

Anna Brejta

## **Transkrypcje w twórczości Jana Sebastiana Bacha na przykładzie koncertów BWV 593, BWV 978, BWV 1065<sup>1</sup>**

Ponad dwadzieścia koncertów przeznaczonych na instrumenty klawiszowe, które zostały przekazane pod nazwiskiem Bacha jako transkrypcje koncertów instrumentalnych włoskich oraz niemieckich kompozytorów, stanowi ważny zbiór dokumentów muzycznych co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, utwory te są świadectwem recepcji nowego włoskiego gatunku w Niemczech na początku XVIII wieku, odzwierciedlają tym samym pewien proces historyczny. Po drugie, wywarły znaczący wpływ na cały dorobek artystyczny Jana Sebastiana Bacha, będąc jednocześnie dowodem praktycznego zaznajomienia się artysty z nowatorską techniką kompozytorską owych czasów. Wprawdzie Bach nie był pierwszym niemieckim kompozytorem, który czerpał wzorce z włoskiej kultury, będącej przecież kolebką stylu barokowego, ale w przeciwieństwie do innych (np. Schütza, czy Handla) nigdy nie był w tym kraju. Cała jego wiedza dotycząca włoskiego stylu pochodziła jedynie z analizy partytur, a „analiza” ta często przybierała specyficzną formę. Bach nawet transkrybując obce koncerty nie powstrzymywał się od nanoszenia własnych poprawek, które zdradzają z jednej strony jego stosunek do opracowywanych utworów, a z drugiej – i co ważniejsze – stają się zapowiedzią przyszłej techniki kompozytorskiej autora *Koncertów brandenburskich*. Okoliczność ta sprawia, że możemy mówić w tym wypadku o faktycznych inspiracjach, a nie prostym naśladownictwie.

---

<sup>1</sup> Artykuł został opracowany na podstawie pracy licencjackiej pt. *Transkrypcje w twórczości Jana Sebastiana Bacha na przykładzie koncertów BWV 593, BWV 978, BWV 1065*, napisanej pod kierunkiem dra Piotra Wilka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2005, mps.

## 1. Stan badań

Badania dotyczące transkrypcji bachowskich rozpoczęły się już wraz z opublikowaniem w roku 1802 pierwszej monografii kompozytora – *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* Johanna Nikolausa Forkela<sup>2</sup>. Tym bardziej zadziwiające jest to, iż do tej pory pewne pytania dotyczące bachowskich opracowań (jeśli w ogóle zostały postawione) wciąż pozostają otwarte lub odpowiedzieć na nie można jedynie hipotetycznie. Ta sytuacja spowodowana jest wieloma czynnikami. Należy uświadomić sobie, że twórczość Vivaldiego i innych współczesnych mu kompozytorów włoskich była w XIX wieku zupełnie zapomniana. W dużej mierze to właśnie bachowskie transkrypcje przyczyniły się do jej ponownego odkrycia. Niski stan wiedzy ówczesnych badaczy o włoskim koncercie XVIII wieku, wynikający z nieznanomości tych kompozycji oraz specyficzne koncepcje metodologiczne przez nich propagowane, spowodował zafałszowania pewnych faktów historycznych w rozważaniach naukowych. Przykład takiego stanowiska możemy odnaleźć w popularnej monografii kompozytora pochodzącej z końca XIX wieku autorstwa Philippa Spitty<sup>3</sup>. Wpływ muzyki włoskiej na twórczość J. S. Bacha nie zgadzał się z ogólną koncepcją przyjętą przez jej autora, dlatego też problem transkrypcji obcych koncertów potraktował w swych rozważaniach bardzo pobieżnie, wręcz marginalnie<sup>4</sup>. Z kolei badacze szczegółowo zajmujący się problematyką transkrypcji bachowskich, wśród których wymienić należy takich autorów jak: Paul Graf Waldersee<sup>5</sup>, Arnold Schering<sup>6</sup> oraz Max Schneider<sup>7</sup>, przeprowadzając porównania z oryginałami prawie w ogóle nie wychodzą

---

<sup>2</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.

<sup>3</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, t. 1, Leipzig 1873; t. 2, Leipzig 1880.

<sup>4</sup> Por. Hans-Joachim Schulze, *Neue Ermittlungen zu J. S. Bachs Vivaldi-Bearbeitungen*, (w:) *Vivaldi-Studien Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, red. Wilhelm Pieck, Dresden 1981, s. 35.

<sup>5</sup> Paul Graf Waldersee, *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten*, (w:) „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, t. 1, 1885, s. 356–380.

<sup>6</sup> Arnold Schering, *Zur Bach – Forschung*, (w:) „Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft”, t. 4, Leipzig 1902–1903, s. 234–243; t. 5, Leipzig 1903–1904 s. 565–570.

<sup>7</sup> Max Schneider, *Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach”*, (w:) *Bach Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft*, red. Hans-Joachim Schulze, Christoph Wolff, Berlin 1911, s. 23–36.

poza deskryptywne protokołowanie różnic. Dopiero pogłębione badania nad włoskim koncertem barokowym dały kolejny impuls do zweryfikowania informacji o transkrypcjach Bacha. Duże zasługi na tym polu mają studia z lat 70. i 80. Hansa-Joachima Schulze'go<sup>8</sup> oraz Rudolfa Ellera<sup>9</sup>, które reprezentują dzisiejszy stan wiedzy. Aby uzyskać pełny obraz stanu badań należy wymienić jeszcze prace pochodzące z lat 80. i 90. takich autorów jak: Christoph Wolff<sup>10</sup>, Inge Forst<sup>11</sup>, Russell Stinson<sup>12</sup>, Karl Heller<sup>13</sup> oraz Klaus Hoffmann<sup>14</sup>. Jednak, jak łatwo można zauważyć, wszystkie artykuły wymienionych wyżej badaczy mają charakter przyczynkowski i nie są kompletnymi ujęciami zagadnienia. Spośród dysertacji, których celem było wyczerpujące omówienie tego tematu, dwie wciąż nie są opublikowane, a tym samym są praktycznie niedostępne dla szerszego grona zainteresowanych<sup>15</sup>. Jedyna opublikowana praca, rozprawa doktorska Ulricha Siegele'a<sup>16</sup>, ogranicza się natomiast do historycznych oraz biograficznych wskazówek<sup>17</sup>.

Jeśli chodzi o polską literaturę poświęconą tej problematyce, należy na samym początku podkreślić, że jest ona wyjątkowo uboga. Poza dwoma artykułami, w których problem transkrypcji jest omawiany bardzo ogólnikowo,

<sup>8</sup> Hans-Joachim Schulze, *Neue Ermittlungen ...*, op. cit., s. 32–41; *Studien zur Bach – Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984, s. 146–171.

<sup>9</sup> Rudolf Eller, *Vivaldi and Bach*, (w:) *Vivaldi Veneziano Europeo*, red. Francesco Degrada, Firenze 1980, s. 55–66; *Vivaldi – Dresden – Bach*, (w:) *Johann Sebastian Bach*, red. Walter Blankenburg, «Wege Der Forschung», t. 170, Darmstadt 1970, s. 466–492.

<sup>10</sup> Christoph Wolff, *Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of „Musical Thinking”*, (w:) *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge, Massachusetts, London 1993, s. 72–83.

<sup>11</sup> Inge Forst, *Johann Sebastian Bachs Orgelkonzert d-moll: Vorlage und Endform*, (w:) *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, red. Reimmar Von Emans, Matthias Wendt, Bonn 1990, s. 77–86.

<sup>12</sup> Russell Stinson, *The „critischer musikus” as keyboard transcriber? Scheibe, Bach and Vivaldi*, (w:) „The Journal of Musical Research”, t. 9, New York 1990, s. 255–270.

<sup>13</sup> Karl Heller, *Zur Frühfassung einer Bachschen Konzertbearbeitung*, (w:) *Rudolf Eller zum Achtzigsten*, red. Karl Heller, Andreas Waczkat, Rostock 1994, s. 85–90.

<sup>14</sup> Klaus Hofmann, *Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti nach Vivaldis „Estro armonico” op. 3*, (w:) *Das Frühwerk Johann Sebastian Bach*, red. Karl Heller, Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, s. 176–202.

<sup>15</sup> James Thomas Igoe, *J. S. Bach's transcriptions for solo keyboard*, praca doktorska, Univ. of N. Carolina 1967; Tai-Chun Tseng, *Some stylistic observations of Vivaldi's violin concerti op. 3*, praca magisterska, Michigan State Univ. 1991.

<sup>16</sup> Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, praca doktorska, „Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft”, t. 3, Tübingen 1956.

<sup>17</sup> Por. Klaus Hofmann, op. cit., s. 177–178.

a przypadek Bacha jest tylko jednym z wielu przywołanych przykładów<sup>18</sup>, dysponujemy pracą magisterską Andrzeja Henryka Bączyka<sup>19</sup>, która z kolei zawiera liczne błędy merytoryczne wynikłe, jak przypuszczam, z zupełnego pominięcia przez jej autora badań publikowanych zagranicą. Przejawia się to chociażby w błędnie przytaczanej za *Encyklopedią PWM* numeracji koncertów Vivaldiego, które stały się modelami dla bachowskich opracowań<sup>20</sup>.

## 2. Problemy badawcze

Jak wynika z powyższego zestawienia, kwestia transkrypcji w twórczości Bacha cieszyła się do tej pory stosunkowo małym zainteresowaniem badaczy, a ilość publikacji na ten temat stanowi jedynie małe odsetek literatury poświęconej lipskiemu kantorowi. Przyczyn tej sytuacji jest wiele. Przede wszystkim pojawia się zasadnicze pytanie o kompozycje, które były modelami dla opracowań Bacha. Wciąż istnieją koncerty, których oryginalnych autorów nie znamy. Kolejna kwestia dotyczy formy tekstu, z jakiej kompozytor korzystał przy tworzeniu swych opracowań: czy miał w rękach wersje drukowane, czy może odpisy rękopiśmienne? Ma to zasadnicze znaczenie przy próbie uchwycenia techniki, jaką Bach wypracował w swych transkrypcjach. Chodzi mianowicie o to, by trafnie oszacować, czy kompozytor nie dysponował już odpisami utworów zawierającymi odstępstwa od drukowanych oryginałów. W takim wypadku pochopnie wyciągnięte wnioski mogłyby przypisać kompozytorowi coś, czego on zupełnie nie był świadomy.

Dodatkowe utrudnienia w prowadzeniu badań nad spuścizną transkrypcyjną kompozytora wynikają z licznych niejasności zawartych w samych rękopisach

---

<sup>18</sup> Bohdan Pociąg, *O transkrypcjach*, „Ruch muzyczny”, t. 39, 1995, s. 14–15; Marek Stachowski, „Muzyka w muzyce” u Jana Sebastiana Bacha, (w:) *Spotkania muzyczne w Baranowie 2/1: Muzyka w muzyce*, Kraków 1980, s. 77–84.

<sup>19</sup> Andrzej Henryk Bączyk, *Klawesynowe wersje koncertów skrzypcowych jako przykłady transkrypcji w twórczości J. S. Bacha*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 1989.

