

Kwartet na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę op. 39 **Józefa Deszczyńskiego** stanowi ważną pozycję w jego dorobku kompozytorskim, liczącym – według XIX-wiecznego biografa tego twórcy – 94 pozycje, wśród których warto wymienić trzy koncerty z wielką orkiestrą, cztery uwertury, pięć mszy oraz kilka adaptacji francuskich i niemieckich operetek i melodram (te ostatnie zostały napisane dla teatru wileńskiego, z którym autor stale współpracował). Jednak największy sukces odniósł Deszczyński jako twórca polonezów, skomponowanych na pianoforte lub klawesyn. Pierwsze z nich ukazały się drukiem w Wilnie; w kolejnych latach Deszczyński publikował w Warszawie, Moskwie, Petersburgu, a także w czołowych firmach północnoniemieckich i wiedeńskich. W 1828 roku działająca w Lipsku firma Hofmeister wydała *Kwartet* op. 39. Zasłużył on na obszerną i bardzo pochlebną recenzję w opiniotwórczym piśmie muzycznym „Allgemeine musikalische Zeitung”. Jej autor – redaktor pisma Gottfried Wilhelm Fink (pamiętany jako wyjątkowo zgryźliwy krytyk pierwszych opusów Chopinowskich) – docenił przede wszystkim walory partii fortepianowej *Kwartetu*, wyrażając słuszne przypuszczenie, że jego twórca był biegłym pianistą. Chwalił również sprawność warsztatu kompozytorskiego i umiejętne operowanie materiałem muzycznym. Do tej opinii należy dodać coś, co Finkowi musiało się wydawać tak oczywiste, że niewarte wzmianki – Deszczyński doskonale orientował się we współczesnych trendach muzyki fortepianowej i podążał za linią wytyczoną przez grupę pianistów wykształconych w Wiedniu, nazywaną w dziewiętnastowiecznych źródłach „szkołą wiedeńską” albo „prawdziwą szkołą wiedeńską”. Jej filarem było trio: Hummel – Czerny – Moscheles, które – jak obliczył Eduard Hanslick w swej *Historii życia muzycznego w Wiedniu* – szczyt znaczenia uzyskało około 1820 roku. W kompozycji Deszczyńskiego ślady oddziaływania szkoły wiedeńskiej są bardzo wyraźne. To przede wszystkim Hummlowskie elementy gry błyskotliwej (*brillant*): ozdabianie partii fortepianu subtelnymi ornamentami i efektownymi pasażami na przestrzeni kilku oktaw, niespodziewane akcenty, zatrzymania oraz zmiany trybu, a także specyficzna, „klawesynowa” artykulacja, którą Hummel odziedziczył po swoim mistrzu – Mozarcie. Od Moschelesa przejął Deszczyński elegancję rysunku melodii, od Czernego – równomiernie rozplanowane w partiach obu rąk trudności figuracyjne.

Nie bez powodu w tytule *Kwartetu* fortepian został wymieniony na pierwszym miejscu. Zgadza się to najzupełniej z praktyką salonowego muzykowania kameralnego z początku XIX wieku, w której preferowano ten instrument nie tylko jako najbardziej modny i dostępny, ale również obdarzony cudowną właściwością, nazywaną przez Niemców *Vollgrifflichkeit*

(zdolność do objęcia jednym chwytem wielu dźwięków). Umożliwiła ona wykonywanie na fortepianie aranżacji utworów orkiestrowych, a w przypadku dzieł kameralnych – konsekwentne podtrzymywanie narracji muzycznej, jedynie uzupełnianej przez pozostałe instrumenty uwzględnione w obsadzie. Pisaniem wówczas utworom kameralnym często przyświecało założenie, że inne instrumenty będą stanowiły jedynie opcjonalny dodatek do partii fortepianu – wówczas w tytułach dodawano adnotację *ad libitum* – dowolnie. Utwór Deszczyńskiego reprezentuje bardziej ambitny rodzaj wykonawstwa kameralnego, w którym partie „dodatkowych” instrumentów są obowiązkowe (*obligato*). Kompozytor umiejętnie rozplanował relację między fortepianem, traktowanym jako prymarny element obsady, oraz instrumentami smyczkowymi, sprowadzonymi nie tylko do roli akompaniamentu, ale też posiadającymi własne epizody z efektownym dialogowaniem. Utwór zbudowany jest z czterech części: *Allegro moderato* (a-moll), *Adagio* (F-dur), *Polonaise* (A-dur) i *Rondo. Allegretto grazioso* (a-moll). Warto zwrócić uwagę na obecność poloneza: ten emblemat polskości przyjmuje tu rysy pokrewne polonezom Michała Kleofasa Ogińskiego – nie jest sarmacki, lecz sentymentalny. Swym nastrojem mocno kontrastuje z finałowym rondem, któremu nadał Deszczyński – naśladując Haydna – cechy humorystyczne.

