

Aldona Ślusarz

Muzyka kameralna jako synteza gry solowej i orkiestrowej

Próba charakterystyki w świetle literatury fletowej



**Muzyka kameralna
jako synteza
gry solowej i orkiestrowej**

Próba charakterystyki w świetle literatury fletowej



NR 3041

Aldona Ślusarz

Muzyka kameralna jako synteza gry solowej i orkiestrowej

Próba charakterystyki w świetle literatury fletowej



Redaktor serii: Muzyka
Krystyna Turek

Recenzent
Jakub Bokun

Spis treści

Wstęp	7
Flet jako instrument solowy	11
Muzyka orkiestrowa	25
Fletowa muzyka kameralna	103
Do okresu baroku	103
Klasycyzm	105
Romantyzm	113
Wiek XX	123
Podsumowanie	131
Bibliografia	133
Przykłady nutowe	135
Spis ilustracji	137
Indeks kompozytorów	139
Summary	141
Résumé	143

Wstęp

Z definicji muzyki kameralnej wynika, że są to utwory pisane na niewielkie zespoły. Można przyjąć, że muzyka ta została przeznaczona do wykonywania w małych pomieszczeniach i stała się sztuką popularną wśród przyjaciół chcących wspólnie muzykować. Nazwa pochodzi od włoskiego *da camera*, tj. ‘do komnaty’. Początkowo mianem muzyki kameralnej określano zarówno utwory wokalne, jak i instrumentalne — ważne było to, że wykonywane były w komnatach, a nie w kościele bądź teatrze (operze). W opracowaniach encyklopedycznych można znaleźć informację, iż muzyka kameralna to: „muzyka przeznaczona do wykonania przez 2—9 solistów”¹ czy „muzyka wykonywana przez niewielki zespół instrumentalny”² bądź „kompozycje pisane na niewielką liczbę instrumentów; partie poszczególnych instrumentów realizowane są przez jednego wykonawcę, w przeciwieństwie do orkiestry”³.

W światowej literaturze jednakże znajduje się wiele utworów przeznaczonych dla od dwóch aż po szesnastu muzyków na przeróżne składy instrumentów, co również określane jest jako muzyka kameralna. Każda z tych kombinacji ma swoje własne charakterystyczne brzmienie i unikalną jakość. Najliczniejsza literatura kameralna przeznaczona jest dla dwóch wykonawców. Mamy więc utwory na: skrzypce (lub każdy inny instrument melodyczny) z fortepianem, duety złożone z takich samych lub różnych instrumentów, włączając instrumenty perkusyjne — zdarzają się bowiem także duety na dwa werble.

Wśród duetów fletowych najbardziej popularne są utwory pisane w okresie renesansu, baroku, wczesnoklasycyzmu i klasycyzmie. Powstało wtedy najwięcej duetów na flety podłużne oraz flety poprzeczne. W okresie baroku oprócz duetów popularnością cieszyły się także tria, które były tworzone na wiele różnych kombinacji instrumentalnych. W połowie XVIII wieku natomiast bardzo popularnym składem ka-

¹ *Encyklopedia popularna*. Warszawa: PWN, 1991, s. 352.

² *Encyklopedia uniwersalna*. Red. D. C z u p k i e w i c z. Warszawa: Muza SA, 1997, s. 520.

³ *Encyklopedia muzyki*. Red. A. C h o d k o w s k i. Warszawa: PWN, 1995, s. 419.

meralnym stał się kwartet, zwłaszcza kwartet smyczkowy (2 vni.vla.vc.), który jest kluczowym zespołem kameralnym aż po dzień dzisiejszy. Oprócz kwartetu smyczkowego pojawiają się również kwartety złożone z instrumentów dętych i kwartety fortepianowe. Spośród kwintetów to kwintet dęty jest jedynym składem bez instrumentów smyczkowych lub fortepianu, który uzyskał tak wysoki status.

W zespołach powyżej pięciu wykonawców skład instrumentów jest różnorodny. To kompozytorzy decydują o liczbie i doborze instrumentów. Mamy więc, na przykład: *Oktet Es-dur* op. 103 (1792) Ludwiga van Beethovena (1770—1827), który tworzy zespół złożony: z podwojonych obojów, klarnetów, fagotów i waltorni, *Oktet Es-dur* op. 20 (1825) Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego (1809—1847) wykorzystujący tylko instrumenty smyczkowe, a także *Oktet* (1923) Igora Strawińskiego (1882—1971) skomponowany na flet, klarnet, dwa fagoty, dwie trąbki i dwa puzony. Kompozycje wymagające więcej niż ośmiu wykonawców wykazują pod względem instrumentarium jeszcze większą różnorodność. Ciekawym przykładem są dzieła Richarda Straussa (1864—1949), na przykład *Serenada Es-dur* op. 7 (1881) oraz *Suita B-dur* op. 4 (1884) na trzynaście instrumentów dętych, a także dwie *Sonatiny F-dur* op. 135 (1943) oraz *Es-dur* op. 143 (1944—1945) na szesnaście instrumentów dętych. Jak widzimy zatem, R. Strauss poszerzył w znaczny sposób liczebność wykonawców w zespołach kameralnych.

Celem mojej pracy będzie wykazanie, że muzyka kameralna stanowi doskonałą formę syntezy, czyli przenikania cech wykonawstwa orkiestrowego oraz solowego. Temat ten jest jednak bardzo obszerny, więc zamierzam skupić się jedynie na utworach, w których istotną rolę odgrywa flet. Zdaję sobie sprawę, że dobór literatury może być niewystarczający, ale starałam się przedstawić utwory o tradycji muzycznej uznanej oraz w świecie utrwalonej.

Praca ta poparta jest przykładami nutowymi z twórczości: kameralnej, orkiestrowej oraz na instrument solowy, na podstawie której można określić, jak wiele cech wspólnych i wzajemnych powiązań mają wszystkie trzy typy muzykowania: solowy, kameralny i orkiestrowy — mimo różnic w technice wykonawczej. I tak, w muzyce kameralnej doskonałość interpretacji dzieła zależy od harmonijnej współpracy instrumentalistów. Każdy z wykonawców ma do odegrania własną, odrębną partię, a o efekcie końcowym bardziej decyduje doskonałość współbrzmienia niż wirtuozeria poszczególnych głosów solowych. Podobnie sytuacja przedstawia się w orkiestrze, gdzie ważna jest barwa, forma i brzmienie, a nie jednostkowe traktowanie poszczególnych instrumentalistów, choć istnieje wiele dzieł, w których muzycy mają do odegrania bardzo trudne i wymagające fragmenty solowe. Natomiast nad właściwym brzmieniem zespołu orkiestrowego i interpretacją utworu czuwa dyrygent. Zupełnie inaczej traktowana jest muzyka skomponowana na instrument solo, którą wykonuje jedna osoba i to na niej skoncentrowana jest w całości uwaga słuchacza.

Praca została więc podzielona na trzy główne ogniwa, z których każde będzie polem do rozważań na dany temat. Istotne wydaje się również przedstawienie historii fletowej literatury w celu uzyskania pełnego obrazu wzajemnego oddziaływania tych struktur na siebie.

* * *

Dziękuję za udostępnienie i możliwość przedstawienia w niniejszej pracy fragmentów utworów niżej wymienionym kompozytorom oraz wydawnictwom muzycznym:

I would like to thank the following composers and record labels for providing me with access to the fragments of musical compositions used in my book:

Je tiens à remercier les compositeurs et les éditions musicales qui m'ont donné leur autorisation de présenter dans mon livre des extraits de leurs oeuvres :

Alphonse Leduc & Cie Paris France,
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd,
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden,
Editio Musica Budapest,
Editions Durand — Salabert — Eschig,
Ian Clarke,
PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A.,
Robert Dick,
Schott Music,
Stockhausen Foundation for Music, Kürten,
Sugarmusic S.p.A. — Edizioni Suvini Zerboni, Milano,
Universal Music Publishing France.

Flet jako instrument solowy

Rozdział ten poświęcony jest solowej muzyce na flet oraz jej transformacjom. Treść została ułożona chronologicznie, począwszy od muzyki barokowej, a skończywszy na współczesnych utworach solowych zawierających nowe techniki wykonawcze. Większość literatury solowej to muzyka na instrumenty klawiszowe, jak: fortepian, klawesyn i organy. W dalszej kolejności to kompozycje na instrumenty smyczkowe oraz na pozostałe instrumenty. Muzyka na flet solo, powstająca na przełomie XVII i XVIII wieku, to przede wszystkim sonaty lub fantazje.

Do sztandarowych pozycji barokowego repertuaru na flet solo zaliczyć trzeba: *Partitę a-moll* (1722—1723) Johanna Sebastiana Bacha (1685—1750) oraz *12 Fantazji* (1732—1733) Georga Philippa Telemanna (1681—1767). Te ostatnie są przykładem typowego — lekkiego i żartobliwego stylu Telemanna, który pozostaje w opozycji do pełnego powagi stylu innych kompozytorów muzyki niemieckiej. O pewnej odmienności świadczy już sam tytuł tych kompozycji, czyli *Fantazje*. Ponadto mamy również kompozycje: Josepha Bodin de Boismortiera (1689—1755), Marin Marais'a (1656—1728) i innych twórców współczesnych Bachowi. Jednogłosowość fletu powodowała jednak pewne ograniczenia w konstrukcji utworów solowych, ponieważ nie dawał on takich możliwości kombinacji dźwiękowych jak skrzypce czy wiolonczela. Stąd też sposoby artykulacji fletu często porównywane były do technik gry na innych instrumentach, nawet nienależących do tej samej rodziny. Wiele zagadnień artykulacyjnych pochodzi z zakresu techniki skrzypcowej i jest próbą imitacji na przykład pociągnięć smyczka lub uderzeń smyczka w strunę.

Do połowy XVIII wieku w większości utworów kompozytorów francuskich można zauważyć dużą liczbę jednakowych wartości rytmicznych, które były wykonywane „nierówno”. Praktyka ta nazwana została *louer*. Nuty łączone w pary wykonywane były w kolejności: długa — krótka, głośna — cicha. W grupach triolowych łączono dwie pierwsze nuty lub wszystkie trzy. W wielu dziełach z tego okresu można dostrzec jeden długi łuk rozciągający się nawet na cały takt. Miał on zastosowanie w utworach o charakterze improwizacyjnym, takich jak preludia, wolne części sonat lub suit, ale także w przebiegach ornamentalnych. Łukami podkreślano także

dźwięki sąsiednie (wychylenia sekundowe lub rozpisane mordenty) oraz dźwięki przejściowe (wypełnienia interwałów) i to niezależnie od tego, czy łuk został przez kompozytora zaznaczony, czy nie.

Fletowa muzyka solowa rozwijała się w miarę udoskonalenia konstrukcji fletu. Utwory solowe z biegiem czasu zaczynają więc przybierać inny kształt i charakter. W okresie wczesnoklasycznym Johann Joachim Quantz (1697—1773), kompozytor i budowniczy fletów, skomponował cykl kaprysów i fantazji, które mogą być traktowane obecnie jako ówczesne pierwsze etiudy. Muzyka solowa w okresie klasycyzmu zeszła na dalszy plan i istotna była w zasadzie tylko w pojęciu rozwijania techniki fletowej, czyli w sferze etiud, ćwiczeń i fantazji. Klasycy wiedeńscy większą wagę przywiązywali do orkiestrowego traktowania fletu niż jako instrumentu solowego.

Powstały jednakże liczne szkoły i metody gry na flecie. Johanna Joachima Quantza *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* z roku 1752 zawiera nie tylko cenny zbiór informacji o fletowych technikach oraz stylach wykonawczych XVIII wieku, lecz także bardzo wszechstronny program nauki gry, jak również zagadnienia ogólnomuzyczne.



II. 1. J.J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*

Kolejną pozycją jest *Méthode de Flûte Théorique et Pratique*, którą w 1793 roku napisał François Devienne (1759—1803) i która to po kilkukrotnym przedrukowywaniu stała się fundamentem francuskiej muzyki fletowej.

W latach 1730—1775 wprowadzone zostały nowe określenia dotyczące uderzeń języka: *non legato* lub *détaché* imitujące zmiany smyczka.

Rozwija się *staccato*. (') oznaczało oderwany smyczek na tyle, na ile pozwalało tempo. Znak (·) oznaczał oddzielenie nut pozostając smyczkiem na strunie. *Staccato* pod łukiem wykonywane było poprzez oddzielenie dźwięków językiem na tym samym słupie powietrza. W wolnym tempie natomiast należało wydmuchiwać słup powietrza, bez użycia języka, dla każdej nuty z osobna.

Termin „podwójnego języka” został wprowadzony przez Quantza w 1752 roku.

Ornamenty ówczesnego okresu muzycznego dzieliły się na dwa rodzaje:

- należące do melodii — notowane jako duże nuty,
- te, które nie należą zarówno do melodii, jak i harmonii — notowane jako małe nuty, a czas ich trwania zależy od nuty poprzedzającej lub następującej (appoggiatura, tryl, mordent, obiegnik).

Spośród appoggiatur wyróżnić należy: wznoszące oraz opadające, podwójne, przejściowe, średniodługie oraz długie i krótkie. Przykładem ornamentu był również rodzaj wibracji palcowej polegającej na wielokrotnym uderzaniu palcem w kant lub cały otwór fletu. Można było także ruszać całym instrumentem, jeżeli wibracja palcowa nie była możliwa.

W następnym okresie stylistycznym do rozwoju techniki gry na flecie przyczynił się Theobald Boehm (1794—1881), który udoskonalił konstrukcję i mechanizm instrumentu. To z kolei przysłużyło się do powstania wielu etiud, kaprysów i fantazji. Przykładem mogą być skomponowane przez niego *24 Kaprysy — Etiudy* op. 26 przeznaczone na flet tzw. systemu boehmowskiego. T. Boehm, by udoskonalić konstrukcję fletu, wprowadził zasadnicze zmiany w jego budowie. I tak:

1. Zmienił rozkład, wielkość i ilość otworów bocznych, ustawiając je dokładnie w punktach węzłów akustycznych.
2. Stożkową budowę fletu zastąpił cylindryczną, a w główce fletu paraboliczną.
3. Ułatwił aplikaturę poprzez rozbudowę systemu dźwigni poruszających kłapy oraz zastosowanie pierścieni umożliwiających krycie palcami otworów bocznych.
4. Do budowy instrumentów użył stopu srebra zamiast drewna lub kości słoniowej.

Dzięki tym modyfikacjom flet Boehma, w porównaniu z dawnymi typami, osiągnął większą siłę dźwięku, wyrównaną barwę w całej skali, lepszą intonację i wygodniejszą aplikaturę, a tym samym znalazł zastosowanie we współczesnej orkiestrze. Udoskonalenia te skłoniły kompozytorów do pisania bogatszych i bardziej skomplikowanych technicznie partii fletowych.

Usystematyzowanie technik wykonawczych w XIX wieku spowodowało, iż od twórcy zaczęli kłaść większy nacisk na pozamuzyczną warstwę dzieła, nawet jeżeli takowe nie posiadało konkretnego programu. Sylabizacja opiera się na pojedynczym *staccato* wymawianym „tu”, podwójnym „tu ku” oraz potrójnym „ti ke te”. Frazy romantyczne stawiały w równym rzędzie wszystkie nuty, a nie jak w przypadku wcze-

śniejszej epoki, kiedy to niektóre nuty były mocniejsze, a inne słabsze. Zmusiło to więc flecistów do zastąpienia „ru” bardziej twardym „ku”, co miało na celu wyrównanie brzmienia szybkich przebiegów nut. Dzięki nowej sylabizacji mogły powstać różne rodzaje staccata: od bardzo krótkiego do mocno wydłużonego. Długie łuki frazowe w romantyzmie mają zupełnie odmienne znaczenie niż wcześniej. Podkreślają całą myśl lub zdanie muzyczne, które nie powinno zostać przerwane. Nie oznacza to oczywiście, że nie wolno oddzielać poszczególnych nut, uderzając językiem lub biorąc oddech. Ważne jest, by nie zachwiać jednolitości myśli zawartej przez kompozytora. Ornamenty mimo upływu czasu nadal cieszą się ogromną popularnością, choć przestały już być traktowane jako *notes de goût*, ponieważ utraciły swoją niezależność i swobodę stosowania w tekście muzycznym. Zapis graficzny został ujednolicony, co bez przeszkód pomagało we właściwym odczytaniu intencji kompozytora. Pośród ornamentów można wyróżnić: dwa rodzaje appoggiatury — długą i krótką, tryle, mordenty, tremola. Obiegniki natomiast często są rozpisane przez kompozytorów jako kwintole. Wibracja palcowa zastąpiona zostaje wibracją przeponową.

Bardzo istotnym elementem muzyki romantycznej stała się bez wątpienia dynamika. Dzięki większej elastyczności dźwiękowej fletu oraz zerwaniu z „organowym” traktowaniem dynamiki stało się możliwe osiągnięcie większej amplitudy woluminowej. Kompozytorzy próbowali uzyskać dynamikę ekstremalną, jak *pppp* czy *ffff*. Zauważalne jest również zwiększenie znaczenia *crescendo* i *decrescendo* rozłożone na dużo większej powierzchni niż tylko jeden takt.

W wieku XIX powstała spora liczba kompozycji na flet, ale instrument ten nie był pożądanym źródłem wypowiedzi dla wielkich przedstawicieli tego okresu. Myślę, że ma to związek z faktem, iż w latach 1800—1900 mamy w sztuce właściwie tylko jeden nurt — romantyczny. Za sprawą Ludwiga van Beethovena myśl romantyczna została bardzo płynnie wprowadzona do muzyki i stała się pomostem między światem klasycznym, skąd czerpano jedynie formę i konstrukcję wewnętrzną utworów, a światem romantycznym. Muzyka romantyczna na pierwszym planie stawiała ekspresję, pierwiastek ilustracyjny oraz elementy folkloru i baśniowości. Instrumenty, które spełniały te warunki, to udoskonalony wreszcie fortepian, coraz bardziej zaawansowana technika skrzypiec i wiolonczeli (wirtuozowska i kolorystyczna), a z instrumentów dętych — klarnet. W twórczości wielkich kompozytorów tego okresu to one pełniły rolę nadrzędną jako instrumenty solowe.

Oprócz Theobalda Boehma duży wkład w romantyczną twórczość fletową miał pianista Friedrich Kuhlau (1786—1832). Był on najwybitniejszym przedstawicielem okresu przełomu klasycyzmu i romantyzmu w Danii. W jego utworach dominują cechy klasyczne przejawiające się przede wszystkim w doborze form takich jak: sonaty, wariacje i rondo. W instrumentacji i harmonice widoczne są już cechy wczesnromantyczne — głównie rozszerzona chromatyka. F. Kuhlau wprowadza też w swoich utworach elementy folkloru skandynawskiego. Mimo iż był pianistą, doskonale znał warsztat fletowy i technikę gry. Z powodu swych utworów fletowych zyskał przydomek „Beethovena fletu”. Jego dorobek kompozycji na flet solo to między innymi: *12 Variations and Solos* op. 10b (1810), *3 Fantasies* op. 38 (1821), *6 Divertimentos* op. 68 (1825).

Kolejnym kompozytorem wpisującym się w historię literatury na flet solo jest Saverio Mercadante (1795—1870). Na jego twórczość składają się między innymi: *20 Kaprysów*, *Fantazja G-dur*.

Innym przykładem utworu solowego może być kompozycja Carla Nielsena (1865—1931) *The Children are playing*, ale jest to muzyka wprowadzająca nas w nowy — ekspresjonistyczny — świat. W XX wieku zainteresowanie fletem przejawiał Claude Debussy (1862—1918) — „jeden z największych odnowicieli muzyki, a jednocześnie pierwszy kompozytor, który — zrywając z romantyczną tradycją — pchnął rozwój muzyki na nowe tory”⁴. Debussy, twórca nowego stylu w muzyce — impresjonizmu — odkrył walory kolorystyczne i barwowe fletu. Dzięki swojej historii powstania, instrument ten doskonale wpasował się w antyczny i naturalistyczny świat malowanych dźwiękowo obrazów Debussy’ego. Kompozytor poświęcił mu utwór solowy *Syrinx* (1913), utwór kameralny — *Sonatę* na flet, altówkę i harfę (1915) oraz kompleksowo — miksując umiejętności gry solowej i zespołowej — *Prélude à l’après-midi d’un Faune* (1894).

Skomponowany w 1913 roku *Syrinx* wkrótce stał się obowiązkową częścią repertuaru każdego flecisty. *Syrinx*, który pozostawia wykonawcy swobodę interpretacji i prowadzenie emocjonalnej narracji, odegrał kluczową rolę w rozwoju fletowej muzyki solowej. Warto wspomnieć, że C. Debussy skomponował ten utwór bez zastosowania kresek taktowych i oznaczeń oddechowych, co przybliżyło jego zapis do notacji utworów współczesnych. Dopiero później flecista Marcel Moyse (1889—1984) dodał kreski taktowe i zaznaczył oddechy. Większość wydawców przyjmuje to właśnie opracowanie za kluczowe. *Syrinx* został napisany jako muzyka do nieukończonej sztuki *Psyché* Gabriela Mourneya i był dedykowany fleciście Louisowi Fleury (1878—1926). W utworze tym można odnaleźć przykłady środków modalnych, poprzez które kompozytor wzbogacił materiał dźwiękowy. Jest to chociażby skala całotonowa czy wykorzystanie sekund, kwart bądź septym dla celów kolorystycznych współbrzmień.



1. C. Debussy: *Syrinx* na flet solo, takty 1—11

⁴ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990, s. 14.

„Interpretacja utworów Debussy’ego nastęrcza trudności, gdy lekceważymy postulat o niezależności twórczej i usiłujemy je badać według dawnych sztywnych zasad akademickich. Wtedy przerywamy łączność pomiędzy muzyką, malarstwem i poezją. O ich wzajemnym oddziaływaniu na siebie świadczy to, że w muzyce nowym rodzajem formy stał się obraz — image. Rządzą tam formy decydujące o brzmieniu i kolorycie dzieła. Forma kształtuje się poprzez różnorodny dobór środków wykonawczych i artykulacyjnych. Ta zmiana orientacji artystycznej nie wyeliminowała dawnych elementów formy jak motywy, frazy, zdania, a nawet okresy i tematy, ale podporządkowała je zasadom kolorystyki dźwiękowej”⁵. Myślę, iż przywołane słowa bardzo trafnie definiują twórczość Debussy’ego oraz stosunek do formy jego twórczości, jaki powinien mieć wykonawca.

Utrzymane w podobnym do *Syrinx* klimacie są fletowe utwory solowe, takie jak: *Pièce* (1936) Jacques’a Iberty (1890—1962), *Danse de la chèvre* (1921) Arthura Honeggera (1892—1955) czy *Image* (1939) Eugène Bozzy (1905—1991). Kilka lat po powstaniu *Syrinx*, a mianowicie w 1927 roku, Paul Hindemith (1895—1963) napisał *Acht Stücke*, które stanowią kolejny ważny punkt w repertuarze fletistów. Utwór ten jest różnorodny pod względem materiału dźwiękowego i charakteru. Kompozytor, pisząc muzykę ataktową, jak również wprowadzając kadencyjny charakter (*Stücke* VII), pozwolił sobie na zabawę z czasem, rozciągając i ścigając jego granice.



2. P. Hindemith: *Acht Stücke* na flet solo cz. VII

⁵ J. Chomiński: *Historia muzyki*. Kraków: PWM, 1990, s. 189.

W ślad za Claudem Debussym poszedł Maurice Ravel (1875—1937) i inni kompozytorzy szkoły francuskiej. Myślę, że partie fletu w utworach M. Ravela, jak na przykład w *Daphnis et Chloé* (1909—1912) do dziś należą do grona jednych z najbardziej wirtuozowskich.

Flet zajmuje też dobrą pozycję w twórczości neoklasyków, neoromantyków oraz kompozytorów awangardy i muzyki eksperymentalnej, gdzie po raz kolejny wykorzystuje się nowe zdobycze w zakresie technik brzmieniowych fletu.

