

# Aranżacja *Fantazji f-moll* Franza Schuberta autorstwa Nikity Koshkina w kontekście oryginału – analiza porównawcza

Aleksandra Popiołek-Walicki

Studia podyplomowe z zakresu Kameralistyki w klasie  
prof. dr hab. Wandy Palacz i prof. dr hab. Teresy Baczewskiej oraz  
doktorantka (IV rok) stacjonarnych studiów doktoranckich Wydziału  
Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego, Instytut Studiów  
Klasycznych Śródziemnomorskich i Orientalnych UW, Katedra  
Neolatynistyki, promotor: dr hab. Beata Gaj

ORCID: 0000-0002-6936-4721

s ł o w a   k l u c z o w e: Franz Schubert, Nikita Koshkin, aranżacja, transkrypcja,  
duet kameralny, gitara i fortepian

Zamysł twórczy kompozytora stanowi punkt wyjścia interpretacji dla wykonawcy – instrumentalisty lub wokalisty. Jednakże nieustanna chęć poszukiwań brzmieniowych doprowadza nierzadko do podejmowania prób transkrypcyjnych<sup>1</sup>. Przepisanie utworu oryginalnego na inny niż proponowany przez kompozytora instrument, wprowadzanie zmian na rozmaitych poziomach: wirtuozerii (transkrypcje utworów organowych J.S. Bacha dokonane przez F. Busoniego<sup>2</sup>) czy brzmienia (transkrypcje utworów orkiestrowych na mniejsze składy wykonawcze i odwrotnie<sup>3</sup>), poszerzają spectrum dźwiękowego pojmowania utworu oryginalnego, o ile są sporządzone z wielkim poszanowaniem dla dzieła kompozytora, rozwijają bazową koncepcję w swoistym, nowo zaplanowanym kierunku. Rodzajem transkrypcji jest aranżacja – proces służący nadaniu nowego obrazu dźwiękowego utworowi już funkcjonującemu przez jak najściślejsze przepisanie go na inny aparat wykonawczy. Aranżacja, w przeciwień-

---

1 Transkrypcja (łac. *transcriptio* – przepisywanie) – opracowanie utworu muzycznego na inny niż w oryginale zespół wykonawczy lub instrument; odrębne od transkrybować – zapisywać współczesną notacją muzyczną utwory zapisane dawnymi systemami notacyjnymi.

2 Ferruccio Busoni (1866-1924) – włoski kompozytor oraz pianista, twórca licznych dzieł na orkiestrę kameralną oraz wirtuozowskich transkrypcji dzieł J.S. Bacha na fortepian solo.

3 Niezwykle interesującym przykładem wielopoziomowej transkrypcji są *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego. Inspirowany wystawą akwareli W. Hartmanna, Musorgski stworzył w 1874 roku cykl miniatur fortepianowych, które rozgłos zyskały dopiero w wersji orkiestrowej, której autorem był M. Ravel.

stwie do transkrypcji wyklucza kompozytorską finezję, jest tworzona z potrzeby estetycznej – uzyskania nowego brzmienia – ale również z powodu deficytu instrumentów czy panującej mody. Przykładem mogą być aranżacje arii operowych (m. in. z *Fidelia*<sup>4</sup>, *Don Juana*<sup>5</sup>, *Tankreda*<sup>6</sup>, *Czarodziejskiego fletu*<sup>7</sup>) na gitarę i fortepian, dokonane przez J.A. Nüskego<sup>8</sup> w XIX wieku.

W tym okresie skład kameralny gitara z fortepianem, w którym fortepian był traktowany równorzędnie, stał się popularny na tyle, że utwory oryginalne na taki ansambl pisali nawet Anton Diabelli<sup>9</sup>, Mauro Giuliani<sup>10</sup>, Ignaz Moscheles<sup>11</sup>. Brzmienie takiego duetu jest niezwykle intymne, z powodu cichego wybrzmiewania gitary klasycznej oraz dopasowanego do niej, dynamicznie stłumionego, lecz artykulacyjnie wyrazistego dźwięku fortepianu.