<sup>20</sup> W *Encyklopedii PWM* odnajdziemy informacje, iż przy transkrybowaniu koncertu BWV 594 Bach posłużył się op. 7 nr 5 Vivaldiego, podczas gdy chodzi o op. 7 nr 11, ponadto za pierwowzór dla BWV 972 podaje się op. 3 nr 7, co również jest nieprawdą, gdyż w rzeczywistości był to op. 3 nr 9. Nie zgadza się także ilość podanych transkrypcji organowych, *Encyklopedia* podaje ich 6, podczas gdy jest ich 5; por. Elżbieta Dziębowska, [hasło] *Bach J. S.* (w:) *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 1, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1979, s. 142.

pisach, czy jak to częściej bywało, odpisach kompozycji Bacha, czego skutkiem były poważne błędy w pierwszych wydaniach jego dzieł. Znamionym przykładem wartym przytoczenia jest historia transkrypcji koncertu na organy BWV 596, którą do roku 1910 uważano za kompozycję najstarszego z synów kompozytora – Wilhelma Friedemanna. Pomyłka spowodowana była zagadkowym dopiskiem na rękopisie: „di W. F. Bach manu mei Patris descriptum”<sup>21</sup>. Jest to wymowne świadectwo tego, jak wiele niejednoznaczności czyha na badaczy spuścizny transkrypcyjnej Jana Sebastiana Bacha. By bliżej nakreślić sytuację materiałów źródłowych należy powtórzyć za Hellerem: „autografy Bacha poza jednym wyjątkiem (BWV 596) zaginęły, a z 17 znanych dziś transkrypcji na klawesyn solo przetrwało tylko 9 i to w jednym jedynym odpisie”<sup>22</sup>. Istnieją także trudności ze stwierdzeniem autentyczności poszczególnych wersji. Taka sytuacja źródłowa wyklucza uzyskanie jakichkolwiek informacji o ewentualnych stopniach procesu przyswajania sobie przez Bacha obcych kompozycji<sup>23</sup>.

Trudności spotęgowane są poprzez liczne niejednoznaczności związane z oryginałami, będącymi inspiracją dla kompozycji Bacha. Stosunkowo szybko udało się zidentyfikować koncert na cztery klawesyny BWV 1065, a dokonał tego w 1850 roku C. L. Hilgenfeld. Jednak, kiedy doszło do pierwszej publikacji transkrypcji przez Petersa (w 1851 – 16 utworów na klawesyn<sup>24</sup>, w 1852 – 4 na organy i w 1865 – koncert na cztery klawesyny) dla większości kompozycji nie udało się jeszcze odnaleźć autorów pierwowzorów, dlatego określono je zbiorowo jako koncerty „według Vivaldiego”, co jak dziś wiadomo było niefortunnym uproszczeniem. Tak samo zatytułowano później transkrypcje w odpowiednich tomach wydania Bach-Gesellschaft (tom 38 – 1891, 42 – 1894, 43 – 1894). Dopiero niedawno Albert van der Linden rozpoznał ósmy koncert na klawesyn solo jako transkrypcję kompozycji Torellego, a Jean-Pierre Demoulin odnalazł pierwowzór dla dziesiątego koncertu na klawesyn solo w spuściźnie

---

<sup>21</sup> Cyt. za: Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi: his Life and Work*, London 1970, s. 106. Autor słynnej monografii Vivaldiego sugeruje, że Wilhelm Friedemann dziedzicząc w spadku po śmierci J. S. Bacha rękopis tego koncertu, sam dopisał tę notatkę czyniąc z ojca jedynie kopistę.

<sup>22</sup> Karl Heller, *Zur Früh...*, op. cit., s. 85.

<sup>23</sup> Interesującym wyjątkiem jest ostatnie odkrycie wcześniejszej wersji koncertu BWV 972, zachowanej w odpisie Johanna Andreasa Kuhnaua i dołączonej do NBA V/I pod numerem BWV 972a.

<sup>24</sup> Jedna z transkrypcji klawesynowych (BWV 596a) nie została wtedy opublikowana.

Benedetta Marcella<sup>25</sup>. Obecny stan badań pozwala rozdzielić autorstwo dzieł, będących inspiracją dla Bacha, pomiędzy sześciu kompozytorów: J. E. v. Saschsen-Weimar, A. Marcella, B. Marcella, G. Ph. Telemanna, G. Torellego. Wciąż pozostają jeszcze cztery niezidentyfikowane kompozycje.

### 3. Wybór materiału badawczego

Wyżej przedstawione problemy, wynikające z wieloznaczności samego materiału źródłowego, zmuszają do metodologicznej ostrożności. Dlatego też w swojej pracy ograniczyłam materiał badawczy do wybranych koncertów będących transkrypcjami utworów Antonia Vivaldiego ze zbioru *L'estro armonico*, op. 3. Opracowania kompozycji zawartych w tym zbiorze, wydanym w 1711 roku w Amsterdamie, najprawdopodobniej były jedynymi, do których Bach miał źródło drukowane<sup>26</sup>. W doborze koncertów kierowałam się również tym, by były one maksymalnie zróżnicowane, co pozwoliłoby uzyskać reprezentatywny wycinek z całej spuścizny opracowań Bacha. Przedmiotem badań niniejszej pracy są trzy koncerty o zróżnicowanej obsadzie zarówno pierwotnych, jak i transkrypcji:

- *Koncert a-moll* BWV 593 na organy solo, w oryginale to koncert Vivaldiego op. 3 nr 8, RV 522 przeznaczony na dwoje skrzypiec i orkiestrę,
- *Koncert F-dur* BWV 978 na klawesyn solo, będący opracowaniem koncertu Vivaldiego op. 3 nr 3, RV 565 na skrzypce solo i orkiestrę,
- *Koncert a-moll* BWV 1065 na cztery klawesynty i orkiestrę, jako transkrypcja koncertu Vivaldiego op. 3 nr 10, RV 680 na czworo skrzypiec i orkiestrę.

Aspekt chronologiczny nie jest także bez znaczenia. Dwie pierwsze transkrypcje pochodzą z czasów, gdy kompozytor przebywał w Weimarze, ostatnia natomiast datowana jest na okres lipski. Taki dobór materiału badawczego pozwala nie tylko uwzględnić różnorodność w podejściu kompozytora do pier-

---

<sup>25</sup> Por. Walter Kolneder, op. cit., s. 107.

<sup>26</sup> Jeśli przyjmiemy datowanie transkrypcji bachowskich zaproponowane przez Schulzego (1713–1714) okaże się, że kompozytor w tym czasie mógł jedynie dysponować drukiem opus 3 (który został wydany w 1711 r.), gdyż drukowana wersja opus 4 pochodzi z 1714 r., a opus 7 z przełomu 1716/17 r. Potwierdzeniem tego może być również fakt, iż Bach najbardziej wierny jest oryginałom koncertów pochodzącym właśnie z opus 3.

wowzorów w zależności od specyfiki obsady, ale również przedstawić kierunek zmian, jakie zachodziły w technice opracowywania koncertów.

#### **4. Trudności terminologiczne**

Ponieważ poniższa praca ma charakter pionierski na gruncie polskiej literatury muzykologicznej, pojawia się jeszcze jedno nierozwiązane zagadnienie, tym razem natury terminologicznej. Po prześledzeniu techniki zastosowanej przez Bacha w tych koncertach powstaje pytanie: czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z transkrypcjami? A jeżeli tak, to co mamy na myśli używając tak wieloznacznego w muzykologii polskiej terminu, jakim jest *transkrypcja*?

Odpowiedź na wyżej postawione pytanie jest wyjątkowo złożona. Ta sytuacja spowodowana jest kilkoma czynnikami natury terminologicznej. Po pierwsze definicja pojęcia *transkrypcja*, obejmująca swym zasięgiem bardzo szerokie pole semantyczne, jest wyjątkowo nieprecyzyjna. Po drugie problem ten komplikuje sama literatura przedmiotu, w której możemy odnaleźć praktycznie tyle definicji ilu autorów wypowiadających się na ten temat. Co więcej, powszechnie obserwuje się tendencję do coraz szerszego rozumienia tego terminu. Na to wszystko nałożony jest jeszcze jeden problem, związany z funkcjonowaniem kilku innych pojęć dotyczących zjawiska „muzyki w muzyce”.

*Transkrypcja* pojęta jako proces (zabieg) zakłada posłużenie się wcześniej istniejącym materiałem dźwiękowym, przystosowując go do nowego sposobu zapisu. W tym miejscu dotykamy niewidzialnych, jak do tej pory dla muzykologii polskiej, granic pomiędzy terminami *aranżacja*, *transkrypcja*, *intawolacja* i *parafraza*, które nierzadko błędnie stosowane są jako synonimy. Ogromną niekonsekwencję w wyjaśnianiu tych pojęć możemy obserwować w *Encyklopedii Muzyki* pod red. A. Chodkowskiego<sup>27</sup>. Z tych terminologicznych niejasności wynika – jak przypuszczam – stanowisko, które utożsamia słowo *opra-*

---

<sup>27</sup> Autor hasła *aranżacja* podaje, iż jednym z jej rodzajów jest: „transkrypcja, w której substancja muzyczna mimo przeniesienia jej w inne medium wykonawcze pozostaje ta sama”. Por. [hasło] *Aranżacja*, (w:) *Encyklopedia Muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa 2001, s. 48. Nieco odmienny pogląd prezentuje natomiast autor hasła *transkrypcja*. Por. *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 900. Utrzymuje on, iż: „transkrypcja na ogół bardziej oddala się od pierwowzoru niż aranżacja”. Co ciekawe w obydwóch przytoczonych przypadkach autorzy haseł powołują się na bachowskie opracowania koncertów Vivaldiego, tyle tylko, że za pierwszym razem rozumiane jako „typowe” *transkrypcje*, za drugim zaś jako „typowe” przykłady *aranżacji*.

cowanie (niem. *Bearbeitung*) z terminem *transkrypcja*. Taki pogląd prezentuje zarówno artykuł Bohdana Pocięja, jak i praca magisterska Andrzeja Henryka Bączyka<sup>28</sup>. Z kolei Maciej Gołąb (por. tabela 1) tworząc typologię *transkrypcji* na podstawie XIX-wiecznych opracowań kompozycji F. Chopina, utożsamia pojęcie *transkrypcji* z *aranżacją*<sup>29</sup>.

Tabela 1. Typologia transkrypcji w ujęciu M. Gołąba<sup>30</sup>

Typ transkrypcji	Główne podtypy	Definicja
1. Transkrypcja substancjalna SUBSTANCJA	1.1. Transkrypcja transmitująca warstwę 1.2. Transkrypcja multiplikująca warstwę	Ścisłe przeniesienie całej substancji dzieła na nowe medium instrumentalne; repartycyjna zmiana faktury
2. Transkrypcja strukturalna FAKTURA	2.1. Transkrypcja rozbudowująca fakturę 2.2. Transkrypcja zmieniająca układ warstw fakturalnych	Zachowanie substancji dzieła w zakresie tonalnym, syntaktycznym i formalnym; jakościowa zmiana faktury
3. Transkrypcja syntaktyczna SKŁADNIA	3.1. Transkrypcja redukująca składnię 3.2. Transkrypcja rozbudowująca składnię	Zachowanie jedynie głównych kategorii składni; modyfikacja jej podrzędnych elementów

<sup>28</sup> Autorzy ci uważają, iż każde opracowanie muzyczne, począwszy od średniowiecznych tropów, kończąc na utrzymanych w technice wariacyjnej popisach XIX-wiecznych wirtuozów, jest rodzajem *transkrypcji*. Por. Bohdan Pocięj, op. cit., s. 14–15; Andrzej Henryk Bączyk, op. cit.

