

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

**LIUDMILA SIVARONAVA**

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora

w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

***dr hab. Paweł Rydel***

Gdańsk 2022

## DZIEŁO ARTYSTYCZNE

**Intermezzi z op. 116–119 Johannesa Brahmsa.**

**W poszukiwaniu własnej interpretacji.**

Liudmila Sivaronava

J.Brahms *Intermezzi* :

op.116: a-moll nr 2, E-dur nr 4, e-moll nr 5, E-dur nr 6,

op.117: Es-dur nr, b-moll nr 2, cis-moll nr 3,

op.118: a-moll nr 1, A-dur nr 2, f-moll nr 4, es-moll nr 6,

op.119: h-moll nr 1, e-moll nr 2, C-dur nr 3.

Czas trwania: 56 min. 6 sek.

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

04.10.2022

Realizator nagrania: Piotr Rodak

**OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO**

**Intermezzi z op. 116–119  
Johannesa Brahmsa.  
W poszukiwaniu własnej  
interpretacji.**

## GDAŃSK 2022

### Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział I: Specyfika osobowości muzycznej Johanna Brahmsa .....	7
Rozdział II: Twórczość fortepianowa późnego okresu Johanna Brahmsa .....	11
2.1. Styl, ewolucja i główne gatunki twórczości fortepianowej Johanna Brahmsa .....	11
2.2. Historia powstania ostatnich dzieł fortepianowych Johanna Brahmsa .....	14
Rozdział III: Interpretacja Intermezzów z opusów 116–119 .....	19
3.1. Intermezzo a-moll op. 116 nr 2 .....	19
3.2. Intermezzo E-dur op. 116 nr 4.....	20
3.3. Intermezzo e-moll op. 116 nr 5 .....	22
3.4. Intermezzo E-dur op. 116 nr 6.....	24
3.5. Intermezzo Es-dur op. 117 nr 1 .....	25
3.6. Intermezzo b-moll op. 117 nr 2 .....	27
3.7. Intermezzo cis-moll op. 117 nr 3.....	29
3.8. Intermezzo a-moll op. 118 nr 1 .....	30
3.9. Intermezzo A-dur op. 118 nr 2 .....	31
3.10. Intermezzo f-moll op. 118 nr 4.....	32
3.11. Intermezzo es-moll op. 118 nr 6.....	34
3.12. Intermezzo h-moll op. 119 nr 1 .....	35
3.13. Intermezzo e-moll op. 119 nr 2 .....	37
3.14. Intermezzo C-dur op. 119 nr 3.....	38
Zakończenie .....	41
Bibliografia.....	43

# WSTĘP

Głównym problemem stającym przed wykonawcą muzyki, jest znalezienie interpretacji, która możliwie wiernie odzwierciedlałaby zamysł kompozytora. Pierwszym warunkiem osiągnięcia tego celu jest dogłębne zrozumienie istoty kompozycji. Można próbować tego dokonać przez możliwie pełne zdobycie wiedzy na temat wszystkiego, co dotyczy twórcy i jego dzieła: życia kompozytora, jego upodobań estetycznych, poglądów filozoficznych, religijnych itp., okoliczności powstania wykonywanego utworu (czas powstawania, miejsce w twórczości) i cech charakterystycznych. Drugim warunkiem jest określenie stopnia swobody w posługiwaniu się tekstem nutowym: dokąd można się posunąć w poszukiwaniach własnej interpretacji, a gdzie należy się zatrzymać, aby maksymalnie ujawnić istotę dzieła, a nie ją zaciemnić.

Oczywiście najwięcej na ten temat mógłby powiedzieć sam kompozytor, gdyby żył. W wypadku Johanna Brahmsa jest to niemożliwe, nie ma również jego nagrań. Analizując dostępne źródła, da się jednak wiele powiedzieć o tym, co jest słuszne w podejściu do interpretacji utworów kompozytora. Wychodząc z tego założenia, autorka postawiła sobie następujące zadania: scharakteryzować muzyczną osobowość Brahmsa; styl, ewolucję i główne gatunki jego twórczości fortepianowej, okoliczności powstania wykonywanych utworów; określić specyfikę gatunku *Intermezzo* w ogóle i w wersji brahmsowskiej; wykryć, w miarę możliwości, „zakodowany” sens artystyczny w tekście autora i rozpatrzeć jego realizacje we własnym wykonaniu, znaleźć najodpowiedniejsze ekspresyjne i artystyczne rozwiązania dla wybranych utworów.

Materiałem do badań są *Intermezzy*, stworzone w ostatnim okresie życia kompozytora i wieńczące jego twórczość fortepianową. Poszczególne utwory, stanowiące materiał niniejszej pracy, nie są wybrane przypadkowo: koncentrują się w nich najważniejsze cechy i elementy późnej twórczości kompozytora. Autorka pracy korzysta z wydania Petersa, gdzie dzieła Brahmsa są opracowane przez Emila Sauera. Zdaniem pianistki wydanie to najlepiej oddaje intencje i stylistyczne wymagania kompozytora. Do cennych źródeł informacji o osobowości Brahmsa należą książki i artykuły o nim, a także jego własna korespondencja osobista i zawodowa.

Metoda moich badań jest połączeniem następujących elementów: historyczno-osobistego (analiza biografii pod kątem krystalizacji osobowości muzycznej Brahmsa) oraz teoretyczno-praktycznego (analizowane jest każde *Intermezzo* z op. 116–119). W związku z tym praca została podzielona na trzy rozdziały. W pierwszym przedstawiono elementy biografii Johanna Bra-

hmsa pod kątem zrozumienia drogi, która doprowadziła go do świadomości muzycznej ostatnich lat życia. Drugi rozdział jest przypomnieniem faktów dotyczących twórczości fortepianowej kompozytora. W rozdziale trzecim autorka przy pomocy analizy tekstu nutowego, źródeł pisanych i własnego doświadczenia próbuje znaleźć najwłaściwsze dla siebie rozwiązania interpretacyjne *Intermezzów* z opusów 116–119.

Autorka ma nadzieję, że praca ta pomoże pianistom, szukającym najwłaściwszej interpretacji późnych *Intermezzów* J. Brahmsa, znaleźć własne pomysły, będące jak najbliżej tego, co kompozytor mógł chcieć przez te utwory wyrazić.

# ROZDZIAŁ I: SPECYFIKA OSOBOWOŚCI MUZYCZNEJ JOHANNESA BRAHMSA

Aby znaleźć właściwą interpretację dzieł Johannesa Brahmsa i jej instrumentalną realizację, konieczne jest przeanalizowanie specyfiki osobowości muzycznej kompozytora. Jego świadomość muzyczna zrodziła się z wewnętrznych wartości, przekonań, postaw i zasad, w dużej mierze determinujących kierunek twórczości kompozytora. Wpływ na proces kształtowania się osobowości muzycznej Brahmsa miały nie tylko jego wrodzone przymioty, cechy charakteru, preferencje, czy zdobywana wiedza, ale również otoczenie kompozytora i wydarzenia życiowe.

Osobowość muzyczna Brahmsa zaczęła się kształtować już we wczesnym dzieciństwie. Ojciec kompozytora był kontrabasistą Filharmonii w Hamburgu i chciał, aby jego syn też był muzykiem. Johann Jakob Brahms grał na kilku instrumentach muzycznych, z którymi zapoznał młodego Johannesa. Te umiejętności gry na waltorni, wiolonczeli i skrzypcach, nabyte od ojca w dzieciństwie, pomogły Brahmsowi w pracy nad muzyką kameralną i przyczyniły się do rozwoju tej gałęzi jego twórczości. Ale przyszły kompozytor najbardziej kochał fortepian, na którym podstaw gry uczył go od siódmego roku życia Friedrich Willibald Cossel. Później pedagog przeniósł utalentowanego ucznia do Eduarda Marxsen. Badacz twórczości Brahmsa, Mihail Druskin, zaznacza, że ten właśnie pianista i kompozytor „zaszczepił w uczniu zamiłowanie do muzyki klasycznej i ludowej” (Druskin, 1988, s. 6). Ekaterina Carëva podkreśla, że „Marxsen kierował jego [Brahmsa] studiami kompozytorskimi: wpływ nauczyciela przejawiał się zarówno w jego upodobaniu do formy wariacyjnej, jak i w opieraniu się na beethovenowskich zasadach kształtowania form, oraz w szczególnej dbałości o linię basu (Marxsen pisał, podobnie jak później Brahms, utwory fortepianowe na lewą rękę), i – być może najważniejsze – w zamiłowaniu do pieśni ludowych” (Carëva, 1986, s. 23-24).

Nauczyciele Brahmsa jako pierwsi pokazali mu przykład połączenia ludzkich cech: profesjonalizmu i szlachetności. Te wartości zostaną częścią osobowości kompozytora i będą towarzyszyć jemu przez całe życie. Po wielu latach Brahms napisze w liście do Klary Schumann: „Ale to niemożliwe, a nawet nie da się oddzielić artysty od człowieka” (cyt za: Carëva, 1986, s. 23).

Repertuar, na którym wychowywał się kompozytor, składał się głównie z utworów Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera, Mendelssohna. Na koncertach w latach 1848 i 1849 r. Brahms wykonywał utwory Bacha i Beethovena oraz popularne wówczas kompozycje wirtuo-

zowskie Henri'ego Herza, Theodora Döhlera i Jakoba Rosenhaina, jednak przedmiotem najgłębszych studiów były dzieła wielkich mistrzów. Jego ulubionymi kompozytorami byli Bach i Beethoven, co niewątpliwie da się zauważyć w późniejszej twórczości. Tę ogólną uwagę w stosunku do kompozytorów i dzieł epok minionych widać w twórczości Brahmsa wyraźnie. Odwołując się do gatunków i form klasycznych, dążył on do zachowania tradycyjnych metod pracy kompozytorskiej, dostrzegając ich potencjalne możliwości wyrażania nowych treści artystycznych. Sukcesy kompozytora w tym kierunku zaznaczał nawet jego przeciwnik Richard Wagner, który o *Wariacjach na temat Haendla* op. 24 powiedział: „O ile więcej mogą dać klasyczne formy, gdy przychodzi ktoś, kto wie, jak sobie z nimi radzić!” (cyt. za: Carëva, 1986, s. 128). Stąd większość dzieł skomponowanych przez Brahmsa ujętych jest w formy klasyczne: sonaty, wariacje, rondo, repryzowa i in.

Już w okresie dojrzewania u Brahmsa pojawił się nawyk komponowania wczesnym rankiem. „Wtedy już komponowałem, ale tylko w całkowitej tajemnicy, w najwcześniejszych godzinach. Po południu aranżowałem marsze na instrumenty dęte, a wieczorami zasiadałem w tawernach przy fortepianie” (Carëva, 1986, s. 25). Muzyka przez całe życie wypełniała wewnętrzny świat Brahmsa, a jednocześnie była rzemiosłem, zapewniającym mu dostatek. Pracując w tawernach już od 13. roku życia, w czasie gry na pianinie zamiast nut ustawiał na pulpicie książki. Czytanie nie było dla niego rozrywką, ale koniecznością, potrzebą. „Aby zostać dobrym wykonawcą – powiedział kiedyś – trzeba nie tylko dużo ćwiczyć na instrumencie, ale więcej czytać” (Druskin, 1988, s. 24). Do specjalnego zeszytu wpisywał cytaty z czytanych lektur, które mu się szczególnie podobały. Jean-Paul, Hoffmann, Herder, Dante, Schiller, Goethe, Kleist, Swift, Ciceron, Byron – to są tylko niektóre nazwiska z ogromnego spisu szerokich zainteresowań literackich kompozytora.

Wachlarz zainteresowań Brahmsa był wszechstronny: oprócz muzyki, literatury, filozofii, kompozytor interesował się także malarstwem i polityką. Większość jego kolegów stanowili przedstawiciele inteligencji niemieckiej i austriackiej. W kręgu bliskich przyjaciół byli muzycy: Robert i Klara Schumannowie, Joseph Joachim, Albert Dietrich, Julius Otto Grimm, Carl Tauzig, Antonin Dvořak, Hermann Levi, Ignaz Brüll, Hans von Bülow; krytycy muzyczni: Max Kalbeck, Eduard Hanslick, Martin Gustav Nottebohm, Philipp Spitta, Eusebius Mandyczewski, Hermann Deiters; poeci i pisarze: Joseph Victor Widmann, Gottfried Keller, Klaus Groth; grauer Julius Allgeyer; malarze Anselm Feuerbach, Adolph von Menzel, inżynier Richard Fellingner, chirurg Theodor Billroth. Wszystkie te wybitne osobowości tworzyły i zachowywały kulturę narodową. Poglądy Brahmsa na sprawy narodowej kultury były podobne: dowodem tego



jest jego muzyka, mocno osadzona w niemieckiej tradycji, wykorzystująca obficie nie tylko melodie ludowe obszaru niemieckojęzycznego, ale także charakterystyczne zwroty melodyczne, rytmy i charakter tego folkloru. Jak żaden z jego współczesnych kompozytorów, od 24. roku życia do końca swoich dni Brahms dogłębnie studiował i opracowywał niemieckie pieśni ludowe oraz, prowadząc chór, je promował. Nie tylko dzieła chóralne stały się u niego obszarem wykorzystania pierwiastków folklorystycznych. Także muzyka instrumentalna Brahmsa obfituje w tego typu cytaty, czego dobitnym przykładem może być wolna część *Sonaty fortepianowej C-dur* op. 1, w której została wykorzystana melodia ostatniego utworu z cyklu czterdziestu dziewięciu opracowań niemieckich pieśni ludowych: „Księżyc ukradkiem wschodzi”. Brahms pisał o tym do Klary Schumann: „Zapewne zauważyłaś, że ostatnia pieśń znajduje się w moim op. 1? Co o tym myślisz? Ma pewne znaczenie; to wąż gryzący swój ogon, który w ten sposób symbolicznie mówi: »historia się skończyła, krąg jest zamknięty«” (Rogovoj, 2003, s. 275).

