

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

**Dziedzina sztuk muzycznych, dyscyplina: instrumentalistyka**

**mgr Łukasz Brzezina**

**Transkrypcja wybranych Pór Roku Antonio Vivaldiego, Astora Piazzolli  
i Maxa Richtera jako proces twórczy na przykładzie zestawienia  
instrumentalnego: akordeon i saksofon**

**Praca doktorska**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Klaudiusza Barana

Warszawa 2024

### 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/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Transkrypcja wybranych Pór Roku Antonio Vivaldiego, Astora Piazzolli i Maxa Richtera jako proces twórczy na przykładzie zestawienia instrumentalnego: akordeon i saksofon” 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

Wstęp.....	5
<b>Rozdział I – Cykliczność pór roku jako źródło inspiracji w muzyce, malarstwie, literaturze i filmie.....</b>	<b>8</b>
1.1 Pory roku w malarstwie, grafice i filmie.....	10
1.2 Pory roku w literaturze i poezji.....	16
1.3 Pory roku w muzyce.....	18
<b>Rozdział II – Teoretyczne podstawy transkrypcji muzycznej.....</b>	<b>26</b>
2.1 Definicja transkrypcji.....	27
2.2 Inne metody klasyfikacji transkrypcji.....	31
2.2.1 Wpływ procesu transkrypcji na rozszerzenie, zachowanie lub redukcję brzmienia.....	32
2.2.2 Wpływ transkrypcji na poszczególne składowe utworu.....	33
2.2.3 Przeznaczenie transkrypcji.....	34
2.2.4 Autor transkrypcji.....	35
2.2.5 Aspekt praw autorskich i granice odrębności dzieła.....	35
2.3 Historyczne znaczenie transkrypcji.....	38
2.4 Proces transkrypcji, najważniejsze elementy.....	41
<b>Rozdział III – Antonio Vivaldi – Cztery Pory Roku.....</b>	<b>44</b>
3.1 Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła.....	45
3.2 Antonio Vivaldi – Koncert nr 1 E-dur <i>Wiosna</i> , cz. III Allegro.....	48
3.3 Antonio Vivaldi – Koncert nr 2 g-moll <i>Lato</i> , cz. III Presto.....	55
3.4 Antonio Vivaldi – Koncert nr 3 F-dur <i>Jesień</i> , cz. III Allegro.....	65
3.5 Antonio Vivaldi – Koncert nr 4 f-moll <i>Zima</i> , cz. III Allegro.....	70
<b>Rozdział IV – <i>Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons</i> jako współczesna reinterpretacja klasyki.....</b>	<b>79</b>
4.1 Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła.....	80
4.2 <i>Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons Wiosna cz. I.</i> .....	82
4.3 <i>Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons Lato cz. I.</i> .....	85

4.4	Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons <i>Jesień</i> cz. I.....	91
4.5	Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons <i>Zima</i> cz. I.....	94
<b>Rozdział V – Astor Piazzolla - Las cuatro estaciones porteñas.....</b>		<b>99</b>
5.1	Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła.....	100
5.2	Astor Piazzolla - Primavera Porteña.....	103
5.3	Astor Piazzolla - Verano Porteño.....	109
5.4	Astor Piazzolla - Otoño Porteño.....	114
5.5	Astor Piazzolla - Invierno Porteño.....	121
<b>Zakończenie.....</b>		<b>126</b>
<b>Bibliografia.....</b>		<b>129</b>
<b>Tabela oznaczeń rejestracji.....</b>		<b>134</b>
<b>Spis przykładów nutowych.....</b>		<b>135</b>

## Wstęp

Sztuka dokonywania transkrypcji jest integralnym elementem mojej działalności artystycznej. Od momentu, kiedy zacząłem tworzyć pierwsze zespoły kameralne, jeszcze podczas edukacji w liceum muzycznym, zdałem sobie sprawę, że kluczową kwestią będzie znalezienie repertuaru, który zaspokoi moje ambicje – zarówno od strony estetycznej, jak i czysto wykonawczej, wirtuozowskiej – trafiając jednocześnie w gusta publiczności.

Akordeon jest stosunkowo nowym instrumentem, w drugiej połowie XIX wieku występował jedynie w wybranych dziełach orkiestrowych. Dopiero w latach powojennych powstało wiele kompozycji na akordeon solo i w zespołach kameralnych. Wielokrotnie sięgałem więc po transkrypcje dokonywane przez innych wykonawców, by ostatecznie podjąć samodzielną próbę zaaranżowania już istniejących dzieł. Bezpośrednią inspiracją było dla mnie spotkanie z Jakubem Murasem, saksofonistą, podczas ogólnopolskiego konkursu „Młody Muzyk Roku” w 2012 roku, którego organizatorem było Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowe Centrum Kultury oraz TVP Kultura. To wydarzenie zapoczątkowało naszą długoletnią współpracę, która – z małymi przerwami – trwa do dziś.

W ostatnich latach zestawienie instrumentalne saksofonu z akordeonem stało się jednym z głównych mediów mojej artystycznej wypowiedzi, a z każdą nową pozycją w naszym repertuarze doceniam coraz bardziej potencjał połączenia obu tych instrumentów. Nie inaczej jest w przypadku albumu płytowego skupionego wokół koncepcji czterech pór roku. Każdy z utworów, które składają się na zawartość płyty będącej przedmiotem opisu w niniejszej pracy, jest transkrypcją w mojej ocenie pozwalającą ukazać walory techniczne i wyrazowe każdego z instrumentów osobno, jak i harmonię ich wspólnego brzmienia – pod względem barwy, artykulacji, frazowania czy dynamiki.

Utwarem, który stał się punktem wyjścia dla koncepcji płyty był cykl *Las cuatro estaciones porteñas* Astora Piazzolli. [hiszp. *Cztery pory roku w Buenos Aires*<sup>1</sup>]. Za wyborem tym przemawiały co najmniej trzy, równoważne argumenty – pierwszym jest niewątpliwie rozpoznawalność kompozycji, popularność, jaką cieszą się dzieła Piazzolli; drugim ich bezdyskusyjna wartość artystyczna, piękno motywów, koloryt harmoniczny, wyrazisty charakter; trzecim – obecność instrumentu pokrewnego akordeonowi, bandoneonu, w oryginalnej, wyjściowej wersji utworu. Tytuł cyklu stał się oczywistym punktem wyjścia dla

---

<sup>1</sup> *Porteñas* odnosi się do portowego charakteru stolicy Argentyny. Porteño oznacza „(z) miasta Buenos Aires”. Zobacz: <https://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie/hiszpa%C5%84ski-angielski/porte%C3%B1a>, data dostępu: 26.03.2024

pozostałych kompozycji, również inspirowanych czterema porami roku – *Le quattro stagioni* Antonia Vivaldiego i *The seasons Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* [ang. *Przekomponowane przez Maxa Richtera: Vivaldi – Cztery pory roku*]. Również te cykle okazały się wdzięcznym materiałem dla transkrypcji na akordeon i saksofon, co sprawia, że cały materiał płyty posiada spójny walor artystyczny.

Niniejsza praca ukazuje w szerokim kontekście dzieło artystyczne – płytę z transkrypcjami wymienionych wyżej kompozycji. Opracowując partię saksofonu, korzystałem incydentalnie ze wskazówek Jakuba Murasa. Centralną część pracy stanowią szczegółowe opisy transkrypcji, analiza użytych technik wykonawczych, rejestracji, umiejscowienia partii oryginalnych instrumentów w głosie akordeonu lub saksofonu, ewentualnych modyfikacji partytury pod kątem jak najwierniejszego odwzorowania takich elementów oryginału jak dynamika, artykulacja, frazowanie. Choć wyjściową wersją dla każdej z transkrypcji był skład instrumentalny złożony ze skrzypiec solo i orkiestry, nie zawsze zastosowany został prosty podział – saksofon w roli skrzypiec, akordeon orkiestry. Szczególna sytuacja ma miejsce w transkrypcji utworu Piazzolli, która jest przetworzeniem nie oryginału, a aranżacji – z kwintetu na skrzypce i orkiestrę – Leonida Desyatnikowa. Moją intencją było jednak zachowanie kolorytu oryginału, szczególnie w kwestii swobodnego operowania czasem, improwizacyjnego charakteru oraz intymności barwy i dynamiki.

Każdy z rozdziałów poświęconych obszernej analizie poszczególnych transkrypcji poprzedzony został wstępem przybliżającym okoliczności powstania oryginalnych wersji utworów – życiorysy ich twórców, tło historyczne, wpływ trendów epoki – a także syntetyczny opis warstwy muzycznej.

Uzupełnieniem pracy jest rozdział pierwszy poświęcony zjawisku czterech pór roku, które stały się inspiracją dla wielu artystów malarzy, poetów, pisarzy i kompozytorów. Omówione zostało kilkadziesiąt dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki, które nierzadko powstały w wyniku inspiracji innymi, niekiedy jako świadoma parafraza. Zgłębienie tego tematu pozwoliło mi spojrzeć na kompozycje Vivaldiego, Piazzolli i Richtera w szerokim kontekście, dostrzec jeszcze wyraźniej finezję języka muzycznego, za pomocą którego każdy na swój własny, indywidualny sposób, wykreował swoją wizję zmienności pór roku, zjawiska fascynującego artystów od średniowiecza po współczesność. Sądzę, że również doświadczenie każdej osoby obcującej z dziełami muzycznymi będzie nieporównanie bogatsze, jeśli u jego podstaw znajdzie się choćby pobieżna znajomość pokrewnych tematycznie dzieł literackich, malarskich lub filmowych, a także teorii i manifestów filozoficznych lub religijnych, które zainspirowały ich twórców.

Kontynuacją rozważań zawartych w niniejszej pracy jest rozdział drugi, poświęcony teoretycznym podstawom transkrypcji muzycznej. Omówione zostały różne rodzaje transkrypcji w odniesieniu do stopnia wierności oryginałowi, a także wpływ procesu transkrypcji na zachowanie, redukcję lub rozszerzenie brzmienia oraz poszczególne składowe utworu. Transkrypcje zostały także opisane pod kątem ich przeznaczenia (dydaktyczne, koncertowe) oraz autorstwa, z czego wynika, przedstawiony w zarysie, aspekt praw autorskich. W rozdziale tym znalazła się także skrócona historia literatury akordeonowej i historyczne znaczenie transkrypcji, szczególnie w kontekście popularyzacji konkretnych kompozycji, ale też instrumentów – co w przypadku akordeonu jest kwestią niebagatelną. Na końcu rozdziału umieszczony został syntetyczny opis przebiegu procesu transkrypcji, jego kolejne etapy, które wpływają na ostateczny kształt realizacji dzieła, zwiększając prawdopodobieństwo stworzenia transkrypcji udanej, która będzie chętnie grywana i słuchana.

W moich rozważaniach oparłem się na dwóch podstawowych filarach – jednym jest doświadczenie własne jako muzyka instrumentalisty, autora transkrypcji umieszczonych na płycie. Drugim literatura, przy czym warto zaznaczyć, że obszernym źródłem informacji były dla mnie polsko i angielskojęzyczne portale internetowe dedykowane sztuce, strony internetowe zagranicznych muzeów oraz znanych instytucji organizujących koncerty, fora muzykologiczne, a także publikacje towarzyszące płytom.

Celem niniejszej pracy jest analiza zagadnienia transkrypcji na akordeon i saksofon, na podstawie trzech kompozycji – Vivaldiego, Piazzolli i Richtera – których łączny czas trwania wynosi ok. 113 minut. Przystępując do nagrania płyty, należało więc dokonać selekcji materiału, aby zmieścić się w limicie czasowym nośnika. Stąd decyzja, by cykl Piazzolli nagrać w całości, z cyklu Vivaldiego jedynie części trzeciej, a Richtera pierwsze, co w pełni, a nawet z nawiązką, wypełnia czas trwania standardowego koncertu. Nie wykluczam, że w przyszłości mogą powstać również transkrypcje pozostałych części, są one tego z pewnością warte, jednak mam też świadomość istnienia bardzo wielu innych utworów, które mogłyby zabrznieć interesująco w wersji na akordeon i saksofon. Zamierzam bowiem kontynuować współpracę z Jakubem Murasem, poszukując nowych źródeł inspiracji. Płyta, która jest przedmiotem mojej pracy doktorskiej, ma w mojej ocenie potencjał, by zostać oficjalnie wydana, co pozwoli na poznanie i być może włączenie moich transkrypcji do repertuaru akordeonistów poszukujących nowych ścieżek artystycznej wypowiedzi.

Rozdział I

**Cykliczność pór roku jako źródło inspiracji w muzyce,  
malarstwie, literaturze i filmie**



Zmienność pór roku jest zjawiskiem, które fascynowało ludzi od czasów najdawniejszych. To one determinowały rytm życia, codzienne aktywności, ale też dostarczały wzruszeń czysto estetycznych. Mimo upływu tysięcy lat, postępu cywilizacyjnego i coraz większej kontroli, jaką człowiek posiada nad naturą, następstwo pór roku wydaje się rzeczą nieuniknioną. Wypada tu wspomnieć, że dotyczy to większej części świata. Nawet na równiku, gdzie temperatury przez cały rok są jednakowo wysokie, można wyróżnić dwie pory – deszczową i suchą. Najciekawsze zjawiska związane z występowaniem pór roku zachodzą jednak w Europie i obu Amerykach, a wśród krajów azjatyckich wyróżnia się w tym względzie Japonia (z wyjątkiem Okinawy). Pory roku występują również w Korei Południowej, choć ze względu na klimat subtropikalny ich charakter jest nieco odmienny od europejskiego. Każda z pór roku oznacza inne temperatury, specyficzną szatę roślinną, wiatr z odmiennych kierunków, zróżnicowaną dynamikę gwałtownych zjawisk pogodowych jak burze czy huragany. Budziły one od zawsze ciekawość ludzi, bywały źródłem zachwyty, ale i problemów. Dziś przyczyny odmiennych w każdej porze roku warunków potrafi wyjaśnić nawet uczeń szkoły, znamy siłę oddziaływania prądów oceanicznych i układy ciśnień – starożytni, nie mając takiej wiedzy, tworzyli mity, które miały wytłumaczyć i oswoić niezrozumiałe dla ogółu przemiany przyrody. Jedno pozostało niezmiennie – pory roku oraz złożoność okoliczności, jakie wywołują – nieodmiennie poruszają serca artystów. Powracają więc od wieków w poezji, prozie, malarstwie, fotografii i co oczywiste w muzyce. Przeciętny człowiek zapytany o twórcę najbardziej znanego dzieła sztuki związanego z porami roku z pewnością odpowie: „Vivaldi!”. Jednak kompozytorów, którzy postanowili oddać swoją twórczością hołd tematyce pór roku, jest znacznie więcej. Podobnie jak malarzy czy poetów. Wielu z nich stworzyło artystyczną interpretację wszystkich czterech pór roku. Niektórzy wyszczególnili ich nawet sześć. Inni skupili się na jednej, ulubionej, spośród których prym zdecydowanie wiodzie wiosna, najmocniej inspirująca artystów.

Pory roku pobudzają wyobraźnię twórców nie tylko jako zjawisko estetyczne bądź przyrodnicze. Wielu upatruje w nich metafory cyklu życia ludzkiego, co znajduje swoje odzwierciedlenie w wyrażeniach typu „w jesieni życia”. Interpretacje bywają różne, zdaniem jednych każda pora roku może przydarzyć się człowiekowi raz w życiu, inni zauważają możliwość nagłego wybuchu wiosny na późniejszym etapie życia, gdy okoliczności sprzyjają „nowemu otwarciu”. Zjawisko paraleli pomiędzy cyklem życia człowieka i otaczającej go przyrody wykorzystywane jest często przez artystów, którzy pory roku przedstawiają jako alegoryczne postacie ludzkie, czy też półludzkie, inspirowane mitologią.

Analizując dzieła sztuki inspirowane porami roku, nie sposób pominąć faktu, że niektóre z nich stawały się inspiracją dla innych twórców. W dalszej części tego rozdziału zostaną

przybliżone powiązania między nimi, zarówno na styku różnych dyscyplin sztuki jak i w obrębie wyłącznie muzyki.

Poniżej omówiona została tematyka pór roku jako inspiracji twórców w podziale na dyscypliny takie jak sztuki wizualne, literatura i muzyka.

### 1.1 Pory roku w malarstwie, grafice i filmie

Pierwsze znane obrazy przedstawiające opisywaną tematykę pochodzą z okresu średniowiecza. Być może najstarszym dziełem, ilustrującym co prawda nie pory roku, a kolejne miesiące, jest dowcipne kalendarium autorstwa Braci Limbourg<sup>2</sup> (najprawdopodobniej stworzone we współpracy z innymi niderlandzkimi malarzami) opatrzone tytułem *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*. Dwanaście kart jest częścią większego dzieła, prywatnego modlitewnika. Obrazują życie w posiadłości tytułowego księcia, przedstawiając nie tylko krajobrazy, ale też scenki z życia codziennego, niekiedy dość frywolne. Kalendarium powstało w latach 1414-1416, ciekawostką jest fakt, że jest to pierwsze przedstawienie prawdziwej surowej zimy w malarstwie europejskim.

Za najwcześniejsze przedstawienie konkretnie czterech pór roku można uznać najprawdopodobniej cykl niezwykłych obrazów, które w 1563 roku stworzył Giuseppe Arcimboldo<sup>3</sup>, mediolański artysta pełniący rolę nadwornego malarza w służbie u przyszłego cesarza Maksymiliana II. Wypracował on własny styl łączący dwa gatunki sztuki malarskiej – portret i martwą naturę. Postacie złożone z przedmiotów – np. kucharz „ulepiony” z produktów spożywczych i naczyń kuchennych, bibliotekarz wykonany z książek – są do dziś popularne, inspirują kolejne pokolenia naśladowców. Ta samą techniką malarz posłużył się, wykonując około 1560 roku serię obrazów przedstawiających cztery pory roku – alegoryczne postacie składają się z uschniętych gałęzi, kwiatów, warzyw i owoców, kłosów zboża i liści. Cesarzowi spodobały się tak bardzo, że zamówił u artysty drugi komplet takich dzieł. Niemal trzy dekady później Arcimboldo powrócił raz jeszcze do tematu tworząc obraz *Cztery pory roku w jednej głowie*. Obraz ten, skłaniający do refleksji nad przemijaniem pór roku oraz wpływem czasu na ciało i umysł, jest dość ponury w wyrazie, na pierwszy plan wybija się twarz z uschniętego pnia, dopiero po dłuższej chwili można dostrzec symbolizujące wiosnę kwiaty.

---

<sup>2</sup> Pol (Paul), Hennequin (Jan, Jean) i Herman (Hermant) de Limbourg (ur. w drugiej połowie XIV wieku w Geldrii, zm. 1416) – niderlandzcy malarze, tworzący głównie we Francji. Przedstawiciele międzynarodowego stylu gotyckiego, zajmowali się sztuką iluminowania rękopisów. Zobacz: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia\\_Limbourg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Limbourg), data dostępu: 12.08.2023

<sup>3</sup> Zobacz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>, data dostępu: 13.08.2023

Dzieło odnalazło się w jednej z prywatnych kolekcji dopiero w 2006 roku, a zostało zaprezentowane publicznie w 2007 roku, a więc ponad 430 lat od powstania<sup>4</sup>.

Dwa lata po pierwszej serii obrazów Arcimbolda, Pieter Bruegel Starszy namalował serię sześciu obrazów, z których każdy nawiązuje do kolejnych dwóch miesięcy, począwszy od grudnia. Znów, podobnie jak u braci Limbourg, twórca skupia się nie tylko na ukazaniu zmian w przyrodzie, ale też wynikających z nich różnych aktywności człowieka. Zaginęła praca wiosenna, nie wiadomo więc, jak artysta przedstawił kwiecień i maj. Pozostałe obrazy to: *Myśliwi na śniegu*, *Posępny dzień*, *Sianokosy*, *Żniwa* oraz *Powrót stada*<sup>5</sup>. Choć Bruegel pochodził z Niderlandów, na jego obrazach pojawiają się skaliste góry, zapewne będące reminiscencją podróży do Włoch. Artysta miał do przyrody stosunek pełen zachwytu i pokory, widział w niej potężne dzieło Stwórcy. Na obrazach umieścił jednak różne ciekawe scenki rodzajowe, m.in. na najsłynniejszym z obrazów cyklu, *Myśliwi na śniegu* po raz pierwszy pokazane są rozgrywki w curlingu. Przedstawiające zimę obrazy niderlandzkiego mistrza jeszcze wieki później inspirowały kolejnych twórców. Nawiązania do tej estetyki można odczuć w filmie *Zwierciadło* [ros. *Zierkalo*] Andrieja Tarkowskiego czy w obrazie *Zima* Tadeusza Makowskiego<sup>6</sup>.

Pieter Breugel Młodszy jest autorem cyklu *Pory roku* z 1624 roku<sup>7</sup>. W swoim malarstwie posługiwał się często starymi szkicami ojca, które uzupełniał kolorem, tak jest też w przypadku *Wiosny* przedstawiającej chłopów sadzących rośliny w miejskich ogrodach. Kolejne pory roku wiążą się z typową aktywnością w gospodarstwie i na roli, jak zbiory plonów i ubój zwierząt lub zabawy na lodzie.

W podobnym okresie, pomiędzy rokiem 1617 a 1620 powstało dzieło Guido Reniego *Cztery pory roku*, które do dziś przetrwało w postaci dwóch kopii nieznanego autorstwa. Tym razem artysta sięgnął do mitologii, a pory roku spersonifikowane są pod postacią antycznych bóstw<sup>8</sup>.

W latach 1660-1664 powstał cykl *Cztery pory roku* inspirowany tematyką biblijną. Nicolas Poussin stworzył go dla bratanka kardynała Richelieu, księcia de Richelieu. Ten cykl nie odnosi się do powtarzalnego cyklu przemian przyrody – przeciwnie, być może z racji

---

<sup>4</sup> <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/lyk-sztuki-do-kawy/blog/3839,4w1-czyli-lyk-sztuki-do-kawy-z-giuseppe-arcimboldo#gsc.tab=0>, data dostępu: 13.08.2023

<sup>5</sup> Zobacz: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd\\_brue.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd_brue.htm), data dostępu: 24.08.2023

<sup>6</sup> Zobacz: <https://donumartis.pl/sklep/zima/>, data dostępu: 20.08.2023

<sup>7</sup> Zobacz: <https://mnar.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>, data dostępu: 29.08.2023

<sup>8</sup> Zobacz: <https://artsandculture.google.com/asset/the-four-seasons-guido-reni/ggH0ceSFEx-aYQ?hl=en>, data dostępu: 30.08.2023

dojrzałego wieku artysty ukazuje wiosnę jako początek (Ziemski raj), a zimę jako koniec (nocna powódź i Arka Noego)<sup>9</sup>.

Wenecka artystka Rosalba Carriera zapisała się w historii sztuki jako pierwsza, która wykorzystała pastele do stworzenia pełnoprawnego portretu, nie szkicu. Wśród wielu portretów i alegorycznych postaci noszących szaty w stylu rokoko, znalazło się także kilka cykli portretów kobiet, z których każda reprezentuje inną porę roku. Najbardziej znane powstały pomiędzy 1725 a 1735 rokiem, Atrybuty, po których możemy je rozpoznać, są dość subtelne, np. Zima ma zsuwający się z nagich ramion płaszcz z kołnierzem z futra<sup>10</sup>.

W okolicach roku 1700 powstały liczne obrazy Marco Ricciego, weneckiego malarza znanego z zamiłowania do malarstwa krajobrazowego, ale też znawcy architektury, którą chętnie dokumentował. Choć spod jego pędzla nie wyszedł żaden cykl nawiązujący bezpośrednio do czterech pór roku, można by przypuszczać, że to właśnie obrazy Ricciego zainspirowały bezpośrednio Vivaldiego, w którego koncertach zauważalny jest wyraźny wpływ malarskiej ekspresji. Nie można tego jednak z całą pewnością potwierdzić, tym bardziej, że jeden z najbardziej znanych obrazów Ricciego, *Krajobraz z burzą*<sup>11</sup> datowany jest na rok 1725, czyli pięć lat później niż powstało słynne dzieło Vivaldiego. Możliwe więc, że to Ricci zainspirował się Vivaldim lub też wzajemnie darzyli się uznaniem i czerpali wzajemnie ze swojej twórczości.

Jak zostało wspomniane na początku, spośród krajów azjatyckich Japonia wyróżnia się jako kraina, w której występują wszystkie cztery pory roku takie, jakie znamy w Europie. Znalazło to również odzwierciedlenie w sztuce. Jedne z najbardziej znanych dzieł podejmujących temat pór roku to grafiki Utagawy Kunisady, twórcy z okresu Edo. Wśród wielu jego drzeworytów ukiyo-e, które w pierwszej połowie XIX wieku były w Japonii bardzo popularne, znajduje się seria *Shiki no uchi* [jap. *Cztery pory roku*]<sup>12</sup>. Składa się na nią kilkadziesiąt grafik, zwykle przedstawiających dynamiczne sceny z życia codziennego. Artysta śmiało kreską ilustruje zjawiska przyrodnicze, wichury i ulewy, postacie na obrazach są pełne ekspresji. Nie brakuje też alegorii i przenośni, np. w scenie flirtowania arystokratycznej pary

---

<sup>9</sup> Zobacz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>, data dostępu: 13.08.2023

<sup>10</sup> Tamże

<sup>11</sup> Zobacz: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ricci-marco/landscape-storm>, data dostępu: 20.09.2023

<sup>12</sup> Zobacz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>, data dostępu: 20.09.2023

obecne są na obrazie także malutkie nagie postacie podczas realistycznie przedstawionego miłosnego aktu – symbolizujące być może ostateczny cel załotów, a może wiosenną witalność.

Kolejne ciekawe ujęcie tematu to cztery obrazy, które na zamówienie belgijskiego króla Leopolda II stworzył w 1857 roku jego poddany, Alfred Stevens, malarz inspirowany się twórczością holenderską. Król zażyczył sobie, aby pory roku były przedstawione pod postacią kobiet, jednak wszystkie, niezależnie do pory roku, miały być piękne i młode. Nie zgodził się więc z porównaniem pór roku do cyklu życia, jesień i zima nie mogły obrazować dojrzałości i starości. Malarz wybrnął z problemu zwycięsko, malując zimę jako ciemnowłosą młodą kobietę w śnieżnobiałej sukni, z kamelią w dłoni<sup>13</sup>. Podobnie przedstawił pory roku czeski malarz Alfons Mucha<sup>14</sup>. Seria wydruków na japońskim papierze powstała w 1896 roku. Składają się na nią utrzymane w stylu secesji portrety młodych, powabnych kobiet, niezależnie od pory roku skąpo odzianych, a ich wizerunki zdobią atrybuty właściwe dla danego sezonu – kwiaty, owoce lub oszronione gałązki.

Ostatnie dekady XIX wieku to rozwój twórczości impresjonistów<sup>15</sup>. Choć żaden z nich nie podjął tematu czterech pór roku wprost, pojedyncze obrazy są apoteozą zmienności przyrody. Cykl *Stogi siana* Claude Moneta, *Śnieg* Camille'a Pisarra, *Obiad żeglarzy* Augusta Renoira to zaledwie kilka przykładów dzieł, w których charakterystyczne dla danej pory roku światło, aktywność postaci obecnych na obrazie lub całkowity ich brak potęgują u widza wrażenie palącego słońca, zimowej ciszy lub letniej beztrioski. Postimpresjonista Vincent van Gogh być może najpiękniej uwiecznił wiosnę w swojej pracy *Kwitnący migdałowiec*, jego *Słoneczniki* przywodzą na myśl pogodne późne lato; *Kruki* to także lato, ale chwilę przed nadejściem burzy.

Modernizm zaowocował kolejnymi przedstawieniami tematu, wśród których wybija się cykl Marca Chagalla<sup>16</sup>. Cztery obrazy łączy wspólny element białej kozy i skrzypiec. Lato jest najbardziej dosłowne, ukazuje grupę ludzi podczas zbiorów plonów i odpoczynku na łące, obraz wygląda niemal jak dziecięcy rysunek. Jesień jest bardziej zagadkowa, księżyc na czerwonym niebie sugeruje noc, koza na drzewie i półnaga kobieta z wachlarzem pod nim odwołują się do wspomnień i wyobraźni widza. Czy skrzypce są daleką reminiscencją *Pór roku* Vivaldiego? Być może, choć jednakowo mogą przywoływać dźwięki cykad i świerszczy.

---

<sup>13</sup> Zobacz: <https://www.clarkart.edu/microsites/interventions/the-four-seasons>, data dostępu: 29.09.2023

<sup>14</sup> Zobacz: <https://rynekisztuka.pl/2013/06/07/cztery-pory-roku-alfonsa-muchy-ida-pod-mlotek/>, data dostępu: 13.10.2023

<sup>15</sup> Zobacz: <https://www.musings-on-art.org/blogs/art-reviews/the-seasons-in-art-and-writing-from-17th-century-flanders-to-impressionism-to-modernism?srltid=>, data dostępu: 15.10.2023

<sup>16</sup> Zobacz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>, data dostępu: 15.10.2023

Chagall raz jeszcze podjął temat czterech pór roku, tworząc w 1974 roku gigantyczną mozaikę w formie wolnostojącego muralu na dziedzińcu Chase Tower Plaza w Chicago. Sam artysta opowiadał o swojej pracy: „Moim zdaniem, cztery pory roku reprezentują życie ludzkie, zarówno fizyczne, jak i duchowe, na różnych jego etapach. [...]. Wielkim sekretem jest uczynienie mozaiki zarówno mocnej, jak i spokojnej z siłą Mozarta i spokojem poezji Debussy’ego. Mozaika to igraszka orkiestrowa. Jest pełna sielankowej, trzciniowej fantazji i właśnie w chwili, gdy zanurza się tak blisko krawędzi kiczu, wznosi się z brzękiem talerzy w górę, w otwarte niebo, pulsujące światłem i kolorem”<sup>17</sup>. Ogromne dzieło przedstawia mieszkankę scen codziennych i nadprzyrodzonych, ludzkie postacie tancerzy i muzyków, ale też fantastyczne stwory nad ich głowami.

Mówiąc o obecności tematyki czterech pór roku w sztuce, nie można zapomnieć o wspaniałym osiągnięciu międzywojennego malarstwa polskiego. Obrazy Zofii Stryjeńskiej zaprezentowane na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku odniosły wielki sukces i zostały docenione aż czterema Grand Prix wystawy, a artystce przyniosły dodatkowo wyróżnienie Legii Honorowej. Jej *Pory roku*, podobnie jak u Breugla Starszego, składają się z sześciu części, każda obejmuje dwa miesiące; Breugel rozpoczął jednak od grudnia, a Stryjeńska od stycznia. Każda z par miesięcy przedstawia inną aktywność osadzoną w kulturze słowiańskiej, np. rytuały związane z dyngusem lub Sobótką. W pracach polskiej artystki dostrzec można alegorie i mityczne nawiązania. Parada postaci w barwnych strojach ludowych przedstawia obrzędy związane z polowaniem, zbiorami, pojawiają się też nawiązania do bóstw słowiańskich<sup>18</sup>.

XX wiek przyniósł dalszy rozwój malarstwa, ale też fotografii i sztuki filmowej. Również w tych dziedzinach twórczości nie mogło zabraknąć tematyki pór roku, czego przykładem jest krótkometrażowy radziecki film animowany *Pory roku* z 1969 roku w reżyserii Iwana Iwanowa-Wano i Jurija Norsztejna<sup>19</sup>. Bohaterowie przybrali postać kunsztownie wykonanych lalek, a akcji towarzyszy muzyka Piotra Czajkowskiego. Wspomniany już wcześniej film Andrieja Tarkowskiego z 1975 roku *Zwierciadło* to opowieść o dorastaniu, miłości, wojnie i śmierci, nie ma więc pozornie wiele wspólnego z tematyką pór roku. Jednak niektóre sceny od strony wizualnej są czytelnym dla widza nawiązaniem do obrazu Pietera Breugla Starszego

---

<sup>17</sup> <https://publicdelivery.org/marc-chagall-chicago-mosaic/>, data dostępu: 17.10.2023 - tłum. własne

<sup>18</sup> Zobacz: [https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,262,obraz\\_stryjenska\\_pory\\_roku.html](https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,262,obraz_stryjenska_pory_roku.html), data dostępu: 18.10.2023

<sup>19</sup> Zobacz: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory\\_roku\\_\(film\\_1969\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory_roku_(film_1969)), data dostępu: 18.10.2023

*Myśliwi na śniegu*, stanowiącego zimową odsłonę jego pór roku<sup>20</sup>. To ożywiony pejzaż niderlandzkiego malarza, z jego głównym elementem, lodowiskiem i zarysem ciemnych postaci na śnieżnobiałym tle.

W kinie polskim temat pór roku podjął Andrzej Kondratiuk. *Cztery pory roku*<sup>21</sup> to film zaliczany do tzw. tryptyku gzowskiego, obrazów kręconych w latach 1984-1997 w Gzowie, gdzie reżyser miał swoją rodzinną posiadłość. Pozostałe to *Wrzecziono czasu* oraz *Słoneczny zegar*. Głównym tematem obrazu jest odchodzenie seniora rodu w scenerii oszałamiającego rozkwitu przyrody, która jest tu alegorią narodzin i śmierci, cyklu odchodzenia i odrodzenia.

Temat pór roku w sztukach wizualnych nie jest oczywiście zamknięty. Także w XXI wieku powstają kolejne ich interpretacje, twórcy działający na styku różnych dyscyplin sztuki wiążą cykl przemijania przyrody już nie tylko z cyklem życia i śmierci człowieka, ale nawet polityką, by wspomnieć prace Liu Dahonga, chińskiego artysty. W pochodzącym z 2006 roku cyklu przedstawia bliski swemu sercu temat rewolucji kulturalnej w Chinach, zapoczątkowanej przez Mao Zedonga w 1966 roku<sup>22</sup>. Satyryczne i obrazoburcze obrazy przedstawiają władze komunistyczne jako bóstwa otoczone wiernymi wyznawcami. Pory roku są tu zaznaczone dzięki wyrazistym symbolom, np. w odsłonie zimowej ludzie zdają się zamarzać. Podejście Dahonga do tematu czterech pór roku opiera się na złowieszczej przepowiedni – historia, podobnie jak przyroda, może mieć charakter cykliczny, jeśli nie wyciągniemy wniosków z przeszłości<sup>23</sup>.

Współcześni artyści sięgają też po prace sprzed kilku stuleci, chcąc nadać im nowy, współczesny wymiar. Amerykański reżyser Philip Haas odtworzył w trójwymiarze fantastyczne postacie z obrazów Arcimbolda, tworząc w latach 2009-2011 ogromne rzeźby z włókna szklanego, które stanęły w plenerze<sup>24</sup>. Przywołuje to na myśl transkrypcje muzyczne, które są tematem przewodnim tej pracy i dowodzi, że jednym z elementów potwierdzających wartość dzieła jest liczba artystów, którzy chcą je sparafrazować – sprawiając, że pamięć o nim nigdy nie zaginie.

