



BOGUSŁAW ROTTERMUND

Muzyka fortepianowa w XVIII-wiecznej Rosji



Muzyka fortepianowa w XVIII-wiecznej Rosji

AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE
UNIwersytet Szczeciński

Bogusław Rottermund

Muzyka fortepianowa w XVIII-wiecznej Rosji



Szczecin 2024

Recenzent

dr hab. Szymon Musioł, prof. AMP

Redakcja

Elżbieta Blicharska

Korekta językowa

Paulina Iwan

Skład i projekt okładki

Joanna Dubois-Mosora

Edycja przykładów nutowych

Tadeusz Prokurat

Konsultacja językowa (język ukraiński)

Daria Meshcherskykh

Na okładce: Carskie Sioło, komnata z instrumentem klawiszowym, fot. B. Rottermund

Bogusław Rottermund ORCID 0000-0002-2248-1824

Finansowane ze środków Akademii Sztuki w Szczecinie
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



AKADEMIA SZTUKI



© Copyright by Bogusław Rottermund 2023

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie 2023

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński 2023



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0

ISBN 978-83-67814-03-4

ISBN 978-83-7972-696-7 (print)

ISBN 978-83-7972-697-4 (online)

DOI 10.18276/978-83-7972-697-4

Wydanie I | Ark. wyd. 13,0 | Ark. druk. 13,0 | Format 170 x 240

SPIS TREŚCI

Wstęp	11
Rozdział 1. Kształtowanie się kultury muzycznej w Rosji w XVIII wieku ze szczególnym uwzględnieniem roli fortepianu	15
1.1. Życie muzyczne.....	15
1.2. Instrumenty – import, produkcja, handel.....	27
1.3. Wydawnictwa nutowe	34
1.4. Nauczanie – ramy/formy organizacyjne i podręczniki.....	46
Rozdział 2. Rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów nieprofesjonalnych	81
Wprowadzenie	81
2.1. Wpływ sztuki ludowej na rozwój wariacji fortepianowych	83
2.2. Pierwsze próby muzyków amatorów.....	84
Rozdział 3. Rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów profesjonalnych.....	95
3.1. Wariacje fortepianowe kompozytorów rodzimych	95
3.2. „Rosyjskie” wariacje kompozytorów obcych.....	111
Podsumowanie	124
Rozdział 4. Rosyjska sonata fortepianowa	127
Wprowadzenie	127
4.1. Sonaty D. Bortnianskiego.....	128
4.2. Sonata d-moll L. Gurilowa	137
4.3. Sonata C-dur J.B. Przaca.....	140
Podsumowanie	144
Rozdział 5. Recepcja XVIII-wiecznej rosyjskiej muzyki fortepianowej	147
Wprowadzenie	147
5.1. Wariacje W. Trutowskiego	150
5.2. Wariacje W. Karaulowa.....	152
5.3. Iwan Chandoszkina – Wariacje F-dur op. 1 nr 1 <i>Wyjdu l' ja na rieczenu</i>	161
5.4. Sonaty D. Bortnianskiego	165
5.5. Lew Guriliow – Sonata d-moll.....	178
5.6. J.B. Przacz – Sonata C-dur op. 1	182
Podsumowanie	183
Zakończenie	185
Bibliografia	187
Spis ilustracji i przykładów nutowych.....	191
Dyskografia	195
Nota o autorze.....	197
Abstrakt.....	205

Piano music in 18th-century Russia

Table of contents

Introduction	11
Chapter 1. The formation of musical culture in Russia in the 18th century with special consideration to the role of the fortepiano	15
1.1. Musical life	15
1.2. Instruments – import, production, trade	27
1.3. Music publishing.....	34
1.4. Teaching – organizational forms and textbooks	46
Chapter 2. Russian piano variations by non-professional composers	81
Introduction	81
2.1. The influence of folk art on the development of piano variations	83
2.2. The first attempts of amateur musicians	84
Chapter 3. Russian piano variations by professional composers	95
3.1. Piano variations by native composers	95
3.2. „Russian” variations by foreign composers.....	111
Summary.....	124
Chapter 4. Russian piano sonata	127
Introduction	127
4.1. Sonatas by D. Bortnianski	128
4.2. Sonata in D minor by L. Gurilov.....	137
4.3. Sonata in C major by J.G. Pracz.....	140
Summary.....	144
Chapter 5. Reception of eighteenth-century Russian piano music	147
Introduction	147
5.1. V. Trutovsky’s Variations.....	150
5.2. Variations by V. Karaulov.....	152
5.3. Ivan Khandoshkin – Variations in F major, Op. 1 No. 1.....	161
5.4. D. Bortniansky’s Sonatas	165
5.5. L. Gurilov – Sonata in D minor	178
5.6. J.G. Pratch – Sonata in C major, Op. 1	182
Summary.....	183
Endnotes	185
Bibliography	187
Index of illustrations and music examples.....	191
Recordings.....	195
Note about the author.....	197
Abstract	205

Klaviermusik in Russland im 18. Jahrhundert

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
Kapitel 1. Die Entstehung der Musikkultur in Russland im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Rolle des Klaviers.....	15
1.1. Musikleben	15
1.2. Instrumente – Import, Produktion, Handel.....	27
1.3. Notenverlage	34
1.4. Unterrichten – organisatorische Rahmenbedingungen und Handbücher	46
Kapitel 2. Russische Klaviervariationen von unprofessionellen Komponisten	81
Einleitung	81
2.1. Der Einfluss der Volkskunst auf die Entwicklung von Klaviervariationen	83
2.2. Die ersten Versuche von Amateurmusikern	84
Kapitel 3. Russische Klaviervariationen von professionellen Komponisten	95
3.1. Klaviervariationen einheimischer Komponisten	95
3.2. „Russische“ Variationen ausländischer Komponisten.....	111
Zusammenfassung	124
Kapitel 4. Russische Klaviersonate	127
Einleitung	127
4.1. Sonaten von D. Bortniansky.....	128
4.2. D-Moll Sonate von L. Gurilow	137
4.3. C-Dur Sonate von J.G. Pracz.....	140
Zusammenfassung	144
Kapitel 5. Rezeption russischer Klaviermusik des 18. Jahrhunderts.....	147
Einführung	147
5.1. V. Trutowskis Variationen.....	150
5.2. Variationen von V. Karaulov.....	152
5.3. Ivan Chandoschkin – Variationen in F-Dur, Op. 1 Nr. 1	161
5.4. D. Bortnianski-Sonaten	165
5.5. L. Gurilow – Sonate D-Moll	178
5.6. J.G. Pratsch – Sonate in C-Dur, Op. 1	182
Zusammenfassung	183
Schlusswort	185
Bibliografie	187
Liste der Abbildungen und Notenbispiele.....	191
Aufnahmen	195
Anmerkung über den Autor.....	197
Abstrakt.....	206

Фортепианная музыка в России XVIII века

Оглавление

Введение	11
Глава 1. Формирование музыкальной культуры в России в XVIII веке с особым вниманием роли фортепиано	15
1.1. Музыкальная жизнь	15
1.2. Инструменты – импорт, производство, торговля	27
1.3. Издательства нот	34
1.4. Обучение – организационные формы и учебники	46
Глава 2. Русские фортепианные вариации непрофессиональных композиторов	81
Введение	81
2.1. Влияние народного искусства на развитие фортепианных вариаций	83
2.2. Первые попытки музыкантов-любителей	84
Глава 3. Русские фортепианные вариации профессиональных композиторов	95
3.1. Фортепианные вариации отечественных композиторов	95
3.2. „Русские” вариации зарубежных композиторов	111
Выводы	124
Глава 4. Русская фортепианная соната	127
Введение	127
4.1. Сонаты Д. Бортнянского	128
4.2. Соната d-moll А. Гурилёва	137
4.3. Соната C-dur И.Б. Прача	140
Выводы	144
Глава 5. Восприятие русской фортепианной музыки восемнадцатого века	147
Введение	147
5.1. Вариации В. Трутовского	150
5.2. Вариации В. Караулова	152
5.3. Иван Хандошкин – Вариации фа мажор, соч. 1 № 1	161
5.4. Д. Бортнянский – Сонаты	165
5.5. А. Гурилёв – Соната ре минор	178
5.6. И.Б. Прач – Соната до мажор, соч. 1	182
Краткое содержание	183
Заключение	185
Список использованной литературы	187
Список иллюстраций и примеров нот	191
Записи	195
Примечание об авторе	197
Краткое содержание	207

Źonie, naszym dzieciom i wnukom – Laurze i Danielowi

WSTĘP

Muzyka rosyjska fascynowała i nadal fascynuje słuchaczy, a jej czołowi twórcy z Piotrem Czajkowskim (1840–1893) i Sergiuszem Rachmaninowem (1873–1943) należą do najbardziej popularnych kompozytorów, których dzieła nieustannie rozbrzmiewają w filharmoniach, na scenach operowych i estradach koncertowych całego świata.

Licząca kilkaset lat historia rozwoju muzyki rosyjskiej cechuje się asymilacją najważniejszych cech rosyjskiej sztuki ludowej z jednej strony, a z drugiej – najdoskonalszych form ich wyrażania wykształconych w kulturze zachodnioeuropejskiej. To jedno ze źródeł żywotności i rozpoznawalności rosyjskiej muzyki, której istotną część stanowią dzieła pisane na fortepian – najpopularniejszy instrument muzyczny od ponad 200 lat.

W niniejszej monografii opisano i przeanalizowano początki rosyjskiej muzyki i kultury związanej z fortepianem, przypadające w carskiej Rosji na XVIII wiek.

Określenie „rosyjskie” odnosi się w monografii do przynajmniej dwóch z trzech poniższych czynników traktowanych łącznie:

- dzieła zawierają rosyjskie, tzw. małosyjskie bądź ukraińskie, ewentualnie białoruskie tematy/wątki/motywy wywodzące się z muzyki ludowej;
- w utworach stosowane są techniki/chwyty techniczne, sposoby narracji charakterystyczne dla folkloru, a ich budowa, harmonika, rytmika lub forma wywodzą się z ludowego muzykowania;
- twórcy pochodzili z Rosji bądź Ukrainy ewentualnie z Białorusi, lub byli z tymi krajami związani miejscem zamieszkania, pracą, twórczością i działalnością.

Z powyższych założeń wynika, że poza zainteresowaniami autora pozostaną liczne kompozycje będące, nie tylko w początkowym okresie, świadectwem naśladownictwa mody zachodniej, co przejawiało się w pisaniu przede wszystkich niewielkich objętościowo utworów – przeważnie tańców o niskim stopniu trudności wykonawczej, prostej fakturze, prymitywnej harmonice. Utwory te przyczyniały się co prawda, do rozwoju zainteresowania muzyką tworzoną na

instrumenty klawiszowe, lecz ich niesamodzielność stylistyczna, często epigoński charakter nie mogły stanowić o rozwoju rosyjskiej muzyki fortepianowej z jej wykształcającymi się własnymi, charakterystycznymi i rozpoznawalnymi cechami. „Rosyjskie” było bowiem jedynie miejsce powstania takich utworów, a nie ich język muzyczny.

Pod koniec XX wieku po latach/wiekach przymusowej rusyfikacji, na fali odbudowywania niezależności Ukrainy muzykolodzy z tego kraju upomnieli się o twórców ukraińskiego pochodzenia, których nazwiska funkcjonują w ogólnej świadomości jako rosyjskie. Dotyczy to w szczególności Wasilija Trutowskiego (ok. 1740–1810) oraz Dymitra Bortnianskiego (1751–1825)¹, a w późniejszym okresie np. ukraińskiego pianistę i kompozytora Timofieja Szpakowskiego (1829–1861) – ucznia Felixa Mendelssohna. Muzykolodzy zwrócili także uwagę na często ukraińskie, a nie rosyjskie pochodzenie pieśni lub tańców stanowiących podstawę tworzenia nie tylko fortepianowych wariacji.

Podobny problem odnosi się do kompozytorów polskich – poddanych cara. Po rozbiorach traktowano ich, jeśli mieszkali i działali na terenach zaboru rosyjskiego – i tak bywa do tej pory w Rosji, jako rosyjskich kompozytorów. Jeśli chodzi o twórców muzyki fortepianowej, dotyczy to m.in. Józefa (Osipa) Kozłowskiego (ur. 1757 w Warszawie, zm. 1831) piszącego liczne polonezy, autora muzyki pierwszego hymnu rosyjskiego imperium; Franciszka Lessla (1780–1838) – twórcy pierwszego polskiego koncertu fortepianowego²; Marii Szymanowskiej (ur. 1789, 1790 lub 1795 w Warszawie, zm. 1831) – w późniejszym okresie muzy nie tylko Goethego, Mickiewicza, Puszkina; Iwana (Jana) Laskowskiego (1799–1855) – ucznia Johna Fielda i wielu innych twórców z pogranicza kultur polskiej, ukraińskiej, białoruskiej i rosyjskiej³. Jest to bowiem znacznie szerszy i głębszy problem muzykologii (post)radzieckiej i rosyjskiej, dotyczący także twórców np. czeskich, angielskich, włoskich, francuskich, niemieckich, austriackich.

1 Natalija Borysiwna Kaszkadamowa, *Mystiestwo wykonannja muzyki na kłwiszno-strunnych instrumentach (klawikord, klawiesin, fortepiano) XIV–XVIII st.*, Ternopil 1998 (podrozd. *Ukraińska klawirna muzyka drugoj połowyny XVIII stolittia. Swoeridnist' zw'jazki w ukraińskoj ta rosijskoj kultur*), s. 196–201.

2 Dziwnym zbiegiem okoliczności jego *Wariacje a-moll nr 1 op. 15* na temat **ukraińskiej** dumki *Jechał kozak* uchodziły przez jakiś czas za wariacje na **polski** temat ludowy, *notabene* Franciszek Lessel był czeskiego pochodzenia.

3 M.in. Apollona Hussakowskiego (1841–1875), Józefa Witwickiego (1813–1866), Władysława Zaremby (1838–1902), Adama Barsickiego. Por. Bogusław Rottermund, *Historia sztuki pianistycznej po rosyjsku*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 27, s. 18.

Każdy z rozdziałów niniejszej pracy stanowi zamkniętą koncepcyjnie całość, stąd bez uszczerbku dla meritum można studiować go oddzielnie. Autor pragnie jednak zwrócić uwagę, że kompleksowy obraz i pogląd dotyczący dróg kształtowania się fortepianowej kultury muzycznej i twórczości na fortepian w XVIII-wiecznej Rosji powstanie dopiero wówczas, gdy prześledzi się całość poniższych rozważań.

Autor wprowadził w pierwszym rozdziale pojęcie „forte pianowa kultura muzyczna”, gdyż właśnie fortepian – najbardziej uniwersalny z instrumentów muzycznych – stał się w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku najważniejszym nośnikiem nie tylko samych idei muzycznych, zwłaszcza klasycznych a później romantycznych, lecz również narzędziem ich propagowania. Zawładnął wyobraźnią i uczuciami wielu pokoleń ludzi chcących uchodzić za dobrze wychowanych, wykształconych i obytych. O trwałości zapoczątkowanego wtedy zjawiska świadczy to, że stan ten trwa do dzisiejszych czasów.

Uniwersalizm tego instrumentu zaskarbił mu przychyłność i kompozytorów, i wykonawców, i odbiorców muzyki. Ocenia się, że dzieła skomponowane na fortepian lub z jego udziałem stanowią około 80% literatury muzycznej wydanej w XIX wieku⁴. Od ponad 200 lat jest też najpopularniejszym instrumentem w kształceniu muzycznym, a muzyka fortepianowa rozbrzmiewa pod każdą szerokością i długością geograficzną, nawet w kosmosie (na orbicie okołoziemskiej w nagraniu Karola Radziwonowicza rozbrzmiewają utwory Chopina).

Poprzednikiem fortepianu, w znaczeniu roli, jaką odegrał w życiu muzycznym Rosji, nie był klawesyn względnie klawikord, jak w kulturze zachodnioeuropejskiej, lecz gęśle⁵ – ludowy instrument o bardzo długiej historii i bogatej tradycji, stąd częste nawiązywanie w niniejszych rozważaniach do tego instrumentu. Nie oznacza to, że instrumenty klawiszowe nie były znane i nie znajdowały zastosowania w tym kraju przed XVIII wiekiem.

⁴ Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 307–309.

⁵ Рос. гусли. Nie należy mylić polskiej nazwy tego najstarszego wielostrunowego chordofonu **szarpanego** pochodzącego ze wschodniej Europy, a wywodzącego się ze starożytności, krewniaka m.in. cytry, z gęslami (ros. рые) rozumianymi jako **smyczkowy** chordofon, którego używa się także w polskiej muzyce ludowej.



Ryc. 1. *Koncert na gęślach* – obraz Nikołaja Bogdanowa-Bielskiego (1868–1945)

Źródło: Wikipedia.org

Autor poświęcił także uwagę roli samych carów i caryc oraz carskiego dworu oraz jego otoczenia (głównie arystokracji, a także generalicji i najwyżej postawionych oficerów) zapatrzonych w świat zachodni, a równocześnie bezpośrednio wpływających (także poprzez dekrety/„ukazy”) na kształtowanie się życia muzycznego w Rosji zarówno w pozytywnym, jak i niestety negatywnym aspekcie poruszanej problematyki.

Rozdział 1

KSZTAŁTOWANIE SIĘ KULTURY MUZYCZNEJ W ROSJI W XVIII WIEKU ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM ROLI FORTEPIANU

1.1. Życie muzyczne

Wiek XVIII to narodziny życia koncertowego oraz rodzimego wykonawstwa klawesynowego i fortepianowego w Rosji. W tym czasie rozwijała się twórczość kompozytorów – amatorów. Pojawili się także pierwsi pianiści – wykonawcy. Muzyka klawesynowa i fortepianowa rozbrzmiewała na dworach, później w miejskich salonach i kręgach słuchaczy. Pod koniec wieku zaczęła rozwijać się rosyjska pedagogika fortepianowa, działalność rozpoczęli także pierwsi nauczyciele gry na fortepianie pochodzący ze stanów nieszlacheckich.

Epoka cara Piotra I Wielkiego to czas zapotrzebowania na muzykę stanowiącą codzienny element życia dworskiego w postaci amatorskiego oraz profesjonalnego muzykowania.

Zmiany zaszły nie tylko w nauce, ale i kulturze, sztuce, zwiększyło się także zapotrzebowanie na artystyczne profesje/zawody, w tym na muzyków.

Zapatrzenie na zachodnioeuropejską kulturę – często bezkrytyczne – z biegiem wieku ustąpiło dostrzeganiu i docenianiu własnej, rodzimej, narodowej.

Pod rządami Piotra I (1672–1725, panował od 1682) nastąpiły szybkie przemiany gospodarcze, społeczne, cywilizacyjne. Piotr I w dzieciństwie uczył się gry na klawikordzie, a w 1713 roku z jego polecenia powołano nadworny 50-osobowy chór. Powstała też orkiestra dworska, a także orkiestry wojskowe w regularnej armii. W 1714 roku ukazało się rozporządzenie o obowiązku nauki osób szlachetnie urodzonych z carską rekomendacją nauczania świeckiej muzyki na

instrumenty dęte¹. Muzyka stała się więc częścią dobrego, świeckiego wychowania oraz była jedną z kulturalnych rozrywek, a dzięki niej uczono także tańca. W podręcznikach pierwszej połowy XVIII wieku, według ówczesnej klasyfikacji, muzyka wchodziła, obok malarstwa, poezji, tańca i wołyżerki (*sic!*) do działu „eleganckie i rozrywkowe nauki i ucziliszcz’a”².

Podobnie jak w społeczeństwach Europy Zachodniej, klawesyn, a później fortepian cieszyły się rosnącą popularnością. Pamiętnikarska literatura pierwszej ćwierci XVIII wieku jest świadectwem zainteresowania epoki muzyką – F. Berchholtz wspomina o nadwornym jasnowidzu imieniem Remarius, który nie tylko lubił słuchać muzyki, ale i sam grał na klawesynie³. Jedną z córek radcy o nazwisku Fik – niewidoma od urodzenia – uczyła się gry na tym instrumencie⁴. Na klawesynie grywała nawet generalicja organizująca także domowe koncerty⁵. Instrumenty klawiszowe służyły przy tym do wykonywania utworów solo, a także do akompaniowania.

F.B. Berchholtz opisywał muzykowanie w pałacach/domach księcia Aleksandra Daniłowicza Mienszikowa (1673–1729)⁶, Matwiejewa, Bassiewicza (koncerty środowe), Fika, generała Jagużyńskiego, który sam nieco grywał na klawesynie⁷.

W latach 30. i 40. XVIII wieku pojawili się na koncertach pierwsi rodzimi klawesyniści i klawesynistki, do których należeli np. młody graf Michał Jewsien’jewicz Gołowin (zm. 1790) i jego siostry, baronessa Jekatierina Iwanowna Czerkasowa (właściwie Hedwig Elizabeth Biron, 1727–1797, siostra Piotra Birona), księżna Jekatierina Dmitriewna Kantemir-Golicyna (1720–1761), córki Grigorija Nikołajewicza Tiepłowa (1711–1779) – zbieracza i wydawcy pieśni rosyjskich. Czternastoletnia klawesynistka J. Biełogradzka – młodsza córka nadwornego lutnisty – zachwycała publiczność w latach 50. XVIII wieku, natomiast kniazio- wie Trubeccy muzykowali w trio (skrzypce, wiolonczela, klawesyn).

Zachowały się informacje o wykonawcach – amatorach, których sztuka stała na wysokim poziomie. W połowie XVIII wieku brylowała zwłaszcza **Jekatierina Dmitrijewna Golicyna** (1720–1761) – przyrodnia siostra poety Antiocha

1 Władimir Ilicz Muzalewskij, *Ruskoje fortepiannoje iskusstwo*, Leningrad 1961, s. 20.

2 Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Klawirnoje iskusstwo*, Moskwa 1952, s. 161.

3 *Dniownik kamier-junkiera F.B. Bercholtza (1721–1725)*, Moskwa 1902, cz. I, s. 131, 168; cz. II, s. 202, 217.

4 Tamże, cz. I, s. 134, 168; cz. II, s. 202, 217.

5 Tamże, cz. II, s. 217.

6 Tradycja ta kontynuowana jest do tej pory, np. w pałacu rodu Jusupow w Petersburgu znajduje się (stan: sierpień 2013 r.) siedem fortepianów, w tym trzy pełnokoncertowe.

7 *Dniownik...*, s. 131, 168, 202, 217.

Kantemira (1708–1744). Wykonywała nawet najtrudniejsze koncerty oraz *a vista* realizowała basso continuo. Cieszyła się sławą także jako śpiewaczka. **Córki Grigorija Tiepłowa** – autora zbioru wokalne liryki „Mieźdu dziełom – biezdielie” – uchodziły również za doskonale śpiewaczki i klawesynistki.

„Klavier” był spotykany nie tylko na dworach, ale i w miastach u tworzącej się stopniowo bogatej klasy mieszczańskiej. Nauczycielami gry na tym instrumencie byli głównie zagraniczni wykonawcy – w 1731 roku dwór carski zatrudnił klavierzembalistę o nazwisku **Gwer**, a w 1735 roku kompozytora **Francesco Araję**⁸, który został nadwornym nauczycielem Katarzyny II. **Hermann Raupach** (1728–1778) był od 1756 roku drugim czembalistą dworskiej orkiestry teatralnej. Komponował też utwory klawesynowe. **Gertrude Koenig** to kolejna klawesynistka okresu Katarzyny. W latach 60. XVIII wieku rozpoczęli swoją działalność w Rosji kapelmistrzowie i klawesyniści orkiestry dworskiej – **Johann Foerster**, a po nim **Niedestaedt**. Obok nazwisk niemieckich odnaleźć można było także włoskie. **A. Amati** pracował i występował przez 29 lat (od 1763) nie tylko jako koncertmistrz, ale także akompaniator śpiewaków. Niejako uboczną działalnością tych muzyków było udzielanie lekcji gry na klawesynie.

Na ostatnie 30 lat XVIII wieku przypadło intensywne zainteresowanie rosyjską pieśnią transkrybowaną przez kompozytorów na różne instrumenty – szczególnie gęśle oraz fortepian. Ten swoisty nawrót do folkloru, do korzeni, należy wiązać z rozbudzoną tożsamością narodową i poczuciem wartości rodzimej sztuki, w tym muzyki, a także tym, że wielu muzyków wywodziło się z warstwy chłopskiej.

Muzyka na instrumenty klawiszowe zaczęła mieć charakter profesjonalny. Muzycy zagraniczni osiedlali się niekiedy na długi czas w Rosji. Wzbogacali proces profesjonalizacji sztuk muzycznych własną twórczością, czerpiąc inspirację także z rosyjskiego folkloru, czego przykładem był czeski baron Ernest Wanzura⁹ (ok. 1750–1801 lub 1802). Kulturowano i rozwijano klasyczne formy (wariacje, sonaty) obok tanecznych miniatur (m.in. polonezów). Muzyka fortepianowa zapewniła sobie ważne miejsce w rosyjskim życiu koncertowym. Nie oznacza to bynajmniej, że gęśle wyszły z użycia. W dalszym ciągu z upodobaniem grywał na nich Wasilij Trutowski (ok. 1740–1810) nie tylko muzykę rosyjską, ale także ukraińską.

⁸ Francesco Araja, ur. 1709 – zm. między 1762 a 1770; przez ponad 25 lat działał w Rosji. Skomponował m.in. operę, będącą pierwszym tego typu utworem z librettem w języku rosyjskim pióra Aleksandra Sumarokowa.

⁹ Inne pisownie nazwiska to: Wanczura, Wanzura, Vančura, Ванжура, Wanjura.

W codziennym muzykowaniu instrumenty klawiszowe znalazły szerokie zastosowanie do akompaniowania, ale spotykało się także solowe występy¹⁰. Organy nie cieszyły się zainteresowaniem, choć od 1780 roku na dworze imperatorskim odnotowywano wykorzystywanie tego instrumentu.

Repertuar muzyczny obejmował utwory Johanna Baptysty Vanhalla (1739–1813; np. sonaty na 4 ręce), wyciągi fortepianowe, zespoły (sonaty na skrzypce i ftp. Johanna Stamitza, 1717–1757). Do muzyki wykonywanej na fortepianie można było tańczyć, a młodzież uczyła się na nim gry¹¹. Andriej Bołotow (1738–1833) odnotował też działalność orkiestry złożonej z chłopów oraz muzykowanie na pianoforte: solo, w duecie ze skrzypcami, w trio, w którym grał nie tylko on sam, ale również muzykowały jego siostry i zatrudnieni muzycy – Joseph Anton Fehr (1761 – ca. 1807) oraz Bibikow. Wykonywano utwory Josepha Haydna, W.A. Mozarta, J.L. Dusska, Johanna Stamitza, Ignaza Pleyela. Były to kompozycje najznamienitszych twórców tamtej epoki.

Instrumenty klawiszowe wchodziły w skład teatralnych i operowych orkiestr, a od lat 70. XVIII wieku fortepian zaczął zajmować coraz ważniejsze miejsce w rosyjskim życiu muzycznym oraz komponowanej muzyce.

Domowe muzykowanie pielęgnowano w kręgach ludzi literatury i nauki. W salonie Piotra Iwanowicza Szuwałowa (1711–1762) gościli w latach 50. XVIII wieku Michaił W. Łomonosow (1711–1765), A.P. Sumarokow (1717–1777), później Iwan Iwanowicz Dmitrijew (1760–1837), Gawrił Romanowicz Dierżawin (1743–1816). Salon poetycko-muzyczny tego ostatniego stał się w latach 70. jednym z najśłynniejszych w Rosji. Bywali w nim Nikołaj Aleksandrowicz Lwow (1751–1803), jego kuzyn Fiodor Petrowicz Lwow (1766–1836) (jego syn to Aleksey Fyodorovich Lvov 1799–1870), H.A. P.(?) Wieliaminow; występowały również P. Jekaterina D’jakowa – pianistka i harfistka oraz pianistka A. Swieczina. Poezja G.R. Dierżawina zawiera niemało odniesień do muzyki, a w swoich wierszach wspomina on klawesyn, organy oraz fortepian, nazywany przez niego „tichogromem”. Sam twórca uwielbiał muzykę J.S. Bacha. Sentymentalna poezja I. Dmitrijewa oraz G.R. Dierżawina przyciągała i słuchaczy, i kompozytorów. W okresie tym nastąpiło zbliżenie poezji i muzyki fortepianowej – to początki słynnego rosyjskiego romansu na głos z towarzyszeniem fortepianu. Zachowały się także świadectwa, że gdy rodzina Dierżawinów wyjeżdżała na lato do Tambowa, zabierała ze sobą fortepian.

¹⁰ Rok 1774 – córki Tiepłowa, Dubiański; 1777 – Aleksandra Pietrowna Lewszina; 1779 – klawesynistka Katarina Aleksiejewna Siniawina.

¹¹ Pamiętnik *Žizn’ i prikluczenija Andriei Bołotowa*, Moskwa–Leningrad 1931, t. II, s. 237. Zapis odnosi się do 1763 r.

Oświeceni wielbiciel muzyki zgrupowani byli wokół działacza muzycznego i zbieracza pieśni N. Lwowa (1751–1803), którego córki uczyły się gry na fortepianie (m.in. wspomniana już P. D’jakowa). Salon ten odwiedzali najwięksi kompozytorzy muzyki fortepianowej w Rosji XVIII wieku – Dymitr Bortnanski (1751–1825), Wasilij Trutowski (ok. 1740–1810), Johann Pracz¹² (zm. 1818), Wasilij Siemionowicz Karaulow (ur. między 1750 a 1755, zm. ok. 1822), Jewstigniej Ipat’jewicz Fomin (1761–1800). Stosowanie przez tych kompozytorów w wielu utworach sposobów kształtowania materii dźwiękowej, charakterystycznych dla rosyjskiej lub ukraińskiej muzyki ludowej (rodzaj melodyki, rytmika, harmonika, wielogłosowość, budowa utworu, forma – zwłaszcza wariacji) wydatnie wspomagało i sprzyjało procesowi zainteresowania się ich twórczością przez coraz szersze grono słuchaczy.

Fortepian i twórczość fortepianowa znajdowała odzwierciedlenie nawet w poezji – w *Skazce* A. Kruszyn opowiada o fortepianie niemal jak o żywej istocie, a jedna ze strof dotyczy sonaty Ignaza Pleyela (1757–1831). Uczuciowy stosunek do gry na fortepianie, poetyzacja instrumentu i muzyki to jeden z najwcześniejszych przejawów wkraczania na teren Rosji estetyki romantycznej, torującej sobie drogę w panującym jeszcze sentymentalizmie. Klawesynistka Warwara Fiodorowna Gołowina (1776–1821) we wspomnieniach pisała o cudownej władzy muzyki i jej zdolności pobudzania uczuć oraz wspomnień.

Druga i trzecia ćwierć XVIII wieku to okres otwierania pierwszych teatrów wystawiających opery, w tym także dzieła rosyjskie, np. w Jarosławiu (teatr rodu bojarów Wołkowych). W powstających szkołach, oprócz kształcenia ogólnego, nauczano muzykę, w szczególności gry na klawikordzie/klawesynie/fortepianie.

Muzyka zaczęła być jednym z trwałych elementów kulturalnej rozrywki. „Serenady” – koncerty kameralne, także w plenerze, stały się typowe dla epoki Katarzyny II (ur. 1729, zm. 1796, panowała 1762–1796). Muzykowanie powoli przyjmowało charakter zorganizowany, a nie przypadkowy czy okolicznościowy.

Nie należy jednak zapomnieć, że carski absolutyzm i despotyzm miał liczne „ciemne” strony. Pod koniec XVIII wieku funkcjonował już rynek handlu muzykami wywodzącymi się z chłopstwa – sprzedawano i kupowano całe zespoły – chóry, orkiestry, o czym świadczą liczne ogłoszenia prasowe. Poszukiwano zbiegłych muzyków, w tym pianistów, z prośbą o zatrzymanie ich i dostarczenie do właściciela. Rzesze muzyków pochodzenia chłopskiego wpływały na rozwój

¹² Inne wersje imion i nazwiska twórcy: Jan Bohumil Pracz, Johann Gottfried Pratsch (Pratch), Iwan Pracz.

muzyki artystycznej nadając jej własne – narodowe oblicze, w naturalny sposób czerpiąc natchnienie z muzyki ludowej.

Instrumenty klawiszowe rozbrzmiewały w zespołach kameralnych, orkiestrach, akompaniowały do śpiewu oraz innym instrumentom, przygrywały do tańca.

Na drugą połowę XVIII wieku przypadają w Rosji narodziny **szkoły gry na instrumentach klawiszowych** w szerokim tego słowa znaczeniu, co związane było z aktywną działalnością wykonawczą coraz większej liczby rosyjskich, choć nie tylko, zawodowych muzyków, ich twórczością przyjmującą narodowe cechy, a także prowadzonym przez nich nauczaniem gry na instrumentach klawiszowych.

Wzrosło zainteresowanie muzyką ludową – narodową. Wydano pierwsze zbiory pieśni zebrane przez Johanna/Iwana Pracza i Wasilija Trutowskiego. W drugiej połowie wieku XVIII instrumenty klawiszowe stały się nieodzowną częścią wyposażenia dobrych/bogatych domów mieszczańskich. Klavier/Clavier zaczął przejmować rolę gęśli i tym samym je wypierać. W 1742 roku w zbiorze *Sobranije raznych piesien i p'es dlia klawikord odnosiachczisja k jelizawietinskomu i jekatierinskomu wriemieni* występują pierwsze transkrypcje utworów pierwotnie gęślowych na klawikord – to m.in. pieśń *Wy, pieczienki*, utwór w charakterze siciliany oraz kanty.

Szerokie rozpowszechnienie tego rodzaju muzyki w następnych dziesięcioleciach nadało sztuce gry na instrumentach klawiszowych własne, charakterystyczne, rosyjskie oblicze. Typowa trzygłosowa faktura zaczerpnięta z kantów (głos górny prowadził melodię) ustąpiła z czasem dwugłosowej – melodii prowadzonej w partii prawej ręki i akompaniamentowi (typu bas Albertiego lub na wzór walca) w lewej. Proces tego rodzaju homofonizacji można wiązać z ogólną tendencją rozwojową charakterystyczną dla klasycznej muzyki zachodnioeuropejskiej.

W ten sposób transkrypcja muzyki pieśniowej i codziennej oraz tanecznej na instrumenty klawiszowe odegrała wielce pożyteczną rolę przy przyswojeniu sztuki muzycznej szerszym kręgom amatorów, dzięki swej „rosyjskości”¹³ oraz prostej fakturze. Ludowe – pieśniowe lub taneczne tematy przekładano na fortepian, służyły one także jako temat do wariacji – formy wywodzącej się bezpośrednio z ludowych improwizacji – zwłaszcza na gęslach.

13 Pod tym pojęciem należy także rozumieć ukraińskość a także białoruskość.

Trzygłosowe śpiewanie kantów powoli ustępowało jednogłosowej pieśni z towarzyszeniem instrumentu – coraz częściej fortepianu, o czym donoszono w „Moskowskich Wiedomościach” (nr 96 z 2.12.1774 r.).

Tradycja transkrypcji kantów na instrumenty klawiszowe przejawiała się według W. Natansona także w tym, że zachowały się ich przykłady w formie świeckich zagranicznych tańców – polonezów i menuetów¹⁴. Tendencja nasycenia zagranicznych tańców narodowym /rosyjskim/ukraińskim/białoruskim/ charakterem dotyczyła także mazurków, a nawet walców. Cechy te zachował w swej twórczości (w wariacjach, utworach drobnych, w tym w mazurkach) ojciec XIX-wiecznej rosyjskiej muzyki – Michaił Glinka (1804–1857).

Wśród kompozytorów sławą i uznaniem zaczął cieszyć się Dymitr **Bortnianski** (1751–1825) – twórca chóralnej muzyki cerkiewnej. W kręgu jego zainteresowań były również instrumenty klawiszowe. Skomponował 8 sonat (w tym 3 zachowane), będących pierwszymi rosyjskimi sonatami fortepianowymi, kilka utworów na ten instrument (*Allegro*, *Larghetto cantabile*, *Capriccio*, *Rondeau*), stanowiących najprawdopodobniej ogniwa jego niezachowanych sonat, bądź utwory samodzielne, trzyczęściowy *Kwartet fortepianowy*, *Kwintet fortepianowy*¹⁵, koncert klawesynowy (trzyczęściowy), transkrypcje „na klavier” trzech utworów religijnych. Jego fortepianowe utwory skomponowane były dla amatorskiego muzykowania na Pawłowskim dworze.

Dymitr Bortnianski jako ukraiński/rosyjski muzyk był w stanie osiągnąć w wielu utworach wysoki stopień nasycenia pierwiastkiem liryczno-melodycznym, spokrewnionym z ludowymi intonacjami muzyki pieśniowej i tanecznej. W *Sonacie F-dur* część I słyszalne są zwroty ukraińskiej „piasowej”¹⁶.

Obok utworów większej formy tworzone w Rosji XVIII wieku miniatury fortepianowe, głównie o tanecznym charakterze – menuety, walce, galopady, anglaise, polonezy a nieco później także mazurki. Nie są to kompozycje skomplikowane fakturowo, a tym bardziej technicznie, a ich objętość pozostaje skromna. Ich przeznaczeniem nie były koncertowe estrady, a raczej domowe muzykowanie oraz materiał do nauczania gry na instrumentach klawiszowych. W większości cechuje je niesamodzielną stylistyczną. Między innymi **Fiodor Michajłowicz**

14 W.A. Natanson, *Proszłoje russkogo pianizma*, Moskwa 1960, s. 13–14.

15 Określenie „fortepianowe” – w umownym znaczeniu utworów przeznaczonych do wykonywania na instrumentach klawiszowych niebędących organami, czyli podobnie jak w stosunku do „fortepianowej” twórczości J.S. Bacha.

16 Aleksandr Dmitrijewicz Aleksiejew, *Klawirnoje iskusstwo*, Moskwa–Leningrad 1952, s. 168–169.

Dubianski (1760–1796) należał do uzdolnionych kompozytorów tego typu utworów.

Józef (Osip) Kozłowski (1757–1831), Polak urodzony i wykształcony w Warszawie, służył w carskim wojsku. Osiedliwszy się w Petersburgu, szybko stał się sławny dzięki swoim polonezom na fortepian, instrumentowanym także dla potrzeb orkiestr, a nawet chórów. Piastował funkcję dyrektora muzycznego nadwornego teatru. Aleksander Puszkin wspomina w powieści *Dubrowski* (1832–1833) jego polonez *Grom победы rozdawajsia*. Okolicznościowy charakter utworów J. Kozłowskiego nie umniejsza ich wartości muzycznej.

Danił Nikitycz Kaszyn (1773–1844) to z kolei jeden z pierwszych wybitnych muzyków wywodzących się z chłopstwa. Był pianistą, dyrygentem, kompozytorem, pedagogiem, a także śpiewakiem oraz zbieraczem rosyjskich pieśni ludowych. Twórczość jego przypada na początek XIX wieku. Działalność **Aleksieja Dmitriewicza Żylina** (ur. ok. 1766 – zm. nie wcześniej niż 1848) – niewidomego kompozytora i multiinstrumentalisty datuje się także na początek XIX wieku, chociaż już w latach 90. XVIII wieku występował publicznie w Moskwie jako dyrygent i pianista, wykonując m.in. swój koncert fortepianowy. Był jednym z najbardziej uzdolnionych uczniów Giuseppe Sartiego (1729–1802)¹⁷ – ucznia L. Cherubiniego. W 1799 roku brał udział w wielkim koncercie obok 200 innych, wyłącznie rosyjskich muzyków. W 1810 roku wydał zbiór pieśni (romansów); nauczał w petersburskim instytucie dla niewidomych, w którym w 1816 roku został dyrektorem wydziału muzycznego.

O wywodzącym się z chłopstwa utalentowanym pianiście i kompozytorze **Iwanie Markowie** wiadomo bardzo niewiele. Uczył się u czeskiego muzyka posługującego się zitalienizowanym nazwiskiem Kerzelli (Johann B. lub Michał). 25 marca 1786 roku, mając 16 lat występował publicznie, grając w Moskwie koncert fortepianowy kompozytora niewymienionego z nazwiska. Pochodzący również z chłopstwa **P. Kałmykow** uchodził także za bardzo utalentowanego pianistę.

Znacznie bardziej uprzywilejowaną pozycję mają twórcy zagraniczni działający w Rosji. Już w pierwszej połowie XVIII wieku w Petersburgu organizowano – początkowo rzadkie – publiczne płatne koncerty. W drugiej połowie wieku stały

¹⁷ G. Sarti przybył w 1785 r. do Rosji na zaproszenie Katarzyny II. Objął dyрекcję opery, dyrygował, komponował, nauczał. Założył w 1793 r. Rosyjskie Konserwatorium Muzyczne. Działal w Rosji niemal do śmierci (zmarł w Berlinie w drodze powrotnej do swej ojczyzny). Obok dzieł operowych i muzyki do dramatów scenicznych (razem ok. 70 pozycji), komponował sonaty klawesynowe.

się one zjawiskiem powszechnym także w Moskwie. Informacje o tych koncertach publikowano w gazetach i dziennikach.

W większości przypadków zagraniczni artyści występujący w Rosji wykonywali zachodnioeuropejski repertuar. Zdarzało się jednak, że koncertując, włączali do swojego repertuaru także rosyjskie utwory. **Georg Joseph (Abbe) Vogler** (1749–1814), który odwiedzał Petersburg w końcu lat 70. XVIII wieku grywał solo, z orkiestrą, akompaniował, a w swoim repertuarze miał także rosyjskie/ukraińskie pieśni z licznymi wariacjami, które wykonywał na hybrydzie fortepianu z organami¹⁸. Niektórzy muzycy znalazłszy w Rosji ciepłe przyjęcie, osiedlali się w niej na stałe. Należał do nich **Johann Wilhelm Haessler** (1747–1822) – kompozytor, kapelmistrz, pianista i organista. Był on uczniem Johanna Christiana Kittela (1732–1809), który z kolei nauki pobierał u samego J.S. Bacha. Wiele podróżował, spotykał się z C.Ph.E. Bachem, W.A. Mozartem. Od roku 1792 żył i działał w Petersburgu jako nadworny pianista, a od 1794 roku do śmierci – w Moskwie.

Tym sposobem, uwzględniając charakter kompozycji fortepianowych i ich ludową proveniencję, uprawiane formy muzyczne (zwłaszcza wariacje), kształcenie własnych muzyków, próby zaszczepienia na rosyjski grunt najbardziej światłych idei pedagogicznych epoki, nauczany oraz wykonywany repertuar, czy wreszcie bogactwo ludowej kultury muzycznej, rosyjska sztuka gry na fortepianie od samych początków cechuje się znaczną niezależnością od wpływów i mód zachodnioeuropejskich, zwłaszcza w uprawianiu najbardziej popularnej formy muzykowania – wariacji wywodzących się z muzyki i improwizacji ludowych. Proces ten, mimo że nieco spóźniony w porównaniu z innymi krajami, doprowadził szybko do stworzenia podstaw muzyki narodowej. Jej dojrzały okres przypadnie na wiek XIX, a zapoczątkuje go twórczość Michaiła Glinki, zwanego ojcem rosyjskiej muzyki – także fortepianowej.

Nie należy zapomnieć, że w Rosji przez ok. 3/4 XVIII wieku rządziły imperatorki. Uczęszczanie na muzyczno-teatralne „rozrywki” było obligatoryjne. Nawet kilka razy do roku pojawiały się „ukazy” o obowiązkowych imprezach. Uchylenie się mogło wywołać „najwyższy gniew” i spowodować odesłanie na prowincję lub poważniejszą karę. Podążanie za modą i zachodnim stylem życia wiązało się tym samym nie tylko ze swego rodzaju snobizmem i próbą nobilitacji, podnoszeniem własnego prestiżu, ale również miało ramy „państwowego” i towarzyskiego obowiązku będącego zarazem przywilejem.

¹⁸ Nikołaj Findejzen, *Oczierki po istorii muzykie w Rosiji s driewniejszych wremien do konca XVIII wieku*, t. 2, Moskwa–Leningrad 1929, s. 150.

Miejsca w sali zajmowano według rangi i zasług (zazwyczaj nieobecnego!) męża, a strój musiał być odpowiedni do rodzaju imprezy. Zabronione było zjawianie się w ciemnych sukniach, bowiem przypominały one o śmierci, której np. caryca Elżbieta panicznie bała się.

Z biegiem czasu zaczęto także w prywatnych domach organizować publiczne koncerty, o których informowano w ulotkach wywieszanych w kluczowych punktach miasta. 10 lipca 1746 roku pojawia się pierwsza zapowiedź takiego koncertu w gazecie – istniejących od 1728 roku „S[ankt]-Pietierburskich Wiedomostiach” (dalej SPW). Koncerty organizowano „po południu”, tj. o godz. 19 lub później. Nie należy bowiem zapominać, że Elżbieta II z dnia robiła noc i na odwrót. W prywatnych ogłoszeniach zaznaczano niekiedy, że „lokaje, niepracujące kobiety lub służące nie będą wpuszczane”. Wstęp kosztował około jednego rubla od osoby, a więc koncerty przeznaczone były dla osób raczej majątnych, choć nie tylko dla arystokracji. Od 1750 roku wpuszczani byli mieszczenie, kupcy, znane osobistości. Gdy Katarzyna II (ur. 1729, zm. 1796, panowała od 1762) wyjeżdżała z Petersburga, życie towarzyskie, w tym muzyczne, w mieście zamierało.

W trakcie sezonu artystycznego coraz częściej jako soliści występowali pianiści. 28 grudnia 1786 roku koncertował niemiecki pianista I.A. Stein, 3 i 6 marca 1788 roku niemiecki kompozytor, pianista i organista G.I. (Abbe) Vogler (1749–1814). 9 października 1790 roku odbył się występ wiedeńskiej pianistki o nazwisku Schulz – uczennicy W.A. Mozarta, 16 marca 1793 roku koncertował pianista i kompozytor J. Haessler (1747–1822), a 20 marca 1795 roku w Małym teatrze – I.T. Brodski, o czym donoszono w SPW (1795, s. 483). To pierwsza wzmianka o publicznym występie zawodowego rosyjskiego pianisty.

Już za czasów panowania Katarzyny II koncerty zaczęły się układać w sezonowy cykl rozpoczynający się od wielkiego postu (*sic!*), co było spowodowane możliwością dotarcia do Petersburga, bowiem najwygodniejsza droga prowadziła statkiem przez Bałtyk poza okresem zamarzania Zatoki Fińskiej. Droga lądowa (dylizansami lub konno) była zazwyczaj żmudna, długa i bardzo męcząca. Życie artystyczne zintensyfikowało się jednak na tyle, że Petersburg zaczęto określać mianem „Palmiry Północy”. W okresie panowania Aleksandra I (ur. 1777, zm. 1825, panował od 1801) pojawiła się tendencja przedłużenia sezonu artystycznego aż do późnej jesieni lub nawet wczesnej zimy, czyli do czasu, gdy Zatoka Fińska nie była jeszcze zamarznięta i możliwa była żegluga morska. Jedynie w styczniu i lutym koncerty nie odbywały się lub występowali (rzadko) jedynie miejscowi muzycy. Czasy późniejsze – panowanie Mikołaja I (ur. 1796, zm. 1855, panował od 1825) to okres wprowadzenia prawdziwego, systematycznego

„muzykowania” – koncertów letnich¹⁹, a budowa kolei żelaznej i Dworca Pawłowskiego, na którym także organizowano wieczorne koncerty orkiestrowe (!), sprzyjały rozwojowi życia muzycznego. W ten sposób w czasach Mikołaja I kalendarium petersburskich „rozrywek” rozpoczynało się wręcz nieustannymi koncertami podczas wielkiego postu, a kończyło w okresie bożonarodzeniowym kilkoma koncertami najwybitniejszych artystów.

Pierwsze **publiczne** koncerty organizowano w Petersburgu w okolicach Teatru Niemieckiego (ul. Bolszaja Gostinnaja, obecnie ul. Hercena), potem (wg SPW, 1769, nr 20) w okolicy pałacu letniego, np. w domu kniazia Iwana Siergiejewicza Bariatyńskiego (1738–1811) oraz kilka razy do roku w pałacu grafów Strogonow na Prospekcie Newskim, w siedzibie Michaiła Illarionowicza Woroncowa (1714–1767), u grafa Razumowskiego, Grigorija Aleksandrowicza Potiomkina (1739–1791; jeden z faworytów Katarzyny II), Szemiakina, często w domu generała Szczerbaczewa. Z czasem (lata 60–80. XVIII w.) koncerty organizowano nawet w oberżach (angielskiej, niemieckiej, ryskiej, wirtemburskiej) – domach noclegowych połączonych z jadalnią, a także w budynkach użyteczności publicznej, np. w gmachu Wolnego Towarzystwa Ekonomicznego. Funkcjonujące w tym okresie dwa publiczne petersburskie teatry – Kamiennyj i Dieriewiannyj wynajmowały sceny na koncerty lub ich dyrekcje same je organizowały. W latach 90. dom księcia Aleksandra Michajłowicza Golicyna (1718–1783), wydzierżawiony został obrotnemu Francuzowi o nazwisku Lion. W XIX wieku „sala Liona” w tym budynku stała się siedzibą Towarzystwa Filharmonicznego.

Koncerty początkowo rozpoczynano o godz. 6.00, ewentualnie 7.00 wieczorem. W okresie panowania Katarzyny II o 20.00, a w ostatnich latach jej panowania nawet o 21.00. Najtańszy bilet kosztował jednego rubla, a najlepsze miejsca – dwa ruble. Za cara Aleksandra I cena oscylowała wokół 5 rubli, a za Mikołaja I już 10 rubli. Prasa skarżyła się, że w ciągu 20 lat ceny wzrosły wielokrotnie i osiągnęły poziom jak w Paryżu (SPW 1841, nr 48). Pierwsze recenzje z koncertów i przedstawień pojawiły się dopiero w 1811 roku (w SPW).

W 1756 roku powstał w Petersburgu Rosyjski Teatr²⁰. W połowie XIX wieku artyści byli tak uwielbiani (zwłaszcza śpiewacy i primabaleriny), że dostawali do 300 bukietów po koncercie, a na scenę bywali wywoływani oklaskami po kilkadziesiąt razy (rekord wynosił 42 razy).

19 Pierwsze, sporadycznie organizowane koncerty plenerowe odbyły się w już 1749 i 1750 r. (SPW 1749, s. 19; 1750, s. 16).

20 Obecna nazwa – Teatr Aleksandryjski.

Od 1769 roku odbywały się pierwsze cykliczne koncerty (czwartkowe, od godz. 17 do godz. 21) w petersburskim domu P.I. Szuwałowa²¹, a także w pałacu księcia Iwana Bariatyńskiego (1738–1811) oraz w soboty (SPW 1769, nr 20). Od 1779 roku dwa razy w tygodniu (wtorki i piątki) koncerty dawał kompozytor Ł.A. Piezibl (SPW 1779, s. 174, 185, 222, 237, 284, 340, 1378, 1420, 1536), wystawiający zwykle oratoria i inne formy muzyki sakralnej, również własnego pióra. W tamtym okresie był on jednym z najbardziej aktywnych animatorów kultury muzycznej w Petersburgu.

By zadziwić i przyciągnąć publiczność stosowano swoiste chwytły reklamowe. W 1780 roku I. Chandoszhin (1747–1804) donosił, że grać będzie na rozstrojonych skrzypcach (SPW 1780, s. 246). W 1778 roku [A.] Vogler wystąpił w Petersburgu wiosną (3 kwietnia i 6 maja), a w programie znalazły się (oprócz opery i utworów orkiestrowych) także utwory fortepianowe (SPW 1788, s. 351). Wiedeńska pianistka panna Schulz – uczennica W.A. Mozarta wystąpiła w domu Aniczkowa z obszernym programem, zawierającym jej własny koncert oraz jeden z koncertów Mozarta (SPW 1790, s. 1305). Pianista G.(H.?) Stein zachwalał swój występ zawierający różne koncerty w następujący sposób:

Do tej pory niezwykle jest ten instrument dla grających na klawikordach (...), bo wydaje z siebie prawdziwe dźwięki skrzypiec, oboju, wiolonczeli oraz znakomicie przekazuje harmonię... (SPW 1786, s. 1291).

Od 1798 roku w anonsach prasowych donoszących o organizowanych koncertach pojawiał się typowy zwrot – początkowo „s pozwolenija policji”, by na stałe przybrać formę „s razrieszenija nacz'alstwa”.

Rosji nie ominęła zachodnioeuropejska fala mody na występy tzw. cudownych dzieci. Pierwszy tego typu koncert – 8-letniego chłopca grającego na skrzypcach „trudne koncerty”, śpiewającego i tańczącego odbył się w Petersburgu w 1759 roku w jedną z sobót o godz. 18.00 (SPW 1759, nr 4). Można było posłuchać go, za odpowiednią opłatą, u siebie w domu. W 1792 roku podziwiano urodzoną w Rosji 9-letnią pannę Hansen – solo i w duecie w ariach francuskich i włoskich (SPW 1792, s. 437). Po 1800 roku występy „Wunderkinder” stały się w Petersburgu zjawiskiem częstym – statystycznie ujmując pojawiały się w pierwszej połowie XIX wieku co drugi sezon.

W 1772 roku powstało w Petersburgu pierwsze w Rosji muzyczne stowarzyszenie pod nazwą „Muzykalnyj klub”, w którym członkostwo kosztowało 10 rubli. Stowarzyszenie działało pięć sezonów (do 1777 r.). Oprócz koncertów

²¹ *Muzika i muzikalnyj byt staroj Rossii*, Leningrad, 1927, s. 56.

organizowano comiesięczne bale, w tym bale maskowe, a liczba członków stowarzyszenia sięgała 300. Nowe stowarzyszenie zawiązało się w 1778 roku (członkostwo – 15 rubli) i działało do 1792 roku, kiedy to na jego bazie powstało Towarzystwo Muzyczne (wpisowe – 50 rubli). Koncerty organizowano cotygodniowo, a bale raz w miesiącu. Towarzystwo Muzyczne stopniowo przekształcało się w Towarzystwo Filharmoniczne, a bodźcem ku temu było wielkie przedsięwzięcie – wystawienie oratorium *Stworzenie świata* J. Haydna (premiera 25 i 26.12.1799), powtarzane w 1800 roku.

W Moskwie została powołana „Muzikalna akademija”, dzięki czemu stworzono mocne fundamenty instytucjonalne zorganizowanego, publicznego życia muzycznego z coraz bogatszą ofertą koncertów i innych imprez.

1.2. Instrumenty – import, produkcja, handel

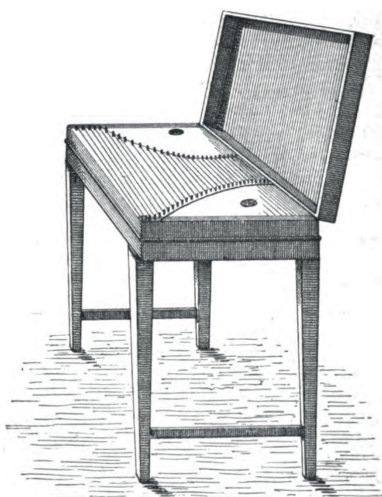
Pierwsze wzmianki o rosyjskim poprzedniku fortepianu – gęślach – pochodzą z VI wieku, a pierwsza informacja o wirtuozie gry na tym instrumencie pojawiła się w eposie *Słowo o wyprawie Igora* (ros. *Słowo o połku Igoriewie*) opowiadającym o wyprawie przeciwko Połowcom w 1185 roku, według którego gęślista Bojan palce miał prorocze, a struny jego gęśli były żywe²².

Instrumenty klawiszowe – „głosy organowe” na dworze kniazia Światosława Jarosławicza (ok. 1036–1054) – wspomniane są w kronikach z XI wieku.

W XV wieku w Moskwie działał organista Johann Salvator pochodzący z Włoch. Instrumenty klawiszowe bardziej licznie zaczęły się pojawiać dopiero w XVII wieku. Wytwarzano je też na miejscu – car Michał I Fiodorowicz Romanow (1596–1645, dziad Piotra Wielkiego) wydał w 1633 roku ukaz o budowie dużych organów przeznaczonych do wysyłki za granicę. Pierwsze świadectwo o organach dostępnych szerokim kręgom słuchaczy pochodzi z 1737 roku. „Akademickie wiadomości” z 29 listopada 1737 roku donosiły o budowie instrumentu w niemieckim kościele pod wezwaniem św. Piotra i Pawła w Petersburgu. Nie tylko wszechwładny Ernst Biron (1690–1772) – luteranin, popierał tę inicjatywę, ale i coraz liczniejsza kolonia niemieckich kupców i rzemieślników.

²² W poetyckim przekładzie Juliana Tuwima fragment ten brzmi: „Nie jako Bojan zwykł przesławny, / Lecz wedle podań tego wieku. / Bo on, ów wieszcz gęślarz dawny, / Gdy komu pieśń zamierzył śpiewać...” (wersy 6–9) i „Na żywe struny wieszczę palce / Ów Bojan starowieczny składał / I struny same gędły sławę...” (wersy 21–23); cyt. za: *Słowo o wyprawie Igora*, oprac. A. Obrębska-Jabłońska, Warszawa 1954, s. 157–171.

W XVIII wieku najbardziej rozpowszechnionym instrumentem były gęśle stołowe, przypominające wyglądem stołowy fortepian. Opisywano je niekiedy jako leżącą harfę różniącą się od klawikordu brakiem tangentów i klawiszy. Na miedzianych strunach rozciągniętych na kołkach grało się szczypiącymi ruchami palców obu rąk. Dźwięk gęśli był bardziej śpiewny i dłuższy od klawesynowego, bowiem struny tłumiono dłonią, a nie tłumikami. Instrumentu tego używano do solowych popisów, do tańca oraz akompaniowania – zwłaszcza śpiewakom. Najbardziej charakterystyczną cechą muzyki na gęśle, określane od dawna jako instrument narodowy, był jej związek z twórczością ludową oraz wariacyjność/wariabilność wykonywanych form wywodzących się ze swobodnej improwizacji ludowych muzyków.



Ryc. 2. Gęśle stołowe o czterech nogach

Źródło: Czasopismo „Zoria”, wrzesień 1894 r., s. 212,
rysunek – Mykoła Łysenko (13 maja 1894 r.).

Gęśle uważano za narodowy instrument rosyjski²³. W latach 60. XVIII wieku Jakob Sztelin²⁴ pisał:

Gęśle używa się we wielu zacnych domach do muzyki stołowej [biesiadnej – dop. B.R.] i osiąga się efekt, że naśladują 3–4 instrumenty. Prześcigają one najlepsze nawet

²³ Aleksandr Siergiejewicz Famincyn, *Gusli. Russkij narodnyj muzikalnyj instrument*, St. Petersburg 1890.

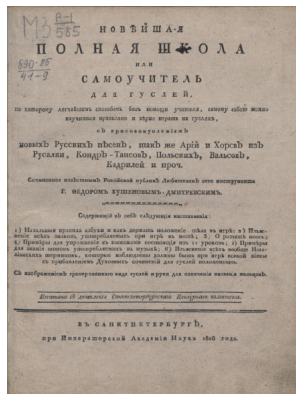
²⁴ Jakob Sztelin/Jacob von Staehlin (1709 Memmingen – 1785 Petersburg) – niemiecki grawer, medalier, kartograf i jeden z pierwszych historiografów sztuki rosyjskiej (lata 60. XVIII w.).

klawesyn (...) Gęśle, czyli leżąca harfa, wg budowy, wyglądu i wielkości doskonale podobne do zwykłego Klavier, z tą tylko różnicą, że nie są wyposażone w tangenty²⁵.

Autor, używając niemieckiego określenia „Klavier”, miał na myśli klawikord, a nie klawesyn, gdyż ten drugi nie był i nie jest wyposażany w tangenty. Już na dworze Elżbiety Pietrowny Romanow (1709–1762, córka Piotra I) modni byli gęślarze. Katarzyna II zatrudniała nadwornego gęślarza, który w latach 1795–96 drukował następujące ogłoszenie:

Nadworny Kammermeister Wasilij Trutowski, który do tej pory wydał trzy części rosyjskich pieśni, wydrukowanych z nutami dla gęśli lub fortepiano lub z innymi instrumentami, proszony przez wielu myśliwych, by wydał jeszcze czwartą część rosyjskich pieśni, które przyjęte byłyby przychylnie przez publiczność, tak jak pierwsza część już dwa razy wykupiona. Dlatego też do wydania nowej czwartej części zamierza włączyć część pierwszą jako trzeci nakład z nowymi dodatkami²⁶.

Artysta ten odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu się rosyjskiej muzyki fortepianowej, w szczególności wariacji na tematy rosyjskie²⁷. Sukcesy Wasilija Trutowskiego zachęciły oficynę wydawniczą Fiodora Kuszenowa-Dmitriewskiego do wydania jeszcze w 1808 roku, a więc w późnym okresie popularności tego instrumentu, jego *Nowiejszaju, połnoja szkołu, ili Samouczitel dla gusliet* o objętości 50 stron.



Ryc. 3a i 3b. W. Trutowski, *Nowiejszaja, połnoja szkoła, ili Samouczitel dla gusliet*, wyd. z 1808 r., strony tytułowa i następna (z widokiem gęśli)

²⁵ Cytaty za: Paweł Nikolajewicz Stołpiński, *Muzika i muzyciowanie w starom Pietierburgie*, Leningrad, 1989, s. 163.

²⁶ Cytat za ibidem.

²⁷ Patrz Paweł Konstantinowicz Simoni, *Kamer – guslist W.F. Trutowskij*, Moskwa 1905.

W tym samym roku pojawiła się także *Azbuka dlia gusliej, ili Połnoje nastawlienije wyuczit'sia biez uczielielia igrat' na onych s piesienkami* w cenie 2 rubli 20 kopiejek. Do 1810 roku drukowano w prasie ogłoszenia o sprzedaży gęśli lub o nauce gry na tym instrumencie po jednym rublu za godzinę (np. SPW 1810, s. 902). Był to jednak schyłek popularności tego instrumentu, bowiem sprzedaż odbywała się jeszcze gdzieś na obrzeżach miasta, a jego status powoli zmieniał się – z instrumentu narodowego na instrument ludowy.

Zagraniczni kompozytorzy, zagraniczni nauczyciele zaczęli wodzić prym nie tylko (jak do tej pory) w kręgach arystokracji, lecz także bogatych kupców, mieszczan, urzędników wyższej, a z czasem i niższej rangi.



Ryc. 4. Współczesne gęśle koncertowe. Skala – 5 oktav, od A oktawy kontra do a oktawy trzykreślnej. Liczba strun – 61, długość ok. 1900–1910 mm, szerokość 600 mm, wysokość 1450 mm

Źródło: <https://rfmi.ru/gusli-shchipkovye-gergens/>.

Pierwsza drukowana wzmianka o instrumentach klawiszowych pojawia się na łamach „Sankt-Pietierburskich Wiedomosti” w 1729 r. (SPW 1729, s. 176). Informowano w niej, że w Gdańsku można kupić małe organy (cena 200 rubli), klawesyn o trzech oktavach i 4 głosach (100 rubli) oraz klawikord (30 rubli).

Pierwsze wzmianki prasowe o handlu instrumentami muzycznymi datowane są na 1740 rok i dotyczą stolicy rosyjskiego imperium – Petersburga. Lawrence Engholm handlował wtedy m.in. szpinetami i gęslami, bandurami, skrzypcami, harfami, lutniami. Jego działalność trwała ponad 25 lat. Z czasem przeniósł się na Wyspę Wasiljewską, która stała się centrum handlu instrumentami przywożonymi statkami. Handlowali tam przede wszystkim Niemcy. W samym Petersburgu pierwszy handlarz i mistrz budowy instrumentów klawiszowych – Johann Bernard Wilde (zm. 1758) rozpoczął działalność w 1747 roku (SPW 1747, s. 727). Sprzedawano prawie wyłącznie klawikordy. Dopiero w 1765 roku zaczęły

pojawiać się ogłoszenia o sprzedaży Fluegel, pantalonów (stojących i „poddierżanych”) oraz klawikordu (SPW 1765, nr 69).

Sądząc po ogłoszeniach ukazujących się w „Sankt-Pietierburskich Wiedomościach” oraz „Moskowskich Wiedomościach”, klawikord cieszył się większym uznaniem i popytem niż klawesyn. Klawesyn jako instrument koncertowy, i dlatego znacznie droższy, nie mógł konkurować z przeznaczonym do domowego muzykowania klawikordem o delikatnym, jednak możliwym do kształtowania pod palcami brzmieniu, łącznie z tzw. Bebung – rodzajem wibracji.

Nazwa „fortepiano” pojawiła się w prasie w 1771 roku w informacji o tym, że na Wyspie Wasiljewskiej, w domu sekretarza Giwnersa miłośnicy muzyki mogą zobaczyć, posłuchać i dowiedzieć się o cenie tego instrumentu (SPW 1771, nr 64). Od 1772 roku można było spotkać w Rosji fortepiany z „krasnego”²⁸, szlachetnego drewna, od 1778 roku – z orzecha (SPW 1778, s. 324), a od 1780 roku – ze zwykłego drewna (SPW 1780, s. 244). Od lat 70. XVIII wieku fortepian stopniowo zaczął wypierać inne instrumenty klawiszowe. Przebiegało to sprawnie, bowiem organy, niepopularne w prawosławnej Rosji, bo niewykorzystywane w cerkiewnej liturgii, nie były dla fortepianu konkurencją. Należy zaznaczyć, że w latach 70–90. działalność prowadziło stosunkowo niewielu handlarzy, a tym bardziej producentów instrumentów muzycznych.