Kompozytor część swojego życia spędził w Wiedniu, mieście wielonarodowym, dzięki temu znał dobrze nie tylko pieśni niemieckie, ale także pieśni innych narodów: słowiańskie, szkockie, włoskie, węgierskie. W swojej twórczości Brahms posługiwał się niemieckimi przekładami tych pieśni. Obraz Węgier wkroczył do jego muzycznej świadomości na początku twórczej kariery i towarzyszył przez całe życie. Charakterystyczne węgierskie rytmy i melodie stały się dla niego wzorem swobodnego wyrażania uczuć. Katalizatorem swobody i improwizacyjności u samego Brahmsa był węgierski skrzypek Eduard Reményi, przyjaciel i muzyczny partner kompozytora, którego pełna werwy i polotu gra, zwłaszcza rodzimych melodii, dała Brahmsowi trwałe impulsy do rozwoju w tym zakresie. „Węgierskość” i wszystko, co jest z nią związane, stała się jedną z charakterystycznych cech jego stylu.

Biografowie Brahmsa zgadzają się co do wysokiego stopnia samokrytyki kompozytora. „Nigdy nie ufam swojej nowej kompozycji – przyznał kiedyś w dojrzałym wieku – i wątpię, żeby ktokolwiek mógł ją polubić” (Druskin, 1988, s. 28). Franz Grasberger cytuje takie słowa Gustava Jennera – jedynego ucznia kompozycji Brahmsa: „Każdy, kto był dobrze zaprzyjaźniony z Brahmssem, wie, jak ostro, lekceważąco, niemal obraźliwie mógł mówić o swoich własnych dziełach; mianowicie w tym jest szczególnie trudny do zrozumienia” (1980, s. 5). Wypowiedzi kompozytora świadczą o bardzo odpowiedzialnym podejściu do procesu komponowania: „Jakże często jeden z nich [kolegów] radośnie pisze swoje *Fine*, co oznacza także: skończyłem z tym, co leży mi na sercu! Jak długo mogę nosić w sobie najmniejsze *Fine*, zanim niechętnie się na to zdecyduję!” (cyt. za: Rogovoj, 2003, s. 335). W innym momencie kompozytor mówi:

„Komponowanie nie jest trudne. Ale jest szalenie trudno wyrzucać niepotrzebne nuty pod stół” (cyt. za: Rogovoj, 2003, s. 333).

Brahms jako typowy romantyk był namiętnym miłośnikiem przyrody. Często wyjeżdżał za miasto na długie spacery, podczas których komponował muzykę. W następstwie „wyrażenie »iść na spacer« zaczęło oznaczać merytoryczne »komponować muzykę«. Prawie wszystkie utwory Brahmsa powstały w naturze Austrii, Niemiec, Szwajcarii” (Carëva, 1986, s. 26). Muzykolodzy uważają introwersję za właściwość psychiki kompozytora. Ta cecha jego osobowości przejawiała się w jego skłonności do muzyki instrumentalnej. Celem muzyki stawało się wyrażenie uczuć, ale nie ilustracyjność, nawet jeśli utwory miały związek ze słowem, tak jak to ma miejsce np. w pieśniach. Również czysto instrumentalne dzieła są niekiedy opatrzone słownym mottem (np. pierwsza z *Ballad* op. 10, *Andante* z *III Sonaty fortepianowej f-moll* op. 5, czy pierwsze *Intermezzo Es-dur* z op. 117), co w żadnym stopniu nie determinuje ich ilustracyjnego charakteru, którego są pozbawione.

Ogromny wpływ na kształtowanie świadomości muzycznej Brahmsa miały wydarzenia w życiu osobistym. „Obowiązek i miłość w stosunku do swoich bliskich zawsze były nierozłączne dla Brahmsa” (Carëva, 1986, s. 29). Dramat i tragedie jego drogi życiowej ukształtowały w nim szczególny stosunek do poetyki romantyzmu; w jego twórczości obecne są liryzm, dramat, romantyczna niespójność uczuć.

Podsumowując wyżej przedstawione fakty, można stwierdzić, że trudno zamknąć muzykę Brahmsa w jednym zdaniu. Jest ona zbyt zmienna i wieloaspektowa. Pewną dominantą twórczości kompozytora *Niemieckiego Requiem* stają się tematy sztuki, życia człowieka, natury, ideałów wartości duchowych i potęgi intelektu. Brahms sięga w swoich utworach po najrozmaitsze, czasami skrajne, emocje: radość, trwogę, przygnębienie, wątpliwości, zachwyt, smutek, euforię, gorycz i liryczne marzenia. Jednym z elementów, które determinują muzyczną świadomość Brahmsa, jest kontrast między dramatycznymi, tragicznymi sprzecznościami życia a pragnieniem stabilności, szczęścia. Niezwykle ważnym elementem jego muzycznej osobowości jest również natura, zarówno w postaci otaczającego nas środowiska, jak i muzyki ludowej, jako powstającej w ściślejszej korelacji z odwiecznym rytmem przyrody i ludzkiego życia.

# ROZDZIAŁ II: TWÓRCZOŚĆ FORTEPIANOWA PÓŹNEGO OKRESU JOHANNESA BRAHMSA

## 2.1. Styl, ewolucja i główne gatunki twórczości fortepianowej Johannesa Brahmsa

Spuścizny fortepianowej Johannesa Brahmsa nie sposób przecenić, jeśli chodzi o literaturę tego instrumentu. Jest ona nie tylko cennym wkładem w światową literaturę pianistyczną, ale muzyczną w ogóle. Utwory kompozytora są popularne zarówno wśród wykonawców, jak i słuchaczy. Na koncertach i w nagraniach usłyszeć można praktycznie wszystkie dzieła fortepianowe w wykonaniach największych artystów. Popularność taką zawdzięczają te utwory szczególnemu stylowi, którego cechy zostaną poniżej opisane. Wpływ na ukształtowanie stylu Brahmsa, jak już wspomniano, wywarła twórczość jego wielkich poprzedników: J.S. Bacha i L. van Beethovena, dalej również W.A. Mozarta, F. Schuberta, R. Schumanna, a także jego własne pomysły pianistyczne. Pod tym względem dzieła Brahmsa prezentują się nader oryginalnie, jako że był znakomitym pianistą o wielkiej i nietuzinkowej wyobraźni w dziedzinie techniki i brzmienia fortepianu. Robert Schumann nazwał grę 20-letniego Brahmsa genialną (Druskin, 1988, s. 66). Współcześni kompozytorowi dostrzegali siłę, moc, energię wykonania, „jakby grał nie jeden, a dwóch pianistów na cztery ręce!” (Druskin, 1988, s. 66). Ponadto każdy, kto słyszał jego występy, wskazywał na jego intonacyjną ekspresję, zmysłowość i subtelność wykonania, „na preferencje, które Brahms wykazywał dzięki umiarkowanym tempom i subtelnym gradacjom dźwięku w zakresie *mp-mf*” (Druskin, 1988, s. 66). Gra Brahmsa nie miała koncertowego blichtru, tak charakterystycznego dla wykonania Liszta. To wszystko, co wiązało się z efektem zewnętrznym, zarówno technika, jak i kariera wirtuoza, nie pociągało go. „Szczerze mówiąc” – wyznał swoim znajomym kompozytor – „brzydzę się wystąpieniami publicznymi” (Druskin, 1988, s. 67). Dla kompozytora duchowość była ważniejsza niż zmysłowość, logika myślenia była cenniejsza niż emocjonalność. Technika służyła mu niemal wyłącznie do wyrażenia treści muzycznej, stąd niezwykle rzadko obecna w jego utworach jest popisowość, a duże trudności techniczne stoją zawsze na usługach wyrazowości. Znamienne w tym kontekście są słowa, które niemiecki muzykolog Philipp Spitta napisał do Brahmsa po zapoznaniu się z jego *II Koncertem fortepianowym*: „Często zastanawiałem się nad szczególną techniką Pana fortepianowych utworów. My, historycy, często głosimy, że żadna rzecz nie rodzi się z niczego;

niemniej przyznaję, że nie potrafię wskazać poprzedników, od których zaczerpnął Pan tę technikę” (cyt. za: Erhardt, 1984, s. 227).

Najbardziej charakterystyczne techniki kompozytorskie, którymi posługuje się Brahms w swojej twórczości fortepianowej, to: ruch interwałami równoległymi, zwłaszcza tercjami, sekstami, oktavami; mocno polifonizująca faktura, częste utrzymywanie melodii w głosie środkowym. Druskin zauważa, że „charakterystyczny jest również migotliwy koloryt płynących figuracji. W tworzeniu kameralnego brzmienia istotna jest także rola niestałych, złożonych rytmów, tak charakterystycznych dla muzyki Brahmsa – synkopowanych, łączących metra parzyste z nieparzystymi...” (Druskin, 1988, s. 67).

Mimo że Brahms „skomponował niewiele utworów na fortepian solo i to głównie we wczesnym i późnym okresie twórczości” (Druskin, 1988, s. 68), są to dzieła doskonałe pod względem kompozytorskiego rzemiosła i inwencji melodycznej. Oryginalnie napisana na fortepian spuszczona kompozytora pod względem gatunkowym, to trzy solowe sonaty, pięć cykli wariacyjnych na fortepian na dwie ręce, jeden na cztery ręce i jeden na dwa fortepiany, pięć ballad i trzy rapsodie, szesnaście walców (w wersjach na dwie i cztery ręce), siedem capricciów, scherzo, romans, dwie gigi, dwie sarabandy oraz osiemnaście intermezzów, które stanowią podmiot niniejszej pracy. Na przykładzie twórczości fortepianowej Brahmsa można obserwować ewolucję stylu kompozytora – od form klasycznych do priorytetu miniatury romantycznej. Zwłaszcza późne miniatury odzwierciedlają osobiste, intymne strony uduchowionej liryki.

Osiem utworów op. 76 (1877) to bardzo znaczący krok w kierunku rozwoju gatunku miniatury w twórczości fortepianowej J. Brahmsa: począwszy od tego opusu *Capriccio* i *Intermezzo* stają się dwoma najważniejszymi gatunkami w dziedzinie liryki fortepianowej kompozytora. Na szczególną uwagę zasługuje intermezzo – dominujący gatunek opusów 116-119 (1892-1893). „To właśnie intermezzo definiują istotę artystycznego odkrycia Brahmsa w romantycznej literaturze fortepianowej. »Intermezzo Brahmsa« jest ten samym stabilnym pojęciem gatunkowo-stylistycznym, co »Nokturn Chopina« czy »Rapsodia Liszta«” (Carëva, 1990, s. 379).

Carëva zaznacza: „Brahms skłaniał się przede wszystkim do tej nazwy – być może ze względu na jej »niewiązący« charakter” (Carëva, 1986, s. 333). Zdaniem autorki pracy, gatunek intermezzo otworzył przed kompozytorem możliwość realizacji swoich twórczych dążeń i poglądów na sztukę.

Słowo „intermezzo” pochodzi z włoskiego „intermezzo” i z łacińskiego „intermedius”, co dosłownie oznacza „w środku”, „pośredni”. W muzyce używany jest w kilku znaczeniach:

1. termin używany czasami dla lekkich wstawek teatralnych pomiędzy aktami komedii renesansowych;
2. w XVIII w. odnoszono go do miniaturowej opery komicznej w języku włoskim, wykonywanej w odcinkach pomiędzy aktami większego utworu, zwykle opery seria;
3. w XIX w. mianem intermezza określano niekiedy wstawki między większymi częściami utworu cyklicznego – cyklów sonatowych (np. III część II *Kwartetu smyczkowego* op. 13 F. Mendelssohna-Bartholdy’ego, czy III część I *Sonaty fis-moll* op. 11 R. Schumanna), oper (np. słynne *Intermezzo z Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego) czy cyklów miniatur (np. w *Karnawale wiedeńskim* op. 26 R. Schumanna);
4. w XIX w. kompozytorzy zaczęli traktować intermezzo jako gatunek samodzielny, często łączony w cykle, czego przykładem może być stosunkowo wczesne (1832 r.) *6 Intermezzi* op. 4 R. Schumanna (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>) [dostęp: 2019-07-29].

Warto wspomnieć, że słowo „intermezzo” znalazło swoje zastosowanie również w literaturze. W romantyzmie niemieckim, który lubił czytać J. Brahms, jak wcześniej wspomniano, odnajdujemy np. zbiór wierszy Heinricha Heinego *Intermezzo liryczne*.

W twórczości samego Brahmsa po raz pierwszy z intermezzem spotykamy się w *III Sonacie f-moll* op. 5 i *I Kwartecie fortepianowym g-moll* op. 25. Według E. Carëvej „podtytuł *Rückblick* (spojrzenie wstecz) w pierwszym z nich i przejściowy charakter od scherza do wypowiedzi lirycznej w drugim (Brahms nazwał »intermezzem« również utwór scherzowy z *Ballad* op. 10) już naszkicowały odcienie sensu, który Brahms nadał tej nazwie. Następnie typ intermezza z *Kwartetu g-moll*, jak widzieliśmy, został szeroko rozwinięty w środkowych częściach jego cykli instrumentalnych (już bez tej nazwy), wykazując tendencję do wzmacniania gatunku tańca, a zwłaszcza pieśni lirycznej, którego kulminacją jest *Un poco Allegretto* z *II Kwintetu smyczkowego* (walc) oraz *III Symfonia*. Intermezza fortepianowe przedłużyły tę linię, lecz już w jakości samodzielnych utworów” (Carëva, 1986, s. 333).

Pierwsze „dojrzałe” intermezza, jak wspomniano wyżej, pojawiają się w op. 76: *Intermezzi* As-dur, B-dur, A-dur i a-moll. Znajdują się one pomiędzy bardziej znaczącymi pod względem figuratywnym i brzmieniowym capricciami. *7 Fantazji* op. 116 zawiera też tylko capriccia i intermezza, ale w tym cyklu kompozytor ujawnia swój gatunek priorytetowy. Każde *Intermezzo* (których jest już większość): nr 2. a-moll, nr 4. E-dur, nr 5. e-moll, nr 6. E-dur, eksponuje swoją

indywidualność, wyjątkowość, poszerzając zakres emocji i znaczeń, w którym obok liryki pojawiają się cechy dramatyczne i epickie.

