

Anna Nowak, profesor, dr hab., teoretyk muzyki. W Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy pełniła funkcje: prorektora ds. artystycznych, naukowych i współpracy z zagranicą (2005-2012), kierownika Pracowni Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw (1998-2006), redaktora naczelnego Wydawnictwa AM (1994-1997, 2005-2012). Aktualnie jest dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku (od 2012). Jest członkiem sekcji muzykologów Związku Kompozytorów Polskich oraz Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego. W pracy naukowej koncentruje się na zagadnieniach teorii i historii muzyki polskiej XX wieku, zwłaszcza na problematyce genologicznej pieśni solowej, koncertu instrumentalnego i mazurka fortepianowego. Opublikowała trzy książki: *Pomorska Orkiestra Symfoniczna 1946-1952. Idea urzeczywistniona* (Bydgoszcz 1994), *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku* (Bydgoszcz 1997), *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku* (Kraków 2013), kilkadziesiąt haseł w wydawnictwach encyklopedycznych polskich i zagranicznych oraz blisko 100 artykułów w polskich i zagranicznych czasopismach i pracach zbiorowych.

Anna Nowak

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

<https://orcid.org/0000-0002-4660-7356>

Duety fortepianowe Romana Maciejewskiego. Konteksty – gatunki – znaczenia

Duet fortepianowy jako jeden z gatunków muzyki kameralnej uobecnia się często w twórczości tych kompozytorów, którzy aktywność twórczą łączą z koncertową. Tę artystyczną koniunkcję uosabia w muzyce polskiej twórczość Romana Maciejewskiego – kompozytora, pianisty, dyrygenta chóralnego, nade wszystko twórcy monumentalnego *Missa pro defunctis (Requiem)* oraz jednego z najoryginalniejszych zbiorów mazurków fortepianowych, a także utworów na dwa fortepiany, o czym świadczą odkrycia ostatnich lat. Dzięki procesowi edycyjnemu możliwe jest obecnie upowszechnienie wśród pianistów jego utworów. Kilkadziesiąt zachowanych duetów fortepianowych Maciejewskiego, zróżnicowanych gatunkowo i konstrukcyjnie, wymaga spojrzenia na nie z uwzględnieniem kontekstu biograficznego i kulturowego, aspektu genetycznego oraz miejsca w historii tego nurtu muzyki fortepianowej. Przyjęcie powyższych perspektyw jako metod postępowania badawczego daje możliwość odkrywania idiomatycznych cech tej twórczości, rozpoznawania wartości artystycznych stanowiących o jej znaczeniu w polskiej kulturze muzycznej.

Konteksty biograficzne i kulturowe

Geneza duetów fortepianowych Maciejewskiego wiąże się ściśle z działalnością koncertową kompozytora prowadzoną po wyjeździe z kraju w roku 1934¹. Znalazłszy się w Paryżu, dzięki stypendium Fundacji Kultury Narodowej, zaprzyjaźniał się z innymi polskimi stypendystami skupionymi wokół Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków. Jednym z nich był pianista Kazimierz Kranc, z którym utworzył duet fortepianowy. Maciejewski zawarł też znajomości i przyjaźnie z wieloma wybitnymi postaciami paryskiej socjety, co miało znaczący wpływ na jego działalność artystyczną.

Paryż jako jedno z najważniejszych centrów kulturalnych ówczesnej Europy nadal kultywował tradycję salonów artystycznych, w których spotykali się mecenas sztuki, wybitni artyści, ówczesny establishment. Według Imogen Fellingier, pierwszy tego typu salon kulturalny w Paryżu stał się miejscem dyskusji literackich i politycznych już na początku XVII wieku (1608)². Muzyka nie odgrywała znaczącej roli podczas tamtych spotkań, dopiero później stała się istotnym elementem życia towarzyskiego. W dziewiętnastowiecznym Paryżu (podobnie jak w innych ważnych ośrodkach kulturalnych Europy) funkcjonowały już dwa typy salonów: arystokratyczny i mieszczański. Opisująca to kulturowe zjawisko Barbara Literska wyjaśnia:

Typ pierwszy [salon arystokratyczny] określał krąg ludzi światłych, dla których muzyka była sztuką ważną; salon ten pozostawał pod mecenatem arystokracji i intelektualną opieką wielkich twórców.

- 1 Fakty z życia i twórczości kompozytora cytuję za: Marlena Wieczorek, *Roman Maciejewski. Kompozytor pokolenia zgubionego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 39. Muzyka Romana Maciejewskiego oraz jego działalność artystyczna są także przedmiotem monografii: Marlena Wieczorek, *Roman Maciejewski. Klasyk XX wieku. A 20th Century Classic*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2004; Aleksandra Adamska-Osada, *Roman Maciejewski. Biografia. Postawa twórcza. Duchowość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013; *Roman Maciejewski – twórca charyzmatyczny*, red. J. Dankowska, J. Tatarska, A. Brożek, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Poznań–Warszawa 2010.
- 2 Imogen Fellingier, *Die Begrieffe „Salon“ und „Salonmusik“: in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts* [w:] *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band VIII (*Studien zur Trivalmusik des 19. Jahrhunderts*), hrsg. Carl Dahlhaus, Bosse, Regensburg 1967, s. 131-141, cyt. za: Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Musica Iagellonica, Kraków 2004.

