

Twórczość obojowa Benjamin Brittena

Benjamin Britten jest autorem czterech kompozycji, w których występuje obój w roli instrumentu solowego. Jeden utwór jest napisany na obój solo, dwa spośród nich to utwory skomponowane na obój i fortepian, lecz z założeniem, że instrument klawiszowy stanowi równorzędną partię w stosunku do solowego oboju. Czwartym utworem jest kompozycja kameralna na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. *Temporal Variations* zostaną szczegółowo omówione w następnym podrozdziale, natomiast w niniejszym znajdą się ważniejsze informacje na temat pozostałych kompozycji.

Pierwszym utworem, jaki B. Britten napisał na obój jest *Phantasy Quartet* na kwartet instrumentów wspomnianych powyżej. Dzieło powstało jesienią roku 1932, a publikacji doczekało się już cztery lata później, nakładem wydawnictwa *Boosey & Hawkes*, jako *opus 2*. Podpisanie umowy z powyższym wydawcą jest jednym z ważniejszych wydarzeń w życiu Benjamin Brittena. Znamienne jest to, że geniusz B. Brittena dał się poznać specjalistom, uznanego brytyjskiego wydawnictwa muzycznego na długo przed światowym uznaniem, jakie zdobył kompozytor w latach powojennych. Kontrakt z *Boosey & Hawkes*, z którym współpracował B. Britten przez blisko trzydzieści lat swojej twórczej działalności, dał studiującemu dopiero kompozytorowi poczucie finansowego zabezpieczenia i – co ważniejsze – tak pożądane przez każdego artystę świadectwo docenienia tworzonej przez niego sztuki w oczach znawców rzeczy.

Phantasy Quartet op. 2 na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę zadedykowane wybitnemu oboiście, o którym będzie mowa w ostatnim rozdziale Leonowi Goossensowi, powstało jako dzieło konkursowe - prawdopodobnie chodziło o konkurs *Cobbetta* na jednoczęściowy utwór o charakterze fantazji. Kompozytor miał wówczas zaledwie dziewiętnaście lat i był studentem Królewskiej Akademii Muzycznej. B. Britten przystąpił do konkursu najprawdopodobniej za namową swojego pierwszego pedagoga Franka Bridge'a, który w latach wcześniejszych – podobnie jak R. V. Williams czy J. Ireland - również próbowali swoich sił w *Cobbetts*

Competition. Był to konkurs stworzony dla młodych Brytyjczyków, który nosząc imię swojego założyciela Waltera Wilsona Cobbetta miał promować wyróżniających się adeptów sztuki kompozycji.

Nieprzypadkowo wybrano Fantazję jako obowiązujący utwór od samego początku istnienia konkursu. Jest to forma o relatywnie swobodnej budowie, co z oczywistych względów daje szerokie pole działania dla młodego kompozytora. Z czysto teoretycznego punktu widzenia, można stwierdzić, że o charakterze, czy wręcz budowie formalnej poszczególnych kompozycji tego typu decydowały każdorazowo użyte środki właściwe epoce, w której powstały. B. Britten pisząc *Phantasy Quartet* świadomie odnosi się do liczącej kilka wieków tradycji staroangielskich fantazji instrumentalnych. Jego uwielbienie dla muzyki Purcella było, aż nader widoczne w tym okresie pracy, a idea wskrzeszenia formy fantazji zyskała sobie wielką popularność wśród kompozytorów angielskich.

