

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina sztuk muzycznych, dyscyplina: instrumentalistyka

Piotr Kamiński

**Wielkie formy kameralne na fagot i fortepian
na przykładzie Sonaty *Concertante* A/K 67
Nikosa Skalkottasa i autorskiej transkrypcji
Sonaty wiolonczelowej Fryderyka Chopina op. 65.**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Zbigniewa Płużka, prof. UMFC

Warszawa 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Wielkie formy kameralne na fagot i fortepian na przykładzie Sonaty Concertante A/K 67 Nikosa Skalkottasa i autorskiej transkrypcji Sonaty wiolonczelowej Fryderyka Chopina op. 65.” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

1. Wstęp	4
1.1. Wyjaśnienie tematu.....	4
1.2. Wyjaśnienie układu pracy.....	5
2. Wielkie formy kameralne w oryginalnym repertuarze fagotowym	7
2.1. Przyczyny trudności wykonywania wielkich form na fagocie.....	9
2.2. Moje stanowisko na temat obecności wielkich form w literaturze fagotowej.....	10
3. Opis transkrypcji sonaty op. 65 Fryderyka Chopina	14
3.1. Podstawowe trudności podczas wykonywania sonaty.....	14
3.2. Podstawowe zmiany w transkrypcji względem oryginału.....	15
3.3. Cztery argumenty przemawiające za dokonaniem transkrypcji tego dzieła.....	18
3.4. Szczegółowa analiza transkrypcji i jej wykonania.....	21
3.4.1. <i>Allegro moderato</i>	22
3.4.2. <i>Scherzo</i>	30
3.4.3. <i>Largo</i>	33
3.4.4. <i>Finale - Allegro</i>	35
4. Interpretacja sonaty <i>Concertante</i> na fagot i fortepian A/K 67 Nikosa Skalkottasa	45
4.1. Styl kompozytorski.....	45
4.2. Specyfika sonaty <i>Concertante</i>	48
4.3. Harmonia utworu.....	49
4.4. Forma utworu.....	52
4.4.1. <i>Allegro molto vivace</i>	52
4.4.2. <i>Andantino</i>	54
4.4.3. <i>Presto</i>	56
4.5. Wyzwania stojące przed wykonawcą.....	58
4.6. Kontekst powstania sonaty.....	61
4.7. Szersze tło powstania sonaty.....	63
5. Podsumowanie	68
6. Bibliografia	70
7. Opis płyty	74
8. Aneks. Nuty sonaty op. 65 Fryderyka Chopina w transkrypcji na fortepian i fagot	74

1. Wstęp

1.1. Wyjaśnienie tematu

Określenie „wielkie formy kameralne” może budzić sprzeciw. Przecież jeżeli formy są „kameralne”, to nie są „wielkie”. Jeżeli natomiast są „wielkie”, to w jakim znaczeniu? Czasu trwania ich typowego wykonania? Złożoności ich budowy? Subiektywnej oceny ich wspaniałości? W każdym z tych trzech przypadków, jeżeli „wielkie” i „kameralne” odnosi się do tego samego atrybutu – powstaje paradoks. Tak jednak nie jest.

Używając słowa „wielkie” miałem na myśli wszystkie trzy wyżej wymienione znaczenia. Najbardziej obiektywnym z nich jest czas trwania utworu, czyli jego typowego wykonania – aspekt najłatwiejszy do zmierzenia i najmniej dyskusyjny. Ale duża ilość muzycznej treści zawarta w jednym dziele (porównując do znanego mi repertuaru fagotowego) i moja, subiektywna ocena tych kompozycji jest dla mnie tu równie istotna.

Słowo „kameralne” natomiast odnosi się do zespołu kameralnego, czyli duetu, jaki tworzy fagocista z pianistą. Określenie „formy kameralne” wskazują również na kameralistykę jako na bardziej intymną formę dialogu i bardziej równorzędną rolę dwojga wykonawców niż w przypadku form koncertujących (np. transkrypcji koncertów fagotowych wykonywanych z wyciągiem fortepianowym). Nie chciałem również zawęzić brzmienia tematu tylko do formy sonatowej („Wielkie formy sonatowe...”), myśląc np. o potencjalnych zbiorach wariacji lub rozbudowanych cyklach pomniejszych ogniw (na wzór cykliów pieśni)¹.

Czyli „wielkie” – w znaczeniu dzieła wybitne, rozbudowane czasowo i formalnie; „formy kameralne” – w znaczeniu kameralistyki wykonywanej przez duet fagotu z fortepianem.

¹ Pomimo że obydwa przykłady składające się na ten doktorat, tj. dzieło Chopina i Skalkottasa, są sonatami.

1.2. Wyjaśnienie układu pracy

Problemem teoretycznym, którego dotyczy niniejsza praca jest kwestia wielkich form kameralnych na fagot i fortepian. Doktorat stanowią nagrane interpretacje dwóch wybitnych utworów (Sonaty *Concertante* A/K 67² Nikosa Skalkottasa i Sonaty g-moll op.65 Fryderyka Chopina), załączona w aneksie autorska transkrypcja sonaty Chopina i niniejszy opis dzieła artystycznego.

Na początku (rozd. 2) przedstawię kwestię wielkich form kameralnych na fagocie, następnie wskażę przyczyny pojawiających się trudności podczas ich wykonywania i przedstawię swoje stanowisko w tym zakresie. Następnie przejdę do analizy transkrypcji i zarejestrowanej interpretacji sonaty Fryderyka Chopina (rozd. 3). Opiszę podstawowe trudności, które napotkałem podczas przygotowywania sonaty. W dalszej kolejności wymienię wynikające z nich największe zmiany dokonane w transkrypcji odnośnie do chopinowskiego oryginału i uargumentuję, dlaczego pomimo tych trudności zdecydowałem się na dokonanie owej transkrypcji i dlaczego uważam ją za wartościową pozycję w literaturze fagotowej. W końcowej części przeprowadzę szczegółową analizę podjętych decyzji przy transkrybowaniu i wskażę na moje inspiracje, rozumienie formy i charakter poszczególnych tematów podczas interpretowania op. 65 Fryderyka Chopina. W kolejnym rozdziale (rozd. 4) dokonam analizy sonaty *Concertante* Nikosa Skalkottasa z perspektywy muzyka – wykonawcy. Poprzez ogólną charakterystykę stylu kompozytorskiego Skalkottasa i uzasadnienie nadzwyczajnego charakteru tej konkretnie sonaty, przejdę do krótkiej analizy dzieła – jego harmonii i formy. Następnie, podobnie jak przy sonacie Chopina, wskażę na podstawowe trudności, na które wykonawca musi być przygotowany podczas wykonywania sonaty *Concertante*. W tym miejscu też zawarłem refleksję, która jest kontynuacją przewodniego tematu wielkich form kameralnych na fagocie. Na koniec opisu sonaty fagotowej Skalkottasa przedstawię jej konkretny oraz szerszy kontekst jej powstania, które pozwalają lepiej zrozumieć omawiane dzieło. Po właściwym opisie całego zarejestrowanego (i napisanego) dzieła, przejdę do podsumowania (rozd. 5), w którym będę postulował trzy naturalne „rozwiązania” przedstawionego problemu.

2 Numery A/K są pozycjami w katalogu archiwum Skalkottasa (*Skalkottas Archive*). Ich kolejność nie ma dokładnego związku z kolejnością powstania kompozycji.

Na płycie dzieła są nagrane w kolejności ich powstania tj. najpierw sonata Chopina, a następnie sonata Skalkottasa³. Podobnie w niniejszym opisie dzieła, najpierw opisałem transkrypcję i interpretację sonaty Chopina, a następnie zawarłem opis interpretacji sonaty Skalkottasa. Jak widać na stronie tytułowej, temat całości został zapisany w odwrotnej kolejności (Skalkottas – Chopin). Dzięki takiemu układowi tematu została podkreślona kompozycja Skalkottasa – oryginalnie napisana na fagot i fortepian, która jest prawie niewykonywana, a która była przyczynkiem do nagrania całego doktoratu i napisania tego opisu⁴. W procesie twórczym niniejszego doktoratu sonata Chopina była czymś wtórnym po sonacie Skalkottasa, a moją intencją było uwidocznienie tego w temacie. O ile wszelakich transkrypcji można współcześnie napisać wiele, o tyle tak rozbudowany utwór wybitnego kompozytora, napisany niemal osiemdziesiąt lat temu, oryginalnie pomyślany na fagot i fortepian stanowi wartość niezwykłą. Przedstawiony na nagraniu układ jest natomiast podyktowany perspektywą odbiorcy i naturalną praktyką chronologicznego programowania recitali. Dlatego najpierw wybrzmiewa XIX-wieczna sonata romantyczna, a dopiero w dalszej kolejności (napisana niemal sto lat po niej) mocno dysonująca sonata XX-wieczna. Taki układ dzieła jest odwzorowany w niniejszym opisie.

3 Por. Opis płyty, str. 74.

4 Rozwinę to na początku następnego rozdziału (2).

2. Wielkie formy kameralne w oryginalnym repertuarze fagotowym

Określenie „wielkie formy kameralne”, mimo że pod względem językowym może wydawać się opaczne jest kluczowe dla tej pracy. Impulsem do zajęcia się omawianym tematem było zetknięcie się z sonatą fagotową Nikosa Skalkottasa. W mojej ocenie, jest to dzieło na tyle wybitne w oryginalnym repertuarze fagotowym, że brak częstszych wykonań jest frapujący. Poza kilkoma nagraniami, dzieło jest prawie nieobecne w programach recitali, egzaminów wszystkich stopni edukacji muzycznej i konkursów fagotowych w Polsce i za granicą.

W moim przekonaniu, fakt ten pokazuje istniejący problem wykonywanej obecnie literatury fagotowej. Mianowicie repertuar na fagot i fortepian, choć obfity w krótkie – wirtuozowskie formy kameralne, nie ma zbyt wielu utworów rozbudowanych pod względem czasowym i formalnym. Większość oryginalnych utworów kameralnych na fagot i fortepian⁵ trwa maksymalnie ok. 15 minut. Tyle trwają sonaty Andre Previna i Gustava Schrecka. Krócej trwają sonaty Daniela Schnydera, Ivána Eróda, Camille'a Saint-Saënsa, wariacje Otmara Nussio. Zdecydowana większość pozostałego, oryginalnego repertuaru na fagot i fortepian mieści się w ramach 10 min. Mam tu na myśli utwory m.in.: Aleksandra Tansmana, Rogera Boutry'ego, Alaina Bernauda, Paula Hindemitha, Edwarda Elgara, Charlesa Koechlina, Eugène'a Bozzy, Paula Jeanjeana, Gabriela Grovleza, Gabriela Piérne, Jeana Francaix, Alessandro Longo, Marcela Bitscha, Manfreda Schoofa, Pierra – Maxa Duboisa. Natomiast standardowe nagranie sonaty *Concertante A/K 67* trwa powyżej 20 min.

5 Nie brano tu pod uwagę transkrypcji i aranżacji (np. sonat barokowych, lub wyciągów koncertów fagotowych).

Klaus Thunemann – fagot / Bruno Canino – fortepian (Universal 1995)	25 min.
Marc Ternel – fagot / Nikolaos Samaltanos – fortepian (BIS 2003)	22 min.
Stefanie Liedtke – fagot / Lorenda Ramou – fortepian (SPEKTRAL 2008)	26 min.
Johannes Schwarz – fagot / Ueli Wiget – fortepian (Ensemble Modern Medien, 2009)	28 min.
Sergio Azzolini – fagot / Wolfgang Watzinger – fortepian (SWR Digital 2020)	27 min.
Piotr Kamiński – fagot / Anna Hajduk-Rynkowicz – fortepian (niniejszy doktorat)	25 min.

Tabela: Czasy trwania reprezentatywnych nagrań sonaty fagotowej Nikosa Skalkottasa.

Fagociści nie posiadają w swojej literaturze kameralnej tak bogatego wyboru większych form jak np. wiolonczeliści – warto wspomnieć choćby sonaty Beethovena, Chopina, Brahmsa czy Szostakowicza. Fagot w obecnym życiu koncertowym jest głównie stosowany w orkiestrze i różnorodnych zespołach kameralnych. Fagot z fortepianem obecny jest głównie podczas edukacji i w czasie konkursów muzycznych. To oznacza, że kameralistyka z fortepianem stanowi główny repertuar, który kształtuje kolejne pokolenia fagocistów. Uważam, że brak większych form kameralnych w repertuarze fagotowym, w praktyce, skutkuje trudnościami wykształcenia umiejętności klarownej komunikacji formy utworu. Wielokrotnie powtarzany (w czasie edukacji) brak szerszego kontekstu szczególnie wykonywanych motywów i ich zależności między sobą w większej formie utworu – słyca interpretację, odbijając się na wrażliwości estetycznej grającego. W efekcie powstaje wielu wybitnych instrumentalistów, których interpretacje nie są poruszające. Powoduje to postępującą złą specjalizację, w której fagociści są coraz której fagociści są coraz sprawniejszymi instrumentalistami, niekoniecznie stając się wartościowszymi muzykami. To natomiast, w dłuższej perspektywie czasu, może zniechęcać kolejnych, potencjalnych adeptów sztuki fagotowej.

2.1. Przyczyny trudności wykonywania wielkich form na fagocie

Przyczyną takiego stanu rzeczy są niewątpliwie trudności techniczne – głównie kwestie kondycji grającego wynikające ze specyfiki samego instrumentu.

Fagot, podobnie jak obój, ze względu na swoją podwójnostroikową naturę, jest instrumentem mało dynamicznym. Trudno jest – bez uszczerbku na jakości dźwięku i prawidłowej intonacji – grać z dużą projekcją melodię główną, następnie grać kontrapunkt *mezzo forte*, by po chwili całkowicie zejść na dalszy plan – akompaniując. To powoduje trudność bycia elastycznym podczas muzykowania kameralnego.

Poza tym, współcześnie używany fagot posiada skalę basowo-tenorową ($B_1 - f^2$). Jego najbardziej naturalnym rejestrem jest oktawa mała. Aby wykonywać melodie w oktawie razkreślnej, fagocista musi grać na górnym końcu skali instrumentu. Wymaga to od fagocisty wytworzenia większego ciśnienia wydmuchiwanego powietrza i zwiększonego naprężenia ust, by wprawić stroik w drganie odpowiednio wysokiego alikwotu tonu podstawowego. Oktawa dwukreślna jest uznawana za element wirtuozowski.

Dodatkowo, poza małą skalą dynamiczną i preferowanym niższym rejestrem, fagot generalnie nie jest głośnym instrumentem. Poza samą głośnością, dodatkowym problemem jest tu pełny alikwotowo dźwięk fagotu, który czyni go brzmieniowo bardzo „topliwym”. Stanowi to jedną z zalet fagotu w orkiestrze jak również w zespołach kameralnych, ale przy braku odpowiedniej intensywności grania jest to problematyczne, np. przy graniu bardziej solistycznym – w tym graniu z fortepianem. Natomiast wymagana większa niż naturalna głośność grania wprost przekłada się na znaczniejszy wysiłek fagocisty.

Co więcej, elementy te są spotęgowane przy dłuższych przebiegach melodycznych, które są naturalną konsekwencją bardziej rozbudowanej formy utworu. Ten sam przebieg, który nie stanowi znaczącego problemu, gdy jest zagrany samodzielnie, po minucie (dwóch, trzech) ciągłego grania, może stać się bardzo problematyczny.

2.2. Moje stanowisko na temat obecności wielkich form w literaturze fagotowej

Specyfikę fagotu i wynikający z niej obecnie wykonywany repertuar można uznać za stan naturalny. Ale patrząc z perspektywy fagocistów, jak i osób związanych z wytwarzaniem fagotów, esów i stroików, jak i wszystkich sympatyków tego instrumentu, uważam, że te trudności należy starać się przezwyciężać, dążąc do udoskonalania fagotu i techniki grania na nim. Nie twierdzę, że granie półgodzinnych sonat jest na fagocie naturalne i proste – bynajmniej – ale niniejszą pracą postuluję, aby podczas osiągnięcia swoich wyżyn instrumentalnej techniki, fagociści uwzględniali również kwestię złożoności formalnej utworów których się podejmują. Natomiast bardziej złożona muzyka w naturalny sposób stawia wyższe wymagania techniczne wykonawcy (i twórcom instrumentów, stroików...). Przezwyciężanie kolejnych trudności technicznych zwiększa możliwości ekspresyjne, co poszerza paletę barw dostępną podczas interpretacji wszystkich kompozycji. Z drugiej strony, wielkie formy na fagocie można uznać za coś nienaturalnego. Można sformułować zarzut, że tak rozbudowane kompozycje są po prostu fundamentalnie sprzeczne ze wspomnianą naturą tego instrumentu, który najlepiej sprawdza się w akompaniamencie i partiach solowy w zespołach kameralnych aż do wielkiej symfonicznej orkiestry włącznie. Zasada „naturalnej specyfiki instrumentu” jest podstawowym kontrargumentem w stosunku do postulowanej przeze mnie większej obecności bardziej rozbudowanych utworów w literaturze fagotowej. Jednak uważam to za przejaw odwiecznego starcia między konserwatyzmem a postępem – między akademizmem a awangardą. Dlatego tak jak w tych „sporach”, tak i w tej konkretnej kwestii, odpowiedni wydaje się arystotelesowski „złoty środek”. Istotne są tu natomiast dwa aspekty: kierunek zmian i tempo ich wprowadzania. Uważam, że w ciągle zmieniającej się rzeczywistości zmiany są czymś koniecznym – nie da się ich zatrzymać. W takiej sytuacji należy się zastanowić nie nad tym „czy” coś zmienić, a „w którym kierunku” wprowadzić zmiany, które i tak się dokonują. Fagot, technika grania na nim i jego repertuar będą się zmieniać. Dlatego uznanie powyższego argumentu o nienaturalności wielkich form na fagocie i wynikająca z niego niechęć do popularyzacji ich wykonawstwa jest jednocześnie

(pośrednio) obraniem innego kierunku – na postępującą specjalizację fagotu z mniejszymi aspiracjami by fagot był instrumentem solistycznym. Z tym kierunkiem się nie zgadzam i sądzę, że wartościowe jest poszerzanie repertuaru. Celem powinno być dzielenie się z coraz większą liczbą osób pięknym brzmieniem instrumentu o tak bogatej historii jakim jest fagot, a w to również włącza się jego coraz bardziej solistyczne traktowanie.

