

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Mateusz Kowalski

II koncert fortepianowy f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w aranżacji na gitarę klasyczną i orkiestrę

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr. hab. Rafała Grzaki, prof. UMFC

Warszawa 2025

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 20.02.2025

Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „II koncert fortepianowy f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w aranżacji na gitarę klasyczną i orkiestrę” 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 20.02.2025

Podpis autora pracy.....

Część I

Dzieło Artystyczne

(Płyta CD)

Fryderyk Chopin (1810-1849) - *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 (1829/1830) w opracowaniu na gitarę

1. *Maestoso* - 16:19
2. *Larghetto* - 10:15
3. *Allegro vivace* - 9:36
4. *Larghetto* w wersji na gitarę solo (fragmenty) - 4:32

Całkowity czas: 40:42

Wykonawcy

Mateusz Kowalski - gitara klasyczna [1-4]

Martyna Pastuszka - dyrygent [1-3]

{oh!} Orkiestra - orkiestra specjalizująca się w wykonawstwie na instrumentach historycznych [1-3]

Mix i Mastering

Gabriela Blicharz [1-3]

Lech Dudzik [1-3]

Joanna Popowicz [1-3]

Jouyan Tarzaban [4]

Miejsce nagrań

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie [1-3]

Salon Siccas Guitars w Karlsruhe, Niemcy [4]

Termin realizacji nagrań

[1-3] 8-9 października 2023

[4] 16 grudnia 2024

Część II

Opis Dzieła Artystycznego

Słowa kluczowe

Fryderyk Chopin, *Koncert f-moll* op. 21, gitara klasyczna, transkrypcja, aranżacja na gitarę i orkiestrę, Jerzy Koenig, tempo rubato, styl wykonawczy Chopina, historia transkrypcji gitarowych, interpretacja muzyki romantycznej, współczesna technika gitarowa, instrumentarium Chopina, wykonawstwo historyczne, muzyka polska, adaptacja dzieł Chopina.

Streszczenie

Niniejsza rozprawa doktorska poświęcona jest pierwszemu w historii nagraniu kompletnej transkrypcji *Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina na gitarę i orkiestrę. Jest to pionierskie opracowanie kompleksowo dokumentujące proces adaptacji wielkiej formy koncertowej Chopina na gitarę klasyczną. Zakres pracy obejmuje: historyczny kontekst transkrypcji gitarowych muzyki Chopina, szczegółową analizę problemów wykonawczych i ich rozwiązań, studium źródeł historycznych jako fundamentu interpretacji oraz dokumentację realizacji projektu w nagraniu z orkiestrą historyczną.

Praca przedstawia szczegółową analizę możliwości brzmieniowych fortepianu z epoki Chopina i współczesnej gitary klasycznej w kontekście transkrypcji koncertu, a także zawiera kompleksowe omówienie zmian wprowadzonych do transkrypcji Jerzego Koeniga, która stanowiła bazę dla wersji docelowej. Przeprowadzono również badania nad stylem wykonawczym Chopina i jego adaptacją na gitarę. Do realizacji projektu wykorzystano współczesną gitarę Jorge Godoy J-III-S. Do współpracy została zaproszona {OH!} Orkiestra Historyczna pod dyрекcją Martyny Pastuszki.

Do pracy dołączono szczegółowe przykłady nutowe ilustrujące wprowadzone zmiany w transkrypcji, dokumentację procesu nagraniowego zrealizowanego w Studiu Koncertowym S1 Polskiego Radia oraz analizę końcowych rezultatów artystycznych. Efektem projektu jest pierwsze w historii nagranie fonograficzne *Koncertu f-moll* Chopina w wersji na gitarę i orkiestrę, wydane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFCCD 157).

Dodatkowo, w ramach popularyzacji projektu, zrealizowano nagranie wybranych fragmentów partii solowej drugiej części koncertu bez akompaniamentu orkiestry. Materiał ten, obejmujący takty 6-25 oraz 75-97, został zarejestrowany w grudniu 2024 roku w Karlsruhe w Niemczech.

Spis treści

Część I	3
Dzieło Artystyczne	3
Część II	5
Opis Dzieła Artystycznego	5
Słowa kluczowe	5
Streszczenie	5
Spis treści	7
Wstęp	9
Rozdział 1. Historia transkrypcji gitarowych muzyki Chopina	11
1.1. Od pierwszych XIX-wiecznych opracowań po współczesność	13
1.2. Znaczenie Koncertu f-moll w kontekście innych transkrypcji	17
1.3. Transkrypcje koncertów Chopina na inne instrumenty	19
Rozdział 2: Analiza transkrypcji Koncertu f-moll	21
2.1. Porównanie możliwości brzmieniowych fortepianu i gitary	21
2.1.1. Fortepian w epoce Chopina	21
2.1.2. Gitara klasyczna	25
2.1.3. Zestawienie możliwości obu instrumentów w kontekście Koncertu f-moll	32
2.2. Aspekty transkrypcji Jerzego Koeniga - analiza przyjętych rozwiązań transkrypcyjnych	35
2.3. Problemy wykonawcze i ich rozwiązania - zmiany względem transkrypcji Jerzego Koeniga	37
Rozdział 3. Źródła historyczne jako fundament interpretacji	50
3.1. Styl wykonawczy Chopina i jego epoki	50
3.2. Tempo rubato jako kluczowy element stylu Chopinowskiego	51
3.2.1. Istota Chopinowskiego rubato	51
3.2.2. Historyczne świadectwa wykonawcze	52
3.2.3. Analiza zjawiska chopinowskiego rubato w świetle badań historycznych	54
3.3. Główne cechy stylu wykonawczego	55
3.3.1. Aspekty dźwiękowe i techniczne	55
3.3.2. Frazowanie i narracja muzyczna	56
3.4. Metoda pedagogiczna i przekaz artystyczny	57
3.4.1. Praca z uczniami	57
3.4.2. Synteza cech charakterystycznych	58
Rozdział 4. Realizacja nagrania	60
4.1. Praktyczne zastosowanie rozwiązań technicznych i interpretacyjnych - adaptacja stylu chopinowskiego na gitarę	60
4.2. Współpraca z orkiestrą historyczną	63
4.3. Analiza procesu nagraniowego i końcowych rezultatów	65
4.4. Nagranie fragmentów solowych Larghetto	67

Zakończenie	68
Bibliografia	70
Spis ilustracji	72

Wstęp

Transkrypcja dzieł Fryderyka Chopina na instrumenty inne niż fortepian zawsze stanowiła szczególne wyzwanie dla aranżerów i wykonawców. *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21, będący przedmiotem niniejszej rozprawy, zajmuje wyjątkowe miejsce w twórczości kompozytora. Jak podkreślał uczeń Chopina Karol Mikuli, utwór ten "był szczególnie bliski sercu Chopina"¹, zaś Franciszek Liszt wspominał o "szczególnym sentymencie" kompozytora do *Adagio*, które "lubił często grywać"².

Koncert powstał między wczesną jesienią 1829 a wiosną 1830 roku i został zadedykowany w wydaniach francuskim i niemieckim hrabinie Delfinie Potockiej, natomiast w wydaniu angielskim - "Madame Anderson, de Londres". W rzeczywistości, utwór zainspirowany jest uczuciem do Konstancji Gładkowskiej. Jest to dzieło o złożonej strukturze formalnej, łączące klasyczną formę koncertu z romantyczną ekspresją i wirtuozerią charakterystyczną dla stylu *brillant*.³

Przedmiotem badań niniejszej rozprawy jest przygotowanie, realizacja i analiza pierwszej w historii kompletnej transkrypcji *Koncertu f-moll* op. 21 na gitarę i orkiestrę. Projekt ten, bazujący na transkrypcji autorstwa Jerzego Koeniga⁴ wydanej w 2023 roku (wyd. ABsonic), ma fundamentalne znaczenie dla rozwoju literatury gitarowej oraz wykonawstwa muzyki Chopina na tym instrumencie.

Stan badań nad transkrypcjami gitarowymi muzyki Chopina wskazuje na długą tradycję adaptacji jego utworów na gitarę, sięgającą czasów Jana Nepomucena Bobrowicza. Jednak do tej pory nikt nie podjął się utrwalenia fonograficznego *Koncertu f-moll* w wersji na gitarę i orkiestrę. Literatura przedmiotu koncentruje się głównie na transkrypcjach mniejszych form.

¹ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 56.

² Ibid.

³ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 722-723.

⁴ Jerzy Koenig to wybitny polski gitarzysta i aranżer, absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie doc. Edmunda Jurkowskiego, gdzie ukończył studia z wyróżnieniem. Jest laureatem znaczących konkursów międzynarodowych w Paryżu i Belgradzie, a także zdobywcą nagrody Ministra Kultury i Sztuki. Jako solista występował w większości polskich filharmonii, wykonując m.in. słynne *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga. Od 1989 roku mieszka w Niemczech, gdzie łączy działalność koncertową z pracą pedagogiczną. Szczególne uznanie w świecie muzycznym przyniosły mu transkrypcje muzyki Fryderyka Chopina na gitarę, uznawane obecnie za jedno z najlepszych.

W pracy zastosowano metody badawcze, takie jak: analiza porównawcza możliwości brzmieniowych fortepianu z epoki Chopina i współczesnej gitary klasycznej, studium historyczno-wykonawcze praktyk interpretacyjnych muzyki chopinowskiej, analiza problemów wykonawczych i ich rozwiązań w kontekście współpracy z orkiestrą historyczną, dokumentacja procesu nagraniowego i jego rezultatów.

Opis dzieła składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy przedstawia historyczny kontekst transkrypcji gitarowych muzyki Chopina. Drugi zawiera szczegółową analizę transkrypcji *Koncertu f-moll*. Trzeci rozdział poświęcony jest źródłom historycznym jako fundamentowi interpretacji. Czwarty omawia proces realizacji nagrania.

Powstanie tej pracy nie byłoby możliwe bez wsparcia wielu osób. Szczególne podziękowania składam mojemu promotorowi dr. hab. Rafałowi Grzance za pomoc i cenne sugestie w przygotowaniu rozprawy. Bez tytanicznej pracy Jerzego Koeniga nie powstałaby transkrypcja, na której oparłem swoje wykonanie. Dziękuję Stanisławowi Leszczyńskiemu za zainspirowanie mnie do podjęcia tego projektu. Jestem wdzięczny Ryszardowi Bałauszko i Tilmanowi Hoppstockowi za wsparcie i konsultacje w procesie budowania interpretacji. Szczególne podziękowania kieruję do mojej żony, bez której wsparcia i pomocy w planowaniu pracy nad opanowaniem transkrypcji nie udałooby się zrealizować tego przedsięwzięcia.

Według mojej wiedzy niniejsza rozprawa stanowi pierwsze tak kompleksowe opracowanie problematyki transkrypcji koncertu chopinowskiego na gitarę i orkiestrę, otwierając nowe perspektywy badawcze i wykonawcze w tej dziedzinie.

Uzupełnieniem głównego nagrania koncertu jest rejestracja wybranych fragmentów drugiej części w wersji solowej, bez akompaniamentu orkiestry. To dodatkowe nagranie, wykonane w salonie Siccas Guitars w Karlsruhe, ma służyć popularyzacji projektu w sytuacjach, gdy wykonanie z orkiestrą nie jest możliwe.

Mam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do rozwoju wykonawstwa muzyki Chopina na gitarze oraz zainspiruje kolejnych artystów do podejmowania podobnych wyzwań interpretacyjnych.

Rozdział 1. Historia transkrypcji gitarowych muzyki Chopina

Transkrypcja, rozumiana jako przeniesienie utworu muzycznego na inny instrument lub zespół wykonawczy niż pierwotnie zamierzony przez kompozytora, stanowi istotny element praktyki wykonawczej od najwcześniejszych okresów historii muzyki. W XIX wieku, wraz z rozwojem ruchu koncertowego i wzrostem popularności muzyki instrumentalnej, praktyka ta nabrała szczególnego znaczenia. Transkrypcje nie tylko poszerzały repertuar poszczególnych instrumentów, ale często stawały się samodzielnymi dziełami sztuki, oferującymi nowe spojrzenie na oryginalne kompozycje.

W epoce romantyzmu transkrypcje pełniły ważną funkcję społeczną - umożliwiały szerszej publiczności kontakt z dziełami symfonicznymi czy operowymi w warunkach domowych. Szczególną rolę odgrywały tu opracowania fortepianowe, ale również transkrypcje na inne instrumenty, w tym gitarę. Proces adaptacji utworu wymagał nie tylko doskonałej znajomości możliwości technicznych docelowego medium wykonawczego, ale też głębokiego zrozumienia istoty muzycznej oryginału.⁵

Przypadek transkrypcji utworów Chopina stanowi szczególne wyzwanie ze względu na silne zespolenie jego muzyki z idiomem fortepianowym. Jak zauważył Witold Lutosławski, muzyka Chopina jest "w nierozzerwalny sposób związana z fortepianem, jego klawiszami, ich strukturą i sposobem wydobywania dźwięków, jak nie ma to miejsca w żadnym innym przypadku"⁶. Ta specyfika twórczości Chopina sprawia, że każda próba transkrypcji jego utworów wymaga szczególnej wrażliwości i zrozumienia nie tylko technicznych, ale przede wszystkim ekspresyjnych aspektów oryginału.

W kontekście transkrypcji gitarowych muzyki Chopina kluczowym wyzwaniem staje się zachowanie charakterystycznych cech jego stylu: subtelności dynamicznej, różnorodności barwowej, specyficznego frazowania oraz - co szczególnie istotne - właściwości chopinowskiego *rubato*. Gitara klasyczna, mimo że dysponuje odmiennym spektrum możliwości technicznych i wyrazowych niż fortepian, posiada jednocześnie unikalne walory

⁵ Irena Poniatowska, *Transkrypcja jako gatunek i forma w muzycznej kulturze*, w: Janczewska-Sołomko K., Pigła W., *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023, s. 1.

⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 232.

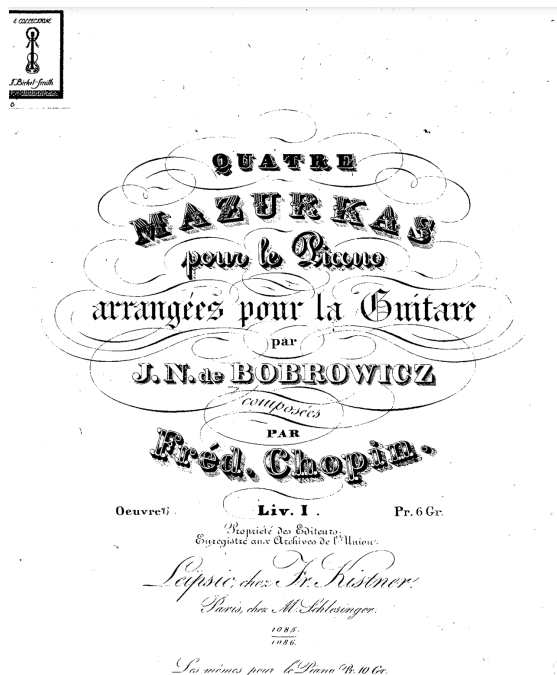
brzmieniowe, które mogą oferować interesującą perspektywę interpretacyjną dla muzyki Chopina.⁷

Na wstępie należy dokonać istotnego rozróżnienia terminologicznego pomiędzy transkrypcją, aranżacją i opracowaniem. Transkrypcja, w najściślejszym znaczeniu tego terminu, dąży do możliwie wiernego przeniesienia oryginalnej kompozycji na inny instrument, z zachowaniem jej podstawowej substancji muzycznej. Aranżacja pozwala sobie na większą swobodę twórczą, dopuszczając modyfikacje materiału muzycznego, zmiany faktury czy nawet dodawanie nowych elementów. Opracowanie natomiast, może zawierać cechy obu wymienionych form, często koncentrując się na adaptacji utworu do specyficznych warunków wykonawczych. W przypadku gitarowych wersji utworów Chopina najczęściej mamy do czynienia z transkrypcjami, których autorzy starają się zachować maksymalną wierność oryginałowi przy jednoczesnym uwzględnieniu specyfiki technicznej i brzmieniowej gitary.⁸

⁷ Jacek Świtacz, *Wstęp do Jerzy Koenig. Fryderyk Chopin, Koncert f-moll op. 21. Partia fortepianu w opracowaniu na gitarę cz. 5*, Wydawnictwo Muzyczne ABsonic, 2023, s. 3.

⁸ Irena Poniatowska, *Transkrypcja jako gatunek i forma w muzycznej kulturze*, w: Janczewska-Sołomko K., Pięła W., *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023, s. 1.

1.1. Od pierwszych XIX-wiecznych opracowań po współczesność



Ryc. 1.1. Pierwsze wydanie "Mazurków op. 6" F. Chopina, w transkrypcji na gitarę autorstwa J. N. Bobrowicza (F. Kistner, Lipsk 1836 r.).

Historię gitarowych transkrypcji muzyki Chopina rozpoczyna działalność Jana Nepomucena Bobrowicza, nazywanego "Chopinem gitary". W 1836 roku, zaledwie cztery lata po opublikowaniu oryginałów, wydał on u Carla Friedricha Kistnera w Lipsku transkrypcje mazurków z opusów 6. i 7., co istotne - według wielu prawdopodobnych hipotez naukowych za wiedzą i przyzwoleniem samego Chopina. Bobrowicz przeniósł na gitarę wszystkie mazurki z obu opusów, pomijając jedynie *Mazurek* nr 5 z op. 7.⁹

W swoich transkrypcjach Bobrowicz wykazał się głębokim zrozumieniem zarówno istoty muzyki Chopina, jak i możliwości technicznych gitary. Zachowując wierność oryginałowi w zakresie temp (według ówczesnego metronomu Mälzla) i rytmiki, wprowadzał jednocześnie zmiany tonacji, dostosowując utwory do specyfiki instrumentu. Przykładowo, w *Mazurku* op. 6 nr 3 zastosował alternatywne strojenie struny E6 na D, co pozwoliło utrzymać odpowiedni wyraz i charakter utworu. Jan Nepomucen Bobrowicz dokonał również transkrypcji utworów Chopina na dwie gitary, opracowując dzieła z opusów 16., 17. i 18. Niestety, aranżacje te nie zachowały się do czasów współczesnych. Ich śladów należałoby

⁹ Jan Oberberk, *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin Gitary*, Wydawnictwo DEBIT, Kraków, b.r.w., s. 104.

poszukiwać na zachodzie Europy, szczególnie w Niemczech - prawdopodobnie w Lipsku, w zbiorach zarówno miłośników muzyki Chopina, jak i kolekcjonerów literatury gitarowej. Wśród zaginionych transkrypcji znajdowały się: *Wielki Walc Es-dur* op. 18, a także najprawdopodobniej *Rondo* op. 16 oraz cztery *Mazurki* z opusu 17.¹⁰

Jeszcze za życia Chopina jego muzykę transkrybowali również Marek Konrad Sokołowski¹¹ oraz Johann (faktycznie Joseph) Kaspar Mertz¹², choć informacje o tych opracowaniach są fragmentaryczne.

