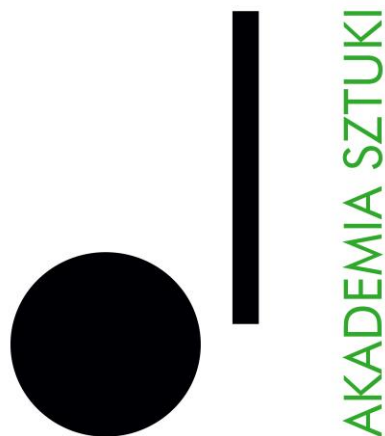




Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Instrumentalny

mgr Joanna Kowalczyk

***Carl Loewe – uniwersalność twórczości.***

***Transkrypcje fletowe wybranych dzieł instrumentalnych***

Opis dzieła

Promotorzy:

prof. dr hab. Antoni Wierzbiński i dr hab. Tomasz Szczęsny

Szczecin 2021

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| <b>Wprowadzenie</b>                                           | 3  |
| <b>I. Johann Carl Gottfried Loewe</b>                         | 7  |
| 1.1. Zarys biograficzny                                       | 7  |
| 1.2. Twórczość                                                | 10 |
| <b>II. Wybrane utwory Carla Loewego w opracowaniu na flet</b> | 12 |
| 2.1. Transkrypcja i aranżacja muzyczna                        | 12 |
| 2.2. <i>Schottische Bilder</i> op. 112                        | 14 |
| 2.3. <i>Duo Espagnôla</i>                                     | 26 |
| 2.4. <i>Grand Trio</i> g-moll op. 12                          | 38 |
| 2.4.1. Część I <i>Allegro</i>                                 | 40 |
| 2.4.2. Część II <i>Allegro molto agitato</i>                  | 47 |
| 2.4.3. Część III <i>Larghetto</i>                             | 50 |
| 2.4.4. Część IV <i>Finale. Allegro assai vivace</i>           | 53 |
| <b>Zakończenie</b>                                            | 58 |
| <b>Bibliografia</b>                                           | 61 |
| <b>DVD – rozprawa doktorska w formie koncertu</b>             |    |

## Wprowadzenie

Carl Loewe zapisał się w historii muzycznej Szczecina jako artysta, dzięki któremu miasto po 150 latach pozostawania na marginesie kulturalnym Prus stało się ponownie ważnym ośrodkiem muzycznym regionu<sup>1</sup>. Carl Lorenz<sup>2</sup>, który objął posadę kantora i organisty w katedrze św. Jakuba po Loewem, pisał o nim: *W swoich najlepszych latach był zjawiskiem królewskim. Gdy go poznałem, był już starszy. Ale nawet wtedy miał w sobie coś imponującego. Kiedy stał przed chórem albo orkiestrą, trzymając w ręku srebrną batutę, którą podarował mu jego protektor król Fryderyk Wilhelm IV w oczach miał lekki błysk i coś naprawdę porywającego. Żaden ze współczesnych nie mógł mu dorównać*<sup>3</sup>. Prócz niekwestionowanych umiejętności dyrygenckich Loewe był także znakomitym śpiewakiem, pianistą, organistą, nauczycielem muzyki a także organizatorem życia muzycznego miasta. Owocami jego 46-letniej pracy w Szczecinie było m.in. zainicjowanie koncertów muzyki organowej i wokalne pod nazwą „Nieszpory Muzyczne” a także koncertów muzyki symfonicznej i kameralnej z uczestnictwem najwybitniejszych ówczesnie wykonawców i kompozytorów, m.in. Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego (1809–1847) i Franza Liszta (1811–1886). Pod swoją batutą Loewe prezentował szczecińskiej publiczności najwybitniejsze dzieła każdego gatunku - niemal wszystkie symfonie Ludwiga van Beethovena (1770–1827), pasje wg św. Jana i wg św. Mateusza Jana Sebastiana Bacha (1685–1750) i Requiem Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756–1791). Z inicjatywy Loewego w 1827 roku w Szczecinie miała miejsce światowa prapremiera uwertury do *Snu Nocy Letniej* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, którą prawdopodobnie dyrygował sam kompozytor<sup>4</sup>. Loewe był założycielem Towarzystwa Śpiewaczego (Gesänge Verein), chóru Gimnazjum Mariackiego, chóru Seminarium Nauczycielskiego, chóru i stowarzyszenia śpiewaczego w internacie dla ubogich uczniów (Collegium Jageteuffelschen)<sup>5</sup>. Przeprowadził reformę nauczania przedmiotów muzycznych na wszystkich poziomach kształcenia oraz zainicjował festiwal pieśni

---

<sup>1</sup> M. Behrendt, *Carla Loewego szczecińskie życie po życiu*, [w:] S. Burnicka-Kalischewska (red.) *Szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna Carl Loewe*, Toruń 2017, s. 12

<sup>2</sup> Carl Lorentz (1837–1923) - dyrygent, kompozytor i organista, dyrektor muzyczny w Szczecinie (następca Carla Loewego)

<sup>3</sup> E. Włodarczyk, *Wielkomijski rozwój Szczecina w latach 1871-1918*, [w:] B. Wachowiak (red.) *Dzieje Szczecina*, t. III, Szczecin 1994, s. 499-500

<sup>4</sup> M. Behrendt, op. cit., s. 13

<sup>5</sup> M. Szczęsny, *Carl Loewe – szkic biograficzny (1796-1869)*, [w:] *Kompozytorzy Szczecińscy do 1945 roku*, pr. zb., Szczecin 2003, s. 169

(1846) i festiwal chóralkny *Pommersches Gesangfest* (1857)<sup>6</sup>. Prezentował swoje utwory, będąc wykonawcą jako pianista, organista, śpiewak i dyrygent. Dzięki działalności Carla Loewego w Szczecinie rozkwitła kultura muzyczna, czego dowodem są słowa Sophie Tielebein<sup>7</sup>, która w 1837 roku pisała: w *Szczecinie panuje najbardziej dystyngowany gust muzyczny w całej Europie*.<sup>8</sup> W 1866 roku Loewe przeszedł na emeryturę i wyjechał ze Szczecina do pruskiej Kilonii. Zmarł w 1869 roku a urnę z jego sercem zgodnie z wolą kompozytora wmurowano w filar przylegający do organów w szczecińskim kościele św. Jakuba.

Historia Szczecina ukazuje wielowiekowe zróżnicowanie kulturowe miasta; począwszy od prasłowiańskich korzeni, następnie okupację duńską, wpływy polskie i niemieckie, przez okres królestwa szwedzkiego, powrót ludności niemieckiej i francuskiej w XVIII i XIX wieku aż do czasów powojennych, gdy Szczecin został włączony do państwa Polskiego<sup>9</sup>. Czas działalności Loewego w Szczecinie mieścił się w przeszło 200-letnim okresie rządów pruskich i niemieckich. Stabilność ta miała niekwestionowany wpływ na trwały rozwój kulturalny miasta i regionu. Okres po II Wojnie Światowej to czas powstawania miasta na nowo, patrząc zarówno przez pryzmat odbudowy jak i rodzenia się nowej szczecińskiej kultury. Przez wiele lat niemiecka przeszłość Szczecina była przemilczana. Dopiero kolejne pokolenia rodowitych szczecinian, zaczęły interesować się kulturą sprzed 1939 roku. Przełomem w odkrywaniu historii Carla Loewego był rok 1996, gdy w 200. rocznicę urodzin kompozytora Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie przy współudziale wielu instytucji zorganizował Międzynarodową Konferencję Naukową poświęconą twórczości szczecińskiego mistrza. Koncerty, które odbyły się z okazji konferencji pozwoliły na zapoznanie się z nieznaną dotąd twórczością Loewego. Od tej pory nazwisko kompozytora zaczęło pojawiać się w Szczecinie coraz częściej. Największym powojennym historykiem zajmującym się badaniem życia i twórczości Carla Loewego był dr Mikołaj Szczęśny<sup>10</sup>. Mimo prób przywracania do życia dzieł Loewego,

---

<sup>6</sup> M. Behrendt, op. cit., s. 14

<sup>7</sup> Sophie Tielebein (1771-1854) - malarka i rysownicza, organizatorka życia kulturalnego w Szczecinie, twórczyni salonu artystycznego.

<sup>8</sup> Cyt. Za: ibidem, s. 15

<sup>9</sup> B. Jakubowski, *Zapomniane i nowe utwory na klarnet kompozytorów szczecińskich XIX, XX i XXI wieku*, Poznań 2009, s. 9-10

<sup>10</sup> Mikołaj Szczęśny (1945–2010) - polski pianista, pedagog, muzykolog, krytyk muzyczny, publicysta, historyk muzyczny, dr nauk humanistycznych. W 2001 r. w Instytucie Historii na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego obronił dysertację doktorską *Carl Loewe w życiu kulturalnym Szczecina w latach 1820-1866*. Autor publikacji książkowej *Carl Loewe (1796–1869)* Szczecin 2007 oraz licznych artykułów, referatów i publikacji poświęconych życiu i twórczości Carla Loewego.

kompozytor znany jest jedynie w kręgach lokalnych, szczególnie wśród wokalistów. Loewe był kompozytorem przede wszystkim muzyki wokalne i wokalo-instrumentalnej. Owym kompozycjom zawdzięcza przydomek „Schuberta Północy”. Muzyka instrumentalna (niestanowiąca trzonu twórczości kompozytora) jest niedoceniana i rzadko wykonywana. Jedynymi kameralnymi dziełami, które do tej pory były wykonywane w powojennym Szczecinie są *Obrazy Szkockie* op. 112 i kwartety smyczkowe. Szczecińskie środowisko muzyczne miało możliwość posłuchania *Obrazów Szkockich* op. 112 w obydwu odsłonach; na wiolonczelę i fortepianem oraz na klarnet i fortepian. Utwór po raz pierwszy po wojnie został wykonany 1 grudnia 1996 roku na koncercie z okazji dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora w Zamku Książąt Pomorskich. Artystami byli klarnecista Bogusław Jakubowski i pianistka Jolanta Jankowiak-Szczęsna. Wersja wiolonczelowa zabrzmiała w wykonaniu Tomasza Szczęsnego na wiolonczeli z towarzyszeniem Jolanty Jankowiak-Szczęsnej na fortepianie w maju 2005 roku w ramach sesji naukowej Akademii Muzycznej w Poznaniu – filia w Szczecinie. Pozostałe kompozycje - *Duo Espagnôla* i *Grand Trio* op. 12 zabrzmiały w Szczecinie po raz pierwszy od 1939 roku. Nie zachowały się informacje o wykonaniach tych dzieł przed wojną.

Ideą i założeniem niniejszej pracy jest propagowanie muzyki instrumentalnej Carla Loewego, która ze względu na swoją niepodważalną wartość muzyczną niewątpliwie na to zasługuje. Kolejnym celem jest pozyskanie dla literatury kameralnej (z udziałem fletu) kompozycji Loewego przeznaczonych pierwotnie na skład smyczkowy. Wydanie materiałów nutowych w nowych opracowaniach ma na celu wzbogacenie polskiej literatury fletowej. Wybrane dzieła prócz niekwestionowanych walorów muzycznych mają także nieocenioną wartość dydaktyczną i z powodzeniem mogą być wplecione do repertuaru fletowego i kameralnego na szczeblu szkolnym i akademickim.

Pierwszy rozdział ma na celu przybliżenie sylwetki kompozytora, jego życia i dorobku artystycznego, ze szczególnym uwzględnieniem liryki wokalne, która przyniosła mu rozgłos już za życia i jest esencją oraz głównym nurtem jego twórczości. Podkreślone zostaną zasługi Loewego dla rozwoju kultury i edukacji muzycznej regionu pomorza zachodniego. Miał on nieoceniony wpływ na życie kulturalne naszego miasta, czego dowodem było odsłonięcie popiersia kompozytora (jeszcze za jego życia) w Auli Gimnazjum Mariackiego w 1867 roku. Kopia znajduje się w Książnicy

Pomorskiej w Szczecinie<sup>11</sup>. Na filarze kościoła św. Jakuba w Szczecinie są umieszczone dwie tablice pamiątkowe (1869 i 1996) ku czci kompozytora.

Drugi rozdział zawierał będzie próbę usystematyzowania terminologii i rozgraniczenia definicji transkrypcji, aranżacji i opracowania muzycznego. Poszukiwania owych terminów w encyklopediach i słownikach muzycznych nie dały odpowiedzi na pytanie o ich rozgraniczenie. Terminologia używana jest często zamiennie a jej objaśnienia są niejednokrotnie sprzeczne. Uporządkowanie owych określeń wydaje się być istotnym działaniem (z perspektywy aranżera, twórcy opracowania lub transkrypcji) względem rzetelności terminologicznej i przejrzystych wniosków. Kolejno w rozdziale drugim zawarta zostanie analiza wybranych kompozycji Loewego zarówno pod względem historii, inspiracji twórczej, budowy formalnej utworów jak i problematyki oraz trudności wykonawczych wynikających z przeprowadzonych modyfikacji mających na celu jak najwierniejsze zachowanie zamierzeń kompozytora. Kolejność podrozdziałów zostanie uporządkowana ze względu na wielkość obsady i czas trwania poszczególnych dzieł (*Grand Trio* op. 12 znalazło się jako ostatnie). Pozostałe dwie kompozycje uszeregowane będą biorąc pod uwagę czas powstania każdej z nich – *Obrazy Szkockie* op. 112 – 1850 r. i *Duo Espagnôla* – 1857 r.

Muzyka jest dziedziną sztuki, której ocena zależna jest w znacznej mierze od upodobań odbiorcy. Można, więc zaryzykować, iż dzieło muzyczne jest „własnością wielu instrumentów”. Wszelkiego rodzaju transkrypcje czy aranżacje w znakomitej większości mają na celu utwierdzenie słuchacza, iż dane dzieło w swojej doskonałości może zabrzmieć równie dobrze w innych niż oryginalna instrumentacja. Twórczość Carla Loewego zapewne nigdy nie osiągnie popularności względem ówczesnych, światowego formatu mistrzów, lecz błędem byłoby puszczenie w niepamięć jego instrumentalnych jakże niedocenionych do tej pory kompozycji. Popularyzacja jego poddanych transkrypcji dzieł znacząco zwiększy krąg potencjalnych wykonawców, co z pewnością przyczyni się do wzrostu popularności jego muzyki, zwłaszcza w środowisku fletowym. Wyjątkowa atrakcyjność utworów Carla Loewego w oparciu o transkrypcje fletowe stanowi tezę niniejszej pracy. Wydany w przyszłości materiał nutowy *Grand Trio* op. 12 ze szczegółowym opracowaniem partii fletu i wiolonczeli nabierze znaczących wartości wykonawczych i w wyraźny sposób ułatwi interpretację muzyki szczecińskiego kompozytora Carla Loewego.

