



ROZPRAWA DOKTORSKA/ OPIS DZIEŁA

w dziedzinie sztuki

w dyscyplinie sztuki muzyczne

**URZECZYWISTNIENIE IDEI WSPÓŁTWORZENIA INTERPRETACJI
W DUECIE FORTEPIANOWYM NA PRZYKŁADZIE *FANTAISIE-TABLEAUX*
OP. 5 ORAZ *SUITY* OP. 17 S. RACHMANINOWA.**

Dominik Wizjan

Akademia Sztuki w Szczecinie

Promotor

prof. dr hab. Bogusław Rottermund

Szczecin 2024

CZĘŚĆ PIERWSZA

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

DZIEŁO ARTYSTYCZNE - PŁYTA CD:

SERGEI RACHMANINOV - SUITES FOR TWO PIANOS

Wykonawcy:

Dominik Wizjan

fortepian

Marianna Shirinyan

fortepian

Reżyseria dźwięku:

Federico Mattioli / Marco Pomelli

Wydawca / numer katalogowy / data wydania:

Orchid Classics / ORC100191 / 20.05.2022

Nagrania dokonano 19,20,22.02.2021 w Sali Koncertowej

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium w Kopenhadze

na fortepianach marki Steinway & Sons (modele D).



SUITES FOR TWO PIANOS

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Suite No.1 for two pianos "Fantaisie-Tableaux", Op.5

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I Barcarolle. Allegretto | 8.30 |
| 2 | II La nuit... l'amour. Adagio sostenuto | 6.34 |
| 3 | III Les larmes. Largo di molto | 6.25 |
| 4 | IV Pâques. Allegro maestoso | 2.55 |

Suite No.2 for two pianos, Op.17

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 5 | I Introduction. Alla marcia | 4.07 |
| 6 | II Valse. Presto | 5.59 |
| 7 | III Romance. Andantino | 7.35 |
| 8 | IV Tarantelle. Presto | 6.00 |

Total time 48.09

Marianna Shirinyan, *piano*

Dominik Wizjan, *piano*



LC 20037



Made in the EU
© and © 2022 Orchid Music Limited
www.orchidclassics.com

PROGRAM

S. Rachmaninow - *Suita na dwa fortepiany Fantaisie-Tableaux op. 5*

<i>Barcarolle. Allegretto</i>	08:30
<i>La nuit... l'amour. Adagio sostenuto</i>	06:34
<i>Les larmes. Largo di molto</i>	06:25
<i>Pâques. Allegro maestoso</i>	02:55

S. Rachmaninow - *Suita na dwa fortepiany op. 17*

<i>Introduction. Alla marcia</i>	04:07
<i>Valse. Presto</i>	05:59
<i>Romance. Andantino</i>	07:35
<i>Tarantelle. Presto</i>	06:00

Marianna Shirinyan - I fortepian

Dominik Wizjan - II fortepian

CZĘŚĆ DRUGA

OPIS DZIEŁA

Wstęp	1
1. <i>Fantaisie-Tableaux</i> op. 5	6
1.1 <i>Fantaisie-Tableaux</i> op. 5, cz. 1 <i>Barkarola</i>	9
1.2 <i>Fantaisie-Tableaux</i> op. 5, cz. 2 <i>Noc... Miłość</i>	20
1.3 <i>Fantaisie-Tableaux</i> op. 5, cz. 3 <i>Łzy</i>	27
1.4 <i>Fantaisie-Tableaux</i> op. 5, cz. 4 <i>Wielkanoc</i>	34
2. <i>Suita</i> op. 17	44
2.1 <i>Suita</i> op. 17, cz. 1 <i>Introdukcja</i>	45
2.2 <i>Suita</i> op. 17, cz. 2 <i>Walc</i>	54
2.3 <i>Suita</i> op. 17, cz. 3 <i>Romans</i>	65
2.4 <i>Suita</i> op. 17, cz. 4 <i>Tarantella</i>	77
Zakończenie	88
Bibliografia	90

Wstęp

Dwie dusze, ale jedna myśl, dwa serca bijące jak jedno.

(Franz Joseph von Munch-Bellinghausen)

Duet fortepianowy, będący jednym z najtrudniejszych i najbardziej wymagających gatunków muzyki kameralnej, oferuje wyjątkowe możliwości artystyczne, zarówno w zakresie technicznym, jak i interpretacyjnym. Współpraca między dwoma pianistami wymaga nie tylko precyzyjnej synchronizacji, ale przede wszystkim głębokiego zrozumienia muzycznego dialogu, który staje się sercem i sednem interpretacji wykonania. Korelacja pomiędzy dwoma pianistami jawi się jako fascynujące pole do eksploracji idei współtworzenia interpretacji muzycznej.

W historii muzyki, dzieła na dwa fortepiany¹ stanowią znikomą liczbę całej twórczości fortepianowej. Nawet kompozytorzy uznawani za największych geniuszy, w swoim dorobku mają jedynie pojedyncze dzieła napisane typowo na wspomnianą kombinację instrumentalną². Licząc wszystkie kompozycje przeznaczone na ten specyficzny rodzaj muzyki kameralnej w twórczości Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Schuberta, czy Chopina można doliczyć się w sumie jedynie ośmiu utworów³. Za najstarsze zachowane dzieło na dwa instrumenty klawiszowe uznawane jest *Alman na dwa wirginały* skomponowany przez Giles'a Farnaby'ego⁴.

W epoce baroku, wśród kompozytorów, którzy pisali utwory przeznaczone na dwa instrumenty klawiszowe, w tym przypadku klawesyny, można wymienić: z rodu Couperin - François 'Le Grand' (skomponował w 1713 roku *Allemande à deux Clavecins*), oraz Armand-Louise (cztery kompozycje na dwa klawesyny - *Symphonie De Clavecins* i trzy *Deuxième Quatuor A Deux Clavecins* - z czego tylko druga zachowana); Georg Friedrich Händel (*Suite à deux Clavecins* HWV 446); z rodu Bach - Jan Sebastian (*Koncert C-dur* BWV 1062 i *Contrapunctus XIII* z *Die Kunst der Fuge* BWV 1080 - wersja na dwa instrumenty klawiszowe), Wilhelm Friedemann (*Sonata F-dur* na dwa klawesyny F.10 i *Koncert Es-dur* na dwa klawesyny F.46), Carl Philipp Emanuel (dwie *Sonatiny* - nr 1 D-dur H.453 i nr 2

¹ Wcześniej klawesyny, czy klawikordy.

² Mowa tutaj o utworach skomponowanych z przeznaczeniem do wykonania na dwa instrumenty klawiszowe, nie o transkrypcjach, czy innego rodzaju aranżacjach.

³ J. S. Bach - dwa utwory, J. Haydn - jeden, W. A. Mozart - trzy, L. van Beethoven - zero, J. Brahms - jeden, F. Schubert - zero, F. Chopin - jeden.

⁴ Giles Farnaby (c. 1563-1640) - angielski kompozytor.

B-dur H.459, a także dwa podwójne *Koncerty* - F-dur H.410 i Es-dur H.479), a także Johann Christian (*Sonata* G-dur op. 15 nr 5)⁵.

Mimo znacznego rozwoju muzyki pisanej na cztery ręce w epoce klasycyzmu, głównie spowodowanym rozwojem samych instrumentów klawiszowych i powiększeniu ich skali, a także większym znaczeniem wydawnictw muzycznych, ilość utworów pisana na dwa instrumenty klawiszowe nadal była niewielka. W 1777 roku, dr Charles Burney, we wstępie do *Four Sonatas or Duets for two Performers on one Piano Forte or Harpsichord*⁶ wspomina o przewadze duetu na cztery ręce, ponad duetem na dwa instrumenty spowodowane głównie tym, że niesamowicie rzadko zdarzało się, żeby ktoś posiadał dwa instrumenty w jednym pomieszczeniu, a także o problemie szybkiego rozstrajania się współczesnych instrumentów⁷. Wśród utworów napisanych na dwa instrumenty klawiszowe w tej epoce możemy wymienić: *Koncert* G-dur na dwa klawesyny Hob. XVIII: G2 Josepha Haydna, *Sonata* B-dur op. 1bis i *Sonata* B-dur op. 12 Muzio Clementiego, *Sonata* D-dur na dwa fortepiany K. 448, *Fuga* c-moll K. 426 oraz *Koncert* na dwa fortepiany Es-dur K. 365 Wolfganga Amadeusza Mozarta.

W epoce romantyzmu wykorzystanie dwóch fortepianów otrzymało nowe przeznaczenie - między innymi redukcja utworów orkiestrowych, w tym symfonii, czy transkrypcje partii orkiestry w koncertach fortepianowych. Niestety nadal nie zmienia się proporcja utworów na dwa fortepiany w stosunku do twórczości solowej. Franz Schubert, który obok Mozarta jest uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców dzieł na cztery ręce, nie skomponował żadnego utworu na dwa fortepiany. Wśród kompozytorów, w których twórczości możemy doszukać się dzieł na dwa fortepiany są: Felix Mendelssohn i jego dwa napisane w wieku 14 i 15 lat *Koncerty* na dwa fortepiany - nr 1 E-dur, nr 2 As-dur, Robert Schumann (*Andante i Wariacje* na dwa fortepiany B-dur op. 46), Fryderyk Chopin (*Rondo* C-dur na dwa fortepiany op. 73), Ferenc Liszt (*Concerto pathétique* S. 258), Johannes Brahms (*Wariacje na temat Josepha Haydna* op. 56b), a w kolejnych latach również Anton Arenski (pięć *Suit* na dwa fortepiany - nr 1 op. 15, nr 2 op. 23, nr 3 op. 33, nr 4 op. 62, nr 5 op. 65) i Siergiej Rachmaninow (*Rapsodia Rosyjska*, dwie *Suity* na dwa fortepiany op. 5 i op. 17).

Niniejsza rozprawa jest analizą procesu współtworzenia interpretacji w duecie fortepianowym na przykładzie dwóch dzieł Sergiusza Rachmaninowa: *Fantaisie-Tableaux* op. 5 oraz *Suity* op. 17. Kompozycje te cechuje nie tylko wirtuozeria techniczna, ale także głęboki ładunek emocjonalny oraz bogactwo harmoniczne, co czyni je idealnym materiałem do badania procesu współtworzenia interpretacji.

⁵ Ferguson, H., *Keyboard Duets: From the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos : an Introduction*, wyd. Oxford University Press, Nowy Jork 1995, str. 2-5.

⁶ Dzieła te uznawane są za pierwsze kiedykolwiek wydane utwory na cztery ręce.

⁷ Burney Ch., *4 Sonatas or Duets For 2 Performers on 1 Piano Forte or Harpsichord*, wyd. R. Bremner, Londyn 1777.

Dotychczas ukazały się drukiem liczne opracowania dotyczące życia i twórczości Siergieja Rachmaninowa, acz znikoma wśród nich ilość dotycząca dogłębnej analizy formalnej oraz stylistycznej *Suit* na dwa fortepiany. Do najważniejszych publikacji należą:

- *Rachmaninow - symfonik nieznany: związki intertekstualne w twórczości symfonicznej Sergiusza Rachmaninowa*, aut. Iwona Świdnicka;
- *Sergei Rachmaninov - A lifetime in music*, aut. Sergei Bertennson;
- *Rachmaninow*, aut. Mikołaj Bażanow;
- *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, aut. Barrie Martyn;
- *Sergei Rachmaninoff*, aut. Rebecca Mitchell;
- *Rachmaninoff and His World*, aut. Philip Ross Bullock;
- *Sergiusz Rachmaninow w Literaturze*, aut. Jacek Gębski⁸.

Istnieją niezwykle liczne realizacje płytowe kompozycji Siergieja Rachmaninowa, wśród których szczególną uwagę zwracają nagrania samego kompozytora⁹, który w latach 1929-1949 zarejestrował wraz z *The Philadelphia Orchestra* wszystkie cztery *Koncerty fortepianowe* oraz *Rapsodię na temat Paganiniego*¹⁰.

Główną częścią mojej pracy doktorskiej jest dzieło artystyczne - nagranie CD „Sergei Rachmaninov - Suites for two pianos”. Podczas realizacji nagrań, które ukazały się na CD w 2022 roku, towarzyszyła mi pianistka Marianna Shirinyan wykonująca partię pierwszego fortepianu.

Na płycie znajdują się następujące utwory:

S. Rachmaninow – *Suita* na dwa fortepiany *Fantaisie-Tableaux* op. 5

Barcarolle. Allegretto
La nuit... l'amour. Adagio sostenuto
Les larmes. Largo di molto
Pâques. Allegro maestoso

S. Rachmaninow – *Suita* na dwa fortepiany op. 17

Introduction. Alla marcia
Valse. Presto
Romance. Andantino
Tarantelle. Presto

⁸ Szczegóły wydawnicze zamieszczono w *Bibliografii*.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=S7yAbSgOlml> [data dostępu: 10.08.2024].

¹⁰ Dyrygent – Eugene Ormandy (*Koncerty fortepianowe* nr 1, 3, 4); Dyrygent – Leopold Stokowski (*Koncert fortepianowy* nr 2 oraz *Rapsodia na temat Paganiniego*).

W trakcie pracy nad przygotowaniem obu *Suit* nurtowała mnie idea współtworzenia interpretacji w duecie fortepianowym, wynikająca z budowy tychże kompozycji. Ich analiza pod względem konstrukcji formalnej oraz techniki wykonawstwa miała dostarczyć odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

- jaka jest budowa formalna opisywanych utworów?
- jakie są podobieństwa i różnice opisywanych utworów?
- jak rozłożona jest relacja współbrzmienia pomiędzy partią I, a II fortepianu?
- czy partie obu fortepianów tworzą jeden obraz muzyczny?

Celem niniejszej pracy doktorskiej jest odnalezienie odpowiedzi na postawione pytania, zbadanie zjawiska współtworzenia dzieła muzycznego przez dwóch artystów-pianistów oraz jak ich wzajemna interakcja wpływa na ostateczny obraz muzyczny utworów. Omówię również, jak poprzez wspólne decyzje dotyczące zagadnień tempa, dynamiki, frazowania oraz artykulacji, możliwe jest urzeczywistnienie idei współtworzenia interpretacji oraz przedstawię praktyczne aspekty wykonawcze, które mogą stać się cennym przewodnikiem dla innych wykonawców.

W pracy posługiwałem się metodą historyczno-analityczną, korzystając z dostępnych źródeł w języku polskim, angielskim i rosyjskim. Zarówno wszystkie przykłady nutowe *Fantaisie-Tableaux* na dwa fortepiany op. 5 i *Suity* na dwa fortepiany op. 17 wykorzystane w tej pracy, jak i podczas przygotowywania nagrania pochodzą z:

- Rachmaninow S., *Fantaisie-Tableaux* na dwa fortepiany op. 5, wyd. A. Gutheil, Moskwa 1894.
- Rachmaninow S., *Suita* na dwa fortepiany op. 17, wyd. Muzgiz, Moskwa 1948.



Ilustracja 1, Portret Siergieja Rachmaninowa pędzla Donalda Sheridana.

1. Fantaisie-Tableaux op. 5

Siergiej Wasiljewicz Rachmaninow urodził się 20 marca/1 kwietnia¹¹ 1873 roku w Siemionowie w Guberni Nowogrodzkiej w muzycznej rodzinie. Jego dziadek, Arkadij Aleksandrowicz Rachmaninow był uczniem Johna Fielda¹², a oboje rodziców pianistami. To właśnie jego matka, absolwentka Konserwatorium Petersburskiego, dawała mu pierwsze lekcje fortepianu. Kontynuował naukę pod okiem sprowadzonej przez dziadka nauczycielki Anny Ornackiej, oraz w Konserwatorium Petersburskim. W 1885 roku, po namowie kuzyna Rachmaninowa, Aleksandra Silotiego¹³, Siergiej rozpoczął naukę w Konserwatorium Moskiewskim w klasie fortepianu Nikołaja Zwieriewa¹⁴, później także Aleksandra Silotiego. Kontrapunktu uczył się u Siergieja Taniejewa¹⁵, a kompozycji u Antona Areńskiego¹⁶.

W epistolografii kompozytora z 10 stycznia 1891 roku, po raz pierwszy można znaleźć wspomnienie Rachmaninowa o kompozycji na dwa fortepiany. W liście do Natalii Skalon pisze on: *Rozpocząłem pracę nad utworem na dwa fortepiany, który zamierzam wykonać w poniedziałek lub wtorek razem z Saszą*^{17 18}. Mowa tutaj o *Rapsodii Rosyjskiej*, która finalnie miała swoją premierę podczas koncertu studentów jesienią tego roku w wykonaniu kompozytora oraz Josepha Lhevinne'a¹⁹. Aleksander Goldenweiser wspominał:

Ktoś mu powiedział, że nie da się napisać nic na pewien rosyjski temat. Napisał on kompozycję w tonacji e-moll (w formie wariacji). To była całkiem dobra muzyka. Pamiętam, że podczas któregoś z charytatywnych koncertów dla kolegów - często organizowaliśmy tego typu koncerty - Rachmaninow i Lhevinne wykonali ten utwór na dwa fortepiany; utwór zakończyła wariacja z oktavami, naprzemiennie

¹¹ Podwójne datowanie jest spowodowane przejściem przez Rosję w 1918 roku z kalendarza juliańskiego na gregoriański. 20 marca jest datą według kalendarza juliańskiego, a 1 kwietnia gregoriańskiego. Kalendarz juliański jest nadal używany w kościele prawosławnym.

¹² John Field - irlandzki pianista, kompozytor, pedagog; twórca gatunku nokturnu.

¹³ Aleksandr Iljicz Siloti - rosyjski pianista, kompozytor, dyrygent; uczeń m. in. Piotra Czajkowskiego oraz Ferencza Liszta.

¹⁴ Nikołaj Siergiejewicz Zwieriew - nauczyciel m. in. Milija Bałakiriewa, Aleksandra Goldenweisera, Aleksandra Silotiego, czy Aleksandra Skriabina.

¹⁵ Siergiej Taniejew - uczeń Piotra Czajkowskiego i Nikołaja Rubinsteina; od 1885 roku dyrektor Konserwatorium Moskiewskiego.

¹⁶ Anton Areński - rosyjski pianista, kompozytor, dyrygent, pedagog.

¹⁷ Aleksander Siloti.

¹⁸ Bertensson S., J. Leyda, *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 57, tłumaczenie własne.

¹⁹ Martyn B., *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, wyd. Routledge, Londyn 1990, str. 46.

u jednego i drugiego pianisty, którzy przy każdej kolejnej zmianie zwiększali tempo, a każdy obserwował, kto kogo przewyższy. Zarówno jeden, jak i drugi mieli fenomenalne nadgarstki, ale to Rachmaninow był tym, który wygrał²⁰.

Wśród utworów napisanych jeszcze podczas studiów, wypada wspomnieć o pierwszym *Konercie Fortepianowym fis-moll op. 1* (1891), a także operze *Aleko* (1892), za którą Rachmaninow otrzymał najwyższe wyróżnienie w postaci złotego medalu na zakończenie studiów kompozytorskich²¹. Jako student Zwieriewa poznał Piotra Czajkowskiego, który stał się jego największym autorytetem²². Sam Rachmaninow powiedział:

Czajkowski był już wtedy sławny, rozpoznawalny na całym świecie i przez wszystkich szanowany, ale sława go nie zepsuła. Ze wszystkich ludzi i artystów, których miałem okazję poznać, Czajkowski był najbardziej czarujący. Jego duchowa subtelność jest wyjątkowa. Był skromny, jak wszyscy naprawdę wielcy ludzie, i prosty, jak niewielu (...) Wysłuchał mojej pierwszej opery „Aleko”, dzięki niemu wystawiono ją w Teatrze Cesarskim. Do rozpoczęcia kariery wystarczył sam fakt wystawienia mojej opery w Teatrze Cesarskim; ale Czajkowski zrobił jeszcze więcej. Nieśmiało i skromnie, jakby w obawie przed moją odmową, zapytał, czy zgodzę się, aby moje dzieło zostało wystawione tego samego wieczoru, co jedna z jego oper. Zobaczyć swoje nazwisko na tym samym plakacie, co Czajkowski, to ogromny zaszczyt dla kompozytora, nigdy nie odważyłbym się o tym pomyśleć²³.

