

Leszek Polony (ur. 1946 w Krakowie), muzykolog, teoretyk i krytyk muzyczny, wydawca. Ukończył teorię muzyki w PWSM (obecnie Akademia Muzyczna) w Krakowie. W 1981 roku uzyskał stopień doktora na podstawie pracy *Program literacki, ekspresja i symbol w muzyce Mieczysława Karłowicza* (opublikowanej w 1986 jako *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*). W 1991 roku uzyskał habilitację w Instytucie Sztuki PAN na podstawie pracy *Polski kształt sporu o istotę muzyki*. 1987-2013 był kierownikiem Katedry Teorii Muzyki i Kształcenia Słuchu w Akademii Muzycznej w Krakowie. W latach 1990-1991 pełnił funkcję prorektora tej uczelni. Ma w swoim dorobku 7 publikacji książkowych, 87 artykułów, 25 haseł w Encyklopedii Muzycznej PWM. Dorobek ów obejmuje następujące zakresy tematyczne: 1) filozofia muzyki i historia myśli muzyczno-estetycznej, ze szczególnym uwzględnieniem nurtu fenomenologii i hermeneutyki muzycznej, 2) muzyka epoki romantyzmu i modernizmu, 3) muzyka polska XX wieku, 4) problematyka interpretacji wykonawczej dzieła muzycznego.

Leszek Polony

Akademia Muzyczna w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-9268-9401>

O monologu i dialogu w duecie fortepianowym

Sonata jest od początku do końca „galant”, ma formę i materiał tematyczny idealnej sinfonii do jakiejś opery buffa, żaden cień nie ma jej pogody. Ale kunszt, który obie partie czyni równorzędnymi, igrający dialog, finezja figuracji, wycucie brzmienia przejawiające się w mieszaniu i wyzyskiwaniu rejestrów obu instrumentów – wszystko to jest tak niesłychanie mistrzowskie, że to pozornie „powierzchowne” i uszczęśliwiający dzieło jest zarazem jedną z najgłębszych i najdojrzalszych spośród wszystkich kompozycji Mozarta¹

– tak o *Sonacie na dwa fortepiany D-dur* KV 448 Wolfganga Amadeusa Mozarta pisał Alfred Einstein. Trudno byłoby dzisiaj znaleźć trafniejsze słowa komentarza na temat tego genialnego dzieła, powstałego w 1781 roku z myślą o wspólnym wykonaniu z pianistką Josephine von Aurnhammer. Amadeusz bardzo niepochlebnie wyrażał się o powierzchowności tej damy², wszakże cenił jej sztukę pianistyczną, o czym świadczą nie tylko uwagi w korespondencji, ale w pierwszym

1 Alfred Einstein, *Mozart, człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 299.

2 Ibidem, s. 81.

rzędzie błyskotliwa wirtuozeria kompozycji i skala związanych z nią trudności technicznych.

Wyciągnijmy z tego komentarza przed nawias jedno kluczowe sformułowanie: *igrający dialog*. Nazwy duetu fortepianowego użyłem w tytule na oznaczenie zarówno utworu fortepianowego na cztery ręce, jak i na dwa fortepiany. Potrzebne jest wszakże natychmiastowe zastrzeżenie. W tym pierwszym wypadku każdy z pianistów ma do dyspozycji w zasadzie jedną połowę klawiatury, różną od drugiej w swej charakterystyce brzmieniowej. Dialog motywiczny i tematyczny między rejestrami instrumentu jest tu oczywiście możliwy i szeroko praktykowany, niemniej taka obsada wykonawcza sprzyja bardziej podziałowi ról, wertykalnemu wzmocnieniu i zarazem rozwarstwieniu faktury np. na plan melodii i akompaniamentu. Toteż wspólna gra dwóch czy dwojga pianistów przy jednej klawiaturze miewa często za swój cel estetyczny nie rozmowę i wymianę myśli, lecz liryczny monolog o najbardziej intymnym charakterze – jak to ma miejsce na przykład w *Fantazji f-moll* op. posth. 103 (D. 940) Franciszka Schuberta.