Wracając do twórczości kompozytorów francuskich, należy zwrócić uwagę na Edgara Varèse'a (1883—1965), który „był za życia najbardziej dyskutowanym kompozytorem, a jego twórczość dla wielu uchodziła za nie-muzykę”⁶. „*Density 21.05* (1936) to tytuł utworu na flet platynowy, skomponowanego przez Edgara Varèse'a na zamówienie Georges'a Barrere'a”⁷ z okazji prezentacji jego nowego — wykonanego z platyny — fletu. Tytuł ten można by przetłumaczyć na język polski: „Gęstość 21,05”, co stanowi analogię do gęstości platyny użytej do budowy fletu, a która jest bliska właśnie 21,5 gramów na centymetr sześcienny. Pomimo ograniczeń, jakie wynikają z pisania na instrument melodyczny bez akompaniamentu, E. Varèse wprowadza tu duże zróżnicowania dynamiczne i kolorystyczne, odkrywa nowe obszary muzycznego czasu i przestrzeni, stosując przy tym efekty polifoniczne, które uwypuklone są poprzez spore kontrasty rejestrów. Kompozytor wprowadza również efekty perkusyjne (stukanie w kłapy) i tym samym zmienia sposób postrzegania możliwości fletu przez późniejszych kompozytorów. A oto kilka wskazówek samego Varèse'a, dotyczących interpretacji utworu *Density 21.05*: „Nie należy wykonywać tego utworu delikatnie i łagodnie, ponieważ oznaczenia dynamiczne muszą zostać dokładnie i precyzyjnie odwzorowane [...], w celu uzyskania efektu perkusyjnego, nuty oznaczone symbolem X mają być zagrane bardzo delikatnie, przy jednoczesnym stukaniu kłapami”⁸.



3. E. Varèse: *Density 21.05* na flet solo, takty 24—27

„Wielką siłą inspirującą była dla Varèse'a współczesna urbanistyczna cywilizacja. Stąd zainteresowanie odgłosem maszyn, motorów, młotów, turbin. W nich odkrywał dwa główne elementy: czyste brzmienie i organizującą siłę czystego rytmu. To odwołało go od harmoniki i melodyki klasyczno-romantycznej. Sekundy i nony małe oraz septymy wielkie stały się dla niego środkami dynamicznymi zaostrzającymi brzmienie”⁹.

⁶ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 174.

⁷ L. De Lorenzo: *My Complete Story of the Flute*. New York: The Citadel Press, 1951, s. 361. O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów na język polski — A.Ś.

⁸ Ibidem, s. 361.

⁹ J. Chomiński: *Historia muzyki...*, s. 283.



4. E. Varèse: *Density 21.05* na flet solo, takty 28—33

W XX wieku szczególnie prężnie rozwija się twórczość kompozytorska flecistów. To oni głównie poszukują nowych rozwiązań brzmieniowych i wykonawczych. W wielu utworach współczesnych sam wykonawca jest też po części jego współtwórcą. Dotyczy to głównie utworów aleatorycznych. W erze awangardy dochodzą do głosu środki elektroniczne i audiowizualne, które w postaci na przykład utworów na flet z taśmą coraz częściej pojawiają się na estradach koncertowych.

Świat rzeczywisty ciągle stanowi inspirację do tworzenia muzyki, dlatego kompozytorzy i wykonawcy starają się temu sprostać. Konieczne jest więc w tej sytuacji tworzenie nowych kombinacji dźwiękowych i strukturalnych. Do grona podstawowych odmian fletu, czyli fletu in C oraz fletu piccolo, dołączyły nowe, takie jak: flet altowy, który zagościł już w muzyce impresjonistycznej, flet basowy i subbasowy. Obecnie popularnością zaczął cieszyć się na powrót flet wykonany z drewna.

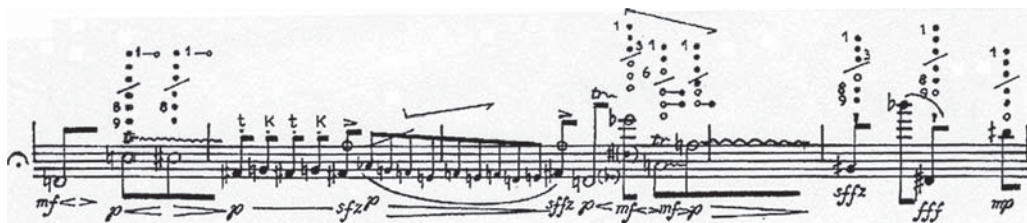
W muzyce „nowej” zapis nutowy jest tak ścisły, że prawie każdy utwór opatrzony jest legendą. Mimo pozornej dowolności cały proces tworzenia dzieła przez wykonawcę jest w pełni kontrolowany. Warto zwrócić uwagę, że utwory „nowe” zapisane są w swobodnej formie, bez użycia kresek taktowych lub tradycyjnych podziałów metro-rytmicznych. Mimo to ścisłość wykonania jest bardzo często określona przez samego kompozytora.

Artikulacja stała się jednym z tych czynników, które w XX wieku rozwinęły się najbardziej. Do jej technik możemy zaliczyć:

- *staccato*, które przybiera różne formy od dłuższego poprzez *spiccato* do *staccatissimo*,
- *non legato* lub *détaché*,
- *legato*,
- *tenuto*,
- *akcenty* i *marcato*.

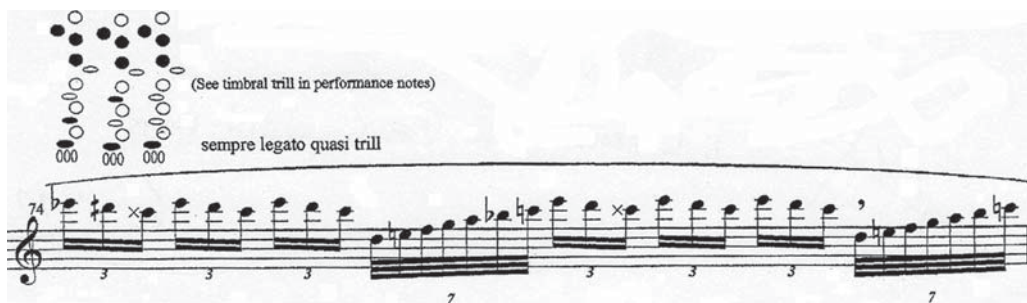
Używa się trzech rodzajów sylabizacji: pojedynczej, podwójnej, potrójnej.

Interesujący wydaje się sposób traktowania ornamentów. Można pokusić się o stwierdzenie, że w muzyce XX wieku, a już na pewno tej najnowszej, odrodził się trend sprzed dwustu lat. Obok tradycyjnych ornamentów jak przednutki, obiegniki czy toczki pojawiają się grupy małych nut, które nie są składnikami harmonii, lecz melodii.



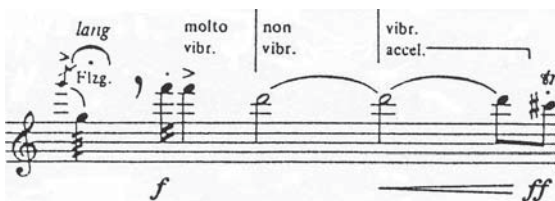
5. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 2, linia 4

Szerokim zainteresowaniem cieszą się tryle, tremola i mordenty, które również przechodzą swoje metamorfozy. Poniższy przykład ukazuje tryl naprzemiennie wykonywanych trzech dźwięków przy użyciu ćwierćtonów.



6. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 74

Wibracja stanowi kolejną technikę, która dodaje melodii koloru. W muzyce nowoczesnej kompozytorzy często zaznaczają, kiedy należy wibrować, a kiedy nie, kiedy wibrować z większą, a kiedy z mniejszą intensywnością. Jako przykład może tutaj posłużyć *In Freundschaft* na flet solo (1977) Karlheinz Stockhausena (1928—2007), ale oczywiście jest cała grupa utworów, w których wibrację dyktuje „klasyczna” czy „romantyczna” struktura utworu.



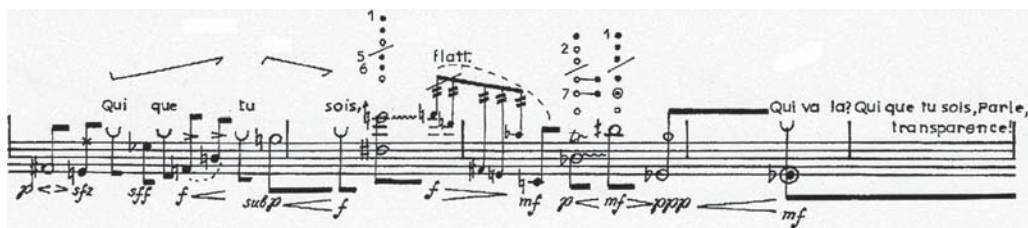
7. K. Stockhausen: *In Freundschaft* na flet solo, s. 4, linia 7

„Stockhausen jest jedną z najbardziej dyskusyjnych postaci wśród kompozytorów nowej awangardy”¹⁰ — tworzący muzykę, będącą rodzajem przedstawień muzycznych. A oto, co sam kompozytor mówi o muzyce nowej: „Gdy mówię: nowa muzy-

¹⁰ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 154.

ka, ma to swój określony sens, niesłuszne bowiem jest twierdzenie, jak się to często przyjmuje, że pomiędzy dawną muzyką a nową nie ma istotnych różnic. W rzeczywistości nowa muzyka jest nie tyle wynikiem czy rezultatem dźwiękowym myślenia i odczuwania współczesnego kompozytora (czym staje się oczywiście również), co raczej muzyką niesamowitą, nieznaną nawet dla tych, którzy ją odkrywają, którzy ją powołują do istnienia. Nową muzykę odnajduje się raczej niż odkrywa; nikt przed jej powstaniem nie miał o niej pojęcia, a zatem nie wyraża ona niczego, co znali-byśmy i odczuwali uprzednio. Natomiast wówczas, gdy się ją słyszy, pobudza ona do nowego sposobu myślenia i odczuwania. Owo myślenie i odczuwanie ewoko-wane przez nową muzykę pozwala z kolei gromadzić nowe doświadczenia”¹¹. *In Freundschaft* został skomponowany przez K. Stockhausena 24 lipca 1977 roku i sprezentowany wybitnej amerykańskiej klarncistce Suzanne Stephens. Jednakże krótko po tym kompozytor dokonał transkrypcji utworu na flet i ostatecznie to w tej wersji został on wykonany publicznie po raz pierwszy. W kolejnych latach Stock-hausen — zazwyczaj na prośbę konkretnych muzyków — dokonał dalszych tran-skrypcji, co zaowocowało odrębnymi wersjami *In Freundschaft* na prawie każdy in-strument orkiestrowy.

Kolejnym przykładem utworu, w którym dużą rolę odgrywa czynnik imrowiza-cji i wyobraźni wykonawcy, jest bez wątpienia *Voice* (1971) Toru Takemitsu (1930—1996). Oprócz dużego wkładu interpretatora utwór ten dostarcza nam cały teatr instrumentalny z szeroką gamą nowych technik wykonawczych, takich jak: mówienie, śpiewanie, szeptanie czy krzyczenie.



8. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 2, linia 3



9. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 4

Ponadto odnajdziemy tu również: uderzenia perkusyjne towarzyszące wydobyciu dźwięku lub bez użycia strumienia powietrza,

¹¹ Ibidem, s. 153.



10. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 1

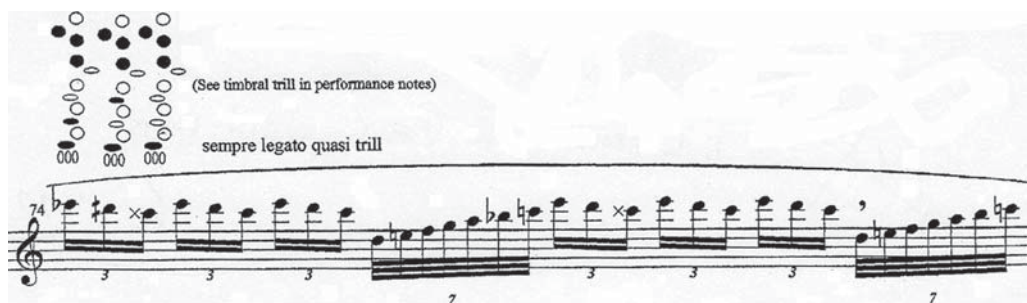
czy technikę multifonów, czyli wielodźwięków, które wykonuje się przy użyciu chwytów alternatywnych.



11. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 3

Utwór ten został dedykowany i skomponowany dla Aurèle Nicoleta. Tekst: „Qui va là? Qui que tu sois, parle, transperence! Who goes there? Speak, transperence, whoever you are!”, który pojawia się w tym utworze, został zaczerpnięty z *Handmade Proverbs* Słuzo Takiguchiego.

Współcześnie, dzięki zastosowaniu mikrotonów lub mikrointerwałów, zwiększa się skala instrumentów. Możliwe są również do wykonania tryle mikrotonowe, których palcowanie jest zazwyczaj wydrukowane w utworze.



12. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 74

Ciekawą techniką zmieniającą barwę dźwięku jest równoczesne granie i śpiewanie tej samej melodii.



13. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 30

Możliwe jest również śpiewanie jednej melodii, a granie zupełnie innej.



14. R. Dick: *Lookout* na flet solo, s. 1, linia 2

Obecnie zakres współczesnych technik fletowych jest bardzo szeroki. Do najważniejszych należą: wielodźwięki, flazolety, efekty perkusyjne, *whistle* tony, glissanda, jednoczesne śpiewanie i granie, stosowanie mikrotonów, *frullato*. Takie techniki odnajdziemy, oprócz utworów wyżej wymienionych, w twórczości Kazuo Fukushima (ur. 1930) *Requiem* (1956), *Mei* (1962); Roberta Dicka (ur. 1950) *Lookout* (1989); Alexandra Delgado (ur. 1965) *The Panic Flirt* (1992); Iana Clarka (ur. 1964) *The Great Train Race* (1993) i *Zoom Tube* (2001).

Przykładem sztandarowej pozycji we współczesnej literaturze fletowej jest *Sequenza I* (1958) Luciana Beria (1925—2003). Kompozytor należał do awangardowej generacji włoskiej, odznaczał się ogromną pomysłowością kompozytorską. „Pisanie na instrumenty solowe wymaga szeregu dyspozycji, od których odzwyczailiśmy się już od dłuższego czasu, wymaga umiejętności skoncentrowania się na jednym obiekcie wykonawczym, mistrzowskiego wydobywania z niego wielorakich efektów, gruntownej znajomości technicznych możliwości instrumentalnych (przy czym — tak często zachwalane — samo granie na instrumencie bynajmniej nie jest gwarancją jakości uzyskiwanych rezultatów), a wreszcie umiejętności znalezienia dla obranego tematu (obranym „tematem” jest w tym wypadku instrument) autentycznie z nim się wiążącego repertuaru mediów dźwiękowych i ujęć formalnych. W rozbudowanej serii utworów na instrumenty solowe [...] Berio dał pokaz tych umiejętności”¹². Luciano Berio skomponował szereg utworów na instrumenty solo pod nazwą *Sequenza*. Pierwsza z nich, *Sequenza I*, powstała w 1958 roku na flet, a ostatnia XIV (2002) na wiolonczelę. Kolejne *Sequenze* skomponowane są na: harfę, głos żeński, fortepian, puzon, altówkę, obój, saksofon sopranowy, skrzypce, klarnet, saksofon altowy, klarnet basowy, trąbkę in C, gitarę, fagot, akordeon oraz kontrabas. W *Sequency I* zauważymy punktualistyczną technikę i mozaikowość materiału. Zadania, jakie stawia

¹² Ibidem, s. 127.

Berio w tym utworze flecistom, są wymagające, szczególnie w zakresie kombinacji dynamiczno-rytmiczno-artykulacyjnych. Z zastosowanych technik zauważyć tu można: techniki artykulacyjne, kontrastującą dynamikę, *frullato* oraz dwudźwięk, co ilustrują poniższe przykłady.



15. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 1, linia 5



16. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 4, linia 6

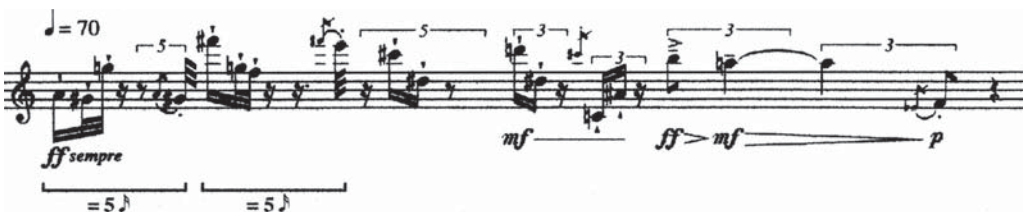


17. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 5, linia 1

Warto zaznaczyć, iż Luciano Berio w 1992 roku wydał wersję fletowej *Sequency I*, zawierającą konwencjonalny zapis rytmiczny.



18. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo (1958), s. 1, linia 1



19. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo (1992), s. 1, linia 1

Oprócz utworów czysto awangardowych powstają też utwory postmodernistyczne i neoklasyczne zarówno w formie, jak i zawartej treści, na przykład *Suite* na flet solo Jeana Françaix'go (1912—1997) z roku 1962, *3 Preludes* op. 18 (1962) Roberta Muczynskiego (1929—2010), *3 Pieces* (1922) Pierre'a-Octave'a Ferrouda (1900—1936) czy *Cinq Incantations* (1936) André Joliveta (1905—1974). Co ciekawe, to A. Jolivet w jednej ze swoich *Cinq Incantations*, opatrzonej literą D, cytuje wręcz dosłownie temat z *Le Merle Noir* (1952) Oliviera Messiaena (1908—1992), który został skomponowany na prośbę Konserwatorium w Paryżu i był traktowany jako utwór obowiązkowy do wykonania przez flecistów podczas egzaminów wstępnych.



20. A. Jolivet: *Cinq Incantations* „D” na flet solo, takty 23—24



21. O. Messiaen: *Le Merle Noir* na flet i fortepian, takty 75—77

Można więc skonstatować, że popularność tworzenia utworów solowych osiąga swój szczyt w muzyce XX wieku, na co wpływ miał niewątpliwie rozwój nowych technik gry fletowej. Duży popyt na ten rodzaj muzyki spowodował, że kompozytorzy jeszcze bardziej poszukują nowych rozwiązań wykonawczych. Nie bez znaczenia jest także ściślejsza współpraca pomiędzy kompozytorem a odtwórcą dzieła, bowiem na wykonawcy spoczywa duża część odpowiedzialności za końcowy kształt i charakter utworu. Muzyka solowa stała się więc elementem repertuaru koncertowego, który daje słuchaczowi możliwości dotarcia do wnętrza artysty, z którym może być muzycznie intymnym *tête á tête*.

Bezsprzecznie wkład i zdobycze muzyki solowej znalazły swoje miejsce w konstrukcji utworów kameralnych i orkiestrowych — wprowadzając elementy wirtuozowskie, kadencyjne oraz prowadzenie linii melodycznej z towarzyszeniem akompaniamentu, co zilustrowane zostanie przykładami nutowymi w kolejnych dwóch rozdziałach.

Muzyka orkiestrowa

Rozdział ten zawiera informacje i przykłady nutowe wywodzące się ze światowej literatury orkiestrowej, które pomogą w zrozumieniu wpływu muzyki orkiestrowej na twórczość kameralną. Zwrócę tutaj również uwagę na kombinacje muzyki solowej i jej istotne znaczenie w konstrukcji dzieł symfonicznych. Podobnie jak w rozdziale o muzyce solowej i tutaj posłużę się chronologią, by uzyskać pełny obraz wzajemnego przenikania się wpływów i rozwoju historycznego.

W rozwoju muzyki istotny był fakt powstania orkiestry kameralnej, a później wielkiej orkiestry symfonicznej. Muzyka orkiestrowa ma z pewnością swoje korzenie w muzyce kameralnej, ponieważ jej źródła tkwią już w średniowiecznych i renesansowych zespołach. Te wczesne orkiestry były kilku- lub kilkunastoosobowymi zespołami muzycznymi i nie wymagały dyrygenta. Skład i wielkość orkiestry zależały od zamożności i pozycji danej rodziny lub dworu, na którym istniał zespół. Typowym połączeniem był kwartet (lub kwintet) smyczkowy i dęty z towarzyszeniem klawesynu, a w razie potrzeby — instrumentów perkusyjnych. Począwszy od XVII wieku, wraz ze wzrostem materialnym mieszczaństwa i związanym z tym aspiracjami kulturalnymi, muzyka zaczęła być wykonywana podczas publicznych koncertów w parkach oraz teatrach muzycznych.

Proces rozwoju orkiestry został zapoczątkowany w Niemczech i wkrótce objął większość Europy. Wykonywanie muzyki w teatrach wymagało jednak odpowiedniej głośności, co z kolei przyczyniło się do zwiększenia liczby muzyków. Stało się to więc początkiem rozwoju orkiestry symfonicznej i jej pierwszym modelem, czyli orkiestrą szkoły mannheimskiej. Model orkiestry mannheimskiej zakładał skład: kwintet smyczkowy, podwójną obsadę instrumentów drewnianych, waltornie i trąbki oraz kotły. Oczywiście kompozytorzy klasyczni bardzo często odchodzili od tego modelu, tworząc inne kombinacje składu, głównie biorąc pod uwagę problem dostępności do muzyków. Orkiestra stała się zatem niezbędnym narzędziem podczas wykonywania solowych koncertów instrumentalnych oraz dzieł symfonicznych i scenicznych (wokально-instrumentalnych). Nieco zbliżoną formą do muzyki kameralnej pozostaje barokowe *concerto grosso*, które daje szansę popisu więcej niż jednemu soliście. Do-

brym przykładem są tutaj *Koncerty brandenburskie* (1718—1721) J.S. Bacha. W trzech *Koncertach* wykorzystane zostały flety: w drugim *F-dur* — flet podłużny, czwartym *G-dur* — dwa flety podłużne i piątym *D-dur* — *flauto traverso*.

Nasuwa się pytanie: czy *Koncerty brandenburskie* to muzyka kameralna, czy orkiestrowa? Trudno na nie odpowiedzieć jednoznacznie, ponieważ obecnie dzieła te wykonywane są przez orkiestry kameralne, przy wykorzystaniu dość rozbudowanej sekcji smyczkowej, a wcześniej wykonywano ją jako muzykę kameralną — z jednym instrumentem w każdej partii.

W czasach J.S. Bacha skład orkiestry był niewielki i wtedy rozróżnienie pomiędzy muzyką orkiestrową a kameralną nie miało znaczenia. Istnieje pewien drobny szczegół odnoszący się do *V Koncertu brandenburskiego*, który daje pewną sugestię na temat wielkości zespołów, jakie je pierwotnie wykonywały. Koncert ten charakteryzuje solowa partia klawesynu, która prawdopodobnie była wykonywana przez samego J.S. Bacha. Kolejną cechą jest brak w składzie orkiestry partii drugich skrzypiec, co można wyjaśnić w następujący sposób: wiadomo, że J.S. Bach, grając w sekcji smyczkowej, preferował partie *violi*, aby (według jednego z listów) mógł siedzieć „w środku harmonii”. Jako że grając solo na klawesynie, J.S. Bach nie był w stanie objąć tej partii, tak więc jeden ze skrzypków był zmuszony do przejścia na altówkę. Takie wyjaśnienie opiera się oczywiście na założeniu, że zespół J.S. Bacha wykorzystywał tylko pojedynczą obsadę każdej partii. Być może gdyby J.S. Bach pracował w zamożniejszym środowisku muzycznym, przydzieliliby więcej muzyków na każdą partię sekcji smyczkowej.

W okresie klasycyzmu muzyka orkiestrowa rozwijała się i wchodziła na plan pierwszy, zaś muzyka kameralna stała się mniej masową rozrywką i została sprowadzona do cienia małych pomieszczeń. To sprawia, że „intymność muzykowania” wśród wykonawców z czasem wzrasta, a muzyka kameralna okazała się sztuką introspektywną. Flet w twórczości klasyków wiedeńskich stał się ciekawym narzędziem wyrazu, powierzono mu bowiem bardzo odpowiedzialne partie w repertuarze orkiestrowym Josepha Haydna (1732—1809), Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756—1791) i Ludwiga van Beethovena (1770—1827). Sola fletowe umieszczone są w symfoniach J. Haydna, ostatnich symfoniach, koncertach fortepianowych i operach W.A. Mozarta oraz w symfoniach i uwerturach L. van Beethovena. Wraz z kompozycjami symfonicznymi L. van Beethovena można odnotować dominację muzyki orkiestrowej, która dzięki nowym ideom i trendom odsunęła kameralistykę na drugi plan. Muzyka kameralna pozostała domeną kręgu muzykowania „rodzinnego”, aczkolwiek wkrótce, również dzięki Beethovenowi zaczęła przybierać inne znaczenie. Dzięki symfoniom L. van Beethovena rola instrumentów dętych — fletu, oboju, klarnetu, fagotu i waltorni — nabrała nowego znaczenia. Instrumenty te zostały wykorzystane do zaprezentowania partii solowych o dużym nasyceniu ładunku melodycznego, a nie stanowiły tylko, jak to było przed Beethovenem, elementu składowego akordu i wypełnienia harmonicznego. Przykładem może być finałowa część *III Symfonii Es-dur „Eroica”* op. 55 (1803—1804) Ludwiga van Beethovena.