---

<sup>11</sup> M. Szczęsny, op. cit., s. 176

# 1. Johann Carl Gottfried Loewe



Ilustracja 1. Carl Loewe – portret

## 1.1. Zarys biograficzny

Johann Gottfried Loewe pochodził z rodziny o przeciętnie ożywionych (jak na ówczesne czasy) tradycjach muzycznych. Muzykami w rodzinie Loewego byli jego dziadek Johann Christoph Gödicke oraz ojciec Johann Andreas Loewe. Carl miał jedenaścioro starszych braci i siostr. Jego matka amatorsko grała na skrzypcach. Zdolności muzyczne przejawiało także rodzeństwo Loewego, zwłaszcza najstarsza siostra Maria Luisa a także bracia August Friedrich i Rudolph Andreas. Carl uczęszczał do szkoły w Löbejün, gdzie rozwijał umiejętności nabyte w rodzinnym domu w zakresie śpiewu, solfeżowania, a także gry na fortepianie, skrzypcach i organach<sup>12</sup>. Carl Loewe bardzo skromnie i krytycznie podchodził do swoich umiejętności. Miał świadomość niedostatków i braków technicznych swojego śpiewu i gry. Jak sam pisał: *... mój sopranowy głos nie miał w żadnym wypadku nadzwyczajnej pełni brzmienia; był on w znacznym stopniu krzykliwy*<sup>13</sup>. Swoje umiejętności emisyjne i wokalne doskonalił

---

<sup>12</sup> M. Szczęsny, Carl Loewe – szkic biograficzny (1796-1869), [w:] *Kompozytorzy Szczecińscy do 1945 roku*, pr. zb., Szczecin 2003, s. 158

<sup>13</sup> Ibidem, s. 159

w szkole w Köthen. Tam kompozytor poznał największe dzieła muzyki wokalne, instrumentalnej i wokalnie - instrumentalnej, rozwinął znacznie technikę śpiewu, również w kwartetach wokalnych, opanował także język łaciński, co umożliwiło mu studia w dużym uniwersyteckim mieście Halle, gdzie spędził 11 lat swojego życia (1809–1820). W Halle Loewe studiował kompozycję i śpiew pod kierunkiem Daniela Gottloba Türka<sup>14</sup>. Współpraca z mistrzem pozwoliła osiągnąć Loewemu wysoki poziom umiejętności wokalnych oraz pozycję jednego z najlepszych tenorów początku XIX wieku. Podczas pobytu w Halle prowadził działalność koncertową jako solista a także prefekt chóru gimnazjum miejskiego. Podczas studiów teologicznych zainspirował się balladami Johanna Rudolfa Zumsteega (1760–1857). Z tych inspiracji powstały jego pierwsze ballady *Edward* i *Erlkönig*. Dzięki tym utworom jego nazwisko stało się rozpoznawalne, pojawiły się też pierwsze recenzje jego utworów. Ostatnim okresem przed przyjazdem do Szczecina, w którym spędził większość życia było odbycie służby wojskowej. Tam młody Carl Loewe nie porzucając praktyki muzycznej stworzył z żołnierzy zespół wokalny, z którym występował przed kadrami oficerską. 2 listopada 1820 roku szczeciński magistrat otrzymał pozytywną opinię o przydatności Loewego na stanowisko kantora miejskiego, organisty i dyrektora muzycznego<sup>15</sup>. Loewe objął posadę organisty kościoła ewangelickiego w Szczecinie mając zaledwie 24 lata. W 1821 roku poślubił Julie von Jacob, która zmarła dwa lata później po urodzeniu syna Juliana. W tym samym roku został miejskim dyrektorem muzycznym z powołania władz Szczecina. Rozpoczął również działalność jako organizator życia muzycznego miasta i organista bazyliki św. Jakuba, w której zapoczątkował cykl koncertów pod nazwą *Nieszpory Muzyczne*. W tym czasie kompozytor ożenił się po raz drugi z Auguste Laurą z domu Lange (1805–1895). Z tego związku narodziły mu się cztery córki: Julie (1826–1920), Adele (1827–1851), Helene (1833–1869) i Anne (1840–1895). W niedługim czasie Loewe uczynił z kościoła św. Jakuba centrum koncertowe miasta, organizując tam nie tylko koncerty muzyki sakralnej ale i świeckiej. W tym samym czasie podjął pracę pedagogiczną w Gimnazjum Mariackim jako nauczyciel śpiewu i organów. Opracował dla swoich podopiecznych podręczniki do nauki śpiewu i gry na fortepianie. Równolegle pracował w Seminarium Nauczycielskim, prowadząc chór i stowarzyszenie śpiewacze dla ubogich uczniów – *Collegium Jagetuefla*<sup>16</sup>. Podczas szkolnych przerw letnich koncertował (jako pianista i śpiewak w jednej

---

<sup>14</sup> Daniel Gottlob Türk (1750–1813) - niemiecki kompozytor, organista, dyrygent i profesor muzyki.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 164

<sup>16</sup> Ibidem, s. 169

osobie) w wielu miastach niemieckich oraz za granicą, często będąc dla siebie akompaniatorem. Loewe związał się także ze środowiskiem łóż masońskich *Pod trzema złotymi cyrkłami* i *Łoży św. Johanna*, w których był bardzo aktywnym członkiem. W 1832 roku doprowadził do wykonania pierwszego aktu *Così fan tutte* W. A. Mozarta w loży *Pod trzema złotymi cyrkłami*. Liczne obowiązki pedagogiczne i kościelne łączył z komponowaniem i wykonywaniem swojej muzyki. Dzieła kameralne najczęściej prezentował w salonie Sophie Tilebein. W roku 1826 Loewe zapoczątkował we współpracy ze skrzypkiem Carlem Liebertem cykl koncertów symfonicznych. Efektem owej współpracy był jeden z ważniejszych koncertów I połowy XIX wieku w Szczecinie – 20 lutego 1827 roku zabrzmiała IX Symfonia Ludwiga van Beethovena, Uwertura do *Snu nocy letniej* Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego oraz jego Koncert na dwa fortepiany As-dur. Wykonawcami podwójnego koncertu byli sam kompozytor i Carl Loewe<sup>17</sup>.

Loewe szczególnie upodobał sobie muzykę Ludwiga van Beethovena i to jego utwory najczęściej pojawiały się w programach wieczorów symfonicznych. Doprowadził do wykonania wszystkich symfonii Beethovena w Szczecinie, co z pewnością uczyniło z miasta jeden z najważniejszych punktów na mapie muzycznej Prus. Loewe zapoczątkował Pomorskie Święto Pieśni, w którym brały udział zespoły wokalne całego Pomorza<sup>18</sup>.

23 lutego 1864 roku Loewe doznał udaru mózgu, który zachwiał jego zdrowiem i aktywnością zawodową. Pełną świadomość odzyskał po 6 tygodniach ale niedowład prawej ręki został z nim jeszcze wiele tygodni. 25 lutego 1866 roku Loewe został zobowiązany do złożenia dymisji ze względu na stan zdrowia. Po przejściu na emeryturę wyjechał wraz z rodziną do Kilonii, gdzie odebrał Order Czerwonego Orła ze Wstęgą. Zmarł 20 kwietnia 1869 roku. Jego serce zostało wmurowane w filar przylegający do organów kościoła św. Jakuba w Szczecinie. Twierdzono, że urna zaginęła podczas działań wojennych, jednak w 2012 roku podczas prac modernizacyjnych w katedrze w części południowego filaru, obok dawnych organów barokowych została odnaleziona, po czym powtórnie wmurowana w filar. W urnie zamieszczono dokument traktujący o okolicznościach jej odnalezienia i ponownego złożenia<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 172

<sup>18</sup> M. Szczęsny, *Główne nurty w rozwoju życia muzycznego Szczecina w XIX w.* [w:] K. Kozłowski (red.) *Szczecin i Pomorze Zachodnie w XIX i XX wieku (do 1945r.)*, Szczecin 1993, s. 96

<sup>19</sup> [https://kuria.pl/historia/Serce-Carla-Loewe-powtornie-zlozone-przy-katedralnych-organach\\_1643](https://kuria.pl/historia/Serce-Carla-Loewe-powtornie-zlozone-przy-katedralnych-organach_1643)

## 1.2. Twórczość

Twórczość Carla Loewego zakładała odejście od przesłania klasycznego, jednak można w niej odnaleźć wpływy klasycyzmu, zwłaszcza Haydna, Mozarta i Beethovena. Okres jego tworzenia zszedł się w czasie z działalnością Chopina, Schuberta, Schumanna, Liszta, Webera i Wagnera. Loewe był kompozytorem nierównym, pracował zbyt szybko i powierzchownie. Duża ilość obowiązków jako organisty, kantora, pedagoga, organizatora życia muzycznego oraz wykonawcy nie pozwalały mu zadbać dostatecznie o jakość swojej twórczości. W pamięci melomanów pozostał jako twórca ballad i pieśni, a jego muzyka instrumentalna wykonywana jest tylko w Szczecinie, Halle, Löbejün i Greifswaldzie<sup>20</sup>. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie ballady Loewego zapisały się w historii muzyki jako najbardziej typowe dla jego twórczości. Posiadał on wyjątkowy dar balladowej narracji i utwory te spotykały się z wielkim uznaniem zarówno publiczności, krytyków jak i innych kompozytorów tego gatunku. Loewe pisał ballady przez całe swoje życie, a niektóre lata zostały całkowicie przez nie zdominowane. Kompozycje te były chętnie publikowane przez wydawców oraz bardzo często wplatane w programy koncertowe podczas wieczorów pieśni i ballad odbywających się w ówczesnych salonach muzycznych. Loewe napisał łącznie około 500 ballad<sup>21</sup>. Szczeciński kantor z dużą starannością dobierał autorów tekstów do swoich dzieł, wśród nich znaleźli się najwybitniejsi poeci polscy i zagraniczni: Johann Wolfgang von Goethe, William Shakespeare, Heinrich Heine, Ludwig Uhland, Johann Gottfried Herder i Adam Mickiewicz<sup>22</sup>. Loewe korzystał także z tekstów autorów mniej popularnych jak Franz Kugler, Ludwig Giesebrecht i Teresa Albertina Louise von Jacob. Te utwory nie zyskały jednak rozgłosu. Największy sukces odniosły ballady do tekstów Johanna Wolfganga von Goethego i to one przyniosły uznanie szczecińskiemu kompozytorowi. Tematyka, po którą sięgał Loewe była oderwana od prozy życia codziennego. Kompozytor często sięgał do świata baśniowego; duchów, elfów, karłów i gnomów a także fauny i flory, aspektów historycznych i tematyki innych narodów (duża grupa ballad oraz pieśni orientalnych).

Szczeciński kantor nie uległ wpływom typowym dla ówczesnych salonów muzycznych. *„Skłonność do sentymentalizmu wykluczała u niego uleganie salonowemu*

---

<sup>20</sup> *Kompozytorzy Szczecińscy do 1945 roku*, pr. zb., Szczecin 2003, s. 177

<sup>21</sup> <https://www.n-tv.de/regionales/sachsen-anhalt/Musikliebhaber-ehren-Carl-Loewe-zum-150-Todestag-an-Denkmal-article20979236.html>

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 189

*efekciarstwu, technicznym fajerwerkom, którymi zdarzało się epatować słuchaczy Ferencowi Lisztowi czy Nicolo Paganiniemu, Apolinaremu Kątskiemu, nie wspominając już artystów niższej klasy. Wyniesiony z domu rodzicielskiego sprzeciw w odniesieniu do „cyrkowych sztuczek” w muzyce, szczególnie instrumentalnej, kazał mu nawet ustosunkować się negatywnie do etiud Fryderyka Chopina, w których nie potrafił się doszukać żadnej muzyki”<sup>23</sup>.*

Loewe jest autorem około 200 pieśni. Ich tematyka związana jest z miłością, religią, uczuciami patriotycznymi oraz światem fauny i flory. Autorami tekstów do pieśni byli m.in. Heinrich Heine, Nicolas Lenau, Ludwig Ulhand, Friedrich Rückert, Carl Siebel. Oprócz ballad i pieśni Loewe ma w swoim dorobku również oratoria, kantaty, dwie symfonie, dwa koncerty fortepianowe (zachowała się jedna część trzeciego koncertu), opery i sceny dramatyczne oraz muzykę kameralną, wśród której na wyróżnienie zasługują utwory na fortepian oraz kwartety smyczkowe.

---

<sup>23</sup> M. Szczęsny, *Carl Loewe w życiu kulturalnym miasta Szczecina w latach 1820-1866*, dysertacja doktorska, s. 144

## 2. Wybrane utwory Carla Loewego w opracowaniu na flet

### 2.1. *Transkrypcja i aranżacja muzyczna*

Rozpoczynając pracę nad adaptacją utworów z jednego instrumentu lub głosu na inny instrument, warto zastanowić się nad nomenklaturą i przestrzenią znaczeniową terminów oscylujących wokół zagadnienia owej adaptacji. Czym jest transkrypcja, czym opracowanie a czym aranżacja muzyczna? Problematyka odróżnienia transkrypcji od aranżacji polega na zbyt ogólnikowym traktowaniu owych haseł przez wiele encyklopedii i słowników muzycznych, gdzie często te dwa terminy nie różnią się niczym i są opisywane w jednakowy sposób.

Geneza terminu *transkrypcja* odnosi się do języka łacińskiego, gdzie *transcriptio* oznacza przepisywanie i jest to „opracowanie kompozycji na inny niż przewidziany w oryginale zespół wykonawczy lub inny instrument”<sup>24</sup>. Podobną definicję znajdziemy u Jerzego Habeli, który zresztą nie odróżnia *transkrypcji* od *aranżacji muzycznej* i przypisuje im taką samą definicję. Również Arthur Jacobs określa *aranżację* jako „opracowanie kompozycji poprzez użycie środków wykonawczych, różnych od środków użytych przez kompozytora.(...) [gdzie] aranżacja zakłada ściślejsze zachowanie wierności zapisowi kompozytorskiemu niż transkrypcja”<sup>25</sup>. Odminną weryfikację terminów *transkrypcji* i *aranżacji* znajdziemy w Encyklopedii Muzyki, gdzie autorzy zwracają uwagę na to, że *aranżacja* „wyzwała różne stopnie twórczego udziału kompozytora-aranżera, począwszy od transkrypcji, w której substancja muzyczna, mimo przeniesienia jej w inne medium wykonawcze pozostaje taka sama, aż do zmodyfikowanego, najczęściej wzbogaconego dźwiękowo ujęcia utworu”<sup>26</sup>. Bazując zaledwie na tych paru ujęciach terminów transkrypcji i aranżacji muzycznej można odnieść wrażenie chaosu terminologicznego, synonimiczności, niejednoznaczności a często odmienności rozumienia owych pojęć. Bardziej szczegółowe opracowania tych rozważań znajdziemy w pracach doktorskich, czy publikacjach odnoszących się do konkretnych transkrypcji i próbujących uporządkować ową terminologię w autorski sposób. Interesującym i szczegółowym

---

<sup>24</sup> *Encyklopedia Muzyki*, pod red. Andrzeja Chodkowskiego. PWM, Hasło: transkrypcja

<sup>25</sup> Arthur Jacobs. *Słownik muzyczny*. Bydgoszcz 1993, s. 18

<sup>26</sup> *Encyklopedia Muzyki*, pod red. Andrzeja Chodkowskiego. PWM, Hasło: aranżacja

opracowaniem tego tematu, będącym jednocześnie zsyntetyzowaniem innych publikacji na ten temat jest praca doktorskiej dr hab. Eweliny Zawiaślak (Akademia Muzyczna w Łodzi) pt. *Znaczenie transkrypcji i aranżacji muzycznej dla artystycznego rozwoju flecisty na przykładzie miniatury fagotowej „Sarabande et Cortege” Henri Dutilleux, Sonaty skrzypcowej Clauda Debussy'ego oraz Sonatiny fortepianowej Maurice'a Ravela*. Znajdziemy w niej szczegółowe rozważania na temat genezy transkrypcji, aranżacji muzycznej i próbę stworzenia autorskiej definicji każdego z tych pojęć. Termin *opracowania* i związana z nim problematyka niejednoznaczności i ogólnikowego charakteru dostępnych definicji pozwala przyjąć wg autorki, że *opracowanie* to „każdy zapis nutowy o skończonym charakterze, lepszym lub gorszym, ale zawsze wykazujący próbę dokonania zmian we właściwym zdaniem twórcy kierunku”. Autorka przyjęła, iż *transkrypcja muzyczna* to „twórcze opracowanie całości dzieła muzycznego na inny niż w oryginale środek wykonawczy.”, natomiast *aranżacja muzyczna* to „twórcze modyfikacje dzieła muzycznego w części lub jego całości, przy zastosowaniu innego niż w oryginale środka wykonawczego”.