A zatem muzyka fortepianowa na cztery ręce to muzyka na wskroś kameralna. Muzyka na dwa fortepiany wymaga raczej sali koncertowej. Jej atutem jest możliwość pełnego wykorzystania skali brzmieniowej obu instrumentów, uzyskania całkowitego partnerstwa obu czy obojga wykonawców, równorzędności obu partii, ich nakładania się i wzajemnego, naprzemiennego różnicowania. Słowem – ich „igrającego dialogu”, jak to ujmuje Alfred Einstein.

Prześledźmy, jak to wygląda na przykładzie I tematu *Sonaty* Mozarta. Czterotaktowy *quasi*-orkiestrowy incipit pierwszej części, *Allegro con spirito*, zainspirowany według Einsteina początkiem *Koncertu fortepianowego* op. 13 nr 2 Jana Christiana Bacha, jest „zinstrumentowany” rozłożonym w czterech oktawach wstępnym akordem D-dur oraz następującym po nim czterooktawowym unisonem obu instrumentów, utwierdzającym kadencją doskonałą tonację główną. Następnie instrumenty rozdzielają się. Pierwszy inicjuje półtoraktowy motyw główny tematu wznoszący się o tercję wielką od toniki i opadający z powrotem na I stopień tonacji. Drugi fortepian odpowiada szesnastkową figuracją wokół pochodną od I do III stopnia tonacji. W trzecim i czwartym takcie tematu owa struktura „tezy i repliki” zostaje powtórzona na wyższym poziomie – od III do V stopnia tonacji. To tworzy poprzednik struktury okresowej, przykład dialogu motywicznego struktur

komplementarnych, a zatem kontrastowych i zarazem dopełniających się. W rozbudowanym wariacyjnie do ośmiu taktów następniku, a później w łączniku międzytematycznym wybucha prawdziwa feeria rozmaitych barw i struktur figuracyjnych (przykł. 1).

Allegro con spirito.

Przykład 1. W.A. Mozart, *Sonata na dwa fortepiany D-dur KV 448*, temat I, t. 1-15

Najpierw imitacji podlega czterotaktowy odcinek skonstruowany ze wznoszących się gam o rytmie szesnastkowym, przy czym odpowiedź w partii drugiego fortepianu jest dopełniana „mini-dopowiedzeniami”

pierwszego fortepianu w postaci szesnastkowego toczka przypadającego na czwartą część taktu. W kolejnych sześciu taktach (od 17 do 22) imitacyjny dialog między instrumentami zacieśnia się do jednotaktowych struktur pasażowych. Po chwilowym uspokojeniu, jakie przynosi śpiewny II temat (eksponowany najpierw solo w partii drugiego fortepianu, a następnie podjęty przez pierwszy fortepian o oktawę wyżej i w unisonie oktawowym z drugim fortepianem) „wybuchają” znowu błyskotliwe figuracje szesnastkowe, skonstruowane z tryli i gamek.

Dalszy opis muzyki tą metodą zająłby więcej czasu niż sama muzyka, bez większego pożytku dla jej estetycznego odbioru i zrozumienia. Dość powiedzieć, iż *Allegro con spirito* to istotnie kwintesencja radosnego stylu *buffo*, „błyskotliwej rywalizacji” i „kipiącego źródła inwencji” – jak to określa Einstein w komentarzu do innych podobnych dzieł Mistrza³.

Inaczej nieco ma się sprawa w środkowym ogniwie *Sonaty*, idyllicznym *Andante* o formie ABA. Rozpoczyna się ono jak aria, a rozwija w intymny duet miłosny. Zrazu góruje tu zatem na znacznej przestrzeni I fortepian, prowadzący szeroko rozpostartą, dyskretnie schromatyzowaną, czułą w wyrazie kantylenę. Drugi akompaniuje mu rozłożonymi akordami. Ale niebawem ten drugi podejmuje w kanonie nową myśl melodyczną, wprowadzoną przez pierwszy fortepian. Początkowy monolog przekształca się w imitacyjny dialog.