Moda na XIX wieczne kameralne duety gitary i fortepianu w XX wieku minęła. Ponowne zainteresowanie i nowe podejście do tego rodzaju brzmienia przyniósł XXI wiek. Kompozytorzy, przeżywszy już ekstrema dźwiękowe XX wieku, zaczęli eksperymentować z sonorystyką, zespalać specyficzne dla obydwu instrumentów techniki, np.: gitarową technikę *rasgado*<sup>12</sup> łącząc z ostrym, granym w dynamice *forte*, *staccato* fortepianu, a także stosując rytmiczne flażolety gitarowe na tle pasaży pianistycznych granych *leggiero*. Te różne zabiegi kompozytorskie zaczęły torować drogę do nowego rozumienia brzmienia tak specyficznego połączenia instrumentów.

Autorka, z poszanowaniem wszystkich dokonań kompozytorskich twórców europejskich w tej dziedzinie, chciałaby zwrócić uwagę jedynie na twórczość serbsko-amerykańskiego kompozytora Dušana Bog-

---

4 Ludwig van Beethoven, *Fidelio* op. 72 (1805).

5 Wolfgang Amadeusz Mozart, *Don Juan* KV 527 (1788).

6 Gioachino Rossini, *Tankred* (1813).

7 Wolfgang Amadeus Mozart, *Czarodziejski Flet* KV 620 (1791).

8 Johann Abraham Nüske (1796-1865) – kompozytor rosyjski, twórca kameralnej muzyki gitarowej.

9 Anton Diabelli (1781-1858) – austriacki kompozytor oraz wydawca, gitarzysta i pianista, twórca licznych sonatin fortepianowych oraz sonat kameralnych na gitarę i fortepian; zob. np. *Grande Sonate Brillante* op. 102.

10 Mauro Giuliani (1781-1829) – włoski kompozytor, wirtuoz gitary klasycznej, twórca m. in. sześciu *Rossiniane* na gitarę oraz pierwszego koncertu gitarowego w historii muzyki; zob. *Grand Duo Concertante*, I. Moscheles, M. Giuliani

11 Ignaz Moscheles (1794-1870) – niemiecki kompozytor, wirtuoz fortepianu, twórca m. in. etiud wirtuozowskich oraz ośmiu koncertów fortepianowych; zob. *Grand Duo Concertante*, I. Moscheles, M. Giuliani.

12 *Rasgado* (hiszp.) – sposób wykonywania *arpeggia* na gitarze, polegający na szybkim przesuwaniu kciuka po strunach.

danovića<sup>13</sup> oraz rosyjskiego gitarzysty Nikity Koshkina<sup>14</sup> jako nowatorów w rozumieniu brzmienia ansamblu gitarowo-fortepianowego. Bogdanović obrał drogę połączenia tak odmiennych pod względem dynamicznym instrumentów sięgając po fortepianową artykulację jazzową. Stosuje nieregularne łukowania i rytmy realizowane przez fortepian *staccato*; fragmenty kantylenowe są rzadkością. Na tym tle buduje brzmienie gitary, nieraz wzmacniane przez zdwojenia dźwięków w fortepianie. Stosowanie skomplikowanych rytmów, w utworach w tempie *adagio* lub *lento* powoduje wymianę brzmienia instrumentów, budowanie wspólnych płaszczyzn dźwiękowych. Gitarzysta u Bogdanovića nie jest zmuszony do forsowania dźwięku, prób przebiccia się przez brzmienie fortepianu; instrumenty harmonijnie współgrają tworząc całość o charakterze niezwykle żywiołowym, kojarzoną z bałkańskim folklorem<sup>15</sup>.

U Koshkina pojmowanie brzmienia opisywanego duetu różni się znacząco. Wykorzystując odmienne rejestry instrumentów różnicuje ich brzmienie względem siebie. Fortepian u Koshkina ma ciemną barwę, jego partia umieszczona jest zwykle w oktawach wielkiej i małej, zaś jeśli jest prowadzącym instrumentem, gra melodię zazwyczaj w oktawie trzykreślnej. Gitara jest traktowana naturalnie, jej brzmienie jest w pełni wykorzystane, melodie subtelnie zharmonizowane, przez dodawanie jednego składnika do melodii głównej. Koshkin w utworach na gitarę i fortepian unika niektórych technik gitarowych: rzadkie jest u niego *rasgado*, nie pojawia się *tremolo*, tak jakby nadrzędną ideą było zrównanie instrumentów pod względem artykulacyjnym, upodobnienie ich do siebie. W ten właśnie sposób Koshkin podszedł do aranżacji *Fantazji f-moll* F. Schuberta<sup>16</sup>, przeznaczonej pierwotnie na fortepian na cztery ręce.