Pisząc o repertuarze fagotowym, należy wspomnieć o wykonawstwie historycznym. Jako coraz większa część współczesnego rynku muzycznego, wpływa ono na rodzaj i sposób wykonywanego repertuaru. Jednak poza ogólnym efektem wzbogacania świadomości wykonawczej, wiąże się głównie z instrumentami historycznymi – odmiennymi od współcześnie używanego fagotu. Przez to też, w znikomym stopniu wpływa na rozwój współczesnego instrumentu jako takiego. A jest to również istotny i pozytywny aspekt pokonywania trudności wynikających z wykonywania wielkich form kameralnych. Uważam, że muzyka jako sztuka performatywna, nie powinna zmierzać w kierunku bycia czymś w rodzaju muzeum, w którym możemy usłyszeć, co wybrzmiewało np. w wieku XVIII. Powinna bezpośrednio angażować odbiorcę estetycznie i emocjonalnie podczas wykonania „tu i teraz”. Potrzebna jest współczesna interpretacja, która jest swego rodzaju kompromisem między pierwotnym zamysłem kompozytora i jego estetyką oraz estetyką jego czasów, a współczesną estetyką odbiorcy. Interpretacja niekoniecznie musi być idealnym odwzorowaniem pierwotnego brzmienia utworu. Powinna raczej „tłumaczyć” estetyczny zamysł kompozytora na język emocjonalnie zrozumiały dla odbiorcy. Do tego natomiast jest potrzebna współczesna technika wykonawcza. W obliczu coraz to nowszych wymagań i rosnących oczekiwań słuchaczy – wynikających z globalizacji i rozwoju fonografii – rozwój instrumentu i techniki grania na nim jest niezbędny⁶. Natomiast mierzenie się ze zrozumieniem, i pokonywanie problemów technicznych przy pracy nad większymi formami (niezależnie od czasu w jakim powstały) jest dobrym narzędziem do rozwoju fagocisty, by mógł sprostać kolejnym, nadchodzącym w przyszłości wymaganiom. I właśnie praca włożona w „zrozumienie” bardziej rozbudowanej formy jest, poza rozwojem techniki grania, podstawowym argumentem przemawiającym za „wielkimi formami kameralnymi”. Pojmowanie coraz bardziej złożonych struktur

6 Dzięki literaturze nowo powstającej, technika wykonawcza wciąż powiększa się o kolejne, alternatywne techniki grania (m.in. ćwierćtony, multifony, *frxullato*, *glissando*, *bisbigliando*).

formalnych i ich zależności jest według mnie jednym z podstawowych aspektów rozwoju estetyki muzyka – wykonawcy. Od prostych, kilku-dźwiękowych melodii, przez motywy; 8, 16, 32-taktowe frazy; formę sonatową, formę całego wieloczęściowego utworu, aż po rozumienie kontekstu powstania dzieła i jego relacji względem życiorysu twórcy i specyfiki czasu w jakim pisał swój utwór – wszystko to jest naturalną kolejną rzeczą w odniesieniu do rozwoju coraz to lepszego rozumienia sztuki muzycznej.

Podsumowując: jestem zwolennikiem poszerzania repertuaru fagotowego i pozytywnie oceniam aspiracje do tego, by fagot stał się instrumentem bardziej solistycznym. Uznaję też zalety rozwoju techniki grania na współczesnym fagocie i wagę rozwoju rozumienia coraz szerszego zakresu relacji i wynikających z nich sensu wykonywanych poszczególnych motywów, fraz, itd. Dlatego uważam, że zwiększenie obecności wielkich form kameralnych w literaturze instrumentu stanowi słuszny kierunek rozwoju repertuaru fagotowego.

Po uzasadnieniu kierunku, drugą kwestią jest pytanie o tempo wprowadzania zmian. Niekiedy wprowadzanie zbyt szybko, „na siłę” pewnych (nawet słusznych) zmian jest czymś niewłaściwym i powoduje reakcję obronną, która oddala zamierzony cel. Z drugiej jednak strony, bierność w działaniu na rzecz dobrego kierunku zmian jest tożsama z pasywnym wyborem niewłaściwego kierunku. Myślę, że zarzut bierności dotyczy raczej opisanej i odrzuconej postawy niechęci wobec wielkich form. Natomiast zarzut zbyt szybkiego wprowadzania zmian miałby faktycznie zastosowanie do mojego stanowiska, gdybym domagał się obowiązkowego wykonywania rozbudowanych formalnie utworów na zbyt wczesnym etapie rozwoju fagocisty. Tak jednak nie jest. Jak już zostało wskazane, pisząc o wykonywaniu wielkich form na fagocie, mam na myśli fagocistów u szczytu swoich możliwości technicznych. Sugeruję to jako kolejny krok w rozwoju fagocisty. Zamierzeniem tego doktoratu jest zachęta fagotowego środowiska akademickiego do świadomego, częstszego wybierania utworów formalnie i czasowo rozbudowanych. Jest również głosem w dyskusji na temat repertuaru fagotowego, który nobilituje rozbudowane formy i ich obecność w literaturze fagotowej. Nie widzę powodu, żeby granie wielkiej formy kameralnej na egzaminie kończącym edukację muzyczną na studiach, lub w programie największych konkursów

muzycznych (np. w Monachium, Pradze) nie mogło być na fagocie standardem.

Uznałbym taki stan rzeczy za bardziej konstruktywny, niż obecność w ww. programach utworów współczesnych, wybitnie trudnych, które opierają się na alternatywnych technikach grania, które fagociście jako muzykowi orkiestrowemu lub kameraliście są prawie nieprzydatne. Nie twierdzę, że granie takich utworów jest w ogóle nieprzydatne w rozwoju fagocisty (– jest przydatne) i nie twierdzę, że ich obecność w programach recitali i konkursów jest zła. Wskazuję jedynie, że na najwyższym poziomie wykonawczym większą wartość dla adepta sztuki fagotowej ma kontakt z bardziej złożoną formą utworu, niż kontakt z ekwilibrystyką techniczną, która nie przekłada się na „głębsze” treści muzyczne. A niestety w przypadku wielu współczesnych kompozycji ma to miejsce⁷.

Poza tym, coraz częściej pojawiające się fagotowe transkrypcje np. sonat i suit wiolonczelowych Bacha (których jestem zwolennikiem), może wskazywać na początki ogólnego – współczesnego trendu.

Niezależnie od tego jak potoczy się historia uważam, że kompozycja Skalkottasa, razem z dobrymi transkrypcjami utworów z repertuaru innych instrumentów, przyczynia się do wzbogacenia repertuaru fagotowego. Dlatego też, poza wykonaniem sonaty *Concertante*, opracowałem i zarejestrowałem wykonanie sonaty wiolonczelowej patrona mojej *Alma Mater* - Fryderyka Chopina⁸.

7 Mam świadomość dyskusyjności tego punktu widzenia, jak i samego określenia „głębsze”. Jednak mając nadzieję, że jestem zrozumiany, uznaję, że podstawą niniejszej pracy jest prezentacja dwóch prawie niewykonywanych dzieł na fagocie, które niezależnie od zasadności tego argumentu, wierzę, że są cennym dodatkiem do istniejącej literatury fagotowej. Dogłębne (*nomen omen*) rozwinięcie tego akapitu zaburzyłoby formę tej pracy, jak i wyszłoby całkowicie poza moją specjalizację – muzyka fagocisty.

8 Wedle mojej wiedzy, transkrypcja na fagot i fortepian całej sonaty op. 65 Fryderyka Chopina jest pierwszym takim opracowaniem.

3. Opis transkrypcji sonaty op. 65 Fryderyka Chopina

Transkrypcja sonaty wiolonczelowej Chopina i jej wykonanie było dla mnie dużym wyzwaniem – głównie pod względem wykonawczym. Chciałbym wymienić główne trudności, z którymi się zetknąłem, a następnie przejść do analizy transkrypcji. Wówczas wymienię i uzasadnię dokonane zmiany względem oryginału i przybliżę moje rozumienie tego dzieła, które jest wyrażone w zarejestrowanej interpretacji. Przed szczegółową analizą transkrypcji i wykonania uargumentuję wybór sonaty Fryderyka Chopina.

3.1. Podstawowe trudności podczas wykonywania sonaty

Jednym z podstawowych problemów była wspomniana już trudność w zachowaniu odpowiednich proporcji dynamicznych między fagotem a fortepianem. Sonata na fortepian i wiolonczelę – bo w takiej kolejności w oryginale była zatytułowana – jest wyzwaniem dla samych wiolonczelistów. Gęsta faktura fortepianu pełna kontrapunktów, rozbudowanych akordów i wirtuozowskich przebiegów wymaga od wiolonczelisty odpowiednio dużej intensywności dźwięku (szczególnie w niskich rejestrach instrumentu), aby być dynamicznie równorzędnym partnerem dla pianisty. Chopin poprzez takie potraktowanie partii fortepianu prawdopodobnie wyrównywał balans w narracji pomiędzy fortepianem a wiolonczelą, która dzięki wibracji i możliwości zgłaśniania pojedynczego dźwięku naturalnie łatwiej przykuwa uwagę słuchacza. Jednak w porównaniu z fortepianami *Pleyela* z pierwszej połowy XIX w., współczesne koncertowe *Steinwaye* są dużo masywniej brzmiące. Choć wiolonczela od tego czasu również wzmocniła swoje brzmienie – poprzez wprowadzenie metalowych strun w XX w. – cała ta amplifikacja dźwięku utrudniła wykonawcom już i tak wymagające zadanie zachowania odpowiednich proporcji i klarowności wszystkich głosów. Pianista, poza realizacją wirtuozowskiej partii ma za zadanie kontrolowanie swojej dynamiki tak, by nie zagłuszyć współwykonawcy. Poza tym, wszystkie zapisane przez Chopina fioritury i ozdobniki partii fortepianu, przy współczesnej „cięższej” klawiaturze

są bardziej wymagające dla pianisty niż były pierwotnie. Problem balansu przy graniu z fagocistą jest spotęgowany, co w naturalny sposób zwiększa wymagania projekcji dźwięku fagociście, zwiększając tym samym wysiłek podczas grania. By ominąć te problemy, czasem przy wykonywaniu transkrypcji (m.in. dzieł Chopina), fagociści decydują się na granie (i nagrywanie) transkrypcji z harfą zamiast fortepianu (m.in. Zsafia Stefan⁹, Roman Reznik¹⁰, Luc Loubry¹¹)¹².

Drugim elementem potęgującym ten wysiłek jest wspomniana kwestia długości prowadzonej przez fagot narracji. Na przykład samo pierwsze wejście fagotu w pierwszej części sonaty (*Allegro moderato*) trwa w sumie dwie minuty i piętnaście sekund – jedynie z przerwami na oddechy. Dla porównania: to jest czas trwania prawie całej pierwszej części sonaty Camille'a Saint-Saënsa (ok. 2:35 min.), gdzie dodatkowo fortepian gra parę taktów solo. A to jest dopiero połowa ekspozycji...

Tak więc problem zachowania odpowiedniego balansu dynamicznego między fortepianem a fagotem oraz długość wykonywanych odcinków muzycznych na fagocie stanowiły podstawowe trudności, które bezpośrednio przekładały się na zwiększenie wysiłku podczas grania.

3.2. Podstawowe zmiany w transkrypcji względem oryginału

Biorąc pod uwagę aspekt wysiłku wymaganego do zagrania całej sonaty, przy transkrypcji podjąłem trzy zasadnicze decyzje:

Po pierwsze, zrezygnowałem z powtórki ekspozycji pierwszej części. Nie jest to w żadnej mierze obrazoburcze – niektórzy wiolonczeliści również rezygnują z tej repetycji¹³.

Po drugie, w trio drugiej części (*Scherzo*) przenieśliem dwa fragmenty (t. 149-164 i 195-199) z partii fagotu do partii fortepianu i tu również zrezygnowałem z powtórki.

9 *Exploring Enchanted Gardens*, Enthusias Music 2018.

10 *Barock Meisterwerke Für Fagott und Harfe*, Nilento records 2015.

11 *French Recital for Bassoon and Harp*, Harp & Co 2004.

12 W przypadku opracowań dzieł Chopina są to krótkie utwory kantylenowe (nokturny, preludia, wolne etiudy). W przypadku kontrapunktycznej złożoności sonaty g-moll taki zabieg prawdopodobnie nie byłby przekonujący, ale nie wykluczam tego jako ciekawej możliwości...

13 Np. Jacqueline du Pré (EMI 1972), Yo-yo Ma (Sony Classical 1994), Andrzej Bauer (NIFC 2010), Tomasz Strahl (DUX 2015), Roman Jabłoński (DUX 2017).

Przykład 1: Fryderyk Chopin, sonata g-moll op. 65,
II cz., t. 145-168, partia wiolonczeli [PWM]

Przykład 2: II cz., t. 145-168, partia fagotu [PK]

Przykład 3: II cz., t. 193-203, partia wiolonczeli [PWM]

Przykład 4: II cz., t. 193-203, partia fagotu [PK]

Jest to największa ingerencja w to dzieło i zarazem jedyna zmiana w partii fortepianu¹⁴. Rzadka faktura oryginalnego akompaniamentu fortepianu w tym miejscu umożliwiła dodanie górnej linii melodycznej. Dzięki temu, fagocista dostaje kilka taktów pauzy w niemal nieprzerwanej narracji całej tej części. Uważam, że zaaranżowanie tego miejsca wyszło logicznie i brzmi naturalnie. Dodaje nawet element dialogu między fagotem a fortepianem. Natomiast z perspektywy wykonania całego *Scherza*, dla fagocisty dodane takty pauz są bardzo pomocne w zebraniu sił¹⁵.

Po trzeciej, w części trzeciej (*Largo*) postanowiłem zrezygnować z taktów akompaniamentu wiolonczeli w dynamice piano, które dublują linię basową fortepianu. W nutach oznaczyłem je jako opcjonalne (*ad libitum*).

Przykład 5: III cz., t. 1-12, partia wiolonczeli [PWM]

Przykład 6: III cz., t. 1-12, partia fagotu [PK]

14 Por. załączony do nut partii fagotu, opracowany fragment partii fortepianu *Scherza*.

15 W tym miejscu chciałbym podziękować pianistce Annie Hajduk-Rynkowicz, która zaaranżowała ww. fragment na fortepianie.

Przy wykonaniu tych taktów tak, jak zostały one oryginalnie zapisane w wiolonczeli, powstaje całkowity brak pauz w całej części. Poza tym, w zaznaczonych – zmienionych miejscach wymagane jest ekstremalne piano i nieskazitelna intonacja. Podczas gdy wiolonczelista w tych taktach może bez wysiłku jedynie dobarwiać fortepian (samemu odpoczywając), to samo dla fagocisty stanowi wyzwanie. Fagociście bliżej jest do możliwości wokalisty, niż do grającego „*non stop*” fortepianu. Poza tym, niski rejestr w dynamice *piano* / *pianissimo* jest dodatkowym utrudnieniem. Jest to oczywiście na fagocie wykonalne, ale w kontekście całej sonaty trudne. Po wymagających dwóch poprzednich częściach, słynne *Largo* powinno zabrzmieć pięknie – bez zbędnego wysiłku.

Chcąc być jak najbliżej oryginału, do końca jednak wahałem się nad wykonaniem tego fragmentu. Stąd decyzja o wpisaniu tych dźwięków w ostatecznej transkrypcji i opatrzeniu ich określeniem „*ad lib.*”, pozostawiając tym samym ostateczną decyzję wykonawcy. W zarejestrowanej interpretacji zrezygnowałem z grania tych taktów.

3.3. Cztery argumenty przemawiające za dokonaniem transkrypcji tego dzieła

Przed bardziej szczegółowym opisem kolejnych części sonaty i decyzji podjętych przy transkrypcji i jej wykonaniu, chcę nadmienić, dlaczego zdecydowałem się na transkrypcję właśnie op. 65 Fryderyka Chopina. Otóż poza wspomnianymi trudnościami są co najmniej cztery argumenty, które przemawiają za możliwością i słuszością opracowania i wykonania tego dzieła na fagocie.

Po pierwsze, rejestr i tonacje w jakich jest zapisana sonata są łatwe do przeniesienia na fagot. Skala wiolonczeli jest zbliżona do skali fagotu. Fagot, analogicznie do wiolonczeli, może akompaniować grając w basowym rejestrze¹⁶, jak i grać dramatycznie w oktawie dwukreślnej, na górnym końcu skali¹⁷. Stąd też, literatura wiolonczelowa jest najpopularniejszym źródłem transkrypcji na fagot¹⁸. Generalnie, fagot może grać trochę niżej od wiolonczeli. Wiolonczela zaś może grać

¹⁶ Por. przyk. 11, str. 24.

¹⁷ Por. przyk. 20, str. 27.

¹⁸ Obecnie na fagocie wykonuje się m.in. wiolonczelowe dzieła Bacha, Schumanna, Brahmsa, Beethovena.

znacznie wyżej. Dlatego przy transkrypcjach z wiolonczeli na fagot, jedyne problemy pod względem skali pojawiają się w górnym rejestrze. Stąd, poza kilkoma wyjątkami, cała partia wiolonczeli sonaty Chopina mogła zostać przeniesiona na fagot z zachowaniem oryginalnego rejestru.

Poza tym, dominujące w tej sonacie tonacje g-moll i d-moll są wygodne na fagocie, w wyniku czego żadna z części nie musiała być transponowana. Dzięki tym dwóm aspektom, transkrypcja jest zbliżona brzmieniowo do oryginalnej wizji Chopina. Akordy grane przez fagot i fortepian są złożone harmonicznym z tych samych dźwięków, granych w tym samym rejestrze, co na wiolonczeli z fortepianem.

Po drugie, konkretnie w tej sonacie nie ma dużej ilości wielodźwięków. Każda technika grania osobliwa dla danego instrumentu utrudnia transkrypcję dzieła na inny instrument. Każde takie miejsce wykorzystujące technikę niestosowaną na instrumencie, na który się transkrybuje wymaga jakiegoś konkretnego rozwiązania – jego „obejścia”. Wielodźwięki są elementem zasadniczo różnicującym fagot od wiolonczeli. Ich duże nagromadzenie w niektórych utworach wiolonczelowych uniemożliwia dokonanie ich sensownej transkrypcji na fagot¹⁹. Natomiast w sonacie Chopina było tylko kilka miejsc, które wymagały zaaranżowania wielodźwięków. Poza tym, dzięki współczesnemu wpływie wykonawstwa historycznego, sami wiolonczeliści coraz więcej wielodźwięków ze swojego repertuaru klasycznego i romantycznego traktuje jako *arpeggia*/przednutki. Dlatego rozkładanie akordów w romantycznej sonacie z pierwszej połowy XIX w. nie jest czymś zaskakującym – wręcz przeciwnie. Ta praktyka wykonawcza i wrażliwość – wynikająca z większej świadomości specyfiki instrumentów (smyczków / strun) w XIX stuleciu – zasadniczo przybliżyła możliwość wykonania wielu miejsc akordowych na fagocie jako przednutki.

I właśnie ten historyczny czas w jakim powstała ta sonata i styl jaki reprezentuje jest kolejnym, już trzecim argumentem zachęcającym do jej opracowania. Fagot od początku kształtowania się współczesnej orkiestry, przez wieki był stałym jej elementem. Jednak jako instrument solowy i kameralny, po okresie popularności w XVII i XVIII wieku, był rzadziej wykorzystywany przez kompozytorów w wieku XIX²⁰. Dlatego repertuar romantyczny jest na fagocie

19 Stąd np. pomimo popularności wykonywania na fagocie suit wiolonczelowych Bacha (BWV 1007-1010) prawie w ogóle nie wykonuje się suity c-moll nr 5 BWV 1011 i (szczególnie) suity D-dur nr 6 BWV 1012.

20 Powrót, podobnie jak w przypadku wielu innych instrumentów, nastąpił w wieku XX. Przy okazji

raczej ubogi w porównaniu do innych okresów historycznych i może dużo skorzystać na tego typu transkrypcjach. Umożliwia to fagocistom kontakt w roli wykonawcy ze stylem, który bez takich transkrypcji pozostałby im (jako wykonawcom – solistom) obcy.