Finałowe *Molto Allegro* w formie rondo, z aluzjami do rondo *alla turca* z *Sonaty A-dur* KV 331, ponownie wprowadza nas w aurę żywiołowego fajerwerku barw muzycznych. Rozmaitość struktur motywicznych, tematycznych, akordowych, figuracyjnych, wykracza poza możliwości opisu – obok fragmentów *quasi*-orkiestrowych, znajdujemy tu epizody koncertowe, błyskotliwe i lapidarne imitacje w obrębie partii obu instrumentów i między nimi, słowem – niezmierzone bogactwo inwencji, właściwe w takim stopniu bodaj wyłącznie muzyce Mozarta.

Skupmy teraz uwagę na *Fantazji na cztery ręce f-moll* Schuberta. Obok trzech ostatnich sonat fortepianowych, *Kwintetu smyczkowego C-dur* op. posth. 163 oraz pieśni do tekstów Rellstaba i Heinego wydanych pośmiertnie przez Tobiasa Haslingera pod znamienym tytułem *Schwanengesang* – to jeszcze jedno z genialnych dzieł powstałych w 1828 roku, a więc w obliczu rychłej, wyraźnie przeczuwanej

3 Ibidem, s. 322-323.

śmierci. Podobnie jak wcześniejsza *Wanderer Phantasie*, jest ono oryginalną syntezą jednoczęściowej formy sonatowej i klasycznego czteroczęściowego cyklu sonatowego, którego ogniwa następują *attacca*. Stanowi tym samym osobliwy pomost między klasyczną formą sonaty a swobodną, romantyczną formą poematu, czy to fortepianowego, czy symfonicznego. Część pierwsza i finałowa (fuga), oparte są na wspólnym materiale dwóch podstawowych tematów kompozycji. Pierwszy z nich ośmielamy się określić jako temat miłości, drugi jako temat śmierci.

Fantazja f-moll została dedykowana księżniczce Karolinie Esterházy. Znamienna to dedykacja. Schubert był nauczycielem dwóch córek księcia Karola Esterházego. Według relacji przyjaciela kompozytora, Eduarda von Bauernfelda, a także barona Karla von Schönsteina, znanego śpiewaka tenorowego, kompozytor był „po uszy zakochany” w młodszej z nich, Karolinie. Bywał gościem Esterházych w Wiedniu, jak i w letniej ich rezydencji w zamku w Zelitz na Węgrzech. Z drugim pobylem w zamku w 1824 roku, związana jest legenda o powstaniu na prośbę Karoliny, w ciągu zaledwie jednego dnia, kompozycji *Modlitwa (Gebet)* na cztery głosy, do tekstu Friedricha de la Motte Fouqué⁴.

Nie ulega wątpliwości, iż kompozytor często muzykował z księżniczką Karoliną przy fortepianie. To właśnie w Zelitz w 1824 roku powstaje obfity repertuar utworów fortepianowych na cztery ręce, między innymi w stylu węgierskim.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż główny temat *Fantazji f-moll*, liryczna melodia w rytmie punktowanym, zdaniem wielu schubertologów węgierska w stylu – jest muzyczną modlitwą, nostalgicznym echem letnich pobytów w Zelitz. Zwróćmy uwagę na pewne jej cechy: rolę uporczywego rytmu jambicznego, powtarzanych motywów westchnieniowych o malejącym od kwarty do półtonu ambitusie. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, struktura jambiczna czy anapestyczna, skierowana „ku”, charakteryzuje w pieśni romantycznej modalność aktu, a więc spotkania, połączenia, rozstania⁵. Temat ów zdaje się wyrażać natarczywą, czułą, zgoła modlitewną prośbę (przykł. 2, s. 88).