*Fantazja* powstała w 1828 roku, kilka miesięcy przed śmiercią Schuberta, a opublikowana została przez A. Diabelliego rok później. W utworze zawarte są wszystkie cechy składające się na ostatni okres twórczości Schuberta. Cztery części utworu: *Allegro molto moderato*, *Largo*, *Scherzo*. *Allegro vivace* oraz *Finale*. *Allegro molto moderato*, grane *attacca*, wprowadzają w prawie dwudziestominutowy poemat, opisujący stany smutku, rezygnacji, apatii. Zestawienie sąsiadujących tonacji, modulacja F-dur do fis-moll (przejście z *Largo* do *Scherzo*), częste *diminuenda* od *forte* do *piano* realizowane na przestrzeni jednego, najwyżej dwóch taktów, pauzy generalne, frazy w całości prze-

13 Dušan Bogdanović (ur. 1955) – serbsko-amerykański kompozytor i gitarzysta, twórca licznych kameralnych utworów gitarowych.

14 Nikita Koshkin (ur. 1956) – rosyjski gitarzysta i kompozytor, twórca m. in. utworu *Usher Waltz* oraz *Sonaty na fortepian i gitarę*.

15 Wnioski interpretacyjno-wykonawcze wyciągnięte na podstawie dwuletniej pracy nad: D. Bogdanović, *Sonate Printaniere*, Production Doz 2002 oraz *Preludium i Fuga*, Les Editions Doberman-Yppan 2012.

16 *Fantasia f-moll*, D. 940, F. Schubert, Edition Peters, Lipsk, n.d. Plate 10059.

prowadzane w dynamice *mezzo piano* – *piano*, wiążą retorykę *Fantazji* z wymową trzech ostatnich sonat fortepianowych Schuberta<sup>17</sup>. Dzięki wyborowi tonacji f-moll przez Schuberta oraz oparciu pierwszego tematu na repetycji dźwięku c przerywanego interwałami kwarty, wybrzmiewającego na tle akordów f-moll, ustęp zyskuje charakter rozpaczliwego wołania (przykł. 1).



PRZYKŁAD 1: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 5-8.

*Fantazja* będąc kompozycją kameralną na duet pianistyczny wymaga od pianistów nie tylko wyrównania brzmieniowego, precyzji wykonawczej, ale również spójnej, przemyślanej wizji nastawionej na harmonijne zrealizowanie wszystkich elementów dzieła muzycznego. Koshkin w swojej aranżacji potraktował tekst oryginalnego dzieła bardzo dosłownie, niemal z matematyczną precyzją. Temat początkowy, realizowany w oryginale przez pierwszy głos, zostaje wprowadzony przez gitarę, akompaniament zaś, występujący u Schuberta w drugim głosie, realizowany jest przez fortepian. Jedyną zmianą dokonaną tu przez Koshkina jest podkreślenie mocnych części taktu *arpeggiami* gitary (przykł. 2).

PRZYKŁAD 2: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 4.

Od taktu 23 Koshkin traktuje głos gitary polifonicznie, bazując na materiale Schubertowskim zawartym w partii lewej ręki głosu pierwszego (przykł. 3 i 4).

17 *Sonata c-moll* D. 958, *Sonata A-dur* D. 959, *Sonata B-dur* D. 960.

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) and piano (Pno.) for measures 35 and 36. The key signature is three flats (F major/D minor). The guitar part starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a triplet of eighth notes (E4, D4, C4). The piano part starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a triplet of eighth notes (E3, D3, C3). The dynamic marking 'f' is present in both parts.

PRZYKŁAD 3: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 36.

The image shows a musical score for piano (Pno.) for measures 36 and 37. The key signature is three flats (F major/D minor). The piano part starts with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a triplet of eighth notes (E4, D4, C4). The dynamic marking 'f' is present.

PRZYKŁAD 4: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 36.

