Piotr
Lato

SONATA KLARNETOWA W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORÓW ANGIELSKICH XX WIEKU NA PRZYKŁADZIE SONAT CHARLESA VILLIERSA STANFORDA, ARNOLDA BAXA, HERBERTA HOWELLSA I RICHARDA RODNEYA BENNETTA

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1888

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2010
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Barbara Świątek-Żelazna

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-70-4

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Serdeczne podziękowania składam promotorowi Panu Prof. Andrzejowi Godkowi za pomoc,opiekę naukową i cenne konsultacje udzielane mi podczas pisania pracy.

SPIS TREŚCI

Wstęp **4**

Rozdział I. Klarnet w muzyce angielskiej XX wieku **6**

Twórcy angielskiej muzyki klarnetowej w XX wieku 6

Znani klarneciści angielscy XX wieku 11

Rozdział II. Prezentacje twórczości Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta **21**

Charles Villiers Stanford 21

Arnold Bax 25

Herbert Howells 32

Richard Rodney Bennett 34

Rozdział III. Sonaty klarnetowe w twórczości Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta **38**

Charles Villiers Stanford: *Sonata op. 129* na klarnet i fortepian 38

Arnold Bax: *Sonata* na klarnet i fortepian 53

Herbert Howells: *Sonata* na klarnet i fortepian 68

Richard Rodney Bennett: *Sonatina* na klarnet solo 95

Ujęcie porównawcze sonat klarnetowych Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta 111

Podsumowanie **114**

Bibliografia **116**

Wstęp

Angielska muzyka klarnetowa to obszar wciąż zbyt mało w Polsce zbadany i znany. Moja fascynacja nią pogłębiała się wraz ze stopniowym poznawaniem pojawiających się coraz częściej nowych wydawnictw nutowych i nagrań płytowych. Po raz pierwszy zetknąłem się z tego rodzaju literaturą w czasie pracy nad utworami Geralda Finziego i Arnolda Baxa w okresie moich studiów. Zapoczątkowało to dalsze poszukiwania kompozycji klarnetowych z kręgu brytyjskiego i przyczyniło się do powstania niniejszej pracy. Mimo znacznego konserwatyzmu twórczości angielskiej w XX wieku, dzieła tego kręgu uważam za odkrywcze i warte popularyzacji dla szerszej publiczności. Na tle wykorzystania tego instrumentu w ówczesnej twórczości symfonicznej i kameralnej w Anglii, są one mimo wszystko dość nowatorskie. Ważnym aspektem było często nietypowe w zakresie instrumentacji wykorzystanie instrumentów dętych drewnianych, charakterystyczne dla poszukiwań twórczych kompozytorów angielskich. Jedną z podstaw wyboru omawianych tutaj sonat jest ich uniwersalność w prezentowaniu pełnych możliwości technicznych, ekspresyjnych i barwowych klarnetu.

Rosnące zainteresowanie sonatami Sir Charlesa Villiersa Stanforda, Sir Arnolda Edwarda Trevora Baxa, Herberta Normana Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta potwierdza częste pojawianie się tego rodzaju literatury w recitalach wybitnych klarnecistów, oraz w programach konkursów i festiwali. Wskazuje to na wzrastającą rolę tych utworów w obszarze literatury przedmiotu i jest być może ważnym sygnałem świadczącym o zapotrzebowaniu wśród słuchaczy na programy koncertowe odbiegające od standardowego repertuaru. Uważam, że angielska literatura klarnetowa powinna zostać przybliżona słuchaczowi w Polsce. Liczę też nieśmiało, iż niniejsza praca przyczyni się do dalszych historycznych i analitycznych badań nad tego rodzaju literaturą. Wymienionych wyżej kompozytorów łączy ciągłość stylistyczna, inspiracyjna i kulturowa.

Podjęte w niniejszej pracy analizy czterech sonat klarnetowych stanowiły dla mnie poważne wyzwanie oraz przyjemność poznawania utworów od strony teoretycznej i wykonawczej. Wnioski wynikające z przeprowadzonych analiz były czasami zaskakujące i wiele wniosły do mego obecnego rozumienia muzyki angielskiej, stylu kompozytorskiego wymienionych w tytule pracy twórców, jak i do pogłębionej interpretacji realizowanych utworów. Analizę porównawczą sonat starałem się przedstawić w jak najpełniejszej formie, poczynając od genezy i koncepcji dzieła poprzez jego interpretację i rezonans ze wskazaniem na podobny sposób budowania formy oraz

umiejscowienie ich w klasycyzującym nurcie muzyki brytyjskiej. Zwróciłem również uwagę na ważne i niezbędne dla muzyka – klarnecisty aspekty związane z problematyką wykonawczą angielskich utworów klarnetowych.

Literatura przedmiotu dotycząca twórczości klarnetowej w XX wieku, a w szczególności Ch. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta, jest bardzo uboga. W angielskojęzycznej literaturze teoretyczno-muzycznej można opierać się na kilku opracowaniach ogólnych dotyczących muzyki angielskiej np.: *English Music* Petera Ackroyda, *British Music of Our Time* Alfreda Bacharacha (red.), *A History of Music in England* Mary Bookera oraz Ernesta Walkera. Muzykę kameralną i solową przeznaczoną na klarnet zgłębiałem na podstawie książek m.in.: *Clarinet Music by British Composers* J. E. Ellswortha, *An Annotated Bibliography of Selected Books and Periodical Material about the History, Repertoire, and Acoustics of the Clarinet* J. Ch. Messengera. Bardzo pomocne okazały się również publikacje internetowe z konferencji naukowych i sympozjów (np.: „*British Wind Music*" Reynisha Timothy'ego, tekst wygłoszony na CBDNA National Conference w 2005 roku oraz artykuły Spencera Pitfielda). Omawiając twórczość Ch. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta wykorzystałem również inne opracowania angielskojęzyczne, hasła encyklopedyczne i strony internetowe wymienione w bibliografii.

Praca składa się z trzech głównych rozdziałów, z których pierwszy dotyczy kontekstu historycznego omawianych sonat, w tym twórców repertuaru klarnetowego w muzyce angielskiej oraz sylwetek angielskich wykonawców – wirtuozów klarnetu. Przybliżenie tej tematyki wydaje mi się istotne dla osadzenia późniejszych analiz w kontekście stylistyki, technik kompozytorskich w XX wieku, historii rozwoju kameralistyki klarnetowej oraz popularyzacji klarnetu jako instrumentu solowego. Rozdział drugi zawiera podstawowe informacje dotyczące życia i twórczości Ch. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta. Rozdział kolejny jest kluczowym dla całej pracy, przedstawia bowiem analizy oraz problematykę wykonawczą i interpretacyjną zaprezentowanych na nośniku elektronicznym sonat klarnetowych Ch. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta. Pracę kończą wnioski, wypływające z całości przygotowań do wykonania i nagrania wyżej wymienionych sonat oraz bibliografia.

Rozdział I . Klarnet w muzyce angielskiej XX wieku

Twórcy angielskiej muzyki klarnetowej XX wieku

Przedstawiając twórców angielskiej muzyki klarnetowej XX wieku należy wspomnieć o wcześniejszych kompozytorach piszących utwory na ten instrument. Sporządzenie jednak kompletnego katalogu kompozytorów i ich utworów przeznaczonych na klarnet jest niezwykle trudne ze względu na małą ich dotychczasową popularność i brak dostępnych źródeł z tego zakresu.

Jednym z pierwszych kompozytorów wykorzystujących klarnet w swoich licznych kompozycjach wokalno-instrumentalnych był autor wielu sonat, kantat i oper, zaliczany do grona największych brytyjskich kompozytorów XVIII wieku, **Thomas Arne** (1710-1778). W 1740 roku skomponował maskę[1] *Alfred*, zawierającą słynny chorał *Rule Britannia,* który stał się nieformalnym brytyjskim hymnem. W 1759 roku Arne otrzymał tytuł Doctor of Music na uniwersytecie w Oksfordzie.

Warto wymienić też skomponowaną w roku 1740 *Uwerturę* na dwa klarnety i róg **Georga Friedricha Händla** (1685-1759). Co prawda Händel był niemieckim kompozytorem ale przebywając przez dłuższy czas w Londynie, mocno wpisał się w brytyjską historię muzyki. W roku 1727 otrzymał obywatelstwo brytyjskie.

Klarnet zyskał swoją popularność jako instrument orkiestrowy i solowy dopiero w drugiej połowie XVIII wieku. Należy wspomnieć tutaj urodzonego w Norwich organistę **Jamesa Hooka** (1746-1827), autora wielu oper i utworów organowych, twórcę *Koncertu klarnetowego Es-dur*.

Kolejnym ważnym kompozytorem działającym w tym okresie był klarnecista **John Mahon** (1748-1834), autor dwóch *Koncertów klarnetowych* (z których pierwszy nie został odnaleziony a drugi jest najwcześniejszym istniejącym koncertem na klarnet brytyjskiego kompozytora) i *Duetów nr 1 i 4* na dwa bassethorny. Wraz ze swoim bratem Williamem zaliczany był do pierwszych profesjonalnych klarnecistów, wirtuozów tego instrumentu urodzonych w Wielkiej Brytanii. Zapisali się oni na trwale w historii instrumentalistyki w Anglii.

---

[1] **Maska** – w XVI-XVII wieku widowisko dworskie o charakterze alegorycznym, w bogatej oprawie scenicznej, składające się ze śpiewu, tańca, dialogów, deklamacji itd. Wywodzi się z Włoch, skąd przez Francję dostało się do Anglii, przyczyniając się do powstania teatru narodowego.

Kompozytorem, który zyskał ogromne uznanie i popularność w Wielkiej Brytanii i na świecie, był działający na przełomie XIX i XX wieku **Sir Charles Villiers Stanford** (1852-1924), którego sylwetkę dokładnie opisuję w rozdziale II niniejszej pracy. Jest on autorem *Koncertu klarnetowego a-moll op. 80 i Sonaty* na klarnet i fortepian. Był profesorem w Royal College of Music w Londynie, wywierając duży wpływ na całe pokolenie twórców angielskiej muzyki. To właśnie spod jego skrzydeł wyszli tacy kompozytorzy jak: Frank Bridge, George Butterworth, Samuel Coleridge-Taylor, George Dyson, Ivor Gurney, Herbert Howells, William Hurlstone, John Ireland, Ernest Moeran, Gustav Holst i Ralph Vaughan Williams.

Kolejną postacią angielskiej muzyki klarnetowej był znany muzykolog **William Henry Hadow** (1859-1937), zwolennik narodowościowych tradycji w muzyce i utrzymania jej wysokiego poziomu artystycznego. Zgodna z tymi ideałami była jego liryczna, oparta na motywach ludowych *Sonata klarnetowa* z 1897 roku.

Do grona uczniów Ch. Stanforda można zaliczyć również **Williama Henry'ego Bella** (1873-1946). Jego 4 częściowa, tonalna *Sonata klarnetowa d-moll* (1926) dedykowana była synowi Oliverowi. Charakteryzuje ją stały przepływ tematów między klarnetem a fortepianem. W części II pojawia się nietypowe metrum 24/8 z podpodziałem na 9/8+6/8+9/8.

Znany i ceniony pianista, kompozytor i muzykolog **Sir Donald Francis Tovey** (1875-1940) jest autorem *Sonaty klarnetowej* z 1906 roku.

Kompozytorem, który sam przyznawał, że dla niego klarnet jest najwspanialszym instrumentem dętym drewnianym, był **John Ireland** (1879-1962). Dał temu wyraz w *Sekstecie* (początkowo nazwanym *Intermezzo*), powierzając klarnetowi główny temat II części utworu. Ireland skomponował także *Trio* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (1912/13), dzieło zdekompletowane (brak niektórych taktów), które zostało zrekonstruowane przez Stephena Foxa (klarnecistę i saksofonistę, znanego wytwórcę ręcznie robionych instrumentów). Najważniejszym utworem klarnetowym J. Irelanda jest jednoczęściowa *Fantasy-Sonata B-dur* (1943-45), dedykowana Frederickowi Thurstonowi, a pisana na zamówienie Thei King.

Do grupy twórców reprezentujących estetykę muzyczną bliską romantyzmowi zaliczyć możemy kolejnego ucznia Stanforda **Williama Yeatesa Hurlstone'a** (1876-1906), znanego kompozytora angielskiego początku XX wieku, autora *Trio g-moll* na klarnet, fagot i fortepian, *Four Characteristic Pieces* na klarnet (*Ballade, Croon Song, Intermezzo* i *Scherzo*), *Kwintetu g-moll* na flet, klarnet, waltornię, fagot i fortepian, *Sonaty*

klarnetowej oraz bardzo płodnego, dbającego o bogactwo harmonii **Yorka Bowena** (1884-1961), twórcy *Sonaty op. 109* na klarnet i fortepian i *Phantasie-Quintet op. 93* na klarnet basowy i kwartet smyczkowy.

Brytyjski kompozytor tworzący pod wpływem muzyki irlandzkiej to **Sir Arnold Bax** (1883-1953), twórca *Sonaty klarnetowej E-dur* z 1901 roku napisanej pod wpływem Johannesa Brahmsa, późniejszej *Sonaty klarnetowej D-dur, Concertante for Three Solo Instruments* na rożek angielski, klarnet, waltornię i orkiestrę, *Menueta* na flet, obój, klarnet, fagot i kwartet samyczkowy, *Nonetu* na flet, obój, klarnet, harfę, kwartet smyczkowy i kontrabas, *Trio In One Movement* na skrzypce, altówkę lub klarnet i fortepian. A. Bax szukał inspiracji w przyrodzie i kulturze Irlandii, o czym świadczy tematyka jego dzieł i stosowane stylizacje irlandzkiego folkloru. W jego utworach można dostrzec echa impresjonizmu rodem z Claude'a Debussy'ego. Muzyka uwidoczniająca się w schromatyzowanej tonalności i bitonalności oraz swobodnym przechodzeniu od jednej płaszczyzny barwnej do kolejnej wprowadza nas w początek XX wieku. Twórczość A. Baxa jak i kolejnego znanego kompozytora **Herberta Howellsa** (1892-1983), autora *Sonaty klarnetowej,* omawiam w rozdziale II.

Bardzo ważną postacią życia muzycznego Anglii był **Gerald Finzi** (1901-1956), znany głównie jako kompozytor pieśni i utworów chóralnych. Jego tonalna, bazujaca na angielskiej tradycji muzyka obejmuje różnorodność nastrojów, od elegijnego liryzmu, poprzez duchową refleksję, do promieniowania radością. W *Koncercie klarnetowym* (1949) pobrzmiewają echa Edwarda Elgara a melodyka tchnie pastoralną prostotą przerywaną nieraz wirtuozowskimi figuracjami z przykuwającymi uwagę lirycznymi partiami instrumentów smyczkowych. G. Finzi skomponował również *Five Bagatelles op. 23a* na klarnet i fortepian.

Wieloletni profesor kompozycji w Royal Academy of Music **Sir Lennox Berkeley** (1903-1989) skomponował *Three Pieces* na klarnet solo (1939) oraz *Sextet op. 47* na klarnet, waltornię i kwartet smyczkowy (1954). Jego uczniem był m.in. Richard Rodney Bennett.

Twórca grywanej do dziś *Sonaty klarnetowej* z interesującym *scherzo* i finałem w formie *tarantelli* **Arnold Cooke** (1906-2005) jest kolejną ważną postacią angielskiej muzyki klarnetowej. Napisał również: *Quintet* na harfę, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę, *Koncert nr 1* na klarnet i orkiestrę smyczkową, *Suitę* na trzy klarnety, *Kwintet dęty, Kwintet* na klarnet i kwartet smyczkowy, *Kwartet* na flet, klarnet, wiolonczelę i fortepian, *Trio E-dur* na klarnet, wiolonczelę i fortepian, *Septet* oraz *Kwartet*

na klarnety. A. Cooke tworzył pod wpływem Paula Hindemitha, u którego studiował kompozycję w Hochschule w Berlinie.

Howard Ferguson (1908-1999) studiował kompozycję u R. O. Morrisa i Ralpha Vaughana Williamsa. Był wieloletnim przyjacielem Geralda Finziego. Jego wczesny *Octet op. 4* (1933), napisany pod wpływem J. Brahmsa, posiada klasyczną formę i ekspresję utrzymaną w idiomie romantycznym i analogicznie do *Octetu* F. Schuberta, przeznaczony jest na klarnet, fagot, róg, kwartet smyczkowy i kontrabas. Z kolei *Four Short Pieces op. 6* na klarnet i fortepian (1932-36) są przykładem operowania formą miniatury późnoromantycznej.

Nurt konserwatywny reprezentował m.in. **George Frederick Linstead** (1908-1974). Jego *Sonata klarnetowa* z około 1932 roku wykazuje wpływy muzyki kościelnej i posiada elementy narodowe. Początkowo była nieznana i rzadko grywana – także ze względu na trudności wykonawcze znacznie przekraczające umiejętności ówczesnych klarnecistów (np. duże skoki w rejestrach). Linstead zastosował wewnętrzną formę jednoczęściową poprzedzoną *preludium* i zakończoną *postludium*, przełamując przez to dawne normy formalne obowiązujące w muzyce angielskiej. Mimo tego w utworze widoczne są wcięcia wprowadzone za pomocą zmian tempa, *rubato* i *ritardando* oraz fermat. Zdaniem S. Pitfielda *Sonata* ta odegrała ogromną rolę w procesie podnoszenia poziomu technicznego wykonań[2].

Kolejny kompozytor to **Roger Fiske** (1910-1987), student H. Howellsa, autor wirtuozowskiej, dedykowanej Fr. Thurstonowi *Sonaty klarnetowej* z 1941 roku oraz nieco późniejszej *Sonatiny* z 1951 roku.

Ciekawa jest także twórczość **Franza Reizensteina** (1911-1968), będąca pod wpływem kontrapunktu P. Hindemitha. Niemiec z pochodzenia, przebywający od 1934 roku w Anglii, studiował u R. V. Williamsa, od którego przejął charakterystyczny „angielski liryzm”[3]. Stąd też mimo miejsca urodzenia, można zaklasyfikować go do grona twórców brytyjskich. Sam zresztą przyznawał się do angielskiej przynależności kulturowej. Zdobył popularność za sprawą dość niezwykłych eksperymentów kompozytorskich, których przykładem jest *Concerto Popolare* skonstruowane na zasadzie zestawienia partii orkiestry w stylistyce z *I Koncertu fortepianowego* P. Czajkowskiego

---

[2] Spencer Pitfield, *British Sonatas by Hadow, Bell, Linstead and Fiske: Rediscovering a Forgotten Repertory*, ClarinetFest 2000, http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=64 (data odwiedzin 16.11.2009).

[3] Simon Wynberg, *Biografia – Franz Reizenstein*, http://orelfoundation.org/index.php/composers/article/franz_reizenstein (data odwiedzin 11.10.2010).

oraz partii fortepianu zaczerpniętej z *Koncertu fortepianowego* E. Griega. Dodatkowo wplecione zostały motywy z *Błękitnej rapsodii* G. Gershwina i *Warsaw Concerto* Richarda Addinsella. Podobny styl kompozytorski zastosował w *Wariacjach na temat The Lambeth Walk* na fortepian solo, w których każda zaplanowana została jako pastisz stylu innego twórcy (Fr. Chopina, G. Verdiego, L. van Beethovena, W.A. Mozarta, F. Schuberta, R. Wagnera, F. Liszta)[4]. Reizenstein był wyjątkowo ceniony jako pianista – kameralista. Warto wspomnieć o jego kompozycjach z udziałem klarnetu takich jak: *Arabesques op. 47* na klarnet i fortepian, *Sonatina op. 48* na klarnet i fortepan, *Duo op. 38* na obój i klarnet, *Trio op. 39* na flet, klarnet i fagot, *Kwintet dęty op. 5* na flet, obój, klarnet, fagot i waltornię, *Theme, Variations and Fuque op. 2* na klarnet i kwartet smyczkowy.

Innym znanym kompozytorem angielskim, który poświęcił sporo uwagi instrumentom dętym był **Sir Malcolm Arnold** (1921-2006). Autor bardzo znanego i często grywanego *II Koncertu klarnetowego op. 115*, z kadencją w I części stylizowaną na improwizację jazzową, dedykowanego Benny'emu Goodmanowi. Pozostałymi utworami Arnolda na klarnet są: tonalna *Sonatina* na klarnet i fortepian (1951) z figuracyjnymi częściami skrajnymi zabarwionymi dysonansami, popisowe *Scherzetto* (1954), które powstało jako część warstwy muzycznej do filmowej komedii Kena Annakina *You Know What Sailors Are, Concertino op. 29a* na klarnet i orkiestrę smyczkową, *Divertimento op. 135* na dwa klarnety, *Divertimento op. 37* na flet, obój i klarnet, *Fantasy op. 87* na klarnet solo, *Fantasy* na flet i klarnet oraz dedykowany Fr. Thurstonowi *Koncert nr 1 op. 20* na klarnet i orkiestrę smyczkową. Jego bogaty dorobek obejmuje także liczne utwory orkiestrowe, kameralne, wokalne i baletowe. Jest twórcą muzyki do ponad 80 filmów. W 1957 roku otrzymał Oscara za muzykę do filmu *Most na rzece Kwai* w reżyserii Davida Leana.

W dorobku kompozytorskim zmarłego niedawno **Iaina Hamiltona** (1922-2000) można odnaleźć *Sonatę klarnetową op. 22,* w której tonalność i rytmika zaczerpnięta jest z B. Bartóka i A. Schoenberga.

Do grupy kompozytorów angielskich w twórczości których pojawiają się elementy jazzowe można zaliczyć **Richarda Rodneya Bennetta** (1936-), twórcy *Sonatiny* na klarnet solo i znanego *Concerto for Stan Getz*. Twórczość tego kompozytora opisałem szerzej w rozdziale II.

---

[4] Spencer Pitfield, *British Sonatas…*op.cit.

Idąc w kierunku współczesności, nie można pominąć twórczości **Katherine Hoover** (1937-), której *Koncert klarnetowy* (1987) dedykowany Eddie Danielsowi hołduje tradycjom klasycznym i jazzowym (harmonia, rytmika, riffy, improwizacje). Z kolei napisany w 1989 *Ritual* na klarnet z fortepianem nosi znamiona studiów kompozytorki nad grecką muzyką ludową, wykorzystującą klarnet jako instrument solowy. Szególnie widoczne jest to w ostatniej części, w momencie pojawienia się rytualnego tańca, który swoimi przebiegami, wzorcami interwałowymi i rytmicznymi odwołuje się do greckiej tradycji muzycznej. Jest również autorką *Set for Clarinet op. 15* na klarnet solo, *Images* na klarnet, skrzypce i fortepian oraz *Serenady* na klarnet i kwartet smyczkowy.

Wymienione wyżej nazwiska kompozytorów nie wyczerpują informacji o szerokiej klarnetowej literaturze angielskiej XX wieku ale wskazują na duże zainteresowanie twórców tym instrumentem. Przedstawiona literatura będzie w moim przekonaniu stale odkrywana i uzupełniana o nowe pozycje.

Kompozytorzy angielscy bazowali na szeroko rozumianej tradycji rzadko fascynując się awangardą. Większość utworów skomponowanych na przestrzeni całego XX wieku koresponduje z najważniejszymi dokonaniami w muzyce klarnetowej XIX wieku. Charakteryzuje je znaczny konserwatyzm reprezentując głównie nurt klasyczny i neoklasyczny. Widoczna jest również ciągłość historyczna stylów w jakich tworzyli oraz ich zbieżne korzenie kulturowe. Często kompozytorzy działali jako pedagodzy i mieli znaczny wpływ na estetykę dzieł swoich uczniów. W tym kontekście będzie nam tym łatwiej osadzić stylistycznie i historycznie sonaty klarnetowe, które są przedmiotem analiz przeprowadzanych w niniejszej pracy.

Znani klarneciści angielscy XX wieku

Przed rokiem 1900 większość klarnecistów w Wielkiej Brytanii grało w zespołach wojskowych. Wszelkie solowe lub kameralne inicjatywy należały do rzadkości a recitale zdominowane były przez zagranicznych wykonawców. Dopiero początek XX wieku przyniósł istotne zmiany w życiu muzycznym. Stopniowo wprowadzane udoskonalenia budowy klarnetu determinowały rozwój i przemiany jego brzmienia. Polegały one głównie na zmianach w konstrukcji i profilowaniu ustnika. Wśród wykonawców w Wielkiej Brytanii na przełomie wieków popularny był nadal ideał szerokiego i głębokiego niemieckiego brzmienia, w odróżnieniu od jasnego i klarownego brzmienia francuskiego.

Nie było jeszcze popularne używanie wibracji dźwięku, której pierwsze próby wypływały z nadziei odtworzenia efektów osiąganych na instrumentach smyczkowych i fascynacji brzmieniem wokalnym. Mimo iż w pierwszej połowie XX wieku angielska konwencja wykonacza była kompilacją wpływów niemieckich i francuskich coraz większe uznanie zyskiwała szkoła francuska. Tacy wykonawcy jak Henry Lazarus, Charles Draper, Frederick Thurston łącząc stylistykę francuską i niemiecką tworzyli własny „śpiewny angielski" styl. Z kolei Reginald Kell wprowadził praktykę użycia *vibrato*, ciągle mało popularną i określaną jako niepotrzebne przerysowanie dźwięku.

Badania tendencji wykonawczych prowadzone na podstawie zachowanych nagrań fonograficznych dokonanych w pierwszej połowie XX wieku wskazują na nagły wzrost swobody wykonawczej w zakresie agogiki i tempa. Dotychczasowa praktyka, wywodząca się prawdopodobnie z tradycji brytyjskich marszów, nie dopuszczała aż tak dużych dowolności w realizacji przebiegu utworu. Teraz została ona uwolniona i wpisała się w angielski „nowy romantyzm" XX wieku. Uznanie zyskiwała ekspresja wykraczająca poza dotychczasowe formy. Po 1910 roku coraz częściej zaczęto stosować *rubato*. Można to zaobserwować na podstawie nagrań dokonanych przez Charlesa Drapera w tym okresie, charakteryzujących się stosowaniem przesadnego *rubato*. Labilność tempa u Drapera oceniana była często jako wymyślna i nienaturalna, będąca niejako muzykalnością „na siłę". Nagrania ucznia Drapera, Fr. Thurstona, ukazują przejście między dość przerysowanym *rubato* Drapera w kierunku bardziej świadomego operowania agogiką, spójnego z całością dzieła. Jego frazowanie jest subtelniejsze i wykorzystuje *rubato* w obrębie jednej frazy, bez uciekania się do przerysowań w skali większych całości formalnych. Z kolei R. Kell przeniósł użycie *rubato* na zupełnie nowy poziom. Niemal każdej frazie i motywowi towarzyszy labilność tempa, ale jest ona naturalna i nieschematyczna a sposób, w jaki udało mu się uniknąć zagrożeń płynących z nieustannego stosowania *rubato*, świadczy o jego niebywałym mistrzowstwie. Warto zacytować tutaj słowa Normana C. Nelsona: „*Naturalność rubato Kella przywodzi na myśl najlepszych interpretatorów muzyki Chopina, takich jak Cortot, Rubinstein czy Novaes. Technika ta w ich ujęciu dawała odczucie bezpośredniej, swobodnej, prostej i intymnej rozmowy ze słuchaczem. Jego rubato wydaje się nie narzucać muzyce, ale wypływać z niej. Krytyczne określenia typu „manieryczny" czy „przekalkulowany"*

zupełnie nie mogą się odnosić do żadnego z aspektów jego wykonawstwa”[5]. Praktyka muzyczna w Anglii do lat czterdziestych XX wieku wskazywała na dość wąski zakres wolumenu – dynamiki. Wyjątkiem jest R. Kell ze swą bogatą paletą kontrastów i pełnym mistrzostwem operowania zmianami rejestrów.

Wykonawstwo muzyki klarnetowej zaczęło się od wspomnianego wcześniej **Johna Mahona** (1748-1834) i jego brata Williama działających w drugiej połowie XVIII wieku. Byli oni pierwszymi profesjonalnymi klarnecistami, wirtuozami tego instrumentu urodzonymi w Wielkiej Brytanii.

Do rozpropagowania muzyki angielskiej przyczynili się niżej wymienieni klarneciści. Są to ważniejsze nazwiska z długiej listy wykonawców.

Henry Lazarus (1815-1895) był wiodącym brytyjskim wirtuozem klarnetu XIX wieku. Jako solista zadebiutował w 1838 roku. Zasłynął z pięknego dźwięku, frazowania oraz perfekcyjnych wykonań. Od roku 1840 był pierwszym klarnecistą Opery Królewskiej w Covent Garden. W roku 1854 został profesorem klarnetu w Royal Academy of Music a cztery lata później rozpoczął nauczanie gry na klarnecie w Military School of Music, w Kneller Hall. Grał również na bassethornie i saksofonie. Ostatni raz wystąpił publicznie na swoim benefisie w St. James’s Hall w czerwcu 1892 roku. Jest autorem znanej po dzień dzisiejszy szkoły *Method for the Clarinet.*

Julian Egerton (1848-1945) pomimo przebycia ciężkiej choroby w dzieciństwie, koncertował jako solista aż do 93 roku życia. Był pierwszym brytyjskim wykonawcą *Kwintetu klarnetowego op. 115* J. Brahmsa. Występował w prywatnych zespołach muzycznych królowej Wiktorii i króla Edwarda VII. Działał jako pedagog w Royal College of Music i w Kneller Hall. Jego uczniem był m.in. Ch. Draper. Grał na ebonitowym 13-klapowym instrumencie.

[5] Spenser Pitfield, *British Clarinet and Piano Music from 1880 to 1945: An Evaluation of Performance Practice Characteristics*, http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=65 (data odwiedzin 05.01.2010).

Charles Draper (1869-1952) określany nieraz mianem „ojca angielskich klarnecistów", studiował u H. Lazarusa i u J. Egertona. W 1903 roku dokonał prawykonania *Koncertu klarnetowego* Ch. Stanforda. Potem kompozytor ten dedykował mu swoją *Sonatę*. Pod wpływem stylu gry Manuela Gomeza (hiszpańskiego klarnecisty, który przybył do Anglii w latach 1880) postanowił zmienić instrument z 13-klapowego tzw. systemu prostego (Albert System) na system Böhma, który później sam bardzo popularyzował. Miał ogromny wpływ na sposób gry ówczesnych klarnecistów w Anglii. Draper działał jako pedagog w Royal College of Music, Trinity College of Music i Guildhall School of Music & Drama. Jednym z jego uczniów był Fr. Thurston.

Frederick John Thurston (1901-1953) znany był w angielskim świecie muzycznym jako „Jack" Thurston. Żadne ówczesne prawykonanie czy znaczące wydarzenie kameralne nie mogło się obejść bez jego obecności. Thurston od najmłodszych lat interesował się muzyką. Po otrzymaniu stypendium Royal College of Music rozpoczął studia pod kierunkiem Ch. Drapera. W latach dwudziestych XX wieku występował w Royal Opera House i BBC Wireless Orchestra, a następnie objął funkcję pierwszego klarnecisty w BBC Symphony Orchestra. Po kilku latach zrezygnował z pracy w orkiestrze, aby skoncentrować się na koncertach kameralnych. Był pierwszym wykonawcą *Sonaty* A. Baxa, *Kwintetu klarnetowego* A. Blissa i *Koncertu klarnetowego* G. Finziego. W latach 1930-1953 nauczał w Royal College of Music. W 1953 poślubił swą uczennicę, świetnie zapowiadającą się klarnecistkę, Theę King. W tym samym roku zmarł na raka płuc. Thurston nagrał relatywnie niewiele utworów – między innymi: *Kwintet klarnetowy* A. Blissa, *Trio KV 498* W. A. Mozarta, *Caoine* z *Sonaty* Ch. Stanforda oraz *Suitę* na 2 klarnety A. Franka. Zdaniem S. Pitfielda, nagranie sonaty J. Irelanda w wykonaniu Fr. Thurstona ukazuje „*głębię i pasję wykonawczą, która ujawnia się poprzez użycie rubato*"[6]. Należy dodać, że było to studyjne nagranie „live".

[6] Ibidem.

Reginald Clifford Kell (1906–1981) jako pierwszy w Anglii zastosował *vibrato* inspirowane techniką wokalną. Dla lepszego poznania techniki wokalnej utrzymywał żywy kontakt ze śpiewakami (np. Kirsten Flagstad) i usiłował następnie imitować ich brzmienie. Tak jak i inni późniejsi wirtuozi angielscy, studiował w Royal Academy of Music w Londynie. Po ukończeniu studiów podjął współpracę z London Philharmonic Orchestra i Royal Philharmonic Orchestra. Po I wojnie światowej intensywnie działał w projektach Arturo Toscaniniego, m.in. w Lucerne Festival Orchestra. W 1947 wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie udało mu się zrobić karierę koncertową oraz nie mniejszą – nagraniową. Nagrywał głównie dla firmy American Decca. Działał także jako nauczyciel. Jego najbardziej znanym uczniem był Benny Goodman. Początkowo Kell odmówił Goldmanowi udzielania lekcji, żywiąc niejakie obawy wynikające z jego odmiennego stylu wykonawczego i przeważnie jazzowego repertuaru. Ten jednak nalegał i tak udało mu się zostać studentem R. Kella aż do 1952 roku. W gronie jego podopiecznych znajdował się także solista i dyrygent Alan Hacker. R. Kell powrócił do Anglii w 1958 r. by objąć profesurę w Royal Academy of Music. Szybko jednak zdecydował się na powrót do USA, zakończenie kariery wykonawczej i pracę w redakcji wydawnictwa Boosey & Hawkes. Interpretacje R. Kella S. Pitfield ocenia jako „*wychodzące poza ówczesny poziom wykonawczy, bogate w ciepłe vibrato, o ekspresji nieosiągalnej nigdy wcześniej*”[7]. R. Kell był wyczulony na realizację oznaczeń kompozytorskich i starał się dotrzeć do odczytania wszelkich znaczeń muzycznych zawartych w dziele.

Jack Brymer (1915-2003) współpracował z wieloma orkiestrami m.in. BBC Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra. Bardzo czynnie uczestniczył w życiu muzycznym jako wybitny solista i kameralista. Charakterystyczną cechą jego gry było użycie *vibrato*. Był uważany za jednego z pierwszych klarnecistów grających w ten sposób po R. Kellu. Był profesorem w Royal Academy of Music, Guildhall School of Music and Drama i Rogal Military School of Music. Napisał kilka książek, m.in. *The Clarinet*.

[7] Ibidem.

Pamela Weston (1921-2009) brytyjska klarnecistka, nauczycielka i przede wszystkim pisarka. Studiowała u Fr. Thurstona, pierwszego klarnecisty BBC Symphony Orchestra. Wielokrotnie występowała jako solistka i kameralistka. Jej najbardziej znane książki to: *Clarinet Virtuosi of the Past* (1971), *More Clarinet Virtuosi of the Past* (1977), *Clarinet Virtuosi of Today* (1989). Stały się one inspiracją dla całego pokolenia klarnecistów.

Thea King (1925-2007) studiowała w Royal College of Music w klasie fortepianu, którą prowadził Arthur Alexander oraz w klasie klarnetu Fr. Thurstona. Jak wspomina po latach, lubiła akompaniować na fortepianie studentom swego mistrza, a byli wśród nich m.in. Gervase de Peyer i Sir Colin Davis. W kilka lat później poślubiła swego nauczyciela, Fr. Thurstona, a po jego przedwczesnej śmierci nie wyszła ponownie za mąż. Jako spadkobierca tradycji i ideałów swego męża, Thea King wykształciła jednak swój indywidualny styl i podążała własną ścieżką kariery. Działała jako solistka, kameralistka i nauczyciel (w Royal College of Music, Guildhall School of Music and Drama), jednak chyba najbardziej związana była z English Chamber Orchestra. Jako pierwsza klarnecistka pracowała w tym zespole w latach 1964-1999. Współpracowała także z London Mozart Players, Sadler's Wells Opera Orchestra, Melos Ensemble oraz Allegri String Quartet. Wybór tych, a nie bardziej wiodących zespołów nie był przypadkowy, gdyż dawał jej swobodę udziału w rozmaitych składach kameralnych oraz umożliwiał odkrywanie mniej znanego repertuaru. Thea King była członkiem wielu stowarzyszeń muzycznych, uczestnikiem festiwali oraz członkiem komisji konkursowych. W 1985 r. otrzymała Order Imperium Brytyjskiego (Order of the British Empire), zaś w 2001 roku – tytuł Damy Imperium Brytyjskiego (Dame of the British Empire). Było to niezwykłym wyróżnieniem, ponieważ Brytyjczycy przyznawali tego typu nobilitujące tytuły jedynie mężczyznom – dyrygentom, solistom, kompozytorom. T. King specjalizowała się w intepretacjach mniej znanych dzieł pochodzących z XVIII i XIX wieku. Wykonywała nie tylko utwory C. M. Webera i L. Spohra, ale również dzieła C. Stamitza, Fr. Krommera, koncerty

klarnetowe B. Romberga, B. Crusella, R. Fuchsa i G. Heinze. Solistka odniosła niebywały sukces w zakresie propagowania i „odświeżania" muzyki a przywracanie przez nią porzuconego wczesniej repertuaru klarnetowego (głównie z rejonów Wysp Brytyjskich), zaowocowało wzmożeniem zainteresowania dla tych utworów w całej Europie i nie tylko. Spośród autorów XX-wiecznych chętnie włączała do swych koncertów utwory Arnolda Cooke'a i Johna Irelanda, Gordona Jacoba, Arthura Blissa, Elizabeth Maconchy, Alana Rawsthorne'a, Josepha Holbrooke'a i Benjamina Frankela. Nagrała także wszystkie dzieła klarnetowe Brahmsa. Współpracowała głównie z wytwórnią Hyperion i Helios. Jako pedagog wykształciła całe grono świetnych instrumentalistów, do których należą m.in. Michael Collins, Richard Hosford, David Campbell. Prowadziła warsztaty mistrzowskie i – zawsze nastawiona na promowanie indywidualności uczniów – charakteryzowała się wspaniałym talentem pedagogicznym. Działała również jako pianistka, wykonując głównie muzykę kameralną. Pokusiła się o nagranie *Fantasy-Sonaty* Irelanda zarówno partii klarnetu, jak i potem – partii fortepianu.

Wspomnijmy także kilku współczesnych mistrzów klarnetu. Kolejny znany klarnecista to **Gervase de Peyer** (1926-), który zasłynął na całym świecie ze swoich wybitnych koncertowych i recitalowych występów. Dokonał ogromnej ilości nagrań płytowych za które otrzymał nagrody The Grand Prix du Disque, Charles Gros i The Plaque of Honour of the Academy of Arts and Sciences of America. Studiował m.in. w Paryżu u Louisa Cahuzaca.

Colin Bradbury (1934-) był pierwszym klarnecistą BBC Symphony Orchester w której pracował przez ponad 30 lat. Odegrał znaczącą rolę jako wykonawca zarówno klasycznego jak i awangardowego repertuaru XX-wiecznego. W latach osiemdziesiątych rozpoczął poszukiwania mało znanej literatury XIX wieku, którą propagował podczas koncertów i nagrywał na płyty.

Alan Hacker (1938-) klarnecista i profesor The Royal Academy of Music. Przez całe lata związany z London Philharmonic Orchestra. Jeden z najbardziej znanych współczesnych, brytyjskich klarnecistów. Został powołany przewodniczącym Instytutu Sztuki Współczesnej oraz Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Wykonawca muzyki na dawnych instrumentach. Otrzymał Order Imperium Brytyjskiego za zasługi dla muzyki.

Anthony Pay (1945-) brytyjski klarnecista i dyrygent, znany z wykonawstwa muzyki współczesnej oraz muzyki na dawnych instrumentach. Jako dyrygent występuje ze znakomitymi orkiestrami, m.in. The Royal Philharmonic, English Chaber Orchestra, Oslo Philharmonic, Austrian Radio Symphony. Ukończył studia muzyczne na Uniwersytecie w Cambridge. Swoją karierę instrumentalisty rozpoczął w National Youth Orchestra w 1961 roku. Jako klarnecista współpracował z The Royal Philharmonic, London Sinfonietta. Od 1982 roku Pay współpracuje z HansemWernerem Henzem, grając jego kompozycje. Wykonuje również utwory innych współczesnych kompozytorów, m.in. Karlheinza Stockhausena czy Luciano Berio. Prowadzi mistrzowskie kursy na całym świecie.

Janet Hilton (1945-) znana solistka, kameralistka i muzyk orkiestrowy. Od 1998 jest nauczycielem m.in. w Royal College of Music w Londynie. Jej grę cechuje lekkość i wdzięk a w dyskografii znaleźć można m.in. koncerty C. M. Webera, A. Coplanda, Ch. Stanforda, M. Arnolda, G. Finziego. Otrzymała wiele prestiżowych nagród. Nagrywa dla wielu znanych wytwórni płytowych takich jak: Chandos, EMI, BBC Classic, Naxos. Jako solistka występowała ze znanymi orkiestrami, m.in. BBC Philharmonic, BBC Scottish Symphony Orchestra, Birmingham Symphony, Royal Scottish National. Pierwsza klarnecistka Scottish Chamber Orchestra, Kent Opera i Manchester Camerata.

Colin Lawson jest wiodącym klarnecistą w Europie, zdobywając międzynarodową sławę jako wykonawca muzyki dawnej. Jest dyrektorem i profesorem w The Royal College of Music w Londynie. Współpracował z najlepszymi orkiestrami. Jako pierwszy klarnecista dokonał szeregu nagrań z The English Concert, The Hanover Band i Collegium Musicum 90. Lawson sporo publikuje, jest wydawcą *The Cambrige Copanion to the Clarinet* i wielu podręczników dla klarnecistów, m.in. *The Early Clarinet: A Practical Guide.*

David Campbell (1953-) jest klarnecistą reprezentującym Anglię na wszelkich festiwalach zagranicznych jako członek International Clarinet Association. Ma w swym dorobku znaczące nagrania oraz koncerty w ponad 40 krajach świata. Szczególnie upodobał sobie gatunek kwintetu klarnetowego i z tego powodu współpracuje z większością znaczących kwartetów smyczkowych w Europie.

Andrew Marriner jest synem bardzo znanego dyrygenta Neville'a Marrinera. Studiował w Oxford University oraz w Hochschule für Musik in Hannover u Hansa Deinzera. Współpracuje na stałe z London Symphony Orchestra i The Academy of St Martin in the Fields. Jest gościnnym profesorem w Royal Academy of Music. Rozwija nieustannie swą działalność solową i kameralną, choć skupiony jest głównie na wykonawstwie orkiestrowym.

Jonathan Cohler (1959-) okrzyknięty jednym z najwybitniejszych klarnecistów w Europie, zasłynął nie tylko jako solista, ale także jako znakomity kameralista. Zasiada w wielu komisjach konkursowych, przewodniczy organizacji International Woodwind Festival w Bostonie. Dodatkowo działa jako dyrygent – jest szefem Massachusetts Philharmonic Orchestra, współpracuje z Youth Philharmonic Orchestra przy New England Conservatory.

Kolejnym obecnie działającym brytyjskim klarnecistą jest **Michael Collins** (1962-). Błyskotliwą karierę rozpoczął w wieku lat 16 po wygraniu konkursu BBC Young Musician of the Year, a następnie prestiżowego Leeds Competition for Musicians w Nowym Jorku. Obecnie szczególnie blisko współpracuje z Academy of St. Martin in the Fields, Scottish Chamber Orchestra, Orchestra City of London Sinfonia, Camerata Salzburg oraz Swedish Chamber Orchestra.

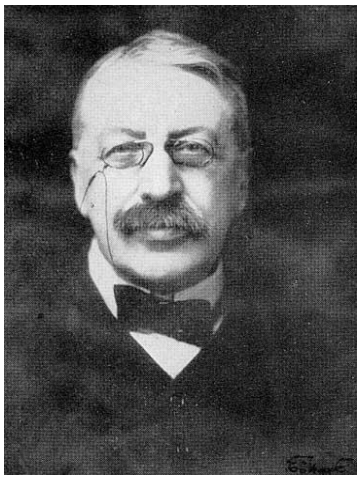
Emma Johnson (1966-) jest klarnecistką, która postawiła na karierę solową i temu poświęciła swoje życie artystyczne. Drogę do kariery otworzyło jej wygranie konkursów: BBC Young Musician of the Year Competition, Eurovision Young Musician oraz udział w Young Concert Artist Auditions in New York. Mimo tego zdecydowała się początkowo na studia nie związane z muzyką na Cambridge University. Sama przyznaje się do inspiracji muzyką wokalną. Nie mając czasu na prowadzenie regularnych zajęć ze studentami, udziela się jednak okazjonalnie na warsztatach mistrzowskich w Royal College of Music in London. Stworzyła także autorski kurs nauki gry oraz liczne aranżacje utworów dla wydawnictw Chester Music oraz Fabers and Kevin Mayhew.

Robert Plane zyskał międzynarodową sławę w 1992 roku po zwycięstwie w konkursie The Royal Overseas League Music Competition w Londynie. Jest solistą, muzykiem kameralnym i orkiestrowym wykonującym repertuar klasyczny i współczesny. Swoją karierę rozpoczął nagraniem *Koncertu klarnetowego* G. Finziego dla firmy Naxos. Nagrał również komplet dzieł H. Howellsa, J. Irelanda, Ch. Stanforda oraz A. Baxa. Współpracował z wieloma orkiestrami m.in. The Zurich Chamber Orchestra, BBC Symphony Orchestra. Jest wykładowcą w The Royal Welsh College of Music and Drama. Jego interpretacje muzyki kompozytorów brytyjskich takich jak: G. Finzi, A. Bax, Ch. Stanford, J. Ireland i H. Howells dla Naxosa zostały wytypowane do Gramophone Award, zdobyły dwie nominacje do „Editor's Choice" oraz Classic CD.

Rozdział II. Prezentacja życia i twórczości Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta

Charles Villiers Stanford

Życie



Urodzony 30 września 1852 roku irlandzki kompozytor, pedagog i dyrygent, był jedynym dzieckiem Johna Jamesa Stanforda, prominentnego prawnika w Dublinie oraz jego drugiej żony, Mary. Wzrastał w atmosferze wykształconych społeczności: prawniczej i medycznej. Ojciec Charlesa był uzdolnionym śpiewakiem i wiolonczelistą, stąd w ich domu spotykali się licznie muzycy – zarówno amatorzy, jak i profesjonaliści. Wspomina się nawet o sławnym Josephie Joachimie (austro-węgierskim skrzypku), który był kiedyś ich gościem.

Stanford uczył się w szkole Henry Tilneya Bassetta, gdzie pobierał nauki gry na skrzypcach, fortepianie i organach. Z zakresu kompozycji i organów uczył się u Roberta Stewarta, który wprowadził go w świat muzyki kościelnej i organowej; skrzypiec u Richarda Michaela Leveya oraz fortepianu u Michaela Quarry, który odkrył przed nim świat dzieł J. S. Bacha, R. Schumanna i J. Brahmsa oraz poszerzył dotychczas znany krąg utworów G. F. Händla i F. Mendelssohna. W 1862 roku Stanford rozpoczął naukę kompozycji u Arthura O'Leary'ego w Londynie, jak również kontynuował naukę fortepianu u Ernsta Pauera. W 1870 roku uzyskał stypendium organowe na Queens College w Cambridge.

Ch. V. Stanford wykazywał zdolności kompozytorskie zanim rozpoczął regularne studia, o czym świadczą liczne utwory religijne, orkiestrowe (m.in. *Rondo* na wiolonczelę i orkiestrę – 1869 r., *Concert Overture* – 1870 r.) oraz pieśni. Podczas stypendiów skomponował muzykę do sztuki *A Spanish Student* (1871), *Koncert fortepianowy B-dur*, dzieła liturgiczne i pieśni. W roku 1871 otrzymał prppozycję pracy jako asystent dyrygenta

w Cambridge University Musical Society. Dwa lata później uzyskał status niezależnego dyrygenta, zaś w 1874 r. przeniósł się na studia na Trinity College w Cambridge. Rok później wyjechał na ponad rok do Lipska, gdzie studiował w klasie fortepianu Roberta Papperitz i kompozycji – u Carla Reineckego. Najważniejszymi dziełami tego okresu są: *The Resurrection* i *The Golden Legend*, trio fortepianowe, pieśni do słów Heinego oraz *Koncert skrzypcowy* dla skrzypka Guido Papiniego. Dzięki poleceniu J. Joachima Stanford miał okazję od roku 1876 uzupełniać swoje studia z zakresu kompozycji w Berlinie u Friedricha Kiela.

W chwili powrotu do Cambridge w 1877 roku, Stanford miał już ugruntowaną pozycję w muzyce brytyjskiej, co stało się za sprawą opublikowanych *Piano Suite op. 2, Toccaty op. 3, I Symfonii* oraz muzyki do *Queen Mary* (1876). Znaczące dla rysów charakterologicznych Stanforda było to, iż starał się połączyć swoje zamiłowanie do kompozycji z zacięciem organizatorskim oraz zdolnościami pianistycznymi i dyrygenckimi. Stąd też to właśnie dzięki niemu w CUMS (Cambridge University Musical Society) miały miejsce angielskie prawykonania wielu dzieł Brahmsa, a także własnych dzieł Stanforda. Wielokrotnie występował sam jako pianista kameralista. Starał się równocześnie przyciągać do Cambridge znanych artystów (J. Joachim, H. Richter), by poziom kulturalny tego miasta był jak najwyższy. Rozwijał przestrzeń muzyki kościelnej, czego świadectwem mogą być utwory takie jak anthem[8] *The Lord is my shepherd* (1886) i motet *Justorum animae* (1888).