O ile Deszczyński imponuje szerokimi horyzontami, pozwalającymi na swobodny wybór inspiracji spośród najlepszych europejskich wzorców, o tyle **Aleksander Tansman** zadziwia zdolnością artystycznej mimikry – dosłownego posługiwania się językiem ukształtowanym według atrakcyjnych wzorów zaczerpniętych ze swego najbliższego otoczenia. Owo otoczenie to Paryż – miasto, które urodzony w Łodzi kompozytor wybrał w 1919 roku na swą stałą siedzibę. Miejsce Igora Strawińskiego, Maurice’a Ravela i legendarnej grupy Les Six, głoszącej ideał muzyki prostej, komunikatywnej, nawiązującej wprost lub *à rebours* do barokowej i klasycznej tradycji. Z Ravelem, Strawińskim, czy przedstawicielami Grupy Sześciu – Francisem Poulenciem i Dariusem Milhaudem – Tansman znał się osobiście. Wspólnie z nimi tworzył od początku lat dwudziestych nową muzykę francuską, śmiałą w nowatorstwie języka harmonicznego, niekiedy prowokującą obecnością żartu, ironii czy groteski, a przy tym tchnącą duchem spokoju i pogody, zabarwionej odrobiną melancholii. Kongenialne wczucie się Tansmana w klimat owej galijskiej *sérénité* można podziwiać w napisanej przez niego w 1929 roku *Suite-divertissement* na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian. Jak sugeruje tytuł utworu, zostały w nim zestawione ze sobą „różności”, ot – okruchy zachwyty, obserwacji, wspomnień... Pierwsze ogniwo tej suity to poprzedzony introdukcją *Marsz*, przypominający nieco groteskowe ustępy baletów Milhauda z jego buntowniczego

okresu. *Sarabanda* eksponuje charakterystyczny dla paryskiego kręgu neoklasycznego kołysankowy temat. Ostro kontrastuje z nią *Scherzino-Polka*, utrzymane w lubianej przez Grupę Sześciu konwencji „cyrkowej”. Czwarte ogniwo – *Melodie ad libitum* – jest hołdem złożonym Debussy’emu. Tytułowa melodia, intonowana kolejno przez fortepian i smyczki, opleciona została barwiącym ostinatem dysonansowych akordów. Także *Nokturn* nawiązuje do idiomu impresjonistycznego: to muzyczna ilustracja snu, w którym przewijają się migawki fantastycznych obrazów. Tansman maluje je z użyciem wyrafinowanych środków brzmieniowych, takich jak gra w wysokich rejestrach, „trwożne” tremolanda czy fłażolety. Efekt onirycznego przetwarzania okrucich minionej rzeczywistości wzmacnia obecność reminiscencji z poprzednich części kompozycji. *Final* utworu najbardziej odpowiada konwencji cyklu suitowego – stanowi mocne, tryumfalne zakończenie całości. Ten charakter zapewnia mu motoryczny rytm, głośna dynamika i przewaga faktury *tutti*, ustępującej w poprzednich częściach brzmieniu budowanemu z pojedynczych linii w formie precyzyjnie rozplanowanych dialogów.

