktach 35-36 – nie jest to zatem „prosty akompaniament”. Zasadniczym zadaniem „kameralnym” w powyższym fragmencie jest zatem dokonanie wspólnej dla zespołu hierarchizacji priorytetów, które układają się w dość naturalny sposób, z zastrzeżeniem, że w zależności od przyjętej ścieżki interpretacyjnej można kształtować kolorystykę brzmienia poprzez zmianę hierarchii w ekspozycji poszczególnych planów.

5. Takty 48-51 (przykład 3-2-5)



Takty 48-49 to kolejny fragment, w którym dynamika słabnie, a tempo rośnie. Zmianie ulega wiodący wzór rytmiczny, a muzyka nabiera zabawnego nastroju, uzyskiwanego poprzez rzetelną realizację zapisu artykulacyjnego – przede wszystkim *tenuto* w takcie 51.

6. Takty 75-80 (przykład 3-2-6)



Powyższy fragment w procesie interpretacji kameralnej sprawił mi pewne problemy, które wynikały z niezgodności koncepcji barwowej między partnerami duetowymi. Głównym problemem był wykonywany przeze mnie w takcie 76 na oznaczonej kółkiem nucie *h* akcent, który powodował zmianę charakteru brzmieniowego frazy na zbyt twardy, nieadekwatny do przyjętego zamierzenia. Poza

eliminacją akcentu, udoskonaleniu interpretacji tej frazy pomogła również wzmożona kontrola dynamiki w takcie 74, a zatem: zmiana ekspresji kontrastu dynamicznego, tak, aby dostosować go do możliwości brzmieniowych wiolonczeli. Począwszy od taktu 79, schemat rytmiczny partii lewej ręki fortepianu zmienia się w jeden ton na jedną miarę, a rozciągnięcie rytmu wskazuje na spowolnienie toku narracji muzycznej, antycypujące dalszy kierunek rozwoju materiału muzycznego w tej części.

7. Takty 81-84 (przykład 3-2-7)

Pasaże w partii fortepianu, oparte na gromko brzmiącym i obfitującym w alikwoty fundamencie basów, jak również długie, „śpiewne” frazy wiolonczeli nadają powyższej frazie szczególnie liryczny charakter, wzmagany przez „ciepłą” kolorystykę tonacji As-dur. W moim odczuciu oznaczenie dynamiczne (*mezzo forte* w partii fortepianu oraz *forte* wiolonczeli) odczytywać można w kontekście licznych wcześniejszych okresów dominacji *piano* jako *espressivo*.

8. Takty 93-100 (przykład 3-2-8)

W taktach 93-100 akompaniująca poprzednio faktura fortepianu wzbogacona zostaje o linię – czy też linie melodyczne. Zmiany harmoniczne w taktach 94-95

wymagają szczególnego czasu wybrzmienia, co kompozytor sygnalizuje już w takcie 93 poprzez oznaczenia *diminuendo* i *ritenuto*. Sugeruję, aby w interpretacjach nie zatrzymywać narracji przed pierwszym akordzie w takcie 96, lecz dopiero po jego wydobyciu, co sprzyja w moim odczuciu globalnej konstrukcji formy drugiej części sonaty.

9. Takty 116-129 (przykład 3-2-9)

The image shows a page of a musical score for measures 114 to 129. It consists of four systems of staves, each with a piano (p) part on the bottom staff and a violin part on the top staff. The measures are numbered 114, 118, 122, and 126. Red circles highlight specific notes in the piano part across measures 116-120, and red arrows point to the right, indicating a chromatic progression. Red boxes highlight specific passages in measures 123-124. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *f*, and *dim.*

W taktach 116-120 dostrzec można bardzo frapujące rozwiązanie harmoniczne. Długi ton partii wiolonczeli dopełniają pochody figuracyjne w partii fortepianu. Oznaczyłam w partyturze poszczególne nuty wiodące z harmonicznego punktu widzenia, których analiza umożliwiła uchwycenie opadającej progresji chromatycznej. Rachmaninow bardzo często stosował analogiczne progresje nie tylko w repertuarze kameralnym. Ważnym zadaniem z perspektywy duetowej jest dostrzeżenie i „do-intonowanie” poszczególnych pionów akordowych, w miarę możliwości dostarczanych przez gęstą fakturę. Zmienia się ona nieco na przestrzeni taktów 123-124, przede

wszystkim za sprawą zmniejszenia wolumenu dynamicznego partii fortepianu i przesunięciu jej do wyższego rejestru.

10. Takty 130-142 (przykład 3-2-10)

The image displays a musical score for measures 130 through 142. It is divided into four systems, each with a piano (p) and violin (v) part. Measure 130 is marked 'p tempo' and 'rit. e dim.' with a 'rit.' marking. Measure 131 is marked 'a tempo' and 'leggero'. Measure 132 is marked 'pp' and 'cresc.'. Measure 133 is marked 'pp' and 'cresc.'. Measure 134 is marked 'pp' and 'cresc.'. Measure 135 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 136 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 137 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 138 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 139 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 140 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 141 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. Measure 142 is marked 'a tempo' and 'ff martellato'. A red arrow points from the 'ff martellato' marking in measure 135 to the 'ff martellato' marking in measure 142. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Koloryt taktów 131-134 „ciemniej” za sprawą braku wyraźnego wątku melodycznego. Istotny w realizacji tego fragmentu jest wspólny i świadomy dobór barwy obu instrumentów. O ile w wielu przypadkach to pianista powinien dostosować dopełniającą warstwę harmoniczną do śpiewu traktowanej solowo wiolonczeli, o tyle w taktach 131-134 to wiolonczela powinna modyfikować tembr brzmienia w odniesieniu do barw wydobywanych z instrumentu przez pianistę. Takty 135-139 przynoszą radykalne zmiany dynamiczne, od pianissimo do fortissimo na przestrzeni dwóch taktów w partii wiolonczeli oraz pięciu w partii fortepianu. Szczególny rodzaj wymiany energii, jaki zachodzi tutaj w duecie kameralnym, można porównać do erupcji

wulkanu. Przed wybuchem roztopiona lawa podnosi się z dna do krateru – podobnie jak partia wiolonczeli. W tym czasie partia fortepianu przypomina niższą, niewidoczną warstwę lawy, „wypychając” stopniowo i niepostrzeżenie wiolonczelę ku wspólnej erupcji, do której dochodzi w takcie 139. Kaskada dźwięków wydobywa się z fortepianu podczas kadencji. Ważną rolę w formowaniu świadomości harmonicznego pochodzenia pełnią oznaczone przez mnie w partyturze akordy. W realizacji wirtuozowskiej kadencji pianista nie może „przesadzić” z wykorzystaniem fizycznej siły, mimo oznaczenia *martelato*. Zbyt mocne „wybijanie” poszczególnych akordów zaburza bowiem płynność – najważniejszy bodaj fundament architektoniki tego fragmentu.

11. Takty 220-233 (przykład 3-2-11)

W ostatnich taktach utworu dynamiczny wolumen znów przywrócony zostaje do bazowych odcieni *piano* (219-224). Rachmaninow znów wykorzystuje schromatyzowany pochód akordowy, z harmonią miękką i zamgloną. Tym razem to partii wiolonczeli przypisana została funkcja melo-rytmicznego dopełnienia głównego planu brzmieniowego fortepianu. Z kolei w taktach 231-233 partie obu instrumentów ukształtowane są w przeciwnych kierunkach. W interpretacji dwóch ostatnich taktów kluczową rolę odgrywają pauzy, anektujące coraz większą część muzycznego czasu

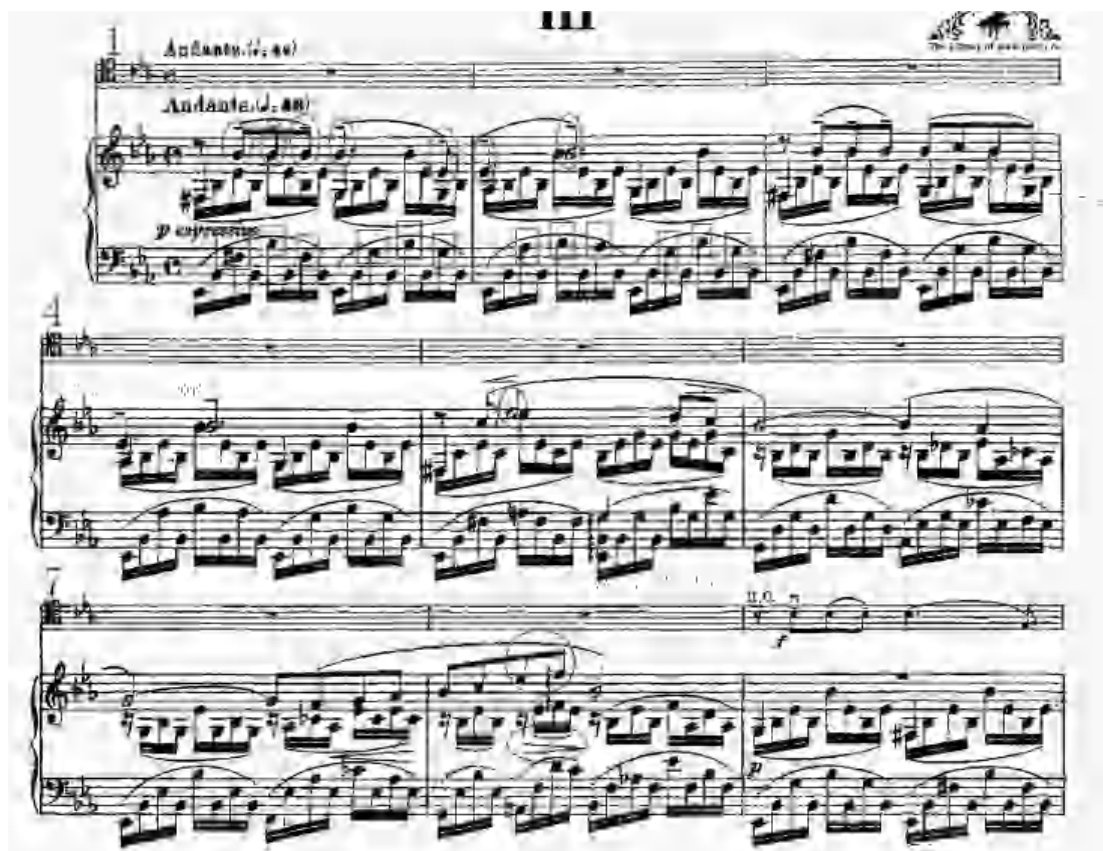
w ramach zamierania (*perdendo*). Z początku melodie wiolonczeli i fortepianu przeplatane są pauzami, tymczasem ostatnie pauzy przeplatane są nutami, co przywodzić może konwulsje ciała, z którego uchodzi życie – określenie *perdendo* można zatem potraktować w mniej metaforyczny, a bardziej obrazowy sposób.

