Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
– Wydział Instrumentalny –

Dariusz Bator

„Podobieństwa i różnice w technikach gry na fagocie i kontrafagocie systemu niemieckiego”

Promotor: prof. zw. dr hab. Wojciech Orawiec

Współczesne fagoty i kontrafagoty[1] budowane są w dwóch odmianach:

1) w systemie niemieckim – Heckel,
2) w systemie francuskim – Buffet,

różnicujące te instrumenty w sposób zasadniczy. Odzwierciedlają to konstrukcje fagotów i kontrafagotów, które wpływają na format technik gry na nich stosowanych, sposób posługiwania się nimi oraz szeroki aspekt wykonawczy.

Fagoty i kontrafagoty, instrumenty „niemieckie” oraz „francuskie” mają:

1) inną długość kanału,
2) charakterystyczne dla siebie kształty korpusów,
3) przystosowane do kanału oraz menzury mechanizmy klapowe.

W tej perspektywie różnice w budowie wymienionych elementów, jak również stroików fagotowych i kontrafagotowych dla obu systemów, są niezwykle istotne. Odmienność ich konstrukcji sprawia, że fagoty i kontrafagoty systemu niemieckiego lub francuskiego to całkowicie różne instrumenty. Z tego powodu fagociści specjalizują się w grze wyłącznie na jednym konkretnym ich typie[2]. W związku z tym, że autor dysertacji gra na fagocie i kontrafagocie tzw. systemu hecklowskiego, zagadnienia w niej poruszone w głównej mierze dotyczą ich niemieckich odmian, co zostało sprecyzowane w temacie pracy doktorskiej[3].

[1] Z wyłączeniem nowoczesnych replik instrumentów dawnych.
[2] Hipotetycznie gra na fagotach i kontrafagotach budowanych w odmiennych systemach jest możliwa, jednakże ze względu na różnice w ich konstrukcji, które opisane są w dalszej części pracy, nie jest to praktykowane.
[3] W zależności od modelu, współczesne fagoty i kontrafagoty różnią się od siebie często w znacznym stopniu – dotyczy to głównie ich mechanizmów klapowych. Toteż przy szczegółowym porównywaniu gry na obu instrumentach, zasadnym jest wybór konkretnych modeli instrumentów. Autor pracy dokonuje takiej selekcji, i w dysertacji opisuje fagot Püchner Model Superior (S/N 15246) i kontrafagot Püchner Model 28 Antique Finish (S/N 14486).

Treść niniejszej pracy naukowej stanowi przede wszystkim drobiazgowe porównanie technik gry używanych na fagocie i kontrafagocie budowanych w ściśle określonym – jak wspomniano już wcześniej – systemie niemieckim. Zgodnie z tezą pracy wykazane w niej zostanie to, że pomimo wielu naturalnych i często subtelnych paralelizmów, jakie występują między fagotem i kontrafagotem – instrumentami „bratnimi", cechuje je więcej niezwykle istotnych, nierzadko konstytutywnych różnic.

> Każdy kto grał na fagocie i kontrafagocie może zaświadczyć, że z tych dwóch instrumentów pochodzących z jednej rodziny – przy licznych podobieństwach – kontrafagot nie jest jedynie ponadwymiarowym fagotem[4].

W rozprawie przedstawione zostaną dowody na to, że aby fagocista mógł dysponować co najmniej akceptowalną techniką gry na kontrafagocie, konieczne jest posiadanie przez niego bardzo dobrze ugruntowanej na wielu płaszczyznach techniki gry na fagocie. Autor udowodni, że kompleksowe zgłębienie zagadnień związanych z fagotową techniką gry jest nieodzowne przy dostosowywaniu jej parametrów do gry na basowej odmianie fagotu.

Dla każdego instrumentalisty efektem jego pracy jest wykonanie solowego, kameralnego czy też orkiestrowego dzieła muzycznego. Dzięki wielu powiązanym ze sobą czynnikom możliwa staje się artystyczna kreacja, której integralnym elementem jest instrument muzyczny. Konstrukcje fagotu i kontrafagotu z czasem ulegały zmianie. Ich obecny kształt najczęściej wysoko ceni każdy artysta grający na nowoczesnych modelach instrumentów. Chcąc przybliżyć ich ewolucję, autor pracy w **rozdziale pierwszym** skupia się na historii budowy fagotu i kontrafagotu. Zawarte w nim zostały informacje o poprzednikach fagotu, i są uzupełnieniem innych prac doktorskich czy też habilitacyjnych, napisanych przez polskich fagocistów uprzednio podejmujących ten wątek.