To właśnie Czajkowskiemu została zadedykowana kolejna kompozycja na dwa fortepiany - *Suita nr 1 Fantaisie-Tableaux* na dwa fortepiany op. 5. Spędzając lato 1893 roku w Lebedinie, w liście z 5 czerwca do Natalii Skalon, Rachmaninow pisze: *Zajmuję się fantazją na dwa fortepiany, która składa się z serii muzycznych obrazów²⁴*. Suita ta jest pierwszym wykorzystaniem programowości w twórczości Rachmaninowa, a owe muzyczne obrazy o których wspomina, to cztery fragmenty poezji Michaiła Lermontowa (*Wenecja*), Lorda Byrona (*Paryżyna*), Fiodora Tiutczewa (*Łzy ludzkie, o łzy*

²⁰ Bertensson S., Leyda J., *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 41, tłumaczenie własne.

²¹ Studia, jako pianista zakończył rok wcześniej, w 1891 roku.

²² Świdnicka I., *Rachmaninow - symfonik nieznany*, wyd. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2016, str. 119.

²³ <https://www.senar.ru/articles/difficulties/> [dostęp: 23.06.2024].

²⁴ Bertensson S., Leyda J., *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 57, tłumaczenie własne.

człowiecze), oraz Aleksieja Chomiakowa (*Wielkanoc*), które poprzedzają kolejno każdą z części suity. Poezja zawsze była niezwykle istotnym punktem inspiracji twórcy:

Poezja bardzo mnie inspiruje. Ze wszystkich sztuk, zaraz po muzyce, najbardziej ją kocham. Uważam, że nasz Puszkina jest godny podziwu. Szekspira i Byrona stale czytam po rosyjsku. Zawsze mam przy sobie książki z poezją. Poezja inspiruje muzykę, bo w poezji jest tyle muzyki. Są jak siostry bliźniaczki²⁵.

Premiera utworu miała miejsce w Moskwie, 30 listopada 1893 roku w wykonaniu Rachmaninowa i Paula Pabsta, a Czajkowski, który obiecał pojawić się tego dnia, nie przyszedł, gdyż zmarł kilka tygodni wcześniej, 25 października²⁶.

²⁵ Gębski J., *Sergiusz Rachmaninow w literaturze*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006, str. 223-224.

²⁶ Martyn B., *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, wyd. Routledge, Londyn 1990, str. 76.

1.1 *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1 *Barkarola*

Wieczorna, chłodna fala
Ledwie szumi pod wiosłami gondoli
...
...raz jeszcze pieśń! raz jeszcze brzęk gitary!
...
...W dali to smutny, to wesoły,
Rozlega się dźwięk barkaroli:
„Gondola sunie, rozcinając wodę,
A czas miłością upływa;
Wody się uspokoją,
Namiętność nie wróci nigdy.”²⁷
(M. Lermontow)

Wiersz *Wenecja* Michaiła Jurjewicza Lermontowa pełni rolę źródła inspiracji pierwszej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5 Siergieja Rachmaninowa. W wierszu autor przedstawia obraz weneckiej gondoli przemierzającej się o zmierzchu jako symbol przemijającej miłości. Co ciekawe, zarówno poeta, jak i kompozytor nie odwiedzili Wenecji przed stworzeniem swych dzieł.

Barkarola była początkowo pieśnią w metrum 6/8 śpiewaną przez weneckich gondolierów. Charakteryzuje się umiarkowanym tempem, a akompaniament pod względem rytmicznym ma za zadanie naśladować kołysanie się łodzi, ruch fal lub wiosł. Głównym elementem kształtującym muzyczny obraz utworu są środki wariacyjne i ornamentalne²⁸.

Część pierwsza *Suity* op. 5 - *Barkarola* została skomponowana w tonacji g-moll. Rachmaninow wiernie podąża za charakterystyką tego gatunku muzycznego. Umiarkowane tempo *Allegretto*, śpiewne, melancholijne kantyleny przypominające śpiew gondolierów i wykorzystana technika *ostinato* w partii towarzyszącej melodii nadaje tej części kojący charakter. Utwór posiada formę pieśni o budowie formalnej **A** (t. 1-86) - **B** (t. 87-160) - **A1** (t. 160-213) z rozbudowaną **codą** (t. 214-250).

Rachmaninow rozpoczyna tę część charakterystycznym akompaniamentem *ostinato* w partii pierwszego fortepianu. Naturalnym wydaje się tu przetrzymanie prawego pedału przez dwa takty.

²⁷ Tłumaczenie własne.

²⁸ Wójcik, D., *ABC Form Muzycznych*, Kraków 2006, str. 60.

Po zastosowaniu środków wariacyjnych w późniejszych sekcjach, akompaniament wywiera istotny wpływ na kreowanie frazy w partii melodycznej. Już w tym momencie (t. 3-4, 7-8) warto wspomnieć o współpracy pianistów w tworzeniu wspólnej interpretacji - eksponowaniu oraz wzajemnym przekazywaniu sobie myśli muzycznych. Jeśli w partii pierwszego fortepianu akompaniament zostanie wykonany w równym tempie bez zastosowania *rubato*, odpowiednie byłoby wprowadzenie tematu zachowując puls akompaniamentu bez dodatkowych agogicznych zwolnień. Niemniej jednak, jeśli w celu zróżnicowania identycznego dwutaktowego motywu wykonawca uzna za stosowne wydłużenie czasu w takcie trzecim, pianista prowadzący melodię powinien kontynuować *rubato* w takcie czwartym i zastosować *a tempo* od taktu piątego.

Przykład 1, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 1-10²⁹.

Analogicznymi miejscami, w których formowanie partii akompaniamentu ma wpływ na kolejne pokazy pierwszego tematu, są takty: 7-8, 20-21, 35-36, 39-40, 52-53, 59-60. Niezmiernie istotne jest unikanie rutynowego (dosłownego) powtarzania identycznych rozwiązań, gdyż mogłoby to stwarzać wrażenie nie dialogowania lub twórczego kontynuowania i rozwijania wątków, lecz zbyt dosłownego, a nawet mechanicznego naśladowania motywów lub fraz. W kontekście analogicznego

²⁹ Rachmaninow S., *Fantaisie-Tableaux* na dwa fortepiany op. 5, wyd. A. Gutheil, Moskwa 1894.

miejsca w łączniku (t. 27-28), mając na uwadze zastosowanie nowych rozwiązań harmoniczych, można zasugerować delikatne agogiczne rozszerzenie wejścia melodii, co jeszcze bardziej podkreśli niespodziewaną zmianę harmoniczną (B-dur - c-moll). W późniejszych sekcjach (t. 59-60 i t. 183-184), w celu uniknięcia powtarzania tych samych pomysłów oraz ze względu na zagęszczenia rytmiczne w partii towarzyszącej, warto zrezygnować z tego zabiegu.

Czterotaktowy pierwszy temat wydaje się dość monotony z uwagi na liczne powtórzenia zarówno melodyczne, jak i rytmiczne. Z jedenastu dźwięków pierwszego pokazu, prawie połowa (5) to dźwięk *b*³⁰. Rachmaninow znacząco ogranicza zastosowanie środków wariacyjnych w kolejnych prezentacjach tematu (przykłady 1 i 2)³¹. Nie można tego samego powiedzieć o partii towarzyszącej. Pierwsze przedstawienie *ostinatowego* akompaniamentu (przykład 1) ewoluje wraz z kolejnymi wejściami tematów (przykład 2), by w takcie 161 osiągnąć swój najdoskonalszy kształt (przykład 3). To emanacja jakże rosyjskiego elementu muzyki artystycznej, który występuje w ludowej praktyce wykonawczej - zasada rozśpiewania tematu. Warto zwrócić uwagę na subtelne sugestie dynamiczne w kolejnych prezentacjach tematu, pomimo zagęszczającej się faktury, Rachmaninow proponuje dynamikę mniejszą, niż na początku tej sekcji. To ważne spostrzeżenie, które warto uwzględnić w interpretacji pierwszych prezentacji tematów.

³⁰ Od razu nasuwa się tu podobieństwo do trzeciej części *Sonaty wiolonczelowej g-moll op. 19* S. Rachmaninowa, w której czoło tematu opiera się na dwóch dźwiękach - *b* i *es*.

³¹ Przeniesienie partii lewej ręki do prawej i zmiana rejestru o oktawę wyżej, dodanie dwudźwięków i akordów nie wpływających na zmiany harmoniczne oraz minimalne zmiany melodyczne.

5

The image displays a musical score for S. Rachmaninow's *Fantaisie-Tableaux* op. 5, no. 1, measures 36-41. The score is written for piano (ppp) and features a complex texture with triplets and arpeggiated figures in the right hand, and sustained chords and moving lines in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Przykład 2, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 36-41.



Przykład 3, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 161-164.

W powyższym przykładzie (przykład 3) w partii pierwszego fortepianu można zaobserwować wydłużenie zdania do czterech taktów oraz intensyfikację dynamiki. Zmiana struktury partii towarzyszącej ma tym samym wpływ na modelowanie partii melodycznej. Czterotaktowe, ruchliwe przejścia nie sprzyjają stosowaniu tempa *rubato*, którego swobodne użycie było możliwe we wcześniejszych fragmentach utworu. Zmienia się również punkt, do którego należy dążyć w prowadzeniu frazy - naturalnym wydaje się podążanie za partią towarzyszącą i zastosowanie kulminacji w dynamice *mf* na pierwszej mierze trzeciego taktu tematu - również w partii melodycznej.

Pomimo tak rozwiniętej partii towarzyszącej, niezbędne jest zachowanie odpowiednich proporcji brzmieniowych między wykonawcami. Przeniesienie podstawy harmonicznego do partii melodycznej (przykłady 2 i 3) umożliwia rezygnację z zastosowania prawego pedału w partii pierwszego fortepianu, co mimo gęstej faktury przyczyni się do uzyskania efektu lekkości.

W całej sekcji A (nie wliczając łącznika prowadzącego do sekcji B) widoczny jest wyraźny podział na partię wiodącą (drugi fortepian) i towarzyszącą (pierwszy fortepian). Pomimo oczywistego rozgraniczenia na „melodię” i „akompaniament”, kompozytor nagminnie „przypomina” o tej strukturalnej separacji poprzez sugestywne zastosowanie dynamiki. Pierwsza próba uzyskania efektu ujednolicenia brzmień fortepianów następuje w łączniku do ogniwa B. Od taktu 67 obie partie

fortepianów traktowane są jak jedność - zarówno w elementach rytmicznych, melodycznych, czy podczas budowania dynamicznych napięć. Z tego punktu widzenia dość niezrozumiałe wydaje się oznaczenie *sf* w takcie 71 w partii pierwszego fortepianu, a *mf* w partii drugiego, przy kulminacyjnym akordzie tego łącznika. Uważam to za błąd edytorski, a poprawnym jest użycie w partii obu fortepianów oznaczenia *sf* (przykład 4). Również Marianna Shirinyan, z którą dokonałem nagrania, podziela moje zdanie, że jest to błąd edytorski.

8

8

8

8

8

Przykład 4, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 67-75.

Łącznik ten wymaga od pianistów nadwyzwyczaj precyzyjnej synchronizacji gry oraz jak najdokładniejszej, ujednoliconej artykulacji. Pomocne może okazać się selektywne wykonanie wszelkich przebiegów szesnastkowych i w przeciwieństwie do części **A** wcześniejsze ustalenie sposobu formowania muzycznego obrazu. Zdecydowaliśmy się w tym miejscu na *crescendo* (zgodnie z sugestią kompozytora), jednak w celu mitygowania napięcia po akordzie kulminacyjnym zastosowaliśmy *subito piano* na kolejnym akordzie (t. 73) przy zachowaniu „perlistych” szesnastek.

Łącznik (t. 67-86) prowadzi do części **B**, w której prezentowany jest drugi temat *Barkaroli*, tym razem w trybie majorowym (G-dur) w środkowym rejestrze, a role partii ulegają zamianie. Podobnie jak w poprzednich pokazach pierwszego tematu (z wyłączeniem jego pierwszej prezentacji), partia prezentująca temat pełni równocześnie funkcję podstawy harmoniczej. W części **B** interpretator pierwszej partii ma pełną swobodę w kreowaniu frazy. Zadaniem partii towarzyszącej jest wypełnienie tła „dzwonkowym” akompaniamentem i podporządkowanie się melodii. Mimo pianistycznych niedogodności³², należy wykonać tę część *leggiero* (przykład 5).



³² Częste wykorzystywanie po sobie 4. i 5. palca w przebiegach szesnastkowych oraz wysoki rejestr wpływający na niewygodną pozycję aparatu gry pianisty.



Przykład 5, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 90-98.

Drugi temat (t. 90-98) przeplata się z wcześniej wykorzystywanym motywem z łącznika (od t. 74), w którym nastąpiła próba ujednolicenia brzmienia fortepianów. W poniższym fragmencie dochodzi do interesujących zmian harmoniczných przebiegających w następujący sposób: h-moll - g-moll - D-dur - B-dur - G-dur. Szczególnie zaskakujące są ostatnie dwie harmonie, które warto podkreślić nadając im różne barwy - po jasnym, pogodnym akordzie D-dur, B-dur może wprowadzić pewną nutę uniesienia, a G-dur będzie stanowić powrót do spokoju. Wprowadzenie ostatniej tonacji warto przygotować używając *rubato*, a w obu partiach zastosować dynamikę *p/pp*.



Przykład 6, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 146-149.

W sekcji **A1** (t. 160-213) następuje powrót pierwszego tematu - ponownie w tej samej konfiguracji partii fortepianów (temat w partii drugiego fortepianu, akompaniament w partii pierwszego). W tej sekcji kompozytor eksponuje jednak wszystkie wcześniejsze pomysły/elementy - zarówno temat pierwszy, łącznik, jak i temat drugi. W części **A** występował tylko pokaz pierwszego

tematu i łącznik do części **B**, w części **A1** widzimy zarówno temat pierwszy, drugi, jak i łącznik. Z tego powodu struktura formalna tej części nie jawi się, niestety, jako w pełni doskonała lub symetryczna.

W takcie 175 po raz kolejny można zauważyć niedokładność edytorską w oznaczeniach dynamicznych. W załączonym poniżej przykładzie nic nie wskazuje na zróżnicowanie brzmienia półnut z kropką w partii lewej ręki drugiego fortepianu. Za poprawne uważam tutaj zastąpienia znaku *f* znakiem *sf*.



Przykład 7, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 173-176.

Rachmaninow tak znany ze swoich genialnych kulminacji³³, w całej *Barkaroli* ograniczył się do jednej, która jest przygotowana przez zaledwie pół taktu (t. 214), a jednocześnie zazębia się z początkiem *cody*. Aby nadać jej nieco większe znaczenie, przy poprzedzającym kulminację drugim temacie (od t. 195) zdecydowaliśmy się jak najdłużej utrzymywać dynamikę *pp* i *ppp*, delektując się wszelkimi zmianami harmonicznymi w molowym pokazie owego tematu.

³³ Najbardziej znanym i dobitnym tego przykładem w jego twórczości fortepianowej jest drugi *Koncert fortepianowy* c-moll op. 18.

Kolejnym nieco zaskakującym zabiegiem³⁴ kompozytora jest umieszczenie w takcie 214 oznaczenia *f* w partii drugiego fortepianu podczas trwania brzmienia. Automatycznie nasuwa się tu skojarzenie z instrumentami smyczkowymi lub dętymi, które w przeciwieństwie do fortepianu mają możliwość zwiększenia wolumenu i kształtowania barwy dźwięku także podczas jego trwania. W osiągnięciu tego brzmienia, ogromnie ważną rolę do spełnienia ma partia pierwszego fortepianu, polegającą na wykreowaniu intensywnego *crescendo* na przestrzeni niecałego taktu - od *ppp* do *f* (przykład 8). Po dłuższym namyśle uważam, że to najprawdopodobniej kolejny błąd edytorski - zarówno w partii pierwszego (*forte* na pierwszej mierze w takcie 215, jak i *crescendo* od pierwszej miary taktu 214), jak i drugiego fortepianu (*forte* na drugiej mierze w takcie 214).

Przykład 8, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 1, t. 213-217.

³⁴ W utworach fortepianowych.

W celu intensyfikacji emocji i dynamiki ustaliłem z Marianną Shirinyan, aby nadać większe znaczenie partiom wykonywanym przez lewe ręce, które ewokują „mięsiste” brzmienie, a także przesunąć *diminuendo* do okolic taktu 229³⁵.

Mimo sporych rozmiarów, pierwsze ogniwo *Suity* op. 5 jest utrzymane w kojącym charakterze i względnie niewielkiej dynamice. Ciągłe, wręcz nieco „szkolne” przypominanie kompozytora o *pp* i *ppp* to raczej sugestie, które nie muszą odwieść pianistów od swobodnego kreowania obrazu muzycznego. Jeśli chodzi o wykorzystanie dwóch fortepianów w tej części, jest ono relatywnie „sprawiedliwe” (równoważne). Pierwszy temat zostaje wprowadzony w partii drugiego fortepianu, drugi temat w partii pierwszego, a łącznik ma na celu ujednolicenie brzmienia. Zdecydowanie brakuje jednak dialogowania instrumentów. Niemniej nie ma mowy o deficycie wspólnego modelowania muzycznego obrazu. Subtelne niuanse dynamiczne i agogiczne w partii towarzyszącej stanowią inspirację dla wykonawcy partii melodycznej i do eksploracji różnych sposobów kształtowania melodyki. Wymaga to jednak ogromnego zaufania do partnera, a także niezwykle wyczulonego wsłuchiwania się we własną grę, by stworzyć wspólną, logiczną i przekonującą wizję utworu.

³⁵ Rachmaninow sugeruje *diminuendo* już w takcie 219. Opadająca progresja harmoniczna kreuje wrażenie wyciszenia emocjonalnego, a biorąc pod uwagę rozmiar samej *cody*, *diminuendo* po trzech taktach kulminacji wydawałoby się nieprzekonujące.

1.2 *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2 Noc... Miłość

Oto godzina, gdy z pośród drzew cienia
Najuroczniejsze słowik leje pienia,
Gdzie tysiąc zakłęć miłosnej osnowy
Zdają cichemi rozpływać się słowy.
Głośnieź zdrój płynie, wiatr milej szeleści,
Dźwiękiem ich ucho samotne się pieści...³⁶
(G. Byron)

Kolejne ogniwo *Fantaisie-Tableaux* op. 5 kontynuuje miłosną tematykę przewijającą się przez to dzieło. Poemat George'a Byrona zatytułowany *Paryżyna* był inspiracją drugiej jego części, która nosi tytuł *Noc... Miłość*. Powyższy tekst opowiada o nocnym spotkaniu kochanków, a akcja toczy się w Wenecji.

Druga część suity jest jedyną w tonacji różniącej się od głównej, tj. dominantowej D-dur zamiast zasadniczej g-moll i stanowi miejsce szczególnie pobudzające wyobraźnię twórczą wykonawców. Pojawiają się bowiem w tym ogniwie charakterystyczne elementy programowe, takie jak imitacja słowiczych treli (np. takty 18-29 w partii drugiego fortepianu), odwzorowanie odgłosów wiatru (np. takty 16-29 w partii pierwszego fortepianu) oraz motywy kojarzące się z tematem miłosnym (np. takty 30-59 w obu partiach). Tworzy to aurę jednoznacznie wskazującą (według teorii toposów/topoi) na charakter tego miejsca.

