

Maryla Renat

Muzyka orkiestrowa dla dzieci

Wprowadzenie

Utwory orkiestrowe adresowane do najmłodszych słuchaczy powstawały w różnych epokach i posiadały zróżnicowany charakter. Czynnikiem pierwszoplanowym w tych kompozycjach jest ilustracyjność. Posiada ona dwójaki wymiar. Pierwszy – to ilustracyjność przedstawiająca określoną postać, drugi – to ilustracyjność programowa, oddająca przebieg fabuły. Celom ilustracyjnym w pierwszym rzędzie służy instrumentacja. W tym względzie utwory orkiestrowe pełnią istotną rolę dydaktyczną w zakresie poznawania instrumentów muzycznych i orkiestry symfonicznej jako zespołu wykonawczego. Dają możliwość zaznajomienia uczniów z obsadą orkiestry, głównymi grupami instrumentalnymi i sposobami ich współdziałania.

Tematyka dziecięca wyzwalała w wyobraźni kompozytorów prostotę myślenia muzycznego, toteż utwory dziecięce posiadają klarowną budowę architektoniczną. Główne myśli muzyczne najczęściej ujęte są w budowę okresową, co daje z kolei możliwość zapoznania uczniów z tym podstawowym rodzajem kształtowania muzycznego.

Charakterystyka niniejsza obejmuje 8 pozycji muzyki orkiestrowej:

1. Joseph Haydn: *Kindersinfonie*;
2. Camille Saint-Saëns: fantazja zoologiczna *Karnawał zwierząt*;
3. Modest Musorgski: cykl *Obrazki z wystawy* w instrumentacji Maurice'a Ravela;
4. Piotr Czajkowski: suita z baletu *Dziadek do orzechów* op. 71a;
5. Engelbert Humperdinck: uwertura do opery *Jaś i Małgosia*;
6. Maurice Ravel: suita *Moja matka gęś*;
7. Sergiusz Prokofiew: baśń symfoniczna *Piotruś i wilk* op. 67;
8. Benjamin Britten: *Wariacje i fuga na temat Purcella* op. 34.

Są to podstawowe pozycje literatury orkiestrowej dla dzieci, utwory znane, utrzymujące się stale w repertuarze koncertowym. Pochodzą z różnych epok i z twórczości kompozytorów, pozostających w odmiennych nurtach historyczno-stylistycznych. Stanowią tym samym dobrą okazję do porównań i prezentacji cech języka muzycznego danej epoki oraz stylu wypowiedzi poszczególnych twórców.

CHARAKTERYSTYKA DZIEL

Joseph Haydn: *Kindersinfonie* (Symfonia dziecięca)

Oryginalna nazwa *Symfonii dziecięcej* Josepha Haydna brzmiała: *Berchtoldsgadener-Symphonie*¹ i w spisie dzieł kompozytora wymieniana jest w grupie divertimentów (Katalog Hobockena II: 47). Badacze muzyki klasycznej jej autorstwo przypisywali innym twórcom, m.in. bratu kompozytora, Michałowi Haydnowi, a także Leopoldowi Mozartowi. Jednakże oficjalnie przyjęto autorstwo Josepha Haydna².

Pierwotna nazwa utworu *Berchtoldsgadener-Symphonie* pochodzi od nazwy XVIII-wiecznego cechu rzemiosła ręcznego *Berchtesgadener War*, wytwarzającego różne drewniane przedmioty, m.in. zabawki, działającego w czasach Haydna i znanego w całej Europie aż do wieku XIX (dystrybucją tych produktów zajmował się Anton Adner). Wyroby tego rzemiosła były produkowane przez zwykłych ludzi, którzy uzyskiwali w ten sposób dodatkowe dochody. Wśród przedmiotów *Berchtesgadener War* były również dziecięce instrumenty muzyczne, które Haydn zastosował w swojej symfonii. Stąd wzięło się określenie *Berchtoldsgadener-Symphonie*³.

Oprócz obsady orkiestrowej występuje w symfonii Haydna 7 instrumentów, produkowanych przez cech *Berchtesgadener*: *Kukuck* (zabawka naśladowująca kukłkę), *Wachtel* (zabawka naśladowująca przepiórkę), *Trompete* (trąbka), *Trommel* (bębenek), *Ratsche* (terkotka), *Orgelhenne*, *Cymbelstern*⁴.

¹ Taką wersję nazwy utworu podaje autor monografii kompozytora, Karl Geiringer.

² Karl Geiringer, *Haydn*, PWM, Kraków 1985, s. 314. Elżbieta Dziębowska w wykazie kompozycji Haydna (*Encyklopedia muzyczna*, red. Elżbieta Dziębowska, hasło: *Haydn Joseph*) nie podaje tego utworu, prawdopodobnie ze względu na jego wątpliwe autorstwo.

³ Źródło: http://de.wikipedia.org/wiki/Berchtesgadener_War [stan z: 21.02.2009].

⁴ Nazwy tych zabawek są trudne do przetłumaczenia, gdyż słowniki dzisiejsze nie podają ich znaczenia. Prawdopodobnie ich nazwy określały ówczesne zabawki, dziś już niestosowane. W dzisiejszej praktyce występuje terkotka (*Ratsche*), instrument-zabawka, w której dźwięk wydobywa się kręceniem instrumentu dokoła rączki. Z kolei instrument naśladowający kukłkę to gliniany

Utwór w całości zbudowany był z 7 części:

1. *Marche*,
2. *Menuetto*,
3. *Allegro*,
4. *Menuetto*,
5. *Allegretto*,
6. *Menuetto*,
7. *Presto*.

Najbardziej znana była 3. część (*Allegro*), w której rysuje się wyraźnie główny temat. Przydomek *Kindersinfonie* nadał tej symfonii w 1813 roku niemiecki wydawca i bibliograf muzyczny Friedrich Hofmeister, który wydał tę symfonię tylko w 3 częściach. I w tej wersji jest do dziś wykonywana.

Symfonia dziecięca Haydna to miniatura formy symfonii. Skomponowana została na skład smyczkowy (grupa smyczkowa: I, II skrzypce, wiolonczele) oraz siedem instrumentów-zabawek, pełniących rolę dopełniającą w przebiegu narracji. W partyturze symfonii (Breitkopf & Härtel, Leipzig 15098) wśród dodatkowych instrumentów występują:

- trąbka i bębenek razem na jednej pięciolinii;
- instrumenty naśladujące ptaki: kukułka (*Kuckuk*), słowik (*Nachtigall*), przepiórka (*Wachtel*);
- instrumenty perkusyjne: triangel, grzechotka (tutaj pod nazwą *Knarre*).

Rodzaj i postać instrumentów dziś stosowanych w wykonywaniu tego utworu zależy ściśle od rodzaju zespołu. Innych instrumentów-zabawek używają np. zespoły dziecięce, a innych muzycy orkiestr symfonicznych.

Kompozycja posiada charakter żartobliwy. Utrzymana jest w tonacji C-dur i zbudowana jest z 3 części. Układ temp i budowy formalnej przedstawia się następująco:

I część. *Allegro*, forma sonatowa

II część. *Menuetto*, forma **A B A**

III część. *Finale. Allegro* – forma polegająca na trzykrotnym powtórzeniu tego samego odcinka, każdorazowo w szybszym tempie (*Allegro moderato* – *Allegro vivace* – *Presto*).

I część zawiera dwa tematy. I temat jest ósmiotaktowy o niesymetrycznym układzie zdań: pięciotaktowy poprzednik i trzytaktowy następnik. W następniku zastosowany jest motyw kukułki. Krótki łącznik z żartobliwymi odzywkami

przedmiot w kształcie ptaszka wypełniony wodą (tzw. „ptaszek wodny”, rodzaj okaryny). Przez wdmuchiwanie powietrza do jego wnętrza uzyskuje się efekt „kukania”. *Orgelhenne* można przetłumaczyć jako „organowa kura”, a *Cymbelstern* jako talerzyki w kształcie gwiazdy.

moduluje do G-dur. W tej tonacji intonowany jest II temat, sześciotaktowy, zbudowany z trzech różnych fraz.



a) I temat



b) II temat

Przykład 1. Joseph Haydn, *Kindersinfonie*, I część

Epilog jest motywicznym dopełnieniem I tematu, zawiera także motyw kukułki. Po ekspozycji następuje krótkie przetworzenie I tematu, polegające na sekwencyjnym powtórzeniu pierwszego zdania tematu i materiału łącznikowego. Repryza nie podejmuje I tematu, rozpoczyna się od łącznika, po nim następuje II temat.

Materiał melodyczny prowadzą I i II skrzypce. Niskie instrumenty (wiolonczele i kontrabasy) pełnią rolę akompaniującą, a instrumenty-zabawki funkcję dopełniającą: trąbka intonuje motywy sygnałowe na jednej wysokości, kukłka „dopowiada” motywy skrzypiec. Instrument naśladujący słowika, grzechotka i triangel pojawiają się tylko w *forte*, w artykulacji *tremolo* na jednym dźwięku.

II część jest klasycznym menuetem. Główny temat jest czternastotaktowy złożony z trzech fraz (ogniwo **A**). Trio (ogniwo **B**) składa się z dwóch odcinków (zmiana tonacji na F-dur) podobnych w treści muzycznej. Tutaj też wprowadzone są instrumenty naśladujące przepiórkę i słowika. Przepiórka intonuje motyw punktowany, słowik dopełnia go trylem.

III część pod względem materiału dźwiękowego posiada formę zbudowaną z jednego ogniwa. Temat posiada charakter żartobliwy, prowadzony przez grupę skrzypiec, złożony na przemian z motywów w drobnych wartościach rytmicznych i ósemkowo-ćwierćnotowych. Jest dwukrotnie powtórzony ze stopniowaniem agogicznym. Instrumenty charakterystyczne włączają się w zakończeniach fraz.

FINALE
Allegro

O

Przykład 2. Joseph Haydn, *Kindersinfonie: Finale*, takty początkowe

Orkiestracja *Symfonii dziecięcej* bazuje na grupie smyczkowej, która była podstawową grupą instrumentalną w orkiestrze klasycznej. Wiodącą rolę tematyczną pełnią skrzypce; wiolonczele tworzą podstawę harmoniczną. Pozostałe instrumenty wzbogacają brzmienie smyczków pojedynczymi wejściami, podkreślają klimat zabawy. Tym utworem można zaprezentować dzieciom brzmienie zespołu smyczkowego i ogólny charakter wyrazowy stylu klasycznego. Zwrócić należy uwagę na prostotę melodyczno-rytmiczną, przejrzystą fakturę, podstawowe rodzaje artykulacji (*staccato*, *legato*), które wyraźnie wyodrębniają się w partiach zespołu smyczkowego.

Kompozycja wiedeńskiego klasyka to „symfonia-zabawka”. Treść melodyczna jest prosta, lapidarna i diatoniczna, oparta na podstawowych zwrotach harmonicznym. Instrumenty – zabawki dodają melodyce żartobliwego nastroju, w prowadzeniu narracji dopełniają fakturę efektami artykulacyjnymi.

Utwór skierowany jest do dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym.

Camille Saint-Saëns: Fantaisie zoologique *Le carnaval des animaux* (Fantazja zoologiczna *Karnawał zwierząt*)

Wielka fantazja zoologiczna *Karnawał zwierząt* powstała w 1886 roku. Jest to cykl kilkunastu utworów przedstawiających różne postacie świata zwierzęce-

go. Przeznaczona jest na nietypową obsadę instrumentalną. W każdym utworze kompozytor przyjmuje inny dobór instrumentów, podyktowany czynnikiem ilustracyjnym.

Obsada całego cyklu jest następująca:

2 fortepiany (rola wiodąca),
kwintet smyczkowy,
flet piccolo, flet,
klarnet,
harmonijka,
ksylofon.

Instrumenty smyczkowe stosowane są grupowo i solistycznie.

Oto tytuły poszczególnych części:

1. *Introdukcja i marsz królewski lwa*;
2. *Kury i koguty*;
3. *Dzikie zwierzęta*;
4. *Żółwie*;
5. *Słoń*;
6. *Kangury*;
7. *Akwarium*;
8. *Osobistości z długimi uszami*;
9. *Kukulka w głębi lasu*;
10. *Ptaszarnia*;
11. *Pianiści*;
12. *Skamieliny*;
13. *Łabędź*;
14. *Final*.

OMÓWIENIE POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI FANTAZJI

1. *Introdukcja i marsz królewski lwa*

Obsada: 2 fortepiany, kwintet smyczkowy.

Tonacja C-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Część wprowadzająca utrzymana jest w rytmie marsza. Forma części przedstawia układ typu **a b a₁**. Marszowy temat podaje kwintet. Temat jest okresowy, symetryczny (poprzednik czterotaktowy i następnik czterotaktowy, rodzaj okresu odpowiadającego). Posiada dostojny, uroczysty charakter. W odcinkach łącznikowych występują pochody chromatyczne w niskim rejestrze i akordy fortepianów ilustrujące lwy jako zwierzęta niebezpieczne. Pomiędzy fortepianami i smyczkami zachodzi wymiana materiału. Faktura utworu jest prosta i przejrzysta. W odcinku **a₁** następuje zespolenie materiału odcinków **a** i **b**.

Più allegro

1er Von
2d Von
Alto
Vcllo
C.B.

Przykład 3. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*, temat *Marsza królewskiego lwa*

2. Kury i koguty

Obsada: 2 fortepiany, I i II skrzypce, altówki, klarnet.

Tonacja C-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Przebieg utworu polega na wielokrotnym powtarzaniu motywu naśladowującego gdakanie kury, przerywanego motywem piania koguta. Motyw gdakania jest niemal powtórzeniem motywu z utworu *Kura* Jeana Phillipe'a Rameau⁵. Motywy ujęte są w postać dialogu pomiędzy fortepianami i skrzypcami.

2d Piano
1er Violon
2d Violon
Alto

Przykład 4. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. *Kury i koguty*, motyw gdakania

⁵ W partyturze *Karnawału* brak jest informacji, czy Saint-Saëns posłużył się cytatem z utworu J.Ph. Rameau.

3. *Dzikie zwierzęta*

Obsada: 2 fortepiany.

Tonacja c-moll, metrum $\frac{4}{4}$.

Część utrzymana jest w tempie *presto furioso*. Narrację tworzą figuracyjne pochody gamowe wznoszące i opadające. Wykonywane są paralelnie w oktawach. Figuracje naśladują galop zwierząt i zmiany jego kierunku. Ta część utworu formalnie stanowi jedną całość. Jednolity materiał dźwiękowy nie wykazuje wewnętrznych podziałów.



Przykład 5. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*, początkowe takty części *Dzikie zwierzęta*

4. *Żółwie*

Obsada: I fortepian, kwintet smyczkowy.

Tonacja B-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Część posiada tempo wolne *andante maestoso*. Główny, majestatyczny temat wykonuje kwintet *unisono*. Posiada budowę symetryczną, okresową (czterotaktowy poprzednik i czterotaktowy następnik, rodzaj okresu odpowiadającego). Po temacie następuje myśl dopełniająca. Powstaje układ dwudzielny: **a b**. Interesujący jest fakt, że melodia tematu jest cytatem melodii szybkiego kankana z operetki *Orfeusz w piekle* Jacques'a Offenbacha⁶. Tutaj podany w bardzo wolnym tempie tworzy muzyczny żart, który można określić jako „kankan żółwia”. Temat prowadzony jest przy akompaniamencie równomiernych akordów fortepianu w jednostajnym pulsie.

⁶ Camille Saint-Saëns, *Le carnaval des animaux*, Copyright by Durand 1922, s. 12.

Przykład 6. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. *Żółwie*, fragment tematu kankana

5. *Słoń*

Obsada: II fortepian, kontrabasy.

Tonacja Es-dur, metrum $\frac{3}{8}$.

Ilustracja największego zwierzęcia podaje temat w partii kontrabasów na tle jednostajnego akompaniamentu fortepianu w rytmie powolnego walca (tempo *allegretto pomposo*). Temat posiada budowę wielkiego okresu 16-taktowego.

W odcinku środkowym następuje rozwinięcie tematu, które jest kolejnym cytatem zaczerpniętym z kantaty *Sceny z Fausta* op. 1 Hectora Berlioza (taniec sylfów)⁷. To znów przekorny żart muzyczny, polegający na transformacji szybkiego tańca sylfów w ociężały taniec słonia z wykorzystaniem tej samej melodii. W powtórzeniu tematu następują zmiany melodyczne oraz zmiana akompaniamentu na figuracyjny. Forma tej części przyjmuje układ **a b a₁**. Miniatura ta posiada rytm walca; sugeruje scenę, w której ciężkie, niezdarne zwierzę tańczy lekkie, salonowy taniec.

Przykład 7. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. *Słoń*, temat walca

⁷ Sylf – w mitologii celtyckiej i germańskiej to zwiewna istota napowietrzna, pozbawiona duszy.

6. *Kangury*

Obsada: 2 fortepiany.

Tonacja c-moll, metrum zmienne $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$.

Plan formalny tej części zbliżony jest do ronda ze stałymi kupletami: **a b a b₁ a₁ b₂**. Imitacja skoków zwierzęcia przedstawiona została w postaci krótkich trójdźwięków z przednutką, przerywanych wytrzymywanymi akordami przenoszonymi w górę. Dłuższe akordy wnoszą zmianę metrum na $\frac{3}{4}$. W odcinku końcowym następuje zwolnienie tempa i przesuwanie akordu na sąsiednie stopnie. Ilustracyjność przejawia się we wszystkich elementach: metryrytmice, melodyce wynikającej z przesunięć urywanych akordów, artykulacji (przeciwstawianie staccata i legata), harmonice (prosty, diatoniczny trójdźwięk c-moll przeciwstawiany jest akordom innej tonacji: D-dur i a-moll septymowy), fakturze i agogice. Przebieg fakturalny polega na dialogu obu fortepianów z wymianą układów akordowych pomiędzy nimi. Zmiany agogiczne (przyśpieszenie i zwolnienie) dokonują się na przesuwanym akordzie c-moll, akordy wytrzymywane są w stałym tempie.

The musical score for 'Kangury' is written for two pianos. It consists of two systems of staves. The first system shows the 1st Piano (1er Piano) and 2nd Piano (2d Piano) parts. The 1st Piano part is mostly rests, while the 2nd Piano part has a melodic line with trills and chords. The second system shows the 1st Piano part with a melodic line and the 2nd Piano part with chords. The score includes tempo markings: Moderato, Accel., and Rit. The key signature is C minor (three flats). The time signature changes from 4/4 to 3/4. Dynamics include p (piano) and pp (pianissimo).

Przykład 8. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt. Kangury*, fragment początkowy

7. Akwarium

Obsada: flet, 2 fortepiany, kwintet smyczkowy, harmonijka.

Tonacja a-moll, metrum $\frac{4}{4}$.

Część ta, utrzymana w tempie *andantino*, eksponuje czynnik kolorystyczny. Pływające rybki zilustrowane zostały zwiennymi figuracjami dwóch fortepianów w wysokim rejestrze z zastosowaniem lewego pedału. Charakterystyczna dla tych figuracji jest polirytmia między obu partiami (w I fortepianie grupa figuracyjna obejmuje 10 dźwięków w trzydziestodwójkach, w II fortepianie sześcioletą szesnastkową). Figuracje są przenoszone na sąsiednie wysokości, modyfikowana jest ich struktura interwałowa. Melodyczny temat w partii smyczków posiada budowę symetryczną okresową (czterotaktowy poprzednik i czterotaktowy następnik tworzą rodzaj okresu odpowiadającego). Temat wiodący jest dwukrotnie powtórzony, przy czym w drugim powtórzeniu ulega on melodycznej modyfikacji. Pomiedzy odcinkami tematycznymi znajdują się kilkutaktowe łączniki, w których figuracje fortepianów przyjmują postać regularnie rytmizowanych trójdźwięków zmniejszonych, chromatycznie przesuwanych. Schemat formy układa się trójdzielnie: **a a a₁**.

