



JOANNA MIKLASZEWSKA

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław, +48 71 375 20 99
jmiklas@uni.wroc.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-4020-5521>

Four Movements for Two Pianos (2008) Philipa Glassa. Uwagi na temat formy

Skomponowane w 2008 roku *Four Movements for Two Pianos*¹ Philipa Glassa zawierają cechy typowe dla postminimalizmu, łącząc technikę repetycyjną z nawiązaniem do stylistyki romantyzmu — i to zarówno w architektonice utworu, w której uwidacznia się odniesienie do cyklu sonatowego, jak i w zastosowanych przez kompozytora kategoriach ekspresji. W badaniach muzykologicznych nad twórczością autora dzieła wskazywano na związek jego muzyki ze stylem romantycznym. K. Robert Schwarz w książce *Minimalists* pisze o operze *Akhmaten*, iż „w burzliwym akompaniamencie orkiestrowym i wzniosłym liryzmie wokalnym widoczna jest prawie neoromantyczna siła wyrazu”². Z kolei Richard Taruskin — odnosząc się do popularności oper m.in. Johna Harbisona i Philipa Glassa w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku — zauważa, iż kompozytorzy ci odeszli w swej twórczości od założeń awangardowych i „spotykali się teraz na rozległym wspólnym gruncie określanym jako »neoromantyzm«”³.

¹ Kontynuację tego utworu stanowi powstała w 2013 roku kompozycja Philipa Glassa *Two Movements for Four Pianos*.

² K.R. Schwarz, *Minimalists*, London 1996, s. 149.

³ R. Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, (The Oxford History of Western Music, vol. 5: The Late Twentieth Century), Oxford–New York 2010, s. 516. Na elementy XIX-wieczne

Inspiracje muzyką XIX wieku odegrały więc ważną rolę w utworach Glassa komponowanych po 1980 roku. Przejawiły się one w wielu aspektach: w zakresie melodyki — w uwypukleniu jej znaczenia w dziele muzycznym i nadaniu jej lirycznej ekspresji, w zakresie harmoniki — w nawiązywaniu do łączy akordów typowych dla systemu dur-moll oraz stosowaniu akordów o budowie tercjowej, w zakresie tonalności — w stosowaniu centrów tonalnych, w zakresie faktury — w dominującym znaczeniu homofonii, w zakresie architektyki — w częstym stosowaniu techniki wariacyjnej, wprowadzaniu budowy okresowej oraz podejmowaniu takich gatunków muzycznych, jak miniatura fortepianowa, pieśń, symfonia, koncert instrumentalny i opera.

Zbigniew Skowron, opisując sytuację muzyki amerykańskiej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wskazuje na zaistniałą wówczas wyraźną zmianę orientacji i odwrót od poszukiwań radykalnie nowych rozwiązań dźwiękowych na rzecz tendencji wielokierunkowych oraz dialog z muzyką przeszłości, które to zjawiska wpisywały się w nową fazę kultury, określaną jako postmodernistyczną⁴. Autor charakteryzuje twórczość amerykańskich minimalistów jako odrębny fenomen estetyczny, który sytuuje w ramach postmodernizmu. Pisze o „konstruktywnym dystansie”, jaki zajęli amerykańscy kompozytorzy minimalistyczni do estetyki reprezentowanej przez II awangardę: „ów wątpliwy stosunek do otwartości na wszelkie doświadczenia muzyczne, do postulowanej nieograniczoności materiału, składni i struktury przyniósł biegunowy zwrot ku minimalizmowi we wszystkich tych sferach”⁵. Autor wiąże również propozycje *minimal music* ze schyłkiem estetyki awangardowej, zauważając dalsze konsekwencje tej zmiany w zapoczątkowaniu przez kompozytorów minimalistycznych postmodernistycznego „dialogu z jakościami zaczerpniętymi z »tonalnej« przeszłości”⁶.

Na temat utworu *Four Movements for Two Pianos* Glassa powstały dotychczas komentarze o charakterze popularnonaukowym, zamieszczone w broszurach dołączonych do nagrań tej kompozycji na płytach CD, a także teksty opublikowane w programach koncertów, podczas których był on wykonywany. Podjęty w niniejszym artykule temat dialogu z tradycją muzyczną — przede wszystkim widoczny w strukturze formalnej tego dzieła — stanowić może punkt wyjścia

w twórczości Philipa Glassa wskazuje także Paweł Strzelecki w książce *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 106.

⁴ Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 350–351.

⁵ Ibidem, s. 354–355.