<sup>29</sup> Kryterium, jakim posłużył się M. Gołąb przy tworzeniu swej typologii, były wewnętrzne właściwości stylistyczno-muzyczne owych opracowań. W związku z tym poczynił dwa wstępne założenia metodologiczne: po pierwsze – definicję poszczególnych typów *transkrypcji* wiąże z hierarchią ontycznych aspektów dzieła muzycznego (1. substancją, 2. fakturą, 3. syntaksą, 4. formą, 5. ekspresją), po drugie – wartościuje kolejne typy replik, wychodząc z aksjologicznie arbitralnego założenia, że im bardziej cechy określonego typu *transkrypcji* oddalają go od oryginału, tym bardziej maleje jego wartość artystyczna. Należy zauważyć, iż o ile pierwsze założenie jest ścisłe i klarowne, o tyle drugie prezentuje stanowisko dość kontrowersyjne, gdyż na jego mocy należałoby najwyższą wartość artystyczną przypisać *intawolacji*. Autor powołuje się wprawdzie na tradycyjną teorię sztuki, która jakoby głosi, że miarą wartości artystycznej repliki jest zdolność przywołania ekspresji arcydzieła. Wydaje się jednak, że utrzymanie owej „ekspresji arcydzieła” nie musi pokrywać się z dokładnym zachowaniem jego substancji, jak chce tego Gołąb, lecz z utrzymaniem pewnej „idei”, która przyświecała autorowi pierwowzoru. Taki postulat diametralnie zmienia zaproponowane wyżej wartościowanie. Por. Maciej Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Próba typologii na przykładzie utworów Fryderyka Chopina*, (w:) „Muzyka” 2000, nr 1, s. 23–45. Wspomniana typologia przytoczona została także w książce tegoż autora: *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 79–97.

<sup>30</sup> Tabelę 1 sporządzono na podstawie: Maciej Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje...*, op. cit., s. 25–26.



4. Transkrypcja rekontekstowa FORMA	4.1. Transkrypcja redukcyjna 4.2. Transkrypcja kontaminacyjna	Autonomizacja fragmentów formy lub łączenie fragmentów (lub całych utworów) z innymi utworami (lub ich fragmentami)
5. Transkrypcja użytkowa EKSPRESJA	5.1. Transkrypcja techniczno-dydaktyczna 5.2. Transkrypcja uproszczona	Banalizacja treści utworów dla celów <i>stricte</i> pragmatycznych

Drugie znaczenie słowa *transkrypcja* wyraża efekt powstały w wyniku transkrybowania, a więc odnosi się do notacji (zapisu). Należy jednak zaznaczyć, że także jego pole semantyczne zostało znacznie poszerzone, a to za sprawą myśli estetycznej przełomu XIX i XX stulecia. F. Busoni w swym dziele pt. *Zarys nowej estetyki* prezentuje ciekawy pomysł na rozumienie tego terminu. Wychodząc od notacji (skrypcji) będącej metodą utrwalenia myśli dla ich późniejszego odtworzenia, interpretuje zapis dzieła jako transkrypcję abstrakcyjnego pomysłu kompozytora. Podążając tym tropem dochodzi do wniosku, że interpretacja jakiegokolwiek utworu jest także jedynie (a może aż) *transkrypcją*<sup>31</sup>.

Próba odniesienia się do literatury obcojęzycznej nie przynosi jednoznacznych rozstrzygnięć. Anglojęzyczne terminy *arrangement* oraz *transcription*<sup>32</sup> mają bardzo szerokie znaczenie. Oznaczają praktycznie wszelkie opracowanie muzyczne, przy czym nierzadko używane bywają wymiennie<sup>33</sup>. Podobnie sytuacja wygląda w literaturze niemieckojęzycznej poświęconej problemom bachowskich opracowań. Stosuje się względem nich pojęcie *Bearbeitung*, które swym zasięgiem obejmuje praktycznie każdy rodzaj opracowania muzycznego<sup>34</sup>. Próby szukania analogii między obcojęzycznymi pojęciami, a ich polskimi tłumaczeniami ska-

<sup>31</sup> Busoni porusza w swych rozważaniach jeszcze jeden problem istotny dla zjawiska transkrypcji. Dzięki tak szerokiemu rozumieniu tego pojęcia neguje on jego pejoratywne znaczenie jako przeróbki cudzego dzieła, a nadaje mu pozytywną wartość twórczej próby opracowania idei muzycznej. Por. Ferruccio Busoni, *Zarys nowej estetyki muzyki*, (w:) „De Musica” t. 1, 2001; t. 3, 2002, <http://free.art.pl/demusica>.

<sup>32</sup> Por. Malcolm Boyd, [hasło] *Arrangement*, (w:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Londn–New York 2001, t. 1, s. 65–70; Ter Ellingson, [hasło] *Transcription*, ibid., t. 25, s. 692–694.

<sup>33</sup> Dowolność w stosowaniu tych dwóch terminów dobitnie widać na przykładzie literatury poświęconej bachowskim opracowaniom. Większość anglojęzycznych autorów określa je mianem *arrangement*, jednak np. Christoph Wolff w swym artykule *Vivaldi's Compositional Art...*, op. cit., posługuje się pojęciem *transcription*.

<sup>34</sup> Por. Gesine Schröder, [hasło] *Bearbeitung*, (w:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, red. Ludwig Finscher, Kassel–Basel 1994, t. 1 s. 1321–1331.

zane są jednak na niepowodzenie. Spowodowane jest to tym, iż nasze rodzime terminy funkcjonują na nieco odmiennych zasadach. Najlepszym wyjściem z tej sytuacji wydaje się precyzyjne dookreślenie polskich pojęć.

Pragnę jednak w tym miejscu zaznaczyć, że przedstawiona wyżej propozycja rozumienia wymienionych terminów jest jedynie roboczą próbą zaprowadzenia pewnego porządku terminologicznego, która wymaga jeszcze wielu doprecyzowujących ją stwierdzeń. Aby przeprowadzić logiczne rozróżnienie między *transkrypcją*, *aranżacją*, *parafrazą* czy *intawolacją* należy przede wszystkim zdefiniować jasne kryterium takiego podziału. Istnieje pokusa, by rozróżnienia między nimi dokonać na podstawie jakości zmian oraz ilości wkładu twórczego autora opracowania<sup>35</sup>, jednak śmiem twierdzić, iż wkład artystyczny jako kryterium w rozróżnieniu tych terminów jest wysoce niewymiernym i nieweryfikowalnym wskaźnikiem. Wydaje mi się, że należałoby raczej skupić się na tym, „co” oraz „jak” zostało zachowane z wersji oryginalnej.

W świetle tak zdefiniowanych kryteriów *transkrypcja* byłaby tym rodzajem opracowania muzycznego, które najwierniej czerpie z pierwowzoru, zachowując jego strukturę i formę oraz dostosowując ją odpowiednio do nowego medium wykonawczego. Zmiany wynikłe w procesie *transkrypcji* mogłyby być wprowadzane o tyle, o ile nie zmieniałyby sensu i idei całej kompozycji. Szczególnym rodzajem *transkrypcji* byłaby *intawolacja*, która dopuszczałaby jedynie zmiany wynikłe z dostosowania utworu muzycznego do nowych środków wykonawczych. *Aranżację* rozumiem jako swobodniejsze podejście do pierwowzoru, zachowujące wprawdzie samą substancję opracowywanego dzieła, lecz nadające jej nowe, inne niż w oryginale znaczenie (np. kontrafaktura). *Parafraza* natomiast to zupełnie dowolne posłużenie się materiałem muzycznym pierwowzoru, lub jego fragmentu do różnorodnych celów muzycznych (np. cytat, temat do wariacyjnego opracowania, parodia, itp.).

## 5. Recepcja włoskiej muzyki instrumentalnej w Niemczech w I połowie XVIII wieku

Nim przejdę do Bachowskich transkrypcji warto przybliżyć czytelnikowi kontekst historyczny w jakim przyszło kompozytorowi je tworzyć. Wiek XVII,

---

<sup>35</sup> O takie rozróżnienie pokusił się chociażby Andrzej Henryk Bączyk, op. cit., s. 8–9.

jak i I połowa XVIII w. zapisały się w historii muzyki jako okres silnej dominacji stylu włoskiego. Wkład włoskich kompozytorów w europejską kulturę muzyczną tego okresu wydaje się nie do przecenienia. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż przez kilkadziesiąt lat muzyka włoska wywierała ogromny wpływ na dorobek artystyczny zagranicznych kompozytorów, stając się dla nich głównym źródłem inspiracji. Zwieńczeniem tego procesu były fuzje stylów narodowych, które dokonały się w twórczości G. F. Handla i J. S. Bacha.

Do ogromnej popularności stylu włoskiego przyczyniła się powszechnie panująca na dworach królewskich i książęcych tamtego czasu „moda” na muzykę włoską. Bardzo często możnowładcy zatrudniali w swoich dworskich kapelach muzyków pochodzących z Półwyspu Apenińskiego, a i nierzadko opłacali naukę swoim poddanym u słynnych mistrzów Wenecji czy Rzymu. Bliskie kontakty z dworami włoskimi, jak i rozwinięte na dużą skalę zjawisko migracji muzyków, przyczyniły się do szerokiego rozpowszechnienia stylu włoskiego na terenie całej Europy w tym również Niemiec.

Duże znaczenie dla rozślawienia muzyki włoskiej na tym obszarze miał dwór w Dreźnie<sup>36</sup>. Jego kontakty z muzyką włoską możemy datować już na I połowę XVII wieku. Wtedy to kapelmistrzem tamtejszego dworu został H. Schütz (1585–1672), który jak wiadomo kształcił się u G. Gabrielego (1557–1612) w Wenecji. Rozkwit kulturalny dworu drezdeńskiego przypada na okres panowania elektora saksońskiego, późniejszego króla Polski, Fryderyka Augusta I Mocnego (1694–1733). W latach 1709–1721 drezdeńska kapela dworska stała się jedną z najsłynniejszych w całej Europie, a należeli do niej tak znakomici muzycy jak: Ch. Petzold (1677–1733), J. D. Zelenka (1679–1745), J. G. Pisendel (1687–1755), F. M. Veracini (1690–1768), P. G. Buffardin (1690–1768) – nauczyciel J. J. Quantza. Rozliczne podróże władcy i jego syna sprzyjały nawiązywaniu kontaktów z zagranicznymi dworami. Od lutego 1716 roku do lipca 1717 roku książę Fryderyk August II przebywał wraz ze swoją Kammermusik w Wenecji. Wtedy to późniejszy kapelmistrz dworski, J. G. Pisendel pobierał lekcje u Vivaldiego, a po powrocie do Drezna wykonywał jego koncerty, także w zmienionych przez siebie wersjach. Co ważniejsze, Pisendel przywiózł ok. 40 rękopisów Vivaldiego. W latach 1725–1730 do Drezna trafiły dalsze rękopisy weneckiego kompozytora<sup>37</sup>. Szacuje się, że w zbiorach drez-

---

<sup>36</sup> Co ciekawe, samo Drezno nazywane było często „Florencją nad Łabą”.