Kompozycja Brittena nie zyskała sobie uznania jurorów, lecz przyszło ono w dwa lata po powstaniu utworu na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej we Florencji. Świętowanie udanej prezentacji dzieła przyćmiła śmierć ojca kompozytora w dzień po jego wykonaniu, lecz pierwszy międzynarodowy sukces B. Brittena był zapowiedzią jego wielkiej kariery. Środowisko krytyków zwracało szczególną uwagę na wyjątkową nastrojowość wyrażoną subtelnymi niuansami wyrazowymi utworu skomponowanego przez dziewiętnastoletniego studenta Akademii Królewskiej¹². Liryzm linii melodycznej oboju stanowi centralny element dzieła, gdyż stanowi symbol postawy życiowej Brittena. Wielokrotnie wspomniany już pacyfizm kompozytora znalazł ujście właśnie w nastrojowej, wręcz nostalgicznej barwie oboju, na tle marszowego akompaniamentu smyczków. Marszowy charakter swobodnie potraktowanego przetworzenia przyrównuje Tuchowski do *Historii żołnierza* Igora Strawińskiego, którego wpływ nie tylko na B. Brittena, ale w ogóle na muzykę angielską dwudziestego wieku wydaje się być nie do przecenienia¹². Formalna struktura dzieła, stanowi kwestię sporną, lecz najczęściej przyjmuje się strukturę trzyczęściową z podwójnym przetworzeniem i bardzo ograniczonym materiałem reprzyty o dość swobodnym sposobie traktowania materiału

¹² A. Tuchowski, op. cit. str. 31.

motywicznego, bądź czteroczęściową - z odrębną rolą przenikających się motywów każdej z nich.

Był to utwór, który, mimo iż powstał w bardzo młodym wieku kompozytora, zawiera wiele cech charakteryzujących w późniejszych latach indywidualny styl kompozycji B. Brittena. Jest wiele podobieństw, które wskazują na podobne potraktowanie oboju zarówno w kolejnych kompozycjach solowych na ten instrument, jak również w opracowaniu partii oboju wszelkiego rodzaju dzieł orkiestrowych. Zdecydowanie na pierwszym miejscu znajduje się w tym względzie – uznawana przez muzykologów za najbardziej charakterystyczną właściwość kompozycji drobiazgowość B. Brittena w kwestii oznaczeń artykulacyjno – dynamicznych. Nie jest tajemnicą, że do precyzji wykonawczej przywiązywał B. Britten zwłaszcza w latach powojennych przesadną wagę, na co często skarżyli się instrumentalisci orkiestr, z którymi współpracował. Pojedynczemu, niewinnie wyglądającemu *crescendo* potrafił nieraz nadać wagę elementu, decydującego o powodzeniu wystawienia opery. Cechy te ujawniły się rzeczywiście dość wyraźnie dopiero w późniejszym okresie życia, ale gdyby przyjrzeć się partyturze *Phantasy Quartet* widać na pierwszy rzut oka, jak ważne dla Brittena były oznaczenia dotyczące wykonawstwa.

W wielu przedmowach dzieł opublikowanych, przez wspomnianego już wydawcę Boosey & Hawkes cytowane są słowa redaktorów technicznych, wspominających współpracę z B. Brittenem. Wielokrotnie zdarzało się, że kompozytor w trakcie pracy nad wydawaniem konkretnego utworu interweniował w sprawie nie dość precyzyjnego umieszczania oznaczeń dynamicznych, agogicznych czy artykulacyjnych, bądź też na bieżąco starał się nadzorować pracę zespołu redakcyjnego, w celu uniknięcia zbędnych problemów. Bezwzględna dokładność wykonawcza, była dla niego gwarantem osiągnięcia pożądanej kolorystyki brzmieniowej, do której przywiązywał wyjątkowo wagę.

Nie jest dziełem przypadku, że właśnie kompozycja na taki a nie inny skład instrumentalny jest dziś punktem wyjścia dla muzykologów badających strukturę muzyki Brittena, gdyż wrażliwość i filozofia życia kompozytora łatwo kojarzy się z lirycznym śpiewem solowego oboju.