Dopiero w 1809 roku Saksończyk o nazwisku Schaeffer otworzył na Newskim Prospekcie pierwszy specjalistyczny sklep z instrumentami muzycznymi. W „Petersburskich Wiadomościach” (dalej PW) z 1840 roku (s. 1359) donoszono:

Sprzedawane są za przystępne ceny angielskie, wiedeńskie Fluegel – fortepiany oraz fortepiany stołowe (...). Instrumenty te wypożycza się za miesięczną opłatę w sklepie muzycznym E. Schaeffera, dom Kusownikowa (PW 1840, s. 1359).

W latach 70. XVIII wieku wraz ze wzrostem zainteresowania nabywców, pojawiła się nowa tendencja w ogłoszeniach o sprzedaży instrumentów. Miejsce anonimowych budowniczych i handlarzy zajęli mistrzowie znani z nazwiska, jak np. Nikolaus Stoch, sprzedający i bezpłatnie serwisujący przez rok klawicymbały, „klaviery” i angielskie fortepiano. Czasami, gdy nadal pomijano nazwisko, wspominano, że mistrz jest „najbardziej znany”, „najlepszy”, „pocho dzący z ...”. Podawano także dokładne adresy wytwórni: „w dziesiątej linii w domu sekretarza Niklasa sprzedawane są różne klavier produkowane

28 Ros. krasnyj = czerwony. Chodzi o drewno mahoniowe.

w Sztokholmie przez Gottlieba Rosenaua²⁹ o 4 i 1/2 oktawy po przystępnej cenie” (SPW 1779, nr 8).

W ostatnich 25 latach XVIII wieku coraz liczniejsze zagraniczne firmy regularnie ogłaszały swoje oferty na łamach gazet. Nabywcy płacili za fortepian cło w wysokości 12 rubli. Nazwiska wybitnych konstruktorów fortepianów – Johanna Zumpego (SPW 1778, s. 1321), Beiera (SPW 1783, nr 61), Roberta Stodarta (1748–1831) (SPW 1806, s. 459) znane były w Rosji, co świadczy, że importowano instrumenty nowoczesne. Dotyczyło to zarówno instrumentów z tzw. mechaniką angielską (trójdźwigniową, z głębszą i cięższą zapadnią, przez to trudniejszymi w graniu), jak i wiedeńską (dwudźwigniowa mechanika, lekka i bardzo płytka zapadnia, łatwe w graniu) – zwłaszcza od początku XIX wieku. Największym zainteresowaniem cieszyły się wiedeńskie instrumenty Schantza o skali 6 oraz 5 i 1/2 oktawy (SPW 1802, s. 1368) oraz Muellera (SPW 1804, s. 203; SPW 1807, s. 903). Ceny uzależnione były od wielkości i rozpiętości klawiatury, wykonania (np. rodzaju drewna) i wahały się od 250 rubli (fortepiano Kellera o skali 5 oktaw), 300 rubli (Teichert), 350 rubli (instrument z wytwórni w Regensburgu) do aż 1000 rubli (fortepian angielski, 6 oktaw). Choć większość sprzedających to właściciele muzycznych składów oraz fortepianmistrzowie, z biegiem lat (od 1771 r.) pojawiały się coraz częściej ogłoszenia o sprzedaży instrumentów przez osoby prywatne. Tworzyły się tym samym podstawy rynku wtórnego.

W SPW z 1800 roku (s. 3889) donoszono, że fortepiany sprzedawane są również przez sklepy meblowe (Niewskij prospekt, dom nr 21)! W Petersburgu w drugiej połowie XVIII wieku swe instrumenty sprzedawali (niektórzy wytwarzali je nawet na miejscu) m.in.: Foerster (1765), Uthoff (1780–1799), Nikolas Skose (1768–1772), Rachwitz (1788), Kleisz (1775), Kirsching (1792), I.W. Calix (1777–1793), Sinn (1794), Eihoff (1772), Hinz (1780–1795), Pilot (1797), Habran (1785), wspomniany wcześniej Wilde (1747–1752), Braunschweig (1773–1779), Bietsch (1797), Boette (1785–1798), Baer (1797), Albert (1779–1784)³⁰. W 1803 roku Ludwig Kerster zachwalał swoje wiedeńskie instrumenty, powołując się na samego W.A. Mozarta.

W celu obniżenia kosztów I.W. Calix, pracujący w Petersburgu w latach 1777–1793, rozpoczął produkcję instrumentów na miejscu. Jeden z zachowanych fortepianów tego mistrza to instrument o ambitusie *F–c4*, z podwójnym naciągami

²⁹ Gottlieb Rosenau (ur. 1719 lub 1720 w Królewcu, zm. 1796 w Sztokholmie) – szwedzki budowniczy instrumentów klawiszowych, uczeń swego ojca oraz Philipa Jakoba Speckena.

³⁰ Przytoczone w nawiasach lata informują, kiedy w lokalnej prasie pojawiały się ogłoszenia o sprzedaży instrumentów danych firm.

strun, bez pedałów, z dwoma ręcznie uruchomianymi registrami i bardzo małymi młotkami.

Swoistą ciekawostkę stanowił skonstruowany w 1793 roku w Petersburgu przez Garbana (w Rosji działał w latach 1779–1799) hybrydowy instrument – lewa strona z mechaniką fortepianową z poprzecznymi strunami i jednym pedałem, prawa strona – z mechaniką organową z czterema rejestrami. Rozpiętość klawiatury wynosiła 5 oktaw. Białe klawisze oklejone były macią perłową, a czarne – szylkretem.

Czy pojawiające się w roku 1783 w stołecznej prasie nazwisko fortepianmistrza Schroedera można odnieść także do Andreasa Christiana Schroedera, mającego w 1820 roku fabrykę fortepianów w Petersburgu nie wiadomo. Konkurencja w tym okresie była duża, o czym świadczą również publikowane informacje o konfliktach i sprostowania. W roku 1783 (SPW nr 46), August Tischner donosił, że nie bierze odpowiedzialności za fortepiany, które przyjechały z Moskwy *via* Kijów opatrzone tabliczką „G.A. Tischner w S.-Pietierburgie”, ponieważ swoje instrumenty produkuje wyłącznie na miejscu.

W 1800 roku wybuchł spór o to, kto jest „prawdziwym, najlepszym Beckerem”, ponieważ w Petersburgu działało kilku fortepianmistrzów o tym nazwisku (SPW 1800, s. 183).

Strojeniem instrumentów zajmowali się początkowo sami handlarze i wytwórcy, ale z czasem zaczęli się tym parać nauczyciele gry (SPW 1804, s. 348) oraz w końcu stroiciele (SPW 1806, s. 15).

Znaczącą postacią wśród budowniczych instrumentów klawiszowych w Rosji był gęślarz i pianista Iwan Pietrowicz Kulibin³¹ (1735–1818), który zajmował się udoskonalaniem fortepianów, wprowadził w 1792 roku rosyjskie nazewnictwo części mechanizmu fortepianu oraz dokonał w 1800 roku matematycznych obliczeń grubości strun fortepianu prostostrunnego. Można go tym samym uważać za pierwszego rosyjskiego teoretyka muzyki – instrumentologa, będącego jednocześnie praktykiem – konstruktorem fortepianów.

31 Iwan Pietrowicz Kulibin (1735–1818) – mechanik i konstruktor, powołany przez Katarzynę I w 1769 r. do Akademii Nauk w Petersburgu. Projektant przyrządów naukowych (m.in. optycznych), mostów i statków rzecznych. G.R. Dierżawin nazywał Kulibina „Archimedesem naszych czasów”.

1.3. Wydawnictwa nutowe

Pierwsze drukowane nuty w Rosji mają formę pojedynczych kart. Prekursorem była *Pieśń skomponowana w Hamburgu na uroczyste świętowanie koronacji Jej Wysokości Imperatorki Anny Joannowny – Samodzierżawczyni Wszechrusi, 10 sierpnia 1730 roku*³², dołączona do książki Gedeona Tellemanta (1619–1692) *Jezda na ostrow liubwi* (przekład z języka francuskiego na rosyjski – Aleksandr Borisowicz Kuriakin), wydana w 1730 roku. Dwa lata później ukazała się *Powitalna pieśń na powrót imperatorski Anny Joannowny*³³ do Petersburga.

Pierwsze wydania wielostronicowe, np. *Sonat na skrzypce i basso continuo* D. Verocaia (71 stron) datowane są na drugą połowę lat 30. XVIII wieku. Nuty osięgają na samym początku nakłady kilkuset egzemplarzy.

Ogromną rolę w budzeniu i kształtowaniu świadomości narodowej oraz własnej odrębności kulturowej odegrało wydanie przez G. Tiepłowa w 1751 roku (wyd. II 1759) zbioru pieśni rosyjskich *Mieżdu dziełom biezdiel’je, ili Sobranije raznych piesien s prilożennymi tonami na tri gołosa*, wydrukowane w Petersburgu przez Akademię Nauk (36 stron).



Ryc. 5a. Grigorij Nikołajewicz Tiepłow, malarz nieznany, XVIII w.

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grigory_Teplov1.jpg.

³² Brzmienie tytułu w tłumaczeniu na język polski.

³³ Anna Joannowna (Anna Iwanowna Romanow, 1693–1740) – bratanica Piotra I, po śmierci Piotra II w 1730 r. objęła tron Rosji. Koronowana była w Moskwie.



Ryc. 5b. Tytułowa strona zbioru G. Tiepłowa *Mieжду дѣломъ бѣздѣліе*

Źródło: P. Stołpianskij, *Muzika i muzycirowanie w starom Pietierburgie*, Leningrad 1989 (wkładka między stronami 96–97).

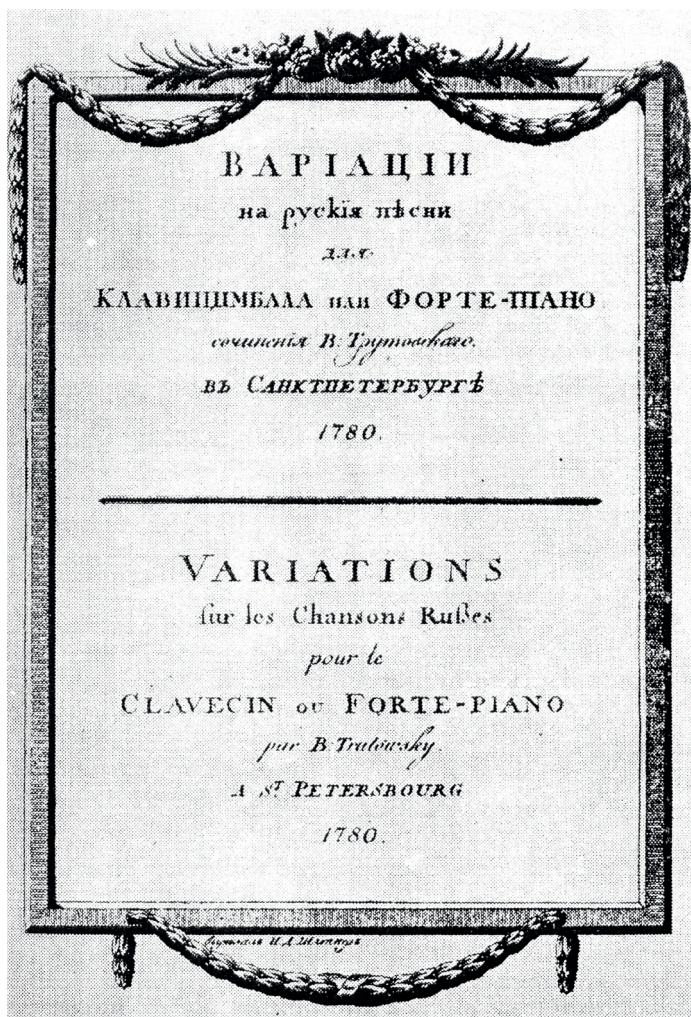
W 1765 roku ukazała się *VI sonate da calvicembalo*... Vincenza Manfrediniego (1737–1799), dedykowana Katarzynie II.

Rosyjskie wydanie *Klawikordowej szkoły* Georga Simona Loehleina (ur. 1727, zm. 1782 w Gdańsku) datowane jest na 1773 rok. Jak na owe czasy była to bardzo obszerna edycja, obejmująca ponad 190 stron.

W 1774 roku Czech I.B. Kerzel (ok. 1750–1818), posługujący się modną wówczas włoską wersją swego nazwiska – Kerzelli, założył w Moskwie pierwsze w Rosji muzyczne czasopismo pod nazwą „Музыкальнѣе Увеселеніе”, zawierające pierwsze **periodyczne** wydania nutowe w Rosji. Premierowym opublikowanym utworem był ukraiński taniec „Dierguniec”, niezawierający wskazówek, na jaki instrument jest przeznaczony.

W 1778 roku w nazwie (tytule) nut pojawiła się adnotacja „для клавикордов или фортепiano”, którą spotykano do końca XVIII wieku a nawet później, także w wersji „для клавесина или фортепiano”.

Za narodziny rosyjskiej muzyki fortepianowej uważa się wydanie *Wariacji na rosyjskie piosenki dla klawicembala lub fortepiano, dzieło W. Trutowskiego. W Sankt-peterburgu 1780*, obejmujące 7 stron o rozmiarach 24 x 32,5 cm.



Ryc. 6. W. Trutowski, *Wariacje „U dorodnego, dobrowo młodca”*, wyd. 1780 r., okładka

Źródło: W. Muzalewski, *Russkaja fortepiannaja muzika*, Leningrad 1949 r., s. 49.

Siedem lat później, w 1787 roku wydano trzy cykle wariacji na tematy pieśni rosyjskich pióra W. Karaulowa w redakcji J. Pracza (7 stron, rozmiar 32 x 23 cm).



Ryc. 7. W. Karaulow, *Trzy cykle wariacji*, J.B. Pracz – *Sonata*.
Strona tytułowa wydania nutowego z 1787 r.

Źródło: W. Muzalewski – *Russkoje fortepiannoje iskusstwo*, Leningrad 1961, s. 48.

Lata 90. XVIII wieku charakteryzowały się gwałtownie zwiększającą się liczbą wydawanych nut i coraz większymi ich nakładami oraz objętością. W Petersburgu pojawiły się filie zachodnich, wyspecjalizowanych firm wydawniczych (Johann Daniel Gerstenberg³⁴, Bernhard Theodor Breitkopf), które nie tylko importują nuty, ale i drukują je na miejscu. Tym samym zostały położone podwaliny pod księgarski rynek muzyczny powiązany z Europą Zachodnią i mający dostęp do najnowszych dzieł muzycznych tam wydawanych. Oprócz utworów miejscowych muzyków – zarówno rodzimych, jak i obcokrajowców mieszkających w Rosji³⁵, drukowano kompozycje fortepianowe Josepha Haydna (1732–1809), Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756–1791), Ignaza Pleyela (1757–1831), Daniela Gottloba Tuerka (1750–1813), Karla Dittersdorfa (1739–1799), Muzio

³⁴ Johann Daniel Gerstenberg (1758–1841) w piśmiennictwie rosyjskim występuje jako I.D. Gerstenberg, czego przyczyną jest zruszczenie jego pierwszego imienia na Iwan.

³⁵ J.P.Th. Nehrlich, J.C.D. Moecker, a także pianistka Catherine Maier (panieńskie Schiatti; jej ojciec Luigi był skrzypkiem i kompozytorem; działali w Rosji od 1760 lub 1765 do ok. 1790 r. przy dworze Katarzyny II) – jedna z pierwszych kobiet – kompozytorek. Oprócz koncertu fortepianowego opublikowanego w Londynie w 1800 r. skomponowała w drugiej połowie 1789 r. wydane w Rosji trzy sonaty zadedykowane ostatniemu faworytowi carcy – Płatonowi Zubowowi. Wyżej wymienieni twórcy często dedykowali utwory swoim władcom lub mecenasom.

Clementiego (1752–1832). Bardzo rzadko wydawano utwory Ludwiga van Beethovena (1770–1827) (*Trio fortepianowe B-dur op. 11* wydane w Rosji w 1799 r.). Rosyjski odbiorca muzyki nie był jeszcze przygotowany do słuchania dzieł największego z klasyków wiedeńskich, które emocjonalnie i formalnie wykraczają znacznie poza swoją epokę i są zapowiedzią muzyki XIX wieku. Wzorem kompozytorów zachodnioeuropejskich, także twórcy związani z Rosją dedykowali swoje utwory imperator(k)om bądź wielmożom, np. Marii Fiodorownie (Józef Kozłowski – niezmordowany kompozytor polonezów; Parfienij Jengeliyczew, 1771–1829; B.T. Breitkopf), czy Elżbiecie Aleksiejewnie (Józef Kozłowski, Parfienij Jengeliyczew), licząc na ich przychylność i szczodrość.

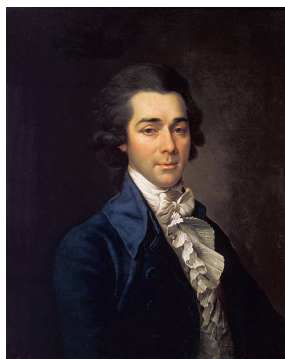
Johann/Iwan Pracz (zm. 1818) – uzdolniony kompozytor, pianista, wydawca i redaktor oraz animator życia muzycznego opracował i wydał drukiem w 1790 roku monumentalne *Sobranije narodnych ruskich piesien s ich gołosami na muzyku położył Iwan Pracz*, obejmujące 12 stron wstępu/przedmowy – *O russkom narodom pienii*, 6 stron spisu pieśni i 192 strony nut³⁶. Przedmowa Mikołaja Lwowa do jego zbioru ludowych wierszy zawiera pierwszy fachowy opis rosyjskiego polifonicznego śpiewu ludowego.



Ryc. 8a. Tytułowa strona zbioru N. Lwowa – I. Pracza (1790)

Źródło: P. Stołpianskij, *Muzika i muzycirowanie w starom Pietierburgie*, Leningrad 1989 (wkładka między stronami 96–97).

³⁶ Ros. *Собрание народных русских песен, с их голосами*, СПб., 1790. Kolejne wydania lub wznowienia ukazały się w 1806 (wyd. rozszerzone), 1815, 1897 r., jak również w XX w. Utwory o wulgarnym lub antyspołecznym wydźwięku zostały przez carskie władze wykluczone.



Ryc. 8b. Portret Mikołaja Lwowa autorstwa Dmitrija Lewickiego, 1789 r.

Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Lvov#/media/File:Levickij_Lvov_1789.jpg.

W 1791 roku ukazała się, anonsowana przez „Moskowskoje Wiedomosti” (nr 57) *Notnaja kniga igrat’ na gusliach, kotoraja sodieržit’ w siebie notu ruskich piesien’, polskich, mienuetow i kontradancy...* w cenie 10 rubli.

T. Polieżajew wydał w 1792 roku *Nowyj russkij piesiennik, ili Sobranije raznych piesien s prilożennymi notami, kotoryje možna piet’ na głosach, igrat’ na gusliach, klawikordach...*

Russkaja narodnaja piesnia s 12 pieriemienami dlia kławiesina ili piano-forte, socz. G. Haesslera, ciena 90 k. anonsowana była w SPW z 1793 roku (nr 43). W tym samym roku w SPW (nr 101) donoszono także o ukazaniu się w cenie 5 rubli *Wariacii na 6 narodnich ruskich piesien dlia fortepiano* tegoż autora.

W latach 1794–1795 wychodziło drukiem 10 numerów czasopisma muzycznego „Sankt-Pietierburgskij muzykalnyj magazin dlia klawikordow i pianofortie, poswiaszczionnyj ženskemu połu i liubitieliam siego instrumenta”, do którego dołączano jedną lub dwie strony nut.

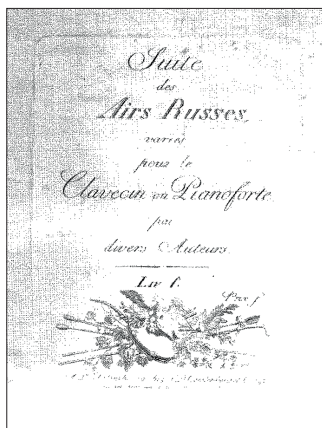
W spisach wydawnictwa Gerstenberg i Dittmar, które swą siedzibę miało przy ulicy Bolszoi Morskoj nr 117 (później nr 122), figurowały w latach 1794–1796 skomponowane na fortepian m.in. *Sonata nr 3* M. Clementiego (cena – 2 ruble), *Dwa polskich dlia f-p.* Komara (1 rubel), *Kazaczok s war. dlia f-p.* Johanna Christiana Dietricha Möckera (75 kopiejek), *4 Russkich piesni dlia f-p.* Bordenafa (75 kopiejek).

W 1795 roku wydawnictwo J.D. Gerstenberg oferowało po raz pierwszy na rynku rodzaj kalendarza muzycznego (bez świąt) pod nazwą *Karmannaja kniga dlia liubitieliej muzyki na 1795 god*, zawierającego także nuty oraz katalog nutowy.

Całość obejmowała 126 stron, w tym 2 strony katalogu nutowego, 44 strony nut i tekstów, 4 kartki papieru nutowego. Znalazły się tam również krótkie opisy życia J.S. Bacha, J. Haydna, W.A. Mozarta, I. Pleyela, anegdoty muzyczne, 6 rosyjskich pieśni i dwie ludowe pieśni rosyjskie na piano-forte.

Aż pięć zbiorów zawierających po sześć „rossijskich piesni dla fortepiano” opublikował w latach 1795–1799 Józef Kozłowski.

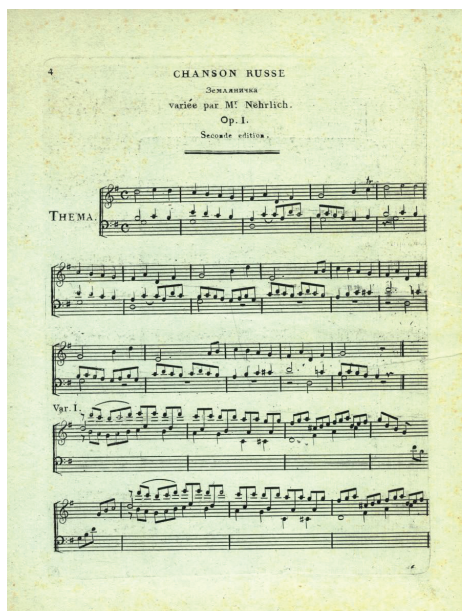
Od 1795 roku wydawnictwo J.D. Gerstenberga rozpoczęło wydawanie serii nut pod zbiorowym tytułem *Suite/der airs russes/varies/pour le/clavecin ou piano-forte/par divers auteurs*, którą prowadziło jeszcze w XIX wieku. Jako „Kniga I” wydrukowano *Chanson russe/variee par m-r Haessler. Seconde edition, augmentee de deux variations* (8 stron).



Ryc. 9. Strona tytułowa serii *Suite der airs russes variés pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs*, wyd. Gerstenberg & Dittmar, zeszyt 1 – Haessler
– Wariacje na temat pieśni rosyjskiej

Źródło: B. Wolman, *Russkije pieczatnyje noty*, Leningrad 1957, s. 192.

Księgę drugą stanowi *Chanson russe „Ziemlianiczka”, variee par m-r Nehrlich/Op. 1* (8 stron).



Ryc. 10. J.P.Th. Nehrlich – *Wariacje op. 1* – temat i początek wariacji nr 1

Źródło: IMSLP536106-PMLP866772-nehrlich_var_chanson_russe_zemjanicka_op1_48169014X-2

Księga dziewiąta zawiera dwa utwory: 1) *Chanson russe* „Kak u naszewa szyro-kogo dwora” *variee par/Guillon Paltschau*, *Oeuv. 1* (5 stron); 2) *La meme chanson*, *variee a 4 mains* (4 strony).

Księga 13 zawiera *Chanson russe*/ „Kak u naszywa szeroko dwora”, *varie par J.C.D. Möcker/Oeuv. 5* (7 stron). Księga 16 obejmuje dwie kompozycje Rebensteina: 1) *Chanson russe*/ „W priyatnoj toj nadzieźdie”/ *avec VIII variations...*; 2) *Chanson russe*/ „Kak prochodit dorogaja mimo kiel’i” (oba cykle wariacji – 14 stron). Księga 24 to *Chanson russe*/ „Wołga, rieczin’ka głuboka” / *variee par m-r Kucci./ Op. 6* (10 stron). Wyżej wymienione pozycje nutowe ukazywały się na rynku sukcesywnie od 1795 do 1806 roku.

Ważną pozycją dla badań stanowi *Karmannaja kniżka dlia liubitieliej muzyki za 1796 god* (wyd. Gerstenberg, Petersburg), bowiem zawiera spis wydanych dotąd nut. Zwraca uwagę duża liczba rosyjskich pieśni (ponad połowa utworów), ale także transkrypcje na fortepian narodowych i rosyjskich utworów, jak również formy wariacyjne na tematy pieśni. Są to:

Baumbach – *Russkaja pieśnia* „Pri dolinuszkie guliała” s 50 wariacjami dla fortie-piano, 1 r. 25 kop.

Chandoszkin – 6 *Russkich piesien s wariacjami dla dwuch skripok*.

Haessler – *Russkaja piesnia z 14 wariacjami dla fortie-piana*.

Keiser – *Tri russkije arii s wariacjami dla dwuch skripok*.

Kozłowski – 6 *russkich piesien dla piano forte*, książka 1-ja.

Kozłowski – jak wyżej, książka 2-ja.

Rebenstein – *Dwie russkije piesni dlia klawiesina – Prijatnaja nadzieźda oraz Ty prochodisz, dorogaja, mimo... s wariacjami dla piano-forte*, 1 r. 25 kop.

Prodołženije Russkich piesien s wariacjami dla fortepiano – książka 1-ja (Haessler – 14 wariacji).

Jak wyżej, książka 2-ja (J.P.Th. Nehrlich – *Wariacje Ziemiańczyka*).

Jak wyżej, książka 4-ja (Sebastian Georg – *Kak bystryj wicher*).

Jak wyżej, książka 5-ja (S. Georg – *Po goram*).

Jak wyżej, książka 6-ja (*Wyjdu' l' ja na rieczien'ku*).

Jak wyżej, książka 7-ja (J.P.Th. Nehrlich – *„Zoria utriennaja wzošla”, s wariacjami*).

Trzy ostatnie książeczki to zapowiedź na luty 1797 roku. Całość obejmuje 90 stron (wstęp, spis treści, kalendarz; 3 strony to „rospis' muzykalnym knigom”, 16 stron to nuty, 5 kartek – papier nutowy). W porównaniu do wydania kalendarza na 1795 rok, to edycja skromniejsza objętościowo.

Interesującą pozycję wydrukowaną w 1796 roku stanowi *Koncert klawesynowy op. 2* F.G. Klose, w którym instrumentowi solowemu towarzyszą instrumenty smyczkowe, 2 oboje i 2 rogi.

Prawdziwą skarbnicę najpopularniejszych utworów stanowi *Piesiennik / ili / Połnoje sobranije / starych i nowych / rossijskich narodnych / i / proczich piesien / dlia / forte-piano / sobrannyje izdatieliami*. Publikacja obejmuje 3 tomy wydane przez Gerstenberga i Dittmara w latach 1797–1798. Tom I ma objętość 104 stron, tom II – 82 strony, tom III – 102 strony. Wszystkie tomy są w jednakowym formacie – poprzecznym 15 x 21 cm.

Parfenij Jengałyczew (1771–1829) dedykował swoją *Air russe / avec / variations / pour le clavecin / ou piano-forte... op. 3* Elżbiecie Aleksiejewnie i opublikował w Moskwie w 1798 roku (11 stron). W tym samym roku „Moskowskie Wiedomości” (1798, nr 29) donosiły o dwóch cyklach *Russkich piesien s wariacjami dla forte-piano* tegoż kompozytora, które można nabyć za 2 ruble 50 kopiejek.

SPW nr 17 z 1798 roku oraz „Moskowskije Wiedomosti” nr 100 z tego roku donosiły o nowej kompozycji Boehma – *Air russe varie et rondo pour le clavecin ou piano-forte*. W katalogu Lenholda z 1806 roku (wydanie moskiewskie) z kolei wymieniona była opublikowana w Moskwie w 1798 roku *Fantasisie sur une chanson russe op. 3* J. Nehrlicha.

Objętość 10 stron i format 24 x 32 cm mają *Douze variations / d'un air russe / composees / pour le clavecin ou piano-forte/et dediees / a mesdemoiselles / Dorothee et Henriette Ambourger / par Chretien-Frederic Segelbach. / Oeuv. 2*³⁷, wydane przez oficynę Gerstenberg i Dittmar w 1799 roku³⁸. Około 1799 roku wznowiono *Air variee... op. 1* G. W. Paltschaua w wersji na 4 ręce.

Zarówno „Sanktpietiersburskije Wiedomosti” (nr 78 i nr 101), jak i „Moskowskije Wiedomosti” (nr 84 i nr 96) donosiły w 1799 roku o tym, że pojawiła się *Azbuka, ili Szkoła dla gusle, to jest' połnoje nastawlienije, kak wyuczit'sja igrat' biez ucziatelia s priobszczieniem łuczszich piesien s wariacjami i biez onych, także i drugich muzykalnych sztuk w niezwykle zachęcającej cenie 1 rubla i 80 kopiejek za komplet (sama Azbuka – 80 kopiejek)*. Gęśle, mimo że uważane za narodowy instrument, są jednak stopniowo wypierane przez fortepian, stąd – jak się można domyślać – okazyjna cena tego podręcznika nauki gry na gęślach. Z utworów twórców zachodnioeuropejskich oficyny rosyjskie drukowały na fortepian przede wszystkim klasyków – J. Haydna, W.A. Mozarta, M. Clementiego.

W numerze 6 SPW z 1759 roku odnotowano sprzedaż nut na klawicymbał po 4 ruble sztuka. W kolejnym ogłoszeniu doprecyzowano, że są to sonaty na klawicymbał Giovanniego Rutiniego. Giovanni Placido Rutini (1723–1797) urodził się i zmarł we Florencji. Studiował w Neapolu, działał we Włoszech, Pradze, Petersburgu; kompozytor oper, kapelmistrz, jak również twórca sonat klawesynowych. Był nauczycielem gry na klawesynie przyszłej carycy Katarzyny II.

W SPW z 1795 roku (s. 344) ukazało się ogłoszenie o sprzedaży nut używanych, 25% taniej niż w składach muzycznych. W SPW z 1788 roku (s. 1167) zaanon-sowano sprzedaż fortepianu Hintza wyprodukowanego w 1781 roku w Petersburgu i zbioru nut, w tym J.S. Bacha i sześciu sonat Haydna. Według ogłoszenia w SPW z 1780 roku (s. 107) – kompozytor G.W. Paltschau chciał sprzedać również nuty na klawikord. Można go było zastać w domu do godz. 11.00. W SPW

37 Christian Friedrich (Chretien-Frederic) Segelbach (1763 Erfurt – 1842 Petersburg) – teolog i filozof. Krótko nauczał w swym rodzinnym mieście (matematyka, poetyka). W 1796 r. osiedlił się w Petersburgu. W latach 1810–1823 wykładał historię kościoła oraz literaturę teologiczną na Cesarskim Uniwersytecie w Dorpacie.

38 12 Wariacji na temat rosyjski „Ja pticzkoj byt' żelaju” op. 2.

z 1759 roku (nr 69) donoszono, że 3 ruble kosztuje najsłynniejsze w okresie późniejszym wydanie zbioru pieśni z nutami – *Mieżdu diełom – bieżdielije* G. Tieplowa.

Już od 1758 roku w Petersburgu można było kupić papier nutowy (SPW 1758 r., s. 90) w kantorze barona K.F. von Siwierca, który dzierżawił fabrykę papieru. Sprzedaż papieru nutowego zaczęto prowadzić w magazynach (składy nutowe i muzyczne), co najmniej od 1775 roku (SPW 1775 r., nr 88). W latach 90. XVIII wieku w Petersburgu działało już wiele punktów sprzedaży nut. Nie zawsze jednak handel nutami okazywał się opłacalny. Zdarzały się przypadki wyprzedaży z powodu likwidacji magazynu, a wtedy za 1/3 pierwotnej ceny można było nabyć różne nuty (SPW 1801 r., s. 879).

W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku pojawiła się w Rosji utalentowana grupa rodzimych kompozytorów muzyki fortepianowej – W.S. Karaulow, F.W. Trutowski, D. Bortnianski, L.S. Guriliow, D.N. Kaszyn, A.D. Żylin. W tym okresie ludowe pieśni i tańce stanowiły częste źródło – temat utworów w formie wariacji, w tym także fortepianowych. Tym samym twórcy dokonywali ich transkrypcji, przystosowując do gry na różnych instrumentach³⁹.

Na karcie tytułowej w oryginalnych drukowanych utworach muzycznych występowało czasami swoiste rozróżnienie w nazwach:

- „russkije” – oznaczało wykorzystanie ludowego pierwowzoru, niekoniecznie zresztą rosyjskiego, lecz także ukraińskiego bądź małosyjskiego czy białoruskiego;
- „rossijskije” – tematy oryginalne, stworzone przez kompozytora lub zaczerpnięte od innych twórców, ponieważ, zwłaszcza w pierwszej połowie XVIII wieku, rosyjscy gęślarze i bandurzyści wykonywali fantazje – wariacje na tematy pochodzące także z oper i baletów, rozwijając je często w ludowy sposób.

W przedmowie do *Sobranije ruskich prostych piesien s notami* Wasilij F. Trutowski w ich pierwszej części (1776) nie wymienia z nazwy instrumentu/ów, na który/e jest ten zbiór przeznaczony. Utwory można śpiewać, śpiewać i grać lub grać. Podobnie jest z częścią drugą i trzecią (1778, 1779). W ogłoszeniach prasowych jednak (MW nr 21 z 14.03.1778) pada nazwa klawikord. W późniejszych wznowieniach oraz w części czwartej (1795) mowa jest o „klavier” (SPW nr 9

³⁹ Np. ukraiński taniec „Dierguniec”, wydany w 1774 r. w moskiewskim czasopiśmie „Muzykalnyje uwiesielienija”, które w tym roku założył Czech – I.B. Kerzel, posługujący się modną wówczas, włoską odmianą swego nazwiska – Kerzelli. To pierwsze periodyczne wydania nutowe w Rosji.

z 30.01.1795, s. 171)⁴⁰. Spotykany w utworach, typowy dla faktury fortepiano-
wej tzw. bas Albertiego potwierdza przeznaczenie utworów.



Ryc. 11. W.F. Trutowski, *Sobranije ruskich prostych piesien s notami*, cz. I,
strona tytułowa, reprint 1982 r.

Tradycję zapisywania pieśni ludowych do wykonywania na różnych instru-
mentach kontynuowali m.in. T. Polieźajew (*Nowyj Rossijskij Piesiennik, ili Sobra-
nije raznych Piesien s prilożennymi notami, kotoryje možno piet'na głosach, igrat' na
gusliach, klawikordach, skripkach i duchowych instrumentach*, 1792) i J.B. Prac
(*Sobranije ruskich narodnych piesien*, 1805), który zaznacza, że akompaniament
przeznaczony na fortepian można łatwo „przełożyć” na inne instrumenty (SPW
nr 88 z 3.11.1805 r., s. 1011).

Zagadnienia muzyczne poruszane były również w książkach, leksykonach.
W drugiej połowie XVIII wieku popularnością cieszyła się zwłaszcza *Rosyjska
uniwersalna gramatyka* N. Kurhanowa (wyd. I, 1769), która doczekała się aż pięciu
wznowień do 1795 roku. Podano w niej podział nauk i sztuk, wyjaśniono pojęcia,
w tym muzyczne, jak np. symfonia, klawicymbał, koncert, harmonia, gęśle.

40 Współczesne wydanie zbioru – red. W. Bieliajew, Moskwa 1953.

W listopadzie 1775 roku w czasopiśmie „Sobranije nowostiej” (nr 91) donoszono o idei powstania *Słownika sztuk*.

W *Słowniku Akademii Rosyjskiej* (1789–1794), a także w późniejszych wydawnictwach XIX-wiecznych znaleźć można wiele haseł odnoszących się do muzyki i wyjaśniających terminologię muzyczną, budowę instrumentów – w tym klawiszowych.

Bardziej praktyczny, podręcznikowy charakter mają: *Korotkije poniatije o wsiech naukach dlia upotriebienija junoszesztwu* (Moskwa 1769, wyd. II – 1774), *Naczalnoje rukowodstwo k nastawlieniju junoszesztwa* G. Stoja (Moskwa, 1793), *Nowoje kratkije poniatije o wsiech naukach, ili dietskaja nastolnaja ucziobnaja kniga* I. Niechaczina (Moskwa 1797), a także przekłady książek z języków obcych – francuskiego, niemieckiego. Oprócz zagadnień wychowania i kształcenia ogólnego zawierają one również rozdziały poświęcone muzyce i instrumentom muzycznym.

W Rosji obok wydawnictw Gerstenberga i Dittmara oraz Breitkopfa zaczęły powstawać i działać kolejne oficyny drukujące nuty i książki: Petza, Reinsdorpa i Lehnholda.

1.4. Nauczanie – ramy/formy organizacyjne i podręczniki

W Rosji przed wstąpieniem Piotra I⁴¹ na tron rozwijała się niemal wyłącznie muzyka cerkiewna. Za jego panowania nastąpiło wiele zmian w życiu społecznym, gospodarczym oraz rozwój nauki i kultury, do czego można zaliczyć między innymi: organizację szkół, wydawanie pierwszej gazety – „Wiedomosti” (od 1703 r.), obowiązkowe nauczanie dzieci szlacheckich, druk książek. Kobiety mogły brać udział w publicznych rozrywkach. Popularnością zaczęła cieszyć się muzyka taneczna (menuety, polonezy, anglaise). Wynikało to nie tylko z zapatrzenia się i naśladowania wzorów zachodnioeuropejskich, ale z rozwoju oraz wdrażaniu idei oświecenia.

W założonym w 1702 roku Moskiewskim teatrze na Placu Czerwonym obok zasadniczej działalności, od 1704 roku nauczano także śpiewu i gry na instrumentach.

⁴¹ Piotr I „Wielki” (1672–1726) – car Rosji od 1682 r., rządy objął w 1689 r., jako imperator od 1721 r.

Borys Iwanowicz Kurakin⁴² w swojej autobiografii wymienia muzykę jako przedmiot nauczania wprowadzony w szkołach w Rosji już w latach 1702–1703. Przedmiotu tego uczono nawet w Szkole Nawigacji. Syn Artamowa Matwiejewa (1625–1682, zwolennik współpracy Rosji z państwami zachodniej Europy) – Andriej Artamowicz Matwiejew (1666–1728) pisał w 1705 roku z Paryża, że zwłaszcza kobiety uczą się we Francji gry na instrumentach.

Około roku 1710 Piotr I zaprosił do Rosji pochodzącego ze Śląska **Johanna Christiana Foerstera** – mistrza gry na carrilonie wyposażonym w klawiaturę (także nożną). Można było na nim grać nieskomplikowane utwory organowe a nawet klawesynowe. Muzyk ten działał w Rosji przez wiele lat, a od 1724 roku nauczał także w gimnazjum przy Akademii Nauk. Budował również instrumenty klawiszowe, na których uczył grać jednego ze swoich synów. O wysokiej randze tego artysty świadczyły stawki – każdy z uczniów płacił mu za lekcje w latach 30. XVIII wieku zawrotną sumę 200 rubli rocznie, a cykl nauczania trwał co najmniej kilka lat.

Muzyki (łącznie z grą na instrumentach) nauczano w szkołach cerkiewnych, świeckich, a także prywatnych. Grigorij Nikołajewicz Tiepłow (1717–1779) – autor pierwszego zbioru pieśni rosyjskich *Mieżdu diełom – biezdielije* (pierwsze wydanie 1751 r.) był wychowankiem słynnej petersburskiej szkoły Feofana/Teofana Prokopowicza – wysoko postawionego duchownego cerkwi prawosławnej. Potrafił grać na skrzypcach i klawesynie.

Według projektów Fiodora Stiepanowicza Sałykowa⁴³ (zm. 2 lub 13.08.1715), przedstawionych carowi Piotrowi I, w każdej guberni powinno się powołać jedną lub dwie „akademie”, w których dzieci szlacheckie i kupieckie mogłyby pobierać naukę, w tym naukę muzyki ku „zabawie i radości”.

Wielki filozof, prawnik, i zarazem wybitny matematyk oraz fizyk Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), któremu Piotr I „Wielki” powierzył w 1712 roku opracowanie projektu oświaty w Rosji, również nie zapomniał o muzyce, dzięki której „człowiek znajduje odpoczynek od prac”. Klavier rozpowszechniał się jednak początkowo na dworach, których właściciele mieli łączność z Europą

⁴² Urodzony w 1676 r. w Moskwie, zmarł w 1737 r. w Paryżu. Został pierwszym stałym przedstawicielem Piotra I za granicą. Zapoczątkował tym wielopokoleniową służbę swoich potomków jako dyplomatów – przedstawicieli carskiej Rosji w krajach europejskich.

⁴³ Przedstawione Piotrowi I w grudniu 1712 r. i w sierpniu 1714 r. projekty dotyczyły wielu dziedzin (w tym handlu, budowy manufaktur, bibliotek, wydawania książek, poszukiwaniu nowych dróg morskich). Niewiele z jego postulatów weszło w życie. Świadczyły jednak o nowoczesnym spojrzeniu cara na kwestie rządzenia państwem, które podpatrywał w Europie Zachodniej (głównie w Anglii).

Zachodnią i mogli (byli w stanie) sprowadzać nuty oraz instrumenty. To do nich zwrócił się z ogłoszeniem w SPW (nr 44 z 3.06.1729 r., s. 176) organista Teofil Volckmar (1684–1768)⁴⁴, oferując małe organy, klawikordy i klawesyny.

Generał Paweł Iwanowicz Jagużyński⁴⁵ (1683–1736), który sam grał na klawikordzie, miał bogatą bibliotekę muzyczną, a także zespół waltornistów wywodzących się z warstwy chłopskiej (pierwsze ćwierćwiecze XVIII w.).

Książę Karol Fryderyk von Schleswig-Holstein-Gottorf (1700–1739) przybył do Petersburga⁴⁶ w 1720 roku z własną orkiestrą, składającą się z wykwalifikowanych muzyków i klawesynisty o nazwisku Gwer, która wykonywała muzykę zachodnioeuropejską. W 1731 roku klawesynista orkiestrowy Gwer otrzymywał pensję 400 rubli rocznie, czyli niemal w wysokości zarobków kapelmistrza (450 rubli rocznie). Do jego zadań należała realizacja basu cyfrowanego, akompaniowanie w recytatywach operowych i ariach, a być może pełnienie także roli korepetytora – akompaniatora śpiewaków podczas indywidualnych prób.

Iwan Michajłowicz Gołowin⁴⁷ (1672, 1680–1737 lub 1738), przezywany przez Piotra I „basem” grywał na violi. Wnuczki feldmarszałka Fiodora Aleksiejewicza Gołowina⁴⁸ (1650–1706) – Maria Iwanowna, Maria Aleksandrowna i Natalia Nikołajewna grywały publicznie na harfie i klavier.

W domu Kantemirów również często muzykowano. Druga żona Dmitrija Konstantynowicza Kantemira⁴⁹ – macocha poety i satyryka Antiocha Kantemira (1709–1744) – Anastazja Iwanowna Kantemir z domu Trubecka grała na klavier i miłość do muzyki przekazała córce – Jekatierinie Dmitrijewnej Kantemir (19.11.1720–2.11.1761), która okazała się utalentowaną klawesynistką – amatorką. Grywała trudne koncerty oraz realizowała *a vista* bas cyfrowany, a także

⁴⁴ Urodzony i zmarły w Szczecinie organista i kompozytor, działający przez pewien czas także w Gdańsku oraz Koszalinie.

⁴⁵ Był synem organisty. To pierwszy generał – adiutant Piotra I i jego wierny zaufany. Stopień otrzymał w 1711 r. Był również szambelanem i dyplomatą. Brylował w towarzystwie, a zwłaszcza na balach jako znakomity tancerz.

⁴⁶ Celem było wzmocnienie jego pozycji poprzez sfinalizowanie ożenku z najstarszą córką Piotra I i Katarzyny I – Anną Pietrowną (1708–1728), o którą starano się już od 1714 r. Ślub odbył się w 1725 r.

⁴⁷ Przeszedł wszystkie szczeble kariery wojskowej do generała i admirała floty włącznie. Dalszy krewny Fiodora Aleksiejewicza Gołowina. Obaj pochodzili z gałęzi rodu, który wydał Aleksandra Puszkina i Lwa Tołstoja.

⁴⁸ Dyplomata, pierwszy marszałek polny i admirał. Był jednym z najbliższych współpracowników Piotra I.

⁴⁹ Gospodar moldawski żyjący w latach 1673–1723. W 1711 r. zerwał więzy z Turcją i przeszedł na stronę Piotra I.

śpiewała solo i w duetach. W 1751 roku wyszła za mąż za dyplomatę Dymitra Michajłowicza Golicyna⁵⁰ (1721–1793). Od 1756 roku mieszkała w Paryżu, gdzie zmarła. Działała także jako mecenas – co sześć lat fundowała trzem młodzieńcom studia na zagranicznych uniwersytetach.

D.M. Golicyn otrzymał także muzyczne wykształcenie. V. Manfredini dedykował mu 6 sonat na skrzypce i klawesyn. Będąc posłem w Wiedniu i interesując się życiem muzycznym, D.M. Golicyn mógł spotykać W.A. Mozarta.

Maria Dmitriewna Kantemir⁵¹ (1700–1757) z kolei – siostra Antiocha Kantemira dobrze opanowała grę na klavier. W 1736 roku prosiła swego brata przebywającego w Londynie, by przysłał jej „klawikord o dobrym brzmieniu”. Otrzymywała też od niego nuty dla przyjaciela Antiocha – Siergieja Stroganowa – zdolnego klawesynisty. Być może sam Antioch Kantemir także grał na klawesynie lub gęślach⁵².

Maria Jurijewna Czerkasowa (ur. 1696, zm. 1747 lub 1749) – córka kniazia i senatora Jurija Jur’jewicza Trubeckiego⁵³ – grająca na klawesynie, miała stałą orkiestrę złożoną z 10 muzyków przygrywającą podczas biesiad. Jej córka – Barbara Aleksiejewna Czerkasowa (1711–1767) wyszła za mąż za Piotra Borysowicza Szeremietiewa⁵⁴. Słynna później kapela domu Szeremietiewów powstała na bazie orkiestry M.J. Czerkasowej. Tradycja koncertów w siedzibie rodu Szeremietiewów w Ostankino (obecnie dzielnica Moskwy) kontynuowana jest do dzisiaj⁵⁵.

W pałacu Aleksandra Daniłowicza Mienszikowa⁵⁶ (1673–1729) znajdowały się dwa klawikordy i dwoje organów, działała kapela instrumentalno-chóralna, którą kierował ukraiński chórmistrz Afanasiej Riewukowicz.

Zgodnie z duchem epoki nie było wąskich specjalności – niemal każdy (dobry) muzyk grał na kilku instrumentach, improwizował, śpiewał, nauczał, niekiedy też komponował. Szkoły mające w programach nauczanie muzyki zaczęły stopniowo powstawać w każdej guberni pod różnymi nazwami, np. Kijowska

50 Przez ponad 30 lat był przedstawicielem carycy Katarzyny II na dworze Habsburgów w Wiedniu.

51 W wieku 20 lat została kochanką Piotra I, z którym była brzemienna.

52 Tamara N. Liwanowa, *Russkaja muzykalnaja kultura XVIII wieku*, t. I, Moskwa 1952, s. 402.

53 Юрий Юрьевич Трубецкой (1668–1739) przeszedł wszystkie szczeble kariery wojskowej. Jeden z zachodnich bastionów twierdzy Pietropawłowskiej w Petersburgu nosi jego imię.

54 Ur. 1713 r., zm. 1788 r. Dziecięcy towarzysz i przyjaciel Piotra II, z którym się razem uczył.

55 Patrz rozdz. V niniejszej książki.

56 Najbardziej kontrowersyjna i wpływowa postać okresu panowania Piotra I i jego „prawa ręka”. Wspaniały Pałac Mienszikowa na wyspie Wasilewskiej/Petersburg to dziś muzeum.

Akademia, Charkowskie Kolegium. W tym ostatnim nauka gry na klawikordzie kosztowała w latach 70. XVIII wieku 50 rubli rocznie, co było ceną niewygórowaną. 9 lutego 1737 roku uaktualniono prawo o kształceniu dzieci szlacheckie urodzonych, które stanowiło, że można je nauczać w szkołach lub w domu, a wychowanie ma być wielostronne.

Wasilij Nikitycz Tatiszcziew⁵⁷ (1686–1750) w *Razgowor o pol'zie nauk i uczyłyszcz'* (wydana ok. 1733 r.) dzieli nauki na pięć grup. Trzecia grupa to rozrywki, do których autor zalicza poezję, muzykę, taniec, woltyżerkę, rzeźbę i malarstwo. W ślad za Moskwą i Petersburgiem, bogaci mieszczańscy ukraińscy nakazywali uczyć swoje dzieci muzykowania na klawesynie. W Petersburgu gry na instrumentach klawiszowych nauczali klawesyniści zatrudnieni w orkiestrach (Gwer, Pickel), zagraniczni muzycy, w tym Gertruda Koenig, kapelmistrzowie. Pojawiali się pierwsi miejscowi nauczyciele. P.I. Jagużyński uczył się gry na klawesynie u swego ojca – organisty mieszkającego w Moskwie od 1687 roku, 17 lutego 1732 roku nauczanie muzyki (m.in. gry z nut) i języków obcych weszło, obok wojskowych i ogólnych przedmiotów (np. historii, geografii) do programu pierwszej rosyjskiej szkoły świeckiej – nowo otwartego w Petersburgu Korpusu Kadetów. W pierwszym roku działalności szkoły, z ogólnej liczby 328 kadetów, do klas muzycznych uczęszczało 57 z nich. Poeta Aleksander Pietrowicz Sumarokow⁵⁸ (1717–1777) był wychowankiem tej szkoły, a od lat 40. XVIII wieku także jej wykładowcą.

W pierwszej ćwierci XVIII wieku pieśni i arie wykonywano najczęściej z akompaniamentem gęśli i/lub fletu. Popularność pieśni wzrastała równolegle z popularnością tańców świeckich (menuet, kontredans, polonez). Wczesna muzyka kameralna była zwykle muzyką taneczną i taką pozostała niemal do końca XVIII wieku.

Urodzony w Ukrainie Timofiej Biełogradski⁵⁹ (ur. 1710, zm. po 1782 r.) był wybitnym nadwornym bandurzystą, lutnistą, śpiewakiem i kompozytorem. Służył na dworze carskim od 1739 do 1767 roku, kiedy to został emerytowany. Komponował i wykonywał m.in. pieśni do słów A.P. Sumarokowa.

⁵⁷ Ojciec nowożytnej historiografii rosyjskiej. Karierę rozpoczynał w wojsku carskim, podobnie jak większość znanych postaci tamtej epoki.

⁵⁸ Poeta, dramaturg tłumacz na język rosyjski dzieł Horacego, Woltera, J. Swifta, wydawca pierwszego rosyjskiego periodyku literackiego zatytułowanego „Pracowita pszczoła”. Autor pierwszego libretta w języku rosyjskim do opery Francesco Araja.

⁵⁹ Ukr. Тимофій Білоградський.

W połowie wieku nastąpił rozwój świeckiej liryki wokalne – delikatnej, elegijnej, często miłosnej, która z czasem zastąpiła poważne arie. Trend ten zapoczątkowuje wspomniany już zbiór G. Tiepłowa (wyd. Petersburg, 1759 r.)⁶⁰. Według Mikołaja Rimskiego-Korsakowa zawarta w tytule zbioru uwaga „na tri gołosa” nie odnosi się do głosów ludzkich, lecz instrumentalnych partii. Dzięki temu pieśni zawarte w zbiorze można wykonywać na klawesynie, na dwóch lub trzech instrumentach, a także śpiewać z akompaniamentem⁶¹.

W pierwszej połowie XVIII wieku „Klavier”⁶² nie miał jeszcze w Rosji takiego znaczenia jak w krajach zachodniej Europy. Jego stopniowa ekspansja ukazywała go jednak jako instrument wszechstronny przeznaczony do gry solowej, kameralnej, akompaniowania, realizacji basu cyfrowanego w orkiestrze oraz do nauczania teorii muzyki i kompozycji.

Odnaleziony przez Anatolija Nikołajewicza Drozdowa w 1937 roku odręczny album datowany na 1724 roku zawiera anonimowe utwory klawesynowe – sycyliany, menuety, arie, ronda. Sądząc po ich stylu, są to dzieła twórców włoskich i/lub francuskich. Jego właściciel – książę Wasilij Łukicz Dołgoruki/Dołgorukow (ok. 1670 lub 1672–1739) uczył się we Francji w latach 1687–1700, był posłem m.in. w Paryżu (1720–1723) i w Warszawie (dwukrotnie) oraz w innych krajach Europy. A.N. Drozdow zaznacza, że nie był to jedyny tego typu album – zeszyt, gdyż coraz bardziej popularne stawało się pisanie pamiętników, które zawierały także strony z notacją muzyczną różnych utworów.

W wieku XVIII kształcenie muzyczne było głównie przywilejem ludzi dworu i arystokracji. Oprócz nauczania prywatnego, naukę gry na instrumentach oraz śpiewu prowadzono w różnych instytucjach typu zamkniętego – korpusach kadetów, dziewczęcych instytutach (szkołach dla dziewcząt), pensjonatach dla dobrze wychowanych panien. Od 1731 roku Szlachecka Szkoła Kadetów prowadziła, obok innych przedmiotów, także nauczanie gry na instrumentach. Szybko jednak, podążając za zapotrzebowaniem na muzyków, dopuszczono do kształcenia dzieci mieszczan i chłopów. W 1738 roku na mocy carskiego ukazu powołano w Głuchowie (wschodnia Ukraina zwana „Małą Rosją”) pierwszą szkołę muzyczną dla 20 dzieci z rodzin kozackich i mieszczańskich. Nauczano w niej śpiewu, gry na instrumentach dętych (wysoko urodzeni uważali, że gra na nich

⁶⁰ Rozbieżność w datowaniu zbioru G. Tiepłowa dokładnie wyjaśnia Władimir Natanson, *Proszłoje russkowo pianizma*, Moskwa 1960, s. 48–49, wg którego chodzi o drugi zbiór pieśni.

⁶¹ Mikołaj Rimski-Korsakow, G.N. Tiepłow i jego muzycznym zbiorem „Mieżdu dziełom – bezdieł’je”, w: *Muzyka i muzycznym byt staroj Rossii*, Leningrad 1927, s. 42.

⁶² Klawiszowy instrument muzyczny niebędący organami. W praktyce chodzi o klawikord, klawesyn lub fortepian(o).

jest szkodliwa), gęślach, bandurze, skrzypcach oraz instrumentach klawiszowych (Klavier). W ustalonych terminach szkoła ta miała przekazywać na dwór carski 10 najlepszych wychowanków, a na ich miejsce przyjmować nowych.

W petersburskim Tietralnom ucziliszczie od 1784 roku pracował J. Prac. Gra na klawesynie była w tej szkole przedmiotem obowiązkowym. Od 1789 roku nauczał tam także Włoch o nazwisku Borgia. O wysokim poziomie kształcenia świadczy m.in. dobre opanowanie gry przez aktorkę W.N. Asienkową. Zwiększająca się liczba instrumentów potrzebnych do nauczania wymusiła zatrudnienie w tej szkole stroiciela i korektora – pierwszym z nich był I. Tank.

W Moskwie od 1764 roku, a w Petersburgu od 1770 roku zajęcia muzyczne, w tym naukę gry na różnych instrumentach, wdrażano także w domach wychowawczych. W Petersburgu od 1773 roku kształceniem na klavier zajmował się A. Katen. Od 1783 roku I. Luini – nauczyciel ze Szlacheckiego Korpusu Kadetów – dostawał 500 rubli rocznie *extra* za lekcje gry na klawesynie. Pod jego opieką było 10 uczennic – sierot z petersburskiego domu wychowawczego. Wprowadzono także wykonywanie utworów na harfie, skrzypcach, a od 1793 roku – naukę śpiewu.

Na bardzo wysokim poziomie kształcono w Wospitatielnom Obszcziestwie Błagorodnych Diewic, czyli Instytucie Smolnym w Petersburgu, gdzie panny od 1783 roku miały cztery lekcje muzyki tygodniowo. Podobne zadania odnośnie do kształcenia muzycznego spełniał Błagorodnyj Pansion otwarty w 1779 roku przy Uniwersytecie Moskiewskim. Gra na fortepianie, skrzypcach, flecie zaliczana była tam do przedmiotów nauczania. Najwcześniejsze świadectwa używania w Rosji fortepianu młoteczkowego odnoszą się do 1770 roku.

W drugiej połowie XVIII wieku gazety często donosiły o opłakanym stanie wychowania artystycznego i muzycznego w „dworskom obszcziestwie”. Krytyczne nastawienie prasy miało jednak duże znaczenie dla poprawy sytuacji – prawidłowego rozumienia wychowawczej roli sztuki i muzyki, jej wpływu na rozwój duchowy człowieka, czyli tak, jak to pojmowali myśliciele epoki oświecenia – muzyka nie służyła tylko rozrywce i zabawie. W kręgach dworskich i inteligenckich ukuto nawet specjalny termin – „oświecony amator”, oznaczający osobę zajmującą się – często obok swego zawodu (wojskowy, nauczyciel, uczony, choć bardzo często dotyczyło to arystokracji) – także sztuką.

Trzygłosowe śpiewanie kantów powoli ustępowało jednogłosowej pieśni z towarzyszeniem instrumentu – coraz częściej fortepianu, o czym donoszono w „Moskowskich Wiedomostiach” (nr 96 z 2.12.1774).

Tradycja transkrypcji kantów na instrumenty klawiszowe przejawiała się według W. Natansona także w tym, że zachowały się ich przykłady w formie świeckich

zagranicznych tańców – polonezów i menuetów. Tendencja nasycenia zagranicznych tańców rosyjskim, narodowym charakterem (kolorytem) dotyczyła także mazurków i walców.

Prawidłowy układ ręki i właściwa aplikatura, jasność i prostota w stosowaniu środków ekspresji, wyraziste frazowanie, dokładne wykonywanie oznaczeń dynamicznych, zróżnicowanie *touché* stały się podstawą sztuki pianistycznej i świadczyły o postępującej profesjonalizacji nauczania gry na instrumentach.

W XVIII wieku tworzyły się podstawy narodowej szkoły rosyjskiej – kompozytorskiej i wykonawczej, w tym pianistycznej. Warto o tym pamiętać, bowiem w powszechnej świadomości „ojcem” rosyjskiej muzyki nadal pozostaje Michaił Glinka (1804–1857). Nie byłoby to możliwe bez zmian, które dokonały się w rosyjskim życiu kulturalnym i muzycznym w XVIII wieku. W. Trutowski, W. Karaulow, D. Bortnianski, L. Guriliow, D.N. Kaszyn i ich twórczość oraz działalność legła u podstaw kształtowania się narodowej tradycji w rosyjskiej sztuce muzycznej, zwłaszcza fortepianowej. Twórcy ci znajdowali się w awangardzie muzycznego ruchu tego okresu w Rosji.

Nauczanie muzyki w szkołach i instytucjach wychowawczych, o czym mowa jest powyżej, miało poważne znaczenie dla rozwoju kultury muzycznej. Warto zauważyć, że najwybitniejsi twórcy i myśliciele urodzeni na przełomie XVIII i XIX wieku i będący przedstawicielami następnego pokolenia, gry na fortepianie uczyli się w szkołach. Zaliczają się do nich: Michaił Glinka (uczeń pianisty Karla Meyera⁶³, który był z kolei uczniem Johna Fielda⁶⁴), pisarz i kompozytor Władimir Fiodorowicz Odojewski (1804–1869), dramatopisarz i muzyk Aleksander Siergiejewicz Gribojedow (1795–1829; grał na fortepianie, organach i flecie, propagował twórczość L. van Beethovena) czy klasyk rosyjskiego romantyzmu w literaturze Michaił Lermontow (1814–1841) i wielu, wielu innych.

Proces wprowadzania do życia towarzyskiego i oficjalnego instrumentów klawiszowych przypadający na lata 30–40. XVIII wieku stał się okresem rodzenia się w Rosji kształcenia muzycznego i wzrostu znaczenia nie tylko amatorskiego muzykowania na klavier. Wkrótce po powołaniu Uniwersytetu Moskiewskiego (1755) kształcono tam profesjonalnych aktorów, śpiewaków i instrumentalistów.

⁶³ Carl/Karl/Charles Mayer (ur. 1799 w Królewcu – zm. 1862 w Dreźnie) – syn kłarnecisty, wychowanek J. Fielda w Petersburgu. Koncertował w wielu krajach Europy, w tym na ziemiach polskich. W 1846 r. powrócił do Niemiec. Autor licznych kompozycji fortepianowych, głównie o przeznaczeniu pedagogicznym. Miał ponoć w Petersburgu zawrotną liczbę uczniów – 800.

⁶⁴ Do liczego grona uczniów J. Fielda (1782–1837) należeli też Polacy – Maria Szymanowska i Antoni Kątski (Kontski). Ten irlandzki kompozytor, uczeń M. Clementiego, działał w Rosji przez kilkadziesiąt lat.

Z polecenia Katarzyny II w 1764 roku I.I. Biecki (1704–1795) opracował „Gienieralnoje uczrieżdienije o wospitanii obojogo poła junoszesztwa” – swego rodzaju ustawę o kształceniu młodzieży. Stworzono tym samym podstawy prawne nowoczesnej edukacji dzieci i młodzieży obojga płci. Powstawały coraz liczniejsze szkoły, w których nie zaniedbywano nauczania muzyki: Wospitatielnyje Ucziliszcze przy Akademii Sztuk (1764), Instytut Smolny w Petersburgu (właściwie Wospitatielnoje obszcziestwo błagorodnych dziewic, 1764), moskiewski Dom Wychowawczy (1764), Lądowy Szlachecki Korpus Kadetów (1766), petersburski Dom Wychowawczy (1770), Błagorodnyj pension przy Uniwersytecie Moskiewskim (ok. 1779).

W roku 1769 w SPW (nr 8) donoszono, że wychowanice szkoły przy Klasztorze Nowodzieviczym w Petersburgu powinny po opuszczeniu jej murów wychodzić za mąż lub pracować na umowie i z zapłatą. Organizowanie orkiestr czy teatrów przy uczelniach i szkołach napotykało jednak trudności – zwłaszcza finansowe. W elitarnych szkołach i instytucjach wychowawczych dla dobrze urodzonych tworzone z czasem także wydziały/klassy dla niżej urodzonych (np. w Instytucie Smolnym).

Dzięki staraniom Michaiła Łomonosowa (1711–1765) wprowadzono na Uniwersytecie Moskiewskim jednakowy cykl wykładania naukowych i artystycznych dyscyplin dla studentów wszystkich warstw społecznych. Nie istniał jednak jednolity system opłacania nauczycieli czy wykładowców. Ich wynagrodzenie było uzależnione od możliwości szkoły lub uczelni.

W Instytucie Smolnym powołanym w 1764 roku w dziedzinach muzycznych obok klas nauczania gry na harfie i klavier, nauczano teorii i kompozycji. Pedagogami klasy klavier byli: I. Luini (1764–1774), Matteo Buini⁶⁵ (1774–1778), a po nim J. Prac (1780–1795). Koncerty dawano od 1766 roku. Co najmniej od 1775 roku dysponowano fortepianem. Anastazja Simiszczina i Akulina Zielenskaja i inne wychowanice instytutu zaczęły w Instytucie Smolnym nauczać gry na tym instrumencie. Od lat 80. XVIII wieku instytut dysponował własną, 12-osobową orkiestrą. W latach 70. XVIII wieku podczas zajęć z muzykowania kameralnego gęśle grały w duecie z fortepianem.

W 1797 roku Maria Fiodorowna – żona Pawła I, której solą w oku było „Mieszczanskije otdielienije”, tj. oddział dla niżej urodzonych w Instytucie Smolnym,

⁶⁵ Matteo Buini, ur. w pierwszych dekadach XVIII w. prawdopodobnie w Bolonii. W Rosji działał w latach 1758–1762 oraz od 1774 r. Uczyl w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu przez trzy lata i jednocześnie (do 1780 r.) w Instytucie Smolnym, http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-buini_%28Dizionario-Biografico%29/ (29.02.2024).

postanowiła zreorganizować go. Liczba uczących się dziewcząt spadła z 50 do 20, lata nauki skrócono a program zajęć okrojono. Należy pamiętać, że w XVIII wieku to właśnie Instytut Smolny dawał innym szkołom wzorzec organizacyjny nauczania dziewcząt na poziomie średniego wykształcenia.

Pierwsze muzyczne klasy **na prowincji** powstały w gimnazjum w Kazaniu (założone w 1758 r.), którego wychowankiem był literat Gawrił Romanowicz Dierżawin (1743–1816) i jego synowie. Poziom nauczania nie był początkowo wysoki, chociaż formalnie gimnazjum podlegało Uniwersytetowi Moskiewskiemu. Muzyki uczyła w nim Graczevska oraz Danił Orf'jew, który pracował od chwili powstania szkoły do jej zamknięcia w 1788 roku. Podobnie jak w Smolnym, oddzielnie nauczano dzieci wysoko urodzone, a osobno – z niskich warstw społecznych. Po 9 latach od zamknięcia poprzedniego, nowe gimnazjum w Kazaniu utworzono w 1797 roku. Gry na fortepianie uczył w nim pianista i kompozytor – Andriej Wasiliewicz Nowikow (1763–1830) do roku 1807, kiedy to przeszedł na państwową posadę wykładowcy uniwersytetu w Kazaniu, gdzie kierował klasą fortepianu. Absolwentką moskiewskiej Szkoły Teatralnej była jego córka, która w drugim dziesięcioleciu XIX wieku występowała z koncertami jako pianistka – solistka.