Aranżer proporcjonalnie konstruuje temat główny, zarówno ten występujący w tonacji f-moll, jak i powtórzony w tonacji F-dur (t. 38), jedną jego część powierzając gitarze, natomiast drugą fortepianowi, co wprowadza równorzędność obydwu instrumentów. W oryginalnej *Fantazji* temat jest konsekwentnie realizowany przez pierwszy głos z powodów czysto brzmieniowych – grający w oktawie dwukreślnej i trzykreślnej pianista z łatwością wyeksponuje melodię. Powrót tonacji f-moll w 48 takcie z zupełnie nowym materiałem melodyczno-rytmicznym u Schuberta jest podzielony jednoznacznie – podstawę basową realizuje głos drugi, natomiast figuracyjne triole na tle rytmu punktowanego głos pierwszy. Ruchliwość głosu pierwszego oraz podstawę basową głosu drugiego Koshkin powierzył fortepianowi, zaś rytm punktowany gitarze (przykł. 5-7).

Musical score for guitar (Gtr.) and piano (Pno.) for measures 52-54. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The guitar part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*sf*) dynamic. The piano part (grand staff) features a bass line with eighth notes and a treble line with triplet eighth notes, also marked with *sf*.

PRZYKŁAD 5: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 52.

Musical score for piano (Pno.) for measures 52-54. The key signature is three flats. The treble clef part features a melodic line with eighth notes and triplet eighth notes, marked with *sf*. The bass clef part features a bass line with eighth notes.

PRZYKŁAD 6: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 52.

Musical score for piano (Pno.) for measures 52-54. The key signature is three flats. The bass clef part features a bass line with eighth notes, marked with *sf*.

PRZYKŁAD 7: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 52.

Tak kontynuowany jest rozwój motywów, z wyjątkiem taktów 85-88, w których ósemka z kropką i szesnastka, w dziele Schuberta realizowana wymiennie przez głosy basowe pierwszego i drugiego głosu, u Koshkina zostają w całości przejęte przez partię gitary. Aranżer ingeruje w Schubertowski zamysł wymiany głosów w duecie, niwelując go (przykł. 8-10).

PRZYKŁAD 8: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 85-88.

PRZYKŁAD 9: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 85-88.

PRZYKŁAD 10: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 85-88.

W części *Largo* Koshkin rezygnuje z oryginalnej pauzy półnutowej na trzy w takcie 121 proponując w to miejsce półnutowy akord fis-moll, przez co wybrzmiewaniu trylu zapisanego w partii fortepianu (u Schuberta realizowanym w głosie pierwszym w sopranie) towarzyszy miękkość akordu gitarowego. Pozbycie się „wymownej” ciszy ma u Koshkina cel brzmieniowy: podkreślenie jasnym brzmieniem gitary

przejścia z tonacji F-dur do tonacji o sekundę wyższej, z dodatkową zmianą trybu (przykł. 11-12).

**Largo**

PRZYKŁAD 11: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 121.

**Largo**

PRZYKŁAD 12: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 121.

**Largo**

PRZYKŁAD 13: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 121.

W takcie 125 Koshkin wykorzystuje specyfikę gitary w realizacji akordów zapisanych w triolach w oryginale występujących w pierwszym głosie, natomiast w partii pianisty umieszcza partię drugiego głosu z „dopowiadającymi” triolami *staccato*. Wybór Koshkina jest przemyślany: znając charakter obydwu instrumentów aranżer wie-

dział, że pochody akordowe w fortepianie spowodowałyby narastanie dynamiczne, które zagłuszyłyoby *staccato* gitary (przykł. 14-16).

The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part (Gtr.) is on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 124 with a single note, followed by a series of chords and a melodic line with triplets. The piano part (Pno.) is on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a complex accompaniment with chords, triplets, and a *tr* (trill) marking.

PRZYKŁAD 14: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 125.

The image shows a musical score for piano, measures 125. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The music features a complex accompaniment with chords, triplets, and a *>* (accent) marking.

PRZYKŁAD 15: F. SCHUBERT *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 125.

The image shows a musical score for piano, measures 125. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The music features a complex accompaniment with chords, triplets, and a *>* (accent) marking.

PRZYKŁAD 16: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 125.

Od 134 taktu partia fortepianu pełni rolę akompaniamentu dla melodycznego głosu gitary, aby w 138 takcie przejąć prowadzenie kantyleny. I w tym przypadku Koshkin połączył partie pierwszego i drugiego głosu *Fantazji* Schuberta, tworząc z oryginalnego dialogu spójną melodię gitary, a następnie fortepianu.