Znaczącym propagatorem transkrybowania muzyki Chopinowskiej na gitarę stał się urodzony w 1852 roku Hiszpan Francisco Tárrega, jeden z najwybitniejszych wirtuozów i reformatorów gitary. Jego transkrypcje obejmują m.in. *Mazurki* op. 33 nr 1 i 4, *Mazurek a-moll* op. posth. 67 nr 4, szereg nokturnów, preludiów i walców. Co więcej, wpływy chopinowskie wyraźnie widoczne są również w oryginalnej twórczości Tárregi.¹³

Wśród kolejnych wybitnych gitarzystów, którzy twórczo podeszli do spuścizny Chopina, należy wymienić Paragwajczyka Agustína Barriosą Mangoré (1885-1944). W jego twórczości, szczególnie w *Vals* op. 8 nr 3 i 4 oraz w *Mazurka Appassionata*, odnajdujemy wyraźne reminiscencje chopinowskie. Również Andrés Segovia, jeden z najważniejszych wirtuozów gitary XX wieku, włączył do swojego repertuaru własne transkrypcje utworów Chopina, które zostały opublikowane przez czołowe wydawnictwa muzyczne świata - na przykład *Preludium A-dur* op. 28 nr 7.¹⁴

Ze współczesnych artystów szczególne zasługi na polu transkrypcji chopinowskich ma węgierski wirtuoz gitary József Eötvös. Jego opracowania, wydane w Polsce przez Professional Music Press w czterech zeszytach, obejmują m.in. nokturny, polonezy, etiudy, mazurki i walce. Wartość tych publikacji podnoszą dołączone do nich nagrania w wykonaniu samego autora transkrypcji.¹⁵

¹⁰ Ibid., s. 106.

¹¹ Abramowicz Władysław, *Druid tajemnic w dźwięk zaklętych... Marek Sokołowski słynny gitarzysta*, artykuł w: *Ziemia Lidzka*, Lida, styczeń 1938 r., nr 1.

¹² Przyjmuje się, że Mertz jest autorem aranżacji *Walca* op. 69 nr 2 Fryderyka Chopina.

¹³ Jan Oberbek, *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin Gitary*, Wydawnictwo DEBIT, Kraków, b.r.w., s. 108.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Katarzyna Janczewska-Sołomko, Włodzimierz Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023.

Do grona znaczących współczesnych autorów gitarowych transkrypcji muzyki Fryderyka Chopina należą również Leon Block, Richard Yates, Zoltán Tokos, Daniel Benko, Stephen Aron, Mario Parodi, Nicodemo Casuscelli i Frederick Zigante. Szczególne miejsce zajmują tu dokonania polskich gitarzystów i pedagogów. Jerzy Koenig, uznawany obecnie za jednego z największych ekspertów w dziedzinie transkrypcji chopinowskich, opracował nie tylko liczne miniatury, ale podjął się również ambitnego zadania transkrypcji obu koncertów fortepianowych, w tym *Koncertu f-moll*, który jest przedmiotem tej pracy.¹⁶

Istotny wkład w popularyzację twórczości Chopina na gitarę wniosły również wydawnictwa muzyczne. Wśród zagranicznych oficyn wyróżnia się Ricordi Americana (Buenos Aires) oraz amerykańskie Mel Bay. Na gruncie polskim pionierską rolę odegrało wydawnictwo Professional Music Press Janusza Popławskiego, publikując transkrypcje Józsefa Eötvösa. Wydawnictwo Eufonium, pod redakcją Jarosława Pabisiaka, wydało opracowania mazurków Chopina-Bobrowicza w opracowaniu prof. Jana Oberbeka. Z kolei oficyny ABsonic i Merakel opublikowały cenne transkrypcje Mirosława Drożdżowskiego, w tym zbiory "Fryderyk Chopin na gitarę", "Fryderyk Chopin na 2 gitary" oraz "Wybrane nokturny Chopina".¹⁷

Szczególną uwagę należy zwrócić na działalność wydawniczą Matanya Ophee, który poprzez swoje Edition Orphee przyczynił się do rozpowszechnienia mazurków Chopina w transkrypcji Bobrowicza.¹⁸ Te opracowania, docenione przez środowisko gitarowe, były wykonywane m.in. przez prof. dr. hab. Piotra Zaleskiego.

Wśród współczesnych polskich gitarzystów i kompozytorów, którzy podejmowali się transkrypcji utworów Chopina, znajdują się także Bartłomiej Budzyński, Franciszek Wieczorek, Janusz Strobel, Edmund Jurkowski, Dariusz Domański, Krzysztof Nomad i Oskar Kozłowski. Ich opracowania, choć mniej znane międzynarodowej publiczności, stanowią wartościowy wkład w repertuar gitarowy.¹⁹

Warto zauważyć, że mimo trudności technicznych i interpretacyjnych, jakie nastroczają transkrypcje muzyki Chopina, są one coraz częściej wykonywane przez czołowych

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ *Frederic Chopin – Eight Mazurkas op. 6 & 7*, Wyd. Editions Orphee, Columbus 1994.

¹⁹ Katarzyna Janczewska-Sołomko, Włodzimierz Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023.

gitarzystów świata. Przykładem może być Kazuhito Yamashita, który włączył do swojego repertuaru *Grande Valse Brillante E-dur* op. 18 oraz *Nokturn D-dur* op. 15 nr 2. Świadczy to o stopniowym przełamywaniu bariery psychologicznej związanej z wykonywaniem muzyki Chopina na gitarze.

Szczególne miejsce w kontekście wpływów chopinowskich na literaturę gitarową zajmuje twórczość Aleksandra Tansmana. Ten wybitny kompozytor XX wieku, odpowiadając na apel Segovii o tworzenie nowego repertuaru gitarowego, wielokrotnie podkreślał znaczenie muzyki Chopina dla swojej twórczości. Jak zauważył muzykolog Tadeusz Kaczyński, Tansman przejął od Chopina "idiom łączenia formy klasycznej z romantyczną treścią". Świadczą o tym nie tylko jego trzydzieści sześć mazurków czy trzy ballady, ale przede wszystkim utwory bezpośrednio nawiązujące do Chopina: "Tombeau de Chopin" na kwartet smyczkowy i kontrabas (1949), "Hommage à Chopin" na gitarę (1966) oraz Ballada "Hommage à Chopin" (1965).²⁰

Należy podkreślić, że wykonywanie muzyki Chopina stawia przed gitarzystami szczególne wyzwania techniczne. Już transkrypcje Bobrowicza, mimo ich historycznego znaczenia, nastroczają współczesnym wykonawcom dodatkowych trudności ze względu na większą menzurę dzisiejszej gitary. Mimo to wpływ Chopina na literaturę gitarową wykracza daleko poza same transkrypcje, co widać w twórczości takich kompozytorów jak Heitor Villa-Lobos, który w swoich utworach gitarowych również czerpał inspirację z muzyki polskiego romantyka.

²⁰ Tadeusz Kaczyński, *Aleksander Tansman*, artykuł w: *Ruch Muzyczny*, nr 13, 1977, s. 6-7.

1.2. Znaczenie *Koncertu f-moll* w kontekście innych transkrypcji



Ryc. 1.2. Pierwsze publiczne wykonanie gitarowej transkrypcji *Koncertu f-moll* F. Chopina autorstwa Jerzego Koeniga podczas festiwalu Chopin i Jego Europa 2023, Mateusz Kowalski, Martyna Pastuszka {Oh!} Orkiestra Historyczna, Sala Koncertowa Filharmonii Narodowej w Warszawie, fot. W. Grzędziński.

Koncert fortepianowy f-moll op. 21 zajmuje szczególne miejsce w historii transkrypcji gitarowych muzyki Chopina, stanowiąc jedno z najbardziej ambitnych przedsięwzięć w tym zakresie. W przeciwieństwie do miniatur fortepianowych, które znacznie częściej były adaptowane na gitarę, transkrypcje koncertów Chopina należą do rzadkości, co wynika zarówno z ich rozmiaru, jak i złożoności faktury fortepianowej oraz charakterystyki relacji solisty z orkiestrą.

Transkrypcja *Koncertu f-moll* na gitarę klasyczną stanowi punkt zwrotny w historii adaptacji muzyki Chopina na ten instrument. O ile wcześniejsze transkrypcje koncentrowały się głównie na miniaturach fortepianowych - mazurkach, nokturnach czy preludiach - o tyle podjęcie się opracowania formy koncertowej oznaczało wkroczenie na zupełnie nowy poziom złożoności. Podczas gdy Chopin najprawdopodobniej akceptował, a nawet, według hipotez wielu autorytetów, jak chociażby teoretyk muzyki Stanisław Leszczyński (dyrektor artystyczny festiwalu Chopin i Jego Europa w Warszawie), pochwalał gitarowe aranżacje swoich mniejszych utworów, trudno wyobrazić sobie, by przewidywał możliwość przeniesienia na gitarę swoich monumentalnych dzieł koncertowych.

Szczególnego znaczenia nabiera tu kwestia proporcji brzmieniowych między solistą a orkiestrą. O ile w przypadku fortepianu relacja ta była naturalna i oczywista, o tyle gitara klasyczna, ze swoimi ograniczeniami dynamicznymi, długo nie mogła sprostać temu wyzwaniu. Dopiero rozwój współczesnej techniki budowy instrumentów, techniki nagłośnieniowej i fonograficznej umożliwił realizację takiego przedsięwzięcia. Zastosowanie zaawansowanych systemów mikrofonowych, przystawek i precyzyjnej equalizacji pozwala obecnie na uzyskanie naturalnego, a jednocześnie dostatecznie nośnego brzmienia gitary w kontekście orkiestrowym, nawet w wielkich salach koncertowych (powyżej 1000 miejsc).

Powstanie transkrypcji *Koncertu f-moll* ma również wymiar symboliczny - pokazuje, że tradycyjne ograniczenia techniczne instrumentu przestają być barierą nie do pokonania. Jest to szczególnie istotne w kontekście wspomnianego wcześniej historycznego rozwoju transkrypcji chopinowskich, które przez długi czas ograniczały się do utworów mniejszych rozmiarów, dostosowanych do natury brzmieniowej gitary. Sukces adaptacji formy koncertowej otwiera nowe perspektywy dla dalszych przedsięwzięć transkrypcyjnych, jednocześnie stawiając przed wykonawcami najwyższe wymagania techniczne i interpretacyjne.

Powstanie transkrypcji *Koncertu f-moll* ma również fundamentalne znaczenie dla rozwoju współczesnej techniki gitarowej. O ile wcześniejsze adaptacje utworów Chopina, poczynając od transkrypcji Bobrowicza, rozwijały określone, standardowe aspekty wykonawstwa i techniki gitarowej (np. różnorodną artykulację czy realizację wielu warstw jednocześnie w fakturze muzycznej), o tyle zmierzenie się z formą koncertową wymaga już kompleksowego opanowania całego spektrum możliwości instrumentu, a nawet jego poszerzenia. Konieczność oddania pełnej faktury fortepianowej, wraz z jej wieloplanowością i bogactwem kolorystycznym, wymusiła wypracowanie nowych rozwiązań technicznych i brzmieniowych.

Praca nad tą transkrypcją stawia przed gitarzystą wyzwania wykraczające poza tradycyjny repertuar. Wymaga ona nie tylko doskonałego opanowania techniki instrumentalnej, ale też głębokiego zrozumienia stylistyki chopinowskiej, umiejętności realizacji *tempo rubato* czy właściwego kształtowania kantyleny. Te doświadczenia mogą być następnie wykorzystane w interpretacji innych utworów, zarówno oryginalnych, jak i transkrybowanych.

Pojawienie się gitarowej wersji *Koncertu f-moll* zmienia też sposób postrzegania gitary klasycznej w świecie muzycznym. Instrument, tradycyjnie kojarzony z repertuarem kameralnym i solowym, udowadnia swoją przydatność w realizacji wielkiej formy romantycznej. W moim odczuciu, ma to ogromne znaczenie dla rozwoju współczesnej literatury gitarowej, pokazując kompozytorom nowe możliwości wykorzystania tego instrumentu w kontekście orkiestrowym. Wersja ta, przyczynia się również do poszerzenia perspektyw wykonawczych w środowisku gitarowym. Jej powstanie zachęca współczesnych gitarzystów do śmielszego sięgania po wielkie dzieła literatury romantycznej, dotychczas uznawane za domenę wyłącznie pianistów. Zarazem stanowi ona ważny punkt odniesienia dla kolejnych transkrypcji muzyki Chopina i innych kompozytorów romantycznych.

Paradoksalnie, mimo że jest to jedna z najtrudniejszych technicznie adaptacji dzieł Chopina na gitarę, jej istnienie przyczynia się do przełamywania psychologicznej bariery przed wykonywaniem jego muzyki na tym instrumencie. Doświadczenia zdobyte przy realizacji tej transkrypcji - zarówno w aspekcie technicznym, jak i interpretacyjnym - znajdują zastosowanie również w pracy nad innymi utworami.

Warto podkreślić, że transkrypcja *Koncertu f-moll* nie jest odosobnionym przypadkiem w kontekście adaptacji wielkich form Chopina na gitarę. Jerzy Koenig, który podjął się tego ambitnego zadania, opracował również inne dzieła Chopina z orkiestrą: *Koncert e-moll*, *Fantasia* op. 13, *Grande Polonaise Brillante* op. 22 oraz *Variations* op. 2. Te transkrypcje tworzą spójny korpus wielkiej literatury chopinowskiej dostępnej gitarzystom, stanowiąc świadectwo możliwości adaptacyjnych tego instrumentu w zakresie form koncertujących.²¹

1.3. Transkrypcje koncertów Chopina na inne instrumenty

Historia transkrypcji koncertów fortepianowych Chopina obejmuje opracowania zarówno *Koncertu e-moll* op. 11, jak i *Koncertu f-moll* op. 21. Różnorodność tych adaptacji świadczy o nieustającym zainteresowaniu możliwościami nowych interpretacji tych dzieł.

Koncert e-moll op. 11 doczekał się szeregu interesujących opracowań, takich jak na przykład wersja na orkiestrę kameralną, wykonana przez Orchestre de Chambre Lausanne

²¹ Jerzy Koenig. *Fryderyk Chopin w opracowaniu na gitarę cz. 4-6*, Wydawnictwo Muzyczne ABsonic, 2023.

pod dyr. Christiana Zachariasza²². Powstały również adaptacje na inne instrumenty: Rudolf Bibl opracował *Larghetto* z tego koncertu na fisharmonię²³, David Carr Glenner stworzył wersję na organy Hammonda²⁴, zaś August Wilhelmj przygotował transkrypcję na skrzypce i fortepian²⁵.

W przypadku *Koncertu f-moll* op. 21 na szczególną uwagę zasługują wersje kameralne, takie jak transkrypcja Bartłomieja Kominka na fortepian i kwartet smyczkowy²⁶ lub aranżacja na fortepian i kwintet smyczkowy wydana w Lipsku przez Breitkopf&Härtel 1840 roku²⁷. Bogata jest również tradycja transkrypcji na fortepian solo, której przykładem może być opracowanie Friedricha Mockwita²⁸. Sam Chopin jest autorem wersji na dwa fortepiany - drugi fortepian gra partię orkiestrowego *tutti*.²⁹ Istnieje wersja łącząca opracowanie Chopina z akompaniamentem drugiego fortepianu autorstwa Jana Ekiera, Pawła Kamińskiego (1. część) i Juliana Fontany (2. i 3. część).³⁰ Bardziej egzotycznym, lecz nie mniej ciekawym zjawiskiem są jazzowe opracowania muzyki Chopina. *Koncert f-moll* też się takiego doczekał - autorstwa Bernarda Maseliego na głos, zespół instrumentalny i zespół wokalny.³¹

Analizując chronologię powstawania transkrypcji obu koncertów Chopina, można zaobserwować wyraźną ewolucję w podejściu do adaptacji tych dzieł. O ile XIX-wieczne opracowania koncentrowały się głównie na wersjach fortepianowych i kameralnych, o tyle XX wiek przyniósł znacznie śmielsze eksperymenty z instrumentacją i składami wykonawczymi. Szczególnie intensywny rozwój transkrypcji przypada na drugą połowę XX wieku, co wiąże się zarówno z rozwojem technik wykonawczych, jak i nowych możliwości technologicznych w zakresie nagrań i realizacji dźwięku.

Recepcja tych transkrypcji świadczy o ich znaczącej roli w popularyzacji muzyki Chopina w nowych kontekstach wykonawczych. Szczególnie wersje kameralne znalazły stałe miejsce w repertuarze koncertowym, umożliwiając wykonywanie koncertów Chopina

²² Katarzyna Janczewska-Sołomko, Włodzimierz Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023, poz. 1552.

²³ Ibid., poz. 1554.

²⁴ Ibid., poz. 1571.

²⁵ Ibid., poz. 1595.

²⁶ Ibid., poz. 1614.

²⁷ Ibid., poz. 1618.

²⁸ Ibid., poz. 1644.

²⁹ Ibid., poz. 1668.

³⁰ Ibid., poz. 1668.

³¹ Ibid., poz. 1678.

w mniejszych salach i składach wykonawczych. Każda z adaptacji, nawet jeśli nie zdobyła szerokiego uznania, przyczyniła się do lepszego zrozumienia uniwersalności języka muzycznego Chopina i możliwości jego interpretacji na różnych instrumentach.

Wielorakość podejść do transkrypcji koncertów Chopina pokazuje uniwersalność jego muzyki, która zachowuje swoją wartość artystyczną nawet w odmiennych realizacjach brzmieniowych. Każda z adaptacji stawia przed autorem transkrypcji szczególne wyzwania. Dotyczą one nie tylko kwestii czysto technicznych, związanych z możliwościami danego instrumentu czy zespołu, ale przede wszystkim zachowania istoty muzycznej oryginału.

Analiza istniejących transkrypcji koncertów Chopina pozwala wyodrębnić pewne uniwersalne problemy, z którymi muszą zmierzyć się ich autorzy. Należą do nich: zachowanie proporcji brzmieniowych między partią solową a akompaniamentem, oddanie charakterystycznej dla Chopina faktury fortepianowej na innych instrumentach oraz właściwe wydobywanie walorów kantylenowych. Te same wyzwania pojawiają się również w przypadku transkrypcji gitarowej *Koncertu f-moll*, której szczegółowa analiza wymaga dokładnego porównania możliwości brzmieniowych i technicznych fortepianu oraz gitary.

Rozdział 2: Analiza transkrypcji Koncertu f-moll

2.1. Porównanie możliwości brzmieniowych fortepianu i gitary

2.1.1. Fortepian w epoce Chopina

Współczesna praktyka wykonawcza muzyki Chopina na gitarze klasycznej wymaga szczególnego spojrzenia przez pryzmat możliwości brzmieniowych i technicznych instrumentu, na który kompozytor oryginalnie przeznaczył swoje dzieła - fortepianu z pierwszej połowy XIX wieku. Fortepiany epoki Chopina znacząco różniły się od współczesnych instrumentów koncertowych, zarówno pod względem konstrukcji, jak i możliwości brzmieniowych. Były one znacznie krótsze (220-240 cm), węższe i lżejsze od dzisiejszych instrumentów, a ich smukła sylwetka wciąż przypominała klawesyn, z którego się wywodziły.