Typ drugi [salon mieszczański] określano mianem „kół herbacianych” [...], miłośników dobrego napoju, którym muzyka jedynie umilała czas konwersacji, była więc sztuką mało ważną, pełniła funkcję towarzyszącą³.

W salonach arystokratycznych występowali najwybitniejsi wirtuozi swego czasu, prezentując dzieła zróżnicowane gatunkowo i stylistycznie. Repertuar wykonywanej przez nich muzyki obejmował utwory solowe (w dużej części fortepianowe, jako że niezbędnym elementem wyposażenia salonu był fortepian), kameralne (kwartety, duety, tria), pieśni z towarzyszeniem fortepianu. W salonach paryskiej arystokracji prezentował swoje dzieła m.in. Fryderyk Chopin⁴, stąd jego twórczość w XIX wieku traktowano jako wyższą formę muzyki salonowej⁵. Duże zróżnicowanie gatunkowe tego typu dzieł powodowało, że termin „muzyka salonowa” (odmienny zakresowo od terminu „Hausmusik”) zyskiwał różne znaczenia, z czym łączyło się nie zawsze wysokie wartościowanie tego rodzaju twórczości.

Wiek dwudziesty zachował tradycję salonów artystycznych, czego znanym przykładem był salon literacko-muzyczny Godebskich, w którym bywał i prezentował swoje dzieła Maurice Ravel. W dwudziestoleciu międzywojennym analogiczną funkcję pełnił m.in. salon księżnej Lily Pastré, żony arystokraty Jeana Pastré, znanej mecenas sztuki, która angażowała się w propagowanie oraz finansowe wspomaganie twórczości młodych artystów. Jednym z jej protegowanych został wkrótce po przybyciu do Paryża Maciejewski. W salonie Lily Pastré 21 marca 1936 roku odbyło się prawykonanie *Koncertu* na dwa fortepiany Maciejewskiego przez kompozytora i Kazimierza Kranca. Drugie wykonanie *Koncertu* przez tych samych pianistów miało miejsce już w Salle Chopin (w Paryżu) dwa tygodnie później (4 kwietnia 1936). Potem zaplanowane zostały koncerty: w ambasadzie polskiej w Londynie (który odwołano) oraz w Warszawie (23 lutego 1937). Był on transmitowany przez Polskie Radio i doczekał się recenzji w prasie polskiej.

Duet fortepianowy Maciejewski–Kranc nie był jedynym, który pozwolił kompozytorowi rozwijać ten rodzaj twórczości. Współpracę z innymi pianistami podjął artysta wkrótce po przybyciu do Szwecji, dokąd udał

3 B. Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje...*, op. cit., s. 101.

4 Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, Podsiadlik–Raniowski i Spółka, Poznań 1998.

5 B. Literska, op. cit., s. 101.

się w sierpniu 1939 roku z poślubioną kilka miesięcy wcześniej żoną⁶, by poznać jej rodzinę. Wybuch II wojny światowej zadecydował jednak o zmianie planów zawodowych⁷, zmuszając kompozytora do podjęcia kolejnych wyzwań artystycznych. W nowym kraju, w którym pozostał do lat 50. XX wieku, dał niebawem szereg koncertów z własną muzyką, m.in. w duetach z innymi pianistami. Na pierwszym koncercie występował ze szwedzkim pianistą Sixtenem Eckerbergiem, na kolejnych – z angielskim pianistą Martinem Pennym lub Rosjaninem Alexem Portnoffem. Szczególnie intensywne artystycznie okazały się lata II wojny światowej. W 1951 roku Maciejewski, zaproszony przez Artura Rubinsteina, udał się do Stanów Zjednoczonych, gdzie spotkał przebywającego tam Kazimierza Kranca, co dało impuls do reaktywowania przedwojennego duetu fortepianowego.

O ile przed wyjazdem do Szwecji, tuż przed II wojną światową, powstały jedynie dwa kolejne utwory przeznaczone na fortepianowe duo (*Tarantella* i *Kołysanka*⁸ skomponowane w Wielkiej Brytanii w okresie współpracy z baletem Kurta Joossa), o tyle po zamieszkaniu w Göteborgu, powstało ich kilkadziesiąt: *Siedem tańców szwedzkich* (1943), *Oberek* (1943), *Cztery Negro Spirituals* (1943), *Allegro concertante* (1945), a nade wszystko duża liczba transkrypcji muzyki klasycznej. Ostatnim odnotowanym w spisie dzieł kompozytora utworem przeznaczonym na dwa fortepiany jest *Mazurek* datowany na rok 1951. Mógł zatem być ukończony w Szkocji, gdzie kompozytor zatrzymał się w drodze do Stanów Zjednoczonych lub powstał już po przybyciu do Ameryki⁹.

Zachowane recenzje z najbardziej twórczych dla tego rodzaju muzyki lat spędzonych w Szwecji pozwalają poznać reakcje słuchaczy, opinie krytyków i sprawozdawców muzycznych oceniających wartość utworów prezentowanych w salach koncertowych. Jedna z nich, napisana po koncercie,

6 Kompozytor poślubił pochodzącą ze Szwecji Elvi Gallén, jedną z tancerek baletu Kurta Joossa. Miało to miejsce 19 grudnia 1938 roku w Wielkiej Brytanii (za: M. Wieczorek, *Roman Maciejewski...*, op. cit., s. 51).

