

PANSTWOWA WYSSZA SZKOŁA MUZYCZNA W ŁODZI

WYDZIAŁ INSTRUMENTALNY

SEKCJA FORTEPIANU

A N A T O L J A C O D A

PIERWSZY ZESZYT WARIACJI FORTEPIANOWYCH NA TEMAT

PAGANINIEGO OP. 35 JANA BRAHMSA W WYKONANIU

GABORA GABOSA.

/PROBA OCENY/

PRACA DYPLOMOWA

PISANA POD KIERUNKIEM

DOCENT BOŻENY SZYMONOWICZ

1 9 7 6

S p i s t r e ć c i

1. Wstęp	str.	1
2. Rozdział I	"	3
3. Rozdział II	"	6
4. Rozdział III	"	11
5. Zakończenie	"	20
Bibliografia	"	22
Indeks nazwisk	"	23

W_s_t_e_p

Tematem mojej pracy jest jeden z ciekawszych utworów w światowej literaturze fortepianowej - "Wariacje na temat Paganiniego" op.35 J.Brahmsa. Jest to moim zdaniem dzieło mające niewiele równych sobie w całej literaturze na fortepian solo, zarówno pod względem trudności technicznych, na które składają się i seksty i dalekie rzuty rąk i glissanda oktawowo, jak i bogactwa materiału dźwiękowego.

Utwór ten oparty jest na temacie zaczerpniętym z Kaprysu a-moll na skrzypce solo z op.10 W.Paganiniego. Składa się z 28 krótkich, wirtuozowskich wariacji, ułożonych w dwa zeszyty, po 14 w każdym. Kompozytor opatrzył je podtytułem "etudy fortepianowe". Ten podtytuł, jak również fakt, że od skomponowania utworu do jego pierwszego przedstawienia publiczności upłynęły 4 lata, w których Brahmsowi nie brakowało przecież okazji do jego zaprezentowania - świadczą, że kompozytor miał wątpliwości, czy Wariacje nadają się do wykonania estradowego. Ten pogląd wyraziła również Klara Schumann, która ze względu na stopień trudności technicznych nazwała je "Hexen-variationen" i nie włączyła ich do swego repertuaru koncertowego. Uważała ona również, że ze względu na ostre współbrzmienia utwór nie ma szans na spodobanie się publiczności. Ulegając jej namowom, Brahms sporządził dla niej wersję skróconą /co prawdopodobnie zubożyło utwór w stosunku do wersji pierwotnej/. Wersja ta jest dziś nieznana, jakkolwiek w swoim czasie była dość szeroko rozpowszechniona i często grywana. Ostatecznie jednak powrócono do tekstu oryginalnego, wydanego przez Rietera-Biedermanna.

Właśnie fakt, że Wariacje te od początku swego powstania spotkały się z opinią nejeżonych trudnościami, skłonił mnie do bliższego zapoznania się z tym utworem.

Inną przyczyną, która zdecydowała o wyborze tego tematu, było to, że bardzo rzadko słyszymy ten utwór grany "na żywo" na estradzie. Znacznie częściej usłyszeć można nagrania różnych pianistów, ale jakże niewielu potrafi wznieść się - jak np. Arturo Benedetti Michelangeli ponad pokonanie

niezwykłych trudności technicznych zgromadzonych w tym utworze i oddać w całej pełni jego wirtuozowski charakter.

R ó z d z i a ł I

W pracy tej omówionych zostało 14 pierwszych wariacji zawartych w pierwszym zeszyście. Są one w moim przekonaniu ciekawsze pod względem różnorodności zagadnień technicznych i nastrojów, które zawierają, niż wariacje zawarte w drugim zeszyście.

Styl muzyczny Brahmsa, jak również sama postać wielkiego kompozytora od dawna fascynowała ludzi interesujących się muzyką. Wystarczy wspomnieć Hanslicka, Schelle'go, Florence'go czy Maxa Kalbecka - autora pierwszej biografii Brahmsa.

Literatura w języku polskim na temat Brahmsa i jego muzyki jest nad wyraz uboga. Jedynym do tej pory poważnym dziełem dotyczącym tego ciekawego zjawiska jest biografia kompozytora i pianisty napisana przez Ludwika Erhardta. Autor tej pozycji w nocie bibliograficznej ubolewa nad wyjątkowo małą ilością artykułów, szkiców i wzmianek prasowych na temat Brahmsa. Stwierdza równocześnie, z czym trudno się nie zgodzić, że wśród słuchaczy koncertowych i muzyków istnieje ogromne zainteresowanie muzyką Brahmsa. Mimo to jednak nie znalazło ono odbicia w naszej literaturze muzycznej. Ludwik Erhardt konkluduje, nieco może złośliwie, że naszych muzykologów i pisarzy muzycznych interesuje zwykle coś innego niż melomanów i muzyków zawodowych. Wniosek taki nie zmieni jednak w niczym faktu, że większość wydawnictw pomocnych do opracowania tego tematu stanowią pozycje literatury niemieckiej. Z konieczności więc najwyższymi pozycjami, na których opierałem się przy pisaniu tej pracy, są: jedyne polskie wydawnictwo wyżej wspomniane "Brahms" - Ludwika Erhardta oraz "Geschichte der Klaviermusik" - Georga Schunemanna.

Pierwsza z nich to obszerna biografia wielkiego kompozytora, zawierająca dużą ilość informacji na temat życia, twórczości, osobowości Brahmsa. Praca Schunemanna zawiera natomiast bardzo ciekawą ocenę kunsztu kompozytorskiego i pianistycznego Brahmsa oraz interesującą, entuzjastyczną

ocenę jego gry, wystawioną przez Roberta Schumanna.

Oprócz wyżej wspomnianych mniej ważne, ale również bardzo pomocne okazały się takie wydawnictwa jak : "Przewodnik koncertowy" - w opracowaniu T. Chylińskiej, S. Haraschina i B. Schaffera. "Encyklopedyczny słownik muzyczny" wyd. z r. 1959 /w języku rosyjskim/, "Mała encyklopedia muzyki" PWN - Warszawa 1960 r. oraz "Brahms" H. Reimanna i "Das Klavier" Klaus Woltersa.