⁶ Ibidem, s. 355.

do dalszych badań w tym zakresie. *Four Movements for Two Pianos* jest kompozycją, której wiele cech pozwala zaszeregować ją do nurtu w muzyce przełomu XX i XXI wieku określanego jako „neoromantyzm” lub „nowy romantyzm”. Jadwiga Paja-Stach zwraca uwagę na obecność niektórych elementów nowego romantyzmu w muzyce surkonwencjonalizmu oraz postminimalizmu⁷. Należą do nich: „centralizacja brzmienia oparta na akordach tercjowych, skale modalne, eksponowanie melodii, eufonia brzmienia i cytaty muzyczne”⁸. Większość z wymienionych przez autorkę cech odnaleźć można w kompozycji Glassa. Na czteroodcinkową formę dzieła nakłada się w niej model zbliżony do czteroczęściowej sonaty. Elementem pierwszoplanowym staje się melodyka, często podkreślana (jak czynili to romantycy, np. Franz Schubert w swych sonatach fortepianowych) przez zdwojenie oktawowe linii melodycznej. Kompozytor operuje harmoniką — podobnie jak w muzyce epoki klasycyzmu i romantyzmu — opartą na trójdźwiękach i czterodźwiękach. Zastosowany w *Four Movements for Two Pianos* nowy rodzaj tonalności nawiązuje natomiast do typowej dla kompozytorów nurtu neoklasycznego w pierwszej połowie XX wieku pantonalności. Pojęcie to następująco definiuje Jadwiga Paja-Stach: „Wielość uporządkowań skalowych i współwystępowanie ich w utworach oraz obecność centrum tonalnego pozwala określić tę koncepcję organizacji wysokości dźwięków jako pantonalną”⁹. Glass również wykorzystuje centra tonalne oraz nawiązuje w szerokim zakresie do systemu tonalnego dur-moll, wprowadzając rozmaicie przekształcane skale dur i moll, choć wprowadza niekiedy także skale kościelne (np. skalę naturalną w części pierwszej, skalę dorycką w części trzeciej). Charakterystyczne jest posługiwanie się przez kompozytora daną skalą diatoniczną oraz dokonywanie w niej chwilowej alteracji jednego składnika. Przykład może stanowić początek części pierwszej, gdzie pojawia się pierwszy odcinek pierwszego tematu. Struktura harmoniczna tego odcinka oparta jest na gamie g-moll eolskiej, jednak już zastosowany w taktie 4 akord Fis-dur oraz w taktie 5 akord D-dur powoduje

⁷ Maciej Gołąb zwraca uwagę na rozmaite przemiany, jakim ulegają obecnie formuły minimalizmu, oraz na zróżnicowane nazewnictwo stosowane dla ich określenia przez krytyków muzycznych, takie jak: „post-, ultra-, alter- czy kontrminimalizm”, M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, s. 107. W niniejszym artykule na określenie estetyki analizowanej kompozycji Glassa przyjęłam termin „postminimalizm”, powołując się na prace: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, eds. K. Potter, K. Gann, P.A. Siôn, London–New York 2013 oraz *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego* J. Paja-Stach (Kraków 2009).

⁸ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 46.

⁹ Ibidem, s. 27.

chwilowe przejście do g-moll harmoniczej. Alteracja składnika akordu może także powodować zmianę o charakterze kolorystycznym. Przykład może stanowić takt 2, gdzie pryma toniki g zostaje obniżona na *ges*. W kształtowaniu tematu bierze zatem udział kolorystyka harmoniczna.

Gęsta, niemal „symfoniczna” faktura utworu wykorzystująca wszystkie rejestry instrumentu oraz zawarte w dziele elementy wirtuozowskie również zdradzają pokrewieństwo z muzyką fortepianową XIX wieku. Przykładem romantycznej wirtuozerii może być koda części czwartej, w której występują grane w bardzo szybkim tempie symultanicznie przez obydwu pianistów oktawy równoległe, lub wprowadzane przez kompozytora często partie figuracyjne. Dominującą fakturą w *Four Movements for Two Pianos* jest homofonia, jednak kompozytor stosuje niekiedy także polifonizowanie. Na przykład na początku części czwartej cyklu, w partii drugiego fortepianu pojawia się w niskim rejestrze dziesięciotaktowy odcinek zawierający pierwszy temat tej części (temat A). Początkowe sześć taktów tego tematu opracowane jest w dwugłosowej fakturze polifonicznej, następnie zaś cztery — w fakturze monodycznej (nr 1–2). Jednak kolejne dziesięć taktów (nr 3), stanowiące wariację tego tematu, zawiera już połączenie homofonii (w partii pierwszego fortepianu, w której pojawiają się motywy harmoniczne oparte na trójdźwiękach) z repetycją polifonicznego tematu w partii fortepianu drugiego. Temat B — drugi w części czwartej (w partii pierwszego fortepianu, nr 13), utrzymany w tempie szybszym od tematu pierwszego, został jednak ujęty przez kompozytora w postaci melodii z akompaniamentem. Jego melodię wzbogacają opracowane w fakturze chóralnej trójdźwięki w górnym planie i rozłożone akordy w dolnym.