Podczas wykonywania drugiej części sonaty kameralni partnerzy często są tak głęboko zaangażowani w techniczną realizację kolejnych przebiegów figuracyjnych, że umyka ich uwadze szeroka perspektywa frazowa, jak również paradoksalne w rosyjskiej muzyce połączenie pozwalającego uchwycić szeroki horyzont dystansu z gorączkowym zaangażowaniem emocjonalnym i pasją. Ponadto niezmiennie istotne w moim odczuciu jest poszukiwanie w interpretacji odniesień do faktury symfonicznej, które korzystnie wpływa na brzmieniowy obraz kameralnego wykonania.

4) Część trzecia: *Andante*

Andante z Sonaty g-moll porusza szczególnie pięknem głębokiej melodii oraz niezwykłą harmonią. Widać w niej szczególnie wiele w skali całego dzieła połączeń idiomatycznych z powstającym równoległe II Koncertem fortepianowym c-moll, o charakterze wyraźnie autobiograficznym.

1. Takty 1-8 (przykład 3-3-1)



Podobnie jak w wielu sonatach wiolonczelowych zorientowanych wokół różnych nurtów tradycji romantycznej, wolną część Sonaty g-moll Rachmaninowa rozpoczyna prezentacja materiału tematycznego w ramach rozbudowanego *solo* partii fortepianu o melancholijnym charakterze. Po raz kolejny w przestrzeni analizowanego dzieła trudno oprzeć się wrażeniu, że w konstruowaniu konkretnego fragmentu kompozytor „myślał symfonicznie”, co uwidacznia konstrukcja poszczególnych warstw faktury fortepianu – z jednej strony napisanych przecież bardzo „pianistycznie”, z drugiej – niewątpliwie „orkiestrowo”. W kolejnych taktach (9-16) muzyka nabiera naturalnej głębi, dzięki wykorzystaniu pełnego „śpiewu” wiolonczeli.

2. Takty 17-23 (przykład 3-3-2)

The image shows a musical score for piano, measures 16 through 23. The score is written in G minor and 3/4 time. It features a complex polyphonic texture with multiple layers of melody and accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into two systems, with measures 16-19 in the first system and measures 20-23 in the second. The tempo is marked 'a tempo'. The score is written for piano, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The notation includes various articulations, such as slurs and accents, and is set in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Powyższe – kolejne już *solo* w partii fortepianu posiada wyraźnie polifoniczny charakter. Emocjonalny koloryt tego fragmentu oscyluje między smutkiem, tęsknotą a kołysaniem do snu. Płynne przejścia w grupowaniu rytmicznym między triolami ósemkowymi i grupami szesnastkowymi nie ułatwiają wprawdzie wykonawcy zadania z „technicznego” punktu widzenia, jednak stanowią ze strony Rachmaninowa cenny zapis *rubato*, który ułatwia zrozumienie kierunku frazy.

3. Takty 31-40 (przykład 3-3-3)

Takty 31-36 stanowią świetny przykład tego, w jaki sposób Rachmaninow kreował kameralne napięcie w długich odcinkach frazowych. Co rusz rytmiczna warstwa partii obu fortepianów ulega naprzemiennie kondensacji i rozluźnieniu. W dążeniu do punktu kulminacyjnego w takcie 37 pomagają także harmoniczne napięcia w taktach 31-32, 35-36, oznaczone na wykresie – kolejny przykład wykorzystania opisanej już wcześniej progresji chromatycznej u kompozytora. Po kulminacyjnym akordzie na początku taktu 37 należy wycofać się dynamicznie z drugiego akordu i zbudować *crescendo* na kolejnych, aby uniknąć wrażenia hałasu. W dalszym fragmencie (takty 39-40) warto podkreślić subtelne zmiany harmoniczne i nieco „osadzić” brzmienie w czasie. Niezwykle ważną rolę odgrywają w partii fortepianu najniższe fundamenty basowe – wydobyć z instrumentu „soczystego” basu wzbogaca alikwoty kolejnych harmonicznym współbrzmień. Nasycenie brzmieniowe podstaw akordów w partii fortepianu pomaga także w konstruowaniu szerokiej przestrzeni, tak ważnej w muzyce rosyjskiej. Doskonały przykład nuty o opisanej doniosłości stanowi dźwięk *b* na trzeciej mierze taktu 40. Patrząc na takty 31-40 „z lotu ptaka”, dostrzec można fascynujące bogactwo warstwy emocjonalnej tego fragmentu utworu – od imitacji wędrówki (takty

31-33), zmagania (34-36) i walki (37-38), aż po metaforyczny tryumf (39-40) i ekstazę uwolnienia (40).

4. Takty 41-42 (przykład 3-3-4)



Do materiału przedstawionego w części A powracamy w taktach 41-42. Modyfikacja polega na kameralnym „splocie” rytmicznym partii lewej ręki fortepianu z wiolonczelą. Dynamikę *mezzo forte* w partii fortepianu interpretować należy niezbyt dosłownie – wolumen brzmieniowy powinien w tym miejscu oddawać kontrast z poprzednim fragmentem, jak również podlegać ścisłej korelacji z partią wiolonczeli.

5. Takty 48-49 (przykład 3-3-5)



Na przestrzeni wyżej zilustrowanych taktów główny wątek melodyczny przechodzi z partii fortepianu do wiolonczeli – następuje odwrócenie zadań partnerów kameralnych w stosunku do poprzednich taktów.

6. Takty 56-60 (przykład 3-3-6)

56

59

16

Motyw tematyczny z taktów 56-57 jest w zasadzie analogiczny do tego, który przedstawiony został w taktach 16-17, jednak posiada inne zakończenie: kierunek opadający zastąpiony został wznoszącym, który „przygotowuje” ekspresyjny motyw w partii wiolonczeli na styku taktów 56 i 57. W dalszym fragmencie następuje uspokojenie narracji muzycznej – wszystkie napięcia przedstawione w części znajdują ukojenie w konsolacyjnej harmonice i spokojnym, „kołysankowym” rytmie.

5) Część czwarta: *Allegro mosso*

1. Takty 1-4 (przykład 3-4-1)

1

Allegro mosso. (♩. 144)

Czwartą część sonaty otwiera temat o promiennym, niezwykle witalnym i energetycznym charakterze, wprowadzony w partii fortepianu. Zaobserwować można w nim bogactwo pod każdym względem – rytmicznym, harmonicznym, artykulacyjnym, dynamicznym. Prawidłowe odczytanie oznaczonych na ilustracji kierunków myślenia muzycznego pomaga w ujednoczeniu ekspresji tego fragmentu, mimo zróżnicowania materiału dźwiękowego.

2. Takty 5-13 (przykład 3-4-2)

The image shows a musical score for piano, measures 5-13. The score is written in treble and bass clefs. Red arrows and boxes highlight specific rhythmic and dynamic elements. In measures 5-8, red arrows point to the right-hand part, indicating a rhythmic pattern. In measures 9-12, red boxes and arrows highlight the right-hand part, indicating a rhythmic pattern. In measure 13, red arrows point to the right-hand part, indicating a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p* and *a tempo*.

Na przestrzeni taktów 5-13 prawa ręka fortepianu prowadzi dialog motywiczny z wiodącą melodią w partii wiolonczeli. Konsekwentny ruch triolowy w warstwie rytmicznej pomaga w utrzymaniu pożądanej motoryki tego fragmentu. Na powyższej ilustracji oznaczyłam kluczowe w fakturze fortepianu elementy. Współbrzmienia, które nie są oznaczone akcentami ani *tenuto*, powinny być realizowane w maksymalnie płynny sposób.

3. Takty 20-34 (przykład 3-4-3)

The image displays a musical score for measures 17 through 34. It is divided into four systems. The first system (measures 17-21) shows a piano part with a 'cresc.' marking and a cello part with a 'poco' marking. Red arrows point to specific notes in the piano part. The second system (measures 22-25) features a piano part with a 'p' marking and a cello part with a 'p' marking. A red circle highlights a note in the piano part, and red boxes highlight notes in the cello part. The third system (measures 26-29) shows a piano part with a 'p' marking and a cello part with a 'p' marking. Red boxes highlight notes in the cello part. The fourth system (measures 30-34) features a piano part with a 'ritenuto' marking and a cello part with a 'ritenuto' marking. Red boxes highlight notes in the cello part.

W taktach 20-21 partia fortepianu ponownie zostaje spleciona z partią wiolonczeli w szczególny sposób. Kameralny partner realizujący partię wiolonczeli powinien na płaszczyźnie długich dźwięków aktywnie uczestniczyć w narracji prowadzonej przez fortepian. Warto podkreślić w interpretacji brzmienie oznaczonych przeze mnie akordów w taktach 20 i 21, także za pomocą wspólnego doboru odpowiedniego muzycznego czasu w realizacji pierwszej miary taktu 21. W taktach 24-27 oraz 28-31 obie partie realizują analogiczny materiał, jednak za sprawą zmodyfikowanego rozmieszczenia akcentów – przesuwiają się „środki ciężkości” frazy. Uwadze pianisty nie powinna umknąć melodia prawej w taktach 32-34, oznaczona przeze mnie na wykresie, stanowiąca kontrapunkt dla partii ręki lewej.

4. Takty 53-66 (przykład 3-4-4)

The image displays a musical score for measures 50 through 66. It consists of four systems of staves. The first system (measures 50-52) includes a vocal line with the instruction 'Piu vivo.' and dynamic markings 'pp' and 'p'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns. The second system (measures 53-56) continues the piano part. The third system (measures 57-59) shows the vocal line with a red arrow indicating a melodic shift. The fourth system (measures 60-66) features the piano part with two red arrows indicating two distinct melodic lines within the texture.

Takty 53-56 przynoszą nagłe ożywienie. Poza głównym wątkiem melodycznym, pozostałe elementy figuracyjnej faktury w partii fortepianu powinny być realizowane w możliwie najbardziej delikatny sposób, eterycznie. Na przestrzeni taktów 58-59 linia melodyczna fortepianu przechodzi z głosu „sopranowego” do „tenorowego”. Rozwijany jest poruszający dialog z partią wiolonczeli, rozpoczęty już w takcie 55. W taktach 64-66 melodia w partii fortepianu realizowana jest jakby przez dwa wspomniane głosy (tenor i sopran). Mimo, że jest zapisana jako jedna fraza – w moim odczuciu można z korzyścią interpretacji ukształtować z niej dwie linie melodyczne, dzięki czemu faktura sprawia wrażenie bardziej „polifonicznej”.

5. Takty 67-70 (przykład 3-4-5)

Na przełomie taktu 67 i 68 powraca temat poboczny w ramach *solo* fortepianu. Ważne w procesie realizacji kameralnej jest, aby pianista wytworzył w obu taktach niezbędną przestrzeń czasową i brzmieniową dla melodii wiolonczeli w taktie 69.

