

Barbara Wróbel

Muzyka kameralna wielkich pianistów : analiza porównawcza "Tria" op. 8 Fryderyka Chopina i "Kwintetu fortepianowego" op. 34 Juliusza Zarebskiego pod kątem koncepcji formalnej oraz wykorzystania poszczególnych instrumentów

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 4, 25-30

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZYKA KAMERALNA WIELKICH PIANISTÓW

Analiza porównawcza *Tria* op. 8 Fryderyka Chopina i *Kwintetu fortepianowego* op.34 Juliusza Zarębskiego pod kątem koncepcji formalnej oraz wykorzystania poszczególnych instrumentów

Postacie Fryderyka Chopina i Juliusza Zarębskiego są do siebie pod wieloma względami bardzo podobne, zarówno jeśli chodzi o ich życie jak i twórczość. Obydwaj byli wielkimi pianistami żyjącymi na emigracji, stosunkowo młodo zmarli, w ich twórczości dominują utwory przeznaczone na fortepian solo, a wśród nich pojawiają się takie same gatunki (mazurki, polonezy, ballady, *berceuse*), liczne są odniesienia do muzyki ludowej. Wiadomo też, że Zarębski pod pewnymi względami inspirował się muzyką Chopina¹ (Golianek, s. 76-90). Muzyka kameralna pod względem ilościowym zajmuje w ich twórczości pozycję zdecydowanie marginalną. Nie oznacza to jednak, że jest to muzyka drugorzędna pod względem jakościowym.

W dorobku Chopina odnajdujemy zaledwie cztery utwory kameralne, z czego trzy przeznaczone są na wiolonczelę z fortepianem, natomiast czwarty to trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. *Trio g-moll* op. 8 powstało w 1829 roku i było dedykowane wiolonczeliście-amatorowi, Antoniemu księciu Radziwiłłowi. Od początku wzbudzało liczne kontrowersje. Jego oceny wahały się od entuzjazmu (Schumann) po gruntowną krytykę (Leichtentritt) (Tomaszewski 2005, s. 496-499). *Trio* nie należy może do najważniejszych utworów Chopina, ale jest to utwór dojrzały warsztatowo i dzisiaj należy do stałego repertuaru koncertowego (Tomaszewski 1984, s. 151). Natomiast w stosunkowo niedużej spuściźnie Juliusza Zarębskiego *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 34 jest jedynym zachowanym utworem kameralnym (Wiadomo, że napisał jeszcze *Trio fortepianowe As-dur*, które zostało przedstawione jako praca dyplomowa w Konserwatorium wiedeńskim i nagrodzone złotym medalem. Zob. Golianek, s. 12). Powstał on w roku 1885 i jest ostatnim ukończonym dziełem kompozytora. W przeciwieństwie do utworów kameralnych Chopina, które uważane są za zdecydowanie drugoplanowe w jego twórczości, *Kwintet* Zarębskiego uchodzi za jego najdojrzalsze, a nawet mistrzowskie dzieło (Golianek, s. 71-72).

Warto bliżej przyjrzeć się podobieństwom i różnicom jakie nasuwają się podczas analizy tych dwóch dzieł. Z uwagi na rozległość materiału zwrócono tutaj uwagę tylko na dwa aspekty: kwestię konstrukcji formalnej cyklu i kolejnych jego części oraz sposób wykorzystania

poszczególnych instrumentów.

Kwintet Zarębskiego jest jedynym przykładem zastosowania cyklu sonatowego w jego twórczości. Wśród dzieł Chopina znajduje się kilka utworów cyklicznych (sonaty, koncerty). Faktem jest jednak, że obydwaj kompozytorzy realizowali się przede wszystkim na gruncie liryki instrumentalnej, główną formą ich wypowiedzi były więc utwory jednoczęściowe (czy to miniatury czy też większe, epickie formy). Warto zatem przyjrzeć się, w jaki sposób ci dwaj kompozytorzy konstruują cykl sonatowy.

Obydwa utwory przyjmują formę czteroczęściowego cyklu sonatowego, jednak o odmiennym układzie. Zarębski przyjmuje klasyczny układ: 1. allegro, 2. adagio, 3. scherzo, 4. finale, natomiast Chopin umieszcza na drugim miejscu scherzo, a dopiero po nim część wolną. Różne są też stosunki tonalne pomiędzy częściami cyklu. Scherzo w *Trio* utrzymane jest w ramowej tonacji G-dur, czyli tonacji jednoimiennej, natomiast w *Kwintecie* jest to tonacja subdominanta — c-moll. Części wolne są natomiast utrzymane w tonacjach B-dur (paralela) u Zarębskiego i Es-dur (dolna medianta) u Chopina. Warto zaznaczyć również, że Zarębski kończy swój utwór w tonacji durowej jednoimiennej, natomiast Chopin pozostaje przy tonacji g-moll.