W warstwie rytmicznej utworu Glassa — w porównaniu z dziełami powstałymi w XIX wieku — zauważyć można tendencję do uproszczenia rytmiki i predylekcję kompozytora do stosowania płynnych rytmicznie, powtarzanych schematów opartych na figuracji szesnastkowej lub ruchu ósemkowym. Powtarzane ugrupowania rytmiczne nie wywołują jednak wrażenia monotonii, ponieważ zaburzenie w idei ich jednostajnego powtarzania powoduje często stosowana procedura nieregularnego podziału taktu. Świadczy o tym np. wprowadzona w części pierwszej w nr 3 polirytmia. W partii pierwszego fortepianu, w metrum $\frac{4}{4}$, na tle regularnego podziału taktu w dolnym planie pojawiają się zapisane w planie górnym sekstole; dodatkowo kompozytor wprowadza w partii drugiego fortepianu akordy synkopowane, powodując zagęszczenie zjawisk rytmicznych. Sekstole zastosowane w metrum $\frac{4}{4}$ powracają w części trzeciej dzieła. Kompozytor preferuje w utworze metrum parzyste — zarówno pierwsza, jak

i druga część dzieła utrzymana jest w metrum $\frac{4}{4}$, zaś część czwarta zawiera dwie fazy, z których pierwsza utrzymana jest w metrum $\frac{4}{4}$, zaś druga — w metrum $\frac{3}{4}$. Za najbardziej zróżnicowaną pod względem metrycznym należy uznać trzecią część dzieła, gdzie — w niektórych odcinkach — występuje polimetria sukcesywna, a ponadto wprowadzone są odcinki w metrum $\frac{9}{8}$ oraz $\frac{4}{4}$. Kompozytor stosuje różnorodną agogikę w poszczególnych częściach utworu, przy czym tempo zmienia się także w ramach poszczególnych części.

W *Four Movements for Two Pianos* spotykamy dużą różnorodność w zakresie dynamiki — występują zarówno różne stopnie dynamiczne, od *piano pianissimo* aż do *fortissimo* (z wykorzystaniem takich określeń dynamicznych, jak *mezzo piano* i *mezzo forte* oraz *subito piano*), jak i cieniowanie dynamiczne: *crescendo* i *diminuendo*. W zakresie artykulacji, podobnie jak w dziełach romantycznych, często wprowadzana jest gra *legato* w niektórych partiach tematycznych dla podkreślenia ich melodyjności i lirycznego wyrazu (np. temat pierwszy części drugiej, nr 1–3, temat B w części czwartej, nr 13). W odróżnieniu jednak od fortepianowych utworów dziewiętnastowiecznych, w kompozycji Glassa nie pojawiają się określenia wyrazowe.

W *Four Movements for Two Pianos* kompozytor kształtuje struktury horyzontalne w taki sposób, aby nadać im cechy muzycznych tematów poprzez uformowanie ich w zamknięte struktury architektoniczne z wyrazistym początkiem i określoną ekspresją. Tematy te odzwierciedlają jednocześnie typowe cechy melodyki Glassa. Element melodyczny był nieobecny w utworach amerykańskiego minimalisty komponowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jednak około 1980 roku zaczął odgrywać w jego dziełach dużą rolę. Przełom stanowiła skomponowana w 1979 roku opera *Satyagraha*. Kompozytor wprowadził w niej nowy, liryczny styl wokalny¹⁰, w którym odnaleźć można echa tradycji oper Verdiego i Masseneta. Jego istotą była melodyka nacechowana wyrazem prostoty, oparta na krokach sekundowych lub powtarzanych dźwiękach, zestawiana z powtarzаныmi kompleksami harmonicznymi różnicowanymi przy użyciu techniki wariacyjnej. Także w utworach instrumentalnych Philipa Glassa — etiudach fortepianowych, kwartetach smyczkowych, koncertach fortepianowych i symfoniach — melodyka kształtowana jest podobnie jako śpiewna, nacechowana prostotą, zawsze ściśle powiązana z harmoniką.

¹⁰ Philip Glass pisał, iż „od opery *Satyagraha* zacząłem wykorzystywać głos ludzki w prawdziwie wokalny sposób, podczas gdy w muzyce pisanej dla mojego zespołu [Philip Glass Ensemble — przyp. tłum.] często — i zupełnie prawidłowo — zauważano, że wykorzystuję głos, jakby był to tylko kolejny instrument”, P. Glass, *Opera on the Beach*, ed. R.T. Jones, London 1988, s. 114.