4 Peggy Woodford, *Schubert*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 114-116.

5 Mieczysław Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 41-42.

Allegro molto moderato

Przykład 2. F. Schubert, *Fantazja f-moll* op. 103, D. 940, temat I, t. 1-10

W kontraście do niego temat drugi ukształtowany jest ze zdecydowanych, marszowych, ciężkich kroków. Wyłania się z rejestru basowego w oktawowym unisono, a jego czoło wznosi się o sekundę wielką w rytmie punktowanym i tercję małą. Brzmi niczym ciosy nieubłaganego losu, odpowiedź odrzucająca cichą prośbę. Stanowi podstawę konstrukcyjną finałowej fugi, której przypisujemy wyraźnie fatalistyczny charakter (przykł. 3, s. 89).

Dramaturgia *Fantazji* wynika zatem z konfrontacji tych dwóch tematów. Pierwszy usiłuje jakby powstrzymać zatrważający marsz drugiego. Bezskutecznie. Drugie ogniwo formy, *Largo* utrzymane w stylu uwertury francuskiej ze swymi dwoma samodzielnymi tematami, odwraca i pogłębia ów konflikt. Części skrajne formy ABA oparte są na ciężkim, akordowym, *quasi*-orkiestrowym temacie eksponującym rytm podwójnie punktowany. Z kolei część środkowa rozwija kantylenę o błagalnym geście. Następne, trzecie ogniwo, *Allegro vivace*, o charakterze pogodnego i kapryśnego zarazem scherza, przynosi niewątpliwe odprężenie przed finalnym spiętrzeniem i kulminacją w postaci dramatycznego stretta fugi i gwałtownych wybuchów akordów repetowanych w triolowym rytmie. Zamykająca całość formy koda, to synteza obu tematów: wspomnienie pierwszego i dobitne akordy czoła II tematu – ściszone do minimalnej głośności.

Przykład 3. F. Schubert, *Fantazja f-moll* op. 103, D. 940, temat II, t. 48-56

A więc *Fantazja f-moll* jest monologiem, muzycznym solilkwium, rozprawą o miłości i śmierci. Jeśli mamy w niej do czynienia z dialogiem – jest to przede wszystkim dialog z samym sobą, rozmowa wewnętrzna o tym, co w życiu najpiękniejsze, najważniejsze, ostateczne. Adam Zagajewski w wierszu *Franz Schubert, konferencja prasowa* napisał:

Tak, byłem w tej cieśninie, gdzie
cierpienie zamienia się w piosenkę.
Tak, lasy wiecznie zielone i miłość
nigdy nie odwzajemniona, radość
obojętności, to znaczy chciałem
powiedzieć szczęście wyrazu, w pół
drogi między życiem i śmiercią [...]⁶.

6 Z wiersza Adama Zagajewskiego *Franz Schubert, konferencja prasowa* [w:] *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 91-93.

Bibliografia

- Einstein A., *Mozart, człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Költzsch H., *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.
- Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Woodford P., *Schubert*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- Zagajewski A., *Franz Schubert, konferencja prasowa [w:] Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010.

Monologue and dialogue in piano duets

S u m m a r y

The term “piano duet” in the title refers to a musical work that may be written for four hands, as well as one written for two pianos (a.k.a. “piano duos”). The latter rather calls for a concert hall. Its assets include the possibility to fully use the sound scale of both instruments, and also to achieve a full partnership of both performers – an equilibrium of both parts, their superimposition and mutual, alternate varying. Alfred Einstein called it the “play of dialogue”, relating to Mozart’s *Sonata for two pianos in D Major* KV 448.

When dealing with a “four hand” duet, each performer has at their disposal, roughly, just one half of the keyboard – with different sound characteristics than the other. Therefore the aesthetic goal of two performers playing together on one keyboard is often not a dialogue and exchange of thought, but a lyrical monologue of a most intimate character, as in Franz Schubert’s *Fantasia in F minor*, D. 940 (Op. posth. 103).

Słowa kluczowe: duet fortepianowy, Wolfgang Amadeus Mozart, Franciszek Schubert, dialog

Keywords: piano duet, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, dialogue