Część tę otwiera partia drugiego fortepianu powtarzającymi się trzydzięciowymi motywami - *fis1-d1-fis1* (rytm: ósemka z kropką - szesnastka - długa nuta przetrzymywana przez 2 i 2/3 taktów), której towarzyszą pochody akordowe wykonywane *arpeggio* w partii pierwszego fortepianu (przykład 9). Tempo *Adagio sostenuto* oraz każde kolejne pojawienie się akordów z sugestią utrzymania jednego poziomu głośności (*pp*) nie powinno jednak powstrzymać interpretującego od korzystania z operowania dynamiką i gry *rubato*, zgodnych z przebiegiem harmonicznym. Uporczywe powtarzanie dźwięku *fis1* w partii drugiego fortepianu, mimo niezadysponowania przez kompozytora różnicowania dynamicznego i/lub artykulacyjnego, powinno być uzależnione od sposobu kształtowania brzmieniowego akordów w partii pierwszego fortepianu zarówno pod względem

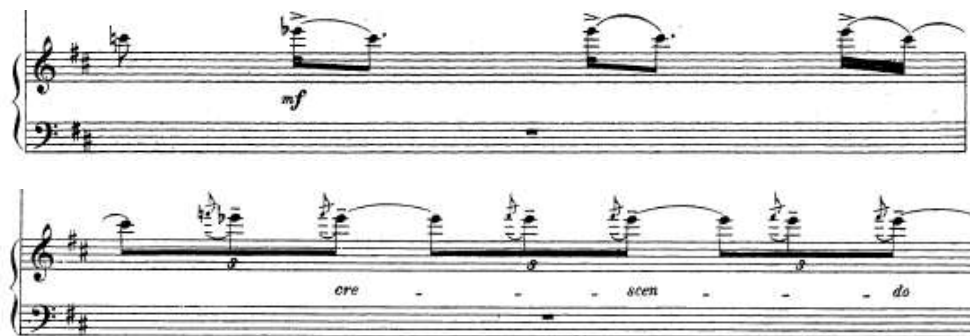
³⁶ Byron G., *Paryżyna*, wyd. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, str. 442. Przekład Franciszek Dzierżykraj Morawski.

ewentualnego tempo *rubato*, jak i ewolucji dynamicznej. Odpowiedni moment wykonania kolejnego dźwięku *fis1* może też zainspirować wykonawcę partii pierwszego fortepianu do zróżnicowanego frazowania. Wraz z partnerką - Marianną Shirinyan (1. ftp.) zdecydowaliśmy się realizować kompozytorską wskazówkę *crescendo*, a jednocześnie przesunęliśmy o jeden takt wcześniej kulminację wstępu i zastosowaliśmy delikatne zwolnienie oraz ściszenie w ostatnim, podsumowującym pasażu opartym o rozłożony akord zasadniczy (t. 14), co pozwoliło uwydatnić potraktowanie akordów jako linii melodycznej.

The image shows a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, from S. Rachmaninow's *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 1-15. The tempo is marked 'Adagio sostenuto.' and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score includes a crescendo marking and a final *f* dynamic.

Przykład 9, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 1-15.

W kolejnych taktach (t. 16-30), kompozytor przewidział tworzenie „tła opowieści/narracji”, bowiem zadaniem partii drugiego fortepianu jest imitacja śpiewu słowika w wysokim rejestrze w partii prawej ręki (przykład 10), natomiast pierwszego, poprzez rozłożone akordy w dynamice *ppp*, odwzorowanie szumu wiatru, co wywołuje wrażenie tajemniczości i niepewności (przykład 11).



Przykład 10, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 22-23 (partia 2. ftp.).



Przykład 11, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 16 (partia 1. ftp.).

Rachmaninow zastosował minimalne zmiany dynamiczne w partii pierwszego fortepianu (*ppp*, *p*, bez *crescendo* lub *diminuendo*). Aby uniknąć stagnacji, naturalne wydaje się sugestywne frazowanie i tworzenie interesującego, „żywego” tła dla wykonawcy imitującego ptasie śpiewy (kląskanie słowika i jego trele).

W kolejnej sekcji (rozpoczynając od taktu 30) partia pierwszego fortepianu przejmuje rolę imitacji ptasich kląskan, tym razem z towarzyszącym im akompaniamentem (triole ósemkowe) w partii lewej ręki. Melodyjność i wskazanie kreowania tematu *amoroso* (miękki, „powabny” rodzaj brzmienia, plastyczne wykonanie łączące niewielkie wewnątrzfrasowe zmiany agogiczne i dynamiczne, użycie prawego pedału), wprowadzonego w takcie 30 w partii drugiego fortepianu, podsuwają skojarzenia z wyznaniem miłosnym (przykład 12). W takcie 36 dochodzi do kolejnej wymiany motywów między pianistami. Partia drugiego fortepianu pełni rolę towarzyszącą, prezentując rozłożone akordy, które nawiązują do szumu wiatru ze wstępu. Mimo przeniesienia materiału tematycznego do wysokiego rejestru w partii pierwszego fortepianu i zmian melodyczno-harmonicznych, ponowne wykorzystanie przez kompozytora dynamiki *f*, oznaczenia *amoroso*, a także zbliżony rozmiar epizodów suponują kontynuację tematu - tym razem w nieco innym odcieniu barwowym. Pochody oktaw wznoszących się sekundami w dolnych rejestrach pomagają w budowaniu kulminacji (przykład 12).



Przykład 12, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 30-35.

W takcie 43 rozpoczyna się sekcja *agitato*, prowadząca do największej kulminacji w całej drugiej części. Zmodyfikowany motyw miłosnego tematu opada chromatycznie, a w kulminacji (przykład 13, t. 59-70) można zauważyć liczne elementy wykorzystane wcześniej, takie jak:

- otwierający analizowaną część rytm (wcześniej oparty na tercji $fis1-d1$, tym razem wyłącznie na dźwięku $fis1$),
- akordy *arpeggio* z początkowej sekcji części (t. 1-13),
- triolowe akompaniamenty w partii towarzyszącej.

Rachmaninow wskazuje kulminację na akordzie Fis -dur w takcie 59, wpisując dynamikę *fff*, która po dwóch taktach ulega zmniejszeniu do *ff*. Moim zdaniem kolejne takty powinny być kontynuowane w *fff*, przy zachowaniu plastyczności frazowania. Pomimo wysokiego poziomu głośności (natężenia brzmienia), stosowanie *crescendo* i *diminuendo* w pochodzie gamowym granym w prawej ręce partii towarzyszącej jest godne polecenia (t. 60-62, 63-65). Pozwoli to na podkreślenie namiętności uczuć romantycznej miłości zobrazowanej w tej scenie.

The image displays a musical score for S. Rachmaninow's *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 57-62. The score is written for piano and features complex textures, including dense chords, arpeggiated figures, and a prominent 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 13, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 57-62.

Po intensywnej kulminacji trwającej 11 taktów, następuje chwilowa deeskalacja emocji, w której kompozytor ponownie przywołuje wcześniej używane motywy. Triolowy akompaniament jest zastąpiony rozłożonymi akordami (ponownie triole) przypominającymi brzmienie harfy. Pomimo braku konkretnych wskazań dynamicznych, postęp harmoniczny skłania do zwiększenia środków

celem intensyfikacji natężenia brzmienia (większe oparcie w klawiaturze, gra *tenuto*, *crescendo*, wydatniejsze operowanie prawym pedałem) i osiągnięciu kolejnej kulminacji. Może to odzwierciedlać ponowny wzlot uczuć/uniesień zakochanych. Po tym intensywnym fragmencie, przy niespodziewanym pojawieniu się akordu g-moll w takcie 83, w nagraniu zastosowano zmianę kolorystyczną i dynamiczną (*subito piano*), w celu zmniejszenia napięcia.

W następnej sekcji utworu (t. 90-123) dochodzi do pojawiania się odnośnych motywów wymiennie w obu partiach. Można zauważyć wcześniej przedstawione elementy, takie jak szum wiatru, śpiew słowika i motyw miłosny. Mając na uwadze olbrzymią skalę kulminacji (zarówno pod względem dynamicznym, jak i emocjonalnym) analizowanej części, pożądane może okazać się stonowanie intensywności i stopniowe emocjonalne wyciszenie tej sceny. Chromatyczny temat miłosny zostaje przeniesiony i zmodyfikowany w dolnym rejestrze, naprzemiennie w obu partiach. Zmierza on do *cody*, w której wykorzystane są elementy ze wstępu. Po raz trzeci pojawia się pochod grany arpeggiowanymi akordami nawiązujący do początkowych taktów i spinający klamrą drugie ogniwo *Fantaisie-Tableaux* op. 5. Ostatnie dwa takty nawiązują do otwierającego całą część trzydziętkowego motywu *fis1-d1-fis1*, tym razem w dłuższych wartościach rytmicznych: półnuta - ćwierćnuta - półnuta z kropką z fermatą (przykład 14).



Przykład 14, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 2, t. 125-130.

W odróżnieniu od pierwszej części suity, w której każdy z pianistów był odpowiedzialny za przedstawienie jednego z dwóch tematów, a samo dialogowanie było nieobecne, w części drugiej obie partie często wymieniają się motywami. Zabieg ten nie tylko przynosi większą radość i satysfakcję ze wspólnego kształtowania wizji utworu oraz przekazania odbiorcy jego przekonującej, logicznej w obu partiach interpretacji, ale także nadaje tej części spójność i integralność.

W tym ogniwie *Fantaisie-Tableaux* op. 5 Rachmaninow wprowadza wyraziste elementy ilustracyjne, przypominające sceny z powieści lub dzieła scenicznego. Czerpiąc inspirację z poematu

Byrona, buduje obraz tajemniczej i romantycznej nocy. Szmer wiatru i nieco chaotyczne słowicze trele w wysokich rejestrach stanowią tło tej opowieści, a wymiana tematu *amoroso* przez pianistów ilustruje dialog między kochankami i towarzyszące mu narastające napięcia, prowadzące wręcz do ekstazy podczas kulminacji. Tak doskonałe zastosowanie technik imitacyjnych pozwala na głębsze zanurzenie się w emocjach przedstawianych w tej historii i ich zrozumienie.

1.3 *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 3 Łzy

Łez ludzkich zdroje, łez ludzkich strugi!
Rankiem płyniecie i w wieczór długi...
Łzy niewidzialne, łzy niesłyszalne,
Niewyczerpalne, nieprzeliczalne,
Ni to posępne deszcze nawalne,
Czasu jesiennej, nocnej szarugi...³⁷
(F. Tiutczew)

Wiersz Fiodora Tiutczewa *Łzy ludzkie*, o łzy człowiecze stanowi wprowadzenie do trzeciej części pierwszej suity Rachmaninowa, noszącej tytuł *Łzy*. W *Fantaisie-Tableaux* op. 5, poza wcześniej wspomnianymi elementami programowości, kompozytor wykorzystuje motyw dzwonów. Motywy dzwonów były stosowane przez większość kompozytorów rosyjskich tego okresu, a wśród dzieł Rachmaninowa stały się jednym z głównych elementów inspiracji³⁸. Sam kompozytor wspominał w 1913 roku:

Dźwięk dzwonów kościelnych dominował we wszystkich miastach Rosji, które znałem - Nowogrodzie, Kijowie, Moskwie. Towarzyszyły każdemu Rosjaninowi od dzieciństwa po grób, a żaden kompozytor nie mógł uciec od ich wpływu [...] Przez całe życie cieszyłem się różnymi nastrojami i muzyką radosnego dzwonienia oraz żałobnego dzwonu. Ta miłość do dzwonów jest wrodzona dla każdego Rosjanina. Jedno z najmielszych wspomnień z dzieciństwa jest związane z czterema nutami wielkich dzwonów w soborze św. Zofii w Nowogrodzie, które często słyszałem, gdy babcia zabierała mnie do miasta w dni świąteczne. Dzwonnicy byli artystami. Cztery nuty były motywem, który powracał znów i znów, cztery srebrzyste płaczące nuty, okryte wiecznie zmiennym akompaniamentem utkanym wokół nich. Zawsze kojarzyłem z nimi myśl o łzach. Wiele lat później skomponowałem

³⁷ Dziedzic, J., *Fiodor Tiutczew i jego dzieło. Człowiek - Przyroda - Historiozofia - Estetyka*, wyd. PRYMAT, Białystok 2016, str. 163.

³⁸ Rachmaninow wykorzystał motywy dzwonów między innymi w: *Konercie Fortepianowym* nr 2 c-moll op. 18, operze *Skąpy Rycerz* op. 24, *Symfonii* nr 2 e-moll op. 27, *Preludiach* op. 32, symfonii chóralnej *Dzwony* op. 35, *Sonacie fortepianowej* nr 2 b-moll op. 36 oraz najpopularniejszym utworze na fortepian tegoż kompozytora - *Preludium* cis-moll op. 3 nr 2.

Suitę na dwa fortepiany, składającą się z czterech części, z każdą rozwijającą poetyckie motto. Do trzeciej części, poprzedzonej wierszem Tiutczewa „Łzy ludzkie, o łzy człowiecze”, natychmiast wiedziałem, jaki temat jest idealny - i dzwony katedry w Nowogrodzie znowu śpiewały...³⁹

Tempo *Largo di molto*, tonacja molowa, nawiązanie do łez i dzwonów nadaje temu ogniwu *Suity* op. 5 żałobny charakter. Formę tej części można przedstawić w następujący sposób: **wstęp** (t. 1-6) - **A** (t. 7-16) - **B** (t. 17-28) - **A1** (t. 29-46) - **coda** (t. 47-57).

Partia pierwszego fortepianu otwiera tę część „czterema srebrzystymi płaczącymi nutami”⁴⁰, czyli czterema opadającymi ósemkami (przykład 15), które są podstawowym i nieodzownym elementem formującym najkrótszą ze wszystkich części obu suit⁴¹. Każda z tych krótkich myśli (motywów) budzących w twórcy najlepsze wspomnienia i skojarzenia, rozpoczyna się od dźwięku *b*1. W kolejnych sekcjach dochodzi do niewielkich zmian w motywach i frazach, a tym samym pojawiania się nowych wariantów melodycznych.

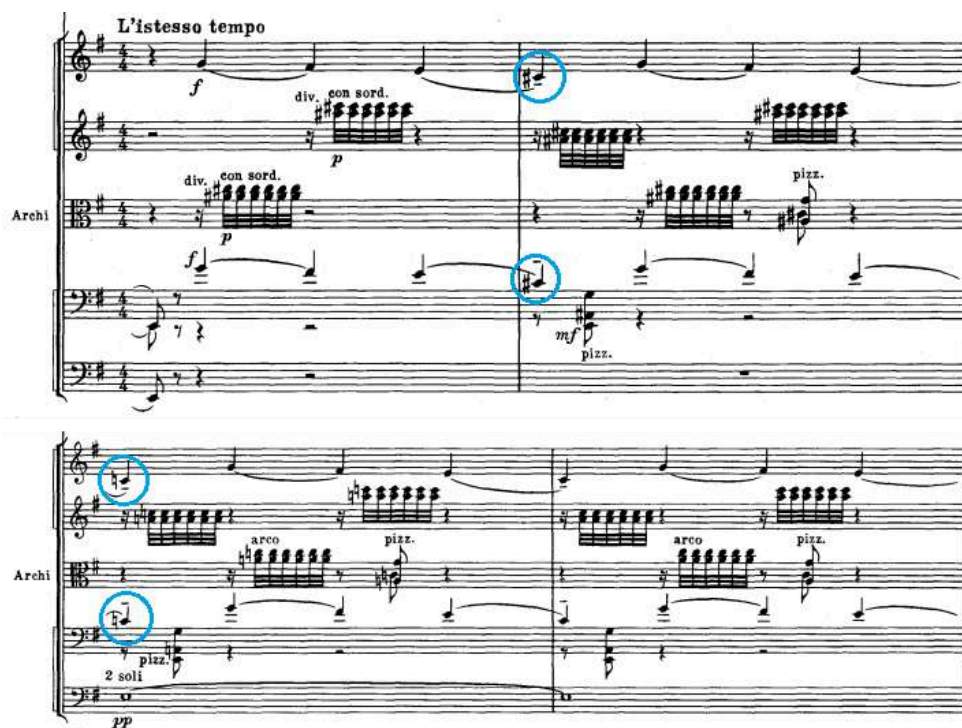
Przykład 15, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 3, t. 1-7.

³⁹ Bertensson S., Leyda J., *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 184, tłumaczenie własne.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Cała część to 57 taktów.

Rachmaninow wykorzystuje niemal identyczny motyw w operze *Skąpy Rycerz* op. 24 z 1906 roku (przykład 16), korzystając nawet z podobnych zmian melodycznych, na przykład obniżenie ostatniej nuty z dźwięku *es1* na *d1* w trzeciej części suity - analogicznie *cis1* na *c1* w operze.



Przykład 16, Motyw dzwonów-łez, S. Rachmaninow - *Skąpy Rycerz* op. 24, t. 31-34⁴².

Inspirację do zastosowania tego motywu kompozytor czerpał z dźwięków dzwonów, jednak należy unikać dosłownej imitacji brzmienia tychże instrumentów. Konieczne jest utrzymanie odpowiedniego i elastycznego frazowania zgodnego z kształtem melodii, napięciami interwałowymi, a także związane z przebiegiem harmonicznym i cieniowaniem dynamicznym, które podkreślają kontury linii melodycznych. W ten sposób zapobiegnie się ewentualnej „pionizacji” brzmienia. Warto zwrócić uwagę na umieszczenie tego motywu w partii instrumentów smyczkowych w *Skąpym Rycerzu*, gdzie wykorzystanie ścisłego legata sprawia wrażenie „przelewania się” dźwięków, co potwierdza przedstawioną tezę.

W taktach 7-10 motyw ten opada sekundowymi interwałami wraz z towarzyszącą, harmonizującą partią lewej ręki (rozłożone, wstępujące pasaże o rozpiętości ponad dwóch oktaw). Brak partii drugiego fortepianu daje swobodę wykonawcy w poszukiwaniu różnorodnych kolorów i stwarza możliwość podkreślenia ciekawych, ukrytych linii melodycznych w partii lewej ręki (na przykład dźwięk *cis* i rozwiązanie na dźwięku *d* w takcie 9 i 10). W takcie 10 drugi fortepian

⁴² Rachmaninow S., *Skąpy rycerz* op. 24, wyd. Muzyka, Moskwa 1972.

dołącza ze stale obecnymi czteroósemkowymi, sekwencyjnie opadającymi motywami zainicjowanymi w takcie 7. Jednak pierwszy z nich ma kierunek przeciwny (wznoszący), co będzie się powtarzać kilkakrotnie. W momencie, gdy partia pierwszego fortepianu inicjuje sekcję w *forte*, kontynuując ją *diminuendo* razem z opadającymi motywami aż do *pp* w takcie 15, rola partii drugiego fortepianu w formowaniu fraz zmienia się. W tej sekcji, partia ta powinna podążać za formowaniem dynamicznym związanym z konturem melodycznym – *crescendo* w przypadku prowadzenia melodyki w górę i *diminuendo* w dół, jednocześnie utrzymując ogólny zamysł stopniowego ściszenia w kolejnych taktach. Wskazuje na to również propozycja dynamiczna kompozytora (przykład 17, t. 10-11). Zastosowanie przez Rachmaninowa *diminuendo* w takcie 12 nie powinno ograniczać plastycznej realizacji kształtu melodycznego grającemu partię drugiego fortepianu.

W trzeciej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5, Rachmaninow po raz pierwszy w swojej twórczości ukazuje innowacyjne podejście do roli współdziałania w tworzeniu narracji, współpracy, korespondencji dwóch fortepianów. Dotychczasowe kompozycje, takie jak młodzieńcza *Rapsodia rosyjska* na dwa fortepiany (1891), czy poprzednie części suit, charakteryzowały się wyraźnym podziałem między partią prowadzącą, a towarzyszącą (z niewielkimi wyjątkami, takimi jak dublowanie partii melodycznej w drugim fortepianie w *Rapsodii rosyjskiej*, lub mało charakterystyczne pod względem melodyjności łączniki w pierwszej części).





Przykład 17, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 3, t. 10-15⁴³.

W sekcji **B** (t. 17-29) kontynuowany jest motyw dzwonów-łez w partii drugiego fortepianu, tym razem opóźniony o jedną szesnastkę względem motywu z początku części. Nasuwa to skojarzenie ze szlochaniem⁴⁴. Sekcja ta składa się z 12 taktów kontynuując melodię w kierunku wznoszącym wykonywaną *crescendo*. Intensyfikacja dynamiczna trwa 7 taktów. Należy tutaj, mimo rosnących emocji, zachować stabilne tempo. W takcie 24 następuje kulminacja, a oboje pianistów powinno skorzystać z pełnych możliwości dynamicznych instrumentów, nadal frazując zgodnie z kształtem melodyki (przykład 18). Ciekawym zabiegiem jest zaniechanie przez kompozytora kontynuowania artykulacji *legato* w triolach szesnastkowych w partii towarzyszącej, by tym razem podkreślać każdą szesnastkę z osobną akcentem, co sugeruje grę *molto marcato*. Po kulminacji następują cztery takty

⁴³ W prezentowanym przykładzie nutowym kolorem niebieskim zaznaczono propozycje kształtowania dynamiki frazowej.

⁴⁴ W rosyjskiej literaturze muzycznej tego typu rozpoczynanie motywów (na słabych, a także najsłabszych częściach grupy rytmicznej) określane jest jako „wzdech”, „przydech” lub „szloch”.

emocjonalnego odprężenia, które prowadzą do części **A1**. Dochodzi tutaj do odwrócenia partii fortepianów w porównaniu do sekcji **A** z niewielkimi wariacyjnymi zmianami harmonicznymi i melodycznymi.