Utwór ten tworzy obraz dźwiękowy o subtelnej kolorystyce i nastrojowym, tajemniczym charakterze. Faktura jest dwuwarstwowa: melodyczna w partii smyczków, figuracyjna w partii fortepianów. Przebieg treści muzycznej występuje tylko w średnim i wysokim rejestrze. W kodzie następują zmiany, polegające na przejściu figuracji przez grupę smyczkową.

The musical score is for the beginning of 'Akwarium' by Camille Saint-Saëns. It is in 4/4 time, key of A minor, and marked *Andantino*. The instrumentation includes Flute, Harmonica, 1st Piano, 2nd Piano, 1st Violin, 2nd Violin, Alto, and Violoncelle. The piano parts (1st and 2nd Piano) play rapid, arpeggiated figures in the upper register, with dynamics *pp* and *sf*. The string parts (1st Violin, 2nd Violin, Alto, Violoncelle) play a melodic theme, with dynamics *p* and *sf*. The string parts are marked with 'Sordine' (mutes). The score shows the first few measures of the piece, with the piano parts playing a continuous, flowing figure and the strings playing a melodic line.

Przykład 9. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt. Akwarium*, początkowe takty

8. *Osobistości z długimi uszami*

Obsada: I i II skrzypce.

Tonacja C-dur, metrum $\frac{3}{4}$.

Kompozytor tworzy w tej części portret osłów. Tytuł utworu jest dowcipną aluzją do faktu, że osłami bywają niektóre osobistości. Część utrzymana jest w tempie *ad libitum*. Przebieg utworu polega na piętnastokrotnym powtórzeniu motywu ilustracyjnego z zastosowaniem dużego skoku interwałowego w dół i wysokiego flażoletu. Motywy tworzą dialog obydwu grup skrzypiec.

Tempo ad lib.

The musical score is written for four parts: 1er Violon, 2d Violon, 1er Von., and 2d Von. The time signature is 3/4. The key signature is C major. The tempo is marked 'Tempo ad lib.' and the dynamics include 'ff' (fortissimo). The score shows the beginning of the piece with a melodic motif in the violins and a supporting bass line in the violas. The motif is characterized by a large interval jump down and a high flageolet.

Przykład 10. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. *Osobistości z długimi uszami*, początkowe takty

9. *Kukułka w głębi lasu*

Obsada: klarnet, 2 fortepiany.

Tonacja E-dur, metrum $\frac{3}{4}$.

Część ta posiada wolne tempo *andante*. Kukułkę imituje klarnet. Motyw wiodący kukułki powtarzany jest stale na opadającej tercji wielkiej. W partyturze zamieszczona jest adnotacja, że klarnecista powinien swój motyw wykonywać za kulisami. Układ formalny nie wykazuje wewnętrznych podziałów. Podstawą faktury jest równomierny przebieg akordów fortepianowych zatrzymywanych co kilka taktów w miejscu włączenia się motywu kukułki. Zasada ta w dalszym przebiegu ulega zmianie, polegającej na włączaniu motywu kukułki na różnych częściach taktów. Zmianom tym towarzyszą przejścia modulacyjne w harmonicznym przebiegu partii fortepianów.

The musical score for Example 11 consists of three staves. The top staff is for the Clarinet (Cl.), showing a melodic line with a first ending bracket. The middle staff is for the 1st Piano (1er Piano), and the bottom staff is for the 2nd Piano (2d Piano). Both piano parts feature dense chordal accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *sempre pp*.

Przykład 11. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt. Kukulka w głębi lasu*, kłarnetowy motyw kukulki na tle akordów fortepianów

10. Ptaszarnia

Obsada: flet, 2 fortepiany, kwintet smyczkowy.
Tonacja F-dur, metrum $\frac{3}{4}$.

Część utrzymana jest w tempie *moderato grazioso*. Czynnikiem pierwszoplanowym staje się solowa figuracja fletu, która w przebiegu utworu parokrotnie zmienia swoją strukturę interwałową. Są tu trzy odmiany figuracji:

- 1) figuracja gamowa diatoniczna oparta na powtarzanych sekwencjach;
- 2) figuracja oparta na dużych skokach interwałowych;
- 3) figuracja oparta na przebiegach gam chromatycznych.

Wyszczególnione typy figuracji przeplatają się. Odmiany figuracji decydują o układzie formalnym: **a b a₁ b₁**, przy czym figuracje o dużych skokach interwałowych, przedzielane legowanymi przebiegami gam chromatycznych, stanowią treścią całość oznaczoną jako **b** i **b₁**.

Fortepiany z kwintetem włączają się do akcji krótkimi motywami dopełniającymi, o charakterze ilustracyjnym. Kwintet w całym utworze wykonuje towarzyszenie w artykulacji *tremolo* i *pizzicato*.

Przykład 12. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt. Ptaszarnia*, fragment odcinka środkowego

11. Pianiści

Obsada: 2 fortepiany, kwintet smyczkowy.

Tonacja C-dur wyjściowa, w dalszym przebiegu kolejno: Des-dur, D-dur, Es-dur, powrót do C-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Ogniwo to jest muzycznym żartem, imitującym ćwiczenia początkujących uczniów gry fortepianowej. Zbudowany jest z pięciu odcinków, opartych na różnych układach gamowych, przedzielanych krótkimi akordami modulującymi do różnych tonacji. W akordach modulujących współuczestniczy kwintet, podkreślający przejście do nowej tonacji. Część ta stanowi odstępstwo od portretowania postaci zwierzęcych.

12. Skamieliny

Obsada: klarnet, ksylofon, 2 fortepiany, kwintet smyczkowy.

Tonacja g-moll, metrum $\frac{2}{2}$.

Jest to najbardziej rozbudowane ogniwo w całym cyklu. Przyjmuje formę małego ronda o schemacie: **a b a c a₁**. Rolę tematyczną pełni ksylofon. Temat **a**

13. Łabędź

Obsada: wiolonczela solo, 2 fortepiany.

Tonacja G-dur, metrum $\frac{6}{4}$.

Część ta w tempie *andantino grazioso* przyjmuje obsadę utworu kameralnego. Szeroka, solowa kantylena wiolonczeli podparta jest akompaniamentem dwóch fortepianów imitujących płynącego łabędzia. W rozwoju formy tworzy układ dwudzielny typu **a a₁**. Temat utworu poddany został ewolucyjnemu rozwinięciu i powtórzeniu z zakończeniem. Wiolonczela demonstruje w utworze swoje piękne, dźwięczne brzmienie i możliwości prowadzenia śpiewnej melodii. *Łabędź* z powodu sugestii programowej często bywa wykonywany jako taniec w opracowaniu choreograficznym.

Andantino grazioso

Violoncelle

1er Piano

2d Piano

Vclle.

1er Piano

2d Piano

Przykład 14. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. Łabędź, temat

14. Final

Obsada: mały flet, klarnet, harmonijka, ksylofon, 2 fortepiany, kwintet smyczkowy.
Tonacja C-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Ostatnie ogniwo fantazji zoologicznej *Karnawał zwierząt* przedstawia reminiscencje myśli tematycznych z wybranych części cyklu. Układ formy jest następujący: **a b a₁ c**. Oto jej przebieg:

Wstęp – przypomnienie początkowych taktów introdukcji;

a – temat finału, o budowie okresowej, charakterze marszowym, prowadzony w partiach fletu i klarnetu;

b – figuracje fortepianu nawiązujące do materiału z ogniwa *Dzkie zwierzęta*;

a₁ – powrót tematu głównego w innej obsadzie: w kwintecie oraz tutti całego zespołu;

c – przypomnienie motywu gdakania i motywu skaczących kangurów;

d – figuracyjny epilog, w którym wplatanie są motywy z ogniwa *Osobistości z długimi uszami*.

Finał utrzymany jest w tempie *molto allegro*.

The musical score is for the 'Final' of Camille Saint-Saëns' 'Karnawał zwierząt'. It is written for a full orchestra and piano. The score shows the first five measures of the main theme. The woodwinds (flute and clarinet) play the melody with trills. The piano has a rhythmic accompaniment. The strings are mostly silent, with the cello and double bass playing a pizzicato line. The score is marked with a '1' in a box at the beginning, indicating the first measure of the theme.

Przykład 15. Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*. Final, temat główny

Cykl *Karnawał zwierząt* posiada charakter ilustracyjny z elementami muzycznego humoru. Każdy utwór prezentuje inny wariant obsady. Trzonem skła-

du zespołu są 2 fortepiany, które występują prawie we wszystkich częściach. Ukształtowanie formalne jest różne w poszczególnych ogniwach. W siedmiu częściach tematy muzyczne posiadają prostą budowę okresową. Są to:

Introdukcja i marsz królewski lwa,
Żółwie,
Słoń,
Akwarium,
Skamieliny,
Łabędź,
Final.

W pozostałych częściach występują krótkie, powtarzane motywy ilustracyjne lub figuracje naśladujące poruszanie się lub odgłosy zwierzęcia. Są to części:

Kury i koguty,
Dzikie zwierzęta,
Kangury,
Osobistości z długimi uszami,
Kukulka,
Ptaszarnia.

Różne są układy formalne w kolejnych utworach. Oto ich zestawienie:

1. *Introdukcja i marsz królewski lwa* – forma **a b a₁**;
2. *Kury i koguty* – forma jednolita materiałowo, oparta na powtarzaniu jednego motywu;
3. *Dzikie zwierzęta* – forma jednolita materiałowo, oparta na przebiegach figuracyjnych;
4. *Żółwie* – forma **a b**;
5. *Słoń* – forma **a b a₁**;
6. *Kangury* – forma **a b a b₁ a₁ b₂**;
7. *Akwarium* – forma **a a a₁**;
8. *Osobistości z długimi uszami* – forma jednolita materiałowo oparta na powtarzaniu jednego motywu;
9. *Kukulka w głębi lasu* – forma jednolita oparta na powtarzaniu jednego motywu;
10. *Ptaszarnia* – forma **a b a₁ b₁**;
11. *Pianiści* – forma jednolita materiałowo oparta na powtarzaniu figuracji gamowych w różnych tonacjach;
12. *Skamieliny* – forma **a b a c a₁**;
13. *Łabędź* – forma **a a₁**;
14. *Final* – forma **a b a₁ c**.

Czas trwania poszczególnych części jest również bardzo zróżnicowany i ściśle zależny od tempa.

Jakością o pierwszorzędym znaczeniu staje się element ilustracyjny. On decyduje o doborze składu instrumentalnego, rodzaju motywiki zastosowanej w danej części, tempie i dynamice, a nawet metrum. Przypomnieć należy o dwóch cytatach zastosowanych w częściach: *Żółwie* (temat kankana z operetki *Orfeusz w piekle* J. Offenbacha) oraz *Słoń* (temat tańca sylfów z *Scen z Fausta* H. Berlioza). Cytaty te są poddane transformacji agogicznej i rejestrowej, powodującej zmianę charakteru na przeciwny w stosunku do oryginału.

Fantazja zoologiczna Camille'a Saint-Saënsa należy do najbardziej popularnych utworów francuskiego kompozytora. Stanowi doskonały przykład muzyki ilustracyjnej, może pełnić rolę utworu dydaktycznego, zapoznającego uczniów z brzmieniem zastosowanych w nim instrumentów. Myśli muzyczne wielu ogniw ujęte są w prostą budowę okresową, co daje możliwość wprowadzenia słuchaczy w ów podstawowy rodzaj muzycznego kształtowania.

Modest Musorgski: cykl *Obrazki z wystawy* w instrumentacji Maurice'a Ravela

Znany i popularny cykl utworów fortepianowych *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego, w instrumentacji Maurice'a Ravela, nie jest dedykowany dzieciom, lecz jest często wykonywany na koncertach adresowanych do najmłodszych słuchaczy. Dlatego można je włączyć w poczet utworów literatury muzycznej dla dzieci i młodzieży. Dzieło to jest najbardziej znaną kompozycją rosyjskiego romantyka. Omówienie oryginalnej, fortepianowej wersji *Obrazków z wystawy* przedstawiła Ludomira Grądzman w artykule *Rola barwy w cyklu miniatur fortepianowych „Obrazki z wystawy” Modesta Musorgskiego*, opublikowanym w Zeszytach Naukowym „Edukacja Muzyczna I”, pod red. Marty Popowskiej, wydanym przez Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie⁸.

GENEZA UTWORU

Kompozytor w okresie swej intensywnej twórczości utrzymywał liczne kontakty z artystami w Petersburgu. Poza muzykami przyjaźnił się z plastykami:

⁸ W polskim piśmiennictwie bliższą charakterystykę dzieła Musorgskiego podejmuje Teresa Małecka (prof. Akademii Muzycznej w Krakowie) w pracy *Słowo, obraz i dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, wydanej przez Akademię Muzyczną w Krakowie w 1996 roku. W literaturze niemieckiej, na którą powołuje się polska autorka, jest publikacja Lini Hübsch pt. *Musorgskij Bilder einer Ausstellung*, München 1978. Najobszerniejszą literaturę na temat tego znane go cyklu przedstawia muzykologia rosyjska.

malarzem Riepinem, rzeźbiarzem Antokolskim i architektem Wiktorem Aleksandrowiczem Hartmannem (1834–1873). Hartmann był projektantem kilku petersburskich budowli. Zajmował się również projektowaniem kostiumów i dekoracji dla teatru (m.in. był autorem projektów kostiumów i scenografii do opery *Ruslan i Ludmiła* M. Glinki). Często bywał w domu znanego krytyka muzycznego, estetyka i znawcy sztuki, Władimira Stasowa (1824–1906). Stasow propagował twórczość kompozytorów narodowej szkoły rosyjskiej, zwanej „Potężną Gromadką”, do której należał również Modest Musorgski. Określenie „Potężna Gromadka” wprowadził właśnie Stasow w jednym ze swych artykułów⁹. W domu Stasowa Musorgski poznał Hartmanna, z którym się zaprzyjaźnił. Kompozytora zafascynował wizjonerski charakter koncepcji artystycznych architekta, dążenie do stworzenia narodowego stylu w architekturze, w czym korespondował z ideami „Potężnej Gromadki”. W lipcu 1873 roku 39-letni Hartmann nagle zmarł. Dla Musorgskiego wydarzenie to było dużym ciosem. Stasow zredagował pośmiertne wspomnienie o architekcie i przy współudziale prezesa Stowarzyszenia Architektów, hrabiego Suzowa, w styczniu 1874 roku zorganizował w Akademii Sztuk Pięknych wystawę Hartmannowskich akwarel, makiet dla teatru i projektów dekoracji. Musorgski odwiedził tę wystawę kilkakrotnie¹⁰.

Pod wpływem wrażeń wyniesionych przez kompozytora z wystawy zrodził się pomysł skomponowania cyklu utworów fortepianowych, będących muzyczną inkarnacją prac architekta. Musorgski nazwał ów cykl *Obrazki z wystawy*. W ten sposób uczcił pamięć zmarłego przyjaciela. Utwory te dedykował organizatorowi wystawy, Władimirowi Stasowowi. Sam kompozytor w korespondencji do krytyka wyznał, iż praca nad tymi utworami postępowała błyskawicznie. Wyraził to następującymi słowami: „Dźwięki i myśli przylatują do mnie jak pieczone gołąbki. Połykam i połykam je aż do przesytu. Zaledwie udaje mi się przenieść wszystko z konieczną szybkością na papier...”¹¹

Obrazki z wystawy powstały w ciągu kilkunastu dni czerwca 1874 roku. Tworzą cykl 10 utworów. Przedzielane są tzw. promenadami, będącymi muzycznymi autoportretami Musorgskiego. Stasow tak je charakteryzuje: „Kompozytor przedstawił tu samego siebie, jak kieruje się raz w lewo, to znów w prawo, lub niezdecydowanie kręci się w koło czy podbiega szybko do jakiegoś obrazu; często zasępia się też jego oblicze: wtedy myśli ze smutkiem o swym zmarłym przyjacielu”¹².

⁹ Stasow był autorem licznych szkiców i prac teoretycznych, wydanych w 1894 i 1905 roku w Petersburgu.

¹⁰ Henryk Swołkień, *Musorgski*, PWM, Kraków 1980, s. 214–215.

¹¹ Cyt. za: Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schäffer, *Przewodnik koncertowy*, PWM, 1973, s. 561.

¹² Tamże.

Obrazy i projekty Hartmanna były zróżnicowane tematycznie, przedstawiały różne postacie i zjawiska. Treść ich Musorgski oddał w swej muzyce niezwykle sugestywnie. Wysoce ilustracyjny charakter dzieła i przedstawianie postaci, także ze świata bajek, czynią ten utwór bardzo przydatnym w kształceniu percepcji muzycznej dzieci i młodzieży.

OMÓWIENIE POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI CYKLU

Promenada wstępna

Tonacja B-dur, metrum zmienne $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, w rozwinięciu tematu $\frac{3}{2}$ i $\frac{6}{4}$. *Allegro giusto, nel modo russo*.

Posiada uroczysty, dostojny charakter ilustrujący pierwsze wejście kompozytora na wystawę. Temat promenady obejmuje 13 taktów i zbudowany jest z dwóch okresów. Pierwszy okres **a**, 8-taktowy posiada budowę symetryczną. 4-taktowy poprzednik złożony jest z dwóch tych samych fraz. Pierwszą intonuje trąbka solo, druga powtórzona jest w chorałowej oprawie harmoniczej całej grupy dętej blaszanej. Następnik, również 4-taktowy, jest wariantem melodycznym poprzednika ukształtowanym przez swobodne, inwertywne jego przekształcenie. Nieco odmienne jest ujęcie instrumentacyjne: 3 motywy – trąbka solo, fraza kończąca, dopełnienie akordowe całej grupy blaszanej z transpozycją do As-dur. Dalszy rozwój tematu bazuje na tym samym materiale. Tworzy następny okres **a₁** (cechy okresu okrężnego), asymetryczny, również z zastosowaniem transpozycji (Des-dur) i powrotem do tonacji głównej. Obydwa okresy, **a** i **a₁**, są względem siebie również w stosunku: poprzednik – następnik. Cały temat tworzy zatem strukturę okresową wyższego rzędu. Oto jej schemat:

$$\begin{array}{ccc} \text{okres } \mathbf{a} \text{ (P + N)} & + & \text{okres } \mathbf{a_1} \text{ (P + N)} \\ \mathbf{P} & & \mathbf{N} \\ 8 \text{ taktów} & & 5 \text{ taktów} \end{array}$$

Poprzednik wyższego rzędu **P** (okres **a**) wykonuje grupa dętych blaszanych, następnik **N** wprowadza kontrast głównie w instrumentacji. Następuje przejście materiału melodycznego do kwintetu smyczkowego dopełnianego zdwojeniami w grupie dętej drewnianej.

Od taktu 14 następuje ewolucyjne rozwinięcie tematu, oparte na tej samej motywie. Rozwój dokonuje się poprzez tworzenie myśli pochodnych, w których wyróżnia się wielokrotnie powtarzany główny motyw ósemkowo-ćwierćnotowy z pierwszej frazy tematu. Uczestniczy w nim cały zespół orkiestrowy, wykorzystując technikę dialogowania pomiędzy różnymi instrumentami solowymi i grupami instrumentów. Rozszerzenie obsady do pełnej orkiestry poszerza wolumen i masywność brzmienia, jego zabarwienie zmienia się głównie

przez dołączenie kwintetu smyczkowego. Temat nabiera charakteru dostojnego. W końcowym odcinku powraca pierwsze zdanie tematu, ponownie w partiach dętych blaszanych.

Pod względem tonalno-harmonicznym temat *Promenady* oscyluje między skalą durową (B-dur) i modalną pentatoniczną. Pentatonika: f–g–b–c–d zastosowana została w pierwszym okresie **a** i została wyprowadzona ze skali B-dur.