Skala fortepianów była węższa, obejmując zazwyczaj 6 oktaw (w porównaniu do współczesnych 7,5 oktawy), co wpływało bezpośrednio na sposób komponowania i kształtowania faktury fortepianowej. Instrumenty te nierzadko wyposażone były w szereg

mechanizmów modyfikujących brzmienie - oprócz standardowego *una corda* i podnośnika tłumików, posiadały rejestry imitujące inne instrumenty (fagot³², muzyka turecka³³) oraz moderator³⁴ pozwalający na uzyskanie jeszcze cichszego, aksamitnego brzmienia.³⁵

Szczególnie interesujące było zróżnicowanie barwowe między rejestrami. W przeciwieństwie do współczesnych fortepianów, gdzie dąży się do wyrównania brzmienia w całej skali, instrumenty z epoki Chopina charakteryzowały się wyraźnie odmienną barwą w każdym rejestrze. Dźwięki w dyszkantach, przypominające brzmienie instrumentów szarpanych, wybrzmiewały dłużej niż w dzisiejszych fortepianach. Struny basowe, często owijane drutem miedzianym, oferowały ciemniejsze, bardziej matowe brzmienie, podczas gdy wyższe rejestry charakteryzowały się jaśniejszym, bardziej przejrzystym dźwiękiem.³⁶

W przypadku *Koncertu f-moll* wyjątkowo istotne jest odniesienie do fortepianu warszawskiego producenta Fryderyka Buchholtza, który był ulubionym instrumentem Chopina w okresie powstawania obu koncertów. Jak wskazują źródła, instrument ten znajdował się w salonie rodziny Chopinów w ich mieszkaniu w Pałacu Krasińskich.³⁷ Niestety, oryginalny fortepian nie przetrwał do naszych czasów. Jednak w zbiorach muzeum krajoznawczego w Krzemieńcu odnaleziono instrument Buchholtza z 1825 roku, najprawdopodobniej najbliższy temu, na którym grał kompozytor. Ten zachowany egzemplarz pozwala poznać szczegóły konstrukcyjne warszawskich instrumentów Buchholtza: posiada naciąg 2-strunowy w basie i 3-strunowy w pozostałych rejestrach,

³² „Mechaniczny rejestr brzmieniowy pozwalający uzyskać tembr fagotu (stąd nazwa), ale przede wszystkim efekt perkusyjny przypominający *tremolando* (w tym tzw. tusz nawerblu). Uruchamiany dźwignią (pedałem) mechanizm powodował dotknięcie strun fortepianu w niskich rejestrach przez zwitek pergaminu lub sztywnego jedwabiu, który rykoszetując o struny, dawał efekt *tremola*. Stosowany był przy imitowaniu orkiestry janczarskiej na fortepianie podczas wykonywania modnego w okresie klasycyzmu utworu, zwanego marszem tureckim.”, za: Benjamin Vogel, *Warszawski fortepian Fryderyka Chopina*, NIFC, Warszawa 2023, s. 82.

³³ „Muzyka „turecka” lub „janczarska” to kolejny mechaniczny rejestr brzmieniowy dla imitowania orkiestry janczarskiej na fortepianie. Uruchamiany dźwignią młoteczek uderzał w umieszczony wewnątrz instrumentu bębenek lub bezpośrednio w spód płyty rezonansowej, naśladując dźwięk bębna. Jednocześnie inne, metalowe młoteczki uderzały w trzy umieszczone koncentrycznie na jednej osi metalowe talerzyki, nastrojone w trójdźwięk, co naśladowało towarzyszący bębnom zgiełk talerzy i dzwoneczków.”, za: Ibid., s. 82.

³⁴ „Uruchamiana dźwignią listwa z paskiem grubej tkaniny (np. filcu) wsuwany między młoteczki i struny, co powodowało zmianę barwy i głośności uzyskanego dźwięku.

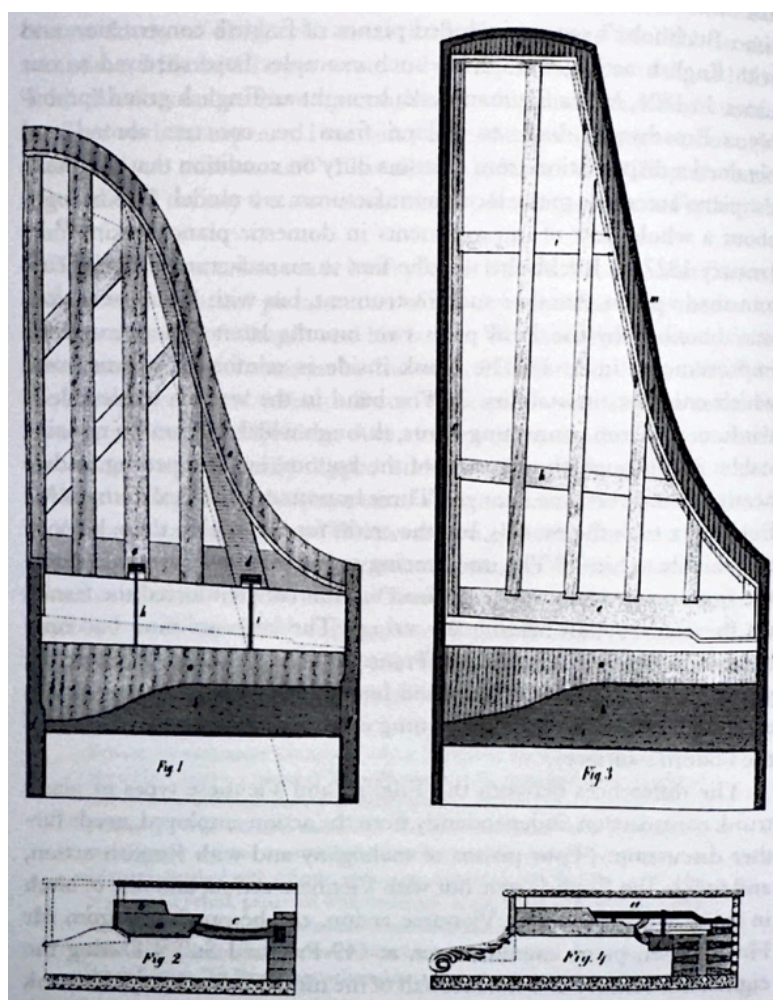
³⁵ Benjamin Vogel, *The Young Chopin's Domestic Pianos*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szklener, Warszawa 2004, s. 61.

³⁶ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 35.

³⁷ Benjamin Vogel, *The Young Chopin's Domestic Pianos*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szklener, Warszawa 2004, s. 61.

z charakterystycznym zróżnicowaniem strun (gładkie w basach, mosiężne w rejestrze F1-C, żelazne w Cis-f4), wsparty na dwuczęściowym mostku.³⁸

Buchholtz, jako jeden z pierwszych polskich budowniczych, łączył w swoich instrumentach cechy dwóch dominujących wówczas szkół budownictwa fortepianowego: wiedeńskiej - charakteryzującej się lżejszą konstrukcją i delikatniejszym brzmieniem, oraz angielskiej - oferującej większą moc i wolumen dźwięku. Od 1827 roku jego instrumenty wyposażone były w żelazne listwy wzmacniające konstrukcję oraz szereg innych udoskonaleń konstrukcyjnych.³⁹



Ryc. 2.1. Fortepiany konstrukcji wiedeńskiej (Fig. 1-2) i angielskiej (Fig. 3-4). Za: Heinrich Welcer von Gontershauser, *Der Flügel oder die Beschaffenheit des Pianos in allen Formen*, Frankfurt a/M, 1856, s. 12-14, tablice I-II.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., s. 74.

Preferencje Chopina dotyczące instrumentów były ściśle związane z możliwością bezpośredniego kształtowania dźwięku. Świadczy o tym jego słynna wypowiedź: "Kiedy czuję się źle, gram na Erardzie, gdzie łatwo znajduję gotowe brzmienie. Kiedy jestem w dobrej formie i wystarczająco silny, by znaleźć własne brzmienie, potrzebuję fortepianu Pleyela"⁴⁰. Mechanika wiedeńska, podobnie jak późniejsze instrumenty Pleyela, pozwalała na bardziej bezpośredni kontakt wykonawcy z młotkiem uderzającym w strunę. W przeciwieństwie do mechanizmów Erarda i późniejszych fortepianów, gdzie dźwięk jest niejako 'gotowy', instrumenty te dawały artyście większą kontrolę nad barwą, sposobem pobudzenia i wybrzmiewaniem dźwięku.

Należy podkreślić, że ówczesne sale koncertowe znacząco różniły się od współczesnych - były mniejsze i posiadały odmienną akustykę. Ten fakt miał bezpośrednie przełożenie na konstrukcję instrumentów i styl kompozytorski. Fortepiany epoki Chopina, strojone około pół tonu niżej niż obecnie, miały mniejszą siłę brzmienia, co było naturalne w ówczesnych warunkach wykonawczych. Co ciekawe, stopniowe podwyższanie stroju następowało pod wpływem producentów instrumentów dętych, dążących do jaśniejszego brzmienia. W tym kontekście istotne jest zrozumienie roli pedalizacji - służyła ona przede wszystkim modyfikacji barwy dźwięku, a nie jego wzmocnieniu, jak to często ma miejsce we współczesnej praktyce wykonawczej.⁴¹

Ta specyfika instrumentu wpłynęła bezpośrednio na styl kompozytorski Chopina. W *Konercie f-moll* możemy zaobserwować szczególną dbałość o zróżnicowanie fakturalne między poszczególnymi rejestrami, wykorzystanie naturalnych właściwości brzmieniowych różnych obszarów klawiatury oraz subtelne operowanie dynamiką i artykulacją. Podczas warszawskiej premiery koncertu krytycy zwrócili uwagę na "brzmienie śpiewne i pełne czucia" instrumentu Buchholtza, mimo że okazał się on zbyt delikatny dla przestrzeni teatralnej.⁴² Ten fakt skłonił kompozytora do użycia w drugim wykonaniu instrumentu wiedeńskiego, co potwierdza jego świadomość różnic między poszczególnymi typami fortepianów i ich odpowiedniości do różnych przestrzeni koncertowych.

Warto zauważyć, że różnice między fortepianami epoki Chopina a instrumentami współczesnymi nie ograniczają się jedynie do aspektów technicznych czy brzmieniowych.

⁴⁰ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 231.

⁴¹ Beniamin Vogel, *Warszawski fortepian Fryderyka Chopina*, NIFC, Warszawa 2023, s. 83.

⁴² Recenzja Maurycego Mochnackiego, cyt. za: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 104.

Całościowe podejście do instrumentu było inne - fortepian traktowany był jako instrument bardziej kameralny, intymny, zdolny do niezwykle subtelnych odcieni ekspresji. Ta charakterystyka jest szczególnie istotna w kontekście transkrypcji na gitarę, instrument z natury kameralny i bogaty w możliwości kolorystyczne. Paradoksalnie, niektóre aspekty brzmieniowe fortepianu z epoki Chopina mogą być bliższe możliwościom gitary niż współczesnego fortepianu koncertowego.



Ryc. 2.2. Buchholtz, Warsaw c.1825 (2017), kopia autorstwa Paula McNulty'iego, NIFC.

2.1.2. Gitara klasyczna

“Żaden z instrumentów muzycznych nie spotykał się w swej historii z tak różnorodnymi ocenami jak gitara: mówiono o niej i pisano z zachwytem albo też z pogardą, z najwyższym uznaniem lub z całkowitym lekceważeniem. Negatywny stosunek do tego

instrumentu polegał, i do dziś polega na niedocenianiu jego zalet. Gitara znajduje tak szerokie zastosowanie, jak niewiele innych instrumentów”⁴³.

W czasach Chopina gitary występowały w wielu różnych kształtach i konstrukcjach, znacząco różniąc się od instrumentów współczesnych. Gitara klasyczna w swojej dzisiejszej formie zaczęła kształtować się w XIX wieku, przede wszystkim dzięki Antonio de Torresowi (1817–1892), hiszpańskiemu lutnikowi uważanemu za ojca współczesnej gitary klasycznej. Jej poprzedniczką była gitara romantyczna - to właśnie taki instrument Chopin mógł słyszeć, dzieląc scenę z hiszpańskim wirtuozem gitary Fernando Sorem. Gitary romantyczne były zdecydowanie mniejsze, smuklejsze, miały mniejszą menzurę i węższy rozstaw strun. Grywało się na nich na strunach jelitowych.⁴⁴

Wśród lutników gitarowych popularna jest teoria, że rozwój gitary konstrukcyjnie jest opóźniony względem fortepianu czy skrzypiec. Porównują oni nierzadko kształt obecnych współczesnych gitar do etapu ewolucji instrumentu, na którym był fortepian w czasach Chopina. Jest to szczególnie interesujące w kontekście transkrypcji *Koncertu f-moll*, gdyż wykonanie tego utworu nie byłoby możliwe na gitarze romantycznej, między innymi ze względu na za krótką skalę większości instrumentów - z reguły do 17. (brzmiące a3) lub 19. progu (brzmiące h3)⁴⁵. Choć wiedeńskie *Stauffer*⁴⁶ miały szerszą skalę, nawet do d3 (22 progi), gra skomplikowanych struktur obecnych w *Koncertcie f-moll* wciąż nie byłaby na takim instrumencie możliwa. Akordy w wyższych niż XII pozycjach nie wybrzmiewałyby należycie długo, występowałyby trudności intonacyjne z wystrojeniem takich wielodźwięków.

⁴³ Słowo wstępne, w: Józef Powroźniak, *Gitara od A do Z*, PWM, Kraków 1965, s.6.

⁴⁴ James Tyler, Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford, Oxford University Press, 2002, s. 258-259.

⁴⁵ W stroju A=440 Hz.

⁴⁶ Wiedeńskie gitary Johanna Georga Stauffera (1778–1853) są uważane za jedno z najważniejszych instrumentów przełomu XVIII i XIX wieku. Stauffer był znakomitym lutnikiem działającym w Wiedniu, znanym z innowacyjności w projektowaniu gitar, które miały duży wpływ na rozwój instrumentu w czasach romantycznych.



Rys. 2.3. Johann Georg Stauffer, c. 1828 , kolekcja Austin-Marie.

Dodatkowym ograniczeniem gitar romantycznych była nierównomierność brzmienia - instrumenty te z reguły naturalnie faworyzowały w proporcjach pierwszą strunę. W przypadku *Koncertu f-moll*, gdzie melodie często muszą przechodzić przez wiele strun, wymagany jest znacznie bardziej wyrównany instrument, jaki oferują gitary potorresowskie i współczesne.

Współczesna gitara klasyczna oferuje znacznie szersze możliwości brzmieniowe i dynamiczne. Do kluczowych cech wpływających na brzmienie należy wybór materiału na płytę wierzchnią. W uproszczeniu, gitary świerkowe charakteryzują się jaśniejszym brzmieniem, szybszym atakiem i większą łatwością wydobywania dźwięku. Z kolei instrumenty z płytą cedrową oferują ciemniejszy, bardziej "gotowy" i okrągły dźwięk, choć dają mniejsze spektrum możliwości cieniowania barwy.

Istotnym elementem konstrukcyjnym jest również sposób belkowania płyty wierzchniej. Istnieją dziesiątki rodzajów przeróżnych konstrukcji i ich hybryd, lecz najpopularniejsze rozwiązania to:

- belkowanie wachlarzowe, nawiązujące do szkoły hiszpańskiej, zapewniające niezwykle kolorowe brzmienie, jednak o mniejszym wolumenie

- konstrukcja typu *sandwich* z podwójną płytą, dająca masywne, ciemne, nosowe brzmienie, ale o ograniczonych możliwościach kolorystycznych
- belkowanie typu *lattice* (kratownica) z bardzo cienką płytą, w mojej ocenie będące kompromisem między tradycyjną konstrukcją a typem *sandwich*, oferujące większą głośność, szybki atak i szeroką paletę barw.⁴⁷

Kształtowanie dźwięku na gitarze klasycznej jest procesem niezwykle złożonym, w którym kluczową rolę odgrywa nie tylko konstrukcja instrumentu, ale przede wszystkim technika wykonawcza. W przeciwieństwie do fortepianu, gdzie dźwięk powstaje w wyniku uderzenia młoteczka w strunę, na gitarze jest on wydobywany bezpośrednio przez palce wykonawcy. Ta bezpośredniość kontaktu ze struną daje gitarzyście nieskończone w zniuansowaniu możliwości kontroli nad barwą, atakiem i wybrzmiewaniem dźwięku.

Do podstawowych środków kształtowania brzmienia należy wybór miejsca uderzenia struny - od bardzo jasnego i ostrego dźwięku przy mostku (*sul ponticello*), przez pełne, zrównoważone brzmienie w standardowej pozycji, aż po miękkie, aksamitne tony przy lub nad gryfem (*sul tasto*). Dodatkowo, gitarzysta może modyfikować barwę poprzez zmianę kąta ataku palca względem struny, wykorzystanie opuszka lub paznokcia, długości kontaktu paznokcia ze struną, czy różnicowanie siły oraz głębokości uderzenia.

W kontekście wykonania *Koncertu f-moll* Chopina szczególnie istotny jest wybór odpowiedniego instrumentu, który sprosta wymaganiom tej monumentalnej formy. Do nagrania został wybrany współczesny instrument konstrukcji chińskiego lutnika działającego pod pseudonimem Jorge Godoy (manufaktura Martinez), model J-III-S. Jest to gitara z płytą rezonansową ze świerku, wykorzystująca belkowanie typu *lattice*. Wybór ten podyktowany był specyficznymi wymaganiami repertuaru - we współpracy z orkiestrą niezbędna jest relatywnie spora głośność i szybki atak dźwięku o jaśniejszej barwie, który będzie dobrze przebijał się przez orkiestrę. Jednocześnie instrument musi umożliwiać wykonanie niezwykle szybkich pasażów przy zachowaniu szerokiej palety barw i dużej reakcji na głębokość uderzenia, co pozwala uzyskać efekt "mówienia dźwiękami" - podejścia pożądanego przez samego Chopina (muzyczna deklamacja)⁴⁸. Wybrany przeze mnie instrument został specjalnie zbudowany w większej menzurze - 660mm zamiast uznawanego

⁴⁷ William R. Cumpiano, Jonathan D. Natelson, *Guitarmaking: Tradition and Technology*, Chronicle Books, San Francisco 1994.

⁴⁸ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 221.

za standardowe 650mm. Ta zmiana wiąże się z większym naciąganiem strun (większy zakres dynamiczny) oraz lepszym wybrzmiewaniem instrumentu, szczególnie na 3. strunie G.



Rys. 2.4. Jorge Godoy J-III-S ze świerkowej płytą o większej menzurze - 660mm, 2021.

Ta wielość możliwości brzmieniowych współczesnej gitary klasycznej idzie w parze ze złożonymi technikami wykonawczymi. Szczególnie istotna jest kwestia prowadzenia dźwięku - w przeciwieństwie do fortepianu, gdzie kontrola nad wybrzmiewaniem dźwięku po jego wydobyciu jest ograniczona konstrukcją instrumentu, gitarzysta ma możliwość wpływania na dźwięk, nawet po jego wydobyciu. Realizuje się to poprzez wibrację struny palcami lewej ręki (lub z udziałem całej dłoni) lub subtelne zmiany nacisku palca lewej ręki.⁴⁹

Istotnym aspektem techniki gitarowej jest również umiejętność różnicowania artykulacji. Podstawowe rozróżnienie między uderzeniem *apoyando* (*rest stroke* - z oparciem) a *tirando* (*free stroke* - bez oparcia) daje wykonawcy możliwość wyraźnego kontrastowania dźwięków zarówno pod względem dynamiki, jak i barwy.⁵⁰ W przypadku

⁴⁹ Charles Duncan, *The Art of Classical Guitar Playing*, Summy-Birchard Inc., Seacus 1980, s. 90-94.

⁵⁰ Ibid., s. 107-108.

wykonania *Koncertu f-moll* ta różnorodność środków artykulacyjnych staje się kluczowa dla oddania bogactwa faktury fortepianowej.

Współczesna technika gitarowa oferuje również szereg zaawansowanych środków wyrazu, takich jak różnorodne flażolety (naturalne⁵¹ i sztuczne⁵²), efekty perkusyjne czy specyficzne rodzaje wibracji (różne tempo, gęstość oraz amplituda wibracji). Choć nie wszystkie te środki znajdują bezpośrednie zastosowanie w transkrypcji muzyki Chopina, ich znajomość pozwala na świadome kształtowanie brzmienia i poszukiwanie najlepszych rozwiązań dla oddania charakteru oryginału.

Szczególnym wyzwaniem w wykonaniu *Koncertu f-moll* na gitarze jest kwestia zróżnicowania planów dźwiękowych. Współczesna gitara klasyczna, mimo swoich ograniczeń w zakresie wolumenu i możliwości prowadzenia wielu głosów jednocześnie, oferuje niezwykle szerokie spektrum barw, które można wykorzystać do wyodrębnienia poszczególnych linii melodycznych i stwarzania iluzji szerszego spektrum dynamicznego - ostre, niemal przesterowane dźwięki mogą sprawiać wrażenie głośniejszych, niż są w rzeczywistości. Poprzez świadome stosowanie różnych technik wydobywania dźwięku możliwe jest uzyskanie efektu wielopłaszczyznowości faktury, tak charakterystycznej dla muzyki Chopina.