---

<sup>20</sup> Zobacz: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najciekawsze-kadry-filmowe-inspirowane-obrazami/>, data dostępu: 20.10.2023

<sup>21</sup> Zobacz: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121290>, data dostępu: 20.10.2023

<sup>22</sup> <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/1126022,rewolucja-kulturalna-w-chinach>, data dostępu: 20.10.2023

<sup>23</sup> Zobacz: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>, data dostępu: 20.10.2023

<sup>24</sup> Zobacz: <https://crystalbridges.org/blog/the-four-seasons-philip-haas-interprets-giuseppe-arcimboldo/>, data dostępu: 22.10.2023

## 1.2 Pory roku w literaturze i poezji

Prawdopodobnie najstarszą opowieścią, która została spisana, a odnosi się do zjawiska zmienności pór roku, jest mit o Demeter i Korze. Kora, młoda, nieostrożna dziewczyna za sprawą zerwania zakazanego kwiatu, narcyza, staje się ofiarą boga podziemnego świata, Hadesa i wbrew swej woli zostaje przeznaczona mu na żonę. Od tej pory jako Persefona będzie rządzić podziemiem z mężem. Jej matka, Demeter, dzięki swemu uporowi i determinacji zmusza Hadesa, by pozwalał córce na powroty na ziemię, do matki, do świata żywych. Od tego momentu jedną trzecią roku dziewczyna spędza pod ziemią – wtedy panuje zima, przyroda zamiera – dwie trzecie spędza zaś z matką na górze i jest to pora wiosny i lata, przyroda rozkwita. W ten sposób starożytni tłumaczyli sobie zmienność pór roku, a legenda, mimo elementów fantastycznych, przedstawia niezmienną kolej rzeczy – po lecie przychodzi zima, ale po zimie znów powraca lato.

Przez długie wieki temat czterech pór roku nie został opisany w żadnym arcydziele literackim znanym na skalę światową. W polskiej poezji renesansu w nielicznych wierszach nawiązuje do tej tematyki Jan Kochanowski. Po raz pierwszy posługuje się metaforą pór roku w hymnie *Czego chcesz od nas, Panie...* Sięga też po nią w wierszach zebranych w tomie *Fragmenta albo pozostałe pisma*<sup>25</sup>. Dla Kochanowskiego pory roku to zjawisko napędzane wolą boską, przed którym chyli się w pokorze, uznając naturalność rytmu przemian, okresów lata i wiosny pełnych życia, kwitnienia, radości – i statycznej, apatycznej, zwiędłej jesieni oraz zimy. Język, jakim poeta opisywał pory roku, stał się pewnym kanonem zwrotów, metafor, po które sięgali jeszcze poeci oświeceniowi: Elżbieta Drużbacka, Franciszek Bohomolec czy Adam Naruszewicz. Drużbacka i Naruszewicz poświęcili zjawisku pór roku obszerne cykle poetyckie *Opisanie czterech części roku* oraz *Cztery części roku*. U obojga nabożna pokora Kochanowskiego ustępuje miejsca nawiązaniem do mitologii, pojawiają się Zefiry, Tytani, bóstwa i starożytni filozofowie<sup>26</sup>.

W literaturze obcojęzycznej tego okresu na wspomnienie zasługuje poemat litewskiego poety oświeceniowego Krystyna Donelaitisa *Pory roku* [lit. *Metai*], znany też jako *Rok*<sup>27</sup>. Na dzieło składają się cztery idylle opatrzone tytułami: *Wiosenne radości* [lit. *Pavasariolinksmybės*], *Letnie trudy* [*Vasaros darbai*], *Jesienne łaski* [*Rudenio gėrybės*] oraz *Zimowe troski* [*Žiemos rūpesčiai*]. Kolejne części przedstawiają przyrodę Litwy Mniejszej,

<sup>25</sup> Zobacz: [http://www.staropolska.pl/renesans/jan\\_kochanowski/fragmenta.html](http://www.staropolska.pl/renesans/jan_kochanowski/fragmenta.html), data dostępu: 25.10.2023

<sup>26</sup> Zobacz: [http://staropolska.pl/barok/poeci\\_minorum\\_gentium/ED\\_rytmy\\_01.html](http://staropolska.pl/barok/poeci_minorum_gentium/ED_rytmy_01.html), data dostępu: 25.10.2023

<sup>27</sup> Zobacz: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory\\_roku\\_\(poemat\\_Krystyna\\_Donelaitisa\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory_roku_(poemat_Krystyna_Donelaitisa)), data dostępu: 26.10.2023



życie jej mieszkańców, ich pracę i obyczajowość. Wydane w 1818 roku dzieło jest pierwszym eposem narodowym w języku litewskim, uznanym za arcydzieło literatury światowej. Jest też utworem nowatorskim pod względem konstrukcji, przetłumaczonym na wiele języków.

Pozostając za naszą wschodnią granicą, warto też odnotować zbiór bajek autorstwa Aleksego Remizowa *Posołoń* z 1907 roku. Przedstawiciel rosyjskiego modernizmu w swojej twórczości zawarł wiele elementów kultury ludowej, zabaw i obrzędów, sięgał też po motywy baśniowe. W kolejnych bajkach cyklu ukazuje postęp pór roku – związane z nimi rytuały, nastroje i wewnętrzne przemiany bohaterów<sup>28</sup>.

Rok 1902 to data wyjątkowa dla polskiej literatury. Rozpoczęto wtedy publikację powieści *Chłopi* Władysława Reymonta w *Tygodniku Ilustrowanym*. Odcinki ukazywały się od 18 stycznia 1902 roku do 26 grudnia 1908 roku. W formie książkowej dwa pierwsze tomy – *Jesień* i *Zima* ukazały się 1904 roku, trzeci tom *Wiosna* w 1906, a ostatni *Lato* w 1908. Powieść opowiada o życiu społeczności chłopskiej, spinając je klamrą czasową czterech pór roku. Taka perspektywa podkreśla cykliczność wiejskiej egzystencji, a także podporządkowanie rytmowi natury. Na pomysł napisania chłopskiej epopei Reymont wpadł podczas pobytu w Paryżu, nie jest jednak sprawdzona hipoteza, jakoby inspirował się powieścią Emila Zoli *Ziemia* [fr. *La Terre*]<sup>29</sup> wydaną piętnaście lat wcześniej. Podobny jest wprowadzenie podziału na pory roku, jak i tematyka życia wsi, a także śmiało przedstawione wątki romansowe, jednak w przeciwieństwie do francuskiego pisarza, Reymont miał większe pojęcie o rolnictwie i wiejskim życiu. Nie znał też bardzo dobrze języka francuskiego. Oba dzieła wpisują się w nurt naturalizmu, w *Chłopach* można też zauważyć elementy impresjonistyczne obecne w opisach przyrody i emocji bohaterów. Pisarz za swą powieść zasłużył na nagrodę Nobla w 1924 roku, dzieło doczekało się też trzech ekranizacji. Pierwsza, z 1922 roku zaginęła, druga przybrała formę trzynastoodcinkowego serialu emitowanego w telewizji polskiej w 1972 roku, który rok później został zaadaptowany na ekrany kin. Trzecia ekranizacja pochodzi z 2023 roku i oparta jest na malarskiej animacji. Podobnie jak pierwowzór, podzielona jest na cztery części odpowiadające kolejnym porom roku.

Jak zostało już wspomniane, cztery pory roku są przywilejem strefy umiarkowanej, mieszkańcy wielu krajów nie mają możliwości doświadczać każdego roku ogromnych przeobrażeń przyrody, obserwować jej całkowitego zamierania zimą i ponownego odradzania

---

<sup>28</sup>Zobacz:

<https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/5264/Rzepnikowska%2C%20CZTERY%20PORY%20ROKU.pdf?sequence=1>, data dostępu: 29.10.2023

<sup>29</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ziemia\\_\(powie%C5%9B%C4%87\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ziemia_(powie%C5%9B%C4%87)), data dostępu: 29.10.2023

się wiosną. Wywołuje to zrozumiałą tęsknotę za obserwowaniem codziennego świata w różnych odsłonach. Jednym z najbardziej przejmujących poetyckich świadectw tego pragnienia jest wiersz współczesnego chińskiego poety Darena Shiau *Four Seasons* pochodzący z wydanego w 2000 roku tomu *Peninsular: Archipelagos and Other Islands* [ang. *Półwysep: Archipelagi i inne wyspy*], rozpoczynający się słowami: „nigdy nie poznamy zimy w Singapurze”. Autor wspomina o Vivaldim, tak odległym przecież kulturowo: „nigdy nie zrozumiemy pór roku, chociaż dostrzeżemy je dzięki naszym biletom pierwszej klasy, słuchając, jak rozwijają się niczym liście w koncertach Vivaldiego”<sup>30</sup>.

### 1.3 Pory roku w muzyce

Po przekrojowym, choć nie wyczerpującym tematu przeglądzie dzieł plastycznych, literackich i filmowych inspirowanych porami roku, koniecznością jest pochylenie się nad ich obecnością w twórczości muzycznej. Oprócz Antonio Vivaldiego, Astora Piazzolli i Maxa Richtera, których dzieła, a przede wszystkim ich transkrypcje na akordeon i saksofon zostaną szczegółowo omówione w niniejszej pracy, istnieje szereg innych kompozycji obejmujących dzieła kameralne i orkiestrowe, kantaty, balety, utwory solowe i pieśni. Temat pór roku fascynował kompozytorów europejskich i amerykańskich od epoki wczesnego baroku po czasy współczesne. Podobnie jak ma to miejsce w twórczości malarskiej, muzyczne przedstawienia pór roku przyjmują różny porządek. Bywają złożone z czterech ogniw, ale zdarzają się też ilustracje kolejnych dwunastu miesięcy. Jest też wersja pięcioczęściowa. Niektóre z dzieł mają zdecydowanie charakter ilustracyjny, podobnie jak u Vivaldiego muzyka obrazuje zjawiska atmosferyczne i różne odgłosy natury jak śpiew ptaków. Inne odwołują się do charakterystycznych dla danej pory roku wydarzeń, np. grudzień niejednokrotnie nawiązuje do Bożego Narodzenia. Są też kompozycje, których brzmienie trudno w jakikolwiek sposób powiązać z tematyką pór roku, są swobodną wariacją, w której jedynie wyobraźnia słuchacza może podsunąć mu jakieś konkretne obrazy. Poniżej zostały wymienione najciekawsze muzyczne przedstawienia czterech pór roku, z wyłączeniem dzieł Vivaldiego, Piazzolli i Richtera, którym zostaną poświęcone osobne rozdziały.

Dzieje *Pór roku* w muzyce europejskiej rozpoczyna angielski kompozytor epoki baroku Christopher Simpson. Urodzony między 1602 a 1606 rokiem, zmarł w 1669. To on jest autorem pierwszego cyklu instrumentalnego poświęconego tej tematyce. *Pory roku* [ang. *The*

---

<sup>30</sup> <https://www.poetry.sg/daren-shiau-four-seasons>, data dostępu: 03.11.2023 - tłum.własne

*Seasons*]<sup>31</sup>, powstały w 1659 roku i podobnie jak wcześniejszy cykl *Miesiące* [*The Months*] przeznaczone są na violę da gamba o wysokim rejestrze oraz dwie viole basowe, którym towarzyszy *basso continuo*. Cztery programowe fantazje (Wiosna, Lato, Jesień oraz Zima) stwarzają wykonawcom szerokie pole do indywidualnej interpretacji, co pozostaje zgodne z intencją kompozytora, który sam był gambistą. Cykl Simpsona stworzył podwaliny pod liczne interpretacje tematyki pór roku w wieku XVII i kolejnych.

Dwa lata później, w roku 1661 we Francji na tron wstąpił król Ludwik XIV, znany miłośnik baletu. Już wcześniej na królewskim dworze działał Jean Baptiste Lully, Włoch z pochodzenia, kompozytor, twórca m.in. muzyki do baletów, w których sam tańczył u boku króla. W roku jego koronacji Lully otrzymał francuskie obywatelstwo i został mianowany *Nadintendentem Muzyki Królewskiej*, co uczyniło go najważniejszym i najbardziej wpływowym muzykiem we Francji<sup>32</sup>. Młody król założył Królewską Akademię Tańca, a *Ballet des saisons* [fr. *Balet pór roku*]<sup>33</sup> był pierwszym dziełem stworzonym na jej potrzeby. Dla samego kompozytora okazał się przełomem w jego twórczości – to kompozycja już na wskroś francuska w stylu, pozbawiona wpływów włoskich. Libretto nie wyróżnia się skomplikowaną fabułą, na scenę wchodzi kolejno nimfy, antyczne bóstwa, muzy, alegorie sztuk wyzwolonych, są też chłopcy pracujący w winnicy, żniwiarze i ogrodnicy. Całość jest pogodną ilustracją zmian w przyrodzie i rytmie życia zależnych od niej ludzi. Ciekawostką jest fakt, że twórcy baletu pozwolili na koniec powrócić wiosnie, utwór ma więc pięć części.

Następnym wartym wspomnienia dziełem jest oratorium *Pory roku* Josepha Haydna z 1801 roku. Kompozycja zabrzmiała po raz pierwszy w wiedeńskim pałacu księcia Schwarzenberga. Utwór został oparty na osiemnastowiecznym poemacie *The Seasons* Jamesa Thomsona<sup>34</sup>. Jego cztery części opisują kolejne pory roku w formie dialogu między trzema postaciami – gospodarzem Szymonem (bas), jego córką Hanną (sopran) i młodym wieśniakiem Łukaszem (tenor) – dopełnionego komentarzem gromady wieśniaków. Oratorium jest skarbnicą pomysłów ilustracyjnych, muzyka jest jak obraz pełen szczegółów, odgłosów ptaków, polowania i tańców. Słyszalne są inspiracje *Czarodziejskim fletem* Wolfganga Amadeusa Mozarta.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Zobacz: <https://www.gramophone.co.uk/review/simpson-the-four-seasons>, data dostępu: 03.11.2023

<sup>32</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste\\_Lully](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully), data dostępu: 05.11.2023

<sup>33</sup> Zobacz: <http://sitelully.free.fr/b15.htm>, data dostępu: 05.11.2023

<sup>34</sup> Zobacz: L. Erhardt, zobacz w: [https://filharmonia.pl/upload/2024/04/fn\\_24\\_04\\_12\\_www.pdf](https://filharmonia.pl/upload/2024/04/fn_24_04_12_www.pdf), data dostępu: 09.11.2023

<sup>35</sup> Zdaniem Ludwika Erhardta możliwe jest, że sielski ton kompozycji Haydna stał się inspiracją dla Ludwiga van Beethovena i jego VI Symfonii *Pastoralnej*.

Pół wieku później, Giuseppe Verdi walczył o swoją pozycję w Paryżu, ówczesnej kulturalnej stolicy Europy. Pisał dla tamtejszej opery *Nieszpory sycylijskie* i choć współpraca z librecistami nie przebiegała harmonijnie, ostatecznie w 1855 wystawiono dzieło okrzyknięte z miejsca jako wielki sukces. Opera pisana pod gust paryskiej publiczności musiała charakteryzować się rozmachem, mieć co najmniej cztery akty, scenę baletową, bogatą scenografię i instrumentację. Verdi sprostął tym wymaganiom, a baletowy fragment rozciągnął do rozmiarów niemal niemożliwych do zrealizowania przez tancerzy. Trwająca 28 minut sekwencja z trzeciego aktu nosi tytuł *Cztery pory roku* i składa się z połączonych ze sobą modnych ówczesnie tańców – polki, mazurka i galopa rozplanowanych na zimę, wiosnę, lato i jesień.

Dwadzieścia lat później temat pór roku podjął Piotr Czajkowski. Nikołaj Matwiejewicz Bernard, redaktor petersburskiego magazynu muzycznego „Nouvellist”, zlecił Czajkowskiemu napisanie dwunastu krótkich utworów fortepianowych, po jednym na każdy miesiąc roku, sam wymyślił też tytuły poszczególnych miniatur. Cykl *Pory roku* oznaczony jako opus 37, ukazywał się przez cały 1876 rok. W warstwie muzycznej są to urocze, niezbyt trudne technicznie kompozycje, a ich tytuły związane są ze zmianami zachodzącymi w przyrodzie, świętami i obyczajami, np.: *Przy kominku*, *Żniwiarz*, *Pieśń skowronka*, *Przebiśnieg*, *Polowanie*. Cykl doczekał się licznych aranżacji na orkiestrę, skrzypce lub fortepian solo z orkiestrą, dwie gitary i inne obsady<sup>36</sup>.

Na przełomie XIX i XX wieku temat pór roku powrócił, tym razem za oceanem. Amerykański kompozytor Henry Kimball Hadley<sup>37</sup> nadał swojej *II Symfonii* f-moll tytuł *The Four Seasons*. Cztery części rozpoczynają się od zimy, a kończą na jesieni. Trudno odnaleźć w tym utworze bezpośrednie odniesienia do pór roku jak chociażby techniki ilustracyjne, nie ma też szczegółowego programu. Jest to jednak to kompozycja warta odnotowania jako przykład potężnej, późnoromantycznej symfoniki, za którą Hadley otrzymał w 1901 roku nagrodę im. Ignacego Jana Paderewskiego.

W tym samym czasie powstał balet *Vremena goda* [ros. *Pory roku*] Aleksandra Głazunowa napisany w 1899 roku na zamówienie teatru w Petersburgu i tam wystawiony na początku 1900 roku<sup>38</sup>. Jednoaktowy balet w czterech odsłonach rozpoczyna się od zimy, a kończy wspólnym tańcem wszystkich pór roku w scenie jesiennej. Występują w nim postacie fantastyczne, takie jak Lód, Grad, Duch Kukurydzy, gnomy, nie zabrakło Satyrów, faunów, wróżek

---

<sup>36</sup> Zobacz: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seasons\\_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seasons_(Tchaikovsky)), data dostępu: 09.11.2023

<sup>37</sup> Zobacz: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/hadley-henry/?lang=de>, data dostępu: 10.11.2023

<sup>38</sup> Zobacz: <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/15134/pory-roku>, data dostępu: 10.11.2023

i czarodziejskich ptaków. Balet cieszył się powodzeniem, w skróconej wersji tańczyła go słynna balerina Anna Pawłowa. Dziś wystawiany jest rzadziej, natomiast muzyka regularnie pojawia się w dyskografii najlepszych orkiestr, co nie dziwi, biorąc pod uwagę jej urodę – wspaniałą, bogatą orkiestrację, wdzięczne epizody taneczne i zapadające w pamięć motywy.

Kolejna warta wspomnienia muzyczna interpretacja tematu pór roku pochodzi z Polski. W 1930 roku Zygmunt Noskowski opracował zbiór 50 piosenek dla dzieci do tekstów Marii Konopnickiej<sup>39</sup>. Śpiewnik *Pory roku* podzielony został na kolejne pory roku począwszy od *Zimy*. W wersji oryginalnej został skomponowany na głos z towarzyszeniem fortepianu, powstała również transkrypcja na dwugłosowy chór dziecięcy z fortepianem, a także dwoje skrzypiec i fortepian.

We Francji pory roku doczekały się bardzo interesującej interpretacji. Darius Milhaud, który już w 1917 roku napisał pierwszą ze swoich symfonii kameralnych i zatytułował ją *Le Printemps* [fr. *Wiosna*], stworzył cykl koncertów przeznaczonych na instrumenty solowe – w każdej z pór roku inne – i towarzyszące im zespoły kameralne o zmiennym składzie. Cykl rozpoczyna *Concertino de printemps* [fr. *Wiosenny koncert*]<sup>40</sup> op. 135, przeznaczony na skrzypce z orkiestrą. Jednocześnie utwór został napisany w 1934 roku i stał się pierwszym z cyklu krótkich koncertów poświęconych porom roku. Kolejne dzieło w tym zestawie, *Concertino d'été* [*Letni koncert*] na altówkę i orkiestrę, ukazało się dopiero w 1951 roku. Pozostałe utwory z tej serii to *Concertino d'automne* [*Jesienny koncert*] na dwa fortepiany i zespół kameralny, także z 1951 roku oraz *Concertino d'hiver* [*Koncert zimowy*] na puzon i smyczki powstały w 1953 r. Wśród dostępnych nagrań zachowała się również rejestracja koncertu wiosennego dla wytwórni Decca pod batutą kompozytora. Cały cykl koncertów Milhauda jest typowym przykładem stylu kompozytora – muzyka jest pełna humoru, zaskakujących harmonii na granicy dysonansu. Aspekt wirtuozowski nie przytłacza dialogu solisty z orkiestrą, przeciwnie, wszyscy wykonawcy pełnią swoją wyrazistą rolę.

Temat pór roku okazał się wyjątkowo wdzięcznym tematem dla baletu – po dziełach Lully'ego, Verdiego i Głazunowa powrócił kolejny raz w dziele Johna Cage'a. Balet *Pory roku* do choreografii Merca Cunninghama wystawiono po raz pierwszy w Nowym Jorku w 1947 roku<sup>41</sup>. To pierwsze dzieło orkiestrowe Cage'a i początek długiego, owocnego romansu kompozytora ze światem tańca współczesnego – a także również z samym Cunninghame.

---

<sup>39</sup> Zobacz: <https://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6547>, data dostępu: 15.11.2023

<sup>40</sup> Zobacz: <https://www.pristineclassical.com/products/pasc272>, data dostępu: 16.11.2023

<sup>41</sup> W. Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Taylor & Francis Ltd, Routledge 1996, str. 14

Balet składa się z jednego aktu podzielonego na dziewięć części: *Preludium I, Zima; Preludium II, Wiosna; Preludium III, Lato; Preludium IV, Jesień; Finał (Preludium I)*. Od lat 40. Cage pozostawał pod wpływem filozofii i muzyki Wschodu, a szczególnie Indii. Podobnie jak w jego *Kwartecie smyczkowym*, przesłanie *Pór roku* opiera się na indyjskiej koncepcji: zima kojarzy się ze spokojem, wiosna z twórczością, lato z ochroną, jesień ze zniszczeniem. Ostatnie ogniwo jest powtórką pierwszego *Preludium*, tym samym symbolizuje cykliczność zmian w przyrodzie. Kwartet smyczkowy z 1950 roku również opiera się schemacie pór roku, tym razem rozpoczynającym się od lata, jego części to: *Quietly Flowing Along [Cicho płynąc]*, *Slowly Rocking [Powoli się kołysząc]*, *Nearly Stationary [Prawie nieruchomo]* i *Quodlibet [łac. Co się podoba]* – ostatnia część jest przykładem aleatoryzmu, sięgnięcia po technikę pochodzącą jeszcze z XVI wieku, polegającą na kombinacji kilku różnych melodii.

Niemal trzy wieki po pierwszych angielskich *Porach roku* Simpsona, dokładnie w roku 1949, temat powrócił do Anglii. *Folk Songs of the Four Seasons* [ang. *Pieśni ludowe czterech pór roku*], kantata na chór żeński i orkiestrę Ralpa Vaughan Williamsa powstała na zamówienie Krajowej Federacji Instytutów Kobięcych<sup>42</sup>. Została wykonana na pierwszym festiwalu wokalnym tej organizacji w 1950 roku w Royal Albert Hall przez ogromny, złożony z trzech tysięcy kobiet chór. Kompozytor przemycił w utworze ulubione motywy angielskich pieśni i kolęd ludowych, których echa są wyraźnie słyszalne w całym utworze. Dwa lata później dzieło zostało zaaranżowane na orkiestrę przez asystenta kompozytora, Roya Douglasa – Vaughan Williams uznał orkiestrową wersję za utwór w pełni autonomiczny, postanawiając obwieścić Douglasa jego autorem.

Bardzo ciekawym ujęciem pór roku jest kompozycja *The Seasons* Thei Musgrave na orkiestrę<sup>43</sup>. Powstała na zamówienie Academy of St Martin in the Fields w 1988 roku. Artystka zainspirowała się obrazem *Caccia Primitiva* [wł. *Pierwotne polowanie*] wchodzącym w skład serii *Storie dell'umanità primitiva* [Historie prymitywnej ludzkości] autorstwa średniowiecznego malarza Piero di Cosimo. Kompozytorka inspirowała się także szeregiem innych prac, m.in. Claude'a Moneta, Vincenta Van Gogha i Pabla Picassa – nie są to jednak sielskie krajobrazy, a malowana historia ruchów społecznych, narodowo-wyzwoleńczych. Na ich tle toczy się ponura egzystencja człowieka, a dźwięki *Marsylianki* dopełnia motyw *Dies Irae*. Spojrzenie Musgrave na pory roku jest bardzo osobiste, skłania ku refleksji i przemyśleń głębszych niż zachwyty przemianami w przyrodzie.

<sup>42</sup> Zobacz: <https://rvwsociety.com/folk-songs-four-seasons/>, data dostępu: 16.11.2023

<sup>43</sup> Zobacz: <https://interlude.hk/musicians-and-artists-thea-musgrave-and-the-seasons/>, data dostępu: 18.11.2023

U progu XXI wieku powstało dzieło oparte również na głębokich rozważaniach filozoficznych, ale znacznie lżejsze w odbiorze z punktu widzenia słuchacza. *Seasons of an American Life* (znane też jako *The American Seasons*) [*Pory roku amerykańskiego życia*] Marka O'Connora<sup>44</sup> na skrzypce i orkiestrę zostały napisane w 1999 roku. Utwór celebrytuje różne etapy życia – narodziny, dorastanie, dojrzałość i starość – i jest hołdem dla monologu *Siedem wieków człowieka* wygłaszanego przez Jacquesa, bohatera komedii *Jak wam się podoba* Williama Szekspira. Mark O'Connor, doskonały skrzypek znany głównie z wykonawstwa muzyki bluegrassowej, sięgnął w warstwie muzycznej po rozmaite inspiracje. Słychać bluegrass, swing, solowe kadencje skrzypiec o nieregularnym metrum, irlandzkie tańce i nostalgiczne motywy, pojawia się nawet fuga. Cykl ukazuje nieskończoność cyklu zmieniających się pór roku, ale jest też przykładem współczesnej interpretacji gatunku koncertu skrzypcowego.

Z podobnego okresu pochodzi dzieło rosyjskiego kompozytora Michaiła Bronnera *Pory roku: Wieniec dla Czajkowskiego – Dedykacja i 12 utworów na flet, klarnet i orkiestrę kameralną*<sup>45</sup>. Kompozycja z 2001 roku składa się z dedykacji oraz dwunastu miniatur o tytułach związanych głównie z przyrodą, jak: *Dialog kukulek*, *Kołysanka dla lasu* czy *Co powiedział północny wiatr*. Utwór wart jest wspomnienia, gdyż stanowi dość rzadką w muzyce współczesnej próbę powrotu do estetyki nie tylko neoklasycznej, ale nawet romantycznej. Słychać echa walców Czajkowskiego i Głazunowa, jednocześnie pojawiają się elementy dźwiękonaśladowcze, współczesne techniki wydobywania dźwięku dla bardziej realistycznego odwzorowania np. podmuchów wiatru. Całość sprawia wrażenie muzyki idealnej do wykorzystania jako ilustracja filmu animowanego.

Jeszcze inną próbę interpretacji tematu pór roku podejmuje angielska kompozytorka Cecilia McDowall. W 2006 roku we współpracy z pisarką Christie Dickason stworzyły kantatę *Five Seasons [Pięć pór roku]*<sup>46</sup> na chór kameralny, obój lub rożek angielski, harfę i kwartet lub orkiestrę smyczkową. Pięć pór roku odpowiada w przybliżeniu wiosnie, latu, jesieni i zimie, jednak są one dopełnione środkową, piątą porą roku – porą serca. Autorki odwiedziły pięć gospodarstw, wspólnie śpiewały z ich właścicielami, pragnąc w 25-minutowym dziele zawrzeć jak najwięcej prawdy o współczesnym życiu wsi.

W 2007 roku powstał utwór nawiązujący do *Czterech pór roku* Vivaldiego – koncert skrzypcowy *Formosa Seasons*<sup>47</sup>. Jego twórca Gordon Shi-Wen Chin to jeden z najbardziej

---

<sup>44</sup> Zobacz: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4107/the-american-seasons>, data dostępu: 20.11.2023

<sup>45</sup> Zobacz: <https://www.classicalarchives.com/newca/#!/Work/398705>, data dostępu: 20.11.2023

<sup>46</sup> Zobacz: <https://ceciliamcdowall.co.uk/2019/09/17/five-seasons-2006/>, data dostępu: 21.11.2023

<sup>47</sup> Zobacz: [https://www.naxos.com/Bio/Person/Gordon\\_Shi\\_Wen\\_Chin/28432](https://www.naxos.com/Bio/Person/Gordon_Shi_Wen_Chin/28432), data dostępu: 21.11.2023

znanych współczesnych kompozytorów na Tajwanie. Swoje dzieło dedykował znanemu tajwańsko-amerykańskiemu skrzypkowi Cho-Liang Lin. Utwór opiera się na serii wierszy samego kompozytora wzorowanych na haiku, a muzyka ściśle odpowiada ich treści. Intencją kompozytora było wykonywanie jego kompozycji na koncertach razem z dziełem Vivaldiego, jednak dotychczas miało to miejsce tylko raz. Tajwańskie cztery pory roku to opowieść o pięknie tamtejszej przyrody, podziw dla boskiego dzieła – kompozytor jest chrześcijaninem – a także manifestacja uczuć żywionych przez kompozytora wobec rodzinnego kraju. Warto tu dodać, że pory roku na Tajwanie różnią się od europejskich i choć następuje moment wyciszenia i wygaszenia w przyrodzie z następującym po nim wiosennym odrodzeniem, zimowe temperatury przypominają nasze wiosenne, a śnieg jest rzadką anomalią i występuje jedynie w wysokich górach.

Kolejny utwór nawiązujący do cyklu Vivaldiego to utwór Philipa Glassa. Jego II Koncert skrzypcowy *The American Four Seasons* <sup>48</sup>[ang. *Amerykańskie Cztery Pory Roku*] składa się z ośmiu części. Ich tytuły nie wskazują na konkretną porę roku, kompozytor pozostawia słuchaczom dowolność interpretacji. Części z towarzyszeniem orkiestry przeplatane są solowymi fragmentami o charakterze pieśni instrumentalnej, a całość poprzedza preludium wykonywane na skrzypcach solo. Intencją kompozytora było przywołanie barokowego ducha tradycji skrzypcowej XVIII wieku. Oryginalna instrumentacja obejmuje skrzypce, orkiestrę smyczkową i syntezator o brzmieniu klawesynu. W kompozycji wyraźnie słyszalne są wpływy Vivaldiego, nie jest to dosłowna transkrypcja, jednak budowa motywów, przebieg figuracji, ich tło harmoniczne i barwowe – natychmiast przywołują na myśl włoskie arcydzieło. Jednocześnie wyraźnie słyszalny jest język muzyczny Glassa – motoryczny przebieg narracji, multiplikowane sekwencje i charakterystyczne synkopowane rytmy pozwalają rozpoznać twórcę od pierwszych taktów utworu.

Listę współczesnych interpretacji tematu pór roku zamyka łotewski kompozytor Peteris Vasks. Na przestrzeni lat 1980-2009 stworzył on cykl utworów fortepianowych *Gadalaiki* [łot. *Pory roku*]. Cykl rozpoczyna się od zimy, a kolejne części noszą nazwy: *Balta ainava* [Biały krajobraz], *Pavasara muzika* [Muzyka wiosny], *Zaja ainava* [Zielony krajobraz], *Rudens musika* [Muzyka jesieni]. To muzyka niemal medytacyjna, refleksyjna, pozbawiona wyraźnych elementów wirtuozowskich, miejscami osadzona w systemie tonalnym dur-moll<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Zobacz: <https://prestoportal.pl/piotra-plawner-i-sinfonia-iuventus-graja-glassa>, data dostępu: 22.11.2023.

Zobacz także: <https://nospr.org.pl/kalendarz/nospr-jamie-phillips>, data dostępu: 22.11.2023

<sup>49</sup> <http://www.classical.net/music/recs/reviews/w/wer06734a.php>, data dostępu: 24.11.2023



\*\*\*

Wymienione powyżej przykłady nie wyczerpują całkowicie tematu inspiracji porami roku w twórczości kompozytorów, stanowią jednak przegląd najważniejszych, najbardziej oryginalnych interpretacji. Z pewnością ich lista będzie się w przyszłości wydłużać – pory roku są materia, którą można eksploatować na wiele sposobów. Z uwagi na charakter niniejszej pracy zostały omówione tylko dzieła z nurtu muzyki poważnej, jednak echa pór roku pobrzmiewają też w treści wielu piosenek, a więc utworów z kręgu muzyki popularnej.

Przytoczone w tym rozdziale dzieła literackie, poetyckie, malarskie, filmowe i muzyczne oraz występujące między nimi zależności stanowią wstęp do przemyśleń nad istotą transkrypcji, aranżacji i parafrazy, którym zostaną poświęcone kolejne rozdziały. Można postawić tutaj wiele pytań nawiązujących do tej tematyki – przykładowo, w jakim stopniu trójwymiarowe odtworzenie kompozycji z obrazów Arcimbolda jest samodzielną twórczością, a na ile odtwórczym działaniem? Można też rozważać rolę literackiego wprowadzenia do muzyki lub choćby programu ujętego w tytule. Nasuwa się pytanie, czy ułatwiają one słuchaczowi uruchomienie wyobraźni, czy może ją ograniczają? Z pewnością poznanie wielu dzieł, odmiennych perspektyw ich twórców powinno stać się priorytetem każdego świadomego wykonawcy, a szczególnie autora transkrypcji i aranżacji.

## Rozdział II

### **Teoretyczne podstawy transkrypcji muzycznej**

## 2.1 Definicja transkrypcji

Według Encyklopedii PWN transkrypcja [łac. *transcriptio* „przepisywanie”] to „muzyczne opracowanie utworu muzycznego na inny niż w oryginale zespół wykonawczy (orkiestracja) lub inny instrument”, a także „zapisanie utworu inną notacją muzyczną”. Z tego samego rdzenia wywodzi się czasownik transkrybować, czyli „zapisywać znakami współczesnej notacji muzycznej utwory zapisane dawnymi systemami notacji, np. notacją modalną, menzuralną”.<sup>50</sup>

Odpowiedniki transkrypcji w innych językach to: włoskie *transcrizione*, angielskie *arrangement* i *transcription* (podobnie jak francuskie, jednak inaczej wymawiane), niemieckie *Transkription*, a także, bardziej popularne *Bearbeitung*. Ostatni termin oznacza dosłownie „redagowanie”, w odniesieniu do muzyki „opracowanie”. Termin transkrypcji jest w muzyce uzupełniony przez wiele innych, stosowanych niekiedy wymiennie, choć każdy z nich różni się subtelnie znaczeniem i odnosi do innego zakresu zmian dokonanych w odniesieniu do oryginału. Są to: **opracowanie, aranżacja, instrumentacja, adaptacja, intawolacja, wyciąg, parafraza** oraz **fantazja**.

**Opracowanie** jest terminem szerokim, obejmującym zarówno proste przekłady z jednego instrumentu na drugi – np. zastąpienie w utworach kameralnych z fortepianem partii altówki partią klarnetu – jak i znaczące ingerencje w dzieło. Jednym z najbardziej znanych przykładów są opracowania (*Bearbeitung*) koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego, Geорга Philippe’a Telemanna i Benedetta Marcello na klawesyn dokonane przez Johanna Sebastiana Bacha. Z opracowaniem muzycy mają niejednokrotnie styczność w utworach wirtuozowskich, gdzie elementem różnicującym są odmienne palcowania lub smyczkowania mające wpływ nie tylko na wygodę wykonawczą, ale też warstwę brzmieniową. W potocznym nazewnictwie opracowanie określa się też mianem wydania, gdzie najistotniejszym faktorem zmiany jest osoba redaktora wydania lub zespół redakcyjny. Przy czym poszczególne edycje mogą różnić się między sobą nie tylko odmiennymi koncepcjami dotyczącymi artykulacji lub dynamiki, ale czasem nawet harmonii – niekiedy w wyniku błędu, a czasem zamierzonego działania, kiedy redaktor jest przekonany o pomyłce kompozytora.