Warto wspomnieć o niezwykle interesującej pozycji z literatury wiolonczelowej traktującej o wszystkich transkrypcjach, aranżacjach i opracowaniach do 2012 roku – *Nurt mimetyczny w literaturze wiolonczelowej w kontekście budowy instrumentu, ikonografii oraz wykonawstwa wiolonczelowego* autorstwa Urszuli Mizi.

## 2.2. *Schottische Bilder* op. 112

*Schottische Bilder* op. 112 zostały skomponowane w 1850 roku i w tym samym roku wydane przez berlińskie wydawnictwo Schlesingera<sup>27</sup>. Utwór został napisany na klarnet lub wiolonczelę i dedykowany był zięciowi Loewego Arthurowi von Bothwellowi. Tak pisał Leopold Hirschberg w monografii na temat życia i twórczości Loewego: *Miałem jeszcze przyjemność osobiście poznać starego, szlachetnego mężczyznę, któremu mistrz poświęcił to poruszające dzieło. Nie miał on nigdy dużo zdolności do dmuchania w klarnet i opowiadał mi, jak kiedyś przypadkowo zdradził się ze swoim hobby przed swoim teściem i wkrótce otrzymał Obrazy Szkockie. Zmysł wrażliwości tkwi w tym podarunku ojca dla męża ukochanej córki. Kto jak nie piszący to wie jak wewnętrzne zrozumienie panowało między rodzicami i dziećmi w rodzinie Loewe, kto mógł oglądać obfitość miłości, jaka cechowała 47-letnie małżeństwo Arthura i Julii von Bothwell, kto w końcu jeszcze całkiem niedawno dostał poruszającą relację, starej, doświadczonej życiem wdowy o miłości nad grobem – ten będzie przysłuchiwał się tym dźwiękom jak pieśni z błogich, dawno minionych czasów*<sup>28</sup>.

Dzieło składa się z trzech krótkich części opatrzonych tytułami programowymi: *Die Jungfrau vom See* (Panna z morza), *Der Wanderer auf Bothwell Castle* (Wędrowiec na zamku Bothwell) i *Der Schottenclan* (Szkocki Ród). Loewe nigdy nie był w Szkocji, odbył natomiast dwie trasy koncertowe po Anglii i prawdopodobnie tam zetknął się z muzyką szkocką, która była inspiracją do skomponowania *Obrazów Szkockich*<sup>29</sup>. Możliwe, że natchnieniem dla pierwszej części była poezja narracyjna Waltera Scotta<sup>30</sup> *Pani Jeziora* (*The Lady of the Lake*)<sup>31</sup>. Wydany przez wydawnictwo Eigenthum der Schlesinger'schen Buch materiał zawiera zapis partii klarnetu w stroju C, co znacznie ułatwia dokonanie transkrypcji na flet, bez potrzeby stosowania transpozycji.

---

<sup>27</sup> M. Szczęsny, *Carl Loewe*, Szczecin 2007, s.123

<sup>28</sup> Bogusław Jakubowski, op.cit., s. 25

<sup>29</sup> <https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/09/carl-loewe-grand-trio-duo-espagnola.html>, dostęp 18.01.2021.

<sup>30</sup> Walter Scott (1771 – 1832) – szkocki powieściopisarz i poeta.

<sup>31</sup> E. Ochs, L. Winkler, *Carl Loewe*, Frankfurt am Main 1998, s. 385-386

Część pierwsza *Panna z morza* utrzymana jest w metrum 3/8, tonacji a-moll i tempie *Andantino*. Oparta jest na krótkim, dwutaktowym motywie, rozwijanym i urozmaicanym na przestrzeni całej części (przykład 1).



**Przykład 1.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 8-9

Pierwotną koncepcją dla dokonania transkrypcji owej miniatury było dostosowanie partii klarnetu do skali i predyspozycji barwowych fletu, bez ingerencji w głos fortepianu, jednak stopniowo, w miarę zaznajamiania się z utworem, jego bogatą harmonią i ciekawą partią akompaniamentu wzrastał niedosyt wykonawczy związany z dużymi możliwościami technicznymi fletu a jednocześnie brakiem sposobności na ich wykorzystanie podczas wykonywania *Obrazów Szkockich*. Częściowe przeniesienie wirtuozowskich fragmentów z fortepianu do fletu wyrównuje dysproporcje techniczne (partia instrumentu solowego w tym utworze jest dużo mniej wymagająca technicznie niż partia instrumentu akompaniującego) oraz uatrakcyjnia głos fletowy, który staje się wymagający nie tylko muzycznie, ale i warsztatowo. Pierwszym fragmentem poddanym przekonstruowaniu jest wstęp do pierwszej części. W wersji oryginalnej (przykład 2) w całości grany jest przez pianistę a po modyfikacji wirtuozowskie przebiegi figurują w głosie fletu, fortepian pełni zaś rolę akompaniującą (przykład 3).

Andantino

Flauto

Piano

Fl.

P-no

**Przykład 2.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 1-13

Andantino

Flauto

Piano

Fl.

P-no

**Przykład 3.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 1-13

Kolejnym fragmentem, gdzie flet przejmuje partię fortepianu są takty 31-38. Melodia pojawiająca się od taktu 33 we flecie znalazła się w fortepianie w postaci zdwojonych oktaw, na wzór taktów 32-37 (przykład 4), natomiast fragment zawierający wirtuozowskie pochody został przeniesiony do fletu (przykład 5).



Identyczny zabieg został dokonany w taktach 55-63. Ostatnia zamiana partii w pierwszej części utworu to takty 64-67, gdzie flet zyskał bardzo popisowe figuracje wyjęte z prawej ręki fortepianu (przykład 6). Szczególnie wymagające technicznie są oktawy legato (t. 66-67) sięgające najniższego dźwięku skali fletu – h małego.

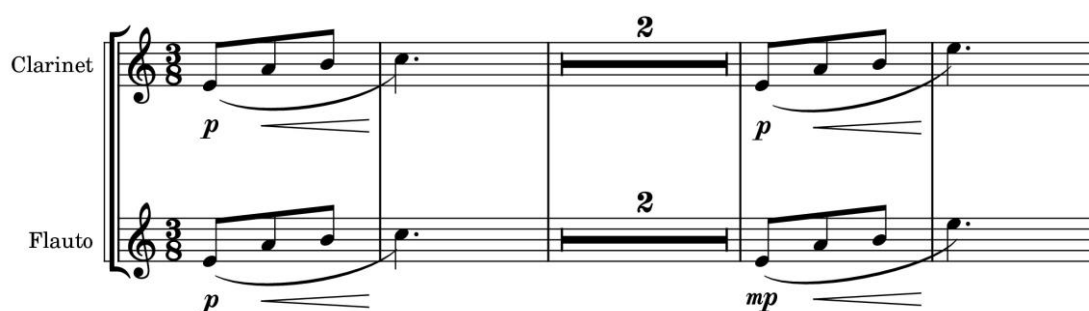


**Przykład 6.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 57-67

Wiele fragmentów z głosu klarnetu zostało przeniesionych oktawę do góry nie tylko ze względu na zbyt niskie dźwięki, ale także na bardziej nośne brzmienie fletu w drugiej oktawie (przykład 7).

**Przykład 7.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 33-47

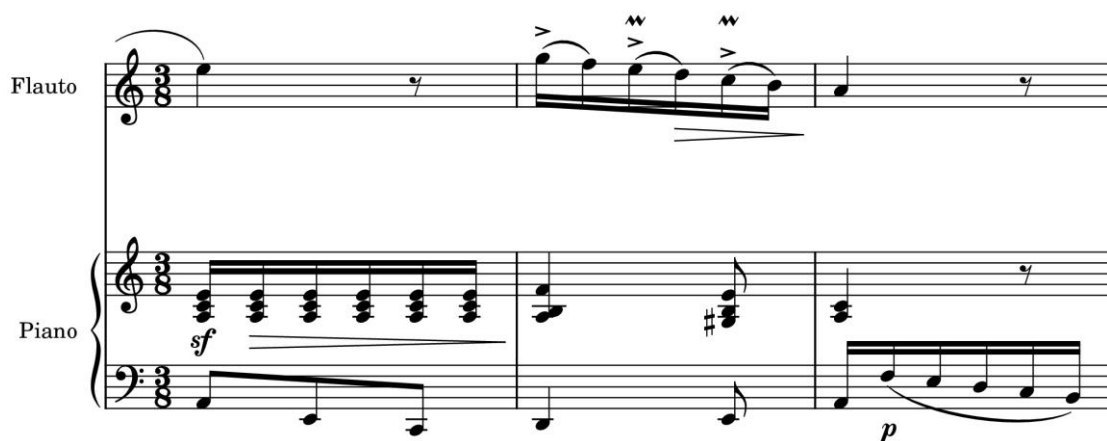
Wersja fletowa zyskała także drobne zmiany dynamiczne. W takcie 12 zamiast dynamiki *piano crescendo* pojawia się *mezzopiano crescendo*. Celem tej zmiany jest podkreślenie wagi drugiego identycznego motywu, co podpowiada kierunek linii melodycznej. Analogiczna propozycja znalazła się w takcie 20 (przykład 8).



**Przykład 8.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 8-13

W wersji na flet dodane zostały mordenty na drugą i trzecią miarę w takcie 22 (przykład 10), zainspirowane wcześniejszym podobnym przebiegiem w partii fortepianu (przykład 9).

**Przykład 9.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 13-15



**Przykład 10.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. I *Die Jungfrau vom See*, takty 13-15

Pierwszą część kończy kadencja, która w całości została przeniesiona o oktawę w górę, ze względu na liczne dźwięki poniżej skali.

Część pierwsza dzieła po modyfikacjach korzystających z materiału partii fortepianu stała się interesującą syntezą walorów, wyzwań muzycznych i warsztatowych. Fragmenty wirtuozowskie uatrakcyjnają partię z punktu widzenia wykonawcy oraz odbiorcy – flet prezentuje się w tej części jako instrument nie tylko śpiewny i delikatny, ale także posiadający duże możliwości techniczne. Wibracja to dodatkowy walor brzmieniowy fletu, którego stosowanie wprowadza nowe możliwości interpretacyjno-wykonawcze.

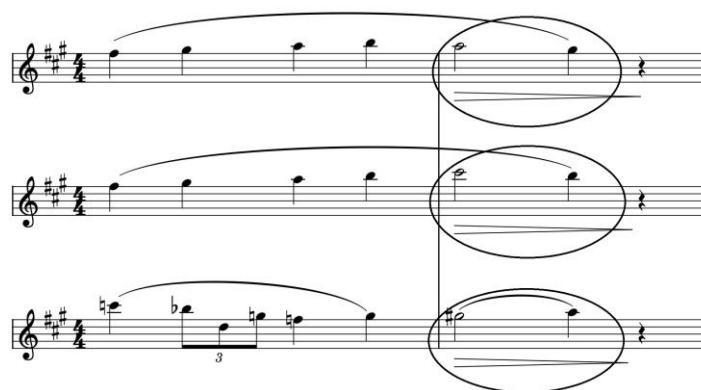
Część druga to *Wędrowiec na zamku Bothwell*. Utrzymana jest w metrum 4/4, tonacji A-dur i – tak samo jak część pierwsza – w tempie *Andantino*. Tutaj również cała część opiera się na motywie przewodnim (przykład 11).



**Przykład 11.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. II *Der Wanderer auf Bothwell Castle*, takty 1-8

W opozycji do części pierwszej, druga część utrzymana jest w pogodnym nastroju. Tonacja A-dur i jasność jej barwy są przyczyną dla przeniesienia całości tej części o oktawę w górę. Szczególne walory brzmieniowe fletu w drugiej i trzeciej oktawie doskonale oddadzą śpiewny i pogodny charakter tej części. Zabieg ten wiąże się jednak z utrudnieniami dla flecisty. Cała część umieszczona na granicy drugiej i trzeciej oktawy, pomimo formy krótkiej miniatury, jest niezwykle wyczerpująca dla warsztatu.

W przeciwieństwie do części pierwszej, kompozytor wprowadził jedynie nieliczne pauzy ćwierćnotowe dające możliwość wzięcia oddechu, lecz bez sposobności na chwilę odpoczynku. Aby odciążyć warsztat flecisty na początku części została zaproponowana dynamika *mezzo piano* zamiast *piano* (przykład 11). W związku z często pojawiającymi się zakończeniami fraz interwałem sekundy w dół lub w górę szczególnej uwagi wymaga dbałość o odpowiednią intonację (przykład 12).



**Przykład 12.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. II *Der Wanderer auf Bothwell Castle*,  
takty 3-4, 19-20, 27-28

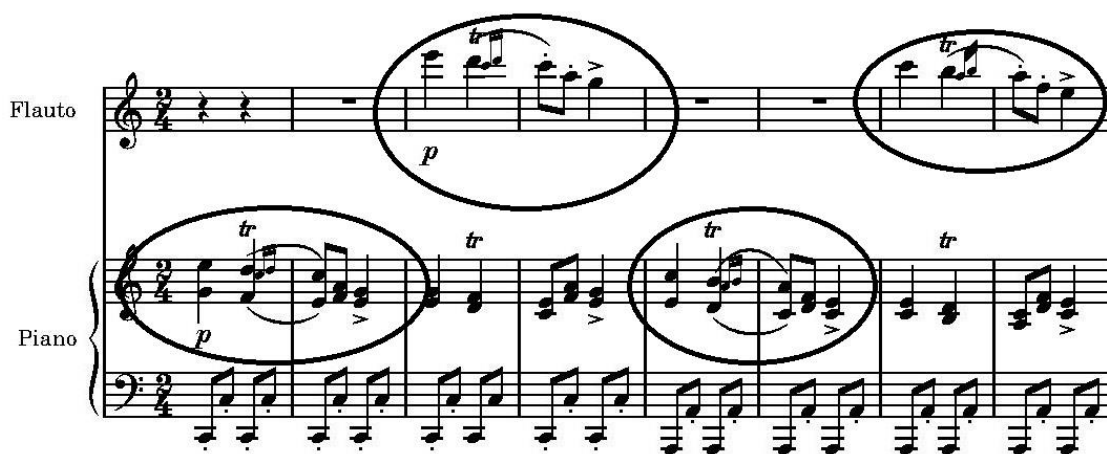
W tej części zaobserwować można bardzo wyraźny podział na instrument melodyczny (klarnet/flet) i akompaniujący (fortepian). Akompaniament ma bardzo wirtuozowski charakter i zbudowany jest z rozłożonych pasaży trzydziestodwójkowych na przestrzeni całej części. Aby urozmaicić partię fletu w taktach 39-42 pasáže z prawej ręki fortepianu należało przenieść do głosu fletu, a kantylena fletowa, wzbogacona o zdwojenia oktawowo umieszczona została w głosie fortepianu (przykład 13 i 14).