Dla solowych utworów fortepianowych Glassa charakterystyczne jest kontrastowanie dwóch typów melodyki, polegające na zestawianiu ascetycznej melodii o ostrym konturze i uproszczonej rytmice z dynamicznymi przebiegami powtarzanych rozłożonych czterodźwięków lub rozłożonych interwałów (np. w *Metamorphosis Two* i *Mad Rush*). Struktury, które były zarezerwowane w utworach klasyczno-romantycznych dla partii akompaniamentu — rozłożone trójdzźwięki i czterodźwięki — stają się w utworach Philipa Glassa melodiami. Kompozytor nobilituje je do roli nowego typu melodii poprzez wprowadzanie tego typu figuralacji w rejestrze środkowym i wysokim, artykulację *legato* oraz dobarwianie ich wyrafinowaną, oryginalną harmoniką. Sprowadzenie melodyki Philipa Glassa tylko do wspomnianych dwóch głównych typów byłoby jednak uproszczeniem. Cechą stylu muzycznego kompozytora, odzwierciedloną w *Four Movements for Two Pianos*, jest bowiem różnorodność melodyczna. W jego utworach odnaleźć można polimelodyzm, submelodie zakotwiczone na powtarzonym dźwięku lub melodie, będące jednocześnie najwyższymi dźwiękami akordów górnego planu.

Przykładem owego kontrastowego zestawiania przez kompozytora dwóch melodycznych idiomów jest pierwszy temat części pierwszej *Four Movements for Two Pianos*. Temat ten jest jednocześnie przykładem nawiązania przez kompozytora do architektoniki tematu sonatowego¹¹, występującej w sonatach fortepianowych klasyków wiedeńskich. Ewa Mizerska-Golonek i Jacek Targosz w pracy *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektonika tematu sonatowego* wyróżniają cztery grupy tematów rozwijanych z motywu czołowego. Do trzeciej grupy, oznaczonej literą C, zaliczają „tematy kształtowane z dwóch motywów przeciwstawnych tworzących integralnie motyw czołowy”¹², podając jako przykład pierwszy temat pierwszej części (*Molto Allegro*) *Sonaty c-moll* KV 457 W.A. Mozarta. Autorzy zauważają również pewną wspólną zasadę narracji występującą w tym temacie, a także i w innych utworach. Ze względu na zagęszczenie i kondensację zjawisk i wydarzeń muzycznych w tak ujętym motywie czołowym ich przyjęcie i przeżycie wymaga wydłużenia w czasie, stąd zasada ta polega na powracaniu materiału poprzednika w następniku (choć nie jest to dosłowne powtórzenie poprzednika)¹³. Pierwszą część utworu Glassa otwiera temat zaprezentowany w dynamice *forte* i w szybkim tempie, w tonacji

¹¹ Określenie „temat sonatowy” przyjmuję za pracę: E. Mizerska-Golonek, J. Targosz, *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektonika tematu sonatowego*, Kraków 1997, s. 25.

¹² *Ibidem*, s. 49.

¹³ *Ibidem*, s. 85.

g-moll, ujęty w strukturę złożoną a a₁. Pierwszy odcinek tematu (a) jest skomponowany w formie nieregularnego quasi-okresu¹⁴, którego poprzednik i następnik mają po pięć taktów. Fortepian pierwszy prezentuje motyw czołowy, na który składają się dwa przeciwstawne człony: pierwszy z nich ma charakter melodyczny i zawiera wartości rytmiczne: półnuty z kropką, półnuty oraz ćwierćnuty, drugi oparty jest na figuracji harmoniczej i ruchu szesnastkowym. Podobnie, jak dzieje się to we wspomnianej sonacie Mozarta, Glass kończy motyw czołowy tematu na dominancie w tonacji *g-moll* oraz wprowadza w następniku powrót owego kontrastującego wewnętrznie motywu czołowego, jednak ze zmianami motywicznymi i harmonicznymi. Drugi odcinek tematu (a₁ o długości dziesięciu taktów) nawiązuje harmonicznie, motywicznie i strukturalnie do odcinka a; obydwa odcinki są w całości powtarzane. Poprzez nadanie tematowi takich cech, jak dynamizm, zwięzłość motywiczna oraz logiczna konstrukcja, Glass odwołuje się do tradycji klasyczo-romantycznej sonaty. Wprowadzona w nr 11–12 pierwszej części utworu w partii drugiego fortepianu jedenastotaktowa struktura melodyczna (grana w oktawach równoległych) nasuwa skojarzenie z drugim tematem formy sonatowej poprzez nadanie jej charakteru przeciwstawnego do tematu pierwszego. Strukturze tej towarzyszy — w partii pierwszego fortepianu — inna melodia, również o charakterze kantylenowym, prowadzona w pionach akordowych, z motywami zawierającymi charakterystyczne rytmy triol i sekstol ćwierćnutowych, która współtworzy wraz z właściwym tematem grupę tematu drugiego. Temat pierwszy kontrastuje z tematem drugim pod względem dynamiki oraz architektoniki i warstwy wyrazowej — pierwszy temat jest ewolucyjny i dynamiczny, drugi zaś ma charakter statyczny.