Two Insect Pieces, to utwór skomponowany na początku 1935 roku, składający się z części: *Konik Polny* oraz *Osa*. Już sama kompozycja utworu zwraca uwagę na swój programowy charakter, w szczególności – na charakterystykę nosowego brzmienia oboju w odniesieniu do dźwięków generowanych, przez tytułowe insekty w rzeczywistym świecie natury. Utwór został zadedykowany Sylvii Spencer, która wraz z kompozytorem wykonała dzieło krótko po jego powstaniu. Było to jednak wykonanie nieoficjalne i dziś za publiczne prawykonanie utworu, uważa się koncert z siódmego marca 1979 roku, który Królewska Akademia Muzyczna w Manchesterze poświęciła pamięci tej wybitnej angielskiej oboistki lat trzydziestych minionego stulecia.

Data oficjalnej premiery utworu, wydaje się być tym bardziej interesująca, że dzieło opublikowało wydawnictwo Faber Music dopiero rok później, a najnowsze wydanie pochodzi z roku 2001 i zawiera nieliczne zmiany tekstu w stosunku do pierwowzoru¹³. Janet Craxton i Margot Wright – wykonawczynie utworu na koncercie w Manchesterze musiały, więc albo korzystać z kopii rękopisu, albo z materiału będącego w przygotowaniu do publikacji wspomnianego wydawcy. Trudno jednoznacznie stwierdzić, co sprawiło, że utwór przez tak długie lata życia B. Brittena nie doczekał się publikacji. Sheri Lee Mattson w swojej publikacji dotyczącej analizy *Sześciu Metamorfoz op.49* na podstawie Owidiusza wspomina, iż w latach 1935 – 1937 B. Britten napisał szkice szeregu podobnych miniatur poświęconych innym insektom, które jednak nigdy nie zostały ukończone¹⁴. Najprawdopodobniej brak wolnego czasu sprawił, że pomysł stworzenia całego cyklu miniatur skończył się zaledwie na dwóch częściach. Hipotezę tą potwierdzają biografowie kompozytora, wielokrotnie przypominając o ogromie obowiązków, jakim stawał wówczas B. Britten czoła przy pracy dla filmu i teatru.

Gdyby przyjrzeć się wszystkim kompozycjom stworzonym w całym roku 1936 okazuje się, że poza ścieżkami dźwiękowymi do kilku filmów dokumentalnych oraz muzyce do dwóch dramatów scenicznych, zdołał B. Britten skomponować w całości

¹³ *Two Insect Pieces, Faber Music – 1980*, Faber & Faber: August 2001 ISBN-10: 0571505929, ISBN-13: 978-0571505920

¹⁴ International Double Reed Society Archive, <http://idrs2.colorado.edu/home/>

zaledwie dwa utwory instrumentalne. Były to właśnie *Two Insect Pieces na obój i fortepian* oraz *Suita na skrzypce i fortepian op. 6*.

Pierwsza część miniatury – *Konik Polny* dzięki punktowanemu rytmowi staccato, w takcie sześć-ósmych przedstawia muzyczny obraz skaczącego świerszcza. Struktura utworu zbliżona jest do formy sonatowej, a materiał dźwiękowy tematu koncentruje się wokół tonacji *E – dur*. Dość oryginalnie operuje B. Britten planem tonalnym, gdyż zakończenie części środkowej z dominującymi tonacjami *D – dur*, *Fis – dur* zapowiada powrót materiału z początku utworu, lecz tonacja główna, pojawia się dopiero po modulacji z *g - moll*.

Osa jest kompozycją o charakterze bardziej wirtuozowskim, co w oczywisty sposób podkreśla różnice między dwoma omawianymi owadami. Efekt ruchliwości w stosunku do *Konika Polnego* osiągnął przede wszystkim, dzięki szesnastkowym przebiegom fortepianu oraz zwiększając tempo. Podczas gdy wartość ćwierćnuty w *Koniku Polnym* wynosiła sześćdziesiąt, teraz jest ustalona na sto trzydzieści pięć. Dość czytelny plan tonalny, wyraźnie wskazuje na nieskomplikowaną formę ABA. Zwraca jedynie uwagę, że minirepryza wprowadza temat główny (*E – dur*) w tonacji subdominanty *A – dur*.

Piotr Pyc