7. Takty 80-90 (przykład 3-4-6)

Progresja w taktach 80-87 ma w partii fortepianu charakter „schodkowy” – posiada odrębne kulminacje trzech mikro-faz przebiegu, który znajduje finał w taktie 87. Po osiągnięciu swego szczytu, narracja muzyczna zmienia swój odcień z tryumfalnego i ekstatycznego trybu dur na odcień molowy, w zdecydowanie

mniejszym wolumenie dynamicznym. Jego wprowadzenie wymaga odpowiedniego operowania muzycznym czasem – zbyt szybkie przejście między frazami może budzić w odbiorcach wrażenie ich „kolizji”.

8. Takty 90-93 (przykład 3-4-7)

W powyższych taktach zmianę charakteru muzyki zaobserwować można dzięki analizie artykulacji – gęsta tkanka oznaczeń artykulacyjnych zostaje zastąpiona możliwie ciągłym *legato* w partii obu kameralnych partnerów.

9. Takty 98-105 (przykład 3-4-8)

Podczas wykonania taktów 98-99 można położyć większy nacisk na wykonanie kolejnych dwóch poziomów harmoniczych. Wzajemne słuchanie swoich partii przez obu partnerów oraz ich dopasowanie powinno nadać temu przebiegowi pożądaną lekkość i „zwinność”. W taktach 100-102 za wiodący element – poza partią wiolonczeli

– można uznać progresję harmoniczną w dwudźwiękach prawej ręki partii fortepianu. W moim odczuciu akordy w średnicy i wysokim rejestrze fortepianu w taktach 104-105 odgrywają mniej istotną rolę niż potężne oktawy zapisane na pierwszych miarach obu taktów. Po burzliwych fluktuacjach materiału muzycznego w poprzednich taktach, owe „słupy oktawowe” dają poczucie stabilności i uporządkowania w odbiorze. To swego rodzaju „reset” po zmiennej niepewności narastającej fali muzycznej od początku omawianego fragmentu.

10. Takty 126-133 (przykład 3-4-9)

The image shows a musical score for piano, measures 126-133. The score is in 4/4 time and features complex harmonic textures. Red arrows point to specific octaves in the right hand. The score is divided into three systems: measures 126-128, 129-132, and 133. The right hand part is highly technical, with many octaves and complex chords. The left hand part is more rhythmic and provides a steady accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'riten.'

W taktach 126-133 ponownie faktura „gęstnieje” – progresja w tych taktach pełni funkcję napięciotwórczą. Wiązania między partiami obu kameralnych partnerów są, przez wzgląd na skomplikowaną i niełatwą w technicznej realizacji fakturę, problematyczne w realizacji. Analogiczne kadencje oktawowe można znaleźć w co najmniej kilku fragmentach partii fortepianu w koncertach Rachmaninowa. Technicznej komplikacji nie należy oceniać jednak w kategoriach „pianistycznego fetyszyzmu” kompozytora – ów sięgał po takie środki ekspresji, z jakich mógł swobodnie korzystać, zatem trudności techniczne nie wynikają z chęci „uprzykrzenia

życia” i interpretacji potencjalnym wykonawcom, ile ze szczerzej potrzeby głębokiej ekspresji.

11. Takty 137-140 (przykład 3-4-10)



Burzliwe emocje taktów 137-140 znajdują ukojenie we fragmencie *meno mosso*. Partia fortepianu prezentuje temat, wokół którego „krąży” partia wiolonczeli. Obaj kameralni partnerzy muszą w interpretacji tej frazy zwracać uwagę na ciągłość i śpiewność wszystkich warstw faktury. „Mniej” napięcia nie oznacza „braku” napięcia, zatem – wobec stosunkowo jednolitej artykulacji i dynamiki – wykonawcy powinni skupić uwagę przede na kształtowaniu melodii oraz wykorzystaniu potencjału harmonicznego tego fragmentu.

12. Takt 17 (przykład 3-4-11)



W takcie 176 pianista powinien realizować precyzyjnie zapis oznaczony w partyturze, jednak często w praktyce wykonawczej tego fragmentu usłyszeć można drugą z oznaczonych przeze mnie koncepcji. W pierwszym wypadku utrzymujemy klarowny i wiodący plan melodyczny fortepianu, partnersko zespolony z wiolonczelą, w drugim – akordy tracą swój właściwy sens, zaś narracja staje się „poszatkowana” wertykalnymi współbrzmieniami.

13. Takty 271-311

Na przestrzeni wyżej wymienionych taktów melodii partii wiolonczeli i fortepianu towarzyszą akordy i pasaże. Fragment ten jest utrzymany w spokojnym kolorycie emocjonalnym. Tempo i nastrój *Vivace* powraca w taktach 287-311. Wiolonczela odtwarza figuracje tematu pierwszej części. Partia prawej ręki realizuje analogiczną figurę, na kształt echa wiolonczeli. Progresja dynamiczna prowadzi do powrotu motywu części głównej (takt 304). Spektakularne zakończenie utworu wymaga od obu partnerów fizycznej siły i maestrii technicznej, olbrzymiej sprawności instrumentalnej jak również kameralnej. Ważne jest, aby zachować w realizacji *cody* konsekwencję w zakresie tempa, powściągnąć emocje i nie przyspieszyć – o co bardzo łatwo.

Rozdział czwarty: Studium porównawcze

Na pierwszy rzut oka widać gatunkowe i tematyczne różnice między oboma dziełami. Do przeprowadzenia porównania między nimi czuję się uprawniona w kontekście wspólnej i wyraźnej idiomatyki romantycznej obu, kształtu i kierunku muzycznej ekspresji, ich niekwestionowanej „rosyjskości” na poziomie estetyki muzycznej, cykliczności form suitety i sonaty, jak również w kontekście wykorzystania koncepcji symfonicznej na płaszczyźnie formy i materiału dźwiękowego. Zarówno Economou jak i Rachmaninow wykorzystują w pełni „symfoniczne” elementy potencjału brzmieniowego różnych konfiguracji kameralnych.

1) Polifoniczność

Zastosowanie technik polifonicznych w kształtowaniu materiału dźwiękowego zazwyczaj sprzyja kreowaniu wrażenia jego „symfoniczności”. W analizowanych dziełach widać to na poziomie zapisu i jego realizacji, jak w przykładach 4-1-1 i 4-1-2, które przedstawiają fragment *Uwertury* z Suitety „Dziadek do orzechów” w transkrypcji Economou oraz w pierwowzorze symfonicznym.

Przykład 4-1-1

The image displays two musical scores side-by-side, labeled '122' at the top left. The left score is a transcription of a symphonic passage, featuring four staves with various rhythmic patterns and melodic lines. The right score is the original symphonic version, showing a grand staff with two systems of staves (I and II). The first system (I) includes a violin part and a piano part, while the second system (II) includes a right-hand piano part (labeled 'r.h.') and a bass part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 4-1-2:

The image displays two systems of musical notation for an orchestral score. The left system, starting at measure 120, includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-lo), and Violin I (Viol I). The right system continues the score with parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-lo), and Violin I (Viol I). The notation is dense, featuring various dynamics such as *f*, *mf*, and *mfz*, and includes performance markings like accents and slurs.

Faktura i złożoność partii fortepianu w Sonacie na wiolonczelę i fortepian Rachmaninowa, podobnie jak technika kształtowania materiału dźwiękowego w wiolonczeli, wyraźnie wskazuje na zastosowanie koncepcji symfonicznej w tym dziele. Uwidacznia się to w rozkładzie przestrzennym poszczególnych elementów faktury, szczególnie w partii fortepianu. Brzmienia wszystkich rejestrów instrumentu – basowego, średnicowego oraz dyszkantowego – Rachmaninow wykorzystuje w sposób, który niezwykle łatwo można przełożyć na dźwiękowy obraz orkiestry symfonicznej.

Przykład 4-1-3

The image shows a piano accompaniment score for a piece titled "Allegro moderato. (♩ = 112)". The tempo is marked as "Allegro moderato. (♩ = 112)" and the mood as "P. espressivo e tranquillo". The score is written for the right and left hands of a piano. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *mf* and *p*.

W powyższym fragmencie oktawy w rejestrze basowym zapewniają stabilną podstawę harmoniczną. W zależności od pożądanego wolumenu dynamicznego, mogłyby zostać z powodzeniem zrealizowane przez takie instrumenty jak fagot, tuba, wiolonczela czy kontrabas. Środkowy zakres partii fortepianu mógłby zostać wykonany przez instrumenty dęte blaszane lub drewniane, jak również smyczkowe, generując wypełnienie harmoniczne i ruchliwość faktury. Figuracje wpisane w główny temat – przez skrzypce, ewentualne flety lub klarnety. Inny frapujący przykład odnaleźć można w taktach 28-34 trzeciej części Sonaty (przykład 4-1-4), które obfitują w rozwiązania polirytmiczne (4/3, 2/3).

Przykład 4-1-4



2) Bogactwo harmonii

Sonata na wiolonczelę i fortepian młodszego od Czajkowskiego o 27 lat Rachmaninowa powstała 10 lat po ukończeniu przez pierwszego z wymienionych Suitę orkiestrową z baletu „Dziadek do orzechów”. Obaj kompozytorzy pozostawali pod wpływem Potężnej Gromadki i wzbierającego na sile nurtu narodowego w muzyce rosyjskiej, w ścisły sposób powiązanego z muzyką romantyczną. Mimo fascynacji osiągnięciami Wagnera w zakresie innowacji formalnych i harmonicznym na przestrzeni muzyki symfonicznej, Czajkowski nie próbował adaptować ich na płaszczyźnie własnych – konserwatywnych z punktu widzenia techniki kompozytorskiej dzieł. Można powiedzieć, że Rachmaninow podążał tą analogiczną ścieżką, nie poszukując w muzyce na siłę innowacji formalnych, tylko pogłębienia ekspresji. Dostrzec można jednak w jego muzyce dość odległe echa fascynacji muzyką Debussy’ego. Harmonia u Rachmaninowa w zestawieniu z harmoniką Czajkowskiego jest znacznie bardziej schromatyzowana, jednak wciąż pozostaje w orbicie tradycyjnej

harmoniki funkcyjnej i trybów dur oraz moll. Rachmaninow bardzo chętnie posługiwał się progresjami chromatycznymi oraz zmianami trybu akordów, co dostrzec można w poniższym przykładzie.

Przykład 4-1-5:



Sonata g-moll zdradza wiele podobieństw i analogii formalnych, fakturalnych i stylistycznych względem ukończonego niewiele wcześniej II Koncertu fortepianowego c-moll. Wpływ ten dostrzec można również w wyraźnej „symfonizacji” warstwy harmoniczej wielu fragmentów analizowanej sonaty, jak na poniższym przykładzie.