The image displays two systems of musical notation for measures 186 through 196 of the fourth movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica'. The first system (measures 186-190) features the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violin I (Vl. I) staves. The Flute and Oboe parts include a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic marking. The Violin I part also includes a *cresc.* and *p* marking. The second system (measures 191-196) features the Flute (Fl.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.) staves. The Violin I part includes a *p* marking. The Violin II and Violoncello/Double Bass parts include a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* marking. The Flute part continues with a *p* marking. The score is written in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The key signature and time signature are consistent throughout the page.

22. L. van Beethoven: III Symfonia Es-dur „Eroica” op. 55 cz. IV, takty 186—196

W poniższych przykładach można zauważyć, że Beethoven nie unikał również traktowania instrumentów dętych jako grupy typowo kameralnej.

1.

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Pk.
Vl.
Br.
Vc.
u.Kb.

200

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hrn.
(B)
Pk.
Vl.
Br.
Vc.
u.Kb.

210

Fl. *dim.*

Hb. *dim.*

Kl. *dim.*

Fg. *dim.*

(D) *dim.*

Hrn. *dim.*

(B) *dim.*

Tr. *dim.*

(D) *dim.*

Pk. *dim.*

Vi. *dim.* arco *pizz.*

Br. *dim.* arco *pizz.*

Vc. *dim.* arco *pizz.*

Kb. *dim.* arco *pizz.*

220

Fl. *pp*

Hb. *pp*

Kl. *pp*

Fg. *pp*

Hrn. *pp*

(D) *pp*

Vi. *arco* *pizz.* *arco* *pp* *sempre pp*

Br. *arco* *pizz.* *arco* *pp* *sempre pp*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pp* *sempre pp*

u. Kb. *arco* *pizz.* *arco* *pp* *sempre pp*

Ritmo

23. L. van Beethoven: IX Symfonia d-moll op. 125 cz. II, takty 186—225

IV

Presto. (♩ = 96)

2 Flöten *ff* zu 2

2 Hoboen *ff* zu 2

2 Klarinetten in B *ff* zu 2

2 Fagotte *ff* zu 2

Kontrafagott *ff*

I. II in D *ff*

4 Hörner III. IV in B *ff*

2 Trompeten in D *ff* zu 2

Pauken in D-A *ff*

1. Violine (arco)

2. Violine (arco)

Bratsche (arco)

Violoncell (arco)

Kontrabaß (arco)

10

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Kfg.
(D)
Hrn.
(B)
Tr.
(D)
Pk.
Vc.
u.Kb.

f Selon le caractere d'un recitativo, mais in tempo.

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Kfg.
(D)
Hrn.
(B)
Tr.
(D)
Pk.
Vc.
u.Kb.

dim. *p*

24. L. van Beethoven: IX Symfonia d-moll op. 125 cz. IV, takty 1—22

[illegible]

350

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Kf.g.
Hrn. (B)
Tr. (B)
Trgl.
Beck.
Gr. Tr.

360

Fl. *sempre pp*

Hb. *sempre pp*

Kl. *sempre pp*

Fg. *sempre pp*

Kfg. *sempre pp*

Hrn. (B) *sempre pp*

Tr. (B) *sempre pp*

Trgl. *sempre pp*

Beck. *sempre pp*

Gr. Tr. *sempre pp*

Vl. *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

370

Fl.

Hb.

Kl.

Fg.

Kfg.

Hrn. (B)

Tr. (B)

Trgl.

Beck.

Gr. Tr.

207 1. *sempre legato*

2 Fl.

2 Ob.

2 Fg.

VI. I

Vle

p

26. L. van Beethoven: *III Symfonia Es-dur „Eroica”* op. 55 cz. III, takty 207—216

W muzyce XIX wieku wraz z rozwojem orkiestry symfonicznej i powiększaniem instrumentarium także rola fletu w orkiestrze uległa pewnym transformacjom. Solo fletowe coraz mniej przypominają „solo z akompaniamentem”, a stają się bardziej niezależne oraz nabierają kameralnego charakteru polegającego na współpracy z innymi instrumentami. Można zaryzykować stwierdzenie, że tworzą wręcz „żywą muzykę kameralną”.

Za przykład może posłużyć finałowa część *Symfonii fantastycznej* op. 14 (1830) Hectora Berlioza (1803—1869), gdzie ze składu orkiestry możemy wyodrębnić kwartet dęty.

40
Allegro ♩ = 104

Flauto

Piccolo

Oboi

Clarineti

4 Fagotti

Corni

Trombe

Cornetti

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Gran Cassa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

poco f

Solo

poco f

cresc.

mf

poco f

Allegro ♩ = 104

50

Fl.

Picc.

Ob.

(Es)

Cl.
(C)

Fg.

VI. I

VI. II

Vla

Vlc.

Cb.

Fl.

Picc.

Ob.

(Es)

Cl.
(C)

Fg.

VI. I

VI. II

Vla

Vlc.

Cb.

27. H. Berlioz: *Symfonia fantastyczna* op. 14 cz. V, takty 40—56

460

Fl. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *p legg.*

Ob. *a2 tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *p legg.*

Cl. (C) *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *p legg.*

Fg. *1. 2. tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *p legg.*

VI. I

VI. II

Vla

Vlc. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *arco*

Cb.

Fl. *b^b* *b^b* *b^b* *b^b* *b^b*

Picc. *b^b* *b^b* *b^b* *b^b* *b^b*

Ob. *a2* *p* *p* *p* *p*

(Es) *p* *p* *p* *p* *p*

Cl. (C) *p* *p* *p* *p* *p*

Fg. *p* *p* *p* *p* *p*

VI. I

VI. II

Vla

Vlc.

Cb.

28. H. Berlioz: *Symfonia fantastyczna* op. 14 cz. V, takty 457—473

Jeszcze jeden przykład z tego samego dzieła ukazujący kameralne traktowanie grupy instrumentów dętych i przypisany im temat w *unisono*.

260

The musical score for measures 260-263 shows a woodwind section (Piccolo, Oboe, Clarinet in E-flat and C, Bassoon) and a brass section (Coronet in E-flat and C, Trumpet in E-flat, Cornet in E-flat, Trombone, Tuba, and Timpani) playing a melodic line in unison. The woodwinds are marked with *f* and *sf*, while the brass section is marked with *ff*. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provide a rhythmic accompaniment. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Instrument parts shown:

- Picc.
- Ob.
- (Es) Cl.
- (C)
- Fg.
- (Es) Cor.
- (C)
- Tr. (Es)
- Corn. (Es)
- Trb.
- Tb.
- Timp.
- Vi. I
- Vi. II
- Vla.
- Vlc.
- Cb.

Rozpoczynając od V Symfonii c-moll op. 67 (1804—1808) L. van Beethovena, wzrasta w orkiestrze liczba fletów, poszerzona o flet piccolo.

Prestissimo. (♩: 132)

Instrumental Parts:

- Kleine Flöte
- 2 Flöten
- 2 Hoboen
- 2 Klarinetten in A
- 2 Fagotte
- Kontrafagott
- 4 Hörner in D
- 2 Trompeten in D
- 3 Posaunen (Alt Tenor, Baß)
- Pauken in D-A
- Triangel
- Becken
- Große Trommel
- 1. Violine
- 2. Violine
- Bratsche
- Sopran
- Alt
- Tenor
- Baß
- Violoncell u Kontrabaß

Choir (C H O R):

- Sopran
- Alt
- Tenor
- Baß

Vocal Line: Seid umschlungen,

30. L. van Beethoven: IX Symfonia d-moll op. 125 cz. IV, takty 851—855

Również większa rozpiętość skali fletu zostaje wykorzystana w orkiestrze doby romantyzmu, obejmując dźwięki od c^1 do h^3 .

The image displays a page from a musical score, likely from a Romantic-era symphony or opera. The score is written for a large orchestra and includes a vocal part. The instruments and parts are arranged as follows:

- Fl.** (Flute): The top staff, mostly silent, with a final note marked *ff* (fortissimo).
- Ob.** (Oboe): Second staff, playing a melodic line with a *f* (forte) dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Third staff, mostly silent.
- Fg.** (Bassoon): Fourth staff, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- Cor.** (Cor Anglais): Fifth staff, marked with first and second endings (1. 3. and 2. 4.).
- Tbe.** (Trumpet): Sixth staff, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- Tbni. e Tb.** (Trombone and Trombone): Seventh staff, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- VI.** (Violin): Eighth staff, playing a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* dynamic.
- Vle.** (Viola): Ninth staff, playing a melodic line with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Tenth staff, playing a melodic line with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.
- Cb.** (Contrabasso): Eleventh staff, playing a melodic line with a *cresc.* marking and a *f* dynamic.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The *cresc.* marking indicates a gradual increase in volume. The woodwinds and strings are playing a complex, melodic line, while the brass parts are more rhythmic and supportive.

Fl.

Ob. *ff* *dim. un poco*

Cl. *ff* *dim. un poco*

Fg. *ff* *dim. un poco*

Cor. 1. 3. *ff* 2. 4. *ff* 1. 3. *dim. un poco*

Tbni. e Tb. *ff* *ff* *dim. un poco*

Vl. *dim. un poco*

Vle. *dim. un poco*

Vo. *ff* *dim. un poco*

Cb. *ff* *dim. un poco*

31. P. Czajkowski: VI Symfonia h-moll op. 74 cz. I, takty 208—213

The image displays a page from a musical score for M. Rimski-Korsakov's *Kaprys hiszpański* (Op. 34), movement IV, measure 13. The score is for a full orchestra and includes a cadenza for the flute. The top system shows the Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.) parts. The bottom system shows the Violin (Viol.) and Viola (Viola) parts. The cadenza is marked 'Cadenza III brillante' and 'fpp'. The bottom system is marked 'cresc. ed accel.' and 'smorz.'

32. M. Rimski-Korsakow: *Kaprys hiszpański* op. 34 cz. IV, takt 13 (cadenza III)

W okresie romantyzmu kompozytorzy przywiązują też większą wagę do barwy instrumentów i ich niepowtarzalnego brzmienia. Dzieje się tak na przykład w *Szeherazadzie* (1888) Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844—1908), gdzie cała grupa instrumentów dętych drewnianych otrzymała partie popisowe, nie tylko pod względem technicznym, ale także wyrazowym i barwowym. Podobnie w kompozycjach orkiestrowych i symfonicznych Piotra Czajkowskiego (1840—1893), takich jak: balet *Dziadek do orzechów* (1892), *Kaprys włoski* op. 45 (1880) czy symfonie.

Fl. *p* *più f*

Ob. *p* *più f* *poco a poco cresc.*

Vl. *pp* *poco a poco cresc.*

Vla. *pp* *poco a poco cresc.*

Vc. *-*

Cb. *-*

Fl. *poco a poco cresc.* *mf cresc.*

Ob. *cresc.* *mf* *mf cresc.* *a2.* *cresc.*

Cl. *I. Solo.*

Vl. *cresc.* *un poco stringendo*

Vla. *cresc.* *un poco stringendo*

Vc. *-*

Cb. *-*

Fl. *sempre cresc.*

Ob. *sempre cresc.*

Cl. *sempre cresc.*

VI. *mf cresc.*

Vla. *mf cresc.*

Vc. *mf cresc.*

Cb.

Fl. *marcatissimo*

Ob. *marcatissimo*

Cl. *marcatissimo*

VI. *f cresc.*

Vla. *f cresc.*

Vc. *f cresc.*

Cb.

33. P. Czajkowski: *Kaprys włoski* op. 45, takty 44—63

Również Johannes Brahms (1833—1897) w czwartej części *IV Symfonii e-moll* op. 98 (1885) wykorzystał solo fletu, które stanowi doskonały przykład muzyki solowej z akompaniamentem smyczków. Ta prosta linia melodyczna, oparta na wychyleniach sekundowych, jest pełna smutku i uczucia zwątpienia. Można tu zademonstrować paletę barw fletu przy wykorzystaniu wszystkich jego trzech rejestrów skali.

The image displays a musical score for the fourth movement of Johannes Brahms' Symphony No. 4 in E minor, Op. 98. The score is divided into two systems, measures 94-98 and 99-103. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The flute part is marked 'espr.' and 'dim.', while the strings are marked 'p dolce' and 'poco cresc.'. The score is in 3/2 time and E minor.

Measure 94: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 95: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 96: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 97: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 98: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 99: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 100: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 101: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 102: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Measure 103: Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.) play a descending scale. Bassoon (Fg.) and Horn (Hr.) play a descending scale. Violin (Vl.) and Viola (Va.) play a descending scale. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Kb.) play a descending scale.

Pierwiastek solowego fletu bardzo wirtuozowsko potraktowanego można odnaleźć w *Scherzu ze Snu nocy letniej* (1843) Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego (1809—1847).

The image displays two systems of a musical score for a symphony orchestra. The first system, starting at measure 326, features staves for 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (Sib), 2 Fg., VI. I, VI. II, Vle, and Vlc.e Cb. The woodwinds and strings play in a key with two flats. The flute part begins with a first ending (1.) marked 'p' (piano). The second system, starting at measure 333, continues the orchestration. The flute part has a second ending (1.) marked 'p'. The violin I part has a trill (tr.) marked 'p'. The viola part has a trill (tr.) marked 'p'. The cello and double bass part has a trill (tr.) marked 'p'. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

340 1. *sempre staccato*

2 Fl. *pp*

2 Fg. *pp*

2 Cor. (Do) *pp*

2 Tr. (Do) *pp*

Timp. *pp*

I VI. *pp*

II VI. *pp*

Vlc. *pizz. pp*

Vlc. e Cb. *pp*

347 1.

2 Fl. *pp*

2 Fg. *pp*

2 Cor. (Do) *pp*

2 Tr. (Do) *sempre più pp*

Timp. *sempre più pp*

I VI. *sempre più pp*

II VI. *sempre più pp*

Vlc. *sempre più pp*

Vlc. e Cb. *sempre più pp*

35. F. Mendelssohn-Bartholdy: *Scherzo ze Snu nocy letniej*, takty 326—353

Ponadto, w dziele tym znajduje się wiele przykładów na bardzo kameralne traktowanie grupy instrumentów dętych przez kompozytora.

Scherzo

Allegro vivace

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si^b

2 Fagotti

2 Corni in Re

2 Trombe in Re

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli e Contrabassi

8

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (Si^b)

2 Fg.

2 Cor. (Re)

p

a2

dim.

36. F. Mendelssohn-Bartholdy: *Scherzo ze Snu nocy letniej*, takty 1—15

Warto dodać, iż „światową sławę Mendelssohna ugruntowało w 1829 londyńskie wykonanie *Uwertury do Snu nocy letniej*, którą kompozytor napisał jeszcze jako 19-letni młodzieniec [...]. Dużo później niż *Uwerturę* napisał Mendelssohn na zlecenie króla pruskiego, Fryderyka Wilhelma IV, muzykę do całego Szekspirowskiego *Snu nocy letniej*”¹³. Pierwsze wykonanie datuje się dopiero na 1843 rok.

Ogromne możliwości solowego grania daje również Camille Saint-Saëns (1835—1921) w *Karnawale zwierząt* (1886). W cyklu czternastu miniatur ilustracyjnych, wykonywanych przez różne składy instrumentalistów, Saint-Saëns przeznaczył jedną — opatrzoną numerem 10, pt. *Volière* (*Ptaszarnia*) na flet jako instrument wiodący z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych oraz fortepianu.

N° 10 **Volière**

Moderato grazioso

FLÛTE

1^{er} PIANO

2^d PIANO

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

CONTREBASSE

Fl.

1^{er} Viol.

2^d Viol.

Alto

Violle

C B

¹³ T. Chylińska: *Przewodnik koncertowy*. Kraków: PWM, 1973, s. 498.

The musical score is for the first system of measures 1-11 of 'Karnawał zwierząt' by C. Saint-Saëns. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a Flute (Fl.) with a first ending bracketed over measures 1-11, and a Piano (Piano) with a first ending bracketed over measures 1-11. The vocal parts (1st Soprano, 2nd Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the C. B. (Cello/Bass) are also present.

The first system of the score includes the following parts:

- Fl.** (Flute): First ending bracketed over measures 1-11.
- 1er Violon** (1st Violin): First ending bracketed over measures 1-11.
- 2d Violon** (2nd Violin): First ending bracketed over measures 1-11.
- Alto**: First ending bracketed over measures 1-11.
- Tenore** (Tenor): First ending bracketed over measures 1-11.
- Basso** (Bass): First ending bracketed over measures 1-11.
- C. B.** (Cello/Bass): First ending bracketed over measures 1-11.

The second system of the score includes the following parts:

- Fl.** (Flute): First ending bracketed over measures 1-11.
- 1er Piano** (1st Piano): First ending bracketed over measures 1-11.
- 2d Piano** (2nd Piano): First ending bracketed over measures 1-11.
- 1er Violon** (1st Violin): First ending bracketed over measures 1-11.
- 2d Violon** (2nd Violin): First ending bracketed over measures 1-11.
- Alto**: First ending bracketed over measures 1-11.
- Tenore** (Tenor): First ending bracketed over measures 1-11.
- Basso** (Bass): First ending bracketed over measures 1-11.
- C. B.** (Cello/Bass): First ending bracketed over measures 1-11.

37. C. Saint-Saëns: *Karnawał zwierząt* cz. 10, takty 1—11

Kolejnym przykładem jest solo w *I Symfonii B-dur „Wiosennej”* op. 38 (1841) Roberta Schumanna (1810—1856), które poprzez formę kadencji daje wykonawcy swobodę i pozwala na całkowicie solistyczne jego potraktowanie.

The image shows a page of a musical score for Robert Schumann's *I Symfonia B-dur „Wiosenna”* op. 38, measures 176–180. The score is for a full orchestra with a solo violin part. The solo violin part is marked "I Solo" and "Cadenza". The tempo markings are "a tempo", "ritard.", "in tempo", and "un poco ritard.". The dynamics are "p" (piano) and "sf" (sforzando). The score is published by Edition Peters.

38. R. Schumann: *I Symfonia B-dur „Wiosenna”* op. 38 cz. IV, takty 176—180

Jeszcze jeden przykład — *Legendy* Franza Liszta (1811—1886), ukazujący sola w głosach fletu i oboju przy jednoczesnym współdziałaniu z pozostałą grupą instrumentów dętych drewnianych.

The image displays a musical score for Franz Liszt's *Legendy*, specifically measures 132 through 140. The score is written for a woodwind section, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.).

- Measure 132:** Marked "a tempo". The Flute (Fl.) has a "Solo" marking. The Oboe (Ob.) has a "1. Solo" marking. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) are playing a sustained note.
- Measure 135:** Marked "p dolce". The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are playing a melodic line. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) are playing a sustained note.
- Measure 138:** Marked "poco rit." and "smorz." (smorzando). The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are playing a melodic line. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) are playing a sustained note.

39. F. Liszt: *Legendy*, takty 132—140

Kiedy kończył się romantyzm, a Europa zmierzała ku pierwszej wojnie światowej, kompozytorzy z jednej strony zaczęli odwracać się od ogromnych rozmiarów utworów symfonicznych ku bardziej skoncentrowanym i dającym się kontrolować zespołom. Z drugiej jednak — Europa, która pielęgnowała tradycje wykonawcze

olbrzymich i dramatycznych kompozycji Richarda Wagnera (1813—1883) i Antona Brucknera (1824—1896) w ostatnich dekadach XIX wieku, nadal wykorzystywała ogromny aparat wykonawczy na przykład w utworach Gustava Mahlera (1860—1911) czy Richarda Straussa (1864—1949).

Tako rzecze Zaratustra op. 30 (1896) to potężny poemat symfoniczny Richarda Straussa, inspirowany dziełem filozoficznym Friedricha Nietzschego (1844—1900) pod tym samym tytułem. Ogromny skład orkiestry ma niewątpliwie istotny wpływ na przepych barw instrumentalnych i harmonicznym oraz żywiołowość całego utworu. Jako przykład niezwykłego dialogu wewnątrz grupy fletów może posłużyć poniższy fragment trwający przez kilka długich taktów, w którym ukazuje się kwartet fletowy.

The image displays a musical score for the woodwind section of Richard Strauss's symphonic poem *Also sprach Zarathustra*, Op. 30. The score is written for a quartet of flutes, consisting of two pairs of flutes (1.2 kl. Fl. and 1. gr. Fl., 2. gr. Fl.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *p* (piano). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *fz* (forzando). A specific tempo marking $(\text{♩} = 184.)$ is present. The score also includes parts for a bassoon (Br.) and a contrabassoon (1. Pult.), with a *flageolet* (flageolet) marking and a *p trem.* (piano tremolo) marking. The score is divided into two systems, with a double bar line and a repeat sign indicating a continuation of the music.

1.2. kl. Fl.

1. gr. Fl.

2. gr. Fl.

1. Ob.

2. 3. Ob.

Englh.

Kl. (Es)

B-Kl. (B)

1.2. Fag.

1. Trp. (C)

Br.

mf

cresc

mit Humor

ff

mit Humor

ff

pp

dim.

1.2. kl. Fl.

1. gr. Fl.

2. gr. Fl.

1. Ob.

2. 3. Ob.

Englh.

Br.

1. Pult.

Vlc.

Kb.

$\text{♩ des } \frac{3}{4} = \text{♩ des } \text{♩}$

molto cresc.

molto cresc.

dim.

molto cresc.

ff

ff

1.2.kl.Fl. *dim.*

1.gr.Fl. *dim.* *p*

2.gr.Fl. *f* *dim.*

1.ob. *cresc.* *ff*

2.3.ob. *p*

Englb. *cresc.* *ff*

1.Trp. (C) *f*

Glsp.

2.Vl. *f* *dim.* *pp*

1. *f*

2. *f* flageolet *trem.*

3. *f* flageolet *trem.*

4.5.6.Pult. *pizz.* *f*

Vlc. *f*

Kb. *f*

40. R. Strauss: *Tako rzecze Zaratustra* op. 30, takty 361—369

Kolejny fragment, pochodzący z tego samego dzieła, to już przykład kameralnego potraktowania grupy instrumentalistów dętych drewnianych. Wyłania się tutaj kwartet dęty w składzie: flet, obój, klarnet i fagot, jednakże w podwójnej i potrójnej obsadzie, co jeszcze bardziej potęguje pełnię już brzmienia *forte*.

zu 2

1.2. gr. Fl.

3. gr. Fl.

1.2. Ob.

3. Ob.

Engl. h.

Kl. (Es)

1.2. Kl. (B)

B-kl. (B)

1.2. Fag.

3. Fag.

K-Fag.

1.2. Hörner (F)

3.4.

5.6. Pult.

1.2. Btb.

1. VI.

2. VI.

Br. 1.2.3.4. 5.6. Pult.

Vlc. alle.

Kb.

energisch $\text{♩} = \text{♩}$ des vorigen Zeitmaßes.
(„Der Genesende.“)

zu 3

1.2.3.gr.Fl.

1.2.3.Ob.

Kl.(Es)

1.2.Kl.
(B)

B.-Kl.
(B)

1.2.3.Pos.

1.Vl.

2.Vl.

Vlc.
Kb.

f marcato

1.2.3.gr.Fl.

1.2.Ob.

3.Ob.

Englh.

Kl.(Es)

1.2.Kl.
(B)

B.-Kl.
(B)

1.2.3.Fag.

3.Pos.

1.Vl.

2.Vl.

Vlc.
Kb.