**Przykład 13.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. II *Der Wanderer auf Bothwell Castle*,  
takty 38-43, wersja oryginalna

**Przykład 14.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. II *Der Wanderer auf Bothwell Castle*,  
takty 38-43, wersja po modyfikacji

Część druga, pomimo że sprawi wykonawcy trudności pod względem operowania powietrzem, właściwą intonacją oraz stabilnością aparatu gry, finalnie brzmi znakomicie na flecie, a zmagania techniczne przyniosą wykonawcy korzyści w postaci utrwalania indywidualnych umiejętności warsztatowych.

Część trzecia nosi nazwę *Szkocki Ród*. W wydaniu *Eigenthum der Schlesinger'schen Buch* oznaczeniem tempa jest *Allegretto alla Marcia*. Inaczej jest w wydaniu Robert Lienau Berlin Lichterfelde, gdzie w trzeciej części, podobnie jak w częściach poprzednich widnieje tempo *Andantino*<sup>32</sup>. Niezależnie jednak od oznaczeń agogicznych, część ma charakter marszowy i nawiązuje do szkockiej muzyki ludowej. Podobnie jak w częściach poprzednich, całość melodyki opiera się na motywie przewodnim, który występuje zarówno w partii fortepianu jak i fletu (przykład 15).



**Przykład 15.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. III *Der Schottenclan*, takty 5-12

Ostatnia część zawiera wymagające technicznie tryle z wykończeniami na ćwierćnutach, które będą przysparzać trudności wykonawcy. Transkrypcja tej części wymagała przekształcenia melodii i dopasowania jej do możliwości i skali fletu (przykład 16).

<sup>32</sup> Bogusław Jakubowski, op.cit., s. 32



**Przykład 16.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. III *Der Schottenclan*, takty 25-30

W taktach 69-72 i analogicznie 129-132 w partii fletu znalazły się figuracje szesnastkowe z prawej ręki fortepianu, a fortepian przejął fletowe ćwierćnuty (przykład 17). Zabieg ten wzbogacił głos fletowy fragmentem wymagającym technicznie.

**Przykład 17.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. III *Der Schottenclan*, takty 66-76

Wersja fletowa zyskała nową propozycję dynamiczną w progresji wznoszącej w taktach 87-90 (przykład 18). W wersji oryginalnej kilka taktów wcześniej pojawia się oznaczenie *forte*, po czym dynamika nie zmienia się do taktu 91.

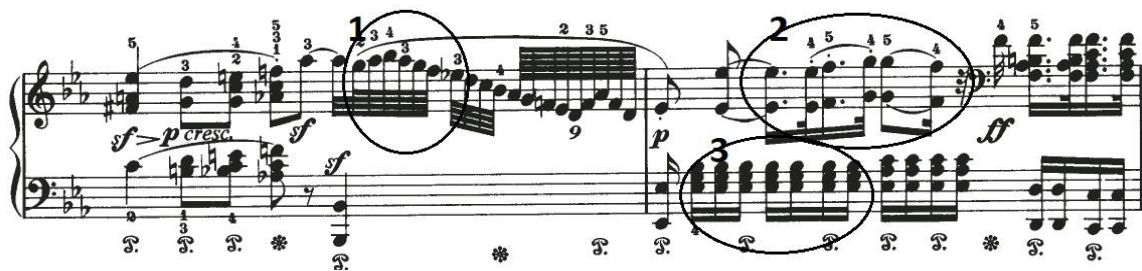


**Przykład 18.** Carl Loewe, *Schottische Bilder* op. 112, cz. III *Der Schottenclan*, takty 87-90

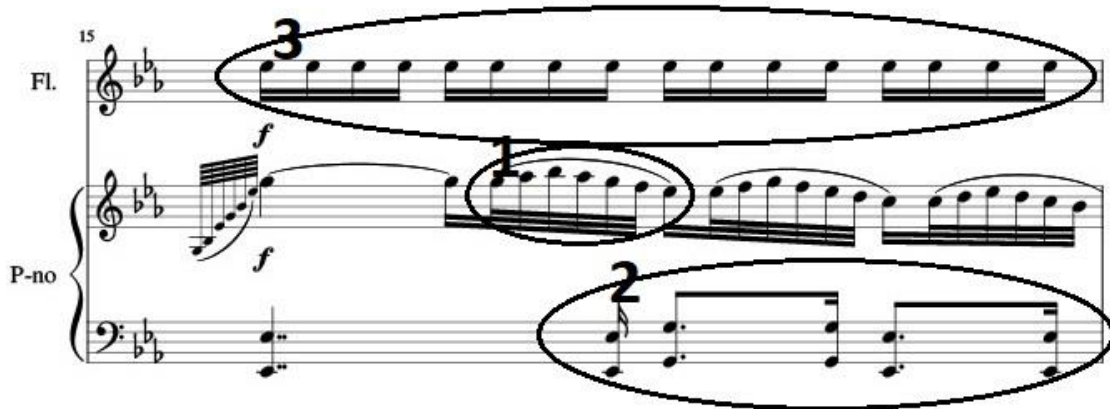
Z dydaktycznego punktu widzenia *Obrazy szkockie* na flet i fortepian będą bardzo wartościowym utworem dla flecistów. Pierwsza część rozwija umiejętności dialogowania z pianistą i uczy wrażliwości na barwę dźwięku, druga poprawia oddech i wzmacnia aparat gry, podczas gdy trzecia wymaga precyzyjnych i szybkich tryli. Dzięki wprowadzonym modyfikacjom i korzystaniu z partii fortepianu cały utwór stał się również wyzwaniem technicznym i warsztatowym. Prócz aspektów dydaktycznych nie sposób nie docenić piękna całego dzieła, które z pewnością wzbogaci repertuar fletowy o kolejną cykliczną i programową pozycję.

### 2.3. Duo Espagnôla

Dzieło powstało w roku 1857 i skomponowane zostało na altówkę i fortepian. Jak wskazuje przedmowa do wydania *Florian Noetzel Verlag "Ars Musica"* z 2017 roku o genezie utworu nie wiadomo prawie nic. *Duo* rozpoczyna się powolnym wstępem, prawdopodobnie nawiązującym do początku *Sonaty Patetycznej* op. 13 nr 8 Ludwiga van Beethovena. Obydwa utwory rozpoczynają się w tempie *Grave* i tonacji c-moll. Można w nich odnaleźć podobieństwa w kształtowaniu linii melodycznej oraz elementów rytmicznych (przykład 19 i 20).

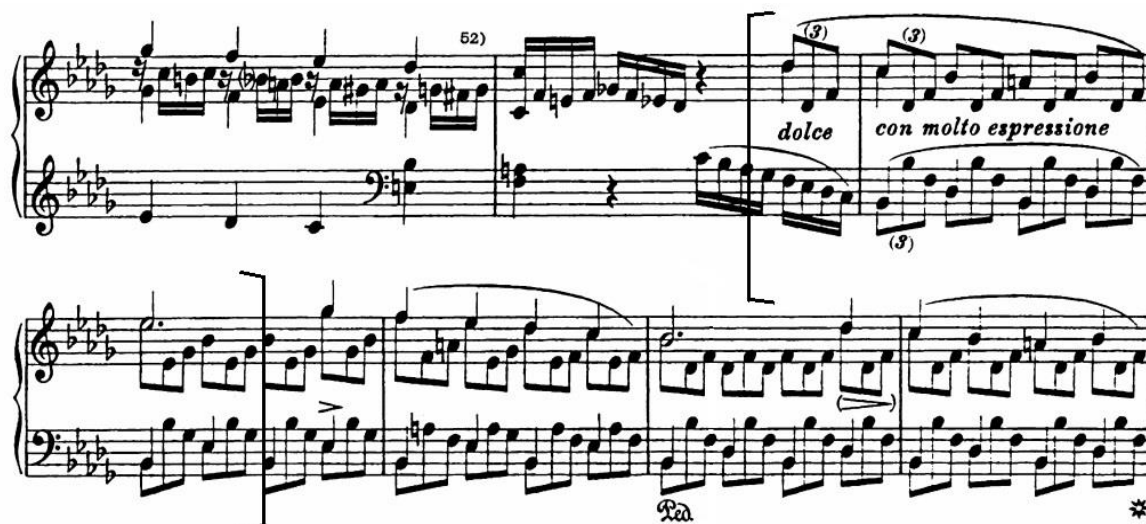


**Przykład 19.** Ludwig van Beethoven – *Sonata Patetyczna* op. 13 nr 8, takty 3-4



**Przykład 20.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takt 15

W dalszej części utworu możemy odnaleźć podobieństwa do kompozycji Ferencza Liszta (takty 186/187 *Duo* Loewego są niemal identyczne jak takty 5/6 ostatniej z 12 etiud młodzieńczych [1826]) - (przykład 21 i 22).



**Przykład 21.** Ferenc Liszt – Etude op.1 nr 12, takty 4-10



**Przykład 22.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – wersja oryginalna na altówkę, takty 186-188

Nie jest jasne dlaczego kompozytor opatrzył utwór tytułem sugerującym związek z muzyką hiszpańską. Elementy folkloru hiszpańskiego są w nim bowiem całkowicie nieobecne<sup>33</sup>. W wydaniu pochodzącym z Handel-House w Halle, na którym opiera się opracowanie z 2017 roku brakuje ostatniej strony, która została uzupełniona przez edytora<sup>34</sup>. Dopisany materiał bazuje na treści z końca ekspozycji. Wydanie z 2017 roku zawiera również korektę błędów, niespójnych fragmentów i sprzecznych fraz między głosami. Dzieło doczekało się jednej rejestracji na płycie CD nagranej przez Lenę Eckels - altówka i Henninga Luciusa - fortepian, wydanej przez wytwórnię CPO (CPO 555 256-2).

<sup>33</sup> C. Loewe – *Duo Espagnola*, Florian Noetzel Verlag "Ars Musica" – przedmowa (tłumaczenie własne)

<sup>34</sup> Cord Garben - urodzony w 1943 r. niemiecki pianista, dyrygent, producent i aranżer, honorowy członek Międzynarodowego Towarzystwa Carl Loewe w Löbejün. Jako producent dokonał pierwszego nagrania wszystkich pieśni i ballad Carla Loewego.

Transkrypcja fletowa bazuje na wydaniu Corda Garbena z 2017 roku. Utwór traktuje partie obu instrumentów niemal równorzędnie, z nieznaczną przewagą fortepianu, który we wstępie ukazuje krótką kadencję a także wprowadza pierwszy temat, podczas gdy altówka w tym fragmencie pełni rolę akompaniującą. W wersji fletowej (prócz typowych dla tego typu opracowania modyfikacji; zmian rejestrów i dopasowania linii melodycznych do możliwości i predyspozycji brzmieniowych fletu) te proporcje zostały odwrócone. Uprzednio wymienione fragmenty zostały zamieszczone w głosie fletowym, by ukazać wiodącą rolę tego instrumentu. Opracowywanie dzieła z altówki na flet nieoczekiwanie okazało się przysparzać mniej trudności niż transkrypcja ze skrzypiec, ponieważ skala altówki, podobnie jak w przeważającej części fletów zaczyna się od dźwięku c (w oktawie małej, a w przypadku fletu razkreślnej), także większość melodii należało przenieść z klucza altowego do wiolinowego, dzięki czemu znaczna część treści muzycznej mieści się w skali fletu. Zabieg przeniesienia w zapisie całej melodii o sekundę w górę przy zmianie klucza z altowego na wiolinowy skutkuje różnicą oktawy w brzmieniu (przykład 23 i 24).



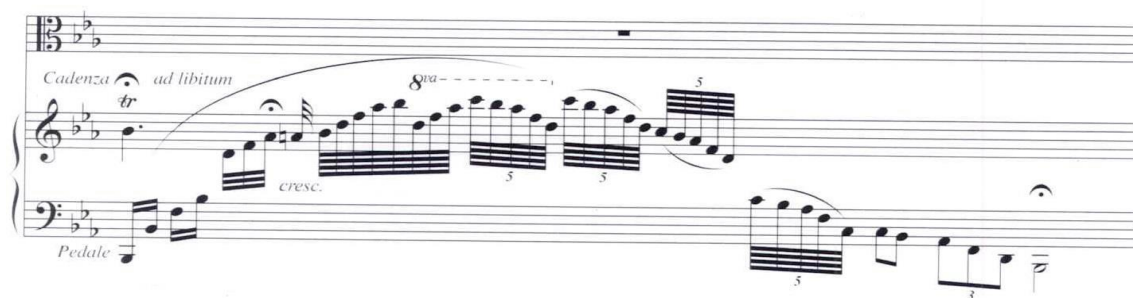
**Przykład 23.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – wersja oryginalna na altówkę, takty 1-11



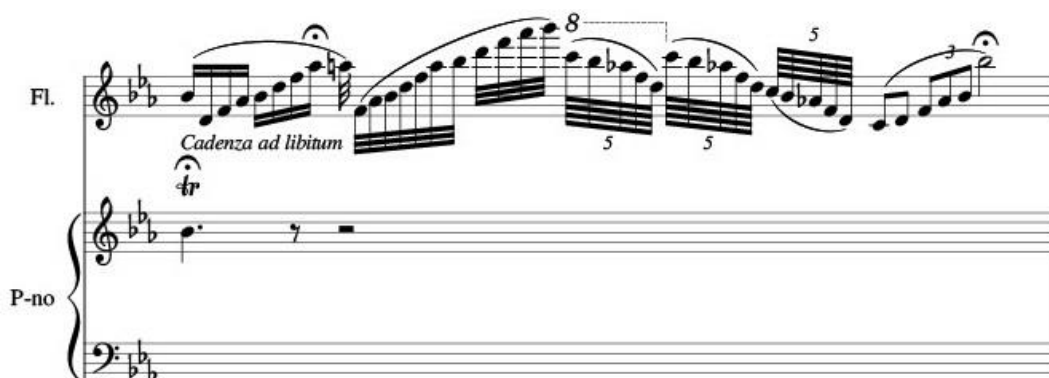
**Przykład 24.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takty 1-11

Dzieło ma formę allegra sonatowego. Ekspozycja składa się ze wstępu, dwóch kontrastujących tematów i epilogu. Przetworzenie bazuje na materiale wprowadzenia oraz tematu pierwszego, a reprzyza to temat drugi, powrót epilogu i w końcu szczątkowe fragmenty z tematu pierwszego. Utwór rozpoczyna się 27-taktowym wstępem. Pierwsze 14 taktów to ów beethovenowski patetyczny wprowadzenie, natomiast od taktu 15-go pojawia się łącznik oparty na pochodach gamowych przeplatanych między partiami obu instrumentów. W taktach 15 oraz 22-23 należało

zrezygnować ze współbrzmień pojawiających się w partii altówki. We wszystkich wymienionych miejscach pozostawione zostały w partii fletu nuty melodyczne (górne). W takcie 21 w wersji fletowej pominięte zostały akcenty na drugą i czwartą miarę taktu, które znajdują się w partii altówki. Rezygnacja z akcentów koresponduje z partią pianisty, który gra w tym takcie akordy na dwóch półnutach oraz pomaga w płynnym prowadzeniu linii melodycznej. W ostatnim takcie wstępu pojawia się krótka fortepianowa kadencja (przykład 25), która w opracowaniu fletowym przeniesiona została do partii fletu (przykład 26).



**Przykład 25.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – kadencja fortepianu, takt 27



**Przykład 26.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – opracowanie na flet, kadencja fletu, takt 27

W takcie 28 rozpoczyna się pierwszy temat, który w wersji Loewego podejmowany jest przez prawą rękę fortepianu. Partia altówki jest wyraźnie akompaniująca i opiera się na *ostinatowych* ósemkach aż do taktu 46. W opracowaniu fletowym pierwszy temat powierzony został partii fletu, a akompaniujące ósemki przeniesione zostały do prawej ręki fortepianu, tworząc jednorodny, ósemkowy akompaniament (przykład 27 i 28).