Glass nie umieścił w tytule kompozycji określenia gatunkowego sonaty, nawiązując w nim przede wszystkim do typowej dla utworów minimalistycznych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku tendencji do zawierania w tytułach informacji na temat formy dzieła, obsady lub użytej w nim techniki (np. *Music in Twelve Parts* Philipa Glassa lub *Six Pianos* Steve’a Reicha). Jednak zaakcentowanie w tytule czterech części wchodzących w skład utworu wskazuje na występujące w nim pewne analogie z czteroczęściowym schematem cyklu

¹⁴ Strukturę pierwszego, a także drugiego odcinka tematu pierwszego określam jako „quasi-okresową”, gdyż ze względu na przekształcenia harmoniczne oraz zastąpienie pracy motywiczej techniką repetytywną tradycyjne zależności pomiędzy obydwojma członami struktury okresowej ulegają osłabieniu. Jednak nawiązanie do budowy okresowej akcentowane jest zarówno w odcinku a, jak i a₁, poprzez każdorazowe rozpoczynanie akordem tonicznym i kończenie akordem dominantowym każdego z pięciotaktowych odcinków niższego rzędu współtworzących dziesięciotaktowe odcinki a i a₁.

sonatowego. Charles Rosen, opisując posługiwanie się formą sonatową przez kompozytorów dwudziestego wieku, zauważa, iż „w użyciu formy sonatowej nieodłączny jest doktrynerski klasycyzm”¹⁵. Na poparcie tej tezy wskazuje na nawiązanie do *Sonaty fortepianowej* op. 106 Beethovena w *II Sonacie* Bouleza czy symetrię formy i łatwą do zidentyfikowania strukturę tematyczną w utworach Prokofiewa¹⁶. Podobnie czytelne nawiązania do formy, a także cyklu sonatowego, zaznaczają się w *Four Movements for Two Pianos*.

Część pierwsza tego utworu pod wieloma względami odzwierciedla elementy formy sonatowej, o czym świadczy tempo szybkie ($J = 144$), wystąpienie dwóch przeciwstawnych tematów i ich przetwarzanie oraz rekapitulacja drugiego tematu w reprzyzie, stosowanie nieregularnych struktur quasi-okresowych oraz rozwiązań fakturalnych nawiązujących do tradycji sonat fortepianowych Beethovena i Schuberta. Strukturę pierwszej części otwiera rozbudowana ekspozycja, obejmująca temat pierwszy (nr 1–4), epizod (nr 5–10), łącznik (2 pierwsze takty nr 11) oraz temat drugi (4 takty z nr 11 — nr 14). Później następuje zbliżone do niej pod względem rozmiarów przetworzenie (nr 15–30), w którym kompozytor operuje techniką repetycyjną, łącząc ją z techniką przetworzeniową — przekształcany jest przede wszystkim temat drugi, a ponadto materiał tematu pierwszego oraz epizodu. Odcinek obejmujący nr 31 i 32 stanowi krótką reprzyzę, zaledwie zasygnalizowaną w postaci rekapitulacji grupy tematu drugiego, poprzedzonej krótkim łącznikiem i zakończonej zwięzłą kodą. Struktura tematu drugiego w reprzyzie zostaje zmodyfikowana poprzez wprowadzenie nawiązania motywicznego do tematu pierwszego. We wprowadzeniu w pierwszej części utworu reprzyzi niepełnej można odczytać odniesienie do tradycji sonat Chopina, a ściślej — do pierwszej części jego *Sonaty b-moll*, w której reprzyza jest oparta na drugim temacie.

Część druga, napisana w tempie umiarkowanie wolnym, ma budowę odcinkową: a (nr 1–3), b (nr 4–5), c (nr 6–7), a_1 (nr 8–10), c_1 (nr 11–12), b_1 (nr 13–14), a_2 (nr 15) + koda (nr 16). Zaznaczają się w niej cechy rondo, poprzez dwukrotne powracanie materiału pierwszego tematu z odcinka a w odcinkach a_1 i a_2 . Liryczna ekspresja dwóch występujących w tej części utworu tematów nasyła skojarzenie z powolną częścią cyklu sonatowego. Ukształtowanie tematu pierwszego, wprowadzonego w nr 1–3, polega na zasadzie dialogu między fortepianem pierwszym i drugim. Temat drugi, podobnie jak temat drugi części pierwszej, prowadzony jest w równoległych oktawach. Richard Guerin w komentarzu

¹⁵ Ch. Rosen, *Sonata Forms*, New York–London 1988, s. 408.