Również *Kwartet fortepianowy op. 8 Zygmunta Noskowskiego* można rozważać jako efekt przyswojenia przez kompozytora ważnej części europejskiej tradycji. Tym razem chodzi o dziedzictwo niemieckich romantyków, z którym zetknął się Noskowski, podejmując studia kompozytorskie u Friedricha Kiela w berlińskiej Königl. Akademie der Künste. Przeszedł tam trzyletni kurs uwzględniający ćwiczenia w pisaniu utworów reprezentujących klasyczne gatunki, takie jak kwartet smyczkowy czy symfonia, która została wykonana w Berlinie w 1875 roku. Wtedy też ożenił się z warszawianką – absolwentką klasy fortepianu w Instytucie Muzycznym – tym samym, który kompozytor ukończył w klasie skrzypiec. Państwo Noskowscy nie powrócili do Polski, lecz osiedli w Konstancji (Konstanz) nad jeziorem Bodeńskim, gdzie Zygmunt otrzymał pracę jako dyrektor miejscowego towarzystwa chóralnego. Pracując ze śpiewakami, nie zaniedbywał obiecująco rozpoczętej działalności kompozytorskiej. Pierwszymi tego rezultatami było wydanie w Lipsku w firmie C.F. Kahnt dwóch zeszytów fortepianowych *Krakowiaków* (1879) oraz prawykonanie w nieodległym od Konstancji Winterthur skomponowanego w 1876 roku *Kwartetu fortepianowego op. 8*. Wydarzenie to miało miejsce 7 marca 1879 roku; partię skrzypcową grał sam Noskowski, zaś przy fortepianie zasiadł August Glück, któremu utwór jest dedykowany. W kolejnym roku *Kwartet* został przedstawiony w Baden-Baden Ferencowi Lisztowi. Mistrz, poznawszy już wcześniej dedykowane sobie *Krakowiaki*, zgodził się wówczas wziąć udział w wykonaniu

utworu. To wystarczyło, by Noskowski mógł zacząć cieszyć się sławą jednego z wielu słowiańskich uczniów Liszta.

Kwartet op. 8 już od pierwszych taktów prezentuje ponadprzeciętny talent Noskowskiego, poparty solidną wiedzą kompozytorską. Stylistycznie plasuje się bardzo blisko muzyki Roberta Schumanna – łączy go z nią tendencja do budowania krótkich, wyrazistych tematów (które u Noskowskiego są jednak bardziej śpiewne), posługiwanie się marszowymi rytmami, a przede wszystkim ów *Schwung* sprawiający, że utwór, niezależnie od tempa danego fragmentu, zadziwia dynamiczną narracją i różnorodnością kolejnych pomysłów muzycznych. Decydując się na napisanie kwartetu – jednego z najbardziej wymagających gatunków muzyki klasyczno-romantycznej, skłaniającego kompozytorów do ustawicznego oglądania się na niedoścignione wzory kwartetów Beethovena – złożył Noskowski deklarację przynależności do współczesnej szkoły niemieckiej. Nie zaniedbał jednak wpisania w całość kompozycji kolorytu polskiego – finał utworu przebiega w rytmie krakowiaka, a w fortepianowym łączniku poprzedzającym reprzykę części wolnej słychać wyraźne nawiązanie do Chopina. Artysta pokazał swoją dojrzałość i profesjonalizm, efektywnie wykorzystując obowiązujące wzorce formalne i związane z nimi techniki, takie jak zaawansowana praca ewolucyjna w pierwszej części *Allegro con brio*, polifoniczne sploty melodii smyczków i elementy wariacyjne w ogniwie *Molto andante cantabile*, monolityczne przebiegi figuracyjne w części trzeciej *Moderato assai energico*, czy wysnuwanie nowych pomysłów z podstawowego modelu tematycznego w poprzedzonym wolną introdukcją finałowym rondzie. Tym, co sprawia, że *Kwartetu* Noskowskiego słucha się z przyjemnością, jest jednak przede wszystkim jego mistrzowskie brzmienie. Znać, że partie smyczków pisał dobry skrzypek, który miał także rozległą wiedzę o fortepianie, ukształtowaną na najlepszych wzorach przekazanych przez dziewiętnastowiecznych pianistów: Chopina, Schumanna i Liszta.

Magdalena Dziadek

redakcja tekstu: **Filharmonia Narodowa**