W przypadku koncertów na instrument solowy i orkiestrę, autor opracowania staje się niekiedy również autorem kadencji. Przykładem może być tu koncert skrzypcowy Ludwiga van Beethovena. Kompozytor sam nie napisał kadencji, jednak już pierwszy wykonawca utworu,

---

<sup>50</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/transkrypcja;3988755.html>, data dostępu: 28.11.2023

Franz Clement zaimprovizował własną<sup>51</sup>. W późniejszych latach powstało ich wiele, autorstwa skrzypków i kompozytorów, wśród nich znaleźli się Josef Joachim, Fritz Kreisler i Alfred Schnittke. Opracowanie może też niekiedy zawierać propozycje drobnych zmian – jak np. dodanie flażoletów, opcjonalne przeniesienie fragmentu melodii do innego rejestru lub zastąpienie akordów figuracjami. W zapisie nutowym przybiera to zazwyczaj postać dodatkowej górnej pięciolinii zapisanej mniejszą czcionką z adnotacją „*ossia*”. Warto tu wspomnieć, że nierzadko podczas konkursów i egzaminów np. do orkiestr wymagane lub zalecane są konkretne opracowania uznawane za wzorcowe, przy czym nie zawsze są to wydania urtekstowe pozbawione ingerencji w materiał stworzony przez kompozytora. Równie często zalecane są edycje faksymilowe oraz redaktorskie, zawierające interpretacje dzieła tworzone przez badaczy i naukowców. Przykładem tutaj może być Konkurs Chopinowski, którego organizatorzy zalecają korzystanie z Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją prof. Jana Ekiera<sup>52</sup>.

**Aranżacja** pokrywa się częściowo z pojęciem opracowania, jednak jej zakres jest znacznie szerszy. Jej przykładem w materiale muzycznym służącym za kanwę niniejszej pracy jest aranżacja *Czterech pór roku w Buenos Aires* [hiszp. *Las Cuatro Estaciones Porteñas*] Astora Piazzolli dokonana przez Leonida Desyatnikova. Istotą dokonanych zmian jest tu nie tylko zmiana aparatu wykonawczego z kwintetu w składzie: bandoneon, fortepian, gitara elektryczna, skrzypce, kontrabas – na orkiestrę smyczkową i skrzypce solo. Oprócz materiału źródłowego w partyturze znalazły się cytaty z *Czterech pór roku* [*Le quattro stagioni*] Antonia Vivaldiego, zniknęły zaś solowe improwizowane kadencje poszczególnych członków kwintetu charakterystyczne dla muzyki jazzowej, obecne na oryginalnych nagraniach Piazzolli i jego zespołu. Aranżacja jest zabiegiem bardzo często stosowanym w muzyce rozrywkowej, której przykładem mogą być symfoniczne wersje rockowych przebojów lub liczne wersje tej samej piosenki dokonane przez różnych wykonawców. Zmianie ulega faktura, rytmika i akcentacja, nierzadko harmonika, a dzięki manierze wykonawczej i skali głosu, jaką operuje dany wokalista, często również przebieg głównej linii melodycznej.

**Instrumentacja** jest pojęciem najbliższym potocznemu rozumieniu transkrypcji. Jej istotą jest zachowanie przebiegu formy dzieła, jego rytmiki, tempa, harmoniki, melodyki,

---

<sup>51</sup> Zobacz: <https://www.orsymphony.org/concerts-tickets/program-notes/1718/beethoven-violin-concerto/>, data dostępu: 30.11.2023

<sup>52</sup> Zobacz: <https://www.chopin-nationaledition.com/wp-content/uploads/2023/03/Regulamin-XVIII-Konkursu.pdf>, data dostępu: 30.11.2023

a w miarę możliwości również dynamiki, przy jednoczesnej zmianie aparatu wykonawczego. Słynnym przykładem instrumentacji są *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego, 10 miniatur na fortepian solo, które zorkiestrował na wielką orkiestrę symfoniczną Maurice Ravel. Nie mniej popularnym przykładem są transkrypcje Bachowskich *Suit na wiolonczelę solo*. Służą za materiał dydaktyczny, ale też koncertowy m.in. akordeonistom, puzonistom, altowiolistom, gitarzystom, waltornistom czy kontrabasistom.

**Adaptacja** w sztuce z reguły odnosi się do zmiany bardzo znaczącej, jaką jest m.in. transformacja dzieła literackiego do postaci filmu lub przedstawienia teatralnego. Jej zakres może być ograniczony, z zachowaniem głównych wątków fabuły, bohaterów i języka, jakim się posługują – przykładem może być realizacja *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy z 1999 roku. Niekiedy jednak adaptacja znacznie odbiega od oryginału, co wywołuje kontrowersje wśród odbiorców dzieła – m.in. *Mała Syrenka* Hansa Christiana Andersena ze szczęśliwym zakończeniem w wersji filmowej dla najmłodszej widowni. Adaptacja jest terminem niezbyt często używanym w muzyce poważnej, można jednak znaleźć jej przykłady – m.in. sceniczne wersje przedstawień operowych lub wykorzystanie poszczególnych fragmentów muzyki baletowej lub teatralnej w suitach o różnym układzie. Fragmenty i kompilacje różnych dzieł pojawiają się jako muzyczne tło przedstawień baletowych, a także podczas zawodów sportowych, w trakcie popisów gimnastycznych lub łyżwiarskich.

**Intawolacja**, używana niekiedy zamiennie z określeniem intabulacja to specjalistyczne określenie pochodzące z języka włoskiego. W renesansie oznaczała przepisanie głosów wokalnych na instrumenty przy użyciu nowej notacji, a jej źródłem była potrzeba zgromadzenia w jednym miejscu wszystkich partii wokalnych do tej pory zapisanych w osobnych dla każdego głosu księgach. Tak powstawały pierwsze tabulatury. Stopniowo pojęcie to ewoluowało, zatracając swoje pierwotne znaczenie, najczęściej jednak odnosiło się do zapisu utworów na dwóch pięcioliniach, niezależnie od liczby głosów.

**Wyciąg** jest jedną z najpopularniejszych form transkrypcji, zachowującą dużą wierność względem oryginału. Najczęściej rozumie się pod tym pojęciem wyciąg fortepianowy – na jeden lub dwa fortepiany albo na cztery ręce. Zasadniczo można wyodrębnić dwa rodzaje wyciągów fortepianowych – obejmujących całość partytury lub z wyłączeniem partii solowej, która jest umieszczona w nutach tylko poglądowo, na osobnej górnej pięciolinii, zwykle węższej. Przykładem wyciągu całościowego jest m.in. transkrypcja *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta na fortepian, której autorem jest Karl Klindworth. Wyłączenie partii

solowej ma z reguły zastosowanie w koncertach na instrument (lub instrumenty) solowe z orkiestrą lub w utworach wokально-instrumentalnych, jak opery lub pieśni. Obecnie wyciąg fortepianowy najczęściej znajduje zastosowanie w pracy dydaktycznej, korzystają z niego dyrygenci, przygotowując się do pracy z zespołem. W przebiegu edukacji młodzi instrumentalisci i wokaliści bardzo rzadko mają okazję wykonywać repertuar koncertowy z towarzyszeniem orkiestry. Jednak dzięki istnieniu wyciągów, potocznie zwanych akompaniamentem, mogą bez ograniczeń ćwiczyć go i wykonywać podczas egzaminów oraz konkursów. W przeszłości wyciągi fortepianowe pełniły rolę dwojaką – pozwalały obcować z dziełami przeznaczonymi na dużą obsadę instrumentalną w kameralnych wnętrzach salonów, ale też często stanowiły punkt wyjścia w pracy kompozytorów, którzy dopiero na późniejszym etapie pracy dokonywali instrumentacji swoich utworów na orkiestrę. W czasach współczesnych rodzajem wyciągu fortepianowego jest tzw. „fortepianówka” czyli esencjonalny zapis utworów z dziedziny muzyki rozrywkowej, zawierający najczęściej wyodrębnioną partię wokalną i pozostałe głosy w tradycyjnym zapisie klawiszowym na dwóch pięcioliniach. Do niedawna „fortepianówki” stanowiły podstawę zgłaszania utworów w Stowarzyszeniu Autorów ZaiKS, od 2022 roku nie są już wymagane.

**Parafraza** to forma transkrypcji znacznie odbiegająca od oryginału. Zazwyczaj opiera się na wybranych motywach dzieła muzycznego i jest uzupełniona nowym materiałem. Niekiedy zmianie ulega nawet linia melodyczna motywu, zmienione są poszczególne dźwięki, podstawa harmoniczna, rytm lub metrum. Słuchacz jest w stanie dostrzec podobieństwo, ale nie jest to dokładne odwzorowanie oryginału. Rodzajem parafrazy są m.in. jazzowe wersje utworów Fryderyka Chopina (wykonywał je m.in. Andrzej Jagodziński, Leszek Możdżer czy Atom String Quartet), parafrazą jest też – będące przedmiotem analizy w niniejszej pracy – dzieło Maxa Richtera, w którym główne motywy z *Czterech pór roku* Vivaldiego zostały m.in. przekształcone rytmicznie, wielokrotnie powtórzone oraz uzupełnione dodatkowym materiałem. W muzyce rozrywkowej istnieje bardzo wiele przykładów zaczerpnięcia motywów piosenek prosto z muzyki klasycznej, m.in. w bardzo popularnym utworze *All by myself* spopularyzowanym przez Céline Dion, autorstwa Erica Carmena wyraźnie słychać fragment drugiej części *Koncertu fortepianowego nr 2 c-moll*, op. 18 Sergiusza Rachmaninowa.

Korzenie praktyki tworzenia nowych kompozycji na bazie już istniejących sięgają czasów renesansu. *Quodlibet* polegał na wplataniu w już istniejącą warstwę melodyczną lub tekstową fragmentów innych dzieł – m.in. chorał gregoriański mógł zostać wzbogacony świecką pieśnią o znacznie bardziej frywolnym charakterze. *Quodlibet* mógł mieć formę symultaniczną lub

sukcesywną – melodie lub teksty zaczerpnięte z różnych źródeł mogły pojawiać się polifonicznie, w różnych głosach lub następując kolejno po sobie. W późniejszym okresie popularna stała się nazwa zaczerpnięta z języka francuskiego, *potpourri*, oznaczająca wiązkę melodii z operetek, melodii ludowych lub innych popularnych i łatwych do przetworzenia utworów. Obecnie najczęściej funkcjonuje nazwa angielska *medley*, która odnosi się do kompilacji jednorodnych gatunkowo i stylistycznie utworów, w szczególności rozrywkowych. Najczęściej nie są one przytaczane w całości, a w formie skróconej – by nie znużyć słuchacza, pojawiają się główne motywy zwrotki i refrenu, po których następuje płynne przejście do następnej piosenki.

**Fantazja** to także forma odbiegająca mocno od oryginalnego dzieła. Zazwyczaj opiera się na motywach zaczerpniętych z innego utworu. Jednym z popularnych przykładów jest *Fantazja na tematy z opery Carmen* op. 25 Pabla de Sarasatego. Odmianą fantazji są wariacje na zadany temat – m.in. *Wariacje B-dur na temat „Là ci darem la mano”* op. 2 Fryderyka Chopina lub *Wariacje na temat z opery Gioacchina Rossiniego „Mojżesz w Egipcie”* autorstwa Niccolò Paganiniego, które doczekały się aranżacji na liczne instrumenty. Niekiedy motywy będące podstawą fantazji nawiązują do muzyki popularnej czy ludowej – jak w *Fantazji na tematy polskie* op. 13 Fryderyka Chopina lub w *Wariacjach na temat pieśni neapolitańskiej* Hermana Bellstedta na kornet i orkiestrę, opartych na melodii *Funiculi, Funiculà*. Istnienie fantazji na dany temat jest poniekąd potwierdzeniem jego wartości, wyrażeniem uznania dla twórczej inwencji innego kompozytora. Jest też wskaźnikiem popularności dzieła, z którego zaczerpnięto motyw fantazji – jak w przypadku opery *Carmen*.

## 2.2 Inne metody klasyfikacji transkrypcji

Powyżej zostały omówione rodzaje transkrypcji w odniesieniu do stopnia wierności oryginałowi i zakresu wykorzystania oryginalnego materiału w nowym dziele. Istnieją jednak metody klasyfikacji odnoszące się do innych czynników. Są nimi: wpływ procesu transkrypcji na rozszerzenie, zachowanie lub redukcję brzmienia; wpływ transkrypcji na poszczególne składowe utworu; przeznaczenie transkrypcji; autorstwo transkrypcji; aspekt praw autorskich.

### 2.2.1 Wpływ procesu transkrypcji na rozszerzenie, zachowanie lub redukcję brzmienia

Omawiane zagadnienie jest szczególnie widoczne w transkrypcjach zbliżonych do oryginału, a jego istota opiera się na zmianie aparatu wykonawczego. Rozszerzenie brzmienia następuje w momencie zwiększenia liczby wykonawców. Przykładem mogą być dzieła fortepianowe zinstrumentowane na orkiestrę, m.in. *Etiuda nr 3 b-moll z Czterech Etiud* op.4 Karola Szymanowskiego, zorkiestrowana przez Grzegorza Fitelberga. Została tu zachowana struktura dzieła, a także jego harmonia. Inaczej niż w aranżacjach *24. Kaprysu* Niccolò Paganiniego. Słynny temat stał się inspiracją m.in. dla Johannes Brahmsa (*Wariacje* op. 35 na fortepian), Sergiusza Rachmaninowa (*Rapsodia na temat Paganiniego* op. 43 na fortepian i orkiestrę) i Witolda Lutosławskiego (*Wariacje na temat Paganiniego* na 2 fortepiany). Utwór w przeważającej części posiadający jednogłosową fakturę, jedynie z epizodami akordowymi i dwudźwiękowymi, został wzbogacony o skomplikowane współbrzmienia harmoniczne, dodatkowe kontrapunkty i efekty sonorystyczne.

Istnieją transkrypcje, które zachowują fakturę oryginalnego utworu. Można je podzielić zasadniczo na dwie grupy – przeznaczone na tę samą liczbę wykonawców i inną. Przykładem obrazującym pierwszy przypadek są *Phantasiestücke* op. 73 Roberta Schumanna na klarnet i fortepian, wykonywane także w wersji zaakceptowanej przez kompozytora, gdzie klarnet zastąpiony jest wiolonczelą lub skrzypcami. *Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 65 Fryderyka Chopina wykonywana jest także na altówce, a *Sonata skrzypcowa A-dur* Césara Francka na wiolonczeli, kontrabasie i flecie. Partia fortepianu w wymienionych utworach zachowuje jednakowe brzmienie w każdej wersji, zmienia się natomiast drugi instrument, a modyfikacje dotyczą głównie rejestru. Przenoszenie do innej oktawy może mieć miejsce nawet w obrębie jednego motywu, co skutkuje nieznaczną zmianą melodii. Transkrypcje zachowujące oryginalną fakturę pomimo rozszerzenia składu wykonawczego to m.in. liczne aranżacje utworów Chopina na głos lub instrument solowy z towarzyszeniem fortepianu (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, obój, klarnet, fagot, saksofon, trąbka, róg, puzon, gitara), np. *Nokturny* (cis-moll, Es-dur) lub *Etiuda cis-moll* z opusu 25 nr. 7. Głos solowy przejmuje tutaj zasadniczo rolę prawej ręki z partii fortepianu, pianista dzieli zaś pozostałe głosy pomiędzy obie ręce.

Przykładem transkrypcji o znacznej redukcji brzmienia są liczne aranżacje fragmentu *Lot trzmiela* z opery Mikołaja Rimskiego-Korsakowa *Bajka o carze Saltanie*. Zyskał on sławę jako samodzielny utwór dzięki niezliczonym transkrypcjom na instrument solowy z fortepianem, ale też np. na kwintet dęty blaszany. Nieco mniej oczywistym, a nawet



paradoksalnym przykładem są przeznaczone na smyczkową orkiestrę kameralną wersje sekstetów smyczkowych Arnolda Schönberga (*Verklärte Nacht* op. 4) i Ericha Wolfganga Korngolda (*Sekstet D-dur* op. 10). Choć skład wykonawczy jest poszerzony, czego naturalną konsekwencją jest większy wolumen brzmieniowy, mniejsze jest jednak jego nasycenie wyrazowe i zróżnicowanie artykulacyjne. Mniej wyraziste i słyszalne dla odbiorców jest *vibrato* poszczególnych wykonawców, ograniczone są *glissanda* i modulacje dynamiki w obrębie kilkadziesiąt motywów lub nawet jednego dźwięku. W rezultacie ekspresja jest spłycona, choć skład wykonawczy większy.

### 2.2.2 Wpływ transkrypcji na poszczególne składowe utworu

Istotnymi czynnikami, który mogą zmieniać się w zależności od instrumentacji dzieła i znacząco wpływać na jego odbiór przez słuchacza, są: barwa, rejestr, artykulacja i tempo. We wspomnianym powyżej *Locie trzmiela* zupełnie inną biegłość mogą osiągnąć skrzypce lub trąbka, a inną tuba. Istotną zmienną jest artykulacja – w utworze tym najczęściej stosowane jest *legato*, jednak instrumenty smyczkowe mogą także wykorzystywać artykulację *spiccato*, które pozwala osiągnąć większą precyzję, podnosi aspekt wirtuozowski, choć odbiega od oryginalnej idei kompozytora, jaką jest ilustracja odgłosu latającego trzmiela. Przykładem zmian rejestru są cykle pieśni Franza Schuberta *Winterreise* op.89 D 911 i *Die schöne Müllerin* op. 25, D 795, napisane oryginalnie na głos tenorowy z fortepianem, równie często wykonywane jednak przez śpiewaków dysponujących barytonem. Zmiana barwy szczególnie odczuwalna jest w transkrypcjach z instrumentów dętych i klawiszowych na smyczkowe oraz głos ludzki – i odwrotnie. Przykładem wpływu zmiany barwy na odbiór dzieła może być tu aranżacja muzyki do baletu *Harnasie* Karola Szymanowskiego (w redakcji Joanny Domańskiej) na dwa fortepiany. W wersji orkiestrowej gęsta faktura kompozycji jest znacznie bardziej czytelna, poszczególne plany wyodrębnione są dzięki różnej barwie instrumentów. W aranżacji na dwa fortepiany struktura dzieła ulega zatarciu, jest mniej przejrzysta, przez co również trudniejsza w odbiorze dla słuchacza.

W zależności od instrumentacji zmieniają się także techniki służące budowaniu ekspresji – w instrumentach smyczkowych i śpiewie naturalny jest znacznie szerszy zakres *vibrata*, zaś instrumenty klawiszowe i dęte mają inny zakres dynamiczny i odmienną artykulację. Warto wspomnieć także o wpływie instrumentacji na frazowanie – instrumenty dęte i śpiew zazwyczaj wymagają minimalnych przerw na zaczerpnięcie powietrza, aczkolwiek istnieje technika oddechu cyrkulacyjnego (permanentnego) pozwalająca na nieprzerwaną grę na

instrumencie dętym. Wykorzystywana jest głównie w muzyce XX wieku i nowszej, a także w tradycyjnym instrumentarium etnicznym (np. didgeridoo). W praktyce niewielu instrumentalistów jest w stanie osiągnąć dużą biegłość w tej technice, co umożliwiłoby im wykonywanie dzieł w rodzaju *Moto perpetuo* Niccolò Paganiniego np. na trąbce – czego dokonał m.in. Wynton Marsalis, a wcześniej meksykański trębacz Rafael Méndez. Ten sam utwór w transkrypcji na głos żeński brzmi nieco inaczej – włoska wokalistka Caterina Valente, pomimo dysponowania niezwykle długim oddechem, w niektórych momentach musiała pominąć dwie szesnastki, by zaczerpnąć oddech. W przypadku transkrypcji na akordeon możliwe jest odwzorowanie artykulacji i frazowania np. instrumentów smyczkowych, gdzie zmiany kierunku prowadzenia miecha można porównać do zmian kierunku smyczka, uzyskując zarówno niemal niesłyszalne zmiany, jak i wyraźne akcenty.

Istotnym elementem budowania frazy i napięcia w utworze jest reaktywność instrumentów i możliwość wzajemnego błyskawicznego reagowania na najdrobniejsze zawahania rytmu lub zmiany dynamiki. Inną elastyczność mają w tym względzie małe zespoły kameralne, inną orkiestra symfoniczna, w której prawa fizyki wymuszają opóźnioną reakcję. Wyraźnym przykładem ujednoczenia pulsu i frazy są aranżacje tang Astora Piazzolli w obsadzie wykorzystującej orkiestrę kameralną. W oryginalnej wersji napisanej na kilkusobowy zespół, od kwintetu po nonet, każdy z wykonawców ma dużo przestrzeni, w ramach której może operować rubatem, stosować zmienne tempo, wplatać w melodię dodatkowe ozdobniki – podczas gdy w orkiestrze konieczna jest rytmiczna dyscyplina.

### **2.2.3 Przeznaczenie transkrypcji**

Transkrypcje można podzielić zasadniczo na dwa rodzaje – koncertowe i dydaktyczne. Pierwsze obejmują zarówno różne formy nowej instrumentacji, jak też parafrazy, aranżacje, fantazje i adaptacje. Drugie przyjmują najczęściej postać wyciągów fortepianowych i choć stosowane są powszechnie na egzaminach od szkoły podstawowej po uczelnię wyższą włącznie, marzeniem każdego młodego muzyka jest zagranie koncertu lub zaśpiewanie operowej arii z orkiestrą, co w przebiegu edukacji najczęściej możliwe jest jedynie w finałowych etapach konkursów lub w ramach popularnych „koncertów dyplomantów”.

#### 2.2.4 Autor transkrypcji

Transkrypcje często dokonywane są przez samych kompozytorów, którzy, dostrzegając potencjał własnego dzieła, decydują się udostępnić je większej liczbie słuchaczy i wykonawców. Przykładem takiego działania jest *Pietruszka* Igora Strawińskiego, w jego autorskim opracowaniu na fortepian solo dokonanym ponad trzydzieści lat później (na życzenie Artura Rubinsteina), podobnie jak jego *Suita włoska* bazująca na muzyce do baletu *Pulcinella*. Z czasów najnowszych za przykład może służyć *Kwintet smyczkowy* Krzysztofa Pendereckiego, który jest wersją kwartetu smyczkowego nr. 3 *Kartki z nienapisanego dziennika*, w instrumentacji rozszerzonej o kontrabas.

Znacznie liczniejszą grupę transkrypcji stanowią te dokonane przez innych twórców. Same utwory Fryderyka Chopina doczekały się około czterech tysięcy transkrypcji na różne składy instrumentalne i wokalnie-instrumentalne. Należy tu zaznaczyć, że większość tego typu transkrypcji powstawała już po śmierci twórców oryginalnych kompozycji – skomponowana przez Maurice'a Ravela wersja orkiestrowa *Obrazków z wystawy* Musorgskiego powstała niemal 40 lat po śmierci reprezentanta *Potężnej Gromadki*. Jest ona przykładem transformacji bardzo udanej, która ostatecznie zyskała znacznie większą popularność niż oryginał. Czasem jednak dobra transkrypcja nie cieszy się powodzeniem, z uwagi na mało popularny skład wykonawczy. Niewielu melomanów słyszało o istnieniu *Wielkiego Sekstetu Smyczkowego Es-dur* Wolfganga Amadeusa Mozarta, który jest anonimową transkrypcją słynnej *Symfonii koncertującej* KV 364 na skrzypce, altówkę i orkiestrę.

#### 2.2.5 Aspekt praw autorskich i granice odrębności dzieła

Temat transkrypcji dotyka delikatnej materii, jaką jest uznanie autorstwa dzieła. Istotnym zagadnieniem jest zgoda autora pierwotnej kompozycji na dokonywanie jej przeróbek przez innych twórców. Z reguły nie są oni przychylni tego rodzaju praktykom, choć zdarzają się wyjątki. Sergiusz Rachmaninow dokonał transkrypcji Suity baletowej *Śpiąca królewna* Piotra Czajkowskiego za jego przyzwoleniem. Również Niccolò Paganini nie miałby zapewne nic przeciwko nazwaniu *La Campanella* (jak też oparciu jej na słynnym motywie) jednej z etiud koncertowych Ferencza Liszta, który był wielkim entuzjastą sztuki włoskiego skrzypka. Pauline Viardot wykonywała swoje transkrypcje *Mazurków* Chopina na głos z fortepianem w obecności kompozytora, a niekiedy wspólnie z nim. Przy czym warto zauważyć, że połowa dwunastu *Mazurków* została opracowana w sposób bardzo bliski oryginałowi, podczas gdy kolejne sześć pieśni zawiera dodatkowe motywy i posiada bardziej rozbudowaną formę.

Na przełomie XIX i XX wieku powszechną praktyką wśród wydawców i wykonawców było „udoskonalanie” twórczości kompozytora. Jej ofiarą padały m.in. dzieła Fryderyka Chopina, a twórcom pierwszego Konkursu Chopinowskiego w 1927 roku przyświecała idea zachowania dziedzictwa kompozytora i przywrócenia świadomości melomanów oryginalnych wersji jego utworów. Przełomem, burzącym powszechne wyobrażenie o ich brzmieniu, jest powrót do wykonywania Chopina na instrumentach historycznych. Nie broniąc idei samowolnego dokonywania przeróbek w utworach publikowanych pod oryginalnym nazwiskiem kompozytora, nie sposób nie zauważyć jednocześnie, że nie wiadomo, w jaki sposób twórcy korzystaliby z nowych możliwości. Należy wśród nich wymienić udoskonalenie instrumentarium. Dzisiejsze fortepiany mają zupełnie inne brzmienie niż instrumenty Erarda i Pleyela, którymi dysponował Chopin i jemu współcześni inni kompozytorzy – nie zapominając o klawesynach i klawikordach, na które pierwotnie pisał swoje dzieła Bach. Kolejnym etapem muzycznej transformacji jest pojawienie się elektroniki, którą współcześni performerzy chętnie wzbogacają stare partytury. W środowiskach konserwatywnych budzi to oburzenie lub niechęć, jednak wielu wykonawców i odbiorców dostrzega w tym walor odświeżający, urozmaicający brzmienie, dający nowe możliwości – np. multiplikacji instrumentów lub dołączania dodatkowej ścieżki. Generalnie, przy wprowadzaniu jakichkolwiek modyfikacji, podstawową wartością, jaką należy wziąć pod uwagę, podając nazwisko twórcy dzieła, jest zakres zachowanego materiału oryginalnego i wprowadzonych zmian. Dobrą praktyką jest także rzetelne informowanie słuchaczy o ingerencjach wykonawcy lub redaktora wydania.

Osobnym zagadnieniem jest uznanie autorstwa dzieła w kontekście prawnym. Obecnie kwestie te regulowane są przez wiele instytucji, w przeszłości traktowane były bardziej swobodnie. Niekiedy dochodziło do kradzieży materiału muzycznego i przypisywania własnego autorstwa kompozycji innego twórcy. Przykładem takiej praktyki jest opisane w kolejnym rozdziale wydanie *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego przez innego kompozytora pod własnym nazwiskiem, jeszcze za życia twórcy<sup>53</sup>. Czasami do przekłamań i pomyłek dochodziło na skutek samowoli wydawców. Strawiński napisał muzykę do baletu *Pulcinella* na zamówienie Sergiusza Diaghilewa, parafrazując motywy wybrane przez impresaria zespołu *Les Ballets Russes*. Obaj byli przekonani, że ich autorem jest Giovanni Battista Pergolesi. W istocie jedynie *Serenata* i *Menuetto* oparte są na rzeczywistych melodiach Pergolesiego, pozostałe części suity pochodzą z twórczości Domenica Gallo oraz Carla Monzy.

---

<sup>53</sup> Zobacz: Rozdział 3, str. 47

Nieporozumienie miało swój początek w częstej wówczas praktyce wydawców, którzy, nie mogąc sprzedać dzieł słabo rozpoznawalnych twórców, posługiwali się nazwiskami słynnych kompozytorów.

W Polsce regulacją praw autorskich do utworów zajmuje się Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, które stoi na stanowisku, że każdorazowo wykorzystanie cudzej twórczości wymaga uzyskania zgody autora pierwotnej wersji. Ingerencje o znacznym zakresie, obejmujące zmianę tekstu utworu, linii melodycznej lub remiks istniejącego dzieła z fragmentami innego uważane są za opracowanie, inaczej – utwór zależny. Autor opracowania ma możliwość zgłosić je jako osobny utwór i uzyskać do niego prawa autorskie, przy czym autor wersji oryginalnej zachowuje do niej własne prawa niezależnie od istniejących opracowań<sup>54</sup>. Należy tu rozgraniczyć pojęcie zgody autora oryginału, której może udzielić wyłącznie on lub jego spadkobiercy – od pojęcia licencji na korzystanie z autorskich praw majątkowych do utworu zależnego, której udziela ZAiKS.

Obowiązek ubiegania się o zgodę autora oryginału wygasa po upływie 70 lat od jego śmierci lub kiedy utwór należy do domeny publicznej. Zgoda nie jest konieczna również w przypadku, gdy nowy utwór jest zaledwie inspirowany innym lub gdy nowy wykonawca nie narusza formy, struktury i tekstu utworu, proponując jedynie nową interpretację. W muzyce rozrywkowej określa się ją mianem *coveru*. Określenie to często jest stosowane zbyt szeroko, w odniesieniu do rozmaitych form aranżacji istniejących utworów.

Odrębnym zagadnieniem jest kwestia tzw. plagiatu, który jest zwrotem potocznym, nieobecnym w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Również prawnicy nie sformułowali jego jednej, jasnej definicji, którą można by było z powodzeniem stosować bez dodatkowych wyjaśnień. Z punktu widzenia prawa autorskiego jako plagiat można uznać „umyślne naruszenie autorskiego prawa osobistego do autorstwa utworu (art. 16 i 78 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych) lub przestępstwo przywłaszczenia sobie autorstwa całości lub części cudzego utworu (art. 115 Pr. Aut)”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/autorskie-prawa-zalezne>, data dostępu: 10.12.2023

<sup>55</sup> <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/jak-sprawdzic-czy-doszlo-do-plagiatu>, data dostępu: 11.12.2023

## 2.3 Historyczne znaczenie transkrypcji

Rola jaką odgrywały transkrypcje, zmieniała się na przestrzeni wieków. Z pewnością miały one znaczący wpływ na popularyzację muzyki, jej dostępność dla słuchaczy, a także poszerzanie repertuaru przeznaczonego na instrumenty mniej chętnie wykorzystywane przez kompozytorów lub te, które powstały stosunkowo późno. Do tej grupy zalicza się zarówno akordeon, jak i saksofon. Prawdopodobnie kompozytorzy, którzy pisali swoje utwory, zanim został wynaleziony saksofon (ok. 1840 r.) lub akordeon (patent w 1829 r.) chcieliby również wykorzystać ich ogromne możliwości wyrazowe i techniczne.

Za pierwszy utwór napisany specjalnie na akordeon uważa się *Thème varié très brillant pour accordéon methode Reisner* – utwór napisany w 1836 roku przez Louise Reisner, którego prapremiera miała miejsce w Paryżu tego samego roku. Później akordeon zaczął pojawiać się w kompozycjach m.in. Piotra Czajkowskiego (*II Suita orkiestrowa*; 1883), Umberta Giordano (opera *Fedora*; 1898) i Charlesa Ives'a (*Zestaw orkiestrowy nr 2*; 1915) Twórcy ci komponowali na diatoniczny akordeon guzikowy, nie dysponujący pełną skalą chromatyczną. Pierwszym kompozytorem, który pisał specjalnie na akordeon chromatyczny, był Paul Hindemith. Jego *Kammermusik Nr 1* z 1921 roku był pierwszym utworem napisanym na tego typu instrument. Sprzyjały temu dwa czynniki – pierwszym był rozwój kształcenia muzycznego w Niemczech w grze na akordeonie, który zapewniał znalezienie wykonawców. Drugim było pojawienie się nowoczesnego modelu instrumentu, wyprodukowanego przez firmę Hohner, na który specjalnie została napisana partia akordeonu (pozostałe elementy instrumentarium to: kwintet smyczkowy, flet, klarnet, fagot, trąbka, fortepian i zestaw perkusyjny, w skład, którego wchodzi ksylofon, syrena i puszka wypełniona piaskiem).<sup>56</sup> W 1922 roku Alban Berg umieścił akordeon w swojej operze *Wozzeck*, aczkolwiek jedynie w scenie biesiady. W 1937 roku w Rosji powstał pierwszy koncert akordeonowy Fiedosija Rubcowa, a w 1940 w Niemczech koncert Hugo Hermanna. Akordeon rozwijał się niezwykle szybko, powstawały coraz to nowe manufaktury w całej Europie – w Niemczech, Austrii, we Włoszech, w Anglii. Jednocześnie pojawił się w Ameryce Północnej, za sprawą sprzedawców instrumentów z Saksonii, którzy osiedlili się w Filadelfii w latach 30. XIX wieku. Najprawdopodobniej już w latach 50. wraz z bandoneonem zawędrował do Buenos Aires za sprawą imigrantów z Europy. Instrument był cały czas udoskonalany, dając grającym coraz większe możliwości, jednak kojarzono go głównie z muzyką popularną i ludową. Brakowało repertuaru koncertowego pisanego

---

<sup>56</sup> <https://hi-fi.com.pl/artyku%C5%82y/muzyka/historie/4318-akordeon-%E2%80%93-z-kawiarni-do-filharmonii.html>, data dostępu: 14.12.2023

specjalnie na akordeon, brakowało też pedagogów-wirtuozów, którzy mogliby kształcić kolejne pokolenia akordeonistów. Najwcześniej system ich kształcenia opracowano w Związku Radzieckim, co zaowocowało pierwszym recitalem koncertowym (w pełni akordeonowym) w 1935 w Leningradzie, gdzie wystąpił pierwszy wykonawca wspomnianego koncertu Rubcowa, Paweł Gwozdiew. Jednak już w latach 70. XIX wieku Giuseppe Verdi postulował utworzenie klas akordeonu we włoskich konserwatoriach, za sprawą dużej liczby znakomitych budowniczych instrumentów, którzy otwierali we Włoszech kolejne fabryki akordeonów. Pierwszy warsztat, założony przez Paola Sopraniego powstał w Castelfidardo w 1863 roku.

Lata powojenne przyniosły prawdziwy rozkwit akordeonu, do grona piszących na ten instrument kompozytorów dołączały kolejne znane światowe nazwiska. Jednak wciąż repertuar pozostawiał niedosyt wśród wykonawców. Stąd obecność w literaturze akordeonowej licznych transkrypcji, szczególnie muzyki z epoki baroku, klasycyzmu, romantyzmu. Choć pisane oryginalnie na akordeon współczesne dzieła pozwalają wykorzystać pełne spektrum możliwości współczesnego instrumentu i stwarzają okazję dla prawdziwie wirtuozowskich popisów, akordeoniści – szczególnie na etapie swojej muzycznej edukacji – mają potrzebę sięgania także po dzieła pisane w dawniejszych epokach. W zależności od regionu, akordeon wykorzystywany jest w różnych gatunkach muzyki popularnej (tango, latynoskie tańce, polka, francuska piosenka liryczna, a nawet indyjski rock). Repertuar ten nie zaspokaja jednak ambicji wykonawców ani potrzeb słuchaczy oraz organizatorów festiwali i koncertów muzyki poważnej. W przypadku akordeonu transkrypcje pełnią więc w pierwszej kolejności rolę czynnika znacznie poszerzającego repertuar koncertowy.