Pierwsze części obydwu utworów utrzymane są w formie sonatowej. Chopin wybrał dla swojego utworu formę allegra jednotematowego. W miejscu, gdzie spodziewalibyśmy się drugiego tematu (t.43) następuje fragment o charakterze epilogowym (figuarcje skrzypiec i wiolonczeli). Po tym odcinku pojawia się znów główny temat, z tym, że w tonacji paraleli durowej — Es-dur (t. 61), która jednak utrzymuje się zaledwie przez cztery takty i powraca do g-moll. Temat jest tu zatem jeden, jednak dualizm tonalny zostaje przynajmniej zarysowany. Wbrew konwencji, bardziej zróżnicowana tonalnie jest reprzyza, w której fragment figuracyjny smyczków (w ekspozycji g-moll) przedstawiony jest w d-moll, natomiast durowe pojawienie się tematu — w B-dur. Zarębski natomiast zachowuje tradycyjne relacje tonalne pomiędzy dwoma tematami (g-moll — Es-dur w ekspozycji; g-moll — G-dur w reprzyzie). Warto zaznaczyć, że w ekspozycji pojawia się w ramach łącznika jeszcze jedna myśl tematyczna, w tonacji B-dur (t. 35-54), która jednak nie powraca już w reprzyzie. Repryza jest zresztą zbudowana dość niekonwencjonalnie: temat pierwszy, który w ekspozycji mieścił się w dwudziestu czterech taktach, jest tutaj skrócony do zaledwie sześciu. Po nim od razu, bez żadnego łącznika następuje temat drugi, którego pierwsza część jest zaugmentowana. Następnie pojawia się fragment epilogu, który płynnie przechodzi w drugie przetworzenie. W *Trio* Chopina również pojawia się praca przetworzeniowa w ramach reprzyzy — pomiędzy pojawieniem się tematu w B-dur a epilogiem (t. 200- 213), jednak jest to znacznie krótszy niż u Zarębskiego odcinek. Natomiast reprzyza w utworze Chopina jest dodatkowo rozbudowana o kadencję wirtuozowską fortepianu: szesnastkowe przebiegi na tle długich dźwięków skrzypiec i triol wiolonczeli podkreślających kolejne akordy. Utwór Chopina rozpoczyna się wstępem — jest to zamknięta 8-taktowa całość (która zazębia się jednak z początkiem tematu). Natomiast pierwsza część *Kwintetu* nie posiada wyraźnie oddzielonego wstępu, ale rozpoczyna ją fortepian solo, wprowadzając charakterystyczny triolowy motyw akompaniamentu, który towarzyszy pierwszemu

ukazaniu się tematu w kwartecie smyczkowym unisono.

Część wolna *Kwintetu* ma przejętą z tradycji budowę ABA³, aczkolwiek posiada dodatkowo bardzo niejednoznaczny pod względem tonalnym wstęp w innym metrum (C) o silnych walorach kolorystycznych, który jest powtórzony na końcu części przed krótką kodą. W ramach każdej z części można zauważyć również budowę zbliżoną do aba. Trzeba jednak zaznaczyć, że budowa tej części nie jest schematyczna. Główny temat części A pojawia się za każdym razem w innej postaci (zmiany faktury, rodzaju akompaniamentu), przejście między częścią a i b w ramach A jest płynne. *Adagio z Tria* Chopina ma charakter nokturnu. Również można wydzielić trzy główne ustępy, jednak nie ma tu żadnego schematu repetycyjnego. Funkcję formotwórczą pełnią tutaj dwie skontrastowane myśli muzyczne: niespokojny, nerwowy przez rytm punktowany i wypauzowanie oraz duże skoki motyw wstępu oraz spokojny, kantylenowy, niezwykle liryczny temat. Każdą z części rozpoczyna motyw wstępu, który przewija się z różną częstotliwością przez całą część. Pojawia się samodzielnie a także jako kontrapunkt do nokturnowych melodii. Jest bardzo plastyczny, występuje na różnych stopniach, przez co wprowadza napięcie harmoniczne i pozwala na odległe modulacje (np. w taktach 40-45 modulacja z c-moll do as-moll). Zmienia również swój charakter: od burzliwego (wstęp) po liryczny (t. 46-48). Natomiast główny temat nokturnowy jest stabilny tonalnie — zawsze pojawia się w tonacji Es-dur. Oprócz tych dwóch głównych myśli pojawiają się także inne melodie nokturnowe, pokrewne głównemu tematowi, aczkolwiek główne napięcie wyczuwalne jest właśnie między opisanymi powyżej. W pierwszej części dominuje temat kantylenowy, w drugiej motyw wstępu stopniowo przekształcając się przechodzi w kantylenową melodię, natomiast w ostatniej dokonuje się swego rodzaju synteza tych myśli. Zresztą podobna sytuacja ma miejsce w kodzie wolnej części *Kwintetu* Zarębskiego, która wykorzystuje temat główny części A oraz, jako akompaniament, repetycje wychyleń sekundowych ze wstępu. Sam wstęp do wolnej części jest cechą wspólną obu utworów, jednak trzeba zauważyć odmienną ich funkcję. Podczas gdy u Zarębskiego jest on stosunkowo autonomiczną jednostką o walorach przede wszystkim kolorystycznych, u Chopina jest on integralną częścią całości, co udowodniono powyżej. Podobna jest wyrazowość obydwu utworów: obydwa są utrzymane w metrum trójdzielnym (Chopin: 3/4; Zarębski: 12/8) i tonacjach durowych. W obydwu też ogromną rolę pełni harmonika i liczne modulacje.

