

Maryla Renat

Koncerty na marimbę i orkiestrę w muzyce XX wieku

Intensywny rozwój literatury muzycznej na marimbę dokonuje się w II połowie XX wieku. Powstają utwory solowe, kameralne – z udziałem tego instrumentu, wreszcie koncerty z towarzyszeniem orkiestry. Równolegle dokonuje się proces udoskonalania budowy instrumentu, który poszerzał zakres możliwości technicznych i kolorystycznych. Największy wkład do literatury przeznaczonej na ten instrument, wnieśli twórcy, będący jednocześnie wysokiej klasy instrumentalistami – perkusistami. Zjawisko to jest oczywiste, gdyż znając doskonale swój instrument wprowadzali coraz śmielsze pomysły dźwiękowe, odzwierciedlające możliwości marimby, a także bezpośrednio ich wykonawcze umiejętności instrumentalne. Wpływ indywidualnej techniki muzyka-instrumentalisty i zarazem kompozytora na ostateczny kształt jego dzieł jest zjawiskiem dobrze znanym w historii muzyki.

W niniejszym opracowaniu omówione są 4 koncerty na marimbę i orkiestrę. Wśród nich 2 koncerty są utworami wybitnych perkusistów: Marty Ptaszyńskiej i Ney Rosauero. Każde z omówionych tu dzieł należy do innego kręgu kulturowego, posiada odmienny styl i zakres wykorzystania instrumentu solowego oraz towarzyszącego mu zespołu orkiestrowego. W sumie ukazują ten instrument w różny sposób, choć każdy z tych 4 koncertów zawiera czynnik wirtuozowski i tendencję do pełnego przedstawienia wszelkich możliwości technicznych.

Wspólną cechą zaprezentowanych tu utworów jest szczególne uwypuklenie jakości kolorystycznych marimby. Wynika to z samej natury instrumentu, jego specyficznego, matowego i zmysłowego brzmienia. Natomiast różnice formalne pomiędzy tymi utworami są głównie natury stylistycznej i są też pośrednio związane z zakresem stosowanych technicznych rozwiązań.

Wybór koncertów zaczerpniętych z różnych kręgów stylistyczno-kulturowych miał na celu ukazanie tego instrumentu w szerszej perspektywie, jego wzrastającej roli we współczesnej twórczości muzycznej.

Paul Creston: *Concertino* na marimbę i orkiestrę op. 21

Paul Creston (1906–1985) to kompozytor i pedagog amerykański włoskiego pochodzenia. Z zawodu był urzędnikiem bankowym, muzyki uczył się prywatnie (gra na fortepianie i organach), w 26 roku życia zdecydował się zostać muzykiem zawodowym. Rozpoczął swoją twórczość od utworów tanecznych. Pierwsze kompozycje (głównie *I Symfonia*) zyskały duże uznanie i Creston stał się jednym z najczęściej wykonywanych kompozytorów w Stanach Zjednoczonych. Związany był z życiem muzycznym Nowego Jorku, gdzie przez szereg lat pracował również jako organista w kościele St. Malachy. Wykładał kompozycję w Central Washington State College.

Twórczość Crestona obejmuje ponad 100 dzieł. Stylistycznie jego muzyka należy do nurtu klasycyzującego. W nocie encyklopedycznej czytamy następującą charakterystykę:

Jego muzyka charakteryzuje się wyrażeniem zarysowanymi, rozwiniętymi liniami melodycznymi, zmienną akcentuacją rytmiczną w ramach regularnego metrum i swobodną harmoniką¹.

Creston komponował muzykę symfoniczną, oratoryjną i kameralną. Ważniejsze dzieła:

- 6 symfonii;
- koncerty instrumentalne:
 - *Concertino* na marimbę i orkiestrę (1940);
 - *Koncert saksofonowy* (1941);
 - *Koncert fortepianowy* (1949);
 - *2 koncerty skrzypcowe* (1956, 1960);
 - *Koncert akordeonowy*;
- oratoryjne:
 - *Requiem* na tenor, bas i organy (1938);
 - *Missa solemnis* na chór i organy (1949);
 - oratorium bożonarodzeniowe *Isaiah's Prophecy*;
- kameralne:
 - kwartet smyczkowy (1936);
 - *Concertino* na fortepian i kwintet dęty (1969);
 - *Ceremonial* na zespół perkusyjny (1972).