Przykład 4-1-6:



3) Liryzm i dramatyzm

Co typowe dla przedstawicieli rosyjskiej szkoły romantycznej w muzyce, Czajkowski i Rachmaninow posiadali niezwykle talent w kształtowaniu pięknych, wokalnych melodii. Poetycki liryzm ich muzyki, jak również obecna w niej melancholia i nostalgia, przynależą do typowych cech fortepianowej i kameralnej muzyki rosyjskiej. Liryzm Czajkowskiego jest w pewnym sensie egalitarny, ponieważ

kompozytor „[...] nieustannie dążył do podniesienia osobistego doświadczenia do poziomu o uniwersalnym znaczeniu”⁸. Objawia się on w Suicie z „Dziadka do orzechów” na poziomie melodycznym, jak również w warstwie instrumentacji – co niezwykle istotne dla kameralnej interpretacji transkrypcji Economou. Czajkowski wykorzystywał w pracy twórczej niezbyt skomplikowane techniki kształtowania materiału melodycznego: szczególne piękno i ekspresyjny potencjał wielu jego fraz tkwi w ich ujmującej prostocie. Melodia jest także podstawowym „budulcem” muzyki Rachmaninowa, jeśli spojrzeć na nią z pewnego dystansu. Z Czajkovskim łączy go poruszająca prostota kształtowania linii melodycznych, ale również szerokość frazowania – specyficzna dla idiomatyki rosyjskiej. Najbardziej „melodyjna” w jego Sonacie jest część trzecia – *Andante*. Rosyjski kompozytor, pianista i muzykolog, Borys Asafiew, w następujący – i niezwykle trafny sposób komentował liryzm Rachmaninowa:

„Nie ma nic wspanialszego i bardziej godnego podziwu w muzyce Rachmaninowa niż te niezwykle śpiewne melodie. Mają one całkowicie wyjątkową siłę przyciągania, niezwiązaną żadną teorią muzyczną, nieograniczoną żadnymi konwencjonalnymi technikami twórczymi, naturalną i niewymuszoną. Niezależnie od tego, czy jest to inspiracja poezją, czy też koncepcją orkiestrową lub eleganckim językiem fortepianu, zawsze wyczuć można w tej muzyce wszechobecną melodię”⁹.

Swojej muzyce baletowej nadał Czajkowski szczególny rys dramatyczny, mimo jej jednoznacznie tanecznej proweniencji oraz ogólnie pogodnego nastroju. Został on odpowiednio wzmocniony w kameralnej transkrypcji Economou, stanowiącej formę muzyki absolutnej. Silne kontrasty na różnych płaszczyznach dzieła konstruują napięcie w przestrzeni całej akcji dramatycznej orkiestrowej i dwufortepianowej suit. Dramatyzm akcji muzycznej przepełnia z kolei całą architekturę Sonaty op. 19 Rachmaninowa. Jej manifestacje spotykamy na wielu poziomach – formalnym (konstrukcja formy sonatowej i rozkład napięć w jej przestrzeni), melodycznym, rytmicznym, dynamicznym, artykulacyjnym. Dramatyzmowi w Sonacie g-moll na wiolonczelę i fortepian sprzyja również konsekwentna gęstość muzycznej faktury oraz nagromadzenie szerokiej palety środków technicznych i wyrazowych na krótkich odcinkach muzycznej narracji.

⁸ Jurij Kremlev, *Symfonie Czajkowskiego*, tłum. Hou Dawei, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2004.

⁹ Zob. Piero Rattalino, *Biography of Rachmaninoff*, tłum. Lu Xinwei, Shanghai 2014.

Przykład 4-1-12

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 33, features a violin line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a dense texture of chords and moving lines. Dynamic markings include *mp*, *dim.*, *pp*, and *accel.*. The second system, starting at measure 36, is marked *Con moto. (♩ = 132)* and shows a more rhythmic and textured piano accompaniment with a violin line. Dynamic markings include *p* and *pp*.

Przykład 4-1-8

The image shows three systems of musical notation. The first system features a violin line with a melodic line and a piano accompaniment with a dense texture of chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* and *pp cresc.*. The second system is marked *a tempo* and features a violin line with a melodic line and a piano accompaniment with a dense texture of chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* and *ff martellato*. The third system features a violin line with a melodic line and a piano accompaniment with a dense texture of chords and moving lines. Dynamic markings include *p* and *leggiere*.

4) Wykorzystanie środków symfonicznych w opracowaniach kameralnych: instrumentacja

Kluczowe i fundamentalnie dla wykonania obu analizowanych przeze mnie dzieł jest poszukiwanie w procesie interpretacyjnym odniesień do faktury orkiestrowej. Dostrzeżenie technicznych, fakturalnych i brzmieniowych obszarów inspiracji

„symfonicznej” Economou i Rachmaninowa stanowi podstawowy warunek zrozumienia obu dzieł. W przypadku transkrypcji Suity orkiestrowej „Dziadek do orzechów” Nicolasa Economou sprawa wydaje się bardziej prosta i oczywista – wystarczy odnieść kameralne opracowanie do wyjściowej partytury symfonicznej, zaś dalsza praca polega na wykorzystaniu wyobraźni i dostępnych środków technicznych w możliwie najbardziej precyzyjnej realizacji odnalezionych analogii. W przypadku Sonaty g-moll Rachmaninowa zadanie jest zdecydowanie trudniejsze i bardziej subtelne. Wymaga jednocześnie większej kreatywności wobec braku istnienia symfonicznego opracowania Sonaty – narzucające się niekiedy analogie fortepianowej i wiolonczelowej faktury Rachmaninowa do faktury symfonicznej nigdy nie będą jednoznacznie „słuszne”.

1. Naśladowanie instrumentów smyczkowych

Dźwięk instrumentów smyczkowych powstaje w wyniku poruszenia smyczkiem (lub palcami) strun. W muzyce symfonicznej utrzymanej w estetyce romantycznej kompozytorzy najczęściej eksplorowali miękkie i ciepłe barwy smyczków, jak również ich szczególne predyspozycje do wykonywania długich linii melodycznych, w średnich lub wyższych rejestrach. Tymczasem fortepian jest w znacznej mierze instrumentem perkusyjnym, na którym wykreowanie śpiewnego dźwięku związane jest z pewnym wysiłkiem interpretacyjnym – gra *legato* właściwie od początku wkroczenia fortepianu na arenę europejskiej kultury muzycznej stanowi szczególne wyzwanie. W odróżnieniu od skrzypiec, niemożliwe na fortepianie jest wykonanie crescendo na jednym dźwięku. Zabieg ten można imitować za pomocą odpowiedniej pedalizacji (pedał synkopowany z delikatnym opóźnieniem), muzycznych gestów i wyobraźni.

Przykład 4-2-6



The image shows a musical score for piano, measures 45 to 50. The score is written for two staves, labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a piano part with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking and a 'simile' instruction. The piano part consists of a series of chords and single notes, with a 'simile' instruction indicating a sustained, legato-like quality. The right hand part (I) features a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking and a 'simile' instruction. The left hand part (II) features a bass line with a 'ppp' dynamic marking and a 'simile' instruction. The score is numbered 45 at the beginning of the first staff.

2. Interpretacja barwy dźwięku instrumentów perkusyjnych

Instrumenty perkusyjne spełniają zazwyczaj w fakturze symfonicznej funkcję polegającą na podkreśleniu charakterystyki rytmicznej danego miejsca bądź uwypuklaniu momentów szczególnej ekspresji. Posiadają niezwykle szerokie zastosowanie w skrajnie różnych rodzajach faktur orkiestrowych. W elastyczny sposób generują także poczucie ruchu w muzyce, co jest niezwykle ważne szczególnie w formach tanecznych. W obu analizowanych przeze mnie dziełach można znaleźć liczne tremola oktawowe, mające w założeniu naśladować najczęściej partię kotłów. Poniżej przywołuję przykład transkrybowania brzmienia tamburynu na fakturę duetu fortepianowego w aranżacji „Dziadka do orzechów” Economou (Taniec rosyjski, takty 80-84, przykłady 4-2-7 i 4-2-8).

Przykład 4-2-7



The image shows a musical score for piano duet, measures 80-84, marked Prestissimo. The score is written for two pianos, labeled I and II. The tempo is Prestissimo. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, characteristic of a tambourine. The score is in 2/4 time. The first piano part (I) has a treble clef and a bass clef. The second piano part (II) has a treble clef and a bass clef. The score is marked with 'Prestissimo' and 'fff' (fortissimo) at the end of the piece.

The image shows a page of a musical score, specifically a woodwind and brass section. The tempo is marked 'Prestissimo'. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) are written in a complex, rhythmic style with many slurs and ties. The brass parts (Trumpet, Trombone, Tuba) and the Snare Drum (Timp.) provide a steady, rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'Prestissimo' marking. The page number '101' is visible in the top right corner.

3. Brzmienie instrumentów dętych

Dźwięk w instrumencie dętym jest wytwarzany przez drgania słupa powietrza wewnątrz jego korpusu, wywołane strumieniem powietrza wdmuchiwanego do wnętrza. Zasadniczą rolę w grze na instrumentach dętych – blaszanych i drewnianych – spełnia oddech. Cechą charakterystyczną grupy dętej jest zanikanie dźwięku natychmiast po zakończeniu zadęcia, bez pogłosu typowego dla instrumentów strunowych czy perkusyjnych. Jednocześnie brzmienie instrumentów dętych blaszanych jest

majestatyczne i „lśniące”, podczas gdy instrumentów dętych drewnianych – miękkie i szerokie. W próbach naśladowania instrumentów dętych na fortepianie należy także zwrócić uwagę na zakończenia dźwięków, tj. moment „wyjścia” z klawisza. Poniżej przywołuję przykład z transkrypcji Economou (*Marsz*, takty 1-4, przykłady 4-2-9 oraz 4-2-10). W pierwowzorze symfonicznym takty te wykonywane są przez instrumenty dęte. Tymczasem w kameralnej wersji na dwa fortepiany oznaczenie *tenuto* powinno skłonić wykonawców do precyzyjnego rozpoczęcia i zakończenia dźwięków, przy uwzględnieniu żywej barwy tych instrumentów.

Przykład 4-2-9

The image shows a musical score for a piece titled "MARCH" by Peter Tschaikowsky, arranged by Nicolas Economou. The score is for two pianos, Piano I and Piano II. The tempo is marked "Tempo di marcia viva". The key signature is one sharp (F#). The score consists of four measures. The first three measures are marked with a dynamic of *mp* and feature a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked with a dynamic of *pp* for Piano I and *p* for Piano II. The score includes various articulation marks such as accents and tenuto marks. The title "MARCH" is centered at the top, and the composer and arranger names are in the top right corner.