"Das Klavier" to pozycja zajmująca się rozwojem instrumentów klawiszowych od początku ich istnienia. Pod względem jednak przydatności do pracy nie okazała się zbyt pomocna. Spodziewałem się znaleźć w niej ciekawe informacje dotyczące techniki gry na fortepianie w czasach Brahmsa w rozdziale zatytułowanym "Die Entwicklung der Klaviertechnik", niestety, poza ogólnikowymi, upoetycznionymi orzwaniami autora na temat muzyki fortepianowej w ogóle, konkretnych interesujących wiadomości sekwencja ta nie zawiera. Jeżeli natomiast chodzi o publikacje Reimanna zatytułowaną "Brahms", to znajduje się w niej bardzo kontrowersyjne stwierdzenie budzące sprzeciw miłośników muzyki wielkiego niemieckiego kompozytora. Otóż Reimann pisze, że Wariacje na temat Paganiniego op.35 są li tylko etiudami i dlatego mają wartość bardziej teoretyczno-praktyczną aniżeli czysto muzykalno-artystyczną. Sądzę, że generalne traktowanie etiud jako utworów pozbawionych wartości artystycznej, jest założeniem błędnym już u samych podstaw.

Przykłady obalające osąd Reimanna istniały już na długo przed powstaniem /w roku 1866/ Wariacji. Do równie wspaniałych a napisanych wcześniej utworów należą niewątpliwie Etiudy op.10 i 25 F. Chopina "Etiudy symfoniczne" R. Schumanna oraz etiudy Fr. Lista, które to utwory zajmują stałe miejsce w repertuarze koncertowym światowej sławy pianistów. Wydaje się, że lekceważące potraktowanie przez Reimanna utworu będącego w moim odczuciu jednym z najwspanialszych dzieł na fortepian solo, było niesłuszne. Fakt, że "wariacje" do tej pory wykonywane są na estradach i wielokrotnie nagrywane, zadaje kłam stwierdzeniu H. Reimanna.

Ciekawego i bogatego materiału do tej pracy dostarczy-
to również nagranie "Wariacji", którego dokonał węgierski
pianista Gabor Gaboś. Znakomitą sprawność techniczną wspiera
Gaboś dużym ładunkiem ekspresji. Bez tych dwóch elementów
trudno wyobrazić sobie prawdziwie wirtuozowską produkcję.
Nie ulega jednak wątpliwości, że elementem, który ma duży
wpływ na sposób i wartość wykonania danego utworu, jest za-
poznanie się ze wszystkimi warunkami, w jakich kompozycja
powstała. Przede wszystkim z epoką, w której był i tworzył
autor dzieła, oraz z określonym stylem muzycznym, który do-
minował w danym czasie. Biorąc pod uwagę wszystkie te elemen-
ty, po wysłuchaniu wykonania Gabośa nasuwa się wniosek, że
pianista węgierski jest wiernym odtwórcą utworu Brahmsa.

Rozdział II

Twórczość Brahmsa jest w opinii wielu muzykologów, między innymi Schünemanna, ostatnim dopełnieniem muzyki klasycznej i romantycznej. Stanowi ona punkt, w którym następuje połączenie się zdobyczy muzyki fortepianowej obu tych okresów. Brahms nie był może nowocześniejszy niż Liszt, Chopin czy Wagner, ale był muzykiem, który wykorzystując środki muzyki poklasycznej nadał im własny wyraz podkreślający jego osobowość.

W pierwszej fazie swej twórczości J. Brahms ulega silnemu wpływowi Schumanna i Chopina. Wkrótce jednak stwarza swój własny styl z charakterystycznym tonem zadumy i skupienia oraz ścisłą logiką konstrukcji. Brahms - wróg wszelkiej pozy i teatralności, zarzuca zewnętrzny, błyskotliwy efekt, dbając głównie o jasność i prostotę. W muzyce jego przeważa linia melodyczna, rysunek tematyczny. Jego orkiestra nie ma tak świetnych barw, jak orkiestra Berlioza, Liszta czy Wagnera. W instrumentacji przeważają dyskretne, nieraz tłumione barwy, przeważa "drzewo" nad "blachą". Styl muzyki Brahmsa nawiązuje do techniki klasyków i rozwiniętej przez nich formy sonatowej jak i do polifonicznej techniki Haendla i Bacha. Największy wpływ na Brahmsa wywarł Beethoven - mistrz formy, konstrukcji architektonicznej, koncentracji wyrazu muzycznego. Rysy typowo Beethovenowskie mają zarówno symfonie i koncerty Brahmsa, jak i jego kompozycje kameralne. Zwraca w nich uwagę drobiazgowość praca tematyczna, znakomita technika przetworzeń, wykorzystująca wszystkie możliwości zawarte w każdym motywie. Ścisły charakter nadaje również utworom Brahmsa bogata figuracja wszystkich głosów i różnorodne kombinacje rytmiczne.

Także jego utwory fortepianowe posiadają cechy różniące je dość znacznie od dzieł innych kompozytorów. W kompozycjach Brahmsa wirtuozowska technika fortepianowa pogłębiona jest przez kosztowną polifonię i sploty figuracji. Jego styl fortepianowy charakteryzuje się postęпами tercji, sekst, oktaw użytych na wzór zdwojeń orkiestralnych, uzupełnionych

energicznymi, pełnymi akordami. Rytmika, z którą stykamy się w utworach Brahmsa, zawiera bardzo często takie elementy jak triola i synkopa. Cechą ogólną dla jego muzyki, nie tylko fortepianowej jest zamknięcie do niskich, ciemnych rejestrów.

Kariera Brahmsa zaczęła się podobnie jak kariera Beethovena, od sukcesów pianistycznych. Pierwszy występ Brahmsa jako pianisty miał miejsce 21 września 1848 r. w jego rodzinnym mieście - Hamburgu.

W roku 1853 węgierski skrzypek E. Réményi zabrał Brahmsa jako akompaniatora w tournée po Europie. Od tej pory przez następne lata wiele czasu spędzał Brahms na podróżach koncertowych. Od 1872 roku osiadł on na stałe w Wiedniu. Ostatnie długie tournée koncertowe po Niemczech odbył dwa lata przed śmiercią, odnosząc wielkie sukcesy.