Charakterystyczne dla tematu jest stale zmienne metrum $\frac{5}{4}$ i $\frac{6}{4}$. W rozwinięciu tematu następuje zmiana metrum na $\frac{3}{2}$, które przechodzi w równoważne czasowo metrum $\frac{6}{4}$, już stałe do końca *Promenady*. W charakterze melodyki tematu odczuwalny jest klimat rosyjskich śpiewów cerkiewnych, co zostało zresztą określone jako *nel modo russo* wraz z oznaczeniem agogicznym.

Przykład 16. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, temat *Promenady*, początkowe takty

1. **Gnom** – to ilustracja obrazu przedstawiającego pokracznego karła, wędrującego na krzywych nogach.

Tonacja es-moll, metrum $\frac{3}{4}$, tempo wyjściowe *vivo* (w dalszym przebiegu zmienne).

Główny „temat karła” **a** oparty jest na jednej frazie zbudowanej na krętej figurze melodycznej dopełnianej gwałtownymi skokami, naśladującymi potykanie się karła. Figuracyjną frazę intonują w niskim rejestrze dęte drewniane (klarnety i fagoty) zdublowane przez „niskie” smyczki. Fraza tematu głównego trzykrotnie powraca w przebiegu części, przedzielana trzema nowymi myślami muzycznymi (**b**, **c**, **d**), imitującymi różne oblicza ciężkiego losu tytułowej postaci. Powstaje w ten sposób schemat quasi-ronda. Kuplety **b** i **c** ukazują się dwukrotnie ze zmianami melodycznymi (**c**₁) lub w nowej oprawie fakturalnej (**b**₁).

Powstaje następujący schemat formy:

a b a c a c₁ a d b₁ koda

Główny temat powraca w skróconej postaci, przywołując dźwiękowy portret bohatera. Kuplet **b** tworzy myśl w postaci tego samego, sekwencyjnie opadają-

cego motywu ze zmianami instrumentacyjnymi (dęte drewniane, czelesta). Ekspozycji motywów w partii czelesty wtórują kolorystycznie potraktowane glissanda *sul tasto* altówek. Kuplet **c** (*Poco meno mosso*) zbudowany jest ze stopniowo rozszerzanego melodycznie motywu, utrzymanego w charakterze żałobnego zawodzenia (dęte drewniane). Z kolei kuplet **d** posiada postać dłuższej frazy złożonej z chromatycznie opadających motywów w dętych drewnianych; fagoty zdublowane glissandowo opadającymi półtonami niskich smyczków. Efekt glissanda przechodzi z kolei do skrzypiec i jest chwytem instrumentacyjnym wprowadzonym przez Ravela, silnie podkreślającym charakter wyrazowy.

Przykład 17. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 1, *Gnom*, kuplet **d**, imitacja pełzania karła, nr 14 partytury

Z kolei w kupiecie **b₁** wiodącą rolę odgrywa motyw chromatyczny klarnetu basowego, a po nim fagotu i wiolonczel, rozpoczynający się od długiego trylu,

a poprzedzającego powrót sekwencyjnego motywu fletów, podkreślonego pizzicatem skrzypiec.

Kodę kształtuje gwałtowny przebieg pochodów gamowych smyczków i „drzewa”, ilustrujących jakby stoczenie się karła w otchłań.

Wszystkie myśli zawarte w kupletach posiadają zbliżony typ ekspresji, wyrażającej tragiczny los karła, jego kalectwo i trudy wędrówki na krzywych nogach. Każda z nich posiada jednak inny odcień emocjonalny, który wynika w dużej mierze z różnicowania kolorystycznego, zmian instrumentacyjnych, takich jak:

- zastosowanie czelesty w kupiecie **b**,
- tremolo talerzy, uderzenie bata w kupiecie **d**,
- flażoletów harfowych, ksylofonu w odcinku **b**₁,
- dęte blaszane *con sordino* i jednocześnie w dynamice *ff*, terkotka i tamburyn tuż przed kodą.

Promenada druga

Tonacja As-dur, metrum $\frac{5}{4}$ i $\frac{6}{4}$. *Moderato commodo e con delicatezza*.

W całości przedstawiają ją instrumenty dęte drewniane z waltornią w ściśnionej dynamice *p*. Temat *Promenady* został tu skrócony do 12 taktów. Ukazany jest tylko pierwszy okres tematu **a** (pierwsze zdanie w partii waltorni, jego powtórzenie w grupie „drzewa”), po czym następuje powtórzenie pierwszego zdania ze zmianą instrumentacji (flety z obojami i klarnety) i pełniejszą harmonizacją. W nowej szacie instrumentacyjnej i cichej dynamice temat *Promenady* brzmi łagodnie, bardziej refleksyjnie. Pozbawiony jest zamaszystości zawartej w pierwszej *Promenadzie*. Obrazuje spokojną przechadzkę do następnego obrazu.

2. Stary zamek – to obraz przedstawiający średniowieczną budowlę, u stóp której trubadur śpiewa nostalgiczną melodię miłosną.

Tonacja gis-moll, metrum $\frac{6}{8}$. *Andante*.

Drugi obraz cyklu posiada skróconą formę reprzyzową. W jej przebiegu występują 3 tematy:

- temat **a** – wstępny temat fagotu (*espressivo*), pełniący funkcję kontrapunktu tematu głównego, bazuje na trzykrotnie sekwencyjnie powtórzonym jednym motywie;
- temat **b** – główny temat saksofonu altowego ilustrujący śpiew trubadura (*molto cantabile, con dolore*), 7-taktowy, o charakterze zbliżonym do okresowego, o opadającej linii melodycznej i zróżnicowanej rytmizacji. Zostaje on powtórzony, a powtórkę poprzedza kolejne wystąpienie tematu fagotowego. Obydwie projekcje tematu stanowią wielki okres odpowiadający,

w którym zdania zostały przedzielone tematem wstępnym. Miłosnemu tematowi towarzyszy trzymane w stałej pulsacji rytmicznej akompaniujące dźwięki altówek i wiolonczel *con sordino* w funkcji *ostinato*.

Przykład 18. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 2, *Stary zamek*, główny temat **b** saksofonu altowego na tle ostinata wiolonczel, nr 19 partytury

— temat **c** – temat poboczny, dopełniający, w grupie skrzypiec pojawia się od razu po głównym temacie saksofonowym (*divisi con sordino*), jest okresowy w budowie. Zastosowany został w nim ciekawy „chwyt” instrumentacyjny, polegający na tym, że obydwie zdania w przebiegu następnika zostają rozdzielone między grupą skrzypiec a obojem solo z saksofonem. Temat poboczny zostaje również powtórzony z rozszerzeniem, a po nim następuje powrót wstępnego tematu fagotowego.

Narracja tej lirycznej części polega na przeplataniu wyżej wymienionych trzech myśli muzycznych. Charakterystyczna jest technika wzajemnego zazębiania się owych myśli (np. na początku tej części, w ostatnim takcie tematu saksofonu altowego **b** równocześnie wchodzi temat fagotowy **a**). Po ich ukazaniu w ogniwie ekspozycyjnym, w toku dalszej narracji ulegają one stopniowemu skracaniu wraz ze zmianami melodycznymi i zmianami instrumentacyjnymi. Powstaje ogniwo przekształceń tematycznych, będące odpowiednikiem ogniwa przetworzeniowych formy sonatowej. W zakończeniu części pojawia się ponownie temat główny saksofonu **b**, który tworzy krótką reprzykę. Wszystkim tematom na przestrzeni całej części towarzyszy toniczna nuta pedałowa *gis*, funkcjonująca w stałym pulsie rytmicznym, a podkreślająca charakterystyczną statykę muzycznej narracji tego segmentu. Poniższy schemat przedstawia plan kolejnych wejść wszystkich tematów w sukcesywnym przebiegu:

a b c a b₁ c₁ b₂ c₂ b

Faktura utworu przedstawia projekcję tematów solowych instrumentów na tle tła harmonicznego kwintetu smyczkowego. W głosach akompaniujących, wzorem nuty pedałowej, zachowany jest stały model rytmiczny.

Promenada trzecia

Tonacja H-dur, metrum $\frac{5}{4}$ i $\frac{6}{4}$. *Moderato non tanto, pesante*.

Charakter muzyczny jest zbliżony do pierwszej *Promenady*. Materiał tematyczny został tutaj skrócony do 8 taktów. Pierwszą frazę tematu podaje trąbka solo z harmonizacją „drzewa”, drugą frazę – puzon, tuba, wiolonczele i kontrabasy, z chorałową harmonizacją pozostałych instrumentów orkiestry (poprzednik). W drugim zdaniu tematu następuje zatrzymanie akcji; powtórzenie ostatniego motywu następnika w artykulacji pizzicato z flażoletami harfy zapowiada lżejszy charakter następnego obrazka.

3. Tuileries – to nazwa znanego parku paryskiego, który ukazuje się w następnym obrazie. W alei bawią się dzieci, wśród nich wybucha kłótnia.

Tonacja H-dur, metrum $\frac{4}{4}$. *Allegretto non troppo capriccioso*.

Muzyka Musorgskiego, ilustrująca ten obraz, odznacza się subtelnością, zwinną motywiką, beztroskim charakterem. Materiał tematyczny i oprawa harmoniczna są umiejscowione wyłącznie w średnim i wysokim rejestrze instrumentów.

Część ta przedstawia krótką formę repryzową typu **a b a₁**. Główny temat ogniwa **a** (można go nazwać: „temat zabawy”) złożony jest z dwóch przeplatających się fraz. Pierwsza z nich eksponuje dwukrotnie opadający motyw, naśladujący charakter dziecięcych piosenek (obój z klarnetami i fagotami). Na to skojarzenie z typem melodyki pieśni dziecięcych zwraca uwagę Ludomira Grądmán: „Motyw ten występujący niemalże w każdym takcie *Obrazka* jest tu momentem najbardziej charakterystycznym i rzutującym na ogólny klimat Tuileries. Nie trudno zauważyć, że Musorgski posłużył się elementem bardzo typowym dla piosenek śpiewanych przez dzieci podczas zabawy. Jest to mianowicie powtarzający się stale pewien zwrot melodyczny oparty na dwóch dźwiękach, obejmujący swym zasięgiem interwały nieprzekraczające kwinty czystej. [...] Stałe, do pewnego stopnia monotonne powtarzanie takiego zwrotu nieodparcie kojarzy się z piosenkami dziecięcymi, w których melodia bardzo często charakteryzuje się właśnie takim kilkakrotnym powtarzaniem tych samych interwałów”¹³.

Druga fraza „tematu zabawy” pełni rolę figuracyjnego dopełnienia (flety, oboje). Te dwie frazy powtarzają się czterokrotnie. W piątym powtórzeniu następuje lekkie zagęszczenie faktury i zazębianie się obu fraz. Po nim jeszcze raz

¹³ Ludomira Grądmán, *Rola barwy w cyklu miniatur fortepianowych „Obrazki z wystawy” Modesta Musorgskiego*, [w:] „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 1, red. Marta Popowska, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2005, s. 85–86.

ukazuje się incipit tematu. Główny „temat zabawy” można też zinterpretować jako muzyczną ilustrację gry w piłkę.

Ogniwo **b**, odcinek środkowy, wprowadza nowy, drugi temat obrazka w partii skrzypiec. Wypowiada się „figlarną” frazą, podkreśloną glissandowym podejściem w górę, do wyższego dźwięku, kontrapunktowaną opadającymi figuracjami fletów, klarnetów i harfy.

The musical score for Example 19, measures 35-38, is arranged for a symphony orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl):** Measures 35-38, marked *mf*. It plays a melodic line starting in measure 35.
- Clarinet (Cl):** Measures 35-38, marked *mf*. It plays a similar melodic line to the flute, with a glissando in measure 35.
- Harp (Arpa):** Measures 35-38, marked *mf*. It plays a descending glissando in measure 35.
- Violins I (Vn I):** Measures 35-38, marked *pp*. It plays a melodic line starting in measure 35, marked *sul tasto*.
- Violins II (Vn II):** Measures 35-38, marked *pp*. It plays a rhythmic pattern, marked *div. arco sul tasto* in measure 35, *unis.* in measure 36, and *div.* in measure 37.
- Viola (Vi):** Measures 35-38, marked *pp*. It plays a melodic line starting in measure 35, marked *arco* in measure 36, and *sul tasto* in measure 37.
- Violoncello (Vc):** Measures 35-38, marked *pp*. It plays a melodic line starting in measure 35, marked *pizz.* in measure 37.

Przykład 19. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 3, *Tuileries*, drugi skrzypcowy temat obrazka, nr 35 partytury

Temat jest powtórzony ze zmianą instrumentacji, po czym wraca motywika tematu głównego w postaci symultatywnego nałożenia motywu czołowego (opadającej tercji) i figuracyjnego dopełnienia. To nałożenie fraz głównego tematu ilustruje kłótnię dzieci i jednocześnie zapowiada powrót odcinka repрызowego **a**₁. Krótka repryza podaje silnie skróconą wersję „tematu zabawy” (tylko pierwsze zdanie), zakończoną wznoszącą się figuracją gamową, tworzącą kadencję.

W instrumentacji rolę wiodącą pełnią instrumenty dęte drewniane i kwintet smyczkowy, które prowadzą narrację dialogującą. Dobór tych instrumentów wy-

nika z ich delikatniejszego brzmienia i dużej ruchliwości. Nie mniejszą rolę oczywiście pełni artykulacja, zwłaszcza fraz figuracyjnych (krótkie *legato* i *staccato*).

Między trzecim i czwartym obrazkiem nie ma *Promenady*. Następuje tutaj zderzenie dwóch skrajnie różnych muzycznych charakterów.

4. *Bydło* – obraz ten przedstawia wielki, drabiniasty wóz na ciężkich, zgrzytających kołach, ciągniony przez parę wołów.

Tonacja gis-moll, metrum $\frac{2}{4}$. *Sempre moderato pesante*.

Ta część posiada budowę repryzową typu **a b a₁**.

Szeroko rozbudowany, główny temat prowadzi tuba solo. Tworzy on wielki, niesymetryczny okres: P (9 taktów) i N (11 taktów). Dzieli się na 2 małe okresy. Pierwszy okres 9-taktowy złożony jest z dwóch zdań, również pozostających w stosunku P + N. Drugi okres 11-taktowy powtarza pierwsze zdanie pierwszego okresu, a drugie zdanie posiada materiał pokrewny do jego drugiego zdania.

Tematowi towarzyszy akompaniament w postaci postępujących w jednostajnym ruchu ósemkowym figuracji imitujących toczący się po kamienistej drodze ciężki wóz. Prowadzą go niskie instrumenty: fagot, kontrafagot, wiolonczele i kontrabasy. Temat i akompaniament prowadzone są w niskim rejestrze. Temat tuby tworzy ogniwo **a**.

Sempre moderato pesante

2 Fagotti

Contrafagotto

Tuba

Violoncelli div.

Contrabassi div.

pp *poco a poco cresc* *con sord.* *sim.*

38

5 *a2* *a2*

2 Fg

Cfg

Tuba

Arpa

La *pp*

Vc div.

Cb div.

successivamente *successivamente*

38

Przykład 20. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, cz. 4, *Bydło*, główny temat tuby solo, nr 38 partytury

Z figuracji akompaniamentu głównego tematu wyrasta temat poboczny w smyczkach, który rozpoczyna środkowe ogniwo **b**. Posiada on również budowę wielkiego okresu niesymetrycznego. Pierwsze, małe zdanie 4-taktowe zostaje powtórzone oktawę wyżej i wydłużone kadencją; powstaje wielkie zdanie 9-taktowe z uzupełniającym następnikiem motywicznie pokrewnym poprzednikowi. Wydłużenie tego okresu do 9 taktów stwarza odczucie asymetrii. Temat ten w pierwszych taktach swego rozwoju otrzymuje coraz pełniejszą instrumentację i od powtórzenia oktawę wyżej brzmi już w całym *tutti* orkiestrowym.

Powrót tematu głównego (**a**₁) następuje w całej orkiestrze (*unisono*) z licznymi zdwojeniami i w dynamice *fff*. *Tutti* obejmuje tylko poprzednik. Następnik przejmuje znów tuba solo, która podaje go w wersji skróconej. Po tej projekcji tematu waltornia intonuje tylko incipit tematu już w zakończeniu części.

W tę prostą budowę repryzową została wkomponowana „łukowa” (przez porównanie z formą „łukową”) zasada rozwoju faktury. W początkowej ekspozycji głównego tematu faktura obejmuje tylko 7 partii instrumentalnych, w temacie ogniwa środkowego obszar faktury silnie się rozszerza wraz z równoległym wzrostem poziomu dynamiki (od *mf* do *fff*) i w zakończeniu ogniwa **b** obejmuje cały zespół orkiestrowy. W tym maksymalnym natężeniu całej orkiestry powraca temat główny we wszystkich instrumentach. Po zaintonowaniu poprzednika przez cały zespół następuje gwałtowna redukcja wolumenu faktury. Pozostaje znów tuba solo i akompaniująca grupa niskich instrumentów. Po wybrzmieniu tematu następuje kolejna redukcja partii akompaniujących i podanie początkowej frazy tematu przez waltornię. Ilustracyjny akompaniament stopniowo wygasa. Instrumentacja tego obrazu tworzy układ *crescendo* i *decrescendo* faktury orkiestrowej. Ravel w tym obrazku potraktował tematycznie tubę, która zazwyczaj pełni w orkiestrze rolę instrumentu dopełniającego brzmienie i harmonię w niskim rejestrze.

Promenada czwarta

Tonacja F-dur, metrum zmienne: $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$. *Tranquillo*.

Charakter tej *Promenady* jest spokojny, następuje tylko wzrost natężenia dynamiki w kolejnych zdaniach muzycznych. Podana jest tylko pierwsza część tematu. Rozpoczyna się główną frazą tematu (poprzednik) bez dwóch pierwszych dźwięków w partiach fletów i klarnetów. Następnik intonują fagoty i wiolonczelle. Następuje powtórzenie tematu łącznie w kwintecie i dętych drewnianych ze zmianami w melodyce. Rozszerzone zostają zmiany metryczne w temacie poprzez włączenie metrum $\frac{7}{4}$. W ostatnich dwóch taktach wprowadzone są krótkie, skoczne motywy zapowiadające charakter kolejnego obrazka.

Przykład 21. Modest Musorgski, skrócony temat czwartej *Promenady* w partiach dętych drewnianych, nr 46 partytury

5. *Taniec kurcząt w skorupkach* – to obraz przedstawiający szkice kostiumowe do baletu pt. *Trilby* J. Gerbera, ilustrujący wyskakujące ze skorupki jaj kurczętą.

Tonacja F-dur, metrum $\frac{2}{4}$. *Scherzino. Vivo leggero.*

Scherzo ujęte zostało w klasyczną formę repryzową **A B A**.

A – temat Scherza posiada budowę regularnego, symetrycznego okresu (4 takty + 4 takty). Poprzednik eksponuje flet, operuje skoczną melodią. Każdy dźwięk poprzedza przednutka. Melodii towarzyszy również skoczny, jednostajny rytmicznie akompaniament obojów i klarinetów. Następnik tworzy pochod gamowy diatoniczno-chromatyczny: 2 takty w partii fagotu, 2 następne w partii oboju. Temat należy do rodzaju okresu uzupełniającego. Jest powtórzony ze zmianami w następniku, z rozszerzeniem, w którym zmiany instrumentacyjne postępują w każdym takcie. Cały układ tematyczny tworzy wielki okres odpowiadający, zewnętrznie rozszerzony, obejmujący 22 takty.