Trzeba kategorycznie stwierdzić, że nie istnieją materiały źródłowe w języku polskim, które odnoszą się do rozwoju budowy kontrafagotu. Ze względu na to, punkty nawiązujące do historii tego właśnie instrumentu, stanowią całkowicie nowe ujęcie tematu w polskim piśmiennictwie. W rozdziale pierwszym wykorzystano często tłumaczony z języka angielskiego tekst[5]. Opatrzony jest on wieloma ilustracjami dawnych instrumentów, jak również przykładami muzycznymi, w których uwzględniona została problematyka techniczno-wykonawcza nie tylko z perspektywy żyjącego dawniej, ale także współczesnego instrumentalisty. W związku z tym,

[4] M. Burns, *The Contrabassoon as a Pedagogical Tool*, International Double Reed Society, University of Oklahoma, czerwiec 2010, s. 118: „As anyone who has played both contra and bassoon can attest, while the two share a family background and many similarities, the contra is not merely an oversized bassoon".
[5] Tłumaczenie z j. angielskiego na j. polski zostało dokonane przez autora pracy, chyba że zaznaczono inaczej.

że skomplikowana historia budowy kontrafagotu stanowi bardzo rozległą i złożoną tematykę, jej przebieg opisano w możliwie szczegółowy i jednocześnie zwięzły sposób. Fakty historyczne dotyczące fagotu i kontrafagotu w sposób syntetyczny zestawiono w podsumowaniu. Oprócz historiograficznego kontekstu omawianych instrumentów w rozdziale pierwszym przedstawiona jest również sylwetka Susan Nigro – amerykańskiego pedagoga i wirtuoza gry na kontrafagocie. Porusza się tam jakże istotny zakres zawodu muzyka grającego na instrumentach podwójnostroikowych tyczący się budowy stroików do fagotu i kontrafagotu. Ogólna charakterystyka stroików z uwzględnieniem wielu, często jaskrawych różnic jakie w nich występują, ukazana jest w świetle powiązań z technikami gry na obu instrumentach.

Rozdział drugi to ramowa konsolidacja informacji dotyczących budowy oraz funkcjonowania ludzkiego organizmu w kontekście wykonawstwa muzycznego. W rękach instrumentalisty martwy przedmiot, jakim jest instrument muzyczny, ożywa. Naturalnie nie dzieje się to samoistnie, ale dzięki złożonym procesom związanym z pracą umysłowo-fizyczną człowieka. Dlatego nie powinno się poruszać problemów dotyczącej technik gry, nie posiadając elementarnej wiedzy o funkcjach czynnościowych organizmu człowieka. Pozostawienie fizjologicznej sfery wykonawstwa w przestrzeni czysto intuicyjnej, jest oczywistym błędem w kontekście rozumienia procesów, jakim podlegają. W rozdziale drugim opisane są tylko niektóre – z perspektywy muzyka-instrumentalisty najważniejsze – układy narządowe człowieka, ogólna charakterystyka ich budowy anatomicznej oraz podstawowe funkcje, jakie pełnią. Tematyka związana z rudymentarną wiedzą z zakresu pozamuzycznych dziedzin nauki, takich jak np.: filozofia, biologia oraz anatomia, ujęta została w wielopłaszczyznowym spojrzeniu na mechanizmy łączące procesy psychofizyczne w wykonawstwo muzyczne, którego elementami są techniki gry oraz posługiwanie się nimi.

Techniki gry to zespół powiązanych ze sobą wielu niezależnych, ale koegzystujących czynników, które są warsztatem wykonawczym każdego instrumentalisty. Stanowią one nierozerwalną całość i współistnieją ze sobą oraz wzajemnie na siebie oddziałują. Pomimo tej symbiozy, zasadne jest wyodrębnienie każdej techniki, którą można i należy rozpatrywać w dwóch aspektach – fizycznym i muzycznym. Dlatego konieczne jest rozdzielenie ich na dwie grupy: techniki gry oraz elementy muzyczne dzieła. Omówione zostały one odpowiednio w rozdziałach trzecim i czwartym – stanowią one trzon niniejszej dysertacji.