Kluczową rolę odgrywa tutaj umiejętność różnicowania dynamiki nie tylko między kolejnymi dźwiękami, ale przede wszystkim w ramach współbrzmień. Gitarzysta musi nauczyć się kontrolować siłę uderzenia każdego palca niezależnie, aby wydobyć melodię na tle akompaniamentu. Jest to szczególnie trudne w przypadku szybkich pasaży, gdzie konieczne jest zachowanie klarowności prowadzenia najważniejszego głosu przy jednoczesnym utrzymaniu przejrzystości faktury akompaniującej.⁵³

Istotną kwestią jest również wykorzystanie różnych rodzajów artykulacji jednocześnie dla podkreślenia charakteru poszczególnych elementów faktury. Na przykład, podczas gdy główna linia melodyczna może być prowadzona przy użyciu techniki *apoyando* dla

⁵¹ Flażolety naturalne - dźwięki harmoniczne powstające przez delikatne dotknięcie struny w punktach odpowiadających jej naturalnym podziałom (najczęściej 1/2, 1/3, 1/4 długości struny), co powoduje powstanie dźwięku o charakterystycznej, "dzwonkowej" barwie. W gitarze najczęściej wykorzystywane są flażolety na 12., 7. i 5. progu.

⁵² Flażolety sztuczne - dźwięki harmoniczne uzyskiwane przez skrócenie struny lewą ręką (przyciśnięcie do progu) i jednocześnie lekkie dotknięcie tej samej struny wybranym palcem prawej ręki w punkcie odpowiadającym naturalnemu podziałowi pozostałej długości struny, a następnie wzbudzenie jej poprzez uderzenie drugim wybranym palcem prawej ręki. Pozwala to na uzyskanie flażoletów o dowolnie wybranej wysokości dźwięku.

⁵³ Ibid., s. 114.

uzyskania pełnego, śpiewnego tonu, akompaniament może być realizowany techniką *tirando*, co pozwala na uzyskanie lżejszego, bardziej transparentnego brzmienia. Ta różnorodność środków artykulacyjnych pomaga w tworzeniu iluzji różnych planów brzmieniowych, mimo fizycznych ograniczeń instrumentu.⁵⁴ Możliwe jest również uzyskanie dźwięku brzmiącego jak *apoyando* za pomocą specjalnego rodzaju *tirando*, charakteryzującego się właściwym usztywnieniem ostatniego stawu palca, imitując kąt natarcia i głębokość wejścia w strunę rodem z *apoyando*.

W kontekście technik wykonawczych istotne jest również zrozumienie roli paznokci w kształtowaniu dźwięku. Współczesna technika gry zakłada precyzyjne współdziałanie opuszka palca i paznokcia, gdzie każdy z tych elementów odpowiada za inny aspekt brzmienia. Opuszek zapewnia kontrolę i stabilność uderzenia, podczas gdy paznokcie wpływa na jasność i projekcję dźwięku. Właściwe wyprofilowanie paznokci jest kluczowe dla uzyskania pożądanej barwy - nawet niewielkie różnice w długości czy kształcie mają znaczący wpływ na charakter dźwięku.⁵⁵

Do specyficznych środków wyrazu należą również techniki perkusyjne (*golpe*⁵⁶), różnego rodzaju flażolety naturalne i sztuczne, oraz efekty sonorystyczne jak *pizzicato*⁵⁷ czy *tambora*⁵⁸. Szczególnie interesującą techniką jest *rasgueado* - wywodzące się z tradycji flamenco szybkie uderzenia palcami (od strony paznokcia lub opuszka) w struny, które w muzyce klasycznej może być wykorzystywane do tworzenia efektów brzmieniowych o hiszpańskiej proveniencji czy podkreślania akcentów dynamicznych.

Ponownie warto podkreślić, że możliwości dynamiczne gitary, choć ograniczone w porównaniu z fortepianem, mogą być znacząco rozszerzone poprzez umiejętne wykorzystanie różnic barwowych. Na przykład, przejście z gry *sul tasto* do *sul ponticello*

⁵⁴ Ibid. s. 82

⁵⁵ Ibid. s. 48-50.

⁵⁶ Golpe - technika perkusyjna polegająca na uderzeniu w pudło rezonansowe gitary, zazwyczaj palcami lub kostkami palców prawej ręki. Może być wykonywana w różnych miejscach pudła rezonansowego, dając różne efekty brzmieniowe. Jest to technika często spotykana w muzyce flamenco, ale wykorzystywana również w muzyce klasycznej dla uzyskania efektów perkusyjnych.

⁵⁷ Pizzicato - technika wykonawcza polegająca na stłumieniu strun prawą ręką przy mostku, co daje krótki, stłumiony dźwięk przypominający brzmienie pizzicato na instrumentach smyczkowych. W gitarze klasycznej uzyskuje się je poprzez położenie krawędzi dłoni na strunach blisko mostka, co powoduje skrócenie ich wybrzmiewania i zmianę barwy dźwięku.

⁵⁸ Tambora - efekt sonorystyczny uzyskiwany poprzez uderzenie kciukiem lub rzadziej pozostałymi palcami prawej ręki w struny bezpośrednio przy mostku, co daje charakterystyczny, perkusyjny dźwięk przypominający bęben. Jest to technika często wykorzystywana w muzyce hiszpańskiej i południowoamerykańskiej, ale znalazła też zastosowanie w literaturze gitarowej XIX, XX i XXI wieku.

może stworzyć wrażenie *crescenda* nawet bez zwiększania siły uderzenia. Podobnie, wcześniej wspomniane zastosowanie *apoyando* w głosie melodycznym przy jednoczesnym użyciu *tirando* w akompaniamencie pozwala na wyraźne wyodrębnienie planów brzmieniowych.⁵⁹

Podsumowując, gitara klasyczna, mimo że jest instrumentem o mniejszej mocy i mniejszej skali dynamicznej niż fortepian, oferuje niezwykle bogactwo środków wyrazu. Jej siła tkwi przede wszystkim w możliwości kształtowania barwy, która jest wyjątkowo szeroka dzięki różnorodnym technikom i miejscom wydobywania dźwięku. Wykonawca ma do dyspozycji całe spektrum możliwości artykulacyjnych i sonorystycznych - od głębokiego, śpiewnego tonu uzyskiwanego techniką *apoyando*, przez lekkie, przejrzyste brzmienie *tirando*, aż po efekty specjalne jak flażolety czy *pizzicato*.

Ta różnorodność środków wykonawczych, w połączeniu z możliwością bezpośredniego wpływu na dźwięk w trakcie jego wybrzmiewania, czyni gitarę instrumentem szczególnie predysponowanym do muzyki wymagającej subtelności, ekspresji i zróżnicowanej kolorystyki. Jednocześnie właściwy wybór konstrukcji instrumentu - w tym przypadku gitary świerkowej z belkowaniem typu *lattice* - pozwala na uzyskanie brzmienia o odpowiedniej projekcji i klarowności, niezbędnych w realizacji Chopinowskich większych form muzycznych z towarzyszeniem orkiestry.

Te cechy instrumentu, zarówno jego możliwości jak i ograniczenia, stają się szczególnie interesujące w kontekście adaptacji *Koncertu f-moll* Chopina, gdzie konieczne jest znalezienie równowagi między wiernością oryginałowi a wykorzystaniem specyficznych walorów gitary.

2.1.3. Zestawienie możliwości obu instrumentów w kontekście *Koncertu f-moll*

Porównując możliwości brzmieniowe fortepianu z epoki Chopina i współczesnej gitary klasycznej, znajdujemy zarówno interesujące podobieństwa, jak i fundamentalne różnice. Co ciekawe, niektóre cechy fortepianu z pierwszej połowy XIX wieku, takie jak większe zróżnicowanie barwowe między rejestrami czy możliwość subtelnej cieniowania dynamiki, są bliższe charakterystyce gitary niż współczesnego fortepianu koncertowego.

Kwestia dynamiki jest jednym z kluczowych aspektów różniących oba instrumenty. O ile fortepian epoki Chopina oferował mniejszą skalę dynamiczną niż współczesny

⁵⁹ Ibid. s. 108.

instrument koncertowy, wciąż przewyższał pod tym względem możliwości gitary. Jednak gitara kompensuje to ograniczenie poprzez niezwykle możliwości kształtowania barwy dźwięku. Podczas gdy w fortepianie jest ona w dużej mierze określona przez konstrukcję instrumentu, gitarzysta może ją diametralnie zmienić w trakcie gry poprzez zmianę miejsca i sposobu uderzenia struny.

Szczególnie interesująca w kontekście transkrypcji *Koncertu f-moll* jest kwestia artykulacji. Fortepian Buchholtza, z jego lżejszą mechaniką wiedeńską, pozwalał na niezwykle precyzyjną kontrolę nad sposobem wydobywania dźwięku. Podobnie gitara, dzięki bezpośredniemu kontaktowi wykonawcy ze struną, oferuje szerokie możliwości różnicowania artykulacji.

Zarówno fortepian epoki Chopina, jak i gitara klasyczna oferują możliwość różnicowania brzmienia poszczególnych rejestrów, choć realizują to w odmienny sposób. W fortepianie Buchholtza wynikało to z konstrukcji i użycia różnych materiałów na struny (gładkie w basach, mosiężne w rejestrze F1-C, żelazne w Cis-f4). W gitarze klasycznej struny wiolinowe są nylonowe (ewentualnie fluorocarbonowe, tytanowe, imitacja jelita lub hybrydowe), a basowe mają metalową owijkę (z miedzi, brązu, srebra lub stopów mieszanych). Zróżnicowanie to można osiągnąć jednak poprzez odpowiednie techniki wydobywania dźwięku lub, co wydaje się nawet ważniejsze, wybór na której strunie ma zostać wykonany pożądaný dźwięk. Dla przykładu - e1 zagrane na pustej 1. strunie będzie miało zupełnie inne brzmienie niż e1 wykonane na 5. progu struny drugiej, jeszcze inne na progu 9. struny trzeciej, niemal wiolonczelowe na 14. progu struny czwartej i jeszcze inne na 19. progu struny piątej. Mając to na uwadze, ilość możliwości różnicowania brzmienia jest ponadprzeciętnie duża.

Ciekawą analogią jest kwestia pedalizacji w fortepianie i technik przedłużania dźwięku w gitarze. O ile w fortepianie epoki Chopina pedalizacja służyła (szczególnie w przypadku Chopina) przede wszystkim modyfikacji barwy dźwięku, a nie tylko jego wzmocnieniu. Na gitarze podobny efekt można osiągnąć stosując uderzenie “sprzed” lub “ze struny” i, ponownie, wykorzystując różne miejsca, kąt i głębokość ataku na strunę. Te techniki, choć odmienne w realizacji, służą podobnemu celowi - wzbogaceniu kolorystyki dźwięku.

Szczególnym wyzwaniem w transkrypcji na gitarę jest kwestia faktury fortepianowej. Chopin, komponując na instrumencie Buchholtza, wykorzystywał naturalną nierównomierność brzmienia między rejestrami. W gitarowej adaptacji można to oddać

poprzez świadome wykorzystanie różnic brzmieniowych między strunami oraz modyfikację barwy w zależności od miejsca uderzenia struny. Jest to szczególnie istotne w przypadku prowadzenia głosu melodycznego na różnych strunach - wymaga to szczególnej dbałości o wyrównanie brzmienia.

Kluczowym wyzwaniem adaptacyjnym jest różnica w sposobie wybrzmiewania dźwięków. W fortepianach podobnych do tych, na których grał Chopin dźwięki dyszkantowe wybrzmiewały dłużej niż w instrumentach współczesnych.⁶⁰ Tony basowe były mniej potężne, ale generalnie fortepian wciąż oferował dłuższe wybrzmiewanie, niż gitara. Ten brak może kompensować zróżnicowane *vibrato*.

Innym istotnym aspektem jest różnica w możliwościach prowadzenia wielu głosów jednocześnie. Fortepian Bucholtza, mimo że oferował delikatniejsze brzmienie niż instrumenty współczesne, siłą rzeczy wciąż pozwalał na wyraźne różnicowanie planów dźwiękowych w fakturze wielogłosowej. W grze na gitarze konieczne jest znalezienie alternatywnych rozwiązań - poprzez wykorzystanie różnic barwowych, artykulacyjnych i dynamicznych między poszczególnymi głosami.

Paradoksalnie, niższa siła brzmienia fortepianu z epoki Chopina w porównaniu ze współczesnymi instrumentami może być postrzegana jako czynnik zbliżający jego estetykę do gitary. Fakt odbywania się koncertów w XIX wieku w mniejszych salach i bardziej kameralna natura instrumentu z epoki korespondują z charakterystyką gitary jako instrumentu o naturalnie intymnym brzmieniu. To zbliżenie estetyczne staje się szczególnie istotne w kontekście interpretacji *Koncertu f-moll*, gdzie konieczne jest znalezienie równowagi między monumentalizmem formy a subtelnością środków wyrazu.

Reasumując, zestawienie możliwości brzmieniowych fortepianu z epoki Chopina i współczesnej gitary klasycznej ujawnia fascynujące perspektywy dla transkrypcji *Koncertu f-moll*. Choć instrumenty te różnią się znacząco pod względem konstrukcji i sposobu wydobywania dźwięku, to właśnie fortepian z czasów Chopina, ze swoją delikatniejszą mechaniką, bardziej zróżnicowaną kolorystyką i kameralnym charakterem, okazuje się bliższy estetycznie gitarze niż współczesny fortepian koncertowy.

Ta bliskość nie niweluje jednak fundamentalnych różnic, które wymagają przemyślanych rozwiązań adaptacyjnych. Mniejsza skala dynamiczna gitary musi być

⁶⁰ Benjamin Vogel, *Warszawski fortepian Fryderyka Chopina*, NIFC, Warszawa 2023, s. 83.

rekompensowana poprzez bogate wykorzystanie możliwości kolorystycznych. Ograniczenia w prowadzeniu wielu głosów jednocześnie wymagają kreatywnego podejścia do faktury, z wykorzystaniem różnic barwowych i artykulacyjnych. Jednak właśnie te wyzwania, zmuszając do poszukiwania nowych rozwiązań wykonawczych, mogą prowadzić do odkrycia nieznanych dotąd aspektów interpretacyjnych dzieła Chopina.

W dalszym toku pracy omówione zostaną konkretne rozwiązania adaptacyjne zastosowane w transkrypcji.

2.2. Aspekty transkrypcji Jerzego Koeniga - analiza przyjętych rozwiązań transkrypcyjnych

Transkrypcja *Koncertu f-moll* op. 21 autorstwa Jerzego Koeniga, która stała się podstawą mojego nagrania, opiera się na wydaniu narodowym w edycji Jana Ekiera (Warszawa 2005). Warstwa orkiestrowa pozostała niezmienną w stosunku do oryginału, choć warto odnotować różnicę w numeracji taktów - w oryginale fortepian ma swoje wejście w takcie 71, podczas gdy w transkrypcji Koeniga ma to miejsce w takcie 7. W późniejszym wydaniu błąd ten został naprawiony, lecz w tym rozdziale będę odnosił się do wydania na którym pracowałem - tego z wejściem fortepianu w takcie 7.

Koenig w swoim opracowaniu przyjął założenie, że transkrypcja powinna oddawać charakter dzieła tak, jakby Chopin komponował je bezpośrednio na gitarę. Konsekwentnie zachował trzy główne elementy muzyki: melodię, rytm i harmonię, wraz ze wszystkimi oznaczeniami interpretacyjnymi dotyczącymi wyrazu, dynamiki i tempa.

Kluczową kwestią w przypadku transkrypcji koncertu jest zachowanie oryginalnej tonacji f-moll, która w normalnych warunkach nie jest korzystna dla gitary. Problem ten rozwiązano poprzez zastosowanie kapodastra (kapodaster - z wł. *capotasto*, dosłownie "główny próg" - przyrząd mocowany do gryfu gitary, który pozwala na podwyższenie stroju wszystkich strun jednocześnie o określoną liczbę półtonów) na pierwszym progu, co pozwala wykorzystać zalety wygodnej dla gitary tonacji e-moll przy zachowaniu oryginalnej wysokości dźwięków. W przypadku drugiej części - *Larghetto* w tonacji As-dur - konieczne było dodatkowo przestrojenie dwóch najniższych strun na dźwięki D i G.

W zapisie nutowym Koenig przyjął system, w którym utwór notowany jest w oryginalnej tonacji f-moll. Dzięki temu wszystkie dźwięki pozostają na swoich naturalnych

progach, bez konieczności ciągłego transponowania. Jediną modyfikacją są oznaczenia pustych strun, które ze względu na użycie kapodastra dają dźwięki: F, B, Es, As, C, F zamiast standardowych E, A, D, G, H, E.

Szczególną uwagę w transkrypcji poświęcono adaptacji faktury fortepianowej. Gitara, mimo że należy do instrumentów wielogłosowych, ma odmienne możliwości realizacji akordów niż fortepian. Podczas gdy fortepian pozwala na wielokrotne powielanie składników harmoniczych, specyfika gitary wymaga najczęściej ograniczenia się do czterogłosowej, maksymalnie sześciogłosowej harmonii. Koenig rozwiązał ten problem poprzez eliminację dublujących się składników akordowych, zwłaszcza gdy dany dźwięk występuje już w linii melodycznej.

Istotnym aspektem transkrypcji jest wykorzystanie specyficznych możliwości gitary. Bezpośredni kontakt ze strunami pozwala na stosowanie technik niedostępnych fortepianowi, takich jak *vibrato*, *glissando* czy skrajne zmiany barwy dźwięku na tym samym poziomie dynamicznym. Szczególnie *glissanda* okazały się przydatne w realizacji przednutek, charakterystycznych dla muzyki Chopina.

Koenig w swojej transkrypcji bardzo szczegółowo opracował kwestie techniczne. Skrupulatnie oznaczył palcowanie, uwzględniając różnorodne formy chwytu *barré*, w tym *barré* jednostrunowe (*pivot*). W zapisie zastosował również oznaczenia techniki *apoyando* - poziomą kresczką nad symbolami palców prawej ręki (p, i, m, a), co służy uzyskaniu mocniejszego i pełniejszego dźwięku poprzez oparcie palca na sąsiedniej strunie po uderzeniu.

Transkrypcja wykorzystuje pełne możliwości gitary w zakresie pozycji i rejestrów. Koenig sięga po dźwięki powyżej standardowej skali instrumentu (od c4 do dis4), odpowiadające wyimaginowanym progom od 20. do 23., oraz naturalny flażolet e4 na 24. progu. W przypadku wysokich rejestrów i braku progów powyżej dziewiętnastego zaleca użycie czubka paznokcia palca lewej ręki (najlepiej trzeciego) dla uzyskania większej czytelności dźwięku.

Wielość możliwych pozycji na gryfie gitary pozwala na różnorodne realizacje tych samych przebiegów muzycznych. Ta sama fraza może być wykonana na różnych strunach i w różnych pozycjach, co daje nie tylko korzyści techniczne (ułatwienie trudnych chwytów),

ale także interpretacyjne - ten sam dźwięk brzmi inaczej w zależności od miejsca jego wydobycia.

W drugiej części koncertu (*Larghetto* w As-dur) Koenig zastosował alternatywne strojenie dwóch najniższych strun (na D i G), zachowując jednocześnie kapodaster na pierwszym progu. W rezultacie puste struny dają dźwięki w kolejności od 6. do 1.: Es, As, Es, As, C, F, co umożliwia wygodną realizację faktury w tej tonacji.