B – stanowi trio scherza. Pierwszy 16-taktowy odcinek (okres odpowiadający) oparty jest na prostych frazach. Kolejne dźwięki przebiegu melodycznego są opatrzone długimi trylami. Prowadzone są przez grupę skrzypiec. Pierwszy ośmiotakt powtórzony jest w pełniejszym ujęciu fakturalnym, w którym linia melodyczna skrzypiec zdublowana zostaje przez flety i czeleste. Po głównym temacie tria wprowadzony jest nowy temat w partii oboju, również okresowy, 16-taktowy. Obydwa 16-taktowe tematy scherza kształtują strukturę okresową wyższego rzędu (łącznie 32 takty). Cechą charakterystyczną przebiegu myśli muzycznych tria jest powtarzanie każdego ośmiotaktu z pełniejszą oprawą fakturalną i zarazem harmoniczną. Polega to także na dołączeniu dodatkowych partii

akompaniujących, np. w powtórzeniu myśli pobocznej tria groteskową melodykę przejmują po oboju skrzypce z dołączeniem łamanych oktaw klarnetu, repetowanych dźwięków waltorni i uderzeń tamburyna, triangu i talerzy. Zmiana oprawy fakturalnej w dynamice piano wprowadza istotną zmianę kolorystyczną.

A – ogniwo repryzowe podaje powtórzenie ogniwa ekspozycyjnego z bardzo małymi zmianami w głosach akompaniujących.

Piąta część cyklu operuje bardzo subtelną, wykwinną instrumentacją, idealnie dopasowaną do charakteru tematyki „kurczęcego” scherza. Towarzyszy jej krótka artykulacja i barwa *con sordino* zastosowana w wielu instrumentach. Jednostajny ruch ósemkowy głosów akompaniujących podkreśla taneczny i żartobliwy charakter scherza. W charakterystyce Ludomiry Grądmán scherzo otrzymuje w podsumowaniu trafną uwagę: „Balet kurczątek w skorupkach jest utworem [...] jak gdyby pełnym uroczego szczebiotu rozbawionych piskląt”¹⁴.

¹⁴ Ludomira G r ą d m a n , op. cit., s. 89.

53

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp* III con sord.

Tamb. *pp* jeu ordinaire sur la caisse

Celesta *p*

Arpa *p*

Vn. 1. *pp* div.

Vn. 2. *pp*

Vi. *pp* arco

Vc. *pp*

Przykład 22. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 5, *Taniec kurcząt w skorupkach*, temat tria w pełniejszej oprawie fakturalnej, nr 53 partytury

6. *Samuel Goldenberg i Szmul* to obraz przedstawiający dwóch Żydów, bogatego i biednego.

Tonacja b-moll, metrum $\frac{4}{4}$. *Andante*.

I temat tego obrazka przedstawia Samuela Goldenberga jest majestatyczny i dostojny, o orientalnym typie melodyki. Jest 8-taktowy, zbudowany z czterech fraz o układzie: **a b b a₁**. Wykonuje go kwintet smyczkowy i dęte drewniane *unisono*. Melodyka utrzymana jest w tonacji b-moll, jednak zawiera w postępach interwałowych dwie sekundy zwiększone, charakterystyczne dla skal wschodnich¹⁵. W ukształtowaniu rytmicznym zaznacza się ornamentyka (drobne wartości, rytm punktowany). Poważny i majestatyczny charakter uwypukla barwa najniższej struny grupy skrzypiec, która w całości ten temat wykonuje *sul G*. Daje ona ów specyficzny, ciemny tembr brzmienia, zespolony z niższym rejestrem dętych drewnianych (rożek angielski, klarnety, klarnet basowy i fagoty).

II temat przedstawia biednego Żyda Szmula, gadatliwego i nadskakującego. Narracja tego tematu zbudowana jest z szeregu wielokrotnie repetowanych dźwięków w wysokim rejestrze w triolach szesnastkowych, stale ozdabianych przednutkami, naśladującymi narzekanie drugiego bohatera obrazu. Temat wykonuje trąbka solo *con sordino*. Obejmuje 10 taktów. Towarzyszą jej długie dźwięki oboju, rożka angielskiego i klarnetów. Temat bogatego Żyda posiada charakter melodyczny, pieśniowy; temat biednego Żyda jest wybitnie kolorystyczny.

¹⁵ Franciszek Wesółowski podaje, iż dwie sekundy zwiększone zawierają skale persko-arabskie (F. Wesółowski, *Materiały do nauki o skalach muzycznych*, PWM, Kraków 1997, s. 15).

The image displays a musical score for Example 23, featuring five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), the second for Clarinet in C (Cl. I.), the third for Clarinet in B-flat (Cl. b.), the fourth for Trumpet and Trombone (Tr-be), and the bottom for Violoncello (V-c.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There are also markings like 'a2' and 'I sola con sord.'.

Przykład 23. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 6, *Samuel Goldenberg i Szmul*, kolorystyczny temat Szmula, nr 62 partytury

Po ekspozycji obydwu tematów, od taktu 19 (*Andante grave*) następuje ich zespolenie, równoczesne zestrojenie, ilustrujące dialog bohaterów. Można go zinterpretować jako prośbę biednego Żyda o jałmużnę i odmowę bogatego Żyda. Sytuację tą przedstawia gwałtowne zerwanie tych tematów ostrym akordem *ff* całego zespołu (t. 25), po którym temat biednego Żyda wycofuje się. Następująca potem fraza *Poco ritardando con dolore* w zakończeniu części wyraża bolesną rezygnację drugiego bohatera z dalszych próśb i jego odejście.

7. Rynek w Limoges to obraz ukazujący targowisko i kłótnię przekupek.

Tonacja Es-dur, metrum $\frac{4}{4}$, *Allegretto vivo, sempre scherzando*.

7 część cyklu ujęta została w prostą budowę dwudzielną A A₁. Rozpoczyna ją jednotaktowy rytmiczny wstęp waltorni. Temat przekupek jarmarcznych po-

dają skrzypce. Jest 7-taktowy, o budowie a b (4 takty i 3 takty). Pierwsze zdanie tematu stanowi jednolitą, figuracyjną linię, drugie posiada postać motywicznych dialogów pomiędzy różnymi instrumentami grupy kwintetu i dętych drewnianych. Temat zostaje powtórzony ze zmianami, po czym następuje jego krótkie przetworzenie. Polega ono na przeplataniu krótkich motywów wznoszących i opadających, przedzielanych akordami. Następuje zmiana tonacji na C-dur. Przetwarzanie tematu na zasadzie pracy motywicznej jest jednocześnie ilustracją ożywionych rozmów jarmarcznych. Temat i jego przetworzenie stanowią pierwsze ogniwo A. Następuje powrót początku tematu, który otrzymuje nowe i krótsze rozwinięcie (10 taktów, A₁). Motywem naśladowującym jarmarczny zgiełk i kłótnie przekupek jest wznosząca kwinta w partii skrzypiec i szereg urywanych motywów w partiach dętych drewnianych, waltorni, tamburyna, talerzy, dzwońców, harfy i kwintetu smyczkowego. Istotną rolę pełnią również przebiegi chromatyczne i zmiany artykulacyjne: *arco-pizzicato* na akordach w obrębie pojedynczych motywów. Ruchliwość motywiki figuracyjnej podkreślają też krótkie legata ze staccatem. W całej części dominuje faktura złożona z korespondencji motywicznej. Wiodącą rolę pełnią kwintet i dęte drewniane.

Koda (*Meno mosso*), oparta na frazie pochodnej od tematu głównego, utrzymana w artykulacji *tremolo* na figuracjach, stanowi podsumowanie żywej narracji, jest jej dopełnieniem, jakby spojrzeniem z oddali na jarmarczną wrzawę. Po 7 części następuje przejście *attaca* do następnego obrazka.

8. Katakumby – to obraz ukazujący samego Hartmanna zwiedzającego z latarnią paryskie katakumby.

Tonacja h-moll, metrum $\frac{3}{4}$. Largo.

Ilustracja tego obrazu to ciąg brzmień unisonowych i ostrych akordów intonowanych przez instrumenty dęte blaszane. Nie ma tutaj melodycznego tematu. Charakterystyczny jest sposób następowania akordów wyłaniających się jeden z drugiego na zasadzie łańcuchowej. Na wybrzmiewający akord nakłada się następny, każdorazowo z niewielką zmianą obsady instrumentalnej. Towarzyszy tej zasadzie każdorazowo silna zmiana dynamiki (*ff-p*). Przeplatanie akordów w ciągle zmiennej dynamice obrazuje tajemniczy i surowy wygląd podziemnej budowli. Akordyka jest silnie dysonansowa, operuje głównie akordami z wielką septymą lub z dźwiękami wykraczającymi poza budowę tercjową.

Promenada piąta zatytułowana została *Cum mortuis in lingua mortua* („Z umarłymi w języku umarłych”). Sam kompozytor do tej Promenady odnosi następujący komentarz: „Duch umarłego Hartmana prowadzi mnie wśród czaszek, przywołując je, a czaszki zaczynają łagodnie fosforyzować w ciemnościach”¹⁶.

Tonacja h-moll, metrum $\frac{6}{4}$. *Andante non troppo, con lamento*.

Ta muzyczna wizja wędrowki kompozytora do zaświatów daje obraz złożony z subtelnych brzmień. Motywy tematu *Promenady* rytmicznie uproszczone, w spokojnej, jednostajnej rytmice postępują w partiach dętych drewnianych (oboje, klarnety, fagoty, wiolonczele) na tle akompaniującego w artykulacji *tremolo* kwintetu z *con sordino*, prowadzącego wyciszony, jakby z oddali głos kontrapunktujący. Uproszczony temat obrazuje snującego się pośród dusz zmarłych kompozytora. Klimat tajemniczości podkreślają w zakończeniu *Promenady* następstwa sekund w harfie oraz barwy flażoletowe kwintetu.

¹⁶ Cyt. za: Ludomira G r a d m a n , op. cit., s. 82.

79 *Andante non troppo, con lamento*

2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (A)
Clarinetto basso (A)
2 Fagotti
Contrafagotto
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Przykład 25. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, piąta *Promenada*: „Z umarłymi w języku umarłych”, takty początkowe tematu na tle tremolo smyczków, nr 79 partytury

9. Chatka na kurzej stopce – to akwarela Hartmanna przedstawiająca fantastyczne domostwo Baby Jagi.

Tonacja C-dur, metrum $\frac{2}{4}$. *Allegro con brio, feroce*.

Część ta posiada charakter demonicznego scherza, ujęta została w budowę reprzyzową **A B A₁**. Ogniwu **A** rozpoczyna obszerny wstęp, który wprowadza charakter przywołujący wizję poczwarnej Baby Jagi. Urywane motywy w kwintecie smyczkowym tworzą stopniowo wznoszące się chromatycznie figuracje. Charakterystyczne na tych motywach są tutaj tzw. smyczki siekane (szereg ostro artykułowanych dźwięków granych tylko smyczkami w dół) i niski rejestr. Wstęp ten obejmuje 33 takty. Po nim trąbki intonują główny temat „chatki”. Jego budowa tworzy wielki, 16-taktowy okres: poprzednik – trąbki, następnik –

smyczki. Następnik poddany zostaje rozwinięciu, polegającemu na kilkakrotnym powtarzaniu jednej frazy. Często są tu zmiany artykulacyjne, *pizzicato* i *arco*. Następuje dojście do kulminacji, po której gwałtowna akcja muzyczna wycisza się, przygotowując wejście tria.

W trio (ogniwo **B**, *Andante mosso*) ukazany jest nowy temat w partii fagotu i kontrabasów, który według przyjętej interpretacji naśladuje swą zacinającą się melodią poruszanie się kurzej łapki, na której stoi chatka. Tematowi towarzyszą bardzo charakterystyczne, opadające tremolandowe figuracje fletu i klarnetu na zmianę oraz zmiany metrum na $\frac{4}{4}$. Charakteru tajemniczości dodają flażoletowe odzywki w kwintecie.

Powrót ogniwa pierwszego następuje bez zmian, po czym następuje koda oparta na motywice tematu głównego scherza. *Chatka na kurzej stopce* przechodzi *attaca* do ostatniego obrazka cyklu.

96

Fl. *p*

Fl. picc. *p*

Tuba *p*

(bagnette d'éponge)

Piatti *ppp*

Sil. *p*

Celesta *p*

Arpa *p*

96

Vn. I *p* div. pizz. unis. div.

diva 3 *p*

Vn. I *p* pizz.

Vn. II *p* con sord.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

Przykład 26. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 7, *Chatka na kurzej stopce*, temat „poruszającej się stopy” w partii tuby, wiolonczel, kontrabasów i harfy, na tle efektów kolorystycznych smyczków i celesty

9. Wielka Brama Kijowska – to obraz przedstawiający architektoniczny projekt Hartmanna, będący szkicem bramy w Kijowie w stylu rosyjskim, posiadającą kopułę w kształcie hełmu¹⁷.

Tonacja Es-dur, metrum $\frac{4}{4}$. *Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza.*

Ostatnia część cyklu tworzy rozbudowany, dostojny finał. Forma tej części zbliżona jest do układu rondowego poprzez kilkakrotne powroty głównego tematu przedzielane łącznikami. Główny temat **A**, o charakterze uroczystego hymnu, tworzy wielki okres z zewnątrznie rozszerzonym łącznikiem. Prowadzi go grupa instrumentów dętych blaszanych z fagotami. Pierwsza część tematu (8 taktów) zostaje powtórzona w orkiestrowym *tutti* ze współudziałem kwintetu. Po pełnej blasku ekspozycji tematu następuje gwałtowna redukcja faktury do kilku głosów instrumentów dętych drewnianych, które w spokojnych, długich wartościach prowadzą chorałowy łącznik (**B**). Jak podaje Teresa Malecka, następujący po temacie chorał instrumentów dętych drewnianych (klarnety, fagoty) oparty jest na cytacie pieśni cerkiewnej¹⁸.

Kolejny powrót tematu wprowadza zmianę w fakturze poprzez wprowadzenie figuracji instrumentów dętych drewnianych i kwintetu towarzyszących drugiej projekcji hymnicznego tematu w grupie dętej blaszanej. Drugi chorałowy łącznik podaje także nowy element w postaci wahadłowych figuracji kwintetu i uderzeń dzwonów, naśladujących bicie dzwonów cerkiewnych (**C**).

Na tle tych figuracji i dźwięków dzwonów brzmi temat *Promenady* w augmentowanych wartościach rytmicznych w partii trąbek (analogicznie jak na początku cyklu). Temat *Promenady* wprowadzony w ostatniej części przypomina postać kompozytora, ilustruje jego wychodzenie z wystawy. Stanowi klamrę spajającą dzieło w końcowym jego fragmencie.

Ostatnim akcentem *Wielkiej Bramy Kijowskiej* jest obszerna koda podająca ponownie temat główny w postaci rytmicznie rozszerzonej unisono w całej orkiestrze. Powstaje następujący schemat formy: **A B A₁B₁ C A₂**.

¹⁷ Ludomira Grądman, op. cit., s. 95.

¹⁸ Teresa Malecka, op. cit., s. 90.

114

Cl.

Cl.-b.

Fag.

Cor.

Tuba

Piatti

Tam-tam

Campana

Arpa

114

Vn. II

div.

VI

div.

Vc.

div.

Cb.

mf

p

vibrato

pizz.

arco

Przykład 27. Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, część 10, *Wielka Brama Kijowska*, efekt bicia dzwonów cerkiewnych, nr 114 partytury

Oryginalność koncepcji twórczej cyklu Musorgskiego stawia go w czołówce dzieł epoki romantyzmu. Jest pełnym odzwierciedleniem jednego z romantycznych haseł, postulatów korespondencji sztuk i bez wątpienia najwybitniejszym i najbardziej znanym utworem muzycznym powstałym z inspiracji malarstwem. Fenomenalna inwencja twórcza kompozytora sprawiła, iż w tym cyklu mamy do czynienia z nowatorskimi rozwiązaniami.

Teresa Malecka w swej pracy poświęconej muzyce Musorgskiego zwraca uwagę na dwa sposoby kształtowania muzycznej narracji, które stapiają się w cyklu. Pierwszy z nich – nietradycyjny – wyrasta z kolorystycznego traktowania materii dźwiękowej. Powoduje on technikę zestawiania motywów, modeli dźwiękowych i ich odmian. Taki typ kształtowania reprezentuje bardzo wyraźnie pierwszy obrazek *Gnom*. Części: *Tuilleries*, *Taniec kurcząt w skorupkach*, *Rynek w Limoges* również posiadają tematy i myśli kształtowane według priorytetów kolorystycznych. Drugi sposób kształtowania – tradycyjny – operuje pieśnią melodyką, kantyleną. Towarzyszy mu warstwowe ułożenie faktury, złożonej z głosu prowadzącego, warstwy środkowej, harmonicznego oraz podstawy basowej. Do tego typu należą: *Stary zamek*, *Bydło*. Część 6, *Samuel Goldenberg i Szmul* stanowi zespolenie tych dwóch typów kształtowania: pieśniowego (temat bogatego Żyda) i kolorystycznego (temat biednego Żyda)¹⁹.

Charakterystyczne jest także to, iż rosyjski twórca zespala okresowy rodzaj budowania tematów z ich ewolucyjnym rozwojem w dalszych odcinkach danego utworu. Z jednej strony mamy prostą okresowość, z drugiej operowanie urywanymi motywami i ich wariantami.

Nowatorskim chwytem całego cyklu jest prowadzenie tematu *Promenady*. Zespolenie polimetrii sukcesywnej z kształtowaniem okresowym wyższego rzędu daje tu zaskakujący efekt toku narracji muzycznej. *Promenada* „jest prologiem, zarazem czynnikiem wiążącym utwory-obrazki w całość” – pisze Teresa Malecka. I dalej: „Jest intermedium, z którym utożsamia się kompozytor. W obrazkach znika on za światem przez siebie przedstawianym, by w kolejnych wariacyjnych odmianach *Promenady* ponownie zaistnieć lub tylko zaznaczyć swą obecność”²⁰. Musorgski określa *Promenadę* „*nel modo russo*”, co wskazuje na silny związek jej melodyki z rosyjską muzyką ludową, „[...] szczególnie historyczną, – dopowiada cytowana autorka – legendarną, opowiadającą pieśnią epicką, stanowiącą notabene specyficznie rosyjską odmianę pieśni ludowej. Tak więc tożsamość autora-kompozytora jest wyraźnie określona jako rosyjska”²¹. *Promenady* pomimo wspólnego materiału melodyczno-harmonicznego posiadają

¹⁹ Tamże, s. 92.

²⁰ Tamże, s. 90.

²¹ Tamże, s. 90.

zróżnicowany charakter zdeterminowany kolejnymi obrazkami poprzedzającymi ją i następującymi po niej. Ów charakter w silniejszym stopniu wynika z muzycznej fizjonomii następującego po niej obrazka, bowiem zadaniem kolejnej *Promenady* jest przygotowanie klimatu i wyrazu muzycznego obrazu, do którego ona prowadzi. Zmiany charakteru tematu *Promenady* uzyskiwane są głównie poprzez zmiany rejestru, sposoby jego przeprowadzania, w dużym stopniu poprzez zmiany instrumentacyjne, w tym też tła fakturalnego, a nawet przez zmiany rytmiczne. Wiodącą rolę odegrała tutaj instrumentacja Maurice'a Ravela, która niezwykle uplastyczniła treści muzyczne cyklu. Kolejną, bardzo istotną funkcją *Promenady* jest organizacja formy całego cyklu. Pojawia się ona regularnie w pierwszej połowie cyklu, w drugiej zmienia się jej sposób funkcjonowania. Nie pojawia się już jako intermedium, jedynie jej motywy przypominają się fragmentarycznie.