<sup>37</sup> Por. Karl Heller, *Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice*, Portland 1997, s. 247–248.

deńskich zachowało się ok. 90 koncertów Vivaldiego. Głównie dzięki kontaktom między dworem drezdeńskim a Wenecją twórczość koncertowa Vivaldiego bardzo szybko zaczęła cieszyć się niezwykle popularnością na terenie całych Niemiec, a przez to wpłynęła znacząco na kształt muzyki instrumentalnej w tym kraju. Mamy mnóstwo dowodów pochodzących z pierwszych dekad XVIII wieku, na kultywowanie solowego koncertu wzorowanego właśnie na kompozycjach Vivaldiego. Do najważniejszych przedstawicieli tego gatunku należą: G. Ph. Telemann (ur. 1681), Ch. Graupner (ur. 1683), J. D. Heinen (ur. 1683), J. S. Bach (ur. 1685), J. G. Pisendel (ur. 1687), J. F. Fash (ur. 1688), G. H. Stölzel (ur. 1690), Chr. Förster (ur. 1693), D. G. Treu (ur. 1695), C. F. Hurlbusch (ur. 1696), J. M. Molter (ur. 1696), książę J. E. von Sachsen-Weimar (ur. 1696), P. Prowo (ur. 1697), J. J. Quantz (ur. 1697), J. A. Hasse (ur. 1699), P. J. Fick (ur. ok. 1700), J. G. Graun (ur. 1703), C. H. Graun (ur. 1704). Jak potwierdzają biografie wyżej wymienionych twórców, wszyscy oni mieli w większym lub mniejszym stopniu kontakt z kapelą drezdeńską.

Rozbieżności pomiędzy niemieckimi a włoskimi koncertami solowymi spowodowane są w pierwszej kolejności uwarunkowaniami społeczno-ekonomicznymi w jakich one powstawały. Kompozycje włoskie związane były przede wszystkim ze środowiskiem bogatego mieszczaństwa, tymczasem w Niemczech gatunek ten uprawiany był głównie na dworach książęcych. Ma to wpływ chociażby na ograniczenie „pustej” wirtuozerii koncertów solowych niemieckich mistrzów. Należy podkreślić, że niemieccy twórcy przejmując nowy gatunek nie pozostawali bezkrytyczni w stosunku do wzorów włoskich. Najlepszym przykładem mogą być wypowiedzi G. Ph. Telemanna zawarte w jego autobiografii z roku 1718<sup>38</sup>. Kompozytor wyznaje w niej, iż zgadza się z opinią jakoby koncert włoski był „przegadany” oraz „pokrętny”, charakteryzował się „prostą harmonią” i „jeszcze gorszą melodią”. Dodatkowo zarzuca mu „niewygodę zarówno dla ręki, jak i dla smyczka”<sup>39</sup>. Nie przeszkodziło mu to jednak w skomponowaniu ok. 100 koncertów utrzymanych właśnie w tym stylu<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, że G. Ph. Telemanna łączyła z J. S. Bachem długoletnia przyjaźń (Telemann był ojcem chrzestnym starszych synów Bacha). Z pewnością fakt ten nie był bez wpływu na zainteresowanie muzyką włoską samego Bacha.

<sup>39</sup> Cyt. za: Walter Kolneder, op. cit., s. 107–108.

<sup>40</sup> Por. Walter Kolneder, *Solo Concerto*, (w:) *New Oxford History of Music*, t. 6, red. Gerald Abraham, Oxford, New York 1986, s. 356.

Innym świadectwem recepcji tego popularnego włoskiego gatunku na terenie Niemiec może być wydany w roku 1752 traktat J. J. Quantza *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Autor kodyfikuje w nim reguły, jakimi powinien kierować się twórca, komponując koncert solowy. Wzorem ma być dla niego trzyczęściowy układ utworów A. Vivaldiego. Swoje założenia teoretyczne Quantz potwierdza ogromną spuścizną kompozytorską, jest on autorem ok. 300 koncertów.

Rozpoczęta w latach 20-tych XVIII wieku szeroka recepcja twórczości koncertowej A. Vivaldiego została określona przez P. Ahnsehela „gorączką Vivaldiego” („Vivaldi-Fieber”)<sup>41</sup>, gdyż zarówno skala, jak i natężenie tego zjawiska były imponujące. Niestety problem ten wciąż nie został poddany szczegółowym badaniom muzykologicznym. Większość kompozycji wyżej wymienionych kompozytorów ciągle pozostaje w rękopiśmiennych wersjach. Zjawisko „masowej” popularności koncertu włoskiego na terenie Niemiec w I połowie XVIII wieku wciąż czeka na opracowanie. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż transkrypcje bachowskie są jednym z pierwszych symptomów tego zjawiska. Rozpoczynają tym samym niezwykle wydajny proces asymilacji stylu włoskiego na terenie Niemiec.

## **6. Przeznaczenie bachowskich transkrypcji i okoliczności ich powstania**

Po raz pierwszy Bach zetknął się z włoskim koncertem na dworze Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimar. Najpierw w 1703 roku, zanim podjął stanowisko w Arnstadt, przez kilka miesięcy (od marca do września) pracował jako skrzypek kameralnej orkiestry księcia. Jednak stałą posadę organisty i kameralisty kapeli dworskiej otrzymał dopiero w roku 1708. Następnie w 1714 roku mianowano go koncertmistrzem dworu weimarskiego. Z tego właśnie okresu pochodzą pierwsze bachowskie transkrypcje koncertów obcych kompozytorów (w tym także Vivaldiego): na organy solo (BWV 592–596) i na klawesyn solo (BWV 972–987, BWV 592a). Do tej pory udało się w większości przypadków

---

<sup>41</sup> Peter Ahnsehel, *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, (w:) *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, red. Wilhelm Pieck, Dresden 1981, s. 60.

zidentyfikować autorów oryginalnych kompozycji. Tabela 2 ilustruje obecny stan wiedzy o źródłach, z których inspiracje swe czerpał Bach <sup>42</sup>:

Tabela 2. Źródła transkrypcji J. S. Bacha

Vivaldi	9 koncertów
Johann Ernst von Sachsen-Weimar	5 koncertów (w tym jeden istnieje w dwóch wersjach: organowej i klawesynowej)
Alessandro Marcello	1 koncert
Benedetto Marcello	1 koncert
Georg Philipp Telemann	1 koncert
Giuseppe Torelli	1 koncert
Nieznani kompozytorzy	4 koncerty

Pierwsze pytanie, jakie nasuwa się odnośnie bachowskich opracowań, brzmi: co skłoniło kompozytora do ich napisania i jaki był ich cel? W literaturze poświęconej twórczości Bacha liczni autorzy mnożą przypuszczenia na ten temat. Dawniej sądzono, iż głównym celem, jaki przyświecał kompozytorowi była autodydaktyka. Przepisując obce partytury i dokonując ich transkrypcji Bach miał poznawać najnowsze osiągnięcia w dziedzinie techniki kompozytorskiej. Pogląd ten przejęty został od pierwszego badacza spuścizny Bacha, Nikolausa Forkela. Największe znaczenie w tej dziedzinie przypisywał on kompozycjom Vivaldiego, które miały nauczyć Bacha muzycznego myślenia („lehrte ihn musikalisch denken”) <sup>43</sup>. W tym miejscu należy jednak zauważyć, że w czasach Forkela, na skutek błędnego odczytania rękopisów uważano, iż wszystkie transkrypcje opierają się na koncertach Vivaldiego. Hipoteza, jakoby transkrypcje były metodą autodydaktyki Bacha, zaczyna nas zastanawiać w momencie, w którym uświadomimy sobie, że Bach obok koncertów Vivaldiego, Telemanna, czy Torellego, transkrybował również utwory nastoletniego

<sup>42</sup> Informacje zawarte w Tabelach 2–7 zostały opracowane na podstawie wykazu twórczości kompozytora, zawartego w haśle Malcolma Boyda *Bach Johann Sebastian*, (w:) *The New Grove Dictionary...*, op. cit., t. 1, s. 365, 371–372, 374.

<sup>43</sup> Cyt. za: Christoph Wolff, op. cit., s. 74.

księcia weimarskiego Johanna Ernsta. Czy również z nich miałby się czegoś nauczyć? Jest to raczej mało prawdopodobne.

Popularne swego czasu było również mniemanie Scheringa, jakoby chodziło w tym przypadku o „wyciągi fortepianowe” przeznaczone dla celów amatorskich, upowszechniające literaturę koncertową wśród miłośników muzyki. Jednak i to stwierdzenie wydaje się nieprawdopodobne<sup>44</sup>. Niewiele też wyjaśnia hipoteza Schweitzera, która co gorsza jest w zasadzie nieweryfikowalna. Pisze on, że Bach dokonywał transkrypcji koncertów Vivaldiego i innych „nie po to, aby udostępnić je szerszej publiczności, ani też po to, żeby się z nich uczyć, lecz dlatego, że mu ta praca odpowiadała i sprawiała przyjemność”<sup>45</sup>. Ciekawę są przypuszczenia Kolneder, który powołując się na praktykę wykonywania fragmentów instrumentalnych podczas liturgii protestanckiej wskazuje, iż właśnie ona inspirowała kompozytora do opracowywania koncertów na organy po to, by później móc je wykonać podczas mszy<sup>46</sup>. To jednak wciąż nie tłumaczy powstania transkrypcji klawesynowych.

Najbardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza wysunięta przez Schulze-go<sup>47</sup>. Według niego opracowania powstały na zlecenie rodziny książęcej. Ma to związek z sytuacją, jaka wówczas panowała na dworze weimarskim. Młody książę Johann Ernst von Sachsen-Weimar, bratanek panującego księcia Wilhelma Ernsta, był niezwykle utalentowanym muzycznie młodzieńcem. Podczas związanego z nauką pobytu w Niderlandach poznał nową włoską sztukę koncertu. Przed swoim powrotem do ojczyzny najprawdopodobniej bogato zapoznał się z materiałem nutowy. Od lata 1713 roku do lata 1714 roku przebywał w swojej rodzinnej rezydencji w Weimarze, gdzie miał sposobność pobierać lekcje w zakresie kompozycji u Johanna Gottfrieda Walthera (1684–1748), miejskiego organisty. Uczył się również gry na instrumentach klawiszowych u samego Bacha. Podczas dziewięciomiesięcznej nauki kompozycji u Walthera napisał sześć koncertów skrzypcowych utrzymanych we włoskim stylu, które później zostały wydane przez Telemanna w 1718 jako opus 1. Niestety sam książę już tego nie dożył, gdyż po długiej chorobie zmarł w roku 1715, mając

---

<sup>44</sup> Por. Klaus Hofmann, op. cit., s. 177.

<sup>45</sup> Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Kraków 1972, s. 156.

<sup>46</sup> Por. Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi...*, op. cit., s. 109.

<sup>47</sup> Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach...*, op. cit., s. 146–171; por. Klaus Hoffmann, op. cit., s. 176–177.

zaledwie dziewiętnaście lat. O wysokiej ocenie tych koncertów przez współczesnych może zaświadczyć fakt, iż znalazła się o nich wzmianka w *Grundlage einer Ehren-Pforte* Johanna Matthesona, wydanej w Hamburgu w 1740 roku<sup>48</sup>. Cztery spośród nich (jeden opracowywany dwukrotnie) odnajdujemy wśród klawesynowych i organowych transkrypcji Bacha. Fakt, że stranskrybował dzieła nastoletniego kompozytora w podobny sposób jak koncerty Vivaldiego czy utwory innych mistrzów cieszących się dobrą sławą, według Schulzego pozwala wnioskować, iż opracowania te, wszystkie razem, były wykonane na zlecenie księcia. Warto w tym miejscu dodać, że w Amsterdamie, w czasie pobytu księcia, znany organista, Jan Jacob de Graaf, grywał z pamięci na organach najnowsze włoskie koncerty i sonaty. Wspomina o tym fakcie Mattheson w *Beschütztes Orchestra* z 1717 roku. Zatem można wnioskować, że impuls do tworzenia transkrypcji przyszedł z Niderlandów za pośrednictwem młodego księcia Johanna Ernsta. Co więcej, Walther – nauczyciel młodego księcia i bliski przyjaciel Bacha – także żywo interesował się koncertem włoskim. Z jego twórczości zachowało się 14 transkrypcji koncertów włoskich mistrzów dokonanych na podobnej zasadzie jak opracowania bachowskie. Utwierdza nas to w przekonaniu o słuszności i wysokim prawdopodobieństwie hipotezy Schulzego. Ponadto właśnie dzięki tym przypuszczeniom możemy z dużym prawdopodobieństwem datować powstanie transkrypcji Bacha na czas pobytu młodego księcia w Weimarze, a więc lata 1713–1714.