Opus 117 składa się wyłącznie z intermezzów: nr 1 Es-dur, nr 2 b-moll, nr 3 cis-moll – świadczy to o wysuwaniu się tego gatunku na pierwszy plan. Gatunek ten dominuje także w sześciu *Klavierstückach* op. 118: nr 1. a-moll, nr 2. A-dur, nr 4. f-moll, nr 6. es-moll i czterech *Klavierstückach* op.119: nr 1. b-moll, nr 2. e-moll, nr 3. C-dur.

Podsumowując, można stwierdzić, że w twórczości Brahmsa intermezzo jako gatunek ewoluje, co przejawia się w:

1. jego stopniowym pojawianiu się w formie samodzielnych utworów;
2. wzroście liczby utworów tworzonych w tym gatunku;
3. stopniowym umacnianiu wartości, samowystarczalności każdego utworu.

Według Konstantina Zenkina to „świat intermezzo, dzięki niewyczerpanej wszechstronności i głębi lirycznej kontemplacji, jawi się jako rzecz najważniejsza, jako istota świata duchowego kompozytora” (Zenkin, 1997, s. 166). Można zatem stwierdzić, że gatunek intermezzo w późnej twórczości fortepianowej Brahmsa dochodzi do pełni swoich możliwości rozwojowych i stanowi rodzaj syntezy jego doświadczeń kompozytorskich w zakresie miniatury fortepianowej. Dla wykonawców stanowi w związku z tym trudną próbę dojrzałości duchowej i intelektualnej.

## **2.2. Historia powstania ostatnich dzieł fortepianowych Johannesesa Brahmsa**

Czas powstania ostatnich dzieł fortepianowych Brahmsa należy do późnego okresu jego twórczości. Ludwik Erhardt zamyka go w latach 1890-1897 (1984, s. 265) i zaznacza, że na początku lat 90. kompozytor „czuł się stary, uważał, że wyczerpał do ostatka swe siły twórcze i że nadszedł czas, by zacząć porządkować papiery, niszczyć zbędne dokumenty i nieudane, niedokończone utwory [...]. Zaczął szkicować testament” (Erhardt, 1984, s. 266).

Max Kalbeck w swojej biografii Brahmsa przytacza takie słowa kompozytora: „Ostatnio zacząłem wiele utworów, w tym symfonie, ale nic się nie udawało, potem pomyślałem, że jestem już za stary i stanowczo postanowiłem nie pisać nic więcej. Doszedłem do wniosku, że przez całe życie byłem wystarczająco pracowity, wiele osiągnąłem i mogę teraz żyć w spokoju i nie mieć żmartwień na starość. I ta decyzja przyniosła mi tyle radości i satysfakcji, że zacząłem wszystko od nowa” (cyt. za Carëva, 1986, s. 321). Niewiele zatem brakowało, a literatura fortepianowa byłaby uboższa o dwadzieścia późnych arcydzieł niemieckiego kompozytora. Na

szczęście tak się nie stało, twórca *Niemieckiego Requiem* kontynuował działalność kompozytorską, za sprawą bodźców opisanych poniżej.

Pierwszym z tych bodźców było spotkanie w 1891 roku z klawecistą księżęcej orkiestry z Meiningen – Richardem Mühlfeldem. Jego gra zachwyciła kompozytora (zetknął się z nią zresztą parę lat wcześniej) i zainspirowała go do stworzenia kilku znaczących utworów z udziałem klarnetu. Pod wpływem tego impulsu Brahms komponuje *Trio a-moll* op. 114 na fortepian, klarnet i wiolonczelę oraz *Kwintet h-moll* op. 115 na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę w 1891 roku, trzy lata później dwie *Sonaty* op. 120 na klarnet i fortepian (1894). W międzyczasie, w latach 1892-1893, kończy swoją twórczość fortepianową stworzeniem czterech zbiorów, składających się z dwudziestu utworów połączonych w opusy od 116 do 119. Carëva tłumaczy taką aktywność twórczą w tym gatunku następującym faktem: „Jednym z bodźców do powstania utworów była praca nad dodatkowym zbiorem dzieł Schumanna. A cała historia z Klarą [Schumann] nie mogła nie obudzić wspomnień młodości” (Carëva, 1986, s. 332).

W tym czasie kompozytor nie miał szans na życie pełne radości w związku z tragicznymi wydarzeniami życiowymi. W styczniu 1892 roku zmarła jego przyjaciółka Elizabeth von Herzogenberg, pół roku później, w czerwcu – jego siostra Eliza; w tym samym czasie za mąż wyszła, wycofując się z koncertowania, Hermine Spies – znakomita wykonawczyni i muza twórczości wokalne Brahmsa, ale głównym źródłem niepokoju było zdrowie Klary Schumann, przyjaciółki i miłości, która towarzyszyła mu przez całe dorosłe życie. Nie należy jednak w zbyt bezpośredni sposób łączyć przeżyć emocjonalnych i nastrojów utworów fortepianowych z tego okresu. „W przypadku Brahmsa proste porównanie faktów z biografii i treści emocjonalnej dzieła jest bardzo ryzykowne. Na szczególną uwagę zasługują hipotezy o wpływie na treść dzieł Brahmsa silnych wstrząsów emocjonalnych – np. choroba i śmierć Roberta Schumanna, zerwanie z Agathe von Siebold, śmierć matki, śmierć Klary Schumann, zwłaszcza że na ten rodzaj wpływu zwracał wielką uwagę Max Kalbeck, a za nim inni autorzy. Te oczywiste, łatwe do zauważenia związki stoją w sprzeczności z treścią istotnego etapu procesu twórczego Brahmsa, mającego na celu usunięcie ze struktury przyszłej kompozycji wszystkiego, co przypadkowe i przemijające, w tym przejściowych wstrząsów. Niepokojące jest to, że trzeba bardzo naciągnąć istniejące wypowiedzi Brahmsa, żeby mówić o solidarności kompozytora z tą hipotezą” (Rogovoj, 2004, s. 37).

Brahms komponował cztery cykle utworów fortepianowych, znajdując się w Bad Ischl, pięknym, alpejskim kurorcie, odpowiadającym wymaganiom typowego romantyka. Najprawdopodobniej dwa cykle – *Fantazje* op. 116 i *Intermezzi* op. 117 – powstały latem roku 1892, *Klavierstücke* op. 118 i op. 119 – latem 1893 r. Niektórzy biografowie uważają, że Brahms wykorzystał (częściowo) wcześniejsze szkice do tych dzieł. Na przykład *Capriccio* op. 116 nr 1 w swoim nastroju przypomina *Balladę „Edward”*, pierwszą z op. 10. Carëva zaznacza: „Być może, że szkice niektórych utworów powstały w latach 70. razem z op. 76. Kalbeck wyraża przypuszczenie, że oddzielne szkice mogły powstać jeszcze w czasach »dusseldorfskich«. O powrocie do przeszłości mówi też użycie w *Intermezzo* op. 117 nr 1 epigrafu z antologii Herdera” (Carëva, 1986, s. 332). Warto także zaznaczyć, że *Intermezzo* op. 117 nr 1 przypomina powolne części młodzieńczych sonat.

W tych ostatnich małych fortepianowych dziełach kompozytor wyraził swoje myśli, uczucia, jednocześnie pokazując, że wewnątrz pozostał młody. Dowodem na to jest także korespondencja z przyjaciółmi. Rogovoj pisze: „niewłaściwym jest podejrzewać Brahmsa, że w listach, na przykład z lat 1890., celowo nie pisze o rzekomych pesymistycznych nastrojach, które zostały wyrażone w szczególności w treści emocjonalnej utworów fortepianowych op. 116–119. Ani jedna linia, nawet w intymnej korespondencji z Klarą Schumann, nie wskazuje na ciężki stan ducha. Wręcz przeciwnie, listy po prostu tchną niesamowitą energią życiową i radością” (2004, s. 21). Rogovoj zaznacza, że oczywiście kompozytor w korespondencji i wypowiedziach nie ujawniał całkiem uczuć po utracie bliskich, „ale nie ma żadnych podstaw dla twierdzenia, że w listach Brahms udawał wesołość. Listy świadczą o zrównoważeniu i harmonii ducha, [...] wykluczającej skrajności – jak euforię, tak i pesymizm. Psychologiczny portret kompozytora wyłaniający się z listów nie pozostawia wątpliwości, że Brahms był z natury osobą całkowicie mentalnie zdrową, z wyjątkowo pozytywnym widzeniem świata i podejściem do twórczości” (Rogovoj, 2004, s. 21). Analizując korespondencję kompozytora, Rogovoj doszedł do wniosku, że „fortepianowe utwory op. 116–119 asymilują część życia Brahmsa, jego przyjaźń z Klarą Schumann. Przejawy takiego wpływu, albo »reprezentanci« – faktura tych utworów, a także szereg muzyczno-kompozycyjnych detali” (Rogovoj, 2004, s. 39). Ostatnie utwory nie są wirtuozowskie – odpowiadają technicznym możliwościom 74-letniej Klary Schumann. Warte uwagi są także inne dowody, że to właśnie Klara jest osobą, o której myślał kompozytor, tworząc swe ostatnie dzieła fortepianowe: „po zakończeniu komponowania op. 114–120 Brahms śpieszył się do Frankfurtu, żeby przegrać je Klarze. W 1895 r. powiedział Richardowi Heubergerowi: »Pani Schumann dziś jest taka świeża, taka kobieca, jak nigdy. [...] Swoje nowe dzieła



posyłam jej w rękopisie, ona pierwsza zapozna się z nimi, i widzę, z jakim entuzjazmem wszystko przyjmuje, do samej ostatniej nutki, jak zachwycą się i gra je dla siebie z pamięci dziesiątki razy!» (Rogovoj, 2004, s. 39). Brahms wysłał rękopis opusów 118 i 119 Klarze, które podarował jej bez prośby o zwrot. Wydawcy Simrockowi kompozytor posłał kopię. W czasie, kiedy zbliżały się 60. urodziny kompozytora, J. Brahms wyjechał z przyjacielem Widmannem do Włoch, a później do Ischl, żeby uniknąć udziału w uroczystości ku jego czci. W liście do Klary kompozytor informuje, że wyjeżdża przepisać dla niej utwór na fortepian pełen dysonansów: „Ten mały utwór jest niezwykle melancholijny, a powiedziec o nim »grać bardzo wolno« oznacza powiedziec zbyt mało. Każdy takt i każda nuta powinny brzmieć jak *ritard.*, jakby z każdej oddzielnie chciało się nasycić melancholią, a ze wskazanych dysonansów przyjemnością i zadowoleniem” (cyt. za Carëva, 1986, s. 331). Tu Brahms, jak zaznacza Carëva, najprawdopodobniej pisze o *Intermezzo h-moll* z op. 119.

Niemiecki muzykolog Philipp Spitta napisał do kompozytora po zapoznaniu się z utworami opus 116–119: „Niewymownie zajmują mnie utwory, które tak mocno różnią się od wszystkiego, co Pan skomponował na fortepian, i które, być może, są najbardziej treściwe i głębokie ze wszystkich Pana form instrumentalnych, jakie znam. Są one przeznaczone do spokojnego wypowiedzania w ciszy i samotności, nie tylko jak postludia, ale także jako preludia do medytacji (nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vor-Denken), i myślę, że rozumiem Pana poprawnie, jeśli uważam, że Pan chciał coś podobnego wskazać pod nazwą »intermezzo«. [Tytuł] »utwory pośrednie« niesie przesłanki i konsekwencje, które każdy wykonawca i słuchacz może sobie wyobrazić samodzielnie. [...] Nie chciałbym tylko, żeby nasi wirtuozi wyciągali je do sal koncertowych. Ballada, romans, rapsodia – proszę bardzo! Ale intermezzo? Z jakim głupim wyrazem twarzy publiczność będzie siedzieć!” (Kalbeck, 1915, s. 276, cyt. za Carëva, 1986, s. 334). A jednak intermezza Brahmsa trafiły do sal koncertowych. Ich wyjątkowe znaczenie, tak trafnie odczytane przez Spittę, zostało w pełni docenione później. Ponad sto lat po ich powstaniu są one nadal wykonywane, nie tylko w dużych salach koncertowych, ale także w kameralnych studiach, są nagrywane, wykorzystywane w celach pedagogicznych, ale przede wszystkim niezmiennie dostarczają wzruszeń słuchaczom.

Zacytujmy raz jeszcze Carëvą, która jakże trafnie podsumowuje znaczenie ostatnich miniatur kompozytora: „Utwory te, powstałe u schyłku muzycznego romantyzmu i u schyłku życia Brahmsa, wchłonęły w siebie całą historię romantycznej miniatury instrumentalnej. Zachowując przy tym świeżość melodycznego oddechu i głęboko szczerego uczucia nie zmęczonego ży-

ciem, stały się żywym ucieleśnieniem liryki wspomnieniowej. Brahmsowską elegijność „zachodu słońca” karmią pieśni ludowe, tradycja przodków, poczucie wspólnoty i powszechności ludzkich radości i cierpień” (Carëva, 1986, s. 334).

# ROZDZIAŁ III: INTERPRETACJA INTERMEZZÓW Z OPUSÓW 116–119

## 3.1. Intermezzo a-moll op. 116 nr 2

Pierwsze *Intermezzo* z opusu 116 przypomina smutną pieśń. Utwór jest skomponowany w formie trzyczęściowej repryzowej ABA z elementami wariacji. „Pod względem przejrzystości stylu i konstrukcji to jedna z najpiękniejszych miniatur Brahmsa” – tak scharakteryzowała to *Intermezzo* Maria Judina. Wybitna pianistka pisała: „Przed nami pieśń serbska, smutna, pokorna, uległa. Jedna z niezliczonych »pieśni dziewczyny«, porzuconej, oszukanej lub oddanej za niekochanego” (Judina, 1978, s. 284).

