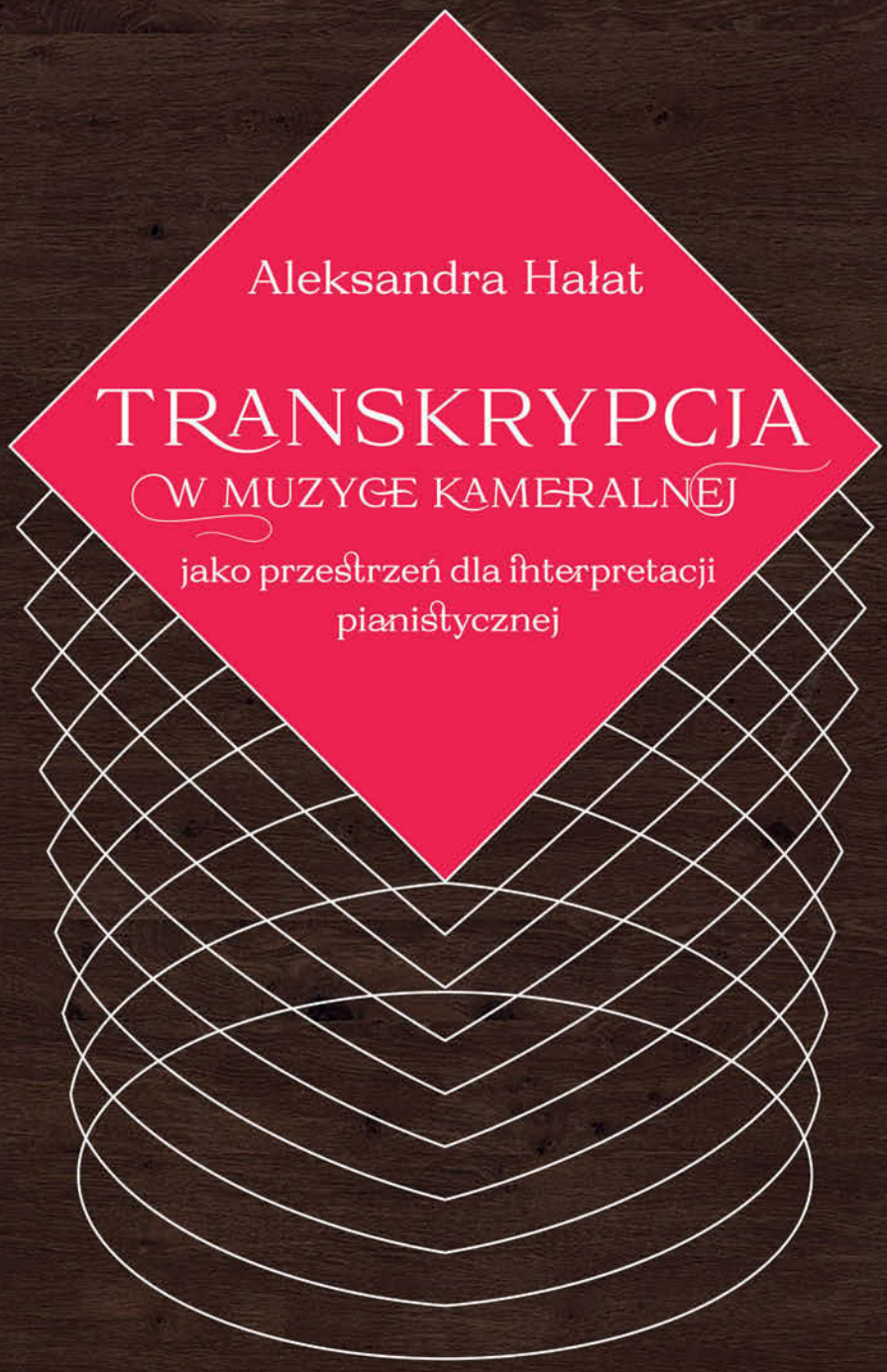
Aleksandra Hałat

TRANSKRYPCJA
W MUZYCE KAMERALNEJ
jako przestrzeń dla interpretacji pianistycznej



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Aleksandra Hałat to czynna i kreatywna pianistka, która z pasją wykorzystuje swój talent pedagogiczny. Prowadziła kursy mistrzowskie i wykłady w Escola Superior de Música de Lisboa (Portugalia), Katolickim Uniwersytecie w Rużomberku (Słowacja) oraz dla Pro Corda (Wielka Brytania).

Jest członkiem ECMTA (European Chamber Music Association). Koncertuje w kraju i za granicą , m.in. w Austrii, Turcji, Chorwacji, we Włoszech, w Czechach, Szkocji i Słowacji. Swoje artystyczne umiejętności kształciła w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz w Universität für Musik und darstellende Kunst w Grazu w Austrii. Jest dwukrotną laureatką Ogólnopolskiego Konkursu Kameralistyki Fortepianowej w Toruniu. W 2005 r. jako studentka Uniwersytetu w Grazu otrzymała stypendium VIP (Vienna International Pianists), natomiast w 2007 r. została stypendystką AIMS (American Institute for Musical Studies).

Transkrypcja w muzyce kameralnej jako przestrzeń dla interpretacji pianistycznej

Z podziękowaniem
dla Pani Profesor Marii Szwajger-Kułakowskiej

Aleksandra Hałat

Transkrypcja w muzyce kameralnej jako przestrzeń dla interpretacji pianistycznej

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Recenzent
Katarzyna Jankowska-Borzykowska

Spis treści

Wstęp 7

Rozdział 1
Transkrypcja w muzyce instrumentalnej 11

1.1. Pojęcie i istota transkrypcji 11
1.2. Termin *transkrypcja* w odniesieniu do wybranych sonat Johannesa Brahmsa i Dymitra Szostakowicza 14
1.3. Rodzaje transkrypcji 17
1.4. Transkrypcja – ujęcie historyczne 20
1.4.1. Renesans – transkrypcja jako przyczynek do rozwoju muzyki instrumentalnej 20
1.4.2. Barok – transkrypcja w służbie budowania nowego repertuaru . . . 20
1.4.3. Klasycyzm – transkrypcja jako impuls do wskrzeszania dzieł baroku . 22
1.4.4. Wiek XIX – nowe prądy i apogeum znaczenia transkrypcji 23
1.4.5. Wiek XX – transkrypcja jako nośnik rekonstrukcji muzyki dawnej . . 25
1.5. Fortepian jako instrument transkrypcji orkiestrowych 27
1.6. Transkrypcja w kameralistyce fortepianowej – systematyka autorska . . . 28

Rozdział 2
Fortepian na przełomie XVIII i XIX wieku w aspekcie kształtowania się muzyki kameralnej. Nowe wartości brzmieniowe transkrypcji 33

2.1. Zmiany fakturalne i brzmieniowe w muzyce kameralnej z udziałem fortepianu na przełomie XVIII i XIX wieku 34
2.2. Fortepian historyczny jako źródło nowych wartości brzmieniowych w muzyce kameralnej, na przykładzie *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa w transkrypcji na skrzypce i fortepian 42

Rozdział 3
Sonata Es-dur op. 120 nr 2 Johannesa Brahmsa oraz *Sonata d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza na tle twórczości kameralnej kompozytorów . 51

3.1. Johannes Brahms – wybitny twórca muzyki kameralnej 52
3.2. *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* – rodowód dzieła oraz jego charakterystyka ze szczególnym uwzględnieniem partii fortepianu 57
3.3. Dymitr Szostakowicz – zarys twórczości 67
3.4. Rodowód *Sonaty d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian 69
3.5. Charakterystyczne elementy faktury fortepianowej Dymitra Szostakowicza i ich zastosowanie w *Sonacie d-moll op. 40* 70

Rozdział 4
Transkrypcje *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa oraz *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza jako źródło twórczej interpretacji pianistycznej 77

4.1. Interpretacja jako przestrzeń kreatywności artysty 77
4.2. Elementy twórcze interpretacji 80
4.3. Sztuka interpretacji 91
4.4. Analiza nagrań wybranych sonat 96
4.4.1. Pierwsza część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa . . . 96
4.4.2. Druga część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa 99
4.4.3. Trzecia część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa 100
4.4.4. Pierwsza część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza 101
4.4.5. Druga część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza 106
4.4.6. Trzecia część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza 109
4.4.7. Czwarta część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza 112

Zakończenie 119

Bibliografia 121

Indeks 127

Spis przykładów nutowych 131

Summary 133

Wstęp

„Interpretacja jest konsekwentną realizacją koncepcji i ekspresji dzieła muzycznego”[1]. Artysta – wykonawca – interpretator ożywia zapis muzyczny dzieła zgodnie z intencjami kompozytora oraz wymogami stylu. Elementem, który stanowi niezbędny warunek kreowania utworu, jest wyraz, inaczej ekspresja, a jego nośnikiem – dźwięk. Umiejętne operowanie dźwiękiem, jego barwą, artykulacją oraz kształtowanie jego wyrazu to podstawa wykonania. Paul Badura-Skoda pisze na temat interpretacji: „Nie dającą się wyjaśnić tajemnicą sztuki wykonawczej jest to, że zarówno nastroje, jak i określone wyobrażenia dźwiękowe grającego udzielają się słuchaczowi”[2].

Pianista solista operuje ekspresją muzyczną we własny, niepowtarzalny sposób. Podejmuje indywidualne decyzje w kwestii wykorzystania możliwości palety brzmieniowej instrumentu. Pianista kameralista jest natomiast współodpowiedzialny za interpretację dzieła muzycznego, w którym obraz dźwiękowy utworu kameralnego stanowi syntezę partii poszczególnych wykonawców, uwzględniającą zarówno indywidualne walory gry, jak i specyfikę brzmieniową instrumentów. Pianista, grając z różnymi instrumentalistami, rozwija swoją wyobraźnię muzyczną oraz traktuje aspekty wykonawcze w określony sposób: instrumentalny bądź wokalny. Aby uczestniczyć w pełnowartościowym dialogu z innymi współgrającymi, powinien posiadać umiejętność swobodnego wypowiadania swoich indywidualnych wyobrażeń, zależnych od rozwoju osobowości artystycznej oraz umiejętności technicznych. Oczywiście biorąc pod uwagę fakt, że technika – jak podaje Marguerite Long – jest to:

> zespół wszystkich pianistycznych umiejętności, to mistrzostwo w dozowaniu siły dźwięku i jego barwy, swoboda w wykonywaniu niuansów dynamicznych i agogicznych… Technika to wyczucie dotykowe /*le tou-*

[1] A. Pytlak: *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Wydawnictwo Łyk, Białystok 1994, s. 22.

[2] Podaję za: A. Krochmalska-Podfilipska: *Wzajemne relacje solowego i kameralnego warsztatu wykonawczego w sztuce pianistycznej.* „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku”, 1985, nr 37, s. 162.

> *cher*/, sztuka palcowania, sztuka pedalizacji, znajomość reguł frazowania, to posiadanie szerokiej palety środków ekspresji, którymi pianista może dowolnie rozporządzać, stosownie do stylu dzieł wykonywanych i własnej inspiracji[3].

Opisane uwarunkowania, zindywidualizowanie własnego sposobu gry, a także otwartość i wyczulenie na elementy interpretacji współgrających są kwintesencją pełnego i świadomego uczestnictwa w wykonawstwie muzyki kameralnej.

Moja dotychczasowa praktyka wykonawcza w różnorodnych zespołach kameralnych oraz praca dydaktyczna w charakterze pianisty korepetytora w Akademii Muzycznej w Katowicach zaowocowały doświadczeniem współpracy z różnymi instrumentalistami i wokalistami. Naturalną konsekwencją było to, że zainteresowałam się zagadnieniem interpretacji pianistycznej w grze kameralnej. Zaczęłam zauważać różnice pojawiające się w ramach tego samego dzieła, przeznaczonego na inny zestaw instrumentów, i pod tym kątem poszukiwać przestrzeni wykonawczej w grze fortepianowej. W efekcie zwróciłam uwagę na zagadnienie transkrypcji. Poddałam analizie i skonfrontowałam ze sobą zarówno polskie, jak i obcojęzyczne źródła, poszukując właściwej definicji transkrypcji. Skupiłam się głównie na grupie dzieł transkrybowanych z udziałem fortepianu. To doprowadziło mnie do poznania zjawiska transkrypcji substancjalnej[4], która oznacza przepisanie dzieła w całości na inne medium wykonawcze, przy równoczesnym braku diametralnych zmian w jego notacji. Ten rodzaj transkrypcji dotyczy wielu dzieł kameralnych z udziałem fortepianu, w większości przeznaczonych na *duo*. W tym czasie przypadkowo zetknęłam się z *Sonatą d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza na wiolonczelę i fortepian w transkrypcji na kontrabas i fortepian, autorstwa Jamesa Rapporta, będącej również transkrypcją substancjalną. Uznałam, że ten typ transkrypcji jest najbardziej trafnym materiałem dla porównania aspektów wykonawczych w dziele oryginalnym i transkrybowanym, ze szczególnym uwzględnieniem partii fortepianu.

Ideą mojej pracy jest próba ukazania transkrypcji jako przestrzeni dla kreatywności pianistycznej w odniesieniu do gry kameralnej. W swoich rozważaniach wykorzystuję materiał muzyczny dwóch sonat pochodzących z odmiennych pod względem stylistycznym okresów. Pierwsza to późnoromantyczna *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa, przeznaczona na klarnet i fortepian, i jej transkrypcje: na altówkę i fortepian oraz na skrzypce i fortepian. Druga to wspomniana neoklasyczna *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian Dymitra Szostakowicza, a także jej transkrypcja na kontrabas i fortepian. Zwracam szczególną uwagę na rolę partii fortepianowej oraz występujące w niej

[3] Ibidem, s. 149–150.

[4] Wyjaśniam pojęcie transkrypcji substancjalnej oraz podaję jej przykłady w rozdziale pierwszym niniejszej pracy.

różnice interpretacyjne wynikające z charakterystyki brzmienia poszczególnych instrumentów i ich możliwości wykonawczych. Zasadniczym celem mojej pracy jest zaprezentowanie nagrań oraz analiza wybranych sonat i ich transkrypcji w aspekcie interpretacji pianistycznej.

W rozdziale pierwszym podejmuję się uporządkowania niejasnej sytuacji terminologicznej związanej z pojęciem transkrypcji. Dokonuję omówienia tej sytuacji z uwzględnieniem różnorodnych kryteriów oraz prezentuję rozwój tego gatunku od renesansu, poprzez barok, klasycyzm, romantyzm, po wiek XX. Przedstawiam autorską systematykę transkrypcji występujących w kameralistyce fortepianowej, wzbogaconą o czołowe przykłady dzieł z historii muzyki.

W rozdziale drugim opisuję rodowód oraz realia twórcze omawianych sonat, charakterystykę ich partii fortepianowych pod kątem konwencji stylistycznej, na tle pozostałej spuścizny kameralnej Brahmsa i Szostakowicza. Zwracam również uwagę na okoliczności powstania transkrypcji *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa przeznaczonej na altówkę i fortepian. Ze względu na skromną polskojęzyczną literaturę fachową dotyczącą twórczości fortepianowej i kameralnej Brahmsa i Szostakowicza powołuję się również na obcojęzyczne publikacje: Henry'ego Cope'a Collesa *The Chamber Music of Brahms* (Oxford University Press, 1933); Davida Brodbecka *Medium and Meaning: New Aspects of Chamber Music* (Cambridge University Press, 1999) oraz Robina Stowella *The Early Viola and Violin. A Practical Guide* (Cambridge University Press, 2001).

W rozdziale trzecim ukazuję zarys ewolucji brzmienia fortepianu w muzyce kameralnej w kontekście rozwoju instrumentu. Zwracam uwagę na istotne cechy transkrypcji *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa, przeznaczonej na medium wykonawcze – skrzypce i fortepian historyczny.

Rozdział czwarty poświęcam problematyce wykonawczej oryginalnych i transkrybowanych utworów, ze szczególnym uwzględnieniem działań pianistycznych wybranych do prezentacji w dziele artystycznym. Korzystając z nagranego przeze mnie materiału dźwiękowego, zarejestrowanego na płycie *The Ways* wydanej w 2017 roku przez Uniwersytet Śląski, chcę wskazać różnice pomiędzy dziełem oryginalnym a transkrybowanym pod względem agogicznym, dynamicznym i brzmieniowym. Nagrania znajdują się na stronie: https://us.edu.pl/instytut/ismuz/pracownicy/aleksandra-halat/.

Zmiana medium w transkrypcji powinna w pewien sposób uwrażliwić pianistę na charakterystykę różnych instrumentów, a zarazem prowokować do wyjścia poza swoją specjalność. Wymaga również intensywnego wniknięcia w świat interpretacji. Zmiana obsady wykonawczej niewątpliwie wymusza poszukiwanie w obszarze środków pianistycznych odpowiadających wspólnej koncepcji wykonawczej, co jest niezbędnym walorem pełnowartościowej gry kameralnej.

Tematyka będąca przedmiotem moich badań to szereg zagadnień, które musi rozwiązać pianista. Poznanie tej problematyki jest w mojej opinii koniecznością dla działających w różnych obszarach pianistów współwykonawców.

Rozdział 1



Transkrypcja w muzyce instrumentalnej

1.1. Pojęcie i istota transkrypcji

W trakcie zbierania informacji na temat transkrypcji autorka napotkała ogromne trudności natury terminologicznej. Wystarczy przeanalizować znajdujące się w słownikach objaśnienia tego zagadnienia, zestawione z takimi terminami, jak: *aranżacja*, *orkiestracja*, *intawolacja*, *parafraza* i *fantazja*, wielokrotnie błędnie funkcjonującymi jako synonimy[1]. Daje to obraz pewnego nieuporządkowania pojęciowego czy wręcz chaosu. Inaczej jest w zakresie sztuki literackiej, gdzie systematyzacja terminologiczna jest bardziej uporządkowana[2]. Wydaje się, że najbardziej trafnym pojęciem, jakie można zaadaptować na grunt muzyki, jest *przekład*[3]. Polega on na przeniesieniu wypowiedzi z jednego języka na drugi za pomocą właściwie dobranych i specjalnie wyszukanych środków. Sam termin *transkrypcja* wywodzi się z języka łacińskiego, w którym *transcriptio* oznacza „przepisywanie"[4], a jego odpowiedniki w innych językach to: włoskie *transcripzione*, francuskie *arrangement* i *transcription*, angielskie *arrangement*[5].

W utworach będących podstawą analizy w niniejszej pracy – zarówno w *Sonacie Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa, oryginalnie przeznaczonej na

---

[1] B. Literska: *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina.* Musica Iagiellonica, Kraków 2004, s. 11.

[2] http://el.us.edu.pl/wf/pluginfile.php/6714/mod_resource/content/0/TEMAT_1/Typologia_przekladu.ppt [data dostępu: 31.07.2017]. Na gruncie literatury wyróżniamy następujące typy transkrypcji: literacką, poetycką, naukowo-techniczną, prawną i prawniczą, audiowizualną, konsekutywną, symultaniczną oraz maszynową.

[3] Przekład literacki „to czynność polegająca na sformułowaniu w pewnym języku wypowiedzi sformułowanej uprzednio w innym języku. Czynność ta polega na poszukiwaniu w danym języku takich środków, które by przekazywały informacje zawarte w tłumaczonej wypowiedzi, a także stanowiły ekwiwalent zastosowanych w niej sposobów ukształtowania". *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 350.

[4] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 6. Red. D. Kalisiewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 439.

[5] B. Literska: *Dziewiętnastowieczne transkrypcje*…, s. 10.

klarnet i fortepian, oraz w jej wersji na altówkę i fortepian, jak i w *Sonacie d--moll op. 40* Dymitra Szostakowicza, przeznaczonej na wiolonczelę i fortepian, oraz w jej wersji na kontrabas i fortepian – notacja w partii fortepianu nie podlega znaczącym zmianom, przeobrażeniu ulega natomiast partia klarnetu i wiolonczeli. Rodzi się zatem pytanie, czy wersje wymienionych utworów oryginalnych można nazwać transkrypcjami? Jeżeli odpowiedź będzie twierdząca, co w tym wypadku oznacza pojęcie transkrypcji? W terminologii muzycznej jedna z definicji transkrypcji brzmi: „zapisanie znakami współczesnej notacji muzycznej utworów zapisanych dawnymi systemami notacyjnymi, np. notacją modalną, menzuralną"[6]. W literaturze fachowej funkcjonuje bardzo szeroki zakres znaczeniowy tego pojęcia. Także tam pojawiają się sprzeczności w definicjach aranżacji i transkrypcji. Dużą niekonsekwencję dostrzec można zwłaszcza w *Encyklopedii muzyki* pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego, w której sposób objaśnienia poszczególnych pojęć podważa nawzajem ich sens, co wyklucza zasadność ich użycia[7]. Literatura obcojęzyczna również nie przynosi rozstrzygnięcia sporu terminologicznego. Angielskie określenia *arrangement*[8] oraz *transcription*[9] swym znaczeniem obejmują prawie każdy rodzaj opracowania muzycznego. Z kolei funkcjonujące w literaturze niemieckojęzycznej pojęcie *Bearbeitung* (opracowanie) stosuje się najczęściej w przypadku bachowskich opracowań[10]. W słowniku anglojęzycznym *A New Dictionary of Music* termin *aranżacja* oznacza transformację kompozycji na nowe środki wykonawcze, wiernie trzymające się pierwowzoru, natomiast termin *transkrypcja* definiuje oryginał w swobodniejszy sposób[11]. Kolejnych problemów w stosowaniu właś-

[6] *Nowa encyklopedia powszechna PWN.* T. 6…, s. 439.

[7] „Aranżacja artystyczna wyzwala różne stopnie twórczego udziału kompozytora – aranżera, począwszy od transkrypcji, w której substancja muzyczna mimo przeniesienia jej w inne medium wykonawcze pozostaje ta sama, aż do zmodyfikowanego, najczęściej wzbogaconego dźwiękowo ujęcia utworu". *Encyklopedia muzyki.* Red. A. Chodkowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 49. „Transkrypcja […] jest to pojęcie zbliżone do aranżacji, zakładające jednak najczęściej artystyczny cel opracowania (np. do wykonania koncertowego) i prezentację utworu w integralnej wersji. Transkrypcja na ogół bardziej oddala się od pierwowzoru niż aranżacja; niekiedy staje się »transkrypcją swobodną«, tj. fantazją, parafrazą". Ibidem, s. 907.

[8] „Arrangement: The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original" [Aranżacja: przekształcenie kompozycji muzycznej, zazwyczaj na inne niż oryginalne medium; jeśli nie podano inaczej, wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki]. *New Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Ed. S. Sadie. London–New York 2001.

[9] „Transcription: A copy of a musical work, usually with some change in notation" [Transkrypcja: kopia utworu muzycznego, zwykle z pewną zmianą w notacji]. Ibidem.

[10] http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/mloda_muzykologia/2008/MM_2008_ABrejta.pdf [data dostępu: 2.08.2017].

[11] „Arrange, to set out for one performing medium a composition written for another. (Normally this indicates stricte fidelity to the composer's notes, and less artistic license, than does the term transcribe)" [Aranżować, przepisać kompozycję na inne niż oryginalne medium wykonawcze, co powszechnie oznacza ścisłe odniesienie się do koncepcji kompozytora, pomijając

ciwej terminologii dostarczają używane w definicjach synonimy: *opracowanie*, *aranżacja*, *instrumentacja*, *adaptacja*, *intawolacja*, *wyciąg*, *parafraza* i *fantazja*. Terminy takie jak *instrumentacja* i *wyciąg fortepianowy* wpisują się w definicję transkrypcji, która oznacza zmianę obsady wykonawczej. Pierwszy z nich, zwany również orkiestracją, funkcjonuje wtedy, gdy utwór fortepianowy zostaje przeniesiony na orkiestrę, co pozwala wykorzystać rejestry i efekty kolorystyczne poszczególnych instrumentów[12]. Natomiast wyciąg fortepianowy to redukcja partii orkiestrowej lub wokalno-instrumentalnej do faktury fortepianowej[13]. W przekonaniu autorki najbliższe znaczeniowo transkrypcji pozostają terminy *adaptacja* oraz *intawolacja*. Adaptacja oznacza przeniesienie kompozycji na nowy środek wykonawczy, natomiast intawolacja – przeniesienie utworów wokalnych na instrumenty klawiszowe i strunowe[14]. Spośród przytoczonych określeń największe wątpliwości budzi nazwanie transkrypcji *parafrazą* lub *fantazją*. Pierwszy z tych terminów oznacza zupełnie odrębny utwór muzyczny, bazujący jedynie na fragmentach innego dzieła[15], natomiast drugi odnosi się do swobodnej kompozycji, z elementami improwizacji[16]. Sam Franciszek Liszt rozróżniał w swoich opisach parafrazę i transkrypcję i odmiennie definiował te pojęcia. W przypadku parafrazy uważał, że kompozytor, czerpiąc z oryginału, w sposób wolny podąża za swoją fantazją twórczą. Jest to widoczne w znakomitych Lisztowskich operowych parafrazach utworów Wolfganga Amadeusza Mozarta, Giuseppe Verdiego, Vincenza Belliniego. Transkrypcja, zdaniem węgierskiego kompozytora i pianisty, powinna być utrzymana w pewnych ryzach, być bardziej literalna i obiektywna. Powinna stanowić wiarygodną kopię oryginału, przez co dla kompozytora staje się znacznie większym twórczym wyzwa-

---

pierwiastek artystyczny, który wpisuje się w termin transkrypcji]. A. Jacobs: *A New Dictionary of Music*. Penguin Books, London 1958, s. 22–23. „Transcribe, to arrange a piece of music for a performing medium other than the original – or for the same medium but in a more elaborate style. The term usually implies a freer treatment than the simple verb »to arrange« by itself" [Transkrybować, opracować utwór do wykonywania go na inne niż oryginalne medium lub dla tego samego medium, ale w bardziej wyszukanym stylu. Określenie zwykle oznacza bardziej swobodne traktowanie kompozycji niż w przypadku terminu „aranżować"]. Ibidem, s. 382.

[12] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 3. Red. D. Kalisiewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 63. Przykłady: Robert Schumann, *Karnawał op. 9* zorkiestrowany przez Maurice'a Ravela; Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy* zorkiestrowane przez Maurice'a Ravela; Karol Szymanowski, *Etiuda b-moll op. 4 nr 3* zorkiestrowana przez Grzegorza Fitelberga.

[13] *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 1077. Przykłady: Wyciąg fortepianowy „*Lacrimosa*" z *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta, opracowany przez Carla Czernego na cztery ręce.

[14] Np. J. Ekiert: *Bliżej muzyki. Encyklopedia*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006; *Muzyka. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*. Red. B. Kaczorowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007; *Słownik języka polskiego PWN*. Red. M. Szymczak. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

[15] *Mała encyklopedia muzyki…*, s. 776

[16] Ibidem, s. 294

niem. Liszt uważał również, że w przypadku transkrypcji twórca przeobraża się w niewolnika, a tylko najwyższej klasy mistrz może stać się perfekcyjnym kompozytorem – sługą[17]. Transkrypcje symfonii Ludwiga van Beethovena autorstwa Liszta stanowią przykład wiernego pod względem dopracowania szczegółów oddania oryginalnego dzieła. Najwyraźniej jednak dla jednego z największych improwizatorów XIX wieku pojęcie transkrypcji było zbyt wąskie, gdyż sam nie stosował się do sprecyzowanych przez siebie kryteriów transkrypcji. Wśród jego obfitej twórczości są więc utwory, które nie spełniły tych kryteriów. Należą do nich m.in. transkrypcje pieśni Franciszka Schuberta: *In der Ferne*, *Kriegers*, *Ahnung*, *Ständchen*, *Schwanengesang*[18].

Kontrowersyjny i w pewnym sensie zbyt daleko idący jest pogląd Ferruccia Busoniego, który w swojej pracy *Zarys nowej estetyki muzyki* twierdzi, że transkrypcja to zapis indywidualnej myśli kompozytora, a nawet każdorazowe wykonanie, interpretacja utworu[19].

1.2. Termin *transkrypcja* w odniesieniu do wybranych sonat Johannesa Brahmsa i Dymitra Szostakowicza

Pogląd traktujący sonaty jako wersje – ze względu na brak znaczących modyfikacji w partii fortepianu – w przekonaniu autorki pracy jest błędny. Zastosowanie terminu *transkrypcja* w odniesieniu do sonat Brahmsa i Szostakowicza zaprezentowanych w materiale dźwiękowym płyty *The Ways* uzasadnione jest przede wszystkim odwołaniem się do etymologii słowa, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza przepisanie, przekład. W terminologii muzycznej chodzi o przepisanie na inny instrument lub instrumenty.

Zgodnie z tym sonata klarnetowa Brahmsa została przepisana na altówkę i fortepian, natomiast sonata wiolonczelowa Szostakowicza – na kontrabas i fortepian. Partie fortepianu stanowią integralną część obu sonat. Wielu XIX- i XX-wiecznych kompozytorów dokonywało transkrypcji w muzyce kameralnej, zmieniając medium wykonawcze, a partię fortepianu pozostawiało w nienaruszonym stanie. Dotyczy to zwłaszcza duetów instrumentalnych, w których partia fortepianu często pozostawała niezmieniona, a nieznacznym modyfikacjom podlegał materiał dźwiękowy drugiego instrumentu, charaktery-

[17] F. Liszt: *The Schubert Song Transcriptions for Solo Piano Series III*. Dover Publications Inc., New York 1995, s. 6–7.

[18] Franciszek Liszt w transkrypcji pieśni Franciszka Schuberta *Ständchen* dodaje melodię wprowadzającą efekt echa, którego nie ma w oryginale, w *Kriegers Ahnung* dodaje kadencję, w *Der Atlas* i *In der Ferne* Lisztowska wirtuozeria niekiedy zaciera oryginalny rys dzieła.

[19] F. Busoni: *Zarys nowej estetyki muzyki*. Przekł. zbior. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Katowice 1962. Poprzez tak duży zakres interpretacji pojęcia transkrypcji Ferruccio Busoni neguje znaczenie tego pojęcia jako przeróbki dzieła artystycznego.

zującego się nowymi parametrami technicznymi[20]. Ten rodzaj transkrypcji nosi nazwę substancjalnej, literalnej lub naturalnej, gdyż nie narusza ona substancji muzycznej, lecz wykorzystuje ją w całości[21]. W niektórych kręgach muzycznych przyjmuje się, że takie podejście do przełożenia utworu, dokonane przez samego kompozytora, należy uznać za wersję. *Słownik języka polskiego PWN* termin *wersja* w odniesieniu do terminologii muzycznej objaśnia następująco: „[to – A.H.] jeden z kilku możliwych sposobów opracowania tematu"[22], natomiast *transkrypcja* zdefiniowana została jako „opracowanie utworu muzycznego na inny instrument, głos lub zespół instrumentów niż ten, na który był on pierwotnie skomponowany […]"[23].

Istotnym argumentem potwierdzającym bezpodstawność użycia terminu *wersja kompozytorska* na określenie sonaty Brahmsa przeznaczonej na altówkę i fortepian jest to, że dzieło w transkrypcji altówkowej nie jest w pełni autorstwa samego kompozytora. Transkrypcję tę sporządził William Kupfer[24] na zamówienie wydawcy, natomiast Brahms dokonał tylko jej nieznacznej korekty[25]. Szerszy kontekst opisanej sytuacji autorka przedstawi w rozdziale trzecim niniejszej pracy. Warto również podkreślić, że niekonsekwencja w zastosowaniu pojęć transkrypcji lub opracowania w przypadku sonaty altówkowej, a także wielu innych dzieł fortepianowych i kameralnych, wynika z błędów i samowoli wydawców, którzy na kartach tytułowych wydawanych utworów często zamiennie stosowali te terminy. Decyzja wydawców, by powielić tytułową stronę wydania *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, przyczyniła się do traktowania sonaty altówkowej jako wersji[26].

W połowie XIX wieku grono wydawców stanowili wybitni muzycy, którzy w znaczny sposób ingerowali w oryginalny tekst poprzez dodawanie znaków artykulacyjnych, dynamicznych, agogicznych, sugerujących właściwe frazowanie, a nawet charakter materiału dźwiękowego. Taką postawę wydawców wzmacniało społeczne zapotrzebowanie na określoną estetykę, powodując powszechną

[20] Przykładem mogą być utwory takie jak: *Sonata D-dur op. 94* Sergiusza Prokofiewa, wykonywana z fletem lub ze skrzypcami, lub z saksofonem, czy też *Fantasiestücke op. 73* Roberta Schumanna, prezentowane z klarnetem, altówką lub wiolonczelą.

[21] http://gazeta.us.edu.pl/node/239311 [data dostępu: 6.06.2015].

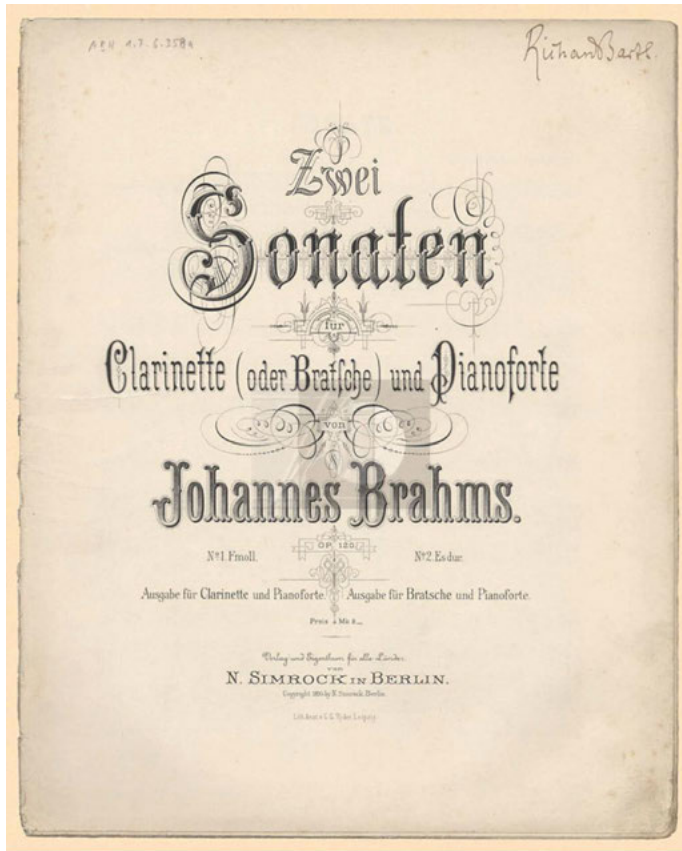
[22] https://sjp.pwn.pl/szukaj/wersja.html [data dostępu: 31.07.2017].

[23] https://sjp.pwn.pl/szukaj/transkrypcja.html [data dostępu: 31.07.2017].

[24] Wiedeński kopista, który pracował dla Fritza Simrocka, wydawcy dzieł Johannesa Brahmsa.

[25] R. Stowell: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide.* University Press, Cambridge, 2001, s. 165.

[26] Clive Brown w opracowaniu krytycznym do wydawnictwa Bärenriter w przypadku sonat: altówkowej i skrzypcowej posługuje się terminem *arrangement* (Wydania *Sonaty z op. 120, f-moll nr 1* i *Sonaty Es-dur nr 2* w 2016 roku).



Ilustracja 1. Pierwsze wydanie sonat na klarnet lub altówkę i fortepian z op. 120 J. Brahmsa
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms. Op. 120.* N. Simrock, Berlin 1895.

akceptację ich samowoli. W owych czasach muzycy stronili od wykonywania utworów Beethovena na sposób beethovenowski, propagowali natomiast styl gry takich wykonawców, jak Hans von Bülow, Eugen d'Albert czy Frederic Lamond. Niektóre gremia wydawców ignorowały wersje kompozytorskie, nadając wybranym utworom tytuły bez zgody autorów. Egzemplifikację tego zjawiska mogą stanowić sonaty fortepianowe Beethovena: *Patetyczna*, *Księżycowa*, *Pastoralna*[27].