41. R. Strauss: *Tako rache Zarathustra* op. 30, takty 283—290

W trzy lata po powstaniu dzieła Richarda Straussa — w 1899 — zostaje skomponowana *I Symfonia e-moll* op. 39 przez Jeana Sibeliusa (1865—1957). Jego twórczość jest jakże odmienna od wcześniej wspomnianego Straussa. Kompozytor w swej działalności artystycznej nawiązywał do fińskiego folkloru, czerpał także inspirację z poezji i literatury narodowej. *I Symfonia*, a konkretnie: początkowe jej takty, są chyba najbardziej oryginalne i nietypowe w historii symfoniki w ogóle. Innowacją jest wprowadzenie przez kompozytora w pierwszej części — *Andante ma non troppo* — kilkunastotaktowego sola klarnetu. Kolejnym dość charakterystycznym aspektem jest przejawiająca się w całym dziele forma dialogu w obrębie grupy instrumentów dętych, jak i w nieco szerszym zakresie — między sekcją dętą a smyczkową. Oto przykład konwersacji dźwiękowej wewnątrz zespołu instrumentów dętych drewnianych.

The image displays a page from a musical score, specifically the woodwind section of Jean Sibelius's *Symphony No. 1 in E minor, Op. 39*. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Tuba, Timp. (Timpani), Triangolo (Triangle), Arpa (Harp), Viol. (Violin), and G (Cello/Double Bass). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) are the primary focus, featuring a melodic line marked *leggiere* (light). Dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *dim. molo* (diminuendo, more) are indicated. The score is marked with 'G' at the beginning and end of the excerpt, likely indicating the key signature of G major. The bottom right corner of the page shows the page number 61.

The image displays a page of a musical score for J. Sibelius's First Symphony in E minor, Op. 39, Part II, measures 95 to 103. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and harp. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, pp, mp, f), and performance instructions like "sul A." and "arco". The score is arranged in multiple systems, with each system containing several staves. The key signature is E minor, and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, beams, and slurs, as well as dynamic markings and performance instructions.

42. J. Sibelius: I Symfonia e-moll op. 39 cz. II, takty 95—103

Jeszcze jeden fragment *Symfonii* przedstawiający współpracę muzyczną wewnątrz kwartetu instrumentów dętych drewnianych.

The image displays a page from a musical score, specifically a symphony, focusing on the woodwind and string sections. The score is organized into two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Timpani (Timp.), Violins (Viol.), and a Cello/Double Bass part. The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Timpani (Timp.), Violins (Viol.), and a Cello/Double Bass part. The tempo markings are 'Tranquillo.', 'poco ritenuto', and 'a tempo'. The dynamic markings are 'pp', 'sempre pp', and 'mp espress.'.

System 1:

- Fl.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The tempo marking 'Tranquillo.' is above the staff. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Ob.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Cl.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Timp.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Viol.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'sempre pp' is below the staff.
- Cello/Double Bass:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'sempre pp' is below the staff.

System 2:

- Fl.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The tempo marking 'Tranquillo.' is above the staff. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Ob.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Cl.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Timp.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'pp' is below the staff.
- Viol.:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'sempre pp' is below the staff.
- Cello/Double Bass:** Starts with a whole note G, followed by a half note G, and then a half note G. The dynamic marking 'sempre pp' is below the staff.

The tempo markings 'poco ritenuto' and 'a tempo' are placed above the staves, indicating a change in tempo. The dynamic markings 'pp', 'sempre pp', and 'mp espress.' are placed below the staves, indicating the volume and expression of the music.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Timp.
Viol.

Solo
mp
marcato

This system contains the first five staves of the score. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins) are active. The percussion (Timpani) plays a steady eighth-note pattern. The woodwinds have various articulations like accents and slurs. The strings play a continuous sixteenth-note texture.

Poco a poco più stretto e crescendo.

mp
dim.
a 2.
a 2.
H

This system contains the next five staves. The woodwinds continue with melodic lines, some marked 'a 2.' (second ending). The strings maintain their rhythmic pattern. The percussion part is also visible. The system concludes with a double bar line and the letter 'H'.

Poco a poco più stretto e crescendo.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Timp.
Arpa.
Viol.

mf cres. e stringendo

Viol.
Viola
Cello
Bassi

Jak w większości dzieł symfonicznych, tak i tutaj zostaje przeznaczone solo na flet, które, co ciekawe, po kilku taktach wspólnie z obojem, klarnetem i fagotem przekształca się w demonstrację muzyki kameralnej.

The image displays two systems of a musical score for J. Sibelius's I Symphony in E minor, Op. 39, Part III, measures 109–126. The first system (measures 109–126) features a solo flute (Fl.) with a 'diminuendo molto' marking, followed by a 'quasi niente' section. The second system (measures 127–144) continues the flute solo with various dynamics and includes a 'arco' marking for the strings. Instruments include Fl., Ob., Cl., Fag., Timp., Arpa., and Viol.

Z przyczyn historycznych i ekonomicznych, jakie nastąpiły około roku 1912 i trwały aż do zakończenia drugiej wojny światowej, społeczność muzyczna zmuszona została do zmian, czego przykładem może być twórczość Igora Strawińskiego (1882—1971). Kompozytor ten — co ciekawe: nieposiadający wykształcenia muzycznego, za to prawnicze — w latach 1910—1913 napisał swoje trzy największe balety: *Ognisty ptak* (1910), *Pietruszka* (1911) i *Święto wiosny* (1913) przeznaczone na duże składy orkiestrowe (wśród których mamy dwa flety piccolo i flet altowy), zespół baletowy i tancerzy-solistów.

11

Fl. picc.

FL. gr.

Fl. in Sol

Oboi

Cor. ingl.

Clar. picc.

Clar. f. a)

Clar. (Bb)

Clar. basso f.

Fag.

C-Fag.

Cor.

Tr. picc. (f)

Viol. Solo

V. la

2 Celli

6 Contrabassi

11

glissando sul Do

sol Sol

12 Tempo L₄ 5

Fl. picc. 1. 2.

Fl. gr. 1. 2.

Fl. in Sol.

Oboi 1. 2. 3.

Cor. ingl.

Clar. picc.

Clar. 1. (La) 2. 3.

Clar. (Si $\flat$)

Clar. basso 1.

Fag. 1. 2. 3.

C. Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. picc. (Re)

Viol. Solo.

Viole (div.)

2 Celli Soli. 1. 2.

8 Contrabassi.

Solo (come sopra)

ro 4^a Fag.

(senza sord.)

(senza sord.)

12 Tempo L₄ 5

45. I. Strawiński: *Święto wiosny* cz. I, takty 62—66

W *Święcie wiosny* Igor Strawiński przeznacza również solo dla fletu altowego.

„*Święto wiosny* zaczęło się od skandalu, po którym kompozytor dość długo nie mógł się otrząsnąć, ale po pewnym czasie zaczęto uważać — słusznie — ów skandal za największe wydarzenie w muzyce XX wieku”¹⁴. To rytmika odgrywa tu główną rolę. W dużym stopniu kształtuje bowiem myśl muzyczną. Zastosowane zaś przez Strawińskiego dysonansowe współbrzmienia i ostre brzmienie orkiestry wywołały oburzenie ówczesnych słuchaczy.

46. I. Strawiński: *Święto wiosny* cz. II, takty 63—80

¹⁴ B. Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 127.

W 1911 roku Igor Strawiński skomponował kolejny balet — *Pietruszka*, w podtytuł którego widnieje: burleska w jednym akcie, czterech obrazach. Pomysł napisania baletu o kukielkach Igor Strawiński oraz Aleksandr Benois (twórcy libretta) zaczerpnęli z ludowych widowisk rosyjskich — starych tradycji występów na jarmarkach. Centralną postacią jest tutaj Pietruszka — kukielka z wędrownego teatryku. Imię Pietruszka to rosyjskie zdrobnienie imienia Piotr, czyli Piotruś. Jest to opowieść o miłości tytułowej postaci do pięknej baleriny. Dzięki sile czarów Pietruszka był pół-lalką, pół-człowiekiem, a jego dwoistą naturę Strawiński zilustrował, używając w utworze jednocześnie dwóch tonacji. Znakomitym przykładem solowego, a zarazem kameralnego potraktowania fletu jest kilka początkowych taktów z *Pietruszki*, gdzie flet prowadzi wiodącą partię w trzecim rejestrze.

First Part
THE SHROVE - TIDE FAIR
Igor Strawinsky

Vivace M.M. $\text{♩} = 128$ 1

Piccolo

I Solo

Flutes *f ben marc.*

II

Oboes I, II

Cor Anglais

Clarinets in Bb I & II

Bass Clarinet in Bb

Bassoons I & II

Double Bassoon

I & II Horns in F

III & IV

Trumpets in C I, II & III

I & II Trombones

III & Tuba

Timpani

Percussion

Celesta

Piano

Harp

Vivace M.M. $\text{♩} = 128$ 1

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Double Basses *mf cant.*

Można znaleźć tu również całkowicie solowe i kadencyjne fragmenty, które stanowią pewnego rodzaju „wytnienie” od gęstej faktury instrumentalnej utworu.

59

Cts. Ia B♭

II

Bsns.

I

II

D. Bsn.

Mus. I & II
in F

Celesta

Harp

59

Vln. I

Vln. II

Vla

Cello

Bass

60

Cadenza Solo

Poco più mosso, $\text{♩} = 60$

Fl. I

Fl. II

pp, ma ben articolato

sim.

p

mf

Sott. espress.

pp, ma ben articolato

con sord. spicc.

spicc.

accent in p

con sord.

accent in p

con sord. arco

accent in p

più p

— marc.

48. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. I, takty 271—293

Kolejne dwa przykłady nutowe to już kombinacja fletu z innymi instrumentami, co sprowadza tę bogatą fakturę symfoniczną do „sonaty na flet i fortepian” z jednej strony,

102 Andantino, $\text{♩} = 80$
Solo *espress.*

Pico.
Flta. I, II
Ob. I.
Cita. I, II in Bb
Trpt. I in Bb
Xyl.
Piano

mf tenuiso colla parte (Piano)
pp
poco allarg. *a tempo*
p *f*

103
Solo *p dolce espressivo*

Fl. I
Cita. in Bb
Trpt. I in Bb
Piano

mf *p sub.*

Fl. I

Fl. I
Piano

p

oraz tria na flet, trąbkę i fagot — z drugiej.

VALSE

140 Lento cantabile $\text{♩} = 72$

141 Solo mf *ben cantabile*

142 *stacc.* mf *espress.*

143 Allegretto $\text{♩} = 60$ mf

144 Solo f pp mf *sim.* p *ma marc.* p

Flt. I

Bsn. I

Trpt. I in B $\flat$

Flts. I, II

Bsn. I

Trpt. I in B $\flat$

Harp

Flts. I, II

O. A.

D. Bsn.

Trpt. I in B $\flat$

Cym.

B. D.

Harp

Cello

Bass

50. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. III, takty 1—33

Pietruszka stanowi więc znakomity i, co więcej, kompleksowy przykład syntezy muzyki solowej, zespołowej i kameralnej. W roku 1918 zwrócił się jednak I. Strawiński ku mniejszej obsadzie i skomponował balet — *Historię żołnierza* na zespół kameralny i trzech mówców. Wiele spośród jego ówczesnych utworów posiada podobne rozmiary obsadowe, jak na przykład: *Ragtime* (1918) na 11 instrumentów, *Les Noces* (1923) na solistów, chór, cztery fortepiany i szesnaście instrumentów perkusyjnych. Strawiński komponujący często na zespoły o nietypowej obsadzie, przeznaczył również utwór na same instrumenty dęte. Jest to *Symfonia na instrumenty dęte* (1921) — jednoczęściowy utwór poświęcony pamięci Claude’a Debussy’ego. Igor Strawiński przyznawał, że lubi obsadę kameralną, co — jak twierdził — czyniło muzykę i wykonanie bardziej przekonującym. Opierając się na wypowiedzi wielkiego mistrza, można uznać, iż jest to kolejny dowód na to, że muzyka kameralna stanowi kwintesencję grania solistycznego i orkiestrowego. Ten punkt widzenia Strawińskiego może być brany pod uwagę z jednej strony jako kompozytora, a z drugiej — wykonawcy, ponieważ Igor Strawiński wielokrotnie był także odtwórcą swoich dzieł, zasiadając przy fortepianie.

Inni kompozytorzy tego okresu poszli drogą wytyczoną przez I. Strawińskiego, bowiem muzyka kameralna stała się znowu ekonomicznym medium, ku któremu skłaniali się z sympatią — głównie dzięki jej rozmiarom, możliwościom klarowniejszej konstrukcji, ekspresji oraz rosnącej popularności. Zdobycze techniczne poszczególnych instrumentów orkiestry spowodowały skameralizowanie orkiestry i redukcję instrumentarium. Chociaż aż do śmierci Richarda Straussa mamy do czynienia z orkiestrami monstrualnych rozmiarów, w których stosuje się wszystkie rodzaje fletów — jak chociażby Igor Strawiński w *Święcie wiosny*, Gustav Mahler w *III Symfonii d-moll* (1894—1896) i *V Symfonii cis-moll* (1901—1902) z użyciem czterech fletów piccolo, czy Arnold Schönberg (1874—1951) w *Erwartung* op. 17 (1909), gdzie kompozytor zamieścił osiem fletów, tak wraz z nastaniem awangardy i postmodernizmu orkiestra zaczęła przybierać inne kształty. Coraz częściej kompozytorzy decydowali się na specyficzny skład orkiestry, korzystając z pomocy elektroakustycznej oraz niestandardowych instrumentów jak: mandolina, klawesyn, okaryna.

Na początku XX wieku partie fletu w utworach orkiestrowych były bardzo wirtuozowskie i traktowane solistycznie, jak chociażby w *Daphnis et Chloé* (1909—1912) M. Ravela czy poematach symfonicznych R. Straussa.

Pte Fl. Solo
 G4 Fl.
 Fl en sol
 Htb.
 Cor A.
 Cl.
 Cl. B.
 Fag 2: Bb
 3: Bb/C/Bb
 Cora.
 2nd Hrp. pp

Pte Fl.
 G4 Fl.
 Fl en sol
 Htb.
 Cor A.
 Cl.
 Cl. B.
 Fag 2: Bb
 3: Bb/C/Bb
 Cora.
 2nd Hrp. pp

51. M. Ravel: *Daphnis et Chloé* cz. III, takty 9—12

Później partie te zostały skameralizowane i nadano im nową rolę oraz nowe znaczenie. Skala fletu w repertuarze tego okresu została nagięta do takich dźwięków jak c^4 , chociażby w *IX Symfonii D-dur* (1909—1910) Gustava Mahlera czy d^4 w *I Symfonii klasycznej D-dur* op. 25 (1916—1917) Sergiusza Prokofiewa (1891—1953).

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flute (Kl. Fl.), Oboe (Klar. in Es), Clarinet in B-flat (Klar. in B.), Bassoon (Fag.), Horns (Hr. in F), Trumpets (Trp. in B.), Trombones (Pos.), Basses (Bib.), and Strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The second system continues the woodwind and string parts. The third system includes parts for Violins (1. VI., 2. VI.), Violas (Vla.), Cellos (Vlc.), and Double Basses (Kb.). The score is marked with various dynamics such as *ff*, *p*, and *sf*, and includes performance instructions like *arco* and *pizz.*

52. G. Mahler: *IX Symfonia D-dur* cz. II, takty 504—522

Zdobycze nowych technik wykonawczych mają swoje zastosowanie w partiach orkiestrowych utworów takich kompozytorów jak: Yannis Xenakis (1922—2001), Karlheinz Stockhausen (1928—2007) czy Witold Lutosławski (1913—1994). Bardzo ciekawym przykładem solistycznego potraktowania instrumentów, w tym fletu, jest *Koncert na orkiestrę* (1943) Béli Bartóka (1881—1945). Już sam tytuł utworu wskazuje na fakt, iż poszczególne instrumenty oraz grupy instrumentalne traktowane są solistycznie i bardziej koncertowo. Ta dość rzadko spotykana, w twórczości orkiestrowej XX wieku forma wcześniej została doceniona tylko przez Paula Hindemitha (1925) i Zoltána Kodály'ego (1939). Dzieło Bartóka zostało skomponowane na zamówienie Sergiusza Kusewickiego i Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej w roku 1943, a prawykonanie odbyło się rok później przez tę właśnie orkiestrę. Komponowanie *Koncertu* przypadło na bardzo ciężki okres w życiu B. Bartóka, ponieważ był w tym czasie hospitalizowany w USA, gdzie przebywał po ucieczce z Węgier po ich zajęciu przez Hitlera. Sam utwór, poza środkowym ogniwem *Elegia*, nie oddaje jednak żadnych oznak trosk czy cierpienia. Pełno tu radości życia, energii oraz słyszalne są wpływy muzyki ludowej. To właśnie studiowanie folkloru rodzimego oraz zainteresowanie folklorem krajów bałkańskich, arabskich i Północnej Afryki, jak sam autor napisał: „miało decyzyjny wpływ na moją twórczość, ponieważ wyzwoliło mnie od bezwzględnych zasad systemu dur—moll”¹⁵.

W czwartej części *Intermezzo interrotto* Bartók cytuje w głosie klarnetu *Marsz z VII Symfonii C-dur „Leningradzkiej”* op. 60 (1941) Dymitra Szostakowicza (1906—1975). Partia fletów (3 flety i piccolo) jest bardzo wymagająca pod względem technicznym. Sztandarową pozycją studiów orkiestrowych jest dla flecistów część druga *Giucoco delle copie*, czyli „Gra par”, gdzie poszczególne instrumenty rozgrywają swoje partie parami. Partia fletów zapisana w interwale kwinty czystej przebiega przez całą skalę instrumentu i prezentuje różne rodzaje artykulacji, jak np.: podwójne i potrójne *staccato*. Partia ta wymaga od muzyka orkiestrowego postawy solistycznej oraz umiejętności współpracy zespołowej z drugim solistą, w tym wypadku równorzędną partią drugiego fletu.

¹⁵ J. Machlis: *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1979, s. 186.

This image shows a page from a musical score, specifically measures 60 through 63. The score is for a piano and strings. The top staff is for the Flute (Flts.), and the bottom staff is for the Basses (Bsns., I, II). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The measures are numbered 60, 61, 62, and 63. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Timp. *p*
 Vins. I *senza sord.* **60** *spiccato*
 Vins. II *p*
 Vis. *pizz.* *sf sf p*
 Vos. *sf sf p* *pizz.*
 D. Bs. *sf sf 20* *p*

70

I
Flts.

II

Vins. I

Vins. II

Vis.

Vcs.

f *sf* *mf*

mf *p* *mf* *p*

arco *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *arco*

non div. *arco* *mf* *p* *mf* *p*

I
 Flts.
 II

Vlns. I
 Vlns. II
 Vls.
 Vcs.
 D. Bs.

77 poco rallent.

a tempo

83

I
 Flts.
 II

Vlns. I
 Vlns. II
 Vls.
 Vcs.
 D. Bs.

cresc. ff
 cresc. ff
 non div. f
 non div. f

pizz. arco
 pizz. arco
 pizz. arco

f mf p mf f mf f

53. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę* cz. II, takty 59—84

Kolejnym przykładem kameralnego potraktowania instrumentów dętych jest dialog, w części zatytułowanej *Elegia*, między 2 fletami i piccolo a 3 kłarnetami.

The musical score is presented in two systems. The first system includes the following instruments: Fl. I, Obs. I, II, III, Cl. I in A, and Timp. The second system includes: Vlns. I, Vlns. II, Vla., Vcl., D. Bs., Picc., Flts. I and II, Obs. I, II, Clts. in A I, II, and III, Ho. I in F, and Vlns. II, Vla., Vcl., and D. Bs. The score is marked with measure numbers 99 and 106. Above measure 106, the tempo changes from "a tempo (♩ = 78)" to "Tempo I. (♩ = 64)". Dynamics such as *pp*, *p*, and *f* are indicated throughout the score. The woodwind parts (Flutes, Oboes, Clarinets, and Piccolo) feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with some instruments like the Violins II and Viola playing sustained notes or light textures.

The image displays two systems of musical notation for an orchestral score, specifically measures 99-110 of the third movement of Béla Bartók's Concerto for Orchestra. The score is written for a large orchestra, including Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets in A I, II, and III, Horn I in F, Violins II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. There are also various rests and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows measures 99-110, and the second system shows measures 111-112.

54. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę* cz. III, takty 99—110

Natomiast pod koniec części czwartej *Koncertu* pojawia się zupełnie solowy i kadencyjny fragment w głosie fletu.

The image displays a page from a musical score for Béla Bartók's *Koncert na orkiestrę cz. IV*, specifically measures 143 through 151. The score is written for a full orchestra and includes a cadenza for the Flute I (Fl. I).

Measures 143-151:

- Fl. I:** Features a cadenza marked "quasi Cadenza" and "rubato". The tempo is "più volte ad libitum". The cadenza ends with a "a tempo" marking. Dynamics include *pp* and *p*.
- Ob. I:** Plays a sustained note, marked *p*.
- I, III:** Plays a sustained note.
- Ins. in F:** Plays a sustained note.
- II, IV:** Plays a sustained note, marked "(senza sord.) *pp* colla parte".
- Vins. I:** Plays a sustained note, marked *pp* colla parte.
- Vins. II:** Plays a sustained note, marked *pp* colla parte.
- Vis.:** Plays a sustained note, marked *pp* colla parte.
- Vcs.:** Plays a sustained note, marked *pp* colla parte.

Measures 144-151:

- Picc.:** Measures 144-151, marked *p*.
- I Obs.:** Measures 144-151, marked *p*.
- II Obs.:** Measures 144-151, marked *p*.
- I Bsns.:** Measures 144-151, marked *p*.
- II Bsns.:** Measures 144-151, marked *p*.
- Vins. I:** Measures 144-151, marked *pizz.* and *p*.
- Vins. II:** Measures 144-151, marked *pizz.* and *pp*.
- Vis.:** Measures 144-151, marked *pizz.* and *pp*.
- Vcs.:** Measures 144-151, marked *pizz.* and *pp*.
- D. Bs.:** Measures 144-151, marked *pizz.* and *pp*.

Duration of 4th movement approx. 4' 8"

55. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę cz. IV*, takty 143—151

Koncert na orkiestrę Béli Bartóka wskazuje więc na połączenie muzyki solowej, kameralnej, a mimo wszystko ujętej w formie zespołowej, czyli orkiestrowej.

Analogią do dzieła Béli Bartóka jest bez wątpienia *Koncert na orkiestrę* (1950—1954) Witolda Lutosławskiego. Lutosławski, podobnie jak Bartók, wykorzystał materiał kilku melodii ludowych — tutaj z Mazowsza. Zmodyfikowane i przetworzone nadały wielkiej formie symfonicznej indywidualny charakter. Praca nad *Koncertem* trwała od 1950 do 1954 roku. Prawykonanie miało miejsce w Warszawie 26 listopada 1954 roku. Orkiestrę Filharmonii Narodowej — wówczas Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Warszawskiej — poprowadził Witold Rowicki, któremu utwór został dedykowany. W utworze Lutosławskiego znajduje się wiele wymagających i niełatwych fragmentów wskazujących na kameralne traktowanie grupy instrumentów dętych, jak poniższy z towarzyszeniem fortepianu,

The image shows a page from a musical score for Witold Lutosławski's *Koncert na orkiestrę*, movement III, measures 484-486. The score is a complex orchestral arrangement featuring a variety of instruments. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are prominent. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, and Cymbals. The piano part is also featured. The score is written in a modern, complex style with many accidentals and dynamic markings.

56. W. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę* cz. III, takty 484—486

bądź kolejny — będący formą dialogu między grupami instrumentów, takich jak: 3 flety (w tym piccolo), 3 oboje, 3 klarnety i 3 fagoty.

493

Fl. p.

Fl.

Ob.

Cl. m.

Fg.

Cor. in fa.

Tr. in do.

Trbn. e Tb.

Tmp.

Xil.

Ar.

Vnl.

Vle.

Vc.

Cb.

ff

uniss.

div.

496

Fl.p.
I
II

Ob.
I
II

Cl.
in A
I
II

Fg.
I
II

Cor.
in Fa
I
II
III
IV

Tr.
in do
I
II
III
IV

Trbn.
e Tb.
I
II
III
IV

Tmp.

Xlf.

Ac.
I
II

Pfte.

Vni.
I
II

Vle.
I
II

Vc.
I
II

Cb.
civ.