Po czwarte i najważniejsze: sonata Fryderyka Chopina jest dziełem genialnym. Pomimo dużego nagromadzenia treści w pierwszej i czwartej części i związanej z nim (może nadmiernym) skomplikowaniem formy²¹ – które może trochę utrudniać odbiór²² – sonata jest arcydziełem, które swoją koncepcją wyprzedza czas, w którym powstała. Tak o postromantyzmie w sonacie g-moll Chopina mówił Mieczysław Tomaszewski:

„[...] przyniósł zapowiedź tego stylu, który dojdzie w pełni do głosu w drugiej połowie wieku, w muzyce Brahmsa i Czajkowskiego, Dworzaka i Cezara Francka, Griega i Mahlera. U Chopina przejawiał się jako styl nowy, odmienny od tego, który stanowił kwintesencję tego, co chopinowskie.[...] Tak więc można mówić z jednej strony o nasileniu chromatyzacji linii melodycznej i skomplikowaniu stosunków harmonicznycch w polifonizacji faktury i rozchwianiu formy. A z drugiej strony – o dziwnej w tym kontekście prostocie melodyki, faktury, ekspresji [...]”²³

Jednym z powodów współczesnych transkrypcji instrumentalnych jest chęć wzbogacenia repertuaru danego instrumentu o dzieła wybitne. Chęć obcowania z twórczością genialnych kompozytorów, którzy akurat na dany instrument – lub grupę instrumentów – nie komponowali. Wszechobecny w kulturze polskiej (szczególnie w Warszawie) Chopin – patron mojej uczelni – wydaje się być naturalnym źródłem inspiracji. Pomysł transkrypcji dzieł Fryderyka Chopina nie jest jednak czymś nowym.

Historia transkrypcji dzieł chopinowskich sięga niemal 200 lat (od 1830 roku²⁴)

rozwoju fonografii i związanej z nią chęcią nagrania niemal wszystkich napisanych dotychczas utworów i rozwiniętego w romantyzmie kultu solistów-wirtuozów, po drugiej wojnie światowej na wielu instrumentach pojawiali się wybitni soliści – wirtuozi, którzy „przywracali” swoim instrumentom solistyczne miejsce w salach koncertowych (na instrumentach dętych byli to, m.in.: Maurice André, Jean-Pierre Rampal, Heinz Holliger, Maurice Allard, Klaus Thunemann).

21 Rezaei Ramin, *Frederic Chopin's Chamber Music and Polish Songs*, Lahti University of Applied Sciences (Faculty of Music), Lahti 2010.

22 Por. cyt. opinii krytyki str. 25.

23 Tomaszewski Mieczysław, *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie* (cykl audycji dla Polskiego Radia II), chopin.nifc.pl; dostęp: 27.05.2019.

24 Literska Barbara, *Czy „Chopin zabronił”? O przekraczaniu granic Chopinowskiego oryginału*

i obejmuje tysiące pozycji i ich monografii²⁵. Utwory Chopina na fagocie choć rzadko, ale jednak się współcześnie wykonuje. Niektórzy fagociści wykonują własne transkrypcje²⁶, inni sięgają np. po opracowania Aleksandra Głazunowa²⁷, czy Théodore'a Lalliet'a²⁸. Jest też trochę mniej znanych transkrypcji²⁹.

W transkrypcjach chopinowskich wyjątkowe w niniejszej pracy jest opracowanie i wykonanie na fagocie całej, tak dużej formy jaką jest sonata g-moll. Wszystkie wspomniane wyżej transkrypcje są opracowaniami nokturnów, preludiów, wolnych etiud i krótkich wariacji (na temat „*Non più mesta*” Rossiniego op. posth). Nie znalazłem jednak żadnej całościowej transkrypcji sonaty g-moll Chopina na fagot.

3.4. Szczegółowa analiza transkrypcji i jej wykonania

Opracowując wersję fagotową opierałem się na dwóch pierwszych wydaniach z 1847 r. (Brandus, Breitkopf und Härtel), wydaniu PWM z 1959 r. w opracowaniu Kazimierza Wiłkomirskiego (dalej: [PWM]), Wydaniu Narodowym PWM z 2010 r. (dalej: [WN]) i manuskrypcie spisanej pod dyktando Chopina przez Augusta Franchomme'a, któremu sonata była dedykowana – jej pierwszego wykonawcy. W przykładach swoją transkrypcję określam skrótem [PK].

w jego transkrypcjach, *Polski Rocznik Muzykologiczny* (tom XIV), ZKP/PWM, Warszawa 2016.

25 Por. Literska B., *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Musica Iagellonica, Kraków 2004.

26 M.in. wspomniani: Z. Stefan, R. Reznik.

27 Głazunow A., opracowanie dwóch etiud F. Chopina na wiolonczelę i fortepian (op. 10 nr 6 i op. 25 nr 7), Muzgiz, Moskwa 1960.

28 Lalliet T., *Fantazja na tematy Chopina op. 31* (na obój, klarnet, lub fagot), Egge Verlag Coblenz 1891.

29 M.in. transkrypcje Colette Mourey, Jiří Kabát, Jirka Kadlec, Timofei Dokshitser w *Editions Marc Reift* (www.prestomusic.com; dostęp: 25.02.2022), lub opracowania twórców udostępniających swoje transkrypcje na zasadzie licencji *Creative Commons*.

3.4.1. *Allegro moderato*



Fremd bin ich einge - zo - gen,
Ich kann zu meiner Rei - sen

Przykład 7: Franz Schubert: „Gute nacht” z cyklu *Winterreise*

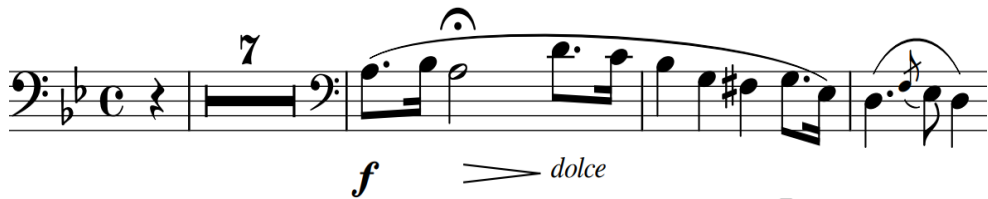


Przykład 8: Fryderyk Chopin, sonata g-moll op. 65, I cz., t. 1-2 [Breitkopf und Härtel]

Transkrypcja sonaty zaczyna się niezmiennym względem oryginału wstępem fortepianu. Jak zauważa Anatoli Leikin, pierwszy temat jest bardzo podobny do początku „Gute Nacht” z cyklu *Winterreise* Schuberta. Jest prawdopodobne, że Chopin na nim się wzorował³⁰. Pierwsza fraza pieśni – „Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh’ ich wieder aus.” („Obcy przybywam, obcy odchodzę”) – pokazuje melancholijny nastrój w jakim cała sonata jest utrzymana³¹. Fortepian po prezentacji pierwszego tematu kaskadą szesnastek doprowadza do fermaty – wejścia fagotu w takcie ósmym.

30 Saenz Daniel, *Chopin's last message: a Study of the first movement of Chopin's Sonata for cello and piano, op. 65*, esej dla wydziału Moores School of Music, University of Houston 2015, str. 8.

31 Chopin w czasie pisania tej sonaty był na obczyźnie już ponad 15 lat. Liryka wokalna Schuberta, a przede wszystkim jej interpretacje Dietricha Fischera – Dieskau'a, były dla mnie niewątpliwą inspiracją podczas interpretowania op. 65 Fryderyka Chopina.



Przykład 9: I cz., t. 1-10, partia fagotu [PK]

Postanowiłem zalegować cały ósmy i dziewiąty takt. Na fagocie artykulacja może być czasem zbyt klarowna w porównaniu z wiolonczelą, a w tym miejscu jest potrzebne szczególnie miękkie wejście na przedtakt do taktu dziewiątego. Poza tym, legato lepiej łączy wstęp fortepianu z następującą długą narracją fagotu.

Po tym krótkim zawieszeniu, fagot powtarza i rozwija pierwszy temat. W t. 18, skróciłem oryginalną całą nutę do półnuty z kropką i pauzy ćwierćnotowej. Jest to naturalne miejsce na przerwę umożliwiającą oddech, tym bardziej, że fortepian w tym miejscu pełni pierwszoplanową rolę.



Przykład 10: I cz., t. 17-20, partia fagotu [PK]

Po kilku taktach łącznika – w t. 24 rozpoczyna się drugi temat (wciąż w inicjalnej tonacji g-moll), który następnie jest powtórzony w bardzo dramatycznej odsłonie przez fortepian w t. 36 (już w tonacji c-moll).

Podobnie jak w części trzeciej (*Largo*) tu, czyli w t. 36-42, również rozważałem zrezygnowanie z partii wiolonczeli. Jest to akompaniament, który częściowo dubluje lewą rękę pianisty. Poza tym, w t. 40-41 pojawiają się w partii wiolonczeli akordy. Głównym argumentem przemawiającym za rezygnacją była jednak wspomniana już długość tego odcinka. Przerwa w tym miejscu, po którym w t. 43 fagot znowu wychodzi na plan pierwszy, bardzo ułatwiłaby dalsze granie.

Jednak w czasie prób stało się jasne, że akompaniament jest tu kontrapunktujący i potrzebny. Szczególnie w t. 36-38 dopowiedzenia fagotu utrzymują dramaturgię i tworzą z tego miejsca dialog. Dlatego też, fragment ten został przeze mnie zaaranżowany i wykonany.

Przykład 11: I cz., t. 34-41, partia fagotu [PK]

Akordy na przełomie t. 40 i 41 potraktowałem jako zwykłe *arpeggia*. Wiolonczeliści również je rozkładają. Poza tym, przednutki pomagają w „przebicciu” się przez gęstą fakturę fortepianu, podczas gdy fagot gra w swoim najmniej nośnym rejestrze.

Dalej, w t. 44-47, jest w wiolonczeli rozpisany dwugłos.

Przykład 12: I cz., t. 44-47, partia wiolonczeli [PWM]

To był problem. Nie chciałem rezygnować z dopowiedzeń drugiego głosu w t. 45 i 47, ponieważ są nawiązaniem do tematu Schuberta³², ale w t. 44 i 46 ewidentnie na pierwszym planie jest głos górny. Rozważałem kilka rozwiązań: zagranie w t. 44, 46 pierwszego głosu, a w 45, 47 – drugiego; dopisanie tego rytmu punktowanego (45, 47) do partii fortepianu; zaśpiewanie jednego głosu podczas grania drugiego³³.

Ostatecznie, najsensowniej brzmiała całkowita rezygnacja z drugiego głosu³⁴.

Przykład 13: I cz., t. 44-47, partia fagotu [PK]

32 Por. przyk. 7, str. 22.

33 Czasem stosowana współcześnie, alternatywna technika grania.

34 W odbiorze, ten brak względem oryginału jest dużo mniej rażący niż przy analizie partytury, gdyż u wiolonczelistów te dopowiedzenia są również mało słyszalne – często są zagłuszone przez dźwięk górny.

Następnie, w t. 61-68, jest piękna modulacja prowadząca do tonacji B-dur w t. 69. W tych taktach bardzo ważny jest czas i pauzy przed kolejnymi wejściami fortepianu. W pierwszej części tej sonaty forma sonatowa została potraktowana przez Chopina w sposób bardzo romantyczny. Bardzo duża ilość tematów i nowych motywów jest wymagająca dla odbiorcy. Prawdopodobnie dlatego podczas premiery utworu (16 lutego 1848 r. w Paryżu) Chopin razem z Augustem Franchonmem wykonał tylko trzy części tej sonaty – właśnie bez części pierwszej.

„Podobno wstępne Allegro nie zyskało przychylności przyjaciół obecnych na wcześniejszych, domowych prezentacjach utworu, jako „przeładowane i niezbyt jasne”.³⁵

Dlatego z perspektywy interpretacyjnej, chwila wytchnienia i uspokojenia jest w tych taktach szczególnie potrzebna. Ta „cisza przed burzą” rozdziela też formalnie dwa pierwsze tematy (można je łącznie uznać za „grupę pierwszego tematu”) od dwóch następnych („grupę drugiego tematu”).



Przykład 14: I cz., t. 83, partia fagotu [PK]

W t. 83 – poprzedzającym euforyczny czwarty temat w F-dur – w partii wiolonczeli pojawia się kolejny akord. Tak jak w t. 40-41 potraktowałem go jako *arpeggio*³⁶. W nagraniu, w t. 84 półnutę zagrałem *fp*, by przez następne półtora taktu zrobić *crescendo*³⁷. Uważam, że ten zabieg dodaje koloru tej frazie i daje wrażenie ruchu, który współgra z partią fortepianu. Inaczej to miejsce brzmi zbyt statycznie. Uznając to za element osobistej interpretacji – nie zapisałem tego w nutach.

Następująca krótka kadencja fagotu uspokaja nastrój i moduluje do końcowej w ekspozycji tonacji d-moll. Kantylenowy z początku łącznik (t. 93-103) staje się coraz bardziej żywiołowy i prowadzi do wirtuozowskiego epilogu (t. 104-112).

35 Tomaszewski M., *Fryderyka Chopina...*, *op. cit.*

36 Analogicznie takt 197 w reprzyzie.

37 Analogicznie wykonałem te takty w reprzyzie tj. t. 198-199. Choć tam wysoki rejestr nie pozwalał na aż tak duże cofnięcia dynamiczne.

W tym fragmencie – ze względu na rejestr i palcowanie – dość skomplikowany technicznie jest t. 98.



Przykład 15: I cz., t. 98, partia fagotu [PK]

Podobnie jak w t. 18 – w opracowaniu został „wpisany” oddech w t. 105 (cała nuta zmieniona na półnutę z kropką i pauzę ćwierćnutową)³⁸.



Przykład 16: I cz., t. 104-106, partia fagotu [PK]

Na sam koniec ekspozycji, w t. 109 partia wiolonczeli dochodzi do a².



Przykład 17: I cz., t. 108-109, partia wiolonczeli [PWM]

Zagranie tego w taki sposób, jak jest zapisane oryginalnie, byłoby na fagocie karkołomne. Ale ten sam fragment w repryzie dochodzi do d³, czyli już poza skalę fagotu. Dlatego trzeba było w którymś momencie tego pochodu przenieść go oktawę niżej. Pierwotnie myślałem o powtórzonym dźwięku a¹ na „dwa” w t. 109. Jednak najlepiej brzmiało przeniesienie na zalegowanych dwóch pierwszych szesnastkach tego taktu. Tak też zostało zapisane i wykonane³⁹.



Przykład 18: I cz., t. 108-109, partia fagotu [PK]

38 Analogicznie w takcie 219, w repryzie.

39 Analogicznie w t. 223.

Po tej ferii szesnastek (szczególnie wirtuozowskich oktawach w partii fortepianu) wszystko zatrzymuje się na pojedynczym dźwięku „d” w t. 112.

146

3

piu f

Przykład 19: I cz., t. 146-148, partia fagotu [PK]

Dalej – zaczynając od tonacji G-dur – następuje seria modulacji i pracy motywicznej oparta na materiale tematu pierwszego i drugiego (na „grupie tematu pierwszego”). To „przetworzenie”, a tak naprawdę wariacje dwóch pierwszych tematów, pokazuje prawie całą skalę fagotu. W t. 146-148 melodia schodzi do dźwięku Cis (w t. 148 akordy również potraktowałem jak *arpeggia*).

122

f dim. dolce

f

128

pp

Przykład 20: I cz., t. 122-129, partia fagotu [PK]

Natomiast najwyższy dźwięk w tej transkrypcji, czyli f^2 pojawia się w t. 126 i 160. Po kulminacji w t. 126, ze względu na potrzebę zmiany układu ust przed następującym *pianissimo* w średnim rejestrze, również dodałem pauzy po dźwięku e^2 i e^1 .

Podczas grania warto mieć świadomość, że tych pauz w oryginale nie ma i potrzeba jest grać niejako „poprzez nie”. Można było ich nie wpisywać, ale w trakcie prób uznałem, że sama ich obecność psychologicznie ułatwia zagranie tego wymagającego fragmentu. Takiego komfortu nie ma w t. 160. Zaczynając od niskiego rejestru w t. 158 należy w krótkim czasie płynnie przejść do f^2 w t. 160, by od razu zejść sekwencją sekst i kwint do rejestru tenorowego. Dlatego t. 160 i 161 są dość skomplikowane emisyjnie.

158

3

pp

Przykład 21: I cz., t. 158-161, partia fagotu [PK]

W trakcie kolejnych opadających interwałów trzeba powrócić do naturalnej pozycji ust, aż do rejestru basowego w t. 165, by niemal natychmiast (po kilku dźwiękach) znów wspiąć się do e² w t. 166.



Przykład 22: I cz., t. 165-169, partia fagotu [PK]

W tym takcie (165), na „cztery”, w oryginale wiolonczela gra a². W początkowym etapie przygotowań starałem się grać ten dźwięk. Jednak w kontekście zagrania całej części i faktu, że prawdziwa kulminacja następuje dopiero za parę taktów (171-174), postanowiłem ten dźwięk zagrać jako przedtakt do następującego taktu – już w rejestrze basowym. Stąd zamiast a² jest dźwięk A. Uważam, że brzmi to dobrze i też naturalnie wprowadza zwyczajowe u wiolonczelistów *ritardando* w t. 168, które wpisałem w nuty.

W t. 175-182 następuje znów – ta sama co w ekspozycji – piękna modulacja. Tym razem, po wszystkich zawiłościach harmonicznym „przetworzenia”, wraca tu tonacja G-dur. Ponieważ w reprzyzie trzeci temat pojawia się w G-dur i jest zapisany sekstę wyżej od poprzednio brzmiącej wersji w B-dur, pewnym wyzwaniem wykonawczym stał się t. 194.



Przykład 23: I cz., t. 191-194, partia fagotu [PK]

Pomimo szybkiego skoku na e² trzeba starać się nie zaburzać kantylenowego charakteru tego miejsca.

Temat trzeci (w tonacji B-dur), w t. 198-206, jest zapisany jako *ossia*. Można go grać od d¹ i od d². Postanowiłem dodać ten górny wariant, pomimo że w manuskrypcie Franchomme'a i w Wydaniu Narodowym go nie ma. Jednak praktyka wykonawcza go uwzględnia – wiolonczeliści grają i tak i tak⁴⁰.

40 W oktawie wyższej grają m.in.: Yo-yo Ma, Gautier Capucon, Truls Mørk, Jacqueline du Pré, Natalia Gutman, Paweł Górniewicz, Roman Jabłoński; w oktawie niższej zaś m.in.: Andrzej Bauer i Tomasz Strahl.

Przykład 24: I cz., t. 197-206, partia fagotu [PK]

Uważam, że na fagocie również obydwie opcje są uprawnione. Niższa oktawa daje większą kontrolę nad dźwiękiem i większą możliwość ekspresji, ale jest cichsza. Pozwala na bardziej nostalgiczne wykonanie tego tematu. Przy wykonaniu, osobiście zdecydowałem się na oktawę wyższą, ponieważ uznałem, że w sytuacji koncertowej ten rejestr jest sam w sobie bardziej nośny i nie wymaga forsowania dźwięku. Uważam też, że ten fragment powinien mieć charakter bohaterski, niemalże ekstatyczny. Poza tym, przy powrocie do rejestru właściwego, bardziej naturalnie wychodzi następująca zmiana charakteru w t. 206. W tym takcie wraca też docelowa tonacja g-moll.

Następnie pojawia się analogiczny wobec ekspozycji epilog, wydłużony o kilkutaktową, zamykającą klamrę złożoną z motywów pierwszego i drugiego tematu (t. 226-234). W ostatnich dwóch taktach wiolonczelowe akordy również są rozłożone na *arpeggia*. Koniec pierwszej części sonaty przywołuje na myśl koniec pieśni „Erlkönig” wracając tym samym do analogii z liryką wokalną Schuberta.