Interesujący jest pogląd Macieja Gołąba, który wiąże definicję poszczególnych typów transkrypcji z hierarchią antycznych aspektów dzieła muzycznego: substancją, fakturą, syntaksą, formą oraz ekspresją. W swojej publikacji *Spór*

[27] J. Gudel: *Utwory fortepianowe L. van Beethovena a możliwości brzmieniowe ówczesnych instrumentów.* „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku", 1977, nr 12, s. 237.

o granice poznania dzieła muzycznego wychodzi z założenia, że im bardziej cechy danego typu transkrypcji oddalają ją od oryginału, tym bardziej maleje jej wartość artystyczna[28]. Pisze również, że:

> Najbardziej rozpowszechnionym typem dziewiętnastowiecznych transkrypcji jest transkrypcja substancjalna. Jest to taki przekład dzieła, w którym zachowuje ono niemal całą swoją substancję muzyczną (warstwę czysto kompozycyjną) w nienaruszonej postaci. Zmianie ulega jedynie obsada instrumentalna, która zostaje dostosowana do nowych potrzeb brzmieniowych i ekspresyjnych. Ten typ transkrypcji jest zatem w ścisłym znaczeniu „przepisaniem" (*transcriptio*) utworu na inny od wybranego przez kompozytora środek wykonawczy[29].

Elementy, które zostają tu ściśle zachowane, to melodyka, harmonika i metrorytmika. Aspekty takie jak agogika, dynamika oraz artykulacja ulegają modyfikacji na tyle, na ile wymusza to nowa obsada instrumentalna lub wokalno-instrumentalna.

Przedstawione argumenty skłaniają do zastosowania terminu *transkrypcja* zarówno w przypadku *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa, jak i *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza.

1.3. Rodzaje transkrypcji

Analogicznie do wielości znaczeń, jakich dostarcza terminologia transkrypcji, istnieje szereg odmiennych sposobów jej kategoryzacji. Jednym z nich jest kryterium wykonawcze, którego podstawę stanowi dobór i zmiana aparatu wykonawczego. Przykłady podaje Andrzej Henryk Bączyk w pracy poświęconej transkrypcjom Jana Sebastiana Bacha[30]. Według autora transkrypcje można podzielić na:

- te, które mają zredukowane brzmienie; tu formy orkiestrowe opracowywane są na instrument solowy, co niegdyś umożliwiało słuchaczom poznanie dzieł niedostępnych poza salą koncertową; przykładem mogą być dzieła na cztery ręce, m.in.:
  - poemat symfoniczny *Wełtawa* z cyklu *Moja Ojczyzna nr 2* Bedřicha Smetany w opracowaniu Hugh Macdonalda;

[28] M. Gołąb: *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 85.

[29] Ibidem, s. 86–87

[30] A.H. Bączyk: *Z problematyki transkrypcji.* „Zeszyty Naukowe IV". Poznań 1993; cyt. za: B. Literska: *Dziewiętnastowieczne transkrypcje…*, s. 137.

- mające rozszerzone brzmienie; tu formy solowe opracowywane są na orkiestrę; np.:
  - *Etiuda nr 3* z *Czterech Etiud op. 4* Karola Szymanowskiego, zorkiestrowana przez Grzegorza Fitelberga,
  - *Maski op. 34* Karola Szymanowskiego przeznaczone na fortepian, w transkrypcji na fortepian i orkiestrę Jana Krenza (1948)[31];
- będące wynikiem przepisania utworu z jednego instrumentu solowego na inny, np.:
  - *Adagio* z *Toccaty organowej C-dur nr 1* Jana Sebastiana Bacha, w transkrypcji na fortepian, autorstwa Myry Hess[32].

Innym kryterium, które ukazuje różny stopień ingerencji transkrybenta w dzieło oryginalne, jest kryterium morfologiczne, przedstawione w publikacji Macieja Gołąba. Dokładną systematykę prezentuje tabela 1.

Tabela 1. Typy transkrypcji w klasyfikacji Macieja Gołąba

Typ transkrypcji	Główne podtypy	Definicja
1. Transkrypcja substancjalna SUBSTANCJA	1.1. Transkrypcja transmitująca warstwy 1.2. Transkrypcja multiplikująca warstwy	Ścisłe przepisanie całej substancji dzieła na nowe medium wykonawcze; repetycyjna zmiana faktury
2. Transkrypcja strukturalna STRUKTURA	2.1. Transkrypcja rozbudowująca fakturę 2.2. Transkrypcja zmieniająca układ warstw fakturalnych	Zachowanie substancji dzieła w zakresie tonalnym, syntaktycznym i formalnym; jakościowa zmiana faktury
3. Transkrypcja syntaktyczna SKŁADNIA	3.1. Transkrypcja redukująca składnię 3.2. Transkrypcja rozbudowująca składnię	Zachowanie jedynie głównych kategorii składni; modyfikacja jej podrzędnych elementów
4. Transkrypcja rekontekstowa FORMA	4.1. Transkrypcja redukcyjna 4.2. Transkrypcja kontaminacyjna	Autonomizacja fragmentów formy lub łączenie fragmentów (lub całych utworów) z innymi utworami (lub ich fragmentami)
5. Transkrypcja użytkowa EKSPRESJA	5.1. Transkrypcja techniczno-dydaktyczna 5.2. Transkrypcja uproszczona	Banalizacja treści utworów dla celów *stricte* pragmatycznych

Źródło: M. Gołąb: *Spór o granice*…, s. 86.

[31] https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_dzie%C5%82_Karola_Szymanowskiego [data dostępu: 4.07.2015].

[32] M. Hinson: *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Indiana University Press, Bloomington 1990, s. 41.

Przykłady typów transkrypcji zamieszczonych w tabeli:
- transkrypcja substancjalna:
  – *Sonata op. 94* na flet i fortepian Sergiusza Prokofiewa, w transkrypcji na skrzypce i fortepian, autorstwa kompozytora;
- transkrypcja strukturalna:
  – *Walc f-moll op. 70 nr 3* Fryderyka Chopina w transkrypcji na fortepian solo, autorstwa Leopolda Godowskiego;
- transkrypcja syntaktyczna:
  – *Mazurek fis-moll op. 6 nr 1* Fryderyka Chopina, w opracowaniu na wiolonczelę i fortepian Roberta Emila Bockmühla;
- transkrypcja rekontekstowa:
  – *Mazurek f-moll* i *Mazurek a-moll z op. 7* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na głos i fortepian, autorstwa Pauliny Viardot[33];
- transkrypcja użytkowa:
  – *Marche funebre* z *Sonaty b-moll op. 35* Fryderyka Chopina, autorstwa Wilhelma Goldnera.

Według autorki niniejszej pracy istotnym kryterium jest to odnoszące się do autorstwa. Pozwala ono wyróżnić następujące rodzaje transkrypcji:
- transkrypcje, których autorem jest sam kompozytor, np.:
  – *Pietruszka. Burleska w 1 akcie, 4 obrazach* Igora Strawińskiego, w autorskim opracowaniu na fortepian solo, na prośbę Artura Rubinsteina, składająca się z części: *Taniec rosyjski*, *U Pietruszki* i *Zapusty*;
- transkrypcje, których autorem jest ktoś inny niż kompozytor, np.:
  – *Sonata da camera* na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz, w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian, autorstwa Urszuli Mizi;
- transkrypcje, które powstały za życia kompozytora, za jego zgodą, np.:
  – suita baletowa *Śpiąca królewna* Piotra Czajkowskiego, w transkrypcji na fortepian, autorstwa Sergiusza Rachmaninowa;
- transkrypcje, które powstały za życia kompozytora bez jego zgody, np.:
  – *4 mazurki op. 6* na fortepian Fryderyka Chopina w transkrypcji na gitarę, autorstwa Jana Nepomucena Bobrowicza;
- transkrypcje, których autorstwo pozostaje anonimowe, np.:
  – *Grande Sestetto Concertante Es-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta w anonimowej transkrypcji noszącej nazwę *Symfonia koncertująca* KV 364 na skrzypce, altówkę i orkiestrę.

[33] Transkrypcja na głos i fortepian, autorstwa Pauliny Viardot, ma budowę ABA, w której części skrajne prezentują materiał tematyczny *Mazurka f-moll op. 7*, natomiast część środkowa – fragment *Mazurka a-moll* (od taktu 34.).

1.4. Transkrypcja – ujęcie historyczne

Na przestrzeni wieków praktyka transkrypcji ewoluowała – od odzwierciedlania prądów kulturowych dominującej w danym momencie estetyki muzycznej, po nośnik kompozytorskich idei oraz inspiracji. Jako element kultury odpowiadała na aktualne zapotrzebowania społeczne, przyczyniając się do popularyzacji i edukacji w obszarze sztuki muzycznej.

1.4.1. Renesans – transkrypcja jako przyczynek do rozwoju muzyki instrumentalnej

Ekspansja muzyki świeckiej, a w szczególności muzyki instrumentalnej, w epoce renesansu przyczyniła się do rozwoju i unowocześnienia ówczesnego instrumentarium. Znaczne rozpowszechnienie muzyka instrumentalna zawdzięczała wynalezieniu druku przez Jana Gutenberga około 1450 roku. To dało impuls do tworzenia różnego rodzaju opracowań literatury wokalnej, z wnikliwością opisywanych w traktatach Adriana Le Roya oraz Vincenza Galileiego. Repertuar transkrypcji instrumentalnych poszerzał się stopniowo o opracowania motetów, chansons, madrygałów, fragmentów mszalnych, które były transkrybowane na instrumenty klawiszowe, lutnie, vituele, gitary, cytry[34]. Przykładem może być *Recercada* lub *Salve regio* Marca Antonia Cavazzoniego[35]. W celu dokonania transkrypcji stosowano XV-wieczny zapis muzyczny – notację menzuralną[36]. Interesujący wydaje się fakt, że przepisanie kompozycji na język inny niż w wersji oryginalnej wzbogacano poprzez nanoszenie zmian melodyczno-rytmicznych, co w konsekwencji pozwalało kompozytorom uniknąć posądzenia o plagiat[37].

1.4.2. Barok – transkrypcja w służbie budowania nowego repertuaru

Zagadnienie transkrypcji to także ciekawy, a zarazem dość rzadko podejmowany temat, obejmujący praktykę kompozytorską i wykonawczą, która wnosi

[34] H.M. Brown: *Music in Renaissance*. Pearson Education 1976, s. 257–258; cyt. za: M. Wozaczyńska: *Muzyka renesansu*. Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1992, s. 83.

[35] http://imslp.org/wiki/File:PMLP257075-Cavazzoni_MA_Recercada.pdf [data dostępu 1.07.2016].

[36] „Notacja menzuralna: system notacji muzycznej stosowany ok. 1250–1600 do zapisu muzyki, głównie wokalnej, określający dokładnie, za pomocą odpowiedniego kształtu nut, wzajemny stosunek czasu trwania dźwięków". *Encyklopedia powszechna PWN*. https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/notacja-muzyczna;3948447.html [data dostępu: 1.07.2016].

[37] M. Wozaczyńska: *Muzyka renesansu*…, s. 79.

znaczący wkład w rozwój muzyki w epoce baroku. Pojawia się wówczas coraz więcej nowych lub udoskonalonych instrumentów, rośnie też świadomość ich idiomatycznego potencjału. Przykładem może być stworzenie w XVII wieku nowych modeli fletu poprzecznego i podłużnego, a także nowoczesnego oboju i fagotu. Brak oryginalnego repertuaru przeznaczonego na instrumenty dęte drewniane rekompensowano adaptacjami utworów skrzypcowych, co w konsekwencji wpłynęło na rozwój transkrypcji w XVIII wieku[38]. Częstą praktyką kompozytorów baroku, takich jak Jan Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, było opracowywanie swoich utworów na różne obsady instrumentalne, a następnie wprowadzanie do nowo opracowanego materiału znaczących zmian. Jednym z czołowych i najbardziej czynnych barokowych transkrybentów był Bach. Transkrypcje lipskiego kantora w większości bazują na utworach kompozytorów obcych, głównie na koncertach Antonia Vivaldiego. Innymi gatunkami opracowywanymi przez Bacha były suity lutniowe i sonaty klawesynowe. Formą muzycznej wypowiedzi, na którą w całej twórczości kompozytora technika transkrypcji wywarła największy wpływ, był jednak koncert[39]. Warto podkreślić, że powstałe w Lipsku koncerty klawesynowe Bacha, z wyjątkiem *Koncertu C-dur* BWV 1061, wykonywane na dwa klawesyny, nie zostały oryginalnie napisane na ten instrument. Badania muzykologiczne wykazały, że lipskie koncerty klawesynowe stanowią nowe wersje koncertów różnych kompozytorów, które pierwotnie były przeznaczone na instrumenty melodyczne. Bach transkrybował je w latach dwudziestych XVIII wieku w Köthen. Ich opracowywanie na instrument klawiszowy wymagało wielu przeróbek i wiązało się z koniecznością każdorazowego dokomponowywania partii lewej ręki. Warto podkreślić, że ponad 20 koncertów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe, skatalogowanych pod nazwiskiem Bacha, to transkrypcje koncertów kompozytorów włoskich i niemieckich. Według autora *Sporu o granice poznania dzieła muzycznego* dla Bacha transkrypcja stanowiła środek, który służył mu do zbliżania się do artystycznego ideału. Dla kompozytora wersja ostateczna nie istniała, jednak istniało coś o wiele ważniejszego – przeobrażające się wciąż dzieło, „kształtująca się kompozycja, będąca nieustannie w drodze do doskonałości jako rezultat coraz ściślejszego mistrzostwa"[40].

[38] M. Nahajowski: *Transkrypcja w muzyce fletowej późnego baroku*. http://bach.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2015/04/2015.04.12_wiecej.pdf [data dostępu: 12.04.2015].

[39] A. Brejta: *Transkrypcje w twórczości Jana Sebastiana Bacha na przykładzie koncertów BWV 593, BWV 978, BWV 1065*. http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/mloda_muzykologia/2008/MM_2008_ABrejta.pdf [data dostępu: 5.07.2016].

[40] M. Gołąb: *Spór o granice…*, s. 86.

1.4.3. Klasycyzm – transkrypcja jako impuls do wskrzeszania dzieł baroku

Znaczącą rolę w rozwoju sztuki transkrypcji w XVIII wieku odegrali możni pasjonaci i melomani muzyki. Jednym z nich był baron Gottfried van Swieten, mecenas trzech wiedeńskich klasyków, dzięki któremu zainicjowano praktykę transkrypcji dzieł barokowych. Naczelnym przykładem jest oratorium *Mesjasz* Händla, przeorkiestrowane przez Mozarta w 1789 roku. Przekształcenie akompaniamentu orkiestry w znaczny sposób ożywiło i wzbogaciło barokowe dzieło[41]. Równie interesujące pole działalności Mozarta w zakresie muzyki transkrybowanej związane było z tzw. *Harmoniemusik*[42], czyli muzyką na zespoły instrumentów dętych. Największy rozkwit tej praktyki muzycznej przypada na okres klasycyzmu, zaś sam termin *Harmoniemusik* wywodzi się z tradycji występującej na obszarze niemieckojęzycznym, gdzie zwrot *Harmonie* oznaczał – oprócz gałęzi nauki – zespół instrumentów dętych. W latach osiemdziesiątych XVIII wieku *Harmoniemusik* cieszyła się w Wiedniu olbrzymią popularnością, prezentując w swoich programach głównie wiedeńskie transkrypcje i aranżacje oper, baletów, symfonii, a także innych gatunków[43]. W adresowanym do ojca liście z 20 lipca 1782 roku Mozart zauważał, że w społeczności muzycznej Wiednia istnieje duże zainteresowanie tego typu twórczością instrumentalną. Treść listu dotyczy m.in. transkrypcji na oktet dęty jego opery *Uprowadzenie z Seraju*:

> Mam teraz dużą pracę. Przed niedzielą 8-go muszę przeinstrumentować moją operę na harmonię, inaczej zrobi to ktoś inny i on będzie miał profit, a nie ja. […] Nie wyobraża sobie papa, ile się trzeba napracować, żeby operę zredukować pour harmonie i zrobić to tak, żeby wszystko pasowało do instrumentów dętych i żeby niczego nie stracić. Nie ma rady, będę musiał pracować po nocach, bo nie poradzę inaczej[44].

Autentyczność tej transkrypcji została w ostatnim czasie dowiedziona przez muzykologa Bastiaana Blomherta[45]. Niewątpliwie *Harmoniemusik* stanowiła istotne medium, które w znacznym stopniu przyczyniło się do rozwoju trans-

[41] S. Jarociński: *Mozart*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 149.

[42] *Harmoniemusik* stanowił oktet złożony z wybitnych wirtuozów, zawierający w swoim składzie dwa oboje, dwa klarnety, dwa fagoty i dwa rogi. Powstał jako kaprys cesarza Józefa II; pierwotnie miał zapewniać muzyczną oprawę wydarzeń okolicznościowych na cesarskim dworze.

[43] M. Rykowski: *Harmoniemusik – społeczny i artystyczny fenomen kultury muzycznej Europy Środkowej w XVIII i I połowie XIX wieku*. https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/812/1/Rykowski_PhD.pdf [data dostępu: 15.08.2016].

[44] W.A. Mozart: *Wybór listów.* Przeł., oprac. I. Dembowski. Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 402.

[45] www.bastiaanblomhert.com [data dostępu: 20.08.2016].

krypcji, jako znakomite narzędzie popularyzacji wysokiej sztuki muzycznej w kręgach arystokracji i poza nią.

Inny wybitny przedstawiciel klasycyzmu – Ludwig van Beethoven również był autorem licznych transkrypcji, z których większość stanowią przekłady z jego baletów, tańców niemieckich, marszów i dzieł muzyki kameralnej. Do utworów transkrybowanych przez kompozytora zaliczyć można pierwszą część niedokończonego *VI koncertu na fortepian i orkiestrę D-dur*[46], który jest transkrypcją *Koncertu skrzypcowego D-dur op. 61*, powstałą za namową Muzia Clementiego. Melodia głosu skrzypcowego powierzona jest prawej ręce w partii fortepianu, natomiast lewa ręka w tejże partii prezentuje nieco odbiegający od oryginału, nowy materiał muzyczny[47]. Warto zaznaczyć, że jedynym odautorskim przetranskrybowanym dziełem Beethovena, które otrzymało własną numerację katalogową, jest *Wielka Fuga op. 134* na dwa fortepiany, będąca wersją finałowej *Fugi* z *Kwartetu smyczkowego B-dur op. 130*, opublikowanej również jako osobny kwartet op. 133[48]. Beethoven tak pisał o transkrypcji:

> Twierdzę stanowczo, że tylko Mozart mógł swoje utwory transponować z fortepianu na inne instrumenty – jak również i Haydn, i, nie porównując się bynajmniej z tymi dwoma wielkimi ludźmi, to samo utrzymuję co do moich sonat. […] Ja sam tylko jedną z moich sonat przerobiłem na kwartet smyczkowy, o co mnie bardzo poproszono, i mam to święte przekonanie, że mi tego tak łatwo byle kto nie zrobi[49].

1.4.4. Wiek XIX – nowe prądy i apogeum znaczenia transkrypcji

W twórczości XIX-wiecznych kompozytorów, z uwagi na stale poszerzane spektrum możliwości pianistycznych, do pewnego stopnia zaczęła się zacierać granica pomiędzy improwizacją, transkrypcją a odtwórczą interpretacją. W kręgu muzyki fortepianowej w sztuce transkrypcji zaczęła dominować pewna dwutorowość. W środowiskach muzycznych, obok transkrypcji przeznaczonych dla pianistów amatorów, funkcjonowały transkrypcje arcytrudne, osiągalne pod względem wykonawczym jedynie dla pianistów wirtuozów. W XIX wieku mistrzostwo w zakresie transkrypcji osiągnął Liszt, który opracował na fortepian pieśni Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, arie i sceny operowe Giuseppe Verdiego, Richarda Wagnera, symfonie Ludwiga van Beetho-

[46] S.D. Lindeman: *The Concerto: A Research and Information Guide*. Taylor & Francis Group 2006, s. 154

[47] M. Hinson: *The Pianist's Guide*…, s. 21.

[48] Ibidem, s. 22.

[49] L. van Beethoven: *Listy wybrane*. Przeł., oprac. W. Fabry. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927, s. 27–28.

vena oraz skrzypcowe *Kaprysy* Niccolò Paganiniego, wzbogacając swoje dzieła o wirtuozowskie pasaże, akordy oraz tryle[50]. Transkrypcje te były w dużej mierze zapisem jego twórczej improwizacji, w niezwykle drobiazgowy sposób utrwalonej w notacji. Sztuka improwizatorska stanowiła dla świata XIX-wiecznej pianistyki czynnik wszechobecny, będący odzwierciedleniem ówcześnie panujących potrzeb estetycznych. To właśnie transkrypcje ujawnione w twórczości Liszta w dużym stopniu przeobraziły ich dotychczasowe ramy znaczeniowe. Idiom Lisztowskiej transkrypcji znajduje swoje odzwierciedlenie i kontynuację w twórczości kompozytora Leopolda Godowskiego[51], który osiągnął apogeum inwencji twórczej w transcendentalnych, arcytrudnych *Studiach* opartych na etiudach Chopina. W dziele Godowskiego występują dodatkowe kontrapunkty, a oryginalny tekst Chopina zaprezentowany jest w inwersji lub powierzony tylko jednej ręce. Transkrypcja polega na nałożeniu na siebie dwóch lub trzech różnych etiud w partiach obu rąk[52]. Ponadto Godowski stworzył trzy *Metamorfozy symfoniczne* na tematy walców Jana Straussa oraz serię *Renaissance* opartą na utworach francuskich klawesynistów. Powstałe w 1924 roku nowatorskie transkrypcje fortepianowe dzieł na skrzypce oraz wiolonczelę solo Bacha, przeobrażone przez Godowskiego, miały znaczenie marginalne. Dopiero wybitny wirtuoz fortepianu Konstantin Szczerbakow[53], który utrwalił w formie nagrania płytowego trzy przetranskrybowane suity wiolonczelowe: *II Suitę d-moll*, *III Suitę C-dur* oraz *V Suitę d-moll*, zaprezentował je szerszej publiczności[54].

XIX-wiecznym kompozytorem, którego twórczość doczekała się największej na świecie liczby transkrypcji, opracowań, reminiscencji, przeróbek, był Chopin. Poza wspomnianym Godowskim muzykę mistrza w centrum swoich zainteresowań umieszczali tacy twórcy, jak Mieczysław Karłowicz, Ferruccio Busoni i Max Reger. Ówczesny zwyczaj domowego muzykowania, popularny przede wszystkim we Francji, w Niemczech i Anglii, w znacznym stopniu wpłynął na wprowadzenie wielu uproszczeń i zniekształceń w opracowaniach dzieł Chopina, co nie zawsze wiązało się z dbałością o ich najwyższe walory artystyczne. Mimo wszystko w tamtym czasie pojawiły się również wartościowe transkrypcje dzieł kompozytora. Należą do nich m.in.:

---

[50] B. Śmiechowski: *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk. Historia muzyki*. Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna ADAM, Warszawa 1999, s. 43.

[51] Leopold Godowski (1870–1938), jeden z najznakomitszych pianistów pierwszej połowy XX wieku, przeszedł do historii również jako autor wirtuozowskich transkrypcji i parafraz koncertowych.

[52] http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/3982 [data dostępu: 2.09.2016].

[53] Konstantin Szczerbakow (1891–1983), pochodzący z Syberii pianista, absolwent Moskiewskiego Konserwatorium w klasie Lwa Naumowa, laureat konkursów w Montrealu, Bolzano, Rzymie i Zurychu.

[54] http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=157 [data dostępu: 29.07.2016].

- transkrypcje Franciszka Liszta:
  - *Six chants polonais*, które są transkrypcjami sześciu pieśni Chopina,
  - *Consolation Des-dur nr 3*, które stanowi transkrypcję *Nokturnu op. 27 nr 2* Chopina,
  - Etiuda nr 2 *La leggierezza* z *Trois ètudes de concert* w *Funerailles* (1849), gdzie w części środkowej Liszt zastosował figuracje z części środkowej *Poloneza As-dur op. 53* Chopina[55];
- opracowanie dwunastu mazurków Chopina na głos i fortepian[56], dokonane przez Paulinę Viardot do słów Louisa Pomeya.

Warto nadmienić, że XIX-wiecznym autorem transkrypcji był również inny wielki twórca – Johannes Brahms[57], a jedno z jego najznamienitszych dzieł w tym obszarze to *Kwartet Es-dur op. 47* z 1842 roku autorstwa Schumanna, zaaranżowany na dwa fortepiany[58].

1.4.5. Wiek XX – transkrypcja jako nośnik rekonstrukcji muzyki dawnej

Wiek XX, będący syntezą przeciwstawnych prądów artystycznych i idei muzycznych, przyniósł nowe zdobycze w dziedzinie transkrypcji. Do czasu II wojny światowej transkrypcja funkcjonowała, choć w ograniczonym stopniu, w salach koncertowych. Potwierdzają to historyczne nagrania *life* firmy Naxos z lat 1925–1939[59], zawierające utwory w wykonaniu światowej sławy pianistów (Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking, Artur Rubinstein). Po 1945 roku transkrypcje jako muzyka wyrazowo spłycona masowo znikały z sal koncertowych. XX-wieczna praktyka transkrypcji polegała przede wszystkim na opracowywaniu dzieł orkiestrowych, co zostało szerzej omówione w podrozdziale 1.5. *Fortepian jako instrument transkrypcji orkiestrowych*. Przed II wojną światową wielu kompozytorów zaczęło interesować się muzyką dawną. Twórcy odczuwali coraz większą potrzebę dochodzenia w muzyce do historycz-

[55] I. Poniatowska: *Chopin – Liszt. Uwagi o środkach wirtuozowskich i wzajemnych relacjach obu artystów*. W: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*. „Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis". Seria A, t. 2, Musica Iagellonica, Kraków 1993, s. 117–144.

[56] 12 mazurków w transkrypcji Pauliny Viardot zostało zarejestrowanych w 2016 roku przez Toccata Classics, wykonawcy: Ina Kancheva – sopran, Ludmil Angelov – fortepian.

[57] D. Gwizdalanka: *Złoty wiek muzyki kameralnej. Postacie, obyczaje i epizody z życia muzycznego XVIII i XIX wieku (lata 1750–1850)*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 121.

[58] M. Hinson: *The Pianist's Guide*…, s. 125.

[59] Transkrypcje fortepianowe – nagrania z lat 1925–1950, m.in. Sergiusz Rachmaninow, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Egon Petri, Walter Gieseking, Artur Rubinstein fortepian Naxos 8.110658, 8.111119 (2006, 2007).

nej prawdy, a także odczytywania, a następnie interpretowania oryginalnego tekstu. Wśród takich kompozytorów był pochodzący z Wielkiej Brytanii Peter Warlock, który na zlecenie angielskich wydawnictw dokonał transkrypcji wielu lutniowych pieśni[60] z czasów elżbietańskich. Innym XX-wiecznym twórcą transkrypcji był Alban Berg, który anonimowo transkrybował *VII Symfonię* Gustawa Mahlera na duet fortepianowy. Zdaniem Maurice'a Hinsona, autora publikacji *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*, ukrywanie autorstwa transkrypcji wynikało z ambicji Berga oraz braku satysfakcji ze swojego dzieła[61].

XX-wiecznym twórcą zafascynowanym możliwościami transkrypcji utworów był genialny pianista, teoretyk i kompozytor Glenn Gould. W 1973 roku w Toronto nagrał on dla CBS Masterworks własne transkrypcje trzech dzieł Wagnera z przeznaczeniem na fortepian: *Śpiewaków norymberskich*, *Podróży Zygfryda po Renie* i *Zmierzchu* ze *Zmierzchu bogów.* Gould, choć doceniał Lisztowskie transkrypcje symfonii Beethovena, uważał je za zbyt „autentyczne" oraz zbyt dosłowne w sposobie przekładania orkiestrowej faktury na fortepian. Podejście Goulda do zagadnienia transkrypcji charakteryzowała swoboda wypowiedzi. Artysta często zmieniał rejestry ważnych motywów i ożywiał tekst muzyczny, co miało zapobiec zbyt statycznej interpretacji na fortepianie[62].

Obecnie w muzyce mamy do czynienia z interesującym zjawiskiem transkrypcji elektroakustycznej. W 2013 roku, z okazji osiemdziesiątych urodzin Krzysztofa Pendereckiego, jednego z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych, w Muzycznym Studiu Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej duet artystów: An On Bast (Anna Suda, laptop, syntezatory, Sammler) oraz Maciej Fortuna (trąbka, flugelhorn, syntezatory, efekty), zaprezentował elektroakustyczną transkrypcję utworów muzyki filmowej Pendereckiego. Całokształt swoich doświadczeń i inspiracji artyści utrwalili na nagraniach płytowych w postaci albumów: *1*, *Live* oraz *Electroacoustic Transcription of Film Music by Krzysztof Penderecki*[63].

---

[60] Mowa tu o transkrypcjach pieśni elżbietańskich na głos, kwartet smyczkowy i pianoforte, które oryginalnie przeznaczone były na głos i cztery instrumenty smyczkowe Oxford University Press, 1926, Book 1: *Sweet was the song the virgin sung*, anonymous; *This merry pleasant spring*, anonymous; *Were I made juror*, by William Wigthorp; *My little sweet darling*, by William Byrd; *I am not I of such belief*, by William Wigthorp; *Born is the Babe*, anonymous; *Joan, quoth John*, by Richard Nicholson.

[61] M. Hinson: *The Pianists Guide…*, s. 87.

[62] Wstęp do *The Virtuoso Piano Transcription Series, R. Wagner: Siegfried – Idyll, in a transcription for piano by Glenn Gould,* 2003 SCHOTT Musik International GmbH and Co. KG Mainz.

[63] http://www.polskieradio.pl/9/200/Artykul/967794 [data dostępu: 2.09.2016].

1.5. Fortepian jako instrument transkrypcji orkiestrowych

Fortepian już od czasów Mozarta stanowił medium, które w znaczny sposób przyczyniało się do powstawania transkrypcji. Popularne transkrypcje muzyki symfonicznej przeznaczone na fortepian solo, cztery ręce lub dwa fortepiany pełniły rolę zarówno dydaktyczną, jak i popularyzatorską. W przypadku dzieł operowych transkrypcja służyła do przygotowywania śpiewaków przy klawesynie, a od końca XVIII wieku przy fortepianie. Na wiek XIX przypadł czas rozkwitu transkrypcji, w związku z tym również propagowania dzieł orkiestrowych. Sukcesywnie ulepszana i urozmaicana konstrukcja fortepianu urzekała twórców i wykonawców, ujawniając przed nimi coraz szerszy wachlarz możliwości brzmieniowych. Przyczyniło się to do masowego powstawania transkrypcji utworów symfonicznych. W XVIII wieku pierwszym autorem wyciągu fortepianowego, który służył do upowszechniania oper i operetek, był Johann Adam Hiller[64]. W taki sam sposób opracowywane i zarazem rozpowszechniane były symfonie Józefa Haydna i Mozarta. Znaczenie transkrypcji fortepianowej utworów symfonicznych najpełniej obrazują autorskie opracowania, np. *Wariacje na temat Haydna B-dur op. 56* Brahmsa, *Dziadek do orzechów* i symfonie Piotra Czajkowskiego, a także *Sen nocy letniej* Feliksa Mendelssohna. Dzięki popularności transkrypcji fortepianowej wielkie dzieła orkiestrowe miały szansę zaistnieć w kameralnych salonach muzycznych, ukazując nowe wartości brzmieniowe.

Jak podkreślono wcześniej, jednym z najważniejszych i zdeterminowanych twórców transkrypcji był Liszt. Jego ideą orkiestracji było jak najpełniejsze i najwierniejsze oddanie na fortepianie symfoniczności brzmienia każdego dzieła. Z tego powodu, transkrybując na fortepian organowe fugi Bacha, praktykował w wielu miejscach np. zdwajanie linii basu. W przypadku transkrypcji *Symfonii Fantastycznej* Hectora Berlioza eksplorował nowe środki pianistycznego wyrazu w celu uzyskania brzmienia orkiestry w najbardziej przekonujący sposób[65]. Jego wersja *IX Symfonii* Beethovena emanuje energią, oddaje podniosłą atmosferę oryginału oraz ilustruje ideę pianisty bohatera, prezentując pełnię hegemonii fortepianu. Zdaniem Paula Thoma jest oczywiste, że wynikiem rozwoju harmonicznego bogactwa fortepianu jest fakt, iż jest on w stanie unieść każdą orkiestrową kompozycję[66].

---

[64] *Klavierauszug*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. von F. Blume. Bärenreiter Verlag, Kassel 1949. Por: *Słownik języka polskiego PWN*. Red. M. Szymczak. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998; Wyciąg – wyciąg fortepianowy, kiedy w procesie przeciwstawnym następuje redukcja partii orkiestrowej czy wokalno-instrumentalnej do faktury fortepianowej.

[65] Kiedy Wolfgang Amadeusz Mozart transkrybował swoją *Serenadę c-moll*, K. 388 na *Kwintet smyczkowy* (K. 515b), nie stawiał sobie za cel, by dzieło brzmiało bardziej smyczkowo, ale by imitowało brzmienie instrumentu dętego.

[66] P. Thom: *Musician as Interpreter*. The Pennsylvania State University Press, 2007, s. 41.

Wielu kompozytorów tworzyło fortepianowe wersje swoich dzieł symfonicznych. Choćby Maurice Ravel, którego sporo dzieł istnieje w dwóch wersjach (np. *Grobowiec Couperina*, *Moja matka gęś*, *La Valse*, *Bolero*).

Igor Strawiński również potrafił skutecznie używać fortepianu jako zamiennika instrumentów orkiestry symfonicznej. W jego *Symfonii psalmów* skrzypce i altówki są zastępowane przez dwa fortepiany, natomiast w kantacie choreograficznej *Wesele* cztery fortepiany i zestaw perkusyjny przejmują rolę całej orkiestry. Kolejny twórca-transkrybent to Leopold Stokowski, który zinstrumentował m.in. *Toccatę* i *Fugę* Bacha, uwzględniając zastosowaną registraturę[67]. Osiągnął pożądany efekt oryginału i zbliżył się do brzmieniowych możliwości orkiestry. Zachowało się również wiele świadectw dotyczących transkrypcji orkiestrowych Szostakowicza. Jednym z przykładów są nagrania wersji fortepianowej *IX Symfonii* dokonane przez niego i Mieczysława Wajnberga[68] w 1954 roku. *IX Symfonię* rosyjski kompozytor wykonywał również wspólnie ze Światosławem Richterem. Ponadto dokonał transkrypcji fortepianowej dzieł innych twórców, np. *Symfonii psalmów* Strawińskiego na fortepian, w układzie na cztery ręce, oraz *Symfonii liturgicznej* Arthura Honeggera, przeznaczonej na dwa fortepiany[69].

1.6. Transkrypcja w kameralistyce fortepianowej – systematyka autorska

Kultywowanie tradycji gry i śpiewu w domu zrodziło wśród wykonawców zapotrzebowanie na opracowania nutowe dostosowane do różnych poziomów umiejętności. Obok oryginalnych utworów kameralnych zaczęły funkcjonować rozmaite transkrypcje, przy czym najbardziej pożądane były opracowania modnych utworów na składy kameralne: duety, tria i kwartety. Często transkrybenci wykorzystywali tematy operowe, zwłaszcza z oper Mozarta, aranżując je np. na tria złożone z gitary, fletu i altówki. Powodem takich praktyk były względy finansowe wydawców oraz akceptacja tego zjawiska przez kompozytorów, którzy często sami podejmowali się transkrypcji własnych utworów. Powstawały w ten sposób nowe dzieła kameralne, nieodbiegające wartością od oryginału. Przykładem jest choćby *Kwintet smyczkowy c-moll* Mozarta, będący transkrypcją *Serenady c-moll* na oktet dęty, a także opracowanie przez Beethovena własnego *Septetu Es-dur op. 20* (klarnet, obój, waltornia, skrzypce, altówka, wiolonczela

[67] Określony w nutach zestaw barw brzmienia instrumentu.

[68] Mieczysław Wajnberg (1919–1996), polski kompozytor i pianista żydowskiego pochodzenia, przyjaciel Dymitra Szostakowicza.

[69] P. Grodecki: *Święto wiosny Igora Strawińskiego i X Symfonia e-moll op. 93 Dmitrija Szostakowicza w autorskich wersjach na duet fortepianowy. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013, s. 17–18.

i kontrabas) na *Trio Es-dur op. 38* (fortepian, klarnet i skrzypce lub wiolonczela). Do transkrypcji Beethovena zaliczyć można również opracowanie jego *II Symfonii* na trio fortepianowe oraz *Sonaty fortepianowej E-dur op. 14* na kwartet smyczkowy[70].

W dalszej części zamieszczona została autorska systematyka transkrypcji w muzyce kameralnej z udziałem fortepianu, zilustrowana wybranymi przykładami dzieł muzycznych.