W swoim bogatym życiu Brahms sprawował również obowiązki dyrygenta chóru i profesora u księcia w Lippe - Detmold, dyrygenta w wiedeńskiej Singakademie oraz dyrektora artystycznego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w latach 1872 - 75. Głównie jednak poświęcił się kompozycji, częściowo tylko - i raczej z konieczności - pedagogice.

Wielkie poruszenie w ówczesnym świecie muzycznym wywołał kompozytor prezentując pierwszą symfonię c-moll. Wydarzenie to miało miejsce w roku 1876, a więc dopiero w 8 lat po skomponowaniu Niemieckiego Requiem. W okresie tęczącej się właśnie walki wagnerzystów z brahmsistami prawykonanie dzieła było szczególnym wydarzeniem. W opinii współczesnych R. Wagner i J. Brahms stanowili niejako wzajemne zaprzeczenie, stali na dwóch przeciwnych biegunach stylu i ideologii artystycznej. Pierwszy z nich, pełen nowych, ścisłych koncepcji - wydawał się twórcą skrajnie odmiennym od Brahmsa. Współcześni patrzący z formalnego punktu widzenia oceniali Brahmsa jako konserwatywnego kontynuatora tradycji beethovenowskich, nieprzychylnego muzycznym nowościom. Perspektywa czasu przewartościowała wszystkie te pojęcia i zmieniła proporcje. Można dziś bez trudu stwierdzić, że muzyka obu kompozytorów w równym stopniu tkwi w swej epoce, posiada wspólny rdzowód i wywodzi się z tej samej tradycji.

Brahms narzucił sobie dyscyplinę form klasycznych, które rozbudował i wzbogacił, nie wyłamując się jednak poza nie. Był mistrzem w operowaniu wielkimi formami /symfonia, sonata, wariacje/, znakomitym kontrpunkcistą. Najczęściej grywanymi dziełami orkiestralnymi Brahmsa są przede wszystkim cztery symfonie c-moll, D-dur, F-dur, e-moll, koncert skrzypcowy D-dur oraz oba koncerty fortepianowe d-moll i F-dur. Te ostatnie stoją na pograniczu symfoniki, nastrożając olbrzymie trudności natury technicznej, którym niewielu pianistów potrafi sprostać. Spośród kompozycji fortepianowych szczególne miejsce w literaturze zajmują sonaty, wariacje oraz cały szereg opusów zawierających rapsodie, intermezza i capriccia.

W swojej długoletniej karierze kompozytorskiej miał Brahms dwa okresy, w których jakby przestał się interesować fortepianem jako środkiem wypowiedzi muzycznej. Pierwszy z nich miał miejsce między rokiem 1869 a 1879. W roku 1879, po długoletniej przerwie napisał on dwie Rapsodie na fortepian opus 79 oraz trzy etiudy fortepianowe według Bacha. Później znowu nastąpiła 13-letnia przerwa. Stałe jednak kompozytor nawracał do muzyki pianistycznej. Jego Rapsodie, Fantazje i Intermezza czy też wariacje na tematy Schumanna, Haendla, Paganiniego, są dziełami o wielkiej wartości artystycznej. Szczególnie wariacje Brahmsa były w jego czasach utworami nie mającym równego sobie w ówczesnej literaturze na fortepian. Kompozytor osiąga w nich szczyty koncentracji w odniesieniu do środków. Każda wariacja ukazuje nowe idee, nowe możliwości techniczne i muzyczne. Przynoszą one najczystsze odcienie uczuć pojawiające się w temacie. W stosunku do wykonawcy stawiają najwyższe wymagania.

Nie ulega wątpliwości, że utwory te o najwyższym stopniu trudności, a jednocześnie tak bardzo pianistyczne, nie mogłyby wyjść spod pióra człowieka znającego tylko teoretycznie zasady gry na fortepianie oraz budowę instrumentu.

Brahms sam był świetnym pianistą, o czym świadczą opinie Roberta i Klary Schumann, a także tych, którzy mieli okazję słyszeć go wtedy, gdy był dobrze "usposobiony".

Nie miał jednak /jak podaje L. Erhardt/ cech niezbuđnych dla estradowego wirtuza. Było w nim zbyt wiele senokrytycyzmu, zbyt silnie ulegał zmiennym nastrojom, by móc zawsze i w kaźdych warunkach porywać publiczność. Jak grał, kiedy znajdował się w korzystnym nastroju, może świadczyć artykuł Schelle'go wydrukowany w czasopiśmie "Presse" z dnia 3 lutego 1867 r.. Jest to notatka z koncertu, na którym Brahms wykonywał po raz pierwszy publicznie swoje "Wariacje na temat Paganiniego". Schelle pisał: "Oto wreszcie pianista, który porywa bez reszty - wystarczy tylko usłyszeć kilka jego pierwszych akordów, by przekonać się, że mamy przed sobą wirtuza zupełnie nadzwyczajnego."

Powstanie utworu takiego, jak wyżej wspomniane "Wariacje" uzależnione było także w poważnym stopniu od tego, jakim instrumentem posługiwał się kompozytor. Jak podaje Ludwik Erhardt, Brahms miał okazję grać w Paryżu zarówno na instrumentach z fabryki Erarda jak i Pleyela oraz w Wiedniu na fortepianach Beusendorfera. Wiadomo zaś, że wek wszystkich tych instrumentach zastosowana była już w owym czasie angielska mechanika repetycyjna /po raz pierwszy zastosował ten typ mechaniki w r. 1822 Francuz - Sebastian Erard/. Mniej więcej w tym samym okresie /pierwsza połowa XIX w./ następuje zmiana w budowie śliczek. Do połowy wieku XIX śliczki były drewniane, obciągnięte skórą. W roku 1839 J. Zappe wprowadza śliczki, w których cienku rdzeń drewniany okłójony jest warstwą filcu. Grubość tej warstwy zależna jest od rejestrów. W rejestrze basowym jest ona najgrubsza, a w miarę kierowania się w stronę wiclinu staje się coraz cieńsza. Jak widać budowa instrumentów w wieku XIX nie różniła się prawie niczym od budowy instrumentów, którymi posługujemy się dzisiaj. Brahms miał więc instrument jak najbardziej nowoczesny i dość zasadniczo różniący się od wszelkich jego wcześniejszych wersji. Zapoznając się ze wszystkimi warunkami, w jakich powstawała muzyka wielkiego niemieckiego kompozytora i pianisty wypada powiedzieć, że jego utwory były pierwszymi w literaturze tego gatunku, przy wykonywaniu których nie trzeba dobierać specjalnego sposobu artykulacji /oprócz oznaczonej

w tekście/, tak jak w utworach Bacha, Haydna, Mozarta. Przy pracy nad utworami tych kompozytorów zawsze musimy brać pod uwagę to, że pisane one były na instrumenty o wiele słabiej zbudowane i posiadające mniejszą skalę niż fortepiany w czasach Brahmsa i te, które my mamy do dyspozycji.