Przykład 18, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 3, t. 24.

Coda jest utrzymana w charakterze marsza żałobnego (przykład 19). Następuje powrót do podziału partii na prowadzącą i towarzyszącą. Partia pierwszego fortepianu powinna w niewzruszony sposób, z niezwykle precyzją rytmiczną oraz w dynamice *ppp* realizować swój materiał, oddając pierwszeństwo partii drugiego fortepianu rozbrzmiewającej akordami *arpeggio* - akordy zmniejszone mają na celu wzmacnianie napięcia emocjonalnego, a akordy toniczne zmniejszanie. Mimo trzykrotnego zastosowania przez kompozytora dynamiki *mf*, warto różnicować akordy, np. kolorystycznie, dynamicznie, jak i agogicznie (rozciągnięte lub zwarte *arpeggio*). Cel tych zabiegów jest oczywisty - wykonawca powinien traktować je jako linię melodyczną i w ten sposób plastycznie oraz przekonująco modelować frazę. Zastosowanie *ritenuto* w ostatnich dwóch taktach stanowi pewnego rodzaju wyzwanie przed duetem (kwestia synchronizacji gry - jednoczesności *touché*). Pomocne może się okazać zachowanie kontaktu wzrokowego, jednak głównie zależy to od wzajemnego zrozumienia, doświadczenia i „zgrania” duetu.

L'istesso tempo.

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clef) and a piano part (treble and bass clef). The piano part features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melody in the right hand. The tempo is marked 'L'istesso tempo.' and the dynamics range from ppp to sf. The second system continues the piano part and includes a vocal line (treble clef) that enters in measure 50. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano part continues with the eighth-note pattern and includes some harmonic changes. The tempo remains 'L'istesso tempo.' and the dynamics range from p to ppp.

Przykład 19, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 3, t. 46-57.

1.4 *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4 *Wielkanoc*

A bicie dzwonów mknęło nad ziemią,
całe powietrze drżało od brzmienia
gdy falujące gromy srebrzyste
wieściły radość świętego zbawienia...⁴⁵
(A. Chomiakow)

Powyższy cytat stanowi fragment poematu Aleksieja Chomiakowa⁴⁶ i poprzedza finałową część *Fantaisie-Tableaux* op. 5 Siergieja Rachmaninowa. Przeplatają się w niej dwa motywy - po raz kolejny, podobnie jak w poprzednim ogniwie, Rachmaninow wykorzystuje **motyw dzwonów**. Tym razem to reminiscencje brzmienia radosnych porannych jutrzni⁴⁷ słyszanych przez kompozytora podczas celebrowania święta Wielkiej Nocy w cerkwi prawosławnej w Rosji. Wieloskładnikowym akordom towarzyszy **motyw hymnu** *Chrystus zmartwychwstał*⁴⁸. W przeciwieństwie do poprzedniej części, w której dźwięk dzwonów był jedynie inspiracją do stworzenia głównego, czterodźwiękowego motywu, na którym opierają się zarówno kompozytorski pomysł, jak i cała narracja części (niekoniecznie wykorzystane do kształtowania brzmieniowego), tak w ogniwie *Wielkanoc* naszym celem interpretacyjnym było jak najwierniejsze odzwierciedlenie brzmienia prawosławnych dzwonów.

Do pogłębienia odbioru oraz zrozumienia idei tematu dzwonów prawosławnych, tak kluczowej podczas interpretacji ostatniej części *Suity* op. 5, pomocna może być znajomość elementów kultury rosyjskiej i twórczości innych rosyjskich kompozytorów, u których często pojawiał się ten motyw. Jednym z takich dzieł jest uwertura koncertowa *Rosyjska Wielkanoc* op. 36, skomponowana przez Mikołaja Rimskiego-Korsakowa w 1888 roku. Szczególnie znamieny jest finał tego utworu, w którym kompozytor, oprócz motywu dzwonów, wykorzystuje również melodię hymnu *Chrystus Zmartwychwstał*. Kolejnymi istotnymi utworami, wartymi uwagi w kontekście poruszanej tematyki, są dwa dzieła Modesta Musorgskiego - skomponowana w 1872 roku opera, a właściwie *Scena Koronacyjna* z prologu do opery *Borys Godunow*, oraz jedna z miniatur *Obrazków z Wystawy* -

⁴⁵ Tłumaczenie własne.

⁴⁶ Aleksiej Stiepanowicz Chomiakow (1804-1860) - *Кремлевская заутреня на Пасху*, (*Kremlowe czuwanie wielkanocne*), 1850. Był jednym z najważniejszych twórców i zwolenników słowianofilstwa z hegemonią Rosji na czele.

⁴⁷ Ros. утренняя.

⁴⁸ Ros. Христос воскрес (из мертвых).

Wielka Brama w Kijowie, wraz z wersją orkiestrową⁴⁹, która może zainspirować interpretatorów ostatniego ogniwa *Suity* op. 5 do symfonicznego traktowania brzmienia fortepianów. Zarówno Musorgski, jak i Rachmaninow, wykorzystują podobne techniki kompozytorskie⁵⁰, celem imitacji brzmienia wspomnianych dzwonów (przykłady 20 i 21).



Przykład 20, M. Musorgski - *Obrazki z wystawy - Wielka Brama w Kijowie*, t. 77-93⁵¹.



Przykład 21, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux op. 5, cz. 4, t. 6-10*.

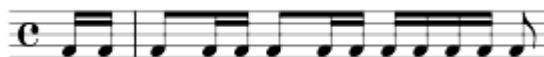
⁴⁹ Wersja orkiestrowa została zinstrumentowana przez Maurice'a Ravela.

⁵⁰ Zagęszczenie brzmieniowe oraz rytmiczne poprzez dodanie kolejnych warstw brzmienia motywu dzwonów, wykorzystanie septymowych akordów oraz różnych rejestrów. Bardzo podobne są również motywy rytmiczne u obu kompozytorów.

⁵¹ Musorgski M., *Obrazki z wystawy*, wyd. V. Bessel & Co., Sankt Petersburg 1886.

Motyw dzwonów pojawiający się wielokrotnie w ostatniej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5 można podzielić pod kątem stosowanego przez Rachmaninowa rejestru i rytmiki, co daje w sumie cztery jego rodzaje. Do tego dochodzą ich odmiany (warianty), wskutek stosowanych zmian rytmicznych, artykulacyjnych, czy ilości składników w akordach:

1. Motyw w rejestrze wysokim z charakterystycznym rytmem szesnastkowo-ósemkowym, które utrzymują motorykę całej części:



Rachmaninow urozmaica tę myśl poprzez zamienne stosowanie artykulacji. Ósemkowe akordy grane są *tenuto* (dłuższa artykulacja i jednocześnie dłuższe wartości rytmiczne), a kontrastujące z nimi długością i artykulacją *staccato* stosuje w szesnastkowych oktavach (przykład 22)⁵². W celu ujednolicenia brzmienia sugerowałbym utrzymywanie, gdzie tylko to możliwe, tego samego wzorca palcowania (w partii prawej ręki oktawy 1. i 5. palcem), co jednak może być uzależnione od wielkości i sprawności aparatu gry pianisty⁵³.

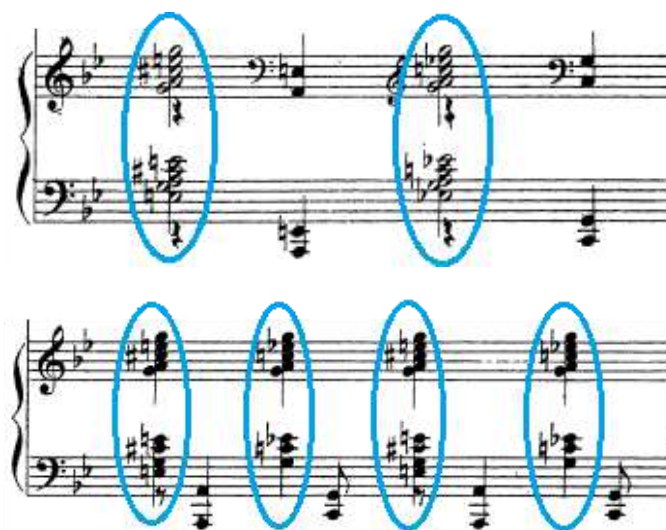


Przykład 22, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4, t. 9-10 (partia 1. ftp.).

⁵² We wstępie tej części dzieła cała sekwencja rytmiczna jest sugerowana w artykulacji *staccato*. W taktach 9-10 kompozytor dodaje *tenuto* na pierwszej mierze, a w taktach 11-12 dodatkowo na drugiej i czwartej.

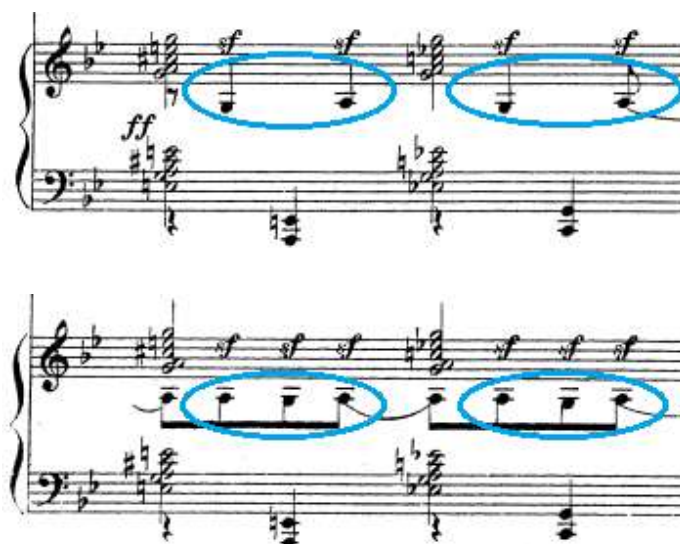
⁵³ Istnieje możliwość stosowania w niektórych miejscach 4. palca w górnym składniku oktav w prawej ręce. Sprzyałoby to uruchomieniu innych mięśni, a nie stałego, mającego predylekcję do przekształcania się w mechaniczne stosowanie techniki oktavowej – gry ze stawu nadgarstkowego i/lub łokciowego. Sposób ten nadaje się dla dłoni o dużej rozpiętości. Jego zaletą jest możliwość wyrazistszego, bardziej plastycznego kształtowania motywów.

2. Motyw w rejestrze środkowym składający się z dwóch półnut, bądź czterech ćwierćnut, dających stabilizację rytmiczną:



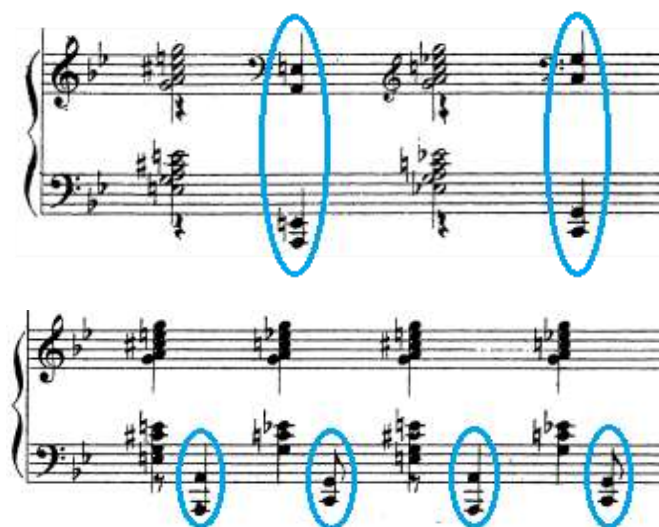
Przykład 23, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4, t. 13, 15 (partia 2. ftp.).

3. Motyw w rejestrze środkowym w synkopowanym rytmie ćwierćnutowym, bądź ósemkowym (partia prawej ręki), którego głównym zadaniem jest zagęszczenie brzmienia i podkreślenie jego uporczywości:



Przykład 24, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4, t. 17, 19 (partia 2. ftp.).

4. Motyw w rejestrze niskim na słabych częściach taktu:



Przykład 25, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4, t. 13, 15 (partia 2. ftp.).

Ostatnia część suity, przebiegająca ponownie w tonacji g-moll, posiada formę dwuczęściową **A** (t. 9-30) - **A1** (t. 31-44) ze **wstępem** (t. 1-8) i **coda** (t. 45-58). Tempo *Allegro maestoso*, zasugerowane przez kompozytora utwierdza w majestatycznym, wzniosłym, optymistycznym (mimo tonacji molowej) charakterze tej muzyki, która ma wzbudzać podniosłe, uroczyste nastroje związane z emocjami towarzyszącymi obchodzeniu świąt Zmartwychwstania Pańskiego.

We wstępie kompozytor zapoznaje słuchacza z motywem „dzwonów” w partii pierwszego fortepianu w rejestrze wysokim. W taktach 3-5 dołącza drugi fortepian, prezentując imitację brzmienia dzwonów o dłuższych wartościach rytmicznych, realizując je w opadających tercjach małych i kwintach czystych. Motyw zainicjowany przez partię pierwszego fortepianu, poddany późniejszym rozszerzeniom harmonicznym (przykład 22), kontynuuje swoją obecność niemal do ostatnich taktów, w odróżnieniu od tych w partii drugiego fortepianu, które po wprowadzeniu, nie powracają już w tej samej konfiguracji. Wstęp kończy się trzema identycznymi taktami z potężnym akordem c-moll z dodaną sekstą wielką (w solo drugiego fortepianu) sięgającym dźwięku C oktawy kontra w dynamice *fff*. Oprócz końcowego fragmentu tego ogniwa *Suity* op. 5, jest to jedyny ustęp, w którym Rachmaninow rezygnuje z motywu dzwonów w rejestrach wysokich. Aby umożliwić doskonale wybrzmienie dolnych rejestrów fortepianu, zabiegiem oczywistym wydaje się dodanie fermaty na wspomnianych akordach. W celu dalszego uwydatnienia ciemnej barwy dźwięku, sugerowałbym podkreślenie dźwięku C w oktawie kontra. Już w tak krótkim, ośmiotaktowym wstępie, kompozytor pokazuje, jakim diapazonem rejestrów będzie operował w tej części⁵⁴.

⁵⁴ Od oktawy kontra do oktawy trzykresłowej włącznie - w sumie 6 oktaw.

W analizowanej ostatniej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5 partie obu fortepianów są równoważne pod względem muzycznego znaczenia. Pianiści przejmują od siebie poszczególne motywy. Część A możemy podzielić na dwie sekcje. W pierwszej z nich (a, t. 9-24), partia pierwszego fortepianu kontynuuje motyw dzwonów w wyższych rejestrach. Równocześnie, w partii drugiego fortepianu, wykorzystywane są wszystkie wcześniej wspomniane kombinacje motywu dzwonów występujące w rejestrze środkowym i niskim. W taktach 21-24 zaobserwować można zróżnicowanie obu partii fortepianów, które wynika z zagęszczenia faktury i prowadzi do drugiej sekcji (b, t. 25-30). W kontekście tej sekcji, partia drugiego fortepianu przejmuje inicjatywę w prezentacji motywu dzwonów w wysokim rejestrze. W równoległym toku narracji, partia pierwszego fortepianu wprowadza temat - cytowanie przez Rachmaninowa hymnu *Chrystus Zmartwychwstał*, cechujący się charakterystyczną linią wznoszącą się sekundami małymi (przykład 26). Pomimo zastosowanej faktury akordowej, partia prowadząca ten temat powinna cechować się różnicowaniem brzmienia, biorąc pod uwagę, że motyw wykorzystany w tym fragmencie czerpie inspirację z wokalne muzyki cerkiewnej, co wymaga dłuższego, horyzontalnego prowadzenia frazy. W sekcji A1 (t. 31-44) dochodzi do zamiany ról w partiach obu instrumentów.

Przykład 26 - Motyw *Chrystus Zmartwychwstał*, S. Rachmaninow - *Fantaisie-Tableaux* op. 5, cz. 4, t. 23-30 (partia 1. ftp.).

S. Rachmaninow tak wspomina prezentację utworu znakomitościom życia muzycznego w Rosji podczas jednego z cotygodniowych koncertów w domu Bieliajewa:

Kiedys Bieliajew zaprosił mnie, żebym dla nich zagrał. Właśnie napisałem Fantazję na dwa fortepiany. Na drugim fortepianie umieścili Feliksa (Blumenfelda), bo tylko on tak doskonale czytał. Grałem z pamięci na pierwszym fortepianie. Byli tam wszyscy – Liadow, Rimski-Korsakow – słuchali bardzo uważnie i wydawało się, że im się to podoba. Rimski cały czas się uśmiechał. Potem mnie pochwalili, a Rimski powiedział:

„Wszystko w porządku, z tą różnicą, że na koniec, gdy zabrzmiał śpiew Chrystus Zmartwychwstał, lepiej byłoby to najpierw wypowiedzieć samodzielnie, a dopiero za drugim razem z dzwonami”.

Byłem wtedy głupi i zakochany w sobie – miałem zaledwie dwadzieścia lat – więc wzruszyłem ramionami i powiedziałem:

„A dlaczego? Tak naprawdę to zawsze idzie w parze”

i nigdy nie zmieniłem nuty. Dopiero później zdałem sobie sprawę, jak słuszna była krytyka Rimskiego-Korsakowa. Prawdziwa wielkość Rimskiego-Korsakowa docierała do mnie stopniowo i bardzo żałowałem, że nigdy nie zostałem jego uczniem^{55 56}.

Jedyną propozycją kompozytora dotyczącą ewentualnej zmiany tempa jest *accelerando*, które pojawia się w ostatnich sześciu taktach *cody*. W moim odczuciu nie powinno być to zbyt spektakularne przyspieszenie. Jest to *de facto* kulminacja części, w której pianiści osiągają dynamikę *ffff*. Większe *accelerando* mogłoby spowodować utratę tak długo budowanego brzmienia, jego natężenia i emocjonalnego napięcia. Można przypuszczać, a nawet zaryzykować tezę, że Rachmaninow wpisując w nuty owo określenie, miał na myśli jedynie niewielkie lub wręcz minimalne ożywienie tempa. Wpisywałoby się ono dobrze w wymowę zakończenia nie tylko ostatniej części *Suity* op. 5, ale i jej samej, bez popadania z jednej strony w pompatyczność, a z drugiej w tzw. puste wirtuozostwo. Oba czynniki umniejszałyby autentyczność w przeżywaniu tej muzyki, a ukazywałyby lub wysuwałyby na plan pierwszy warsztat pianistyczny wykonawców i element wirtuozowski ich gry, prowadząc do tzw. przeciążenia emocjonalnego⁵⁷. W tym momencie, za priorytet trzeba uznać element dynamiczny, a nie agogiczny.

⁵⁵ Bertensson S., Leyda J., *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 61.

⁵⁶ Cytat ten świadczy o tym, jaką wagę Rachmaninow przywiązywał do opinii, rad innych kompozytorów czy pianistów, chociaż nie od razu przyswajał je i akceptował.

⁵⁷ Określenie stosowane przez Samuiła Feinberga.

W sekcjach, w których nie występuje motyw *Chrystus Zmartwychwstał* pozwoliłbym kreującym dzieło na kontrolowane, minimalne „niedociągnięcia”⁵⁸ podczas zmiany prawego pedału, w celu zagęszczenia brzmienia. Powyższe jest oczywiście uwarunkowane akustycznymi właściwościami sali, w której utwór jest prezentowany oraz wielkością instrumentów i jakością, a także wolumenem ich dźwięku.

Ostatnia część *Suity* op. 5 S. Rachmaninowa stawia przed artystami nowe wyzwania. Mimo swoich skromnych rozmiarów⁵⁹, oprócz problemów typowo technicznych, jest niezwykle wymagająca kondycyjnie. Nie pomagają w tym sugestie kompozytora co do dynamiki. Rachmaninow sugeruje dynamikę nie mniejszą niż *ff* dochodzącą, jak wcześniej wspomniane, nawet do *ffff* (*coda*). Poniżej schemat, jak przedstawia się rozwój dynamiczny całej części:

WSTĘP (t. 1-8)	a (t. 9-24)	b (t. 25-30)	a1 (t. 31-38)	b1 (t. 39-44)	CODA (t. 45-58)
<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

Należy zwrócić uwagę na brak wskazania przez kompozytora w tej części jakiegokolwiek *crescendo*, czy *diminuendo*. W celu stopniowego zwiększania wolumenu, Rachmaninow wpisuje znaki *sf* i akcenty, poszerza wykorzystywane rejestry, dubluje lub dodaje kolejne warstwy brzmienia. Jest to celowy zabieg, mający za zadanie jak najwierniejszego oddania brzmienia dzwonów. Jestem przekonany, że wykonawcy powinni bezwzględnie zaufać intencjom kompozytora i w pełni przestrzegać jego sugestie dynamiczne. Wszelkie próby zmniejszenia wspomnianej dynamiki, zwłaszcza w celu „odpoczynku” lub lepszego przygotowania do nadchodzącej kulminacji, mogą okazać się niekorzystne z perspektywy wyrazu muzycznego. Nie należy jednak traktować fortepianu w sposób perkusyjny.