- W kameralistyce fortepianowej mamy do czynienia m.in. z transkrypcją substancjalną, gdzie zmianie ulega medium wykonawcze. Oto niektóre przykłady transkrypcji substancjalnej w muzyce kameralnej z udziałem fortepianu:
  - *Fantasiestücke op. 73* na klarnet i fortepian Roberta Schumanna, w odautorskiej transkrypcji na wiolonczelę i fortepian,
  - *7 Canciones populares Españolas* na głos i fortepian Manuela de Falli, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Pawła Kochańskiego,
  - *Legenda op. 17* (1895) na skrzypce i fortepian Henryka Wieniawskiego, w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian Kazimierza Wiłkomirskiego,
  - *Sonata f-moll op. 120 nr 1* na klarnet i fortepian Johannesa Brahmsa, w transkrypcji na altówkę i fortepian, sporządzonej przez kopistę Williama Kupfera i zaakceptowanej przez Brahmsa, w transkrypcji na skrzypce i fortepian, autorstwa kompozytora oraz w transkrypcji na saksofon i fortepian Petera Saiano,
  - *Trio a-moll op. 114* na klarnet, wiolonczelę i fortepian Johannesa Brahmsa, w odautorskiej transkrypcji na altówkę, wiolonczelę i fortepian,
  - *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian Cesara Francka, w transkrypcji na flet i fortepian, autorstwa Jamesa Galwaya, w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian, autorstwa Jules'a Delsarta, w transkrypcji na fortepian w układzie na cztery ręce, autorstwa Alfreda Cortota,
  - *Wokaliza* z *14 Romansów op. 34* na głos i fortepian Sergiusza Rachmaninowa, w anonimowej transkrypcji na wiolonczelę i fortepian,
  - *Eight pieces op. 83* na klarnet, altówkę i fortepian Maxa Brucha, w odautorskiej transkrypcji na dwa klarnety i fortepian,
  - *Sonata D-dur op. 94* na flet i fortepian Sergiusza Prokofiewa oraz jej odautorska transkrypcja na skrzypce i fortepian,
  - *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian Dymitra Szostakowicza, w transkrypcji na kontrabas i fortepian Jamesa Rapporta,
  - *Sonata na fagot i fortepian* (1938) Paula Hindemitha oraz jej odautorska transkrypcja na klarnet basowy i fortepian,
  - *Sonata da camera* (1945) na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz, w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian, autorstwa Urszuli Mizi,

[70] D. Gwizdalanka: *Złoty wiek…*, s. 36–37.

– *Sonata d-moll op. 9* na skrzypce i fortepian Karola Szymanowskiego, w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian, autorstwa Kazimierza Wiłkomirskiego.

- Kolejnym typem transkrypcji w muzyce kameralnej jest opisana w poprzednim podrozdziale transkrypcja muzyki orkiestrowej przeznaczona na cztery ręce lub dwa fortepiany, zarówno ta o znaczeniu edukacyjnym i popularyzatorskim, jak i przejawiająca wysoką wartość artystyczną. Jej przykładami są m.in.:
  – poemat symfoniczny *Wełtawa* z cyklu *Moja Ojczyzna nr 2* Bedřicha Smetany na orkiestrę symfoniczną, w odautorskiej transkrypcji na fortepian w układzie na cztery ręce,
  – *Pietruszka. Burleska w 1 akcie w 4 obrazach* (1913) Igora Strawińskiego, w odautorskiej transkrypcji na fortepian solo w układzie na cztery ręce,
  – *Tańce węgierskie*[71] Johannesa Brahmsa przeznaczone na fortepian w układzie na cztery ręce, w transkrypcji na orkiestrę symfoniczną.
- Do następnej grupy można zaliczyć szereg dzieł, które z fortepianu zostały przełożone na skład kameralny z udziałem fortepianu. Największy rozkwit tego typu twórczości przypada na połowę XIX wieku. W ofertach wielu wydawców zaczęły wówczas dominować utwory, w których najważniejsze miejsce zajmował fortepian wraz z kwartetem smyczkowym[72]. Podobna praktyka ma również miejsce współcześnie, a jej przykłady to:
  – *Grande Polonaise brillante Es-dur op. 22* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na fortepian i kwartet smyczkowy, autorstwa Bartłomieja Kominka,
  – *Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13* na fortepian solo i orkiestrę Fryderyka Chopina, w transkrypcji na fortepian i kwartet smyczkowy Bartłomieja Kominka.

Ponadto istnieją transkrypcje również stanowiące przekład z fortepianu solo, jednak przeznaczone na duo. Należą do nich m.in.:

– *Preludium e-moll op. 28 nr 4* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Gustawa Adolfsona,
– *Etiuda f-moll op. 25 nr 2* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Willy'ego Burmestera,
– *Nokturn b-moll op. 9 nr 1* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Karola Lipińskiego,
– *Nokturn Es-dur op. 9 nr 2* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Pabla Sarasatego,
– *Polonez cis-moll op. 26 nr 1* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Karola Lipińskiego,
– *Walc a-moll op. 34 nr 2* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Pabla Sarasatego,

[71] Wersja fortepianowa posłużyła do stworzenia wersji orkiestrowej.
[72] D. Gwizdalanka: *Złoty wiek*…, s. 38.

– *Mazurek a-moll op. 67 nr 4* Fryderyka Chopina, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Antoniego Cofalika,
– *Preludium h-moll nr 1* Karola Szymanowskiego, w transkrypcji na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz oraz w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian Andrzeja Orkisza[73].

• Warto wyodrębnić również grupę dzieł, które są wynikiem transkrypcji z jednego składu kameralnego z udziałem fortepianu na inny skład kameralny, również z fortepianem. Oto przykłady:
  – *Kwartet fortepianowy Es-dur op. 16* Ludwiga van Beethovena, który kompozytor przeznaczył początkowo na fortepian i kwartet instrumentów dętych, a kilka lat później dokonał transkrypcji na kwartet w składzie: fortepian, skrzypce, altówka i wiolonczela[74],
  – *Septet d-moll na op. 74* na fortepian, flet, obój, róg, altówkę, wiolonczelę i kontrabas Johanna Nepomuka Hummela, w transkrypcji na dwa fortepiany Franciszka Liszta oraz w transkrypcji na *trio fortepianowe op. 87* Hummela,
  – *Grand septuor Es-dur op. 20* na skrzypce, altówkę, klarnet, róg, fagot, wiolonczelę i kontrabas Ludwiga van Beethovena, w transkrypcji Franciszka Liszta na fortepian solo w układzie na cztery ręce, która powstała na zamówienie wydawcy Juliusa Schuberta[75].

---

[73] https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_dzie%C5%82_Karola_Szymanowskiego [data dostępu: 30.07.2016].

[74] http://www.polskieradio.pl/8/294/Artykul/1493004,Arte-dei-Suonatori-i-sztuka-transkrypcji-Koncert [data dostępu: 10.07.2016].

[75] D. Gwizdalanka: *Złoty wiek*…, s. 123.

Rozdział 2

Fortepian na przełomie XVIII i XIX wieku w aspekcie kształtowania się muzyki kameralnej Nowe wartości brzmieniowe transkrypcji

W obecnych czasach producenci znakomitych fortepianów, takich jak Steinway czy Yamaha, wykorzystują zaawansowane techniki konstruktorskie umożliwiające uzyskanie brzmienia „orkiestrowego". W związku z tym idea oraz obraz muzyczno-dźwiękowy funkcjonujące w wyobraźni kompozytorów względem dostępnych im instrumentów powinny ulec przeobrażeniom. Zdaniem autorki, aby dogłębnie poznać dzieło pod kątem jego przeznaczenia na konkretny instrument, istotne jest dotarcie do pierwotnego zamysłu twórczego, co ma niebagatelne znaczenie dla interpretacji utworu.

> Być może wielu kompozytorów zostało niesłusznie zapomnianych tylko dlatego, że pisali w ścisłym związku z konkretnym modelem instrumentu, a ten konkretny model wyszedł z użycia. Na współczesnym fortepianie ich muzyka nie brzmi równie barwnie ani tak przekonująco; nie podchodzi się do niej z sercem, z przekonaniem, że warto ją wykonywać. Na dawnych instrumentach nagle odzyskuje blask…[1]

Ponadto użycie odmiennych pod względem konstrukcyjnym instrumentów do odtworzenia tego samego dzieła może przynieść bardzo różnorodne rezultaty wykonawcze, a w konsekwencji stać się punktem wyjścia do jeszcze szerszych poszukiwań artystycznych.

Muzyka fortepianowa ewoluowała wraz z rozwojem techniczno-brzmieniowym instrumentu. W historii muzyki znajdujemy przykłady twórczości, które antycypowały myśl konstruktorską. Egzemplifikację może stanowić twórczość fortepianowa Ludwiga van Beethovena, wymuszająca na konstruktorach rozszerzenie skali instrumentu[2]. W kolejnym podrozdziale omówione zostaną dzieła

[1] P. Thom: *Musician as Interpreter*. The Pennsylvania State University, 2007, s. 87.

[2] B. Smallman: *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*. Oxford University Press 1990, s. 83; np. I część *Sonaty fortepianowej op. 10, nr 3, t. 104.*

kameralne z udziałem fortepianu, w których konkretne innowacje mają związek z pojawiającymi się ówcześnie zmianami konstrukcyjnymi fortepianu.

2.1. Zmiany fakturalne i brzmieniowe w muzyce kameralnej z udziałem fortepianu na przełomie XVIII i XIX wieku

Aby określić zależności zachodzące pomiędzy rozwojem muzyki kameralnej a rozwojem fortepianu, w przekonaniu autorki nieodzowne jest ukazanie perspektywy historycznej. W XVIII i XIX wieku pojawia się szereg rozwiązań konstrukcyjnych obecnie już nieużywanych, wprowadza się też wiele rozwiązań doskonalszych i nowocześniejszych, mających wpływ na kształtowanie się faktury fortepianowej oraz elementów wykonawczych.

Pierwsze próby budowniczych fortepianów, mające na celu uzyskanie większego wolumenu brzmienia i gradacji dynamicznej, urzeczywistniły się wraz z wynalezieniem przez Bartolomea Cristoforiego fortepianu młoteczkowego. Głównym walorem tego instrumentu, zwanego *gravicembalo col piano a forte*[3], była możliwość zróżnicowania siły dźwięku od *piano* do *forte*[4]. Scipione Maffei[5] zasugerował, że instrument ten powinien być przeznaczony głównie do gry w zespołach kameralnych, ponieważ nie dorównuje on sile dźwięku klawesynowego[6]. Z unowocześnionym później prototypem fortepianu młoteczkowego, rozwiniętym przez Gottfrieda Silbermanna, zetknął się Jan Sebastian Bach w czasie pobytu na dworze drezdeńskim. Pierwotnie instrument nie zyskał pochlebnej oceny lipskiego kantora, który określił go jako „zbyt ciężki w graniu". Niewyrównana klawiatura i opór klawiszy w porównaniu z klawesynem ostatecznie zniechęciły kompozytora do tworzenia z przeznaczeniem na ten właśnie instrument[7]. Kilkanaście lat później kolejna udoskonalona wersja instrumentu Silbermanna, znajdująca się na dworze królewskim w Berlinie, zachwyciła już jednak Bacha. Współczesny artysta Paul Badura-Skoda swoje wrażenia z gry na tym instrumencie opisuje następująco:

---

[3] Do dziś przetrwały tylko trzy fortepiany Bartolomea Cristoforiego: z 1720 roku, znajdujący się w Metropolitan of Art w Nowym Jorku; z 1722 roku w Museo Nazionale degli Strumenti Musicali w Rzymie; z 1726 roku w Muzeum Instrumentów Muzycznych Uniwersytetu w Lipsku. W prywatnej kolekcji w Vancouver zachowała się również mechanika fortepianowa z około 1725 roku.

[4] J. Gudel: *Utwory fortepianowe L. van Beethovena a możliwości brzmieniowe ówczesnych instrumentów.* „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku", 1977, nr 12, s. 241.

[5] Scipione Maffei (1675–1755), włoski pisarz, krytyk sztuki, autor artykułów i sztuk teatralnych. Jedną z jego publikacji o pianoforte był artykuł: S. Maffei: *Nuova invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte aggiunte alcune considerazione sopra gli strumenti musicali.* „Giornale de' Letterati d'Italia" V, 1711.

[6] http://fortepian.instrumenty.edu.pl/pl/o-projekcie [data dostępu: 14.08.2015].

[7] J. Gudel: *Utwory fortepianowe…*, s. 242.

> Byłem całkowicie zaskoczony napotkawszy w pełni ukształtowane *fortepiano*, porównywalne – na swój własny sposób – z późnymi instrumentami Steina, znanymi z entuzjastycznych opinii wydanych o nich przez Mozarta w 1777 roku. *Fortepiano* Silbermanna odznacza się pełnym wyrazu, fletowym dźwiękiem, a jego brzmienie jest pełne uroku. W istocie faktura jest nieco „kleista" niemniej wystarczająco lekka i płynna, aby bez trudności wykonać szybki tryl lub mordent […][8].

Odgrywający coraz większą rolę w życiu muzycznym XVIII wieku fortepian stopniowo wypierał klawesyn i zaczął dominować w obszarze muzyki kameralnej, w którym artysta grający na fortepianie realizował partię *basso continuo*[9]. W roku 1747 w Poczdamie, na dworze królewskim króla Prus Fryderyka II, 62-letni Bach zaimprowizował na zaproponowany przez władcę temat. Wykreowana na poczekaniu trzygłosowa fuga pozwoliła na ukazanie w pełnym blasku brzmienia fortepianu należącego do królewskiej kolekcji. Następstwem tego wydarzenia było stworzenie przez lipskiego kantora dzieła *Musikalishes Opfer* BWV 1079, które przez niektórych muzykologów, przede wszystkim Charlesa Rosena, uważane jest za pierwsze dzieło fortepianowe[10]. Czteroczęściowa *Sonata sopr'il Soggetto Reale C-dur*, należąca do opisywanego cyklu Bacha, stanowi pierwsze dzieło kameralne przeznaczone na fortepian i dwa inne instrumenty (skrzypce, flet).

Bazujący na doświadczeniach Silbermanna kolejni konstruktorzy stworzyli dwa rodzaje mechaniki fortepianowej: wiedeńską, zwaną niemiecką, oraz angielską[11]. Angielska wyróżniała się większymi możliwościami w zakresie repetycji dźwięku i wolumenu brzmienia. Reprezentowany przez Johanna Steina typ wiedeński, w którym młoteczki na stałe połączone były z klawiszem, charakteryzowała lekkość w zestawieniu z mechaniką angielską. Fortepian Steina swoją popularność zyskał m.in. za sprawą Wolfganga Amadeusza Mozarta[12], który w liście do ojca z 23 grudnia 1777 roku ze szczególną atencją wyliczał zalety tego instrumentu. Przypuszczalnie tym, co przekonało Mozarta, a od czasu konstrukcji fortepianu Cristoforiego uległo sporym przeobrażeniom, było wydłużenie czasu trwania dźwięku, możliwość jego wybrzmiewania oraz nadzwyczajny rodzaj śpiewności[13].

---

[8] J. Chachulski: *Między poprawnością historyczną a interpretacją: fortepianowe wykonania utworów J.S. Bacha a założenia Historically Informed Performance: studium wybranych nagrań Wolfganga Rübsama*. Polihymnia, Lublin 2012, s. 40.

[9] http://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/notes_muzyczny/NM_4_4_D_Eibin.pdf [data dostępu: 5.02.2017].

[10] http://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-piano-composition-six-parts-genius.html [data dostępu: 4.06.2017].

[11] K. Marczak: *Piano i forte. Z tęsknoty za dynamiką.* „Scala. Edukacyjny Magazyn Muzyczny", 2014, nr 4 (4), s. 3.

[12] Ibidem.

[13] J. Gudel: *Utwory fortepianowe*…, s. 242.

Znamienny jest fakt, że Mozart nazwał swoje sonaty skrzypcowe „sonatami na fortepian i skrzypce", natomiast wydawcy publikowali je jako sonaty skrzypcowe. To wpłynęło na fałszywe podejście do interpretacji tych dzieł. Bronisława Kawalla[14] podjęła temat różnic w interpretacji utworów z różnych okresów twórczości Mozarta, podkreślając, jak dalece były one powiązane z charakterystyką instrumentów dostępnych kompozytorowi. We wczesnym okresie miał on do dyspozycji klawesyn, w późniejszym wspomniane już wcześniej pianoforte, a dokładniej faworyzowany przez kompozytora fortepian Steina[15]. Instrument ten posiadał pedał kolanowy[16], który stanowił rodzaj zarówno prawego, jak i lewego pedału. W tym kontekście znamienne wydają się słowa Mozarta na temat fortepianu Steina, zacytowane przez Kawallę:

> Tak więc muszę przyznać Steinowskim pierwszeństwo, ponieważ tłumienie jest znacznie lepsze, niż tych z Edynburga. Kiedy silnie uderzam, muszę silnie trzymać palcami klawiaturę, inaczej ton zmienia się w oka mgnieniu […]. Podoba mi się taka klawiatura, na której wszystko wychodzi tak, jak chcę.
>
> Dźwięk jest wyrównany, nie jest zamierający, nie jest zbyt silny, ani za ciężki. Nic z tych rzeczy absolutnie nie ma miejsca. Jednym słowem – jest całkowicie wyrównany. Jego instrumenty mają nad innymi tę przewagę, że bardzo łatwo działają wyzwalacze. Można im się powierzyć całkowicie, ponieważ bez wyzwalaczy jest prawie niemożliwym pianoforte uczynić przewidywalnym[17].

W XVIII wieku budowniczym fortepianów przyświecała idea stworzenia instrumentu z możliwością wydobycia dźwięku o coraz dłuższym czasie wybrzmiewania. Pragnienia te spełniły się w XIX stuleciu. Konstruktorzy zastoso-

[14] Bronisława Kawalla (ur. 1943), wybitna polska pianistka, ceniony pedagog, laureatka wielu prestiżowych konkursów pianistycznych, m.in. Międzynarodowego Konkursu Bachowskiego w Waszyngtonie w 1975 roku.

[15] Warto nadmienić, że za sprawą Johanna Steina dekadę wcześniej zostały opublikowane pierwsze sonaty na fortepian solo – w 1763 roku w Paryżu przez Johanna Gotfrieda Eckhardta, a w 1768 roku w Londynie Johann Christian Bach po raz pierwszy koncertował na fortepianie młoteczkowym. W 1772 roku ukazały się w druku pierwsze sonaty Muzia Clementiego, uznawane za punkt zwrotny w historii literatury fortepianowej. Wśród wydawców panowała praktyka umieszczania w tytule określenia: *pour le clavecin o ule pianoforte*, równocześnie przestało się ukazywać francuskie czasopismo „Le journal de clavecin". W 1777 roku Wolfgang Amadeusz Mozart tworzy swoje pierwsze sonaty na fortepian, a w roku 1780 „Fürs Fortepiano" Carl Philipp Emanuel Bach komponuje *Clavir – Sonaten für Kenner und Liebhaber*. Swoje ostatnie sonaty pisze na fortepian również Józef Haydn.

[16] Na instrumencie Steina, na którym grywał Wolfgang Amadeusz Mozart, był tzw. pedał kolanowy z dźwignią przesuwaną kolanem.

[17] Rozmowa z prof. Bronisławą Kawallą. http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/07-02.pdf [data dostępu: 7.04.2016].

wali w fortepianie stalowe struny, owinięte drutem w basowym rejestrze, a także krzyżowy układ strun. Powiększyli również rozmiary instrumentu, co dało możliwość wykorzystania drgań całej jego powierzchni, a w konsekwencji doprowadziło do uzyskania alikwotów poprzez wzbudzanie tonów harmonicznych[18]. Rozszerzenie skali instrumentu oraz udoskonalenie mechaniki przyczyniającej się do uzyskania precyzyjnej repetycji[19] wpłynęły również na znaczny rozwój techniki gry i wzbogacenie jej o możliwość uzyskania nowych efektów kolorystycznych. Warto podkreślić, że do rozwoju fortepianu w XIX wieku w dużej mierze przyczynił się rynek amerykański z wiodącą firmą Steinway. W Europie jednym z najbardziej prężnych ośrodków pozostawał Wiedeń, gdzie instrumenty produkowano w kilkuset manufakturach (np. Stein–Streicher, Conrad Graf, Johann Schantz, Anton Walter). Wiedeńskie fortepiany charakteryzowały się mnogością rejestrów, na których artysta mógł uzyskać różnorodność brzmienia. Beniamin Vogel[20] wyróżnia wśród nich: fagotowe (z użyciem pergaminu, który, dociskając struny, powodował ich rezonowanie, dzięki czemu uzyskiwano efekt werbla, *tremolando*), janczarskie (młoteczek uderzał w specjalne dzwonki zamontowane w mechanizmie fortepianu), *una corda* oraz podnośniki tłumików[21]. Niezwykle ciekawy aspekt wykonawczy stanowił system pedalizacji, o którego zastosowaniu pisze Irena Poniatowska. Pedały były używane głównie w fortepianach stołowych w celu imitowania barwy innych instrumentów, co zwiększało możliwości interpretacyjne. Fortepiany (np. Erarda czy Grafa) u progu XIX wieku posiadały od czterech do pięciu pedałów – tzw. rejestrów, co odzwierciedlało ówczesną praktykę dotyczącą imitowania przez fortepian innych instrumentów. Metodycy gry fortepianowej, tacy jak Louis Adam, Johann Peter Milchmeyer czy Daniel Steibelt, wyróżniali: pedał wielki (odpowiednik prawego pedału w fortepianie współczesnym), pedał *jeu celeste* (rejestr niebiański)[22], który w fortepianach stołowych działał na zasadzie wsuwania pomiędzy struny i młotki filcowej listwy, oraz pedał wznoszący wieko instrumentu, funkcjonujący zamiennie z pedałem bawołu. Steibelt w swojej publikacji *Metoda de pianoforte* kładzie szczególny nacisk na tworzenie różnorodnych kombinacji brzmieniowych uzyskiwanych przez używanie rejestrów łączonych w pary: rejestru lutni z pedałem

[18] Ibidem.

[19] Podwójny wymyk – młoteczek po naciśnięciu klawisza nie spadał do pozycji wyjściowej. Powtórna droga młoteczka do struny była o połowę krótsza.

[20] Beniamin Vogel (ur. 1945), polski instrumentoznawca i historyk instrumentów muzycznych. W latach 1986–1992 kustosz Działu Fortepianów w Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku k. Kalisza. Od 1997 roku profesor na Uniwersytecie Szczecińskim. Autor prac m.in.: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815–1914*; *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej.*

[21] B. Vogel: *Fortepiany epoki Chopina a współczesna praktyka wykonawcza*. „Rocznik Chopinowski" 1987, nr 17, s. 129.

[22] W fortepianach skrzydłowych pedał ten działał na zasadzie przesuwu klawiatury.

wielkim, pedału wielkiego z tzw. rejestrem bawołu i pedału *jeu celeste* (*pianissimo*), co prowadziło do modyfikowania barwy dźwięku i uzyskiwania nowych wartości brzmieniowych[23].

Niebagatelną rolę w procesie rozwoju technicznego fortepianu odegrali sami kompozytorzy, wśród nich m.in. Mozart i Beethoven. Zgłaszali oni konstruktorom swoje zapotrzebowanie na określony rodzaj brzmienia i jednocześnie służyli im radą w tej kwestii. Beethoven w liście do córki Steina, Nannette[24], dziedziczki fortuny Steinów[25], prosi o zbudowanie dla siebie fortepianu o szczególnej konstrukcji, opartej głównie na wzmocnionym rezonansie:

> […] oto mam wielka prośbę do Streichera; niech Pani swoim wpływem spowoduje, iż zechce on przystosować dla mnie jeden ze swych fortepianów. Ze względu na mój osłabiony słuch potrzebuję instrumentu o szczególnie mocnym brzmieniu. Już od dłuższego czasu nosiłem się z zamiarem sprawienia sobie tego typu instrumentu. […] Może Pani już tego nie pamięta, już w roku 1809, jakkolwiek nie na stałe, byłem w posiadaniu instrumentów Waszej produkcji i zawsze przedkładałem je ponad inne. Tylko Streicher jest w stanie przysłać mi instrument, jaki w tej chwili potrzebuję […][26].

Brzmieniową emancypację fortepianu odnaleźć można w *Sonatach skrzypcowych op. 30* Beethovena, które w swojej pierwszej edycji zostały opisane: „na fortepian z akompaniamentem skrzypiec"[27]. Sugestie kompozytora wyprzedzające możliwości techniczne dostępnych mu fortepianów, niepozostające bez wpływu na konstruktorów, można również dostrzec w podanych przykładach kameralnych jego autorstwa:

– *Trio Es-dur op. 40* na skrzypce, waltornię i fortepian (1808);
– *Sonata A-dur op. 69 nr 3* na wiolonczelę i fortepian (1808);
– Sonaty *C-dur nr 4* i *D-dur nr 5 op. 102* na wiolonczelę i fortepian (1815);
– *Trio B-dur „Arcyksiążę" op. 97 nr 7* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1811).

Trio B-dur „Arcyksiążę" op. 97 nr 7 z 1811 roku stanowi przykład dzieła przełomowego pod względem zakresu wykorzystanej w nim klawiatury, sięgającej do 6 i pół oktawy. Informacja zawarta w publikacji Basila Smallmana *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire* potwierdza tezę autorki, że trio to było przeznaczone na fortepian z manufaktury Streicherów. Należy jednak

[23] I. Poniatowska: *Z problemów metodyki gry fortepianowej.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1984, s. 318–319.

[24] Nannette Streicher (1769–1833), żona Johanna Andreasa Streichera, z którym stworzyła manufakturę fortepianów.

[25] J. Gudel: *Utwory fortepianowe…*, s. 246.

[26] Ibidem.

[27] B. Smallman: *The Piano Trio…*, s. 13.

wziąć pod uwagę, iż był to skonstruowany na specjalne zamówienie Beethovena instrument, który otrzymał on w 1816 roku. Dopiero wtedy mógł usłyszeć pełne brzmienie swojego *Tria B-dur „Arcyksiążę" op. 97 nr 7*[28]. To najbardziej przekonujący dowód wpływu kompozytora na innowacje konstruktorów fortepianu.

W opinii autorki dwa tria: *D-dur op. 70 nr 1 „Duch"* oraz *Es-dur op. 70 nr 2*, w momencie ich powstania, w 1808 roku, ze względu na zakres skali klawiatury (pierwsze z wymienionych triów wymagało zakresu klawiatury od FF do c^4, natomiast drugie od FF do f^4) były możliwe do zagrania tylko na niektórych fortepianach z manufaktury Erarda lub Broadwooda.

W 1819 roku Beethoven doznał całkowitej utraty słuchu. Rok wcześniej John Broadwood, współtwórca mechaniki angielskiej, dostarczył tracącemu słuch kompozytorowi instrument zaopatrzony w cztery struny[29]. Poszukując wśród dzieł kameralnych Beethovena utworu z udziałem fortepianu, skomponowanego właśnie w tym okresie, autorka natrafiła tylko na *25 pieśni szkockich op. 108* na głos, skrzypce, wiolonczelę i fortepian[30]. Nie powstały wówczas już żadne inne utwory kameralne kompozytora z udziałem fortepianu, które w znaczący sposób ukazywałyby wpływ konstrukcji fortepianu na brzmienie dzieła.

Ciągłe udoskonalanie mechaniki angielskiej, polegające na zastosowaniu grubszej, a następnie żeliwnej płyty rezonansowej, oraz zwiększenie grubości strun, przekładało się na większy zakres dynamiczny i skalę instrumentu, a w konsekwencji poszerzało możliwości wykonawcze.

Aby zobrazować ówczesne poglądy dotyczące aspektów wykonawczych na dostępnych wtedy instrumentach, warto przytoczyć cytat z *Metody*[31] Friedricha Kalkbrennera:

> Instrumenty z Wiednia i Londynu reprezentują dwie odmienne szkoły. Pianiści wiedeńscy są szczególnie wybitni w swojej precyzji, czystości i szybkości gry. Dlatego też instrumenty wytwarzane w tym mieście są zdecydowanie lżejsze w użyciu […]. W Niemczech używanie pedałów jest prawie nieznane. Angielskie fortepiany mają pełniejszy dźwięk i cięższą klawiaturę. Tamtejsi pianiści nauczyli się cięższego stylu gry, doskonaląc piękną drogę śpiewności, stąd użycie prawego pedału w celu ukrycia naturalnej suchości brzmienia fortepianu jest koniecznością[32].

[28] Ibidem, s. 85.

[29] K. Marczak: *Piano i forte…*, s. 4.

[30] Utwory te zostały skomponowane z przeznaczeniem do użytku domowego dla mniej doświadczonych śpiewaczek.

[31] Publikacja, która propagowała rozwój techniki gry polegającej na sprawnym ruchu palców.

[32] http://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/notes_muzyczny/NM_4_4_D_Eibin.pdf [data dostępu: 5.02.2017].

Lekka klawiatura wiedeńskich instrumentów nie znajdowała jednak pełnego uznania u wszystkich kompozytorów. Beethoven z satysfakcją wykorzystywał do wykonywania swoich dzieł fortepiany o cięższej konstrukcji, pełniejszym brzmieniu i większej skali, głównie z mechaniką angielską.

Przełom w rozwoju fortepianu stanowiło wynalezienie i opatentowanie przez Sébastiena Erarda mechanizmu podwójnego wymyku (1821), co przyczyniło się do uzyskania znacznych korzyści brzmieniowych instrumentu oraz możliwości kształtowania na nim płynnego legata i szybszej, precyzyjnej repetycji[33]. Fortepian z manufaktury Pleyela był wyposażony w mechanizm pojedynczego wymyku, co wiązało się z pewnymi niedostatkami, zwłaszcza w grze *legato*[34]. Jednak instrumenty te należały do najbardziej cenionych przez Fryderyka Chopina, który wykorzystywał je zarówno w pracy, jak i podczas koncertów. Przykładem uzyskania nowych wartości brzmieniowych na instrumencie historycznym Pleyela jest *Sonata g-moll op. 65* na wiolonczelę i fortepian Chopina. Instrument historyczny poprzez swoje delikatne brzmienie pozwala lepiej zrównoważyć balans dynamiczny między wiolonczelą a fortepianem, co w przypadku instrumentu współczesnego stanowi spore utrudnienie. Znakomitym przykładem jest nagranie wspomnianej sonaty przez Andrzeja Bauera i Jana Krzysztofa Broję, które zostało wydane w serii „The Real Chopin"[35].

Właściwości instrumentów z manufaktury zarówno Erarda, jak i Pleyela, pozwoliły pianistom na charakterystyczne dla epoki romantyzmu orkiestrowe traktowanie partii fortepianu opartej na poszukiwaniach bogatszej palety brzmieniowej. Przyczyniły się w znacznym stopniu do wzrostu znaczenia partii fortepianowej w dziełach kameralnych, w których barwa i brzmienie fortepianu były na tyle interesujące, że mogły konkurować z brzmieniem innych instrumentów.

W XVIII-wiecznej muzyce kameralnej, podobnie jak w muzyce fortepianowej, amplituda dynamiczna utrzymywała się w granicach od *pp*, *p*, przez *dolce*, rzadko stosowane *mezza voce* (półgłosem), *poco forte*, *sf*, *mezzoforte do f* i *ff*. Wykorzystywano również takie niuanse dynamiczne, jak *crescendo*, *diminuendo*, *rinf.*, *mancando* (zamierając), *perdendosi* (zanikając), *smorzando.* Na początku XIX wieku zmiany w konstrukcji fortepianu pozwoliły Beethovenowi na rozszerzenie zasięgu dynamicznego od *pp* do *ff*, a w muzyce kameralnej nawet od

[33] Ibidem, s. 93.

[34] W fortepianach z manufaktury Pleyela nigdy nie wykorzystywano techniki podwójnego wymyku.

[35] „The Real Chopin" – otwierająca działalność fonograficzną Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina seria płyt pierwszy raz w historii światowej fonografii prezentująca komplet dzieł Chopina na instrumentach z epoki. Wysoko ceniona przez międzynarodową krytykę, kilkakrotnie nagradzana prestiżową Diapason d'Or. Nagrań do serii dokonywali i wciąż dokonują czołowi pianiści polskiej i światowej sceny muzycznej, grający na instrumentach ze zbioru Instytutu, takich jak Erard z 1838 i 1849 roku oraz Pleyel z 1848 roku.

ppp do *fff*[36]. Przykład stanowi *Sonata A-dur op. 47 nr 9 „Kreutzerowska"* oraz *Trio B-dur „Arcyksiążę" op. 97 nr 7*. Powstanie mechanizmu angielskiego sprawiło, że znaczenia nabierała gra „ściśle wiązana", prowadząca do uzyskania na fortepianie wokalnej kantyleny. Rozwój tego mechanizmu spowodował również zwiększenie liczby gradacji *staccato*. Poniatowska wyróżnia trzy rodzaje techniki oddzielania dźwięków: *le staccato sec*, *le détache* (zatrzymanie przez połowę wartości nuty), a także *le parte* (kreska)[37]. Gradacje te dały możliwość powiększenia palety barwowej fortepianu, prowadząc do odkrywania nowych obszarów brzmieniowych w muzyce kameralnej.

Niebagatelny wpływ na kształtowanie się i rozwój faktury fortepianowej w muzyce kameralnej na przełomie XVIII i XIX wieku miało również stałe poszerzanie zakresu skali klawiatury. Pod koniec wieku XVIII funkcjonował fortepian pięciooktawowy, który po licznych modyfikacjach, w 1816 roku otrzymał skalę siedmiooktawową. Zmiany, które doprowadziły do powstania instrumentu siedmiooktawowego, ilustruje tabela 2.

Tabela 2. Wykaz zmian w obszarze skali fortepianu na przełomie XVIII i XIX wieku

Czas	Miejsce	Skala
koniec XVIII wieku	wszystkie kraje europejskie	5 oktaw, F–f^3
1789 rok	Londyn (Broadwood), Europa	5½ oktawy, F–c^4
1798 rok	Londyn (Broadwood)	6 oktaw, C–c^4
lata 1790–1800	kontynent europejski i kilku londyńskich wytwórców	6 oktaw, F–f^4
do 1808 roku	kontynent europejski	6½ oktawy, C–f^4
do 1811 roku	Londyn	6½ oktawy, C–f^4
do 1816 roku	kontynent europejski	7 oktaw

Źródło: Opracowanie własne.

W drugiej połowie XIX wieku w produkcji fortepianów przodowały Stany Zjednoczone, natomiast wiek XX, obok Steinwaya, stał pod znakiem dominacji producentów azjatyckich (Yamaha i Kawai) oraz europejskich, konkretnie włoskich (Fazioli).

Interpretacja tego samego utworu wykonywanego na odmiennych pod względem konstrukcji fortepianach jest w opinii autorki interpretacją każdorazowo inną. Zmiana medium wykonawczego wymusza na pianiście zaangażowanie się w odkrywanie nowych walorów brzmieniowych dzieła. W działaniu tym można dostrzec podstawę do traktowania zjawiska transkrypcji jako przestrzeni dla zmiennej interpretacji pianistycznej.

[36] I. Poniatowska: *Z problemów metodyki gry fortepianowej…*, s. 138.
[37] Ibidem.

2.2. Fortepian historyczny jako źródło nowych wartości brzmieniowych w muzyce kameralnej, na przykładzie *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa w transkrypcji na skrzypce i fortepian

Jednym z powodów zainteresowania nagraniem *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* na instrumentach historycznych jest fakt, że Johannes Brahms tworzył w okresie, w którym te instrumenty powstawały i ewoluowały. Często prezentował na nich swoje utwory, co dla słuchacza może stanowić cenne źródło informacji o genezie i idei kompozytorskiej poszczególnych dzieł.

Z korespondencji Brahmsa do krytyka, a zarazem przyjaciela Adolfa Schubringa wynika, że kompozytor spośród dostępnych mu instrumentów o mechanice wiedeńskiej, takich jak: Graf, Erard, Pleyel czy Streicher, szczególnie cenił te ostatnie. Lubił na nich pracować i tworzyć, nie mógł natomiast przyzwyczaić się do innych fortepianów dostępnych w dużych salach koncertowych. Zapytany przez młodego pianistę o radę w kwestii wyboru instrumentu na wiedeński koncert debiutów odpowiedział, że, podobnie jak pani Clara Schumann, preferuje on i poleca fortepiany firmy Streicher. Wiadomo również, iż otrzymał instrument tej marki w 1871 roku[38], kiedy na stałe osiadł w Wiedniu. Pomimo podziwu dla brzmienia instrumentów z manufaktury Bechsteina i American Steinway oraz pomimo możliwości finansowych pozwalających na ich zakup, pozostał wierny fortepianom Streichera.