Wszystkie te rozwiązania techniczne służą nadrzędnemu celowi - stworzeniu transkrypcji, która zachowując wierność oryginałowi, brzmi naturalnie na gitarze. Ten zamysł stał się punktem wyjścia dla moich modyfikacji wprowadzonych do wersji Koeniga.

2.3. Problemy wykonawcze i ich rozwiązania - zmiany względem transkrypcji Jerzego Koeniga

Przygotowując nagranie Koncertu f-moll, podjąłem się modyfikacji transkrypcji Jerzego Koeniga, szczególnie w częściach I i III. Moje zmiany, choć czasem śmiało w ingerencji w tekst, służą jednemu celowi - przybliżeniu się do chopinowskiej wizji brzmieniowej, do istoty i wrażenia, jakie dany fragment powinien wywoływać. Podążając śladami wielkich mistrzów transkrypcji chopinowskich - Bobrowicza czy Tarregi - dążyłem do tego, by opracowanie w pełni wykorzystywało idiomatyczne cechy gitary, brzmiąc jeszcze bardziej naturalnie na tym instrumencie.

Materiał przygotowany przez Koeniga został przeze mnie przepuszczony przez filtr realnego zetknięcia się z orkiestrą. Wiele rozwiązań wykrystalizowało się po pierwszym publicznym wykonaniu w Filharmonii Narodowej w sierpniu 2023 roku, gdy teoretyczne założenia zderzyły się z praktyką wykonawczą.

Podstawową, lecz szalenie istotną zmianą, obejmującą wszystkie trzy części koncertu, jest przywrócenie łuków frazowych. Ich brak w transkrypcji Koeniga - choć niestety charakterystyczny dla literatury gitarowej w ogóle - w przypadku muzyki Chopina mógłby zupełnie wypaczyć sens i zamysł muzyczny. Dlatego też, opierając się na wydaniu narodowym w edycji Jana Ekiera, przywróciłem te kluczowe oznaczenia, bez których chopinowska fraza traci swój naturalny oddech i płynność. Warto podkreślić, że w wielu fragmentach o tym samym materiale dźwiękowo-rytmicznym Chopin stosował inne frazowanie, nierzadko niesymetryczne.

W poniższym zestawieniu wszystkie przykłady nutowe mają na celu ukazanie zmian w zakresie wysokości dźwięków, ich dodania, usunięcia, bądź zmian wartości rytmicznych. Przykłady “po zmianie” nie poruszają kwestii artykulacji, aplikatury oraz oznaczeń dynamiczno-wykonawczych.

Część I - *Maestoso*

Takt 7 - obniżenie pierwszego dźwięku o oktawę w dół. Wypełnienie pierwszej oktawy Des-Des akordem b-moll, zgodnie z akompaniamentem orkiestry, w celu zwiększenia stopniowania dynamicznego wymaganego w tym fragmencie przez Chopina. Każda repetycja (zgodnie z ideą budowy wczesnodziewiętnastowiecznych fortepianów) brzmi inaczej w kolejnych rejestrach.

Rys. 2.5. Takt 7 przed zmianą.	Rys. 2.6. Takt 7 po zmianie.

Takt 8 - trzecia miara. Tryl lewą ręką został zmieniony z proponowanego międzystrunowego. Zapewnia to większą lekkość, elastyczność i śpiewność.

Takt 18 - przeniesienie otwierającego nowy temat motywu C-C-As na 2. strunę. W tym przypadku skutkuje to większą śpiewnością i ciepłem brzmienia. Jest to rodzaj zabiegu charakterystyczny dla podejścia Francisco Tárregi.

Takt 33 - dodanie możliwego do wykonania, a pominiętego przez Koeniga motywu G-F-G w środkowym głosie.

Rys. 2.7. Takt 33 przed zmianą.	Rys. 2.8. Takt 33 po zmianie.

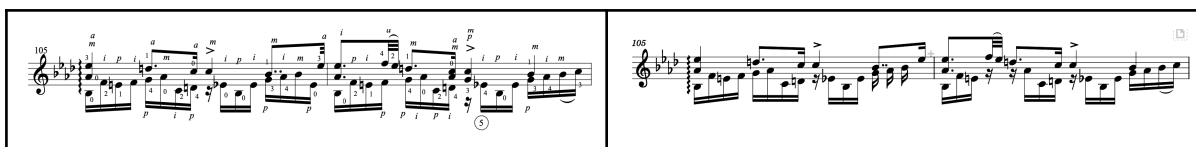
Takt 35 - przeniesienie dolnego H o oktawę w górę. Dzięki temu zachodzi mniejsza rozpiętość układu lewej ręki (wersja Koeniga wymaga jednoczesnego przyciśnięcia kciukiem progu 7. na szóstej strunie i progu 16. na strunie pierwszej), przez co możliwe jest uzyskanie większej dynamiki.

Takt 84 - dodanie flażoletu, w celu uzyskania większej przestrzeni, płynności, lekkości i śpiewności w brzmieniu.

Rys. 2.9. Takt 84 przed zmianą.	Rys. 2.10. Takt 84 po zmianie.

Takty 105-106 - dodanie *legato* lewej ręki, usunięcie dźwięków niewpływających na tryb i charakter funkcyjny akordów/współbrzmień, w celu umożliwienia prawej ręce pracy w szybszym tempie. Jest to możliwe dzięki braku powtórzeń pod rząd palców prawej ręki. Pod koniec taktu 105 nastąpiło zmiękczenie rytmu punktowanego do ósemki z kropką i szesnastki.

Rys. 2.11. Takty 105-106 przed zmianą.	Rys. 2.12. Takty 105-106 po zmianie.
--	--------------------------------------



Takt 108 - usunięcie pojedynczych składników w akordzie, które pojawiają się za moment w tej samej grupie szesnastkowej. Celem umożliwienie prawej ręce pracy w szybszym tempie.

Rys. 2.13. Takt 108 przed zmianą.	Rys. 2.14. Takt 108 po zmianie.

Takty 115-116 - wykorzystanie *rasgueado* w celu wzmocnienia pożądanego efektu *fortissimo*.

Takt 131 - zmiana rytmiczna. Sekwencja szybkich dźwięków musi zacząć się już po Es. W zderzeniu ze współpracą z orkiestrą nie ma w tym miejscu możliwości logicznego wydłużenia taktu. To rozwiązanie problem eliminuje.

Rys. 2.15. Takt 131 przed zmianą.	Rys. 2.16. Takt 131 po zmianie.

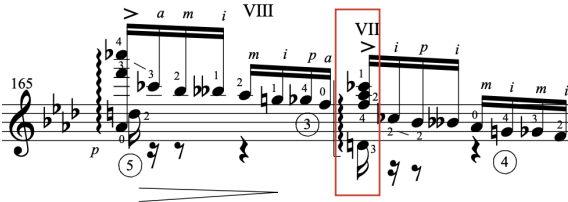
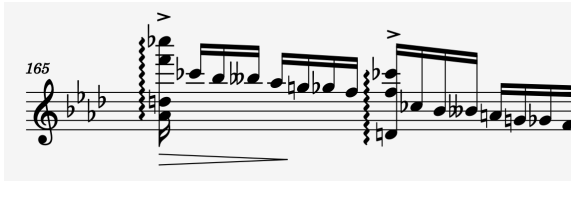
Takt 142 - zamiana kolejności dwóch ostatnich dźwięków w takcie, które pojawiają się w tej samej grupie szesnastkowej. Es zamienia się miejscem z Ges. Celem umożliwienie prawej ręce pracy w szybszym tempie.

Takty 153-154 - wykonanie bez przenośnika oktawowego. Zmiana ta umożliwia osiągnięcie pożądaných temp.

Takty 157-159 - rezygnacja z kilku wybranych dźwięków partii lewej ręki fortepianu. Zmiana na rzecz wyższego tempa i lekkości pasażu, który i tak jest w tym fragmencie częścią myśli wspólnie prowadzonej z orkiestrą, niczym symfonia koncertująca na gitarę i orkiestrę.

<i>Rys. 2.17. Takty 157-159 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.18. Takty 157-159 po zmianie.</i>
	

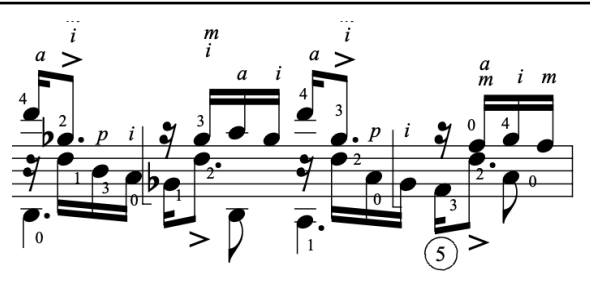
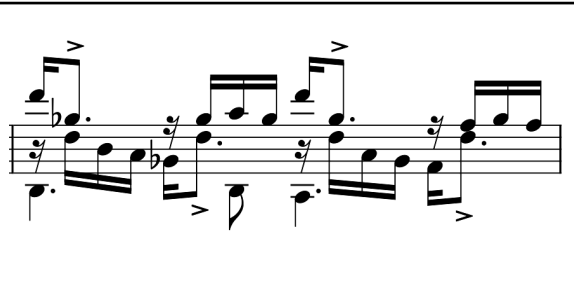
Takt 166 - eliminacja wybranego dźwięku z akordu. Dźwięk ten pojawia się trzy szesnastki dalej. Zmiana na rzecz wyższego tempa i lekkości pasażu.

<i>Rys. 2.19. Takt 166 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.20. Takt 166 po zmianie.</i>
	

Takt 202, czwarta miara, druga szesnastka - konieczne usunięcie dźwięku F ze względu na tempo i lekkość jaką wymaga sekcja.

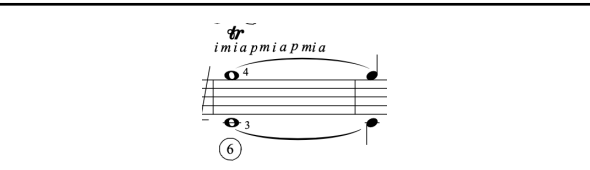
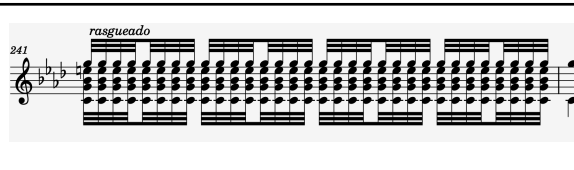
Takt 214, trzecia miara, druga ósemka - eliminacja dźwięku A, który pojawia się za moment na końcu taktu. Celem osiągnięcie wyższego tempa i lekkości.

Takty 220 i 222, czwarta miara, trzecia szesnastka - usunięcie As, które brzmiało i jest “w pamięci” sprzed chwili. Celem osiągnięcie wyższego tempa i lekkości.

Rys. 2.21. Takt 220 przed zmianą.	Rys. 2.22. Takt 220 po zmianie.
	

Takt 223 - jak wyżej.

Takt 240 - wykorzystanie *rasgueado* zamiast tryla międzystrunowego w celu wzmocnienia pożądanego efektu *fortissimo*.

Rys. 2.23. Takt 240 przed zmianą.	Rys. 2.24. Takt 240 po zmianie.
	

Część III - *Allegro vivace*

Takt 5 - usunięcie jednego składnika akompaniamentu - dźwięk A na trzecią miarę, obecnego w akompaniamencie orkiestry. Zmiana konieczna do zachowania płynności frazy, dodatkowo wspiera luźną pracę prawej ręki.

Takt 13, druga miara - flażolet zamiast na 24. progu został wykonany na 6. Efektem większa klarowność i precyzja.

Takt 49 - czterodźwiękowa przednutka zastąpiona trzydźwiękową. Zmieniona przednutka i wysokie F (przeniesione dwie oktawy niżej) wykonane techniką *rasgueado* (uderzenie *c-a-m-i*). Des - C w pierwszej grupie triolowej przeniesione oktawę niżej w celu uzyskania pożądanego tempa i wyrazistości.

Rys. 2.25. Takt 49 przed zmianą.	Rys. 2.26. Takt 49 po zmianie.

Takt 56 - przednutka do taktu usunięta. Cały ozdobnik jest dość swobodnie rozpisany przez Koeniga we wcześniejszym takcie, przez co nie ma czasu na wykonanie jej w sposób zaproponowany bez zakłócania logiki i płynności frazy.

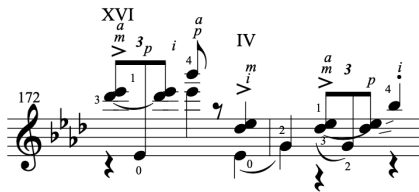
Takt 57 - czterodźwiękowa przednutka zmieniona na trzydźwiękową. Zmieniona przednutka i wysokie Es (przeniesione oktawę niżej) wykonane techniką *rasgueado* (uderzenie *c-a-m-i*). Podobna zasada jak w takcie 49. Zabieg w celu poszerzenia zakresu dynamicznego gitary.

Takty 102-103 - modyfikacja opadającego pasażu na wykonanie *rasgueado*, bez zmian w zakresie akordów. Efektem możliwość utrzymania bardzo wysokiego tempa i narastającej dynamiki.

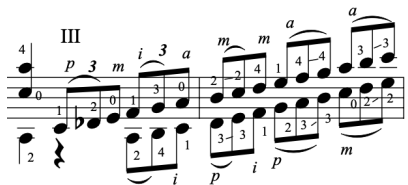
Takty 148, 150, 152, 153, 156, 158 - usunięcie C z partii akompaniamentu lewej ręki wersji fortepianowej. Umożliwia to zachowanie lekkości, tempa i charakteru. Zabieg bez zmiany charakterystyki akordu - usunięte dźwięki są obecne w akompaniamencie orkiestry.

Rys. 2.27. Takt 148 przed zmianą.	Rys. 2.28. Takt 148 po zmianie.

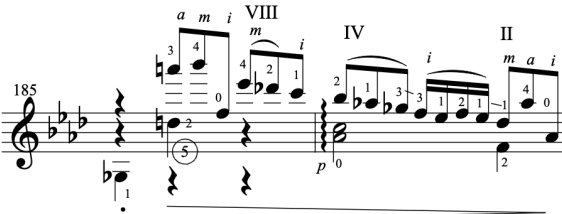
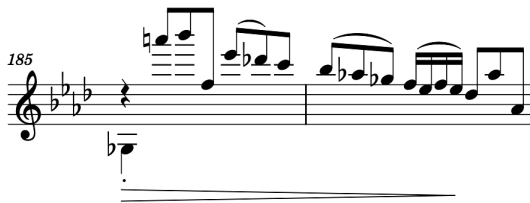
Takty od 168 do 182 - zmiana motywów triolowych na bardziej dostosowane do gitary. Redukcja ilości dźwięków przy maksymalnym zachowaniu charakteru i zamysłu kompozytora. Wszystkie analogiczne fragmenty zmienione według poniższego klucza.

<i>Rys. 2.29. Takty 172-173 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.30. Takty 172-173 po zmianie.</i>
	

Takty 176-177 - usunięty dolny głos - wymagane do uzyskania pożądanego tempa.

<i>Rys. 2.31. Takty 176-177 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.32. Takty 176-177 po zmianie.</i>
	

Takty 184-187 - usunięcie pojedynczych dźwięków z partii fortepianowej lewej ręki w celu wytuszczenia melodii i zachowania tempa. Usunięte dźwięki obecne w akompaniamencie orkiestry. Wszystkie analogiczne fragmenty zmienione według poniższego klucza.

<i>Rys. 2.33. Takty 185-186 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.34. Takty 185-186 po zmianie.</i>
	

Takty 209-212 - usunięcie poszczególnych dźwięków akompaniamentu (obecnych w partii orkiestry), które na gitarze uniemożliwiają uzyskanie charakteru tego fragmentu.

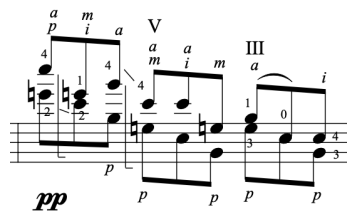
<i>Rys. 2.35. Takty 209-210 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.36. Takty 209-210 po zmianie.</i>

Takt 230 - w tym miejscu Jerzy Koenig rezygnuje z partii fortepianowej lewej ręki, ponieważ jest niemożliwa do wykonania. Autor transkrypcji sugeruje przeniesienie jej do partii fagotu. Wspólnie z dyrygentką Martyną Pastuszką postanowiliśmy nie ingerować w partię orkiestry.

Takt 256-259 - dostosowanie do gitarowej faktury poprzez rezygnację z dolnego głosu. W efekcie fragment staje się bardziej podobny do brzmienia wykonń fortepianowych, pomimo zmiany tekstu. W taktach nieujętych w przykładzie nutowym zmiany zostały naniesione według analogicznego klucza działania.

<i>Rys. 2.37. Takty 257-258 przed zmianą.</i>	<i>Rys. 2.38. Takty 257-258 po zmianie.</i>

Takt 280 - dostosowanie do gitarowej faktury poprzez rezygnację z dolnego głosu. W efekcie fragment nabrał więcej płynności, jest bardziej podobny do brzmienia wykonń fortepianowych, pomimo zmiany tekstu.

Rys. 2.39. Takt 280 przed zmianą.	Rys. 2.40. Takt 280 po zmianie.
	

Takt 284 - dostosowanie do gitarowej faktury poprzez rezygnację z dolnego głosu. W efekcie fragment staje się bardziej podobny do brzmienia wykonania fortepianowych, pomimo zmiany tekstu. Według tego samego klucza jak w takcie 280.

Takty 286-293 - rezygnacja z pojedynczych dźwięków partii fortepianowej lewej ręki. Wzorem niezwykle podobnego fragmentu obecnego w kompozycji oryginalnie skomponowanej na gitarę w XIX wieku autorstwa Giulia Regondiego pod tytułem *Introduction et Caprice*, op. 23 (5. i 6. linijka 9. strony wydania Offenbach: Johann Andre, n.d., plate 9125).

Rys. 2.41. Takty 288-289 przed zmianą.	Rys. 2.42. Takty 288-289 po zmianie.
	

Takt 298 - usunięcie jednego składnika akompaniamentu, obecnego w akompaniamencie orkiestry - dźwięk A na trzecią miarę w takcie. Zmiana konieczna do zachowania płynności frazy, dodatkowo wspiera luźną pracę prawej ręki.

Takt 304 - przednutka do pierwszej miary F zamiast C-F. Zmiana w celu uzyskania większej płynności i kontynuowania logiki frazy.

Takty 334-338 - usunięcie składników akompaniamentu zdwojonych w partii orkiestry. Efektem lepsze dopasowanie faktury do gitary. W taktach nieujętych w przykładzie nutowym zmiany zostały naniesione według analogicznego klucza działania.

Rys. 2.43. Takty 336-337 przed zmianą.	Rys. 2.44. Takty 336-337 po zmianie.

Takt 368 - konieczność rezygnacji z dźwięków D-C z motywu C-D-C w dolnym głosie. Umożliwia ona uzyskanie należytego tempa i wirtuozowskiego charakteru na gitarze. W późniejszych analogicznych sytuacjach zachodzi podobna zmiana.

Rys. 2.45. Takt 368 przed zmianą.	Rys. 2.46. Takt 368 po zmianie.

Takt 370, druga miara - rezygnacja z górnego C na rzecz wytłuszczenia chromatycznej skali opadającej.

Takty 371-372 oraz wszystkie późniejsze powtórzenia tego motywu - *rasgueado* palcem *m* nałożone na *glissando* chwytem akordu zmniejszonego (efekt stosowany w transkrypcjach gitarowych na przykład przez Kazuhito Yamashitę).

Rys. 2.47. Przejście z taktu 371 na 372 przed zmianą.	Rys. 2.48. Przejście z taktu 371 na 372 po zmianie.