Muzyczne klasy działały na uniwersytecie w Charkowie, założonym w 1804 roku. Szeroko zakrojoną działalność prowadził tam I.M. Witkowski, będący prawdopodobnie uczniem J. Haydna.

Muzyczne klasy działały także w gimnazjach guberni moskiewskiej, włodzimierskiej, astrachańskiej, jarosławskiej i innych. Zgodnie z ustawą z 1804 roku muzyka nie wchodziła do programu obowiązkowych zajęć w gimnazjach, ale w miarę możliwości finansowych można było jej nauczać.

Fiodor Grigoriewicz Wołkow⁶⁶ (1729–1763) – późniejszy twórca pierwszego stałego teatru rosyjskiego uczył się gry na klawikordzie w petersburskim Lądowym Szlacheckim Korpusie Kadetów (dawniej – do chwili powstania Morskiego Korpusu Kadetów i konieczności zróżnicowania nazw obu uczelni – Korpusie Kadetów). Grywał menuety, polonezy, fragmenty oper.

W Petersburskiej Szkole Teatralnej, założonej w 1738 roku, od 1740 roku prowadzono też klasy instrumentalne, a ostateczny kształt organizacyjny uczelni przyjęła w 1783 roku. Moskiewska Szkoła Teatralna powstała w latach 1772–1774 na bazie zespołu teatralnego Moskowskiego Wospitatielnogo Doma. W szkole tej wykładał przez dwa lata (od 1.01.1784 r.) J. Prac. W 1786 roku

⁶⁶ Aktor i reżyser, poeta, muzyk. Był masonem.

jego miejsce zajął włoski kapelmistrz Borgi, który dawał trzy lekcje tygodniowo. W 1798 roku grę na fortepianie prowadził Włoch – Nicolo. Zgodnie z postanowieniem dyrekcji z 28 grudnia 1809 roku, do szkoły przyjmowano dzieci w wieku 7–9 lat i w pierwszym okresie wszystkie bez wyjątku uczyły się muzyki.

Akademia Sztuk w Petersburgu, działająca od 1763/1764 roku, prowadziła obok przedmiotów ogólnych oraz sztuk pięknych także nauczanie muzyki. Na instrumentach klawiszowych uczył tam początkowo (od 1774 r. przez trzy lata) Włoch Matteo Buini – nauczyciel Piotra Aliksiejewicza Skokowa⁶⁷ oraz słynnego później klawesynisty i kompozytora Jewstignieja Ipat’jewicza Fomina (1761–1800, był uczniem Akademii już w 1767 r.). Nauczanie gry na klawesynie nie zawsze odbywało się systematycznie i na wysokim poziomie. 11 lipca 1773 roku rada uczelni, zdając sobie sprawę, że trzeba umacniać klasy muzyczne, zdecydowała się zawrzeć umowę z klawesynistą I. Geistem. Umowę rozwiązano z powodu nieobowiązkowości pedagoga już w listopadzie 1775 roku, ponieważ I. Geist okazał się, według dokumentów uczelni, „wielkim leniem”. Zachowały się świadectwa, że nie pojawiał się na lekcjach. Zdarzało się, że jego nieobecność trwała nawet miesiąc, jakoby z powodu „słabego lodu na Newie”⁶⁸. W Akademii gry na klawesynie uczył ponadto Meller (do śmierci 24.09.1777 r.), którego miejsce z kolei zajął Kramer (pracował w Akademii sztuk do 1796 r.). Uznaniem cieszył się kompozytor, dyrygent i pianista Hermann Raupach (1728–1778), przyjęty 13 lutego 1755 roku przez carycę Elżbietę na służbę, jako nadworny klawesynista. W Akademii Sztuk wykładał od 1 września 1777 roku do śmierci. Jego miejsce zajął od 1 lutego 1779 roku, pochodzący z Wenecji, Antonio Sartori, pracujący w uczelni tylko do 11 kwietnia 1782 roku. Wykładał również śpiew i kompozycję, koncertował w Petersburgu i Moskwie. W 1780 roku jego klasa otrzymała nowy klawesyn.

⁶⁷ Piotr Skokow (ur. 1758 r., Petersburg – zm. 4.10.1817 r., tamże) był synem woźnicy. Studiował w rodzinnym mieście w Akademii Sztuk Pięknych – początkowo architekturę, by przenieść się na wydział muzyczny (klasa klawesynu), gdzie uczył się pod kierunkiem M. Buiniego oraz Hermanna Friedricha Raupacha. Dzięki błyskotliwemu ukończeniu uczelni (dyplom 13.08.1779 r.) otrzymał trzyletnie stypendium na doskonalenie swego kunsztu i wyjechał do Włoch. Utrzymywał tam ścisłe związki z rosyjską arystokracją, a nawet z następcą tronu – Pawłem Pietrowiczem Romanowem. Do Rosji powrócił dopiero w latach 90. XVIII w. Działal jako kompozytor sakralnych dzieł chóralnych, wokalnie-instrumentalnych (kantaty) i scenicznych (opery). Pod koniec życia nauczał śpiewu w szkole teatralnej w Petersburgu. Zmarł w nędzy.

⁶⁸ Na podst. Władimir Ilicz Muzalewski, *Russkoje fortiepiannoje iskusstwo*, Leningrad 1961, s. 64–65. Z powodu ograniczonej liczby mostów, ruch po Newie odbywał się zimą po lodzie, a w okresie ciepłym – łodziami lub innymi jednostkami pływającymi.

Akademia Sztuk w Petersburgu – powołana w 1757 roku – rozpoczęła działalność dopiero w 1763–1764 r. Pełen cykl kształcenia obliczony był na 15 lat w pięciu cyklach trzyletnich. Pierwsze trzy cykle odbywały się w Wosпитielnom Ucziliszczie (otwartym w 1764 r.), ostatnie dwa – we właściwej akademii. Przyszli malarze, rzeźbiarze i architekci uczyli się – oprócz specjalistycznych i ogólnych przedmiotów – także sztuki teatralnej, śpiewu, tańca, gry na instrumentach.

W 1774 roku dwóch uczniów wydziału architektury Akademii Sztuk – Piotr Skokow i Mikołaj Dawydow, wykazując szczególne zdolności muzyczne, uczęszczało do Smolnego Instytutu, by uczyć się tam gry na klawikordzie u M. Buiniego. 1 maja 1776 roku do jego klasy w miejsce M. Dawydowa przeniesiono Jewstienija Ipat’jewicza Fomina, który w akademii uczył się już od 1767 roku, a ukończył uczelnię w 1782 roku z najwyższymi pochwałami, przechodząc pełen cykl dydaktyczny. Akademia dysponowała oddzielną klasą – pomieszczeniem do nauki gry na klawesynie, który musiał być „strojony i gotowy do gry”. Nauczyciele zobowiązani byli dawać lekcje trzy razy w tygodniu, a poza tym przygotowywać np. koncerty, występy oraz brać udział w naradach. Nauczyciel muzyki Geist w listopadzie 1775 z kolei został zwolniony z powodu swej nieobowiązkowości. Jego miejsce zajął Meller i pracował do śmierci 24 września 1777 roku. Jego miejsce zajął następnie Kramer, który pracował w Akademii Sztuk do 1796 roku.

Klawesynista, dyrygent i kompozytor H. Raupach został 13 lutego 1755 roku przyjęty na służbę do carycy Elżbiety jako klawesynista. Od 1 września 1777 roku do śmierci w 1779 roku wykładał w Akademii Sztuk. Na jego miejsce przyjęto Antonio Katena. Wcześniej (od 1773 r.) muzyk ten zajmował się kształceniem na instrumentach klawiszowych w Petersburgu (dom wychowawczy), a następnie w latach 1776–1779 prowadził w Moskiewskim Wosпитielnom Domie naukę śpiewu i „gry na Fluegel”, lecz z powodu złej pracy i nieobyczajnego zachowania został zwolniony. Prawdopodobnie u H. Raupacha i A. Sartoriego naukę kontynuowali P. Skokow i J.I. Fomin.

P. Skokow po ukończeniu w 1779 roku Akademii Sztuk kontynuował naukę we Włoszech u Martiniego. Działał tam jako kompozytor i kapelmistrz. Po powrocie w latach 90. XVIII wieku do Rosji związany był z macierzystą uczelnią.

D. Bortnianski został honorowym członkiem Akademii Sztuk w 1804 roku. Jednym z pedagogów tej uczelni był w późniejszym okresie Fiodor Grigoriewicz Sołncew (1801–1892), który nauczał rysunku ojca rosyjskiej muzyki fortepianowej – Michaiła Glinkę.

W XVIII wieku nie tylko poezja i muzyka były ze sobą mocno powiązane, lecz również muzyka i sztuki plastyczne. **Akademia Sztuk była pierwszą uczelnią w Rosji, w której można było otrzymać pełne wykształcenie nie tylko w dziedzinie sztuk plastycznych, lecz również sztuk muzycznych.**

W 1715 roku car Piotr I wydał ukaz organizacji „wospitatelnych domów” (domów wychowawczych). Dopiero znacznie później – w 1764 roku powstał taki w Moskwie, a w 1770 roku w Petersburgu. Zadaniem tych domów było nie tylko wychowanie, ale również kształcenie przyszłych nauczycieli różnych przedmiotów, a także muzyków. Obok ogólnych przedmiotów, część wychowanków kształcono w dziedzinie sztuki, stąd najlepsi z nich mogli wstąpić do Akademii Nauk lub Akademii Sztuk. Klasy muzyczne otworzono w Moskiewskim Wospitatelnym Domie w 1773 roku. Wykładali tam: kapelmistrz Schulz, śpiewak F. Giorgi, a po jego śmierci w 1775 roku – Johann Kerzelli (1752–1820). Od 1776 do 1779 roku Antonio Katen uczył tam śpiewu i gry na Fluegel, lecz z powodu złej pracy i nieobyczajnego zachowania został zwolniony. Jednocześnie z A. Katenem zajęcia prowadzili inni instrumentalisci, w tym klawesynista N. Meier. Wśród około 50 uczniów klas muzycznych, uczących się pod koniec lat 70. XVIII wieku, sześcioro to klawesyniści.

Absolwenci tej instytucji pracowali w teatrach i orkiestrach Moskwy i Petersburga. Powołany w 1784 roku Mały teatr moskiewskiego Wospitatelnego Doma działał bardzo aktywnie i dwa razy w tygodniu organizował koncerty (MW nr 17 z 28.02.1784, s. 154). Na swoim stanie miał klawesyny i klawikordy.

Powstały w 1770 r. petersburski Wospitatelnyj Dom od lat 80. XVIII wieku prowadził nauczanie muzyki. W 1783 roku na naukę gry na klawikordzie przyjęto 10 dziewcząt do klasy I. Luiniego.

Rozwój obu domów trwał do 1797 roku, kiedy to Maria Fiodorowna – żona cara Pawła I zamknęła klasy artystyczne w domach wychowawczych pod pretekstem braku odpowiednich nauczycieli. W rzeczywistości chodziło raczej o ich finansowanie. Dopiero na początku XIX wieku (1807–1809) do wospitatelnych domów powróciła muzyka i to nie tylko do klas pedagogicznych kształcących przyszłych nauczycieli.

Prywatne ogólnokształcące pensjonaty pojawiły się w Rosji w latach 40. XVIII wieku na fali idei kolektywnego a nie indywidualnego nauczania. Poeta, pisarz, tłumacz i teoretyk literatury wykształcony w Moskwie i Paryżu – Wasilij Kirilłowicz Triediakowski (1703–1768 lub 1769) i magister Akademii Nauk Johann Litken (Johann Philipp Litken/Lütke, ur. 1705 Drezno – zm. 1772 Kaługa, rektor niemieckiego gimnazjum – Peterschule w Moskwie) jako pierwsi założyli tego typu instytucje. W pensjonacie Litkena nauki pobierali, do momentu otwarcia uniwersytetu (1755 r.), m.in. Grigorij Potiomkin (1739–1791, późniejszy feldmarszałek i głównodowodzący w wojnie rosyjsko-tureckiej; jeden z faworytów Katarzyny II) i Borys Sałtykow (1723–1808, rosyjski pisarz).

Aby zapewnić odpowiedni poziom kształcenia, od 16 maja 1757 roku wszyscy chcący otwierać prywatne szkoły i pensjonaty, zostali zobowiązani do zdania egzaminu w Akademii Nauk, o czym informowano w SPW (nr 39 z 16.05.1757 r.).

W 1764 roku nauczyciel Karl Moewe ogłosił, że w jego pensjonacie można też uczyć się gry na klawikordzie i pobierać lekcje śpiewu.

Od 1779 roku zarzucono w Akademii Nauk praktykę atestowania kwalifikacji właścicieli pensjonatów. Dopiero w pierwszym ćwierci XIX wieku Uniwersytetowi Moskiewskiemu powierzono merytoryczny nadzór nad prywatną pedagogiką. Nauczanie muzyki było dodatkowo płatne i nie podlegało temu nadzorowi. Lekcje gry na klawikordzie kosztowały 150–200 rubli rocznie. Pensjonaty prowadzili nawet wykładowcy Uniwersytetu Moskiewskiego i Moskiewskiego Wosпитatielnogo Doma – Rock (od 1761), Boduen (od 1776), Bordenaf, Partoli, Ekstern (MW nr 102, z 22.12.1778 r.).

Chcąc uatrakcyjnić ofertę edukacyjną, sięgano po różne nowości, np. Beniamin Gensch ze swoimi wychowankami odbył w 1778 roku podróż edukacyjną przez Niemcy, Francję, Włochy.

Otwarta w 1762 roku ogólnokształcąca szkoła przy niemieckim ewangelickim kościele św. Piotra Apostoła w Petersburgu cieszyła się dużą popularnością. 207 uczniów i 63 uczennice (wśród nich było 70 Rosjan; resztę stanowili Niemcy) otrzymywało tam wychowanie i wszechstronne wykształcenie. Bardzo niskie były roczne opłaty za naukę – w pierwszej klasie 8 rubli, w drugiej – 16, w trzeciej – 24. Klasę gry na klawikordzie prowadził Niemiec – Johann Konrad Haas (ok. 1706 – ok. 1776). Nauka gry oraz śpiewu ze słuchu i z nut odbywała się we wszystkich klasach.

Nie należy jednak zapomnieć, że nauka muzyki w prywatnych pensjonatach miała zwykle amatorski, niepogłębiony charakter i najczęściej obliczona była na rozrywkę.

Pod koniec XVIII wieku w Moskwie działało aż 15 teatrów. Liczba orkiestr w całej Rosji liczona była w setkach. Nic zatem dziwnego, że istniało ogromne zapotrzebowanie na muzyków różnych specjalności. Profesjonalni muzycy wywodzący się głównie z chłopskich rodzin byli nauczani także w prywatnych szkołach. Słynna stała się zwłaszcza szkoła przy teatrze N.P. Szeremietiewa, z której wywodzili się pianiści – kompozytorzy S. Diegtiarow i P. Kałmykow. Nauczanie ukierunkowane było głównie na instrumenty orkiestrowe, a fortepian miał pomocnicze znaczenie jako instrument akompaniujący. S. Diegtiarow przetłumaczył na język rosyjski wydaną w 1805 roku książkę V. Manfrediniego – *Prawiła garmoniczeskije i mielodiczieskije dlja obuczienija wsiej muzykie*.

W 1772 roku „Moskowskoje Wiedomosti” donosiły o powstaniu Muzykalnego Uczeliszczia, założonego przez rodzinę Kerzellich (MW nr 104, 28.12.1772). Dzieciom szlachty, mieszczaństwa, chłopstwa udzielano tam lekcji oddzielnie. Zajęcia odbywały się trzy razy w tygodniu. Rozwijano tam „słuch i gust”, uczono gry na różnych instrumentach, śpiewu, teorii muzyki. Każdy przedmiot był opłacany oddzielnie, np. bas cyfrowany z kompozycją – 100 rubli rocznie, nauka gry na wybranym instrumencie, także klawesynie – 50 rubli rocznie. Dla dzieci chłopskich stawki obniżano o połowę. **Była to pierwsza w Rosji specjalistyczna szkoła o charakterze wyłącznie muzycznym** kształcąca w profesjonalny sposób. Na podobnych zasadach powstały niedługo później kolejne prywatne szkoły muzyczne. Założyli je Diel (1783), Mattia Stabinger⁶⁹ (1787), D.N. Kaszyn (1791). Większość uczniów stanowiły dzieci wiejskie w wieku 8–16 lat.

W drugiej połowie XVIII wieku pojawiały się coraz częściej ogłoszenia prasowe dotyczące prywatnego nauczania gry na instrumentach klawiszowych. Jedno z pierwszych – o nauczaniu gry na klawikordzie – zamieścił prawdopodobnie przyjezdny muzyk z Niemiec w SPW w 1760 roku (nr 31). W XVIII-wiecznej Rosji nie można się było jednak wyłącznie z tej profesji utrzymać, stąd traktowano ją jako zajęcie uboczne. Handlarze instrumentów zajmowali się także nauczaniem początkujących, czyli najczęściej dzieci, podobnie jak bardzo nieliczni w Rosji organiści. Nie ograniczano się do nauki gry na wybranym instrumencie, ale także śpiewu, basu cyfrowego i muzyki w ogóle.

W 1784 roku (SPW, 1784 r., s. 750) naukę gry na klawikordzie oraz śpiewu dla „dam i dziewcząt” oferowała panna Titta – pierwsza znana z nazwiska zagraniczna prywatna nauczycielka muzyki w Rosji. Później kobiety tej profesji nie zastrzegały w ogłoszeniach, kogo chcą nauczać. Rodzima niewiasta „z dobrej rodziny” ogłosiła się na początku XIX wieku, anonsując udzielanie dzieciom lekcji gry na fortepianie (SPW 1805 r., s. 846).

W pierwszych latach XIX wieku coraz bardziej zwiększała się liczba chętnych, chcących się uczyć gry na fortepianie, a bycie nauczycielem stawało się intratnym zajęciem. Uczniowie mogli wybierać, czy nauczyciel przychodzi do nich do domu, czy udają się na lekcje do nauczyciela (SPW 1807, s. 298). Nauczający zaś stosowali w ogłoszeniach „marketingowe chwyt” typu: „łatwa metoda”, „metoda wygodna dla dzieci”. A ponieważ nauka u nauczyciela sporo kosztowała,

⁶⁹ Mattia Stabinger (ur. 1739 r. we Florencji, zm. ok. 1815 r. w Wenecji) – pianista, flecista, kompozytor (gł. oper). Działal w Warszawie (gdzie otrzymał tytuł klawesynisty), Petersburgu, Moskwie i oczywiście we Włoszech. Z twórczości na instrumenty klawiszowe znane jest 6 *sonat na fortepiano i skrzypce* (wyd. Moskwa, 1786).

na rynku zaczęły pojawiać się samouczki lub szkoły nauczania gry na fortepianie (J. Pracz, Nowicki, C. Czerny, Meyer).

Należy podkreślić, że szybki rozwój życia muzycznego w carskim imperium byłby nie do zrealizowania bez tak bardzo licznych muzyków, nauczycieli, kompozytorów, fortepianistów, którzy przyjeżdżali do Rosji z Europy Zachodniej i Południowej, a niekiedy osiedlali się tam na wiele lat.

Przytoczone powyżej bogactwo form nauczania wynikało z rosnącego zapotrzebowania na muzyków i tworzenia własnej, rosyjskiej zawodowej kadry muzycznej. Mimo wielu wad i bardzo często amatorskiego traktowania, stanowiło podstawę dalszego, coraz szybszego rozwoju kultury muzycznej, w tym rosnącego znaczenia fortepianu i muzyki fortepianowej w XIX wieku.

Podręczniki nauczania

Pod koniec XVIII wieku pojawiły się w języku rosyjskim pierwsze specjalistyczne książki – nuty (podręczniki) nauczania gry na instrumentach klawiszowych. Przyczyniło się to do doskonalenia metod nauczania i prowadzenia lekcji, do wzrostu świadomego kształcenia wykorzystującego najnowszą myśl zachodnioeuropejską, a w późniejszym okresie także rodzimą.

W 1773 roku wydano pierwszy w języku rosyjskim podręcznik początkowego nauczania – *Kławirnaja szkoła* G.S. Loehleina⁷⁰, której autor pozostawał pod wpływem idei C.Ph.E. Bacha, w tym teorii afektów. Mimo nieco uproszczonego i naiwnego podejścia do zagadnień nauczania, niektóre idee zasługują na uwagę, jak np. różnicowanie *touché* w zależności od charakteru utworu. Jest to przekład z języka niemieckiego.

Jako dodatek do *Karmannoj kniżki na 1796 god*⁷¹ ukazało się pierwsze specjalistyczne *Wstuplienije iz korotkowo pokazania igry na klawikordach* Daniela Gottloba Tuerka⁷², w którym zawarto mnóstwo cennych rad odnośnie do kształtowania smaku artystycznego, miłości do muzyki, przejawiania inicjatywy czy wreszcie potrzeby indywidualizacji w podejściu nauczyciela do ucznia. Z kolei

⁷⁰ Georg Simon Loehlein (1727–1782) – organista, pianista i skrzypek. Działał w Jenie, Lipsku i Gdańsku, gdzie zmarł. Jego *Klavierschule* cieszyła się wielką popularnością i była wielokrotnie wznawiana (wyd. I w 1765 r., ostatnie w 1845 r., w tym przekłady na język niderlandzki i rosyjski).

⁷¹ Patrz rozdział 1.3.

⁷² Daniel Gottlob Tuerk (1750–1813) – niemiecki organista, klawesynista, kompozytor (gł. twórczość pedagogiczna) i nauczyciel muzyki.

Szkoła J. Pracza ukazała się drukiem dopiero w 1816 roku, jednak jej autor – Czech pracował w Rosji już od wielu lat. Dużą wartość merytoryczną przedstawia również praca V. Manfrediniego.

G.S. Loehlein

Wydawać by się mogło, że *Szkoła klawikordowa*⁷³ Georga Simona Loehleina wydana w Rosji (przekład na język rosyjski – F. Gablitz w 1773 roku) była w momencie jej rosyjskiej edycji przestarzała, bowiem klawikord odchodził powoli w niepamięć. Nic bardziej mylnego. Mimo pewnych uproszczeń, zasady nauki gry na instrumencie okazały się bardziej postępowe, choć oparte na tradycji, niż te z wielu szkół przeznaczonych na klawesyn. Zdecydowało o tym kilka czynników:

1. Immanentne cechy kształtowania brzmienia na klawikordzie, wynikające z jego budowy. Budowa samego klawikordu umożliwiała kształtowanie brzmienia pod palcami (z *crescendo* i *diminuendo*), jak to było i jest na fortepianie, a nawet rodzaj vibrata (niem. *Bebung*) uzyskiwanego przez odpowiednie ruchy palca na naciśniętym klawiszu, podobne do ruchów palca na gryfie instrumentów smyczkowych lub gitary, a nie wyłącznie operowanie registracją/rejestrami, jak w klawesynie – stąd zwracanie uwagi na rodzaj *touché*/dotknięcia klawisza, będące obok prawego pedału fortepianu kluczem do kształtowania barwy brzmienia współczesnego instrumentu. Pod tym względem klawikord był znacznie bardziej zbliżony do fortepianu niż klawesyn.
2. Zawarty w niej repertuar dla uczących się gry. Muzyczne utwory opublikowane w podręczniku to: wariacje, marsze, polonezy⁷⁴, menuety, gigue, ariosa, 6 sonat. Ich dobór miał służyć przyswojeniu określonych umiejętności wyjaśnianych w komentarzach. Autor unikał suchych ćwiczeń i wprawek.
3. Wiele postępowych poglądów jej autora. *Clavierschule* G.S. Loehleina ułożona bardzo przejrzysto i metodycznie jest zwięzła i konkretna, oparta na doświadczeniach C.Ph.E. Bacha, W.F. Marpurga i Sorge'a. Doczekała się do 1825 roku wielu wydań w języku niemieckim (pierwsze – Lipsk 1765 r.). Jej pierwszy rozdział, (w pierwszej części podręcznika) przynosi podstawową

⁷³ Pelen tytuł wydania rosyjskiego – *Клавикордная школа, или краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практичекими премьерами изъясненное, сочиненное господином G.S. Lielejnem, с немецкого на россійскимъ языкъ переведенное императорского Московского университетастудентомъ Фидоромъ Габлицемъ, 1773.*

⁷⁴ Określenie „polonez” (ros. „polskij”) odnosiło się jeszcze w XVIII w. do różnych tańców pochodzenia polskiego, a nie wyłącznie do poloneza w dzisiejszym znaczeniu.

wiedzę teoretyczną (m.in. klucze, nuty i ich czytanie, pauzy, takty, a także strojenie instrumentu, ozdobniki, aplikatura). Drugi rozdział to nauka harmonii wzorowana na pracy J.Ph. Rameau oraz akompaniowanie i improwizowanie. Część druga podręcznika zawiera naukę basu cyfrowanego oraz 6 sonat.



**СОДЕРЖАНИЕ
КЛАВИКОРДНОЙ ШКОЛЫ.**

Часть первая.

ГЛАВА I. О Началѣ клавикордной игры. Стр. 1.
 — II. - Фигурахъ, нотахъ и паузахъ. Стр. 3.
 — III. - Тактѣ или мѣрѣ времени. Стр. 4.
 — IV. - Музыкальныхъ линіяхъ, каючахъ и нотахъ. Стр. 7.
 — V. - Разныхъ музыкальныхъ знакахъ. Стр. 11.
 — VI. - Удареніяхъ. Стр. 14.
 — VII. - Порядкѣ пальцевъ, или аппликатуръ. Стр. 16.
 — VIII. - Мелодіи и самой игрѣ. Стр. 19.
 — IX. - Правомъ чтенія нотъ. Стр. 67.

СОДЕР-

Ryc. 12. S. Loehlein – *Klawikordnaja szkoła* (1765 r.); wersja w j. rosyjskim z 1773 r. w przekładzie F. Gablitz. Strona ze spisem treści.

Źródło: B.L. Wolman – *Russkije pieczatnyje noty*, Leningrad 1957 r., s. 78.

Na stronach 63–64 autor wskazuje, że wszystko zależy od ekspresji i rodzaju uderzenia (*touché*). Trzeba pozwolić przemawiać duszy poprzez palce w celu wprowadzenia słuchaczy w nastrój/namiętność. Muzyk musi mieć geniusz/talent i uczucia, by wzbudzać poprzez grę namiętność u słuchaczy (s. 65). U początkujących nie należy zbyt długo wstrzymywać się z wprowadzeniem tonacji minorowych (s. 20). W akompaniowaniu trzeba dostosować się do śpiewaka. Niekiedy można grać swobodnie w takcie, łamać/arpedziować akordy (cz. II, rozdz. 18, § 1, 3, s. 156 i nast.).

Głowom o słabym rozumie droga na Parnas pozostaje zawsze zamknięta. (...) Uporczywe trzymanie się zasad (...) nie czyni ani dobrego oratora, ani poety, ani malarza, ani muzyka (...). Jednak trzeba je znać, by wiedzieć, czy przemowa, wiersz, obraz czy utwór i jego wykonanie są dobre (cz. II, rozdz. 20, § 3–5).

Powyższe wypowiedzi, jak i wiele innych wyraźnie wskazują, że G.S. Loehlein znajdował się pod wpływem C.Ph.E. Bacha.

G.S. Loehlein wielokrotnie podkreślał wyższość klawikordu nad klawesynem. Doceniał fortepian, ale według niego nie można na nim było osiągnąć takiej delikatności i śpiewności *touché*, jak na klawikordzie. Biorąc pod uwagę niedoskonałość wczesnych fortepianów, trudno się dziwić autorowi.

W całym podręczniku zwraca uwagę silna więź teorii muzyki z praktyką wykonawczą i metodyką nauczania gry, co w tamtym okresie nie było oczywistością. W rozdziale szóstym, poświęconym głównie metodyce, można m.in. przeczytać, że prawidłowa postawa ciała podczas gry powinna być taka, aby unikać jakichkolwiek naprężeń. Jest to nadal aktualny postulat, zgodny ze współczesnymi poglądami na stan tzw. aparatu gry.

Należy podkreślić, że po raz pierwszy w Rosji technika gry oraz metodyka nauczania muzyki podporządkowane zostały ujawnianiu treści muzycznej i emocjonalnej utworów. Zasada ta stała się w przyszłości naczelnym i najważniejszym postulatem tzw. rosyjskiej szkoły pianistycznej.

Do nauczania potrzebne były dobre, prawidłowo nastrojone klawikordy, by nie psuły słuchu uczącym się. Według autora są one lepsze dla początkujących niż klawesyn czy fortepian, bowiem na tych ostatnich nie da się osiągnąć tego rodzaju delikatności w uderzeniu i śpiewności⁷⁵. Gdy uczeń już trochę gra, można uczyć go gry na klawesynie, by palce osiągnęły siłę i sprężystość. Lepsze rezultaty uczeń może osiągnąć, gdy ma dobrego nauczyciela, niż gdy jest zdolny, lecz prowadzony przez złego pedagoga (cz. I, rozdz. I, § 3–4). To zaprzeczenie pokutujących nadal poglądów, że „talent sam się obroni”. Niektórzy według autora nie mają wrodzonych zdolności muzycznych lub naukowych (cz. I, rozdz. 3, § 2).

Aplikatura służy do właściwego i czystego uderzenia klawisza odpowiadającego nucie, by dźwięk był klarowny, jasny i przyjemny. Autor przestrzega dalej przed wielokrotnym demonstrowaniem utworu uczniowi. Nie służy to czytaniu przez niego nut i „porządkowi palców”. Niczego się wtedy nie nauczy, a może przejąć manierę i wady („malienkije sztuczki”, „chudyje priwyczki”) gry pedagoga. Szczególnie niebezpieczne jest to dla uczących się zawodu nauczyciela gry na instrumencie, bo pewne nawyki mogą pozostać na całe życie. Lepiej też uczyć od początku prawidłowo, niż poprawiać błędy i nieprawidłowe nawyki techniczne zarówno w odniesieniu do aparatu gry, jak i muzycznego smaku.

⁷⁵ W okresie pisania przez Loehleina tego podręcznika, czyli na początku drugiej połowy XVIII w. fortepian nie był jeszcze instrumentem tak dojrzałym konstrukcyjnie (technicznie), jak jego znacznie starsi poprzednicy.

„Porządek palców” jest według G.S. Loehleina, jedną z najważniejszych rzeczy. Autor przez to określenie rozumie:

- długie palce (tj. palce 2, 3, 4) powinny być w jednej linii na klawiaturze z krótkimi (tj. pierwszym i piątym), należy więc je zaokrąglić⁷⁶,
- łokcie należy trzymać przy tułowi, u,
- nie trzeba bać się używania kciuka; nie wolno go naprężyć ani przyciskać nim listwy pod klawiszami, ale trzymać na klawiaturze,
- nie machać/gestykulować rękoma,
- przedramię powinno być proste, tak by położony na nim przedmiot nie spadł⁷⁷,
- w pochodach gamowłasciwych należy używać palców po kolei (cz. I, rozdz. 7, § 1–5).

Podczas gry na klawikordzie można patrzeć na klawiaturę. To zaprzeczenie poglądom niektórych klawesynistów francuskich, którzy twierdzili, że nie należy patrzeć na ręce i palce, lecz w dal udając przy tym, że **nie jest się zbyt- nio zainteresowanym własną grą!** Należy usiąść naprzeciw dźwięku *c* raz- kreślne, a stół ustawić tak, by łokcie (naturalnie zwisające) były trochę wyżej niż poziom klawiatury. Tak samo uważał J.Ph. Rameau. Dziś standardowo trzyma się łokcie na równi ze spodnią stroną stawu nadgarstkowego, tj. na poziomie klawiatury. Według Loehleina, gdy siedzi się za nisko i łokcie są poni- żej poziomu klawiatury, gra staje się trudniejsza, bo przeszkadza krwiobiegowi w rękach (*sic!*). Należy wystrzegać się kiwania głową, kręcenia, garbienia, stu- kania nogą pulsu, co jest całkowicie zbieżne z poglądami klawesynistów fran- cuskich (Couperin, Rameau i inni). Nauczyciel nie może pozwalać uczniowi na „durnyje przywyczki”, bo łatwo się do nich przyzwyczaić, a trudno odzwyczaić. Dobór utworów powinien uwzględniać możliwości ucznia. Należy wystrzegać się ćwiczeń (wprawek), a dawać od samego początku proste utwory z melodią. Z dzisiejszego punktu widzenia jest to bardzo nowoczesne, aczkolwiek wówczas, a zwłaszcza w całym XIX wieku, polemiczne stanowisko G.S. Loehleina w sto- sunku do szeroko rozpowszechnionych poglądów. Rosyjska szkoła pianistyczna przejęła jego punkt widzenia. Wraz z zaawansowaniem ucznia długość, stopień trudności oraz tempo wykonania powinny wzrastać. Tonacje minorowe należy wprowadzać równolegle z majorowymi (cz. I, rozdz. 8, § 1–3).

⁷⁶ Z dzisiejszego punktu widzenia jest to nieprawidłowe. Odciski palców na klawiszach przy usta- wieniu diatonicznej „palcówki” powinny tworzyć łuk, a stopień jego krzywizny uzależniony jest przede wszystkim od długości palców pierwszego i piątego (im krótsze, tym krzywizna większa).

⁷⁷ Współcześnie dotyczy to tzw. pozycji wyjściowej ręki pianisty i raczej „małej” techniki piani- stycznej.

Gdy muzyk posiada zdolności i uczucia, pomaga mu to więcej, niż suche, nudne zasady. Jednak jeśli brak mu tego, przy zachowaniu zasad i staraniach będzie z niego jedynie mechaniczny rzemieślnik, bo swoboda nauki i sztuki zależy od zdolności. Obie właściwości czynią z człowieka artystę (cz. I, rozdz. 9, § 10).

Pogląd ten nie wymaga komentarza.

Autor przestrzega przed graniem utworów miernych muzyków, którzy sami nie opanowali rzemiosła wykonawczego a zwłaszcza zasad prawidłowej aplikatury. Bardziej zaawansowani mogą sięgnąć po sonaty C.Ph.E. Bacha, a wyjaśni się im wszystko odnośnie do prawidłowej aplikatury (cz. I, rozdz. 8, § 6). Wydaje się, że autor pisząc w swej pracy o aplikaturze, miał na myśli nie tylko prawidłowe palcowanie, ale też stosowanie właściwych chwytów technicznych (z niem. Strich).

„Muzyka jest wyrażaniem uczuć, np. radości i żalu, miłości i nienawiści, męstwa i tchórzostwa, zadowolenia i rozgoryczenia i inn. Muzyk powinien swą grą te uczucia wyrażać”. G.S. Loehlein zauważa, że kompozytor często podpowiada słownie na początku utworu, o jakie emocje chodzi. Według niego, od rodzaju uderzenia (*touché*) zależy przekazywanie słuchaczowi uczuć. Jeśli wykonawca sam ich nie rozumie i nie czuje, nie przekazuje uczuć dalej. Muzyk powinien więc mieć czułą duszę, która szybko i łatwo przechodzi w stan pasji. Jeśli tego nie ma, niech lepiej nie zajmuje się sztukami pięknymi. Powyższe postulaty są w dziedzinie muzycznej sztuki wykonawczej nadal aktualne, bowiem właśnie uczucia, pasja są niezbywalnym aspektem procesu interpretacji utworu. G.S. Loehlein podaje sposoby gry na instrumencie, aby osiągnąć odpowiedni nastrój:

- nastrój wesoły – *touché* płynne, szybkie, wyraziste i jasne,
- nastrój żartobliwy – jak wyżej,
- nastrój smutny – *touché* powolne, wytrzymywane, *legato*, unikanie zbyt częstego ozdabiania,
- nastrój przyjemny (ros. *prijatnyj*), pieszczotliwy (ros. *laskatielnyj*) oraz przyzwoity/odpowiedni/niezły (ros. *prilicnyj*) – ciche, delikatne *touché*,
- nastrój zdecydowany, nieugięty – mocne *touché*.

„Nie ma niczego gorszego, gdy w *allegro* palce cicho, szybko i lekko poruszają klawisze, jakby je parzyły. I na odwrót – w *adagio* skaczą tak (...), jakby Arlekin w swym pstrokatym kostiumie chciał odegrać tragedię”. Wykonawca powinien mieć wrodzone uzdolnienia i pasję/uczucia. Bez nich może jedynie wzbudzić „ochotę do tańca, lecz wtedy nie jest godzien być nazywany muzykiem. Niektórzy myślą jednak, że niczego więcej nie potrzeba, jak nie być głuchym i posiadać zdrowe palce...” (cz. I, rozdz. 8, § 10–15).

Powyższy krótki przegląd zasad metodycznych G.S. Loehleina, z których większość nie straciła na aktualności, właściwie odzwierciedla jego wiedzę,

umiejętności i oddanie muzyce oraz charakteryzuje jego poglądy pedagogiczne i artystyczne, z których większość nadal jest stosowana w praktyce.

Daniel Gottlob Tuerk

Kolejną „szkołą”, z którą mogli się zapoznać w rosyjskim języku uczniowie i muzycy imperium Romanowych, było główne dzieło Daniela Gottloba Tuerka (1756–1813) – *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen* (oryginalne wyd. niemieckie Lipsk, 1789). W publikacji połączono wszystkie wykłady muzyczne (bez zasad realizacji basu cyfrowanego, któremu poświęcona jest oddzielna praca) z zagadnieniami technicznymi gry na fortepianie. Autor wykorzystuje doświadczenia C.Ph.E. Bacha i Friedricha Wilhelma Marpurga, systematyzując je dokładnie i rozszerzając o własne przemyślenia, m.in. ulepsza i różnicuje notację muzyczną (przednutki, interpunkcja, frazowanie). Każda technika jest dla niego środkiem do osiągnięcia celu, którym jest uduchowione wyobrażenie. D.G. Tuerk stawia jeszcze klawikord ponad pianoforte, ale zauważa już praktyczną stronę specyfiki gry na fortepianie. Tym samym jego dzieło otwiera pierwszy rozdział **fortepianowej pedagogiki**.



Ryc. 13. D.G. Tuerk – *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. Mit Kritischen Anmerkungen*, reprint (2018), okładka

Nie należy jednak zapominać, że Carl Czerny jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku stawiał praktykę ponad teorię. Adolph Kullak i Hugo Riemann (druga poł. XIX w.) traktują szkołę D.G. Tuerka jako historyczny punkt widzenia.

Wielkim powodzeniem cieszyła się również praca D.G. Tuerka *Krótkie wskazówki do realizacji b. c.* (1791), zauważona nawet przez L. v. Beethovena.

W *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen fuer Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Tuerk...* 1789 zamieszczono m.in. utwory, biografie muzyków, anegdoty o nich. Część zatytułowana *Wstęp krótkiego pokazu gry na klawikordzie* jest najważniejsza, jeśli chodzi o poglądy metodyczne autora. I właśnie ta część ukazała się drukiem w Rosji w *Karmannoj kniżkie* za 1796 god. Autor uważa, że klawikord najlepiej nadaje się do początkowego nauczania, gdyż ćwicząc na tym instrumencie palce osiągną siłę i sprężystość⁷⁸, w następstwie czego łatwo przejść do gry na klawesynie lub dobrym fortepianie. Im lepszy instrument, tym uczeń osiągnie większą satysfakcję z gry. Im wcześniej rozpoczyna się naukę gry na instrumencie, tym lepiej, gdyż według D.G. Tuerka palce są bardziej giętkie, dzięki czemu łatwiej osiągnąć ich pożądaną prędkość. Jeśli siła i wielkość palców nie pozwalają na zbyt wczesne rozpoczęcie zajęć przy instrumencie, w siódmym–ósmym roku życia, należy naukę gry bezwzględnie rozpocząć. Ważne jest wybranie dobrego nauczyciela, ponieważ uczeń ma wtedy szansę na właściwy i szybki rozwój. Zmiana nauczyciela pociąga za sobą zazwyczaj zmianę sposobu gry, prowadzenia lekcji, preferencji repertuarowych i prowadzi do straty czasu. Nauczyciel nie powinien „przepuszczać” najmniejszego błędu ucznia, ale też nie należy zmuszać go do przerywania gry. Pedagog powinien wykazywać się cierpliwością, dobrym smakiem, doskonale grać („choćby dwa różne utwory”) oraz budzić szacunek ucznia. Musi dostosowywać swoje metody do konkretnego podopiecznego⁷⁹, a nie działać z planem założonym z góry. Ze swoich uczniów musi zrobić muzyków. W nauczaniu nie powinno być dłuższych przerw (całe tygodnie). Dobrze, gdy uczeń, oprócz dobrego słuchu i zdolności muzycznych, umie odczuwać piękno, ma dużą wyobraźnię oraz chęć do pracy. Nie należy sądzić o zdolnościach muzycznych zbyt pochopnie i szybko – już po kilku miesiącach nauczania. Uczeń musi mieć zaufanie do pedagoga, prosić o objaśnienia wykazując własną aktywność. Przy poważnym traktowaniu nauczania D.G. Tuerk postuluje

⁷⁸ D.G. Tuerk często nawiązuje do zasad G.S. Loehleina, jednak należy podkreślić, że akurat ten drugi **słusznie** zważał, iż szybkość i sprężystość palców osiąga się w grze na klawesynie, natomiast klawikord jest najodpowiedniejszy do nauczania.

⁷⁹ Dziś nazwalibyśmy tę zasadę „indywidualizacją procesu dydaktycznego”.

codzienne ćwiczenie 3–4 godziny⁸⁰ plus godzina lekcji. Powyższe stwierdzenie wymaga komentarza. Bardzo rozpowszechniony nie tylko w XVIII wieku postulat codziennego udzielania lekcji uczniowi jest z współczesnego punktu widzenia nie do obrony, bowiem mogłoby to doprowadzić do pozbawienia ucznia samodzielności. Należy go traktować raczej jako zabieg marketingowy i/lub merkantylny. Dotyczy to również poglądów niektórych klawesynistów francuskich, jednak ci postulując codzienne lekcje⁸¹ zaznaczali, że po zakończeniu zajęć należy klawesyn zamknąć na klucz. Należy pamiętać, że był to okres, gdy nauczyciel przychodził do zwykle wysoko urodzonego ucznia. Konieczność zamykania instrumentu uzasadniali tym, że podczas samodzielnej pracy nad utworem podopieczni „mogą sobie popsuć ręce”.

Możliwie jak najrzadziej powinno się opuszczać ćwiczenie lub odkładać je na później. Należy początkowo zadawać najkrótsze utwory, by ucznia nie zniechęcić. Nie powinno się zmuszać ucznia do gry tego, o czym nie ma jeszcze pojęcia. Najpierw trzeba mu wyjaśnić znaczenie tej czy innej zasady oraz uczyć samodzielnego odczytywania utworów. Instrument powinien być czysto nastrojony by unikać „psucia słuchu ucznia”⁸². Wystrzegać się należy wyciągów operowych, oratoryjnych, kantatowych, gdyż są nie tylko trudne, ale mogą w szczególności popsuć ustawienie lewej ręki. Tylko bardzo niewielka część tego rodzaju utworów nadaje się do grania na klawikordzie. Należy grać utwory różnych kompozytorów. Rękę może popsuć także ciężka praca – staje się ona wtedy sztywna i niezręczna. Poważny błąd to granie utworu dopóty, dopóki nie będzie grany z pamięci. Lepiej jest według D.G. Tuerka, gdy opracowujemy z uczniem utwór, aż potrafił on będzie zagrać go w umiarkowanym tempie i bez pomyłek. Wykonanie musi być proste, ale z wyrazem. Słuch, pamięć i rozsądek powinny być stale obecne. Gust kształtuje się, gdy uczeń słucha innych dobrych muzyków, szczególnie śpiewaków⁸³. Kto może, powinien uczyć się gry także na innym instrumencie lub śpiewu, co jest bardzo rozwijające. Wielu nauczycieli przez długi czas wybiera dla uczniów utwory w tonacjach z jednym krzyżykiem lub bemolem. Początkowo ma to sens, ale później trzeba przyzwyczajać ucznia do gry w tonacjach z większą liczbą znaków przykluczowych. Aby uczeń nie patrzył stale w nuty, zadajemy mu nieliczne utwory na pamięć i polecamy grać je w ciemności (nie widząc klawiszy) lub z zamkniętymi oczami. Jest to łatwiejsze

80 Obecnie można byłoby to odnieść do nauczania na poziomie przygotowania do zawodu muzyka-instrumentalisty, a nie nauczania amatorskiego muzykowania.

81 Już w tamtych czasach lekcja trwała trzy kwadranse.

82 Postulat ten nie stracił aktualności.

83 Zasadę tę wyznawał również F. Chopin.

przy pochodach gamopodobnych, ale znacznie trudniejsze przy skokach. Najlepsi mistrzowie klawikordu rzadko patrzą na klawisze.

Nie sposób nie zgodzić się z powyższymi zasadami/postulatami, ponieważ nie straciły one swej aktualności. Oczywiście czas przeznaczony na ćwiczenia (codzienne!) to sprawa indywidualna oraz zależna od stopnia zaawansowania ucznia, jego wieku, motywacji i wielu innych czynników.

To właśnie D.G. Tuerk jest zwolennikiem odczytywania utworów najpierw prawą, potem lewą ręką, by następnie grać je w umiarkowanym tempie oburącz. Zasada ta tak bardzo rozpowszechniona w XIX wieku stosowana jest nawet obecnie! Prowadzi to do całkowitego braku umiejętności czytania *a vista*⁸⁴. Często się zdarza, że podczas gry następuje przyspieszenie tempa lub zwalnianie. W takich wypadkach trzeba uczniowi wystukiwać puls. Przyspieszającym lepiej zadać wolniejsze utwory, zwalnającym – szybsze. Mimika, grymasy twarzy, kiwanie ciałem i głową, stukanie nogą są złymi nawykami. Umiarkowana mimika odpowiadająca charakterowi utworu „nie dodaje utworowi i wykonaniu zbyt wiele ekspresji, jak to myślałem wcześniej”.

Podwójną korzyść D.G. Tuerk widzi w występach uczniów przed publicznością („nieznanych osób i znawców muzyki”). Uczeń gra z większą chęcią, a sukces dodatkowo go mobilizuje. Nabiera też śmiałości i pewności siebie, czego brakuje wielu uczącym się. W przypadku udanego występu nie należy szczędzić uczniowi pochwał. Gdy nie wszystko poszło zgodnie z oczekiwaniami, ganić zbytnio nie trzeba. Kierować się należy charakterem ucznia. Rozpoznanie przyczyny błędu czy porażki („lenistwo, czy brak zdolności, nadmierne tempo czy niedouczenie”) pozwoli uniknąć podobnego błędu w przyszłości.

Powyższe uwagi dobitnie świadczą o fundamentalnej i zawsze aktualnej zasadzie w nauczaniu gry na instrumentach – **indywidualizacji procesu dydaktycznego**.

Przy instrumencie trzeba siedzieć naprzeciw c razkreślonego w odległości 10–14 cali od klawiatury. Przy niskim uczniu odległość musi być odpowiednio zmniejszona. „Nie należy siedzieć zbyt wysoko lub nisko, lecz tak, by łokieć był kilka cali wyżej od ręki”⁸⁵. Właśnie od trzymania ręki zależy siła gry, naprężenie,

⁸⁴ W praktyce pedagogicznej autor niniejszej pracy spotkał się nawet z przypadkiem, w którym nauka utworu na pamięć przebiegała każdą ręką oddzielnie, by potem (również z pamięci!) łączyć obie ręce! Dotyczyło to także fug J.S. Bacha!!!

⁸⁵ Podobnie postulował kompozytor i klawesynista francuski J.Ph. Rameau (1683–1764) w *Metodzie mechaniki palcowej* (1724), zaznaczając, że w miarę wzrostu dziecka należy obniżać stół, by wyrównywać te różnice. Większość muzyków epoki z C.Ph.E. Bachem zalecała jednak równy

męczenie się. Rąk nie przyciska się do tułowia i nie odwodzi od niego⁸⁶. Trzy środkowe palce należy trzymać lekko zgięte, kciuk wyciągnięty prosto, a piąty palec lekko zgięty lub prosty (zależnie od budowy dłoni i palców), czyli tak, by rąk i łokci nie przesuwac do przodu lub cofać. Tylko przy skokach i dalekich odległościach można środkowe palce trzymać prosto. Duży (pierwszy) palec powinien znajdować się zawsze nad klawiaturą. Po odrywanych dźwiękach, rąk nie unosimy wysoko nad klawisze. Są one zawsze na jednakowym poziomie. Inaczej może to powodować nierówności w grze. Na początku nauczyciel powinien ze szczególną uwagą przyglądać się, by każdy palec był zdjęty z klawisza po zagraniu danego dźwięku, a nie leżał na nim do następnego wydobywania brzmienia⁸⁷. Uczniowie mający taką wadę powinni pograć na organach, co uzmysłowi im, jak miesza to harmonię i wyrazistość gry. Istnieje wiele utworów, do grania których przydałoby się jeszcze więcej palców niż 10. Nie trzeba bać się używania pierwszego palca. „Po grze należy zamknąć klapę instrumentu. Po co mają wchodzić tam myszy i osadzać się kurz” (s. 20–43).

Przy ciężkiej fakturze każdy dźwięk należy grać oddzielnie i wytrzymywać jego pełną wartość. Przy lekkim sposobie gry każdy dźwięk gramy mniej oddzielnie, a palec zdejmujemy nieco wcześniej niż pokazuje to nuta. Dla uniknięcia nieporozumień dodam, że „ciężko” i „lekko” odnoszą się raczej do długości brzmienia, a nie siły. W większości przypadków pojęcia „ciężko” i „silnie” powiązane są nawzajem (s. 359).

Według D.G. Tuerka utwór skomponowany w stylu włoskim należy grać sposobem pośrednim (półciężkim). Wyjątki spotyka się bardzo często. Lżejsze powinno być wykonanie utworu francuskiego. Utwory niemieckie w większości trzeba grać ciężkim, silnym sposobem. Należy wczytać się także w manierę kompozytora. Dzieła Haendla, Bacha należy grać wyraziściej/dobitniej (niem. nachdruecklicher) niż koncert W.A. Mozarta czy Leopolda Antoniego Koželucha⁸⁸. Sonaty klawesynowe nie gra się ciężkim sposobem z wyjątkiem (*sic!*)

poziom łokcia i spodu dłoni lub opuszków palców od początków nauczania, co jest kardynalną zasadą w dzisiejszej pedagogice fortepianowej.

⁸⁶ Pogląd o przyciskaniu rąk/łokci do tułowia „pokutował” jeszcze w pierwszej połowie XIX w. F. Chopin, który początkowo po przybyciu do Paryża chciał się uczyć u Friedricha Kalkbrennera, uchodzącego wówczas za najwybitniejszego pedagoga i pianistę, gdy się o tym dowiedział, zrezygnował z zamiaru pobierania u niego lekcji gry na fortepianie.

⁸⁷ Uwaga ta wskazuje na to, że D.G. Tuerk stosował artykulację *portato* w początkowym nauczaniu gry na instrumencie, co obecnie jest normą.

⁸⁸ Leopold Antoni Koželuch (1752–1818) – bardzo płodny kompozytor, autor oper, oratoriów, mszy, kantat, arii, symfonii, koncertów na różne instrumenty, sonat fortepianowych. Podobnie jak J. Haydn i L. van Beethoven opracowywał szkockie pieśni ludowe.

sonat C.Ph.E. Bacha. Ten czy inny sposób grania wybieramy nie tylko na podstawie utworu, traktowanego jako całość, ale i odpowiednio do każdego jego miejsca (frazy, zdania, okresu i ich treści muzycznej). Niektóre fragmenty potrzebują światła, a inne cienia – jeśli już przywołać analogie z malarstwem. W fugach i innych utworach polifonicznych należy podkreślać temat i imitacje, by stały się plastyczne. Według autora *All unisono* wymaga także ciężkiego i silnego sposobu gry, jeśli tylko kompozytor z tych czy innych przyczyn nie życzył sobie czegoś przeciwnego (s. 364).

D.G. Tuerkowi nie uszły uwadze także fermaty (s. 121), których długość uzależniał od tempa utworu, od jego charakteru, czy jest to utwór solo czy kameralny, w metrum dwu- czy trójdzielnym. Przytaczając zasady **Johanna Joachima Quantza** (1697–1773), autor polemizuje z nimi, żądając nieco krótszych fermat, które z dzisiejszego punktu widzenia i tak są stosunkowo długie.

D.G. Tuerk wymienia ok. 20 rodzajów Klavier, m.in. pantalon, Klavierganum, cembalo d'amour, Bogenfluegel, Theorbenfluegel, Lautenklavier, pandoret, Harfenklavier, clavecin royal. Autor żałuje, że nadal tak rozpowszechniony jest klawikord wiązany (liczba tangentów była wyższa od liczby strun). W związku z grą na klawikordzie D.G. Tuerk uważa, że dźwięk w powolnym tempie wybrzmiewa 4–6 óseмок w średnim tempie i dolnym rejestrze oraz odpowiednio 3–4 ćwierćnuty w umiarkowanym tempie. By to osiągnąć, należy „wyciskać” dźwięk, tzn. nie zmniejszać nacisku na klawisz, ale i też nie zwiększać. Delikatne vibrato struny przez boczny ruch palca (czyli niem. *Bebung*) celem wydłużenia jego wybrzmiewania stosował także C.Ph.E. Bach.

D.G. Tuerk za pierwszy warunek dobrego wykonania uważał właściwą wyrazistość – artykulację. Należało podkreślać dźwięki na początku jednostek formalnych, brzmienia dysonujące, a także dźwięki znajdujące się wysoko lub nisko, czy wreszcie nuty długie. Według niego wykonanie to wyrażanie afektów, co jest zgodne z bardzo rozpowszechnionymi i cenionymi poglądami C.Ph.E. Bacha.

W rozdziale pierwszym można znaleźć ponadto następujące wskazówki – stopy powinny opierać się mocno na podłodze, a postawa nie może być skrzywiona. Utrzymywanie taktu/pulsu jest ważniejsze niż biegłość. Początkowo uczeń powinien wystukiwać puls a nauczyciel grać. Głośne liczenie ucznia podczas gry jest korzystne. Później może być pominięte, choć autor zwraca uwagę, że w trudnych miejscach należy do niego powracać. W rozdziale drugim ciekawe i aktualne są wskazówki dotyczące określenia charakteru utworu i jego tempa. W *allegro* podstawą pulsu jest według D.G. Tuerka ćwierćnuta, w *adagio* – ósemka, w *adagio assai* – szesnastka, w metrum *alla breve* – jedno uderzenie pulsu na cały takt. Dobór tempa jest sprawą indywidualną, ale półnuta w *allegro* powinna równać się jednemu uderzeniu serca (ok. 60 uderzeń na minutę).

Z dzisiejszego punktu widzenia tempo takie jest doskonale dobrane do możliwości uzdolnionych uczniów, choć nieco za wolne w stosunku do klasycznie pojętego *allegro* (ćwierćnuta = 132).

Rozdział trzeci obejmuje kwestie teoretyczne i terminologiczne. Rozdział czwarty – to nadzwyczaj skrupulatnie potraktowane sposoby palcowania (aplikatury) fortepianowej. Podstawową zasadą jest wygoda ręki oraz pogląd, według którego dobra aplikatura to taka, przy której dłoń pozostaje spokojna. W stosunku do bardzo nowoczesnych zaleceń aplikatorowych C.Ph.E. Bacha, postawę D.G. Tuerka odnośnie do stosowania aplikatury można określić jako nieco konserwatywną. Należy jednak podkreślić, że doskonale sprawdza się ona w elementarnym nauczaniu gry na instrumentach klawiszowych. D.G. Tuerk zaleca unikanie 1 i 5 palca na czarnych klawiszach czy grania *legato* dwóch dźwięków jednym palcem. Nie są mu jednak obce zbliżanie palców oddalonych od siebie (palec piąty do drugiego), zamiana palców przy repetycjach (z opuszczaniem piątego), czy zmiana palca na naciśniętym klawiszu. W późniejszym okresie jedynie F.W. Marpurg oraz C. Czerny tak dokładnie i wnikliwie zajmą się zagadnieniami aplikatury fortepianowej. W rozdziałach 5–7 autor traktuje niezwykle obszernie o ozdobnikach i tzw. manierze, czyli ekspresji, tempie *rubato*, agogice, artykulacji, dynamice (np. technika „echa”), sztuce upiększania utworów poprzez np. dodawanie własnych ozdobników.

Tak szczegółowo potraktowana praktyczna strona charakteryzowanej szkoły wynikała z doświadczenia muzycznego, wykonawczego i pedagogicznego jej autora. D.G. Tuerk zależnie od sposobu i poziomu uprawiania muzyki rozróżnia amatorów oraz profesjonalistów. Słusznie twierdzi również, że **co innego dobrze grać samemu, a co innego być doskonałym pedagogiem – nauczycielem**. Smak artystyczny powinien być w obu wypadkach na jak najwyższym poziomie. Nauczyciel powinien zagrać uczniowi utwór w sposób nie uduchowiony, z ekspresją, ale dopiero wtedy, gdy opanuje on go z nut. Ma to na celu wyeliminowanie gry ze słuchu, a nie z nut. Należy zauważyć, że w wieku XX pianiści – pedagodzy i metodycy rozpoczęli propagowanie odejścia od tego sposobu nauczania, wprowadzając tzw. metodę beznutową (słuchową) w nauczaniu dzieci.

Świadome powinno być nie tylko kształtowanie repertuaru (krótkie utwory różnych kompozytorów, unikanie w początkach nauczania wyciągów fortepianowych), jak również ćwiczenie nie tylko samej techniki, ale także powiązanie jej z emocjami. Do aplikatury powinno się mieć krytyczno-analityczny stosunek. D.G. Tuerk zajmuje się także przygotowaniem ucznia do występów publicznych. Podobnie jak F. Couperin i C.Ph.E. Bach, autor przestrzega przed robieniem

min i grymasów, kiwaniem głową, tupaniem nogą podczas gry. Do obowiązków nauczyciela należy nauczanie wychowanka wycucia tempa i rytmu.

Należy podkreślić, że praca D.G. Tuerka jest jednym z filarów klasycznego kierunku metodyki fortepianowej, która swą aktualność zachowała w niektórych zagadnieniach aż do dzisiaj. O jej żywotności świadczy to, że pozycja ta była wielokrotnie wznawiana i jest nadal obecna na rynku wydawniczym od ponad 230 lat.

Vincenzo Manfredini

Vincenzo Manfredini (1737–1799) działał w Rosji w latach 1755–1768 i 1796–1799. Był nadwornym kapelmistrzem w Petersburgu. W 1765 roku drukarnia Akademii Nauk w Petersburgu wydała jego 6 *Sonat klawesynowych*, dedykowanych Katarzynie II⁸⁹. Pierwsze wydanie jego muzycznego traktatu ukazało się w 1765 roku, jednak na rosyjską edycję, opartą na wydaniu drugim – poszerzonym, czekało 40 lat. Rosyjski tytuł traktatu to *Prawiła garmoniczeskije i miedliczeskije dlia obuczienija wsiej muzyki, izdannnye gospodinom Winczienco Manfredini wtorom i pomnożonnom izdanijem na italianskom jazykie w 1797 godu w Wienecii. S italianskogo na rossijskij pieriewioł Stiepan Diegtiarow. Sankt Pietierburg. W tieatralnoj tipografii. 1805*. Przywiązanie do gry *cantabile* jest jedną z wyróżniających się, charakterystycznych, rozpoznawalnych cech wykonawczych i poglądów włoskiego mistrza. Tłumacz traktatu – rosyjski kompozytor był dyrektorem teatru u grafa N. Szeremietiewa, a także nauczycielem wielu muzyków wywodzących się z chłopstwa.

Traktat adresowany jest do uczących się muzyki, a nie amatorów czy słuchaczy – melomanów. Porusza ogólnoestetyczne i teoretyczne problemy oraz zadania – cele sztuki muzycznej, wyjaśnia podstawowe zagadnienia teorii muzyki (klucze, interwały, ozdobniki), harmonii, muzycznych stylów, a nawet transponowania. Stanowi tym samym kompendium ówczesnej wiedzy muzycznej. Bezpośredni związek z metodyką nauczania gry oraz samą grą na instrumentach klawiszowych ma czwarty rozdział pierwszej części tego traktatu.

Kto dobrze chce grać na klawesynie, ten powinien starannie opanować wszystkie tonacje – gamy, a potem może przystąpić do sonatin i wariacji opierających

⁸⁹ Tytuł oryginalny: *VI sonate da clavicembalo /dedicate/ alla sacra maesta imperiale /di / Caterina Seconda, /imperatrice di tutte le Russie, / da Vincenzo Manfredini, maestro di cappella all'attual servizio di /s. m. i. e maestro di cimballo di sua altezza imperiale Paul Petrowicz, /gran duca de tutte Russie. /A.S. Pietroburgo neklla stamperia dell'Academia imperiale delle scienze, l'anno 1765*.

się o krótkie tematy przewijające się przez różne tonacje i takty, z zagęszczaniem wartości nut sprzyjającym ruchowi rąk. Potem należy przystąpić do *cantabile*, (...) które jest trudne do osiągnięcia na instrumentach klawiszowych, ponieważ samym klawiszem nie można podtrzymać brzmienia. (...) Można stosować dynamikę (*forte*, *piano*) tam, gdzie jest napisana. Bardziej nadaje się do tego instrument z młoteczkami i tłumikami, czyli fortepiano, jeśli jest dobrze wykonany. (...) Należy grać *legato* podnosząc lekko palec z klawisza, by dotknąć klawisz następny. Tak należy postępować nie tylko na początku utworu, ale wszędzie (s. 39–41).

W XVIII-wiecznych traktatach po raz pierwszy, właśnie u Manfrediniego, spotkać można było **opis łączenia gry cantabile z techniką wykonywania palcowego legato**. Cechy te staną się **fundamentalne dla muzyki romantycznej i pianistyki XIX wieku i są aktualne do dziś nie tylko w rosyjskiej szkole pianistycznej**.

Najistotniejsze dla gry są ruchy palców, (...) to znaczy tylko one powinny znajdować się w ruchu, a nie głowa, ramiona i inne części ciała. Naprężanie rąk przeszkadza w grze, a także jest odbierane przez widza jako nieprzyjemne. Łokcie powinny znajdować się nieco wyżej niż klawisze lub na równi z nimi, a nie poniżej, by zapewnić swobodę grania niskich i wysokich dźwięków (s. 38–39).

Na stronie 99 swego traktatu V. Manfredini apeluje, by grać z uczniem utwory wartościowe, o wysokim poziomie smaku artystycznego, by kształtować jego gust. Niezwykle ciekawa uwaga znajduje się na stronie 100 – dotyczy ona ekspresji gry. Choć autor miał na myśli śpiew, może się ona odnosić także do gry na klawikordzie i/lub fortepianie, a nie na klawesynie, na którym jest po prostu niewykonalna: „Jeśli melodia postępuje w górę, należy zwiększać siłę śpiewu, a jeśli w dół – zmniejszać. Przy powtórzeniu biegnika drugi raz śpiewamy go w innej dynamice (*piano – forte* lub *forte – piano*)”. Należy zauważyć, że o ile *crescendo* we wstępującym kierunku linii melodycznej i *diminuendo* w zstępującym stanie się podstawą kształtowania ekspresji w grze na fortepianie w muzyce romantycznej, o tyle zasada „echa” wydaje się w tym kontekście konserwatywna, bowiem odnosi się do okresu muzyki barokowej i w przypadku gry na podstawowym instrumencie klawiszowym tego okresu poza organami – klawesynie – podyktowana była nie tyle względami estetycznymi, lecz brakiem możliwości technicznych płynnego stosowania zgłaśniania i ściszenia dźwięków.

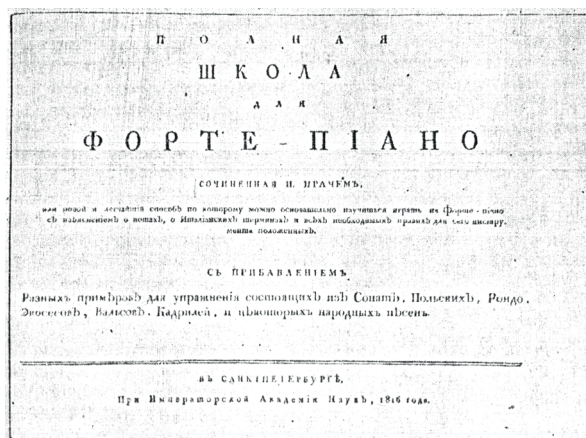
W związku z powyższym ograniczeniem właściwości klawesynu, racjonalnie brzmi uwaga V. Manfrediniego, że podczas akompaniowania nie powinno się

zdawać akordów czy oktav w partii lewej ręki, a raczej grać tylko nuty basowe, by nie zagłuszać solisty lub śpiewaka⁹⁰.

Jan Bohumil Pracz

Autor podręcznika *Połnaja szkoła dlia fortepiano*⁹¹, Czech – Jan Bohumil Pracz (1750 – ok. 1818) spędził w Rosji wiele lat, zbierając folklor swojej drugiej ojczyzny, komponując i nauczając w Petersburgu w Tieatralnom Ucziliszczie, Smolnym Instytucie i Wospitatielnom Domie.