Fortepian marki Streicher był nieodłącznym domowym „atrybutem" Brahmsa. Podobny fortepian został przez niego wybrany dla Richarda i Marii Fellingerów, z którymi był zaprzyjaźniony i u których często koncertował ze skrzypaczką Marie Soldat lub klarnecistą Richardem Mühlfeldem. Ostatnią właścicielką instrumentu była prawnuczka Fellingerów Imogen; po jej śmierci, zgodnie z wolą zmarłej, przekazano go wraz z wartościową biblioteką do Brahmsmuseum[39] w Mürzzuschlag w Austrii. Po gruntownym odrestaurowaniu przez wiedeńskiego konserwatora fortepianów Gerta Hechera jest on wykorzystywany na cyklicznych koncertach organizowanych w muzeum[40].

W 2013 roku na tym samym fortepianie artystki Annemarie Aström i Terhi Dostal nagrały dla wydawnictwa New Classical Adventure *Sonatę Es-dur op. 120* Brahmsa w transkrypcji na skrzypce i fortepian. Przeszło sto lat wcześniej (1889) na tym samym fortepianie Brahms za pomocą fonografu Thomasa Alvy Edisona nagrał fragmenty *Tańca węgierskiego nr 1* własnej kompozycji oraz transkrypcję

[38] Instrument, który Brahms otrzymał w prezencie, pochodził z 1868 roku.

[39] Muzeum mieści się w budynku, w którym Brahms spędził niecały rok (1884–1885). Tu skomponował *IV Symfonię e-moll*, 30 pieśni oraz szereg dzieł chóralnych.

[40] Dzięki uprzejmości dyrektora Brahmsmuseum w Mürzzuschlag Ronalda Fuchsa autorka pracy miała okazję zagrać na omawianym instrumencie.

fragmentu walca, który został zidentyfikowany jako parafraza *Die Libelle. Polka-Mazur für das Piano Forte, op. 204* Józefa Straussa[41].



Ilustracja 2. Pochodzący z 1880 roku fortepian z manufaktury Streichera, będący własnością Richarda i Marii Fellingerów, znajdujący się obecnie w Brahmsmuseum w Mürzzuschlag. Na tym instrumencie Brahms w 1889 roku dokonał nagrania dwóch utworów za pomocą fonografu, a ponad sto lat później Annemarie Aström i Terhi Dostal nagrały jego *Sonatę Es-dur op. 120 nr 2* w transkrypcji na skrzypce i fortepian

Źródło: Fot. A. Hałat.

Porównując wszystkie dostępne transkrypcje sonat z op. 120 można zauważyć, że Brahms poczynił najwięcej zmian w partiach obydwu instrumentów w transkrypcji na skrzypce i fortepian w stosunku do oryginału (na klarnet i fortepian). Fragmenty, w których zmiany zachodzą jednocześnie na poziomie skrzypiec i fortepianu, to w części pierwszej takty 112–113, a w części trzeciej takty 41–42.

Inne modyfikacje dotyczące głosu skrzypcowego pojawiają się w następujących fragmentach: w części pierwszej (t. 10, t. 21, t. 57, t. 65–68, t. 119, t. 171–172), w części drugiej (t. 31, t. 76–78, t. 121–134, t. 171, t. 220), w części trzeciej (t. 31–36, t. 58, t. 60, t. 101, t. 116–117).

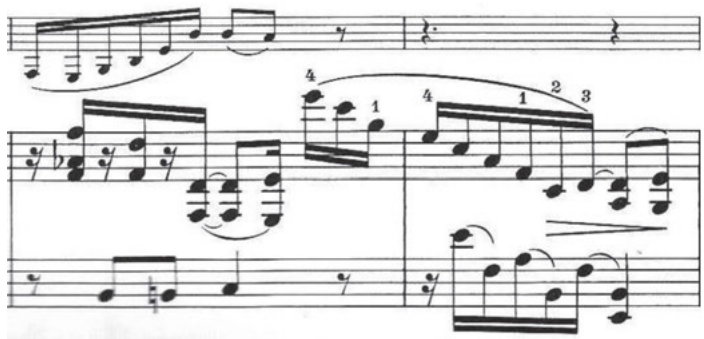
[41] *Brahms spielt Klavier*. In: *Historische Stimmen aus Wien*. Vol. 5. Aufgenommen im House Fellinger in 1889, The Re-recording of the Complete Cylinder, Verlag der Österreichischen Akademie de Wissenschaften, 1997.



Przykład 1. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 112–113
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier es-dur op. 120 Nr. 2.* Wiener Urtext 1973.



Przykład 2. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 112–113
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola part and violin part.* The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.



Przykład 3. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 41–42
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier es-dur op. 120 Nr. 2.* Wiener Urtext 1973.



Przykład 4. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 41–42
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part.* The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

Warto podkreślić, że nie istnieją inne nagrania Brahmsowskiej transkrypcji na skrzypce i fortepian. Zapis audio artystek Aström i Dostal jest jedynym profesjonalnym nagraniem tej odsłony dzieła. Oprócz zmian medium – z klarnetu i fortepianu na skrzypce i fortepian – zostało dodane nowe medium „historyczne". Specyfika fortepianu Streichera z 1880 roku w znacznym stopniu wpłynęła na nagranie, które ukazało nowe wartości brzmieniowe i interpretacyjne dzieła. Dla zilustrowania innowacji brzmieniowych wynikających z wykorzystania historycznych instrumentów autorka pracy posłużyła się kilkoma przykładami.

W drugim odcinku pierwszego tematu, w taktach 157–161, wskazówki autorskie wymagają od wykonawców tego fragmentu najwyższego zespolenia artykulacji i barwy fortepianu oraz skrzypiec. Na fortepianie historycznym realizacja omawianego fragmentu partii fortepianowej brzmi krócej, ciszej i bardziej sucho, jednak z możliwością wydobycia najsubtelniejszych odcieni dynamicznych, co ostatecznie daje wrażenie pewnej impresyjności i ulotności. Na współczesnym fortepianie pianista ma utrudnione zadanie, gdyż realizując akordową fakturę wobec pojedynczej linii głosu solowego, niezwykle trudno mu uzyskać dynamikę *piano*, *dolce sempre*, jak również zapisane *diminuendo*. Dużo łatwiej jest zinterpretować wielopłaszczyznowy akompaniament na fortepianie historycznym. Niejedyny to dowód, że instrument ten w przypadku faktury wielopłaszczyznowej ułatwia uzyskanie właściwego balansu dynamicznego i zespolenia brzmienia instrumentów.

Fragment ekspozycji przedstawiający motywy tematu drugiego ukazuje różnicę w potraktowaniu przez Dostal akordowego wtóru względem wykonań współczesnych. W przypadku gry na fortepianie marki Streicher fragment ten charakteryzuje suchość i ascetyczność brzmienia, z uwagi na charakterystyczne, głównie krótsze wybrzmienie dźwięku i brak zastosowania pedalizacji. Na współczesnym instrumencie występuje tu większe zróżnicowanie pod względem barwowym, a także wykorzystanie brzmień bogatych w alikwoty.



Przykład 5. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 157–163

Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part*. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.



Przykład 6. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 27–36

Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part*. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

Innym przykładem różnic interpretacyjnych jest wieńczący grupę tematu drugiego takt 39, w którym fortepian gra solo. Masywne brzmienie w tym fragmencie interpretatorka (Dostal) zastąpiła zabiegiem agogicznym – zastosowała nieistniejące w tekście zwolnienie. W ten sposób uzyskała efekt dynamicznej kulminacji tego odcinka. Dało to wrażenie uzasadnionej artystycznie wypowiedzi, a tym samym przyniosło przekonujące zakończenie crescendującej frazy.



Przykład 7. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 32–40

Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part*. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

W nagraniu drugiej części sonaty, w środkowym trio (takty 81–139), pojawia się wyraźny kontrast w stosunku do *scherzo*, pomimo braku zmiany metrum. Na współczesnym fortepianie uzyskanie głębokiego i niskiego brzmienia z kroczącym basem nadałoby temu fragmentowi ciemny koloryt. Interpretacja partii fortepianowej na fortepianie Streichera obfituje w suche brzmienie akordów, co powoduje brak pełnej realizacji zapisanego przez kompozytora *ben cantando*. Odczuwa się tu znacznie mniejszy ładunek emocjonalny w konfrontacji z wykonaniem tego fragmentu na fortepianie współczesnym.



Przykład 8. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. II, t. 81–92
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part.* The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

W kontekście omawianego nagrania warto odnieść się do słów Katarzyny Drogosz:

> Dziś jest dla mnie oczywiste, że w tradycji wiedeńskiej (tradycja angielska to zupełnie co innego!) artykulacją „domyślną", w zwyczajnej części *Allegro*, było non legato. Jeśli w nutach nie ma wskazówek artykulacyjnych, powinniśmy grać lekkim non legato, to takie prawie łączenie dźwięków, choć nie do końca. Na instrumencie z mechaniką wiedeńską jest to nieodzowne, by mowa dźwięków była wyrazista, a muzyka nie zabrzmiała płasko[42].

W trzeciej części sonaty, w zakończeniu drugiej wariacji, zapisana w taktach 40 i 41, zrealizowana zgodnie z tekstem artykulacja *legato* na fortepianie Streicher brzmi *non legato*. Brak możliwości uzyskania pełnego *legato* przynosi zakończeniu nie melancholijny, lecz optymistyczny czy wręcz frywolny nastrój, który idealnie wpisuje się w linię melodyczną skrzypiec[43].

[42] http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=751 [data dostępu: 7.08.2016].
[43] W takcie 409, zarówno w oryginale, jak i w transkrypcji altówkowej, widnieją pauzy.



Przykład 9. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. III, t. 41–43
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part*. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

Interesująca wydaje się również realizacja określeń dynamicznych zapisanych na małych odcinkach (część druga, t.: 63 i 64). Powtarzające się *diminuendo* o zakresie jednotaktowym w obydwu partiach przynosi odmienny charakter. Ze względu na krótkie wybrzmienie fortepianu Streichera *diminuendo* realizowane przez skrzypaczkę i pianistkę następuje *subito*. W przypadku instrumentów współczesnych przy dłuższym wybrzmieniu wyciszenie frazy następuje



Przykład 10. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. II, t. 49–58
Źródło: *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120 Nr. 1 F moll, Nr. 2 es-dur (No. 10408) score, clarinet part and viola and violin part*. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

łagodnie, z wykorzystaniem pełnego wachlarza alikwotów[44], a ostatnia ćwierćnuta w takcie ma dźwiękową poświatę.

Badania porównawcze tekstu i nagrań przynoszą więcej podobnych przykładów różnic w aspekcie brzmieniowym. Autorka ograniczyła się do scharakteryzowania najbardziej wyrazistych.

Dzieła Brahmsa wykonywane na historycznych instrumentach – w szczególności na fortepianie z manufaktury Streichera z II połowy XIX wieku, ulubionym i najczęściej wykorzystywanym przez kompozytora – otrzymują inny wymiar brzmieniowy. Podsumowując, można wymienić następujące aspekty gry fortepianowej charakterystyczne dla wykonania *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa w transkrypcji na skrzypce i fortepian na instrumencie historycznym w porównaniu ze współczesnym:

– bardziej wyrównana, ujednolicona agogika;
– ze względu na brak możliwości uzyskania dużego wolumenu brzmienia miejsca kulminacyjne zostają „rozszerzone w czasie" za pomocą agogiki;
– niemożność uzyskania pełnego *legato* daje efekt bardziej radosnego, optymistycznego charakteru, w odróżnieniu od melancholijnej i nasyconej patosem gry na instrumencie współczesnym;
– krótsze wybrzmienie fortepianu, a przez to mniejszy zakres alikwotów daje efekt bardziej ascetycznego brzmienia;
– oszczędność pedalizacji wpływa na selektywne brzmienia fortepianu.

Zdaniem Robina Stowella w utworach Brahmsa partie zapisane w niskich rejestrach, które w kwestii uzyskania równowagi dynamicznej są problematyczne na współczesnym fortepianie, na odpowiednim instrumencie z epoki otrzymują niezwykłą jasność i lekkość[45].

---

[44] Podobna sytuacja ma miejsce w części trzeciej, w takcie 55.

[45] R. Stowell: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*. Cambridge University Press, 2001, s. 166.

Rozdział 3



Sonata Es-dur op. 120 nr 2 Johannesa Brahmsa oraz *Sonata d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza na tle twórczości kameralnej kompozytorów

Zasadniczym założeniem niniejszej pracy jest próba zgłębienia możliwości uzyskania odmiennych interpretacji pianistycznych na przykładzie wybranych dzieł muzyki kameralnej oraz ich transkrypcji. Podstawę rozważań stanowić będą następujące utwory:

Johannes Brahms:
Sonata Es-dur op. 120 nr 2 na klarnet i fortepian / na altówkę i fortepian
Allegro amabile
Allegro appassionato
Allegro con moto – allegro

Dymitr Szostakowicz:
Sonata d-moll op. 40 na wiolonczelę i fortepian / na kontrabas i fortepian
Allegro non troppo
Allegro
Largo
Allegro

Repertuar ten daje autorce możliwość pełnego zaprezentowania różnorodnego i twórczego podejścia do kształtowania partii fortepianowej w utworach, w których zostały użyte instrumenty o odmiennych właściwościach techniczno-wykonawczych. Wśród wybranych do prezentacji utworów znajduje się *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa, oryginalnie skomponowana na klarnet i fortepian, i jej transkrypcja na altówkę i fortepian, a także *Sonata d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza na wiolonczelę i fortepian oraz nieznana i dotąd niewykonywana jej transkrypcja na kontrabas i fortepian.

3.1. Johannes Brahms – wybitny twórca muzyki kameralnej

Pierwsza z prezentowanych sonat, *Sonata Es-dur op. 120 nr 2*, to dzieło stworzone przez Johannesa Brahmsa, uznawanego za jednego z najwybitniejszych kompozytorów XIX wieku. Należy podkreślić, że w zakresie twórczości kameralnej jego utwory należą do najznamienitszych spośród wszystkich uprawianych przez kompozytora gatunków[1]. Brahms, stojący w opozycji do muzyki Richarda Wagnera i Franciszka Liszta, kontynuator tradycji beethovenowskich, był przedstawicielem stylu nazywanego w historii muzyki „klasycyzującym"[2]. Jego twórczość, jakże odmienna od wirtuozowskiego stylu Liszta czy monumentalności muzyki Wagnera, zachwyca doskonałością formy, bogactwem brzmienia oraz intymnością i prostotą wypowiedzi[3]. W zakresie form instrumentalnych twórczość kompozytorska Brahmsa obejmuje muzykę fortepianową, koncertową i kameralną. Wśród utworów przeznaczonych na fortepian solo znajdujemy m.in. trzy sonaty (op. 9, nr 1, nr 2, nr 5), *Scherzo op. 4* oraz 16 *Wariacji na temat Schumanna* i *Ballady op. 10.* Czołowe miejsce wśród jego dzieł fortepianowych zajmują też: *Wariacje B-dur na temat Haendla op. 56b* na dwa fortepiany, *Scherzo es-moll op. 4*, cykl *Tańców węgierskich* na cztery ręce, rapsodie oraz walce. Dzieła koncertowe to dwa koncerty fortepianowe: B-dur i d-moll, które ze względu na charakterystyczną dla kompozytora gęstą fakturę o ciemnym brzmieniu przywodzą na myśl symfonię z instrumentem solowym. Pierwszy zarówno swoim charakterem, jak i tonacją przywołuje *IX Symfonię* Ludwiga van Beethovena. Drugi, uważany za bardziej „kobiecy", został określony przez Alfreda Einsteina jako „romantyczny"[4]. Twórczość koncertową dopełniają *Koncert podwójny a-moll op. 102* na skrzypce i wiolonczelę, nawiązujący do barokowego *concerto grosso*, oraz symfonizujący *Koncert D-dur* na skrzypce i orkiestrę[5].

Kluczowe miejsce w spuściźnie kompozytora zajmuje jego muzyka kameralna, mająca fundamentalne znaczenie dla XIX-wiecznej kameralistyki.

> Dzieła kameralne Brahmsa z reguły od pierwszych wykonań cieszyły się dużym powodzeniem u publiczności. Z jednej strony było to zasługą wielkiej inwencji oraz mistrzowskiej techniki kompozytorskiej, pozwalającej na porównywanie ich z arcydziełami klasyków, z drugiej – wynikało z faktu, iż utwory te nie bulwersowały mieszczańskich odbior-

[1] D. Gwizdalanka: *Przewodnik po muzyce kameralnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, s. 121.

[2] L. Erhardt: *Brahms*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 2.

[3] D. Gwizdalanka: *Historia muzyki*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006, s. 252.

[4] Ibidem, s. 238

[5] B. Śmiechowski: *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk. Historia muzyki*. Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna ADAM, Warszawa, s. 254.

ców awangardowymi pomysłami na wzór części ówczesnej twórczości symfonicznej[6].

Brahms wielokrotnie występował w roli pianisty – wykonawcy własnych dzieł na publicznych koncertach kameralnych. Do popularności utworów kompozytora w dużej mierze przyczyniły się transkrypcje fortepianowe[7], w większości wykonywane przez niego. Spuścizna kameralna Brahmsa obejmuje utwory przeznaczone na różne obsady, począwszy od sonat na skrzypce, wiolonczelę i klarnet z fortepianem, tria, kwartety, kwintety, po sekstety smyczkowe[8]. Zaproponowany przez Ludwika Erhardta podział twórczości niemieckiego kompozytora na dwa okresy ma również zastosowanie w nurcie kameralnym. Erhardt wyróżnia charakteryzujący się dbałością o formę i wzorce klasyczne etap pierwszy, obfitujący w wyraźne zmiany nastroju i romantyczne wybuchy emocji (m.in. *Scherzo c-moll* na skrzypce i fortepian z *Sonaty FAE*), oraz kontrastujący z nim etap drugi, bogaty w dzieła o charakterze medytacyjnym, odznaczające się bezpośrednią, intymną ekspresją[9] (m.in. *Trio a-moll op. 114* na klarnet, wiolonczelę i fortepian).

Z kolei Danuta Gwizdalanka w *Przewodniku po muzyce kameralnej* systematyzuje dzieła kameralne kompozytora, posługując się kryterium uwzględniającym dobór instrumentarium. Pierwsza, najliczniejsza grupa obejmuje utwory kameralne z udziałem fortepianu i instrumentów smyczkowych; należą do nich tria, kwartety i kwintety fortepianowe. W utworach tych „dominuje partia fortepianowa, a całość skłania się w kierunku stylu »symfoniczno-koncertującego«"[10]. Druga grupa, do której zaliczamy kwartety, kwintety i sekstety smyczkowe, skłania się głównie ku klasycyzmowi, nawiązując do tradycji kompozytorskiej Wolfganga Amadeusza Mozarta i Józefa Haydna. Do grupy trzeciej należą utwory kameralne z udziałem instrumentu dętego[11]. Z uwagi na fakt, że ogromna popularność instrumentów dętych skończyła się wraz nadejściem epoki romantyzmu, utwory Brahmsa, takie jak trio waltorniowe czy trio i kwintet klarnetowy, zyskały wyjątkowe miejsce w XIX-wiecznej kameralistyce. Powodem jest fakt, iż instrument dęty pełnił w nich rolę równorzędną z partnerującymi instrumentami, czyli inaczej niż w przeszłości, kiedy traktowano go solistycznie.

Próby podziału twórczości kameralnej Brahmsa zgodnie ze stopniem ewoluowania jego stylu kompozytorskiego dokonuje również Henry Cope Colles w publikacji *The Chamber Music of Brahms*. Autor za punkt zwrotny w twór-

[6] D. Gwizdalanka: *Przewodnik*…, 122.

[7] Brahms opracował na cztery ręce swoje trzy kwartety fortepianowe oraz kwintety i sekstety smyczkowe.

[8] D. Gwizdalanka: *Historia muzyki*…, s. 252.

[9] L. Erhardt: *Brahms*…, s. 135.

[10] D. Gwizdalanka: *Przewodnik*…, 122.

[11] Ibidem, s. 124.

czości Brahmsa wskazuje stworzenie *Sekstetu B-dur op. 10* – dzieła rozpoczynającego karierę kompozytora w zakresie muzyki kameralnej. Następnie wymienia szereg kompozycji, które zalicza do pierwszego etapu jego twórczości, z uwagi na charakterystyczną dla nich symfoniczność brzmienia. To trzy kwartety fortepianowe: g-moll op. 25, c-moll op. 60 i A-dur op. 26, powstałe w tym samym czasie, kiedy kompozytor był zaangażowany jako wykonawca muzyki kameralnej na dworze w Detmold. Ponadto *Sonata e-moll op. 38* na wiolonczelę i fortepian, *Kwintet fortepianowy f-moll op. 34* oraz *Trio op. 40* na róg. Drugi etap, ujawniający jeszcze większy wpływ stylu symfonicznego, rozpoczyna się w roku 1873, kiedy zostają opublikowane dwa *Kwartety smyczkowe op. 51.* Dzieła kameralne, które powstają wówczas obok dzieł orkiestrowych kompozytora, to m.in.: *Sonata G-dur op. 78* na skrzypce i fortepian*, Trio fortepianowe C-dur op. 87* oraz *Kwintet smyczkowy F-dur op. 88.* Twórczość kameralną, w której, jak pisze Colles, najpełniej objawia się dojrzały już kunszt kompozytora, reprezentują dzieła inspirowane grą niezwykle utalentowanego Richarda Mühlfelda, głównego klarnecisty Królewskiej Orkiestry Meiningen. Należą do nich: skomponowane w 1891 roku *Trio a-moll op. 114* na klarnet, fortepian i wiolonczelę, *Kwintet b-moll op. 115* na klarnet i instrumenty smyczkowe oraz stanowiące zwieńczenie okresu kameralnej twórczości Brahmsa dwie sonaty z op. 120, f-moll i Es-dur na klarnet i fortepian[12]. Biorąc pod uwagę liczebność dzieł kameralnych z udziałem fortepianu, przypadającą na ogólną liczbę utworów kameralnych, można wysnuć wniosek, że fortepian znajdował się w samym centrum działań twórczych Brahmsa, a w szczególności w obszarze twórczości kameralnej. „To zupełnie co innego pisać dla instrumentów, których charakter i dźwięk można sobie tylko wyobrazić, niż dla tego instrumentu, który się zna do gruntu, tak jak ja znam fortepian i dokładnie wiem, co piszę i dlaczego" – przyznał w latach osiemdziesiątych XIX wieku[13]. Koncentrację działań kompozytora wokół fortepianu potwierdza liczba dzieł kameralnych z udziałem tego instrumentu, zawarta w publikacji Davida Brodbecka *Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music*: ilustracja 3 dotyczy dzieł opublikowanych za życia Brahmsa, ilustracja 4 przedstawia utwory, które nie zostały opublikowane za życia kompozytora, lecz wydane w późniejszym czasie[14].

[12] H.C. Colles: *The Chamber Music of Brahms*. Oxford University Press, London 1933, s. 7.

[13] Cyt. za: L. Erhardt: *Brahms*…, s. 255.

[14] D. Brodbeck: *Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music*. Cambridge University Press 2011, s. 99.

Work	*composition*	*publication*	*JBSW*[a]
Early period			
Piano Trio in B Op. 8	Jan. 1854	Leipzig Breitkopf & Härtel, 1854	IX:1
First maturity			
String Sextet in B♭ Op. 18	Summer 1860	Bonn. N. Simrock, 1862	VII: 1
Piano Quartet in G minor Op. 25	Autumn 1861	Bonn: N. Simrock, 1863	VIII: 2
Piano Quartet in A major Op. 26	Autumn 1861	Bonn: N. Simrock, 1863	VIII:3
Piano Quintet in F minor Op. 34	Aug. 1862 (String Quintet); rev. 1864	Leipzig and Winterthur: J. Rieter Biedermann, 1865	VIII: 1
String Sextet in G Op. 36	i, ii, and iii Sept. 1864; iv May 1865	Bonn: N. Simrock, 1866	VII:2
Sonata in E minor for Piano and Violoncello Op. 38	i, ii, and iii 1862; iv June 1865	Bonn: N. Simrock, 1866	X:5
Trio in E♭ for Piano, Violin, and *Waldhorn* (or Violoncello) Op. 40	May 1865	Bonn: N. Simrock, 1866	IX:5
High maturity			
String Quartet in C minor Op. 51 No. 1	Rewritten summer 1873 (begun in 1860s?)	Berlin: N. Simrock, 1873	VII:5
String Quartet in A minor Op. 51 No. 2	Rewritten Summer 1873 (begun in 1860s?)	Berlin: N. Simrock, 1873	VII: 6
Piano Quartet in C minor Op. 60	Winter 1873/74 (i and ii [in C♯ minor] 1855)	Berlin: N. Simrock, 1875	VIII: 4
String Quartet in B♭ Op. 67	Summer 1875	Berlin: N. Simrock, 1876	VII: 8
Sonata in G for Piano and Violin Op. 78	Summer 1878 and Summer 1879	Berlin: N. Simrock, 1879	X:1
Piano Trio in C Op. 87	June 1882 (i June 1880)	Berlin: N. Simrock, 1882	IX:3
String Quintet in F Op. 88	May 1882	Berlin: N. Simrock, 1882	VII:3
Late works			
Sonata in F for Piano and Violoncello Op. 99	Summer 1886 (ii in early 1860s?)	Berlin: N. Simrock, 1887	X:6
Sonata in A for Piano and Violin Op.100	Summer 1886 (begun in 1883?)	Berlin: N. Simrock, 1887	X:2
Piano Trio in C minor Op. 101	Summer 1886	Berlin: N. Simrock, 1887	IX:4
Sonata in D minor Op. 108	Summer 1886	Berlin: N. Simrock, 1889	X:3
Piano Trio in B Op. 8 (revised version)	Summer 1889	Berlin: N. Simrock, 1891	IX:2
String Quintet in G Op. 111	Spring–Summer 1890	Berlin: N.Simrock, 1891	VII:4
Trio in A minor for Piano, Clarinet (or Viola), and Violoncello Op. 114	Summer 1891	Berlin: N. Simrock, 1892	IX:6
Quintet in B minor for Clarinet (or Viola) and Strings Op. 115	Summer 1891	Berlin: N. Simrock, 1892	VI:5
Sonata in F minor for Piano and Clarinet (or Viola) Op. 120 No. 1	Summer 1894	Berlin: N. Simrock, 1895	X:6
Sonata in E♭ for Piano and Clarinet (or Viola) Op. 120 No. 2	Summer 1894	Berlin: N. Simrock, 1895	X:7

[a] *Johannes Brahms Sämtliche Werke* (Complete Edition of Brahms's works, 1926–7)

Ilustracja 3. Wykaz dzieł kameralnych J. Brahmsa opublikowanych za życia kompozytora
Źródło: https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-brahms/medium-and-meaning-new-aspects-of-the-chamber-music/6840C386993939F790BA54D8A5084064 [data dostępu: 31.07.2017]

Early period		
Sonata in A minor for Piano and Violin Anh. IIa Nr. 8	by 1853	Rejected for publication by Bartholf Senff
String Quartet in B minor Anh. IIa Nr. 5	by 1853	Considered for publication but rejected
Piano Trio in A Anh. IV Nr. 5	by 1853?	Doubtful; composed by Albert Dietrich?
Hymne zur Verherrlichung des grossen Joachim! Anh. III Nr. 1 (= Trio for two violins and contrabass or cello)	1853	Published Hamburg: H. Schuberth & Co., 1976
Scherzo in C minor to the F–A–E Sonata for Piano and Violin WoO posthum 2	1853	First movement composed by Albert Dietrich; second and fourth movements composed by Robert Schumann; entire collaborative work published Berlin, 1935. Brahms's scherzo published separately, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1906.
Piano Quartet in C♯ minor	1855–6	See Table 5.1, under Op. 60.
Serenade in D for Flute, Clarinet, Horn, Bassoon, and Strings	1858	Later revised as Serenade in D for Large Orchestra Op. 11
First maturity		
String Quintet in F minor	1862	See Table 1 under Op.34.
High maturity		
Piano Trio in E♭ (first movement) Anh. IIa Nr. 7	1880	Conceived as companion to C major Trio Op. 87

Ilustracja 4. Wykaz dzieł J. Brahmsa, które w większości zostały opublikowane po śmierci kompozytora

Źródło: https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-brahms/medium-and-meaning-new-aspects-of-the-chamber-music/6840C386993939F790BA54D8A5084064 [data dostępu: 31.07.2017]

Warto zwrócić uwagę, że w większości dzieł kameralnych z udziałem fortepianu Brahms przestrzega pod względem formy tradycji klasycznej. Części pierwsze są zbudowane w oparciu o *allegro* sonatowe i zazwyczaj utrzymane w tempie umiarkowanie szybkim (wyjątek stanowi *Trio Es-dur op. 40* na róg, wiolonczelę i fortepian, w którym pierwsza część, *Andante*, otrzymała formę ronda). Części finałowe, podobnie jak części pierwsze, zostały zbudowane w oparciu o *allegro* sonatowe, przy czym są utrzymane w szybszym tempie. Do materiału finału kompozytor często wplata reminiscencję tematu pierwszego z pierwszej części utworu. Do grupy kompozycji, których ostatnie części oparte są na cyklu wariacji, należą: *Kwartet smyczkowy B-dur op. 67*, *Kwintet klarnetowy h-moll op. 115* oraz omawiana *Sonata Es-dur op. 120*[15].

[15] Ibidem, s. 101.

3.2. *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* – rodowód dzieła oraz jego charakterystyka ze szczególnym uwzględnieniem partii fortepianu

Zachwyt Brahmsa oszałamiającym talentem wirtuoza klarnetu Richarda Mühlfelda, ujawniony w liście do baronowej von Heldburg[16], zrodził impuls do stworzenia nowej jakości brzmieniowej w dziedzinie duetu instrumentalnego. Kompozytor miał możliwość poznania utworów kameralnych z udziałem klarnetu, takich jak tria, kwartety i kwintety. Podobne dzieła tworzyli m.in. Mozart i Beethoven. Dwie sonaty z op. 120 Brahmsa można uznać za nowatorskie, ponieważ w XIX wieku forma sonaty przeznaczonej na klarnet i fortepian w kręgu muzyki kameralnej w zasadzie nie istniała.

Sonata f-moll op. 120 nr 1 oraz *Sonata Es-dur op. 120 nr 2*, skomponowane w 1894 roku, zostały wydane przez wydawnictwo N. Simrock z Berlina (co znamienne, w trzech wersjach: na klarnet B, altówkę i skrzypce). Jak sugeruje Erhardt, istniały szczególne powody powstania transkrypcji altówkowych tych sonat. Kompozytor, przekonany o tym, że niewielu jest artystów na miarę Mühlfelda, postanowił stworzyć pewną alternatywę, osiągalną dla większego grona muzyków[17]. Ponadto pragnął oddać hołd zmarłemu przyjacielowi, chirurgowi i mecenasowi muzyki Theodorowi Billrothowi, w którego domu często rozbrzmiewała muzyka kameralna, a on sam wielokrotnie podejmował się wykonywania partii altówkowych. Dlatego właśnie Brahms znacznie przyspieszył prace nad sonatami z op. 120 oraz ich wydaniem w dwóch odsłonach. Niektóre źródła podają, że istotnym powodem stworzenia transkrypcji altówkowej, według relacji świadków, była w ostatnich latach życia Brahmsa jego awersja do instrumentów o ostrym brzmieniu. W zamian poszukiwał ukojenia, ściszonych i miękkich tonów, jakich może dostarczyć właśnie altówka[18]. Ponieważ sonaty te, jak pisze Erhardt, „mają ten sam charakter, nastrój epilogu – intymnego zwierzenia, pełnego rezygnacji, który wypełniał ostatnie utwory fortepianowe”[19], brzmienie altówki predestynuje ją w sposób szczególny do prezentowania ich materiału dźwiękowego. Sonaty op. 120 należą do jednych z najważniejszych dzieł w repertuarze altowiolistów, których szerokie grono żywi olbrzymie uznanie dla twórczości Brahmsa. Jednak konfrontacja z prawdziwą historią publikacji i prawykonań sonat z op. 120 wprowadza ich w niemałą konsternację. Niestety, z wyjątkiem nieżyjącego już Williama Primrose'a[20]

[16] L. Erhardt: *Brahms*…, s. 267.

[17] Ibidem, s. 277.

[18] S. Poniatowski: *Altówka. Sztuka i dziedzictwo*. Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 2011, s. 109.

[19] Cyt. za: L. Erhardt: *Brahms*…, s. 277.

[20] William Primrose (1904–1982), szkocki altowiolista i nauczyciel, członek NBC Symphony Orchestra oraz założyciel Primrose Quartet.

oraz Bruno Giuranny[21], większość altowiolistów preferuje wątpliwe wydania sonat z op. 120, nie zważając na fakty, które w diametralny sposób zmieniają postrzeganie kwestii wykonawczych w transkrypcjach altówkowych[22]. Znajdujący się w hamburskim archiwum Brahmsa rękopis oraz informacja zawarta w katalogu dzieł kompozytora niepodważalnie dowodzą, że wersje altówkowe *Sonaty f-moll nr 1* oraz *Sonaty Es-dur nr 2* nie pochodzą od Brahmsa, ale zostały nakreślone ręką kopisty. Poniżej zamieszczono wykaz rękopisów dzieł Brahmsa, stworzonych przez kopistę i zgromadzonych w archiwum niemieckiego kompozytora w Hamburgu. Wśród nich znajdują sie sonaty z op. 120[23].

BRA: Ab Stichvorlagen und Korrekturabzüge

1. *1. Klavierquartett g-Moll op. 25*, Streicherstimmen, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1958), BraWV, S. 86
2. *51 Übungen für Klavier WoO 6*, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1958), BraWV, S. 519
3. *3. Klaviersonate f-Moll op. 5*, Korrekturabzug zur Erstausgabe mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1959), BraWV, S. 15f.
4. *Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 48 Nr. 7, op. 49 Nr. 1 und Nr. 5*, Kopistenabschriften, zum Teil mit autographen Korrekturen (NZ 1959), BraWV, S. 193 und 199f.
5. *Fünf Duette für Sopran und Alt mit Klavier op. 66*, Kopistenabschrift mitautographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1959), BraWV, S. 283f.
6. *3. Klaviertrio c-Moll op. 101*, Partitur, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1959), BraWV, S. 411
7. *Zwei Sonaten für Klavier und Klarinette op. 120*, Fassung für Klavier und Klarinette oder Bratsche, Partitur, Klarinetten- und Bratschenstimme, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1959), BraWV, S. 481f.*
8. *Elf Choralvorspiele für Orgel op. 122*, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1959), BraWV, S. 490f.
9. *Sieben deutsche Volkslieder für Chor und Vorsänger WoO 33 Nr. 43–49*, Stimmen, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1959), BraWV, S. 490f.

[21] Bruno Giuranna (ur. w 1933), utytułowany włoski altowiolista, profesor Hochschule für Musik w Berlinie i Royal Academy of Music w Londynie w latach 1995–1996.

[22] http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 9.07.2016].

[23] https://www.sub.uni-hamburg.de/fileadmin/redaktion/Sammlungen_und_HAC/Musiksammlung/Brahms-Archiv_Systematik.pdf [data dostępu: 5.05.2015].

10. C. Ph. E. Bach: *Cembalokonzerte F-Dur* und *G-Dur* Wq 43, Nr. 1 und Nr. 5, Partitur, Kopistenabschrift der Brahmsschen Einrichtung mit autographen Korrekturen (NZ 1959), BraWV, S. 749
11. *Romanzen für eine Singstimme und Klavier op. 33 Nr. 1* und *Nr. 3–6*, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1960), BraWV, S. 117f.
12. *Romanzen für eine Singstimme und Klavier op. 33 Nr. 7–15* (zusammen mit *op. 32 Nr. 9*), transponierte Fassungen, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1960), BraWV, S. 118f und 108
13. *Sonate f-Moll für zwei Klaviere op. 34bis*, Partitur, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1960), BraWV, S. 125f.
14. *Fünf Lieder für Männerchor op. 41*, Partitur, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1960), BraWV, S. 149f.
15. *Vier Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 43 Nr. 1–3*, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen, Ergänzungen und Stichanweisungen (NZ 1960), BraWV, S. 157–159
16. *Vier Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 43 Nr. 1–2*, transponierte Fassungen, Kopistenabschriften mit autographen Korrekturen und Ergänzungen (NZ 1960), BraWV, S. 159
17. *Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 58*, Kopistenabschrift mit autographen Korrekturen (NZ 1960), BraWV, S. 246f.
18. *Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 58 Nr. 1–4* und *Nr. 6–8*, transponierte Fassungen, Kopistenabschriften mit autographen Korrekturen (NZ 1960), BraWV, S. 247f.
19. *Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier op. 59 Nr. 1–7*, transponierte Fassungen, Kopistenabschriften (NZ 1960), BraWV, S. 253f.