W ujęciu historycznym, transkrypcje pełniły początkowo znaczącą rolę w upowszechnianiu muzyki. W dobie renesansu głównym źródłem repertuaru, który można było wykonywać na dopiero zdobywających popularność instrumentach klawiszowych, a także znanych już od wieków lutniach, harfach i cytrach, były transkrypcje muzyki wokalne – motetów, madrygałów, *chansons* i innych. W epoce baroku rozwój instrumentarium nie ustawał, pojawiły się m.in. udoskonalone wersje instrumentów dętych, dające większe możliwości wykonawcom, którzy chętnie sięgali po dzieła ze skrzypcami w roli instrumentu solowego, w szczególności koncerty. Transkrypcje tamtego czasu można też uznać za rodzaj twórczych eksperymentów, poszukiwań najwłaściwszej formy wyrazu, barwy, harmonizacji istniejących już melodii. Niewątpliwie elementem, którego nie można pomijać, był też czysty pragmatyzm i potrzeba wywiązania się z zamówień od wydawców lub zamożnych protektorów, co niekiedy najłatwiej było osiągnąć, tworząc nową wersję utworu innego kompozytora. Klasycyzm postawił przed transkrypcją kolejne zadanie – udoskonalanie

muzyki barokowej zgodnie z oczekiwaniami współczesnych słuchaczy. Przykładem może tu być nowa orkiestracja oratorium *Mesjasz* Georga F. Haendla dokonana przez samego Mozarta w 1789 r. Z drugiej strony, rosnące zapotrzebowanie na wykonywanie muzyki już nie tylko na dworach królewskich i książęcych, ale także w domach zamożnego mieszczaństwa, spowodowało wzrost zainteresowania transkrypcją popularnych dzieł orkiestrowych na fortepian lub na cztery ręce. W Wiedniu popularnością cieszyły się też zespoły instrumentów dętych, tzw. *Harmoniemusik* wykonujące aranżacje znanych dzieł operowych, baletów i symfonii. Sami kompozytorzy nie wzbreniali się przed aranżowaniem własnej twórczości na to wyjątkowe instrumentarium, wiedząc, że – gdyby nie zrobili tego osobiście – najprawdopodobniej podjąłby się tej pracy inny muzyk<sup>57</sup>.

W epoce romantyzmu transkrypcja największe zastosowanie miała w obszarze twórczości fortepianowej. Jej rola była dwójaka – z jednej strony umożliwiała pianistom amatorom, arystokratom i młodzieży z tzw. dobrych domów, obcowanie z uproszczonymi wersjami znanych utworów; z drugiej, wirtuozom pokroju Ferenc Liszta pozwalała popisywać się swoim kunsztem pianistycznym w karkołomnych aranżacjach i parafrazach dzieł symfonicznych, operowych, koncertów, pieśni itp. Niekiedy była też gestem przyjaźni i wynikała z chęci rozpropagowania wybitnego dzieła, czego przykładem może być transkrypcja *Kwartetu fortepianowego Es-dur* op. 47 Roberta Schumanna na dwa fortepiany – dokonana przez jego serdecznego przyjaciela Johannes Brahmsa.

XX wiek, w szczególności czasy powojenne, zaowocował zmianą trendów estetycznych w stopniu do tej pory niespotykanym. Konsekwencją ekspansji dodekafonii, sonoryzmu, eksperymentów z muzyką elektroniczną, a nawet wprowadzenia muzyki popularnej do sal koncertowych, jak miało to miejsce w przypadku Astora Piazzolli, było częściowe odwrócenie się od tradycyjnego repertuaru. Dziś transkrypcje np. symfonii na dwa fortepiany uważane są za ciekawostkę, częściej jednak sprowadzone są do roli materiału dydaktycznego. Symfonie Mozarta, Beethovena i Dvořaka, koncerty Chopina, Brahmsa i Czajkowskiego nadal stanowią trzon żelaznego repertuaru sal koncertowych całego świata, jednak wykonuje się je w oryginalnych wersjach. Ostatnie dekady są też triumfem tzw. wykonawstwa historycznie poinformowanego, wykonawcy studiują rękopisy i traktaty, sięgają po oryginalne instrumentarium i odtwarzają stare techniki wykonawcze. Jednocześnie równie często artyści sięgają po kompozycje napisane na inne instrumenty solowe i zespoły. Przykładem takiej

---

<sup>57</sup> Zobacz: M. Rykowski, *Harmoniemusik – społeczny i artystyczny fenomen kultury muzycznej Europy Środkowej w XVIII i I połowie XIX wieku*. [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/812/1/Rykowski\\_PhD.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/812/1/Rykowski_PhD.pdf), data dostępu: 14.12.2023



twórczej aktywności są transkrypcje będące przedmiotem omówienia w niniejszej pracy, które wyniknęły z potrzeby poszerzania repertuaru koncertowego na akordeon i saksofon, a ten obecnie opiera głównie na aranżacjach. Istnieją dzieła pisane oryginalnie na ten skład, np. utwór Mikołaja Majkusiaka *The Elements – Water, Air, Earth, Fire* lub *Toccata* Ignacego Zalewskiego, jednak możliwość połączenia tych dwóch instrumentów nie jest jeszcze mocno zakorzeniona w świadomości kompozytorów, jak również słuchaczy.

## 2.4 Proces transkrypcji, najważniejsze elementy

Przystępując do tworzenia transkrypcji, należy założyć z góry zakres jej wierności oryginałowi. Od tego, czy zamiarem twórcy będzie stworzenie możliwie najdokładniejszego przekładu dzieła na inne instrumentarium, czy, przeciwnie, napisanie parafrazy opartej na motywach innego utworu, zależy przebieg dalszego procesu twórczego. Przykładem różnic w tej kwestii mogą być transkrypcje służące za kanwę niniejszej pracy. Każda z nich ma nieco odmienny charakter. Zasadniczo wszystkie są próbą możliwie najwierniejszego odwzorowania materiału zawartego w oryginale. Dla wszystkich też punktem wyjścia jest kompozycja zinstrumentowana na skrzypce solo z orkiestrą kameralną. Różni je jednak postać oryginału będącego podstawą twórczego przetworzenia. Koncerty z cyklu *Le quattro stagioni* Antonia Vivaldiego są oryginalnym dziełem włoskiego mistrza. Kompozycja *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* Maxa Richtera jest daleką parafrazą barokowego oryginału, jednak stopień modyfikacji uzasadnia uznanie tego utworu za autonomiczne dzieło. Z kolei podstawą transkrypcji *Las Cuatro Estaciones Porteñas* Astora Piazzolli jest w istocie aranżacja Leonida Desyatnikowa, odbiegająca znacznie charakterem od oryginału, choć forma dzieła, motywy i harmonie zostały przez niego zachowane. Pojawiają się jednak – nieobecne u Piazzolli – cytaty z Vivaldiego, a improwizacyjny, jazzujący koloryt kompozycji jest znacznie utemperowany.

Przyjmując, że założeniem twórcy transkrypcji ma być jak największa wierność oryginałowi, należy w kolejnym kroku zaznajomić się z oryginalnym zapisem nutowym. W pierwszej kolejności należy przestudiować oryginał pod kątem możliwości wykonawczych i akceptowanego zakresu zmian. Jeśli, przykładowo, partię instrumentu dysponującego szerokimi możliwościami gry wielogłosowej i akordowej zastąpić miałby instrument zdecydowanie jednogłosowy, być może nie uda się dokonać transkrypcji satysfakcjonującej dla słuchaczy znających oryginał, będzie ona zbyt zubożoną jego wersją. Jeśli rozpiętość skali instrumentów, wyjściowego i docelowego, znacznie się od siebie różni, konieczność ciągłego

zmieniania rejestru może negatywnie wpłynąć na sens narracji i konsekwencję prowadzenia linii melodycznej.

W dalszej kolejności trzeba podjąć decyzję dotyczącą tonacji utworu – czy zostanie zachowana, czy też dla wygody wykonawców korzystniejsze będzie zastosowanie innej. W przypadku utworów zawierających kadencje, elementy improwizacyjne itp. warto rozważyć alternatywy – możliwie najwierniejsze spisanie ich z nagrań, jeśli istnieją lub wprowadzenie własnych autorskich pomysłów.

Zaznajomienie się z istniejącymi nagraniami jest bardzo często pierwszym etapem pracy nad transkrypcją. Działanie to ma oczywiście wiele zalet, trzeba jednak mieć na uwadze zniekształcenia interpretacyjne. Koniecznym uzupełnieniem jest więc uważne porównanie nagrań z zapisem oryginalnej wersji w celu prześledzenia zmian dokonanych przez wykonawcę – mogą one dotyczyć tempa, dynamiki, artykulacji, a nierzadko nawet rytmu. Nie należy zupełnie rezygnować z zaznajomienia się z już istniejącymi transkrypcjami oryginalnego utworu, może być to bardzo inspirujący etap tworzenia jego nowej wersji, jednak później warto zdystansować się do efektów cudzej pracy, by móc uruchomić własną wyobraźnię.

Kolejną niezbędną czynnością jest wnikliwa analiza materiału nutowego, która zdecydowanie powinna odbywać się z instrumentem w ręku, jeśli tylko twórcą nowego opracowania jest muzyk posiadający zdolność posługiwania się docelowym instrumentarium. W przypadku braku takiej możliwości, warto skonsultować efekt swoich działań z instrumentalistą, który skoryguje oczywiste błędy, jak np. niemożliwe do objęcia dłonią chwyt, zademonstruje rzeczywiste brzmienie akordów w zmienionym układzie lub efekty eksperymentalnych technik wydobycia dźwięku. Praktyka taka powinna być też stałym elementem pracy kompozytorskiej, a dowodem na poparcie tej tezy są liczne bardzo trudne i efektowne, ale w całości wykonalne kompozycje napisane przez wirtuozów danego instrumentu. Na drugim biegunie znajdują się pozornie łatwiejsze, a jednak niewygodne wykonawczo, nie uwzględniające specyfiki docelowego instrumentarium dzieła pisane np. przy fortepianie.

Esencją procesu twórczego jest w przypadku transkrypcji poszukiwanie brzmienia, ale też sensu kompozycji nawiązującego do oryginału, tym trudniejsze, im bardziej różnią się od siebie instrumenty – wyjściowy i docelowy. Może to wymagać wprowadzenia zmian rejestru, rozdzielenia na drobniejsze wartości długich nut w celu zachowania dynamiki, wprowadzenia zmian łukowania zgodnych ze specyfiką instrumentu i wielu innych zabiegów, które szczegółowo zostaną omówione w kolejnych rozdziałach poświęconych analizie dokonanych transkrypcji.

Niemal w każdym przypadku po pierwszym wykonaniu wstępnej wersji transkrypcji konieczne jest naniesienie zmian i poprawek, szczególnie w przypadku składu wykonawczego liczącego więcej niż jedną osobę. Dopiero usłyszenie pełnego składu może dać właściwą ocenę brzmienia całości, proporcji dynamicznych, ciągłości narracji lub harmonijnego przenikania się rejestrów instrumentów.

Po zapisaniu transkrypcji, jeśli powstała na potrzeby prezentacji publicznych, konieczne jest ustalenie zakresu praw autorskich, uzyskanie odpowiednich zgód i zgłaszanie kolejnych wykonań koncertowych. Kolejnym, opcjonalnie możliwym, etapem pracy jest wydanie transkrypcji w formie pozwalającej na korzystanie z niej innym wykonawcom, gdzie konieczne jest przestrzeganie ujednoliconego, zgodnego z regułami czytelnego zapisu i dodanie w legendzie objaśnień dotyczących niestandardowych technik wykonawczych lub odstępstw od oryginału.

Ostatnim, również opcjonalnym, aczkolwiek wartościowym elementem tworzenia transkrypcji jest dokonanie jej rejestracji, która – udostępniona publicznie – przyczyni się do popularyzacji nowej wersji dzieła.

Rozdział III

**Antonio Vivaldi – Cztery Pory Roku**

### 3.1. Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła

Antonio Vivaldi był uznanym kompozytorem, zasłużonym organizatorem życia muzycznego, wybitnym skrzypkiem-wirtuozem dyrygentem. Urodził się w Wenecji, 4 marca 1678 roku jako syn cyrulika, który dzięki rozwijaniu muzycznego talentu został skrzypkiem w orkiestrze działającej przy weneckiej Bazylisce św. Marka. Ojciec był pierwszym nauczycielem skrzypiec młodego Antonia który jako najstarszy z sześciorga rodzeństwa był kształcony na księdza w miejscowych przykościelnych szkołach. W 1703 roku przyjął święcenia kapłańskie. Niemal od razu zaczął pracować w sierocińcu Ospedale della Pietà, zapewniającym schronienie i edukację osieroconym dziewczętom. Wykorzystując swój talent kompozytorski, nie tylko uczył swoje podopieczne gry na skrzypcach, ale też przez kolejne 35 lat (z przerwami) komponował dzieła, które były wykonywane w sierocińcu. Były to głównie cykle sonat i koncertów skrzypcowych Partię solową powierzał w koncertach także innym instrumentom smyczkowym i dętym, a nawet kotłom. W międzyczasie odbywał liczne podróże do Mediolanu, Wenecji i Rzymu, gdzie współpracował jako impresario i kompozytor z tamtejszymi teatrami operowymi, dla których napisał łącznie 35 oper. Komponował też liczne dzieła religijne. Od 1718 roku był nadwornym kompozytorem księcia Filipa von Hesse-Darmstadt, gubernatora Mantui, pełnił też funkcję *maestro in Italia* w służbie u czeskiego hrabiego Václava z Morzinu, posługującego się niemieckim nazwiskiem i tytułem Wenzel Humbert Graf von Morzin. Od 1735 roku Vivaldi nosił honorowy tytuł *maestro di capella* księcia Lotaryngii, został też mianowany wtedy głównym kapelmistrzem w Ospedale della Pietà. Trzy lata później nastąpiło załamanie w karierze artysty, jego kompozycje przestały wzbudzać zainteresowanie i podziw publiczności. W 1736 roku kompozytor podupadł psychicznie i materialnie po śmierci ojca, który był jego największym przyjacielem i powiernikiem. Vivaldi próbował jeszcze w 1740 roku zdobyć zatrudnienie jako kompozytor, tym razem na wiedeńskim dworze cesarza Karola IV, który zmarł nagle, niemal od razu po przeprowadzce włoskiego mistrza do Wiednia. Vivaldi umarł w biedzie i zapomnieniu 28 lipca 1741 roku.

Historia najsłynniejszego utworu Antonia Vivaldiego, czyli jego *Czterech pór roku* [*Le quattro stagioni*] wg. muzykologa Alfreda Einsteina<sup>58</sup> rozpoczyna się w latach 1718-1720. Wtedy powstały pierwsze cztery z dwunastu koncertów zawartych w cyklu *Il cimento*

---

<sup>58</sup> Autor noty programowej do pierwszego nagrania *Czterech pór roku* Vivaldiego, dokonanego przez Louisa Kaufmana dla wytwórni LP Records w 1947 r., które przyczyniło się do popularyzacji utworu wśród słuchaczy na całym świecie.

*dell'armonia e dell'inventione* [Walka harmonii z inwencją]. Wszystkie dwanaście koncertów zasadniczo zostało przeznaczonych na skrzypce, choć w 9 i 12 alternatywnie partię solową może wykonywać obój. Cały zbiór został opublikowany w Amsterdamie w 1725 roku. Według niektórych źródeł w tym samym roku wspomniany protektor Vivaldiego, miłośnik muzyki, hrabia von Morzin zamówił u swojego ulubionego kompozytora nowe koncerty skrzypcowe. Vivaldi nie skomponował nowych utworów<sup>59</sup>, wpadł jednak na inny pomysł – przed wydaniem ich drukiem wzbogacił je szczegółowym opisem literackim, dodał także tytuły odnoszące się do kolejnych pór roku. Na taką kolejność zdarzeń wskazuje obszerny wstęp, w którym kompozytor wspomina o „życzliwym wysłuchaniu” koncertów przez Morzina, na długo przed rokiem ich publikacji<sup>60</sup>. Pierwsze wydanie koncertów z 1725 roku nie zawierało jeszcze partytury. Kompozytor, pełniąc jednocześnie rolę dyrygenta i solisty, prowadził wykonania koncertowe od oryginalnego rękopisu swojej partii. Prawdopodobnie podczas jednego z takich koncertów na dworze księcia Mantui pomiędzy 1718 a 1720 rokiem hrabia von Morzin mógł słyszeć *Cztery pory roku*, niewzbogacone jeszcze literackim opisem. Ma on formę sonetów [Sonetto dimostrativo], których tekst został umieszczony przez Vivaldiego w głosie skrzypiec solo i pomiędzy linijkami w partyturze. Wiele źródeł podaje za prawdopodobnego ich twórcę samego Vivaldiego – jak wskazuje Einstein, nie są one arcydziełem literackim, a układ treści wydaje się podążać za muzyką<sup>61</sup>.

W *Czterech porach roku* motywy ilustracyjne powierzone są głównie partii solowej skrzypiec, podczas gdy orkiestra pełni rolę nośnika nastroju. W treści sonetów pojawia się śpiew ptaków, szczekanie psa, odgłosy burzy, tańce wiejskie, wyprawa na polowanie, zamrznięta tafla jeziora i wiele innych, przemawiających do wyobraźni słuchacza scen. Vivaldi, jeden z pierwszych twórców i największy popularyzator gatunku koncertu, wielokrotnie wykorzystywał jeszcze ideę muzyki programowej, nadając tytuły innym swoim koncertom – np. *Noc*, *Szczygieł*, *Polowanie* lub *Burza morska*, co znalazło odzwierciedlenie w warstwie muzycznej w postaci wplecionych pomiędzy konwencjonalne motywy muzyczne sekwencji ilustracyjnych, dźwiękonaśladowczych. Nie była to wówczas praktyka popularna, dlatego więc Vivaldi wyłamywał się ze schematu? Być może spowodowane jest to liczbą napisanych przez niego koncertów, kompozytor poszukiwał odmiany, eksperymentując na

---

<sup>59</sup> Zobacz: <https://benjaminpesetsky.com/antonio-vivaldi-winter-from-the-four-seasons/>, data dostępu: 12.02.2024

<sup>60</sup> Zobacz: <https://www.musicidisantapelagia.com/pdf/cimento-armonia-inventione.pdf>, data dostępu: 14.02.2024

<sup>61</sup> Zobacz: [https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons\\_Furuya.pdf](https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons_Furuya.pdf), data dostępu: 14.02.2024

miarę swojego nieprzeciętnego talentu. Później musiał jakby „wytłumaczyć” się z tego słuchaczom.

*Cztery pory roku* były już od momentu powstania niezwykle popularne. Na tyle, że Nicolas Chédeville, francuski kompozytor współczesny Vivaldiemu opublikował je jako swoje dzieło we Francji w 1739 roku. *Les saisons amusantes* [fr. *Zabawne pory roku*] to aranżacja *Czterech pór roku* Vivaldiego na lirę korbową lub musette, skrzypce i flet (lub flet prosty). Poszczególne ogniwa koncertów zostały częściowo zastąpione własną twórczością Chédeville’a, a kolejność tych, które pozostały, zmieniona. Innym utworem, który powstał jeszcze w XVIII wieku, choć już po śmierci Vivaldiego, był wydany w 1766 roku wielki motet *Laudate Dominum*, oparty na motywach *Wiosny* Michela Corrette’a, francuskiego skrzypka, kompozytora i edukatora muzycznego.

Za początek muzyki programowej uznaje się zwyczajowo połowę XIX wieku, jednak już w baroku znana była muzyka programowo-ilustracyjna, szczególnie lubiany był ten rodzaj muzycznej zabawy we Francji. Kilkanaście lat po *Czterech porach roku* Louis-Claude Daquin skomponował swój słynny klawesynowy utwór w formie ronda, *Kukulka*. Opisy natury, zachwyty wiosną i śpiewem ptaków pojawiały się już wcześniej, w średniowiecznych utworach wokalnych, jak np. *Sumer Is Icumen In* napisany przez nieznanego twórcę w angielskim regionie Wessex w okolicach 1260 roku. Koncepcja Vivaldiego była jednak czymś nowym – utwór instrumentalny został wyposażony w „legendę” ułatwiającą słuchaczom zrozumienie dzieła. Wyjątkowo barwny jest też język muzyczny kompozytora, bogaty w efekty onomatopieczne. Jak pisze Danuta Gwizdalanka: „Orkiestrowe ritornele stwarzają nastrój, epizody solowe malują konkretne wydarzenia”.<sup>62</sup>

Każdy z czterech koncertów cyklu ma konstrukcję opartą na trzech częściach – szybkiej, wolnej i szybkiej. Ich układ przedstawia się następująco:

Koncert nr 1 E-dur „Wiosna” (*La Primavera*), RV 269: Allegro – Largo – Allegro.

Koncert nr 2 g-moll „Lato” (*L’Estate*), RV 315: Allegro non molto – Adagio e piano – Presto e forte; Presto.

Koncert nr 3 F-dur „Jesień” (*L’Autunno*), RV 293: Allegro – Adagio molto – Allegro


Koncert nr 4 f-moll „Zima” („L’Inverno”), RV 297: Allegro non molto – Largo – Allegro

---

<sup>62</sup> D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2*, PWM, Kraków 2006, str. 55

W zakres niniejszej pracy wchodzi transkrypcje trzech ogniw każdego z koncertów. W dalszej części tego rozdziału omówione zostaną szczegóły dokonanej przeze mnie transkrypcji. W mojej pracy bazowałem na partyturze oraz dostępnej aranżacji na skrzypce i fortepian<sup>63</sup>.

### 3.2 Antonio Vivaldi – Koncert nr 1 E-dur *Wiosna*, cz. III *Allegro*

Trzecia część *Wiosny* Antonio Vivaldiego jest utrzymana w tempie *Allegro* i nosi tytuł *Danza pastorale*. Materiał dźwiękowy utworu jest muzycznym odzwierciedleniem końcowego fragmentu sonetu, który opisuje radosny taniec nimf i pasterzy, świętujących wiosnę w otoczeniu natury. Utwór skomponowany jest w formie arii da capo, w której początkowy temat powraca ponownie po krótkim rozwinięciu w części środkowej. Główna melodia składa się ze skocznych, synkopowanych fraz, podkreślających żywy i taneczny charakter dzieła. Kontrastujące charakterem epizody cechuje zmienna dynamika, oscylująca w poszczególnych fragmentach od *piano* do *forte*. Artykulacja w ścisły sposób podąża za prowadzoną przez wszystkie głosy narracją: od *staccato*, nadającego muzyce lekkości, sprężystości i energii, po *legato*, podkreślającemu liryczność poszczególnych motywów. Dobór rejestracji w partii akordeonu odpowiada zmieniającemu się charakterowi muzyki i koreluje z barwą instrumentu solowego. Główna melodia, grana w tym rejestrze przez saksofon oraz dobór odpowiedniej artykulacji, charakteryzują się jasnym dźwiękiem z wyraźną obecnością alikwotów. Aby oddać bogactwo i złożoność brzmienia tych fragmentów, w manuale dyskantowym akordeonu został użyty registr , który imituje zawartość alikwotów w saksofonie, łącząc ciemniejsze, dolne dźwięki rejestru szesnastostopowego z wyraźnymi, jasnymi tonami wyższych oktaw w rejestrze czterostopowym. W lirycznych motywach, utrzymanych zazwyczaj w dynamice *piano*, saksofon uzyskuje miękka i cieplejszą barwę, o ciemnym zabarwieniu.

W tych miejscach, w manuale dyskantowym akordeonu używany jest jedynie registr szesnastostopowy, który odpowiada barwowo saksofonowi, zespalać ze sobą prowadzone przez niego melodie. Aby zniwelować różnicę w proporcji pomiędzy saksofonem, a akordeonem, która – z uwagi na sposób wydobywania i kształtowania dźwięku, a także uwarunkowania konstrukcyjne – niejako dzieli te dwa instrumenty, w lewym manuale akordeonu na przestrzeni całego utworu został użyty registr *tutti*. Wzmacnia on dodatkowo podstawę harmoniczną, odwzorowując barwność wielogłosów w partii orkiestry.

---

<sup>63</sup> Materiał nutowy dostępny w publicznej domenie biblioteki IMSLP (przypis własny).



## DANZA PASTORALE

A. Vivaldi

*Allegro Di pastoral Zampogna al Suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato*

*Di Primavera all'apparir brillante.*

Przykład 1. Antonio Vivaldi *Wiosna* cz. I (takty 1-6)

Główna melodia, znajdująca się na przestrzeni pierwszych sześciu taktów, prowadzona jest unisono przez akordeon i saksofon. Prawa ręka akordeonu wykonuje pochody tercjowe – dubluje melodię graną przez saksofon, z jednoczesnym prowadzeniem drugiego, niższego głosu. Taki podział prowadzenia linii melodycznych ma odzwierciedlenie w partyturze, gdzie pierwsze skrzypce powtarzają melodię graną przez instrument solowy, podczas gdy drugie skrzypce wykonują tę samą melodię, tylko o tercję niżej. Zdublowanie najwyższego głosu pozwala podkreślić jego pierwszoplanową rolę, a w przypadku dwóch instrumentów o różnej charakterystyce dźwięku, dodać mu wielobarwności. Rytm ma regularny charakter, z wyraźnymi akcentami na mocnych częściach taktu, co podkreśla skoczność i energiczność utworu. Kontrastująca na przestrzeni każdego taktu artykulacja powtarza się w całej frazie, nadając prowadzonej melodii pewien schemat, charakterystyczny dla zwrotów tanecznych. Cykliczne, jednotaktowe motywy, realizowane są przez oba instrumenty za pomocą *staccato* w pierwszej części taktu oraz *legato* w drugiej części taktu, które odpowiada zapisanemu w partyturze łukowi. Zróznicowanie artykulacji wewnątrz każdego epizodu podkreśla taneczny charakter prowadzonej melodii.

Przykład 2. Antonio Vivaldi *Wiosna* cz. I (takty 7-8)

W taktach 7-8 partytury pojawia się krótka, jednotaktowa melodia, która rozpoczyna się przedtaktem w partii instrumentu solowego, a następnie jest powtarzana przez drugie skrzypce. Podział taki został zachowany w partii saksofonu i akordeonu. Oba instrumenty realizują melodię z zastosowaniem podobnej, krótkiej artykulacji, zachowując oparcie na mocnych częściach taktu. Taneczny charakter towarzyszący melodii podkreślany jest dodatkowo przez powtarzające się długie dźwięki *h* o wartości ćwierćnuty i pauzy ósemkowej, znajdujących się w głosach akompaniujących melodii – najpierw w partii manuału dyskantowego akordeonu, a następnie analogicznie w partii saksofonu. Dźwięki te odgrywają również istotną rolę w budowaniu narracji muzycznej, wspomagając rozwój melodii. Z tego względu, oba instrumenty realizują ten motyw w oparciu o jednostajne *crescendo*. Aby dodatkowo uwypuklić pełniejsze brzmienie głosu akompaniującego, charakterystyczne dla wykonań realizowanych przez oryginalną obsadę wykonawczą, zarówno akordeon, jak i saksofon, celowo wydłużają

długość powtarzanych dźwięków *h*. Zabieg ten ma na celu imitację wybrzmienia, naturalnego dla instrumentów smyczkowych.

Przykład 3. Antonio Vivaldi *Wiosna cz. I* (takty 22-24)

Na przestrzeni taktów 22-24 powraca temat głównej melodii, realizowany unisono przez oba instrumenty. W partii akordeonu obecny jest ruch tercjowy, analogiczny do pierwszego przedstawienia tematu. Sama melodia, zaprezentowana tutaj po raz drugi w utworze, zapisana została tercję niżej niż poprzednio. W przypadku saksofonu nawet nieznaczne obniżenie rejestru umożliwia uzyskanie cieplejszej, ciemniejszej barwy. Ponieważ jest to drugie przeprowadzenie głównego tematu – dodatkowo w innym kontekście harmonicznym – zmiana kolorystyki jest pożądanym efektem. Aby pogłębić brzmienie akordeonu, zdecydowałem się przenieść partię lewej ręki o oktawę w dół. Zapisany tam dźwięk *cis* o wartości całej nuty z kropką, stanowi podstawę harmoniczną. W partyturze partia *basso continuo* otrzymała oznaczenie *tasto solo*, sugerujące wykonanie wyłącznie pojedynczych dźwięków linii basu, bez

realizacji dodatkowej harmonii. Określenie to używane jest, aby podkreślić wyrazistość i prostotę głosu basowego. W przypadku akordeonu, realizacja zapisu nutowego w tak niskim rejestrze, skutkowałaby zaburzeniem narracji dolnego głosu, powodując chwiejność brzmienia trzymanego dźwięku. Akordeon posiada w swojej budowie jeden miech odpowiadający za dynamiczne kształtowanie dźwięku, jak również dwa niezależne manualy melodyczne, umożliwiające jednoczesne wykonanie zróżnicowanego materiału dźwiękowego przez lewą i prawą rękę. Ze względu na konstrukcję instrumentu, niemożliwe jest jednak oddzielne kształtowanie dynamiki, odpowiadające każdemu manualowi. W tym przypadku, realizacja dynamiki odnoszącej się do głównej melodii miałaby bezpośredni wpływ na brzmienie manualu lewej ręki. Z tego względu, uzasadnionym rozwiązaniem wydaje się rozdrobnienie wartości głosu basowego do ćwierćnut z kropką. Pozwoli to na kształtowanie dynamiczne melodii wspólnie z saksofonem, nie zaburzając przy tym narracji podstawy harmoniczej, znajdującej się w partii lewej ręki. Ponadto, rozdrobnienie wartości zwiększy potoczność frazy, wspomagając ruch głównego tematu.

Przykład 4. Antonio Vivaldi *Wiosna cz. I* (takty 29-30)

W taktach 29-30 partytury kompozytor umieścił dialog pomiędzy skrzypcami, altówką i wiolonczelą. Motywy zawarte w poszczególnych instrumentach posiadają ósemkowy przebieg, z wyraźnym oparciem na połowę taktu, gdzie znajduje się półnuta z kropką. Melodia zawarta w partii instrumentu solowego i pierwszych skrzypcach jest wykonywana przez saksofon, natomiast dwugłos altówki i wiolonczeli został rozłożony na manualy prawej i lewej ręki akordeonu. Oba instrumenty realizują motyw jednakową artykulacją *legato* oraz dynamiką *crescendo*, wyraźnie prowadzącą do półnuty z kropką na mocnej części taktu.

Pomimo zupełnie różnej budowy, zarówno saksofon, jak i akordeon posiadają możliwość kształtowania dynamiki na pojedynczym dźwięku tak, jak ma to miejsce w przypadku instrumentów smyczkowych. Nawiązując do wykonań orkiestrowych, oba instrumenty realizują dodatkowo małe *crescenda* i *diminuenda* na kończących motyw półnutach z kropką, imitując tym samym długi ruch smyczka o zmieniającym się natężeniu, odpowiadający za pełne, łagodne brzmienie dźwięku.

Przykład 5. Antonio Vivaldi *Wiosna cz. I* (takty 39-44)

W taktach 40-48 znacząco zmienia się charakter utworu. Fragment ten charakteryzuje zdecydowanie spokojniejszy przebieg. Faktura staje się dużo bardziej przejrzysta, a zakres dynamiczny oscyluje w obrębie *piano* i *mezzopiano*. Kompozytor wprowadza zupełnie nowy materiał muzyczny, opierający się na długich frazach. Linie melodyczne prowadzone są w odległości tercji przez skrzypce solowe i pierwsze skrzypce. Głos basowy opatrzony ponownie określeniem *tasto solo*, realizuje jedynie podstawę harmoniczną opierającą się na

długich dźwiękach, bez bogatszego wypełnienia harmonicznego. Teoretycznie, podział taki mógłby być wykorzystany w transkrypcji na saksofon i akordeon, gdzie partia solowych skrzypiec byłaby wykonywana przez saksofon, znajdująca się tercję niżej linia melodyczna przeniesiona zostałaby do prawej ręki akordeonu, a głos basowy standardowo znalazłby się w partii lewego manualu instrumentu. W praktyce jednak, prowadzenie dwugłosu przez instrumenty o odmiennej pod wieloma względami charakterystyce, niekorzystnie wpływa w tym miejscu na finalny efekt brzmieniowy. Zupełnie inaczej, niż ma to miejsce w kontekście dwojga skrzypiec, w przypadku saksofonu i akordeonu pojawia się dysproporcja dźwiękowa, związana z barwą i różnym sposobem wydobycia dźwięku przez poszczególne instrumenty. Aby uzyskać odpowiedni ładunek emocjonalny i brzmieniowy prowadzonego dwugłosu, barwa i natężenie obu instrumentów powinno być maksymalnie do siebie zbliżone. Z tego względu, uzasadnione jest ponowne zdublowanie głosu solowych skrzypiec w partii akordeonu i wykonywanie melodii ruchem tercjowym. Dzięki temu zabiegowi możemy niejako połączyć brzmienie najwyższej linii melodycznej, wykonywanej unisono przez dwa instrumenty, powodując jego większą stopliwość.

Przykład 6. Antonio Vivaldi *Wiosna cz. I* (takty 72-78)

Omawiany fragment cechuje się spokojnym charakterem, a jego faktura jest niezwykle klarowna. Linia melodyczna usytuowana jest w partii solowych skrzypiec, które grają na tle pojedynczego, trzymanego na całym odcinku dźwięku *h*, znajdującego się w partii *basso continuo*. Dynamika rozwija się stopniowo, budując napięcie i przygotowując do nadchodzącego w takcie 79 ostatniego przedstawienia głównego tematu, granego już przez całą

orkiestrę. W kontekście transkrypcji na saksofon i akordeon, ciekawy zabieg wykonawczy został zastosowany w takcie 76. Dźwięk *h*, grany przez lewy manual melodyczny akordeonu, kształtowany jest dynamicznie razem z prowadzoną przez saksofon melodią. Aby wzmocnić narastające napięcie przed pojawieniem się głównego tematu, oba instrumenty realizują ustaloną dynamikę nagłego *forte* w takcie 76, *subito piano* w takcie kolejnym oraz duże *crescendo* w takcie 78. W przypadku pojedynczego dźwięku trzymanego na akordeonie, nagła zmiana dynamiki pomiędzy taktami 75 i 76 jedynie poprzez zwiększenie kompresji miecha, spowodowałaby efekt niepożądanego, bardzo szybkiego *crescendo*. Ruch miecha zwiększający kompresję, a zarazem głośność dźwięku, można porównać do ruchu smyczka. Rozwinięcie dynamiki granego dźwięku odbywa się poprzez zwiększenie nacisku i prędkości smyczka. W przypadku wykonania wyrazistego *subito forte*, dla najlepszego efektu zwykle konieczna jest zmiana kierunku smyczka. Analogiczna technika została zastosowana w takcie 76 w partii akordeonu. Akordeon, realizujący dynamikę *piano* w poprzednich taktach, zmienia kierunek prowadzenia miecha. Aby spotęgować efekt dużego *subito forte* i uzyskać pełniejsze brzmienie, do dźwięku *h* dodana jest górna oktawa. Zmiany kierunku miecha są konsekwentnie stosowane w kolejnych dwóch taktach tego fragmentu.

### **3.3 Antonio Vivaldi – Koncert nr 2 g-moll *Lato*, cz. III *Presto***

Trzecia część *Lata* z cyklu *Cztery Pory Roku* Antonio Vivaldiego oznaczona jest tempem *Presto*, które utrzymywane jest na przestrzeni całej kompozycji. Część ta – choć nie opatrzona takim tytułem przez samego kompozytora – powszechnie określana jest jako *burza*. Uzasadnienie tego określenia można jednak odnaleźć w sonecie towarzyszącym temu koncertowi, w którym znajdują się wzmianki o grzmotach, błyskawicach i niszczącej plony ulewie z gradobiciem, nawiązujące właśnie do gwałtownej letniej burzy. Struktura utworu opiera się na przeplatających się ze sobą, kontrastujących epizodach, które tworzą efekt narastającego napięcia i są wykorzystywane przez kompozytora na przestrzeni całej kompozycji.