W kolejnej części, *Allegro vivace*, figuracyjna melodia, z oczywistego powodu szybkiego tempa została powierzona gitarze, w oryginale zaś jest realizowana przez głos pierwszy. Fortepian staje się harmo-

nicznym dopełnieniem całości, z zaczerpniętymi z głosu drugiego ćwierćnutami na raz w takcie (przykł. 17-19).

PRZYKŁAD 17: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 164-170.

PRZYKŁAD 18: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 164-170.

PRZYKŁAD 19: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 164-170.

Figuracje w oryginale prowadzone w interwale tercji małej w głosie pierwszym (t. 182) Koshkin rozbił na dwa głosy, powierzając wyższą melodię gitarze, zaś niższą fortepianowi. Dzięki takiemu zabiegowi lekkość prowadzenia głosu gitarowego nie zostaje zaburzona, fortepian zaś stwarza poczucie naturalnie wprowadzonego dwugłosu. Taki

zabieg zostaje zastosowany w tej aranżacji jeszcze kilkakrotnie, m.in. w takcie 225 oraz 227 (przykł. 20-23).

Musical score for guitar (Gtr.) and piano (Pno.) starting at measure 178. The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar part features a melodic line with slurs and accents. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in both staves.

PRZYKŁAD 20: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 182.

Musical score for piano (Pno.) starting at measure 182. The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, both with slurs.

PRZYKŁAD 21: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 182.

Musical score for guitar (Gtr.) and piano (Pno.) starting at measure 225. The key signature is two sharps (F# and C#). The guitar part has a melodic line with slurs. The piano part features a rhythmic accompaniment with slurs. A dynamic marking of *(8<sup>va</sup>)* is indicated above the piano staff.

PRZYKŁAD 22: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*  
T. 225, T. 227.



**PRZYKŁAD 23:** F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 225-227.

Wobec faktu, że w fortepianowym oryginale *Fantazji* partie często zapisane są *unisono* tworząc interwał oktawy pomiędzy głosami, w omawianej aranżacji Koshkin usiłuje to brzmienie naśladować powierzając jednej ręce w partii fortepianu, realizację tych melodii, w oktawach (przykł. 24-25).

**PRZYKŁAD 24:** N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 267-268.

**PRZYKŁAD 25:** F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 267-268.

Po powrocie tematu w tonacji f-moll, w 443 takcie, Koshkin rozpoczyna aranżacji taktów finałowych. Począwszy od 511 taktu, powierza pianości wszystkie triolowe pochody, które w oryginale pojawiają się przerywane pauzami półnutowymi raz w pierwszym, raz w drugim głosie. Przenikające melodie u Schuberta grane raz przez jednego,

raz przez drugiego pianistę, „podprowadzają się” wzajemnie, mając tworzyć spójny ciąg melodyczny. Koshkin celowo oddaje całość realizacji triolowych pochodów fortepianowi, aby zapewnić oryginalną jednolitość brzmieniową. Gitara zaś prowadzi polifonicznie melodie pozostałych głosów: dolnego w pierwszym głosie i górnego w drugim głosie (przykł. 26-28).

The image shows a musical score for Example 26. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Gtr.' (Guitar) and the lower staff is labeled 'Pno.' (Piano). The key signature has three flats (F, C, G) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 512. The guitar part features a melodic line with some rests and slurs. The piano part features a complex texture with triplets in both the right and left hands, and some slurs.

PRZYKŁAD 26: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 512-513.

The image shows a musical score for Example 27. It consists of two staves, both in treble clef. The key signature has three flats (F, C, G) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 512. The upper staff features a melodic line with triplets and slurs. The lower staff features a similar melodic line with triplets and slurs.

PRZYKŁAD 27: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 512-513.

The image shows a musical score for Example 28. It consists of two staves, both in bass clef. The key signature has three flats (F, C, G) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 512. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff features a melodic line with triplets and slurs.

PRZYKŁAD 28: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 512-513.