Przykład 11. Wykaz rękopisów dzieł Johannesa Brahmsa, wykonanych przez kopistę, zgromadzonych w archiwum kompozytora w Hamburgu, wśród których widnieją sonaty z op. 120

Źródło: https://www.sub.uni-hamburg.de/sammlungen/musiksammlung/brahms-archiv.html [data dostępu: 31.07.2017]

* Treść punktu 7.: Dwie sonaty na fortepian i klarnet op. 120, wersja na fortepian i klarnet lub altówkę, partytura, głos klarnetowy i altówkowy, kopia kopisty (z poprawkami i uzupełnieniami).

Z podanego w przykładzie 11 wykazu (nr 7) wynika, że dokument ten został sporządzony ręką kopisty, a następnie poprawiony i zaakceptowany przez Brahmsa. Potwierdza to szereg okoliczności i faktów.

Autorka po zapoznaniu się z kolejnymi publikacjami podejrzewa, że wymienione wcześniej powody powstania transkrypcji altówkowej są jedynie przypuszczeniem. Kolejne źródła dają podstawę, by sądzić, iż kompozytor dysponował niewielką ilością czasu, a przede wszystkim żywił znikome zainteresowanie transkrypcją altówkową. Po ukończeniu dzieł z op. 120 został poproszony przez

wydawcę Fritza Simrocka o ich zaadaptowanie na altówkę, jednak wciąż odwlekał to w czasie. Ostatecznie w czerwcu 1895 roku zniecierpliwiony wydawca zatrudnił własnego pracownika, Williama Kupfera, aby wyręczył Brahmsa. Manuskrypt wzbogacony o poprawki kompozytora[24] znajduje się w Staats- und Universitätsbibliothek w Hamburgu[25].

Podobny pogląd na temat transkrypcji altówkowych znalazł się w publikacji *The Early Violin and Viola. A Practical Guide* Robina Stowella. Autor przywołuje wypowiedź Giuranny[26]:

> pierwsza rzecz, jaką można zauważyć, analizując większość wydań, to liczne fragmenty, w których partia altówki została przeniesiona w stosunku do oryginału o odległość oktawy. Możemy być pewni, iż tak zwana przeróbka nie pochodzi od Brahmsa. […] kompozytor prawdopodobnie zgodził się na publikację uproszczonej wersji ze względów komercyjnych lub w jego czasach nie oczekiwano od altowiolistów gry w wysokich pozycjach […][27].

Giuranna zwraca również uwagę na edycję altówkowej transkrypcji autorstwa Miltona Katimsa[28], wydaną przez International Music Company w Nowym Jorku, która, jego zdaniem, stanowi dla altowiolisty najbardziej spójny muzycznie i przemyślany przekład pod względem zmian registratury[29]. Powstaje zatem istotne pytanie: dlaczego Brahms zaakceptował transkrypcję *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, skoro w jednym z listów do Josepha Joachima określił sonatę altówkową op. 120 jako „nieprzyjemną i niewdzięczną"[30]? Jednym z powodów był zamiar Simrocka, aby jak najszybciej sprzedać sonatę altówkową, co potwierdza cytat w publikacji autorstwa Jamesa Creitza: „jest oczywiste, iż Simrock miał nadzieję sprzedać tę muzykę do domów wydawniczych oraz altowiolistom-amatorom"[31].

---

[24] http://www.solisti.de/brahms/sonatas120_eng.html [data dostępu: 31.07.2017].

[25] http://studio.americanviolasociety.org/studio/files/2013/04/Brahms-op-120-viola-part-Brahms-Archiv.pdf [data dostępu: 31.07.2017].

[26] R. Stowell: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*. Cambridge University Press 2001, s. 165.

[27] B. Giuranna: *Masterclass: Brahms's Viola Sonata in E-flat*. The Strad 104 (1993), 552-557; cyt. za: R. Stowell: *The Early Violin and Viola*…

[28] Milton Katims (1909–2006), amerykański skrzypek i dyrygent, w latach 1954–1976 dyrektor Seattle Symphony.

[29] https://www.amazon.com/Brahms-Johannes-Sonata-Flat-Katims/dp/B0046TKGZK [data dostępu: 31.07.2017].

[30] R. Stowell: *The Early Violin and Viola*…, s. 165.

[31] http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 31.07.2017].

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja dotycząca stworzenia transkrypcji *Sonaty klarnetowej op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian[32], która w świadomości słuchaczy niemal zupełnie nie istnieje. W tym przypadku autorstwo Brahmsa potwierdzają liczne cytaty kompozytora pochodzące z korespondencji do Simrocka, np.: „rozważam stworzenie transkrypcji na skrzypce i fortepian, zaraz po publikacji oryginału, w którym to przypadku należałoby zmienić kilka rzeczy […]"[33]. Brahms żywił przekonanie o potencjalnym sukcesie swoich sonat klarnetowych w transkrypcji na skrzypce i fortepian, dlatego był przeciwny ich publikacji natychmiast po wydaniu oryginału. „Poczekałbym trochę z wydaniem transkrypcji, w momencie jej zbyt wczesnej publikacji nikt nie będzie zainteresowany kupnem oryginału"[34] – pisał, martwiąc się o zainteresowanie publiczności *Sonatą op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian. Transkrypcje dwóch sonat klarnetowych z op. 120 na skrzypce i fortepian poszerzają zbiór dzieł skrzypcowych Brahmsa o dwa nowe arcydzieła. Sam kompozytor bardzo doceniał wartość skrzypcowego przekładu i chętnie podejmował się jego wykonania, najczęściej wraz ze skrzypaczką Marie Soldat.

Brahms zazwyczaj brał odpowiedzialność za cały proces publikacji swoich dzieł, a jego manuskrypty były wolne od błędów. Ponadto zwyczajowo przechowywał kopie pierwszych edycji swoich publikacji i rygorystycznie je korygował[35]. Aby odnaleźć punkt odniesienia dla altówkowego przekładu *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2*, warto nakreślić sposób, w jaki Brahms transkrybował swoje dzieła. Przypadek transkrypcji skrzypcowej ukazuje, że równolegle do modyfikacji poczynionych w partii skrzypiec kompozytor sporządził korektę partii fortepianu. Z kolei w innych transkrybowanych dziełach, takich jak *Trio a-moll op. 114* (na klarnet, wiolonczelę i fortepian) czy *Kwintet h-moll op. 115* (na klarnet i kwartet smyczkowy), przy przekładzie partii klarnetu na altówkę głosy współgrających instrumentów pozostawione są bez zmian, co stanowi analogię do sposobu transkrybowania głosów w *Sonacie Es-dur op. 120 nr 2* przeznaczonej na altówkę i fortepian[36]. Ponadto, zdaniem Jana Philippa Spricka, zarówno w trio, jak i kwintecie klarnetowym partie altówki stanowią zbyt trudne wyzwanie, znacznie przekraczające możliwości techniczne altowiolistów u schyłku XIX wieku. W tym miejscu nasuwa się podejrzenie o wiarygodność i autentyczność rzeko-

[32] *Brahms Sonata No. 1 in F minor Op. 120 for Violin and Piano, The composer's arrangement of his Sonata for clarinet and piano*. Rev: Oswald Jonas. N. Simrock, (London: Hamburg), 1895.

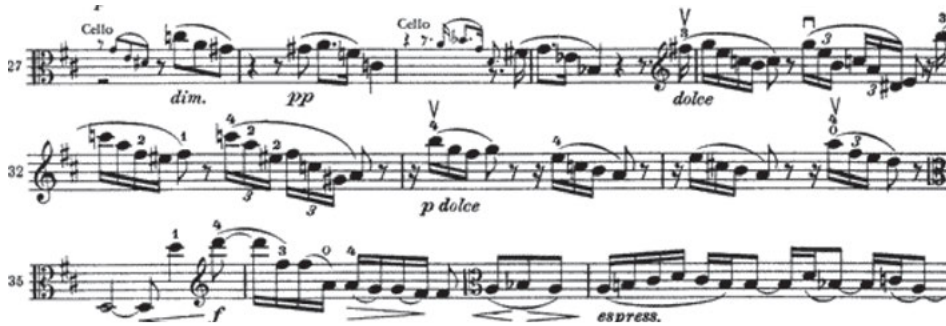
[33] Fragment listu Brahmsa do Fritza Simrocka z 17 lutego 1895 roku, publikacja dołączona do płyty Annemarie Aström i Terhi Dostal, *Johannes Brahms F.A.E. Sonata, Two sonatas op. 120*, New Classical, Adventure 2012, Kunsthaus Mürzzuschlag, Österreich.

[34] Ibidem.

[35] R. Stowell: *The Early Violin and Viola*…, s. 164.

[36] J. Creitz: *The Brahms Sonatas, Op. 120 for Viola and Their Textual Challenges*. http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas [data dostępu: 9.07.2016].

mej Brahmsowskiej transkrypcji dzieł kameralnych: *Tria klarnetowego op. 114* oraz *Kwintetu fortepianowego op. 115*[37], rodzi się również następujące pytanie: czy wymienione dzieła w odsłonie altówkowej nie zostały sporządzone przez kopistę, który przepisał partię klarnetu na altówkę, nie uwzględniając w pełni jej uwarunkowań technicznych, podobnie jak w przypadku *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2*? Prawdopodobieństwo, że transkrypcja partii klarnetowych wymienionych dzieł na altówkę nie pochodzi od Brahmsa, zwiększa następujący fakt: jak pisze Creitz, w roku 1895 roku altowioliści amatorzy, którzy w tamtym czasie używali jelitowej struny „A", podchodząc do wykonania partii altówki z *Tria klarnetowego op. 114* oraz *Kwintetu fortepianowego op. 115*, napotykali trudności nieznane współczesnym altowiolistom, posługującym się metalową struną „A". Dalej autorka przedstawia przykłady niewykonalnych (zdaniem Creitza) dla XIX-wiecznych altowiolistów przebiegów, pochodzących z *Tria klarnetowego op. 114*[38].



Przykład 12. Wybrane trudne przebiegi w partii altówki z *Tria a-moll op. 114* na klarnet, wiolonczelę i fortepian J. Brahmsa

Źródło: *The Brahms Sonatas op. 120 and their Textual Challenges* (solisti.de).

Jak podaje Maurice Hinson w przewodniku *The Piano in Chamber Ensemble*, obie sonaty Brahmsa z op. 120 zostały po raz pierwszy wydane w 1885 roku. W styczniu tego samego roku w Lipsku zostały wykonane przez Mühlfelda[39]. Obecnie tworzą podstawę repertuaru solistów altowiolistów, a do grona ich wykonawców można zaliczyć: Williama Primrose'a, Paula Doktora, Stefana Kamasę, Igora Bogusławskiego, Jurija Kramarowa i Michaiła Tołpygo[40].

Na budowę *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* składają się m.in. liczne, w różny sposób modyfikowane powtórzenia, natomiast jedną z zasad, jakimi kierował

[37] Artykuł Jana Philippa Spricka: http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/718.aspx [data dostępu: 14.03.2016].

[38] http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas [data dostępu: 9.07.2016].

[39] M. Hinson: *The Piano in Chamber Ensemble. An Annotated Guide*. Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 299.

[40] S. Poniatowski: *Altówka…*, s. 110.

się kompozytor, jest symetria. Pogląd taki, według Spricka, zainicjował Arnold Schönberg, który wskazał, że nie tylko w sonacie, ale i w wielu innych dziełach Brahmsa powtarzane mikro- i makrosekwencje determinują metodę jego kompozycji[41]. *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* składa się z trzech części: *Allegro amabile*, *Allegro appasionato* oraz *Andante con moto. Allegro.* Części skrajne utrzymane są w tonacji Es-dur, natomiast środkowa w es-moll. Brahms, którego jedną z idei kompozytorskich było wprowadzanie w swojej twórczości elementów niemieckiego romantyzmu, w części pierwszej *Sonaty Es-dur* wykorzystał liryczny temat, bliski w swoim charakterze pieśniom Franciszka Schuberta[42].

Pierwszą część, *Allegro amabile*, utrzymaną w formie allegra sonatowego, rozpoczyna liryczna melodia klarnetu, którego prosty materiał służy ewolucji całej pierwszej części. Fortepian gdzieniegdzie tworzy dla niego interesujące tło, a w innych momentach dominuje, ukazując bogactwo brzmienia pochodów i skoków akordowych. Erhardt pisze, że Brahms w swoich utworach „z upodobaniem stosuje tercje i seksty w niskim rejestrze, jakby nie licząc się z tym, że częste ich wykonywanie wymaga od pianistów pewnego wysiłku"[43], co sugeruje, iż partię fortepianową w jego utworach może wykonywać tylko wytrawny pianista. Fakt postawienia przez kompozytora wysokich wymagań pianiście, który podejmuje się realizacji partii fortepianowych w jego utworach kameralnych, znajduje swoje potwierdzenie w listach Clary Schumann do Brahmsa. „Gdyby tylko Twoje rzeczy tak często nie przekraczały moich możliwości fizycznych. Jest to dla mnie tym bardziej bolesne, że wiem i rozumiem i czuję je lepiej niż większość ludzi, a pomimo tego muszę z nich zrezygnować"[44] – pisała do kompozytora w maju 1887 roku, przytłoczona nieustającymi bólami reumatycznymi.

Druga część sonaty klarnetowej to *Allegro appasionato*, utrzymane w formie ABA, nietypowe *scherzo*, pozbawione „demonicznej natury" wczesnych dzieł Brahmsa[45]. Posiada ono duży ładunek emocjonalny oraz wpisaną w tę muzykę pewną elegancję, nawiązującą w swoim charakterze do walca[46]. Prezentacji tematu towarzyszy dynamika *forte*, najpierw w partii klarnetu, później w partii fortepianu. Żywiołowość w partii fortepianu akcentują skoki interwałowe, a wolumen brzmienia instrumentu uzyskany jest przez typową dla kompozytora dużą gęstość faktury fortepianowej. W partii fortepianowej pojawiają się również pochody równoległych tercji, sekst, oktaw, co ukazuje typową cechę Brahmsowskiej harmoniki.

---

[41] http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/718.aspx [data dostępu: 14.03.2016].

[42] S. Poniatowski: *Altówka*…, s. 111.

[43] Cyt. za: L. Erhardt: *Brahms*…, s. 273.

[44] Cyt. za: D. Gwizdalanka: *Przewodnik*…, s. 128.

[45] H.C. Colles: *The Chamber Music*…, s. 64.

[46] M.A. Radice: *Chamber Music: An Essential History.* The University of Michigan Press 2012, s. 170.



Przykład 13. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. II, t. 6–17
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

Kontrastująca część środkowa, utrzymana w tempie *sostenuto*, jest spokojnym, melancholijnym chorałem, którego frazy, poprzez uformowanie ich w asymetryczny sposób, tworzą łańcuch interesujących harmonicznych napięć.

Wieńcząca sonatę część trzecia, *Andante con moto. Allegro*, to cykl czterech wariacji z krótką finałową kodą, których spokojny, jakby chorałowy temat przywołuje fragmenty ze *Scen dziecięcych* Roberta Schumanna[47]. Część trzecia ujawnia szczególne zainteresowanie kompozytora warstwą rytmiczną. Pokrewny stylowi późnej twórczości Beethovena temat oparty jest na prostym, intymnym motywie, rozwiniętym w liryczne frazy. Brahms, wykorzystując go do poszczególnych wariacji, stosuje takie zabiegi rytmiczne, jak synkopy, arpeggia czy polirytmie. W wariacji pierwszej, w której naczelną rolę odgrywa kontrapunkt, fraza budowana jest wspólnie przez górny głos klarnetu i fortepianu.

Improwizowany charakter trzeciej wariacji podkreślają trzydziestodwójkowe figuracje, tworzące dialog klarnetu z fortepianem. Najgłębsza w swoim wyrazie czwarta wariacja odznacza się melancholijnym, intymnym charakterem. Powtarzający się rytm synkopowany w partii fortepianu buduje ciągłe napięcie. Zrepetowane w linii basu oktawy, korespondujące z początkowymi repetycjami, pojawiającymi się w partii klarnetu, potęgują dramaturgię tego fragmentu. Wariacja ta kończy się stopniowym wyciszeniem i uspokojeniem narracji, co potęguje kontrast wobec mającego zaraz nastąpić burzliwego *Allegro*.

[47] Ibidem, s. 170.



Przykład 14. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 15–22
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.



Przykład 15. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2*, na klarnet i fortepian, cz. III, t. 57–65
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

W energicznej kodzie poddany augmentacji temat wariacji zostaje zaprezentowany początkowo przez fortepian, a następnie przez klarnet. Łącznik prowadzi do uspokojenia emocji, by przygotować słuchacza do lirycznego *piu tranquillo*, w którym przy triolowym akompaniamencie klarnet tym razem prezentuje temat w dostojnym, śpiewnym charakterze.

Kolejny fragment ujawnia nową myśl kompozytorską, wnosząc quasi-impresjonistyczną stylistykę, mającą swoje odzwierciedlenie w przebiegu opadającego, chromatycznego pochodu decym, stworzonego z połączenia linii klarnetu z linią prawej ręki w partii fortepianu[48].



Przykład 16. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 115–118
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.



Przykład 17. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 143–153
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

[48] W. Wiese: *Kammermusik der Romantik: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms*. Amadeus Verlag, Winterthur 2008, s. 645.

Finał, któremu towarzyszy zagęszczenie faktury i spiętrzenie dynamiki, prowadzi do kulminacji ładunku emocjonalnego w obu partiach instrumentalnych.

Jak sugeruje Erhardt, niemiecki kompozytor był owładnięty potrzebą eksplorowania możliwości wykonawczych fortepianu w muzyce kameralnej:

> Brahms był zbyt pojętnym uczniem Beethovena – pierwszego kompozytora, który w swej muzyce z fortepianem wprowadził dialog, a w każdym razie pewne formy dramatycznej współzależności między fortepianem a jego partnerem czy partnerami – żeby nie nasycić tego stosunku większą jeszcze intensywnością, większym dramatyzmem i w konsekwencji nie powierzać fortepianowi coraz poważniejszych zadań. Brahms nie musi pisać utworów czysto fortepianowych, by wykazać swe fortepianowe mistrzostwo[49].

3.3. Dymitr Szostakowicz – zarys twórczości

Dymitr Szostakowicz zajmuje znaczące miejsce w kulturze rosyjskiej, europejskiej i światowej. Żył w czasach, w których muzyka w Rosji stanowiła sferę względnej swobody twórczej, zasłynął indywidualizmem i kunsztem kompozytorskim. W swej twórczości pozostawał pod wpływem ówczesnych kontekstów politycznych. Panujący dyktat władzy, masowe prześladowania i wyroki śmierci szerzyły strach, przygnębienie oraz upadek moralny wśród wszystkich warstw rosyjskiego społeczeństwa. Szostakowicz, w opozycji do wielu przedstawicieli sztuk pięknych, podejmował próby, by w pewnym stopniu ocalić niezależność. Wiązało się to z balansowaniem pomiędzy ukazywaniem swoich prawdziwych poglądów a podporządkowaniem się panującej władzy. Dowodem tego dualizmu wewnętrznego są jego zróżnicowane wypowiedzi na łamach prasy:

> Zasadniczo przezwyciężyliśmy już tendencję […] do pomijania w programach koncertowych wszystkiego, co mogłoby być współczesną muzyką zachodnią, nadal jednak na naszych koncertach wykonuje się bardzo mało zachodniej muzyki, a przecież moglibyśmy uczyć się od takich mistrzów współczesnych, jak A. Schönberg, E. Krenek, P. Hindemith i A. Berg[50].

W innym miejscu z kolei mówił: „kompozytor powinien stać się piewcą naszej wielkiej epoki”[51]. Ów dualizm, będący wynikiem sytuacji politycznej i do-

[49] Cyt. za: L. Erhardt: *Brahms*…, s. 250.

[50] B. Schwarz: *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. Indiana University Press, Bloomington 1983, s. 56.

[51] Ibidem.

minującej w Rosji ideologii komunistycznej, w olbrzymim stopniu wpłynął na całokształt dokonań artysty, a w konsekwencji na odbiór jego twórczości przez słuchaczy. Styl Szostakowicza, ukształtowany m.in. pod wpływem muzyki Piotra Czajkowskiego i Gustawa Mahlera, ewoluował[52]. Początkowo kompozytor zbliżał się do cech twórczości Sergiusza Prokofiewa, takich jak pełne prostoty zwroty melodyczno-harmoniczne, hołdował idei neoklasycyzmu, wprowadzał romantyczny patos i sarkastyczną groteskę[53]. Poszukując własnego języka kompozytorskiego, sięgał po coraz bardziej awangardowe środki wyrazu, czego przykładem może być zerwanie z tonalnością, uprzywilejowanie dysonansów, motoryki, wykorzystanie klasterów[54]. Kolejnym etapem jego drogi twórczej była rezygnacja z awangardowych poszukiwań na rzecz tradycji klasycznej, co wiązało się z uproszczeniem języka, w szczególności rytmiki, stosowaniem skal modalnych zamiast atonalnych oraz uwypuklaniem łatwo uchwytnych linii melodycznych[55]. Swoje idee realizował zarówno w obszarze muzyki instrumentalnej, jak i wokalno-instrumentalnej.

W zakresie form instrumentalnych, w jednym z najważniejszych rozdziałów jego twórczości centralne miejsce zajmuje symfonika, nawiązująca do tradycji XIX-wiecznych dzieł Beethovena oraz do typu symfonii liryczno-osobistej Czajkowskiego czy dzieł Mahlera[56]. Trzon twórczości kompozytora obejmuje 15 symfonii (powstałych w ciągu 46 lat), w których zastosował klasyczny wielocześciowy model symfoniczny, przy zachowaniu klasycznego uformowania wewnątrz poszczególnych części. Jego symfonikę cechuje patos, dynamizm, monumentalizm i bogata inwencja melodyczna[57].

Obok bogatej twórczości symfonicznej w dorobku Szostakowicza równie ważne miejsce zajmuje muzyka kameralna[58]. W przeciwieństwie do symfonii, a w szczególności opery, która podlegała cenzurze władz, kameralistyka stanowiła przestrzeń swobodniejszej wypowiedzi artystycznej, odstępującej od patetycznego wzorca ekspresji[59]. Artysta mógł rozwijać ten gatunek muzyki dzięki przynależności do Koła Miłośników Muzyki Kameralnej oraz praktyce wspólnego muzykowania w zaciszu domowym, w gronie rodzinnym. Uprzywilejowane

---

[52] B. Schaeffer: *Leksykon kompozytorów XX wieku.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 238–239.

[53] D. Gwizdalanka: *Historia muzyki.* Cz. 3. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, s. 151.

[54] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna.* T. 9. Red. E. Dziębowska. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, s. 259.

[55] B. Smallman: *The Piano Quartet and Quintet.* Oxford University Press 2006, s. 138.

[56] T.A. Zieliński: *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku.* Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981, s. 111.

[57] *Przewodnik koncertowy.* Red. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 937.

[58] M. Kowalska: *ABC historii muzyki.* Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 591.

[59] D. Gwizdalanka: *Historia muzyki…*, s. 151.

miejsce w muzyce kameralnej kompozytora zajmują kwartety smyczkowe, których geneza wiąże się z działalnością zaprzyjaźnionego Kwartetu moskiewskiego im. Beethovena – wyjątkowego zespołu i zarazem pierwszych wykonawców większości dzieł kameralnych kompozytora. Szostakowicz przejawiał ogromne zamiłowanie do fortepianu i ustawicznie dbał o rozwój własnych umiejętności, co zaowocowało skomponowaniem szeregu fortepianowych dzieł kameralnych, do których należą:

- *Trio c-moll op. 8* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1923);
- *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian (1934);
- *Kwintet fortepianowy g-moll op. 57* (1940);
- *Trio e-moll op. 67* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1944);
- *Sonata G-dur op. 134* na skrzypce i fortepian (1968);
- *Sonata C-dur op. 147* na altówkę i fortepian (1975)[60].

Choć w okresie nauki w konserwatorium pragnienie artysty, by komponować, wygrało z karierą pianistyczną, a ostatnie solowe koncerty dał w roku 1958, przez całe swoje życie wykonywał publicznie swoje utwory, w dużej mierze w zakresie muzyki kameralnej[61].

3.4. Rodowód *Sonaty d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian

Sonata d-moll op. 40 powstała w roku 1934, w tym samym, w którym nastąpiła intensyfikacja terroru i ideologii w komunistycznej Rosji. Okres ten stanowi czas przełomu dla Szostakowicza. Tworząc dotąd utwory głównie o zabarwieniu ideologicznym, takie jak symfonie i balety, po 1934 roku poświęca się formie koncertu. Pisze *Koncert c-moll op. 35* na fortepian, trąbkę i smyczki, w którym styl kompozytorski poprzez brzmienie i fakturę partii fortepianowej ujawnia się w bardzo ascetycznych, ostro zarysowanych oraz pełnych pikanterii liniach melodycznych[62]. Tadeusz A. Zieliński sugeruje, że w dziełach Szostakowicza wyrazisty sposób prowadzenia poszczególnych głosów, często przy udziale polifonii, uwidacznia wpływy twórczości Paula Hindemitha[63].

Powstanie *Sonaty d-moll op. 40*, będącej owocem przyjaźni z wiolonczelistą Wiktorem Kubatskim, otwiera nowy etap w twórczości kompozytora. Etap ten cechuje liryzm i melodyjność, stanowiące kontrast w stosunku do jego wcześniejszej twórczości.

---

[60] K. Meyer: *Dymitr Szostakowicz i jego czasy.* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 356.

[61] *Dymitr Szostakowicz: z pism i wypowiedzi.* Wyb. i oprac. K. Meyer. Przeł. J. Ilnicka. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 16.

[62] Ibidem, s. 108

[63] T.A. Zieliński: *Style, kierunki i twórcy…*, s. 110.

Ponadto *Sonata d-moll*, jak pisze Krzysztof Meyer, stała się „pierwszym większym dziełem kameralnym Szostakowicza, które szybko utorowało sobie drogę na estrady świata, a wśród jego wykonawców na Zachodzie znaleźli się Grigorij Piatigorski i Pierre Fournier"[64]. Prawykonanie sonaty miało miejsce 25 grudnia 1934 roku w sali małej konserwatorium w Leningradzie, podczas *tournée* kompozytora z Kubatskim. *Sonata d-moll* stanowi pierwszy utwór Szostakowicza, w którym łatwo można dostrzec rozwój jego usystematyzowanego i klasycyzującego języka, w pełni wykorzystanego w *V Symfonii*. Nowy kierunek w twórczości Szostakowicza miał być odpowiedzią na artykuł w rosyjskiej *Prawdzie* w 1936 roku, szkalujący utwory kompozytora słowami: „wyuzdanie zamiast ludzkiej muzyki"[65].

Dwudziestosiedmioletni Szostakowicz tworzył *Sonatę d-moll* od sierpnia do września 1934 roku, tuż po premierze opery *Makbet* oraz przed rozpoczęciem pracy nad *V Symfonią*. W swojej formie i wyrazie omawiana sonata stanowi pomost pomiędzy nasyconą nadmiarem emocji, pełną ekstrawagancji operą a symfonią charakteryzującą się nagłym stylistycznym zwrotem w kierunku wykorzystania bardziej zrozumiałego i klasycyzującego języka tonalnego. Muzyczny język *Sonaty d-moll* jest pozbawiony eksperymentów, aczkolwiek korzysta z elementu groteski, którym w mniejszym lub większym stopniu naznaczone są wszystkie poprzednie dzieła kompozytora. Utwór powstaje w trudnym okresie życia artysty[66], kiedy jest on rozdarty uczuciowo pomiędzy dwiema kobietami: żoną Niną a tłumaczką Eleną Konstantinovskayą[67]. Fakt ten w dużej mierze wpłynął na charakter oraz klimat *Sonaty d-moll op. 40*.

3.5. Charakterystyczne elementy faktury fortepianowej Dymitra Szostakowicza i ich zastosowanie w *Sonacie d-moll op. 40*

Muzyka Szostakowicza tworzona na początku lat trzydziestych XX wieku nie może być jednoznacznie skategoryzowana, gdyż stanowi obszar, w którym przenikały się różne stylistyki. Jednoznaczne przyporządkowanie twórczości kompozytora do którejś z nich byłoby zbyt wielkim uproszczeniem. Moderniści wskazywali z dumą na kompozycje Szostakowicza, takie jak satyryczna opera *Nos*, balety *Złoty wiek* czy *Bolec*, „skrzydło proletariatu" gloryfikowało go za

[64] K. Meyer: *Dymitr Szostakowicz i jego czasy…*, s. 139.

[65] Cyt. za: M. MacDonald: *I Took a Simple Little Theme and Developer in „Shostakovich" String Concertos and Sonatas*. Cambridge University Press 2008, s. 117.

[66] Sonata powstaje w okresie separacji Szostakowicza z żoną i jej wyjazdu do Leningradu. W momencie ukończenia dzieła, w roku 1934, kompozytor prosi ją o rozwód, a już w 1935 roku małżonkowie godzą się i wracają do siebie.

[67] Ibidem, s. 117.

siłę *Symfonii Październikowej*, natomiast tradycjonaliści cieszyli się z eufonicznej sonaty wiolonczelowej[68]. To pokazuje, jak wiele prądów i czynników wpływało na ówczesne kompozycje Szostakowicza. Sonata wiolonczelowa w dużej mierze odnosi się do tradycyjnych wzorców, a także twórczości Prokofiewa, impresjonizmu i ekspresjonizmu.

W części pierwszej, *Allegro non troppo*, utrzymanej w formie allegra sonatowego, zarówno w głównym temacie, jak i w temacie drugim, zainicjowanym w partii fortepianu, dominuje liryzm. W charakterystycznym, oszczędnie zarysowanym akompaniamencie doniosłe znaczenie ma, dialogująca z linią głównego głosu w partii wiolonczeli, linia basu pianisty.



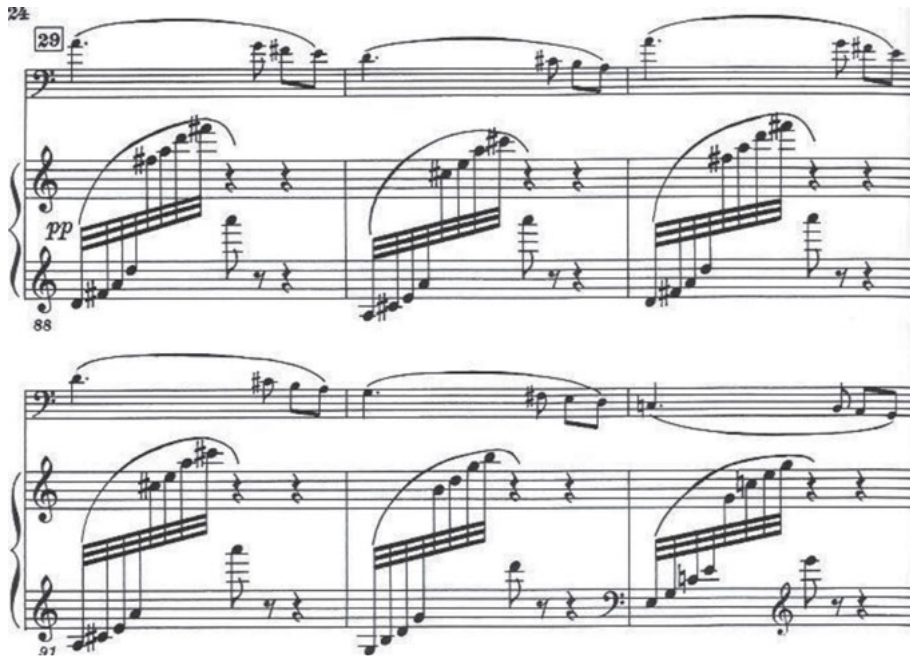
Przykład 18. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 1–9
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

Allegro – lapidarna część druga, mająca formę scherza, wykorzystuje w prezentowanym przez fortepian temacie trywialną katarynkową melodię, przywodzącą na myśl rodzaj muzyki popularnej z repertuaru orkiestr cyrkowych czy strażackich[69]. Temat główny prezentuje fortepian, a towarzyszy mu wiolonczela w orientalnym tanecznym *perpetuum mobile*. Wykorzystana tu przez Szostakowicza stylizacja wpływa na ekspresję prymitywnego brzmienia fortepianu. W części tej pojawia się charakterystyczna dla kompozytora technika ostinatowa, w której fortepian wykorzystuje wachlarz artykulacji, poczynając od staccat w kontrastujących dynamikach, poprzez *legato*, po akcenty pojawiające się w odmiennych rejestrach.

[68] B. Schwarz: *Music and Musical Life…*, s. 63.
[69] T.A. Zieliński: *Style, kierunki i twórcy…*, s. 109.



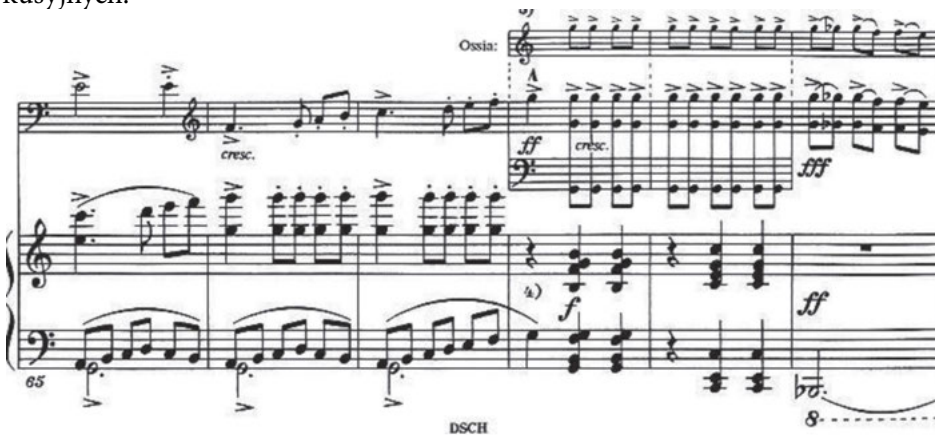
Przykład 19. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 25–36
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.



Przykład 20. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 88–93
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

Narracja ta, konsekwentnie prowadzona przez oba instrumenty, zostaje przerwana przez charakterystyczne flażoletowe pasaże wiolonczeli. Imitowanie ich w partii fortepianu przynosi nową jakość brzmieniową, zbliżoną do faktury charakterystycznej dla harfy (przykład 19).

Unisono zrepetowanych oktaw i akordów w prawej ręce w partii pianisty upodabnia brzmienie dźwięku fortepianowego do brzmienia instrumentów perkusyjnych.



Przykład 21. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 65–69
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.



Przykład 22. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 91–95
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

Dwutematowe *Largo* z trzeciej części sonaty, o melancholijnym intymnym charakterze, rozpoczyna wyciszone solo wiolonczeli, osadzone w najniższym rejestrze. Na tle *ostinato* w partii fortepianu, w którym charakter podkreślają trzy marszowe nuty w partii fortepianu, wiolonczela rozwija przejmujący temat, nasycony treścią o elegijnym charakterze.

W kolejnym fragmencie trzeciej części, poprzez prowadzenie zbudowanych na pochodach chromatycznych kontrapunktów w partii fortepianu, którym towarzyszy spiętrzenie dynamiki, następuje erupcja ekspresji. Momentem kulminacyjnym, a jednocześnie punktem zwrotnym dla uspokojenia i wyciszenia fragmentu, jest zaakcentowany dysonans w partii fortepianu. Pianista prowadzi powściągliwy dysonansowy akompaniament, który przypomina ciche uderzenie dzwonu. Następnie podejmuje temat *espressivo* na tle niespokojnych figuracji wiolonczeli.



Przykład 23. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 53–61
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

Melancholijna koda przywołuje temat wiolonczeli, charakteryzujący się klimatem rezygnacji i emocjonalnej pustki.

Oparte na Prokofiewowskim temacie finałowe rondo prezentuje ironiczny, groteskowy charakter, a jego klasyczne wpływy przywołują styl Mozarta czy

Beethovena. Wirtuozeria i motoryczność fortepianu, ukazana w efektownym *perpetuum mobile*, ujawnia się poprzez podkreślone akcentami skoki interwałowe w partii wiolonczeli, które potęgują dramatyczny wyraz tego fragmentu.



