

Temporal Variations

Utwór powstał w najciekawszym okresie życia Benjamin Brittena. W roku 1936, kompozytor współpracował już ze studiem filmowym Poczty Brytyjskiej oraz londyńskim kręgiem literatów – *Group Theatre*. Ponadto jego kompozycje, coraz częściej wykonywano na okolicznościowych koncertach zarówno w Anglii jak i poza jej granicami. Zwłaszcza organizatorzy dorocznego festiwalu muzyki współczesnej we Florencji byli pod tym względem B. Brittenowi bardzo przychylni. W tymże roku pojawia się propozycja z wydawnictwa Boosey & Hawkes na stałą publikację dzieł kompozytora.

Wszystkie przytoczone fakty, jasno pokazują, że był to dla niego bardzo pracowity okres, w którym przede wszystkim nauczył się komponować swoje dzieła w zadziwiającym tempie. Nietrudno zgadnąć, że stało za tym zobowiązanie dostarczania kompletnego materiału nutowego dla *GPO Film Unit*. Biorąc pod uwagę tylko liczbę kompozycji, będących rezultatem kontraktu na filmy dokumentalne, zadziwiające jest, iż zdołał B. Britten oprócz kilku innych utworów napisać również wariacje obojowe.

Wyjaśnieniem może być dedykacja utworu, który poświęcony został jednemu z najbliższych przyjaciół kompozytora – Montagu Slaterowi. Prawdopodobnie roczna już znajomość z poetą zaczynała nabierać w końcu 1936 roku, cech prawdziwej przyjaźni, na dowód, czego zapracowany B. Britten znalazł czas na napisanie kompozycji zadedykowanej dla Montagu'a Slatera.

W owym czasie, artysta będący pod wrażeniem wybitnych osobowości, z jakimi przyszło mu współpracować, coraz częściej dedykował im swoje niezależnie pisane utwory. Zaledwie dwa miesiące przed stworzeniem *Temporal Variations*, ukończył B. Britten suitę *Soirées musicales op.9*, którą otrzymuje wraz z dedykacją A. Cavalcanti. W tym wypadku udało się połączyć obowiązki z przyjemnością gdyż wspomniana suita była owocem jednoczesnej pracy nad filmem *The Tocher*. Oprócz wymienionej – powstały w roku 1936 ścieżki dźwiękowe do następujących filmów: *Peace of Britain*, *Calendar of the Year*, *Message from Geneva*, *Men of the Alps*, *Love from a Stranger*, *Line to the Tschierva Hut*, *Around the Village Green*, *Four Barriers*, *The Way to the Sea*, *The Saving of Bill Blewitt*, *Book Bargain* oraz *Night Mail*. Do tej

liczby kompozycji dochodzą utwory, które powstały z niezależnej inicjatywy Benjamin Brittena: poemat symfoniczny *Irish Feel* – inspirowany prawdopodobnie osobą J. Isherwooda, *Three Divertimenti* na kwartet instrumentów smyczkowych, *Russian Funeral March* na instrumenty dęte i perkusję, oparty na rosyjskiej pieśni żałobnej oraz najważniejsze dzieło tego okresu – cykl pieśni symfonicznych *Our Hunting Fathers*. To ostatnie z wymienionych dzieło, stanowi - jak pisze Andrzej Tuchowski - „...przykład dojrzałej symfoniki Benjamin Brittena ...z pogranicza ekspresjonistycznego wstrząsu.”¹⁴

Z punktu widzenia formy i zastosowanych środków kompozytorskich jest to dzieło o tyle ważne, że odbiło się na strukturze skomponowanych pod koniec tego samego roku *Temporal Variations* na obój i fortepian. Utwór jest przez analityków tak często przyrównywany do *Our Hunting Fathers*, że w anglojęzycznych publikacjach naukowych wariacje obojowe chętnie określa się mianem - *quasi-song cycle*.¹⁵

Podobnie jak w omawianej już *Phantasy Quartet op.2*, liryczna barwa oboju jest głosem pacyfistycznego protestu przeciw światu, który otacza człowieka dwudziestego wieku. Identyczne przesłanie kompozytora w *Our Huntings Fathers* było powodem nieprzychylnego przyjęcia tego utworu, podczas prawykonania 25 września w 1936 roku w Norwich. Publiczność aż nadto dobrze odczytała aluzję twórcy do sprzecznej, z elementarnymi zasadami ludzkiego humanizmu mentalności wielu pokoleń Brytyjczyków¹⁶.