Przykład 4-2-10

44

Марш 2 Marche

Tempo di marcia viva (♩ = 144)

3 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (A)
2 Fagotti
4 Corni (F)
2 Trombe (A)
3 Tromboni e Tuba
Piatto
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

7622

4. Odzwierciedlenie brzmienia przy naśladownictwie różnych instrumentów

Dużym wyzwaniem w procesie interpretacji faktury kameralnej – zarówno w duecie fortepianowym jak i instrumentalnym – jest odnalezienie odpowiednich środków wykonawczych, które umożliwiają skuteczną „imitację” bogactwa i różnorodności brzmień orkiestrowych przy maksymalnym wykorzystaniu możliwości instrumentów w danej konfiguracji (w tym wypadku: dwóch fortepianów lub fortepianu i wiolonczeli). Znakomity przykład stanowi początek ekspozycji pierwszej części Sonaty wiolonczelowej Rachmaninowa. W taktach 17-20 (przykład 4-2-11) oktawy stanowią podstawę harmoniczną. Inspiracja brzmieniem fagotu, tuby, wiolonczeli czy kontrabasów może pianście pomóc w wydobyciu nasyconego alikwotami, soczystego dźwięku. Odniesienie do instrumentów dętych lub smyczków może z kolei wzbogacić brzmienie środkowej warstwy melodycznej, podczas gdy kształt dźwięku klarnetu,

fletu lub skrzypiec – koloryt figuracyjnego wypełnienia w partii fortepianu.

Przykład 4-2-11

17 *Allegro moderato.* (♩ = 112)

Allegro moderato. (♩ = 112) *f, espressivo e tranquillo*

mf *p*

The image shows a musical score for piano, measures 17-20. The top staff is a single melodic line, likely for flute or violin. The bottom two staves are for piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The first measure of the piano part is marked 'mf' and the second measure is marked 'p'. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and some chords. The flute/violin part has a melodic line with some grace notes and slurs.

Zakończenie: jedność kameralnej współpracy

1) Ujednolicenie efektów akustycznych

W pracy kameralnej jeszcze przed przystąpieniem do wspólnej realizacji interpretacji kluczową rolę odgrywa przed-wstępna analiza, której zadaniem jest zrozumienie intencji kompozytora, czynników kulturowych i historycznych, które mają wpływ na kształt utworu, jego formy i struktury oraz – jeśli jest to możliwe – skonstruowanie wyobrażonej sieci odniesień brzmieniowych, z której korzystać będziemy w procesie performatywnym.

2) Komunikacja i koordynacja

Komunikacja i koordynacja to niezbędne elementy współpracy muzyków kameralistów. Nawet bardzo dobrze rozumiejąc partie, melodię i role we wstępnych pracach przygotowawczych, prawdziwe wzajemne zrozumienie możliwe jest dopiero w toku prób z partnerami i obserwacji różnic w percepcji utworu. Ze względu na różną charakterystykę wykonawczą i wyzwania techniczne związane z wykonawstwem na poszczególnych instrumentach, obaj partnerzy muszą komunikować się ze sobą w zakresie opisu obrazów muzycznych, kierunku muzyki, jej atmosfery i rozwoju „fabuły”, oraz dopracowania do szczegółów muzycznych, takich jak czas trwania dźwięku, kierunek frazy, zmiany dynamiczne i ich zakres. Jest to niezbędne, aby skoordynować różnice w rozumieniu i technice wykonawczej, osiągając zgodność i jedność gry. Porozumienie to nawiązywane jest każdorazowo na płaszczyźnie racjonalno-semantycznej, emocjonalnej, gestycznej i performatywnej.

3) Równowaga

Równowaga w bilansowaniu poszczególnych elementów interpretowanego utworu jest nierozzerwalnie złączona z dekodowaniem znaczeń poszczególnych warstw brzmieniowych. Wymaga ona od członków zespołu dużej wrażliwości, jak również zdolności do kompromisów estetycznych na różnych płaszczyznach. Równowaga między siłą dźwięku i strukturą warstwową partii sprowadza się ostatecznie do ekspresji dźwiękowej. We współpracy z wiolonczelistą podczas realizacji tak gęstej faktury, jaką oferuje muzyka Rachmaninowa, bardzo ważne jest, aby pianista nie „przykrył” dźwiękiem swojego potężnego instrumentu brzmienia nieco mniejszej wiolonczeli. Rozwiązanie tego problemu tkwi nie tylko w kwestii fizycznie mierzalnego wolumenu brzmieniowego (głośność), lecz w obszarze barwy kreowanego

dźwięku. Z kolei w przypadku duetu fortepianowego wytworzenie zbilansowanego i jednolitego brzmienia obu fortepianów nie jest wbrew pozorom zadaniem łatwym i wymaga od obu pianistów wykroczenia poza swoje solistyczne przyzwyczajenia.

Istnieją dwa rodzaje relacji warstwy rytmicznej: sekwencyjny (jeden partner kameralny po drugim) oraz synchroniczny (gra jednoczesna). W pierwszej z wymienionych relacji wykonawca „przygotować” wejście partnera za pomocą sugestywnego i przewidywalnego kształtowania frazy, jak również za pomocą odpowiednio dobranego gestu. Znakomitym przykładem komunikacji sekwencyjnej są takty 191-194 z drugiej części Sonaty g-moll Rachmaninowa.

Przykład 4-3-1



Relacje synchroniczne pojawiają się najczęściej we fragmentach rozpoczynających i wieńczących kolejne segmenty formy, jak również w grze *unisono*. W ich kameralnej realizacji kluczowe jest nie tylko wspólne zrozumienie danej sekwencji muzycznej na płaszczyźnie racjonalnej, lecz wspólny muzyczny oddech. W przypadku obu analizowanych dzieł pomocne jest na tym polu odniesienie nie tylko do gestyki, frazowania i oddechu w fakturze symfonicznej, lecz również – czy raczej: przede wszystkim do faktury wokalne. Interesującym przykładem zmienności relacji synchronicznej są takty 22-25 czwartej części Sonaty. W pierwszym zaznaczonym na poniższym wykresie współbrzmieniu to pianista musi dostosować brzmienie instrumentu do tembru wiolonczeli. W takcie 23 to wiolonczelista musi dostosować swój oddech do tego, co „zapropnuje” mu pianista w ramach wcześniejszego przebiegu.

Przykład 4-3-2



4) Różnice we współpracy: instrumentarium, partnerstwo, technika

Każdy z instrumentów w dowolnej konfiguracji kameralnej dysponuje swoim własnym zestawem dostępnych barw dźwięku, ograniczonych przez fizyczne możliwości instrumentu. Ta sama struna czy ten sam klawisz może oferować niemal nieskończoną liczbę barw, zależnych od rozległej konstelacji czynników fizycznych i poza-fizycznych. Wspólne „harmonizowanie” tych różnic w służbie ekspresji danego utworu jest podstawowym zadaniem kameralnych partnerów. Przez wzgląd na naturalną różnorodność brzmieniową, skrzypkowie i wiolonczeliści często przywiązują większą uwagę do słuchania wydobywanego z własnych instrumentów dźwięku niż zaangażowani w realizację gęstych i trudnych technicznie faktur pianiści. Z tego właśnie względu pianiści powinni w grze kameralnej zwracać szczególną uwagę na słuchanie – siebie i partnera bądź partnerów. Istotnym elementem kameralistyki jest również wzajemna inspiracja partnerów w zakresie samego procesu performatywnego – konsekwentne uspoźnianie i zespalanie gestyki i oddechów, niezależnie od wymagań związanych ze specyfiką praktyki wykonawczej różnych instrumentów.

Ponieważ dźwięk wydobywamy z instrumentu za pomocą gestu – cielesność ma kluczowe znaczenie w procesie wykonawczym. Skoro ciało wykonawcy ma znaczenie – wyzwaniem w kameralistyce jest „zespoleenie” różnych przeciw cielesności obu partnerów w ramach wspólnej gry. Podobnie rzecz wygląda w kontekście różnic psychologicznych i charakterologicznych, które nie tylko mają decydujący wpływ na końcowe wykonanie, ale przede wszystkim – na proces wspólnej pracy. Kiedy np. dramatyczny i bardzo „ekstrawertyczny” utwór realizują osoby o charakterze wycofanym – powinny wzajemnie motywować się do uzyskania pożądanej energii. Dobry wykonawca kameralny przypomina aktora – musi umieć odnaleźć się w różnych rolach i kontekstach, niezależnie od predyspozycji indywidualnych. Nie zmienia to faktu, że porozumienie emocjonalne między partnerami w duecie odgrywa kluczową

rolę we współpracy. Jest ona łatwiejsza, kiedy wykonawcy poza sceną rozumieją się bez słów, jednak wzajemna sympatia nie jest koniecznym warunkiem sukcesu kameralnej interpretacji. Dobrzy wykonawcy potrafią zaprezentować różne strony swojej osobowości, czasem są żywi, a czasem cisi, co pozwala na większą wszechstronność ekspresji utworów muzycznych. Jeśli spotkamy partnera o silnej osobowości, możemy wykorzystać podobieństwa obu charakterów i wybrać repertuar najbardziej odpowiedni dla obu stron do wykonania, tak aby zoptymalizować efekt współpracy.

Ostatnim poruszonym przeze mnie obszarem różnic jest płaszczyzna samych umiejętności i doświadczeń partnerów kameralnych. Duża rozbieżność poziomu wykonawców zawsze wpływać będzie niekorzystnie na interpretację. Odnoszę wrażenie, że lepszy owoc da wspólna praca dwóch „przeciętnych” wykonawców niż wykonawcy genialnego i miernego.

Kiedy trafimy na partnera o wysokich umiejętnościach – warto otworzyć się na jego wskazówki. Kiedy natomiast spotkamy partnera o niższym od naszego poziomie, bądźmy tolerancyjni i cierpliwi, o ile to możliwe, koordynując niezgodności i spokojnie akceptując odmienność partnera. Dobre wykonanie kameralne jest zatem nierozdzielnie związane z nieustannym samodoskonaleniem się wykonawców – każdego z osobna oraz razem, w partnerskiej wspólnotce.

5) Epilog

Mimo oczywistych różnic, oba analizowane dzieła łączy wiele podobieństw, które opisałam na kartach niniejszej dysertacji. Ich kluczowym wspólnym mianownikiem jest idiom brzmienia symfonicznego, kształtowany inaczej przez Nicolasa Economou w transkrypcji Suita baletowej z „Dziadka do orzechów” Czajkowskiego oraz Rachmaninowa w Sonacie na wiolonczelę i fortepian. W pracy przedstawiłam subiektywną próbę ukazania najbardziej istotnych i wyraźnych postaci tego idiomu w obu dziełach. Pogłębiona analiza obu utworów pomogła mi obrać prawidłowe ścieżki w procesie ich kameralnej interpretacji.