Część środkową (od t. 19) M. Judina opisuje w następujący sposób: „Mamy tu »intermezzo w intermezzo«; w centrum utworu przebieg rytmiczny ścieśnia się, zamiast 3/4 pojawiają się 3/8, i w niepocieszonym wirowaniu szesnastek, zygzakach i zakrętach wysoko umieszczonych intonacji, podobnie ręką błagalnym odrzuconej lub naszyjniku perłowym z łez, które duszą serce, słyszymy jakby »dlaczego, dlaczego, dlaczego?!«. Lament o niezrozumiałości, niesprawiedliwości swojego bolesnego losu; potem 9 taktów – upiorne pocieszenie w A-dur, fatamorgana nadziei; [...] 6-taktowy ruch akordowy w uścisku przenikliwego chromatyzmu i znowu początkowo niepocieszony los. Kompozycja dopełnia się, powraca do nieuniknionego odrzucenia tej biednej Gretchen, niepocieszanej ani w jej ziemskiej egzystencji, ani w nie napisanej przez Brahmsa drugiej części *Fausta*” (Judina, 1978, s. 284).

Nie precyzując nawet aż tak bardzo obrazów brahmsowskiej miniatury, można jednak stwierdzić pewne pokrewieństwo tego utworu z muzyką słowiańską, polegające na „prawdziwości uczuć” (Frołow, 2012, s. 7) [dostęp: 2020-06-30], charakterystycznej również dla niemieckiego kompozytora i niewątpliwie obecnej w omawianym *Intermezzo*. Autorka pracy interpretuje zatem ten utwór w kontekście słowiańskiej pieśni o smutnym charakterze.

Pierwszą część *Intermezzo* wykonuje więc z uczuciem smutku, w tempie *Andante*, ćwierćnuta = 65. Kluczowym elementem jest śpiewność melodii: *legato* delikatnym, przenikliwym emocjonalnie, śpiewnym dźwiękiem. Charakter szczerzej wypowiedzi osiąga wyraźnym zróżnicowaniem artykulacji. Pierwsze zdanie gra cicho, wyróżniając głos górny. Od taktu 5. wykonanie jest bardziej emocjonalne. Na końcu okresu pierwszego (takty 8, 9) wyróżnia linię melodyczną basową, na którą, jak było opisane wcześniej, Brahms zwracał szczególną uwagę. Drugi okres

pianistka wykonuje identycznie, lecz ze względu na wariację tematu, gra bardziej emocjonalnie.

W części środkowej autorka pracy dokładnie określa trzy zdania, na końcu każdego z nich lekko zwalniając, dla lepszego uwypuklenia struktury formalnej. Zdania rozwija emocjonalnie, przekazuje przeżycia niepokoju, trwogi: każde z nich wykonuje z coraz większą ekspresją, czemu sprzyja korzystanie z oznaczeń dynamicznych, wskazanych w nutach. Pianistka wyraźnie intonuje melodyczne linie sopranu i basu, traktuje je quasi-polifonicznie.

Pierwsze cztery takty części reprzyzowej (od t. 51), autorka pracy gra głębokim dźwiękiem. Takty 55-58 w wysokim rejestrze, wykonuje delikatnym brzmieniem, które przywołuje obraz marzeń. Od taktu 59 powraca gęsty, pełny dźwięk. W takcie 60 bardzo istotne jest zwrócenie uwagi nie tylko na dynamikę *crescendo* i *f*, lecz przede wszystkim na stan emocjonalny. Pianistka interpretuje takt przed kulminacją jako przejście od spokoju i szczęścia do załamania się nadziei, które następuje dalej i jest realizowane dramatycznie.

W części reprzyzowej, od taktu 66 do taktu 78, interpretacja staje się bardziej emocjonalna, w kierunku nastrojów przygnębienia, niż na początku *Intermezzo*. Jako że jest to powtórzenie wcześniejszego materiału, wskazane staje się potraktowanie tego materiału w nieco inny sposób. Świadczą o tym również takty 79-82, gdzie rozbrzmiewa nie tylko smutek, ale wręcz tragizm. Poczucie beznadziejności i osamotnienia wyraża się również w ostatnim takcie pustą kwartą i „samotnym” dźwiękiem A<sub>1</sub> w basie.

### 3.2. Intermezzo E-dur op. 116 nr 4

Utwór ten pierwotnie kompozytor nazwał *Nokturnem*. Alfred Einstein podaje, że „Brahms skreślił, już podczas drukowania utworu, umieszczony w manuskrypcie *Fantazji* op. 116 nr 4 podtytuł *Nokturn*” (1965, s. 310). Ze względu na niedosłowną reprzyzę, która zamienia się w krótkie podsumowanie, prosta trzyczęściowa forma zbliża się do barokowej dwuczęściowej.

*Intermezzo* rozpoczyna się melodią opartą na leitmotywie tęsknoty wagnerowskiego Tristana (h, his, cis), który kompozytor wykorzystał wcześniej w *Andante z I Symfonii*. Profesor Iwan Sokołow w swoim wykładzie o Brahmsie (<https://www.youtube.com/watch?v=gl098nQ2Hyk>) [dostęp: 2020-07-02] mówi o zagadce umieszczenia basu w partii prawej ręki, i zadaje pytanie, czemu Brahms nie napisał inaczej, a właśnie tak: motyw Tristana w lewej, a bas w prawej ręce, co powoduje krzyżowanie się rąk? Prof. Sokołow odpowiada na to pytanie i uważa, że ważniejszy jest tu bas – to dolny rejestr, to noc, Bóg Ojciec i że obie ręce tworzą krzyż (w ten sam

sposób Busoni rozpoczyna transkrypcję *Chaconny d-moll* Bacha). Zdaniem profesora, nienaturalna pozycja rąk ma niewiarygodnie głęboki sens. Delikatna melodia w E-dur, składająca się z krótkich motywów podobnych do oddechów, nawiązuje do tematu otwierającego *IV Symfonię* Brahmsa. Opowiadając o melodii, której jakby nie ma, Sokołow przypomina jeden z wierszy Afanasija Feta, w którym brak czasowników: „Szept, nieśmiałe oddychanie, słowika trele”. W tym miłosnym wierszu Fet opisuje harmonię człowieka i przyrody. Treść części środkowej Sokołow łączy z panteizmem – to jest Bóg, „rozlany” w przyrodzie. Profesor wspomina również scenę z duetu miłosnego Tristana i Izoldy, gdzie kochankowie się spotykają, a wokół nich czarne lasy, nad którymi szumi wiatr. Mówi także o tym, że w tym *Intermezzo* spotykają się jakby różni kompozytorzy Brahms i Wagner.

Autorka pracy wykonuje *Intermezzo* w tempie ćwierćnuta = 57. W fazie początkowej istotne jest podzielenie materiału muzycznego na trzy plany. Pierwotny motyw *piano* bardzo wyraźnie dąży do dźwięku *his* i rozwiązuje się na *cis*. Zgodnie z tym, co zostało wyżej napisane, dźwięk basowy ma duże znaczenie, dlatego interpretując ten fragment, należy traktować bas nie jak tło harmoniczne, a jak oddzielny głos, i zagrać głęboko i znacząco. „Motywy oddechu” w partii prawej ręki należy wykonać miękko, ciepłym brzmieniem. Pierwszą, czterotaktową frazę dobrze jest zagrać w spokojnym charakterze. Autorka pracy tworzy w niej ruch za pomocą dążenia krótkich motywów do dźwięku *a* czwartego taktu. W drugiej, pięcioletowej frazie pojawia się nowy motyw melodyczno-rytmiczny, którego struktura jest bardziej rozbudowana. Pierwsze cztery wznoszące się dźwięki tego motywu przypominają nieco motyw Tristana, a opadające tercje – temat z poprzedzającego ten utwór *Capriccio*. Wskazane jest grać to miejsce bardziej emocjonalnie, uwzględniając dynamikę wskazaną w nutach. Szczególną uwagę należy zwrócić na melodię od taktu 15., będącej wariacyjnym opracowaniem początkowych taktów, której krótkie motywy są ozdobione opadającymi dźwiękami, nawiązującymi wprost do poprzedniego *Capriccio*. W *Intermezzo* mają one jednak zupełnie inny charakter. Chociaż widzimy te same nuty, jak w *Capriccio*, ale już zmienia się tonacja i charakter wypowiedzi. Tam jest to element pierwszoplanowy, tu – kontrapunkt dla wykorzystanych wcześniej „motywów oddechu”, co wymaga zróżnicowania brzmieniowego obu głosów. Począwszy od taktu 19. motyw ten ponownie się zmienia, opracowany wariacyjnie i modulujący harmonicznie. Na początku t. 28. warto nieco zwolnić, żeby podkreślić ekspresję tego zdania, wyróżnionego emocjonalnie przez kompozytora określeniem *espressivo* i rozdzielną artykulacją, pojawiającą się w otoczeniu *legato*.

Istotny wykonawczo i wymagający wnikliwej i precyzyjnej rytmicznie i artykulacyjnie interpretacji jest również fragment zawarty w taktach od 30. do połowy 32. Kompozytor, posługując się polirytmią, osiąga tutaj jakby odrealnienie rytmiczne przebiegu. Co ciekawe, także *crescendo*, towarzyszące tym rytmicznym zabiegom, nie prowadzi do żadnej kulminacji – zwięźzione jest smorzaniem, jakby w akcie rezygnacji, zawrócenia z wcześniej obranej drogi. W takcie 32. autorka pracy wyraźnie gra bas, który jest skomponowany w ruchu interwałowym zaczerpniętym z „motywów oddechu”.

Biorąc pod uwagę fakt, że Brahms był miłośnikiem przyrody i opis *Intermezzo* prof. Sokołowa, autorka pracy wykonuje część środkową zgodnie z obrazem cichej nocy. Zgodnie ze wskazówkami *dolce* i *una corda* gra cicho, delikatnym, ciepłym dźwiękiem, lewą ręką imitując szum wiatru.

Na początku quasi-repryzy (od t. 49) dobrze jest zwrócić szczególną uwagę na linię basu, która wyraźnie skonstruowana jest na bazie odwróconego motywu Tristana i „motywu oddechu”. Autorka pracy gra tutaj *tutte corde*, głęboko artykułując każdy dźwięk w dolnym rejestrze. W jej wykonaniu motyw Tristana w taktach 55-56 prowadzony ostatni raz, brzmi znacząco. Dalsze fragmenty utworu wykonuje podobnie do poprzednich części, eksponując różnorodność materiału muzycznego i rozkoszując się każdym dźwiękiem jednego z najpiękniejszych dzieł literatury fortepianowej.

### 3.3. Intermezzo e-moll op. 116 nr 5

Piąte *Intermezzo* w opusie 116 – *Andante con grazia ed intimissimo sentimento* w tonacji e-moll tworzy kontrast między dwoma *Intermezzami* w tonacji E-dur. Forma utworu – prosta trzyczęściowa ABA z kontrastową częścią środkową. Podstawą materiału muzycznego pierwszej i trzeciej części są krótkie motywy, które składają się na przemian z akordów i dwudźwięków. Utwór zaczyna się „pytającym” motywem *h-c* w głosie górnym, któremu odpowiada skok septymy zmniejszonej w dół (*g-ais*). Inaczej interpretując zapis kompozytora, można przyjąć, że drugi motyw budowany jest od najniższego dźwięku akordu w partii prawej ręki i wtedy jest opadającą sekundą. Wygląda zatem, że kompozytor jakby przetwarzał pomysły z poprzedniego *Intermezza* – na zredukowany motyw Tristana odpowiada bądź skok podobny do „motywu oddechu”, bądź odwrócenie zredukowanej wersji motywu Tristana. Warto zwrócić uwagę na pewną osobliwość metrorytmiczną tych krótkich motywów: harmonizowane one są tak, że sześciodźwiękowy akord pada na słabą miarę, a na mocnej pozostają tylko dwa głosy, oprócz tego

Brahms oddziela od siebie wszystkie motywy pauzami. W tym związku powstaje wrażenie, że każdy motyw jakby stara się odlecieć, zniknąć.

Profesor I. Sokołow w swoim wykładzie porównuje ten utwór z poprzednim *Intermezzo*, którego melodia także skomponowana jest z dwudźwiękowych motywów i podobnie oddychająca. Traktuje motywy jako obraz wszechświata zamkniętego w kropli rosy, w westchnieniu, w płatkach kwiatu, opowiada o tym, że to właśnie jest idea, która pod koniec XIX wieku zawładnęła myślą kompozytorów i artystów w ogóle (<https://www.youtube.com/watch?v=i-X3tXuKOi8>) [dostęp: 2020-07-22].

W środkowej części charakter pierwotnych motywów zmienia się: homofonię zastępuje faktura polifoniczna, głosy nakładają się na siebie motywami, stąd płynna narracja, bez pauz. Charakter tej części można określić jako elegijny. W zakończeniu utworu nastrój rozjaśnia się dzięki zastosowaniu tonacji E-dur, co nadaje efekt uspokojenia.

Pianistka gra to *Intermezzo* w tempie ósemka = 136, wyraźnie intonując motywy, słuchając pełni brzmienia w akordach, przewagę dając dźwiękom melodii. W pierwszym motywie w akordach najbardziej wydobywa głos górny i dolny, w drugim – głosy środkowe. W związku z tym, że Brahms wykorzystał motyw Tristana i jakby przerywa go, na szczególną uwagę zasługują pauzy pomiędzy motywami. Wobec tego pedału należy używać precyzyjnie, zdejmując od razu po połączeniu pionów, dokładnie na pauzę. W porównaniu z pierwszą frazą (obejmującą cztery początkowe motywy), która ma charakter spokojny, wnikliwy, od drugiej frazy autorka pracy gra z coraz większym napięciem emocjonalnym. Taki sposób potraktowania materiału wskazuje jego struktura, sekwencyjnie się wznosząca. W taktach 7-8, a także 9. i 10. Brahms zatrzymuje nuty i nakazuje grać *diminuendo*. Autorka wykonuje te motywy z uczuciem wewnętrznego żalu, dlatego podkreśla górne nuty, a także korzysta z bardziej wydłużonego pedału, które nadają brzmieniu melancholijnej barwy. Zwraca szczególną uwagę na motywy w taktach 8. i 10., które są „rozszerzone”, w porównaniu z pozostałymi. Na końcu części stopniowo uspokaja się emocjonalnie i wycisza brzmienie. Materiał muzyczny pierwszej volty antycypuje już część środkową z jej motywiką zbudowaną na wznoszących tercjach. Pianistka gra wyraźnie głos górny, a także eksponuje głos środkowy w partii lewej ręki.