**Przykład 27.** Carl Loewe, *Duo Espagnola*, wersja oryginalna, takty 28-31

**Przykład 28.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – opracowanie na flet, takty 28-31

Druga odsłona tematu pierwszego w opracowaniu fletowym (takt 49), który w tym miejscu pojawia się w oryginalnej wersji altówkowej po raz pierwszy, w partii fletu zabrzmiał oktawę wyżej. Efektem tego będzie wzmocnienie podwójonej linii melodycznej, która w tym miejscu pojawia się jednocześnie w partii fletu i fortepianu. Modyfikacjom artykulacyjnym uległy wszystkie linie melodyczne w partii fletu od taktu 51 do 59. Zmiany polegały na umieszczeniu legatur odpowiadających tym samym fragmentom z taktów 30-39. Od taktu 68 rozpoczyna się temat drugi, który jest kontrastujący w stosunku do tematu pierwszego zarówno pod względem dynamicznym, rytmicznym jak i artykulacyjnym. Dominuje w nim dynamika *piano*, za to z wyrazistym i charakterystycznym rytmem punktowanym. Cały drugi temat opiera się na figurze rytmicznej: ósemka z kropką i szesnastka (przykład 29).



**Przykład 29.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takty 65-71

Temat drugi podejmowany jest kolejno przez flet a następnie przez fortepian. Po czterokrotnym pokazie (ostatni raz ponownie w partii fletu) następuje łącznik do epilogu bazujący na figurze rytmicznej drugiego tematu (przykład 30).



**Przykład 30.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takty 84-87

Rozłożone akordy w rytmie punktowanych pojawiają się naprzemiennie w partiach obu instrumentów. Jedynie w taktach 83-89, trzykrotnie z rzędu ów motyw widnieje w partii fortepianu (przykład 31). W opracowaniu fletowym środkowy przebieg (t.85-87) zamieszczony został w partii fletu, tak by dialogowanie instrumentów było wyrównane i naprzemienne. Partia fortepianu w powstałej luce uzupełniona została akordami w podobny sposób jak ma to miejsce w analogicznych fragmentach, np. t. 90-91 (przykład 32).

80

cresc.

*f* 1

84

pizz.

2

3

88

arco

*p* cresc.

*p*

**Przykład 31.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – wersja oryginalna na altówkę i fortepian, takty 80-91

83

Fl.

*f* 1

P-no

87

Fl.

3

*p* cresc.

**Przykład 32.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – opracowanie na flet, takty 83-90

Epilog rozpoczyna się w t. 99 i ma charakter figuracyjny opierający się na triolowej progresji opadającej (przykład 33). Po niej następuje dialogowanie obu instrumentów na jedno-taktowych frazach wykorzystujących pochody triolowe. Epilog wieńczy ekspozycję, po powtórce następuje powrót do tematu pierwszego (t. 28).

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (P-no) from Carl Loewe's *Duo Espagnola*, specifically measures 98 through 107. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into four systems, each containing staves for both instruments.

- System 1 (Measures 98-100):** The Flute part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in measure 98, followed by a long note in measure 99 and another in measure 100. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).
- System 2 (Measures 101-102):** The Flute part continues with a long note in measure 101 and a melodic phrase in measure 102. The Piano part maintains its accompaniment.
- System 3 (Measures 103-104):** The Flute part features a rapid triplet of eighth notes in measure 103, followed by a melodic phrase in measure 104. The Piano part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- System 4 (Measures 105-107):** The Flute part plays a melodic phrase in measure 105, followed by a rest in measure 106 and 107. The Piano part continues with its accompaniment, including a triplet in measure 107.

**Przykład 33.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – opracowanie na flet, takty 98-107

Od t. 135 pojawia się wstęp w nowej odsłonie. Nie ma w nutach zaznaczonej zmiany tempa i powrotu *Grave* (przykład 34), ale z pewnością właśnie to było intencją kompozytora i taką zmianę słysząc również na nagraniu duetu Lucius/Eckels, którzy również dodali zwolnienie w takcie poprzedzającym powrót materiału z wstępu (t.134).

The musical score for Carl Loewe's *Duo Espagnola* (measures 132-144) is presented for alto and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measures 132-134 show a tempo change to Grave, indicated by a 'ZWOLNIENIE' (slowing down) label. Measures 135-144 show the return of the Grave tempo, indicated by a 'POWRÓT GRAVE' (return to Grave) label. The piano part features dynamic markings like *p*, *mf*, and *dim.*.

**Przykład 34.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – wersja oryginalna na altówkę i fortepian, takty 132-144

Od taktu 150 następuje powrót tempa *Allegro* (przykład 35), czego również nie odnajdziemy w materiale nutowym, jednak ponowne pojawienie się tematu pierwszego jest na tyle czytelne, że wykonawca nie powinien postąpić inaczej.

The musical score for Carl Loewe's *Duo Espagnola* (measures 145-151) is presented for alto and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. Measures 145-151 show the return of the Allegro tempo, indicated by a 'POWRÓT ALLEGRO - Temat pierwszy' (return to Allegro - first theme) label. The piano part features dynamic markings like *mf*, *dim.*, and *p*.

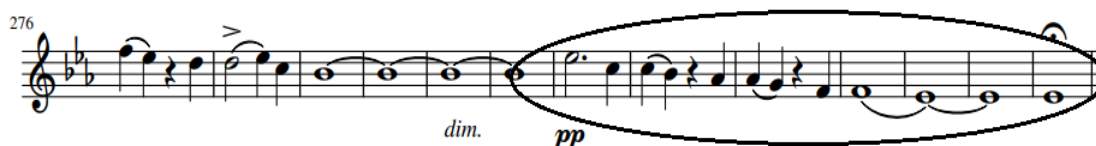
**Przykład 35.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – wersja oryginalna na altówkę i fortepian, takty 145-151

Temat pierwszy powraca w zmienionej formie, zarówno pod względem charakteru jak i dynamiki. W kontraście do odsłony z ekspozycji utrzymany jest w dynamice *piano*. W wersji altówkowej partia fortepianu wzbogacona została o pedalizację w dolnym głosie, co znacząco wpływa na zmianę charakteru na bardziej łagodny i delikatny. Temat przybiera formę kanonu, pojawiając się w takcie 150 w prawej ręce fortepianu a już takt później w partii altówki/fletu. Kanon płynnie przechodzi we fragment przetworzeniowy, bazujący na materiale z tematu pierwszego i kończący się na fermacie w takcie 207. Takt 208 z przedtaktem to reprzyza rozpoczynająca się od powrotu tematu drugiego, który pojawia się w takim samym ukształtowaniu formalnym. Łącznik do epilogu również ukazuje się w tej samej formie i analogicznie do fragmentu z ekspozycji również jeden przebieg z fortepianu przeniesiony został do głosu fletowego a w to miejsce uzupełnione zostały w partii fortepianowej akordy (t. 225-227). Epilog w reprzyzie pojawia się o kwintę niżej niż w ekspozycji. Ostatnie 25 taktów dopisane przez Garbena zawiera szczątkowe elementy tematu pierwszego (przykład 36).



**Przykład 36.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – wersja oryginalna na altówkę i fortepian, takty 274-279

Triolowy akompaniament przypomina drugą odsłonę pierwszego tematu z ekspozycji. Utwór kończy się w spokojnym charakterze i dynamice *piano pianissimo*. Zwolnienie na ostatnich taktach przejawia się nie tylko poprzez intencjonalne wykonanie *ritenuto*, ale również poprzez rozszerzenie wartości rytmicznych na przestrzeni ostatnich siedmiu taktów w partii altówki/fletu (przykład 37).



**Przykład 37.** Carl Loewe, *Duo Espagnola* – opracowanie na flet, takty 276-288

Istnieje wiele trudności wykonawczych, które może napotkać flecista wykonujący (jak w tym przypadku) utwór przeznaczony pierwotnie na altówkę. Pierwszym elementem będą *ostinatowe* szesnastki akompaniujące, które wprowadzie w niniejszej wersji fletowej występują zaledwie w jednym takcie, ale za to na niewygodnym dźwięku es dwukreślnym (przykład 38).



**Przykład 38.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takty 14-15

Kompozytor piszący partię z przeznaczeniem na instrument dęty nie użył by takiego zabiegu, oczywistym jest bowiem, że tego typu figury na instrumencie dętym nie brzmią tak lekko i naturalnie jak na instrumencie smyczkowym. Trudnością dla flecisty będzie zatem to, aby oddać w tym miejscu lekkość i akompaniujący charakter szesnastek, mimo dynamiki *forte*. Kolejną trudnością wykonawczą będą kłopotliwe dla flecisty pochody dźwięków w rozmaitych konfiguracjach, o niewygodnej aplikaturze, np. konieczność przesuwania piątego palca prawej ręki po klapach z dźwięku c<sup>1</sup> na es<sup>1</sup> (przykład 39).



**Przykład 39.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, takt 24

Dodatkowym utrudnieniem dla flecisty będzie w tym miejscu dynamika *forte*, która dla altówki w dolnym rejestrze jest jak najbardziej naturalna w przeciwieństwie do fletu. Trudnością może być także zachowanie precyzji artykulacyjnej w dolnym rejestrze (przykład 40).



**Przykład 40.** Carl Loewe, *Duo Espagnôla* – opracowanie na flet, t. 212-217.

Największymi wymaganiami wykonawczymi będą przede wszystkim dynamika, często niedopasowana do predyspozycji fletu (jak np. wspomniane forte w dole skali) a także "kondycyjność" całego utworu, w którym jest niewiele pauz na odpoczynek a nasycenie dźwięku jest bardzo duże. Intensywność i ciężar muzyczny utworu wymagają ciągłego zaangażowania pod względem brzmieniowym i intonacyjnym, co w konsekwencji skutkuje zmęczeniem aparatu wykonawczego.

Utwór pod względem stylistycznym wpisuje się w nurt muzyki przełomu klasycyzmu i romantyzmu. Język muzyczny Loewego budzi skojarzenia z kompozycjami Ludwiga van Beethovena. Także przy wielu innych utworach nazwisko Beethovena pojawia się w literaturze jako źródło inspiracji dla Loewego. Tak jest także w przypadku *Duo Espagnôla*. Pomimo tytułu programowego, który sugeruje związek z muzyką hiszpańską, nie odnajdujemy w nim elementów folkloru hiszpańskiego. *Duo Espagnôla* to typowy przykład muzyki kameralnej, gdzie partie obu instrumentów potraktowane są równoważnie, bez klasycznego podziału na instrument solowy i akompaniujący. Kompozycja Loewego może być z powodzeniem wykorzystywana jako utwór dydaktyczny w nauczaniu kameralistyki. Jest znakomitym materiałem do pokazania jak pomimo różnic w sposobie kreowania dźwięku przez poszczególne instrumenty stworzyć interpretację, która będzie spójna pod względem wszystkich elementów dzieła muzycznego.

Jestem przekonana, że opracowanie *Duo Espagnôla* na flet z fortepianem zachowuje wszystkie zamierzenia twórcze kompozytora, a nowa odsłona materiału nutowego wprowadzi utwór do repertuaru kameralistów polskich.

## 2.4. Grand Trio g-moll op. 12



Ilustracja 2. *Grand Trio* op. 12, pierwsze wydanie z 1830 roku

*Grand Trio* op. 12 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę bez wątpienia jest bardzo udaną kompozycją Carla Loewego, która w ówczesnych czasach spotkała się z przychylną opinią wykonawców, krytyków muzycznych oraz innych kompozytorów. Pomimo tego, iż sam Robert Schumann rekomendował powyższe dzieło, nie doczekało się ono należytej popularności<sup>35</sup>. Trio ma nietypowy układ: część wolna *Larghetto* nie jest jak zazwyczaj w cyklu sonatowym częścią drugą, lecz trzecią. Z kolei *scherzo* zamiast w części trzeciej, pojawia się jako drugie. Dzieło skomponowane zostało przez Carla Loewego z myślą o sobie jako wykonawcy i było

<sup>35</sup> Robert Schumann, *Gesamelte Schriften*, Leipzig 1854, Bd. I, s. 297 i 323 oraz *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1831, Nr 14, s. 217

wykonywane w salonach, podczas domowego muzykowania a także w sali koncertowej loży masońskiej *Pod Trzema Złotymi Cyrklami*<sup>36</sup>. Utwór wykazuje wyraźny wpływ języka muzycznego Ludwiga van Beethovena, zwłaszcza w traktowaniu partii fortepianu. Struktura kompozycji opiera się na trzech partiach instrumentalnych prowadzonych niezależnie, zarówno pod względem linii melodycznej jak i dynamiki. Po śmierci kompozytora utwór został zapomniany i dopiero niedawno dzieło zostało ponownie odkryte przez zespół, w którego skład wchodzi: Marietta Kratz (skrzypce), Sebastian Gaede (wiolonczela) oraz Hennig Lucius (fortepian). Wykonali oni trio Loewego w Löbejün w Niemczech 22 kwietnia 2016 roku, wcześniej dokonawszy opracowania pierwszej edycji dzieła. Opracowane przez nich partie trafiły do Corda Garbena<sup>37</sup> który doprowadził do wydania poprawionego materiału przez *Florian Noetzel Verlag „Ars Musica”*<sup>38</sup> w Wilhelmshaven w 2018 roku. Wersja pierwotna wydana w 1830 roku w Lipsku przez Frederica Hofmeistera zawierała dużą liczbę błędów i niejasności, a w niektórych fragmentach partii instrumentów smyczkowych kompozytor nie uwzględnił w dostatecznym stopniu możliwości technicznych oraz efektu brzmieniowego. Najświeższe wydanie zawiera aneks ze spisem w formie słownej z wyszczególnionymi zmianami w materiale nutowym. W partiach skrzypiec i wiolonczeli znalazły się także propozycje zmiany rejestru niektórych fraz i są one ujęte w formie nutowej na dodanej tymczasowo pięciolinii. Materiał zawiera poprawione głosy poszczególnych instrumentów oraz oryginalną partyturę Loewego. Pozostawia to wykonawcom przestrzeń do własnych poszukiwań brzmieniowych. Niniejsza praca bazuje na poprawionej partyturze z 2018 roku i właśnie do niej nawiązują odniesienia do *oryginału* lub *wersji skrzypcowej* (ze świadomością, że wersja z 2018 roku jest w znacznej mierze tożsama z wersją z 1830).

---

<sup>36</sup> *Kompozytorzy Szczecińscy do 1945 roku*, pr. zb., Szczecin 2003, s. 187

<sup>37</sup> Urodzony w 1943 r. niemiecki pianista, dyrygent, producent i aranżer, honorowy członek Międzynarodowego Towarzystwa Carl Loewe w Löbejün. Jako producent dokonał pierwszego nagrania wszystkich pieśni i ballad Carla Loewego.

<sup>38</sup> Niemieckie wydawnictwo muzyczne założone w 1797 roku. W obecnym kształcie i pod dyrekcją Floriana Noetzela działa od 1986 roku. Dzisiaj liczy ponad 1200 wydanych tytułów.