**Tempo impetuoso d'Estate** A. Vivaldi

*Ah che pur troppo I Suoi timor Son veri Tuona e fulmina il ciel  
e grandinoso Tronca il capo alle Spiche e a'grani alteri.*

**Presto**

Przykład 7. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 1-9)

Początek utworu rozpoczyna się w niezwykle intensywny, dynamiczny i pełen energii sposób, gdzie instrumenty realizują drobne wartości rytmiczne. Aby jak najbardziej zbliżyć się w tym fragmencie do pełni głębokiego brzmienia generowanego przez orkiestrę, w obu manualach akordeonu zostały wykorzystane rejestry *tutti*. Aby w jak największym stopniu uwydatnić motoryczny charakter utworu, po raz pierwszy została tutaj również zastosowana technika *bellow shake*, polegająca na szybkiej zmianie kierunku pracy miecha podczas realizowania drobnych wartości. Dodatkowo partia lewej ręki została przeniesiona do basów standardowych, powodując dodanie niższej oktawy.



Musical score for measures 10-12 of Vivaldi's *Lato*. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features four staves: Violin solo and Violin I (VI. solo e VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.C.). The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked with a '10' above the first measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a steady bass line in the B.C. part.

Musical score for measures 13-15 of Vivaldi's *Lato*. The score continues with the same four staves as the previous system. The key signature remains G minor. The tempo is marked with a '13' above the first measure. The music continues with eighth and sixteenth notes, maintaining the rhythmic pattern established in the previous measures.

Musical score for measures 11-14 of Vivaldi's *Lato*. This system shows two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 11-13, and the second system covers measures 14-16. The piano part is written for both right and left hands. The key signature is G minor. The tempo is marked with an '11' above the first measure of the first system and a '14' above the first measure of the second system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Przykład 8. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 10-19)

W dalszej części utworu dominuje szybki i powtarzalny motyw, opierający się na krótkich, melodycznych przebiegach, znajdujących się naprzemiennie zarówno w partii realizowanej

przez saksofon, jak i tej znajdującej się w manuale dyskantowym akordeonu. Jest to jeden z najbardziej energicznych i dynamicznych momentów całej części, charakteryzujący się ogromną ruchliwością. W partyturze przebiegi te znajdują się naprzemiennie w partii pierwszych i drugich skrzypiec. Aby jak najwierniej odzwierciedlić motyw współzawodnictwa instrumentów smyczkowych i utrzymać odpowiednią narrację prowadzonego dialogu, słuszną decyzją wydaje się tutaj rezygnacja z techniki *bellow shake* w partii akordeonu. Pomimo, iż traci na tym trochę motoryczny charakter omawianego fragmentu, realizowane przez prawą rękę akordeonu pasáže zyskują na precyzji, dynamice i biegłości, a stopień nasycenia dźwięku jest bardziej zbliżony do tego, który – ze względu na swoją nośność – generuje saksofon. Chociaż zmiana techniki gry na akordeonie nie jest w tym miejscu zupełnie oczywista i powoduje pewne wątpliwości, z uwagi na nadrzędność dialogujących motywów – jest w mojej ocenie w pełni uzasadniona.



Przykład 9. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 29-36)

Kolejny fragment, który wymaga decyzyjności co do zastosowanych technik gry, znajduje się w taktach 29-38. Chociaż powyższy zapis nutowy w obu partiach zawiera rozłożone melodycznie akordy oraz interwały i teoretycznie w bardzo klarowny sposób wskazuje na sposób wykonania, pierwszoplanowym elementem jest tutaj harmonia. Analizując dowolne nagranie orkiestrowe tego fragmentu, można usłyszeć brzmienie o bardzo gęstej fakturze, z figuracyjnymi pasażami w partii skrzypiec, ale także z bogatym tłem harmonicznym całej orkiestry. W kontekście utrzymania odpowiedniego napięcia całego fragmentu, prowadzącego na koniec do kulminacji, to właśnie aspekt harmoniczny jest tutaj niezwykle istotny.

W przypadku orkiestry, realizacja dokładnego zapisu partytury pozwala na zachowanie zarówno figuracyjności rozłożonych melodycznie akordów, jak i uzyskanie harmonicznego tła. Ma na to oczywiście wpływ inny sposób rezonowania dźwięku w instrumentach smyczkowych, a także indywidualny rodzaj ataku dźwięku u każdego muzyka w orkiestrze. W przypadku dużo mniejszej obsady wykonawczej, ograniczonej w tym przypadku do dwóch instrumentów, dokładna realizacja zapisu nutowego skutkowałaby deficytem brzmienia harmonicznego. Z tego względu, słusznym zabiegiem, który w znacznym stopniu pozwoli przybliżyć się tutaj do brzmienia orkiestrowego, jest ponowne użycie w akordeonie techniki *bellow shake*. Z uwagi na szybkość gry, melodycznie rozpisane akordy w prawej ręce partii akordeonu muszą być tutaj realizowane harmonicznie w taki sposób, jakby były zapisane w pionie na każdą ćwierćnutę w takcie. Zmiana ta pozwala jednak na utrzymanie ruchliwości pasaży zawartych w partii saksofonu, a także na pozostawienie utrzymującego napięcie tła harmonicznego realizowanego przez akordeon, które potęguje dodatkowo silna podstawa basu w partii lewej ręki. Wyzwaniem, które pojawia się tutaj przed wykonawcą, jest jednoczesna realizacja techniki *bellow shake* z licznymi zmianami dynamicznymi od *forte* do *piano*, które intensyfikują kontrast, charakterystyczny w przypadku gwałtownych zjawisk pogodowych podczas burzy.

56

Vi. solo  
e Vi. I

Vi. II

Vla.

B.C.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is for Violin solo and Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the fourth for Bassoon. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Przykład 10. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 51-59)

Powyższy fragment, znajdujący się w taktach 55-63, charakteryzuje się najbardziej złożoną fakturą na przestrzeni całej części. W partyturze pierwszoplanowa melodia prowadzona jest przez partię instrumentu solowego i pierwszych skrzypiec, podczas gdy pozostałe głosy tworzą zarówno harmoniczne uzupełnienie, jednocześnie kontrastując z partią solową pod względem rytmiki i dynamiki. Chcąc zachować głębię, pełnię brzmienia i figuracyjność muzycznej faktury z partii orkiestry, a także w możliwie największym stopniu wspomóc realizowaną przez saksofon główną melodię w prowadzeniu narracji i utrzymaniu odpowiedniego napięcia, uzasadnionym zabiegiem jest rezygnacja z techniki *bellow shake* w partii akordeonu. Kontrastujące z melodią pochody, znajdujące się w najniższych głosach zarówno partytury, jak i wersji na fortepian i skrzypce, zostały przeniesione do prawej ręki akordeonu. Z wykonawczego punktu widzenia, taki zabieg pozwala na realizowanie zapisu z dużo większą precyzją przy artykulacji *staccato*, odpowiadającej charakterowi omawianego fragmentu. Nawet przy wysokich umiejętnościach technicznych wykonawcy, z uwagi na budowę instrumentu i mniejszą nośność dźwiękową manualu lewej ręki, dokładna realizacja zapisu nie pozwoliłaby na uzyskanie pożądanego efektu brzmieniowego. Aby pozostawić harmoniczne tło i głębię dźwięku, charakterystyczne dla wykonań orkiestrowych, w linii basu realizowanego przez lewą rękę akordeonu została dodana podstawa harmoniczna odpowiadająca prymie każdego przebiegu. Dźwięki te są powtarzane na każdą ósemkę w takcie, co pozwala dodatkowo zachować ruchliwość adekwatną dla głosów orkiestrowych. Z uwagi na ograniczone możliwości wykonawcze nastąpiła rezygnacja z głosu uzupełniającego, który prowadzony jest równoległe z główną melodią w odległościach kwart i tercji. W mojej ocenie

ma on jednak rolę jedynie kolorystycznego dopowiedzenia, które nie gra tutaj pierwszoplanowej roli.

Przykład 11. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 73-78)

W zapisie powyższego fragmentu widoczny jest dwugłos znajdujący się w partii instrumentu solowego. Z uwagi na konstrukcję saksofonu i możliwości wykonawcze, jego dokładna realizacja nie jest możliwa. Pierwszoplanowym, a co za tym idzie ważniejszym głosem jest w tym przypadku dolna linia, zawierająca powtarzające się melodycznie tercje, legowane co dwie szesnastki. Z tego względu dźwięk g, znajdujący się w wyższym głosie został przeniesiony do partii prawej ręki akordeonu. Na przestrzeni całego fragmentu, znajdującego się w taktach 74-83, następuje zmiana charakteru utworu na bardziej liryczny. Kompozytor wprowadził rozrzedzenie faktury, a solowy głos został potraktowany w bardziej śpiewny i stonowany sposób, niż ma to miejsce w pozostałych fragmentach utworu. Linearny sposób prowadzenia narracji ukazany jest szczególnie w górnym głosie przeniesionym z partii saksofonu do akordeonu, gdzie po raz pierwszy pojawiają się długie dźwięki (półnuty z kropką) użyte w wysokim rejestrze. Partia odpowiadająca prawej ręce, realizuje dodatkowo wypełnienie harmoniczne.

Zmiana rejestracji w prawym manuale akordeonu z *tutti* na  $\textcircled{\ominus}$  pozwala uzyskać cieplejsze brzmienie instrumentu, potęgując dodatkowo efekt śpiewności, adekwatny do charakterystyki całego fragmentu.

Przykład 12. Antonio Vivaldi *Lato cz. I* (takty 107-112)

Istotna zmiana względem zapisu nutowego znajduje się w taktach 109-114 i dotyczy partii akordeonu. W podstawie harmoniczej kompozytor umieścił ćwierćnuty dźwięku g. W przypadku wykonań orkiestrowych, ich realizacja pozwala na uzyskanie pełnego brzmienia, które w naturalny sposób zespala fragment z poprzedzającymi go elementami figuracyjnymi, realizowanymi zarówno przez instrument solowy, jak i pozostałe głosy orkiestrowe. Ma na to wpływ przede wszystkim szeroka obsada wykonawcza, jak również długie wybrzmienie dźwięku, charakterystyczne dla instrumentów posiadających pudło rezonansowe. W przypadku akordeonu, którego wybrzmienie jest relatywnie krótsze z powodu braku analogicznego rezonatora, dokładna realizacja zapisu spowodowałaby nagły spadek napięcia i deficyt brzmienia, nie pozwalając na kontynuowanie rozwoju frazy. Mając na uwadze

dynamiczność motywów i drobne wartości zawarte we fragmencie poprzedzającym, zdecydowałem się w tym miejscu na użycie techniki *bellow shake*, która na przestrzeni sześciu taktów zapewni odpowiednie natężenie dźwięku, charakterystyczne dla wybrzmienia orkiestrowego. Prawa ręka akordeonu dodatkowo dubluje pierwsze dźwięki z każdej grupy rytmicznej, realizowanej w wirtuozowski sposób przez saksofon. Umożliwia to wspólne prowadzenie kierunku melodii, zawartej w figuracyjnych grupach partii solowej.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 116, shows a treble clef staff with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. Below it, a grand staff (treble and bass clefs) contains rests, indicating that the piano accompaniment is not present in these measures. The second system, starting at measure 119, shows the same treble clef staff with a melodic line. The grand staff below it now contains accompaniment in both hands, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Przykład 13. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 116-121)

We fragmencie znajdującym się w taktach 116-119, partytura zawiera jedynie linię melodyczną graną przez skrzypce solo, bez żadnego akompaniamentu orkiestry. Czterotaktowy odcinek składa się z dwóch, identycznych motywów, w których melodia rozwija się w kierunku wznoszącym przy użyciu szesnastek. Aby uatrakcyjnić kolorystycznie powtarzaną frazę, w transkrypcji na saksofon i akordeon nastąpił podział głównego głosu pomiędzy oba instrumenty. Tym samym, motyw znajdujący się w pierwszych dwóch taktach grany jest przez akordeon, a jego powtórzenie realizowane jest przez saksofon. Zabieg ten pozwala na wzbogacenie brzmienia danego fragmentu o nowe barwy, podkreślając przy tym różnorodność kolorystyczną instrumentów wykorzystanych w transkrypcji. Uzasadnienie takiego podziału odnosi się również do problematyki wykonawczej, pojawiającej się w tym miejscu w partii saksofonu. Realizacja zapisu nutowego jedynie w partii instrumentu solowego, wiązałyby się z koniecznością przerywania ciągłości frazy, a co za tym idzie spadkiem napięcia, budowanego

konsekwentnie na przestrzeni wszystkich czterech taktów. Płynne połączenie *legato* skoku interwałowego o undecymę, znajdującego się pomiędzy 117 i 118 taktem, z powodów wykonawczych jest w tym tempie praktycznie niemożliwe do zrealizowania. Z tego również względu, podział powtarzających się motywów pozwoli na uzyskanie spójnej, stabilnej rytmicznie narracji w obydwu instrumentach.

Przykład 14. Antonio Vivaldi *Lato* cz. I (takty 122-130)

Zakończenie trzeciej części *Lata* Antonio Vivaldiego ma charakter bardzo motoryczny, a czynnikiem formotwórczym są regularne zmiany harmonii w każdym kolejnym takcie oraz realizacja drobnych wartości we wszystkich głosach. Naturalnym krokiem wydawało się więc tutaj powtórne użycie techniki *bellow shake* w partii akordeonu. Zapis rozłożonych melodycznie akordów w partii prawej ręki akordeonu realizowany jest harmonicznie, tak, jakby wszystkie cztery dźwięki z grupy były zapisane w pionie jako półnuta z kropką. Zmieniają się one w każdym takcie, analogicznie do zmian harmonicznycch. W odniesieniu do wersji na



fortepian i skrzypce, poprzez realizację techniki *bellow shake* podwajane są wartości rytmiczne znajdujące się w partii lewej ręki akordeonu – z ósemek na szesnastki. W kontekście partytury zmiana ta jest jednak w pełni uzasadniona, gdyż w we wszystkich głosach instrumentów smyczkowych, znajdziemy właśnie rytm szesnastkowy. Różnica rytmiczna między partyturą a wersją na skrzypce i fortepian wynika z faktu, iż techniczne możliwości fortepianu nie pozwalają na precyzyjną repetycję rytmu szesnastkowego w tak szybkim tempie. Analogiczne ograniczenie odnosi się do lewego manuału w akordeonie. Wprowadzenie techniki *bellow shake* pozwoliło podkreślić motoryczność podczas realizowania rytmu szesnastkowego, a także uwydatnić zmiany harmoniczne – niezwykle istotne przy prowadzeniu muzycznej narracji zakończenia utworu.

### 3.4 Antonio Vivaldi – Koncert nr 3 F-dur *Jesień*, cz. III Allegro

Muzyczna warstwa trzeciej części *Jesieni* Antonio Vivaldiego w bardzo wyraźny sposób nawiązuje do scen polowania, opisanych w towarzyszącym jej sonetowi. Kompozytor ilustruje za pomocą dźwięków wizję myśliwych wyruszających na polowanie, oddaje emocje towarzyszące pogoni, ucieczce i schwyтaniu zwierzyny, a także w mistrzowski sposób imituje charakterystyczny dla polowania sygnał rogów myśliwskich. Główna melodia, przeplatana kontrastującymi dynamicznie i wyrazowo epizodami, powraca kilkakrotnie na przestrzeni całej części. Utwór opiera się przeważnie na fakturze homofonicznej z dominującą linią melodyczną instrumentu solowego wspieranego przez orkiestrę. Zmiany dynamiczne, oscylujące pomiędzy *forte* i *piano*, w znacznym stopniu korelują z programowym charakterem dzieła, odzwierciedlając treść sonetu, który stanowił inspirację dla kompozytora.

The image shows a musical score for two instruments: Violin solo (VI. solo) and Bassoon (B.C.). The score is in F major and 3/4 time. It begins at measure 30. The Violin part consists of a series of eighth-note chords and single notes, creating a rhythmic pattern. The Bassoon part consists of eighth-note chords and rests, providing a supporting bass line. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the violin and a bass clef for the bassoon.

Przykład 15. Antonio Vivaldi *Jesień* cz. I (takty 27-40)

W partii instrumentu solowego został zapisany dwugłos, realizowany oryginalnie przez skrzypce. W przypadku saksofonu prowadzenie dwóch głosów jednocześnie nie jest możliwe od strony wykonawczej. Dylemat, który pojawia się w tym miejscu, związany jest więc ze sposobem przejścia jednego głosu przez partię akordeonu. Skoro w partyturze dwugłos ten jest zapisany tylko w instrumencie solowym (w wersji na skrzypce i fortepian znajduje się zarówno w partii skrzypiec, jak i górnym systemie fortepianu), naturalnym – jak by się mogło wydawać podziałem, jest przypisanie jego górnej linii do saksofonu, a dolnej do akordeonu. Decydującym czynnikiem okazały się tutaj jednak aspekty brzmieniowe i skuteczność wykonawcza. Rozdzielenie głosów na poszczególne instrumenty, w praktyce powodowało nierównomierny balans podczas prowadzenia narracji i zmieniającej się dynamiki, jak również większą trudność wykonawczą, związaną z precyzyjnym rozpoczynaniem każdej wartości jednocześnie przez oba instrumenty. Przy ubogiej fakturze pozostałych głosów oraz klarownie przedstawionej melodii imitującej sygnał rogów myśliwskich, posiadającej dodatkowo charakterystyczny rytm, w której zgodność pionów dwugłosu jest niezwykle istotna, każde niesynchroniczne wydobywanie dźwięku rzutowałoby niekorzystnie na finalny efekt. Najskuteczniejszym rozwiązaniem okazała się w tym przypadku realizacja pełnego dwugłosu przez akordeon oraz jego górnej linii przez saksofon. Zdublowanie najwyższego głosu pozwoliło dodatkowo uwydatnić jego wiodącą rolę, jak również zamaskować ewentualne niedoskonałości wykonawcze za pomocą różnych barw dwóch instrumentów, realizujących unisono ten sam głos.

Przykład 16. Antonio Vivaldi *Jesień cz. I* (takty 47-52)

Kolejne takty, 49-52 są przykładem na to, jak poszczególne, nawet analogiczne względem siebie fragmenty wymagają każdorazowo indywidualnego podejścia i ponownego rozpatrzenia. Znajdująca się w górnym głosie partii instrumentu solowego melodia została tutaj potraktowana w bardziej łagodny, wręcz kantylenowy sposób, niż miało to miejsce w poprzednio omawianym fragmencie. Liryczność fragmentu podkreśla dodatkowo naturalnie kształtująca się dynamika, prowadzona naprzemiennie przez jednotaktowe *crescenda* i *diminuenda*. Realizacja pełnego dwugłosu przez akordeon wiązałaby się z koniecznością skrócenia artykulacji do *staccato*, a przynajmniej do *non legato*, co stanowiłoby pewną sprzeczność i rozbieżność w stosunku do śpiewnie prowadzonej frazy *legato* przez saksofon. Aby w jak największym stopniu oddać liryczny i spokojny charakter tych czterech taktów, celowym zabiegiem jest przeniesienie jedynie dolnego głosu do prawej ręki akordeonu i jego realizacja za pomocą artykulacji *legato*.

Przykład 17. Antonio Vivaldi *Jesień cz. I* (takty 53-58)

W następnych sześciu taktach utworu, zmienia się jego charakter oraz ładunek emocjonalny. Formotwórczym elementem jest melodia, zawarta w najwyższym głosie partii solowej. Zbudowana jest ona z dwutaktowych powtarzających się kolejno fraz, o jednakowym układzie rytmicznym. Dynamika całego fragmentu oparta jest na długim *crescendo* i odpowiada melodii posiadającej wznoszący przebieg. Choć pozostałe głosy tworzą tutaj jedynie akompaniament, harmonia odgrywa kluczową rolę w budowaniu frazy. W najniższym głosie, stanowiącym podstawę harmoniczną, możemy dostrzec progresję. Partia *basso continuo* wznosi się z każdym taktem o sekundę małą, stopniowo potęgując napięcie. W kontekście uzyskania pełniejszego brzmienia, wspomagającego ruch sekundy, bardziej uzasadnione w tym miejscu jest wprowadzenie do partii prawej ręki akordeonu wypełnienia harmonicznego, uzupełniającego głos basowy. Przejęcie przez akordeon drugiego głosu z partii instrumentu solowego, jak miało to miejsce w poprzednio omawianym fragmencie oraz realizacja jedynie pojedynczych dźwięków podstawy harmonicznego w głosie basowym – nie pozwoliłyby na intensywne zwiększanie napięcia prowadzonej narracji, odpowiadające wykonaniom orkiestrowym. Linia melodyczna realizowana jest przez saksofon ostrzejszą, bardziej zdecydowaną artykulacją, zbliżoną do *staccato*. Akordeon, grający pełne harmoniczne akordy w każdym takcie, przedłuża celowo ich długość o zapisaną w nutach pauzę ósemkową, stosując na końcu każdego taktu *decrescendo* zamykające dźwięk za pomocą miecha. Technika ta ma na celu imitację wybrzmienia, charakterystycznego dla instrumentów smyczkowych.

The image displays two systems of musical notation, numbered 59 and 64. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a complex, fast-moving melodic line with many beamed notes. The middle staff contains chords and rests. The bottom staff contains a melodic line that moves up by a minor second in each measure, with some notes marked with a 'y' (likely indicating a breath mark or a specific articulation). The overall texture is dense and rhythmic.

Przykład 18. Antonio Vivaldi *Jesień* cz. I (takty 59-68)

Linia melodyczna instrumentu solowego, znajdująca się w taktach 59-69, opiera się na figuracyjnych grupach rytmicznych zbudowanych z sekstoli. Biorąc pod uwagę szybkie tempo całego fragmentu, dokładna realizacja tego zapisu przez saksofon znajduje się na praktycznie granicy wykonalności i wiąże się z dużym ryzykiem braku precyzji i zaburzeń rytmicznych. Z tego względu, wartości głównej linii melodycznej zostały zredukowane do trzydziestodwojek, pomijając trzeci i piąty dźwięk każdej zapisanej sekstoli. Opuszczenie powyższych dźwięków nie zmienia jednak diametralnie finalnego efektu brzmieniowego, pozwalając na uzyskanie klarowności i czytelności przebiegów, przy jednoczesnym zachowaniu ich figuracyjnej funkcji.

82 *G* *Già Sbigottita, e lassa al gran rumore De' Schioppi e canni, ferita minaccia*

The image displays a musical score for Example 19, consisting of two parts. The upper part shows staves for VI. solo, I, VI. II, Vla., and B.C. from takt 82 to 87. The lower part shows a piano accompaniment starting at takt 84 with the instruction 'ferita minaccia'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 19. Antonio Vivaldi *Jesień* cz. I (takty 84-87)




Po figuracyjnej melodii w głosie solowym, występującej w taktach 76-83, kompozytor wprowadza krótki, energiczny fragment w dynamice *forte*, realizowany wyłącznie przez orkiestrę. Ten dwutaktowy motyw w taktach 84-86, opiera się na szybkich, naprzemiennie

powtarzanych dźwiękach we wszystkich głosach. Problematyka tego fragmentu związana jest ze sposobem doboru odpowiedniej techniki wykonawczej w akordeonie, wykonującym partię orkiestry. Dokładna realizacja zapisu wybranych już głosów do wersji nutowej na skrzypce i fortepian jest praktycznie niemożliwa. Naprzemiennie powtarzanie dźwięków w tak szybkim tempie zarówno w lewym, jak i prawym manuale akordeonu, przy jednoczesnym prowadzeniu napiętego miecha wiąże się z dużym ryzykiem braku precyzji i niepożądanym spadkiem napięcia wyrazowego. W wykonaniach orkiestrowych, pomimo gęstej faktury wszystkich głosów, na pierwszy plan wyłania się bardzo wyrazista artykulacja i ruch tercjowy, zapisany w partii pierwszych skrzypiec. Wykorzystanie techniki *bellow shake* w akordeonie wiązałyby się z koniecznością harmonicznego przedstawienia wszystkich głosów jednocześnie. Zabiegiem, który pozwala na zachowanie większości wrażeń brzmieniowych znanych z wykonań orkiestrowych, jest realizacja zapisanego w formie trzydziesto-dwójek ruchu tercjowego w prawej ręce akordeonu, oraz harmoniczne podejście do partii lewej ręki. Jeśli w dolnym głosie, zamiast naprzemiennie powtarzanych dźwięków *c* i *g* zagrana zostanie jednocześnie kwarta, a wartości rytmiczne będą zdublowane i wydłużone w każdym takcie do ósemek, podkreśli to impulsywny charakter fragmentu, dodając mu pełniejszego brzmienia w linii basu. Dzięki temu możliwe będzie zastosowanie ostrej i wyrazistej artykulacji *staccato* zarówno w lewym, jak i prawym manuale. Analogicznie wykonywany fragment, opierający się jedynie na innych dźwiękach, znajduje się w taktach 94-95, a także 127-135.

### **3.5 Antonio Vivaldi Koncert nr 4 f-moll *Zima*, cz. III Allegro**

Trzecia część *Zimy* Antonio Vivaldiego wyróżnia się największym zróżnicowaniem spośród wszystkich trzecich ogniw pozostałych koncertów z cyklu *Cztery pory roku*. Za pomocą muzycznych środków, łączących dynamiczne zmiany rytmu, bogactwo harmonii oraz intensywne kontrasty dynamiczne, kompozytor wiernie ilustruje obrazy i sytuacje opisane w dedykowanym tej części sonecie, oddając nieprzewidywalność i dramatyzm zimowych scen. Szybkie i energiczne pasaży w partii instrumentu solowego odpowiadają fragmentom tekstu opisującym ślizganie się na lodzie. Zastosowanie nieregularnego rytmu odzwierciedla niestabilność i niepewność podczas poruszania się po śliskiej powierzchni. Upadki i nagłe ruchy, charakterystyczne podczas utrzymywania równowagi, kompozytor naśladuje za pomocą akcentów oraz gwałtownych zmian rytmicznych i dynamicznych, przez co muzyka nabiera nieprzewidywalnego i dramatycznego charakteru. Materiał dźwiękowy znajdujący się

w najniższych głosach orkiestry przywołuje na myśl odgłosy pękającego lodu, które opisane są w sonecie.

Ostatnia część *Zimy* posiada podział tempa na *Allegro*, *Lento* i *Tempo I (Allegro)*. Taki układ pozwala na ukazanie różnorodności scen przedstawionych w poetyckim komentarzu. Na przestrzeni całego utworu solowe skrzypce często występują w dialogu z orkiestrą, tworząc interesującą fakturę, pełną ruchliwości i kontrastu. Dynamika w tej części jest kreowana na krótkich odcinkach, charakteryzuje się dużą rozpiętością i częstymi zmianami. Artykulacja wszystkich instrumentów odpowiada zazwyczaj dynamice: od ścisłego *legato* w lirycznych fragmentach oraz pochodach melodycznych, znajdujących się pod długą frazą – po krótkie *staccato* i częste akcenty, odzwierciedlające żywiołowe i energiczne odcinki, utrzymane w dynamice *forte*. Pojawiające się w utworze zmiany harmoniczne wprowadzają zróżnicowanie muzycznych napięć i podkreślają częste zmiany charakteru. W odniesieniu do nich, w partii akordeonu została dobrana odpowiednia registracja. Liryczne odcinki, oscylujące w dynamice *piano* są grane na podwójnym rejestrze szesnastostopowym w manuale lewej ręki  oraz na pojedynczym rejestrze szesnastostopowym  w manuale prawej ręki. W energicznych i żywiołowych fragmentach *forte* lewa ręka akordeonu wykorzystuje rejestr *tutti*, natomiast prawa ręka korzysta z brzmienia rejestru , zbliżonego barwą do jasnego, potężnego brzmienia saksofonu.



The image displays two systems of musical notation. The first system shows measures 1-7, and the second system shows measures 8-14. The top staff is for Violin (Violini) and the bottom two staves are for Piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The violin part features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Przykład 20. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 1-14)

W pierwszych dwudziestu taktach utworu dominuje instrument solowy, który prowadzi główną melodię. Składa się ona z powtarzalnych, jednotaktowych fraz, posiadających charakterystyczne przesunięcie rytmiczne o jedną szesnastkę w melodii w stosunku do podziału taktowego. Saksofon realizuje swoją partię *legato*, prowadząc melodię długą frazą z uwzględnieniem podziału na powtarzające się grupy rytmiczne. Akordeon wykonuje pojedynczy dźwięk *f* w oktawie małej, analogicznie do zapisu w partyturze. W stosunku do wersji na skrzypce i fortepian, w partii akordeonu nastąpiła rezygnacja z dodatkowych oktaw, znajdujących się w górnym systemie. W przypadku fortepianu, który charakteryzuje się zanikającym wybrzmieniem dźwięku, wykonawca jest niejako zmuszony do powtarzania go lub dodawania kolejnych oktaw, aby podtrzymać dynamikę brzmienia na tak długim odcinku. Akordeon, grający w dynamice *piano*, jest w stanie zrealizować cały, dwudziestotaktowy odcinek na ciągłym prowadzeniu miecha, bez zmian jego kierunku, czy też powtarzania dźwięku. Taki sposób gry jest bliższy wykonaniom orkiestrowym, w których grupa instrumentów smyczkowych realizuje pojedynczy dźwięk z wykorzystaniem pełnej długości smyczka i nieregularnymi zmianami jego kierunku w poszczególnych instrumentach. Taka technika gry tworzy wrażenie ciągłości trwania dźwięku, bez wyraźnych przerw podczas zmian kierunku smyczka. Dodatkowo, partia akordeonu podąża dynamicznie za prowadzoną przez saksofon melodią, kształtując wspólnie rozwój frazy.

21

VI. solo  
e VI. I

VI. II

Vla.

B.C.

G Caminar

Tasto solo



15

22

*Caminar piano e con timore  
e a passo lento Per timor di cader, girsene intenti*

Przykład 21. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 15-29)


Z powodu zmiany obsady wykonawczej na saksofon i akordeon, ciekawy efekt brzmieniowy został uzyskany w taktach 21-24. Zapis nutowy partytury wskazuje na dialog pomiędzy pierwszymi, a drugimi skrzypcami. Realizują one dwutaktowe, szesnastkowe motywy oparte na tych samych dźwiękach, przy czym partia drugich skrzypiec została przesunięta o takt do przodu. Dynamika poszczególnych partii podąża w tym fragmencie za kierunkiem linii melodycznej – podczas wznoszenia się dźwięków następuje *crescendo*, a przy opadaniu realizowane jest *diminuendo*. Z powodu zastosowania jednotaktowego przesunięcia, obydwie instrumenty realizują w tym samym czasie przeciwstawną dynamikę. W odniesieniu do saksofonu i akordeonu – instrumentów o różnej charakterystyce brzmienia, jednoczesne wykonywanie odwrotnych kierunków dynamicznych pozwala na uzyskanie większej niezależności głosów i uzyskaniu szerszej palety kolorystycznej w barwie dźwięku, niż ma to miejsce w przypadku instrumentów smyczkowych z tej samej grupy. Analogicznie, efekt ten jest uzyskiwany w taktach 25-29, w których linie melodyczne, składające się z ósemek, zmieniają swój kierunek względem drugiej partii w co drugim takcie.

Przykład 22. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 30-40)

W partii akordeonu, odnoszącej się do taktów 34-39, nastąpiła rezygnacja z górnej oktawy w lewej ręce, znajdującej się w wersji skrzypcowo-fortepianowej. Analogicznie do początku utworu, akordeon realizuje tutaj pojedynczy dźwięk, grany na całym odcinku bez zmiany kierunku miecha. Rezygnacja z górnej oktawy ma uzasadnienie zarówno w partyturze, jak również potrzebie zachowania proporcji brzmienia. W przypadku tego fragmentu, realizowanego przez obydwie instrumenty *pianissimo*, dodatkowa górna oktawa w lewej ręce przewyższałaby dynamicznie pochody interwałowe znajdujące się w partii prawej ręki. Zawarte tam zmiany harmoniczne są w tym miejscu niezwykle istotne w kontekście powolnego budowania napięcia rozwijającej się frazy.

Przykład 23. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 47-53)

W odniesieniu do oryginalnej wersji transkrypcja na saksofon i akordeon pozwoliła uzyskać zupełnie nowe walory brzmieniowe we fragmencie, znajdującym się w taktach 48-50. Zapisany we wszystkich głosach pochod szesnastkowy z kierunkiem opadającym, realizowany jest unisono w dynamice *forte*, z dużym *crescendo* do *fortissimo* w takcie 50. Artykulację obu instrumentów stanowi dosyć krótkie, aczkolwiek mocno osadzone w dźwięku *portato*. Ze względu na to, że każdy wykonywany głos odznacza się inną barwą, fragment ten – w porównaniu z wykonaniem orkiestrowym – zostaje wzbogacony o intrygującą kolorystykę

dźwiękową. Brzmienie saksofonu zmienia się wraz z kierunkiem pochodu melodii – od jaskrawego *forte* w początkowym wyższym rejestrze, po ciemniejsze i głęboko brzmiące *fortissimo*, grane pod koniec taktu 50 w rejestrze niższym. Zróżnicowanie brzmienia odnosi się także do dwóch manualów akordeonu. W prawej ręce został zastosowany rejestr , który charakteryzuje się jasnym brzmieniem, imitującym obecność górnych alikwotów. Lewy manual instrumentu wykorzystuje rejestr *tutti*, ukazując pełnię brzmienia instrumentu w najniższym głosie.



Przykład 24. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 68-78)

W taktach 73-79 instrument solowy realizuje jednotaktowe, powtarzalne grupy rytmiczne, cechujące się szeroką rozpiętością dźwięków. Najniższy dźwięk g w oktawie małej, znajduje się już poza skalą saksofonu sopranowego. Z tego względu, musiał on zostać przeniesiony do wyższej oktawy. Choć melodia uległa delikatnej zmianie, harmonia poszczególnych grup rytmicznych pozostała taka sama. Z uwagi na szybkie tempo i krótką artykulację *staccato*, powyższa zmiana nie wpłynęła w znaczący sposób na odbiór tego fragmentu. Dźwięk g w oktawie małej zachował jednak w tym miejscu swoje brzmienie tylko w partii akordeonu. W zapisie najniższego głosu, odpowiadającego lewemu manualowi instrumentu, znajduje się dźwięk g w oktawie wielkiej. Rejestr *tutti*, który jest zastosowany w tym fragmencie, dodaje brzmienie wyższej oktawy.

89 *Sin ch'il giaccio Si rompe, e Si disserra;*

95 *Il Vento Sirocco*  
**Lento**

Przykład 25. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 89-101)

Takty 89-92, opatrzone są w partyturze włoskim określeniem *Sin ch'il gaccio si rompe, e si disserra*. W wolnym tłumaczeniu tekst ten odnosi się do pękającego i kruszącego się lodu. W niezwykle sugestywny sposób kompozytor nawiązuje tutaj do obrazów przedstawionych w sonecie, podkreślając ich ścisły związek z muzyką i jej programowy charakter.

W taktach 89-92 (analogicznie do opisywanego wcześniej fragmentu w taktach 48-49), wszystkie 3 głosy prowadzoną są unisono przez saksofon i akordeon. Ponownie – odpowiedni dobór rejestracji oraz innych środków wykonawczych, pozwala uzyskać zupełnie nową kolorystykę, odmienną od brzmienia orkiestrowego. Fragment ten posiada charakterystyczną budowę, składającą się z krótkich, powtarzających się motywów, przedzielonych dodatkowo pauzami. Artykulacja trzydziestodwójkowych pochodów, realizowana jest we wszystkich głosach za pomocą bardzo krótkiego *staccato*, z mocnym akcentem na początek każdego, następującego po nich taktu. Taki sposób gry podkreśla energiczny charakter fragmentu oraz pozwala zobrazować odgłosy pękającego lodu, nadając całemu odcinkowi odpowiedniej dramaturgii.