Przykład 25: Franz Schubert, pieśń „Erlkönig” - ostatnie trzy takty

Dramatyczna narracja nagle gaśnie i zatrzymuje się na fermacie, która uświadamia słuchaczowi koniec, który już nadszedł (w pieśni: śmierć dziecka). I następują jakby oderwane z kontekstu dwa akordy *forte*

– jak odgłos bezceremonialnie zamykanej trumny.



Przykład 26: Fryderyk Chopin, sonata g-moll op. 65,
I cz., t. 231-234, partia fagotu [PK]

3.4.2. Scherzo

Scherzo ma typową budowę ABA, z kontrastującym triem pośrodku. Można powiedzieć, że część A jest bardzo „wdzięczna” do grania na fagocie. Krótsze odcinki melodyczne, dużo *staccat* i całe oryginalnie jest zapisane w skali fagotu. Po ciężkiej fizycznie i mrocznej wyrazowo części pierwszej, ta część *Scherza* jest prawdziwym wytchnieniem dla wykonawcy. Nie jest jednak całkowicie radosne. Choć całe *Scherzo* jest harmonicznym bogate, jego zewnętrzne części są utrzymane w posępnej tonacji d-moll i mają w sobie coś szaleńczego. Krótkie akordy fortepianu dają pewien „pazur”, a partia fagotu przeplata odzywki śpiewne z typowym dla *Scherza* zadziornym charakterem, nadając całości trochę diabolicznego nastroju. Z tych „płomieni”, w części środkowej, wylania się radosne, melancholijnie rozśpiewane trio. Cała część stanowi doskonały pomost między częścią pierwszą a zamyśloną *Largo* – trzecią częścią tej sonaty.

Przy transkrypcji *Scherza* konieczne było podjęcie kilku ważnych decyzji. Podczas grania przychodziły one jednak naturalnie. Poza opisanymi już zmianami w trio, głównym zagadnieniem była kwestia wielodźwięków.



Przykład 27: II cz., t. 36-39, partia fagotu [PK]

W t. 36 akord jest potraktowany jako *arpeggio*. Natomiast w t. 39, kwintę **As-es**, zdecydowałem się wykonać (i zapisać) jako przednutkę es, wykonaną przed „raz”, prowadzącą do dźwięku **As**. Brzmi to lepiej od normalnego *arpeggia* wykonanego na „raz” od nuty niższej. Taki zabieg nie pasował jednak w t. 18 i 19.



f
Przykład 28: II cz., t. 18-19, partia fagotu [PK]

Dalej następują dwa fragmenty, w których dwudźwięki w wiolonczeli mają charakter dwugłosu i nie stanowią jedynie ozdobnika.



p **f**
Przykład 29: II cz., t. 54-57, partia wiolonczeli [PWM]

Ponieważ t. 54-56 prowadzą do powracającego skoczego charakteru *Scherza* w t. 57, zdecydowałem się na wykonanie tych dwudźwięków, we wszystkich czterech taktach, jako przednutki (zagrane przed „raz”).



p **mf**
Przykład 30: II cz., t. 54-57, partia fagotu [PK]

T. 69-76 były skomplikowane do transkrypcji.



V
Przykład 31: II cz., t. 69-76, partia wiolonczeli [PWM]

W pierwszych czterech taktach zrezygnowałem z dwugłosu. Jest to miejsce o charakterze *grandioso* i skoczność tworzona przez jakiegokolwiek przednutki/*arpeggia* nie pasowała. Wykonałem sam głos górny, ponieważ w nagraniach wiolonczelistów jest zazwyczaj bardziej słyszalny. W kolejnych czterech taktach jest podobna sytuacja, co opisana w części pierwszej sonaty. W t. 73 i 75 uznałem za ważniejszy głos górny (wykonuję tu *arpeggia* na „dwa” w t. 73 i na „raz” w t. 75), natomiast w t. 74 i 76

– głos dolny (gram w nich drugi głos, jedynie z przednutką a wykonaną przed „raz”). Dla klarowności tego fragmentu zrezygnowałem z grania akordów na „trzy” w t. 74 i 76 i akordu na „dwa” w t. 75. Uważam, że fragment ten wyszedł bardzo naturalnie, a t. 73-76 mają nawet bardziej mazurkowy charakter niż w typowych wykonaniach wiolonczelowych⁴¹.



Przykład 32: II cz., t. 69-76, partia fagotu [PK]

W t. 121 i 125, podobnie jak w części pierwszej, dodając pauzy, zasugerowałem optymalne miejsce na dobranie oddechu.



Przykład 33: II cz., t. 117-126, partia fagotu [PK]

Począwszy od t. 117, fragment ten znów staje się wymagający kondycyjnie. Pochód wznoszących półnut z kropkami, który doprowadza do kulminacji w t. 131 (w oktawie dwukreślnej) i płynnie (bez oddechu) przechodzi w „niekończącą się” melodię rozspiewanego tria (*cantabile* utrzymanego w tonacji D-dur) – stanowi wyzwanie⁴². Dlatego rozważyłem dodanie większej ilości pauz na przestrzeni t. 127-130. Ostatecznie udało się pozostać jedynie na powyższych dwóch.

Następujące trio było już omówione we wcześniejszej części pracy (rozdz. 3.2.). W kwestii interpretacji, niewątpliwą inspiracją była dla mnie tu gra wiolonczelistów. Niemal wszystkie nagrania zawierają w tym miejscu bardzo gęstą wibrację (różnice między poszczególnymi wykonaniami są głównie w kolorze dźwięku/dynamice). Taka wibracja nie jest typowa na fagocie – szczególnie w Wielkiej Brytanii i Francji. A już całkowicie nietypowa jest np. na waltorni albo klarncie. Ciekawe jest, jak ta sama muzyka jest różnie odczytywana przez muzyków grających na innych instrumentach. Pośrednio: jak forma wynikająca z medium

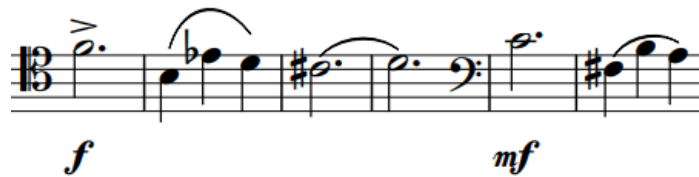
41 W których zazwyczaj dźwięk a przykrywa melodię drugiego głosu w t. 74 i 76.

42 Nawet już po dokonaniu opisanych (rozdz. 3.2.) korekt w trio.

jakim się posługujemy, kształtuje ostatecznie tę samą treść, którą próbujemy przekazać... Po przesłuchaniu wielu nagrań, można odnieść wrażenie, że wiolonczeliści słowo *cantabile* traktują jako synonim określenia *vibrato*. To też wpłynęło na moje wykonanie nie tylko tego fragmentu, ale i całej sonaty. Natomiast ten element „wymiany doświadczeń” między instrumentami traktuję ubogacająco – jako kolejny atut transkrypcji jako takich. To zawsze poszerza wyobraźnię dźwiękową instrumentalisty.

Po wygaśnięciu tego „niebiańskiego” śpiewu, fagot opadającą progresją (t. 209-212) powraca do „piekielnego” *Scherza*.

W t. 245 wpisałem dynamikę *mezzoforte*. Oryginalnie nie ma tego w partyturze, ale w niektórych interpretacjach słychać takie cofnięcie⁴³. Cała część uspokaja się w tym miejscu i zbliża się ku końcowi – pięć taktów później jest oryginalnie wpisane *diminuendo*. Sugestię zmiany koloru już w t. 245 uznałem za dobrą sugestię wykonawczą, dlatego zapisałem je w transkrypcji⁴⁴.



Przykład 34: II cz., t. 241-246, partia fagotu [PK]

Ostatnie kilka taktów opatrzonych określeniami *smorzando* i *rallentando*, z nagłym wybuchem na ostatni akord (wykonany jako *arpeggio* przed „raz”), nawiązuje w swoim brzmieniu do końca części pierwszej.

3.4.3. *Largo*

Jest to niewątpliwie najbardziej znane ogniwo tej sonaty. Jest opracowane niemal na wszystkie instrumenty orkiestrowe i wykonywane jako osobna miniatura – również przez samych wiolonczelistów.

Largo zaczyna się tematem przypominającym środkową część słynnego marsza żałobnego z drugiej sonaty fortepianowej (op. 35) Fryderyka Chopina.

43 Np. Yo-Yo Ma z Emanuelem Axem, Sony Classical 1994.

44 Natomiast z punktu widzenia teoretycznego, ze względu na mnogość brudnopisów i poprawek jaką Chopin wprowadzał - ok. 200 stron szkiców (Tomaszewski M., *Fryderyka Chopina...*, op. cit.) – również można taką decyzję uzasadnić.



Przykład 35: Fryderyk Chopin, sonata fortepianowa b - moll op. 35, March funèbre, t. 31-32



Przykład 36: Fryderyk Chopin, sonata g-moll op. 65, III cz., t. 1, [Breitkopf und Härtel]

W takim też nokturnowym charakterze staraliśmy się zagrać ten temat. Uważam, że jednostajna wibracja wprowadza tu spokój i sugerowany przez Chopina charakter *dolce – cantabile*.

W tych pozornie prostych, niemal błahych dwudziestu siedmiu taktach jest pięknie przeprowadzona narracja. Na początku temat w B-dur jest grany przez fagot i powtórzony w fortepianie (pierwsze 4 takty). Potem, przy tej samej melodii w fagocie, następuje modulacja do c-moll, a fortepian, na zasadzie echa dopowiada tym razem jedynie koniec tematu (t. 5-7). Od początku jest jakby rywalizacja o to, kto piękniej może zagrać ten temat. Dalej fortepian przejmuje inicjatywę i rozwijając temat stopniowo moduluje do g-moll (t. 8-12), by następnie fagot, „stawiając na swoim”, mógł wrócić do pierwotnego B-dur (t. 12-15). Fortepian, jakby nie zgadzając się na taki koniec, gdzie fagot jest ważniejszy, nagle, tryumfalnie rozbrzmiewa tematem w As-dur. Choć harmonicznie to przesunięcie jest trochę zaskakujące – dramaturgicznie idealnie tu pasuje. Ten harmoniczny wybuch daje też podwaliny pod modulację w kolejnych taktach prowadzącą do kulminacji w t. 21, w którym wybrzmiewa akord F-dur nonowy,

który w małej kadencji fagotu ostatecznie rozwiązuje się na B-dur w t. 24. Tu też, po tej całej „kłótni”, fagot z fortepianem łączą się w pastelowo brzmiącym wspomnieniu tematu. By uzyskać charakter *lontano* po kulminacji, t. 24 zagrałem prawie całkowicie *non vibrato*. Poza odpowiednim nastrojem, pomaga to uwypuklić dwugłos fagotu z fortepianem, które po całej części naprzemiennych wypowiedzi i jakby sprzeczki, wreszcie się godzą i nucą melodię razem. Chciałoby się powiedzieć: stopniowo oddalając się i znikając za horyzontem z napisem *The End...* Pięknie napisana część⁴⁵.

Jeżeli chodzi o samą transkrypcję, cała część mieści się w skali fagotu i nie ma w niej wielodźwięków (poza raczej niewykonywanym *arpeggiem* oznaczonym jako *ossia*, w t. 23, w opracowaniu K. Wiłkomirskiego).



Przykład 37: III cz., t. 22-23, partia wiolonczeli [PWM]

Pierwotnie, ostatnie dwa takty rozważałem zagrać oktawę wyżej, by mieć większą swobodę zejścia do minimalnej dynamiki, ale ostatecznie zostawiłem tak, jak jest w oryginale (zarówno w zapisie, jak i na nagraniu).

3.4.4. *Finale - Allegro*

„Finałowe *Allegro* przywraca słuchacza rzeczywistości. Wprost porywa: tempem, ruchem, rozmachem, gestem. W tym dialogu oba instrumenty grają role równoważne. Temat inicjalny i główny zarazem pojawiać się będzie nie w jednej postaci – mimo że chodzi tu przecież o rondo. To finałowe rondo ma charakter gradacyjny. Wraz z przebiegiem narracji rosnąć w nim będzie napięcie, a temat inicjalny podlegać będzie przemianom.”⁴⁶

45 Mam świadomość może nazbyt poetyckiego opisu, ale prostota i zarazem głębia jaka jest zapisana w tak niewielu taktach, pokazuje geniusz Chopina, który ciężko wyrazić zarówno fenomenologiczną analizą, jak też mnożeniem hermeneutycznych odniesień.

46 Tomaszewski M., *Fryderyka Chopina..., op. cit.*

Tak opisuje ostatnią część sonaty M. Tomaszewski. Z perspektywy wykonawczej, głównym problemem finału jest zachowanie odpowiednich proporcji między fagotem a fortepianem. Partia fortepianu jest wymagająca technicznie i jest „gęsto” napisana. Partia fagotu tymczasem w wielu momentach jest utrzymana w średnicy – mało nośnym rejestrze instrumentu. Poza tym, jest tu dużo polifonii – sam pierwszy temat jest kilkakrotnie traktowany jak kanon. Choć kondycyjnie również wymagająca, ze względu na pojawiające się pauzy, jest łatwiejsza w tym aspekcie od części pierwszej (i trza części drugiej).

Podczas transkrypcji partii wiolonczeli do podjęcia było kilka decyzji odnośnie wielodźwięków i fragmentów wykraczających poza skalę fagotu. Jednak pierwsza zmiana względem oryginału (pojawiająca się w t. 29) odnosi się do kwestii oddechowej.

Przykład 38: IV cz., t. 23-33, partia fagotu [PK]

Chronologicznie jest to ostatnia zmiana jaką wprowadziłem w całej transkrypcji. Pierwotnie brałem w tym miejscu oddech, ale nie wpisywałem tego w nuty. Z czasem jednak zacząłem rozpatrywać inne miejsca możliwe na dobranie oddechu, co ostatecznie doprowadziło do decyzji o wpisaniu pauzy konkretnie w tym miejscu. Fragment ten, gdy powraca w t. 104-112 jest już trochę inny.

Przykład 39: IV cz., t. 102-112, partia fagotu [PK]

Pauza, której w oryginale nie ma po trylu w t. 26⁴⁷, jest w analogicznym t. 105 (zaznaczone kółkiem na powyższych przykładach). Natomiast podczas gdy w t. 108 jest dodane (na „dwa”) małe, półtonowe dopowiedzenie w rytmie punktowanym, w analogicznym takcie 29, w oryginale, jest tylko półnuta z kropką (powyżej zaznaczone „ramką”). W transkrypcji, w t. 29, podobnie jak kilka razy do tej pory, dodałem pauzę ćwierćnotową na oddech. Poza tym, w t. 32-33 i 111-112, na „dwa”, są seksty w partii wiolonczeli – zdecydowałem się je zagrać jak przednutki. Jest to słyszalna różnica względem oryginału, ponieważ wiolonczeliści zazwyczaj nie rozkładają tych dwudźwięków. Jednak bez tych przednutek brakuje harmonicznego wypełnienia⁴⁸.

Dalej, w t. 45 zaczyna się kolejny śpiewny dwudźwięk wiolonczeli.

Przykład 40: IV cz., t. 44-53, partia wiolonczeli [Breitkopf und Härtel]

Tak samo jak w podobnych miejscach z części pierwszej i drugiej, postanowiłem tu zagrać (i zapisać) tylko głos górny. Żeby wskazać na odpowiedni charakter – tj. granie bardzo „szerokie”, *maestoso* – wpisałem tutaj artykulację *tenuto*, która ma imitować sposób grania dwudźwięków przez wiolonczelistów w tym miejscu.

Przykład 41: IV cz., t. 44-53, partia fagotu [PK]

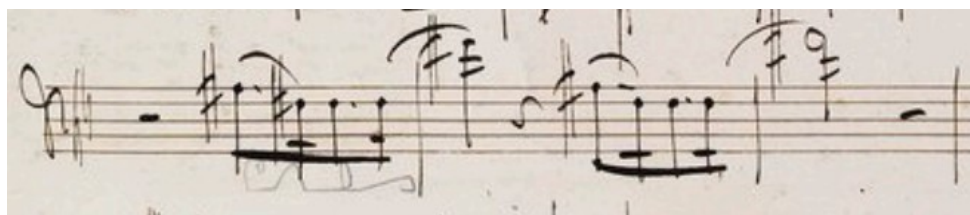
47 Na zarejestrowanym wykonaniu dobieram tu oddech.

48 W aplikaturze, ze względu na wysoki rejestr, pewnym wyzwaniem technicznym są t. 102-103 i analogiczne (wcześniejsze) 23-24.

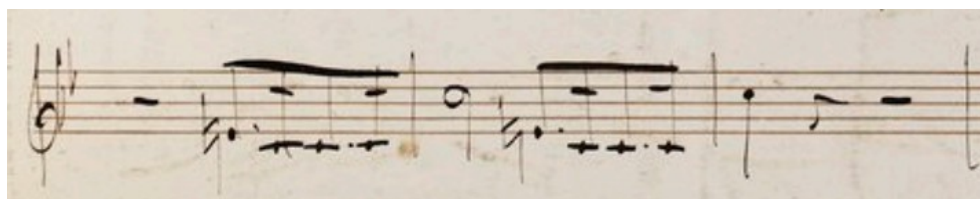
W t. 53 następuje całkowita zmiana charakteru na pogodny – wesoły i dlatego tu, jak i w t. 52 i 55 (i analogicznym 132), wielodźwięki są *arpeggiami* – wiolonczeliści również je rozkładają.

W t. 134 – podobnie do t. 39 z części drugiej – zdecydowałem się na przednutkę **H** (graną przed „raz”) prowadzącą do **E**. Takie wykonanie lepiej brzmiało od zagrania **E-H** (nawet gdyby było wykonane na „raz”).

W manuskrypcie Franchomme'a, i w Wydaniu Narodowym, długość górnych nut w t. 70-71 i analogicznych 145-146 jest różna.