¹⁶ Ibidem.

do nagrania utworu określa jego drugą część jako kontemplacyjną, „w której niemal dziecięcy entuzjazm unosi się nad romantycznymi akordami molowymi, egzystującymi w świecie pomiędzy *Fantasiestücke* Schumanna a *Les Cinq Doigts* Strawińskiego”¹⁷.

Część trzecia utworu ma, podobnie jak część druga, formę odcinkową: α (nr 1), a (nr 2–3), b (nr 4–7), c (nr 8–11), d (nr 12–14), α_1 (nr 15), α_2 (nr 16), a_1 (nr 17–18), b_1 (nr 19–22), c_1 (nr 23–26), d_1 (nr 27–31) + koda (nr 32–33), przy czym litera α oznacza krótki wstęp oraz powracanie jego materiału w toku utworu w postaci łącznika (α_1) oraz wstępu do części a_1 (α_2). Na poziomie makroformy można określić konstrukcję części trzeciej jako dwufazową, złożoną z fazy pierwszej (nr 1–14) oraz fazy drugiej (nr 15–31), płynnie połączonej z kodą (nr 32–33). W warstwie wyrazowej części trzeciej kompozytor nawiązał do tradycji gatunku scherza jako utworu o charakterze pogodnym, ale także do innej odmiany scherza, ustanowionej przez Beethovena i kontynuowanej przez Chopina, jako utworu o burzliwym, demonicznym wyrazie. Świadczy o tym kontrast wyrazowy pomiędzy pogodną ekspresją odcinków a i b oraz ich wariantów a burzliwym wyrazem odcinków c, d i ich wariantów.

Centralny punkt dzieła stanowi finał — *Movement 4*. Kompozytor ujął go w formę wariacji z dwoma tematami. Temat A pojawia się na początku utworu, w niskim rejestrze fortepianu drugiego (nr 1–2). Kompozytor opracował go częściowo dwugłosowo, z dobarwiającym go sporadycznie kontrapunktem w głosie drugim. Temat B pojawia się w nr 13 i – w kontraście do tematu A — ma on fakturę homofoniczną. Strukturę części czwartej ukazuje tabela 1:

Tabela 1. Philip Glass, *Four Movements for Two Pianos*, część czwarta, struktura formalna

temat A	war. A ₁	war. B ₁	war. B ₂	war. A ₂	war. A ₃	temat B	war. B ₃	war. B ₄	war. B ₅	koda
nr 1–2	nr 3–4	nr 5–6	nr 7–8	nr 9–10	nr 11–12	nr 13	nr 14	nr 15	nr 16–17	nr 18
Faza I						Faza II				

Użycie przez kompozytora dwóch tematów w wariacjach powoduje wzrost napięcia. Dynamizm formy podkreśla także fakt, że dwie wariacje — B₁ i B₂

¹⁷ R. Guerin, [komentarz do nagrania CD] *Ruhr Piano Festival. Philip Glass Piano Music. Four Movements for Two Pianos, Etudes for Piano, The Hours*, wyk. M. Namekawa, D.R. Davies, Orange Mountain Music 0060.

wprowadzone są jeszcze przed wystąpieniem tematu B. Ponadto na model formy wariacyjnej nakłada się w części czwartej model dwufazowej makroformy. Faza pierwsza (nr 1–12) o spokojnym, refleksyjnym charakterze, utrzymana jest w tempie wolnym ($J = 80$). Jej warstwę materiałową oraz wyrazową wyznacza narracyjny, polifoniczny temat A o nieco zagadkowej ekspresji. Faza druga (nr 13–17) wraz z następującą po niej krótką kodą wykorzystuje materiał tematu B i posiada dramatyczny i burzliwy wyraz.

Część czwarta ma wyraźnie narracyjny charakter, zbliżający się do sposobu kształtowania w romantycznych poematach fortepianowych. Glass nawiązuje pod względem kategorii ekspresji oraz sposobu narracji muzycznej do ballad Chopina, zaś pod względem faktury — do późnych sonat Beethovena. O związkach finału *Four Movements for Two Pianos* Glassa z poetyką muzyczną Chopina świadczy wielość idiomów ekspresji, narracyjny charakter tematu wariacji oraz jego odmian, dążenie do wielkiej kulminacji, zaś inspiracja beethovenowska widoczna jest w polifonizacji i zagęszczeniu faktury fortepianowej.

W *Four Movements for Two Pianos* kompozytor odwołuje się ponadto do tradycji romantycznych utworów cyklicznych poprzez dążenie do ujednoczenia materiału tematycznego. Struktura akordowo-melodyczna towarzysząca tematowi drugiemu w pierwszej części dzieła zapowiada temat pierwszy części drugiej, analogicznie ukształtowaną melodię pojawiającą się w odcinku d trzeciej części dzieła oraz temat B w części czwartej, który nawiązuje harmonicznie do tej struktury. Wprowadzony w nr 4–5 temat trzeciej części dzieła uznać można za dalekie echo drugiego tematu części pierwszej. Decyduje o tym motywika oparta na przebiegach gamowych oraz prowadzenie melodii tematu w równoległych oktawach.