Jak już wspomniano, instrumentacja *Obrazków z wystawy* Maurice'a Ravela w niezwykle sposób uplastycznia charakter muzyczny dzieła. Dobór instrumentów w kolejnych częściach, zwłaszcza w tematach, nadaje im nowego, pogłębionego sensu w porównaniu z oryginalną wersją fortepianową. Rolę pierwszoplanową pełni tu kolorystyka. Oddziałuje ona w ujęciach symultatywnych grup instrumentów, jak i w sukcesywnych następstwach. Różnicowanie kolorystyki orkiestrowej odbywa się na kilku poziomach:

- 1) sukcesywne różnicowanie doboru całych grup instrumentalnych (np. w pierwszej *Promenadzie*);
- 2) różnicowanie następstwa grup i partii solowych (np. tematy bogatego i biednego Żyda);
- 3) różnicowania artykulacji (np. klótnia przekupek w części *Rynek w Limoges*). Kolorystyczny wymiar tych różnic szczególnie uwydatnia się w *Promenadach*. Zmiany instrumentacyjne służą nie tylko zmianom kolorystyki, ale także – w tym samym stopniu – zmianom muzycznej ekspresji.

Jak powszechnie wiadomo, instrumentacja Ravela przyczyniła się do niezwyklej popularności tego cyklu. Jako utwór o przeznaczeniu dydaktycznym stanowi doskonały materiał do zapoznania uczniów z możliwościami kolorystyki orkiestrowej, zwiększonej obsady orkiestry symfonicznej, a także ukazania wielu efektów onomatopeicznych.

Piotr Czajkowski: suita z baletu *Dziadek do orzechów* op. 71 a

Suita *Dziadek do orzechów* jest jednym z najbardziej znanych dzieł kompozytora. Zawiera dziewięć ustępów z muzyki do baletu o tym samym tytule. Treść baletu została oparta na wątku zaczerpniętym z baśni Aleksandra Dumasa,

wzorowanej na innej baśni, pt. *Król myszy* Ernsta Theodora Hoffmanna. Libretto baletu opracował Marius Petipa, francuski choreograf, działający w XIX wieku w rosyjskich teatrach carskich. Akcja baletu rozgrywa się w dwóch aktach. Rzecz dzieje się w wigilię Bożego Narodzenia w małym miasteczku niemieckim w połowie XIX wieku.

TREŚĆ BALETU

Akt I

W domu prezesa rady miejskiej, Silberhausu zjawiają się goście wigilijni i zapalają świeczki. Wchodzą również dzieci. Odbywa się rozdanie podarunków. Radca Drosselmeyer przynosi także swoje upominki – lalki. Swojej chrześniaczce, Klarze Silberhaus podarowuje Dziadka do Orzechów. Dziadek podoba się dziewczynce bardziej od innych zabawek. Jej brat Fritz wraz z innymi chłopcami odbierają dziewczynce zabawkę i łamią ją. Klara płacze i naprawia Dziadka, po czym układa go do snu. Goście rozchodzą się, gasną świeczki na choince. Klara nie może zasnąć, wciąż myśli o Dziadku. Gdy wszyscy zasnęli, wymyka się z łóżka i przychodzi jeszcze raz popatrzeć na niego.

Bije północ. Oto ze wszystkich stron skradają się myszy. Choinka staje się większa, zabawki i pierniki ożywają. Budzi się też i ożywa Dziadek do Orzechów. Rozpoczyna się wojna z myszami, które pod wodzą swego króla pokonują piernikowych żołnierzyków. Wówczas przeciwko myszom występują ołowiane żołnierzyki pod przewodnictwem Dziadka. Toczy się zażarty bój. Dziadek walczy z samym Królem Myszy. Gdy Król zyskuje przewagę, Klara zdejmuje trzewiczek w niego i rzuca. Ten ginie. Myszy zostały pokonane, a Dziadek przeistacza się w pięknego księcia. Dziękuje swojej wybawczyni i zabiera ją do zaczerowanej krainy słodczy. Przejeżdżają przez zimowy las.

Akt II

Scena w krainie słodczy. Królową tej krainy jest Wieszcza Cukrowa. Jej dworzanie czekają na przybycie Dziadka i Klary. Oni pojawiają się. Wszyscy sławią bohaterski czyn Klary. Rozpoczyna się pokaz tańców słodczy²².

Muzyka do baletu *Dziadek do orzechów* powstała w latach 1891–1892. Suita zbudowana jest z 3 głównych części:

- I. *Uwertura miniaturowa*;
- II. *Tańce charakterystyczne*:

²² Arnold A l s z w a n g, *Czajkowski*, PWM, 1979, s. 414–415.

1. *Marsz*;
2. *Taniec Wieszczki Cukrowej*;
3. *Trepak*;
4. *Taniec arabski*;
5. *Taniec chiński*;
6. *Taniec pastuszków*;

III. *Walc kwiatów*.

OMÓWIENIE POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI SUITY

I część: *Uwertura miniaturowa*

Obsada orkiestry:

2 flety, flet piccolo, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty,
2 waltornie,
triangel,
smyczki: I skrzypce, II skrzypce, altówki (brak niskich smyczków)

Tonacja B-dur, metrum $\frac{2}{4}$.

Uwertura posiada formę sonatową.

Ekspozycję rozpoczyna I temat o budowie okresowej (symetryczny ośmiotaktowy, w rodzaju okresu odpowiadającego) podany przez grupę smyczkową. Posiada marszowy, pogodny charakter. Temat zostaje powtórzony przez grupę skrzypiec z głosem kontrapunktującym altówek. Po pierwszej projekcji tematu instrumenty dęte – flet a później klarnet – intonują myśl dopełniającą, która przechodzi w krótki łącznik. Trzecia projekcja tematu po łączniku ukazuje się w grupie instrumentów dętych drewnianych. Następuje trzytaktowy łącznik międzytematyczny.

II temat jest również okresowy, ośmiotaktowy, zbudowany z kantylenowego poprzednika i figuracyjnego następnika (grupa I skrzypiec). Powtórzenie tematu następuje oktawę wyżej z małą zmianą w orkiestracji, po czym rozpoczyna się rozwój następnika tematu poprzez sekwencyjne powtórzenia motywów figuracyjnych. Ewolucyjne rozwinięcie figuracji tematycznych pełni równocześnie funkcję łącznika prowadzącego do reprzyzy. Uwertura nie posiada ogniwa przetworzeniowego.

Repryza powtarza obydwa tematy ze zmianami orkiestracyjnymi i melodycznymi:

- I temat ukazuje się w pełniejszej wersji instrumentalnej, w *tutti* orkiestrowym (grupa smyczkowa i dęta drewniana);
- II temat posiada bardziej rozbudowany następnik, przechodzący w kodę.

Obydwa tematy odznaczają się lekką, zwiewną motywiką. Instrumentacja pomija niski rejestr, czego wyrazem jest wyłączenie ze składu orkiestry niskich

instrumentów smyczkowych, wiolonczel i kontrabasów; z kolei fagoty użyte są tylko w wyższym rejestrze w kluczu tenorowym.

Przykład 28. Piotr Czajkowski, suita *Dziadek do orzechów*, I temat uwertury

II część: Tańce charakterystyczne

1. Marsz

Obsada:

3 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty;
4 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, tuba;
talerze;

kwintet smyczkowy.

Tonacja G-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Marsz posiada trójdzielną formę o następującym schemacie:

$$\begin{array}{ccccc} \mathbf{A} & & \mathbf{b} & & \mathbf{A}_1 \\ \mathbf{a} \mathbf{a}_1 \mathbf{a} & & & & \mathbf{a}' \mathbf{a}'_1 \mathbf{a}' \end{array}$$

Duże litery oznaczają w powyższym schemacie (jak i we wszystkich następnych) większe całości formalne. Główny temat jest ośmiotaktowy, okresowy (rodzaj okresu odpowiadającego), wprowadzony w partii trąbek (poprzednik) i kontynuowany przez kwintet (następnik). Odcinek $\mathbf{a}_1$ to rozwój tematu, $\mathbf{b}$ to czterotaktowa nowa myśl w postaci szybkiej figuracji, powtórzona, $\mathbf{a}'$ oznacza powrót tematu w nowej oprawie fakturalnej z biegnikami w smyczkach i w wyższym rejestrze.

Bogata jest obsada instrumentalna, następują częste zmiany grup orkiestrowych. Kompozytor wyraźnie przeciwstawia grupę dętą (z uwypukleniem dętych blaszanych) kwintetowi smyczkowemu. W kolejnych odcinkach formalnych

występuje zasada instrumentalnego dialogu pomiędzy tymi grupami. Cechą charakterystyczną jest stosowanie wzbogaconej orkiestracji w powtórzeniach tych samych myśli tematycznych. Prosty dialog dętych i smyczków w pierwszym odcinku **a** otrzymuje w ogniwie repryzowym **a'** pełniejszą postać fakturalną, polegającą na wprowadzeniu biegników gamowych i pasażowych (flety, kolejne grupy smyczkowe) jako tło dla tematu. Z kolei sama linia melodyczna poprzednika tematu zorkiestrowana jest również szerszą grupą instrumentów dętych:

- w ekspozycji temat wykonują: 2 klarnety, 2 waltornie, 2 trąbki;
- w repryzie do instrumentów wykonujących temat dochodzą jeszcze: obój, 2 fagoty, 2 puzony, tuba.

Poszerzanie obsady instrumentalnej w repryzie to istotna właściwość stylu orkiestrowego P. Czajkowskiego.

The image shows a musical score for a woodwind and brass section. The staves are arranged as follows: Clarinetto I in A, Clarinetto II in A, Fagotto I, Fagotto II, Corni in F (I, II, III, IV), and Trombe in A. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and accents. The score is written for a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Przykład 29. Piotr Czajkowski, suita *Dziadek do orzechów*, temat Marsza

2. Taniec wieszczki cukrowej

Obsada: 3 flety, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, klarnet basowy;

2 fagoty;

4 waltornie;

czelesta;

smyczki traktowane solistycznie (po 4 solistów w każdej grupie).

Tonacja e-moll, metrum $\frac{2}{4}$.

Forma tej części jest trójdzielna: **A A₁ A'**. Poszczególne ogniwa są symetryczne w budowie. Temat posiada konstrukcję wielkiego okresu 16-taktowego, ukazany jest w partii czelesty. Tematowi akompaniuje kwintet smyczkowy prostymi układami akordowymi w artykulacji *pizzicato*. Klarinet basowy i klarnet intonują krótkie motywy dopełniające. W rozwinięciu tematu, tworzącym ogniwo **A₁**, następuje dialog czelesty i altówek intonujących drugą, figuracyjną frazę dopełniającą. Repryza **A'** przynosi nową oprawę fakturalną akompaniamentu smyczkowego, polegającą na wprowadzeniu pulsu szesnastkowego i zmianie artykulacji na *spiccato* wykonywane końcem smyczka (*a punto d'arco*). Motywy dopełniające klarnetów pozostają bez zmian.

W tym tańcu Czajkowski po raz pierwszy zastosował czeleste jako instrument solowy i prowadzący temat. Jego dzwonkowe i subtelne brzmienie wprowadza klimat zaczarowanej krainy słodczy. Pozostałe instrumenty orkiestry pełnią rolę akompaniującą i harmoniczną (smyczki, dęte drewniane, waltornie) oraz dopełniającą główną myśl muzyczną (klarnet, klarnet basowy, altówki).



Przykład 30. Piotr Czajkowski, suita *Dziadek do orzechów*, *Taniec Wieszczki Cukrowej*, temat czelesty

3. Trepak

Obsada: 3 flety, 2 oboje, róg angielski, 2 klarnety, klarnet basowy;
2 fagoty;
4 waltornie, trąbka, 2 puzony, tuba;
kotły, tamburyn;
kwintet smyczkowy.
Tonacja G-dur, metrum $\frac{2}{4}$.

Trepak to staroruski taniec ludowy utrzymany w żywym tempie i posiadający skoczny charakter. Nazwa tańca pochodzi od słowa „tropać”, które oznacza

w języku rosyjskim tupanie nogami²³. *Trepak* Piotra Czajkowskiego z omawianej suity to najbardziej znany w literaturze klasycznej przykład stylizacji tego tańca. Żywiółowa, figuracyjna melodyka zawiera charakterystyczne akcenty, imitujące przytupywanie w tańcu. Kompozycja Czajkowskiego posiada trójdzielny układ formy: **A A₁ A'**.

Temat posiada budowę wielkiego symetrycznego okresu (16 taktów), który jest w całości powtórzony w pełniejszej obsadzie instrumentalnej (**A**). Temat w pierwszej projekcji wykonywany jest przez grupy I i II skrzypiec, w powtórzeniu zdublowany zostaje przez flet i częściowo klarnet. Rozwinięciem tematu jest myśl pochodna wprowadzona w niskich smyczkach (wiolonczele, kontrabasy) i fagocie (**A₁**). Grupa instrumentów dętych drewnianych nakłada na partie smyczków krótkie imitacje motywu czołowego. Grupa skrzypiec przyjmuje tutaj rolę akompaniującą w postaci zwartych akordów, wykonywanych na przemian pomiędzy I i II skrzypcami. W repryzie temat powraca w wyższym rejestrze i jeszcze pełniejszej obsadzie (3 flety, 2 klarnety, obie grupy skrzypiec, altówki – **A'**). Koda oparta jest na motywie tematu.

4. *Taniec arabski*

Obsada: 3 flety, 2 oboje, rożek angielski, 2 klarnety, klarnet basowy;

2 fagoty;

tamburyn;

kwintet smyczkowy *con sordino*.

Tonacja g-moll, metrum $\frac{3}{8}$.

Forma tańca złożona jest z trzykrotnej projekcji lirycznego tematu, każdorazowo ze zmianami melodycznymi, modyfikującymi jego budowę. Powstaje układ formalny: **A A₁ A₂**. Temat posiada budowę wielkiego okresu rozszerzonego (ośmiotaktowy poprzednik, dziesięciotaktowy następnik). Charakter orientalny tematu podkreślają ornamentowane (kwintolowe figury rytmiczne) zakończenia zdań. Temat intonuje grupa skrzypiec: w odcinkach **A** i **A₁** I i II skrzypce w równoległych tercjach, w odcinku **A₂** pojedynczą linią w I skrzypcach.

W kolejnych dwóch powtórzeniach temat zostaje rozszerzony poprzez sekwencyjne powtórzenia „kwintolowego” motywu i melodycznie modyfikowany zmianami chromatycznymi. Oprócz tematu eksponowane są jeszcze dwie myśli:
— fraza klarnetu dopełniająca treść muzyczną między powtórzeniami tematu,
— kontrapunkt rożka angielskiego nakładający się na trzecią projekcję tematu. Całości towarzyszy ostatowy akompaniament prowadzony najpierw przez altówki i wiolonczele, potem przez wiolonczele i kontrabasy w wyciszzonej dyna-

²³ Liliana Zganiacz-Mazur, *Tańce, A B C*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004, s. 226.

mice. Istotnym szczegółem w orkiestracji tła akompaniującego, nadającym tej części kolorytu wschodniego są pojedyncze rytmiczne motywy tamburynu, nakładane na zakończenia fraz tematu i myśli dopełniających (Przykład 31).

The musical score for Example 31 is written for five staves. The top staff is for C. Ingl. (C. Engl.). The second staff is for Cl. (Clarinet). The third staff is for VI. (Violin), with the instruction 'con sordini' (with mutes) above it. The fourth staff is for Vle. (Viola), also with 'con sordini' above it. The fifth staff is for Celli. (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings: *p* (piano), *molto espress.* (very expressive), and *più f* (more forte). There are also performance instructions like *con sordini* and *molto espress.*.

Przykład 31. Piotr Czajkowski, suita *Dziadek do orzechów*, *Taniec arabski*, temat

5. *Taniec chiński*

Obsada: 2 flety, flet piccolo, 2 klarnety, klarnet basowy, 2 fagoty;
waltornia;
kwintet smyczkowy.
Tonacja B-dur, metrum $\frac{4}{4}$.

Temat tańca jest okresowy: trzytaktowy poprzednik podaje flet piccolo, w następniku, również trzytaktowym, odpowiadają skrzypce w artykulacji *pizzicato*. Powtórzenie tematu następuje w nowej oprawie fakturalnej, dopełnionej figuracjami klarnetu. Tematowi towarzyszy ostateczny akompaniament fagotów. Po dwukrotnej projekcji tematu następuje koda. Powstaje dwudzielny schemat formy: A A₁. Kolorytu wschodniego dodają motywy dzwonek orkiestrowych, pojawiające się na początku poprzednika tematu.

6. *Taniec pastuszków*

Obsada: 3 flety, 2 oboje, róg angielski, 2 klarnety, klarnet basowy;
2 fagoty;
4 waltornie, trąbka, 2 puzony, tuba;
kwintet smyczkowy.

Tonacja D-dur, metrum $\frac{2}{4}$.

Taniec posiada budowę repryzową **A B A₁**. Ogniwo **A** tworzy czterokrotne powtórzenie tematu ze zmianami. Temat jest okresowy, eksponowany w partii fletów. W drugim ukazaniu posiada frazę dopełniającą różka angielskiego. Trzecie powtórzenie zawiera kontrapunkt skrzypiec, czwarte – kontrapunkt i motyw zakończeniowy.

Odcinek **B** wprowadza kontrast i nową myśl, prowadzoną przez grupę dętą blaszaną, w repryzie **A₁** wraca temat główny w wersji z kontrapunktem skrzypiec.

Główną rolę w tej części pełnią instrumenty dęte, w ogniwie **A** – flet i różek angielski, w ogniwie **B** – cała grupa dętych blaszanych. Kwintet smyczkowy przyjmuje funkcję „akompaniatora” i głosu kontrapunktującego.

III część: *Walc kwiatów*

Obsada: 2 flety, flet piccolo, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty;

4 waltornie, trąbka, 2 puzony, tuba;

harfa;

kwintet smyczkowy.

Tonacja D-dur, metrum $\frac{3}{4}$.

Walc posiada rozbudowaną formę repryzową:

wstęp	A	B	A₁	
kadencja	a b a b	c d c₁	a₁ b₁	koda
harfy				

W przebiegu utworu występują cztery tematy; każdy z nich eksponowany jest przez inną grupę:

- a** – główny temat posiada budowę wielkiego okresu 16-taktowego. Prowadzony jest przez waltornie (poprzednik) i klarnet (następnik). W powtórzeniu następnik wnosi zmiany melodyczne prowadzące do tematu pobocznego.
- b** – temat poboczny intonuje kwintet z ornamentálną końcówką fletów i klarnetów;
- c** – nowa myśl w postaci małego okresu ośmiotaktowego w partii fletu i smyczków traktowanych solistycznie (w ogniwie **B**);
- d** – myśl dopełniająca, wnosząca charakter dramatyczny (wielki okres 16-taktowy) w partii wiolonczel (w ogniwie **B**).

Wszystkie tematy walca posiadają symetryczną budowę okresową małą i wielką. Ich ukształtowanie melodyczne wykazuje dużą prostotę. W odróżnieniu od wcześniejszych części suity, tematy walca nie posiadają głosów kontrapunktujących. Wyjątkiem jest temat **c**, w którym melodii fletu towarzyszą motywy dopełniające w postaci przebiegów gamowych w solowych partiach skrzypiec i altówek. Powroty tematów (**a₁**, **b₁**, **c₁**) następują w pełniejszej obsadzie, wzbogaca się otoczenie tematu

poprzez dodawanie figuracyjnych dopełnień. W temacie **a₁** partie czterech waltorni dopełnione są obojami i fagotami, dochodzą też figuracyjne „odzywki” fletu; następnik wykonywany w ekspozycji przez klarnet w repryzie przejmują skrzypce.

Większość części suity *Dziadek do orzechów* posiada trójdzielną formę repryzową, właściwą utworom tanecznym. Poszczególne ogniwa następują po sobie według zasady kontrastu tempa i charakteru wyrazowego. Tematy wszystkich części posiadają budowę okresową. W powtórzeniach tematów następują zmiany fakturalne w postaci wprowadzania nowych głosów kontrapunktujących i dopełniających oraz zmiany w orkiestracji. W opracowaniu instrumentalnym przebiegu tematów stosowana jest stała zasada: w następniku zawsze zmienia się obsada.

