

# Klasyczna, głęboko zanurzona. O improwizacji inaczej (cz. 8) Klasycyzm (2a). Systematycznie fantazjując

Krzysztof Cyran

Jeden z najważniejszych tekstów o improwizacji wyszedł spod pióra osoby, którą na pierwszy rzut oka podejrzewalibyśmy o to jako ostatnią. Carl Czerny, bo o nim mowa, dorobił się w historii muzyki wizerunku autora śmiertelnie nudnych ćwiczeń fortepianowych. Wizerunku, dodajmy, krzywdzącego, gdyż oprócz stworzenia niezwykle skutecznej metody pedagogicznej, był znakomitym wykonawcą i kompozytorem, uczył się u samego Beethovena, a jego wychowankiem był między innymi Franciszek Liszt.

W 1829 roku Czerny opublikował *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* – co dziś prawdopodobnie przetłumaczyliśmy raczej banalnie jako „Podręcznik improwizacji fortepianowej”. Bardziej dosłownie można by oddać to jako „Wprowadzenie do wykonywania fantazji na fortepianie”; jednak w istocie, lekko naginając treść, ale zachowując ducha oryginału, można by sobie pozwolić nawet na paradoks: „Systematyczne wprowadzenie do fantazjowania na fortepianie”. Tak właśnie: systematyczne wprowadzenie do fantazjowania – oto, czego potrzebujemy do zrozumienia improwizacji XIX-wiecznej.

Traktat przedstawia niezwykle użyteczne opisy najważniejszych jej rodzajów. Najtrudniejszą ze sztuk, powiada autor, była **improwizacja na jeden temat** – własny bądź podany przez publiczność. Jednakże, jak twierdził: „można ją wykonać w sposób jednocześnie ciekawy i uporządkowany poprzez połączenie wielu stylów w jednej fantazji (np. ‘Allegro’, ‘Adagio lub Andantino’, ‘fugowany’, ‘modulacyjny’, ‘żwawe rondo’), unikając wszakże wiecznego, męczącego, ciągłego powtarzania tematu we wszystkich oktawach i irracjonalnego wędrowania tam i z powrotem po wszystkich tonacjach”<sup>1</sup>.

Nieco łatwiejsza w ocenie Czernego była **swobodna fantazja** na wiele tematów (*freier Fantasie*). Pierwszy z nich musiał być szczególnie atrakcyjny, gdyż stanowił podstawę („filar”) całej konstrukcji, a zatem miał powracać często między pobocznymi tematami, a także na samym końcu. Można było ją skomponować jako **potpourri** – wiązkę popularnych melodii, zaczerpniętych często z najmodniejszych oper; Czerny dość trzeźwo określał ją jako „połączenie tematów, które publiczność i tak już lubi”. Można było też użyć tematów własnych, co nazywano wówczas *capriccio* (Czerny: „arbitralnie ustalone połą-

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z traktatu Carla Czernego w tym podrozdziale podaję za: [hasło] *Improvisation*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. S. Sadie), New York 2001, s. 120.

czenie indywidualnych pomysłów bez wyraźnej pracy przetworzeniowej”). Poza tym cały czas w mocy pozostawał dorobek dawnych wieków – temat z wariacjami oraz improwizacje imitacyjne, najczęściej fugowane.

Odliczając ostatnią formę, charakterystyczną przede wszystkim dla instrumentów klawiszowych, mamy otwarte drzwi do skarbcza improwizacji gitarowego klasycyzmu.

## Gitara na olimpie

Pierwsza połowa XIX wieku, którą bez przesady można nazwać „złotym półwieczem gitary”, była także czasem szczytowego rozkwitu improwizacji. Gitarzyści przemierzali Europę wzdłuż i wszerz, koncertowali w wielkich salach, solo i w rozmaitych konfiguracjach kameralnych. Oczywiście, najpopularniejszym instrumentem był właśnie świeżo udoskonalony przez Erarda<sup>2</sup> fortepian, umożliwiający wirtuozerię nowego typu – między innymi grę w niespotykane szybkie tempa. Oczywiście, jego wirtuozzi, zwani lwami, położyli podwaliny pod nowocześnie rozumianą karierę koncertową, a formułę recitalu solowego stworzył prawie jednoosobowo Franciszek Liszt. Oczywiście był to również czas rozkwitu operowego *bel canto* z solistami o statusie supergwiazd. Trudno nie wspomnieć też o fenomenie Nicolò Paganiniego, odkrytego budzącego dreszczyk emocji famą o konszachtach skrzypka z diabłem (którą zresztą artysta umiejętnie podsycił). Jednak na tym muzycznym olimpie gitarzyści czuli się jak u siebie (co nie będzie tak oczywiste ani 50, ani 100 lat później). Wystarczy wymienić muzyczne spotkania Maura Giulianiego z Gioacchino Rossinim (które zaowo-

<sup>2</sup> Sebastian Erard opracował system tzw. system podwójnego wymyku, popularnie zwany mechaniką angielską, który umożliwiał szybszy powrót młoteczka po uderzeniu do pozycji wyjściowej, co z kolei otworzyło drogę do szybszego wykonywania repetycji, gam i pasaży. Owocem fascynacji nowymi możliwościami instrumentu są cykle *Etюд* Chopina (opp. 10, 25) oraz Liszta (*Etюд transcendentalne*).

cować m.in. sześcioma *Rossinianami*), czy Luigiego Legnaniego z Paganinim (pod którego wpływem napisał *36 kaprysów* op. 20). Abstrahując od kontaktów towarzyskich między muzykami<sup>3</sup>, w samych partyturach możemy wyśledzić kształtowanie ówczesnej estetyki gitarowej na wzór śpiewaków, skrzypków i pianistów, a zatem na najwyższym artystycznym poziomie.