Elementem najbardziej wymagającym fizycznie dla wykonawców w tej części jest motyw dzwonów, realizowany w wysokich rejestrach. Wymiana tego motywu między pianistami tworzy okazję do krótkiego odpoczynku, lecz jednocześnie generuje jedno z największych wyzwań natury technicznej i muzycznej dla duetu fortepianowego, a mianowicie często spotykane, niewyrównane brzmienie obu instrumentów (szczególnie w wysokich rejestrach). Jedynie przy rejestracji fonograficznej można by (częściowo) zniwelować powyższy problem dzięki odpowiedniej korekcji ustawienia mikrofonów i konsoli.

⁵⁸ Niepełne puszczanie dźwigni pedałowej, by zmiany nie następowały w sposób nagły, lecz nakładały się na siebie.

⁵⁹ Cała część to jedynie 58 taktów, a średni czas jej wykonania wynosi około trzech minut.

Po powyższym przedstawieniu analizy stylistyczno-formalnej, warto w skróconej, tabelarycznej formie ująć najbardziej charakterystyczne elementy *Fantaisie-Tableaux* op. 5 Siergieja Rachmaninowa.

Część, tytuł	Charakterystyka
I. <i>Barkarola</i>	• charakter miłosny, • długie płaszczyzny prowadzenia linii melodycznej oraz akompaniamentu, naprzemiennie, w poszczególnych partiach pierwszego i drugiego fortepianu, • przeważająca dynamika <i>pp</i> oraz <i>ppp</i>, • bardzo krótki odcinek melodyczno-harmoniczny przygotowujący jedyną kulminację, • I temat wprowadzony w partii drugiego fortepianu, II temat wprowadzony w partii pierwszego, • ujednolicenie brzmienia w strukturze łącznika, • elementy programowe: - ukazanie pary kochanków pod postacią I i II tematu, - akompaniament nawiązujący w swej strukturze melodyczno-rytmicznej do ruchu fal, kołysania gondoli.
II. <i>Noc... Miłość</i>	• charakter miłosny, • dialog pomiędzy partią pierwszego i drugiego fortepianu – wymiana motywów, • występowanie 11-taktowej kulminacji w dynamice <i>ff/fff</i>, • elementy programowe: - liczne elementy ilustracyjne, - struktury melodyczno-rytmiczne przywołujące na myśl kłaskania i trele słowika, - odwzorowanie szumu wiatru dzięki zastosowaniu rozłożonych akordów w dynamice <i>ppp</i>, - melodyjność i wskazania kreowania tematu <i>amoroso</i> podsuwają skojarzenia z wyznaniem miłosnymi.
III. <i>Łzy</i>	• charakter żałobny, • elementy programowe: - występowanie motywu przewodniego – motyw łez-dzwonów,

	- imitacja szlochania, poprzez modyfikację struktury rytmicznej motywu przewodniego, - żałobny charakter, uzyskany dzięki zastosowaniu tempa <i>Largo di molto</i>, rytmu punktowanego, wielokrotnego powtarzania jednakowego motywu melodyczno-rytmicznego, • otwierający motyw w partii pierwszego fortepianu jest zarazem motywem przewodnim całej części, nieustająco powtarzanym, • innowacyjne w twórczości Rachmaninowa podejście do roli dwóch fortepianów – na bazie jednakowej rytmizacji ukazanie dwóch odrębnych linii melodycznych, w których punkt kulminacyjny nie pokrywa się w tym samym czasie (przesunięcie o kilka miar).
IV. Wielkanoc	• charakter uroczysty, • elementy programowe: - nieustająco powtarzany motyw melodyczno-rytmiczny – motyw dzwonów, - motyw hymnu <i>Chrystus zmartwychwstał</i>, • wielopłaszczyznowość uzyskana dzięki zastosowaniu wariacji czterech motywu dzwonów (zróżnicowany rejestr, rytmika, artykulacja, faktura – ilość składników w akordach), • duży wolumen dynamiczny <i>ff-ffff</i>, • brak oznaczeń <i>crescendo</i> i <i>diminuendo</i>.

2. *Suita* op. 17

Gdyby w piekle istniało konserwatorium, gdyby jednemu z jego utalentowanych muzyków polecono skomponować symfonię programową na temat siedmiu plag egipskich i gdyby napisał ją w stylu symfonii pana Rachmaninowa, to na pewno wywiązałby się chwalebnie ze swego zadania, zdumiewając nawet obywateli piekła⁶⁰.

Tak Cezar Cui⁶¹ recenzował premierę pierwszej *Symfonii* d-moll op. 13 Rachmaninowa z 28 marca 1897. W dużym stopniu miał w tym udział dyrygent Aleksander Głazunow oraz jego niedociągnięcia i braki w przygotowaniu⁶². Nieudana premiera doprowadziła Rachmaninowa do trzyletniej depresji, podczas której jego działalność kompozytorska praktycznie nie istniała. W tym czasie, aby poradzić sobie z problemami finansowymi, dawał lekcje fortepianu, zagrał kilka koncertów m. in. w Londynie, oraz na dwa sezony (1897-1898) został zatrudniony jako drugi dyrygent w Prywatnej Operze w Moskwie.

Na początku 1900 roku Rachmaninow podjął się trzymiesięcznej hipnoterapii pod okiem psychologa, amatora-muzyka Nikołaja Dala, dzięki której powrócił do komponowania⁶³. To jemu zadedykował swój drugi *Koncert fortepianowy* c-moll op. 18⁶⁴, który okazał się ogromnym sukcesem i spotkał z bardzo dobrymi recenzjami krytyków.

Równolegle nad drugim *Koncertem fortepianowym*, Rachmaninow pracował nad drugą *Suitą* na dwa fortepiany op. 17⁶⁵. Podczas jednego z kwietniowych wieczorów w mieszkaniu Aleksandra Goldenweisera, z którym Rachmaninow często muzykował, pianiści po raz pierwszy wykonali wspólnie kompletną suitę. Oficjalna premiera tego dzieła miała za to miejsce 24 listopada 1901 roku, niedługo po premierze koncertu. Ponieważ utwór został wysłany do druku Karlowi Gutheilowi już w październiku 1901 roku, otrzymał numer opusowy 17 i stał się pierwszym wydanym dziełem po pięcioletniej przerwie⁶⁶.

⁶⁰ Bażanow M., *Rachmaninow*, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, str. 152.

⁶¹ Cezar Cui - rosyjski kompozytor i krytyk muzyczny.

⁶² Martyn B., *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, wyd. Routledge, Londyn 1990, str. 96-97.

⁶³ Bertensson S., Leyda J., *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956, str. 90, tłumaczenie własne.

⁶⁴ Premiera *Koncertu fortepianowego* c-moll op. 18 odbyła się 27 października 1901.

⁶⁵ Zarówno drugi *Koncert fortepianowy* c-moll op. 18, jak i druga *Suita* na dwa fortepiany op. 17 ukończone zostały w kwietniu 1901 roku.

⁶⁶ Ostatnią wydaną kompozycją przed *Suitą* na dwa fortepiany op. 17 było 6 *Momentów Muzycznych* op. 16 w 1896 roku.

2.1 Suita op. 17, cz. 1 Introdukcja

Introdukcja jest otwierającym ogniwem drugiej *Suity* na dwa fortepiany op. 17 Siergieja Rachmaninowa. Nieskomplikowana melodyka, liczne akordy, stale powtarzane formuły rytmiczne, metrum *alla breve*, optymistyczny i triumfalny charakter, a przede wszystkim określenie wykonawcze kompozytora *Alla marcia* wskazują drogę i sposób odzwierciedlenia charakterystyki tej części jako marsza. Budowę formalną utworu można przedstawić w następujący sposób: **wstęp** (t. 1-4) - **A** (t. 5-41) - **B** (t. 42-92) - **A1** (t. 92-124) - **Coda** (t. 124-156).

W odróżnieniu od pierwszej suity, druga charakteryzuje się większą integracją obu fortepianów, co implikuje mniejszą wyrazistość (choć nadal obecną) podziału na partię wiodącą i towarzyszącą. Spójność ta staje się istotnym elementem strukturalnym, gdyż podkreśla jedność i kompatybilność obu wykonawców, co stanowi istotny aspekt dzieła i wpływa na sposób jego interpretacji.

W takcie 5 rozpoczyna się pierwszy temat z sugestią zastosowania *marcato*. Do podkreślenia marszowego i triumfalnego charakteru utworu, zgodnie z pierwotnym zamiarem kompozytora, warto rozważyć zastosowanie tego sposobu gry już w czterotaktowym wstępie. Korelacja partii nasuwa skojarzenie z wspomnianą w rozdziale 1.3 *Rapsodią rosyjską*, w której obie z nich miały za zadanie identyczne wykonanie tematu otwierającego dzieło (przykład 27).



Przykład 27, S. Rachmaninow - *Rapsodia rosyjska*, t. 1-4⁶⁷.

⁶⁷ Rachmaninow S., *Rapsodia rosyjska*, wyd. Muzgiz, Moskwa b.d.

W pierwszej części suity, mimo wykonywania jednakowych akordów i akompaniujących im oktaf, dochodzi jednak do ekspansji brzmieniowej poprzez zastosowanie zróżnicowanych rejestrów w każdej z partii - zarówno prawa, jak i lewa ręka w pierwszym fortepianie jest przeniesiona o oktawę niżej w drugim (przykład 28). Aby uzyskać właściwy balans brzmienia akordów, należy zadbać o klarowność najwyższego składnika akordowego w partii pierwszego fortepianu.



Przykład 28, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 5-8⁶⁸.

Oprócz wykonania tematu *marcato*, Rachmaninow proponuje także akcentowanie wybranych, dłuższych wartości rytmicznych, mających na celu podkreślenie istotnych punktów w strukturze metryczno-rytmicznej. Takie akcentowanie może przyczynić się do bardziej zróżnicowanego i bogatego kształtowania fraz (również agogicznego). Wskazanie kompozytora zaleca wykonanie tego fragmentu w dynamice *ff*. Ze względu na tak rozbudowaną fakturę akordową, obejmującą wertykalnie nawet 14 dźwięków, warto rozważyć mniejszą dynamikę, która umożliwiłaby plastyczne frazowanie.

⁶⁸ Rachmaninow S., *Suita* na dwa fortepiany op. 17, wyd. Muzgiz, Moskwa 1948.



Przykład 29, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 17-20.

Kulminacja w taktach 19-20 bezpośrednio prowadzi do pierwszego łącznika (t. 21-30). Rachmaninow zaleca dynamikę *pp* (w tym przypadku *subito pp*) po akcentowanych akordach, co wymaga zastosowania krótkiego „oddechu”, mającego na celu oddzielenie brzmień obu sekcji (t. 20). Jego długość jest uzależniona od akustyki sali koncertowej oraz specyfiki instrumentów (szybkość i równoczesność działania tłumików). Analogiczne momenty występują w taktach 41 i 101.

Przykład 30, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 21-28.

Rachmaninow zastosował ciekawy i wcześniej nieużywany zabieg, precyzyjnie przekazując swoją wizję kształtowania frazy tego ustępu poprzez umieszczenie znaków dynamicznych nad zapisem prawej ręki drugiego fortepianu. Może to być pomocne dla mniej doświadczonych wykonawców. Dla bardziej doświadczonych artystów, oznaczenia te wydają się oczywiste. W towarzyszącej partii lewej ręki, której zadaniem jest kontynuowanie motoryczności, należy utrzymać wyrównaną, „dyskretną” dynamikę *pp* (z wyjątkiem *crescendo* w taktach 24-25) i artykulację *staccato*. Pewną niekonsekwencją wydaje się brak takiego zapisu w pierwszym fortepianie, w którym można zauważyć podobny podział na akompaniujące ósemki wykonywane *staccato* oraz linię melodyczną w dłuższych wartościach rytmicznych w prawej ręce.

W początkowym fragmencie części **B** (t. 42-57) można dostrzec podział na partię prowadzącą i towarzyszącą. Drugi fortepian prezentuje kontrastujące, zarówno artykulacyjnie (*legato*), jak i dynamicznie (*mf*), ósmiotaktowe zdanie, podczas gdy partia pierwszego fortepianu utrzymuje marszową motorykę i rytmikę z oznaczeniem *staccato e leggero*. Ciekawym zabiegiem (mając na uwadze wspomniany podział ról) jest kompozytorska wskazówka dynamiczna *mf* obligatoryjna dla obu wykonawców w takcie 42 (przykład 31).



Przykład 31, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 42-45.

Pomimo wskazówki stosowania tej samej dynamiki przez obu pianistów, istotne wydaje się zróżnicowanie wolumenu dźwiękowego, a wykonawca odpowiedzialny za kreowanie ruchu i wypełnienie harmoniczne powinien oddać pierwszeństwo grającemu temat. Znaczniejsze wycofanie dynamiczne partii towarzyszącej (1. ftp.), która wydaje się być bardziej atrakcyjna w kontekście swojej rozwiniętej linii melodycznej, pozwoli na większą swobodę w realizacji kształtu melodycznego, bez obaw o zdominowanie mniej rozbudowanej i eksponowanej roli drugiego fortepianu. Przy okazji powtórzenia tego zdania w takcie 50 następuje przeniesienie akompaniamentu oktawowego z lewej ręki (pierwszy fortepian) do lewej ręki partii drugiego fortepianu, tym razem z dyspozycją *pp staccato e leggero* (przykład 32).



Przykład 32, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 50-53.

Mając na uwadze brak możliwości użycia prawego pedału, aby nie przedłużyć brzmień *staccato e leggero*, wykonawca powinien, stosując w miejscach, w których jest to możliwe tzw. oktawy palcowane, a w przypadku większych interwałów (tercje i kwarty) zachować ściśle legato w górnym składniku oktaw. Charakterystyczne pokazy „fanfarowego” motywu (przykłady 31 i 32, miejsca zaznaczone czerwonym kolorem), pomimo braku sugestii kompozytora, wymagają zróżnicowania wyrazowego, dynamicznego, a w szczególności artykulacyjnego (możliwe jest również zastosowanie akcentowania, w celu oddzielenia od pozostałych figur rytmicznych).

W taktach 58-73 Rachmaninow stosuje tzw. polifonię kontrastową i/lub podgłosową. Oprócz jednoczesnego prowadzenia dwóch linii melodycznych wprowadza on wspierające lub kontrapunktujące je pozostałe wątki, stąd wrażenie wielkiej inwencji twórczej i melodycznej kompozytora uwydatnianej wyrazistym, indywidualnym (i dzięki temu rozpoznawalnym) kształtowaniem tematów i kontrapunktów. Stanowi to pewnego rodzaju rozwinięcie i udoskonalenie koncepcji z trzeciej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5, w której Rachmaninow traktował obie partie fortepianów równorzędnie przy prowadzeniu motywu łez-dzwonów. W *Suicie* op. 17 kompozytor posunął się jednak o krok dalej, różnicując obie partie zarówno pod względem materiału i kształtu melodycznego, jak i umiejscowienia kulminacji fraz (przykład 33).



Przykład 33, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, t. 58-65.

Fragment ten daje wykonawcom niezwykłą swobodę i radość, stanowiąc swoistą kwintesencję pracy duetu fortepianowego. Rachmaninow często sięgał po podobne rozwiązania zarówno w swojej twórczości kameralnej, jak i w kompozycjach na fortepian solo. Warto tu wspomnieć o dwóch kolejnych opusowanych dziełach - drugim *Konercie fortepianowym* c-moll op. 18 i *Sonacie wiolonczelowej* g-moll op. 19, w których można dostrzec analogiczne elementy, np.:

- jednocześnie prowadzenie dwóch linii melodycznych (przykłady 34 i 35),
- nieskomplikowana rytmika tematów, składająca się głównie z ćwierćnut, półnut i całych nut (przykłady 34 i 35),
- chwilowe „spotkanie” się tematów przy kulminacji jednej z partii (przykład 34),
- równorzędne oznaczenia dynamiczne dla obu partii (przykłady 34 i 35).



Przykład 34, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy c-moll op. 18, cz. 1, t. 121-132*⁶⁹.



Przykład 35, S. Rachmaninow - *Sonata wiolonczelowa g-moll op. 19, cz. 2, t. 105-109*⁷⁰.

Charakterystyczny „fanfarny” motyw rytmiczny (dwie ósemki i ćwierćnuta), mający istotny wpływ na formowanie akompaniamentu w lewej ręce partii drugiego fortepianu pierwszego ogniwa *Suity* op. 17 (przykład 33), odnaleźć można również w wyżej wspomnianych dziełach (przykłady 36 i 37).

⁶⁹ Rachmaninow S., *Koncert fortepianowy c-moll op. 18* (wersja na dwa fortepiany), wyd. A. Gutheil, Moskwa 1901.

⁷⁰ Rachmaninow S., *Sonata wiolonczelowa g-moll op. 19*, wyd. A. Gutheil, Moskwa 1902.



Przykład 36, S. Rachmaninow - *Sonata wiolonczelowa g-moll* op. 19, cz. 1, t. 183-187.



Przykład 37, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy c-moll* op. 18, cz. 3, t. 37-42.

Część **A1** stanowi niemal identyczne powtórzenie części **A**, a jedyną różnicą jest rozwinięcie i osiągnięcie największej kulminacji całej części w takcie 124, co jednocześnie inicjuje *codę*⁷¹. W *kode* zauważalne są sugestie Rachmaninowa odnośnie do użycia prawego pedału, niespotykane w pierwszej suicie (przykład 38). Ze względu na basowy rejestr i dynamikę *p*, konieczne jest uważne i możliwie niepełne naciskanie dźwigni prawego pedału. *Coda*, mimo utrzymania marszowego charakteru, ma na celu uspokojenie dynamiczne⁷², a ostatni akord, sugerowany w dynamice *mf* nie powinien być zaatakowany, a subtelnie wydobyty.

⁷¹ Analogicznym utworem, w którym największa kulminacja jest jednocześnie początkiem *cody* jest pierwsza część *Fantaisie-Tableaux* op. 5.

⁷² Ambitus dynamiczny w *kode* to *pp-mf*.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The music is in 2/4 time. The tempo markings are 'ritardando' and '14 a tempo'. The dynamics are 'p', 'mf', and 'pp'. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

Przykład 38, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 1, t. 122-125.

2.2 Suita op. 17, cz. 2 Walc

W zestawieniu z *Fantaisie-Tableaux* op. 5, *Suita* op. 17 prezentuje się jako kompozycja o większym bogactwie tematycznym. Doskonałym tego przykładem jest jej drugie ogniwo, tj. *Walc* o strukturze formalnej: **A-B-A1-C-A-B1-Coda**. W tej części kompozytor prezentuje trzy zróżnicowane tematy. Każdy z nich poprzedzony jest ośmiotaktowym wstępem, który bazuje na ósemkowym przebiegu, imitującym kontrolowany tryl w jednej z partii i ukazującym kontur frazy oraz opartym na hemiolach ustępie melodyczno-akordowym w partii drugiej (przykład 39). Wykorzystanie sugerowanego ambitusu dynamicznego (*pp-f*) w tak krótkim wstępie przyczynia się do bardziej interesującego, bogatszego i ekspresyjnego otwarcia. Zastosowane hemiole są obecne w całym utworze.



Przykład 39, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 1-8.

Pierwszy temat (część **A**) jest przeprowadzony w tonacji G-dur i podobnie jak w skrajnych sekcjach poprzedniej części nie posiada wyraźnego podziału na partię prowadzącą i towarzyszącą.

Z tego powodu wykonawcy powinni dążyć do pełnej integracji brzmieniowej ich obu. Aby osiągnąć ten efekt, kluczowe jest wspólne określenie sposobów kształtowania fraz, a także zachowanie spójności dynamicznej i artykulacyjnej. Rachmaninow wyraźnie rozdzielił ten temat na dwa ośmiotaktowe zdania:

- 1) Poprzednik (t. 9-16) z zamysłem intensyfikacji dynamicznej (*pp-mf*).
- 2) Następnik (t. 17-24) mający na celu zmniejszenia napięcia emocjonalnego (*mf-pp*).