¹ Ludomira Stawowy, hasło: *Creston Paul*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2, c–d, część biograficzna, PWM, Kraków 1984, s. 269.

ANALIZA UTWORU

Concertino na marimbę i orkiestrę op. 21 powstało w 1940 roku u progu kariery kompozytorskiej Crestona, w tym samym roku, w którym powstała *I Symfonia*. Kompozytor napisał je na zamówienie Frederique Petridesa, któremu zostało dedykowane. Po prawykonaniu dzieło spotkało się z pozytywną krytyką, opublikowaną w czołowym periodyku nowojorskim „New York Times”. Recenzent Howard Taubman napisał m.in.:

Marimba ma ograniczone możliwości jako instrument solowy, ale Mr. Creston w pełni je wykorzystał. Ponadto jest on kompozytorem obdarzonym pomysłowością i inwencją. (tłum. M.R.)²

Orkiestra towarzysząca instrumentowi solowemu posiada klasyczną obsadę:

- 2 flety,
- obój,
- klarnet B,
- fagot,
- 2 waltornie,
- kotły,
- kwintet smyczkowy.

Concertino posiada 3 części oparte na wzorcu koncertu klasyczno-romantycznego. Reprezentuje stylistykę neoklasyczną.

Część I. Vigorous (Energicznie) utrzymana jest w formie sonatowej. Materiał tematyczny ekspozycji przedstawia najpierw orkiestra. **I temat**, rytmicznie ruchliwy o figuracyjnej melodyce podaje grupa skrzypiec. Linia tematu zdublowana jest w dwóch pierwszych frazach przez flet, w trzeciej podejmują ją smyczki i klarnet. Temat zbudowany jest z 3 odcinków:

- 1) głównej frazy inicjalnej, w której najważniejszą rolę w toku całej części pełni motyw czołowy;
- 2) dopełniającej frazy o nowym ukształtowaniu melorytmicznym z wyróżniającym się rytmem punktowanym;
- 3) zamykającego pochodu gamowego.

Temat przechodzi w łącznik 6-taktowy rozpoczynający się incipitem tematu. Łącznik zakończony jest akordem B-dur. **II temat**, kantylenowy prowadzi waltornie w dwugłosie na odcinku 12 taktów. Złożony jest z 3 fraz:

- 1) frazy wprowadzającej o charakterze pytania;
- 2) frazy dopełniającej o charakterze odpowiedzi;
- 3) powtórzenia frazy drugiej.

² Źródło: <http://www.schirmer>.

Linie tematu dopełnia kontrapunkt fagotu. Tło tworzą smyczki w jednostajnym pulsie ósemkowym we wszystkich głosach. Po II temacie następuje łącznik prowadzący do ekspozycji I tematu w partii marimby. Łącznik bazuje na wyodrębnionych motywach I tematu: pierwszym motywie czołowym czterokrotnie, imitacyjnie przeprowadzonym w altówkach i skrzypcach, a w dalszym rozwoju na motywie cząstkowym z drugiego taktu tematu, wielokrotnie powtarzanym w kwintecie i dętych drewnianych na wzrastającej dynamice.

I temat w partii marimby wnosi niewielkie zmiany melorytmiczne w stosunku do tematu orkiestrowego. Po jego emisji następuje dalszy, ewolucyjny rozwój, a w nim ważną rolę pełni nowy, synkopowany motyw. Kształtowanie łącznika polega na zestawianiu krótkich odcinków przebiegów figuracyjnych, rozpoczynających się motywem czołowym I tematu. W przebiegu łącznika występuje kulminacja w partii skrzypiec i jej opadanie, oparte na zmiennych strukturach figuracyjnych. **II temat** w ujęciu solisty, prowadzony w równoległych tercjach jest melodycznie przekształcony, względem tematu intonowanego przez waltornie, i rozszerzony. Warstwa miarowego akompaniamentu jest wzbogacona dopełniającymi figuracjami wiolonczel i dętych.

Przetworzeniu poddane są wybrane motywy I tematu. Praca przetworzeniowa polega na przeplataniu motywów tematycznych, sekwencyjnie powtarzanych odmiennymi strukturami figuracyjnymi. Ten plan realizuje instrument solowy. Orkiestra tworzy tło harmoniczne, ujęte w synkopujących rytmach.