Rozdział trzeci jest główną częścią rozprawy doktorskiej. Jej autor klasyfikuje wszystkie cechy fagotu i kontrafagotu. Wyszczególnia ich atrybuty: tożsame, wykazujące podobieństwo oraz różnicujące oba instrumenty, po czym zestawia je w formie tabeli. W treści tego rozdziału poruszony jest także nader często w sposób nieuprawniony pomijanym wątek, czyli przygotowanie instrumentów do gry. W związku z tym, że fagot i kontrafagot różnią się konstrukcyjnie

– w przeciwieństwie do fagotu, korpus kontrafagotu jest przeważnie jednoczęściowy, kolejny punkt rozdziału odnoszący się do tego tematu dotyczy głównie prawidłowego montażu wszystkich elementów mniejszego z instrumentów. Wynikiem zróżnicowania parametrów fizycznych fagotu i kontrafagotu jest również ich odmienny sposób umiejscawiania, opisany w następnym punkcie. W dalszej części autor szczegółowo omawia problematykę związaną z technikami gry, które zalicza się do procesów czysto fizycznych. Jako pierwsza omówiona została fundamentalna czynność – przyjęcie specyficznej postury, tzw. postawy gry. Dalej autor opisuje technikę palcowania, którą przedstawia dwupłaszczyznowo: przede wszystkim w znaczeniu *stricte* technicznym – jako stosowanie chwytów, oraz (z uwagi na drugi człon techniki palcowania) jako sposób użycia przez instrumentalistę palców; całość w kontekście zróżnicowanych mechanizmów klapowych fagotu i kontrafagotu.

Istotą gry na instrumentach dętych jest wdmuchiwanie do nich powietrza. Dzieje się to przy użyciu ust, które w czasie gry stają się specyficznym punktem, określanym jako ‘zadęcie’. Technika jego użycia, tzw. technika zadęcia, zdefiniowana została w pracy tuż przed techniką oddychania, ponieważ to właśnie ona objawia się w pierwszej kolejności podczas gry, a dzięki jej zastosowaniu instrumentalista może w prawidłowy sposób zainspirować powietrze. Omówiona także w rozdziale trzecim technika oddychania – nadrzędna w stosunku do wszystkich pozostałych technik gry, zestawiona została z techniką zadęcia. Ponieważ obie w sposób znaczący oddziałują wzajemnie na siebie, ich związek niejednokrotnie został wyeksponowany przez autora.

Rozdział czwarty to oryginalna analiza środków wyrazu oraz szeroko rozumianego wykonawstwa muzycznego, które są bezpośrednim następstwem użycia technik gry. Autor dysertacji w rozdziale tym referuje wszystkie elementy dzieła muzycznego, takie jak: artykulacja, dźwięk i jego właściwości, melodyka, rytm, metrum, agogika, dynamika, harmonia, fraza oraz ekspresja. Pierwsze dwa detale wykonawcze poddane są bardzo szczegółowej deskrypcji technicznej, również w odniesieniu do dzieła artystycznego tejże pracy doktorskiej. Interesującym – w opinii autora pracy – rozszerzeniem punktu 18.3: *Melodia i melodyka,* jest ujawnienie wychwyconego przez niego błędu harmonicznego w *Sonacie B-dur na fagot i basso continuo* popełnionego przez Girolamo Paolo Besozziego. O tym, że powstał on na etapie tworzenia dzieła, świadczy pojawienie się tego uchybienia już w manuskrypcie, którego kopia zamieszczona jest na samym końcu rozprawy.

Zakończenie to podsumowanie pracy, które zawiera mowę: „Od autora”. Przedstawione są w niej subiektywne spostrzeżenia i obiektywne uwagi dotyczące miejsca basowej odmiany fagotu we współczesnych realiach. Istotnym elementem dysertacji jest obszerny spis utworów na kontrafagot (głównie solowych), natomiast niezmiernie ważną jej część stanowi autorski zbiór

chwytów na kontrafagot[6]. Ich graficzny przegląd oraz literowy zapis są niezwykle cennymi komponentami technicznymi – na płaszczyźnie wykonawstwa instrumentalnego, jest to z pewnością *addendum* przydatne każdemu artyście-fagociście.

Częścią artystyczną dysertacji jest elektroniczny zapis w formie płyty CD* dzieła artystycznego następujących kompozycji:

1. Gustav Schreck, *Sonata na fagot i fortepian* op. 9;
2. Girolamo Paolo Besozzi, *Sonata B-dur na fagot i basso continuo*;
3. Girolamo Paolo Besozzi, *Sonata B-dur na fagot i basso continuo* w transkrypcji na kontrafagot i fortepian**;
4. Terje Bjørn Lerstad, *Sonata na kontrafagot i fortepian* op. 113.

Wykonawcy:

1. mgr Dariusz Bator (fagot),
   dr Elżbieta Zawadzka (fortepian);
2. mgr Dariusz Bator (fagot),
   dr hab. Aleksandra Rupocińska (klawesyn),
   mgr Maciej Miłaszewicz (wiolonczela);
3. mgr Dariusz Bator (kontrafagot),
   dr Elżbieta Zawadzka (fortepian);
4. mgr Dariusz Bator (kontrafagot),
   dr hab. Mirosław Gąsieniec (fortepian).