Bibliografia i załączniki

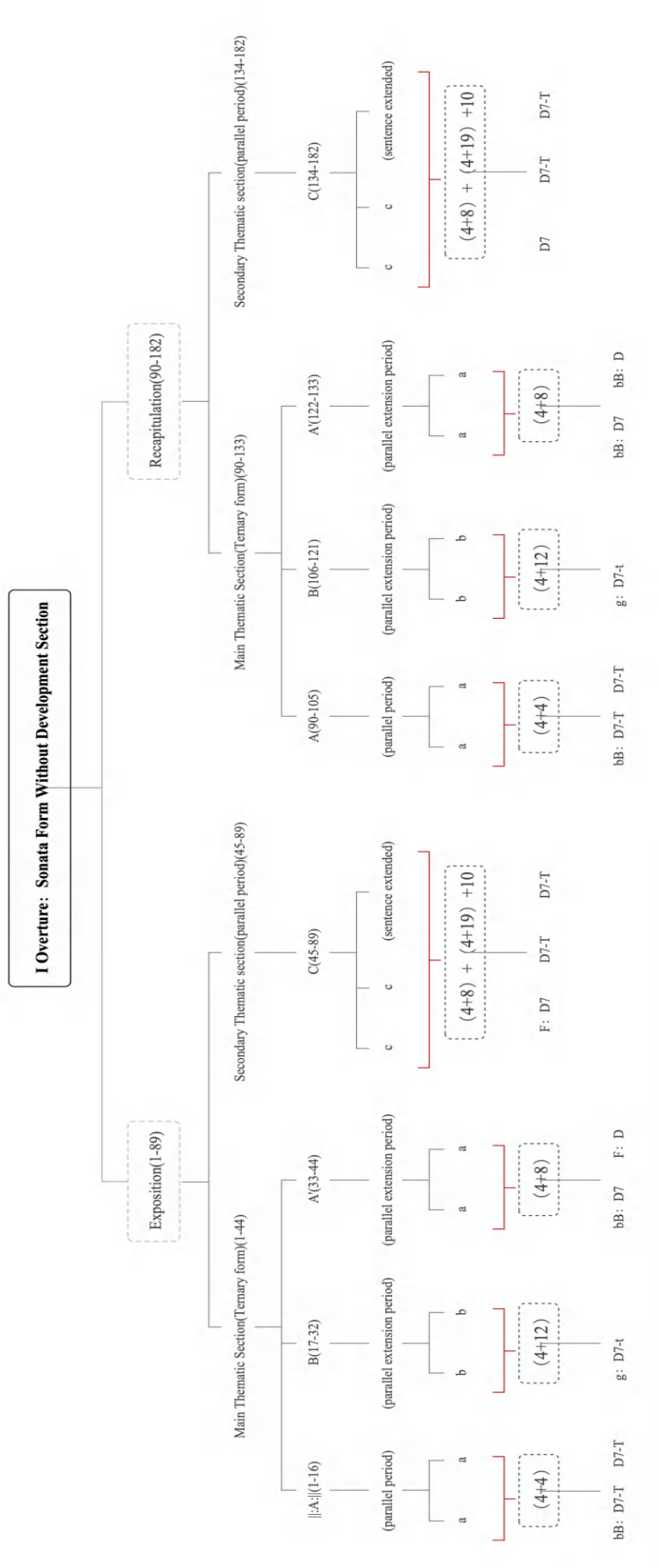
- Alanowski Mścisław, *Rosyjscy kompozytorzy XX wieku*, Pekin 2005.
- Baron John H., *Chamber music: a research and information guide*, Routledge 2010.
- Bažanov Nikolaj Danilovič, *Rachmaninow*, tłum. Andrzej Szymański, Warszawa 1972.
- Berger Melvin, *Guide to chamber music*, Anchor 2001.
- Ching Eliza, *Virtuosic elements in the collaborative pianist's repertoire: selected solo, vocal, and chamber works of Rachmaninoff and Ravel*. Dysertacja doktorska, University of Maryland 1990.
- Friedberg Carl, *Strategia sukcesu pianistycznego dla ciała, umysłu i działania*, tłum. Zhang Zhiyu, Pekin 2007.
- Fusnache Jacques Emmanuel, *Biografia Rachmaninowa*, przekł. Li Feng, Renmin University of China Press 2007.
- Guanyu Cao, *Badania nad twórczością Czajkowskiego*, Pekin 2016.
- George Kochevski, *The Art of Piano Playing*, Filadelfia 1967, Pekin 2010.
- Kremlev Jurij, *Symfonie Czajkowskiego*, tłum. Hou Dawei, Pekin 2004.
- Marchwiński Jerzy, *Kameralistyka fortepianowa: zespołowa gra pianistów. Geneza i perspektywy*, Warszawa 2014.
- Marchwiński Jerzy, *Muzyczne partnerstwo. Refleksje o nauczaniu partnerstwa*, Warszawa 2018.
- Mengde Li, *Sławne balety Świata*, Pekin 2013.
- Przemysław Bryła Agnieszka, *Sonata w twórczości Siergieja Rachmaninowa*. Dysertacja doktorska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2014.
- Rattalino Pietro, *Biography of Rachmaninoff*, tłum. Lu Xinwei, Szanghaj 2014.
- Rosen Charles, *Piano Notes*, Londyn 2004.
- Rosen Charles, *Sonata Forms*, Nowy Jork 1988.
- Runyang Yu, *Historia ogólna muzyki zachodniej*, Szanghaj 2003
- Songrong Ye, *History of Western Music*, Pekin 1984.
- Stavrianou Eleni Persefoni, *Adapting Piano Music For Ballet: Tchaikovsky's Children's Album, Op. 39*. Dysertacja doktorska, University of Arizona, 2021.
- Swolkień Henryk, *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976.
- Tam Peter, *Coffee Culture and History in the Middle East*, Londyn 2008.
- Weimar Andres, *Biografie słynnych muzyków: Rachmaninoff*, tłum. Chen Ying, Pekin 2011.

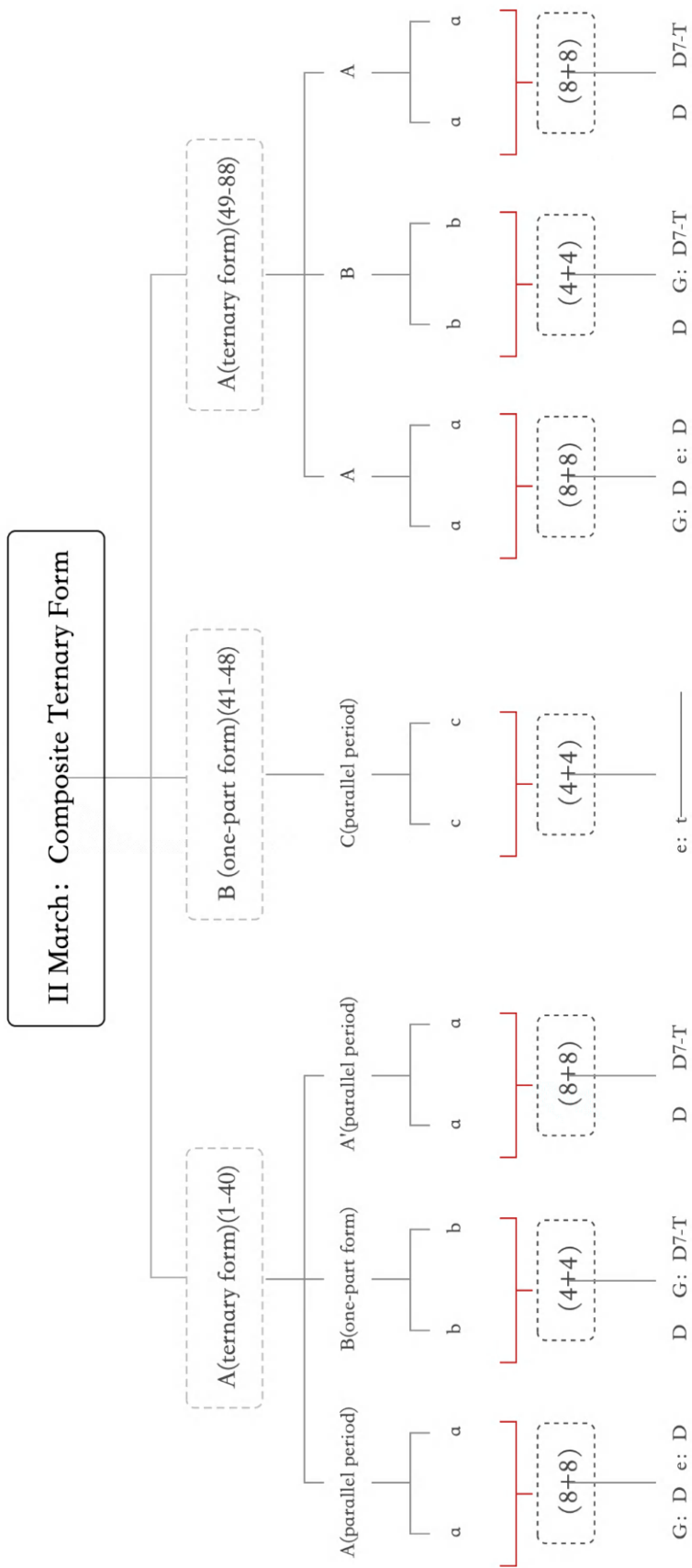
Wołkow Władimir, *Portret prawdziwy Piotra Czajkowskiego*, tłum. Liaoning University Press, Liaoning 2000.