Repryza przywraca **I temat** uproszczony rytmicznie, w nowej wersji (5 taktów w orkiestrze). Marimba podejmuje motyw synkopowany z odcinka rozwoju tematu nie eksponując początku tematu, tylko jego rozwinięcie, również w nowym ukształtowaniu. Płaszczyzna **I tematu** jest rozbudowana w odmiennym od ekspozycyjnego wariancie, złożonym z dwóch fragmentów. Motywy tematyczne są rozwijane za pomocą monorytmicznych figur. **II temat** w repryzie nie pojawia się. **Koda** wieńcząca I część *Concertina* utworzona jest z powtórzeń rytmicznej figury, pochodzącej z rozwinięcia I tematu z ekspozycji.

Interesującym czynnikiem kształtowania w I części tego utworu jest praca tematyczna. Polega ona na czterech technicznych sposobach postępowania:

- 1) wyodrębnianiu motywów cząstkowych tematu i tworzeniu ich nowych zestawień;
- 2) zmianach struktury interwałowej w poszczególnych motywach i sekwencyjnym powtarzaniu tych przekształconych struktur;
- 3) tworzeniu motywów pochodnych;
- 4) dopełnianiu materiału tematycznego nowymi ugrupowaniami figuracyjnymi.

Najbardziej stabilną jest postać rytmiczna motywów tematycznych. Licznym zmianom podlega struktura interwałowa poddawanych przetworzeniu motywów:

a) pierwsza fraza I tematu w partii orkiestry, t. 1–2

b) motywy I tematu w łączniku (t. 23), będące abreviacją dwutaktowej frazy wersji macierzystej tematu

Przykład 1. Paul Creston, *Concertino* na marimbę i orkiestrę, część I

Faktura I części *Concertina* jest homofoniczna, fragmentarycznie pojawiają się odcinki z głosem kontrapunktującym. Układ głosów orkiestrowych wyodrębnia grupę dętą i kwintet. Grupy te zwykle realizują odrębny materiał, choć w niektórych odcinkach się dublują.

Partia marimby realizowana jest najczęściej w strukturach figuracyjnych a fragmenty kantylenowe w dwugłosie wykonywanym artykulacją *tremolo*. Eksponowana jest tutaj technika biegłości.

Język dźwiękowy należy do rozszerzonej tonalności. W przebiegu sukcesywnym następuje zespolenie kilkadziesiąt motywów należących do różnych tonacji. Takie ułożenie motywów występuje już w I temacie:

- 1 fraza – C-dur
- 2 fraza – D-dur
- 3 fraza – materiał tonalnie zmienny

Wielokrotnie pojawiający się w przebiegu I części incipit I tematu każdorazowo oparty jest na pierwszym tetrachordzie innej tonacji: Cis-dur, E-dur, e-moll, G-dur, h-moll. Dużą rolę odgrywa chromatyka. W układach harmonicznym występują struktury tercjowe, często szeregi akordów septymowych, a w tym spora liczba współbrzmień z wielką septymą.

Część II. *Calm* (Spokojnie) wykazuje budowę trójdzielną, repryzową **A B A₁**. O charakterze tej części decyduje liryzm i kolorystyka. Temat rozpoczynający złożony jest z sześciu fraz, realizowanych przez różne instrumenty:

- 1) fraza inicjalna fletu (2 motywy, z których drugi odgrywa w tej części szczególną rolę);
- 2) fraza dopełniająca marimby prowadzona w paralelnych akordach septymowych.

Te początkowe frazy tworzą fundament materiału tematycznego.

- 3) fraza *fagotu*, która jest wariantem melicznym frazy inicjalnej z zachowaniem postaci rytmicznej, z silnymi zmianami struktury interwałowej i zmianami kierunku melodyki;
- 4) fraza *marimby*, będąca również rozwiniętym wariantem drugiej frazy z pierwszej projekcji tematu. Wariant ten podejmuje drugi motyw pierwszej frazy fletowej w układzie akordowym;
- 5) fraza *kwintetu smyczkowego* – rozszerzona wersja frazy 4, na wzór marimby prowadzona w paralelnych akordach (melodia akordów);
- 6) fraza *waltorni* – skrócona wersja 5 frazy kwintetu ze zmianami interwałowymi.