Sławę przyniosło mu *Sobranije narodnych russkich piesien s ich głosami*, będące jednym z najwcześniejszych zbiorów tego rodzaju (wydane w 1790 r.). Szkoła J.B. Pracza to **pierwszy tego rodzaju podręcznik nauczania gry na fortepianie napisany w języku rosyjskim**. Wydany już w XIX wieku, odzwierciedla jednak poglądy i metody stosowane przez muzyka w nauczaniu w ostatniej ćwierci XVIII wieku i dlatego autor podręcznika może być zaliczony do typowych przedstawicieli szkół epoki klasycyzmu.



Ryc.14. J.B. Pracz, *Pełna szkoła na fortepian*, strona tytułowa

Źródło: W. Muzalewski, *Russkoje fortepiannoje iskusstwo*, Leningrad 1961, s. 80.

⁹⁰ Niektóre nagrania analizowane w rozdz. V niniejszej pracy są doskonałą egzemplifikacją tego, że także w grze solowej na klawesynie zasada V. Manfrediniego pozostaje nadal aktualna.

⁹¹ Pełny tytuł: *Połnaja szkoła dlia fortepiano, ili nowyj i liegcziajszijj sposob, po ktoromu można osmowatielno nauczit'sja igrat' ma fortepiano, s iz'jasnieniem o notach, o italianiekich tierminach i wsiech nieobchodimych prawil, dlia siego instrumenta polożiennych. S pribawleniem raznych primierow dlia uprażnienija, sostojaszczich iz sonat, polskich, rondo, ekosiesow, walsow, kadriliej i niekotorych narodnych piesien. W Sankt-Pietierburgie, pri Imperatorskoj Akadiemii nauk, 1816 goda.*

Na 10 i 11 stronie podręcznika autor opisał szczegółowo, jak należy trzymać ręce i palce. Według niego lekkość i zgrabność gry wypływa z przestrzegania zasad układu ręki. Łokieć powinien być powyżej poziomu klawiatury, a ręka nachylona do niej od stawu nadgarstkowego do końca palców. Dłoni nie należy trzymać ani za wysoko, ani za nisko a palce dotykają powierzchni klawiszy – w pierwszych stawach lekko zgięte, w drugich mocno, by dłoń się zaokrągliła. Należy szczególnie wystrzegać się prostowania palców, które powinny znajdować się pośrodku dolnych klawiszy (w fortepianie – białych), by móc wygodnie sięgać do górnych (czarnych). Palec duży – pierwszy trzeba lekko zgiąć, by znajdował się w pobliżu drugiego. Pozostałe palce powinny być nieco oddalone od siebie, a nie ściśnięte. Inaczej ich używanie nie będzie swobodne. Każdy palec musi być samodzielny, tzn. wtedy, gdy się porusza; pozostałe nie wykonują najmniejszego ruchu. Rękę autor ustawia na pięciopalcówce białych klawiszy (od dźwięku *c* do *g*), zważając, by znajdowały się na powierzchni klawiszy i były gotowe do uderzenia. Po uderzeniu podnosi się je nieco wyżej niż poziom klawiszy, ale ich nie prostuje, by móc uderzać nimi bezpośrednio w dół. Pięciopalcówki gra się do tak długo, aż uczeń przyzwyczai się do powyższych reguł. To samo dotyczy ręki lewej. Autor bardzo wyraźnie przestrzega przed prostowaniem piątego palca, którego nie wolno ani kurczyć, ani podnosić wysoko bez potrzeby. Ponieważ jest słabszy od reszty palców, trzeba nadać mu odpowiednią siłę poprzez częste ćwiczenie. Ani pierwszy, ani piąty palec nie mogą zwisać poniżej klawiatury, gdyż wtedy palce środkowe nie znajdują się w odpowiednim miejscu. J.B. Pracz kategorycznie przestrzega przed takim zginaniem palców, by paznokcie dotykały klawiszy i przed pozycją przeciwną – całkiem płaską. Palce można zdejmować z klawisza/klawiszy podczas pauz lub przy zmianie pozycji ręki (np. przy krzyżowaniu) ruchem zręcznym i płynnym. Poza tymi przypadkami kończyna górna nie powinna się ruszać od barku do łokcia⁹². Należy przygotowywać pierwszy palec do gry, podkładając go zawczasu pod palce środkowe, a te ostatnie przenosić w momencie uderzenia klawisza kciukiem. To według J.B. Pracza jedyny środek, by grać równo i płynnie. Inaczej melodia będzie się rwać. Te same zasady obowiązują przy przekładaniu palców nad kciukiem. Prawie wszystkie niedostatki biorą się z nieprzestrzegania powyższych ważnych, potrzebnych, podstawowych reguł. Im reguły są ważniejsze, tym trudniej oduczyć ucznia nieprawidłowych nawyków. Nauczyciel zawsze musi je mieć na uwadze.

⁹² Zasada ta jest nieaktualna od co najmniej pierwszej połowy XIX w. i pojawienia się tzw. wielkiej techniki pianistycznej.

Pracz wiąże zagadnienia aplikatury z „muzyczną mową”, czyli ekspresją, postulując kończenie myśli muzycznej małym palcem (piątym) a nie dużym (kciukiem, którym łatwo zaakcentować dźwięk), bowiem „Następstwa dźwięków [i palców – dop. B.R.] zawierają w sobie istotne myśli”.

Autor zajmuje się sposobami wykonania podstawowych chwytów technicznych jak podwójne dźwięki (tercje, seksty), łamane oktawy, akordy, arpeggia, melizmaty. Wszystkie zagadnienia są egzemplifikowane odpowiednimi przykładami muzycznymi, np. etiudami. Więcej uwagi niż inni autorzy J.B. Pracza poświęca problemom aktywnego rozwijania sprawności lewej ręki.

Utwory zawarte w *Szkole* J.B. Pracza to wspomniane etiudy, ćwiczenia, polonezy, sonatiny, małe formy taneczne (walce, kontredanse, kadryle, *ecosaisses*), transkrypcje rosyjskich pieśni, fragmenty dzieł scenicznych opracowane na fortepian. Obok pedagogicznych znajdują się także utwory trudniejsze i bardziej wymagające.

Autor charakteryzuje dokładnie włoskie określenia wykonawcze, wyjaśniając i rozszerzając czytelnikowi ich znacznie (np. *con moto* – pobudliwie, z dużym uczuciem, żywo i konkretnie; *cantabile* – z uczuciem, gustem i prostotą).

Należy podkreślić, że fortepianowe transkrypcje rosyjskich pieśni dokonane przez J.B. Pracza oraz ich faktura przyczyniły się do formowania rosyjskiego, narodowego stylu opartego na sztuce ludowej.

W wydawanych w Rosji podręcznikach nauczania, zwanych popularnie *Szkołami*, można zaobserwować tendencję rozwijania klasycznej tradycji muzyki zachodnioeuropejskiej, powiązanej z nadawaniem cech „rosyjskości” rodzimym utworom oraz przystosowywaniem repertuaru i metod jego opanowania do lokalnych, specyficznych warunków.

Nauczanie muzyki w XVIII-wiecznej Rosji nie byłoby możliwe nie tylko bez ram organizacyjnych i wykształconej własnej kadry, pod którą podwaliny stworzyli początkowo muzycy i nauczyciele pochodzący z zagranicy, ale również bez kształtującego się stopniowo odpowiedniego, własnego, zgodnego z duchem epoki i rosyjskim toposem pedagogicznego i koncertowego repertuaru pianistycznego asymilującego najlepsze zdobycze muzyki zachodnioeuropejskiej. Nie bez znaczenia pozostawały odpowiednie metody nauczania wdrażane w pedagogicznej praktyce. Do ich propagowania przyczyniły się dość liczne rosyjskie edycje szkół i podręczników nauczania gry na instrumentach klawiszowych, będące przekładami wydań niemieckich (G.S. Loehlein, D.G. Tuerk),

włoskich (Vincenzo Manfredini), francuskich⁹³ oraz te tworzone i pisane w Rosji (J.B. Pracz).

Spełnienie powyższych warunków w połączeniu z tradycyjną muzykalnością oraz wysoką pozycją muzyki we wszystkich warstwach społecznych już od pierwszej połowy XVIII wieku zaowocowało stosunkowo szybko tworzeniem podstaw narodowej muzyki i szkoły wykonawczej (w tym pianistycznej)⁹⁴, określanej do dzisiaj jako rosyjska. Proces ich kształtowania trwał około 100 lat. Od drugiej połowy XIX wieku, czyli okresu działalności braci Antoniego i Nikołaja Rubinsteinów – rosyjska muzyka i szkoła wykonawcza (pianistyczna) nieprzerwanie świętują sukcesy na całym świecie, co dobitnie świadczy o trwałości zjawiska i zasadności obranej już w XVIII wieku drogi artystycznego rozwoju.

⁹³ Np. przeznaczony wyłącznie dla początkujących, zawierający nuty 88-stronicowy, anonimowy *Mietodiczeskij opyt, kakim obrazam možno wyuczit' dietiej czitat' muzyku stol' že liegko, ka i obyknowiennoje pismo. S francuzskogo jazyka pieriewiedien na rossijskij J.S. w Moskwie. Pri uniwersitietie, na izdiwienije knigosodierżatielia Christiana – Ludwiga Wewera, 1773 goda.*

⁹⁴ Najdobitniejszym tego przykładem jest współczesna amerykańska szkoła pianistyczna, która wywodzi się z rosyjskiej, bowiem została zapoczątkowana przez działalność pedagogiczną wielu emigrantów opuszczających Rosję nie tylko w trakcie rewolucji bolszewickiej i tworzenia Rosji radzieckiej. Wystarczy przywołać tu nazwiska Josepha Lhevinne (kolega Aleksandra Skriabina i Sergiusza Rachmaninowa, absolwent moskiewskiego konserwatorium w klasie Wasilija Safonowa) i jego żonę Rosinę (absolwentka tej samej uczelni u tego samego profesora). Oboje wykładali w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Ich absolwenci (V. Cliburn, J. Browning, S. Gorodnitzky, M. Dichter, G. Ohlsson) należeli i należą do ścisłej światowej czołówki najwybitniejszych pianistów. *Notabene* kultowy, największy pianista amerykański – Władimir Horowitz (ur. 1903 w Berdyczowie lub Kijowie – zm. 1989 w Nowym Jorku), wychowanek kijowskiego konserwatorium w klasie m.in. Feliksa Blumenfelda (powinowaty K. Szymanowskiego i H. Neuhausa) to uciekinier z Rosji radzieckiej (1925 r.). Jego ojciec i brat zginęli w łagrach.

Rozdział 2

ROSYJSKIE WARIACJE FORTEPIANOWE KOMPOZYTORÓW NIEPROFESJONALNYCH

Wprowadzenie

Wiek XVIII to okres narodzin w Rosji muzyki na instrumenty klawiszowe, komponowanej przez rodzimych twórców. Wzmianki o tych instrumentach pochodzą jednak z czasów znacznie wcześniejszych. O „głosach organowych”, których lubił słuchać wielki książę kijowski Światosław Jarosławicz, wspomina się w datowanej na 1015 rok *Powieści wriemiennych let* oraz w *Pieczerskom patierikie* (1054–1078).

W XV wieku organy można było spotkać na moskiewskim dworze księcia Iwana III (1440–1505), a w 1490 roku – w Kościele rzymskokatolickim w Moskwie grał na organach Johann Salwator, nazywany w Rosji Iwanem Spasitielem. W 1586 roku pojawił się wirginał подарowany ostatniemu carowi z dynastii Rurykowiczów – Fiodorowi I Iwanowiczowi (1557–1598) przez królową angielską Elżbietę I Tudor, zwaną „Wielką” (1533–1603). Przypuszcza się, że dzieci Borysa Godunowa (ok. 1551–1605)¹ uczyły się gry na klawesynie.

W XVI i XVII wieku spotykało się często wzmianki o „cinbałach” lub „cymbałach”. Prawdopodobnie nazwą tą określano nie tylko cymbały, ale i klawikord i klawesyn². Znane są nazwiska kilku XVII-wiecznych „cymbalistów” działających na moskiewskim dworze³. W XVII wieku do użytku wszedł system

¹ Borys Godunow – brat żony panującego od 1598 r. cara Fiodora I Iwanowicza.

² Od włoskich nazw tych instrumentów.

³ Tomiła Michajłow Biesow, M. Stiepanow, Andriej Andriejew.

pięcioliniowy, a u schyłku tego wieku instrumenty klawiszowe spotkać można było w najbogatszych domach bojarów. Na klawesynie uczono gry małoletniego carewicza Piotra I (1672–1725). Okres jego panowania – jako Piotra I Wielkiego – to czas wielkich przemian społecznych, politycznych, ekonomicznych. W 1703 roku zaczęła ukazywać się pierwsza w Rosji gazeta („Wiedomosti”), powołano Akademię Nauk (1724 r.), otwarto pierwszy publiczny teatr, zaczęto tworzyć podstawy świeckiego nauczania i wychowania, organizując szkoły różnych typów. Zaczęła rozwijać się muzyka świecka. Na lata 30. i 40. XVIII wieku datuje się początek kształcenia muzycznego w szkołach ogólnego typu. Pierwsi muzycy – amatorzy opracowywali liryczne rosyjskie pieśni jako rodzaj samodzielnych utworów fortepianowych.

W 1747 roku powstała w Petersburgu pierwsza wytwórnia klawikordów i klawesynów. Szczególną popularnością cieszył się klawikord, ze względu na właściwości brzmienia (śpiewny, ciepły, wibrujący dźwięk), zbliżonego do brzmienia gęśli – ludowego instrumentu rosyjskiego. W 1771 roku skonstruowano pierwszy w Rosji fortepian w wytwórni J.Ł. Kaliksa (I.W. Calixa) w Petersburgu. To fortepian stołowy, bez pedałów, z dwoma ręcznymi rejestrami, o podwójnym naciągu strun i skali F-c4.

Pierwsze drukowane nuty datowane są na 1730 rok. Jest to pieśń na koronację Anny Joannowny, zamieszczona w książce Gedeona Tellemanta (rosyjskie tłumaczenie Aleksandra Borysewicza Kuriakina) *Jezda na ostrow lubwi* i wydana w Petersburgu przez Akademię Nauk. Na lata 1752–1754 przypadają wydania następnych, samodzielnych już pozycji. Są to jednostronicowe odbitki z matrycy – *Pieśń powitalna na powrót imperatorki Anny Joannowny do Sankt-Petersburga* oraz *Aria o menuet*. Między 1755 a 1758 rokiem pojawiło się pierwsze wydanie wielostronicowe (ponad 70 s.) *Douze sonates a violin seul avec la basse* Giovanniego Verocaia, przebywającego w Rosji w latach 1751–1758. Pierwsza kompozycja na instrument klawiszowy, która ukazała się w Rosji drukiem to *VI sonate da clavicembalo* Vincenzo Manfrediniego (Petersburg, 1765). Siedem lat później wydano w rosyjskim tłumaczeniu Fiodora Gablitza *Klawikordowa szkoła* G.S. Loehleina (przez Uniwersytet Moskiewski).

Za datę narodzin rosyjskiej muzyki fortepianowej uważa się rok 1780, bowiem ukazał się wtedy drukiem pierwszy fortepianowy utwór rosyjskiego kompozytora – *Wariacji na russkije piesni dla klawicimbala ili fortepiano, soczinienija W. Trutowskiego. W Sanktpietierburgie 1780*.

2.1. Wpływ sztuki ludowej na rozwój wariacji fortepianowych

Wariacje fortepianowe, a ściślej „rosyjska pieśń z wariacjami” stała się najpopularniejszą, najczęściej uprawianą formą twórczości fortepianowej w XVIII-wiecznej Rosji. W wieku tym, a zwłaszcza w jego pierwszej połowie, muzyka fortepianowa pozostawała w tyle w rozwoju w stosunku do komponowanej na inne instrumenty, a zwłaszcza w stosunku do muzyki wokalne i chóralnej.

Niezwykle bogaty i szybki rozwój rosyjskiej pieśni w tym okresie⁴ odcisnął wyraźnie piętno na kształtowaniu się twórczości fortepianowej, w szczególności wariacji fortepianowych. Wyraziło się to przede wszystkim w doborze materiału tematycznego – większość wariacji komponowana była na tematy rosyjskich lub ukraińskich pieśni, drugie miejsce zajmowały ludowe tańce – rosyjskie i ukraińskie. Do zupełnych wyjątków zalicza się wariacje na tematy zaczerpnięte z muzyki zachodnioeuropejskiej. W początkowej fazie uwidaczniało się również dążenie twórców do rozwijania materiału tematycznego w sposób bliiski i charakterystyczny dla rosyjskich/ukraińskich chórów ludowych (m.in. każda zwrotka ma nieco inny rysunek melodyczny, w szczególności nieco inne zakończenia fraz). Wokalne prąródło stało się podstawą „śpiewu na fortepianie”⁵, który nierozzerwalnie związał się ze stylem rosyjskiej muzyki fortepianowej okresu późniejszego i praktyką wykonawczą najwybitniejszych rosyjskich pianistów XIX wieku przeniesioną przez wiek XX aż do czasów obecnych.

Formę wariacji także zapożyczono z ludowej praktyki – z ludowej sztuki wykonawczej – przede wszystkim gry i improwizacji na gęślach⁶, w mniejszym stopniu na bałajce, skrzypcach, domrze. Świadczą o tym stosowane sposoby techniczne – „chwyty” gry na fortepianie, w tym:

- mało ruchliwa partia lewej ręki – przeważnie ćwierćnuty i ósemki⁷, a co za tym idzie prawie całkowity brak miejsc polifonicznych,
- częste pochody tercjami w prawej ręce (wygodne do grania na gęślach, ale niebędące charakterystycznymi dla muzyki fortepianowej tego okresu),

4 „Rosyjskimi” pieśniami nazywano zarówno pieśni ludowe (także „miejskie”), jak i pieśni komponowane anonimowo do tekstów poetyckich.

5 Był to jeden z powodów, dla których klawesyn ze swym „szarpanym” brzmieniem nie odegrał tak dużej roli w rosyjskiej kulturze muzycznej XVIII wieku.

6 Gęśle (ros. Gusli) – starosłowiański strunowy instrument szarpany, o którym pierwsza wzmianka pochodzi z 583 r., rozwinęły się z instrumentu o 5–12 strunach (gęśle skrzydlowe), do instrumentu koncertowego (gęśle stołowe) o 66 strunach strojonych chromatycznie i skali $5\ 1/2$ oktawy. W XVIII w. uważano je za instrument narodowy.

7 W grze na gęślach lewa ręka służyła częściowo do tłumienia strun. Tylko najbiedlejsi wirtuozi – gęślearze pozwalali sobie na bardziej aktywne przebiegi w tej ręce.

– rozpoczynanie fraz, motywów na słabej części taktu lub grupy rytmicznej (po pauzie – tzw. wzdech lub przydech).

Kompozytorzy początkowo zachowują również typową budowę okresową (nie-regularne, trzy- lub dziewięciotaktowe okresy) i język harmoniczny (subdominanta po dominancie, niezamknięty harmonicznym okres, przemienny tryb dur-moll) ludowych pierwowzorów.

Dzięki tym czynnikom zdołano uniknąć nadmiernego wpływu muzyki zachodnioeuropejskiej na kształtowanie rosyjskiej oraz ukraińskiej muzyki fortepianowej w ogóle, a wariacji fortepianowych w szczególności. Nadały jej odmienny, specyficzny, typowo „rosyjski” lub „ukraiński” (w dzisiejszym rozumieniu tych słów) charakter.

2.2. Pierwsze próby muzyków amatorów

Najstarszym rękopiśmiennym zbiorem zawierającym niewielką liczbę anonimowych utworów fortepianowych w stylu włoskich i francuskich klawesynistów jest odnaleziony przez Anatolija Nikołajewicza Drozdowa w 1937 roku w mieście Dmitrow nad rzeką Moskwą album z adnotacją „Kn. Dołgorukogo 1724”. Prawdopodobnie był on własnością księcia Wasilija Łukicza Dołgorukiego (1672–1739), który przebywając przez pewien okres we Francji miał z pewnością okazję zaznajomienia się z twórczością wybitnych klawesynistów XVII–XVIII wieku. Album ten nie zawiera jednak formy wariacji.

Najbardziej reprezentatywnym, najobszerniejszym XVIII-wiecznym rękopiśmiennym zbiorem utworów fortepianowych zanotowanych i zapewne wykonywanych przez muzyka amatora jest:

Sobranije raznych piesien i pjes' (dla klawikord), otnosiaszczesiesia k Jelizawiet-skomu i Jekatierinskomu wriemieni. (Mnogije iz etich piesien prinadležat pieru Aleksandra Piotrowicza Sumarokowa).

Umieszczona na rękopisie data (1742) wskazuje na rok założenia albumu, choć większość utworów w nim zawartych pochodzi z okresu późniejszego⁸. Odnalazł go w Jarosławiu w 1916 roku S.W. Smoleński. Ciekawie przedstawia się układ graficzny karty z tytułem: słowo „Jekatierinskomu” dopisano później mniejszymi literami nad słowami „Jelizawiet-skomu wriemieni”. Dopisek w nawiasie

⁸ Elżbieta (Jelizawieta) Pietrowna (1709–1761/2) panowała w Rosji od 1741 r., a Katarzyna (Jekatierina) II (1726–1796) od 1762 r.

również pochodzi z późniejszego okresu⁹. Świadczy to o tym, że anonimowy właściciel albumu pierwotnie nie przewidywał, że będzie prowadzić go przez około 40 lat¹⁰.

„Sobranije” zawiera: pięć „Sinfonii” (dwo- lub trzyczęściowe utwory zbliżone do form klasycznych lub fragmenty muzyki operowej aranżowane na fortepian), ponad 20 małych utworów oznaczonych włoskimi nazwami – *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* (w większości w formie trzyczęściowej, mogące być częściami suit bądź sonat lub sonatin), tańce pochodzenia zachodnioeuropejskiego (polonezy, menuety, kadryle, anglaise), fragment uwertury do opery *Cefal i Prokris* Francesco Araj, jedna z wersji arietty *Lison dort* z opery *Julia* Nicolasa Dezède’a¹¹ oraz najciekawszą, liczną grupę utworów „rosyjskich” – 4 kanty¹², tańce ludowe i ponad 20 pieśni. Część z nich została opracowana w formie wariacji. Zamieszczone w tym zbiorze utwory pochodzące z muzyki wokalne są zapisane w formie utworów instrumentalnych – na dwóch pięcioliniach bez całego tekstu słownego, jedynie z jego początkiem będącym zarazem tytułem.

Pierwszy z kantów – *Chwała Wsiewysznemu* (słowa M. Łomonosow), w metrum 3/4 i tonacji C-dur, to forma ABA (8 + 24 + 8 taktów). Część B oznaczona jako *Trio* składa się z regularnych ośmiotaktowych okresów.

Kant drugi – *Kto kriepek na Boga upowaja* (słowa F. Prokopowicz) był najpopularniejszym kaniem tego okresu, tj. lat 40. i 50. XVIII wieku. Zachowało się kilka jego wariantów. Dzięki kupletowej budowie tekstu wersji wokalne, możliwe są naturalne przesłanki do instrumentalnego przekształcania – w „Sobraniju” występuje w formie tematu z dwiema wariacjami (metrum 3/4, C-dur). Melodia kantu ma taneczny charakter podkreślany przez zakończenia ośmiotaktowych okresów (lewa ręka) oraz triole ósemkowe w pierwszej wariacji. Wzrasta ruchliwość rysunku melodycznego – od ćwierćnut i ósemek w temacie, poprzez ósemki i triole ósemkowe w pierwszej wariacji do ósemek i szesnastek w drugiej wariacji. Szkielet harmoniczny jest niezwykle prosty, aczkolwiek zwraca uwagę

⁹ A.P. Sumarokow (1717–1777) – wybitny ros. poeta, dramaturg, którego twórczość poetycka stała się podstawą wczesnorosyjskiego romansu. Prawdopodobnie jest autorem słów, a być może także i muzyki do niektórych pieśni zamieszczonych w tym zbiorze.

¹⁰ Oprócz dwóch ostatnich utworów, pozostałe zapisane zastały tą samą ręką.

¹¹ Ten sam temat posłużył W.A. Mozartowi jako podstawa cyklu 9 *wariacji* KV 264.

¹² Kant – rodzaj popularnej, wielogłosowej (najczęściej pięciogłosowej) pieśni rozpowszechnionej w Rosji, na Ukrainie i Białorusi w XVII–XVIII w. i wykonywanej przez zespół śpiewaków lub chór – początkowo do tekstów religijnych, od XVIII w. także do tekstów świeckich (lirycznych, miłosnych, wojenno-patriotycznych). W epoce Piotra I spotyka się też kanty „panegiryczne” i „powitalne”.

występowanie subdominanty po dominancie – $3/4$ T / D / T / D :: S / T / D / T :: – zjawiska charakterystyczne dla rosyjskiej i ukraińskiej muzyki ludowej.

O miłosnym kancie *Gdie, gdie, ach* (przykład 1) G.W. Kwitki-Osnowianienko w opowiadaniu *Pan Chalawskij* napisał, że wykonywany był przez śpiewaka z akompaniamentem gęśli. Wersja podana przez N. Findejzena w *Oczerkach po istorii muzyki w Rossji* (Moskwa–Leningrad 1928–1929) różni się od zamieszczonej w „Sobraniju” – zachowana jest jedna tonacja (F-dur), podczas gdy w wersji Findejzena ośmiotaktowe okresy występują naprzemiennie – w trybie majorowym i paralelnym minorowym. Temat (metrum $3/4$, 8 + 8 taktów) to regularny szesnastotaktowy okres z poprzednikiem i następnikiem, po którym następują trzy wariacje. Całość przypomina fakturę gęślową – podwójne tercje w partii prawej ręki; pojedyncze dźwięki w ruchu ćwierćnutowym, a w drugiej wariacji – rodzaj powolnego, ósemkowego tremolo w partii lewej ręki. Przebieg harmoniczny poza T, S, D wzbogacony jest o dominantę wtrąconą do dominanty ((D)D – takty 7–8, 10, 12 w temacie i analogiczne w wariacjach). Kant ten ze względu na naturalny, miarowy ruch w lewej ręce i opóźnienia ostatnich dźwięków ośmiotaktów przybiera charakter menueta.





Przykład 1 – Kant *Gdie, gdie, ach* (1742), początek

Ostatni z kantów – *Wozygrajcie, struny liry*, o mocno sfigurowanym rysunku i bogatej rytmice, jest polonezem.

Wszystkie zamieszczone w „Sobraniju” tańce ludowe zapisano w formie wariacji.

Melodia *Gołubca* (nr 24 w zbiorze) wpisana została w analizowanym „Sobraniju” po raz pierwszy i jest przeniesieniem/zaaranżowaniem na fortepian brzmienia instrumentów ludowych, na których był on najczęściej wykonywany (skrzypce z gęslami, skrzypce z bandurami bądź gęśle z bandurami). Ostinatowa partia lewej ręki (oktawy na przemian z pojedynczym dźwiękiem i stały rysunek melodyczny: *fa-sol-fa-do* zachowany także przy transpozycji o kwintę wyżej) jest „żywcem” przejęta z gry na gęslach lub bandurze. Partię prawej ręki charakteryzuje nieustanny ruch szesnastkowy wokół centralnego dźwięku – *fa*. Całość zapisano w skali lidyjskiej.

W *Kamarinskiej* (tonacja C-dur, metrum 2/4, temat **trzytaktowy** – przykład 2) partia lewej ręki w temacie jest prawie identyczna jak w poprzednim tańcu (*do-re-do-sol-sol-do*), dalej ulega jednak bogatszemu i różnorodniejszemu rozwinięciu. W harmonice zwraca uwagę zastosowanie subdominanty II stopnia – 2/4 T SII T / T .. / D T ://. Występują jedynie dźwięki gamowłaściwe.



Przykład 2 – *Kamarinskaja* (1742), początek

Byczok (nr 21 w zbiorze, C-dur, 2/4) popularny wśród skomorochów¹³ już przed panowaniem Piotra I (przykład 3) zachowuje zmienianą w późniejszych zapisach harmonikę stosowaną przez ludowych wykonawców (S lub S6 po D), a także dziewięciotaktowe, niezamknięte harmonicznie (zawieszone na dominancie) okresy. Żartobliwość tańca podkreślana jest zaskakującą „zamianą” miejsc S i S6 (np. tam, gdzie w temacie po D była S, w pierwszej wariacji występuje S6; tam, gdzie była S6 – występuje S).



Przykład 3 – *Byczok* (1742), początek

Również *Kazaczok*¹⁴ opracowany jest w formie tematu z kilkoma wariacjami.

Najbardziej rozbudowanym utworem w „Sobraniju” jest pieśń z 22 wariacjami i kodą *Pri dolinuszkie stojała*. To jedna z najobszerniejszych wersji tej najpopularniejszej w drugiej połowie XVIII wieku pieśni, która przewija się w różnych wariantach przez wiele rękopiśmiennych albumów i drukowanych wydawnictw¹⁵. Faktura opracowania nasycona jest licznymi technicznymi środkami typowymi dla wczesnego klasycyzmu – są to: bas Albertiego, łamane trójdźwięki w akompaniamencie, „stojące” dźwięki basowe, zapisywanie ozdobników

¹³ Wędrowni artyści na ziemiach białoruskich, rosyjskich, ukraińskich – recytujący, śpiewający, tańczący, grający na instrumentach ludowych. Zajmowali się i popisywali również żonglerką, akrobatyką oraz tresurą zwierząt. Tradycja ta pochodzi z XI w.

¹⁴ Taniec ukraiński.

¹⁵ *Nowiejszyz tualetnyj piesiennik dla miłych dziewczek i lubieżnych żeńszczyń, ili Sobranije łuczszich piesien* (cz. I, *Orieł* 1821) wspomina o ponad 100 postaciach/wariantach tej pieśni.

nie znakiem graficznym, lecz pełnowymiarowymi nutami. Występują również sposoby przejęte z ludowej praktyki wykonawczej: pochody tercji w partii prawej ręki, bardzo częste stosowanie rytmicznej figury z pauzą – tzw. wzdech, taneczna rytmika, niezmiennie zachowanie intonacyjnego charakteru pieśni, synkopy grane ruchem zamachowym ręki. Przebieg harmoniczny tematu, zachowany w całym utworze, przejęty został z pierwowzoru (naprzemiennosc C-dur i a-moll). Metrum 2/4. Schemat harmoniczny przedstawia się następująco: T | D | T | D | TVI | /D/ | TVI | /D/ | D TVI : ||.

Lewa ręka ma charakter statyczny; forma wariacyjna rozwijana jest poprzez figuracje melodyczne w partii ręki prawej. Ostatniej wariacji anonimowy autor starał się nadać charakter zamykający cykl. Najciekawszy, najoryginalniejszy pomysł pozostawiony jest jednak na zakończenie utworu – kodę, którą napisano do melodii opisanego wyżej *Gołubca*. To bodaj jedyny **tego typu przypadek w rosyjskich wariacjach tego okresu, w których w ramach jednego cyklu spotykają się dwie pieśni/tematy**.

Nutowy zapis czterotaktowego tematu pieśni *Czto ty, gołubok* (tonacja d-moll) pokrywa się z zapisem pieśni *Ach! czto że ty, gołubczik, niewiesioł sidisz* z pierwszej części *Sobranija russkich prostich piesien* Trutowskiego (1776). Dodane są jedynie zdwojenia dźwięków w basie. Po temacie występują dwie ośmiotaktowe (zmiana metrum z 4/4 na 2/4) wariacje. Rysunek rytmiczny figuracji typu melodycznego (w partii prawej ręki) nabiera dość nieoczekiwanie tanecznego charakteru, co stanowi duży kontrast z lirycznym, spokojnym tematem (przykład 4).





Przykład 4 – *Czto ty, gołubok* (1742), początek

W formie wariacji fortepianowych zostały zapisane też pieśni *Polubi tiebia, smuszczajas* i *Ja twój ston wnimaju*. W opracowaniach tych punkt ciężkości spoczywa na figuracyjnym, typowo instrumentalnym a nie wokalnym rozwijaniu melodii tematu.

W latach 50. XX wieku w oddziale rękopisów Państwowej Biblioteki Publicznej im. Sałtykowa-Szczedrina w Leningradzie, w tzw. zbiorze Titowa, natrafiono na album nutowy zawierający ponad 50 fortepianowych opracowań ludowych pieśni rosyjskich, tańców rosyjskich i zachodnioeuropejskich (polonezy, menuety, kontredanse), marszów, sinfonii, muzyki baletowej. Opracowane w formie wariacji pieśni i tańce rosyjskie bądź ukraińskie są utworami krótkimi, składającymi się z tematu i najwyżej kilku wariacji. Ich zapis jest stosunkowo prymitywny, a proste sposoby przekształcania tematu przypominają muzykę pisaną na gęśle. Najciekawsze wydają się *Kamarinskaja* i *Kazaczok*.

Kamarinskaja występuje tu w dwóch wariantach – w wersji, w której temat bardzo zbliżony jest do ludowego oryginału oraz w wersji, w której już sam temat jest wariacyjnym opracowaniem pierwowzoru. W obu przypadkach sposoby przekształcania zaczerpnięto z ludowego prąródła („przydechy”, figuracje naśladujące swobodną improwizację na ludowych instrumentach, uporczywe powtarzanie niektórych dźwięków w basie, „podchwytywanie” melodii). Analogiczne sposoby transformacji występują w *Kazaczoku*. Analiza zawartości albumu wskazuje, że jego właściciel – słabo wykształcony muzyk-amator, mógł pochodzić ze sfer wojskowych (charakterystyczna jest bowiem duża liczba marszów), a jego muzyczne zainteresowania skierowane były ku przeszłości (połowa XVIII w.). Album ten, niezawierający ani karty tytułowej, ani wzmianek odnośnie do właściciela czy roku założenia, pochodzi najprawdopodobniej z końca XVIII wieku.

Dość często spotyka się „rosyjskie pieśni z wariacjami” w śpiewnikach drukowanych w Rosji od połowy XVIII wieku. W niektórych, zgodnie z ich tytułami bądź wskazówkami zawartymi w przedmowie, pieśni można było śpiewać lub grać na różnych instrumentach. Z tego powodu można je rozpatrywać (również) jako utwory fortepianowe.

Jednym z takich śpiewników jest *Nowyj rossijskij piesiennik, ili Sobranije raznych piesien s prilożonnymi notami, kotoryje można pisać na głosach, igrat' na guslach, klawikordach, skripkach i duchowych instrumentach, izdannije wo gradie swiatogo Piotra iżdiwieniem T. Poleżajewa, 1792 goda*. Pieśni opracowane są naiwnie, po amatorsku. Większość zachowana jest w tonacji C-dur (z rzadkimi wyjątkami) i metrum 2/4. Język harmoniczny zawężony jedynie do T, D (najczęściej T). Przekształcanie melodii o niewielkim ambitusie (jedna oktawa) dokonywane jest wyłącznie w partii prawej ręki dzięki rozkładaniu akordów lub pochodów gamopodobnych. W zbiorze tym znajduje się jedna z licznych wersji popularnej pieśni z wariacjami *Pri dolinuszkie stojala* (przykład 5) o nieco wzbogaconej warstwie harmonicznej poprzez dodanie (D)TVI.



Przykład 5 – Wariacje na temat *Pri dolinuszkie stojala* (1792), początek (partia prawej ręki)

W pieśni z wariacjami *Biez proklatoj* występuje załączek ruchu w podwójnych tercjach w partii prawej ręki. Pojawiają się również *Kazaczok*, *Byczok* z „uklasyzowaną” (TSDT) harmoniką i niezmienny w stosunku do zbioru jarosławskiego (1742) *Gołubiec*.

Z XVIII-wiecznych anonimowych rosyjskich wariacji fortepianowych, dwa najdojrzalsze pod względem stosowanej techniki przekształcania i najwartościowsze artystycznie cykle znajdują się z *Karmannaj kniżce dla lubitielej muzyki na 1796 god. W Sanktpeterburgie, iżdiw. knigopr. J.D. Gerstenberga s towar. Pieczat. w tipogr. I.K. Sznora*. Są to przeznaczone dla bardziej zaawansowanych wykonawców – *Rossijskaja piesnia za wariacjami* i *Kazaczok z wariacjami*.

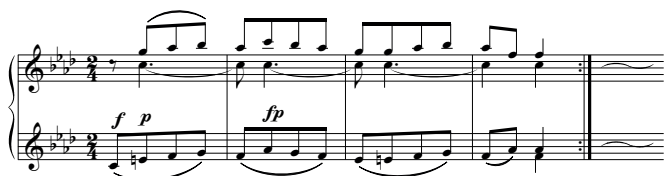
W *Kazaczoku* będącym cyklem aż 21 wariacji, anonimowy autor, obok znanych, stosowanych w utworach tego typu sposobów przekształcania tematu,

zachowujących ogólny charakter tańca, stosuje zabiegi świadczące o odchodzeniu od „ducha”, charakteru i intonacji tematu (przykład 6a).



Przykład 6a – *Kazaczok* (1796), temat

Odchodzenie od charakteru i intonacji tematu odczuwa się w ósmej wariacji, w której górny, do tej pory sfigurowany głos zmienia charakter na wyraźnie pieśniowy, wokalny (przykład 6b).



Przykład 6b – *Kazaczok* (1796), Wariacja VIII, początek

Typowo liryczna wariacja 12 *Minore* (f-moll, przykład 6c), rozpoczyna się od „przydechu”.



Przykład 6c – *Kazaczok* (1796), Wariacja XII, początek

Fragmenty chromatycznych pochodów w 15. (gama chromatyczna) i 16. wariacji (rozłożone trójdźwięki w postępie chromatycznym) przypominają sposoby gry na gęślach. W 20. wariacji temat prowadzony jest w głosie środkowym, podczas gdy głos górny uporczywie, monotonicznie powtarza w łamanych oktawach ten sam dźwięk. W cyklu tym brakuje wariacji finałowej. Jej rolę przejmuje dokładnie powtórzony temat *Kazaczoka*.

Rossijskaja piesnia s wariacjami, przez A. Drozdowa mylnie przypisywana Fiodorowi Michajłowiczowi Dubiańskiemu (1760–1796), jest kolejnym opracowaniem popularnej, żartobliwej piosenki *Wo lesoczkie mnogo komarczikow*

*urodiłos*¹⁶. W utworze tym wyraźnie odczuwa się wpływ faktury gęślowej (typ figuracji w I, IV, VI i VII wariacji oraz niewygodne podwójne dźwięki w wariacji piątej). Sposób tworzenia nowych wersji tematu w kolejnych przekształceniach nadaje utworowi quasi-improvizacyjny charakter. Wszystkie ogniwa cyklu (temat i siedem wariacji) utrzymane są w jednej tonacji (D-dur). Nie wielki ambitus melodii tematu (*d1–h1*) zostaje w wariacji finałowej rozszerzony do dwóch oktaw (*cis1–d3*). W porównaniu z wcześniej analizowanymi wariacjami, partia lewej ręki nie jest tu wyłącznie podporą harmoniczną dla ręki prawej, czy akompaniamentem, lecz ma bardziej samodzielne znaczenie – również melodyczne (zwłaszcza lewa ręka w III wariacji – nieustanny ciąg szesnastek). Całość rozwijana jest drogą gamo- i pasażopodobnych figuracji.

W obu cyklach wariacji z „Karmannoj kniżki” prawie nie odczuwa się wpływu klawesynowego stylu „galant”; ich autorzy – anonimowi muzycy-amatorzy inspirację czerpią z bogatej, rosyjskiej i ukraińskiej ludowej sztuki wykonawczej.

Ciekawym przykładem wariacji na tematy rosyjskich pieśni ludowych są trzy cykle pióra muzyka amatora Piotra Birona (1724–1800) – syna herzoga kurlandzkiego Ernsta Jana Birona (1690–1772), twórcy reakcyjnego reżimu – tzw. bironowszczyzny i jako regent faktycznie rządzącego Rosją za czasów Anny Joannowny (Iwanowny Romanow, 1693–1740), której był faworytem w latach 1716–1740. Pierwszy cykl *Cziem tiebia ja ogorczała* (c-moll, 2/4; odnaleziono jedynie drugie, XIX-wieczne wydanie z oficyny Dalmasa w Moskwie) nosi wyraźne wpływy klasyków wiedeńskich, a zwłaszcza Mozarta. Pod względem warsztatu kompozytorskiego P. Biron nie jest zbyt oryginalny, lecz niektóre wariacje są dość ciekawe, np. ósma z imitacyjnym przeprowadzeniem tematu w pierwszym i trzecim głosie (przykład 7).



Przykład 7 – P. Biron – Wariacje c-moll, Wariacja VIII, początek

¹⁶ Wariacje na ten sam temat wydał w 1780 r. W.F. Trutowski, a w 1878 r. W.S. Karaulow (zob. rozdz. 3.1).

W niektórych ogniwach związek wariacji z tematem jest luźniejszy mimo zachowania schematu przebiegu harmonicznego, wskutek wykorzystywania przez kompozytora jedynie małych, oddzielnych zwrotów melodycznych z tematu. W cyklu drugim – *To tieriaju, czto liubliu* (temat z siedmioma wariacjami) zwraca uwagę stosowanie progresji i szerokie wykorzystanie skali fortepianu (C1–e3). A. Drozdow wykonywał na swoich koncertach także trzeci cykl wariacji P. Birona, na temat *Wieczor pozdno wo liesoczkie*.

Swoistą ciekawostką są wariacje na temat arii z opery Nicolasa Dalayraca *Nina ou la folle par amour*. Opera ta powstała w 1786 roku, 10 lat później wystawiano ją z wielkim powodzeniem w Petersburgu, a w 1798 roku ukazały się wariacje na temat piosenki Niny, skomponowane przez księcia Parfienija Nikołajewicza Jengałyczewa (1771–1829), skrzypka i kompozytora-amatora. W tym samym roku ukazały się (wyd. Reinsdorp i Lehnhold, Moskwa) jego wariacje na rosyjski temat ludowy, oznaczone jako op. 5. *Moskiewskie Wiedomosti* (nr 29 z 1798 r.) donoszą także o dwóch rosyjskich pieśniach z wariacjami na fortepian (op. 3 sygnowany był „le clavecin ou piano-forte”), które niestety nie zachowały się. Znane są dopiero *Dwie russkije piesni s wariacjami* wydane w 1819 r. (wyd. Petz w Petersburgu), choć nie jest wykluczone, że chodzi tu o te same utwory. W cyklu pierwszym – *Ja pticzkoj byt’ żelaju* P. Jengałyczew (d’Engalitchew lub d’Engalitcheff) stosuje różne rodzaje biegników (pasaże, przebiegi gamopodobne, łamane pochody, przebiegi tercjowe), kadencje, repetycje. Umiejętnie wykorzystuje też górny rejestr fortepianu. W drugiej wariacji drugiego cyklu nakazuje zastosowanie pedału, co jednoznacznie wskazuje na wyłącznie pianistyczny charakter utworu. Liryczno-sentymentalne melodie tematów są jednak rozwijane schematycznie. Język harmoniczny nie jest również zbyt zróżnicowany – zamiast modulacji kompozytor zadowala się różnymi barwami brzmienia i stosowaniem różnych rejestrów instrumentu – choć same tematy zostały zharmonizowane z dużym wyczuciem.

Większość z opisanych wyżej pieśni lub tańców z wariacjami spotykać można w wielu rękopiśmiennych lub drukowanych zbiorach w różnych wersjach. To nie przypadek, ponieważ dzięki dużej popularności stały się tematami wariacji fortepianowych tworzonych przez rosyjskich lub ukraińskich – i nie tylko – kompozytorów-profesjonalistów.

Rozdział 3

ROSYJSKIE WARIACJE FORTEPIANOWE KOMPOZYTORÓW PROFESJONALNYCH

3.1. Wariacje fortepianowe kompozytorów rodzimych

Pierwszym znanym z nazwiska kompozytorem utworów fortepianowych publikowanych w Rosji drukiem był zbieracz rosyjskich i ukraińskich pieśni ludowych, wirtuoz gry na gęślach, od 1766 roku piastujący stanowisko nadwornego śpiewaka i gęślisty Elżbiety Pietrowny, Piotra III i Katarzyny II – **Wasilij Fiedorowicz Trutowski** (ok. 1740–1810). Wydane w Petersburgu w roku 1780 dwa cykle wariacji przeznaczonych na „klawicymbał lub fortepian”¹ były prawdopodobnie początkiem zamierzonej przez kompozytora serii wariacji opartych na tematach ludowych pieśni zawartych w czterotomowym (1776, 1778, 1779, 1795) *Zbiorze rosyjskich łatwych pieśni z nutami*². Zbiór ten był jednym z pierwszych tego typu wydawnictw w Rosji³. Charakterystyczne jest to, że początkowo dwugłosowa faktura pieśni części I–III „Sobranija” ustępuje w cz. IV (a także w wyd. 3 cz. I – z 1796 r.) fakturze trzygłosowej z tym, że głosy środkowy i basowy wydrukowano mniejszą czcionką. Autor opracowania zaznacza, że pieśni te można śpiewać lub, nie odrzucając głosu basowego, grać na klawikordzie albo innym instrumencie. Każda pieśń zapisana jest w systemie obejmującym dwie, a nie, jak w przypadku śpiewnika G. Tiepłowa, trzy pięciolinie. W pieśniach ostatniej części zbioru można spotkać typowo „klawiszową” fakturę głosu najniższego

1 Tytuł oryginalny – *Wariacje na russkije piesni dla klawicymbala ili fortepiano soczinienija W. Trutowskiego w Sankt-Pietierburgie 1780*.

2 Cykl pierwszy – *U dorodnego dobrowa*, cykl drugi – *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos*.

3 Zbiory wcześniejsze to: *Mieżdu dielom – bezdiel’je* G. Tiepłowa (1751–1759) i zawierający same teksty pieśni czterotomowy zbiór M.D. Czulkowa (1770–1774).

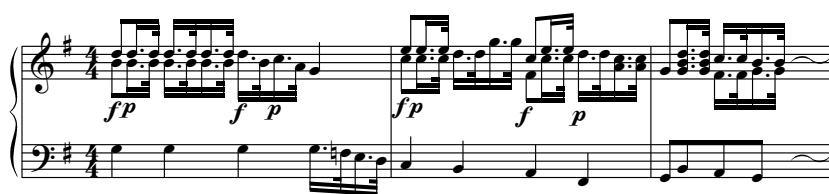
(tzw. bas Albertiego). Są to jednak wyjątki. Większość opracowań ma bardzo prosty charakter i zdradza fakturowe pokrewieństwo z muzyką wykonywaną na gęślach.

Wariacje zamieszczone w zbiorze utworów fortepianowych pod redakcją A. Drozdowa i T. Trofimowej *Russkaja starinnaja fortepiannaja muzyka* (Moskwa–Leningrad 1946) – *Wariacji na russkiju piesniu. Chanson Russe variee „U dorodnego dobrowa mołodca w tri riada kudri zapletalisia” dla klawicymbała ili fortepiano* W. Trutowskiego – składają się z **pięciotaktowego** tematu w tonacji G-dur, metrum 4/4 (przykład 1a) oraz 12, również pięciotaktowych wariacji. Po ostatniej z nich, zgodnie ze wskazówką „da capo” należy powtórzyć temat.



Przykład 1a – W. Trutowski – Wariacje G-dur, temat, t. 1–5

Tonalny przebieg tematu, oparty wyłącznie na TSD zachowany jest we wszystkich wariacjach. Zmienia się jedynie faktura – bliska wczesnoklasycznej, z wyraźnymi wpływami sztuki gry na gęślach. Występują określenia wykonawcze: *adagio* (początek utworu) oraz oznaczenia „f” i „p” w II wariacji (forte jako rodzaj akcentu podkreślającego mocne części taktu i następujące natychmiast piano).



Przykład 1b – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja II, początek

Tego typu najprostsze oznaczenia dynamiki nie stanowią pod względem wyrazowym samodzielnego elementu, ale na ich podstawie można zaryzykować stwierdzenie, że utwór ten komponowany był raczej na klawikord bądź

fortepian niż na klawesyn⁴, gdyż kilkakrotna, szybka (w czasie trwania jednej ósemki) zmiana rejestru lub manualu klawesynu wydaje się być mało prawdopodobna, a chwilami wręcz niewykonalna technicznie. W temacie i w VI wariacji występuje łukowanie nad każdą grupą składającą się z czterech szesnastek. Faktura tematu przypomina fakturę kantów (dwa górne głosy położone blisko siebie i o tym samym przebiegu rytmicznym, głos dolny – oddalony). Bardzo często występuje ruch tercjami w partii prawej ręki: temat (przykład 1a) oraz wariacje II (przykład 1b), IV, V – na tle uporczywie powtarzanej formuły rozłożonych trójdźwięków w partii lewej ręki (przykład 1d), XI (przykład 1f). Rytmika jest stosunkowo różnorodna – po płynnym, nieprzerwanym ciągu szesnastek w I wariacji, wariacja II oparta jest wyłącznie na rytmie punktowanym, a IV i prawie identyczna w zamyśle wariacja XI (przykład 1f) oparto na rytmice uzupełniającej oraz technice gry *martellato* (wariacja IV, przykład 1c).



Przykład 1c – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja IV, początek



Przykład 1d – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja V, początek

W wariacji VII występują pauzy trzydziestodwójkowe na mocnych częściach grup – raz w partii prawej, raz w partii lewej ręki naprzemiennie. Sposób ten przejęto z improwizacji na gęślach, domrze, bandurze, bałajace (przykład 1e).

⁴ W Rosji określenie „klawicymbał” mogło oznaczać w pierwszej poł. XVIII w. klawikord bądź klawesyn, a w drugiej poł. tego wieku także fortepian.



Przykład 1e – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja VII, początek

Ornamentalny sposób sfigurowania melodii w wariacjach numer VIII–X jest typowy dla faktury gęślowej. To otaczanie dźwięków melodycznych przeważnie ruchem sekundowym zarówno z góry, jak i od dołu. Nie jest to typowa technika trylowa ani nawet quasi-trylowa. Zaburzają ją nie tylko większe interwały tworzące dodatkową, ukrytą linię melodyczną, ale przede wszystkim bardzo niewygodne z punktu widzenia wykonawstwa na fortepianie dźwięki repetowane (przykłady 1f i 1g).



Przykład 1f – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja VIII, początek



Przykład 1g – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja X, początek

Ludowość podkreślana jest też zachowaniem charakterystycznego, niezmiennego w całym przebiegu utworu planu tonalnego:

4/4 T | STD.. | T .. S D | T .. S .. | T .. S ..|,

w którym w dwóch ostatnich taktach role T i S (w tonacji G-dur) zostają odwrócone.

Wariacja XI jest łańcuchem synkop prowadzonych w prawej ręce w podwójnych dźwiękach – najczęściej w tercjach, choć zdarzają się także kwarty, seksty oraz kwinty (przykład 1h).



Przykład 1h – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja XI, początek

Zwieńczeniem cyklu jest Wariacja XII oparta na trzydziestodwójkowych gamowych przebiegach w partii prawej ręki, o szerokim ambitusie sięgającym ponad dwie oktawy (od dźwięku *c1* do *e3*), co stanowiło niemal maksymalne wykorzystanie górnej skali ówczesnych fortepianów spotykanych w Rosji (przykład 1i).



Przykład 1i – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja XII (finałowa), początek

Całość cyklu zakończona jest powtórzeniem tematu, podobnie jak w tzw. *Wariacjach Goldbergowskich* J.S. Bacha, z tym, że Trutowski nie wpisał go nutami, lecz ograniczył się do wskazówki *da capo* na końcu utworu.

Wariacje W. Trutowskiego, mimo że należą do typu najprostszych ornamentalnych wariacji i figuracja harmoniczna jest w nich podstawą wariacyjnego przekształcenia, a myślenie kompozytora ograniczone możliwościami techniki gry na gęślach (stąd ich „neutralna”, ani w pełni gęślowa, ani w pełni pianistyczna faktura) – mają tym większe znaczenie, że są pierwszą profesjonalną próbą w rosyjskiej muzyce fortepianowej bezpośrednio czerpiącej inspirację z rosyjskiej i ukraińskiej sztuki ludowej.

Nowy krok w rozwoju formy wariacyjnej w Rosji uczynił Wasilij Siemionowicz Karaulow, którego twórczość, długo pozostająca w zapomnieniu, odkrył na nowo W. Muzalewski, natknąwszy się w Bibliotece im. Lenina w Moskwie na

trzy cykle wariacji fortepianowych opublikowanych w Petersburgu w 1787 roku, umieszczonych w jednym zeszycie z Sonatą J.B. Pracza⁵. Nie zachowały się żadne dane dotyczące życia i działalności W. Karaulowa. N. Lwow w przedmowie do III wydania opracowań rosyjskich pieśni ludowych J. Pracza⁶ określa kompozytora mianem *amateur*, choć jego nazwisko umieszczają obok nazwisk Sartiego, Paszkiewicza⁷, Paltschaua. Wasilij Karaulow być może związany był z księciem I. Bariatyńskim (zm. 1830) – kompozytorem-amatorem (autorem m.in. instruktywnej trzyczęściowej Sonatiny na fortepian na 4 ręce) i przyjacielem J. Pracza. W. Muzalewski przypuszcza także, że J. Pracza mógł być nauczycielem Karaulowa⁸. Z całą pewnością można stwierdzić tylko jedno – Wasilij Karaulow nie był poddanym pańszczyźnianym jak Wasilij Trutowski⁹, o czym świadczy skrót „Mr.” zamieszczony przed jego nazwiskiem w tytule oryginalnego wydania.



Ryc. 15. Strona tytułowa zbioru 3 cykli *Wariacji* W. Karaulowa i *Sonaty* J. Pracza, wydanych w 1787 r.

Źródło: W. Muzalewski, *Russkoje fortepianhoje iskusstwo*, Leningrad 1961, s. 48.

-
- ⁵ Oryginalny tytuł – *Trois Airs Russes varies pour le Clavecin ou Forte-Piano par Mr. de Karaouloff suivis d'une Sonate par I. Pratch 1787*.
- ⁶ *Sobranije narodnych russkich piesien s ich gołosami na muzyku położył Iwan Pracza*, Sankt-Petersburg 1790.
- ⁷ Wasilij Aleksiejewicz Paszkiewicz (ok. 1742 na Ukrainie – 1797 Petersburg) – nadworny kompozytor i skrzypek Piotra III, a po jego śmierci Katarzyny II, autor oper komicznych i muzyki liturgicznej.
- ⁸ Władimir Ilicz Muzalewski, *Russkaja fortepiannaja muzyka*, Leningrad–Moskwa 1949, s. 52.
- ⁹ Muzyk ten zanim został nadwornym „kamer-gęślistą” przez 5 lat był lokajem. Według Zygmunta Glogera, *Encyklopedia staropolska Ilustrowana*, tom II, wyd. Warszawa 1901 r., s. 183–184, hasło Gęśl, „Nadwornym gęślarzem na dworze petersburskim był w 1733 r. niejaki Mańkowski, a w roku 1780 Trutowski, może uczeń pierwszego, obaj prawdopodobnie Polacy”.

Wariacje umieszczono w zbiorze bez podania tytułów pieśni, na tematy których zostały skomponowane. Są to:

- *Ty dietynuszka-sirotinuszka*¹⁰ (10 Wariacji c-moll),
- *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko*¹¹ (10 Wariacji f-moll),
- *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodiłos*¹² (10 Wariacji Es-dur)¹³.

We wszystkich cyklach temat stanowi tonalnie zamkniętą całość, zachowane jest to samo metrum, tonacja (z wyjątkiem przedostatnich wariacji cyklu pierwszego – tonacja paralelna i trzeciego – tonacja jednoimienna z oznaczeniem „Adagio”) oraz budowa okresowa z tym, że Wariacje c-moll zachowują 9-taktowy nieregularny okres pierwowzoru. Cechuje je duża pomysłowość w opracowywaniu i przekształcaniu tematu, co dzieje się dzięki melodycznemu sfigurowaniu.

W dwugłosowej fakturze tematu Wariacji c-moll (przykład 2) pojawia się w taktach 5–7 trzeci głos. Długie melodyczne przednutki (takty 4, 5, 8) potęgują śpiewność, a oznaczenia dynamiczne w taktach 5–7 (p, cresc., f, p) uwypuklają kulminację. Kompozytor wypisał rodzaj tempa – *Adagio ma non troppo*.



Przykład 2a – W. Karaulow – Wariacje c-moll, temat, t. 1–9

Rysunek melodyczny przekształcany jest dość różnorodnie – w II wariacji stanowi formę triolowego, staccatowego ornamentu (przykład 2b), w III – pojawia się prawie niezmienny w stosunku do tematu, w IV – ma deklamacyjny,

¹⁰ Z ukr. *Ty dziecino-sierotko*.

¹¹ *Ташно* (ukr.) – nudno.

¹² Z ros. W lesku urodziło się dużo komarów.

¹³ Cykle drugi i trzeci zawarte są w *Chrestomatii po istorii fortepiannoj muzyki w Rossii koniec XVIII i pierwaja połowina XIX wieka*, red. L[ew] A[ronowicz], Barenboim, W[ładimir] I[licz] Muza-
lewskij, Moskwa 1949.

nokturnowy charakter przy ruchliwym, samodzielnie rozwijającym się głosie w rejestrze basowym, w VIII ulega już znacznemu przeistoczeniu przy prawie niezmienionym głosie dolnym.



Przykład 2b – W. Karaulow – Wariacje c-moll, Wariacja II (fragment)

Niektóre ogniwa mają oznaczenia artykulacyjne (np. łuki – temat, staccato [kliniki] – II wariacja) i dynamiczne (temat, V, VII wariacja). Język harmoniczny tematu (°T, °S, D) jest niekiedy wzbogacony o °SII (np. VI wariacja). Wariacja VII napisana została w stylu C.Ph.E. Bacha („Solfeggio”).



Przykład 2c – W. Karaulow – Wariacje c-moll, Wariacja VII (fragment)

Wariacje te są pierwszą próbą odejścia od dosłownego cytowania oryginalnej rosyjskiej pieśni ludowej (zmiana tonacji z a-moll na c-moll, dodanie trzeciego głosu oraz przednutek) i przejścia do jej artystycznego, profesjonalnego ujęcia.

Najdojrzalszy pod względem techniki kompozytorskiej oraz wartości artystycznej jest drugi cykl wariacji Karaulowa – Wariacje f-moll, *Andante molto* na temat pieśni *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko* (przykład 3a).



Przykład 3a – W. Karaulow – Wariacje f-moll, temat, t. 1–8

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for voice and piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The score consists of six measures. The first measure has a vocal line starting on a whole note G4 and a piano accompaniment starting with a quarter rest followed by a quarter note G2. The second measure has a vocal line on a half note A4 and piano accompaniment on a half note G2. The third measure has a vocal line on a half note B-flat4 and piano accompaniment on a half note A2. The fourth measure has a vocal line on a half note A4 and piano accompaniment on a half note G2. The fifth measure has a vocal line on a half note G4 and piano accompaniment on a half note F2. The sixth measure has a vocal line on a half note F4 and piano accompaniment on a half note E2. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including some triplets.

Niekiedy modyfikacji podlega tylko część tematu (np. IV wariacja). Metodę tę stosuje w późniejszym okresie Michaił Glinka (1804–1857). Figuracja harmoniczna ustępuje miejsca figuracji melodycznej zachowującej wszakże intonacyjny charakter tematu. Oznaczenia dynamiczne występują w III i V wariacji. Brakuje jakichkolwiek wskazówek artykulacyjnych. Określenia „dolce” Karaułow użył w VII wariacji. Wariacja VI ma trzygłosową fakturę. Niezwykle oryginalna jest wariacja przedostatnia – IX – faktura dwugłosowa ustępuje trzygłosowej (takty 1–4) i czterogłosowej (takty 5–8), a temat prowadzony jest w głosie środkowym (pierwszy czterotakt) oraz w zdwojeniu oktawowym (sopran i tenor) w drugim czterotakcie (przykład 3c). W analogiczny sposób zbudowana jest VI wariacja cyklu trzeciego. Nadanie tematowi nasyconej, barytonowej barwy stanie się później cechą charakterystyczną wielu rosyjskich wariacji fortepianowych (M. Glinka, P. Czajkowski).



Wariacja VIII o rozdrobnionej, punktowanej rytmice jest rodzajem lekkiego, zwiewnego scherza. Niezmieniany w poszczególnych ogniwach plan

harmoniczny przedstawia się następująco: $2/4 \text{ } ^\circ T.. \mid ^\circ T D \mid ^\circ T D \mid ^\circ T.. \mid ^\circ SII \text{ z sek-}$
 $\text{stą } D \mid ^\circ T D \mid ^\circ S D \mid ^\circ T.. \mid \mid$.



Przykład 3d – W. Karaułow – Wariacje f-moll, Wariacja VIII, początek

W Wariacji X (przykład 3e) lewa ręka jest równie ruchliwa, jak prawa. Występujące na przemian gamo- oraz pasażopodobne przebiegi trzydziestodwójkowe nadają tej wariacji błyskotliwy, niemal wirtuozowski charakter.



Przykład 3e – W. Karaułow – Wariacje f-moll, Wariacja X, początek

Jeszcze bogatsze pod względem harmonicznym są **Wariacje Es-dur** (1787) – temat z dziesięcioma wariacjami, *Poco andante* (przykład 4), których schemat harmoniczny przedstawia się następująco:

$$\frac{2}{7} \frac{4}{3} T / D / | S .. | / D / | S .. | S II / D / | S II .. | S D | T .. : ||$$


Przykład 4a – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, temat, t. 1–8

Podobnie jak w Wariacjach c-moll występują tu znaki artykulacyjne (łuki i znaki *staccato* w wariacjach I, IV, VII, IX), sporadyczne oznaczenie dynamiki (zaledwie jeden znak „p” i jeden „f” w VIII wariacji). Ruchliwa partia lewej ręki z przebiegami szesnastek oraz typowe dla rosyjskiej muzyki drugiej połowy XVIII wieku prowadzenie głosów wiodących w tercjach są domeną Wariacji III (przykład 4b).



Przykład 4b – W. Karaulow – Wariacje Es-dur, Wariacja III, początek

Zagęszczanie ruchu w kolejnych ogniwach cyklu, tak typowe dla wielu zachodnioeuropejskich oraz komponowanych w Rosji wariacji tego okresu, występuje tu również, bowiem już w Wariacji II pojawia się ruch triol szesnastkowych (przykład 4c), by w Wariacji V przejść w przebiegi trzydziestodwójkowe (przykład 4d).

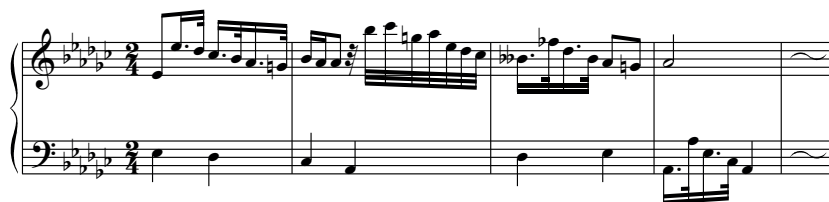


Przykład 4c – W. Karaulow – Wariacje Es-dur, Wariacja II, początek



Przykład 4d – W. Karaulow – Wariacje Es-dur, Wariacja V, początek

Przedostatnia – IX wariacja – *Adagio* w tonacji es-moll (!) to rodzaj marsza żałobnego (przykład 4e). Stanowi ona znaczne wzbogacenie wyrazowe dzieła, silnie kontrastując z Wariacją X – finałową.



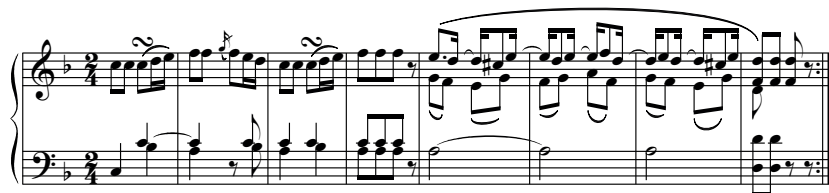
Przykład 4e – W. Karaulow – Wariacje Es-dur, Wariacja IX – *Adagio*, początek

W swoich utworach Wasilij Karaułow stosuje metodę stopniowego „rozśpiewywania” melodii tematu. W większym stopniu niż czynił to W. Trutowski, korzysta z elementów polifonii. Nie odczuwa się wpływu faktury gęślowej, a wykonanie na tym instrumencie jego utworów byłoby bardzo trudne. Spotykane oznaczenia *cresc.* (w I i II cyklu) wskazują, że utwory te pisano na instrument młoteczkowy. We wszystkich wariacjach finałowych Karaułow stara się podsumować, uogólnić to, co zostało powiedziane w poprzedzających je ogniwach. Wariacje finałowe (końcowe) mając też charakter kadencji z szerokim wykorzystaniem skali instrumentu (B1–f3), stają się prawdziwym zwieńczeniem utworu. Każdy cykl ma oznaczone tempo na początku, a w przypadku Wariacji Es-dur także przy IX wariacji („Adagio”) i finałowej – X wariacji („Allegro”). Sposoby przekształcania nie są schematyczne, a np. niektóre pojedyncze wariacje (V, VIII cyklu f-moll) mając tylko intonacyjne i tonalne pokrewieństwo z tematem, są swobodnymi kompozycjami, które można rozpatrywać jako zamknięte fortepianowe miniatury. Kompozytorski talent W. Karaułowa ujawnia się ze szczególną siłą w wariacjach powolnych, o linii przypominającej recytację. Stosunkowo dokładne (w porównaniu z innymi rosyjskimi kompozytorami tego okresu) oznaczenia wykonawcze, tj. tempo, dynamika, artykulacja, odzwierciedlają rosnącą rolę profesjonalnego wykonawstwa. Kontrastowe zestawienie jednoimiennych tonacji (Es-dur – es-moll w III cyklu), które W. Karaułow zastosował w rosyjskich wariacjach fortepianowych jako pierwszy, stało się bardzo powszechne w twórczości wariacyjnej wielu kompozytorów XIX wieku, w tym Michaiła Glinki, Aleksandra Dargomyżskiego, Piotra Czajkowskiego.