Orkiestracja jest bogata, Piotr Czajkowski stosuje sugestywne rozwiązania w zastosowaniu i doborze instrumentów, podkreślające charakter wyrazowy danej części. Instrumentacja posiada też znaczenie ilustracyjne (temat czelesty).

Proste układy formalne, budowa okresowa tematów dają możliwość zapoznania uczniów z podstawami form muzycznych, a mistrzowska instrumentacja ukazuje potencjał orkiestry doby romantycznej i możliwości techniczne poszczególnych instrumentów.

Engelbert Humperdinck: uwertura do opery *Jaś i Małgosia*

Engelbert Humperdinck (1854–1921), niemiecki kompozytor i pedagog, skomponował operę – śpiewogrę *Jaś i Małgosia* w 1893 roku dla dzieci swojej siostry Adelheit Wette do tekstu jej autorstwa. Treść opery została oparta na baśni niemieckiej braci Jacoba i Wilhelma Grimm. Bracia Grimm to niemieccy filolodzy, zbieracze baśni i podań. W latach 1812–1815 wydali zbiór bajek *Kinder und Hausmärchen*, tłumaczony na wiele języków. Opera Humperdincka była pierwotnie małą, domową operą. Później została przez kompozytora rozszerzona do wymiarów teatralnych. Humperdinck zastosował w niej zaawansowaną technikę kompozytorską wzorowaną na stylu wagnerowskim. Pieśni i tańce w tej operze mają charakter ludowy²⁴.

LIBRETTO OPERY

Akt I

W ubogiej chatce siedzą dzieci – Jaś i Małgosia. Małgosia śpiewa piosenkę, a brat wiąże miotły. Są głodni. Małgosia zdradza tajemnicę, wie gdzie znajduje

²⁴ Karol Stromenger, *Przewodnik operowy*, Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1976, s. 156.

się garnek z mlekiem. Cieszą się, że niedługo dostaną mlecznej zupy. Nadchodzi matka. Gniewa się, że dzieci próżnują i nieostrożnie zrzuca garnek z mlekiem, który rozbija się. Wysyła dzieci do lasu, by nazbierały jagód. Po ich wyjściu matka zasypia. Budzi ją śpiew męża, który radosny wraca do domu. Cieszy się, bo sprzedał na jarmarku mnóstwo mioteł i kupił sporo dobrych rzeczy. Gdy usłyszał, że matka wysyła dzieci do lasu, bardzo się zmartwił. Przecież w lesie jest niebezpiecznie, siedzi tam czarownica Baba Jaga, która może schwytać dzieci i zamienić na pierniki.

Rodzice wyruszają na poszukiwania.

Akt II

Jaś zbiera jagody, a Małgosia wije wianuszek i śpiewa piosenkę. Słychać głos kukułki. Dzieciom jest wesoło i z radości zjadają wszystkie uzbierane jagody. Robi się ciemno. Zaniepokojone dzieci wołają rodziców. Nadchodzą krasnoludki i usypiają je. Anioły, których dzieci wzywały w wieczornym pacierzu, zjawiają się i otaczają śpiących.

Akt III

Zaczyna świtać. Dzieci jeszcze śpią. Zjawia się Wróżka, która budzi je kropkami rosy. Małgosia budzi się ze śpiewem, a braciszek jej odpowiada. Opowiadają sobie swoje sny. Ustępuje mgła i ukazuje się domek z pierników. Dzieci podbiegają, odłamują pierniki z dachu i chrupią je. Z domku jednak wychodzi czarownica i chwyta Jasia na pętlę. Gdy Jaś uwalnia się, rzuca na dzieci czar, tak, że nie mogą uciekać. Jasia zamyka w klatce, Małgosię zostawia na wolności, każąc jej spełniać posługi domowe. Czarownica rozpala ogień w piecu i fruwa na miotle dookoła domu. Cieszy się, że trafił jej się smaczny kasek. Małgosia musi doglądać pieca. Dziewczynka domyśliła się, jakie są zamiary czarownicy. Postanawia zrobić spisek na czarownicę. Udaje głupiutką i prosi czarownicę, aby jej pokazała, jak się zagląda do pieca. Gdy Baba Jaga pochyła się nad drzwiczkami, Małgosia – wraz z potajemnie uwolnionym Jasiem – wpycha ją do pieca i zasuwa drzwiczki. Piec spala się z czarownicą doszczętnie, pozostają z niego tylko gruzy. Małgosia wypowiada zaklęcie posłyszane od czarownicy, dzięki czemu wszystkie zaczarowane jako pierniki dzieci powracają do życia. Wszyscy śpiewają i tańczą. Nadchodzą rodzice Jasia i Małgosi uszczęśliwieni, że znaleźli dzieci całe i zdrowe. Tymczasem czarownica spaliła się na piernik i wszyscy wyciągają ją z pieca.

Wszyscy dziękują niebu nabożnym śpiewem²⁵.

²⁵ Karol Stromenger, op. cit., s.154–156.

Uwertura skomponowana jest na wielką orkiestrę symfoniczną.

Obsada: flet piccolo, 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty;

4 waltornie, 2 trąbki, 3 puzony, tuba;

3 kotły, triangel, tamburyn, talerze;

kwintet smyczkowy.

Tonacja C-dur (wstęp), E-dur (ekspozycja), C-dur (przetworzenie, repryza), metrum $\frac{4}{4}$.

PRZEBIEG UTWORU

Uwertura posiada formę sonatową. Rozpoczyna ją **wstęp** w wolnym tempie, zawierający temat w grupie waltorni utrzymany w fakturze polifonizującej. Rozwój tematu następuje w kwintecie. Odznacza się nasyconym brzmieniem i gęstą harmoniką.

Zmiana tempa i tonacji inicjuje wejście **I tematu ekspozycji**, będącego muzycznym portretem Jasia i Małgosi. Temat jest zróżnicowany, złożony z dwóch zdań. Pierwsze zdanie, zdecydowane i energiczne, podane w partii trąbki, zbudowane jest z postępów kwartowych (portret Jasia). Drugie zdanie, kantylenowe eksponują I skrzypce (portret Małgosi) – tonacja E-dur (Przykład 32).

Po projekcji tematu następuje jego krótkie przetworzenie, w którym pięciokrotnie zaintonowana jest początkowa fraza tematu w partii trąbki, opłataną chromatycznymi pochodami w grupie dętej i kwintecie. Odcinek ten jest jednocześnie łącznikiem.



a) pierwsze zdanie I tematu (portret Jasia)



b) drugie zdanie I tematu (portret Małgosi)

Przykład 32. Engelbert Humperdinck, uwertura do opery *Jaś i Małgosia*

II temat utrzymany jest również w tonacji E-dur. Posiada charakter kantylenowy, złożony jest z dwóch zdań, z których drugie stanowi wariant pierwszego. W dalszym przebiegu tworzy płaszczyznę tematyczną, opartą na ewolucyjnym rozwoju fraz tematycznych. Ekspozycję wieńczy epilog wraz ze swym krótkim

rozwojem. W końcowych taktach powraca zdanie II tematu wraz z przekształconym motywem początkowym I tematu.

Powrót do tonacji C-dur rozpoczyna **przetworzenie**. Pracy przetworzeniowej poddane zostały trzy myśli tematyczne: temat wstępu, pierwsza fraza I tematu oraz fraza epilogu. Główną rolę w toku przetworzenia pełni przekształcony temat wstępu. Technika przetworzeniowa kompozytora polega na tworzeniu fraz pochodnych, będących skróconymi wersjami tego tematu. Prowadzone są głównie w partiach kwintetu smyczkowego, grupa dęta tworzy tło harmonicznokontrapunktyczne. Istotną rolę pełni tu technika sekwencyjnych powtórzeń fraz tematycznych w różnych tonacjach.

Repryza rozpoczyna się tematem – apoteozą, który wyprowadzony jest z frazy pochodnej epilogu. Temat ten symbolizuje zwycięstwo dobra nad złem, będąc głównym przesłaniem treści opery. Po jego wybrzmieniu rozpoczyna się płaszczyzna II tematu. Koda repryzy oparta jest na frazie tematu wstępu.

Uwertura przedstawia przykład rozbudowanej formy sonatowej z bogatą pracą tematyczną. Reprezentuje utwór symfoniczny typowy dla stylu późnoromantycznego. Faktura jest gęsta, zwykle polifonizująca, złożona z kilku warstw. Główne warstwy tworzą dwie zasadnicze grupy instrumentalne orkiestry – kwintet smyczkowy i grupa dęta. Perkusja w tym utworze pełni rolę dopełniającą. Wielokrotnie kompozytor stosuje technikę równoczesnego nakładania się fraz tematycznych.

W orkiestracji dominuje zjawisko dublowania przebiegów melodycznych i układów akordowych w obrębie danej grupy instrumentów, dające w rezultacie masywność brzmienia. Rzadko łączy instrumenty z różnych grup w prowadzeniu jednej myśli muzycznej. Każdą grupę instrumentów traktuje jako całość brzmieniową, posiadającą własny układ faktury, nie indywidualizuje poszczególnych instrumentów.

Humperdinck operuje prostotą melodyczną w budowie tematów. Melodyka wzorowana jest na muzyce ludowej, często oparta na pochodach trójdźwiękowych lub gamowych. Stapia ją z rozbudowaną fakturą i gęstym brzmieniem całego masywu orkiestrowego.

Uwertura do opery *Jaś i Małgosia* niemieckiego twórcy stanowi przykład orkiestrowej muzyki późnoromantycznej, przedstawia silnie nasycone brzmienie orkiestry tego okresu. Jednocześnie wprowadza w bardziej zaawansowany typ percepcji muzycznej, wymagający umiejętności obejmowania większych całości muzycznych. Na przykładzie tej uwertury można wprowadzić pojęcie „płaszczyzny tematycznej” oraz muzycznej symboliki. Kolejną kwestią jest zagadnienie uwertury operowej zawierającej główne myśli pojawiające się w przebiegu akcji scenicznej.

Maurice Ravel: suita *Moja mateczka gąska*

Suita *Moja mateczka gąska* (w swobodnym tłumaczeniu) została określona przez kompozytora jako „pięć utworów dziecięcych”. Pierwotnie została skomponowana jako utwór fortepianowy w układzie na 4 ręce w 1908 roku dla wnuków polskiego rzeźbiarza Cypriana Godebskiego. Z ich rodzicami łączyła Ravela bliska przyjaźń. W 1912 roku zinstrumentował cykl na orkiestrę, a 7 lat później choreograf tzw. „Baletów Rosyjskich” Michał Fokin stworzył wersję baletową dzieła. Jako balet nie odniósł większego sukcesu. Z muzyki baletowej powstała suita koncertowa.

Nazwa cyklu pochodzi z dawnej literatury francuskiej, ze zbioru bajek Charles’a Perraulta pt. *Opowieści matki gąski*. Kolejne części suity osnute zostały na fragmentach bajek różnych autorów. Wszystkie noszą tytuły nadane przez kompozytora i opatrzone cytataми. Treść tych cytatów jest podstawą muzycznej akcji²⁶.

Obsada orkiestrowa w suicie jest następująca:

2 flety (II flet ze zmianą na mały flet), obój, róg angielski, 2 klarnety;
2 fagoty;
2 waltornie;
kotły, triangle, talerze, wielki bęben, tam-tam, dzwonki klawiszowe;
ksylofon;
czelesta, harfa;
kwintet smyczkowy.

W każdej części suity występuje inny zestaw instrumentów.

Suita złożona jest z 5 części o następujących tytułach:

1. *Pawana śpiącej królowny*;
2. *Tomcio Paluch*;
3. *Brzydulka, cesarzowa pagód*;
4. *Rozmowa Ślicznotki z Potworem*;
5. *Zaczarowany ogród*.

OMÓWIENIE KOLEJNYCH CZĘŚCI SUITY

1. *Pawana śpiącej królowny*

Tonacja a-moll, metrum $\frac{4}{4}$.

Obsada orkiestry:

2 flety, obój, róg angielski, 2 klarnety;
waltornia;

²⁶ Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schaffer, *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1973, s. 639.

harfa;
kwintet smyczkowy.

Pawana nie posiada cytatu literackiego. Ujęta została w dwudzielny układ formy **A A₁**. Główny temat jest symetryczny w budowie, złożony z dwóch zdań podanych kolejno w partiach obu fletów. Temat kontrapunktują – waltornia i altówki. Powtórzenie tematu wnosi zmianę w obsadzie (drugie zdanie w partii I skrzypiec) oraz głosy kontrapunktujące. Poprzedzone jest kilkutaktowym łącznikiem.

Faktura utworu jest przejrzysta, ukształtowana z pojedynczych linii, wyłączająca niski rejestr. Myśli tematycznej towarzyszą linie kontrapunktujące, pozostałe głosy akompaniujące przyjmują postać kilkadźwiękowych motywów w artykulacji *pizzicato con sordino*. Całość tworzy płaszczyznę o subtelnym brzmieniu i wyciszzonej dynamice.

Przykład 33. Maurice Ravel, suita *Moja mateczka gąska*, *Pawana śpiącej królowny*, temat

2. Tomcio Paluch

Tonacja c-moll, metrum zmienne: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ (polimetria sukcesywna).

Obsada orkiestry:

- 2 flety, flet piccolo, obój, 2 klarnety, 2 fagoty;
- 2 waltornie;
- kwintet smyczkowy z wyodrębnionymi partiami solowymi.

Część ta posiada charakter wybitnie ilustracyjny. Poprzedzona jest komentarzem słownym zaczerpniętym z bajki. Oto jego treść:

Zdawało mu się, że z łatwością odnajdzie drogę przy pomocy okruszyn chleba, które rozsypywał wszędzie, gdzie przechodził. Ale był bardzo zaskoczony, nie mogąc odnaleźć ani jednej okruszynki; oto przyfrunęły ptaki, które zjadły wszystko (Ch. Perrault)²⁷.

Forma tej części tworzy układ dwudzielny **A A₁** z kilkutaktowym łącznikiem. Główny temat o figuracyjno-kantylenowym charakterze wprowadza obój. Towarzyszy mu również figuracyjna, oparta na pochodach gamowych linia skrzypiec, imitująca wędrówkę głównego bohatera bajki. Temat rozwija się, przechodząc przez partie różnych instrumentów aż do kulminacji *tutti*. Następuje stopniowe wyciszanie narracji. Kilkutaktowy łącznik wprowadza zmianę faktury. Następuje wyodrębnienie trzech głosów solowych I skrzypiec, eksponujących środki kolorystyczne: sztuczne flażolety na glissandzie, krótkie tryle na wysokich dźwiękach *con sordino*. Pozostałe grupy nakładają szybkie glissanda wznoszące i opadające, tremolando i wytrzymywane flażolety, 2 pozostałe głosy podtrzymują figuracje. Łącznik posiada wymiar czysto kolorystyczny, ilustruje przylatujące ptaki, które zjadają okruszynki chleba.

W odcinku **A₁** powraca temat w nowej wersji ze zmianami w głosach towarzyszących. Płaszczyzna tematu szybko zostaje wyciszona. W zakończeniu przypomniany jest początkowy fragment i pierwszy motyw w partii oboju, po czym następuje zatrzymanie akcji – droga Tomcia Palucha urywa się.

W części tej dominuje wyciszona dynamika. Przeważa faktura figuracyjna i polifonizująca. Najczęstsze są figuracje gamowe, które naśladują wędrówkę bohatera bajki. W postępach melodycznych zarówno tematycznych, jak i w głosach towarzyszących, przeważa diatonika.

Orkiestracja jest subtelna, wręcz kameralna. Kompozytor wyodrębnia solo wo instrumenty dęte w prowadzeniu linii tematycznej (flety, róg angielski, klarnet), instrumenty smyczkowe także najczęściej prowadzone są w dwóch grupach (I skrzypce i II skrzypce; altówki i wiolonczele).

Przykład 34. Maurice Ravel, suita *Moja mateczka gąska*. *Tomcio Paluch*, fragment tematu

²⁷ Teresa Chylińska, Stanisław Harasch, Bogusław Schaffer, op. cit., s. 639.

3. *Brzydulka, cesarzowa pagód*

Tonacja dis-moll, metrum $\frac{2}{4}$, tempo marsza

Obsada orkiestry:

flet piccolo, flet, obój, róg angielski, klarnet, fagot;
2 waltornie;
talerze, dzwonki klawiszowe, ksylofon, tam-tam, kotły;
czelesta, harfa;
kwintet smyczkowy z podziałem *divisi*.

Część skomponowana jest w tonacji dis-moll eolskiej. Komentarz słowny zaczerpnięty został z baśni Madame d'Aulnoy:

Rozebrała się i weszła do kąpieli. Natychmiast wszystkie pagody zaczęły śpiewać i grać na instrumentach; jedne miały teorbany zrobione ze skorupki orzecha, inne miały wiole sporządzone z łupek migdała, bo trzeba było dostosować instrumenty do ich wzrostu²⁸.

Przebieg narracji muzycznej tej części tworzy układ repryzowy **A B A**₁. Figuracyjny temat ogniwa **A** posiada nieregularną budowę, złożony jest z dwóch zdań, z których drugie powtarza treść pierwszego z przesunięciem metrycznym (w partiach fletów). Po jego wybrzmieniu następuje kulminacja w postaci urywanych motywów i ponowny powrót tematu w partii oboju, rózka angielskiego i fletu. Płaszczyzna tematyczna uformowana jest w trzech odcinkach. W każdym z nich linii tematycznej prowadzonej przez instrumenty dęte drewniane towarzyszy odmienna warstwa brzmieniowa w pozostałych grupach instrumentów:

- płaszczyznę pierwszego odcinka tworzą głównie smyczki i brzmienia harfy z czelestą; w smyczkach stapiają się dwa różne rodzaje artykulacji: *tremolando*, *pizzicato* z podziałem *divisi* i *con sordino* w każdej grupie;
- płaszczyznę drugiego odcinka tworzą harmoniczne współbrzmienia synkopowanych motywów cząstkowych kwintetu, pełnią rolę kontrapunktującą względem linii tematu;
- płaszczyzna trzeciego odcinka towarzyszy tematowi dopełniającemu, będącemu rozwinięciem głównego tematu; oparta jest na chromatycznych przejściach trzech dźwięków w skrzypcach i wypełnieniu harmonicznym pozostałych grup kwintetu.

W ogniwie środkowym **B** następuje zmiana faktury. Nowa myśl muzyczna pojawia się w partii waltorni, czelesty i harfy. Oparta jest na czterodźwiękowym pochodzie; odpowiada mu myśl dopełniająca klarnetu basowego. Kwintet smyczkowy tworzy wytrzymywane w długich wartościach tło harmoniczne. Faktura jest bardzo prosta, treść melodyczna i harmoniczna bazuje na prostej strukturze interwałowej i równomiernej rytmice.

²⁸ Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schäffer, op. cit. s. 639.

Główny temat w reprzyzie **A₁** powraca w postaci zmodyfikowanej i skróconej. Akcja muzyczna funkcjonuje w trzech płaszczyznach:

- 1) tematycznej, prowadzonej przez instrumenty dęte drewniane (flety, obój, róg angielski) podobnie jak w części **A**;
- 2) kontrapunktyczno-kolorystycznej w grupie instrumentów smyczkowych;
- 3) kolorystycznej (harfa, czelesta, ksylofon, dzwonki).

Materiał dźwiękowy traktowany jest modalnie, w melodyce brak dźwięków prowadzących, przez co tematy mają specyficzny charakter. W samym zakończeniu kompozytor zastosował harmoniczny układ klasterowy: pełne współbrzmienie wszystkich dźwięków gamy dis-moll eolskiej.

4. *Rozmowa Ślicznotki z Potworem*

Tonacja F-dur, metrum $\frac{3}{4}$, tempo walca

Obsada orkiestry:

2 flety, obój, 2 klarnety, fagot, kontrafagot;
2 waltornie;
harfa;
talerze, kotły;
kwintet smyczkowy.