Kształtowanie ogniwa **A** opiera się na ewolucyjnym rozwoju wybranych wątków tematycznych. Po projekcji tematu następuje pierwsza faza jego rozwoju – równoległe prowadzenie dwu warstw: partia marimby swobodnie rozwija drugą frazę tematyczną, warstwa akompaniująca kwintetu (*pizzicato*) operuje motywami frazy inicjalnej fletu. Motywy te występują w różnych wariantach postaci rytmicznej.

Calm. (♩ = 48 - 52)

Fl.

p

expressively

Marimba

p

a) fraza inicjalna fletu

b) akompaniujące motywy kwintetu z pierwszej fazy, t. 25–29

Przykład 2. Paul Creston, *Concertino*, cz. II

Pierwsza faza rozwoju materiału tematu zakończona jest dopełniającą sekwencją grupy dętej. Partia marimby postępuje stale w paralelnych akordach, wykonywanych techniką tremolandową ze względu na dłuższe wartości rytmiczne. Budowanie przebiegu polega na wyodrębnianiu wybranych motywów fraz tematu i ich przekształcaniu interwałowemu w licznych powtórkach.

Druga faza rozwoju materiału tematycznego zbliżona jest w obrazie faktury do pierwszej fazy: paralelne akordy marimby na tle figuracyjnych motywów kwintetu *pizzicato* i końcowa fraza fletu. Obie fazy tworzą ogniwo A.

Ogniwo B tworzy środkowy epizod; wnosi nowy współczynnik kolorystyczny, którym jest materiał figuracyjny marimby. Zbudowany jest on naprzemiennie z figuracji gamowych i rozłożonych akordów, postępujących w drobnych wartościach trzydziestodwójkowych, tworząc zwiewne arabeski. Wkomponowane zostały w dwu- i trzytaktowe odcinki przedzielone tematycznymi frazami w różnych instrumentach orkiestry. Kończącą figurację marimby dopełnia cała orkiestra. W kulminacji tego ogniwa pojawia się triolowy motyw pierwszej frazy tematu.

Ogniwo A₁ jest silnie skrócone w stosunku do ogniwa A. Powraca do materiału tematycznego; tutaj druga fraza tematu w marimbie zestawiona została z powtarzanym we fletach motywem triolowym początku tematu.

Podstawowym środkiem ewolucyjnego kształtowania w tej części jest praca motywiczna. Polega ona na wyodrębnianiu określonego motywu i przekształcaniu jego struktury interwałowej: zmianie kierunku melodyki i zmianach wielkości interwałów. Postać rytmiczna pozostaje bez zmian. Kompozytor wybiera dwa motywy prowadzone równocześnie w partii solowej i orkiestrowej.

Język dźwiękowy – podobnie jak w I części – mieści się w rozszerzonej tonalności. Plan tonalny tematu jest następujący:

- 1 i 2 fraza – E-dur
- 3 i 4 fraza – E-dur

5 fraza – C-dur

6 fraza – A-dur

Materiał danej tonacji stosowany jest na krótkim, kilkutaktowym odcinku. Creston często posługuje się tylko jednym tetrachordem określonej gamy w budowie frazy lub formuły akompaniującej. Z kolei w ogniwie **B** przebiegi figuracyjne marimby zbliżają się do modalnego kształtowania następstw interwałowych. Harmonika operuje wyselekcjonowanymi środkami, zwłaszcza równoległymi przesunięciami akordów septymowych, tworzącymi „melodię akordów”. Technika ta jest konsekwentnie stosowana w ogniwach skrajnych w partii marimby: druga fraza tematu rozwijana w postaci następstwa szeregu akordów. Eksponowana w instrumentach orkiestry tworzy równolegle przesuwane trójdźwięki. Często są też akordy septymowe, stosowane w zakończeniach odcinków formalnych (np. końcowy akord całej części: A⁷).

Faktura jest homofoniczna, a w sensie środków wykonawczych wyraźnie różnicuje materiał solisty i orkiestry.

Część III. *Lively* (Żywo, skocznie), finał posiada charakter scherza. Ruchliwy przebieg bazuje na zróżnicowanych figuracjach w typowym dla klasycyzmu romantycznego scherza metrum $\frac{6}{8}$. Forma tej części jest rondem sonatowym o następującym schemacie:

A		B	A ₁	C	A ₂	D	A ₃
a	b		a ₁		b ₁		a ₂
↓	↓		↓		↓		↓
I t.	II t.		I t.		II t.		I t.

