

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Jakub Stefaniak

ROZPRAWA DOKTORSKA

Przygotowana w ramach kształcenia w Szkole Doktorskiej
Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor

dr hab. Paweł Zagańczyk

Gdańsk 2025

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Tytuł dzieła:

AccBach

Wykonawca:

Jakub Stefaniak – akordeon (1.-20.)

Filip Pysz – trąbka (16.)

Gabriela Żmigrodzka – skrzypce barokowe (17.-20.)

Program:

J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur* BWV 815

1. <i>Allemande</i>	3:31
2. <i>Courante</i>	2:18
3. <i>Sarabande</i>	4:20
4. <i>Gavotte</i>	1:18
5. <i>Air</i>	1:47
6. <i>Menuet</i>	0:52
7. <i>Gigue</i>	3:00

J. S. Bach – *Preludium i Fuga a-moll* BWV 543

8. <i>Preludium</i>	3:39
9. <i>Fuga</i>	7:16

J. S. Bach – *Preludium i Fuga b-moll* BWV 867

10. <i>Preludium</i>	2:28
11. <i>Fuga</i>	2:35

J. S. Bach – *Koncert c-moll BWV 981* (według Benedetta Marcella)

12. <i>Adagio</i>	2:26
13. <i>Vivace</i>	1:57
14. <i>Senza tempo</i>	3:21
15. <i>Prestissimo</i>	4:37

16. J. S. Bach – <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> BWV 645	4:38
---	------

J. S. Bach – *Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy* BWV 1017

17. <i>Largo</i>	4:22
18. <i>Allegro</i>	4:47
19. <i>Adagio</i>	3:45
20. <i>Allegro</i>	5:07

Czas trwania: 68:42

Miejsce nagrania: Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

Data nagrania: 24-25 lutego oraz 4-5 maja 2024 roku

Realizator nagrań: Tomasz Dziadczyk

Projekt okładki: Martyna Lipińska-Chmura

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Sztuka interpretacji muzyki dawnej na akordeonie
na przykładzie wybranej twórczości Johanna Sebastiana Bacha**

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW	9
WSTĘP	10
ROZDZIAŁ 1	13
Pojęcie interpretacji muzyki dawnej w ujęciu naukowym	13
ROZDZIAŁ 2	17
Interpretacja muzyki dawnej na akordeonie – przegląd badań	17
2.1. Analiza wybranych publikacji naukowych.....	17
2.2. Współczesne spojrzenie akordeonistów na muzykę dawną.....	26
ROZDZIAŁ 3	31
Praktyka wykonawcza muzyki dawnej w oparciu o traktaty – spojrzenie akordeonisty	31
3.1. Wprowadzenie	31
3.2. Retoryka.....	37
3.3. Artykulacja.....	42
3.4. Ornamentacja	46
3.5. Tempo	58
3.6. Dynamika.....	62
3.7. Temperacja.....	65
ROZDZIAŁ 4	68
Analiza zagadnień techniczno-interpretacyjnych wybranych kompozycji Johanna Sebastiana Bacha w transkrypcji na akordeon	68
4.1 Wprowadzenie	68
4.2 <i>Suita francuska Es-dur</i> BWV 815	71
4.3 <i>Preludium i Fuga a-moll</i> BWV 543	85
4.4 <i>Preludium i Fuga b-moll</i> BWV 867	98
4.5 <i>Koncert c-moll BWV 981</i> (według Benedetta Marcella).....	107
4.6 <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> BWV 645	120
4.7 <i>Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy</i> BWV 1017.....	126
ZAKOŃCZENIE	139
BIBLIOGRAFIA	141
WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	145

WYKAZ ILUSTRACJI.....	150
WYKAZ TABEL.....	151
ANEKS.....	152
Załącznik nr 1 – Wywiad z Bartoszem Głowackim z dnia 19.06.2025 roku	152
Załącznik nr 2 – Wywiad z Anderem Tellerią z dnia 20.05.2025 roku.....	155
Załącznik nr 3 – Wywiad z Giorgiem Dellarolem z dnia 28.04.2025 roku.....	158
Załącznik nr 4 – Wywiad z Vincentem Lhermet z dnia 10.05.2025 roku	161
Załącznik nr 5 – Wywiad z Mikko Luomą z dnia 7.10.2025 roku	165

WYKAZ SKRÓTÓW

ang. – język angielski

b.c. – basso continuo

BWV – katalog kompozycji J.S. Bacha, *Bach-Werke-Verzeichnis*

DWK – *Das Woltemperierte Clavier*

HIP – wykonawstwo historycznie poinformowane (ang. Historically Informed Performance)

itd. – i tak dalej

łac. – język łaciński

m.in. – między innymi

np. – na przykład

op. cit. – dzieło cytowane

por. – porównaj

red. – pod redakcją

tj. – takie jak, takich jak

tłum. – tłumaczenie

tzw. – tak zwane

WSTĘP

Akordeonistyka na przestrzeni niemal dwustu lat odnotowała dynamiczny i wieloaspektowy rozwój, przechodząc transformację od instrumentu o proveniencji ludowej do pełnoprawnego medium artystycznego. Intensywna praca kompozytorów, wykonawców, pedagogów oraz propagatorów pozwoliła na utwierdzenie jego wartości artystycznej, stawiając go na równi z instrumentami o znacznie dłuższej tradycji historycznej. Kluczowym czynnikiem umożliwiającym ten rozwój były szerokie zmiany konstrukcyjne instrumentu, które poszerzyły jego możliwości techniczne i wyrazowe. Umożliwiło to zarówno ekspansję literatury oryginalnej, jak i realizację transkrypcji o nieporównywalnie wyższej wartości artystycznej w stosunku do wcześniejszych modeli.

W dążeniu do nobilitacji instrumentu, akordeoniści sięgali po twórczość wybitnych kompozytorów epok minionych, takich jak Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeusz Mozart czy Fryderyk Chopin. Niemniej jednak, początkowo transkrypcje te często okazywały się nieudane interpretacyjnie. Wynikało to przede wszystkim z ograniczeń konstrukcyjnych instrumentu (zwłaszcza braku manualu melodycznego) oraz niewystarczającej znajomości języka muzycznego właściwego dla danej epoki. Praktyka wykonawcza oparta na archaicznym manuale basowo-akordowym uniemożliwiała wierne odzwierciedlenie struktury i geniuszu tych kompozycji, co paradoksalnie mogło prowadzić do podważenia, a nie ugruntowania, wartości artystycznej akordeonu w kulturze muzycznej.

Sytuacja uległa diametralnej zmianie wraz z wprowadzeniem do szerokiego obiegu akordeonu z dyspozycją manualu melodycznego. Ta innowacja techniczna zniosła ograniczenia skali akordowej do jednej oktawy, otwierając przed wykonawcami możliwość pełnej i swobodnej realizacji faktur polifonicznych i homofonicznych. Nastąpiło intensywne podjęcie pracy nad materiałem muzycznym stanowiącym spuściznę epok ubiegłych, koncentrując się początkowo na muzyce baroku i klasycyzmu. Obecnie repertuar ten rozszerza się także o muzykę romantyczną i nurtów XX wieku, czego efektem są transkrypcje osiągające znaczący sukces artystyczny.

Uzyskanie możliwości technicznych nie rozwiązuje jednak problematyki związanej ze specyfiką języka muzycznego poszczególnych epok. Podczas gdy pianiści czy skrzypkowie posiadają pewną ciągłość ewolucji swojego instrumentu, a zachowane źródła pozwalają na częściowe zbliżenie się do historycznej praktyki wykonawczej, akordeoniści są tej ciągłości

pozbawieni. W związku z tym, zasadnicze znaczenie dla świadomej interpretacji ma podstawowe zapoznanie się z zagadnieniem języka muzycznego epoki przed przystąpieniem do realizacji transkrypcji.

Stała obecność transkrypcji muzyki epoki baroku (np. sonaty Scarlattiego, *Inwencje dwugłosowe*, preludia i fugi z *Das Wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha) w repertuarze edukacyjnym i konkursowym akordeonistów, w połączeniu z licznymi wątpliwościami interpretacyjnymi wynikającymi z odmienności języka muzycznego i braku szczegółowych oznaczeń wykonawczych, stanowi przyczynek do niniejszej pracy. Głównym założeniem badawczym jest krytyczna analiza zagadnienia interpretacji muzyki dawnej w kontekście ogólnym oraz w aspekcie stricte akordeonowym, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Johanna Sebastiana Bacha.

W celu zgłębienia problematyki pracy zostanie zastosowana metoda kwerendy archiwalnej, obejmującej analizę historycznych traktatów teoretycznych, które stanowią pierwotne źródło wiedzy o praktyce wykonawczej epoki baroku. Równolegle, zastosowana zostanie technika wywiadu, która skonfrontuje perspektywę akordeonistów ze stanowiskiem specjalistów zajmujących się wykonawstwem historycznie poinformowanym (ang. Historically Informed Performance – HIP).

Autor niniejszej pracy od wczesnego okresu studiów wykazywał podwójny kierunek zainteresowań wykonawczych i badawczych. Z jednej strony, zaangażowanie w promocję muzyki współczesnej zaowocowało wydaniem w 2023 roku nakładem wytwórni Requiem Records płyty *Letter for... Sławiński Accordion Works*, zawierającej premierowe nagrania utworów młodego kompozytora i akordeonisty – Pawła Sławińskiego. Równolegle, kluczowym obszarem eksploracji stało się zagadnienie interpretacji muzyki dawnej na akordeonie. Świadom specyfiki instrumentu i wyzwań historycznej praktyki wykonawczej, autor podejmował próby eksplorowania metodyki poprzez czerpanie wiedzy i doświadczenia od instrumentalistów innych specjalności, w szczególności klawesynistów i organistów. Ten interdyscyplinarny proces był niezbędny dla wypracowania metody transkrypcji i interpretacji, która łączyłaby wierność historyczną z możliwościami współczesnego instrumentu.

Istotnymi wydarzeniami w procesie rozwoju wykonawczego i badawczego były wyjazdy na praktyki do *Conservatorio di Musica Arrigo Boito* w Parmie (Włochy) oraz realizacja projektu w ramach programu Instytutu Adama Mickiewicza *Kultura polska*

na świecie w Istituto Musicale Pareggiato della Valle d'Aosta – Conservatoire de la Vallée d'Aoste w Aoscie. Dzięki tym doświadczeniom autor mógł zapoznawać się z praktyką wykonawczą u instrumentalistów zajmujących się muzyką dawną, a także pozyskiwać kluczową wiedzę i źródła dla niniejszej pracy.

W tym miejscu autor pragnie wyrazić szczególną wdzięczność osobom, których wsparcie merytoryczne i artystyczne okazało się nieocenione: prof. Giorgiowi Dellarole oraz prof. Markowi Toporowskiemu za fundamentalną pracę nad dziełem artystycznym oraz wskazanie wielu istotnych źródeł, prof. Małgorzacie Skotnickiej za wprowadzenie w zagadnienie realizacji b.c. na instrumentach klawiszowych oraz podzielenie się podręcznikami do ich realizacji, oraz prof. Pawłowi Zagańczykowi za wykreowanie możliwości poznania wyżej wymienionych artystów oraz nieustanną opiekę naukową nad realizacją dzieła artystycznego.

Praca skupi się na badaniu źródeł historycznych pod kątem kluczowych zagadnień techniczno-interpretacyjnych istotnych dla wykonawstwa instrumentalnego. Przekrój twórczości Johanna Sebastiana Bacha posłuży jako materiał analityczny do szerokiego omówienia problematyki wykonawczej w aspekcie świadomej interpretacji transkrypcji muzyki dawnej na akordeonie.

Wnioski z analizy traktatów oraz konfrontacja stanowisk teoretycznych i praktycznych mają na celu pogłębienie poziomu zrozumienia języka muzycznego epoki i tym samym korzystne wpłynięcie na świadomą interpretację transkrybowanej muzyki dawnej.

ROZDZIAŁ 1

Pojęcie *interpretacji muzyki dawnej* w ujęciu naukowym

Pojęcie *interpretacji muzyki dawnej* syntetyzuje dwa odrębne obszary badawcze. W celu precyzyjnego zdefiniowania tego terminu należy najpierw dokonać osobnej analizy jego pojęć składowych: *interpretacji* jako ogólnej kategorii estetycznej oraz *muzyki dawnej* jako specyficznego repertuaru historycznego.

Pojęcie interpretacji należy do kluczowych kategorii humanistyki i estetyki muzycznej, a jego znaczenie kształtowało się w toku wielowiekowych dyskusji teoretycznych. Słownik języka polskiego termin ten w kontekście sztuki definiuje na kilku płaszczyznach: „*tłumaczenie, objaśnianie, komentowanie czegoś, przejście z języka symbolicznego zapisu, odpowiedniego dla operatora, na język zewnętrzny oraz sposób, wykonania utworu, muzycznego, teatralnego*”¹. W najbardziej ogólnym sensie interpretacja oznacza proces nadawania znaczenia dziełu artystycznemu poprzez jego odczytanie, analizę i praktyczną realizację. Jej zakres obejmuje zarówno wymiar teoretyczny, polegający na rozpoznaniu struktury, formy, idiomu stylistycznego oraz kontekstu historycznego, jak i wymiar praktyczny, znajdujący wyraz w wykonaniu muzycznym². W tradycji hermeneutycznej interpretacja jest pojmowana przede wszystkim jako akt rozumienia tekstu – literackiego, filozoficznego czy artystycznego – w odniesieniu do jego historycznego i kulturowego kontekstu. W muzykologii oznacza to nie tylko analizę źródeł i badanie tradycji wykonawczych, lecz także podkreślenie roli wykonawcy, który przekształca zapis nutowy w dzieło dźwiękowe³.

W muzyce interpretacja jest nierozdzielnie związana z osobą wykonawcy, który podejmuje szereg decyzji artystycznych dotyczących m.in. tempa, agogiki, dynamiki, artykulacji, frazowania, a także stosowania ornamentyki czy improwizacji (szczególnie w muzyce dawnej). Z tego względu interpretacja może być rozumiana jako akt kreacyjny,

¹ *Interpretacja*, hasło [w:] *Słownik języka polskiego*, tom 1, PWN, Warszawa 1978, s. 801-802.

² C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 14.

³ R. Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, tłum. własne, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 37-40.

sytuujący się pomiędzy kompozytorem a odbiorcą⁴. Partytura nie jest bowiem dziełem skończonym, lecz raczej projektem dzieła, wymagającym ożywienia przez interpretatora⁵.

W literaturze muzykologicznej wyróżnia się trzy podstawowe aspekty interpretacji:

- hermeneutyczny – interpretacja jako proces rozumienia dzieła i przypisywania mu znaczeń w określonym kontekście kulturowym⁶;
- wykonawczy – interpretacja jako praktyczna realizacja zapisu nutowego i nadanie mu indywidualnego kształtu dźwiękowego⁷;
- estetyczny – interpretacja jako propozycja artystyczna, wyrażająca osobowość wykonawcy, a jednocześnie komunikatywna wobec publiczności⁸.

Współczesne badania nad interpretacją muzyczną podkreślają jej dialogiczny charakter. Interpretacja łączy intencję kompozytora, świadomość wykonawcy oraz percepcję słuchacza. Dzięki temu nie jest jedynie wiernym odtworzeniem zapisu nutowego, lecz stanowi dynamiczny proces współtworzenia znaczeń, w którym każdy z uczestników – twórca, wykonawca i odbiorca – pełni istotną rolę.

Termin *muzyka dawna* odnosi się do repertuaru muzycznego tworzonego od średniowiecza do końca XVIII wieku, obejmując okresy od XII do XVIII wieku⁹. W literaturze przedmiotu spotyka się różne zakresy definicyjne: część badaczy ogranicza muzykę dawną do epok przedklasycznych (średniowiecze, renesans, barok), inni natomiast włączają w jej obszar także twórczość klasyków wiedeńskich¹⁰. Określenie muzyka dawna jest terminem współczesnym, który zyskał popularność na przełomie XIX i XX wieku, w kontekście rozwoju badań muzykologicznych i odnowy wykonawstwa historycznego. Ruch ten dążył do wiernego odtworzenia dawnych praktyk wykonawczych, poprzez stosowanie

⁴ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, ME-KOMP, Warszawa 2011, s. 22-26.

⁵ Ibidem, s. 27.

⁶ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1992, s. 51-64.

⁷ Ibidem, s. 113-123.

⁸ Ibidem, s. 67-82.

⁹ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Skrypty i Podręczniki 29, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 12.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

instrumentów historycznych, rekonstrukcję technik gry oraz interpretację zgodną z estetyką epoki¹¹.

Muzyka dawna obejmuje szeroki repertuar, od jednogłosowych chorałów gregoriańskich, przez polifonię renesansową, po monumentalne dzieła barokowe. Stanowi obszar badań interdyscyplinarnych, w których spotykają się muzykologia historyczna, teoria wykonawstwa, historia kultury oraz estetyka.

W praktyce wykonawczej termin *muzyka dawna* wiąże się z koncepcją HIP. Celem tej praktyki jest odtworzenie możliwie wiernych warunków, w jakich dane dzieło powstało: stosowanie instrumentów dawnych lub ich rekonstrukcji, nawiązywanie do ówczesnych technik gry, ornamentyki, artykulacji, a także przywracanie historycznej temperacji stroju¹².

Muzyka dawna, odczytywana z perspektywy współczesnego odbiorcy, stanowi żywy element kultury, nie tylko jako obiekt badań, lecz także jako pole twórczej aktywności wykonawców. Dzięki temu jej recepcja ukazuje się jako dialog pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, w którym tradycja historyczna zostaje włączona w aktualny obieg artystyczny.

Na podstawie powyższych rozważań *interpretacja muzyki dawnej* stanowi wyspecjalizowany proces, syntetyzujący ogólną, hermeneutyczną definicję interpretacji (jako "aktu rozumienia" i "nadawania znaczenia") z konkretną, historyczną praktyką wykonawczą. W ujęciu tym, nadrzędnym aspektem staje się hermeneutyczne rozumienie dzieła w jego oryginalnym kontekście kulturowym. W konsekwencji, decyzje artystyczne wykonawcy – takie jak ornamentyka, improwizacja czy artykulacja – nie mogą wynikać z arbitralnej, subiektywnej estetyki. Muszą one stanowić świadomy rezultat badań nad praktykami historycznie poinformowanymi (HIP). Tak rozumiana interpretacja staje się "dialogiem pomiędzy przeszłością a teraźniejszością". Wykonawca pełni w nim rolę świadomego mediatora, którego celem jest transmisja historycznego sensu dzieła – zrekonstruowanego na podstawie szczegółowych badań – współczesnemu odbiorcy. W przypadku akordeonisty elementem owej „teraźniejszości” staje się również sam instrument,

¹¹ M. Erdmann, *Klawikord w świetle wybranych aspektów praktyki improwizacji*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. M. Zieliński, Prace Zbiorowe nr 19, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2004.

¹² Ibidem, s. 150.

którego współczesne dyspozycje wymagają szczegółowej analizy i świadomej adaptacji do wymogów historycznego idiomu stylistycznego.

ROZDZIAŁ 2

Interpretacja muzyki dawnej na akordeonie – przegląd badań

2.1. Analiza wybranych publikacji naukowych

Realizacja muzyki kompozytorów dawnych epok stanowi obecnie stały element repertuaru akordeonistów. Od początków kształcenia muzycznego muzyka dawna, zwłaszcza barokowa, zajmuje istotne miejsce w programach nauczania. W związku z istotnymi przemianami konstrukcyjnymi akordeonu, które dokonały się w XX wieku, można postawić tezę, iż instrument ten jest w pełni predestynowany do wykonywania muzyki dawnej. Umożliwia to jego szeroki zakres dynamiczny, rozbudowana skala dźwiękowa oraz bogata paleta barwowa wynikająca z rozbudowanej dyspozycji rejestrowej.

Zmiana sposobu postrzegania akordeonu jako instrumentu artystycznego skłoniła wielu badaczy i wykonawców do podejmowania prób analizy problematyki interpretacji muzyki dawnej na tym instrumencie – zarówno w ujęciu ogólnym, jak i poprzez badanie wybranych zagadnień lub konkretnych kompozycji. Jednym z istotnych opracowań dotyczących relacji między twórczością Johanna Sebastiana Bacha a akordeonem jest artykuł Włodzimierza Lecha Puchnowskiego¹³, opublikowany w tomie *Nowe trendy w edukacji muzycznej*. Autor podejmuje w nim próbę wykazania, iż kompozycje wybitnego twórcy epoki baroku nie tracą wartości estetycznej w interpretacji akordeonowej.

We wstępie swoich rozważań Puchnowski odwołuje się do techniki transkrypcji, określając ją jako „twórczą technikę przepisывania”¹⁴. Stwierdzenie to ma kluczowe znaczenie, gdyż podkreśla istotę procesu adaptowania dzieła muzycznego do nowego instrumentarium.

¹³ Włodzimierz Lech Puchnowski (1932-2014) był wybitnym polskim akordeonistą, profesorem i pedagogiem, uznawanym za twórcę polskiej szkoły akordeonowej. Ukończył filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim (1951-55), a następnie studia muzyczne w zakresie gry na akordeonie i dyrygentury chóralnej w Weimarze (1956-59) oraz staż podyplomowy w Trossingen. Od 1961 roku był związany z Akademią Muzyczną w Warszawie (obecnie UMFC), gdzie w 1964 roku założył pierwszą w Polsce klasę akordeonu. Był autorem fundamentalnych publikacji pedagogicznych i naukowych oraz założycielem Stowarzyszenia Akordeonistów Polskich. Za swoją wszechstronną działalność otrzymał liczne nagrody i odznaczenia, w tym Krzyż Kawalerski, Krzyż Officerski Orderu Odrodzenia Polski oraz Medal Komisji Edukacji Narodowej. <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/p/puchnowski-wlodzimierz-lech>.

¹⁴ W. L. Puchnowski, *Johann Sebastian Bach i akordeon*, [w:] *Nowe trendy w edukacji muzycznej*, red. A. Białkowski, Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2005, s. 312.

Autor zwraca uwagę na powszechność praktyki transkrybowania w epoce baroku oraz mistrzostwo Bacha w tej dziedzinie.

W dalszej części opracowania Puchnowski porusza problem błędnych interpretacji dotyczących instrumentarium dostępnego w XVII i XVIII wieku. Przywołuje przy tym anegdotę:

„Z zachowanych informacji wiemy, że Gottfried Silbermann (1683-1753) prezentował fortepian J. S. Bachowi, instrument jednak nie wzbudził w nim zainteresowania, co daje na podstawę do stwierdzenia z całą pewnością, że nie napisał on ani jednej nuty na ten instrument”¹⁵.

Autor krytycznie odnosi się do współczesnej tendencji utożsamiania fortepianu z instrumentami klawiszowymi epoki baroku (klawikordem, klawesynem, organami domowymi), określając takie podejście mianem „swoistej ignorancji”¹⁶. Źródłem nieporozumień jest między innymi tłumaczenie terminu *klavier*¹⁷. Do utrwalenia błędnego rozumienia przyczynił się również Carl Czerny, który wydał dzieła Bacha jako utwory „fortepianowe”, dodając do nich własne wskazówki interpretacyjne, niezgodne z oryginałem.

Puchnowski na przykładzie zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* dokonuje następującego podziału fug w kontekście ich przyporządkowania do instrumentarium:

- Fugi o regularnym przebiegu tematów i epizodów – przeznaczone na dwumanualowy klawesyn,
- Fugi, w których temat pojawia się w głosach sporadycznie – przeznaczone do wykonania na klawikordzie lub klawesynie,
- Fugi o rozbudowanej technice kontrapunktycznej – dedykowane klawikordowi ze względu na jego możliwości dynamiczne, umożliwiające precyzyjną realizację przeprowadzeń,
- Fugi wywodzące się z praktyki gry na domowych organach.

¹⁵ Ibidem, s. 313.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ *Klavier* (pochodzące od łacińskiego słowa *klavis* oznaczającego instrument klawiszowy) w Anglii przetłumaczono jako *klavichord*, natomiast w języku francuskim jako *clavesin*. Było to pojęcie ogólne dla wszystkich instrumentów posiadających klawiaturę.

Z powyższej klasyfikacji wynika, iż problematyka instrumentarium barokowego jest złożona i wymaga indywidualnej analizy każdego przypadku.

W dalszej części rozważań Puchnowski analizuje wybrane elementy dzieła muzycznego, takie jak dynamika, agogika i artykulacja. W kontekście dynamiki zauważa, że ekspresja bachowska nie powinna ograniczać się do tzw. dynamiki płaszczyznowej, lecz powinna obejmować także subtelne cieniowania dynamiczne – analogiczne do tych, jakie występują w utworach przeznaczonych na instrumenty smyczkowe.

Rozpatrując zagadnienie agogiki, autor zwraca uwagę na zależność tempa od rodzaju instrumentu:

„Tak więc utwory organowe grywało się, z natury rzeczy oraz warunków akustycznych i techniki rejestrowania, w porównaniu do utworów klawikordowych i klawesynowych, zwykle w tempach wolnych i umiarkowanych”¹⁸.

Według Puchnowskiego, w muzyce Bacha można wyróżnić pięć podstawowych temp: *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro* i *presto*, przy czym ich ostateczny wybór zależy od temperamentu i umiejętności wykonawcy.

W zakresie artykulacji autor odwołuje się do traktatu Carla Philippa Emanuela Bacha *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, zauważając jednak pewną niekonsekwencję zawartą w stwierdzeniu: „właściwie każda artykulacja w każdym tempie znajduje zastosowanie”¹⁹. Puchnowski podkreśla, że w traktacie tym nie pojawia się termin *staccato*; mowa jest natomiast o artykulacji rozdzielnej, zbliżonej do współczesnego *non legato*. Krytycznie odnosi się również do tzw. „syndromu naśladownictwa”, często pojawiającego się w procesie edukacji młodych akordeonistów. Kwestia ornamentacji omówiona została w odniesieniu do dostępnych tabel ozdobników, w szczególności zawartych w *Klavierbüchlein* z około 1720 roku. Puchnowski dzieli ornamenty na dwie kategorie: podstawowe (zapisane) oraz wtórne (improvizowane).

Podsumowując swoje rozważania, autor odpowiada na zadane przez siebie pytanie badawcze, wskazując, że współczesne instrumentarium stwarza doskonałe możliwości transkrybowania utworów bachowskich. Uznaje fortepian za instrument szczególnie

¹⁸ W. L. Puchnowski, op. cit., s. 316.

¹⁹ Ibidem, s. 317.

odpowiedni w kontekście edukacyjnym, jednak zastrzega, że nie można wykluczać innych wykonawców z możliwości interpretowania muzyki Bacha – zwłaszcza że sam kompozytor nie pisał na fortepian. Kompozytor do pierwszego wynalazku Criforiego nie był przekonany, choć Silbermann zdołał przełamać jego niechęć udoskonalając mechanizm prototypu²⁰.

W odniesieniu do akordeonu Puchnowski formułuje jednoznacznie pozytywną ocenę, stwierdzając:

„Tak jak J. S. Bach grywał transkrypcje własnych i cudzych utworów, tak dziś pozwólmy odtwarzać jego kompozycje na wszystkich instrumentach. Może się przy tym okazać, że nabiorą one nowego oblicza i przyczynią się do kształtowania postaw estetycznych miłośników sztuki muzycznej”²¹.

Kolejną publikacją istotną w kontekście rozważań niniejszej rozprawy jest opracowanie autorstwa Elwiry Śliwkiewicz-Cisak²² pt. *Sztuka transkrybowania na akordeon koncertowy na podstawie wybranych kompozycji*²³. Autorka dokonuje w nim analizy transkrypcji *Chaconne z II Partity d-moll BWV 1004* Johanna Sebastiana Bacha, uwzględniając interpretacje kilku różnych autorów²⁴. W interesujący sposób przedstawia problematykę transkrybowania dzieł Bacha na akordeon, zwracając uwagę na kwestie podziału głosów pomiędzy manualy instrumentu oraz na zagadnienia artykulacyjne, barwowe i dynamiczne. We wstępie do szczegółowej analizy Śliwkiewicz-Cisak przywołuje refleksje Alberta Schweitzera dotyczące wykonania *Chaconne* na skrzypcach, wskazując na różnice w realizacji akordów na instrumentach współczesnych i barokowych²⁵. Autorka wysnuwa przy tym interesującą tezę:

„Wykonywanie *Chaconne* na współczesnych skrzypcach jest już swoistą transkrypcją”²⁶.

²⁰ J. Waldorff, *Sekrety Polihymnii*, Iskry, Warszawa 1978, s. 19.

²¹ Ibidem, s. 320.

²² Elwira Śliwkiewicz-Cisak – akordeonistka, profesor sztuk muzycznych oraz wykładowca Instytutu Muzyki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie. Jest konsultantem akordeonu przy Ministerstwie Kultury, ekspertem komisji MEN oraz doradcą metodycznym. Działa jako wykładowca na kursach mistrzowskich oraz juror na międzynarodowych i ogólnopolskich konkursach akordeonowych. Elwira Śliwkiewicz-Cisak prowadzi aktywną działalność koncertową. Występowała jako solistka i kameralistka ponad 650 razy w Polsce, a także w USA, Australii, Wielkiej Brytanii, Niemczech i Francji. <https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,2751.pl.html>.

²³ E. Śliwkiewicz-Cisak, *Sztuka transkrybowania na akordeon koncertowy na podstawie wybranych kompozycji*, POLIHYMNIA, Lublin 2010, s. 33.

²⁴ W publikacji Elwira Śliwkiewicz-Cisak dokonuje analizy porównawczej oryginału, transkrypcji fortepianowej F. Busoniego, transkrypcji akordeonowych P. Gwoździejewa, A. Poletajewa, F. Lipsa oraz autorskiej.

²⁵ E. Śliwkiewicz-Cisak, op. cit, s. 89.

²⁶ Ibidem.

Stwierdzenie to otwiera szerokie pole do interpretacji pojęcia transkrypcji utworów określanych mianem „muzyki dawnej”, również w kontekście ich wykonania na akordeonie. Zwraca ono uwagę na fakt, że kwestia idiomatyczności dzieł tego okresu ma charakter wyjątkowo złożony i niejednoznaczny.

Teresa Adamowicz-Kaszuba²⁷ w publikacji *Con fisarmonica. Akordeon w muzyce w składach mieszanych w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej* przedstawia problematykę realizacji transkrypcji muzyki dawnej na akordeonie, ujmując ją w dużej mierze z perspektywy technicznej. W jednym z podrozdziałów autorka podkreśla kluczowe znaczenie wprowadzenia manualu melodycznego w konstrukcję współczesnego akordeonu oraz szczegółowo analizuje samo pojęcie klawiatury. W omawianej publikacji pojawia się teza, iż:

„(...) źródeł dzisiejszych ról i funkcji akordeonu można poszukiwać w epoce baroku, a nawet we wcześniejszych stuleciach. Mimo krótkiego rodowodu instrumentu, akordeoniści mogą czuć się spadkobiercami tradycji uprawiania muzyki kameralnej, ukształtowanej w specyficzny sposób w tamtych czasach”²⁸.

Autorka wskazuje, że medium łączącym akordeon ze spuścizną muzyczną przeszłości jest klawiatura. Zwraca uwagę na liczne podobieństwa akordeonu z instrumentami klawiszowymi, takimi jak klawesyn czy portatyw — zarówno pod względem zastosowania piszczałek językowych o brzmieniu zbliżonym do stroików przelotowych, jak i pod względem możliwości rejestrowych. Ponadto zestawia klawikord z akordeonem, wykazując analogie w zakresie realizacji dynamiki, która w obu przypadkach stanowi integralny element ekspresji wykonawczej.

Publikacja Adamowicz-Kaszuby podejmuje również temat powszechności praktyki transkrybowania w XVII i XVIII wieku. Autorka zauważa:

²⁷ Teresa Adamowicz-Kaszuba – akordeonistka, pedagog, profesor sztuk muzycznych związana z Akademią Muzyczną im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Koncertowała w Polsce, wielu krajach Europy oraz na Bliskim Wschodzie (Liban, Izrael), a na swoim koncie posiada liczne nagrania radiowe, telewizyjne oraz 3 płyty CD. Jest autorką kluczowych publikacji naukowych dotyczących akordeonistyki. Jej najważniejszym osiągnięciem badawczym jest odkrycie i opisanie dowodów (opartych na ikonografii) wskazujących na istnienie funkcjonalnych przodków akordeonu (portatywów) już w VIII wieku n.e., co przesuwa genezę instrumentu o około 1000 lat. Pełni funkcje konsultanta CEA oraz ekspertka MEN. <https://amuz.edu.pl/nauczyciel/teresa-adamowicz-kaszuba/>.

²⁸ T. Adamowicz-Kaszuba, *Con fisarmonica. Akordeon w muzyce kameralnej w składach mieszanych w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej*, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznań 2009, s. 37.

„Codziennosc transkrybowania w baroku byla na tyle oczywista, iz po pierwsze nie wymagala zgody kompozytora oraz nie bylo potrzeby kodyfikowania tego procesu. W opisanym wyzej obszarze dopatrywalabym sie analogii pomiedzy kondycja uprawiania zawodu muzyka barokowego a sytuacja muzyka-akordeonisty XX i XXI wieku”²⁹.

Wnioski te pozostaja aktualne rowniez wspolcześnie. Pomimo istnienia obszernej literatury oryginalnej na akordeon, wykonawcy nadal chetnie siegaja po transkrypcje, traktujac je jako forme artystycznego eksperymentu i poszukiwania nowych doswiadczen wykonawczych.

Problematyke realizacji utworow organowych Johanna Sebastiana Bacha na akordeonie podejmuje Jerzy Mądrawski³⁰ w publikacji zbiorowej *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha*. Autor dokonuje analizy tego zagadnienia zarówno pod wzgledem merytorycznym, jak i techniczno-interpretacyjnym. Zwraca uwage na wciaz nieujednoliconą budowe instrumentow, co jego zdaniem stanowi przyczyne braku uznanych opracowan twórczości Bacha na ten instrument.

Mądrawski podkreśla „(...) fenomen uniwersalności języka dźwiękowego [J. S. Bacha]”³¹, co sugeruje, że część kompozycji tego twórcy nie jest bezpośrednio związana z konkretnym instrumentarium, pozostawiając wykonawcom szerokie pole interpretacyjne i możliwości adaptacyjne. Autor wskazuje również na istotną rolę akordeonistów w popularyzowaniu organowej twórczości Bacha, podkreślając mobilny charakter ich instrumentu. W swoich rozważaniach Mądrawski wykazuje liczne podobieństwa akordeonu do organów, w tym możliwość odwzorowania materiału dźwiękowego trzech manualów organowych³² na manualach akordeonu³³. Zjawisko to staje się możliwe dzięki zastosowaniu

²⁹ Ibidem, s. 44.

³⁰ Jerzy Mądrawski – profesor sztuk muzycznych, akordeonista i kompozytor, wykładowca Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jako artysta koncertował w kraju i za granicą, współpracując z licznymi orkiestrami filharmonicznymi i dokonując wielu prawykonań polskiej muzyki współczesnej. Jako kompozytor jest autorem ponad 30 utworów (solowych, kameralnych i z orkiestrą), które wykonywano, m. in. w Polsce, USA, Portugalii, Australii czy Wielkiej Brytanii. Jest autorem wielu analitycznych publikacji naukowych z zakresu literatury akordeonowej.