R o z d z i a ł I I I

Jak podaje "Mała encyklopedia muzyki", wirtuozostwo /od łacińskiego słowa "virtus" - cnota, dzielność/ jest to opanowanie techniki gry na instrumencie w sposób mistrzowski. Tak pojmowane wirtuozostwo przetrwało od czasów starożytnych poprzez renesans /w średnicwieczu wirtuozostwo nie rozwijało się/, barok do klasycyzmu włącznie. Stosunkowo najpóźniej pojawiają się wirtuozosi pianiści, bo dopiero w drugiej połowie XVIII w.. Jest to oczywiście uwarunkowane późnym /w porównaniu z innymi instrumentami/ powstaniem i rozwojem fortepianu. Najświetniejszy okres wirtuozostwa, zwłaszcza instrumentalnego, przypada na połowę wieku XIX. W poprzednim okresie wirtuozów, śpiewacy i skrzypkowie, wytworzyli ekscentryczny i ujemny typ wirtuoza, do którego przylgnęło pogardliwe lekceważenie. Nie przebierali oni w środkach, byle tylko zdobyć rozgłos. Starali się wyróżnić nawet strojem i egzaltowanym zachowaniem. Chcieli działać na publiczność najbardziej błyskotliwymi efektami. Jedyнным celem ich sztuki był popis biegłości technicznej.

Nową fazę rozwoju wirtuozostwa zapoczątkował Paganini, a następnie Liszt. Reprezentowali oni twórcze wirtuozostwo. Siłą swej indywidualności wywarli przełomowy wpływ na technikę instrumentalną. Wprawdzie traktują oni nadal technikę jako środek popisu, ale wnoszą do niej tyle nowych wartości muzycznych, że odtąd technika służy wyrażeniu myśli muzycznych. Przestaje być wyłącznym celem dla siebie oraz ztraca cechy taniego efekciarstwa i akrobatyki. Dzięki Paganiniemu i Lisztowi dokonana się jak gdyby rehabilitacja wirtuozostwa, które staje się technicznym środkiem ekspresji. Obecnie wirtuoz odświeża słuchaczy nie tylko zewnętrznym blaskiem swej techniki, lecz także daje im głębokie przeżycie. Zachowuje własną odrębność, lecz stara się z należytym pietysmem wniknąć w ducha kompozycji i uchwycić jej styl. Wszechstronne opanowanie techniki pozwala mu na finezyjne opracowanie szczegółów, ale tylko w tym celu, aby uwypuklić treść utworu.

Trzeba jednak dodać, że bardzo wielkie znaczenie przy

wykonaniu utworu ma nie tylko osobowość muzyka pretendującego do miana solisty-wirtuoza, lecz także wartość wykonywanego utworu. Są utwory, które mogą być wykonane jak najlepiej przez świetnego muzyka świadomego swego zadania, a nie zostawiają po sobie wielkiego wrażenia, pozbawione są głębi i siły wyrazu. Zachwycają swoją finezją i błyskotliwością, pozostawiają jednak po wysłuchaniu uczucie niedosytu. Uczucia tego nie doznajemy przy słuchaniu utworów Bacha, Beethovena, Chopina czy też Brahmsa. Oczywiście, w dobrym wykonaniu.

Do tej grupy kompozycji należą również wariacje Brahmsa na temat kaprysu skrzypcowego a-moll Paganiniego. W utworze tym łączą się dwa problemy, które sprawiają, że jest on dziełem wybitnie wirtuozowskim. Biorąc pod uwagę problemy czysto technicznej sprawności, jest to utwór mający niewiele równych sobie w literaturze fortepianowej. Posiada on jednocześnie tyle ładunku emocjonalnego i wyrazowego, że trzeba być pianistą bardzo dojrzałym o wykrystalizowanej osobowości i bogatym życiu wewnętrznym, aby oddać wszystko to, co utwór zawiera i przekazać wszystkie jego pierwiastki słuchaczom,

Do tego typu pianistów należy chyba zaliczyć Gabora Gaboša. Wariacje w jego wykonaniu są bardzo przejryste i łatwe w odbiorze. Nie wyczuwa się w grze Gaboša sztuczności, zbędnego patosu. Temat grany jest przez niego bardzo spokojnie, ale wyraziście, rytmicznie. Faktura tematu jest prosta. Obie ręce grają cały temat równiegle w oktawie. Dodatkowo jednak w pierwszych ośmiu taktach tematu mocna część taktu w linii wykonywanej prawą ręką uzupełniona jest rozłączonymi akordami zanotowanymi w postaci przednutek. Natomiast w następnej 16-taktowej części tematu mocne części taktu są już wzmocnione w obu głosach. W głosie wykonywanym przez prawą rękę wygląda to tak jak w pierwszych 8 taktach, natomiast w głosie dolnym podkreślenie mocnej części taktu następuje również przez rozłożony akord, zapisany jednak w formie "arpeggia". Jedynym znakiem dynamicznym w całym temacie jest znak *f* w pierwszym jego takcie. Jasną sprawą jest, że nie można grać całego tematu forte. W tym też momencie olbrzymie pole do popisu ma sam wykonawca, bowiem od niego wyłącznie zależy, czy fragment ten zostanie wykonany

interesującą, zarówno pod względem rozplanowania dynamiki, jak i dobrania właściwego sposobu artykulacji. Cechą ogranicza się do skontrastowania każdej z 2 części tematu pod względem dynamicznym. Każda z nich grana jest za pierwszym razem forte, natomiast przy powtórzeniu piano. Takie opracowanie nadaje tematowi specyficznego uroku. Jest jednocześnie nieskomplikowane konstrukcyjnie, pełne lekkości i zadziorności. Odpowiada zaś w zupełności charakterowi tematu oraz jego fakturze i jest znakomitą wprowadzeniem w świat muzyki, którą niosą z sobą wariacje.