O oryginalności utworu *Four Movements for Two Pianos* świadczy nowatorskie kształtowanie struktur tematycznych, łączące struktury ewolucyjne, nawiązujące do tradycji sonaty klasyczno-romantycznej, ze strukturami repetycyjnymi — statycznymi, o proveniencji minimalistycznej, oraz zestawianie minimalistycznej faktury fortepianowej (na którą składa się powtarzalność dźwięków, współbrzmień i rozłożonych interwałów) z tradycyjnie rozumianą fakturą wirtuozowską.

Harmonika i ciężenia tonalne nie odgrywają tak istotnej roli w kształtowaniu materiału muzycznego kompozycji Glassa, jak w utworach komponowanych w epoce romantyzmu. Pierwszoplanową rolę w kształtowaniu formy dzieła odgrywa bowiem technika repetytywna i związane z nią, typowe dla minimalizmu, szeregowanie odcinków muzycznych. O postminimalistycznym obliczu utworu *Four Movements for Two Pianos* zdecydowało więc przede wszystkim wpro-

wadzenie techniki repetytywnej, która jest w utworze bardzo często stosowana, w postaci powtarzania akordów, rozłożonych interwałów i całych kompleksów harmoniczych (z drobnymi zmianami), oraz oryginalne zestawianie jej z techniką przetworzeniową czy wariacyjną. W dziele tym pierwszoplanowe znaczenie uzyskuje element melodyczny w postaci bogactwa wprowadzanych tematów muzycznych. Oryginalność melodyki wynika z jednej strony z jej cech harmoniczych, z drugiej zaś — z jej narracyjnego charakteru.

W XX wieku cykl sonatowy szeroko reprezentowany był w dziełach mistrzów nurtu neoklasycznego (jak np. Prokofiew i Bartók), podjął go także Aleksander Skriabin, jednak w muzyce drugiej połowy XX wieku pojawiał się rzadziej. Powstały w 2008 roku utwór Philipa Glassa, poprzez oryginalne i nowatorskie ujęcie formy cyklu sonatowego, przyczynił się do odnowienia tego gatunku w muzyce fortepianowej pierwszej połowy XXI wieku¹⁸. Wydaje się, że w sposobie kształtowania formy — nawiązaniu do dawnego modelu formy i wypełnianiu go własnym, oryginalnym językiem dźwiękowym, nawiązał Glass do idiomu neoklasycznej sonaty. *Four Movements for Two Pianos* to jedno z najwybitniejszych dzieł fortepianowych Glassa. Kompozytor w sposób mistrzowski łączy w nim technikę repetytywną z procedurami kompozytorskimi zaczerpniętymi z tradycji muzycznej: pracą tematyczną oraz techniką wariacyjną.

Informacje o utworze

Rok powstania: 2008.

Dedykacja: „Composed for Dennis Russell Davies and Maki Namekawa”.

Zamówienie: Klavier-Festival Ruhr 2008.

Prawykonanie światowe: Klavier-Festival Ruhr, Philharmonie Essen, 7 lipca 2008, pianiści: Dennis Russell Davies i Maki Namekawa.

Wydanie: Dunvagen/Chester Music 2008.

Nagrania CD: *Ruhr Piano Festival. Philip Glass Piano Music. Four Movements for Two Pianos, Etudes for Piano, The Hours*, wyk. Maki Namekawa, Dennis Russell Davies, Orange Mountain Music 0060; *Minimalist Dream House* (album, 3 CD), wyk. Katia i Marielle Labèque, KML Recordings 2117.

Czas trwania: 25 min.

Wersja baletowa: premiera Paryż 24 marca 2016, Palais Garnier, Opéra de Paris, Ballet de l’Opéra National de Paris-Garnier, choreografia: Justin Peck.

¹⁸ Wspomnieć należy także o innym utworze Philipa Glassa, *Trilogy Sonata*. Jest to dokonane przez Paula Barnesę opracowanie na fortepian wyjątków ze słynnej trylogii oper portretowych Glassa, ujęte w trzyczęściową formę nawiązującą do sonaty.