Do 1893 r. pozostawał dyrygentem w CUMS, gdzie mial okazję uświetniać uroczystości z okazji wręczania tytułów doktora *honoris causa* dla P. Czajkowskiego, C. Saint-Saënsa, A. Dvořáka i M. Brucha. W 1883 r. rozpoczął działalność pedagogiczną w nowo powstałym Royal College of Music w Londynie, prowadząc klasę kompozycji i dyrygentury orkiestrowej. Jego uczniami byli: Frank Bridge, George Butterworth, Samuel Coleridge-Taylor, George Dyson, Ivor Gurney, Herbert Howells, William Hurlstone, John Ireland, Ernest Moeran, Gustav Holst i Ralph Vaughan Williams.

Stanford był autorem licznych oper, które cieszyły się wielkim uznaniem na świecie, np. *The Veiled Prophet of Khorassan* (1881, prapremiera w Hanowerze), *Savonarola* (1884, Hamburg), *Shamus O'Brien* (1896, Londyn) i *Much Ado about Nothing* (1901, Londyn), *The Critic* (1916) i *The Travelling Companion* (1919). Gatunek opery Stanford traktował jako kluczowy dla rozwoju odrodzeniowej muzyki brytyjskiej w XIX

[8] **Anthem** – hymn, uroczysta pieśń pochwalna bądź patetyczny utwór liryczny o treści patriotycznej lub religijnej.

wieku. Dawał temu wyraz w swej pro-operowej agitacji wśród angielskich instytucji oraz w licznych artykułach. W trakcie swego życia współpracował z wieloma orkiestrami i chórami. Otrzymał honorowe stopnie na uniwersytetach w Oksfordzie (1883), Cambridge (1888), Durham (1894) i Leeds (1904) zaś tytuł szlachecki przyznano mu w 1902 roku. Zmarł 29 marca 1924 w Londynie.

Twórczość

Postać Stanforda ukazywana była do niedawna jako symbol angielskiego konserwatyzmu muzycznego. Ideałem twórcy był dla niego J. Brahms, cenił także P. Czajkowskiego i A. Dvořáka. G. Verdiego stawiał wyżej od R. Wagnera, nie akceptując przy tym twórczości R. Straussa a nowsze kierunki odrzucał całkowicie.

Stanford jest autorem wielu dzieł na chór i orkiestrę napisanych okazjonalnie dla prowincjonalnych zespołów. Do ciekawszych utworów można zaliczyć oratoria *The Three Holy Children* (1885) i *Eden* (1891), *Requiem, Elegiac Ode* (1884), uwerturę chóralną *Ave atque vale* (1909), *Songs of the Sea* (1904) oraz *Songs of the Fleet* (1910).

Zagranicą Stanford cieszył się ogromnym uznaniem i popularnością. Jego *III Symfonia* z 1887 roku wykonywana była nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych pod dyrekcją H. Richtera i G. Mahlera. Wybrano ją także dla oprawy otwarcia sali Concertgebouw w Amsterdamie (1888). Jego dzieła promowane były przez znakomitych wirtuozów tamtego czasu, tj. Josepha Joachima, Enrique Arbósa (*Koncert skrzypcowy nr 1),* Leonarda Borwicka (*Koncert fortepianowy nr 1, Concert Variations op. 71*), Harolda Bauera (*Koncert fortepianowy nr 2*), Fanny Daviesa, Percy Graingera, Roberta Hausmanna (*Koncert wiolonczelowy*), Fritza Kreislera, Alfredo Piatti, Moriza Rosenthala i Fredericka Thurstona. Z kolei cykle pieśni i aranżacje irlandzkiech pieśni ludowych pisane były dla barytona Plunketa Greene'a, późniejszego biografa Stanforda.

Największą popularność zyskał Stanford dzięki swojej muzyce liturgicznej. Także gatunek oratorium dzięki jego kompozycjom został odświeżony i zyskał nową, odmienną od tradycji händlowskich, formę. Wzbogaciło ją wplecenie elementów melodyki irlandzkiej muzyki ludowej.

W swoich utworach symfonicznych hołdował tradycji klasyków romantyzmu, co najbardziej uwidoczniło się w *Koncercie fortepianowym nr 1 op. 59* (1894), *Koncercie skrzypcowym op. 74* (1899) i *VII Symfonii* (1911), gdzie subtelna orkiestracja i liryzm zdają się pochodzić od Mendelssohna, zaś jego muzyka instrumentalna – od Brahmsa. Stworzył również kilka koncertów na instrumenty solowe z towarzyszeniem

orkiestry (m.in. *Koncert a-moll op. 80* na klarnet i orkiestrę). Spośród utworów kameralnych wspomnieć należy *Three Intermezzi* na klarnet i fortepian z 1879 roku, *Serenadę (Nonet) F-dur* (1905) i omawianą w niniejszej pracy *Sonatę klarnetową* (1911) ze swoim efektownym lamentem w części *Caoine*.

Nadrzędną cechą języka muzycznego Stanforda jest często bardzo wyrafinowana diatonika zarówno w wymiarze melodyki jak i harmonii (np. w *Motetach łacińskich op. 38* i pieśni *Peace, come away*). Jego muzyka jest pełna patosu, przykładem czego są wolne części *V* i *VI Symfonii, I* i *II Koncertu fortepianowego* oraz *Songs of the Sea op. 91* i *Songs of the Fleet op. 117*.

Melodyka Stanforda posiada silne rysy irlandzkiej ludowości. Nostalgia za Irlandią uwidoczniła się w pieśniach do tekstów mniej znanych poetów irlandzkich (Johna Stevensona, Winifreda M. Lettsa, Moira O'Neilla), w tamtejszym dialekcie. Być może kwestia językowa jest powodem rzadkiego wystawiania obecnie dzieł scenicznych z muzyką Stanforda np. opery komicznej *Shamus O'Brien* (1896). Jego identyfikacja z Irlandią znajdowała również wyraz w sześciu orkiestrowych *Rapsodiach irlandzkich* (1901-1923). Spośród nich *IV Rapsodia* (1914) jest jednym z największych osiągnieć orkiestrowych Stanforda.

Osobę i poglądy Stanforda możemy również poznać dzięki przekazom jego uczniów takich jak Harold Samuel[9]. Zapamiętany został jako człowiek nietolerancyjny, cyniczny, radykalny w osądach politycznych i muzycznych (nienawidził Wagnera i Straussa oraz reprezentowanej przez nich estetyki). Jednakże był bardzo ważną postacią muzyki brytyjskiej tego okresu. Na równi z H. Parrym i A. Mackenzie'm, Stanford był pedagogiem całej generacji najwybitniejszych kompozytorów angielskich i to dało mu największą sławę, dzięki której jego nazwisko przetrwało w historii muzyki. Po pierwszej wojnie światowej twórczość Stanforda uznano za przebrzmiałą. Część jego utworów pozostało w rękopisach a wiele z nich nie doczekało się wykonania. Dopiero w ostatnich latach zaznaczyło się ponowne zainteresowanie twórczością Stanforda, wywołane pojawieniem się licznych nagrań (komplety symfonii, pieśni). Obecnie zauważono, że Stanford był pierwszym kompozytorem, który na wielką skalę czerpał inspirację z dawnej muzyki angielskiej, także ludowej i religijnej oraz z muzyki ludowej i poezji Irlandii, torując drogę folklorystycznym poszukiwaniom swych najwybitniejszych

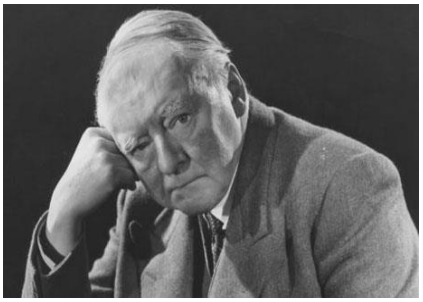
[9] **Harold Samuel** – angielski pianista i pedagog, studiował kompozycję u Charlesa Stanforda w Royal College of Music.

uczniów jak G. Holst, czy R. V. Williams. Obok E. Elgara, jego dzieła należą do najwybitniejszych osiągnięć muzyki angielskiej przełomu XIX i XX wieku.

Stanford opublikował kilka książek i pism krytycznych, w tym of *Studies and Memories* oraz swoją autobiografię *Pages from an Unwritten Diary* (1914).

Arnold Bax

Życie



Urodzony 8 listopada 1883 roku w Streatham w Londynie Arnold Bax, dzieciństwo spędził w atmosferze dostatku finansowego i spokoju dla rozwijania swoich zainteresowań. Najwcześniej ujawinił się jego talent pianistyczny, kiedy to jako młody chłopiec wykonywał fortepianowe wersje dzieł Wagnera, zwłaszcza opery *Tristan i Izolda*, co potem miało oddźwięk w jego własnych kompozycjach. Kształcił się w Hampstead Conservatory, a nastęnie kontynuował studia w Royal Academy of Music (w klasie kompozycji Fredericka Cordera). Rozwijał zdolności pianistyczne pod kierunkiem Tobiasa Matthaya. W trakcie studiów uzyskał kilka nagród w akademickich konkursach czytania partytur oraz w zewnętrznych konkursach kompozytorskich (Battison-Haynes prize; Charles Lucas medal). Od czasu do czasu pojawiał się jako akompaniator w London Music Club, wykonując utwory Debussy'ego i Schoenberga.

W świat poezji i fascynacji Irlandią wprowadził Baxa jego brat Clifford. Kompozytor wiele lat spędził w Dublinie, gdzie związał się z ugrupowaniem literackim W. B. Yeatsa, najwybitniejszego twórcy irlandzkiego ruchu artystyczno-literackiego zwanego Celtic Renaissance. Warto jednak wspomnieć o tym, iż w swych zainteresowaniach Bax nie ograniczył się wyłącznie do Irlandii. Jego zafascynowanie kulturą norweską uwidoczniło się w nauce języka norweskiego, którą to Bax podjął w czasie studiów. W muzyce dał temu wyraz w pieśni *The Flute* (1907), późniejszym *Hardanger* na 2 fortepiany (1927) oraz poemacie symfonicznym *The Tale the Pine-Trees*

Knew (1931). Dzięki prozie Bjørnstjerne Bjørnsona poznawał krąg mitologii i symboliki nordyckiej. Elementy celtycki i nordycki przeplatały się potem w jego twórczości[10].

Młody kompozytor wiele podróżował, co było rezultatem jego ciągłej potrzeby poznawania i przemieszczania się. Wyjazd do St. Petersburga, Moskwy i położonego niedaleko Kijowa Łubna, zaowocował gorącym uczuciem do młodej Ukrainki, Natalii Skarginskiej, co na wiele miesięcy wytrąciło kompozytora z równowagi. Echa rozterek osobistych autora odzywają się w *Sonacie nr 1 F dur* na fortepian (1910, przeredagowanej w latach 1917-1920).

Niedługo po powrocie z Europy Wschodniej Bax zawarł małżeństwo z Elsitą Sobrino (w styczniu 1911) i wspólnie z żoną przeprowadził się do Dublina, gdzie mieszkał aż do 1914 roku. Został tam wprowadzony przez brata w krąg artystyczny skupiony wokół poety, malarza i mistyka George'a W. Russella (jednego z najważniejszych postaci literackiego Odrodzenia Irlandzkiego obok W. B. Yeatsa). Bax był już znany wcześniej jako Dermot O'Byrne, który to pseudonim artystyczny przybrał publikując w Irlandii. Na swoim koncie miał już poezję , krótkie opowiadania oraz trzy sztuki, które wykorzystał następnie jako libretto operowe (wszystko to w języku galijskim).

Bax, zafascynowany Baletem Rosyjskim, napisał między 1911 a 1914 rokiem muzykę do baletu *King Kojata*, niestety niedokończoną i we fragmentach wplecioną następnie w inne utwory. Choroba serca sprawiła, że uniknął poboru do armii, stąd też okres I wojny światowej nie wstrzymał procesu twórczego Baxa. Głębsze ślady wojny możemy rozpoznać w poezji z roku 1916, kiedy to Bax odnosił się do egzekucji przywódców irlandzkich. Niestety jego twórczość literacka została odrzucona przez cenzurę brytyjską ze względu na solidaryzowanie się Baxa z ruchami narodowowyzwoleńczymi w Irlandii. Warto zwrócić uwagę, iż nie I wojna światowa odcisnęła wojenne piętno na życiu Baxa, ale wydarzenia irlandzkiej Rewolucji Wielkanocnej z 1916 roku. Echa wojennych wydarzeń można doszukiwać się w *II Symfonii* (1924), w szczególności w powolnej II części.

Czas wojny przyniósł kompozytorowi wiele zawirowań w życiu prywatnym, w tym przeprowadzkę do Londynu i romans z Harriet Cohen, dla której opuścił rodzinę. Mimo trudności osobistych Bax realizował się twórczo i dalej komponował. Wtedy to napisał poematy: *Summer Music* (1916), *Tintagel* (1917) i *November Woods* (1914-1917).

---

[10] Hyperion, *nota biograficzna*, http://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C48 (data odwiedzin 10.07.2009).

Lata dwudzieste były szczytem kompozytorskiego rozwoju Baxa. Popularność zyskał jako wiodący kompozytor utworów symfonicznych. Ukończył trzy symfonie, utwory chóralne, liczne drobniejsze utwory instrumentalne i dzieła kameralne. Na krótko stał się nawet głównym twórcą symfoniki angielskiej, choć prędko tytuł ten odebrali mu pojawiający się na scenie kompozytorskiej Vaughan Williams i William Walton. Rozpoczął się też jego kolejny, trwający 20 lat romans z Mary Gleaves. Nowa partnerka towarzyszyła mu w corocznych wyjadach do Morar w zachodniej Szkocji, gdzie zaszywał się, aby zorkiestrować szkice rozpoczęte w Londynie. W tym czasie powrócił do fascynacji Skandynawią, co widoczne było w odwołaniach do Sibeliusa.

W latach trzydziestych Bax pisał coraz mniej. Zaskoczeniem dla środowiska muzycznego było przyznanie mu wielu nagród, nadanie tytułu szlacheckiego (1937) oraz mianowanie go królewskim muzykiem (1942). Mianowania te niosły ze sobą wiele kontrowersji, gdyż Bax nie należał do typowych kompozytorów angielskim, a przy tym jego dzieła powoli wychodziły z mody. Zobowiązany do pewnych obowiązków wobec dworu królewskiego napisał kilka okolicznościowych utworów, w tym utwór na fortepian i orkiestrę z okazji 21 urodzin księżniczki Elżbiety oraz fanfarę weselną na jej ślub w 1947 roku.

II wojna światowa zastała Baxa na pracy nad autobiografią[11]. W 1940 roku przeprowadził się do Sussex i pozostał już tam do końca życia. Spośród ważniejszych dzieł tamtego okresu wymienić należy znaną także w wersji koncertowej muzykę do filmów *Malta* oraz *Oliver Twist*. Stworzył również *Koncert na lewą rękę* (1949) dla swojej partnerki życiowej, Harriet Cohen. W 1953 roku otrzymał prestiżową nagrodę Królowej – Knight Commander of the Royal Victorian Order. Ostatnim utworem napisanym przez kompozytora był *Coronation March* dla królowej Elżbiety II. Zmarł 3 października 1953 roku.

Twórczość

Arnold Bax należy do licznego grona angielskich przedstawicieli postromantyzmu a jego twórczość spotykała się z takim uznaniem jak dzieła Fr. Deliusa, R. V. Williamsa, G. Th. Holsta i J. Irelanda. Szybko jednak została zapomniana, całkowicie niemal znikając z programów już wkrótce po śmierci kompozytora. Bax był wierny ideałom romantyzmu przez całe życie, nie podjął żadnej próby unowocześnienia swego warsztatu

[11] Ukazał się tylko jeden tom wspomnień dotyczący wydarzeń 1914 roku, *Farewell, My Youth,* London 1943

kompozytorskiego. Mimo silnego schromatyzowania harmoniki Bax nie wyszedł poza granice rozszerzonej tonalności. W zakresie formy trzymał się wzorów klasycznych.

Najwcześniejsze dzieła Baxa to pieśni i utwory fortepianowe, a także krótki *Kwartet smyczkowy E-dur* (1903), przekształcony potem w poemat symfoniczny *Cathaleen-ni-Hoolihan* (1903–5) oraz kilka innych utworów z czasów studiów. Wczesne pieśni do słów Williama Allinghama *The Fairies* (1905), są znaczące ze względu na złożoną fakturę partii fortepianu odzwierciedlającą akompaniatorską działalność Baxa. Po skomponowaniu pieśni *The White Peace* w roku 1906 kompozytor zainteresował się na krótko gatunkiem opery. Kolejne jego kompozycje z tego okresu to poematy symfoniczne przywołujące obraz przyrody irlandzkiej: *Into the Twilight* (1908), *In The Faëry Hills* (1909) i *Roscatha* (1910). Pierwsze wykonanie jednego z ostatnich poematów *Spring Fire* (1913) miało miejsce dopiero po śmierci kompozytora ze względu na bardzo duże wymagania techniczne stawiane przed wykonawcami.

Wyjazd do Rosji i Ukrainy w 1907 roku miał swoje reperkusje w powstałych w 1912 roku utworach fortepianowych: *Nocturne – May Night in the Ukraine* i *Gopak* (*Russian dance*) oraz *In a Vodka Shop* (1915). Charakteryzuje je inwencja w zakresie faktury i pełna eksploatacja możliwości technicznych instrumentu. Utwory te kompozytor włączył później w skład *Russian Suite* wykonanej w 1920 przez Balety Diagileva. Fascynacja kulturą rosyjską przejawia się też w muzyce do sztuki *The Truth About the Russian Dancers* oraz w *Symfoniach I* i *III*.

Podczas wojny i w okresie powojennym powstały bardzo istotne w twórczości Baxa poematy symfoniczne nawiązujące do R. Wagnera i R. Straussa: *Summer Music* (1916), *Tintagel* (1917) and *November Woods* (1914-1917). *Tintagel* stał się jego najpopularniejszym utworem. Sięgając do legendy Tristana i Izoldy, przywołuje obraz niespokojnego morza. Wielu komentatorów dopatrywało się paraleli między tematem morza a relacją uczuciową Baxa i Cohen w tamtym okresie. Nie jest to jedyny utwór tego typu. Jego *I Symfonia* (1922) także nosi echa pasji i rozterek z czasów powojennych. Ma swoje źródło w romantycznej, wzorowanej na Skriabinie sonacie fortepianowej. Do 1921 roku kompozytor uzupełniał utwór o kolejne części, zaś ostatecznie zinstrumentował je nadając im miano *Symfonii*.

W 1918 roku powstał *I Kwartet smyczkowy*, w którego III części Bax wykorzystał liczne ludowe motywy irlandzkie. Kolejny, *II Kwartet smyczkowy* (1925) odznaczał się szczególnym upodobaniem kompozytora do kontrapunktu i bogactwa harmonii wypływającego ze złożonych linii melodycznych.

Pod wpływem techniki orkiestrowej R. Wagnera, R. Straussa, A. Glazunowa, J. Sibeliusa, C. Debussy'ego, M. Ravela i I. Stravinskiego, Bax rozwinął własny barwny styl orkiestrowy, który charakteryzuje znaczne bogactwo barw. Lata dwudzieste to okres powrotu do zainteresowań Skandynawią. Świadectwem tego mogą być trzy *Northern Ballads*. Największym osiągnięciem Baxa w tym okresie było napisanie cyklu symfonii (od *III-VII* oraz przeredagowanie *I* i *II*), które powstawały w krótkich odstępach czasu. Dzieła te przyniosły Baxowi sławę spadkobiercy E. Elgara. Kompozytor zawarł w nich nie tylko olbrzymi ładunek emocjonalny, ale i bogactwo harmoniki oraz malowniczość kojarzoną z krajobrazami Szkocji i Północy – wszystko to zawarte w trzyczęściowej formie. Często doszukujue się w nich psychologicznych rysów samego Baxa. Do najbardziej wartościowych zaliczana jest *VI Symfonia*, o której Robert Barnett pisał, cyt.: „*Szósta jest zwieńczeniem wszystkich symfonii. Tutaj dzikość i północna szorstkość stykają się z brutalnością. Część I rozpoczyna się krzepką energetyczną figurą w basie, który narasta następnie aż do niemal krzyczącej kulminacji. Część II posiada swoiste piękno, ale takie jakby niedoceniane. Część ostatnią otwierają niemal humorystyczne motywy. Zakończenie utworu skomponowane jest przy dźwięku fanfar trąbek, tremolo smyczków oraz altówek i harf ewokujących innych, lepszy świat. [...] VI symfonia powinna znaleźć się w jednym szeregu razem z I Symfonią Williama Waltona oraz IV i VI Symfonią Ralpha Vaughana Williamsa. Niezrozumiałe jest dla mnie znacznie rzadsze wykonywanie symfonii Baxa niż dzieł przytoczonych autorów*"[12]. Po *VII Symfonii* Bax napisał *Koncert skrzypcowy*, dedykowany pierwotnie Jaszy Heifetzowi, ale ostatecznie został wykonanym przez Edę Kersey.

Styl muzyczny Baxa łączy elementy romantyzmu i impresjonizmu z silnymi celtyckimi wpływami. Jego orkiestrację charakterycuje złożoność i wyczulenie na barwę dźwiękową. Według Roberta Barnetta, cyt.: „*W muzyce tej uderzają ciemne, burzliwe nastroje, irlandzkie celtyckie legendy, nordyckie sagi, leśne idylle i barwy falujące tam i z powrotem. Nie ma w niej nic ze sztywnej przeciętności, którą wielu ludzi niesprawiedliwie utożsamia z muzyką angielską*"[13].

Styl kompozytorski Baxa charakteryzuje się przede wszystkim złożonością harmoniczną i fakturalną. Uzyskiwał ją poprzez nakładanie na siebie diatonicznych linii i motywów, co w całości dawało efekt silnego schromatyzowania porównywanego przez

---

[12] Robert Barnett, *Arnold Bax Biographical* Sketch, www.musicweb-international.com/bax/biosketch.htm (data odwiedzin 12.03.2009).

[13] Ibidem.

Juliana Herbage'a do *Fünf Orchesterstücke* Schoenberga pochodzących mniej wiecej z tego samego okresu[14].

Bax uważał zawsze, że ogromną rolę odgrywa wykonawca i zwracał uwagę na konieczność oddzielenia samego dzieła od jego nieraz nieudanego wykonania. Można tu przytoczyć ponownie J. Herbage'a, który o *II kwartecie smyczkowym* pisał: „*Jego niespokojna bezkompromisowość nie jest łatwa w odbiorze, kontrapunktyczna złożoność wymaga zarówno doskonałego wykonania, jak i uważnego śledzenia przez słuchacza [...]*"[15]. Słowa te można odnieść do całej twórczości Baxa.

W twórczości Baxa widoczne są wpływy różnych kompozytorów. W dziełach orkiestrowych takich jak: S*ummer Music, Romantic Overture* i *The Happy Forest* można mówić o pewnym wpływie Fredericka Deliusa, choć styl Baxa charakteryzuje się trochę większym dramatyzmem. Na przykład jego symfonie nie mają już zbyt wiele wspólnego z idyllicznymi symfoniami Deliusa. Robert Barnett wskazuje na pewne analogie do *Tamary* Bałakiriewa czy Rimskiego-Korsakowa. Zauważa, iż *Poème Dansé La Péri* P. Dukasa może być również przypisywany Baxowi ze względu na duże podobieństwo do jego własnych poematów. Oczywiście najbardziej zauważalny jest wpływ Sibeliusa, do którego to wpływu przyznawał się sam Bax[16].

Kompozytorzy, którzy inspirowali się dziełami Baxa lub w których utworach można doszukać się echa jego twórczości, to Edward Burlinghame Hill czy Patrick Hadley. Widoczne jest to zwłaszcza w balladzie symfonicznej Hadleya *The Trees So High*, w jego *Dynamic Triptych* na fortepian i orkiestrę oraz w orkiestrowych: *Three Mantras* i *April-England*. Zarówno wpływy Baxa jak i S. Prokofiewa, W. Waltona i Fr. Deliusa można usłyszeć w twórczości Arthura Benjamina, w jego *I Symfonii* czy *Romantic Fantasy* na skrzypce, altówkę i orkiestrę. Za spadkobiercę poematów symfonicznych Baxa R. Barnett uważa Holbrooke'a – z jego licznymi poematami, w tym *Ulalume,* jednym z najbardziej znanych. Kolejnym kompozytorem, na którym Bax odcisnął swoje piętno jest Bernard Herrmann, co widoczne jest głównie w jego *I Symfonii.*

Wkład Baxa w muzykę brytyjską i irlandzką jest znaczący. Jest autorem wielu dzieł. Zdaniem R. Barnetta, cyt.: „*Jego styl jest rozpoznawalny tak jak dzieła Szostakowicza, Vaughana Williamsa, Waltona czy Morana. Nawet jeśli zapomnimy*

---

[14] Julian Herbage, *Arnold Bax*, [w:] *British Music of Our time* (red.) A.L.Bacharach, wyd. Pelikan Books, London 1946, s. 116.

[15] Ibidem, s. 126.

[16] Robert Barnett, *Arnold Bax Biographical*…op.cit.

o literackich związkach, celtyckich legendach i baśniach, pozostaje nam pełnowartościowa muzyka, niewymagająca dopełnienia. Jedynym warunkiem jest być nastawionym na odbiór i aktywne wejście w świat rzadkich wartości magii, piękna i siły"[17].

Za życia Baxa, jego twórczość była stosunkowo często wykonywana – choć trudno mówić, aby zyskała popularność. Dopiero w latach trzydziestych zainteresowano się Baxem bardziej, gdyż dzieła wtedy powstające uznano za o wiele bardziej ważkie od tych z poprzedniego okresu. Dużą rolę odgrywało promowanie jego utworów przez znanych wykonawców. W latach II wojny światowej zyskał rozgłos, który podtrzymywały wykonania jego utworów takich jak: *VII Symfonia*, *Koncert skrzypcowy*, muzyka do filmów *Malta GC* i *Oliver Twist*, utwór *Morning Song* na fortepian i orkiestrę oraz *Koncert na lewą rękę*. Z wcześniejszych utworów jedynie poematy *The Garden of Fand* i *Tintagel* pozostały na scenach koncertowych. Po śmierci Baxa, w ramach cyklu audycji BBC w latach 1954-5, wykonano wszystkie jego symfonie pod dyrekcją Eugene'a Goossensa. Z kolei w latach siedemdziesiątych popularyzację muzyki Baxa zawdzięczamy Leslie Headowi, który prowadząc Kensington Symphony Orchestra, doprowadził do powtórnego odkrycia wielu utworów Baxa. Zaskutkowało to później nagraniem jego dzieł dla wytwórni Chandos przy wsparciu fundacji Arnold Bax Charitable Trust (ustanowionej w 1985 r.). Wykonywała je Ulster Orchestra pod dyrekcją Brydena Thomsona. Od połowy lat osiemdziesiątych rysuje się tendencja do rozpowszechniania muzyki orkiestrowej, kameralnej i filmowej Baxa, nie tylko poprzez płyty CD czy włączanie jego dzieł do programów festiwalowych, ale także poprzez zamieszczanie jej w internecie[18].

Do popularyzacji Baxa przyczynił się także w znacznym stopniu Ken Russell, tworząc film dotyczący życia i twórczości kompozytora.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

Herbert Howells

Życie

Urodzony w Lydney 17 października 1892 roku, najmłodszy syn Oliviera i Elizabeth Howells. Był angielskim kompozytorem i pisarzem. Śpiewał w chórze chłopięcym w katedrze w Gloucester, a od 1909 roku został tam uczniem W. Brewera. W 1912 roku otrzymał stypendium Royal College of Music, dzięki czemu mógł studiować pod kierunkiem Ch. V. Stanforda (kompozycja), Waltera Parratta (organy) i Huberta Parry (dyrygentura). Już w następnym roku napisał *Koncert fortepianowy nr 1 c-moll*. To było jego pierwsze dzieło orkiestrowe, potem opatrzone jako op. 4. Premiera koncertu miała miejsce w 1914 roku w Queen's Hall w Londynie z Arthurem Benjaminem jako solistą i dyrygentem Ch. V. Stanfordem. Drugi *Koncert fortepianowy C-dur* został wydany dzięki Royal Philharmonic Society i wykonany także w Queen's Hall w 1925 roku przez Harolda Samuela.

W 1915 roku zdiagnozowano u Howellsa chorobę Gravesa, dając mu równocześnie jedynie 6 miesięcy życia. Dzięki zastosowaniu przez lekarzy nowatorskich metod leczenia, Howells był jednym z pierwszych pacjentów, na których z powodzeniem wypróbowano działanie radioterapii.

Od roku 1917 pracował krótko jako asystant organisty w Katedrze w Salisbury, a następnie asystował w prowadzeniu chóru w Westminster Cathedral. Wtedy też zetknął się z literaturą muzyczną angielskiego renesansu, którą następnie zafascynował się i propagował w Royal College of Music, gdzie rozpoczął pracę pedagogiczną w 1920 roku. Podczas II wojny światowej służył jako organista w St John's College w Cambridge. Po śmierci Holsta w 1934 roku, Howells przejął funkcję dyrektora St. Paul's Girl's School w Hammersmith.

W 1935 roku zmarł niespodziewanie na polio jego dziewięcioletni syn Michael. Tragedia ta znalazła oddźwięk w ówczesnych kompozycjach Howellsa. Jego córka, Ursula (1922-2005) była znaną brytyjską aktorką.

W 1953 roku został odznaczony przez Królową Elżbietę II jako „Commander of the British Empire", zaś w 1954 roku otrzymał tytuł „King Edward VII Professor of Music" na University of London. W 1972 roku otrzymał honorowy doktorat Cambridge University.

Zmarł 23 lutego 1983 roku w Londynie, zaś jego szczątki spoczywają w Westminster Abbey.

Twórczość

Herbert Howells należał do reprezentatywnych kompozytorów muzyki religijnej w Anglii od lat trzydziestych XX wieku. W swych utworach wokalno-instrumentalnych nawiązywał do tradycji kościoła anglikańskiego (anthemy, msze), zaś w utworach a cappella do lokalnej odmiany chorału zwanego sarum. Połączenie modalności i chromatyki, wyrafinowane, delikatne brzmienie i płynna melodyka cechowały indywidualny styl kompozytora.

Pomiędzy dwudziestym a trzydziestym rokiem życia Howells koncentrował się na utworach orkiestrowych i kameralnych (w tym dwóch koncertach fortepianowych). Strata dziecka stała się przełomem życiowym, po którym, dotąd wcale nie ortodoksyjnie wierzący kompozytor, zwrócił się ku muzyce religijnej. Znaczna ilość dzieł religijnych nie wynikała z pobożności Howellsa, a raczej z tego, iż obracał się w tym kręgu muzyki. Jak sam twierdził, „*nie jestem bardziej religijny niż Ralph V. Williams…*”[19].

Spośród dzieł tego okresu najważniejszym było rekwiem wokalno-instrumentalne *Hymnus Paradisi* (1938) na chór i orkiestrę, napisane po stracie syna. Pisarz i dziennikarz Christopher Palmer, określił je jako „*muzyczny obraz życia i transcendencji*”. Utwór ten czekał na publiczne wykonanie ponad 12 lat. Prawykonanie miało miejsce dopiero w 1950 roku, dzięki staraniom zaprzyjaźnionego z kompozytorem Ralpha Vaughana Williamsa. *Hymnus* wykazuje znaczne podobieństwo do stylu Fredericka Deliusa. W utworze pojawiają się oddźwięki wcześniejszego *Requiem,* dedykowanego synowi Michaelowi i opublikowanego w 1981 roku. Z synem związana jest także *The Coventry Antiphon* (1961), *Sequence for Saint Michael* oraz hymn zatytułowany *Michael*.

Trend zapoczątkowany w *Hymnus Paradisi* kontynuował też kompozytor w latach czterdziestych XX wieku. Wtedy to głównie powstały utwory liturgiczne przeznaczone dla uświetnienia uroczystych celebracji w licznych katedrach (np. New College w Oksfordzie, Westminster Abbey, Worcester, St Paul’s, Gloucester).

[19] Joseph Stevenson, *All Music Guide* [w:] http://www.answers.com/topic/herbert-howells (data odwiedzin 11.05.2010).

Howells skomponował liczne motety, jak np.: *Like as the hart, O Pray for the Peace of Jerusalem* oraz *Take Him, Earth, for Cherishing*, który jest poświęcony pamięci Johna F. Kennedy'ego. Jest autorem *Stabat Mater,* mszy *An English Mass* napisanej wyłącznie w języku angielskim i z typowym dla brytyjczyków Gloria umieszczonym na końcu oraz *Missa Sabrinensis* – podobnej pod względem konstrukcji i aparatu wykonawczego do *Missa Solemnis* L. van Beethovena. W 1934 roku napisał *Pageantry* na orkiestrę dętą dla Brytyjskiego Konkursu Orkiestr Dętych (British Open Brass Band Championship). Potem pierwszą część utworu Howells jako *King's Herald* zaaranżował na koronację króla Jerzego IV w 1937 roku. W swojej twórczości kontynuował trendy wytyczone przez E. Elgara i R. V. Williamsa.

Jak pisze Paul Andrews, Howells cyt.: „*nie osiągnął przysługującej mu pozycji na świeczniku muzyki angielskiej. Jednak pośmiertne odkrycie jego wczesnych dzieł instrumentalnych oraz muzyki orkiestrowej potwierdziło rangę i znaczenie tegoż kompozytora, które z końcem XX wieku staje się coraz lepiej rozumiane*"[20].

Richard Rodney Bennett

Życie

Urodzony 29 marca 1936 w Broadstairs Richard Rodney Bennett jest angielskim kompozytorem i pianistą. Od wczesnego dzieciństwa wzrastał w domu przepełnionym sztuką i kulturalną atmosferą. To spowodowało, że próbował komponować zanim jeszcze zaczął mówić jako dziecko, zaś przed ukończeniem 18 roku życia stworzył swój pierwszy kwartet smyczkowy oraz *Sonatę* na fortepian. Dzięki staraniom rodziców otrzymał gruntowne wykształcenie. Wyrastał na XX-wiecznej muzyce angielskiej. Studiował w Royal Academy of Music w klasie kompozycji Howarda Fergusona i Lennoxa Berkeleya oraz u Pierre'a Bouleza w Paryżu w ramach dwuletniego rządowego stypendium. Bouleza znał już z jego wcześniejszych kompozytorskich kursów

[20] hasło "*Howells"* (red.) Paul Andrews, *Grove Music Online,* (red.) L. Macy.

w Darmstadt. Udział w nich był dla Bennetta naturalną koleją rzeczy, gdyż na studiach akademickich nie miał możliwości obcowania z „awangardą", a zafascynował się nią dzięki prywatnym lekcjom u kompozytorki Elisabeth Lutyens – prekursorki serializmu w Wielkiej Brytanii. W 1970 roku został gościnnym profesorem kompozycji w Peabody Conservatory in Baltimore, Maryland.

W latach dziewięćdziesiątych wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie żyje i działa do teraz. Pomimo przebywania poza granicami rodzinnego kraju, w 1998 roku został odznaczony brytyjskim szlachectwem. Pracuje jako kompozytor, pianista jazzowy oraz aranżer. Bennett zajmuje się również krytyką muzyczną w angielskich czasopismach.

Twórczość

Mimo znacznej fascynacji serializmem, Bennett debiutował jako twórca muzyki filmowej w roku 1956, m.in. do filmu: *Interpol, A Face in the Night Safecracker, Indiscreet, The Man Inside*. Rozgłos jaki przyniosła kompozytorowi muzyka do filmów (np. do komedii romantycznej *Cztery wesela i pogrzeb* w reżyserii Mike'a Newella) nie był jednak tym, do czego dążył. Sława twórcy „popularnego" zaczęła go przytłaczać. Z tego okresu jedynym nie-filmowym dziełem jest *Cycle II for Paul Jacobs* na fortepian, które zostało wykonane w 1958 roku przez amerykańskiego pianistę Paula Jacobsa.

Doświadczenia na gruncie muzyki serialnej wykorzystał w *Sonacie* i późniejszych *Pięciu etiudach* na fortepian, w których dodekafonia została włączona w indywidualny styl Bennetta. Zajmował się seriami o brzmieniu tonalnym i możliwościach kryjących się w samej melodii, tym, jak melodyka determinuje lub wyzwala harmonikę. Był wyjątkowo skupiony na badaniu procedur prekompozycyjnych. W jego utworach rytmika jest niemalże „niezależnym bytem". Bennett silnie podkreślał puls i motorykę. Dziesięć lat później opery pt. *The Ledge, The Mines of Sulphur, A Penny for a Song* i *Victory* przedstawiają stopniowe odejście od idei Bouleza, z czego *The Mines of Sulphur* z 1965 roku odniosła największy sukces. Jego opera *Victory* była wystawiona w Covent Garden w 1970 roku. W dziedzinie muzyki kameralnej warto wspomnieć o cyklach *Komedie* i *Sceny*, pochodzących już z lat siedemdziesiątych.

Jest autorem wielu utworów z udziałem klarnetu: *Scene III* na klarnet solo z 1977 roku, *Koncert* na klarnet i orkiestrę smyczkową z 1987 roku (prawykonania dokonał Michael Collins z Orchestra da Camera pod dyrekcją Philipa Jonesa w Keele University w 1988 roku), *Duo Concertante* na klarnet i fortepian z 1985 roku, *Sonata* na kwintet dęty

i fortepian z 1986 roku, *Kwintet* na klarnet i kwartet smyczkowy z 1992 roku, *Ballad in Memory of Shirley Horn* na klarnet i fortepian z 2005 roku, *Troubadour Music* na klarnet i fortepian z 2006 roku oraz *Koncert* na kwintet dęty.

Kluczowymi kompozycjami Bennetta są: opera *The Mines of Sulphur* (1963), *Koncert fortepianowy* (1968), *Sonnets to Orpheus* na wiolonczelę i orkiestrę (1979), *III Symfonia* (1987) oraz napisane w roku 1990 na zamówienie znakomitego saksofonisty Stana Getza i nigdy przez niego nie wykonane *Concerto for Stan Getz.* Formy muzyki koncertującej tworzył na wszelkie możliwe instrumenty, z harfą włącznie. Predylekcja do instrumentów dętych ujawniła się w latach osiemdziesiątych, kiedy jako pianista nawiązał bliższą współpracę z muzykami jazzowymi. W tym samym okresie bardzo często w swoich utworach korzysta z cytatów muzycznych i nawiązuje do innych kompozytorów (np. *Reflections on a theme of William Walton,* opracowania madrygałów C. Monteverdiego, odwołania do *Syrinxa* C. Debussy'ego w utworze *After Syrinx I* czy oparcie całej kadencji solisty rozpoczynającej *Koncert* na trąbkę na *Maid of Cadiz* Milesa Davisa)[21].

Zdaniem Susan Bradshaw (przyjaciółki i partnerki w duecie fortepianowym, późniejszej autorki biografii Bennetta), Bennett jest jednym z najistotniejszych kompozytorów angielskich połowy XX wieku ze względu na różnorodność jego twórczości. Doświadczenie pianistyczne i awangardyzm techniki zdobyło mu sławę kompozytora utworów na fortepian oraz świetnego akompaniatora. To nie kto inny jak Bennett w duecie z Cornelius Cardew brali udział w prawykonaniu *Structures I* P. Bouleza. Także współpraca z muzykami grającymi na instrumentach dętych drewnianych i blaszanych dała mu ogromną wiedzę kompozytorską i wykonawczą.

Warto zwrócić uwagę na zainteresowanie Bennetta jazzem i muzyką kabaretową, przypadające niemal na ten sam okres życia, co pierwsze próby serialne w Paryżu. Znacząca była zwłaszcza współpraca z Karin Krog, Marian Montgomery i Mary Cleere Haran w ramach kabaretu muzycznego. Występował w klubach muzycznych Nowego Jorku i wielu innych ośrodkach. Jednym z jego najnowszych utworów z tego gatunku jest koncertujący *Rondel* na duży skład instrumentów jazzowych dedykowany Duke'owi Ellingtonowi.

---

[21] Timothy Reynish, *History of British Wind Music*, cz.II, rozdz. *British Wind Music: 1981-2007*, www.basbwe.org/articles/reynish%20history%20of%20british%20wind%20music.pdf (data odwiedzin 17.06.2009).

Wykorzystywał wszelkie możliwe gatunki muzyczne – od muzyki solowej, kameralnej, symfonicznej (trzy symfonie), operowej, baletów po dzieła chóralne i pieśni, a nawet utwory dydaktyczne dla początkujących adeptów muzyki. Cała ta różnorodność oraz płodność twórcza (ponad 200 dzieł koncertowych, 50 partytur dla filmów i telewizji) stawia go w rzędzie jednego z najoryginalniejszych twórców angielskich XX wieku. Jego kompozycje są wykonywane od 1953 roku.

Rozdział III. Sonaty klarnetowe w twórczości Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta.

Charles Villiers Stanford: *Sonata op. 129* na klarnet i fortepian

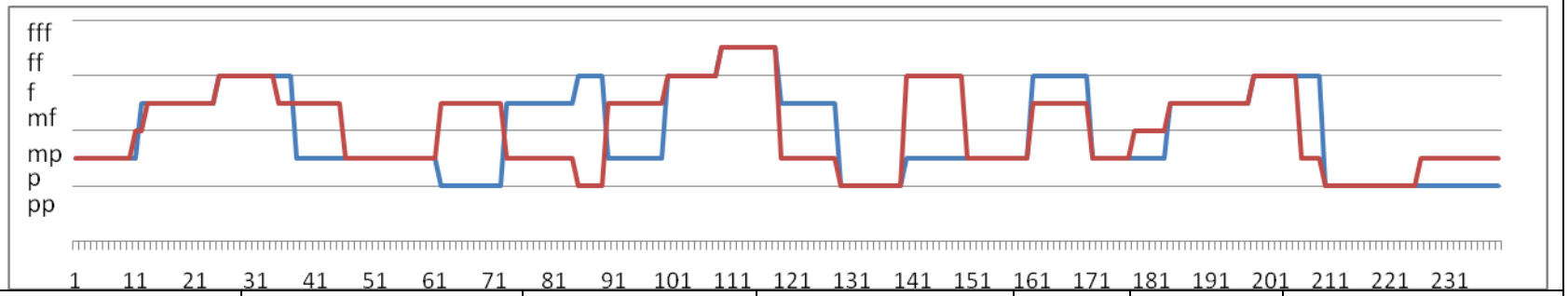
Geneza

Dedykowana Oscarowi Street[22] i Charlesowi Draperowi *Sonata op. 129* na klarnet i fortepian z 1911 roku, najsilniej nawiązuje do klasycznej formy z wszystkich czterech sonat przedstawianych przeze mnie w dziele artystycznym pracy doktorskiej. Nosi w sobie echa muzyki Roberta Schumanna i Johannesa Brahmsa, pełna jest jednak świeżości i jak najdalsza od czyichś wzorców melodycznych czy harmonicznych. Wykorzystanie elementów muzyki ludowej w znacznym stopniu wzbogaca warstwę tematyczną utworu.

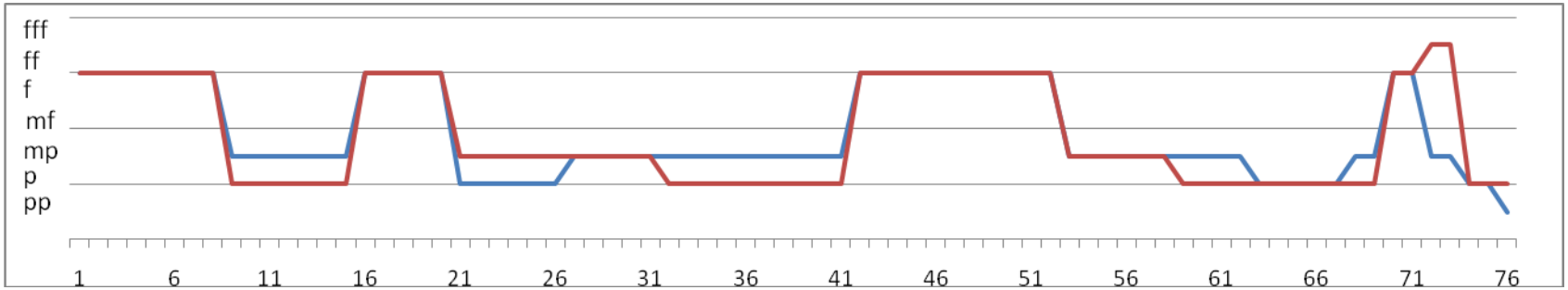
Druga część *Sonaty* o tytule *Caoine* oparta jest na pomyśle melodycznym i formalnym lamentu irlandzkiego. Jest to głęboko zakorzeniony w starej kulturze celtyckiej rodzaj śpiewu rytualnego lub pogrzebowego, prowadzący do emocjonalnego oczyszczenia. Przeważnie wykonywany był na obszarach wiejskich, częściowo improwizowany i śpiewany przez czterech solistów (tzw. profesjonalne „płaczki"). Zbudowany był na zasadzie przemienności refrenu i wersów wywiedzionych z jego materiału melodycznego. W starych podaniach iryjskich można odnaleźć informacje o postaci Banshee (kostuchy) tańczącej wokół domu umierającego człowieka, która klaszcząc w dłonie i śpiewając *caoine*, sygnalizowała bliskim zmarłego jego nadchodzącą śmierć. Poprzez wprowadzenie elementu celtyckiego, Stanford pogłębił znaczenie tej części oraz określił ekspresję i rodzaj wyrazu muzycznego. Całą *Sonatę* osadził w nurcie muzyki brytyjskiej, wskazując równocześnie na korzenie swych inspiracji muzycznych i kulturowych.

[22] **Oscar Street** – adwokat, amator klarnecista, uczeń Charlesa Drapera, badacz i kolekcjoner literatury klarnetowej.