Znajdujące się w taktach 93-97 grupy rytmiczne w partii instrumentu solowego cechują się melodycznymi pochodami w kierunku opadającym. Ostatnie dźwięki *g* z powtarzających się motywów ponownie znalazły się poza skalą saksofonu i przeniesione zostały oktawę w górę. W odróżnieniu do partytury, w wersji na skrzypce i fortepian został dodany dodatkowy dźwięk

g na drugą ósemkę w każdym takcie, znajdujący się w najniższym głosie. Jego obecność w niskim rejestrze jest więc tym bardziej uzasadniona, biorąc pod uwagę przeniesienie oktawowe w partii saksofonu. Dodanie dodatkowego dźwięku w manuale lewej ręki akordeonu rekompensuje w pewien sposób zmianę oktawy w saksofonie, a także potęguje brzmienie *forte* powtarzających się fragmentów. Zabieg ten pozwala na uzyskanie odpowiedniego napięcia energetycznego, które konieczne jest do odwzorowania odgłosów pękającego lodu, przychodzących na myśl w tym odcinku.

The image shows a musical score for two instruments: saxophone and accordion. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a saxophone part and an accordion part. The saxophone part starts at measure 113 with a melodic line of eighth notes. The accordion part provides harmonic support with chords and single notes. The tempo is marked 'Tempo I°' and the dynamic is 'Venti'. The score ends at measure 125 with a final cadence.

Przykład 26. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 113-125)

Po krótkiej części *Lento*, w której oba instrumenty realizują unisono główną, liryczną melodię, w taktach 120-153 powraca początkowe tempo *Allegro*. Cały fragment utrzymany jest w dynamice *forte* i *fortissimo*. Saksofon wykonuje figuracyjnie zapisaną linię melodyczną, wykorzystując miejscami technikę podwójnego *staccato* na powtarzających się dźwiękach. Rytm głównej melodii składa się z trzydziestodwojek, przedstawionych w sposób niezwykle dynamiczny i energiczny. Partia akordeonu realizuje za pomocą drobnych wartości wypełnienie harmoniczne, nadające całemu odcinkowi dodatkowej ruchliwości. Zakończenie utworu zbliżone jest swoją fakturą do trzeciej części *Lata*. Nawiązując do drugiego koncertu całego cyklu, a także uwzględniając harmoniczny sposób zapisu akordów w poszczególnych głosach partytury, w partii akordeonu wykorzystują technikę *bellow shake*. Jej zastosowanie przyczynia się do wzrostu napięcia energetycznego w prezentowanym fragmencie, a także pozwala na

uzyskanie dużo większego natężenia dźwięku. Akordeon podąża dynamicznie za główną melodią, kreując wspólnie z saksofonem narrację zakończenia utworu.



Przykład 27. Antonio Vivaldi *Zima* cz. I (takty 142-145)

Linia melodyczna w taktach 142-144 i 150-153 składa się z powtarzających się grup rytmicznych, w których ponownie najniższy dźwięk znajduje się poza skalą saksofonu. W tym przypadku, przeniesienie pojedynczego dźwięku o oktawę w górę wiązałoby się ze spadkiem energii, która w kontekście zakończenia utworu jest niezwykle istotna. Aby zachować linię melodyczną oraz skok interwałowy o sekstę do góry, który powoduje większe napięcie, niż skok interwałowy o tercję w dół, do wyższej oktawy zostały przeniesione wszystkie wyżej wymienione takty.

Rozdział IV

*Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four  
Seasons* jako współczesna reinterpretacja klasyki

#### 4.1. Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła

Max Richter to jeden z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli nurtu minimalizmu w muzyce XXI wieku. Urodzony w dolnej Saksonii w 1966 roku w niemieckiej rodzinie jako dziecko wyemigrował z rodzicami do Wielkiej Brytanii i tam przeszedł edukację muzyczną, początkowo jako pianista, później kompozytor. Dyplom z kompozycji otrzymał na uniwersytecie w Edynburgu oraz Królewskiej Akademii Muzycznej [Royal Academy of Music] w Londynie. Studia kontynuował we Włoszech pod kierunkiem Luciano Berio. Jak wspomina artysta w wywiadzie dla Big Issue<sup>64</sup>, szybko zrozumiał, że język muzyczny, jakim kazano mu się posługiwać w trakcie studiów, wyrafinowane brzmieniowo i konstrukcyjnie kompozycje – nie są zgodne z jego osobistym tonem muzycznej wypowiedzi. Stopniowo wypracował własny styl, który sam nazywa neoklasycyzmem, ściślej opiera on się na ideach minimalizmu, postminimalizmu i ambientu. Jego istotą jest prostota, dążenie ku tonalności, przejrzysta faktura i krótkie, wielokrotnie zapętłone motywy, mające swoje korzenie w transowych afrykańskich rytmach. Idea przemawiania do słuchaczy zrozumiałym dla nich językiem muzycznym zaowocowała sukcesami w karierze kompozytorskiej, jakich artysta nie planował ani się nie spodziewał. Jest autorem najczęściej na świecie słuchanego na serwisach streamingowych utworu *Sleep* (ponad miliard odtworzeń) – trwającej 8,5 godziny ścieżki dźwiękowej opracowanej w oparciu o wiedzę z zakresu neurologii w celu zapewnienia słuchającym regenerującego snu, wydanej przez wytwórnię Deutsche Grammophon. Nie jest to jedyny przypadek, kiedy Richter wplata swoją muzykę w różnego rodzaju performance – jego kompozycje są częścią wystaw, pokazów mody, tworzy też muzykę na potrzeby baletu, telewizji, filmu. Jednym z najśłynniejszych jego utworów jest *On the Nature of Daylight* [ang. *O naturze światła dziennego*] pochodzący z pierwotnie wydanego przez wytwórnię FatCat Records albumu *The Blue Notebooks* [*Niebieskie zeszyty*], wznowionego później przez Deutsche Grammophon. Kompozycja została wykorzystana wielokrotnie jako ścieżka dźwiękowa do filmów, z pominięciem kontekstu jej powstania, tj. wybuchu wojny w Iraku w 2003 roku.

*Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* [ang. *Przekomponowana przez Maxa Richtera: Vivaldi – Cztery pory roku*] to reinterpretacja i daleka parafraza koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego z cyklu *Cztery pory roku*. Utwór powstał w 2012 roku na zamówienie wytwórni Deutsche Grammophon w ramach serii „Recomposed”, zawierającej

---

<sup>64</sup> Zobacz: <https://www.bigissue.com/culture/music/max-richter-i-was-furious-with-the-world-it-was-the-apex-of-thatcherism/>, data dostępu: 16.07.2024



nowe, elektroniczne adaptacje znanych utworów. Nie wszystkie nowe wersje zostały docenione przez publiczność i krytyków w równym stopniu, co dzieło Maxa Richtera, projekt nie doczekał się więc wielu odsłon. Eksperyment Richtera z *Czterema porami roku* powiódł się na tyle, że po dziesięciu latach powstała jego druga wersja, różniąca się od pierwotnej zmianą instrumentarium. Pochodzący z lat 70. syntezator marki Moog, określony przez samego kompozytora jako „ekwiwalent stradivariusa”<sup>65</sup>, dołączył do klawesynu i harfy, które znalazły się w partyturze zarówno w pierwszej jak i w drugiej wersji utworu. Orkiestra smyczkowa i skrzypce solo również są stałym elementem obsady, jednak w późniejszej wersji muzycy sięgnęli po barokowe smyczki i jelitowe struny. W pierwszej wersji syntezator pojawia się jedynie w rozpoczynającym cały cykl koncertów prologu, którego zadaniem jest przeniesienie słuchacza w estetykę czasów współczesnych. Kompozytor, cytowany przez Nicka Kimberleya, autora dołączonego do wydania płytowego omówienia, określa pierwsze ogniwo opatrzone tytułem *Spring 0* jako „preludium, ustanawiające elektroniczną, ambientową przestrzeń, w którą wkraczają pierwsze motywy *Wiosny*. Użyłem elektroniki w kilku miejscach, są to subtelne, prawie niesłyszalne rzeczy związane z basem; chciałem, aby pewne momenty stanowiły połączenie z całym elektronicznym wszechświatem, który jest dziś w dużej mierze częścią naszego muzycznego języka”<sup>66</sup>.

Wykonawcą premierowej wersji przekomponowanych przez Maxa Richtera *Czterech pór roku* Vivaldiego był skrzypek Daniel Hope oraz zespół Konzerthausorchester Berlin pod dyrekcją André de Riddera. Płyta ukazała się w sierpniu 2012 roku nakładem Universal Classics and Jazz (Niemcy), oddziału Universal Music Group i Deutsche Grammophone. Album znalazł się na szczycie list przebojów muzyki klasycznej iTunes w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Koncertowa premiera utworu odbyła się w Wielkiej Brytanii w Barbican Center dwa miesiące później z udziałem tego samego solisty i dyrygenta oraz Britten Sinfonia. Nową wersję utworu Richter nagrał w 2022 roku wraz ze skrzypaczką Eleną Urioste i *Chineke! Orchestra* i wydał go jako *The New Four Seasons – Vivaldi Recomposed*.

Wydawcą materiału nutowego jest londyńskie wydawnictwo Mute Song, pierwsza wersja ukazała się drukiem w 2013 roku. Na fali popularności utworu nieuniknione było stworzenie przez kompozytora transkrypcji na fortepian ze skrzypcami, która została opublikowana przez wydawnictwo Chester Music w 2014 roku. Do nut zostało dołączone zaaprobowane przez

---

<sup>65</sup> Zobacz: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/max-richter/news/max-richter-returns-to-vivaldis-masterpiece-on-the-new-four-seasons-265950> data dostępu: 18.07.2024

<sup>66</sup> <https://www.wisemusicclassical.com/work/48168/The-Four-Seasons-Recomposed--Max-Richter>, data dostępu: 19.07.2024 - tłum.własne

kompozytora pogładowe nagranie. Niezależnie od walorów artystycznych transkrypcji, która jest znacznie zubożoną wersją oryginału, wyciąg ten może stanowić pomoc w dokonywaniu kolejnych transkrypcji na bardziej adekwatne instrumentarium – czego przykładem może być stanowiąca temat tej pracy transkrypcja na akordeon i saksofon.

Chociaż *Cztery pory roku* Richtera nawiązują do Vivaldiego nawet w samym tytule, oryginalnego materiału pozostało około 25 procent. Zachowany został układ koncertów – każdy składa się z trzech części; dopełnione są wspomnianym wyżej prologiem. Tonacje poszczególnych koncertów są takie same jak w barokowym oryginale. Kompozytor wybrał z partytury najbardziej rozpoznawalne fragmenty, które pozwalają zidentyfikować słuchaczowi utwór jako dzieło dobrze mu już znane. Z drugiej strony, pojawiające się niespodziewanie nowe, skomponowane przez Richtera motywy, w szczególności dramatyczne wokalizy skrzypiec solo w wysokim rejestrze, a także przesunięcia akcentów i zaskakujące innowacje harmoniczne powodują, że uwaga słuchacza jest znacznie bardziej skupiona. Intencją kompozytora było przywrócenie melomanom zainteresowania utworem, który może im się kojarzyć z oczekiwaniem na przywrócenie połączenia z infolinią lub z zakupami<sup>67</sup>. Włączając do istniejącej partytury swoje własne melodie i kontrapunkty, zachował jednocześnie umiar i równowagę w dialogu z Vivaldim. Minimalizm, tak mocno obecny w twórczości Richtera, objawia się w tej kompozycji w zapętłonych motywach, pulsujących rytmach – nie jest to jednak dyskotekowy remiks, a wyraz respektu wobec dzieła włoskiego mistrza. Kompozytor w ten sposób opisuje pracę nad utworem: „Muzyka Vivaldiego składa się z regularnych modułów, co łączy się z postminimalizmem, będącym jednym z elementów muzyki, którą piszę. Wydawało mi się to naturalnym połączeniem, ale mimo to zaskakująco trudno było mi odnaleźć drogę [...]. Było to trudne, ale jednocześnie satysfakcjonujące, ponieważ materiał jest tak fascynujący”<sup>68</sup>.

#### **4.2 Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons *Wiosna*, cz. I**

W pierwszej części *Wiosny* z cyklu *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* kompozytor wykorzystuje krótki, czternastotaktowy motyw z *Koncertu skrzypcowego E-dur, RV. 269* Antonio Vivaldiego, który następnie modyfikuje i rozwija na przestrzeni całej kompozycji. W partyturze dzieła Vivaldiego, materiał muzyczny tego odcinka charakteryzuje



---

<sup>67</sup> Zobacz: <https://www.wisemusicclassical.com/work/48168/The-Four-Seasons-Recomposed--Max-Richter/> data dostępu: 19.07.2024

<sup>68</sup> Ibidem

się powtarzalnymi, figuracyjnymi pochodami, repetowanymi dźwiękami, trylami, a także dużą ilością przednutek i synkop. Ten niezwykle charakterystyczny fragment, w bardzo klarowny sposób przywołuje na myśl radość, witalność i energię budzącej się do życia przyrody, jednocześnie ilustrując programowo śpiew ptaków. W zapisie nutowym Vivaldiego występuje oszczędna, trzygłosowa faktura, gdzie partie instrumentalne realizowane są wyłącznie przez skrzypce solo oraz pierwsze i drugie skrzypce orkiestry. Max Richter w mistrzowski sposób opracowuje ten fragment, przekładając go na swój minimalistyczny język kompozytorski. Podkreślając hipnotyzującą powtarzalność poszczególnych motywów, kompozytor nadaje tej części bardziej refleksyjny, wręcz medytacyjny charakter. Tkanę muzyczną całego utworu cechuje płynny rozwój, w której Richter unika gwałtownych kontrastów, obecnych w koncercie skrzypcowym Vivaldiego. Istotną zmianą w stosunku do oryginału jest również wprowadzenie długich, statycznych współbrzmień harmonicznym, które odgrywają niezwykle istotną rolę w kontekście budowania napięcia energetycznego na przestrzeni całej części. Dynamika ściśle koresponduje z zastosowanymi progresjami harmonicznymi, rozwijając się stopniowo od początkowego *pianissimo*, aż do *fortissimo* w ostatnich taktach kompozycji.

Przykład 28. Max Richter *Wiosna* cz. I (takty 16-21)

Partia instrumentu solowego realizowana jest w transkrypcji przez saksofon. Aby oddać programowy i ilustracyjny charakter pierwszoplanowego głosu, instrument ten wykorzystuje krótkie techniki artykulacyjne, jak *staccato* czy *portato*. W przypadku akordeonu, oba manualy instrumentu realizują zupełnie odmienny materiał muzyczny. Prawa ręka prowadzi dwugłos, który zarówno w znacznym stopniu uzupełnia głos solowy, jak również często z nim dialoguje. Szesnastkowe pochody, które wymieniają się pomiędzy głosami, wykonywane są jednakową artykulacją *portato* przez oba instrumenty. Lewy manual akordeonu realizuje interwały harmoniczne, które zmieniają się na przestrzeni jedno i dwutaktowych odcinków. Regestracja partii akordeonu została dobrana w taki sposób, aby jak najbardziej odzwierciedlić programowy charakter kompozycji, a także zbliżyć się brzmieniowo do jasnej barwy saksofonu. Z tego względu, w prawym manuale instrumentu został wykorzystany regestr ośmio- i czterostopowy . Lewy manual, realizujący statycznie współbrzmienia harmoniczne korzysta z brzmienia regestru . Biorąc pod uwagę lekki i witalny charakter kompozycji, słuszne wydaje się wykorzystanie w tej części pełniej brzmiącego regestru *tutti*. Z uwagi na budowę instrumentu istnieje jednak duże ryzyko zamiany proporcji pomiędzy obydwoma manualami. Materiał muzyczny znajdujący się w lewej ręce akordeonu, realizuje w tym utworze podstawę harmoniczną. Mimo iż lewa ręka posiada niezwykle ważną rolę w kontekście prowadzenia napięcia i kreowania dynamiki, nie może ona swoim brzmieniem przykryć dwugłosu w prawej ręce, który pełni w tym wypadku rolę pierwszo-planową. Z tego względu zdecydowałem się na wykorzystanie podwójnego regestru szesnastostopowego, który pomimo ciemniejszego zabarwienia, najlepiej współgra z pozostałymi głosami.



Przykład 29. Max Richter *Wiosna* cz. I (takty 63-65)

Dużym wyzwaniem wykonawczym, jakie pojawia się podczas transkrypcji na saksofon i akordeon, jest stale rosnąca dynamika, która w ostatnich taktach utworu dochodzi aż do *fortissimo*. W przypadku dużej ilości instrumentów orkiestrowych, proces ten jest stosunkowo łatwiejszy do uzyskania. Ograniczenie obsady wykonawczej i zmiana instrumentarium na saksofon i akordeon, w naturalny sposób powoduje mniejszą rozpiętość wolumenu. Aby utrzymać wrażenie ciągłego crescendo, w partiach obu instrumentów zostały wykorzystane środki wykonawcze takie jak wydłużenie artykulacji wraz z rosnącą dynamiką. Zabieg ten pozwolił uzyskać efekt permanentnego *crescendo* na przestrzeni tej niespełna trzyminutowej kompozycji.

Należy podkreślić w tym miejscu również, istotną rolę opracowania zmian kierunku prowadzenia miecha w partii akordeonu. O ile w niższej dynamice kwestia ta nie stanowi większego problemu, w przypadku dynamiki *forte*, może stanowić pewnego rodzaju wyzwanie. Z uwagi na długie sekwencje współbrzmień harmoniczných w lewym manule instrumentu, niezwykle ważne jest ustalenie i powtarzalność tych zmian. Każda przypadkowa zmiana, mogłaby się wiązać z niepożądanym spadkiem napięcia, przerwaniem rozwoju frazy czy też zaburzeniem hipnotyzującej natury całej kompozycji.

#### **4.3 Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons *Lato*, cz. 1**



Pierwsza część *Lato* w reinterpretacji Maxa Richtera z cyklu *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons* stanowi interesujące połączenie oryginalnego materiału dźwiękowego Vivaldiego z minimalistycznymi technikami i zwrotami harmonicznymi, charakterystycznymi dla twórczości Richtera. Pierwsza część utworu z oznaczonym tempem *Allegro non molto*, znajduje się w taktach 1-30 i zawiera dokładnie ten sam materiał muzyczny, który zapisany został w partyturze przez Vivaldiego. W niezmiennym kształcie pozostaje więc zarówno melodia i rytm, jak również harmonia oraz faktura. Cały fragment charakteryzuje się spokojnym przebiegiem, oscylującym dynamicznie w obrębie *piano*. Czynnikiem formotwórczym jest tutaj melodia, wyznaczająca frazowanie oraz zmiany kierunków dynamiki. W następnych taktach, Richter wykorzystuje charakterystyczny, szesnastkowy temat, znajdujący się w partii instrumentu solowego (materiał muzyczny w taktach 31-51 pozostaje wierny oryginałowi) rozwijając go i przetwarzając motywicznie w oparciu o powtarzalne wzory rytmiczne, nadające tej części wręcz hipnotyzujący nastrój.

Wprowadzone przez Richtera zmiany harmoniczne w pozostałych głosach nawiązują do minimalistycznego stylu charakterystycznego dla twórczości kompozytora. Napięcie

energetyczne zwiększa się stopniowo na przestrzeni całej części, kończącej się w dynamice *fortissimo*. Ma na to wpływ zarówno kształtowanie dynamiki, jak i zagęszczenie faktury w najniższym głosie oraz wprowadzenie przez kompozytora długich, intensywnie brzmiących dźwięków w partii instrumentu solowego.

Przykład 30. Max Richter *Lato* cz. I (takty 1-30)

Utwór rozpoczyna się w dynamice *pianissimo*. Znajdująca się w pierwszych jedenastu taktach melodia składa się z krótkich motywów przedzielonych pauzami ósemkowymi, które pełnią niezwykle istotną rolę w kontekście budowania napięcia całego odcinka. Linia melodyczna prowadzona przez saksofon powielona jest również w najwyższym głosie, znajdującym się w górnym systemie partii akordeonu. Oba instrumenty realizują jednolitą artykulację: od *portato* – odpowiadającego pojedynczym dźwiękom w pierwszych dwóch

taktach, po *legato* w poszczególnych grupach rytmicznych, połączonych w zapisie nutowym łukiem. Brzmienie instrumentów ściśle koresponduje z charakterem muzyki, uwydatniając nastrój niepokoju i napięcia. Saksofon realizuje swoją partię subtelnym dźwiękiem o ciemnej, głębokiej barwie. Aby maksymalnie zbliżyć do siebie kolorystykę instrumentów, w prawym manuale akordeonu został użyty pojedynczy registr , natomiast w lewym manuale podwójny registr szesnastostopowy, oznaczany jako . Taki dobór rejestracji pozwala na uzyskanie podobnych do saksofonu walorów brzmieniowych, które w poszczególnych rejestrach znakomicie się uzupełniają. W taktach 11 i 30 saksofon wykorzystuje dodatkowo technikę *subtone*. Wymaga ona od saksofonisty zmiany sposobu zadęcia, w celu uzyskania dźwięku o ciemniejszej barwie, wykorzystującego głównie dolne alikwoty.

W taktach 12-17 obydwie manualy akordeonu realizują naprzemiennie dwutaktowe, tercjowe pochody w kierunku opadającym, składające się z legowanych ósemek. O ile w prawym manuale instrumentu jednoczesne prowadzenie dwóch głosów *legato* nie powoduje większych problemów wykonawczych – poza wyborem odpowiedniego palcowania – to w lewym manuale jest to nieco bardziej skomplikowane, a w wielu sytuacjach wręcz niemożliwe. Głównym czynnikiem jest tutaj różnica w budowie i konstrukcji obydwu manualów. Klawiatura prawego zawiera pięć rzędów guzików i pozwala na grę wszystkimi pięcioma palcami. Z tego względu znalezienie odpowiedniego schematu aplikatury dla legowanego dwugłosu – szczególnie w przypadku pochodów tercjowych o małej rozpiętości dźwiękowej – nie stwarza większych problemów i jest zazwyczaj możliwe do zrealizowania. Z uwagi na konstrukcyjne predyspozycje, w manuale odpowiadającym lewej ręce mamy do dyspozycji tylko cztery rzędy guzików i ograniczone możliwości użycia kciuka praktycznie tylko do pierwszego, skrajnego rzędu. W układzie pochodów tercjowych, znajdującego się w taktach 14-15, ścisłe połączenie *legato* obu głosów, bez jakichkolwiek przerw pomiędzy nimi, jest niemożliwe do zrealizowania. Zabiegiem pozwalającym na uzyskanie podobnych wrażeń brzmieniowych, jest prowadzenie jednego – w tym przypadku górnego – głosu, artykulacją *legato*, a także zastosowanie maksymalnie długiego *portato* w niższej partii. Dzięki takiemu doborowi artykulacji, zyskujemy możliwość podmiany palców w dolnym głosie, przy jednoczesnym zachowaniu płynności przebiegu całego odcinka.



Przykład 31. Max Richter *Lato* cz. I (takty 31-33)

W 31 takcie znacząco zmienia się charakter utworu. Saksofon realizuje główny temat, składający się z powtarzalnych wzorów rytmicznych, które, początkowo wierne oryginałowi Vivaldiego, są następnie przetwarzane przez Richtera. Partia akordeonu ma charakter bardziej akompaniujący i odpowiada za wypełnienia harmoniczne, które są umieszczone w dość nietypowy sposób – na słabą część taktu. Najniższy głos, stanowiący podstawę harmoniczną, prowadzony jest za pomocą pojedynczych dźwięków w niskim rejestrze, przeważnie odpowiadających oktawie małej. Aby zbliżyć się do brzmienia orkiestry, a także uzyskać barwową głębię niskich rejestrów, w akordeonie został zastosowany registr  $\ominus$  w prawym manuale oraz *tutti*, odnoszący się do partii lewej ręki. Fragment rozpoczyna się w dynamice *piano*, która jest następnie rozwijana w oparciu o zmiany harmoniczne. Obydwa instrumenty realizują krótką, sprężystą artykulację. Wyjątkiem są krótkie, ósemkowe pochody w najniższym głosie, po których następuje zmiana harmonii. Akordeon wykonuje je za pomocą artykulacji *portato*, aby podkreślić ich wagę oraz linearny sposób zapisu. Taki dobór artykulacji koresponduje również brzmieniowo z wykonaniem orkiestrowym, w którym partia ta grana jest przez wiolonczele. Problematyka wykonawcza, która pojawia się podczas zmiany instrumentu realizującego partię solową na saksofon, związana jest z wykonywaniem powtarzających się grup rytmicznych na bardzo długim odcinku. Główna melodia, składająca się z samych szesnastek, prowadzona jest na przestrzeni 42 taktów w sposób ciągły – bez żadnych pauz. Aby zachować płynność frazy i odpowiednie napięcie przy prowadzeniu melodii, realizacja materiału dźwiękowego w taktach 31-73 wymaga od saksofonisty zastosowania techniki oddechu permanentnego.





Przykład 32. Max Richter *Lato* cz. I (takty 49-51)

W taktach 49-72 zagęszczeniu ulega faktura głosów odpowiadających partii akordeonu. Fragment rozpoczyna się w dynamice *mezzoforte*, która wzrasta stopniowo wraz z rozwojem kierunku prowadzenia frazy. Kluczową rolę w kształtowaniu formy utworu odgrywają zmiany harmoniczne, wprowadzane systematycznie w każdym kolejnym takcie. Znajdująca się w dolnym systemie podstawa harmoniczna opiera się na powtarzalnych, jednotaktowych grupach rytmicznych. Materiał dźwiękowy górnego systemu wypełnia harmonicznie linię melodyczną prowadzoną przez saksofon, nadając jednocześnie muzyce motoryczny charakter. Wyrazista, jednotaktowa struktura rytmiczna wykonywana przez prawy manual akordeonu, pozostaje w niezmienionej formie już do końca utworu. Artykulacja zastosowana w partii akordeonu ściśle koresponduje z kreowaną dynamiką, zmieniając się adekwatnie do napięcia energetycznego odpowiadającemu poszczególnym odcinkom. W przypadku dynamiki *mezzoforte*, rozpoczynającej takt 49, zastosowana jest nieco krótsza artykulacja oscylująca pomiędzy *staccato* a *portato*. Wraz ze wzrostem napięcia i natężenia dźwięku, artykulacja stopniowo się wydłuża, potęgując dodatkowo wrażenia dynamiczne. Fragmenty *forte* wykonywane są już za pomocą maksymalnie długiego *portato*, które imituje intensywność brzmienia, charakterystyczną dla wykonania orkiestrowych. Istotny aspekt, odnoszący się do budowania frazy długimi odcinkami, związany jest ze sposobem prowadzenia miecha. W tym przypadku niezwykle ważne jest utrzymywanie stałego napięcia, ściśle współgrającego z kierunkiem ruchu dynamiki. Wyzwaniem dla wykonawcy jest więc realizacja charakterystycznego rytmu w obu manualach instrumentu, w sposób niezależny od pracy miecha. Każde zawahanie jego stabilności wiązałoby się ze spadkiem napięcia i przerwaniem rozwoju frazy.

Przykład 33. Max Richter *Lato cz. I* (takty 73-78)

W 73 takcie ulega zmianie linia melodyczna, odpowiadająca solowej partii. Saksofon kreuje rozwój frazy za pomocą długich wartości, znajdujących się w wysokim rejestrze instrumentu. Modyfikacji w zapisie nutowym ulega również najniższy głos, realizowany w lewym manuale akordeonu. Kompozytor zagęszcza fakturę podstawy harmoniczej, rozdrabniając wartości do ósemek. Fragment ten rozpoczyna się od *subito piano*, które rozwijane jest za pomocą jednostajnego, bardzo długiego *crescendo* aż do *fortissimo*, znajdującego się na końcu utworu. Amplituda dynamiczna dużej obsady orkiestry charakteryzuje się znacznie szerszym zakresem niż w przypadku jakiegokolwiek pojedynczego instrumentu. Mając na uwadze realizację partii orkiestry przez akordeon, podjąłem decyzję o przeniesieniu dolnego głosu do niższej oktawy. Taki zabieg pozwolił nadać brzmieniu większej głębi, zbliżonej do brzmienia orkiestry, a także kontynuować dalszy rozwój dynamiczny w ostatnich taktach utworu. Ciekawym zjawiskiem jest w kontekście transkrypcji zmiana instrumentarium w głosie solowym, która w tym fragmencie skutkuje zupełnie odwrotnymi zależnościami. Bogactwo brzmienia saksofonu i niezwykle zróżnicowana względem dynamiki kolorystyka sprawia, że linia melodyczna w ujęciu tego instrumentu zyskuje zupełnie nowe walory brzmieniowe, a także charakteryzuje się większą rozpiętością w intensywności dźwięku, niż ma to miejsce w przypadku skrzypiec.

#### 4.4 Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons *Jesień*, cz. I

*Jesień* Maxa Richtera stanowi trzecią część cyklu, w którym brytyjski kompozytor przekomponowuje słynne dzieło Vivaldiego, łącząc elementy barokowej estetyki ze swoim minimalistycznym językiem muzycznym. Pod kątem materiału dźwiękowego pierwsza część zbliżona jest w dużym stopniu do oryginału. Istotne modyfikacje kompozytor wprowadził natomiast w warstwie rytmicznej, gdzie następują częste zmiany metrum, a charakterystyczne motywy zostały zredukowane o poszczególne wartości. Cały utwór charakteryzuje się dużą różnorodnością, zarówno pod względem dynamicznym, jak i agogicznym. W zapisie nutowym, odnaleźć można częste kontrasty dynamiczne, które wykorzystują naprzemiennie dynamikę *forte* i *piano*, jak również określenia odnoszące się do zmian tempa, jak: *stringendo*, *allargando* czy *accelerando*. Znacznemu przeobrażeniu w kontekście pierwotnej kompozycji Vivaldiego, uległa natomiast końcowa część *Larghetto*, która znajduje się w taktach 89-119. Richter wykorzystał początkowy motyw, znajdujący się w głosie solowym, który następnie powtarzany jest w oparciu o zmiany harmoniczne, charakterystyczne dla minimalistycznego stylu kompozytora.

The image shows a musical score for Max Richter's 'Autumn, Part I' (tacts 1-9). The score is for Violin and Piano. It starts with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'Forte'. The music features a mix of 4/4 and 3/4 time signatures. The violin part has a melodic line with dynamic markings 'f' and 'p'. The piano part consists of dense chordal textures with dynamic markings 'f' and 'p'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Przykład 34. Max Richter *Jesień* cz. I (takty 1-9)

Pierwsze takty utworu rozpoczynają się w dynamice *forte*, w której obydwie instrumenty realizują unisono takie same wartości rytmiczne. Saksofon prowadzi głos solowy, podczas gdy prawa ręka partii akordeonu dubluje go w najwyższym z głosów harmonicznie wykonywanych akordów, realizując jednolitą artykulację *staccato*. Aby jak najwierniej odzwierciedlić pełnię kolorytu orkiestrowego brzmienia, prawa ręka akordeonu wykorzystuje registr  $\textcircled{\ominus}$ , a lewy manual instrumentu – wykonujący podstawę harmoniczną – wykonuje swoją partię przy użyciu rejestru *tutti*.

Przykład 35. Max Richter *Jesień* cz. I (takty 14-22)

W zapisie nutowym taktów 14-27 w partii instrumentu solowego znajduje się dwugłos. Z uwagi na uwarunkowania konstrukcyjne saksofonu instrument ten realizuje jedynie najwyższą linię melodyczną. Dolny głos został więc przeniesiony do prawej ręki akordeonu. Dodatkowo, aby podkreślić dostojny charakter warstwy muzycznej głosu solowego, a także zróżnicować powtarzającą się na przestrzeni całego odcinka grupę rytmiczną, w taktach 14-16 zdecydowałem się na pominięcie podstawy harmonicznnej, wykonywanej przez lewy manual akordeonu. W tych taktach prawa ręka akordeonu wykonuje tercjowe pochody melodyczne, znajdujące się w głosie instrumentu solowego. W dalszej części tego fragmentu, akordeon realizuje zapis nutowy, przejmując wspomniany wcześniej dolny głos z partii saksofonu.



Przykład 36. Max Richter *Jesień* cz. I (takty 49-51)

W 50 i 51 takcie saksofon realizuje wznoszący pochód melodyczny, w którym każda ćwierćnuta wykonywana jest za pomocą trylu. Zapis nutowy partii odnoszącej się do akordeonu odpowiada szesnastkom, wykonywanym naprzemiennie pomiędzy lewą, a prawą ręką. Z uwagi na wznoszącą linię wszystkich głosów, muzycznie uzasadniona w tym miejscu jest realizacja dosyć dużego *crescendo* na stosunkowo krótkim, dwutaktowym odcinku. Ze względów wykonawczych postanowiłem więc zastosować tutaj technikę gry *bellow shake*, traktując materiał dźwiękowy w sposób harmoniczny. Technika ta wprowadza dodatkową ruchliwość w partii akordeonu, ściślej korespondując z trylami wykonywanymi przez saksofon. Aby uzyskać większą rozpiętość dynamiczną, zdecydowałem się dodatkowo na przeniesienie najniższego głosu do pozycji basów standardowych.



Przykład 37. Max Richter *Jesień* cz. I (takty 87-93)



Kończąca utwór część *Larghetto*, zawiera krótki, czterotaktowy motyw w głosie solowym, który powtarza się na przestrzeni całego odcinka siedem razy. Akordeon realizuje w tym miejscu akompaniującą partię, z charakterystycznymi dla twórczości Richtera zwrotami harmonicznymi. Aby zróżnicować barwowo tak długi odcinek, pierwsze przedstawienie głównej melodii zostało przeniesione do lewej ręki partii akordeonu. W zapisie nutowym pierwszych pięciu taktów tej części akompaniament został zawarty tylko w głosie odpowiadającym prawej ręce akordeonu. Dzięki temu nie zrezygnowano z żadnego materiału dźwiękowego, a cały odcinek zyskał dodatkowe zabarwienie kolorystyczne, w którym melodia prowadzona jest przez dwa instrumenty. Kolejne przedstawienia melodii wykonywane są już przez saksofon, a lewy manual akordeonu realizuje w tych miejscach podstawę harmoniczną. Aby uwydatnić kontemplacyjny charakter tego fragmentu, saksofon wykonuje swoją partię dźwiękiem o ciemnej, stonowanej barwie. Dla zachowania spójności brzmieniowej, w obu manualach akordeonu zostały wykorzystane pojedyncze rejestry szesnastostopowe. Dynamika całej części *Larghetto* kształtowana jest w sposób linearny, z wyraźną kulminacją w środkowym fragmencie.

#### **4.5 Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons *Zima*, cz. I**

Pierwsza część *Zimy* Maxa Richtera znakomicie wpisuje się w ideę przeniesienia utworu na inną obsadę wykonawczą w ramach procesu, który zachowuje zarówno sens i przesłanie kompozycji, jak również oryginalną strukturę oraz formę dzieła, wzbogacając je przede wszystkim o nową jakość brzmieniową. Brytyjski kompozytor zachowuje w niezmiennym kształcie słynny początek z oryginalnej kompozycji Vivaldiego. W dalszej części utworu Richter skupia się na wybranym fragmencie z *Koncertu skrzypcowego f-moll, RV. 297*, rozwijając i przetwarzając go w oparciu o zmiany rytmiczne i harmoniczne. Materiał muzyczny tego odcinka charakteryzuje się równorzędną, pierwszoplanową rolą zarówno partii instrumentu solowego, jak i orkiestry – czyli w tym przypadku akordeonu. Częste unisona linii melodycznej, a także realizacja tych samych wartości rytmicznych sprawiają, że obydwa instrumenty odgrywają jednakowo ważną funkcję w kontekście prowadzenia i rozwoju frazy, kształtowania dynamiki oraz napięć. Dodatkowo, kompozytor rezygnuje z cytatów i przeobrażeń homofonicznych odcinków oryginalnego dzieła Vivaldiego, nadając wybranemu fragmentowi czynnik formotwórczy. Modyfikacja powyższych elementów w dużym stopniu wpływa na strukturę, emocjonalność i wyrazistość utworu. Dynamika odnosi się ściśle do minimalistycznego stylu charakterystycznego dla twórczości Richtera i jest kształtowana za

pomocą długich odcinków na przestrzeni całego utworu. Zmiana medium wykonawczego, równorzędność obu partii w strukturze dzieła i dobór środków zastosowanych w transkrypcji na saksofon i akordeon, umożliwiają wydobyć i uwypuklenie koncertujących, solistycznych cech obu instrumentów.