STRESZCZENIE

Four Movements for Two Pianos Philipa Glassa jest kompozycją, której wiele cech pozwala zaszerzować ją do nurtu w muzyce przełomu XX i XXI wieku określanego jako „neoromantyzm” lub „nowy romantyzm”. W utworze tym elementem pierwszoplanowym staje się melodyka, zaś harmonika oparta jest na trójdźwiękach i czterodźwiękach. Dominującą fakturą jest homofonia, w zakresie artykulacji często wprowadzana jest gra *legato*. Zaakcentowanie w tytule czterech części wchodzących w skład utworu wskazuje na analogie z czteroczęściowym schematem cyklu sonatowego. Część pierwsza odzwierciedla elementy formy allegro sonatowego, o czym świadczy tempo szybkie, wystąpienie dwóch przeciwstawnych tematów i ich przetwarzanie oraz wprowadzenie krótkiej reprzyzy, a także stosowanie nieregularnych struktur okresowych. Część druga, utrzymana w tempie umiarkowanie wolnym, ma budowę odcinkową; zaznaczają się w niej cechy ronda. Część trzecia utrzymana jest w formie odcinkowej. W jej warstwie wyrazowej kompozytor nawiązał do tradycji gatunku scherza. Finał (*Movement 4*) kompozytor ujął w formę wariacji z dwoma tematami. W *Four Movements for Two Pianos* kompozytor nawiązuje także do tradycji romantycznych utworów cyklicznych poprzez dążenie do ujednoczenia materiału tematycznego. O oryginalności ustanowionego przez Philipa Glassa idiomu postminimalistycznej sonaty świadczy nowatorskie kształtowanie struktur tematycznych, łączące struktury ewolucyjne, nawiązujące do tradycji sonaty klasyczno-romantycznej, z procedurami repetycyjnymi o proveniencji minimalistycznej oraz zestawianie minimalistycznej faktury fortepianowej z fakturą wirtuozowską. O postminimalistycznym obliczu utworu *Four Movements for Two Pianos* zdecydowało przede wszystkim wprowadzenie techniki repetytywnej oraz oryginalne zestawianie jej z techniką przetworzeniową i wariacyjną. W sposobie kształtowania formy — odwołaniem do dawnego modelu formalnego i wypełnianiem go nowoczesnym językiem dźwiękowym nawiązał Glass do idiomu neoklasycznej sonaty.

SŁOWA KLUCZOWE: neoromantyzm, sonata, postminimalizm, technika repetytywna

ABSTRACT

Philip Glass's *Four Movements for Two Pianos* (2008). Some remarks on the musical form

Philip Glass's *Four Movements for Two Pianos* is a composition whose numerous qualities allow it to be linked with the contemporary musical trend known as "neoromanticism" or "new romanticism". The crucial element of the piece is the melody, the harmony is based on triads and four-note chords. The dominant texture is homophony, and the legato articulation is often introduced. The four movements stressed in the title indicate analogy with the four-part sonata cycle. The first part reflects the elements of the sonata-allegro form, as evidenced by the fast tempo, the occurrence of two opposing subjects and their transformation, introducing a short recapitulation, and the use of irregular periodic structures. The second part, written at moderate pace, has a sectional structure; there are some features of the rondo form. The third part also has a sectional structure. The composer referred to the scherzo genre in it. *Movement 4* takes the variation form with the two themes. In *Four Movements for Two Pianos* the composer also refers to the tradition of romantic cyclical works by striving to unify the thematic material. Philip Glass in his postminimalist sonata provides an innovative formation of the thematic structures, linking evolutionary structures, referring to the tradition of classical and romantic sonatas with the repetitive procedures of minimalist origin, and combining a minimalist piano texture with a virtuoso texture. The postminimalist nature of *Four Movements for Two Pianos* was determined primarily by the introduction of the repetitive technique, which is compiled with the development and variation techniques. In the manner of shaping the form — referring to the old formal model and filling it with a modern sound language, Glass referred to the idiom of the neoclassical sonata.

KEYWORDS: neoromanticism, sonata, postminimalism, repetitive technique

BIBLIOGRAFIA

The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music, eds. Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll Ap Siôn, London–New York 2013.

Glass Philip, *Opera on the Beach*, ed. Robert T. Jones, London 1988.

Glass Philip, *Words Without Music. A Memoir*, New York 2015.

Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

Guerin Richard, [komentarz do nagrania CD] *Ruhr Piano Festival. Philip Glass Piano Music. Four Movements for Two Pianos, Etudes for Piano, The Hours*, wyk. Maki Namekawa, Dennis Russell Davies, Orange Mountain Music 0060.

Mizerska-Golonek Ewa, Targosz Jacek, *Forma sonatowa. Ogólna koncepcja formy. Tektonika i architektura tematu sonatowego*, Kraków 1997.

Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009.

Rosen Charles, *Sonata Forms*, New York–London 1988.

Schwarz K. Robert, *Minimalists*, London 1996.

Skowron Zbigniew, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995.

Strzelecki Paweł, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006.

Taruskin Richard, *Music in the Late Twentieth Century*, (The Oxford History of Western Music, Vol. 5: The Late Twentieth Century), Oxford–New York 2010.

Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism, ed. Richard Kostelanetz, Berkeley–Los Angeles–London 1999.