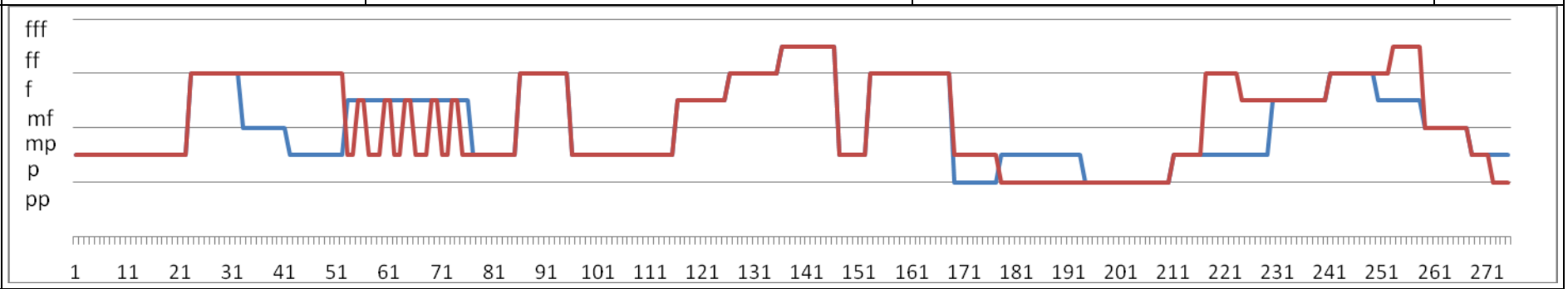
Charles Villiers Stanford *Sonata op. 129* na klarnet i fortepian – cz. I

[takty]	**1-45**	**45-89**	**90-148**	**149-170**	**170-209**		**210-239**
większe jednostki formalne	**A**		**B**	**A[1]**			
rola w budowie formy	temat I	temat II	przetworzenie	temat I	temat II		*coda*
materiał dźwiękowy	dominacja kroków tercji, sekundy małej, skoków konsonansowych						
melodyka cl, fort.	diatonika, elementy chromatyzacji harmonicznej						
harmonia	rozszerzona tonalność dur-moll						
		zestawienia paralelnych tonacji			zestawienia paralelnych tonacji		
rytmika/narracja	puls ćwierćnutowy						
		rozdrobnienie rytmiczne, rozpoczynanie frazy od słabych części taktów			rozdrobnienie rytmiczne, rozpoczynanie frazy od słabych części taktów		
metrum	¾	¾	3/4	3/4	3/4		3/4
agogika	stałe tempo *allegro moderato*, cezury oddzielające odcinki formalne						
dynamika **klarnet** **fortepian**							
artykulacja cl fort.	*legato, staccato* *legato*	*Legato* *staccato, legato*	*staccato, legato* *legato*	*legato, staccato* *legato*	*legato* *staccato*	*staccato* *legato, staccato*	*legato* *legato*
faktura	homofonia						
		prezentacja tematu najpierw w fort., elementy polifonizacji					

cz. II

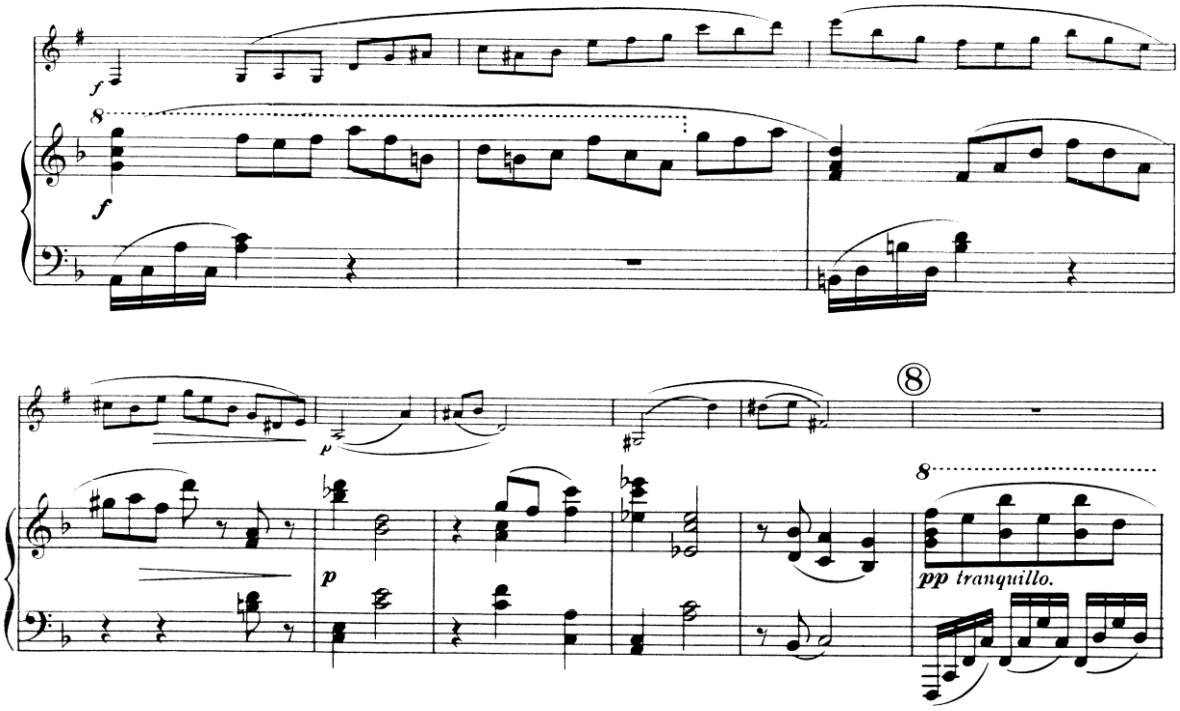
[takty]	1-8	8-15	15-26	27-36	36-46	46-58	58-67	67-76
większe jednostki formalne	**A**			**B**		**A¹**		
	A	**B**	**a'**	**c**	**d**	**a''**	**e**	***a'''***
rola w budowie formy	refren		refren	część kontrastująca		refren		*coda*
materiał dźwiękowy	charakterystyczna powtarzalna sekunda wielka		charakterystyczna powtarzalna sekunda wielka	charakterystyczny motyw opadających sekund	motyw opadającego rozłożonego akordu	charakterystyczna powtarzalna sekunda wielka		charakterystyczna powtarzalna sekunda wielka
melodyka **cl** **fort.**	*recitativo* akordy	kantylena, charakterystyczny motyw opadających sekund	*recitativo* akordy z ornamentacją	kantylena uspokojenie	kantylena figuracje	*recitativo* akordy		*recitativo* akordy
harmonia	*d-moll*	*F-dur*	*d-moll*	*D-dur*	*A-dur, H-dur, F-dur*	*g-moll, d-moll*	*Es-dur*	*d-moll*
rytmika/ narracja	swobodna narracja, różnorodność rytmiczna	puls ćwierćnutowy, uspokojenie	swobodna narracja, różnorodność rytmiczna	puls ćwierćnutowy		swobodna narracja, różnorodność rytmiczna	puls ćwierćnutowy	swobodna narracja, różnorodność rytmiczna
metrum	4/4							
agogika	*adagio (quasi fantasia)*							
dynamika **klarnet** **fortepian**								
artykulacja **cl** **fort.**	*legato* *arpeggia*	*legato* *legato, arpeggia*	*legato, tenuto*, akcenty *tenuto, arpeggia*	*legato* *legato, arpeggia*	*cantabile, legato* *cantabile, legato*	*legato, pesante, tenuto* *marcato, arpeggia*	*non legato* *legato, arpeggia*	*legato, tenuto* *tenuto, legato*
faktura	homofonia, dialog motywiczny	temat w fortepianie, gęsta faktura	homofonia, dialog motywiczny			homofonia, dialog motywiczny		homofonia, dialog motywiczny

cz. III

[takty]	1-22	23-52	52-76	77-106	106-147	147-158	158-177	178-210	210-229	229-249	249-275
rola w budowie formy	temat	wariacja I	wariacja II	wariacja III	wariacja IV	wariacja V	wariacja VI	wariacja VII	wariacja VIII	wariacja IX	*coda*
materiał dźwiękowy	diatoniczny, predylekcja do kroków tercjowych										
melodyka cl fort.	kantylena figuracje harmoniczne	figuracja/kantylena	kantylena		kantylena figuracje harmoniczne	pasaże w fortepianie	kantylena akordy, pasaże		kantylena (figuracje)		
harmonia	*F-dur*	*F-dur, f-moll, As-dur*	*a-moll, e-moll*	*F.dur, e-moll, a-moll*	*d-moll, g-moll, c-moll, a-moll*	*a-moll, f-moll*	*as-moll, Fes-dur*	*As-dur,Des-dur, D-dur*	*D-dur, G-dur, g-moll*	*F-dur*	*F-dur*
rytmika/ narracja	rytm punktowany		triole	puls ćwierćnutowy	szesnastki, rytm punktowany		kwintole		triole	szesnastki, rytm punktowany	puls ćwierćnutowy
metrum	2/4, puls ćwierćnutowy										
agogika	*allegretto grazioso*										
			cantabile								*largamente*
dynamika **klarnet** **fort.**											
artykulacja cl	*legato, staccato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*	*legato*
fort.	*staccato, legato*	*legato, staccato, marcato*	*molto legato*		*staccato, legato*					*staccato, legato*	
faktura	homofonia, wymienność planów										
						dominacja fortepianu					

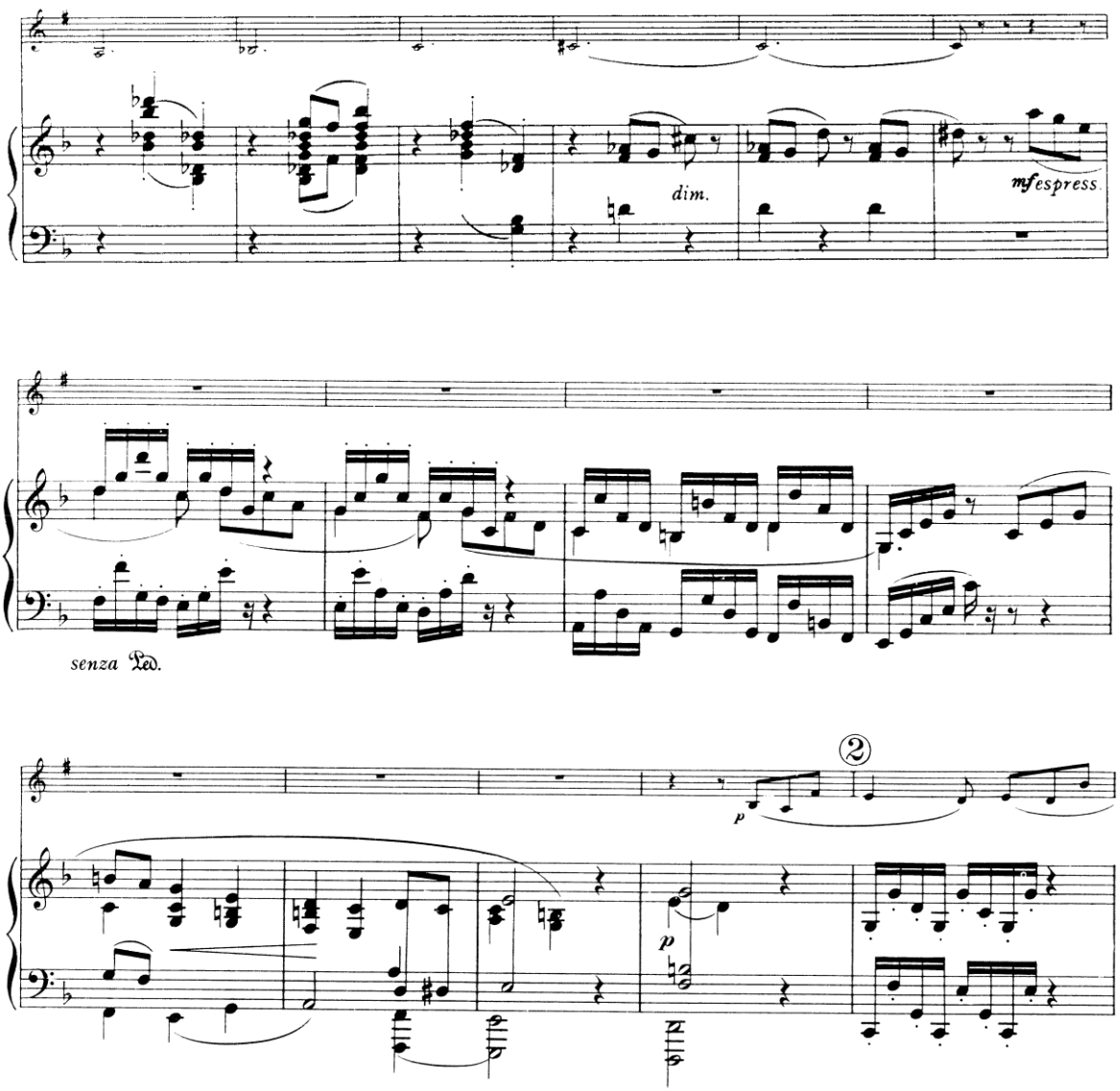
Interpretacja

Część I *Sonaty* posiada klarowną repryzową formę ABA[1], której podział ułatwiają wcięcia narracyjne i jasny podział na odcinki muzyczne. Składa się z ekspozycji z dwoma tematami, przetworzenia oraz repryzy z kodą. Charakterystyczna jest diatoniczność całej części. Stanford korzysta z konsonansowych połączeń melodycznych z dominującymi tercjami, natomiast częste występowanie sekund małych pełniących rolę dźwięków prowadzących i opóźnień determinuje przebieg harmoniczny. Widoczne jest to np. w taktach 202-205, gdzie partie fortepianu i klarnetu uzupełniają się tak, by każdorazowo tworzyć konsonansowe współbrzmienie lub zawierać się w ramach tej samej funkcji harmonicznej (przykład nr 1).



Przykład nr 1, takty 202-210

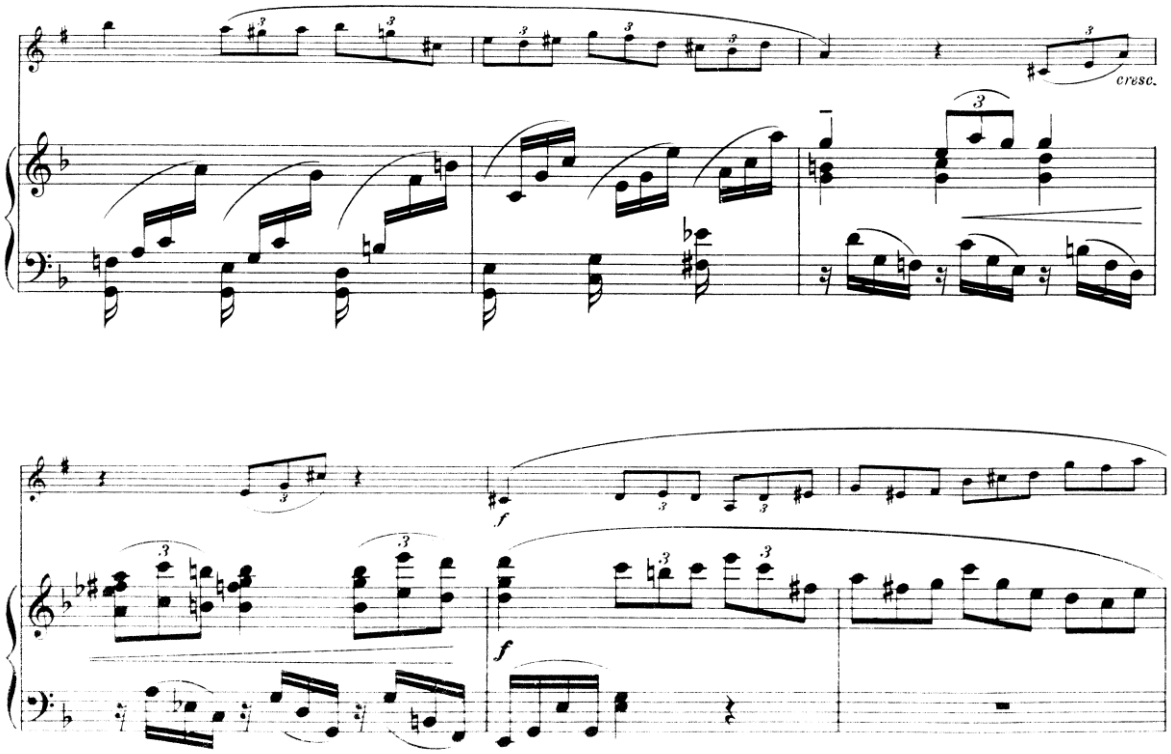
Temat pierwszy jest śpiewny o lirycznym charakterze z przewagą artykulacji *legato*. W jego obrębie dominuje puls ćwierćnutowy i spokojny przebieg rytmiczny. Dopiero temat II przynosi rozdrobnienie wartości powodujące zagęszczenie faktury oraz przesunięcia akcentów w ramach metrum 3/4 (przykład nr 2).



Przykład nr 2, takty 40-53

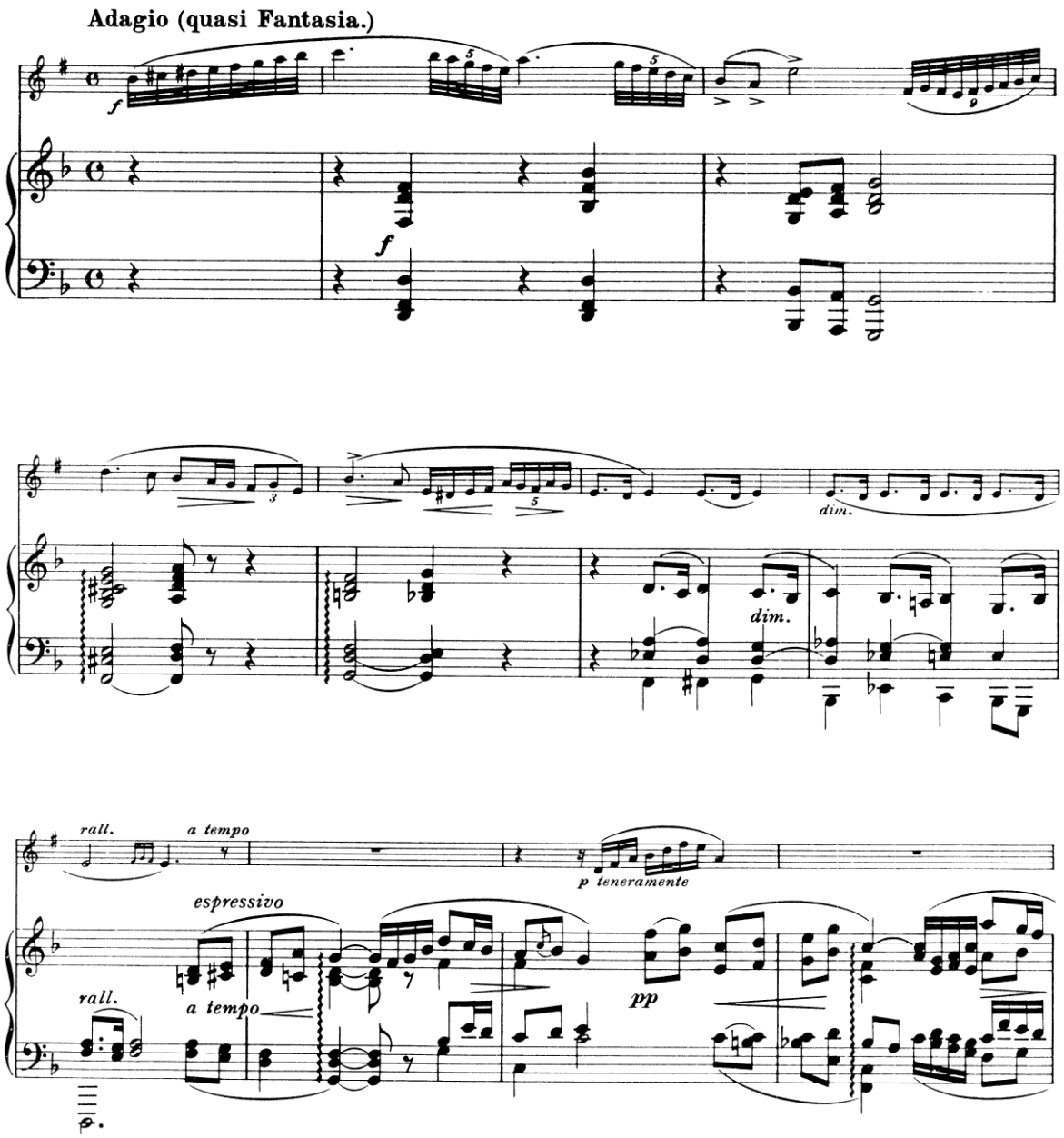
Przebieg agogiczny części pierwszej *Sonaty* jest mało zróżnicowany i utrzymany w stałym tempie. Ewentualne chwilowe zatrzymania lub minimalne zwolnienia spowodowane są jedynie podkreślaniem cezur oddzielających odcinki formalne. Przeważająca w całej części artykulacja *legato* podkreśla śpiewny i liryczny charakter utworu. Sporadycznie występujące *staccato* wzmaga ruchliwość II tematu oraz jego napięcie, natomiast zaproponowane przez kompozytora nielicznie pojawiające się akcenty uwypuklają kulminacje emocjonalne. Kompozytor operuje szerokimi płaszczyznami dynamicznymi najczęściej w obrębie dynamiki *piano* i *pianissimo,* nie unikając przy tym wyraźnego podkreślenia kulminacji dynamiką *forte*. Faktura charakteryzuje się prostotą

i homofonią, zaś ewentualne elementy imitacyjne (przykład nr 3) występują w temacie II, który wprowadza również nowe jakości artykulacyjne, rytmiczne i nastrojowe.



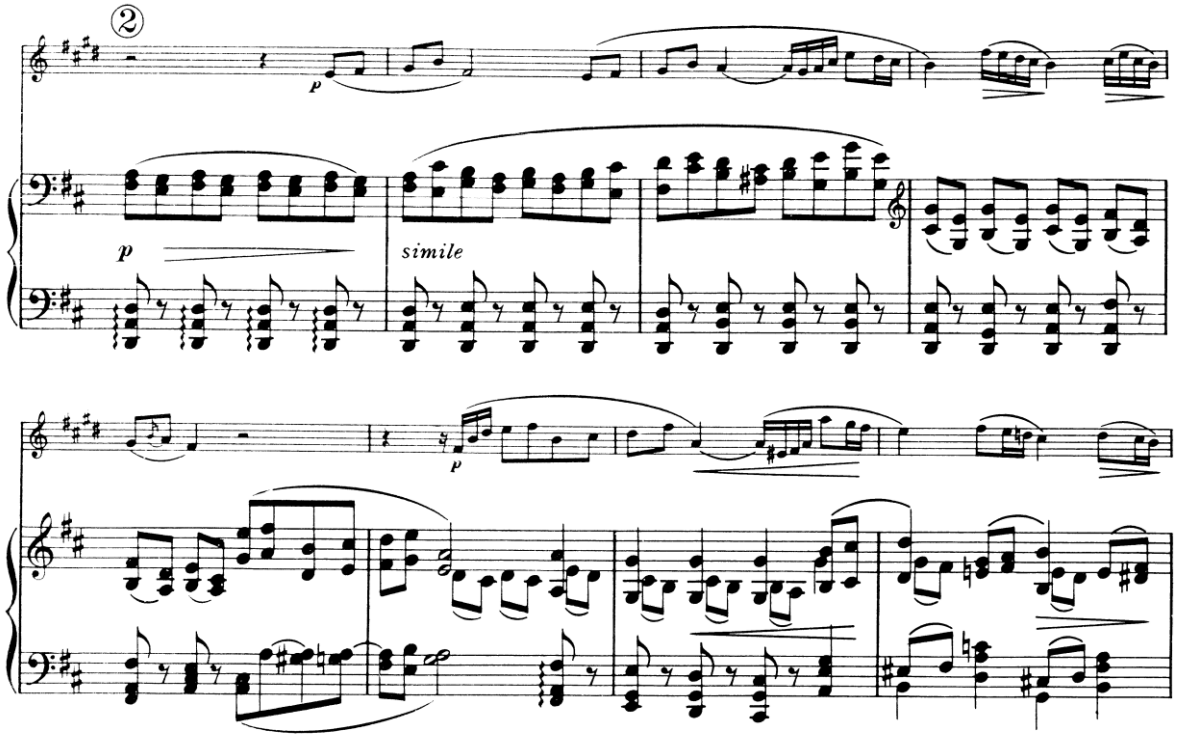
Przykład nr 3, takty 72-77

Część II o podtytule *Caoine,* będąca wspominanym już lamentem żałobnym, niesie ze sobą odmienne wartości wyrazowe i jest połączeniem formy wariacji i ronda w ramach ogólnej architektoniki ABA^1 z kontrastującą częścią środkową. Klarnet od samego początku prowadzi dramatyczny, zawodzący recytatyw, pełen opadających figuracji rozwijanych na tle posępnych akordów w fortepianie. Pomiędzy aklamacjami lamentu pojawiają się odcinki o kantylenowej melodyce i łagodniejszym przebiegu dramatycznym. Fortepian i klarnet uzupełniają się stale w dialogu motywicznym, prowadząc dwie spójne narracje, które tworzą piękny i dostojny a zarazem dramatyczny w swoim charakterze obraz tej części. Ten niezwykle barwny obraz dźwiękowy jest przepełniony smutkiem i zadumą (przykład nr 4).



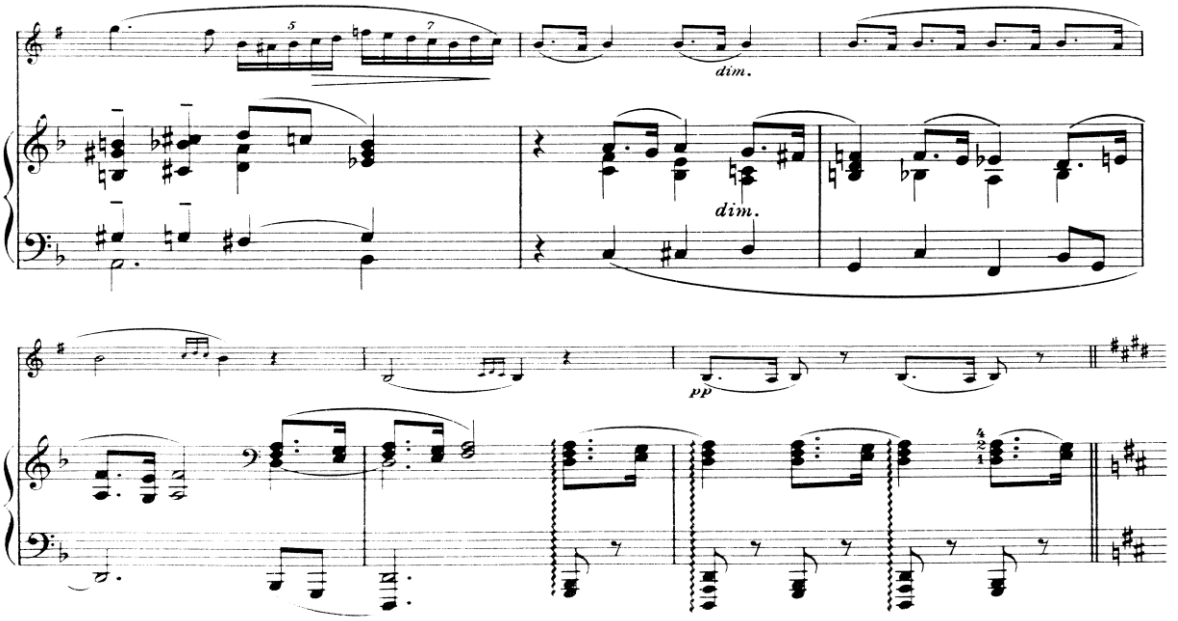
Przykład nr 4, takty 1-11

Kontrastująca część B zdominowana jest przez kategorię wyrazową *semplice*, co może być interpretowane jako rozjaśnienie i odniesienie do życia wiecznego. W warstwie muzycznej utworu znajduje to wyraz w diatonicznym materiale dźwiękowym i charakterystycznym sielankowym motywie opadających pochodów sekund w zakończeniach fraz (przykład nr 5).



Przykład nr 5, takty 27-34

Harmonia *Caoine* osadzona jest w tonacji *d-moll* z pojawiającymi się wychyleniami do *F-dur* oraz rozjaśnienieniami do tonacji *H-dur*. Tempo *adagio* utrzymane jest w całej części, mimo iż narracja posiada swobodę recytatywną zgodnie z określeniem wykonawczym kompozytora *quasi Fantasia*. Wszelkiego rodzaju zwolnienia uzyskiwane są poprzez rozszerzenia rytmiczne (przykład nr 6).

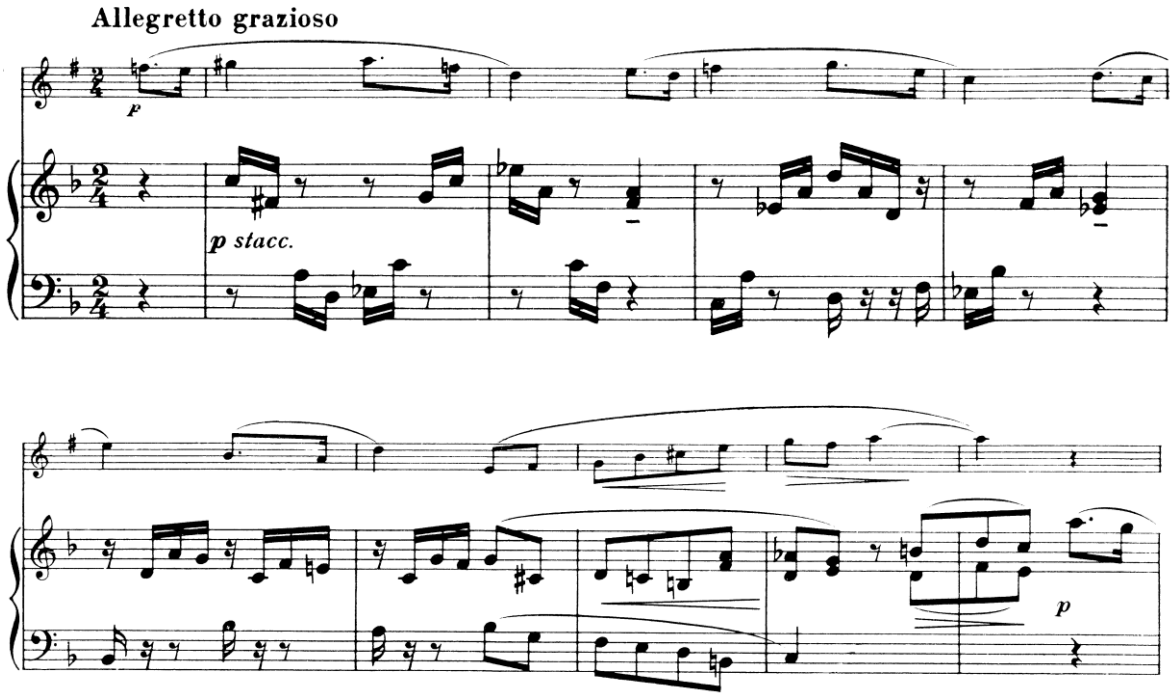


Przykład nr 6, takty 21-26

Warstwie ekspresyjnej części podporządkowana jest artykulacja i agogika, gdzie zaproponowane przez kompozytora akcenty rozumiem jako dobitne *tenuto* i *portato,* którym odpowiadają również kontrasty dynamiczne. W odcinkach o jaśniejszej wymowie, tam gdzie zmienia się tryb *moll* na *dur*, charakter dźwięku zyskuje na lekkości i przechodzi w *staccato*. Zmiana ta wywołuje wrażenie rozładowania napięcia i uspokojenia emocji zgromadzonych w poprzedzających fragmentach utworu. Warto wspomnieć o tym, iż Stanford nawiązuje tutaj do tradycji monodii akompaniowanej i wczesnobarokowych lamentów co wpływa na patetyczno-archaiczny charakter części II omawianej *Sonaty*.

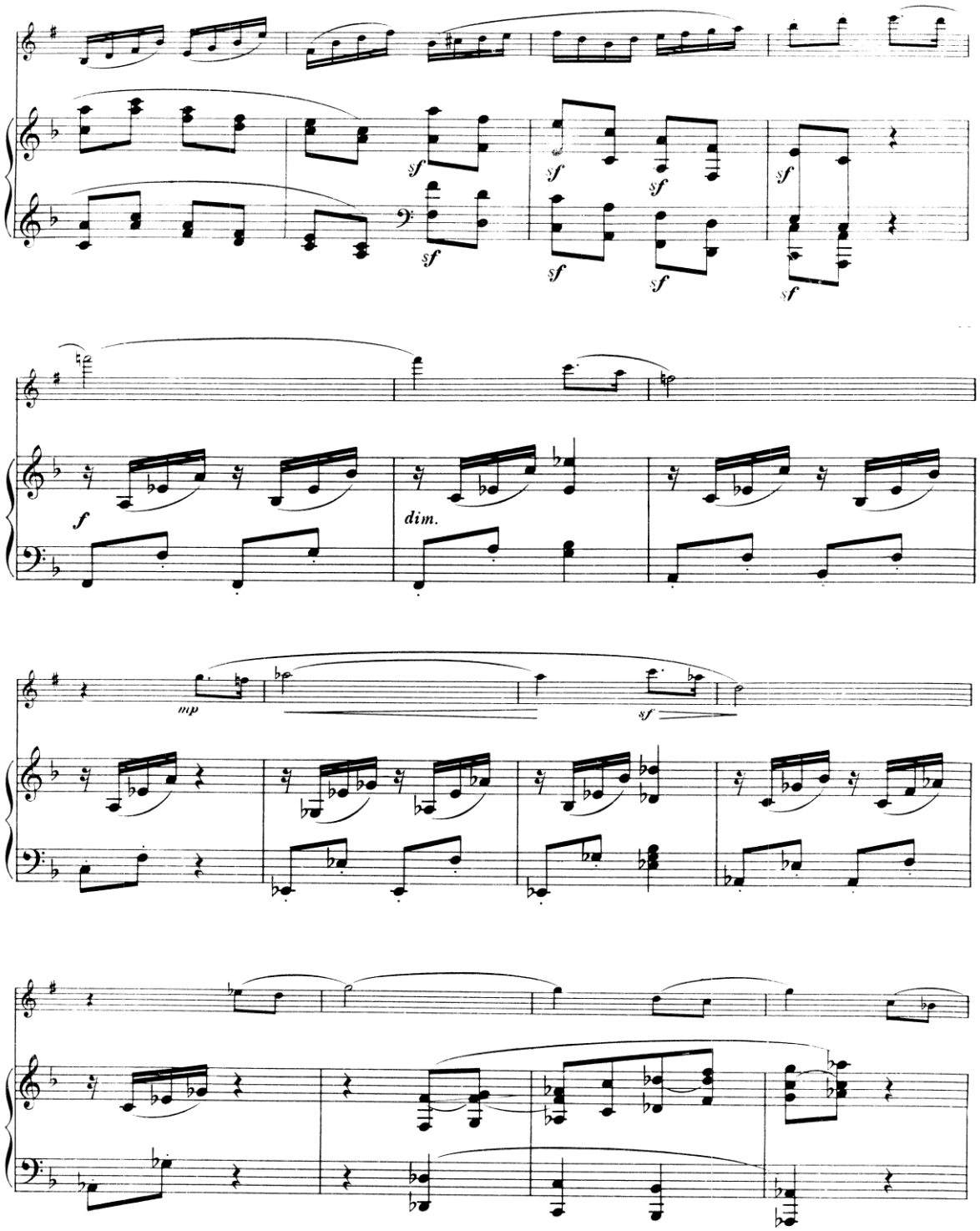
Kontrastująca względem patosu *Caione* jest część III składająca się z tematu i następujących po nim dziewięciu wariacji zakończonych kodą. Przejścia pomiędzy kolejnymi wariacjami są często zacierane (np. wariacje 6 i 7 oraz 8 i 9), co utrudnia percepcję zastosowanej przez kompozytora formy wariacyjnej. W całości daje to jednak obraz migotliwego przepracowania materiału tematycznego. W temacie wariacji widoczne jest podobieństwo do części III *Sonaty klarnetowej op. 120 nr 2* J. Brahmsa.

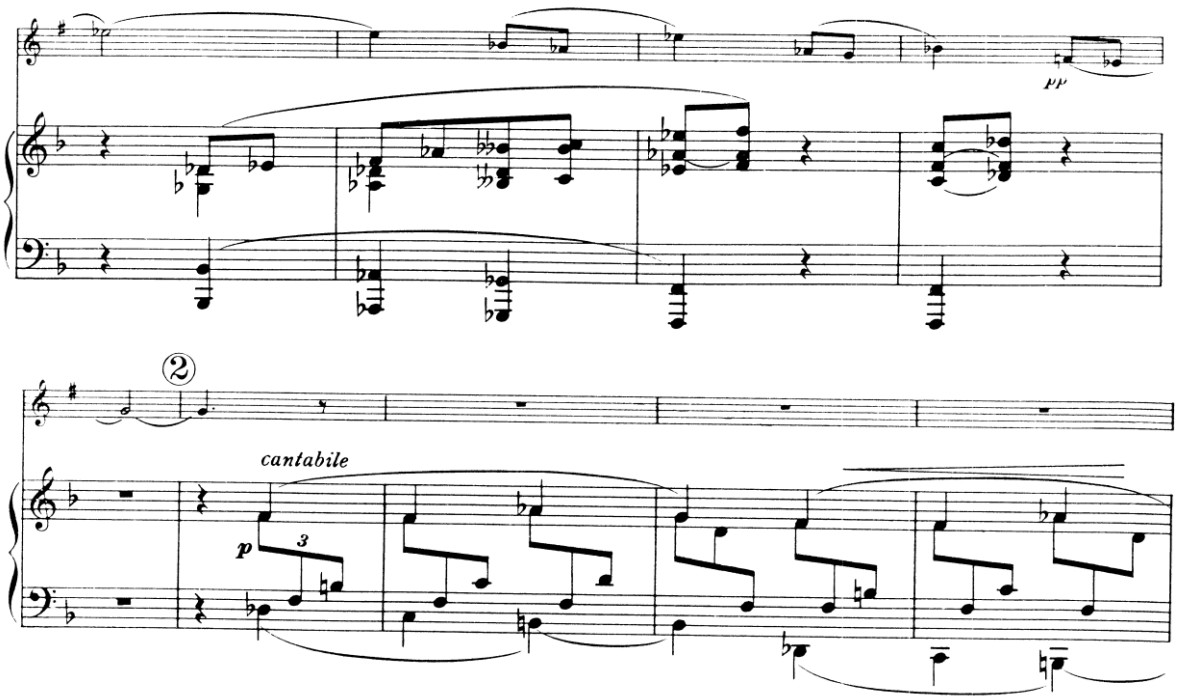
Stanford nie wychodzi poza diatonikę i rozszerzony system harmoniczny *dur-moll*. Temat oparty jest na pochodach trójdźwiękowych, w których kompozytor zastosował eliptyczne połączenia akordów D^7, *Es, F*, F^7, *d, Es* (przykład nr 7), natomiast wariacje eksplorują skoki o kwintę i tercję.



Przykład nr 7, takty 1-10

Zastosowanie rytmu punktowanego a także zjawisko przesuwania kreski taktowej w percepcji słuchacza wskazuje dalsze analogie z twórczością J. Brahmsa (przykład nr 8).





Przykład nr 8, takty 32-55

Cała część utrzymana jest w tempie *allegretto* bez większych zmian w radosnym i optymistycznym charakterze. Nie brak w niej elementów zgodnych z tradycją dla III części cyklu takich jak charakter *scherzando* i *grazioso* oraz lekkiej artykulacji, chociaż pojawiają się także kontrastujące szerokie legatury. Stały dialog motywiczny oraz faktura charakteryzująca się przemiennością partii klarnetu i fortepianu, wzbogacone są budowaną płaszczyznowo dynamiką z zastosowaniem skali od *pp* do *ff*.

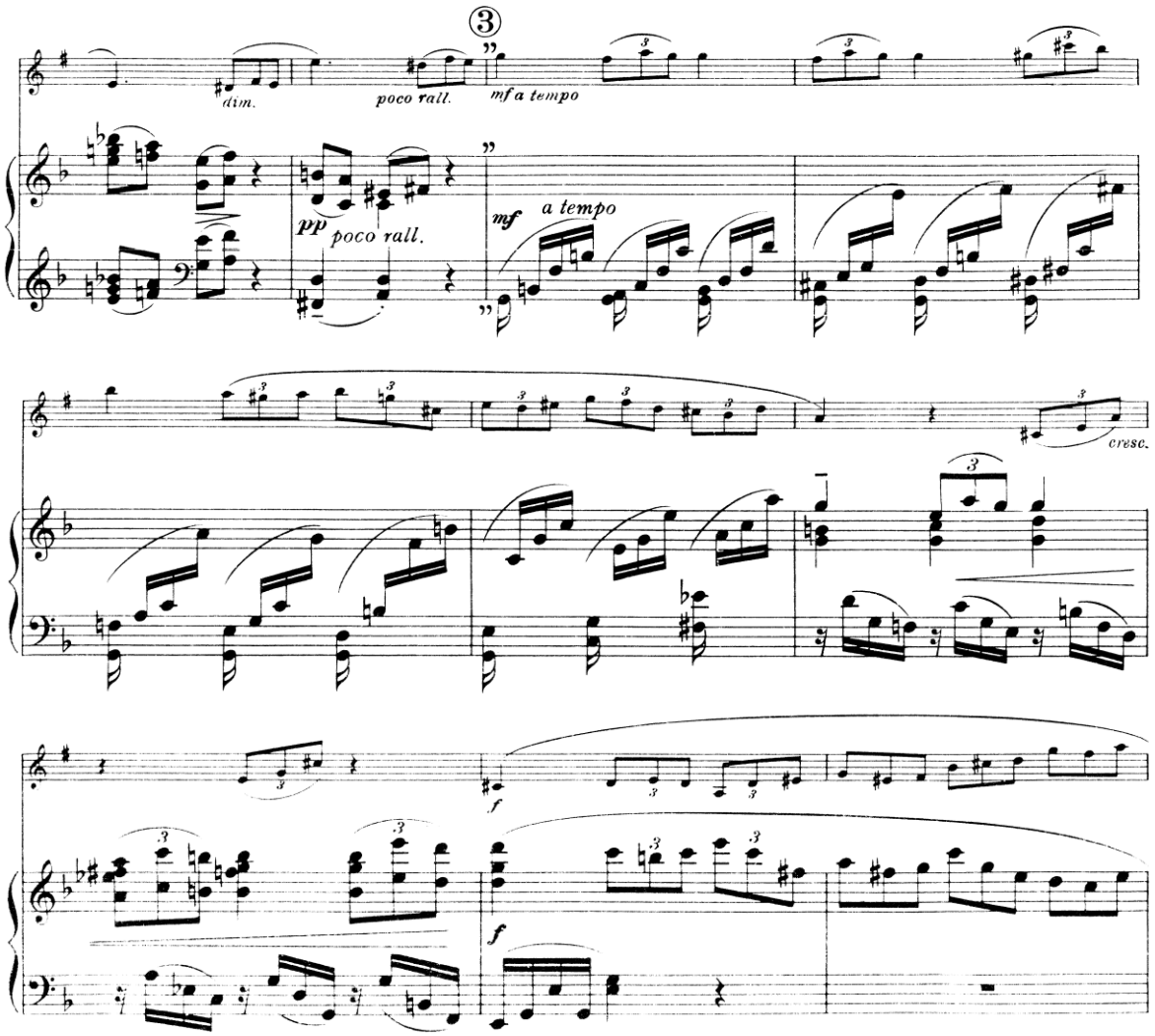
Sonata op. 129 jest przykładem zgrabnego przemieszania kolejności form i indywidualnego podejścia do klasycznego cyklu sonatowego. Stanford w sposób bardzo tradycyjny, jak na czas powstania utworu, stosuje klasyczną pracę przetworzeniową i dualizm tematów rodem z typowych sonat instrumentalnych, przy jednocześnie wykorzystywanej rozszerzonej tonalności *dur-moll*.

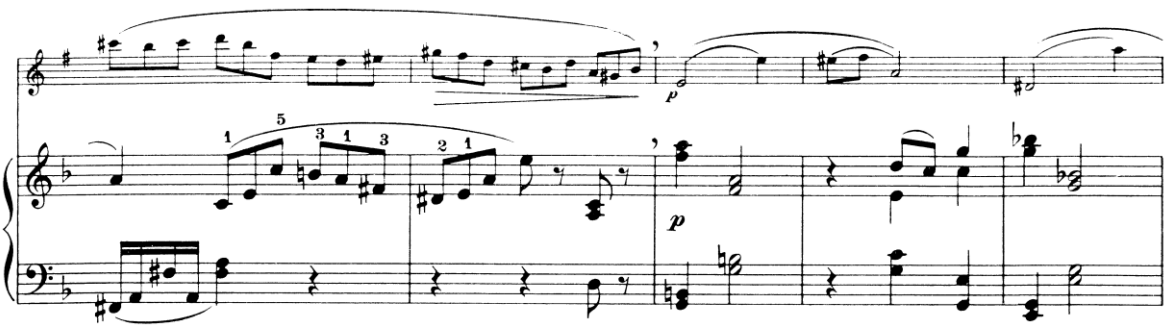
Problematyka wykonawcza

Sonata op. 129 Ch. Stanforda wbrew pozorom „gładkości i prostoty" nie należy do łatwych pod względem interpretacyjno-wykonawczym. Jej pozorna prostota w zakresie formy i materiału muzycznego stawia przed wykonawcami nie lada wyzwanie. Dialog między instrumentalistami powinien być przeprowadzony klarownie i precyzyjnie. Z jednej strony trudność wykonania utworu polega na perfekcyjnym odczytaniu tekstu muzycznego, idealnym uzupełnianiu się ze sobą partii dwóch instrumentów oraz

przejrzystości artykulacyjnej i agogicznej, z drugiej zaś na pełnej wyobraźni i swobody interpretacji. To zderzenie pewnego rodzaju uporządkowania z elementami swobody powinno być główną ideą wykonawców umożliwiającą skuteczne oddziaływanie na emocje słuchaczy. *Sonata* staje się wówczas utworem bardzo interesującym, który pomimo swej „prostoty" zawiera duży ładunek ekspresji.

Zapisana w jednolitym tempie *Allegro moderato* część I, wymaga większego zróżnicowania agogicznego niż sugeruje to kompozytor. Frazy rozplanowane na długich odcinkach powinny być sugestywnie prowadzące do kolejnych kulminacji i w plastyczny sposób uwypuklać korespondowanie motywiczne i przeplatanie partii klarnetu i fortepianu. Pewne problemy wykonawcze w zakresie aplikatury i prowadzenia dźwięku *legato*, mogą sprawiać klarneciście niektóre ciągi triol w numerach 3 i 7 (przykład nr 9).

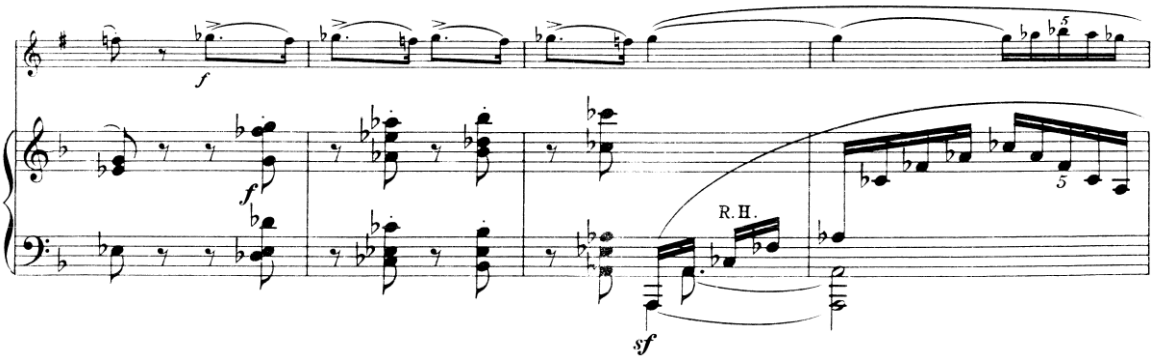


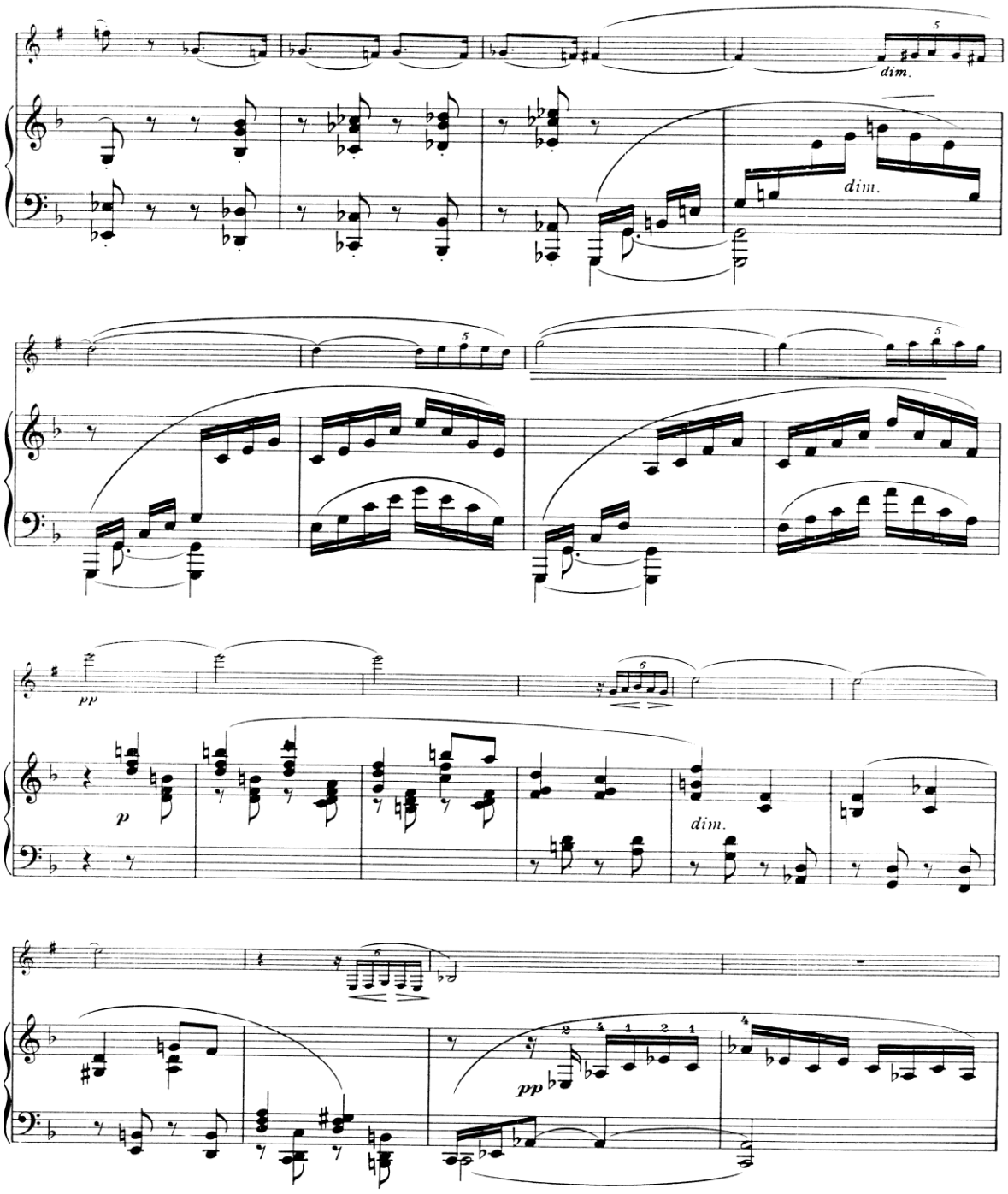


Przykład nr 9, takty 68-82

Część II jest bardziej skomplikowana pod względem budowy. Przez swoją specyfikę wyrazową wymaga ona od wykonawców pełnego zrozumienia formy muzycznej, w tym konieczności przeciwstawienia jej częściom skrajnym *Sonaty*. Ze względu na swój nieco religijny patetyzm powinna być rezultatem ogromnej wrażliwości muzycznej jak i swobody wykonawczej. Wymagana jest spora biegłość manualna, elastyczność w wykonywaniu kwintol, septol i innych „nieregularnych" grup rytmicznych. Wszelkie drobne wartości muszą być nie tylko ulokowane w sensie muzycznym całości, ale także same w sobie powinny być błyskotliwe i zagrane w charakterze *brillante*. Dużą rolę odgrywa także maksymalne wydłużenie fraz i rozplanowanie ich przebiegu w czasie. Właściwe zaplanowanie oddechów i włączenie ich w muzyczną interpretację utworu jest warunkiem koniecznym do wykonania tej części.

Część III, stylistycznie podobna do pierwszej, wymaga prostej i bezpretensjonalnej interpretacji z jasnym podziałem na kolejne frazy muzyczne, nie zapominając przy tym o fantazji i swobodzie wykonawczej. Istotną rolę odgrywa także taneczne wykonanie rytmu punktowanego co nadaje lekki charakter utworu. Problemy techniczne mogą sprawiać pojawiające się kwintole i sekstole w wariacji VI, niewygodne w połączeniach dźwiękowych (przykład nr 10).