### 2.4.1. Część I *Allegro*

Pierwsza część utworu ma formę allegro sonatowego z wyraźnie wyeksponowanymi kontrastującymi tematami. Rozpoczyna się krótkim ośmiotaktowym wstępem, w którym melodia partii skrzypiec w wersji fletowej zdecydowanie lepiej brzmi oktawę wyżej. Pozostawienie jej w oryginalnym rejestrze było możliwe, lecz w związku z mniejszą nośnością niższych rejestrów we flocie zmiana o oktawę wyżej skutkuje znacznie większą wyrazistością dynamiczną. Już w trzecim takcie mamy dynamikę *forte*, a w czwartym *fortissimo*. Gdyby nie przeniesienie tego fragmentu o oktawę wyżej, efekt dynamiczny byłby trudny do osiągnięcia. Flet ma większą rozpiętość wolumenu w drugiej i trzeciej oktawie, więc zastosowanie przenośnika oktawowego od początku utworu wydaje się naturalne nie tylko ze względu na uwypuklenie różnic dynamicznych, ale także na wyeksponowanie fletowej barwy na tle wiolonczeli i fortepianu. W przeciwieństwie do oryginału celem nie jest unifikacja brzmieniowa, lecz wyraźne pokazanie zróżnicowania barw muzycznych. W trzecim takcie pojawia się pierwszy dwudźwięk, typowy dla techniki skrzypcowej, z którego z oczywistych względów należało zrezygnować. Dodanie przednutki po akordzie g-moll w pewnym stopniu rekompensuje brak wspomnianego dwudźwięku (przykład 41).



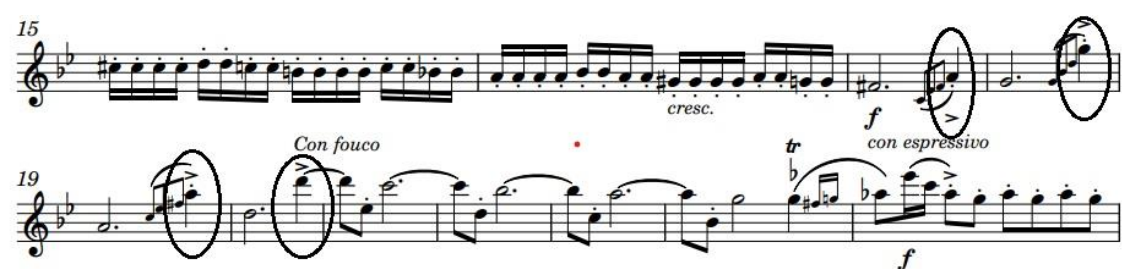
**Przykład 41.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia fletu, takty 1-5

W szóstym takcie od ostatniej miary następuje powrót do rejestru skrzypcowego. Od taktu ósmego pojawia się w partii fortepianu temat pierwszy, a w partii skrzypiec i wiolonczeli ćwierćnuty *pizzicato*, które w tym miejscu i potem w analogicznych fragmentach należało zmienić na *arco secco* w wiolonczeli, a *staccato* w partii fletu. Zmiana ta ma na celu ujednolicenie brzmienia w aspekcie artykulacyjnym obu instrumentów. Fragment od taktu 9 do 16 wymagał przeniesienia oktawę wyżej

w stosunku do oryginału, ze względu na dźwięki poniżej skali fletu, które pojawiają się w partii skrzypiec. Repetowane szesnastki od taktu 14 do 16 stanowią doskonałą okazję dla flecisty do doskonalenia precyzji artykulacyjnej w podwójnym *staccato*. Od taktu 17 do 19 w partii skrzypiec ponownie widnieją dwudźwięki, które nasycają brzmienie „tła”. Niektóre dolne dźwięki z partii skrzypiec zostały przeniesione do wiolonczeli, tak aby nasycenie brzmienia pozostało, jednocześnie w partii fletu jak poprzednio zastosować można było rozłożone akordy na przednutkach, które wydają się charakterystyczne dla fletowych transkrypcji utworów skrzypcowych – np. 24 *Kaprysy* op. 1 Niccolò Paganiniego (1782 – 1840) . Ten fragment pozwala fleciście rozwinąć jakość brzmienia i nośność dźwięku w dole skali instrumentu. W wersji skrzypcowej *crescendo* na ostatnią miarę każdego taktu wypada naturalnie poprzez prowadzenie smyczka w górę. Dla fletu taka dynamika jest nienaturalna, w związku z tym zamiast liniowego wzmocnienia wolumenu (inspirując się partią fortepianu, gdzie w ostatniej mierze taktu na pierwszą szesnastkę pojawia się akcent) zastosowanie akcentów na wszystkich ostatnich ćwierćnutach w taktach od 17 do 20 w partii fletu i wiolonczeli rekompensuje wspomniane nienaturalne dla fletu *crescendo* (przykład 42 i 43).



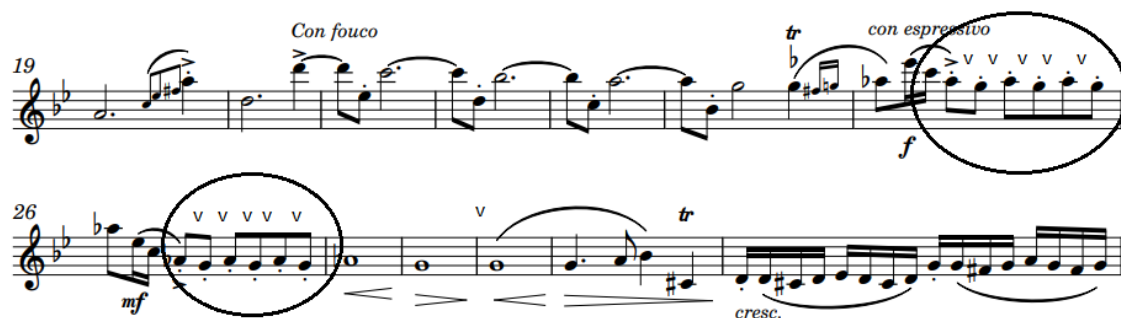
**Przykład 42.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia skrzypiec, takty 17-24



**Przykład 43.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia fletu, takty 15-25

Od taktu 20 do 24 kształt linii melodycznej pozostaje bez zmian, z wyłączeniem ósemek (gdzie ostatnia z nich [b małe] jest poza skalą fletu), które aby zachować ciągłość frazy przeniesione zostały o oktawę wyżej. Podobnie fragment od taktu 25 do 30 na trzecią miarę jest w całości przeniesiony o oktawę w górę. W tym odcinku

po raz pierwszy dostrzec można problem ze znalezieniem odpowiedniego miejsca na wzięcie oddechu. Specyfika techniki skrzypcowej pozwala na nieograniczoną długość fraz muzycznych i nie ma w nich konieczności stosowania pauz celem nabrania powietrza jak to jest w przypadku fletu. Rozwiązanie, które należało zastosować to małe oddechy pomiędzy wszystkimi z sześciu ósemek w taktach 25 i 26, co umożliwia dobranie 10 małych oddechów na przestrzeni dwóch taktów i pozwala swobodnie dograć frazę, aż do oddechu przewidzianego pomiędzy 28 a 29 taktem (przykład 44).

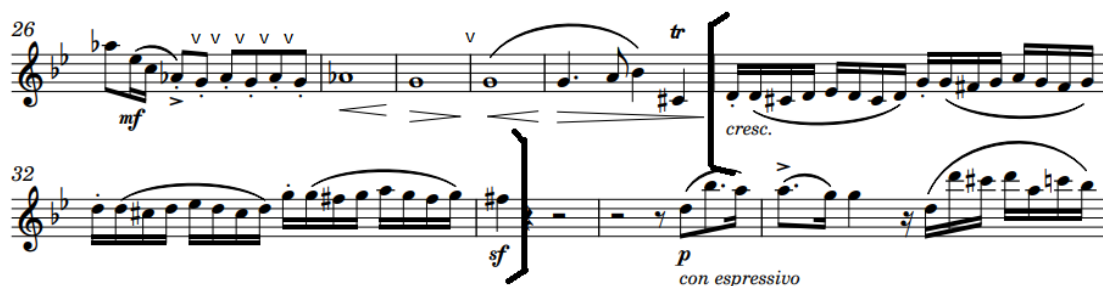


**Przykład 44.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia fletu, taktów 19-31

Od ostatniej miary taktu 30 melodia wraca do oryginalnej oktawy. W taktach 31-32 stosownym była zmiana artykulacji w stosunku do propozycji Marietty Kratz. Zaproponowana w wersji fletowej artykulacja wydaje się bardziej uporządkowana i jest taka sama na przestrzeni wszystkich grup szesnastkowych w opisywanych taktach (przykład 45 i 46).



**Przykład 45.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia skrzypiec, taktów 31-33



**Przykład 46.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia fletu, takty 26-35

Temat pierwszy skrzypce podejmują od taktu 34, w wersji z 2018 roku został on zaproponowany przez Mariettę Kratz (przykład 47) o oktawę wyżej w stosunku do pierwowzoru Loewego (1830) i przy tej oktawie należało pozostać także w wersji fletowej ze względu na większe możliwości brzmieniowe i kolorystyczne.



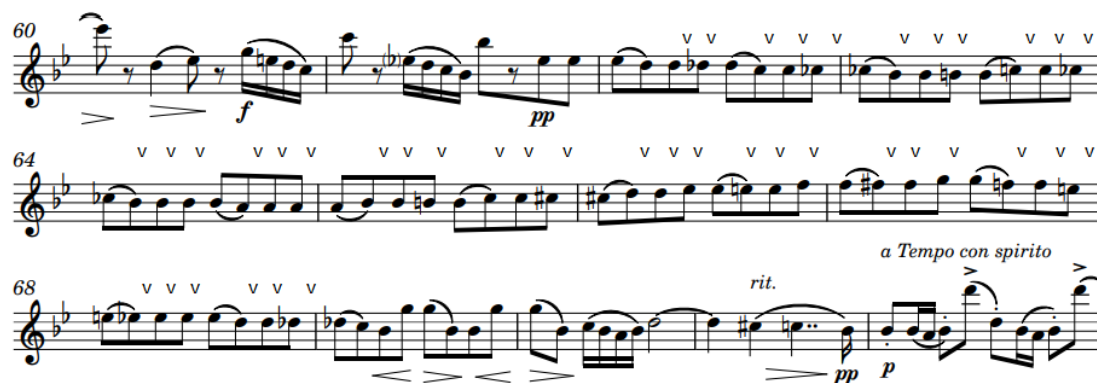
**Przykład 47.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia skrzypiec, takty 34-39

Temat pierwszy ze względu na swój kształt dźwiękowy wymaga od flecisty dbałości o legato na połączeniach dźwięków oddalonych od siebie interwałami większymi niż tercja, a szybkie przebiegi szesnastkowe mobilizują do zadbania o precyzyjną aplikaturę i właściwy przepływ powietrza. Od połowy taktu 39 można powrócić do oryginalnego rejestru (powrót do pierwszej oktawy zarówno w wersji skrzypcowej Kratz jak i wersji fletowej). Takty 41-44 to łącznik pomiędzy tematami, prowadzący do tonacji równoległej. Ośmiotaktowy kantylenowy temat drugi rozpoczyna się w takcie 44 w partii fortepianu, a następnie przejmowany jest przez wiolonczelę (przykład 48).



**Przykład 48.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partytura, takty 44-53

Od taktu 52 skrzypce uzupełniają linię melodyczną prowadzoną przez wiolonczelę, wzbogacając ją barwowo. Takty 52-59 zostaną przeniesione oktawę w górę w partii fletu. Od taktu 59 na ostatnią miarę rozpoczyna się łącznik pomiędzy drugim tematem a epilogiem, który przedstawia nowy materiał muzyczny oparty na figuracjach i pochodach gamopodobnych. Aż do taktu 72 transkrypcja fletowa jest tożsama z wersją skrzypcową. Następnie flecista będzie mierzył się z trudnościami oddechowymi. Podobnie jak poprzednio, oddech należy dobierać pomiędzy ósemkami w taktach 62-68, co daje nam przeszło 41 małych oddechów na przestrzeni siedmiu taktów (przykład 49).



**Przykład 49.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partia fletu, takty 60-72

Jeśli flecista będzie w stanie umiejętnie pokierować procesem oddechowym to oddechy zostaną niezauważone i nie będą zaburzały linii melodycznej. Cały fragment od taktu 72 do 90 przeniesiony został o oktawę w górę ze względu na możliwości techniczne instrumentu. W tym fragmencie w wersji skrzypcowej pojawiają się dźwięki, które są poniżej skali fletu. W takcie 89 zamiast *arpeggio* należało zastosować legowane przednutki na tych samych dźwiękach. Od taktu 92 partia fletu pozostaje niezmienna względem oryginału. Przejście z ekspozycji do przetworzenia jest płynne i bazuje na reminiscencjach ze wstępu i samego początku dzieła. Nowością w rozpoczynającym się przetworzeniu (t. 111) jest zupełnie odmienny charakter i dynamika względem ekspozycji. Kompozytor zastosował dynamikę *forte* i niski rejestr zarówno w fortepianie jak i w wiolonczeli, nadając patetyczny charakter nowej odsłonie wstępu (przykład 50).



**Przykład 50.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I *Allegro*, partytura, takty 111-118

Figuracje w partii fortepianu rozpoczynają snucie motywiczne i dialog pomiędzy instrumentami. W wersji fletowej linia melodyczna od taktu 115 aż do taktu 129 została przeniesiona o oktawę w górę. Początkowym zamysłem było pozostawienie jej w oryginalnym rejestrze aż do taktu 146. Jednak podczas prób w całym składzie zespołu okazało się, że w tak bogatej harmonii i dynamice od *forte* do *fortissimo* w głosach wiolonczeli i fortepianu partia fletu w granicach drugiej oktawy ginie

w masie dźwiękowej. Kolejna zmiana to rezygnacja z brzącego d<sup>1</sup> w dwudźwiękach w taktach 139 do 146. Nie wpływa to jednak na pierwotny zamysł kompozytora. Od taktu 147 rozpoczyna się reprzyza. Jak poprzednio, zamiast *arpeggio* w wersji fletowej zastosowane zostały przednutki po akordzie g-moll. Kolejne przeniesienie linii melodycznej o oktawę w górę (t. 147) jest potrzebne ze względu na walory brzmieniowe fletu, ale także mające podstawę w ciągłości linii melodycznej: akord na pierwszą miarę kończy się na g dwukreślnym i wersja fletowa jest kontynuacją melodii, która wynika z tego dźwięku, natomiast wersja skrzypcowa jest przeniesiona oktawę w dół i tę linię załamuje (przykłady 51 i 52).



**Przykład 51.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I Allegro, partia skrzypiec, takty 144-149



**Przykład 52.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. I Allegro, partia fletu, takty 146-149

Od początku reprzyzy aż do taktu 190 głos fletowy pozostaje analogicznym względem ekspozycji. Po ośmiu taktach pauzy od taktu 199 partia fletu została przeniesiona dwie oktawy wyżej niż partia skrzypcowa, tak aby melodia była spójna z analogicznym miejscem od taktu 52. Powrót do oryginalnego rejestru następuje od drugiej miary taktu 206 i trwa aż do taktu 219. Od taktu 220 do 233 ilość dźwięków poniżej skali fletu ponownie wymagała przeniesienia linii melodycznej o oktawę wyżej, powrót do pierwotnej oktawy następuje do drugiej ósemki taktu 234 do taktu 237. Takty 238 i 239 ponownie należało przenieść o oktawę w górę ze względu na dźwięki poniżej skali. Kolejne 8 taktów pozostawione jest bez zmian względem oryginału. W takcie 258 na ostatnie 10 taktów pierwszej części partii fletu należało umieścić oktawę wyżej, ze względu na liczne dźwięki poniżej skali. Aby ujednolicić brzmienie fletu i wiolonczeli we współbrzmieniach stosownym było zrezygnować w partii wiolonczeli z techniki *pizzicato* w taktach 254-255 oraz 265-266 i zastąpić je *arco secco*, co jest tożsame z pierwotną wersją kompozytora z 1830 roku.