³¹ J. Mądrawski, *Utwory organowe J. S. Bacha w transkrypcji na akordeon – na przykładzie Preludium i fugi c-moll BWV 549*, [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha*, red. Danuta Sławiec-Domagała, Kielce 2001, s. 182.

³² W zależności od konstrukcji organów. Autor ma na myśli manual obsługiwany prawą ręką, lewą ręką oraz klawiaturę pedałową.

³³ Manual dyskantowy obsługiwany prawą ręką oraz manual basowy, akordowy oraz melodyczny będący do dyspozycji lewej ręki.

klawiatyry guzikowej, która pozwala współczesnemu akordeoniście obejmować znaczące odległości interwałowe, co zwiększa jego możliwości techniczne i ekspresyjne.

W dalszej części publikacji autor dokonuje analizy technicznych aspektów transkrypcji *Preludium i fugi c-moll BWV 549* Johanna Sebastiana Bacha. Sugeruje m. in. możliwość zdwojenia w manuale dyszkantowym materiału dźwiękowego realizowanego w manuale melodycznym w sytuacjach, gdy głos najniższy realizowany na klawiaturze pedałowej występuje *solo*, co umożliwia zachowanie pełni brzmienia utworu w transkrypcji akordeonowej. Następnie autor koncentruje się na zagadnieniu rejestracji, analizując jej zastosowanie w kontekście rzeczywistego brzmienia oraz interpretacyjnych walorów omawianej kompozycji.

W podsumowaniu Mądrawski zwraca uwagę na konieczność zachowania indywidualnej swobody wykonawczej przy interpretacji transkrypcji kompozycji organowych Bacha, stwierdzając:

„Podawanie w niej [pracy] jakichkolwiek recept miałyoby się z celem, zaś ślepe naśladownictwo instrumentalne byłoby w tym przypadku wręcz szkodliwe dla propagowania muzyki wielkiego kantora”³⁴.

Jedną z istotnych publikacji poruszających problematykę interpretacji muzyki dawnej na akordeonie są *Refleksje o wykonawstwie muzyki dawnej na akordeonie* autorstwa Giorgia Dellarolego³⁵. Punktem wyjścia dla rozważań autora jest максима przypisywana Jean-Philippe’owi Rameau:

„Kwestiami gustu powinniśmy się zajmować dopiero wtedy, kiedy perfekcyjnie opanujemy podstawy”³⁶.

³⁴ J. Mądrawski, op. cit., s. 190.

³⁵ Giorgio Dellarole – akordeonista, profesor *Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi”* w Turynie (Włochy). Jego główną specjalizacją stało się wykonawstwo muzyki dawnej (barokowej i klasycznej). Jest pionierem w stosowaniu praktyk historycznie poinformowanych w grze na akordeonie, co jest wynikiem jego studiów nie tylko nad akordeonem (u E. Spantaconi i S. Scappiniego), ale także nad muzyką dawną (u M. Farolfiego, E. Fadini i L. Obertiego). Swoją wiedzę dzieli się podczas kursów mistrzowskich, a w praktyce wykonawczej wykorzystuje specjalny instrument firmy Scandalli w stroju Valottiego ($a^1=415$ Hz). Jego działalność artystyczna obejmuje liczne koncerty solowe i kameralne we Włoszech, Europie, USA, Chinach i Afryce. Źródło: G. Dellarole, *Rozważania o wykonawstwie muzyki dawnej na akordeonie*, [w:] *Sztuka europejskiego baroku*, red. M. Karwaszewska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2024, s. 100.

³⁶ G. Dellarole, *Rozważania o wykonawstwie muzyki dawnej na akordeonie*, [w:] *Sztuka europejskiego baroku*, red. M. Karwaszewska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2024, s. 94.

Dellarole podkreśla, że wszelkie trudności związane z interpretacją muzyki dawnej na akordeonie wynikają przede wszystkim z braku świadomości oraz niewystarczającej wiedzy dotyczącej zasad, którymi należy kierować się w pracy z repertuarem tego okresu. Kluczowym elementem staje się – według autora – zrozumienie języka muzycznego, jakim posługiwał się dany kompozytor. Badacz krytycznie odnosi się do praktyki mechanicznego naśladowania artykulacji właściwej dla klawesynu czy organów. Wskazuje, że rzetelna interpretacja muzyki dawnej wymaga znajomości trzech zasadniczych obszarów: norm akcentacyjnych, retoryki muzycznej oraz ornamentacji. Zwraca również uwagę na konieczność zaznajomienia się z klasyczną metryką oraz schematami rytmicznymi charakterystycznymi dla poszczególnych tańców barokowych, które stanowią fundament wielu kompozycji tego okresu.

Kolejnym istotnym aspektem, na który wskazuje Dellarole, są figury retoryczne. Choć wywodzą się one z muzyki wokalne, autor podkreśla ich kluczowe znaczenie także w muzyce instrumentalnej. W tym kontekście przywołuje postać Emilii Fadini³⁷, zauważając, że:

„starła się potem poważnie z niektórymi muzykologami, którzy mieli tendencję do umniejszania znaczenia retoryki w muzyce instrumentalnej XVII i XVIII wieku, i wykazała, że wszyscy kompozytorzy – od »mniejszych« do największych – znali i świadomie wykorzystywali figury retoryczne w swoich dziełach.”³⁸.

Zdaniem Dellarole ornamentacja jest nierozdzielnie związana z retoryką, a jej właściwe wykonanie nie sprowadza się wyłącznie do trafnego wyboru i umiejscowienia ozdóbek, lecz przede wszystkim do sposobu ich realizacji i oddania właściwego znaczenia ekspresyjnego. Autor zauważa ponadto, że Carl Philipp Emanuel Bach poświęcił zagadnieniu ornamentacji znaczną część swojego traktatu *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, co dowodzi centralnej roli tego elementu w estetyce wykonawczej XVIII wieku.

³⁷ Emilia Fadini (1930-2021) – wybitną włoską klawesynistka, pianistka i muzykolog. Uważana jest za jedną z pionerek badań nad muzyką dawną i jej historycznie poinformowanym wykonawstwem we Włoszech. Jako muzykolog, opublikowała liczne eseje, koncentrując się na interpretacji dawnej muzyki klawiszowej. Jej najważniejszym dokonaniem edytorskim jest wydana przez Ricordi nowa, 10-tomowa edycja krytyczna Sonat Domenica Scarlatti, nad którą pracę rozpoczęła w 1978 roku. https://it.wikipedia.org/wiki/Emilia_Fadini.

³⁸ G. Dellarole, op. cit., s. 98.

Na szczególną uwagę zasługuje refleksja Dellarole dotycząca zjawiska transkrypcji. Autor wskazuje, że w tym kontekście nie należy mówić o „przepisywaniu” utworu, lecz o jego „dostosowywaniu” – z wykorzystaniem wszelkich dostępnych środków, by kompozycja mogła zabrzmieć w sposób naturalny na danym instrumencie. Zauważa, że w epoce Bacha praktyka ingerencji w materiał dźwiękowy, o ile pozostawała wierna idei i sensowi utworu, była nie tylko akceptowana, lecz także wysoko ceniona. Fakt ten – zdaniem autora – uzasadnia zasadność stosowania podobnych rozwiązań w praktyce wykonawczej współczesnych akordeonistów.

W podsumowaniu swojej publikacji Dellarole formułuje postulat, by punktem odniesienia w interpretacji muzyki dawnej nie było naśladownictwo brzmienia dawnych instrumentów, lecz ludzki głos – uznany przez autora za najdoskonalszy wzorzec muzycznej ekspresji i artykulacji.

Zagadnienie wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie było przedmiotem badań nie tylko samych akordeonistów. Przykładem takich analiz jest artykuł Juliana Gembalskiego³⁹, który podejmuje problematykę tożsamości dzieła muzycznego. Autor odwołuje się do praktyki transkrypcji dokonanych przez samego Johanna Sebastiana Bacha na podstawie utworów Vivaldiego, Telemanna, Marcella oraz księcia Johanna-Ernsta von Sachsen-Weimar. Gembalski porównuje problemy wykonawcze i interpretacyjne, z jakimi mierzą się organiści, i wykazuje podobieństwa w tej sferze z wyzwaniami stojącymi przed innymi instrumentalistami.

W kontekście wykonywania muzyki Bacha na akordeonie, autor zwraca uwagę na zagadnienie artykulacji *legato*, stwierdzając:

„Możliwość kreowania dźwięku ciągłego nie wyklucza jednak – podobnie jak w organach – stosowania artykulacji i typu *legato* w stylu osiemnastowiecznym. Opisywane przez Friedricha W. Marpurga »ordentliche fortgehen«, czyli sposób gry »naturalny«, de facto nie całkiem związane (a raczej podporządkowany akcentacji i sylabizacji), umożliwia zbliżenie się do

³⁹ Julian Gembalski – organista, pedagog, profesor sztuk muzycznych związany z Akademią Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Czynnie koncertuje, prezentując literaturę organową od renesansu aż po współczesność. Jest autorem wielu publikacji naukowych z zakresu budowy organów, a w sferze jego zainteresowań artystycznych obecna jest improwizacja w rozmaitych stylach historycznych.

takiej koncepcji w transkrypcjach utworów organowych także na akordeonie”⁴⁰.

Podsumowując swoje rozważania, Gembalski formułuje tezę o równoprawności transkrypcji zawierających elementy twórcze w stosunku do kompozycji oryginalnych. Jednocześnie przestrzega przed nieumiarkowaną ingerencją w fakturę utworów lub ich nadmiernym upraszczaniem, które – jego zdaniem – mogą prowadzić do powstania dzieł karykaturalnych. Podkreśla jednak, że transkrypcja wykonana przez kompetentnego wykonawcę może znacząco wzbogacić repertuar instrumentu oraz ukazać nowe oblicze danej kompozycji.

Analiza powyższych źródeł, traktujących stricte o interpretacji muzyki dawnej na akordeonie, ujawnia wiele podobieństw w podejściu do kluczowych zagadnień wykonawczych, takich jak artykulacja, retoryka, ornamentacja oraz tempo. W wielu przypadkach autorzy podkreślają zasadność pozyskiwania wiedzy teoretycznej dostępnej w źródłach historycznych, rezygnowania z mechanicznego naśladowania innych instrumentów oraz kierowania się własną świadomością stylistyczną.

2.2. Współczesne spojrzenie akordeonistów na muzykę dawną

Paradygmaty interpretacyjne, podobnie jak dyskurs naukowy w każdej dziedzinie, podlegają nieustannej ewolucji. Zjawisko to jest szczególnie widoczne w kontekście recepcji muzyki dawnej przez współczesnych wykonawców. Na przestrzeni ostatnich dekad obserwuje się dynamiczny wzrost znaczenia i popularności HIP. Manifestuje się on poprzez rosnącą liczbę specjalistycznych festiwali, popularyzację edukacji w zakresie gry na instrumentach historycznych oraz szerokie promowanie tej estetyki w kulturze muzycznej.

Tendencje te nie pozostały bez wpływu na środowisko akordeonistów, którzy coraz częściej podejmują próby eksploracji tego repertuaru. W związku z tym, badanie współczesnych perspektyw interpretacyjnych stało się obligatoryjnym elementem niniejszej pracy. W celu zdiagnozowania aktualnego stanu świadomości wykonawczej, zastosowano

⁴⁰ J. Gembalski, *Problem tożsamości dzieła muzycznego w kontekście praktyki transkrypcji*, [w:] *Akordeon wczoraj i dziś*, red. I. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2018, s. 63.

metodę badawczą polegającą na przeprowadzeniu ustrukturyzowanych wywiadów z akordeonistami o uznanej pozycji w Europie i na świecie.

Przedmiotem analizy jest problematyka wykonawstwa muzyki dawnej na współczesnym akordeonie, zbadana na podstawie wywiadów z pięcioma akordeonistami: Bartoszem Głowackim⁴¹, Anderem Tellerią⁴², Giorgiem Dellarolem⁴³, Vincentem Lhermetem⁴⁴ oraz Mikko Luomą⁴⁵. Otrzymali oni następujące pytania:

- Jakie są Pańskie doświadczenia z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie?
- Jakie jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?
- W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej mogą wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?
- Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johanna Sebastiana Bacha?
- Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

⁴¹ Bartosz Głowacki – absolwent klasy akordeonu Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Wandy Kossakowej w Sanoku oraz *Royal Academy of Music* w Londynie (Anglia) w klasie Owena Murraya (dyplom z wyróżnieniem oraz „Regency Award”). Jest laureatem ponad 40 międzynarodowych konkursów i festiwali, zdobywcą tytułu Młodego Muzyka Roku 2009, reprezentantem Polski w Eurowizji dla Młodych Muzyków oraz stypendystą prestiżowych programów, w tym „Młoda Polska” i City Music Foundation. Jako solista występował w czołowych salach koncertowych w Europie i Wielkiej Brytanii, m.in. Wigmore Hall, Royal Festival Hall, Barbican Hall, Royal Albert Hall, Salle Cortot oraz Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

w Warszawie. <https://www.glowackiaccordion.com/pl>

⁴² Ander Telleria – akordeonista, wykładowca *Conservatorio Superior de Música de Aragón* w Saragossie (Hiszpania). Jego badania nad muzyką dawną doprowadziły do poszukiwań nowych możliwości brzmieniowych akordeonu, czego efektem było stworzenie akordeonu mezotonicznego inspirowanego brzmieniem instrumentów renesansowej Hiszpanii. Innowacja ta otworzyła przed nim możliwość współpracy z uznanymi wykonawcami muzyki dawnej oraz stała się impulsem do zamawiania nowych kompozycji u współczesnych twórców. <https://csma.es/profesorado-piano-y-acordeon/ander-telleria/>.

⁴³ Vide, s. 18

⁴⁴ Vincent Lhermet – wykładowca klasy akordeonu *Conservatoire national supérieur d'art dramatique* w Paryżu (Francja). Został pierwszym akordeonistą we Francji, który otrzymał tytuł doktora w dziedzinie wykonawstwa muzycznego. Koncertuje na całym świecie z licznymi orkiestrami i zespołami muzyki dawnej i współczesnej, prezentując repertuar od renesansu po czasy współczesne, a jego występy były transmitowane i nagrywane przez rozgłośnie radiowe w Europie i Ameryce. Lhermet współpracuje z czołowymi muzykami i kompozytorami, wzbogacając repertuar akordeonowy o nowe utwory, jest autorem licznych nagrań, publikacji naukowych i projektów badawczych. <http://www.vincentlhermet.fr/en/biographie/>.

⁴⁵ Mikko Luoma – fiński akordeonista, pedagog, dyrygent, wykładowca *Arts Academy* w Turku *University of Applied Sciences* (Finlandia). Występował jako solista ze znanymi zespołami (m.in. New Juilliard Ensemble, AVANTI!, Tapiola Sinfonietta) w prestiżowych salach, takich jak Lincoln Center w Nowym Jorku czy Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie. Dokonał światowych prawykonań koncertów akordeonowych Jukka Tiensuu i Veli-Matti Puumali. Jego repertuar solowy sięga od transkrypcji barokowych po awangardę. Aktywnie działa również jako kameralista, będąc założycielem PLUS ENSEMBLE, z którym regularnie koncertuje i zamawia nowe utwory. <http://mikkoluoma.com/cv.html>.

- Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?
- W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

Analiza zgromadzonego materiału jakościowego ujawnia wysoki stopień zbieżności stanowisk w kluczowych obszarach, pozwalając na wyodrębnienie dominującego paradygmatu interpretacyjnego⁴⁶.

Respondenci niemal jednomyślnie wskazują na proces ewolucji własnej świadomości wykonawczej. Wypowiedzi Luomy, Dellarolego i Głowackiego sugerują istnienie typowej ścieżki rozwoju: od początkowego, szkolnego traktowania repertuaru dawnego jako obowiązku dydaktycznego (Luoma), często pozbawionego głębszej świadomości historycznej (Dellarole), do dojrzałej, refleksyjnej postawy. Przełom ten inicjowany jest zazwyczaj przez specjalistyczne studia (Głowacki, Lhermet), współpracę z autorytetami w dziedzinie muzyki dawnej (Głowacki, Dellarole, Lhermet) oraz samodzielne badania źródeł. Charakterystyczne jest, że pogłębione rozumienie idiomów barokowych, np. poprzez naukę b.c., staje się kluczowe dla dalszego rozwoju (Głowacki, Lhermet).

Wszyscy respondenci wykazują pełen konsensus co do zasadności wykonywania muzyki dawnej, a zwłaszcza dzieł Bacha na akordeonie. Argumentacja wykracza poza samą akceptację transkrypcji, wskazując na jej fundamentalną wartość artystyczną i edukacyjną. Głowacki określa pracę nad muzyką Bacha jako "obowiązkową" dla rozwoju artysty, mimo technicznych kompromisów wymuszanych przez instrument. Dellarole i Lhermet legitymizują współczesne adaptacje, odwołując się do historycznych praktyk aranżacyjnych (w tym samego Bacha) oraz przesunięcia akcentu we współczesnej muzykologii z pojęcia "autentyczności" na "zrozumienie języka" (Dellarole). Telleria i Luoma podkreślają natomiast prymat indywidualnej wizji artystycznej i "artystycznej autentyczności" (Luoma) nad dogmatami historycznymi.

Centralnym zagadnieniem w dyskusji jest adaptacja postulatów HIP do realiów instrumentu anachronicznego. Respondenci jednomyślnie odrzucają dogmatyczne dążenie do "autentyzmu", uznając je za niemożliwe i artystycznie ograniczające.

⁴⁶ Pełne wersje wywiadów są zawarte w Aneksie – Załącznik nr 1-5.

Zamiast tego proponowany jest paradygmat pragmatyczny i selektywny. Bartosz Głowacki trafnie ujmując go w metaforę "szwedzkiego stołu", z którego wykonawca świadomie wybiera elementy pasujące do jego wizji. Artyści postrzegają HIP jako kluczowe narzędzie inspiracji (Dellarole, Luoma) i punkt odniesienia (Telleria). Wiedza historyczna jest postrzegana jako "obowiązek artysty" (Luoma), pozwalający na adaptację praktyk w zakresie ornamentyki, improwizacji (Głowacki) czy czerpanie z modeli organowych i klawesynowych (Telleria).

Vincent Lhermet postuluje znalezienie "równowagi" między rzetelną wiedzą muzykologiczną a artystyczną intuicją, ostrzegając, że przesunięcie w którąkolwiek stronę prowadzi do artystycznej straty – odpowiednio "utruty żywotności" lub "intelektualnej płyty".

Analiza źródeł teoretycznych i zasad retoryki muzycznej jest przez respondentów uznawana za fundament interpretacji. Dellarole widzi w niej pomost między muzyką a literaturą epoki, Telleria – klucz do zrozumienia "języka muzycznego", a Lhermet wskazuje na konieczność rozumienia kontrapunktu, harmonii i b.c. jako podstawy. Jednocześnie podkreśla się wymiar praktyczny: wiedza ta ma znajdować bezpośrednie przełożenie na wykonanie (Luoma) i służyć budowaniu przekonującej, choć indywidualnej, narracji muzycznej (Głowacki).

Respondenci pozytywnie oceniają potencjał brzmieniowy akordeonu w dialogu z instrumentarium historycznym, szczególnie w muzyce kameralnej (Głowacki, Telleria). Wskazuje się na inspirującą rolę takich zestawień (Telleria, Luoma) oraz możliwość wnoszenia przez akordeon nowych walorów ekspresyjnych (Dellarole).

Jednocześnie artyści świadomi są wyzwań. Dellarole wskazuje na konieczność zachowania "równowagi dynamicznej i estetycznej". Vincent Lhermet precyzyjnie identyfikuje problemy techniczne: różnice w artykulacji, stroju i temperacji, które wymuszają na wykonawcy stosowanie transpozycji i podejmowanie świadomych decyzji adaptacyjnych.

Analiza zgromadzonego materiału badawczego, obejmującego zarówno literaturę przedmiotu, jak i przeprowadzone wywiady, ujawnia niemal całkowitą zbieżność stanowisk, pozwalając na zdefiniowanie dominującego paradygmatu interpretacyjnego dla muzyki dawnej na współczesnym akordeonie.

Współcześnie zasadność wykonywania tego repertuaru, w tym dzieł Johanna Sebastiana Bacha, jest bezdyskusyjna. Legitymizują ją zarówno argumenty historyczne, wskazujące na powszechność praktyki transkrypcji w epoce baroku, argumenty muzykologiczne, podkreślające uniwersalny charakter języka muzycznego Bacha, jak i argumenty instrumentalne, dowodzące technicznych i ekspresyjnych predyspozycji akordeonu.

Kluczowym wnioskiem jest jednak definitywne przesunięcie paradygmatu interpretacyjnego: nastąpiło odejście od dążenia do "autentyzmu" rozumianego jako mechaniczne naśladowanie brzmienia instrumentów historycznych, na rzecz głębokiego zrozumienia "języka muzycznego" epoki. Koncepcja wykonawstwa historycznie poinformowanego (HIP) została w pełni zasymilowana, lecz nie jako dogmat, ale jako pragmatyczny zestaw narzędzi, trafnie ujęty w metaforę "szwedzkiego stołu". Rzetelna wiedza o retoryce, ornamentacji czy artykulacji jest postrzegana jako "obowiązek artysty", lecz stanowi punkt wyjścia do budowania indywidualnej, "artystycznie autentycznej" wizji, wymagającej balansu między dyscypliną intelektualną a kreatywną intuicją.

W świetle badań, rola współczesnego akordeonisty nie polega zatem na imitacji, lecz na świadomej adaptacji opartej o najbardziej istotne zagadnienia w kontekście wykonawstwa muzyki dawnej, tj. artykulacja, ornamentacja, retoryka, tempo, dynamika oraz temperacja. Wskazane zagadnienia powinny więc zostać rozszerzone o analizę w kontekście wybranych źródeł historycznych, co zostanie podjęte w kolejnym rozdziale niniejszej rozprawy.

ROZDZIAŁ 3

Praktyka wykonawcza muzyki dawnej w oparciu o traktaty – spojrzenie akordeonisty

3.1. Wprowadzenie

Współcześnie dysponujemy szerokim dostępem do źródeł historycznych, w tym traktatów muzycznych oraz ich tłumaczeń, co stanowi istotny punkt odniesienia w badaniach nad praktyką wykonawczą danego okresu. Niniejszy rozdział koncentruje się na tej problematyce i opiera się na trzech kluczowych publikacjach, które w znaczący sposób przyczyniły się do pogłębienia wiedzy w zakresie historycznie poinformowanego wykonawstwa. Istotne jest przedstawienie zarówno sylwetek autorów, jak i charakterystyki omawianych dzieł, co umożliwia pełniejsze zrozumienie kontekstu ich powstania oraz praktycznych wskazówek zawartych w traktatach.



*Ilustracja nr 1 – Portret Carla Philippha Emanuela Bacha,
<https://itoldya420.getarchive.net/media/carl-philipp-emanuel-bach-68086f>, data dostępu: 09.12.2025.*

Carl Philipp Emanuel Bach⁴⁷ urodził się 8 marca 1714 roku w Weimarze, gdzie jego ojciec, Johann Sebastian Bach, pełnił funkcję koncertmistrza i organisty na dworze książęcym. Ojcem chrzestnym kompozytora był Georg Philipp Telemann, po którym otrzymał drugie imię. Wczesne dzieciństwo Carla Philippa zostało naznaczone tragedią – w wieku sześciu lat stracił matkę. W 1723 roku rodzina, wraz z drugą żoną Bacha, Anną Magdaleną Wilcke, przeprowadziła się do Lipska.

W 1731 roku Bach podjął studia prawnicze na Uniwersytecie w Lipsku, a równocześnie powstały jego pierwsze kompozycje, tworzone pod kierunkiem ojca, choć sam kompozytor nie ocenił ich później jako wybitnych. W tym czasie pracował także jako kopista dzieł Johanna Sebastiana, co znacząco przyczyniło się do rozwoju jego warsztatu kompozytorskiego.

W 1734 roku Bach przeniósł się do Frankfurtu nad Odrą, kontynuując studia prawnicze, a równolegle udzielał lekcji gry na klawesynie i komponował. W 1738 roku rozpoczął współpracę z młodym Fryderykiem II, a od 1740 roku został członkiem jego kapeli dworskiej. Na dworze pruskim miały miejsce dwie wizyty Johanna Sebastiana Bacha u syna, z których druga, na zaproszenie samego króla, zaowocowała powstaniem *Das Musikalisches Opfer* BWV 1079. Praca w otoczeniu czołowych muzyków epoki, w tym Johanna Joachima Quantza, stanowiła dla Carla Philippa źródło inspiracji i istotnego rozwoju artystycznego. W 1744 roku Bach poślubił Johannę Marię Dannemann, córkę berlińskiego kupca win.

Z czasem jego relacje z Fryderykiem II uległy pogorszeniu, m.in. w kwestiach finansowych, co skłoniło kompozytora do poszukiwania nowego miejsca zatrudnienia. Po śmierci Telemanna w 1767 roku Bach objął w Hamburgu stanowisko dyrektora muzycznego pięciu głównych kościołów oraz kantora w tamtejszym gimnazjum humanistycznym. Obowiązki te obejmowały komponowanie kantat, przygotowywanie oprawy muzycznej uroczystości liturgicznych i świeckich, a także organizowanie życia koncertowego miasta. Kompozytor dawał również koncerty w jednej z pierwszych profesjonalnych sal koncertowych w Niemczech – *Konzertsaal auf dem Kamp*. W okresie hamburskim powstały m.in. dziesięć symfonii, dwanaście koncertów na instrumenty klawiszowe oraz liczne utwory kameralne. W jego twórczości widoczna była tendencja do stopniowego odchodzenia od b.c. na rzecz

⁴⁷ Biografia opracowana na podstawie wstępu autorstwa Aliny Mądry do wydania polskiego traktatu C. Ph. E. Bacha, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. Joanna Solecka, Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2020.

precyzyjnie zapisanego akompaniamentu. Carl Philipp Emanuel Bach zmarł w Hamburgu w 1788 roku.

Na szczególne znaczenie zasługuje jego traktat teoretyczny *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (tłum. *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*). Pierwsza część dzieła ukazała się w 1753 roku, druga w 1762 roku. Traktat wyznaczył podstawy nowoczesnej techniki gry na instrumentach klawiszowych i pozostaje jednym z fundamentalnych źródeł wiedzy o praktykach wykonawczych XVIII wieku. Oprócz zagadnień technicznych obejmuje również estetykę muzyczną epoki, podkreślając znaczenie ekspresji, artykulacji i improwizacji w interpretacji muzyki.



Ilustracja nr 2 – Portret Johanna Joachima Quantza,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Joachim_Quantz.jpg, data dostępu: 09.12.2025.

Kolejną z istotnych postaci dla muzyki XVIII wieku jest Johann Joachim Quantz⁴⁸. Urodził się 30 stycznia 1697 roku w Oberscheden koło Hanoweru jako syn kowala, który początkowo widział go w zawodzie rzemieślniczym. Muzyczne zainteresowania młodego Quantza rozwijał jego brat, Jost Matthies, członek wiejskiej kapeli. Po śmierci ojca opiekę nad

⁴⁸ Biografia opracowana na podstawie wstępu autorstwa Marka Nahajowskiego do wydania polskiego traktatu J. J. Quantza, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, tłum. Marek Nahajowski, Łódź 2014.

chłopcem przejął wuj Justus, muzyk z Merseburga. Po jego niespodziewanym odejściu dalszą edukację muzyczną kontynuował zięć wuja, Johann Adolf Fleishack, pod którego kierunkiem Quantz nauczył się gry na licznych instrumentach: skrzypcach, wiolonczeli, violi da gamba, kontrabasie, flecie podłużnym, oboju, fagocie, puzonie i waltorni. Grę na klawesynie studiował pod kierunkiem Johanna Friedricha Kiesewettera. Początkowo największe zainteresowanie wykazywał wobec skrzypiec, dzięki którym zaznajomił się ze stylem włoskim i niemieckim XVII-XVIII wieku, a także z twórczością m.in. Walthera, Bieberta i Corellego.

W 1713 roku zakończył pierwszy rok nauki, po czym wyjechał do Dreżna, a następnie powrócił do Merseburga, aby ukończyć edukację. Kolejnym etapem jego kariery była praca w zespole kapelmistrza Gottfrieda Heinego w Dreźnie oraz studia kontrapunktu w Wiedniu pod kierunkiem Jana Dismasa Zelenki. W 1718 roku Quantz objął posadę oboisty w Kapeli Polskiej (*Notre Orchestre de Pologne*) Augusta Mocnego, gdzie po raz pierwszy zainteresował się fletem poprzecznym, ucząc się u Pierra Gabriela Buffardina, flecisty dworskiego.

W kolejnych latach Quantz pogłębiał znajomość stylu włoskiego, podróżując do Włoch i uczestnicząc m.in. w koronacji cesarza Karola VI w Pradze w 1723 roku. Odwiedził Rzym, Neapol, Wenecję, Parmę, Mediolan i Turyn, nawiązując kontakty z Johannem Adolfem Hassem i wykonując koncert z Alessandrem Scarlattim. Następnie udał się do Francji, aby poznać styl francuski poprzez obserwację oper, a w drodze powrotnej odwiedził Anglię, gdzie zapoznał się z twórczością Georga Friedricha Handla i Bononcini.

Po powrocie do Dreżna Quantz zyskał uznanie jako wirtuoz fletu i obiecujący kompozytor. W 1737 roku poślubił Annę Rosinę Carolinę Schindler. W 1741 roku, po objęciu tronu pruskiego przez Fryderyka II, Quantz przyjął ofertę pracy na dworze berlińskim, przyczyniając się do rozwoju muzyki teatralnej i powstania opery.

W 1752 roku ukazał się jego traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (tłum. *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*), obejmujący zasady techniki gry na flecie, ornamentację, ćwiczenia oraz współpracę w zespole. Choć wybuch wojny siedmioletniej w 1756 roku ograniczył aktywność artystyczną, Quantz kontynuował pracę w środowisku dworskim. Jego styl kompozytorski z biegiem lat ulegał spłaszczeniu względem ówczesnych reform muzycznych; przykładem są publikacje duetu fletowych z 1759 roku, utrzymane w fakturze kontrapunktycznej, czy repertuar opery seria w epoce reformy Glucka. Johann Joachim Quantz zmarł 12 lipca 1773 roku w Berlinie.

Jego traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* pozostaje fundamentalnym źródłem wiedzy o technice gry na flecie poprzecznym, praktykach wykonawczych XVIII wieku oraz zasadach ekspresji, ornamentacji i współpracy zespołowej.



Ilustracja nr 3 – Portret Leopolda Mozarta,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leopold_Mozart.jpg, data dostępu: 09.12.2025.

Leopold Mozart⁴⁹ urodził się 17 listopada 1719 roku w Augsburgu jako syn introligatora. Otrzymał solidne wykształcenie muzyczne i humanistyczne, czego dowodem była aktywność w chórach kościelnych. Po śmierci ojca w 1736 roku musiał przerwać naukę, jednak w 1738 roku podjął studia na Benedyktynskim Uniwersytecie w Salzburgu, uzyskując stopień bakałarza filozofii. Rok później został wydalony z uczelni z powodu nieregularnego uczęszczania na zajęcia. Pomimo trudności akademickich, muzyka pozostała głównym obszarem jego zainteresowań i działalności zawodowej.

Od 1740 roku Leopold Mozart pełnił funkcję kamerdynera i muzyka u prezydenta kapituły katedralnej, a w 1743 roku został czwartym skrzypkiem w kapeli dworskiej arcybiskupa Sigismunda hrabiego von Schrattenbacha w Salzburgu. W 1744 roku rozpoczął nauczanie gry na skrzypcach, a w 1747 roku także na fortepianie. Stopniowo awansował w hierarchii kapeli, obejmując stanowiska trzeciego i drugiego skrzypka, aż w 1763 roku uzyskał funkcję wicekapelmistrza. Ostatecznie nie objął stanowiska kapelmistrza, między

⁴⁹ Biografia opracowana na podstawie objaśnienia i komentarza Hansa Rudolfa Junga do wydania polskiego traktatu L. Mozarta, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, tłum. Katarzyna Westerhaus, Poznań 2007.

innymi z uwagi na rosnące zaangażowanie w wychowanie i rozwój artystyczny syna, Wolfganga Amadeusza, oraz różnice w wizji artystycznej wykraczające poza lokalny kontekst Salzburga.

Leopold Mozart wykazywał krytyczne myślenie i otwartość na nowe doświadczenia, pogłębione przez liczne podróże zagraniczne, m.in. do Francji, Anglii, Holandii i Włoch. Jego osobowość i poglądy są znane przede wszystkim dzięki bogatej korespondencji, wydanej drukiem w 1962 roku w Lipsku. Z zachowanego dorobku kompozytorskiego Leopolda, szacowanego pierwotnie na znacznie obszerniejszy, przetrwała około jedna trzecia. Twórczość ta obejmuje głównie muzykę religijną, związaną z obowiązkami wobec arcybiskupa Salzburga, natomiast w muzyce instrumentalnej wykazywał większą swobodę twórczą, czego przykładem są m.in. *Jagdsinfonie* czy *Musikalische Schlittenfahrt*. Jego dzieła cieszyły się uznaniem współczesnych.

Szczególne znaczenie w działalności Leopolda Mozarta miała praca pedagogiczna. Choć komponowanie pozostawało istotne, coraz większy nacisk kładł na wychowanie muzyczne, zwłaszcza syna Wolfganga Amadeusza, którego kształcił w grze na skrzypcach, fortepianie i organach, a także w podstawach kompozycji. Stopniowo wprowadzał go w twórczość współczesnych kompozytorów, co w połączeniu z możliwością słuchania wybitnych wirtuozów europejskich, takich jak Pietro Nardini, Emanuele Barbella czy Gaetano Pugnani, przyczyniło się do rozwoju niezwyklej wrażliwości artystycznej młodego Mozarta. Relacja ojca i syna miała istotny wpływ na rozwój talentu skrzypcowego Wolfganga, co znajduje odzwierciedlenie w jego licznych kompozycjach na skrzypce.

Po wydaniu najważniejszego dzieła teoretycznego Leopolda Mozarta zaczęli do niego przybywać uczniowie spoza Salzburga. Po śmierci żony w 1778 roku oraz wyjeździe syna w 1781 roku Leopold całkowicie poświęcił się pracy pedagogicznej. Zmarł w 1787 roku w Salzburgu.

Najważniejszym dziełem teoretycznym Leopolda Mozarta jest traktat *Versuch einer gründlichen Violinschule* (tłum. *Gruntowna szkoła skrzypcowa*), opublikowany w 1756 roku. Traktat ten obejmuje zagadnienia techniki gry na skrzypcach, ówczesnej pedagogiki muzycznej oraz praktyk wykonawczych XVIII wieku. Znaczna część dzieła poświęcona jest smyczkowaniu, postawie przy instrumencie oraz kształceniu muzykalności. Z perspektywy współczesnych badań traktat dostarcza również wskazówek przydatnych w interpretacji muzyki na innych instrumentach, w tym akordeonie.

Postacie omówione powyżej wniosły znaczący wkład w dokumentowanie ducha epoki baroku i wczesnego klasycyzmu poprzez swoje traktaty teoretyczne. Jednym z celów niniejszej pracy jest analiza tych źródeł z perspektywy akordeonisty. Podejście to umożliwia zetknięcie się z interdyscyplinarnymi zagadnieniami wykonawczymi, które mogą okazać się istotne przy realizacji muzyki dawnej na współczesnym instrumencie. Kolejne podrozdziały pracy poświęcone będą przeglądowi praktyk wykonawczych opisanych w traktatach Carla Philippa Emanuela Bacha, Johanna Joachima Quantza oraz Leopolda Mozarta, a w niektórych przypadkach zostaną one rozszerzone o współczesne interpretacje i adaptacje tych zasad w praktyce wykonawczej.