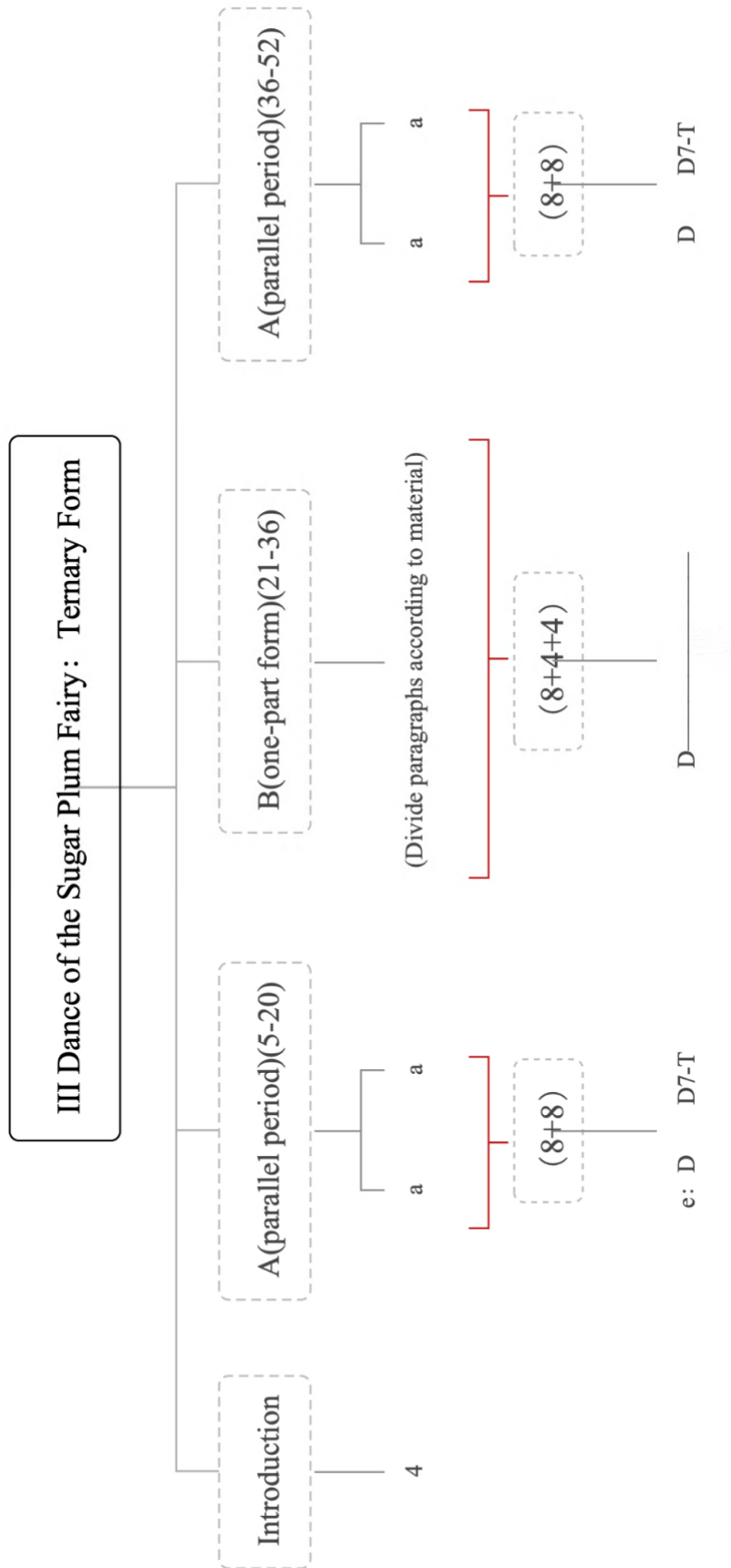
Volak John, *Czajkowski. Muzyka baletowa*, Huashan 1999.

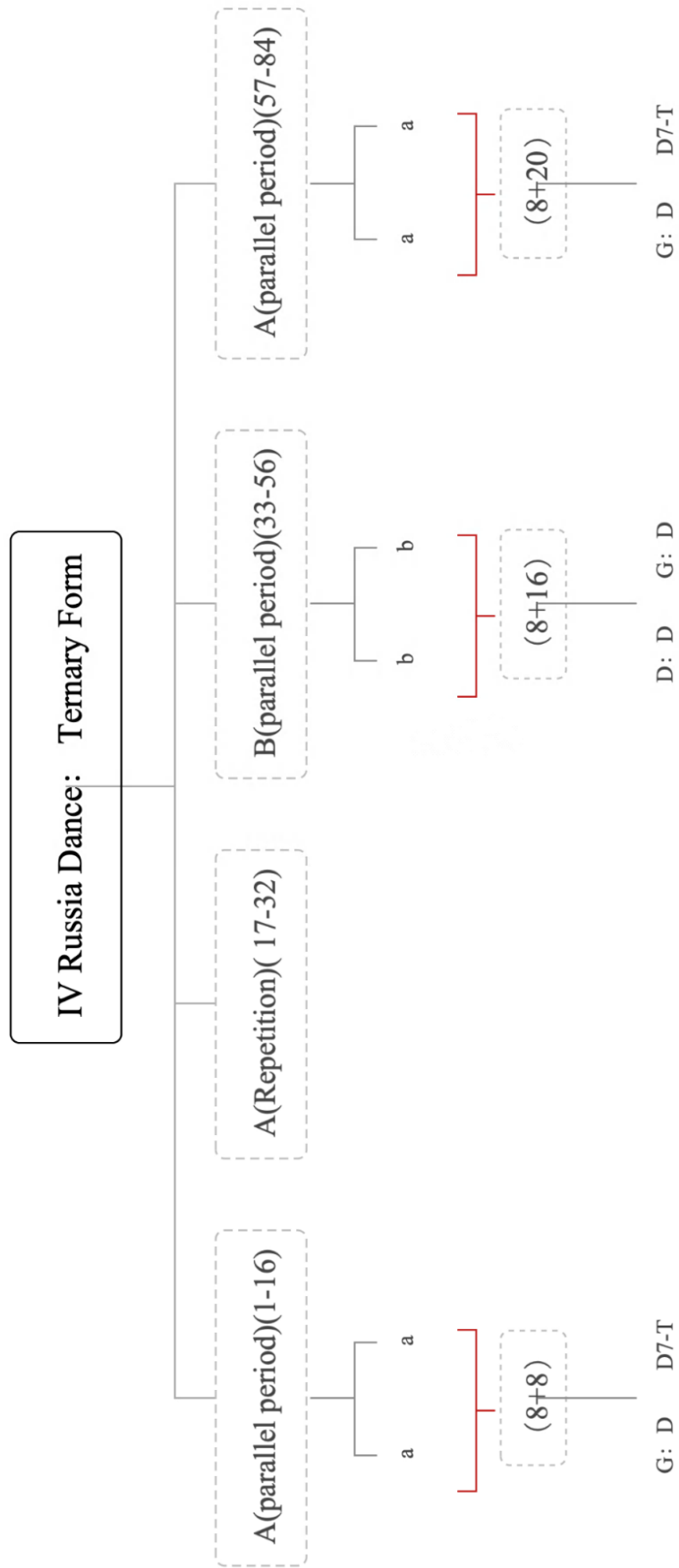
Yan Bu, *Wykształcenie się klasycznej formy sonatowej*. Dysertacja doktorska, Konserwatorium w Szanghaju, 2006.

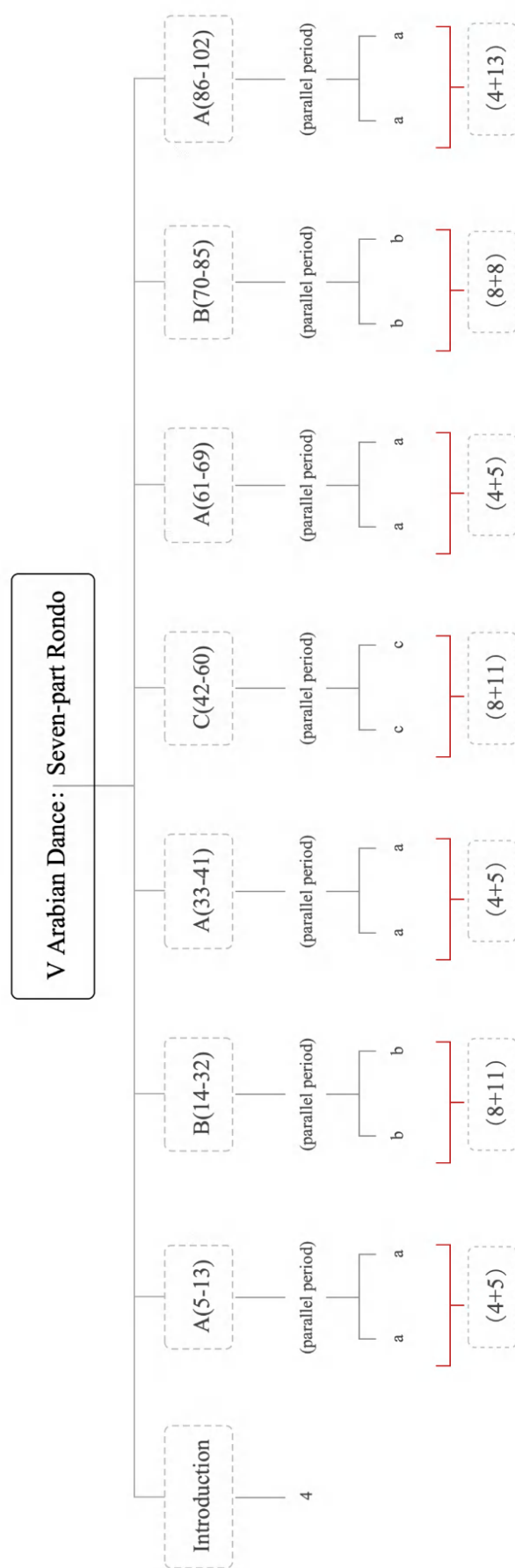
Yiping Qian, Dandan Wang, *The Evolution of Western Music Genres and Forms*, Szanghaj 2017.