Ad. 1) W poprzedniku energicznym ósemkom w partiach prawych rąk wykonawców towarzyszy charakterystyczny akompaniament walca, który został rozdzielony między obu pianistów (przykład 40).

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Suite Op. 17, No. 2, measures 9-16. The score is in G major and 2/4 time. It features two systems of piano and right-hand staves. The first system (measures 9-16) is marked 'non legato' and 'pp' (pianissimo). The second system (measures 17-24) is marked 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). A yellow box highlights the first system, and a yellow box highlights the second system.

Przykład 40, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 9-16.

Poprzednik ten prezentuje się jako szczególnie wymagający pod względem synchronizacji między obiema partiami - tempo *Presto*, dynamika *pp*, równoczesne i nieporęczne dla wykonawców przebiegi ósemkowe. Użycie prawego pedału powinno pozostać znikome, aby w pełni oddać zamysł kompozytora do wykonania *non legato*. Mimo sugerowanej artykulacji, niezwykle pomocna może okazać się wspólna praca nad tym fragmentem w wolnych tempach w artykulacji *legato*, aby w pełni zrozumieć i usłyszeć kontury melodyczne obu partii.

Oktawy (t. 9-16), zapisane na pierwszej mierze (partia drugiego fortepianu), są zestawione z harmonicznymi wypełnieniami w partii pierwszej. Podkreślenie ich ułatwi synchronizację między wykonawcami. To rozwiązanie nie jest nowatorskie, gdyż prawdopodobnie Rachmaninow zaczerpnął inspirację z pierwszej *Suity* Antona Areńskiego op. 15, część 2 - *Walc* (przykład 41), która stanowiła pewnego rodzaju pierwowzór tego typu kompozycji na dwa fortepiany.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'PIANO I.' and 'PIANO II.'. Both parts are marked 'Allegro.' and 'p molto espressivo'. PIANO I. has a melody with eighth-note patterns and slurs. PIANO II. has a harmonic accompaniment with eighth-note patterns and slurs, marked 'pp' and 'sempre legato.'.

Przykład 41, A. Areński - *Suita* nr 1 op. 15, cz. 2, t. 1-6⁷³.

Ad. 2) Następnik charakteryzuje się odmienną artykulacją od poprzednika. Oprócz ósemkowych przebiegów (tym razem w artykulacji *legato*) w obu partiach i akompaniamentu charakterystycznego dla walca, Rachmaninow zainicjował dodatkowy motyw melodyczny - opadający, bazujący na hemiolach, prowadzony również w obu partiach. Mimo zapisu ćwierćnutowego, sugerowałbym jednak kształtowanie tej linii z obligatoryjnym korzystaniem z możliwości, jakie daje użycie prawego pedału (przykład 42, zaznaczone kolorem zielonym) oraz/lub (zależnie od warunków akustycznych i podatności na kształtowanie brzmienia) z wykorzystaniem *legato*, co nada całemu następnikowi wielowarstwowości (śpiewna fraza na tle drobnych ósemek, gdzie dźwięki melodyczne -

⁷³ Areński A., *Suita* na dwa fortepiany nr 1 op. 15, wyd. A. Gutheil, Moskwa b.d.

ćwierćnuty „spotykają się” w odległości głównie tercji, a także seksty i kwarty). Ponadto, w partii lewej ręki pierwszego fortepianu można zauważyć kolejny materiał (przykład 42, zaznaczone kolorem niebieskim), który warto uwydatnić dla uzyskania jeszcze bogatszego wyrazu. W kontekście zróżnicowanej artykulacji, warto rozważyć oszczędne wykorzystanie prawego pedału.

Przykład 42, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 16-25⁷⁴.

Pierwszy temat nie może być w żadnym stopniu podporządkowany elementom technicznym. Ma sprawiać wrażenie lekkiego, przyjemnego, pełnego życia, a nie mechanicznego. Ważne jest, aby każdy zainicjowany motyw (warstwa melodyczna) był wykonany z dbałością o detale i z pełnym zrozumieniem i przekonaniem, co zaowocuje klarownym przekazem dla odbiorcy.

Ponownie wykorzystane w taktach 61-68 zdanie otwierające tę część moduluje do tonacji równoległej (e-moll), w której przedstawiony jest drugi temat (część **B**) o bardziej spokojnym i lirycznym charakterze (przykład 43). Rachmaninow precyzyjnie opisuje w tej sekcji swoją wizję wykonania stosując liczne symbole artykulacyjne, dynamiczne oraz rzadko spotykane wcześniej oznaczenia agogiczne (*un poco meno mosso*, *accelerando*, *Tempo I*, *senza ritenuto*, *ritenuto*).

⁷⁴ W powyższym przykładzie propozycje wykonawcze zaznaczono kolorem zielonym (frazowanie) oraz niebieskim (uwydatniony dodatkowy materiał).

Un poco meno mosso

Un poco meno mosso

9

9

mf

pp

Przykład 43, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 66-81.

W drugim temacie następuje powrót do podziału na partię prowadzącą i wtórującą. Wykonawca przy pierwszym fortepianie ma na celu wprowadzenie ruchu do nieco statycznej linii melodycznej. Elementem kształtującym rytmikę (w prawej ręce pierwszego fortepianu) jest materiał ze wstępu, który należy niezwykle wyraźnie artykułować, aby urozmaicić długie wartości rytmiczne tematu. Mimo zróżnicowanych ról, partie odbierają od siebie materiał muzyczny - partia pierwszego fortepianu „dopowiada” z wykorzystaniem hemiol ostatnie cztery takty tematu prowadzonego przez drugi fortepian (t. 81-84, t. 97-100).

W takcie 110 dochodzi do kulminacji (*ff* i *con passione* w partii pierwszego fortepianu), a po ośmiu taktach role się odwracają - to samo oznaczenie zostaje wykorzystane w drugim fortepianie. W takcie 118, analogicznie do taktu 110, sugerowałbym osłabienie dynamiczne (*mf* po *ff*, przykład 44, zaznaczone kolorem czerwonym), co pozwoli na plastyczne przeprowadzenie pochodów ósemkowych. Podczas gdy w partii pierwszej napięcie emocjonalne ulega osłabieniu poprzez zastosowanie *diminuendo* (t. 114), jednocześnie dając przestrzeń drugiemu wykonawcy do budowania kolejnej kulminacji za pomocą *crescendo* (t. 115). Powyższe sprawia, że role obu wykonawców jawią się jako równoważne pod względem muzycznego znaczenia (przykład 44).

Przykład 44, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 107-121.

Po drugiej sekcji następuje chwilowy powrót pierwszego tematu (część **A1**), po którym ponownie został wykorzystany fragment wstępu prowadzący do najbardziej rozbudowanej części **C** (t. 158-307, tonacja Es-dur). Rachmaninow sugeruje tempo *meno mosso*, przy czym *meno* wydaje się określeniem kluczowym. Większe zwolnienie mogłoby spowodować problemy z kształtowaniem szesnastotaktowego tematu. Jest to istotna uwaga, którą warto przemyśleć przy doborze początkowego tempa utworu. Dzięki zastosowaniu hemiol i sugestiom Rachmaninowa odnośnie do stosowania prawego pedału, fraza powinna być prowadzona dwutaktami, co pozwoli na podtrzymanie charakteru „walcowości” tej części. Szczególnie ważnym w tym kontekście jest sposób

kształtowania melodycznego partii drugiego fortepianu. Mimo zapisu kompozytora (łukowanie jednotaktowe), bardziej uzasadnione byłoby poprowadzenie łuku przez dwa takty. Pozwoliłoby to na uniknięcie rozdrobnienia materiału motywicznego, a tym samym scalenie narracji prowadzonej na „dłuższych oddechach” (przykład 45, zaznaczone kolorem zielonym).

Podstawą kształtującą trzeci temat są pierwsze cztery dźwięki motywu *Dies Irae* (przykład 45, t. 158-160), który obok motywu dzwonów był jednym z najważniejszych źródeł inspiracji w twórczości Rachmaninowa⁷⁵. Co ciekawe, motyw ten, nieodczwonne kojarzący się ze śmiercią, został ukazany w trybie majorowym. Bardzo wyraźny jest podział na partie prowadzącą i towarzyszącą, w której drugi fortepian pełni rolę wypełnienia rytmiczno-harmonicznego i w pełni podporządkuje się wykonawcy partii tematycznej (1. ftp.), który uzyskuje dzięki temu swobodę w kształtowaniu swojej wizji artystycznej.

⁷⁵ Dziełami, w których Rachmaninow wykorzystał motyw *Dies Irae* są m. in.: *Symfonia* nr 1 d-moll op. 13, *Sonata fortepianowa* nr 1 d-moll op. 28, *Poemat symfoniczny* op. 29 *Wyspa Umarłych*, *Symfonia chóralna* op. 35 *Dzwony*, *Koncert fortepianowy* nr 4 g-moll op. 40 (pierwsza wersja), *Rapsodia na temat Paganiniego* op. 43, *Symfonia* nr 3 a-moll op. 44, *Tańce symfoniczne* op. 45.



Przykład 45, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 157-173.

Mimo pojawienia się trzeciego już tematu i kolejnej zmiany tonacji (Es-dur), Rachmaninow utrzymuje spójność tematyczną, wykorzystując elementy poprzednich sekcji, takie jak rytmiczny materiał ze wstępu, hemiole, liryzm, czy nadające ruch przebiegi ósemkowe. Po pierwszych dwóch pokazach tego tematu partia drugiego fortepianu przejmuje rolę w prowadzeniu narracji (t. 206), tym razem z wykorzystaniem akordów, co implikuje intensyfikację brzmieniową. Każde kolejne powtórzenie tematu, bądź jego zmodyfikowanej/sfragmentaryzowanej wersji (od taktu 230) ma na celu przygotowanie kulminacji w takcie 265. Nie powinno to jednak ograniczać wykonawców w swobodnej interpretacji kształtu melodycznego i frazowania, a także wycofań dynamicznych i wahań agogicznych, umożliwiających zaskakiwanie słuchacza podczas interesujących zmian harmoniczych. Wraz z partnerką, zdecydowaliśmy się na przykład na niewielkie opóźnienie w czasie oraz *subito piano* w takcie 236 (akord As-dur poprzedzony akordem G-dur). Warte przemyślenia i zastosowania jest również kontynuowanie dwutaktowej pedalizacji, by nie utracić walorów harmoniczych tego fragmentu. Po tak długo budowanej kulminacji, kolejne 30 taktów ma na celu zmniejszenie emocjonalnego napięcia. Mimo zalecenia kompozytora ściszenia (deeskalacji) dynamiki z *fff* do *ff* w takcie 266, należy rozważyć poprowadzenie jeszcze kilku taktów w dynamice kulminacji. Sugestia *accelerando* i powrót charakterystycznego zdania ze wstępu w takcie 296 sugerowałoby

pojawienie się nowego tematu. Zdanie to jednak ulega modyfikacji i prowadzi do fragmentu najtrudniejszego do zsynchronizowania w obu suitach (t. 312-328). Trzy z czterech powtórzeń czterotaktowych fraz bazujących na pierwszym temacie (wspólne wykonywanie ósemek w prawych rękach) zakończone jest sugestią *ritenuto*, by po krótkiej pauzie powrócić do zasadniczego tempa. Te same rozwiązania agogiczne będą dawały wrażenie monotonii. Warto rozważyć zróżnicowanie kolorystyczne pokazów (wycofanie dynamiczne i agogiczne trzeciego w związku ze zmianą harmoniczną E-dur na e-moll), a także minimalnego różnicowania długości pauz pomiędzy każdym pokazem, jak i zakresem lub/i intensywnością samego *ritenuto*. Wymaga to jednak nie tylko doskonałego rozumienia się w duecie i wzajemnego wyczuwania intencji, a także emocji, jak również dokładnego nakreślenia idei ukształtowania każdej z fraz.

Przykład 46, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 2, t. 312-321.

Ostatnie powtórzenie powyższej frazy ma na celu powrót z wykorzystaniem *accelerando* do części **A** i **B1** (drugi temat z odwróconymi partiami fortepianów, tonacja g-moll). W takcie 444 rozpoczyna się *coda*, w której wykorzystane są elementy wszystkich wcześniejszych sekcji. Partie ponownie odbierają od siebie materiał muzyczny. Utwór kończy się ósemkami w wysokim rejestrze imitującymi brzmienie dzwonków. Sugestia *perdendo* w ostatnich taktach dotyczy zanikania dynamicznego, nie agogicznego. Głównym tego powodem jest próba uzyskania efektu brzmienia

oddalających się dzwonków. Zmniejszenie głośności przy jednoczesnym utrzymaniu tempa pozwoli na naturalne wrażenie zanikania. Zwolnienie mogłoby zaburzyć płynność, przez co efekt nie byłby tak wyrazisty i autentyczny.

Mimo często nieoczywistego zapisu (brak charakterystycznego akompaniamentu walca w drugim i trzecim temacie, czy nieustanne wykorzystanie hemiol), odpowiednie kształtowanie i zrozumienie (np. prowadzenie trzeciego tematu dwutaktami) każdego z trzech zróżnicowanych tematów wpływa na odbiór tej części jako walca, co powinno być jednym z celów wykonawców interpretujących to ogniwo *Suity* op. 17⁷⁶.

⁷⁶ Liczne elementy, takie jak wielotematyczność, wirtuozeria, wykorzystanie rytmu dwudzielnego w metrum trójdzielnym, a także „trylowy” wstęp nasuwają skojarzenia z *Walcem* As-dur op. 42 Fryderyka Chopina, którego wykonanie przez Rachmaninowa opublikowała firma RCA.

2.3 *Suita op. 17, cz. 3 Romans*

Jedyna wolna część *Suity* op. 17 jest kolejnym doskonałym przykładem kunsztu kompozytorskiego Rachmaninowa, demonstrującym jego niezwykłą biegłość w tworzeniu kontrapunktujących linii melodycznych, wymianami, czy dopowiadaniem myśli, co skutkuje gęstymi i rozbudowanymi planami dźwiękowymi. Często, mimo braku oznaczeń w notacji nutowej, kontrapunkty pełnią równoważną rolę z tematami.

Krótki, dwutaktowy wstęp trzeciej części (partia drugiego fortepianu) przywołuje na myśl otwarcie pierwszego ogniwa *Fantaisie-Tableaux* op. 5. Po dwukrotnym, identycznym powtórzeniu szesnastkowej figury rozłożonego trójdźwięku As-dur, wyłania się liryczny temat, rozpoczynający się na słabej części trzeciego taktu (przykład 47). Podczas wykonywania tego śpiewnego tematu, *rubato* powinno być wykorzystywane zgodnie z odległościami interwałowymi (np. niewielkie opóźnienie pomiędzy dźwiękami c1 i f w takcie 4 - niczym zmiana kierunku prowadzenia smyczka wiolonczeli). Bardzo wyraźny jest tutaj podział na partię prowadzącą i towarzyszącą, co dodatkowo wyraża się w sugestii dynamicznej kompozytora - *mf* dla wykonawcy prezentującego temat, *p* dla tworzącego tło. W moim odczuciu podział taki można by zrealizować inaczej. Wprowadzenie dwóch pierwszych taktów w mniejszej dynamice (*pp*), pozwoli na pojawienie się tematu „znikąd” w dynamice *p*. Umożliwi to wykonawcy swobodniejsze kształtowanie frazy, zarówno pod kątem dynamicznym, jak również wpłynie na zastosowanie *rubato*. Oktawy na pierwszych miarach w lewej ręce partii towarzyszącej, mimo skromnej dynamiki, powinny brzmieć głębokim, dźwięcznym tonem, co w znacznym stopniu sprzyja stabilizacji partii melodycznej.



Przykład 47, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 1-6.

Część A (t. 1-42) można podzielić na dwa segmenty: a (t. 1-18) i b (t. 19-42). W pierwszym z nich partia drugiego fortepianu podporządkowuje się koncepcji interpretacyjnej oraz kształtowi frazowania wykonawcy grającemu partię pierwszego fortepianu. W szóstym takcie duet wymienia się materiałem akompaniamentu (szesnastkami w dynamice *p* oraz ósemkami wykonywanymi *staccato* w dynamice *pp*). Bardzo precyzyjne oznaczenia dynamiczne Rachmaninowa sugerują przeprowadzenie materiału szesnastkowego jako kontynuację linii prowadzonej w piątym takcie w drugim fortepianie. Brak wspomnianej sugestii mógłby skłonić niektórych wykonawców do poszukiwania innych rozwiązań dynamiczno-agogicznych, takich jak na przykład efekt echa lub nadmierne wykorzystanie *rubato*, co w tym kontekście nie wydaje się korzystne⁷⁷. Co ciekawe, Rachmaninow zaniechał tego typu przeplatania materiału między wykonawcami w takcie 10 (przykład 48).

⁷⁷ W analogicznym miejscu w takcie 10, kompozytor sugeruje *rit.* Aby nie powtarzać identycznych rozwiązań agogicznych, jak również dzielenia narracji na mniejsze odcinki, wskazana byłaby rezygnacja ze zwolnienia w takcie 6.



Przykład 48, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 10-12.

W taktach 5-6 i 9-10 ukośna kreska (linia) między systemami ma na celu zwrócenie uwagi na przeniesienie zakończenia linii melodycznej do lewej ręki wykonawcy. W takcie 11 jednak sugeruje ona kontynuację drugiego czterotaktowego zdania i połączenie go z ósmiotaktowym materiałem tematycznym. Ze względu na zróżnicowany materiał zarówno w partii prowadzącej, jak i towarzyszącej, dyspozycję kompozytora *rit.* i *a tempo*, dźwięki *des1* i *f1* warto oddzielić niewielkim oddechem, co pozwoli zachować ósmiotaktową proporcję między dwoma pierwszymi pokazami tematu, a ich odpowiedzią. Jest to miejsce nawiązujące do tzw. rozśpiewywania (inicjowania, intonowania) wiodącej linii lub tematu, typowe dla ludowej praktyki wokalne, szczególnie charakterystyczne dla wielogłosowej muzyki chóralnej⁷⁸. Zostało ono przejęte już pod koniec XVIII wieku do muzyki artystycznej nie tylko podczas rodzenia się słynnego rosyjskiego romansu z towarzyszeniem instrumentu (gęśle, gitara, klawikord/klawesyn/fortepian), ale również w nieco późniejszym okresie (I połowa XIX wieku) do muzyki fortepianowej.

W drugim segmencie części **A** (t. 19-42) dochodzi do zamiany ról między pianistami. Partia tematyczna (2. ftp.) eksponuje zdublowany temat w obu rękach, podczas gdy partia towarzysząca (1. ftp.) oprócz akompaniamentu wprowadza dodatkowy materiał melodyczny z oznaczeniem *tenuto*, który mimo dynamiki *p* warto wydatniej wyeksponować (jako równorzędna tematowi). Wielopłaszczyznowe prowadzenie narracji rozwijane na przestrzeni całego utworu jest ważną przesłanką do pełniejszego odbioru i interpretacji tego ogniwa.

Chociaż zrozumienie intencji kompozytora i respektowanie jego wskazówek może być kluczowe dla interpretacji utworu, czasem odstępstwa od tych wskazań mogą przynieść świeżość i głębsze zrozumienie dzieła. W taktach 24-25, aby uniknąć powtarzania tych samych rozwiązań z analogicznego miejsca (t. 8-9) podczas pierwszego pokazu tematu postanowiliśmy, wraz z moją

⁷⁸ Nie należy utożsamiać zjawiska zaśpiewu, wywodzącego się z ludowego muzykowania z wielogłosową rosyjską muzyką cerkiewną.

partnerką, zastosować delikatne wyciszenie (zamiast sugerowanego *cresc.*) i wydobyć górny składnik akordu As-dur w partii drugiego fortepianu „jasnym” dźwiękiem. Ta decyzja pozwoliła nam na bardziej ekspresyjne „otwarcie” kolejnego fragmentu (przykład 49).



Przykład 49, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 22-27⁷⁹.