Przykład nr 10, takty 158-179

Kontekst

Sonata klarnetowa op. 129 Ch. V. Stanforda powstała w okresie nowych trendów i przemian kompozytorskich początku XX wieku, a mimo to utrzymała się w nurcie klasycyzującym, wypływającym z tradycji Mendelssohna i Brahmsa. Diatonika utworu, momentami wyrafinowana i oryginalna ze względu na korzenie ludowe, sytuuje utwór

pośród ważnych sonat instrumentalnych tamtego czasu, choć tworzonych w cieniu awangardowych przemian w muzyce symfonicznej. Twórcze poszukiwania Strawińskiego i całej szkoły wiedeńskiej (Schoenberg, Berg, Webern) są Stanfordowi obce i jakby niewspółczesne. Jego prostota i programowa melodyczność oraz archaizm stylistyczny stanowią celowy zwrot ku przeszłości doskonale ilustrując przy tym miejsce muzyki angielskiej na tle nurtów europejskich. Na początku XX wieku Brytyjczycy nie wstydzili się jeszcze kultywować tradycji śpiewów renesansowych a także sięgać po tradycyjne formy i język muzyczny późnego romantyzmu. *Sonata klarnetowa op. 129* Ch. V. Stanforda stanowi dopiero punkt wyjścia dla następnych omawianych w niniejszej pracy sonat klarnetowych.

Arnold Bax: *Sonata* na klarnet i fortepian

Geneza

Skomponowaną w 1934 roku dwuczęściową *Sonatę* na klarnet i fortepian A. Bax dedykował Hugh Prew – przyjacielowi (klarneciście-amatorowi), którego poznał podczas spotkań towarzyskich przy krykiecie.

Sonata plasuje się w nurcie konserwatywnym i klasycyzującym poprzez zastosowanie języka muzycznego wypływającego z tradycji Stanforda. Nie brak w niej jednak momentów odkrywczych, zwłaszcza pod względem schromatyzowania harmonii, tendencji romantyzujących i elementów impresjonistycznych nawiązujących do C. Debussy'ego. Dzieło to charakteryzuje się niezwykłym bogactwem ekspresji, zmiennością nastrojów i delikatnością a narracja prowadzona przez swoistą niekończącą się melodię powoduje wrażenie płynności i ciągłego napięcia w utworze.

W części pierwszej *Sonaty* obserwujemy mało zróżnicowany charakter tematów, z których pierwszy, falujący i wielokrotnie przetwarzany pełni dominującą rolę, zaś drugi, o charakterze podobnym do pierwszego – *cantabile dolce*, utrzymany jest w bardziej płynnym tempie zgodnie z określeniem kompozytora *pochettino piu mosso* oraz ma charakter bardziej pogodny i radosny. Oba tematy charakteryzują się spokojną narracją prowadzoną przez dialog i wzajemnie uzupełniające się partie klarnetu i fortepianu.

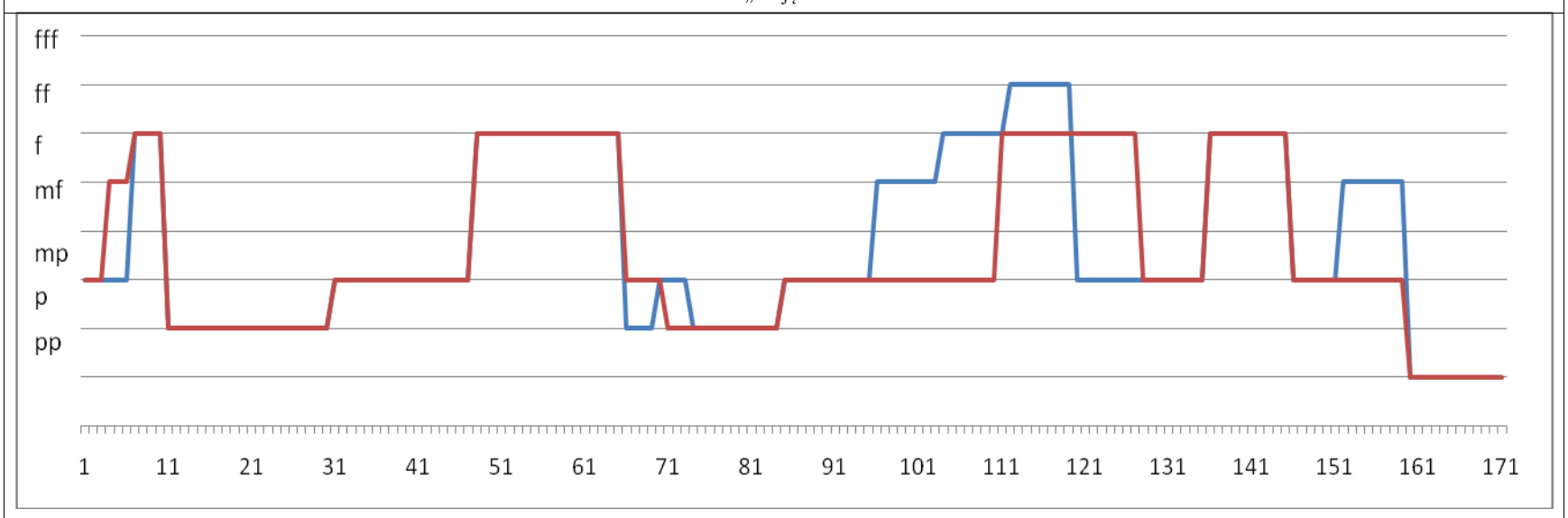
Kontrastująca część II pełna jest ruchliwych przebiegów i eksponuje impresjonistyczny, segmentowy sposób budowania formy. Charakteryzuje ją częste zestawianie ze sobą różnych nastrojów, charakterów, odcinków lirycznych z wirtuozowskimi, skrajnie kontrastujących dynamik od *pp* do *ff*, temp oraz artykulacji.

Za pomocą tych środków Bax buduje w całej części muzyczną narrację. Kompozytor od początku w pierwszym temacie wprowadza spory niepokój poprzez pochody klarnetowych szesnastek w szybkim tempie, co nadaje mu charakteru nerwowości i motoryczności. Temat drugi, śpiewny, wprowadza u wykonawców i słuchaczy czas na oddech oraz kontrast spokojnej narracji w stosunku do pierwszego. Kompozytor poprzez zastosowanie w partii klarnetu i fortepianu takich środków ekspresji jak *molto deciso, molto cantabile, smorzando, legato*, pogłębia szczególny patetyzm i nastrój tematu drugiego. Można w nim także dostrzec duży wpływ kultury celtyckiej.

Elementy muzyki początku XX wieku uwidaczniają się w schromatyzowanej tonalności i bitonalności poprzez pełną eksploatację możliwości technicznych fortepianu, bogatej inwencji w zakresie faktury i swobodnym przechodzeniu od jednej płaszczyzny barwnej do kolejnej.

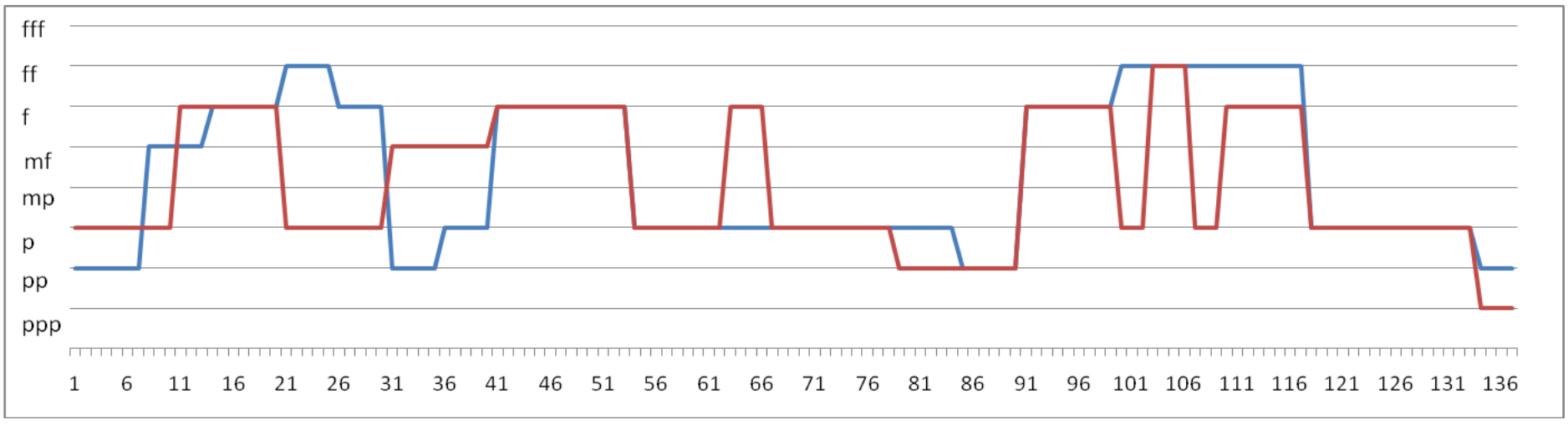
Arnold Bax *Sonata* na klarnet i fortepian – cz. I

[takty]	1-10	11-26	27-41	42-51	52-65	66-73	74-95	96-112	113-127	128-145	146-171
większe jednostki formalne	**A**			**B**			**A¹**				***coda***
rola w budowie formy	faza tematu I		*transitio*	faza tematu II		synteza tematów	faza tematu I		*transitio* materiał tematyczny	temat II z kontrapunktem	*coda* (elementy tematyczne)
melodyka cl	diatonika z elementami chromatyzacji	diatonika, opóźnienia	figuracje i pasaże	kantylena	ornamentacje	diatoniczne motywy dobiegające	kantylena, pasaże, elementy chromatyzacji	elementy chromatyzacji	elementy chromatyzacji, kantylena		elementy diatoniki
fort.	chromatyzacja harmoniczna	ornamentacje, figuracje, chromatyzacja melodyczna	diatonika, opóźnienia, chromatyzacja harmoniczna	kroki sekundowe, elementy chromatyzacji	większy udział chromatyzacji	elementy z drugiego tematu	chromatyzacja, diatoniczność w obrębie danego centrum harmonicznego	silne nasycenie chromatyczne	pasaże, elementy chromatyki		znaczny udział diatoniki
harmonia	rozszerzona harmonia *dur-moll*										
	centrum harmoniczne *D-dur*		barwowe traktowanie harmonii (zmienianie tonacji na zasadzie impresjonistycznych przesunięć)	liczne opóźnienia		silniejsze osadzenie w centrum tonalnym *F-dur*	centralizacja na akordzie *e-moll*, potem *es-moll*	akordy eksponujące trytony, kwarty	barwowe traktowanie harmonii, akordy zwiększone, politonalność	przebłyski akordów *dur* i *moll*	większy udział tonalności i konsonansów (rozwiązywanie opóźnień)
rytmika/ narracja	ruch ósemkowy, szesnastkowy	ruch szesnastkowy, kwintole, septole	charakterystyczne motywy dobiegające w szesnastkach	synkopy w fortepianie, cl - ruch ósemkowy	wariacyjne opracowanie materiału tematu II	motywy dobiegające, fort.-ruch ósemkowy	puls ćwierćnutowy	płynne przechodzenie – duole na triole	ruch szesnastkowy	zróżnicowana	uspokojenie
metrum	4/4										
agogika	*molto moderato*		zmienna	*pochettino più mosso, poco piu vivo*		*a tempo, tranquillo*	*tempo primo*	zmienna	zmienna	*a tempo, accelerando*	*poco piu lento, tranquillo*
dynamika	„falująca”										



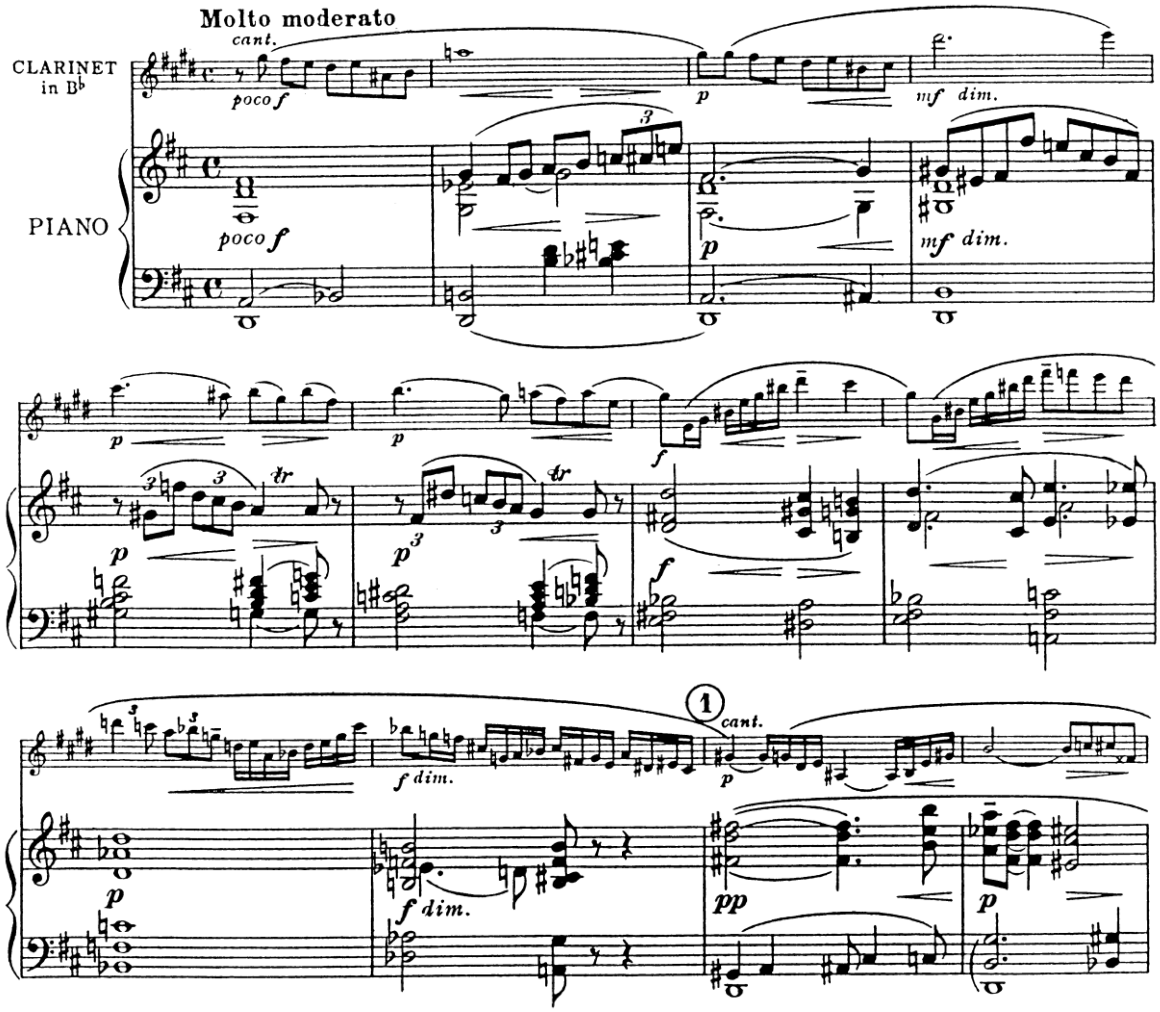
artykulacja cl	dominuje *legato*										
	legato								*legato, staccato*	*legato, non legato*	*legato, tenuto*
fort.	*legato*	*legato*	*Legato*	*legato, cantabile*		*portato, legato*	*legato*	*legato, leggiero*			*molto legato*
faktura	homofonia, akompaniament akordowy, dialogi miedzy liniami melodycznymi, polifonizacja					w fortepianie faktura akordowa	gęsta faktura w solo fortepianie, figuracje akompaniujące tematowi w cl		homofonia	polifonizacja	homofonia, w fortepianie akordy

cz. II

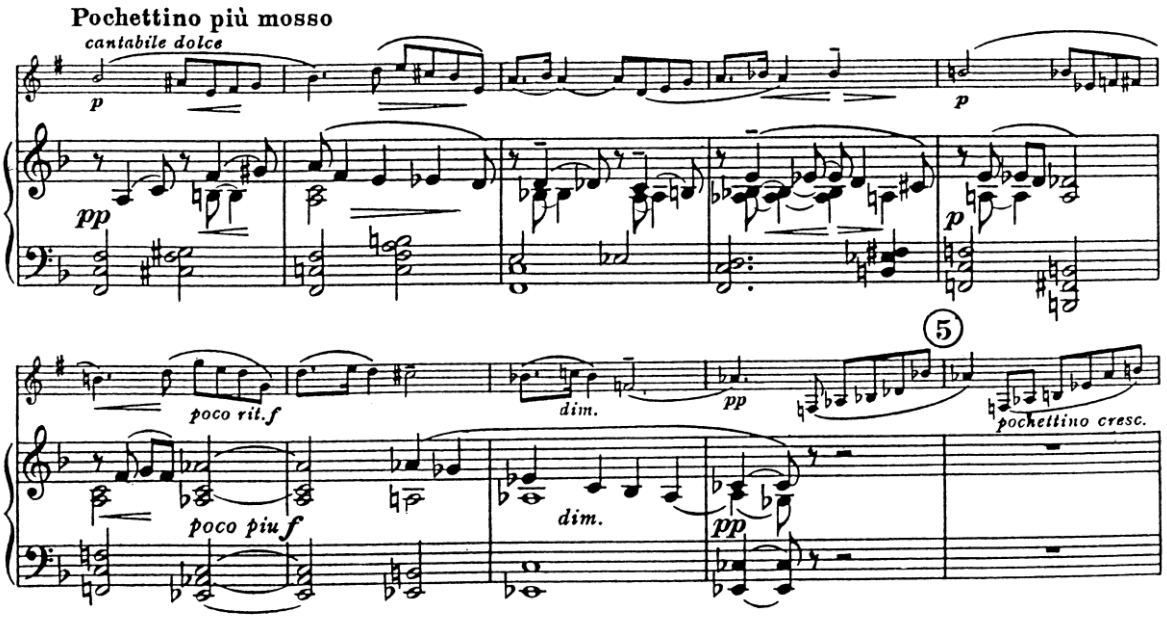
[takty]	1-12	13-19	20-40	41-46	47-63	63-70	71-78	79-90	91-99	100-109	110-118	118-125	126-131	132-137
większe jednostki formalne	**A**				**B**			**A¹**			**B¹**		*coda*	**C**
rola w budowie formy	faza tematu I		łącznik, wykorzystanie materiału tematycznego		faza tematu II		łącznik	temat I z kontrapunktem	łącznik		faza tematu II		*coda*	temat początkowy I części
melodyka cl	figuracje diatoniczne		repetycje		temat II, elementy chromatyzacji		repetycje	figuracje pochodów dźwiękowych	pasaże		kantylena	temat I jako kontrapunkt	tryle, repetycje	kantylena, elementy diatoniki
fort.	dominacja kroków sekundowych		repetycje, chromatyzacja melodii	kroki kwintowe	chromatyzacja	temat II	diatonika (chromatyzacja jako ornament)	kantylena, figuracje	swobodne rozwinięcie motywów na bazie rytmu punktowanego	akordy	elementy diatoniki	temat II	wariacje na materiale tematu II, elementy diatoniki	kantylena, elementy chromatyzacji
harmonia	rozszerzona tonalność, eksponowanie walorów brzmieniowych													
	centrum tonalne *d-moll*		centrum *e, g*	centrum *e*	osadzenie w *f-moll* elementy chromatyzacja	barwowe przesunięcia akordów	centralizacja *f-moll*	centrum *e-moll*	centrum tonalne *f*	centrum tonalne *a*	centrum tonalne *D-dur*		centrum *A-dur*	*D-dur*
rytmika/narracja	puls ćwierćnutowy		rytm punktowany		powtarzanie schematów rytmicznych obejmujących całe frazy, ruch półnutowy	puls ćwierćnuto-wy	puls półnutowy	puls ćwierćnutowy	puls ćwierćnutowy, rytm punktowany	puls ćwierćnutowy				
metrum	4/4						4/4, 3/4	4/4						
agogika	*vivace, molto ritmico*					zmienna	zmienna	*vivace*			*pochettino meno mosso*	*poco tenuto, ritenuto*	*poco più lento e tranquillo*	*più lento, lento*
dynamika **klarnet** **fortepian**														
artykulacja cl	*legato, non legato, staccato*		*tenuto, legato*	zmienna	*legato, tenuto,*	*tenuto, staccato*	przewaga *staccato*	*legato*	*legato, tenuto*		*legato, tenuto*		*staccato, tenuto*	*legato, tenuto*
fort.	*staccato, legato*		*legato*	zmienna	*legato*	*legato, staccato*			*legato, staccato*				*tenuto*	*legato*
faktura	homofonia, dialogowanie pomiędzy instrumentami	solo fort.	„rzadsza" faktura, linearyzm		dominuje akordowość	homofonia		polifonizacja, naprzemienność planów	homofonia			polifonizacja		homofonia, zagęszczenie harmoniczne

Interpretacja

Część I *Sonaty* o konstrukcji ABA[1] z kodą, oparta jest na przetwarzaniu dwóch tematów z dominującą rolą pierwszego (kolejno przykłady nr 11 i 12). Otwiera ją polifonizujący, kantylenowy, pełny dramatyzmu i napięcia temat pierwszy prowadzony przez dwa instrumenty, uzupełniając się wzajemnie. Już pierwsze takty niosą ze sobą niezwykłe bogactwo ekspresji i tajemniczości. Elementami dominującymi w temacie są liryzm i piękno. Tylko czasami zyskuje on na ruchliwości poprzez lekkie zmiany agogiczne, zagęszczenie faktury oraz rozdrobnienie wartości, co powoduje wzmaganie napięcia i tworzenie nerwowego i burzliwego charakteru frazy muzycznej. W takcie 42 pojawia się bardziej homofoniczny temat drugi, utrzymany w charakterze *cantabile dolce,* z charakterystycznym synkopowanym akompaniamentem.

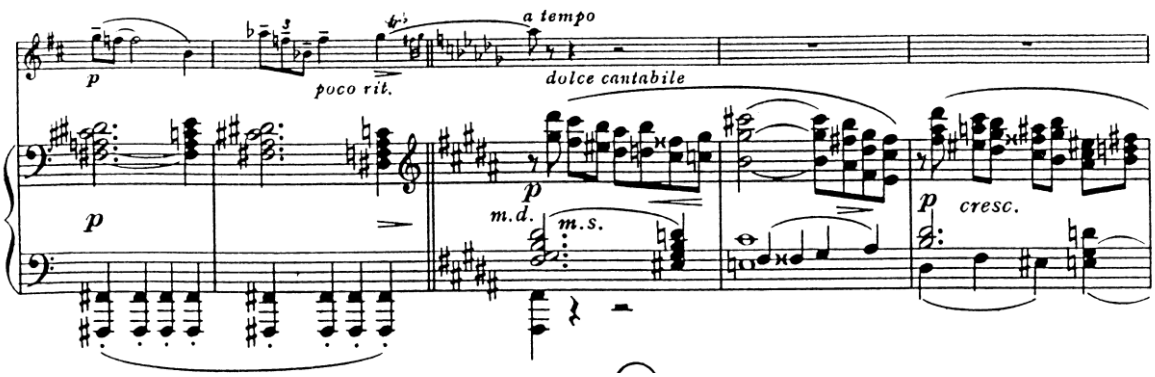


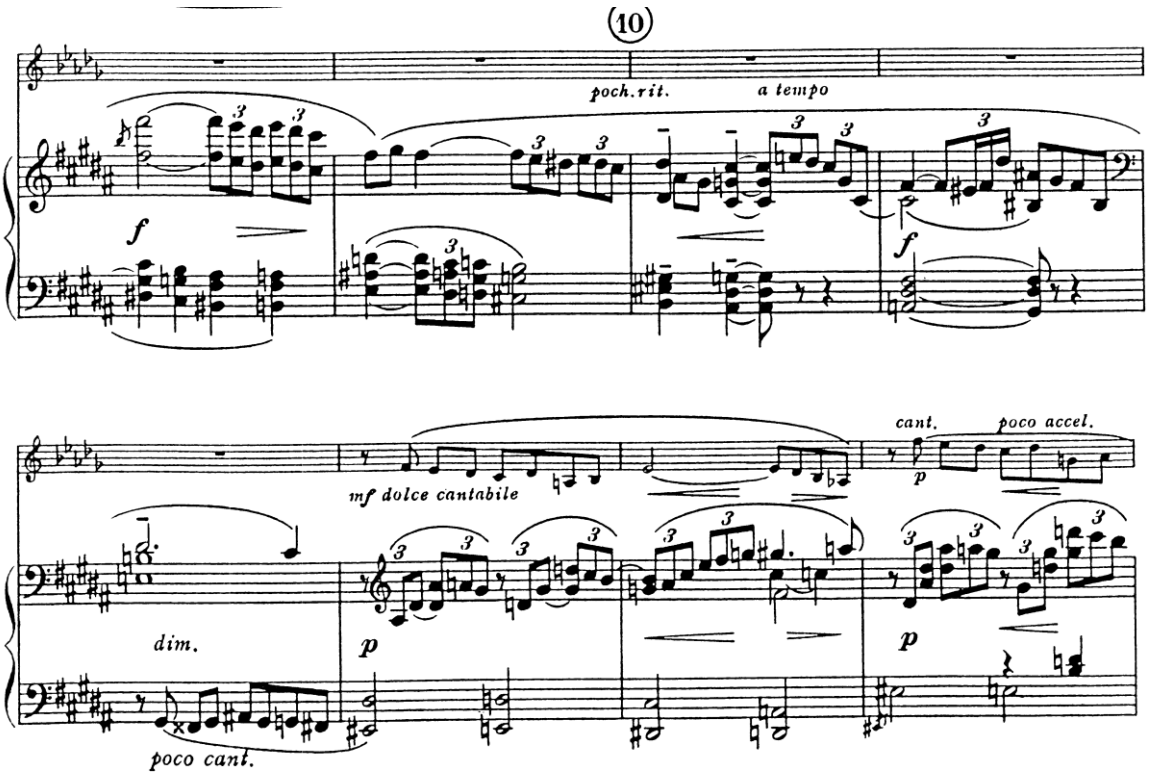
Przykład nr 11, takty 1-12



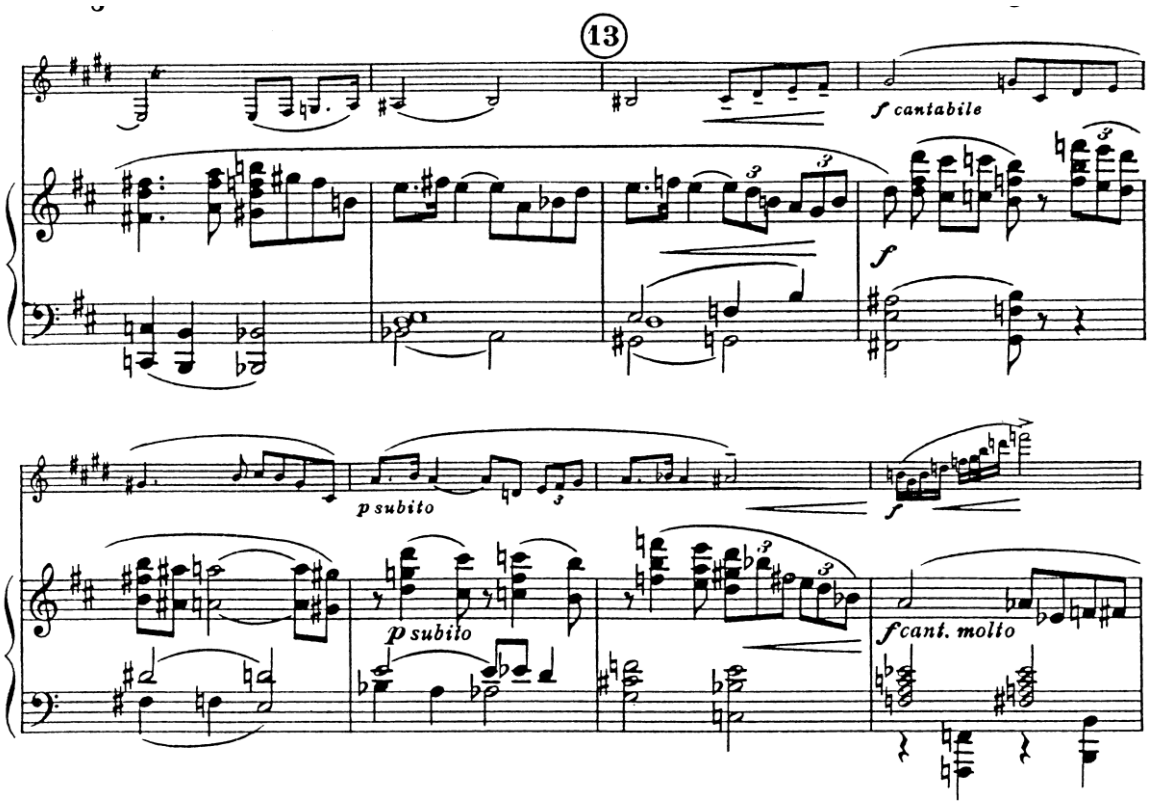
Przykład nr 12, takty 42-51

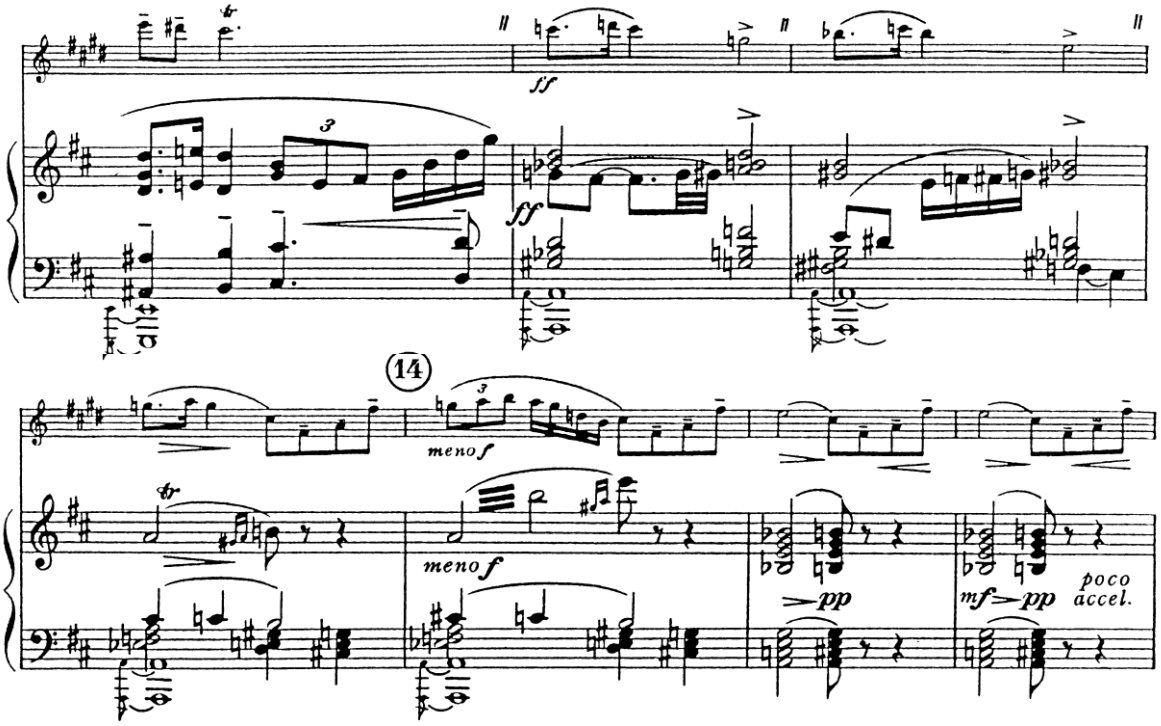
Melodykę tej części cechuje ciągła zmienność, falowanie napięć, skłonność do śpiewnej kantyleny. W zakresie harmonii, która determinuje bogatą kolorystkę utworu, kompozytor wykorzystuje zdobycze późnego romantyzmu Skriabina i Mahlera. Pomimo rozszerzonej harmonii *dur-moll* i silnego jej schromatyzowania (np. oprawa tematu I w akordykę nonowo-kwartową począwszy od *solo* fortepianu w takcie 96, także środkowa część odcinka A^1 – przykłady nr 13 i 14), ciągle pobrzmiewa tonalizacja i powrót do tonacji *D-dur* oraz relacji napięciowych harmonii funkcyjnej.





Przykład nr 13, takty 94-106



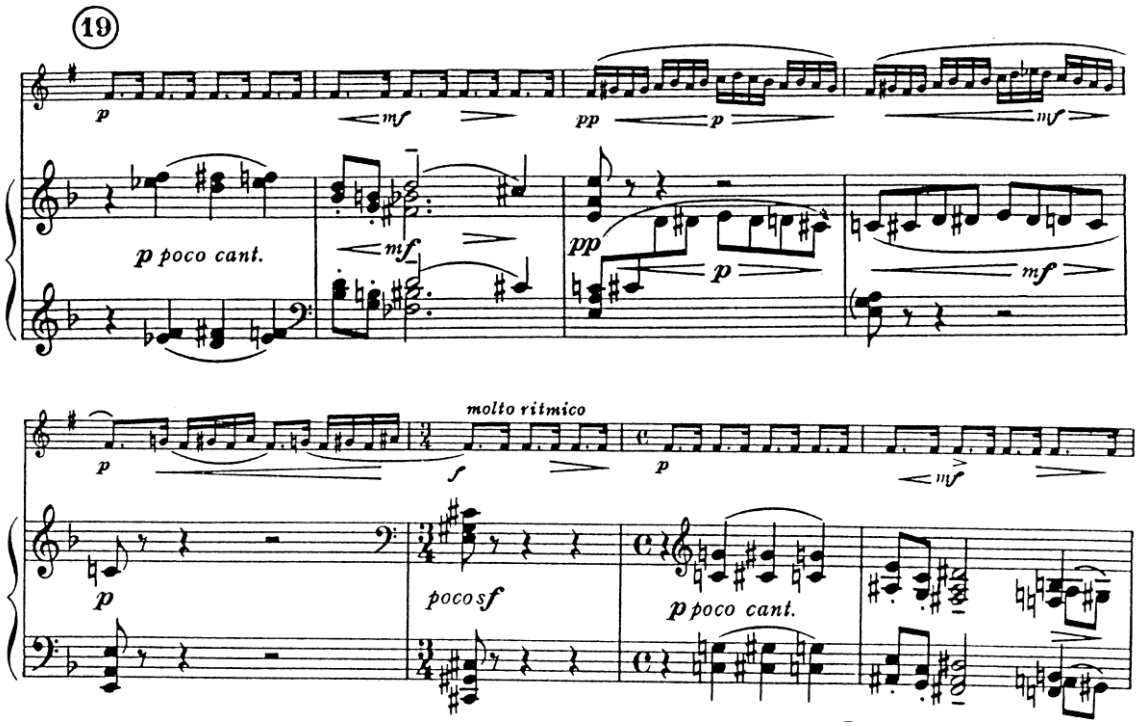


Przykład nr 14, takty 132-143

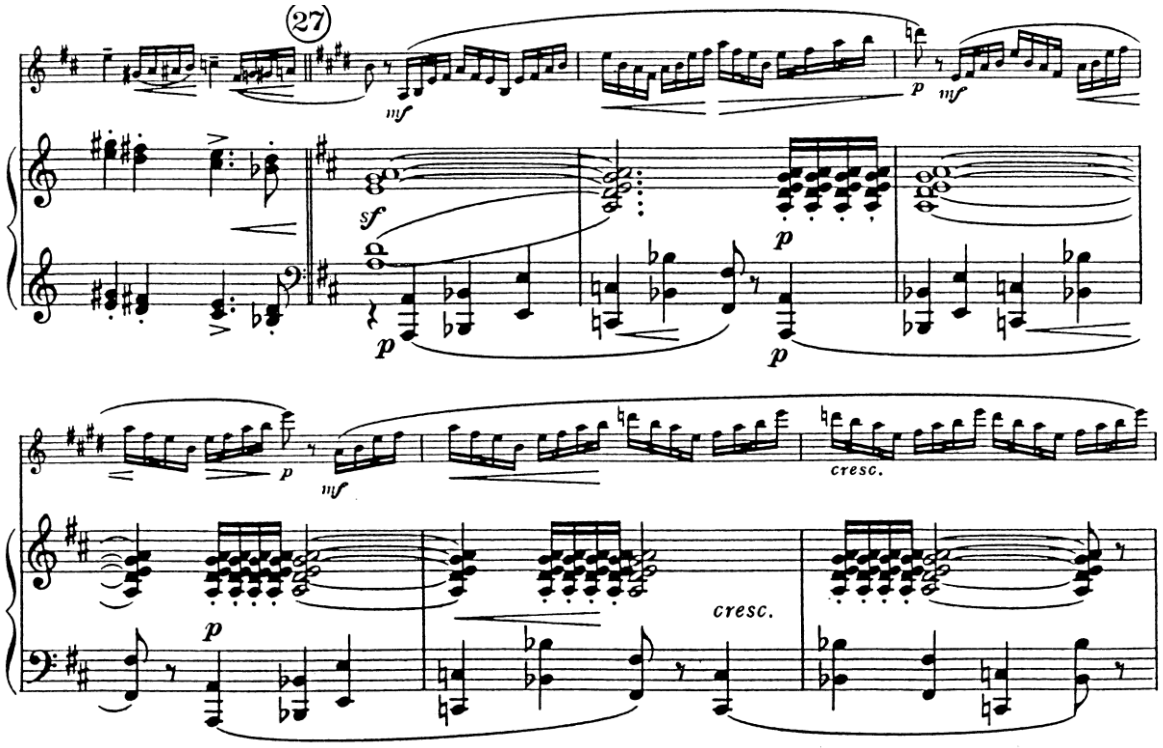
Narracja całej części I charakteryzuje się labilnością, giętkością i predylekcją do kategorii *rubato*, wspomaganej zmienną agogiką. W zakresie artykulacji dominuje *legato* i szerokie łuki dynamiczne. Ciągła polifonizacja i wielość planów nasycają fakturę emocją i ekspresją. Widoczne jest myślenie frazami dwutaktowymi i symetria w budowaniu zdań muzycznych. Występujący tu element pracy przetworzeniowej, który polega na swobodnym zestawianiu motywów, nie przekształca ich w nowe jakości. W całej części, zakończonej kodą zawierającą reminiscencje tematu pierwszego, można mówić o pewnej gorączkowości i późnoromantycznej afektacji w narracji. Kompozytor przekazuje wykonawcy informacje o doskonałej znajomości możliwości technicznych, barwowych, ekspresyjnych zarówno klarnetu jak i fortepianu. Część ta jest świetną prezentacją możliwości interpretacyjnych wykonawców oraz sprawdzianem ich dojrzałości.

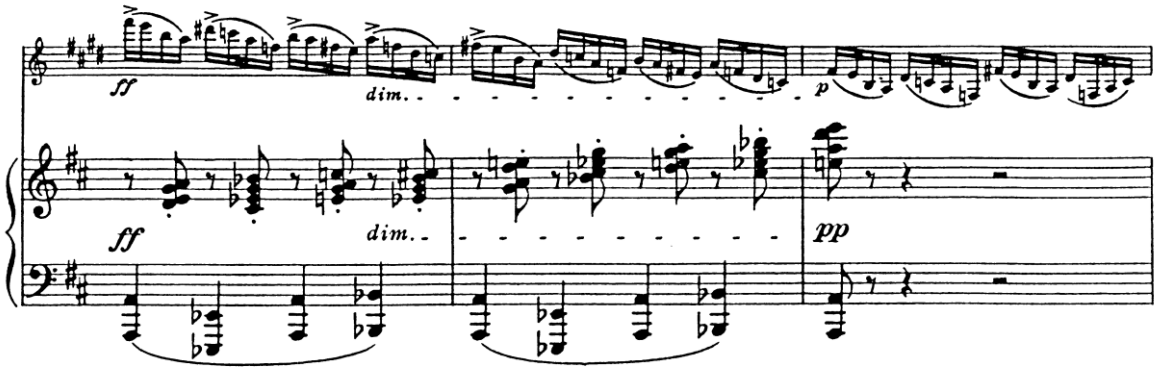
Po ostatnim *piu lento* w graniczącej z szeptem dynamice *ppp*, pojawia się kontrastująca część II oparta na chromatycznym materiale dźwiękowym, pełna ruchliwych przebiegów, charakteryzująca się zestawianiem ze sobą różnych nastrojów oraz charakterów. Kompozytor wykorzystuje rytmizację w postaci rytmów punktowanych (przykład nr 15) i niepełnych grup szesnastkowych w partii klarnetu, co powoduje wzmaganie napięcia oraz charakteru nerwowości. Pomimo ruchliwości w części II, wymagana jest gra *dolcissimo* oraz *cantabile* skontrastowana z fragmentami wirtuozowskimi. Artykulacja w całej części jest bardzo zróżnicowana i barwna, co

wspomagane jest także dynamiką oraz przemianami fakturalnymi z bogatą harmonią o rozszerzonej tonalności. Stanowi to o błyskotliwości tejże części oraz jej wirtuozowskim charakterze (przykład nr 16).



Przykład nr 15, takty 22-24





Przykład nr 16, takty 99-108

W całości dzieła możemy mówić o zmaganiu się estetyki ekspresjonizmu i impresjonizmu. Nasycona faktura z dysonansami, które zwielokrotniane są na zasadzie opóźnień i nakładania tonalizmów powoduje ciągłe napięcie emocjonalne. Kompozytor buduje muzyczną narrację zestawiając skrajnie kontrastujące ze sobą dynamiki, artykulacje, tempo oraz charakter materiału muzycznego co ukazuje w pełni styl i cechy muzyki A. Baxa. Wykonanie całego utworu tylko wtedy odda w pełni charakter muzyki Baxa jeżeli wykonawcy wydobędą wszystkie niuanse i subtelności, jakie kompozytor zawarł w całym dziele.

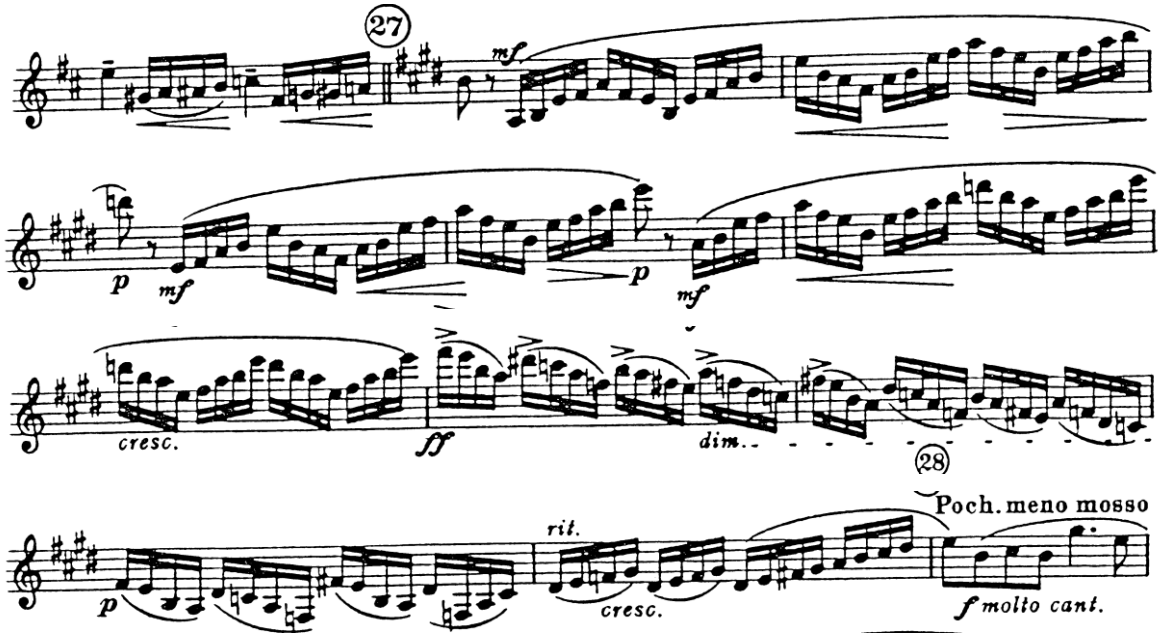
Mimo dużych reperkusji XIX-wiecznych, w omawianej *Sonacie* widoczna jest Muzyka początku wieku XX. Kompozytor eksponuje w całym dziele kolorystykę i walory brzmieniowe a operując przy tym w wyrafinowany sposób oszczędnymi środkami materiału dźwiękowego potrafii wzbudzić ogromne emocje i zainteresowanie zarówno wykonawców jak i słuchaczy.

Problematyka wykonawcza

Omawiana *Sonata* A. Baxa daje wykonawcom wiele wolności i możliwości interpretacyjnych. W całym utworze można mówić o nieustającym dialogu fortepianu i klarnetu, co wpływa na ważne problemy wykonawcze *Sonaty* z zakresu kameralistyki takie jak: problem imitacyjności w obu partiach, uzupełnianie harmoniczne, dopełnianie tekstu oraz kontynuowanie frazy muzycznej przez partnera, wzajemne dopasowanie energetyki i jej przejmowanie, operowanie kontrastami dynamicznymi i przeciwstawianie od *pp* do *ff* oraz różnicowanie tempa. Istotną rolę w utworze odgrywa harmonia i jej chromatyzacja, która powinna być traktowana jako element kolorystyczny. Występujące

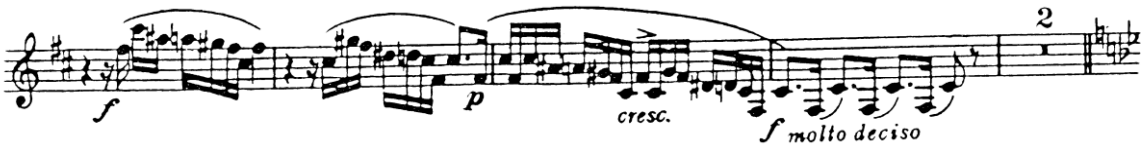
przebiegi chromatyczne są powodem wielu trudności manualnych, gdzie klarnecista zmuszony jest do szukania chwytów zastępczych. W tej *Sonacie* klarnet ma możliwość pełnej prezentacji pięknego brzmienia kalejdoskopowo zestawianego ze zwiewnymi figuracjami. Niemal każdy takt przynosi duży ambitus melodyczny, co wymaga ujednolicenia brzmienia poszczególnych rejestrów, płynnego przechodzenia od jednej barwy w drugą. Bax w swoim dziele w szczególny sposób wykorzystuje duże możliwości kolorystyczne klarnetu.

Frazowanie w całym utworze może sprawiać klarneciście kłopoty ze względu na znaczną długość fraz, co wymusza na wykonawcy wybranie optymalnego tempa oraz odpowiednie rozplanowanie oddechów przy zachowaniu właściwej narracji i wrażenia muzycznej subtelności. Bax wymaga również od wykonawcy zróżnicowania agogicznego, nieraz na krótkich odcinkach oraz odpowiadającego mu balansu dynamicznego od *pp* do *ff*, co przy wykorzystaniu pełnej skali instrumentu na przestrzeni kilku taktów dodatkowo podwyższa pułap trudności utworu. Duża ilość figuracji charakteryzująca *Sonatę* z niewygodnymi przebiegami szesnastkowymi, odcinkami nie-pasażowymi i progresjami w tonacjach krzyżykowych *D-dur*, *E-dur* (przykład nr 17), sprawia, że klarnecista musi poświęcić sporo czasu na przygotowanie tego utworu.

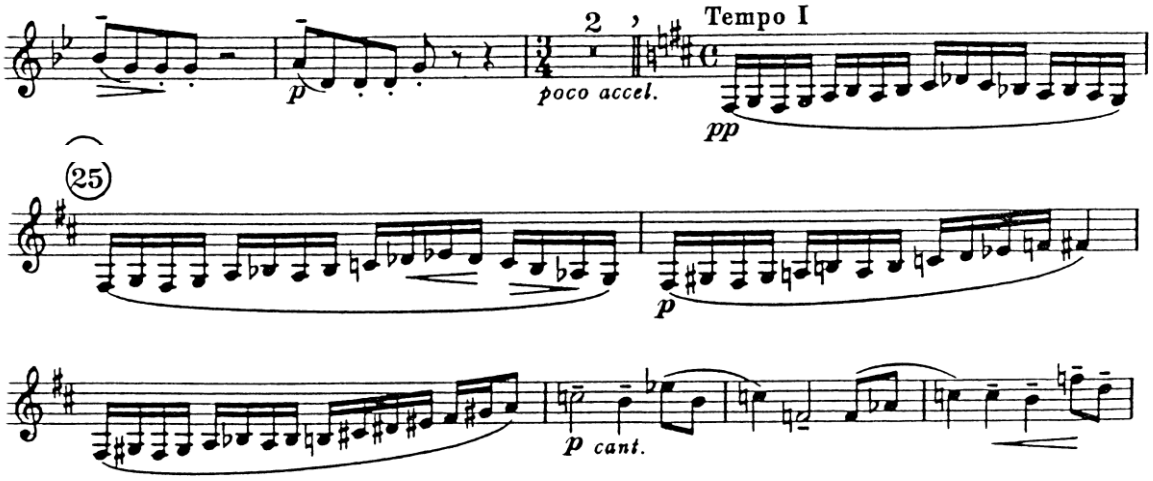


Przykład nr 17, takty 99-110, partia klarnetu

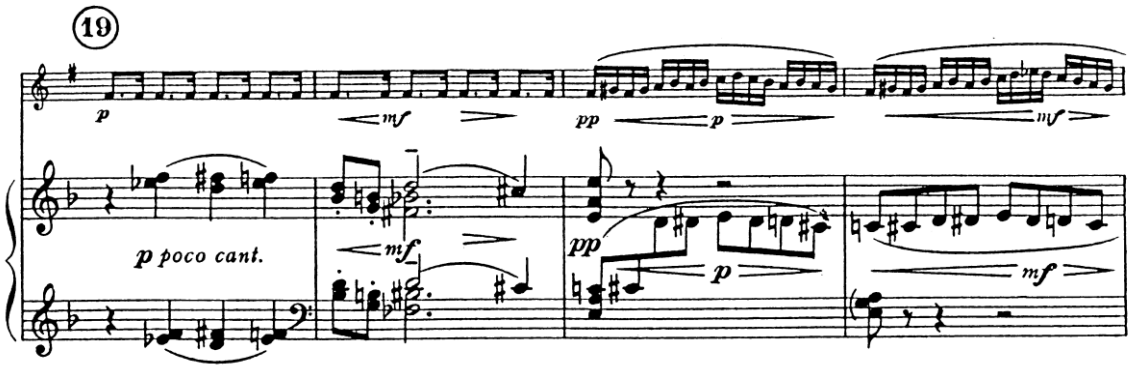
Problemy mogą sprawiać także przebiegi szesnastkowe w średnicy klarnetu, które muszą być wykonane błyskotliwie i precyzyjnie przy zachowaniu szybkiego tempa *Vivace*, np. w II części *Sonaty* w temacie, w odcinkach nr 19-22 oraz 25-28. Stała oscylacja wokół dźwięków w średnicy *fis-g-gis-a-ais*, pochody sekundowe, niewygodne legatury potęgują trudność perfekcyjnego i płynnego zagrania tych fragmentów oraz całej drugiej części (przykład nr 18, 19 i 20).