Jeśli chodzi o *scherzo* to tym razem bardziej konwencjonalne pod kątem formy okazuje się *scherzo* Chopina. Ma ono prostą budowę repetycyjną *scherzo-trio-scherzo da capo*. *Trio* jest utrzymane w tonacji subdominanty. Wewnętrznie zarówno *scherzo* jak i *trio* wykazują budowę ABA i te mniejsze części również są skontrastowane tonalnie. Ogólnie część ta jest utrzymana w pogodnym charakterze. Wyraźnie słyszalne jest nawiązanie do muzyki ludowej, szczególnie mazura oraz oberka. Nawiązanie to realizuje się poprzez nieregularne akcenty, regularne frazowanie oraz rodzaj melodyki. Warto zwrócić uwagę, że prawie zupełnie brak tutaj charakterystycznych rytmów mazurkowych. Pojawiają się one jedynie w środkowej czę-

ści tria. Bardziej dramatyczna jest jedynie środkowa część tria, w której pojawiają się liczne modulacje i praca przetworzeniowa. *Scherzo* Zarębskiego jest dużo bardziej zróżnicowane wewnętrznie. Przede wszystkim ma ono dwa tria, z czego jedno jest powtórzone. Schemat całej części przedstawia się więc następująco: ABAB'CA + koda. Można więc powiedzieć, że jej ukształtowanie zbliża się do rondo. Częstki zróżnicowane są pod względem tonalnym, metrycznym, ale przede wszystkim wyrazowym. Utrzymana w tonacji c-moll i metrum 6/8 częśćka A nadaje całości raczej dramatyczny charakter, co jest zasadniczą różnicą w stosunku do utworu Chopina. Obydwa tria utrzymane są w metrum 2/4, z tym, że pierwsze (B) zdradza wyraźne pokrewieństwo z muzyką ludową. Cechuje je stabilność tonalna, regularne frazowanie, a przede wszystkim wyrazista, taneczna rytmika przywodząca na myśl hopaka. Nie jest to jednak inspiracja folklorem Mazowsza, jak w przypadku Chopina, a raczej ukraińską muzyką ludową. Trio to pojawia się za pierwszym razem w tonacji Ges-dur, za drugim w G-dur i jest rozszerzone o odcinek o charakterze przetworzeniowym. Drugie trio (C) jest pełnym przeciwieństwem pierwszego — cechuje je niestabilność tonalna (aczkolwiek dominuje tonacja C-dur), nieregularne frazowanie, liryzm.

Zupełnie odrębne założenia formalne wykazują finały obydwu dzieł. Ostatnia część *Kwintetu* Zarębskiego ma charakter syntetyczny. Kompozytor dąży do zespolenia cyklu poprzez cytowanie tematów części poprzednich w finale. I tak rozpoczyna go początkowy fragment scherza, a całość kończy temat pierwszy pierwszej części w augmentacji i tonacji durowej jednoimiennej (G-dur). Cytaty pojawiają się na przestrzeni całej części. Zarębski wtrąca dosłowne powtórzenia całych fragmentów (jak np. odcinek *Adagio*) bądź wplata melodię tematu jako kontrapunkt do głównego tematu finału. Forma tej części jest bardzo nieschematyczna — stanowi ona skrzyżowanie rondo z wariacjami. Refren praktycznie za każdym razem pojawia się w innej postaci — zmieniają się tonacje, rytmika, instrumentacja. Staje się on podstawą zarówno do pracy wariacyjnej, jak i przetworzeniowej (rozbijanie na motywy, modulacje). Finał *Tria* Chopina również wykazuje pewne znamiona formy rondowej, poprzez powtarzalność głównego tematu. Taką też interpretację formy tej części (jako rondo) można odnaleźć w literaturze (Zob. Bielecki, Tomaszewski 2005, Zieliński, s. 1993). Jednak właściwie jest to forma dwuczęściowa repetycyjna o schemacie ABAB' + koda, z odcinkami przetworzeniowymi (oczywiście za każdym razem innymi) pomiędzy częstkami A i B oraz pomiędzy częstką B i powrotem A i przed kodą. Temat A utrzymany jest w tonacji g-moll (za wyjątkiem jednego okresu w D-dur), i zawsze pojawia się w takiej samej postaci, natomiast B za pierwszym razem ukazuje się w d-moll/F-dur (są to dwa okresy modulujące: d-F, F-d), za drugim natomiast w c-moll/Es-dur. Odcinki o charakterze przetworzeniowym wykorzystują materiał głównych tematów, ale też wprowadzają nowe motywy. Tym, co zbliża do siebie finały obu dzieł jest wyraźnie taneczny charakter głównych tematów. W obu przypadkach jest to szybki, żywiołowy taniec w metrum dwudzielnym. U Chopina temat wykazuje wyraźne cechy krakowiaka, temat Zarębskiego zaś bardziej przypomina folklor kresów wschodnich.