7 Wybuch II wojny światowej, czego następstwem stał się przymusowy pobyt kompozytora w Szwecji, były powodem przerwania współpracy z baletem Kurta Joossa, mającym swoją siedzibę w Totnes (Devonshire) w Wielkiej Brytanii (za: M. Wieczorek, *Roman Maciejewski...*, op. cit., s. 49).

8 *Tarantella* i *Kołysanka* wykonywane były jako intermedia podczas spektakli baletu Kurta Joossa w Wielkiej Brytanii.

9 Kompozytor wyjechał wprawdzie do Szkocji (12 września 1950 roku), gdzie zatrzymał się na kilka miesięcy u przyjaciela Jana Tarnowskiego, następnie 11 maja 1951 roku statkiem transatlantyckim wyruszył w trwającą dwa tygodnie podróż do Ameryki (za: M. Wieczorek, *Roman Maciejewski...*, op. cit., s. 75-79).

który odbył się w Koncerthuset w Göteborgu w dniu 8 maja 1942 roku, zwraca uwagę szczególnym spojrzeniem na wykonywaną muzykę:

Duet fortepianowy jest i pozostanie m u z y c z n ą o s o b l i w o ś c i ą . Faktu tego nie udało się podważyć grającym w małej sali filharmonii panom Romanowi Maciejewskiemu i Martinowi Penny'emu. Pomimo ich pędu technicznego i silnego temperamentu i pomimo szczytnego celu – był to polski koncert charytatywny pod patronatem dyplomatycznym – trudno było nie traktować ich występu jak swego rodzaju o r y g i n a l n e g o k a b a r e t u m u z y c z n e g o . Polak jest bez wątpienia talentem muzycznym, a Anglik wyniósł dużą rutynę ze słynnego baletu Joossa, trudno jednak było brać rozbrzmiewających tego wieczoru Bacha, Beethovena, Chopina i Brahmsa na poważnie¹⁰.

Reakcja szwedzkiego krytyka na muzykę przedstawianą z estrady filharmonicznej, zwłaszcza na fortepianowe opracowania arcydzieł muzyki klasycznej, dowodzi innego jej percypowania i wartościowania przez tych odbiorców, których nie satysfakcjonowała muzyka naruszająca integralność brzmieniową i strukturalną swego pierwowzoru. Dla muzycznych tradycjonalistów wartość artystyczna aranżowanej muzyki, jej bogactwo brzmieniowe, złożoność strukturalna, emanująca z niej wirtuozeria muzyczna, lokowały się w innych sferach doznań estetycznych, zatem wymagały innego miejsca prezentacji. Twórczość taka szwedzkiemu recenzentowi zdawała się bliższą „wysokiej” muzyce salonowej typu wirtuozowskiego, w znaczeniu nadanym jej przez Roberta Schumanna¹¹, aniżeli twórczości muzycznej stanowiącej „samoistny przedmiot kontemplacji estetycznej”¹². Współczesna percepcja muzycznych opracowań dzieł klasycznych zdaje się większą wagę przykładac do tego, co jest odrębną wartością wniesioną do aranżowanego utworu.

10 Recenzja koncertu *Dubbelpianister*, „Dagens Nyheter”, 9 maja 1942, tłum. N. Walawender, cyt. za: M. Wieczorek, *Roman Maciejewski...*, op. cit., s. 349.

11 Zob. B. Literska, op. cit., s. 101: „W «wysokiej» muzyce salonowej Schumann wyróżnił trzy odmiany: (1) wyższą formę muzyki salonowej, którą jest muzyka Chopina, (2) muzykę wirtuozowską, (3) muzykę romantyzującą”.

12 Ibidem, s. 237.

Genetyczne aspekty twórczości

Zróznicowany ontologicznie status duetów fortepianowych Romana Maciejewskiego, skłaniający cytowanego recenzenta do krytycznych uwag na temat prezentowanego repertuaru, implikuje problematykę genetyczną, tj. spojrzenie na utwory z perspektywy konstytuujących je źródeł muzycznych oraz prymarności poszczególnych tekstów. Przyjmując dwa wymienione kryteria można duety Maciejewskiego usystematyzować w trzy zasadnicze kategorie: twórczość oryginalną, twórczość aranżowaną i twórczość transponowaną. O ile kategoria pierwsza nie wymaga dodatkowych wyjaśnień – stanowią ją utwory własne twórcy, u genezy których nie znajduje się kompozycja innego autora, o tyle druga i trzecia kategoria – twórczość aranżowana oraz transponowana domagają się terminologicznego uściślenia.

Termin „transkrypcja”, stosowany powszechnie do kategoryzowania utworów będących opracowaniem istniejących kompozycji i w tym znaczeniu przyjmowany przez autorów wykazów dzieł kompozytora, „w swym muzycznym znaczeniu [...]” – jak podaje Barbara Literska – „jest przepisaniem (opracowaniem) konkretnego tekstu muzycznego za pomocą innych (zależnych od obsady wykonawczej czy kompetencji transkrybenta...) «znaczeń muzycznych»”¹³. Mieczysław Tomaszewski twórczość tego rodzaju nazwał „muzyką transponowaną, czyli przeniesioną z głosu na instrument, z instrumentu na instrument, czy z instrumentu na orkiestrę. Nową bywa tu jedynie tzw. «szata brzmieniowa»”¹⁴. Tymczasem – jak wyjaśnia dalej subtelności pokrewnych znaczeniowo terminów Literska – „aranżacja [jest] organizowaniem, komponowaniem. Zatem transkrybowanie jawi się jako czynność pozbawiona elementu twórczego, zaś w aranżowaniu element ten jest niezbędny”¹⁵. Obecność „pierwiastka twórczego” w utworach transkrybowanych jest kwestią dyskusyjną. Aby pozostać w zgodzie z praktyką kompozytorską, trzeba jednak przyznać, że w transkrypcjach dzieł muzyki tzw. klasycznej – które posiadają określoną treść harmoniczną, fakturę i formę – ujawnia się on w mniejszym stopniu aniżeli w utworach aranżowanych, gdzie wyżej wymienione komponenty

13 Ibidem, s. 10.

14 Mieczysław Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca* [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005, s. 23.