Dwie pierwsze wariacje są sobie niewątpliwie pokrewne z tego względu, że obie zawierają ten sam problem techniczny. W pierwszej wariacji seksty są wykonywane prawą ręką, w drugiej natomiast lewą. W obu przypadkach daje się zauważyć, że pokonanie tego problemu technicznego nie sprawia pianicie węgierskiemu trudności. Wyłaje się jednak, że Cechóć mimo wszystko za bardzo jest nim zaabsorbowany. W tym zdaniu brakuje w jego wykonaniu poprowadzenia dłuższej linii melodycznej i zafraszowania pierwszego odcinka 8-taktowego pierwszej wariacji. Zbyt mocno daje się odczuć podział na pojedyncze takty. O wiele korzystniej i ciekawiej traktuje pianista drugą część pierwszej wariacji, gdzie wyraźnie słychać dążenie do punktu kulminacyjnego i osiągnięcia go. Pływa to bardzo dodatnio na zrozumienie utworu oraz odczucie intencji kompozytora. Wariacja staje się ciekawszą, bardziej złożoną wyrazowo i angażującą emocjonalnie uważnego słuchacza. Pod względem emocji bardzo dobrze koresponduje z drugą częścią pierwszej wariacji - drugą wariacją. W charakterze jest ona bardzo podobna do pierwszej, pod względem kontrastów dynamicznych jednak bogatsza od niej. Świetnie realizuje tę dynamikę Cechóć. Każde wejście w piano i mezzopiano jest doskonale przygotowane, nie czuje się żadnego pośpiechu, nerwowości. Mimo dość szybkiego tempa wariacja grana jest spokojnie i rozważnie co jest niewątpliwie atrybutem wykonania wirtuozowskiego.

W wariacja trzecia jest niezmiernie ciekawa zarówno pod względem zapisu, faktury, jak i pod względem sposobu wykonania jej przez Cechóć. Zapis nutowy jest bardzo podobny do zapisu skrzypcowego i już to samo sugeruje pewien charakterystyczny sposób, w jaki należy tę wariację wykonywać.

Jest ona dość cienka w fakturze i to, czy będzie czytelna i wyraziście, zależy głównie od sposobu artykulacji, jakim posłuży się pianista. Gaboś rozwiązał ten problem znakomicie. Gra on tę wariację artykulacją "non troppo legato", co powoduje, że każdy dźwięk jest bardzo selektywny, wyodrębniony. Jednocześnie pianista dba bardzo o przeprowadzenie linii melodycznej i podkreślenie mocnej części taktu/ patrz tekst utworu/. Tęże to w rezultacie ciekawy efekt typowo skrzypcowej artykulacji, a nawet pewne złudzenie brzmienia skrzypiec, szczególnie w wyższym rejestrze. Dokładna przy tym wszystkim realizacja napięć dynamicznych zaznaczonych w tekście powoduje, że jest to jedna z najlepiej wykonanych przez Gabośa wariacji z tego cyklu.

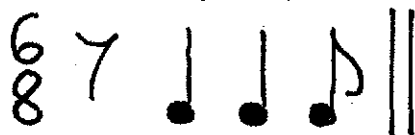
Czwarta wariacja jest może mniej skomplikowana technicznie od pierwszych trzech. Posiada natomiast inny problem do zrealizowania. Polega on na wyodrębnieniu trzech planów. Każdy z nich zawiera inny problem wykonawczy. Pierwszy plan to akordy podkreślone w tekście oznaczeniem "sforzato". Drugi to rozłożone trójdźwięki tworzące podstawę harmoniczną, rozpisane szesnastkami, natomiast trzeci to tryle kończące się szesnastką staccato. Variacja składa się z trzech ósmiotaktów. W każdym z nich plany znajdują się w coraz to innym układzie. W pierwszych czterech taktach pierwszego ósmiotaktu tryle znajdują się w głosie górnym, rozłożone trójdźwięki w dolnym, a akordy zstępujące w środkowym. W następnych czterech taktach tryle znajdują się w głosie środkowym, rozłożone trójdźwięki w górnym, a zstępujące akordy w dolnym. W drugim ósmiotakcie układ planów jest taki jak w pierwszym czterotakcie pierwszego ósmiotaktu, natomiast trzeci ósmiotakt jest identyczny w układzie z drugim czterotaktem pierwszego ósmiotaktu. Gaboś plastycznie uwadnia każdy z planów. W pierwszych czterech taktach kładzie nacisk na podkreślenie linii melodycznej głosu środkowego z równoczesnym podparciem ich najniższymi dźwiękami rozłożonych trójdźwięków. Dźwięki te stanowią początek każdej grupy i spełniają jednocześnie rolę podstawy basowej. Sytuacja ta zwraca się odwrócona w następnych czterech taktach.

Drugi ósmiotakt wariacji zaczyna Gaboś z lekkim opóźnieniem, które znakomicie wprowadza słuchacza w odmienny nastrój i dynamikę piana. Bardzo interesująco prowadzi pianista linię melodyczną zapisaną ówierónutami z kropką w głosie grodkowym, wspierając ją basem, który ponownie tworzą najniższe dźwięki rozłożonych trójdźwięków głosu dolnego. W trzecim ósmiotakcie linia melodyczna z drugiego ósmiotaktu występuje w planie najniższym, natomiast pierwsze dźwięki rozłożonych trójdźwięków stanowią jej dopełnienie w głosie górnym.

Mało uwagi, być może, poświęcił ten tryton, ale jest to figura dobrze słyszalna i eksponowana dzięki swej gęstości ruchu w każdym rejestrze fortepianu. W wykonaniu tej wariacji przez Gabośa jest jeden element, który niecc ujemnie wpływa na jakość jej wykonania; mianowicie, szczególnie w pierwszej części, rozłożone trójdźwięki zapisane szesnastkami są grane niecc nierównoc, są przyśpieszane, co wprowadza nastrój nerwocności w spokojnej /w porównaniu z poprzednimi/ wariacji.