Początek części środkowej autorka pracy gra spokojnie. Kontrast pomiędzy częściami tworzy przede wszystkim za pomocą głębokiego, pełnego dźwięku. Ważne jest, aby słuchać i prowadzić trzy plany brzmieniowe. W taktach 13-16 autorka pracy najbardziej eksponuje dialog linii głosów górnego i średniego, a także uważnie słucha linii dolnego głosu. Od t. 17. pianistka gra

bardziej emocjonalnie, korzystając z oznaczeń dynamicznych, *crescendo* prowadzi do *f* w takcie 21, w którym zaczyna wyraźnie rozwijać linię melodyczną basową. Od t. 27, po dość gwałtownym *diminuendo* przez cztery takty charakter i faktura powracają do wartości początkowych. Warto zauważyć, że część reprzyzowa oznaczona jest przez Brahmsa delikatniej, niż początek utworu (tu *pp dolcissimo*, tam *p dolce*), a progresja harmoniczna sprowadza w dół, a nie w górę, jak poprzednio. W zakończeniu (t. 40-43) na wydobywie najbardziej zasługuje głos środkowy, co w spokojnym i słodkim (*dolce*) charakterze robi wykonawczyni.

### 3.4. Intermezzo op. 116 nr 6

Finałowe *Intermezzo* z op. 116 E-dur *Andantino teneramente* skomponowane jest w formie trzyczęściowej z trio i kodą, zbudowaną z materiału tria. Utwór łączy w sobie dwa gatunki: chorał i preludium, także ciekawostką są motywy z czwartego *Intermezzo*, które łączą się kontrpunktycznie.

Przywołajmy raz jeszcze prof. Sokołowa, który tak mówi o specyfice tego utworu: „Upiorne, spowite cieniem, zamglone – to jest to, co pojawia się już w impresjonizmie. W tym *Intermezzo* Brahms jeszcze bardziej niejako łączy w całość melodię i akompaniament. (...) *Intermezzo*, w którym nie rozumiemy, gdzie jest melodia, gdzie jest akompaniament. Wszystko jest melodią, wszystko jest akompaniamentem, a jednocześnie nie ma już ani melodii ani akompaniamentu. I w środku [...] jest pieśń, a wszystko inne to jest akompaniament. I tak mówi Brahms: i to jest dobre i to jest dobre. To jest coś, co będzie już w XX w. Tak i tak jest możliwe, nie ma jednej słusznej drogi. Nie ma sztywnego, imperatywnego spojrzenia na sztukę: tylko to jest słuszne i nic więcej” (<https://www.youtube.com/watch?v=i-X3tXuKOi8>) [dostęp: 2020-08-22].

Autorka pracy gra *Intermezzo* w tempie ćwierćnuta = 72, delikatnym dźwiękiem. Pierwsze dwa takty wykonuje, podkreślając w głosie średnim znowu zmieniony, rozszerzony tym razem motyw Tristana. Uważnie słucha wszystkich głosów „chorału”, a zwłaszcza motyw diatoniczny w głosie górnym, który definiuje charakter ukojenia i także opadające kwinty w basie, które w czwartym *Intermezzo* były „motywami oddechu”. W t. 3 i 4 podkreśla głos górny, kierując się faktem, że w tych taktach jego linia melodyczna jest bardziej interesująca. Jednocześnie uważnie wsłuchuje się w motyw Tristana, prowadzony w równoległych sekstach przez głosy: dolny i środkowy. W kolejnych motywach ponownie role głosów się zmieniają. W środkowym zdaniu części A pianistka także wyraźnie wydobywa głosy z każdorazowo najbardziej rozwiniętej i ciekawej linii melodycznej. Na samym początku (od t. 8) eksponuje głos środkowy, od t. 11 bardziej podkreśla głos górny. Autorka pracy tworzy kontrast dynamiczny w t. 20 pomiędzy



akordem E-dur i następującym po nim mrocznym akordem gis-moll, który zapowiada część w smutnym charakterze. W tej części ważne jest, aby słyszeć całość pionową, prowadzić linie melodyczne wszystkich głosów, eksponując najbardziej znaczące.

Część środkową autorka pracy interpretuje jako pieśń w smutnym, nostalgicznym charakterze (wynikającym z molowej tonacji i zasadniczo opadającego kierunku linii melodycznej), tworzy dialog linii górnego i środkowego głosu. Na początku pianistka delikatnie prowadzi temat w głosie górnym. Doprowadzenie do *f* w t. 32 przełamuje formę tej części. Dalej melodię przejmuje głos środkowy, a skrajne oplatają go rozłożonymi akordami, tworząc naokoło jakby kwieciste girlandy. Wymaga to aksamitnego, ale wyraźnego *piano*, zdolnego przebić się przez warstwy akompaniamentu. Krótkie motywy w taktach 38-40 pianistka dokładnie rozdziela brzmieniowo na dwa różne głosy, doprowadzając do kulminacyjnego dla tej części *forte* w t. 40. Nagromadzone napięcie szybko opada w końcu tej części i melodia zastyga na długim *gis*<sup>1</sup>, stopniowo zanikając w zmieniających się harmoniach.

Podobnie jak w poprzednim *Intermezzo* Brahms również tu każe reprzykę wykonać delikatniej niż początek. W t. 47 materiał muzyczny zaczyna rozwijać emocjonalnie, stopniowo zbliża się do jaskrawej kulminacji w t. 52. W taktach 51 i 52 pianistka poszerza tempo, w wyniku czego kulminacja brzmi bardzo znacząco. Akord przed kodą w t. 57 jest wykonany jaśniej od poprzednich, w tym wykonaniu jest on połączeniem części A<sub>1</sub> z durową optymistyczną kodą. Pianistka zwraca szczególną uwagę na krótkie motywy w taktach 59 i 60 – w związku z tym, że w odróżnieniu od środkowej części brzmią w tonacji durowej i jednocześnie, jakby w dialogu zgadzają się ze sobą, autorka wykonuje optymistycznie, jaśniejszym i cieplejszym brzmieniem.

### **3.5. Intermezzo Es-dur op. 117 nr 1**

*Intermezzo Es-dur* rozpoczyna op. 117. W 1892 r. Brahms przesłał materiał muzyczny wszystkich trzech *Intermezzów*, które nazwał „kołysankami moich cierpień”, Rudolfowi von der Leyenowi w Krefeld, komentując je w następujący sposób: „Bardzo się cieszę, że pierwsza z trzech kołysanek dotarła do Pana i brzmi tak pięknie u Pana. Proszę napisać do mnie w odpowiednim czasie, czy inne brzmią również dobrze” (Kalbeck, 1915, s. 276; cyt. za: Carëva, 1986, s. 333).

Cytat ze szkockiej ballady Lady Anne Bothwell *Lament*, pozostawionej przez ukochanego, ojca jej dziecka: „Śpij, śpij słodko, moje dziecko, boli mnie widok twego płaczu”, jest mottem tego utworu. Brahms zaczerpnął go jednak nie z oryginału, a z tłumaczenia na język niemiecki, do-

konanym przez Johanna Gottfrieda von Herdera i wydanym w zbiorze *Volkslieder*. „Kołysanka” skomponowana jest w prostej, trzyczęściowej formie. Zaczyna się w tempie *Andante moderato*, wraz z *dolce* i *piano*, co świadczy o spokojnym charakterze. Dokładnie „oświecony spokój” (tak opisywała to *Intermezzo* E. Carëva (1986, s. 335)), musi towarzyszyć pianiście podczas wykonania utworu. Pierwszy temat jest ukryty w głosie środkowym faktury, owiany towarzyszącymi akordami akompaniamentu. W związku z tym pianistka gra melodię wyraźnie, w tym czasie słuchając pulsacji akompaniamentu. Melodia to pieśń, która jest prosta i przejrzysta, początkowo zbudowana na dźwiękach gamy Es-dur i rozłożonego akordu tonicznego. Akompaniament przez swoją rytmikę służy do zilustrowania jednostajnego ruchu kołyski. Początek utworu należy wykonać delikatnym, okrągłym dźwiękiem. W taktach 7–8 widać ulubiony przez kompozytora kanon – niższy głos intonuje główny temat (NB. w formie odpowiedzi tonalnej w fudze), który jest imitowany z drobną zmianą rytmiczną przez głos najwyższy. W takcie 13. mamy do czynienia z polimetrią: metrum 6/8 na 3/4. Obecność metrum 3/4 w planach akompaniujących powoduje wrażenie, jakby ruch kołyszący został zawieszony na chwilę z powodu kłębiących się w głowie myśli matki, co w nagraniu starano się pokazać. Autorka pracy eksponuje na pierwszym planie melodię, która sięga jasnej w brzmieniu oktawy trzykreślnej i jest tu wzbogacona poprzez wprowadzenie zdwojeń sekstowych.

Od t. 17 rozpoczyna się niewielki odcinek o charakterze łącznikowym. Jego celem jest stopniowe przygotowanie kontrastowego, mrocznego obrazu środkowej części. Unisono początku tego odcinka przypomina chorał gregoriański i w powiązaniu z takimi jego cechami, jak rygor i ascetyzm, sugeruje wykonanie tego odcinka z koncentracją i stopniowym uspokojeniem, przygotowując część B utworu.

*Più adagio* skomponowane jest w ponurej, wielobemolowej tonacji es-moll. Maria Judina tak pisała o tej części: „Melodia płynie w pełni bytu, różnymi głosami, imitacjami, przezroczytymi akordami, uśpiona kołysanymi sześcioma ósmymi. Nieuchronnie przypominamy »muzykę sfer«, z którą wielokrotnie spotykamy się u Mozarta. I w tym *Intermezzo*, w środkowej części tej trzyczęściowej formy, możemy przypomnieć słowa Puszkina, które włożył w usta Mozarta: »Nagle wizja grobowa, Nagła ciemność« (*Mozart i Salieri*)” (Judina, 1978, s. 285).

Autorka pracy traktuje część środkową jako dialog. Może być to rodzaj skargi porzuconej matki, jak wynika to z motta utworu. Motywy w partii prawej ręki w niższym rejestrze gra

spokojnie, w wyższym – z napięciem emocjonalnym. Akompaniament odzwierciedla ruch kołyski. Carëva wskazuje na podobieństwo tematu tej części do bachowskich „obrazów łez” z pasji i kantat (1986, s. 336). Mając również to na uwadze pianistka gra opadające tercje, imitując płacz. Autorka pracy przeważnie używa w tej części dynamiki *p* i *pp*, lecz w momentach większego nasilenia emocji osiąga większe dynamiki dla podkreślenia elementów, które można określić jako dramatyczne.

„Jednak, na szczęście, ta ciemność całkowicie znika przez reprzyzę i zakończenie w tym samym Es-dur. Muzyka unosi się na szczyt klawiatury, szybuje w wysokich rejestrach, ozdabia się ornamentem szesnastek, niby radością śpiewających ptaków, odświeżnie brzmia akordy, wszystko jest przeobrażone i uspokojone. Przed nami jest idylla, hymn, gloryfikacja” (Judina, 1978, s. 285). Reprzyza w wykonaniu autorki pracy brzmi jeszcze jaśniej niż początek *Intermezzo*. Uczucie świetlistości przynosi na przykład dźwięk „kryształowych” akordów (t. 38-40), lub brzmienie tematu (takty 50-51) w rejestrze wysokim, a także kontrapunkt szesnastek. Powtórzenie całkowicie przywraca ukojenie, co potwierdzają jego ostatnie takty, w których materiał *Intermezzo* dosłownie roztopia się w brzmieniu ostatnich akordów.

Interpretując *Intermezzo* jako głęboko filozoficzne dzieło sztuki, przychodzi na myśl cytat z *Braci Karamazow* F. Dostojewskiego: „I taka już dola wasza matczyzna na tej ziemi. [...] I na długo jeszcze starczy ci tego wielkiego płaczu macierzyńskiego, ale w końcu płacz ten w cichą radość się przemieni i będą łzy twoje gorzkie łzami cichego roztkliwienia i serdecznego oczyszczenia, które grzechy twe wygładzi” (Dostojewski, 2022, s. 47).

### **3.6. Intermezzo b-moll op. 117 nr 2**

Utwór skomponowany w trzyczęściowej, reprzyzowej formie z kodą, mrocznej tonacji, rozwijany na zasadzie przetwarzania motywów początkowych. M. Judina pisze o nim:

„Zestawiamy go w charakterystyce i rozumieniu z *Intermezzo e-moll* op. 119 nr 2. W obu *Intermezzach* jakby znika grawitacja ziemiska. *Intermezzo* w b-moll znajduje swoją tonikę tylko w przedostatnim takcie kompozycji, w takcie 84., wędrując w tajemniczo-ponurych, czasem gorzkich i żałosnych, czasem natychmiastowo-nieoczekiwanych, upiornie-jasnych intonacjach. Przez cały utwór słychać niepokój.

Jednak tam, gdzie jest trwoga, jest też jej źródło: poszukiwanie prawdy w całości, zdziwienie, zapytywanie, poszukiwanie i swojego losu, i wskazówki dotyczącej przyczyny bóleści

świata (*causa mali*), i ogólnie niezrozumiałych dla umysłu tajemnic wszechświata. W tym liryczno-filozoficznym planie my zbliżamy do siebie oba te *Intermezza*.

Ale są one różne: *Intermezzo* op. 117 nr 2, nie znajdując do końca swojej toniki, otrzymuje jakby iluzoryczne pocieszenie w środku, w Des-dur, jakbyśmy możemy przypomnieć:

Ofelia umierała i śpiewała  
I śpiewała, tkając wieńce;  
Z kwiatami, wieńcami i pieśnią  
Opadła na dno rzeki.

(A. Fet – *Ofelia umierała i śpiewała...*)

W upiornej fantastyce swojej przedśmiertnej pieśni Ofelia znalazła pocieszenie w Innej Rzeczywistości” (Judina, 1978, s. 288).