3.2. Retoryka

Jednym z kluczowych aspektów ściśle skorelowanych z muzyką dawną jest retoryka. Wywodzący się z łacińskiego *ars oratoria* słowo oznacza sztukę przemawiania, która kształtowała się już w starożytności⁵⁰. Danuta Szlagowska w następujący sposób opisuje jej zadanie:

„(...) retoryka odwoływała się, jak już wspomniano, do platońskiej koncepcji duszy złożonej z trzech sfer: rozumu (logos), uczucia (pathos) oraz woli (ethos). Orator, korzystając z reguł retorycznych, miał więc zadanie poruszania wszystkich sfer duszy ludzkiej”⁵¹.

Od początku jej istnienia zaczęto zauważać związki między retoryką i muzyką. Widać to na podstawie pism Greków i Rzymian, tj. Artystoteles, Cyceon czy Quintylian⁵². Wraz z jej rozwojem na tle muzycznym powstały liczne traktaty teoretyczne opisujące tworzącą się teorię afektów⁵³ – wywodząca się z doktryny mimesis⁵⁴ oraz renesansowej imitacji natury oraz zjawisk realnych (*imitazione della natura*). Na samą teorię składa się pojęcie afektu definiowanego przez Artystotelesa jako „siłę sprawczą (np. muzykę) i związane jest

⁵⁰ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, op. cit., s. 29.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 31.

⁵³ Na ten temat rozprawiali, m. in. Johann Mattheson czy Joachim Burmeister.

⁵⁴ Klasyczną definicję przedstawia Arystoteles w *Poetyce*, gdzie mimesis jest określona jako „naśladowanie działania”. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. S. Siedlecki, Druk Wł. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1887, s. 8.

z odczuwaniem rozkoszy lub cierpienia”⁵⁵ oraz opisujący konkretne emocje zestaw figur retoryczno-muzycznych. Warto wspomnieć, że sama muzyka nie wyraża afektów, a je ilustruje pod wpływem medium, jakim jest wykonawca.

Traktaty Bacha, Quantza oraz Mozart bezpośrednio nie opisują figur retorycznych, lecz zapoznanie się z nimi jest istotne w celu głębszego zrozumienia ich logiki. Sam proces powstawania wiązał się bezpośrednio z zestawianiem konkretnych słów i wyrażań, z konkretnym typem ekspresji, który tworzył się na gruncie muzyki wokalne. Istnieje wiele sposobów klasyfikowania figur, Danuta Szlagowska proponuje sposób następujący:

Grupa	Figura retoryczna	Opis	Funkcja
Figury emfatyczne:	<i>Patopojia</i>	Następstwo półtonów w górę lub w dół	Cierpienie, ból
	<i>Exclamatio</i>	Skok o interwał większy niż tercja w górę lub w dół, najczęściej seksta	Wykrzyknienie, zawołanie
	<i>Interrogatio</i>	Motyw melodyczny oparty o interwał wznoszący	Zapytanie
	<i>Saltus duriusculus</i> lub <i>passus duriusculus</i>	„Nieprzyjemny skok” lub „nieprzyjemne przejście”. Skok o interwał dysonansowy	Ból, żal, fałsz
	<i>Imaginatio crucis</i>	„Figura krzyża”. Struktura dźwiękowa, w której połączenie dźwięku pierwszego z czwartym oraz drugiego z trzecim tworzy rysunek krzyża	Ukazanie męki Chrystusa

⁵⁵ A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji wg św. Mateusza” J. S. Bacha*, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2003, s. 92.

	<i>Aposiopesis</i>	Pauza generalna	Śmierć, pustka
	<i>Abruptio</i>	Nagła pauza	Strach, wzburzenie
	<i>Suspiratio</i>	Melodia wielokrotnie przerywana pauzami	Boleść, płacz
Figury naśladowcze:	<i>Assimilatio</i>	Zobrazowanie konkretnego zjawiska przy pomocy struktury dźwiękowej	Funkcja onomatopeiczna
	<i>Anabasis</i>	Wznoszenie się struktury melodycznej	Wzniosłość, unoszenie
	<i>Katabasis</i>	Opadanie linii melodycznej	Upadek, uległość
	<i>Circulatio</i>	Cyrkulująca struktura melodyczna	Błądzenie
	<i>Fuga</i>	Szybki ruch linii melodycznej	Bieg, ucieczka
	<i>Tenuta</i>	Długi dźwięk	Bezruch, sen
	<i>Tirata</i>	Szybki przebieg dźwiękowy w dół	Atak, rzut, uderzenie
Figury uzupełniające	<i>Anafora</i>	Wielokrotne powtarzanie motywu melodycznego w progresji w różnych głosach	Wzmocnienie wyrazu emocjonalnego
	<i>Synonymia</i>	Powtarzanie struktury melodycznej w progresji	Utrwalenie idei tematycznej
	<i>Palillogia</i>	Repetycja motywu w tym samym głosie	Intensyfikacja emocji
	<i>Polyptoton</i>	Powtórzenie motywu w różnych rejestrach	Wieloznaczność

	<i>Klimaks</i>	Repetycja melodii o sekundę wyżej w kontekście prowadzenie do kulminacji	Intensywna ekspresja lub ekstaza
	<i>Multiplcation</i>	Powtarzanie dysonansu	Uporczywe błaganie
	<i>Elipsis</i>	Celowe pominięcie dysonansu	Niedopowiedzenie
	<i>Heterolepsis</i>	Skok linii melodycznej na interwał dysonansowy	Dezorientacja, zaskoczenie
	<i>Katachresis</i>	Rozwiązanie dysonansu brzmiące „fałszywie”	Zestawienie niezgodnych elementów
	<i>Parrhesia</i>	Wprowadzenie dysonansu pomiędzy konsonanse	Figura szczerości, namiętności
	<i>Hyperbola</i>	Przekroczenie skali głosu w górnym rejestrze	Patos, heroizm
	<i>Hypobola</i>	Przekroczenie skali głosu w dolnym rejestrze	Pokora, wahania

Tabela nr 1 – Klasyfikacja figur retorycznych wg Danuty Szlagowskiej

Bach w swoim traktacie kładzie szczególny nacisk na retoryczny wymiar muzyki, traktując go jako fundament właściwej interpretacji wykonawczej. Jako modelowy traktuje sposób interpretacji gry instrumentalnej w perspektywie wokalne oraz podkreśla niezbędność świadomego wprowadzania się wykonawcy w afekt, mający zostać przekazany odbiorcy⁵⁶. Podobne stanowisko prezentuje Quantz, który wielokrotnie porównuje realizację utworu muzycznego do wygłoszenia mowy przez oratora. Zwraca on uwagę na analogię pomiędzy czystością głosu a precyzyjną artykulacją, potrzebą unikania monotonii oraz obowiązkiem

⁵⁶ C. Ph. E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2020, s. 160-161.

wyrażenia adekwatnego afektu⁵⁷. Mozart syntetyzuje te ujęcia, ujmując zagadnienie następująco:

„Wreszcie podczas ćwiczenia należy się postarać znaleźć i dobrze wykonać afekt, który kompozytor chciał wyrazić, a że smutne często przeplata się z wesołym, należy starać się grać to odpowiednio. Jednym słowem, wszystko trzeba grać tak, żebyśmy sami byli naszą grą poruszeni”⁵⁸.

Niebagatelny wpływ miała także semantyka tonacji, która stanowi istotny element estetyki muzycznej XVIII wieku, ściśle powiązany z teorią afektów oraz retoryką muzyczną. W myśli teoretycznej tego okresu panowało przekonanie, że każda tonacja posiada odrębny charakter emocjonalny, który wpływa na odbiór dzieła i może wyrażać określony stan uczuciowy słuchacza⁵⁹. Zróżnicowanie to wynikało nie tylko z konwencji symbolicznych, lecz także z uwarunkowań akustycznych i temperacyjnych. W czasach, gdy system równomiernie temperowany nie był jeszcze powszechnie stosowany, tonacje różniły się między sobą barwą i napięciem interwałowym, co nadawało im zróżnicowany „koloryt” brzmieniowy⁶⁰.

W rezultacie w XVIII wieku ukształtował się system przypisywania tonacjom określonych afektów, który – choć niejednolity – był szeroko rozpowszechniony w praktyce kompozytorskiej. W zestawieniu teoretyków i praktyków epoki pojawia się względna zgodność co do podstawowych znaczeń. Jean Philippe Rameau w swoim *Traktacie o harmonii* określa je następująco:

„Tonacja C-dur, D-dur lub A-dur nadaje się do utworów wyrażających radość i wesołość. Tonacja F-dur lub B-dur jest odpowiednia dla utworów o tematyce burzowej, gniewnej. Tonacja G-dur lub E-dur nadaje się zarówno do utworów delikatnych, jak i radosnych. Wielkość i wspaniałość można wyrazić za pomocą tonacji D-dur, A-dur lub E-dur. Tonacja d-moll, g-moll, b-moll lub e-moll nadaje się do wyrażania słodczy i delikatności.

⁵⁷ Ibidem, s. 99-100.

⁵⁸ L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Westerhaus, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007, s. 290.

⁵⁹ J. J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2014, s. 135.

⁶⁰ R. W. Duffin, *Jak system równomiernie temperowany popsuł harmonię i dlaczego powinno cię to obchodzić*, tłum. T. Wierzbowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016, s. 48.

Tonacja c-moll lub f-moll nadaje się do wyrażania delikatności lub lamentów; f-moll lub b-moll molowa nadaje się do melancholijnych pieśni”⁶¹.

Warto zauważyć, że mimo ujednolicenia temperacji w XIX wieku, idea semantyki tonacji przetrwała w świadomości kompozytorów romantycznych, stając się elementem ekspresji indywidualnej. Beethoven, Schubert czy Chopin kontynuowali tradycję przypisywania tonacjom emocjonalnych znaczeń, choć miały one już raczej charakter symboliczny niż akustyczny⁶².

Z perspektywy współczesnej praktyki wykonawczej – również na instrumentach tj. akordeon – wiedza o semantyce tonacji pozwala lepiej zrozumieć retoryczny kontekst dzieł dawnych, umożliwiając ich bardziej stylową i afektywnie spójną interpretację.

W traktatach Bacha, Quantza i Mozarta retoryka muzyczna jest traktowana jako nadrzędny element interpretacji – powiązana z afektem, frazowaniem, dynamiką i tempem. Wspólnym mianownikiem jest analogia muzyki do mowy ludzkiej: odpowiednie modulowanie rytmu, akcentów i ornamentacji umożliwia przekazanie treści emocjonalnej i stylistycznej utworu. Przy realizacji muzyki dawnej wydaje się być konieczne posiadanie oglądu na to zagadnienie, tym bardziej, że jest ono ściśle powiązane z aspektami wykonawczymi.

3.3. Artykulacja

Pojęcie artykulacji w nomenklaturze muzycznej odnosi się do sposobu wydobywania oraz łączenia i dzielenia dźwięków. W perspektywie muzyki barokowej zagadnienie to pozostaje w ścisłym związku z retorycznym ujęciem muzyki, często określanej jako „mowa dźwięków”. Nicolas Harnoncourt podkreśla tę zależność, pisząc:

⁶¹ R. Farnsworth, *How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After*, tłum. własne, „Rhetoric Society Quarterly” 1990, nr 3, s. 213.

⁶² N. Harnoncourt, op. cit., s.37.

„Wszyscy teoretycy tego czasu wielokrotnie podkreślali zbieżności istniejące między muzyką i językiem; muzyka zaś bywała często nazywana »mową dźwięków«”⁶³.

Wypowiedź ta zwraca uwagę na szeroki kontekst artykulacji i jej związek z ówczesną notacją, która nie precyzowała w pełni sposobu jej realizacji. Fakt ten rodzi liczne trudności w wykonawstwie muzyki XVI i XVII wieku, co sprawia, że kluczowe staje się poznanie języka epoki oraz ogólnych zasad dotyczących sposobów artykułowania dźwięków.

Jednym z podstawowych punktów wyjścia jest akcentacja. W baroku opierała się ona na hierarchii dźwięków „szlachetnych” i „pospolitych”, zgodnej z ogólnymi zasadami dotyczącymi mocnych i słabych części taktu⁶⁴. Oparcie interpretacji jedynie na tej zasadzie mogłoby jednak prowadzić do monotonnego brzmienia. Dlatego akcentację rozszerzano m.in. o uwydatnianie dysonansów, które nierzadko pojawiają się na słabych częściach taktu. Dodatkowe urozmaicenie wprowadzał rytm synkopowany, zaburzający podstawową hierarchię metryczną.

Kolejnym zagadnieniem są łuki i kropki, współcześnie traktowane jako podstawowe elementy zapisu. W epoce baroku używano ich jednak oszczędnie, ponieważ ich interpretacja należała do elementarnej wiedzy wykonawcy. Łuk pełnił rolę sygnału akcentacyjnego i wskazywał, iż kolejne dźwięki powinny być zagrane łagodniej⁶⁵. Kropka natomiast stanowiła rodzaj ingerencji w naturalny przebieg melodyczny — mogła oznaczać zakończenie łuku lub zrównanie długości dźwięków, nad którymi była umieszczona⁶⁶. Zależności te miały na celu zróżnicowanie artykulacji i podkreślenie retoryki muzycznej.

W kontekście notacji warto wspomnieć o odstępstwach muzyki dawnej od współczesnych zasad równomiernej realizacji ósemek i szesnastek. Johann Sebastian Bach, jako pedagog pracujący z młodymi muzykami, pozostawił cenne wskazówki artykulacyjne, m.in. w swoich kantatach, gdzie różnice w artykulacji między partiami instrumentów — współcześnie często korygowane jako „błędy” — świadczą o świadomym zróżnicowaniu motywów⁶⁷.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 38.

⁶⁵ Ibidem, s. 42-43.

⁶⁶ Ibidem, s. 43.

⁶⁷ Ibidem, s. 40.



Przykład nr 1 – J. S. Bach – Kantata „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”, BWV 47, Aria, partia basu, t. 58-60.



Przykład nr 2 – J. S. Bach – Kantata „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”, BWV 47, Aria, partia basu, t. 64-67.

W baroku stosowano również artykulację pozornie nieintuicyjną, gdzie zapis nie odpowiadał grupowaniu metrycznemu. Takie zabiegi miały charakter retoryczny: powtarzające się struktury melodyczne, dzięki odmiennej artykulacji, uzyskiwały nowe znaczenie. Artykulacja była ściśle związana z dynamiką, pełniąc funkcję tzw. mikrodynamiki, czyli środków wyrazowych kształtujących lokalną ekspresję⁶⁸.

Szczególne znaczenie ma także rytm punktowany. Współczesne nauczanie często opiera się na proporcji 3:1, jednak w muzyce baroku nie jest ona regułą. Jej realizacja zależy przede wszystkim od afektu oraz charakteru utworu. Przykładowo, w *Fudze D-dur* BWV 850 z tomu I *Das Woltemperierte Klavier* wydłużenie wartości punktowanej pozwala wyrazić heroiczny charakter tematu.



Przykład nr 3 – J. S. Bach – Preludium i Fuga D-dur BWV 850, Fuga, t. 1-2.

Zagadnienie artykulacji zajmuje centralne miejsce w XVIII-wiecznych traktatach wykonywania muzyki, co wynika z retorycznego sposobu pojmowania sztuki dźwięków. Autorzy tacy jak Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz czy Leopold Mozart

⁶⁸ Ibidem, s. 46.

uważali artykulację za odpowiednik intonacji i akcentu w mowie, kluczowy dla wyrażenia afektu.

Bach w rozdziale „O wykonaniu” swojego traktatu, wskazuje, że w *Allegro* dominują wartości oddzielane, natomiast w *Adagio* – legowane. Podkreśla jednak, że są to jedynie zasady ogólne i że każda artykulacja powinna być interpretowana kontekstowo⁶⁹. Wspomina również o konieczności oddzielania dźwięków w przypadku większych skoków interwałowych oraz omawia realizację rytmu punktowanego zależnie od tempa⁷⁰.

Quantz otwiera rozdział XI swego traktatu słowami: „Wykonanie utworu muzycznego można porównać do wygłoszenia mowy przez oratora”⁷¹. Rozróżnia on dźwięki główne (akcentowane) i przejściowe, wskazując na zróżnicowanie ich czasu trwania (z wyjątkiem bardzo szybkich temp)⁷². Artykulację ściśle wiąże z afektem:

- krótkie dźwięki i skoki interwałowe wyrażają wesołość i zuchwałość,
- dźwięki punktowane i wytrzymywane – powagę i patos,
- długie wartości przeplatane szybkimi – majestat i dostojęństwo⁷³.

Wskazuje również, że w *Allegro* ósemki zwykle powinno się grać krótko, natomiast ćwierćnuty – śpiewnie. *Adagio* wymaga śpiewności, prostoty i wytrzymywania dźwięków.

Mozart, w *Gruntownej szkole skrzypcowej*, ujmuje artykulację głównie w perspektywie techniki smyczkowej. Podkreśla znaczenie akcentu metrycznego i dopasowania artykulacji do afektu utworu:

„Wesołe i żartobliwe fragmenty należy grać lekkimi, krótkimi i unoszonymi pociągnięciami smyczka; natomiast powolne i smutne utwory — długo, delikatnie i bez pośpiechu”⁷⁴.

Analiza zasad artykulacyjnych epoki baroku pozwala sformułować kilka podstawowych wskazówek, przydatnych we współczesnej praktyce wykonawczej na akordeonie:

⁶⁹ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 158.

⁷⁰ Ibidem, s. 163.

⁷¹ J. J. Quantz, op. cit., s. 99.

⁷² J. J. Quantz, op. cit., s. 103.

⁷³ Ibidem, s. 106.

⁷⁴ L. Mozart, op. cit., s. 296.

- Zmienność artykulacji jest nieodzownym elementem stylistyki barokowej.
- Długość wartości punktowanych nie jest stała — zależy od afektu i kontekstu.
- Rozwiązania dysonansów powinny być realizowane *legato*.
- Skoki interwałowe wymagają najczęściej separacji artykulacyjnej.

Zasady te mogą z powodzeniem zostać zastosowane w wykonawstwie akordeonowym, pod warunkiem uwzględnienia kontekstu stylistycznego i afektu danego fragmentu. W ocenie autora niniejszej pracy, stanowią one wartościowy punkt odniesienia, umożliwiającą wzbogacenie interpretacji muzyki XVII i XVIII wieku zgodnie z barokową zasadą „dobrego smaku”.

3.4. Ornamentacja

„Istotą ornamentacji, nie tylko w muzyce, ale i we wszystkich dziedzinach sztuki, jest wytworzenie pewnej warstwy elementów wynikających wyłącznie z potrzeb twórczego ducha ponad tym, co jest w kompozycji czy konstrukcji niezbędne”⁷⁵.

To stwierdzenie wydaje się trafnie opisywać zdobnictwo w epoce baroku, które stanowiło jeden z podstawowych wymogów stylistycznych, obowiązujących zarówno kompozytorów jak i wykonawców. Ich celem było wzmacnianie wyrazu muzycznego, a można je podzielić na dwie grupy: ornamenty zapisane w postaci symbolu oraz improwizowane dodane przez wykonawcę. W tradycji muzyki francuskiej obowiązywały bardzo precyzyjne zasady oznaczenia ornamentów. Włosi natomiast mieli zupełnie inny pogląd, traktując je z większą swobodą i oddając ich tworzenie do dyspozycji wykonawcy⁷⁶. Z kolei niemieckie podejście do ornamentacji stanowi wypadkową stylistyki włoskiej i francuskiej⁷⁷.

Zagadnienie ornamentacji zajmuje w XVIII-wiecznych traktatach muzycznych szczególne miejsce, stanowiąc jeden z najważniejszych aspektów ówczesnej praktyki

⁷⁵ K. Sperski, *Uwagi o wykonawstwie wiolonczelowej muzyki barokowej w świetle tradycji i współczesnych wymagań* [w:] A. Prabucka-Firlej, K. Sperski, *Z zagadnień wykonawczych kameralnej muzyki baroku*, red. Janusz Krassowski, Prace Specjalne 43, Gdańsk 1988, s. 30.

⁷⁶ N. Harnoncourt, op. cit., s. 144.

⁷⁷ J. J. Quantz, op. cit., s. 293.

wykonawczej. Ozdobniki nie były wówczas traktowane jako element czysto estetyczny, lecz jako integralna część retorycznej i emocjonalnej struktury dzieła:

„Głównym celem ornamentyki staje się odtąd [od baroku] pogłębienie ekspresji utworu i tym samym przestaje ona służyć jedynie wirtuozowskiemu popisowi wykonawcy, mimo, że nadal pozostaje poważnym wyzwaniem technicznym”⁷⁸.

W ujęciu Johanna Joachima Quantza, Leopolda Mozarta i Carla Philippa Emanuela Bacha ornamentacja miała za zadanie ożywić melodię, nadać jej wyrazistość i elokwencję, a także umożliwić wykonawcy indywidualną interpretację w ramach określonego stylu.

Carl Philipp Emanuel Bach analizuje ornamentację w sposób systematyczny, wprowadzając precyzyjną terminologię i klasyfikację. Zgodnie z jego koncepcją, ozdobniki – określane mianem *Manieren* – stanowią fundamentalny element wykonania⁷⁹. Bach podkreśla, że ornamenty pełnią funkcję emocjonalną i retoryczną. Szczegółowo opisuje zasady wykonania appoggiatur, trillów, mordentów i arpeggiów, ilustrując ich zastosowanie przykładami nutowymi. Zwraca uwagę na konieczność ich odpowiedniego osadzenia w kontekście harmonicznym i melodycznym – nie każdy ornament pasuje do każdego akordu czy afektu. Podobnie jak Quantz, ostrzega przed nadużyciem ozdobników:

„Przede wszystkim należy unikać nadmiaru ozdobników. Należy je pojmować jak ozdóbki, które mogą źle się przysłużyć nawet najdoskonalszej budowli, albo jak przyprawę, którą można zepsuć najlepsze danie”⁸⁰.

Poniższa tabela stanowi ogólną klasyfikację ornamentów ujętych w dziele Bacha⁸¹. Ilustruje rodzaj ozdobnika, przykład zapisu oraz sposób wykonania ukazany po podwójnej kresce:

⁷⁸ U. Bartkiewicz, *Ewolucja idiomu improwizacyjnego w muzyce klawiszowej na przykładzie utworów z XVI i XVII wieku*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. M. Zieliński, Prace Zbiorowe nr 19, Akademia Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2004.

⁷⁹ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 81.

⁸⁰ Ibidem, s. 83.

⁸¹ W dalszej części publikacji tabele są przygotowane wg identycznego wzoru.

Rodzaj ozdobnika	Przykład ze sposobem wykonania
Appogiatura zmienna	
Appogiatura niezmienna	
Tryl	
Tryl od dołu	

Tryl od góry	
Półtryl (<i>Prall-Triller</i>)	
Obiegnik	
Mordent długi	
Mordent krótki	
<i>Anschlag</i>	

<i>Schleiffer</i>	
<i>Schneller</i>	

Tabela nr 2 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Carla Philippa Emanuela Bacha w traktacie *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych* wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.

Quantz w swojej publikacji wyróżnia dwa podstawowe rodzaje ornamentów: przedkomponowane (zapisane przez autora w partyturze) oraz dodane improwizacyjnie przez wykonawcę⁸². Autor kładzie nacisk na umiarkowanie w stosowaniu ozdobników oraz wskazuje, że ich rola polega nie tylko na upiększaniu melodii, lecz przede wszystkim na ozdabianiu długich nut oraz ogólnemu ukazaniu aspektu retorycznego. Wskazuje również na konieczność dostosowania ornamentacji do tempa i charakteru utworu – w szybkich tempach zaleca ozdobniki krótsze i bardziej dyskretne, w wolnych zaś – dłuższe i bardziej ekspresyjne⁸³.

Rodzaj ozdobnika	Przykład ze sposobem wykonania ⁸⁴
Przednutka przejściowa	

⁸² J. J. Quantz., op. cit. s. 116.

⁸³ Ibidem, s. 115, 133.

⁸⁴ W przypadku półtryla, mordenta, obiegніка oraz *battemens*, Quantz nie określa symbolu przeznaczonego dla danego ozdobnika. W tabeli prezentowany jest tylko sposób wykonania.

Przednutka akcentowa- na	
Półtryl	
Mordent	
Obiegnik	
<i>Battemens</i>	

Tryl	
------	--

Tabela nr 3 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Johanna Joachima Quantza w traktacie *O zasadach gry na flecie poprzecznym* wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.

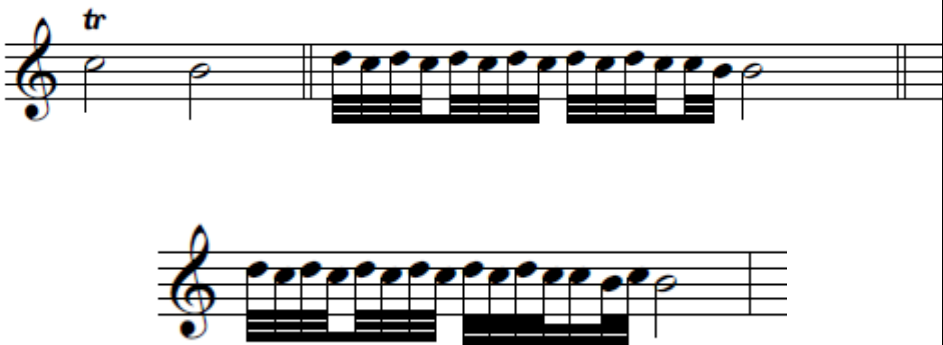
Leopold Mozart w *Gruntownej szkole skrzypcowej* traktuje ornamentację w ścisłym związku z techniką smyczkowania i frazowania. Podkreśla, że ozdobniki muszą być naturalnym przedłużeniem melodii, a nie mechanicznym dodatkiem. W ujęciu Mozarta ornamentacja ma charakter retoryczny – pełni funkcję wyrażania emocji i afektów, a jej zastosowanie powinno być zawsze podporządkowane znaczeniu muzycznego zdania. W kontekście praktyki wykonawczej Mozart zwraca uwagę na konieczność czystego intonacyjnie i rytmicznie wykonania ozdobników oraz przestrzega przed ich nadmiarem⁸⁵.

Rodzaj ozdobnika	Przykład i sposób wykonania
Appogiatura atakująca opadająca długa	

⁸⁵ L. Mozart, op. cit., s. 188.

Appogiatura opadająca krótka	
Appogiatura atakująca wznosząca	
Appogiatura przechodząca	
Ozdobnik międzywymiarowy	

<i>Überwurf</i>	
<i>Rückfall lub Abfall</i>	
Obiegnik	
Półtryl	

Ponutka	 Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a quarter rest followed by a quarter note G, then an eighth note F, and a quarter note E. The second staff shows a quarter rest followed by a quarter note G, then an eighth note F, and a quarter note E. The notation is in treble clef.
Tryl	 Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a trill (tr) on a quarter note G, followed by a series of sixteenth notes. The second staff shows a series of sixteenth notes. The notation is in treble clef.
Mordent	 Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a mordent on a quarter note G, followed by a series of eighth notes. The second staff shows a series of eighth notes. The notation is in treble clef.
<i>Batement</i>	 One staff of musical notation in C major, 4/4 time. It features a series of sixteenth notes, followed by a quarter rest, and then a series of sixteenth notes. The notation is in treble clef.

<i>Ribattuta</i>	
<i>Grosso</i>	
Cyrkiel lub półcyrkiel	
<i>Tirata</i>	

Tabela nr 4 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Leopolda Mozarta w traktacie Gruntowna szkoła skrzypcowa wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.

Poza analizą ozdobników zawartych w dziełach teoretycznych wspomnianych wcześniej twórców, w kontekście wykonawstwa muzyki Johanna Sebastiana Bacha kluczowe jest uwzględnienie jego autorskich wskazówek dotyczących ornamentacji. Przyjęta hipoteza o głębokiej ciekawości Bacha odnoszącej się do aktualnych trendów w kulturze muzycznej, a w szczególności o jego znajomości i uznaniu dla wyrafinowanych ornamentów stosowanych

przez klawesynistów francuskich, takich jak d'Anglebert i Couperin, skłoniła kompozytora do kodyfikacji własnych reguł⁸⁶. Swoje instrukcje, stanowiące autorytatywny klucz wykonawczy, Bach zawarł w rękopiśmiennej instrukcji wykonawczej umieszczonej we wstępie *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720)⁸⁷.



Przykład nr 4 – Instrukcje wykonania ozdobników wg Johanna Sebastiana Bacha zawarte w *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (manuskrypt), <https://collections.library.yale.edu/catalog/10991080>, data dostępu 07.12.2025.

W traktatach Quantza, Mozarta i Bacha ornamentacja jawi się jako środek retoryczny, podporządkowany zasadom smaku, stylu i afektu. Choć każdy z autorów opisuje ją w kontekście specyficznym dla swojego instrumentu (flet, skrzypce, instrumenty klawiszowe), ich wspólnym celem jest wyrażenie idei muzyki jako mowy uczuć. Ornament nie jest więc elementem ozdobnym w sensie dekoracyjnym, lecz narzędziem komunikacji emocjonalnej, którego prawidłowe użycie decyduje o żywotności i przekonującej ekspresji wykonania. Bezpośrednio można przełożyć powyższe wnioski na akordeon, a przygotowane tabele

⁸⁶ S. Salter, *Ornamentation in Bach's Organ Works*, tłum. własne, „The Musical Quarterly” 1920, tom 6, nr 3, s. 394.

⁸⁷ J. Gudel, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, Prace Specjalne 60, Gdańsk 2003, s. 29.

z wyciągniętymi konkretnym przykładami realizacji ozdobników mogą stanowić zarówno materiał porównawczy, jak i kolejny element do poznawania języka muzycznego epoki baroku.

3.5. Tempo

Tempo w muzyce baroku stanowiło pojęcie o znacznie szerszym znaczeniu niż współczesne rozumienie szybkości wykonania. W epoce tej nie istniał jeszcze jednolity system metronomiczny, dlatego tempo określano przede wszystkim poprzez charakter afektu, metrum, rodzaj tańca oraz styl kompozycji⁸⁸. W rezultacie tempo barokowe miało charakter retoryczno-afektywny, a nie czysto mechaniczny.

Na wybór tempa w muzyce baroku wpływało kilka czynników praktycznych i stylistycznych:

- Rodzaj metrum – przykładowo metrum 3/8 wykonywano szybciej niż 3/4.
- Charakter tańca – wiele form barokowych wywodziło się z tańców, dlatego tempo odpowiadało ich charakterowi: np. *courante* – żywe, *sarabande* – wolne i dostojne, *gigue* – szybkie.
- Instrumentarium – tempo musiało uwzględniać techniczne możliwości instrumentu, zwłaszcza w muzyce klawesynowej i smyczkowej.
- Przestrzeń akustyczna – w dużych kościołach lub salach z długim pogłosem wybierano tempo wolniejsze, aby zachować czytelność faktury.

Johann Joachim Quantz w swoim traktacie dokonał klasyfikacji temp na dwie główne grupy: *Allegro* (z odmianami *Allegro di molto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Presto* itd.)⁸⁹ oraz *Adagio* (z pochodnymi *Cantabile*, *Affettuoso*, *Largo* itd.)⁹⁰. Powiązał je ściśle z afektem – wesołość i żywłość z *Allegro*, delikatność i smutek z *Adagio*. Zwracał jednak uwagę, że oznaczenia te nie zawsze są jednoznaczne:

„Chociaż powyższe określenia często są używane przez wielu kompozytorów bardziej z przyzwyczajenia niż dla dokładnego scharakteryzowania utworu

⁸⁸ D. Szlagowska, op. cit., s. 251.

⁸⁹ J. J. Quantz, op. cit., s. 109.

⁹⁰ Ibidem, s. 136.

i uczynienia jego tempa czytelnym dla wykonawcy, mogą zdarzać się sytuacje, w których określenie to nie zawsze będzie wiążące, a intencję kompozytora trzeba będzie odkryć, analizując konstrukcję utworu”⁹¹.

W kontekście tempa *Adagio*, Quantz sugeruje także związek między metrum a szybkością wykonania, wskazując następującą kolejność wzrastania tempa: *alla breve* (2/2) lub 3/2, następnie 2/4 lub 6/8, a następnie 4/4 lub 3/4⁹².

Interesującą koncepcję przedstawia również w odniesieniu do tańców barokowych, powiązując tempo z pulsem ludzkiego serca. Dla przykładu *courante* powinno być wykonywane tak, aby na ćwierćnutę przypadała jedna jednostka pulsu, natomiast w *bourrée* i *gigue* jedna jednostka pulsu odpowiada całemu taktowi⁹³.

Klaus Miethling, interpretując dane Quantza, oszacował jego miarę pulsu na około 80 uderzeń na minutę, a następnie spróbował przełożyć ją na współczesne wartości metronomiczne. W jego analizie poszczególne tańce barokowe odpowiadają następującym wartościom: *Tambourin* (>160), *Sarabande* (80), *Gavotte*, *Bourrée*, *Rigaudon* (<160), *Passacaille* (>160), *Chaconne* (160), *Courante*, *Entrée*, *Loure* (80), *Menuet* (53), *Passepied* (>53), *Gigue i Canarie* (160)⁹⁴.

Podobne wskazówki dotyczące proporcji tempa podawali również inni teoretycy epoki, m.in. Johann Mattheson, Michel L’Affilard czy Marie-Dominique Joseph Engramelle⁹⁵.

Quantz wyraźnie rozgranicza zagadnienie tempa w kontekście wykonania części oznaczonych jako *Allegro* oraz *Adagio*, ściśle wiążąc je z afektem danej kompozycji. W przypadku *Allegro* podkreśla, że wykonawca nie powinien dążyć do tempa szybszego, niż pozwalają na to jego możliwości techniczne; nadrzędnym celem pozostaje bowiem adekwatne oddanie afektu utworu. W odniesieniu do *Adagio* formułuje następującą zasadę:

„Dlatego też, w grze [muzyk musi dostosować się do przeważającego
[w utworze] afektu tak, by nie grało się bardzo smutnego *Adagio* w szybkim

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, s. 246.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ K. Miethling, *Einführung in die Tanztempi des Barock* [w:] *Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, tłum. własne, tom 1, nr 90, Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle 1990, s. 18-22.

⁹⁵ Ibidem.

tempie lub spokojnego – za wolne. (...) Co do tempa, konieczna jest indywidualna ocena wymagań stawianych przez każdy utwór”⁹⁶.

Pogląd Quantza znajduje potwierdzenie u innych autorów epoki. Bach również wiąże tempo z treścią muzyczną i afektem, wskazując, że odpowiednia analiza utworu pozwala wykonawcy uchronić *Allegro* przed nadmiernym przyspieszeniem, natomiast *Adagio* przed nadmierną rozwlekłością. Podobną perspektywę przedstawia Mozart, który zwraca uwagę na stopniowalność oznaczeń *Allegro* i *Adagio* oraz na niemożność precyzyjnego określenia tempa wyłącznie na podstawie tych terminów. Podkreśla również konieczność oceny właściwego tempa na podstawie struktury formalnej oraz przebiegu retorycznego utworu.