Wariacje Wasilija Karaułowa świadczą o głębokim wnikięciu w specyfikę rosyjskiej pieśni ludowej, jej intonacyjnej, harmonicznnej i rytmicznej budowy. Nie ograniczają się do mechanicznego cytowania i stosowania schematów rytmicznych czy figuracyjnych. Uwidacznia się w nich dążenie kompozytora do nadania każdej wariacji cyklu odrębnego, indywidualnego charakteru. Utwory te, profesjonalne pod względem stosowanego warsztatu kompozytorskiego, nasycone lirycznością, intymnością, poetyckością (zwłaszcza Wariacje f-moll) są **wczesnym przejawem sentymentalizmu** w rosyjskiej literaturze fortepianowej.

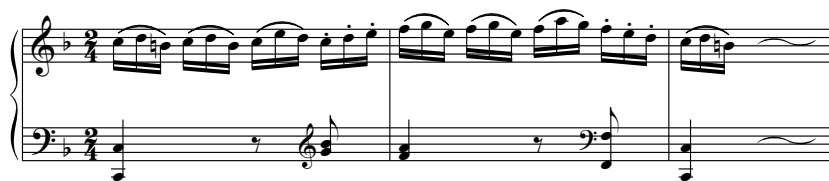
Osiem lat po opublikowaniu wariacji W. Karaułowa, ukazało się w zbiorze *Karmannaja kniga dla lubitielej muzyki na 1795 god. S dozwołenija uprawy blagoczinnija. W Sanktpieterburgie. Izdiwienijem knigoprodaw. J.D. Gerstenberga i tow., pieczat. w tipografii I.K. Sznora* pięć wariacji na temat *Wyjdu l' ja na rieczniku* bez podania autora. O ich kompozytorze można było się jednak dowiedzieć z anonsu o pojawieniu się „kieszonkowej książki”, zamieszczonego w numerze 5 „Sanktpetersburskich Wiadomości” z 1795 roku. Był nim Iwan Jewstafiewicz Chandoszkina (1747–1804) – urodzony w Ukrainie skrzypek, altowiolista grający również na gitarze siedmiostrunowej i bałalajce, kompozytor – ulubiony muzyk cara

Piotra III. *Rossijskaja narodnaja piesnia s wariacjami dla piano-forte* jest w zasadzie jedynym utworem fortepianowym I. Chandoszkin¹⁴, nie będąc jednak dziełem oryginalnym, lecz transkrypcją wariacji na dwoje skrzypiec (przykład 5a).



Przykład 5a – I. Chandoszkin – Wariacje F-dur, temat

Z oryginału zawierającego 9 wariacji, Chandoszkin wybrał pięć. Wykorzystał też nieco inny („miejski”) wariant ludowej melodii tematu, ubarwiając ją dodatkowo obiegnikami przejętymi z muzyki zachodniej (takty 1 i 3) i łamanymi sektami (takty 5–7). Związek ze skrzypcowym pierwowzorem szczególnie silnie zaznacza się w wariacji IV (łamane oktawy i podwójne seksty odzwierciedlają wirtuozowskie chwytty I. Chandoszkin – skrzypka; przykład 5c) oraz w artykulacji (przykład 5b).



Przykład 5b – I. Chandoszkin – Wariacje F-dur, Wariacja II, początek



Przykład 5c – I. Chandoszkin – Wariacje F-dur, Wariacja IV, początek

14 O autorstwie innych utworów fortepianowych w dalszym ciągu pracy.

Jeśliby odrzucić tezę, że wersja fortepianowa jest jedynie mechanicznym przeniesieniem na klawiaturę wersji skrzypcowej, to artykulacja została potraktowana niezwykle ciekawie. Oprócz typowo smyczkowych łukowań, występują bowiem dwa oznaczenia staccato – kliniki (wariacje I, III, V) i kropki (wariacje II i V). W ostatniej wariacji kropki i kliniki spotyka się równocześnie. Takie różnicowanie oznaczeń miało pełną rację bytu w wersji skrzypcowej, choć można założyć, że intencją kompozytora było przeniesienie smyczkowego „sztrychu” na klawiaturę i granie staccata oznaczonego klinikiem silniej, dobitniej, niejako z akcentem, a oznaczonego kropką – zwiewnie, *leggiero*, na podobieństwo *pizzicato* skrzypiec. Z oznaczeń wykonawczych trzeba odnotować umieszczoną na początku utworu wskazówkę „Allegretto” a w IV wariacji „ff” (dwukrotnie – takty 1 i 3) oraz „dolce” (takt 5), a także „f” (V wariacja). Przeglądając przedstawia się przebieg harmoniczny tematu, zachowany w całości cyklu – pierwszy czterotakt w tonacji F-dur (F i C7), drugi – w d-moll (d i A7). Przebieg ten niestety tylko formalnie oddaje ducha rosyjskich pieśni ludowych, w których często spotyka się w ramach jednej zwrotki zmienny tryb, bowiem sam sposób realizacji (np. uporczywe sekundy rozwiązywane na tercje w drugim i trzecim głosie) niewiele ma wspólnego z rosyjską i ukraińską ludową sztuką wokalną.

Podobnie jak w wariacjach W. Karaulowa i zgodnie z klasycznymi zasadami, temat i każdą wariację I. Chandoszkin nakazuje repetować (w IV wariacji występują dwa, oznaczone voltami, zakończenia). Wariacja I jest jakby kontynuacją tematu, którego melodia została ukazana w szesnastkach, a nie w ósemkach. W wariacji II *staccato* na trzech ostatnich triolowych szesnastkach każdego taktu kontrastuje z płynnym, legatowym rysunkiem figuracji (przykład 5b). Sposób ten jest charakterystyczny m.in. dla wariacji klasyków wiedeńskich.

W wariacji III następuje zwiększenie ruchliwości – przebiegi trzydziestodwójkowe, występujące początkowo tylko w partii prawej ręki, zostają „podchwycane” przez rękę lewą (unisono w oktawie w taktach 4–6). Finał z dużym „rozbieganiem” palców (gamo- i pasażopodobne trzydziestodwójkowe przebiegi) skomponowany został w koncertowym, wirtuozowskim stylu.

Konsekwentnie stosując „wypisane” *accelerando*¹⁵, osiągnął Chandoszkin dużą zawartość architektoniczną w budowaniu cyklu. Kulminacja utworu jest bardzo wyraźna dzięki zagęszczeniu faktury, rozszerzaniu diapazonu oraz silniejszej dynamice. Finałowa wariacja powtarza schemat tonalny tematu, ale kończy się w **paralelnym minorze**, co mocno oddziałuje na słuchacza. **Ten swoisty zabieg nie ma sobie podobnych w zachodnioeuropejskich wariacjach fortepianowych tego okresu.** Wariacje te z ich miniaturowością (w sumie 48 taktów),

15 Przebiegi w coraz krótszych wartościach rytmicznych.

filigranowością i klasyczną prostotą są przykładem łączenia narodowych cech muzyki rosyjskiej i/lub ukraińskiej z ogólnoeuropejskimi właściwościami stylistycznymi ówczesnego języka muzycznego.

Analizując wariacje fortepianowe znanych z nazwisk rosyjskich kompozytorów drugiej połowy XVIII wieku, konieczne należy ponownie powrócić do *Karmannoj kniżki na 1796 god*, zawierającej dwie anonimowe rosyjskie pieśni z wariacjami. Radzieccy muzykolodzy B. Wolman i F. Sokołow porównując wersję *Kazaczoka* pisaną własnoręcznie przez I. Chandoszkina z wersją zawartą w *knizce*, a także z wcześniejszym o cztery lata wariantem w *Piesennikie* T. Poleżajewa zgodnie doszli do wniosku, że ich autorem **mógł być** Iwan Chandoszkin. W obu wydaniach (1792 i 1796) zawarte są inne, skrzypcowe utwory I. Chandoszkina (m.in. w śpiewniku 1792 r. skrzypcowa wersja wariacji *Wyjdu l' ja na rieczenu*¹⁶). W przypadku *Kazaczoka* zachowana jest ta sama tonacja (F-dur), to samo miejsce wariacji jednoimiennej, zgadza się wiele zwrotów intonacyjnych, cech stylistycznych, metod przekształcania tematu. F. Sokołow zwraca również uwagę, że wariacje *Kazaczok* nie mają sobie równych pod względem ich „multiinstrumentalności”. Dopatruje się w nich dążenia kompozytora (Iwan Chandoszkin był przecież multiinstrumentalistą!) do odzwierciedlenia brzmienia gęśli (wariacje I, III, V), piszczałki (wariacja VII), dudki (wariacja XI), dud (wariacja XII), skrzypiec bądź gudoła (wariacje XV i XVIII), bałalajki (wariacja XIX).

Mniej jasno przedstawia się autorstwo drugiego cyklu wariacji z *Karmannoj kniżki 1796*, wariacji na temat żartobliwej piosenki *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos*. A. Drozdow przypisał je F. Dubiańskiemu, B. Wolman – I. Chandoszkinowi, a F. Sokołow – W. Karaułowowi (przykłady 6a, 6b, 6c, 6d).

O ile pierwsi dwaj kierowali się raczej intuicją i nie poparli swoich domysłów żadnymi argumentami, o tyle ostatni zestawia wariacje z *kniżki* z trzecim cyklem wariacji W. Karaułowa, dla wygody transponując je do jednej tonacji (D-dur). Wskazuje przy tym na znacznie więcej podobieństw niż różnic w obu cyklach. Wariant z 1796 roku mógłby być skróconą (z 10 do 7 wariacji), prymitywniejszą muzycznie i łatwiejszą do zagrania przez „lubitielej” wersją z 1787 roku. Jest to prawdopodobne, lecz nie w pełni przekonuje, że/czy W. Karaułow zdecydowałby się na tak znaczne zubożenie własnego dzieła. Oprócz *Wariacji V* faktura pozostaje w całości dwugłosowa. Partia lewej ręki nie jest tak ruchliwa, jak w ręce prawej, co znacznie ułatwia wykonanie cyklu.

16 Temat rosyjski.

Być może autorem wariacji *Wo lesoczkie...* (1796) jest inny kompozytor rosyjski, bowiem pieśń ta była niezwykle popularna – dość wspomnieć najwcześniejsze jej opracowanie w formie wariacji fortepianowych dokonane przez Wasilija Trutowskiego, a może był to jeden z dość licznych muzyków – obcokrajowców przebywających w tym czasie w Rosji, wzorujący się na wariancie W. Karaulowa.

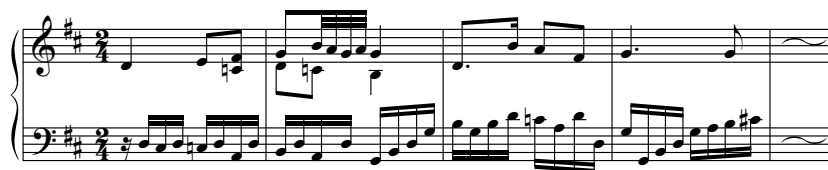


Przykład 6a – Wariacje *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodiłos*
z *Karmannoj zniżki na 1796 god*, temat



Przykład 6b – *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodiłos*
z *Karmannoj zniżki na 1796 god*, Wariacja II, początek

Zagęszczanie ruchu (ósemki, szesnastki, triole szesnastkowe, trzydziestodwójki) jest typowe dla tego rodzaju cykli wariacyjnych tworzonych w Rosji w drugiej połowie XVIII wieku.



Przykład 6c – Wariacje *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodiłos*
z *Karmannoj zniżki na 1796 god*, Wariacja III, początek

W wariacji nr 3 na tle jednorodnego ruchu szesnastkowego w partii lewej ręki pojawia się wariacyjne opracowanie tematu (partia prawej ręki) z wypisywanymi nutami obiegnika, a nie jego znakiem oraz z dodanym głosem w rejestrze altowym, co stanowi przykład zastosowania tzw. polifonii podgłosowej (co prawda w minimalnym zakresie) wywodzącej się z ludowych śpiewów.



Przykład 6d – Wariacje *Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos*
z *Karmannoj zniżki na 1796 god*, Wariacja VI, początek

W wariacji nr 6 partia prawej ręki jest bardzo ruchliwa (ruch trzydziestodwójkowy) i silnie kontrastuje z niezwykle schematycznie potraktowaną partią ręki lewej, analogicznej jak w temacie (z pojedynczymi dźwiękami kojarzącymi się z barokową techniką basu cyfrowanego).

3.2. „Rosyjskie” wariacje kompozytorów obcych

Obraz rozwoju XVIII-wiecznych rosyjskich wariacji fortepianowych byłby niepełny, gdyby nie uwzględnić w nim utworów na tematy rosyjskie lub ukraińskie, pisanych przez kompozytorów obcych (zagranicznych) działających w tym okresie w Rosji. W latach 90. pojawiło się wiele wariacji na tematy rosyjskich i ukraińskich melodii ludowych (pieśni i tańców). Pierwszą tego rodzaju kompozycją była *Russkaja narodnaja piesnia s 12 pieriemienami dla klawiesina ili pianoforte*, socz. g. Haesslera (1793). Johann Wilhelm Haessler (1747–1822) uczeń J.Chr. Kittela, przebywał w Rosji od 1792 roku do końca życia. Zasłynął jako pianista (debiut w Rosji w 1794 r.), organista (debiut 1795 r.; pisano wtedy, że „rękoma gra jak anioł, a nogami jak szatan”), kompozytor, dyrygent, nauczyciel muzyki.

W 1794 roku zaczął ukazywać się „Sankt-Pietierburgskij muzykalnyj magazin dla klawikordow i pianoforte, poswiaszczonyj ženskemu połu i lubitelam siego instrumenta”, wydawany przez oficynę Gerstenberga co miesiąc do stycznia 1795 roku (w sumie 10 numerów). W każdym zeszycie tego nutowego wydawnictwa zamieszczony był utwór (bądź cykl utworów) jednego kompozytora. W magazynie znalazły się sonaty: W.A. Mozarta (Sonata c-moll – nr 9), J.W. Haesslera (nr 7 i 10), Ignaza Pleyela (nr 6 i 8). Publikowano też wariacje – w numerze 1

nieudane, bardzo schematyczne i prymitywne *Dwie russkich pieśni s wariacjami*¹⁷ Rebensteina, a w numerze 4 – najbardziej rozbudowaną wersję pieśni *Pri dolinuszkie stojała z 50 wariacjami*¹⁸, autorstwa Friedricha Augusta Baumbacha (1753 Gotha – 1813 Lipsk), kompozytora i pianisty niemieckiego w latach 80. XVIII wieku przebywającego w Rosji (Petersburg, Moskwa, gdzie m.in. koncertował w 1785 r.) oraz Rydze. Jego twórczość bliska jest stylistycznie utworom czeskiego kompozytora Jiřego Bendy (1722–1795) i J.W. Haesslera.

Między 1794 a 1796 rokiem również w oficynie Gerstenberga pojawił się kolejny wariant *Kazaczoka z wariacjami* autorstwa J.C.D. Möckera – muzyka pochodzącego z Lyonu.

J.D. Gerstenberg miał duże zasługi w wydawaniu utworów opartych na rosyjskich tematach. Urodzony w Gotha, wykształcony w Lipsku tam stawiał w latach 1787–1788 pierwsze kroki jako drukarz. Od 1791 roku prowadził w Petersburgu działalność handlową i wydawniczą. Od 1793 roku rozpoczął drukowanie nut (do 1796 r. „Gerstenberg i K^o”, 1796–1799 „Gerstenberg i Dittmar”). Przez sześć lat swej działalności w Petersburgu (od 1799 r. Dittmar przejął wydawnictwo) w jego firmie ukazało się ponad 200 nutowych tytułów.

Ukoronowaniem pracy edytorskiej Gerstenberga było zapoczątkowanie w 1795 r. tzw. rosyjskiej serii, tj. 26 pozycji nutowych zaopatrzonych w jednokartową kartę tytułową – *Suite des airs russes variees pour le clavecin ou piano-forte par divers auteurs. A St.-Petersbourg, chez Gerstenberg et Comp.* Ostatnie zeszyty serii ukazały się w pierwszych latach XIX wieku.

Zeszyt 1 zawiera drugie wydanie *Chanson russe variee par m-r Haessler*, poszerzone w stosunku do pierwszego (1793) o dwie wariacje. Zeszyt 2 to *Chanson russe „Ziemlaniczka”, variee par m-r Nehrlich. Op. 1¹⁹*. Zeszyt dziewiąty – *Chanson russe „Kak u naszego szirokogo dwora” variee par Guillom. Paltschau. Oeuv. 1* oraz *La meme chanson, variee a 4 mains*. Zeszyt 13 to jeszcze jedna wersja pieśni *Kak u naszego szirokogo dwora* J.C.D. Möckera (op. 5). Zeszyt 16 to ponowne wydanie obu cykli wariacji Rebensteina. Zeszyt 24 – „Chanson russe «Wołga, riecznińka głuboka», variee par m-r Kucci. Op 6²⁰”.

Johann Peter Theodor Nehrlich (1770 Erfurt – 1817 Moskwa) był uczniem C.Ph.E. Bacha, Johanna Christiana Kittela (ucznia J.S. Bacha) i J.W. Haesslera. 26 stycznia 1793 roku wystąpił w Getyndze jako pianista, prezentując swój

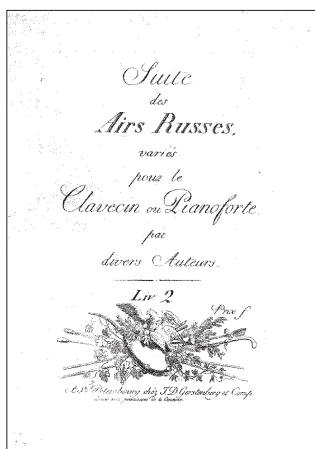
17 W *prijatnoj toj nadziejdie* z 8 wariacjami i *Kak prichodisz dorogaja mimo kiel’i* z 16 wariacjami.

18 Pierwsze wydanie – Gotha, 1793 r.

19 *Ziemlaniczka* – „Poziomka” (ros. i ukr.).

20 Za Boris Lwowicz Wolman, *Russkije pieczatnyje noty XVIII wieku*, Leningrad 1957, s. 221–222.

Oprócz Wariacji op. 1 (przykład 7) wydrukowano w Rosji kolejne jego utwory fortepianowe: Wariacje op. 2 (Petersburg), Fantazję na temat rosyjskich pieśni op. 3 (Moskwa 1798), *Six leçons pour le clavecin* op. 4 (Moskwa 1798), 24 *Preludia* we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych op. 5 (Moskwa 1798) i *Fantazję i wariacje na temat rosyjski* op. 6 (Petersburg 1802).

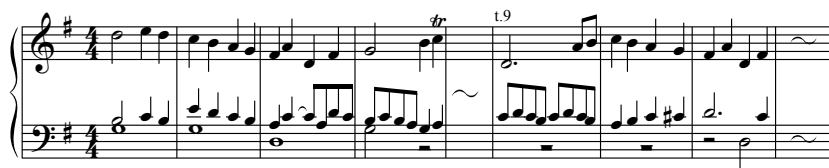


Źródło: [https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Russian_Song%2C_Op.1_\(Nehrlich%2C_Johann_Peter_Theodor\)](https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Russian_Song%2C_Op.1_(Nehrlich%2C_Johann_Peter_Theodor)).

113

Trzygłosową fakturę 16-taktowego tematu²¹ (G-dur, metrum 4/4 – przykład 7a), zachowano w wariacjach parzystych. Wariacje nieparzyste mają fakturę dwugłosową. Niezwykle prostą melodię pieśni podano w głosie najwyższym. Równolegle prowadzona linia głosu środkowego jest jej wariacyjnym wariantem. Mało ruchliwy (całe nuty, półnuty), często pauzujący głos najniższy pełni rolę podstawy harmoniczej. Przebieg harmoniczny tematu zachowano we wszystkich wariacjach (z wyjątkiem finału):

4/4 T | S | D | T : || : SII /D/ | SII /D/ | D ..7 | T : ||



Przykład 7a – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, temat

O wartości tego cyklu nie stanowią wariacje I–VI, w których stosowane są schematyczne sposoby przekształcania – figuracja jednego głosu przy pozostałych prawie niezmienionych, które prowadzą temat (wyjątkiem jest III wariacja – temat ukryty został w niektórych nutach szesnastkowych figuracji), powtarzanie się dużych fragmentów partii lewej ręki (wariacja II i IV). Wariacje III–VI są rodzajem etud. Szczególnie uwidacznia się to w wariacjach IV i V. Ciekawsza od strony techniki wykonawczej jest wariacja VI – należy prowadzić w jednej ręce zarówno niezmieniony temat, jak i figurację w ruchu szesnastkowym. Brakuje jakichkolwiek wskazówek wykonawczych. Pojawiają się one dopiero, i to w dużej obfitości, w wariacji VII – *Adagio* (przykład 7b). Jest to wiele oznaczeń dynamicznych (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* oraz zapisane słownie *crescendo*, *diminuendo*) i artykulacyjnych (łuki, kropki staccatowe pod łukiem, kropki staccatowe, kliniki), występują ozdobniki (kilka obiegników) i fermaty. Z ich wielkiego nagromadzenia można wywnioskować, że J. Nehrlich dużą wagę przywiązywał do tej części cyklu – ma ona charakter wybitnie improwizacyjny i stanowi jakby wokalny recytatyw. Świadczy o tym „kapryśna” rytmika (również z rytmami punktowanymi), pauzy z fermatami, liczne melizmaty poprzedzielane instrumentalnymi, szeroko rozłożonymi pasażo- lub gamopodobnymi figurami. Choć zmienia się tryb (z G-dur na g-moll), to nie zmienia się szkielet harmoniczny. Całość

21 W rzeczywistości jest to regularny okres ósmiotaktowy z wypisaną repetycją.

(16 taktów + 3 takty kody utrwalającej tonację D-dur) napisano w manierze polifonicznych improwizacji klawesynowych epoki baroku²².



Przykład 7b – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, Wariacja VII, początek

Adagio stanowi wielki kontrast wyrazowy z poprzedzającymi je wariacjami i jest swoistym preludium do ostatniego ogniwa cyklu – trzygłosowej fugi (*Alla breve*). W nadkompletnej ekspozycji (takty 1–16) z odpowiedzią realną, temat będący pierwszymi czterema taktami melodii *Ziemlaniczka*, pojawia się, poczynając od głosu najniższego. W przetworzeniu (od taktu 22) wykorzystane jest czoło tematu (jeden takt) lub jego dwa pierwsze takty (np. takty 44–46 w zdwojeniu oktawowym). Modułacje nie prowadzą do zbyt odległych tonacji (a-moll, d-moll, e-moll). Rolę reprzyzy spełnia dokładne powtórzenie 16-taktowego tematu wariacji. Zgrabna, przejrzysta fuga świadczy o biegłym opanowaniu sztuki kontrapunktu przez Nehrlicha – wychowanka uczniów J.S. Bacha (przykład 7c).



Przykład 7c – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, wariacja finałowa, fuga (początek)

²² Boris Lwowicz Wolman, w *Russkije pieczatnyje noty...*, s. 176, dopatruje się tu podobieństw nawet do *Fantazji chromatycznej i fugi* J.S. Bacha.

W życiu muzycznym Petersburga końca XVIII – początku XIX wieku znaczącą rolę odgrywał niemiecki kompozytor, klawesynista i pianista **Gottfried Wilhelm Paltschau**²³ (1741–1815). Wykształcił się w Rydze (był uczniem ostatniego wychowanka J.S. Bacha – Johanna Gottfrieda Muethela), wydał tam w 1771 roku swoje dwa koncerty fortepianowe. W latach 70. osiedlił się w Petersburgu, aktywnie uczestnicząc w życiu koncertowym jako znakomity solista – odtwórca utworów J.S. Bacha i jego poprzedników – oraz kameralista (wspólnie ze skrzypkiem L. Jerszowem), a także nauczyciel muzyki i jeden z organizatorów Nowego Towarzystwa Muzycznego, czyli tzw. muzycznego klubu.

Wydane w zeszycie 9 „rosyjskiej serii” *11 Wariacji na temat rosyjskiej pieśni „Kak u naszego szirokiego dwora”* zarówno w wersji na dwie i cztery ręce, to druga, rozszerzona redakcja pięciu wariacji z *Karmannoj kniżki na 1795 god* (dodano wariacje V–IX i XI). Różnią się one znacznie od innych utworów tego gatunku pisanych pod koniec XVIII wieku; są egzemplifikacją (przykład 8) stosunkowo niewielkiego wykorzystania formuł i stylu muzyki okresu klasycyzmu. Kompozytor stworzył je pod wyraźnym wpływem polifonicznej muzyki barokowej – w szczególności muzyki J.S. Bacha.

Pieśń *Kak u naszego szirokiego dwora* nie jest pieśnią ludową, lecz „rosyjską” anonimową stylizacją, łączącą intonacje pieśni chłopskich z intonacjami miejskich pieśni-romansów. Prościutkiej melodii głosu najwyższego wtórują rozwinięte, ruchliwe i samodzielne linie głosu środkowego i basowego. Polifonicznej fakturze tematu towarzyszy interesująca budowa formalna 6 + 6 :||: 6 :|| taktów. W drugim sześciotakcie powtórzonemu dosłownie głosowi pierwszemu przeciwstawiono zmienione linie pozostałych dwóch głosów. Trzeci jest wariacyjnym opracowaniem poprzednich. Każdy z nich kończy się kadencją wielką doskonałą przy stałej linii sopranu – zejście dźwiękami gamowłaściwymi *es2–gl* (przykład 8a).



Przykład 8a – G. Paltschau – Wariacje g-moll, temat, początek

23 Inna wersja jego nazwiska to Palschau.

Sposoby przekształcania tematu są znacznie bardziej oryginalne niż np. w wariacjach J. Nehrlicha, a samo wykonanie utworu nastrocza więcej problemów natury pianistycznej.

Melodia tematu (w tonacji g-moll, metrum 2/4) o postępie sekundowym i nieskomplikowanym rytmie doskonale nadaje się do przekształcania, a zwłaszcza do „ukrywania” jej w figuracjach (por. przykład 8c).

W dwugłosowej wariacji I na tle ruchliwego, sfigurowanego basu, w którym dźwięki melodyczne zostały oznaczone przez kompozytora klinikami, prawa ręka powtarza temat ozdobiony trylem, przednutkami i trylikami. W wariacji II bas jest podstawą harmoniczną, na której rozwija się figuracja (bas Albertiego, łamane seksty) w ręce prawej. Dźwięki melodyczne przypadają na mocne części taktu lub grup. Przyspieszenie ruchu (z szesnastek na triole szesnastkowe) występuje w kolejnej wariacji (figuracje gamo- i pasażopodobne). W wielogłosowej wariacji IV prawa ręka gra łańcuch synkop w podwójnych dźwiękach (np. oktawy, seksty).

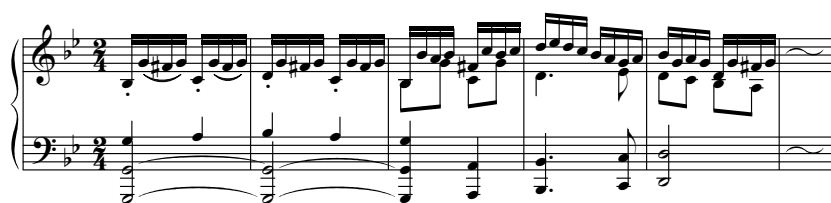
Polifoniczny kunszt G. Paltschaua ujawnia się w piątym, 24-taktowym ogniwie cyklu – fugato (por. przykład 8b). Tematem fugata są pierwsze cztery dźwięki melodii pojawiające się na samym początku w *stretto*, by dalej rozwijać się bardziej swobodnie.



Przykład 8b – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja V, początek

Faktura VI wariacji wykazuje duże podobieństwo do faktury organowej (przygrywka chorałowa). Jest w niej nuta pedałowa (trzymana przez trzy takty oktawa G1–G) oraz niewygodne technicznie chwytty w prawej ręce (głos górny – figuracje, głos drugi – temat), które znacznie naturalniej i prościej byłoby grać oburącz, jeśli głos basowy można było przenieść do nożnej klawiatury (przykład 8c)²⁴.

24 Klawiatura nożna, typowa dla organów, stosowana była również w klawesynach i fortepianach.



Przykład 8c – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja VI, początek

Figuracje wariacji VII ponownie ukrywają temat oznaczony klinikami bądź jako „f”. Są one pomyślane „pianistycznie”, bowiem przy bardzo szybkim tempie słyhać dwie kontrapunktujące linie melodyczne na tle nieustannego ruchu triol szesnastkowych.

W iście bachowskim stylu skomponowane jest następne ogniwo – wariacja VIII. Ten piękny, przypominający bachowskie allemande dwugłos świadczy o głębokim przeniknięciu i zrozumieniu stylu dzieł Jana Sebastiana. Odejście od dość kurczowo utrzymanego się dotąd tematu oraz spowolniony ruch tworzą w sumie jakby intermezzo i dla słuchacza, i dla wykonawcy (przykład 8d).



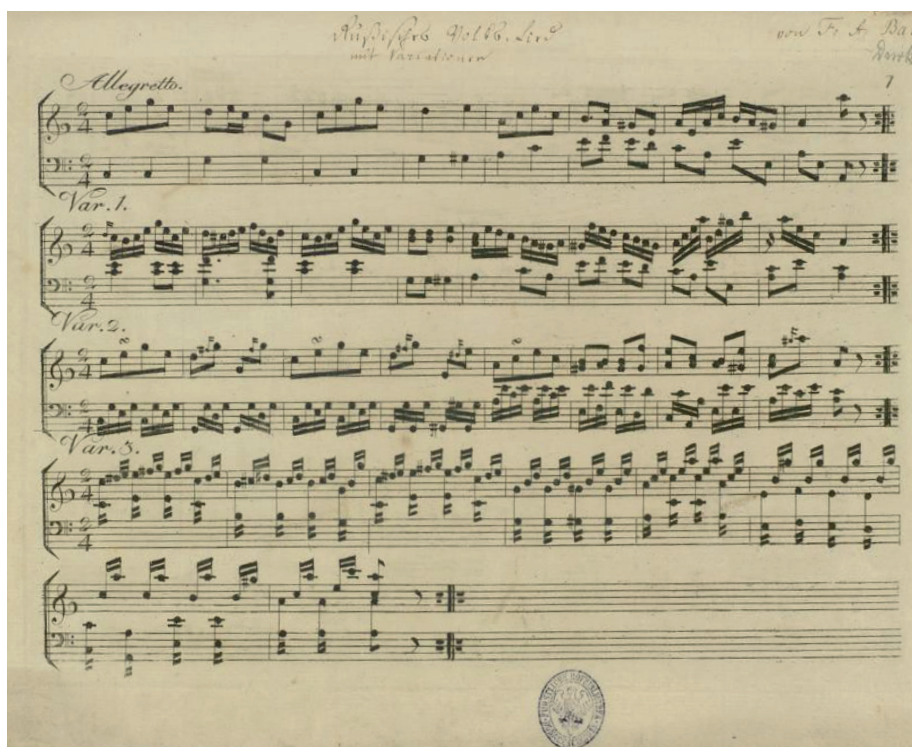
Przykład 8d – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja VIII, początek

W „rozbieganej” wariacji IX temat (głos górny) pojawia się ponownie na tle figuracji. Podział głosu środkowego między prawą i lewą ręką powoduje utrudnienie w wykonaniu nieprzerwanego potoku triol szesnastkowych. Wariacja X (ruch szesnastek) nawiązuje do wariacji VIII (analogiczne motywy rozpoczynające się od pauzy szesnastkowej bądź po ligaturze). Finał (Wariacja XI) – to błyskotliwa *cadenza* z wykorzystaniem prawie całej klawiatury fortepianu (*G1-es3*), z nagłym zatrzymaniem się na fermacie i zwodniczym rozwiązaniem D na °TVI (takt trzeci od końca).

Wariacje G. Paltschaua dzięki zastosowaniu w nich elementów pracy motywicznej (wariacje VII, VIII, X), środków polifonicznych, samodzielnemu traktowaniu każdego głosu (łącznie z basem), są jednym z najcenniejszych przykładów XVIII-wiecznej literatury fortepianowej tworzonej przez obcych kompozytorów w Rosji na tematy rosyjskiej pieśni. Obok *Ziemlaniczki* J. Nehrlicha to najstarszy utwór polifoniczny zawierający rosyjską pieśń jako temat.

Friedrich August Baumbach (1753–1813) – *Russkaja piesnia „Pri dolinuszkie guliata” s 50 wariacjami dla fortie-piano, 1 r. 25 kop.* „Karmannaja kniżka dlia liubitieliej muzyki za 1796 god” (wyd. Gerstenberg, Petersburg)

Objętość utworu to 17 stron, tonacja C-dur, metrum 2/4, *Allegretto*. Metrum zostało przez kompozytora zmienione na 6/8 jedynie w wariacji nr 25 (*Adagio*) i war. 48 (*Andante*). Od 26. wariacji wraca *Tempo primo* i metrum 2/4. Wariację nr 49 opatrzono dopiskiem *Allegro* i w przeciwieństwie do wszystkich poprzednich nie ma znaku repetycji, bowiem kończy się kadencją ornamentalną z dopiskiem *Slentando*, dzięki czemu płynnie przechodzi w przypomnienie tematu (oznaczonego jako *Wariacja 50*), który kończy się bez znaku repetycji. Autor wykazał dużą inwencję w opracowywaniu materiału tematycznego. Mimo pewnego schematyzmu strony muzycznej (m.in. schemat harmoniczny) i formalnej (np. wszystkie wariacje to jeden okres ośmiotaktowy; wyjątek stanowi wariacja finałowa – 49, po której następuje przypomnienie tematu), zaskakuje w nich liczba pomysłów w stosowaniu rozmaitych rodzajów techniki pianistycznej – głównie gamowej i gamopodobnej, pasażowej, ale również podwójnych tercji (wariacje 4, 6, 16, 34, 36), oktavowej (wariacje 8, 49), akordowej (wariacje 18, 35, 46), z pochodami akordów (wariacje 30, 32, 39, 47, 48), repetycyjnej (wariacje 36, 38), quasi-martellato, z techniką przygotowującą wykonywanie ozdobników (wariacje 3, 10, 24, 27). Powyższe sposoby kompozytor stosuje zarówno w technice pozycyjnej, jak i z podkładaniem/przekładaniem palców. Dotyczy to zarówno partii prawej, jak i lewej ręki, więc stanowi nieczęste w tym okresie zjawisko. Świadczy to o wirtuozowskim zamyśle kompozycji oraz stawia wykonawcy wyższe, niż amatorskie, wymagania techniczne. Zaskakuje brak wariacji z tzw. łamanymi oktavami. Najsłabszym elementem kompozycji jest wielokrotne, czasami wręcz uporczywe powtarzanie w danej wariacji lub wariacjach tych samych formuł technicznych w niezmiennianej tonacji. Najmniejszymi wartościami rytmicznymi są trzydziestodwójki, abstrahując od dosłownie kilku sześćdziesięcioczwórek (wariacje 23 i 37). Rytmu punktowane pojawiają się w wariacjach 13, 32, 35, 38. Ruch triolami występuje dość często sprzyjając „zagęszczaniu” narracji (wariacje 3, 21, 31, 34, 36, 39, 47).



Ryc. 17. F.A. Baumbach – *Russkaja piesnia „Pri dolinuszkie guliała”* s 50 wariacjami dla forte-piano – temat i wariacje nr 1–3

Źródło: [imslp.org/wiki/50_Variations_on_a_Russian_Folksong_\(Baumbach%2C_Friedrich_August\)](https://imslp.org/wiki/50_Variations_on_a_Russian_Folksong_(Baumbach%2C_Friedrich_August)).

Ukoronowaniem pracy edytorskiej J.D. Gerstenberga było zapoczątkowanie w 1795 roku „rosyjskiej serii”, tj. 26 pozycji nutowych zaopatrzonych w jednokową kartę tytułową – „Suite des airs russes varies pour le clavecin ou piano-forte par divers auteurs. A St.-Petersbourg, chez Gerstenberg et Comp.”. Pierwszy zeszyt (1795 r.) tej prestiżowej edycji²⁵ zawiera drugie wydanie *Chanson russe variee par m-r Haessler*, poszerzone w stosunku do pierwszego (z 1793 r.) o dwie wariacje.

Utwór zbudowany jest na ośmiotaktowym temacie (tonacja g-moll, metrum 2/4). Jego uroczysty nastrój (akordy w pierwszych czterech taktach) spotęgowany w dwóch kolejnych (legato, polifonizująca faktura) jest w ostatnich dwóch diametralnie zmieniony. Oto dwukrotnie powtórzone w ruchu szesnastkowym

²⁵ Stała się ona „wizytówką” wydawnictwa i była kontynuowana jeszcze w pierwszych latach XIX w.

akordowe motywy o skocznej artykulacji *staccato* tworzą zwrot melodyczny zaskakujący swym nieoczekiwanie tanecznym, ludowym charakterem. Świadczy to nie tylko o pomysłowości i inwencji kompozytora, ale jego odwadze artystycznej.

CHANSON RUSSE

variée par M^r. Häfslér.

(Après la) Seconde Edition augmentée de deux Variations.

te - - nu - - to

Andante.

Thema.

mf *f* *p*

f *mf* *p* ∞

Var. I.

pf *ff* *pp*

f *pf* *p*

Ryc. 18. *Chanson russe variée* par m-r Haessler, temat i pierwsza wariacja

Źródło: [https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Chanson_Russe_\(H%C3%A4ssler%2C_Johann_Wilhelm\)](https://imslp.org/wiki/Variations_on_a_Chanson_Russe_(H%C3%A4ssler%2C_Johann_Wilhelm)).

Kompozytor zachowuje w wariacjach 1–6 zarówno główną tonację, jak i ich ośmiotaktowy rozmiar. Wariacja I oparta głównie na materiale drugiego czterotaktu tematu zaskakuje nie tylko zwodniczym rozwiązaniem pierwszego tanecznego motywu (na akord Es-dur) w takcie przedostatnim. Wariacja II – w pierwszym czterotakcie materiałowi tematycznemu (partia prawej ręki) towarzyszą opadające biegniki gamowe (ruch trzydziestodwójkowy w ramach tzw. pięciopalcówki). Pojawienie się błyskotliwych biegników (prawa ręka) i oktafów (lewa ręka) oraz nadal zaskakujące zakończenie dobitnie świadczy o wirtuozowskim zacięciu kompozytora i daje przedsmak dalszego rozwijania narracji. Wariacja III – stały ruch triolowy uspokaja z jednej strony narrację po „fajerwerkach” ogniwa poprzedniego, a z drugiej – niemal zapowiada, że zgodnie z tradycją komponowania wariacji w tym okresie nastąpi jego wzmożenie w kolejnym. Wariacja IV – trzydziestodwójkowe gamo- i pasażopodobne figury występują na przemian to w partii lewej, to prawej ręki. Melodia tematu pozostaje zgodnie z konwencją epoki niewiele zmieniona w stosunku do pierwowzoru. Wariacja V – znaczne uspokojenie ruchu (szesnastki), dwugłosowy przebieg, urywane (pauzy!) dwu- i trzydziętkowe motywy ozdobiono pojedynczymi sześćdziesięcioczwórkami granymi zgodnie z zapisem razem z pulsem, jednak sprawiającymi wrażenie przednutek. Tym samym w wariacji tej odzwierciedla się „stara szkoła” zarówno komponowania, jak i wykonawcza. Wariacja VI – błyskotliwe gamowe biegniki (partia prawej ręki) ustępują oktafom (lewa ręka) i oktafom łamanym (prawa ręka) w taktach 5–6, które przypominają o związku tej muzyki z rosyjskim folklorem oraz praktyką gry na gęślach. Wariacja VII (24 takty, zmiana tonacji na **G-dur**) o początku przypominającym motywy polowania (gra rogów) i z luźniejszym nawiązaniem do tematu, z przewagą techniki repetycyjnej napisana została w stylu klasycznym. Tym bardziej stanowi duży kontrast z wariacją następną. Kończy się akordem dominanty septymowej, by w naturalny sposób powrócić do zasadniczej minorowej tonacji cyklu w kolejnym ogniwie. Wariacja VIII (powrót do tonacji zasadniczej g-moll, 4/4, 16 taktów, *Grave*) jest uroczystym, wręcz barokowym chorałem o ruchu półnutowym zawieszanym dzięki pięciu fermatom. Świadczy to o dbałości twórcy odnośnie do skierowania uwagi grającego i słuchaczy na długość brzmienia, a przede wszystkim wsłuchiwanie się w nie. Zaskakująca pod względem harmonicznym jest końcowa kadencja – moll tonika/g-moll, dominanta septymowa/D7-dur, tonika/G-dur, moll subdominanta IV stopnia/c-moll, która w rzeczywistości okazuje się moll toniką z opóźnieniem 6/4 rozwiązana w iście bachowskim stylu. Owe opóźnienia nie następują jednak jednocześnie, lecz najpierw 6–5 (seksta akordu na kwintę, czyli *es na d*), po chwili zaś 4–3 (kwarta akordu na tercję małą, czyli *c na b*). Wariacja IX (3/4, *Andante poco Largo*, 16 taktów) – o recytatywnym charakterze, barokowa, imitacyjna, z drugimi trylami staje się idealnym rozwinięciem poprzedniej. Wariacja X (2/4, *Poco Allegro*,

16 taktów) – dzięki jednostajnemu, nie za szybkiemu ruchowi szesnastkowemu i dwugłosowości przypomina nie tyle niektóre inwencje dwugłosowe J.S. Bacha, co fragmenty opracowanych przez niego na instrument klawiszowy koncertów obcych kompozytorów. Elementy tematu są czytelne. Wariacja XI (2/4, *Adagio*, 8 taktów) to kolejne zaskoczenie. Barokowy wydźwięk jest przez chwilę (takty 3–4) „zakłócony” elementami żywo przypominającymi fragmenty wolnych części sonat Haydna lub Mozarta. Kolejne *novum* to brak tradycyjnego zakończenia wariacji – kompozytor zawiesza ją na akordzie dominantowym. Wariację XII (3/8, *Allegro ma non troppo*, 16 taktów) cechuje wahanie między stylem klasycystycznym, a barokowym (koniec wariacji). Motywy zaczerpnięte z tematu są łatwo rozpoznawalne. Wariacja XIII (2/4, 16 taktów) to rozpoczynanie niemal każdego motywu (wyjątek stanowią takty 10–12 oraz 16) od obiegnika wypisanego normalną czcionką nut, a nie znakiem. Ozdobniki te grane są na zasadzie imitacji to w partii lewej, to w partii prawej ręki. Wariacja ta przechodzi *attacca* w kolejną – finałową. Wariacja XIV (47 taktów) z dominacją ruchu triol szesnastkowych, rozpoznawalnymi motywami tematycznymi oraz sposobami operowania techniką kojarzącą się z poprzedzającymi ją ogniwami nie jest popisem wirtuozowskim, lecz raczej zgrabną rekapitulacją całości utworu. Ostatnie dwie wariacje nie mają oznaczenia tempa, wobec czego należy przyjąć, że obowiązuje tempo zadysponowane w wariacji nr 12 (*Allegro ma non troppo*) lub kompozytor pozostawia wykonawcy decyzję odnośnie do szybkości gry.

Spójność utworu i jego narracji osiągnięto stopniowym rozwijaniem wątków oraz stosowaniem ich przekształceń wariacyjnych, co w „rosyjskiej” twórczości tego okresu jest zjawiskiem powszechnym. Niezwykle jest natomiast równie stopniowe powracanie do zagęszczania ruchu po chorałowej wariacji nr 9. Dopiero wariacja ostatnia – nr 14 ma najszybsze, jednorodne rytmicznie przebiegi (triole szesnastkowe).

Stylistycznie dzieło stoi na pograniczu trzech epok: baroku, sentymentalizmu i klasycyzmu. Pomysłowość kompozytora sprawia jednak, że nie odczuwa się żadnej dysharmonii stylistycznej, a tym bardziej braku spójności wewnętrznej utworu.

Bardzo liczne wskazówki dynamiczne (*crescendo*, *diminuendo*, *poco a poco diminuendo*) i szeroka ich skala (od *pp* do *ff*), niezwykle starannie opracowana artykulacja (kliniki, kropki, łuki, słownie wypisywane *tenuto*), wielka dbałość w oznaczaniu tempa, a przede wszystkim rodzaj faktury oraz stosowane chwytły techniczne jednoznacznie wskazują, że twórca myślał „fortepianowo”, a nie klawesynowo. Zwraca uwagę olbrzymia pomysłowość kompozytora i sprawność w stosowaniu wielu, często zaskakujących sposobów prezentowania i/lub przekształcania materiału. Intencjonalne tworzenie dużych kontrastów pod względem

stosowanych technik wykonawczych (pianistycznych) oraz języka muzycznego (elementy barokowe, klasyczne, sentymentalne) nie powodują rozpadu kompozycji na poszczególne, formalnie ujęte ogniwa cyklu wariacyjnego, lecz stanowią konsekwentne rozwijanie i opracowywanie materiału tematycznego i nieustanne, twórcze jego wzbogacanie.

Podsumowanie

W trakcie narodzin świeckiego muzykowania w Rosji (pierwsza poł. XVIII w.) poczesne miejsce zaczęła zajmować bliska, dostępna wszystkim i doskonale rozumiana rosyjska pieśń, wykonywana początkowo z akompaniamentem gęśli, później wypieranych przez klawikord i fortepian. Zgodne z duchem epoki, hedonistyczne traktowanie muzyki sprzyjało rozwojowi domowego, amatorskiego muzykowania „dla siebie”. Umiejętność śpiewu i gry na instrumencie klawiszowym była w wyższych sferach w dobrym tonie – choć profesjonalne, poważne zajmowanie się muzyką widziano źle. Pierwsze solowe utwory fortepianowe²⁶ to po prostu pieśni, w których partia prawej ręki była linią wokálną, a lewej – podporą harmoniczną.

Charakterystyczną cechą ludowego wykonawstwa pieśni było ich przekształcanie – „wariowanie”. Sposób ten przenikał do twórczości fortepianowej. Pierwsze przykłady rosyjskich wariacji na fortepian to transponowane na ten instrument kanty, których prosta, trzygłosowa faktura łatwo „układała się” na klawiaturze. Kanty *Gdzie, gdzie, ach* i *Kto kripko na Boga upowaja* z jarosławskiego albumu z 1742 roku są pierwszym stopniem w kształtowaniu się rosyjskiego stylu w muzyce fortepianowej, a szczególnie wariacji fortepianowych.

Pierwsze cykle wariacji to nie tylko i wyłącznie cytowanie ludowych kantów, pieśni czy tańców. Wykorzystywany jest ludowy sposób rozwijania i przekształcania ich melodii. Wynikła stąd więc z techniką gry na gęślach, skrzypcach, bałalajce, gitarze oraz łączenie „chwyków” właściwych dla tych instrumentów z fakturą fortepianową okresu klasycyzmu; bowiem związany z działalnością rodzimych kompozytorów – profesjonalistów okres kształtowania się rosyjskiej szkoły przypadał na czasy bujnego rozkwitu muzyki klasycznej. Nie odczuwa się wpływu francuskiego czy włoskiego stylu galant. Niektórzy twórcy czerpią natomiast ze spuścizny okresu baroku, a zwłaszcza z kompozycji J.S. Bacha. Dotyczy to głównie tych, którzy pobierali nauki u wychowanków lipskiego kantora.

²⁶ „Fortepianowe” w znaczeniu umownym – utwory do grania na klawikordzie, klawesynie bądź fortepianie.

Asymilacja ludowych pieśni i tańców z ich melosem, rytmiką, harmoniką (D–S), przemienność trybu (dur–moll), budowę (niekiedy trzytaktowymi zdaniami lub dziewięciotaktowymi okresami), przejęcie niektórych cech techniki gry na gęślach (podwójne tercje, brak polifonii, przydech, improwizacyjność) pozwoliło rosyjskiej szkole fortepianowej wkroczyć już od samego początku na samodzielną drogę. W ciągu kilku dziesięcioleci muzyka fortepianowa w Rosji podniosła się z amatorskiego na w pełni profesjonalny poziom. W drugiej połowie XVIII wieku okrzepły podstawy pianistyki, pojawili się pierwsi narodowi kompozytorzy. Stopniowo przewyżczono zasadę mechanicznego przenoszenia na klawiaturę melodii pieśni (W. Karaułow). Można też było dostrzec odchodzenie od schematycznego, z góry określonego wzoru przekształcania, z zachowaniem jednak charakterystycznych dla ludowego wykonawstwa sposobów prowadzenia głosów, niektórych elementów faktury, rodzajów figuracji.

W końcu XVIII wieku wariacje stały się najbardziej reprezentatywną formą rosyjskiej muzyki fortepianowej. Stopniowo straciły specyficzne cechy „gęślości”, tak bardzo widoczne w cyklach W. Trutowskiego. Oprócz typowo ornamentalnego przekształcania tylko jednego głosu przy niezmiennie zachowanym drugim (i trzecim), pojawiła się praca motywiczna (W. Karaułow). Wzrosła rola profesjonalnego wykonawstwa coraz trudniejszych technicznie utworów, co uwidoczniło się m.in. w stopniowym zwiększaniu i uściśnianiu wskazówek wykonawczych. Wydzieliło się także kilka linii rozwoju tej formy w rosyjskiej muzyce fortepianowej. Twórczość wariacyjna W. Trutowskiego i I. Chandoszkina reprezentuje linię wariacji ornamentalnych, kontynuowaną przez A. Diubiuka (Dubuca), W. Każyńskiego i innych. Zwraca uwagę „neutralna” z początku faktura (ani w pełni fortepianowa, ani w pełni gęślowa czy skrzypcowa), stosowanie figuracji harmonicznym jako podstawy wariacyjnego rozwoju oraz określonych niejako „z góry” fakturowych i rytmicznych formuł. Wariacje W. Karaułowa z elementami pracy motywicznej, swobodnym stosunkiem do tematu, melodycznymi figuracjami były z kolei pierwowzorem dla kolejnego pokolenia kompozytorów rosyjskich – Aleksieja Żylina, L. Guriliowa i „wczesnego” D.N. Kaszyna.

Oprócz wymienionych dwóch głównych nurtów, które decydowały o obliczu rosyjskich wariacji fortepianowych i ich rozwoju, można wyróżnić jeszcze dwa nurty poboczne – twórczości kompozytorów obcych działających w Rosji (J. Nehrlich, G. Paltschau, J.Ch.D. Möcker, F.A. Baumbach, A. Rebenstein) oraz nurt wariacji pedagogiczno-instruktywnych. Pierwszy okazywał swój wpływ na proces kształtowania się muzyki fortepianowej w Rosji, podlegając jednocześnie wpływom rosyjskiej sztuki ludowej. Kompozycje drugiego – przeznaczone dla mniej lub bardziej zaawansowanych uczniów, tworzone z potrzeby chwili, miały często charakter cyklu etud obliczonych na rozwijanie określonych nawyków

pianistycznych. Jednym z pierwszych przykładów tego typu wariacji jest *Pri dolinuszkie stojala z Karmannoj kniżki na 1796 god*, o uproszczonej fakturze i niewielkiej liczbie wariacji.

Rosyjskie wariacje fortepianowe osiągnęły pełną dojrzałość i doskonałość w XIX wieku w twórczości „ojca” muzyki rosyjskiej – Michaiła Glinki.

Rozdział 4

ROSYJSKA SONATA FORTEPIANOWA

Wprowadzenie

Pierwsze utwory przeznaczone do wykonywania na instrumentach klawiszowych (klawikord, klawesyn, fortepian) komponowane w Rosji przez rodzimych twórców pojawiły się w XVIII wieku. Opóźniony w stosunku do krajów zachodnioeuropejskich „start” wynikał z odmiennej drogi rozwoju kulturowego, społecznego i politycznego. Dopiero czasy panowania cara Piotra I Wielkiego (1672–1725)¹ – wielkich przemian społecznych, politycznych, ekonomicznych, pozwoliły na stopniowy rozwój świeckiej kultury muzycznej. Mimo że pojedyncze instrumenty klawiszowe zawędrowały do Rosji już w wieku XV (organy) i XVI (wirginał), nigdy nie rozpowszechniły się, ponieważ główny, oficjalny nośnik kultury muzycznej – cerkiew prawosławna odbywała się w swoich obrządkach bez instrumentów. Dopiero XVIII-wieczny rozkwit kultury dworskiej stworzył przesłanki autonomicznego rozwoju muzyki świeckiej.

Najbujniej rozwijała się muzyka wokalna, czerpiąca inspiracje z bogatej tradycji muzykowania ludowego. W ślad za nią postępowała muzyka instrumentalna. Dominującym instrumentem stały się gęśle (gusli) – starosłowiański strunowy instrument szarpany, od wieku XVII uważany za rosyjski instrument narodowy. W muzyce wokalne poczesne miejsc zaczęła zajmować „russkaja piesnia” – początkowo ludowa, później przekształcająca się w pieśń typu miejskiego i wreszcie w słynny rosyjski romans. Wykonywana bywała z towarzyszeniem instrumentu, najczęściej gęśli, które w połowie XVIII wieku ustąpiły powoli miejsca instrumentom klawiszowym (klawikord, klawesyn, fortepian).

¹ Piotr I panował w Rosji od 1689 r.

Pieśń rosyjska, będąca najczęściej tematem z kilkoma wariacjami, wywarła decydujący wpływ na kształtowanie się rosyjskiej literatury fortepianowej; akompaniamenty pieśni z czasem usamodzielniały się, tworząc pierwsze autonomiczne utwory fortepianowe².

W rosyjskiej twórczości fortepianowej drugiej połowy XVIII wieku decydującą rolę odgrywały z tego powodu wariacje fortepianowe. Kompozytorom było znacznie łatwiej przyswoić tę formę wykształconą i w ludowej pieśni, i w ludowej sztuce wykonawczej na takich instrumentach jak gęśle, bałałajka, bandura.

Sonata i forma sonatowa z powodu braku odniesień i nawiązania do muzyki ludowej rozwijała się wolniej, a proces ten zainicjowany został później. Nie był to przy tym rozwój samoistny jak w przypadku wariacji. Opartą na wzorach zachodnioeuropejskich, XVIII-wieczną rosyjską sonatę fortepianową zaczął jednak cechować typowo słowiański koloryt a także próby wplatania w nią ludowych tematów – rosyjskich bądź ukraińskich.

4.1. Sonaty D. Bortnianskiego

Dmitrij Stiepanowicz Bortnianski (1751–1825) – najwybitniejszy łemkowsko-ukraińsko-rosyjski kompozytor XVIII wieku, wszedł na stałe do historii muzyki dzięki swoim doskonałym kompozycjom chóralnym. Był również twórcą zapomnianych dziś oper, a także utworów instrumentalnych z udziałem fortepianu (*Symfonii koncertującej* na fortepian, harfę, dwoje skrzypiec, violę da gamba, wiolonczelę, fagot z 1790 r.; *Kwintetu* na fortepian, harfę, skrzypce, violę da gamba i wiolonczelę z 1787 r.)³ oraz na fortepian solo. Te ostatnie, mimo że stanowią raczej margines twórczości, są pierwszym przykładem zaszczepienia do muzyki rosyjskiej form klasycznych – głównie sonat.

Datowany na 1784 rok rękopiśmienny zbiór utworów fortepianowych zawierał: 8 sonat (w tym 3 ze skrzypcami), Rondo C-dur, Rondo F-dur, Larghetto cantabile, Allegro, Capriccio, i po raz pierwszy został opisany przez Nikołaja Findejzena w pracy *Oczerki po istorii muzyki w Rossii*⁴, z przykładami umieszczonymi

² Fortepianowe w znaczeniu, jakim określa się utwory np. J.S. Bacha na instrumenty klawiszowe (z wyjątkiem organów).

³ Należy przypuszczać, że umieszczenie w obsadach tych dzieł harfy – chordofonu szarpanego, mogło nawiązywać do brzmienia rosyjskich/ukraińskich/białoruskich instrumentów tego typu, np. gęśli, bandury, bałałajki, domry.

⁴ Nikołaj Findejzen, *Oczierki po istorii muzyki w Rossii s driewniejszych wriemien do konca XVIII wieka*, t. II, Moskwa–Leningrad 1928–1929, s. 271–272.

w dodatku nutowym. Rękopis, niestety, zaginął po 1901 roku (do 1901 przechowywany był w bibliotece dworskiej kapeli śpiewaczej, którą wiek wcześniej prowadził D. Bortnianski, w 1901 r. eksponowano go na wystawie jubileuszowej) i nie został odnaleziony do dzisiaj⁵. Z sonat zachowały się więc tylko te, które zdążono wydać drukiem, a mianowicie:

Jednoczęściowa Sonata B-dur, wydana w: *Sobranije pjes i etiudow dla fortepiano, raspriedielionnych po stepiennom trudnosti, w instruktivnoj obrabotkie A.W. Abutkowa, priepodawatiela regentskich klassow Pridwornoj piewczeskoj kapielły. 3-ja stepień /nietrudnaja/, Muz. magazin, Simfonia' A. Fiedorowa. Moskwa (bez daty). Odnalazł ją w 1952 roku w wyżej wymienionym Sobraniju W. Natanson i umieścił w *Russkaja fortepiannaja muzyka. S konca XVIII do 60-ch godów XIX wieku. Chrestornatia. Wypusk pierwszy* (Moskwa 1954).*



Ryc. 19. Dymitr Bortnianski (litografia Piotra F. Borela)

Źródło: Wikipedia.org.

⁵ W 1989 r. Wydawnictwo Muzyka – oddział Leningrad wydrukowało po raz pierwszy w jednym zbiorze wszystkie trzy ocalałe sonaty D. Bortnianskiego (red. E.P. Gajewaja).

Jednocześnie Sonata F-dur, wydrukowana w końcu lat 90. w wydawnictwie Fiedorowa w Moskwie i przedrukowana w 1950 roku przez ukraiński „Muzgiz” oraz w *Russkaja starinnaja fortepiannaja muzyka. Sbornik pjes dla fortepiano...* pod red. A. Drozdowa i T. Trofimowej (Moskwa–Leningrad 1946), a także w *Chrestomatia po istorii fortepiannoj muzyki w Rossii /koniec XVIII i pierwsza połowina XIX wieków/, sostawili L. Barenboim i W. Muzalewski* (Moskwa–Leningrad 1949).

Trzyczęściowa Sonata C-dur umieszczona przez N. Findejzena w *Muzykalnaja starina*, wypusk I, SPb 1905, przedrukowana w *Istoria russkoj muzyki w notnych obrazcach*, red. S. Ginzburg, (t. I, Moskwa 1940; wyd. 2 1968) oraz w *Russkaja starinnaja fortepiannaja muzyka*.

W rękopisie były to sonaty nr 1, 3 i 2. Pozostałe, tj. numery 4–8 (F-dur, B-dur, C-dur, G-dur, g-moll) znane są tylko z fragmentów przytoczonych przez N. Findejzena.

Sonata B-dur (56 taktów, metrum 4/4) jest raczej sonatiną wykazującą silne powiązania z sonatą okresu przejściowego. Elementy allegra sonatowego, z wyjątkiem tematów, nie są jeszcze w pełni wykształcone.

Sześciotaktowy temat pierwszy ma fanfarowy, uroczysty charakter (przykład 1a)⁶ podkreślany przez rytm, podwójne dźwięki w partii prawej ręki (seksy, tercje) i tremolo w ręce lewej. Można go nawet określić jako niemal „orkiestrowy”.



Przykład 1a – D. Bortnianski – Sonata B-dur, ekspozycja, temat I (fragment), takty 1–3

Temat silnie kontrastuje z następującym po nim (bez łącznika) tematem drugim (F-dur), którego łagodna linia melodyczna podparta jest basem Albertiego (przykład 1b).



Przykład 1b – D. Bortnianski – Sonata B-dur, ekspozycja, temat II (fragment), takty 7–9

⁶ W przykładach tego rozdziału przytoczono fragmenty partii prawej ręki analizowanych sonat.

Epilog oparty jest częściowo na pracy motywicznej, której podstawą są motyw cząstkowy z taktu trzeciego I tematu (łańcuch szesnastek łączonych po dwie łukiem)⁷ i motyw „z przednutką” (z taktu drugiego i szóstego I tematu). Zwiększa się ruchliwość przebiegu z szesnastek na trzydziestodwójki. Ostatnie cztery takty ekspozycji (tonacja F-dur) wyraźnie nawiązują do pierwszych dwóch taktów tematu I i są jego wariacyjnym przekształceniem. Stanowi to namiastkę pracy tematycznej.

Bardzo skromnie przedstawia się zaledwie czterotaktowe (takty 26–29) przetworzenie, którego pierwszy dwutakt to dokładne powtórzenie transponowanego do tonacji F-dur początku tematu I. W reprzyzie, po dosłownym powtórzeniu tematu I (B-dur), temat II pojawia się w tonacji f-moll, co najprawdopodobniej nawiązuje do praktyki spotykanej w wariacjach opartych na tematach ludowych. Epilog, niewnoszący nowego materiału melodycznego i niewiele różniący się od analogicznego w ekspozycji, został rozbudowany o dwa takty kody Sonata B-dur oprócz wspomnianych łuków na motywach cząstkowych w takcie trzecim i miejscach opartych na tych motywach oraz oznaczenia tempa – *Allegro molto*, nie ma żadnych innych wskazówek wykonawczych. Jest to utwór typowo klawesynowy, zbliżony zarówno pod względem budowy, kształtowania melodyki, jak i wyrazu do klawesynowych sonat Domenico Cimarosi, Baldassare Galuppiego, a także klawesynowych utworów Johanna Christiana Bacha. Pewna lakoniczność, oszczędność środków, pozwoliły kompozytorowi na stworzenie utworu o bezpretensjonalnym, prostodusznym – rzecz można – charakterze, doskonale wytrzymującym porównanie ze swoimi włoskimi pierwowzorami, z którymi D. Bortnianski miał możliwość bezpośredniego zetknięcia podczas prawie jedenastoletniego pobytu we Włoszech (lata 1768–1779).

Sonata F-dur (Allegro, 116 taktów, metrum 4/4) ma bardziej dojrzałą budowę od poprzedniej. Temat I (przykład 2a) jest dwuczłonowy i składa się z pięciotaktowego „wstępu” i ośmiotaktowego (plus jeden takt codetty) „tematu właściwego”. „Wstęp” pełni w sonacie ważną rolę – jego materiał melodyczny pojawia się w łączniku (takty 15–18), w pierwszej fazie epilogu (takty 24–25), w analogicznych miejscach reprzyzy oraz na początku przetworzenia (w taktach 46–49). „Temat właściwy” ma żywe oblicze i jest zbliżony charakterem do ukraińskiego tańca ludowego – kazaczoka⁸.

⁷ Motyw ten występuje także w temacie drugim.

⁸ Aleksandr Dmitrijewicz Aleksiejew, *Russkaja fortepiannaja muzyka*, t. I, Moskwa 1963, s. 23 zestawia ten temat z „Cosaque” zamieszczonym w „Neufs masurques et deux danses cosaques, exécutées aux Theatres de St. Petersbourg et arrangees pour le Piano-Forte par M.N.” (wyd. Petz, Petersburg), wskazując na wiele podobieństw.



Przykład 2a – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, temat I (fragment), takty 1–10

W porównaniu z tematem pierwszym skromniej prezentuje się temat drugi (takty 19–23, C-dur – przykład 2b), poprzedzony łącznikiem przetwarzającym „wstęp” sonaty.



Przykład 2b – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, temat II (fragment), takty 19–22

Rozbudowany epilog (takty 23–45) wyraźnie dzieli się na trzy fazy. Pierwsza oparta jest na wariacyjnym przekształceniu motywu ze „wstępu” i pochodach gamowych (takty 23–31). Faza druga (takty 32–35, C-dur) wprowadza nowy materiał melodyczny – spokojna melodia prowadzona jest sekstami w głosach górnych (przykład 2c) na tle ostinatowego, ósemkowego akompaniamentu w partii lewej ręki. Odcinek ten mocno kontrastuje zarówno z tematem I, jak i II, i być może dlatego został uznany przez W. Muzalewskiego za temat drugi⁹.



Przykład 2c – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, epilog – faza II (fragment), takty 32–36

W. Muzalewski zwraca jednocześnie uwagę na podobieństwo drugiej fazy drugiego tematu do „Pochwalnej pieśni” nr 3 D. Bortnianskiego i do początku chóru z pierwszego aktu jego opery „Syn – rywalem”. Faktura tego miejsca rzeczywiście przypomina przeniesioną na fortepian fakturę popularnych w Rosji XVII–XVIII wieku śpiewów – trzygłosowych pieśni religijnych bądź świeckich.

⁹ Władimir Ilicz Muzalewskij, *Russkoje fortepiannoje isskustwo*, Leningrad 1961, s. 56.

W trzeciej fazie epilogu (takty 36–46) pojawiają się motywy rosyjskiej „kamarinskiej” (takty 42–43).