Autorka pracy gra *Intermezzo* w tempie ósemka=74. Kompozytor określa tempo i nastrój utworu w sposób: *Andante non troppo e con molto espressione, p dolce*. Gatunek pieśni rozplywa się tutaj się w lirycznej wypowiedzi, z poprzedniej kołysanki zostaje tylko usypiające bujanie. Motywy skomponowane są jako przeciwstawienie diatoniki i chromatyki, w różnokierunkowych liniach figuracji, w kontraście wznoszenia i opadania. W związku z tym, a także z tonacją utworu i napięciami harmonicznymi, *Intermezzo* nabywa cech nieco dramatycznych. Warto zaznaczyć, że w utworze wyraźnie ujawnia się improwizacyjny charakter narracji. Autorka pracy wykonuje część A w charakterze lirycznej narracji, z elementami dramatyizmu i podbudową filozoficzną. Pianistka w wykonaniu skupia uwagę na licznych dialogach między głosami, zmianach kolorytu brzmienia w związku ze zmianami rejestrów, o bogactwie których pisała M. Judina i koncentruje się na prostocie i szczeroci wypowiedzi.

Pierwsze zdanie z wyraźnym pokazem melodii i jej dopełnieniem w głosie dolnym, brzmi delikatnie i cicho, zamierając w *pp* (t. 9). W zdaniu drugim motyw z t. 11 z uwagą *espressivo* pianistka wykonuje bardziej dramatycznie. To zdanie, które jest wyraźnie rozszerzone w stosunku do pierwszego, Brahms kończy również „rozplywającym się” akordem *ges-moll* z dodatkiem jednak innych dźwięków w partii lewej ręki (antycypuje tym samym podobny typ faktury zastosowany w *Intermezzo es-moll* op. 118 nr 6). Całość I części brzmi lirycznie, dość spokojnie.

Część środkową, w której pojawia się rodzaj faktury chorałowej, autorka pracy wykonuje w charakterze filozoficzno-wzniosłym. Początek gra jako zamyślenie – bez pośpiechu, aksami tym dźwiękiem, takty 27-29 z bólem. Najbardziej improwizacyjny w charakterze fragment utworu (takty 39-52) wykonuje z lekkim poruszeniem. Przy powrotem tematu podstawowego (część A<sub>1</sub>), pianistka znowu gra z uczuciem spokoju. Kulminacja (t. 66-69) brzmi dramatycznie, jak ostatnie wydarzenie, które najbardziej dotknęło duszę. Kodę *Più Adagio*, w której znowu pojawia się materiał części B, pianistka gra jako filozoficzne zakończenie – znacząco, ostatnie dźwięki którego rozpływają się w dynamice *pp* w wieczności i są zarazem najwyższymi dźwiękami użytymi w tym utworze.

### 3.7. Intermezzo cis-moll op. 117 nr 3

Trzecie *Intermezzo* z op. 117 napisane jest w formie trzyczęściowej reprzyzowej złożonej. W części A wyraźnie widać wpływ techniki wariacyjnej, której Brahms był mistrzem. Forma tej części opiera się na dwóch pomysłach melodycznych, które podlegają opracowaniu wariacyjnemu i tworzą konstrukcję zbliżoną do pieśni zwrotkowej z refrenem bądź ronda: a b a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub>. Prof. Sokołow, charakteryzując temat główny, przypomina partie z symfonii Brucknera, w których pojawiają się unisona. Mówi także o chorale gregoriańskim, surowej modlitwie (<https://www.youtube.com/watch?v=c9hR4XMJ84A>) [dostęp: 2021-07-16]. Charakter tematu jest śpiewno-narracyjny, co ujawnia się wyraźnie w rozśpiewaniu pierwotnej wersji zwrotki (a) przy każdym kolejnym wariacie powtórzenia. Temat rozwija się: stopniowo komplikują się faktura i warstwa harmoniczna, lecz refren (b) stanowi przeciwieństwo zwrotek własną niezmiennością. Część środkowa – *più mosso ed espressivo* – kontrastujące, jasne trio w A-dur, kieruje myśli w sferę jasnych wizji.

Autorka pracy wykonuje *Intermezzo* w tempie ćwierćnuta = 50. Pianistka traktuje temat początkowy jak chorał gregoriański. W jej wykonaniu temat brzmi surowo, ascetycznie. Od taktu 6. pianistka czytelnie rozdziela brzmieniowo temat i akompaniament szesnastek w lewej ręce. Od t. 16, w związku z przeniesieniem tematu refrenu w górny rejestr, pianistka gra emocjonalnie jaśniej. Od t. 21 wyraźnie gra temat schowany w głosie środkowym. Podsumowujący powrót tematu zwrotki (t. 40-45) pianistka wykonuje z tęsknotą i kończy z uczuciem beznadziejności.

Autorka pracy traktuje część środkową jako obraz z czasów przeszłych. W wykonaniu pianistki ta część brzmi świetliście. Uwagę zwraca na częstą zmianę rejestrów: motywy w górnym rejestrze błyszczą, lecz w dolnym pianistka posługuje się głębszym i spokojniejszym wejściem w klawiaturę, w wyniku czego dźwięk jest aksamitny.

Pojawienie tematu głównego w reprzyzie autorka pracy postrzega jako powrót do rzeczywistości ze słodkiego świata marzeń. Muzykę reprzy pianistka wykonuje, przeżywając tęsknotę za szczęśliwym przeszłym czasem. Napięcie emocjonalne wzrasta, w wyniku czego reprzy brzmi bardziej emocjonalnie i dramatycznie. Kodę autorka pracy wykonuje z nutą tragizmu i beznadziejności. Kulminacyjny akord (t. 107) brzmi donośnie, wychodząc poza granicę cichego brzmienia, oznaczonego w nutach. To finalne zamknięcie (będące wariacyjno-harmonicznym opracowaniem tego w części pierwszej i w odróżnieniu od niego) każe kompozytor grać, zwalniając mocno i jednostajnie (*rit. molto ed egualmente*), co pianistka także stara się robić.

### **3.8. Intermezzo a-moll op. 118 nr 1**

W utworze otwierającym opus 118 Brahms jakby rozstaje się ze smutkami z poprzedniego opusu. Muzyka jest nasycona burzliwymi emocjami, pełna ruchu i energii. Forma tego *Intermezza* jest swobodna, wykazująca pewne podobieństwa do barokowej formy dwuczęściowej, ale są to raczej dalekie analogie. Ciekawym zabiegiem kompozytora nieoczywistość tonalna początkowej fazy. Analogicznie do początku *I Koncertu fortepianowego d-moll*, gdzie tonika jest osiągnięta po długim czasie od pierwszego akordu, Brahms rozpoczyna to *Intermezzo* dominantą w F-dur, a cały ciąg harmoniczny zmierza do tonacji C-dur. Wprawdzie akord a-moll pojawia się już w drugim takcie, ale bynajmniej nie pełni w nim funkcji toniki. Drugą część (po znaku repetycji) otwiera dominanta podstawowej tonacji, a w niej dużą rolę odgrywa cztero-dźwięk zmniejszony, używany w celach modulacyjnych. Na końcu utworu tonika molowa zamienia się na durową i w ten sposób osiągnięty jest efekt rozświetlenia ciemnego zasadniczo kolorytu tego utworu.

Autorka pracy wykonuje *Intermezzo* w tempie półnuta = 96. Pierwsze dwa takty gra jasnym dźwiękiem, stopniowo, przechodząc do niskiego rejestru, gęstniejącym i głębszym. Po krótkim czasie uspokojenia, na końcu części pierwszej, odwrócony motyw czołowy, rozpoczynający część drugą, kontrastuje swoją wybuchowością w zestawieniu z poprzedzającym go materiałem. Zmniejszony akord w t. 12 *sf* jest kulminacją tego wybuchu. Pianistka wykonuje go dramatycznie. Fraza od t. 15 zaczyna się spokojniej, bo w porównaniu do poprzedniej przebiega w niższym rejestrze. Od t. 19 muzyka stopniowo rozwija się emocjonalnie i, wykorzystując

beethovenowski „rozwój przez eliminację”, dąży do potężnej kulminacji w t. 23. Od t. 25 następuje stopniowe uspokajanie. Ostatnim wzlotem uczuć jest fragment w taktach 33-37, gdzie rozłożone czterodźwięki zmniejszone budują napięcie zarówno w ruchu w górę, jak i w dół. Pianistka podkreśla wymowę tego miejsca, nieco rozszerzając tempo, i pewnie prowadząc ostatni pokaz tematu, kończy utwór rozpuszczający się w jasnych barwach A-dur.

### 3.9. Intermezzo A-dur op. 118 nr 2

Utwór brzmi „w szczęściu, już przemienionym w rozkosz [...]”. Tu jesteśmy już nie na progu harmonii świata, a jakby właśnie w niej” – pisze M. Judina (1978, s. 285) i przypomina wiersz A. Feta *Zmęczony życiem, zdradą nadziei* (*Измучен жизнью, коварством надежды*), w którym poeta rozmyśla o sensie życia, o własnych przeżyciach:

„I tak dostępna cała otchłań eteru,

Że patrzę prosto od czasu do wieczności

I rozpoznaję twój płomień, słońce świata” (cyt. za: Judina, 1978, s. 285).

*Intermezzo* skomponowane jest w formie trzyczęściowej z triem pośrodku. Utwór jest nasycony polifonią, która przejawia się na różnych poziomach, od najprostszych głosów kontrapunktujących melodie do kanonu. Początkowe motywy, przez swoje melodyczno-rytmiczne upostacowanie, zatrzymujące końcowy, wysoki dźwięk, osiągnięty skokiem, przywołują na myśl krótkie pytania, stąd nazwiemy je „motywami zapytania”. Druga część zdania może być nazwana „próbą odpowiedzi” na wcześniej postawione pytania. Wszystko przepełnione jest spokojem i słodyczą, a bezpretensjonalność i oryginalność ukształtowań melodycznych, rozwiązania fakturalne, naturalna, lecz niebanalna harmonika oraz prostota konstrukcji (regularne czterotaktowe frazy) czynią z *Intermezza A-dur* jedną z najpiękniejszych i jednocześnie najchętniej grywanych miniatur cyklu. Autorka pracy stara się oddać w wykonaniu niemal niebiański spokój początkowych fraz utworu, podkreśla efekt pieśniowej prostoty. Gra delikatnym dźwiękiem, brzmieniowo eksponuje „motywy zapytania”, dążąc do „zawieszania” ich na długich dźwiękach.

Druga faza części A, która rozpoczyna się w t. 16, przynosi nieco ciemniejsze brzmienia, bardziej tajemniczy nastrój. Interpretując ten fragment, autorka pracy więcej uwagi poświęca słuchaniu partii lewej ręki, zwłaszcza dźwiękowi pedałowemu E, budując na tym falującą dynamicznie melodię. Zaczynając od taktu 25., pianistka intensywnie rozwija sekwencjonowanie motywów do kulminacji w t. 30, wykonaniu której towarzyszy rozszerzenie, sprzyjające wyraźnemu podkreśleniu ważności tego momentu. Uspokajając odejście po kulminacji, pianistka

wyraźnie eksponuje krótkie motywy w głosie górnym i pierwsze pojawienie motywu początkowego w głosie dolnym. *Calando* w moll, wykonane w mrocznej barwie, rozświetlone zostaje przejrzystym *dolce*. Odwrócone „motywy zapytania” zyskują tutaj nowy, „oznajmujący” i pogodny wyraz.

Trio wewnętrznie skonstruowane jest na zasadzie małego ABA<sub>1</sub>. M. Judina określa je mianem „intermezzo w intermezzo” i traktuje tę część jako: „ideę Pamięci, Wiecznej pamięci” (1978, s. 285). Wybitna pianistka wspomina wiersz *Stanzas for Music (Strofy pod muzykę)* G. Byrona, którego lubił Brahms, jako pasujący treściowo do charakteru tria:

Mówią, że Nadzieja to szczęście;  
Ale prawdziwa Miłość powinna doceniać przeszłość,  
I Pamięć budzi myśli, które błogosławią:  
Oni powstali pierwsi, weszli ostatnimi;  
I wszystko, co Pamięć najbardziej kocha  
Kiedyś było naszą jedyną Nadzieją...

Charakter części pierwszej trio jest melancholijny. Głos środkowy imituje temat na wzór kanonu, w sposób rytmicznie przywodzący na myśl augmentację. W wykonaniu autorki pracy za pierwszym razem uwypuklony jest głos górny z jego liryczną prostotą, przy repetycji na plan pierwszy wychodzi głos środkowy – imitujący melodię górnego. W części środkowej tria, w Fis-dur faktura zamienia się na chorałową, brzmienie rozjaśnia się i kanoniczna imitacja pomiędzy planami prawej i lewej ręki ukazuje swoje wzniosłe, chociaż delikatne oblicze. Repryza części pierwszej tria przynosi zagęszczenie nastroju, role głosów zmieniają się w stosunku do tych z początku – teraz głównym jest głos środkowy, który pianistka bardziej eksponuje niż górny (imitujący w kanonie). Gęstsze brzmienie, z powodu skondensowanej bardziej w środku niż w górze faktury, oraz oznaczony przez kompozytora rozwój dynamiczny (*cresc.*) prowadzą do punktu kulminacyjnego tria, w którym głos górny osiąga najwyższe w całym *Intermezzo* rejony, a ekspresja staje się niemal dramatyczna. Repryzę *Intermezzo* autorka pracy wykonuje analogicznie do pierwszej części.