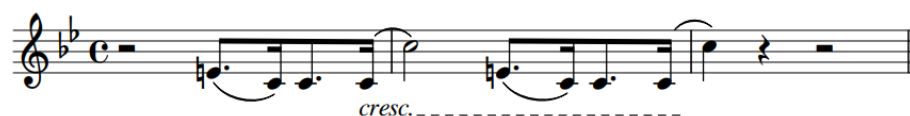
Przykład 42: IV cz., t. 69-71, partia wiolonczeli [Franchomme]



Przykład 43: IV cz., t. 144-146, partia wiolonczeli [Franchomme]



Przykład 44: IV cz., t. 69-71, partia wiolonczeli [WN]



Przykład 45: IV cz., t. 144-146, partia wiolonczeli [WN]

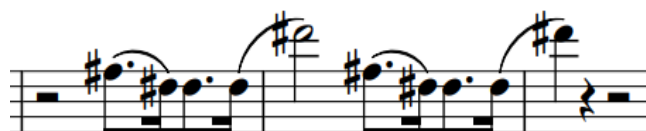
Raz jest to ćwierćnuta fis¹ z pauzą (70) i półnuta (71), następnie półnuta c² (145) i ćwierćnuta (146). Tak samo jest w wyd. Brandus. W komentarzu źródłowym [WN] o partii wiolonczeli w t. 70-71 jest napisane:

„W części późniejszych wydań zbiorowych zamieniono dowolnie wartości rytmiczne w 1. połowach tych taktów, podając półnutę w t. 70 i ćwierćnutę w t. 71. Początkowo Chopin napisał ćwierćnutę i półnutę zarówno tu, jak i w analogicznych t. 145-146. Nutę c^2 w t. 146 skrócił jednak już w Ar [autografie roboczym – przyp. PK], zapewne ze względu na cis^2 pojawiające się na 2. ćwierćnucie taktu w partii fortepianu. W t. 71 podobna zbitka nie występuje, nie ma więc powodu, by ingerować w oryginalny zamysł Chopina.”⁴⁹

Jeżeli prawdą jest to, że: „Początkowo Chopin napisał ćwierćnutę i półnutę zarówno tu, jak i w analogicznych t. 145-146.”, to w autografie roboczym musiał nie tylko skrócić półnutę w takcie 146, ale również – jak widać na powyższych przykładach i tożsamym z nimi zapisem w wydaniu Brandus – wydłużyć ćwierćnutę w t. 145, gdzie jest przecież zapisana półnuta... Jeżeli intencją Chopina było dłuższe zagranie drugiej górnej nuty w t. 70-71 i analogicznie w taktach 145-146 i jedynie ze względów harmoniczych musiał skorygować zapis t. 146, to skąd się wzięła półnuta w t. 145? Półnuta w t. 71 wydaje się być błędem, ponieważ od „dwa” w tym takcie fortepian gra analogiczny do t. 146, opadający pochod akordów zmniejszonych. Wiolonczeliści we wszystkich znanych mi nagraniach – łącznie z nagraniem autora opracowania głosu wiolonczeli [WN] (Romana Jabłońskiego)⁵⁰ – unifikują sposób wykonania t. 70-71 z t. 145-146. W większości nagrań grają wszystkie cztery nuty tak samo – jako ćwierćnuty *tenuto*. Pomijając drobne różnice poszczególnych interpretacji – półnuty, nachodzącej na partie fortepianu w t. 71 i 146 nie słyszałem w żadnym wykonaniu. Dlatego na podstawie praktyki wykonawczej wiolonczelistów (unifikowanie tych dwóch miejsc i granie ćwierćnuty w t. 71, 146) postanowiłem przychylić się do zapisu występującego w opracowaniu Breitkopf und Härtel i [PWM] i ujednoczyć zapis t. 70-71 z zapisem t. 145-146. Dlatego w mojej transkrypcji, w t. 70 i 145 górne nuty są półnutami, natomiast w t. 71 i 146 – ćwierćnutami. Tak też ostatecznie wykonałem te miejsca. Podczas wykonania, ćwierćnuty w t. 71 i 146 starałem się zagrać *tenuto* i „wytrzymać je” do wejścia fortepianu na „dwa”.

49 Jan Ekier i Paweł Kamiński – komentarz źródłowy [WN].

50 Roman Jabłoński / Krystyna Borucińska, DUX 2017.



cresc. ----- *f*

Przykład 46: IV cz., t. 69-71, partia fagotu [PK]



cresc. ----- *f*

Przykład 47: IV cz., t. 144-146, partia fagotu [PK]

Dalej następuje fragment oparty na kanonie (t. 79-90). W t. 84 i 86, akordy potraktowałem jako *arpeggia*. Przez to rozłożenie, przełom t. 85/86 stał się skomplikowany technicznie.



Przykład 48: IV cz., t. 84-86, partia fagotu [PK]

Żeby zachować rytm punktowany powtarzanego f^1 na „cztery” w t. 85 i jeszcze zagrać dwie przednutki przed „raz” w t. 86, trzeba bardzo szybko zagrać trzy dźwięki (f^1 -c-g) – niemal na samej kresce taktowej. Przed nagraniem poważnie rozważałem przearanżowanie tego fragmentu – np. zrezygnowanie z ostatniej szesnastki w t. 85, lub zagranie tylko jednej przednutki do t. 86. Ostatecznie, w zarejestrowanej interpretacji udało się zagrać wszystkie dźwięki.

Wykonawczo, ta część, ze względu na różnorodność tematów i dużą ilość polifonii, wymaga dużej rozpiętości dynamicznej. Na samej pierwszej stronie, idąc od początkowego *mezzo forte* (t. 6), poprzez *piano* (35) i *pianissimo* (39) aż po *forte* (44), jest pełna paleta dynamiczna. Poza tym, kolor tej samej dynamiki różni się w zależności od miejsca (np. spokojne *mezzo forte* w t. 6, a pełniejsze – śpiewne w t. 19). Muzyka jest żywą materią, dlatego podczas zarejestrowanego nagrania dostosowywałem dynamicznie niektóre miejsca do brzmienia partii fortepianu i do akustyki. Np. liryczny temat w t. 113

pierwotnie planowałem zagrać ciszej, ponieważ nie ma w tym miejscu akompaniamentu, który mógłby „przykryć” fagot. Jednak na sali, podczas nagrania, lepiej brzmiała minimalnie większa dynamika. Podobnie akompaniament w t. 124 – jest lepszy balans między fortepianem a fagotem, gdy fagot gra co najmniej *mezzo piano*. Tych drobnych elementów nie zapisywałem jednak w transkrypcji uznając je za normalne decyzje, które muszą być podejmowane przez wykonawcę „tu i teraz” na podstawie tego, co słyszy podczas grania.

W t. 120-121 gama w partii wiolonczeli dochodzi do a^2 i jest zapisana uwaga: „*non cresc.*” Poczynając od szóstej ósemki w t. 120, czyli po rozwiązaniu poprzedzającego motywu na „trzy”, przenieśliśmy ten fragment oktawę niżej (do t. 123 włącznie).



Przykład 49: IV cz., t. 120-123, partia fagotu [PK]

Dalej, w t. 141, na „cztery i” oryginalnie jest ósemka a^1 , jako przedtakt do następnego taktu. Prawdopodobnie jednak nie we wszystkich manuskryptach jest ona zapisana, ponieważ np. w starszym wydaniu PWM jej nie ma.



Przykład 50: IV cz., t. 141-142, partia wiolonczeli [PWM]

Również praktyka wykonawcza u wiolonczelistów tak się ukształtowała, że niewielu z nich tę nutę gra. Początkowo, mając „w uszach” nagrania wielu wybitnych wiolonczelistów, również jej nie grałem. Jednak patrząc na manuskrypt Franchomme'a, pierwsze wydania z 1847 (Brandus, Breitkopf und Härtel), [WN] i niektóre nagrania⁵¹ gdzie ta nuta jest, postanowiłem ją zapisać i grać.

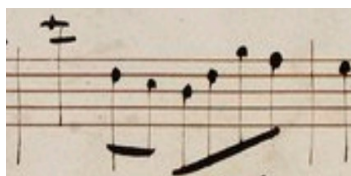
51 Tomasz Strahl / Agnieszka Przemys-Bryła, DUX 2015.
Paweł Gomziakov / Maria João Pires, DG 2008.



Przykład 51: IV cz., 141-142, partia fagotu [PK]

W t. 152-154 akordy wykonuję jako *arpeggia*. W tym miejscu, ze względu na grane trójki w fortepianie i duże akordy (szczególnie na „raz” w 153), trzeba ewidentnie wcześniej zaczynać te przednutki, żeby na mocną część taktu klarownie odzywała się najwyższa nuta. W przeciwnym razie fagot brzmi za późno. Taki sam problem jest w t. 163.

Dalej – po dotychczasowym g-moll – następuje finałowe *più mosso* w G-dur, w którym trzeba było dokonać kilku zmian by dostosować partię wiolonczeli do fagotu.

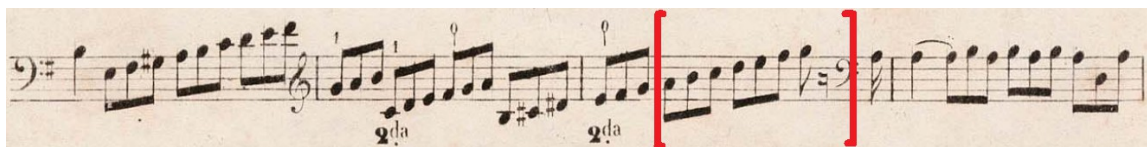


Przykład 53: IV cz., t. 172, partia wiolonczeli [Franchomme]



Przykład 52: IV cz., t. 172, partia fagotu [PK]

Pierwsza zmiana jest artykulacyjna. W t. 172, zamiast oryginalnego *legato* na sześciu ósemkach, zagrałem cztery *legato* – dwie *staccato*. Co prawda nie ma takiej artykulacji ani w pierwszych wydaniach sonaty, ani w [WN], czy też w [PWM], ale w manuskrypcie Franchomme'a nie ma tu w ogóle artykulacji. Do takiej decyzji byłem zainspirowany nagraniem Trulsa Mørka z Kathryn Stott⁵², na którym właśnie tak gra. Poza tym, w nagraniu Yo-Yo My i Emanuela Axa⁵³ ostatnie sześć nut w partii wiolonczeli są grane z mocnymi akcentami – brzmiąc, jakby wszystkie były oddzielnie. Uważam, że tak jak jest ostatecznie zapisane w transkrypcji, na fagocie brzmi najlepiej. *Staccato* pomaga też w tym rejestrze fagotowi w „przebicciu” się przez partię fortepianu. Kolejnym taktem wymagającym zmiany był t. 181.



Przykład 54: IV cz., t. 179-182, partia wiolonczeli [Brandus]

52 Erato 2007.

53 Sony Classical 1994.

W oryginale, pochod wiolonczelowych ósemek dochodzi do g^2 . Chopin rezygnuje tu z przeniesienia ostatnich dwóch triol, tak jak to zrobił w takcie poprzednim. Ze względu na rejestr, po prostu powtórzyłem zabieg kompozytora z t. 180 i przeniosłem ten fragment oktawę niżej. Przez to, ten takt może traci trochę wirtuozowskiego błysku względem oryginału, ale za to bardziej wskazuje słuchaczowi na kulminację na przełomie t. 182/183, gdzie jest apogeum napięcia dominanty i rozwiązanie na tonikę, która po serii opóźnień, tryumfalnie wybrzmiewa od taktu 191.

Przykład 55: IV cz., t. 179-190, partia fagotu [PK]

Do końca transkrypcji pozostała już tylko kwestia wielodźwięków: w t. 185-190 zrezygnowałem z burdonowego, powtarzanego dźwięku G, natomiast w t. 193-196 występuje dwugłos.

Przykład 56: IV cz., t. 183-199, partia wiolonczeli [Brandus]

Postanowiłem w dwóch pierwszych taktach (193-194) pokazać głos górny, natomiast w dwóch kolejnych (195-196) – głos dolny.

Przykład 57: IV cz., t. 191-199, partia fagotu [PK]

Słuchając nagrań wiolonczelistów, te głosy przykuwały moją uwagę. Podczas gdy w t. 193-194 naturalnie mocniej brzmi głos górny, o tyle w t. 195-196 ruch melodyczny jest w głosie dolnym. Uważam, że brak wiolonczelowej harmonii w tym miejscu nie jest tak odczuwalny, ponieważ wybrzmiewa w tych taktach ciągle akord G-dur (fortepian przez te cztery takty gra na wciśniętym, lewym pedale). Podobnie jak w t. 73-76 *Scherza* (drugiej części sonaty) uważam, że t. 195-196 lepiej brzmią na fagocie, ponieważ ruch melodyczny drugiego głosu jest klarownie słyszalny, podczas gdy na wielu nagraniach wiolonczelowych znika pod repetowanym dźwiękiem h z głosu pierwszego.

Ostatnie dwa akordy są zagrane jako *arpeggia* przed „raz”. Ze względu na zwieńczenie w tym miejscu całego utworu, przednutki ostatniego akordu są zagrane dużo wolniej (niemal jak równe szesnastki), żeby dodać charakteru *grandioso* temu tryumfalnemu końcowi.

4. Interpretacja sonaty *Concertante* na fagot i fortepian

A/K 67 Nikosa Skalkottasa

Sonata *Concertante* Nikosa Skalkottasa, jest jednym z nielicznych przykładów wielkich form kameralnych na fagot i fortepian, oryginalnie napisanych na taki skład. Jak było już wskazane, jej unikalność była jednym z głównych powodów zajęcia się przez mnie tematem bardziej rozbudowanych utworów w literaturze fagotowej. W uzupełnieniu do zarejestrowanej interpretacji sonaty Skalkottasa, chciałbym przedstawić w zarysie jej specyfikę i kontekst powstania, aby przybliżyć moje rozumienie tego dzieła.

4.1. Styl kompozytorski

Nikos Skalkottas (1904-1949) urodził się i zmarł w Grecji. Jako wybitnie zdolny skrzypek, w wieku 17 lat wyjechał do Berlina, gdzie przez 12 lat (1921-1933) mieszkał i uczył się. Tam rozpoczął studia kompozytorskie m.in. u Arnolda Schoenberga⁵⁴. W formach swoich utworów przez całe swoje życie był konserwatywnym neoklasykiem. Skalkottas pisał koncerty, *concertina*, symfonie, suites, sonaty, duety, tria, kwartety i wariacje. Większość jego utworów, podobnie jak sonata fagotowa, ma budowę trzyczęściową⁵⁵. Wynikało to z jego stanowczego poparcia *Neue Sachlichkeit*⁵⁶. Do tego nurtu można też zaklasyfikować Nikosa Skalkottasa⁵⁷. Formalnie, sonata fagotowa Skalkottasa jest mniej złożona i skomplikowana od omówionej już sonaty Chopina. Przy dużej złożoności samego języka muzycznego greckiego kompozytora, prostsza forma jego utworów ułatwia ich odbiór. Patrząc na biografię Skalkottasa, można zaryzykować tezę, że o ile jego pochodzenie

54 Te jak i większość informacji biograficznych oparte są na: Mantzourani Eva, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Routledge, Londyn 2011 str. 11-77.

55 Thornley John, [hasło:] *Nikos Skalkottas* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II wyd., ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd, Londyn 2001.

56 „Nowej Rzeczywistości” - kierunku w kulturze początku XX w., który przeciwstawiał się świadomemu deformowaniu rzeczywistości, m.in. abstrakcjonizmowi i ekspresjonizmowi, na rzecz prostoty środków i obiektywizmu przekazu. W muzyce był to właśnie nawrót do form i środków konstrukcyjnych baroku i klasycyzmu. Jednym z głównych muzycznych przedstawicieli tej idei był P. Hindemith.

57 Lück Helmut, [hasło:] *Nikos Skalkottas* [w:] *Komponisten-Lexikon*, red. Horst Weber, J.B. Metzler / Bärenreiter, Stuttgart 2003.

z muzycznie konserwatywnego środowiska Grecji objawiało się poprzez prostszą formę jego utworów, o tyle doświadczenia wielkiej metropolii – jaką był ówczesny Berlin – i wynikająca z nich innowacyjność i awangardowość zawierała się w postępowej harmonice jego dzieł.

Harmonia w twórczości greckiego kompozytora rozwijała się w różnych kierunkach. Część utworów Skalkottasa jest tonalnych, jak np. *36 Tańców greckich na orkiestrę* (prawdopodobnie jego najpopularniejsze obecnie dzieło). Jednak główną osią zainteresowań kompozytora zawsze była dodekafonia. Wymienia się go jako przedstawiciela tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej⁵⁸, choć *de facto* nigdy nie studiował w Wiedniu, a jedynie na berlińskich kursach mistrzowskich („*masterclass*”) Schoenberga⁵⁹.

W wielkich dziełach symfonicznych z przełomu lat 30. i 40., np. w koncercie skrzypcowym, czy uwerturze symfonicznej *Powrót Ulissesa*, Skalkottas swobodnie operował dużą liczbą serii⁶⁰. Wybierał zastosowanie konkretnej serii i jej formy do aktualnie prowadzonej narracji w utworze. To podejście jest dla greckiego dodekafonisty charakterystyczne. Multiseryjność była indywidualnym stylem Skalkottasa w dodekafonii. Zamiast używać małej liczby serii i następnie stosować je w inwersji, raku, dyminucji lub augmentacji; kompozytor operował od razu większą ilością materiału muzycznego⁶¹.

Poza tym, Nikos Skalkottas serie traktował jak melodie – motywy, aniżeli jako strukturę dźwiękową, która będzie poddawana przekształceniom. Bynajmniej nie dążył do serializmu. Np. w sonacie *Concertante* kompozytor w mistrzowski sposób powtarza motywy z ich drobnymi alteracjami, za każdym razem pokazując je w innym świetle. Przykładem tego są zmiany początku pierwszego tematu 3 cz. – *Presto*.

58 Zervanos Lydía, *Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction and Vocal Repertoire*, Rowman & Littlefield Publishers 2015, str. 284.

59 Mantzourani E., *op. cit.*, str. 36.

60 *Ibid.*, str. 179.

61 Mantzourani E., *Hans Keller, Nikos Skalkottas and the notion of symphonic genius*, Tempo, tom 67, nr 263; Cambridge University Press 2013, str. 21.

Przykład 58: III cz., takty: a) 1-4, b) 76-79, c) 135-139, d) 224-227;
partia fagotu [Margun]

Dodekafonię traktował jako sposób na tworzenie oryginalnych muzycznych tematów, które następnie przekształcał bardzo klasycznie. To indywidualne – swobodne podejście do dodekafonii czyniło tak naprawdę atonalność najbardziej naturalnym systemem harmonicznym Skalkottasa. Opierał się raczej na emocjach i intuicji brzmieniowej niż na matematyce i logice konstrukcji. W harmonii poruszał się między dodekafonią a tonalnością. Atonalność pozwalała zresztą Skalkottasowi niekiedy łączyć dodekafonię z tonalnością, jak np. w balecie *Dziewica i Śmierć* z 1938 roku⁶².

Arnold Schoenberg, wskazywał Nikosa Skalkottasa, jako jednego ze swoich najzdolniejszych studentów:

„Surowość moich wymagań jest również powodem, dla którego spośród setek moich uczniów tylko kilku zostało kompozytorami: Webern, Berg, Eisler, Rankl, Zillig, Gerhart, Skalkottas, Hannenheim, Strang, Weiss.”⁶³

W roku 1930 Skalkottas był „prawą ręką” Schoenberga⁶⁴. Współprzygotowywał premiery jego utworów (*Erwartung*, *Gurrelieder*, opery *Von Heute auf Morgen*) m.in. prowadząc próby z orkiestrami. Ten fakt pokazuje jakim zaufaniem darzył nauczyciel młodego Greka i jak wysoko oceniał jego umiejętności. Tak pisał o okcie Skalkottasa:

62 Mantzourani E., *The Life...*, str. 5.

63 Schoenberg Arnold, *Style and Idea*, Philosophical Library Inc., Nowy York 1950, str. 218.

64 Mantzourani E., *The Life...*, str. 36.

„Można zobaczyć systematyczny sposób, w jaki buduje swoje motywy i zdania, rozwinięcie pracy motywicznej – cechy, którymi oceniam moich studentów. To jest wybitne dzieło.”⁶⁵

4.2. Specyfika sonaty *Concertante*

Podobną opinię, jaką miał Schoenberg do oktetu Skalkottasa, można wyrazić o sonacie *Concertante*. Forma jest klarowna. Konstrukcja narracji wewnątrz poszczególnych części jak i w obrębie całej sonaty jest logiczna. Analizując partyturę, widać umiejętność kompozytora do tworzenia oryginalnych, pełnych charakteru tematów i jego łatwość ich dalszej obróbki. Praca motywiczna jest prowadzona tak, jakby ograniczała ją tylko logika formy danej części, a nie harmonia, czy wena kompozytora. Pomimo braku realnych napięć tonalnych, które w systemie dur-moll są elementem kształtującym melodykę, tematy i motywy sonaty *Concertante* prezentują niemal pełne spektrum różnych emocji. Od całkowitej rezygnacji przed powrotem pierwszego tematu 2 cz. *Andantino* (t. 167-173), oniryczne fale szesnastkowych sekstol w t. 25-30 tej samej części, przez pełen dramatyzmu pierwszy temat całej sonaty (1 cz.), czy też zabawny, pierwszy temat 3 cz. *Presto*, aż po furię w kodzie finału całej sonaty. Odbiór poszczególnych emocji jest subiektywny i w dużej mierze zależy od wykonania – można inaczej zinterpretować powyższe przykłady tematów i motywów. Jednak można obiektywnie stwierdzić różnorodność, z jaką są one zapisane. Dynamika, artykulacja, stosowane interwały i rytmy – wszystkie te elementy są bardzo zróżnicowane. To sugeruje wykonawcy odpowiednie zróżnicowanie charakterów poszczególnych tematów i motywów. Kompozytor na przestrzeni całego utworu – na zasadzie kontrapunktu – wplata motywy, w różnych ich formach, w partiach obydwu instrumentów, co dodatkowo różnicuje wydzięk poszczególnych tematów głównych.