Kolejnym wspólnym mianownikiem, są odniesienia w obu utworach do stylistyki konkretnych kompozytorów, którymi B. Britten żywo się interesował. Podczas gdy niektóre rozwiązania tonalne jednoznacznie wskazują na wpływy Albana Berga, to sposób prowadzenia frazy wyraźnie przywołuje obraz dźwiękowy Gustava Mahlera.

Britten interesował się A. Bergiem z czysto pragmatycznego punktu widzenia, gdyż rozważał nawet podjęcie studiów u niego. Wprawdzie estetyka reprezentowana przez klasyków XX wieku, nie do końca odpowiadała wyobraźni młodego B. Brittena, ale nauka u Albana Berga, mogłyby wnieść wiele istotnej wiedzy z zakresu techniki,

¹⁴ A. Tuchowski, op. cit. str. 51.

¹⁵ *International Double Reed Society Archive*, www.idrs2.colorado.edu

¹⁶ Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties*, London Faber & Faber 1981, str. 19, 20.

warsztatu i dyscypliny kompozytorskiej. G. Mahler natomiast fascynował Brittena z estetycznego punktu widzenia, o czym często wspominał w prywatnych rozmowach z przyjaciółmi. Tym większym rozczarowaniem nazwać można historię omawianej kompozycji już po jej powstaniu.

Utwór został, bowiem zapomniany na ponad cztery dziesięciolecia. Dopiero w roku 1980 został on opublikowany, dzięki wydawnictwu Faber Music Ltd., z tego wydania korzystałem w trakcie pracy nad tym utworem. Powszechnie wiadomo, iż znakomitą większość kompozycji B. Brittena wydał Boosey & Hawkes, natomiast Faber & Faber w kilka lat po śmierci kompozytora, tj. na początku lat osiemdziesiątych wystąpiło z interesującą inicjatywą opublikowania tych wszystkich utworów, które dotąd z różnorodnych powodów nie zostały wydane. W liczbie kilkunastu kompozycji powstałych w latach 1932-1968, a więc wtedy, kiedy kompozytor współpracował z Boosey'em znalazły się również *Temporal Variations* na obój i fortepian. Wiadomo, że utwór został wykonany w trzy dni po jego ukończeniu, a wykonawcami byli Natalie Caine i Adolph Hallis. Benjamin Britten był słuchaczem koncertu, który odbył się dnia 15 grudnia 1936 roku w sali londyńskiej *Wigmore Hall*. Kompozytor był zadowolony zarówno z utworu, jako własnej kompozycji, jak i z odtwórczej interpretacji wymienionych instrumentalistów, o czym wspominał w prowadzonym w owych latach pamiętniku¹⁷.

Trudno spekulować, co zadecydowało o fakcie, że aż do roku 1980 zapomniane wszystkim wariacje nie były ujmowane w oficjalnych spisach kompozycji B. Brittena, ani tym bardziej – opublikowane. Zasadnym wydaje się podejrzenie, iż o powyższym zadecydowało oziębienie stosunków między B. Brittenem, a M. Slaterem po roku 1946, o czym jest mowa w poprzednim podrozdziale. Montagu Slater będąc adresatem dedykacji znajdującej się na karcie tytułowej *Temporal Variation* czuł się bardzo dotknięty faktem, iż B. Britten po niewątpliwym sukcesie, jakim była prapremiera *Petera Grimesa* nie zaproponował już więcej poecie współpracy przy kolejnych projektach operowych. Jest to jedyne logiczne wyjaśnienie powodu, dla którego utwór ten będący dla M. Slatera pewnie gorzkim wspomnieniem

¹⁷ Collin Matthews, Słowo Wstępne do *Temporal Variations*, Faber Music, London 1980.

młodzieńczej przyjaźni, musiał czekać aż czterdzieści cztery lata na oficjalną publikację.