### **3.10. Intermezzo f-moll op. 118 nr 4**

Jest to kolejny utwór w formie ABA<sub>1</sub> z elementami wariacji. Zaczyna się kruchą, przezroczystą figurą w tonacji f-moll, która przedstawiona jest w charakterze *Allegretto un poco agitato*. Melodia główna rozwija się znowu w kanonie między sopranem a tenorem (faktura na początku



utworu jest konsekwentnie czterogłosowa), a towarzyszy jej falujący motyw w rytmie triolowym, również podlegający traktowaniu quasi-kanonicznemu, tym razem niedokładnemu i w odwróceniu. Zdaniem autorki pracy główny temat melodyczny można potraktować jako imitację brzmienia dzwonu, zwłaszcza że kompozytor opatrzył wszystkie nuty akcentami. Figuracyjny, falujący element może przedstawiać próżność, niepokój, zmartwienia człowieka. Takie skojarzenie daje bogate możliwości symbolicznych interpretacji tego *Intermezza*: dzwon jako głos Boga przeciwstawiony nieudolnym zabiegom człowieka, dzwon towarzyszący narodzinom, ślubom, pogrzebom, jako symbol przemijania i upływu czasu, kołysanie dzwonu jako symbol przechodzenia z jednej rzeczywistości w drugą, symbol skrajności – np. dobra i zła, śmierci i nieśmiertelności. Tego rodzaju konotacje dzwonów i falowania (kołysania) wydają się dobrze współgrać z materiałem muzycznym i ekspresją *Intermezza f-moll*.

Część A dzieli się na trzy fazy, z których ostatnia nawiązuje materiałem do pierwszej. Autorka pracy od początku wykonuje ją, podkreślając wybrzmienia długich dźwięków melodii, interpretuje je jako głos Boga, który towarzyszy człowiekowi przez życie. Element figuracyjny pianistka gra *agitato*, ilustrując pośpiech, kłopoty życiowe. W taktach 17. melodia dzwonów zanika, pozostawiając tylko falujące figuracje, które wprowadzicie w niewielkiej dynamice, ale w niespokojnym charakterze wypełniają całą używaną tam przestrzeń dźwiękową. Od taktu 28. drobne fale wydłużają się i zmiany przebiegają w cyklu całotaktowym. Tym razem materiał jest podzielony pomiędzy obie ręce w taki sposób, że plany górny i dolny jakby dialogowały ze sobą. *Poco crescendo* w połączeniu z tercjami daje możliwość powrotu do „dzwoniącego” brzmienia. Przed mini-repryzą w ramach części A obserwować można zjawisko najpierw wydłużenia „fali” melodii do dwutaktu (t. 36-37), a następnie skracania najpierw do jednego (t. 38.), a następnie połowy taktu (t. 39.). W tym czasie powraca dźwięk dzwonów, najpierw trochę nieśmiało, a potem w pełnym brzmieniu. Zatrzymane dłużej dźwięki *c* w trzech różnych oktawach zatrzymują wszechobecne falowanie, jakby chciały zwrócić uwagę słuchacza na coś bardzo ważnego, co zaraz nastąpi.

I faktycznie – pojawia się trio, całkowicie kontrastujące fakturą, durową tonacją (As-dur) i spokojnym charakterem z poprzednią częścią. Mimo to jednak obie części łączy idea dźwięku dzwonów, obecna wyraźnie także i tutaj. Innym spajającym elementem jest wykorzystanie kanonu, który tu prowadzony jest zadziwiająco konsekwentnie aż do powrotu części A<sub>1</sub>. Powracając do symboliki zarysowanej wyżej, stwierdzić możemy jeszcze dwa fakty: brak ruchu triolowego z jego charakterem ziemskich zmagania (*agitato*) i opadający kierunek ruchu w ramach motywów kanonu. Przywodzi to na myśl obraz boskiego spokoju, spływającego łagodnie z

nieba na pogrążonego w problemach dnia codziennego człowieka. Pod koniec tej części w partii lewej ręki powraca rytm triolowy w postaci rozłożonych, wznoszących akordów akompaniamentu. Może to być odpowiedź człowieka na łaskę Boga, którą wcześniej otrzymał. Autorka pracy wykonuje trio w charakterze liryczno-kontemplacyjnym, podkreślając brzmieniowość dzwonów. Od t. 99., czyli tam, gdzie powracają triole, zmienia się charakter, pianistka gra dramatycznie, przygotowuje reprzykę, której burzliwość jest jeszcze większa, niż na początku z racji wzbogaconej, szerzej rozprzestrzenionej faktury i większej dynamiki. Końcowe akordy utworu w tonacji F-dur, poprzedzone spiętrzoną w kanonie, dramatycznym pasażem w dół, rozjaśnia delikatnym brzmieniem. To symbol ostatecznego pocieszenia po trudach ziemskich zmagania z życiem, pikardyjska tercja przeobrażająca smutek moll w radość dur, co nie jest bynajmniej regułą w ostatnich utworach Brahmsa.

### **3.11. Intermezzo es-moll op. 118 nr 6**

„W mnogości modyfikacji rytmicznych, w przesuwaniu środków ciężkości, w przemieszczaniu intonacji, w nagromadzeniu obcych harmonii słyszymy podobieństwo zdesperowania duszy i losu człowieka, zanikającego życia. Nieprawidłowa, grzeszna przeszłość dręczy pamięć i serce. Ale tymi ogromnymi łukami akordów na całej klawiaturze, w niewyobrażalnym zakresie szybkich modulacji, udręczona osobowość, a raczej jej fragmenty, nawet trociny, są zbierane przez pojednawcze gigantyczne skrzydła archaniołów. W minorze, w tęsknocie minoru, w *pianissimo* na samym końcu »dramatu wszechświata« zbierają się fragmenty prawie spóźnionej skruchy w bezgraniczny skarbiec Przebaczenia» (Judina, 1978, s. 287). Tak w wyobraźni wybitnej rosyjskiej pianistki rysuje się ostatnie, niezwykle *Intermezzo* z opusu 118.

Napisane jest ono również w formie trzyczęściowej reprzykowej, z wykorzystaniem techniki wariacyjnej. Autorka pracy gra utwór w tempie ósemka = 52. Na początku eksponuje wokalnorecytatywne brzmienie tematu, dramatycznie, pesymistycznie, ze skargą śpiewa symboliczną intonację *Dies irae*. Pasaże trzydziestkodwójkowe wykonuje w charakterze improwizacyjno-kontemplacyjnym, dbając, aby nie przesłoniły one głównej melodii. Prowadzenie tematu w niższym rejestrze od t. 5. pianistka gra ciemniej, głębszym wejściem palca w klawiaturę, pomagając sobie użyciem lewego pedału. Od taktu 8. temat zostaje zdwojony w tercjach, można zatem założyć, że początkowy ból podwaja się, wykonanie wznosi muzykę tego fragmentu na wyższy poziom dynamiczny, aby lepiej pokazać element cierpienia. Od t. 13. pierwotny temat jest skrócony, ale za to nałożony na siebie na zasadzie kanonu, w wyniku czego rośnie napięcie emocjonalne. Od t. 17. zaczyna się oktawo-unisonowe prowadzenie tematu, przypominające (tak

jak w niektórych poprzednich *Intermezzach*) chorał gregoriański. Brzmienie staje się bardziej surowe, ascetyczne. Całość jest powtórzona z drobnymi modyfikacjami partii akompaniamentu.

Część środkowa zbudowana jest na zasadzie kontrastu do pierwszej części, który przejawia się w podniosłym, hymnicznym wręcz charakterze, tonacji (Ges-dur), rytmice i fakturze. Od samego początku znika tragiczne odrętwienie, a kierunek rozwoju tria jest cały czas rosnący dynamicznie. Autorka pracy rozpoczyna tę część brzmieniem skoncentrowanym, cicho. Od t. 47. rozwija materiał muzyczny dynamicznie i emocjonalnie, doprowadzając do kulminacji, w której temat podstawowy zmienia się: brzmi patetycznie, namiętnie, jakby myśl, która poszybowała w stronę wzniosłych rzeczy, została gwałtownie sprowadzona z powrotem do rozważania śmierci (*Dies irae*). Od t. 60. autorka pracy wykonuje kulminację także patetycznie, lecz w związku z nieoczekiwaną modulacją do Des-dur, dany temat brzmi bardziej zwycięsko, z radością. Nie dane jest jednak dominancie rozwiązać się na tonikę nowej tonacji – następuje nagłe wygaszanie emocjonalne i dynamiczne: zniemacka powraca temat pierwotny i to w prostej jednogłosowej wersji. W t. 66. zamiast „zdwojenia cierpień” pojawia się w wysokim rejestrze temat prowadzony w równoległych sekstach, w tonacji durowej i wprowadza jasność i pewną dozę optymizmu. Od t. 71. temat znów zmienia się i jest przekształcony wariacyjnie. Krótkie wzrastanie dynamiczne prowadzi do lirycznej tym razem kulminacji, która szybko znika. Pojawia się temat, którego prowadzenie znowu przypomina chorał gregoriański. Koda *Intermezza* oparta jest na temacie podstawowym ujętym tutaj w jeszcze inny sposób, w stylu organowym, pianistka wykonuje go mrocznie, nawet z nutą tragizmu.

### **3.12. Intermezzo h-moll op. 119 nr 1**

Ten melancholijny utwór jest nasycony ulubionymi interwałami Brahmsa – tercjami. Przyjmuje, jak wiele innych, formę prostą trzyczęściową. Tempo *Adagio* i przejrzysta, krucha w nim faktura części pierwszej i trzeciej, łagodne, ciche opadanie figury harmoniczej kierują ku brzmieniu delikatnemu. Początek *Intermezzo* pianistka wykonuje w charakterze lirycznym, w atmosferze smutnych myśli, eksponuje głos górny, słuchając wybrzmień długich dźwięków i nie pozwalając im zostać wchłoniętymi przez akord budowany z opadających tercji. W t. 4. oprócz wznoszącej kwarty w głosie górnym podkreśla imitację tego motywu w głosie dolnym, gra surowo. W kolejnych pięciu taktach (4-8), za sprawą polifonicznej imitacji, rośnie napięcie emocjonalne. W zdaniu drugim (takty 9-16) powraca pierwotny liryczny charakter. Smutek I części rozświetla rozwiązanie na Fis-dur w końcowym (16.) takcie.

Część środkowa *Intermezzo* wprowadza tonację D-dur. Dzieje się to bez żadnego modulacyjnego przygotowania, co daje wrażenie kontrastu, mimo podobnie niewielkiej dynamiki i podobnego rodzaju brzmienia. Początek tej części wykorzystuje pierwsze dźwięki *Intermezzo* (*fis, a*), lecz rytmika tego tematu jest odbiciem raczej drugiego motywu I części (zwłaszcza w wersji z t. 12.). Muzyka ma tutaj bardziej obiektywny charakter. Motywy rozwijają się, „przemawiając” pewnie, jasno i przekonująco. Jednym z czynników rozwoju są tutaj interwały. Dominującą rolę w kształtowaniu narracji odgrywają tercje i kwarty, wykazujące tendencję do rozszerzania się. Oprócz interwałów, pierwszą kulminację przygotowują także schromatyzowane pochody krótkich motywów (t. 21-24), które ujawniają się najbardziej w łamanych oktawach basu. Przed pierwszą kulminacją części środkowej (t. 24) pianistka rozszerza tempo, podkreślając skok sekstowy. Warto zaznaczyć, że w tej części muzyka dwukrotnie kulminuje; w obu przypadkach faktura poszerza swoje pole brzmieniowe, co nadaje objętość i charakter niemal orkiestrowego brzmienia. Kulminacja pierwsza w wykonaniu autorki pracy brzmi w charakterze zwycięskim. W t. 27-30 głos górny uzupełniają cichnące, chromatyczne linie kontrapunktu głosów środkowego i dolnego. W t. 31. głosowi górnemu towarzyszy chwilę wcześniej słyszany chromatyczny motyw w głosie średnim (w odróżnieniu od faktury akordowej początku danej części), pianistka wyraźnie go eksponuje. Przed drugą kulminacją w t. 37. i 38. znowu pojawia się wznoszący ruch chromatyczny w lewej ręce. Triole sprzyjają szybkiemu gromadzeniu napięcia emocjonalnego, które przedłuża strefę kulminacyjną do taktu 39. Kulminacja druga w wykonaniu pianistki brzmi tragicznie. Przejście do reprzyzy następuje przez opadające motywy, zbudowane z tercji (jak warstwa harmoniczna początku utworu), które poruszają się od oktawy małej do dwukreślnej, co sprzyja rozjaśnieniu atmosfery.

Brahms nie byłby sobą, gdyby nie zmodyfikował wariacyjnie reprzyzy w stosunku do pierwszej części utworu. Zachowując harmonikę opadających tercji, zagęścił je rytmicznie i wzbogacił melodycznie, dodając dźwięk prowadzący do środkowego dźwięku akordu. Triole i chromatyzmy w reprzyzie tworzą jeszcze bardziej kruchą i melancholijną atmosferę niż na początku utworu.

Koda łączy elementy obu motywów I części. Podobnie jak na początku, ich połączenie ma charakter dialogu. Lecz tutaj nastroje żałoby i prośby się zmieniają za sprawą zmienionej faktury. Ona właśnie, jak również rozłączna artykulacja poszczególnych dźwięków, wprowadzają chwilowe ocieplenie nastroju, który jednak powraca do melancholii i rezygnacji w trzech ostatnich taktach. Zastosowany tam akord łączy w sobie wszystkie siedem stopni gamy h-moll harmonicznego, a następnie rozwiązuje się na tonikę.

### 3.13. Intermezzo e-moll op. 119 nr 2

Porównując ten utwór z *Intermezzem* op. 117 nr 2 b-moll, M. Judina pisze, że „w *Intermezzo e-moll* op. 119 nr 2 trwoga obraca się w dreszcz w rysunku i konstrukcji powtarzalnych delikatnych, szesnastkowych akordów. Jednak w tym *Intermezzu* słyszemy przebłysk nadziei w epizodzie E-dur. On brzmi dla nas także typologicznie echem charakteru niemieckiej muzyki romantycznej, jej jasnej tęsknoty o nieskończoności. I my nieuchronnie przypomnimy Puszkina: Już czas, mój przyjacielu, już czas! Serce prosi o spokój –

Dni mijają i każda godzina unosi

Cząstkę życia” (Judina, 1978, s. 289).

Puszkina w cytowanym wierszu rozpatruje problemy życia i śmierci, stopniowego zbliżania się do końca życia. Choć w wierszu dominują uczucia smutku i żalu, warto podkreślić, że w ostatnich słowach – „zamyśliłem ucieczkę do schronienia odległego od trudów i rozkoszy” – wyczuwa się nadzieję. Judina w swoich rozważaniach nad *Intermezzem e-moll* pisze dalej tak: „cała muzyka przeważnie ślizga się, bije się, trzepocze w szeptach, szeleście nocy, w ciemności, w nieznanym (Judina, 1978, s. 289).