Przykład 24. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 195–202
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

W kodzie należącej do części czwartej fortepian, prezentując wariację pierwszego tematu, wtóruje w unisonie współgrającemu. Wpisuje się w ten sposób w charakter utrzymanych w gitarowym stylu pizzicat wiolonczeli[70].



Przykład 25. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 299–305
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

[70] M. MacDonald: *I Took*…, s. 118.

W 2013 roku powstała transkrypcja *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza na kontrabas i fortepian. Dokonał jej James Rapport, pochodzący ze Stanów Zjednoczonych instrumentalista i nauczyciel kontrabasu, na stałe mieszkający w Wiedniu. Powodem stworzenia transkrypcji była osobista chęć zmierzenia się z dziełem rosyjskiego kompozytora w układzie na kontrabas oraz popularyzacja dzieła wśród kontrabasistów.

Rozdział 4

Transkrypcje *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa oraz *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza jako źródło twórczej interpretacji pianistycznej

4.1. Interpretacja jako przestrzeń kreatywności artysty

Przestrzeń w muzyce to m.in. obszar możliwości wykonawczych. Pitagoras postrzegał muzykę jako ruch przerywanych dźwięków, utworzonych ze skali o określonej wysokości tonów oraz interwałów. Zgodnie z jego poglądem, na podstawie którego pitagorejczycy zdefiniowali zasady współbrzmień harmonii, interwały wiążą się z rozwojem ludzkości i harmonią kosmosu. Wynalezione i opisane w późniejszym czasie skale i systemy dźwiękowe były środkami, które stały się dla artystów podstawą tworzenia autorskich przestrzeni – kompozycji stopniowo ujmowanych w historyczne, estetyczne, formalne i stylistyczne ramy. W kolejnym etapie stawały się częścią innej przestrzeni – tworzonej przez kulturę, intelekt oraz twórczą wyobraźnię człowieka. Wielowymiarowość, indywidualizm, relacyjność i interakcyjność kreowanej przestrzeni stanowią podstawę każdej twórczej interpretacji dzieła muzycznego[1]. Aby dokonać interpretacji jakiegokolwiek utworu muzycznego, potrzebna jest ustawiczna praca nad techniką[2], dzięki czemu możliwe jest korzystanie z konkretnego tekstu muzycznego. Pozwala to zilustrować zawartą w nim kompozytorską wypowiedź, obejmującą zarówno treść, jak i formę utworu[3]. W podejściu abstrakcyjnym działanie to można sprowadzić do umiejętności odczytywania pewnego indywidualnego kodu oraz realizowania zawartych

[1] K. Szymańska-Stułka: *Idea przestrzeni w muzyce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2015, s. 59.

[2] H. Neuhaus: *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga.* Przeł. A. Taube. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 18.

[3] „Kompozycja: oryginalny utwór muzyczny (wytwór wyobraźni kompozytora), istniejący, w przeciwieństwie do improwizacji muzyki ludowej, w formie zapisu nutowego jako podstawy wykonania". *Encyklopedia PWN w trzech tomach*. T. 2. Red. D. Kalisiewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 166.

w nim artystycznych wskazówek. Rodzi się zatem pytanie: czy jest możliwe, aby wykonawca, mając do dyspozycji kod kompozycji w najbardziej precyzyjnej postaci, w pełni odczytał, a następnie przekazał w swojej interpretacji poziom emocjonalny i całokształt zamierzeń twórcy? Henryk Neuhaus w *Sztuce pianistycznej* wymienia trzy zasadnicze elementy, składające się na interpretację dzieła: utwór, wykonawcę oraz instrument. Dzięki nim możliwe jest ucieleśnienie kompozycji. Umiejętne połączenie wymienionych czynników stanowi fundament stworzenia dobrego, artystycznego wykonania[4]. Pojęcie interpretacji funkcjonuje w leksykonach paralelnie z takimi określeniami, jak tłumaczenie, komentowanie czy sposób odtworzenia, wykonania utworu muzycznego[5]. Interpretator, podejmując się wymienionych działań, objaśnia treść muzyczną dzieła za pomocą ekspresji wykonawczej, uzależnionej od stylistycznej i kulturowej konwencji, a także subiektywnych intencji. Intuicja artystyczna oraz twórcza wyobraźnia, przy jednoczesnej dbałości o zachowanie autentyczności zapisu dzieła, stanowią dla interpretatora niezbędny warunek kształtowania indywidualnej postawy wobec utworu muzycznego. Z poglądem tym korespondują słowa Igora Strawińskiego:

> jest rzeczą zrozumiałą, że stawiam wykonawcę w obliczu muzyki napisanej, gdzie wola autora jest wyraźna i wypływa z poprawnie ustalonego tekstu. Wszelako, jakkolwiek skrupulatnie zostałaby zanotowana muzyka i jakkolwiek dobrą dawałaby rękojmię ochrony przed wszelką dwuznacznością […], zawsze jeszcze zawiera ona pewne sekrety, które wymykają się definicji, gdyż dialektyka słowna nie jest w stanie określić całkowicie i bez reszty dialektyki muzycznej. Sekrety te zależą od doświadczenia, intuicji, talentu, słowem, od tego, kto jest powołany do prezentowania muzyki[6].

W literaturze fachowej można się również spotkać ze stanowiskiem, że dzieło pozostaje autentyczne do momentu, kiedy publiczność uzna intencje kompozytora za spełnione[7]. Ciekawy jest pogląd Neuhausa na temat stosunku artysty do wykonywanego dzieła. Ten słynny pedagog podzielił artystów (w tym wypadku pianistów) na dwie grupy. Pierwsza, nazwana „nadindywidualnymi"[8], dotyczy

[4] H. Neuhaus: *Sztuka pianistyczna*…, s. 16.

[5] Zob. np. *Interpretacja*. W: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. Szymczak. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, a także słowniki wyrazów obcych czy *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

[6] I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. Jarociński. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 90.

[7] Blaise Morgan. https://faculty.unlv.edu/beisecker/Courses/PHIL-452/Authenticity_in_Musical_Performance-Morgan.htm [data dostępu: 4.02.2016].

[8] Do grupy pierwszej zaliczył: Ferruccia Busoniego, Sergiusza Rachmaninowa, Alfreda Cortota, Marię Judinę, Władimira Sofronickiego, Artura Rubinsteina.

tych, w których interpretacji słuchacz zawsze odczuwa ich subiektywny stosunek do dzieła. Drugą, nazwaną przez autora „nadosobistymi"[9], tworzą ci, którzy w sposób całkowity podlegają oraz podporządkowują się stylowi kompozytora, kryjąc indywidualne, artystyczne podejście do wykonywanego dzieła[10]. „Nadindywidualni" będą również autentyczni, jednak w ich interpretacji zauważymy coś więcej – ich artystyczną osobowość. Trudno nie przyznać pierwszeństwa artystom „nadindywidualnym".

Jak już zostało powiedziane, twórcza interpretacja pianistyczna to indywidualne kształtowanie przez artystę elementów ekspresji muzycznej w atmosferze szacunku do kompozytorskiego tekstu. Dotyczy to oczywiście również muzyki kameralnej. Różnica polega jednak na tym, że dzieło jest syntezą partii poszczególnych wykonawców, w dużej mierze uwarunkowaną indywidualnymi wizjami poszczególnych współgrających, oraz umiejętnością połączenia tych wizji w spójną całość. Kwestia spójności intencji współgrających w kreowaniu dzieła muzycznego podlega dyskusji, a wypowiedzi autorytetów na ten temat okazują się czasem sprzeczne. Zdaniem Geralda Moore'a od wszystkich współgrających w zespole kameralnym wymagana jest taka sama jakość dźwięku, natomiast ich idee i poglądy powinny być identyczne dla każdej frazy i niuansu[11]. Bliski autorce jest opozycyjny względem niego pogląd Jerzego Marchwińskiego, który uważa, że: „Identyczność ich estetyk nie jest warunkiem *sine qua non* sukcesu wykonania. Nonsensów nie grają przecież obaj, a pewne odmienności, wzajem akceptowalne, mogą tylko ubarwić i uatrakcyjnić wspólną kreację"[12].

Pojęcie interpretacji[13] w muzyce kameralnej można rozumieć jako znalezienie przez wykonawców wspólnego mianownika dla użycia określonych elementów ekspresji muzycznej oraz spontanicznej i wzajemnej nimi inspiracji.

> Interpretacja dokonuje się poprzez indywidualną wolę kształtowania, a owo kształtowanie to właśnie dokonywanie własnych wyborów […] prawdziwa interpretacja żyje subiektywnością, decyzjami podejmowanymi na własny rachunek i własną odpowiedzialność […][14].

[9] Do grupy drugiej zaliczył pianistów: Egona Petriego, Roberta Casadesusa, Jakowa Zaka, a także skrzypka Jaschę Heifetza.

[10] H. Neuhaus: *Razmyszlienija, wspominania, dniewniki. Izbrannyje statii. Pisma kroditieliam*. Sowietskij kompozitor, Moskwa 1983, s. 223.

[11] G. Moore: *The Unashamed Accompanist.* Methuen, London 1959 s. 79.

[12] J. Marchwiński: *O partnerstwie w muzyce.* http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/o_partnerstwie.pdf?PHPSESSID=457fc1e0f35ce516bce002ef755ba015 [data dostępu: 1.07.2017].

[13] „Interpretacja jest realizacją określonej koncepcji oraz ekspresji wykonawczej dzieła muzycznego, a więc jest kategorią estetyczną i artystyczną". A. Pytlak: *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Wydawnictwo Łuk, Białystok 1994, s. 21.

[14] J. Chachulski: *Między poprawnością historyczną a interpretacją: fortepianowe wykonania utworów J.S. Bacha a założenia Historically Informed Performance: studium wybranych nagrań Wolfganga Rübsama*. Polihymnia, Lublin 2012; cyt. z wywiadu z Rübsamem: A. Wolfram: *Vom Primat des Horens. Interview mit Wolfgang Rübsam*. „Journal für die Orgel", 2003/01, s. 26–27.

W graniu kameralnym subiektywizm nie zawsze jest jednak cechą pożądaną. Pianista musi wiedzieć, w których fragmentach dzieła pełni rolę lidera, a w których wtóruje współgrającemu, stwarzając dogodne warunki do realizacji jego kwestii.

W związku z tematyką niniejszej pracy niezbędna wydaje się próba odpowiedzi na pytanie, czym jest przestrzeń dla interpretacji pianistycznej w muzyce kameralnej w odniesieniu do transkrypcji.

Warto podkreślić, że równolegle do rozwoju transkrypcji poszerzał się zakres aspektów związanych z techniką pianistyczną. Poszukiwanie nowych wartości brzmieniowych stanowiło priorytet dla wielu twórców transkrypcji. Franciszek Liszt w partyturze swoich fortepianowych transkrypcji symfonii Ludwiga van Beethovena bardzo dokładnie zaznaczał partie poszczególnych instrumentów występujących w oryginale orkiestrowym. Potwierdza to list węgierskiego kompozytora z 26 sierpnia 1863 roku do wydawnictwa Breitkopf und Härtel:

> często notowałem nazwy instrumentów: obój, klarnet, bębny itp., jak również kontrasty między instrumentami dętymi i smyczkowymi. Z pewnością byłoby to niedorzeczne, żeby udawać, że oznaczenia te wystarczą do przeszczepienia magii orkiestry na fortepian […][15].

Pianista poszukiwał nowych wartości brzmieniowych również na innych polach. W jego transkrypcji pieśni Franciszka Schuberta *Auf dem Wasser zu singen* na fortepian solo melodia oryginału wpłynęła na wyrafinowaną figurację akompaniamentu. Uwidacznia to koncepcję Liszta, dotyczącą uzyskania przez pianistę wokalnego brzmienia i frazy w partii fortepianowej[16]. Fakt zmiany obsady wykonawczej w transkrypcji substancjalnej prowokuje pianistę do stworzenia określonej aury brzmieniowej utworu, z czytelnym rysunkiem frazy kształtowanej analogicznie do brzmienia wokalnego lub instrumentalnego.

4.2. Elementy twórcze interpretacji

Warto przyjrzeć się tym wszystkim elementom interpretacji, które w przypadku wykonań utworów aranżowanych na inny instrument mogą ulec zmianie lub decydować o odmiennym kształcie brzmienia utworu. Należą do nich elementy dzieła muzycznego i ekspresji muzycznej, takie jak: agogika, dynamika, artykulacja, barwa czy rejestr.

---

[15] A. Tollefson: *The Liszt Pianoforte Scores of Beethoven Symphonies.* „Piano Quarterly", 1975, 23/89, s. 48.

[16] Ch. Suttoni: *Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions.* „Journal of American Liszt Society", 1980, 8, s. 341.

Wielowymiarowość interpretacji w dużym stopniu wynika z wielu możliwości rozłożenia w czasie napięć i odprężeń w danym utworze. Na kształt linii melodycznej często wpływają również czynniki agogiczne, takie jak rozszerzenie w czasie dowolnego motywu, w którym figuruje istotny pod względem wyrazu skok interwałowy, czy podkreślenie alteracji lub opóźnienia w strukturach harmonicznych[17]. Zjawiska takie jak pauza i fermata również należą do arsenału środków wyrazowych. Mogą stanowić element twórczej interpretacji, pojawiając się w pojedynczym motywie, całej frazie, jak i w przebiegu całego utworu muzycznego.

Nie bez znaczenia jest również aspekt artykulacyjny związany z techniką gry wykonawcy jako swoistą synergią pomiędzy wibratorem – elementem drgającym a incytatorem – elementem wzbudzającym[18]. Pianista, który chce poszerzyć przestrzeń swojej wyobraźni dźwiękowej w obszarze muzyki kameralnej, musi poznać nie tylko podstawowe sposoby artykulacji (*legato*, *staccato* oraz ich pochodne)[19], ale również ich bardziej poszerzony zakres. Kazimierz Wiłkomirski w pracy *Technika wiolonczelowa a zagadnienia wykonawstwa* omawia wiele nowych środków stosowanych w celu charakterystyki innych instrumentów: *détaché*, *martélé*, *spiccato*, *sautillé*/*soutillé*, *gettato*[20]. Natomiast Zenon Feliński i Henryk Gaertner w publikacji *Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii* wprowadzają następujące pojęcia: *detaché* pełne, *detaché* krótkie, *detaché* sprężyste, *portato*, *portato* lotne, *staccato* pełne, *detaché* duże, *półstaccato* (na początku gładkie, na końcu urwane lub na początku urwane, a potem gładkie), *staccato* leżące (powolne), *staccato* szybkie, *staccato* lotne, *staccato*, *staccato* stojące (ze smyczkiem podrzuconym w miejscu lub smyczkiem podrzuconym lotnym), *spiccato*, *sautillé*, *spiccato* lotne (tzw. *gettato*) i *sautillé* lotne[21]. Zapoznanie się pianisty z charakterystyką brzmieniową każdej z wymienionych artykulacji i umiejętność ustosunkowania się do niej poprzez odnalezienie jej ekwiwalentu na fortepianie stanowią w opinii autorki ważny krok w kierunku poszerzania wyobraźni i kreatywności w zakresie różnicowania fortepianowego brzmienia.

Partie fortepianowe w omawianych w niniejszej pracy transkrypcjach: *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa oraz *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza nie posiadają znacznych różnic artykulacyjnych względem

---

[17] A. Chęćka-Gotkowicz: *Procesualny charakter wykonania utworu muzycznego*. „Estetyka i Krytyka", 2004/2005, nr 7/8, s. 108.

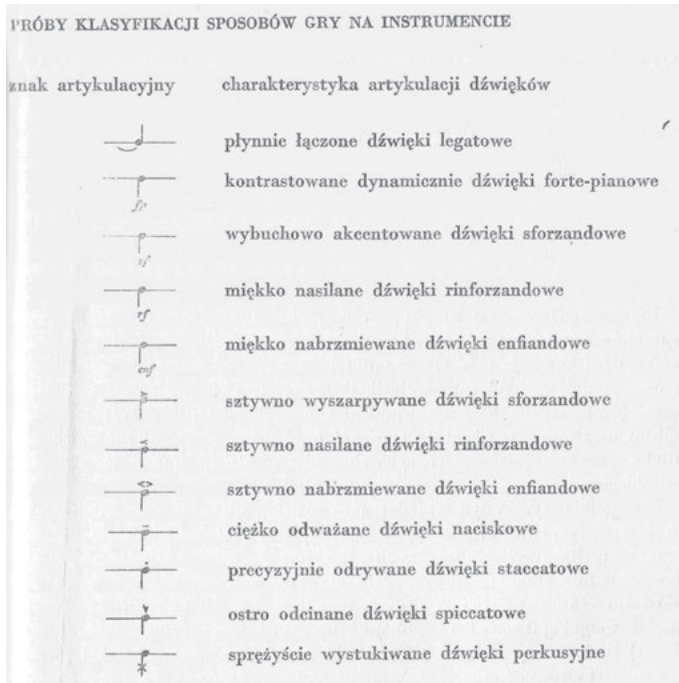
[18] J. Zabłocka: *Próby klasyfikacji sposobów gry na instrumencie*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 138.

[19] Cyt. za. H. Riemann: *Musik-Lexikon*. Elfte Auflage. Bearb. von A. Einstein. Max Hesses Verlag, Berlin 1929, s. 48; cyt. za: J. Zabłocka: *Próby…*

[20] K. Wiłkomirski: *Technika wiolonczelowa a zagadnienia wykonawstwa*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

[21] Z. Feliński, H. Gaertner: *Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii. Cz. 1 teoretyczna*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 145–161.

oryginału. Na przykładzie form artykulacyjnych przedstawionych przez Feliksa Wrobla (ilustracja 5) można stwierdzić, że zapis artykulacyjny ukazany jako skrajny przykład wyładowywania energii dźwięku stanowi wieloznaczny kod. Jest on odczytywany dla danej grupy instrumentów w ramach ich właściwości brzmieniowych, jak również w odniesieniu do różnic w granicach dostępnej dla nich amplitudy dynamicznej. Z tego względu każda partia utworu kameralnego przeznaczona na inny niż w oryginale zestaw instrumentów niesie ze sobą nowe możliwości w aspekcie artykulacyjnym, dynamicznym i brzmieniowym. Uwzględnienie indywidualnej specyfiki i języka każdego współgrającego instrumentu oraz dogłębna znajomość jego możliwości – przy wspólnej pracy nad dziełem kameralnym – pozwala odnaleźć właściwą drogę dla interpretacji pianistycznej.


PRÓBY KLASYFIKACJI SPOSOBÓW GRY NA INSTRUMENCIE

znak artykulacyjny	charakterystyka artykulacji dźwięków
	płynnie łączone dźwięki legatowe
	kontrastowane dynamicznie dźwięki forte-pianowe
	wybuchowo akcentowane dźwięki sforzandowe
	miękko nasilane dźwięki rinforzandowe
	miękko nabrzmiewane dźwięki enfiandowe
	sztywno wyszarpywane dźwięki sforzandowe
	sztywno nasilane dźwięki rinforzandowe
	sztywno nabrzmiewane dźwięki enfiandowe
	ciężko odważane dźwięki naciskowe
	precyzyjnie odrywane dźwięki staccatowe
	ostro odcinane dźwięki spiccatowe
	sprężyście wystukiwane dźwięki perkusyjne

Ilustracja 5. Zasadnicze formy artykulacyjne ujęte w kilkanaście odmian na podstawie różnic w obrazie amplitudy dynamicznej

Źródło: F. Wrobel: *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954, s. 138.

Za fundamentalne dla ekspresji muzycznej – z uwagi na podobieństwo do fluktuacji w mowie ludzkiej – uznaje się ciążenia harmoniczne. Są to charakterystyczne dla systemu dur i moll relacje oraz zależności pomiędzy współbrzmieniami, które, budując napięcie, wspierają frazowanie i ogólną narrację w utworze. Równie istotne, formujące interpretację elementy to: barwa, rejestr,

tempo rubato, *vibrato*, cieniowanie i frazowanie[22]. Barwa[23] jest to jakość dźwięku, kombinacja drgań o różnym stopniu natężenia, możliwa do zmierzenia tylko w fizycznym laboratorium. Jest traktowana jako czwarty element muzyki, po melodii, harmonii i rytmie. W muzyce zaczęła odgrywać znaczącą rolę w twórczości impresjonistów, którzy wykorzystywali w swoich kompozycjach „barwne plamy dźwiękowe". Znalazła również szczególny wyraz w utworach Antona Weberna i Arnolda Schönberga, którzy bazowali na idei melodii barw – *Klangfarbemelodie*[24].

Kwintesencją ekspresji muzycznej jest stanowiące wyrafinowany środek wyrazu *tempo rubato.* Polega ono na metrycznie niedokładnym, ale proporcjonalnie symetrycznym ruchu rytmicznym, za pomocą którego krystalizuje się giętkość narracji muzycznej. Krzysztof Lukas w obszernej pracy badawczej *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1730–1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej* pisze, że powstrzymywanie pewnych nut i przyspieszanie innych jest istotną częścią wykonywania utworów z XVII, XVIII i XIX wieku. Autor przytacza również sentencję wypowiedzianą przez Carla Philippa Emanuela Bacha: „kto tych rzeczy nie stosuje lub stosuje je w niewłaściwym czasie, ten źle interpretuje"[25]. *Rubato* jest więc narzędziem interpretacji pozostającym do dyspozycji wykonawcy.

Jeszcze inne elementy ekspresji muzycznej – cieniowanie i frazowanie – tworzą nierozłączną całość. Pierwszy to efekt barwowy, realizowany głównie poprzez stopniowanie dynamiczne. Drugi jest powszechnie rozumiany jako muzyczna interpunkcja. Na twórcze frazowanie składają się nie tylko znaki interpunkcyjne, ale również szczegółowo przemyślany „rysunek" linii melodycznej[26], zaplanowana akcentuacja, cieniowanie dynamiczne i właściwie dobrane tempo. Fraza, będąca odpowiednikiem części zdania w komunikacji językowej, aby stanowić czynnik wchodzący w interakcję, powinna posiadać odpowiednią narrację i artykulację. W interpretacji dzieła kameralnego istotny aspekt stanowi rejestr instrumentu współgrającego. Jego właściwości wpływają bezpośrednio na

[22] D.N. Ferguson: *Music as Metaphor, Elements of Expression.* University of Minnesota Press 1960, s. 82–84.

[23] Barwa dźwięku – jedna z podstawowych cech wrażeniowych dźwięku, pozwalająca na szeregowanie dźwięków pod względem ich jakości, np. ostrości, jasności, dźwięczności itd. Zob. *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 86.

[24] Termin stworzony przez Arnolda Schönberga w celu opisania stylu kompozycji, który wykorzystuje kilka różnych rodzajów barw. Polega on na rozdzieleniu tonacji lub melodii na kilka różnych instrumentów.

[25] C.Ph.E. Bach: *Versuch über die wahre Art. Das Clavier zu spielen*. Theil 1. Berlin 1753, s. 117 [reprint pierwszego wydania]; cyt. za: K. Lukas: *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1730–1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*. Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2015.

[26] D.N. Ferguson: *Music as Metaphor…*, s. 84.

dobór pianistycznych środków wykonawczych. Danuta Gwizdalanka twierdzi, że w potocznej świadomości zależność barwy od rejestru odbierana jest poprzez łączenie dźwięków niskich z „ciemnym" brzmieniem lub wysokich tonów z barwą „jasną". Schönberg w *Harmonielehre* odwrócił to wyobrażenie: „Nie mogę zgodzić się ze spotykanym zazwyczaj określeniem różnicy między barwą a wysokością dźwięku. Sądzę, że wysokość dźwięku zauważa się dzięki jego barwie, której jednym z wymiarów jest wysokość. Barwa dźwięku jest więc wielkim obszarem, zaś wysokość dźwięku stanowi jego wycinek"[27]. Podczas analizy *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* i *Sonaty d-moll op. 40* oraz ich transkrypcji niezbędne jest wyczulenie wykonawcy na charakterystykę barwy zarówno altówki, jak i klarnetu, co pozwala w twórczy sposób dopasować brzmienie i kształt partii fortepianowej.

Każdą strunę altówki charakteryzuje odrębność kolorytu brzmienia, czego następstwem jest podział skali na rejestry: niski na strunie czwartej od c do c^1, środkowy na trzeciej i drugiej od g do d^2, wysoki na pierwszej od a^1 do c^3. Dźwięki niskiego rejestru brzmią nieco szorstko, natomiast w *piano* dość posępnie i słabo. Rejestr środkowy charakteryzuje się małą nośnością brzmienia oraz łagodnością[28].

W przypadku klarnetu istnieje podział na cztery wyraźnie kontrastujące między sobą pod względem barwy rejestry: niski, środkowy, wysoki i najwyższy. Istnieje znaczny kontrast pomiędzy dramatycznymi dźwiękami rejestru niskiego a jasnymi, ciepłymi i wyrazistymi tonami rejestru wysokiego. Rejestr środkowy klarnetu charakteryzuje głuche, jakby przytłumione brzmienie, gdzie w szczególności dźwięki powyżej d^3 nie osiągają pełni swojego brzmienia[29].

W wiolonczeli wyróżniamy trzy zasadnicze rejestry i czwarty najwyższy. Rejestr niski, opierający się na dwóch dolnych strunach, zawiera dźwięki od C do d (na strunie czwartej) i od G do d (na strunie trzeciej), rejestr środkowy na strunie H (drugiej) od d do d^1, rejestr wysoki na pierwszej strunie od a do c^2. Największy kontrast istnieje pomiędzy rejestrem niskim i wysokim, gdzie w niskim dźwięki *forte* brzmią w sposób pełny i silny, a w *piano* miękko, lecz wyraziście. W rejestrze wysokim dynamika *piano* przynosi brzmienie delikatne, a w *forte* barwy jasne i donośne[30].

Jeśli chodzi o kontrabas[31], różnice w brzmieniu poszczególnych strun, stanowiących podstawę rejestrów, nie uwydatniają się tak wyraźnie jak w przypadku

---

[27] D. Gwizdalanka: *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*. Wydawnictwo Nakom, Poznań 1991, s. 18.

[28] K. Sikorski: *Instrumentoznawstwo.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1975, s. 50.

[29] Ibidem, s. 136.

[30] Ibidem, s. 57.

[31] Kontrabas przeznaczony do gry solowej jest przestrajany o sekundę wielką w górę (w przeciwieństwie do kontrabasu przeznaczonego do gry orkiestrowej). Zapis głosu solowego z transkrypcji *Sonaty d-moll op. 120 nr 2* Jamesa Rapporta został wykonany dla kontrabasu solowego.

skrzypiec, altówki lub wiolonczeli. Rejestr niski obejmuje szereg dźwięków od E do e na strunie czwartej, rejestr środkowy od A do d^1 na strunach trzeciej i drugiej, rejestr wysoki i najwyższy od g na strunie pierwszej[32].

W transkrypcji *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* główne modyfikacje dotyczące zmiany w partii altówkowej w stosunku do oryginału stanowią fragmenty, w których Brahms stosuje zmianę rejestru o oktawę. Ilustrują to konkretne miejsca w utworze, złożone z następujących taktów:
– pierwsza część, takty: 18–20, 38–43, 58, 87–93, 113–118, 147, 149–154;
– trzecia część, takty: 46, 47, 53, 143–147.



Przykład 26. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 18–20
Źródło: http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 31.07.2017].



Przykład 27. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 18–20
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

[32] Ibidem, s. 65.



Przykład 28. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 38–43
Źródło: http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 31.07.2017].



Przykład 29. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 38–43
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.



Przykład 30. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 87–91
Źródło: http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 31.07.2017].



Przykład 31. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 87–91

Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.



Przykład 32. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. III, t. 46–47

Źródło: http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 31.07.2017].



Przykład 33. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 46–47

Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

W transkrypcji *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza, autorstwa Jamesa Rapporta, pojawia się wiele miejsc, w których została zastosowana zmiana rejestru. Podane w dalszej części przykłady są ilustracją tych zmian.



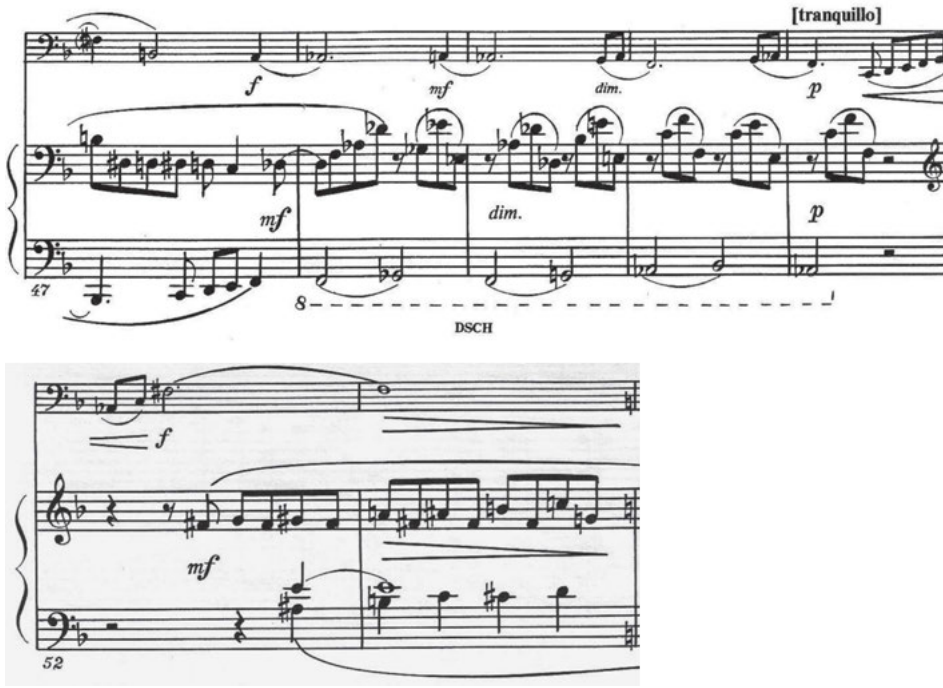
Przykład 34. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 21–28
Źródło: Własność J. Rapporta, autora transkrypcji kontrabasowej *Sonaty d-moll* D. Szostakowicza.



Przykład 35. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 21–28
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.



Przykład 36. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 46–53
Źródło: Własność J. Rapporta, autora transkrypcji kontrabasowej *Sonaty d-moll* D. Szostakowicza.



Przykład 37. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 47–53
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.



Przykład 38. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 114–121
Źródło: Własność J. Rapporta, autora transkrypcji kontrabasowej *Sonaty d-moll* D. Szostakowicza.

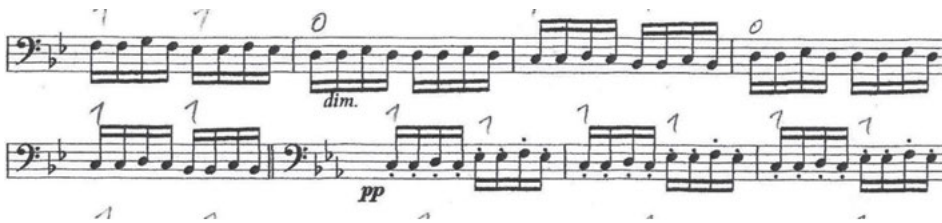
Elementem ekspresji muzycznej, który nie pozostaje bez wpływu na interpretację i dobór różnorodnych środków wykonawczych w partii fortepianu, jest *vibrato*. Jego właściwe wykorzystanie w muzyce ma znaczenie w kształtowaniu jakości brzmienia oraz intensywności i ekspresji[33]. Jak podaje Robin Stowell w *The Early Viola and Violin. A Practical Guide*, w czasach współczesnych Brahmsowi wykorzystywanie vibrata było w pewien sposób ograniczane, do czego w dużej mierze nawoływali twórcy *Violinschule* – Joseph Joachim i Andreas Moser. Według Stowella w skrzypcowej oraz altówkowej transkrypcji *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* altowiolista lub skrzypek powinni wykorzystać element vibrata

[33] D.N. Ferguson: *Music as Metaphor…*, s. 84.

tylko i wyłącznie dla podkreślenia ważniejszych dźwięków w przebiegu frazy, takich jak: w części pierwszej w takcie 28, w części drugiej w taktach: 17–20, 156–60, 206–207.



Przykład 39. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 114–121
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.



Przykład 40. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. IV, t. 237–244
Źródło: Własność J. Rapporta, autora transkrypcji kontrabasowej *Sonaty d-moll* D. Szostakowicza.



Przykład 41. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 236–246
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 2013.

4.3. Sztuka interpretacji

Sztuka interpretacji to sztuka wyrażania zamierzonej przez artystę koncepcji. W muzyce kameralnej w dużej mierze odnosi się ona do kreowania wspólnych emocji. Jak pisze Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

> Wszystkie odcienie radości i wesela, żartu i dobrego humoru, szczęścia i triumfów duszy, podobnie jak wszystkie gradacje lęku, obawy, smutku i troski, skargi i udręki bólu, tęsknoty itd., wreszcie wszystkie stopnie uwielbienia, czci, miłości itp. – wszystko to staje się swoistą sferą muzycznej ekspresji[34].

Twórcze podejście artysty do realizacji elementów ekspresji muzycznej[35] tworzy nieskończoną przestrzeń wykonawczą. U jej podstaw leży aspekt różnicowania narracji pod względem agogicznym, dynamicznym i brzmieniowym.

[34] G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce (1835)*. T. 2. Przeł. J. Grabowski, A. Landman. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 317–318; cyt. za: M. Tomaszewski: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 41.

[35] M. Tomaszewski: *Interpretacja integralna*… Mieczysław Tomaszewski tłumaczy definicję ekspresji muzycznej jako „wyrażanie czegoś, zwłaszcza uzewnętrznianie przeżyć duchowych, zewnętrzną analizę uczuć".

Jednym z podstawowych problemów interpretacyjnych w muzyce jest organizacja czasowego przebiegu utworu. Ten sam przebieg agogiczny u wykonawcy i u odbiorcy bardzo często nie znajduje identycznego odbioru. Na odczuwanie czasowego przebiegu utworu u wykonawcy oddziałuje jego stan emocjonalny. Elementem, który w znacznym stopniu modyfikuje odbiór zjawisk agogicznych przez słuchacza, są złudzenia słuchowe, np. dźwięki silniejsze wydają się dłuższe od dźwięków cichszych. Dochodzi jeszcze jeden aspekt – nie ma możliwości dokonania zapisu przebiegu utworu w czasie za pomocą znaków metrorytmicznych, tak aby za ich pomocą przekazać całe bogactwo interpretacyjne utworu w kontekście agogicznym[36]. Analogicznie intencje wykonawcze artysty nie mogą zawęzić się do dokładnego odczytywania długości trwania dźwięków, gdyż skutkowałoby to sztywnością narracji. „Aptekarska" dokładność nie może się również pojawić w utworze kameralnym wtedy, gdy organizacja utworu w czasie realizowana jest przez wielu współgrających. Ewa i Paul Badura-Skoda twierdzą, iż „sztywne trzymanie się oznaczeń metronomicznych jest działaniem przeciwko wewnętrznemu instynktowi"[37].

Ciekawe są kwestie związane z tempem i jego fluktuacjami postrzegane przez samego Brahmsa. Kompozytor nie był rygorystyczny wobec metronomicznego odwzorowywania swoich dzieł przez wykonawców. Sam, interpretując swoje dzieła, bardzo często odbiegał od tekstu muzycznego, wykazując dużą „elastyczność". Niekiedy nadużywał rubata, jak twierdzi uczennica Clary Schumann, Funny Davies. Przeprowadziła ona eksperyment – zestawiła i porównała nagrania dzieł Brahmsa pochodzące z początku XX wieku z pamiętnymi wykonaniami mistrza, powołując się na spisane relacje jego słuchaczy. Pianistka zauważyła, że ówcześni wykonawcy interpretują szybkie części utworów w zbyt nagłych tempach, natomiast wolne części w nazbyt wolnych. Davies, powołując się na słowa George Eunescu i Pabla Casalsa, podaje, iż Brahms części szybkie grał przeważnie w tempie *moderato allegro*[38].