W prowadzących do finalnego *fortissimo* taktach, aby zwiększyć wolumen brzmienia zespołu, Koshkin powierza akordy w sopranie i oktawy w basie pianistcie. Na tle potężnego brzmienia akordów for-

tepianowych rozlegają się triolowe pochody gitary wzmacniane nieregularnymi *sforzatatami*. *Crescendo* w końcowej frazie determinuje zdublowanie przez gitarę powtarzanych akordów f-moll w takcie 571, co w oryginale nie występuje (głos pierwszy gra akordy, natomiast głos drugi jedynie rozłożony w tym samym rytmie akord f-moll). Inne jest również podejście Koshkina do taktu 572, w którym Schubert w głosie drugim napisał całą nutę *f*, zaś w głosie pierwszym pochod akordowy prowadzący do akordu b-moll z dodaną sekstą. Aranżer wzmacnia partię gitary o trzy akordy zapisane w rytmie: ćwierćnuta, ćwierćnuta, półnuta, ze świadomością tego, że zagrany na gitarze jeden dźwięk, nawet w dynamice *forte*, zaniknie przy kaskadzie czterodźwięków *crescendo* w fortepianie (przykł. 29-31).

PRZYKŁAD 29: N. KOSHKIN (ARANŻ.) – F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, T. 568-575.

PRZYKŁAD 30: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA PRIMO, T. 568-575.



PRZYKŁAD 31: F. SCHUBERT, *FANTAZJA F-MOLL*, PARTIA SECONDO, T. 568-575.

Koshkin jak najdokładniej oddał zamysł Schuberta – dynamika w oryginale oraz w aranżacji jest spójna, artykulacja partii fortepianu dostosowana do specyfiki instrumentu, ale zbliżona do oryginalnej. Niewiele jest w tej aranżacji inwencji Koshkina, który jest również doskonałym kompozytorem. Świadczy to niewątpliwie o pokorze rosyjskiego twórcy wobec tak znanego dzieła, jakim jest *Fantazja f-moll*.

Aranżacje poszerzają widzenie utworów, które, wydawałoby się, nie powinny być wykonywane przez inne zespoły wykonawcze. Muzyka jednak podlega ciągłemu rozwojowi, nie tylko przez nowe pomysły wykonawcze instrumentalistów i wokalistów, ale głównie przez poszukiwania brzmieniowe i kompozytorskie. Aranżacja Koshkina sprawiła, że *Fantazja* „odetchnęła” nowym powietrzem, zmasane zostały naleciałości wykonania pianistycznych, a tekst utworu otworzony został na nowe nieoczekiwane interpretacje, łamiące być może pewne konwencje, na pewno jednak poszukujące nowych wrażeń kolorystycznych.

### Bibliografia:

- Fantasia f-moll*, D. 940, F. Schubert, Edition Peters, Lipsk, n.d. Plate 10059
- Fantasia f-moll*, transkrypcja na gitarę i fortepian, Nikita Koshkin
- Encyklopedia Muzyki*, red. Chodkowski A., PWN, Warszawa 1995
- Lorraine Ann Abbott, *Arranging music for the classical guitar/piano duo, including three arrangements by the author*, “ProQuest Dissertations Publishing”, 2001, [http://access.library.miami.edu/login?url=http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&rft\\_val\\_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res\\_dat=xri:pqdiss&rft\\_dat=xri:pqdiss:3015558](http://access.library.miami.edu/login?url=http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqdiss&rft_dat=xri:pqdiss:3015558) (dostęp 6.07.2019).
- Bartoloni, Fabio Figueiredo, *Broadening the Repertoire for Guitar and Piano: An Arrangement of “Bachianas Brasileiras No. 1” by Heitor Villa-Lobos*, “ProQuest Dissertations Publishing”, 2016, <https://search.proquest.com/openview/4e5cc39fd4f4fbddb8909ab2641af30b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (dostęp 6.07.2019).

**Abstract:**

**Nikita Koshkin arrangement of Franz Schubert *Fantasia in F minor* in the context of original – comparative analyses**

The article based on comparative method explores changes in transcription of *Fantasia in F minor* by Franz Schubert, authorship of Nikita Koshkin. This composer and classical guitarist made a arrangement for unconventional chamber music duo: guitar and piano. Koshkin attempt is to express the individual importance of sounds of the instruments. He also creates a mutual sound which bases on strict rules. The author of the article analyses the methods of the act of transcription used by Koshkin. She also compares selected measures of Schubert's *Fantasia* with the arrangement. Using the selectivity as a method, the study shows a logical work of an arranger aware of formal transcription standards as well as the quality of the sound.