*Intermezzo* ma formę trzyczęściową, reprzyzową z kodą. Już samym oznaczeniem tempa (*Andantino un poco agitato*) kompozytor poniekąd zdradza zawartość treściową tego utworu – uczucia zaniepokojenia, niepewności, kruchości, które wyrażane są krótkimi motywami szesnastkowymi i wijącą się, często zmienną linią melodii w planie głównym i akompaniującym. Łuki motywów jakby zbierają linię rytmiczną tematu w całość nieprzerwanej recytacji. Autorka pracy traktuje temat, jako wypowiedź człowieka, który z całej siły próbuje coś opowiedzieć lub udowodnić, w niepokojach, pośpiechu. *Sostenuto* w taktach 2. i 8. jakby na moment powstrzymują ekspresję uczuć, przynoszą chwile zastanowienia. W t. 13-17 główna myśl zmienia swoją rytmikę i pojawiają się triole, które pozornie uspokajają narrację. Niepokój, towarzyszący muzyce od początku, jednak pozostaje za sprawą wszechobecnych synkop i przerywanej pauzami, jakby „wzdychającej”, warstwy akompaniamentu w partii lewej ręki. Nakładanie nowej funkcji harmoniczej na poprzednią rozmazuje obraz, stwarza wrażenie spojrzenia przez łyżki i stopniowo zbliżającego się zmierzchu. Od taktu 17. melodia tematu ukazana jest w jeszcze innej wariacji. Dopełniające się rytmicznie i wzajemnie kontrapunktujące warstwy w nowej, odległej tonalności f-moll ewokują nastrój, który mimo spokoju niesie w sobie ukryty ładunek emocjonalny. Ten ładunek stopniowo zaczyna wychodzić z ukrycia i zaczyna dominować w charakterze muzycznej narracji, doprowadzając do kulminacji, podkreślonej ociążaniem w tempie.

Prawdziwe uspokojenie, będące jednocześnie wstępem do części środkowej *Intermezza*, pojawia się w takcie 29. Rytmika staje się jednorodna, choć melodia rozwija się interwałowo (w wykonaniu warto podkreślić drugą miarę taktów – osiąganą skokiem), doprowadzając do lokalnej kulminacji. W strefie kulminacyjnej warto zauważyć kontrapunktujący główną melodię chromatyczny motyw – rozwinięcie „motywu Tristana”, obserwowanego we wcześniej omawianych utworach. W ostatnich trzech taktach części pierwszej tworzy się „ucieczka do schronienia odległego od trudów i rozkoszy”, gdzie dwa górne plany kontrapunktują ze sobą w sposób iście mistrzowski.

W takim klimacie rozpoczyna się część druga – *Andantino grazioso* – będące w rzeczywistości kolejną wariacją pierwotnego tematu; „motyw niespokojnej skargi [...] zamienia się we wspomnienie o walcu wiedeńskim, potęgującym trwogę i beznadziejność »krążenia serca«” (Carëva, 1986, s. 335). Wykonując tę część, autorka pracy zmienia brzmienie recytatywne na kantylenę. W ciągu całej części śpiewnie prowadzi długie frazy. W drugim jej okresie w zdaniu pierwszym podkreśla polifonizujący dialog pomiędzy głosami, skomponowany na bazie przetworzonego rytmicznie materiału pierwszego okresu tej części. Od taktu 60. temat pierwotny *Andante grazioso* wraca, lecz tonacja molowa (fis-moll) i opadające kontrapunkty w głosie środkowym zmieniają nieco jego wymowę. W takcie 63. pianistka rozszerza ruch, co powoduje wyeksponowanie kulminacji, w której wzniesienie wszystkich głosów faktury, oświetla przestrzeń muzyczną. W pierwszej volcie wyraźnie wyeksponowane są, spotykające się tu ze sobą: zakończenie i nowy początek w formie zapytania. Repryza wykonana jest podobnie do części pierwszej *Intermezza*. W kodzie utworu powraca durowy tryb i faktura znana z części środkowej, emocje uspokajają się, narracja – jakby bicie serca – zwalnia; znak, że „ucieczka do schronienia odległego od trudów i rozkoszy” się powiodła...

### **3.14. Intermezzo C-dur op. 119 nr 3**

W twórczości Brahmsa to jest jedyne *Intermezzo*, które nosi wyraźne określenie *giocoso*, jako generalną uwagę wykonawczą. Oprócz tego zasadniczego i nietypowego nastroju utwór wyróżnia się nagłymi zmianami obrazów: faktury i charakteru. Brahms korzysta tutaj z ulubionej techniki umieszczania tematu w głosie środkowym, który otaczają warstwy akompaniujące. Te warstwy układają się w różne konfiguracje: czasami to są pasaże *legato* obejmujące 6 dźwięków o wypukłym kierunku, innym razem trzydźwiękowe wznoszące albo szeregi basów z akordami lub dwudźwiękami *quasi pizzicato*.

Utwór nie ma tak jednoznacznie trzyczęściowej formy, jak niektóre inne *Intermezza*. Panująca tu niepodzielnie ewolucyjność oraz częściowo również wariacyjność powodują, że formalnie utwór jest dość swobodnie płynący, niemniej da się wyróżnić w nim rodzaj reprzyzy w taktach 41. Pianistka wykonuje początek delikatnie, pogodnie, serdecznie, temat krąży w jasnym blasku głosów otaczających. Podkreśla basy, podstawy stabilizującej bądź zmieniającej się szybko warstwy harmoniczej, której permutacje pełnią w utworze bardzo ważną rolę narracyjną. W taktach 7., 9. i 10. zauważa zmienioną strukturę akompaniamentu, z której wydzieliła się krótka kontrapunkt. W taktach 11. i 12. na uwagę zasługuje zmiana charakteru tematu na bardziej skoczny przez wprowadzenie staccato w warstwie akompaniamentu oraz synkopy w planie melodycznym.

Od taktu 25. następuje faza bezpośredniego podejścia do kulminacji, mimo wszystko jednak (a zgodnie z ogólnym charakterem utworu) zróżnicowana wewnętrznie i powracająca do małej dynamiki. Pianistka rozróżnia tu dwa motywy tematu: liryczny (w równych ósemkach) i tańeczny (synkopy i staccata). Dążenie naprzód podbudowywane jest tu także zmianami tonacji. Faza ścisłej kulminacji w taktach 29-32, w radosnym i jednocześnie dostojnym nastroju, podzielona jest na dwie dwutaktowe części. W pierwszej kołyszący rytm quasi-walca pianistka podkreśla radosny charakter przez wyraźne akcentowanie mocnych części taktów i dobitne, ale lekkie basy. Część druga to majestatyczne, jakby zwalniające ruch, zejście w poczwórnych oktawach (w krokach tercjowych), wykonywanych głębokim i zdecydowanym wejściem w klawiaturę. Po ostatnim *sf* tego zejścia nagle zmienia się obraz: krótkie, łagodne fale w partii prawej ręki, podparte dłuższymi falami w lewej ręce, stopniowo wygasają. Powraca kantylena w quasi-reprzyzie. Pianistka powraca do gry cichej, dyskretnej i śpiewnej.

Po temacie w rytmicznej augmentacji (takty 41-42) Brahms wprowadza nowe element fakturalny i wyrazowy, a także nowość metryczną – pozorną polirytmie. Wszystko to zwiększa pogodę i radość tego fragmentu. Krótkie staccato, które stosuje w wykonaniu autorka pracy, dodatkowo podkreśla proponowany przez kompozytora charakter. Od taktu 49. znowu charakter nagle się zmienia: nastrój jakby poważnieje, dźwięk robi się bardziej liryczny i akcja muzyczna zaczyna się wznosić, jednocześnie wypogadzając emocjonalność, do jeszcze jednej miejscowej kulminacji (t. 56-58), która z uwagi na wysoki rejestr nie osiąga takiego poziomu dynamicznego (mimo takiej samej uwagi *f*), jak poprzednia. Przez długi czas faktura obejmuje wysokie i średnie rejestry, co z kolei sprzyja postrzeganiu tego fragmentu jako zawieszenia w jakiejś błogości, spełnieniu, zachwycie. Tego dobrego „humoru” nie niweczy nawet zejście do

głęboko niskich rejestrów, co rekompensuje krótka artykulacja i mała dynamika. Ostatnie akordy C-dur w *forte* potwierdzają tylko słoneczny, szczęśliwy nastrój całego *Intermezza*.



## ZAKOŃCZENIE

W trakcie pisania pracy autorce towarzyszyła świadomość, że wyczerpanie tematu wykonawstwa *Intermezzów* jest niemożliwe. Pianistka podzieliła się własnymi przemyśleniami, wspartymi również badaniami i doświadczeniem innych pianistów i muzykologów, na temat treści utworów. To poszerzyło jej postrzeganie aspektów wykonawczych *Intermezzów*. Należy podkreślić fakt, że ostatecznie wykonanie zależy od osobowości wykonawcy, posiadanej wiedzy, inteligencji, doświadczenia i różnych innych czynników. Niniejsza praca prezentuje jedną z wielu możliwości wykonania utworów, które opisuje autorka, i nie wyklucza bynajmniej innych interpretacji. Praca ta jest jedynie próbą wskazania na to, co dla jej autorki było ważne podczas opracowywania własnej interpretacji.

Na wysokim poziomie artyzmu nie istnieje pojęcie prawidłowości, które można zastąpić pojęciem artystycznej sugestywności. Wykonawca-artysta nie obawia się osobliwego, oryginalnego podejścia do interpretowanego dzieła, bo ujawniając własną indywidualność zawsze pamięta o osobowości kompozytora, o specyfice epoki, czasie stworzenia utworu, stylu. Każdy wykonawca eksponuje to, co uważa za szczególnie ważne, podkreśla to, co jest bliskie jako osobowości. Takie też podejście zaproponowała autorka niniejszej pracy.

Po analizie *Intermezzów* z ostatnich opusów fortepianowych rysują się pewne całościowe wnioski i spostrzeżenia. Z filozoficznego punktu widzenia można powiedzieć że Brahms przedstawia w nich wieloaspektowość świata i życia, ich różnorodność, trwałość i zmienność, a także śmiertelność i przemijanie. Biorąc pod uwagę stronę techniki kompozytorskiej, są to dzieła w większości trzyczęściowe, z wyraźnym wydzieleniem każdej z nich. Dużą rolę odgrywa w nich technika wariacyjna i polifonia, zwłaszcza kanon. Jeśli chodzi o estetyczno-emocjonalną sferę tych utworów, to dominuje w nich liryka z odcieniem smutku, nostalgii, zadumy, niepokoju ale nieobce są w nich także momenty dramatyczne, pogodne, optymistyczne i radosne. Technika fortepianowa w *Intermezzach* nie wysuwa się na pierwszy plan. Można wręcz powiedzieć, że jest jakby nieobecna, choć naprawdę głębokie i artystyczne ich wykonanie wymaga dużych możliwości różnicowania brzmienia w kilku zhierarchizowanych planach jednocześnie. Nawiązując do problemów techniki w późnej twórczości Brahmsa, prof. Iwan Sokołow w jednym z wykładów mówi, że w dorobku kompozytora znajdujemy *51 Ćwiczeń na fortepian*, wśród których znajdują się „prawie *Intermezzi*”. W *Capriccio g-moll* op. 116 nr 3 odwrotnie – są miejsca, które sprawiają wrażenie ćwiczeń, jednak wyrażają dźwiękami cały ból życia kompozytora

(<https://www.youtube.com/watch?v=i-X3tXuKOi8>) [dostęp: 2022-08-11]. Zdaniem autorki pracy Johannes Brahms w utworach wyraził ważną filozoficzną ideę: każdą chwilę życia warto doceniać, każda chwila życia jest ważna.

## BIBLIOGRAFIA

- Carëva Ekaterina (1986). *Iogannes Brams*, Muzyka, Leningrad.
- Carëva Ekaterina (1990). *Iogannes Brams. Fortepiannaâ muzyka*. [w:] *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka*, Kniga vtoraâ pod red. T. Cytovič.
- Dostojewski Fiodor (2022). *Bracia Karamazow*, tłum. Aleksander Wat, Ossolineum.
- Druskin Michaił (1988). *Iogannes Brams*, Muzyka, Leningrad.
- Erhardt Ludwik (1984). *Brahms*, PWM, Kraków.
- Frolov Sergej (2012). *Narodnaâ, svetskaâ i cerkovnaâ muzyka slavân*. Artykuł dostępny pod adresem: <https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a2ad68a4c53b88521206d26.html>
- Geiringer Karl (1965). *Iogannes Brams*, Muzyka, Leningrad.
- Grasberger Franz (1980). *Iogannes Brams*, Muzyka, Moskva.
- Holmes Paul (1998). *Brahms*, PWM, Kraków.
- Judina Maria (1978). *Šest' Intermecco Iogannesa Bramsa* [w:] *Mariâ Viniaminovna Ūdina stat'i vospominaniâ materialy* pod red. Aksiuka S., Kuznecova A., Sovetskij kompozitor, Moskva.
- Kalbeck Max (1915). *Johannes Brahms*, Bd. IV, Berlin.
- Rogovoj Sergej (2003). *Pis'ma Iogannesa Bramsa*, Kompozitor, Moskva.
- Rogovoj Sergej (2004). *Pis'ma Iogannesa Bramsa*, Tipografiâ izdatel'stva MGU, Moskva.
- Zenkin Konstantin (1997). *Fortepiannaâ miniatûra i puti muzykal'nogo romantizma*, Moskovskaâ konservatoriâ Redakcionno-izdatelskij otdel, Moskva.

## ***Strony internetowe***

<https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a2ad68a4c53b88521206d26.html>

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

<https://www.youtube.com/watch?v=i-X3tXuKOi8>

<https://www.youtube.com/watch?v=c9hR4XMJ84A>

<https://www.youtube.com/watch?v=gl098nQ2Hyk>