Podobnie niecc niespokojna w wykonaniu pianisty węgierskiego jest wariacja p i a t a . Jest ona niecc może kłopotliwa rytmicznie z tego względu, że prawa ręka gra w metrum na $\frac{2}{4}$, natomiast lewa na $\frac{6}{8}$. Linia melodyczna przebiega w głosie prowadzonym prawą ręką, lewa stanowi jakby kontrapunkt. Gaboś wyraziście prowadzi linię melodyczną, interesująco konstruuje jej dynamikę. Pozwala sobie jednak na to, że druga ósemka w prawej ręce, grana jest razem z drugą ósemką w ręce lewej. Być może jest wynikiem dużej ekspresji, z jaką Gaboś gra tę właśnie wariację, niemniej jednak nie powinno mieć to miejsca, choćby z tego względu, że nie jest zgodne z zapisem kompozytora. Może to być również następstwem mało spokojnego wykonania tego fragmentu, w związku z czym następują lekkie przyśpieszenia tempa, których wynikiem jest ta właśnie nie- dokładność.

W w a r i a c j i s z ó s t e j melodia przebiega w głosie górnym. Grana jest synkopami z opóźnieniem ósemki, co w takcie na $\frac{6}{8}$ daje następujący rytm:



Gabcòs gra wspaniale technicznie, szczególnie oktawy staccato lewą ręką, popełnia jednak szereg niedokładności. Przede wszystkim ówierónuty staccato pod łukiem w prawej ręce gra on niemal identycznie jak ósecki staccato bez łuku w lewej ręce. Sã one tak samo długie, co jest błędem w realizacji zapisu artykulacji. Przypada trzeba, że technicznie, pod względem sprawności ręki, wariacja ta jest bez zarzutu. Jak wiemy jednak, nie sama sprawność techniczna tworzy wirtuczostwo. Do w pełni wirtuczowskiego wykonania tego fragmentu brakuje u Gabcòsa przeprowadzenia dłuższej linii melodycznej, jaką tworzy czterotakt, a następnie ómictakt.

W pełni realizuje to Gabcòs juź w wariacji następniej, s i ó s m e j. Wyraziócie słychaó w niej óążenie do punktów kulainacyjnych i twóczenie pewnych celósci. Jestki to fragment wykonany wybitnie wirtuczowsko, zarówno pod względem sprawności ruchu, dynamiki jak i artykulacji. Ógólnie rzecz biorąc, pianista węgierski sprawia wraźenie, że z większą łatwością i lepiej pod kaźdym względem wykonuje fragmenty trudniejsze technicznie i szybsze w tempach niź fragmenty wymagające poprowówienia długiej, płynnej linii melodycznej w tempie wolniejszym.

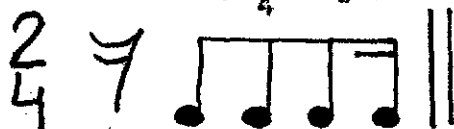
Równie wspaniale jak fragment poprzedni gra Gabcòs w a r i a c j ę ó s m ą. Grana ona jest jednakową artykulacją staccato, jest zaózierzysta w charakterze, nienaganna technicznie i zrozumiała jest jej koncepcja. Óódatkowego ciótkawego charakteru nadaje jej pedał brany na kaźdą mocną część taktu i przetrzymywany do jego połowy. Pianista węgierski u¿ywa go niezwykle precyzyjnie. Jest to bardzo waźne. Ózczególnie óowiem w tej wariacji móglby pojawió się nieczyste wspólbzmiienia wynikające z naóóżenia sió róźnych harmonii. Tercje wykonuje Gabcòs tã samã artykulacją co oktawy tworzące linię melodyczną, ale tak lekko /w ramach dynamiki forte/, że przy precyzji u¿ywnia pedału pianista uzyskuje wszelkie efekty artykulacyjne i klarówność wspólbzmiień.

Bardzo precyzyjna jest również pod względem pedalizacji w a r i a c j a ó z i e w i ą t a. Jednak tak jak w poprzednich wariacjach wymagających pokazania długiej płynnej linii melodycznej mózna mieó niecc zaótrzeżeń do Gabcòsa.

W pierwszym czterotaktku do znaku repetycji wyraźnie brakuje prowadzenia tej linii przynajmniej w zakresie dwóch taktów, nie mówiąc już o czterech. Jest to tym bardziej dziwne, że zarówno w drugim jak i w czwartym taktku jest następujący znak

co wskazuje na to, że należałoby osiągnąć tu pewien punkt kulminacyjny. Nie słychać tego natomiast w grze Gabczy. Nie wyczuwa się nawet takiej intencji. O wiele lepiej radzi sobie pianista po znaku repetycji. Melodia jest prowadzona bardzo płynnie /tym razem lewą ręką/, wszelkie znaki dynamiczne realizowane są z wielką dokładnością, co sprawia korzystne wrażenie.

Bez zarzutu wykonuje natomiast pianista węgierski wariację następną d z i e s i a t a . Pod względem rytmu jest ona nieco podobna do wariacji szóstej. Melodia jest w niej bowiem prowadzona z opóźnieniem szesnastki w stosunku do mocnej części taktu, co w takcie na $\frac{2}{4}$ daje następujący rytm:



Gabczy świetnie realizuje w niej różnice w artykulacji prawej i lewej ręki. Prawa ręka gra legato, lewa natomiast staccato. Jest to jednak staccato grane blisko klawiszy w dynamice piano /sotto voce/, co w rezultacie daje piękne, miękkie brzmienie i podkreśla tajemniczy charakter tego fragmentu. Jak zwykle precyzyjny u Gabczy pedał i ciekawie zrealizowana dynamika dopełniają znakomicie charakteru muzyki Brahmsa.

Jak wiadomo Wariacje są napisane w tonacji a-moll. Jedynie dwie z nich są zupełnie inne w charakterze, przede wszystkim ze względu na to, że obie są w tonacji A-dur. Zmienia to całkowicie nastrój utworu. Z ciemnego w charakterze, zadziornego w brzmieniu, staje się on pogodny i jasny. W pierwszej z nich /j e d e n a s t a w k o l e j n o ś c i / melodia jest prowadzona równolegle w oktawie przez prawą i lewą rękę, a oprócz tego każdy z głosów oparty jest na jednakowo pruszających się szesnastkach tak w prawej jak i w lewej ręce stanowiącej dopełnienie harmoniczne linii melodycznej. Gabczy bardzo wyraziście przeprowadza linię melodyczną lewą ręką mimo dynamiki piano, pianissimo. Zbyt po męczemu

traktuje jednak głos wykonywany prawą ręką; jest on niemal niedosłyszalny. Szkoda, bo jest równie ważny, a wydobycie go na wierzch spowodowałoby jaśniejsze /nie głębsze/ brzmienie całego fragmentu, nadałoby mu więcej pogodnego nastroju.