Po nieporozumieniach i ostrym konflikcie z księciem Wilhelmem Ernestem, zakończonym osadzeniem Bacha na blisko miesiąc w areszcie, kompozytor opuszcza dwór w Weimarze i w 1717 roku przenosi się na dwór księcia Leopolda von Anhalt-Köthen, gdzie do 1723 roku piastuje stanowisko kapelmistrza i dyrektora muzyki. W tym okresie rozkwita twórczość instrumentalna Bacha. W Köthen napisał najwybitniejsze kompozycje koncertowe będące przykładem doskonale już ukształtowanego indywidualnego stylu. Chodzi o dwa koncerty na skrzypce solo (BWV 1041, 1042), koncert na dwoje skrzypiec (BWV 1043) oraz *Koncerty brandenburskie* (BWV 1046–1051) – apogeum stylu koncertowego Bacha.

Także w ostatnim okresie twórczości, przypadającym na lata pobytu kompozytora w Lipsku (1723–1750), nie zaprzestaje on komponować utworów koncertowych inspirowanych włoskim stylem, czemu dał wyraz chociażby w dru-

---

<sup>48</sup> Por. Julie Anne Sadie, *Companion to Baroque Music*, London 1990, s. 188.



giej części *Klavierübung – Koncercie włoskim* na klawesyn solo. Powstaje wtedy siedem koncertów na klawesyn i orkiestrę (BWV 1052–1058), trzy na dwa klawesyny i orkiestrę (BWV 1060–1062), dwa na trzy klawesyny i orkiestrę (BWV 1063–1064) i jeden na cztery klawesyny i orkiestrę (BWV 1065). Większość z nich skomponowana została w latach trzydziestych. Co ciekawe, Bach w tych kompozycjach jeszcze raz sięga po technikę transkrypcji, tym razem przeraabiając swoje wcześniejsze dzieła. Wyjątkami są utwory: BWV 1065, w którym wykorzystany został koncert op. 3 nr 10 Vivaldiego oraz dwa koncerty BWV 1063 i BWV 1064, dla których nie udało się do tej pory odnaleźć pierwowzorów. Trudności związane z rekonstrukcją techniki transkrypcji zastosowanej w kompozycjach pochodzących z tego okresu związane są z tym, że większość koncertów, jakie służyły kompozytorowi za pierwowzory nie zachowała się. Lista opracowanych koncertów obejmuje utwory przedstawione w tabelach 3–6:

Tabela 3. Koncerty na klawesyn i orkiestrę (ok. 1738–1739)

<b>Koncert</b>	<b>Pierwowzór</b>
d-moll BWV 1052	Zaginiony koncert skrzypcowy, rekonstrukcja wyd. NBA VII/7 (supl.)
E-dur BWV 1053	-----
D-dur BWV 1054	<i>Koncert skrzypcowy E-dur</i> BWV 1042
A-dur BWV 1055	Zaginiony koncert na obój d'amore, rekonstrukcja wyd. NBA VII/7 (supl.)
f-moll BWV 1056	Zaginiony koncert skrzypcowy g-moll, rekonstrukcja wyd. NBA VII/7 (supl.)
F-dur BWV 1057	<i>Koncert brandenburski G-dur</i> nr 4 BWV 1049
g-moll BWV 1058	<i>Koncert skrzypcowy a-moll</i> BWV 1041

Tabela 4. Koncerty na 2 klawesyny i orkiestrę (ok. 1730–1736)

<b>Koncert</b>	<b>Pierwowzór</b>
c-moll BWV 1060 (ok. 1736)	Zaginiony koncert na obój i skrzypce, rekonstrukcja wyd. NBA VII/7 (supl.)
C-dur BWV 1061 (ok. 1732–1735)	-----
c-moll BWV 1062 (ok. 1743)	<i>Koncert d-moll</i> na 2 skrzypiec BWV 1043

Tabela 5. Koncerty na 3 klawesyny i orkiestrę (ok. 1730)

<b>Koncert</b>	<b>Pierwowzór</b>
d-moll BWV 1063	Koncert na skrzypce, flet i obój nieznanego kompozytora
C-dur BWV 1064	Koncert na 3 skrzypiec nieznanego kompozytora

Tabela 6. Koncert na 4 klawesyny i orkiestrę (ok. 1730–1733)

Koncert	Pierwowzór
a-moll BWV 1065	A. Vivaldi, <i>Koncert na 4 skrzypiec i orkiestrę</i> op. 3 nr 10

Prawie wszystkie koncerty klawesynowe na jeden, dwa, trzy i cztery instrumenty skomponowane były dla Collegium Musicum w Lipsku, towarzystwa założonego w 1704 roku przez Telemanna, którego członkiem od 1729 roku, przez kolejne 12 lat był J. S. Bach. Praktycznym impulsem do skomponowania tych utworów stały się cotygodniowe koncerty towarzystwa w kawiarni Zimmermanna, którym kompozytor przewodniczył. Nierzadko zdarzało się również, że transkrypcje koncertów były wykorzystywane w kantatach kościelnych.

Dotykamy w tym miejscu kwestii powszechności techniki transkrypcji w twórczości J. S. Bacha. Należy zauważyć, że w spuściźnie artystycznej kompozytora nagminnie występuje zjawisko „przeróbki”, czy „rewizji” swoich, a także obcych kompozycji. Dotyczy to zarówno utworów instrumentalnych, jak i wokalnie-instrumentalnych. Przy czym na gruncie muzyki instrumentalnej zdecydowanie na plan pierwszy wysuwa się technika transkrypcji. Bach wykorzystywał ją zarówno w rozmaitych gatunkach muzycznych<sup>49</sup>, jak i w różnych okresach działalności artystycznej. Jednak w całym dorobku artystycznym lipskiego mistrza to właśnie koncert instrumentalny jest gatunkiem, na który technika transkrypcji wywarła największy wpływ. Co najmniej 75% wszystkich zachowanych koncertów Bacha to transkrypcje wcześniej powstałych kompozycji. Jest to świadectwem tego, iż mamy tu do czynienia nie z incydentalnie występującym zjawiskiem lecz powszechnie stosowanym zabiegiem artystycznym, charakteryzującym technikę kompozytorską J. S. Bacha.

## 6. Transkrypcje koncertów Vivaldiego w twórczości J. S. Bacha

Jak wynika z powyższych zestawień, zdecydowaną większość wśród transkrypcji Bacha, opartych na utworach obcych kompozytorów, stanowią koncerty Antonia Vivaldiego (por. tabela 1). W swych opracowaniach wykorzystał koncerty z trzech różnych zbiorów włoskiego mistrza: sześć utworów z opus 3,

<sup>49</sup> Oprócz koncertu, któremu poświęcona jest niniejsza praca, technikę transkrypcji Bach zastosował chociażby w gatunku suity (np. *Suita lutniowa* BWV 995) czy sonaty (np. sonaty klawesynowe BWV 963–967).

dwa z opus 4 i dwa z opus 7 (por. tabela 7). Przypomnę w tym miejscu, że nie wiemy dokładnie, z jakich wersji korzystał Bach opracowując te utwory, czy z pierwodruków, czy z kopii rękopiśmiennych. Wszystkie wspomniane zbiory Vivaldiego zostały wydane drukiem w Amsterdamie.

Tabela 7. Lista koncertów Vivaldiego opracowanych przez Bacha

<b>Jan Sebastian Bach</b>	<b>Transkrypcja na</b>	<b>Antonio Vivaldi Pierwsze wydanie</b>
<i>Koncert a-moll</i> BWV 593	organy	Op. 3 nr 8 a-moll, RV 522 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (2 skrzypiec, smyczki i b.c.)
<i>Koncert C-dur</i> BWV 594	organy	Op. 7 nr 11 D-dur, RV 208 (= Op. 7, Ks. 2, nr 5) Jeanne Roger, Amsterdam 1716/17 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert d-moll</i> BWV 596	organy	Op. 3 nr 11 d-moll, RV 565 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (2 skrzypiec, smyczki i b.c.)
<i>Koncert D-dur</i> BWV 972	klawesyn	Op. 3 nr 9 D-dur, RV 230 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert G-dur</i> BWV 973	klawesyn	Op. 7 nr 8 G-dur, RV 299 (= Op. 7, Ks. 2, nr 2) Jeanne Roger, Amsterdam 1716/17 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert g-moll</i> BWV 975	klawesyn	Op. 4 nr 6 g-moll, RV 316a Estienne Roger, Amsterdam 1714 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert C-dur</i> BWV 976	klawesyn	Op. 3 nr 12 E-dur, RV 265 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert F-dur</i> BWV 978	klawesyn	Op. 3 nr 3 G-dur, RV 310 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert G-dur</i> BWV 980	klawesyn	Op. 4 nr 1 B-dur, RV 383a Estienne Roger, Amsterdam 1714 (skrzypce solo, smyczki i b.c.)
<i>Koncert a-moll</i> BWV 1065	4 klawesyny	Op. 3 nr 10 h-moll, RV 580 Estienne Roger, Amsterdam 1711 (4 skrzypiec, wiolonczela obbligato, smyczki i b.c.)

Dla naszych rozważań największe znaczenie mają koncerty zawarte w opus 3 Antonia Vivaldiego. Ten zbiór o fantazyjnym tytule *L'estro armonico* był debiutem Vivaldiego na polu twórczości koncertowej. Charakterystyczną cechą kolekcji jest to, że autor zawarł w niej utwory o niejednolitej obsadzie:

Nr 3, 6, 9 i 12	na skrzypce solo obbligato,
Nr 5 i 8	na 2 skrzypiec obbligato,
Nr 2 i 11	na 2 skrzypiec i wiolonczelę obbligato,
Nr 1 i 4	na 4 skrzypiec obbligato,
Nr 7 i 10	na 4 skrzypiec i wiolonczelę obbligato.

Różnorodność zespołów wykonawczych, jak i różnaitość w podejściu do założeń formalnych tych utworów może sugerować, iż nie powstały w tym samym czasie<sup>50</sup>. Najprawdopodobniej stanowią one pewien wybór, którego trzydziestotrzyletni kompozytor musiał dokonać spośród swych wcześniejszych kompozycji, chcąc pokazać się z jak najlepszej strony amsterdamskiemu wydawcy. Wydaje się, że właśnie owa niejednolitość w dużej mierze zaważyła na atrakcyjności zbioru i nie była bez znaczenia dla samego Bacha. Istotny jest fakt, że pierwszy druk *L'estro armonico* op. 3 obejmował 8 ksiąg głosowych: 4 księgi dla skrzypiec, 2 dla altówek, 1 dla wiolonczeli oraz 1 dla partii continuo<sup>51</sup>. Jednak faktura tych koncertów, dzięki licznym zdwojeniom w odcinkach tutti i redukcji obsady w ustępach solowych, z reguły nie przekracza układu cztero-głosowego. Ma to duże znaczenie dla samych transkrypcji bachowskich, które dzięki temu mogły zachować pełną wierność oryginalnemu materiałowi, bez konieczności jego redukowania. Jeśli chodzi o kwestię obsady, to należy w tym miejscu zaznaczyć, że dobór koncertów przeznaczonych do transkrypcji nie był Bachowi obojętny. Kierował się w nim możliwościami wykonawczymi danych instrumentów. Łatwo możemy spostrzec, że utwory na skrzypce solo stały się pierwowzorami koncertów klawesynowych, kompozycje na dwoje skrzypiec zaś dla koncertów organowych<sup>52</sup>. Nie dziwi nas też, że dla koncertu poczwórneg-o Bach w swojej wersji przewidział cztery klawesyny.