Przykład 38. Max Richter *Zima* cz. I (takty 1-8)

Na przestrzeni pierwszych jedenastu taktów oba instrumenty realizują zapis nutowy za pomocą jednolitej, dosyć krótkiej artykulacji, zbliżonej do *portato*. Powtarzalne, ósemkowe grupy rytmiczne odpowiadają za budowanie napięcia, nadając muzyce dramatyczny charakter. Dynamika rozwija się stopniowo na przestrzeni całego fragmentu i jest kształtowana w oparciu o zmiany harmoniczne w poszczególnych taktach. Wspólny ruch instrumentów, zarówno w odniesieniu do artykulacji, jak i dynamiki, tworzy zwartą fakturę, charakteryzującą się gęstą tkanką w strukturze całego odcinka. Istotny dla efektu brzmieniowego jest również dobór odpowiedniej rejestracji w partii akordeonu. Podwójny, szesnastostopowy rejestr w lewej ręce  podkreśla linearny sposób zapisu podstawy harmoniczej w najniższym głosie, uwydatniając jego głębokie brzmienie. W manuale dyskantowym akordeonu wykorzystany został rejestr . Niżej brzmiąca oktawa (16) odpowiada swoją barwą pojedynczym dźwiękom linii melodycznej wykonywanej przez saksofon, która jest również równolegle realizowana w najwyższym głosie partii akordeonu. Wysoko brzmiąca oktawa (4.) dodaje dodatkowego zabarwienia kolorystycznego najwyższych rejestrów instrumentu, powodując

efekt metalicznego, nieco „szklistego” dźwięku. Wykorzystanie tego rejestru nawiązuje zatem brzmieniowo do techniki gry *ponticello*, sugerowanej w tym miejscu przez kompozytora w partiach instrumentów smyczkowych.



Przykład 39. Max Richter *Zima* cz. I (takty 18-20)

W osiemnastym takcie powraca materiał muzyczny nawiązujący swoją fakturą do początku utworu. W zapisie nutowym taktu dziewiętnastego, został on podzielony analogicznie pomiędzy dwa instrumenty. Biorąc jednak pod uwagę charakterystykę partii saksofonu, która w szerszym ujęciu tego fragmentu cechuje się figuracyjnością linii melodycznej, zbudowanej z drobniejszych wartości, ósemkowe grupy rytmiczne z taktu dziewiętnastego zostały przeniesione do prawej ręki akordeonu. Uzasadnienie takiego zabiegu można odnaleźć chociażby w zapisie nutowym partii instrumentu solowego, gdzie znajduje się określenie *tutti* informujące o wykonywaniu tego taktu również w głosie orkiestrowym. Przejęcie materiału tego odcinka przez akordeon pozwala przede wszystkim na zachowanie spójności brzmienia ósemkowych grup rytmicznych, które, względem drobnych wartości w pozostałych taktach partii saksofonu, mają tutaj charakter bardziej akompaniujący.







Przykład 40. Max Richter Zima cz. I (takty 21-27)

W dalszej części utworu pojawia się wspomniany wcześniej fragment *Koncertu skrzypcowego f-moll, RV. 297*, który, w oparciu o zmiany rytmiczne i harmoniczne, jest przetwarzany przez Richtera do końca całej części. Motyw ten składa się z powtarzalnych grup rytmicznych, na bazie których oba instrumenty realizują unisono naprzemiennie szesnastki i trzydziestodwójki. Istotną i bardzo charakterystyczną modyfikacją, w stosunku do oryginalnego dzieła Vivaldiego, jest tutaj zmiana metrum, polegająca na skróceniu wartości do siedmiu szesnastek w takcie. Aż do końca utworu motywy te przedzielone są jedynie pojedynczymi, jednotaktowymi nawiązaniem do oryginału, które kompozytor pozostawia w niezmienionym metrum 4/4. Ta – pozornie drobna – korekta rytmiczna, pozwoliła kompozytorowi na ukazanie dobrze znanego motywu w zupełnie nowym kontekście. Artykulacja partii akordeonu, została w tym miejscu zaczerpnięta z głosów orkiestrowych, imitując sposób prowadzenia smyczka przez poszczególne instrumenty. Z tego względu, wszystkie trzydziesto-dwójki realizowane są za pomocą techniki *bellow shake*, a zwroty szesnastkowe prowadzone są na płynnym miechu. Taki zabieg pozwolił maksymalnie zbliżyć się do wspomnianych wcześniej wykonań orkiestrowych. Z uwagi na szybkie tempo całego odcinka, wprowadzenie techniki *bellow shake* umożliwiło również uzyskanie adekwatnej dla omawianego fragmentu motoryczności, utrzymanie napięcia i długofalowe kreowanie rosnącej dynamiki. Chęć pokazania pełnego, orkiestrowego brzmienia wiązała się także z koniecznością przeniesienia partii lewej ręki do niższej oktawy i wykonanie jej z pozycji basów standardowych. Zastosowanie rejestru *tutti* w lewym manuale i szybka reakcja stroików w rejestrze basów standardowych pozwoliły uwypuklić głębię brzmienia podstawy harmonicznego, a szerszy zakres dźwięków korzystnie wpłynął na realizację długich odcinków *crescendo*.

Przykład 41. Max Richter *Zima* cz. I (takty 87-90)

W ostatnich taktach utworu Richter wykorzystuje motyw zakończenia z oryginalnego koncertu Vivaldiego. Analizując różnice w materiale dźwiękowym zauważamy jednak, że funkcje harmoniczne w taktach 87-90, zostały zredukowane przez kompozytora jedynie do podstawowej tonacji *f-moll*. U Vivaldiego – harmonia tego odcinka składa się z akordów *f-moll*, *b-moll*, *C-dur* i *f-moll*, co stanowi w tej tonacji kolejno: tonikę, subdominantę, dominantę i tonikę. Istotna zmiana związana jest również z warstwą rytmiczną, w której kompozytor pozostawił zaproponowane wcześniej metrum 7/16. Analogicznie do poprzednich fragmentów utworu, akordeon realizuje w tym odcinku zróżnicowane techniki artykulacyjne. Grupy trzydziestodwojek wykonywane są za pomocą techniki *bellow shake*, natomiast szesnastki – przy użyciu ciągłej pracy miecha.

Rozdział V

**Astor Piazzolla – Las cuatro estaciones porteñas**

## 5.1. Charakterystyka i okoliczności powstania dzieła

Astor Piazzolla urodził się w 1921 roku w nadmorskim kurorcie Mar del Plata w prowincji Buenos Aires jako potomek włoskich emigrantów. Od samego początku, jego życie związane było z muzyką. Dzieciństwo spędził w jednej z niebezpiecznych dzielnic Nowego Jorku, gdzie uczestniczył w występach słynnych artystów – z Georgem Gershwinem włącznie. Jako ośmiolatek – przyszły wirtuoz i kompozytor otrzymał od ojca swój pierwszy bandoneon, a cztery lata później zaczął pobierać lekcje gry na fortepianie u Beli Widy, znakomitego węgierskiego pianisty, ucznia Siergieja Rachmaninowa. Po powrocie rodziny do Mar del Plata, szesnastoletni Piazzolla godzinami słuchał mistrzów tanga, a po przeprowadzce do Buenos Aires, mając zaledwie osiemnaście lat, dołączył do orkiestry znanego argentyńskiego bandoneonisty, kompozytora i dyrygenta – Aníbala Troilo<sup>69</sup>. Już wtedy objawił się jego talent improwizacyjny, który nie zawsze był doceniany przez aranżerów.<sup>70</sup> Piazzolla założył pierwszy własny zespół, z którym co noc występował na scenach kabaretowych, jednak niezupełnie odpowiadał mu ten styl życia. Tęsknił też za muzyką poważną, czasami po nocy w kabarecie szedł posłuchać rano próby orkiestry filharmonicznej w Teatrze Colón<sup>71</sup>. Wtedy zaczął komponować. Przełomem w karierze uzdolnionego młodego muzyka okazało się spotkanie w 1940 roku z Arturem Rubinsteinem, który zasugerował mu studia u Alberta Ginastery, wiodącego kompozytora argentyńskiego, zaledwie pięć lat starszego od Piazzolli. Pod jego wpływem przyszły mistrz tanga zaczął studiować partytury Beli Bartóka i Igora Strawińskiego, będąc pod wielkim wrażeniem ich sztuki<sup>72</sup>. We wczesnych latach 50. porzucił bandoneon na kilka lat – oddał się komponowaniu, szczególnie muzyki filmowej. W 1953 roku wziął udział w konkursie o nagrodę Fabiena Sevitsky’ego i otrzymał roczne stypendium na studia w klasie kompozycji Nadii Boulanger w Paryżu. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności również żona kompozytora otrzymała w tym samym czasie stypendium jako malarka, oboje bez wahania przeprowadzili się więc do Europy<sup>73</sup>. Boulanger oceniła twórczość nowego studenta dość surowo. Doceniła warsztat, jednocześnie krytykując brak uczuć i chłód wyrazowy jego kompozycji. Kolejnym przełomem w życiu Piazzolli miała stać się lekcja, podczas której wymagająca nauczycielka poprosiła go o zagranie jednego z własnych tang na

---

<sup>69</sup> N. Gorin, *Astor Piazzolla. Moja historia*, PWM, Kraków 2008

<sup>70</sup> <https://kulturaopodstaw.pl/miedzy-piazzolla-a-wieniawskim/>, data dostępu: 10.08.2024

<sup>71</sup> M. S. Azzi, *The Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, IDB Cultural Center 2000 str.4, za: <https://publications.iadb.org/en/publications?keys=The+grand+Tango+The-Grand-Tango-The-Life-and-Music-of-Astor-Piazzolla>, data dostępu: 10.08.2024

<sup>72</sup> Ibidem, str. 5

<sup>73</sup> Ibidem, str. 5

fortepianie. Tym razem jej ocena była skrajnie odmienna, zachwycona kazała mu powrócić do komponowania i wykonywania tanga, jako muzyki płynącej z jego serca.<sup>74</sup>

Tytuł *Las cuatro estaciones porteñas* używany także w skróconej wersji *Estaciones Porteñas* tłumaczy się na język polski jako *Cztery pory roku w Buenos Aires*<sup>75</sup>, co wynika z domyślnego wskazania stolicy Argentyny jako miasta portowego. Utwory inspirowane są atmosferą metropolii, pejzażami dnia i nocy, nastrojami zmieniającymi się wraz z porami roku. Cztery pełne rozmachu tanga o jednoczęściowej budowie nie powstały jednocześnie jako zaplanowany cykl. Jako pierwsze Piazzolla skomponował *Verano Porteño* [hiszp. *Lato*] w 1965 roku; oryginalnie utwór był ilustracją do argentyńskiego niemego filmu z lat dwudziestych *Melenita de oro* [hiszp. *Złota grzywa*]. W 1969 roku powstała *Otoño Porteño* [*Jesień*], a w 1970 pozostałe części: *Invierno Porteño* [*Zima*] oraz *Primavera Porteña* [*Wiosna*]. W tym samym roku wszystkie tanga zostały zaprezentowane podczas jednego występu jako cykl. Kompozytor stworzył je dla swojego pierwszego kwintetu, Quinteto Nuevo Tango, którego skład obejmował: bandoneon, fortepian, skrzypce lub altówkę, kontrabas oraz gitarę elektryczną. W archiwalnych nagraniach dokonanych przez tę formację pojawiają się także gościnnie muzycy grający na wiolonczeli i perkusji (w części *Verano/Lato*) oraz na altówce dodatkowo oprócz skrzypiec (*Otoño/Jesień*). Nowością, która zrodziła się w sercu i umyśle Piazzolli była koncepcja tanga nie służącego do tańca, które byłoby godne najświetniejszych estrad koncertowych. W recenzji, jaka pojawiła się w „The New York Times” po koncercie w filharmonii nowojorskiej w 1965 roku, Robert Shelton donosił, że: „czasami kwintet brzmiał jak zespół tańca towarzyskiego rodem z lat 20. XX wieku, potem jak combo modern jazz Chico Hamilton/Fred Katz, by ostatecznie przejść z klasycznego kwintetu muzyki kameralnej do bossa novy”<sup>76</sup>. Piazzolla stworzył swój własny styl, zwany *Nuevo Tango* (w wielu publikacjach określany także jako *Tango Nuevo*), który dopiero z czasem zyskał uznanie słuchaczy i krytyków. Początkowo zarzucano artyście profanację, choć dziś jego tanga są uznawane za sztandarowy przykład gatunku. Jak pisał po śmierci Piazzolli amerykański krytyk Jon Pareles, kompozytor „wykorzystywał zmysłowe melodie i sugestywny puls tanga jako podstawę dla fantazji i fug przesiąkniętych dysonansami XX wieku”<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> M. S. Azzi, *Le Grand Tango. Życie i muzyka Astora Piazzolli*, Zysk i S-ka, Poznań 2006

<sup>75</sup> *Porteñas* odnosi się do portowego charakteru stolicy Argentyny. *Porteño* oznacza „(z) miasta Buenos Aires”. Zobacz: <https://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie/hiszpa%C5%84ski-angielski/porte%C3%B1a>, data dostępu: 10.08.2024

<sup>76</sup> Zobacz: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W16617\\_120405](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W16617_120405), data dostępu: 16.08.2024

- tłum. własne

<sup>77</sup> *Ibidem*

Choć *Estaciones Porteñas* zostały wydane drukiem, udokumentowane nagraniami występy Piazzolli z różnymi muzykami wskazują, że jest to zaledwie szkic, a jednym z najistotniejszych elementów nowego tanga są wirtuozowskie prologi i kadencje, w których osobowość wykonawcy i jego poczucie czasu kształtują ostateczny obraz dzieła w znacznie większym stopniu, niż ma to miejsce w muzyce poważnej. W aranżacji na trio fortepianowe lub orkiestrę smyczkową powiązania z muzyką klezmerską, jazzem czy barokiem mogą nie być dla słuchacza tak czytelne jak w oryginalnych nagraniach z udziałem kompozytora. Z muzyki klezmerskiej zapożyczony jest m.in. charakterystyczny puls w rytmie 3-3-2; z jazzu drapieżne, dysonansowe harmonie, operowanie czasem, przestrzeń dla improwizowanych kadencji; z muzyki poważnej, szczególnie baroku – forma fugi czy passacaglii, rozwój formy w przebiegu kolejnych wariacji, a także proste melodie z akordami w tle, których nie powstydziliby się sam Antonio Vivaldi czy Johann Pachelbel – np. w zakończeniu *Invierno Porteño*.

Spuścizną po klasycznym wykształceniu była, konsekwentnie przestrzegana przez Piazzollę w ciągu całego życia, reguła otaczania się na estradzie i w studiu nagraniowym znakomitymi muzykami. Należąc do grona najwybitniejszych instrumentalistów, wirtuozów swojego instrumentu, współpracował z najlepszymi. Ciekawostką jest fakt, że w pierwszym składzie kwintetu, dla którego zostały napisane *Estaciones Porteñas*, skrzypkiem był polski Żyd, Szymon Bachórz, którego rodzina wyemigrowała do Argentyny dwa lata przed II Wojną Światową. W Polsce, jeszcze jako dziecko, pobierał lekcje u Wilhelma Kryształa w Państwowym Konserwatorium Warszawskim. W Argentynie przybrał imię i nazwisko Simón Bajour, znany był także jako Szymsia Bajour. Po wojnie przez krótki czas studiował w Moskwie u Dawida Ojstracha, a jego nagrania, nawet dokonane w późnym wieku, potwierdzają talent i muzykalność na miarę najlepszych skrzypków jego epoki. Pozostali muzycy z kwintetu także prezentowali najwyższy poziom artystyczny, co z pewnością miało wpływ na stopień trudności utworów i swobodę, z jaką Piazzolla mógł komponować, powierzając wiodące motywy poszczególnym instrumentom.

Aranżacja Leonida Desyatnikowa, skomponowana w latach 1996-1998 na skrzypce i orkiestrę kameralną, której transkrypcja jest przedmiotem niniejszej pracy, z oczywistych względów różni się od oryginału. Wykonanie utworu w tak licznych składzie wymaga zachowania dyscypliny rytmicznej oraz przewidywalnej formy. Interesujące są zabiegi instrumentacyjne – skrzypce nie zawsze grają główny temat, np. w *Otoño Porteño* rozbudowane solo bandoneonu zostało powierzone koncertmistrzowi sekcji wiolonczel. Z kolei skrzypce solo przejmują często partię wykonywaną oryginalnie przez fortepian.

Desyatnikow w swojej aranżacji wykazał się inwencją twórczą, wplatając w oryginalną substancję kompozycji Piazzolli krótkie fragmenty motywów zaczerpniętych wprost z partytury Vivaldiego. W subtelny sposób przypomina on słuchaczom, że Argentyna leży na drugiej półkuli – chociaż tamtejsza amplituda temperatur nie dorównuje europejskiej, a klimat jest łagodniejszy, gdy tam jest lato, w Europie jest zima. Stąd, przykładowo, motyw z pierwszej części włoskiej *Zimy* został zacytowany w argentyńskim *Lecie*.

Desyatnikow pozostał wierny tonacjom z oryginału Piazzolli. Jedyne w utworze *Verano Porteño* [*Lato*] na nagraniach dokonanych przez kompozytora z jego kwintetem występuje progresja z tonacji g-moll do a-moll, a w aranżacji Desyatnikowa od początku utrzymuje się jednolita tonacja a-moll. Interesująco brzmi zakończenie ogniwa *Primavera Porteña*, utrzymanego w tonacji g-moll – w ostatnich taktach sekcja drugich skrzypiec cytuje motyw z *Wiosny* Vivaldiego w oryginalnej tonacji E-dur, co skutkuje mocno dysonansowym brzmieniem.

W praktyce koncertowej spotykane są różne wersje kolejności utworów. Zwykle, podobnie jak w *Czterech porach roku* Vivaldiego, cykl rozpoczyna się od *Wiosny*. Jednak niektórzy wykonawcy preferują rozpoczęcie *Latem* i zakończenie *Wiosną* – taki układ zaproponował m.in. Ray Chen podczas koncertu w Sydney w 2023 roku. Często poszczególne tanga wykonywane są osobno, co zapoczątkował już sam kompozytor, dopełniając podczas koncertów wybrane części cyklu swoimi innymi kompozycjami.

## 5.2 Astor Piazzolla – Primavera Porteña

*Wiosna* Astora Piazzolli w aranżacji Leonida Desyatnikowa posiada zróżnicowaną budowę. W partyturze forma dzieła została podzielona na trzy części: *Allegro*, *Lento*, *Allegro*. Poszczególne części posiadają dodatkowo swój własny, wewnętrzny podział na odrębne epizody, które różnią się od siebie tempem, dynamiką i charakterem. Dużym wyzwaniem, które pojawia się przed wykonawcami w tym utworze, jest silny ładunek emocjonalny, charakterystyczny dla twórczości Piazzolli. Poszczególne głosy wymagają od wykonawców umiejętności przekazywania szerokiej palety emocji – od melancholii, po namiętność i pasję. Utwór kończy się kadencją realizowaną przez głos solowy, czyli w przypadku transkrypcji – przez saksofon.

Violini I

Violini II

Allegro

solo

mf

solo s.p. quasi guiro

mp

Viol I

Viol II

Przykład 42. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 1-8)

Temat prezentowany w początkowych ośmiu taktach utworu zapisany został w partyturze w głosie pierwszych skrzypiec orkiestry. Aby zachować na przestrzeni całego dzieła spójność przenoszenia poszczególnych głosów orkiestrowych do partii akordeonu, materiał ten został przydzielony do prawej ręki. Solowe skrzypce wykonują w tym miejscu grupy rytmiczne z wykorzystaniem techniki, która łączy *sul ponticello* z imitacją efektów perkusyjnych, przypominających swoim brzmieniem *guiro*. Podobny efekt kolorystyczny jest możliwy do uzyskania na saksofonie za pomocą uderzeń w czarę instrumentu.

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello

Allegro


solo

mf

solo s.p. quasi guiro

mp

Przykład 43. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 9-14)

W odcinku obejmującym takty 9-25, akordeon przejmuje dodatkowo cały materiał dźwiękowy partii altówki, realizując go w lewym manuale. Głos pierwszych skrzypiec wykonywany jest niezmiennie w prawej ręce. Aby odzwierciedlić energiczny charakter tej części, w prawym manuale akordeonu został wykorzystany jasno brzmiący register  .



W celu zachowania odpowiedniej proporcji pomiędzy dwoma manualami instrumentu, kontrapunkt znajdujący się w partii lewej ręki wykonywany jest na rejestrze *tutti*.

Przykład 44. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 25-32)

Począwszy od 25 taktu, faktura utworu ulega rozszerzeniu na wszystkie głosy orkiestrowe. W kontekście adaptacji warstwy dźwiękowej na możliwości wykonawcze akordeonu, istotne jest zachowanie głosów skrajnych w niezmienionym kształcie. Partia pierwszych skrzypiec jest w tym wypadku realizowana w prawym manuale instrumentu i prowadzi *unisono* z instrumentem solowym. Lewa ręka akordeonu wykonuje natomiast podstawę harmoniczną, zaczerpniętą z partii kontrabasów. Pozostałe głosy orkiestrowe – odpowiadające w dużym stopniu za wypełnienie harmoniczne – zostały rozdzielone pomiędzy oba manualy instrumentu w taki sposób, aby nie zatracić płynności wykonywania nadrzędnych głosów skrajnych. W partii drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli znajdują się dodatkowo szesnastkowe grupy rytmiczne, które odgrywają istotną rolę w kontekście budowania napięcia energetycznego. Z uwagi na nadrzędny charakter pozostałych głosów, niemożliwe okazało się ich wykonanie w sposób zgodny z zapisem. Z tego względu szesnastkowe grupy rytmiczne postanowiłem realizować w tym miejscu za pomocą techniki *bellow shake*. Zabieg ten nie zaburzył płynności przebiegu melodii i pozwolił jednocześnie zachować ruchliwość głosów wypełniających.

Przykład 45. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 38-41)

Na przestrzeni taktów 40-42, w partii instrumentu solowego zostały zapisane trójdźwięki. Z uwagi na ograniczenia wykonawcze saksofonu jako instrumentu melodycznego, ich dokładna realizacja nie jest możliwa, zwroty te są więc wykonywane za pomocą bardzo szybkiego *arpeggia*. W procesie transkrypcji tego odcinka na akordeon wyzwaniem okazały się dwugłosy znajdujące się w partii drugich skrzypiec oraz altówki. Wykonanie pełnego materiału dźwiękowego (razem z podstawą harmoniczną, znajdującą się w głosie wiolonczeli i kontrabas) jest w tym wypadku niemożliwe. Aby zachować sekundy pochod harmoniczny, zdecydowałem się na realizację jedynie dolnych linii melodycznych obu partii w lewym manuale akordeonu. Prawa ręka akordeonu wykonuje tutaj figuracyjne zwroty z partii pierwszych skrzypiec. Finalnie, rezygnacja z powyższych linii melodycznych nie spowodowała większego deficytu współbrzmień harmoniczných i pozwoliła jednocześnie zachować biegłość w partii prawej ręki.

Przykład 46. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 50-53)

Zakończenie części *Allegro* przypada na takty 51-60. W zapisie najwyższego głosu partytury została wykorzystana technika gry, która nie jest możliwa do zrealizowania na saksofonie. Skrzypce wykonują w tym miejscu *pizzicato* na pustej strunie g. Aby uzyskać podobne efekty brzmieniowe, saksofon powtarza dźwięk g w oktawie małej – odpowiadający wysokością pustej strunie g na skrzypcach – techniką *slap tongue*, polegającą na szybkim oderwaniu języka od stroika. Efekt ten, choć używany jest najczęściej w muzyce współczesnej, awangardowej i jazzowej, pozwala na uzyskanie krótkiego, perkusyjnego dźwięku o wyrazistym ataku.

Fragment ten wymagał również podjęcia trudnych decyzji podczas przełożenia głosów orkiestrowych na akordeon. W partii pierwszych i drugich skrzypiec zapisany został dwugłos, w którym dokładnie ta sama linia melodyczna jest przesunięta względem siebie o ćwierćnutę. Z uwagi na obecność kilku różnorodnych technik artykulacyjnych w prowadzonej melodii – jak *staccato*, *legato* czy akcenty – nie jest możliwa dokładna realizacja dwugłosu jedynie w prawej ręce. Podjąłem więc próbę przeniesienia partii drugich skrzypiec do lewego manualu instrumentu. W zestawieniu z wyjątkowo oszczędną dźwiękowo partią saksofonu, taki zabieg spowodował jednak deficyt wypełnienia harmonicznego i przerwanie pulsu, który nadawany jest przez najniższy głos. Słuszną decyzją wydaje się więc tutaj pominięcie partii drugich skrzypiec i realizacja trzech dolnych pięciolinii w lewym manuale akordeonu.

The image shows a musical score for Astor Piazzolla's 'Wiosna' (Spring), measures 62-65, marked 'Lento'. The score is for a string quartet and includes parts for Violino principale, Violini I (div.), Violini II (div.), Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent changes in the middle voices. Dynamics range from ppp to p. Performance instructions include 'arco' and 'punta d'arco'.

Przykład 47. Astor Piazzolla *Wiosna* (takty 62-65)

Materiał muzyczny części *Lento* jest kolejnym w tej pracy przykładem, w której z pozoru podobne pod względem faktury fragmenty, wymagają indywidualnych, czasem zupełnie odmiennych decyzji w procesie transkrypcji. Część ta cechuje się pięknymi, lirycznymi melodiami, prowadzonymi na tle wyrazistych współbrzmień harmoniczných, które zmieniają się zazwyczaj w odstępie każdego taktu. Wsłuchując się w wykonania orkiestrowe, większą wagę można przypisać tutaj zwrotom harmoniczným w głosach środkowych, aniżeli – jak to miało miejsce wielokrotnie wcześniej – partii kontrabasu. Do najistotniejszych elementów kształtujących dzieło zaliczają się w tej części: płynność frazowania, operowanie czasem i swoboda narracji. Z uwagi na niezwykle śpiewny charakter i nadrzędne walory brzmieniowe, podjąłem decyzję o pominięciu najniższego głosu w lewym manuale akordeonu i realizację jedynie partii altówek i wiolonczel. Połączenie tych głosów z melodią pierwszych skrzypiec pozwoliło osiągnąć podobny ładunek energetyczny do tego, jaki uzyskiwany jest w wykonaniach orkiestrowych. Rezygnacja z partii kontrabasu pozwoliła dodatkowo zróżnicować tę część w stosunku do pozostałych, stwarzając jednocześnie przestrzeń na swobodniejsze operowanie tempem.

Materiał dźwiękowy następnej części, *Allegro*, w dużym stopniu pokrywa się z częścią pierwszą. Analogicznie, również tutaj głosy orkiestrowe zostały zaadaptowane do możliwości wykonawczych akordeonu i saksofonu. Aby zróżnicować między sobą obie części, powracający motyw realizowany jest na nagraniu w nieco szybszym tempie, za pomocą krótszej artykulacji. Taki zabieg pozwolił dodatkowo uwypuklić dynamiczny i ekspresyjny charakter kompozycji, wprowadzając nowe walory brzmieniowe do percepcji dzieła. Utwór kończy się zapisaną w partyturze kadencją saksofonu, wspomaganą pojedynczymi akordami w partii realizowanej przez akordeon.

### 5.3 Astor Piazzolla – Verano Porteño

Druga część cyklu Astora Piazzolli w aranżacji Leonida Desyatnikowa od samego początku emanuje energią, dynamiką i napięciem brzmieniowym. Kompozycja składa się z kilku wyraźnych tematów, które skontrastowane są ze sobą pod względem agogicznym, dynamicznym i emocjonalnym. Poszczególne linie melodyczne partii instrumentalnych charakteryzują się wirtuozerią, natomiast liryczne fragmenty cechuje bardzo swobodny przepływ czasu, wykorzystujący takie środki wyrazowe, jak: *ritenuto*, *rubato* czy *accelerando*.

The image shows a musical score for the first four measures of 'Lato' by Astor Piazzolla. The score is for Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi divisi. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120. The dynamics are marked 'p' (piano) and the articulation includes 'div.' (divisi) and 'unis.' (unison). The Violini II part features a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncelli parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Contrabassi part is marked 'col leggio' and 'p'.

Przykład 48. Astor Piazzolla *Lato* (takty 1-4)

Utwór rozpoczyna się melodią w partii orkiestry, która realizowana jest tutaj przez akordeon. Głosy drugich skrzypiec, altówek i wiolonczel wykonywane są w prawym manuale instrumentu. Partia kontrabasów została przeniesiona oktawę w dół i jest realizowana w basach

standardowych lewego manuału. Regestracja wykorzystana w tym fragmencie ściśle koresponduje z energicznym charakterem utworu. Prawa ręka wykonuje swoją partię z zastosowaniem rejestru  $\ominus$ , natomiast podstawa harmoniczna w lewej ręce, realizowana jest z wykorzystaniem rejestru *tutti*.

Przykład 49. Astor Piazzolla *Lato* (takty 5-8)

Partia instrumentu solowego rozpoczyna się w takcie 5. W zapisie tego głosu, zawarte zostały *glissanda* w kierunku opadającym. Realizacja tej techniki w oktawie razkreślnej jest niewygodna na saksofonie, a efekt finalny bardziej przypomina pochod chromatyczny niż *glissando* skrzypcowe. W celu uniknięcia takiego rezultatu, słusznym sposobem wydaje się wykorzystanie w tym miejscu chwytów bocznych. Wprowadzenie takiego rozwiązania do partii saksofonu, pozwala w tej oktawie na płynne przejście pomiędzy danymi dźwiękami, bez możliwości odróżnienia poszczególnych stopni pochodu.


The image shows a musical score for Astor Piazzolla's 'Lato' (measures 25-28). The score is arranged in a system with six staves: Violino principale, Violini I, Violini II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Violino principale part starts at measure 25 with a dynamic of *f* and includes a first ending bracketed with a '4'. The Violini I and II parts are marked 'unis.' (unison) and feature tremolo patterns. The Viola part also has a tremolo pattern and is marked 'div.' (divisi). The Violoncello and Contrabbasso parts are marked 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Przykład 50. Astor Piazzolla *Lato* (takty 25-28)

Materiał muzyczny znajdujący się w taktach 25-33 jest doskonałym przykładem na wykorzystanie różnorodnych technik wykonawczych w partii akordeonu. W 25 i 26 takcie utworu, w głosach pierwszych i drugich skrzypiec oraz altówek, na poszczególnych dźwiękach zapisana została technika gry *tremolo*. Akordeon w dosłowny sposób imituje kierunek ruchu smyczka techniką *bellow shake*. Rozpoczynające się w 28 takcie szesnastkowe grupy rytmiczne realizowane są przez instrumenty smyczkowe za pomocą rykoszetu. Jest to technika, w której smyczek odbija się od struny, poruszając się w jednym kierunku. Chcąc uzyskać podobne efekty brzmieniowe, zdecydowałem się zrezygnować w tym miejscu z techniki *bellow shake* i zrealizować zapisane grupy rytmiczne za pomocą szybkich, sprężystych uderzeń w klawiaturę instrumentu.

The image shows a musical score for Astor Piazzolla's piece 'Lato', measures 80-82. The score is for a string orchestra and includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from 'pp' to 'quasi f'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'sostenuto reali sul A rapido' and 'div.'.

Przykład 51. Astor Piazzolla *Lato* (takty 80-82)

Niezwykle ciekawe walory brzmieniowe, uzyskiwane są przez instrumenty smyczkowe w taktach 80-89. Analizując partyturę, w poszczególnych głosach można zauważyć melodycznie zaprezentowane akordy. Instrumenty smyczkowe realizują ten zapis za pomocą lekkiego dotyku struny i szybkiego ruchu smyczka tak, jak w przypadku techniki flażoletowej. Starając się odwzorować ten specyficzny efekt, zdecydowałem się na bardzo szybkie powtórzenia tych dźwięków, podczas których ruch nadgarstka prawej ręki imituje ruch skrzydeł motyla. Taka technika pozwoliła uzyskać podobne efekty brzmieniowe, które pojawiają się w wykonaniu orkiestrowym. Aby dodatkowo podkreślić metaliczne zabarwienie dźwięku, w prawym manule instrumentu wykorzystałem registr . Wysoko brzmiąca oktawa dodaje charakterystycznego – szklistego zabarwienia, które wprowadza podobne walory akustyczne, jak w przypadku wykonania przez grupę instrumentów smyczkowych.



Przykład 52. Astor Piazzolla *Lato* (takty 129-132)

Próbę imitacji techniki skrzypcowej doskonale odzwierciedla fragment znajdujący się na przestrzeni taktów 129-136. Szesnastkowe grupy rytmiczne, realizowane są przez pierwsze i drugie skrzypce za pomocą techniki *detaché*. Za uzasadniony zabieg uznałem więc wykorzystanie w tym miejscu techniki *bellow shake*. Pomimo iż technika ta rozdrabnia również mimowolnie materiał dźwiękowy podstawy harmoniczej w lewym manuale instrumentu – nadrzędne okazały się w tym miejscu elementy rytmiczne. Naprzemienne połączenie techniki *bellow shake* z materiałem dźwiękowym realizowanym artykulacją *staccato* pozwala w ciekawy sposób zróżnicować ten fragment.

Przykład 53. Astor Piazzolla *Lato* (takty 145-148)

W zapisie głosu solowego – który znajduje się w taktach 145-152 – ponownie pojawiają się *glissanda* w kierunku opadającym. W przeciwieństwie do poprzedniego, analogicznego fragmentu z początku utworu – w tym odcinku zapisane są one w oktawie dwukreślnej, co sprawia, że ich realizacja na saksofonie jest znacznie łatwiejsza, niż miało to miejsce w taktach 5-8. Aby dodatkowo podkreślić energiczny charakter zakończenia tej części, w partii saksofonu została wykorzystana charakterystyczna dla muzyki jazzowej technika *growl*. Polega ona na jednoczesnym wydobywaniu wibrującego dźwięku z krtani podczas gry na instrumencie. Połączenie to tworzy specyficzne drżenie, które przenosi się na dźwięk instrumentu. Efekt akustyczny, który powstaje w wyniku zastosowania tej techniki, porównywalny jest do brzmienia dwugłosu, gdzie grany dźwięk łączy się ze specyficzną, intensywną wibracją.

#### **5.4 Astor Piazzolla – *Otoño Porteño***

*Jesień* z cyklu *Las Cuatro Estaciones Porteñas* to dzieło, które zachwyca bogactwem brzmienia i głęboką ekspresją. W kontekście całego cyklu jest to część zdecydowanie najmniej wirtuozowska. Liryczne linie melodyczne, które obecne są zarówno w partii instrumentu solowego, jak i orkiestry, przepełnione są nostalgią i melancholią. Motywy te przeplatają się z typowymi dla Piazzolli energicznymi fragmentami. Charakterystyczne dla tego dzieła są również dwie obszerne kadencje – pierwsza wykonywana przez orkiestrę, a druga przez instrument solowy. Kompozycja ma budowę wielowątkową. Częste zmiany agogiczne i dynamiczne wprowadzają na przestrzeni kolejnych odcinków coraz to inne zabarwienie emocjonalne.