15 B. Literska, op. cit., s.10.

są wytworem wyłącznie inwencji kompozytora tworzącego na bazie jednogłosowych melodii w istocie nowe utwory. Wyodrębnienie więc jako samodzielnej (mającej inny status ontologiczny aniżeli dzieła transkrybowane) kategorii dzieł aranżowanych staje się tutaj istotne. Nie oznacza ono – w przekonaniu autorki – wykluczenia z pola refleksji kreatywnych aspektów działań kompozytorskich.

T w ó r c z o ś ć o r y g i n a l n a Maciejewskiego na dwa fortepiany obejmuje tylko sześć utworów, wśród których znajdujemy dwa koncertujące: skomponowany w 1936 roku w Paryżu *Koncert* na dwa fortepiany, czyli *Pianoduo concertante* i *Allegro concertante* na dwa fortepiany¹⁶, oraz cztery miniatury taneczne: *Kołysankę* (1938), *Tarantellę* (1938), *Oberka* (1943) i *Mazurka* (1951). *Kołysanka* oraz *Tarantella* zaplanowane zostały jako intermezza do spektakli baletowych zespołu Kurta Joossa i w tej funkcji zostały wykonane po raz pierwszy w Wielkiej Brytanii. Ich samodzielne życie koncertowe rozpoczęło się jednak dopiero w Szwecji w latach II wojny światowej¹⁷. *Oberka* i *Mazurek* od samego początku powstawały jako utwory przeznaczone dla występów Maciejewskiego w duecie z drugim pianistą.

Mazurek, podobnie jak *Allegro concertante* na dwa fortepiany z roku 1945 (które obrało za wzór utwór o tym samym tytule skomponowany na fortepian i orkiestrę symfoniczną rok wcześniej), jest nową wersją kompozycji już istniejącej. Geneza jego jest jednak nie do końca wyjaśniona, ponieważ brak pełnych informacji dotyczących okoliczności powstania, jak również związki materiałowe z innymi kompozycjami fortepianowymi okazują się skomplikowane. Istnieją bowiem trzy nieidentyczne wersje tego utworu – dwie na fortepian solo, jedna na dwa fortepiany. Michał Wesołowski – pierwszy redaktor *Edycji krytycznej wszystkich Mazurków Romana Maciejewskiego*, któremu kompozytor powierzył swoje rękopisy – w komentarzu redakcyjnym napisał: „*Mazurki 21 i 21 bis*, identyczne w częściach skrajnych, różnią się znacznie w części środkowej, ale żadna z nich nie zasługuje na odrzucenie – stąd

16 Istnienie tego utworu podaje Marlena Wieczorek, która opracowywała katalog dzieł kompozytora na podstawie materiałów źródłowych i informacji uzyskanych od brata Romana Maciejewskiego – Wojciecha. W zbiorach Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, na które autorka monografii wskazuje w wykazie dzieła (op. cit., s. 310), brak partytury utworu. Kwestia istnienia kompozycji jest do tej pory niewyjaśniona.

17 Za: M. Wieczorek, *Roman Maciejewski...*, op. cit., s. 50.

dwa warianty”¹⁸. O *Mazurku* na dwa fortepiany Marlena Wieczorek, monografistka Maciejewskiego, napisała, że „stanowi opracowanie *Mazurka* nr 21 na fortepian solo, który powstał najprawdopodobniej w Göteborgu”¹⁹. Porównanie wersji na dwa fortepiany z obiema solowymi wymaga skorygowania podanej informacji. Jeżeli przyjmiemy – czego nie można obecnie zweryfikować – że pierwotne były szkice utworu na jeden fortepian, wówczas jego dwufortepianowa wersja jest wariantem *Mazurka 21 bis*. Narracje tych utworów są w osiemdziesięciu procentach identyczne, tymczasem zgodność materii muzycznej z *Mazurkiem 21* obserwowana jest tylko w pierwszej fazie. Dalsze odcinki wykazują znaczne różnice. Termin wariant, nie zaś transkrypcja, wydaje się najbardziej adekwatnym do omawianego przypadku, ponieważ różnice między utworami dotyczą i faktury i – co istotne – muzycznej składni. Zmiany strukturalne powstałe w następstwie stworzenia dwóch planów narracyjnych pozostających w relacjach podrzędności, nadrzędności i współrzędności (akompaniowanie, prowadzenie głównej linii melodycznej, dialogowanie, kontrapunktowanie), planów prowadzonych niezależnie lub zestrajających się w jeden organizm brzmieniowy, przypominają techniki tego typu opracowań, jakie znajdujemy nie tylko w duetach innych kompozytorów, również w utworach na fortepian solo. Jako przykład wskazać można sposób „przeniesienia” na fortepian *24 Kaprysu* Niccolò Paganiniego dokonanego przez Franciszka Liszta w *Études d'exécution transcendante d'après Paganini a-moll nr 6* lub przez Witolda Lutosławskiego w *Wariacjach* na dwa fortepiany. Maciejewski nie podąża jednak wiernie za składnią utworu już skomponowanego. Zarówno *Mazurek* na fortepian solo, jak i *Mazurek* na dwa fortepiany zawierają fragmenty, które nie występują w drugim utworze, oraz odcinki pokrewne, lecz nie identyczne. Zmiany dotyczą nawet zapisu procesów tonalnych. W jednym utworze znaki przykluczowe wskazują na przejście do nowego centrum tonalnego, w drugim proces ten jest ujęty za pomocą znaków chromatycznych umieszczanych przy nutach. Zważywszy na metodę komponowania, którą Michał Wesołowski przedstawił następująco:

Wszystkie jego utwory dają świadectwo długiej i żmudnej pracy nad znalezieniem ostatecznej formy [...]. W stertach rękopisów istnieje

18 Michał Wesołowski, *Edycja krytyczna wszystkich Mazurków Romana Maciejewskiego. Komentarze redakcyjne*, Brevis, Poznań 2002, s. 23.

19 Marlena Wieczorek, nota edytorska [w:] Roman Maciejewski, *Mazurek. Tarantela. Kołysanka na dwa fortepiany*, PWM, Kraków 2015, s. 35.

wiele wersji tego samego utworu, niektóre mazurki mają ich nawet koło dziesięciu²⁰,

prawdopodobnie staje się uznanie *Mazurka* na dwa fortepiany za jedną z trzech równorzędnych wersji utworu, nad którego dramaturgią i brzmieniową postacią kompozytor długo pracował.

21 bis

ROMAN MACIEJEWSKI

Allegretto

The image shows a page of a musical score for a mazurka. The title is '21 bis' by Roman Maciejewski. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and trills. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings like 'poco rit.' and 'a tempo'. There are also some performance instructions like 'poco rit.' and 'a tempo' written in the bass staff of the fourth system.

Przykład 1a. R. Maciejewski, *Mazurek 21 bis* na fortepian solo, Wydawnictwo Muzyczne BREVIS, Poznań 2000, t. 1-16

²⁰ M. Wesołowski, *Edycja krytyczna...*, op. cit., s. 16-17.

MAZUREK • MAZURKA

Partię fortepianu przejrzał / Piano part revised by
MARIUSZ SIELSKIROMAN MACIEJEWSKI
(1910–1998)

The image shows a musical score for two pianos. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'I' and 'II' for the two pianos. The first piano part (I) starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second piano part (II) starts with a bass clef and the same key signature. The tempo is marked as [Allegretto]*. The first system includes a dynamic marking of *mf* for the first piano part. The second system includes a dynamic marking of *sim.* for both parts. The third system continues the musical notation for both parts.

* Oznaczenia agogiczne, dynamiczne, artykulacyjne, wyrazowe stanowią jedynie propozycję wykonawczą. Wprowadzone zostały w oparciu o wydanie: R. Maciejewski *Mazurki* na fortepian, cz. 1 w opracowaniu M. Wesolowski, Leszczyńskie Towarzystwo Muzyczne im. R. Maciejewskiego / PWM, 2007.

Agogic, dynamics, articulation and expression marks are just suggestions for performance, introduced on the basis of: R. Maciejewski, *Mazurkas* for piano, Vol. 1, prepared by M. Wesolowski, Leszczyńskie Towarzystwo Muzyczne im. R. Maciejewskiego (the Roman Maciejewski Music Society in Leszno) / PWM Edition, 2007.

Przykład 1b. R. Maciejewski, *Mazurek* na dwa fortepiany, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, t. 1-15

Kategoria *t w ó r c z o ś c i a r a n ż o w a n e j*, w której tekst prymarny zyskał nową postać dźwiękową i formę, obejmuje dwa zbiory miniatur (11 kompozycji) powstałych z inspiracji muzyką ludową. Jest ona zbieżna

z wyodrębnioną przez Tomaszewskiego kategorią nazwaną muzyką „dopełnioną” (dookreśloną)²¹. Stanowią ją utwory przyjmujące jako podstawę melodie ludowe, z których kompozytor tworzy rozbudowane konstrukcyjnie utwory. W tej kategorii sytuują się *Tańce szwedzkie* oraz *Negro Spirituals*. Kilku- lub kilkunastotaktowe melodie stają się tematami muzycznymi opracowywanymi techniką wariacyjną, pozwalającą nadać utworowi formę wielodocinkową, w której kolejne wariacyjne przetworzenia tematu przeplatane są odcinkami o charakterze łącznikowym. Obecność wstępu i zakończenia w funkcji ram konstrukcyjnych utworu oraz zmiany tonacji dostrzegalne w kontinuum formy wskazują na oddziaływanie również modelu formy repryzowej. W tych muzycznych „opracowaniach” ujawnia się kunszt kompozytorski Maciejewskiego, jego wyczulenie na możliwości kolorystyczne rejestrów fortepianu, zmysł harmoniczny, kształtowanie czasu muzycznego, tworzenie muzycznego nastroju. Jak pokazuje przykład *negro spiritual*, zatytułowanego *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*²², zastosowane techniki współdziałania obu doskonale zestrojonych brzmieniowo partii instrumentalnych, pozwala budować narrację muzyczną, w której przeobrażany środkami harmonicznymi i fakturalnymi temat zyskuje coraz większą intensywność dramaturgiczną, by w końcowej fazie stopniowo ją tracić, aż do finałowego uspokojenia (por. przykł. 2, s. 58).