W traktatach Quantza, Mozarta i Bacha tempo pojmowane jest jako element złożony, łączący aspekty fizjologiczne (puls), strukturalne (metrum, taniec) oraz ekspresyjne (afekt, retoryka). W przeciwieństwie do XIX-wiecznego rozumienia tempa jako parametru liczbowego, myślenie barokowe opierało się na relatywnych proporcjach i ekspresyjnym znaczeniu. Tempo nie było więc mechaniczną wartością, lecz integralnym składnikiem muzycznej retoryki i estetyki afektów.

Zagadnienie wymagające odrębnego omówienia stanowi *tempo rubato*. Termin ten pochodzi od włoskiego słowa *rubare* i oznacza „skradziony czas”. Jego definicja jest ściśle związana z epoką, w której funkcjonuje, dlatego też, w kontekście analizy znaczenia tego pojęcia dla muzyki XVII i XVIII wieku, niezbędne jest określenie jego znaczenia w ramach praktyki wykonawczej tego okresu. Jak definiuje je Krzysztof Lukas:

„Pierwotnie termin *rubato* odnosił się więc do odmieniania wartości rytmicznych nut w jednym głosie i wywodził się z muzyki wokalne. Praktyka ta przeniknęła następnie także do muzyki instrumentalnej”⁹⁷.

Zasadniczo *tempo rubato* polegało na modyfikacjach rytmicznych, a nie na zmianach ogólnego tempa utworu. Jego typowym przykładem jest *stylus phantasticus*⁹⁸, a także wszelkiego rodzaju *recitativo*, w których wykonawca dysponuje znaczną swobodą interpretacyjną zarówno w zakresie rytmu, jak i lokalnego kształtowania tempa. Ponadto samo

⁹⁶ J. J. Quantz, op. cit., s. 136.

⁹⁷ K. Lukas, *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1750-1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015, s. 19.

⁹⁸ Ibidem, s. 23.

oznaczenie Adagio mogło stanowić podstawę do elastycznego traktowania materiału dźwiękowego. W konsekwencji, w ujęciu historycznym, *tempo rubato* określa przede wszystkim swobodę wykonawczą w obrębie rytmu i tempa, zachowując przy tym spójność strukturalną i afektywną utworu.

Bach definiuje *tempo rubato* jako niejednoczesne wykonanie linii melodycznej oraz linii basu, co oznacza, że fraza melodyczna może ulegać lokalnym przesunięciom rytmicznym lub ekspresyjnym, podczas gdy akompaniament harmoniczny zachowuje względnie stały puls. Taka interpretacja pozwala na wyrażenie afektu i retoryki muzycznej, jednocześnie nie zaburzając struktury harmonicznego i metrycznego utworu.

„Gdy w wykonaniu jedna ręka zdaje się grać wbrew pulsowi taktu, a druga uderza najbardziej punktualnie wszystkie części taktu, to można powiedzieć, że osiągnęło się to co należało”⁹⁹.

Quantz o zagadnieniu *tempo rubato* wypowiada się w kontekście akompaniowania w sposób następujący:

„Jeśli akompaniator nie czuje się pewnie w tempie utworu, jeśli pozwala sobie na *tempo rubato* lub gdy wykonawca partii głównej opóźnia niektóre nuty by dodać trochę ozdobników z rodzaju *Manieren*, albo gdy klawesynista pozwala sobie na przyspieszanie tempa gdy oczekuje się nuty po pauzie, wtedy nie tylko zaskakuje solistę, lecz powoduje u niego wzrost braku zaufania i chęci podejmowania czegokolwiek śmiałego lub swobodnego”¹⁰⁰.

Mozart podziela poglądy wyżej wymienionych autorów, wskazując na konieczność utrzymania akompaniamentu w równym pulsie, przy jednoczesnej możliwości stosowania modyfikacji wartości rytmicznych w partii melodycznej. Takie podejście umożliwia wykonawcy ekspresyjne kształtowanie frazy oraz wyrażenie afektu, zachowując jednocześnie spójność strukturalną i harmoniczną utworu.

Współczesny pogląd na zagadnienie *tempo rubato* wyraża Glenn Gould w biografii Stefana Riegera:

⁹⁹ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 171.

¹⁰⁰ J. J. Quantz, op. cit., s. 211.

„Im bardziej w danym utworze odchodzimy od konwencjonalnego schematu modulacyjnego, im bardziej na kole kwintowym tonacji oddalamy się od toniki, tym bardziej wydaje mi się usprawiedliwione odejście od rytmicznej i motorocznej normy, przyjętej we wstępie”¹⁰¹.

Na podstawie powyższych rozważań można wysnuć wniosek, że tempo w muzyce baroku miało charakter retoryczno-afektywny i wynikało z metrum, afektu oraz stylu utworu, a nie z mechanicznej miary czasu. Quantz i Mozart łączyli je z naturalnym pulsem człowieka i zasadą dobrego smaku, podczas gdy Bach podkreślał jego zależność od „ducha utworu”. Zjawisko *tempo rubato* rozumiano jako umiarkowaną swobodę wykonawczą – u Quantza i Mozarta ograniczoną do melodii, u Bacha zaś pojmowaną szerzej, jako środek ekspresji i ożywienia muzyki. Tempo oraz *tempo rubato* stanowiły zatem nie wartość liczbową, lecz narzędzie retorycznego wyrazu.

3.6. Dynamika

Dynamika w muzyce baroku była istotnym środkiem ekspresji retorycznej i afektywnej, wykorzystywanym do wzmocnienia emocji i znaczenia muzyki. Jednak w odróżnieniu od muzyki klasycznej i romantycznej, barok nie stosował precyzyjnych oznaczeń dynamicznych w zapisie nutowym. Pojmowanie tego zagadnienia było zupełnie odmienne o czym w następujący sposób wspomina Harnoncourt:

„(...) dynamika nie jest integralną częścią utworu. Oczywiście, po roku 1750 dynamika zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę, ale w okresie baroku nie ma jeszcze tego znaczenia; dynamika tej epoki to dynamika mowy”¹⁰².

Wynika z tego fakt, że dynamika w epoce baroku jest ściśle związana z retoryką muzyczną, która ma swój miejsce na tle ogólnych wskazówek zapisywanych przez kompozytorów. Większa część zróżnicowania była przekazywana ustnie lub przez praktykę wykonawczą.

¹⁰¹ S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 90.

¹⁰² N. Harnoncourt, op. cit., s. 45.

Jednym z elementów dynamiki barokowej była tzw. dynamika tarasowa. Zaczerpnięta została z muzyki renesansowej, a symbolizowała estetykę kontrastów porównywanych do światła i cienia¹⁰³. Drugim z jej elementów składowych było subtelne kontrastowanie dynamiki w ramach frazy, która stanowi jej istotny element, często pomijany przez akordeonistów.

Leopold Mozart traktuje dynamikę przede wszystkim jako środek retoryczny i narzędzie wyrażania afektu. Zwraca uwagę na konieczność zachowania naturalnego „oddechu” frazy muzycznej oraz związku głośności z kierunkiem i znaczeniem melodii. Wskazuje, że każda zmiana dynamiczna powinna wynikać z treści muzycznej, a nie z technicznego opisu wykonawcy. Mozart rozróżnia dynamikę służącą kształtowaniu frazy od dynamiki ekspresyjnej, podkreślając jej rolę w budowaniu klarownej i przekonującej interpretacji muzycznej.

Johann Joachim Quantz postrzega dynamikę jako jeden z podstawowych środków wyrażania afektu i emocjonalnego charakteru utworu. Zaleca stosowanie subtelnych różnic głośności i barwy dźwięku w celu podkreślenia frazy, a szczególną rolę przypisuje technice *messa di voce* — łagodnemu crescendo i decrescendo w obrębie pojedynczej nuty — jako środka zwiększającego wyrazowość melodii¹⁰⁴. Quantz ostrzega jednak przed przesadą i mechanicznym stosowaniem dynamiki, podkreślając, że jej zmiany powinny być podporządkowane retorycznemu sensowi muzyki.

Carl Philipp Emanuel Bach traktuje dynamikę w sposób najbardziej nowoczesny i ekspresyjny. Dynamika stanowi dla niego narzędzie poruszenia emocji słuchacza i wyrażenia „ducha utworu”. Bach zaleca stosowanie zarówno subtelnych kontrastów w obrębie frazy, jak i gwałtownych przejść między *forte* i *piano* w sytuacjach dramatycznych, zawsze jednak zgodnie z afektem i logiką muzyczną¹⁰⁵. Podkreśla przy tym znaczenie dostosowania dynamiki do struktury utworu: bardziej złożona faktura wymaga subtelniejszych kontrastów, natomiast proste rytmy pozwalają na wyraźniejsze zmiany głośności¹⁰⁶.

Z perspektywy akordeonisty wykonującego muzykę dawną pojawia się fundamentalne pytanie dotyczące sposobu operowania dynamiką w kontekście możliwości aktywnego

¹⁰³ L. Mozart, op. cit., s. 291.

¹⁰⁴ J. J. Quantz, op. cit. s. 112.

¹⁰⁵ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 172.

¹⁰⁶ Ibidem.

kształtowania dźwięku. W świetle rozważań obecnych w traktatach historycznych wydaje się to zagadnieniem naturalnym. Oprócz stosowania kontrastów dynamicznych, wynikających ze struktury linii melodycznej, wykonawcy powinni rozważyć świadome wykorzystanie miecha jako narzędzia aktywnej kreacji dźwięku, wzmacniającej afekt oraz intensywność emocjonalną utworu.

W dyskusjach wykonawczych często przywołuje się brak takiej możliwości na klawesynie czy organach, jednak argument ten może prowadzić do nieuzasadnionego ograniczania potencjału brzmieniowego akordeonu. Instrument ten bowiem, dzięki swojej konstrukcji, dysponuje środkami wyrazowymi, które — właściwie użyte — mogą pozytywnie wpłynąć na interpretację repertuaru dawnego. Warto przywołać tu transkrypcje koncertów opracowane przez Johanna Sebastiana Bacha na podstawie dzieł Vivaldiego, Marcella czy księcia Sachsen-Weimar. Oryginalne kompozycje przeznaczone na instrumenty smyczkowe mogą stanowić cenne źródło inspiracji dla akordeonisty, który miech może postrzegać analogicznie do smyczka.

Kolejnym istotnym zagadnieniem jest kwestia rejestracji. Powszechną praktyką w wykonawstwie transkrypcji klawiszowych jest wybór rejestrów pojedynczych, które mają zbliżać brzmienie akordeonu do brzmienia instrumentów historycznych. W niektórych przypadkach takie rozwiązanie jest w pełni uzasadnione — na przykład w subtelnych sarabandach czy częściach *adagio*. Jednak przy utworach o szerszej fakturze nadmierne ograniczanie potencjału brzmieniowego instrumentu może prowadzić do zubożenia interpretacji. Ponownie można odwołać się do wspomnianych transkrypcji koncertów: o ile w częściach wolnych wybór pojedynczych rejestrów może być właściwy, o tyle w momentach, w których orkiestra operuje pełnią brzmienia, zasadne staje się sięgnięcie po kombinacje rejestrów o większym wolumenie i barwie.

Powyższe zagadnienia zostaną pogłębione w analizach wybranych kompozycji w dalszej części niniejszej pracy.

3.7. Temperacja

Temperacja w muzyce baroku to sposób strojenia instrumentów muzycznych, w którym odstępowano od czysto matematycznych proporcji interwałów, aby umożliwić wykonanie utworów w jak największej ilości tonacji bez znacznych dysonansów. W praktyce barokowej zagadnienie temperacji wiązało się nie tylko z akustyką, lecz także z estetyką i teorią afektów, gdyż różne systemy temperacyjne nadawały poszczególnym tonacjom odmienny charakter emocjonalny i kolorystyczny¹⁰⁷.

W średniowieczu i renesansie dominowały strój pitagorejski oraz strój średnionowy (mezotoniczny), które zapewniały czystość tercji lub kwint w wybranych tonacjach, ale czyniły inne tonacje praktycznie niewykonalnymi¹⁰⁸. Wraz z rozwojem harmonii tonalnej w XVII wieku pojawiła się potrzeba szerszego zakresu modulacji, co wymagało nowych rozwiązań strojenia.

Temperacja stała się zatem kompromisem między czystością interwałów a uniwersalnością systemu tonalnego¹⁰⁹. Celem było takie rozłożenie błędów intonacyjnych, aby wszystkie tonacje brzmiały zadowalająco – choć nie identycznie – pod względem akustycznym i ekspresyjnym. W baroku temperacja miała wymiar retoryczno-afektywny. Różne systemy stroju powodowały subtelne różnice w brzmieniu tonacji, co sprzyjało ich emocjonalnemu wyrazowi.

Najpełniejszym przykładem praktycznego zastosowania temperacji jest cykl *Das wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha który zawiera preludia i fugi we wszystkich 24 tonacjach durowych i molowych. Nie był on jednak skierowany do stroju równomiernie temperowanego do tzw. „dobrych temperacji”. W sprawie tego jaki strój jest odpowiedni do wykonywania tego dzieła toczyło się wiele dyskusji, a odpowiedź na to pytanie pozostaje w sferze domysłów¹¹⁰.

¹⁰⁷ N. Harnoncourt, op. cit., s. 64.

¹⁰⁸ M. Toporowski, M. Pilch, *Dawne temperacje. Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, red. M. Toporowski, Katowice 2014, s. 114-118.

¹⁰⁹ M. Toporowski, M. Pilch, op. cit., s. 114-118.

¹¹⁰ M. Toporowski, M. Pilch, op. cit., s. 115.

Choć Mozart i Quantz nie podnoszą w swoich traktatach tematyki temperacji, ograniczając się do zagadnienia intonacji. Bach odwołuje się do systemu równomiernie temperowanego, jednak nie podaje konkretnej temperacji jako tej właściwej¹¹¹.

Temperacja w muzyce baroku była przełomowym zjawiskiem w historii muzyki europejskiej. Umożliwiła pełny rozwój tonalności, ekspresyjnych kontrastów między tonacjami oraz praktykę modulacji – fundamenty nowoczesnego systemu muzycznego. Nie była jedynie rozwiązaniem technicznym, lecz miała znaczenie estetyczne i retoryczne: muzyk epoki baroku postrzegał każdą tonację jako odrębny świat afektów, a wybór temperacji wpływał na emocjonalny wymiar dzieła.

Zagadnienie historycznych systemów strojenia stało się w ostatnich latach źródłem inspiracji dla współczesnych akordeonistów, prowadząc do powstania instrumentów o zróżnicowanej temperacji oraz o alternatywnych wysokościach stroju. W ramach tych badań podjęto m.in. próby implementacji strojów historycznych na grunt konstrukcji akordeonu, czego rezultatem było stworzenie kilku instrumentów dostosowanych do różnych systemów temperacji. Równolegle eksperymentowano z obniżeniem standardowej wysokości dźwięku a^1 z 440 lub 442 Hz do np. 415 Hz, co umożliwia bardziej wiarygodną realizację repertuaru muzyki dawnej.

Jednym z artystów aktywnie korzystających z nierównomiernych systemów temperacji jest Giorgio Dellarole, posługujący się akordeonem strojonym według temperacji Vallotiego, przy wysokości $a^1 = 415$ Hz¹¹². Szczególnie interesującą postacią na tym polu jest również Ander Telleria, który w celu wykonawstwa transkrypcji hiszpańskiej muzyki renesansowej zdecydował się na zastosowanie temperacji mezotonicznej $\frac{1}{4}$ komatu¹¹³. W dalszych pracach rozbudował on swoje instrumentarium o akordeon oparty na stroju pitagorejskim, wyposażony w odmienną dyspozycję rejestrową, co znacząco poszerzyło jego możliwości w zakresie prezentacji muzyki dawnej na tym instrumencie¹¹⁴. Telleria stał się ponadto inspiracją dla współczesnych kompozytorów, czego przykładem jest album *Horos*, zawierający utwory powstałe z myślą o akordeonie strojonym w sposób alternatywny¹¹⁵.

¹¹¹ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 41.

¹¹² G. Dellarole, op. cit., s. 100.

¹¹³ <https://www.melomanodigital.com/resena-horos-ander-telleria-acordeon-mesotonico/>, data dostępu: 07.12.2025.

¹¹⁴ <https://www.fmq.fi/articles/on-my-music-and-beyond-towards-the-golden-era-of-the-classical-accordion>, data dostępu: 07.12.2025.

¹¹⁵ Ibidem.

W obszarze praktyki wykonawczej warto wspomnieć również o Susanne Kujali, która zarejestrowała *Das Wohltemperierte Klavier* na akordeonie nastrojonym według temperacji Bradleya Lehmana¹¹⁶. System ten opiera się na interpretacji spiralnej ornamentyki umieszczonej przez Bacha na stronie tytułowej jednego z rękopisów, co czyni go jedną z najbardziej dyskutowanych propozycji rekonstrukcji bachowskiej temperacji¹¹⁷.

Choć tematyka temperacji nie cieszy się wśród akordeonistów szeroką popularnością, świadomość istnienia różnorodnych systemów strojenia jest kluczowa dla zrozumienia ich znaczenia w kształtowaniu afektu oraz historycznych praktyk wykonawczych. Jednocześnie stanowi ona istotny obszar inspiracji dla współczesnych akordeonistów-badaczy, którzy coraz częściej podejmują próby rekonstrukcji i praktycznego wykorzystania historycznych systemów strojenia, otwierając tym samym szerokie pole do dalszej eksploracji.

¹¹⁶ M. Toporowski, M. Pilch, op. cit, s. 115.

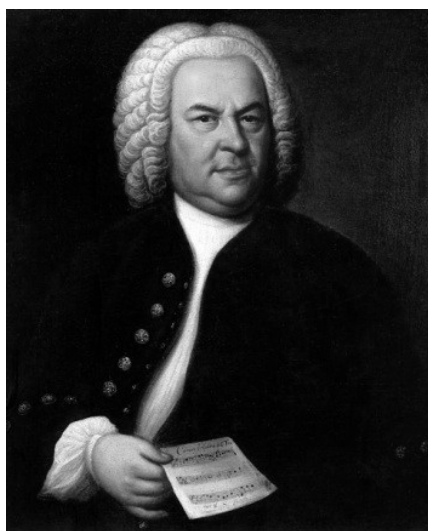
¹¹⁷ <https://bibliotecacsma.es/web/2020/03/horos-fronteras-nuevo-cd-de-ander-telleria/>, data dostępu: 07.12.2025.

ROZDZIAŁ 4

Analiza zagadnień techniczno-interpretacyjnych wybranych kompozycji Johanna Sebastiana Bacha w transkrypcji na akordeon

4.1 Wprowadzenie¹¹⁸

Johann Sebastian Bach to postać centralna w historii muzyki, którego twórczość do dziś pozostaje kamieniem węgielnym zachodniej kultury muzycznej. Urodzony w Eisenach w 1685 roku, wywodził się z rozległej i utalentowanej rodziny muzyków. Jego życie zawodowe było ściśle związane z pełnieniem funkcji organisty, koncertmistrza i kantora w różnych miastach Turynгии i Saksonii, co bezpośrednio kształtowało jego dorobek kompozytorski. O Bachu napisano już wiele, jednak w kontekście jego dzieł warto zapoznać się z przebiegiem jego kariery muzycznej.



*Ilustracja nr 4 – Portret Johanna Sebastiana Bacha,
<https://bach.wursten.be/portraits/1748%20Haussmann.htm>, data dostępu: 09.12.2025.*

Kariera Bacha dzieli się na kilka kluczowych okresów, z których każdy zaowocował innym typem muzyki. Początkowe lata w Arnstadt i Mühlhausen (ok. 1703-1708) upłynęły pod

¹¹⁸ Informacje biograficzne dotyczące Johanna Sebastiana Bacha opracowane na podstawie: C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdarska, Lokomobila, Warszawa 2011; J. E. Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, PWM, Kraków 2021.

znakiem rozwoju jego wirtuozerii organowej. Okres w Weimarze (1708-1717), gdzie pełnił funkcję organisty dworskiego i koncertmistrza, był kluczowy dla jego twórczości organowej, w tym licznych chorałów organowych oraz monumentalnych preludiów i fug.

W Köthen (1717-1723) Bach skupił się na muzyce świeckiej i instrumentalnej, służąc jako kapelmistrz. To właśnie tam powstały słynne *Koncerty Brandenburskie* BWV 1046–1051, tom I *Das Wohltemperierte Klavier*, a także sonaty i partity na instrumenty solowe. Ten okres jest świadectwem jego mistrzostwa w formach świeckich.

Najważniejszy i najdłuższy etap życia Bacha to służba w Lipsku (1723-1750) jako kantor Szkoły św. Tomasza. Obowiązki te zmusiły go do skomponowania ogromnej liczby dzieł wokarno-instrumentalnych na potrzeby liturgii luterńskiej, czego efektem jest blisko 200 zachowanych kantat kościelnych. Powstały wówczas jego monumentalne dzieła sakralne, takie jak *Pasja wg św. Mateusza* BWV 244 i *Msza h-moll* BWV 232.

Johann Sebastian Bach jest przede wszystkim utożsamiany z polifonią. Jego styl charakteryzuje się niezrównaną zdolnością do jednoczesnego prowadzenia wielu niezależnych linii melodycznych, osiągając apogeum w dziełach tj. *Die Kunst der Fuge*. W swoich kompozycjach syntetyzował on niemiecką tradycję z wpływami włoskiej melodyki i francuskiej elegancji.

Ponadto, jego praca nad *Das Wohltemperierte Klavier* przyczyniła się do ugruntowania systemu temperacji równomiernej, umożliwiającej swobodne modulowanie i komponowanie we wszystkich tonacjach, co miało rewolucyjne znaczenie dla rozwoju muzyki.

Po śmierci w 1750 roku, twórczość Bacha została częściowo zapomniana, a jej ponowne odkrycie w XIX wieku (głównie za sprawą Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego) zapoczątkowało odrodzenie jego dorobku kompozytorskiego. Dziś Bach jest uznawany za jeden z filarów muzyki zachodniej, a jego dzieła stanowią niezbędny element edukacji muzycznej i repertuaru koncertowego.

Selekcja materiału muzycznego na potrzeby niniejszej pracy podyktowana została dążeniem do kompleksowego ujęcia problematyki wykonawczej i interpretacyjnej transkrypcji dzieł Johanna Sebastiana Bacha na akordeon. Założeniem badawczym było zaprezentowanie

szerokiego spektrum stylistyk i wyzwań technicznych inherentnych adaptacji różnorodnych form oryginalnych.

Dobór repertuarowy został zrealizowany w oparciu o następujące kryteria i przykłady:

1. Analiza stylistyki tanecznej baroku – prezentacja formalnych i interpretacyjnych wyzwań transkrypcyjnych wynikających ze specyfiki tańców stylizowanych (np. *Suity francuskie* oraz *Suity angielskie*, *Partity*). Ma to na celu ukazanie możliwości wykonawczych akordeonu w zakresie interpretacji artykulacji, agogiki i ornamentyki.
2. Transkrypcja muzyki organowej – ukazanie problematyki transkrypcji monumentalnych utworów organowych (m.in. preludia, toccaty, fantazje i fugi). Badanie koncentruje się na adaptacji szerokiej faktury, zagadnień artykulacyjnych oraz rejestracji.
3. *Das Wohltemperierte Klavier* jako studium języka muzycznego epoki baroku – wybór preludium i fugi z *Das Wohltemperierte Klavier* posłuży jako studium dla dogłębnej analizy języka muzycznego epoki baroku na gruncie akordeonu, gdzie badane będą kwestie artykulacyjne, dynamiczne oraz kontrapunktycznej.
4. Badanie procesu transkrypcji Bacha – włączenie cyklu koncertów organowych i klawesynowych opartych na dziełach innych kompozytorów (np. Benedetta Marcella) ma na celu zbadanie historycznego procesu transkrypcji realizowanej przez samego Bacha. Pozwala to na wyznaczenie metodologicznych analogii dla współczesnej adaptacji na akordeon.
5. Autotranskrypcja – realizacja wybranego preludium chorałowego w autorskiej transkrypcji na niestandardowy skład instrumentalny (trąbka i akordeon) ma na celu zbadanie i praktyczne modelowanie procesu transkrypcji post-bachowskiej, ze szczególnym uwzględnieniem fakturowej i kolorystycznej transformacji oryginału.
6. Współpraca z instrumentem historycznym – realizacja wybranej kompozycji kameralnej (np. sonaty skrzypcowej z towarzyszeniem klawiszowego *obbligato*) w duecie z instrumentem historycznym pozwala na zbadanie możliwości akordeonu w zakresie wiernego odtworzenia funkcji akompaniatora oraz współgrania z oryginalną barwą epoki.

Na potrzeby niniejszej pracy jako podstawowe źródło nutowe wykorzystano materiały z *Neue Bach-Ausgabe*. Wydawnictwo to, publikowane sukcesywnie w latach 1954-2007 przez Bärenreiter-Verlag (Kassel, Niemcy), stanowi krytyczne, historyczne wydanie urtextowe dzieł Johanna Sebastiana Bacha¹¹⁹. Seria ta jest uznawana w muzykologii za najbardziej wiarygodne i autorytatywne źródło kompozycji Bacha, ponieważ opiera się na dogłębnej analizie autografów, kopii autoryzowanych oraz innych pierwotnych materiałów źródłowych.

4.2 *Suita francuska Es-dur BWV 815*

Praca pedagogiczna stanowiła jeden z fundamentalnych aspektów działalności twórczej Johanna Sebastiana Bacha. Znaczna część jego kompozycji powstała z myślą o celach dydaktycznych i była wykorzystywana w procesie kształcenia uczniów w zakresie wykonawstwa, techniki śpiewu oraz zasad kompozycji. Bach konstruował materiał edukacyjny w sposób systematyczny, obejmując trzy zasadnicze poziomy zaawansowania, zorganizowane wokół następujących zbiorów:

- Poziom elementarny – *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* oraz *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*.
- Poziom średnio zaawansowany i zaawansowany – *Inwencje dwugłosowe i trzygłosowe, Wariacje Goldbergowskie* oraz dwa tomy *Das Wohltemperierte Klavier*.
- Zaawansowana nauka kompozycji kontrapunktycznej – *Die Kunst der Fuge*¹²⁰.

Cykl *Suit francuskich* został włączony do *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Samo powstanie zbioru świadczy o zaangażowaniu męża Anny Magdaleny w jej edukację¹²¹. Zeszyt ten istnieje w dwóch wersjach: pierwszej, datowanej na rok 1722, zawierającej pięć suit w wersjach pierwotnych, oraz drugiej, powstałej około roku 1725, już po osiedleniu się Bacha w Lipsku¹²². Druga redakcja obejmuje suitę szóstą i wykazuje zmiany w dwóch pierwszych

¹¹⁹ *Die Neue Bach-Ausgabe 1954-2007*, dokumentacja, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag 2007, s. 3.

¹²⁰ B. Pociąg, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, WSiP, Warszawa 1995, s. 114.

¹²¹ J. Iwaszkiewicz, *J. S. Bach*, PWM, Kraków 1885, s. 26.

¹²² E. Zavarický, *J. S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985, s. 201.

suitach¹²³. Utrata autografu uniemożliwia rekonstrukcję wersji ostatecznej, co skutkuje istnieniem kilku równorzędnych tradycji tekstowych, m. in. odpisu Altnickola.

Określenie „francuskie” nie odnosi się bezpośrednio do narodowego idiomu muzycznego, lecz pełni funkcję porządkującą. Już Johann Nikolaus Forkel podkreślał, że nazwa ta miała przede wszystkim odróżnić te kompozycje od *Suit angielskich*, których nazwa również nie wynika z cech stylistycznych, lecz z przeznaczenia¹²⁴. Badania wykazują, że posiadają one więcej cech właściwych francuskiemu stylowi klawiszowemu, natomiast *Suity francuskie* zawierają liczne nawiązania do włoskiej estetyki galant¹²⁵.

Suity francuskie BWV 812–817 zostały skomponowane w tonacjach: d-moll, c-moll, h-moll, Es-dur, G-dur oraz E-dur. Cykl obejmuje podstawowy zestaw tańców barokowych (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), poszerzony o tańce dodatkowe, takie jak *Menuet, Aria, Anglaise, Bourrée, Loure* oraz *Polonaise*. Suity te prezentują szeroki wachlarz rytmów tanecznych oraz technik ornamentacyjnych, stanowiąc modelowy przykład stylizowanego tańca barokowego.

Tonacja Es-dur, w świetle semantyki tonacji, nadaje suicie charakter wyniosły i świetlisty. Struktura każdej części odpowiada barokowej konwencji formy dwudzielnej: część A przechodzi od tonacji głównej do dominanty, natomiast część B prowadzi z powrotem do tonalności zasadniczej. W jednej z późniejszych wersji cykl obejmuje: *Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Air, Menuet* i *Gigue*.

Pierwszą część, pełniącą funkcję swoistego preludium, stanowi *Allemande* — taniec w metrum parzystym, który w swojej genezie określany jest jako taniec „chodzony”, o charakterze dostojnym i poważnym¹²⁶. W okresie twórczości Bacha *Allemande* zaczyna stopniowo przejmować rolę preludium, upodabniając się do niego pod względem faktury i sposobu prowadzenia narracji muzycznej. Struktura *Allemande* opiera się na rozłożonych akordach utrzymanych w rytmie szesnastkowym, podczas gdy partia basu pełni funkcję

¹²³ A. Dürr, *The Historical Background of the Composition of Johann Sebastian Bach's „Clavier” Suite, Part I*, tłum. własne, „Bach” 1982, tom 13, nr 4, s. 4.

¹²⁴ Ibidem, s. 5.

¹²⁵ M. Toporowski, książeczka do płyty CD, *Johann Sebastian Bach, Französische Suiten*, Musicon MCD055, 2019, s. 7.

¹²⁶ *Allemande*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tom 1, red. S. Sadie, London 1980, s. 276-280.

stabilizującą, wyznaczając i porządkując puls utworu. Tempo determinowane jest przez jego pierwotną genezę – odpowiada ono naturalnemu tempu kroku.

Ze względów brzmieniowych i w celu zachowania większej spójności między manualami, w pierwszych taktach kompozycji wskazane jest zdwojenie dźwięku es w manuale dyszkantowym oraz melodycznym na czas trwania pauzy szesnastkowej, co pozwala uniknąć nieciągłości w warstwie dźwiękowej.



Przykład nr 5 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 1-2.*

W kontekście wykonawstwa na akordeonie istotnym zagadnieniem jest sposób traktowania długich wartości rytmicznych, zwłaszcza w odniesieniu do techniki artykulacyjnej właściwej klawesynowi. W praktyce wykonawczej epoki często stosowano powtarzanie długich nut w basie na klawesynie, co wynikało zarówno z ograniczeń mechanizmu instrumentu, jak i z dążenia do podtrzymania ciągłości brzmieniowej¹²⁷. W związku z tym, tam gdzie w zapisie pojawiają się długie wartości, należy brać pod uwagę możliwość ich realizacji poprzez subtelne repetycje – przynajmniej jako kontekst interpretacyjny

W przypadku *Allemande*, utrzymanej zazwyczaj w tempie umiarkowanym, możliwe staje się natomiast faktyczne przetrzymanie długiej wartości na akordeonie. Pozwala to na pełniejsze wyeksponowanie i wybrzmienie określonych interwałów, a także sprzyja osiągnięciu większej klarowności harmonicznego i spójności brzmieniowej.



Przykład nr 6 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 8-9.*

¹²⁷ C. Ph. E. Bach, op. cit., s. 168.

W aspekcie artykulacyjnym istotną rolę odgrywa również kształtowanie przejść dysonansowych w kierunku konsonansów. Przykładem może być rozwiązanie pojawiające się pomiędzy partią basu a jednym z głosów środkowych, w którym realizacja *legato* pomiędzy dźwiękami g i f prowadzi do powstania omawianego efektu (takt 6.). Takie prowadzenie głosów wzmacnia percepcję napięcia i jego późniejszego rozładowania, co stanowi istotny element retoryki barokowej i jej współczesnych interpretacji.



Przykład nr 7 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 5-6.*

Jednym ze sposobów kształtowania artykulacji w praktyce barokowej jest uzależnienie stopnia separacji dźwięków od wielkości interwału pomiędzy nim (np. głos najniższy w taktach 7-9). Tego typu podejście pozwala na ukazanie zróżnicowania artykulacyjnego, które stanowiło istotny element estetyki wykonawczej tego okresu



Przykład nr 8 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 7-8.*

Zgodnie z praktyką wykonawczą epoki baroku powtórzenie odcinka muzycznego powinno być wzbogacone o zmiany w strukturze melodycznej, najczęściej poprzez dodanie odpowiednich ozdorników. *Allemande*, ze względu na swoje umiarkowane tempo, jest szczególnie podatna na tego rodzaju modyfikacje. Wprowadzenie przebiegów gamowych, pełniących funkcję swoistej *tiraty*, pozwala nie tylko urozmaicić linię melodyczną, lecz także podkreślić retoryczny i ornamentalny charakter powtórzenia.



Przykład nr 9 – Propozycja realizacji ozdobników – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 1 oraz 8.*

Courante jest tańcem w metrum trójdzielnym, występującym w dwóch zasadniczych odmianach: włoskiej *Corrente*, najczęściej w metrum 3/4, o lekkim i żywiołowym charakterze, oraz francuskiej, utrzymanej zwykle w metrum 3/2, cechującej się powolnym, dostojnym stylem¹²⁸. Taniec z *Suity francuskiej Es-dur BWV 815* należy do pierwszego z tych typów.

2. Courante*



Przykład nr 10 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 1-3.*

Charakterystycznym jej elementem jest rytm triolowy w głosach górnych, któremu towarzyszy bas w rytmie punktowanym. Sposób wykonania tego schematu rytmicznego opisuje C. Ph. E. Bach w swoim traktacie, zalecając zrównanie wartości szesnastki w głosie basowym z ostatnim dźwiękiem trioli w głosie górnym¹²⁹. Praktyka ta sprzyja uzyskaniu klarownej, płynnej i stylowo właściwej pulsacji charakterystycznej dla włoskiej odmiany tańca.

Cechą charakterystyczną jest też przełamanie akcentu, gdyż z uwagi na obecność łuku pierwszy takt posiada akcenty metryczne na pierwszą i trzecią miarę, natomiast drugi takt ukazuje je na drugą i trzecią ćwierćnutę. Schemat ten będzie obecny w dalszym przebiegu części suity.

¹²⁸ *Courante*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tom 4, red. S. Sadie, London 1980, s. 875-878.

¹²⁹ Vide, C. Ph. E. Bach, op. cit, s. 169.

W zakresie ornamentyki Bach posługuje się mordentem (np. takt 2.) oraz trylem (np. takt 7.). W takcie 5. można zaobserwować ozdobnik, który stanowi połączenie appogiatury dolnej z mordentem. Jego realizacja przedstawia się następująco:



Przykład nr 11 – Realizacja appogiatury dolnej – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 5.



Przykład nr 12 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 4-9.

Warto również zwrócić uwagę na hemiolę – zjawisko rytmiczno-metryczne polegające na przekształceniu percepcji metrum w sposób, który tworzy wrażenie chwilowej zmiany organizacji rytmicznej bez faktycznej zmiany metrum w zapisie nutowym¹³⁰. Ukazana jest ona w kadencji, gdzie w takcie 14. akcenty przypadają na pierwszą i trzecią miarę taktu, natomiast w takcie 15. — na drugą miarę.