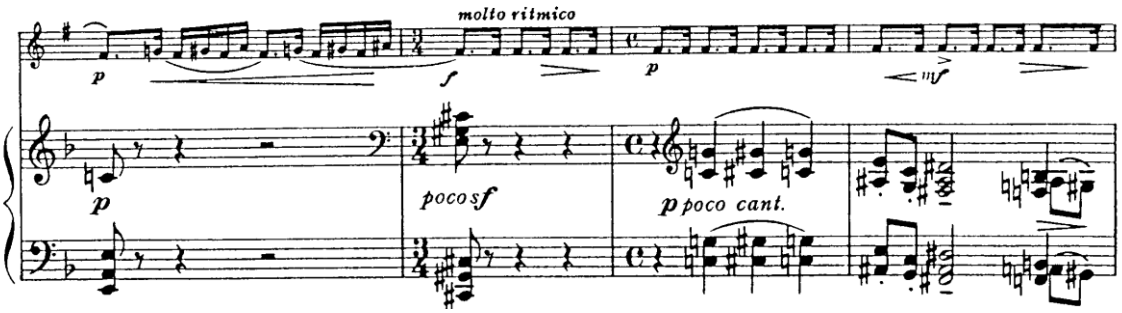


Przykład nr 18, takty 41-44, niewygodne legatury



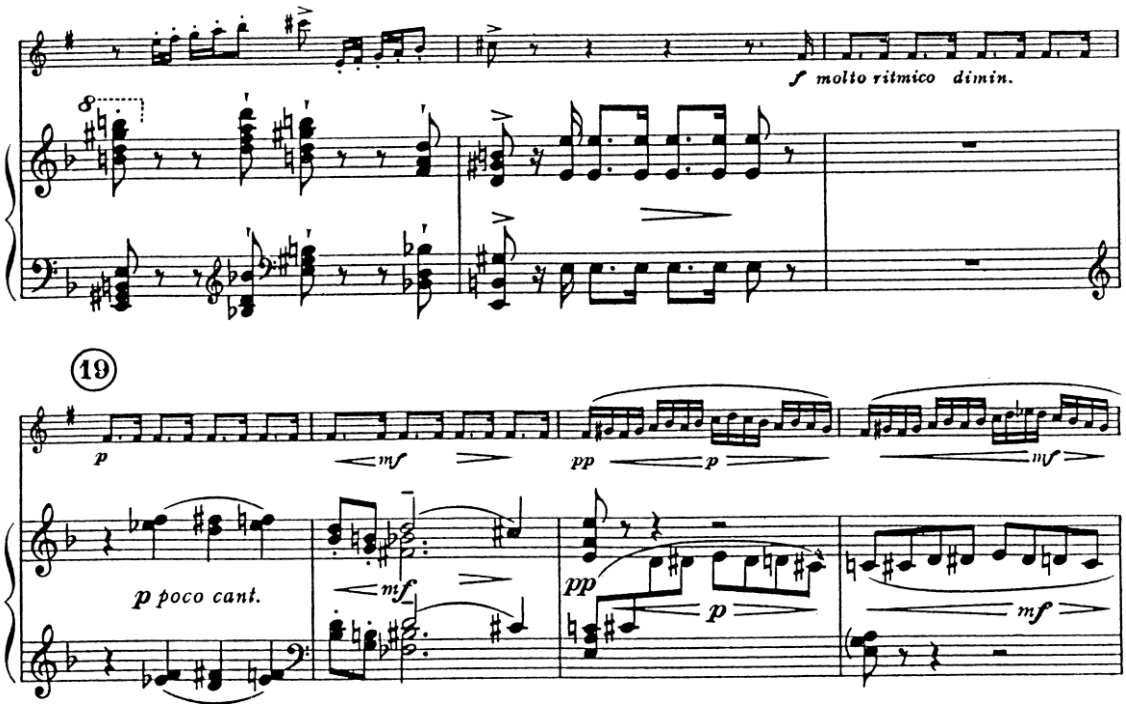
Przykład nr 19, takty 75-85, pochody sekundowe

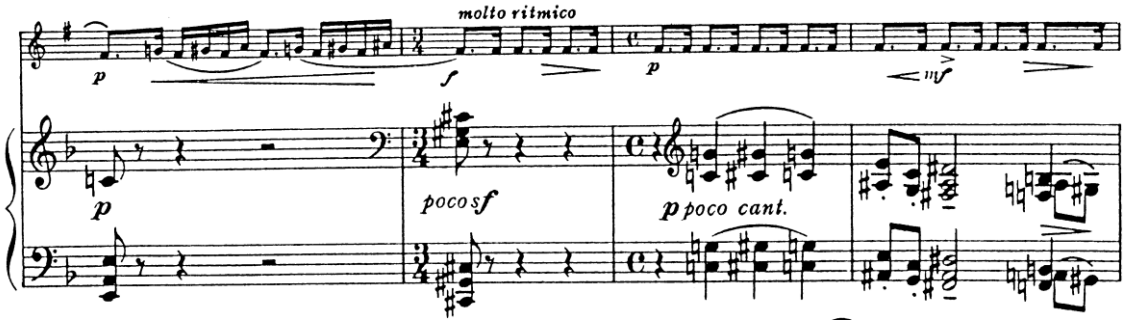




Przykład nr 20, takty 20-27, oscylacja wokół dźwięków *fis-g-gis-a-ais*

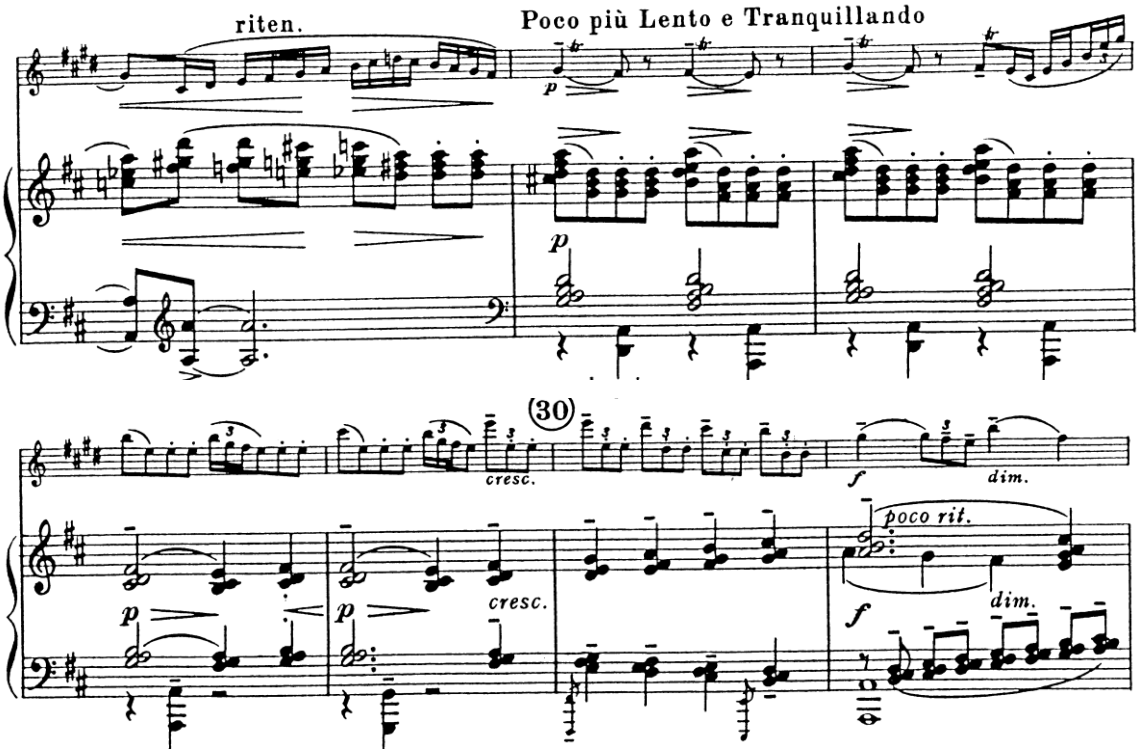
Szczególne trudności techniczne stawia przed wykonawcą część II omawianej *Sonaty – Vivace*. Już od pierwszych taktów klarnecista napotka na trudność w utrzymaniu motorycznego charakteru szesnastek, pulsu i dynamiki. Cały ciężar utrzymania właściwego tempa tej części będzie spoczywać na klarneciście. Pragnę podkreślić tu kilka istotnych fragmentów. Odcinek łącznikowy oparty o rytm punktowany wprowadzony jest przez klarnecistę (przykład nr 21), który nie tylko musi utrzymać napięcie narosłe w poprzedzającym fragmencie, ale także powinien dokonać znacznego *diminuendo,* nie tracąc przy tym wyrazistości rytmicznej i właściwego tempa. Następnie solista powinien pozostawać w cieniu fortepianu, tylko chwilami „wychylając" się dynamicznie do *forte*, potęgując napięcie i pewien rodzaj nerwowości oraz uzupełniając i dobarwiając kolorystycznie partię fortepianu utrzymując przy tym płynne tempo.





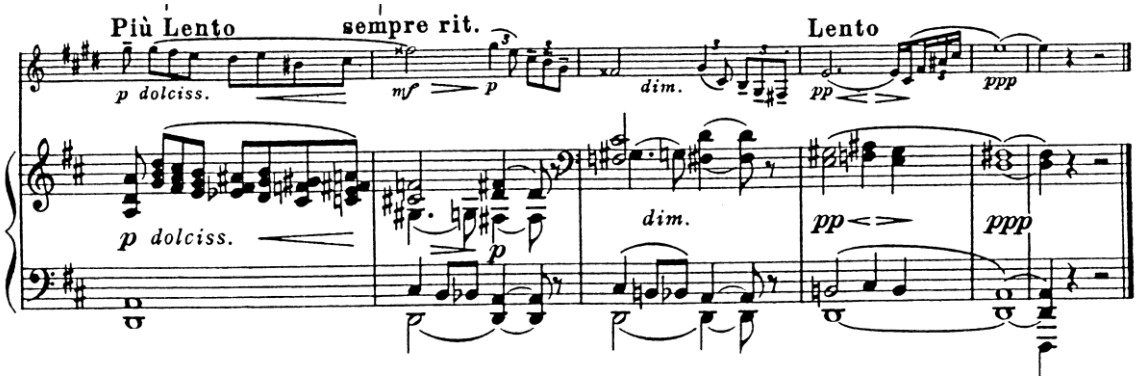
Przykład nr 21, takty 17-27

W końcowym *Poco più lento e tranquilando* znaczną trudność sprawia wykonanie niewygodnych tryli w średnicy instrumentu, a następnie konieczność rozwinięcia ich we wznoszącą się figurację i płynne przejście do artykulacji *leggiero* (przykład nr 22).



Przykład nr 22, takty 125-131

Cały ten odcinek aż do końca części, uspokajający i wyciszający narosłe emocje we wcześniejszych fragmentach powinien być utrzymany w charakterze *dolcissimo*, zgodnie z określeniem kompozytora, co może sprawić klarneciście pewne problemy wykonawcze związane z utrzymaniem subtelnej, kantylenowej barwy w dynamice graniczącej z szeptem jak ostatnie cztery takty. Sposób wykonania ostatnich sześciu taktów po zagraniu całej *Sonaty* świadczy o bardzo dobrym operowaniu aparatem wykonawczym i dynamiką, ale też o dojrzałości interpretacyjnej wykonawcy (przykład nr 23).



Przykład nr 23, takty 132-137

W całym utworze w partii fortepianu dominuje gęsta faktura późnoromantyczna, polifonizacja, akordowość i artykulacja *legato*. Jedynie w odcinkach bardziej impresjonistycznych zauważalne jest rozrzedzenie faktury, figuracyjność, lekkość kontrastująca z poprzedzającym nasyceniem harmonicznym i fakturalnym. Partię fortepianu charakteryzuje pełna eksploatacja możliwości technicznych instrumentu.

Uważam, iż *Sonata* Arnolda Baxa jest dziełem znakomitym, wirtuozowsko-popisowym o zwięzłej dwuczęściowej formie, umożliwiającym wykonawcy dzieła zaprezentowanie pełnych możliwości technicznych, ekspresyjnych i barwowych klarnetu. Dzieło to charakteryzuje melodyczne bogactwo i elegancja wyrazu. Cała *Sonata* powinna być wykonana lekko, błyskotliwie i ze zwinnością. Wymaga ona od klarnecisty dużej sprawności technicznej oraz wyobraźni i swobody wykonawczej, a przy tym daje okazję do zaprezentowania własnych możliwości – na gruncie operowania artykulacją, barwą, ogólnie pojętą techniką instrumentalną.

Kontekst

Chronologicznymi i stylistycznymi poprzednikami *Sonaty* Baxa są postromantyczne sonaty Maxa Regera (nr 1 i 2 z 1900 roku, nr 3 z 1909 roku) oraz *Sonata klarnetowa* Camille'a Saint-Saënsa z 1921 roku, w których zakodowany jest jeszcze późny romantyzm. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż w muzyce europejskiej do roku 1934 miała już miejsce prapremiera *Święta wiosny* Strawińskiego czy *Pierrot lunaire* Schoenberga. Odszedł także Debussy i Ravel, natomiast debiutowali Berg i Webern. Nadal działali i komponowali Richard Strauss oraz Rachmaninow, co uprawomocniło ciągłe korzystanie z wybujałej harmonii i estetyki poromantycznej chociaż w kręgach muzycznych było to uznawane za wsteczne, po tym jak Mahler przekroczył i niejako wskazał ramy ograniczające epokę XIX wieku.

W przypadku Arnolda Baxa obserwujemy świadomy wybór stylistyki, bliski jego konserwatywnego traktowania muzyki a jego twórczość ukierunkowana była na tradycję i ciągłe nawiązywanie do niej.

Wzajemne wpływy *Sonaty* Arnolda Baxa i innych sonat można zauważyć w dziełach twórców jemu współczesnych np. we wczesnej *Sonacie* na klarnet solo (1933) Johna Cage'a oraz w *Sonacie klarnetowej* (1939) Paula Hindemitha, natomiast dalszego oddziaływania Baxa można doszukiwać się w omawianej tu, nieco późniejszej *Sonacie* Howellsa. Wspólny obu dziełom jest zamysł architektoniczny dwuczęściowej formy oraz rozkład charakteru obu części (elegijna – motoryczna).

Herbert Howells: *Sonata* na klarnet i fortepian

Geneza

Herbert Howells ukończył trwającą około osiemnastu minut *Sonatę* na klarnet i fortepian w 1951 roku, choć prawykonanie pierwotnej wersji miało miejsce już 27 stycznia 1948 roku w trzecim programie BBC. *Sonata* dedykowana jest Frederickowi Thurstonowi, poważanemu ówczesnemu klarneciście, który wspólnie z E. Harrisonem dokonał wspomnianego prawykonania. Wersja ostateczna dzieła została wydana przez Boosey & Hawkes w 1954 roku i zawierała partię klarnetu w stroju *B* (obecnie dostępna tylko na specjalne zamówienie w Archive Department, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 295 Regent Street, London W1R8JH). W kolejnym wydaniu *Sonaty* z 1983 roku partię klarnetu przetransponowano do stroju *A*. Na takim właśnie instrumencie *Sonatę* tą wykonywała wybitna angielska klarnecistka Thea King, która współpracowała z wydawcami przy redakcji utworu a następnie spopularyzowała dzieło Howellsa nie tylko w Europie, ale i na świecie.

Bardzo ważnym czynnikiem wpływającym na stylistykę *Sonaty* są elementy jazzowe widoczne zwłaszcza w drugiej części, warto jednak zauważyć, iż w zakresie formy, odpowiada ona dwuczęściowej budowie *Sonaty* Baxa, a korespondujące motywicznie partie klarnetu i fortepianu uzupełniają się wzajemnie (analogicznie jak u Baxa).

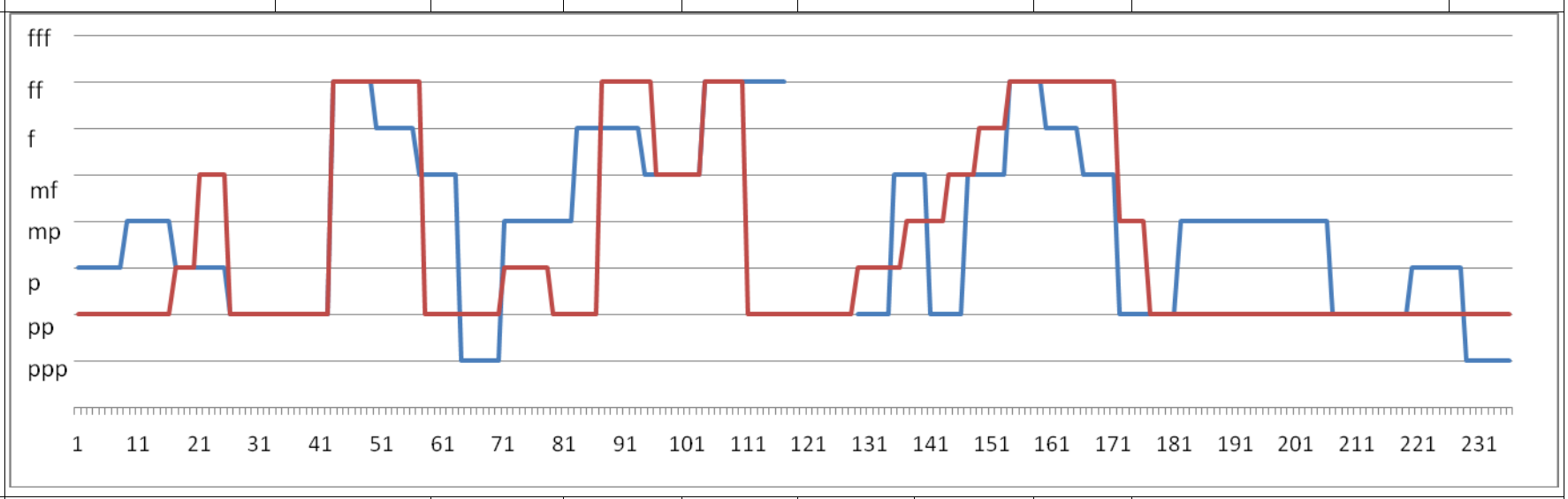
Część I *Con moto, dolce e con tenerezza*, utrzymana jest w charakterze elegijnym z przeważającą ilością śpiewnych, kantylenowych fraz. Kompozytor zwraca uwagę na subtelność tej części za pomocą określeń jak *estinto, flebile, con tenerezza, teneramente*

czy *slentando*. Część ta zawiera dużą ilość tonalnie brzmiących odcinków, gdzie Howells odwołuje się do romantycznych wzorów ekspresji i melodyki (reperkusje *Sonaty* Baxa), choć widoczne są momentami także echa impresjonizmu. Część II *Allegro, ritmico, con brio* to motoryczne *perpetuum mobile* od początku utrzymane w szybkim tempie (♩ = 132). Istotą narracji całej tej części jest zaburzanie rytmu i metrum, a co za tym idzie – zmienność akcentów. Howells główną siłą napędową czyni fortepian, który każdorazowo wprowadza nowe pomysły melodyczne i fakturalne, zaś klarnet kontrapunktuje i równoważy partię partnera w duecie.

Herbert Howells *Sonata* na klarnet i fortepian – cz. I

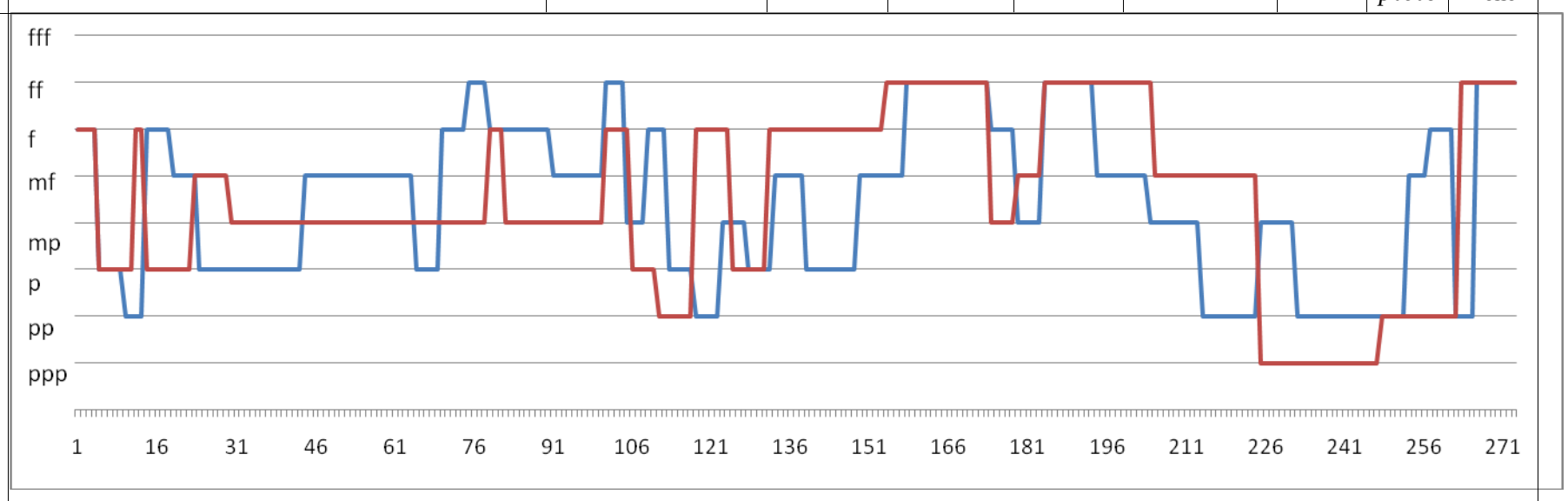
[takty]	1-16	17-25	25-42	43-70	70-103	104-118	119-128	129-153	154-171	172-181	182-206	207-219	220-236
większe jednostki formalne	A						B		A^1				
rola w budowie formy	temat I		temat I z ornamentacyjnym akompaniamentem		narastanie emocjonalne do kulminacji	*culminatio*	faza II tematu		temat I		przetworzony temat I		temat I
materiał dźwiękowy	zawężony	większy udział chromatyki	kontrapunkt ornamentacyjny	chromatyczny							materiał kulminacji części A		zawężony
melodyka cl	diatoniczna kantylena	poszerzanie ambitusu, elementy diatoniki	ornamentacja, elementy diatoniki	pasaże, elementy diatoniki	kantylena, szeroki ambitus, pasaże	pasaże, kantylena	———	deklamacja, elementy diatoniki, kantylena	elementy diatoniki, kantylena				
fort.			elementy diatoniki, elementy chromatyzacji	formująca rola opadającej sekundy małej	kantylena	elementy diatoniki w ramach danego centrum tonalnego, figuracyjna	elementy diatoniki, akordowość		elementy diatoniki		formująca rola wznoszącej sekundy wielkiej	elementy diatoniki, kantylena	
harmonia/centrum tonalne	*a-moll*	*es-moll, d-moll*	*cis*	*fis, es, h*	*h-moll*	*H-dur*	*c, fis*	*B, cis*	*H*	*e*	*A*		*a-moll*
rytmika/narracja cl	ważna rola - grupa szesnastkowa		rozdrobnienie rytmiczne motywów „ozdobnikowych"	nieregularna akcentacja, zaburzanie metryki		zmienna, nieregularna	uspokojenie, kontynuacja rytmiki tematu I	narastanie emocjonalne	charakterystyczna akcentacja 3+3+2	charakterystyczna akcentacja 3+3+2	spokojna, wyciszenie		
fort.	charakterystyczna akcentacja 3+3+2												
metrum	4/4				4/4, sporadycznie 2/4	4/4							
agogika	*con moto*		*più rubato*	*animato subito*	*meno mosso, più rubato, agitato, accelerando*	*un poco meno mosso*	*a tempo, assai ritmico*		*più mosso*	*calmato, teneramente, slentando, tranquillo*			*poco meno mosso*

dynamika
klarnet
fortepian



artykulacja cl	*legato*			*tenuto, legato, non legato*	*legato*	*legato*, akcenty	———	*legato*	*legato, tenuto*, kantylena	*legato*			
fort.	*legato, con pedale, dolce*	*legato*	*leggiero*	*marcato, legato*		*marcato, legato*	*legato, poco marcato*			*legato*		*marcato, legato*	
faktura	monofonia z akompaniamentem	polifonizacja (kontrapunkt w warstwie górnej fortepianu)		akordowość i figuracje	monofonia, polifonizujący akompaniament	akordowość i figuracje	akordowość	monofonia z akompaniamentem, akordowość	przewaga monofonii z akompaniamentem				

cz. II

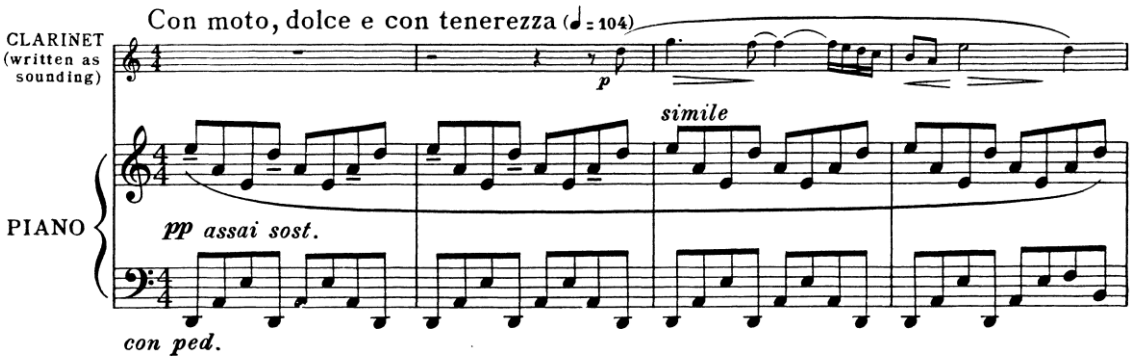
[takty]	1-12	13-29	30-59	60--79	79-100	101-117	118-139	140-169	170-183	184-214	215-232	233-248	249-274
większe jednostki	A				B		A¹		B¹	C			A¹
rola w budowie formy	wstęp	faza tematu I			temat II	.	temat I	*culminatio*	temat II	synteza tematów z części II i tematu I części I w przetworzeniu	repekusje części I	powrót tematu I części I	*coda*
melodyka cl	figuracje	kantylena, ornamentyka		kantylena, elementy diatoniki, figuracje	figuracje	kantylena	figuracje, ornamentyka	figuracje	ornamentacja	figuracje, mała kadencja	kantylena		powrót figuracji
fort.	figuracje, fragmenty akordowe												
harmonia/centra tonalne	elementy atonalności												
	fis	*e*	*fis*	*fis, cis*	*a, g, h, cis, dis, e, fis, g*	*g*	*h*	*gis*	*c, e, f*	*c*	*E-dur*	*d-moll*	*a*
rytmika/narracja	przesunięte akcenty, narracja niespokojna, zmienna, dialogowanie	dialogowanie, dopełnianie, zmienność motywów	prymat liryzmu	zmienna			dialogowanie, dopełnianie, zmienność motywów	dialogowanie	zmienna	zróżnicowana	prymat liryzmu, improwizacyjność, ornamentacja		powrót motoryki
metrum	4/4	2/4, 3/4, 4/4, 7/8,	3/4, 4/4, 7/8	4/4			7/8, 3/4, 4/4			7/8, 4/4, 2/4, 3/8	4/2, 4/4		
agogika	*allegro, ritmico, con brio*				*marcato, giusto*		*tempo primo*	*vivo assai*	*deciso e ritmico*	*sostenuto, rallentando, lento*	*lento espressivo*	*un poco più lento, placido*	*allegro assai, più mosso*
dynamika klarnet fort.													
artykulacja cl	*legato*	*legato, akcenty*		*legato, non legato, akcenty*	*legato*	*legato, akcenty*	*legato, akcenty*	*marcato, akcenty*	*marcato, legato, akcenty*		*legato*		*legato, akcenty*
fort.	*staccato, marcato, akcenty*	*staccato, marcato, legato, akcenty*									*legato, tenuto*		
faktura	homofonia, figuracje, akordy, czasami polifonizacja										homofonia		figuracje

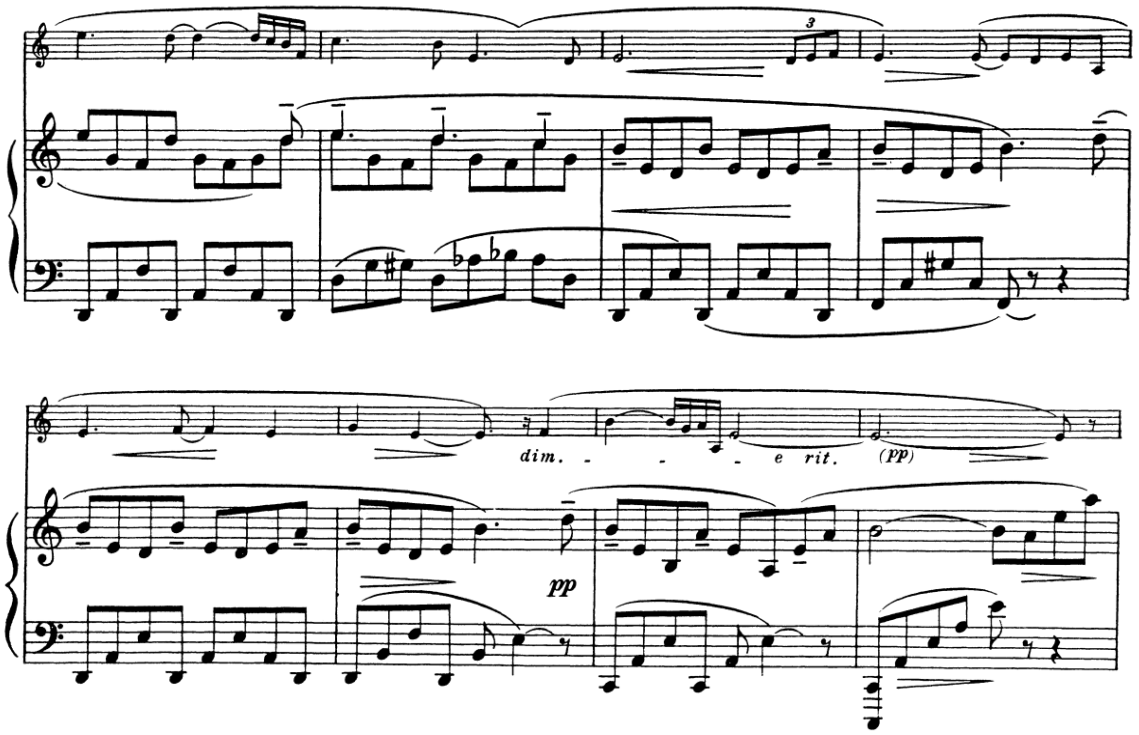
Interpretacja

Sonata Herberta Howellsa jest pełna kontrastów agogicznych, artykulacyjnych i rytmicznych, które wpływają na sposób narracji i frazowania. Jest utworem wirtuozowskim, wymagającym bardzo dużej sprawności technicznej od wykonawców jak i wrażliwości muzycznej. Urzeka i przyciąga słuchaczy pięknem pełnych ekspresji linii melodycznych, odcinkami o charakterze, zamyślenia i zadumy a także fragmentami wirtuozowskimi, zróżnicowanymi pod względem artykulacji, tempa i dynamiki.

Formę części I charakteryzuje swobodny model repryzowy. Nie jest on jednak typowy, gdyż część A jest najobszerniejsza, natomiast kontrastująca idea tematyczna w części B pojawia się tylko na chwilę i od razu wpleciona zostaje w temat I. Z kolei powrót części A już jako A^1 jest przypomnieniem tematu I wzbogaconego o dodatkowe pomysły w postaci zmiany dynamiki, artykulacji i rejestrów, czy też przeniesienie linii melodycznej z partii fortepianu do klarnetu. W ostatniej fazie pojawia sią ponownie temat początkowy, co domyka całą część klamrą formalną.

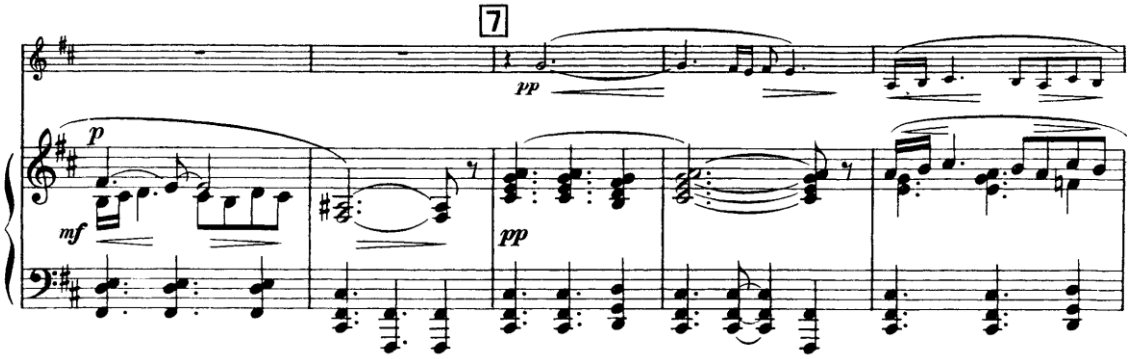
Tonalnie oparty o materiał dźwiękowy tonacji *a-moll* temat I posiada łagodny, nostalgiczny i jednostajny charakter, głównie za sprawą monotonnego akompaniamentu oraz wykorzystywania tych samych dźwięków zarówno w fortepianie jak i klarnecie. Opadający kierunek melodii w temacie oraz materiał czołowej frazy powtarzany jest dwukrotnie z zastosowaniem rytmicznych przetworzeń, co powoduje utrwalenie jego melodyki. Charakterystycznym motywem jest grupa opadających czterech szesnastek, która czyni temat I bardziej rozpoznawalnym. Towarzyszy mu stały figuracyjno-pasażowy akompaniament w partii fortepianu (przykład nr 24).

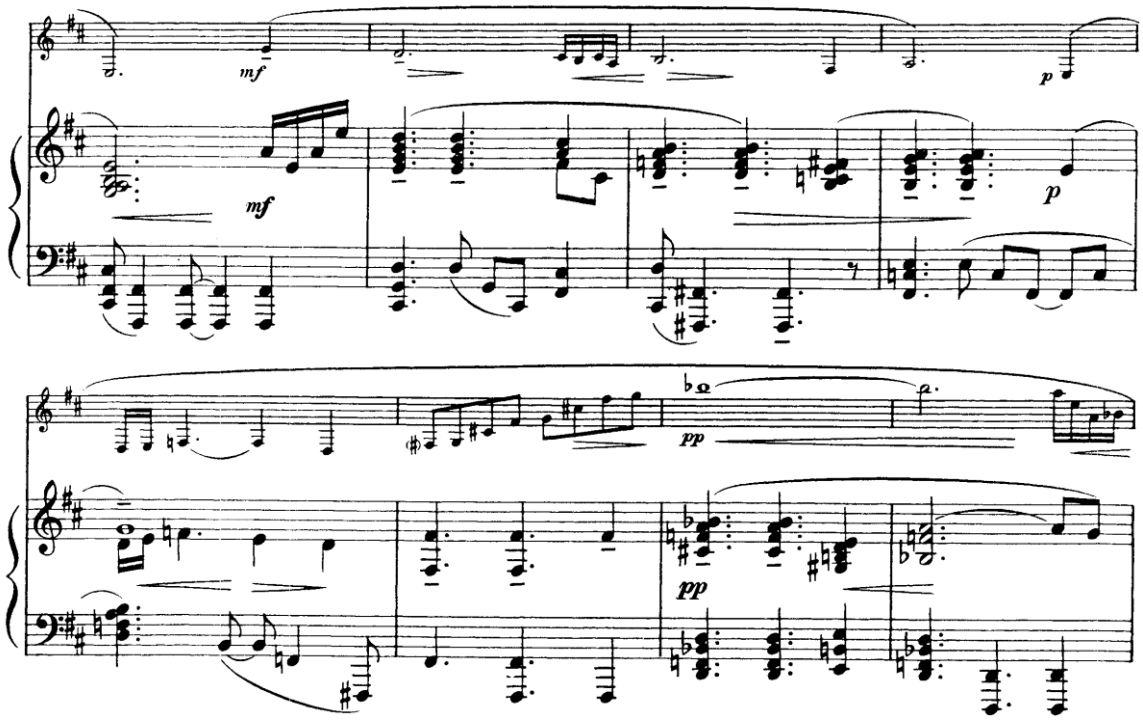




Przykład nr 24, takty 1-16

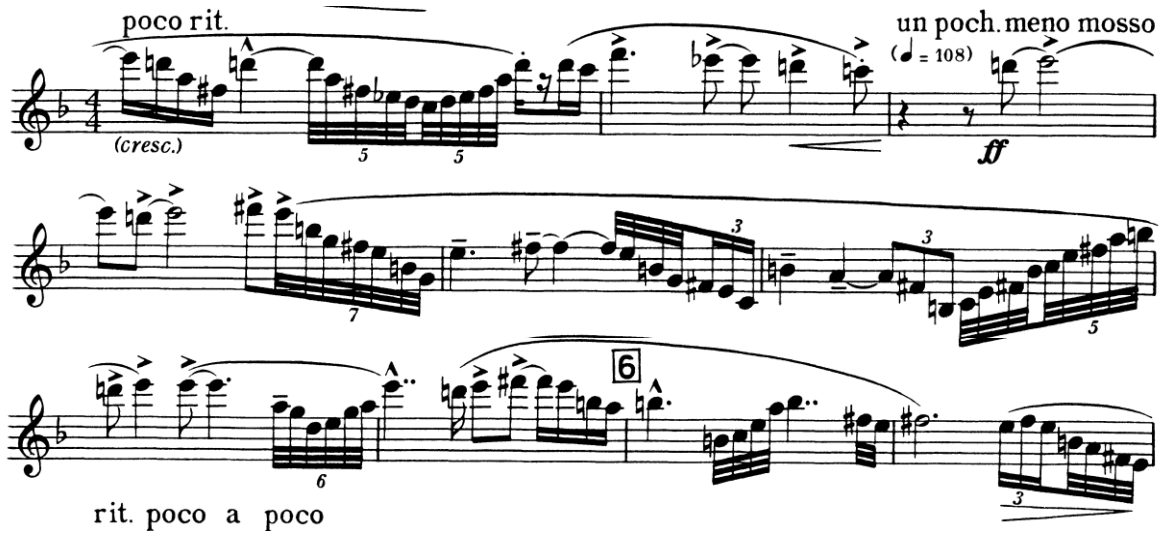
Po kulminacji (takty 88 do 118) oddającej w pełni ekspresję tej części, pojawia się na krótko kontrastujący temat drugi, utrzymany w dynamice *pp*. To czas na oddech dla wykonawców i słuchaczy poprzez wprowadzony przez Howellsa charakter spokojnej narracji nadającej wrażenie przestrzeni i ciszy, mocno skontrastowanej z poprzednim fragmentem. Temat ten charakteryzuje śpiewna, kantylenowa linia melodyczna klarnetu utrzymana w *assai espressivo*, której towarzyszy jednostajnie ostinatowy, akordowy akompaniament fortepianu, zbudowany na powtarzającym się jednotaktowym schemacie rytmicznym, co jeszcze bardziej pogłębia charakter nostalgii i zadumy (przykład nr 25). W fazie końcowej dynamika stopniowo narasta aż do ponownego wprowadzenia tematu pierwszego w dynamice *ff*, który poprzez kolejne przetworzenia kończy całą część.





Przykład nr 25, takty 127-139

Charakterystyczne dla części I jest zagęszczenie faktury i mimo akordów – polifonizacja zaakcentowana rytmiką i artykulacją w efekcie dającą złożoność planów muzycznych. W melodyce wyróżnia się interwał sekundy, który zyskuje formującą rolę. W chwilach kulminacji i rozjaśnieniach pojawia się większa ilość wznoszących kroków sekundowych. Kompozytor wykorzystuje częste przebiegi diatoniczne, zaś w kontekście większych odcinków – dwunastotonowe. Materiał dźwiękowy tej części jest chromatyczny, natomiast w partii klarnetu widoczne jest upodobanie dla diatoniki (przykład nr 26).

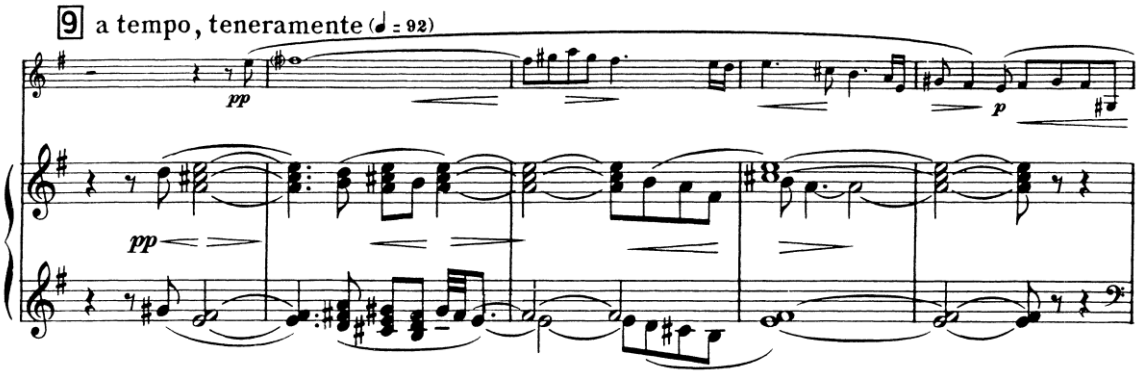


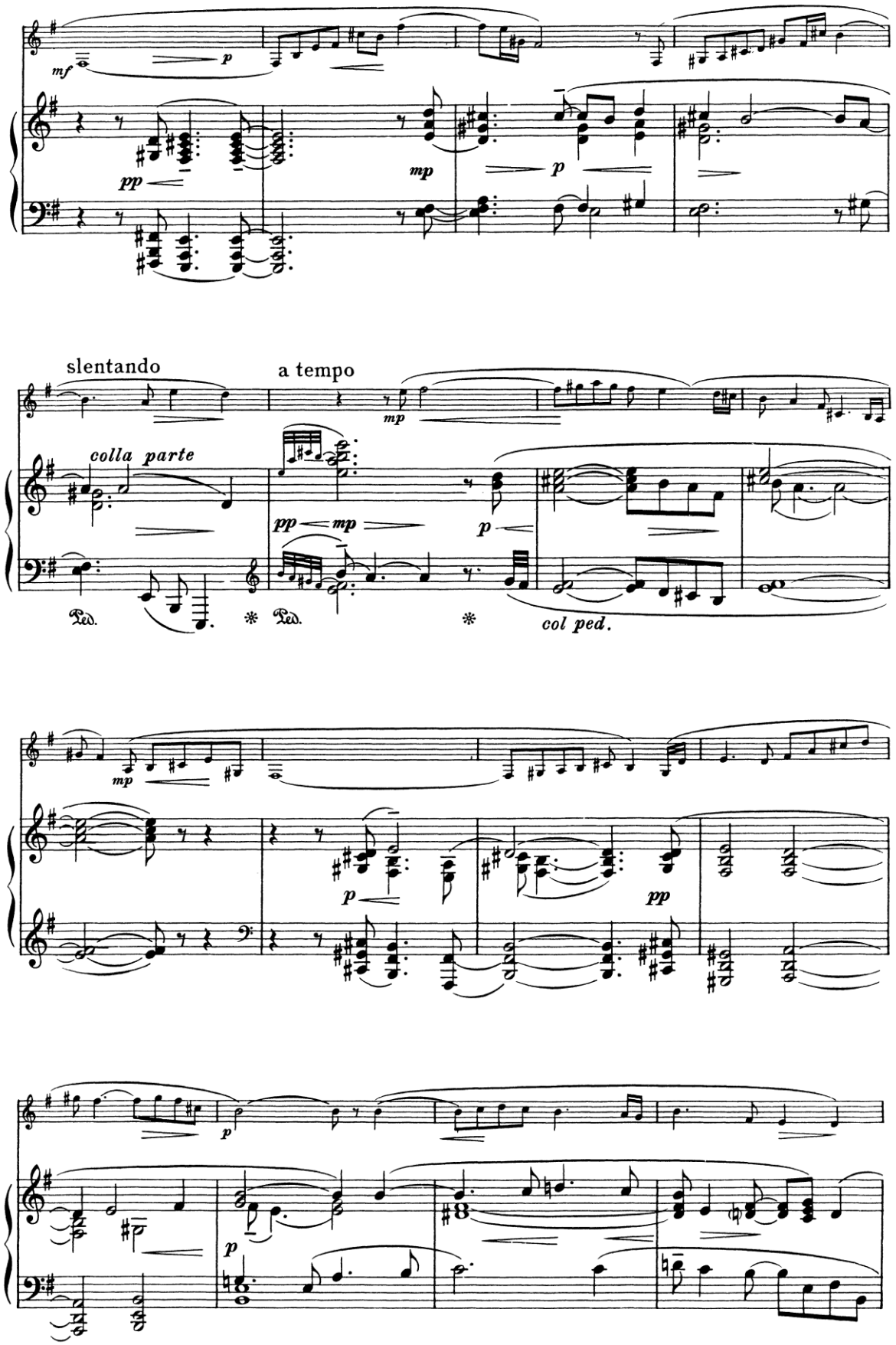
Przykład nr 26, takty 102-111, partia klarnetu

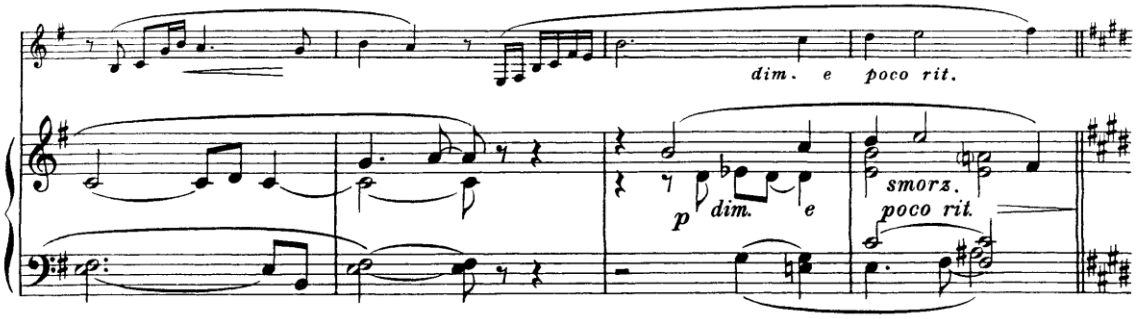
W warstwie harmonicznej Howells stosuje często połączenia paralelne oraz subdominanty i dominanty molowe a także zestawia tonacje na zasadzie brzmieniowej. Centra tonalne ulegają wielu zmianom i rozpoznawalne są dzięki powtarzalnym wokół nich dźwiękom w warstwie melodycznej oraz figuracjom akordowym. Kompozytor stosuje akordy o budowie tercjowej z dodanymi sekundami i kwartami oraz akordy budowane kwartowo – dobarwiane sekundami. W całej części widoczny jest brak ścisłych związków pomiędzy poszczególnymi akordami i tonacjami, co w ogólnym słyszeniu utworu daje wrażenie płaszczyznowości i zmienności oraz oddala słuchacza od osadzenia muzyki w jakiejkolwiek tonalności.

Narracja tej części *Sonaty* charakteryzuje się unikaniem symetryczności fraz, zmiennością rytmiki i zacieraniem pulsacji, co potęguje ulegająca zmianom agogika, zwłaszcza w momentach przejść między fazami formalnymi. Dynamika oscyluje wokół poziomu *piano*, choć dochodzą do głosu także odcinki *forte* wprowadzane łagodną falą narastania lub sporadycznie poprzez *subito*. Charakterystyczne jest operowanie kontrastami metrorytmicznymi, różnicowanie tempa, oraz zestawianie błyskotliwych figuracji z sielankowymi motywami w obydwu instrumentach. Bogata kolorystyka tej części uzyskiwana jest poprzez zmiany planów harmonicznych, kontrastowanie rejestrów oraz zróżnicowane pod względem barwy i dynamiki figuracje.