Komentarz do utworu posiada postać dialogu z baśni Madame de Beaumont:

- Gdy myślę o twym dobrym sercu, nie wydajesz mi się taki brzydki.
- Ach, ja mam wprawdzie dobre serce, ale jestem potworem.
- Jest wiele ludzi, którzy są gorszymi potworami od ciebie.
- Gdybym był mądry, ułożyłbym na podziękowanie piękny komplement, ale jestem przecież tylko głupim zwierzęciem. Umieram szczęśliwy, ponieważ widzę cię jeszcze raz.
- Nie, mój najdroższy, nie umrzesz. Będziesz żyć, by zostać moim mężem.
- I oto zniknął Potwór, a ona ujrzała u swych stóp księcia pięknego jak miłość, który dziękował jej za uwolnienie od czarów²⁹.

Utwór skomponowany został w **formie sonatowej**. **Ekspozycja** przedstawia dwa tematy. I temat „śliznotki”, kantylenowy, podany przez klarnet, zbudowany jest z siedmiu fraz przedzielanych pauzami. Każda fraza ilustruje wypowiedziane kwestie. Temat jest powtórzony z transpozycją i głosem kontrapunktującym. II temat „potwora”, charakterystyczny w rysunku melicznym, tworzy jedno zdanie. Motywem głównym jest chromatycznie opadająca triola i duży skok o septymą wielką w dół w partii kontrafagotu. Temat jest powtórzony z transpozycją o sekundę wielką w górę. Towarzyszy mu kolorystyczna płaszczyzna tremolandowa kwintetu smyczkowego.

Przetworzenie to muzyczna ilustracja dialogu między bohaterami. Obydwa tematy występują równolegle lub naprzemiennie, następuje ich przetwarzanie

²⁹ Teresa Chylińska, Stanisław Harasch, Bogusław Schaffer, op. cit., s. 639–640.

poprzez modyfikowanie budowy interwałowej i transpozycje. Pojawiają się kolejno: zmodyfikowany temat „ślicznotki” w partii fletu, inwertynie (w odwróceniu) przekształcony (jako ruch półtonowy w górę) temat „potwora” w partii kontrafagotu. W następnym ujęciu temat „pięknej” przechodzi do partii oboju, prowadzony równolegle z tematem „potwora” nadal w kontrafagocie. W dalszym toku tematy bohaterów bajki ulegają skróceniu, kompozytor operuje tylko wybranymi frazami obydwu tematów, które na zmianę przeplatają się – temat „ślicznotki” przechodzi do I skrzypiec, fletów i obojów (w zdwojeniach oktawowych); temat „potwora” przechodzi do fagotu, kontrabasów i wiolonczel. Rozwój przetworzenia prowadzi do kulminacji opartej na wielokrotnym powtórzeniu motywu opadającej sekundy.

W **repryzie** tematy powracają w pierwotnej wersji w karnecie i kontrafagocie. W odróżnieniu od ekspozycji występują równolegle. Następuje ich kilkakrotne powtarzanie, przy czym temat „potwora” przekształca się i wchodzi do coraz wyższego rejestru już w partii fagotu, zmieniając jednocześnie kierunek melodyki na wznoszący. W momencie poprzedzającym przeistoczenie się „potwora” w pięknego księcia jest krótka kulminacja na tym samym, co w przetworzeniu, motywie opadającej sekundy. Po niej następuje pauza generalna całej orkiestry. Potwór, przeistoczony w księcia zostaje teraz ukazany na tym samym temacie, lecz w bardzo wysokim rejestrze solowych skrzypiec dźwiękami fłażoletowymi. Po nim temat „ślicznotki” przypomina się w partiach: małego fletu i harfy (również fłażolety, zdwojenia oktawowo). Narracja stopniowo wycisza się. W zakończeniu Ravel tworzy bardzo charakterystyczny akord Fis⁷ zestawiony z dźwiękiem „F” w poczwórnym *divisi* smyczków, oddający kolorystycznie klimat bajkowego czaru.

Faktura jest bogata, zmienna, rozdzielona wyraźnie na dwie warstwy – tematyczną i harmonicznokolorystyczną. Wiodącą rolę tematyczną pełnią wybrane instrumenty dęte. W partii kwintetu fragmentarycznie pojawiają się motywy tematyczne (wiolonczele, kontrabas, skrzypce solo w końcowym odcinku). Towarzystwo pozostałych instrumentów przyjmuje postać akompaniamentu w rytmie walca.

5. Zaczarowany ogród

Tonacja C-dur, metrum $\frac{3}{4}$.

Obsada orkiestry:

2 flety, obój, róg angielski, 2 klarnety, 2 fagoty;

2 waltornie;

harfa, czelesta;

triangel, talerze, kotły, dzwonki klawiszowe;

kwintet smyczkowy.

Ostatnia część nie posiada komentarza słownego. Forma utworu jest trójfazowa, wyprowadzona z początkowego materiału. Tworzy schemat **A A₁ A₂**. Wstępny temat jest spokojny i dostojny. W dalszym przebiegu poddawany jest przekształceniom, tworząc dwie odmiany, symbolizujące różne rejony zaczerpniętego ogrodu. Bogata praca tematyczna zakłada przekształcenia melodyczno-rytmiczne i zmiany w obsadzie instrumentalnej. W rozwoju materiału tematycznego można wyróżnić trzy fazy. Sam temat w pierwszym ujęciu posiada zwartą postać fakturalną z wiodącą linią I skrzypiec i kontrapunktującymi głosami pozostałych instrumentów. Później włączają się instrumenty dęte. Zawieszenie akcji kończy pierwszą fazę płaszczyzny tematu. Drugą fazę tworzy pierwsza melodyczno-rytmiczna odmiana tematu podana przez skrzypce solo i czeleste, jest bardziej ruchliwa rytmicznie. Trzecią fazę intonuje druga odmiana tematu wyprowadzona z głównej myśli. Całość kończy efektowna kolorystycznie kulminacja (Przykład 35).

W przebiegu sukcesywnym następuje stopniowy rozwój faktury poprzez włączanie nowych partii instrumentalnych, rozszerzających paletę kolorystyczną.

Forma wszystkich części suity kształtowana jest przez treści programowe, do których muzyka się odnosi. Treści te decydują o charakterze tematów, ich motywice, ujęciu instrumentalnym. Tematy, jak i narracja muzyczna, posiadają charakter ilustracyjny. Także kategoria ekspresyjna ilustruje nastrój sytuacji, klimat bajkowej scenerii. Wszystkie części suity odznaczają się bogactwem pracy tematycznej, co wynika z faktu symbolicznej funkcji tematów odnoszących się do bohaterów i zdarzeń. Istotną rolę ilustracyjną pełni kolorystyka orkiestrowa. Tutaj zastosowanie mają różne barwy instrumentalne, środki artykulacyjne, układy harmoniczne, chwyt fakturalne. Ravel stosuje następujące środki techniczno-artykulacyjne:

- *pizzicato con sordino*;
- flażolety na harfie;
- glissanda na flażoletach w smyczkach, glissanda harfy;
- tremolanda w kwintecie;
- podwójne flażolety;
- ozdobniki.

Materiał dźwiękowy oparty jest na rozszerzonej tonalności. Różne są układy formalne w poszczególnych częściach suity: **A A₁**, **A B A₁**, **forma sonatowa**, **A A₁ A₂**. Ravel daje przykłady bogatej pracy tematycznej, techniki przetworzeniowej i mistrzowskiej orkiestracji.

Suita *Moja mateczka gąska* jest doskonałym przykładem muzyki ilustracyjnej i utworem, na którym można to zagadnienie przedstawić w dydaktyce szkolnej. Daje duże możliwości do zapoznania się z obsadą i właściwościami brzmieniowymi orkiestry symfonicznej, sposobami gry na różnych instrumentach. Ak-

cja muzyczna w utworze Ravela toczy się w kilku warstwach, na co należy zwrócić uwagę uczniom podczas słuchania. Fascynujące jest tu kompozytorskie mistrzostwo instrumentacji, oddające w niezwykle sugestywny sposób treść bajkowej scenerii.

The musical score shows measures 5, 6, and 7 of the piece. The instruments listed on the left are: Odes Fl, Hth, Cor A, Cl, Bsns, Cors, Trbn, Trg, Cymb, J do T, Célesta, Harpe, 1ers Vons, 2ds Vons, Alt, Vclles, and C.B. The score is written for a full orchestra. The Célesta and Harpe parts are marked with 'gliss' and 'glissando' effects. The Vclles part is marked with 'unis pizz'. The C.B. part is marked with 'ff'. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte).

Przykład 35. Maurice Ravel, suita *Moja mateczka gąska*. *Zaczarowany ogród*, fragment końcowy części

Sergiusz Prokofiew: baśń symfoniczna *Piotruś i wilk* op. 67

Baśń symfoniczna *Piotruś i wilk* powstała w 1936 roku z myślą o najmłodszych słuchaczach. Pomysł jej zrodził się przypadkowo. Autor monografii kompozytora, Jerzy Jaroszewicz opisuje genezę utworu następująco:

W marcu 1936 kompozytor wybrał się z synami do Centralnego Teatru Dziecka, gdzie odbywał się poranek symfoniczny. Dyrektorka tej instytucji wspominała w rozmowie, że organizuje u siebie cykl koncertów pod tytułem „Poznajemy instrumenty muzyczne”. Proponowała wymyślenie jakiejś atrakcyjnej dla dzieci formy, na przykład – bajki. Po paru dniach z luźnej rozmowy zrodził się konkretny projekt³⁰.

Treść bajki osnuta została na wątkach popularnej bajki ludowej. W trakcie wykonywania utworu, z treścią poetycką zapoznaje słuchaczy recytujący narrator. Pierwsze wykonanie kompozycji miało miejsce 2 maja 1936 roku w Filharmonii Moskiewskiej i przyjęte zostało z wielkim entuzjazmem. Muzyka baśni tworzy swoisty „podręcznik instrumentacji”. Libretto stanowiło pretekst dla małego „przewodnika” po orkiestrze symfonicznej.

Każda postać bajki ma swój temat przewodni i sobie przypisany instrument. Niemniej istotną rolę pełni tutaj samo ukształtowanie melodyczno-harmoniczne wszystkich „tematów-postaci”.

Głównym bohaterem jest młody chłopiec imieniem Piotruś, który wraz ze swym dziadkiem mieszka w zagrodzie w pobliżu lasu. Piotrusia ilustruje kwintet smyczkowy, który swym jasnym, radosnym brzmieniem oddaje pogodną naturę i beztroski nastrój głównego bohatera bajki. Dziadka „przedstawia” fagot w niskim rejestrze, który wyraża stan rozgniewania. W bajce występują także zwierzęta:

Ptaszek – flet, wysoka skala, bardzo ruchliwy, najlepiej naśladuje świergot ptaków;

Kaczka – obój, barwa nosowa, mniej ruchliwy, nadający się do grania dłuższych fraz, melodii wyrażających skargę;

Kot – klarnet, niższa skala, bardzo zwinny i ruchliwy, doskonale nadaje się do ilustracji skoków;

Wilk – 3 waltornie, brzmienie grupowe, groźne i tajemnicze w swym charakterze;

Strzały myśliwych – kotły, doskonale poprzez ostre uderzenia naśladują strzelanie z broni.

Pełna obsada zespołu obejmuje:

Flet, obój, klarnet, fagot;

3 waltornie, trąbkę, puzon;

³⁰ Jerzy Jaroszewicz, *Prokofiew*, PWM, Kraków 1983, s. 197–199.

kotły, talerze, wielki bęben, werbel;
kwintet smyczkowy.

Trąbka, puzon, talerze, wielki bęben i werbel pełnią w instrumentacji muzyki do tej bajki rolę dopełnienia brzmieniowo-harmonicznego i zwiększania wolumenu brzmienia zespołu. Stosowane są w ściśle określonych scenach, takich jak: skradanie się kota, gniewne upominania dziadka, ukazanie się wilka, próba złapania ptaszka przez wilka, zarzucenie pętli na ogonie wilka, triumfalny marsz z wilkiem do ZOO.

PRZEBIEG BAJKI

Pewnego ranka Piotruś otworzył bramę i wyszedł na wielką, zieloną łąkę, która leżała w pobliżu jego domu³¹.

Bajkę rozpoczyna **temat Piotrusia** w wykonaniu kwintetu. Jest 8-taktowy, okresowy (typ okresu odpowiadającego – następnik powtarza treść poprzednika o tercję wyżej). Temat przedstawiony jest dwukrotnie: najpierw przez grupę I skrzypiec, potem przez grupę II skrzypiec. Układ tonalny w temacie jest następujący: poprzednik w C-dur, następnik w Es-dur. Zakończony jest pochodem gamowym, ilustrującym wyjście Piotrusia na łąkę. Następstwo jego dźwięków oscyluje między cis-moll i C-dur.

Przykład 36. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, temat Piotrusia

Pierwszym przyjacielem, którego spotkał, był mały ptaszek, siedzący na gałęzi wielkiego drzewa. Szczebotał radośnie: „wszędzie spokój, wszędzie spokój”.

Temat ptaszka intonuje flet. Zbudowany jest z trzech szybkich, figuracyjnych fraz, bogato zdobionych przednutkami, imitującymi świergotanie ptaszka. Cały

³¹ Tekst bajki zaczerpnięty został z partytury (tłum. z j. niemieckiego: Maryla Renat), Sergiej Prokofjew, *Peter und der Wolf. Ein musikalisches Märchen für Kinder. Für Sprecher und Orchester*, opus 67, Partitur, Edition Peters, Leipzig 1970.

temat emitowany jest dwukrotnie: pierwszy raz solo, drugi – z towarzyszeniem oboju i skrzypiec.



Przykład 37. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, temat ptaszka

I rzeczywiście, wszystko było spokojne, nawet staw był spokojny, nie było najłżejszego wiatru, który mógłby zburzyć jego powierzchnię.

Po tym fragmencie tekstu zespół wykonuje temat Piotrusia, który przeplata się z tematem ptaszka. Następuje dialog dwóch tematów, ilustrujących przekonanie się Piotrusia z ptaszkiem.

Po chwili przydreptała kaczka. Mieszkała u Piotrusia na podwórku i była bardzo zadowolona, że Piotruś zapomniał zamknąć bramę, dzięki czemu mogła sobie popływać po stawie.

Temat kaczk prezentuje obój. Jest on okresowy, ósmiotaktowy (rodzaj okresu uzupełniającego). Temat jest powtórzony z nowym następnikiem. Pochody chromatyczne w pierwszym zdaniu tematu naśladują niezdarne dreptanie kaczkuski. W dalszym przebiegu włącza się flet intonujący jeden motyw z tematu ptaszka.

6 L'istesso tempo

Przykład 38. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, początkowe takty tematu kaczk

Ptaszek zauważył kaczkę i sfrunął na brzeg stawu.

– Ha, co z ciebie za ptak, skoro nie potrafisz fruwać?

– Ha, co z ciebie za ptak – odpowiedziała kaczka – skoro nie potrafisz pływać? – i dała nurka.

Następuje dialog tematów – ptaszka i kaczki. Figuracje fletu ilustrujące ptaszka są bardziej rozbudowane w porównaniu z pierwszym ukazaniem tematu. Frazza tematu kaczki realizowana jest przez 4 instrumenty: klarnet, fagot, wiolonczelę, obój.

Przekomarzali się tak jedno z drugim, kaczka pływając w kółko po stawie, a ptaszek podskakując dookoła stawu.

W następującym fragmencie, ilustrującym rozmowę ptaszka i kaczki, występuje operowanie wybranymi motywami i stopniowe przyspieszanie tempa.

Nagle coś innego ściągnęło uwagę Piotrusia. W trawie skradął się kot.

Temat kota wykonuje klarnet na wznoszących i opadających, figuracyjnych frazach, naśladujących skradanie się kota. Jest ósmiotaktowy, okresowy (okres odpowiadający – następnik powtarza treść poprzednika ze zmianą).

11 **Moderato**

Cl. con eleganza arco

Cb. *p*

Cl. *p*

Cb. *p*

Przykład 39. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, temat kota

Kot myślał:

„Póki ptaszek jest zajęty rozmową z kaczką, złapię go” – i zaczął się zbliżać na swych aksamitnych łapkach.

Następuje powtórzenie tematu kota.

Kaczka tymczasem szybko popłynęła na środek stawu i gniewnie pokwakiwała. Kot jednak bardziej interesował się ptaszkiem. Chodził wokoło drzewa i rozmyślał: „Czy warto wspinać się tak wysoko? Gdy się tam już dostanę, on odfrunie gdzie indziej”.

Zespół wykonuje temat kota z figuracyjnymi odzywkami fletu; przedstawia sytuację zbliżania się kota do świergoczącego ptaszka.

Kiedy tak Piotruś przyglądał się kotu, w bramie ukazał się jego dziadek. Był bardzo zagniewany na Piotrusia za to, że wyszedł na łąkę.

– To niebezpieczne miejsce – mruczał gniewnie – pomyśl tylko, gdyby tak wilk wyszedł z lasu, co zrobiłbyś wtedy?

Fagot wykonuje **temat dziadka** – symetryczny, okresowy, złożony z dwóch zdań melodycznie różnych względem siebie (rodzaj okresu uzupełniającego). Pierwsze zdanie zbudowane jest z fraz w rytmie punktowanym, drugie z urywanych motywów, naśladujących gniewne pomrukiwanie dziadka ostrzegającego przed groźnym wilkiem. Towarzyszy mu kwintet krótkimi urywanymi dźwiękami w barwie *sul ponticello* oraz bęben wielki, potem werbel i kotły (Przykład 40.)

18

Andante

Cl.

Fg.

Gr.C.

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

f

mp

f energico

loco

sempre sul pont.

mp

mf

mp

Przykład 40. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, temat dziadka

Ale Piotruś nie przejął się słowami dziadka. Chłopcy, tacy jak on, nie boją się wilków.

Kwintet smyczkowy przypomina temat Piotrusia zdublowany w partii klarnetu.

Dziadek wziął Piotrusia za rękę, zaprowadził go do domu i zarygłował bramę.

Pojawia się znów temat dziadka z ilustracją muzyczną w postaci pochodu gamowego, przedstawiającego zaprowadzenie Piotrusia do domu i zamknięcie bramy zilustrowane dwoma akordami – prostej kadencji doskonałej, w tonacji h-moll.

Kiedy tylko Piotruś zniknął za bramą, z lasu naprawdę wyszedł wielki, szary wilk.

Zespół eksponuje **temat wilka** w partiach waltorni. Zbudowany jest z powtarzanej jednej frazy w trzech waltorniach. Atmosferę strachu i zagrożenia ilustrują w nim wychylenia półtonowe w trzech głosach waltorni na tle tremola kwintetu i talerzy.

19

Andante molto ♩ = 66

Cl.

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Ptt.

Va.

Vc.

Cb.

p

mp

mf

p

mp

Przykład 41. Sergiusz Prokofiew, baśń symfoniczna *Piotruś i wilk*, początkowe takty tematu wilka

Kot błyskawicznie wskoczył na drzewo.

Klarnet przypomina temat kota, po czym wykonuje wznoszące sekwencje trzydziętkowe, naśladowujące wspinaczkę kota na drzewo.

Kaczka w strachu wyskoczyła z wody. Wilk ją dogonił i połknął w całości.

Kolejna akcja muzyczna ilustruje ucieczkę kaczki przed wilkiem i scenę połknięcia, wyrażoną ostrymi, wytrzymywanymi akordami dysonansowymi całego zespołu. Po niej pojawia się temat kaczki w tercjach w wyższym rejestrze skrzypiec z artykulacją *tremolo* i *con sordino*. Odmierna instrumentacja ilustruje kwilenie kaczki w brzuchu wilka.

W dalszym przebiegu bajki narracja słowna nakłada się na ilustrację muzyczną.