Tak opisywał sonatę *Concertante* znawca muzyki Skalkottasa, Jannis Papaioannou:

⁶⁵ Komentarz do oktetu N. Skalkottasa nadesłanego na konkurs o stypendium im. F.Mendelssohna-Bartholdy'ego w 1932, w Berlinie. Schoenberg ocenił tę pracę na 1 miejsce. Cyt. i inf. za: Mantzourani E., *The Life...*, str. 38.

„Stylistycznie, utwór ten jest dość ważny, ponieważ pokazuje po raz pierwszy w dorobku Skalkottasa zwrot w stronę włączania i wykorzystywania elementów ludowych w sposób bardzo odmienny od tego z *36 Tańców greckich* i innych wcześniejszych dzieł, zapowiadający trend, który stał się wyraźny w większości poważnych kompozycji jego ostatniego okresu twórczego (1946-1949).”⁶⁶

Najlepszym tego przykładem jest trzeci temat *Presto*, który jest zabawną karykaturą tradycyjnej, greckiej kolędy noworocznej⁶⁷, Przez Skalkottasa zapisanej na 7/8.

Przykład 59: Tradycyjna grecka kolęda "Kalin esperan arhontes"

Przykład 60: III cz., t. 298-301, partia fagotu [Margun]

Sonata *Concertante* na fagot i fortepian A/K 67 Nikosa Skalkottasa jest utworem wybitnym. Jest kilka argumentów popierających tę tezę.

Po pierwsze – (opisana w rozdz. 2) jej unikalność na tle repertuaru fagotowego. Po drugie – jest po mistrzowsku skonstruowana (o czym będzie mowa w następujących rozdz. 4.3. i 4.4). Po trzecie, jest interesująca ze względu na kontekst jej powstania i samą postać jej twórcy (rozdz.4.6., 4.7.).

4.3. Harmonia utworu

Sonata *Concertante* jest atonalna, choć jest to atonalność w opisanym już – specyficznym ujęciu Skalkottasa. Z jednej strony kompozytor imituje pewne tradycyjne

⁶⁶ Jannis Papaioannou w przedmowie do Skalkottas N., *Sonata Concertante for Bassoon and Piano*, ed. Gunther Schuller, Jannis Papaioannou; Margun Music Inc., Massachusetts 1984.

⁶⁷ J. Papaioannou w przedmowie do: Skalkottas N., *Sonata Concertante...*, *op. cit.*

tonalne ciężenia, z drugiej strony kształtuje tematy niemal jak dodekafoniczne serie, tj. wykorzystując wszystkie (lub prawie wszystkie) 12 dźwięków skali chromatycznej – w dodekafonii tzw. „szeregu” („Reihe”⁶⁸).

55 Etwas ruhiger (♩: 112-116) *mp*

Przykład 61: I cz., t. 55-58,
partia fagotu z zaznaczonymi kolejnymi dźwiękami szeregu (1,2,3...) [Margun]

Jak widać, pomimo kilku powtórzeń wysokości dźwięków, kompozytor do zbudowania drugiego tematu pierwszej części sonaty wykorzystuje pełny szereg.

a) *p dolce*

b) *p dolce*

a tempo

10 *rit.*

Przykład 62: II cz, takty: a) 1-5 (partia fortepianu), b) 6-14 (partia fagotu),
z zaznaczonymi kolejnymi dźwiękami szeregu (1,2,3...) [Margun]

W początku drugiej części – pierwsza, sześciotaktowa fraza w fortepianie

68 Rudolf Stephan, [hasło:] „Zwölftonmusik” [w:] MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, II wyd., red. Ludwig Finscher, Bärenreiter und Metzler, Kassel 2001.

zawiera pełny szereg. Kolejna fraza – już w fagocie – jest skonstruowana tak, jakby dążyła do wypełnienia serii. Przed dwunastym dźwiękiem pełnego szeregu jest zawieszenie (t. 10-11). Moment osiągnięcia „brakującego” dźwięku (g) jest jednocześnie początkiem transpozycji serii o tryton w dół. Dwunasty dźwięk tej transpozycji (brakujące ges), choć w międzyczasie pojawia się jako dźwięk przejściowy, również jest początkiem kolejnego fragmentu – już w takcie 25⁶⁹.

Koda i ostatni akord *Andantina* w dynamice *pianissimo*, jest zaś przykładem doskonałego wyczucia Skalkottasa na barwę. Podobnie jak u Lutosławskiego, pomimo że jest to akord syntetyczny, brzmi bardzo ciepło i przyjaźnie.

The image shows a musical score for bassoon, measures 215-217. The score is written on three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *p* and *pp*. The middle and bottom staves contain accompaniment with chords and notes, also marked with *p* and *pp*. A box labeled '215' is at the top left of the first staff. Dotted lines connect notes across staves, indicating harmonic relationships.

Przykład 63: II cz., t. 215-217, partia fagotu [Margun]

Tak ten fenomen wspominał Jannis Papaioannou:

„Muzyka Skalkottasa, choć bardzo zaawansowana, była o dziwo przyjemna dla uszu. [...] choć interwały są dysonansowe, efekt jest bardzo przyjemny. Powiedziałbym, że dwóch kompozytorów, którzy byli [tego] najbliżej, na przełomie tego stulecia, to Scriabin i Ravel. Z nagromadzenia dysonansowych interwałów udało im się osiągnąć wynik bardzo eufoniczny, piękniejszy niż akordy składające się z konsonansów. Oczywiście jest to wielki przywilej – Skalkottas miał niesamowitą umiejętność przewidywania wyniku akustycznego w bardzo złożonych strukturach dźwiękowych.”⁷⁰

69 Powyższe przykłady są reprezentatywne dla konstrukcji tematów całej sonaty.

70 J. Papaioannou w filmie: *The return of Ulysses*, reż. Kostas Alefantis, Aegis films 2005 (tłumaczenie własne na podstawie angielskich napisów).

4.4. Forma utworu

Sonata *Concertante* wyróżnia się budową formalną na tle innych oryginalnych utworów kameralnych na fagot i fortepian. Większość takich kompozycji ma prostą formę AB, ABA, lub jest w formie wariacji. Gdy pojawia się forma sonatowa – jak np. u C. Saint-Saënsa lub D. Schnydera – poziom pracy tematycznej jest nieporównywalnie niższy. W sonacie *Concertante* są natomiast zastosowane klasyczne formy takie jak allegro sonatowe, czy rondo, z co najmniej trzema tematami w każdej części.

Sonata składa się z trzech części: *Allegro molto vivace* – *Andantino* – *Presto*.

4.4.1. *Allegro molto vivace*

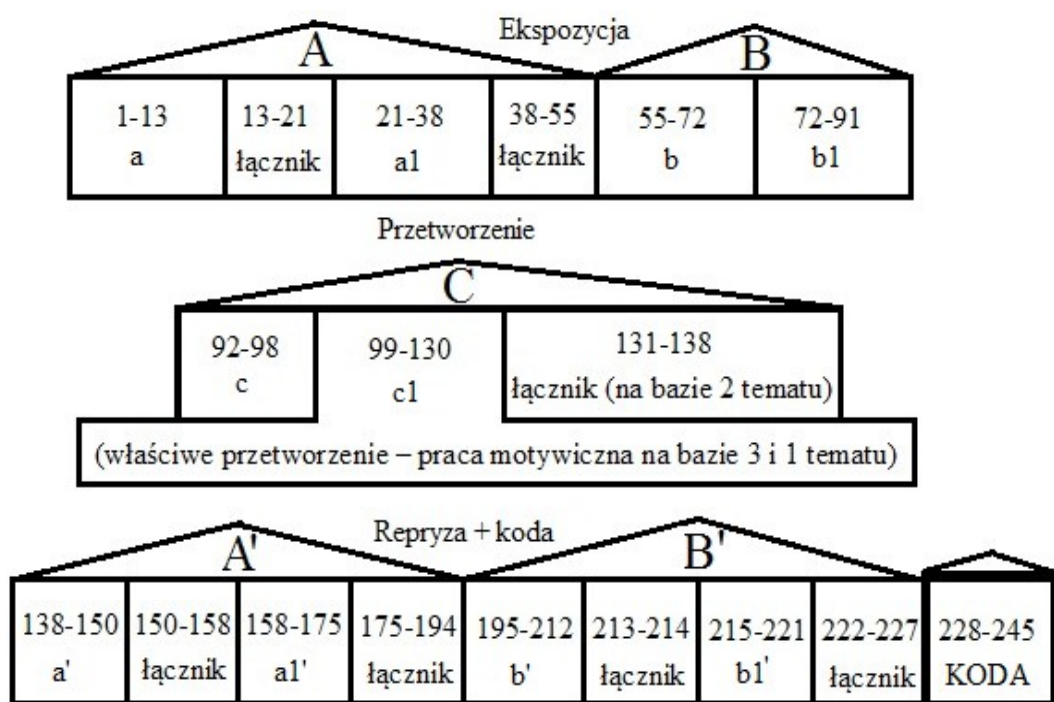


Diagram 1: Struktura formy 1 cz. - *Allegro molto vivace*:
symboliczne nazwy części i ich numery taktów [Margun]

Ekspozycję pierwszej części sonaty *Concertante* tworzą dwa skontrastowane tematy: pierwszy – kantylenowy, w dramatycznym nastroju, drugi – lekki i skoczny,

w charakterze *scherza*. Wskazują na to sugestie kompozytora w partyturze (artykulacja, dynamika, rytmika). W typowej (tonalnej) formie sonatowej, modulacje harmoniczne są jednym z głównych elementów kształtujących przetworzenie. Ze względu na brak realnych napięć tonalnych, tu przetworzenie oparte jest na trzecim temacie, który w zastępstwie modulacji oddala słuchacza od poznanego w ekspozycji materiału muzycznego. Stanowi też tło do pracy motywicznej nad tematami już znanymi.

W repryzie, pierwszy temat jest przetransponowany o kwintę do góry⁷¹. Drugi temat, tym razem w fortepianie, jest tak wysoko zapisany, że akompaniament fagotu dochodzi do e^2 w t. 195.

Oniryczna z początku koda stopniowo przechodzi w agresywne zakończenie – powtórzony trzykrotnie dźwięk B_1 (najniższy w skali instrumentu) w dynamice *fortissimo*. Trzykrotnie powtarzający się dźwięk na dole skali jest elementem łączącym wszystkie trzy części sonaty⁷².



Przykład 64: I cz., t. 239, partia fagotu [Margun]

W nagraniu – idąc za przykładem Klause Thunemanna⁷³ – zdecydowałem się zalegować dźwięki des^2 i c^2 w t. 239. Ten zabieg porządkuje cały przebieg jasno wskazując jego najwyższy punkt.

71 Dodatkowo jest zapisany oktawę wyżej, czyli na samej górze skali fagotu, tj. w okolicach c^2 .

72 W części drugiej jest to B_1 *pianissimo* (por. przyk. 63, str. 51), w części trzeciej – C_1 *fortissimo*. Jest to też element wspólny z *Concertinem* obojowym (zob. rozdz. 4.6).

73 K. Thunemann / B. Canino, Universal 1995.

4.4.2. *Andantino*

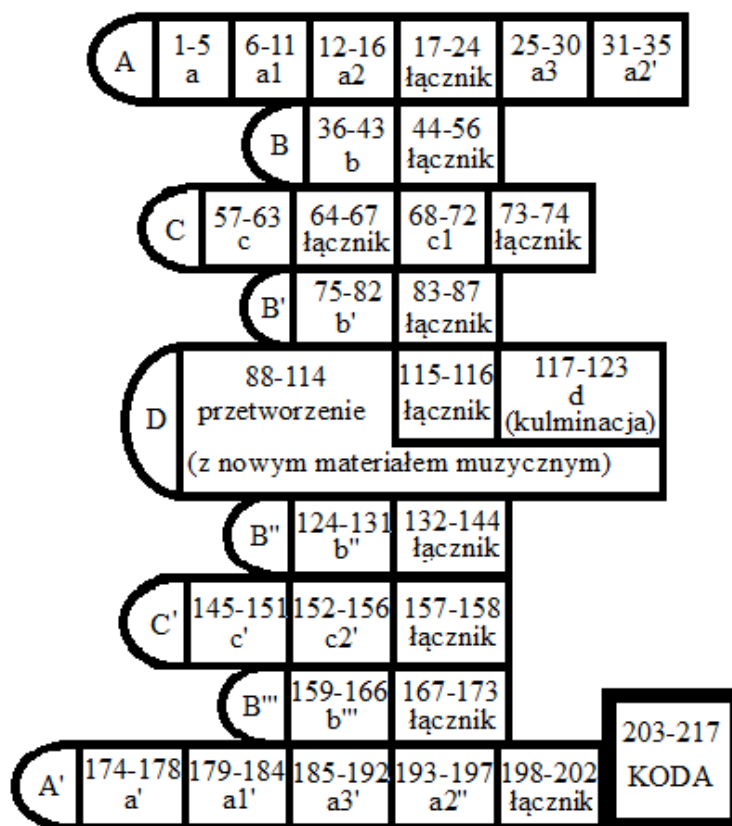


Diagram 2: *Struktura formy 2 cz. - Andantino:*
symboliczne nazwy części i ich numery taktów [Margun]

Druga część sonaty jest zasadniczo w formie ABCBA, jednak każdy kolejny fragment tej części jest poprzedzony refrenem w formie łącznika. Mimo podobieństw, nie traktuję tej części jak rondo. Nie zaczyna się charakterystycznym, powtarzanym refrenem, który jest przedzielony kupletami. Jest wręcz odwrotnie. Kolejne wyraziste części są przedzielone powtarzanym refrenem, który stanowi jedynie uniwersalny łącznik.

Pierwszy temat (A) jest kantylenowy, utrzymany w dynamice *mezzopiano*. Drugi natomiast (C), choć skoczny, jest bardzo dramatyczny w dynamice *mezzoforte / forte*. W środku tej części – po swego rodzaju przetworzeniu opartym, podobnie jak w części pierwszej, na nowym temacie⁷⁴ (D) –

⁷⁴ Temat ten składa się co prawda z dyminucji tematu pierwszego, ale jest na tyle charakterystyczny rytmicznie i odmienny od tematu pierwszego, że można go uznać za coś nowego

jest umiejscowiona kulminacja (d). Stanowią ją wyskandowane dźwięki w górnym rejestrze fagotu, połączone melizmatami *forte* – *molto espressivo* i następujące po nich zejście przez niemal całą skalę instrumentu do potężnie brzmiącego dźwięku Cis, od którego narrację przejmuje fortepian.

The image shows a musical score for bassoon, measures 116-124. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of melismas in the upper register, marked 'f molto espr.'. Measure 120 is boxed. The piece concludes with a crescendo leading to a fortissimo (ff) chord.

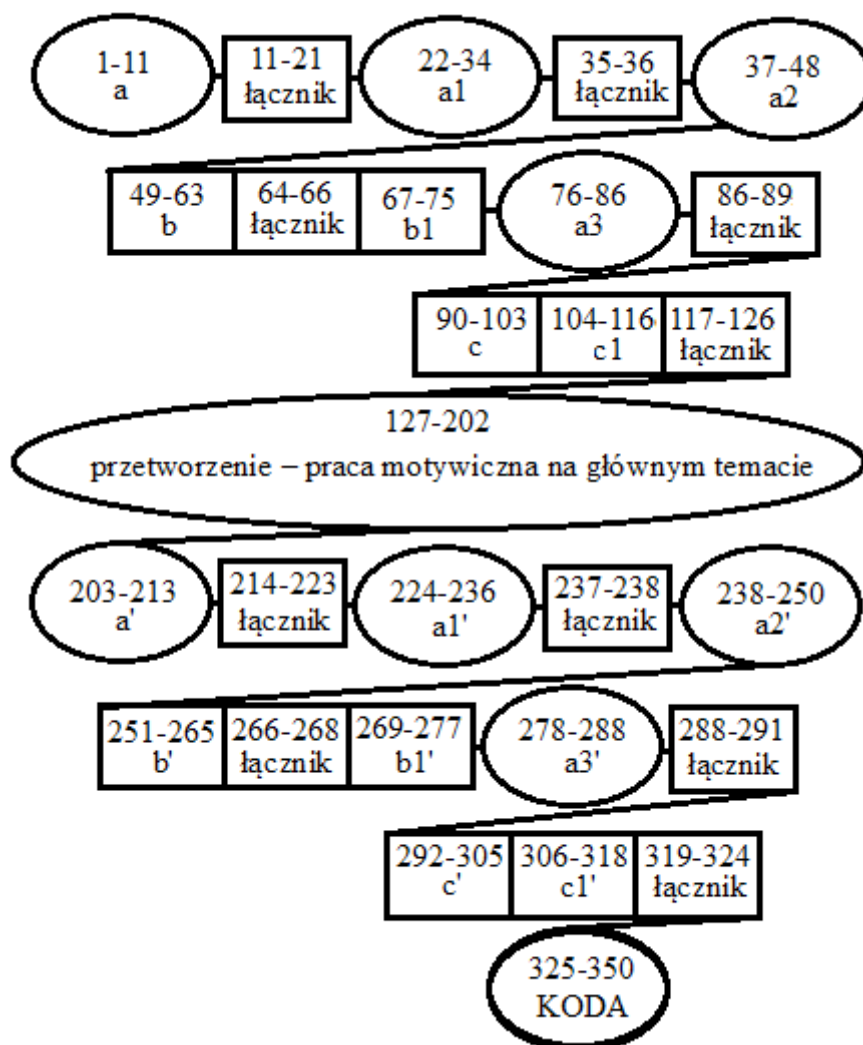
Przykład 65: II cz., t. 116-124, partia fagotu [Margun]

Te takty są bardzo istotne. Stanowią kulminację nie tylko tej części, ale i całej sonaty⁷⁵. Dalej, jak w lustrzanym odbiciu następuje drugi (C') i pierwszy temat tej części (A'). Ta budowa – stopniowego zwiększania napięcia do osiągnięcia kulminacji i w odwrotnej kolejności uspokojenia emocji – przypominająca osiągnięcie szczytu górskiego, dodatkowo podkreśla formę piramidy jaką stanowi cała sonata.

(nową „jakość postaciową”).

⁷⁵ Jak również całego *Cycle-Concert*, o czym będzie mowa w rozdz. 4.6.