Temporal Variations składają się z dziewięciu miniczęści, lecz podział ten ma wymowę czysto ilustracyjną, o czym świadczą dwa niezależne czynniki. Po pierwsze wszystkie części z wyjątkiem ostatniej łączą się w jedną całość oznaczeniem *attacca*, po wtóre – każda z nich posiada tytuł o charakterze programowym. Nawet część otwierająca utwór, nosi w swoim oznaczeniu - *Theme* (Temat) więcej pierwiastka ilustracyjnego, niż charakterystyki stricte formalnej. Powyższa teza wydaje się tym bardziej przekonująca, iż temat sam w sobie ma zdecydowanie mniejsze znaczenie wyrazowe, niż charakterystyczny dla całego utworu jego motyw czołowy. Temat zawiera się w czterech pierwszych taktach utworu i zaprezentowany jest w powściągliwej dynamice *pianissimo espressivo*:



Przykład 1. obój: takty 1-4

Zwraca na siebie uwagę wspomniany już motyw czołowy małej sekundy z powtarzającą się w całym utworze następującą charakterystyką: pierwszy dźwięk jest wartością krótszą i akcentowaną, drugi – dłuższą i nieakcentowaną oraz wznoszącym kierunkiem linii melodycznej:



Przykład 2. obój: takty 13-14

Na tym tle kontrastuje w każdorazowym pokazie tematu interwał seksty w kierunku opadającym:



Przykład 3. obój: takty 17-18

Kierunek linii melodycznej jest dodatkowo zawsze podkreślony dynamiką *crescendo* i *diminuendo*, zgodnie z podstawowymi zasadami frazowania, a kontrastowość wynika z zastosowania akcentów we wszystkich odcieniach głośności oraz ruchliwości akompaniamentu:



Przykład 4. fortepian: takty 8-9

Z punktu widzenia planu tonalnego mamy do czynienia z nieskomplikowaną formułą oscylowania wokół tonacji głównej: *g-moll*. W takcie dwunastym – ekspresyjnej kulminacji tej części następuje modulacja do *es-moll*, o czym świadczy partia fortepianu:



Przykład 5. obój, fortepian: takty 11-12

Cały temat należy zagrać możliwie ciemnym i stonowanym brzmieniem, zwracając uwagę na to żeby nie posunąć się zbyt daleko w ekspresji, aby stopniowo budować napięcie w perspektywie całego utworu. Zakończenie części *Theme* raz jeszcze, potwierdza nadrzędną rolę motywu czołowego w stosunku do całego tematu, gdyż sekunda mała w kierunku wznoszącym będzie cechować utwór w całym jego przebiegu.

Oration - pierwsza z wariacji w każdym elemencie warsztatu kompozytorskiego kładzie nacisk na stworzenie impresji tytułowej *Przemowy*. Oznaczenie części, jako *Lento quasi recitativo* oraz *declamato* – dla solowego oboju, nie pozostawia wątpliwości, co do rodzaju wyrazowości, jaki instrumentalisci powinni uwypuklić w omawianej części. Po fortepianowym wstępie, który – mimo drobnych wartości winien być zagrany dość powściągliwie w sensie motoryki – następuje akcentowane, jasne i zdecydowane w barwie wejście oboju zakończone fermatą. Jest to swoiste postawienie tezy przez wkraczającego na mównicę oratora:



Przykład 6. obój, fortepian: takty 22-24

Dalszy przebieg, to dość klasyczne opracowanie materiału tematycznego. Istota motywu czołowego znanego z *Theme* cechuje prawie każde kolejne wejście oboju, tyle, że długie dźwięki z części pierwszej opracowane są teraz drobnymi wartościami rytmicznymi. Przeważająca liczba szesnastek ma jednak znaczenie bardziej improwizacyjne niż wirtuozowskie. Wygodny dla oboju rejestr, pozwalający na pełną kontrolę nad barwą brzmienia, stanowi dość charakterystyczną pułpkę, gdyż instrumentalności zbyt łatwo ulegają pokusie przesadnego liryzmu w tym fragmencie utworu. Jakość dźwięku, decyduje rzecz jasna o jakości wykonania, lecz w tym konkretnym przypadku, piękno obojowego brzmienia winno wyrażać się prostolinijnością, czy wręcz nawet surowością barwy. Deklamacyjny charakter tej części stanowi wartość nadrzędną i nawet gradacja dynamiki powinna być na tyle względna, żeby zbliżona była do dynamiki ludzkiego głosu. Dominuje tonacja *Es-dur*, ciepło brzmiąca w obojowej skali, która uwydatnia się zwłaszcza w takcie 39, kiedy to mówca potwierdza postawioną na wstępie tezę powtórzeniem zwrotu kadencyjnego z poprzedniego przykładu. Trudności wykonawcze – poza umiejętnością zachowania recytacyjnego charakteru barwy oraz bardzo zróżnicowanej artykulacji – wyrażają kłopotliwe zwroty interwałowe. Na przykład w takcie 32 połączenie *legato* eis² – fis²: Podczas gdy pierwszy z wymienionych dźwięków zazwyczaj intonowany jest zbyt nisko – drugi zwykle bywa za wysoki. Warto także zwrócić uwagę na kulminacyjną nutę kończącej tą część kadencji – es³ w takcie 40:



Przykład 7. oboj: takty 40-41

Specyfika tego dźwięku zwłaszcza w dynamice fortissimo sprawia, że brzmi on zbyt jaskrawo, co znacząco może wpłynąć na negatywny odbiór słuchacza, dlatego

dodanie klapy „c” piątym palcem prawej ręki wydaje się być dogodnym rozwiązaniem.

Trzecia część to *Marsz*, który przypomina o nastrojach dominujących wśród twórców sztuki lat trzydziestych minionego wieku. Zastosowana forma ABA poprzedzona jest czterotaktowym wstępem ze specyficzną motoryką triol. Miarowy rytm maszerującego wojska wyraża kompozytor ponownym odniesieniem do czołowego motywu *Theme*. Tym razem formuła sekundy małej z zaznaczeniem różnicy długości brzmienia poszczególnych dźwięków, wyraża się zastosowaniem przednutek do pojedynczych wartości ósemkowych:



Przykład 8. obój: takty 52-53

Część środkowa wprowadza kontrastowy materiał w solowym oboju, lecz partia fortepianu wykorzystuje motywikę wstępu, co pozwala na utrzymanie miarowej specyfiki marsza:





Przykład 9. obój, fortepian: takty 60-67

Zarówno liryczna barwa oboju, jak również silne eksponowanie różnic dynamicznych powinny zostać w omawianej części dzieła podkreślone. Dodatkowo efekt można spotęgować nieznaczną korektą ukształtowania przestrzeni wewnątrz ust. O ile w pierwszym fragmencie tej części, dobrym rozwiązaniem wydaje się być, maksymalnie opuszczenie brody w celu uzyskania pełnego brzmienia oboju, to w drugim fragmencie lepiej zmniejszyć tę przestrzeń, w celu zmiękczenia dźwięku. Formuła kontrastu subtelności obojowego dźwięku z brutalnością pierwiastka wojskowego jest typowym dla Brittena przejawem wyrażania pacyfistycznych poglądów, jakim zawsze hołdował. Była to praktyka, jaką dało się zauważyć w bardzo wielu kompozycjach nie tylko wczesnego okresu twórczości.