Jakościowa zmiana jaka dokonała się za sprawą fortepianowych opracowań ludowych melodii pozwala uważać te kompozycje za dzieła autonomiczne, dlatego umieszczane są w wykazach utworów własnych Maciejewskiego. Należy jednocześnie zaznaczyć, że różnice stylistyczne występujące między melodiami ludowych tańców szwedzkich a pieśniami Afroamerykanów, zrodzonymi na plantacjach południowych stanów Ameryki, wpłynęły także na sposób ich muzycznego zaaranżowania. Prostota języka harmonicznego melodii szwedzkich została przez kompozytora zachowana, toteż artystyczne walory siedmiu *Tańców* ujawniają się nie w harmonice, będącej ważnym środkiem ekspresji w *negro spirituals*, lecz w ich fakturalnym opracowaniu wykorzystującym możliwości, jakie daje operowanie dwoma fortepianami. Maciejewski jako artysta wyczulony na subtelności brzmieniowe różnych stylów

21 M. Tomaszewski, *Chopin...*, op. cit., s. 23-24.

22 Tytuł utworu, rozważany w kontekście czasu jego powstania – II wojny światowej, która uniemożliwiła kompozytorowi kontakt z domem rodzinnym – skłania do egzegez poszukujących związków między kontekstem biograficznym dzieła a jego ideowym przekazem.

muzycznych zastosował tutaj takie środki muzycznego wyrazu, które pozwoliły mu zachować i zarazem uwydatnić ludowy charakter pierwowzoru.

Sometimes I Feel Like a Motherless Child

The musical score is presented in two systems. The first system includes two piano parts, labeled I and II. Part I has dynamics *pp* and *p*. Part II has a dynamic of *p*. The second system continues the piece, with Part I showing dynamics *pp* and *p*, and Part II showing a dynamic of *pp*. A section marked 'A' is circled in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 2. R. Maciejewski, *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013, t. 1-10

Twórczość transponowana jest kategorią najliczniejszą wśród duetów fortepianowych Maciejewskiego, gdyż zawiera

23 kompozycje reprezentujące różne style i gatunki muzyczne. Istotę działań kompozytorskich określa tutaj przeniesienie utworu z instrumentu na instrumenty bez ingerowania w jego konstrukcję i koncepcję dramaturgiczną. Zapytać można zatem o wybór utworów i cel artystyczny takiego muzycznego przeniesienia, gdyż trudno podejrzewać Maciejewskiego wyłącznie o motywacje zewnętrzne, czyli potrzebę stworzenia repertuaru na koncerty duetu fortepianowego. Była ona niewątpliwa, ale nie tłumaczy artystycznych decyzji kompozytora. Na ich ślad naprowadza analiza porównawcza materiału muzycznego, tj. kompozycji źródłowej i jej transponowanej wersji. Maciejewski transkrybował takie utwory, w których dostrzegał potencjał brzmieniowy, pozwalający mu stworzyć nową, satysfakcjonującą estetycznie postać brzmieniową, powołać jakby nowy wariant dzieła istniejącego. Podejmując te decyzje stawał przed dużym wyzwaniem, o czym przekonuje porównanie *Passacaglii i fugi c-moll* na organy BWV 582 Jana Sebastiana Bacha z jej wariantem przeznaczonym na dwa fortepiany. Bachowskie arcydzieło wymaga od organistów dużej biegłości technicznej w operowaniu manualami potężnego instrumentu oraz wydobywaniu różnorodnych barw instrumentalnych za pomocą rejestrów. Możliwości brzmieniowe kompozycji są duże, toteż Maciejewski – szukając dlań odpowiednich efektów fortepianowych – wykorzystał do tego celu rejestry instrumentów, ich potencjał dynamiczny i wolumen brzmienia. W wariacjach fortepianowych, które realizowane są w pierwowzorze przy zastosowaniu *organo pleno* połączył brzmienia obu instrumentów, uzyskując efekt dramaturgiczny analogiczny do organowego. Masa brzmieniowa, gradacje dynamiczne, kontrasty kolorystyczne – elementy składowe brzmieniowej szaty dzieła organowego – dzięki współdziałaniu dwóch fortepianów zachowały tutaj swoją moc ekspresywną i dramaturgiczną.

Kiedy przedmiotem transkrypcji były solowe utwory fortepianowe, wówczas wartością dodaną stawały się barwy dwóch fortepianów, w niektórych partiach także jakościowa zmiana faktury. Przyjmując systematykę transkrypcji Macieja Gołąba²³, opracowania Maciejewskiego należy kwalifikować w większości przypadków jako transkrypcje strukturalne, modyfikujące pierwotną fakturę utworu. Transformacje takie w niektórych odcinkach obejmują również składnię, lecz zastosowany

23 Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 81.

rodzaj przekształceń nie przyczynia się do zaburzenia architektonicznych założeń dzieła, jako że odnosi się jedynie do powtórzeń pewnych tematów muzycznych. Koncepcja dramaturgiczna dzieła zostaje zachowana – niezmiennie pozostają fazy budowania wyrazistych kulminacji, zamykania łuków napięciowych, wprowadzania kolejnych myśli muzycznych. Przykładem tego typu opracowań są transkrybowane utwory Ignacego Jana Paderewskiego i Isaaca Albeniza.