W zakresie artykulacji w partii fortepianu dominuje *legato* przy równoczesnym akcentowaniu rytmiki i wchodzących głosów. Z kolei w partii klarnetu znamienne jest mocne podkreślanie wysokich dźwięków w kulminacjach. Partie obydwu instrumentów wymieniają się ze sobą, zachowując równowagę w dialogu (przykład nr 27).



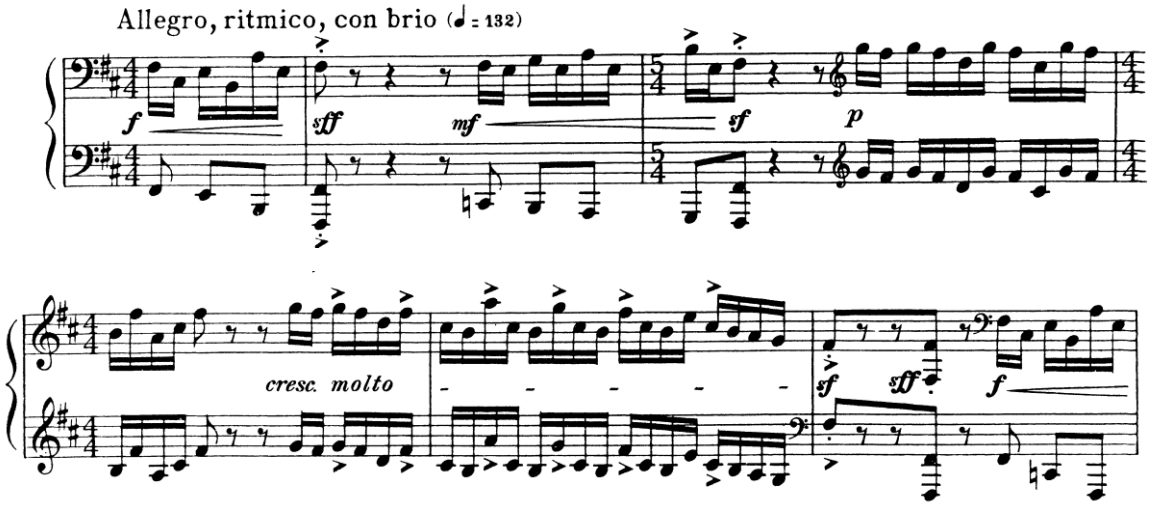

mf
p
pp
mp
p
slentando
a tempo
mp
colla parte
pp
mp
p
Ped.
Ped.
col ped.
mp
p
pp
p
p

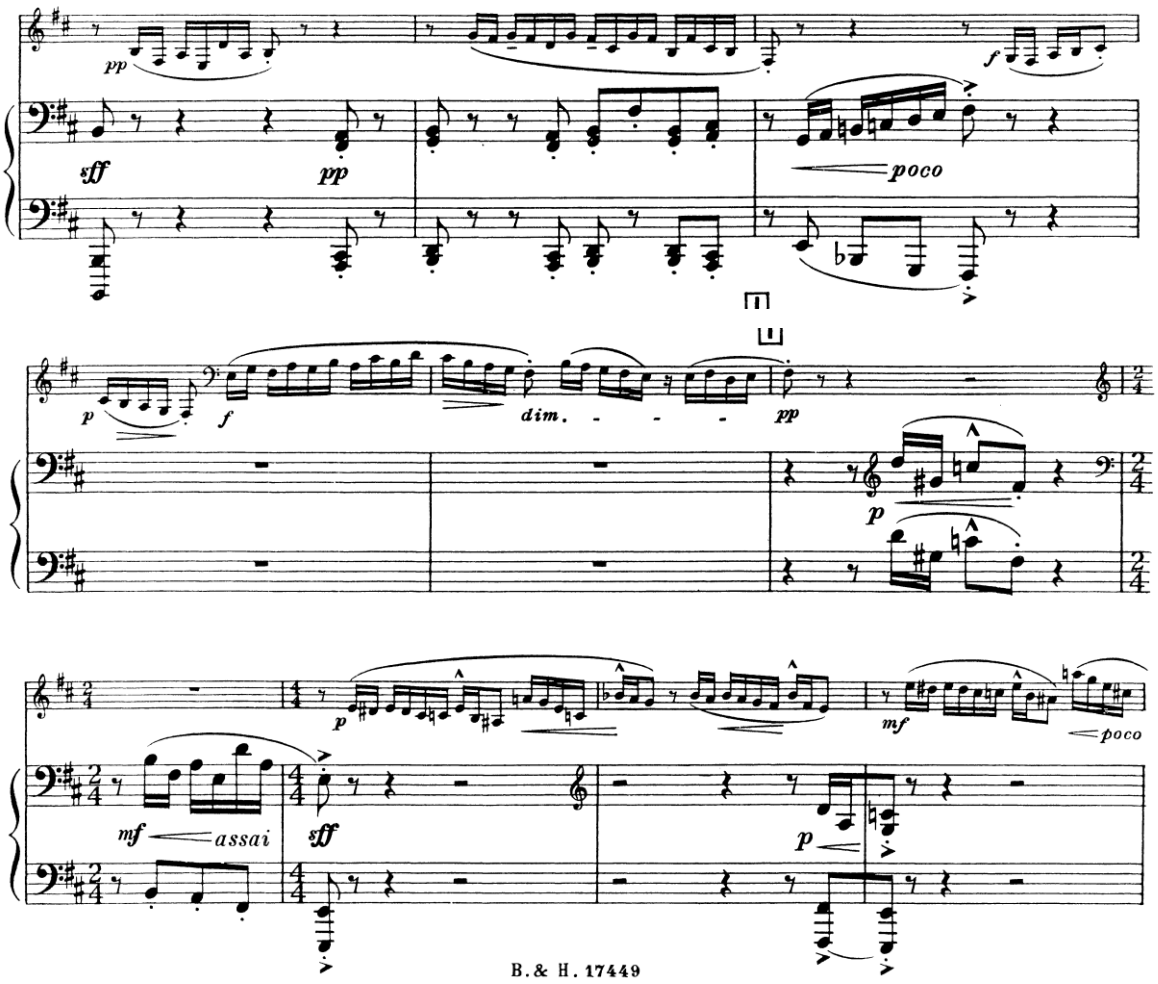


Przykład nr 27, takty 182-206

Wszystkie wyżej omawiane elementy wpływają na zmiany narracji oraz charakter i nastrój muzyki w całej części. W efekcie kompozytor uzyskuje niebywałe bogactwo ekspresji i kontrastu, co wpływa na niepowtarzalny klimat kompozycji.

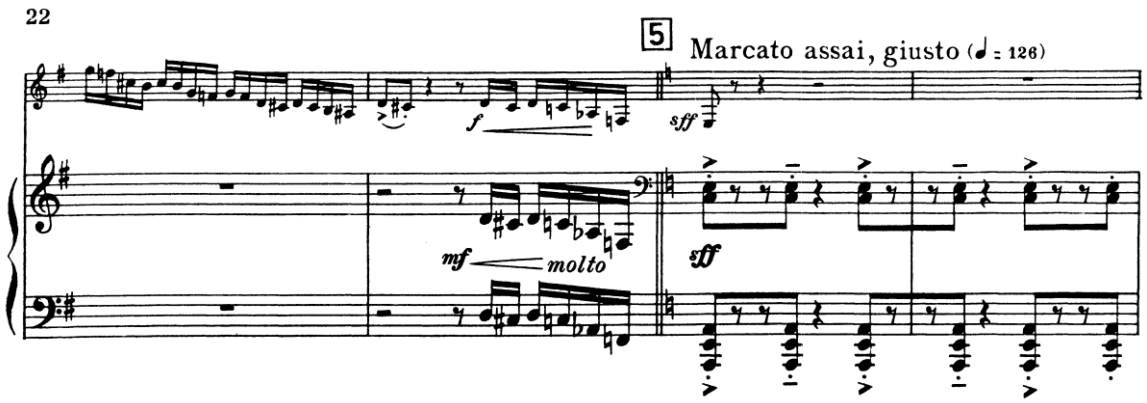
Część druga *Sonaty,* utrzymana w tempie *Allegro, ritmico, con brio,* jest motoryczna i bardzo odmienna od elegijnego charakteru części poprzedniej. Jej model formalny ma swoje źródła w twórczości m.in. Baxa. Temat I prowadzony jest przez dwa instrumenty korespondujące pomiędzy sobą, wzajemnie dopowiadając i uzupełniając swoje partie. Charakter nerwowości i napięcia, nadaje tej części bardzo zdecydowany szesnastkowy motyw dobiegający, zastosowany przez kompozytora od pierwszych taktów. Dopiero późniejsze elementy liryczne w partii klarnetu, akompaniowane przez dwudźwięki *staccato,* wprowadzają chwilowe wyciszenie emocji. Dualizm tematu I wpływa na całą formę tej części (przykład nr 28).

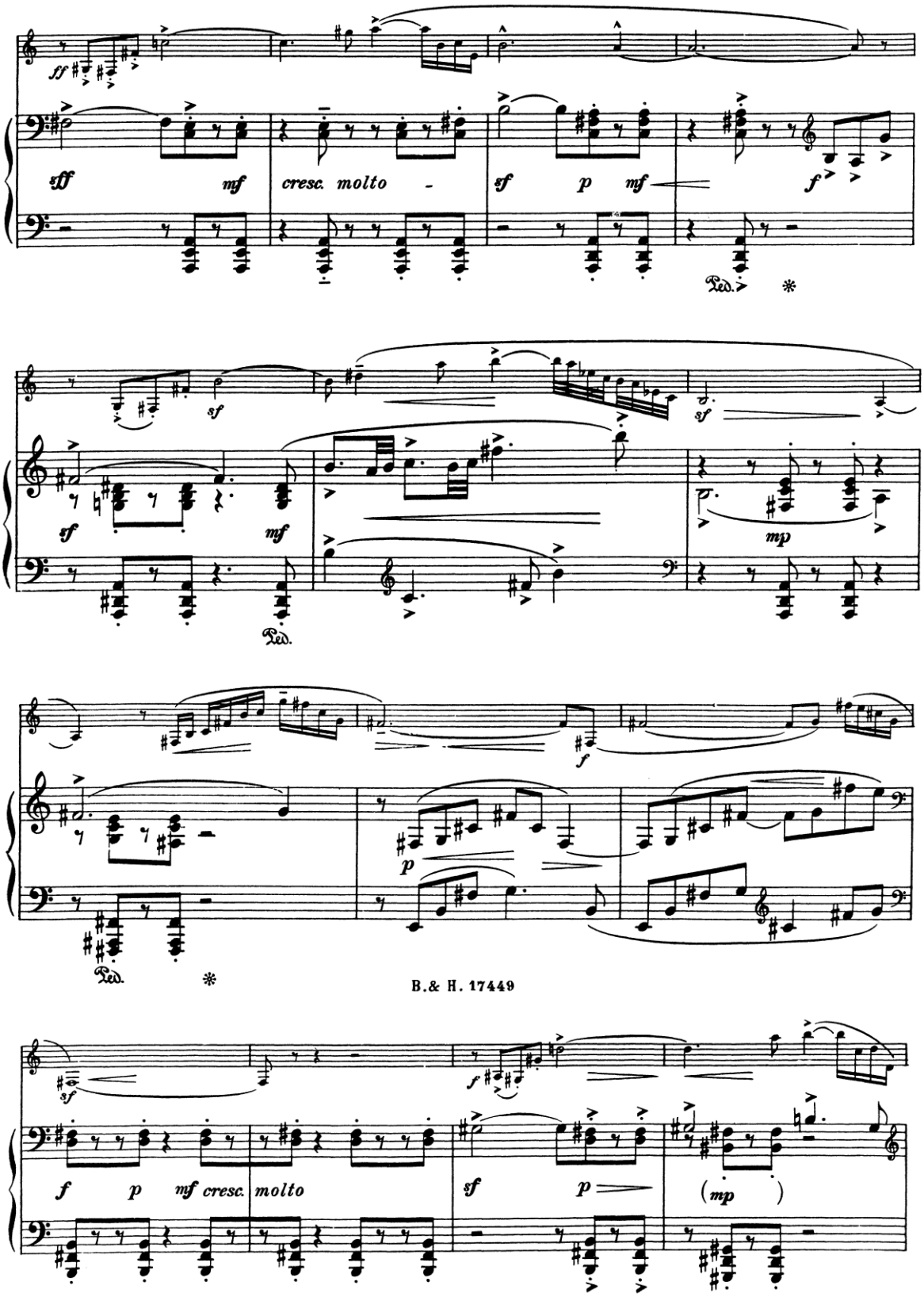




Przykład nr 28, takty 1-13

Z kolei temat II wywodzi się z tematu I, choć posiada odmienny, synkopowany, akordowy akompaniament o charakterze jazzowym. Składa się z fraz cztero- i trzytaktowych o łukowym rysunku melodycznym i napięciowym. Diatoniczna melodyka zdominowana jest przez figuracje sekundowo-kwartowe (przykład nr 29).



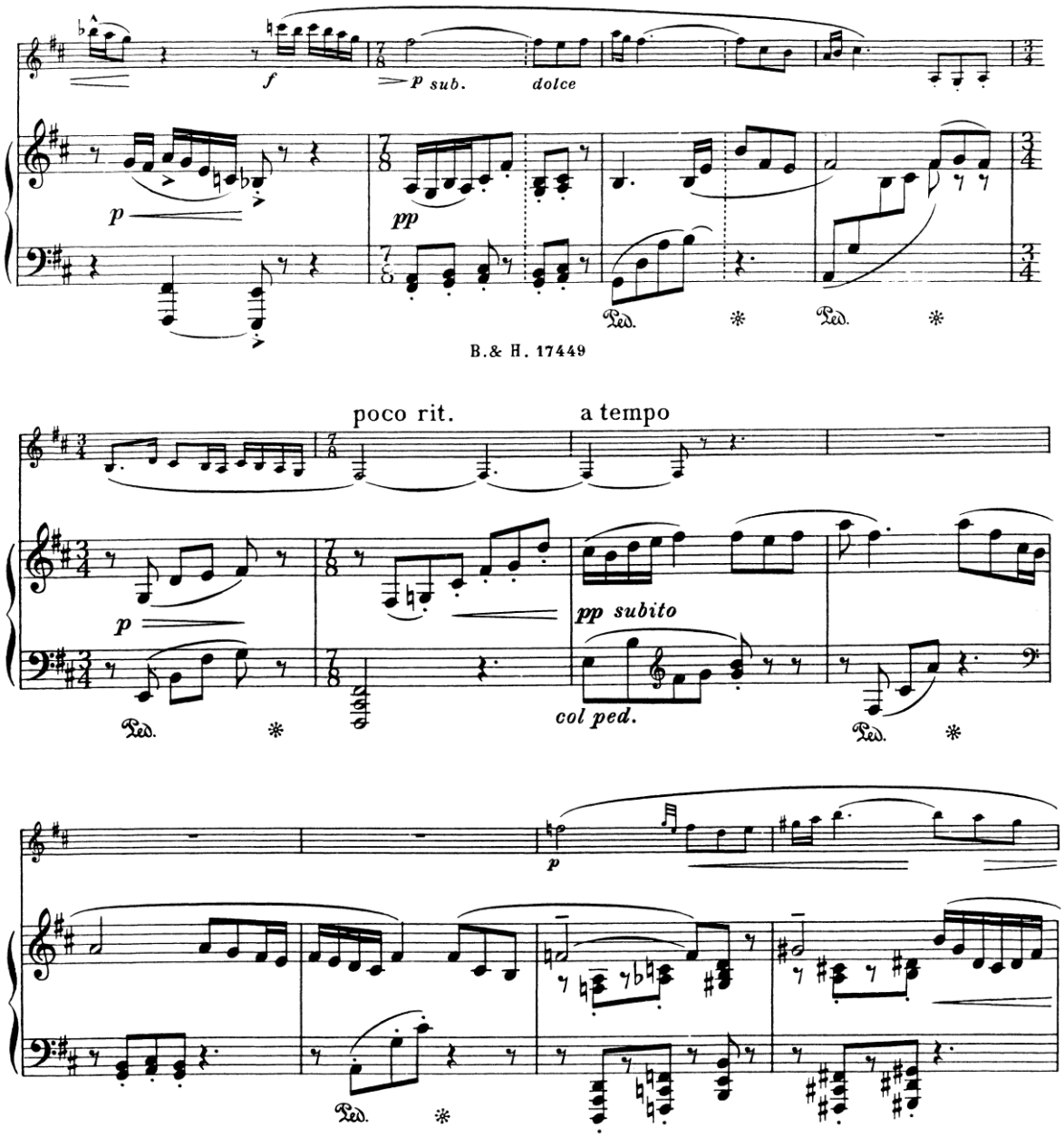


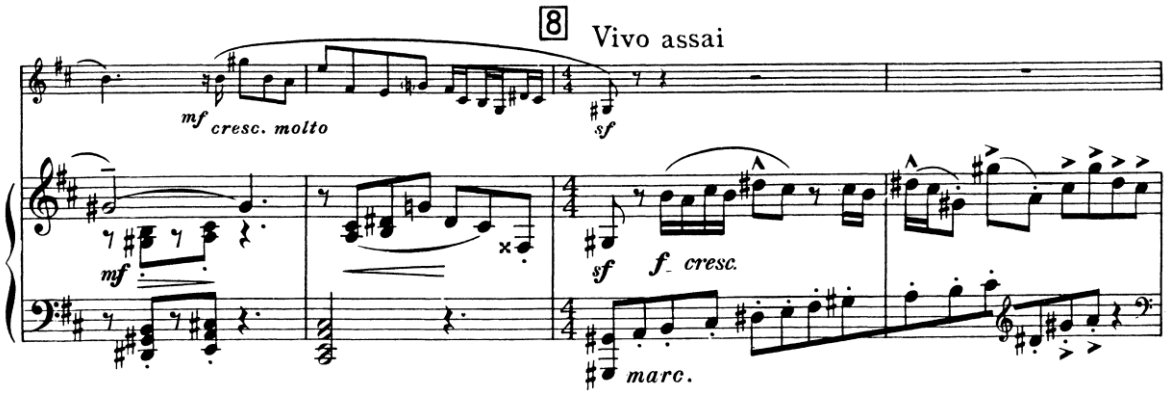
Przykład nr 29, takty 77-94

W całej części zacierają się ścisłe relacje i zależności harmoniczne poprzez silne schromatyzowanie. Centra tonalne są zmienne a ich wyodrębnienie możliwe jest dzięki

analizie zastosowanych akordów. Prymat nad melodyką i harmonią uzyskuje element rytmiczny i agogiczny, co wpływa na burzliwy obraz tej części oraz na jej popisowy i wirtuozowski charakter.

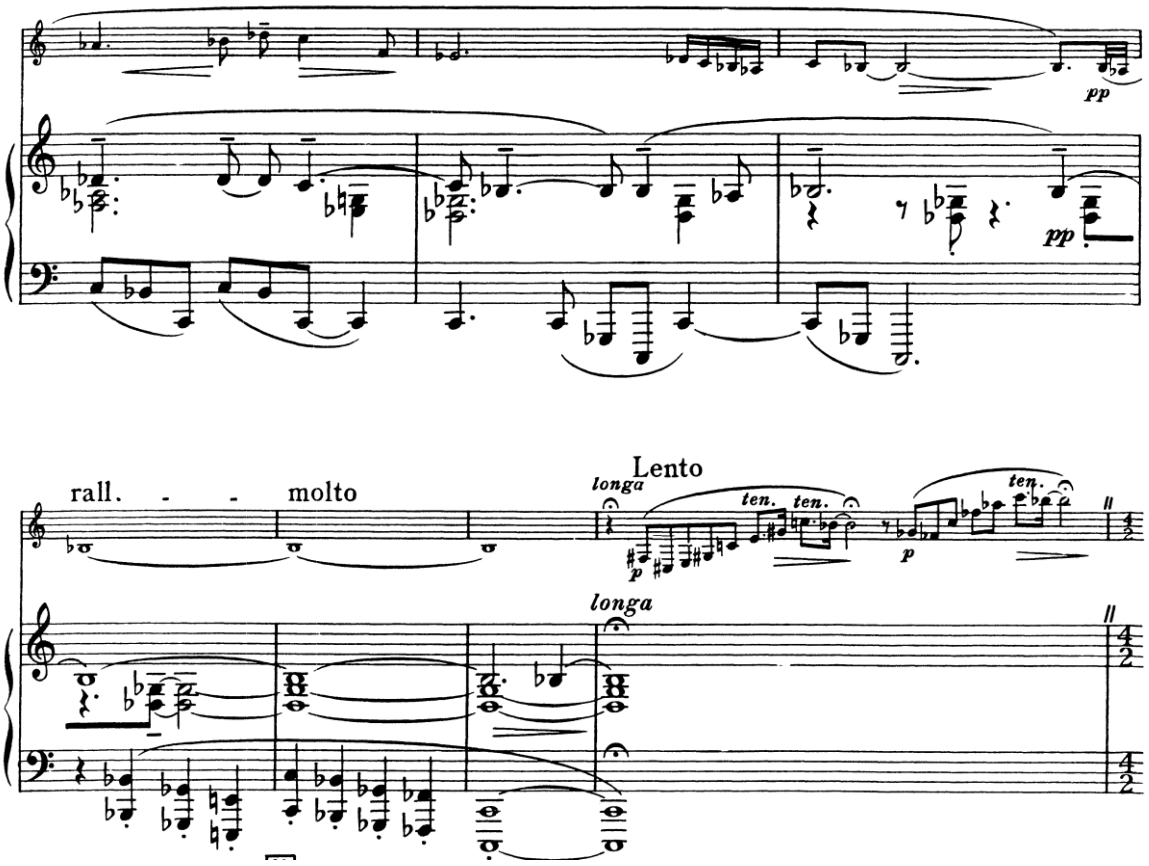
W omawianej części rytm posiada kształtującą rolę z widocznymi elementami jazzowymi. Akcenty i różnorodność pulsu są czynnikami decydującymi o niespokojnej narracji. Potęguje to również metrum zmienne i nieregularne (3/4, 4/4, 7/8), co w efekcie prowadzi do zachwiania symetrii (przykład nr 30).

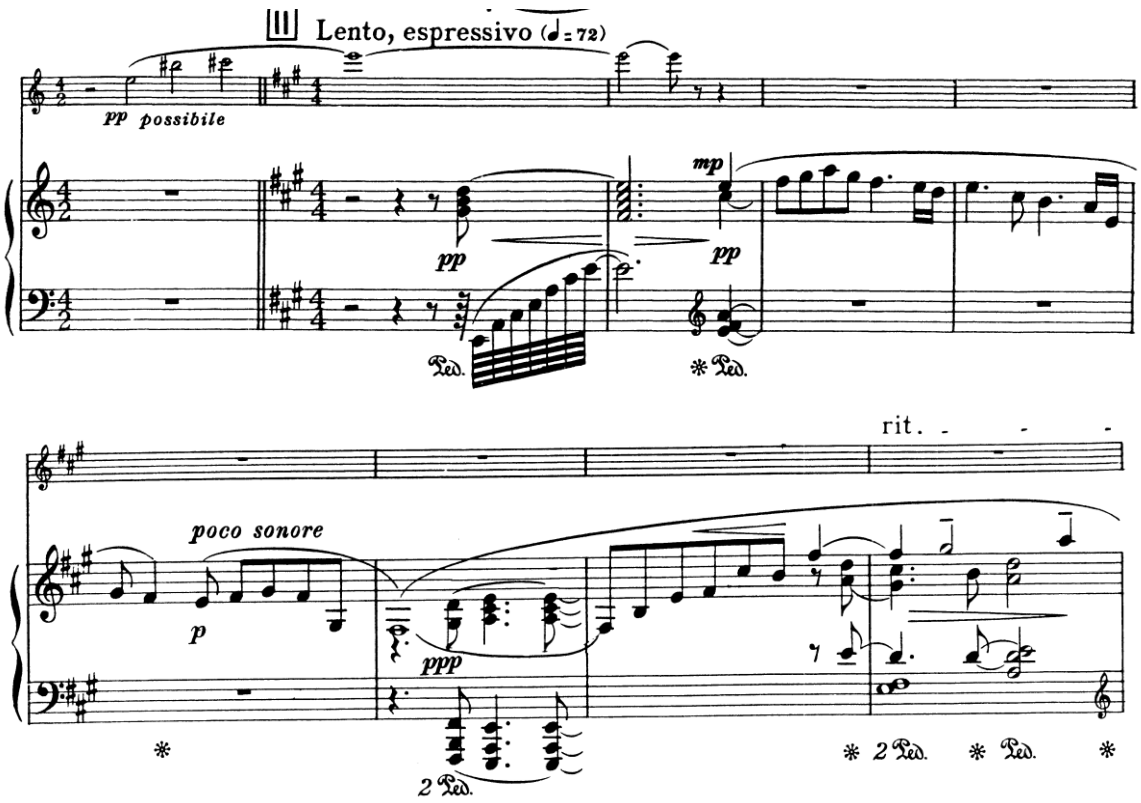




Przykład nr 30, takty 126-141

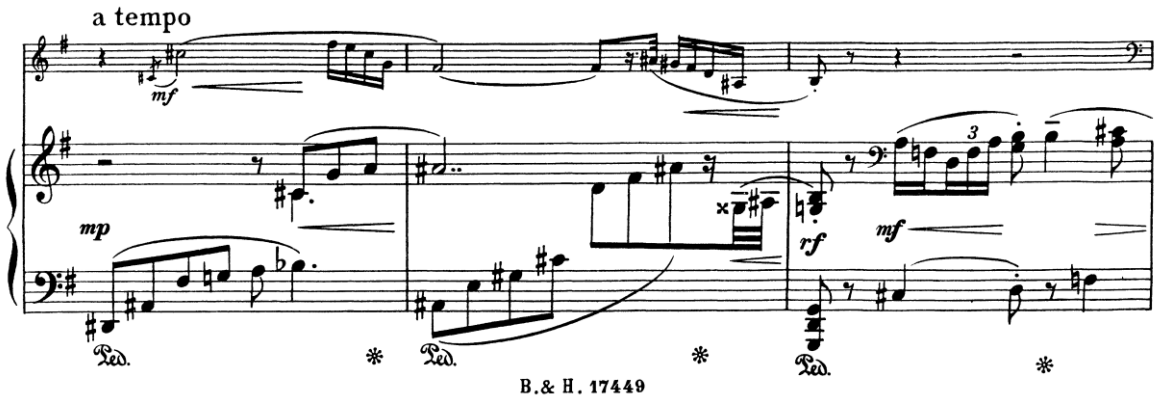
Agogika jest stała i ma charakter *perpetuum mobile.* Z klasyfikacji tej wyłamują się jedynie odcinki *lento* o bardzo kontrastującym do całej części charakterze materiału muzycznego i spokojnej narracji prowadzonej przez klarnet i fortepian, przynosząc słuchaczom i wykonawcom chwilowe wyciszenie emocji (przykład nr 31).

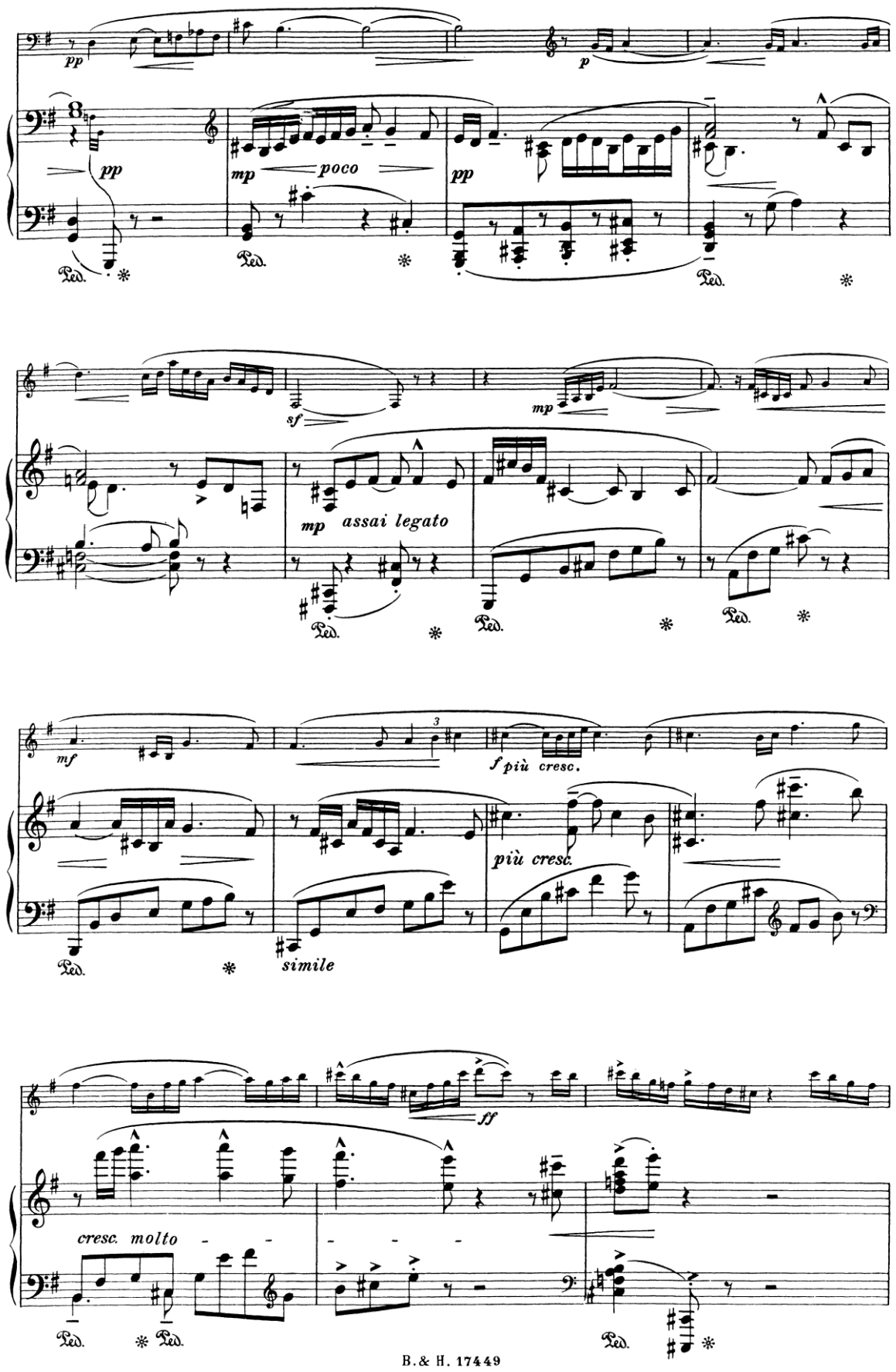


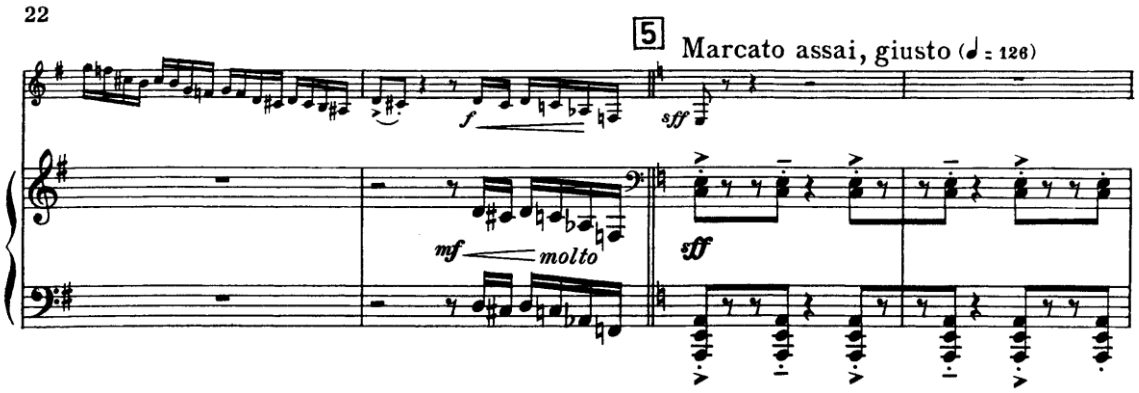


Przykład nr 31, takty 207-222

Dynamikę cechują liczne kontrasty wspomagane artykulacją, w której pojawiają się nagłe akcenty. Faktura części II *Sonaty* jest przeważnie homofoniczna, obfitująca w figuracje i dialogowanie pomiędzy partiami. Występują też elementy polifonizacji w fazach bardziej lirycznych. Materiał dźwiękowy jest głównie chromatyczny, choć w figuracjach widoczne jest czasem operowanie diatoniką (przykład nr 32).




pp
p
pp
mp
poco
pp
sf
mp
mp
assai legato
mf
f più cresc.
più cresc.
simile
ff
cresc. molto
B.& H. 17449



Przykład nr 32, takty 59-80

Forma części II może zostać określona jako wariacyjna. Howells bawi się rozmaitością pomysłów motywicznych i fakturalnych, a przez przywołanie tematu pierwszego z części I przed kodą utworu, scala całość cyklu sonatowego.

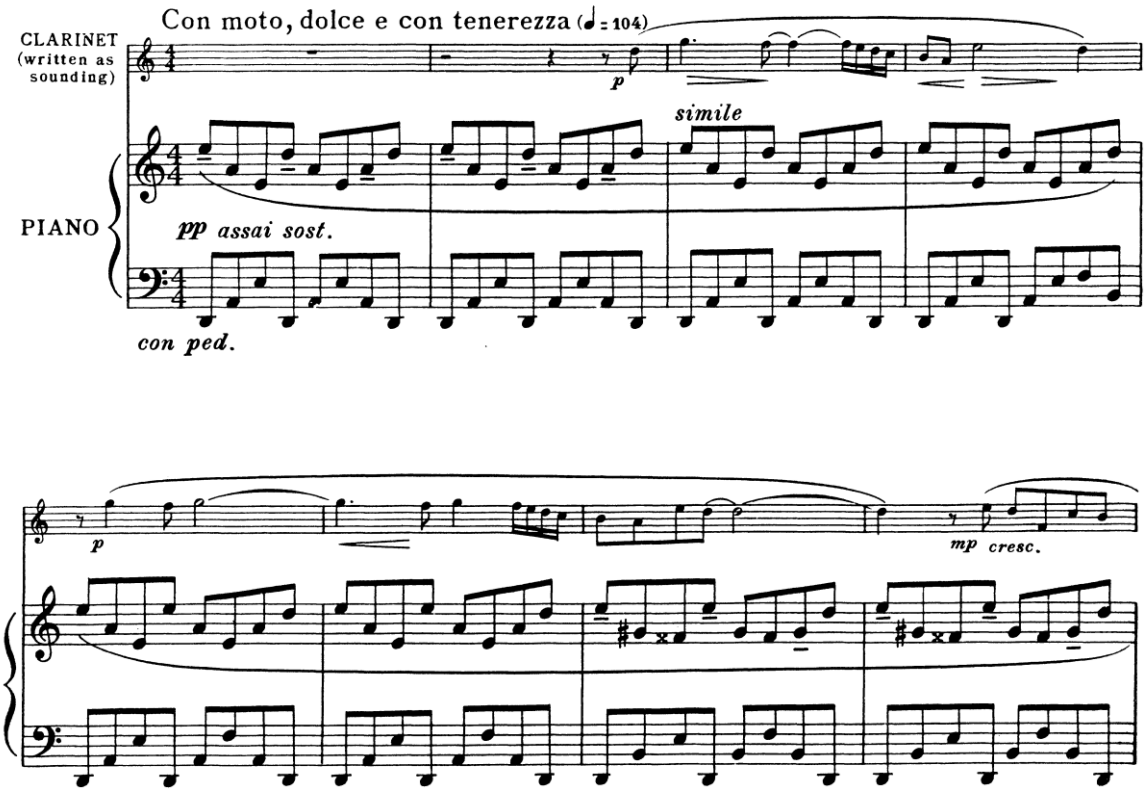
Problematyka wykonawcza

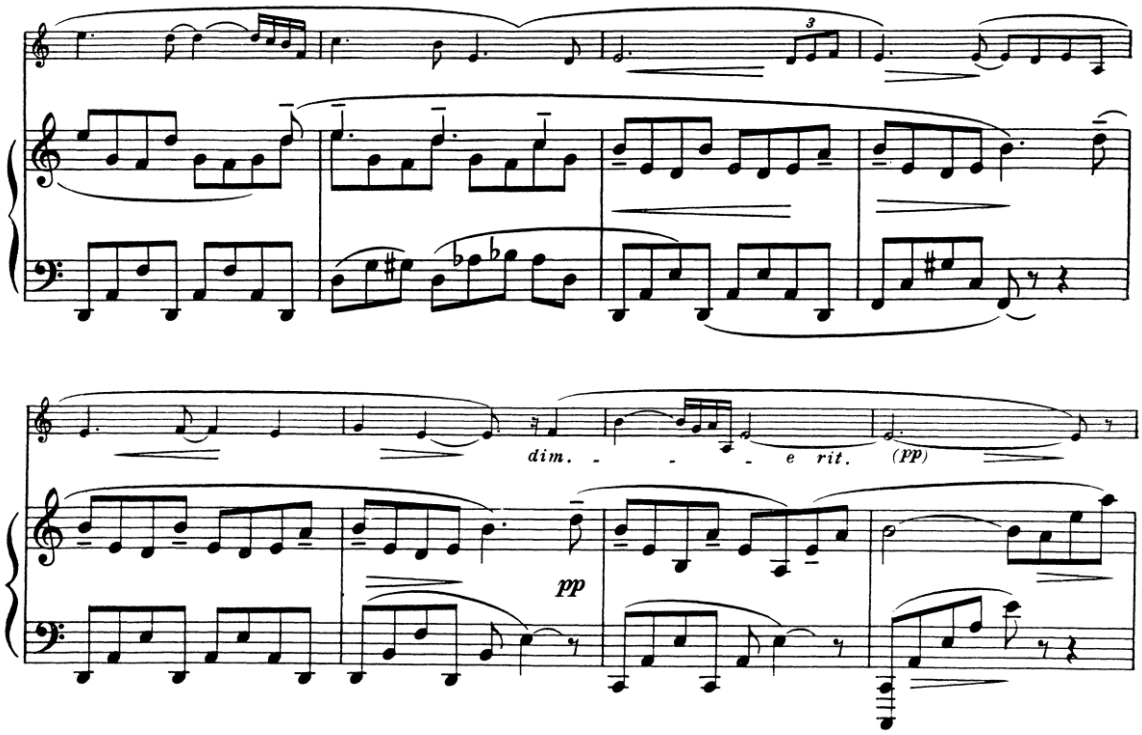
Zaproponowana przez T. King zamiana klarnetów z *B* na *A* skutkuje wprowadzeniem w *Sonacie* Howellsa wygodniejszych tonacji i znacznym ułatwieniem występujących problemów manualnych (jest to najtrudniejsza sonata pod względem technicznym z wszystkich czterech omawianych w niniejszej pracy) oraz uzyskaniem cieplejszej i pełniejszej barwy instrumentu, zwłaszcza w niskich rejestrach, które kompozytor opisał jako *sonore*.

Problematyka wykonawcza I części *Sonaty* dotyczy przede wszystkim interpretacji tekstu muzycznego i oddania charakteru dzieła oraz zagadnień z zakresu kameralistyki. Część ta wymaga od wykonawców wielu przemyśleń nad sposobem oddania charakteru i nastroju muzyki oraz prowadzenia narracji. Celem wykonawców powinno być uzyskanie zarówno w sposobie prowadzenia dźwięku jak i frazy całkowitej swobody i naturalności wypowiedzi, w czym pomaga dokładne oczytanie intencji kompozytora w zakresie dynamiki i agogiki. Bardzo ważnym elementem wpływającym na wyraz całej części, jak i jej odbiór przez słuchaczy, jest dobra gra zespołowa. Można tu mówić o nieustającym dialogu fortepianu i klarnetu co wpływa na elementy imitacyjności w obu partiach, kontynuowanie frazy muzycznej przez partnera oraz wzajemne uzupełnianie i dopasowanie się pod względem emocjonalnym. Dwie niezależnie prowadzone narracje przez partnerów powinny być spójne i tworzyć niezwykle barwny przebieg muzyczny

pełen przemyśleń i zadumy. Bardzo istotna jest współpraca między wykonawcami, gdyż pojawiają się problemy związane z synchronizacją partii klarnetu i fortepianu w całości części. Spowodowane jest to polirytmią oraz fragmentaryzacją fraz przy równoczesnej konieczności zachowania ciągłości narracji.

Temat pierwszy zbudowany z kilku wydłużających się motywów, stanowi długi szesnastotaktowy odcinek, który należy wykonać zachowując ciągłość mimo występujących pauz i rytmów synkopowanych pojawiających się na słabych częściach taktów. Klarnecista powinien śpiewać i potraktować frazę jak wokalista, tworząc przy tym piękną i długą linię melodyczną z przeniesieniem przez pauzy i takty, która pozwoli ukazać w pełni tajemniczy obraz pierwszego tematu a pianista, oddychając razem z klarnecistą, płynnie prowadzić monotonny i jednostajny akompaniament. Wrażenie nieregularności potęguje zastosowanie *tenuto* w partii fortepianu, tworzące charakterystyczny rytm w układzie ósemkowym 3+3+2, który w różnych przeobrażeniach pojawi się wielokrotnie w przebiegu całej *Sonaty* (przykład nr 33).



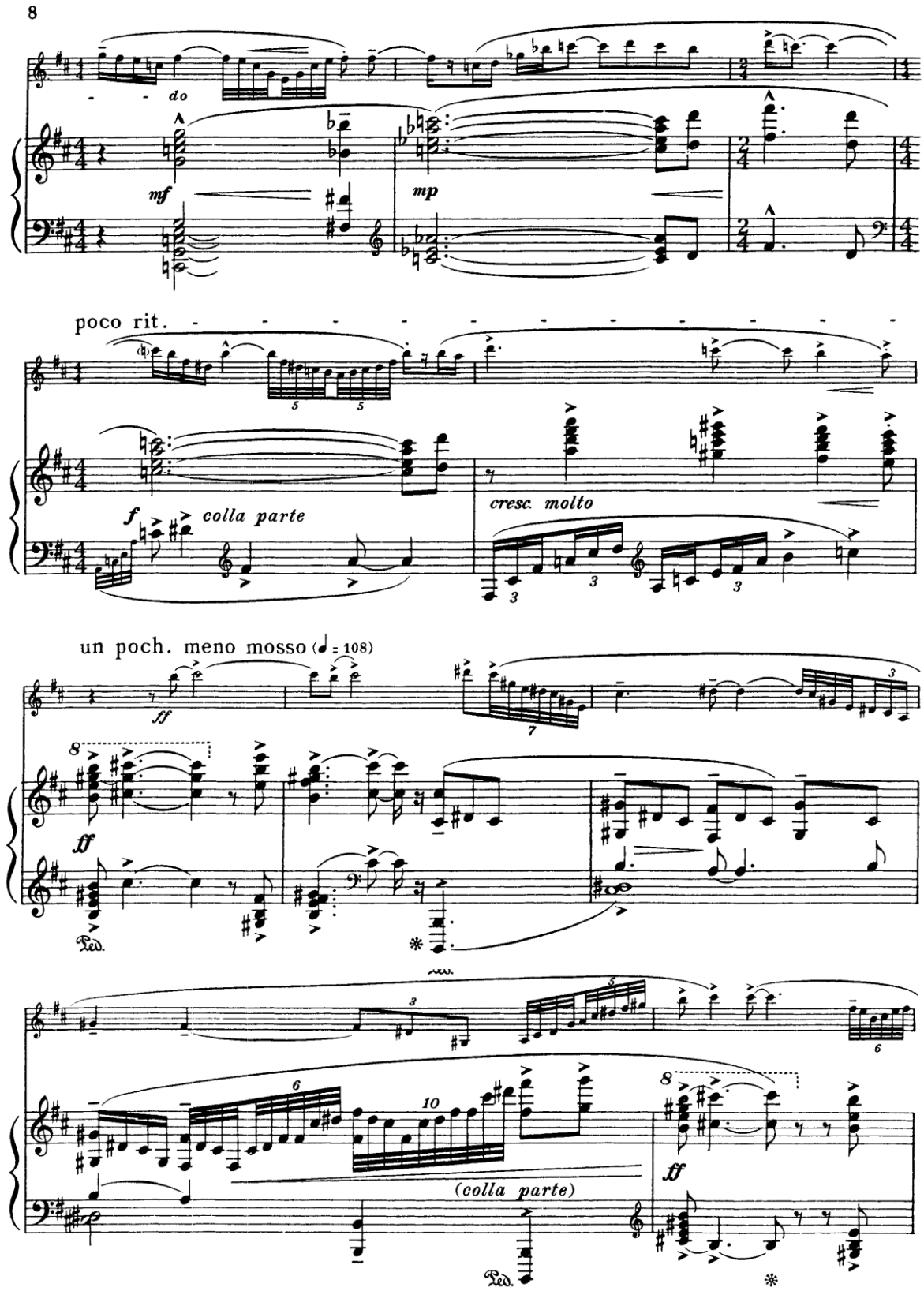


Przykład nr 33, takty 1-16

Podobne problemy można odnaleźć w nr. 3 w I części (takty 43-71). Klarnecista musi podzielić ten odcinek na dwie długie myśli muzyczne, najpierw od taktu 43 do *a tempo flebile* w takcie 55, a potem od *flebile* aż do taktu 71. Bardzo pomocne dla wykonawcy w tym fragmencie będzie niezatrzymywanie się na długich nutach i niemyślenie pojedynczymi motywami oraz niedzielenie na motywy wyznaczane łukami, co pozwoli na uzyskanie ciągłości frazy.

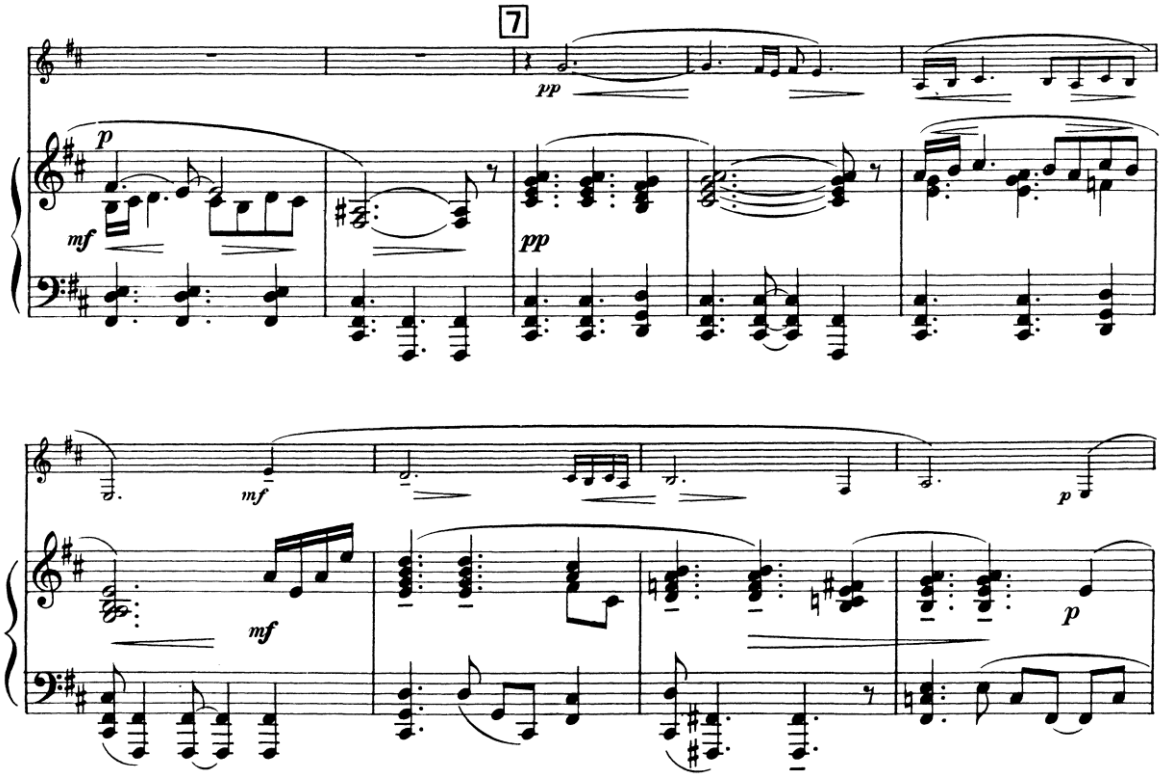
Wirtuozowski fragment od nr. 5 do 7 (takty 89-128) oddaje ekspresję i kulminację tej części *Sonaty* ale zarazem jest jednym z tych miejsc w utworze, o których mówi się, że należą do najtrudniejszych wykonawczo odcinków. Partia klarnetu i fortepianu wymaga od wykonawców wspólnych przemyśleń, wielu godzin ćwiczeń i prób. Problem sprawia tu zachowanie właściwego pionu w obydwu instumentach oraz dopasowanie partii fortepianu granej *colla parte*, do głównej linii melodycznej prowadzonej przez klarnet, wykonywanej swobodnie zgodnie z sugestią kompozytora *piu rubato*. Autor wprowadza często zmiany temp na krótkich odcinkach poprzez zastosowanie *accelerando* i *ritenuto*, co przy nieregularnych grupach w drobnych wartościach partii klarnetu i fortepianu (np. triole, kwintole, sekstole, septole, decymole) powoduje problem z dobrą synchronizacją obydwu instrumentów. Drobne struktury pasażowe wymagają spokoju i czasu, powodując rozszerzenie taktów. Partnerzy powinni stworzyć jeden obraz składający się z dwóch

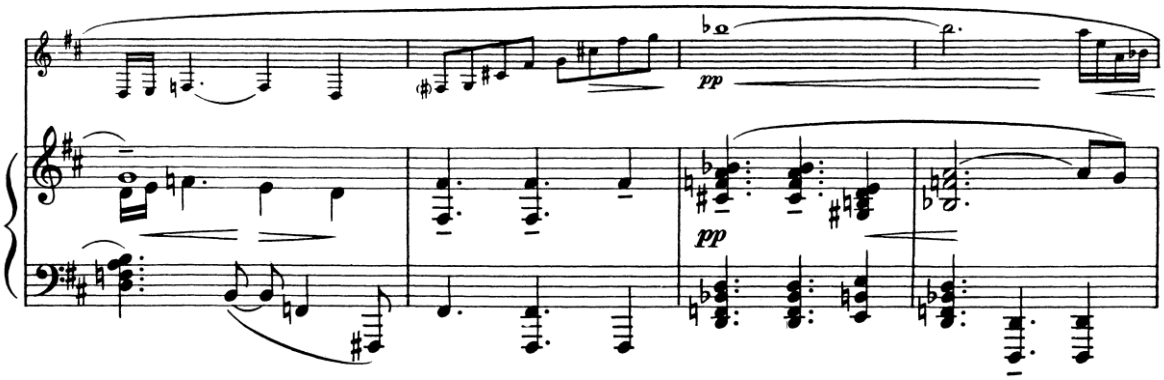
różnych planów i grać swobodnie (*ad libitum*), co nie jest proste w realizacji (przykład nr 34).