55 *sub. meno vivo* $\text{♩} = 70$
(Tempo I)

muta in Cif

fagge. sord.

sub. meno vivo
con $\text{♩} = 70$
(Tempo I)

55

57. W. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę cz. III*, takty 493—498

Innym przykładem z kręgu muzyki polskiej jest *IV Symfonia koncertująca* op. 60 na fortepian i orkiestrę (1932) Karola Szymanowskiego (1882—1937). Dzieło planowane pierwotnie jako „koncert”. Nawet budowa utworu składająca się z trzech części zbliża bardziej do formy koncertu niż symfonii, niemniej jednak jest to utwór symfoniczny z solowym instrumentem koncertującym. Partia fortepianu jest bez wątpienia wymagająca i efektowna, lecz nie posiada rozbudowanego elementu wirtuozowskiego i jest zbyt mocno spleciona z partią orkiestry. Stąd też ostatecznie kompozytor zdecydował się na nadanie dziełu miana *Symfonii koncertującej* włączonej do numeracji symfonii jako czwarta. Kompozycja była dedykowana Arturowi Rubinsteinowi. Prawykonanie tego utworu odbyło się 9 października 1932 roku w Poznaniu. Rozwinięta partia solowego fortepianu oraz mniejsza fletu, skrzypiec oraz innych instrumentów znajdują się przede wszystkim w części drugiej *Andante molto sostenuto*. Solo fletowemu towarzyszy fortepian, tworząc klimat sonaty instrumentalnej.

Andante molto sostenuto

4/4

Fl. I solo

très expressif, un peu exagéré

pp dolciss.

Pfe solo

sempre pp dolciss.

con pedale

Andante molto sostenuto

4/4

Vni I div. a 3

ppp sempre sul tasto flautando

con sord.

Vni II div. a 3

ppp sempre sul tasto flautando

con sord.

Fl. I

5

Cl. I in Bb

con sord.

pp dolciss.

Cot. I in la

pp dolciss.

Ar.

pp dolciss.

Pfe solo

Vni I

pppp

Vni II

pppp

Vla sola

(senza sord.)

molto espress.

pp dolce

Fl. I

Cl. I
in Bb

Ar.

Pfc. solo

Vni I

Vni II

Vla. solo

12

Fl. I

ppp

molto rall. Improvisando

sosten. a tempo

poco sosten.

Pfc. solo

pp

Vco. solo

senza sord.

ppp

58. K. Szymanowski: IV Symfonia koncertująca op. 60 cz. II, takty 1—14

Doppio movimento. Tempo moderato

9 *a tempo*

62 solo en dehors

Fl. I *p dolce espress.*

Cl. I in la

Cl. II in la

Tmp. *pp*

Trgl. *pp*

Cr. c. *sempre con bacch. di Tmp.*

Pti. *pp*

Ar. *pp dolciss. marc.*

Pfte solo *ppp* *grazioso* *pp dolciss.*

a tempo Doppio movimento. Tempo moderato con sord.

Vle. *arco pp dolciss.*

Vc. *[tutti] con sord. pizz. pp dolciss.*

Cb. (div.) *pp sempre* *ppp* *unis. pizz. pp*

66 10 $\frac{3}{4}$ Poco meno sosten.

Fl. I *pp dolciss.*

Ob. I *pp dolciss.*

Cl. II in la

Fg. I *pp dolciss.*

Cor. I in fa II *con sord. pp dolciss.*

Trgl. *ppp*

Pfte solo *pp*

11 $\frac{3}{4}$ Poco meno sosten.

Vle. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *ppp* *pp dolciss. marc.*

ppp

59. K. Szymanowski: IV Symfonia koncertująca op. 60 cz. II, takty 62—69

Ukazując kolejne przykłady zastosowania muzyki kameralnej i solowej w muzyce orkiestrowej, nie sposób pominąć twórczości Dymitra Szostakowicza (1906—1975), a dokładnie jego trzonu twórczości, który stanowią symfonie. Piętnaście dzieł, którym kompozytor zawdzięcza miano jednego z wybitniejszych symfoników XX wieku. Już w pierwszej z nich — *Symfonii f-moll* op. 10 (1923—1925), będącej debiutem kompozytorskim Szostakowicza, pojawia się solo fletu, które zostaje przejęte przez klarnet, by w fazie końcowej sola obu instrumentów były na pierwszym planie.

12

Fl.

Fag.

Cor. (F)

Tr. (B)

Arch.

13

Fl.

Cl. (B)

V-ni solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-ni III

C-bassi

14 rit.

Fl. piccolo

Fl.

Cl. (B)

I solo

V. no solo

V. ni I

V. ni II

V. le

V. celli

C. bassi

arco

arco

arco

arco

espr.

arco

15 a tempo

Fl. piccolo

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Tr. lo

tutti a tempo

Archi

arco

espr.

arco

60. D. Szostakowicz: I Symfonia f-moll op. 10 cz. I, takty 88—117

Solo w głosie fletu pojawia się również w *XII Symfonii d-moll „Rok 1917”* op. 112 (1959—1961). Jest ono o tyle ciekawe, iż instrumentami akompaniującymi są dwa pozostałe flety (2 i 3), klarnety i fagot, co zbliża je bardziej w stronę wykonawstwa kameralnego.

The image displays a musical score for the XII Symphony in D minor, Op. 112, specifically measures 57 through 60. The score is arranged in four systems, each containing staves for different instruments. The first system (measures 57-62) features Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Kontrabas (Kb.). The second system (measures 63-68) continues with the same instruments, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) appearing in measures 65-68. The third system (measures 69-74) introduces the Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.), with dynamic markings of *p* (piano) and *pp*. The fourth system (measures 75-80) returns to the Violin, Viola, Violoncello, and Kontrabas. The score is written in D minor (three flats) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays a page of a musical score for D. Szostakowicz's XII Symphony, measures 57-94. The score is organized into three systems of staves.

System 1 (Measures 76-81): This system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.). The Flute part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. Measure numbers 76, 77, 78, 79, 80, and 81 are indicated at the top.

System 2 (Measures 82-88): This system continues the instrumentation with Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.). The Flute part has a more melodic and lyrical character. The Clarinet part includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The Bassoon part has a first ending (1.). Dynamic markings like *p* (piano) are present. Measure numbers 82, 83, 84, 85, 86, 87, and 88 are indicated at the top.

System 3 (Measures 89-94): This system introduces the string section, including Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The Violin part has a melodic line. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns. Measure numbers 89, 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated at the top.

61. D. Szostakowicz: XII Symfonia d-moll „Rok 1917” op. 112 cz. IV, takty 57—94

Kolejny fragment tego samego dzieła, to typowa forma muzyki kameralnej w grupie instrumentów dętych drewnianych,

This musical score page contains measures 431 through 434 of a composition. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K.-fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tb.), Percussion (Pk.), Snare Drum (kl.Tr.), Bass Drum (gr.Tr.), Tam-tam, Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Kontrabas (Kb.).

Measures 431-434 are primarily for the woodwind section. The Piccolo, Flute, Oboe, and Clarinet parts are active, with dynamics ranging from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The Clarinet part includes a key signature change to A major, indicated by "(in A)". The Bassoon and Contrabassoon parts are mostly silent. The Horn, Trumpet, and Trombone parts are also mostly silent, with some sustained notes in the Horn and Trombone parts. The Percussion, Snare Drum, and Bass Drum parts are active, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The Violin, Viola, Violoncello, and Kontrabas parts are active, with dynamics ranging from *mp* to *pp* (pianissimo).

437

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Klar.
 Fag.
 K-fag.
 Hr.
 Trp.
 Pos.
 Tb.
 Pk.
 kl.Tr.
 gr.Tr.
 Tam-tam
 Viol.
 Vla.
 Vc.
 Kb.

The score is for page 437. It features a woodwind section with Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Positives, and Trombones. Percussion includes Snare Drum, Cymbals, and Tam-tam. The string section includes Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The woodwinds and strings play a melodic line with various ornaments and slurs. The brass section is mostly silent, with some low notes in the Trombone and Snare Drum parts. The percussion section has a rhythmic pattern of eighth notes.

a poniższy przykład to już prawie pełna orkiestra dęta.

This musical score page, numbered 309, depicts a full woodwind and brass section. The instruments are arranged in three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Pos.), and Tuba (Tb.). The third system includes Percussion (Pk.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The woodwinds and brasses play a complex, rhythmic melody with frequent chromaticism and dynamic markings such as *f* and *mf*. The strings in the third system provide a steady, rhythmic accompaniment. The score is written in a single system with five measures.

The musical score is for the first movement of the XII Symphony in D minor by Dmitri Shostakovich, titled "The Year 1917". It covers measures 309 to 317. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

The score is divided into three systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Percussion. The third system includes Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

63. D. Szostakowicz: XII Symfonia d-moll „Rok 1917” op. 112 cz. I, takty 309—317

Tym samym przykłady dzieł symfonicznych Dymitra Szostakowicza przejawiają wszechstronny wzór łączenia muzyki solowej, kameralnej i zespołowej.

Ciekawym przykładem solowego potraktowania dwóch instrumentów dętych — fletu i oboju — z wykorzystaniem współczesnych technik wykonawczych jest *Koncert podwójny* na flet, obój i orkiestrę (1972) Györgyego Ligetiego (1923—2006).

György Ligeti
Doppelkonzert
(1972)

I.
4 $\text{♩} = 52$
4 Calmo, con tenerezza

The score is divided into two systems, each containing four measures (1-4 and 5-8). The instruments are arranged in two columns. The left column includes Fl. (Flute), FLAUTO CONTRALTO SOLO, Clar. (Clarinet), Clar. bassa (Clarinet Bassa), and Fag. (Bassoon). The right column includes Vcl. (Violin) and Cb. (Cello). The notation is highly detailed, with many dynamic markings (pp, ppp, f, etc.) and performance instructions in German and English. The tempo is marked '4 Calmo, con tenerezza' and the time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

64. G. Ligeti: *Koncert podwójny* na flet, obój i orkiestrę cz. I, takty 1—8

Synteza dokonuje się tutaj poprzez zastosowanie muzyki solowej, kameralnej oraz współdziałania orkiestrowego. Oprócz solowego fletu kompozytor włącza do składu orkiestry trzy flety zamienne na flety piccolo. Ciekawostką jest rozmieszczenie muzyków na estradzie podczas wykonywania tego dzieła. Kompozytor proponuje, ze względu na fakt, iż nie ma obsadzonego głosu skrzypiec, aby wszyscy orkiestrowi fleciści, oboiści i klarneści zasiadali z przodu sceny.

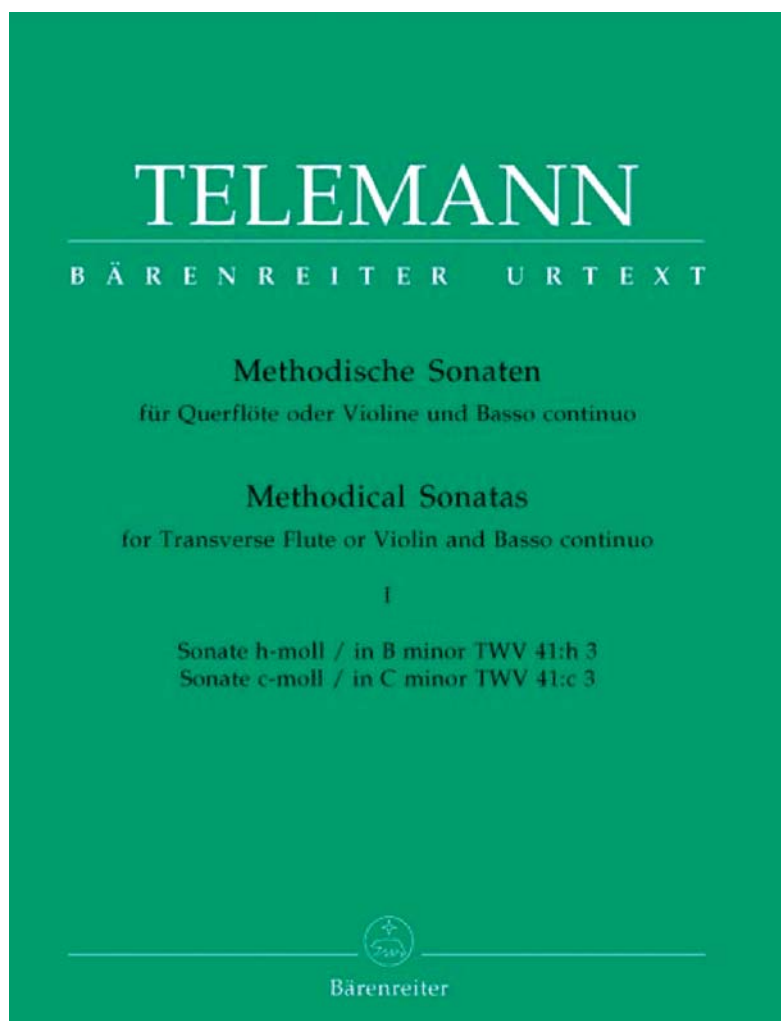
Konkludując rozważania o muzyce orkiestrowej, można pokusić się o stwierdzenie, że jest ona połączeniem muzyki solowej i kameralnej, ale tylko i wyłącznie w pojęciu materii dźwiękowej. Muzycy mają bezsprzeczny wpływ na jakość i interpretację miejsc solowych, a dyrygent — wiodący wpływ na całokształt utworu. Przytoczone przykłady światowej literatury symfonicznej wskazują jednak, że kompozytorzy dają znakomite pole do popisu dla instrumentalistów-solistów. Mam tu na myśli fragmenty kadencyjne oraz solowe z towarzyszeniem innego instrumentu, tria oraz większe grupy instrumentalne. Począwszy od rewolucyjnych zmian w muzyce symfonicznej L. van Beethovena, który dopuścił do głosu również instrumenty dęte jako instrumenty wiodące, orkiestra symfoniczna rozwijała się nadal poprzez wprowadzanie nowych instrumentów oraz wykorzystanie ich w partiach solowych.

Fletowa muzyka kameralna

Fletowa muzyka kameralna w poszczególnych okresach kształtowała się różnorodnie. Stąd zasadne będzie opisać tę muzykę, przyjmując kryterium chronologiczne.

Do okresu baroku

Do roku 1750 muzyka kameralna wykonywana była głównie przez amatorów i raczej nie gościła w dużych salach koncertowych. Był to bardziej gatunek muzyki rozrywkowej, przy której miło można było spędzić czas. Kompozytorzy zatrudnieni w zamożnych domach lub na dworach — wzywani byli do pisania muzyki przeznaczonej do wykonania przez członków muzykującej rodziny. W takich wypadkach instrumentacja zwykle nie była sprecyzowana. Zależała od umiejętności technicznych osób grających. Bardzo często w partyturach utworów z tego okresu możemy napotkać informację: „[...] na dowolny instrument melodyczny”, jak na przykład w *Sonatach metodycznych* (1728—1732) Georga Philippa Telemanna (1681—1767) czy *Sonatach* (ok. 1730) Georga Friedricha Händla (1685—1759), gdzie tę samą partię mógł wykonywać muzyk grający na flecie poprzecznym, jak i na flecie podłużnym, skrzypcach lub oboju. Świadczy to o tym, iż istotą była sama treść muzyczna, a nie zaś barwa i indywidualne brzmienie instrumentów. Poza tym wykonawstwo takich utworów było dużo bardziej swobodne, gdyż nie zawężyło w żaden sposób grupy wykonawczej.



II. 2. Strona tytułowa *Sonat metodycznych* G.Ph. Telemanna jako przykład muzyki kameralnej, gdzie instrumentem wiodącym może być flet lub skrzypce

Wspomniane we wstępie duety tego okresu cieszyły się dużą popularnością. Wśród kompozycji na dwa flety mamy: 6 *Sonat* (1728) Michela Blaveta (1700—1768), 4 *Suity*, 55 *Łatwych utworów* oraz 6 *Koncertów* op. 68 Josepha Bodin de Boismortiera (1689—1755), 12 *Duetów* i 6 *Sonat* Georga Friedricha Händla, 3 *Duety* Esprit-Philippe Chédevilla (1696—1762) oraz duety Pietro Locatello (1695—1764), Daniela Williama Purcella (1660—1717) oraz Johanna Joachima Quantza (1697—1773). Powstają także utwory na flet z towarzyszeniem innych instrumentów jak: obój, skrzypce czy gitara oraz znaczna liczba sonat na flet z towarzyszeniem *basso continuo*. Za przykład mogą posłużyć *Sonaty* (1724—1741) Johanna Sebastiana Bacha, jak również *Sonaty* (1730—1732) Georga Friedricha Händla czy *Sonaty* (1712) Benedetto Marcella (1686—1739).

Cechą charakterystyczną omawianego okresu była obsada triowa na dwa instrumenty sopranowe (melodyczne) i *basso continuo*. Role instrumentów sopranowych spełniały na przykład dwa flety, dwa oboje, dwoje skrzypiec lub dowolne połączenie innych instrumentów. Obecnie mamy dostęp do sporej liczby takich utworów, głównie komponowanych przez Georga Philippa Telemanna, Arcangelo Corellego (1653—1713), Antonio Vivaldiego (1675—1741), Henry’ego Purcella (1659—1695), François Couperina (ok. 1630—1701) i Jean-Philippa Rameau (1683—1764).

Dużą dowolność wykonawczą pozostawił wspomniany Joseph Bodin de Boismortier w swoich 6 *Sonatach* op. 7 na trzy flety (1725). Kompozytor znany jest z prowadzenia pięknych linii melodycznych, które uwypuklają dźwięk instrumentu. Z fantazją różnicował wszystkie części *Sonat*, co sprawia, że każda z nich ma swój własny charakter. Wszystkie trzy partie głosowe są traktowane równorzędnie i żadna nie schodzi do roli permanentnego akompaniamentu, co ma czasami miejsce w innych tego typu utworach. *Sonaty* te mogą być wykonywane przez zespół obojowy lub skrzypcowy albo kombinację tych instrumentów.

Przykładem utworu na cztery flety może być *Kwartet* znanego miłośnika fletu — Fryderyka II Wielkiego (1712—1786) lub *Notturmo D-dur* Karla Dittersa von Dittersdorfa (1739—1799) na skład czterech fletów lub czworo skrzypiec.

Dużo bardziej uniwersalny okazał się flet w powiązaniu z klawesynem lub *basso continuo*. Trudno tu mówić o *basso continuo* jako osobnej roli zespołowej czy partii niosącej własny ładunek emocjonalny, gdyż zazwyczaj partia ta była dublowana na przykład przez wiolonczelę czy fagot tak jak ma to miejsce w *Sonatach* G.F. Händla czy A. Vivaldiego.

Także w sonatach kompozytorzy baroku wykorzystują technikę charakterystyczną dla muzyki solowej — polifonię. Bardzo ciekawe jest w tym wypadku połączenie polifonii wielostrukturalnej — w obrębie poszczególnej partii sonaty, jak i w obrębie całego cyklu. Interesującymi utworami są *Sonaty* J.S. Bacha. Kompozytor zrezygnował z *basso continuo* w *Sonatach h-moll*, *Es-dur* oraz *A-dur* (BWV 1030—1032), nadając partii klawesynu indywidualny, czysto kameralny i wirtuozowski kształt. Muzykę solową z akompaniamentem trudno zaliczyć do muzyki kameralnej, gdyż rola instrumentu towarzyszącego — najczęściej fortepianu lub klawesynu — zawężona jest do roli czynnika harmonicznego. Jednakże w przypadku tych *Sonat* partia instrumentu towarzyszącego jest na tyle rozwinięta, że tworzy osobną niezależną partię. Ze względu na solistyczne traktowanie obu partii ten rodzaj grania zespołowego można by zaliczyć do muzyki kameralnej.

Klasycyzm

Okres klasyczny obfituje w koncerty pisane na flet, gdyż popularność tego instrumentu mimo upływu czasu nie maleje. Niejednokrotnie w klasycznych koncertach fletowych wykorzystuje się elementy gry solowej, takie jak: popisowe kadencje

i barwa brzmienia poszczególnych rejestrów przy jednoczesnym zastosowaniu umiejętności współpracy zespołowej.

Wolfgang Amadeusz Mozart (1756—1791) skomponował trzy *Koncerty fletowe*: *G-dur* (1777—1778), *D-dur* (1778) (transkrypcja *Koncertu obojowego*) oraz *C-dur* na flet i harfę (1778), które do dzisiaj stanowią arcydzieła w literaturze fletowej. W swoim dorobku dwa *Koncerty fletowe D-dur* (1766; 1771—1785) ma również brat Josepha Haydna — Michael Haydn (1737—1806). *Koncert fletowy G-dur* odnajdziemy także u kompozytora operowego Christopha Willibalda Glucka (1714—1787) oraz Giovanniego Battisty Pergolesiego (1710—1736), a także w wykazie twórczości J. Haydna pojawia się fletowy *Koncert fletowy D-dur*, jednakże w rzeczywistości został on skomponowany przez innego austriackiego kompozytora — Leopolda Hofmanna (1738—1793). Inni kompozytorzy tworzący koncerty fletowe to między innymi: Carl Stamitz (1745—1801), Franz Anton Hoffmeister (1754—1812), François Devienne (1759—1803), André E.M. Grétry (1741—1813), Franz Danzi (1763—1826). Oprócz koncertów instrumentalnych kompozytorzy okresu klasycyzmu tworzyli także: duety, tria, kwartety, kwintety, jak również utwory na większe zespoły.

Wraz z nastaniem klasycyzmu rola muzyki kameralnej zaczęła się zmieniać. Nie była już ona tworem wyłącznie konsumowanym przez zamożne amatorskie rodziny muzykujące. Ten sposób komponowania nadal istniał i niektórzy kompozytorzy, tacy jak na przykład Joseph Haydn (1732—1809), przez długie lata cieszyli się przywilejami patronatu. Niemniej jednak muzyka, a w tym i muzyka kameralna, stawała się sztuką publiczną, wykonywaną w salach koncertowych. Bezsprzecznie muzyka kameralna okresu klasycyzmu odzwierciedlała ducha swoich czasów. Nie można słuchać utworów kameralnych W.A. Mozarta czy J. Haydna bez wiedzy na temat klasycyzmu wiedeńskiego. Ta właśnie muzyka stanowi odzwierciedlenie stylu tego okresu w najczystszy możliwym sensie.

Wywodzący się z baroku kwartet smyczkowy dzięki J. Haydnowi został wypolerowany na klasyczny klejnot. J. Haydn skomponował 83 kwartety uchodzące za arcydzieła muzyki kameralnej. Dzięki swej mistrzowskiej konstrukcji stały się bazą i punktem wyjścia dla pozostałych klasyków, jak i późniejszych kompozytorów: Johanna Brahmsa (1833—1897) czy Antona Dwořaka (1841—1904).

W.A. Mozart zainteresował się muzyką kameralną, dzięki wspólnemu muzykowaniu z J. Haydnem; grywał z nim bowiem w kwartecie smyczkowym, co było efektem ich szczerzej przyjaźni. W dorobku W.A. Mozarta znajdują się 23 kwartety, które — podobnie jak kompozycje J. Haydna — stanowią wzór do naśladowania przez późniejsze pokolenia kompozytorów. W.A. Mozart wykorzystywał także inne instrumenty w swoich kwartetach, na przykład instrumenty dęte z towarzyszeniem smyczków, tria na instrumenty dęte oraz serenady. On także odkrywał brzmienia tria i kwartetu fortepianowego, których jest zresztą nazywany „ojcem”. Ponadto skomponował cztery kwartety fletowe. Z listu Mozarta do ojca z 10 grudnia 1777 roku dowiadujemy się, że kwartety zostały zamówione przez Ferdinanda Dejeana — lekarza wojskowego — melomana i muzyka amatora grającego na flecie. Dejean zaoferował Mozartowi „200 florenów za skomponowanie trzech łatwych i krótkich koncertów

oraz kilku kwartetów na flet”¹⁶. Ostatecznie Mozart skomponował dla Dejeana: dwa *Kwartety fletowe* (KV-285, KV-285a) oraz *Kwartet fletowy* KV-285b, dwa *Koncerty fletowe* (KV-313, KV-314). Prawdopodobnie również *Andante C-dur* (KV-315) (1778). *Kwartety fletowe* same w sobie są czymś nadzwyczajnym w fletowej muzyce kameralnej, dlatego warto je pokrótce przedstawić. *Kwartet D-dur* (KV-285) W.A. Mozart ukończył w Mannheim w 1777 roku. Utwór ten charakteryzuje się lekkością i zwartą konstrukcją. Partia fletu jest trochę inna niż partia pierwszych skrzypiec w kwartetach smyczkowych z tego okresu, ale i tak nadano jej wiodącą rolę w zespole. *Kwartet* ten jest najdłuższym ze wszystkich czterech kwartetów, które Mozart napisał. Zarówno flet, jak i pierwsze skrzypce w kwartetach smyczkowych mają tutaj dominującą rolę.