Takty 373-374 - zmiana na gitarowy odpowiednik tego fortepianowego motywu - charakterystyczne zejście *arpeggio* na akordzie zmniejszonym. Wszystkie późniejsze powtórzenia tego motywu zmienione w podobny sposób.

Rys. 2.49. Przejście z taktu 373 na 374 przed zmianą.	Rys. 2.50. Przejście z taktu 373 na 374 po zmianie.
--	--

Takt 391, pierwsza miara - przeniesienie składnika akordu Ces z basu o dwie oktawy wyżej. Efektem możliwe uzyskanie wyższego tempa.

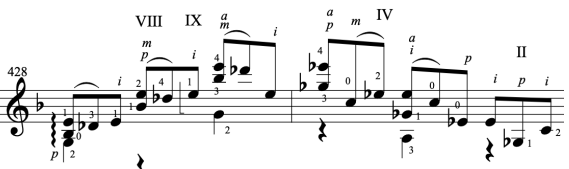
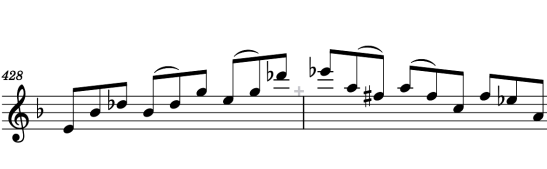
Takt 392-393 oraz 395-397 (na tej samej zasadzie jak w poniższym przykładzie) - rezygnacja z poszczególnych dźwięków partii fortepianowej lewej ręki. Dźwięki wyeliminowane są obecne w akompaniamencie orkiestrowym. Efektem szybsze tempo, lekkość i wirtuozeria.

Rys. 2.51. Takty 392-393 przed zmianą.	Rys. 2.52. Takty 392-393 po zmianie.
---	---

Takty 424-446 - rezygnacja z pojedynczych dźwięków obecnych w akompaniamencie orkiestry na rzecz tempa i wirtuozowskiej lekkości ustępu. Kolejne zmiany według tego samego klucza (eliminacja dolnego dźwięku w dwudźwiękach).

Rys. 2.53. Takt 424 przed zmianą.	Rys. 2.54. Takt 424 po zmianie.
	

Takty 428-438 - zmiany struktury/kształtu *arpeggia* na bardziej dostosowane do gitary, oparte na tych samych akordach. Wszystkie kolejne takty nieujęte w przykładzie nutowym zostały przekształcone według poniższego klucza.

Rys. 2.55. Takty 428-429 przed zmianą.	Rys. 2.56. Takty 428-429 po zmianie.
	

Takty 441-442 - wykorzystanie *rasgueado* na każdym z akordów w celu wzmocnienia pożądanego efektu *fortissimo*.

Takty 443-445 - zmiana oktafów poszczególnych dźwięków w celu umożliwienia uzyskania szybszego tempa i lekkości.

Rys. 2.57. Takty 443-445 przed zmianą.	Rys. 2.58. Takty 443-445 po zmianie.
	

Takty 469-471 - dodanie akordów *rasgueado* do wspólnego wykonania z orkiestrą. Zabieg podkreślający hiszpańską proveniencję gitary i pierwiastek wirtuozowski.

Rozdział 3. Źródła historyczne jako fundament interpretacji

3.1. Styl wykonawczy Chopina i jego epoki

Pierwsze dekady XIX wieku przyniosły fundamentalne zmiany w praktyce muzycznej i wspierających ją instytucjach. Dynamiczny rozwój życia koncertowego, rozkwit wydawnictw muzycznych oraz wykształcenie się nowej klasy zawodowych wirtuozów, odpowiadały na potrzeby rosnącej w siłę mieszczańskiej publiczności. W centrum tego rozwijającego się świata muzycznego znalazł się fortepian, instrument podlegający w tym czasie intensywnemu rozwojowi technicznemu.⁶¹

Stały postęp w konstrukcji fortepianu, manifestujący się w dwóch głównych nurtach - lżejszych instrumentach wiedeńskich oraz potężniej brzmiących angielskich - otwierał przed wykonawcami nowe możliwości techniczne i brzmieniowe. Szczególne znaczenie miało wprowadzenie przez Érarda mechanizmu podwójnej repetycji w 1821 roku, które pozwoliło na osiągnięcie jeszcze większej biegłości technicznej.⁶²

Wczesnodziewiętnastowieczny koncert fortepianowy stał się doskonałą przestrzenią dla prezentacji tych nowych możliwości. Choć późniejsza krytyka często deprecjonowała ówczesną wirtuozerię jako pustą popisowość, badania historyczne wskazują, że była to niesprawiedliwa ocena. Dzięki mistrzowskiemu opanowaniu technicznych aspektów gry, najwybitniejsi pianiści epoki potrafili wywierać na słuchaczach ogromne wrażenie. Młody Chopin miał okazję poznać tę sztukę z pierwszej ręki, słuchając w Warszawie lat dwudziestych XIX wieku koncertów najznakomitszych wirtuozów epoki, jak Maria Szymanowska, Johann Nepomuk Hummel, Niccolò Paganini czy Karol Lipiński.⁶³

Charakterystyczną cechą ówczesnej kultury muzycznej była również skłonność publiczności do poetyzowania muzyki, przypisywania jej znaczeń pozamuzycznych i przekładania na narracje - czy to historyczne, czy biograficzne. Ta tendencja do literackiej interpretacji dzieł muzycznych stanowiła istotny kontekst dla rozwoju romantycznej estetyki wykonawczej.⁶⁴

⁶¹ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 15.

⁶² Benjamin Vogel, *The Young Chopin's Domestic Pianos*, s. 61.

⁶³ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 16.

⁶⁴ Jim Samson, *Chopin. Cztery Ballady*, NIFC, Warszawa 2012, s. 68.

W tym fascynującym okresie przemian wykształcił się niepowtarzalny styl wykonawczy Fryderyka Chopina, który do dziś pozostaje przedmiotem nieustannych badań i dyskusji muzykologicznych. Dzięki zachowanym relacjom jego uczniów, recenzjom z koncertów oraz świadectwom współczesnych mu muzyków, możemy odtworzyć najważniejsze cechy jego gry i podejścia do interpretacji. Szczególnie cenne są w tym kontekście wspomnienia jego uczniów, między innymi Karola Mikulego, Wilhelma von Lenza czy Georges'a Mathiasa, a także relacje innych wybitnych muzyków epoki, jak Ferenc Liszt czy Ignaz Moscheles.



Rys. 3.1. Eugène Delacroix, *Chopin jako Dante*, ołówek na papierze, 1849, Musée du Louvre, Paryż.

3.2. Tempo rubato jako kluczowy element stylu Chopinowskiego

3.2.1. Istota Chopinowskiego rubato

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów stylu Chopinowskiego było specyficzne traktowanie tempa *rubato*. Jak pisał Liszt, w wykonaniu Chopina tempo *rubato* przypominało "drzewo, którego gałęzie kołyszą się na wietrze, podczas gdy pień pozostaje nieruchomy"⁶⁵. Ta poetycka metafora wskazuje na istotną cechę Chopinowskiego *rubato* - elastyczność melodii przy zachowaniu stabilnego pulsu w akompaniamencie.

⁶⁵ Frederick Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, tłum. Antoni Buchner, red. Jerzy Michniewicz, NIFC, Warszawa 2011, s. 345.

Karol Mikuli, jeden z najważniejszych uczniów Chopina, podkreślał, że w grze mistrza "ręka wykonująca śpiew albo niecierpliwie się ociąga, albo namiętne się zrywa, [...] gdy druga ręka, ta, co towarzyszy, ściśle taktu się trzyma"⁶⁶. Ten sposób gry wymagał niezwyklej niezależności rąk, co Chopin osiągał poprzez specjalne ćwiczenia techniczne⁶⁷.

3.2.2. Historyczne świadectwa wykonawcze



Rys. 3.2. Afisz z koncertu Fryderyka Chopina w Teatrze Narodowym w Warszawie, 17 marca 1830, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie [sygn. 224678 IV].

Szczególnie cenne są zachowane recenzje pierwszych wykonania Koncertu f-moll. "Powszechny Dziennik Krajowy" z 19 marca 1830 roku relacjonował: "[...] Wykonanie było zupełnie odpowiednie duchowi kompozycji. Przy zwyciężeniu najtrudniejszego mechanizmu, przy najświetniejszych pasażach, przy śpiewie najzrozumialszych i najtkliwszych melodii, fortepianista nie chciał nigdzie błyszczeć na koszt całości wrażenia [...]"⁶⁸.

"Kurier Polski" z 20 marca 1830 roku dodawał do opisu wykonania *Koncertu f-moll*: "Obok oryginalności, piękny śpiew, świetne i śmiałe pasaże do natury instrumentu zastosowane, w żywy koloryt czucia i ognia przystrojone, [...]. Egzekucja pełna czucia

⁶⁶ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 154.

⁶⁷ Ibid., s. 156.

⁶⁸ Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 102–103.

i ekspresji, pokonywająca ze zręcznością największe trudności, że nie daje się ich poznać słuchaczowi, w połączeniu z piękną kompozycją, musiała swą grą zająć obecnych"⁶⁹.

Również zagraniczne recenzje potwierdzają wyjątkowy charakter Chopinowskiej interpretacji. Po wykonaniu we Wrocławiu dwóch części *Koncertu e-moll* w 1830 roku, Chopin relacjonował w liście do rodziny, że Niemcy komentowali: "Was für ein leichtes Spiel hat er [Jak on lekko gra]"⁷⁰. W "Flora. Ein Unterhaltungsblatt" z 30 sierpnia 1831 roku podkreślano: "[...] obok wyuczonej biegłości szczególnie dało się zauważyć łagodną delikatność gry i piękne, charakterystyczne wydobywanie motywów"⁷¹.

François-Joseph Fétis, relacjonując paryski debiut Chopina w 1832 roku na łamach "Revue musicale", pisał: "[...] Również jako wirtuoz zasługuje ten młody artysta na pochwały. Jego gra jest elegancka, lekka, pełna wdzięku, odznacza się blaskiem i czystością"⁷². Choć kilka miesięcy później ten sam krytyk zwrócił uwagę na "mały dźwięk, który Chopin wydobywa z fortepianu"⁷³.

W relacji z koncertu Chopina w Rouen, Ernest Legouvé na łamach „Revue et Gazette musicale de Paris” z 25 marca 1838 roku pisał „[...]wszystkie te nieopisane subtelności wykonania, melancholijne i pełne uczucia natchnienia,[...]”⁷⁴.

⁶⁹ Recenzja Maurycego Mochnackiego, cyt. za: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 104.

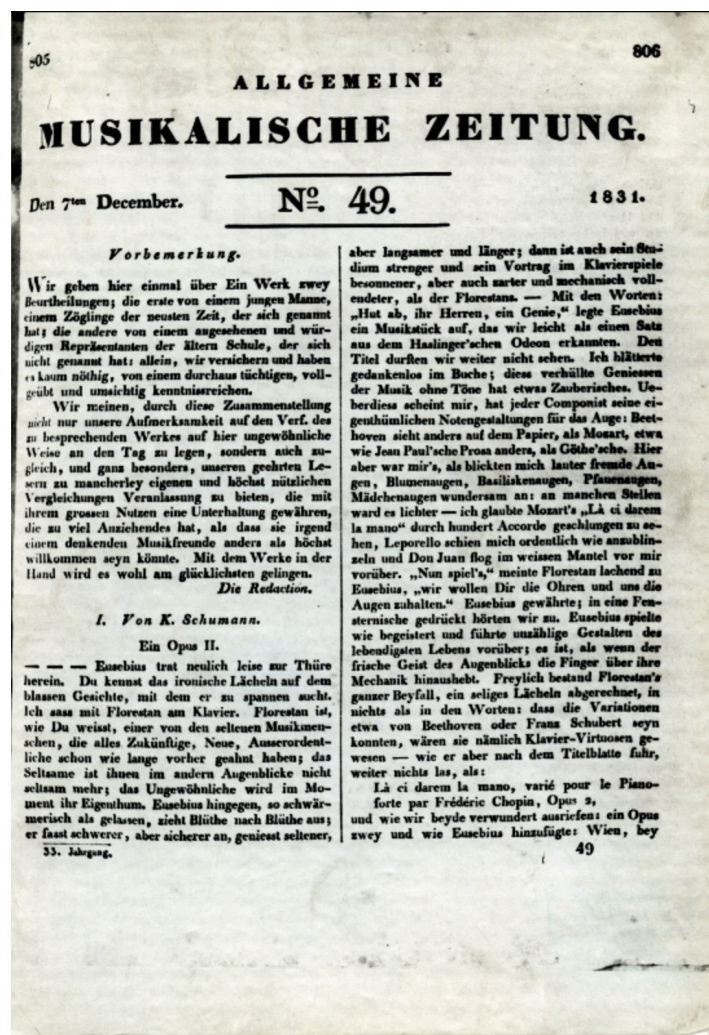
⁷⁰ Korespondencja Fryderyka Chopina, t. I, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 138 i 144.

⁷¹ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 44.

⁷² Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 353-354.

⁷³ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 45.

⁷⁴ Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 357.



Rys. 3.3. Fragment recenzji Roberta Schumanna w Allgemeine Musikalische Zeitung z 7 grudnia 1831 po wydaniu w Wiedniu Wariacji op. 2 Chopina, o którym powiedział "Panowie, kapelusze z głów, oto geniusz".

3.2.3. Analiza zjawiska chopinowskiego *rubato* w świetle badań historycznych

Analiza historycznych świadectw pozwala wyodrębnić charakterystyczne cechy Chopinowskiego *rubato*. W przeciwieństwie do późniejszych interpretacji romantycznych, styl Chopina charakteryzował się subtelnym i wyważonym podejściem do elastyczności agogicznej. Gastone Belotti w swoich badaniach zebranych w pracy "Włoskie korzenie Chopinowskiego *rubato*" wyróżniał trzy rodzaje *rubato* występujące w muzyce Chopina:

- *rubato* rytmiczne: jedna lub więcej nut wydłuża lub skraca swoją wartość rytmiczną na korzyść innych lub ich kosztem, przy nieskończonej różnorodności wariantów w powtórzeniach;
- *rubato* melodyczne: a) dźwięk podstawowy ulega rozdrobnieniu na wiele innych; również w tym przypadku w powtórzeniach jest możliwych nieskończenie wiele

- wariantów; b) interwał między dwoma dźwiękami wypełnia zmienna ilość obiegników;
- fluktuacje tempa w poszczególnych ustępach tej samej części, uzależnione od ich emocjonalnego wyrazu, przy niezmienionym czasie trwania całej części.⁷⁵

Chopinowskie *rubato* melodyczne, określane również jako "*rubato* związane", polega dodatkowo na zachowaniu stabilnego akompaniamentu przy jednoczesnym elastycznym traktowaniu linii melodycznej. Zjawisko to szczególnie widoczne jest w nokturnach i balladach, gdzie lewa ręka utrzymuje równomierny puls, podczas gdy prawa realizuje melodię ze znaczną swobodą rytmiczną.⁷⁶

W zakresie relacji między melodią a akompaniamentem, Charles Hallé zauważył: "Jego lewa ręka utrzymywała tempo jak najdokładniejszy metronom, podczas gdy prawa zachowywała się z całkowitą swobodą – czasem wahając się, czasem spiesząc naprzód"⁷⁷.

Realizacja ornamentów w kontekście *rubato* stanowiła kolejny charakterystyczny element stylu chopinowskiego. Wilhelm von Lenz podkreślał, że "ozdobniki były integralną częścią linii melodycznej, nie zaburzając przy tym podstawowego pulsu utworu"⁷⁸.

Podsumowując, elastyczność rytmiczna przy jednoczesnym zachowaniu ogólnego pulsu była kluczowym elementem Chopinowskiego *rubato*. Ignaz Moscheles opisywał ten aspekt: "Jego *ad libitum*, które u interpretatorów jego muzyki wyrodziło się w beztaktowość, staje się u niego wypowiedzią oryginalną, pełną wdzięku"⁷⁹.

3.3. Główne cechy stylu wykonawczego

3.3.1. Aspekty dźwiękowe i techniczne

Szczególną uwagę Chopin przywiązywał do jakości dźwięku i kantyleny. Według relacji jego uczniów, często odwoływał się do włoskiego *bel canto*, zalecając swoim

⁷⁵ Gastone Belotti, *Włoskie korzenie Chopinowskiego "Rubata"*, w: opr. Irena Poniatowska, *Wdzięk afektu. Teksty o tempie rubato*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2017, Warszawa, s.174-175.

⁷⁶ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 118-120.

⁷⁷ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, 2008, s. 187.

⁷⁸ Wilhelm von Lenz, *The Great Piano Virtuosos of Our Time*, G. Schirmer, 1899, s. 76.

⁷⁹ Ignaz Moscheles, *Recent Music and Musicians*, Henry Holt & Company, 1889, s. 229.

studentom słuchanie wielkich śpiewaków epoki.⁸⁰ Jan Kleczyński wskazywał, że Chopin wymagał, aby "tony wiązały się ze sobą, spływały jeden w drugi"⁸¹.

Zachowane świadectwa wskazują na niezwykle subtelną dynamiczną w grze Chopina. Moscheles opisywał jego *fortissimo* jako "ledwie sięgające forte", zaznaczając jednocześnie, że *pianissimo* było "delikatne niczym technienie"⁸². Wilhelm von Lenz wspominał, że Chopin "nigdy nie grał *fortissimo*"⁸³. Ta powściągliwość dynamiczna nie oznaczała jednak braku ekspresji - wręcz przeciwnie, kompozytor osiągał niezwykle intensywność wyrazu poprzez mistrzowskie operowanie niuansami barwy dźwięku.

W zakresie pedalizacji, Wilhelm von Lenz opisywał jej użycie przez Chopina jako "cud", podkreślając, że kompozytor stosował pedał w sposób niezwykle subtelny i zróżnicowany.⁸⁴ Mikuli wspominał, że Chopin często używał półpedału, osiągając dzięki temu niezwykle efekty brzmieniowe⁸⁵. Ta wirtuozeria w operowaniu pedałem pozwalała mu uzyskiwać bogatą paletę barw harmoniczych przy zachowaniu pełnej przejrzystości faktury.

Istotnym aspektem stylu Chopinowskiego było również podejście do ornamentacji. Według relacji Marii Streicher, Chopin traktował ornamenty nie jako dodatek do melodii, lecz jako integralną część linii melodycznej.⁸⁶ Georges Mathias podkreślał, że w wykonaniu Chopina wszystkie ozdobniki były "płynne, delikatne i perliście precyzyjne"⁸⁷.

3.3.2. Frazowanie i narracja muzyczna

Według relacji uczniów, Chopin przywiązywał ogromną wagę do właściwego, zniuansowanego, nierzadko niesymetrycznego frazowania. Georges Mathias podkreślał, że kompozytor traktował frazę muzyczną analogicznie do frazy w mowie⁸⁸. Ta analogia między muzyką a językiem mówionym była dla Chopina fundamentalna - często porównywał strukturę muzyczną do retoryki, a interpretację do sztuki deklamacji. Marcelina Czartoryska wspominała, że Chopin zalecał swoim uczniom "mówić muzyką"⁸⁹.

⁸⁰ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 70.

⁸¹ Jan Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, PWM, Kraków 1960, s. 45.

⁸² Ignaz Moscheles, *Recent Music and Musicians*, Henry Holt & Company, 1889, s. 256.

⁸³ Wilhelm von Lenz, *The Great Piano Virtuosos of Our Time*, G. Schirmer, 1899, s. 51.

⁸⁴ Ibid., s. 47.

⁸⁵ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 165.

⁸⁶ Ibid., s. 172.

⁸⁷ Ibid., s. 175.

⁸⁸ Georges Mathias, *La Tradition de Chopin dans l'enseignement*, Le Ménestrel, Paris 1897, s. 12.

⁸⁹ Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 427.