4.4.3. Presto



*Diagram 3: Struktura formy 3 cz. - Presto:
symboliczne nazwy części i ich numery taktów [Margun]*

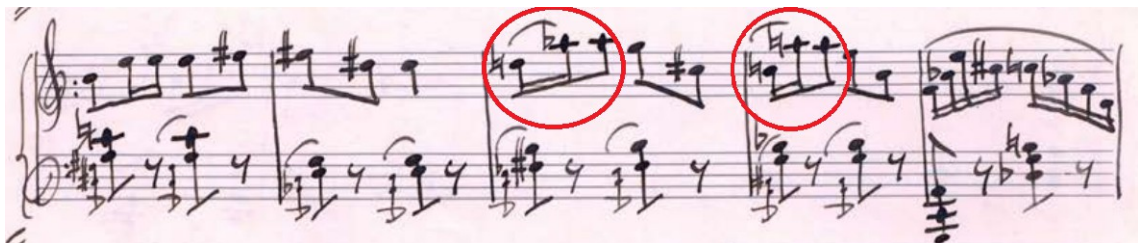
Finał jest rondem rozpisany w trójdzielnej formie ABA' (ale, jak widać na powyższej ilustracji, nie jest to klasyczna ABACABA). Temat główny Presto (a) przypomina drugi temat pierwszej części, co w połączeniu z „piramidalną” formą drugiej części i podobnymi zakończeniami wszystkich części sonaty przywołuje tzw. „zasadę jedności cyklicznej”, która jest niespotykana w kameralnym repertuarze na fagot i fortepian. Cała część – jako finał sonaty – jest bardzo żywiołowa, na co wskazuje motoryka rytmu, szybkie tempo i przewaga krótkiej artykulacji. Dzięki zaś drugiemu tematowi (b) i centralnie umiejscowionej pracy motywicznej, trzecia część ma w sobie chwile

„oddechu” – zwroty do dynamiki *piano* i dłuższych odcinków legato. Koda jest szaleńczym *Prestissimo* z wirtuozowską partią zarówno fagotu jak i fortepianu.

W ramach przygotowań do nagrania sonaty *Concertante* uzyskałem manuskrypt z Archiwum Skalkottasa w Atenach⁷⁶. Jest to ostateczna wersja przygotowana przez Skalkottasa do druku. Jednak – jak wskazuje Gunther Schuller (edytor wydawnictwa Margun) – ten „czystopis” w wielu miejscach różni się od pierwotnych brudnopisów kompozytora. Poza tym, w samych ramach poszczególnych wersji (brudnopisu i czystopisu) jest wiele niespójności i prawdopodobnych błędów. Wynikało to z bardzo szybkiego stylu komponowania Skalkottasa⁷⁷. Analizując ten manuskrypt sonaty *Concertante* z wydawnictwem Margun, w jednym miejscu nie zgadzam się z edytorami i w związku z tym, podjąłem decyzję o zmianie rytmu w partii fortepianu w t. 41-42.



Przykład 66: III cz., t. 39-43, partia fortepianu [Margun]



Przykład 67: III cz., t. 39-43, partia fortepianu [manuskrypt N.Skalkottasa]

Analogiczne takty za każdym razem pojawiają się w tej części w rytmie z manuskrytu, czyli „dwie szesnastki – ósemka” (w t. 5-6, 80-81, 207-208 w fagocie i 243-244 w fortepianie). Szczególnie t. 243-244 sugerują, że powyższy zapis wydawnictwa Margun jest błędny. Zapis z powyższego manuskrytu w tym miejscu realizują również Nikolaos Samaltanos i Ueli Wiget w swoich nagraniach⁷⁸.

⁷⁶ Archiwum Nikosa Skalkotasa / Fundacja Marika Papaioannou i Aimilios Xourmouziou z siedzibą w Bibliotece Muzycznej Grecji „Lilian Voudouri” Towarzystwa Przyjaciół Muzyki.

⁷⁷ Schuller G., komentarz krytyczny do: Skalkottas N., *Sonata Concertante...*, *op. cit.*

⁷⁸ Marc Trenel / Nikolaos Samaltanos, BIS 2003.

Johannes Schwarz / Ueli Wiget, Ensemble Modern Medien 2009.

4.5. Wyzwania stojące przed wykonawcą

Głównym wyzwaniem, przed którymi stają wykonawcy sonaty *Concertante*, podobnie jak w czwartej części sonaty Chopina, jest potrzeba zachowania odpowiedniego balansu dynamicznego między instrumentami. Barwa fagotu w naturalny sposób łączy się i akustycznie zanika w brzmieniu nawet subtelnie grającego fortepianu. Tu zaś obydwie partie są w równym stopniu wirtuozowskie. Partytura przypomina wyciąg z wielkiego, symfonicznego koncertu fagotowego. W partii fortepianu pojawiają się bardzo szerokie i gęste akordy, po kilka linii melodycznych na raz i wykorzystywana jest niemal cała skala i dynamika instrumentu. Podobnie na fagocie – partia jest trudna dla wykonawcy. Pomimo „oficjalnie i wielokrotnie powtarzanych opinii wybitnych solistów biegłych w muzyce nowej o tym, że [sonata ta] jest niewykonalna”⁷⁹, z dzisiejszej perspektywy widać, że nie dość, że jak najbardziej jest wykonalna, to technika wykonawców na tyle się podnosi, że – mam nadzieję – w najbliższym czasie sonata może przechodzić z etapu sporadycznej obecności na nagraniach do etapu (początkowo również sporadycznej) obecności na koncertach / egzaminach / konkursach, aż do powszechnego zaistnienia w ww.

Niektórzy kompozytorzy piszą w sposób bardzo nieprzyjazny dla wykonawcy, inni wręcz odwrotnie. Pomijając rzeczy podstawowe, takie jak niewygodne tryle, czy konkretne przebiegi techniczne, które wymagają skomplikowanej aplikatury, są jeszcze subtelne niuanse. Np. solo fagotu w czwartej części 9 symfonii Dymitra Szostakowicza jest stopniowo w coraz niższym rejestrze i mniejszej dynamice. Schodząc do niższego rejestru, muzyk grający na instrumencie dętym musi wytworzyć niższe ciśnienie do wydobycia dźwięku, czyli potrzeba jest od niego mniej siły. W efekcie, kompozytor w niezauważalny sposób pomaga wykonawcy zagrać ten długi, wymagający fragment. Następnie, po kadencji części czwartej, zaczyna się piąta część z krótkimi ósemkami *staccato* w dynamice *piano*, co dodatkowo ułatwia zadanie prawdopodobnie zmęczonemu już w tym momencie fagociście. Nie zmienia to faktu, że to solo jest wymagające, ale inny kompozytor mógłby je rozplanować zupełnie odwrotnie: od *staccat* w *piano* do długiego fragmentu *forte* – *legato*

79 J. Papaioannou w przedmowie do: Skalkottas N., *Sonata Concertante...*, *op. cit.*

w rejestrze tenorowym. To by niepotrzebnie utrudniło taką partię. Nie twierdze, że było to zrobione świadomie – uznaję to za przejaw dobrej intuicji kompozytorskiej i dobrej znajomości instrumentu⁸⁰.

Podobnie jak u Szostakowicza, sonata *Concertante* Skalkottasa, pomimo swoich trudności, jest napisana bardzo „fagotowo”. Źródłem tego dobrego sposobu pisania można dopatrywać się w młodości kompozytora. Ojciec Nikosa był flecistą, dlatego prawdopodobnie od najmłodszych lat kompozytor nabierał wycucia naturalnej frazy dla instrumentów dętych.

Problemem częściowo wynikającym z potrzeby zachowania prawidłowego balansu dynamicznego między fagotem a fortepianem jest już poruszona problematyka związana z kondycją muzyka – fagocisty. W kontekście dużych rozmiarów tej sonaty oraz trudności technicznych, podstawowym zagadnieniem w czasie przygotowywania tego dzieła do wykonania jest właśnie fizyczna wytrzymałość.

Gra na fagocie – w przeciwieństwie np. do gry na instrumentach smyczkowych – opiera się na oddechu. Wymagana do większej projekcji duża ilość powietrza sukcesywnie męczy grającego. Dlatego podobnie jak wokaliści, muzycy grający na instrumentach dętych potrzebują pauz, w czasie których – poza nabraniem powietrza – mogą zregenerować siły. Choć sonata zawiera takie przerwy, mimo to frazy są długie. W perspektywie wykonania całej sonaty *Concertante* jest to duże wyzwanie dla fagocisty. Dlatego też, premiera sonaty zawierała „cięcia oddechowe”⁸¹, które ułatwiły fagociście jej wykonanie.

Paradoksalnie, wszystkie te wymienione trudności stanowią atuty tego utworu. Powyższe problemy, choć są bardzo wymagające, są realne do rozwiązania. Wszystkie poszczególne elementy – trudności techniczne konkretnych partii, wymagania kondycyjne wynikające z rozmiarów utworu i problematyka zachowania właściwych proporcji wynikająca z faktury – razem stanowią wyzwanie, które w perspektywie przytoczonych wcześniej walorów konstrukcji i melodyki, muzycy mogą podjąć. Takie pozycje w repertuarze są czynnikami wpływającymi na rozwój techniki grania na danym instrumencie (tutaj: fagocie i fortepianie). Wybitne dzieła zazwyczaj w czasie ich powstania były wymagające dla wykonawców.

80 Innym przykładem kompozytora mającego taki rodzaj dobrej intuicji przy instrumentacji był według mnie Krzysztof Penderecki.

81 Por. cyt. str. 63.

W repertuarze fagotowym, koncerty A. Vivaldiego, W.A. Mozarta, C.M. von Webera, A. Joliveta, sonata C. Saint-Saënsa, czy też utwory pisane na konkurs Konserwatorium Paryskiego (m.in. utwory R. Boutryego i A. Bernaud) – wszystkie do dziś sprawiają trudności kolejnym pokoleniom muzyków. W czasach ich powstawania – były na granicy wykonalności. Tej granicy sonata Skalkottasa nie przekracza. Ponadto ma jeszcze jeden ważny atut. Jednak żeby go przedstawić, muszę dokonać krótkiej dygresji.

Otóż z perspektywy muzyka wykonawcy, jednym z problemów muzyki XX i początku XXI wieku są pojawiające się dwie skrajności: olbrzymie trudności techniczne stawiane wykonawcy, które nieadekwatnie mało przekładają się na efekt końcowy⁸², lub wymagania zbyt niskie, które demotywią i pomijają aspekt twórczy wykonania – interpretacji. W obydwu tych skrajnościach, muzyk-wykonawca nie czuje się jak osoba, która na oczach widzów tworzy dzieło na podstawie „przepisu” danego przez kompozytora, a jedynie jako trybik w maszynie, który co najwyżej może popełnić mniej lub więcej błędów. W takiej sytuacji ciężko jest twórczo i z motywacją podchodzić do wykonawstwa. Muzyka zaś jest sztuką performatywną, osadzoną w nieustannie zmieniającej się rzeczywistości. Nawet przy posiadaniu perfekcyjnych nagrań audio-wideo wszystkich kompozycji świata, wciąż będzie zapotrzebowanie na „żywy” kontakt ludzi z muzyką podczas jej wykonania⁸³. Dlatego uznając wagę żywej interpretacji i związanej z nią zasadniczą rolę motywacji wykonawcy, można wnioskować o istotnym aspekcie znalezienia „złotego środka” w kwestii balansu między trudnością techniczną utworu, a treścią, jaką po ich rozwiązaniu przekazuje się odbiorcom. Uważam, że będąc zdecydowanie po stronie trudniejszych kompozycji, sonata *Concertante* mieści się w tymże „złotym środku”. Trudności sonaty Skalkottasa są uzasadnione muzycznie i będąc w zasięgu współczesnej techniki wykonawczej stanowią wyzwanie, co – jak było wspomniane – w dłuższej perspektywie stymuluje rozwój techniki instrumentalnej.

82 Temu starał się zaradzić W. Lutosławski poprzez wprowadzenie aleatoryzmu.

83 Można było się o tym przekonać w izolacji i braku dostępu do występów „na żywo” podczas światowej pandemii COVID-19, która wybuchła w 2020 r.

4.6. Kontekst powstania sonaty

Sonata Concertante powstała w 1943 roku. W oryginalnym manuskrypcie, pod koniec pierwszej części widnieje data 28 lipca 1943⁸⁴.

Sonata jest częścią tzw. *Cycle-Concert*. Jest to cykl utworów/program koncertu, który był pomyślany jako całość. Cały cykl składa się z: *Concertina* na obój i fortepian, *Concertina* na trąbkę i fortepian, sonaty fagotowej i dwóch kwartetów na obój, trąbkę, fagot i fortepian.

Tworzenie *Cycle-Concert* zaczęło się jeszcze przed wojną, od zamówienia znajomego Skalkottasa – oboisty z Orkiestry Ateńskiego Konserwatorium, w której Skalkottas pracował jako skrzypek⁸⁵. Napisane w 1939 roku *Concertino* na obój jest w wersji z fortepianem (A/K 28) i z orkiestrą kameralną (A/K 28a). Jest podobnie skonstruowane do sonaty fagotowej, choć jest znacznie krótsze (ok. 10 min.) i prostsze formalnie. Prawdopodobnie w związku z wykonaniem *Concertina* obojowego, Skalkottas był poproszony przez trębacza tej samej orkiestry o napisanie dla niego kolejnego utworu. Tak, w latach 1941-1943, powstało krótkie (5 min.) *Concertino* na trąbkę i fortepian (A/K 68). W tym samym czasie Skalkottas napisał dwa krótkie kwartety na obój, trąbkę, fagot i fortepian (A/K 40 i A/K 40a). Są to utwory lekkie, jazzujące, utrzymane w charakterze tanecznym. W wyniku tych dotychczasowych kompozycji powstał pomysł stworzenia całego programu koncertu kameralnego na te cztery instrumenty. Brakowało jedynie utworu na sam fagot i fortepian. Taka też jest geneza sonaty *Concertante*.

Wg. Papaioannou⁸⁶, *Cycle-Concert* miał się zacząć pierwszym kwartetem, następnie miało być wykonane *Concertino* obojowe, sonata fagotowa, *Concertino* trąbkowe i drugi kwartet. Sonata fagotowa była zaplanowana jako główny punkt programu. Muzycznie świadczą o tym rozmiary dzieła – sonata fagotowa jest dłuższa od całego pozostałego programu łącznie – i charakter – sonata fagotowa jest najbardziej dramatyczna w swoim wyrazie.

Słychać pewne podobieństwa między utworem obojowym a fagotowym. Np. motyw powtarzanych tercji małych, które narastają, między nimi pojawia się

84 Skalkottas N., *Sonata Concertante...*, op. cit.

85 Pracował również w orkiestrze radiowej (jako skrzypek) i operze (jako pianista/korepetytor chóru). Mantzourani E., *The Life...*, str. 50.

86 Skalkottas N., *Sonata Concertante...*, op. cit.

coraz więcej nut przejściowych, a po nich następuje gama *staccato* do góry – w łączniku między pierwszym a drugim tematem *Concertina* obojowego, są zapowiedzią finału pierwszej części sonaty fagotowej.



Przykład 68: *Concertino na obój i fortepian, Allegro giocoso, t. 23-26, partia oboju [Margun]*



Przykład 69: *I cz., t. 235-238, partia fagotu [Margun]*

Podobnie jak w sonacie fagotowej, *Concertino* kończy się trzy razy powtórzonym, głośnym dźwiękiem na samym dole skali instrumentu (tu jest to des¹). Poza tym, podobna do utworu fagotowego jest trzyczęściowa budowa *Concertina* (*Allegro giocoso* – *Andante tranquillo* – *Allegro vivo*) i trochę zbliżona forma poszczególnych części. Na podstawie powyższych przykładów można wnioskować, że utwór obojowy był inspiracją dla Skalkottasa w czasie pisania sonaty fagotowej. *Concertino* trąbkowe i kwartety nie wykazują większych podobieństw motywicznych z sonatą. Wszystkie części *Cycle-Concert* są napisane takim samym językiem muzycznym. Różnią się głównie charakterem i rozmiarami.

4.7. Szersze tło powstania sonaty

„Utwór miał swoją premierę w Atenach w 1954 r., z prof. Ivanem Turšić'em na fagocie i Jannisem Papaioannou na fortepianie, choć z pewnymi „ciąćciami oddechowymi” w partii fagotu. Pełne, „niecięte” wykonanie miało miejsce później w Anglii przez Williama Waterhousa [fg] i George'a Hadjinikosa [ftp].”⁸⁷

Rok 1954 – jest to pięć lat po śmierci Nikosa Skalkottasa. W tym czasie, w Grecji kończyła się, trwająca z przerwami od ok. 1944 roku, krwawa wojna domowa. Przed tym, w latach 1941-1944, trwała niemiecka okupacja. Ówczesna hiperinflacja i powszechnie panująca bieda były istotnymi czynnikami wpływającymi na wszystkich Greków. W tym okresie – w lecie 1943 roku – powstawała sonata *Concertante*.

W latach 40., działania wojenne w dużej mierze zatrzymały w Europie regularne życie koncertowe. Berlin pod rządami narodowego socjalizmu przestał być kulturową stolicą Europy. Takim centrum przestał być również bombardowany Londyn. Pozostał jedynie, działający relatywnie swobodnie, Paryż. W przypadku powstających dzieł i nowych kompozytorskich idei, informacje o nich prawie w ogóle nie dochodziły do będących na kulturalnym uboczu – nawet już przed wojną – Aten.

W tym czasie, w okupowanej Warszawie, grający w kawiarniach z Andrzejem Panufnikiem, Witold Lutosławski pisał swoje *Wariacje na Temat Paganiniego*. W lecie 1943 roku, w stalinowskiej Moskwie, Dymitr Szostakowicz skomponował swoją drugą z rzędu monumentalną symfonię (nr 8 op. 65). W tym samym roku, w bardzo trudnej sytuacji finansowej i zdrowotnej (tuż przed śmiercią), w Nowym Yorku, Béla Bartók pisze swój *Koncert na Orkiestrę*. W Ameryce triumfy święciła orkiestra Glenna Millera, Frank Sinatra i kwartet braci Mills. O tym wszystkim jednak Nikos Skalkottas prawdopodobnie nie wiedział. Jazz, którego wpływy są widoczne w *Cycle-Concert*, Skalkottas poznał głównie w Berlinie studiując m.in. u Kurta Weila, który podobnie jak wielu artystów na początku wojny lub jeszcze przed jej wybuchem, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Tak uczynili m.in. Arnold Schoenberg

87 *Ibid.*

– najważniejszy nauczyciel kompozycji Skalkottasa i Igor Strawiński – kompozytor, którego Skalkottas bardzo wysoko cenił⁸⁸. Sonata *Concertante*, choć napisana w innym języku muzycznym – w swoich klasycznych formach, żywiołowych rytmach i delikatnej drugiej części – przypomina neoklasyczne dzieła Strawińskiego, m.in. utwór, który Skalkottas znał i wysoko cenił: balet *Apollon musagète*⁸⁹.

Muzycznie konserwatywne środowisko Grecji początku XX wieku, którego jedną z najważniejszych postaci był kompozytor Manolis Kalomiris, było trudnym otoczeniem do rozwoju twórczości Skalkottasa. Jego problemy w relacji z ateńskim środowiskiem muzycznym zaczęły się jeszcze przed jego karierą kompozytorską.