## Improwizowane, choć zapisane

Przejdźmy do przykładów. *Rossiniana nr 1* e-moll op. 119 Giulianiego (1821) jest modelowym przykładem ówczesnych technik improwizacyjnych. Widać to najpierw na płaszczyźnie formy, tak różnej od wariacyjnej, a tym bardziej sonatowej. To zdecydowanie swobodna fantazja w typie potpourri. Jednak, mimo bezsprzecznie improwizacyjnego pochodzenia, nosi wyraźne ślady kształtowania formalnego, przez co odróżnia się od prostych wiązańek pieśni czy tańców znanych z muzyki ludowej. Andrzej Wendland zwraca uwagę, że wszystkie *Rossiniany* mają podobną budowę formalną: „fantazje lub potpourri rozpoczynające się introdukcją, po której następuje wariacja na tematy z oper Rossiniego, zakończone efektywnym finałem”<sup>4</sup>. Tabela ukazuje podstawowe rozczłonkowanie formalne:

Część, takt	Źródło – opera Rossiniego	Tonacja	Tempo i metrum
Introdukcja, t.1		e-moll	Andantino, 2/4
T1, t. 67	Otello, akt III, aria Desdemony	e-moll	[Andantino], 2/4
T2, t. 124	Włoszka w Algierze, Akt I, Cavatina Lindora	C-dur	Andante grazioso, 6/8
T3, t. 172	Włoszka w Algierze, Akt I, Duet Isabella-Taddeo	A-dur	Maestoso, C
T4, t. 218	Włoszka w Algierze, Akt II rondo Isabelli	D-dur	Moderato, C
T5, t. 232	Włoszka w Algierze, akt I, Cabaletta	D-dur	Moderato, C
T6, t. 297	Armida, akt I, duet Armida-Rinaldo	G-dur	Allegro vivace, alla breve
Koda, t. 335		G-dur	[Allegro vivace]

Wykaz tematów z oper Rossiniego zacytowanych w *Rossinianie nr 1* e-moll op.119 Mauro Giulianiego

<sup>3</sup> Pierwsi biografowie Giulianiego pisali o istnieniu *Triumvirato musicale*, a więc tria Giuliani, Rossini, Paganini – wykonującego wspólne *divertimenti*. Jednak nie jest to fakt potwierdzony w źródłach. Andrzej Wendland przypomina natomiast, że wspomniana trójka znała się doskonale, istotnie mogła spotykać się w domu Rossiniego w Rzymie na przełomie 1820/1821, mogli również wspólnie muzykować salonowo, a na pewno tam i wtedy zrodził się pomysł napisania cyklu *Le Rossiniane*. Zob. A. Wendland, wstęp do polskiego wydania: (red. tegoż), M. Giuliani, *Le Rossiniane* opp. 119-124, PWM Kraków 1998.

<sup>4</sup> A. Wendland, op. cit., s. 4.

Tematy są dobrane tak, by zapewnić różnorodność temp, tonacji i charakteru. O spójności cyklu decyduje plan tonalny całości, rozpięty na osi tonacji równoległych e-moll/G-dur, a także obramowanie cyklu introdukcją i finałem. Kształtowanie formalne wewnątrz cyklu opiera się przede wszystkim na technice wariacyjnej oraz odcinkach modulacyjnych i wirtuozowskich kadencjach.

Warto teraz przyjrzeć się rozmaitym detalom kompozytorskiego rzemiosła. Gdy przypomniemy sobie ideały estetyczne muzyki tamtego czasu, omówione pokrótce w poprzednim odcinku, naszą uwagę z pewnością zwróci „czarujący na tysiąc sposobów” II temat *Andante grazioso*<sup>5</sup>, pełen wzruszenia „*empfindsam*” I temat *Andantino*<sup>6</sup> czy *Introdukcja* wprowadzająca intonację „burzy i naporu” (*Sturm und Drang*)<sup>7</sup>. Tak więc można uznać, że kompozytor za pośrednictwem melodii Rossiniego sięgnął po każdy z gatunków ekspresji muzycznej uważany wówczas za najszlachetniejszy.

Przyjrzyjmy się bliżej wspomnianemu *Grazioso* (t. 124-139), opartym na tęsknej miłosnej cavatinie tenorowej zakochanego Lindora<sup>8</sup>. Mówiąc swobodnie – emocjonalność dziadków (wywodząca się jeszcze ze stylu galant) została wyrażona artystycznymi środkami wnuków – rozwiniętego stylu brillante. Każda para fraz jest oparta na subtelnym kontraście – czy to kierunku melodii, czy wartości rytmicznych, czy faktury. Zmiany te wzmocnione są nagłymi zatrzymaniami narracji – pauzami, fermatami, minikadencjami *ad libitum*. Prosty „kręgosłup” harmoniczny odcinka – kadencja w tonacji C-dur oparta na funkcjach triady – zapewnia uchwytność i zrozumiałość tej dość skomplikowanej opowieści muzycznej:



Przykład 1 t. 124-131

[Ciąg dalszy artykułu w kolejnym numerze.] ■

<sup>5</sup> *Andante grazioso* C-dur, takty 124-139.

<sup>6</sup> Brak osobnego oznaczenia tempa, a zatem nadal obowiązuje *Andantino* z introdukcji, tonacja e-moll, t. 67-85.

<sup>7</sup> *Introduzione, Andantino* e-moll, t. 1-66.

<sup>8</sup> Cavatina nosi tytuł *Languir per una bella* (Tęsknota za piękną). Lindor w niewoli śpiewa o ukochanej Izabeli, tytułowej Włoszki w Algierze.