W tym ogniwie *Suity* op. 17 Rachmaninow wyraźnie i starannie określa swoją koncepcję dotyczącą frazowania, artykulacji, dynamiki oraz balansu między wykonawcami. Jednakże można odczuć pewne zaskoczenie z powodu znacznego zróżnicowania dynamicznego pomiędzy partią pierwszego (*mf*), a drugiego fortepianu (*p*) w taktach 26-27 (przykład 49). W poprzednich częściach tego dzieła, a także w *Fantaisie-Tableaux* op. 5, różnice tego rodzaju wskazywały na wyraźny podział na partię prowadzącą i towarzyszącą. W realizacji *Suity* op. 17 może to wynikać z wprowadzenia nowego materiału w partii pierwszego fortepianu, który warto bardziej wyeksponować, podczas gdy kontrapunkt w drugiej partii opiera się na kształcie melodycznym pierwszego tematu. Pomimo tych różnic, każdy z pianistów powinien mieć swobodę w kształtowaniu swojego materiału muzycznego,

⁷⁹ Kolorem zielonym zostały zaznaczone propozycje dynamiczne.

jako niezależnej linii melodycznej⁸⁰. Ta swoboda nie może jednak prowadzić do dysharmonii i „niekompatybilności” w kształtowaniu pianistycznym elementów wykonawczych, aby interpretacja obu partii była wzajemnie spójna i przystająca, a nie woluntarystyczna. W tym kontekście pomocne może być podejście symfoniczne, gdzie każda z dwóch melodii pełni rolę jednej z sekcji orkiestry. Mimo różnic w barwie, sposobie wydobywania dźwięku, czy indywidualnej swobody artystycznej, wykonawcy muszą zachować ścisłą współpracę, żeby zapewnić harmonijną integralność i jedność wykonania. Wspólne zrozumienie struktury fraz, zgodność w artykulacji oraz proporcjonalne rozłożenie dynamiki i napięć są kluczowe do stworzenia interpretacji, która będzie zarówno indywidualnie bogata, jak i wzajemnie skoordynowana.

W takcie 43 rozpoczyna się ogniwo **B** (tonacja E-dur), którą można podzielić na cztery segmenty (t. 43-52 i 53-64, a także analogiczny fragment z odwróconymi rolami w taktach 65-74 i 75-86). Zapis Rachmaninowa po raz kolejny sugeruje podział pod względem muzycznego znaczenia. Naturalne wydaje się większe wyeksponowanie dźwięków frazy w partii drugiego fortepianu i wspólne prowadzenie narracji (przykład 50, zaznaczone niebieskim kolorem). Trzykrotnie powtórzona dwutaktowa fraza z każdym kolejnym powtórzeniem zostaje wzbogacona - przy drugim wystąpieniu pojawiają się dwudźwięki wprowadzające element harmonii oraz oktawy w lewej ręce partii towarzyszącej, które dodają kolorytu. Pomimo notacji *staccato*, powinny one dobrze wybrzmiewać, ze wskazaniem użycia prawego pedału. Podczas trzeciego wystąpienia, drugi fortepian wprowadza dodatkowy materiał melodyczny. Choć pojawiają się dwa niezależne motywy, ich kształtowanie dynamiczne i dążenie do kulminacji jest bliźniacze, tworząc spójną i intensywną strukturę muzyczną.



Przykład 50, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 43-45

Drugi segment (t. 53-64) implikuje kolejny motyw w partii drugiego fortepianu. Akompaniament w partii pierwszej (przykład 51) nasuwa skojarzenie z szybkim fragmentem drugiej

⁸⁰ Dotyczy to również punktów kulminacyjnych każdej z partii.

części *Adagio Sostenuto* z drugiego *Koncertu fortepianowego c-moll* op. 18 (przykład 52). Symfoniczne podejście do kreowania muzycznego obrazu może natchnąć wykonawców do doboru odpowiedniej artykulacji i barwy dźwięku. Na przykład *staccato* zapisane przy drobnych wartościach rytmicznych w lewej ręce partii pierwszego fortepianu można kojarzyć z artykulacją *pizzicato*, charakterystyczną dla instrumentów smyczkowych, zaś motyw przewodni tego fragmentu przypomina dźwięki instrumentu dętego drewnianego, który wraz z kontynuacją narracji jest wzbogacany o kolejne instrumenty o innej barwie brzmienia. Następną warstwą dźwiękową są oktawy *staccato* w dynamice *pp* (t. 56, 60).



Przykład 51, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 53-56.

The image displays two pages of a musical score for S. Rachmaninow's Piano Concerto in C minor, Op. 18, No. 2. The top page covers measures 24 and 25, while the bottom page covers measures 26, 27, and 28. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. 1. 2.), Piano (Pfte.), Violin I (Viol. I.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Basso.). The key signature is C minor (three flats). The top page features a piano introduction in measure 24 with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (pp) section in measure 25. The bottom page shows a crescendo (cresc.) in measures 26 and 27, leading to a more active piano part in measure 28. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 52, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy c-moll* op. 18, cz. 2, t. 111-115⁸¹.

Powrót do tonacji zasadniczej w takcie 87 rozpoczyna następne, najbardziej intensywne emocjonalnie ogniwo trzeciej części *Suity* op. 17 - *Un poco più mosso*. Podział na partię prowadzącą i towarzyszącą jest zauważalny do końca tej części. Takty 87-94 prowadzą do największej kulminacji (przykład 53, t. 95-99). Partia pierwszego fortepianu spełnia rolę melodyczno-harmoniczną, podczas gdy drugi wykonawca wspomaga budowanie napięcia emocjonalnego poprzez dodanie gęstości i wielowarstwowości brzmienia. W samej kulminacji dochodzi do znacznego zwiększenia ruchliwości

⁸¹ Rachmaninow S., *Koncert fortepianowy c-moll* op. 18, wyd. Boosey & Hawkes, Nowy Jork 1947.

(postępy akordów wykonywane triolami szesnastkowymi) w partii pierwszego fortepianu. W kodzie zarówno pierwszej, jak i trzeciej części przywoływanego wcześniej *Koncertu fortepianowego c-moll* op. 18 Rachmaninowa można zauważyć podobny zabieg (przykłady 54 i 55).

The image displays a musical score for the first piano part of the third movement of Sergei Rachmaninoff's Suite Op. 17, No. 3. The score is written for two systems of grand staves (treble and bass clef). The first system begins at measure 12, marked with a box containing the number 12 and a forte (ff) dynamic. It features a complex texture with sixteenth-note triplets in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system begins at measure 13, also marked with a box containing the number 13 and a forte (ff) dynamic. This system continues the intricate texture, with the right hand playing rapid sixteenth-note triplets and the left hand providing harmonic support with chords. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Przykład 53, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 95-98.



Przykład 54, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy c-moll op. 18, cz. 1*, t. 367-374.



Przykład 55, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy c-moll op. 18, cz. 3*, t. 430-436.

W taktach 99-102 dochodzi do ciekawego dialogu między pianistami, przypominającego wymianę szesnastkowej linii akompaniamentu z taktów 5-7. Pomimo skrupulatnego powtarzania tej samej dynamiki (*p/pp*) w obu partiach można rozważyć wykorzystanie *rubato* w celu uniknięcia monotonii w przebiegu tego fragmentu (przykład 56).



Przykład 56, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 99-103.

W kolejnej sekcji *Un poco più mosso* (t. 107-122) zaskakujące jest tak znaczne zróżnicowanie artykulacyjne (*staccato* i *tenuto legato*) i dynamiczne (*p* i *mf*) w partii drugiego fortepianu (przykład 57). Wykonując partię drugiego fortepianu zdecydowałem się potraktować obie ręce jako równorzędne pod względem muzycznego znaczenia. Bardzo szerokie akordy *arpeggio* w lewej ręce w kolejnych taktach wpływały na kształtowanie pozornie „niezależnej” melodii w linii głosu sopranowego, którą dla spójności i integralności wykonania postanowiłem przedstawić równie śpiewnie, jak melodię głosu barytonowego (*legato*, *mf*). Analizując wcześniejsze rozwiązania, można zauważyć, że Rachmaninow w przypadku prowadzenia dwóch linii melodycznych preferował ich podział na dwóch wykonawców, co sugeruje jego „orkiestrowe” myślenie. Jest to podejście, które daje większą elastyczność interpretacyjną i pozwala na indywidualne podejście do każdego ze zdań/fraz. Z tego punktu widzenia, alternatywną koncepcją byłoby zastosowanie tego samego rozwiązania w niniejszym fragmencie, co mogłoby zwiększyć bogactwo interpretacyjne i wyrazistość wykonania poprzez różnicowanie roli każdego z pianistów.



Przykład 57, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 107-108⁸².

W takcie 123 rozpoczyna się *coda* oznaczona jako *Meno mosso* (*Tempo I*). Akompaniament w partii drugiego fortepianu charakteryzuje się dynamiką *ppp* oraz *sempre leggero*, przy czym liczne użycie chromatyki w akordach wymaga od wykonawcy niezwyklej delikatności zarówno pod względem operowania dynamiką, artykulacją, jak i pedalizacją. Istnieje możliwość niepełnego nacisku na dźwignię prawego pedału, jednak należy zachować ostrożność, by nie utracić podstawy harmoniczej w dolnym rejestrze, która powinna wybrzmiewać przez niecałe dwa takty. Partia ta praktycznie ustępuje miejsce wykonawcy pierwszego fortepianu, który może w pełni wyeksponować wszelkie zmiany harmoniczne, czerpiąc przyjemność z ich kształtowania.

Ostatnia reminiscencja melodii pierwszego tematu (przykład 58) stanowi zwieńczenie utworu. Rachmaninow wykorzystuje powrót do początkowego motywu tej części suity jako narzędzie formalne do zakończenia dzieła w sposób pełny i spójny. Retrospekcja ta podkreśla jedność i kontynuację myśli muzycznej, jednocześnie zapewniając uczucie zamykania kręgu.

⁸² Kolorem zielonym zostały zaznaczone propozycje wykonawcze (dynamiczne i artykulacyjne).

The image shows a musical score for S. Rachmaninoff's Suite op. 17, No. 3, measures 139-143. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano and a violin. The piano part includes complex fingerings and dynamic markings like *mf*, *p*, *f*, and *rit.* The violin part has a melodic line with a crescendo and a ritardando.

Przykład 58, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 3, t. 139-143.

2.4 Suita op. 17, cz. 4 Tarantella

Czwarta część drugiej *Suity* op. 17 zatytułowana *Tarantella* stanowi dynamiczne i niezwykle wirtuozowskie zakończenie dzieła. Inspirując się włoską tarantelą, Rachmaninow wiernie oddaje energię, temperament, a także charakterystyczne cechy tego ruchliwego tańca - bardzo szybkie tempo *Presto*, trójdzielne metrum 6/8, gdzie motoryka i rytmika opierają się na ruchu ósemkowym, podkreślając wirujący charakter taranteli, a podstawą kształtowania jest ewolucyjne rozwijanie materiału melodycznego⁸³. Ostatnie ogniwo *Suity* op. 17, mimo swojej tanecznej formy, zawiera elementy zarówno radości, jak i dramatyzmu, co jest typowe dla twórczości Rachmaninowa, charakteryzującej się bogatą paletą emocjonalną i harmoniczną.

Już we wstępie (t. 1-21), kompozytor ukazuje emocje, które towarzyszyć będą tej części. Dwutaktowe „otwarcie” w dynamice *ff* w partii drugiego fortepianu jest natychmiast przerwane przez *subito pp* w obu partiach. To dynamiczne załamanie zostaje następnie stopniowo rozwijane poprzez *crescendo* w taktach 5 i 6, a ponownie w takcie 14, prowadząc do potężnych, piętnastokładnikowych akordów dominantowych w taktach 18-19 oznaczonych *sff*, które należałoby bardzo dobrze osadzić⁸⁴. Sam proces budowania wolumenu brzmienia tego wstępu warto opóźnić, zwłaszcza z uwagi na zastosowanie licznej chromatyki i techniki fugato, co sprawia, że staje się on niepokojący, ekscytujący oraz budzący ciekawość u słuchacza. Wszelkie ósemki, mimo notacji *legato*, trzeba wykonać niezwykle energicznie i selektywnie, co pozwoli zachować klarowność i precyzję brzmienia, kluczową w kontekście budowania dramaturgii.

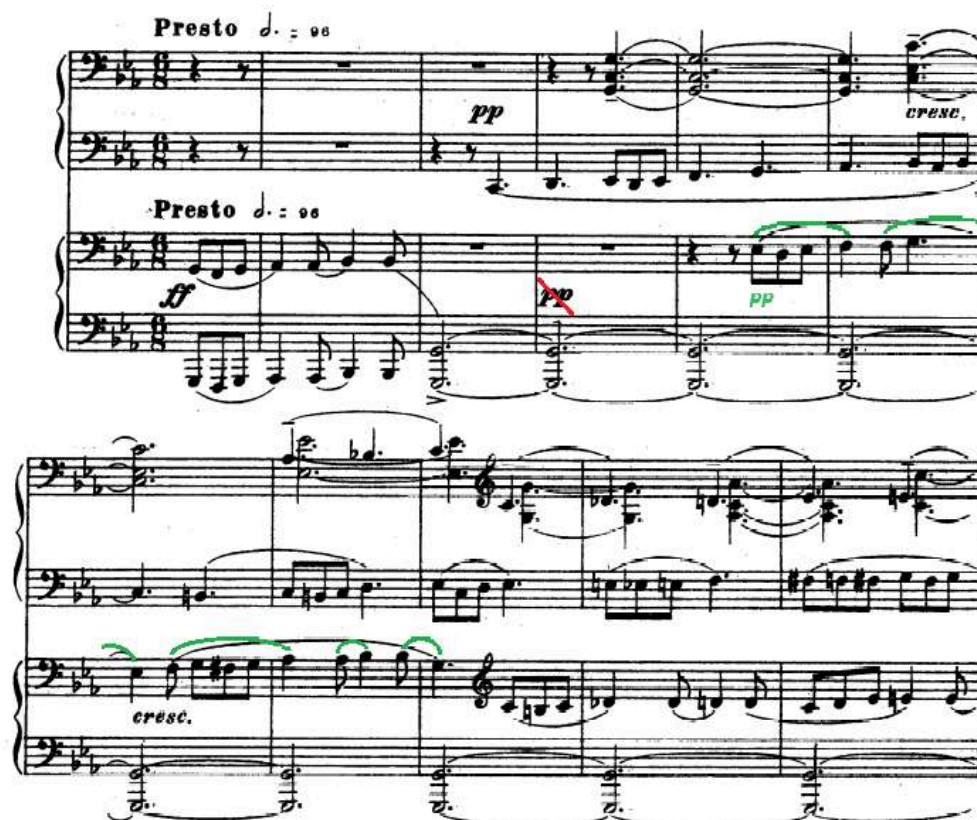
Pewną nieścisłość można dostrzec w łukowaniu w taktach 4-7 partii drugiego fortepianu. Osobiście skłaniałbym się ku propozycji zastosowania frazowania z przedtaktu i pierwszego taktu oraz taktów 8-11⁸⁵, co wydaje się być bardziej interesującym rozwiązaniem, zwłaszcza w kontekście dłuższego frazowania w pierwszej partii (przykład 59, zaznaczone zielonym kolorem). Natomiast oznaczenie dynamiczne *pp* (takt 3, partia drugiego fortepianu), które występuje podczas trwania akcentowanej oktawy pedałowej, może być omyłką wydawniczą. Mechanizm instrumentu nie pozwala na tak gwałtowną zmianę dynamiki na jednym dźwięku⁸⁶. W zamian proponuję przesunięcie *pp* do najbliższego momentu, w którym możliwe jest takie załamanie dynamiczne (czwarta ósemka czwartego taktu). Zakończenie wstępu dwoma taktami pauz (t. 20-21) wzmacnia uczucie niepokoju i ciekawości, jednocześnie umożliwiając pełne wybrzmienie poprzedzających je akordów.

⁸³ Wójcik D., *ABC Form Muzycznych*, Kraków 2006, str. 56.

⁸⁴ Rachmaninow sugeruje artykulację *staccato*. Dla lepszego wybrzmienia warto rozważyć wykonanie *tenuto*.

⁸⁵ Krótki oddech po ćwierćnutach.

⁸⁶ Można zmienić w tym miejscu pedał, co znacznie wytłumi i osłabi brzmienie pozbawiając je alikwotów.



Przykład 59, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 4, t. 1-10⁸⁷.

Formę ostatniej części *Suity* op. 17 można przedstawić, jako formę allegro sonatowego ze skróconą reprzyzą (brak pierwszego tematu). Muzyka płynie nieprzerwanie, zachowując stałą pulsację oraz energię tanecznej taranteli. W tym ogniwie można wydzielić następujące sekcje:

- Wstęp (t. 1-21)
- Ekspozycja (t. 22-230)
- Przetworzenie (t. 230-390)
 - I faza (t. 230-310)
 - II faza (t. 310-390)
- Reprzyza (t. 390-506)
- Coda (t. 506-584)

Jak zaznaczono w przypisie w wydaniu drukowanym, temat główny tej kompozycji (przykład 60) został zaczerpnięty ze zbioru włoskich pieśni ludowych, jednak nigdy nie udało się

⁸⁷ Kolorem zielonym zostały zaznaczone propozycje wykonawcze (dynamiczne i frazowanie).

jednoznacznie zidentyfikować jego pochodzenia⁸⁸. Jego strukturę można opisać w następujący sposób: poprzednik (pytanie) składające się z dwóch powtórzeń czterotaktowego zdania i następnik (odpowiedź), który z każdym pojawieniem ulega modyfikacjom. Czterotaktowe czoło tematu wprowadzone w partii pierwszego fortepianu posiada oznaczenie *staccato*⁸⁹. Pomimo tego każdy z akordów powinien być, moim zdaniem, bardzo dobrze oparty (z sugestią wykonania *marcato*)⁹⁰ z zachowaniem kształtu melodycznego frazy. Kolejne pokazy (t. 26-30 - partia 1. ftp., 38-42, 42-46 - partia 2. ftp.) opierają się o dłuższe wartości rytmiczne, co naturalnie wpływa na nasycenie/gęstość brzmienia akordów.



Przykład 60, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 4, t. 22-31.

W tej części *Suity* op. 17 Rachmaninow wprowadza liczne krótkotrwałe oraz nagłe zmiany dynamiczne, zarówno w postaci *subito pianissimo*, jak i *subito fortissimo*. Kontrasty te sprawiają,

⁸⁸ Prawdopodobnie Rachmaninow natknął się na ten motyw podczas swojej podróży do Włoch. Pierwsze zarysy zarówno drugiej *Suity* na dwa fortepiany op. 17, jak i drugiego *Koncertu fortepianowego* c-moll op. 18 powstały podczas pobytu Rachmaninowa, na zaproszenie barytona Fiodora Szaliapina, we włoskiej Varazze (Liguria) w 1900 roku.

⁸⁹ Jest to jedyny pokaz w całej części z taką artykulacją.

⁹⁰ W zbliżonym sposobie wykonania, co kulminacyjne akordy wstępu.

że słuchacz jest nieustannie nimi zaskakiwany, co sprzyja większemu zaangażowaniu emocjonalnemu w odbiór dzieła, ponieważ muzyka nieustannie oscyluje między skrajnościami. W rezultacie odbiorca staje się bardziej świadomy różnorodności emocji zawartych w utworze, dzięki sugestywnej interpretacji.

Jednakże równie istotne jest, by wykonawcy znaleźli właściwy balans między techniczną wirtuozerią, a elegancją i finezją. Przesadne stosowanie *fortissimo* może prowadzić do powstania u słuchacza wrażenia pustego popisu technicznego, zamiast głębokiego przeżycia muzycznego. W skrajnych przypadkach tego typu podejście wykonawców do treści muzycznej dzieła może zniechęcić, a nawet zmęczyć odbiorcę, zamiast go zachwycić. Z tego powodu, podobnie jak w końcowej części *Fantaisie-Tableaux* op. 5, należy unikać nadmiernego przeciążenia dynamicznego, które mogłoby zniweczyć zamierzony efekt i osłabić artystyczną wymowę interpretacji. Wszelkie korzystanie z *subito p* lub *pp* wymaga od wykonawców niezwyklej precyzji pedalizacyjnej⁹¹.

Ostatnie dwa pokazy czoła tematu (t. 78-86) po raz pierwszy wykorzystują *diminuendo* i stanowią zakończenie pierwszego tematu. W łączniku obserwuje się bogactwo akcentów, zarówno w partii prowadzącej narrację, jak i towarzyszącej. Wykonawcy mogą eksperymentować z bardziej agresywnym brzmieniem w tej sekcji, jednakże ważne jest, aby nie zaniedbywać kształtowania fraz. Rachmaninow zmienia metrum w partii pierwszej z 6/8 na 3/4 oraz moduluje z tonacji zasadniczej c-moll do es-moll (t. 102).