Kwartet G-dur KV 285a (1777—1778) przetrwał jedynie dzięki kopii sporządzonej „inną ręką” w roku 1792. Został on wówczas dołączony do pierwszego kwartetu, co przyczyniło się do tego, że przez wiele lat uczeni wąpili w jego autentyczność. Jest on najbardziej skondensowany z czterech kwartetów i obydwie części mają tę samą tonację oraz trójdzielne metrum. Nie brak tu jednak swoistego uroku: zaczyna się bogatym strukturalnie *Andante*, a kończy *Tempo di Menuetto*. Charakterystyczne są tutaj nagłe, ostre kontrasty dynamiczne i szybkie przebiegi melodyczne.

Kwartet C-dur KV 285b ukazał się dopiero w dziewiętnastowiecznych publikacjach. Pod względem stylistycznym nie jest spójny, co pozwala sądzić, iż być może *Kwartet* został skompletowany przez wydawcę. W *Kwartecie* tym Mozart stawia wysokie wymagania fleciście, jak i skrzypkom, co tworzy prawdziwie kwartetowy styl. Warto zauważyć, że druga część *Andantino* to temat z wariacjami. Echa tematu można odnaleźć we wspaniałej *Serenadzie B-dur* KV 361 na trzynastu instrumentów dętych (brak tu fletu), którą Mozart napisał na początku 1781 roku. Uważano, że wersja fletowa poprzedziła tę z *Serenady*. Dzisiaj jednakże sądzi się, że jest to jej późniejsza aranżacja. Niektóre pomysły części pierwszej znalazły się także w szkicach *Urowadzenia z Seraju*, datowanych na 1781 rok.

¹⁶ I. D e m b o w s k i: *Wolfgang Amadeusz Mozart: Listy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991, s. 204.

THEMA
Andantino

6

11

16

65. W.A. Mozart: Kwartet fletowy C-dur KV 285b cz. II, takty 1—20

Thema mit Variationen.
(Andante.)

This musical score is for a piece titled 'Thema mit Variationen' in Andante. It is written for a grand piano (8/8 time signature) and is in the key of F major (one flat). The score consists of 16 measures. The first four measures are the 'Thema' (Theme), and the remaining 12 measures are variations. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *f* (forte). The piece is marked 'in F' in the fifth measure. The tempo is indicated as 'Andante.' at the bottom.

This section continues the musical score for 'Thema mit Variationen' (Andante). It contains 16 measures, continuing from the previous section. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The piece is marked 'Andante.' at the bottom.

Var. I.

66. W.A. Mozart: *Serenada B-dur* KV 361 na 13 instrumentów dętych cz. VII, takty 1—25

Kolejny *Kwartet* na flet i smyczki *A-dur* KV 298 to czarujące i eleganckie dzieło, w którym zostały wykorzystane zapożyczone melodie w sposób parodiujący, co wówczas było bardzo popularne. Pierwsza część *Kwartetu* — *Andantino* — stanowi cykl wariacji oparty na prostym temacie, prawdopodobnie napisanym przez przyjaciela Mozarta — flecisty, kompozytora i wydawcy — Franza Antona Hoffmeistera. Flet upiększa tu pierwszą wariację, skrzypce drugą, a altówka trzecią. Na końcu flet znowu przejmuje temat główny przy akompaniamencie wiolonczeli. Kolejna część to skoczny *Menuet*, którego *Trio* jest zaczerpnięte z francuskiej pieśni ludowej — *Il a des bottes, des bottes Bastien*. Powracający zaś temat główny finałowego *Ronda* pochodzi z arii *Chi mi mostra, chi m'addita dove sta il mio dolce amore* opery *Le gare generose* (1786) skomponowanej przez Giovanniego Paisiella (1740—1816). W.A. Mozart wysłuchał opery G. Paisiella podczas swojej pierwszej wizyty w Pradze i fakt ten pozwala na datowanie, a także miejsce powstania *Kwartetu*. W swoim manuskrypcie Mozart zatytułował ostatnią część *Rondieaux*, nazwa wskazuje na groteskowe traktowanie francuskiego ronda, a następnie dodał (po włosku) wskazówki wykonawcze, które brzmiały mniej więcej tak: „Allegretto grazioso, powinno być wykonane w tempie umiarkowanym, pełnym gracji, nie za wolno, nie za szybko — po prostu w sam raz — z wdziękiem i ekspresją”.

Kolejny przykład utworów kameralnych, pisanych ręką innego wielkiego klasyka, to trzy *Tria* na flet, skrzypce i wiolonczelę (1794) Josepha Haydna. Niestety, niewiele wiadomo na temat tych utworów i spekuluje się, że pewna ich część została napisana przez jego brata — Michaela. Dzieła te musiały jednak czekać aż do drugiej wojny światowej, żeby zwrócić uwagę wykonawców i zostały włączone do repertuaru muzyki kameralnej. *Tria* cechuje lekkość, wesołość, prostota i niesłychane piękno melodii, jak również znakomita konstrukcja formalna.

Na uwagę zasługują także sonaty na instrument solowy z towarzyszeniem fortepianu, który w okresie klasycyzmu stał się coraz bardziej popularny. Wiele z tych utworów, jak niektóre sonaty W.A. Mozarta czy L. van Beethovena, pisanych jest na fortepian z towarzyszeniem instrumentu, co ewidentnie wskazuje na rolę instrumentu wiodącego i wyprowadza fortepian z cienia akompaniamentu. Możemy to zaobserwować w *Sześciu wariacjach* op. 105 na fortepian i flet (1819) czy *Serenadzie* op. 41 na fortepian i flet lub skrzypce (1803) L. van Beethovena.

Var. 3

The musical score for Variation 3 of Beethoven's Serenade, Op. 41, is presented in two systems of three staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 14. The piano part (bottom staff) features a continuous eighth-note accompaniment. The flute or violin part (top staff) has a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *sf*. There are also articulation marks like *tr* (trill) and *acc.* (accents). The score is divided into two systems of three staves each. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 14. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment. The flute or violin part has a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *sf*. There are also articulation marks like *tr* (trill) and *acc.* (accents).

67. L. van Beethoven: *Serenada* op. 41 na fortepian i flet lub skrzypce cz. IV, wariacja 3, takty 1—14

Warto nadmienić, iż *Serenada* op. 41 oparta jest na *Serenadzie* op. 25 na flet, skrzypce i altówkę, skomponowanej przez Beethovena w 1801 roku. Dwa lata później Franz X. Kleinheinz (1765—1832) dokonał aranżacji tego utworu na flet lub skrzypce i fortepian. Wersja ta została zweryfikowana oraz poprawiona przez L. van Beethovena i dzieło ostatecznie zostało wydane w grudniu 1803 roku przez wydawnictwo Hoffmeister & Kühnel w Lipsku już jako op. 41.

To, co zapoczątkowali Joseph Haydn i Wolfgang Amadeusz Mozart w dziedzinie muzyki kameralnej, później kontynuowane było przez Ludwiga van Beethovena, a potem Franza Schuberta (1797—1828). L. van Beethoven napisał 16 kwartetów, utwory kameralne wykorzystujące instrumenty dęte oraz 15 sonat na fortepian z towarzyszeniem skrzypiec lub wiolonczeli. Jednak muzyka Beethovena wprowadza już zupełnie nowy charakter i nowe — romantyczne myślenie. Muzyka staje się bardziej introspektywna i intymna.

Romantyzm

W XIX wieku dominuje muzyka solowa i orkiestrowa, pozostawiając kameralistykę w cieniu zainteresowania romantycznego wykonawcy. Głównym impulsem dla muzyki kameralnej stały się wówczas wirtuozeria i indywidualizm w ramach idei romantycznej. Wielkość (masywność brzmienia) i programowość miały tutaj raczej mniejsze znaczenie. Kwintet dęty osiągnął tu dosyć stabilną pozycję. Skład taki odnajdziemy w twórczości kompozytora wczesnoromantycznego Antona Reichy (1770—1836), autora 24 kwintetów, oraz Franza Danziego (1763—1826), którego 9 kwintetów zajmuje żelazną pozycję w repertuarze zespołów tego typu. Z kolei kompozytorem późnoromantycznym, który skomponował *Kwintet dęty* op. 43 (1922), był wielki duński symfonik Carl Nielsen (1865—1931). *Kwintet dęty* (1876) odnajdziemy też w twórczości Paula Taffanella (1844—1908) — wirtuoza fletu, dyrygenta oraz założyciela francuskiej szkoły fletowej.

Forma i kształt kwartetów, które J. Haydn i W.A. Mozart doprowadzili do perfekcji, pozostały raczej bez zmian. Zmiany dotyczyły rozmiarów części, konstrukcji tematów i sposobu traktowania instrumentu. Znakomity przykład stanowią kwartety Johanna Brahmsa i Roberta Schumanna, doskonałe w klasycznej budowie i strukturach formalnych, lecz nasycone bogactwem dźwiękowym i romantyczną żarliwością. Typowy romantyzm położył tu nacisk na dłuższe, bardziej śpiewne i wielobarwne linie melodyczne, co czasami powodowało brak równości brzmienia w poszczególnych partiach zespołu.

Praktycznie każdy kompozytor tamtego okresu pisał muzykę kameralną, ale żaden, za wyjątkiem właśnie J. Brahmsa i R. Schumanna, nie dorównał jakości muzyki kameralnej klasycyzmu. Romantyczna muzyka kameralna XIX wieku cieszyła się popularnością w takich krajach jak Niemcy, Rosja i kraje wschodnioeuropejskie, mniej natomiast we Francji i Włoszech.

Mimo iż flet nadal zyskiwał na popularności wśród muzyków i amatorów, jego królowanie i dominacja (jak to miało miejsce w poprzednich okresach) kończy się wraz z nastaniem romantycznych uniesień. Do tej pory traktowany na równi ze skrzypcami pod względem popularności, musiał ustąpić miejsca fortepianowi, skrzypcom, wiolonczeli oraz klarnetowi. Głównym powodem takiego stanu rzeczy był rozwój muzyki salonowej, w której królował fortepian, również i nowa jakość brzmienia, a także rozwój faktury orkiestrowej.

Nie pomógł nawet fakt, że w 1847 roku Theobald Boehm wprowadził nowy system palcowania i zmienił konstrukcję fletu. Dzięki mechanizmowi zamykanych klap i dźwigni stał się bardziej ruchliwy i zyskał na czystości brzmienia. T. Boehm, obok fletów drewnianych, konstruował także flety ze srebra, co przyczyniło się również do wzmocnienia i uszlachetnienia dźwięku fletu.



II. 3. Flety wykonane przez Theobalda Boehma. Od lewej z roku:
1828, 1832, 1847, 1848, 1874, 1877



II. 4. Theobald Boehm (po prawej) trzymający jeden ze swoich fletów

Literatura fletowa epoki romantyzmu to w głównej mierze kompozycje pisane przez flecistów wirtuozów, takich jak wspomniany już: Paul Taffanel, Theobald Boehm czy Anton Bernhard Fürstenau (1792—1852). Obok nich tworzyli Friedrich Kuhlau (1786—1832) czy Carl Reinecke (1824—1910). Literatura ta obejmuje znaczną liczbę utworów solowych, jak: etiudy, fantazje i kaprysy, sonaty z towarzyszeniem fortepianu oraz tria i kwartety fletowe.

Wśród duetów fletowych, które osiągnęły poziom repertuaru koncertowego, należy wyróżnić: *3 Duos* op. 87 (1827) Friedricha Kuhlaua oraz trzy *Romanze* op. 21 Antona Reichy. Friedrich Kuhlau jest także autorem *Grand Trio h-moll* op. 90 (1826), *Kwartetu e-moll* op. 103 na 4 flety (1829), kwintetów fletowych oraz sonat i innych utworów z towarzyszeniem fortepianu.

Przy okazji omawiania utworów nacechowanych romantycznym tragizmem koniecznie należy wspomnieć o ważnym w kameralnej literaturze fletowej utworze, a mianowicie *Variationen über das Lied „Trockne Blumen”* na flet i fortepian (1824) Franza Schuberta. *Trockne Blumen* stanowi osiemnastą pieśń cyklu *Die schöne Müllerin (Piękna Młynarka)* (1823) i opowiada o tragicznej miłości kochanków. Dzieło to pełne jest kontrastów, napięć, uniesień i nieoczekiwanych zmian charakteru podkreślonych zmienną harmonią.

Utwór ten został napisany dla przyjaciela Franza Schuberta — flecisty Ferdinanda Bognera. Warto tu dodać, że Bogner musiał być znakomitym wirtuozem, ponieważ pierwotna wersja piątej wariacji jest niezwykle trudna do wykonania ze względu

na trzydziestodwójki wykonywane *staccato*. Kompozycja ta jest znakomitą przykładem solowego potraktowania obydwu instrumentów w kombinacji zespołowej. Wariacje I, V i VII są popisową partią dla fletu przy dyskretnym akompaniamencie fortepianu,

VAR. V

The musical score for Variation V is presented in three systems. Each system contains a flute staff and a piano staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-2) begins with a forte (*f*) dynamic. The flute part features rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of six. The piano accompaniment consists of block chords. The second system (measures 3-4) continues the pattern. The third system (measures 5-6) includes a piano (*p*) dynamic marking. The final system (measures 7-8) concludes the variation. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

68. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen“* na flet i fortepian, wariacja V, takty 1—8

a z kolei wariacje II i IV wykazują wirtuozerię fortepianu — sprowadzając rolę fletu jedynie do czynnika harmonicznego i kolorystycznego.

VAR. II

The musical score for Variation II is presented in three systems. The first system (measures 1-3) shows the flute and piano parts. The piano part has a complex, rhythmic bass line with many sixteenth and thirty-second notes. The flute part has a melodic line with some grace notes. The second system (measures 4-6) continues the piano part's complex rhythm. The third system (measures 7-8) includes first and second endings for both parts. The piano part's bass line remains highly rhythmic throughout.

69. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen“* na flet i fortepian, wariacja II, takty 1—8

Pozostałe wariacje i temat to przykład równorzędnie potraktowanych partii, które wzajemnie się uzupełniają.



70. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen“* na flet i fortepian, wariacja III, takty 1—15

Kompozytorem, którego zalicza się do romantyzmu, ale mimo wszystko dalej tkwi w klasycznej formie, jest Carl Maria von Weber (1786—1826). Właśnie on, oprócz J. Brahmsa, jest tym kompozytorem, który umiłował sobie obok fortepianu i skrzypiec — klarnet. Na ten instrument przeznaczył: koncerty, concertina, wariacje i duety. W jego twórczości odnajdziemy również jeden utwór na flet z orkiestrą: *Romanza siciliana g-moll* J. 47. Jest to utwór pochodzący z roku 1805, czyli z okresu

wczesnej twórczości Webera i w repertuarze fletowym ma raczej pomniejsze znaczenie. Za wyjątkiem kompozycji na instrument solo z towarzyszeniem fortepianu, wśród których znajduje się sześć *Sonat skrzypcowych*, Weber napisał tylko trzy (istotne) utwory kameralne: *Kwartet fortepianowy* op. 8 z roku 1809, który zatytułował *Grand Quatour*, *Kwintet klarnetowy* op. 34 z roku 1815, zatytułowany *Grosses Quintett* i *Trio g-moll* op. 63 na fortepian, flet i wiolonczelę (1819). Słowa będące częścią nazwy: „grand” czy „grosses” nie wskazują na rozmiary dzieł, jak to miało miejsce chociażby w kompozycjach F. Kuhlaua. Kameralne utwory C.M. von Webera są niejednokrotnie krytykowane za to, że nie są „w prawdziwie kameralnym stylu”. Niewiele w nich współzawodniczenia i równomiernie zaplanowanej gry zespołowej, a *Kwintet klarnetowy* przypomina raczej koncert na klarnet z towarzyszeniem smyczków. Jednakże *Trio* op. 63 — ze swoją partią fletową porównywaną do głosu skrzypcowego — jest hybrydą klasycznego tria fortepianowego. Właściwie nie wiadomo dlaczego, C.M. von Weber wybrał tę właśnie instrumentację. Żaden z dworskich flecistów nie inspirował bezpośrednio kompozytora. Utwór został dedykowany przyjacielowi i lekarzowi Webera — Philippowi Junghowi.

Ze względu na niewystarczającą ilość dziewiętnastowiecznej literatury kameralnej na flet — głównie sonat — fleciści często dokonują opracowań tych instrumentalnych form muzycznych, jednakże przeznaczonych na inne instrumenty, a następnie dołączają je do własnego repertuaru koncertowego. Tak dzieje się na przykład z sonatami skrzypcowymi Franza Schuberta, Césara Francka (1822—1890) czy klarnetowymi Johanna Brahmsa. Kompozycje te są aranżowane według własnego uznania i czasami (niestety) z uwzględnieniem indywidualnych umiejętności.

Zarówno zwolenników, jak i przeciwników takiej praktyki mamy więc tyle samo. Z jednej strony widoczne jest podążanie za wypełnieniem luki repertuarowej, a z drugiej — pozostanie wiernym idei pierwotnego kształtu dzieła. Przykładem aranżacji dzieła skrzypcowego na flet jest *Sonata A-dur* op. 13 Gabriela Fauré (1845—1924). *Sonata*, napisana w 1876 roku, to jego wczesne dzieło, ale ukazujące już pełny potencjał kompozytorski i własny styl zarówno pod względem melodycznym, jak i harmonicznym. Mamy tu więc konwencjonalny układ czterech części, który wypełniony jest światem tak emocjonalnie żarliwym, że nic podobnie osobistego nie znajdziemy we wcześniejszych kompozycjach. Pierwsza część, w formie allegro sonatowego, pełna jest polotu i radości życia. Znajdują się tu nieprzerwane potoki ósemkowe, które jedynie na chwilę zawieszane są dla złapania oddechu, by następnie znowu wrócić do owej płynącej narracji. Wszystko to przeplatane jest piękną melodią nie tylko fletu (skrzypiec), ale także fortepianu. Puls drugiej części imituje bicie serca, co również Fauré zastosował w innych utworach, jak chociażby w *7 Nokturnie cis-moll* op. 74 na fortepian (1898). Charakterystyczne są tutaj długie frazy, co dla wykonawstwa fletowego stanowi nie lada wyzwanie i wymaga wyjątkowych umiejętności oddechowych.

II

Andante (♩ = 68)

Andante (♩ = 68)

pp

p

dolce

poco cresc.

poco cresc.

sempre dolce

dolce

pp

71. G. Fauré: *Sonata A-dur* op. 13 na skrzypce i fortepian cz. II, takty 1—21

Trzecia część jest błyskotliwa i pełna dowcipu. Tu także fleciści napotykać na problemy wykonawcze. Tym razem w postaci realizacji *pizzicato*. Ostatnia część, *Finale*, to reminiscencja muzyki R. Schumanna, którego G. Fauré był gorącym zwolennikiem. Obok burzliwości i pasji wysłyszeć tu można wręcz intymną słodczą melodię. Wielka szkoda, że G. Fauré był raczej skromny wobec fletu jako instrumentu solowego i poświęcił mu tylko *Fantazję* op. 79 na flet i fortepian — napisaną w 1898 roku dla wybitnego flecisty wirtuoza Paula Taffanella. Oprócz *Fantazji* należy też wspomnieć o pięknych solach fletowych w utworach orkiestrowych G. Fauré.

Trudno jest ocenić trafność aranżacji, ponieważ dokonując transkrypcji z instrumentu smyczkowego, trzeba umiejętnie rozwiązać problemy wykonawcze jak: *pizzicato*, *con sordino*, dwudźwięki, wykroczenia poza skalę. Mamy do czynienia więc z przenośnikami oktawowymi w obydwie strony, łamanymi akordami itd. *Sonata* G. Fauré, obok równie uroczej *Sonaty A-dur* na skrzypce i fortepian (1886) Césara Francka, to doskonałe przykłady na to, że pomimo aranżacji na inny instrument, utwory te nie tracą niczego ze swojego piękna, a jedynie zyskują nowe walory brzmieniowe.

Spośród sonat fletowych należy wspomnieć o *Sonacie Undine* op. 167 Carla Reineckiego. Utwór ten, napisany w roku 1882 roku, stanowi przykład na programowy charakter muzyki kameralnej. Dziś Carl Reinecke pamiętany jest w kręgach muzycznych głównie jako autor kadencji do koncertów J.S. Bacha, W.A. Mozarta i L. van Beethovena, a szerszej publiczności jako autor *Sonaty Undine*. Ten, urodzony w 1824 roku kompozytor niemiecki, był jednym z najbardziej wpływowych, uznawanych i wszechstronnych muzyków drugiej połowy XIX wieku. Bliska przyjaźń z J. Brahmem i R. Schumannem odcisnęła piętno na stylu kompozytorskim C. Reineckiego. Słysząc to między innymi w całej *Sonacie*, której klimat i charakter do złudzenia przypominają twórczość R. Schumanna. *Sonata* jest oparta na niemieckiej romantycznej baśni *Undine* Friedricha de la Motte Fouqué (1777—1843), napisanej w 1811 roku. Baśń ta wywarła ogromne wrażenie na czytelnikach, przez co stała się inspiracją do tworzenia dzieł muzycznych, baletowych, sztuk teatralnych i poezji. Bohaterką powieści jest rusalka (wodna) Undine, córka króla morza, zamieszkująca w pełnym spokoju kryształowym pałacu zanurzonym głęboko w wodnych odmętach. Jedyne, czego Undine pragnie, to nieśmiertelna dusza. Sposób uzyskania nieśmiertelności wie dzie tylko poprzez zjednoczenie miłości ze śmiertelnym człowiekiem.

Ze względu na brak manuskryptu kompozytora niewiele wiadomo o historii powstania *Sonaty* Reineckiego. Przypuszcza się, że przepadł w pożarze w Lipsku podczas drugiej wojny światowej. Wszystkie obecne edycje *Sonaty* bazują na pierwszym druku Roberta Forberga z 1882 roku, która niestety zawiera wiele nieścisłości. Dotyczą one głównie pomyłek drukarskich oraz błędnych nut, braków w oznaczeniach artykulacji i dynamiki. Jednakże wnikliwa rewizja późniejszych edytorów pozwoliła na odtworzenie wersji zbliżonej do pierwotnej, jak i usunięcie błędów.

Jeśli chodzi o program *Sonaty*, istnieje obecnie kilka wersji, ale żadna nie jest autorstwa kompozytora. Prawdopodobnie każdej z części przypisane były programowe tytuły, ale z czasem zostały one usunięte — podobnie jak działo się z tytułami

części w symfoniach Roberta Schumanna czy Gustava Mahlera. Można jednak na podstawie charakteru i zawartości muzycznej poszczególnych części dokonać próby odtworzenia programu.

Część pierwsza — *Allegro*: Undine, woda i fale (temat pierwszy), pragnienie nieśmiertelnej duszy (temat drugi). Część ta znakomicie obrazuje podwodny świat dzięki wykorzystaniu dynamiki oraz szybkich przebiegów szesnastkowych. Druga część — *Intermezzo*: przedstawia świat duchów i ludzi. Obrazuje budzącą się miłość Undine do rycerza Huldbranda, jak również swojskie i pełne prostoty wiejskie życie. Trzecia część — *Andante tranquillo*: piękna i liryczna melodia przedstawiająca dyskusję kochanków, której część środkowa to burzliwe *Molto vivace* będące dla Undine ostrzeżeniem od jej wuja Kuhleborna, że nie powinna wiązać się z człowiekiem. Czwarta część — *Finale*: ukazuje oddalenie i tragedię. Huldbrand zostaje odsunięty od Undine przez złą Berthalde, która zmusza go do natychmiastowego małżeństwa. Na ceremonii pojawia się Undine i składa rycerzowi pocałunek, który go zabija. Po pogrzebie Undine znika, a na jej miejscu pojawiają się dwa strumyki otaczające grób. *Sonata* kończy się miłosnym motywem z części drugiej, która stanowi reminiscencję utraconej miłości. Tak w skrócie można by nakreślić schemat programowy *Sonaty Undine*. Warto jeszcze zwrócić uwagę na partię fortepianu tej *Sonaty*. Wykazuje ona cechy fortepianowej muzyki solowej i pobrzmiewają tu echa muzyki Fryderyka Chopina (1810—1849) oraz Roberta Schumanna. Zresztą już w podtytule utworu znajduje się informacja „na fortepian i flet”, co wyraźnie daje sygnał, który z instrumentów jest pierwszoplanowy. Ciekawostką może być fakt, iż *Sonata Undine* jest dostępna również w transkrypcji na klarnet.