*Młody Nikos Skalkottas*⁹⁰

Pochodząc z biednej rodziny, Nikos od najmłodszych lat był dyskryminowany. Jako uczeń Ateńskiego Konserwatorium, mimo że był wybitnie uzdolniony, mógł grać tylko w ostatnich pulpitych orkiestry. Nie miał możliwości grania recitali i nie był promowany jako solista, jak choćby jego rówieśnik, pochodzący z bogatej kupieckiej rodziny – Dimitri Mitropoulos⁹¹. Skalkottas od początku swojej edukacji dorabiał grając w greckich kawiarniach.

88 *Ibid.*

89 Thornley J., *op. cit.*

90 „Nikos Skalkottas: dwa zagubione manuskrypty z Berlina 1930”, artykuł portalu 902.gr z 13.02.2018, www.902.gr; dostęp: 29.06.2019.

91 Przyszły dyrygent, w latach 50. dyrektor New York Philharmonic i Metropolitan Opera.

Skrzyńska Anna, [hasło:] *Mitropoulos Dimitri* [w:] Encyklopedii Muzycznej PWM, cz. biograficzna (m), red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2000.



Mężczyzna pijący i tańczący zeibekiko⁹² w greckiej kawiarni⁹³.

Już podczas pobytu w Berlinie, ze względu na ciągłe trudności finansowe i zdrowotne, kompozytor również musiał dorabiać grając w kawiarniach, niemych kinach i dodatkowo zajmować się zakupem i sprzedażą manuskryptów i płyt gramofonowych dla swojego sponsora – Manolisa Benakisa. Grania w takich warunkach nie znośił.⁹⁴ W obrotach z muzykami był nieporadny i nie wywiązywał się należycie ze swoich obowiązków.⁹⁵

Te czynniki coraz bardziej wycofywały Skalkottasa i zniechęcały go do ludzi. Psychologicznym uderzeniem dla kompozytora był rok 1930. Wtedy odbyły się dwa koncerty w Berlinie i następnie dwa koncerty w Atenach z jego kompozycjami w programie. W Berlinie odbiór był umiarkowanie negatywny, zaś w rodzinnym mieście krytyka dzieł Skalkottasa była druzgocąca.

Ateńska krytyka muzyczna, dla której Brahms był „nudny”, symfonia Pastoralna Beethovena była „zbyt długa i wyczerpująca”, Schumann był „ubogi w swoich pomysłach” a Wagner był „ciężkostrawny”, nie mogła pozytywnie przyjąć mocno dysonującej, skomplikowanej kontrapunktycznie muzyki Skalkottasa.⁹⁶

92 Tradycyjny, grecki, męski taniec. Prawdopodobny pierwowzór słynnej zorby.

93 Kadr z filmu *Nigdy w Niedzielę* Julesa Dassina z 1961 r. [w:] *Object in Traditional Modern Greek Dance: Recognitions, Findings, Contexts*, red. Przemysław Kordos, Hanna Raszewska-Kursa, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2018, str. 147.

94 Mantzourani E., *The Life...*, str. 15.

95 Thornley J., *op. cit.*

96 Wszystkie opinie krytyki przytoczone za Apostolosem Kostiossem (*Dimitri Mitropoulos*, Ateny 1985)

Jak wspominał Yannis Konstantinidis – przyjaciel Skalkottasa:

„[Skalkottas] nie czuł się dobrze [...] po 1929-30 nie był tą samą osobą, którą znałem. Nie można było się do niego zbliżyć ani utrzymywać kontaktów towarzyskich.”⁹⁷

W 1931 Nikos stracił swojego dotychczasowego sponsora (Benakisa), w 1932 zmarł bliski wujek Skalkottasa – Kostas, a w 1933, po dojściu Hitlera do władzy, całkowicie zadłużony kompozytor musiał na stałe wrócić do odstręczających go Aten. Z powodu tych wszystkich wydarzeń kompozytor popadł w głęboką depresję. Przez prawie cały 33. był zamknięty w pokoju swojego rodzinnego domu i nie kontaktował się z nikim. Z tego stanu Nikos Skalkottas wychodził powoli w roku 1934. Od 1935 pracował już w trzech orkiestrach, udzielał korepetycji i realizował wszelkie zamówienia kompozytorskie. Komponował szybko i dużo. Miał do tego naturalne skłonności⁹⁸, ale też uczył go tego Schoenberg⁹⁹. Skalkottas komponował nocami, jako odreagowanie dziennych obowiązków. Była to forma eskapizmu. Niektóre utwory Skalkottasa nie miały zupełnie żadnego związku z otaczającą go rzeczywistością. Podczas gdy wojska niemieckie wchodziły do Aten, grecki dodekafonista pisał zabawne *Tango i Foxtrot* składające się na drugi kwartet *Cycle-Concert*.

Mimo że otoczenie kompozytora odrzucało atonalność i dodekafonię, Skalkottas tak właśnie pisał – był indywidualistą. Nie utrzymywał kontaktu, nawet listownego, ze swoimi byłymi nauczycielami. To czego nauczył się w Berlinie, na przestrzeni lat rozwijał zupełnie samodzielnie w kolejnych swoich kompozycjach.

Ten brak relacji z rzeczywistością można odczytywać również w sonacie fagotowej. Sonata *Concertante* była pisana nie dla konkretnego fagocisty, tylko dla wykonawcy abstrakcyjnego – idealnego. Trudności kondycyjne, techniczne, czy też problemy zachowania odpowiednich proporcji, czyli te wszystkie elementy, które składają się na realne zaistnienie utworu w wykonaniu, nie były dla kompozytora tak istotne, jak narracja, brzmienie, konstrukcja formy i praca motywiczna. Niewykluczone, że gdyby Skalkottas odnosił sukcesy i nie był tak psychologicznie

przez Evę Mantzourani [w:] Mantzourani E., *The Life...*, str. 44.

97 Georgios Sakalieros, *Yannis Konstantinidis (1903-1984) His Life and Work[...]*, dysertacja doktorska, Ateny 2005 (za angielskim tłumaczeniem: Mantzourani E., *The Life and...*, str. 49).

98 Film *The return of Ulysses*, *op. cit.*

99 Schoenberg A., *op. cit.*, str. 216.

zamknięty w sobie, wtedy sonata fagotowa, jak i inne utwory *Cycle-Concert*, byłyby łatwiejsze technicznie dla wykonawców ale za to mniej ambitne muzycznie¹⁰⁰.



*Skalkottas w latach 40.*¹⁰¹

Jak już było napisane, kompozytor nie dożył wykonania sonaty *Concertante*. Niedługo po jej napisaniu, tj. w maju 44. trafił do obozu koncentracyjnego *Chaidari*¹⁰². Nikos Skalkottas został z niego uwolniony na ok. dwa tygodnie przed wybuchem powstania warszawskiego. Zmarł 19 września 1949 roku, w Atenach, w wyniku bolesnego ataku nieleczonej przepukliny.

100 Istotne też jest, że ostatecznie, za życia kompozytora nie doszło do wykonania sonaty, ani nawet do żadnych jej prób. Po nich, prawdopodobnie Skalkottas mógłby zmienić kilka miejsc ułatwiając jej wykonanie.

101 Mosaidi Nefeli, *Nikos Skalkottas: an overlooked musical genius*, artykuł dla portalu *Greek News Agenda* z 11.02.2018, www.greeknewsagenda.gr, dostęp: 29.06.2019.

102 Był to obóz przejściowy, znajdujący się na przedmieściach Aten, w którym zatrzymani oczekiwali na przesłuchanie w siedzibie głównej SS w centrum miasta. Następnie, przesyłano więźniów do właściwych obozów koncentracyjnych (w tym do Auschwitz i Dachau), dokonywano egzekucji lub uwalniano. (www.occupation-memories.org, dostęp: 26.02.2022).

5. Podsumowanie

Wielkie formy kameralne na fagocie z fortepianem są czymś rzadko spotykanym. Pojawiają się jednak coraz częściej w programach recitali, konkursów, egzaminów i rejestracjach fonograficznych. Ich rzadkie występowanie wynika głównie z dużych trudności kondycyjnych stojących przed fagocistą podczas ich wykonania. Te trudności natomiast wynikają ze specyfiki samego fagotu i z ponadprzeciętnej długości fraz, które fagocista musi zagrać, a które są naturalną konsekwencją rozbudowanej formy tych utworów. Coraz częstsze pojawianie się wielkich form na fagocie wprost wynika z dokonującego się postępu w technice grania, jakości dostępnych fagotów i wzrastającej ogólnej świadomości nt. budowy stroików i rozwój coraz precyzyjniejszych maszyn do ich tworzenia. Uważam, że odwrotna zależność – stymulowanie rozwoju techniki poprzez mierzenie się z trudnościami zawartymi w wielkich formach jest również faktem.

Poza stymulacją do rozwoju techniki, granie przez fagocistów wielkich form kameralnych jest również istotnym bodźcem do rozwoju estetyki fagocisty i jego ogólnego rozumienia sztuki muzycznej. Zarejestrowane dzieło jest według mnie przykładem dwóch z trzech możliwych źródeł wielkich form kameralnych na fagot i fortepian.

Sonata Skalkottasa jest przykładem korzystania z istniejącego, oryginalnego repertuaru. Ponowna ocena pozycji (może niesłusznie) zapomnianych lub niegranych, może być źródłem wielkich form kameralnych – szczególnie w muzyce XX wieku.

Opracowanie sonaty Chopina, jest przykładem transkrypcji wielkich dzieł kameralnych z repertuaru innych instrumentów – możliwych do adaptacji na fagot bez większego uszczerbku na ich jakości. Uznaję to za istotny element wypełniający repertuar XIX wieku (ale również XVIII i XX).

Trzecim, najbardziej naturalnym źródłem, jest inicjowanie powstawania nowego repertuaru na fagot – wielkich form kameralnych uwzględniających specyfikę instrumentu¹⁰³. Ścisła współpraca z kompozytorami wydaje się być

¹⁰³ W pierwotnym planie tego doktoratu było zamówienie i zarejestrowanie również współczesnej sonaty fagotowej. Jednak mając na uwadze objętość tej pracy i dodatkowy czas potrzebny kompozytorowi, podjęliśmy z promotorem decyzję o ograniczeniu tematu do sonaty Skalkottasa i transkrypcji sonaty Chopina.

najlepszą metodą na tworzenie nowych pozycji repertuaru, w których – już w trakcie ich powstawania – można rozwiązywać m.in. problemy balansu i długości granych przez fagocistę odcinków. W takim przypadku jest prawdopodobne, że połączenie aspektu kondycji fagocisty i (postulowanego) wymogu rozbudowanej dramaturgii, może przyczynić się do powstawania nowej, specyficznej formy. Mógłby to być np. rozwinięty cykl pomniejszych części tworzących formalnie i narracyjnie jedną całość – wariacji, preludów, „pieśni bez słów”, itp.; lub współczesna wariacja nt. formy sonatowej. Utwory takie, aby były motywujące dla fagocistów, powinny być wymagające techniczne. Jednak tak jak było wspomniane, wszelkie trudności techniczne powinny być uzasadnione wyrazowo i nakład pracy wymagany do ich opanowania powinien być adekwatny do efektu końcowego. Poza tym, określenie „wielkie formy kameralne”, tak jak było wyjaśnione we wstępie, nie sprowadza się tylko do długiego czasu trwania utworu. Aby doświadczyć złożonych zależności wewnątrz jednego dzieła i różnych kontekstów poszczególnych melodii – potrzebna jest rozbudowana architektura utworu.

Biorąc powyższe pod uwagę, współpraca ze współczesnymi kompozytorami, ze świadomością ogółu repertuaru fagotowego i sensownego kierunku jego rozwoju i świadomie uwzględniająca specyfikę instrumentu, może znacząco przyczynić się do wzbogacenia literatury fagotowej o kolejne „sztandarowe” pozycje, które m.in. dzięki imponującej budowie formalnej staną się podstawą repertuaru przyszłych pokoleń fagocistów.

6. Bibliografia

Książki, artykuły, prace naukowe:

Literska B., *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina: aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, *Musica Iagellonica*, Kraków 2004.

Literska B., *Czy „Chopin zabronił”? O przekraczaniu granic Chopinowskiego oryginału w jego transkrypcjach*, *Polski Rocznik Muzykologiczny* (tom XIV), ZKP/PWM, Warszawa 2016.

Mantzourani E., *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, *Routledge*, Londyn 2011.

Mantzourani E., *Hans Keller, Nikos Skalkottas and the notion of symphonic genius*, *Tempo*, tom 67, nr 263; Cambridge University Press 2013.

Rezaei R., *Frederic Chopin's Chamber Music and Polish Songs*, Lahti University of Applied Sciences (Faculty of Music), Lahti 2010.

Saenz D., *Chopin's last message: a Study of the first movement of Chopin's Sonata for cello and piano, op. 65*, esej dla wydziału Moores School of Music, University of Houston 2015.

Schoenberg A., *Style and Idea*, Philosophical Library Inc., Nowy York 1950.

Zervanos L., *Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction and Vocal Repertoire*, Rowman & Littlefield Publishers 2015.

Encyklopedie, leksykony:

Lück H., [hasło:] *Nikos Skalkottas* [w:] *Komponisten-Lexikon*, red. Horst Weber, J.B. Metzler / Bärenreiter, Stuttgart 2003.

Skrzyńska A., [hasło:] *Mitropoulos Dimitri* [w:] Encyklopedia Muzyczna PWM, cz. biograficzna (m), red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2000.

Stephan R., [hasło:] *Zwölftonmusik* [w:] *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, II wyd., red. Ludwig Finscher, Bärenreiter und Metzler, Kassel 2001.

Thornley J., [hasło:] *Nikos Skalkottas* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II wyd., red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd, Londyn 2001.

Film:

The return of Ulysses, reż. Kostas Alefantis, Aegis films 2005.

Netografia:

Editions Marc Reift – źródło: www.prestomusic.com; dostęp: 25.02.2022.

Informacje dotyczące *Konzentrationslager-Chaidari*: www.occupation-memories.org,
dostęp: 26.02.2022.

Nikos Skalkottas: dwa zagubione manuskrypty z Berlina 1930,
artykuł portalu *902.gr* z 13.02.2018, www.902.gr; dostęp: 29.06.2019.

Mosaidi N., *Nikos Skalkottas: an overlooked musical genius*, artykuł dla portalu
Greek News Agenda z 11.02.2018, www.greeknewsagenda.gr, dostęp: 29.06.2019.

Tomaszewski M., *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*
(cykl audycji dla Polskiego Radia II), chopin.nifc.pl; dostęp: 27.05.2019.

Zbiór wierszy, piosenek i tradycji z różnych kultur świata:
www.mamalisa.com, dostęp: 20.02.2022.

Nuty:

Chopin F., *Sonate op. 35*;

ed. Bronarski J., Paderewski I. J., Turczyński J.; PWM, Kraków 1950.

Chopin F., *Sonate pour piano et violoncelle op. 65*, Brandus, Paryż 1847.

Chopin F., *Sonate pour piano et violoncelle op. 65*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1847.

Chopin F., *Partie de Violoncelle de la Sonate pour Piano et Violoncelle // de Chopin écrite Sous Sa dictée par moi Franchomme*,

Manuskrypt spisany pod dyktando Chopina przez Augusta Franchomme.

[PWM] Chopin F., *Sonata op. 65*, opr. Wiłkomirski K.;

ed. Bronarski J., Paderewski I. J., Turczyński J.; PWM, Kraków 1959.

[WN] Chopin F., *Sonate pour piano et violoncelle op. 65*,

Wydanie Narodowe – PWM, Warszawa 2010.

Głazunow A., opracowanie dwóch etiud F. Chopina na wiolonczelę i fortepian (op. 10 nr 6 i op. 25 nr 7), Muzgiz, Moskwa 1960.

Lalliet T., *Fantazja na tematy Chopina op. 31* (na obój, klarnet, lub fagot),

Egge Verlag Coblenz 1891.

Schubert F., pieśń *Gute nacht* z cyklu *Winterreise*, *Schubert's Werke Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge Band 9.*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1895.

Schubert F., pieśń *Erlkönig*, *Schubert's Werke Serie XX:*

Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge Band 3., Breitkopf & Härtel, Lipsk 1895.

Skalkottas N., *Sonata Concertante for Bassoon and Piano*,

ed. Gunther Schuller, Jannis Papaioannou; Margun Music Inc., Massachusetts 1984.

Skalkottas N., *Concertino for solo oboe and piano accompaniment*,
ed. Gunther Schuller, Margun Music Inc., Massachusetts 1982.

Skalkottas N., *Sonata Concertante for Bassoon and Piano*, Manuskrypt, Archiwum
Nikosa Skalkotasa / Fundacja Marika Papaioannou i Aimilios Xourmouziou z siedzibą
w Bibliotece Muzycznej Grecji „Lilian Voudouri” Towarzystwa Przyjaciół Muzyki.

Płyty CD:

Sonata Skalkottasa:

Klaus Thunemann / Bruno Canino, *Nikos Skalkottas Cycle-Concert*, Universal 1995.

Marc Trenel / Nikolaos Samaltanos, *Nikos Skalkottas*, BIS 2003.

Duo Palmós: Stefanie Liedtke / Lorenda Ramou, *Breathless*, SPEKTRAL 2008.

Johannes Schwarz / Ueli Wiget, *Porträt-Reihe: Nikos Skalkottas (Kammermusik)*,
Ensemble Modern Medien 2009.

Sergio Azzolini / Wolfgang Watzinger, SWR Digital 2020.

Sonata Chopina:

Natalia Gutman / Światosław Richter, JSC „Firma Melodiya” 2020.

Jacqueline du Pré / Daniel Barenboim, EMI 1972.

Yo-yo Ma / Emanuel Ax, Sony Classical 1994.

Truls Mørk / Kathryn Stott Erato 2007.

Paweł Gomziakov / Maria João Pires, DG 2008.

Andrzej Bauer / Jan Krzysztof Broja, NIFC 2010.

Tomasz Strahl / Agnieszka Przemyk-Bryła, DUX 2015.

Roman Jabłoński / Krystyna Borucińska, DUX 2017.

Gautier Capucon / Yuja Wang, Erato 2019.

fagot z harfą:

Luc Loubry, *French Recital for Bassoon and Harp*, Harp & Co 2004.

Roman Reznik, *Barock Meisterwerke Für Fagott und Harfe*, Nilento records 2015.

Zsofia Stefan, *Exploring Enchanted Gardens*, Enthusias Music 2018.

7. Opis płyty

Fryderyk Chopin *Sonata g-moll op. 65*

1. I. <i>Allegro moderato</i>	10:27
2. II. <i>Scherzo</i>	04:08
3. III. <i>Largo</i>	03:28
4. IV. <i>Finale – Allegro</i>	06:33

Nikos Skalkottas *Sonata Concertante A/K 67*

5. I. <i>Allegro molto vivace</i>	09:19
6. II. <i>Andantino</i>	09:47
7. III. <i>Presto</i>	05:52

Całkowity czas nagrania: 49:34

Wykonawcy:

Piotr Kamiński – fagot

Anna Hajduk-Rynkowicz – fortepian

Izabela Wiejaczka, Marcin Wiejaczka – reżyseria dźwięku, montaż, mastering

prof. dr hab. Zbigniew Płużek – opieka artystyczna nagrania

Data i miejsce nagrania:

08-11.02.2021 Sala Koncertowa UMFC w Warszawie

8. Aneks. Nuty sonaty op. 65 Fryderyka Chopina w transkrypcji na fortepian i fagot