---

<sup>50</sup> W całym zbiorze prócz koncertów o tradycyjnej trzyczęściowej budowie, pojawiają się czteroczęściowe utwory np.: nr 2, 4, 7, 11. Nie we wszystkich kompozycjach występuje również forma ritornellova, nie ma jej chociażby w nr 7 czy nr 11.

<sup>51</sup> Dwie księgi głosowe dla altówek są bezwzględnie ewenementem na tle literatury koncertowej tamtych czasów. Co ciekawe, altówki grają oddzielnie tylko w 5 koncertach i to na przestrzeni zaledwie kilku taktów.

<sup>52</sup> Zastanawiać nas może jedynie koncert organowy BWV 593, dla którego wzorem stał się koncert solowy op. 7 nr 11. Jednak w świetle najnowszych dociekań badaczy, którzy wysuwają hipotezę, że dwa koncerty klawesynowe BWV 980 i BWV 981 były pierwotnie opracowane na organy, możemy wnioskować, że BWV 593 nie jest jedynym koncertem, w którym transkryptor trzymał się tej zasady. Por. Klaus Hoffmann, op. cit., s. 190.

Pisząc o inspiracjach vivaldiowskim koncertem warto zaznaczyć, iż Bach trzymając w rękach zbiór *L'estro armonico* musiał zdawać sobie sprawę, że kluczem do tego gatunku nie jest ścisłe przestrzeganie rygorystycznych schematów formalnych, ani mechaniczne powielanie pomysłów technicznych, lecz uchwycenie samej idei koncertowania, która leży u zarania tego gatunku. Wydaje się, że transkrypcje są świetnym dowodem na to, że Bach doskonale rozumiał koncept Vivaldiego oraz jego technikę koncertującą. Dlatego też w swych transkrypcjach nie mógł ograniczyć się jedynie do przepisania koncertów weneckiego kompozytora, dostosowując je na nowe medium wykonawcze, bez uwzględnienia odpowiednich poprawek. Trudno zatem zgodzić się z opiniami badaczy, którzy utrzymują, iż w swych opracowaniach Bach „wprowadzając genialne korektury, sprawuje nad nimi (koncertami Vivaldiego) sąd, choć na pewno bez takiego zamiaru”<sup>53</sup>. Niedopuszczalna moim zdaniem ocena koncertów weneckiego mistrza poprzez pryzmat opracowań Bacha obecna jest również w monografii autorstwa E. Zavorskýego<sup>54</sup>. Takie stanowiska dowodzą braku zrozumienia roli, jaką odegrała twórczość Vivaldiego w dorobku lipskiego mistrza.

## **7. Sztuka transkrypcji na przykładzie koncertów BWV 593, BWV 978 oraz BWV 1065**

Przechodząc do porównania transkrypcji Bacha z koncertami Vivaldiego należy na samym początku wskazać te elementy kompozycji, które w opracowaniach pozostały niezmienione<sup>55</sup>. Zaliczyć do nich możemy w pierwszej kolejności trzyczęściową formę koncertu. Wprawdzie niemiecki mistrz nie za-

---

<sup>53</sup> Por. Albert Schweitzer, op. cit., s. 155.

<sup>54</sup> „Pod względem inwencji koncerty Vivaldiego nie są bardzo bogate, nie mają tych muzycznych walorów, co np. późniejsze od nich *Koncerty brandenburskie* Bacha, ale te niewielkie przeróbki, jakie Bach w nich robi, czynią z nich znacznie ciekawsze kompozycje”. Cyt. za: Ernest Zavorský, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Erhardt-Gronowska, Kraków 1985, s. 144–146.

<sup>55</sup> Analizy koncertów oparte zostały na następujących wydaniach nutowych: Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Konzert na organy solo a-moll*, BWV 593, t. IV/8, red. Karl Heller, Kassel–Basel 1979, s. 16–29; *Koncert na klawesyn solo F-dur*, BWV 978, t. V/11, red. Karl Heller, Kassel–Basel 1997, s. 56–63; *Koncert na cztery klawesyny, smyczki i b.c. a-moll*, BWV 1065, t. VII/6, red. Rudolf Eller, Karl Heller, Kassel–Basel 1975, s. 117–175; Antonio Vivaldi, *L'estro armonico* op. 3, red. Eleanor Selfridge-Field, Edmund Correia Jr., New York 1999, s. 43–60, 132–158, 176–207.

wsze pozostaje w zgodzie z vivaldiowskimi określeniami temp, jednak zdarza się to sporadycznie i nie ma większego znaczenia dla całej koncepcji makroformy (por. tabela 8).

Tabela 8. Forma transkrypcji Bacha i ich pierwowzorów

<b>J. S. Bach Koncert BWV 593</b>		<b>A. Vivaldi Koncert op. 3 nr 8, RV 522</b>	
Część I	[brak oznaczenia]	Część I	Allegro
Część II	Adagio	Część II	Larghetto e spiritoso
Część III	Allegro	Część III	Allegro
<b>J. S. Bach Koncert BWV 978</b>		<b>A. Vivaldi Koncert op. 3 nr 3, RV 565</b>	
Część I	Allegro	Część I	Allegro
Część II	Largo	Część II	Largo
Część III	Allegro	Część III	Allegro
<b>J. S. Bach Koncert BWV 1065</b>		<b>A. Vivaldi Koncert op. 3 nr 10, RV 580</b>	
Część I	[brak oznaczenia]	Część I	Allegro
Część II	Largo	Część II	Largo – Larghetto – Adagio – Largo
Część III	Allegro	Część III	Allegro

Zmianom nie podlega również struktura wewnętrzna poszczególnych części omawianych koncertów, dla których pierwowzory przewidują czytelną budowę ritornelową w częściach skrajnych i swobodną, o improwizacyjnym charakterze w częściach środkowych. Plan tonalny także nie ulega przekształceniom, nawet wówczas, gdy Bach transponuje utwór do nowej tonacji. Przy czym zaznaczyć należy, iż w koncercie pochodzącym z okresu lipskiego transkryptor pozwala sobie na dużo większą swobodę w podejściu do formy jak i planu tonalnego opracowywanych kompozycji. Mam tu na myśli wykreślenie jednego taktu (t. 26) z drugiego *Allegro* koncertu na czworo skrzypiec RV 580, oraz komplikację współbrzmień uzyskaną poprzez dodawanie dźwięków dysonujących. Innowacje te jednak nie burzą struktury oryginału. Jeśli chodzi o substancję tematyczną pierwowzorów, także i ona pozostaje nienaruszona. Pozwala to skonstatować, że Bach w swych transkrypcjach przejmuje wszystko to, co strukturalnie ważne dla kompozycji: formę, plan tonalny oraz zarys linii melodycznej.

Zmiany wprowadzone przez Bacha możemy podzielić na dwie kategorie:

1. wnikaące w linię melodyczną kompozycji, związane z dostosowaniem materiału muzycznego do wymogów instrumentów;
2. wnikaące w fakturę, związane z warsztatem kompozytorskim Bacha.

Pierwsze z wyżej wymienionych wynikają z dostosowania materiału dźwiękowego do możliwości wykonawczych instrumentu, na który dana transkrypcja została przeznaczona. Hofmann w swoim artykule wiąże je z praktyką intawolacji<sup>56</sup>. Zmiany te najczęściej dotyczą epizodów solowych w których linia melodyczna solowych skrzypiec opiera się na figurach trudnych lub całkowicie niemożliwych do wykonania na instrumentach klawiszowych oraz fragmentów, które wykraczają poza skalę instrumentu.

Doskonałym przykładem jest *Koncert na organy solo a-moll* BWV 593, dla którego modelem stał się koncert podwójny na dwoje skrzypiec, smyczki i b.c. op. 3 nr 8, RV 522. Transkryptor zachowuje w tym przypadku tonację oryginału, mimo że w całym koncercie trzy razy pojawia się  $d^3$  leżące poza zasięgiem skali organów<sup>57</sup>. W łatwy sposób zostaje ono jednak ominięte poprzez stosunkowo niewielkie zmiany: transpozycję danego fragmentu oktawę niżej (BWV 593/I/52; BWV 593/II/29)<sup>58</sup>, lub odpowiednie przekształcenie figuracji, pomijające niepożądany dźwięk (BWV 593/II/17). Co się zaś tyczy obu analizowanych przeze mnie koncertów klawesynowych, zaznaczyć należy, że Bach transponuje tonację pierwowzoru o sekundę wielką w dół, mimo iż żaden z nich w oryginale nie wykracza poza skalę klawesynu. Zjawisko transponowania transkrypcji do nowej tonacji występuje stosunkowo powszechnie w twórczości koncertowej niemieckiego mistrza, jednak wciąż jeszcze nie jest ono wyjaśnione.

Typowymi przykładami XVIII-wiecznej wirtuozerii skrzypcowej, które w organowym opracowaniu Bacha musiały ulec zmianie, są pasáže po rozłożonych składnikach akordu:

Przykład 1. Koncert RV 522 oraz BWV 593/III/137–141

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Vivaldi' and 'Vln. I'. It contains a musical score starting at measure 137, featuring a series of eighth-note patterns with various accidentals (flats and sharps). The bottom staff is labeled 'Bach' and also starts at measure 137. It shows a similar rhythmic pattern but with different accidentals, illustrating a transposition or adaptation of the Vivaldi passage for the organ.

<sup>56</sup> Klaus Hofmann, op. cit., s. 182.

<sup>57</sup> Przypomnę w tym miejscu, że standardowa skala organów w XVII i XVIII wieku obejmowała zakres  $C-c^3$  dla manualu, oraz  $C-d^1$  dla pedału. Por. Kazimierz Sikorski, *Instrumentoznawstwo*, Kraków 1950, s. 195.

<sup>58</sup> Zastosowane skróty odwołujące do odpowiednich fragmentów partytury koncertów konstruowane są według zasady: nr koncertu/część/takt(y).

lub pasaże z dużymi skokami interwałowymi, które w organowym opracowaniu otrzymują formę bardziej linearną:

Przykład 2. Koncert RV 522 oraz BWV 593/III/105–107

Vivaldi



Bach



Bach przekształca również figury smyczkowe oparte na szybkich repetycjach dźwięku, niemożliwe do realizacji na organach:

Przykład 3. Koncert RV 522 oraz BWV 593/I/72–75

Vivaldi



Bach



Spotykamy także taki sposób dostosowywania faktury do możliwości technicznych instrumentu, kiedy to Bach nie zmienia substancjalnie przebiegu, ale ułatwia wykonanie poprzez inną dyspozycję materiału:

Przykład 4. Koncert RV 522 oraz BWV 593/III/76–79

Vivaldi



Bach





Koncerty klawesynowe znacznie odbiegają pod tym względem od organowego. Warto wspomnieć, że w *Koncertie F-dur* BWV 978 jest tylko jeden taki fragment, w którym transkryptor zdecydował się zmodyfikować figurę skrzypcową opartą na repetycji dźwięku, na bardziej klawesynową, zbudowaną na szybkiej figuracji z dźwiękiem zakotwiczonym u góry (BWV 978/III/56–71). Ten stan rzeczy spowodowany jest nie tylko specyfiką techniki gry, ale przede wszystkim swoistymi możliwościami klawesynu, którego krótko trwające, zwiewne brzmienie umożliwia, w przeciwieństwie do organów, dużo większą asymilację figur skrzypcowych.