Exercises - to rodzaj etiudy wykorzystującej ciągi krótkich ósemek o charakterze ćwiczebnych wprawek. Schemat formalny można umownie potraktować jako A—B-C(A). W pierwszym fragmencie, przebieg każdego schematu rozpoczyna się po pauzie ósemkowej motywem czołowym sekundy małej:



Przykład 10. obój: takty 84-87

W kolejnych taktach motywy czołowe, jeśli są przedstawione w inwersji, decydują tym samym o kierunku linii melodycznej każdej kolejnej frazy:



Przykład 11. obój: takty 90-91

Tło obojowych wprawek stanowią nuty pedałowe fortepianu, które z czasem przechodzą w liryczny motyw znany z marsza:

A piano accompaniment for oboe parts, consisting of three systems of staves. The first system shows the right and left hands with dynamic markings *sf (>pp)* and *mf*. The second system shows a close-up of the left hand with a melodic line. The third system shows the right hand with a complex texture and dynamic markings *pp espress.* and *cresc.*

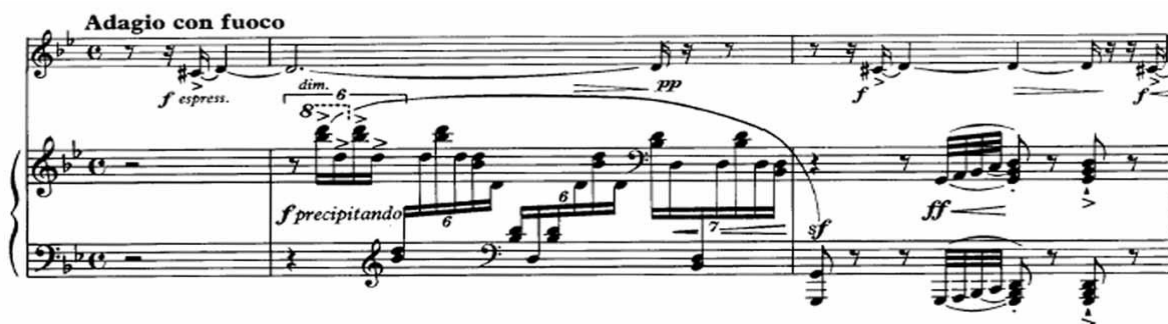
Przykład 12. fortepian: takty 84-87

W takcie 105 następuje zamiana ról i fortepian wykonuje wprawki na tle obojowego tematu z części poprzedniej:



Przykład 13 oboj, fortepian: takty 105-109

Część B - *Exercises* - prócz wspomnianej liryki nawiązującej do *Marsza* wykorzystuje liczne tryle, które mogą sprawić pewne trudności wykonawcze. Pierwsze dwa - z taktów 100 – 103 opierają się na dźwiękach g^1 - a^1 i przedstawiają oczywistą trudność, gdyż szybkość czwartego palca lewej ręki, stanowi zazwyczaj jeden ze słabszych ogniw techniki obojowej większości wykonawców. Tryl des^2 - es^2 jest sam w sobie nie tyle trudny, co niewygodny. Konieczność trzymania drugiej kłapy „*es*” stwarza dodatkowy ciężar mechanizmu dla piątego palca prawej ręki, co może spowodować spowolnienie trylu podczas wykonywania. Trudniejsze jednak wydaje się być jego rozwiązanie, czyli szybkie przejście między dźwiękami c^2 - des^2 - c^2 . Płynna zamiana dwóch palców na siedem, otwarcie i zamknięcie *półdziurki* na drugim palcu lewej ręki wymaga poświęcenia większej uwagi temu elementowi podczas ćwiczenia. W takcie 117 partia oboju powraca do krótkich ósemek rozpoczynając tym samym część C(A).



Część piąta - *Commination* - nawiązuje w treści swojego tytułu do praktyki Kościoła Anglikańskiego, która polegała na wyrażaniu gniewu Bożego skierowanego przeciw grzesznikom w Środę Popielcową. W tej części utworu, mamy do czynienia z najbardziej sugestywnym nawiązaniem do *Theme*. Podczas, gdy materiał dźwiękowy jest w oboju niemalże identyczny w stosunku do części pierwszej utworu, to różnice między *Theme* i *Commination* wyrażają się w warstwie barwy i dynamiki dźwięku. Partia solowa jest tutaj zapisana w oktawie razkreślnej, co w połączeniu z dynamiką *forte* oraz *fortissimo* fortepianu, ma spotęgować groźby Stwórcy.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a prominent figure of sixths and sevenths in the right hand, and a more active bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). The second system continues the piano accompaniment with a *ff* (fortissimo) marking and a *dim.* (diminuendo) section. It includes an 8-measure rest in the right hand and a section marked *(poco accel.)* with a 6-measure rest in the right hand. The vocal line in the second system has a long note on B-flat in the final measure.