Wybór tempa w utworze determinuje sposób interpretacji dzieła muzycznego. Co więcej, zmienia się wyraz kinetyczny przebiegów rytmiczno-melodycznych oraz ogólny charakter utworu. Egzemplifikacją tej tezy są poszczególne fragmenty nagrania omawianych w niniejszej pracy *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa oraz *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza, które ukazały następujące zjawiska:

– pauzy oraz fermaty w konkretnych wykonaniach nie trwają tyle, ile wynosi ich rzeczywista wartość w zapisie nutowym. Fakt ten dowodzi, że to wyko-

[36] A. Jasiński: *Z zagadnień interpretacji pianistycznej w aspekcie czasu muzycznego.* „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach", 1978, nr 15, s. 7.

[37] E.&P. Badura-Skoda: *Mozart Interpretation.* Edward Vancura Verlag, Wien, 1957, s. 49; cyt. za: A. Jasiński: *Z zagadnień interpretacji pianistycznej…*

[38] R. Stowell: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide.* Cambridge University Press, 2001, s. 166.

nawca, pomimo dokonanej przez kompozytora czasowej organizacji zapisanej w partyturze, decyduje o środkach wyrazu mających wpływ na finalny efekt interpretacji pod względem agogicznym. Zmiana tempa w utworze transkrybowanym względem oryginalnego (np. zastosowana w transkrypcji Rapporta) spowodowała uzyskanie diametralnie innego nastroju i charakteru utworu;
- w poszczególnych fragmentach dźwięki w kontrabasie, wydobyte z dużą siłą w niskim rejestrze, przyniosły złudzenie dłużej trwających wartości, a przez to złudzenie ogólnej zmiany tempa;
- wolniejsze tempo sonat na klarnet i fortepian Brahmsa oraz na kontrabas i fortepian Szostakowicza ukazało tendencję do kształtowania przez pianistę frazy za pomocą krótkich odcinków i sprowokowało do tego również współgrających;
- wolniejsze tempo sonat na klarnet i fortepian oraz na kontrabas i fortepian wpłynęło na duże zróżnicowanie natężenia dźwięków w przebiegu linearnym, w partii fortepianu;
- nagrania altówkowej transkrypcji *Sonaty Es-dur op. 120* Brahmsa na klarnet i fortepian oraz kontrabasowej transkrypcji *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza ukazały zależność pomiędzy doborem tempa a możliwościami technicznymi i brzmieniowymi instrumentalistów. Z tym spostrzeżeniem w przypadku instrumentów smyczkowych korelują słowa Kazimierza Sikorskiego: „Łatwość lub trudność wykonania pochodów diatonicznych i chromatycznych dalekich skoków, ozdobników itp. zależy – podobnie jak na wszystkich instrumentach smyczkowych – od ilości znaków chromatycznych, rejestru, pozycji, a przede wszystkim od ruchu"; „W stosunku do wiolonczeli ruchliwość kontrabasu jest najbardziej ograniczona"[39].

Modyfikacja czasowego przebiegu utworu zależna jest m.in. od aspektu dynamicznego. Percepowanie przez słuchacza gwałtownego crescenda (narastanie dynamiki) jako accerelanda (przyspieszenia) jest często złudzeniem akustycznym. Wynika to m.in. z szybkiego narastania potęgi brzmienia, co wyraźnie słychać w sonacie klarnetowej i wiolonczelowej. Podstawą tego jest – w porównaniu z możliwościami altówki i kontrabasu – charakterystyczny dla klarnetu i wiolonczeli większy wolumen brzmienia. Pianista, współtworząc dzieło kameralne z instrumentalistą posługującym się instrumentem o dużym wolumenie brzmienia, powinien szczególnie zadbać o budowanie kulminacji w taki sposób, aby uniknąć stosowania accerelanda. I analogicznie, w sytuacji współpracy z instrumentalistą o słabym wolumenie brzmienia nie powinien wiązać decrescenda z zastosowaniem ritardanda[40].

Istotny jest pogląd Jana Kadłubskiego dotyczący zależności pomiędzy agogiką a dynamiką dzieła. Według autora „zmiany tempa, jeśli nie wypływają z sa-

[39] K. Sikorski: *Instrumentoznawstwo…*, s. 66.
[40] A. Chęćka-Gotkowicz: *Procesualny charakter wykonania…*, s. 110.

mej faktury dzieła, nie powinny być wyczuwalne jako takie, lecz pozostawać czynnikiem uwiarygodniającym perspektywę, w jakiej słyszymy jego poszczególne elementy"[41].

Kolejnym związanym z zagadnieniem agogiki aspektem posiadającym istotne znaczenie dla interpretacji jest zjawisko pauzy i fermaty. Nagranie dzieł oryginalnych oraz ich transkrypcji dało autorce możliwość zaobserwowania i porównania zastosowanej w nich organizacji czasowej pauz i fermat. Andrzej Jasiński pisze: „zwolnienie ostatnich dźwięków powoduje konieczność wydłużenia pauzy, by nie dopuścić do zachwiania równowagi czasowej przebiegu"[42]. Można to prześledzić na przykładzie *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, gdzie ze względu na zwolnienie ostatnich dźwięków we frazie następuje znaczne wydłużenie pauzy (pierwsza część, takty 18–21) w porównaniu z *Sonatą Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian. Dłużej trwające zwolnienie w partii klarnetu jest uzasadnione specyfiką techniki gry na instrumencie dętym – stopniowym wytracaniem oddechu.

Do elementów oddziałujących na interpretację należy również zaliczyć dynamikę. Analiza nagrań będących przedmiotem dzieła artystycznego pracy pod względem dynamicznym pozwoliła na sformułowanie następujących spostrzeżeń:

- pomimo pojawiającego się w partii fortepianowej elementu wiodącego należy zwrócić szczególną uwagę na to, by umożliwić współgrającemu czytelność jego partii. Konieczne jest dopasowanie w zakresie dynamiki i artykulacji;
- w momentach kulminacyjnych pianista ma obowiązek respektowania rejestru współgrającego i znalezienia odpowiedniego balansu;
- w przypadku gry z instrumentem o mniejszym wolumenie brzmienia budowanie kulminacji musi następować w sposób równomierny, z tendencją do opóźniania zastosowania *crescendo*;
- we fragmentach, gdzie solo fortepianu graniczy z wejściem współgrającego instrumentu, pianista powinien w jasny sposób przekazać swoją myśl i na odwrót, uwzględniając rejestr i charakterystykę brzmieniową danego instrumentu.

Ostatnim, choć wcale nie najmniej ważnym elementem interpretacyjnym jest emocjonalność i synergia brzmienia. Nagranie wybranych dzieł oraz ich transkrypcji sprawiło, że autorka zainteresowała się ich warstwą emocjonalną. Fascynującym procesem stało się rozpoznawanie typów emocji proponowanych przez współgrających, a także związane z tym poszukiwanie odpowiednich powiązań w partii fortepianu. Jednym z nośników emocji jest barwa, która, zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, stanowi element kompozycji oraz jej czynnik

[41] J. Kadłubski: *Agogika – nowy czynnik wyrazowy w muzyce europejskiej od czasów J.S. Bacha*. „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku", 1985, nr 37, s. 132.

[42] Cyt. za A. Jasiński: *Specyfika problemów pianistycznych w aspekcie czasu muzycznego* „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku", 1976, nr 10, s. 340–344.

formotwórczy. Pojawia się wtedy, kiedy w interpretacji utworu chodzi o wrażenie: „jasne lub ciemne, ostre do krzykliwości lub łagodne i miękkie, przyjemne lub zgrzytliwe”[43] – to określenia nierozerwalnie połączone z emocjami. Podejmując próbę określenia barw i emocji zawartych w partiach współgrających, autorka sięgnęła po metodę semantycznego opisu barwy, zawartą w *Solfeżu barwy*[44] Andrzeja Miśkiewicza. Bazuje ona na mechanizmie opisu barwy, łączącym cechy psychofizyczne źródła dźwięku z cechami barwy dźwięku. Określenia zastosowane w pracy Miśkiewicza wraz z antonimami skali dwubiegunowej to:

1) blask (z blaskiem – matowy);
2) chropowatość – szorstkość (chropowaty – gładki);
3) ciepło (ciepły – zimny);
4) czystość (czysty – brudny);
5) czytelność (czytelny – zamazany);
6) dźwięczność (dźwięczny – głuchy);
7) formantowość (formantowy – wyrównany);
8) gęstość (gęsty – rzadki);
9) głębia (głęboki – płytki);
10) intymność (intymny – obcy);
11) jasność (jasny – ciemny);
12) krągłość (krągły – kanciasty);
13) nieprzyjemność (nieprzyjemny – przyjemny);
14) nośność (nośny – mało nośny);
15) obecność – bliskość (bliski – daleki);
16) objętość (duży – mały);
17) ostrość (ostry – łagodny);
18) pełnia (pełny/bogaty – pusty/ubogi);
19) przejrzystość – wyrazistość (przejrzysty – zamglony);
20) przenikliwość (przenikliwy – mało przenikliwy);
21) przestrzenność (przestrzenny – ściśnięty);
22) równowaga brzmienia;
23) samogłoskowość (formantowość);
24) spójność – stopliwość (spójny/stopliwy – rozproszony);

[43] M. Tomaszewski: *Interpretacja integralna*…, s. 22.

[44] Solfeż barwy jest unikatowym przedmiotem opracowanym przez prof. dr. hab. Andrzeja Miśkiewicza w Katedrze Akustyki Muzycznej na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor podaje określenia dotyczące wrażeń zapachowych (świeżość), wzrokowych (koloryt, barwność, jaskrawość) oraz mieszanych (krzykliwość, piskliwość, metaliczność, namiętność, drapieżność, płaczliwość itd.). Określenia te często zawierają się w sobie wzajemnie (np. pojedyncze wyrażenie zastępuje kilka wyrażeń jednocześnie). Można wówczas mówić o złożoności skojarzeń wizualno-audialnych. To interesujący mechanizm, który pozwala łączyć cechy psychofizyczne źródła dźwięku z cechami jego barwy. A. Miśkiewicz: *Solfeż barwy II. Program przedmiotu oraz szczegółowy opis ćwiczeń przeznaczonych dla studentów II roku Wydziału Reżyserii Dźwięku*. Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1991.

25) szerokość (szeroki – wąski);
26) tonalność (tonalny – szumowy);
27) twardość (twardy – miękki);
28) zrozumiałość (zrozumiały – mało zrozumiały);
29) żywość (żywy – martwy).

Część z wymienionych określeń pojawia się w niniejszej pracy w celu opisania konkretnych fragmentów wybranych sonat oraz ich transkrypcji. Określeniom tym autorka przypisuje konkretne działania wykonawcze, które stanowią jedne z wielu możliwych sposobów ich realizacji, w dużej mierze uwarunkowanej stopniem wyobraźni wykonawcy i jego indywidualnej osobowości artystycznej.

Ideałem uzyskania spójnej pod względem brzmieniowym interpretacji utworu kameralnego jest w opinii autorki wyrażanie przez współgrających tego samego typu emocji w konkretnym fragmencie utworu. Takie działanie nie musi być równoznaczne z użyciem tej samej barwy. Bogactwo dźwiękowe w zespole kameralnym wyraża się m.in. poprzez różnorodność nakładających się barw. Istotne jest, aby w zespole kameralnym uzyskać synergię[45] brzmienia, z którym nierozerwalnie związany jest określony typ emocji.

4.4. Analiza nagrań wybranych sonat

W analizie wykorzystano tekst muzyczny oraz zapis dźwiękowy. Autorka pracy starała się pokazać najbardziej charakterystyczne przykłady twórczej interpretacji pianistycznej i kameralnej w transkrypcjach sonat Brahmsa i Szostakowicza, w odniesieniu do wybranych elementów dzieła muzycznego i elementów ekspresji muzycznej. Niewątpliwie ważne jest wskazanie relacji zachodzących między nagraniem a zapisem graficznym, co stanowi jedno z ogniw procesu badawczego. Przykłady muzyczne pochodzą z wydań nutowych: dla *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa – Wiener Urtext, natomiast dla *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza – DSCH Publishers 1996.

4.4.1. Pierwsza część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johanessa Brahmsa

Pierwsza część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* utrzymana jest w formie allegra sonatowego. W zapisie audio początek tematu drugiego w ekspozycji ukazuje zmiany zarówno w odsłonie altówkowej, jak i klarnetowej sonaty. Istotna różnica ma związek z realizacją określenia barwy *sotto voce*. W wersji altówkowej fragment ten charakteryzuje wyrazistość i czytelność, natomiast w klarnetowej

[45] Synergia (gr. *synergia* – współdziałanie) odnosi się do takiego rodzaju działań, które wynikają z wzajemnych relacji, uzupełniają się na drodze synchronizacji i współpracy. Zob. *Słownik wyrazów obcych*. Red. J. Tokarski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 721.

miękkie i melancholijne brzmienie. Rozróżnienia te w oczywisty sposób muszą znaleźć swoje odzwierciedlenie w grze fortepianowej. We współpracy z altówką intencją autorki nagrania było prowadzenie akordowego wtóru w sposób czytelny i wyrazisty. We współpracy z klarnetem partia fortepianu jest realizowana cienką, aczkolwiek zawoalowaną linią.



Przykład 42. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 22–31
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

Analogiczna sytuacja kształtuje się w przetworzeniu sonaty, tym razem w tonacji g-moll (takty 65–72). Ten sam materiał tematyczny, zaprezentowany w przykładzie 42, w tym przypadku pojawia się w partii fortepianu. Obraz dźwiękowy w partii fortepianu przedstawia dwa różne oblicza: z klarnetem brzmi miękko i melancholijnie, z altówką donośniej pod względem dynamicznym, uzyskując żywy, quasi-wojskowy nastrój, wzbogacony ekspresją o nieco nerwowym charakterze.

Dalszy ciąg myśli muzycznej z przykładu 43, w szczególności jej zwieńczenie w taktach 71–72 (przykład 44), obfituje w różnice interpretacyjne w związku z operowaniem takimi elementami ekspresji muzycznej, jak *tempo rubato*, *vibrato* oraz ciążenia harmoniczne. Altowiolista, realizując zapis *crescendo/diminuendo* w obrębie jednego taktu (takt 71), „rozszerzając" czas muzyczny, podkreśla i jednocześnie wydłuża nieco dźwięk g^1 w takcie 71. Ma to związek z wykorzystaniem istotnego z punktu widzenia instrumentów smyczkowych vibrata, połączonego ze zwiększającym się nasyceniem dźwięku poprzez prędkość smyczka.



Przykład 43. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 64–69

Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

Klarnecista kładzie punkt ciężkości kształtowanej melodii na e^1 w takcie 72, „wyśpiewując" i nieco wydłużając a^1. Ze względu na potrzebę proporcjonalnego rozplanowania emocji w przebiegu frazy takie ukształtowanie przez klarnecistę jest uwarunkowane brakiem wibracji. To dwojakie podejście względem rozładowania ładunku emocjonalnego wpływa bezpośrednio na sposób wprowadzenia *tempo rubato* w fortepianie, spójny z intencjami obu współgrających.



Przykład 44. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 70–72

Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

Konieczność odmiennych interpretacji w rozplanowaniu dynamicznego nasycenia brzmienia autorka dostrzega na przestrzeni należącego do ekspozycji czterotaktowego zdania muzycznego, obejmującego takty 11–14. Progresyjne pochody ósemkowe, z przytoczonym w głosie basowym czołowym motywem fortepianu, w interpretacji klarnetowej zyskują coraz bardziej donośne i jaskrawe brzmienie, wymuszając zastosowanie dużej amplitudy dynamicznej na końcu zdania. Inna sytuacja ma miejsce w przypadku altówki, gdzie w grze pianistycznej słychać wyważenie i stopniowanie emocji w celu uzyskania równomiernej amplitudy dynamicznej.



Przykład 45. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 6–16
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

4.4.2. Druga część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa

Fundamentalna różnica pomiędzy sonatą altówkową a klarnetową polega na zastosowaniu w drugiej części sonaty zmiany tempa, nakreślonej ręką samego kompozytora. Brahms w wersji klarnetowej uwzględnił *Allegro appasionato* (szybko, z pasją, uczuciem), natomiast w altówkowej *Appasionato, non troppo allegro* (z pasją, umiarkowanie szybko). Fakt ten ma diametralne znaczenie dla interpretacji kameralnej oraz pianistycznej, wymagającej odmiennego charakteru i klimatu w obu odsłonach nagrania, co przekłada się na całościowy odbiór tej części utworu.

4.4.3. Trzecia część *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* Johannesa Brahmsa

Podobnie jak w poprzednich częściach, w części trzeciej również znajdują się fragmenty, w których partia fortepianu, pomimo przypisanej jej roli wiodącej, musi pod względem brzmienia dopasować się do rejestru instrumentu wtórującego. Jaskrawo brzmiący rejestr altówki wymusza uzyskanie jasnej barwy w fortepianie. Nawiązując do klasyfikacji Wrobla (ilustracja 5, s. 82), ciepło brzmiący rejestr klarnetu wpływa na miękki enfiandowy ton w fortepianie.



Przykład 46. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 30–36
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

Temat wariacji pojawiający się w tempie *Andante con moto* również zyskuje odmienny wyraz w interpretacji klarnecisty i altowiolisty. Wolniejsze tempo w przypadku klarnetu prowokuje budowanie narracji opartej na krótkich motywach. W interpretacji altówkowej narracja przebiega bardzo płynnie i dominuje idea większej całości. W przypadku sonaty na klarnet i fortepian można również zauważyć bardziej zdecydowane zróżnicowanie pod względem dynamicznym dwudźwięków i trójdźwięków w partii fortepianu.



Przykład 47. J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 1–4
Źródło: J. Brahms: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Urtext Edition 1973.

4.4.4. Pierwsza część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza

Czynnikiem, który w *Sonacie d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian Szostakowicza w dużej mierze oddziałuje na całokształt interpretacji, jest tempo. Determinuje ono przebieg narracji dzieła, jednocześnie wywołując lekko melancholijny, ale również nieco groźny nastrój. W pierwszej części sonaty, posiadającej formę allegra sonatowego, zaproponowane przez kompozytora tempo *Allegro ma non troppo*, gdzie ćwierćnuta wynosi w oznaczeniu tempa 138, znacznie różni się od tempa nagranej transkrypcji (ćwierćnuta – 110), tym samym nie mieszcząc się w ramach wskazówek kompozytora. Analogiczna sytuacja ma miejsce w przypadku pozostałych dwóch części sonaty. To celowy zabieg autora transkrypcji – Rapporta, który nadał poszczególnym częściom nowe określenia agogiczne:

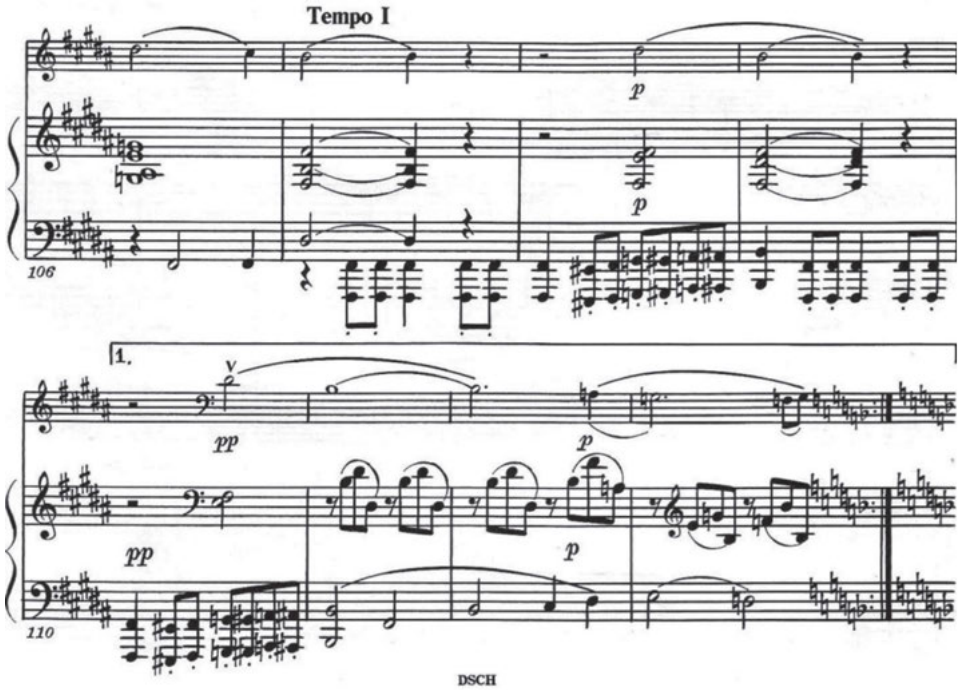
I *Moderato* zamiast *Allegro ma non troppo*;
II *Moderato con moto* zamiast *Allegro*;
III *Largo – Largo*;
IV *Allegretto* zamiast *Allegro*.

Różnice interpretacyjne w zakresie agogiki występują pomiędzy przeprowadzeniem pierwszego tematu w obu sonatach. Narracja w wiolonczeli utrzymana jest w płynnym, jednolitym charakterze, a samą frazę charakteryzuje większa liczba oddechów niż w przypadku interpretacji kontrabasowej. To jednoznacznie wpływa na bardziej czytelną i zróżnicowaną dynamicznie linię basu w fortepianie, co pomaga „złamać" jej nadmiernie wertykalny charakter. Dużo wolniejsza niż w sonacie wiolonczelowej gra kontrabasu wymaga od pianisty jeszcze bardziej wyrazistego uwypuklenia zmian harmonicznych w linii melodycznej basu.

Trzy kolejne przykłady ukazują różnice interpretacyjne w obszarze trzech rodzajów artykulacji. Pełniący rolę formotwórczą w partii fortepianu, charakterystyczny ostinatowo-chromatyczny motyw (107–110) tzw. złowieszczy, zaprezentowany w zrepetowanych oktawach w partii fortepianowej w artykulacji *staccato*,



Przykład 48. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 1–9
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.



Przykład 49. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 106–113
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

przybiera odmienny wyraz w zależności od barwy i intensywności gry głosu solowego. Przy długich, głębokich i ciemnych dźwiękach kontrabasu fortepian, prezentując oktawowe *ostinato*, używa dłuższej artykulacji i ciemniejszej barwy i uzyskuje przez to charakter przygnębienia i grozy. Wykorzystanie wyższego i jaskrawiej brzmiącego rejestru w wiolonczeli niejako wymaga od pianisty zastosowania krótszej artykulacji, która wpływa na uzyskanie nastroju niepokoju i ironii.

Brzmienie, barwa i amplituda dynamiczna zastosowane w partii instrumentu współgrającego determinują różnorodną i twórczą interpretację zapisu w partii fortepianu. Krótkim ilustrującym to fragmentem jest odcinek składający się z taktów 169–170, gdzie w partii fortepianu pojawiające się akcenty stanowią skrajny przykład wyładowania energii dźwięku. W partii fortepianu, w przypadku współtworzenia dzieła z wiolonczelą, akcenty te zyskują wyraźne brzmienie. Przy niskim i głęboko brzmiącym kontrabasie są zinterpretowane z większym natężeniem i bardzo ciemną barwą oraz dłuższym wybrzmieniem.



Przykład 50. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 169–173
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Innym przykładem, w którym rejestr instrumentu współgrającego determinuje realizację zapisu artykulacyjnego przez pianistę, jest występujące w repryzie przeprowadzenie drugiego tematu pierwszej części sonaty. W spokojnym, utrzymanym w melancholijnym charakterze fragmencie partia fortepianu, pomimo roli wiodącej, powinna być w najwyższym stopniu zespolona pod względem dźwiękowym z partią instrumentu towarzyszącego. W nagraniu z wiolonczelą autorka pracy starała się uzyskać cieńszą i transparentną kreskę rysunku melodycznego. Dzięki nieco chropowatemu, ciemnemu i głębokiemu brzmieniu kontrabasu w partii fortepianu linia melodyczna uzyskała bardziej głęboki wyraz.



Przykład 51. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 174–185
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

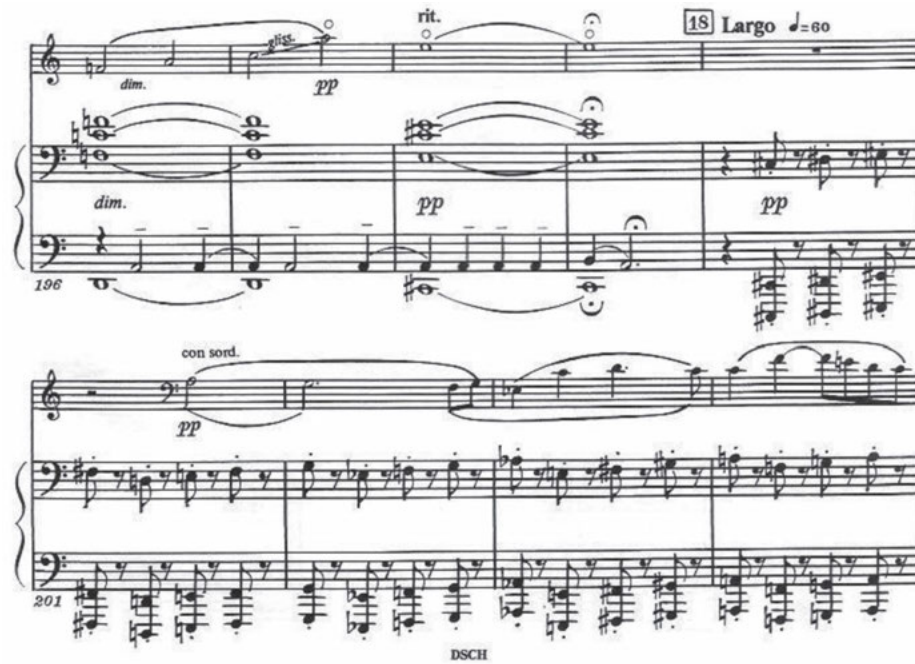
Element ekspresji muzycznej – frazowanie daje nieograniczoną przestrzeń dla interpretacji pianistycznej. W aspekt ten wpisane są ważne czynniki, takie jak akcentuacja, wyczucie harmonii i ciążeń harmonicznych, wewnątrzfrazowe kształtowanie dynamiczne oraz balans dynamiczny pomiędzy warstwami głosów.

Początek przetworzenia części pierwszej następuje wraz z przejęciem inicjatywy przez głos fortepianu, gdzie melodia prowadzona w unisonie ma kierunek wznoszący i utrzymana jest w artykulacji *staccato*. W wersji wiolonczelowej sonaty, z uwagi na zasadniczy motor narracji – tempo, poszczególne dźwięki we frazie w partii fortepianowej utrzymane są w niemal jednakowej dynamice. Przy wyborze dużo wolniejszego tempa kontrabasu jednolitość dynamiczna w fortepianie przyniosłaby efekt zahamowania narracji. Zastosowanie w tym wypadku większego zróżnicowania dźwięków we frazie pod względem dynamicznym pozwala na zachowanie ekspresji zgodnej z tekstem muzycznym.

Analogiczna sytuacja ma miejsce w partii fortepianu, w kodzie części pierwszej, utrzymanej w tempie *Largo*. Pianista, aby nie zahamować narracji głosu wiodącego, przy obraniu przez kontrabas bardzo wolnego tempa powinien bardziej zróżnicować rysunek melodyczny finału pod względem dynamiki.



Przykład 52. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 114–121
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.



Przykład 53. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 196–204
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

4.4.5. Druga część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza

Architektoniczny schemat budowy drugiej części *Sonaty d-moll op. 40* Szostakowicza to części ABA[1] – trzyczęściowa forma pieśni. Zmiana tempa z *Allegro* na *Moderato con moto* w dużym stopniu wpływa na charakter drugiej części sonaty. Można właściwie stwierdzić, że w sonacie kontrabasowej nie odnajdziemy klimatu drapieżności i takiej motoryczności, o jaką chodziło kompozytorowi. W porównaniu z sonatą wiolonczelową w wersji kontrabasowej ekspozycja tematu pierwszego zarówno w fortepianie, jak i w kontrabasie ujawnia większą amplitudę dynamiczną w obydwu instrumentach, dłuższą artykulację w *staccato* oraz inne proporcje pomiędzy prawą a lewą ręką (większa dynamika basu). Na charakter frazowania i tutaj wyraźny wpływ ma wybór tempa w utworze. Wiolonczela prezentuje temat jako jedną długą frazę, natomiast w partii kontrabasowej wyraźnie słychać budowanie narracji za pomocą krótkich, czterotaktowych odcinków.



Przykład 54. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 1–12
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Powrót głównego tematu w części A[1] sonaty wiolonczelowej jest wykonywany w wysokim rejestrze, który na tym instrumencie brzmi bardzo jaskrawie. Ze względu na wolniejsze tempo artykulacja i brzmienie partii kontraba-

sowej, pomimo przenośnika oktawowego, nie dają podobnego rezultatu. Jest oczywiste, że pianista powinien maksymalnie dopasować się do tych dwóch różnych sytuacji.



Przykład 55. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 120–130
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Kolejny fragment prezentuje materiał dźwiękowy, w którym wiolonczela wprowadza temat w tonacji a-moll, podczas gdy fortepian powtarza w partii lewej ręki ostinatowy motyw, którym wiolonczela otwierała tę część sonaty. W partii prawej ręki fortepianu pojawia się stale powtarzany i akcentowany burdonowy dźwięk a^2. Donośny rejestr kontrabasu w taktach 35–40 wpływa na dość masywną grę fortepianu. W tym samym fragmencie wiolonczelista gra, wykorzystując barwę matową i przytłumioną, dlatego środki pianistyczne okazują się zgoła odmienne. Autorka nagrania wykorzystała tu krótką artykulację i lżejszy kontakt z klawiszem.

Takty 80–87 to fragment tematu głównego z części B, który jest oparty na jednorodnym schemacie rytmicznym (ćwierćnuta z kropką i trzy ósemki), prowadzonym przez fortepian w równoległych oktawach, w artykulacji *legato*. Pomimo tego, że fortepian pełni w tym fragmencie rolę wiodącą, pianista zobligowany jest do dopasowania brzmienia do instrumentu wtórującego. Tam, gdzie w wiolonczeli pojawia się bardzo jasna, przenikliwa barwa flażoletów, pianista powinien starać się uzyskać transparentne, ale czytelne piano.



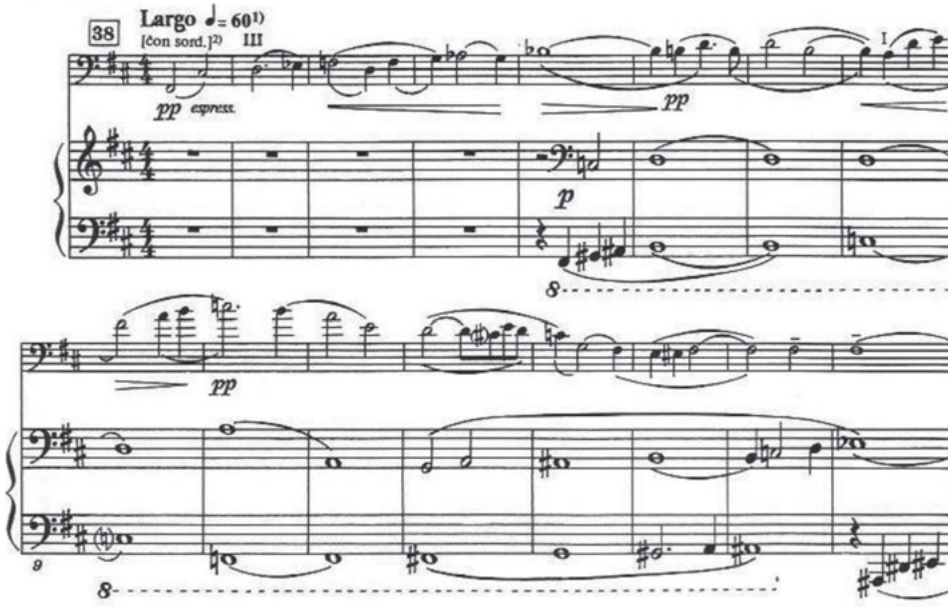
Przykład 56. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 31–42
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.



Przykład 57. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 80–87
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

4.4.6. Trzecia część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza

Określenie tempa trzeciej części sonaty – *Largo* zapisane jest zarówno w partii wiolonczeli, jak i kontrabasu. Panujący w tej części *Sonaty d-moll op. 40* nastrój rezygnacji, przygnębienia zostaje spotęgowany przez dużo wolniejsze *Largo* oraz dużo ciemniejszą barwę w kontrabasie niż w partii wiolonczeli. Szeroka paleta ciemnych w barw w sonacie kontrabasowej wpływa na dobór artykulacji i dynamiki gry przez pianistę. W interpretacji transkrypcji autorka starała się poruszać w obrębie matowej i ciemnej barwy, z większą intensywnością wyrazową (ale nie w sensie dynamicznym). Ideą było również uzyskanie głębokiego *espressivo*, a całokształt przybrał bardziej dramatyczny przebieg aniżeli w oryginale przeznaczonym na wiolonczelę i fortepian.



Przykład 58. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 1–16
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Przykuwający uwagę pod względem zmiany natężenia i barwy dźwięku jest fragment obejmujący materiał dźwiękowy tematu głównego trzeciej części sonaty (takty 36–43). Wyraźnie słychać tu ambiwalentną rolę prawej ręki w partii fortepianowej; jej zadaniem jest dostosowanie natężenia dwudźwięków w taki sposób, aby poprzez odpowiednio dobrane ciążenia harmoniczne tworzyły dramatyczną narrację. Kształt frazy w wiolonczeli lub kontrabasie determinuje konieczność dopasowania dynamiki w pojawiających się w lewej ręce repetycjach, będących komentarzem do struktur harmonicznych.



Przykład 59. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 36–43
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

W przykładzie 60 (takty 53–61) warto zwrócić uwagę na rejestr kontrabasu. Wpływa on na szlachetność brzmienia w planie głosu fortepianu. Pojawiające się w nim akcenty, naśladujące bicie dzwonów, potęgują dramatyzm prowadzonej tu narracji. W tym samym fragmencie z wiolonczelą w partii fortepianu można odnaleźć pewnego rodzaju zdecydowanie.

W kolejnym fragmencie (takty 72–79) fortepian prezentuje temat główny, który prowadzi za pomocą akordowej struktury w tonacji h-moll. Przy cienko zarysowanym, wysublimowanym akompaniamencie wiolonczeli brzmienie fortepianu jest jakby odrealnione, mimo to jasne i dźwięczne. To jeden z najbardziej zachwycających pod względem wyrazu momentów tej części, w którym potrzebna jest szczególna troska o uzyskanie niezwykłej aury dźwiękowej. Rejestr kontrabasu zastosowany w tym fragmencie wymaga od gry pianisty lekko osadzonego, pełnego alikwotów piana. W każdym z wykonań lewej ręce w partii fortepianu przypada inna rola. W przypadku gry z wiolonczelą wskazane jest, aby pianista nie dociążał brzmienia kwinty w partii lewej ręki, w celu umożliwienia prawej ręce kształtowania równocześnie wyrazistej i krystalicznej linii oraz *espressivo.* W tym samym fragmencie z kontrabasem wydaje się pożądane uzyskanie balansu brzmieniowego z wykorzystaniem ciemniejszych barw oraz uwypuklenie ciążeń harmonicznych w partii lewej ręki fortepianu.



Przykład 60. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 53–61
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.



Przykład 61. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 72–79
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Następny przykład ukazuje materiał tematu głównego. Fortepian pełni tu rolę komentatora w repetycjach ósemkowych, podczas gdy głos solowy kształtuje przejmujący i dramatyczny temat. W tym fragmencie istotny jest balans dynamiczny pomiędzy planem linii melodycznej kontrabasu lub wiolonczeli oraz górnym i dolnym głosem w fortepianie, stanowiącym plan środkowy i najniższy. W wersji kontrabasowej we wtórze fortepianu ważniejszy jest plan środkowy, w sonacie wiolonczelowej – najniższy. Wynika to z chęci wypracowania jak najbardziej przekonującego balansu brzmieniowego, uwzględniającego wykorzystywany w tym fragmencie rejestr.