Zajmijmy się teraz najistotniejszymi z naszego punktu widzenia zmianami, które jak już zaznaczyłam, dotyczą faktury. To właśnie te korektury najbardziej wymownie świadczą o pomysłach Bacha zrodzonych podczas lektury koncertów Vivaldiego. Pierwszym zagadnieniem, na które chciałabym zwrócić uwagę, jest zabieg polegający na komplikacji faktury poprzez zagęszczenie motywiczne. W przypadku koncertu organowego polega on na aktywizacji głosów środkowych. Ilustruje to poniższy przykład:

Przykład 5. Koncert RV 522 oraz BWV 593/I/6–8

Vivaldi

Bach

Poprzez przeniesienie na zasadzie odpowiedzi (czy raczej dopowiedzi) szesnastkowego motywu (a) do głosu środkowego, znajdującego się oryginalnie w partii smyczków, jak również poprzedzenie ósemkowego, opadającego po dźwiękach trójdzwięku motywu (b) jego odpowiednikiem podanym w głosie środkowym, transkryptor zatarł kontrast między tokiem szesnastkowym a ósemkowym, przez co uzyskał jednorodny ruch na przestrzeni tego odcinka. Znamienne jest to, że kompozytor nie wprowadza tu obcego przebiegu melodycznego, lecz posługuje się materiałem zaczerpniętym z innego głosu, doprowadzając tym samym do zagęszczenia faktury jednorodnym materiałem motywicznym. Przypomina to średniowieczną technikę wymiany głosów (*Stimmtausch*) stosowaną we wczesnych motetach, kanonach i conducti. Zabieg ten konsekwentnie został wprowadzony przez Bacha w każdym powrocie tego fragmentu ritornella (BWV 593/I/39–42; I/80–83). Możemy się w nim również dopatrzeć wyjścia naprzeciw możliwościom techniki gry organowej.

Nie mniej symptomatyczny zabieg obserwujemy zaledwie kilka taktów później w dwóch kolejnych epizodach solowych (BWV 593/I/19–20 oraz BWV 593/I/30–33):

Przykład 6. Koncert RV 522 oraz BWV 593/I/30–33

The image displays two musical systems side-by-side for comparison. The upper system is labeled 'Vivaldi' and includes parts for 'Vln. I' and 'Vc., Bc.'. The lower system is labeled 'Bach' and shows a grand piano score with treble and bass clefs. Both systems begin at measure 30. The Vivaldi score is characterized by a dense, rhythmic texture of sixteenth and eighth notes. The Bach score, in contrast, features a more homophonic accompaniment in the piano part, with a clear melodic line in the upper voice.

Bach rezygnuje w nich z quasi-homofonicznej faktury akompaniamentów vivaldiowskich i głosem solowym dopisuje towarzyszącą linię melodyczną na

zasadzie kontrapunktycznego dialogowania. Obserwujemy tu zjawisko, które ogólnie możemy określić mianem polifonizacji faktury.

Jeszcze jeden zabieg zastosowany przez transkryptora w omawianym koncercie organowym zasługuje na uwagę. Mam tu na myśli aktywizację głosu basowego, poprzez dopisanie figuracyjnych motywów (bo nie możemy tu mówić o linii melodycznej) umieszczonych w pedale (BWV 593/III/59–68). Należy jednak zauważyć, że tak wyraźne uaktywnienie towarzyszącej linii basowej odbywa się w koncercie organowym jedynie w przywołanym przykładzie i nie obejmuje swym zasięgiem całej jednostki formalnej konsekwentnie od początku do końca, a odnosi się jedynie do jej fragmentu. Wspomniana aktywizacja głosu basowego nie należy do typowych zmian wprowadzanych w koncertach organowych ze względu na trudność wykonania figuracyjnych przebiegów umieszczonych w partii pedału. Powyższy przykład nabiera większego znaczenia, jeśli uświadomimy sobie, że Bach z reguły posługuje się typowymi formułami generałbasu (tj. bas kroczący, repetycyjny). Co ważniejsze, jest to zapowiedź kształtowania utworu techniką pracy motywicznej, tak charakterystyczną nie tylko dla późniejszych koncertów Bacha, ale w ogóle dla warsztatu tego kompozytora, gdyż wszystkie dopisane przez lipskiego kantora elementy czerpią z materiału melodycznego oryginału. Nie bez znaczenia jest też to, że poprzez uaktywnianie wszystkich głosów kompozycji, technika koncertująca nabiera nowego wymiaru. Nie koncertuje już tylko najwyższa linia melodyczna, ale wszystkie głosy (łącznie z pedalem). Ma to ogromne znaczenie z tego względu, że możemy w tym momencie mówić o załączkach kształtującego się idiomu koncertu organowego.

W koncercie na klawesyn solo BWV 978 zagęszczenie motywiczne faktury polega najczęściej na aktywizacji głosu basowego przy pomocy imitacji inicjalnej, bądź wymianie motywicznej między głosami, lub też obu tych zabiegów jednocześnie, czego przykładem może być już pierwszy ritornell<sup>59</sup>:

---

<sup>59</sup> Aktywizacja głosu basowego jest specyfiką koncertów klawesynowych (w przeciwieństwie do organowych, gdzie komplikacjom fakturalnym podlegały z reguły głosy środkowe), wynikająca z możliwości technicznych gry na tym instrumencie. W omawianym koncercie BWV 978 takty, w których Bach zmienia głos basowy – przy czym należy podkreślić, że mam tu na myśli dopisanie nowej linii basu, a nie drobne modyfikacje wersji Vivaldiego – stanowią ponad 30% sumy taktów części pierwszej i trzeciej.

## Przykład 7. Koncert RV 565 oraz BWV 978/I/1–4

Vivaldi

Bach

Warto w tym miejscu zauważyć, że już pierwszą część *Koncertu G-dur* Vivaldiego cechuje wielka spójność materiału tematycznego. Każdy ritornell rozpoczyna się tym samym motywem czołowym, co więcej, wszystkie epizody solowe są motywicznie spokrewnione ze sobą i nie kontrastują pod tym względem z ritornellem, a stanowią jakby jego logiczną kontynuację. Ten pomysł formotwórczy podchwycił jak się wydaje Bach, potęgując jeszcze ową spójność kompozycji poprzez kondensację materiału motywicznego. Dwie zmiany dokonane we wstępnym ritornellu nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jak owa kondensacja będzie przebiegać w dalszym toku utworu (por. przykład 7). Po pierwszym taktie, w którym prezentowany jest motyw czołowy ritornella (a), następuje jego imitacja w lewej ręce (BWV 978/I/2). W kolejnych taktach, dzięki szesnastkowym motywom umieszczonym w lewej ręce (b i c), transkryptor uzyskuje ciąg dalszy komplikacji fakturalnych, tym razem przez wprowadzanie dialogów między skrajnymi głosami (BWV 978/I/3–4). Materiał dalszych ritornelli potraktowany jest w sposób analogiczny, jednak trzeba zauważyć, że motywy (b i c) dodane przez Bacha za każdym razem przybierają nieco inną postać i nigdy nie są mechanicznie powtarzane.

W piątym ritornellu koncertu (BWV 978/I/55–64) kompozytor umieszcza szesnastkowe figuracje w najniższym głosie. Co istotniejsze, posłużył się przy tym materiałem zaczerpniętym wprost z odcinków solowych: opadające przebiegi skalowe (BWV 978/I/61) nawiązują do akompaniamentu dopisanego przez Bacha w drugim odcinku solowym (BWV 978/I/28) oraz figur (RV 565, BWV 978/I/62–63) charakterystycznych dla linii melodycznej solowych skrzypiec (RV 565, BWV 978/I/12–15, 24–27, 37–40, 42–45, 51–54).

W celu uzyskania większej zwartości materiału dźwiękowego Bach, prócz wykorzystania materiału z epizodów solowych w ritornellach, posługuje się również zabiegiem odwrotnym, polegającym na użyciu elementów tkanki dźwiękowej ritornella w epizodach solowych. Już w akompaniamentcie pierwszego odcinka solowego (BWV 978/I/12–15) możemy dopatrzeć się augmentacji figur z ritornella (RV 565, BWV 978/I/7–11), a materiał drugiego solo, oprócz bezpośredniego wykorzystania w lewej ręce figur akompaniamentu ritornella (BWV 978/I/23–24).

Przykład 8. Koncert BWV 978/I/22–24

Bach

Niebagatelne znaczenie ma tu również materiał samych epizodów solowych. Wystarczy porównać dwa pierwsze wystąpienia skrzypiec solo w trzeciej części tego koncertu, by przekonać się z jaką pomysłowością transkryptor kształtuje te fragmenty. Przywołam w tym miejscu pierwsze takty obu części:

Przykład 9. Koncert BWV 978/III/15–19

Bach

## Przykład 10. Koncert BWV 978/III/56–61

Bach

W drugim solo Bach kontrapunktuje dopisaną przez siebie figurację prawej ręki motywem rozpoczynającym solo pierwsze, znajdującym się tym razem w głosie basowym. Proces ten zostaje uwydatniony przez to, że głos górny – od którego figur skrzypcowych występujących w oryginale Bach odstępuje – zostaje przez niego tak przekształcony, by również i on swym początkiem nawiązywał do pierwszego epizodu solowego. Na skutek tego zabiegu Bach otrzymał imitację inicjalną między skrajnymi głosami (BWV 978/III/56–57).

Na koniec należy zaznaczyć pewną drobną poprawkę wprowadzoną przez Bacha, mającą bezpośredni związek z dyspozycją materiału motywicznego, która w tym przypadku istotnie wpłynęła na odczytanie koncepcji formalnej całej tej części. Forma ritornellowa w III części przyjmuje w pierwowzorze dość specyficzny kształt. Wstępny ritornell w koncercie Vivaldiego podlega na samym początku repetycji. Zabieg ten ma jakby zrekompensować fakt, że w ostatnim ustępie tutti jego materiał już nie powraca. Co się tyczy Bacha, ostatnie takty swojej transkrypcji wzbogaca figuracją o charakterze motta, umieszczoną w lewej ręce (BWV 978/III/150–151), a typową dla początku ritornella. Bach, ujmując tę część w schemat budowy łukowej, nadaje jej nowe znaczenie, które nie zostało przewidziane w pierwowzorze.