Ostatnim utworem romantycznym, któremu chcę poświęcić więcej uwagi, jest *Suita* op. 34 na flet i fortepian (1877) Charlesa-Marie Widora (1844—1937). Ten francuski kompozytor i organista urodził się w 1844 roku w Lyonie, gdzie w późniejszych latach pracował w kościele Saint-Francois. Ch.M. Widor był organistą w paryskim kościele Saint-Sulpice oraz profesorem kompozycji i gry organowej w Conservatoire Supérieur de Paris. Do uczniów jego klasy kompozycji należeli wówczas: Arthur Honegger (1892—1955) i Darius Milhaud (1892—1974). Widor skomponował 10 symfonii organowych, 3 symfonie na orkiestrę, poemat symfoniczny *Noc Walpurgii* na chór i orkiestrę, 2 koncerty fortepianowe, koncert wiolonczelowy, utwory kameralne, organowe, fortepianowe, wokalne, balety i muzykę sceniczną. Jego *Suita* op. 34 jest pełna orkiestrowego rozmachu i wręcz symfonicznej błyskotliwości, zwłaszcza w ostatniej części. Ch.M. Widor skomponował ten utwór dla P. Taffanella i odzwierciedla on bardzo poważne podejście kompozytora do gry fletowej. P. Taffanel po raz pierwszy wykonał tę kompozycję w roku 1884, aczkolwiek pierwsze wydanie drukiem ukazało się dopiero w 1898 roku i często ta właśnie data mylnie podawana jest jako data powstania utworu. W utworze tym po raz kolejny dostrzegamy, że muzyka R. Schumanna i tutaj odcisnęła swoje piętno. Dotyczy to głównie linii melodycznych, które przywodzą na myśl schumannowskie klarnetowe *Fantasiestücke* oraz obojowe *Romanze*. Faktura jest bardzo bogata, a harmonia, zakresowo bardzo szeroka z pewnymi chromatycznymi elementami, bardzo charakterystycznymi dla muzyki organowej Ch.M. Widora. Forma *Suity* jest precyzyjnie prze-

myślana i zaprojektowana, a *Final*, ze swoim dramatycznym wyrazem dźwiękowym, rozciąga skalę brzmienia fletu do jego granic. Najbardziej intymną spośród czterech części *Suity* jest *Romance*, która stała się w 1885 roku samodzielnym utworem, będącym częścią komedii *Le Conte d'avril* op. 64.

Spośród kameralnych utworów fletowych innych kompozytorów należy koniecznie wspomnieć o twórczości kompozytorów-fleclistów, jak na przykład: braci Karla (1825—1900) i Franza (1821—1883) Dopplerów. Ich twórczość to wynik wspólnej pracy, a poza utworami fletowymi w ich dorobku znajdują się jeszcze opery. Wiele z ich utworów posiada wpływy: polskie, rosyjskie, włoskie i węgierskie. Należą one do wirtuozowskich.

Okres romantyczny pozostawia kilka bardzo interesujących koncertów fletowych oraz utworów jednoczęściowych z towarzyszeniem orkiestry jak: romans, ballada czy concertino. Kompozycje te wykorzystują zdobycze nowych technik gry fletowej, co dostrzega się w wirtuozerii, barwie i śpiewności linii melodycznej fletu. Dzięki udoskonaleniom technicznym instrumentu fleciści mogą wykorzystać popisową trzecią oktawę i zaprezentować jej piękno brzmienia, a nawet dramatyczny wyraz. Jako przykład może służyć *Koncert fletowy D-dur* op. 283 (1908) Carla Reineckiego.

Wiek XX

Kameralistyka znalazła swoje miejsce we wszystkich szkołach kompozytorskich XX wieku, zarówno w postaci klasycznej — kwartet i kwintet — ale również przy zastosowaniu zupełnie innych, nowych składów instrumentalnych. Przedstawiciel neoklasycyzmu Igor Strawiński (1882—1971) pisał utwory na skrzypce, kontrabas, trąbkę, puzon, klarnet, fagot i perkusję w *Historii żołnierza* (1918), podczas gdy neoromantyczny Béla Bartók (1881—1945) i ekspresjoniści Arnold Schönberg (1874—1951) oraz Alban Berg (1885—1935) odnaleźli się w tradycyjnym kwartecie smyczkowym. Także postimpresjoniści we Francji, włączając Maurice'a Ravela (1875—1937) i „Les Six”, poszukiwali nowych specyficznych współbrzmień ich dynamiki i ekspresji.

Do muzyki — w opisywanym okresie — na szeroką skalę wkracza elektronika, co nie omija także muzyki kameralnej, gdzie do małych zespołów kompozytorzy dołączają efekty elektroakustyczne, mające właśnie w ten sposób pomóc uzyskać oczekiwany efekt brzmieniowy. Do łask wracają instrumenty z przeszłości, takie jak flet podłużny i klawesyn. Jak zatem w muzyce kameralnej XX wieku postrzegany jest flet? Zainteresowanie fletem, które zapoczątkowali impresjoniści, nie słabnie i wiele utworów na ten instrument znajdujemy w twórczości wielkich kompozytorów. Rozwój nowych technik instrumentalnych powoduje także lawinę utworów na zespoły kameralne.

Jean Françaix (1912—1997) w roku 1989 skomponował *Le Colloque des deux Perruches* na flet i flet altowy. Tytuł znaczy tyle, co *Rozmowa dwóch papug*, a utwór jest uroczą, składającą się z sześciu krótkich części, kompozycją. W swoim

dorobku kompozytorskim dzieło na dwa flety ma także wielki symfonik i altowioli-
sta Paul Hindemith (1895—1963), a jest to — *Kanonische Sonatine* op. 31, utwór,
który powstał cztery lata przed *Acht Stücke*, czyli w 1923 roku. Obaj kompozytorzy
— P. Hindemith i J. Françaix, są także autorami utworów na flet z fortepianem.
Pierwszy skomponował *Sonatę* w roku 1936, a sześć lat później *Echo* na flet z to-
warzyszeniem fortepianu. J. Françaix natomiast, kontynuując swój neoklasyczny
styl, napisał w roku 1953 dziewięciominutowe *Divertimento* oraz dwa razy dłuższą
Sonatę w 1969 roku. Właśnie *Sonata* jest jednym z jego ostatnich dzieł, które uzna-
no za szczytową formę dojrzałego stylu kompozytorskiego. Jest także i niebywałym
osiągnięciem w dziedzinie wykorzystania zaawansowanej techniki fletowej.

Przykładów innych sonat można by wymienić jeszcze wiele, ponieważ stanowią
one podstawę w repertuarze muzyki kameralnej XX wieku. Jednakże trzy z nich
miały duży wpływ na rozwój tego gatunku, jak i jego strony wyrazowej. Zauważyć
można, że w stosunku do formy jest zachowany klasyczny schemat budowy. Nawet
struktura architektoniczna poszczególnych części odwołuje się do wzorców sprzed
200 lat. Zmienia się jedynie zawartość i treść oraz sposób wyrażania często tych sa-
mych emocji, co w muzyce W.A. Mozarta czy L. van Beethovena.

Pierwsza z nich *Sonata D-dur* op. 94 (1943) Sergiusza Prokofiewa (1891—1953)
posiada podwójne życie, co do którego powstają spory pomiędzy skrzypkami a fleci-
stami. W repertuarze skrzypków *Sonata* ta (w transkrypcji Sergiusza Prokofiewa na
prośbę skrzypka Davida Ojstracha (1908—1974) i przez niego edytowana) ma nu-
mer 2, ponieważ pierwszą jest *Sonata f-moll* op. 80.

Oto, co o muzyce powiedział sam autor: „Muzyka z pewnością osiągnęła naj-
wyższy stopień dysonansu i złożonej struktury. Dlatego uważam, podobnie jak wielu
moich kolegów kompozytorów, że uzyskanie prostszej i bardziej melodyjnej wypo-
wiedzi muzycznej będzie nieuniknioną reakcją w sztuce muzycznej przyszłości”¹⁷.
Komponowanie *Sonaty* op. 94 było dla S. Prokofiewa miłą i przyjemną czynnością,
która odrywała go od gorączkowych godzin spędzonych nad tworzeniem opery ba-
zującej na powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja.

Tematy *Sonaty* są proste, rytmy nieskomplikowane, emocje wyrażane wprost i re-
latywnie optymistyczne. Tylko finałowe *Rondo* pobrzmiewa bardziej agresywnymi
dźwiękami przypominającymi inne „wojenne” dzieła, które zaprzętały wówczas myśli
kompozytora. Po raz pierwszy *Sonata* wykonywana była przez flecistę Nicolaia Khar-
kovskiego i pianistę Światosława Richtera w grudniu 1943 roku w Moskwie. Po pre-
mierze skrzypkowie natychmiast zainteresowali się *Sonatą*, a wspomniany już David
Ojstrach zasugerował kompozytorowi, że jeśli zaaranżuje *Sonatę* na skrzypce i forte-
pian, to on zrobi z niej na scenie „radość życia — pełnej krwi rosyjskiej”. Zachwyco-
ny obietnicą S. Prokofiew dostarczył D. Ojstrachowi skrzypcową wersję *Sonaty*.

Inną sonatą, charakteryzującą się prostotą stylistyczną, jest *Sonata* na flet i forte-
pian (1957) Francisa Poulenca (1899—1963). Aby dać wstępny obraz *Sonaty*, można
przytoczyć wypowiedź Josepha Machlisa na temat kompozytora i jego muzyki:
„Poulenc zaczął być modny wśród części publiczności, która ponad wszystko pra-

¹⁷ J. Machlis: *Introduction to Contemporary Music...*, s. 221.

gnęła być zabawiana. Jednak to jego muzyka pełna szczerości, melodycznego dystygowania i wyrafinowania, przyczynia się do zainteresowania przez szerszą publiczność. Poulenc wiedział, by próbować tylko tego, co leży w jego zasięgu. Rezultatem tego jest styl i brzmienie charakterystyczne tylko dla niego”¹⁸. Tak właśnie jest z *Sonatą fletową*, której charakterystyczne brzmienie jest rozpoznawane już przez najmłodsze pokolenia flecistów, a jej popularność wśród całej generacji muzycznej jest olbrzymia. *Sonata* skomponowana została w 1957 roku i jest jedną z trzech sonat na fortepian i instrument dęty. *Sonata* ta została zamówiona przez fundację Elizabeth Sprague Coolidge z USA. Pierwsze szkice *Sonaty* powstały w roku 1952, kiedy to F. Poulenc zafrasowany był poczynaniami siostry Konstancji, jednej z siostr z jego opery *Dialogi karmelitanek* (1957). *Sonata* jest krótka i ma zwięzłą formę. Kompozytor opisuje ją jako „prostą, ale subtelną” i noszącą wszystkie znamiona jego stylu. Znalazły się w niej nagle zwroty nastrojów od złośliwych do melancholijnych, występuje tu zdecydowana rytmika, ostra harmonia jak i melodia ze „złą nutą”. Prawykonanie tego dzieła przez Jean-Pierre Rampala (1922—2000) i samego kompozytora miało miejsce na Festiwalu Muzyki Klasycznej w Strasburgu w czerwcu 1957 roku. „W trakcie premiery reakcja publiczności była tak entuzjastyczna, że wykonawcy musieli powtórzyć drugą część”¹⁹. „Dla potomności Poulenc jest z pewnością jednym z głównych kompozytorów swojego pokolenia. Mimo wpływu neoklasycznego stylu Igora Strawińskiego, nie był on innowatorem, jak jego przyjaciele i rówieśnicy Darius Milhaud i Arthur Honegger, którzy eksperymentowali z nową harmonią i rytmem... Poulenc nie był zainteresowany muzyką przyszłości, chciał sprawić przyjemność publiczności i sobie”²⁰.

Sonata, która wyprowadza nas z kręgu sonat instrumentalnych z towarzyszeniem fortepianu, to *Sonata nr 2* na flet, altówkę i harfę Claude’a Debussy’ego, skomponowana w 1915 roku. Jest to utwór wykonywany relatywnie rzadko, zazwyczaj z przyczyn technicznych. Dzieło to należy do cyklu sześciu sonat instrumentalnych, które C. Debussy zamierzał skomponować, lecz z powodu choroby i śmierci nie udało się w pełni zrealizować pomysłu. Kompozytor ukończył tylko trzy z nich: jedna na wiolonczelę i fortepian, druga na skrzypce i fortepian i wspomniana sonata na flet, altówkę i harfę. Wydawca dzieł C. Debussy’ego — Durand nadal publikuje te *Sonaty*, umieszczając w nagłówku *Sześć sonat na różne instrumenty*, pomimo iż istnieją tylko trzy. Te ostatnie utwory były pisane w czasie, kiedy kompozytor zmagał się z ogromnymi trudnościami, jakimi były: trwająca pierwsza wojna światowa i choroba, która doprowadziła do śmierci. W tym miejscu można wspomnieć, że C. Debussy był załamany faktem, iż jego wiek i zdrowie nie pozwalają mu służyć we francuskiej armii. Przez pewien czas był nawet niezdolny w ogóle komponować. W końcu jednak dostrzegł, że tworzenie może być jego jedynym aktem patriotyzmu, na jaki było go stać. Chciał, aby jego dzieła (*Sonaty*) stały się uduchowieniem francuskiej kultury.

¹⁸ Ibidem, s. 212.

¹⁹ B. I v r y: *Francis Poulenc, 20th-Century Composers*. London: Phaidon Press Limited, 1996, s. 195.

²⁰ Ibidem, s. 9.

Od strony muzycznej utwory te były inspirowane blaskiem, klarownością i powściągliwością twórczości osiemnastowiecznych francuskich kompozytorów: Jean-Philippe’a Rameau (1683—1764) i François Couperina (1630—1701). Każdy z nich został podpisany przez kompozytora: „Claude Debussy, musicien Français”. „Debussy zachował w sonatach trzyczęściowy układ cykliczny, zaś wewnętrzną budowę części podporządkował zasadom swego indywidualnego stylu. Sonaty bowiem, podobnie jak preludia, są w pewnym stopniu przekrojem poprzez dźwiękowe zdobycze Debussy’ego. Wystąpiły tam zmiany w traktowaniu tematów i instrumentów... eksponowane są głównie instrumenty jako nośniki określonego brzmienia i kolorytu, do czego dostosowuje się odpowiedni materiał melodyczny i harmoniczny”²¹. Obecnie *Sonata* jest uznawana za dzieło mistrzowskie i utrwaliła swoje miejsce w światowym repertuarze kameralnym, aczkolwiek swego czasu nie była zbyt dobrze odbierana, zwłaszcza w latach kolejnych po śmierci C. Debussy’ego. Był to utwór, podobnie jak pozostałe dwie *Sonaty*, postrzegany raczej jako początek końca zmniejszającej się kreatywności mistrza. Działo się tak dlatego, że C. Debussy postrzegany jako anty-akademista, antyformalista i ojciec impresjonizmu nagle zwrócił się do formy sonatowej, co miało wróżyć opuszczającą go muzę i wypalenie twórcze. Kompozytor zresztą nieraz słyszał niezbyt pochlebne opinie dotyczące swojej twórczości, jak chociażby ta, wypowiedziana przez profesorów Konserwatorium w Rzymie: „Pan Debussy komponuje utwory dziwaczne, niezrozumiałe i niemożliwe do wykonania”²². Jednakże Debussy na tego typu zarzuty odpowiadał: „Ponieważ kocham muzykę, staram się uwolnić ją od jałowej tradycji, która ją przytłacza”²³. Dziś wiemy, że twierdzenia te są mylne, a *Sonaty* razem z innymi dziełami późnego okresu jak: *Etiudami* na fortepian (1915), *En Blanc et Noir* na dwa fortepiany (1915) są utworami innowacyjnymi i pełnymi nowych pomysłów.

Inni kompozytorzy XX wieku tworzący sonaty na flet i fortepian, to między innymi: Pierre Boulez (1925), Henri Dutilleaux (1916), Bohuslav Martinu (1890—1959), Otmar Taktakishvili (1924—1989), Robert Muczynski (1929—2010), Darius Milhaud (1892—1974), Bolesław Woytowicz (1899—1980), Tadeusz Szeliński (1896—1963), Piotr Perkowski (1901—1990), Konstanty Regamey (1907—1982) czy Adam Świerzyński (1914—1997).

Twórczość kameralna na zespół fletowy pozostaje głównie w sferze zainteresowań kompozytorów-fleccistów. Wymienić należy tutaj tria fletowe takich kompozytorów jak: Jacques Castérède (1926) *Flûtes en vacances* (1964), Charles Keochlin (1867—1950) *Divertissement* op. 91 (1923—1924), Henri Tomasi (1901—1971) *Trois pastorales* (1964) czy Leonardo de Lorenzo (1875—1962) *Capriccio Brillante* op. 31 (1930). Wszystkie te utwory wykorzystują zdobycze sztuki kompozytorskiej XX wieku i wykazują duże wpływy muzyki C. Debussy’ego, M. Ravela i F. Poulenca. Elementem dominującym jest przede wszystkim wirtuozeria i kolorystyka brzmienia fletów.

²¹ J. Chomiński: *Historia muzyki...*, s. 192.

²² J. Machlis: *Introduction to Contemporary Music...*, s. 97.

²³ Ibidem, s. 99.

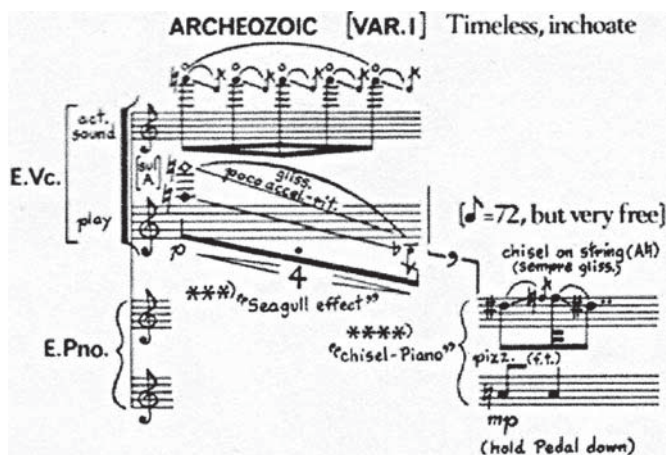
Z kolei spośród kwartetów fletowych wymienić należy dzieło Eugène'a Bozzy (1905—1991) *En jour d'été à la montagne* (1953), w którym z rozmachem postimpresjonisty maluje fascynujący obraz naturalistycznego świata przyrody, szum wody i śpiew ptaków. Inni kompozytorzy piszący na ten skład to: Alexander Tcherepnin (1899—1977) *Quatuor* op. 60 (1939), Marc Berthomieu (1906—1991) *Les Chats* (1969), *Arcadie* (1960), Pierre Max Dubois (1930—1995) *Quatuor* (1961—1962).

Istnieje również wiele kwartetów fletowych wykorzystujących współczesne techniki fletowe. Wśród nich znajdują się *Quartet* z roku 1986, koreańskiego kompozytora, tworzącego w zachodniej Europie — Isanga Yuna (1917—1995) czy *Eyewitness* skomponowane w 1999 roku przez Roberta Dicka (1950).

Dużą popularnością w muzyce XX wieku cieszą się też większe składy, jak kwintety, a nawet całe orkiestry fletowe, które zazwyczaj stanowią świetną zabawę dla początkujących flecistów i w ten naturalny sposób przybliżają muzykę kameralną.

Fletowa muzyka kameralna tego okresu charakteryzuje się różnorodnymi składami instrumentalnymi. Literatura XX wieku jest bardzo obfita w tego rodzaju utwory. Wymienić należy duet Elliotta Cartera (1908—2012) — *Esprit rude/esprit doux* na flet i klarnet (1984), trio Eugène'a Goossens (1893—1962) *Pastorale et Arlequinade* op. 41 na flet, obój i fortepian (1924) oraz ciekawą kompozycję George'a Crumba (1929) *Vox Balaenae* (*Głos wieloryba*) na dość nietypowy skład: elektryczny flet, elektryczną wiolonczelę i elektryczny fortepian (1971).

72. G. Crumb: *Vox Balaenae* na elektryczny flet, elektryczną wiolonczelę i elektryczny fortepian cz. I, s. 1



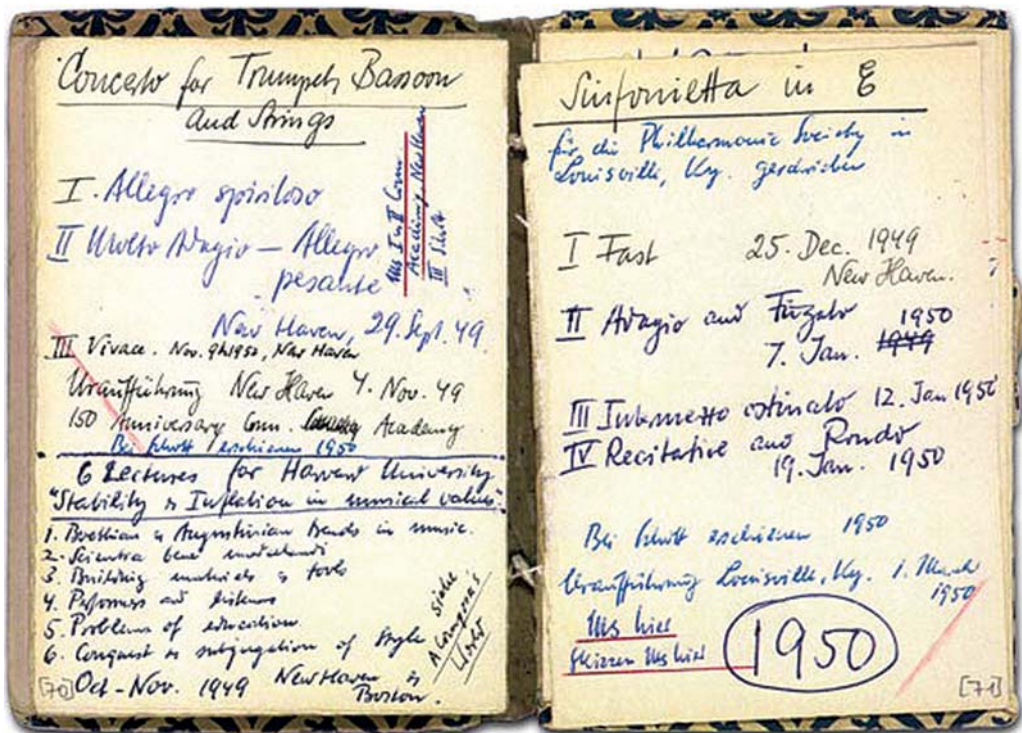
73. G. Crumb: *Vox Balaenae* na elektryczny flet, elektryczną wio-
lonczelę i elektryczny fortepian cz. II, wariacja I

Crumb przedstawia tu w znakomity sposób wielorybi śpiew. Zapis nutowy tego kompozytora zawsze przedstawia się jako dzieło sztuki. *Vox Balaenae* to utwór wyzwolony ze struktur harmoniczych, rytmicznych, a pojęcie czasu zostało tu całkowicie zlekceważone. Jako ciekawostkę dodam, iż każdy z wykonawców podczas prezentacji dzieła powinien mieć założoną na twarzy czarną półmaskę, a światło padające na scenę winno być koloru granatowego.

Z kwartetów wymienić można J. Françaix — *Quatuor* na flet, obój, klarnet i fagot (1933) oraz trzy kompozycje E. Bozzy — *3 Pièces pour une musique de nuit* (1954), *Sérénade* (1969) oraz *Sonatine* (1971). Najwięcej utworów znaleźć możemy jednak na kwintet dęty, który jest nadal najbardziej popularnym i różnorodnie brzmiącym składem zespołowym. Kompozytorzy tworzący kwintety dęte to między innymi: D. Milhaud, C. Nielsen, a także J. Ibert, F. Farkas (1905—2000), J. Françaix, E. Bozza, G. Ligeti czy A. Schönberg.