Przykład nr 13 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 13-15.

¹³⁰ Hemiola, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tom 8, red. S. Sadie, London 1980, s. 472-473.

Ze względu na żywe tempo utworu, możliwości wprowadzenia dodatkowych ozdobników, które mogłyby urozmaicić repetycje, są ograniczone. W odniesieniu do taktów 29-30 proponowane rozwiązanie prezentuje się następująco:



Przykład nr 14 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 28-30.



Przykład nr 15 – Propozycja ozdobników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 29-30.

Trzecią część suity stanowi *Sarabande* – taniec wywodzący się z Hiszpanii, którego charakterystyczną cechą jest akcentowanie drugiej miary taktu, często w połączeniu z wydłużoną nutą¹³¹. W kontekście suit barokowych sarabanda funkcjonuje jako forma stylizowana, w której wspomniany akcent bywa łagodzony przez interakcję z innymi głosami, na przykład poprzez wprowadzanie rytmu ósemkowego w partiach towarzyszących.

3. Sarabande



Przykład nr 16 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 1-4.

Zapisane przez Bacha znaki artykulacyjne podkreślają aspekt delikatnego akcentowania drugiej miary taktu. W tym kontekście partia opadającego basu, którą można nieco

¹³¹ *Sarabande*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tom 16, red. S. Sadie, London 1980, s. 489-492.

odseparować, kształtuje charakter artykulacyjny całej części. W zakresie ornamentyki Bach stosuje tryle i mordenty w głosach górnych, które należy wykonywać w charakterze *Adagio*, czyli nieco wolniej, zgodnie z charakterem części. W takcie 5. pojawia się appoggiatura górna połączona z trylem, której wykonanie, zgodnie z intencją kompozytora, umożliwia lekkie „rozpędzenie” frazy.

Poniżej przedstawiono propozycję wariantu realizacji ozdobników w trakcie repetycji w takcie 7.:



Przykład nr 17 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 5-8.



Przykład nr 18 – Propozycja ozdobników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 7.

Kolejną część suity stanowi *Gavotte*, charakteryzujący się obecnością przedtaktu obejmującego dwie ćwierćnuty. W tym kontekście należy zwrócić szczególną uwagę na wyraźne zaakcentowanie pierwszej miary taktu, gdyż przedtakt ten może sprawiać trudności wykonawcze, mylnie sugerując akcentowanie trzeciej miary, co jednak nie odpowiada intencji kompozytora. Istotnym elementem wykonawczym jest zastosowanie łuku łączącego dwie ósemki, które umożliwia wyraźne oddzielenie motywów i wyznacza ich artykulację w dalszej części kompozycji. W głównym temacie części Bach wykorzystuje liczne tryle poprzedzone appoggiaturami, które ze względu na żywe tempo należy wykonywać w sposób krótki i błyskotliwy, zachowując lekkość i płynność frazy.

4. Gavotte



Przykład nr 19 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 1-7.*

W takcie 4. można zaobserwować appoggiatury, które w trakcie wykonania mogą funkcjonować jako przykład rytmu lombardzkiego, polegającego na realizacji sekwencji szesnastki poprzedzającej ósemkę z kropką.



Przykład nr 20 – Realizacja appoggiatury górnej – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 4.*

Druga część utworu, operująca tonacją dominanty, wprowadza również mordenty, niekiedy w połączeniu z appoggiaturami. W taktach 11-12 chromatyczne zejście w partii basu nawiązuje do figury retorycznej *patopoi*, która powinna być wykonana w sposób *legato*, podkreślając płynność frazy i retoryczny charakter tej sekwencji.

Przykładowa realizacja wariacji w trakcie repetycji dla taktów 3. i 9. może wyglądać następująco:



Przykład nr 21 – Przykładowa realizacja ozdobników przy repetycji – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 3 oraz 9.*



Przykład nr 22 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 8-14.*

Air stanowi lekką kompozycję o charakterze imitacyjnym, zawierającą przedtakt podobny do tego, który występuje w gawocie. W dużej mierze utwór opiera się na przebiegach gamowych w różnych konfiguracjach, a charakter zastosowanych ozdobników jest zbliżony do tych użytych w *Gavotte*.

W kontekście wykonawstwa na akordeonie istotne jest rozłożenie materiału dźwiękowego pomiędzy manualy w taktach 8-10. W takcie 8. dźwięk g^1 pełni funkcję graniczną, po którym kolejny dźwięk f^1 można przenieść do manualu melodycznego. Pozostałe dźwięki powinny być wykonywane zgodnie z kierunkiem graficznym wskazanym przez Bacha, co pozwala uzyskać klarowny efekt brzmieniowy i jest efektywnym rozwiązaniem w transkrypcji na akordeon.



Przykład nr 23 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 28-30.*

Realizacja wariacji podczas repetycji może obejmować zarówno wprowadzanie dodatkowych ozdobników, jak i modyfikację łukowania poszczególnych dźwięków. Przykładem może być takt 14., w którym równolegle do dodanych triolowych ozdobników

melodycznych można dokonać zmiany artykulacji w partii basu, podkreślając kontrast i klarowność frazy.



Przykład nr 24 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 14-16.



Przykład nr 25 – Przykładowa realizacja artykulacji oraz ozdobników – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 14-15.

Menuet nie występuje w opisie Altnickola, pojawia się natomiast w pierwszej wersji suity. Forma ta reprezentuje dystyngowany taniec dworski w metrum 3/4, w którym istotne znaczenie ma akcent metryczny na pierwszą miarę taktu. Bach wyraźnie oddzielił poszczególne motywy za pomocą łuków, wskazując właściwą artykulację, która stanowi pewnego rodzaju model wykonawczy, zachowany w edycjach wydawniczych w postaci linii kropkowanej.

6. Menuet



Przykład nr 26 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Menuet, t. 1-6.

W zakresie ornamentacji *Menuet* jest podatny na modyfikacje melodyczne po repetycji. Proponowana linia melodyczna dla powtórki w taktach 1-4:



Przykład nr 27 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Menuet, t. 1-4.*

Suitę zamyka *Gigue* – żywy taniec pochodzenia angielskiego, zwykle notowany w metrach 3/8, 6/8 lub 12/8¹³². W przypadku suity francuskiej mamy do czynienia ze stylizowaną formą o charakterze fugowym. *Gigue* w suicie rozpoczyna się ekspozycją tematu, jednak dalsze przeprowadzenie jest nadkompletne, a faktura trzygłosowa pojawia się jedynie krótkotrwale.

W kontekście transkrypcji na akordeon zaleca się rozpoczęcie wykonania w manuale melodycznym, co umożliwia klarowne wprowadzenie poszczególnych tematów. W takcie 5. temat pojawia się ponownie w partii lewej ręki, lecz w niższym rejestrze.



Przykład nr 28 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 1-9.*

¹³² R. McIntyre, *On the Interpretation of Bach's Giges*, tłum. własne, „The Musical Quaterly” 1965, tom 51, nr 3, s. 480.

Z punktu widzenia artykulacji, istotne jest jej zróżnicowanie. Przykładem mogą być takty 7-8, w których motywy gamowe powinny być wykonywane *legato*, natomiast skoki należy realizować w sposób delikatnie odseparowany. Dla zachowania przejrzystości metrycznej warto podkreślać charakter metrum złożonego ($3/8 + 3/8$). Podobne schematy artykulacyjne mogą znaleźć zastosowanie w całej kompozycji.



Przykład nr 29 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 14-15.

W takcie 33. następuje jeden z punktów kulminacyjnych całej suity z uwagi na wykorzystanie akordów złożonych z czterech dźwięków, co do tej pory nie miało miejsca podczas przebiegu całego utworu.



Przykład nr 30 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 27-37.

Dyminucje w *Gigue* mogą przybierać bardzo zróżnicowany charakter, obejmując zarówno warianty rytmiczne, jak i melodyczne. Poniżej przedstawiono wybrane przykłady ich zastosowania w całej kompozycji.



Przykład nr 31 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 19-22.*



Przykład nr 32 – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 44-55.*



Przykład nr 33 – Propozycja ozdobników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – *Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 19, 36-37 oraz 49.*

Ważnym zagadnieniem w kontekście wykonawstwa *Suity francuskiej Es-dur BWV 815* jest dobór regestrów dla poszczególnych części. Za optymalne rozwiązanie uznano wykonanie całej części na jednym zestawie regestrów w celu wyeksponowania kontrastu między częściami. Wybór ten pozostaje indywidualną decyzją wykonawcy, niemniej w aspekcie ukazania afektu oraz zachowania jednolitego brzmienia proponowane są następujące rozwiązania:

- Części szybkie – registracja złożona z dwóch lub większej liczby chórów (np. 16'+8', 16'+4', 8'+4', 8'+8' dla manuału dyskantowego; w przypadku użycia 16' konieczna

jest transpozycja o oktawę w górę) oraz 16'+8' dla manualu melodycznego w celu uzyskanie jaśniejszego brzmienia.

- Części wolne – rejestry pojedyncze (np. 8' lub 16' z transpozycją o oktawę w górę dla manualu dyszkantowego oraz pojedynczy registr dla manualu basowego).

Suita francuska Es-dur BWV 815 stanowi znakomitą szkołę ornamentacji, artykulacji oraz stylizowanych tańców barokowych. Utwór ten oferuje liczne inspiracje związane z wykonawstwem muzyki barokowej, a ze względu na swoją dwugłosową strukturę, jest szczególnie odpowiedni do transkrypcji na akordeon. Realizacja *Suit francuskich i angielskich* w całości oraz eksploracja metod opracowania i interpretacji stanowi wartościową praktykę, która wzbogaca repertuar akordeonowy zarówno w wymiarze artystycznym, jak i pedagogicznym.

4.3 *Preludium i Fuga a-moll BWV 543*

Muzyka organowa zajmuje fundamentalne i centralne miejsce w dorobku kompozytorskim Johanna Sebastiana Bacha, co jest bezpośrednią konsekwencją silnych wpływów północnoniemieckiej szkoły organowej przełomu XVII i XVIII wieku. Kluczową postacią dla ukształtowania się stylu młodego Bacha był Dietrich Buxtehude (ok. 1637-1707)¹³³. Jego kompozycje stanowiły zasadniczą inspirację, czego wymownym świadectwem jest słynna piesza podróż Bacha do Lubeki w 1705 roku, podjęta podczas jego służby w Arnstadt¹³⁴. Czas spędzony w Lubece, trwający około trzech do czterech miesięcy, umożliwił Bachowi osobiste poznanie Buxtehudego oraz dogłębne studiowanie jego kunsztu, co miało przełomowe znaczenie dla rozwoju jego własnego języka muzycznego¹³⁵. W kolejnych latach styl organowy Bacha ulegał stopniowej, lecz wyraźnej ewolucji. Okres weimarski (1708–1717) uznawany jest za szczególnie płodny, gdyż zaowocował powstaniem większości jego monumentalnych preludiów (toccata i fantazji) oraz fug, w tym *Preludium i Fugi C-dur* BWV 545 czy *Fantazji i Fugi c-moll* BWV 542¹³⁶. Należy jednak zaznaczyć, że niektóre dzieła, takie jak *Toccata, Adagio i Fuga C-dur* BWV 564, wyraźnie zdradzają

¹³³ C. Wolff, *Johann Sebastian Bacha: Muzyk i uczony*, tłum. B. Świdorska, Lokomobila, Warszawa 2011, s. 130.

¹³⁴ Ibidem, s. 134.

¹³⁵ Ibidem, s. 133.

¹³⁶ E. Zavorský, op. cit., s. 155.

wpływy stylu włoskiego (np. elementy techniki koncertującej), co sugeruje intensywne studia tego repertuaru lub wcześniejsze pochodzenie tych kompozycji¹³⁷.

Do kanonu utworów weimarskich zalicza się również *Praeludium i Fuga a-moll* BWV 543¹³⁸. Istnieją dwie zasadnicze wersje tej kompozycji, określane jako BWV 543 oraz BWV 543a, których źródłem były manuskrypty pochodzące od kopistów związanych odpowiednio z synem Bacha, Carlem Philippem Emanuelem (BWV 543), oraz z jego uczniem, Johannem Ludwigiem Krebsem (BWV 543a)¹³⁹. Najbardziej znacząca różnica między redakcjami pojawia się w początku preludium: wersja BWV 543a (prawdopodobnie starsza) charakteryzuje się krótszą strukturą akordową. W docelowej wersji (BWV 543) Bach rozbudowuje wstęp, poszerzając opadające progresje rozłożonych akordów molowych i zmniejszonych, często wzbogacając je o opóźnienia z wykorzystaniem, np. interwałów kwart.

Praeludium et Fuga in a
BWV 543 a⁸⁰⁾

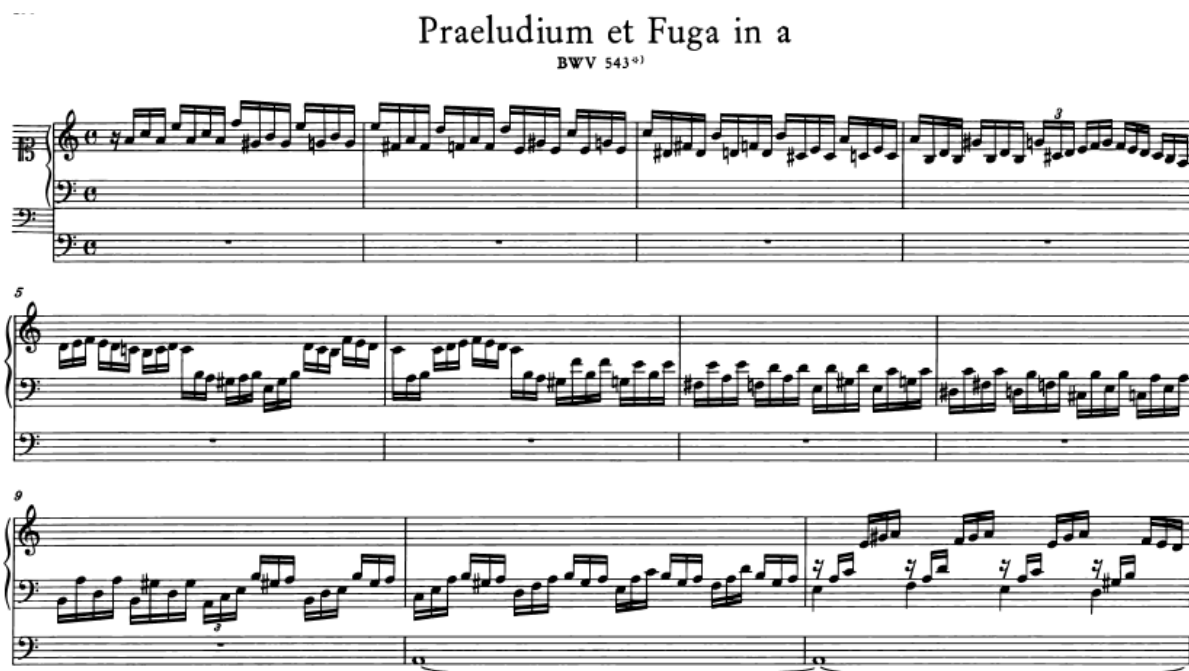
Praeludium

Przykład nr 34 – J. S. Bach – *Praeludium i Fuga a-moll* BWV 543a, *Praeludium*, t. 1-6.

¹³⁷ C. Wolff, op. cit, s. 166.

¹³⁸ M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, PWN, Kraków 1970, s. 387.

¹³⁹ P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, tłum. własne, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 92.



Przykład nr 35 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 1-11.

Początkowa sekwencja *Preludium a-moll* BWV 543 stanowi wyraźny przykład realizacji *stylus phantasticus* – stylu kompozycyjnego i wykonawczego nawiązującego bezpośrednio do improwizacji organowej i implikującego swobodę rytmiczną w wykonaniu¹⁴⁰. Kluczowym elementem interpretacyjnym jest zatem precyzyjne określenie koncepcji afektywnej i narracyjnej utworu oraz identyfikacja punktów kulminacyjnych, które należy eksponować.

Albert Schweitzer proponował dla figur szesnastkowych Bacha metodę frazowania niezależną od dosłownego zapisu nutowego. Polegała ona na tym, że ostatni dźwięk każdej grupy szesnastkowej jest artykulacyjnie łączony z pierwszym dźwiękiem kolejnej, po czym następuje subtelne oddzielenie od następnej jednostki motywicznej. Celem tej segmentacji było „ożywienie monotonii wiązania”¹⁴¹.

¹⁴⁰ K. Lukas, *Stylus phantasticus – geneza i charakterystyka stylu oraz najważniejsze problemy wykonawcze* [w:] *Północnoniemiecka Szkoła Organowa oraz Johann Sebastian Bach*, red. K. Lukas, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, s. 62.

¹⁴¹ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, PWM, Kraków 1987, s. 226.



Przykład nr 36 – Propozycja artykulacji wg Schweitzera – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 1.

W przypadku transkrypcji akordeonowej, początek utworu tradycyjnie realizowany jest w całości w manuale dyszkantowym, jednak wartym uwzględnienia jest rozdział materiału dźwiękowego, który uwydatnia artykulację¹⁴². Istotnym zagadnieniem technicznym w dalszym przebiegu jest jednak podział materiału dźwiękowego między manualy.

Wprowadzenie partii pedału w takcie 10. zwiastuje rozszerzenie faktury muzycznej, które zostaje w pełni ugruntowane w takcie 11. W tym momencie wykonawca musi podjąć decyzję o dystrybucji poszczególnych głosów pomiędzy manualy akordeonu. Głos środkowy może być technicznie zrealizowany zarówno w manuale melodycznym, jak i w manuale dyszkantowym. W niniejszej pracy przyjęto założenie realizacji głosu środkowego w manuale melodycznym. Warunkiem koniecznym dla takiego rozwiązania jest redukcja brzmienia partii pedału do najniższego dostępnego głosu akordeonu. W aspekcie techniki wykonawczej, w miejscu wystąpienia pauzy szesnastkowej, konieczne jest zastosowanie zdwojenia wybranego dźwięku głosu środkowego w celu zachowania ciągłości i pełni brzmienia.



Przykład nr 37 – Propozycja realizacji materiału dźwiękowego na akordeonie – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 11.

¹⁴² P. Williams, *Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation. 2: J. S. Bach and Left-Hand-Right-Hand Distribution*, tłum. własne, „Early Music” 1994, tom 22, nr 1, s. 105.

Rozwój narracyjny kompozycji postępuje poprzez iterację dwutaktowego motywu harmonicznego pochodzącego z taktów 11. i 12. Powtórzenia te są prezentowane w zróżnicowanym ujęciu harmonicznym, prowadząc do kulminacji w takcie 22. W tym momencie następuje powrót do estetyki *stylus phantasticus*, zrealizowany poprzez przebiegi gamowe i zakończony tremolo, złożonym z akordu tonicznego i interwału terdecymy. Choć fragment ten ma charakter swobodny i improwizacyjny, wskazówki do jego wykonania mogą być czerpane z podziałów rytmicznych, które są ściśle skorelowane ze zmianami kierunku linii melodycznej. Owa korelacja rytmiki i kształtu figuracji może sugerować określone podziały artykulacyjne lub wskazywać na możliwość zastosowania *tempo rubato* w celu podkreślenia wirtuozerii i dramatyzmu tego fragmentu.



Przykład nr 38 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 21-25.

Wspomniane wirtuozowskie tremolo w takcie 22. prowadzi do kadencji opartej na pochodzie basowym, która finalizuje się w takcie 25. dźwiękiem e¹. Aby wyraźnie zaznaczyć zakończenie pierwszego epizodu Preludium, dźwięk ten może zostać rozszerzony o mordent. Bezpośrednio po tej kadencji następuje solo partii pedału, które – przy założeniu implementacji tożsamej z wcześniej opisaną redakcją – można już wyeksponować w pełnym brzmieniu instrumentu. Ten fragment stanowi wyraźne nawiązanie tematyczne do początku Preludium. W takcie 28. następuje zmiana faktury, gdzie w partiach manualów zostaje wprowadzona imitacja czterodźwiękowego motywu w fakturze czterogłosowej. Ze względu na konstrukcję i szeroką skalę akordeonu guzikowego, możliwe jest wykonanie tej sekcji jedną ręką w manuale dyszkantowym. Szeroki ambitus instrumentu pozwala również na precyzyjną realizację taktów 31. i 32., z możliwością wyraźnego zróżnicowania artykulacji

między głosem środkowym a głosem najwyższym, co jest kluczowe dla uwydatnienia polifonicznego charakteru kompozycji.



Przykład nr 39 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 29-34.

Kontynuując ewolucję formy, po szeregu wirtuozowskich figur melodycznych szczególną uwagę zwraca imitacja występująca pomiędzy głosem najniższym a głosami wyższymi. W kontekście wykonawczym, interesującym zabiegiem artykulacyjnym może być zróżnicowanie artykulacji w zależności od wielkości interwałów: interwały sekundowe mogą być realizowane *legato*, podczas gdy wszystkie większe skoki interwałowe wykonywane są w artykulacji separowanej. Takie podejście uwydatnia kontrasty motywiczne i oddziela poszczególne ogniwa melodyczne.



Przykład nr 40 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 38-41.



Przykład nr 41 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 41.

Dalsza część Preludium ukazuje krótkie *solo* partii pedału w takcie 46. W przypadku transkrypcji na akordeon i dążenia do wzmocnienia ekspresji, istnieje możliwość zdwojenia tej partii w manuale dyszkantowym, jednak technicznie musi to nastąpić po wybrzmieniu akordu a-moll. Przykładowym, dogodnym punktem dla dołączenia wzmocnienia jest dźwięk c¹ w drugiej grupie rytmicznej tego taktu.



Przykład nr 42 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 46-53.

Preludium wieńczy szeroka fakturalnie kadencja, charakteryzująca się powtarzanym motywem rytmicznym w partii pedału, stanowiącym nawiązanie motywiczne do przebiegów obecnych w całym utworze. Całość kompozycji, pełniąca funkcję wprowadzenia do fugi, kończy się akordem tonicznym z tercją pikardyjską.



Przykład nr 43 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 1-5.

Temat Fugi jest kompozycyjnie zorganizowany w dwie zasadnicze części. Pierwsza, obejmująca takty 1-2, charakteryzuje się potencjalnie tanecznym charakterem, co jest implikowane przez zastosowanie metrum 6/8 oraz wyrazistą, pulsacyjną rytmikę. Druga część (takty 2-5) stanowi progresję opadających figur akordowych. W końcowym przebiegu tematu następuje wyraźna modulacja do tonacji dominantowej e-moll. W aspekcie wykonawczym i artykulacyjnym proponowana realizacja tematu może uwzględnić to zróżnicowanie charakteru, akcentując taneczny puls pierwszej części i płynność figuracji drugiej.



Przykład nr 44 – Propozycja artykulacji tematu fugi – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 1-5.

Pierwsza kompletna ekspozycja fugi rozciąga się od taktu 1. do 35., prezentując temat i jego odpowiedź naprzemiennie w tonacjach a-moll i e-moll. Elementem spajającym tę strukturę są łączniki pomiędzy kolejnymi wejściami tematu. W kontekście transkrypcji akordeonowej, pierwsze dwa wejścia tematu są realizowane w manuale dyszkantowym, natomiast kolejne realizacje, włącznie z ekspozycją w najniższym głosie, proponuje się wykonywać w manuale melodycznym. Taka dyspozycja niweluje efekt przełamania oktawy w manuale basowym, umożliwiając jednocześnie lepszą separację głosów.

Z punktu widzenia artykulacji, szczególnym miejscem są takty 39-42, gdzie możliwe jest zastosowanie zróżnicowania artykulacyjnego na zasadzie kontrastu dysonansu i konsonansu. W głosie górnym sugerowana jest realizacja *legato*, podczas gdy w głosie środkowym zaleca się separację dźwięków, co pozwala na uwydatnienie struktury ciężów harmoniczných.



Przykład nr 45 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 38-42.

Zwrot kadencyjny wprowadzający kolejną, tym razem niekompletną ekspozycję tematu fugi, osiągnięty zostaje poprzez zastosowanie formuły rytmicznej hemioli¹⁴³. Jest ona wyraźnie obecna w takcie 43. oraz na przełomie taktów 49-50.



Przykład nr 46 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 43-51.

W dalszej części utworu następuje ukazanie tematu w tonacji e-moll, lecz bez udziału materiału dźwiękowego, który na organach jest realizowany na klawiaturze pedałowój. Pierwsza część tematu ulega rozmyciu strukturalnemu, natomiast drugi człon tematu w takcie 53. zostaje w pełni zaprezentowany. W następującym po nim epizodzie, gdzie dolny głos realizuje cyrkulującą figurację, w kontekście artykulacyjnym można zastosować zasadę

¹⁴³ Vide, s. 68.

konsekwentnego łączenia mniejszych odległości interwałowych i oddzielania tych o większym ambitusie. Taka implementacja skutkuje klarownością faktury i ułatwia percepcję linii basowej.



Przykład nr 47 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 52-60.

Takty 61. i 62. stanowią moment wymagający analizy kwestii dystrybucji głosów pomiędzy manuały akordeonu. Ze względu na obecność trylu, konieczne jest odwrócenie wertykalnego podziału głosów, aby zapewnić swobodę techniczną jego wykonania. W tym celu głos środkowy powinien być wykonany w manuale melodycznym aż do momentu rozwiązania kadencji, podczas gdy głos dolny może zostać zrealizowany kciukiem w manuale dyszkantowym. Ta techniczna redystrybucja jest niezbędna dla utrzymania wirtuozerii i czystości wykonania.



Przykład nr 48 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 61-65.



Przykład nr 49 – Propozycja realizacji materiału dźwiękowego na akordeonie – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 61-62.

Dalszy rozwój formalny wprowadza kolejny epizod, który ma funkcję modulującą i prowadzi do tonacji d-moll. W zaprezentowanym w nowym ujęciu temacie Bach stosuje kontrapunkt charakteryzujący się obecnością mordentów. Ze względu na śpiewny charakter i płynność przebiegu, zasadne jest wykonanie górnego głosu *legato* (takt 80.).



Przykład nr 50 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 76-80.

Istotny przełom w prowadzeniu narracji muzycznej wprowadza temat w najniższym głosie, by w kolejnym takcie, ukazać go ponownie w głosie środkowym w technice *stretto* (takty 95-96). Fragment ten stanowi wymagający element techniczny fugi, gdyż charakteryzuje się szerokim ambitusem operującym jednocześnie w trzech głosach. Akordeon guzikowy dzięki szerokiej rozpiętości skali manualu dyszkantowego, umożliwia jego wierną realizację.



Przykład nr 51 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 95-99.

Kolejnym z kluczowych momentów kulminacyjnych jest takt 115., gdzie temat zostaje ukazany w tonacji e-moll w kontekście bardzo szerokiej faktury. W celu efektywnej realizacji tej sekcji w transkrypcji na akordeon, konieczne jest czasowe przeniesienie najniższego głosu (jeżeli realizowany jest w manuale melodycznym) do manualu basowego, co pozwala na równoczesne wykonanie głosu tenorowego w manuale melodycznym. Ta redystrybucja

głosów jest niezbędna dla zachowania wszystkich linii melodycznych w niezmienionej formie. W takcie 119. następuje powrót do pierwotnej dyspozycji.



Przykład nr 52 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 113-120.

Po zstępującym materiale dźwiękowym głosu najniższego, którą – w nawiązaniu do techniki stosowanej w preludium – można zdwoić w manuale dyszkantowym oraz melodycznym (np. od dźwięku *gis* w drugiej grupie rytmicznej), narracja muzyczna płynnie przechodzi do wirtuozowskiej kody, która wyraźnie powraca do estetyki *stylus phantasticus*. Aby uzyskać podparcie rytmiczne i uwydatnić akord zmniejszony ukryty w szybkich przebiegach melodycznych, można zastosować zdwojenie pierwszych dźwięków każdej grupy rytmicznej w manuale melodycznym. Następnie, sekstolowe przebiegi o ostrym charakterze brzmieniowym – wynikającym z zestawienia akordów E-dur z H-dur ze zmniejszoną kwintą – można retorycznie odseparować od sąsiadujących figur wirtuozowskich. Cała sekcja zostaje ostatecznie zamknięta przez majestatyczną kadencję z podwójnym opóźnieniem dominanty z dodaną septymą.



Przykład nr 53 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 143-151.

Proponowana rejestracja do realizacji transkrypcji na akordeonie opiera się w głównej mierze na intuicyjnym poczuciu afektu epoki oraz na aspekcie harmonicznym. W przypadku preludium sugeruje się użycie rejestru 16'+4'. Fuga, ze względu na większą złożoność i konstrukcję, dopuszcza większą płynność i zmienność w doborze rejestrów. Ekspozycja tematu, wykonywana na rejestrze 16'+4', może być zredukowana do rejestru 16' lub 16'+8' w momentach redukcji faktury. Przy ponownym ukazaniu partii pedału celowy jest powrót do rejestracji 16'+4', natomiast w momencie osiągnięcia szerokiej faktury w takcie 115. uzasadnione jest rozszerzenie rejestracji do dyspozycji *tutti*. Współdziałanie doboru rejestru ze strukturą dzieła jest w tym przypadku kluczowe dla interpretacji.

Preludium i Fuga a-moll BWV 543 Johanna Sebastiana Bacha stanowi utwór łączący różnorodne inspiracje kompozytora: Preludium odzwierciedla wpływ północnoniemieckiej szkoły organowej, podczas gdy Fuga jest świadectwem dojrzałej techniki kompozytorskiej Bacha. Transkrypcja na akordeon stawia przed wykonawcą poważne wyzwania techniczne i manualne. Niemniej jednak, kompozycja ta jest w pełni możliwa do realizacji na akordeonie, pod warunkiem gruntownego zrozumienia i implementacji języka muzycznego epoki baroku na ten instrument. Osiąga się to poprzez szczegółową analizę aspektu artykulacyjnego oraz faktury. Dzieło to stanowi znakomitą pozycję do studiowania zaawansowanej muzyki organowej Bacha w kontekście transkrypcji akordeonowej.

4.4 *Preludium i Fuga b-moll BWV 867*

Das Wohltemperirte Clavier (DWK) stanowi jedno z najbardziej ikonicznych i fundamentalnych dzieł w dorobku Johanna Sebastiana Bacha. Cykl ten, podzielony na dwa tomy, powstawał w różnych okresach życia kompozytora. Tom I został ukończony w 1722 roku podczas pobytu Bacha w Köthen, natomiast tom II zredagowano w Lipsku, a jako datę jego ostatecznego skompletowania przyjmuje się rok 1744, choć materiał do niego mógł powstawać na przestrzeni lat 1729–1741¹⁴⁴. Proces tworzenia cyklu był rozciągnięty w czasie, o czym świadczy fakt, że już pierwsze preludia pojawiły się we wczesnym zeszycie nutowym przeznaczonym dla jego syna, Wilhelma Friedemanna Bacha (*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*)¹⁴⁵.

Bach, będąc innowacyjnym pedagogiem, przez lata komponował utwory dla swoich uczniów. Prawdopodobnie jednym z bezpośrednich powodów, dla których zebrał te kompozycje w formie rękopisu tworzącego I tom DWK, było staranie się o prestiżowe stanowisko kantora przy kościele św. Tomasza w Lipsku¹⁴⁶. Wraz z innymi dziełami o charakterze dydaktycznym, takimi jak *Aufrichtige Anleitung* (czyli *Inwencje i Sinfonie*) oraz *Orgel-Büchlein*, cykl ten stanowił wizytówkę i rekomendację dla lipskiego środowiska. Świadczy o tym również życzliwe pismo księcia Leopolda z Köthen, ówczesnego władcy, skierowana do władz miejskich Lipska¹⁴⁷. O charakterze pedagogicznym DWK świadczy również fakt, iż jest to kompleksowe studium techniki, obejmujące zagadnienia faktury, rytmu i polifonii. Cykl wykorzystuje zróżnicowane metra, faktury 2-, 3-, 4-, 5-głosowe oraz bogactwo wzorców stylistycznych.

Z tytułem dzieła *Das Wohltemperirte Clavier* wiąże się bezpośrednio zagadnienie temperacji instrumentów klawiszowych, ponieważ pojęcie *wohltemperierte* oznacza „dobrze temperowany”. Wraz z postępującym rozwojem systemu tonalnego oraz rozkwitem nowożytnej koncepcji dzieła muzycznego, stroje instrumentów stały się poważną barierą. Dotychczas używane systemy strojenia, takie jak strój mezotoniczny czy strój naturalny, uniemożliwiały zarówno swobodne odległe modulacje, jak i grę we wszystkich 24 tonacjach.

¹⁴⁴ Por. B. Pociąg, op. cit., s. 101; E. Zavorský, op. cit., s. 375.

¹⁴⁵ A. Dürr, op. cit., s. 2.

¹⁴⁶ C. Wolff, op. cit., s. 281.

¹⁴⁷ Ibidem.

Cel powstania cyklu doskonale ujął Wolff:

„Podstawowym celem, jaki postawił sobie Bach, komponując *Das Woltemperierte Clavier*, było zatem przedstawienie możliwości wykorzystania w praktyce muzycznej systemu wszystkich 24 tonacji, które wcześniej rozważano jedynie teoretycznie”¹⁴⁸.

Należy jednak podkreślić, że cykl ten nie był przeznaczony do wykonania w systemie równomiernie temperowanym (gdzie oktawa jest dzielona na 12 równych półtonów). Jak wynika z analiz źródeł, Bach był zwolennikiem stroju dobrze temperowanego (nierównomiernego), który dopuszczał tercje lekko podwyższone w tonacjach centralnych¹⁴⁹. Taki system pozwalał na zachowanie indywidualnego charakteru i brzmienia poszczególnych tonacji, a tym samym na wyrażenie unikalnego afektu każdej z nich.

Tom I DWK składa się z 24 par preludiów i fug, obejmujących wszystkie 24 tonacje (durowe i molowe). U Bacha związek tonacji z konkretnym afektem (uczuciem lub nastrojem) jest wyraźnie zarysowany. Przykładowo, tonacja D-dur często ukazuje charakter uroczysty (jak w *Fudze D-dur* BWV 850) i dostojność (*Fuga B-dur* BWV 866), podczas gdy tonacje molowe, takie jak c-moll (*Preludium i Fuga c-moll* BWV 847) czy f-moll (*Preludium i Fuga f-moll* BWV 857), niosą ze sobą afekt cierpienia lub wewnętrznego konfliktu¹⁵⁰.



Przykład nr 54 – J. S. Bach – *Preludium i Fuga b-moll* BWV 867, *Preludium*, t. 1-5.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 285.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ E. Zavorský, s. 207-208.

Zdaniem Zavorskiego, w ujęciu retorycznym *Preludium i Fuga b-moll*, BWV 867, wyraża afekt błagalnej prośby oraz powściągliwego bólu¹⁵¹. W przeciwieństwie do form preludialnych opartych na fakturze kontrapunktycznej, Preludium to charakteryzuje się dominacją szerokich kompleksów akordowych, których maksymalny ambitus oscyluje wokół siedmiu głosów. Z analizy tej rozbudowanej faktury wyodrębnić można następujące motywy rytmiczne stanowiące jej fundamentalne elementy składowe¹⁵²:



Przykład nr 55 – Motywy składowe Preludium BWV 867 J. S. Bacha.