Przykład 62. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40*, na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 32–39
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

4.4.7. Czwarta część *Sonaty d-moll op. 40* Dymitra Szostakowicza

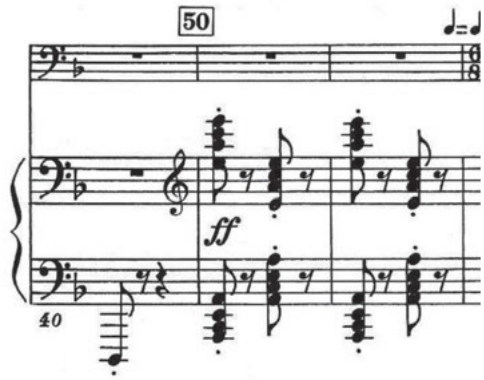
Generalną różnicą pomiędzy interpretacją kontrabasową a wiolonczelową części czwartej jest tempo. Szostakowicz zaznaczył tu tempo *Allegro*, natomiast Rapport w transkrypcji tej sonaty – *Allegretto*. Szybsze tempo zastosowane w partii wiolonczeli wpływa na jednolitość pod względem dynamicznym zarówno w wiolonczeli, jak i w fortepianie. Można to zauważyć na przykładzie fragmentu z sonaty wiolonczelowej, prezentującego pierwszy temat części czwartej (takty 1–31). Wolne tempo kontrabasu w obrębie czterotaktowego zdania muzycznego powoduje większe różnice dynamiczne pomiędzy poszczególnymi dźwiękami we frazie. Różnice dynamiczne zachodzą wtedy zarówno w partii kontrabasu, jak i fortepianu.



Przykład 63. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 1–31
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Tempo wpływa także na charakter rozpoczynających łącznik czterech akordów solo na fortepianie, prezentowanych w dynamice *forte* i artykulacji *staccato*. Takty 40–41 stanowią zarówno punkt kulminacyjny, jak i impuls dla granych

z impetem i energią akordów. Brzmią one odmiennie w sonacie wiolonczelowej i kontrabasowej. W pierwszej zagrane są krótko i płynnie, w zdecydowany sposób. Z kontrabasem – z wykorzystaniem bardzo donośnej dynamiki, większej energii, dłuższego staccata i dużo wolniejszego tempa.



Przykład 64. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 40–42
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Analizując nadal kwestie związane z artykulacją *staccato*, warto zwrócić uwagę na takty 172–176, gdzie z kontrabasem fortepian gra cięższe staccata, brzmiące bardzo ironicznie i groźnie. Współgrając z wiolonczelą, pianista może postarać się o krótsze staccata, w celu zbudowania kontrastu z mającym nastąpić szesnastkowym solo na fortepianie i nadania całości pewnej frywolności oraz klimatu groteski.



Przykład 65. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 172–176
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Kolejna odsłona różnic w traktowaniu artykulacji *staccato* w fortepianie pojawia się w we fragmencie utrzymanym w tonacji d-moll (takty 284–289). W sonacie wiolonczelowej w omawianym fragmencie słychać oszczędną pedalizację oraz bardzo skrupulatną realizację pauz w partii fortepianowej. W sonacie kontrabasowej dopasowujący się do brzmienia kontrabasu fortepian brzmi miękko, a staccata mają dłuższe wybrzmienie, co jest zrozumiałą reakcją na wolniejsze tempo i obfitsze zastosowanie pedalizacji.



Przykład 66. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 284–290
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Fragment dotyczący rozplanowania dynamiki w taktach 114–117, w którym ustępujące solo fortepianu stanowi jednocześnie przygotowanie do wejścia instrumentu współgrającego, jest bardzo ciekawy z punktu widzenia interpretacji. Autorka celowo realizuje większe *diminuendo* przed jasno brzmiącym wejściem wiolonczeli. W sonacie kontrabasowej *diminuendo* osiąga o wiele mniejszy zakres. To zabieg mający na celu stworzenie określonego klimatu oraz charakteru dla ciemno i donośnie brzmiącego wejścia kontrabasu.



Przykład 67. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 114–118
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Wpływ barwy instrumentu współgrającego na artykulację w partii fortepianu możemy zaobserwować w części przetworzenia (takty 270–283). Fortepian prezentuje tutaj dwojaki sposób gry. W momencie, kiedy współgra z wiolonczelą, brzmi *poco legato*, przejrzyście, bez pedału, natomiast w zestawieniu z kontrabasem następuje zastosowanie *legato* z dużą ilością pedału.



Przykład 68. D. Szostakowicz: *Sonata d- moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 270–283
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano*. DSCH 1996.

Równie interesująco przedstawia się fragment łącznika, w którym pianista powinien dokonać zróżnicowania w podejściu do aspektu dynamicznego. Budowanie kulminacji tego samego fragmentu z kontrabasem i wiolonczelą wymaga od pianisty dużej wrażliwości i wyczulenia na każdy niuans związany ze zmianą rejestru. Grając omawiany fragment z kontrabasem, należy bardzo stopniowo wprowadzać *crescendo*, pamiętając, że w celu budowy kulminacji pomocna będzie bardzo wyraźna artykulacja.

W obydwu sonatach oraz ich transkrypcjach pojawiają się różne określenia wykonawcze. W *Sonatcie Es-dur op. 120 nr 2* Brahmsa to przede wszystkim *dolce*, *sotto voce*, *espressivo*. W *Sonacie d-moll op. 40* Szostakowicza to m.in. *espressivo*, *marcato*, *tranquillo*. Wydaje się oczywiste, że pomimo zmiany medium wykonawczego należy je uwzględnić. Pianista powinien z jednej strony poznać specyfikę i możliwości współgrającego instrumentu, a z drugiej strony uwzględnić specyfikę przetransponowanego utworu oraz zadbać o wspólną interpretację.



Przykład 69. D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 61–74
Źródło: D. Szostakowicz: *Sonata for cello and piano.* DSCH 1996.

Zakończenie

Transkrypcja to trudna do przecenienia wartość dla interpretacji instrumentalnej oraz wokalnej.

> Transkrypcja zajmuje ważne miejsce w literaturze fortepianowej, […] każde fortepianowe dzieło jest ucieleśnieniem istotnej idei na instrumencie. Transkrypcja stała się niezależną sztuką, bez względu na fakt, czy pierwowzorem jest dzieło oryginalne czy nieoryginalne. Bach, Beethoven, Liszt i Brahms, wszyscy byli zdania, iż artystyczna wartość ukryta jest w czystej transkrypcji, którą wszyscy doceniali[1].

Stanowiące przedmiot rozważań w niniejszej pracy zagadnienie transkrypcji w muzyce kameralnej jako obszar poszukiwań wykonawczych w aspekcie gry pianistycznej zostało do tej pory skromnie nakreślone w literaturze naukowej. Większość publikacji poruszających kwestie aspektów pianistycznych w odniesieniu do transkrypcji koncentruje się na grze solowej.

Problematykę gry kameralnej w odniesieniu do transkrypcji autorka ujęła w formie analizy wykorzystanych środków wykonawczych: dynamiki, artykulacji, agogiki oraz elementów ekspresji muzycznej, takich jak barwa i rejestr, na przykładzie materiału muzycznego sonat, z wykorzystaniem transkrypcji typu substancjalnego.

W przekonaniu autorki w muzyce kameralnej wartość transkrypcji przejawia się m.in. w warstwie brzmieniowej. Zmiana medium w dziele transkrybowanym oraz zróżnicowanie możliwości i charakterystyki kolorystycznej instrumentów współinterpretujących dzieło wpływają na szerszy kontekst pojmowania gry pianistycznej. Transkrypcja, która zakłada wykorzystanie innego instrumentarium, otwiera przed wykonawcą unikatową paletę barw i dźwięków, co pozwala mu ujrzeć dzieło w nowym świetle.

Podniesiony do roli nadrzędnej akt poszukiwania barwy korelującej z brzmieniem instrumentów współgrających i budowanie interpretacji na zasadzie wy-

[1] F. Busoni: *Letters to His Wife*. Transl. R. Ley. Edward Arnold & Co, London 1938, s. 229.

pracowywania wspólnej płaszczyzny brzmieniowej determinują wybór środków wykonawczych.

„Mowa" każdego instrumentu odnosi się do tylko jemu właściwego doboru słów, intonacji, tembru oraz określonych znaczeń, podobnie jak mowa ludzka. Jej wielowymiarowość stanowi dla pianisty inspirację do współkreowania dzieła kameralnego. Transkrypcja substancjalna w najwyższym stopniu może służyć do zindywidualizowania własnej gry pianistycznej i uzyskania nowych efektów brzmieniowych.

Autorka ma nadzieję, że niniejsza praca chociaż w niewielkim stopniu okaże się pomocna w odkrywaniu walorów utworów transkrybowanych oraz przyniesie szersze spojrzenie na zagadnienie transkrypcji. Transkrypcja rozumiana jako dzieło artystyczne może stanowić niewyczerpane źródło inspiracji wykonawczych oraz intensywnej pracy twórczej.

Bibliografia

Bączyk A.H.: *Z problematyki transkrypcji.* „Zeszyty Naukowe IV". Poznań 1993.

Beethoven L.: *Listy wybrane*. Przeł., oprac. W. Fabry. Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927.

Brodbeck B.: *Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music*. Cambridge University Press 2011.

Busoni F.: *Letters to His Wife.* Transl. R. Ley. Edward Arnold & Co, London 1938.

Busoni F.: *Zarys nowej estetyki muzycznej.* Przekł. zbior. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Katowice 1962.

Chachulski J.: *Między poprawnością historyczną a interpretacją: fortepianowe wykonania utworów J.S. Bacha a założenia Historically Informed Performance: studium wybranych nagrań Wolfganga Rübsama*. Polihymnia, Lublin 2012.

Chęćka-Gotkowicz A.: *Procesualny charakter wykonania utworu muzycznego.* „Estetyka i Krytyka", 2004/2005, nr 7/8.

Colles H.C.: *The Chamber Music of Brahms.* Oxford University Press, London 1933.

Dymitr Szostakowicz: z pism i wypowiedzi. Wyb. i oprac. K. Meyer. Przeł. J. Ilnicka. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.

Erhardt L.: *Brahms.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.

Ferguson D.N.: *Music as Metaphor, Elements of Expression*. University of Minnesota Press 1960.

Gołąb M.: *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Grodecki P.: *Święto wiosny Igora Strawińskiego i X Symfonia e-moll op. 93 Dmitrija Szostakowicza w autorskich wersjach na duet fortepianowy. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013.

Gudel J.: *Utwory fortepianowe L. van Beethovena a możliwości brzmieniowe ówczesnych instrumentów.* „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku", 1977, nr 12.

Gwizdalanka D.: *Brzmienie kwartetów smyczkowych Ludwika van Beethovena*. Wydawnictwo Nakom, Poznań 1991.

Gwizdalanka D.: *Przewodnik po muzyce kameralnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.

Gwizdalanka D.: *Historia muzyki*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006.

Gwizdalanka D.: *Złoty wiek muzyki kameralnej. Postacie, obyczaje i epizody z życia muzycznego XVIII i XIX wieku (lata 1750–1850).* Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016.

Hinson M.: *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Indiana University Press, Bloomington 1990.

Hinson M.: *The Piano in Chamber Ensemble. An Annotated Guide*. Indiana University Press, Bloomington 2006.

Jarociński S.: *Mozart*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1983.

Jasiński A.: *Z zagadnień interpretacji pianistycznej w aspekcie czasu muzycznego*. „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach", 1978, nr 15.

Kadłubski J.: *Agogika – nowy czynnik wyrazowy w muzyce europejskiej od czasów J.S. Bacha*. „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku", 1985, nr 37.

Kowalska M.: *ABC historii muzyki.* Musica Iagellonica, Kraków 2001.

Krochmalska-Podfilipska A.: *Wzajemne relacje solowego i kameralnego warsztatu wykonawczego w sztuce pianistycznej.* „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku", 1985, nr 37.

Lindeman S.D.: *The Concerto: A Research and Information Guide*. Taylor & Francis Group 2006.

Liszt F.: *The Schubert Song Transcriptions for Solo Piano Series III*. Dover Publications Inc., New York 1995.

Literska B.: *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina*. Musica Iagiellonica, Kraków 2004.

Lukas K.: *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1730–1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*. Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2015.

Marczak K.: *Piano i forte. Z tęsknoty za dynamiką.* „Scala. Edukacyjny Magazyn Muzyczny", 2014, nr 4 (4).

Meyer K.: *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

Miśkiewicz A.: *Solfeż barwy II. Program przedmiotu oraz szczegółowy opis ćwiczeń przeznaczonych dla studentów II roku Wydziału Reżyserii Dźwięku*. Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1991.

Moore G.: *The Unashamed Accompanist.* Methuen, London 1959.

Mozart W.A.: *Wybór listów*. Przeł., oprac. I. Dembowski. Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.

Neuhaus H.: *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*. Przeł. A. Taube. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.

Neuhaus H.: *Razmyszlienija, wspominania, dniewniki. Izbrannyje statii. Pisma kroditieliam*. Sowietskij kompozitor, Moskwa 1983.

Poniatowska I.: *Z problemów metodyki gry fortepianowej na przełomie XVIII i XIX wieku*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1984.

Poniatowska I.: *Chopin – Liszt. Uwagi o środkach wirtuozowskich i wzajemnych relacjach obu artystów.* W: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*. „Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis". T. 2. Musica Iagellonica, Kraków 1993.

Poniatowski S.: *Altówka. Sztuka i dziedzictwo*. Akademia Muzyczna w Gdańsku, Gdańsk 2011.
Przewodnik koncertowy. Red. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
Pytlak A.: *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Wydawnictwo Łyk, Białystok 1994.
Radice M.A.: *Chamber Music: An Essential History*. The University of Michigan Press 2012.
Schaeffer B.: *Leksykon kompozytorów XX wieku*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
Schwarz B.: *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. Indiana University Press, Bloomington 1983.
Sikorski K.: *Instrumentoznawstwo*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1975.
Smallman B.: *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*. Oxford University Press 1990.
Smallman B.: *The Piano Quartet and Quintet*. Oxford University Press 2006.
Stowell R.: *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*. Cambridge University Press 2001.
Strawiński I.: *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. Jarociński. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
Suttoni Ch.: *Liszt's Operatic Fantasies and Transcriptions*. „Journal of American Liszt Society", 1980.
Szymańska-Stułka K.: *Idea przestrzeni w muzyce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2015.
Śmiechowski B.: *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk. Historia muzyki*. Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna ADAM, Warszawa 1999.
Thom P.: *Musician as Interpreter*. The Pennsylvania State University Press, 2007.
Tollefson A.: *The Liszt Pianoforte Scores of Beethoven Symphonies*. „Piano Quarterly", 1975, 23/89.
Tomaszewski M.: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
Vogel B.: *Fortepiany epoki Chopina a współczesna praktyka wykonawcza*. „Rocznik Chopinowski" 1987, nr 17.
Wiese W.: *Kammermusik der Romantik: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms*. Amadeus Verlag, Winterthur 2008.
Wiłkomirski K.: *Technika wiolonczelowa a zagadnienia wykonawstwa*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.
Wozaczyńska M.: *Muzyka renesansu*. Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1992.
Wrobel F.: *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954.
Zabłocka J.: *Próby klasyfikacji sposobów gry na instrumencie*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
Zieliński T.A.: *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981.

Słowniki, encyklopedie

Ekiert J.: *Bliżej muzyki. Encyklopedia*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
Encyklopedia muzyki. Red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
Encyklopedia PWN w trzech tomach. T. 2. Red. D. Kalisiewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
Jacobs A.: *A New Dictionary of Music*. Penguin Books, London 1958.
Mała encyklopedia muzyki. Red. S. Śledziński. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
Muzyka. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła. Red. B. Kaczorowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
New Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1. Ed. S. Sadie. London–New York 2001.
Nowa encyklopedia powszechna PWN. T. 6. Red. D. Kalisiewicz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
Słownik języka polskiego PWN. Red. M. Szymczak. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
Słownik terminów literackich. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
Słownik terminów literackich. Red. J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
Słownik wyrazów obcych. Red. J. Tokarski. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

Źródła internetowe

http://el.us.edu.pl/wf/pluginfile.php/6714/mod_resource/content/0/TEMAT_1/Typologia_przekladu.ppt [data dostępu: 31.07.2017].
http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/mloda_muzykologia/2008/MM_2008_ABrejta.pdf [data dostępu: 2.08.2017].
http://gazeta.us.edu.pl/node/239311 [data dostępu: 6.06.2015].
https://sjp.pwn.pl/szukaj/wersja.html [data dostępu: 31.07.2017].
https://sjp.pwn.pl/szukaj/transkrypcja.html [data dostępu: 31.07.2017].
https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_dzie%C5%82_Karola_Szymanowskiego [data dostępu: 4.07.2015].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP257075-Cavazzoni_MA_Recercada.pdf [data dostępu: 1.07.2016].
https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/812/1/Rykowski_PhD.pdf [data dostępu: 15.08.2016].
www.bastiaanblomhert.com [data dostępu: 20.08.2016].
http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/3982 [data dostępu: 2.09.2016].
http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=157 [data dostępu: 29.07.2016].
http://www.polskieradio.pl/9/200/Artykul/967794 [data dostępu: 2.09.2016].
https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_dzie%C5%82_Karola_Szymanowskiego [data dostępu: 30.07.2016].
http://www.polskieradio.pl/8/294/Artykul/1493004,Arte-dei-Suonatori-i-sztuka-transkrypcji-Koncert [data dostępu: 10.07.2017].

http://studio.americanviolasociety.org/studio/2013/04/edward-klorman-on-brahms-clarinet-sonatas/ [data dostępu: 9.07.2016].
http://www.solisti.de/brahms/sonatas120_eng.html [data dostępu: 31.07.2017].
http://studio.americanviolasociety.org/studio/files/2013/04/Brahms-op-120-viola-part-Brahms-Archiv.pdf [data dostępu: 31.07.2017].
http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/718.aspx [data dostępu: 14.03.2016].
https://www.amazon.com/Brahms-Johannes-Sonata-Flat-Katims/dp/B0046TKGZK [data dostępu: 31.07.2017].
http://bach.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2015/04/2015.04.12_wiecej.pdf [data dostępu: 12.04.2015].
https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/notacja-muzyczna;3948447.html [data dostępu: 1.07.2016].
http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=751 [data dostępu: 7.08.2016].
http://fortepian.instrumenty.edu.pl/pl/o-projekcie [data dostępu: 14.08.2015].
http://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/notes_muzyczny/NM_4_4_D_Eibin.pdf [data dostępu: 5.02.2017].
http://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-piano-composition-six-parts-genius.html [data dostępu: 4.06.2017].
http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/07-02.pdf [data dostępu: 7.04.2016].
https://faculty.unlv.edu/beisecker/Courses/PHIL-452/Authenticity_in_Musical_Performance-Morgan.htm [data dostępu: 4.02.2016].
http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/o_partnerstwie.pdf?PHPSESSID=457fc1e0f35ce516bce002ef755ba015 [data dostępu: 1.07.2017].

Nagrania

Aström A., Dostal T.: *Johannes Brahms F.A.E. Sonata, Two sonatas op. 120.* New Classical Adventure 2012. Kunsthaus Mürzzuschlag, Österreich.
Brahms spielt Klavier. Historische Stimmen aus Wien, Vol. 5. Aufgenommen im House Fellinger in 1889. The Re-recording of the Complete Cylinder. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
The Real Chopin. A. Bauer – wiolonczela, J.K. Broja – fortepian.
Transkrypcje fortepianowe – nagrania z lat 1925–1950, m.in. Sergiusz Rachmaninow, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Egon Petri, Walter Gieseking, Artur Rubinstein fortepian, Naxos 8.110658, 8.111119 (2006, 2007).

Wydania nutowe

Brahms J.: *Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 Nr. 2*. Wiener Utrext Edition 1973.
The Virtuoso Piano Transcription series. R. Wagner: Siegfried – Idyll, in a transcription for piano by Glenn Gould. 2003 SCHOTT Musik International GmbH and Co. KG Mainz.
Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms op. 120, Nr. 1 F moll, Nr. 2 Es dur (No. 10408); score, clarinet part and viola part. The original edition (OE) published by N. Simrock, Berlin 1895.

Indeks

A
Adam Louis 37
Adolfson Gustaw 30
Angelov Ludmil 25
Aström Annemarie 42, 43, 45, 61, 125

B
Bacewicz Grażyna 19, 29, 31
Bach Jan Sebastian 12, 17, 18, 21, 24, 27, 28, 34, 35, 119
Bach Johann Christian 36
Bach Carl Philipp Emanuel 36, 59, 83
Backhaus Wilhelm 25, 125
Badura-Skoda Paul 7, 34, 92
Badura-Skoda Ewa 92
Bauer Andrzej 40, 125
Bączyk Andrzej Henryk 17, 121
Bechstein Carl 42
Beethoven Ludwig van 14, 16, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 38, 39, 40, 52, 57, 64, 67, 68, 75, 80, 119, 121
Bellini Vincenzo 13
Berg Alban 26, 67
Berlioz Hector 27
Billroth Theodor 57
Blomhert Bastiaan 22, 124
Blume Friedrich 27
Bobrowicz Jan Nepomucen 19
Bockmühl Robert Emil 19
Bogusławski Igor 62
Brahms Johannes 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 25, 27, 29, 30, 42–50, 51, 52–67, 77, 81, 85–87, 89, 92, 93, 96–101, 119, 125
Brejta Anna 21
Broadwood John 39, 41
Brodbeck David 9, 54, 121
Broja Jan Krzysztof 40, 125
Brown Clive 15
Brown Howard Mayer 20
Bruch Max 29
Bülow Hans von 16
Burmester Willy 30
Busoni Ferruccio 14, 24, 78, 119, 121
Byrd William 26

C
Casadesus Robert 79
Casals Pablo 92
Cavazzoni Marco Antonio 20, 124
Chachulski Jakub 35, 79, 121
Chęćka-Gotkowicz Anna 81, 93, 121
Chodkowski Andrzej 12, 124
Chopin Fryderyk 19, 23, 24, 25, 30, 31, 40, 124
Chylińska Teresa 68, 123
Clementi Muzio 23, 36
Cofalik Antoni 31
Colles Henry Cope 9, 53, 54, 63, 121
Cortot Alfred 25, 29, 78, 125
Creitz James 60, 61, 62
Cristofori Bartolomeo 34, 35
Czajkowski Piotr 19, 27, 68
Czerny Carl 13

D
d'Albert Eugen 16
Davies Funny 92
Delsart Jules 29

Dembowski Ireneusz 22, 122
Doktor Paul 62
Dostal Terhi 42, 43, 45, 47, 61, 125
Drogosz Katarzyna 48
Dziębowska Elżbieta 68

E
Eckhardt Johann Gotfried 36
Edison Thomas Alva 42
Einstein Alfred 52, 81
Ekiert Janusz 13, 124
Erard Sébastien 37, 39, 40, 42
Erhardt Ludwik 52, 53, 54, 57, 63, 67, 121
Eunescu George 92

F
Fabry Władysław 23, 121
Falla Manuel de 29
Feliński Zenon 81
Fellinger Imogen 42
Fellinger Maria i Richard 42, 43
Ferguson Donald N. 83, 89, 121
Fitelberg Grzegorz 13, 18
Fortuna Maciej 26
Fournier Pierre 70
Franck Cesar 29
Fryderyk II, król Prus 35
Fuchs Ronald 42

G
Gaertner Henryk 81
Galilei Vincenzo 20
Galway James 29
Gieseking Walter 25, 125
Giuranna Bruno 58, 60
Głowiński Michał 11, 124
Godowski Leopold 19, 24
Goldner Wilhelm 19
Gołąb Maciej 16, 17, 18, 21, 121
Gould Glenn 26
Grabowski Janusz 91
Graf Conrad 37, 42
Grodecki Piotr 28, 121
Gudel Joachim 16, 34, 35, 38, 121
Gutenberg Jan 20
Gwizdalanka Danuta 25, 29, 30, 31, 52, 53, 63, 68, 84, 121, 122

H
Händel Georg Friedrich 21, 22
Haraschin Stanisław 68, 123
Haydn Józef 23, 27, 36, 53
Hecher Gert 42
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 91
Heifetz Jascha 79
Heldburg von, baronowa, właśc. Ellen Franz 57
Hess Myra 18
Hiller Johann Adam 27
Hindemith Paul 29, 67, 69
Hinson Maurice 18, 23, 25, 26, 62, 122
Honegger Arthur 28
Hummel Johann Nepomuk 31

I
Ilnicka Jadwiga 69, 121

J
Jacobs Arthur 13, 124
Jarociński Stefan 22, 78, 122, 123
Jasiński Andrzej 92, 94, 122
Joachim Joseph 60, 89
Józef II Habsburg, cesarz rzymsko-niemiecki 22
Judina Maria 78

K
Kaczorowski Bartłomiej 13, 124
Kadłubski Jan 93, 94, 122
Kalisiewicz Dariusz 11, 13, 77, 124
Kalkbrenner Friedrich 39
Kamasa Stefan 62
Kancheva Ina 25
Karłowicz Mieczysław 24
Katims Milton 60, 125
Kawalla Bronisława 36
Kochański Paweł 29
Kominek Bartłomiej 30
Konstantinovskaya Elena 70
Kostkiewiczowa Teresa 11, 124
Kowalska Małgorzata 68, 122

Kramarow Jurij 62
Krenek Ernst 67
Krenz Jan 18
Krochmalska-Podfilipska Anita 7, 122
Kubatski Wiktor 69, 70
Kupfer William 15, 29, 60

L
Lamond Frederic 16
Landman Adam 91
Le Roy Adrian 20
Ley Rosamond 119, 121
Lindeman Stephan D. 23, 122
Lipiński Karol 30
Liszt Franciszek 13, 14, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 52, 80, 119, 122
Literska Barbara 11, 17, 122
Long Marguerite 7
Lukas Krzysztof 83, 122

M
Macdonald Hugh 17
MacDonald Malcolm 70, 75
Maffei Scipione 34
Mahler Gustaw 26, 68
Marchwiński Jerzy 79
Marczak Katarzyna 35, 39, 122
Mendelssohn Feliks 27
Meyer Krzysztof 69, 70, 121, 122
Milchmeyer Johann Peter 37
Miśkiewicz Andrzej 95, 122
Mizia Urszula 19, 29
Moore Gerald 79, 122
Moser Andreas 89
Mozart Wolfgang Amadeusz 13, 19, 22, 23, 27, 28, 35, 36, 38, 53, 57, 74, 122
Mühlfeld Richard 42, 54, 57, 62
Musorgski Modest 13

N
Nahajowski Marek 21
Naumow Lew 24
Neuhaus Henryk 77, 78, 79, 122
Nicholson Richard 26

O
Okopień-Sławińska Aleksandra 11, 124
Orkisz Andrzej 31

P
Paganini Niccolò 24
Penderecki Krzysztof 26
Petri Egon 25, 79, 125
Piatigorski Grigorij 70
Pitagoras 77
Pleyel Ignaz 40, 42
Pomey Louis 25
Poniatowska Irena 25, 37, 38, 41, 122
Poniatowski Stanisław 57, 62, 63, 123
Primrose William 57, 62
Prokofiew Sergiusz 15, 19, 29, 68, 71, 74
Pytlak Andrzej 7, 79, 123

R
Rachmaninow Sergiusz 19, 25, 29, 78, 125
Radice Mark A. 63, 123
Rapport James 8, 29, 76, 84, 88, 89, 90, 93, 101, 112
Ravel Maurice 13, 28
Reger Max 24
Richter Światosław 28
Riemann Hugo 81
Rosen Charles 35
Rubinstein Artur 19, 25, 78, 125
Rübsam Wolfgang 79
Rykowski Mikołaj 22, 124

S
Sadie Stanley 12, 124
Saiano Peter 29
Sarasate Pablo 30
Schaeffer Bogusław 68, 123
Schantz Johann 37
Schönberg Arnold 63, 67, 83, 84
Schubert Franciszek 14, 23, 63, 80
Schubert Julius 31
Schumann Clara 42, 63, 92
Schumann Robert 13, 15, 23, 25, 29, 64
Schwarz Boris 67, 71, 123

Sikorski Kazimierz 84, 93, 123
Silbermann Gottfried 34, 35
Simrock Fritz 15, 60, 61, 125
Sławiński Janusz 11, 78, 124
Smallman Basil 33, 38, 68, 123
Smetana Bedřich 17, 30
Sofronicki Władimir 78
Soldat Marie 42, 61
Sprick Jan Philipp 61, 62, 63
Steibelt Daniel 37
Stein Johann 35, 36, 37, 38
Stokowski Leopold 28
Stowell Robin 9, 15, 50, 60, 61, 89, 92, 123
Strauss Jan 24
Strauss Józef 43
Strawiński Igor 19, 28, 30, 78, 123
Streicher Johann Andreas 37, 38, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50
Streicher Nannette 38
Suda Anna 26
Suttoni Charles 80, 123
Swieten Gottfried van 22
Szczerbakow Konstantin 24
Szostakowicz Dymitr 8, 9, 12, 14, 17, 28, 29, 51, 67–76, 77, 81, 88–91, 92, 93, 96, 101–117
Szostakowicz Nina 70
Szymanowski Karol 13, 18, 30, 31, 124
Szymańska-Stułka Katarzyna 77, 123
Szymczak Mieczysław 13, 27, 78, 124

Ś
Śledziński Stefan 13, 83, 124
Śmiechowski Bogusław 24, 52, 123

T
Taube Artur 77, 122
Telemann Georg Philipp 21
Thom Paul 27, 33, 123
Tollefson Arthur 80, 123
Tołpygo Michaił 62
Tomaszewski Mieczysław 91, 94, 95, 123
Tokarski Jan 96, 124

V
Verdi Giuseppe 13, 23
Viardot Paulina 19, 25
Vivaldi Antonio 21
Vogel Beniamin 37, 123

W
Wagner Richard 23, 26, 52
Wajnberg Mieczysław 28
Walter Anton 37
Warlock Peter 26
Webern Anton 83
Wieniawski Henryk 29
Wiese Walter 66, 123
Wigthorp William 26
Wiłkomirski Kazimierz 29, 30, 81, 123
Wolfram Adolph 79
Wozaczyńska Małgorzata 20, 123
Wrobel Feliks 82, 100, 123

Z
Zabłocka J. 81, 123
Zak Jakow 79
Zieliński Tadeusz A. 68, 69, 71, 123

Spis przykładów nutowych

J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. II, t. 6–17
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 15–22
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 57–65
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 115–118
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 143–153
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 1–9
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 25–36
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 88–93
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 65–69
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 91–95
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 53–61
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 195–202
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 300–305
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 112–113
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 112–113
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 41–42
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. III, t. 41–42
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. II, t. 157–163
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na skrzypce i fortepian, cz. I, t. 27–36
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 32–40
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. II, t. 81–92
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 41–43
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. II, t. 49–58
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 18–20
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 18–20
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 38–43
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 38–43
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. I, t. 87–91
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 87–92
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę i fortepian, cz. III, t. 46–47
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na altówkę fortepian, cz. III, t. 45–48
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 21–28
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 21–30

D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 46–53
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 47–53
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. I, t. 115–122
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 114–121
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na kontrabas i fortepian, cz. IV, t. 237–244
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 236–246
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 22–31
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 64–69
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 70–72
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. I, t. 6–16
J. Brahms, *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 30–36
J. Brahms: *Sonata Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian, cz. III, t. 1–4
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 1–9
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 106–113
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 169–173
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 174–185
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 114–121
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 169–204
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 1–12
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 120–130
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 31–42
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. II, t. 80–87
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 1–16
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 36–43
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 53–61
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 72–79
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. III, t. 32–39
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 1–31
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 40–42
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 172–176
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 284–290
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 114–118
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 270–283
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. IV, t. 61–74
D. Szostakowicz: *Sonata d-moll op. 40* na wiolonczelę i fortepian, cz. I, t. 61–74

Transcription in chamber music as a space for pianistic interpretation

Summary

The subject of this doctoral dissertation is the issue of creative development of a pianist interpretation in chamber music, with the consideration of various transcriptions.

In order to fully cover the subject, the author of the study has made an attempt at systematizing the term *transcription*, as well as presenting the pedigree of the selected musical pieces, which are parts of works of art, in the background of chamber musical pieces of their composers: Johannes Brahms and Dmitri Shostakovich. This dissertation also covers the area of knowledge about the relationship between the evolution of chamber music with the accompaniment of piano and the development of the piano sound at the turn of the 18th and 19th centuries.

The aspect which was undertaken in this study – the pianist interpretation in regard to the changing performance medium in the musical piece – is presented on the sample of substantial transcription, using selected elements of the musical work: dynamics, articulation, agogic and some elements of musical expressions.

The analysis of the discussed issue is presented on the basis of stylistically diverse musical pieces: *Sonata in E-flat major, op. 120 No. 2* by J. Brahms for clarinet and piano and its transcription for viola and piano, as well as the transcription for violin and historical piano, and *Sonata in D minor op. 40* by D. Shostakovich for cello and piano and its transcription for double bass and piano by James Rapport.

Due to the need to show the creative role of the pianist in regard to the performance and sound opportunities of the instruments, which co-interpret the chamber musical piece, selections have been made within instrumental duets with the participation of both string and wind instruments.

The type of the substantial transcription is used in this work as a means to show the factors contributing to the individualization of the piano playing in chamber music and to present its different faces depending on the characteristics of the chosen instrument of the co-interpreter.

Pliki muzyczne dostępne na stronie https://us.edu.pl/instytut/ismuz/pracownicy/aleksandra-halat

Redakcja
Joanna Szewczyk

Projekt okładki
Tomasz Kipka

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Adriana Szaforz

Łamanie
Alicja Załęcka

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone
ISBN 978-83-226-4018-0 (wersja drukowana)

Sprzyjamy otwartej nauce. Publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



ISBN 978-83-226-4019-7 (wersja elektroniczna)

https://orcid.org/0000-0003-3406-2317
https://doi.org/10.31261/PN.4012

Hałat, Aleksandra
Transkrypcja w muzyce kameralnej jako przestrzeń dla interpretacji pianistycznej / Aleksandra Hałat. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice)
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7–9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 8,5. Ark. wyd. 10,0. Papier offset 90g. PN 4012. Cena 24,90 zł (w tym VAT).

Aleksandra Hałat od dziesięciu lat wraz z Agatą Hołdyk współtworzy wyjątkowy duet fortepianowy AHHA PIANO DUO. W 2010 r. otrzymały wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym „Concours Grieg" w Oslo w Norwegii w kategorii duetów fortepianowych oraz drugą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym „Bradshaw & Buono" w Nowym Jorku (2011). Aleksandra Hałat posiada w swoim dorobku dwa uznane albumy płytowe: „Our world of four hands" (AHHA PIANO DUO) oraz „The Ways" z repertuarem kameralnym. W 2018 r. otrzymała tytuł doktora sztuk muzycznych. Jest asystentką na Uniwersytecie Śląskim na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji (Cieszyn).

Przedmiotem niniejszej monografii jest problematyka związana z kreatywnym kształtowaniem interpretacji pianistycznej w muzyce kameralnej z uwzględnieniem różnorodnych transkrypcji.

Celem pełnego ujęcia tematu autorka podjęła się usystematyzowania terminologii pojęcia transkrypcji. Przedstawiła również rodowód wybranych, wchodzących w skład dzieła artystycznego utworów, na tle twórczości kameralnej ich twórców: J. Brahmsa i D. Szostakowicza. Niniejsza rozprawa objęła również obszar wiedzy dotyczący zależności pomiędzy ewoluowaniem utworów kameralnych z udziałem fortepianu a rozwojem brzmienia fortepianu na przełomie XVIII i XIX wieku.

Podjęty w niniejszej monografii aspekt – interpretacji pianistycznej względem zmieniającego się w utworze medium wykonawczego – został zaprezentowany na przykładzie transkrypcji substancjalnej, za pomocą wybranych elementów dzieła muzycznego: dynamiki, artykulacji, agogiki oraz niektórych elementów ekspresji muzycznej.

Analiza omawianej problematyki została zaprezentowana z wykorzystaniem zróżnicowanych pod względem stylistycznym utworów: *Sonaty Es-dur op. 120 nr 2* na klarnet i fortepian oraz jej transkrypcji na altówkę i fortepian, jak również transkrypcji na skrzypce i fortepian historyczny, i *Sonaty d-moll op. 40* D. Szostakowicza na wiolonczelę i fortepian oraz jej transkrypcji na kontrabas i fortepian Jamesa Rapporta. Z uwagi na potrzebę ukazania twórczej roli pianisty względem możliwości wykonawczych i brzmieniowych instrumentów współinterpretujących dzieło kameralne, dokonano wyboru w obrębie duetów instrumentalnych z udziałem instrumentów zarówno smyczkowych, jak i dętych.

Typ transkrypcji substancjalnej posłużył w niniejszej pracy jako środek do ukazania czynników przyczyniających się do zindywidualizowania gry fortepianowej w muzyce kameralnej oraz przedstawienia jej odmiennego oblicza w zależności od charakterystyki wybranego instrumentu współinterpretatora.

Egzemplarz bezpłatny
ISBN 978-83-226-4019-7
9 788322 640197

Więcej o książce