W takcie 138 dochodzi do wyraźnej zmiany dynamiki i artykulacji, co zwiastuje pojawienie się drugiego tematu ostatniego ogniwa *Suity* op. 17. Chociaż w tym fragmencie następuje zmniejszenie napięcia emocjonalnego, ważne jest, aby zachować to samo tempo, co pozwoli utrzymać spójność całej części. Temat ten (przykład 61) charakteryzuje się cygańskim zabarwieniem, które stanowi kontrast w stosunku do bardziej triumfalnego i osadzonego tematu pierwszego. Rachmaninow uprościł zapis partii towarzyszącej (1. ftp.) redukując go do jednej pięciolinii.

⁹¹ Szczególnie w przypadkach, gdzie *subito p* lub *pp* nie jest poprzedzone krótkim oddechem w obu partiach, na przykład w takcie 45.



Przykład 61, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 4, t. 150-157.

Prowadzona w prawej ręce partii drugiego fortepianu linia melodyczna winna cechować się ścisłym *legato*, co stanowi wyzwanie ze względu na akompaniujące jej wypełnienia harmoniczne, wykonywane *staccato*. Rozwiązaniem, na które wpadłem podczas pracy nad utworem, było wciśnięcie prawej dźwigni pedałowej natychmiast po wybrzmieniu dwudźwięków *staccato* granych w prawej ręce (podczas pauzy na szóstej mierze) oraz na zwolnieniu jej wraz z kolejnym dwudźwiękiem tematu. Wykonawca tego fragmentu musi starannie zbalansować warstwę tematyczną (*mf*, *legato*) z akompaniującą (*pp*, *staccato*), aby zachować klarowność i wyrazistość obu elementów.

Nie sposób nie zauważyć podobieństwa tego fragmentu do szybkiego ustępu drugiej części trzeciego *Koncertu fortepianowego* d-moll op. 30 (przykład 62). W obu przypadkach mamy do czynienia z lirycznym tematem prowadzonym na tle basu na pierwszej mierze taktu oraz wypełnieniami harmonicznymi wykonywanymi *staccato*. Ponadto, występują liczne repetycje i figuracje o małym ambitusie, oznaczone *leggiero*.



Przykład 62, S. Rachmaninow - *Koncert fortepianowy d-moll op. 30, cz. 2, t. 135-147*⁹².

W I fazie przetworzenia (t. 230-310) następuje zanik wyraźnego podziału na partię prowadzącą i towarzyszącą (przykład 63), co wymaga od obojga wykonawców doskonałej dynamicznej synchronizacji podczas wspólnego prowadzenia narracji.



⁹² Rachmaninow S., *Koncert fortepianowy d-moll op. 30* (wersja na dwa fortepiany), wyd. A. Gutheil, Moskwa 1910.



Przykład 63, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 4, t. 230-238.

Sekcję tę można podzielić na dziesięć ośmiotaktowych fraz, których celem jest przygotowanie kulminacyjnego akordu w takcie 310. Rachmaninow precyzyjnie nakreśla zarówno punkty kulminacyjne każdej z nich⁹³, jak i poziom głośności, a co za tym idzie budowania i redukowania natężenia emocjonalnego⁹⁴. Pełne zrozumienie architektury dynamicznej tej sekcji jest kluczowe dla długiego, „wspinającego się” i jednocześnie falującego na coraz wyższym poziomie budowania kulminacji, bez sprawiania wrażenia popadania w schematyzm i powtarzalność.

Sugestie dynamiczne Rachmaninowa:

- t. 230-238 Faza 1 : *p* - *cresc.* - *sf*
- t. 238-246 Faza 2: *mf* - *cresc.* - *f*
- t. 246-254 Faza 3: *f* - *cresc.* - *sff*
- t. 254-262 Faza 4: (brak) - *dim.* - *pp*
- t. 262-270 Faza 5: *pp* - *cresc.* - *mf* - *dim.*
- t. 270-278 Faza 6: *pp* - *cresc.* - *mf* - *dim.*
- t. 278-286 Faza 7: *mf* - *cresc.* - *dim.*
- t. 286-293 Faza 8: (brak) - *cresc.* - *f* - *dim.*
- t. 294-302 Faza 9: *p* - *cresc.*
- t. 302-310 Faza 10: *ff* - *sff*

Moja propozycja dynamiczna:

- Faza 1: ***pp*** - *cresc.* - *sf* (***mp***)
- Faza 2: ***p*** - *cresc.* - ***mf***
- Faza 3: ***mf*** - *cresc.* - ***sf*** (***f***)
- Faza 4: ***f*** - ***cresc.*** - *dim.*
- Faza 5: *pp* - *cresc.* - *dim.*
- Faza 6: ***mp*** - *cresc.* - *dim.*
- Faza 7: *mf* - *cresc.* - *dim.*
- Faza 8: ***f*** - *cresc.* - *dim.*
- Faza 9: *p* - *cresc.*
- Faza 10: ***ff*** - ***cresc.*** - *sff*

⁹³ Zgodnie z kształtem melodycznym: kierunek wznoszący - *crescendo*, opadający - *diminuendo*.

⁹⁴ Natężenie emocjonalne w tym przypadku odnosi się do dynamiki stosowanej bez łączenia jej ze zmianami agogicznymi.

Po tak długo budowanej kulminacji, II faza przetworzenia przynosi ze sobą chwilę wyciszenia emocji. Następuje powrót do ósemkowego motywu ze wstępu. Na potwierdzenie moich wątpliwości dotyczących łukowania partii drugiego fortepianu w taktach 4-7, w tej sekcji Rachmaninow ponownie korzysta z krótszego frazowania. Wykonawcy dialogują ze sobą ciągłymi wymianami zróżnicowanego materiału, a Rachmaninow kontrastuje motywy pod względem artykulacyjnym i aż ośmiokrotnie przypomina o dynamice *pp* na przestrzeni dwudziestu taktów (t. 310-330). Bardzo ważnym elementem spajającym częste wymiany materiału jest nieprzerwane powtarzanie oktawy pedałowej (dźwięki *G-G*) w taktach 310-368. Nie powinny one w żaden sposób się wybijać, ale wykonawcy muszą zadbać o to, by przez cały ten okres były słyszalne. Sekcja ta ma na celu zbudowanie kolejnej kulminacji prowadzącej do powtórzenia sekcji drugiego tematu z odwróconymi rolami partii. Mimo licznych akordów, dynamiki *ff*, należy pamiętać o punkcie kulminacyjnym całej sekcji, którym jest akord c-moll w takcie 390.

Skrócona reprzyza, która rozpoczyna się od łącznika (t. 390) prowadzi bezpośrednio do **Cody - Più mosso. Tarantella** to jedyna ze wszystkich części obu suit na dwa fortepiany, w której można dostrzec tak efektowny i wirtuozowski finał, niczym z pierwszej i trzeciej części *Koncertu fortepianowego c-moll op. 18*, czy z ostatniego ogniwa *Koncertu fortepianowego d-moll op. 30*. W tym zakończeniu dzieła można zauważyć elementy poprzednich sekcji, np.:

- ósemkowy motyw akompaniujący ze wstępu,
- frazy imitujące drugi temat (linia melodyczna *legato* prowadzona na tle akompaniujących wypełnień harmonicznym wykonywanych *staccato* z towarzyszeniem figuracji ósemkowych o małym ambitusie),
- nagłe i krótkotrwałe zmiany dynamiczne,
- technikę *fugato* i przeplatające się figuracje ósemkowe między dwoma fortepianami, tworzące efekt nieustannego dialogu, gdzie trudno jest odróżnić, która z partii prowadzi narrację,
- wariacja pierwszego tematu (t. 562-570), która została wykorzystana w celu spójnego zakończenia dzieła. Jest to również jedyny fragment, w którym Rachmaninow sugeruje dynamikę *fff*. Należy pamiętać o tym przy stosowaniu dynamiki *ff* w poprzednich sekcjach. Kompozytor po raz ostatni przywołuje pierwszy temat tego ogniwa, wzmacniając głębię i brzmienie poprzez poprowadzenie go w obu partiach jednocześnie (przykład 64). Mimo tak ekstremalnego wolumenu dźwięku⁹⁵ wykonawcy powinni kształtować frazę zgodnie z linią melodyczną (analogicznie do kształtu pierwszego tematu). Wraz z partnerką zdecydowaliśmy

⁹⁵ Rachmaninow jeszcze dwukrotnie przypomina o dynamice *fff* w taktach 577 oraz 582.

się na minimalne zwolnienie w ostatnich dwóch taktach części, aby przygotować podsumowujące dźwięki tego ogniwa. Pomimo braku sugestii kompozytora odnośnie zwolnienia, delikatne rozciągnięcie tempa pozwoliło bardzo dobrze osadzić zaakcentowane ostatnie dźwięki C w obu partiach (półnuty z kropką, fermaty, akcenty).

M. 208863r. V. 1111

Przykład 64, S. Rachmaninow - *Suita* op. 17, cz. 4, t. 558-568.

Po dokonaniu analizy stylistyczno-formalnej, poniżej przedstawiam najbardziej charakterystyczne elementy *Suity* na dwa fortepiany op. 17 Siergieja Rachmaninowa.

Część, tytuł	Charakterystyka
I. <i>Introdukcja</i>	• charakter triumfalny i marszowy, • przewaga bogatej faktury akordowej w partii obu fortepianów tworzącej kilkunastokładnikowe współbrzmienia, • przewaga równorzędnego prowadzenia partii obu fortepianów, • ukazanie dwóch odrębnych linii melodycznych, w których punkt kulminacyjny nie pokrywa się w tym samym czasie (przesunięcie o kilka miar).
II. <i>Walc</i>	• charakter zróżnicowany (w zależności od prowadzonego tematu), • występowanie trzech zróżnicowanych tematów m.in. pod względem charakteru, tonacji, artykulacji, • rozłożenie prowadzenia akompaniamentu walca w I temacie pomiędzy partie pierwszego i drugiego fortepianu (zainspirowane twórczością A. Areńskiego), • długie płaszczyzny prowadzenia linii melodycznej oraz akompaniamentu, naprzemiennie, w poszczególnych partiach pierwszego i drugiego fortepianu (z pominięciem I tematu), • brak charakterystycznego akompaniamentu walca w II i III temacie, • liczne wykorzystanie hemiol (umiejętne prowadzenie ich kształtu w odcinkach 2-taktowych, w celu utrzymania charakteru walca).
III. <i>Romans</i>	• charakter miłosny, • jedyna wolna część – określenie agogiczne <i>Andantino</i>, • przewaga równorzędnego prowadzenia partii obu fortepianów, • występowanie gęstych i rozbudowanych planów dźwiękowych dzięki zastosowaniu kontrapunktujących linii melodycznych (wielopłaszczyznowość), • kontrapunkt często pełniący równoważną rolę z tematami, • symfoniczne podejście do kreowania muzycznego obrazu.
IV. <i>Tarantella</i>	• charakter energiczny, • tempo <i>Presto</i>, • wirtuozeria przedstawiona w partii obu fortepianów,

	• rytmika opierająca się na ruchu ósemkowym, który podkreśla wirujący i pełen temperamentu charakter taranteli, • liczne kulminacje, • częste, nagłe zmiany dynamiczne, • utrzymanie <i>cody</i> w wirtuozowskim charakterze (jako jedyna ze wszystkich części obu suit).
--	--

Zakończenie

Pod koniec XIX wieku Anton Areński (1861-1906) - jedna z czołowych postaci życia muzycznego w Rosji tego okresu, odegrał kluczową rolę w rozwoju repertuaru na dwa fortepiany, tworząc wzorce dla przyszłych kompozytorów. Jego twórczość w tym zakresie, a w szczególności pięć suit na duet fortepianowy stanowiły fundament nowego nurtu muzycznego. Sukces drugiej suity Areńskiego w 1892 roku wywarł na młodego Rachmaninowa istotny wpływ, skłaniając go do własnych eksperymentów z formą i ekspresją muzyczną w ramach tego gatunku, co doprowadziło do powstania *Fantaisie-Tableaux* op. 5 oraz *Suity* op. 17. Obydwa dzieła, chociaż powstały w stosunkowo krótkim odstępie czasu, stanowią wyraz dojrzałości i zarazem ewolucji stylu kompozytora, odzwierciedlając jego emocjonalne i artystyczne przemiany.

Każda z tych kompozycji, choć zachowująca formę czteroczęściowej suity, odznacza się odmiennym charakterem i stylem, tworząc spójną artystycznie całość. *Fantaisie-Tableaux* op. 5, charakteryzująca się swobodniejszą strukturą, wyróżnia się większą lirycznością i subtelnością, z silnym naciskiem na poetyckie obrazy i nastroje. Muzyka jest tu bardziej refleksyjna, bogata w emocjonalne niuanse i subtelne zmiany dynamiki, podczas gdy *Suita* op. 17, stworzona w okresie po przezwyciężeniu depresji, to dzieło bardziej energiczne i rytmiczne, w którym klarowność struktury i taneczny charakter zbliża ją do klasycznych wzorców i świadczy o większym doświadczeniu kompozytora.

Pomimo różnic w charakterze i stylu, w obu suitach widoczna jest silna ekspresja emocjonalna, typowa dla stylu Rachmaninowa. Melodie są bogate i liryczne, co nadaje utworom głęboki, romantyczny charakter. Kompozytor w obu utworach wykorzystuje swoje charakterystyczne, gęste i bogate harmonizacje, które nadają muzyce emocjonalny i pełny dźwięk. Obie suity są wyrazem wirtuozerii kompozytora, jak i wykonawców. W każdym z utworów Rachmaninow wprowadza fragmenty, które pozwalają pianistom wykazać się zarówno techniką, jak i muzykalnością i zawsze wymagają precyzyjnej synchronizacji między artystami. Technika pianistyczna *Fantaisie-Tableaux* jest bardziej subtelna i wymaga od wykonawców dużej wrażliwości na detale oraz umiejętności tworzenia dźwiękowych obrazów, z kolei *Suita* op. 17 jest bardziej „widowiskowa”, z większym naciskiem na techniczne umiejętności pianistów. Wymaga precyzji i siły, szczególnie w dynamicznych i rytmicznych częściach.

Okres ośmiu lat, który dzieli powstanie obu suit, był czasem intensywnych przeżyć emocjonalnych Rachmaninowa, co znalazło odzwierciedlenie w jego muzyce. Wpływ tych doświadczeń, zaowocował powstaniem jednych z najważniejszych dzieł w jego twórczości, w tym

właśnie *Suity* na dwa fortepiany op. 17, drugiego *Koncertu fortepianowego c-moll* op. 18 oraz *Sonaty wiolonczelowej g-moll* op. 19. Te utwory nie tylko ugruntowały pozycję Rachmaninowa jako wybitnego kompozytora, ale także stały się kamieniami milowymi w literaturze muzycznej na te konkretne obsady instrumentalne.

Porównując obie *suity* pod względem relacji między dwoma pianistami, należy zauważyć, że *Suita* op. 17, dzięki swojej wielopłaszczyznowości i złożoności fakturalnej, oferuje wykonawcom większą swobodę interpretacyjną. Wykorzystanie techniki polifonicznej oraz kontrastujące prowadzenie wielu linii melodycznych i możliwość ich zróżnicowanego eksponowania pozwala pianistom na różnorodne podejścia do interpretacji, co czyni ten utwór bardziej wymagającym, satysfakcjonującym, a także otwartym na różnorodne artystyczne poszukiwania. W tym kontekście, *Suita* op. 17 wydaje się być dziełem doskonalszym, biorąc pod uwagę korelację obu pianistów w duecie fortepianowym.

Na zakończenie tej pracy warto podkreślić, że współtworzenie interpretacji w duecie fortepianowym to nie tylko wyzwanie, ale przede wszystkim niezwykła przygoda artystyczna. Proces ten, choć wymagający, daje pianistom unikalną możliwość eksploracji głębi muzycznego przekazu i odkrywania nowych, nieznanych dotąd aspektów dzieła. Mam nadzieję, że przedstawione w tej pracy analizy oraz wnioski przyczynią się do lepszego zrozumienia procesu współtworzenia interpretacji w duecie fortepianowym oraz staną się cennym źródłem wiedzy i inspiracji dla przyszłych wykonawców. Współpraca w duecie fortepianowym to nie tylko techniczna precyzja, ale przede wszystkim głęboka, emocjonalna więź, pozwalająca na stworzenie wyjątkowych, pełnych wyrazu interpretacji muzycznych dzieł, które mają szansę, by na długo pozostać w pamięci słuchaczy.

Bibliografia

Materiały nutowe

1. Areński Anton, *Suita* na dwa fortepiany nr 1 op. 15, wyd. A. Gutheil, Moskwa b.d.
2. Burney Charles, *4 Sonatas or Duets For 2 Performers on 1 Piano Forte or Harpsichord*, wyd. R. Bremner, Londyn 1777.
3. Musorgski Modest, *Obrazki z wystawy*, wyd. V. Bessel & Co., Sankt Petersburg 1886.
4. Rachmaninow Siergiej, *Fantaisie-Tableaux* na dwa fortepiany op. 5, wyd. A. Gutheil, Moskwa 1894.
5. Rachmaninow Siergiej, *Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 (wersja na dwa fortepiany), wyd. A. Gutheil, Moskwa 1901.
6. Rachmaninow Siergiej, *Koncert fortepianowy c-moll* op. 18, wyd. Boosey & Hawkes, Nowy Jork 1947.
7. Rachmaninow Siergiej, *Koncert fortepianowy d-moll* op. 30 (wersja na dwa fortepiany), wyd. A. Gutheil, Moskwa, 1910.
8. Rachmaninow Siergiej, *Rapsodia rosyjska*, wyd. Muzgiz, Moskwa, b.d.
9. Rachmaninow Siergiej, *Skąpy rycerz* op. 24, wyd. Muzyka, Moskwa 1972.
10. Rachmaninow Siergiej, *Sonata wiolonczelowa g-moll* op. 19, wyd. A. Gutheil, Moskwa 1902.
11. Rachmaninow Siergiej, *Suita* na dwa fortepiany op. 17, wyd. Muzgiz, Moskwa 1948.

Publikacje

12. Bażanow Mikołaj, *Rachmaninow*, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
13. Bertensson Sergei, Leyda Jay, *Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music*, wyd. New York University Press, Nowy Jork 1956.
14. Bullock Philip Ross, *Rachmaninoff and His World*, wyd. The University of Chicago Press, Chicago 2022.
15. Byron George, *Paryżyna*, wyd. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
16. Dziedzic Joanna, *Fiodor Tiutczew i jego dzieło. Człowiek - Przyroda - Historiozofia - Estetyka*, wyd. PRYMAT, Białystok 2016.

17. Ferguson Howard, *Keyboard Duets: From the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos: an Introduction*, wyd. Oxford University Press, Nowy Jork 1995.
18. Gębski Jacek, *Sergiusz Rachmaninow w literaturze*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006.
19. Gwizdalanka Danuta, *Słownik oznaczeń i skrótów muzycznych*, wyd. PWM, Kraków 2012.
20. Harrison Max, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, wyd. Bloomsbury Publishing, Londyn 2005.
21. Jankowska-Borzykowska Katarzyna, *Duet fortepianowy*, wyd. Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Zielona Góra 2016.
22. Marchwiński Jerzy, *Partnerstwo w muzyce*, wyd. PWM, Kraków 2010.
23. Martyn Barrie, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, wyd. Routledge, Londyn 1990.
24. Mitchell Rebecca, *Sergei Rachmaninoff (Critical Lives)*, wyd. Reaktion Books, Londyn 2022.
25. Norris Geoffrey, *Rachmaninoff*, wyd. J. M. Dent & Sons, Londyn 1993.
26. Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, wyd. PWN, Warszawa 1991.
27. Świdnicka Iwona, *Rachmaninow - symfonik nieznany*, wyd. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2016.
28. Walker Robert, *Rachmaninoff: His Life and Times.*, wyd. Midas Books, Tunbridge Wells 1990.
29. Wójcik Danuta, *ABC Form Muzycznych*, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2006.

Encyklopedie

30. Dziębowska Elżbieta, *Encyklopedia Muzyczna PWM część biograficzna*, wyd. PWM, Kraków 2004.
31. Sadie Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. Macmilian Publishers Limited, Londyn 2001.

Źródła internetowe

32. <https://www.senar.ru/articles/difficulties/> [data dostępu: 23.06.2024].
33. <https://www.youtube.com/watch?v=S7yAbSgOlml> [data dostępu: 10.08.2024].