Małe litery oznaczają główne myśli tematyczne, cyfry – różniące się warianty tych myśli.

Ogniwo **A** – rozpoczyna dwutaktowy wstęp orkiestry, wprowadzający rytmiczną pulsację. Temat I **a** intonuje marimba. Liczy 10 taktów, złożony jest z dwóch elementów materiałowych: frazy głównej z czterech zbliżonych motywów, różniących się postacią rytmiczną, i figuracyjnych dopełnień w jednorodnym ruchu szesnastkowym, postępach gamowych lub figuracjach zróżnicowanych interwałowo. W dalszej narracji muzycznej występuje przeważnie tylko fraza główna jako powrót tematu. Pierwsza projekcja opiera się na materiale tonacji Fis-dur, a rozwinięcia figuracyjne odznaczają się chwiejnością tonalną (kilkudźwiękowe komórki należą do różnych tonacji). Po ekspozycji tematu następuje jego ewolucyjny rozwój. Zachowana jest postać rytmiczna frazy głównej, w której zmienia się struktura interwałowa i układy tonalne. Rozwój tematu

odbywa się w partii marimby. Orkiestra tworzy tło lub prowadzi figuracyjne dopełnienia, wzmacniające pochody instrumentu solowego.

Płaszczyzna tematu I płynnie przechodzi do tematu pobocznego **b**. W nim wyróżnia się jednotaktowy motyw, wprowadzający odmienną akcentację i postać rytmiczną, właściwą dla metrum $\frac{3}{4}$.



Przykład 3. Paul Creston, *Concertino* na marimbę i orkiestrę, cz. III, temat poboczny w partii marimby, t. 28–30

Motyw główny tematu dopełnia synkopujący kontrapunkt smyczków, ukształtowany rytmicznie w zasadniczym metrum $\frac{6}{8}$. Układ akcentów poprzez synkopującą rytmizację w tym jednotaktowym kontrapunkcie nie zakłóca pulsu motywu głównego. W toku rozwoju temat poboczny poddawany jest transpozycjom z zachowaniem postaci rytmicznej i ujęcia dwudźwiękowego w tercjach. Płaszczyzna tego tematu zakończona jest epilogiem w postaci nowego rytmicznego motywu kontrastującego z motywem głównym samego tematu. Ostatnie takty odcinka **b** eksponują figuracje oparte na chromatycznych przesunięciach. Cały materiał tematyczny prezentuje solista. Swobodnie operuje wysokościami dźwiękowymi przez co temat staje się tonalnie zmienny.

Ogniwo **B** to pierwszy kuplet. Inicjuje go przekształcona głowica I tematu, zamarkowana czystym akordem A-dur w grupie skrzypiec. Orkiestra w monofakturalnym ujęciu wprowadza jednorodny puls ósemkowy, będący jednocześnie podłożem harmonicznym nowego tematu kupletu. Tę myśl eksponuje marimba. Tak jak w obu wcześniejszych tematach ogniwa **A** myśl ta daje kolejną, charakterystyczną fizjonomię rytmiczną w dwóch motywach środkowych kontrastujących ze sobą.

Przykład 4. Paul Creston, *Concertino* na marimbę i orkiestrę, temat kupletu **B** w partii marimby, t. 49–52.

Stanowią one rdzeń materiałowy pierwszego kupletu. W rozwoju tego materiału stosowane są transpozycje na różne wysokości do wyższego rejestru. Przebieg narracji kupletu odbywa się w dwóch fazach:

- 1) w pierwszej z nich nową myśl prowadzi marimba;
 - 2) w drugiej główne motywy nowej myśli podejmuje orkiestra (transpozycje z zachowaniem struktury rytmicznej na tle jednorodnych figuracji marimby).
- Orkiestra każdy z dwóch głównych motywów rozwija szerzej, powtarzając je wielokrotnie, i tworzy kulminację.