Sytuacja przedstawiała się następująco: kot siedział na gałęzi wielkiego drzewa (temat kota), ptaszek na drugiej gałęzi (figuracje fletu), nie za blisko kota (klarnet i flet). Wilk zaś chodził dookoła drzewa i patrzył na obu łakomym wzrokiem.

Następuje dialog trzech tematów: wilka, motywu ptaszka i tematu kota, w skróconych wersjach. Każdy z tych tematów ukazany jest w skróconym wariacie.

Tymczasem Piotruś stał za bramą i bacznie obserwował, co się dzieje (temat Piotrusia). Nagle przyszła mu do głowy wspaniała myśl: poszedł do domu, wziął długi sznur i wspiął się na kamienne ogrodzenie oddzielające jego dom od łąki. Drzewo stojące w pobliżu było tak wielkie, że jedna z gałęzi sięgała poza mur. Piotruś wspiął się na gałąź i szybko wszedł na drzewo.

W tle tej narracji brzmią motywy kwintetu symbolizujące działania Piotrusia.

- Posłuchaj – szepnął do ptaszka – sfruń i krąż szybko nad głową wilka, tylko uważaj, żeby cię nie schwytał.
- Rozkaz – powiedział ptaszek i pofrunął na dół (ilustracja tego zdarzenia: temat Piotrusia grany na flecie przedstawia wykonywanie przez ptaszka polecenia Piotrusia; temat jest motywicznie przekształcony z zastosowaniem chromatycznych przesunięć). Ptaszek latał tak nisko nad głową wilka, że prawie dotykał jego łba skrzydłami. Wilk wściekle kłapał paszczą, próbując go schwytać.

Ilustracja muzyczna podejmuje temat wilka, przerywany ostrymi akordami ilustrującymi kłapanie paszczą; temat Piotrusia intonowany jest na flecie, symbolizując w ten sposób wykonywanie przez ptaszka poleceń Piotrusia.

Piotruś zawiązał na sznurze pętlę i opuszczał ją coraz niżej.

Prokofiew przedstawił tę scenę za pomocą chromatycznie opadających figuracji skrzypiec *con sordino*, imitując w ten sposób opuszczanie przez Piotrusia pętli sznura nad ogonem wilka.

Wreszcie złapał wilka za ogon i mocno pociągnął pętlę. Gdy wilk poczuł pętlę na ogonie, oszalał ze złości i zaczął skakać na wszystkie strony, próbując się uwolnić.

Ilustrację szamotania się wilka przedstawia motyw puzonu i odzywki całej orkiestry oraz ostre, siekane akordy kwintetu.

Ale Piotruś przywiązał drugą część sznura do gałęzi. Skakanie wilka tylko zacieśniło pętlę.

Temat wilka podany jest z towarzyszeniem kwintetu (*tremolo sul ponticello* smyczków i *tremolo* talerzy).

Właśnie w tej chwili Piotruś zobaczył myśliwych wychodzących z lasu (akordy *pizzicato*). Szli tropem wilka i strzelali.

Następuje marszowy **temat myśliwych** oraz imitacja strzałów na kotłach.

Piotruś siedzący wysoko na drzewie krzyknął do myśliwych:

– Słuchajcie, ptaszek i ja złapaliśmy wilka. Teraz musicie tylko nam pomóc zaprowadzić go do ZOO!

Słowa Piotrusia ilustruje jego przekształcony temat.

I tak rozegrała się ta historia. Nastąpił triumfalny marsz Piotrusia, myśliwych, dziadka z wilkiem do ZOO.

Głównym tematem marsza jest temat Piotrusia wykonywany przez waltornie i trąbkę.

Z przodu szedł Piotruś, za nim myśliwi prowadzący wilka, pochód zamykali dziadek i kot.

By przedstawić cały skład pochodu kompozytor przypomina tematy – dziadka i kota.

Nad nimi fruwał ptaszek, który świergotał:

– Popatrzcie co za zuchy z Piotrusia i ze mnie: złapaliśmy wilka.

Tutaj w marszu dodatkowo rozbrzmiewa temat ptaszka.

A gdybyśmy posłuchali uważnie, usłyszelibyśmy kwakanie kaczuszki w brzuchu wilka, bardzo ciche, gdyż wilk w pośpiechu połknął ją żywą i całą.

Przypomnienie tematu kaczuszki odbywa się w partii skrzypiec w ściszonej dynamice. Po nim następuje koda w postaci miarowego, szybkiego ruchu rytmicznego na powtarzanych akordach, najpierw w kwintecie, potem z dołączeniem dętych i perkusji.

Baśń symfoniczna *Piotruś i wilk* jest utworem adresowanym do dzieci młodszych. Doskonale kształtuje wyobraźnię dźwiękową i stanowi artystyczną, praktyczną lekcję instrumentoznawstwa. Wszelkie powroty bohaterów bajki ilustrowane są powrotami ich tematów, a zmiany sytuacji symbolizują zmiany w instrumentacji tych tematów (np. bardzo charakterystyczne są: zmiana instrumentalna tematu kaczuszki po scenie połknięcia i tematu Piotrusia w końcowym marszu).

Kompozycja ta daje również możliwość zapoznania się z muzyką XX wieku, opartą na rozszerzonej tonalności. Kompozytor stosuje tutaj różne zestawienia tonacji w obrębie jednej całości muzycznej, np. w temacie Piotrusia C-dur i Es-dur i na dłuższych odcinkach, pomiędzy płaszczyznami tematycznymi. Każdy temat, przedstawiający daną postać bajki, ujęty jest w innej tonacji:

— Piotruś: C-dur, Es-dur;

— ptaszek: C-dur z modulacją do G-dur z licznymi zmianami chromatycznymi;

- kaczka: As-dur;
- kot: G-dur, powtórzenie w H-dur;
- dziadek: h-moll;
- wilk: g-moll.

Tematy ukazujące się w przebiegu bajki poddawane są transpozycjom do dalszych tonacji. Charakterystyczne dla stylu Prokofiewa zestawianie akordów, należących do różnych tonacji, ma tutaj częste zastosowanie. Przykładowo, w scenie ukazującej wyjście myśliwych z lasu zestawione są w jednym takcie w partii kwintetu akordy (*pizzicato*): Des-dur i C-dur, a dalej w powtórzeniu odcinka marszowego akordy: D-dur i Cis-dur. Stosowanie tych zabiegów tonalnych bardzo uplastycznia muzyczną charakterystykę.

Istotnym elementem oddającym charakter zdarzeń jest artykulacja. W partiach instrumentów smyczkowych stosuje bardzo szeroki wachlarz smyczkowania: *legato*, *spiccato*, *martelé*, smyczki siekane (ostre smyczkowanie wykonywane wielokrotnie przy żabce ruchem w dół), smyczki podrzutowe (szereg krótkich dźwięków wykonywanych oddzielnymi smyczkami w górę), *tremolo*. Wielokrotnie stosowana jest barwa *sul ponticello*, gra *con sordino* i artykulacja *pizzicato*. Środki te uwypuklają ilustrację muzyczną, np. *tremolo* występuje w scenach zagrożenia (temat wilka), *con sordino* w warstwach akompaniujących jako tło lub w scenach wyrażających smutek (scena połknięcia kaczki), *sul ponticello* i smyczki siekane w scenie szamotania się wilka. Bogato stosowane są przednutki, zwłaszcza w partii fletu, ilustrującego świergot ptaszka. Instrumenty dęte wykorzystane są w całej skali możliwości dynamicznych i artykulacyjnych. Perkusja pełni rolę dobarwiającą (*tremolo* na talerzach i wielkim bębnie w temacie wilka), tylko kotły zostały użyte tematycznie w scenie wychodzenia myśliwych z lasu.

Wysoce ilustracyjny charakter kompozycji stwarza okazję do omówienia tego zagadnienia w dwóch kierunkach: barwy instrumentalnej jako środka muzycznej charakterystyki oraz naśladowania zdarzeń bajki strukturami dźwiękowymi, rytmizacją przebiegów, zastosowaniem ozdobników i artykulacją. W wersji symfonicznej bajka Prokofiewa wykonywana jest ze współudziałem narratora, przedstawiającego treść komentarzem słownym. Poszczególne zdarzenia ilustrowane są odpowiadającym im fragmentem muzycznym.

Baśń *Piotruś i wilk* posiada też wersje baletowe. „Walory tego utworu – czytamy w *Przewodniku baletowym* – jego wdzięk, prosty liryzm, świeżość humoru, zachęciły choreografów do nadania mu formy baletowej, mimo pewnej trudności scalenia w ciągłą akcję szeregu krótkich scen i tańców, przerywanych recytacją. W niektórych wersjach scenicznych zachowano komentarz słowny w czasie akcji, w innych zastępowano go wstępną narracją. Jednakże ukazanie na scenie wszystkich postaci i realiów bajki sprawiło, że świat odważnego Piotrusia, ko-

chającego przyrodę i zaprzyjaźnionego ze zwierzętami, przemawiał bardziej bezpośrednio do wyobraźni dziecięcej³². W wersji baletowej *Piotruś i wilk* wystawiany był wielokrotnie.

Benjamin Britten: *The Young Person's Guide to the Orchestra* (Wariacje i fuga na temat Purcella) op. 34

Wariacje i fuga na temat Purcella op. 34 jest kompozycją orkiestrową o charakterze dydaktycznym. Nosi podtytuł: „Wprowadzenie młodych osób w orkiestrę”. Skomponowany został w 1945 roku jako ilustracja muzyczna do filmu pt. *Instrumenty orkiestry*. Zamiarem kompozytora było wyraziste ukazanie poszczególnych instrumentów orkiestry, ich techniki, możliwości wykonawczych i specyfiki. Plan ten Britten realizuje w oparciu o ściśle ukształtowaną formę. Temat utworu *The Moor's Revenge* zaczerpnął z tragedii *Abdelazar* Henry Purcella³³.

Temat utworu w tonacji d-moll posiada dostoyny charakter, jest ośmiotaktowy, podany w orkiestrowym *tutti* (Przykład 42). Posiada frazę inicjalną, dwutaktową, po której następuje sekwencyjne opadanie motywu (trzykrotne) i formuła zakończeniowa. Jego treść realizują instrumenty dęte drewniane (flety, oboje, klarnety) oraz grupa skrzypiec. Pozostałe instrumenty realizują dopełnienie harmoniczne. W sekwencyjnym motywie włącza się również ksylofon.

Po pierwszej prezentacji tematu następuje jego powtarzanie w głównych grupach instrumentalnych, według kolejności zapisu partyturowego:

- dęte drewniane,
- dęte blaszane,
- kwintet smyczkowy,
- perkusja.

W ostatniej grupie mamy do czynienia z projekcją rytmu tematu. Po prezentacji „grupowej” zamknięcie tematu wieńczy ponowne *tutti*. Ekspozycja tematu posiada trójdzielną konstrukcję. Po ekspozycji następuje cykl trzynastu wariacji. Kolejne wariacje są prezentacją poszczególnych instrumentów. Pierwsze cztery wariacje przedstawia grupa dętych drewnianych.

³² Irena Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM, Kraków 1973, s. 244.

³³ Andrzej Tuchowski, *Benjamin Britten, twórca, dzieło, epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 1994, s. 133.

Allegro maestoso e largamente

THEME A

The musical score is for a full orchestra and includes parts for the following instruments:

- Piccolo
- Flutes I & II
- Oboes I & II
- Clarinet in Bb I & II
- Bassoons I & II
- Horns in F I & II
- III & IV
- Trumpets in C I & II
- Trombones I & II
- III (Bass) & Tuba
- Timpani
- Percussion (SD, Xylo, Cym, B.D.)
- Harp
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Bass (div)

The tempo is **Allegro maestoso e largamente**. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The score shows the first four measures of the theme, with various dynamics and articulations.

Przykład 42. Benjamin Britten, *Wariacje i fuga na temat Purcella*, początkowe takty tematu

Wariacja A – flety

Pierwszą wariację wykonują 2 flety i flet piccolo. Wariacja ma charakter figuracyjny, zawiera liczne ozdobniki. Fakturalnie przedstawia dwa rodzaje współdziałania instrumentów – grę w paralelnych tercjach oraz dialogowanie.

Wariacja B – oboje

Druga wariacja jest kantylenowa, podkreślająca liryczny charakter brzmienia tego instrumentu. Ujęta została w postać refleksyjnego dialogu obojów z dojściem do punktu kulminacyjnego.

Wariacja C – klarnety

Jest to wariacja figuracyjna o charakterze tanecznym, prezentująca przede wszystkim ruchliwość klarnetów. Układ faktury polega na dialogowaniu obydwu instrumentów na krótkich motywach.

Wariacja D – fagoty

Wariacja fagotów utrzymana jest w rytmie marsza. Odcinek w rytmie punktowanym przedzielony jest odcinkiem o śpiewnej melodyce. Ukazuje fagot w podwójnej roli – w ostrej artykulacji oraz jako instrument kantylenowy.

Następne 4 wariacje prezentują kolejne grupy kwintetu:

Wariacja E – skrzypce

Prezentacja grupy skrzypiec ujęta została w rytmie poloneza (*brillante – alla polacca*). Skrzypce ukazane są w grze figuracyjnej, akordowej i kantylenowej. Schemat rytmiczny poloneza realizują instrumenty dęte.

Wariacja F – altówki

Wariacja jest kantylenowa, melodyka grupy altówek posiada charakter kontemplacyjny.

Wariacja G – wiolonczele

Wariacja w tej grupie instrumentów utrzymana jest w jednostajnym rytmie synkopującym na tle figuracyjnego akompaniamentu klarnetu.

Wariacja H – kontrabasy

Wariacja przedstawia melodię zbudowaną z sekwencyjnie opadającego motywu wprowadzonego i zakończonego figuracjami.

Między ukazaniem kwintetu i kolejnej grupy – dętych blaszanych, występuje akordowo-figuracyjna wariacja harfy – **Wariacja I.**

Wariacja J – waltornie

4 waltornie przedstawione są jako instrumenty rodowodu sygnałowego. Realizują imitacyjne motywy nakładane na siebie.

Wariacja K – trąbki

Wariacja o charakterze marszowym, bazująca na jednym motywie prowadzonym w dialogu na tle tego samego układu rytmicznego werbla.

Wariacja L – puzony, tuba

Puzony prowadzi majestatyczny temat z uzupełniającym motywem całej orkiestry, temat ten jest dokończony przez tubę.

Wariacja M – perkusja

Wariacja w tej grupie ukazuje sukcesywnie kilka zestawień różnych instrumentów:

- kotły na 3 wysokościach, wielki bęben, talerze, tamburyn;
- triangel, werbel, blok chiński;
- ksylofon, kastaniety, gong.

W zakończeniu wariacji następuje połączenie wszystkich instrumentów. Pokazowi perkusji towarzyszy rytmiczny akompaniament kwintetu.

Cykl wariacji zostaje zwieńczony rozbudowaną fugą. **Temat fugi** jest figuralnym wariantem melodycznym głównego tematu.



Przykład 43. Benjamin Britten, *Wariacje i fuga na temat Purcella*, temat fugi

Temat główny pojawia się we wszystkich instrumentach w tej samej kolejności, co w wariacjach. W poszczególnych wejściach tematu następuje powtórny pokaz instrumentów. Odcinek końcowy fugi zawiera spiętrzenie tematów i na tym tle wchodzi główny temat utworu (instrumenty blaszane) w oryginalnej wersji, co daje bardzo efektowną kodę w postaci triumfalnego, chorałowego *tutti*.

Każdy z instrumentów orkiestry został ukazany od najbardziej charakterystycznej strony brzmieniowo-artykulacyjnej, podkreślającej główny walor instrumentu.

Kompozycja Brittena odznacza się niezwykłą pomysłowością i trafnością w sposobach prezentacji instrumentów, w uchwyceniu ich specyfiki i cech brzmieniowych. Utwór ten zdobył znaczną popularność i stanowi bardzo dobry materiał dydaktyczny do nauczania podstaw instrumentoznawstwa.

Wnioski końcowe

Omówione powyżej utwory posiadają wysoki walor artystyczny i dydaktyczny. Są to kompozycje funkcjonujące w repertuarze koncertowym. Fakt ich powstania w różnych epokach daje możliwość wprowadzania młodych odbiorców w zagadnienie muzyki orkiestrowej na różnych etapach rozwoju historycznego, od podstaw orkiestry klasycznej, poprzez XIX-wieczną, aż do połowy XX wieku. Można na przykładzie tych utworów prześledzić rozwój obsady orkiestrowej oraz roli poszczególnych grup instrumentalnych. Wraz z rozwojem składu orkiestry następował rozwój techniki instrumentalnej. Można tu dokonać analizy porównawczej zakresu wykorzystania instrumentów w kolejnych dziełach.

Wszystkie te utwory odznaczają się prostotą budowy architektonicznej. Budowa okresowa tematów, układy repryzowe i rondowe stają się podstawą do wprowadzania wiadomości z zakresu form muzycznych. Równolegle można na przykładzie tematów prześledzić typy melodyki i metryczkę. Faktura orkiestrowa to kolejny aspekt dydaktyczny. U jego podłoża leży rola poszczególnych grup instrumentalnych w prowadzeniu narracji muzycznej. Wyróżnienie instrumentów wiodących, pierwszoplanowych, dopełniających, drugoplanowych i stanowiących podporę harmoniczną daje się zastosować w odniesieniu do wszystkich dzieł. Poza *Kindersinfonie* Josepha Haydna wszystkie utwory zawierają element kolorystyki orkiestrowej.

Kolejną kwestią jest uświadomienie dwóch podstawowych typów faktury – homofonicznej i polifonicznej. Czystą fakturę polifoniczną reprezentuje jedynie fuga w utworze Brittena, lecz fragmentarycznie występuje także w uwerturze Humperdincka i suicie Ravela.

Ostatnim, silnie wyróżniającym się zagadnieniem jest czynnik ilustracyjny, dźwiękonaśladowczy. Najwyraźniej przejawia się w cyklu Saint-Saënsa, *Obrazkach z wystawy* Musorgskiego, suicie Ravela i baśni Prokofiewa.

Utwory orkiestrowe zawierają bogatą problematykę dla potrzeb dydaktyki muzycznej. W zależności od stopnia przygotowania muzycznego uczniów można dokonywać wyboru tych zagadnień. W sumie tworzą następujący zakres:

- 1) orkiestra w rozwoju historycznym,
- 2) obsada orkiestry,
- 3) technika instrumentalna,
- 4) podstawy form muzycznych,
- 5) elementy muzyki,
- 6) faktura orkiestrowa,
- 7) kolorystyka orkiestrowa,
- 8) ilustracyjność.

Bibliografia:

- Alszwang Arnold, *Czajkowski*, PWM, Kraków 1979.
- Chylińska Teresa, Haraschin Stanisław, Schäffer Bogusław, *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1973.
- Geringer Karl, *Haydn*, PWM, Kraków 1985.
- Grądmán Ludomira, *Rola barwy w cyklu miniatur fortepianowych „Obrazki z wystawy” Modesta Musorgskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 1, red. Marta Popowska, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2005.
- Jaroszewicz Jerzy, *Prokofiew*, PWM, Kraków 1983.
- Malecka Teresa, *Słowo, obraz, dźwięk w twórczości Modesta Musorgskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- Stromenger Karol, *Przewodnik operowy*, Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1976.
- Swolkień Henryk, *Musorgski*, PWM, Kraków 1980.
- Tuchowski Andrzej, *Benjamin Britten, twórca, dzieło, epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 1994.
- Turska Irena, *Przewodnik baletowy*, PWM, Kraków 1973.
- Wesołowski Franciszek, *Materiały do nauki o skalach muzycznych*, PWM, Kraków 1997.
- Zganiacz-Mazur Lilianna, *Tańce, A B C*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004.

Strony internetowe:

- http://de.wikipedia.org/wiki/Berchtesgadener_War.