Zdecydowanie odmienna jest aura brzmieniowa obydwu utworów. Podczas gdy *Trio* Cho-

pina wykazuje wyraźne znamiona stylu *brillant*, z wysuwającą się na pierwszy plan partią fortepianu, Zarębski dąży do symfonizacji brzmienia. Oczywiście ma na to wpływ już sam zastosowany przez niego, większy niż u Chopina, skład instrumentalny. Pozwala on na osiągnięcie ogromnego wolumenu brzmienia, dużą rozpiętość rejestrową oraz różnorodność barwową. U Zarębskiego panuje równowaga między fortepianem a kwartetem smyczkowym, w którym wszystkie instrumenty traktowane są równorzędnie. Nośnikiem melodii w obydwu dziełach są zarówno smyczki jak i fortepian. Jednak Chopin wyraźnie faworyzuje skrzypce jako instrument melodyczny, natomiast wiolonczela ma rzadko odcinki solowe, a najczęściej zdwaja najniższą linię partii fortepianu. Chopin nie wykorzystuje w pełni możliwości technicznych i wyrazowych instrumentów smyczkowych — bardziej ruchliwe przebiegi figuracyjne są rzadkością, raczej powierza im melodie bądź długie dźwięki. Znaczące jest, że całe przetworzenie części pierwszej oparte jest na ruchliwych figuracjach szesnastkowych fortepianu na tle ćwierćnutowego czoła tematu pojawiającego się w coraz to nowych tonacjach w smyczkach. Nie wykorzystuje on też najwyższego rejestru skrzypiec. Natomiast Zarębski w pełni wykorzystuje możliwości kwartetu. Stosuje wielodźwięki, flażolety, różne sposoby artykulacji, grę *con sordino* i *arco*. Ujawnia się tu jego ogromna wrażliwość na kolorystykę dźwiękową. Jednak najbardziej zaawansowana technicznie i zróżnicowana jest tutaj partia fortepianu, w której zauważalne są wpływy Liszta (Golianek, s. 91-110)⁷. Zarębski wykorzystuje wszystkie dostępne środki gry fortepianowej: od najróżniejszych typów figuracji po monumentalną grę akordową. W utworze Chopina, jak już wspomniałam, słyszalne są wyraźne wpływy stylu *brilliant*, szczególnie zauważalne w skrajnych częściach, gdzie dominują figuracje szesnastkowe, głównie prawej ręki. Charakterystyczne jest też wprowadzenie ustępu na kształt kadencji wirtuozowskiej w pierwszej części.

Jak więc widzimy, *Trio fortepianowe* op. 8 Chopina i *Kwintet fortepianowy* op. 34 Zarębskiego są dziełami zgoła odmiennymi, zarówno pod względem formalnym, jak i ze względu na traktowanie poszczególnych instrumentów. Większość różnic wynika jednak z przemian stylistycznych, które dokonały się w muzyce w ciągu przeszło pięćdziesięciu lat dzielących obydwa dzieła. Na pewno zauważalna jest w nich „ręka pianisty”, doskonała znajomość możliwości fortepianu i (oczywiście w ramach przyjętego nurtu stylistycznego) wykorzystanie ich do granic.

BIBLIOGRAFIA:

Artur Bielecki, *Muzyka kameralna*, www.chopin.nifc.pl

Ryszard D. Golianek, *Juliusz Zarębski. Człowiek — muzyka — kultura*, PWM, Kraków 2004.

Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.

Mieczysław Tomaszewski, hasło: *Fryderyk Chopin*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1984.

Tadeusz Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, PWM, Kraków 1993.