Przykład 14. obój, fortepian: takty 130-135

Zakończenie stanowi długa nuta b¹, stanowiąca tło dla figuracji fortepianu progresywnie schodzącej z ostrego *fortissimo* aż do *piano pianissimo*.

Chorale - składa się z trzy, lub czterotaktowych pochodów akordowych fortepianu stylizowanych na średniowieczny śpiew liturgiczny. Zwraca uwagę, dość oryginalne brzmienie diatoniki zastosowanej przez B. Brittena przy poszczególnych przejściach

kolejnych czterodźwięków, skupionych na tonacji es-moll oraz jej stopniach pokrewnych. Każdą kolejną frazę oddziela *lunga* oboju, zwykle wykraczająca poza strukturę tonalną fortepianowego chorału.

Część siódma – *Waltz* - wyróżnia się, zróżnicowaniem motoryki poprzez liczne *rubata*, *ritardanda* oraz powroty do tempa pierwotnego. Mimo dużej rozpiętości dynamiki, to właśnie chwiejność motoryki wydaje się być kluczowym elementem wyrazu w tej części utworu. Kompozytor po raz kolejny przetwarza materiał tematu głównego, lecz tym razem, nie jest to tylko motyw czołowy, gdyż prócz sekundy małej pojawiają się sekstowe bądź septymowe skoki:



Przykład 15. obój: takty 171-180

W takcie 176 warto zwrócić uwagę na intonację pierwszych czterech ósemek, których płynne połączenie legato wymaga dużej uwagi wykonawcy. Zwłaszcza kulminacyjny w tym fragmencie dźwięk des³, gdyż jego zazwyczaj jasne brzmienie oraz często za wysoka intonacja wymagają umiejętnego dostosowania barwy i szybkiej korekty intonacji przez wykonawcę zwłaszcza w dynamice *piano espressivo*. Zakończenie powyższej frazy również wymaga sporych umiejętności kontroli nad brzmieniem instrumentu. Diminuendo c²-h¹ jest tym trudniejsze, że pierwszy z wymienionych, należy do jaśniej brzmiących dźwięków skali obojowej, a w tym wypadku najbardziej pożądaną wydaje się być barwa możliwie ciemna i jak najbardziej skupiona. Dobrym

rozwiązaniem wydaje się mocniejsze owinięcie stroika ustami, przy równoczesnym zmniejszeniu ilości miejsca w ustach.

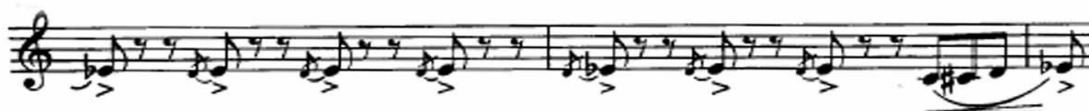


Partia fortepianu nawiązuje zarówno do „Theme”...



Przykład 16. fortepian takty 8-9 oraz 190-191

...jak i do marsza z części trzeciej:





Przykład 17. obój: takty 76-77 oraz fortepian:: takty 192-194

Ostatnie dwanaście taktów walca to rekapitulacja materiału całej części. Skok oktawy es^2-es^3 wymaga od instrumentalisty pełnej koncentracji, gdyż zadowalające wykonanie musi być kompromisem między zalecaną przez kompozytora dynamiką – *pianissimo*, a pewnością wydobycia ostatniej ósemki.

Polka - pozostawia słuchacza w tanecznym charakterze – tym razem metrum dwudzielnego. B. Britten zastosował tutaj, charakterystyczną dla wielu swoich kompozycji formułę następujących po sobie grup podwójnych szesnastek:



Przykład 18. obój: takty 228-230

Charakterystyczne dla tej części są liczne szarpnięcia tempa, co w odniesieniu do poprzedniego walca świadczy o wiodącej roli motoryki w częściach *tanecznych* u Benjamin Brittena. Skoczności nadaje akompaniament fortepianu wykorzystujący krótkie ósemki z przednutkami, jakie występowały już w *Marszu*.