Wyartykułować należy jeszcze jedną cechę transkrybowanych utworów: wirtuozeria epatująca możliwościami technicznymi dwóch połączonych instrumentów (z czym niejednokrotnie spotykamy się w duetach fortepianowych) nie jest jakością nadrzędną tej muzyki. Trudno zaprzeczyć jej obecności i wpływu na ekspresję utworu, lecz jako środek techniczny dostraja się do stylu utworu i jego gatunkowych konotacji.

Znaczenia

Tradycja duetów fortepianowych w muzyce europejskiej jest dość długa. Sonaty na cztery ręce lub dwa fortepiany obecne są w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta. Franciszek Schubert pozostawił kilkadziesiąt utworów fortepianowych na cztery ręce, Robert Schumann – szereg miniatur, u Johanna Brahmsa znajdujemy przeznaczone na dwa fortepiany: sonatę, wariacje, dwie uwertury; podobnie u Sergieja Rachmaninowa: rapsodię, cztery fantazje i suitę; u Camille'a Saint-Saënsa wariacje, poloneza, scherzo, duety; u Antonína Dvořáka *Tańce słowiańskie*; u Edwarda Griega *Tańce norweskie*; u Maurycego Moszkowskiego *Tańce hiszpańskie*, a wśród utworów kompozytorów wprowadzających nowe środki ekspresji w muzyce XX wieku wskazać można duety fortepianowe Claua Debussy'ego, Maurice'a Ravela, Francisca Poulenca, Dariusza Milhauda, Georga Gershwina i innych.

W muzyce polskiej w tę tradycję wpisuje się *Rondo C-dur* op. posth. Fryderyka Chopina z 1828 roku, o którym Tomaszewski napisał, że nie zyskało aprobaty w oczach twórcy i „nie zdołało wzbudzić sympatii”²⁴ u słuchaczy. Z drugiej połowy XIX wieku pochodzą: *Album Tatrzańskie* Ignacego Jana Paderewskiego, sześć opusów miniatur Juliusza Zarębskiego, miniatury Zygmunta Noskowskiego i Stanisława

24 M. Tomaszewski, *Chopin...*, op. cit., s. 383.

Niewiadomskiego. Na początku XX wieku kontrapunktyczną parafrazą *Zaproszenie do tańca* na dwa fortepiany wpisuje się w nurt duetów fortepianowych Leopold Godowski, a w latach 20. i 30. Aleksander Tansman przeznaczonymi na dwa fortepiany *La danse de la sorcière*, *Sinfonietta*²⁵, *Sonatiną transatlantycką*, *Polonezem* i *Fantazją*. Są to utwory powstałe przed skomponowaniem pierwszego duetu fortepianowego przez Maciejewskiego, nie licząc utworów koncertujących pianistów, komponujących lub opracowujących utwory z myślą o własnych występach estradowych. *Koncert* na dwa fortepiany Maciejewskiego okazuje się więc ważnym nie tylko artystycznie, ale i historycznie dziełem polskiego kompozytora.

Paradoksalnie lata II wojny światowej okazały się czasem powstania największej liczby tego rodzaju utworów. Czas niemieckiej okupacji uniemożliwiał przedwojennym instytucjom kultury (filharmoniom, operom) funkcjonowanie w dotychczasowych formach oraz drastycznie ograniczył środki finansowe na kulturę. To wszystko przyczyniło się do zmiany preferencji repertuarowych. Większą szansę wykonania miały utwory solowe i przeznaczone na różne składy kameralne. Wpływ czynników zewnętrznych na wybór gatunku, obsady, charakteru tworzonej muzyki nie może pozostać niezauważany. W latach 40. XX wieku powstała bowiem nie tylko większość duetów fortepianowych Maciejewskiego. Z czasu okupacji pochodzą także duety Witolda Lutosławskiego (*Wariacje na temat Paganiniego*, 1941) i opracowania (wspólne z Andrzejem Panufnikiem) ponad dwustu utworów z repertuaru muzyki klasycznej i popularnej (1940-1944), *Sonata* na dwa fortepiany (1941) Aleksandra Tansmana i *Koncert* na dwa fortepiany (1942) Michała Spisaka.

Twórczość Maciejewskiego wyróżnia się także ze względu na rodzaje uprawianych form i gatunków. *Pianoduo concertante* z 1936 roku jest w polskiej literaturze muzycznej najprawdopodobniej pierwszym utworem koncertującym skomponowanym dla dwóch pianistów. Następne dzieła (wyłączywszy wymieniony *Koncert* Spisaka) powstaną już po II wojnie światowej: w 1951 roku *Koncert* na dwa fortepiany Bogusława Schäffera; 1953 – *Concertino* na dwa fortepiany na osiem rąk Ireny Garzdeckiej; 1965 – *Koncert* na dwa fortepiany solo

²⁵ Utwór jest dwufortepianową wersją *Sinfonietty* na orkiestrę kameralną powstałej w 1924 roku.