Relacja Wilhelma von Lenza, opisująca próbę generalną pierwszej części op. 11 na dwóch fortepianach zorganizowaną przez Chopina dla jego ucznia Filtscha, zapewnia nam doskonały wgląd w estetykę wykonawczą Chopina, w jego sposób myślenia o frazie. Według Lenza Chopin miał tam radzić „Tutaj pianista powinien stać się pierwszym tenorem, pierwszym sopranem, lecz nade wszystko - śpiewakiem i to brawurowym we wszystkich pasażach, które należało koniecznie oddać w stylu *cantabile* [...] Chciał, aby [pasaże] grać *cantabile*, z pewnym umiarem głośności i brawury, poprzez uwydatnienie każdej cząstki motywicznej i nadzwyczaj delikatne uderzenie”^{90, 91}

Niezwykle istotnym aspektem stylu Chopinowskiego była także jego koncepcja prowadzenia narracji muzycznej. Jan Kleczyński zanotował, że według Chopina "każdy utwór ma swoją kulminację, do której należy doprowadzić, by potem stopniowo opadać"⁹². Ta świadomość architektoniki utworu przekładała się na mistrzowskie operowanie napięciem i odprężeniem w interpretacji dłuższych form muzycznych.

Jan Kleczyński podkreślał również znaczenie elastycznego rytmu przy jednoczesnym zachowaniu stabilności metrycznej. Według jego relacji, Chopin wymagał od uczniów dbałości o naturalność w prowadzeniu linii melodycznej, porównując ją do frazy wokalne.⁹³

Dzięki Mikulemu znamy zapamiętaną z lekcji niezwykle obrazową metaforę Chopina dotyczącą frazowania “błędne frazowanie robi na nim zawsze wrażenie, jak gdyby ktoś wygłaszał z pamięci tekst napisany w niezrozumiałym dlań języku [...]. Pseudomuzyk [...] dowodzi w ten sposób, że muzyka nie jest jego językiem ojczystym”⁹⁴

3.4. Metoda pedagogiczna i przekaz artystyczny

3.4.1. Praca z uczniami

Georges Mathias, jeden z najważniejszych uczniów kompozytora, podkreślał, że Chopin nieustannie powtarzał: "Śpiewaj, kiedy grasz!" i podkreślał, że fortepian powinien naśladować elastyczność i ekspresję głosu ludzkiego.⁹⁵

⁹⁰ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 97.

⁹¹ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015, s. 56.

⁹² Jan Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, PWM, Kraków 1960, s. 58.

⁹³ Ibid., s. 62.

⁹⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 221.

⁹⁵ Georges Mathias, *Études de style et de mécanisme*, Collection Littéraire Musicale, Paris 1862, s. 89.

Camille Dubois, uczennica z późnego okresu paryskiego, opisywała lekcje Chopina jako wyjątkowe ze względu na sposób, w jaki kompozytor interpretował swoje utwory. Chopin zwracał szczególną uwagę na zachowanie proporcji i równowagi w interpretacji.⁹⁶

Friederike Müller podkreślała w swoich wspomnieniach, że Chopin często odwoływał się do dzieł Belliniego. Na lekcjach skupiał się na kształtowaniu kantyleny i ornamentyki inspirowanej praktyką wokalną.⁹⁷

Thomas Tellefsen, norweski uczeń Chopina, relacjonował, że kompozytor wymagał ścisłego przestrzegania zapisanych oznaczeń, ale jednocześnie zachęcał wykonawców do zachowania naturalności w interpretacji: "Chopin zawsze podkreślał, że wszelka ekspresja musi wynikać z naturalnego odczucia muzyki, nigdy nie może być wymuszona czy przesadzona"⁹⁸.

Szczególnie wymowne jest świadectwo elastycznego podejścia Chopina do interpretacji w jego słowach skierowanych do Carla Filtscha: "Rozumiemy to obydwa inaczej, ale idź własną drogą, graj, jak czujesz; można to zagrać również w ten sposób"⁹⁹.

Interesujące są również świadectwa dotyczące stosunku Chopina do metronomu. Kompozytor był przeciwny mechanicznemu trzymaniu się temp metronomicznych, uważając że tempo powinno być elastyczne i dostosowane do charakteru utworu oraz akustyki sali.¹⁰⁰ Ta elastyczność nie oznaczała jednak dowolności - Chopin wymagał od swoich uczniów głębokiego zrozumienia struktury utworu i logiki muzycznej narracji.

O tym, jak dużą wagę przykładął Chopin do duchowego przygotowania do wykonania utworu wiemy z relacji Wilhelma von Lenza. „Kiedy w końcu [Chopin] pozwolił Filtschowi wykonać całość, do czego ten szykował się zarówno przez post i modlitwy katolickie, jak też przez lekturę wskazaną przez Chopina (ćwiczenie zostało mu zabronione), [...]”¹⁰¹.

3.4.2. Synteza cech charakterystycznych

Podsumowując, za Mieczysławem Tomaszewskim, można wyznaczyć zespół konkretnych cech charakteryzujących grę Chopina:

⁹⁶ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 154.

⁹⁷ Alan Walker, *Frédéric Chopin: A Life and Times*, Farrar, Straus and Giroux, 2018, s. 456.

⁹⁸ Thomas Tellefsen, *Lettres à ses parents*, Société Française de Musicologie, Paris 1923, s. 127.

⁹⁹ Notatka Ferdinanda Denisa, za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit.

¹⁰⁰ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 172-173.

¹⁰¹ Ibid., s. 97.

- niezwykła oryginalność, styl gry niezbywalnie własny, nikogo nie naśladowający;
- piękno dźwięku przyjmującego pod uderzeniem Chopina tysiączne odmiany;
- gra "pełna powietrza i światła"¹⁰², subtelna i delikatna, lekka i czysta, pulsująca przeważnie na różnych stopniach piana (przez to dla niektórych nazbyt cicha), lecz w momentach kulminacji akcentująca potęgę brzmienia ("energię wolną od brutalności"¹⁰³);
- gra rytmicznie swobodna, operująca niedościgle rubatem, ale rygorystycznie utrzymująca puls metryczny i tempo;
- gra artykułowana wyraziście, frazowana w sposób nasuwający porównania z deklamacją;
- poetyckość i intymność, brak wszelkiej egzaltacji emfazy i patosu, afektacji i sentymentalizmu;
- prostota, naturalność i umiar - przy spontanicznej żywości i nieustającej zmienności.¹⁰⁴



Rys. 3.4. Eliza Radziwiłł, Fryderyk Chopin przy fortepianie, rysunek ołówkiem na papierze, 1826, Muzeum Fryderyka Chopina.

¹⁰² Ibid., s. 333.

¹⁰³ Ibid., s. 83.

¹⁰⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 221.

Rozdział 4. Realizacja nagrania

4.1. Praktyczne zastosowanie rozwiązań technicznych i interpretacyjnych - adaptacja stylu chopinowskiego na gitarę

Już od pierwszych taktów koncertu przyjąłem wyraźną koncepcję interpretacyjną, łączącą tradycję chopinowską z najlepszymi wzorcami gitarystyki. Początkowy akord części *Maestoso* wykonuję w sposób charakterystyczny dla Andrésa Segovii - szybkim *arpeggio* prowadzącym do najwyższego dźwięku zagrane *apoyando*, z natychmiastowym stłumieniem niższych dźwięków. Ten szczegół wykonawczy nie tylko nadaje akordowi kierunkowość i energię, ale także zapowiada interpretację skupioną na sonorystycznych możliwościach gitary.

We wszystkich ustępach solowych lub z oszczędnym akompaniamentem stosuję elastyczne prowadzenie tempa, dostosowane do specyfiki gitary. Szczególną wagę przykładam do realizacji chopinowskiego *rubato* - tam gdzie jest to możliwe prowadzę akompaniament w sposób rytmicznie stabilny, podczas gdy linia melodyczna traktowana jest z większą swobodą czasową. Powtarzające się frazy różnicuję pod względem kształtu frazowania i akcentów energetycznych, zgodnie z praktyką Chopina, który "nigdy nie grał tego samego dwa razy tak samo".

W realizacji faktury wielogłosowej kluczowe znaczenie ma hierarchizacja planów dźwiękowych. Wszystkie współbrzmienia zawierające dźwięk melodyczny wykonuję z wyraźnym wytłuszczeniem linii głównej, stosując technikę *apoyando* lub mocniejsze *tirando* z głębszym wejściem palca w strunę. Znacznie rozszerzyłem też wykorzystanie *legato* lewej ręki w porównaniu z propozycjami Koeniga, co pozwala uzyskać większą płynność i śpiewność oraz wrażenie wielowarstwowości faktury.

W partiach kantylenowych szeroko wykorzystuję możliwości kolorystyczne gitary. Często przenoszę melodię na grubsze struny dla uzyskania ciemniejszego, bardziej nosowego brzmienia, a *glissando* i *portamento* stosuję dla podkreślenia śpiewności frazy. Dużą wagę przykładam do zróżnicowania wibracji - jej tempo i amplituda są zawsze dostosowane do charakteru danego fragmentu.

Szczególnym wyzwaniem wykonawczym są chopinowskie fioritury. W mojej interpretacji są one realizowane nieco wolniej niż w wykonaniach fortepianowych,

co pozwala zachować ich *legato* i śpiewny charakter. Traktuję je tak, jakby były pisane dla śpiewaka operowego, dbając o ich naturalność i płynność. W najszybszych pasażach łączę technikę *arpeggio* prawej ręki z błyskawicznymi sekwencjami techniki *legato* lewej ręki.

Precyzyjnie realizuję chopinowskie oznaczenia artykulacyjne, często pomijane w literaturze gitarowej (większość wydań nutowych na gitarę pomija tę kwestię lub traktuje ją pobocznie). W momentach oznaczonych jako *fortissimo* nie stronię od wykorzystania techniki *rasgueado*, która nie tylko zapewnia maksymalną dynamikę, ale także poszerza paletę barw. Jednocześnie, zgodnie z estetyką Chopina, nie unikam skrajnego *pianissimo*, traktując je jako niezwykle istotny środek ekspresji.

W wirtuozowskich fragmentach trzeciej części stosuję lekkie uderzenie "sprzed struny", pamiętając o chopinowskiej zasadzie, że muzyka musi oddychać - fraza musi mieć czas na naturalne zakończenie, zanim rozpocznie się kolejna. W częściach *scherzando* szczególną uwagę zwracam na relację między stabilnym pulsem orkiestry a elastycznym prowadzeniem partii solowej.

Ciekawym rozwiązaniem technicznym w drugiej części (*Larghetto*) jest realizacja tryli z akompaniamentem poprzez szarpnięcia pustych strun palcami lewej ręki. Środkowa sekcja tej części została potraktowana niczym recytatyw, z maksymalnym wykorzystaniem różnorodności kolorystycznej i głębokości uderzenia dla uzyskania efektu "mowy dźwięków".

Fundamentem całej interpretacji jest wierne podążanie za chopinowskimi łukami frazowymi, które kształtuję w duchu włoskiego *bel canto*. Szeroki oddech frazy, charakterystyczny dla sztuki wokalne, znajduje na gitarze szczególne możliwości realizacji poprzez odpowiednie wykorzystanie dynamiki i artykulacji. Każda fraza jest traktowana jako spójna całość, ze starannie przemyślanym punktem kulminacyjnym i naturalnym wygaszeniem.

W pierwszej części koncertu szczególnie istotne jest zróżnicowanie charakteru między fragmentami wirtuozowskimi a lirycznymi. W partiach brawurowych stosuję bardziej zdecydowane uderzenie, wykorzystując pełne możliwości dynamiczne instrumentu, podczas gdy w ustępach kantylenowych skupiam się na subtelności brzmienia i płynności przejść między dźwiękami. Wiele uwagi poświęcam momentom przejściowym między tymi kontrastującymi charakterami, dbając o ich naturalność i płynność.

Część druga wymaga wyjątkowej wrażliwości kolorystycznej. Tu szczególnie ważna jest realizacja faktury akompaniamentu, który musi być delikatny i przejrzysty, ale jednocześnie wystarczająco obecny, by wspierać linię melodyczną. W romantycznych dialogach z orkiestrą stosuję zróżnicowane barwy dźwięku, dostosowując je do charakteru poszczególnych instrumentów orkiestrowych. Najważniejszą przesłanką do interpretacji tej części był fakt, iż Chopin komponował ją z myślą o Konstancji Gładkowskiej, swojej młodzieńczej miłości. Głównym założeniem było, aby wykonać *Larghetto* jak muzyczne wyznanie miłości, poetyckie przedstawienie stanu zakochania i wszystkich jego zniuansowanych odcieni.

Finał koncertu stawia przed wykonawcą szczególne wymagania techniczne i interpretacyjne. W szybkich pasażach kluczowe jest zachowanie lekkości i precyzji, przy jednoczesnym utrzymaniu klarowności każdego dźwięku. Fragmenty ostinatowe realizuję z dbałością o przejrzystość faktury, różnicując plany brzmieniowe poprzez odpowiednie balansowanie między melodią a akompaniamentem. *Allegro vivace* ukazuje silne związki z polską muzyką ludową, szczególnie dzięki tanecznemu charakterowi o kujawiakowej proveniencji. Główny temat ronda, określony jako *semplice ma graziosamente*, emanuje prostotą i wdziękiem, podczas gdy zadziorne i żywiołowe kuplety wprowadzają atmosferę wiejskiej zabawy. Drugi kuplet, pełen *rubato* i *scherzando*, przypomina sceny dożynek lub wiejskich zabaw, w których młody Chopin mógł uczestniczyć. Charakterystyczne elementy, takie jak *pizzicato*, uderzenia smyczka po strunach i puste kwinty basów, wzmacniają autentyczność odniesień do polskiego folkloru.¹⁰⁵ Cała interpretacja tej części została zaplanowana właśnie w duchu szukania odniesień do polskiej muzyki ludowej.

W całym koncercie, niezależnie od charakteru poszczególnych ustępów, fundamentalną rolę odgrywa precyzyjne operowanie barwą dźwięku. Każda decyzja techniczna - wybór miejsca uderzenia struny, sposób jej pobudzenia, wykorzystanie konkretnej struny dla danego dźwięku - podporządkowana jest nadrzędnemu celowi: stworzeniu interpretacji, która zachowując idiom gitarowy, pozostaje wierna chopinowskiej estetyce. To właśnie umiejętne połączenie tych dwóch światów - fortepianu i gitary, tradycji chopinowskiej i gitarowej - stanowi o wyjątkowości tego przedsięwzięcia artystycznego.

Wszystkie opisane rozwiązania techniczne i interpretacyjne nabierają szczególnego znaczenia w kontekście współpracy z orkiestrą historyczną. Możliwość wykorzystania tak

¹⁰⁵ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022, s. 729.

szerokiej palety środków wykonawczych uwalnia twórczą reakcję na brzmienie zespołu i prowadzenie z nim muzycznego dialogu. Jak dowiedziono we wcześniejszym toku pracy, gitara, mimo że różni się od fortepianu możliwościami dynamicznymi, dzięki bogactwu barw i artykulacji może skutecznie pełnić rolę instrumentu koncertującego.

4.2. Współpraca z orkiestrą historyczną

Realizacja koncertu z {Oh!} Orkiestrą Historyczną pod dyрекcją Martyny Pastuszki stawiała przed wykonawcami szczególne wymagania interpretacyjne. Założyliśmy, że nasze wykonanie będzie w pewnym sensie symfonią koncertującą na gitarę i orkiestrę - fragmenty *tutti* miały stanowić ekspresyjne przedłużenie napięcia budowanego przez gitarę w częściach solowych.

Fundamentalne znaczenie dla współpracy z zespołem miała kwestia umiejscowienia solisty. Zamiast tradycyjnej pozycji przed orkiestrą, siedziałem znacznie głębiej w zespole, niemal między wiolonczelami a drugimi skrzypcami (kwintet smyczkowy od lewej do prawej: skrzypce I, skrzypce II, wiolonczele, altówki). To nietypowe rozwiązanie pozwoliło na bezpośredni kontakt muzyczny z orkiestrą i lepszą kontrolę proporcji brzmieniowych. W momentach wymagających komunikacji z dalszymi rzędami orkiestry - szczególnie z instrumentami dętymi - opierałem się na geście muzycznym Martyny Pastuszki, która prowadziła zespół grając na skrzypcach.



Ryc. 4.1. Liderka {Oh!} Orkiestry Martyna Pastuszka podczas nagrań Koncertu *f*-moll, fot. W. Grzędziński.

Praca z orkiestrą historyczną przy stroju 430 Hz wymagała szczególnego podejścia do kwestii barwy i intonacji. Obniżenie stroju w porównaniu ze współczesnym standardem nie tylko podkreśliło historyczny kontekst wykonania, ale również wpłynęło na intymność i delikatność brzmienia całości. Nagranie współczesnej gitary Jorge Godoy J-III-S w takim

kontekście wymagało starannego dostosowania techniki gry, by uzyskać harmonijne współbrzmienie z historycznym instrumentarium orkiestry.

Kolejnym, równie istotnym aspektem współpracy z orkiestrą historyczną okazała się kwestia dynamiki. Mniejszy wolumen brzmienia instrumentów z epoki stworzył korzystne warunki dla gitary jako instrumentu solowego. W momentach wymagających skrajnego *pianissimo* orkiestra była w stanie dostosować się do możliwości dynamicznych gitary, grając niezwykle delikatnie, na granicy słyszalności. Z kolei w kulminacjach dynamicznych charakterystyczna dla instrumentów historycznych przejrzystość faktury pozwalała na zachowanie czytelności partii solowej bez konieczności nadmiernego forsowania dźwięku.

Komunikacja z zespołem opierała się w dużej mierze na geście muzycznym, który był podstawą porozumienia w kwestiach rytmicznych i artykulacyjnych. Szczególnie istotne było to w miejscach o charakterze dialogowym oraz w momentach przejściowych między częściami solowymi a *tutti*. W sekcjach *scherzando* realizowaliśmy chopinowską koncepcję *rubato* - orkiestra, niczym "kapral", utrzymywała stabilny puls, podczas gdy partia solowa poruszała się z większą swobodą agogiczną.

Priorytetem było poszukiwanie wspólnego koloru brzmieniowego i właściwego zmieszania się dźwięków gitary i orkiestry. W częściach lirycznych niezwykle ważne okazało się dostosowanie sposobu wydobywania dźwięku do charakterystyki brzmieniowej instrumentów historycznych, szczególnie w dialogach z poszczególnymi grupami instrumentów. Specyficzna barwa i artykulacja instrumentów z epoki wymagała odpowiedniego doboru środków technicznych w partii gitarowej.

W poszczególnych częściach koncertu współpraca z orkiestrą historyczną przybierała różne formy. W pierwszej części *Maestoso* kluczowa była precyzyjna koordynacja w momentach przejściowych między partiami solowymi a *tutti*. Charakterystyczna dla instrumentów historycznych szybsza odpowiedź na impuls pozwalała na bardziej elastyczne kształtowanie narracji muzycznej.

W *Larghetto* najistotniejsza była kwestia prowadzenia długich linii melodycznych. Sekcja środkowa, potraktowana jak recytatyw, wymagała wyjątkowej wrażliwości zespołowej w budowaniu napięć harmoniczych. Instrumenty historyczne, dzięki swojej większej podatności na zmiany artykulacyjne, umożliwiały bardziej naturalne kształtowanie fraz i subtelniejsze cieniowanie dynamiczne.

Final stawiał przed wykonawcami szczególne wymagania w zakresie koordynacji rytmicznej. W szybkich fragmentach wirtuozowskich precyzyjne współdziałanie z orkiestrą osiągnęliśmy dzięki wyrazistemu gestowi muzycznemu.

4.3. Analiza procesu nagraniowego i końcowych rezultatów



Rys. 4.2. Fotografia wykonana na zakończenie nagrań 9 października 2023 roku, archiwum własne.