Gabcòs posiada bardzo cenną umiejętność grania dźwięcznego piano. Wszystkie dźwięki są dobrze słyszalne i wyrównane brzmieniowo. Daje się to odczuć szczególnie w *W a r i a c j i ǎ w u n a s t e j*, również jak poprzednia napisanej w A-dur. Jest ona z kolei podobna pod względem rytmicznym do piątej. Wprawdzie obie ręce grają tu w jednakowym metrum, niemniej jednak podział powoduje, że nakłada się rytm trójkowy na dwójkowy. Podobnie jak w wariacji piątej, tak i tutaj występują pewne niedokładności /w grze Gabcòsa/ w wykonaniu wartości w głosie dolnym. Dość często zdarza się w pierwszych taktach, że szesnastki nie są sobie równe. Czasami wydaje się, jakby Gabcòs grał zamiast dwóch równych wartości szesnastkowych grupę złożoną z szesnastki z kropką i trzydziestodwójki. Jest to jedyne moje zastrzeżenie. Powtarza się jednak już po raz drugi. Wydaje mi się, że od tak znanego pianisty jak Gabcòs można wymagać precyzji rytmicznej. Szczególnie ǎlatego, że w obu przytoczonych przykładach niedokładności w rytmie powodują niepotrzebną nerwowość, a w przypadku wariacji 12 wręcz frywolność, co jest absolutnie sprzeczne z jej charakterem.

ǐadnego natomiast zastrzeżenia nie można wysunąć w stosunku do wykonania *w a r i a c j i t r z y n a s t e j*. Jest to fragment utrzymany w tonacji zasadniczej a-moll /ponownie/. Wykonany jest on przez Gabcòsa w sposób mistrzowski. Mistrzostwo to przejawia się w bezbłędnym wykonaniu oktaw i glissand oktawowych, w precyzji użycia pedału, rozplanowaniu dynamiki, w konstrukcji całości obrazu tej wariacji, w nadaniu jej błyskotliwego wirtuozowskiego pod każdym względem charakteru, zgodnego z intencją kompozytora; "Vivace e scherzando".

Ukoronowaniem pierwszego zeszytu wariacji Paganiniego - Brahmsa jest *w a r i a c j a c z t e r n a s t a* wraz z *F i n a ǎ e m*. Fragment ten pianista węgierski wykonuje wręcz brawurowo w bardzo szybkim tempie ale jednocześnie w wysokim stopniu precyzyjnie pod każdym względem, wyraziście.

artykulacyjnie i w żelaznym rytmie. Słuchając z zainteresowaniem tego fragmentu dokonujemy nagle zaskakującego odkrycia. Otóż w dwudziestym czwartym takcie ostatniej wariacji Gaboś robi zawieszenie na fermacie, pc. czym zaczyna grać... pierwszą wariację drugiego zeszytu. Jest to zaskoczeniem, bowiem do końca wariacji zostaje jeszcze jedenastcie taktów, oprócz finału pierwszego zeszytu. Czym to zostało spowodowane? Trudno dać odpowiedź na to pytanie. Trzeba bowiem wyjaśnić, że zgodnie z praktyką wykonawczą tego utworu, kiedy wykonuje się tylko pierwszy zeszyt wariacji, gra się go w całości. Natomiast wtedy, gdy gra się obydwie zeszyty jeden po drugim bez przerwy, opuszcza się finał pierwszego zeszytu i bezpośrednio po zagranie czternastej, ostatniej wariacji zeszytu pierwszego, wykonuje się pierwszą wariację zeszytu drugiego. Nagranie, którego dokonał Gaboś, jest nagraniem całości wariacji, czyli ich pierwszego i drugiego zeszytu. W związku z tym obowiązywałaby pianistę druga wersja wykonania, mianowicie opuszczenie finału pierwszej części. I w tym momencie zaczynają się wątpliwości, bowiem finał pierwszej części, to fragment, który oznaczony jest określeniem "Presto, ma non troppo". Tworzy go czterdzieści osiem ostatnich taktów. Punkt, w którym kończy Gaboś, dzieli od miejsca, w którym powinien skończyć zgodnie z tekstem, jedenastcie taktów. Nie wiadomo, jaka jest przyczyna niedogrania tego fragmentu. W takiej formie jednak utwór ten został nagrany na płytę. Było to natomiast jedyne nagranie tego utworu dokonane przez znanego pianistę, dostępne w kręgach muzycznych naszego miasta.

Ogólnie można stwierdzić, że Gaboś w swojej koncepcji wykonania utworu Brahmsa, w zupełności oddał styl, charakter i nastrój muzyki wielkiego kompozytora niemieckiego. Nie skupił się wyłącznie na pokonaniu niebywałych trudności technicznych wymagających dużej rozpiętości ręki i jej dużej ruchliwości. Wszystkie posiadane przez niego umiejętności stały się drogą do najważniejszego celu, jakim było oddanie wirtuozowskiego charakteru tak wspaniałego utworu jak "Wariacje" i interesująca interpretacja pięknej muzyki Brahmsa. Cel ten w zupełności udało mu się osiągnąć.

Z a k o ń c z e n i e

W czasie pisania pracy doszedłem do kilku wniosków. Najważniejszy to ten, że wariacje na temat Paganiniego są utworem na wskroś wirtuozowskim. Jednocześnie zaś jest to dzieło w pełni oddające charakterystyczne cechy stylu kompozytorskiego Brahmsa i zawierające wszelkie atrybuty stylu pianistycznego twórczości wielkiego kompozytora i pianisty. Postępy tercji, sekst i oktaw charakteryzujące wariacje I, II, IV, VII, VIII, XIII; pełne akordy, synkopy, szczególnie w wariacji X, interesujące podziały rytmiczne, dwie nuty na trzy i sześć na cztery w wariacjach V i XII, tajemniczy nastrój wariacji V, IX, X osiągnięty dzięki użyciu ciemnych dolnych rejestrów skali fortepianu, to wszystko wprowadza słuchacza w świat muzyki właściwej tylko Brahmsowi. Należy dodać do tego wysoki stopień trudności technicznych utworu potwierdzony opinią Klary Schumann, aby dopełnić całości obrazu tego dzieła. Fenomenalna praca tematyczna, wykorzystanie do bardzo wielu możliwości wynikających z różnorodnego przetwarzania motywu, udowadnia nam niezaprzeczalnie, że twórczość pianistyczna Brahmsa łączy nierzwykle zdobywcze klasycyzmu i romantyzmu w tej dziedzinie. Stanowi jednocześnie genialne ukoronowanie zdobywcy obydwu tych okresów w zakresie wykorzystania możliwości instrumentów.