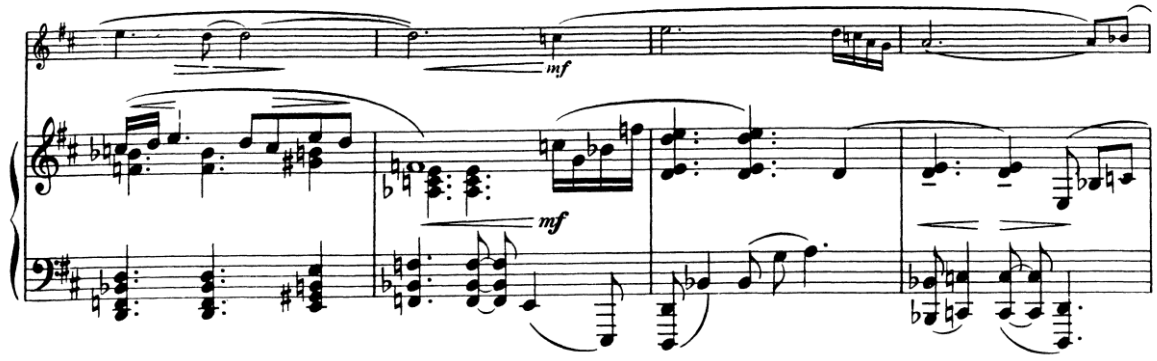


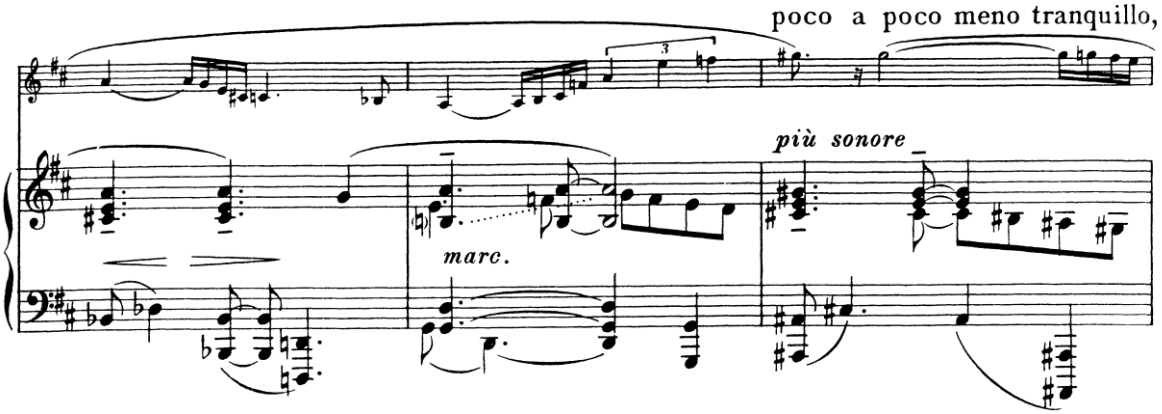
Przykład nr 34, takty 99-108

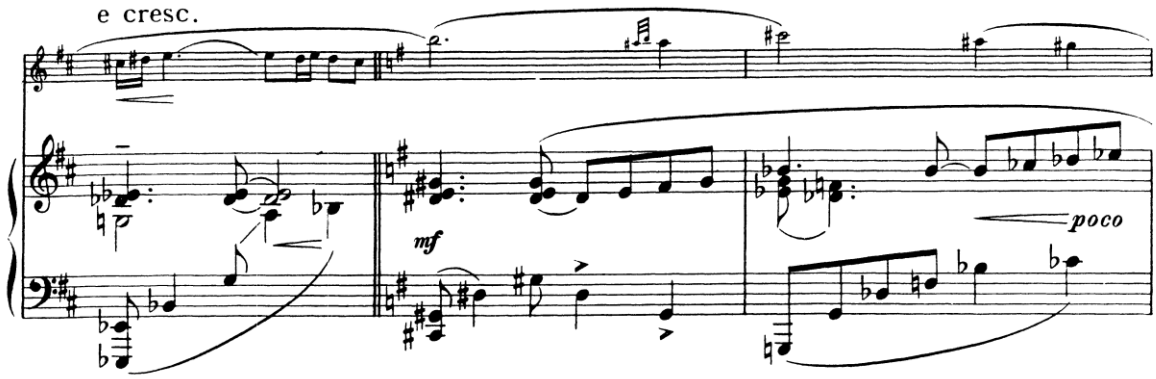
Od początku części aż do numeru 7 w takcie 129 widoczne jest olbrzymie bogactwo ekspresji i emocji, które na przestrzeni taktów przechodzi ciągle od niezwykle lirycznych i tajemniczych momentów, do dramatycznych, pełnych krzyku oraz dynamicznego szaleństwa, potęgowanego wysokimi dźwiękami klarnetu. Po kulminacji w numerze 5 (takty 89-109), od taktu 110 poprzez wyciszanie emocji i napięcia w obydwu partiach kompozytor przygotowuje kolejną zmianę nastroju. W takcie 119 wprowadza temat drugi, w którym nastepuje powrót do liryzmu. Kompozytor zachowuje charakterystyczny rytm 3+3+2, tym razem w formie akordowej (odmiennie niż w temacie pierwszym), przeciwstawiając go kantylenowej partii klarnetu utrzymanej w dynamice *p*. Jednakowy i stale powtarzający się rytm ma wpływ na ekspresję i czas w tym fragmencie, który raz biegnie szybciej poprzez dodanie drobnych wartości a raz wolniej. W partii klarnetu poprzez synkopy przebija się jedna myśl muzyczna jako całość, choć czasami brak w niej oparcia na mocnej części taktu. Dodawane są na końcach motywów szesnastki, pauzy, długie wartości i dźwięki w średnim rejestrze, co znowu wzmacnia fragmentaryczność motywów, powodując problem w utrzymaniu pieknej długiej linii melodycznej na przestrzeni wielu taktów (przykład nr 35).

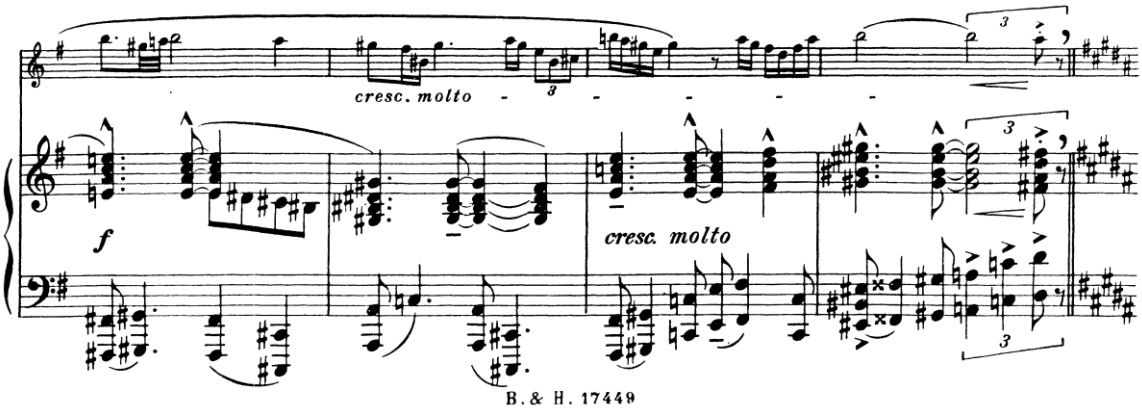



pp
pp


mf
mf

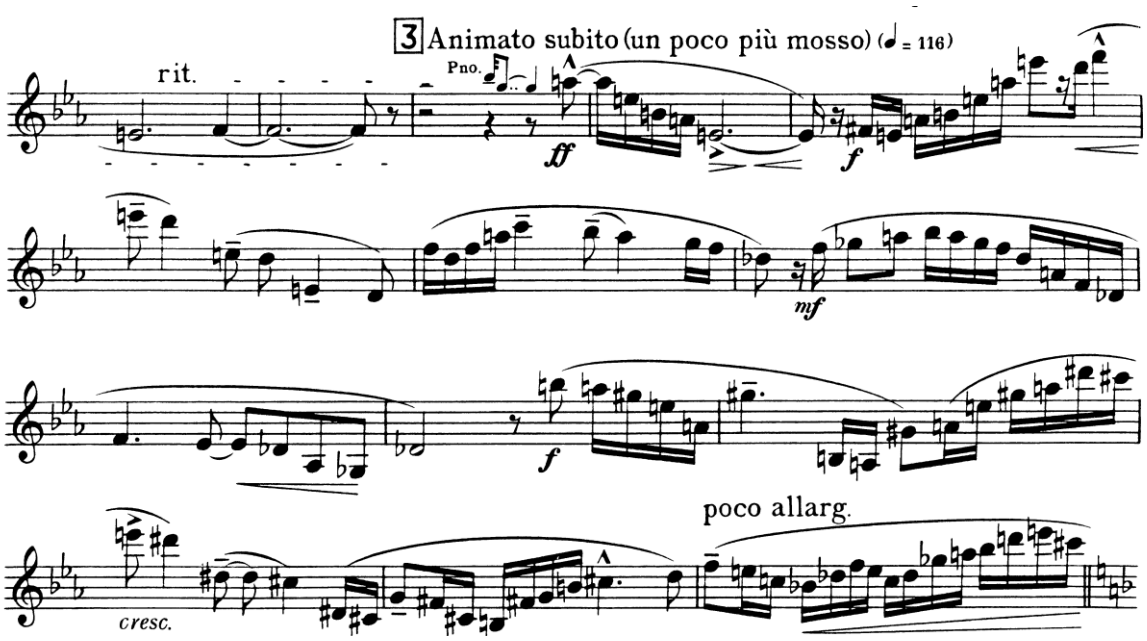

poco a poco meno tranquillo,
più sonore
marc.


e cresc.
mf
poco



Przykład nr 35, takty 127-153

Podczas pracy nad przygotowaniem tekstu I części *Sonaty* warto zwrócić uwagę na pewne problemy techniczne, których pokonanie przez odtwórców stanowi podstawę dobrego wykonania utworu. Dużą trudność sprawiają klarneciście skoki interwałowe w rozpiętości całej skali instrumentu oraz wykorzystanie skrajnych rejestrów i rodzajów dynamiki. Zmiany tonacji, tempa i bogata chromatyzacja w całej części, nie ułatwiają zadania. Howells wprowadza niewygodne połączenia dźwiękowe, w szczególności w przebiegach szesnastkowych i trzydziestodwójkowych, np. w I części cały nr 3 (przykład nr 36).



Przykład nr 36, takty 41- 54, partia klarnetu

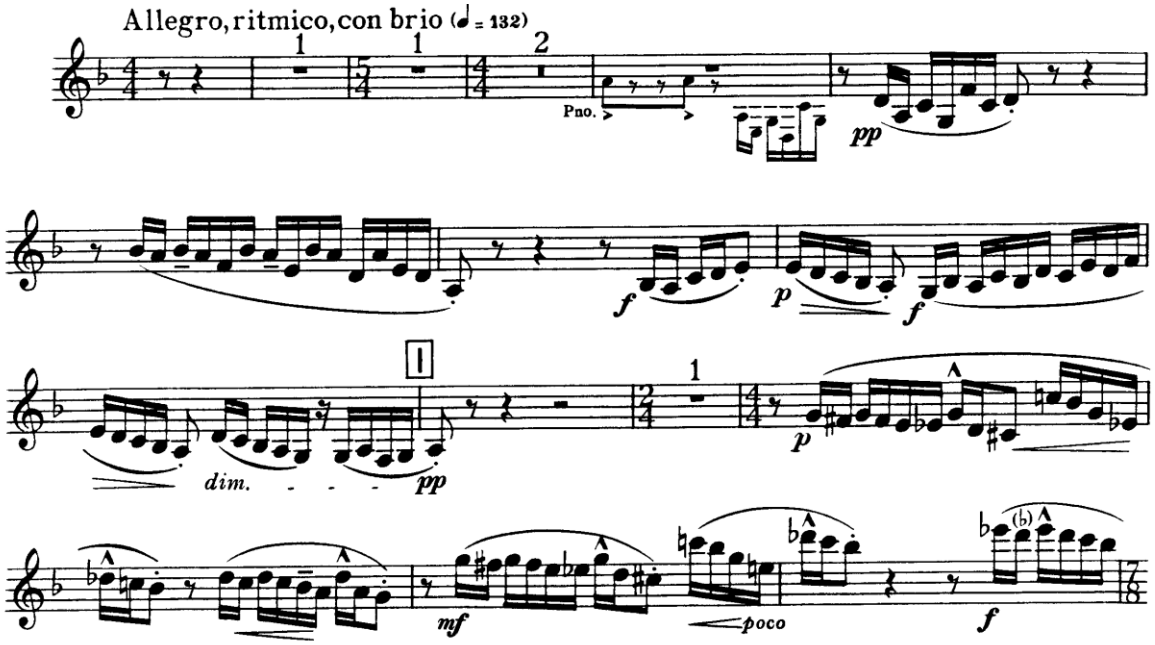
Niezwykle ważnym czynnikiem wpływającym na jakość wykonania utworu oraz dobrą percepcję jest dbałość o artykulację i dynamikę. Różnicowanie i spiętrzenie

na krótkiej przestrzeni występujących *sforzat* i akcentów w *ff* lub *tenuto* w *pp* graniczącym z szeptem oraz nagłych przejść emocjonalnych pomiędzy różnymi rodzajami artykulacji zastosowanych we wszystkich rejestrach instrumentu sprawia wykonawcy dużą trudność. W całej części kompozytor zestawia ze sobą odcinki kantylenowe i śpiewne z odcinkami o całkowicie odmiennym, przeciwstawnym charakterze, wprowadzającym niepokój oraz pewnego rodzaju szaleństwo. Muzyka jest pełna dramatyzmu i napięcia z fragmentami przepełnionymi liryzmem i zadumą. Wymieniane elementy powodują, że *Sonata* staje się jeszcze bardziej efektownym i interesującym utworem, który ma niezwykłą moc i siłę wpływu oraz oddziaływania na odbiorców.

Przy całej szczegółowości opracowania tekstu muzycznego oraz rozwiązywaniu wyżej wymienionych problemów technicznych, wykonawcy powinni jednak pamiętać o najważniejszym elemencie, jakim jest proces tworzenia barwnego obrazu I części z zachowaniem swobody wykonawczej i własnej intuicji. Dopiero połączenie techniki z interpretacją i rozwiniętą wyobraźnią artystów odda w pełni jej klimat i ekspresję.

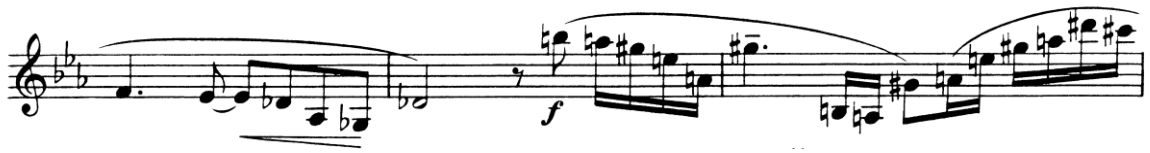
II część *Sonaty* – *Allegro, ritmico, con brio* – jest bardziej wymagająca dla wykonawców pod względem technicznym niż część I. Od samego początku widoczny jest jej odmienny charakter, który zapowiadają przebiegi szesnastkowe w partii fortepianu i klarnetu w szybkim tempie, wprowadzając niepokój i duże napięcie. W całej części warto zwrócić uwagę na problem utrzymania motorycznego charakteru szesnastek, pulsu i dynamiki oraz właściwego tempa, które powinno być stosunkowo szybkie i płynne. Wymaga to od wykonawców poświęcenia dużej ilości czasu i wspólnej pracy nad przygotowaniem trudnego materiału. Problem dla odtwórców może stanowić prowadzenie długiej frazy złożonej z krótkich motywów (czasem składających się nawet z dwóch, trzech dźwięków) przerywanych pauzami w obydwu partiach oraz przejmowanie przez partnerów tego samego pulsu i dynamiki. Poprzez przerywanie fraz kompozytor od początku części uzyskuje burzliwy charakter, który dodatkowo potęgowany jest nieregularnym zmiennym metrum zastosowanym często wbrew melodyce 2/4, 3/4, 4/4 i 7/8 (najczęściej wykonywane w układzie 2+2+3), konsekwentnie kontynuowanym aż do końca utworu.

Partia klarnetu rozpoczyna się niewygodnymi dla lewej ręki przebiegami szesnastkowymi ze względu na powtarzalność dźwięków w średnicy instrumentu (przykład nr 37). W takcie ósmym korzystniejsze dla klarnecisty będzie np. zagranie dźwięku b^1 w połączeniu z a^1 za pomocą trzeciej klapy trylowej w prawej ręce.

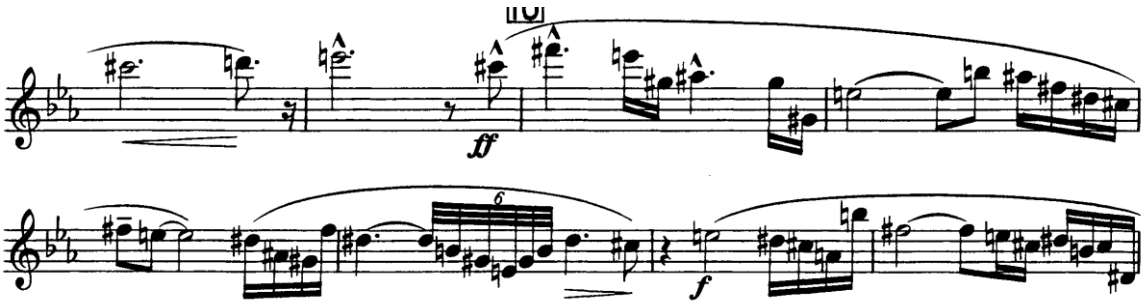


Przykład nr 37, takty 1-17 , partia klarnetu

Niewygodne skoki i połączenia dźwiękowe w całej części stanowią kolejny problem wykonawczy. Kompozytor często używa niewygodnych legatur, co skutkuje tym, iż wielu klarnecistów zmuszonych jest do przerywania łuków (przykład nr 38 i 39). Nawet wybitna klarnecistka Thea King zastosowała w swoim nagraniu dokonanym wspólnie z pianistą Cliffordem Bensonem zmiany ułatwiające wykonanie niektórych fragmentów *Sonaty*, co świadczy o dużym stopniu trudności (płyta *English Music for Clarinet* wydana przez Hyperion Records w 1997 roku).

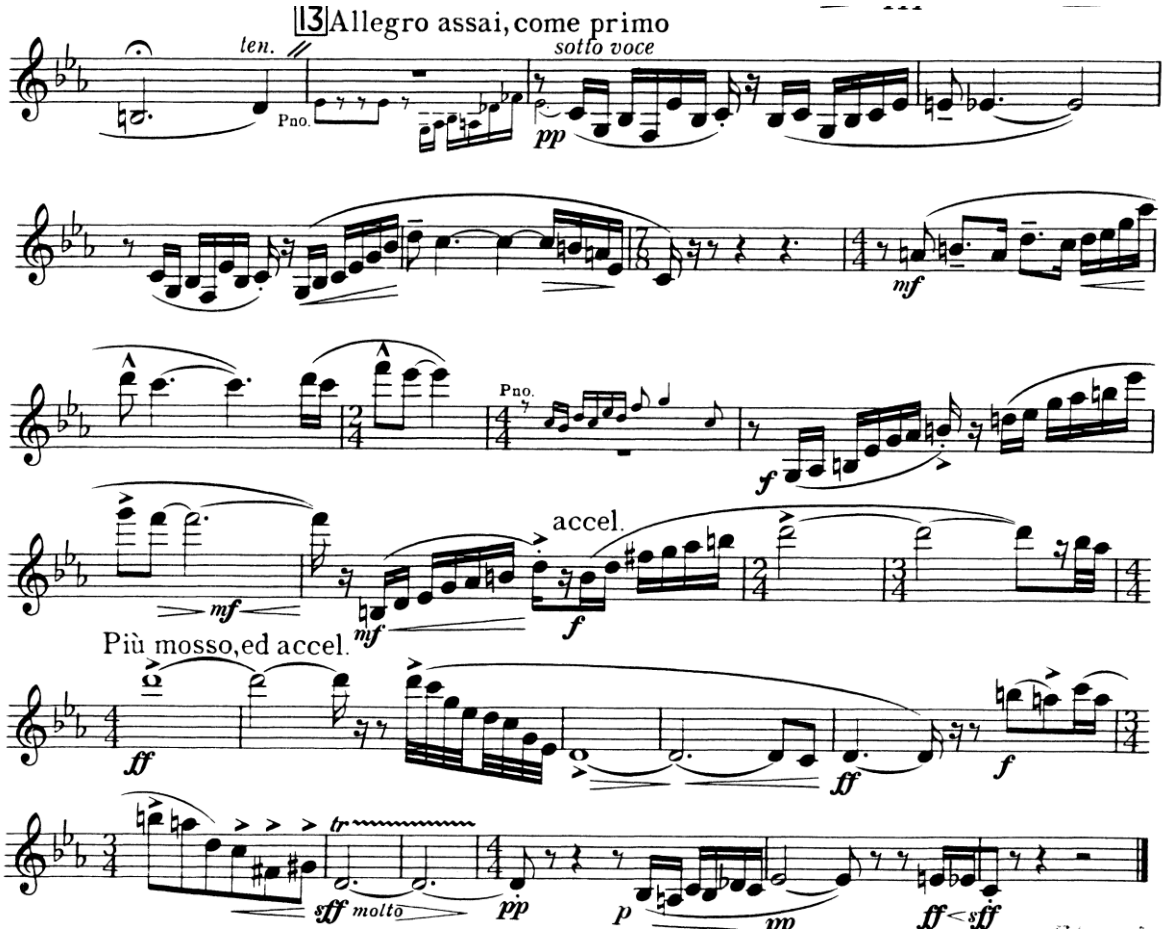


Przykład nr 38, takty 49-51, partia klarnetu



Przykład nr 39, takty 193-200, partia klarnetu

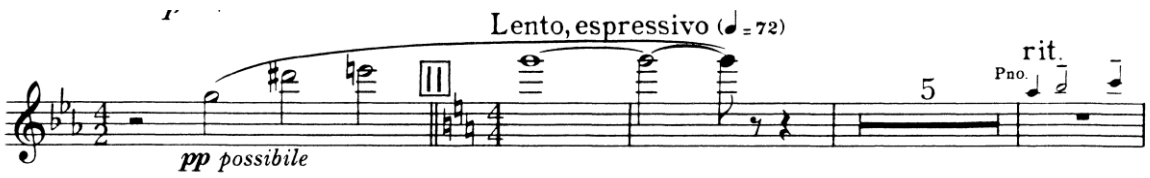
W całej części pochody szesnastkowe i trzydziestodwójkowe wymuszają konieczność zamiany chwytów tak, by można było zagrać wszystko w płynnym tempie pozwalającym oddać charakter i nastrój danego fragmentu. Za przykład można podać kodę w numerze 13 od taktu 249 aż do końca części, która jest trudnym wykonawczo odcinkiem, ze względu na niewygodne połączenia dźwiękowe w szybkim tempie *Allegro assai*. Korzystniejsze dla klarnecisty będzie np. zagranie dźwięku es^3 w takcie 259 w połączeniu z g^3 za pomocą klapy gis^1 w lewej ręce lub zagranie es^1 za pomocą pierwszego palca lewej ręki i drugiego prawej, trzymając go już od dźwięku *h* przez cały pasaż do h^1 oraz analogicznie w takcie 261 od dźwięku *h* przez cały pasaż aż do d^2 (przykład nr 40).



Przykład nr 40, takty 247-273, partia klarnetu

Kompozytor bardzo często wykorzystuje wysoki rejestr klarnetu w dynamice *forte* jak i *piano*, co wymaga od wykonawcy dbałości o ładną barwę i jakość dźwięku oraz prowadzenia jednakowego słupa powietrza, które pozwoli klarneciście na utrzymanie

dobrej intonacji oraz na realizację elementów dynamicznych i artykulacyjnych. Trudności w nr. 11 (takty 214-216) stwarza *legato* na długich nutach w górnym rejestrze i w dynamice *pp* (przykład nr 41).



Przykład nr 41, takty 214-222, partia klarnetu

Dla klarnecisty zachowanie jednolitej i ciepłej barwy instrumentu, jaka jest konieczna do wykonania tego fragmentu oraz uzyskania pięknej legatury w dynamice *possibile pp*, będzie sporym problemem. Szczególnie pomocne dla wykonawcy w tym odcinku jak i analogicznych będzie dobra praca przepony i prawidłowe zadęcie oraz dobre operowanie strumieniem powietrza. Dodatkowo potęgują tą trudność poprzedzające fragmenty grane w dynamice *ff* na długich odcinkach.

W całej *Sonacie* interpretacja musi zawierać duże gradacje dynamiczne, artykulacyjne i agogiczne, a przy tym powinna zostać zachowana swoboda wykonawcza, ciągłość frazy oraz linii melodycznej. Howells bawi się zestawiając odcinki liryczne w dynamice *pp* z odcinkami głośnymi pełnymi kontrastów o błyskotliwym charakterze i zróżnicowaniu rytmicznym. Bardzo ważną rolę u wykonawcy odgrywa zabawa barwą oraz umiejętność przechodzenia od barwy czasami ostrej, silnej w wyrazie, do pastelowej i ciepłej, wręcz nierealnej. Jest to zadanie niezwykle trudne do wykonania dla klarnecisty, ponieważ wymaga to wielu przygotowań w zakresie techniki grania.

Uzyskanie odpowiedniego obrazu *Sonaty* wymaga przede wszystkim solidnego warsztatu solisty, który pozwala trudne fragmenty wykonać lekko z uczuciem wolnym od wszelkich problemów technicznych. Prezentacja *Sonaty* musi być poprzedzona przez klarnecistę długotrwałym przygotowaniem i ćwiczeniem oraz rozwiązywaniem problemów napotkanych podczas pracy nad nią. Jej pełna różnorodność pod względem agogicznym, artykulacyjnym i rytmicznym, jak i sposobu narracji muzycznej oraz ekspresji i wyrazu, ale także mnogość problemów technicznych stawia nie lada wyzwanie przed instrumentalistą. Pokonanie tych problemów pozwoli na wykonanie utworu w sposób błyskotliwy a zarazem indywidualny i oddający w pełni charakter dzieła oraz intencje kompozytora.

W efekcie *Sonata* staje się dziełem wyjątkowym i niepowtarzalnym, godnym uwagi i zainteresowania oraz bardzo zróżnicowanym w wyrazie o charakterze popisowym, dającym klarneciście zaprezentować pełne możliwości techniczne i interpretacyjne, walory brzmieniowe i wyobraźnię oraz wrażliwość muzyczną.

Sonata Herberta Howellsa to arcydzieło muzyczne, które zachwyca pięknem oraz nakłania do kontemplacji i refleksji. Wyjątkowa wrażliwość kompozytora połączona z jego mistrzowskim warsztatem, widocznym od pierwszych taktów dzieła, wyzwala zawartą w jego muzyce potężną siłę wewnętrznego napięcia, przejmującego liryzmu oraz dramatyzmu.

Kontekst

Sonatę Herberta Howellsa chronologicznie i stylistycznie poprzedzają np.: *Sonata* na klarnet i fortepian Leonarda Bernsteina z 1942 roku z liryczną częścią I i II wykorzystującą elementy jazzowe (podobieństwo formy do Baxa i Howellsa – dwuczęściowość), *Sonata op. 128* z 1945 roku Mario Castelnuovo-Tedesco oraz *Sonata D dur* z 1945 roku Nino Roty. Kompozycje te często wykonuje się w ramach jednego koncertu ze względu na ich pokrewieństwo i łączące twórców powinowactwo z muzyką filmową. Naturalnie w kontekście niniejszej pracy, trzeba wspomnieć o poprzedniku na gruncie angielskim, jakim była *Sonata* Baxa.

Następcami *Sonaty* Howellsa stali się między innymi: Malcolm Arnold ze swoją *Sonatiną* na klarnet (1951) oraz Francis Poulenc z *Sonatą klarnetową* (1962).

Richard Rodney Bennett: *Sonatina* na klarnet solo

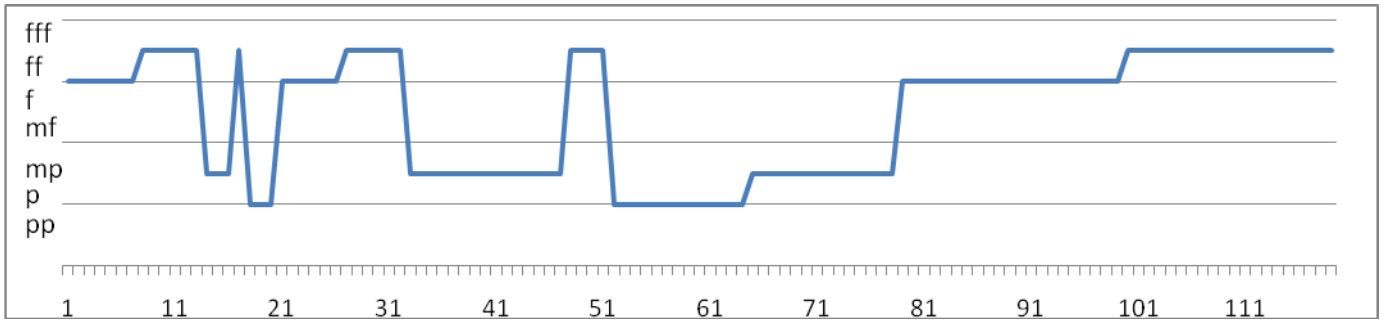
Geneza

Richard Rodney Bennett, to twórca znany przede wszystkim ze swojej działalności w dziedzinie jazzu oraz muzyki filmowej. Podczas kursów w Darmstadt uczył się serializmu u Pierre'a Bouleza, mimo to bliższy był zawsze – jak to określał Stephen Walsh – neoromantycznemu serializmowi A. Berga niż poszukiwaniom totalnej serializacji[23]. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych Bennett zaczął skłaniać się ku swobodnemu tonalizmowi i neostylom, co znalazło wyraz w dziełach typu: *Concerto for Stan Getz* na saksofon i orkiestrę (1990) oraz w *Particie* na orkiestrę (1995).

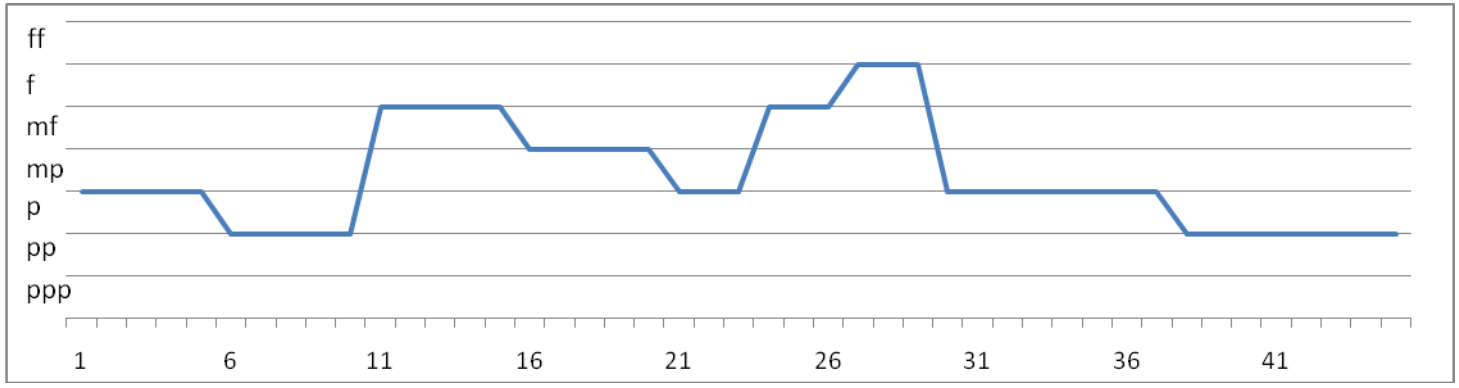
[23] Anthony Burton, *Richard Rodney Bennett – Full Biography*, http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&ComposerId_2905=100 (data odwiedzin 04.10.2010).

Bennett jako pianista wielokrotnie współpracował z muzykami grającymi na instrumentach dętych, stąd też zapewne jego zainteresowanie utworami na taki skład. *Sonatina* na klarnet solo powstała w roku 1983 na zamówienie Mid-Northumberland Arts Group jako utwór obowiązkowy na konkursie młodych klarnecistów – National Clarinet Competition for Young People**.** Dedykowana jest Angeli Morley, znanej angielskiej kompozytorce i dyrygentce, autorce m.in. *Harlequina* na klarnet i fortepian. *Sonatina* R. R. Bennetta jest dziełem krótkim i zwartym przeznaczonym na klarnet solo, gromadzącym szereg problemów technicznych, interpretacyjnych oraz instrumentalnych. Zgodnie z jej przeznaczeniem, w pełni spełnia wymogi i cele utworu konkursowego. Składa się z trzech części o podobnej charakterystycznej budowie ABA[1]. Widoczne są w niej pewne analogie i nawiązania do klasycznej formy sonatowej ze względu na konstrukcję formalną, quasi - dualizm tematyczny oraz pracę motywiczną widoczną od pierwszych taktów dzieła. Pomimo krótkich rozmiarów miniaturowej formy, *Sonatina* jest dziełem znakomitym o charakterze wirtuozowskim, dającym klarneciście w pełni zaprezentować walory brzmieniowe, możliwości techniczne oraz interpretacyjne.

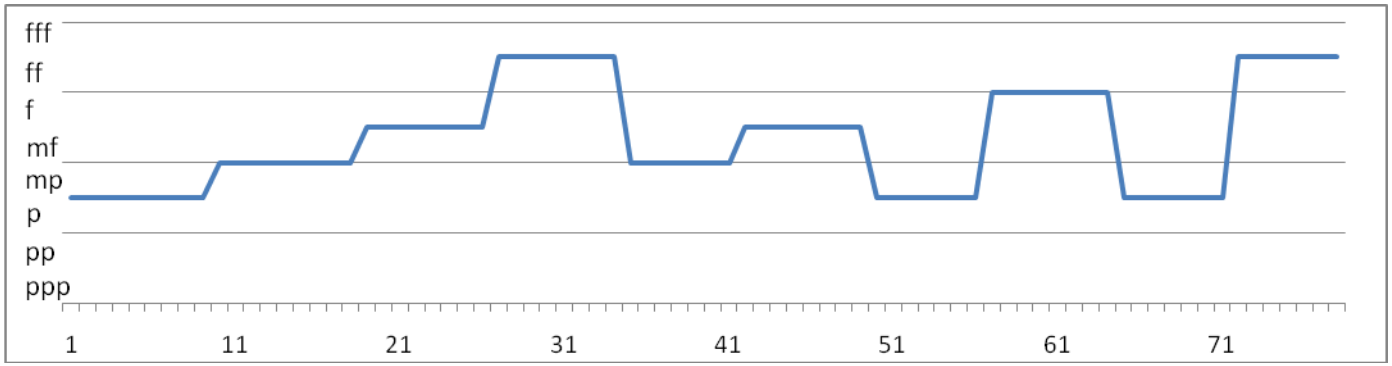
Richard Rodney Bennett *Sonatina* na klarnet solo – cz. I

[takty]	**1-12**	**13-20**	**20-33**	**34-78**	**78-119**
większe jednostki formalne	**A**		**B**		**A[1]**
rola w budowie formy	temat	myśl kontrastująca	praca motywiczna na materiale tematu	większy udział myśli kontrastującej	praca motywiczna na materiale tematu z kodą
materiał dźwiękowy	modalizmy, centra tonalne				
melodyka	figuracje harmoniczne, chromatyzacja	kantylena	figuracje harmoniczne, chromatyzacja	kantylena	figuracje harmoniczne, chromatyzacja
harmonia	reminiscencje akordów *dur* i *moll*, wycinki skal	dominująca rola tercji małej	reminiscencje akordów *dur* i *moll*, wycinki skal		
rytmika/narracja	motoryka	zwolnienie ruchu	motoryka	zwolnienie ruchu	motoryka
metrum	9/8, 6/8	6/8	9/8	9/8, 6/8	
agogika	tempo szybkie, *con fuoco*	*tempo giusto*	*tempo I*		
dynamika					
artykulacja	zmienna, *legato*, *staccato*, *non legato*				
	legato, akcenty	*legato*, akcenty, *sff*	*legato*, akcenty	*legato*, *non legato*	*legato*, *staccato*, *akcenty*
faktura	monofonia, quasi-akordowość, figuracje				

cz. II

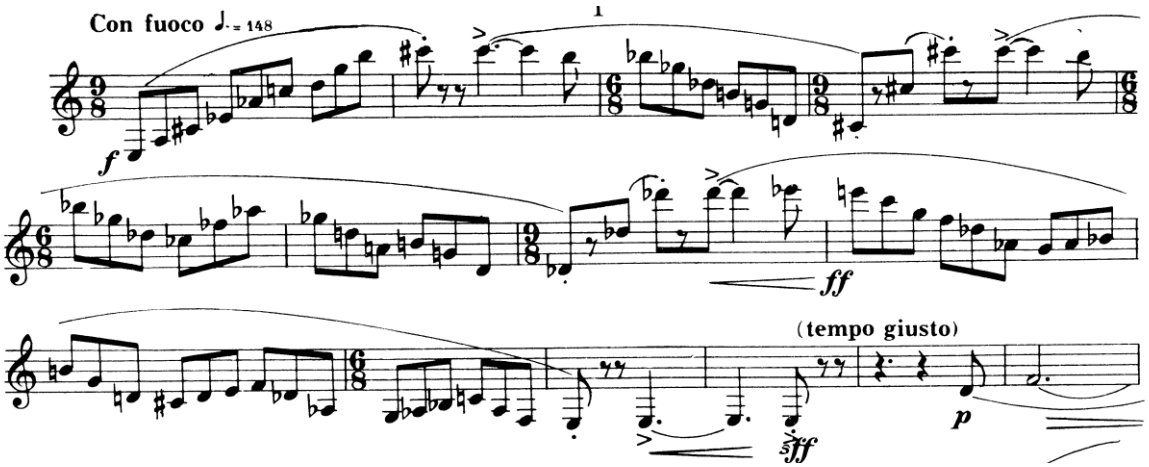
[takty]	1-5	5-20	20-29	29-34	34-45
większe jednostki formalne	**A**		**B**	**A[1]**	
rola w budowie formy	temat	przetwarzanie materiału tematycznego	część kontrastująca / *culminatio*	temat w quasi inwersji	przetwarzanie materiału tematycznego zakończone trzytaktową kodą
materiał dźwiękowy	modalizmy				
	dominują tercje, kwarty, kwinty		chromatyzacja	powrót tercji, kwart	
melodyka	ornamentacja				
	kantylena		deklamacja, małe kroki interwałowe, dominacja tercji małej, figuracje	kantylena	
harmonia	centralizacja wokół kroku *Fis-A*, dźwięki prowadzące		przewaga małych tercji	centralizacja wokół kroku *As-Ces*, dźwięki prowadzące	
rytmika/narracja	spokojna, puls ósemkowy		rozdrobnienie rytmiczne, przednutki	zróżnicowanie	
metrum	zmienne: 3/4, 4/4				
agogika	*lento*		*poco piu agitato, vivo*	*tranquillo*	
dynamika					
artykulacja	dominuje *legato*				
faktura	monodia przeplatana figuracjami o gamowo-akordowym charakterze				

Cz. III

[takty]	1-35	35-51	52-72	73-84
większe jednostki formalne	**A**	**B**	**A[1]**	
rola w budowie formy	faza tematu z pracą motywiczną	wolna część kontrastująca	faza tematu z pracą motywiczną	*coda*
materiał dźwiękowy	przetwarzanie motywów	przetworzenie motywiczne, predylekcja dla tercji małych	przetwarzanie motywów	
melodyka	figuracje- wypełnianie akordów	kantylena	figuracje	
harmonia	przełamywanie tonalności	swobodna atonalność	pochody dźwiękowe, przełamywanie tonalności	
rytmika/ narracja	powtarzalność modelu rytmu dobiegającego i odbiegającego (ósemka, dwie szesnastki, ósemka)	deklamacyjne zróżnicowanie rytmiczne (duole, triole)	powtarzalność modelu rytmu dobiegającego i odbiegającego (ósemka, dwie szesnastki, ósemka)	
metrum	6/8	4/4	6/8	
agogika	*scherzando, leggiero,* taneczność	*allegretto grazioso , poco rubato*	*tempo I*	
dynamika				
artykulacja	przewaga *staccato, legato*	*legato*	przewaga *legato*	akcenty, *staccato, legato*
faktura	quasi-polifonia	homofonia	quasi-polifonia	

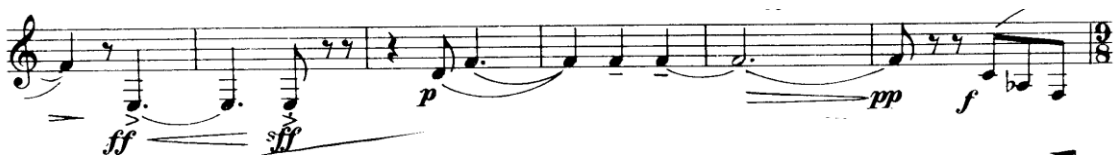
Interpretacja

Sonatina na klarnet solo trwająca około siedmiu minut, składa się z trzech skontrastowanych pod względem charakteru i tempa części. Część pierwsza *Con fuoco* o konstrukcji ABA[1], utrzymana jest w płynnym tempie i posiada formę repryzową polegającą na przemienności odcinków motorycznych oraz refleksyjnych o spokojnej narracji. Rozpoczyna się wznoszącym pasażem opartym na następujących po sobie akordach *A-dur, As-dur* i *G-dur*, co w percepcji sprawia wrażenie „przesuwania tonalnego". W podobny sposób, na zasadzie falowania wirtuozowskich pasaży zbudowanych na rozłożonych trójdźwiękach, skomponowany jest cały temat. Od pierwszych taktów klarnet prowadzi niespokojną linię melodyczną, charakteryzującą się dramatyzmem, która wprowadza u słuchaczy wielki niepokój. Narracja przerywana jest czasem przez nagłe akcenty i zawieszenie melodii na jednym lub dwóch dźwiękach, żeby móc znowu powrócić do fragmentów granych energicznie, wyraziście i z werwą. Ważną rolę odgrywają częste zmiany metrum wprowadzające nieregularność, co jednak nie zaburza ciągłego pulsu grup ósemkowych (przykład nr 42).



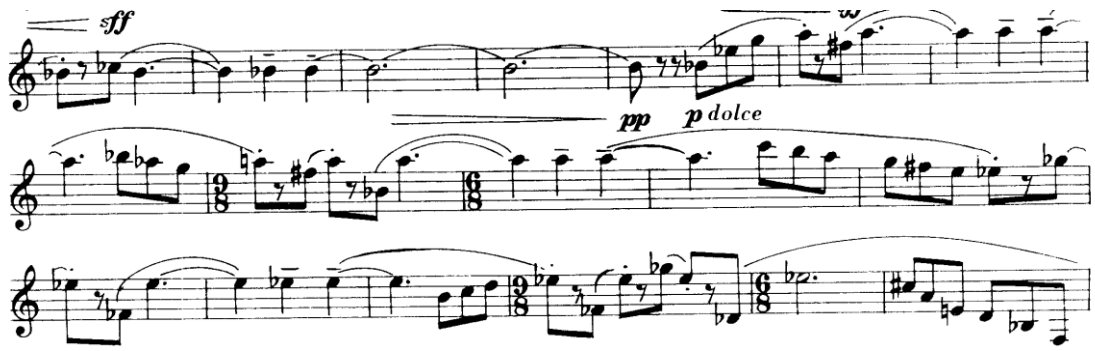
Przykład nr 42, takty 1-14

Po pełnym temperamentu temacie i wykorzystaniu w nim bogactwa brzmienia dużej rozpiętości skali klarnetu, z grup pasażowych wyłania się na chwilę krótka część kontrastująca. Klarnet prowadzi w niej dwie linie melodyczne w skrajnie różnych dynamikach (*p* i *ff*), przez co kompozytor uzyskuje wrażenie wykonywania tego fragmentu przez dwóch solistów dialogujących pomiędzy sobą. Dwie niezależnie prowadzone narracje tworzą jeden barwny obraz przepełniony refleksją (przykład nr 43).



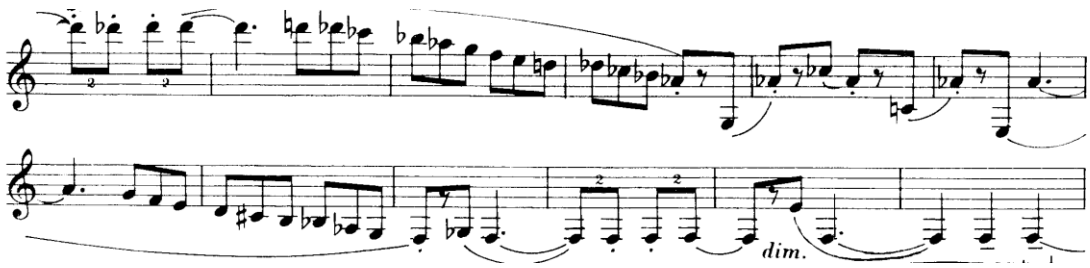
Przykład nr 43, takty 15-20

Po uspokojeniu emocji powracają nagle grupy pasażowe oparte na pracy motywicznej materiału tematu. Kompozytor celowo zastosował dynamikę *f* aby podkreślić burzliwy charakter tego odcinka. W takcie 34 pojawia się ponownie część kontrastująca w pełnej rozbudowanej już formie. Charakteryzuje ją stagnacja rytmiczna, przez co kompozytor uzyskuje element tajemniczości oraz kontrast spokojnej narracji prowadzonej przez klarnet w stosunku do tematu z początku części (przykład nr 44).



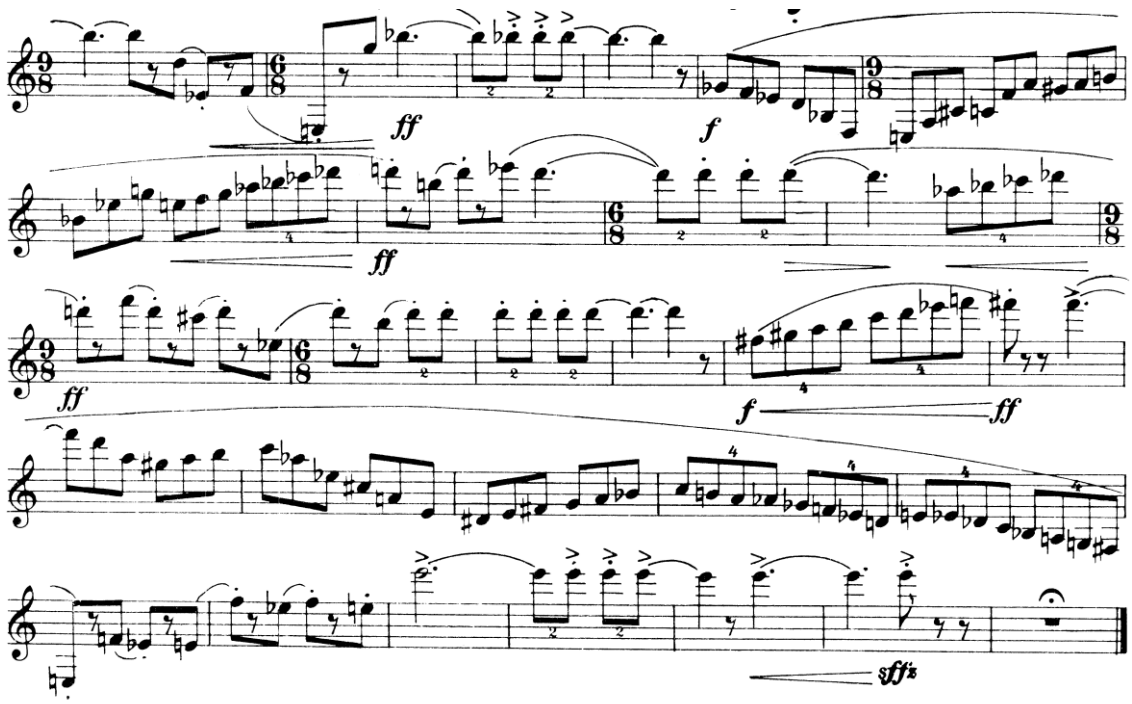
Przykład nr 44, takty 40-57

W całym tym fragmencie kompozytor zastosował dynamikę *p sempre*, co wpływa na jego sielankowy charakter. Poprzez synkopy na powtarzających się ćwierćnutach, Bennett uzyskuje wrażenie zmienności metrycznej z 6/8 na 3/4. W efekcie powoduje to zabużenie regularności grup ósemkowych i zatrzymanie płynnego biegu narracji poprzez zawieszenie linii melodycznej, wprowadzające u słuchacza niepewność oraz moment oczekiwania na kontynuację. Kompozytor wprowadza odbiorców w świat pełen emocji i uczuć, stosując małą ilość środków wyrazu, które nie ograniczają przy tym dużej ekspresji. Dominującą rolę pełnią tu motywy tercjowe, natomiast dysonanse pojawiają się w chwili przypominania schromatyzowanych pochodów, z przeważającymi sekundami wielkimi (przykład nr 45).