Wymowa *Resolution* - nie jest jednoznaczna, gdyż już samo znaczenie tytułu można interpretować na kilka sposobów. Może to być *decyzja*, *uchwała*, ale również *rozwiązanie*. Za wyborem pierwszych dwóch terminów przemawiają części odnoszące się do liturgii kościoła i Boga w ogóle: *Oration*, *Commination* i *Chorale. Resolution*, jako *rozwiązanie* mogłoby być po prostu zakończeniem programowej opowieści, bez względu na treść, jaką przedstawiała. Warstwa dźwiękowa partii oboju ogranicza się do czołowego motywu *Theme*, nadając mu na tle punktualistycznej faktury zastosowanej w partii fortepianu, całkiem nowy wymiar. Wspominany uprzednio wpływ Albana Berga jest w tej części niepodważalny, mimo że Britten nigdy nie był wielkim entuzjastą techniki serialnej.

The image displays a musical score for oboe and piano, covering measures 290 to 297. The oboe part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with the instruction 'espress. sempre' and features dynamics such as 'f dim.', '(pp) mf dim.', and '(pp) mf dim.'. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It starts with 'sempre ff con tutta forza' and includes 'fz' markings throughout. Pedal markings 'Ped.' are indicated at the bottom of the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Przykład 19. obój, fortepian: takty 290-297

Temporal Variations na obój i fortepian, jest utworem bardzo interesującym zarówno z punktu widzenia instrumentalisty solowego, jak i pedagoga. Różnorodność stylistyczna dzieła stawia wykonawcy, względnie – studentowi, wysokie wymagania w zakresie sztuki gry na oboju. Szczególnie zagadnienie pełnej kontroli nad jakością i

rodzajem eksponowanej w konkretnych fragmentach barwy dźwięku, powinno stać się istotą pracy nad omawianą kompozycją.

Mnogość niuansów brzmieniowych mających wywołać odpowiedni efekt dla właściwej ilustracji programowej każdej z części, jest uwarunkowana absolutnie perfekcyjną współpracą obojga instrumentalistów. Poprzez swoją wielobarwność brzmieniową utwór znakomicie koreluje się z tematem mojej pracy, poruszający zagadnienia związane z rolą kolorystyki brzmieniowej oboju, jako elemencie mającym wpływ na kompozycję. Umiejętność właściwego odczytania myśli kompozytora w dużej mierze uzależnione jest od poprawnej interpretacji, zwłaszcza drugiej części utworu – *Oration*. Ten fragment utworu jest wyjątkowo cennym materiałem dydaktycznym.

Deklamacja, jako forma wyrazu artystycznego w muzyce jest zabiegiem tyleż rzadkim, co wymagającym. Z jednej, bowiem strony mamy do czynienia z oczywistym nakazem specyficznej „powściągliwości” w zakresie prowadzenia frazy, jak i operowania dynamiką, a przede wszystkim barwą, z drugiej - wiemy, że każda recytacja słowna jest tym wartościowsza im bardziej zróżnicowana.

Na koniec tego rozdziału warto dodać, że w okres, w którym zostały skomponowane *Temporal Variations*, był szczególny dla oboistów na wyspach brytyjskich. Stało się to za sprawą dwóch małych firm: *Louis Musical Instruments Company* oraz *T. W. Howarth*. Przez wiele lat w Anglii, dominował godny ubolewania zwyczaj importowania przez londyńskich handlowców częściowo wykończonych oraz gorszej konstrukcji instrumentów, w celu oznakowania ich i sprzedaży na rodzimym rynku. W sposób oczywisty zwyczaj ten blokował skutecznie rozwój rodzimej produkcji.

Wspomniane wcześniej firmy wzięły sobie za przykład znakomity w ówczesnych czasach model francuskiej firmy *Loree*, by w ten sposób zaprojektować rodzime modele obojów, dorównujące konstrukcją szczytowym osiągnięciom na świecie.

Piotr Pyc