Nagranie zrealizowane zostało
w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu:

1. ścieżki 01–03, w dniach 5 i 6 maja 2018 r.;
2. ścieżki 04–06, w dniu 4 maja 2018 r.;

w sali 102E Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu:

3. ścieżki 07–09, w dniu 10 czerwca 2019 r.;
4. ścieżki 10–13, w dniach 12 i 18 czerwca 2019 r.

[6] Tabela 18 (s. 327) i Tabela 19 (s. 340) są zestawieniem chwytów zawartych w: R. Inconis (s. 214–215) oraz W. Seltmann, G. Angerhöfer (s. 133–137). Obie tabele uzupełnione zostały o chwyty stosowane przez autora dysertacji.

Rejestracja nagrania: dr inż. Marzena Czajkowska oraz mgr inż. Grzegorz Bieńko.
Mastering: Marcin Mirowski.

* Dwie pyty CD z:
- nagraniem audio w formacie *.wav*,
- elektronicznym zapisem dysertacji w formacie *.pdf*,

dołączone są do pierwszej strony okładki.

** Opracowanie własne autora pracy doktorskiej.

Stanisław Moniuszko Academy of Music Gdańsk
– Instrumental Faculty –

Dariusz Bator

„Similarities and differences in German System Bassoon and Contrabassoon playing techniques"

Promoter: Prof. Wojciech Orawiec

This dissertation concerns the comparison of playing techniques on Bassoon and Contrabassoon. The author of the work will show in it that despite many natural similarities that occur between fraternal instruments, there are also many features significantly differentiating them.

> Anyone who has played both contra and bassoon can attest, while the two share a family background and many similarities, the contra is not merely an oversized bassoon[7].

This paper will show the evidence that in order to have at least a satisfactory technique of playing Contrabassoon, it is necessary to have a proper Bassoon technique and the deepening of the issues that are related, is indispensable when adapting its parameters to playing bass Bassoon.

For each instrumentalist, the result of the work is the performance of a solo, chamber or orchestral musical work. Thanks to many interrelated factors, it is possible to create an artistic creation whose integral element is the musical instrument. Bassoon and Contrabassoon, whose design has been shaped over many centuries, have evolved over time into contemporary models. Their current format is appreciated by every performer playing on modern models of instruments. In **Chapter One** the author of the work focuses on the history of the construction of the Bassoon and the Contrabassoon in order to bring the evolution of instruments to the fore. It contains information on the construction of Bassoon predecessors, which are complementary to other doctoral or postdoctoral theses tackling this issue by few Polish Bassoonists.

Due to the fact that there are no source materials in Polish, which refer to the development of the construction of a Contrabassoon, the points regarding the history of this instrument constitute a completely new approach to the subject. In this chapter, the text, often translated

[7] M. Burns: *The Contrabassoon as a Pedagogical Tool*, University of Oklahoma, *International Double Reed Society*: page 118, June 2010.

from English, contains many interesting illustrations of ancient instruments as well as musical examples in which the technical and executive issues were often taken into account not only from the perspective of the old but also modern instrumentalist. Due to the fact that the history of the construction of a Contrabassoon is a very wide and complex subject, its course has been described at the same time in the most detailed, although concise way. Paying special attention to the most important – crucial moments in the structural changes of both instruments, the history of the Bassoon and the Contrabassoon in a synthetic way was summarized in the recapitulation of Chapter One.

In addition to the historical context of the discussed instruments, in Chapter I is a presentation of the outline of Susan Nigro – American teacher and virtuoso on Contrabassoon. This chapter also touches a very important issue, which concerns the construction of reeds for Bassoon and Contrabassoon. The general characteristics of the reeds, taking into account many, often bright differences that occur in them, is shown in the light of connections with game techniques on both instruments.

Chapter Two is devoted to issues concerning the general characteristics of the structure and functioning of the human body in the context of musical performance. It is thanks to the rational human being, the dead subject, which is the musical instrument, "in the hands" of the instrumentalist "comes into live". In a natural way, this does not happen spontaneously, but it is possible due to complicated and complex processes that occur during the mental and physical work performed by the human body. Therefore, it is not justified to raise the issue of game techniques, lacking elementary knowledge about the functional system of a human being. Issues related to the physiological aspect of performance are often left in a purely intuitive space, which is an obvious mistake in the context of understanding the processes of their operation. Therefore, in Chapter Two, only a few are described – from the instrumentalist's most important perspective – human organ systems, their general characteristics of the anatomical structure and the basic functions they perform. Topics related to rudimentary knowledge in the field of non-musical science, such as: philosophy, biology and anatomy, are included in a multifaceted view on the mechanisms linking all psychophysical processes to musical performance, which elements are game techniques and the usage of them.