### 2.4.2. Część II *Allegro molto agitato*

Część druga to typowe *scherzo* o budowie ABA z wyrazistym rytmem w metrum 3/4 i przeważającą artykulacją *staccato* w częściach skrajnych. W części środkowej z kolei dominuje kantylena. W 1831 roku anonimowy autor w *Allgemeinem Musikalischen Zeitung* pisze, że jest to jedno z najpiękniejszych *scherz* jego czasów i najlepsza część tej kompozycji Loewego. Rozpoczyna się wspólnym akordem granym *arpeggio* przez wszystkie instrumenty. Podobnie jak w pierwszej części przy takich ozdobnikach, propozycją dla flecisty są przednutki do nuty głównej na dźwiękach akordu g-moll. Cały fragment A, od początku aż do taktu 175, wymaga od flecisty olbrzymiej precyzji artykulacyjnej. Wszechobecne *staccata* w tym tempie są za szybkie, aby wygodnie je wykonać pojedynczym *staccatem*, a jednocześnie zbyt wolne na precyzyjne podwójne *staccato*. Do flecisty należy decyzja, jakiej techniki wykonawczej użyć, aby ósemki były czyste, lekkie, krótkie i precyzyjne. Od początku tej części do taktu 42 melodia w wersji na flet na zmianę przenosi się o oktawę w górę i wraca do oryginalnego rejestru skrzypcowego, wyjątkiem są takty 13 i 14, gdzie o oktawę wyżej w wersji fletowej znalazły się pojedyncze ósemki (w skrzypcach jest skok o dwie oktawy w dół po pierwszych ćwierćnutach a we flecie o oktawę) – (przykład 53 i 54).



**Przykład 53.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia skrzypiec, takty 13-20



**Przykład 54.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia fletu, takty 13-20

Od 25 do 27 taktu należało zastosować odpowiednią aplikaturę ze względu na występowanie dźwięków  $b^2$  i  $h^2$  obok siebie, a w następnym takcie znów powrót na  $b^2$  (przykład 55).



**Przykład 55.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia fletu, takty 21-30

Od taktu 35, podobnie jak w części pierwszej Tria, należało zastosować szybkie oddechy po każdej ćwierćnucie, z muzycznym wykorzystaniem krótkiej artykulacji. Oddechy te pozwalają na swobodne zrealizowanie *crescendo* na przestrzeni kolejnych taktów i zakończenie pierwszego fragmentu do repetycji w dynamice *forte* (przykład 56).



**Przykład 56.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia fletu, takty 31-39

Od taktu 43 do 46 w skrzypcach, a następnie analogicznie od 47 do 49 taktu w wiolonczeli, należało dodać nad ćwierćnutami oznaczenia *tenuto*, tak aby były w opozycji artykulacyjnej w stosunku do krótkich ósemek fletu. Fragment od 43 do 98 taktu jest oparty na przeplataniu dwóch pomysłów muzycznych pomiędzy wszystkimi instrumentami. Szczególnie w tego rodzaju naprzemiennym podejmowaniu melodii bardzo ważne jest dla wszystkich wykonawców zwrócenie uwagi na spójność koncepcji wykonawczej. W przypadku fletu i wiolonczeli dodatkowo dochodzi problematyka artykulacji. Wszystkie frazy, gdzie flet przejmuje melodię główną należało przenieść o oktawę w górę w stosunku do wersji skrzypcowej, aby wyodrębnić barwę fletu na tle pozostałych instrumentów i ułatwić wybicie się melodii na tle akompaniamentu (przykład 57 i 58).



**Przykład 57.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia skrzypiec, takty 90-106



**Przykład 58.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. II *Allegro molto agitato*, partia fletu, takty 91-98

Od taktu 113 aż do taktu 150 pojawia się powtórzony fragment początkowy i we wszystkich instrumentach jest prowadzony analogicznie do tego, co działo się w początku części. Ostatni fragment części A to reminiscencje z początku w uszczuplonej fakturze i dynamice. Zakończenie zmienia charakter i wprowadza nastrój części B.

Część środkowa scherza to kantylena w tonacji durowej, którą kompozytor opatrzył oznaczeniem *consolante*, co z włoskiego znaczy pocieszając. W części B, czyli od taktu 176 do taktu 325 dwa takty należało przenieść o oktawę w górę ze względu na dźwięk poniżej skali fletu (t. 306-307, gdzie pojawia się g małe). Cały fragment utrzymany jest w bardzo nastrojowym, pogodnym charakterze i wymaga od wykonawcy ciepłego, okrągłego brzmienia. Z tego względu wydaje się być trafnym pomysłem pozostawienie owego fragmentu w pierwszej i drugiej oktawie, gdzie flet ma dużo większe możliwości operowania kolorystyką i ocieplania barwy, niż w oktawie trzeciej. Po części B następuje *attaca da capo senza replica sin al fine*. Na ostatnich dwóch taktach przed *fine* naturalnym było wprowadzenie *ritenuto*, aby przygotować słuchacza na koniec części drugiej.

### 2.4.3. Część III *Larghetto*

Trzecia część została określona przez AMZ<sup>39</sup> jako *ogólnie także piękna ale staromodna*. Ma budowę ABA<sub>1</sub> i w częściach skrajnych opiera się na prostym ośmiotaktowym temacie przedstawionym na początku przez fortepian solo (przykład 59).

The image shows a musical score for three instruments: Violine, Violoncello, and Klavier. The tempo is marked 'Larghetto' with a metronome marking 'MM. ♩ = 76'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The Violine and Violoncello parts are mostly rests. The Klavier part features a melodic line with dynamics like *f*, *dim.*, and *cresc.*. The Klavier part also includes a section with sixteenth-note figures.

**Przykład 59.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. III *Larghetto*, partytura, takty 1-8

Temat z każdą kolejną odsłoną staje się bogatszy zarówno harmonicznie jak i fakturowo. Ostatnie ukazanie tematu, mimo że przedstawione przez skrzypce i wiolonczelę stanowi błyskotliwy popis pianisty, który na tle melodii głównej wykonuje figuracje sześćdziesięcioczwórkowe. Temat w tym miejscu zdaje się być mniej ważny, kompozytor opatrzył bowiem partię fortepianu dynamiką *forte*, podczas gdy melodia główna rozpoczyna się dynamiką *piano*. Część środkowa oparta jest na motorycznych triolach szesnastkowych przewijających się przez wszystkie głosy. W charakterze jest pogodna, w opozycji do melancholijnego tematu z części A. Drugie i trzecie przedstawienie tematu podejmowane przez flet pozostało w rejestrze zaproponowanym przez kompozytora, przez wzgląd na zachowanie spokojnego

<sup>39</sup> Autor anonimowy, *Allgemeine Musikzeitung* [AMZ] 33, 1831, s. 217-219

charakteru i cieplej, okrągłej barwy. Ponadto, gdyby przenieść melodię fletu o oktawę wyżej, nie zostałyby zrealizowany zamysł kompozytora, aby z każdą odsłoną temat stopniowo zyskiwał na wyrazistości i dynamice. Pozostawienie melodii w dole skali stwarza jednak od początku trudności dla wykonawcy – musi on dostatecznie wyeksponować linię melodyczną na tle pozostałych instrumentów z jednoczesnym zachowaniem delikatnego brzmienia. Ostateczny efekt zależy w dużej mierze od współpracy całego zespołu i wspólnych wysiłków, aby umożliwić fleciście swobodne poruszanie się w dynamice *piano*. Takt 25 to początek części środkowej, odmiennej w charakterze. Od taktu 26 partia fletu jest zbieżna z propozycją Marietty Kratz; od drugiej miary (t. 26) melodia znalazła się oktawę wyżej w stosunku do oryginału Loewego aż do taktu 40 (przykład 60).

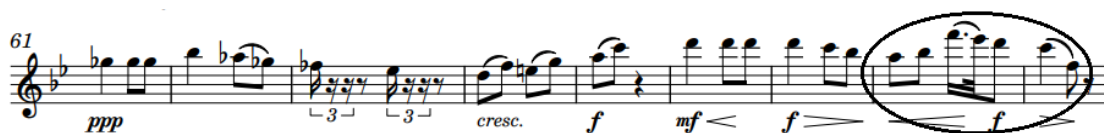
**Przykład 60.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. III *Larghetto*, partia skrzypiec, takty 26-36

Bez wątpienia zmiana ta korzystnie wpłynęła na balans pomiędzy instrumentami i umożliwiła fleciście swobodne kształtowanie frazy bez potrzeby forsowania dźwięku. Zastosowana w tym miejscu przez kompozytora artykulacja *portato* stanowi wyzwanie nie tylko dla flecisty, ale dla wszystkich instrumentalistów, aby nie zapomnieć o kształtowaniu frazy i nie dopuścić do muzycznej „stagnacji”. W takcie 41 rozpoczyna się dialog pomiędzy fletem a wiolonczelą, który po kilku taktach płynnie przechodzi w akompaniament do melodii głównej znajdującej się w partii fortepianu (takty 49-56). Marginalne znaczenie partii fletu w tym fragmencie zadecydowało o pozostaniu przy rejestrze zaproponowanym przez kompozytora i przeniesieniu o oktawę w górę tylko

taktów 50 i 51, niemożliwych do wykonania na flecie ze względu na pojawiające się dźwięki poniżej skali. Nadrzędną ideą było wyeksponowanie tematu fortepianu, flet i wiolonczelę odsuwając na dalszy plan. Od taktu 57 do pierwszej miary taktu 68 partia fletu jest tożsama z propozycją Martietty Kratz. Od połowy taktu 68 partia fletu przeniesiona została o oktawę w górę, aby zachować kierunek linii melodycznej, która pojawiała się w tej części już wcześniej, np. w taktach 11 i 19 (przykład 61 i 62).



**Przykład 61.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. III Larghetto, partia skrzypiec, takty 67-74



**Przykład 62.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. III Larghetto, partia fletu, takty 61-69

Od taktu 75 do 79 wersja fletowa jest zgodna z materiałem skrzypaczki Kratz. Trzy ostatnie dźwięki w materiale fletowym zgodnie z koncepcją kompozytora powracają do pierwszej oktawy (Kratz umieściła je oktawę wyżej w wersji skrzypcowej). Powrót do dolnego rejestru podyktowany jest miękkim brzmieniem i naturalnie mniejszą dynamiką fletową. Cały ostatni fragment (t. 57 - 81) to dwukrotne przedstawienie tematu z niewielkimi zmianami względem części A. Ostatnia jego odsłona to wspomniany wcześniej popis pianisty, gdzie temat zdaje się mieć mniejszą wagę. W tym miejscu należało zastosować zmianę dynamiki w partii fletu z *piano crescendo* na *mezzoforte crescendo*, aby wyeksponować linię melodyczną, która – pozbawiona dwudźwięków skrzypcowych – byłaby mało słyszalna, a na tle figuracji fortepianowych mogłaby pozostać wręcz niezauważona. Dolne nuty z dwudźwięków z dwóch ostatnich taktów w partii skrzypiec realizowane są przez wiolonczelę pozostawiając fleciście do zagrania dźwięk górny. Dwa ostatnie takty zyskały *ritenuto*, które przygotowuje zakończenie części i jeszcze bardziej kontrastuje przejście z części trzeciej do finałowej.

#### 2.4.4. Część IV *Finale. Allegro assai vivace*

Finał kompozycji ujęty został w formę ronda sonatowego o budowie ABACABA z kodą. Z ronda zachowana została powtarzalność refrenu a z formy sonatowej technika przetworzeniowa i dualizm tematyczny<sup>40</sup>. Loewe zestawiał w tej jednej części trzy tematy różniące się charakterem: każdy zdaje się przynależć do innej epoki. Pierwszy – klasyczny; uporządkowany, z wyraźnym podziałem na melodię i akompaniament, drugi – barokowy z wykorzystaniem faktury polifonicznej, a trzeci romantyczny i kantylenowy. To zróżnicowanie tematów w części finałowej prawdopodobnie miał na myśli anonimowy autor AMZ pisząc, że *nie cechuje [części czwartej] szczególna inwencja, (...) [choć] wydaje się być bardziej barwną od pozostałych części*<sup>41</sup>.

Część A rozpoczyna fortepian, który po krótkim, niespełna dwutaktowym wstępie ukazuje dwukrotnie temat główny (przykład 63).

**Przykład 63.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partytura, takty 1-10

<sup>40</sup> D. Wójcik, *ABC Form Muzycznych*, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2006 r., s. 70

<sup>41</sup> Autor anonimowy, *Allgemeine Musikzeitung* [AMZ] 33, 1831 r., s. 217-219

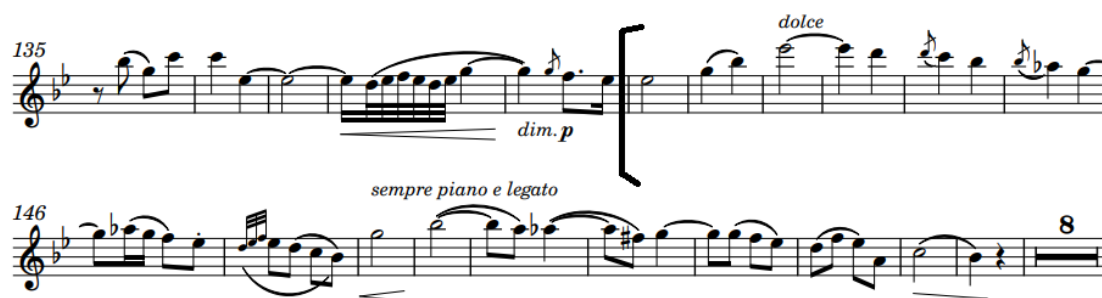
Trzecia odsłona tematu w partii fletu (t. 21-29) została przeniesiona o oktawę wyżej w zestawieniu z wersją skrzypcową. Uzasadnieniem dla takiej decyzji jest dynamika *forte* oraz chęć uwydatnienia melodii tematycznej na tle pozostałych instrumentów i gęstej faktury. W kolejnym fragmencie temat pojawia się po raz czwarty również w partii fletu (t. 31-42) i w początkowym odcinku został przeniesiony o oktawę w górę jako kontynuacja poprzedniej frazy, natomiast od taktu 36 do 42 powraca do rejestru oryginalnego. Warto zauważyć, że już w tym fragmencie mamy do czynienia z pracą przetworzeniową. W takcie 43 rozpoczyna się część B i temat poboczny, który został przeprowadzony przez Loewego w fakturze polifonicznej i tonacji paralelnej durowej. Ma on odmienny stylistycznie charakter w stosunku do tematu głównego (przykład 64).