Znacznie większa, w porównaniu z Sonatą B-dur, jest rola przetworzenia (takty 46–64), najbardziej rozbudowanego w znanych sonatach Bortnianskiego. Składa się ono z dwóch faz. W pierwszej (takty 46–52, F-dur – A-dur) kompozytor ponownie przekształca materiał „wstępu”. Faza druga (takty 55–64) nabiera cech nowego tematu (d-moll), choć jej podstawę stanowi wariacyjne opracowywanie motywu z I tematu (z taktów 10–11, motyw „z przednutką”). Przetworzenie kończy się wytrzymywaniem na fermacie akordem A-dur. W reprzyzie uwiadcniają się pewne drobne zmiany w stosunku do ekspozycji. Zarówno „wstęp”, jak i „temat właściwy” zostają ukazane w nowym, wariacyjnym wariacie, a temat został rozszerzony przez kompozytora z 9 do 12 taktów. Znacznie zmienia się oblicze tematu II, który traci swoją samodzielność i poprzez nawiązanie do motywów tematu I staje się jego tworem funkcyjnym. Szczegół ten przemawia na korzyść interpretacji W. Muzalewskiego tym bardziej, że temat epilogu (F-dur, takty 95–98) pozostał niezmienny w stosunku do ekspozycji i jeszcze dodatkowo powtórzony w taktach 102–105 o oktawę wyżej.

Sonata F-dur ma wśród sonat Bortnianskiego najbardziej dojrzałą formę klasycznego allegra sonatowego. Jej wartość historyczna jest tym cenniejsza, ponieważ kompozytor bardzo wyraźnie czerpał inspirację z rosyjskiej bądź ukraińskiej muzyki ludowej, czego przykładem jest nie tylko temat I (rodzaj artystycznie opracowanego kazaczoka), motyw kamarinskiej w epilogu, temat epilogujący (kant), ale również budowa okresów lub zdań (5-taktowe – „wstęp”, 9-taktowe – temat I), charakterystyczne dla niektórych rosyjskich pieśni ludowych.

Słabszą stroną sonaty wydaje się uporczywe stosowanie tzw. basu Albertiego, który towarzyszy za każdym razem tematowi I i II oraz stosunkowo uboga szata harmoniczna – najdalsze wychylenie to (D) TVI. Rysem charakterystycznym jest to, że budowa tej sonaty (oprócz cech wyżej wymienionych) wykazuje pewne wpływy kupletowej formy rondo – temat I (a raczej „temat właściwy”) i temat II poprzedzone są rodzajem wstępu.

„**Sonate de Cembale**” C-dur składa się z trzech części: I – *Allegro moderato* (96 taktów, metrum 4/4), II – *Adagio* (F-dur, 116 taktów, metrum 2/4), III – Rondo. *Andantino* (143 takty, metrum 2/4).

Część pierwsza nie ma w pełni wykształconej formy allegra sonatowego – jest dwuczęściowa (bez przetworzenia). Temat I (przykład 3a) skonstruowany został podobnie jak w Sonacie F-dur – czterotaktowy „wstęp” i ośmiotaktowy (4 + 4) „temat właściwy”, w którym drugi czterotakt jest powtórzeniem pierwszego o oktawę niżej.



Przykład 3a – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I, ekspozycja, temat I (fragment),
takty 1–7

Zarówno „wstęp”, jak i „temat właściwy” mają quasi-orkiestrowy charakter – napisane zostały w duchu początku uwertury operowej (charakterystyczne motywy w ruchu tercjowym przypominające grę obojów, ostinatowe powtarzanie dźwięków C – c – imitujące wiolonczele i/lub kontrabasy) w partii lewej ręki. Temat II (przykład 3b), rozpoczynający się w takcie 14, kontrastuje z tematem I tonacją (G-dur – D-dur) i rodzajem akompaniamentu (bas Albertiego). Kończy się krótką kadencją (trzydziestodwójkowy gamowy pochód w takcie 28), przez autora oznaczoną „ad libitum”.



Przykład 3b – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I,
ekspozycja, temat II (fragment), takty 14–17

Epilog złożony jest z ośmiotaktowego tematu (C-dur, od taktu 29 – przykład 3c) i fazy opartej na pracy tematycznej, której podstawą jest temat I, a dokładniej dwa motywy z niego zaczerpnięte – motyw „wstępu” i motyw podwójnych tercji. Ekspozycja liczy w sumie 46 taktów.



Przykład 3c – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I, epilog ekspozycji (fragment),
takty 29–33

Pierwsza część Sonaty C-dur Bortnianskiego nie ma klasycznego przetworzenia. Jej wewnętrzne drugie ogniwo rozpoczyna się ponownie od tematu I (takty 47–59; pierwsze osiem taktów w tonacji dominanty, kolejne cztery takty w tonacji toniki), przedstawionego bez jakichkolwiek, poza tonacją, zmian. Temat II (od taktu 60), początkowo w tonacji F-dur, ewoluuje przez kilkanaście taktów. Nieco ciekawsza staje się tu strona harmoniczna – z tonacji F-dur przechodzi

poprzez G-dur do c-moll, by dzięki (D) D powrócić w takcie 78 do tonacji G-dur. Czterotaktowy łącznik oparty na materiale „wstępu” (takty 79–82) prowadzi do tematu epilogu (F-dur – C-dur), po którym następuje krótka koda, o podobnym jak we „wstępie” quasi-orkiestrowym charakterze.

Z powyższej analizy wynika, że część ta, z powodu braku przetworzenia, jest bardziej zbliżoną formą do dwuczęściowej sonaty okresu poprzedniego, mimo że zarówno w ramach ekspozycji, jak i reprzyzy klarownie uwidocznia się podział na tematy, łączniki itd.

Część druga Sonaty C-dur – *Adagio* jest trzyczłonową formą znacznie bardziej niż poprzednia zbliżoną do klasycznego allegro sonatowego. Podobnie jak w wielu wczesnoklasycznych sonatach, środkowe ogniwo Sonaty C-dur Bortnianski utrzymał w tonacji subdominanty. Po temacie I (przykład 3d) o budowie 7 + 1 + 7 taktów, następuje łącznik, częściowo oparty na pracy motywicznej (motyw podwójnych tercji z taktu 6) i modulujący do tonacji G-dur.



Przykład 3d – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. II *Adagio*, temat I (fragment), takty 1–7

W takcie 31 pojawia się bardzo ruchliwy, skoczny czterotaktowy temat II (przykład 3e). Ośmiotaktowy epilog wykorzystuje materiał pierwszego tematu (takty 35–38) i podwójnych dźwięków (takty 39–42).



Przykład 3e – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. II *Adagio*, temat II, takty 31–35

Rozbudowane przetworzenie (takty 43–82) składa się z dwóch faz. Pierwsza – to powtórzenie z wariacyjnymi zmianami i transpozycją do tonacji C-dur tematu I (7 + 1 + 7), a drugą (d-moll) oparto na motywach tematu I (tercje, seksty). Jednotaktowa kadencja „ad libitum” (takt 82 – pochod gamowy łamanymi tercjami – tzw. schodki) prowadzi do skróconej (o osiem taktów łącznika) reprzyzy. Tematy I i II występują w prawie niezmienionym kształcie, z tym, że temat II pojawia się w tonacji F-dur a nie w C-dur.

Część trzecia Rondo – *Andantino* ma bardzo przejrzystą, symetryczną budowę kupletową: A (16 taktów, C-dur) + B (32 takty, G-dur) + A (16 taktów, C-dur) + C (24 + 28 taktów, c-moll na przemian z Es-dur) + A (27 taktów, C-dur). Melodia refrenu (przykład 3f) – szesnastotaktowa (8 + 8), o niewielkim ambitusie, spokojna i pogodna wyeksponowana jest na tle najprostszego wzoru „basu Albertiego”.



Ostatni refren – z wypisaną repetycją następnika (stąd większa liczba taktów) zamknięty został trzytaktową codettą. W kupiecie B (o budowie 16 + 16 taktów) Bortnianski stosuje w partii prawej ręki m.in. ruch podwójnymi tercjami, nawiązując tym samym do sposobu gry na gęślach.

136

Porównując poszczególne części Sonaty C-dur można zauważyć, że Bortnianski zestawiał bardzo różnorodne, pod względem dojrzałości w budowie i wykształcenia klasycznej formy, ogniwa cyklu. Najdojrzalsze jest z pewnością rondo – najbardziej „klasyczne”, jednak zbyt silnie zaznacza się w nim kontrast między harmonijną budową a stosunkowo ubogą melodyką (tematy o małym ambitusie, sekwencyjne, mechaniczne powtarzanie motywów i fraz), a zwłaszcza harmoniką. Rondo to z powyższych powodów nie stanowi naturalnego dopełnienia, zwieńczenia całej sonaty.

4.2. Sonata d-moll L. Gurilowa

Lew Stiepanowicz Gurilow (1779–1844), poddany grafa W.G. Orłowa, był kapelmistrzem orkiestry w jego podmoskiewskiej posiadłości Otrada. Uczył się u Sartiego w Petersburgu, prawdopodobnie znał J. Fielda – domowego nauczyciela muzyki rodziny Orłowów. Po śmierci W.G. Orłowa (1831) został uwłaszczony. Na początku XIX wieku przeniósł się do Moskwy i tam działał jako nauczyciel śpiewu, gry na skrzypcach i fortepianie. Jako kompozytor utworów fortepianowych został na nowo odkryty przez radzieckiego pianistę i muzykologa A.N. Drozdowa (1883–1950), który odnalazł m.in. 24 preludia i fugę oraz pierwszy sporządził niepełny jeszcze spis jego fortepianowej twórczości.

Twórczość L. Gurilowa nosi w sobie głównie cechy wczesnoklasyczne, choć nie brakuje w niej czerpania ze stylu galant, a także (w późniejszym okresie) wykorzystywania niektórych elementów charakterystycznych dla wczesnromantycznego stylu – szczególnie brillant (silnie rozwinięta technika pasażowa, częste stosowanie *martellato*, swoboda wyrażania uczuć, liczne kadencje o improwizowanym charakterze). Główną domeną fortepianowej twórczości L. Gurilowa były wariacje – najpopularniejszy gatunek tego okresu w rosyjskiej muzyce instrumentalnej. Z ponad 20 cykli zachowała się do naszych czasów niecała połowa.

Jedynym cyklicznym sonatowym utworem fortepianowym L. Gurilowa jest, powstała przed 1794 rokiem, *Sonata d-moll*¹⁰. Datę tę, na podstawie publikacji w „Moskiewskich wiadomościach” z 25 lutego 1794 roku, ustalił Władimir Natanson. Nieznany pozostał jednak jej drukowany egzemplarz z tego roku. W. Natanson oraz A. Nikołajew odnaleźli bowiem rękopiśmienny album zawierający cykle wariacyjne i *Sonatę d-moll* L. Gurilowa oraz Wariacje *Kak u naszego*

¹⁰ A. Drozdow, a także początkowo W. Natanson mylnie datowali ten utwór na pierwsze dziesięciolecie XIX w.

szirokiego dwora G. Paltschaua. Sonatę L. Gurilowa zamieścili oni w *Russkaja fortepiannaja muzyka. S końca XVIII do 60-tich godów XIX wieku. Chrestomatia, wypusk pierwszyj* (Moskwa 1954).

Utwór składa się z trzech części: *Allegro, Adagio, Andantino*.

160-taktowa (metrum 4/4) część pierwsza ma formę allegra sonatowego (ekspozycja – takty 1–61, przetworzenie – takty 62–117, reprzyza – takty 118–160). Doskonale brzmi liryczno-elegijny temat I (przykład 4a), nieco przypominający pierwszy temat pierwszej części Sonaty a-moll KV 310 Mozarta.



Przykład 4a – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. I *Allegro*, temat I (fragment), takty 1–9

Po pierwszym temacie następuje bardzo rozbudowany łącznik wprowadzający początkowo nowy materiał melodyczny (takty 17–23), poddany z kolei figuracyjnym przekształceniom (takty 24–43). W stosunku do tematu I, a także łącznika, skromniejsze znaczenie przypada w udziale pojawiającemu się dopiero przy końcu ekspozycji, mało rozwiniętemu tematowi II (od taktu 45 – przykład 4b).

Przykład 4b – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. I *Allegro*, temat II (fragment), takty 45–49



Sześciotaktowy epilog kończy ekspozycję, dzięki czemu centralne (pod względem architektonicznym i wyrazowym) miejsce w niej zajmuje obok tematu I łącznik. Początek przetworzenia – powtórzenie pierwszych sześciu taktów tematu I z transpozycją do tonacji F-dur – wskazuje na pewne nawiązanie do tradycji sonaty przedklasycznej. Sekwencyjnie i imitacyjnie powtarzany przez prawą i lewą rękę motyw z taktu 69 staje się łącznikiem modulacyjnym (F–C–F–B–F–C–f–C–f–b–es–As–Des...) do drugiej fazy przetworzenia (8 + 8 + 3 takty), w której ponownie poddano obróbce „proszący” motyw z łącznika w ekspozycji. W pierwszym ośmiotakcie tej fazy nieustannemu ruchowi szesnastek w partii prawej ręki towarzyszą „stojące” półnuty w lewej. Kolejna faza przetworzenia, o spokojniejszym ruchu (triole ósemkowe), to wyrazowe tzw. puste miejsce, którego jedynym zadaniem jest utwierdzenie tonacji zasadniczej. Reprzyzę zbudowano inaczej niż ekspozycję. Po temacie I, modulującym do tonacji F-dur,

pojawia się łącznik, wykazujący podobieństwo do wyciągu faktury orkiestrowej – w lewej ręce eksponowane są, niewystępujące dotychczas, trójskładnikowe akordy, partia prawej ręki prowadzona jest w zdwojeniu oktawowym. Owe wrażenie podobieństwa spotęgowane zostało przez to, że po łączniku następuje mała kadencja oparta na pochodach gamowych (w ruchu zwykłym i łamanych tercjach), zakończona iście mozartowskim trylem (takty 138–145). Po kadencji ponownie pojawiają się „proszące” motywy z łącznika. Skrócona reprzyza (brak tematu II) zakończona jest 6-taktowym epilogiem analogicznym do występującego w ekspozycji.

Mimo braków konstrukcyjnych, pierwsza część Sonaty d-moll L. Gurilowa jest bardziej zaawansowana w swej „klasyczności” niż sonaty D. Bortnianskiego. Dotyczy to budowy, faktury, rodzaju poprowadzonej linii melodycznej. Szczególną uwagę zwraca rozbudowane przetworzenie oparte na pracy tematycznej.

Adagio (tonacja B-dur, metrum 2/4) skomponowane zostało w zachodnioeuropejskim, klasycznym stylu i częściowo przypomina niektóre Haydnowskie bądź Mozartowskie środkowe ogniwa sonat. Zarówno prowadzona i rozwijana dość schematycznie linia melodyczna (przykład 4c), jak i uparty bas Alberta w akompaniamencie lewej ręki powodują, że część ta jest pod względem muzycznym znacznie mniej ciekawa.



Przykład 4c – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. II *Adagio*, początek, takty 1–3

Dość nietypowe, jak na klasyczne *adagio*, jest jego zakończenie (takt 22) – po fermacie (na dominancie) następuje stosunkowo rozbudowana, ponieważ stanowiąca aż 1/3 drugiej części Sonaty d-moll kadencja, która jest oparta na pochodach gamowych. O jej typowo improwizacyjnym charakterze świadczą m.in. wypisanie jej bez podziału na takty, wielokrotne zmiany tempa (*Andantino molto*, *Allegro*, *Andantino*), dwukrotne zawieszenie szesnastkowego ruchu na fermatach. Kadencja prowadzi bezpośrednio (*attacca*) do części trzeciej.

Część III – *Andantino* to temat z siedemnastoma wariacjami. Przekształcanie tematu, będącego jedną z wersji popularnej w tym czasie ludowej melodii pieśni *Wyjdu l' ja na rieceńku* (przykład 4d), odbywa się jedynie drogą zmiany faktury przy zachowaniu tego samego przebiegu harmonicznego (C7–F–C7–F–A7–d–A7–d) i rozmiaru (każda wariacja to ośmiotakt, metrum 2/4). Powoduje to monotonię, mimo maksymalnego wykorzystania różnych technicznych i fakturowych sposobów (pochody gamowe, pasażowe oraz gamo- i pasażopodobne, podwójne

tercje) i wariacyjnego przekształcania zarówno partii prawej, jak i lewej ręki, co stanowiło nowość w rosyjskich wariacjach fortepianowych tego okresu (koniec XVIII w.). Ciekawsze są jedynie wariacje: X (prawa ręka – akompaniament typu bas Albertiego, lewa – szybkie przerzuty i krzyżowanie rąk, skoki, co nawiązuje do barokowych utworów klawesynowych), XI (tzw. przydechy), XVI (pasażowa o kadencyjnym charakterze) i finałowa XVII (tercje *martellato* – przykład 4e).



Przykład 4d – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. III *Andantino*, temat wariacji, takty 1–8



Przykład 4e – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. III *Andantino*, wariacja XVII, początek

Wariacje i stosowane w nich techniki wskazują na inspirującą rolę rosyjskiej i ukraińskiej ludowej sztuki wykonawczej na gęślach i cymbałach. III część Sonaty d-moll w porównaniu z późniejszymi, samodzielnymi wariacyjnymi cyklami L. Gurilowa, komponowanymi głównie w latach 1807–1814, jest utworem prymitywnym i słabym, najmniej interesującym ogniwem tej sonaty. Obok wartości historycznej – stanowi pierwszy przykład zastosowania w cyklicznej formie sonatowej ludowej melodii. Sonata d-moll L. Gurilowa ma spore walory dydaktyczne i może stanowić cenny pedagogiczny materiał dla uczniów pierwszych klas średniej szkoły muzycznej.

4.3. Sonata C-dur J.B. Pracza

Jan Bogumił Pracz (Johann Gottfried Pratch), z pochodzenia Czech urodzony na Śląsku lub Ukrainie, przyjechał w latach 70. XVIII wieku do Rosji. Na stałe osiedlił się w Petersburgu, gdzie przebywał aż do śmierci (po 1816 r.). Od 1 stycznia 1784 roku był „klawikordowym wirtuozem” Uczelni Teatralnej, w której nauczał muzykę. Prowadził również lekcje gry na klawesynie w Instytucie Smolnym (1780–1795) i petersburskim „Wospitatielnom domie” (1810–1813). J.B. Pracz bardzo poważnie zainteresował się rosyjskim folklorem, czego wyrazem stało się *Sobranije russkich narodnych piesien s ich gołosami, położonnych na muzyku*

Praczem (wyd. Petersburg 1790). Sporządzał również wyciągi fortepianowe licznych wystawianych wówczas w Petersburgu oper, m.in. Wasilija Aleksiejewicza Paszkiewicza (1742–1797), Martina oraz (sic!) drugiego kwartetu smyczkowego W.A. Mozarta. Główną domeną twórczości była jednak muzyka fortepianowa. Skomponował m.in. *Sonatę C-dur*, wydaną wspólnie z trzema wariacyjnymi cyklami W. Karaułowa w 1787 roku, *Fandango* (1795), *Allemande* Martina z sześcioma wariacjami (1794), dwie rosyjskie pieśni na klawesyn (1795), 12 wariacji (1802), 8 wariacji na rosyjski temat ludowy (1813), *Marsz żałobny* na pogrzeb Kutuzowa, *Rondo*, *Wielką sonatę z rosyjskich pieśni* (1806). Swoje pedagogiczne i metodyczne poglądy utrwalił w dziele *Połnaja szkoła dla fortepiano, soczinnionnaja J. Praczem, ili Nowyj i legczajszyj sposób, po ktoromu można osnowatielno naucztisia igrat' na fortepiano, c izjasnienijem not, o italianskich tierminach i wsiech nieobchodimych prawit dla siego instrumenta położonnych. S pribawlienijem raznych primierow dla uprażnienija, sostojaszczich iz sonat, polskich, rondo, ekosezow, walsow, kadrilej i niekotorych narodnych piesien. W Sankt-Pietierburgie, pri impieratorskoj Akadiemii nauk. 1816 goda*. Było to pierwsze rosyjskie wydawnictwo tego typu¹¹. Wśród zamieszczonych utworów znajduje się kilka kompozycji Pracza (m.in. dwie sonaty, będące w rzeczywistości w pierwszym przypadku tematem z jedną wariacją, a w drugim – tematem z dwiema wariacjami; Pracz nazwę „sonata” użył tu najwidoczniej jeszcze w dawniejszym znaczeniu, oznaczając tym terminem utwór instrumentalny).

Sonata C-dur z 1787 roku składa się z dwóch części – *Allegro molto con espressione* (115 taktów, metrum 2/4) i *Rondo, Allegretto* (143 takty, metrum 2/4).

Dualizm tematyczny napisanej/skomponowanej w formie allegra sonatowego cz. I zaznacza się bardzo wyraziście. Temat I (C-dur) ma zdecydowany, energiczny charakter (przykład 5a), zaś ośmiotaktowy temat II (G-dur, od t. 32) jest spokojny, miękki, bardzo śpiewny (przykład 5b); przy czym temat I nawiązuje fakturą do wyciągu fortepianowego muzyki teatralnej bądź operowej, co uwiadacznia się z jeszcze większą siłą w jego rozwinięciu w przetworzeniu.



Przykład 5a – J. Pracz – Sonata C-dur, cz. I, temat I (fragment), takty 1–8

¹¹ Wcześniej drukowano jedynie przekłady (w całości lub fragmenty) „szkół”, m.in. w latach 1773–1774 „Klawikordowej szkoły” S. Loehleina. Szczegóły w rozdziale 1.4.



Przykład 5b – J. Prac – Sonata C-dur, cz. I, temat II (fragment), takty 32–35

Łącznik między tematami składa się z dwóch członów – pierwszy w ruchu szesnastkowym, i drugi, ośmiotaktowy, w ruchu triolowym, Dziesięciotaktowy epilog (takty 40–49) jest połączeniem nowych motywów (przekładanie rąk, takty 40–43) z motywami pierwszego członu łącznika (takty 44–45) i drugiego członu łącznika (takty 46–48). Ekspozycja kończy się trylem i oktavami w tonacji G-dur.

Rozbudowane przetworzenie (od taktu 50) prawie w całości oparto na materiale tematu I. Rozpoczyna się ono w dynamice *forte* i tonacji g-moll. Pierwsza faza (takty 50–63) składa się z dwóch nieregularnych (7 + 7 z wewnętrzną budową 3 + 4) odcinków, z których drugi stanowi powtórzenie pierwszego w transpozycji o sekundę niżej. Takty 64–73 mają charakter wewnętrznego, niemodulującego łącznika między fazami (tonacja a-moll). Oparte są na motywie czołowym tematu I i motywie z epilogu (przekładanie rąk). W fazie drugiej ze wzmożoną siłą uwidacznia się orkiestrowy rodowód tematu I – w prawej ręce występuje tremolo, w lewej – czoło tematu I w zdwojeniu oktavowym. Dwutaktowy odcinek powtórzony zostaje jeszcze trzykrotnie, z modulacją do tonacji D-dur (a-d-G-C-D, takty 74–81), po czym następują motywy z epilogu (D-G, takty 82–85) i ponownie motywy oparte na motywie czołowym tematu I, ukazane na tle basu Albertiego w nieco inny niż poprzednio sposób (z trylem i rytmem punktowanym). W tym ośmiotakcie (takty 86–93) Prac ciekawie łączy melikę motywu tematu I z rytmiką drugiego członu łącznika.

Repryza rozpoczyna się od tematu II (C-dur, od taktu 94) i skrócona została w stosunku do ekspozycji o ponad połowę (z 49 do 22 taktów). Jest ona przeniesieniem analogicznego miejsca ekspozycji z odpowiednią zmianą tonacji (temat II do C-dur, epilog z tonacji G-dur do C-dur). Sześciotaktową kodę stanowi czoło tematu I. Przytoczenie na końcu fragmentu tematu I nasuwa pewne analogie z formą zwierciadlaną.

Pierwsza część Sonaty C-dur J. Pracza przedstawia interesujący pod względem formalnym twór, wykazując silny związek ze stylem klawesynowych sonat okresu przedklasycznego. Wskazuje na to przede wszystkim szeregowanie fraz: w temacie I, łączniku i pierwszym czterotakcie epilogu każda dwutaktowa fraza powtórzona jest dwukrotnie (a, a, b, b, c, itd.), najczęściej bez jakichkolwiek zmian. Podobny sposób szeregowania – tym razem zdań – pojawia się w przetworzeniu (pierwsza jego faza – 7 + 7 taktów). Sposób ten z mniejszym

nasileniem występuje również w sonatach D. Bortnianskiego, lecz obejmuje większe jednostki formalne. Początek epilogu przypomina wirtuozowskie chwytły stosowane w klawesynowych sonatach (zwłaszcza Domenico Scarlattiego) – szybkie przerzuty rąk z ich krzyżowaniem. Podobne motywy pojawiają się również w II części sonaty. Z określeń wykonawczych oprócz tempa występują oznaczenia dynamiczne (*f*, *p*, *cresc.*, *ff*) oraz wskazówka „*dolce*” (temat II). Dość ubogo przedstawia się partia akompaniamentu (bas Albertiego, rozłożone trójdźwięki, powtarzanie tego samego dźwięku w łamanej oktawie).

W drugiej części Sonaty C-dur Pracza po raz pierwszy w rosyjskiej muzyce fortepianowej wykorzystał rosyjską pieśń ludową (a raczej jej początek) do skonstruowania tematu¹², bowiem pierwsze dwa takty zgadzają się z pieśnią *U dorodnego dobrowa...* (przykład 5c).



Przykład 5c – J. Pracza, Sonata C-dur, cz. II, początek, takty 1–7

Pieśń ta posłużyła wcześniej za temat do Wariacji G-dur W. Trutowskiego (wyd. w 1780 r.). Część ta ma formę ronda, a jego budowę można określić następująco: A (C-dur) + B (G-dur) + A (C-dur) + C (c-moll i Es-dur) + A (C-dur). Rondo J. Pracza pod względem budowy formalnej jest zbieżne z finałową częścią Sonaty C-dur D. Bortnianskiego. Jawi się ono jednak jako znacznie bardziej rozwinięte oraz wyraźnie uwidacznia się w nim wpływ allegro sonatowego. To rondo sonatowe – pierwszy tego typu utwór w rosyjskiej literaturze fortepianowej.

Po 17 taktach tematu I (A) następuje łącznik będący rodzajem tworu funkcyjnego tematu pierwszego. Temat II (B) pojawia się w takcie 32. Od taktu 45 trwa epilog wprowadzający nową myśl muzyczną w tonacji d-moll, powtórzoną następnie w C-dur. Ogniwu B kończy się kadencją „ad libitum”, graną wyłącznie prawą ręką. Po powtórzonym bez zmian temacie I (A, takty 66–82) pojawia się obszerny epizod (C) w tonacji c-moll z modulacją do Es-dur. Tym samym, części A i C można uznać za przetworzenie tym bardziej, że rozdzielone są od pozostałych współczynników kadencjami. Przed ostatnim powtórzeniem tematu I (A) pojawia się bowiem druga kadencja (takty 116–117), tym razem grana oburącz. Rondo kończy krótka koda (takty 134–143) z charakterystycznym tremolem w partii prawej ręki.

¹² J. Pracza cytuję jedynie fragment, L. Gurilow – całą melodię.

Podsumowanie

Opisane wyżej utwory są w zasadzie jedynymi znanymi przykładami XVIII-wiecznych rosyjskich/ukraińskich sonat fortepianowych, tj. sonat komponowanych przez rosyjskich oraz ukraińskich twórców, ewentualnie sonat zawierających rosyjskie lub ukraińskie wątki melodyczne, autorstwa kompozytorów obcych przez jakiś czas zamieszkających w Rosji i tam wydających swe utwory.

Nie oznacza to, że były to jedyne kompozycje o tej formie pojawiające się i funkcjonujące w życiu muzycznym. Pod koniec XVIII wieku oficyny Petersburga i Moskwy (Gerstenberg, Petz, Dittmar) wydawały sporo zachodnioeuropejskich „nowinek”, m.in. kilka sonat fortepianowych J. Haydna (w taniej serii po 60 kopiejek za sztukę), dwie sonaty M. Clementiego (wydane w latach 1794–1796), 6 sonatin I. Pleyela, Sonatę c-moll W.A. Mozarta (bardzo szeroko reklamowaną w prasie), 6 łatwych sonat Schmidta. Na szczególną uwagę zasługują sonaty zapomnianych dziś kompozytorów – obcokrajowców działających w Rosji, m.in. J. Haesslera (*Fantazja i sonata na klawikord* – niezachowana oraz *Caprice et Sonate* op. 5). W 1798 roku pojawiły się 2 sonaty na 4 ręce op. 7 Antona Eberla¹³, a dwa lata wcześniej Koncert B-dur op. 2 na fortepian i orkiestrę F.G. Klose’a.

Do ciekawych historycznie przykładów należy niewątpliwie, wydana w 1790 roku, *Russkaja simfonija na ukraïnskije piesni* zruszczonego Czecha – Ernsta Wanżury (1750–1801). To fortepianowa wersja jednej z jego trzech symfonii orkiestrowych, datowanych na lata 1798–1799¹⁴. Część pierwsza tego utworu – *Allegro* (C-dur, 184 takty) w formie allegra sonatowego z bardzo wyraźnie, lecz całkowicie schematycznie ujętymi wszystkimi współczynnikami tej formy – to typowy wyciąg fortepianowy, którego podstawą była uwertura do opery *Młynarz – czarodziej, oszust i swat*¹⁵ Wanżury. Jako tematy wykorzystane są dwie ukraińskie pieśni ludowe – *Mołodka mołodaja* i *Oj, gaj, gaj zielienieńkij*. Część druga (g-moll, metrum 4/4, 80 taktów) oznaczona jako *Andante* to trzyczęściowa forma typu reprzyzowego (wstęp + A + B + A1). Ogiwno B (tonacja G-dur) to bardzo zmieniony wariant ukraińskiej pieśni, która posłużyła za podstawę ogniwa A. A1 – to skrócona reprzyza. W trzeciej części – Rondzie (C-dur,

¹³ Anton Eberl (ur. 1765 Wiedeń – zm. 1807 tamże) – kompozytor (m.in. oper, 5 symfonii, 4 koncertów fortepianowych, utworów fortepianowych, kameralnych, pieśni), pianista – wirtuoz, dyrygent; jeden z zapomnianych obecnie, a za życia uznanych i cenionych klasyków wiedeńskich. Uczeń i przyjaciel W.A. Mozarta. W latach 1796–1803 działał w Rosji (także jako nauczyciel gry na fortepianie rodziny carskiej).

¹⁴ Patrz: B. Wolman, *Russkije pieczatnyje noty*, Leningrad 1957, s. 245–263.

¹⁵ Tytuł oryginalny *Mielnik – koldun, obmanszczik i swat*.

metrum 2/4, 170 taktów) temat refrenu jest zbliżony do ludowej ukraińskiej pieśni *Wyszli w pole kosari*. Rondo zbudowano bardzo przejrzyście: A (C-dur) + B (c-moll) + A (C-dur) + C (c-moll) + A1 (C-dur) + D + A (C-dur) + C (c-moll) + koda (C-dur). Ogniwo D, o rytmie identycznym z rytmem wstępu do drugiej części *Symfonii* (łańcuch synkop), jest łącznikiem modulacyjnym F–B–F7–C–f–D–G, a następujące po nim A + C to „dal segno (e poi dal segno & la Coda)”. Należy podkreślić, że orkiestrowa, późniejsza wersja tej *Symfonii* jest jedynym znanym drukowanym symfonicznym utworem wielkiej formy skomponowanym w Rosji w XVIII wieku.

Jeśliby dodać do wymienionych i opisanych wyżej utworów wydawnictwa importowane, których egzemplarze zachowały się w bibliotekach i archiwach Petersburga oraz Moskwy, otrzyma się dość pokaźny katalog potencjalnego pianistycznego repertuaru w XVIII-wiecznej Rosji.

Chociaż w pierwszej połowie XIX wieku sonata nie była już poważną formą uprawianą przez kolejne pokolenie kompozytorów rosyjskich, to jednak pierwsze próby D. Bortnianskiego, L. Gurilowa, J. Pracza i innych muzyków końca XVIII wieku dają w przybliżeniu interesujący obraz zaszczepiania w rosyjskiej muzyce fortepianowej tej formy. Formy tak dominującej później w klasycznej i romantycznej zachodnioeuropejskiej muzyce instrumentalnej.

Rozdział 5

RECEPCJA XVIII-WIECZNEJ ROSYJSKIEJ MUZYKI FORTEPIANOWEJ

Wprowadzenie

XVIII-wieczna muzyka komponowana w Rosji na instrumenty klawiszowe stała się punktem wyjścia rozwoju muzyki fortepianowej w carskim imperium w XIX wieku. O jej fundamentalnym znaczeniu świadczy to, że zarówno bardziej, jak i mniej znaczący kompozytorzy doby romantyzmu w tym kraju wykorzystywali w twórczości wątki ludowe (nazwane nieco później „narodowymi”¹), a także sposoby przekształcania oraz kształtowania formy muzycznej, które wywodziły się z praktyki twórców ludowych.

Bujny rozkwit romantyzmu – nie tylko w muzyce – przesłonił w dużym stopniu wcześniejsze dokonania, a kompozytorzy działający w XVIII wieku w Rosji i ich utwory popadły w większości w zapomnienie. Zdarzały się wyjątki nawiązujące do chlubnych tradycji, np. wydanie w Moskwie w 1905 roku opracowania autorstwa P. Simoniego – *Kamer – guslist W.F. Trutowskij*.

Dopiero w latach międzywojennych XX wieku wzrosło zainteresowanie (pra)po-
czątkami kształtowania się muzyki i kultury fortepianowej w Rosji. Zagadnienia te oczekiwały ponad 130 lat na naukową analizę i refleksję.

¹ Należy zdawać sobie sprawę, że na ów „narodowy” charakter muzyki określanej powszechnie jako „rosyjska” poważny wpływ wywierały różne kultury, m.in. ukraińska (pieśni, dumki, kazaczki), białoruska a także polska (polonezy!), w tym komponowane na tematy rosyjskich i ukraińskich pieśni ludowych), czego muzykologia okresu radzieckiego nie chciała i/lub nie mogła z powodów politycznych dostrzegać. W ten sposób określenie „narodowa muzyka rosyjska” w okresie tym i później mimowolnie nabrało odcień nacjonalistyczny.

Jednym z pierwszych dzieł, w którym, obok innych utworów, po raz pierwszy ukazały się drukiem klawesynowe/fortepianowe sonaty D. Bortnianskiego, była pionierska praca zatytułowana *Szkice z historii muzyki w Rosji od najdawniejszych czasów do końca XVIII wieku*. Autor – Nikołaj Findejzen² – wybitny muzykolog nie tylko je opublikował, lecz również zanalizował. Dalsze badania dotyczące rozwoju kultury muzycznej w Rosji w XVIII–XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki komponowanej na instrumenty klawiszowe podjęli m.in. Aleksandr Alieksiejew, Lew Barenbojm, Michaił Druskin, Sonia Eberhardt, Siemion Ginzburg, Natalija Kaszkamadowa, Tamara Liwanowa, Władimir Muzalewskij, Władimir Natanson, Aleksandr Nikołajew, Leonid Rojzman, Paweł Stołpianskij, Jakob Sztelin, Boris Wolman i inni.

XVIII- i XIX-wieczne utwory, skomponowane przez twórców rosyjskich bądź tworzących w Rosji, zaczęto umieszczać w rozpowszechnionych w ZSRR zbiorach/wypisach zwanych w języku rosyjskim „chrestomatiami”, przeznaczonych do nauki uczniów klas fortepianu dziecięcych szkół muzycznych. Kompozycje te znalazły się w obowiązkowych programach nauczania szkół muzycznych w ZSRR, a później w postradzieckiej Rosji, Białorusi i Ukrainie.

Historia estradowych wykonań i nagrań rosyjskiej klawesynowej/fortepianowej muzyki z XVIII i początku XIX wieku jest jeszcze krótsza. Przed II wojną światową w zachodniej Ukrainie sonaty D. Bortnianskiego wykonywał publicznie i propagował Borys Kudrik³.

Nadieżda Gołubowskaja zainteresowania muzyką epoki przedklasycznej wyniosła ze swojej macierzystej uczelni – Petersburskiego Konserwatorium założonego dzięki staraniom Antona Rubinsteina w 1862 roku⁴. Dawną muzykę grała i nagrywała na fortepianie, a nie na klawesynie, w tym sonaty D. Bortnianskiego.

Mychajło Stiepanienko – ukraiński pianista z Kijowa nagrał serię płyt zawierających ukraińską i rosyjską muzykę XVII–XIX wieku. Początek realizacji

² Nikołaj Findejzen, *Oczierki po istorii muzyki w Rossii s driewniejszych wriemien do konca XVIII wieku*, t. I–II, Moskwa–Leningrad 1928–1929.

³ Borys Pawłowicz Kudrik (1897–1952) – ukraiński kompozytor, pedagog, dyrygent i pianista, a także krytyk muzyczny. Kształcił się w Wiedniu (muzykologia, fortepian, filologia niemiecka).

⁴ Anton Rubinstein (1829–1894) włączył do swojego repertuaru pianistycznego m.in. utwory francuskich i włoskich klawesynistów. Wykonywał je podczas serii „Historycznych recitali” obejmujących najważniejsze dzieła muzyczne od F. Couperina do czasów mu współczesnych włącznie, w wielu krajach Europy, a dzięki sponsoringowi firmy Steinway – w USA i Kanadzie (z zawrotnym jak na owe czasy honorarium 60 tys. USD). Nazwa „historyczne” pierwotnie dotyczyła idei **przekrojowego** programu występów, lecz szybko stała się synonimem określeń typu „niezwykły” czy „nadzwyczajny”.

przypada na lata 70. XX wieku. Na płycie Melodia S 10-17725-26 znalazły się m.in. trzy zachowane sonaty fortepianowe D. Bortnianskiego, a na płycie Melodia S 10-08697 jego *Symfonia koncertująca*.

Ukraińska pianistka pochodzenia żydowskiego – Juliana Osinczuk (Osinchuk) nagrała te sonaty przy wsparciu diaspory na płycie zatytułowanej *Ukrainian Piano Works* (Jevshan – Orion YFP 1037 / ORS 85484).

Jeszcze w okresie ZSRR Aliksiej Liubimow utrwalił dwie sonaty Bortnianskiego (Melodia S 10-28023 000). Artysta ten nagrał również na historycznych instrumentach z XVIII wieku ciekawą płytę z rosyjską twórczością fortepianową W. Trutowskiego, W. Karaulowa i J. Pracza. Dzięki tym realizacjom zostało przywołane autentyczne brzmienie zapomnianych utworów i krótki, jasny dźwięk ówczesnych instrumentów.

Koniec XX i początek XXI wieku to zwiększone zainteresowanie twórczością rodzimych kompozytorów w byłych radzieckich republikach, związane z poszukiwaniem własnej, odrębnej tożsamości – także kulturowej i muzycznej. To okres renesansu tej muzyki, wynikający z odkrywania zapomnianych obszarów repertuarowych, włączania zapomnianych utworów do działalności koncertowej i nagraniowej.

W 2021 roku klasy muzyki barokowej Moskiewskiej Średniej Szkoły Muzycznej im. Gniesinych⁵ obchodziły 25-lecie nauczania gry na klawesynie. Podczas koncertów z cyklu „Barokowe środy”, wykonywano także muzykę rosyjską z XVIII wieku, 15 grudnia 2021 roku zabrzmiała m.in. *Sonata d-moll* Lwa Guriliowa, której barokowe cechy są jednak marginalne. To utwór muzyki epoki klasycyzmu i odpowiednich do tego okresu cechach z elementami ludowymi w trzeciej części (wariacje na temat pieśni *Wyjdu ja l' na rieczienku*).

Poniżej zamieszczono przegląd i ocenę wykonania utworów skomponowanych w drugiej połowie XVIII wieku przez twórców rosyjskich, ukraińskich oraz innych narodowości a przeznaczonych do wykonywania na instrumentach klawiszowych. Utwory są oparte na tematach, ewentualnie motywach o ludowym pochodzeniu lub je zawierają. Głównie w cyklach wariacyjnych wyraźnie można dostrzec przejęty z folkloru sposób przetwarzania muzycznego materiału.

⁵ Szkoły tej, powołanej w 1946 r., **nie należy utożsamiać** z założoną w 1895 r. przez trzy najstarsze z pięciu siostr Gniesinych prywatną średnią szkołą muzyczną, funkcjonującą w okresie ZSRR jako Państwowy Instytut Muzyczno-Pedagogiczny im. Gniesinych, a w 1992 r. przemianowany na Rosyjską Akademię Muzyki im. Gniesinych. Uczelnia ta uważana jest obok Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie za najważniejszy uniwersytet muzyczny w Rosji.

Zanalizowany materiał fonograficzny, a także jego objętość są zupełnie nieporównywalne z liczbą realizacji fonograficznych muzyki zachodnioeuropejskiej tego okresu i przeznaczonej na te same instrumenty, niemniej daje istotny wgląd w proces przywracania do koncertowego życia dzieł zapomnianych twórców oraz stanowi przyczynek do wzrostu i kształtowania świadomości ich rosnącej artystycznej rangi oraz dróg prowadzących do pełnego wykształcenia się w XIX wieku oryginalnego, rozpoznawalnego języka muzycznego określanego mianem „muzyka rosyjska”.

5.1. Wariacje W. Trutowskiego



Aleksiej Liubimow⁶ – klawikord (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r., wyd. RCD 19101)

Wariacje *U dorodnego, dobrowo mołodca*⁷ (5.29).

Temat podany spokojnie, z arpeggiowaniem akordów w partii prawej ręki. Wariacja I przebiega nieco ruchliwej (szesnastki w partii prawej ręki). Wariacja II – podwójne dźwięki w partii prawej ręki i punktowany rytm sprawiają wrażenie gry na gęślach. Wariacja III – jednorodny ruch pojedynczych dźwięków o zmiennych interwałach. Wariacja IV – ponownie jak w wariacji II, ale ręce grają na przemian. Wariacja V – lewa ręka ruch triolowy, prawa podwójne dźwięki i akordy tematu – arpeggiowane. Wariacja VI – polifoniczna z nieco samodzielniejszą lewą ręką. Wariacja VII – krótkie motywy triolowe i zerwania na ich końcu. Partia lewej ręki „dopowiada” (uzupełnia) muzyczną narrację i daje podstawę harmoniczną. Wariacja VIII – stały ruch trzydziestodwojek w partii prawej ręki i podstawa harmoniczna w lewej w jednorodnym ruchu. Wariacja IX – z obiegnikami i krótkimi, wyrazistymi motywami.

⁶ Aleksiej Liubimow (Lubimov) ur. w 1944 r. jest ostatnim, jeszcze koncertującym, wychowankiem Harry’ego Neuhausa i jego asystenta Lwa Naumowa w konserwatorium moskiewskim. Wykonywał już w czasach ZSRR awangardową twórczość kompozytorów zachodnioeuropejskich i amerykańskich, czym nie zaskarbiał sobie przychylności komunistycznych władz. Nagrał kilkadziesiąt płyt z m.in. z muzyką Mozarta (komplet sonat fortepianowych), Beethovena, Schuberta, Chopina, Brahmsa, Debussy’ego oraz XX-wieczną, w tym awangardową. Specjalizuje się w nagraniach dzieł kompozytorów rosyjskich, a także zapomnianych lub mało znanych twórców zachodnioeuropejskich. Część repertuaru z XVIII w. wykonuje na instrumentach z epoki bądź ich kopiach. Artysta jest zaangażowany politycznie – w kwietniu 2022 r. policja dokonała nalotu na antywojenny koncert muzyki klasycznej A. Lubimowa w moskiewskim domu kultury, przerwijąc jego występ.

⁷ Pol. *Dobrze wychowany młodzieniec zaplata loki w trzech rzędach*.

Wariacja X – stały ruch trzydziestodwójek o falistym kształcie motywów. Wariacja XI – ponownie pojawiają się podwójne dźwięki (prawa ręka) i pojedyncze (lewa ręka). Wariacja XII jest oparta na gamopodobnych, jednorodnych rytmicznie biegnikach – stanowi finał utworu i wykorzystuje niemal całą klawiaturę instrumentu. Po nim jednak, zgodnie z konwencją, pojawia się powtórzenie tematu w jego pierwotnej wersji z początku utworu, co przynosi uspokojenie oraz stanowi zamknięcie utworu, spinając klamrą cały cykl.

Sztampowe opracowanie tematu z powtarzającymi się pomysłami i bardzo ubogą partią lewej ręki – najczęściej pojedynczymi dźwiękami stanowiącymi podparcie harmoniczne – świadczy o tym, że kompozytor – nadworny gęślista przyswajał i adaptował utwory/melodie/tematy przeznaczone do gry na gęślach do wykonywania na instrumentach klawiszowych. Poszukiwał odpowiednich formuł technicznych i wyrazowych/ekspresyjnych zupełnie odmiennych w grze na tych jakże różnych instrumentach.

Wariacje *Dużo komarów w naszym lesie* (2.42).

Temat zagrano z rozmachem i w stosunkowo żwawym tempie. Wariacja I przebiega w stałym, sfigurowanym ruchu szesnastkowym w postaci powolnego *tremolo* w partii **prawej** ręki i ukrytymi w nim dźwiękami tematu. Wariacja II z melodią w partii ręki prawej. Przystanki (pauzy), dźwięki (ósemki) grane *staccato* z drobnymi zmianami rysunku melodycznego urozmaicają przebieg, ale temat jest nadal doskonale słyszalny i rozpoznawalny. Wariacja III – temat podany w postaci powolnego tremolo w partii prawej ręki z podparciem basowym (pojedyncze ćwierćnuty w partii lewej ręki) nawiązuje do pierwszej wariacji. Wariacja IV ze stale obecnymi obiegnikami⁸ wykonywanymi po odbicie *staccato* brzmi niezwykle ciekawie i lotnie. Wariacja V – melodia została wpleciona w jednostajny ruch szesnastek i pojawia się w dźwiękach przypadających na mocne części grup rytmicznych. Wariacja VI uzyskuje niemal pierwotny kształt w partii prawej ręki, podczas gdy lewa ręka akompaniuje rozłożonymi trójdźwiękami z tzw. przydechami (pauza szesnastkowa przypadająca na mocną część grupy plus trzy szesnastki). Wariacja VII z tematem jak w wariacji poprzedniej, ale akompaniamentem w rodzaju łamanych oktaw. Wariacja VIII – obie ręce grają unisono gamopodobne ciągi szesnastek, co stanowi nowość w tym utworze. Wariacja IX – lekka, zwiewna, nawiązuje do wariacji IV z tym, że motywy są bardziej zróżnicowane (występują skoki, pauzy i progresje). Wariacja X – motywy

⁸ W wariacjach z *Karmannoj kniżki za 1796 god* podobna formuła pojawia się jednokrotnie w piątym takcie siedmiotaktowego tematu oraz w wariacji trzeciej (takt drugi). Wersja analizowana ma klasyczne (symetryczne) okresy ośmiotaktowe.

częstkowe (po dwa dźwięki/ósemki związane zawsze legato) idealnie układają się w temat w całym ogniwie. Partia lewej ręki to pojedyncze dźwięki. Wariacja XI to nieustanny ruch szesnastkowy. Motywy podzielone są między obie ręce (zawsze po dwa dźwięki), co nawiązuje do techniki gry na gęślach. Wariacja XII – finałowa o najbardziej rozdrobnionym ruchu (partia prawej ręki) sprawia wrażenie wirtuozowskiego ukoronowania cyklu, pomimo pojedynczych dźwięków w partii lewej ręki. Powtórzenie tematu na końcu utworu logicznie dopełnia tę nietuzinkową interpretację. Całość sprawia wrażenie zwartej, a jednocześnie dzięki ciekawie prowadzonej przez wykonawcę narracji, udanej kompozycji. Wykonawca w zależności od muzycznej treści i charakteru poszczególnych wariacji stosuje niewielkie odchylenia od zasadniczego tempa, co wzmacnia poczucie konsolidacji tej miniaturowej formy cyklicznej. Niezwykle krótki czas trwania utworu wynika z niewykonywania przez artystę znaków repetycji.

5.2. Wariacje W. Karaulowa



Aleksiej Liubimow – klawikord (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r., wyd. RCD 19101)

10 Wariacji Es-dur *Dużo komarów w naszym lesie* (6.42).

Zdecydowany charakter tematu wynika m.in. z artykulacji *non legato* oraz gry *forte*. Wariacja I z melodią ukrytą w figuracyjnych pochodach szesnastkowych, natomiast w wariacji II – w triolach szesnastkowych przyczynia się do wrażenia wzmożenia ruchu. W wariacji III podwójne dźwięki okraszone ozdobnikami (partia prawej ręki)

i jednorodny ruch szesnastek w partii lewej ręki granych *staccato* i z wyraźnym podkreśleniem pulsu brzmią zdecydowanie i dziarsko. Wariacja IV przyjmuje skoczny, filigranowy charakter za sprawą krótkich, urywanych *staccatem* motywów (partia prawej ręki). Wariacja V – to opracowanie tematu jako rodzaju spokojnej, śpiewnej arii (partia prawej ręki) i podpierającej ją partii ręki lewej w postaci oddzielnych, równych pod względem długości trwania dźwięków. Początek tego ogniwa nasuwa nawet skojarzenia z tematem... tzw. *Wariacji Goldbergowskich* J.S. Bacha. Wariacja VI – ten wielogłos z ukrytym, ale doskonale słyszalnym tematem – rozbrzmiewa dostojnie a zarazem nieco marszowo. Wariacja VII – szybki, triolowy ruch grany w artykulacji *staccato* sprawia, że ogniwo to brzmi lekko. Wariacja VIII – melodia z ornamentyką (tryle, tryliki) w pewnym stopniu nawiązuje do wariacji IV, co sprzyja konsolidacji cyklu. Wariacja IX – bardzo spokojna, śpiewna, grana *legato*, w trybie minorowym wyraźnie odcina się charakterem od ogniw ją poprzedzających. Przynosi chwilę uspokojenia,

refleksji i nostalgicznej zadumy. W ten sposób kompozytor osiąga większy kontrast z ostatnim ogniwem cyklu. Wariacja X – wesola, przebiegająca w nie za szybkim tempie, dziarska oraz z silną akcentacją nie sprawia jednak wrażenia naturalnego zakończenia, gdyż jest niestety pozbawiona elementu wirtuozowskiego, a przede wszystkim zbyt krótka, by stanowić zwieńczenie utworu. Tym samym cały cykl wariacji wydaje się dziełem niedokończonym... Słabszą stroną kompozycji jest również niesamodzielność partii zawartej w lewej ręce.

Wariacje c-moll *Ty, dietinuszka – sirotinuszka* (7.04) – fortepiano.

Temat zaintonowany bardzo powoli i *legato*, ze zmianami dynamicznymi. Wariacja I pozostaje w tym samym tempie, z użyciem prawego pedału. Wariacja II w stałym ruchu triol ósemkowych wykonana została *non legato*, co jest zgodne z tekstem utworu. Wariacja III – *molto legato*, o dźwięku intymnym wnosi psychologiczny element muzycznej wypowiedzi artysty. Ważnym czynnikiem wykonawczym jest w niej używanie prawego pedału. W wariacji IV zwraca uwagę samodzielnie potraktowana partia lewej ręki, która nie jest tu wyłącznie dodatkiem/akompaniamentem do zmienionej melodii tematu. Ogniwo to nabiera cech dramatycznych. Wariacja V brzmi deklamacyjnie a jednocześnie jak skarga – *doloroso*, czemu sprzyja spokojny ruch z uwypuklaniem/podkreślaniem zmian interwałów lub ich kierunku. Wariacja VI – nostalgicznie, z powabnie (łagodnie i *molto legato* plus stale obecne użycie prawego pedału) prowadzoną melodią robi duże wrażenie. Wrażenia tego nie zakłóca dyskretnie stosowany w partii lewej ręki tzw. bas Albertiego. Wariacja VII – *poco legato*, z oparciem, determinacją i stałym ruchem triol szesnastkowych stanowi oczekiwany kontrast w stosunku do wariacji poprzedniej oraz następnej – wariacji VIII potraktowanej wręcz barokowo (operowanie muzycznym czasem, typ narracji – deklamacyjno-improwizacyjny) z plastycznie prowadzonym wielogłosem. Arpeggia wzmagają jej ekspresyjny charakter. Wariacja IX to powrót do wyciszenia, smętku, żalu i głębokiej prawdy psychologicznej muzycznej wypowiedzi, co zawdzięczać można również sugestywnemu i dyskretnemu stosowaniu przez A. Liubimowa mikroagogiki. Brzmi ona bardzo intymnie, osobiście i po prostu pięknie. Wariacja X – o zdecydowanym charakterze, grana silnie, z oparciem i *poco legato*, z plastycznym profilowaniem rysunku melodycznego. Mimo stałego jednorodnego ruchu, A. Liubimow nie zdecydował się na nadanie jej wirtuozowskiego charakteru – tempo utrzymane jest w ryzach i nie wybija się z ogólnego potoku narracji. W zamian pianista gra mocno, z oparciem i wypowiedzianiem każdego dźwięku. Artysta znakomicie i dobitnie podkreśla dramatyzm ostatnich wariacji nieustannie eskalując ich napięcie emocjonalne. Czyni to z doskonałym rozplanowaniem, zmiennie i bez odcienia nadmiernej determinacji, a tym bardziej bezwzględności. Dzięki temu zabiegowi stale przykuwa uwagę słuchacza. Uwypukla przy tym walkę i dramatyczną sytuację tytułowej

bohaterki, a nie jej rezygnację. To doskonale rozplanowana, zmienna i bogata emocjonalnie interpretacja. Pianista nie przekracza jednak ani granic dobrego smaku, ani tym bardziej granic stylu tego utworu i nie sytuuje go w epoce romantyzmu. Wykorzystuje w pełni zasób środków wykonawczych, aby ukazać istotę dzieła i jego treść muzyczną (i pozamuzyczną także!), idealnie mieszcząc się w ramach epoki, w której elementy postbarokowe, galant, klasyczne oraz sentymentalne egzystują zgodnie ze sobą i wzajemnie się dopełniają. A przy tym delikatnie sugeruje swą interpretacją dalszy rozwój muzyki. To niezwykle interesujące, wszechstronne ujęcie utworu.

Wariacje f-moll *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko* (4.49).

Bardzo powoli i deklamacyjnie podany temat otwiera ten najdojrzalszy cykl wariacji Karaulowa. Pianista zrezygnował z respektowania znaków repetycji. Operuje plastycznym pod względem dynamiki i agogiki frazowaniem (wariacje I i II). Większą swobodę rytmiczną słychać w wariacji III potraktowanej recytatywnie. Obiegniki w partii prawej ręki urozmaicają przebieg wariacji IV. Wykonanie wariacji V z jej retoryką nawiązuje z kolei do epoki baroku i muzyki klawesynowej mimo bogatego stosowania mikrodynamiczności. Temat w tercjach (wariacja VI) zagrany został *legato*. Niemal nokturnowo i bardzo sentymentalnie brzmi wariacja VII. Podstawową artykulacją jest dla pianisty *legato* wspierane stosowaniem prawego pedału, co dodatkowo „rozmiękcza” brzmienie i powoduje nostalgiczny dźwięk. Łagodnie grane triole w partii lewej ręki dodatkowo podkreślają jej charakter. Dramatycznie brzmi wariacja VIII, a IX o gęstej fakturze i bogatej/nieustającej pedalizacji jest jej wyrazowym dopowiedzeniem. Wariacja X – finałowa nie służy popisowi wirtuozowskiemu, lecz przybiera cechy dramatyczne z ciekawie zawieszoną kadencją ornamentalną. Na uwagę zasługuje doskonale wykonywanie ozdobników (długie przednutki, gęste tryle). Całość brzmi bogato, emocjonalnie i przy zachowaniu stylu muzyki oscylującej między barokiem, klasycyzmem a sentymentalizmem, przy czym ten ostatni wydaje się kluczowy dla tej interpretacji.



Wariacje f-moll *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko*, wyk. **Maria Uspienskaja** (Uspenskaya)⁹ – **klawesyn** (wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r., 8.59)

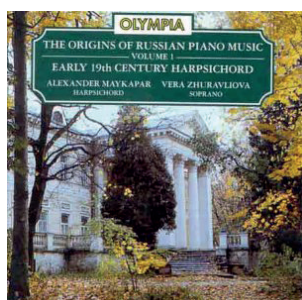
Temat wykonany bardzo powolnie i nienaturalnie agogicznie, co nie podkreśla jego pieśniowego charakteru.

⁹ Klawesynistka i pianistka urodzona w 1984 r. w Moskwie. Studiowała w moskiewskim Konserwatorium im. P. Czajkowskiego (m.in. u Aleksieja Liubimowa), gdzie obecnie wykłada oraz w Amsterdamie. Uprawia muzykę solową i kameralną – zwłaszcza dawną.

Wariacja I – jednostajny ruch szesnastek w partii prawej ręki i ósemki grane *legato* w lewej oraz nienaturalne hamowanie narracji („zatykanie”) cechują wykonanie tej wariacji. Tempo pozostaje nadzwyczaj skromne. Powtórka przebiega w jaśniejszej rejestracji. Wariacja II – pojedyncze, grane *portato* (niestety tylko z początku) dźwięki szesnastek w partii lewej ręki i melodyczne (legowane) w prawej brzmią ciekawie. Gdyby nie nadmiernie wyolbrzymiane zwolnienia i zawieszenia narracji, zwłaszcza przy realizowaniu znaku repetycji, ogniwo to brzmiałoby naturalniej. Wariacja III – ciekawa, meandrująca linia i zmiany kierunku jej prowadzenia, „przydechy” (także w lewej ręce!), ukazywanie wariantowości motywiki w partii prawej ręki są dobrze słyszalne ze względu na skromne tempo, łączone chwilami z powstrzymywaniem narracji. Przy powtarzaniu zmiana rejestracji instrumentu wychodzi ogniwu na dobre. Wariacja IV – rozpoczęta dziarsko/zdecydowanie – niemal marszowo, z początku wyraziście *non legato* artykulacją w partii lewej ręki budzi zainteresowanie, do czego przyczyniają się również starannie wykonywane ozdobniki, dzięki którym wyczuwa się dbałość o urozmaicenie i pogłębienie wypowiedzi muzycznej. Wariacja V – zaskakuje kapryśny, zmienny rytm (także skoczny – punktowany, podkreślony zmianą rejestracji instrumentu) i także artykulacja w partii prawej ręki. Chwilami realizowana *non legato* partia ręki lewej wspomagałaby charakter tego ogniwa, gdyby była wykonywana konsekwentnie. Niestety artykulacja ta ustępuje grze *legato*. Ozdobniki w partii prawej ręki oraz zawieszenia na pauzach znakomicie urozmaicają temat oraz muzyczny wydźwięk tego ogniwa. Wariacja VI – podwójne, „odrywane” dźwięki w partii prawej ręki kontrastują z partią lewej ręki granej głównie *legato*. Ogniwo to luźno nawiązuje do gry na gęślach (zwłaszcza przy realizowaniu znaku powtórzenia/repetycji), chociaż klawesynistka nie stosuje tu rejestru lutniowego. Wariacja VII – melodia legowanego tematu została wzorowo podana na tle stałego triolowego ruchu rozłożonych trójdźwięków w partii lewej ręki (z artykulacją *non legato* przeradzającą się stopniowo w *legato* – za pierwszym i konsekwentnym *legato* – za drugim razem). Ogniwo to brzmi bezpretensjonalnie i z prostotą dzięki powściągliwemu stosowaniu zmian agogicznych. Wariacja VIII – wykonany niemal wirtuozowsko początek wariacji nie łączy się z dalszym jej ciągiem prowadzonym wprawdzie ciekawie (z naturalną improwizacyjnością), lecz niestety w **znacznie** wolniejszym tempie, co nie jest uzasadnione ani zapisem, ani muzyczną treścią. Czyżby stało się tak z powodu niewygodnych do zagrania tryli? Wariacja IX – wprowadzona *attacca*, wielogłosowa, w rodzaju podniosłej, dostojnej sara-bandy o gęstym, wieloskładnikowym brzmieniu i licznych arpeggiach została wykonana za pierwszym razem isticie barokowo i „obficie”, by za drugim – zaskoczyć nieco wolniejszym tempem, skromniejszą i cichszą rejestracją instrumentu, w zamian nawiązującą do początku całego cyklu. Ten nieoczekiwany zabieg okazuje się jednak głęboko przemyślany, gdyż w jeszcze cichszej rejestracji

i zbliżonym pulsie rozpoczyna się wariacja finałowa, co sprzyja konsolidacji dzieła. Wariacja X – gamopodobne biegniki trzydziestodwojek, przy zakończeniu okresu ozdobione są szybkimi trylikami. Powtórzenie zagrane szybciej, głośniejszej, agresywniej nabiera cech prawdziwego wirtuozostwa i znakomicie poinituje dzieło!

Przy powtórzeniu każdej wariacji, wynikającym z realizowania znaku repetycji, wykonawczyni zmienia rejestrację instrumentu, co urozmaica przebieg i obraz dźwiękowy utworu. Podobnie czyni z ozdobnikami. Na tej ciekawej interpretacji cieniem kładzie się jedynie zbyt klawesynowa i stara (barokowa) oraz czasem wyolbrzymiana maniera stosowania zmian agogicznych, co stylistycznie cofa utwór do poprzedniej epoki.



Wariacje c-moll *Ty dietinuszka – sirotinuszka*, wyk. **Aleksander Majkapar** – klawesyn (Olympia, nagr. 1993 r.; 8.39)

Temat prowadzony w bardzo wolnym tempie, deklamacyjnie, spokojnie, z namaszczeniem. Jego powtórzenie odbywa się bez zmiany rejestru. Wariacja I – ukazywanie meandrów linii melodycznej i wydatne (jak na tak mały rozmiar ogniwa!) operowanie muzycznym czasem sprzyjają intensyfikacji emocji. Wariacja II – jaśniejszy rejestr

w połączeniu z ruchliwością (triole) stymulują rozwój cyklu i przynoszą oczekiwane ożywienie. Wariacja III – wykwintna, ciekawa partia akompaniująca staje się swoistym, niezmiernie interesującym komentarzem do prowadzonej linii tematu. Wariacja IV – zachowując od początku utworu (!) zbliżone tempo, wykonawca „pozwala sobie” na większą ekspresję agogiczną, dozowaną jednak bardzo płynnie (bez nagłych zawiesznień czy zahamowań pulsu) i stosuje minimalne *accelerando*. Wariacja V oznacza powrót do początkowej nostalgii i wszechobecnego spokoju, którego nie jest w stanie zaburzyć rytm punktowany, niepołączony z dramatycznym wyrazem. Bardzo „stojące” tempo. Wariacja VI – brzmi jak skarga za sprawą doskonale dobranego rejestru, który sprzyja nadaniu jej właściwego charakteru i wyrazu muzycznego. Jakże uroczo brzmi partia akompaniamentu (bas Albertiego) wspierająca linię melodyczną. Wariacja VII – przyjmuje dramatyczne rysy za sprawą szybkich przebiegów i najwydatniejszej jak dotąd ekspresji w kształtowaniu muzycznego czasu. Wariacja VIII – kolejne wyciszenie i nawiązanie do muzyki barokowej (wykonanie niemal organowe – *molto legato*) odświeża obraz utworu, ale hamuje jego rozwój emocjonalny. Wariacja IX – potraktowana recytatywnie, grana nadal w bardzo powolnym, wręcz asekuracyjnym tempie ze skandowaniem narracji, to wycofanie osiągniętego wcześniej poziomu/natężenia ekspresji. Wariacja X jest obrazem buntu

(gra *tutti*, szybkie przebiegi, zdecydowane trzymanie się pulsu) stanowi niezwykle silny, aż nadto silny kontrast nie tylko w stosunku do poprzedniej wariacji, lecz całego utworu, co przyczynia się do złamania przyjętej do tej pory konwencji jego wykonania. Konwencji, którą można określić mianem introwertycznej. Zachowawcze tempo, mało ofensywna, ale w zamian celebrowana interpretacja, maksymalnie długie powstrzymywanie rozwoju (który załamuje się w V i VI oraz VIII i IX wariacji) i ostrożnego stosowania środków ekspresji muzycznej, pomimo ciekawej, poruszającej swą nostalgią, ale nieco statycznej gry nie zostało zrekompensovane w finałowej wariacji. Diametralna zmiana jej charakteru nie wystarczy, ponieważ jako zbyt krótka nie może stać się zwieńczeniem i podsumowaniem całego cyklu. Nie sprawia również wrażenia ogniwa zamykającego emocjonalnie utwór. Wykonawca nie postawił tym samym kropki nad i. Aż chciałoby się dalej słuchać wariacji, tym bardziej, że A. Majkapar unika stosowania klawesynowej manieri kształtowania agogiki (np. nadmiernych, czy wręcz zbędnych zawieszów i powstrzymywania narracji). Wyłącznie temat został powtórzony przez wykonawcę.