W aspekcie retorycznym kompozycji wyraźnie zarysowują się figury *anabasis* (przykład nr 54) oraz *catabasis* (przykład nr 55). Figury te występują konsekwentnie w toku całej kompozycji, manifestując się zarówno w partii basowej jak i w głosach wyższych. Odpowiednio, ruchy te prowadzą do pogłębienia lub osłabienia natężenia emocjonalnego preludium.



Przykład nr 56 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 6-9.

¹⁵¹ Ibidem, s. 214.

¹⁵² Hye E. Yoo, *J. S. Bach's WTC Book I Prelude and Fugue in B-flat Minor BWV 867: An Analysis and Study of Related Works*, praca doktorska, tłum. własne, Arizona State University, Arizona 2020, s. 4.



Przykład nr 57 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 20-21.

Charakterystyczną cechą retoryczną kompozycji jest zastosowanie figury *abruptio*, która stanowi wymowną pauzę retoryczną symbolizującej strach, cierpienie oraz pustkę¹⁵³. Bach zrealizował tę figurę w takcie 22., gdzie struktury akordowe (oryginalnie na instrumencie klawiszowym, w transkrypcji na akordeon – w manuale dyskantowym i melodycznym) osiągają gęstość dziewięciu dźwięków. Wspomniana wcześniej figura *anabasis* poprzedzająca *abruptio* przyczynia się do eskalacji natężenia narracji muzycznej.



Przykład nr 58 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 22-24.

Wyodrębniona motywika oraz afektywny wymiar Preludium stanowią istotny czynnik w kontekście interpretacji wykonawczej utworu. Determinuje to dobór odpowiednich środków wyrazowych oraz realizację artykulacji adekwatnej do stylistyki.

W aspekcie dynamicznym Bach, stosując fakturę rozbudowaną do siedmiu głosów, dążył do uzyskania intensywnego charakteru emocjonalnego oraz potencjalnie silnej dynamiki. Sam układ i liczba głosów automatycznie determinują charakter dynamiczny. Poziom dynamiczny jest również skorelowany z kierunkiem linii melodycznej. Ta zależność stwarza szeroką przestrzeń dla aktywnego kreowania dźwięku na akordeonie, umożliwiając zastosowanie technik różnicowania dynamicznego.

¹⁵³ R. Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's Discourse of Method*, tłum. własne, Yale University Press, New Haven and London 1984, s. 107.

Motywy składowe, złożone według zależności interwałowych), mogą być wykonane w następujący sposób:



Przykład nr 59 – Motywy składowe Preludium BWV 867 J. S. Bacha – propozycja artykulacji.

Temat fugi wykazuje znaczne podobieństwo do pierwszej części Kantaty *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* BWV 64, operując identycznym schematem rytmicznym (przykład nr 58)¹⁵⁴. Pięciodźwiękowy temat fugi jest wyraźnie zarysowany kwartowym skokiem interwałowym stanowiącym retoryczne *suspiratio* po której następuje figura *abruptio*. Po retorycznej pauzie realizowany jest trzydźwiękowy motyw opadający (*catabasis*). Charakterystyczny dla struktury tematu jest interwał nony, który zostaje celowo przedzielony wspomnianą ciszą.

Przykład nr 60 – J. S. Bach – Kantata „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget” BWV 64, część I, t. 1-6.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 39.

Fuga 22 â 5.



Przykład nr 61 – Graficzna wizualizacja *immaginatio crucis* – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 1-2.

Istotnym elementem w wymiarze afektywnym i ikonograficznym kompozycji jest figura retoryczna *imaginatio crucis* (wskazana w przykładzie nr 59), która stanowi afirmację symboliki Męki Chrystusa na Krzyżu. Linie melodyczne, poprowadzone między pierwszym a czwartym oraz drugim a trzecim dźwiękiem tematu, tworzą wizualny obraz krzyża męki Pańskiej.

Fuga, charakteryzująca się fakturą pięciogłosową, jest utrzymana w ścisłej formie kontrapunktycznej. Pierwsza ekspozycja prezentuje temat kolejno we wszystkich pięciu głosach. Kontrapunkty realizowane są jako motyw w inwersji lub w technice kanonicznej. Temat oraz jego odpowiedź tonalna są konsekwentnie realizowane na przemian (w systemie *dux - comes*).

Fuga 22 à 5.

Przykład nr 62 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 1-24.

Po następującym epizodzie, temat ukazany jest w takcie 20. w tonacji Des-dur. W kolejnej odsłonie, realizowanej w tonacji As-dur i poprzedzonej modulującym łącznikiem, temat zostaje wprowadzony w technice *stretto*. Obejmuje ono wszystkie głosy i prowadzi do podwójnej fugi (takty 50-55), charakteryzuje się ścisłym następstwem wejść tematu w krótkich odstępach czasowych.



Przykład nr 63 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 50-62.

Przed wprowadzeniem drugiego *stretto* (o bliźniaczej strukturze formalnej w stosunku do poprzedniego), w takcie 64. następuje charakterystyczna kadencja zwodnicza. Ze względu na jej funkcję deklamacyjną, możliwe jest agogiczne jej podkreślenie poprzez zastosowanie *tempo rubato*.

Wspomniane drugie *stretto* prowadzi narrację muzyczną bezpośrednio do *cody*, która finalnie zamyka utwór kadencją doskonałą. Zakończenie to jest charakterystyczne dla epoki poprzez użycie tercji pikardyjskiej, co oznacza, że utwór, pomimo tonacji podstawowej b-moll, kończy się akordem B-dur.



Przykład nr 64 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 69-75.

W ogólnym założeniu realizacja fugi na akordeonie odbywa się poprzez rozdysponowanie trzech głosów w manuale dyszkantowym oraz dwóch pozostałych głosów w manuale melodycznym. W sytuacjach pomniejszenia faktury redukcja następuje w materiale dźwiękowym realizowanym w manuale dyszkantowym. Jest to uzasadnione ścisłym charakterem fugi oraz umiejscowieniem głosów w sąsiadujących rejestrach.

W celu uzyskania klarowności i dyferencjacji głosów artykulacja tematu jest realizowana następująco:

- Skok kwarty (otwierający temat) jest wyraźnie artykułowany,
- Trzy dźwięki realizowane bezpośrednio po pauzie retorycznej (*abruptio*) są wykonywane artykulacją separowaną.



Przykład nr 65 – Propozycja artykulacji tematu fugi – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 1-2.

Z uwagi na odmienny charakter formalny, aspekt agogiczny *Preludium i Fugi b-moll*, BWV 867, wymaga zróżnicowania w praktyce wykonawczej. Preludium charakteryzuje się śpiewnym rodzajem *arioso*, którą można wyekstrahować z poszczególnych partii głosowych. Z tego względu jest ono potencjalnie podatne na zastosowanie *tempo rubato*, które powinno być adekwatne do afektu, struktury harmonicznego i natężenia emocjonalnego. Fuga jako forma ścisła, winna być realizowana z wyraźnym pulsem metrycznym.

W kontekście uniwersalności języka muzycznego cyklu *Das Wohltemperierte Klavier*, rejestracja kompozycji stanowi wyzwanie interpretacyjne. Niemniej jednak, metodą dedukcji opartej na analizie materiału dźwiękowego i fakturalnego, można sformułować następujące wnioski:

- Preludium: Ze względu na szeroką fakturę akordową oraz wymiar afektywny, sugeruje się zastosowanie rejestru o większym wolumenie brzmieniowym i bogatszej alikwotowości, na przykład kombinacji 16'+8' lub 16'+4'.
- Fuga: Jako kompozycja pięciogłosowa, charakteryzująca się zbliżonym wolumenem brzmienia, również wskazuje na podobny dobór rejestrów.

Wysokie natężenie emocjonalne całej kompozycji stanowi dodatkowe uzasadnienie dla powyższego wyboru rejestrów, sprzyjającego intensywności narracji muzycznej.

Preludium i Fuga b-moll BWV 867, stanowi przykład edukacyjnego dzieła Bacha, które podobnie jak cały cykl *Das Wohltemperierte Klavier*, stawia liczne problemy interpretacyjne przed wykonawcą. Dla akordeonisty jest to znakomita szkoła języka muzycznego epoki, wymagająca rozwiązania problemów wykonawczych i technicznych, a także dogłębnego zrozumienia afektu danej kompozycji. Sam cykl preludiów i fug w transkrypcji na akordeon, będący dziełem unikatowym artystycznie, stanowi stałe źródło inspiracji i materiał do eksploracji możliwości brzmieniowych instrumentu.

4.5 Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella)

Transkrybowanie stanowiło stały element praktyki kompozytorskiej Johanna Sebastiana Bacha. Geneza tego zjawiska leżała w jego szerokim zainteresowaniu i chęci implementacji elementów muzyki włoskiej i francuskiej do własnego języka twórczego¹⁵⁵. Bohdan Pocij w następujący sposób charakteryzuje tę fundamentalny aspekt twórczości Bacha:

„Jest to stały nurt jego warsztatu kompozytorskiego: przerabia, przeinstrumentowuje własne koncerty, na przykład ze skrzypcowych na klawesynowe; transkrybuje utwory innych kompozytorów; włącza do kantat instrumentalne fragmenty własnych utworów instrumentalnych. Ten sam utwór, własny lub cudzy, nie zmieniając swojej substancji, zmienia postać, przyjmuje różne wcielenia – równie piękny i atrakcyjny w inkarnacji smyczkowej, klawesynowej, organowej...”¹⁵⁶.

Okres największej intensywności tworzenia transkrypcji przypada na drugi pobyt Bacha na dworze księcia Wilhelma Ernsta w Weimarze w latach 1708-1717, gdzie pełnił funkcję nadwornego organisty, muzyka kameralnego, a od 1714 roku – koncertmistrza¹⁵⁷. Bezpośrednia geneza powstania transkrypcji koncertów wiąże się z podróżą przyrodniego brata księcia, Ernsta Augusta, który z Niderlandów przywiózł egzemplarze najnowszych partytur koncertów

¹⁵⁵ J. Gembalski, *Elementy francuskie w twórczości organowej J. S. Bacha* [w:] Północnoniemiecka Szkoła Organowa oraz Johann Sebastian Bach, red. K. Lukas, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, s. 111.

¹⁵⁶ B. Pocij, op. cit., s. 67-68.

¹⁵⁷ C. Wolff, op. cit., s. 593.

włoskich autorstwa m.in. Vivaldiego, braci Marcellich czy Torellego¹⁵⁸. Transkrypcje te zostały sporządzone na bezpośrednią prośbę księcia. Studia nad tymi utworami, a także opracowanie kompozycji samego księcia Johanna Ernsta von Sachsen-Weimar, świadczyły o tym, że w latach 1713-1714 Bach przyswoił sobie nowożytny typ koncertu włoskiego, co zaowocowało skomponowaniem jego własnych dzieł w tej formie.

Przykładami tego procesu są:

- Transkrypcje organowe BWV 592-596, wzorowane głównie na koncertach skrzypcowych Antonia Vivaldiego oraz księcia Johanna Ernsta,
- Transkrypcje klawesynowe BWV 972-987, czerpiące inspirację z dzieł Vivaldiego, księcia Johanna Ernsta, braci Marcellich i Telemanna.

Koncert włoski ukształtował się jako forma instrumentalna w pierwszej połowie XVIII wieku. Jej głównym założeniem formotwórczym było przeciwstawianie sobie grup instrumentalnych, na podstawie czego można wyróżnić następujący podział:

- *Concerto solo*: polega na przeciwstawianiu orkiestry (*tutti*) jednemu instrumentowi solowemu,
- *Concerto grosso*: charakteryzuje się przeciwstawieniem małego zespołu instrumentalnego (*concertino*) całej orkiestrze (*ripieno*),
- *Concerto ripieno*: polega na przeciwstawianiu poszczególnych instrumentów w ramach jednego zespołu¹⁵⁹.

Koncert e-moll op. 1 nr 2 autorstwa Benedetta Marcella, który stał się bazą dla bachowskiej transkrypcji BWV 981, stanowi przykład concerto grosso o podziale 4-częściowym: *Adagio*, *Vivace*, *Adagio*, *Prestissimo*. Oryginalny manuskrypt przewidywał obsadę na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę oraz b.c.

¹⁵⁸ C. Wolff, op. cit., s. 166.

¹⁵⁹ D. Szlagowska, op. cit., s. 169.



Przykład nr 66 – B. Marcello – Koncert e-moll op. 1 nr 2 (manuskrypt), t. 1-10.

Bach, opracowując utwór na instrument klawiszowy, dokonał transpozycji tonacji – z oryginalnej e-moll do c-moll oraz znaczącej ingerencji fakturalnej. Celem tego zabiegu było ubogacenie faktury poprzez dodanie akordów, co miało na instrumencie klawiszowym imitować wolumen brzmieniowy całej orkiestry. W kontekście oznaczeń tempa, interesujący jest fakt, że bachowskie opracowanie nie zawiera oznaczenia tempa dla trzeciej części, podczas gdy analiza oryginalnego manuskryptu Marcello określa je jako *Adagio*.

Kompozycja rozpoczyna się częścią *Adagio* w metrum trójdzielnym 3/4, opartą na technice imitacyjnej. Najwyższy głos prezentuje motyw w rytmie punktowanym, który następnie wprowadzany jest kolejno przez pozostałe głosy. Fragment ten jest zamykany kadencją dominantową. Następnie, na tle ponownego przedstawienia motywu początkowego, pulsują akordy złożone z prymy, tercji oraz oktawy.



Przykład nr 67 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcello), cz. I – Adagio, t. 1-9.

Po przeprowadzonej modulacji do tonacji g-moll następuje wyraźna zmiana sposobu ukształtowania warstw brzmieniowych. W tym fragmencie głos najwyższy opisuje poszczególne akordy poprzez ich rozłożenie, podczas gdy ich harmonia uzupełniana jest przez akordy realizowane w manuale melodycznym. Na szczególną uwagę zasługuje takt 26., w którym następuje wyraźna zmiana wyrazu emocjonalnego. Zmiana ta jest osiągnięta poprzez wyrazistą progresję harmoniczną, którą uwydatnia akord b-moll. Moment ten jest istotny w narracji i jest wartościowy agogicznie do podkreślenia, na przykład poprzez zastosowanie *tempo rubato*.



Przykład nr 68 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 23-28.

Część *Adagio* jest zamykana przez dwa zwroty kadencyjne, które są przeplatane reminiscencją motywu w rytmie punktowanym (występującego na początku kompozycji). Wspomniane kadencje wymagają podkreślenia, gdyż są one podatne na modyfikacje i rozszerzenia ornamentacyjne w praktyce wykonawczej.

Propozycje ornamentacji w początkowej fazie przebiegu kompozycji oraz w zwrotach kadencyjnych przedstawione są w przykładzie nr 67 oraz 68. Warto zwrócić szczególną uwagę na szybkie opadające przebiegi melodyczne w taktach 14. i 35., ponieważ nawiązują one do figury retorycznej *tiraty*.



Przykład nr 69 – Propozycja realizacji kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella),
cz. I – Adagio, t. 13-14.



Przykład nr 70 – Propozycja realizacji kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella),
cz. I – Adagio, t. 34-35.



Przykład nr 71 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 1-14.

Część druga, oznaczona *Vivace*, rozpoczyna się wyraźnym przedstawieniem tematu w technice *fugato*. Motyw rytmiczny tematu, składający się z sekwencji ósemki, dwóch szesnastek oraz dwóch ósemek, będzie stale obecny w trakcie całej części, manifestując się poprzez zastosowanie go w progresjach akordowych.



Przykład nr 72 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – *Vivace*, t. 1-3.

Poza wyraźną, lecz swobodną imitacją, czynnikiem formotwórczym jest tutaj styl koncertujący, polegający na dialogu pomiędzy hipotetycznym solistą a *tutti*, co stanowi jedną z charakterystycznych cech koncertu barokowego.



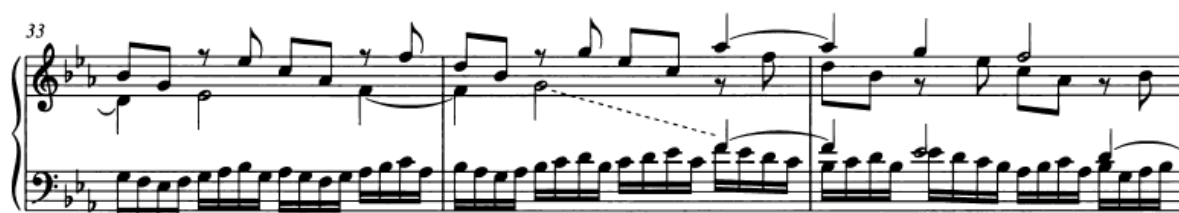
Przykład nr 73 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – *Vivace*, t. 7-9.

Takt 19. stanowi wyjątek w kontekście dominującej faktury, ukazując homofoniczne ukształtowanie, które pełni funkcję akompaniamentu dla pasaży solisty. W kolejnych taktach kontynuowana jest koncepcja dialogu koncertującego, realizowanego tym razem pomiędzy partią solisty (głosem wiodącym) a partią basu (głosem fundamentalnym).



Przykład nr 74 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 19-21.

Wyraźną zmianę narracyjną ukazuje także figuracja materiału dźwiękowego partii basu, któremu towarzyszą partie głosów wyższych realizujące opis akordów. Kluczowym elementem dla klarowności przekazu tego fragmentu jest wyraźne ukazanie pulsacji rytmicznej w głosach wyższych, co może być osiągnięte na przykład poprzez odpowiednie łączenie poszczególnych dźwięków. Nuty synkopujące pojawiające się od taktu 34. w zapisie głosu najniższego, należy również zrealizować w manuale dyszkantowym.



Przykład nr 75 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 33-35.



Przykład nr 76 – Propozycja artykulacji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 33-35.

Na szczególną uwagę zasługują również pochody chromatyczne (takt 6.) oraz gamowe, zlokalizowane w głosie najniższym (takt 40.). Kryterium artykulacyjne dla tych przebiegów jest uzależnione od odległości interwałowej: mniejsze odległości interwałowe są realizowane ściślej, natomiast większe odległości interwałowe są separowane. Takie różnicowanie artykulacji znacząco dyferencjuje całą kompozycję i wzbogaca jej wyrazowość.



Przykład nr 77 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetto Marcello), cz. II – Vivace, t. 4-6.



Przykład nr 78 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetto Marcello), cz. II – Vivace, t. 39-41.

Część trzecia, która w transkrypcji Bacha nie posiada oznaczenia agogicznego, jednak na podstawie manuskryptu oryginalnego Koncertu Marcello oraz jej kontrastującego charakteru wobec części poprzedzającej, wyraźnie wskazuje na tempo *Adagio*. Tempo to jest zgodne z 4-częściowym modelem koncertu, zakładającym zróżnicowanie agogiczne pomiędzy kolejnymi częściami.

Wprowadzenie tej części stanowi jeden z przykładów zapisanej dynamiki w twórczości Bacha. Następuje tu wyraźny kontrast dynamiczny pomiędzy *piano* a *forte* na przestrzeni realizowanych akordów homofonicznych. Dla akordeonisty jest to znakomity przykład możliwości zastosowania kreowania kontrastów dynamicznych przy pomocy miecha.



Przykład nr 79 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 1-8.

Zasadniczo kompozycja składa się z dwóch kontrastujących sekcji. Pierwsza z nich opiera się na kontrastach dynamicznych i odzwierciedla barokową koncepcję światłocienia. Sekcja druga natomiast stanowi śpiewne *arioso*, kreowane przy akompaniamencie pulsujących akordów.

W kontekście transkrypcji na akordeon, wskazane jest pozostawienie solowej partii w manuale dyszkantowym, natomiast realizację akordów towarzyszących powierzyć manualowi melodycznemu, co ułatwia separację brzmieniową tych dwóch warstw fakturalnych.



Przykład nr 80 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 9-14.

W warstwie technicznej realizacji, połączenie kontrastów dynamicznych w taktach 37-47, gdzie następujące po sobie frazy wymagają artykulacji *legato* może stanowić wyzwanie wykonawcze. Głównym założeniem prawidłowej realizacji tych kontrastów powinna być ich osiągnięcie zarówno poprzez szybki ruch miechem jak i przez wykorzystanie akustyki sali koncertowej (rezonansu przestrzeni). Taka metodyka zapewnia równoczesne osiągnięcie efektu wyrazistego kontrastu dynamicznego oraz spójności artykulacyjnej.



Przykład nr 81 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 35-42.

W przypadku trzeciej części Koncertu dodanie ornamentacji oraz rozszerzeń kadencyjnych wydaje się być uzasadnione z uwagi na statyczny charakter i powtarzalność materiału tematycznego. Działanie to ma na celu ożywienie przebiegu muzycznego i urozmaicenie narracji. Poniżej zaprezentowane są propozycje wybranych modyfikacji linii melodycznej oraz realizacji kadencji:



Przykład nr 82 – Propozycja ozdobników oraz kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 23-30.

Finałowa część, oznaczona tempem *Prestissimo*, stanowi wirtuozowski finał koncertu, oparty na szybkim i technicznym materiale muzycznym w metrum 3/8. Kompozycja formalnie przyjmuje kształt dwuczęściowy (A i B) z obecnymi repetycjami.

Wprowadzająca, sześciotaktowa introdukcja wyróżnia się na tle pozostałego materiału dzięki wąskiej fakturze oraz zawieszeniu harmonicznemu na akordzie G-dur. Następnie materiał dźwiękowy ulega zagęszczeniu w głosach górnych, którym towarzyszy bas w rytmie ósemkowym. Plan harmoniczny oparty jest na kwintowych progresjach akordów. Fragment ten przechodzi następnie w odcinek o charakterze solistycznym, w którym akompaniament realizowany jest w formie akcentowanych akordów na mocnych częściach taktu.



Przykład nr 83 – J. S. Bach – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV – Prestissimo, t. 1-22.

Cechą charakterystyczną wszystkich kadencji, stanowiących zwieńczenie poszczególnych myśli muzycznych, jest zastosowanie hemiole¹⁶⁰. Ponadto Bach w wybranych fragmentach transkrybuje materiał dźwiękowy oryginalnej kompozycji, wprowadzając fakturę homofoniczną w partii akompaniującej figuracyjnym przebiegom melodycznym, a także stosując repetowany bas wraz z przetrzymanym dźwiękiem w jednym z głosów. W ramach formalnej części B, Bach dokonuje transformacji materiału, zwłaszcza w aspekcie planu harmonicznego (tonalnego), wykorzystując idee tematyczne i elementy konstrukcyjne zastosowane uprzednio w części A.

¹⁶⁰ Vide, s. 68-69.



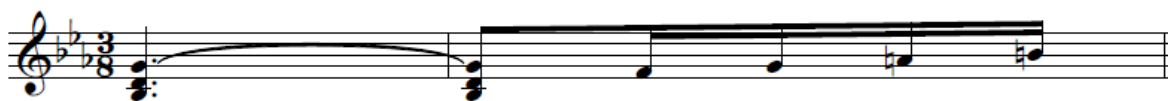
Przykład nr 84 – J. S. Bach – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV – Prestissimo, t. 72-93.

Z uwagi na swoje ekspresyjne tempo i żywiołowy charakter, część *Prestissimo* może zostać ozdobiona w minimalnym stopniu. W tym przypadku bardziej wskazane jest wykorzystanie zabiegów agogicznych oraz rozszerzenie kadencji, która prowadzi do repetycji. W taktach 16-22 z uwagi na solowy charakter partii głosu najwyższego, można dokonać jej rozszerzenia w sposób następujący:

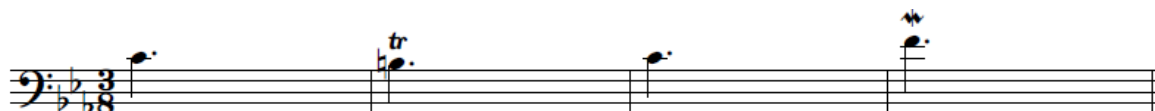


Przykład nr 85 – Propozycja ozdobnika – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV - Prestissimo, t. 20-22.

Przy repetycji części, jedną z możliwości wykonawczych jest połączenie akordu końcowego sekcji z początkiem powtórzenia poprzez zastosowanie na przykład przebiegu gamowego. Ponadto, w trakcie repetycji proponuje się wzbogacenie początkowego sześciotaktowego motywu wprowadzającego poprzez dodanie półtryla oraz mordentu do partii basowej.



Przykład nr 86 – Propozycja ozdobników – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella),
cz. IV - Prestissimo, t. 71-72.



Przykład nr 87 – Propozycja ozdobników w partii basu – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella),
cz. IV - Prestissimo, t. 1-4.

Przy doborze rejestracji we wszystkich częściach koncertu wskazana jest inspiracja fakturą orkiestrową. Fragmenty ukazujące pełne brzmienie orkiestry mogą być wykonane przy zastosowaniu regestrów 16'+8' lub 16'+4' z towarzyszącą dyspozycją 16'+8' w manuale melodycznym.

Do solowego *arioso* w trzeciej części wybrano regester 16'+8' zestawiony z pojedynczym rejestrem manuału melodycznego w celu wyeksponowania głosu solowego. W przypadku części *Vivace* z elementami *fugato* zastosowano rejestry 8'+4' w manuale dyszkantowym oraz 16'+8' w manuale melodycznym, co ma na celu uzyskanie klarownej barwy w kontekście realizacji imitacji.

Część *Prestissimo*, z uwagi na swój wirtuozowski i pełen temperamentu charakter, można ukazać na rejestrze 16'+8'+4', który w pewien sposób imituje brzmienie orkiestry. Różnicując rejestrację w oparciu o materiał źródłowy transkrypcji Bacha (a więc oryginalny koncert orkiestrowy), można uzyskać znacząco wyraźniejsze walory brzmieniowe niż w przypadku inspiracji wyłącznie samym instrumentem klawiszowym.

Powyższe rozważania nad *Koncertem nr 10 c-moll BWV 981* Johanna Sebastiana Bacha, opracowanym na podstawie *Koncertu e-moll op. 1 nr 2* Benedetta Marcella), można określić mianem transkrypcji „drugiego rzędu”. Z uwagi na to, że dostępny jest zarówno

materiał oryginalny (Marcella) jak i transkrypcja Bacha, stwarza to szerokie pole do rozważań teoretycznych i praktycznych na temat możliwości transkrypcji tej kompozycji, jak również innych z cyklu „bachowskich” opracowań.

Analiza ta ukazuje również wielką elastyczność Bacha w zakresie doboru środków wyrazowych, zdolnych przekazać fakturę orkiestrową na instrumencie klawiszowym. Dla akordeonistów taki sposób myślenia może być wysoce twórczy, dając możliwość ograniczenia się wyłącznie do realizacji klawiszowego opracowania Bacha. Może on rozszerzyć aspekt rozumienia języka muzycznego epoki oraz praktyki wykonawczej, a także rozwijać aspekt twórczy w kontekście dodawania i tworzenia ornamentacji. Jest to praktyka godna propagowania oraz tematyka, którą w kontekście akordeonu warto eksplorować badawczo i wykonawczo.

4.6 *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645

Praktyka transkrypcyjna Johanna Sebastiana Bacha nie ograniczała się wyłącznie do opracowywania utworów innych kompozytorów. Doskonałym przykładem autotranskrypcji jest cykl sześciu opracowań chorałowych BWV 645–650, powszechnie znanych jako *Chorały Schüblerowskie*. Ich pierwodruk ukazał się około 1747 roku, a podtytuł cyklu pochodzi od nazwiska wydawcy pierwszej kopii, Johanna Georga Schüblera, który był uczniem Bacha¹⁶¹. Publikacja ta miała miejsce w późnym okresie życia Bacha, kiedy pełnił on funkcję kantora i dyrektora muzycznego w Lipsku.

Geneza i druk tego cyklu stanowią interesujące zagadnienie badawcze dla muzykologów, ponieważ wielokrotnie zastanawiano się, dlaczego Bach podjął decyzję o wydaniu drukiem właśnie transkrypcji, a nie swoich oryginalnych, późniejszych kompozycji:

„Jedni widzą w tym konsekwencję znanej krytyki Johanna Adolpha Scheibego, który zarzucił lipskiemu kantorowi w roku 1737, iż jego muzyka jest zbyt wystudiowana i brakuje jej naturalnego piękna, inni twierdzą, że trudno

¹⁶¹ T. Górny, *Chorały Schüblerowskie Johanna Sebastiana Bacha: Muzyka, tekst, praktyka wykonawcza* [w:] *Wariacje bachowskie*, red. J. Grzanka, J. Majewski, Universitas, Kraków 2024, s. 42

posądzać Bacha o to, by po tylu latach nadal chciał coś udowodniać Scheibemu”¹⁶².

Niezależnie od rzeczywistych motywacji lipskiego kantora, cykl *Chorałów Schüblerowskich* stanowił, jak na owe czasy, innowacyjny zbiór opracowań chorałowych (nazywanych również preludiami chorałowymi), które w rzeczywistości są transkrypcjami wybranych fragmentów własnej twórczości kompozytora.

Podział i porównanie chorałów z ich kantatowymi pierwowzorami przedstawia się następująco:

1. „*Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645: Opracowanie pochodzi z kantaty *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, konkretnie z części 4. (*Zion hört die Wächter singe*), skomponowanej w 1731 roku.
2. *Wo soll ich fliehen hin / Auf meinen lieben Gott* BWV 646: Jest to albo przepracowana wersja utworu BWV 694, oryginalna kompozycja organowa, albo transkrypcja fragmentu zaginionej kantaty.
3. *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 647: Pochodzi z kantaty *Wer nur den lieben Gott läßt walten* BWV 93, część 4. (*Er kennt die rechten Freudenstunden*), 1724.
4. *Meine Seele erhebt den Herren* BWV 648: Transkrypcja części 5. (*Er denkt der Barmherzigkeit*) z kantaty *Meine Seel erhebt den Herren* BWV 10, 1724.
5. *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649: Wywodzi się z części 3. (*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*) kantaty *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6, 1725.
6. *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* BWV 650: Opracowanie oparte na części 2. (*Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret*) kantaty *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137, 1725”¹⁶³.

Chorał *Wachet auf, ruft uns die Stimme* nawiązuje do tekstu Ewangelii przeznaczonej na dzień powstania kantaty (25 listopada 1731), a jego tytuł tłumaczy się jako „Zbudźcie się – głos do nas woła”¹⁶⁴. Bach wykorzystał w nim część 4. kantaty, zatytułowaną *Zion hört die Wächter singe*, której podstawę stanowi luterkański hymn *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, skomponowany i opublikowany przez Philippa Nicolaia w 1599 roku.

¹⁶² T. Górny, op. cit., s. 50.

¹⁶³ Ibidem, s. 44.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 54



Przykład nr 88 – P. Nicolai – Hymn luterński „Wachet auf, ruft uns die Stimme (fragment)
<https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00017838/images/index.html?id=00017838&nativeno=412>.

W transkrypcji organowej chorału *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 Bach zdecydował się na kondensację materiału w fakturze trygłosowej. Oryginalny układ wokально-instrumentalny kantaty BWV 140 obejmował: głos pierwszy (realizowany przez partie I i II skrzypiec oraz altówki), głos drugi (partia tenoru prezentująca *cantus firmus*) oraz głos trzeci (realizacja b.c.). Bach skondensował ten wielobarwny materiał do możliwości organów, przypisując go odpowiednio dwóm manualom oraz partii pedału.



Przykład nr 89 – J. S. Bach – Kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, cz. IV – Chorał „Zion hört die Wächter singe”, t. 13-16.

W kontekście artystycznego opracowania tego dzieła, dołączonego do niniejszej pracy, zrealizowano transkrypcję utworu organowego na trąbkę (realizującą *cantus firmus*) oraz akordeon prezentujący pozostałe partie instrumentalne. Decyzja ta podyktowana była chęcią uzyskania maksymalnej klarowności poszczególnych partii oraz wyodrębnienia znaczenia tematu oryginalnej pieśni luterńskiej.



Przykład nr 90 – J. S. Bach – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, t. 1-4.

Tempo kompozycji nie zostało przez Bacha precyzyjnie określone, jednak metrum 4/4 oraz fakt, iż oryginalnym materiałem jest chorał, sugerują przyjęcie tempa umiarkowanego o wyraźnym, pulsacyjnym charakterze. Bach pozostawił szczegółowy zapis łukowania dźwięków dla głosu najwyższego, a na szczególną uwagę zasługują grupy szesnastkowe: część z nich legowana jest po cztery dźwięki, natomiast niektóre po dwie. Jedną z potencjalnych przyczyn zastosowania takiego rozwiązania jest zmiana kierunku linii melodycznej.



Przykład nr 91 – J. S. Bach – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, t. 5-8.

Ozdobniki wykorzystane w tym fragmencie stanowią głównie appogiatury przyłączone do szesnastek, które mogą być realizowane na różnorodne sposoby. Taka elastyczność w wykonaniu ornamentyki stwarza możliwość zmiany sposobu realizacji przy okazji repetycji, co zgodnie z praktyką epoki baroku świadczyło o kunszcie i umiejętnościach wykonawcy. Realizacja tryłów w dalszym przebiegu utworu jest ściśle uzależniona od czasu trwania nuty, do której są one przypisane. Poniższe przykłady graficzne (które w tekście ciągłym stanowią odwołanie do zapisu nutowego) ilustrują sugerowane sposoby wykonania ornamentów.



Przykład nr 92 – Ozdobniki ze sposobem wykonania – J. S. Bach – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645.

Na szczególną uwagę zasługuje również artykulacja głosu najniższego. Z uwagi na pulsacyjny charakter chorału, naturalną artykulacją wydaje się być *non legato*, jednakże niektóre skoki interwałowe oraz specyficzne pochody basowe mogą wymagać wyraźniejszego zaznaczenia, zwłaszcza te, w których następuje zmiana rytmiki z ćwierćnutowej na ósemkową. W takich przypadkach *legato* może być stosowane, by podkreślić ciągłość frazy.



Przykład nr 93 – J. S. Bach – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, t. 9-13.



Przykład nr 94 – Propozycja artykulacji partii basu – J. S. Bach – *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, t. 11-12.

Kwestia dyspozycji rejestrowej wymaga szczegółowego omówienia w kontekście transkrypcji na akordeon i trąbkę. Dla uzyskania klarowności brzmienia i zachowania równowagi z instrumentem dętym, zasadne wydaje się wykorzystanie rejestru 16'+8' w manuale dyszkantowym, wraz z transpozycją o oktawę w górę. Takie rozwiązanie

pozostawia przestrzeń wyższego rejestru do dyspozycji trąbki, która realizuje *cantus firmus*. W momencie wystąpienia wyraźnej zmiany afektu towarzyszącej modulacji do tonacji c-moll, zastosowanie rejestru 16'+4' jest adekwatne dla podkreślenia natężenia emocjonalnego. Przy powrocie do tonacji głównej proponuje się zastosowanie pierwotnej rejestracji. Brzmienie manuału melodycznego jest silnie zależne od indywidualnej dyspozycji akordeonu i powinno być dostosowane kontekstowo.

W aspekcie dynamiki, sam Bach w czwartej części kantaty BWV 140 sugeruje kontrasty dynamiczne, które mogą być wykorzystane podczas realizacji transkrypcji na akordeon i trąbkę.

4. Chorale

Przykład nr 95 – J. S. Bach – Kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, cz. IV – Chorał „Zion hört die Wächter singe”, t. 1-4.