Przykład nr 45, takty 64-75

W zakończeniu części pierwszej Bennett łączy przetwarzany materiał tematu z elementami myśli kontrastującej, zmieniając przy tym dynamikę z *p* na *ff*, co wpływa na niespokojny i ożywiony charakter tego fragmentu. W pochodach gamowych wykorzystuje wycinki skal całotonowych, dających bardzo ciekawe brzmienie, nie pozbawione odniesień tonalnych i osadzenia w centrum harmonicznym. Długo trwająca kulminacja kończy się na kilkakrotnie powtarzanym przenikliwym dźwięku e^3 (przykład nr 46).



Przykład nr 46, takty 92-119

W całej pierwszej części kompozytor wykazał się doskonałą znajomością możliwości klarnetu, wykorzystując jego walory techniczne oraz pełną paletę brzmienia we wszystkich rejestrach. Można powiedzieć, iż w tej części *Sonatiny* zmagają się ze sobą siły *con fuoco* i *declamato*. Wykonawca musi balansować między brawurą, a uwagą

skierowaną na budowanie kulminacji i napięć za pomocą niuansów artykulacyjnych i dynamicznych.

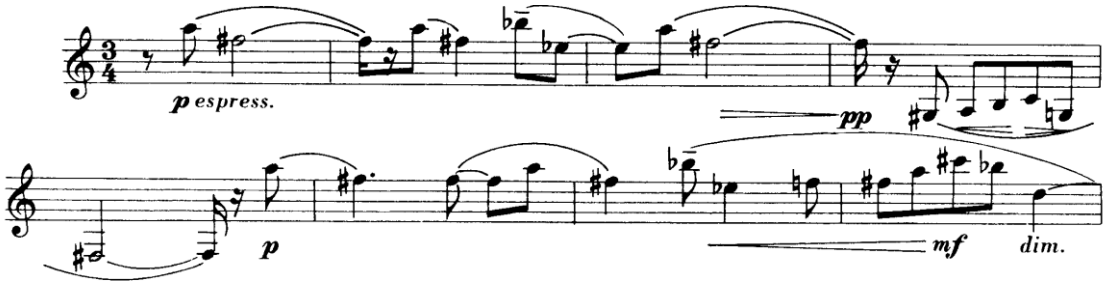
Część drugą *Lento*, charakteryzuje odmienny rodzaj ekspresji, wprowadzający wyciszenie emocji oraz wokalne traktowanie linii melodycznych. Aby w pełni oddać jej barwny obraz i ekspresję, konieczne jest dobre rozplanowanie tempa w czasie oraz zastosowania narracji nawiązującej do recytatywu wokalnego. Gorączkową deklamacyjność, swobodę narracji i płynność wypowiedzi, Bennett uzyskuje za pomocą środków artykulacyjno-dynamicznych oraz agogicznych. Część ta wymaga od klarnecisty dużej wyobraźni muzycznej, wrażliwości oraz intuicji. Dążeniu do precyzyjnego odczytania partytury musi towarzyszyć element swobody i fantazji. Całość powinna być zawieszona w *ad libitum* wykonawcy, ponieważ tylko wtedy możliwe jest osiągnięcie odpowiedniego klimatu kompozycji oraz oddanie jej charakteru. Podtytuł jaki Bennett nadał tej części: *Night Thoughts* (*Sny, Nocne myśli*), sugeruje programowość lub też chęć przybliżenia wykonawcy jej charakteru. Gorączkowe przeplatanie się rozmaitych pomysłów muzycznych na zasadzie marzeń sennych, potwierdza tą tezę. Poprzez swą programowość muzyka tej części daje wykonawcy dużą swobodę oraz możliwości interpretacyjne. Wykorzystując swoją wyobraźnię, instrumentalista może uzyskać inny obraz podczas każdego wykonania, potwierdzając za każdym razem siłę jej ekspresji i oddziaływania na odbiorców.

Autor nie szczędzi ozdobników, zmian metrycznych i zaburzenia pulsu, przez co część ta jest znacznie bardziej skomplikowana rytmicznie niż pierwsza. Kompozytor stosuje przemiennie metrum 3/4 i 4/4. Zmienność ta jest konsekwentnie kontynuowana w przebiegu całej części. Pojawiają się schromatyzowane pochody dźwiękowe na przemian z recytatywami i kantylenową melodyką o niewielkim ambitusie, utrzymaną w artykulacji *legato*. Dominują interwały tercji małej oraz akordy zmniejszone co nadaje melodyce części elegijnego wyrazu.

Od początku monolog klarnetu przeobraża się w dialog dwóch instrumentalistów, pytających i odpowiadających sobie wzajemnie, co widoczne jest aż do ostatnich taktów części. Myślę, że właśnie ten element dodaje dużej kolorystyki, pobudza wyobraźnię wykonawcy oraz daje impuls do wzmożonych przemyśleń nad interpretacją dzieła.

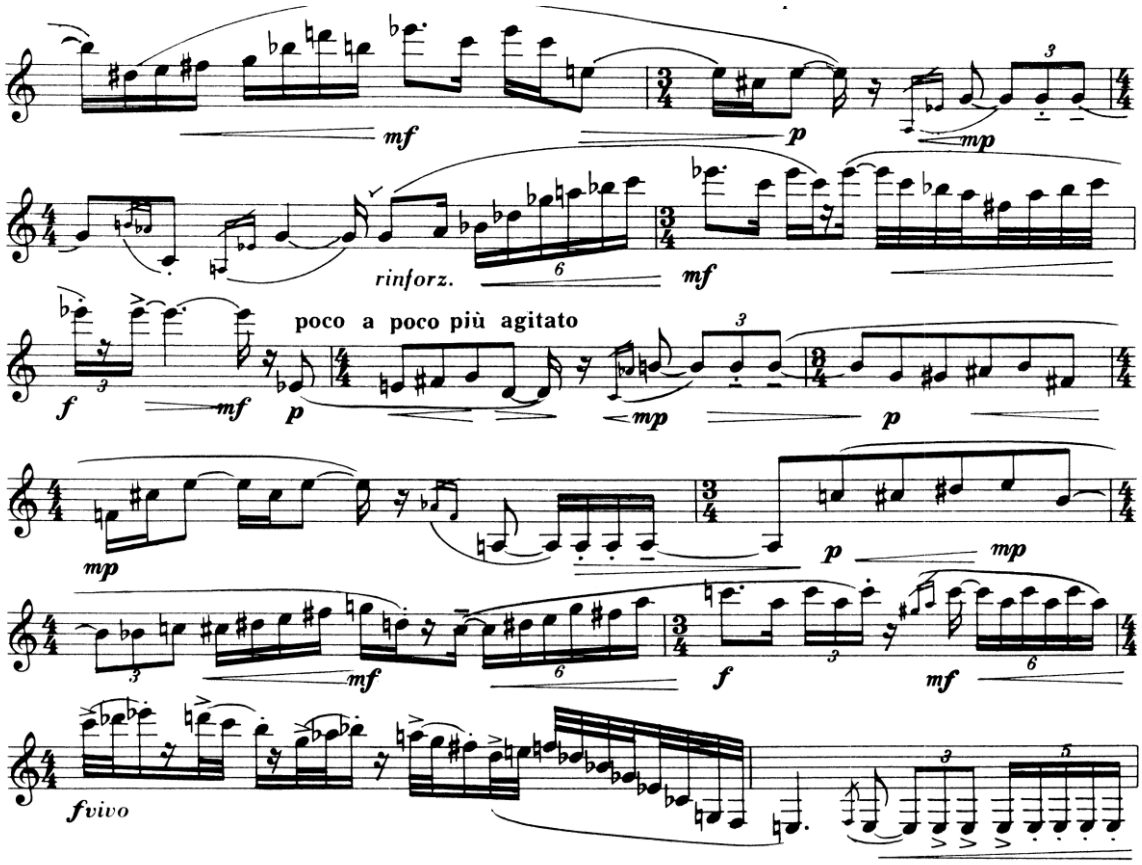
Na początku części kompozytor prezentuje krótki pięciotaktowy temat utrzymany w dynamice *espressivo p* i *pp*, wprowadzając słuchacza w jej zagadkowy i tajemniczy klimat. Nastrój kontemplacji i zastanowienia potęguje kompozytor za pomocą trzykrotnego użycia tych samych dźwięków *a-fis* w układzie ósemka-ćwiećnuta oraz centralizacji całego

materiału wokół tych dźwięków. Cała druga część skonstruowana jest na bazie tego tematu, który w przebiegu całego utworu wielokrotnie przeobraża się oraz ulega ciągłej pracy motywicznej i przetworzeniowej (przykład nr 47).



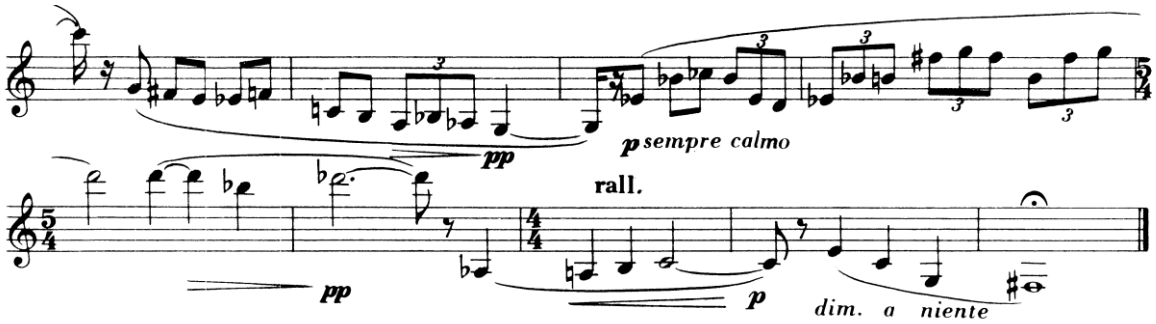
Przykład nr 47, takty 1-8

Spiętrzeniem emocji powstałych od początku części jest kontrastujący fragment rozpoczynający się w takcie 20, stanowiący równocześnie kulminację. Poprzez zagęszczenie melodyki drobnymi wartościami i wzrastającą dynamikę aż do *f*, kompozytor uzyskuje stopniowe *piu agitato* wprowadzające nerwowy charakter (przykład nr 48).



Przykład nr 48, takty 16-28

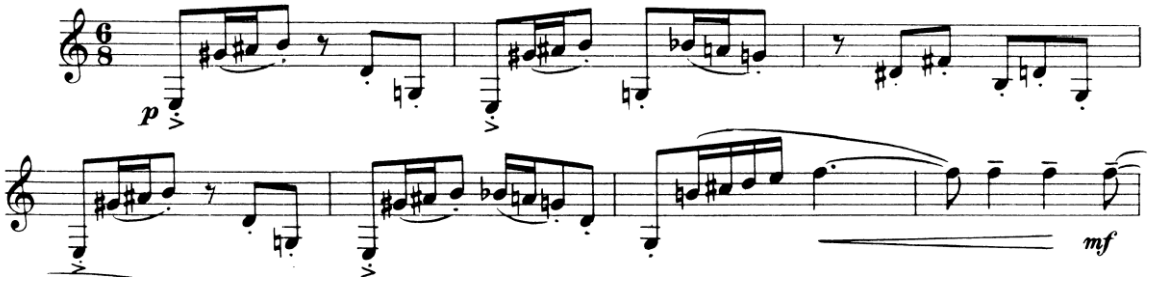
Po energicznej kulminacji pełnej napięć zakończonej *sff* na *e* małym, Bennett wprowadza ponownie temat początkowy w inwersji w dynamice *p dolce tranquillo*. W tym fragmencie nastepuje powrót do lirycznego charakteru muzyki. Klarnet prowadzi aż do końca części spokojną i jednostajną narrację powodującą u odbiorców wyciszenie emocji. Wyraźnie widoczne jest w całym tym fragmencie stopniowe uspokajanie i zmierzanie ku końcowi części, która kończy się zejściem do dynamiki *al niente* oraz stopniowym spowalnianiem ruchu. W uszach słuchaczy pozostaje jakby niechcąco przebrzmiewający rozłożony trójdźwięk *C-dur*, złamany jednak ostatnim dźwiękiem *fis* (przykład nr 49).

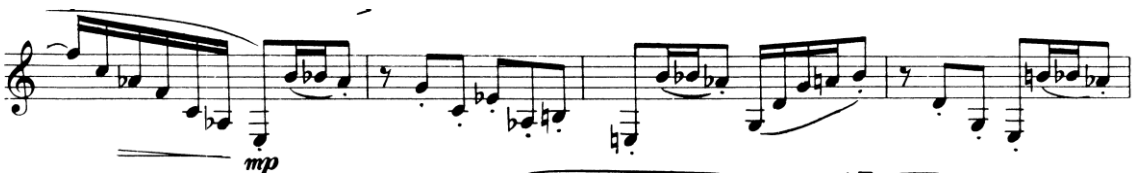


Przykład nr 49, takty 37-45

Część III *Scherzando* rozwija się jako repryzowe ABA[1], przy czym materiał dźwiękowy jest swobodnie atonalny, ze skłonnością ku centralizacji wokół danych akordów. Faktura w odcinkach A charakteryzuje się quasi-polifonizacją, zaś w części środkowej – monodycznością.

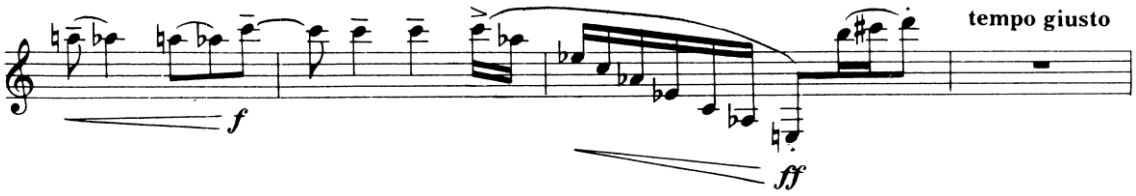
Od początku części faza tematu oparta jest na pracy motywicznej i przetwarzaniu materiału dźwiękowego. Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest taneczność uzyskana poprzez powtarzanie motywu rytmicznego: ósemka, dwie szesnastki, ósemka oraz metrum 6/8, przez co kompozytor uzyskał wyjątkową lekkość w odbiorze (przykład nr 50).





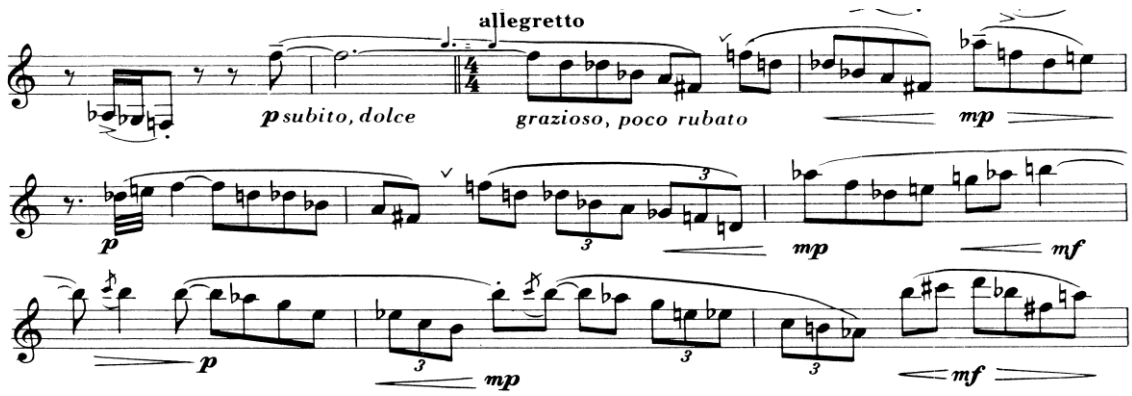
Przykład nr 50, takty 1-11

W całej fazie tematu widoczne jest operowanie przez kompozytora taneczną regularnością zawirowań linii melodycznej. Bennett momentami zwodzi nas pochodami pasażowymi lub gamowymi utrzymanymi w centrum tonalnym, po czym niespodziewanie przełamuje je nieprzystającym tonalnie akcentem, po którym zmienia bieg „tańca", tak jakby odbijał się w nieznane i przekreślał chwilową stabilizację tonalną (przykład nr 51).



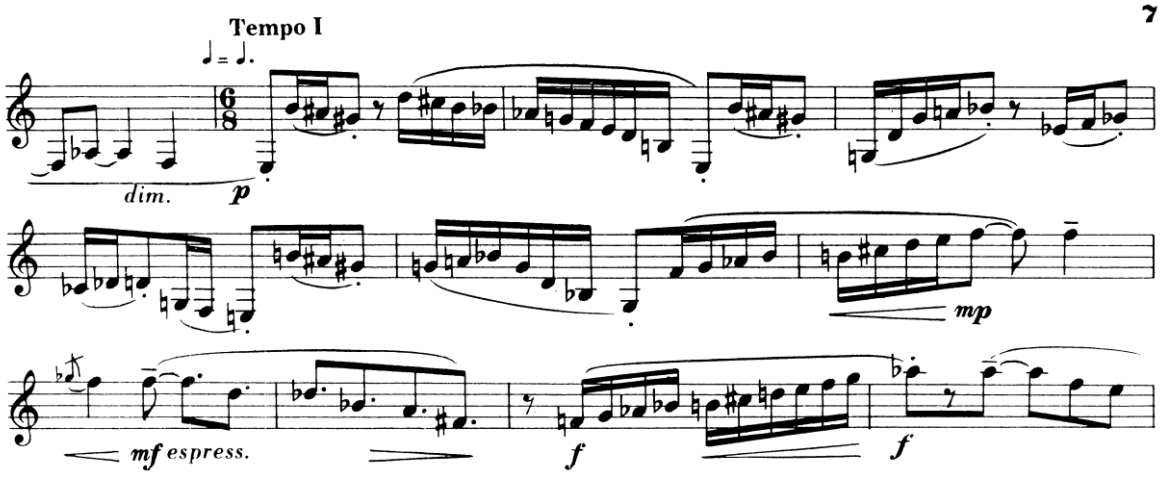
Przykład nr 51, takty 15-18

Z fazy tematu wyłania się nagle w takcie 35 wolna część kontrastująca *Allegretto grazioso, poco rubato,* o bardzo zagadkowym i tajemniczym charakterze, utrzymana w metrum 4/4 i 3/4. Klarnet poprzez zastosowanie dynamiki *subito p – dolce* oraz zawieszenie całego fragmentu w *ad libitum* wykonawcy, zmienia gwałtownie sposób narracji wprowadzając czas w muzyce, tak jakby fraza i linia melodyczna nie miały końca. Melodia wije się krokami sekundowymi i tercjowymi a forma budowana jest na zasadzie łuków ekspresyjnych. Czasem tok narracji przyspieszany jest nieco, jakby ktoś podbiegał by w chwilę potem ponownie zwolnić. Wszystko to ma wpływ na ekspresję ściśle łączącą się z kontrolą czasu, który upływa raz wolniej, raz szybciej (przykład nr 52).



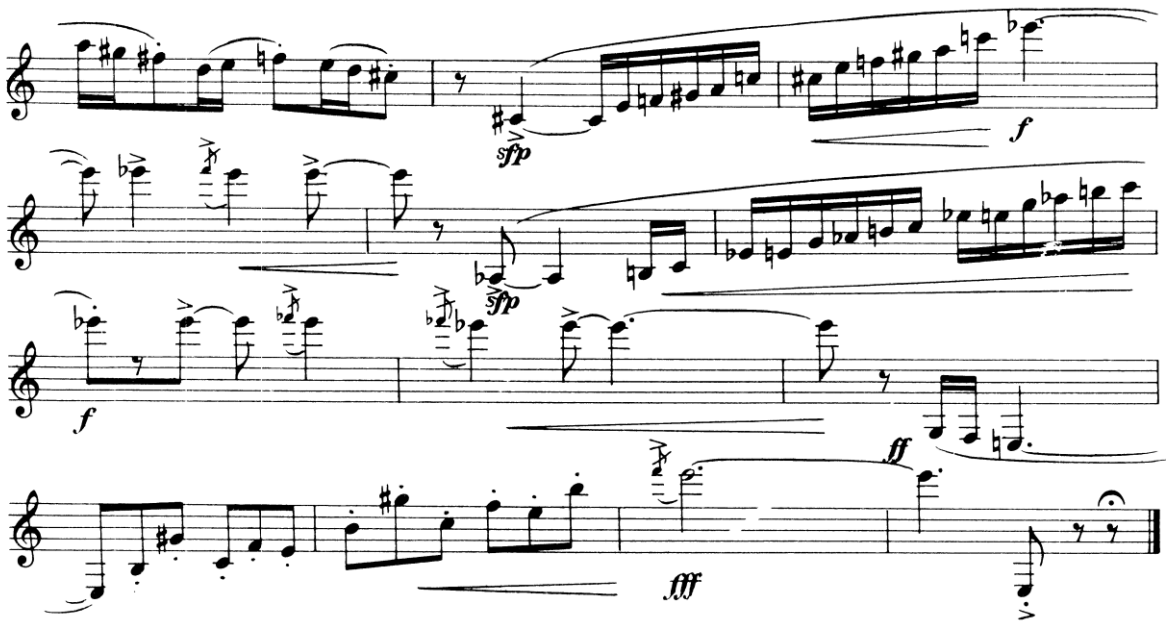
Przykład nr 52, takty 35-44

Po fragmencie przepełnionym nostalgią i refleksją kompozytor powraca do początkowego *scherzando* i wiru perlistych gamek, utrzymanych w tanecznym metrum 6/8 aż do końca części (przykład nr 53).



Przykład nr 53, takty 52-61

Rozpoczynająca się w 73 takcie *coda,* wznoszącymi pochodami dźwięków od *cis* oraz *as*, przygotowuje finałowe figuracje *staccato*, poprzez które dociera do kulminacji w dynamice *fff* (przykład nr 54).



Przykład nr 54, takty 72-84

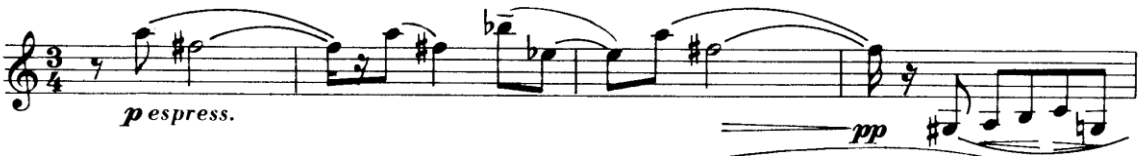
W całej *Sonatinie,* pomimo sugerowanym odniesieniom tonalnym, melodyka jest swobodna i służy uwypukleniu gestów muzycznych oraz narracji. Artykulacja, tempo i duże skoki w rejestrach utrudniają utrzymanie właściwej intonacji w całym utworze, stawiając wysoką poprzeczkę klarneciście. Kompozytor w pełni wykorzystuje skalę instrumentu oraz różnorodną dynamikę co pozwala pokazać walory brzmieniowe klarnetu. Wykonawca może bawić się barwą, przechodząc od barwy pastelowej, ciepłej do przenikliwej i jasnej, wpływając przez to na kolorystykę dzieła oraz zmienność charakteru muzyki. Wszystko to sprawia, iż *Sonatina* na klarnet solo R. R. Bennetta ze względu na swoje zróżnicowanie nastrojów i wdzięk miniatury neoklasycznej jest bardzo „zgrabnym" utworem recitalowym, który przy każdym ponownym wykonaniu ukazuje swą ogromną ekspresję i barwność. Połączenie swobodnej fantazji wykonawców z odczytaniem tekstu muzycznego oraz intencji kompozytora pozwoli w pełni ukazać obraz dzieła jak i jego niepowtarzalny klimat. Pomimo miniaturowej formy, *Sonatina* trwająca około 7 minut, daje klarneciście dużą możliwość wirtuozowskiego popisu.

Problematyka wykonawcza

Charakterystyczne dla pierwszej części *Sonatiny* kontrastowanie fragmentów pełnych werwy i energii z ocinkami lirycznymi o śpiewnym charakterze, podkreśla konstrukcję ABA^1. Głównym zadaniem wykonawcy jest pokazanie zmienności nastrojów muzyki za pomocą środków dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych. Klarnecista przekazuje słuchaczowi olbrzymią dawkę emocji, poprzez prezentację materiału dźwiękowego w skrajnych rejestrach i zróżnicowanej dynamice z nagłymi zmianami z *p* na *ff*. Zastosowanie nagłych *sforzat* i charakteru *con fuoco* może powodować krzykliwą barwę dźwięku, zwłaszcza w wysokim rejestrze i utrudniać zachowanie jednolitej i pięknej barwy instrumentu w całej skali. Pomimo dużych skoków interwałowych i dużych gradacji dynamicznych, należy zwracać uwagę na jakość wydobywanych dźwięków, ich intonację i zróżnicowaną artykulację. Niewygodnie pod względem manualnym pasażowe przebiegi ósemkowe wymagają dużego nakładu pracy dla uzyskania biegłości i lekkości wykonania. Zastosowanie przez kompozytora akcentów na dłuższych wartościach może powodować zatrzymanie biegu narracji oraz pewnego rodzaju wytrącanie wykonawcy z jednostajnej pulsacji ósemkowej.

Część druga liryczna i refleksyjna o tytule *Night Thoughts,* jest polem dla popisu muzycznej wrażliwości solisty, stanowiąc równocześnie dużą trudność pod względem

interpretacji. Fragmentaryczność motywów przedzielanych krótkimi pauzami oraz zagęszczanie rytmiczne dźwięków z jednoczesnym zastosowaniem *poco a poco agitato* utrudnia uzyskanie ciągłości frazy na przestrzeni całej części oraz uzyskanie spójnego i barwnego obrazu muzyki. Instrumentalista powinien rozplanować własne kulminacje i stworzyć napięcia scalające zróżnicowane odcinki. Myślę, że podczas pracy nad przygotowaniem się do występu ten aspekt powinien zostać uwypuklony. Dodatkową trudność sprawia wykonanie pięknej legatury i miękkich początków dźwięków w dynamice *pp*, czasami na skraju szeptu. Można tu podać jako przykład dźwięki a^2 i fis^2 z tematu, których miękkie i punktualne trzykrotne powtórzenie w kontekście całej frazy nie jest proste. Konieczne jest tu bardzo dobre operowanie przeponą i oddechem dla utrzymania legatury w małej dynamice oraz ciągłości frazy (przykład nr 55).



Przykład nr 55, takty 1-4

Klarnecista musi zwrócić uwagę na zachowanie kontrastu między częściami skrajnymi *Sonatiny* a omawianą częścią środkową.

Motoryczna część trzecia o optymistycznym i pogodnym charakterze, powinna być zagrana lekko z podkreśleniem metrum 6/8. Zaproponowane przez kompozytora tempo ♩. = 80 wydaje mi się stosunkowo wolne. Uważam, iż konieczność utrzymania właściwej motoryki i charakteru scherzando a także wykonanie *leggiero* dominującej grupy rytmicznej (ósemka, dwie szesnastki, ósemka) upoważnia wykonawcę do zastosowania w tej części nieco szybszego tempa, co podkreśla taneczność wykonywanej muzyki oraz nadaje jej żartobliwy charakter. Od początku części szczególnie ważną rolę odgrywa dbałość o precyzję wykonania, która nie może być jednak pozbawiona fantazji i swobody wykonawczej solisty. Dokładne odwzorowanie zaproponowanej artykulacji i dynamiki, a także stosowanie się do określenia *tempo giusto*, odgrywa tu znaczącą rolę. Synteza tych elementów pozwoli dopiero oddać w pełni charakter i intencje kompozytora. Innych dyspozycji wymaga wykonanie środkowego fragmentu *Allegretto*. Wyłaniający się nagle, jako kontrast dynamiki i charakteru do poprzedzającego fragmentu, kantylenowy odcinek tej części, musi być zagrany bardzo swobodnie, zgodnie z zaleceniem

kompozytora *grazioso, poco rubato*. Konieczne jest wyeksponowanie wyznaczonych przez łuki i zaburzających symetrię fraz oraz motywów rozpoczynających się od słabych części taktów. Bennett uzyskał przez to efekt nakładania się myśli, ciągłego dopowiadania i niekończącej się melodii, tak jakby ktoś mówił coraz głośniej i z coraz większą ilością słów, dobierając pomiędzy nimi szybkie i krótkie oddechy. Warto zwrócić tutaj uwagę na stopniowe narastanie dynamiki na przestrzeni całego odcinka, co pomaga wykonawcy zbudować dużą emocję, potęgującą wrażenie tajemniczości i dramatyzmu. Przy powrocie fazy tematu w części A^1 aż do końca utworu należy wyeksponować synkopy, które zaburzają płynność metrum 6/8.

Podczas pracy nad *Sonatiną* R. R. Bennetta, należy zwrócić uwagę na bardzo dokładne odczytanie zapisu tekstu muzycznego i zaplanowanie wykonania dzieła, przy jednoczesnym uwzględnieniu swobody interpretacji oraz możliwości indywidualnej fantazji i wyobraźni wykonawcy. Dopiero wielka osobowość artysty oraz ogromna wyobraźnia i intuicja potrafią spowodować ożywienie zapisu muzycznego.

Kontekst

Sonatina Bennetta wpisuje się w nurt klasycyzujących sonat klarnetowych XX wieku. Pod tym względem jest kontynuacją idei zapoczątkowanych przez Stanforda i Baxa, a wcześniej – Mendelssohna i Brahmsa. Omija współczesne sobie tendencje w wyborze materiału dźwiękowego i serializacji, odwołując się do kategorii postmodernizmu, co jest widoczne w harmonii (mimo monofoniczności samego instrumentu) oraz tradycyjnym zapisie. Bennett nie sili się na awangardowość, ale stara się ukazać piękno brzmienia i możliwości techniczne klarnetu w II połowie XX wieku, kiedy to wydawałoby się, iż możliwości tradycyjnego wydobycia dźwięku z instrumentów uległy wyczerpaniu. W *Sonatinie* nie widzimy więc współczesnych technik wykonawczych, a raczej kantylenę i bogactwo artykulacji w ramach swobodnej atonalności.

Ujęcie porównawcze sonat Ch. V. Stanforda, A. Baxa, H. Howellsa i R. R. Bennetta.

Omawiane w niniejszej pracy sonaty, należą do nurtu odwołującego się do XIX-wiecznych tradycji instrumentalnych. Łączenie w nich rygoru formy z romantyczną inspiracją, elegancja wyrazu oraz melodyczne bogactwo, pozwalają nam odnaleźć elementy romantyczne w utworach XX-wiecznych. Pomimo artystycznych tendencji epoki i poszukiwania nowych technik oraz środków wyrazu, kompozytorzy omawianych przeze mnie sonat nie obawiali się nawiązywać do tradycji, systemu *dur-moll,* wykorzystywania sprawdzonych już form oraz harmonii i instrumentacji. Starali się oni tworzyć swoje dzieła nie przez odrzucenie wpływów i tradycji, lecz budowanie nowego języka muzycznego na ich gruncie. To połączenie funkcjonuje u nich na zasadzie wzajemnego uzupełniania się, a nie opozycji.

Według wnikliwego studium muzyki angielskiej pióra E. Waltera, kluczowymi cechami muzyki brytyjskiej wszystkich wieków jest jej upodobanie do folklorystycznych brzmień i prostoty („simple music"), humoru muzycznego, ukierunkowania na tradycję i klasycyzm stylistyczny[24]. Dlatego, chcąc określić nurt estetyczny sonat omawianych przeze mnie w niniejszej pracy, można użyć sformułowania „klasycyzujący". Każdy z twórców wprowadził jednak swoiste interpretacje tego kanonu i dołożył małą cegiełkę na drodze unowocześniania tradycjonalistycznego języka kompozytorów angielskich. Uważam, że pewien wpływ na stylistykę utworów miała także współpraca z wykonawcami, których sztuka instrumentalna często inspirowała kompozytorów. Dwie sonaty dedykowane są znanym klarnecistom: Charlesowi Draperowi i Frederickowi Thurstonowi, którzy wyznaczali nowe tendencje wykonawcze i mieli ogromny wpływ na sposób gry ówczesnych klarnecistów w Anglii.

Oryginalność omawianych tu sonat polega na indywidualnym podejściu do problemu formy (u Stanforda, Baxa i Howellsa), rozszerzeniu harmonii (u Howellsa i Bennetta), wykorzystaniu rytmu i agogiki jako czynnika formującego (drugie części u Baxa i Howellsa), indywidualnym wykorzystaniu elementów ludowych (celtyckich; u Stanforda i Baxa) oraz motywicznym scalaniu formy (część II *Sonaty* Baxa, część I *Sonaty* Howellsa, część I i III *Sonaty* Bennetta).

[24] Ernest Walker, *A History of Music in England,* Oxford At The Clarendon Press, Oxford 1952, s. 402

W kontekście tradycyjnego podejścia do muzyki brytyjskiej, są to warte przytoczenia przykłady innowacji i próby modernizacji języka muzycznego. Owe wyłamywanie się z tradycji oraz modyfikowanie języka w najmniejszym stopniu widoczne jest u Stanforda, gdzie pod względem formalnym, centralnym odcinkiem całej *Sonaty* jest lament *Caoine*. Następuje tu przeniesienie środka ciężkości z części skrajnych, niosących zazwyczaj najbardziej ważkie treści muzyczne, do części środkowej. *Caoine* staje się osią, do której odnoszą się części pozostałe.

Z kolei *Sonata* Baxa charakteryzuje się najsilniejszym nasyceniem harmonicznym i pełnym wykorzystaniem możliwości systemu tonalnego *dur-moll*. Widoczne są w niej tendencje romantyzujące oraz elementy impresjonistyczne. Można doszukać się również elementów muzyki XX wieku w schromatyzowanej tonalności, bogatej inwencji w zakresie faktury oraz swobodnym przechodzeniu od jednej płaszczyzny barwnej do kolejnej. W zakresie formy zapoczątkowuje ideę dwuczęściowego cyklu sonatowego, z częścią motoryczną jako drugą z kolei. Najistotniejszymi cechami tej *Sonaty*, odróżniającymi ją od płaszczyznowości pozostałych tutaj omawianych, jest jej migotliwość, ciągłe zmiany dynamiczne, rejestrowe i fakturalne – nieraz w obrębie jednego taktu.

W *Sonacie* Howellsa widoczne jest podtrzymanie idei dwuczęściowego cyklu sonatowego, z częścią motoryczną jako drugą z kolei. Dominują w niej elementy muzyki jazzowej z jej charakterystyczną rytmizacją. Szczególnie widoczne jest to w II części, gdzie aspekt rytmu jest wyjątkowo istotny, uzyskując prymat nad melodyką i harmonią. Pomimo zastosowania swobodnego modelu repryzowego, nietypowego poprzez nierównomierne potraktowanie tematów lub ich faz oraz rozmaitości pomysłów motywicznych i fakturalnych w części drugiej, przywołanie pierwszego tematu z części pierwszej na końcu utworu scala całość cyklu sonatowego. Zmiany agogiczne i metryczne fraz, polifonizacja i zagęszczenie faktury oraz brak ścisłych związków pomiędzy poszczególnymi akordami i tonacjami wskazują na wymieszanie XIX- i XX-wiecznego myślenia kompozytorskiego. Myślę, że zacieranie się granic pomiędzy konserwatyzmem broniącym starych tradycji a awangardą poszukującą nowego języka muzycznego jest w omawianej *Sonacie* najbardziej widoczne.

Natomiast Bennett w swojej *Sonatinie* stara się ukazać piękno brzmienia i możliwości techniczne i wyrazowe klarnetu, nie siląc się na przesadną awangardowość. W tym przypadku, pomimo zastosowania swobodnej atonalności, można zauważyć elementy harmonii *dur-moll*, przesuwanie płaszczyzn akordowych oraz kolejne

przechodzenie przez poszczególne centra tonalne uobecnione w figuracjach. W tym utworze kompozytor powraca do idei formy sonaty trzyczęściowej.

Można więc mówić o dwóch parach stylistycznych: *Sonata* Stanforda i Baxa oraz *Sonata* Howelsa i *Sonatina* Bennetta. Pierwsza para jest zamknięciem postromantycznej tradycji muzycznej, zaś druga – eksplorowaniem możliwości systemu *dur-moll* i swobodnej atonalności z elementami centralizacji tonalnej. Biorąc pod uwagę okres, w którym poszukiwano odmienności i oryginalności, nowych instrumentacji i brzmienia, omawiane sonaty są absolutnie „klasycyzujące", a nawet – „wsteczne". Z analizy sonat Stanforda, Baxa, Howellsa i Bennetta możemy już wywieść próbne wnioski o idiomie klarnetowej muzyki angielskiej w XX wieku. Jako główne cechy można wskazać: predylekcję do melodyki jako ciągle ważnego czynnika konstrukcyjnego, sięganie do romantycznych wzorców i wykorzystywanie form cyklu sonatowego, operowanie technikami pracy motywicznej i tematycznej, zastosowanie rozszerzonej harmonii oraz elementów ludowych i jazzowych, stosunkowo rzadkie sięganie do programowości, a także widoczną dbałość o piękno brzmienia tradycyjnie wydobywanego dźwięku klarnetowego wzbogaconego różnorodną artykulacją i dynamiką.

O wartości każdego dzieła nie musi decydować aspekt nowoczesności czy awangardowości. Piękno przejawia się w ograniczeniu środków wyrazu, bogatej kolorystyce oraz śpiewnym charakterze linii melodycznych, których zróżnicowanie pod względem charakteru i nastroju muzyki, decyduje o emocjonalnym odbiorze przez przeciętnego słuchacza. Utwory te wytwarzają niepowtarzalną więź człowieka ze światem dźwięków, co świadczy o ich wyjątkowym charakterze. Umożliwiają pełną prezentację możliwości instrumentu oraz odnajdywanie coraz ciekawszych elementów w ogólnie tradycyjnym obliczu muzyki angielskiej. Pod tym względem stanowią ważny punkt w zakresie literatury przedmiotu i zajmują istotne miejsce pośród dzieł klarnetowych XX wieku.

Podsumowanie

Wybierając program dzieła artystycznego, kierowałem się chęcią pokazania mało znanych kompozycji oraz zainteresowania słuchaczy XX-wieczną angielską literaturą klarnetową, wskazując jednocześnie na zawartą w niej różnorodność problematyki wykonawczej. Ze względu na obszerność tej literatury, zawierającej ogromną ilość bardzo ciekawych i interesujących kompozycji, postanowiłem skoncentrować się na czterech utworach, które bliskie są mojej estetyce oraz pozwalają przybliżyć w podstawowym stopniu charakter i cechy tej muzyki.

Muzyka XX wieku kojarzy się często z odchodzeniem od tradycyjnych zasad, formy czy harmonii oraz poszukiwaniem nowego języka muzycznego. W mojej pracy chciałem pokazać wybrane utwory angielskich kompozytorów, którzy pomimo tendencji awangardowych panujących w XX wieku, potrafili w piękny sposób eksponować walory szlachetnego i klasycznego brzmienia klarnetu. Dążenie do perfekcji manualnej, bogactwo dynamiczne i kolorystyczne, zróżnicowanie artykulacji i możliwie najwieksza prostota wypowiedzi to cechy, których osiągnięcie jest od dawna moim celem.

Wybór tematu pracy jak i utworów stanowiących dzieło artystyczne, jest wynikiem moich osobistych doświadczeń związanych z pracą nad tymi sonatami i wykonywaniem ich podczas koncertów oraz sumą poszukiwań mających na celu zgłębienie wiedzy na temat angielskiej muzyki klarnetowej. Myślę, że przybliżenie tej literatury będzie inspiracją oraz próbą zachęcenia innych wykonawców do coraz częstszego sięgania do muzyki kompozytorów angielskich i umieszczania jej w programach koncertowych, co zapoczątkuje większe zainteresowanie tą tematyką instrumentalistów i teoretyków muzyki.

Moja fascynacja sonatami Stanforda, Baxa, Bennetta i Howellsa spowodowana jest głębokim osadzeniem ich w estetyce piękna i romantycznej ekspresji oraz wymaganiami jakie stawiają wykonawcom w zakresie interpretacji. Nie bez znaczenia są także dla mnie elementy poszerzania kolorystyki brzmienia klarnetu. Satysfakcja z pracy nad wybranymi przeze mnie utworami podyktowana jest ich niezaprzeczalnymi walorami artystycznymi. Potęguje to chęć pokonywania wyzwań i zmierzania się z własnymi możliwościami oraz skonfrontowania ich z innym spojrzeniem na powstające dzieło, współwykonawcy – pianisty. Zadowolenie jakie daje praca nad tymi sonatami oraz przygotowanie do ich wspólnego wykonywania, wynika również z możliwości tworzenia odpowiedniego klimatu, który wywołuje u odbiorców ogromne emocje i pozwala przeżywać zaoferowane

im wzruszenia. Jestem przekonany, że dzieła te po latach nadal będą często wykonywane i że drzemią w nich nie do końca jeszcze odkryte pokłady możliwości interpretacyjno-wykonawczych.

Skompletowanie obszernej literatury dotyczącej omawianego tematu nie jest możliwe ze względu na brak opracowań analitycznych polskich autorów a także skromne zasoby biblioteczne opracowań obcojęzycznych. Nie są mi także znane jakiekolwiek nagrania przez polskich klarnecistów analizowanych w niniejszej pracy utworów. Podejmując problematykę angielskiej muzyki klarnetowej starałem się dogłębnie poznać prezentowane sonaty poprzez przeprowadzenie możliwie dokładnej ich analizy oraz wnikliwego opracowania i nagrania. Wyniki moich przemyśleń starałem się zaprezentować na załączonej do pracy płycie CD oraz w niniejszym opisie. Mam nadzieję, że podjęta przeze mnie próba prawidłowego i dokładnego odczytania tekstu muzycznego uzupełniona dokonanymi analizami pozwala przybliżyć intencje kompozytorów i zaprezentować mój sposób ich rozumienia. Uwagi – jakie zamieściłem w pracy, podkreślające trudności interpretacyjne i problemy wykonawcze – stanowią wyłącznie moje sugestie do wykonania omawianych sonat. Nie określają one dokładnie i precyzyjnie wszystkich elementów interpretacji, gdyż dla uzyskania pełnego obrazu sonat, konieczne jest pozostawienie dowolności i swobody wykonawcy, który odgrywa bardzo dużą i ważną rolę w kształtowaniu całości tych utworów.

Praca ta nie wyczerpuje z pewnością obszernej problematyki wykonawczej zawartej w angielskiej literaturze klarnetowej. Mam jednak nadzieję, że przyczyni się do dalszego odkrywania jej bogactwa i piękna.

Bibliografia

Ackroyd P., *English Music*, Hamish Hamilton LTD, London 1992.

Andrews P., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Grove Music Online*, hasło: *Herbert Howells*, (red.) L. Macy.

Bacharach A. L., *British Music of Our Time*, Pelican Books, London 1946.

Baker T., *Sir Arnold Bax, Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, G.Schirmer Inc., New York 1958.

Booker M., *Music Making in the British Isles from 1890 to 1990*, Arthur H.Stockwell LTD, London 1994.

Bradshaw S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Grove Music Online*, hasło: *Richard Rodney Bennett*, (red.) L. Macy.

Chomiński J., *Formy muzyczne*, t.II, PWM, Kraków 1987.

Craggs S., *Richard Rodney Bennett – a Bio-Bibliography*, New York – London 1990.

Dibble J., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Grove Music Online*, hasło: *Charles Villiers Stanford*, (red.) L. Macy.

Ellsworth J. E., *Clarinet Music by British Composers, 1800-1914: A Repertorial Survey*, Ohio State University 1991.

Encyklopedia muzyczna PWM, (red.) Elżbieta Dziębowska, t. a-ś, Kraków 1984-2007.

Holbrooke J., *Contemporary British Composers*, London 1925.

Messenger J. C., *An Annotated Bibliography of Selected Books and Periodical Material about the History, Repertoire, and Acoustics of the Clarinet*, University of Iowa 1971.

Pitfield S., *British Clarinet and Piano Music from 1880 to 1945: An Evaluation of Performance Practice Characteristics*, ClarinetFest 2001.

Pitfield S., *British Sonatas by Hadow, Bell, Linstead and Fiske: Rediscovering a Forgotten Repertory*, ClarinetFest 2000.

Podhajski M., *Formy muzyczne*, PWM, Warszawa 1991.

Reynish T., *British Wind Music*, Paper presented to the 2005 CBDNA National Conference.

The Cambridge History of Western Music Theory, (red.) Thomas Christensen, Cambridge University Press 2002.

Valenziano N. J., *Selected Avant-Garde Compositions for Clarinet Published between 1960 and 1972: Notational Techniques and Performance Problems*, University of Missouri at Kansas City 1973.

Walker E., *A History of Music in England*, Oxford At The Clarendon Press, Oxford 1952.

Whittall A., *Exploring Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press 2003.

Zieliński T., *Style, kierunki i twórcy XX wieku*, Warszawa 1972.

Źródła internetowe

Angielska muzyka klarnetowa:

http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bowen-York.htm (data odwiedzin 1.06.2009).

http://www.answers.com/topic/franz-reizenstein (data odwiedzin 20.07.2010).

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2821 (data odwiedzin 11.03.2010).

http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570550&catNum=570550&filetype=About+this+Recording&language=English (data odwiedzin 3.12.2009).

http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/obituaries/article2007348.ece (data odwiedzin 13.02.2010).

http://www.ongaku-records.com/index.php?page=CAloneBio.html (data odwiedzin 22.01.2009).

http://www.emmajohnson.co.uk/bio.html (data odwiedzin 2.03.2010).

http://www.campbelldavid.com/ (data odwiedzin 15.08.2010).

http://www.michael-collins.co.uk/page-sets/biography.html (data odwiedzin 6.10.2009).

http://www.ingpen.co.uk/artist_detail.php?aid=88 (data odwiedzin 17.09.2010).

http://www.robertplane.com/biog.asp (data odwiedzin 10.05.2010).

http://www.theamusgrave.com/ (data odwiedzin 18.04.2010).

http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=65 (data odwiedzin 15.04.2008).

http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=64 (data odwiedzin 8.09.2008).

http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=10, (data odwiedzin 21.01.2009).

http://orelfoundation.org/index.php/composers/article/franz_reizenstein (data odwiedzin 11.10.2010).

Charles Villiers Stanford:

http://www.stainer.co.uk/stanford.html (data odwiedzin 9.03.2010).

http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Charles-Stanford (data odwiedzin 14.04.2009).

http://www.knowledgerush.com/kr/encyclopedia/Charles_Stanford/ (data odwiedzin 3.12.2009).

http://www.cmc.ie/composers/composer.cfm?composerID=107 (data odwiedzin 4.05.2008).

http://www.boosey.com/composer/Charles%20Villiers+Stanford (data odwiedzin 1.10.2010).

http://conjubilant.blogspot.com/2008/09/charles-villiers-stanford.html (data odwiedzin 30.09.2009).

Arnold Bax:

http://www.davidparlett.co.uk/bax/ (data odwiedzin 7.07.2009).

http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200309/ai_n9323080 (data odwiedzin 27.09.2008).

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=18539 (data odwiedzin 4.05.2010).

http://www.classical.net/music/comp.lst/bax.php (data odwiedzin 15.12.2009).

http://www.musicweb-international.com/bax/ (data odwiedzin 13.06.2009).

http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bax-Arnold.htm (data odwiedzin 21.05.2009).

http://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C48 (data odwiedzin 10.07.2009).

Herbert Howells:

http://www.guildmusic.com/composer/howellsh.htm (data odwiedzin 27.07.2008).

http://www.8notes.com/biographies/howells/asp (data odwiedzin 18.03.2010).

http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=734 (data odwiedzin 6.02.2010).

http://www.answers.com/topic/herbert-howells,Joseph (data odwiedzin 14.03.2009).

http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=100 (data odwiedzin 4.10.2010).

http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=18539&ttype=Biography&ttitle=B (data odwiedzin 20.06.2009).

Richard Rodney Bennett:

http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sq1=11:e9j9kext7q7n (data odwiedzin 1.12.2010).

http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=100 (data odwiedzin 16.04.2008).

http://www153.pair.com/bensav/Compositeurs/Bennett.RR.html (data odwiedzin 9.03.2010).

http://www.answers.com/topic/richard-rodney-bennett (data odwiedzin 22.09.2010).

http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Richard-Rodney-Bennett (data odwiedzin 10.10.2009).

Materiały nutowe:

Bax A., *Sonata* na klarnet i fortepian, Chappell Music, London 1943.

Bennett R. R., *Sonatina* na klarnet solo, Novello, London 1982.

Howells H., *Sonata* na klarnet i fortepian, Boosey & Hawkes, London 1954.

Stanford Ch. V., *Sonata op. 129* na klarnet i fortepian, Stainer & Bell, London.