10 Wariacji c-moll *Ty dietinuszka, sirotinuszka*, wyk. **Oliver Baumont**¹⁰ – **klawesyn**¹¹ (wyd. Erato 1998 r., St. Petersburg Recital¹², 5.51)



- 10 Francuski klawesynista urodzony w 1960 r. Do jego nauczycieli należeli: Kenneth Gilbert, Huguette Dreyfus oraz Gustav Leonhardt. Nagrał ok. 40 płyt, w tym wszystkie utwory klawesynowe J.-Ph. Rameau, F. Couperina i L.-C. Daquina. Jego dyskografia obejmuje także muzykę XX w. Jest profesorem paryskiego konserwatorium. Autor biografii o F. Couperinie oraz licznych artykułów naukowych.
- 11 Klawesyn z 1770 r. użyty do tego nagrania, sygnowany Burkhat Shudi et Johannes Broadwood, należy do kolekcji wczesnych instrumentów klawiszowych Benton Fletcher w Fenton House w Londynie.
- 12 Oliver Baumont utrwalił również (wyd. Erato 1998 r., St. Petersburg Recital; 4.07) **anonimowe 7 Wariacji D-dur Po wśiej dieriewnie Katienka krasawica czy W liesoczkie mnogo komarczikow urodilos**, które są zbieżne z wariacjami z *Karmannoj kniżki za 1796 god*. Podstawowa różnica to nagranie przez klawesynistę „uklasyzowanej” wersji – z ośmiotaktowymi, a więc symetrycznymi okresami, zamiast pierwotnie siedmiotaktowymi. Podobny zabieg uczynili przed ponad 225 laty Karaulow i Chandoszkina. Mniejsze znaczenie ma przetransponowanie cyklu do „łatwiejszej” (wygodniej leżącej pod palcami wykonawcy) tonacji D-dur. Dla porównania – wariacje Karaulowa są w tonacji Es-dur, a Chandoszkińska w F-dur. To kolejna z wersji wariacji na popularny temat, skomponowana przez nienazwanego z nazwiska autora, lub przypisywana przez różnych badaczy wyżej wspomnianym twórcom. Jedno jest pewne, że różne wersje świadczyły o żywotności muzycznej i dużej popularności tematu stanowiącego podstawę rozwoju utworu, a opatrywanego różnymi tekstami. Temat podany spokojnie, bez jakichkolwiek uduziwień – z prostotą, aczkolwiek w kilku miejscach swoistą ekspresję wprowadza niejednoczesne uderzenie dźwięków „w pionie”. Wariacja I ze stałym ruchem szesnastkowym w partii prawej ręki płynie równie

Temat podany z prostotą, *legato*, nostalgicznie i spokojnie kontrastuje z ruchliwą wariacją I. Nierównoczesne uderzenie dźwięków basowych (tzw. łamanie pionów) ma za zadanie wzmocnić emocjonalność wypowiedzi. Wariacja II z ostrą, zdecydowaną artykulacją wzmocnioną jasną registracją przebiega w ruchu triolowym. W wariacji III partia lewej ręki jest ruchliwa, prawa ręka prowadzi melodię tematu, a prawdziwą ozdobą tego ogniwa staje się kadencja ornamentalna. Wariacja IV – ponownie pojawiają się triole. Wykonana została z konsekwentnym różnicowaniem artykulacji głosów (dolny *legato*, górny non *legato*). W wariacji V z przednutkami, pauzami, kapryśnym rytmem przypominającym improwizowanie, z zatrzymaniami na długich wartościach narasta dramatyzm wypowiedzi artystycznej, tym bardziej, że nawet w jej trakcie wykonawca zmienia rejestrację instrumentu. Wariacja VI z basem Albertiego brzmi z prostotą, stanowiąc chwilowe rozładowanie napięcia. Wariacja VII – silnie sfigurowana, oparta na pasażach jak *Solfeggio* C.Ph.E. Bacha. Dostojna wariacja VIII – to niemal sarabanda w typowym barokowym stylu. Ponownie artysta stosuje manierę łamania pionów. Wariacja IX przebiegająca w spokojnym tempie, została potraktowana deklamacyjnie, a klawesynista, stosując agogikę, podkreśla w niej wykwinny rysunek rytmiczny i melodyczny. Finałowa wariacja X – burzliwa, ze stałym ruchem szesnastkowym (biegniki gamopodobne) stanowi prawdziwe zwieńczenie utworu/cyklu. Wzorowa czytelność prowadzenia rysunku melodycznego, precyzja uderzenia i jasne intencje wykonawcy poparte stałością pulsu, który jednak nie jest mechaniczny/metronomiczny, pozwalają mu tworzyć bardzo interesujące obrazy muzyczne. Jest to interpretacja o niezwykłej urodzie.

spokojnie. Wariacja II z zagęszczeniem ruchu (triole szesnastkowe). Wariacja III – ze skocznymi łamanymi oktavami w partii lewej ręki i zdobnictwem w prawej brzmi entuzjastycznie. Wariacja IV nabiera cech wirtuozowskich dzięki stosowaniu coraz drobniejszych wartości rytmicznych i stałym przebiegom biegników w partii prawej ręki. Wariacja V – z podwójnymi dźwiękami i punktowanymi rytмами, lekką artykulacją i zawieszeniem narracji na fermacie to chwila wytchnienia. Jeszcze bogatsza i bardziej wirtuozowska, ostrzej zarysowana niż wariacja IV jest wariacja VI, która stanowi wraz z wariacją VII rozbudowany finał o cechach wirtuozowskich, co może świadczyć, że autorem *Wariacji* nie był „anonimowy” (czyt. nieprofesjonalny) muzyk, lecz artysta – wirtuoz. W ogniwie IV i VII klawesynista minimalnie gubi puls. W całym utworze każdy muzyczny okres powtarza zgodnie z dyspozycją dwukrotnie, nie zmieniając przy tym rejestracji instrumentu. Konsoliduje to co prawda wykonanie, ale jednocześnie zawęża potencjalne bogactwo brzmieniowo-kolorystyczne utworu. Na końcu utworu temat zostaje przypomniany.

10 Wariacji c-moll na temat *Ty dietinuszka-sirotinuszka*, wyk. **Tomasz Ritter**¹³ – **fortepian** historyczny Broadwood z 1846 r. (nagranie *live*, 3.09.2021 r., Królewskie Łazienki/Warszawa – III Festiwal Romantycznych Kompozycji, 6.20)

Temat od pierwszych dźwięków brzmi deklamacyjnie – pianista ma dużo muzycznego czasu i bacznie zważa na brzmienie oraz wyrównaną artykulację. Wariacja I – sfigurowana melodia tematu płynie swobodnie i niemal recytatywnie, a jednak w ramach pulsu. Wariacja II prowadzona konsekwentnie *non legato* w ruchu triolowym w połączeniu z silnym oparciem brzmi zdecydowanie z odcieniem dramatycznym. Wariacja III – *molto legato* łączone z *piano* niezwykle silnie oddziałuje po poprzedniej wariacji, zaskakując urodą i plastyką prowadzenia frazy oraz rodzajem dźwięku (użycie prawego pedału). Wariacja IV – w ruchu triolowym nawiązuje do wariacji II, ale brzmi mocno i jest bardziej rozbudowana emocjonalnie. Wariacja V – powabny początek, wyciszona dynamika, sztuka kształtowania barwy dźwięku i mnóstwo muzycznego czasu tworzą intrygujący (także dzięki ozdobnikom) obraz muzyczny oraz oczekiwany kontrast zarówno z wariacją poprzednią, jak i następną. Wariacja VI z basem Albertiego granym wręcz przezroczystym dźwiękiem (co na historycznym Broadwoodzie wydaje się niemal niemożliwe!), jej filigranowość, ciepłe brzmienie i lekkie rozmycie jego konturów dzięki stosowaniu prawego pedału tworzą cudowną aurę. Kontrastuje z nią wariacja VII, zagrana *poco legato*, dramatyzująco i zdumiewając pewnością oraz determinacją wykonawcy. Kolejne ogniwo – wariacja VIII – brzmi barokowo, z głębokim, ciemnym, obfitym brzmieniem wzmacnianym stale obecną pedalizacją. Wykonanie wariacji IX – recytatywne, z kunsztownymi „smaczkami” artykulacyjnymi, ze stylowymi, jakże ważnymi w niej, ozdobnikami i ujmującą dynamiką (genialnie cieniowaną w zakresie między *mp* a *pp*) stanowi najwyższą wartość samą w sobie. Wariacja X – finałowa – mocna, o zdecydowanej, opartej/jędrnej artykulacji i przebiegająca w niej za szybkim tempie – staje się właściwym dopełnieniem tej pięknej interpretacji, ukazującej utwór z najlepszej strony. Jak najwyższej oceny kunsztu pianistycznego T. Rittera nie mogą zmienić sporadyczne, niewielkie niedociągnięcia w IV i X wariacji (w finale to kilka niepewności lub niedograń pojedynczych dźwięków), zwłaszcza, że ma się do czynienia z nagraniem *live*.

Okazuje się, że kompromis między rodzajem brzmienia samego instrumentu („romantyczne”) a szeroko pojętą techniką wykonania utworu oraz sposobem

13 Polski pianista ur. w 1995 r. Studiował w konserwatorium moskiewskim m.in. w klasie Michała Woskriesieńskiego, A. Liubimowa i M. Uspieńskiej. Specjalizuje się w grze na instrumentach historycznych. Zwycięzca I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w 2018 r.

prowadzenia narracji, nie musi wyjść interpretacji na... złe. To niezwykle ciekawa, swoista propozycja odczytania tego dzieła.

Wariacje f-moll *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko*, **wyk. Tatiana Siergiejewa** (Sergeeva)¹⁴ – klawesyn współczesny (wyd. Cantabile 1997 r., 6.43)

Wykonanie ciekawe, skupione, prowadzone w spokojnym tempie, a niemal każda wariacja otrzymuje odmienną od poprzedniej rejestrację. Realizowanie z kolei znaków repetowania odbywa się zwykle bez zmian rejestracji instrumentu (nie dotyczy np. wariacji IV, VIII). Element ruchu szesnastkowego w partii lewej ręki wprowadza dopiero II wariacja. Wariacja III z triolowymi przebiegami w partii prawej ręki. Wariacja IV – w przepięknie brzmiącym rejestrze lutniowym (aż szkoda, że wyłącznie przy pierwszym pokazie). Wariacja V została potraktowana quasi-improvizacyjnie i bardzo deklamacyjnie. Wariacja VI to w podwójnych dźwiękach prowadzony temat w partii prawej ręki. W wariacji VII pojawia się ruch triol szesnastkowych w partii lewej ręki, co zagęszcza ruch. Punktowany rytm w wariacji VIII grany jest skocznie, niestety ze znacznym zwolnieniem tempa w przebiegu tego ogniwa (w miejscu z trylami). Wariacja IX to zastosowanie jeszcze bardziej bogatego rejestru. W dotychczasowym przebiegu wykonania dominuje skupienie się na ukazywaniu urody utworu bez opisu wirtuozowskiego, jednak w zamian klawesynistka odkrywa przed słuchaczem niemal niezafałszowaną (pomijając wymieniane drobne niedociągnięcia) urodę utworu. Tempo poszczególnych wariacji jest dostosowane do ich wymowy, jednak odchylenia od pulsu tematu są i tak niewielkie, co przyczynia się do konsolidacji cyklu. Niestety, w bardziej skomplikowanych rytmicznych wariacjach pojawia się ociąganie oraz powstrzymanie pulsu i narracji (udające swobodę agogiczną), co nie jest niestety przekonujące. Dopiero błyskotliwie zagrana X – finałowa wariacja to prawdziwy popis wirtuozowski – przebiega w znakomitym tempie, z idealnie wyrównaną artykulacją i stanowi prawdziwe ukoronowanie tej interesującej interpretacji.

¹⁴ Tatiana Siergiejewa (ur. w 1951 r.) – rosyjska organistka, pianistka i klawesynistka a także kompozytorka, absolwentka konserwatorium moskiewskiego (1975 r. i 1979 r.). Występowała w wielu krajach Europy oraz w USA. Wydała kilka płyt, w tym z własnymi kompozycjami.

5.3. Iwan Chandoszkin

– Wariacje F-dur op. 1 nr 1 Wyjdu l' ja na rieczenku

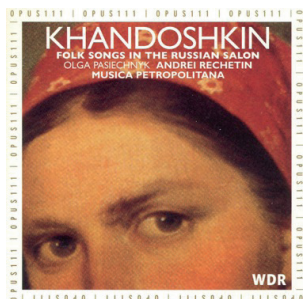
Dmitrij Błagoj/Dmitri Blagoy¹⁵ – fortepian współczesny (nagr. 1982 r., wyd. Melodia; 2.11)

Przejrzystość i lekkość artykulacyjna, wdziek, wyraziście prowadzona narracja sprawiają, że utwór ten brzmi bardzo klasycznie. Niezwykle szybkie tempo sprawia, że chociaż każdy okres powtarzany jest zgodnie z dyspozycją autora (znak repetycji), to wykonanie przyjmuje miniaturowy rozmiar. Skocznie i łagodnie brzmiący temat o krótkiej artykulacji i z perliście wykonanymi ozdobnikami ustępuje w wariacji I nieustannemu ruchowi szesnastek granymi *staccato* (partia prawej ręki) i *non legato* zamiennie z *legato* (dla podkreślenia charakterystycznych motywów) w partii ręki lewej. W kolejnej – wariacji II ruch się znowu zagęszcza (sfigurowane triole szesnastkowe „kręcące” się w koło jak bączek postęпами sekundowymi i/lub tercjowymi przechodzącymi w pasażowe). Charakterystyczne jest też wykonanie partii lewej ręki – samodzielne, ze zmienną artykulacją podkreślającą żartobliwy charakter utworu. Wariacja III to ciekawe rozwinięcie poprzedniej – figuracje trzydziestodwójkowe oparte na „kręcących się” biegnikach kompozytor stosuje na zmianę z pochodami gamowymi, co podchwytuje również lewa ręka. Tym samym następuje pozorna intensyfikacja ekspresji. Wariacja IV to łamane oktawy grane oburącz (w ruchu zwierciadlanym) *staccato*, by za chwilę spokojnymi (i ciszej granymi) motywami przypomnieć temat. Kontrastowe zestawienie tak odmiennych sposobów technicznych ukazuje aktualność/uniwersalność materiału muzycznego i jego podatność na wariantowe/wariacyjne opracowywanie. Wariacja V – gamo- i pasażopodobne pochody w trzydziestodwójkach w partii obu rąk i tremola w ręce prawej oraz bardzo szybkie tempo stanowią o wirtuozowskim blasku finałowej wariacji, kończącej się nie w tonacji zasadniczej (F-dur), lecz paralelnej. Atutami wykonania są szybkie tempo, precyzja metryczna i artykulacyjna, sugestywne



¹⁵ Dmitrij Błagoj (1930–1986) – rosyjski kompozytor, pianista i muzykolog. Wychowanek konserwatorium moskiewskiego w klasie fortepianu A. Goldenweisera (dyplom w 1954 r.) oraz klasie kompozycji J. Szaporina (dyplom w 1957 r.). Wykładał w macierzystej uczelni. Nagrał 14 płyt, głównie z muzyką kompozytorów rosyjskich i radzieckich, ale również Schuberta i Schumanna. Dwie z nich to *Glinka i jego poprzednicy* (Melodia C 50-16857-8, wyd. 1982 r.) oraz *Glinka i jego rówieśnicy* (Melodia, C50—17349-50, nagr. 1975 r., wyd. 1982 r.).

operowanie dynamiką (pianistyczne, a nie klawesynowe¹⁶), duża skala odcieni barwowych i nadawanie każdej wariacji konkretnego (wyrazistego) charakteru. Niewielkie uchybienia natury technicznej/palcowej (niedograne dźwięki, minimalna utrata pulsu czy synchronizacji rąk) występujące sporadycznie w wariacjach III i V w partii lewej ręki nie zacierają bardzo pozytywnego odbioru tej ciekawej, współczesnej pod względem pianistycznym, a jednak niezwykle stylowej interpretacji, która ukazuje urodę dzieła i jego wysoką muzyczną wartość z najlepszej strony.



Irina Szejnerowa (Shneyerova)¹⁷ – klawesyn (wyd. OPUS 111, 1999 r., 3.32)

Temat z arpeggiowaniem w partii lewej ręki, tempo stosunkowo powolne. Jego powtórzenie realizowane jest z większą liczbą ozdobników. Wariacja I – zgrabnie, w tym samym tempie co temat, z odrobiną taneczności osiągniętej dzięki operowaniu mikroagogiką. Wariacja II nabiera głównie dzięki artykulacji bardziej zdecydowany charakter. Wariacja III została wykonana w „bogatszej” (czyt:

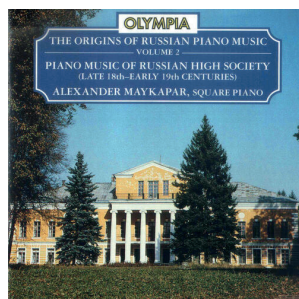
barokizującej) wersji (zwłaszcza odnośnie do rytmu i ozdobników) niż w wersji fortepianowej w ujęciu D. Błagoja. Wariacja IV – bardzo powoli rozpoczęta przebiega w zachowawczym tempie. Dopiero od tego ognia wykonawczyni zmienia rejestrację instrumentu co cztery takty, co jest wreszcie zgodne z treścią muzyczną. Wariacja V – „finałowa” nie nabiera wirtuozowskiego blasku z powodu zbyt skromnego tempa, mimo że klawesynistka zastosowała rejestr *tutti*. Również w niej zmiana rejestrów następuje co cztery takty. To ciekawe, chociaż nieco sztampowe i nie zawsze konsekwentne wykonanie. Jest ono skrajnie odmienne w charakterze niż ujęcie D. Błagoja, co w (nie)naturalny sposób cofa utwór ku poprzedniej epoce.

¹⁶ Tym samym utwór odbiera się nie tylko jako przeznaczony na instrument młoteczkowy (w oryginalnej wersji z dziewięcioma wariacjami przeznaczony jest na dwoje skrzypiec), ale również o cechach stylistycznych epoki klasycyzmu. Wariacje Chandoszkina doczekały się współcześnie opracowań na kolejne instrumenty: domrę, mandolinę, gęśle, akordeon.

¹⁷ Irina Szejnerowa ukończyła z wyróżnieniem konserwatorium petersburskie w klasie fortepianu. Następnie doskonaliła swój warsztat gry na klawesynie u G. Leonhardta. Od 1990 r. jest członkinią zespołu Musica Petropolitana, z którym koncertuje i nagrywa CD. Laureatka konkursów w Manchester (1990 r.) i Amsterdamie (1993 r.). Wykłada w swej macierzystej uczelni.

Aleksander Majkapar¹⁸ – fortepian historyczny (wyd. Międzynarodowa kniga/Olympia 1993 r., 3.03)

Temat eksponowany *legato*, miękkim brzmieniem z użyciem prawego pedału. Tempo spokojne, frazowanie plastyczne. Wariacja I – utrzymując tempo tematu, pianista gra z wdziękiem, dokładnie artykułując motywy, a rodzaj dźwięku określić można jako „ciepły”. Wariacja II – dograne triole, niezwykle starannie frazowana i artykułowana partia lewej ręki (co dotyczy także poprzednich ogniw). Wariacja III – zachowany spokój mimo wzmożonego ruchu trzydziestodwójek. Drugi czterotakt brzmi odrobinę wirtuozowsko. Wariacja IV – mocna gra w pierwszym czterotakcie i wyciszona przy zachowaniu tego samego tempa w drugim są *non plus ultra*, zwłaszcza, że towarzyszy jej przyjemna barwa brzmienia łączona ze staranną, wręcz „wypielegnowaną” artykulacją. Wariacji V A. Majkapar nadał wyraźne cechy wirtuozowskie, co sugestywnie/przekonująco koronuje utwór. Pianista cały czas utrzymuje to samo tempo we wszystkich ogniwach utworu i zachowuje przy tym spokój dogrywając wszystkie dźwięki. Wrażenie przyspieszania ruchu wynika z samego zapisu nutowego (ruch ósemkowy w temacie, szesnastkowy – wariacja pierwsza, następnie triol szesnastkowych w wariacji drugiej i wreszcie w wariacji trzeciej – trzydziestodwójkowy). Wydawać by się mogło, że nowoczesne, przekonujące artystycznie ujęcie z bardzo przemyślanymi szczegółami i stosowaniem współczesnego warsztatu wykonawczego stworzy pewną dysharmonię z brzmieniem historycznego fortepianu, jednak słuchacz otrzymuje całkowicie koherentną, oryginalną i wspaniałą interpretację podkreślającą wszelkie walory tego miniaturowego (arcy)dzieła.



¹⁸ Aleksander Majkapar (1946–2021, zmarł na COVID-19) – pianista, klawesynista, organista, muzykolog, tłumacz na język rosyjski prac Wandy Landowskiej i Erwina Bodky’ego. Profesor Rosyjskiej Akademii Muzyki im. Gniesinych. Wnuk kompozytora Samuela Majkapara.



Wiktor Riabczikow (Ryabchikov)¹⁹ – fortepian współczesny (Steinway) (nagr. lipiec 2012 r., wyd. Balt music, 2014 r.²⁰; 1.45)

Nagranie zrealizowane z dużym pogłosem i nadmiernym zbliżeniem mikrofonu do fortepianu, jest w pewnym stopniu zaprzeczeniem interpretacji D. Błagoja. Temat podany niemal *staccato*, z dużą dozą przesady, by w drugim zdaniu przejść na grę *molto legato* i *piano* przy zachowaniu taneczności (sic!). Wariacja I brzmi lekko, równo i ciekawie, a przy tym bezpretensjonalnie. Wariacja II z akcentami (w partii lewej ręki) i triolami granymi *non legato* oraz lekko wykonaną partią lewej ręki. W wariacji III trzydziestodwójki grane są *poco legato*, co w szybszym tempie byłoby niemożliwe. Wariacja IV zagrana z dużymi, przesadnymi akcentami, co daje możliwość uzyskania większego efektu/kontrastu z grą *piano* i *legato* w drugim czterotakcie. Wykonanie finałowej wariacji V zostało pozbawione wirtuozowskiego blasku lub choćby minimalnego odcienia wirtuozowskiego, tym bardziej, że pianista zbyt wcześnie rozpoczyna „wygaszanie” utworu – początkowo stosuje *diminuendo*, by po chwili dodać do niego *ritardando*. Oba zabiegi wydają się chybione głównie ze względu na skromne tempo wykonania. Osłabiają tym samym wymowę emocjonalną utworu, wskutek czego ostatnia wariacja nie stanowi podsumowania – zwieńczenia dzieła także w wymiarze emocjonalnym. Pianista nie powtarza żadnego ogniwa, stąd niezwykle krótki czas wykonania utworu. Traktuje przy tym kwestię artykulacji całkowicie pianistycznie, nie zwracając przy tym uwagi na zapis nutowy, będący odzwierciedleniem/reminiscencją gry na skrzypcach, a tym samym smyczkowania i odpowiednich tzw. sztrychów, które dają się w pewnym stopniu naśladować w grze na klawiaturze współczesnego fortepianu.

¹⁹ Urodzony w Taszkencie, absolwent Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Nagrał kilkanaście płyt z muzyką fortepianową niemal wyłącznie kompozytorów rosyjskich, m.in. M. Glinki (komplet), Antona Rubinsteina, Mikołaja Rubinsteina, P. Czajkowskiego, A. Borodina, W. Riebiakowa, S. Rachmaninowa oraz zapomnianych twórców XVIII–XIX w.

²⁰ Ten dwupłytowy album zatytułowany *Od Chandoszkina do Guriliowa* zawiera ponad 30 utworów (w tym pięć cykli wariacyjnych) dziewięciu kompozytorów: I. Chandoszkina, Lwa Guriliowa (m.in. Wariacje *Winiat mnie w narodzie*) i jego syna Aleksandra Guriliowa, M.K. Ogińskiego, A. Żyliny, J. Fielda, A. Alabiewa, Osipa (Józefa) Kozłowskiego i D. Kaszyna.

5.4. Sonaty D. Bortnianskiego

Nadieżda Gołubowska (Golubovska) – fortepian współczesny (Melodia M 10 480089 004 125 liet *Lieningradskoj gosudarstwiennoj konsierwatorii*)



III Sonata F (nagr. między 1936 a 1964 r. 5.06). Wyraziste trzymanie się pulsu, zdecydowana i dokładna artykulacja podkreślają klasycystyczny styl i charakter kompozycji. Jedynie stosunkowo długa pedalizacja rozmiękcza nieco brzmienie i sprawia tym samym wrażenie wykonania ukierunkowanego na romantyczne kształtowanie dźwięku. Granie utworu „na długim oddechu”, tj. stosunkowo dużymi współczynnikami formy scala w połączeniu z wyżej wymienionymi cechami tę interpretację. Nie ma w niej miejsca na tani sentymentalizm, a tym bardziej na romantyzowanie. Pianistka unika używania kontrastów *forte* – *piano* przy powtarzaniu tych samych motywów/fraz, co tym bardziej oddala wydźwięk dzieła od barokowej manieri. Tak wykonywana sonata brzmi bardzo „mozartowsko”. Idealna synchronizacja partii ręki lewej z prawą sprzyja czytelności rysunku melodycznego. Krótkie przetworzenie zdumiewa sugestywnymi, niebrzmiącymi sztaampowo modulacjami.

II Sonata C-dur (nagr. 1951 r.). Część I *Allegro moderato* (4.32) – pianistka szeroko wykorzystuje możliwości współczesnego fortepianu, dzięki czemu wykonanie brzmi bardzo interesująco (giętkie frazowanie, sugestywna dynamika, bogactwo odcieni artykulacyjnych, nienagannie ukazanie budowy architektonicznej), co nie zaburza ani spójności wykonania, ani spójności stylistycznej dzieła. Artystka nie cofa przy tym utworu w epokę „klawesynowego” baroku czy stylu galant, lecz nadaje mu klasyczny kształt w podwójnym znaczeniu tego słowa – optymalny, a zarazem odnoszący się do stylu klasycyzmu wiedeńskiego. Elementem scalającym okazuje się elastyczny, a nie mechaniczny puls. Każdy temat, łącznik otrzymuje modelowy kształt, a marginalne i sporadyczne niedogrania nie mają wpływu na wydźwięk całości. Artystka przemawia do słuchacza, nieustannie go zaciekawia, gdyż unika sztampowości. Użycie prawego pedału jest mistrzowskie²¹. To m.in. dlatego odczuwa się tę część jako „fortepia-

²¹ Nadieżda Gołubowska (1891–1975) – pianistka, od 1920 r. wykładała w konserwatorium w Leningradzie (od 1935 r. jako profesor). Zachowały się jej nagrania (płytowe i radiowe), m.in. dzieł Mozarta, Chopina oraz z utworami epoki muzyki klawesynowej. Jest autorką książki *Iskusstwo pedalizacji* (wyd. Muzyka, Moskwa–Leningrad 1967 r.). Pośmiertnie opublikowano *Iskusstwo ispolnitielja* (wyd. Kompozitor, Sankt Petersburg 2007 r.) i *O muzikalnom ispolnitielstwie* (wyd. Muzika, Leningrad 1985 r.). Ciekawostka – jej rywalem do otrzymania najwyższego odznacze-

nową” a nie „klawesynową”, mimo że jej budowa formalna jest jeszcze typowa dla poprzedniej epoki. Część II *Adagio* (4.46) – rodzaj brzmienia (rozmyte) podparte stosunkowo obfitą pedalizacją łączone jest z recytatywnym, wręcz romantycznym prowadzeniem melodii w partii prawej ręki. Pianistka czyni to tak sugestywnie, że wydaje się, iż sam D. Bortnianski spogląda w tej części w przyszłość i ją zapowiada – to romantyzm z jego uczuciowością, nostalgią, głębią psychologiczną. Cudowna interpretacja! Część III *Andantino* (3.35) kontrastując z częścią poprzednią, brzmi zwiewnie, klasycznie. Tej muzyki nie powstałby się nie tylko „wczesny” Mozart. Filigranowość partii lewej ręki jest urzekająca, choć mamy do czynienia ze „zwykłym” basem Albertiego. Bogactwo pomysłów melodycznych i ich sugestywne ukazywanie, wysmakowana artykulacja podkreślająca budowę motywów i ich urodę, z umiarem dozowane zmiany agogiczne, precyzja i wdzięk tworzą frapujący obraz muzyczny. Każdą z części II *Sonaty C-dur* Bortnianskiego N. Gołubowska potraktowała odmiennie, unikając przy tym pułapki dezintegracji stylistycznej utworu – brzmi on całym swym bogactwem i pięknem, ukazując kunszt kompozytora oraz pianistki z najlepszej strony.

Natalia Kaszkamadowa analizując nagrania tej pianistki stwierdziła:

Nadieżda Gołubowska (...) jeszcze w latach 50-tych XX wieku zaciekała publiczność wykonaniami wczesnej klasyki. Utrwalona przez nią na monofonicznej płycie *Sonata F-dur* D. Bortnianskiego potraktowana została w sposób bardzo specyficzny i zarazem odmienny. (...) Tempa zmieniane są w zależności od charakteru i muzycznej treści poszczególnych tematów, łączników itd., które nabierają cech bardzo określonych, ściśle przemyślanych, zindywidualizowanych obrazów muzycznych na podobieństwo postaci z dzieł teatralnych bądź operowych. Sprzyja temu stosowanie rejestrowej/tarasowej dynamiki, różnorodność stosowanych chwytów technicznych i wyraziste, ekspresyjne frazowanie. Niepowtarzalności wykonaniu nadaje niezwykle śpiewna, miękka intonacja i dźwięk o wręcz wokalne, a nie instrumentalnej proveniencji. Utwór w takiej interpretacji brzmi niezwykle poetycko i emocjonalnie. Doskonale wyczuta jest równowaga między operową śpiewnością a przejrzystością brzmieniową charakterystyczną dla wczesnych fortepianów. Logiczne frazowanie, dobrze dobrany wolumen brzmienia i skala stosowanych środków wyrazowych nadają całości wyjątkowo ujmujący i głęboko szczery charakter. (...) Wzajemne przenikanie się w twórczości D. Bortnianskiego cech stylu galant ze stylem (wczesno)klasycznym daje wykonawcom szerokie możliwości interpretacyjne. U A. Liubimowa dominuje klawesynowy styl galant, u M. Stiepanienko – fortepianowo-romantyzujący. Nie są to jednak ujęcia muzykologicznie

nia dla absolwenta petersburskiego konserwatorium w 1914 r. był Sergiusz Prokofiew. Do jej najbardziej znanych wychowanków należy koncertujący i nagrywający płyty Anatolij Ugorski.

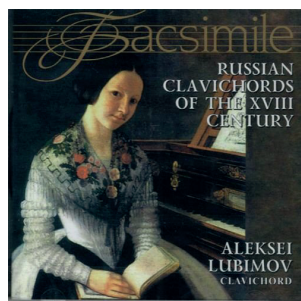
uzasadnione i artystycznie uprawomocnione. Dialektyczna walka przeciwieństw tak charakterystyczna dla dzieł z pogranicza różnych epok dopiero w interpretacji N. Gołubowskiej znajduje najpełniejsze urzeczywistnienie, bowiem odzwierciedla istotę stylu kompozytora – giętką i śpiewną frazę, wyrazistą budowę architektoniczną, właściwą stylowi skalę ekspresji i nasycenia brzmieniowego, adekwatne do rozmiarów dzieła kształtowanie dynamiczne oraz artykulacyjne motywów a także fraz i zdań muzycznych²².

Trudno nie przyznać autorce racji, zwłaszcza gdy ma się stosunkowo duży wybór interpretacji do porównywania. Wykonania N. Gołubowskiej są natychmiast rozpoznawalne, bo są niezwykle ciekawe, indywidualne i w wymowie emocjonalnej bardzo osobiste.

Aleksander Liubimow – fortepiano (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r.; wznowienie RCD 19101, 1996 r.)

I Sonata B-dur (6.46). Zwraca uwagę bardzo wyrazista, czytelna artykulacja obejmująca grę od *legato* po *staccato* ze sposobami pośrednimi. Spokojny temat w trybie minorowym grany jest nieco wolniej, jednak namiętne (przejaskrawione) akcentowanie początków motywów w wielu miejscach sprawia dziwne wrażenie. Przy powtórzeniu ekspozycji Liubimow dodaje ozdobniki, co wzbogaca obraz muzyczny utworu. Jako jedyny wykonawca rytm punktowany realizuje skocznie. Może pozwolić sobie na takie „smaczki”, ponieważ tempo nie jest wygórowane. W połączeniu z akcentami jednak, które „pionizują” narrację, wydaje się ono zbyt przysadziste.

II Sonata C-dur. Część I Allegro moderato (7.00) przebiega w nie za szybkim tempie. W pierwszym temacie zwraca uwagę zastosowanie przez pianistę innej artykulacji przy powtórzeniu ekspozycji (za pierwszym razem – łączenie ósemek przypadających na słabe części grupy rytmicznej z następującą po nich grupą szesnastek, a za drugim – potraktowanie ósemek jako odbitki), co konsekwentnie stosowane jest także w repryzie. Wszelkie ozdobniki wygrywane są bardzo starannie, a nieprzesadzona, jak w *Sonacie B-dur* w jego wykonaniu, akcentacja nie jest aż tak natarczywa. Kadencje oznaczone przez kompozytora *ad libitum* Liubimow traktuje stosunkowo swobodnie, łącząc niewielkie zmiany agogiczne z wariantowością tekstu nutowego, co ożywia muzyczny dyskurs, jednak



²² Natalija Borysiwna Kaszkadamowa, *Mystiestwo wykonannja muzyki na klawiszno-strunnych instrumentach (klawikord, klawiesin, fortepiano) XIV–XVIII st.*, Ternopil 1998 r., s. 202–203. Tłum. Bogusław Rottermund

nie wyłamują się one z ram obranego stylu wykonawczego. Część II *Adagio* (6.42) – krótkie, arpeggiowane akordy w partii lewej ręki towarzyszą prowadzonemu *legato* i bardzo śpiewnemu tematowi pierwszemu. W dalszym przebiegu maniera nadmiernego podkreślania pod względem dynamicznym początków niektórych motywów/fraz do pewnego stopnia zakłóca sielankowy obraz tej części. Tempo zostało dobrane idealnie do sposobu prowadzenia narracji i brzmienia instrumentu. Część III *Andantino* (4.01) – wdzięczny, bezpretensjonalny, ruchliwy temat (nieco zakłócany nadmiernymi akcentami na pierwsze miary taktów) refrenu A kontrastuje z kupletem B – bardziej osadzonym, z charakterystycznymi podwójnymi tercjami w partii prawej ręki. Centrum wyrazowo-emocjonalnym runda jest jednak kuplet C, nie tylko z powodu minorowego trybu, ale także zawartych w tym ogniwie oraz podkreślanych przez wykonawcę elementów polifonizujących. Zgrabnie zagrane kadencje ornamentalne pomiędzy współczynnikami formy dopełniają interesujący obraz dźwiękowy tej sielankowej części. W całości *Sonata C-dur* brzmi spójnie i interesująco, mimo kilku wspomnianych powyżej niedociągnięć.

Natalija Kaszkamadowa w swej dysertacji poddała analizie m.in. grę kilkorga artystów, którzy utrwalili fonograficznie sonaty D. Bortnianskiego. O grze Aleksieja Liubimowia, który jeszcze w czasach ZSRR nagrał na płycie gramofonowej Melodia S 10-28023 000 dwie sonaty Bortnianskiego (B-dur i F-dur) autorka pisze:

Samo brzmienie instrumentu nadaje utworom kolorystycznej różnorodności. Pianista rozwija i pogłębia tę cechę bogato stosując registrację. Podkreśla ona „orkiestrowość”, charakterystykę poszczególnych tematów i plastyczność przebiegu. Z tak potraktowanymi szerokimi planami dźwiękowymi znakomicie koresponduje dokładna, „detaliczna” artykulacja oraz kształtowanie najmniejszych jednostek formalnych – fraz i motywów. Liubimow gra z rozważą, choć często stosuje chwytty klawesynowe. Nadaje *Sonacie B-dur* dużą śpiewność, a w głównym temacie *Sonaty F-dur* ukazuje zadzierżyste zakończenia jednostek formalnych – *a la kazaczok*. Wzbogaca tekst Bortnianskiego o dodawane przez siebie ozdobniki w duchu stylu klawesynowego. Takie typowo klawesynowe traktowanie przez A. Liubimowa sonat Bortnianskiego doprowadziło jednak do przeintonowania i zmiany zamysłu kompozytora, bowiem jego twórczości nie można traktować wyłącznie w duchu wczesnego stylu galant. Zupełnie inaczej podchodzi do materii dźwiękowej Mychajło Stiepanienko – wykorzystuje dźwiękowe i frazowe możliwości dojrzałego fortepianu, traktuje utwór poważnie i szeroko.

Typowo instrumentalne, a nie orkiestrowe traktowanie, lekkość, sprężystość metryczna, szybkie tempa i idealnie stosowana *jeu perle* – lekka, jasna, wyrównana i krótka artykulacja to cechy interpretacji Wołodymyra Wynnyckiego, grającego na współczesnym fortepianie (nagranie kasetowe firmy Jevshan, Kanada). Wszystkie zakończenia fraz oraz figuracje w lewej ręce (bas Albertiego) grane są staccato.

Gra szybka, zwiewna, logiczna, podkreślająca przebieg harmoniczny pozbawiona została jednak emocjonalności, ukazywania wyrazistości melodyki i różnorodności – bogactwa pomysłów kompozytorskich w sonacie. Zbyt wiele jest w niej mechaniczności. Wydaje się, że wykonawca poszedł jeszcze dalej niż A. Liubimow – dysponując sprawnymi palcami, nie dysponuje jednak mimo wszystko jego wyobraźnią. Wzajemne przenikanie się w twórczości D. Bortnianskiego cech stylu galant ze stylem (wcześnie)klasycznym daje wykonawcom szerokie możliwości interpretacyjne. U A. Liubimowa dominuje klawesynowy styl galant, u M. Stiepanienko – fortepianowo-romantyzujący. Nie są to jednak ujęcia muzykologicznie uzasadnione i artystycznie uprawnione²³.

Powyższe bynajmniej nie oznacza, że A. Liubimow gra nudno lub źle. Jego ujęcie jest swoiste (indywidualne, by nie rzec bardzo indywidualizowane), niezwykle bogate muzycznie i emocjonalnie. Z każdej frazy i muzycznego zdania wyziera interesująca, często intrygująca (sporadycznie nawet irytująca) osobowość wielkiego, uznanego artysty, którego indywidualizm stanowi przeciwny biegun wykonań powołujących się na „wierność kompozytorskiemu tekstowi”, a jakże często ocierających się o grę, z której wieje nudną, gdyż są pozbawione twórczej osobowości. Należy podkreślić, że w żadnym aspekcie gra A. Liubimowa nie dezintegruje utworu, gdyż nie jest woluntarystyczna, ani tym bardziej obliczona na poklask odbiorcy. Zarzut N. Kaszkamadowej, że „U A. Liubimowa dominuje klawesynowy styl galant” trzeba by uzupełnić o stwierdzenie, że jego ujęcie sonat D. Bortnianskiego daje poczucie, przeczucie a nawet swoisty wgląd, w jaki sposób muzyka komponowana na instrumenty klawiszowe będzie się rozwijać, kształtować swój język i warstwę emocjonalną. Tym samym artysta postrzega i wykonuje niszową część spuścizny tego kompozytora, który poświęcił się głównie muzyce chóralnej, w udany sposób wybiegający naprzód a jednocześnie sugestywnie łączący elementy stylu galant ze stylem klasycznym a nawet sentymentalnym.

Wiktor Riabczikow (Ryabchikov) – fortepian współczesny (nagr. 2007 r., seria *Rosyjska muzyka fortepianowa*)

I Sonata B-dur (2.43). Utwór zagrano w klasycznym stylu i tempie umiarkowanie szybkim odpowiednio dobranym do rodzaju dźwięku, dzięki czemu brzmienie pozostaje zawsze ciepłe, z unikaniem obcesowego *forte*. Bas Albertiego realizowany *non legato*, co dodatkowo podkreśla lekkość narracji. Doskonale słyszalne wszelki „smaczki”



23 Tamże.

artykulacyjne (np. drobne łuczki obok *staccato* czy dźwięków wiązanych *legato*), które są znakomicie dobrane do charakteru motywów/fraz/zdań. Całość brzmi zwiewnie, potoczyście, z różnicowaniem nie tylko tematów, ale i pozostałych współczynników formy. Bardzo przyjemne, pełne wdzięku ujęcie.

III Sonata F-dur (3.44). Już od samego początku pianista nadaje każdej frazie własny, ściśle określony i przemyślany charakter. Dzięki temu utwór emanuje zmiennymi emocjami, pozostającymi jednak w konwencji wykonywania muzyki okresu klasycyzmu. W końcowym epizodzie ekspozycji tempo uległo osłabieniu, przetworzenie zostało więc rozpoczęte w tym samym pulsie, który, po chwilowym *ritenuto*, uległ przyspieszeniu do tego z początku utworu. W ten sposób pianista wybrnął przynajmniej częściowo z zarzutu niekonsekwentnego utrzymywania pulsacji w sonacie. Repryza została wykonana idealnie. Mistrzostwo artykulacyjne, znakomite zrównoważenie wszystkich czynników wykonania, w tym także proporcji brzmienia między partią lewą a prawą ręką dopełniają obraz tego uroczego utworu, będącego w interpretacji W. Riabczikowa prawdziwą „perelką”. Nie powstydzilby się jej nawet „wczesny” Mozart.

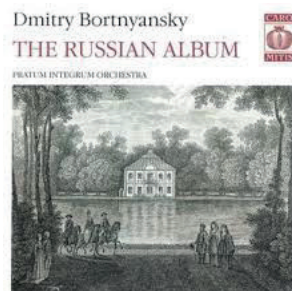
II Sonata C-dur. Część I Allegro moderato (3.15) została rozpoczęta okazałym brzmieniowo wstępem, by artysta mógł pierwszy temat ukazać bardzo sugestywnie – z dużym wdziękiem. Wykonawca nadaje bowiem każdej frazie indywidualny odcień brzmieniowy i kształt muzyczny, który jednocześnie koresponduje z poprzednią i następną frazą. Dzięki temu utwór nie rozpada się na poszczególne tematy i epizody. Przeuroczo brzmią modulacje do trybu minorowego. Swoistym „smaczkiem” jest marginalne napieranie na puls w tych miejscach. Dominują lekkość i wdźwięk, a ład metryczny i dźwiękowy został oddany doskonale. Część II *Adagio* (5.49) – starannie oddzielane dźwięki w partii lewej ręki brzmią jak *pizzicato* kontrabasów! Na ich tle pianista snuje melodię stosunkowo swobodnie, a jednocześnie daje słuchaczowi do zrozumienia, że oto początek tej części nawiązuje jeszcze do stylu barokowego. Pedalizacja jest oczywiście zredukowana, niemal do minimum. Po radosnej pierwszej części sonaty, jej środkowe ogniwo brzmi niezwykle i głęboko. Wykonawca obrał tempo adekwatne do sposobu gry, tworząc wyjątkową interpretację – niemal bachowską! Część III *Andantino* (4.09) – beztroski charakter tego uroczego ronda ponownie zaświadcza z jednej strony o inwencji melodycznej Bortnianskiego, a z drugiej – o wyobraźni i znakomitym wyczuciu wykonawcy w odkrywaniu przez niego dzieła oraz jego idei z najlepszej strony. Powroty do refrenu (ogniwa A) są zawsze logiczne – to jak powrót do domu – radosny, oczekiwany. Okazuje się, że klasyczny ład i porządek nie muszą być nudne, jeśli są połączone z mistrzostwem prowadzenia frazy, z bogactwem artykulacyjnym i barwowym a także wyczuciem muzycznego czasu. Stylowość *non plus ultra*. Wyobraźni muzycznej wykonawcy słuchacz zawdzięcza, że utwór ten brzmi doskonale

i budzi skojarzenia z aż dwiema epokami, co nie powoduje dysharmonii stylistycznej i estetycznej ani w samym dziele, ani w jego wykonaniu.

Olga Martynova²⁴ – współczesna kopia fortepiano J.A. Steina z 1788 roku wykonana w 1979 roku przez firmę J.C. Neupert (wyd. Caro Mitis, nagr. październik 2003 r., studio RTR w Moskwie)

I Sonata B-dur (4.00) – wykonawczyni gra niemal bez stosowania zmian dynamiki i ciągle tą samą artykulacją. Ozdobniki wykonywane są jędrnie, przyciężko, chociaż szybko. Mechaniczne/metronomiczne utrzymywanie tempa idzie w parze z brakiem choćby śladowych starań o zmianę brzmienia instrumentu i artykulacji powodowanych zmianą *touché*. Jedynie w II temacie pianistka stosuje prawy pedał i dzięki temu zmiękcza dźwięk/brzmienie. Wykonanie to można potraktować jako odczytanie utworu bez silenia się na znalezienie w nim urody melodycznej i ogólnie określić jako toporne. Rozpoczynanie wielu motywów akcentami brzmi manierycznie.

II Sonata C-dur. Część I (4.13) przebiega w żwawym tempie. Powtarzające się motywy pianistka stara się grać nie tylko z nieco inną dynamiką, ale przede wszystkim inną artykulacją, co urozmaica przebieg – czy jest jednak zgodne z intencją kompozytora? Poszczególnym współczynnikiem formy również stara się nadać innych charakter (niewielkie zmiany tempa dopasowane do rodzaju tematu, delikatnie zmieniona dynamika i pedalizacja oraz artykulacja). Nie wszystkie przebiegi „palcowe” są idealnie wyrównane. Najlepiej brzmią miejsca, w których do głosu dochodzi sentymentalizm. Część II (4.03) wykonawczyni gra na samym początku w stylu swobodnie traktowanej barokowej quasi-improvizacji, by po chwili z natrętnymi akcentami („na raz”) i łamanymi oktavami w partii lewej ręki „przeskoczyć” do stylu początków muzyki bardzo wczesnego klasycyzmu. Niezrozumiałe muzycznie i rytmicznie są miejsca, w których pianistka zatracą puls. Sztuka pedalizacji nie jest jej znana. Wykonawczyni nadal chce grać na klawesynie, który wydaje się być jej znacznie bliższy wykonawczo i artystycznie niż fortepian bądź fortepiano. Część III (4.40) – z dziecięcą



²⁴ Absolwentka konserwatorium moskiewskiego, gdzie obecnie prowadzi klasę klawesynu. Liczne grono jej wychowanków wykłada w rosyjskich uczelniach. Nagrała na klawesynie solo kilka CD (*Suity angielskie* J.S. Bacha, wybrane sonaty J. Christiana Bacha, utwory J.C.F. Fischera i niecodzienny album zatytułowany *Wszystko, co chciałbyście wiedzieć o klawesynie, ale baliście się zapytać* zawierający utwory (sic!) Cramera, Schuberta, Mendelssohna, Schumanna, Szostakowicza i Chaczaturiana oraz dzieła kameralne. Utrwaliła fonograficznie również sonaty fortepianowe Beethovena (nr 2, 9, 10, 15) w ramach projektu z okazji 250-lecia urodzin kompozytora.

naiwnością, w niewielkim diapazonie dynamicznym, chwilami natrętnie dźwiękowo, równo i niemal beznamiętnie rozbrzmiewa refren A i kuplet B. Nawet w najciekawszym miejscu (kuplet C) wykonawczynie nie sili się, by plastycznie/sugestywniej ukazać modulacje. Poziom emocjonalny wykonania pozostaje niski a sztafeta gra nie zaciękawia. To przykład, jak potencjalnie interesującą sonatę można zagrać nudno i w jaki sposób mierne wykonanie może wpływać na percepcję udanej kompozycji.

III Sonata F-dur (4.47) – szybkie tempo, gra niemal zupełnie pozbawiona używania prawego pedału, z nieco mechanicznym i bezwzględym traktowaniem basu Albertiego w partii lewej ręki, który brzmi cały czas odrobinę za głośno. Typowo klasyczne potraktowanie utworu z minimalnym stosowaniem zmian dynamicznych. Śladowe zmiany agogiczne występują tylko w miejscu kadencji ornamentacyjnej. Całość brzmi nieco nerwowo/niecierpliwie.



Juliana Osinczuk (Osinchuk)²⁵ – współczesny fortepian (LP wyd. 1985 r.; Yeshwan YFP 1037 / Orion85484)

I Sonata B-dur (3.55) – pierwszy temat podany zadziornie, drugi łagodnie tworzą znakomitą kontrastującą parę. Wszystkie przebiegi techniczne są bardzo przejrzyste i precyzyjne, a jeden obcy dźwięk nie zmienia pozytywnego wizerunku. Tylko dlaczego pianistka przy powtórzeniu ekspozycji przyspieszyła tempo? Fraza płynie naturalnie, a wszystkie czynniki wykonania są ze sobą kompaty-

bilne, co tworzy zgrabną i udaną całość. Proporcje brzmienia między partiami obu rąk są również dobrze dobrane.

III Sonata F-dur (5.20) – ład, porządek, poczucie muzycznego czasu, właściwe operowanie dźwiękiem, dynamiką, artykulacją, pedalizacją (idealnie podkreślającą walory utworu), tworzenie różnych nastrojów – wykonanie nie ma słabych stron. Przetworzenie w dynamice *piano* i *pianissimo* z modulacjami do trybu minorowego brzmi niezwykle ciekawie, bo tajemniczo. Artystka sugestywnie wykorzystuje wszelkie walory współczesnego fortepianu, nie przeciążając przy tym emocjonalnie utworu. Znakomicie zostało dobrane tempo do treści muzycznej tego dzieła. To wręcz idealny wzór wykonania klasycznej sonaty.

²⁵ Pianistka nagrała również 7 wariacji (plus koda) na temat ukraińskiej dumki Franza Xavera Mozarta (syna W.A. Mozarta, ucznia m.in. jego najlepszego ucznia – J.N. Hummela), skomponowanych już w XIX w. Ten pianista, kompozytor, dyrygent działał około 30 lat na zachodnich terenach ówczesnej Galicji, w tym ćwierć wieku we Lwowie. O popularności tego tematu świadczy to, że Aleksander Różycki w swoim podręczniku początkowego nauczania gry na fortepianie ABC zamieścił go w bardzo łatwym opracowaniu dla początkujących uczniów.

Współczesna, ciekawa propozycja odczytania sonat Bortnianskiego przez J. Osinczuk pozbawiona jest słabych stron, a brzmienie utworów pozostaje zawsze ciepłe, przyjemne i łagodne. Zrównoważenie wszystkich elementów wykonania (łącznie z pedalizacją) wcale nie musi oznaczać nudy.

Tatiana Siergiejewa (Sergeeva) – klawesyn współczesny (wyd. Cantabile 1997 r.)

I Sonata B-dur (3.55) – stałe, nieco mechaniczne tempo, przejrzystość artykulacyjna łącznie z sugestywnym stosowaniem serii małych łuczków *legato* łączących po dwa dźwięki. Ciepłe brzmienie instrumentu w przetworzeniu – zwłaszcza we fragmencie w trybie minorowym. Bogata jest rejestracja instrumentu z dostosowaniem jej zmian do muzycznej treści odnośnych współczynników formy, tematów, fraz.

II Sonata C-dur. Część I (4.34) – temat pierwszy wykonany *tutti* brzmi ciężko, ponieważ połączony został z nieco za długą artykulacją w partii lewej ręki (powolne, łamane oktawy). Wykonawczynie powtarzające się motywy i frazy wykonuje czasami na zasadzie *forte – piano* zmieniając rejestrację instrumentu. Kadencje ornamentalne grane są z niewielkim przyspieszaniem i z szybszym pulsem. Przetworzenie brzmi znacznie ciekawiej za sprawą licznych zmian artykulacyjnych (np. bas Albertiego grany jest *legato*, inne formuły – *non legato*) i częstszych zmian rejestrów. Niestety, w kilku miejscach powtarzające się, identyczne motywy wykonywane są niekonsekwentnie pod względem artykulacji – niekiedy po dłuższej wartości klawesynistka łączy dźwięk, legując go z następnym, innym razem nie. Część II (6.18) brzmi bardzo ciekawie, ponieważ narracja tego rodzaju ariosa płynie spokojnie, niespiesznie, czasami z drobnymi „smaczkami” agogicznymi (mikrozawieszeniami lub mikroopóźnieniami poszczególnych dźwięków) naśladującymi recytację. Przeważa artykulacja *legato*, co jest zgodne z charakterem utworu. Rejestracja została doskonale dopasowana do warstwy muzycznej i ekspresji. Tym samym środkowa część sonaty staje się jej centralnym punktem wyrazowym. Część III (2.25) – szybki, wręcz zwiewny, przepiękny początek (wrażenie to potęguje filigranowa faktura i delikatna rejestracja instrumentu), którego nie powstydziliby się pióro Mozarta, ma się nijak do kolejnego odcinka, zagrane go nie tylko wolniej, ale niestety *tutti*, co nasiliło odczucie jego ociężałości. Tak duże zmiany w najkrótszej części sonaty powodują dysharmonię stylistyczną i rozsadzają jej formę. Wrażenie to zostaje po chwili spotęgowane manierycznym wykonaniem kupletu w tonacji minorowej, co wynika z przesadzonego operowania (mikro)agogiką, tj. nienaturalnego oraz nieuzasadnionego muzycznie nagłego powstrzymywania niektórych kolejnych



dźwięków²⁶, a obok tego nadmiernego – jak na styl utworu – zwolnienia narracji. Przypuszczalnie niechlujny montaż nagrania w jednym miejscu wywołuje również poczucie dezintegracji analizowanego fragmentu. Dziwne, że w drugiej części utworu wykonawczynie podobne miejsca zagrała całkowicie przekonująco. Mimo powyższych uwag i dodatkowo przerysowań w zakresie rejestracji instrumentu, wykonanie to można uznać za udane.

III Sonata F-dur (5.42). Okazały, wręcz „symfoniczny” początek, którego materiał jest ważnym czynnikiem formotwórczym w całym utworze i wdzięczny pierwszy temat ukazany na tle basu Albertiego otwierają tę sonatę. Drugi temat brzmi skromnie na tle rozbudowanego epilogu, poprzedzonego niewielkim kadencjonowaniem. Szkoda, że klawesynistka decydując się na powtarzanie ekspozycji nie zmienia jej rejestracji (z wyjątkiem jednego miejsca). Bardzo okazale i ciekawie (zmiany modulacyjne) brzmi dwufazowe przetworzenie. Wykonanie reprzyzy, choć ma ona zmieniony w stosunku do ekspozycji plan harmoniczny i drobne wariacyjne zmiany, nie wnosi niczego nowego do interpretacji. Sonata jako kompozycja, jak i jej wykonanie mają typowy klawesynowy charakter.



Oliver Baumont – klawesyn z 1770 roku²⁷
(wyd. Erato 1998 r., St. Petersburg Recital)

I Sonata B-dur (4.16) – o klasycznym/klasycystycznym ujęciu. Niewielkie osłabienie tempa w ekspozycji sprawiło, że przy jej powtórzeniu klawesynista był zmuszony powrócić do pierwotnego – szybszego tempa. Niestety to samo zdarzyło się przy przejściu do reprzyzy, choć zmiany były minimalne. Rejestracja nieco masywniejsza i rzadziej zmieniana niż w wykonaniu *III Sonaty*, co w połącze-

niu ze skromniejszym tempem całości sprawia, że utwór nie brzmi tak świeżo i entuzjastycznie jak *Sonata F-dur*. Artykulacja jest realizowana konsekwentnie.

III Sonata F-dur (5.20) – żwawe tempo, krótka, skoczna artykulacja i równie krótkie i skoczne przednutki obok gry *legato* (bas Albertiego), nieprzeciążona i często zmieniana rejestracja (m.in. powtarzające się motywy i frazy na zasadzie pytania – odpowiedzi, a nie mechanicznego, sztafpowego *forte – piano*) oraz doskonale przygotowany instrument powodują, że dzieło oraz jego wykonanie brzmią świeżo, a także radośnie. Jedyne zastrzeżenie można mieć do

²⁶ Prof. Barbara Hesse-Bukowska tego rodzaju zjawisko nazywała „zatykaniem”.

²⁷ Instrument sygnowany Burkhat Shudi et Johannes Broadwood z kolekcji wczesnych instrumentów klawiszowych Benton Fletcher w Fenton House w Londynie.

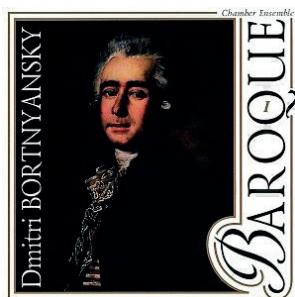
niewielkich zmian tempa – nieco ociąganego w niektórych fragmentach/tematach z basem Albertiego w partii lewej ręki. Na początku przetworzenia wykonawca postąpił odwrotnie – rozpoczął je wolniej, by za chwilę minimalnie przyspieszyć (we fragmencie z basem Albertiego!) oraz na końcu pochodów szesnastkowych prowadzonych w partii prawej ręki. Całość brzmi jednak bezpretensjonalnie i ciekawie.

Maria Uspienskaja (Uspenskaya) – klawesyn
(wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r.)

II Sonata C-dur. Część I (5.58) – dostojne, wręcz powolne tempo, częsta zmiana rejestrów, deklamacyjny styl i ciągle powstrzymywanie narracji („zatykanie” naturalnego pulsu), co nie sprzyja konsolidacji całości to najbardziej charakterystyczne cechy wykonania. Przy powtórzeniu ekspozycji klawesynistka stosuje bogatsze zdobnictwo i wariantowość motywów. Niestety, przy tak powolnym tempie ciągle jego powstrzymywanie, osadzanie, a nawet granie oddzielnymi, niescalonymi ze sobą motywami powoduje rozpad formy. *In plus* można potraktować konsekwentną, dokładną artykulację i swobodne kadencje ornamentalne. Część ta brzmi barokowo z unikaniem wszelkich skojarzeń z muzyką klasyczną czy choćby klasycyzującą. **Część II (5.18)** – początek powabny i ze starannie prowadzoną narracją, niestety dalszy przebieg cechuje brak wspólnego mianownika w ukazywaniu poszczególnych fraz i zdań muzycznych, co przyczynia się, podobnie jak w części pierwszej, do rozpadu formy. Elementem scalającym mogłaby być bardziej naturalnie i swobodniej pod względem agogicznym i frazowania prowadzona narracja połączona ze stałą pulsacją. **Część III (4.06)** – brzmi bezpretensjonalnie, lekko, ale bez choćby odrobiny wirtuozerii wskutek ostrożnego tempa i braku ofensywnej narracji.

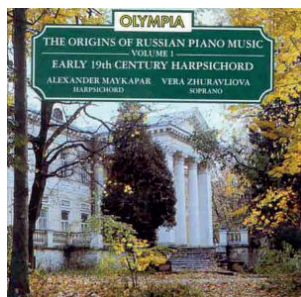
W ujęciu całości cyklu sonatowego, jego pierwsze ogniwo brzmi najbardziej zachowawczo i barokowo, odrobinę sentymentalizmu (początkowy temat) słychać w drugim. Rys klasyczny przyjmuje część końcowa w realizowaniu refrenów tego ronda. Tym samym, wykonawczynie raczej obnaża przejściową formę *Sonaty C-dur* Bortnianskiego, zamiast poszukiwać jej większej jednorodności stylistycznej. Mamy więc trzy różne, odrębne części nietworzące jednak cyklu, lecz będące raczej oddzielnymi utworami o (z)różnicowej stylistyce wykonania.





Wiktor Wasiliew (Victor Vasiliev)²⁸ – klawesyn (seria „Russian Music before M. Glinka”, nagr. 1995 r.; wyd. RCD 10301, 1996 r.)

III Sonata F-dur (1778) (5.35). Przyjemne, przejrzyste brzmienie, klasyczny ład i porządek, szybkie tempo i nieprzeciążona rejestracja instrumentu wskazują dobitnie, że wykonawca traktuje sonatę jako dzieło epoki klasycznej. Niemal nie stosuje zmian rejestrów, nawet powtarzając ekspozycję. Bliższa jest mu gra *legato* niż *non legato*, a artykulację *staccato* stosuje rzadko. Tematy wykonuje sprawnie artykulacją *legato*.



Aleksander Majkapar – klawesyn (Olympia, nagr. 1993 r.)

II Sonata C-dur. Część I – Allegro (6.10). Taneczny początek ze skoczną artykulacją przypomina wyciąg orkiestrowy muzyki scenicznej (łącznie z naśladowaniem obojów grających w odległości tercji). Pierwszy temat artysta wykonuje *legato*. Bas Albertiego grany jest *molto legato*. Przekonujące rejestrowanie instrumentu, starannie dobrana i realizowana artykulacja to atuty wykonania. Minusem jest asekuracyjne, choć stałe tempo, wsku-

tek czego utwór traci wirtuozowski blask. Wyczuwa się, że intencją pianisty było ukazanie na klawesynie **pianistycznego** oblicza utworu, o czym świadczy operowanie muzycznym czasem pozbawione maniery wstrzymywania narracji jako środka ekspresji oraz niechęć do częstszej zmiany rejestrów instrumentu. Utwór przyjmuje tym samym oblicze charakterystyczne dla muzyki okresu klasycyzmu, mimo że grany jest na klawesynie. Część II – *Adagio moderato* (7.38) – spokojne tempo zostało dopasowane do deklamacyjności gry, mającej chwilami minimalny odcień swobody agogicznej. Całość w połączeniu z konsekwentnie, chociaż sztamponowo stosowaną artykulacją i niezmiennianiem rejestracji instrumentu przy powtórzeniu pierwszego okresu, jest jednak nieco monotonna, czemu nie jest w stanie zapobiec modulacja do trybu minorowego w ogniwie środkowym. Wykonawca nie pokusił się o quasi-improwizacyjne potraktowanie partii lewej ręki, zapisanej przez kompozytora szkicowo. Część III – *Allegretto* (3.59) – lotne tempo, jednoznaczna wyrazistość i precyzja artykulacyjna, zmiana rejestracji instrumentu sprawiają, że części tej słucha się przyjemnością. Najgorzej wypada jednak powtarzający się trzykrotnie refren, gdyż zawarta w partii lewej ręki formuła tzw. basu Albertiego – jedna z oznak klasycyzmu

²⁸ Brał udział w IX Międzynarodowym Konkursie im. F. Chopina w Warszawie w 1975 r.

w muzyce fortepianowej – brzmi niezwykle natarczywie. Wykonawca nie poku-
sił się bowiem o inną rejestrację instrumentu i/lub grę na odrębnych manualach
dla każdej ręki.

A. Majkapar gra jedyną sonatę D. Bortnianskiego zachowaną w całości w sposób
zachowawczy i wewnątrznie sprzeczny. Wybierając do nagrania klawesyn, zre-
zygnował, o dziwo, jednak z próby nadania swej grze cech improwizacyjności
i swobody agogicznej charakterystycznej dla tego instrumentu i muzyki na niego
komponowanej. W zamian, stara się wykonywać utwory „klasycznie”/klasycy-
stycznie, niemal „pod metronom”, do czego klawesyn, a zwłaszcza jego dźwięk,
nie są stworzone. Pod względem brzmienia pozostaje więc w epoce baroku (abs-
trahując od tego, że rzadko i niechętnie zmienia rejestrację), a jednocześnie
stara się grać klasycznie. Powiększa tym samym rozdźwięk stylistyczny między
częściami całego cyklu a jednocześnie nasila wrażenie niespójności swej gry.

III Sonata F-dur (5.50) – idealnie dobrane tempo, bardzo ściśle realizowana
artykulacja (nie tylko odzwierciedla, ale i podkreśla charakter poszczególnych
współczynników formy), wartko płynąca narracja, rejestracja dobrana do tre-
ści muzycznej utworu (zwłaszcza w przetworzeniu) tworzą zgrabną i przekon-
ującą całość.

I Sonata B-dur (4.36) – po lekkim i mechanicznie potraktowanym początku
niewiele się zmienia w kształtowaniu obrazu muzycznego utworu. Wszystko jest
niby na swoim miejscu, a jednak wręcz katarynkowa/metronomiczna niezmien-
ność tempa, absolutny brak spontaniczności (także w dziedzinie traktowania
artykulacji) sprawiają, że wykonanie jest tak przewidywalne, że wręcz nudne.
Operowanie rejestrami jest w tym ujęciu śladowe, co tym bardziej rozczarowuje.

Zachowane trzy sonaty D. Bortnianskiego doczekały sporej liczby nagrań fono-
graficznych. Jako kompozycje cechują się znaczną odpornością na różno-
rodne (po)traktowanie ich przez wykonawców, dodatkowo potęgowane przez
dobór/wybór instrumentu (fortepian współczesny, fortepian historyczny, for-
tepiano, klawesyn historyczny, klawesyn współczesny). Sonaty te wykazują jed-
nak znaczną żywotność, tożsamość i samodzielność artystyczną niezależnie
od rodzaju traktowania ich muzycznego materiału. Wykonawcy ukazują tym
samym ich urokliwe oblicze w sposób bardziej lub mniej przekonujący, niekiedy
nawet kontrowersyjny, zależnie od swego *emploi*, *metier* i pojmowania muzycz-
nej treści utworów.

5.5. Lew Guriliow – Sonata d-moll



Maria Uspienskaja (Uspenskaya) – klawesyn (wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r.)