Aspekt retoryczne preludium chorałowego badacze opisują tak jak następuje:

„(...) nie ulega wszak wątpliwości, że potencjał afektywny kantaty – który ogniskuje się wokół poczucia radości i ufności w zjednoczenie z Chrystusem – został odzwierciedlony w chorale organowym i powinien być brany pod uwagę w trakcie wykonywania omawianego utworu. Pogodna i uroczysta tonacja Es-dur w połączeniu z figuracyjnymi ugrupowaniami realizowanymi w umiarkowanie szybkim tempie oraz nieustępliwym następstwem dźwięków basowych, w istocie sprawia wrażenie, że oto mamy do czynienia z utworem podniosłym, choć nie patetycznym, odświeżającym i poważnym, ale nie mającym w sobie nic z oschłości czy formalnej sztywności, lecz przepełnionym wszechogarniającą i wypełniającą jakoby od wewnątrz radością”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ T. Górny, op. cit. s. 59.

Kompozycja *Wachet auf, ruft uns die Stimme* stanowi kolejny przykład kunsztu transkrypcyjnego Bacha w kontekście jego własnych dzieł. Dla akordeonisty, dokonującego wtórnej transkrypcji, proces ten umożliwia zainspirowanie się zarówno wersją organową, jak i dogłębne zgłębienie wersji orkiestrowej. Eksperymentowanie z transkrypcją utworu solowego na skład taki jak akordeon i trąbka – gdzie instrument dęty realizuje *cantus firmus* – stanowi interesujący element godny dalszej eksploracji i potwierdza praktyczność i elastyczność muzyki epoki baroku w nowych kontekstach wykonawczych.

4.7 *Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017*

Geneza powstania wielu utworów muzyki kameralnej Johanna Sebastiana Bacha jest ściśle związana z jego pracą na dworze księcia Leopolda w Köthen w latach 1717-1723¹⁶⁶. Było to środowisko niezwykle sprzyjające rozwojowi twórczości instrumentalnej. Jak wskazują badacze, na dworze Leopolda uprawiano głównie muzykę kameralną i orkiestralną¹⁶⁷. Bach znalazł tu dogodne warunki dla swojej twórczości, pisząc utwory z myślą o praktycznej potrzebie i dla konkretnych instrumentalistów kapeli. Świadczy o tym stworzenie m.in.:

- *Sześciu suit na wiolonczelę solo* oraz *Trzech sonat na violę da gamba i klawesyn*, które prawdopodobnie powstały z myślą o wirtuozie Ferdinandzie Christianie Abelu.
- *Sześciu sonat i partit na skrzypce solo* oraz *Sześciu sonat na skrzypce i instrument klawiszowy*, które z pewnością były dedykowane któremuś ze skrzypków kapeli Leopolda, choć pomysł na nie mógł zrodzić się jeszcze w Weimarze¹⁶⁸.

Istotne znaczenie dla popularyzacji muzyki kameralnej Bacha miało objęcie przez niego posady dyrektora Collegium Musicum w Lipsku pod koniec marca 1729 roku¹⁶⁹. Było to stowarzyszenie muzyków amatorskich, które uzupełniali również profesjonaliści. Collegium propagowało muzykę poprzez cotygodniowe cykle koncertowe, zwane *Ordinaire Concerten*, organizowane w kawiarniach i ogrodach Lipska¹⁷⁰. Wykonywano na nich zarówno

¹⁶⁶ C. Wolff, op. cit., s. 594.

¹⁶⁷ E. Zavorský, op. cit., s. 200.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 72.

¹⁶⁹ C. Wolff, op. cit., s. 413.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 414.

muzykę wokאלno-instrumentalną, jak i czysto instrumentalną. Do kompozycji wykonywanych w tym kontekście można zaliczyć cykl *Sześciu sonat na skrzypce i instrument klawiszowy* (BWV 1014–1019). Choć rok ich powstania budzi spory badawcze (niektórzy datują je na ok. 1720, inni na ok. 1724 lub 1725), pewne jest, że powstały przed objęciem przez Bacha stanowiska dyrektora *Collegium Musicum* i były regularnie wykonywane na wspomnianych koncertach¹⁷¹.

Charakterystycznym elementem cyklu sonat jest umiejscowienie instrumentu klawiszowego na pierwszym miejscu w oryginalnym tytule: *Klavier und Violine*¹⁷². Sugerowało to, że nie pełnił on jedynie funkcji b.c., lecz był równorzędnym partnerem dla instrumentu solowego. Wbrew początkowym przypuszczeniom, instrumenty te funkcjonują w sonatach jako byty towarzyszące sobie na równych prawach.

Partia *obbligato*¹⁷³ ma w dużej mierze fakturę polifoniczną oraz jest ściśle zanotowana, kunsztowna i obfita w imitacje. Bach kontynuuje w tych sonatach przetwarzanie formy *sonaty da chiesa* w wymiarze triowym, stosując w większości przypadków czteroczęściową formę: adagio – allegro – adagio – allegro¹⁷⁴.

Jak zauważył Bohdan Pocij:

„Równocześnie Bach, komponując te Sonaty, działał w centrum własnej twórczości: wyraźne są ich związki z koncertami skrzypcowymi, kantatami; uderza zwłaszcza pokrewieństwo z naczelną formą Bachowskiej liryki: arią z instrumentalnym *obbligato*”¹⁷⁵.

Część Largo otwierająca sonatę stanowi stylizację formy sicilliany – tańca pasterskiego pochodzącego z Sycylii¹⁷⁶. Forma ta jest tradycyjnie realizowana w metrum złożonym 6/8 lub 12/8 w powolnej agogice. Posiada charakterystyczny rytm, który wykazuje pewne

¹⁷¹ Por. C. Wolff, op. cit., s. 418; E. Zavarský, op. cit., s. 586.

¹⁷² B. Pocij, op. cit., s. 75.

¹⁷³ Z łac. „obowiązkowo”. W przypadku sonaty jest to ściśle zapisana partia akompaniamentu, w przeciwieństwie do improwizowanego b.c.

¹⁷⁴ B. Pocij, op. cit., s. 76.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ E. Şahin, *Johann Sebastian Bach'ın "Bwv 1017 Do Minör Keman-Harpsichord Sonatı'nın İncelenmesi ve Günümüzde Yorumlanması*, tłum. własne, „Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi” 2023, nr 58, s.106.

podobieństwo do wolnego gigue lub tarantelli. Podstawę rytmiczną sicilliany stanowi rytm punktowany w różnych konfiguracjach.



Przykład nr 96 – Przykłady rytmów sicilliany.

Kompozycja o formie AB z obecnymi repetycjami jest utrzymana w tonacji c-moll, która tradycyjnie sugeruje afekt pełen dramatyzmu i patosu. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w rzewnej partii skrzypiec. Główny temat jest zdobiony delikatnymi ozdobnikami oraz charakteryzuje się długimi wartościami rytmicznymi, które winny być realizowane z użyciem techniki *messa di voce*¹⁷⁷.

W transkrypcji na akordeon, instrument ten pełni rolę akompaniamentu, zbudowanego w oparciu o figuracje akordowe, z towarzyszącym głosem basowym utrzymaną w stałych wartościach ósemkowych. Bach sugeruje artykulację wyraźnie podkreślając pulsację metryczną. Stąd, w kontekście rozwoju harmonicznego kompozycji, istotne jest uwydatnienie pulsacji poprzez delikatne separowanie składowych części taktu.



Przykład nr 97 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 1-3.

Kompozytor, poza opisaniem poszczególnych akordów, stosuje również różnorodne zmiany formuły akompaniamentu, co wzbogaca fakturę i różnicuje przebieg harmoniczny. Warty zwrócenia uwagi jest także kształt linii melodycznej, której zmiany konturu mogą zostać podkreślone delikatną separacją artykulacyjną.

¹⁷⁷ Vide, s. 56.



Przykład nr 98 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 14-17.

W toku rozwoju kompozycji Bach zagęszcza strukturę rytmiczno-melodyczną partii skrzypiec poprzez zastosowanie skoków interwałowych oraz inkorporację ozdobników w warstwę melodyczną. Prowadzi to do interesującej korespondencji między instrumentami, w której hierarchia ról ulega zmianie: skrzypce eksponują niższy rejestr instrumentu, w rezultacie czego partia akordeonu zyskuje na znaczeniu (takty 29-31).



Przykład nr 99 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 29-32.

Powtórzone części A i B stanowią materiał podatny na zróżnicowanie w aspekcie wykonawczym. Możliwe jest zastosowanie np. zmian ornamentacyjnych w partii skrzypiec, a także modyfikacji dynamicznych i agogicznych, które mają na celu wyrażenie zmiany afektu. Jako ilustrację tego zjawiska można wskazać takt 21., gdzie następuje wyraźna zmiana wyrazu emocjonalnego osiągnięta poprzez zastosowanie akordu b-moll.



Przykład nr 100 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 21-24.

Kolejną część stanowi *Allegro*, zbudowane na formie ritornellowej¹⁷⁸. Kompozycja ta ukazuje pięciotaktowy temat fugi, wprowadzony kolejno w głosie środkowym, skrzypiec oraz w partii basu. Jego przekształcenia w innych tonacjach (c-moll, f-moll, g-moll, Es-dur, B-dur) można obserwować na przestrzeni całej kompozycji. Sam kontekst tematu ulega jednak zmianie wraz z wprowadzaniem kontrapunktu o różnorodnym charakterze.

W wersji przedstawionej w ekspozycji temat prezentuje się następująco:

Allegro

Przykład nr 101 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 1-11.

¹⁷⁸ Forma ritornellowa była charakterystyczna, m. in. dla koncertu i sonaty barokowej. Opiera się na kontraście epizodów oraz ritornellu, stanowiącego główny temat.

Jak ilustruje przykład nr 101, wzór artykulacyjny zastosowany w partii skrzypiec może stanowić efektywne rozwiązanie wykonawcze dla akordeonu. Poprzez subtelne różnicowanie artykulacji poszczególnych motywów możliwe jest uzyskanie znacznej różnorodności w wyrażeniu afektu. Wraz z imitowaniem ruchu szesnastkowego w partii basu, ukazane są również ósemkowe wartości rytmiczne, które napędzają narrację utworu, oraz ćwierćnuty, stanowiące formę oparcia metrycznego.

W aspekcie retorycznym Bach bardzo często ukazuje w drugiej części kompozycji chromatykę, która stanowi figura *patopoi*. Artykułowanie jej *legato* znacząco zmienia kontekst i urozmaica całościową artykulację. Zjawisko to ma miejsce na przykład na przestrzeni taktów 36-41.

Przykład nr 102 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 34-42.

Jednym z interesujących zabiegów kompozytorskich jest wzajemne naśladowanie motywu melodycznego zawierającego tryl. W przypadku partii akompaniamentu, gdzie zapisany jest nad półnutą możliwe jest wykonanie go wraz z *accelerando*. Natomiast skrzypce realizują go krótko, na nucie o wartości ósemki. Ta różnica w długości i sposobie realizacji trylu kontrastuje ich role i wzbogaca fakturę kompozycji.



Przykład nr 103 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 43-45.

Część *Adagio* stanowi kolejny przykład zastosowania interesującej rytmiki, do której odniósł się Carl Philipp Emanuel Bach¹⁷⁹. Stanowi ona zestawienie w metrum trójdzielnym 3/4 rytmu triolowego w partii akompaniamentu z rytmem punktowanym głosu solowego realizowanego przez skrzypce w powolnym tempie. W transkrypcji, akordeon stanowi tu ponownie instrument towarzyszący, jednak Bach, wykorzystując do tworzenia linii melodycznej niższy rejestr skrzypiec. Wspomniany zabieg kompozytorski automatycznie eksponuje istotne elementy figuracji akordowej akompaniamentu na pierwszy plan. Na uwagę zasługuje również zestawienie rytmu triolowego z basem realizowanym w rytmie ósemkowym. Połączenie tych trzech składowych rytmicznych tworzy gęstą fakturę rytmiczną, która stale balansuje na bazie pulsu metrycznego.



Przykład nr 104 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 1-4.

¹⁷⁹ Vide, C. Ph. E. Bach, op. cit, s. 169.

W aspekcie dynamicznym, poza oczywistym kreowaniem dynamiki na bazie postępującej harmonii, Bach zapisuje oznaczenia świadczące o dynamice oraz konieczności realizacji kontrastu dynamicznego. Po analizie partii skrzypiec, prawdopodobną intencją kompozytora mogło być wyrównanie wolumenu brzmienia instrumentu, z uwagi na zamieszczenie oznaczenia *forte* w niższym rejestrze skrzypiec oraz *piano* w wyższym. Takie podejście wskazuje na dążenie do równowagi sonorystycznej pomiędzy instrumentami.



Przykład nr 105 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 5-13.

Bach, poza partią *cody*, dokonuje jednej zmiany w partii akompaniującej, co w połączeniu z ascendentalnym charakterem linii melodycznej oraz postępującą harmonią sugeruje punkt kulminacyjny narracji emocjonalnej utworu.

Coda wyraźnie przełamuje statyczność rytmiczną w postaci imitacji w rytmie szesnastkowym, która zostaje zakończona interwałem opóźnionej kwarty rozwiązującym się na tercję.



Przykład nr 106 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 42-46.



Przykład nr 107 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 56-60.

Finalna część sonaty to *Allegro* o żywiołowym charakterze w metrum parzystym 2/4 utrzymane w formie AB z repetycjami. W ekspozycji tego fragmentu zaobserwować można *fugato*. W pierwszej fazie obejmuje ono głos skrzypiec oraz głos realizowany w manuale dyszkantowym, by w takcie 17. ukazać temat w manuale melodycznym. Na szczególną uwagę zasługuje artykulacja, zanotowana tym razem w partii instrumentu klawiszowego. Choć z pozoru nieintuicyjna, idealnie oddaje ona ideę różnicowania artykulacji pod kątem odległości interwałowej oraz separacji motywów wewnątrz jednego taktu (takt 5. oraz 10.).



Przykład nr 108 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 1-11.

Finałowe *Allegro* w wyraźny sposób umożliwia ukazanie zróżnicowanej artykulacji w głosie najniższym. Odpowiednie ukształtowanie artykulacyjne tej partii prowadzi do osiągnięcia wyrazistości brzmienia i pozwala na jej separację od reszty faktury, tworząc w ten sposób wymaginowany efekt brzmieniowy *viola da gamba*. Taki zabieg interpretacyjny może zostać skutecznie powtórzony również w trakcie repetycji części A.



Przykład nr 109 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 50-55.



Przykład nr 110 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 51-53.

W taktach 31-33 można zaobserwować dialog głosu najwyższego i środkowego. Sposobem na zaakcentowanie skoku interwałowego, który jest skojarzony z figurą *exclamatio*, możliwe jest zastosowanie mordentów w trakcie repetycji, Urozmaicają one linie melodyczną oraz wzmacniają wspomniany afekt.



Przykład nr 111 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 28-33.

Część B rozpoczyna się czterotaktowym, zmodyfikowanym tematem, realizowanym w partii skrzypiec. Temat ten następnie w transkrypcji podejmuje akordeon w materiale dźwiękowym wykonywanym w manuale dyszkantowym. Następnie, w nawiązaniu do materiału części A, następuje łącznik oraz dalsza prezentacja przetworzonego tematu w różnych głosach. Przetworzony temat jest otoczony łącznikami, które opracowują i permutują motywicznie materiał dźwiękowy.



Przykład nr 112 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 55-64.

W trakcie przebiegu całej kompozycji, Bach prezentuje bogactwo pomysłów artykulacyjnych, przedstawianych na różnorodnych motywach melodyczno-rytmicznych, szczególnie w partii skrzypiec. Elementy te stanowią istotne źródło inspiracji do zastosowania w imitowanych motywach realizowanych przez akordeon.

Podobną sytuację stwarzają takty 77-80, gdzie przy repryzie (powtórzeniu tematu lub sekcji) możliwe jest dodanie ozdobników przez analogię do ornamentacji zastosowanej w części A niniejszej kompozycji. Mogą to być m.in. mordenty lub przedłużone przednutki (*Schleifer*)¹⁸⁰.



Przykład nr 113 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 74-83.

Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017 stanowi reprezentatywny przykład geniuszu Bacha w aspekcie harmonijnego połączenia klarowności faktury instrumentalnej oraz gęstej faktury polifonicznej, typowej dla sonaty triowej. Śpiewność w częściach Largo i Adagio, a także wielka intensyfikacja żywiołowości

¹⁸⁰ Vide, s. 44.

i kontrapunktycznej precyzji w zakresie polifonii (zwłaszcza w częściach *Allegro*), stawiają wspomnianą kompozycję jako wymagającą dla wykonawców.

W trakcie pracy nad tą kompozycją odnaleźć można bogactwo wskazówek artykulacyjnych, które dowodzą, że ich zróżnicowanie w aspekcie wykonawczym ma fundamentalne znaczenie nie tylko w kontekście muzyki Bacha, ale również całej epoki baroku. Zagadnienia te można swobodnie implementować na grunt akordeonu, również w towarzystwie instrumentów historycznych. Współpraca z wykonawcami zajmującymi się HIP może stanowić również element popularyzujący i ugruntowujący pozycję akordeonistyki w wykonawstwie muzyki dawnej.

ZAKOŃCZENIE

W świetle przeprowadzonej analizy źródeł oraz zagadnień techniczno-interpretacyjnych wybranych kompozycji Johanna Sebastiana Bacha, współczesna akordeonistyka dysponuje niepodważalnymi przesłankami do uznania jej za medium predestynowane do realizacji muzyki dawnej. Zgodnie z historyczną praktyką wykonawczą epoki baroku, charakteryzującą się pragmatyzmem i często nieidiomatycznością obsad instrumentalnych (zwłaszcza w obszarze muzyki klawiszowej), współczesny akordeon z manuałem melodycznym spełnia wszystkie techniczne i ekspresyjne kryteria niezbędne do interpretacji tego repertuaru.

Analiza komparatystyczna źródeł oraz perspektyw współczesnych akordeonistów ujawnia stałe zainteresowanie problematyką historycznych źródeł wykonawczych oraz ich implementacją w praktyce artystycznej. Obserwuje się wyraźny wzrost znaczenia koncepcji wykonawstwa historycznie poinformowanego w dyskursie akordeonistów. Proces ten jest jednak dynamiczny i wymaga dalszej stymulacji i pogłębiania.

Istotą tej pracy, zgodnie z rezultatami niniejszego studium, jest nakreślenie stylistyki języka muzycznego epoki baroku. Świadoma adaptacja takich zagadnień jak artykulacja, ornamentacja, zasady retoryki muzycznej, a także historycznego podejście do tempa, dynamiki oraz temperacji, umożliwia pełniejsze odczytanie semantyki i estetyki barokowej. Choć pełna i dosłowna adaptacja wszystkich elementów historycznych jest niemożliwa ze względu na specyfikę instrumentu i współczesne realia wykonawcze, to metoda krytycznej analizy źródłowej i badanie każdej kompozycji z osobna stanowią fundamentalne narzędzia każdego świadomego wykonawcy, pozwalające na maksymalne zbliżenie się do stylistyki epoki.

Kluczowe ustalenia pracy potwierdzają, że sama twórczość Johanna Sebastiana Bacha, charakteryzująca się intensywną praktyką autorskich transkrypcji i adaptacji, stanowi silny historyczny argument na rzecz tezy, iż dzieło muzyczne epoki baroku nie jest nienaruszalnym piedestałem, lecz dynamicznym materiałem do systematycznej i świadomej pracy interpretacyjnej.

Jednym z kluczowych wniosków wynikających z działań podjętych przez autora jest potrzeba inicjowania ścisłej współpracy pomiędzy środowiskiem wykonawców specjalizujących się w wykonawstwie historycznie poinformowanym a akordeonistami. Potencjał takiej kooperacji został potwierdzony poprzez realizację towarzyszącego niniejszej

pracy dzieła artystycznego, w którym artyści na co dzień zajmujący się muzyką dawną uznali wartość walorów sonorystycznych oraz możliwości technicznych akordeonu oraz wyrażają gotowość współpracy w kontekście realizacji transkrypcji muzyki dawnej. W tym świetle szczególnie istotne staje się inicjowanie badań nad strojem akordeonu, a w dalszej perspektywie – zainicjowanie w Polsce projektu budowy akordeonu w wybranym stroju nierównomiernie temperowanym.

W kontekście dalszego rozwoju akordeonistyki, konieczna wydaje się także eksploracja źródeł i pogłębione badania komparatystyczne. Należy kontynuować nie tylko pracę nad transkrypcjami dzieł ikon baroku (J. S. Bach, D. Scarlatti, G. F. Händel, A. Vivaldi), ale również systematycznie poszerzać repertuar o kompozycje mniej eksploatowane przez akordeonistów (np. D. Buxtehude, J. G. Walther, G. Frescobaldi). Takie działanie ma potencjał, by znacząco ubogacić transkrybowany repertuar akordeonowy i otworzyć nowe ścieżki badawcze dla całej dyscypliny.

Niniejsza praca ma na celu zaproponowanie dalszych badań nad zagadnieniem wykonawstwa historycznie poinformowanego w kontekście realizacji transkrypcji na akordeonie. Autor ma nadzieję, że przyczyni się ona do pogłębienia świadomości wykonawców, zarówno w aspekcie edukacyjnym, jak i w wymiarze artystycznym oraz naukowym, inicjując tym samym szerszą dyskusję w środowisku muzycznym na temat naukowego podejścia akordeonistów do interpretacji muzyki dawnej.

BIBLIOGRAFIA

Adamowicz-Kaszuba Teresa, *Con fisarmonica. Akordeon w muzyce kameralnej w składach mieszanych w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej*, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznań 2009.

Bach Carl Philip Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. Joanna Solecka, Martin Kraft, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2020.

Bartkiewicz Urszula, *Ewolucja idiomu improwizacyjnego w muzyce klawiszowej na przykładzie utworów z XVI i XVII wieku*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. Michał Zieliński, Prace Zbiorowe nr 19, Akademia Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2004.

Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. Elżbieta Dziębowska, PWN, Kraków 1970, s. 387.

Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Dahlhaus Carl, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1992.

Dellarole Giorgio, *Rozważania o wykonawstwie muzyki dawnej na akordeonie*, [w:] *Sztuka europejskiego baroku*, red. Monika Karwaszewska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2024.

Die Neue Bach-Ausgabe 1954-2007, dokumentacja, Barenreiter Kassel, Basel, London, New York, Prag 2007.

Duffin Ross William, *Jak system równomiernie temperowany popsuł harmonię i dlaczego powinno cię to obchodzić*, tłum. Tomasz Wierzbowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.

Dürr Alfred, *The Historical Background of the Composition of Johann Sebastian Bach's „Clavier” Suite, Part I*, „Bach” 1982, tom 13, nr 4.

Erdmann Maria, *Klawikord w świetle wybranych aspektów praktyki improwizacji*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. Michał Zieliński, Prace Zbiorowe nr 19, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2004.

Farnsworth Rodney, *How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After*, „Rhetoric Society Quarterly” 1990, nr 3.

Gardiner John Elliot, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. Katarzyna Matwiejczuk, PWM, Kraków 2021.

Gembalski Julian, *Elementy francuskie w twórczości organowej J. S. Bacha* [w:] *Północnoniemiecka Szkoła Organowa oraz Johann Sebastian Bach*, red. Krzysztof Lukas, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.

Gembalski Julian, *Problem tożsamości dzieła muzycznego w kontekście praktyki transkrypcji*, [w:] *Akordeon wczoraj i dziś*, red. Iwona Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2018.

Górny Tomasz, *Chorały Schüblerowskie Johanna Sebastiana Bacha: Muzyka, tekst, praktyka wykonawcza* [w:] *Wariacje bachowskie*, red. Jan Grzanka, Józef Majewski, Universitas, Kraków 2024.

Gudel Joachim, *Realizacja ozdobników w muzyce fortepianowej XVIII wieku*, Prace Specjalne 60, Gdańsk 2003.

Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*, tłum. Magdalena Czajka, Warszawa 2011.

Iwaskiewicz Jarosław, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1985.

Kisiel Anna, *Koncepcja retoryczna „Pasji wg św. Mateusza” J. S. Bacha*, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2003.

Kirkpatrick Ralph, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, Yale 1984.

Lukas Krzysztof, *Stylus phantasticus – geneza i charakterystyka stylu oraz najważniejsze problemy wykonawcze* [w:] *Północnoniemiecka Szkoła Organowa oraz Johann Sebastian Bach*, red. Krzysztof Lukas, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.

Lukas Krzysztof, *Tempo rubato i modyfikacje tempa w materiałach źródłowych z lat 1750-1930 w kontekście współczesnej praktyki wykonawczej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Mądrawski Jerzy, *Utwory organowe J. S. Bacha w transkrypcji na akordeon – na przykładzie Preludium i fugi c-moll BWV 549*, [w:] *Z zagadnień twórczości Jana Sebastiana Bacha*, red. Danuta Sławiec-Domagała, Kielce 2001.

Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. Katarzyna Westerhaus, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007.

McIntyre Ray, *On the Interpretation of Bach's Gigues*, „The Musical Quaterly” 1965, tom 51, nr 3.

Miehling Klaus, *Einführung in die Tanztempi des Barock* [w:] *Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Blasmusik*, tom 1, nr 90, Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, Celle 1990.

Quantz Johann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. Marek Nahajowski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2014.

Pociej Bohdan, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, WSiP, Warszawa 1995.

Puchnowski Włodzimierz Lech, *Johann Sebastian Bach i akordeon*, [w:] *Nowe trendy w edukacji muzycznej*, red. Andrzej Białkowski, Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2005.

McIntyre Ray, *On the Interpretation of Bach's Giges*, „The Musical Quaterly” 1965, tom 51, nr 3.

Rieger Stefan, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Şahin Ebru, *Johann Sebastian Bach'in "Bwv 1017 Do Minör Keman-Harpsichord Sonatı"nın İncelenmesi ve Günümüzde Yorumlanması*, „Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi” 2023, nr 58.

Salter Sumner, *Ornamentation in Bach's Organ Works*, „The Musical Quarterly” 1920, tom 6, nr 3.

Schweitzer Albert, *Johann Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Kraków 1972.

Słownik języka polskiego, tom 1, PWN, Warszawa 1978.

Sperski Krzysztof, *Uwagi o wykonawstwie wiolonczelowej muzyki barokowej w świetle tradycji i współczesnych wymagań* [w:] Anna Prabucka-Firlej, Krzysztof Sperski, *Z zagadnień wykonawczych kameralnej muzyki baroku*, red. Janusz Krassowski, Prace Specjalne 43, Gdańsk 1988.

Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998.

Śliwkiewicz-Cisak Elwira, *Sztuka transkrybowania na akordeon koncertowy na podstawie wybranych kompozycji*, POLIHYMNIA, Lublin 2010.

Taruskin Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford 1995.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. Stanley Sadie, London 1980.

Toporowski Marek, książeczka do płyty CD, *Johann Sebastian Bach, Französische Suiten*, Musicon MCD055, 2019.

Toporowski Marek, Pilch Marek, *Dawne temperacje. Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, red. Marek Toporowski, Katowice 2014.

Waldorff Jerzy, *Sekrety Polihymnii*, Iskry, Warszawa 1978.

Wolff Cristoph, *Johann Sebastian Bacha: Muzyk i uczony*, tłum. Barbara Świderska, Lokomobila, Warszawa 2011.

Williams Peter, *Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation. 2: J. S. Bach and Left-Hand-Right-Hand Distribution*, „Early Music” 1994, tom 22, nr 1.

Williams Peter, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Yoo Hye Eun, *J. S. Bach's WTC Book I Prelude and Fugue in B-flat Minor BWV 867: An Analysis and Study of Related Works*, praca doktorska, Arizona State University, Arizona 2020.

Zavarský Ernest, *J. S. Bach*, tłum. Maria Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985.

Wykaz stron internetowych

<https://www.melomanodigital.com/resena-horos-ander-telleria-acordeon-mesotonico/>

<https://www.fmq.fi/articles/on-my-music-and-beyond-towards-the-golden-era-of-the-classical-accordion>

<https://bibliotecacisma.es/web/2020/03/horos-fronteras-nuevo-cd-de-ander-telleria/>

<https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/p/puchnowski-wlodzimierz-lech>

<https://www.umcs.pl/pl/addres-book-employee,2751,pl.html>

<https://amuz.edu.pl/nauczyciel/teresa-adamowicz-kaszuba/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Emilia_Fadini

<https://www.glowackiaccordion.com/pl>

<https://cisma.es/profesorado-piano-y-acordeon/ander-telleria/>

<http://www.vincentlhermet.fr/en/biographie/>

<http://mikkoluoma.com/cv.html>

<https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00017838/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=6&pdfseitex=>

WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

Przykład nr 1 – J. S. Bach – Kantata „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”, BWV 47, Aria, partia basu, t. 58-60.	44
Przykład nr 2 – J. S. Bach – Kantata „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden”, BWV 47, Aria, partia basu, t. 64-67.	44
Przykład nr 3 – J. S. Bach – Preludium i Fuga D-dur BWV 850, Fuga, t. 1-2.	44
Przykład nr 4 – Instrukcje wykonania ozdorników wg Johanna Sebastiana Bacha zawarte w <i>Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach</i> (manuskrypt), https://collections.library.yale.edu/catalog/10991080 , data dostępu 07.12.2025.	57
Przykład nr 5 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 1-2.	73
Przykład nr 6 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 8-9.	73
Przykład nr 7 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 5-6.	74
Przykład nr 8 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 7-8.	74
Przykład nr 9 – Propozycja realizacji ozdorników – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Allemande, t. 1 oraz 8.	75
Przykład nr 10 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 1-3.	75
Przykład nr 11 – Realizacja appoggiatury dolnej – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 5.	76
Przykład nr 12 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 4-9.	76
Przykład nr 13 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 13-15.	76
Przykład nr 14 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 28-30.	77
Przykład nr 15 – Propozycja ozdorników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Courante, t. 29-30.	77
Przykład nr 16 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 1-4.	77
Przykład nr 17 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 5-8.	78
Przykład nr 18 – Propozycja ozdorników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Sarabande, t. 7.	78
Przykład nr 19 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 1-7.	79
Przykład nr 20 – Realizacja appoggiatury górnej – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 4.	79
Przykład nr 21 – Przykładowa realizacja ozdorników przy repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 3 oraz 9.	79
Przykład nr 22 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gavotte, t. 8-14.	80
Przykład nr 23 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 28-30.	80
Przykład nr 24 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 14-16.	81
Przykład nr 25 – Przykładowa realizacja artykulacji oraz ozdorników – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Air, t. 14-15.	81
Przykład nr 26 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Menuet, t. 1-6.	81
Przykład nr 27 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Menuet, t. 1-4.	82
Przykład nr 28 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 1-9.	82

<i>Przykład nr 29 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 14-15.</i>	83
<i>Przykład nr 30 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 27-37.....</i>	83
<i>Przykład nr 31 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 19-22.....</i>	84
<i>Przykład nr 32 – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 44-55.....</i>	84
<i>Przykład nr 33 – Propozycja ozdobników przy realizacji repetycji – J. S. Bach – Suita francuska Es-dur BWV 815, Gigue, t. 19, 36-37 oraz 49.</i>	84
<i>Przykład nr 34 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543a, Preludium, t. 1-6.</i>	86
<i>Przykład nr 35 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 1-11.</i>	87
<i>Przykład nr 36 – Propozycja artykulacji wg Schweitzera – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 1.</i>	88
<i>Przykład nr 37 – Propozycja realizacji materiału dźwiękowego na akordeonie – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 11.....</i>	88
<i>Przykład nr 38 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 21-25.</i>	89
<i>Przykład nr 39 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 29-34.</i>	90
<i>Przykład nr 40 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 38-41.</i>	90
<i>Przykład nr 41 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 41.....</i>	91
<i>Przykład nr 42 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Preludium, t. 46-53.</i>	91
<i>Przykład nr 43 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 1-5.</i>	92
<i>Przykład nr 44 – Propozycja artykulacji tematu fugi – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 1-5.....</i>	92
<i>Przykład nr 45 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 38-42.</i>	93
<i>Przykład nr 46 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 43-51.</i>	93
<i>Przykład nr 47 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 52-60.</i>	94
<i>Przykład nr 48 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 61-65.</i>	94
<i>Przykład nr 49 – Propozycja realizacji materiału dźwiękowego na akordeonie – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 61-62.....</i>	94
<i>Przykład nr 50 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 76-80.</i>	95
<i>Przykład nr 51 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 95-99.</i>	95
<i>Przykład nr 52 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 113-120.</i>	96
<i>Przykład nr 53 – J. S. Bach – Preludium i Fuga a-moll BWV 543, Fuga, t. 143-151.</i>	97
<i>Przykład nr 54 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 1-5.</i>	99
<i>Przykład nr 55 – Motywy składowe Preludium BWV 867 J. S. Bacha.</i>	100
<i>Przykład nr 56 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 6-9.</i>	100
<i>Przykład nr 57 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 20-21.</i>	101
<i>Przykład nr 58 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 22-24.</i>	101
<i>Przykład nr 59 – Motywy składowe Preludium BWV 867 J. S. Bacha – propozycja artykulacji.....</i>	102
<i>Przykład nr 60 – J. S. Bach – Kantata „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget” BWV 64, część I, t. 1-6.</i>	102
<i>Przykład nr 61 – Graficzna wizualizacja imaginatio crucis – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Preludium, t. 1-2.....</i>	103
<i>Przykład nr 62 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 1-24.</i>	104

<i>Przykład nr 63 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 50-62.</i>	<i>105</i>
<i>Przykład nr 64 – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 69-75.</i>	<i>105</i>
<i>Przykład nr 65 – Propozycja artykulacji tematu fugi – J. S. Bach – Preludium i Fuga b-moll BWV 867, Fuga, t. 1-2.</i>	<i>106</i>
<i>Przykład nr 66 – B. Marcello – Koncert e-moll op. 1 nr 2 (manuskrypt), t. 1-10.</i>	<i>109</i>
<i>Przykład nr 67 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 1-9.</i>	<i>109</i>
<i>Przykład nr 68 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 23-28.</i>	<i>110</i>
<i>Przykład nr 69 – Propozycja realizacji kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 13-14.</i>	<i>111</i>
<i>Przykład nr 70 – Propozycja realizacji kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 34-35.</i>	<i>111</i>
<i>Przykład nr 71 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. I – Adagio, t. 1-14.</i>	<i>111</i>
<i>Przykład nr 72 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 1-3.</i>	<i>112</i>
<i>Przykład nr 73 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 7-9.</i>	<i>112</i>
<i>Przykład nr 74 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 19-21.</i>	<i>113</i>
<i>Przykład nr 75 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 33-35.</i>	<i>113</i>
<i>Przykład nr 76 – Propozycja artykulacji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 33-35.</i>	<i>113</i>
<i>Przykład nr 77 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 4-6.</i>	<i>114</i>
<i>Przykład nr 78 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. II – Vivace, t. 39-41.</i>	<i>114</i>
<i>Przykład nr 79 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 1-8.</i>	<i>115</i>
<i>Przykład nr 80 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 9-14.</i>	<i>115</i>
<i>Przykład nr 81 – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 35-42.</i>	<i>116</i>
<i>Przykład nr 82 – Propozycja ozdobników oraz kadencji – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. III – Senza tempo, t. 23-30.</i>	<i>116</i>
<i>Przykład nr 83 – J. S. Bach – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV – Prestissimo, t. 1-22.</i>	<i>117</i>
<i>Przykład nr 84 – J. S. Bach – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV – Prestissimo, t. 72-93.</i>	<i>118</i>
<i>Przykład nr 85 – Propozycja ozdobnika – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV – Prestissimo, t. 20-22.</i>	<i>118</i>

Przykład nr 86 – Propozycja ozdorników – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV - Prestissimo, t. 71-72.	119
Przykład nr 87 – Propozycja ozdorników w partii basu – Koncert c-moll BWV 981 (według Benedetta Marcella), cz. IV - Prestissimo, t. 1-4.	119
Przykład nr 88 – P. Nicolai – Hymn luterński „Wachet auf, ruft uns die Stimme (fragment) https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00017838/images/index.html?id=00017838&nativeno=412	122
Przykład nr 89 – J. S. Bach – Kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, cz. IV – Chorał „Zion hört die Wächter singe”, t. 13-16.	122
Przykład nr 90 – J. S. Bach – Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645, t. 1-4.	123
Przykład nr 91 – J. S. Bach – Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645, t. 5-8.	123
Przykład nr 92 – Ozdorniki ze sposobem wykonania – J. S. Bach – Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645.	124
Przykład nr 93 – J. S. Bach – Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645, t. 9-13.	124
Przykład nr 94 – Propozycja artykulacji partii basu – J. S. Bach – Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645, t. 11-12.	124
Przykład nr 95 – J. S. Bach – Kantata „Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140, cz. IV – Chorał „Zion hört die Wächter singe”, t. 1-4.	125
Przykład nr 96 – Przykłady rytmów siciliany	128
Przykład nr 97 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 1-3.	128
Przykład nr 98 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 14-17.	129
Przykład nr 99 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 29-32.	129
Przykład nr 100 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. I – Largo, t. 21-24.	129
Przykład nr 101 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 1-11.	130
Przykład nr 102 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 34-42.	131
Przykład nr 103 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. II – Allegro, t. 43-45.	132
Przykład nr 104 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 1-4.	132
Przykład nr 105 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 5-13.	133
Przykład nr 106 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 42-46.	134
Przykład nr 107 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. III – Adagio, t. 56-60.	134
Przykład nr 108 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 1-11.	135

<i>Przykład nr 109 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 50-55.....</i>	<i>135</i>
<i>Przykład nr 110 – Propozycja artykulacji – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 51-53.</i>	<i>135</i>
<i>Przykład nr 111 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 28-33.....</i>	<i>136</i>
<i>Przykład nr 112 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 55-64.....</i>	<i>136</i>
<i>Przykład nr 113 – J. S. Bach – Sonata c-moll na skrzypce i instrument klawiszowy BWV 1017, cz. IV – Allegro, t. 74-83.....</i>	<i>137</i>

WYKAZ ILUSTRACJI

<i>Ilustracja nr 1 – Portret Carla Philippa Emanuela Bacha,</i> <i>https://itoldya420.getarchive.net/media/carl-philipp-emanuel-bach-68086f, data dostępu:</i> <i>09.12.2025.....</i>	<i>31</i>
<i>Ilustracja nr 2 – Portret Johanna Joachima Quantza,</i> <i>https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Joachim_Quantz.jpg, data dostępu:</i> <i>09.12.2025.....</i>	<i>33</i>
<i>Ilustracja nr 3 – Portret Leopolda Mozarta,</i> <i>https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leopold_Mozart.jpg, data dostępu: 09.12.2025... </i>	<i>35</i>
<i>Ilustracja nr 4 – Portret Johanna Sebastiana Bacha,</i> <i>https://bach.wursten.be/portraits/1748%20Haussmann.htm, data dostępu: 09.12.2025.....</i>	<i>68</i>

WYKAZ TABEL

<i>Tabela nr 1 – Klasyfikacja figur retorycznych wg Danuty Szlagowskiej.</i>	<i>38</i>
<i>Tabela nr 2 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Carla Philippa Emanuela Bacha w traktacie O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.</i>	<i>48</i>
<i>Tabela nr 3 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Johanna Joachima Quantza w traktacie O zasadach gry na flecie poprzecznym wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.</i>	<i>50</i>
<i>Tabela nr 4 – Wykaz ozdobników opisywanych przez Leopolda Mozarta w traktacie Gruntowna szkoła skrzypcowa wraz z przykładami i sposobem ich wykonania.</i>	<i>52</i>

ANEKS

Załącznik nr 1 – Wywiad z Bartoszem Głowackim z dnia 19.06.2025 roku

1. Jakie są Pańskie doświadczenia z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie?

B. G. – Od wielu lat zajmuję się wykonawstwem muzyki dawnej. Podobnie jak wielu akordeonistów, swoją przygodę rozpocząłem w szkole muzycznej od sonat o fakturze homofonicznej Domenica Scarlattiego oraz zbioru preludiów i fug Johanna Sebastiana Bacha. Wspominam ten okres bardzo dobrze, choć z dzisiejszej perspektywy widzę, że moja świadomość wykonawcza dopiero wówczas się kształtowała.