Zygmunta Krauzego; 1973 – *Concertino per due pianoforte* Szábolcsa Esztényi'ego²⁶. *Tańce szwedzkie* są natomiast najprawdopodobniej pierwszym opracowaniem ludowej muzyki Szwecji dokonany przez polskiego kompozytora. Zainteresowanie gatunkiem *negro spirituals* wśród twórców zamieszkałych w kraju rozwinie się też nieco później. Jednocześnie duety fortepianowe Maciejewskiego stanowią wartościowy artystycznie przykład twórczości reprezentującej trzy genetycznie zróżnicowane rodzaje muzyki: twórczość oryginalną, aranżowaną oraz transkrybowaną. W każdym z wymienionych rodzajów pozostawił Maciejewski dzieła cenione za osiągnięte rezultaty artystyczne, znajomość brzmieniowych możliwości fortepianów dialogujących, oddziałujące na słuchaczy siłą emocjonalnego wyrazu, wykreowanego nastroju. Ich przywracanie do życia koncertowego może sprzyjać większemu zainteresowaniu muzyką przeznaczoną do wykonywania przez duety fortepianowe, postrzegania jej nie jako reliktu dziewiętnastowiecznej twórczości salonowej, lecz jako muzyki będącej samoistnym przedmiotem kontemplacji estetycznej.

Duety fortepianowe Romana Maciejewskiego

Twórczość oryginalna

<i>Koncert na dwa fortepiany (Pianoduo concertante)</i>	1936
<i>Kołysanka</i>	1938
<i>Tarantella</i>	1938
<i>Oberek</i>	1943
<i>Allegro concertante</i>	1945
<i>Mazurek</i>	1951

Twórczość aranżowana

<i>7 Tańców szwedzkich</i>	1943
<i>4 Negro Spirituals</i>	1943
<i>Listen to the Lambs</i>	
<i>Deep River</i>	
<i>I Want to Be Ready</i>	
<i>Sometimes I Feel Like a Motherless Child</i>	

26 Zob. Wykaz koncertów 1945-1995 sporządzony na podstawie danych bibliograficznych Polmic [w:] Anna Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997, s. 303-326.

Transkrypcje fortepianowe

1940-1946

Isaac Albéniz, *Navarra*

Isaac Albéniz, *Tango*

Johann Sebastian Bach, *Fantasia e Fuga g-moll*

Johann Sebastian Bach, *Passacaglia*

Louis-Nicolas Clérambault, *Suite*

Piotr Czajkowski, *Humoresque*

Piotr Czajkowski, *Chant sans paroles*

César Franck, *Grande Fantasia*

Enrique Granados, *Andaluza*

George Friedrich Händel, *Concerto F-dur*

Fritz Kreisler, *Liebesfreud*

Fritz Kreisler, *Schön Rosmarin*

Ferenc Liszt, *Liebestraum*

Wolfgang Amadeus Mozart, *Zehn Variationen über „Unser dummer Pöbel meint“*

Ignacy Jan Paderewski, *Elegia*

Ignacy Jan Paderewski, *Mélodie*

Ignacy Jan Paderewski, *Menuet*

Ignacy Jan Paderewski, *Nocturne*

Ignacy Jan Paderewski, *Sarabande*

Maurice Ravel, *Pavane pour une Infante défunte*

Evert Taube, *Potpourri*

Antonio Vivaldi–Johann Sebastian Bach, *Concerto a-moll*

Bibliografia

Adamska-Osada A., *Roman Maciejewski. Biografia. Postawa twórcza. Duchowość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

Dankowska J., Tatarska J, Brożek A. (red.), *Roman Maciejewski – twórca charyzmatyczny*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Poznań–Warszawa 2010.

Fellinger I., *Die Begriffe „Salon“ und „Salonmusik“: in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts* [w:] *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band VIII (*Studien zur Trivalmusik des 19. Jahrhunderts*), hrsg. C. Dahlhaus, Bosse, Regensburg 1967.

Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

Literska B., *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Musica Iagellonica, Kraków 2004.

Nowak A., *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997.

Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, Podsiadlik–Raniowski i Spółka, Poznań 1998.

- Tomaszewski M., *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca* [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005.
- Wesołowski M., *Edycja krytyczna wszystkich Mazurków Romana Maciejewskiego. Komentarze redakcyjne*, Brevis, Poznań 2002.
- Wieczorek M., [nota edytorska w:] Roman Maciejewski, *Mazurek. Tarantela. Kołysanka na dwa fortepiany*, PWM, Kraków 2015.
- Wieczorek M., *Roman Maciejewski. Klasyk XX wieku. A 20th Century Classic*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2004.
- Wieczorek M., *Roman Maciejewski. Kompozytor pokolenia zgubionego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008.

Piano Duos by Roman Maciejewski. Contexts – Genres – Meanings

S u m m a r y

Along with *Missa pro defunctis (Requiem)* and piano mazurkas, piano duos form the third artistically significant wave of the composer's oeuvre. They were created between 1936 and 1951, when Maciejewski performed with Kazimierz Kranc and other pianists (S. Eckerberg, M. Penny, A. Portnoff). These compositions, representing three ontologically diverse types of music – his original creations (two concert pieces and four dance miniatures), arrangements (two collections consisting of 11 arrangements of folk melodies), and transcription (23 transcriptions of classic works) – are characterized by a richness of pianistic expression, a forceful emotive quality and mood-creation, as well as by a knowledge of sound capacities of two pianos in dialogue. The idiomatic qualities of Maciejewski's piano duos are described from the perspective of their biographical and cultural contexts, genology, and their place and value in Polish musical culture and history of this wave of piano music.

Słowa kluczowe: Roman Maciejewski, duety fortepianowe, idiom, genologia

Keywords: Roman Maciejewski, piano duo, idiom, genology