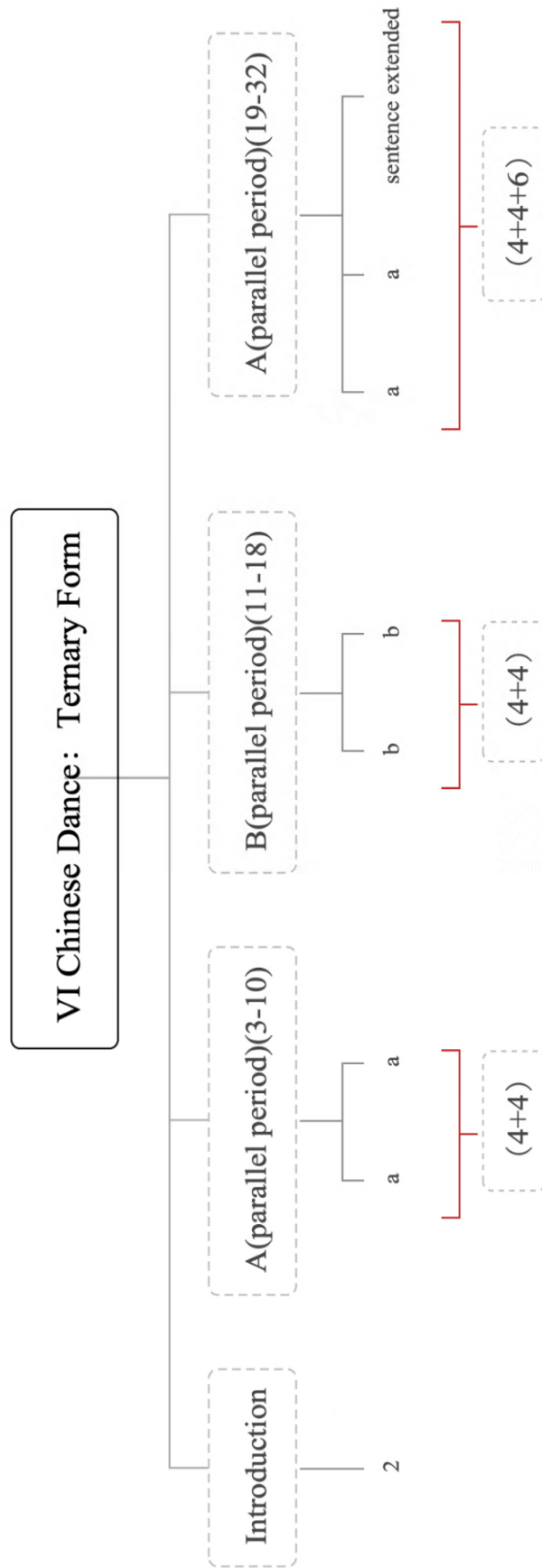


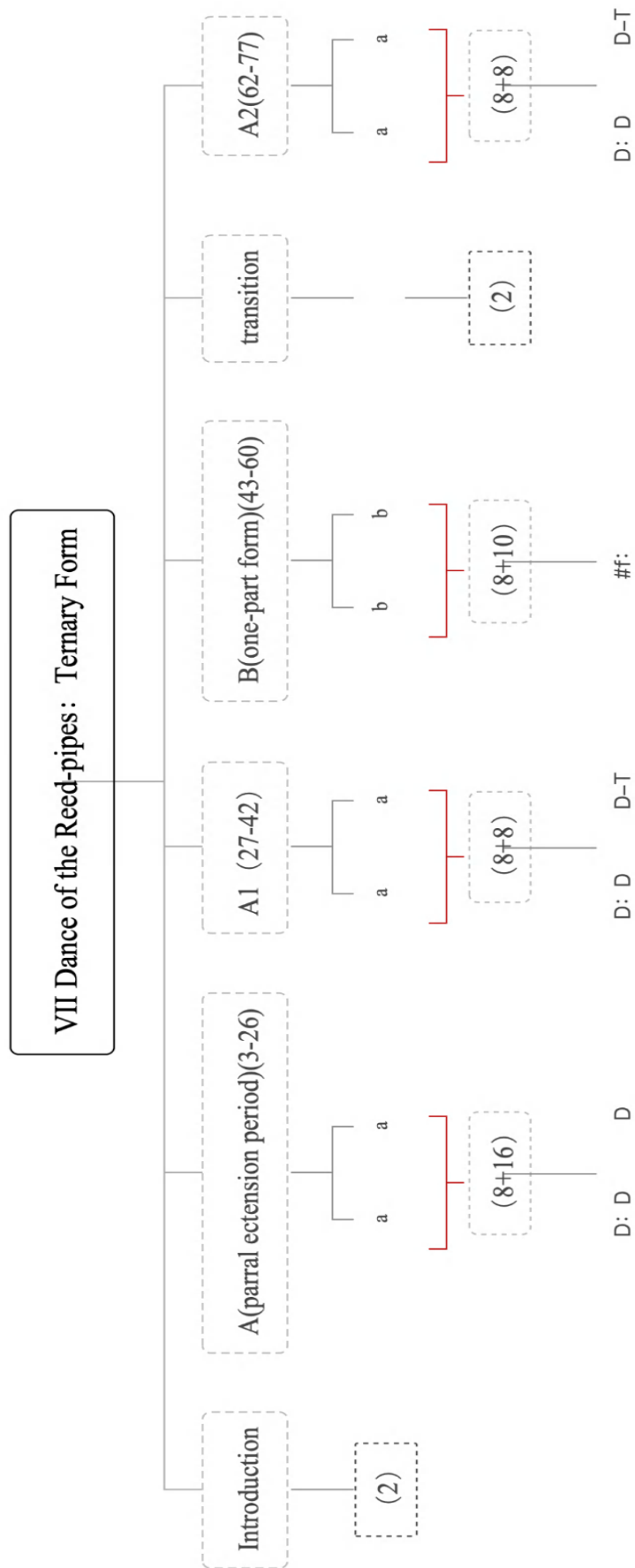


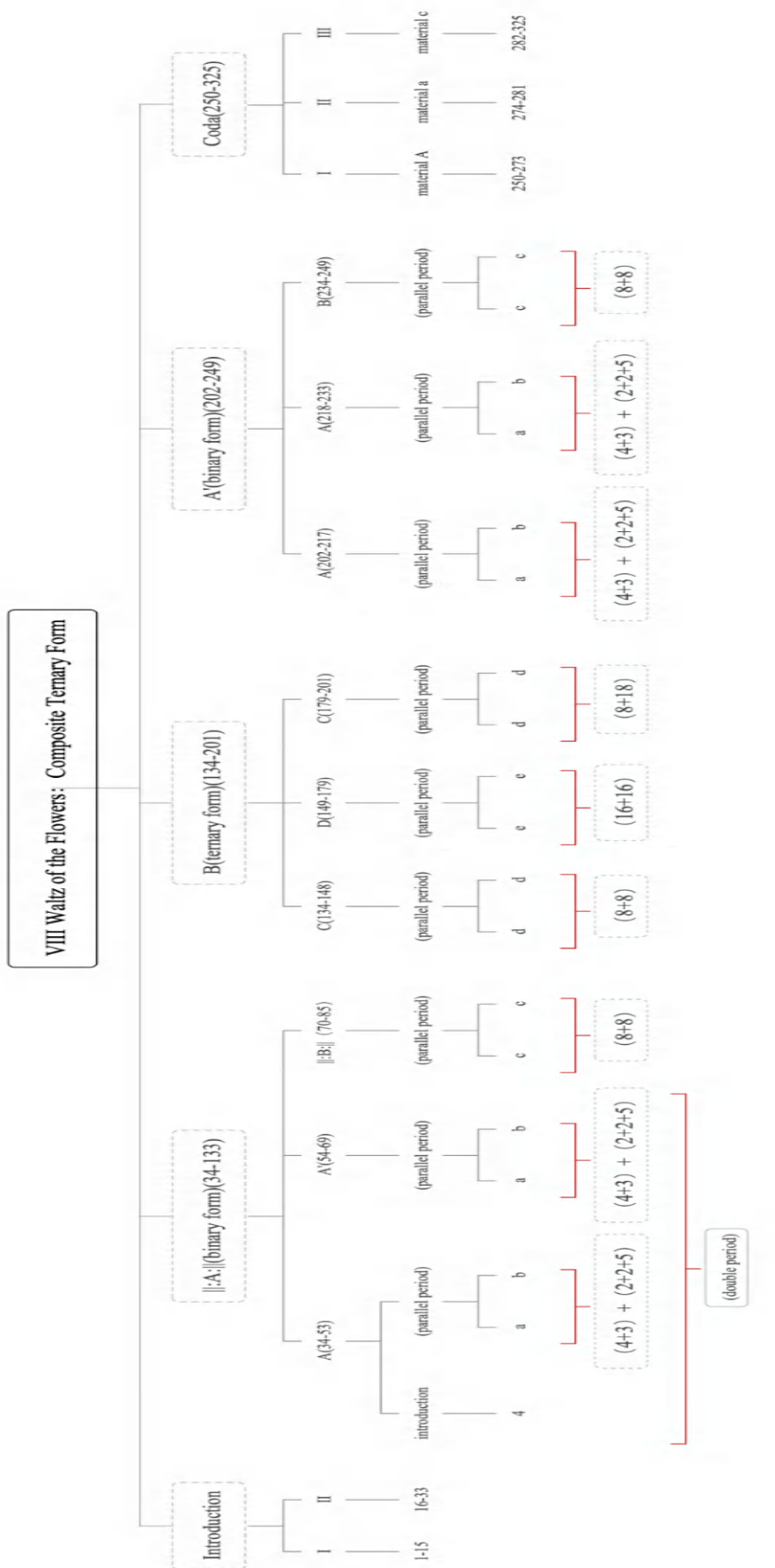




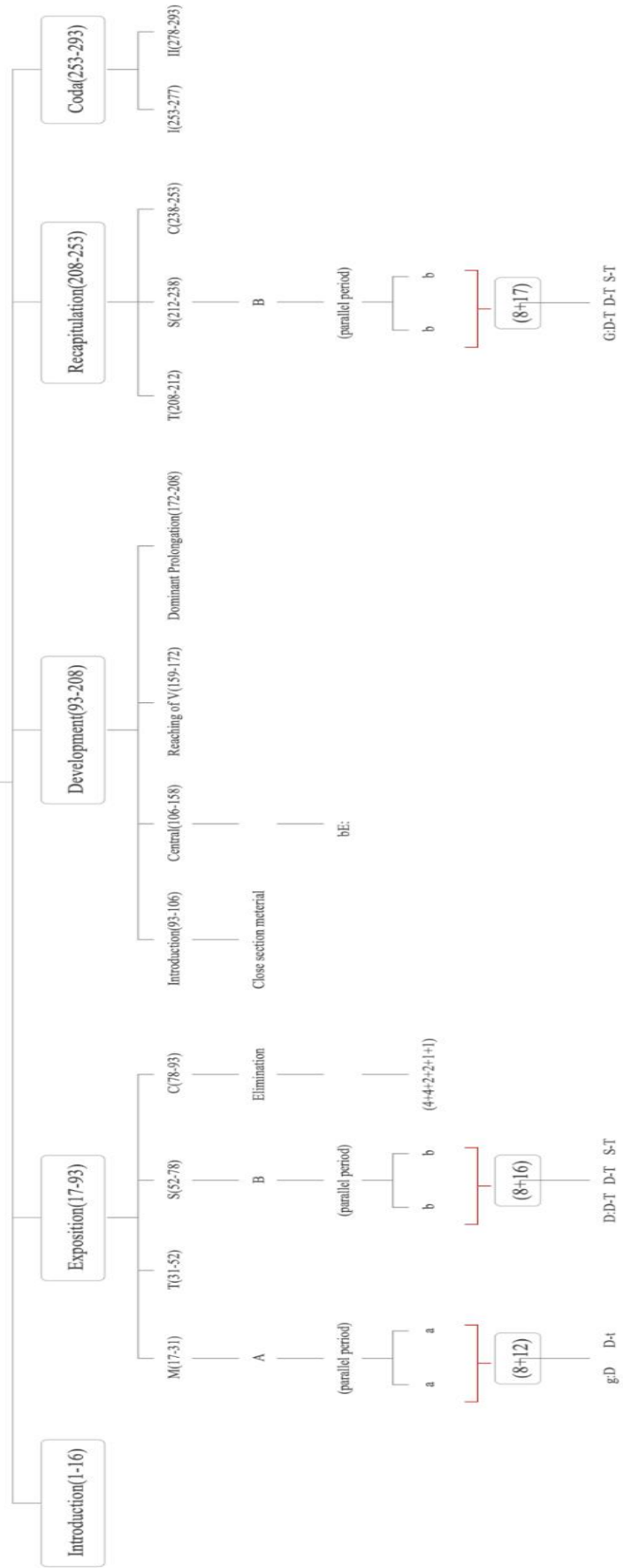








I Sonata form



II Composite Ternary Form



IV Sonata Form