Część I *Allegro* (7.25) – sentymentalny, przepiękny temat I został podany bardzo kontrowersyjnie (artykulacja, ciągle „zatykanie” narracji i zaraz potem przyspieszanie dźwięków repetowanych). Skromne tempo i tak nie jest stabilne w całej części. Rejestracja wydaje się w kilku miejscach ekspozycji wręcz przypadkowa i przeciwna treści muzycznej wynikającej z zapisu nutowego. Stosunkowo długa część rozsypuje się na poszczególne tematy, łączniki, epizody, a nawet frazy, co prowadzi do zauważalnej dezintegracji formy architektonicznej. Artykulacja w partii lewej ręki nie zawsze jest stosowana konsekwentnie. Przetworzenie zostało rozpoczęte szybciej (czyżby nagranie było w tym miejscu zmontowane?) i ma tendencję do niewielkiego przyspieszania. Epizod końcowy przetworzenia w trybie minorowym z ruchem triolowym został zagrany mechanicznie, a właśnie w tym miejscu agogiczne podkreślanie zmian tonacji byłoby pożądane. Część II *Adagio* (2.32) prowadzona w nie za powolnym tempie (raczej *andantino*, a nie *adagio*) i gładko (niemal bez „zatykania”) brzmi dzięki temu przekonująco. Zakończenie trwa prawie połowę czasu trwania tego ognia i stanowi niezwykle długą, improwizacyjnie potraktowaną kadencję tej części. Część III *Andantino* (4.27) jest cyklem wariacji. Z prostotą ukazany ich temat o powabnej linii melodycznej brzmi niemal tanecznie dzięki skocznie (krótką artykulacją) granym akordom (takty 4 i 8) oraz poprzedzającym je „kręcącym się” w ruchu szesnastkowym motywom kolistym. Wariację I oparto na wyżej wymienionych motywach i akordach, co potęguje uczucie taneczności. Są one wykonywane jednocześnie. W taktach nieparzystych motywy szesnastkowe występują w partii prawej, a motywy ósemkowe (wywodzące się z motywów akordowych w temacie) w partii lewej ręki. W taktach parzystych sytuacja ulega odwróceniu, bowiem następuje zamiana roli rąk. Dzięki temu zabiegowi wariacja ta, jak i wiele kolejnych/następnych, nosi imitacyjny charakter. Wariacja II – ręce grają na przemian (imitacyjnie) motywy gamowe w ruchu wstępującym, którym nadal towarzyszą motywy ósemkowe. To dokładne powielenie wariacji poprzedniej z tym, że motywy koliste zostały zastąpione gamowymi. Wariacja III – ruchliwemu głosowi basowemu (biegniki gamopodobne przedzielone motywami kolistymi) wykonanemu *non legato* towarzyszą sekwencyjnie

powtarzane trójdzielne motywy ósemkowe typu chorej z przedtaktem²⁹ w partii prawej ręki, które wywodzą się z motywu akordowego tematu. Wariacja IV – jej materiał muzyczny ponownie został potraktowany imitacyjnie (fragmenty gam o ruchu zstępującym), ale wykonanie jest bardziej swobodne pod względem agogicznym. Podstawę harmoniczną podkreślają pojawiające się po raz pierwszy trójskładnikowe akordy półnutowe. Wariacja V – nie tyle wykonana w szybszym tempie, co charakteryzująca się ruchliwą partią w prawej ręce opartą na podobnym, co w wariacji poprzedniej, sekwencyjnym powtarzaniu motywów. Obywa się to bez zmiany pozycji ręki prawej grającej w oktawie dwukresłnej i chwilami sięgającej do trzykresłnej. Sekwencyjnie powtarzane frazy (ich ambitus to kwinta, jednak wymagają podkładania/przekładania palców) pojawiają się na tle spokojnie prowadzonego basu Albertiego (zapisanego ósemkami) w partii lewej ręki. Wariacja VI – to kolejna odsłona/wersja szesnastkowych motywów, w której motywy koliste pojawiają się częściej niż gamowe, jednak frazy o ambitusie zaledwie kwinty i tak wymagają przekładania palców (partia prawej ręki). Towarzyszą im mocne, czteroskładnikowe akordy imitacyjnie przenoszone/przerzucane (niewygodne i szybkie skoki) do wyższego rejestru, co w naturalny sposób wymusza zmianę roli rąk. Zabieg ten nieco urozmaica muzyczny obraz tego ogniwa. Niestety, pojawiające się w partii lewej ręki skoki do niższego rejestru są trudniejsze niż do wyższego. Wykonawczynie powstrzymuje uderzenie (czeka na każdej kresce taktowej!!!) i tym samym „zatyka” narrację. Taki stale powtarzany element wykonania staje się nieznośną manierą, nijak mającą się do podkreślania muzycznej ekspresji, której wcale w tym wypadku nie sprzyja. Wariacja VII ze sztafietową, powtarzającą się formułą akompaniamentu w partii lewej ręki³⁰ (dobrze, że grana lekko oraz krótką artykulacją!) i sfigurowaną wersją tematu o stałym gamowym ruchu przebiegającym szesnastkami. Dyspozycja kompozytora *piano* nie znalazła odzwierciedlenia w rejestracji instrumentu. Wariacja VIII – lewa ręka powtarza

²⁹ Motyw ten można oznaczyć następująco: –/+– (akcent oznaczono plusem, brak akcentu minusem, kreskę taktową – ukośnikiem). Chorej z przedtaktem jest więc trójdzielny i składa się z **dwóch faz** – jambicznej (pierwsze dwie nuty) i chorejowej (nuta druga i trzecia). Należy pamiętać, że podstawową artykulacją jambu jest *staccato* (tzw. odbitka) i wydłużona artykulacyjnie nuta na mocnej części taktu lub grupy rytmicznej, a jego „męskość” podkreślona nie tylko mocnym zakończeniem jambu, ale i rodzajem artykulacji. Podstawową artykulacją choreju jest natomiast *legato* i zdjęcie drugiej nuty, przez co staje się ona nieco krótsza od pierwszej, tym samym „żeńskość” choreju zaznaczona jest *legatem* i wyciszonym zakończeniem. Nie wyklucza to stosowania artykulacji odwróconej, co może dotyczyć dzieł z późniejszych okresów. Szczegóły zob. Bogusław Rottermund, *Teoria artykulacji Isaja Braudo i jej znaczenie dla pianistyki współczesnej*, De musica commentarii vol. II, Poznań 2010, s. 263–282.

³⁰ W żargonie uczniowskim zwaną „bum-cyk-cyk-cyk”.

imitacyjnie motywy przejęte z ręki prawej. Drobne i zwinne grane ozdobniki (tryliki) urozmaicają przebieg i nadają temu ogniwu lekkość oraz zwiewność. Zastosowana w nim przez kompozytora formuła techniczna to łamane schodkowo pasaże w kierunku opadającym. Niestety, wykonawczyni nie zawsze zachowuje tę samą artykulację w końcówkach imitacji, co sprawia wrażenie asymetrii przebiegu. Wariacja IX odbywa się bez imitacji, ale wprowadza pewne urozmaicenie, bowiem pierwsze zdanie zostało (sztafpowo) oparte na motywach gamopodobnych, ale drugie – na formułach gamopodobnych oraz rozłożonych pasażach. Wariacja X wnosi nie tylko ożywienie, ale i urozmaicenie stosowanych formuł technicznych. Na tle basu Albertiego, granego przez prawą rękę, pojawiają się w górnym rejestrze (skrzyżowanie rąk) tematyczne frazy rozpoczynające się od pauzy, a kończące przerzutem ręki do niskiego rejestru³¹. Wariacja XI – na tle tercji (postępy sekundowe grane w ruchu ósemkowym) w partii lewej ręki, pojawiają się w prawej częściowe motywy triol szesnastkowych (pauza szesnastkowa i łączone łuczkami dwie szesnastki). Dla urozmaicenia przebiegu, klawesynistka zmienia artykulację w partii lewej ręki – początkowo gra jasno brzmiące *staccato*, by po dwóch taktach przejść na *legato*, co brzmi nieprzekonująco, gdyż nie tylko zaburza symetrię ósmiotaktowej wariacji, lecz również nie zostało konsekwentnie zrealizowane³². Ruch wzmógł się, bowiem występują w niej triole szesnastkowe. Wariacja XII – pojawiają się jednotaktowe motywy o jednorodnym przebiegu triol szesnastkowych imitowane w partii lewej ręki. Kompozytor wpisał w tym ogniwie inne zakończenie wariacji w postaci drugiej volty. Jest to jedyna wariacja, w której klawesynistka wykonuje znak repetycji, ignorując go we wszystkich pozostałych wariacjach. Wariacja XIII to jednorodne, trzydziestodwójkowe przebiegi gamowe w kierunku wznoszącym (partia prawej ręki), przeplatane formułą basu Albertiego, zapisanego tymi samymi wartościami w partii ręki lewej. Ogniwo to zostało zagrane bardzo sprawnie i błyskotliwie. Wariacja XIV o filigranowym rysunku, grana w wysokim rejestrze (partia lewej ręki została zapisana niemal w całości w oktawie razkreslonej; niestety wykonana przez klawesynistkę początkowo niezgodnie z zapisem nutowym – łamanymi tercjami) brzmi zwiewnie, delikatnie – jak pozytywka, a zgrabnie, lekko i precyzyjnie wykonywane ozdobniki podkreślają

³¹ Ich rytm przedstawia się następująco: pauza szesnastkowa – trzy szesnastki – dwie staccatowe ósemki. Ostatnia ósemka to skok w dół.

³² Można założyć, że zamysłem wykonawczyni miało być „stopniowe” wprowadzanie artykulacji *legato* (świadczy o tym wykonanie partii lewej ręki w trzecim i czwartym takcie), tzn. po dwóch taktach *staccato* zastosowanie łuczków artykulacyjnym łączących po dwa dwudźwięki, następnie po cztery i kolejno *legato* całotaktowe. Precyzyjnie i sugestywnie wykonany zamysł miałby wtedy rację bytu.

pożądaný charakter. Następuje w niej zwolnienie ruchu do ciągu jednorodnych szesnastek urozmaiconych ozdobnikami. Wariacja XV – w nieparzystych taktach trzydziestodwójkowe pochody gamowe w ruchu wznoszącym kończą się szesnastkowymi opadającymi rozłożonymi trójdźwiękami granymi *staccato* (partia prawej ręki). Są one podparte akordami *staccato* w partii ręki lewej. Potęguje to zdecydowany charakter i wirtuozowskie zacięcie tego ogniwa. Takty parzyste są imitacją taktów nieparzystych, z odwróconą rolą rąk i ich materiału muzycznego. Akordy zapisane szesnastkami wykonawczyni gra nerwowo odrobinę je przyspieszając. W Wariacji XVI jednorodne, falujące (w górę i w dół) szybkie i wirtuozowsko rozłożone biegniki pasażopodobne podzielone zostały między obie ręce. Wykonując tę wariację bardziej technicznie niż muzycznie, klawesynistka sprowadziła ją do ćwiczenia palcowego (wprawki). Wariacja XVII – z naprzemiennie przez obie ręce granymi tercjami *martellato* to doskonale słyszalne nawiązanie do techniki gry na gęślach. Technika ta spotykana jest w prawie wszystkich „rosyjskich” wariacjach przeznaczonych na instrument klawiszowy i opartych na tematach ludowych z tego okresu (druga połowa XVIII w.). Wykonawczyni rozpoczyna ją *staccato*, lecz po chwili zaczyna stosować dla podkreślania początków fraz wiązanie małymi łuczkami pierwszych dwóch tercji w partii prawej ręki, co zafalszowuje obraz muzyczny i jest niezgodne z autorskim zapisem. Warto podkreślić, że ostatnie ogniwa cyklu nabierają wirtuozowskiego charakteru.

Duża liczba wariacji spowodowała, że wiele z nich oparto na tych samych pomysłach – imitacyjne powtarzanie motywów eksponowanych w partii prawej ręki przez rękę lewą (zwłaszcza wariacje I, II, IV, VIII, XII, XV), co z jednej strony brzmi sztafpowo, jednak z drugiej wskazuje na poszukiwanie przez kompozytora nowych formuł kształtowania nie tyle indywidualnego, rozpoznawalnego języka muzycznego, co raczej próby zdefiniowania możliwości własnego warsztatu – zarówno kompozytorskiego, jak i wykonawczego.

Tę pełną uroku sonatę, której tematy i rozwijanie narracji wskazują, że kompozytor myślał bardziej pianistycznie niż klawesynowo, M. Uspienskaja gra w sposób kontrowersyjny. Stosowany przez nią zabieg powstrzymywania (zatykania) narracji, który w zamierzeniu klawesynistki ma mieć zapewne walor ekspresyjny, staje się zbyt często manieryczny i niezdolny.

5.6. J.B. Pracz – Sonata C-dur op. 1



Aleksiej Liubimow – fortepiano (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r., RCD 19101)

Część I *Allegro molto con espressione* (3.27) – bardzo szybkie tempo, żywiołowość, ruchliwość, staccatowa skoczność występują obok nieco spokojniejszych miejsc. Ekspozycja zakończona perlistym trylem. Wirtuozowskie elementy podkreślane są wyższym stopniem dynamicznym i tzw. napieraniem na puls. Czasami artysta używa efektu światła i cienia (*f* – *p*). Ofensywny sposób gry skutecznie konsoliduje narrację. Minimalne zmiany tempa służą uwypukleniu charakteru poszczególnych wątków oraz budowy utworu.

Część II *Rondo – Allegretto* (5.21) – spokojniejsze fragmenty (zwłaszcza te w trybie minorowym) kontrastują z pierwszą częścią sonaty, jednak i tak nie brakuje w niej elementów wirtuozowskich czy szybkich przebiegów. Najpiękniej brzmią jednak rzewniejsze, sentymentalne tematy pełniące wiążącą rolę formy ronda sonatowego. Kompozytor nie unikał pewnego zacięcia wirtuozowskiego, które zostało skrupulatnie i twórczo wykorzystane przez pianistę, nie tylko w kadencjach ornamentalnych. Do powyższego można zaliczyć wieloskładnikowe tremola, skoki z krzyżowaniem się ręki lewej z prawą, szybkie kadencyjne biegniki. Stabilne tempo przyczynia się również do scalenia formy utworu.

Chociaż Sonata Pracza jako kompozycja nie jest jednorodna stylistycznie, dzięki wykonawcy brzmi przekonująco i ciekawie. Przyczyniają się do tego niezwykle przejrzyste wykonywane ozdobniki.

I. Pracz – Rondo F-dur, Aleksiej Liubimow – fortepiano (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r., RCD 19101 (9.07))³³ – z jednej strony duża inwencja melodyczna kompozytora idzie w parze z sugestywnym podawaniem tematów/wątków przez wykonawcę, który każdemu z nich nadaje własną charakterystykę dźwiękową, agogiczną i artykulacyjną. Z drugiej zaś strony odnosi się wrażenie rozsypywania się formy na poszczególne, nie zawsze ze sobą korespondujące odcinki. Wywołuje to odczucie nadmiernej mozaikowości, a nawet przypadkowości w zestawianiu przez kompozytora materiału muzycznego, ale niestety również takie jego kształtowanie przez wykonawcę. Do tego dochodzi maniera wewnątrzfrasowego przyspieszania tempa przez pianistę, co

³³ Autor zamieszcza kilka słów o tym ciekawym utworze i jego wykonaniu, mimo że jest przejawem muzyki klasycznej tego okresu **niezawierającej** motywów czy wątków rosyjskich lub ludowych.

nie ma żadnego związku z muzyczną treścią, a co można odczytać jako zbyt-
nie „przeromantyzowanie” stylistyczne utworu. W dalszym przebiegu kaden-
cje ornamentalne i elementy quasi-wirtuozowskie wybijają się na pierwszy plan.
Odrobina nerwowości (niecierpliwości) w kształtowaniu muzycznego czasu
również nie sprzyja „lepieniu” (kształtowaniu i scalaniu) formy architektonicz-
nej utworu.

Podsumowanie

Przytoczona powyżej analiza wykonawcza/interpretacyjna XVIII-wiecz-
nych utworów kompozytorów rosyjskich lub działających w Rosji nagranych
przez artystów kilku pokoleń i z kilku krajów tworzy barwną mozaikę możli-
wych i odmiennych sposobów ich artystycznego ujęcia. Wyraźnie unaocznia
także, jak bardzo odbiór danego dzieła zależy nie tylko od zafiksowanej nota-
cją muzyczną wyobraźni twórczej kompozytora, lecz w równym stopniu od
odtwórcy – interpretatora i sposobu odczytania przez niego kompozycji. Kreślą
się tu pewne prawidłowości:

1. Klawesyniści wykonują dzieła bardziej zachowawczo, co wydaje się być zro-
zumiałe zważywszy na specyfikę gry na tym instrumencie, jego mechanikę
a zwłaszcza brzmienie (kojarzone zwykle z muzyką epoki baroku) i możliwości
jego kształtowania (tarasowa rejestracja instrumentu). Nie bez znaczenia jest
preferowany i wykonywany przez nich repertuar zwykle nieobejmujący utwo-
rów powstałych w późniejszych okresach.
2. Pianiści traktują materię utworów inaczej; mają do dyspozycji instrument
znacznie bardziej podatny na kształtowanie brzmienia (barwa, dynamika, arty-
kulacja), co często idzie w parze ze swobodniej kształtowaną stroną agogiczną.
Wykorzystują jego potencjał w większym stopniu, dzięki czemu utwory nabie-
rają blasku, rozmachu i wydają się bardziej nowoczesne (jak na epokę, w której
powstały) – także dzięki niestosowaniu klawesynowych manier wykonawczych.
3. Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku zdarzają się ujęcia, które nie są
w pełni spójne stylistycznie i sprawiają wrażenie, że ich wykonawcy, nie mogąc
zdecydować się na konkretną opcję gry, stosują swoisty „mix” obejmujący ele-
menty wykonawcze typowe i dla epoki baroku, i klasycyzmu, i sentymentaliz-
mu, a nawet wczesnego romantyzmu. Powyższe sprawia, że zwłaszcza utwory
o niewielkich rozmiarach nie są w stanie pomieścić aż tylu sprzecznych idei, stąd
mniej lub bardziej wyraźnie odczuwana jest niespójność lub wręcz dysharmonia
stylistyczna tak interpretowanych kompozycji.

Abstrahując od powyższych uwag niezwykle ważną rolę odgrywa w każdym przypadku osobowość artystyczna wykonawcy i jej emanacja. To od sugestywności, autentyczności gry, siły przekonywania wykonawcy, czy wreszcie od aury emocjonalnej towarzyszącej interpretacji, zależy jej odbiór. Najłatwiej jest się o tym przekonać porównując liczne i jakże zróżnicowane ujęcia sonat D. Bortnianskiego.

ZAKOŃCZENIE

Asymilowanie pieśni lub/i tematów rosyjskich oraz ukraińskich (ludowych i mieszczańskich) przez rodzimych i zagranicznych muzyków przebywających i działających w imperium Romanowych w XVIII wieku stanowiło podwalinę pod budowę własnego oblicza muzyki fortepianowej w carskiej Rosji, tym bardziej, że łączone było z rozpowszechnionym ludowym sposobem uprawiania muzyki – improwizowaniem i wariacyjnym opracowywaniem wątków z wykorzystaniem narodowego instrumentu – gęśli. To gęśle tym samym – narodowy strunowy instrument szarpany, a nie zachodnioeuropejskie, klawiszowe „Klavier” wpływały na kształtowanie się melosu, harmoniki, a nawet nieco innych technicznych sposobów gry na fortepiano. Połączenie w jedność kilku źródeł sprawiło, że kształtował się własny, rozpoznawalny styl utworów „ruskich”, „rosyjskich”, bo „ruskie”, „rosyjskie” były i tematy, i niezwykle często sposób ich przetwarzania, wzorowany na sztuce ludowych artystów.

Powyższe uwagi nie oznaczają, że na terenie Rosji nie przyswajano i nie naśladowano zachodnich (francuskich, włoskich, niemieckich) mód i trendów. Jak się jednak w XIX wieku okazało – nie miały one decydującego wpływu. Dzięki autonomii rozwoju, muzyka komponowana na instrumenty klawiszowe stawała się coraz bardziej rozpoznawalna, charakterystyczna i w niektórych aspektach inna niż zachodnioeuropejska, a jej słowiański koloryt i formy wyrażania okazały się trwałym elementem rosyjskiej XVIII- i XIX-wiecznej muzyki fortepianowej.

Pogłębienie powyższych tendencji w twórczości kompozytorów rosyjskich pierwszej połowy XIX wieku doprowadziło do wielkiego rozkwitu autonomicznej muzyki fortepianowej o charakterystycznym, własnym obliczu. Muzyka ta czerpie całymi garściami z tradycji muzyki ludowej (pieśniowej i tanecznej), a mimo to jej język jest przyswajany i doskonale rozumiany na całym świecie. Apogeum jej rozwoju przypadło na drugą połowę XIX wieku w twórczości kompozytorów określanych mianem „narodowych” – członków „Potężnej Gromadki” (Aleksandr Borodin, Milij Bałakiriew, Cezar Cui, Modest Musorgski,

Nikołaj Rimski-Korsakow) oraz Piotra Czajkowskiego. W wiek XX rosyjski idiom/topos przeniósł wielki Siergiej Rachmaninow.

Forma wariacji komponowanych na ludowe tematy – tak popularna w rosyjskiej muzyce XVIII wieku – była nadal rozwijana w twórczości rodzimych muzyków XIX wieku. Jej echa sięgają nawet wieku XX, np. w licznych cyklach wariacyjnych Dymitra Kabalewskiego¹. Świadczy to o żywotności zarówno formy, jak i materiału muzycznego stojącego u jej podstaw, czyli tematu oraz sposobów jego przekształcania.

Uwzględniając charakter kompozycji fortepianowych i ich ludową proveniencję (pieśni, rzadziej ludowe tańce – np. kamarinskaja), uprawiane formy muzyczne (zwłaszcza wariacje), kształcenie własnych muzyków, mniej lub bardziej udane próby zaszczerpienia w carskim imperium najbardziej światłych idei pedagogicznych epoki, nauczany oraz wykonywany repertuar, czy wreszcie bogactwo ludowej kultury muzycznej, sztukę gry na fortepianie i kompozycje przeznaczone na ten instrument, rozwój muzyki przeznaczonej do wykonywania na instrumentach klawiszowych od samych początków cechuje w carskiej Rosji znaczny stopień niezależności od wpływów i mód zachodnioeuropejskich. Dotyczy to zwłaszcza kształtowania się „muzycznej mowy” (specyficznego języka muzycznego) oraz uprawiania najbardziej popularnej formy – wariacji wywodzących się z muzyki i improwizacji ludowych. Proces ten, mimo że spóźniony w porównaniu z innymi krajami, doprowadził szybko do stworzenia podstaw muzyki określanej jako „narodowa”. Jej dojrzały okres przypadł na wiek XIX, a zapoczątkowała go twórczość Michaiła Glinki zwanego ojcem rosyjskiej muzyki – także fortepianowej.

¹ Są to: *Wariacje a-moll op. 40 nr 2*, *5 Łatwych wariacji op. 51* (*5 Wesołych wariacji na temat rosyjskiej pieśni ludowej*), *6 Tańców – wariacji na temat rosyjskiej pieśni ludowej*, *6 Wariacji na temat słowackiej pieśni ludowej*, *7 Pogodnych wariacji na temat ukraińskiej pieśni ludowej*, *6 Wariacji na temat ukraińskiej pieśni ludowej* (1952).

BIBLIOGRAFIA

- Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. Chrestomatia*, Kijów 1974.
- Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Istorija fortepiannogo iskusstwa*, t. 2, Moskwa 1967.
- Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Kławirnoje iskusstwo*, Moskwa–Leningrad 1952.
- Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Russkaja fortepiannaja muzyka. Od istokow do wierszin tworcziestwa*, Moskwa 1963.
- Aleksiejew Aleksandr Dmitrijewicz, *Russkije pianisty. Oczerki i materialy po istorii pianizma. Wypusk II pod redakciej A. Nikołajewa*, Moskwa–Leningrad 1948.
- Bortnianski Dmitrij – *Sonaty*, red. J.P. Gajewaja, Leningrad 1989.
- Chrestomatia po istorii fortepiannoj muzyki w Rosji koniec XVIII i pierwaja połowina XIX wieka*, red. L[ew] A[ronowicz] Barenboim, W[ładimir] I[licz] Muzalewskij, Moskwa 1949.
- Cypin Gienadij, *Obuczienije igrie na fortepiano*, Moskwa 1984.
- Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*. 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Herausgegeben von Rudolf Vierhaus. 12 Bände. K.G. Saur München 2005–2008.
- Dniewnik kamier-junkiera F.B. Berchholtza (1721–1725)*, cz. I, II, Moskwa 1902.
- Druskin Michaił Siemienowicz, *Kławirnaja muzyka*, Leningrad 1960.
- Eberhardt Sonia, *Europäischer Musiktransfer: Russland im späten 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019.
- Famincyn Aleksandr Siergiejewicz, *Gusli. Russkij narodnyj muzikalnyj instrument*, St. Petersburg 1890.
- Findejzen Nikołaj, *Oczerki po istorii muzyki w Rossii s driewniejszych wriemien do konca XVIII wieka*, t. I–II, Moskwa–Leningrad 1928–1929.
- Georgii Walter, *Klaviermusik*, Freiburg 1950.
- Istorija russkoj muzyki w notnych obrazcach*, t. I–II, red. Siemion Lwowicz Ginzburg, Moskwa–Leningrad 1940, 1949.

- Kaszkadamowa Natalija Borysiwna, *Mystiestwo wykonannja muzyki na kłwiszno--strunnych instrumentach (klawikord, klawiesin, fortepiano) XIV–XVIII st.*, Ternopil 1998.
- Kiełdysz Jurij, *Russkaja muzyka XVIII wieku*, Moskwa 1965.
- Kiełdysz Jurij, Michaił Druskin, *Oczerki po istorii russkoj muzyki 1790–1825*, Leningrad 1956.
- Kiełdysz Jurij, *Istorija russkoj muzyki*, t. 1–3, Moskwa 1947–1954.
- Kopczewskij Nikołaj A., *Kławirnaja muzyka. Woprosy ispołnienija*, Moskwa 1986.
- Kowaliow Konstantin Pietrowicz, *Bortnianskij*, Moskwa 1989.
- Kullak Adolph, *Aesthetik des Klavierspies*, wyd. IV, Leipzig 1905.
- Liwanowa Tamara N., *Russkaja muzykalnaja kultura XVIII wieku*, t. I–II, Moskwa 1952–1953.
- Muzalewskij Władimir Ilicz, *Russkaja fortepiannaja muzyka*, Leningrad–Moskwa 1949.
- Muzalewskij Władimir Ilicz, *Ruskoje fortepiannoje iskusstwo*, Leningrad 1961.
- Muzika i muzikalnyj byt staroj Rossii*, Leningrad, 1927.
- Muzikal’nyj Pietierburg*, t. 1–9, red. Anna Porfiriewa, Petersburg 2000–2006.
- Natanson Władimir Aleksandrowicz, *Russkaja fortiepiannaja muzika. Chriestomatia*, cz. I, Moskwa 1954.
- Natanson Władimir Aleksandrowicz, *Proszłoje russkogo pianizma*, Moskwa 1960.
- Neues universal-Lexikon der Tonkunst*, red. Eduard Bernsdorf, Julius Schladebach, Verlag von Johann André, Offenbach am Main 1861.
- Nikołajew Aleksandr, *Oczierki po istorii fortiepiannoj pedagogiki i teorii pianizma*, Moskwa, 1980.
- Niemann Walter, *Klavierlexikon*, Leipzig 1918.
- Nikołajew Aleksandr Aleksandrowicz, *John Field*, Moskwa 1960.
- Pipunyrow Wasilij Nikołajewicz, Iwan Pietrowicz Kulibin – *żizń i tworcziestwo*, Moskwa 1955.
- Poniatowska Irena, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991.
- Rimski-Korsakow Mikołaj, G.N. *Tieplow i jego muzykalnym sbornik „Mieżdu dielom – bezdiel’ je”*, w: *Muzyka i muzykalnym byt staroj Rossii*, Leningrad 1927.
- Rojzman Leonid, *Iz istorii organnogo iskusstwa w Rossii wo wtoroj połowinie XVIII wieku*, w: *Woprosy muzykalnego – ispołnitielskogo iskusstwa*, wyd. 3, red. J. Sazonow, Moskwa 1963.
- Russkaja starinnaja fortepiannaja muzyka. Sbornik p’ies dla fortepiano*, Sostawili Anatolij Nikołajewicz Drozdow, Tatiana Trofimowa, Moskwa–Leningrad 1946.

- Russkaja fortepiannaja muzyka. S konca XVIII do 60-ch go dow XIX wieku. Chrestomatia, wypusk pierwyj (sostawlenije)...* (W[ładimir] Natanson i A[leksandr] A. Nikołajew), Moskwa 1954.
- Rycariewa Marina Grigoriewna, *Kompozytor D. Bortnianski: Żizn' i tworcziestwo*, Moskwa 1979.
- Słowo o wyprawie Igora*, oprac. Antonina Obrębska-Jabłońska, Warszawa 1954.
- Sobranije narodnych russkich piesien s ich gołosami na muzyku położył Iwan Pracz*, Sankt-Petersburg 1790.
- Sobranije russkich narodnych piesien z notami*, red. Wiktor Michajłowicz Bieliajew, Moskwa 1953.
- Simoni Paweł Konstantinowicz, *Kamer – guslist W.F. Trutowskij*, Moskwa 1905.
- Sokołow Fiodor, *Pierwyje awtorskije fortepiannyje wariacji na tiemy russkich narodnych piesien*, w: *Oczierki po istorii i tieorii muzyki*, Leningrad 1959.
- Stołpianskij Paweł Nikołajewicz, *Muzika i muzycirowanie w starom Pietierburgie*, Leningrad 1989.
- Sztelin/Staehlin Jakob, *Izwestii o muzikie w Rosiji, Muzikalnoje nasledstwo*, Moskwa 1935.
- Sztelin/Staehlin Jakob, *Muzika i baliet w Rosiji XVIII wieku*, Leningrad 1935.
- Ukraynska muzyczna encykłopedyja*, Kijów 2018 [Rylski Instytut Studiów nad Sztuką, Folklorem i Etnologią].
- Weitzmann Carl Friedrich, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899.
- Wolman Boris Lwowicz, *Russkije pieczatnyje noty XVIII wieku*, Leningrad 1957.
- Żizn' i prikluczienija Andriei Bołotowa*, Moskwa–Leningrad 1931.

SPIS ILUSTRACJI

Ryc. 1. <i>Koncert na gęślach</i> – obraz Nikołaja Bogdanowa-Bielskiego (1868–1945)	14
Ryc. 2. Gęśle stołowe o czterech nogach	28
Ryc. 3a i 3b. W. Trutowski, <i>Nowiejszaja, poľnoja szkoła, ili Samouczitiel dla gusliej</i> , wyd. z 1808 r., strony tytułowa i następna (z widokiem gęśli)	29
Ryc. 4. Współczesne gęśle koncertowe. Skala – 5 oktav, od A oktawy kontra do a oktawy trzykreślnej. Liczba strun – 61, długość ok. 1900–1910 mm, szerokość 600 mm, wysokość 1450 mm	30
Ryc. 5a. Grigorij Nikołajewicz Tiepłow, malarz nieznany, XVIII w.	34
Ryc. 5b. Tytułowa strona zbioru G. Tiepłowa <i>Mieżdu dziełom biezdielije</i>	35
Ryc. 6. W. Trutowski, <i>Wariacje „U dorodnogo, dobrowo mołodca”</i> , wyd. 1780 r., okładka	36
Ryc. 7. W. Karaulow, <i>Trzy cykle wariacji</i> , J.B. Pracz – Sonata. Strona tytułowa wydania nutowego z 1787 r.....	37
Ryc. 8a. Tytułowa strona zbioru N. Lwowa – I. Pracza (1790)	38
Ryc. 8b. Portret Mikołaja Lwowa autorstwa Dmitrija Lewickiego, 1789 r.	39
Ryc. 9. Strona tytułowa serii <i>Suite der airs russes variés pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs</i> , wyd. Gerstenberg & Dittmar, zeszyt 1 – Haessler – <i>Wariacje na temat pieśni rosyjskiej</i>	40
Ryc. 10. J.P.Th. Nehrlich – <i>Wariacje op. 1</i> – temat i początek wariacji nr 1	41
Ryc. 11. W.F. Trutowski, <i>Sobranije ruskich prostych piesien s notami</i> , cz. I, strona tytułowa, reprint 1982 r.	45
Ryc. 12. S. Loehlein – Kławikordnaja szkoła (1765 r.); wersja w j. rosyjskim z 1773 r. w przekładzie F. Gablitza. Strona ze spisem treści.....	63
Ryc. 13. D.G. Tuerk – <i>Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende Mit Kritischen Anmerkungen</i> , reprint (2018), okładka	67
Ryc. 14. J.B. Pracz, <i>Peľna szkoła na fortepian</i> , strona tytułowa	76
Ryc. 15. Strona tytułowa zbioru 3 cykli wariacji W. Karaulowa i Sonaty J. Pracza, wydanych w 1787 r.	100

Ryc. 16. J. Nehrllich – Wariacje <i>Ziemljaniczka</i> op. 1, strona tytułowa.....	113
Ryc. 17. F.A. Baumbach – <i>Russkaja piesnia „Pri dolinuszkie guliała” s 50 wariacjami dla forte-piano</i> – temat i wariacje nr 1–3	120
Ryc. 18. <i>Chanson russe variée par m-r Haessler</i> , temat i pierwsza wariacja	121
Ryc. 19. Dymitr Bortnianski (litografia Piotra F. Borela).....	129

SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

Rozdział 2

Przykład 1 – Kant <i>Gdie, gdie, ach</i> (1742), początek	87
Przykład 2 – <i>Kamarinskaja</i> (1742), początek	87
Przykład 3 – <i>Byczok</i> (1742), początek	88
Przykład 4 – <i>Czto ty, gołubok</i> (1742), początek	90
Przykład 5 – Wariacje na temat <i>Pri dolinuszkie stojała</i> (1792), początek	91
Przykład 6a – <i>Kazaczok</i> (1796), temat	92
Przykład 6b – <i>Kazaczok</i> (1796), Wariacja VIII, początek	92
Przykład 6c – <i>Kazaczok</i> (1796), Wariacja XII, początek	92
Przykład 7 – P. Biron – Wariacje c-moll, Wariacja VIII, początek	93

Rozdział 3

Przykład 1a – W. Trutowski – Wariacje G-dur, temat, t. 1–5	96
Przykład 1b – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja II, początek	96
Przykład 1c – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja IV, początek	97
Przykład 1d – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja V, początek	97
Przykład 1e – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja VII, początek	98
Przykład 1f – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja VIII, początek	98
Przykład 1g – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja X, początek	98
Przykład 1h – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja XI, początek	99
Przykład 1i – W. Trutowski – Wariacje G-dur, Wariacja XII (finałowa), początek	99
Przykład 2a – W. Karaulow – Wariacje c-moll, temat, t. 1–9	101
Przykład 2b – W. Karaulow – Wariacje c-moll, Wariacja II (fragment)	102
Przykład 2c – W. Karaulow – Wariacje c-moll, Wariacja VII (fragment)	102
Przykład 3a – W. Karaulow – Wariacje f-moll, temat, t. 1–8	102
Przykład 3b – W. Karaulow – Wariacje f-moll, Wariacja II, początek	103

Przykład 3c – W. Karaułow – Wariacje f-moll, Wariacja IX, początek	103
Przykład 3d – W. Karaułow – Wariacje f-moll, Wariacja VIII, początek	104
Przykład 3e – W. Karaułow – Wariacje f-moll, Wariacja X, początek.....	104
Przykład 4a – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, temat, t. 1–8	104
Przykład 4b – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, Wariacja III, początek	105
Przykład 4c – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, Wariacja II, początek	105
Przykład 4d – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, Wariacja V, początek.....	105
Przykład 4e – W. Karaułow – Wariacje Es-dur, Wariacja IX – <i>Adagio</i> , początek	105
Przykład 5a – I. Chandoszkina – Wariacje F-dur, temat.....	107
Przykład 5b – I. Chandoszkina – Wariacje F-dur, Wariacja IV, początek	107
Przykład 5c – I. Chandoszkina – Wariacje F-dur, Wariacja II, początek.....	107
Przykład 6a – Wariacje <i>Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos z Karmannoj</i> <i>zniżki na 1796 god</i> , temat.....	110
Przykład 6b – <i>Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos z Karmannoj kniżki</i> <i>na 1796 god</i> , Wariacja II, początek.....	110
Przykład 6c – Wariacje <i>Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos z Karmannoj</i> <i>zniżki na 1796 god</i> , Wariacja III, początek	110
Przykład 6d – Wariacje <i>Wo lesoczkie mnogo komarczikow urodilos z Karmannoj</i> <i>zniżki na 1796 god</i> , Wariacja VI, początek	111
Przykład 7a – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, temat.....	114
Przykład 7b – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, Wariacja VII, początek.....	115
Przykład 7c – J. Nehrlich – Wariacje op. 1, wariacja finałowa, fuga (początek)	115
Przykład 8a – G. Paltschau – Wariacje g-moll, temat, początek	116
Przykład 8b – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja V, początek.....	117
Przykład 8c – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja VI, początek.....	118
Przykład 8d – G. Paltschau – Wariacje g-moll, Wariacja VIII, początek	118

Rozdział 4

Przykład 1a – D. Bortnianski – Sonata B-dur, ekspozycja, temat I (fragment), takty 1–3	130
Przykład 1b – D. Bortnianski – Sonata B-dur, ekspozycja, temat II (fragment), takty 7–9	130
Przykład 2a – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, temat I (fragment), takty 1–10	132
Przykład 2b – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, temat II (fragment), takty 19–22.....	132

Przykład 2c – D. Bortnianski – Sonata F-dur, ekspozycja, epilog – faza II (fragment), takty 32–36	132
Przykład 3a – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I, ekspozycja, temat I (fragment), takty 1–7	134
Przykład 3b – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I, ekspozycja, temat II (fragment), takty 14–17	134
Przykład 3c – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. I, epilog ekspozycji (fragment), takty 29–33	134
Przykład 3d – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. II <i>Adagio</i> , temat I (fragment), takty 1–7	135
Przykład 3e – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. II <i>Adagio</i> , temat II, takty 31–35	135
Przykład 3f – D. Bortnianski – Sonata C-dur, cz. III Rondo, refren (fragment), takty 1–6	136
Przykład 4a – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. I <i>Allegro</i> , temat I (fragment), takty 1–9	138
Przykład 4b – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. I <i>Allegro</i> , temat II (fragment), takty 45–49	138
Przykład 4c – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. II <i>Adagio</i> , początek, takty 1–3	139
Przykład 4d – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. III <i>Andantino</i> , temat wariacji, takty 1–8	140
Przykład 4e – L. Gurilow – Sonata d-moll, cz. III <i>Andantino</i> , wariacja XVII, początek	140
Przykład 5a – J. Prac – Sonata C-dur, cz. I, temat I (fragment), takty 1–8	141
Przykład 5b – J. Prac – Sonata C-dur, cz. I, temat II (fragment), takty 32–35	142
Przykład 5c – J. Prac – Sonata C-dur, cz. II, początek, takty 1–7	143

DYSKOGRAFIA

Anonim, Trutowski, Karaulow – cykle wariacyjne

- wyk. Aleksej Liubimow – klawikord (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r., wyd. RCD 19101).

Anonim – Wariacje f-moll *Ach, kak toszno mnie, toszniechonko*

- wyk. Maria Uspenskaja (Uspenskaya) – klawesyn (wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r.),
- wyk. Tatiana Siergiejewa (Sergeeva) – klawesyn współczesny (wyd. Cantabile 1997 r.).

Karaulow – Wariacje c-moll *Ty dietinuszka – sirotinuszka*

- wyk. Aleksander Majkapar – klawesyn (wyd. Olympia, nagr. 1993 r.),
- wyk. Oliver Baumont – klawesyn (wyd. Erato 1998 r., St. Petersburg Recital),
- wyk. Tomasz Ritter – fortepian historyczny Broadwood z 1846 r. (nagranie *live*, 3 września 2021 r., Królewskie Łazienki/Warszawa – III Festiwal Romantycznych Kompozycji, nagranie wideo).

Chandoszkina Iwana – Wariacje F-dur op. 1 nr 1 *Wyjdu l' ja na rieczenu*

- wyk. Dmitrij Błagoj/Dmitri Blagoy – fortepian współczesny (nagr. 1982 r., wyd. Melodia),
- wyk. Irina Szejnerowa (Shneyerova) – klawesyn (wyd. OPUS 111, 1999 r.),
- wyk. Aleksander Majkapar – fortepian historyczny (wyd. Międzynarodowa kniga/Olympia 1993 r.),
- wyk. Wiktor Riabczikow (Ryabchikov) – fortepian współczesny (Steinway) (nagr. lipiec 2012 r., wyd. Balt music, 2014 r.).

Bortnianski Dmitri – Sonaty

- wyk. Nadieżda Gołubowska (Golubovska) – fortepian współczesny, *II Sonata C-dur* (nagr. 1951 r.), *III Sonata F-dur* (nagranie między 1936 a 1954 r.); Melodia M 10 480089 004 „125 liet Lieningradskoj gosudarstwiennoj konsierwatorii”,
- wyk. Aleksej Liubimow – fortepiano, Sonaty nr 1, 2, 3 (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/Moskwa, 1986 r.; wznowienie RCD 19101, 1996 r.),

- wyk. Wiktor Riabczikow (Ryabchikov) – fortepian współczesny, Sonaty nr 1, 2, 3 (nagr. 2007 r., seria *Rosyjska muzyka fortepianowa*),
- wyk. Olga Martynova – Sonaty nr 1, 2, 3 współczesna kopia fortepiano J.A. Steina z 1788 r. wykonana w 1979 r. przez firmę J.C. Neupert (wyd. Caro Mitis, nagr. październik 2003 r., studio RTR w Moskwie),
- wyk. Juliana Osinczuk (Osinchuk) – fortepian współczesny, Sonaty nr 1 i 3; (LP wyd. 1985 r., Yeshwan YFP 1037 / Orion 85484),
- wyk. Tatiana Siergiejewa (Sergeeva) – klawesyn współczesny, Sonaty nr 1, 2, 3 (wyd. Cantabile 1997 r.),
- wyk. Oliver Baumont – klawesyn z 1770 r., Sonaty nr 1, 3 (wyd. Erato 1998 r., St. Petersburg Recital),
- wyk. Maria Uspienskaja (Uspenskaya) – klawesyn, Sonata nr 2 (wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r.),
- wyk. Wiktor Wasiliew (Victor Vasiliev) – klawesyn, Sonata nr 3 – seria „Russian Music before M. Glinka” (nagr. 1995 r.; wyd. RCD 10301, 1996 r.),
- wyk. Aleksander Majkapar – klawesyn, Sonaty nr 1, 2, 3 (wyd. Olympia, nagr. 1993 r.).

Guriliow Lew – Sonata d-moll

- wyk. Maria Uspenskaya – klawesyn (wyd. Moscow Conservatory Records 2021 r.).

Pracz Iwan – Sonata C-dur op. 1

- wyk. Aleksiej Liubimow – fortepiano (nagr. Pałac Szeremietiewów w Ostankino/ Moskwa, 1986 r., RCD 19101).

NOTA O AUTORZE

Bogusław Rottermund – pianista, germanista, publicysta i krytyk muzyczny urodził się w Kaliszu w rodzinie nauczycieli. Po ukończeniu szkoły podstawowej oraz PSM I stopnia w Kaliszu kontynuował naukę w PSM II stopnia im. Henryka Melcera w rodzinnym mieście, gdzie uczył się w klasie fortepianu mgr Krystyny Bujakiewicz – absolwentki PWSM w Poznaniu w klasie fortepianu doc. Hanny Rudnickiej-Kruszewskiej. Naukę w liceum ukończył z wyróżnieniem, a rok później otrzymał dyplom ukończenia z wyróżnieniem PSM II stopnia. Od 1974 roku koncertuje publicznie. Jeszcze jako uczeń szkoły średniej występował wielokrotnie w Kaliszu, Ostrowie Wielkopolskim. Pałacu Myśliwskim Radziwiłłów w Antoninie, Zamku Działyńskich w Gołuchowie. Pierwszy pełny afiszowany i recenzowany recital fortepianowy dał w sierpniu 1979 roku w Antoninie.

Studiował w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu na Wydziale Instrumentalnym w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego (dyplom z wyróżnieniem).

Jako student czwartego roku zdobył II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Muzyki Kameralnej w Łodzi w duecie ze skrzypkiem Mariuszem Dereweckim.

Rzemiosło pianistyczne doskonalił u prof. Włodzimierza Obidowicza i prof. Andrzeja Stefańskiego, a w roku 1982 – u prof. Barbary Hesse-Bukowskiej.

Podczas studiów wielokrotnie występował na koncertach uczelnianych, a także, kontynuując współpracę z Kaliskim Towarzystwem Muzycznym (koncerty i recitale w Kaliszu, Antoninie, Gołuchowie), poznańskim Towarzystwem Muzycznym im. H. Wieniawskiego oraz Konińskim Towarzystwem Muzycznym (koncerty i recitale). Jeszcze w latach nauki w szkole średniej rozpoczął współpracę z Kaliską Orkiestrą Symfoniczną (obecnie Filharmonia Kaliska).

Ukończył dzienne studia germanistyczne na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego.

W 1991 roku uzyskał stopień doktora, a w 1999 roku – doktora habilitowanego sztuk muzycznych, oba w zakresie instrumentalistyki – specjalność fortepian na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. W czerwcu 2014 roku otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych nadany przez Prezydenta RP.

Występował z recitalami w Polsce (m.in. Warszawa, Poznań, Szczecin, Kielce, Kalisz, Konin, Stargard, Goleniów, Słupca, Ostrowiec Świętokrzyski), prezentując muzykę polską (M. Szymanowska, F. Lessel, F. Chopin, K. Szymanowski, W. Lutosławski) i obcą (D. Scarlatti, J.S. Bach, J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Liszt, J. Brahms, C. Debussy, A. Skriabin, S. Prokofiew i inni), koncertami okolicznościowymi (głównie chopinowskimi) za granicą (Chorwacja, Czechy, Francja, Hiszpania, Holandia, Liban, Litwa, Macedonia, Majorka, Mołdawia, Norwegia, Rumunia, Serbia, Słowacja, Słowenia, Sycylia, Tunezja, Turcja, Ukraina, Uzbekistan, Włochy) oraz jako solista koncertów filharmonicznych/symfonicznych pod batutą m.in. Bohdana Boguszewskiego, Andrzeja Bujakiewicza, Mieczysława Gawrońskiego, Marioli Kowalskiej, Jacka Kraśzewskiego, Stefana Marczyka, Zygmunta Rycherta, Zdzisława Siadłaka, Barbary Weiser wykonując I, III i V Koncert fortepianowy L. van Beethovena oraz jego *Fantazję c-moll op. 80* na fortepian, chór i orkiestrę, *Koncert C-dur KV 415* W.A. Mozarta, *Karnawał zwierząt* C. Saint-Saënsa, a także z audycjami muzycznymi (dawne woj. szczecińskie i gorzowskie).

Jego działalność artystyczna znalazła odzwierciedlenie w publikacjach prasowych („Ruch Muzyczny”, „Przegląd Muzyczny”, „Ziemia Kaliska”, „Włóknarz Kaliski”, „Przegląd Koniński”, „Ekspres Poznański”, „Głos Szczeciński”, „Kurier Szczeciński”, „Głos Ludu” – Kielce, „Morze i Ziemia”) oraz w wydawanej w formie roczników *Kronice miasta Szczecina*, książce *Filharmonicy szczecińscy*, a także w recenzjach PR Szczecin.

Nagrywał archiwalnie dla TVP 2 (Szymanowski), TVP Szczecin (Chopin) oraz PR Szczecin (D. Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms, Liszt).

Bogusław Rottermund ma w swoim dorobku książki oraz publikacje naukowe wydane przez Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Szczeciński, Akademię Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu i Akademię Muzyczną im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademię Sztuki w Szczecinie oraz w czasopiśmie naukowym „De Musica” (Warszawa, red. naczelny prof. dr hab. Michał Bristiger, dr h.c.), dotyczące pianistyki i jej historii, metodyki oraz literatury fortepianowej XVIII i początków XIX wieku, fonografii fortepianowej, jak również artykuły naukowe na łamach „Ruchu Muzycznego” i „Przeglądu Muzycznego”.

Występował wielokrotnie z referatami na muzykologicznych oraz pianistycznych konferencjach i sesjach naukowych, w tym międzynarodowych.

Od 1987 roku współpracował z „Kurierem Szczecińskim” jako recenzent i felietonista (opublikował ok. 700 tekstów). Publikował również na łamach „Ruchu Muzycznego” (kilkadziesiąt artykułów), „Życia Muzycznego”, „Poradnika Muzycznego”, „Przeglądu Muzycznego”, „Twojej Muzy”. Od momentu powstania (styczeń 1998 r.) współpracował z miesięcznikiem „Klasyka” (recenzje płyt).

Zajmuje się przekładami z języka niemieckiego i rosyjskiego (książki o pianistyce i literaturze fortepianowej). Przełożył na język polski książkę Nathana Perelmana zatytułowaną *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*.

Prowadził wykłady teoretyczne na Mistrzowskich Kursach Interpretacji w Dusznikach-Zdroju (sześć wykładów), konferencje metodyczne, wykłady otwarte i lekcje otwarte dla nauczycieli szkół muzycznych I i II stopnia, warsztaty dla uczniów i studentów w województwach: dolnośląskim, kujawsko-pomorskim, lubuskim, mazowieckim, podkarpackim, pomorskim, świętokrzyskim, wielkopolskim, zachodniopomorskim.

Dla Polskiego Radia Szczecin napisał, zrealizował i poprowadził 350 godzinnych audycji poświęconych muzyce poważnej (głównie fortepianowej lub z udziałem fortepianu) oraz wygłaszał przed mikrofonami PR felietony muzyczne. Niektóre jego audycje były emitowane kilkukrotnie. Jako krytyk muzyczny występował przed kamerami TVP 2 oraz TVP SZCZECIN i mikrofonami PR Szczecin.

Z Akademią Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu związany od 1984 roku. Od 2005 do 2010 roku – kierownik Zakładu Pianistyki Wydziału Instrumentalnego szczecińskiej filii tej uczelni. Od 2010 roku jest kierownikiem Katedry Fortepianu i Organów Wydziału Instrumentalnego Akademii Sztuki w Szczecinie. Grono absolwentów jego klasy fortepianu w obu uczelniach liczy ponad 70 osób.

Jego brat – teoretyk i historyk muzyki dr hab. Krzysztof Rottermund, autor książek i licznych publikacji naukowych, jest profesorem Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, a wcześniej Akademii Sztuki w Szczecinie oraz (do 2010 r.) prof. Uniwersytetu Szczecińskiego (Wydział Humanistyczny).

Wydane książki

Poszukując Chopina, Szczecin 2016, ISBN 978-83-63072-76-6.

Fortepianowe sonaty klasyków wiedeńskich – Beethoven, Szczecin 2017, ISBN 978-83-63072-01-8.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje. PRELUDIA, WARIACJE*, Szczecin 2018, ISBN 978-83-63072-26-1.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje. SONATY*, Szczecin 2020, ISBN 978-83-63072-41-4.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje. MAZURKI*, Szczecin 2021, ISBN 978-83-63072-45-2.

Odkrywając Szymanowskiego. *Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje. UTWORY OP. 4, 14, 62 i NIEOPUSOWANE*, Szczecin 2022, ISBN 978-83-63072-79-7; ISBN 978-83-7972-535-9.

Wykaz publikacji i prac naukowych

„Maski” op. 34 Karola Szymanowskiego i ich pianistyczne interpretacje (wykład wideo), <https://www.youtube.com/watch?v=-7ZRwtteed4> (październik 2023).

Aleksander Skriabin jako pedagog, „Krytyka Muzyczna” 2012, z. VII.

Aleksander Skriabin jako pianista w świetle zachowanych nagrań kompozytora, „Krytyka Muzyczna” 2012, z. VII.

Ballada F-dur op. 38 Fryderyka Chopina – spojrzenie wykonawcy – pedagoga, w: *Studia Musicologica Calisiensia. W kręgu fortepianu i muzyki fortepianowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu 2019.

Das Stettiner Musikleben zu Beginn des 21. Jahrhunderts, w: *Die Musikkultur in Stettin 1884–2014*, wissenschaftliche Redaktion Maria Behrendt, Sylwia Burnicka-Kalischewski, Thorn 2018.

Dzieła fortepianowe K. Szymanowskiego i ich interpretacja w nagraniach pianistów polskich, <http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#wyklad-otwarty-w-ramach-karol-szymanowski-in-memori-1> (2017).

Dzieła fortepianowe K. Szymanowskiego i ich interpretacja w nagraniach pianistów zagranicznych, <http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memori-1#drugi-wyklad-otwarty-k-szymanowski-in-memori-1> (2017).

Fonograficzna sylwetka Jana Ekiera w repertuarze niechopinowskim (Bach, Szymanowski, Ekier), „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.

Fortepiany Ludwiga van Beethovena, w: *Studia Musicologica Calisiensia II. Muzykolog wobec instrumentu muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu 2020.

Grigorij Sokołow w Chopinowskich dziełach dużej formy, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.

Grigorij Sokołow w Chopinowskich dziełach małej formy, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.

Inspiracje i interpretacje – „Maski” op. 34 Karola Szymanowskiego, amuz.edu.pl/74687-2/ (maj 2023, PDF).

Inspiracje i interpretacje – „Metopy” op. 29 Karola Szymanowskiego (w setną rocznicę wydania), amuz.edu.pl/74687-2/ (czerwiec 2023, PDF).

Jan Ekier (1913–2014) in memoriam, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.

Jan Ekier gra utwory S. Prokofiewa, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.

Koncertowa działalność Aleksandra Skriabina, „Krytyka Muzyczna” 2012, z. VII.

Marcin Masecki i jego dekonstrukcja sonat D. Scarlattiego, „Krytyka Muzyczna” 2014, z. IX.

Marek Jasiński, jakim go pamiętam, „In Memoriam Marek Jasiński”, Szczecin, 2015.

Muzyczna prawda objawiona – Grigorij Sokołow, „Krytyka Muzyczna” 2013, z. VIII.

Nauczanie gry na fortepianie, „Krytyka Muzyczna” 2011, z. V.

Niektóre aspekty pedagogicznej twórczości na fortepian (solo) Witolda Lutosławskiego na przykładzie Melodii ludowych, w: *Folklor, Folkloryzm, Folk*, Szczecin 2016.

O *Appassionacie* Ludwiga van Beethovena. Rozważania inspirowane pracą nad utworem w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego, w: *De cultura commentarii*, Poznań 2023.

O muzycznej awangardzie, jej teorii i estetyce, „Twoja Muza” 2013, nr 4.

Owieczny dylemat – stare czy nowe, czyli refleksje na temat współczesnej pianistyki z kompletami sonat fortepianowych klasyków wiedeńskich w tle, „Krytyka Muzyczna” 2011, z. V.

Praca nad fortepianowymi utworami polifonicznymi wg poglądów Aleksandra Aleksiejewa, „*Studia Musicologica Stetinensis*” 2010, vol. II.

Problemy wykonawstwa utworów J.S. Bacha w świetle poglądów przedstawicieli rosyjskiej szkoły pianistycznej, *De musica commentarii*, vol. I, Poznań 2008.

Rosyjska muzyka fortepianowa XVIII wieku i jej wpływ na kształtowanie się oblicza romantycznej muzyki rosyjskiej, *Zeszyty Naukowe V*, Poznań 1994.

Samuil Feinberg – człowiek, kompozytor, pianista i jego idee artystyczne, *Muzyka fortepianowa XIV*, Prace specjalne nr 74 Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 2007.

Skriabin jako pianista, w: *Muzyka Fortepianowa. Refleksja teoretyczna, sztuka pianistyki*, Gdańsk 2012.

Szukając „innego” Chopina – zapomniany (nie)chopinista Wilhelm Kempff (1895–1991), „*Krytyka Muzyczna*” 2011, z. V.

Szymanowski (w 135. rocznicę urodzin i 80. rocznicę śmierci) według Ś. Richtera (w 20. rocznicę śmierci pianisty i 35. rocznicę monograficznych recitali w Warszawie) – *De Musica – Krytyka Muzyczna/essais critiques*, 2017.

Szymanowski Jerzego Godziszewskiego – w 80. rocznicę śmierci kompozytora i 1. rocznicę śmierci pianisty, „*Ruch Muzyczny*” 2017, nr 2.

Tatiana Shebanova in memoriam, „*Krytyka Muzyczna*” 2013, z. VIII.

Teoria artykulacji I. Braudo i jej znaczenie dla pianistyki współczesnej, *De musica commentarii vol. II*, Poznań 2010.

Utwory fortepianowe Karola Szymanowskiego w wykonaniu Jerzego Godziszewskiego. Próba analizy interpretacji artystycznej i charakterystyczne cechy wykonawcze, *Muzyka fortepianowa XVII*, monografia zbiorowa, Akademia Muzyczna w Gdańsku, 2023 r.

Utwory fortepianowe Karola Szymanowskiego w wykonaniu Światosława Richtera. Próba analizy interpretacji artystycznej i charakterystyczne cechy gry pianisty, w: *Studia Musicologica Calisiensia III*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023.

Utwory Karola Szymanowskiego w repertuarze Światosława Richtera, <http://www.akademiasztuki.eu/WI/Artykul/szymanowski-in-memorial-1#pianistyczna-konferencja-naukowa-karol-szymanowski-in-memorial> (2017).

W klasie Nathana Perelmana, *Zeszyty Naukowe XXVI*, Gdańsk 1987.

XVIII-wieczna rosyjska sonata fortepianowa, *Zeszyty Naukowe XXVII*, Gdańsk 1988.

XVIII-wieczne rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów nieprofesjonalnych, *Muzyka Fortepianowa VIII*, Prace specjalne nr 46 Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 1989.

XVIII-wieczne rosyjskie wariacje fortepianowe kompozytorów profesjonalnych, *Zeszyty Naukowe XXVIII*, Gdańsk 1989.

Życie muzyczne w Szczecinie u progu XXI wieku, w: *Kultura muzyczna w Szczecinie 1884–2014*, red. M. Behrendt, S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2018.

Wykaz prac niepublikowanych

- Chopinolog czy chopinista? Casus: Jan Ekier gra Mazurki F. Chopina* (2014).
- Chopinowskie ballady i scherza w interpretacjach Światosława Richtera* (2013).
- Chopinowskie etiudy i preludia w interpretacjach Światosława Richtera* (2013).
- Chopinowskie formy taneczne w interpretacjach Światosława Richtera* (2013).
- Chopinowskie nagrania Sergiusza Rachmaninowa* (2013).
- Elementy ludowe w fortepianowej twórczości polskich kompozytorów XX wieku* (1998).
- Ferruccio Busoni – pianista, kompozytor, dyrygent, myśliciel, nauczyciel, rysownik* (2011).
- Frazowanie i artykulacja w utworach fortepianowych W.A. Mozarta – między teorią a praktyką wykonawczą* (2007).
- IX Sonata fortepianowa Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów* (2013).
- Magiczny talent, magiczna gra – Arturo Benedetti Michelangeli* (2014).
- Mieczysław Horszowski jako solista i kameralista* (2015).
- Najpopularniejsze sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów* (2013).
- Nauczanie gry na fortepianie i jego metody w XVIII-wiecznej Rosji* (2012).
- Niektóre aspekty twórczości na fortepian solo Witolda Lutosławskiego na przykładzie Melodii ludowych, Bukolików i 2 Etiud* (1997).
- O interpretacji bachowskiej polifonii wg Samuila Feinberga* (2013).
- Pedalizacja w grze na fortepianie wg S. Feinberga* (2009).
- Pianistyczna sylwetka Jana Ekiera w repertuarze chopinowskim* (2014).
- Poszukując innego Chopina – czeski pianista i patriota Rudolf Firkusny* (2013).
- Praca nad techniką i kształtowaniem dźwięku w grze na fortepianie* (2015).
- Preludia, etiudy, poematy Aleksandra Skriabina w interpretacji wielkich pianistów* (2015).
- Sergiusz Rachmaninow jako pianista i chopinista* (2013).
- Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z drugiego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów* (2014).

Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z pierwszego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów (2013).

Sonaty fortepianowe Aleksandra Skriabina z trzeciego okresu twórczości w interpretacji wielkich pianistów (2014).

Światosław Richter – pianista wszechstronny czy uniwersalny (2013).

Tradycje i teraźniejszość polskiej szkoły chopinowskiej (2010).

Wielka Piątka z Żytomierza – Juliusz Zarębski, Józef Turczyński, Nathan Perelman, Światosław Richter, Józef Śmidowicz (2015).

Wielkie Damy polskiej szkoły chopinowskiej (2010).

Wstęp do książki Nathana Perelmana W klasie fortepianu. Krótkie rozważania (1990).

Xaver Scharwenka – pianista, pedagog, kompozytor z pogranicza kultur (2014).

ABSTRACT

This monograph examines the origins of Russian music and piano-related culture in Czarist Russia in the 18th century. What made it distinct from Western European music was the fact that it was heavily influenced by the practice of playing the *goose*, considered a national instrument. Frequent reference to the ways of playing them, basing the melodic material on folk themes and ways of transforming them (hence the frequent use of variation forms) accounted for the peculiarity of the process of formation of music composed for keyboard instruments. This did not exclude cultivation of forms and genres borrowed from Western Europe, which, however, was usually of an epigonish nature. The emergence of institutional forms of musical education during the analyzed period, the emergence in Russia of music publishing houses printing compositions by domestic and foreign artists, a press reporting on cultural events, trade in foreign instruments and the beginnings of their domestic production, or, finally, Russian translations of books devoted to the teaching of keyboard instruments made it fashionable to practicing music. This was in line with the Enlightenment ideas adopted in Russia. The contemporary reception of 18th-century Russian piano music is devoted to the last chapter.

ABSTRAKT

Diese Monographie analysiert die Ursprünge der russischen Klaviermusik und kultur im kaiserlichen Russland im 18. Jahrhundert. Ihre Besonderheit im Vergleich zur westeuropäischen Musik bestand darin, dass sie stark von der Praxis des Gusle-Spiels beeinflusst war, wobei die Gusle als Nationalinstrument gilt. Das häufige Beziehen auf die Weise, die Gusle zu spielen, die Anlehnung des melodischen Materials an Volksthemen und Möglichkeiten zu deren Umwandlung (daher die häufige Verwendung von Variationsformen) bestimmte die Besonderheit des Prozesses der Gestaltung von Musik, die für Tasteninstrumente komponiert wurde. Dies schloss das Schaffen von aus Westeuropa entlehnten Formen und Arten nicht aus, was allerdings meist epigonischen Charakter hatte. Die Entstehung institutioneller Formen der Musikausbildung im analysierten Zeitraum, das Aufkommen von Musikverlagen in Russland, die Kompositionen einheimischer und ausländischer Komponisten druckten, Presse, die über kulturelle Ereignisse berichtete, Handel mit ausländischen Instrumenten und die Anfänge ihrer einheimischen Produktion, sowie schließlich Russische Übersetzungen von Büchern, die sich auf das Tasteninstrumentenspielen bezogen, sorgten dafür, dass das Musikmachen populär wurde. Dies stand in der Übereinstimmung mit den in Russland adoptierten Ideen der Aufklärung. Der zeitgenössischen Rezeption der russischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts ist das letzte Kapitel gewidmet.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В этой монографии рассматриваются истоки русской музыки и культуры, связанные с фортепиано в царской России в XVIII веке. Её отличие от западноевропейской музыки было связано с тем, что на неё сильно повлияла практика игры на гусях, считавшихся национальным инструментом. Частое упоминание способов игры на них, опора мелодического материала на народных темах и способах их преобразования (отсюда частое использование вариационных форм) представляли собой своеобразие процесса формирования музыки, сочинённой для клавишных инструментов. Это не исключало культивирования форм и видов, заимствованных из Западной Европы, что, однако, обычно носило эпигонский характер. Появление в анализируемом периоде институциональных форм музыкального образования, появление в России музыкальных издательских флигелей, печатающих композиции отечественных и зарубежных авторов, пресса, сообщающая о культурных событиях, торговля заграничными инструментами и начало их отечественного производства, или, наконец-то, русские переводы книг, посвящённых обучению игре на клавишных инструментах, привели к тому, что воцарилась мода на музыку. Это соответствовало принятым в России идеям просвещения. Современному восприятию русской фортепианной музыки восемнадцатого века посвящена последняя глава.



Prof. dr hab. Bogusław Rottermund – pianista, germanista, publicysta i krytyk muzyczny, autor książek *Poszukując Chopina* (wyd. 2016 r.), *Sonaty fortepianowe klasyków wiedeńskich – Beethoven* (wyd. 2017 r.) oraz serii *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy: tom I - Preludia, wariacje* (wyd. 2018 r.), tom 2 - *Sonaty* (wyd. 2020 r.), tom 3 – *Mazurki* (wyd. 2021 r.), tom 4 - *Utwory op. 4, 14, 62 i nieopublikowane* (wyd. 2022 r.).

Od 1974 r. koncertuje w kraju i za granicą. Studiował w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie fortepianu prof. Waldemara Andrzejewskiego oraz na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Nagrywał dla TVP i PR. Ma w dorobku liczne publikacje naukowe, dotyczące pianistyki i jej historii, metodyki nauczania oraz literatury i fonografii fortepianowej, jak również ponad 700 artykułów, które ukazały się na łamach czasopism muzycznych oraz w prasie codziennej. Zajmuje się przekładami z języka niemieckiego i rosyjskiego (książki o pianistce i literaturze fortepianowej). Dla Polskiego Radia Szczecin napisał, zrealizował i poprowadził 350 godzinnych audycji poświęconych muzyce poważnej (głównie fortepianowej). Jako krytyk muzyczny występował przed kamerami TVP 2 oraz TVP Szczecin oraz w PR Szczecin. Z Akademią Muzyczną im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu związany ponad 35 lat. Od 2010 r. pełni funkcję kierownika Katedry Fortepianu, Organów i Klawesynu Wydziału Instrumentalnego Akademii Sztuki w Szczecinie. Grono absolwentów jego klasy fortepianu w obu uczelniach liczy ok. 75 osób.

W przygotowaniu:

Bogusław Rottermund, *Odkrywając Szymanowskiego. Dzieła fortepianowe Karola z Atmy i ich interpretacje: tom 5 – Metody op. 29, Etiudy op. 33, Maski op. 34, tom 6 – IV Symfonia op. 60 „Koncertująca”*.



AKADEMIA SZTUKI



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09
e-mail: wydawnictwo@usz.edu.pl
www.wn.usz.edu.pl

ISBN 978-83-7972-697-4 (online)
ISBN 978-83-7972-696-7 (print)



9 788379 726967