W tym miejscu warto wspomnieć o jednym, bardzo znaczącym dla rozwoju tej formy, kwintecie, a mianowicie *Kleine Kammermusik* op. 24 nr 2 na flet (piccolo), obój, klarnet, fagot i waltornię Paula Hindemitha. Ten skomponowany w roku 1922 utwór miał swoją premierę tego samego roku w Kolonii, gdzie wykonany został przez Frankfurcki Kameralny Zespół Dęty. Hindemith ukazał w tym utworze inne aspekty swojego warsztatu kompozytorskiego. W tej „mozartowskiej” w stylu serenadzie na instrumenty dęte odnajdziemy dowcip, stylistyczną homogeniczność i neoklasyczne ożywienie. Kompozycja ta składa się z pięciu części, według klasycznego modelu: pełen uroku marsz (warto przypomnieć, że osiemnastowieczne serenady tradycyjnie zaczynały się i kończyły marszem, który towarzyszył przybyciu i odjeździe muzyków), lekko ironiczny walc, część wolna z reminiscencją muzyki wojskowej w środku, jakby akompaniowana część kadencyjna z solową frazą każdego z instrumentów oraz część finałowa. Muzyka ta jest pełna uroku i dobrego humoru.

Oprócz wymienionych dzieł powstają także utwory na większe składy kameralne, jak choćby słynny *Sekstet* (1932—1939) F. Poulenca, który angażuje kwintet dęty



II. 5. Dziennik Paula Hindemitha

wraz z fortepianem. Jest to jednak kompozycja tak skonstruowana, że nie jest to ani muzyka na instrumenty dęte z akompaniamentem fortepianu ani koncert fortepiano-owy z towarzyszeniem instrumentów dętych.

Wszystkie przytoczone w tym rozdziale przykłady są kolejnym dowodem na to, że muzyka kameralna jest najdoskonalszą formą muzykowania. Wykorzystuje ona zarówno grę solową, jak i wykonawstwo większej obsady zespołowej czy nawet małej orkiestry. Łączenie tych dwóch ról w kreowaniu utworu pozwala słuchaczowi śledzić umiejętności solistyczne instrumentalistów, a z drugiej — ich wzajemne podporządkowanie się w grze zespołowej. A to z kolei jest dla muzyka niewątpliwie najwyższą formą wykonawstwa, a jednocześnie dowodem dojrzałości artystycznej. Przegląd chronologiczny interesującej nas problematyki ukazuje jeszcze jeden istotny fakt, że wszyscy kompozytorzy poszczególnych okresów i stylów muzycznych postrzegali muzykę kameralną bardzo podobnie, a jej cel był jasno sprecyzowany. Było nim danie wykonawcom radości z muzykowania kameralnego przy jednoczesnej integracji muzyki solowej i zespołowej. Kwestia interpretacji utworów kameralnych, na przykład sonat, różni się od interpretacji dzieł skomponowanych na większe składy, jak chociażby kwartet czy kwintet. Dzieje się tak dlatego, ponieważ wykonawstwo sonat obciąża obu wykonawców do równoważnej prezentacji i interpretacji solowej. Natomiast w większych formacjach kwestia ta polega w dużej mierze na zrozumieniu i umiejętności wzajemnego się podporządkowania.

Podsumowanie

Podsumowując rozważania nad muzyką kameralną jako syntezą gry solowej i orkiestrowej, można stwierdzić, że istnieją pewne cechy, które czynią muzykę kameralną zjawiskiem unikalnym. Jedną z nich jest kwestia interpretacji utworu zgodnie ze stylem danej epoki. To właśnie interpretacja utworu w zespole kameralnym musi być wynikiem świadomej i przemyślanej decyzji każdego z wykonawców i to nie tylko w odniesieniu do własnej partii, lecz również w korelacji z partiami pozostałych członków zespołu. Inaczej problem ten przedstawia się w grze solowej, tutaj pomysł interpretacyjny jest tylko jeden i wykonawca — solista bierze za niego pełną odpowiedzialność. Natomiast w orkiestrze interpretacja utworu realizowana przez poszczególne grupy instrumentalistów wynika z koncepcji artystycznej dyrygenta.

Zespół kameralny nie jest jednak zbiorem muzyków solistów i zazwyczaj jego członkowie wykonują utwory pod kierownictwem lidera grupy. Jednakże interpretacja utworów jest zawsze wynikiem wspólnej pracy, która polega na wzajemnym zrozumieniu, dzieleniu się opiniami i pomysłami oraz dążeniem do osiągnięcia jedności interpretacji. Muzyka kameralna wymaga więc od wykonawców szczególnej wrażliwości i odpowiedzialności artystycznej.

Kolejny unikalny czynnik muzyki kameralnej to to, że każdy wykonawca przypisany jest swojej jednej partii. W orkiestrze symfonicznej duża grupa muzyków często gra tę samą partię, która jedynie czasem może zostać zawężona do gry solowej. Od każdego członka zespołu wymaga się postawy solistycznej i twórczego zaangażowania na równi z pozostałymi muzykami grupy. W utworach pisanych na zespół kameralny kompozytor może kłaść nacisk na poszczególne brzmienia solistyczne, poprzez stosowanie różnych elementów muzycznych, na przykład agogicznych, dynamicznych jak: wyciszanie, wzmacnianie, gaszenie lub cieniowanie dźwięku oraz artykulacyjnych. Można zaryzykować stwierdzenie, że „barwa dźwięku” ma inne znaczenie w orkiestrze niż w zespole kameralnym, nawet w takich grupach, jak choćby kwintet dęty (fl., ob., cl., cor., fg.), które tworzą wielobarwną grupę instrumentalną. Dzieje się tak, ponieważ zespół kameralny ma za zadanie przede wszystkim zaprezentować formę oraz zamysł wizji kompozytorskiej. Na pierwszy plan wysuwają się zatem

czynniki: melodyczny, rytmiczny, dynamiczny i agogiczny. Natomiast w orkiestrze symfonicznej te właśnie elementy utworu rozłożone są na poszczególne grupy instrumentalne i więcej przestrzeni przeznaczonych jest na zainteresowanie słuchacza barwą. Naturalnie jest wiele innych elementów niż barwa, które podlegają pracy kompozytorskiej. Może to być przekazywanie fragmentów (praca tematyczna) lub wzorów melodycznych, motywów i fraz z jednego instrumentu na drugi z odpowiednio mniejszym odniesieniem do zmian pierwotnego brzmienia tych elementów.

Podczas koncertu lub przedstawienia angażującego dużą obsadę muzyczną słuchacz musi zachować odpowiedni dystans, aby móc wszystko dokładnie widzieć i słyszeć. Orkiestra i zespół sceniczny są najlepiej słyszane i widziane z pewnej odległości, kiedy dźwięk prezentuje się najbardziej równomiernie. I tak na przykład podczas słuchania opery z odpowiedniej odległości możemy cieszyć się równoczesnym rozumieniem dźwięku i akcji scenicznej. Koniecznym efektem tego powinien być więc pewnego rodzaju „wirtualny mur” pomiędzy wykonawcami a słuchaczem.

W odniesieniu do muzyki solowej i kameralnej ten mur zostaje usunięty i słuchacz jest zaproszony do wnętrza muzycznego *sacrum*. Melomani są pewni, że ta bliskość przenosi ich bliżej właściwej sztuki muzycznej, że mogą oni zbliżyć się do melodycznej idei, bez potrzeby szukania w czasie bezkresnej toni orkiestrowej lub masywnej operowej fakturze. Słowem kluczowym staje się tu bowiem „intymność”. W muzyce kameralnej jest to rezultat wynikający z małej liczebności muzyków, którzy współpracują razem bez dyrygenta. Każdy jednak próbuje odczytać muzyczne myśli pozostałych tak, że wszystkie partie pasują do siebie pod względem precyzji i ekspresji. Muzyka kameralna jest najlepiej słyszana w małych salach — gdzie słuchacz może być blisko wykonawców. W większych pomieszczeniach — „intymność” jest często rozproszona, a często jej po prostu brak. W muzyce solowej organizacja czasu i ładunek emocjonalny skupiony jest tylko i wyłącznie na wykonawcy, natomiast w zespole kameralnym i orkiestrze ciężar ten spoczywa na barkach wszystkich muzyków — w orkiestrze dodatkowo na dyrygencie.

Reasumując powyższe, ogólne informacje na temat muzyki kameralnej i grania zespołowego, można stwierdzić, że ten rodzaj sztuki muzycznej jest najbardziej uniwersalny, stanowiący wypełnienie przestrzeni muzycznej określonej granicami watorów akustyczno-artystycznych orkiestry i muzyki solowej. Rola muzyka kameralisty zmieniła się w XX stuleciu. Zespół kameralny — kwartet smyczkowy, stał się żelaznym punktem świata koncertowego. W założeniu takiego zespołu jest wykonywanie utworów kompozytorów z przeszłości, jak również w miarę zdobywania doświadczenia i umiejętności, wykonywania utworów kompozytorów współczesnych. Muzyka kameralna pozostała również w sferze zainteresowań amatorskich zespołów, stanowiąc znakomitą rozrywkę, tak, jak miało to miejsce w czasach J. Haydna i W.A. Mozarta. Obecnie konkursy muzyki kameralnej są traktowane na równi z konkursami instrumentów solowych. Dodać należy jeszcze, że muzyka kameralna wynikająca z syntezy muzyki solowej i orkiestrowej jest najdoskonalszym polem do opisu umiejętności każdego wykonawcy, z jednej strony artysty-solisty, a z drugiej — muzyka umiającego podporządkować się grupie, a także, co ważniejsze, regułem wspólnego myślenia i interpretacji.

Bibliografia

- Chomiński J.: *Historia muzyki*. Kraków: PWM, 1990.
- Chylińska T.: *Przewodnik koncertowy*. Kraków: PWM, 1973.
- Dembowski I.: *Wolfgang Amadeusz Mozart: Listy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa: PWN, 1995.
- Encyklopedia popularna*. Warszawa: PWN, 1991.
- Encyklopedia uniwersalna*. Red. D. Czupkiewicz. Warszawa: Muza SA, 1997.
- Ivry B.: *Francis Poulenc, 20th-Century Composers*. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- Lorenzo De L.: *My Complete Story of the Flute*. New York: The Citadel Press, 1951.
- Machlis J.: *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1979.
- Schaeffer B.: *Kompozytorzy XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990.

Przykłady nutowe

1. C. Debussy: *Syrinx* na flet solo, takty 1—11.
2. P. Hindemith: *Acht Stücke* na flet solo cz. VII.
3. E. Varèse: *Density 21.05* na flet solo, takty 24—27.
4. E. Varèse: *Density 21.05* na flet solo, takty 28—33.
5. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 2, linia 4.
6. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 74.
7. K. Stockhausen: *In Freundschaft* na flet solo, s. 4, linia 7.
8. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 2, linia 3.
9. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 4.
10. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 1.
11. T. Takemitsu: *Voice* na flet solo, s. 3, linia 3.
12. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 74.
13. I. Clarke: *The Great Train Race* na flet solo, takt 30.
14. R. Dick: *Lookout* na flet solo, s. 1, linia 2.
15. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 1, linia 5.
16. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 4, linia 6.
17. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo, s. 5, linia 1.
18. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo (1958), s. 1, linia 1.
19. L. Berio: *Sequenza I* na flet solo (1992), s. 1, linia 1.
20. A. Jolivet: *Cinq Incantations „D”* na flet solo, takty 23—24.
21. O. Messiaen: *Le Merle Noir* na flet i fortepian, takty 75—77.
22. L. van Beethoven: *III Symfonia Es-dur „Eroica”* op. 55 cz. IV, takty 186—196.
23. L. van Beethoven: *IX Symfonia d-moll* op. 125 cz. II, takty 186—225.
24. L. van Beethoven: *IX Symfonia d-moll* op. 125 cz. IV, takty 1—22.
25. L. van Beethoven: *IX Symfonia d-moll* op. 125 cz. IV, takty 339—371.
26. L. van Beethoven: *III Symfonia Es-dur „Eroica”* op. 55 cz. III, takty 207—216.
27. H. Berlioz: *Symfonia fantastyczna* op. 14 cz. V, takty 40—56.
28. H. Berlioz: *Symfonia fantastyczna* op. 14 cz. V, takty 457—473.
29. H. Berlioz: *Symfonia fantastyczna* op. 14 cz. V, takty 259—269.
30. L. van Beethoven: *IX Symfonia d-moll* op. 125 cz. IV, takty 851—855.
31. P. Czajkowski: *VI Symfonia h-moll* op. 74 cz. I, takty 208—213.
32. M. Rimski-Korsakow: *Kaprys hiszpański* op. 34 cz. IV, takt 13 (cadenza III).

33. P. Czajkowski: *Kaprys włoski* op. 45, takty 44—63.
34. J. Brahms: *IV Symfonia e-moll* op. 98 cz. IV, takty 94—110.
35. F. Mendelssohn-Bartholdy: *Scherzo ze Snu nocy letniej*, takty 326—353.
36. F. Mendelssohn-Bartholdy: *Scherzo ze Snu nocy letniej*, takty 1—15.
37. C. Saint-Saëns: *Karnawał zwierząt* cz. 10, takty 1—11.
38. R. Schumann: *I Symfonia B-dur „Wiosenna”* op. 38 cz. IV, takty 176—180.
39. F. Liszt: *Legendy*, takty 132—140.
40. R. Strauss: *Tako rzecze Zaratustra* op. 30, takty 361—369.
41. R. Strauss: *Tako rzecze Zaratustra* op. 30, takty 283—290.
42. J. Sibelius: *I Symfonia e-moll* op. 39 cz. II, takty 95—103.
43. J. Sibelius: *I Symfonia e-moll* op. 39 cz. I, takty 129—175.
44. J. Sibelius: *I Symfonia e-moll* op. 39 cz. III, takty 109—126.
45. I. Strawiński: *Święto wiosny* cz. I, takty 62—66.
46. I. Strawiński: *Święto wiosny* cz. II, takty 63—80.
47. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. I, takty 1—7.
48. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. I, takty 271—293.
49. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. II, takty 45—56.
50. I. Strawiński: *Pietruszka* cz. III, takty 1—33.
51. M. Ravel: *Daphnis et Chloé* cz. III, takty 9—12.
52. G. Mahler: *IX Symfonia D-dur* cz. II, takty 504—522.
53. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę* cz. II, takty 59—84.
54. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę* cz. III, takty 99—110.
55. B. Bartók: *Koncert na orkiestrę* cz. IV, takty 143—151.
56. W. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę* cz. III, takty 484—486.
57. W. Lutosławski: *Koncert na orkiestrę* cz. III, takty 493—498.
58. K. Szymanowski: *IV Symfonia koncertująca* op. 60 cz. II, takty 1—14.
59. K. Szymanowski: *IV Symfonia koncertująca* op. 60 cz. II, takty 62—69.
60. D. Szostakowicz: *I Symfonia f-moll* op. 10 cz. I, takty 88—117.
61. D. Szostakowicz: *XII Symfonia d-moll „Rok 1917”* op. 112 cz. IV, takty 57—94.
62. D. Szostakowicz: *XII Symfonia d-moll „Rok 1917”* op. 112 cz. I, takty 431—450.
63. D. Szostakowicz: *XII Symfonia d-moll „Rok 1917”* op. 112 cz. I, takty 309—317.
64. G. Ligeti: *Koncert podwójny* na flet, obój i orkiestrę cz. I, takty 1—8.
65. W.A. Mozart: *Kwartet fletowy C-dur* KV 285b cz. II, takty 1—20.
66. W.A. Mozart: *Serenada B-dur* KV 361 na 13 instrumentów dętych cz. VII, takty 1—25.
67. L. van Beethoven: *Serenada* op. 41 na fortepian i flet lub skrzypce cz. IV, wariacja 3, takty 1—14.
68. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen”* na flet i fortepian, wariacja V, takty 1—8.
69. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen”* na flet i fortepian, wariacja II, takty 1—8.
70. F. Schubert: *Variationen über das Lied „Trockne Blumen”* na flet i fortepian, wariacja III, takty 1—15.
71. G. Fauré: *Sonata A-dur* op. 13 na skrzypce i fortepian cz. II, takty 1—21.
72. G. Crumb: *Vox Balaenae* na elektryczny flet, elektryczną wiolonczelę i elektryczny fortepian cz. I, s. 1.
73. G. Crumb: *Vox Balaenae* na elektryczny flet, elektryczną wiolonczelę i elektryczny fortepian cz. II, wariacja I.

Spis ilustracji

- Il. 1. J.J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.
- Il. 2. Strona tytułowa *Sonat metodycznych* na flet lub skrzypce i basso continuo G.Ph. Tellemanna.
- Il. 3. Flety wykonane przez Theobalda Boehma.
- Il. 4. Theobald Boehm trzymający jeden ze swoich fletów.
- Il. 5. Dziennik Paula Hindemitha.

Indeks kompozytorów

- Bach Johann Sebastian (1685—1750) 11, 26, 104, 105, 121
Bartók Béla (1881—1945) 79, 81, 83—85, 123
Beethoven Ludvig, van (1770—1827) 8, 14, 26—29, 31, 33, 34, 41, 101, 111—113, 121, 124
Berg Alban (1885—1935) 123
Berio Luciano (1925—2003) 22, 23
Berlioz Hector (1803—1869) 34, 36, 38, 40
Berthomieu Marc (1906—1991) 127
Blavet Michel (1700—1768) 104
Boehm Theobald (1794—1881) 13, 14, 114, 115
Boismortier Joseph Bodin, de (1689—1755) 11, 104, 105
Boulez Pierre (ur. 1925) 126
Bozza Eugène (1905—1991) 16, 127, 128
Brahms Johannes (1833—1897) 47, 48, 106, 113, 118, 119, 121
Bruckner Anton (1824—1896) 56

Carter Elliott (1908—2012) 127
Castérède Jacques (ur. 1926) 126
Chédeville Esprit-Philippe (1696—1762) 104
Chopin Fryderyk (1810—1849) 122
Clarke Ian (ur. 1964) 19, 21, 22
Corelli Arcangelo (1653—1713) 105
Couperin François (1630—1701) 105, 126
Crumb George (ur. 1929) 127, 128
Czajkowski Piotr (1840—1893) 43, 44, 46

Danzi Franz (1763—1826) 106, 113

Debussy Claude (1862—1918) 15—17, 75, 125, 126
Delgado Alexandre (ur. 1965) 22
Devienne François (1759—1803) 13, 106
Dick Robert (ur. 1950) 22, 127
Dittersdorf Karl Ditters, von (1739—1799) 105
Doppler Franz (1821—1883) 123
Doppler Karl (1825—1900) 123
Dubois Pierre Max (1930—1995) 127
Dutilleux Henri (ur. 1916) 126
Dvořák Anton (1841—1904) 106

Farkas Ferenc (1905—2000) 128
Fauré Gabriel (1845—1924) 119—121
Ferroud Pierre-Octave (1900—1936) 24
Franck César (1822—1890) 119, 121
François Jean (1912—1997) 24, 123, 124, 128
Fryderyk II, Wielki (1712—1786) 105
Fukushima Kazuo (ur. 1930) 22
Fürstenau Anton Bernhard (1792—1852) 115

Gluck Christoph Willibald (1714—1787) 106
Goossens Eugène (1893—1962) 127
Grétry André E.M. (1741—1813) 106

Händel Georg Friedrich (1685—1759) 103—105
Haydn Joseph (1732—1809) 26, 106, 111, 113, 132
Haydn Michael (1737—1806) 106, 111
Hindemith Paul (1895—1963) 16, 79, 124, 128, 129

Hoffmeister Franz Anton (1754—1812) 106, 111

Hofmann Leopold (1738—1793) 106

Honegger Arthur (1892—1955) 16, 122, 125

Ibert Jacques (1890—1962) 16, 128

Jolivet André (1905—1974) 24

Kodály Zoltán (1882—1967) 79

Koechlin Charles (1867—1950) 126

Kuhlau Friedrich (1786—1832) 14, 115, 119

Ligeti György (1923—2006) 100, 128

Liszt Franz (1811—1886) 55

Lorenzo Leonardo, de (1875—1962) 126

Locatelli Pietro (1695—1764) 104

Lutosławski Witold (1913—1994) 79, 85, 87

Mahler Gustav (1860—1911) 56, 75, 77, 78, 122

Marais Marin (1656—1728) 11

Marcello Benedetto (1686—1739) 104

Martín Bohuslav (1890—1959) 126

Mendelssohn-Bartholdy Felix (1809—1847) 8, 49—52

Mercadante Saverio (1795—1870) 15

Messiaen Olivier (1908—1992) 24

Milhaud Darius (1892—1974) 122, 125, 126, 128

Moyse Marcel (1889—1984) 15

Mozart Wolfgang Amadeusz (1756—1791) 26, 106—108, 110, 111, 113, 121, 124, 132

Muczynski Robert (1929—2010) 24, 126

Nielsen Carl (1865—1931) 15, 113, 128

Paisiello Giovanni (1740—1816) 111

Pergolesi Giovanni Battista (1710—1736) 106

Perkowski Piotr (1901—1990) 126

Poulenc Francis (1899—1963) 124—126, 128

Prokofiew Siergiej (1891—1953) 77, 124

Purcell Daniel William (1660—1717) 104

Purcell Henry (1659—1695) 105

Quantz Johann Joachim (1697—1773) 12, 13, 104

Ragamey Konstanty (1907—1982) 126

Rameau Jean-Philippe (1683—1764) 105, 126

Ravel Maurice (1875—1937) 17, 75, 76, 123, 126

Reicha Anton (1770—1836) 113, 115

Reinecke Carl (1824—1910) 115, 121, 123

Rimski-Korsakow Mikołaj (1844—1908) 44

Saint-Saëns Camille (1835—1921) 52, 53

Schönberg Arnold (1874—1951) 75, 123, 128

Schubert Franz (1797—1828) 113, 115—119

Schumann Robert (1810—1856) 54, 113, 121, 122

Sibelius Jean (1865—1957) 61, 62, 66, 67

Stamitz Carl (1745—1801) 106

Stockhausen Karlheinz (1928—2007) 19, 20, 79

Strauss Richard (1864—1949) 8, 56, 58, 60, 61, 75

Strawiński Igor (1882—1971) 8, 68—75, 123, 125

Szeligowski Tadeusz (1896—1963) 126

Szostakowicz Dymitr (1906—1975) 79, 91, 92, 94, 97, 99, 100

Szymanowski Karol (1882—1937) 88—90

Świerzyński Adam (1914—1997) 126

Taffanel Paul (1844—1908) 113, 115, 121, 122

Takemitsu Toru (1930—1996) 19—21

Taktakishvili Otar (1924—1989) 126

Telemann Georg Philipp (1681—1767) 11, 103—105

Tomasi Henri (1901—1971) 126

Tcherepnin Alexander (1899—1977) 127

Varèse Edgar (1883—1965) 17, 18

Vivaldi Antonio (1675—1741) 105

Wagner Richard (1813—1883) 56

Weber Carl Maria, von (1786—1826) 118, 119

Widor Charles-Marie (1844—1937) 122

Woytowicz Bolesław (1899—1980) 126

Xenakis Yannis (1922—2001) 79

Yun Isang (1917—1995) 127

Aldona Ślusarz

Chamber music
as a synthesis
of solo and orchestra performance
An attempt to characterize it in the light of the flute literature

S u m m a r y

The subject of considerations is proving that chamber music constitutes a perfect form of synthesis, that is, the permeation of the features of orchestra and solo performance. The very subject-matter, however, is very broad, and, hence, the study in question is supported only by works in which the flute plays an important role.

The music examples from the chamber, orchestra and solo instrument works presented here show how many common features and relations these three types of playing have despite differences in performing music.

The work is divided into three main threads, each of which being the room for considerations on a given topic. What also seems important is presenting the flute literature over the centuries in order to reach a full picture of how these structures mutually have influenced each other.

Aldona Ślusarz

La musique de chambre
comme synthèse
du jeu solo et en orchestre

Un essai de caractéristique à la lumière de la littérature sur la flûte

R é s u m é

L'objectif de l'étude est de démontrer que la musique de chambre constitue une forme parfaite de synthèse, c'est-à-dire de pénétration des traits de l'exécution orchestrale et solo. La question est pourtant très vaste, c'est pourquoi l'étude présente repose uniquement sur des oeuvres où la flûte joue un rôle important.

Les exemples de notes de musique présentés de la musique de chambre, orchestrale et pour un instrument solo déterminent combien des traits communs et des relations respectives possèdent ces trois types d'exécution musicale, malgré des différences dans la technique de jouer.

L'étude est divisée en trois parties dont chacune est un champ de réflexion sur la question donnée. Aussi est-il important de présenter la littérature de flûte à travers les siècles pour dessiner une image complète des interactions de ces trois structures.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki
Paulina Dubiel

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Łamanie
Edward Wilk

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2176-9

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

Wydanie I. Ark. druk. 9,0. Ark. wyd. 11,0.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 20 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2176-9