Jeszcze jedna kwestia związana z realizacją formy nie może ująć naszej uwadze. Głównym założeniem koncertów Vivaldiego, na którym zasadza się cała konstrukcja utworu, jest kontrast obsady: solo – tutti. W koncercie organowym transkryptor brał pod uwagę i ten aspekt przerabianego dzieła, wykorzystując bogate możliwości wykonawcze instrumentu (m.in. różnorodność brzmieniową rejestrów organowych), za pomocą których wyraźnie udaje mu się oddać opozycję tych dwóch jednostek formalnych. W koncercie klawesynowym sytuacja wygląda nieco inaczej. Skromniejsze możliwości różnicowania brzmienia, jak i wszystkie zabiegi – o których była mowa wyżej – spełniające funkcję kondensacji materiału, dodatkowo wpływają na zatarcie pierwotne-

go kontrastu odcinków solowych oraz tutti tak, iż jest on prawie nieczytelny. To wszystko sprawia, że koncertowanie odbywa się jakby na innym poziomie, a opozycja solo – tutti ma tylko znaczenie ze względu na dyspozycję materiału dźwiękowego, a i to w ograniczonym stopniu. Główny nacisk położony jest na uzyskanie koncertującej faktury klawesynowej, która musi w tym wypadku sama sprostać realizacji formy koncertu.

Omawiając zagadnienia fakturalne powstałego blisko 20 lat po transkrypcjach weimarskich *Koncertu a-moll* BWV 1065 należy zauważyć, że Bach wykorzystał w nim te same zabiegi, jakimi posłużył się we wcześniejszych opracowaniach. Jednak zarówno ich ilość, jak i złożoność sprawiają, że transkrypcja przybiera znacznie dojrzałą postać. Nic też w tym dziwnego, jeśli pamiętamy, że Bach napisał ten utwór na długo po skomponowaniu chociażby *Koncertów brandenburskich*. Zarysowują się tu śmielsze zmiany zarówno na polu formalno-harmonicznym, jak i w czerpaniu z technik kompozytorskich typowych dla Bacha (polifonizacja faktury, spójność motywiczna). Komplikacje fakturalne uwypuklone są tym bardziej, iż w przeciwieństwie do poprzednich opracowań, które należały do typu transkrypcji „redukującej brzmienie”, w przypadku koncertu BWV 1065 mamy do czynienia z transkrypcją „wzbogacającą brzmienie”<sup>60</sup>. Bach do wykonania tego dzieła przewidział czterech klawesynistów i zespół, w skład którego wchodzi: skrzypce I, II, altówka, oraz grupa continuo<sup>61</sup>. Powiększenie aparatu wykonawczego nie tylko urozmaica brzmienie koncertu, uplastycznia formę, ale również determinuje większą różnorodność zastosowanych środków, szczególnie jeśli chodzi o komplikacje związane z zagęszczeniem fakturalnym kompozycji.

Dobrym przykładem jest trzecie i czwarte tutti (BWV 1065/I/20–23, 68–71) pierwszej części tego koncertu. Podążając za pomysłem Vivaldiego (imitacja dwojga skrzypiec w oryginale), Bach w swojej transkrypcji dopisuje solistom towarzyszące na zasadzie imitacji głosy umieszczone w lewych rękach partii koncertujących klawesynów I oraz II. Należy zauważyć, że przy ich tworzeniu wykorzystał motyw pojawiający się już w pierwszym tutti.

---

<sup>60</sup> Zdaje się, że nie wziął tego koncertu pod uwagę autor hasła *Transkrypcja*, (w:) *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 900, gdyż zalicza on wszystkie koncerty A. Vivaldiego w opracowaniu J. S. Bacha do transkrypcji redukującej brzmienie.

<sup>61</sup> W oryginale *Koncert b-moll* RV 580 Vivaldiego przeznaczony jest na czworo skrzypiec, wiolonczelę obbligato, smyczki i b.c.

Przykład 11. Koncert RV 580 oraz BWV 1065/I/20–23

Vivaldi

Bach

The image displays two musical scores side-by-side. The top score is for Vivaldi's Concerto RV 580, measures 20-23. It features a full orchestral ensemble: Violins I, II, III, and IV; Violas I and II; and Violoncello/Double Bass. The Violin I part is highly active with sixteenth-note patterns, while the other instruments provide harmonic support. The bottom score is for Bach's BWV 1065/I/20-23, measures 20-23. It features a full ensemble: Cembalos I, II, III, and IV; Violins I and II; Viola; and Violoncello/Double Bass. The Cembalos have prominent trills and rhythmic patterns, while the strings provide a steady accompaniment.



Warto przywołać również trzeci epizod solowy (BWV 1065/I/28–30), w którym I klawesynowi traktowanemu solistycznie towarzyszą pozostali soliści na zasadzie imitacyjnych przeprowadzeń linii akompaniamentu, najpierw w lewych, a później w prawych rękach. Dobrym przykładem jest też piąte tutti (BWV 1065/I/53–58), gdzie dialogi oparte na korespondencji motywicznej między partiami lewych rąk I i II klawesynu, nałożone są na zbudowaną przy użyciu tej samej zasady wymianę motywiczną III i IV klawesynu. Także i w tym koncercie Bach dopisuje w epizodach solowych kontrapunktujące linie melodyczne głosem basowym, uaktywniając je szesnastkową figuracją (BWV 1065/III/24–36, 39–51, 71–75, 87–93, 97–103). Znalazły w nim również zastosowanie zabiegi związane z dostosowaniem faktury smyczkowej do możliwości instrumentów klawiszowych, które mieliśmy już okazję obserwować we wcześniejszych opracowaniach Bacha, pochodzących z okresu weimarskiego<sup>62</sup>. W poprzednich koncertach zmiany tego typu miały znaczenie drugorzędne, ponieważ ich mechaniczny charakter wywołany był czynnikami czysto technicznymi. W koncercie BWV 1065 nabierają one nieco innego znaczenia. Prócz przekształceń figuracji smyczkowych, polegających na dostosowaniu ich do gry na instrumencie klawiszowym, Bach z własnej inwencji kompozytorskiej dopisuje figury zdobnicze charakterystyczne dla klawesynu np.: szesnastkowe lub trzydziestodwójkowe pasaże oparte najczęściej na pochodach gamowych lub dźwiękach trójdźwięku (BWV 1065/III/36, 52, 55, 98–102), oraz stojące tryle (BWV 1065/I/86–90). Wydobyte dzięki temu na plan pierwszy specyficzne możliwości techniczne klawesynu są tu przykładem eksponowania wirtuozerii instrumentalnej. Ilość, jak i jakość wprowadzanych modyfikacji tego typu powoduje, że możemy stwierdzić, iż mamy tu do czynienia z koncertującą fakturą klawesynową, a nie próbą oddania na klawesynie linii melodycznej solowych skrzypiec. Wzorcowym przykładem jest ostatni epizod solowy pierwszej części omawianego koncertu, na który przypada punkt kulminacyjny całej części (BWV 1065/I/72–97). Możemy się w nim śmiało dopatrzeć antycypacji załączka cadenzy. Bach dopisuje figuracyjne przebiegi w partiach koncertujących klawesynów w taki sposób, że robią one wrażenie wyjętych wprost z koncertu klawesynowego. Przy czym zaznaczyć należy, że nie zapominając

---

<sup>62</sup> Mam tu na myśli głównie zmiany wprowadzane w epizodach solowych, gdzie wirtuozowskie figuracje solowych skrzypiec przybierały w bachowskim opracowaniu bardziej „klawiszowy” wygląd.

o spójności kompozycji, za każdym razem korzysta z wcześniejszego materiału motywicznego.

Przykład 12. Koncert RV 580 oraz BWV 1065/I/88–91

Vivaldi

Bach

Wszystkie opisane wyżej zabiegi zastosowane przez Bacha mają na celu wypuklenie koncertującej faktury klawesynowej, która swym idiomem brzmieniowym przypomina oryginalne koncerty klawesynowe lipskiego mistrza.

## 8. Charakterystyczne cechy bachowskich transkrypcji

Powyższe spostrzeżenia ujawniają pewne swoiste tendencje, wyraźnie zarysowujące się w bachowskiej technice transkrypcji. Są one dla nas tym bardziej symptomatyczne, iż dotyczą koncertów pochodzących z różnych okresów twórczości kompozytora. Możemy więc zaryzykować stwierdzenie, że Bach wypracował indywidualną technikę transkrypcji, w której wykorzystał zabiegi charakterystyczne dla własnego warsztatu kompozytorskiego. Cenne byłoby porównanie opracowań utworów obcych kompozytorów dokonanych przez

Bacha z tymi opartymi na własnych koncertach kompozytora, jednak przekroczyłyby to ramy niniejszego artykułu.

Po przesłedzeniu zabiegów, jakimi posłużył się Bach przy opracowywaniu koncertów Vivaldiego, łatwo możemy wyciągnąć wniosek, że transkrypcje nie są tylko wiernym ich przeniesieniem na dwa klawesynowe, czy trzy organowe systemy. Nie mogą więc zastąpić partytury, tym trudniej nazwać je klawesynowymi, czy organowymi wyciągami. Są raczej dostosowanymi do danego instrumentu, klawesynowymi, czy organowymi ujęciami vivaldiowskich pierwowzorów. Środki zastosowane przez Bacha wyraźnie ukierunkowane są na wydobyte i uwypuklenie koncertującej faktury danego instrumentu, dzięki czemu w swoich koncertach udało mu się uzyskać indywidualny idiom brzmieniowy. To stwierdzenie pozwala nam sądzić, że celem transkryptora było nie tyle możliwie najwierniejsze przeniesienie koncertów Vivaldiego na nową obsadę, ile dostosowanie ich do specyficznych wymogów koncertu organowego, czy klawesynowego. Dlatego też u samego założenia tych kompozycji leży nie wtórne przetranskrybowanie materiału muzycznego zawartego w koncertach Vivaldiego, ale posłużenie się nim do stworzenia nowej jakości brzmieniowej oraz gatunkowej – a więc powstanie nowego typu koncertu, nowego dzieła. Czy zatem słuszne jest określenie tych kompozycji mianem *transkrypcji*?

Przy tak sprecyzowanym rozumieniu pojęcia *transkrypcji*, jak zostało to przedstawione w rozdziale 4, opracowania bachowskie jawią się jako jej typowy przykład. Próbując zakwalifikować je do któregoś z „typów idealnych” wyróżnionych przez Gołąba, musimy stwierdzić, że nie dają się one jednak tak łatwo podporządkować sztywnej typologii. Trudności w ich klasyfikacji spowodowane są tym, iż transkrypcje Bacha łączą w sobie cechy dwóch typów (pierwszego oraz drugiego). Dlatego możemy nazwać je „typami dyfuzyjnymi”<sup>63</sup>. Zdradzają one nie tylko umiejętność przekładu w sensie czysto technicznym, ale wprowadzają również kategorię ekspresji własnej Bacha. Trudno jednak nie zgodzić się ze stwierdzeniem, iż jednocześnie podążają one za koncepcją (ideą) pierwowzorów. Koncerty skrzypcowe w opracowaniu na klawesyn, czy organy muszą przyjąć postać koncertów klawesynowych, czy organowych, w pełnym tego słowa znaczeniu. Tak też najwyraźniej rozumiał technikę transkrypcji lipski kantor, dostosowując vivaldiowskie oryginały do wymogów tychże gatun-

---

<sup>63</sup> Pojęcia: „typ idealny” jak i „typ dyfuzyjny” zostały zaproponowane przez samego autora typologii. Por. Maciej Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje...*, op.cit., s. 43.

ków. Nie wiem czy w literaturze muzycznej odnajdziemy jeszcze przykłady, w których transkrytor tak doskonale będzie rozumiał zamysł autora opracowywanego dzieła, jak miało to miejsce w przypadku Bacha. W tym sensie transkrypcja staje się w pełni wartościowym dziełem muzycznym, jak chciał tego Busoni<sup>64</sup>, oddającym jakiś głębszy, abstrakcyjny zamysł twórczy.

---

<sup>64</sup> Ferruccio Busoni, op. cit.