Wydaje się, że mogło to nastąpić tylko dlatego, iż w osobie Brahmsa skupiły się dwie umiejętności dopełniające się znakomicie. Brahms - pianista przekazywał wiernie to, co stworzył Brahms - kompozytor. Z drugiej strony Brahms - kompozytor mógł tworzyć wspaniałe dzieła fortepianowe znając z własnego doświadczenia technikę gry na tym instrumencie i jego właściwości brzmieniowe.

O tym, jak świetnym pianistą był Brahms, niech świadczy notatka Schelle'go z koncertu /patrz rozdział II/, na którym Wariacje op. 35 zostały wykonane przez samego kompozytora, wariacje, które sama Klara Schumann określiła mianem "Hexen-Variationen" i musiała je wykonywać w wersji uproszczonej.

Jak wspaniały jest to utwór, skoro znajduje się w repertuarze pianisty - wirtuza tej rangi co Artur Benedetti Michelangeli. Jakże dziwna i niezrozumiała zarazem wydaje się w świetle tych faktów opinia Reimanna na temat Wariacji przyznająca im tylko wartość świeczkową, jaką posiada większość etiud i wprawek na fortepian. Opinia ta jest niesprawiedliwa i krzywdząca tak utwór jak i samego kompozytora.

Wykonanie Wariacji op. 35 przez Gabcza ustępuje wprawdzie wykonaniu Lwa Własenki /które słyszałem na recitalu tego pianisty w Filharmonii w Łodzi/. Mimo to koncepcja pianisty węgierskiego wystawia jak najlepszą notę zarówno jemu, jako pianiście - wirtuozowi, jak i utworowi. Pianista, który pokona trudności techniczne tych wariacji, już zasługuje na uznanie. Ten jednak, kto wesprze technikę muzykalnością, umiejętnością odczucia nastroju i przekazania go słuchaczom, zasługuje niewątpliwie na opinię pianisty-wirtuza. Do takich należy Gabor Gabcz /mimo moich pewnych osobistych zastrzeżeń/.

Zjawiskiem, które mnie najbardziej zaskoczyło w trakcie przygotowań do pracy, był kompletny brak jakichkolwiek materiałów na temat Brahmsa i jego twórczości w języku polskim. Zwróciłem uwagę na ten fakt, gdyż nie potrafiłem i do tej pory nie potrafię sobie uzmysłowić, co spowodowało taki brak zainteresowania naszych krytyków muzycznych osobą wielkiego kompozytora. Dlatego też chylę czoło przed p. Ludwikiem Erhardtem za jego książkę pt "Brahms". Jest to jedyne pozycje w naszym języku na temat Brahmsa i jego muzyki, nie licząc broszurki Teresy Bronowicz "Koncerty Brahmsa" /Kraków 1955/. Wydaje mi się, że jest to fakt godny ubolewania. Brahms jest bowiem jedną z pierwszoplanowych postaci świata muzyki.

B i b l i o g r a f i a

1. T.Chylińska, S.Haraschin, B.Schaffer "Przewodnik koncertowy" PWM, Kraków, 1965 r.
2. W.Drobner "Instrumentoznawstwo i akustyka" PWM, Kraków, 1960 r.
3. L.Erhardt "Brahms" PWM, Kraków, 1969 r.
4. H.Reimann "Brahms" Schottlander G.m.b.H., Berlin, 1922 r.
5. J.W.Reis "Mała encyklopedia muzyki" PWN, Warszawa, 1960r.
6. G.Schunemann "Geschichte der Klaviermusik" Bernhard Wahnfeld Verlag, Berlin, 1940 r.
7. K.Wolters "Das Klavier" Hallwag AG, Bern, 1969 r.
8. "Muzyczny słownik encyklopedyczny" Moskwa, 1959 r.
9. Wariacje na temat Paganiniego op. 35 J.Brahmsa "Edition Peters" opracowanie E. von Sauer
10. Taśma magnetofonowa z nagraniem Wariacji op. 35 dokonana przez Gabora Gaboša

WYKAZ NAZWISK

	<u>strona</u>
BACH JAN SEBASTIAN	6, 8, 10, 12
BEETHOVEN LUDWIG VAN	6, 7, 12
BENEDETTI e MICHELANGELO ARTURO	1, 21
BFRLICZ NEKTOR	6
BOSENDORFER	9
BRAMMS JOHANN	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 19, 20, 21
BRONOWICZ TERESA	21,
CHOPIN FRYDERYK	4, 6, 12
CHYLINSKA TERESA	4
ERARD SEBASTIAN	9
ERHARDT LUDWIK	3, 9, 21
GABOS GABOR	5, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21
HAEBDEL GEORG FRIEDRICH	6, 8
HANSLICK EDVARD	3
HARASCHIN STANISLAW	4
HAYDN JOSEPH	10
KALBECK MAX	3
LISZT FRANCISZEK	4, 6, 11
MAY FLORENCE	3
MOZART WOLFGANG AMADEUS	10
PAGANINI NICCOLO	1, 11, 12
PAPPE JOACHIM	9
PLEYEL IGNACY	9
REIMANN HEINRICH	4, 21
REWENYI EDWARD	7
RIETER - BIEDERMANN JAKOB MELCHIOR /wydawca/	1
SCHAFFER BOGUSLAW	4
SCHELLE EDVARD	3, 9, 20
SCHUMANN KLARA	1, 8, 20
SCHUMANN ROBERT	4, 6, 8
SCHUMEMANN GEORG	3, 6
WAGNER RICHARD	6, 7
WLASSENKO LEW	21
WOLTERS KLAUS	4