The technique of playing is a team of many independent, but co-existing factors that are the performance workshop of every instrumentalist. They constitute an inseparable whole and coexist and interact with each other. However, despite this, it is legitimate to extract each one separately and consider them in two aspects – in the physical and musical context. Therefore, it is necessary to separate them into two groups: playing techniques and musical elements of

the work, which are discussed respectively in Chapters Three and Four forming the core of this dissertation.

Chapter Three is the main part of this dissertation. The topic is related to the frequently unauthorized problem of preparing instruments for the playing. Due to the fact that the Bassoon and Contrabassoon are structurally different – in contrast to the Bassoon, the Contrabassoon is usually one-part – the next chapter of the chapter referring to this topic mainly concerns the correct assembly of all elements of the smaller instrument. Also the result of different physical features of both instruments is their different positioning, which is described in the next section. Continuing, the author discusses in a very detailed way the issues related to playing techniques, which are included in purely physical processes. As the first, for each of the instruments (Bassoon and Contrabassoon) separately, the fundamental activity, which is the adoption of a specific posture, was discussed and compared in the summary playing attitude posture. Next, the author describes the technique of fingering, which he presents in two dimensions – firstly in a strictly technical sense, i.e. as a way for the instrumentalist to use his fingers and the other part of his fingering – application, or the use of holds.

The essence of playing on wind instruments is blowing air into them. This is done using mouth that is a specific point during playing, defined as an embouchure. The technique of its use – so-called embouchure technique has been described earlier than breathing technique, because it is the first one that manifests itself during the game and thanks to its application an instrumentalist can properly inspire the air. In Chapter Three, the topic related to breathing technique is also discussed, which interacts with the technique of blowing in parallel and is superior to all other playing techniques. It has been repeatedly highlighted in this chapter.

Chapter Four is an original analysis of musical performance, which is a direct consequence of playing techniques. The author of the work describes in it all the elements of a musical work, such as: articulation, sound and its properties, melody, rhythm, meter, agogics, dynamics, harmony, phrase and expression. The first two implementing measures listed in the first row are subject to a very detailed description with regard to the artistic work of the Phd thesis.

The interesting elements of the Phd thesis are: the manuscript of the Sonata in B flat Major for Bassoon and Basso Continuo by Girolamo Paolo Besozzi, and a list of solo works for Contrabassoons, which are published after the end of this dissertation. Also, after this part of the work, there is a proprietary set of holds for Contrabassoon and their description, which are extremely valuable elements certainly useful for every musician playing this instrument.

The artistic part of the Dissertation is a CD * containing the following pieces:

1. Gustav Schreck, *Sonata for Bassoon and Piano* op. 9;
2. Girolamo Paolo Besozzi, *Sonata B-flat Major for Bassoon and Basso Continuo*;
3. Girolamo Paolo Besozzi, *Sonata B-flat Major for Bassoon and Basso Continuo* in transposition for Contrabassoon and Piano**;
4. Terje Bjørn Lerstad, *Sonata for Contrabassoon and Piano* op. 113.

Performers:

1. mgr Dariusz Bator (Bassoon),
   dr Elzbieta Zawadzka (Piano);
2. mgr Dariusz Bator (Bassoon),
   dr hab. Aleksandra Rupocinska (Harpsichord),
   mgr Maciej Milaszewicz (Cello);
3. mgr Dariusz Bator (Contrabassoon),
   dr Elzbieta Zawadzka (Piano);
4. mgr Dariusz Bator (Contrabassoon),
   dr hab. Miroslaw Gasieniec (Piano).

The recording made at Concert Hall of the Karol Lipinski Academy of Music in Wroclaw:

1. Tracks 01–03 (May 5th and 6th 2018;
2. Tracks 04–06 (May 4th 2018;

at room no 102E of the Karol Lipinski Academy of Music in Wroclaw:

3. Tracks 07–09 (June 10th 2019);
4. Tracks 10–13 (June 12th and 18th 2019).

Recording registration: PhDEng. Marzena Czajkowska oraz MEng. Grzegorz Bienko.
Mastering: Marcin Mirowski.

* Two CD's with:
- audio recording in *.wav* format,
- Dissertation in *.pdf* format,

are attached to the first page of the cover.

** Own study of the Doctoral Dissertation author.