Przykład 54. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 1-4)

W pierwszych taktach partii solowych skrzypiec, w partyturze znajduje się informacja o wykorzystaniu techniki *sul ponticello quasi guiro* – tak, jak to miało miejsce na początku *Wiosny*. Aby zróżnicować barwowo efekty wykorzystane w obu częściach, saksofonista imituje elementy perkusyjne za pomocą pstrykania palcami. Partia akordeonu realizuje pojedyncze akordy w dynamice *pianissimo*. Pomimo niskiego natężenia dźwięku, zauważalne jest silne napięcie energetyczne początkowego fragmentu. Aby na tak krótkich akordach uzyskać odpowiednio szybką reakcję stroików w niskiej dynamice, w manuale dyskantowym akordeonu został użyty registr  $\odot$ . W celu uzyskania jednolitego brzmienia w tkance akordowej, manual melodyczny lewej ręki realizuje swoją partię na registrze *tutti*. Chcąc wykonać szesnastkowe motywy z partii altówki w prawej ręce, dokonałem następującego podziału głosów: prawy manual realizuje materiał dźwiękowy pierwszych i drugich skrzypiec oraz altówki, natomiast lewy manual prowadzi głosy wiolonczeli i kontrbasu.

Przykład 55. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 9-12)

Na przestrzeni taktów 9-20 w partii orkiestry znajdują się szesnastkowe grupy rytmiczne. Słusznym zabiegiem wydało mi się w tym miejscu wprowadzenie do nich techniki *bellow shake*. Taka realizacja poszczególnych głosów pozwala uzyskać większe napięcie energetyczne, jest to jednocześnie imitacja sposobu wykonania tego fragmentu przez instrumenty smyczkowe.

Przykład 56. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 29-37)

W takcie 29 rozpoczyna się kadencja zapisana w partyturze w partii wiolonczeli. Aby uzyskać ciekawsze walory barwowe, postanowiłem podzielić ten materiał dźwiękowy pomiędzy dwa manualy akordeonu. Pierwszy dźwięk z każdej grupy realizowany jest w lewym manuale instrumentu, natomiast pozostały materiał został ujęty w partii prawej ręki. Taki podział wzbogaca wykonanie o dodatkowe pierwiastki wirtuozowski, pozwalając jednocześnie na szybsze wykonanie poszczególnych grup.

The image shows a musical score for Example 57, titled 'Przykład 57. Astor Piazzolla Jesień (takty 38-41)'. The score is for four staves: Violin (Vc.), Double Bass (Cb.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 69. The Violin part is marked 'p' and the Cello part is marked 'pp'. The Double Bass part is marked 'pp' and includes the instruction '1. pizz.'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a melodic line in the Violin part.

Przykład 57. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 38-41)

W rozpoczynającej się w 38 takcie części *Lento*, melodia i akompaniament prezentowane są wyłącznie przez orkiestrę, z pominięciem instrumentu solowego. Chcąc jak najwierniej odwzorować brzmienie wiolonczeli, która wykonuje tutaj wiodącą partię, postanowiłem wykonać ten motyw w manuale dyskantowym instrumentu, z wykorzystaniem pojedynczego rejestra szesnastostopowego. Podstawa harmoniczna z partii kontrabasów oraz pozostałe głosy, stanowiące wypełnienie harmoniczne, realizowane są w manuale melodycznym. Aby podkreślić pulsacyjny charakter najniższego głosu, został on przeniesiony do basów standardowych, natomiast pozostałe głosy wykonywane są w manuale melodycznym. Taki podział pozwala na wyeksponowanie partii kontrabasów, która ściśle koresponduje z linią melodyczną.

The image displays a page of a musical score for Astor Piazzolla's piece 'Jesień' (Autumn), specifically measures 46-49. The score is arranged for a string quartet and a double bass. The instruments are labeled on the left: Vno principale (Violin I), Vni I div. in 4 (Violin I), Vni II div. in 4 (Violin II), Vcl. div. in 4 (Viola), Vcl. div. in 4 (Cello), and Vc. div. (Double Bass). The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppizz., sempre), articulations (div., pizz.), and slurs. The Cello part has a 'pizz.' marking. The Double Bass part features a melodic line with slurs and accents.

Przykład 58. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 46-49)

Ciekawy zabieg w kontekście zamiany technik wykonawczych uzyskany został w partii saksofonu w taktach 47-53. W partyturze zapisane zostały flażolety na wysokich dźwiękach w partii skrzypiec. Z uwagi na uwarunkowania konstrukcyjne instrumentu, technika ta nie jest możliwa do uzyskania na saksofonie – chcąc uzyskać podobne brzmienie, realizuje on na tych

dźwiękach *bisbigliando*. Technika ta polega na zmianie barwy dźwięku za pomocą szybkiej, naprzemiennej korekty chwytu, bez ingerencji w wysokość dźwięku. Wprowadzenie tego rozwiązania pozwoliło uzyskać eteryczny, migotliwy efekt dźwiękowy – podobny do flażoletu.

Przykład 59. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 94-96)

Na przestrzeni taktów 95-97, w partii instrumentu solowego zapisany został dwugłos składający się z szesnastkowych grup rytmicznych, niewykonalnych w tej formie na saksofonie. Chcąc pozostawić ciekawe zależności harmoniczne, instrument ten rozdrabnia poszczególne grupy do wartości trzydziestodwojek, wykonując wszystkie dwudźwięki w sposób linearny – począwszy od dźwięku znajdującego się w niższym głosie. Taki sposób wykonania pozwolił zachować w pewnym stopniu zależności interwałowe, a także wprowadził dodatkową ruchliwość głównej linii melodycznej.

Przykład 60. Astor Piazzolla *Jesień* (takty 112-115)

W 113 takcie utworu rozpoczyna się kulminacja całego dzieła. Świadczy o tym zarówno pojawiająca się dynamika *fortissimo*, jak również zagęszczenie faktury i wprowadzenie dwóch równorzędnych melodii w partii solowych i pierwszych skrzypiec. Dwugłos w partii instrumentu solowego realizowany jest przez saksofon w następujący sposób: górna linia melodyczna potraktowana jest w sposób wiodący, a jej przebieg odbywa się bez żadnych zmian, zaś wybrane dźwięki, znajdujące się w dolnej linii melodycznej, wykonywane są w formie przednutek. Analogicznie do wcześniej omawianego fragmentu – taki sposób gry umożliwił pokazanie złożoności partii solowej, pozostawiając jednocześnie nadrzędną rolę najwyższemu głosowi.

Partia akordeonu realizuje melodię pierwszych skrzypiec w manuale dyskantowym instrumentu, natomiast podstawa harmoniczna z najniższego głosu, wykonywana jest na basach standardowych. W środkowych głosach partytury znajdują się szesnastkowe grupy rytmiczne, które tworzą tło harmoniczne. Chcąc zrealizować pełniejszy materiał dźwiękowy, dokonałem próby wykonania szesnastkowych zwrotów z wykorzystaniem techniki *bellow shake*. Taki sposób gry spowodował jednak brak ciągłości w wiodącym głosie najwyższym. Z tego względu zdecydowałem się na pominięcie środkowych głosów.

W stosunku do wykonania orkiestrowego, transkrypcja na saksofon i akordeon wprowadziła w tym fragmencie nowe walory brzmieniowe. Analizując dostępne nagrania, można zauważyć, że linia melodyczna solowych skrzypiec odgrywa pierwszoplanową rolę, natomiast melodia prowadzona przez pierwsze skrzypce niejako stapia się z pozostałymi



głosami orkiestry. Wykonywanie zapisanych linii melodycznych przez saksofon i akordeon, pozwala wyrównać balans dynamiczny i uzyskać wrażenie współzawodnictwa.

### 5.5 Astor Piazzolla – Inverno Porteno

*Invierno Porteño* posiada budowę wielowątkową. Utwór ten jest podzielony na odrębne odcinki, kontrastujące ze sobą na płaszczyźnie wszystkich elementów dzieła muzycznego. Kompozytor stosuje naprzemiennie treści muzyczne o skrajnie różnym charakterze i zabarwieniu emocjonalnym. Analizując partyturę, w wielu miejscach można zauważyć przypisanie solistycznej roli poszczególnym instrumentom (nie tylko solowym skrzypcom). Z tego względu, dzieło cechuje się dużą dowolnością w kontekście prowadzenia frazy, a odcinkowy podział utworu nadaje zależnościom agogicznym dodatkowy czynnik formotwórczy.

The image shows a musical score for the first four measures of Astor Piazzolla's piece 'Zima'. The score is for strings and includes parts for Violins (divisi), Violoncelli (divisi), and Contrabassi (divisi). The tempo is marked 'Andante moderato'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The score shows the first four measures of the piece. The Violin and Violoncello parts play a melodic line with a dynamic marking of 'p'. The Contrabasso part plays a bass line with a dynamic marking of 'p' and includes a 'pizz.' (pizzicato) marking in the second measure.

Przykład 61. Astor Piazzolla *Zima* (takty 1-4)

Utwór rozpoczyna się solowym wstępem orkiestry, której partia jest w tym przypadku realizowana przez akordeon. Główna melodia, znajdująca się w głosie wiolonczeli, realizowana jest w prawym manuale akordeonu za pomocą długiej artykulacji *legato*. Linie melodyczne altówek, które odpowiadają w tym fragmencie za wypełnienie harmoniczne, również zostały ujęte w partii prawej ręki, jednak wykonane są krótszą artykulacją. Jej zróżnicowanie pozwoliło w tym miejscu pokazać wiodący charakter głównej melodii, pozostawiając jednocześnie wyrazistość zależności harmonicznych. Aby jak najwierniej oddać brzmienie wiodącego

instrumentu, czyli wiolonczeli, w prawym manuale akordeonu został zastosowany pojedynczy registr szesnastostopowy  $\ominus$ .

Lewy manual akordeonu realizuje ćwierćnutowe pochody, znajdujące się w partii kontrabas. Aby pokazać większą rozpiętość brzmieniową, charakterystyczną dla pełnego brzmienia orkiestry, lewa ręka wykonuje swoją partię oktawę niżej niż w zapisie – w basach standardowych. Zamiana ta pozwoliła uzyskać większą głębię brzmienia podstawy harmonicznego. Materiał muzyczny w lewej ręce realizowany jest artykulacją *portato*, z bardzo powolnym podnoszeniem palca na koniec każdego dźwięku. Taki sposób wykonania pozwala zarówno imitować *pizzicato* na kontrabasie, jak również uzyskać wrażenie wybrzmienia, charakterystycznego dla instrumentu z dużym rezonatorem dźwięku. Dla uzyskania brzmienia podobnego do kontrabas, o ciemnym i głębokim zabarwieniu, partia lewej ręki realizowana jest z wykorzystaniem podwójnego rejestru szesnastostopowego.

Przykład 62. Astor Piazzolla *Zima* (takty 43-46)

W 42 takcie partytury pojawia się zupełnie nowy materiał muzyczny o bardzo rozbudowanej fakturze. W celu zachowania zależności harmonicznego znajdujących się w liniach melodycznych pierwszych skrzypiec, prawa ręka akordeonu realizuje je

w dwugłosie. Mając na uwadze dokładne odwzorowanie zapisanej artykulacji, podjąłem decyzję o pominięciu partii drugich skrzypiec. Próba wykonania wszystkich czterech linii melodycznych z pierwszych i drugich skrzypiec, nie pozwoliła na legowanie poszczególnych dźwięków, co znacząco zmieniłoby charakter omawianego odcinka. Innego podejścia wymagała natomiast kwestia przełożenia pozostałych głosów do lewego manualu akordeonu. Z uwagi na motoryczny charakter fragmentu, zdecydowałem się na realizację wszystkich czterech linii melodycznych z partii altówek i wiolonczel, z pominięciem najniższego głosu basowego. W tym przypadku, krótka artykulacja *staccato* pozwoliła na wykonanie czterodźwiękowych akordów przez lewą rękę.

Przykład 63. Astor Piazzolla *Zima* (takty 88-90)

Na przestrzeni taktów 87-95 Desyatnikow wprowadza cytat ze słynnej letniej *Burzy* Vivaldiego. Na skomponowaną przez Piazzollę melodię – która realizowana jest w tym miejscu przez instrument solowy – nakładają się szybkie, figuracyjne pochody, które przechodzą pomiędzy partią pierwszych i drugich skrzypiec w orkiestrze. Analizując budowę poszczególnych linii melodycznych, można zauważyć konsekwentny schemat: tak, jak u Vivaldiego, każdy pasaż kończy się repetycją ostatniego dźwięku, podczas gdy drugi z głosów powtarza opadający pochód. Aby zachować ten charakterystyczny motyw w niezmienionym kształcie, podjąłem decyzję o rezygnacji z repetowanych dźwięków i realizację samych pasaży – naprzemiennie z partii pierwszych i drugich skrzypiec. Lewy manual akordeonu wykonuje materiał dźwiękowy, znajdujący się w partyturze w głosie wiolonczeli i kontrabas. Aby zwiększyć rozpiętość brzmieniową, zapis nutowy wykonywany

jest oktawę niżej – w basach standardowych. Fragment ten stanowi kulminację całego dzieła. Z tego względu w obu manualach akordeonu został wykorzystany rejestr *tutti*.

Przykład 64. Astor Piazzolla *Zima* (takty 105-108)

W głosie instrumentu solowego znajdującym się w taktach 105-112, znajdują się akordy i dwudźwięki. Analogicznie do poprzednich utworów zapis ten realizowany jest na saksofonie poprzez szybkie *arpeggia* (w przypadku akordów) oraz przednutki (w przypadku dwudźwięków). Taki sposób gry nie redukuje materiału dźwiękowego, pozwalając jednocześnie na pokazanie zależności harmonicznch w przedstawionych akordach.

Przykład 65. Astor Piazzolla *Zima* (takty 125-127)

W 127 takcie partii instrumentu solowego melodia wykonywana przez skrzypce grana jest przy wykorzystaniu techniki *pizzicato*. W celu uzyskania podobnych efektów sonorystycznych, saksofon wykonuje swoją partię za pomocą techniki *slap tongue*. W partii orkiestry, charakterystyczny szesnastkowy motyw znajduje się w głosach pierwszych i drugich skrzypiec. Z uwagi na szybkie tempo tego odcinka, realizacja dwugłosu w prawym manuale akordeonu mogłaby skutkować mniejszą precyzją lub zachwianiem rytmu, z tego względu podjąłem decyzję o realizacji w całości jedynie górnej linii melodycznej. Aby nie zrezygnować całkowicie z ciekawych zależności harmonicznycy, do pierwszej szesnastki z każdej grupy rytmicznej dokładam pierwszy dźwięk z niższego głosu, zapisanego w partii drugich skrzypiec. Taki zabieg pozwolił zachować charakterystyczne współbrzmienie kwarty na początku każdej grupy.

Przykład 66. Astor Piazzolla *Zima* (takty 131-134)

Pod koniec utworu melodia została ponownie powierzona partii wiolonczeli. W celu jak najwierniejszej imitacji brzmienia, prawy manual akordeonu realizuje ją przy użyciu pojedynczego rejestra szesnastostopowego. Partia kontrabasów, wykonywana przez lewą rękę, została ponownie obniżona względem zapisu i przeniesiona do basów standardowych. W tym rejestrze możliwa jest dużo ściślejsza imitacja *pizzicato* wykonywanego na kontrabasie. Analogicznie do samego początku utworu, lewy manual instrumentu wykorzystuje podwójny rejestr szesnastostopowy.

## ZAKOŃCZENIE

Przystępując do nagrania płyty, która stanowi integralną część niniejszej pracy doktorskiej, miałem świadomość mierzenia się z utworami o niebagatelnym znaczeniu dla historii muzyki. Wiedziałem, że transkrypcje kompozycji takich jak *Le quattro stagioni* Antonia Vivaldiego czy *Las cuatro estaciones porteñas* Astora Piazzolli staną się przedmiotem porównań nie tylko ze słynnymi oryginałami, ale też z istniejącymi już innymi aranżacjami. Jak zostało to wspomniane w rozdziale drugim tej pracy, obecność transkrypcji danego dzieła jest poniekąd potwierdzeniem jego wartości, a także dowodzi jego popularności – jednocześnie budując ją z każdą kolejną wersją i wykonaniem. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że zarówno w czasach współczesnych, jak i kilka wieków temu, słuchacze obcowali z wieloma dziełami wyłącznie za pośrednictwem transkrypcji, nie znając utworu w jego pierwotnej postaci. Świadomość tego faktu wywołuje poczucie odpowiedzialności u każdego autora aranżacji, parafrazy lub innej formy nowego opracowania istniejącego już dzieła – tym większe, im bardziej jest ono znane i wartościowe.

Oprócz poczucia odpowiedzialności, moim przygotowaniom do nagrania płyty towarzyszyło uczucie zaciekawienia i podekscytowania. Aż do momentu, kiedy pierwszy raz z Jakubem Murasem wykonaliśmy nowe wersje znanych nam przecież dobrze utworów, nie byłem w stu procentach pewien, jak one zabrzmiały. Są to pierwsze i jedyne do tej pory transkrypcje tych dzieł na tak rzadko występujący skład instrumentalny, akordeon i saksofon. Moim założeniem było zrealizowanie tego wyzwania w sposób nie tylko „poprawny”, ale też wnoszący nową jakość artystyczną. Po pierwszym zapoznaniu się z materiałem i dokonaniu niezbędnych korekt, uznaliśmy, że postulat ten został spełniony. Potwierdzeniem tego były wykonania koncertowe, podczas których transkrypcje spotkały się z uznaniem publiczności.

Opisując w niniejszej pracy proces tworzenia moich transkrypcji, analizując je takt po takcie, a także realizując ich nagranie płytowe, miałem możliwość dokonania ponownej weryfikacji zastosowanych technik i środków wyrazowych. Mogę przyznać, że potwierdziło się moje przekonanie o słuszności użytych rozwiązań. Założeniem kluczowym dla mojej pracy był nacisk na twórczą, nie zaś odtwórczą stronę procesu, czego efektem miały być transkrypcje oddające przede wszystkim ducha utworów, ich stronę wyrazową i emocjonalną. Nie obawiałem się zatem drobnych technicznych modyfikacji – np. artykulacyjnych lub dotyczących rozplanowania wiodących motywów między dwoma głosami. Jednym z wiodących czynników, które musiałem wziąć pod uwagę, był problem proporcji

dynamicznej pomiędzy instrumentami. Paradoksalnie, wielogłosowy akordeon cechuje się mniejszą skalą dynamiczną i wolumenem dźwięku niż saksofon, szczególnie altowy i sopranowy. Punktem wyjścia dla moich transkrypcji były w przypadku każdego z utworów wersje instrumentalne na skrzypce solo i orkiestrę, co stanowi trzon koncepcji płyty, oprócz jednorodności tematycznej wszystkich dzieł. Zwykle orkiestra, nawet tylko kameralna smyczkowa, jest w stanie przytłoczyć solistę – w przypadku saksofonu i akordeonu ten pierwszy nierzadko dominuje, co przy zastosowaniu najprostszego przeniesienia głosów, a więc powierzenia partii skrzypiec saksofonowi, stanowi odwrócenie proporcji. Nie chcąc tracić nic z ekspresji saksofonu ani zmuszać go do ograniczania dynamiki, zastosowałem zamiast tego sposoby na zwielokrotnienie siły brzmienia akordeonu np. poprzez rozbitcie dłuższych dźwięków na drobniejsze wartości rytmiczne lub przeniesienie melodii do niższej oktawy, co zostało opisane szczegółowo w rozdziałach trzecim, czwartym i piątym, poświęconym analizom formalnym transkrypcji.

Mam nadzieję, że doświadczenie, jakim było nie tylko stworzenie nowych wersji instrumentalnych dzieł Vivaldiego, Piazzolli i Richtera, ale też poddanie ich analizie na potrzeby niniejszej pracy, pomoże mi w przyszłości tworzyć kolejne transkrypcje. Dzięki temu mój repertuar, ale też świadomość wykonawcza będą się stale rozwijać. Życzyłbym też wszystkim akordeonistom, którzy stają przed wyborem: korzystać z dostępnego repertuaru lub sięgać po dzieła pisane oryginalnie na inne instrumentarium – by nie obawiali się prób tworzenia własnych aranżacji, na akordeon solo lub z towarzyszeniem dowolnego składu instrumentalnego. Z pewnością warto jest śledzić efekty działań innych muzyków tworzących transkrypcje – różnych utworów, w różnych konfiguracjach zestawień instrumentalnych. Pozwala to dostrzec mnogość środków technicznych, jakimi można się posłużyć, ale też dokonywać obiektywnej oceny efektów. Wiele transkrypcji można określić mianem doskonałych i wzorować się na nich, zdarza się jednak także, że mimo najszczerszych chęci twórcy, transkrypcja jest niezbyt udana. Przyczyną tego może być przykładowo zbyt duża różnica skali, barwy czy naturalnych właściwości motorycznych instrumentów oryginalnych i wykorzystanych w aranżacji. Jest to także cenną wskazówką przy próbach dokonania własnych transkrypcji.

Bez względu na efekt podjętych prób, warto docenić jeszcze jeden aspekt tego działania – wprowadzenie do praktyki wykonawcy niezwykle wnikliwej analizy dzieła, jego struktury formalnej, ale też przekazu muzycznego i kontekstu historycznego, w jakim należy je postrzegać. Nawet, jeśli w codziennej aktywności w zawodzie muzyka nie zawsze niezbędna jest głęboka znajomość struktury utworu, jak i okoliczności jego powstania, a wiele elementów

interpretuje się nawykowo – by nie użyć określenia „rutynowo” – samodzielne przejście przez proces zaadaptowania dzieła na użytek własny lub zespołu pozwala świadomie dokonywać wyborów interpretacyjnych. Oczywiście, dla wielu muzyków ideałem praktyki estradowej jest wykonywanie utworów tak, aby słuchacz miał wrażenie, że interpretacja kreowana jest pod wpływem chwili. Z pewnością jest to postulat wart uwagi, jednak w jego realizacji pomaga posiadanie wiedzy, znajomości struktury kompozycji, która w trakcie przygotowań do występu lub nagrania schodzi na dalszy plan, ale pozostaje w tle.

Samodzielne dokonanie transkrypcji posiada także walor edukacyjny, może stanowić wstęp do własnej działalności kompozytorskiej artysty. Nie chcąc odbierać pracy absolwentom kierunku kompozycji, wielu muzyków ma jednak potrzebę komunikowania się ze słuchaczami również na tym, głęboko intymnym, poziomie. Własna transkrypcja nie jest jeszcze zupełnie autonomicznym dziełem, ale etapem pośrednim pomiędzy wykonaniem utworu innego kompozytora, a prezentacją własnej kompozycji. Warto zauważyć, że wielu kompozytorów zaczynało naukę od dogłębnego poznawania dzieł wielkich poprzedników, później naśladowania ich stylu we własnych kompozycjach, by ostatecznie wypracować swój indywidualny język muzyczny. Również z tego powodu tworzenie transkrypcji można zarekomendować każdemu, kto chciałby w przyszłości komponować.

Z uwagi na krótką historię akordeonu koncertowego, wciąż istnieje potrzeba poszerzania repertuaru napisanego specjalnie z myślą o nim. Trudno spodziewać się obecnie nagłych zwrotów w rozwoju samego instrumentu w jego klasycznej odsłonie (z pominięciem wersji cyfrowych). Jednak wiele jest jeszcze mało popularnych, a być może nawet nieodkrytych do tej pory konfiguracji akordeonu z innymi instrumentami. Mam ogromną nadzieję, że dzięki stworzonym przeze mnie transkrypcjom zestawienie akordeonu i saksofonu może się stać bardziej popularne i docenione – na równi przez słuchaczy, jak i współczesnych kompozytorów.



## Bibliografia

### Książki/artykuly:

Azzi M. S., *Le Grand Tango. Życie i muzyka Astora Piazzolli*, Zysk i S-ka, Poznań 2006

Fetterman F., *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Taylor & Francis Ltd, Routledge 1996

Gorin N., *Astor Piazzolla. Moja historia*, PWM, Kraków 2008

Gwizdalanka D., *Historia muzyki 2*, PWM, Kraków 2006

Łukaszewski M.T., *Jak napisać pracę dyplomową o muzyce?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2016

Muñoz I., Pieiller E., *Tango*, tłum. Rosanna M. Giammanco-Frongia, Stewart. Tabori and Chang, Nowy Jork 1997

Rykowski M., *Harmoniemusik – społeczny i artystyczny fenomen kultury muzycznej Europy Środkowej w XVIII i I połowie XIX wieku*, praca doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010

Rzepnikowska I., *Cztery pory roku według Aleksego Remizowa*, w: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*, red. Rzepnikowska I., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009

Słownik Wyrazów Obcych, wydanie nowe pod redakcją Elżbiety Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1997

Stala E., *Historia tanga dla początkujących i zaawansowanych*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017

Winnicka M., „Pory roku” Noskowskiego jako materiał dydaktyczny dla młodych odbiorców. *Walory artystyczne*, w: *Muzyka Historia Teoria Edukacja 2018*, nr 8, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2018

Ziemia A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500. Tom I. Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008

## **Strony internetowe:**

Akademia ZAiKS: <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/autorskie-prawa-zalezne>

Akademia ZAiKS: <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/jak-sprawdzic-czy-doszlo-do-plagiatu>

Artsy – oficjalna strona internetowa domu sztuki: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-unpacked-symbolism-four-seasons>

Benjamin Pesetsky – oficjalna strona internetowa: <https://benjaminpesetsky.com/antonio-vivaldi-winter-from-the-four-seasons/>

Big Issue: <https://www.bigissue.com/culture/music/max-richter-i-was-furious-with-the-world-it-was-the-apex-of-thatcherism/>

Cecilia McDowall – oficjalna strona internetowa:  
<https://ceciliamcdowall.co.uk/2019/09/17/five-seasons-2006/>

Classical.Net – portal internetowy:  
<http://www.classical.net/music/recs/reviews/w/wer06734a.php>

Classical Archives: <https://www.classicalarchives.com/newca/#!/Work/398705>

Crystal Bridges – Muzeum Sztuki Amerykańskiej: <https://crystalbridges.org/blog/the-four-seasons-philip-haas-interprets-giuseppe-arcimboldo/>

Deutsche Grammophon: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/max-richter/news/max-richter-returns-to-vivaldis-masterpiece-on-the-new-four-seasons-265950>

Donum Artis: <https://donumartis.pl/sklep/zima/>

Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/transkrypcja;3988755.html>

Encyklopedia Teatru Polskiego: <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/15134/pory-roku>

Filharmonia Narodowa: [https://filharmonia.pl/upload/2024/04/fn\\_24\\_04\\_12\\_www.pdf](https://filharmonia.pl/upload/2024/04/fn_24_04_12_www.pdf)

Film Polski – serwis Szkoły Filmowej w Łodzi:  
<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121290>

Fundacja promocji sztuki „Niezła sztuka” – serwis internetowy: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najciekawsze-kadry-filmowe-inspirowane-obrazami/>

Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina: <https://www.chopin-nationaledition.com/wp-content/uploads/2023/03/Regulamin-XVIII-Konkursu.pdf>

Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/the-four-seasons-guido-reni/ggH0ceSFEEx-aYQ?hl=en>

Gramophone – angielski magazyn muzyczny:  
<https://www.gramophone.co.uk/review/simpson-the-four-seasons>

Historia: Poszukaj – portal edukacyjny:  
[https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,262,obraz\\_stryjenska\\_pory\\_roku.html](https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,262,obraz_stryjenska_pory_roku.html)

Hi-Fi i Muzyka: <https://www.hi-fi.com.pl/muzyka/historie/akordeon-z-kawiarni-do-filharmonii/>

Hyperion Records: [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W16617\\_120405](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W16617_120405)

Interlude: <https://interlude.hk/musicians-and-artists-thea-musgrave-and-the-seasons/>

Kultura u Podstaw: <https://kulturaupodstaw.pl/miedzy-piazzolla-a-wieniawskim/>  
Legalna Kultura – portal internetowy: <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/lyk-sztuki-do-kawy/blog/3839,4w1-czyli-lyk-sztuki-do-kawy-z-giuseppe-arcimboldo#gsc.tab=0>

Library of Congress: [https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons\\_Furuya.pdf](https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/The-Four-Seasons_Furuya.pdf)

Mikołaj Rykowski: <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/0ebeb4f9-d66e-4aff-a176-86b3afa6d1a5/content>

Musici di Santa Pelagia – strona internetowa zespołu:  
<https://www.musicidisantapelagia.com/pdf/cimento-armonia-inventione.pdf>

Musings on Art: <https://www.musings-on-art.org/blogs/art-reviews/the-seasons-in-art-and-writing-from-17th-century-flanders-to-impressionism-to-modernism?srsId=>

Muzeum Narodowe Thyssen-Bornemisza – strona internetowa:  
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ricci-marco/landscape-storm>

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia: <https://nospr.org.pl/pl/kalendarz/nospr-jamie-phillips>

Narodowe Muzeum Sztuki w Rumunii – strona internetowa:  
<https://mnar.ro/en/discover/permanent-galleries/113-the-european-art-gallery/discover-the-works-in-the-european-art-gallery/266-brueghel-the-four-seasons>

NAXOS: [https://www.naxos.com/Bio/Person/Gordon\\_Shi\\_Wen\\_Chin/28432](https://www.naxos.com/Bio/Person/Gordon_Shi_Wen_Chin/28432)

Orkiestra Filharmonii w Los Angeles: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4107/the-american-seasons>

Orkiestra Symfoniczna Oregonu: <https://www.orsymphony.org/concerts-tickets/program-notes/1718/beethoven-violin-concerto/>

Poetry.Sg: <https://www.poetry.sg/daren-shiau-four-seasons>

Polska Biblioteka Muzyczna: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/hadley-henry/?lang=de>

PONS – elektroniczny słownik: <https://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie/hiszpa%C5%84ski-angielski/porte%C3%B1a>

Portal Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/1126022,rewolucja-kulturalna-w-chinach>

Portal Presto: <https://prestportal.pl/piotra-plawner-i-sinfoniia-iuventus-graja-glassa>

Pristine Classical: <https://www.pristineclassical.com/products/pasc272>

Public Delivery – koreańska organizacja artystyczna: <https://publicdelivery.org/marc-chagall-chicago-mosaic/>

Ralph Vaughan Williams: <https://rvwsociety.com/folk-songs-four-seasons/>

Repozytorium Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu:  
<https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/5264/Rzepnikowska%2C%20CZTERY%20POROZY%20ROKU.pdf?sequence=1>

Repozytorium Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego:  
<https://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6547>

Rynek i Sztuka – portal internetowy: <https://rynekisztuka.pl/2013/06/07/cztery-pory-roku-alfonsa-muchy-ida-pod-mlotek/>

Staropolska – serwis naukowo-edukacyjny:  
[http://staropolska.pl/barok/poeci\\_minorum\\_gentium/ED\\_rytmy\\_01.html](http://staropolska.pl/barok/poeci_minorum_gentium/ED_rytmy_01.html)

Staropolska – serwis naukowo-edukacyjny:  
[http://www.staropolska.pl/renesans/jan\\_kochanowski/fragmenta.html](http://www.staropolska.pl/renesans/jan_kochanowski/fragmenta.html)

Strona internetowa poświęcona twórczości Jean-Baptiste Lully'ego:  
<http://sitelully.free.fr/b15.htm>

The Clark Art Institute – oficjalna strona internetowa:  
<https://www.clarkart.edu/microsites/interventions/the-four-seasons>

The Metropolitan Museum of Art – oficjalna strona internetowa:  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd\\_brue.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd_brue.htm)

Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seasons\\_\(Tchaikovsky\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seasons_(Tchaikovsky))

Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia\\_Limbourg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Limbourg)

Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste\\_Lully](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully)
















Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory\\_roku\\_\(film\\_1969\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory_roku_(film_1969))

Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory\\_roku\\_\(poemat\\_Krystyna\\_Donelaitisa\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pory_roku_(poemat_Krystyna_Donelaitisa))

Wikipedia: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ziemia\\_\(powie%C5%9B%C4%87\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ziemia_(powie%C5%9B%C4%87))

Wise Music Classical: <https://www.wisemusicclassical.com/work/48168/The-Four-Seasons-Recomposed--Max-Richter/>

## Tabela oznaczeń rejestracji

Rejestry manuału dyskantowego	
	$16 + 8 + 8$
	$8 + 4$
	$8$
	$16 + 8$
	$4$
	$16 + 4$
	$8$
	$8 + 4$
	$8 + 8$
	$16 + 8 + 4$
	$16$
	$8 + 8 + 4$
	$16 + 8 + 4$
	$16 + 8 + 8 + 4$
	$16 + 8$

## Spis przykładów nutowych

1. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 1-6).....	49
2. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 7-8).....	50
3. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 22-24).....	51
4. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 29-30).....	52
5. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 39-44).....	53
6. Antonio Vivaldi <i>Wiosna</i> cz. I (takty 72-78).....	54
7. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 1-9).....	56
8. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 10-19).....	57
9. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 29-36).....	58
10. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 51-59).....	60
11. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 73-78).....	61
12. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 107-112).....	62
13. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 116-121).....	63
14. Antonio Vivaldi <i>Lato</i> cz. I (takty 122-130).....	64
15. Antonio Vivaldi <i>Jesień</i> cz. I (takty 27-40).....	66
16. Antonio Vivaldi <i>Jesień</i> cz. I (takty 47-52).....	67
17. Antonio Vivaldi <i>Jesień</i> cz. I (takty 53-58).....	67
18. Antonio Vivaldi <i>Jesień</i> cz. I (takty 59-68).....	68
19. Antonio Vivaldi <i>Jesień</i> cz. I (takty 84-87).....	69
20. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 1-14).....	71
21. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 15-29).....	73
22. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 30-40).....	74
23. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 47-53).....	74
24. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 68-78).....	75
25. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 89-101).....	76
26. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 113-125).....	77
27. Antonio Vivaldi <i>Zima</i> cz. I (takty 142-145).....	78
28. Max Richter <i>Wiosna</i> cz. I (takty 16-21).....	83
29. Max Richter <i>Wiosna</i> cz. I (takty 63-65).....	84
30. Max Richter <i>Lato</i> cz. I (takty 1-30).....	86
31. Max Richter <i>Lato</i> cz. I (takty 31-33).....	88
32. Max Richter <i>Lato</i> cz. I (takty 49-51).....	89
33. Max Richter <i>Lato</i> cz. I (takty 73-78).....	90

34. Max Richter <i>Jesień</i> cz. I (takty 1-9).....	91
35. Max Richter <i>Jesień</i> cz. I (takty 14-22).....	92
36. Max Richter <i>Jesień</i> cz. I (takty 49-51).....	93
37. Max Richter <i>Jesień</i> cz. I (takty 87-93).....	93
38. Max Richter <i>Zima</i> cz. I (takty 1-8).....	95
39. Max Richter <i>Zima</i> cz. I (takty 18-20).....	96
40. Max Richter <i>Zima</i> cz. I (takty 21-27).....	97
41. Max Richter <i>Zima</i> cz. I (takty 87-90).....	98
42. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 1-8).....	104
43. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 9-14).....	104
44. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 25-32).....	105
45. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 38-41).....	106
46. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 50-53).....	107
47. Astor Piazzolla <i>Wiosna</i> (takty 62-65).....	108
48. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 1-4).....	109
49. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 5-8).....	110
50. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 25-28).....	111
51. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 80-82).....	112
52. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 129-132).....	113
53. Astor Piazzolla <i>Lato</i> (takty 145-148).....	113
54. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 1-4).....	115
55. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 9-12).....	116
56. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 29-37).....	116
57. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 38-41).....	117
58. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 46-49).....	118
59. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 94-96).....	119
60. Astor Piazzolla <i>Jesień</i> (takty 112-115).....	120
61. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 1-4).....	121
62. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 43-46).....	122
63. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 88-90).....	123
64. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 105-108).....	124
65. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 125-127).....	124
66. Astor Piazzolla <i>Zima</i> (takty 131-134).....	125