**Przykład 64.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partytura, takty 43-51

Partia fletu w taktach 43 do 55 zamieszczona została o oktawę wyżej w stosunku do pierwowzoru, przez wzgląd na pojawiające się dźwięki poniżej skali instrumentu, a od taktu 56 do 73 powraca do rejestru oryginalnego. Przeniesienie melodii o oktawę w górę w przypadku fletu wywołało konsekwencje w postaci zwiększenia wolumenu. W tym fragmencie celem było jednak ujednolicenie dynamiki, ponieważ wszystkie

partie - zgodnie z założeniami polifonii - mają być równoważne. Konieczna była wobec tego korekta dynamiki w partii fletu - *mezzoforte* zamian *forte* (t. 43-50) oraz *pianissimo* zamiast *piano* (t. 51-55). W taktach 63-69 oraz później w 90-93 pojawiają się w partii skrzypiec dwudźwięki, z których należało zrezygnować. We flecie pozostały górne dźwięki melodyczne. Od taktu 74 ponownie pojawia się temat drugi objęty pracą przetworzeniową. Początkowo w fortepianie a od taktu 84 także w partii fletu i wiolonczeli odnajdujemy figuracje na triolach szesnastkowych. Takty od 74 do 80 zostały przeniesione o oktawę w górę, co jest kontynuacją poprzedniej odsłony tego samego motywu. Od taktu 83 do 98 rejestr w partii fletu pokrywa się z sugestią Marietty Kratz w wersji skrzypcowej. Od taktu 99 powraca część A i motywy z tematu głównego w wersji durowej. Partia fletu pozostaje niezmieniona względem wersji skrzypcowej aż do taktu 111, gdzie po drugiej mierze konieczne było przeniesienie melodii o oktawę w górę, ze względu na liczne dźwięki poniżej skali (t. 111-115). Od taktu 113 powraca temat główny w oryginalnej postaci, grany początkowo przez fortepian, a od taktu 122 przejmowany przez flet. W taktach 118-120 należało ponownie zrezygnować z dwudźwięków. Pojawiający się od taktu 122 do 126 temat w partii fletu znalazł się oktawę wyżej w stosunku do pierwowzoru, co jest konsekwencją postępowania analogicznego względem początku części. Od taktu 127 motywy tematyczne powracają do rejestru skrzypcowego. Romantyczna kantylena, rozpoczynająca się w takcie 140 prowadzona jednocześnie przez flet i fortepian, przy akompaniamencie *pizzicato* wiolonczeli jest początkiem części C (przykład 65).



**Przykład 65.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partia fletu, takty 135-163

Przez całą część kantylenową (t.140-181) rejestr fletu odpowiada wersji skrzypcowej z 2018 roku. Kantylena płynnie przechodzi w część A, ponieważ motyw z tematu głównego pojawia się w fortepianie już w takcie 173 (przykład 66).



**Przykład 66.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partia fortepianu, takty 171-178

Od tego miejsca temat główny jest poddawany pracy przetworzeniowej i występuje naprzemiennie we wszystkich instrumentach. Fragment od taktu 185 do 245 (wyłączając zaledwie dwa takty 201 i 203) pozostał w rejestrze skrzypcowym, niskim dla fletu, oscylującym w granicach razkreślnej i dwukreślnej oktawy, z przewagą tej pierwszej. Stawia to przed flecistą wyzwanie, aby mimo niskiego rejestru zadbać o pełne, nośne brzmienie i pozostać słyszalnym. Od taktu 231 do 267 mamy trzykrotny pokaz tematu głównego w postaci pierwotnej. Jedyną zmianą jest powielenie motywu początkowego (przykład 67).



**Przykład 67.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partia fletu, takty 246-250

Od taktu 268 ponownie pojawia się temat z części B w niewiele zmienionej formie i trwa do taktu 326. Główny motyw tematu pobocznego (t. 268-274) przeniesiony został o oktawę wyżej wobec wersji skrzypcowej, co stanowi działanie analogiczne do sytuacji z początku części. Kolejny przenośnik oktawowy znajduje się w taktach 296-308. Decyzja ta została podyktowana gęstą fakturą i istotnością partii fletu, występują tu bowiem fragmenty tematu pobocznego. Powtórne przeniesienie melodii o oktawę w górę następuje w taktach 317 do 327 z wyłączeniem przebiegu w takcie 323. Powodem tego są liczne dźwięki poniżej skali fletu.

Od taktu 327 rozpoczyna się wirtuozowska koda. Nagle wzrastają dynamika i faktura i do końca utworu utrzymują w napięciu. Niemalże cała koda w wersji fletowej

jest tożsama z wersją skrzypcową Marietty Kratz w zakresie rejestru. Wyjątkiem są takty 350 i 352, gdzie melodia ze względu na dźwięki poniżej skali fletu musiała zostać przeniesiona a o oktawę wyżej. Dodatkowo takty 345 i 347 zostały umieszczone w górze skali, by jeszcze plastyczniej oddać wirtuozerię tego fragmentu a także oddzielić barwowo flet na tle pozostałych instrumentów. Zamiast akordów w technice *arpeggio* w taktach 341-348 w wersji fletowej zastosować należało przednutki na dźwiękach ze skrzypcowych akordów (przykład 68).



**Przykład 68.** Carl Loewe, *Grand Trio* op.12, cz. IV *Allegro assai vivace*, partia fletu, takty 334-352

## Zakończenie

Nie ulega wątpliwości, że kunszt balladowo-pieśniowy Carla Loewego wyraźnie wpłynął na jego kompozycje instrumentalne. Wokalne traktowanie linii melodycznych (zwłaszcza w *Obrazach Szkockich* op. 112 oraz *Duo Espagnôla*) i pieśniowy, kantylenowy charakter jego instrumentalnych dzieł wyraźnie oddają wrażliwość i osobowość artystyczną kompozytora, który pomimo bycia wybitnym instrumentalistą (czego dowodzi niezwykle wirtuozowska partia fortepianu w *Grand Trio* op. 12, którą Loewe pisał z myślą o sobie jako wykonawcy) nie uległ nigdy trendom stricte popisowym. Flet, jako instrument niezwykle bliski ludzkiemu głosowi bardzo dobrze oddaje ducha muzyki Carla Loewego. Podobieństwa pomiędzy głosem a fletem<sup>42</sup> można zauważyć na różnych płaszczyznach, ale szczególnie istotne jest stosowanie podobnych, a wręcz nawet wspólnych metod pracy nad warsztatem emisyjnym (...) oraz w ramach samej techniki operowania dźwiękiem (głosem), barwą, ekspresją i artykulacją<sup>43</sup>. Podobieństwo to ma szczególne znaczenie i dobrze urzeczywistnia się w utworach, gdzie owa śpiewność i pieśniowość wiedzie prym - pierwsza i druga część *Obrazów Szkockich* oraz pierwszy temat a także epilog *Duo Espagnôla*. Ponadto warto podkreślić, iż zarówno *Obrazy Szkockie* op. 112 jak i *Duo Espagnôla* w wersji fletowej zawierają całe spektrum problemów techniczno-wykonawczych, co stanowi dużą wartość w zakresie dydaktyki i metodyki gry na flecie. *Obrazy* uwrażliwiają na barwę dźwięku, prowadzenie frazy, są wymagające technicznie i oddechowo, a także wymagają precyzji artykulacyjnej i ornamentacyjnej. Prócz wymagań technicznych odznaczają się bogatym, inspirującym muzycznie akompaniamentem fortepianu. *Duo Espagnôla* jest formą duetu z dwoma równorzędnymi partiami instrumentalnymi, co szereguje je jako dzieło kameralne i umożliwia pracę nad współzawodnictwem zespołowym oraz rozwijaniem wszelkich aspektów dotyczących szeroko rozumianej kameralistyki.

---

<sup>42</sup> Podobieństwa między głosem ludzkim a fletem zauważali już autorzy XVIII - wiecznych szkół fletowych, m.in. Johann Joachim Quantz w swoim traktacie *O zasadach gry na flecie poprzecznym*.

<sup>43</sup> A. Wierzbński, *Głos ludzki i flet jako pokrewne instrumenty muzyczne*, w: *Głos ludzki i flet jako pokrewne instrumenty muzyczne*, Z. Wojtczak (red.), Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2006, s. 11-12

Opracowanie *Grand Trio* op. 12 na nowy skład instrumentalny nie tylko zachowało założenia kompozytora, ale także wzbogaciło utwór przede wszystkim barwowo i artykulacyjnie. Flet i skrzypce mimo oczywistych różnic wynikających z budowy i sposobu wydobywania dźwięku mają podobne możliwości techniczne i rejestrowe, co znacząco i w sposób oczywisty przekłada się na znikomą ilość problemów, które mogą pojawić się zarówno podczas dokonywania opracowania jak i późniejszego wykonywania utworu, co nie oznacza, iż partia fletu jest pozbawiona problemów wykonawczych związanych z transkrypcją. Przykładem utrudnienia spowodowanego zmianą instrumentarium będzie chociażby ujednolicenie (w niektórych fragmentach dzieła) brzmienia fletu względem wiolonczeli.

W literaturze fletowej istnieje wiele przykładów transkrypcji utworów skrzypcowych, co świadczyć może o trafności i powszechności takiego rozwiązania, stosowanego przez wielu wybitnych flecistów i kompozytorów (np. Sonata A-dur Cesara Francka, Sonata op. 18 Richarda Straussa, Sonata Es-dur Johanna Brahmsa, Koncert Arama Khachaturiana, 24 Kaprysy Nicolo Paganiniego)<sup>44</sup>. Podstawowym problemem wykonawczym w *Grand Trio* op. 12 jest kwestia „kondycyjności wykonawczej” dzieła (trudno znaleźć w literaturze kameralnej utwory na instrumenty dęte o takiej rozpiętości czasowej). Reszta uniedogodnień nie wynika ze specyfiki opracowania a raczej ogólnego muzycznego ciężaru kompozycji, która jest równie wymagająca dla skrzypka jak i dla flecisty. Trio jest utworem stanowiącym bardzo duże wyzwanie dla wszystkich trzech instrumentów, których partie twórca potraktował równorzędnie. Efektem tego są zawilości techniczne, artykulacyjne (w transkrypcji fletowej dodatkowo dochodzi problematyka unifikacji artykulacji względem wiolonczeli) i przede wszystkim brzmieniowe; zwłaszcza dla flecisty, gdzie każda część nasycona jest wszelkiego rodzaju zmaganiem z dźwiękiem, jego nośnością, dostosowaniem prędkości i amplitudy wibracji, wolumenem, naładowaniem emocjonalnym i przekazywaniem idei pozamuzycznych za pomocą dźwięku. Kolejne wyzwania wynikają ze specyfiki wykonywania muzyki kameralnej; współpracy i współbrzmienia wszystkich instrumentalistów. Trio na nowy skład instrumentalny z udziałem fletu z powodzeniem może być wykonywane zarówno na szczęblu

---

<sup>44</sup> W literaturze kameralnej mamy także odwrotne przykłady – transkrypcji utworów fletowych na skrzypce. Szczególnym, wartym wspomnienia przykładem jest Sonata D-dur na flet i fortepian op. 94 Sergiusza Prokofiewa, która później została opracowana w wersji na skrzypce i fortepian przez samego kompozytora z inicjatywy skrzypka Dawida Ojstracha.

akademickim jak i przez profesjonalne zespoły kameralne jako nowa, ciekawa propozycja repertuarowa.

Twórczość instrumentalna Carla Loewego, jego symfonie, koncerty, muzyka fortepianowa i kameralna zostały w znacznym stopniu zapomniane. Pomimo, że jego dzieła zachowują swoistą jakość kompozytorską, nie sposób nie zauważyć, iż Loewe był i będzie kompozytorem w cieniu wielkich mistrzów, lecz jego poszczególne dzieła można i powinno się uznać za niezwykle udane i warte uwagi. Nowe opracowanie fletowe wybranych utworów powiększają krąg zarówno wykonawców jak i odbiorców, co powinno przyczynić się do większej popularyzacji twórczości szczecińskiego mistrza, którego nadzwyczaj udane dzieła są tematem niniejszej dysertacji.

# Bibliografia

## I. Źródła encyklopedyczne

*Encyklopedia Muzyki*, red. Chodkowski A., PWM, Kraków 2001.

Jacobs A., *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993.

*Mały informator muzyki XX wieku.*, red. B. Schaeffer, Kraków 1987.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, S. Sadie (red.), London 1980.

## II. Publikacje

Behrendt M., *Carla Loewego szczecińskie życie po życiu*, [w:] S. Burnicka-Kalischewska (red.) *Szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna Carl Loewe*, Toruń 2017.

Bulhaupt H., *Carl Loewe: Deutschlands Balladencomponist*, Berlin 1898.

Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*. Kraków 1987.

Hirschberg L., *Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker*, Berlin 1919.

Jakubowski B., *Zapomniane i nowe utwory na klarnet kompozytorów szczecińskich XIX, XX i XXI wieku*, Poznań 2009.

Loewe C., *Dr. Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin 1870.

Mazikiewicz M., *Carl Loewe w Książnicy Pomorskiej: rękopisy, pierwodruki, dokumentacja*, Szczecin 2020.

Mizia U., *Nurt mimetyczny w literaturze wiolonczelowej w kontekście historii, budowy instrumentu, ikonografii oraz wykonawstwa wiolonczelowego*, Katowice 2012.

Ochs E., Winkler L., *Carl Loewe*, Frankfurt am Main 1998.

Runze M., *Carl Loewe*, Leipzig 1905.

Szczęsny M., *Carl Loewe*, Szczecin 2007.

Szczęsny M., *Carl Loewe – szkic biograficzny (1796-1869)*, [w:] *Kompozytorzy Szczecińscy do 1945 roku*, red. E. Kus, M. Szczęsny, E. Włodarczyk, Szczecin 2003.

Szczęsny M., *Carl Loewe w życiu kulturalnym miasta Szczecina w latach 1820-1866*, dysertacja doktorska

Szczęsny M., *Główne nurty w rozwoju życia muzycznego Szczecina w XIX w.* [w:] K. Kozłowski (red.) *Szczecin i Pomorze Zachodnie w XIX i XX wieku (do 1945r.)*, Szczecin 1993.

Wierzbński A., *Głos ludzki i flet jako pokrewne instrumenty muzyczne*, w: *Głos ludzki i flet jako pokrewne instrumenty muzyczne*, Z. Wojtczak (red.), Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2006.

Włodarczyk E., *Wielkomiejski rozwój Szczecina w latach 1871-1918*, [w:] B.

Wachowiak (red.) *Dzieje Szczecina*, t. III, Szczecin 1994.

Wójcik D., *ABC Form Muzycznych*, Kraków 2006.

Zawiślak E., *Znaczenie transkrypcji i aranżacji muzycznej dla artystycznego i dydaktycznego rozwoju flecisty na przykładzie miniatury fagotowej Sarabandy et Cortège Henri Dutilleux, Sonaty Arpeggione Franciszka Schuberta, Sonaty skrzypcowej Claude'a Debussy'ego oraz Sonatiny fortepianowej Maurice'a Ravela*, Łódź 2013.

### **III. Artykuły**

Autor anonimowy, *Allgemeine Musikzeitung [AMZ]* 33, 1831.

#### **IV. Źródła internetowe**

[https://kuria.pl/historia/Serce-Carla-Loewe-powtornie-zlozone-przy-katedralnych-organach\\_1643](https://kuria.pl/historia/Serce-Carla-Loewe-powtornie-zlozone-przy-katedralnych-organach_1643)

<https://www.n-tv.de/regionales/sachsen-anhalt/Musikliebhaber-ehren-Carl-Loewe-zum-150-Todestag-an-Denkmal-article20979236.html>

<https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/09/carl-loewe-grand-trio-duo-espagnola.html>,

#### **V. Wydawnictwa nutowe**

Loewe C., *Schottische Bilder*, Eigentum der Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandlung. S. 3612

Loewe C., *Duo Espagnôla*, Florian Noetzel Verlag "Ars Musica", Wilhelmshaven 2017

Loewe C., *Grand Trio* op.12, Florian Noetzel Verlag "Ars Musica", Wilhelmshaven 2018