Nagranie koncertu zrealizowano w Studiu Koncertowym S1 Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie w dniach 8-9 października 2023, pod kierunkiem producenta Stanisława Leszczyńskiego z Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Za reżyserię dźwięku odpowiadali Gabriela Blicharz i Lech Dudzik. Proces nagraniowy, rozplanowany na cztery sesje, przebiegał według precyzyjnie określonego harmonogramu - pierwszego dnia zarejestrowano część *Maestoso*, drugiego najpierw *Allegro vivace*, a na końcu *Larghetto*.

Dużą uwagę poświęcono kwestiom technicznym realizacji nagrania. Mimo, że podczas sesji siedziałem tradycyjnie przodem do "widowni", zostałem umieszczony głębiej w orkiestrze, na podeście o wysokości około 30 cm, niemal między pierwszym pulpitem wiolonczel a drugimi skrzypcami (układ kwintetu smyczkowego od lewej do prawej: skrzypce I, skrzypce II, wiolonczele, altówki, kontrabasy). Dla zapewnienia lepszej słyszalności w tylnych rzędach orkiestry zastosowano system wzmacniaczy, zasilanych sygnałem z mikrofonów nagraniowych. Poziom nagłośnienia został starannie wyregulowany, by dźwięk z głośników nie zakłócał nagrania.

Głównym wyzwaniem realizacyjnym było znalezienie właściwego balansu i charakteru brzmienia gitary względem orkiestry. Reżyserzy dźwięku, kierując się zasadą naturalności, wypracowali odpowiednie proporcje między wykorzystaniem mikrofonów bliskich, odpowiedzialnych za kolor i detale brzmieniowe, a dalszych, zapewniających przestrzenność i lepsze zespolenie z orkiestrą. Proces montażu, trwający do lipca 2024 roku, wymagał szczególnej uwagi zwłaszcza w częściach I i III, gdzie spośród wielu zarejestrowanych wersji z różnorodnym frazowaniem należało wybrać te najlepiej oddające zamysł interpretacyjny.

Istotną rolę w procesie nagraniowym odegrali konsultanci artystyczni. Ryszard Bałauszko, wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, był obecny podczas całej sesji, dzieląc się cennymi spostrzeżeniami. Interpretacja została również skonsultowana w tygodniu poprzedzającym nagranie z Tilmanem Hoppstockiem¹⁰⁶ z Akademii für Tonkunst w Darmstadt. Końcowy mastering nagrania wykonała Joanna Popowicz.



Rys. 4.3. Lech Dudzik, Gabriela Blicharz i Ryszard Bałauszko podczas nagrań Koncertu f-moll w wersji na gitarę, archiwum własne.

Efekt końcowy, wydany we wrześniu 2024 roku przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFCCD 157), spotkał się z niezwykle pozytywnym przyjęciem. Jak zauważył Marcin Gmys w książeczce płytowej, "gitara w wielu fragmentach lirycznych nadaje kompozycji Chopina prawdziwie balladowego kolorytu"¹⁰⁷, a większe możliwości

¹⁰⁶ Tilman Hoppstock jest wybitnym niemieckim gitarzystą klasycznym, pedagogiem i muzykologiem. Jako profesor Akademii für Tonkunst w Darmstadt wykształcił wielu znakomitych gitarzystów. Jest autorem licznych publikacji naukowych i opracowań muzycznych, szczególnie cenione są jego prace dotyczące interpretacji muzyki Bacha na gitarze klasycznej.

¹⁰⁷ Marcin Gmys, *Koncert f-moll Chopina albo w stronę ballady na gitarę i orkiestrę*, w: *Chopin: Concerto in F minor, arranged for guitar, Kurpiński/Gottschick Clarinet Concerto, Symphony No. 5 Mozart, Wykonawcy: Mateusz Kowalski, Martyna Pastuszka, Lorenzo Coppola, {oh!} orkiestra Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 157, 2024, s. 21.*

niuansowania barwy instrumentu pozwalają na bardziej organiczne zespolenie z orkiestrą. Nagranie zyskało uznanie w środowisku gitarowym na całym świecie, było prezentowane przez czołowe rozgłośnie radiowe, takie jak Radio France Musique, Program Drugi Polskiego Radia, a także BBC Radio 3, gdzie podkreślano szczególną "przejrzystość" gitarowej wersji koncertu, pozwalającą na nowe spojrzenie na orkiestrową tkankę utworu.

Sukces nagrania otworzył drogę do kolejnych wykonń koncertu, w tym amerykańskiej premiery wersji na gitarę i kwartet smyczkowy w San Francisco (7 grudnia 2024). Zaplanowane zostały również prezentacje z orkiestrami w Olsztynie, na festiwalu Villa de Peter w Hiszpanii oraz w Chinach, co świadczy o rosnącym zainteresowaniu tą wyjątkową interpretacją dzieła Chopina.

Proces nagraniowy został udokumentowany filmowo. Materiał zawierający wywiady z muzykami, w tym z solistą, jest dostępny w serwisie YouTube, zatytułowany "Mateusz Kowalski, {OH} Orkiestra - Chopin Concerto in F minor op. 21 - making of" pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=EJEg7kOOB-s&t=1s> (dostęp 10.01.2025).

4.4. Nagranie fragmentów solowych *Larghetto*

W ramach uzupełnienia projektu, 16 grudnia 2024 roku w salonie Siccas Guitars w Karlsruhe (Niemcy) zrealizowano dodatkowe nagranie wybranych fragmentów drugiej części koncertu bez akompaniamentu orkiestry. Sesja objęła takty 6-25 oraz 75-97 *Larghetto*, bazując w pełni na transkrypcji Jerzego Koeniga. Za reżyserię dźwięku odpowiadał Jouyan Tarzaban.

Nagranie to, pełniące rolę swoistego zwiastuna całego projektu, zostało pomyślane jako narzędzie promocyjne, umożliwiające prezentację dzieła w sytuacjach, gdy wykonanie z orkiestrą nie jest możliwe. Intymny charakter wybranych fragmentów drugiej części szczególnie dobrze sprawdza się w wersji solowej, pozwalając na pełne wyeksponowanie możliwości kolorystycznych gitary.

Zakończenie

Realizacja pierwszego w historii utrwalenia fonograficznego kompletnej transkrypcji *Koncertu f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina na gitarę i orkiestrę dowiodła, że mimo pozornych ograniczeń technicznych instrumentu, możliwe jest wierne oddanie istoty tego monumentalnego dzieła. Przeprowadzone badania i doświadczenia wykonawcze pozwoliły na sformułowanie następujących wniosków:

1. Współczesna gitara klasyczna, mimo odmiennej od fortepianu specyfiki, oferuje unikalne możliwości interpretacyjne muzyki Chopina. Szczególnie istotna okazała się jej bogata paleta barw i zdolność do subtelного różnicowania artykulacji, co pozwala na wierną realizację chopinowskiej estetyki wykonawczej.
2. Współpraca z orkiestrą historyczną umożliwiła stworzenie spójnej brzmieniowo interpretacji, bliskiej praktykom wykonawczym epoki Chopina. Mniejszy wolumen brzmienia instrumentów historycznych stworzył korzystne warunki dla gitary jako instrumentu solowego, pozwalając na naturalne zespolenie brzmienia.
3. Opracowane rozwiązania techniczne, takie jak zastosowanie kapodastra, alternatywne strojenie czy specyficzne techniki wydobywania dźwięku, mogą stanowić wzorzec dla przyszłych transkrypcji wielkiej literatury romantycznej na gitarę.
4. Praca nad transkrypcją przyczyniła się do rozwoju techniki gitarowej, wymuszając wypracowanie nowych rozwiązań wykonawczych, szczególnie w zakresie prowadzenia wielogłosowej faktury i realizacji złożonych struktur harmoniczych.

Nagranie koncertu, zrealizowane w Studiu Koncertowym S1 Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie z {OH!} Orkiestrą Historyczną pod dyrekcją Martyny Pastuszki, spotkało się z pozytywnym przyjęciem środowiska muzycznego. Recenzenci podkreślali szczególnie "przejrzystość" gitarowej wersji koncertu, pozwalającą na nowe spojrzenie na orkiestrową tkankę utworu.

Sukces projektu otworzył drogę do kolejnych wykonań, w tym amerykańskiej premiery wersji na gitarę i kwartet smyczkowy w San Francisco oraz planami na prezentację z orkiestrami w Europie i Azji. Te wydarzenia świadczą o rosnącym zainteresowaniu nową interpretacją dzieła Chopina.

Niniejsza rozprawa może stanowić punkt wyjścia dla kolejnych badań nad transkrypcjami muzyki Chopina na gitarę. Wypracowane rozwiązania techniczne i interpretacyjne mogą znaleźć zastosowanie w adaptacjach innych dzieł kompozytora, przyczyniając się do wzbogacenia repertuaru gitarowego o kolejne pozycje wielkiej literatury romantycznej.

Projekt udowodnił również, że współczesna gitara klasyczna może z powodzeniem pełnić rolę instrumentu koncertującego w repertuarze romantycznym, otwierając nowe perspektywy dla rozwoju literatury gitarowej i praktyki wykonawczej. Paradoksalnie, niektóre aspekty brzmieniowe fortepianu z epoki Chopina okazały się bliższe możliwościom gitary niż współczesnego fortepianu koncertowego, co potwierdza zasadność poszukiwań nowych rozwiązań interpretacyjnych w muzyce XIX wieku.

Bibliografia

Abramowicz, Władysław, *Druid tajemnic w dźwięk zaklętych... Marek Sokołowski słynny gitarzysta*, artykuł w: *Ziemia Lidzka*, Lida, styczeń 1938 r., nr 1.

Belotti, Gastone, *Włoskie korzenie Chopinowskiego Rubata*, w: opr. Irena Poniatowska, *Wdzięk afektu. Teksty o tempie rubato*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2017.

Cumpiano, William R., Natelson, Jonathan D., *Guitarmaking: Tradition and Technology*, Chronicle Books, San Francisco 1994.

Czartkowski, Adam, Jeżewska, Zofia, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013.

Duncan, Charles, *The Art of Classical Guitar Playing*, Summy-Birchard Inc., Secaucus 1980.

Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000.

Gmys, Marcin, *Koncert f-moll Chopina albo w stronę ballady na gitarę i orkiestrę*, w: *Chopin: Concerto in F minor; arranged for guitar; Kurpiński/Gottschick Clarinet Concerto, Symphony No. 5 Mozart*, Wykonawcy: Mateusz Kowalski, Martyna Pastuszka, Lorenzo Coppola, {oh!} orkiestra Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD 157, 2024.

Hamilton, Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, 2008.

Janczewska-Sołomko, Katarzyna, Pigła, Wiesław, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023.

Kaczyński, Tadeusz, *Aleksander Tansman*, artykuł w: *Ruch Muzyczny*, nr 13, 1977.

Kleczyński, Jan, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, PWM, Kraków 1960.

Koenig, Jerzy, *Fryderyk Chopin w opracowaniu na gitarę cz. 4-6*, Wydawnictwo Muzyczne ABsonic, 2023.

Korespondencja Fryderyka Chopina, t. I, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Lenz, Wilhelm von, *The Great Piano Virtuosos of Our Time*, G. Schirmer, 1899.

Mathias, Georges, *Études de style et de mécanisme*, Collection Littéraire Musicale, Paris 1862.

Mathias, Georges, *La Tradition de Chopin dans l'enseignement, Le Ménestrel*, Paris 1897.

Moscheles, Ignaz, *Recent Music and Musicians*, Henry Holt & Company, 1889.

Niecks, Frederick, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, tłum. Antoni Buchner, red. Jerzy Michniewicz, NIFC, Warszawa 2011.

Oberberk, Jan, *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin Gitary*, Wydawnictwo DEBIT, Kraków, b.r.w.

Poniatowska, Irena, *Transkrypcja jako gatunek i forma w muzycznej kulturze*, w: Katarzyna Janczewska-Sołomko, Wiesław Pięła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830-2020)*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina & Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023.

Powroźniak, Józef, *Gitara od A do Z*, PWM, Kraków 1965.

Rink, John, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, NIFC, Warszawa 2015.

Samson, Jim, *Chopin. Cztery Ballady*, NIFC, Warszawa 2012.

Świtacz, Jacek, *Wstęp do Jerzy Koenig. Fryderyk Chopin, Koncert f-moll op. 21. Partia fortepianu w opracowaniu na gitarę cz. 5*, Wydawnictwo Muzyczne ABsonic, 2023.

Tellefsen, Thomas, *Lettres à ses parents*, Société Française de Musicologie, Paris 1923.

Tomaszewski, Mieczysław, *Chopin, Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2022.

Tyler, James, Sparks, Paul, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Vogel, Benjamin, *The Young Chopin's Domestic Pianos*, w: Artur Szklener (red.), *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, NIFC, Warszawa 2004.

Vogel, Benjamin, *Warszawski fortepian Fryderyka Chopina*, NIFC, Warszawa 2023.

Walker, Alan, *Frédéric Chopin: A Life and Times*, Farrar, Straus and Giroux, 2018.

Spis ilustracji

<i>Rys. 1.1. Pierwsze wydanie "Mazurków" F. Chopina, w transkrypcji na gitarę autorstwa J. N. Bobrowicza (F. Kistner; Lipsk 1836 r.)</i>	8
<i>Ryc. 1.2. Pierwsze publiczne wykonanie gitarowej transkrypcji Koncertu f-moll F. Chopina autorstwa Jerzego Koeniga podczas festiwalu Chopin i Jego Europa 2023, Mateusz Kowalski, Martyna Pastuszka {Oh!} Orkiestra Historyczna, Sala Koncertowa Filharmonii Narodowej w Warszawie, fot. W. Grzędziński</i>	12
<i>Rys. 2.1. Fortepiany konstrukcji wiedeńskiej (Fig. 1-2) i angielskiej (Fig. 3-4). Za: Heinrich Welcer von Gontershausen, Der Flügel oder die Beschaffenheit des Pianos in allen Formen, Frankfurt a/M, 1856, s. 12-14, tablice I-II</i>	18
<i>Rys. 2.2. Buchholtz, Warsaw c.1825 (2017), kopia autorstwa Paula McNulty'iego</i>	20
<i>Rys. 2.3. Johann Georg Stauffer, c. 1828, kolekcja Austin-Marie</i>	22
<i>Rys. 2.4. Jorge Godoy J-III-S ze świerkową płytą o większej menzurze - 660mm, 2021</i>	24
<i>Rys. 2.5. Takt 7 przed zmianą</i>	33
<i>Rys. 2.6. Takt 7 po zmianie</i>	33
<i>Rys. 2.7. Takt 33 przed zmianą</i>	34
<i>Rys. 2.8. Takt 33 po zmianie</i>	34
<i>Rys. 2.9. Takt 84 przed zmianą</i>	34
<i>Rys. 2.10. Takt 84 po zmianie</i>	34
<i>Rys. 2.11. Takty 105-106 przed zmianą</i>	35
<i>Rys. 2.12. Takty 105-106 po zmianie</i>	35
<i>Rys. 2.13. Takt 108 przed zmianą</i>	35
<i>Rys. 2.14. Takt 108 po zmianie</i>	35

<i>Rys. 2.15. Takt 131 przed zmianą</i>	35
<i>Rys. 2.16. Takt 131 po zmianie</i>	35
<i>Rys. 2.17. Takty 157-159 przed zmianą</i>	36
<i>Rys. 2.18. Takty 157-159 po zmianie</i>	36
<i>Rys. 2.19. Takt 166 przed zmianą</i>	36
<i>Rys. 2.20. Takt 166 po zmianie</i>	36
<i>Rys. 2.21. Takt 220 przed zmianą</i>	37
<i>Rys. 2.22. Takt 220 po zmianie</i>	37
<i>Rys. 2.23. Takt 240 przed zmianą</i>	37
<i>Rys. 2.24. Takt 240 po zmianie</i>	37
<i>Rys. 2.25. Takt 49 przed zmianą</i>	38
<i>Rys. 2.26. Takt 49 po zmianie</i>	38
<i>Rys. 2.27. Takt 148 przed zmianą</i>	38
<i>Rys. 2.28. Takt 148 po zmianie</i>	38
<i>Rys. 2.29. Takty 172-173 przed zmianą</i>	39
<i>Rys. 2.30. Takty 172-173 po zmianie</i>	39
<i>Rys. 2.31. Takty 176-177 przed zmianą</i>	39
<i>Rys. 2.32. Takty 176-177 po zmianie</i>	39
<i>Rys. 2.33. Takty 185-186 przed zmianą</i>	39
<i>Rys. 2.34. Takty 185-186 po zmianie</i>	39
<i>Rys. 2.35. Takty 209-210 przed zmianą</i>	40
<i>Rys. 2.36. Takty 209-210 po zmianie</i>	40
<i>Rys. 2.37. Takty 257-258 przed zmianą</i>	40
<i>Rys. 2.38. Takty 257-258 po zmianie</i>	40

<i>Rys. 2.39. Takt 280 przed zmianą</i>	41
<i>Rys. 2.40. Takt 280 po zmianie</i>	41
<i>Rys. 2.41. Takty 288-289 przed zmianą</i>	41
<i>Rys. 2.42. Takty 288-289 po zmianie</i>	41
<i>Rys. 2.43. Takty 336-337 przed zmianą</i>	42
<i>Rys. 2.44. Takty 336-337 po zmianie</i>	42
<i>Rys. 2.45. Takt 368 przed zmianą</i>	42
<i>Rys. 2.46. Takt 368 po zmianie</i>	42
<i>Rys. 2.47. Przejście z taktu 371 na 372 przed zmianą</i>	42
<i>Rys. 2.48. Przejście z taktu 371 na 372 po zmianie</i>	42
<i>Rys. 2.49. Przejście z taktu 373 na 374 przed zmianą</i>	43
<i>Rys. 2.50. Przejście z taktu 373 na 374 po zmianie</i>	43
<i>Rys. 2.51. Takty 392-393 przed zmianą</i>	43
<i>Rys. 2.52. Takty 392-393 po zmianie</i>	43
<i>Rys. 2.53. Takt 424 przed zmianą</i>	43
<i>Rys. 2.54. Takt 424 po zmianie</i>	43
<i>Rys. 2.55. Takty 428-429 przed zmianą</i>	44
<i>Rys. 2.56. Takty 428-429 po zmianie</i>	44
<i>Rys. 2.57. Takty 443-445 przed zmianą</i>	44
<i>Rys. 2.58. Takty 443-445 po zmianie</i>	44
<i>Rys. 3.1. Eugène Delacroix, Chopin jako Dante, ołówek na papierze, 1849, Musée du Louvre, Paryż</i>	46
<i>Rys. 3.2. Afisz z koncertu Fryderyka Chopina w Teatrze Narodowym w Warszawie, 17 marca 1830, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie [sygn. 224678 IV]</i>	47

<i>Rys. 3.3. Fragment recenzji Roberta Schumanna w Allgemeine Musikalische Zeitung z 7 grudnia 1831 po wydaniu w Wiedniu Wariacji op. 2 Chopina, o którym powiedział tam "Panowie, kapelusze z głów, oto geniusz"</i>	49
<i>Rys. 3.4. Eliza Radziwiłł, Fryderyk Chopin przy fortepianie, rysunek ołówkiem na papierze, 1826, Muzeum Fryderyka Chopina</i>	54
<i>Rys. 4.1. Liderka {Oh!} Orkiestry Martyna Pastuszka podczas nagrań Koncertu f-moll, fot. W. Grzędziński</i>	58
<i>Rys. 4.2. Fotografia wykonana na zakończenie nagrań 9 października 2023 roku, archiwum własne</i>	60
<i>Rys. 4.3. Lech Dudzik, Gabriela Blicharz i Ryszard Balauszko podczas nagrań Koncertu f-moll w wersji na gitarę, archiwum własne</i>	61