Prawdziwe pogłębienie wiedzy i poszerzenie repertuaru nastąpiło dopiero podczas studiów w Royal Academy of Music w Londynie. Tam zacząłem sięgać po twórczość Henry’ego Purcella, Georga Friedricha Händla, Jeana Philippa Rameau oraz François Couperina, a także po kameralne opracowania dzieł Antonio Vivaldiego, Claudio Monteverdiego, Hildegardy z Bingen, Guillaume’a de Machaut, Williama Byrda czy Johna Dowlanda. Do eksplorowania i transkrybowania muzyki tych kompozytorów inspirowały mnie współprace z wybitnymi instrumentalistami i wokalistami, m.in. Trevorem Pinnockiem, Chi-Chi Nwanoku, Lore Lixenberg, Niką Gorić oraz Rakhi Singh.

Nową perspektywę wniosły również zajęcia z realizacji b.c. na fortepianie, a także udział w kursach mistrzowskich muzyki dawnej w roli obserwatora, które pozwoliły mi głębiej zrozumieć stylistykę i praktyki wykonawcze poszczególnych epok.

2. Jakie jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?

Uważam, że współczesne trendy w wykonawstwie muzyki dawnej zmierzają w bardzo obiecującym kierunku. Wyraźnie dostrzegalny jest rosnący poziom zainteresowania zarówno samą muzyką dawną, jak i praktykami wykonawstwa historycznego. Mam jednak wrażenie, że akordeoniści wciąż nie w pełni wpisują się w ten nurt, co wynika przede wszystkim z relatywnie młodej historii naszego instrumentu.

Z mojego punktu widzenia szczególnie wartościowe jest dążenie do bycia wykonawcą historycznie poinformowanym, przy jednoczesnym zachowaniu zdrowego dystansu i otwartości na indywidualne wybory interpretacyjne. Uważam, że właśnie ta równowaga pozwala twórczo łączyć tradycję z możliwościami współczesnego instrumentu.

3. W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej mogą wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?

Aspekty retoryczne odgrywają kluczową rolę w interpretacji muzyki dawnej, szczególnie w repertuarze wokально-instrumentalnym. Analogiczne figury retoryczne można jednak odnaleźć również w muzyce instrumentalnej. Uważam, że ich rozpoznanie jest fundamentalne dla świadomego wykonawstwa, choć sama interpretacja tych figur pozostaje kwestią umowną. Każda z nich ma bowiem za zadanie wzmocnić muzyczną ekspresję, a stopień gwałtowności czy intensywności — jak w przypadku tiraty — zależy już od indywidualnej wizji wykonawcy i sposobu, w jaki pragnie oddać charakter danego zjawiska.

4. Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johann Sebastiana Bacha?

Uważam, że wykonywanie muzyki Bacha na akordeonie jest nie tylko w pełni zasadne, ale wręcz fundamentalne. Zawarty w jego twórczości ładunek intelektualny i emocjonalny ma ogromne znaczenie dla rozwoju każdego artysty. W całej mojej karierze nie spotkałem muzyka, który kwestionowałby wagę i uniwersalność muzyki Bacha.

Oczywiście akordeoniści muszą mierzyć się z pewnymi ograniczeniami konstrukcyjnymi instrumentu — wspólne źródło powietrza dla obu manualów nierzadko zmusza do poszukiwania kompromisów technicznych. Niemniej to właśnie proces dochodzenia do najbardziej adekwatnych rozwiązań staje się wartością samą w sobie, wzbogacając zarówno warsztat, jak i interpretację.

5. Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

Zawsze podkreślam, że współczesny akordeon znakomicie współgra brzmieniowo z wieloma innymi instrumentami. Owszem, w roli solisty z orkiestrą bywa to pewnym wyzwaniem, jednak w muzyce kameralnej staje się wyraźnym atutem — również

w połączeniu z instrumentarium historycznym. Ta elastyczność brzmieniowa otwiera przed akordeonem szerokie możliwości dialogu z różnymi estetykami i epokami.

6. Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?

Moim zdaniem wykonawstwo historycznie poinformowane może być dla akordeonistów niezwykle wartościowe — zwłaszcza w obszarach związanych z realizacją ozdobników, praktykami wykonawczymi szkoły klawesynowej włoskiej i francuskiej, sposobami powtarzania części, realizacją basu cyfrowanego czy elementami improwizacji. Oczywiście jest, że akordeon nigdy nie wpisze się w ścisłe ramy autentyzmu właściwego muzyce dawnej. Sam traktuję jednak koncepcję HIP jako swoisty „szwedzki stół”, z którego świadomie wybieram te elementy, które najlepiej współgrają z moją artystyczną wizją.

7. W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

Nie mam jednoznacznego stanowiska w tej kwestii. Uważam, że wykonując muzykę dawną na współczesnych instrumentach, zyskujemy wyjątkową możliwość wniesienia do niej nowych barw i interpretacji, charakterystycznych dla naszego instrumentu. Jeśli jednak szczególnie porusza nas brzmienie instrumentarium historycznego i chcemy, by akordeon nawiązywał do jego właściwości, naturalnie będzie to rzutować na nasze decyzje interpretacyjne. Obie perspektywy mogą być wartościowe — wszystko zależy od tego, jakie brzmienie i jakie podejście są nam najbliższe.

1. Jakie są Pańskie doświadczenia w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie?

A. T. – Moje doświadczenia związane z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie są bardzo pozytywne i wieloaspektowe. W swoim dorobku artystycznym posiadam zarówno utwory solowe, jak i kameralne, obejmujące okres od średniowiecza po barok, realizowane w różnych systemach temperacji.

Publiczność zazwyczaj reaguje przychylnie, doceniając nową perspektywę odbioru muzyki akordeonowej oraz bogactwo form i możliwości wykonawczych tego instrumentu. To samo dzieje się z większością instrumentalistów wykonujących muzykę dawną, chociaż kilka razy spotkałem bardzo wyspecjalizowanych muzyków, którzy początkowo nie byli zbyt przekonani do grania muzyki dawnej z akordeonem, lecz ostatecznie to zaakceptowali i bardzo docenili.

2. Jakie jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?

Uważam, że akordeoniści powinni poznawać różnorodne podejścia interpretacyjne i konfrontować je z możliwościami akordeonu, aby wypracować rozwiązania najlepiej odpowiadające zarówno walorom brzmieniowym instrumentu, jak i własnym preferencjom artystycznym. Kiedy już posiadzie się wiedzę, można dokonywać wyborów w sposób bardziej akademicki, co zapewni większą spójność interpretacji.

3. W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej mogą wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?

Figury retoryczne są bardzo istotne w interpretacji muzyki dawnej. Pozwalają nam zrozumieć, jak kompozytorzy myśleli o muzyce. Poznanie teorii afektów jest również obowiązkowe, gdy zamierza się wykonywać kompozycje sprzed XVIII wieku, ponieważ nadaje ona sens interpretacji. Oddaje również kontekst utworu i wyróżnia go na tle muzyki z epok późniejszych, dlatego jest to bardzo szczególne i pozytywne źródło.

4. Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johanna Sebastiana Bacha?

Nie przejmuję się zbytnio tym, co ludzie uważają za dobre, a co nie, ponieważ zawsze znajdują się różne opinie. Ostatecznie warto realizować to, co jest zgodne z własnymi zainteresowaniami i co – w przekonaniu twórcy – wnosi do życia społecznego wartość wyjątkową. Szczególnie nietrafnym wydaje mi się twierdzenie, że w dzisiejszych czasach nie możemy czegoś robić, ponieważ wcześniej nie realizowano tego w ten sposób; jest to sprzeczne z rozwojem artystycznym. Musimy rozważyć to, co robimy, jako odzwierciedlenie czasów współczesnych; historyczna interpretacja muzyki dawnej również się zmienia, więc nie jest to coś absolutnego.

5. Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

Brzmienie akordeonu bardzo dobrze łączy się z wieloma instrumentami. Na polu muzyki dawnej miałem przyjemność grać z różnymi wykonawcami i efekt zawsze był dobry. Uważam transkrypcję za szczególnie interesujące zagadnienie. Podczas realizacji muzyki kameralnej konsekwentnie testuję różne rozwiązania, aż do momentu znalezienia najbardziej optymalnego sposobu rozdzielenia głosów pomiędzy akordeon a pozostałe instrumenty zespołu. Ze względu na zdolność akordeonu do upodabniania się do różnych instrumentów proces poszukiwania najtrafniejszych rozwiązań interpretacyjnych jest szczególnie inspirujący i satysfakcjonujący.

6. Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?

Tak, konieczne jest przestudiowanie wszystkich dostępnych informacji oraz ich praktyczne zweryfikowanie, aby wypracować interpretację najbardziej odpowiednią dla danego wykonawcy. Proces ten bywa niekiedy trudny – przykładowo w przypadku utworów przeznaczonych pierwotnie na instrumenty klawiszowe, które posiadają odmienne tradycje wykonawcze zależne od tego, czy są realizowane na organach, czy na klawesynie. Akordeon jako instrument o szerokich możliwościach brzmieniowych, może nawiązywać do obu tych sposobów gry, dlatego ostateczny wybór interpretacyjny pozostaje w gestii muzyka.

7. W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

Dla mnie jest to niezwykle istotne, ponieważ może dostarczyć inspiracji do wykonania utworów na akordeonie. Brzmienia lir korbowych, sakbutów i innych historycznych instrumentów są szczególnie inspirujące przy operowaniu miechem. Ponadto, przy dokonywaniu transkrypcji lub tworzeniu własnej wersji utworu, odniesienie do dawnej instrumentacji pozwala wybrać różne możliwości jej odtworzenia. Również świadome zastosowanie odpowiedniej temperacji umożliwia wzbogacenie śpiewności muzyki i wierniejsze oddanie zamysłu kompozytora.

Tłumaczenie: Grzegorz Hoga

1. Jakie są Pańskie doświadczenia z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie?

G. D. – Moje zainteresowanie muzyką dawną sięga wielu lat wstecz, a podczas studiów w konserwatorium realizowałem bogaty repertuar utworów barokowych. Wtedy w programach szkół i konserwatoriów (teraz jest już zupełnie inaczej) były: *Inwencje dwugłosowe i trzygłosowe*, *Das Woltemperierte Klavier* i *Die Kunst der Fuge* Bacha; utwory Pasquiniego, Gaspariniego, Frescobaldiego, Merula, Zipolego oraz muzyka organowa od Bacha po Regera. Zwykle jednak wszystkie te utwory grano bezwiednie i nieświadomie, wzorując się na pianistach lub tradycji akordeonowej. Moja prawdziwa praca nad muzyką dawną zaczęła się po ukończeniu studiów (w 1996 r.), kiedy postanowiłem zgłębić ten temat, szukając specjalisty, który mógłby mi pomóc i rozwiązać wątpliwości i obawy.

2. Jakie jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?

Nie uważam, żeby istniał tylko jedyne słuszne podejście do muzyki dawnej, ale myślę, że bardzo ważne jest znalezienie fachowego i rzetelnego przewodnika do odkrywania „Tajemnic muzyki dawnej” (tak brzmi tytuł ważnej książki Antoine'a Geoffroy-Dechaume'a). Może to być współwykonawca, nauczyciel lub muzykolog (w przyszłości być może również „historyczny” akordeonista), który popiera ideę grania muzyki dawnej na akordeonie i chce znaleźć jakieś rozwiązanie pozwalające dostosować repertuar barokowy do naszego instrumentu.

3. W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej mogą wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?

Pierwszym krokiem w nauce nowoczesnego podejścia do muzyki dawnej, po zaangażowaniu się w nią, jest zebranie informacji ze starych dokumentów (traktatów, listów, recenzji...) i współczesnego piśmiennictwa (artykułów, książek, esejów...) pod okiem eksperta. Wśród głównej tematyki bardzo ważną rolę odgrywa retoryka oraz związek muzyki z poezją i literaturą. Oczywiście, jeśli naszym celem jest wykonywanie muzyki dawnej, nie możemy na tym poprzestać – nasze badania muszą prowadzić do znalezienia sposobu na dostosowanie repertuaru barokowego do akordeonu.

4. Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johanna Sebastiana Bacha?

Odpowiem pytaniem: a dlaczego nie? Współczesny akordeon to cudowny instrument posiadający duże możliwości wyrazowe i techniczne. Jestem przekonany, że może opowiedzieć coś nowego o muzyce dawnej. Ponadto, z mojego doświadczenia wynika, że specjaliści HIP są gotowi zaakceptować nowe i nowoczesne instrumenty. Nie jesteśmy już u zarania badań nad muzyką dawną, gdy skupiano się na autentyczności i oryginalnych instrumentach; teraz nacisk przeniósł się na „język”, stwarzając ogromne możliwości dla nowoczesnych instrumentów oraz dla poinformowanych historycznie i świadomych muzyków.

5. Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

Podobnie jak w muzyce współczesnej, równowaga między akordeonem a innymi instrumentami lub głosami jest dość zmienna. Dawne instrumenty są z reguły mniej potężne od współczesnych, dlatego należy zachować ostrożność w każdej sytuacji (bardziej w przypadku instrumentów dętych, a mniej w przypadku instrumentów smyczkowych). Jednak współczesny akordeon może być bardzo elastycznym instrumentem i jeśli będziemy na nim grać w sposób zrównoważony i elegancki, może bardzo pomóc w stworzeniu brzmienia pełnego walorów sonorystycznych.

6. Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?

Oczywiście! Musi mieć zastosowanie w interpretacji na dowolnym instrumencie, dawnym czy współczesnym. Aby grać muzykę dawną w sposób przekonujący (dla wykonawcy i publiczności), trzeba posiadać wiedzę i świadomość, ale to nie wystarczy. Prawdopodobnie oryginalne instrumenty mogą sugerować wykonawcom pewne pomysły, pewne struktury muzyczne, pewne artykulacje, ale zwykle nie dzieje się tak w przypadku akordeonu czy współczesnego fortepianu. W związku z tym, gdy gramy muzykę dawną na współczesnym instrumencie, musimy także pracować nad adaptacją, poszukując interpretacji z poszanowaniem zamysłu kompozytora i pasującej do naszego instrumentu.

7. W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

To może być punkt wyjścia dla naszej pracy. Świadomość oryginalnego brzmienia może pomóc i zainspirować wykonawców, ale – jak mówiłem wcześniej – po zebraniu informacji muszą oni znaleźć własny sposób (osobisty i sprawdzający się na naszym akordeonie) wykonywania muzyki dawnej, nie ograniczając się jedynie do naśladowania oryginalnych instrumentów.

Tłumaczenie: Grzegorz Hoga

1. Jakie są Pańskie doświadczenia z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie?

V. L. – Od piątego roku życia konsekwentnie zagłębiałem się w muzykę dawną jako integralną część mojego muzycznego otoczenia. Słuchanie jej niezmiennie sprawiało mi przyjemność, ponieważ dawało mi poczucie zaznajomienia ze sposobem, w jaki kompozytorzy od okresu renesansu po klasycyzm artykułowali swoje spojrzenie na świat.

Moje zainteresowanie wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie zaczęło się już w młodym wieku podczas nauki gry na tym instrumencie (*Passacaglię* Händla miałem okazję wykonać na moim akordeonie musette z manuałem basowo-akordowym w wieku piętnastu lat). Oczywiście, gdy poznałem manual melodyczny, wykonywałem dzieła Bacha i Scarlattiego, co jest powszechne wśród wielu akordeonistów. Bardzo często w pierwszych etapach konkursów realizowałem preludium i fugę Bacha, a na drugi etap wybierałem utwór Scarlattiego, jako że ci dwaj kompozytorzy byli właściwie jedynymi postaciami barokowymi reprezentowanymi przez wykonawców. Uważano, że wybranie Bacha miało na celu eliminację kandydatów mających problemy z zagranieniem na pamięć fugi, a Scarlattiego – ocenę wirtuozerii wykonawców.

Moją największą aspiracją było osiąść umiejętność wykonywania muzyki francuskiej XVII i XVIII w., a konkretnie dzieł Lully'ego i Rameau. Po rozpoczęciu studiów w Akademii Sibeliusa w Helsinkach pierwszą kompozycją, którą ćwiczyłem, była *Suita e-moll* Rameau. Na recitalu dyplomowym, transmitowanym na żywo przez Fińskie Radio Narodowe, zaprezentowałem interpretację *Passacaglii z opery Armida* Lully'ego na akordeon, tenor solo i chór z towarzyszeniem tańca barokowego.

We Francji, po wydaniu w 2014 roku płyty z muzyką Rameau, miałem okazję występować z towarzyszeniem instrumentów historycznych. Duet akordeon-gamba z Marianne Muller był dla mnie wyjątkową szansą zgłębienia angielskiej muzyki *consort* z czasów elżbietańskich, a także *Die Kunst der Fuge* Bacha u boku barokowej skrzypaczki Alice Pierot, co było moim kolejnym projektem marzeń. Następnie otrzymałem zaproszenia do występów ze znakomitymi francuskimi zespołami barokowymi, w tym z *Le Poème Harmonique* pod dyрекcją lutnisty Vincenta Dumestre'a i *Les musiciens de St Julien* pod przewodnictwem flecisty François Lazarevitcha. Od trzech lat uczę się gry b.c. pod kierunkiem Frédérica

Michela, aby zyskać dostęp do różnorodnych repertuarów. Od kilku lat bardzo interesuję się muzyką włoskiego renesansu, zgłębiając repertuar madrygałowy, aby zrozumieć, w jaki sposób model wokalny można wykorzystać również na akordeonie. Mój nadchodzący solowy album ukaże się w 2026 roku i będzie skupiał się szczególnie na muzyce włoskiej obejmującej jej cały historyczny rozwój.

Spodziewam się, że w nadchodzących latach pojawi się wiele projektów. Odzwierciedla to kierunek trwających badań, który jest naprawdę inspirujący.

2. Jakie jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?

Z mojej perspektywy nie ma jednej właściwej metody wykonywania jakiejkolwiek formy repertuaru. Dogłębne zrozumienie kontekstu kulturowego i historycznego repertuaru w połączeniu z autentycznym uznaniem dla tego gatunku muzycznego i ciągłym badaniem jego brzmienia na naszym instrumencie sprzyja podejmowaniu decyzji interpretacyjnych. Dla objaśnienia: podejście całkowicie muzykologiczne może skutkować interpretacją pozbawioną życia, podczas gdy podejście całkowicie intuicyjne doprowadzi do wykonania pozbawionego zrozumienia kontekstu.

3. W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej może wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?

Od epoki renesansu kompozytorzy uczyli się retoryki w ramach swojego wykształcenia. Było to spowodowane odkryciem na nowo i studiowaniem starożytnych rzymskich traktatów o retoryce, takich jak traktat Kwintyliana. Rozumienie harmonii, kontrapunktu i b.c. może pomóc w wykonawstwie muzyki dawnej, dostarczając bogactwa pomysłów i świadomości pewnych specyficznych elementów. Na przykład zdałem sobie sprawę, że obecnie wiele uwagi poświęcam tak zwanym „nutom szkieletowym”, sposobowi budowania muzyki (formie) lub napięciom harmonicznym i interwałom. Nawet jeśli gra się na oryginalnym instrumencie barokowym, nie ma nagrań z tamtego okresu i nie ma idealnego sposobu na wykonywanie muzyki dawnej.

4. Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johanna Sebastiana Bacha?

Legitymizacja akordeonistów była historycznie często kwestionowana. Jakoś się do tego przyzwyczaili. Skoro w czasach Bacha akordeon nie istniał, po co wykonywać tę muzykę? Proste odpowiedzi brzmiałyby: „a dlaczego nie” lub „bo dobrze brzmi na akordeonie”. To jednak wciąż nie jest wystarczające.

Istnieją dwa możliwe argumenty:

1. W przeciwieństwie do kompozytorów takich jak Debussy czy Rachmaninow, idei brzmienia nie można w ten sam sposób zastosować do muzyki barokowej. Przy analizowaniu kompozycji Bacha należy przede wszystkim uwzględnić materiał muzyczny.

2. W tym okresie kompozytorzy nieustannie dokonywali transkrypcji. Przychodzą nam na myśl transkrypcje wielu oper Lully'ego na klawesyn solo sporządzone przez d'Anglebert'a, transkrypcje Bacha koncertów włoskich mistrzów, takich jak Vivaldi i Marcello, na klawesyn solo czy organy. Podczas komponowania muzyki do swoich kantat na każdą niedzielę Bach w dużym stopniu polegał na dostępnych mu instrumentach. Bez wątplenia napisał wiele transkrypcji, przenosząc partie instrumentalne z jednego instrumentu na drugi.

5. Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

Muszę przyznać, że współpraca z Marianne Muller (viola da gamba) była dla mnie doświadczeniem przełomowym. Byłem pod wielkim wrażeniem wszechstronności ekspresji, jaką potrafią osiągać barokowe instrumenty smyczkowe, i znacząco wpłynęło to na moją grę przez te wszystkie lata.

Kolejnym ważnym aspektem jest balans dynamiczny. W opinii innych muzyków akordeon jest instrumentem głośnym (choć nie zawsze jest to prawda). Współpraca z violą da gamba, a następnie z teorbą zrodziła wiele pytań, co skłoniło mnie do szeroko zakrojonych badań w celu uzyskania spójnego brzmienia (tj. utrzymującego umiarkowaną głośność) i powstrzymywania się od wyrażania frustracji jako wykonawcy, stosując subtelne zmiany dynamiki.

Kolejną ważną kwestią jest strój i temperacja: jak pogodzić powszechne przekonanie o graniu w stroju 415 Hz, z czasami nierównomierną temperacją, podczas gdy akordeon jest nastrojony na 442 Hz oraz temperację równomierną. Niektórzy akordeoniści decydują się

na przestrajanie akordeonu na 415 Hz lub budowanie instrumentów o różnej temperaturze, np. Vallottiego. W odpowiedzi na to pytanie, na mojej płycie *The Art of Fugue*, wydanym w 2021 roku, przetransponowałem całą moją partię o pół tonu w dół, aby zbliżyć się do częstotliwości 415 Hz. W przypadku innych projektów łączących muzykę dawną ze współczesną lub ludową wszyscy muzycy grają w stroju $a^1 = 442$ Hz. Na razie – z różnych powodów – postanowiłem nie podążać za tym zagadnieniem, ale zobaczymy, co przyniesie przyszłość!

6. Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?

HIP odnosi się do stylu wykonawczego opartego na kontekście utworu, w przeciwieństwie do pojęcia „autentyczności”, które miało na celu odkrycie „oryginalnych brzmień” muzyki dawnej przy użyciu instrumentów z epoki. Naturalnie, HIP można w pewnym stopniu zastosować również w przypadku akordeonu: wykorzystując nasze zrozumienie barokowych zwyczajów do grania muzyki nie skomponowanej oryginalnie na ten instrument.

Uważam jednak, że ta koncepcja jest nieco ograniczająca, ponieważ twierdzenie, że posiada się wiedzę historyczną, oznaczałoby, że inni jej nie posiadają. Widzę siebie jedynie jako muzyka, który do tworzenia własnych projektów podchodzi z najwyższą powagą i rygiorem intelektualnym; nie powstrzymuje mnie to jednak od podkreślania wagi uwzględnienia kontekstu kulturowego każdego dzieła.

7. W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

Odpowiedź na to pytanie zawarta jest w powyższych zagadnieniach.

Tłumaczenie: Grzegorz Hoga

1. Jakie są Pańskie doświadczenia z wykonawstwem muzyki dawnej na akordeonie?

M. L. – Okres zbierania doświadczeń składa się ze zmagających, irytacji, a także obaw. Te słowa opisują moje bardzo wczesne doświadczenia (odkąd miałem około 12 lat) aż do wieku ok. 20 lat. Gdy byłem dzieckiem, tak zwana muzyka dawna była obca mojemu muzycznemu otoczeniu. Nigdy nie słuchano jej w moim domu. Zetknąłem się z nią dopiero w podręczniku/szkole akordeonowej, która zawierała m. in. obowiązkowe barokowe menuety. Aż do wieku ok. 20 lat mój stosunek do tej muzyki był raczej w kontekście zadania do wykonania, a nie muzyki, którą można się cieszyć. Z początku grałem ją mniej lub bardziej *legato*, bez żadnej artykulacji. Między 17. a 23. rokiem życia dużą wagę przywiązywałem do artykulacji: wszystko było artykułowane, skracane, grupowane, krótkie nuty grane bardzo krótko, a rytmy punktowane możliwie najbardziej skocznie. W żadnym z tych sposobów realizacji nie zwracano mi uwagi na powiązanie wymaganej artykulacji z rzeczywistą muzyką ani na możliwość, że muzyka dawna może przenosić jakieś ludzkie, precyzyjne i jasne emocje lub znaczenia. Moje drugie doświadczenie z muzyką dawną sięga czasu studiów w Trossingen pod kierunkiem prof. Hugo Notha. Pierwszy rok tego okresu można opisać jako odkrywanie i początek łączenia muzyki dawnej, którą grałem, z własnymi doświadczeniami życiowymi, poszukiwanie osobistego podejścia do muzyki i – co najważniejsze – odkrywanie możliwości wykorzystania akordeonu jako instrumentu do wykonywania muzyki dawnej. Poszukiwania dotyczyły tworzenia różnych barw (nie tylko poprzez zmianę rejestrów), uczenia się korzystania ze środków artykulacyjnych, aby muzyka była bardziej przejrzysta i wyraźna oraz analizowania zagadnień artykulacji i frazowania innych instrumentów, zwłaszcza dętych drewnianych i smyczkowych. Trzeci okres doświadczenia można opisać poprzez nauczanie i dalsze studiowanie muzyki dawnej, a dokładniej baroku. Ważne są tu spotkania z Giorgio Dellarole, a przede wszystkim z Enrico Baiano. Również tutaj coraz ważniejsze stało się uświadomienie sobie, że w muzyce dawnej chodzi o ekspresję i emocje, a nie o ćwiczenie czy obowiązek, a muzyka barokowa jest zasadniczo bardzo włoska, niezależnie od tego, gdzie została skomponowana.

2. Jak jest Pana zdaniem najbardziej właściwe współczesne podejście do muzyki dawnej w kontekście dyskursu muzykologicznego i wykonawczego?

Zależy, jaki rodzaj muzyki dawnej się wybierze. Posunąłbym się nawet do stwierdzenia, że najwłaściwszym sposobem podejścia do muzyki dawnej jest podejście Leopolda Stokowskiego, Ferrucia Busoniego, Roberta Schumanna i im podobnych, czyli po prostu transkrypcja muzyki dawnej dostosowana do naszych czasów. Byłoby to najzdrowsze podejście. Tak właśnie postępowali kompozytorzy, których wymieniałem powyżej. Ale całkiem poważnie, myślę, że najwłaściwszym podejściem jest traktowanie muzyki dawnej tak, jakby była muzyką, tzn. napełnienie jej emocjami i znaczeniem. Bach prawdopodobnie byłby wdzięczny, gdyby jedna z jego kantat została wykonana z pasją, nawet jeśli wszystkie ozdobniki i artykulacje nie byłyby „książkowe”, a nie jako naukowo poprawne wykonanie, które byłoby niczym zdjęcie rentgenowskie muzyki.

3. W jakim stopniu na interpretację muzyki dawnej może wpływać zrozumienie figur retorycznych i analiza źródeł teoretycznych?

Zdecydowanie warto, gdyż zdobyta wiedza nabiera pełnego znaczenia dopiero wtedy, gdy można ją zastosować w praktyce wykonawczej muzyki dawnej.

4. Jak ocenia Pan zasadność wykonawstwa muzyki dawnej na akordeonie – zwłaszcza dzieł Johanna Sebastiana Bacha?

Legitymizacja wynika przede wszystkim z faktu, że jestem pasjonatem muzyki Bacha. Da się ją zagrać tak, jakby była napisana na akordeon, ale tak, aby nie naśladowała np. organów. Dystansuję się od pomysłu „posiadania pozwolenia” na granie muzyki Bacha dopiero po zdobyciu pewnych kwalifikacji w studiowaniu ksiąg. Jeśli jednak ktoś nie muzykuje podczas wykonywania Bacha, wówczas legitymizacja powinna zostać cofnięta.

5. Jakie są Pana refleksje nad dźwiękową integracją akordeonu z instrumentami historycznymi?

Myślę, że akordeon może bardzo dobrze się integrować, jeśli zamierza się grać w jednym zespole z instrumentami historycznymi. Najbardziej interesujący efekt można uzyskać, namawiając dobrych współczesnych kompozytorów do pisania na akordeon i instrument historyczny. Polecam zapoznać się z dziełami niemieckiej akordeonistki Margit Kern.

6. Czy i w jakim stopniu koncepcja wykonawstwa historycznego ma zastosowanie w interpretacji muzyki dawnej na akordeonie?

W moim przekonaniu, interpretacja oparta na wiedzy historycznej to zabawny koncept. Myślę, że wszyscy powinniśmy, a właściwie mamy obowiązek, uczyć się o wszystkich możliwych rzeczach wokół nas. Jeśli chcemy zakładać rodziny, myślę, że powinniśmy się również dowiedzieć, jak wychowywać dzieci; jeśli odbywają się wybory powszechne, powinniśmy zasięgnąć informacji, na kogo oddać głos itp. Jeśli więc mamy wykonywać muzykę dawną, naszym obowiązkiem jest zdobycie informacji o praktykach wykonawczych. Pytanie brzmi oczywiście: w jakim stopniu i jak bardzo powinniśmy się doksztalać? Powiedziałbym, że aż muzyka zacznie mieć dla nas sens i będzie nas coraz bardziej inspirować. Wydaje mi się, że nie ma czegoś takiego jak nadmiernie historyczne wykonawstwo muzyki dawnej. A może jednak jest?

7. W jakim stopniu z perspektywy wykonawcy istotne jest odwoływanie się do oryginalnej instrumentacji minionych epok przy interpretacji dzieł dawnych kompozytorów?

To zależy od konkretnego przypadku. Wiemy, że ustalone instrumentacje w utworach muzycznych były koncepcją raczej późną. Nawet Wagner został przeinstrumentowany przez Leopolda Stokowskiego i to – chciałbym dodać – dość spektakularnie. Gdy spojrzymy na Bacha, jego muzyka prawie nigdy nie jest taka, jak sugeruje tytuł na pierwszej stronie. Na przykład *Allemande z Suity francuskiej h-moll* BWV 814 to raczej sonata triowa – dwa dialogujące wyższe głosy i linia basu. Napisał ją na klawesyn, ale równie dobrze kompozycja ta mogłaby zostać zinstrumentowana z dwoma wysoko brzmiącymi instrumentami dętymi i fagotem lub obojem, skrzypcami i violą da gamba. Można to powiedzieć o prawie każdej kompozycji Bacha.

Tłumaczenie: Grzegorz Hoga