Ogniwo **A₁** przywraca I temat w partii marimby. Refren zbudowany jest w ten sposób, że najpierw ukazany jest materiał rozwinięć tematu z dokładnym powtórzeniem odcinka ekspozycji, a potem wyeksponowany zostaje temat „w postaci zasadniczej” z transpozycją o tercję wyżej. Rozwinięcie tematu, wyprowadzające sam temat, przyjmuje materiał z ekspozycji. Po projekcji tematu kompozytor buduje kolejne jego rozwinięcie, zbliżone w układzie motywicznym do ekspozycyjnego.

Ogniwo **C** to drugi kuplet, podający kolejną nową myśl w dłuższych wartościach rytmicznych (marimba). Tło orkiestrowe tworzy ościnowy, drobny ruch rytmiczny. Ostinato kształtuje trzytaktowa sekwencja melorytmiczna ośmiokrotnie powtórzona z zastosowaniem transpozycji. Wykonywana jest wprawdzie przez kwintet i dęte drewniane jako wprowadzenie do nowego kupletu, od wejścia ma-

rimby prowadzona jest tylko w kwintecie. Główna myśl kupletu **C** tworzy rozległą frazę zawierającą zmianę metryczną. W toku swego rozwoju myśl ta przechodzi w coraz bardziej złożone postacie melorytmiczne. Ekspozowany jest wysoki rejestr marimby (do b^4). Po jej zakończeniu orkiestra nadal prowadzi sekwencję ostinatową już przekształconą i dopełnioną harmonicznymi grupami akordowymi instrumentów dętych.

Ogniwo **A₂**, będące trzecim refrenem, rozpoczyna się powrotem tematu pobocznego. W stosunku do ekspozycji jest on tonalnie przetransponowany. Płaszczyna tego tematu przedstawia ten sam materiał odmiennie rozpracowany. Epilog tematu pobocznego pojawia się w postaci skróconej; fragment końcowy, figuracyjny, z transformacją metryczną na takt $\frac{3}{4}$ ulega tutaj rozszerzeniu. W nim figuracje marimby prowadzone w grupach szesnastkowych tworzą z akompaniamentem kwintetu, a później także dętych, układ polimetryczny, rozmiarowo zgodny.

Ogniwo **D** zainicjowane akordem A-dur wnosi zmianę metrum na $\frac{2}{4}$ i nową myśl o charakterze marszowym. Fakturę orkiestry tworzą ostre bloki akordowe z pauzami. Marimba na ich tle wykonuje figuracje w drobnym rytmie punktowym, przedzielane grupami niemiaryowymi. W zakończeniu kupletu kwintet i dęte przejmują motywy punktowe, tworząc zwrot kadencyjny.

Ogniwo **A₃**, ostatni refren inicjuje powrót tematu głównego – jego głowica jest identyczna z pierwotną wersją, w dalszym toku tworzy odmienne od ekspozycyjnego rozwinięcie. Tworzy ono jednocześnie kodę końcową *Concertina*.

Najbardziej rozbudowanym ogniwem formalnym III części jest pierwszy kuplet **B**. Jednak funkcję centralnego epizodu spełnia środkowy kuplet **C**, wnoszący istotny kontrast materiałowy. Rondo posiada 4 refreny, z których trzeci podejmuje temat poboczny.

Instrument solowy pełni rolę wiodącą w prowadzeniu myśli tematycznych i nowych myśli kupletowych. Partia marimby jest wirtuozowska, bazuje głównie na technice figuracyjnej, bogato tutaj rozpracowanej w licznych rodzajach struktur melorytmicznych. Drugim, istotnym elementem technicznym gry solowego instrumentu jest gra dwudźwiękowa. Notowana jest na jednym systemie i częściej eksponuje wysoki rejestr. Wykorzystuje pełną skalę ówczesnej (tzn. z lat 40.) marimby ($c-c^4$).

Orkiestra na wzór klasyczny podejmuje głównie zadanie akompaniatora, fragmentarycznie tylko włączając się w realizację formotwórczych fraz i motywów.

Przykład 5. Paul Creston, *Concertino* na marimbę i orkiestrę, cz. III, t. 177–180

Elementem o pierwszorzędym znaczeniu w omawianym *Concertinie* jest rytmika. To ona głównie decyduje o wyrazistości tematów. Charakterystyczne dla stylu tego dzieła jest stosowanie zmiennej akcentacji, gwałtownych zmian postaci rytmicznych dokonywanych w trakcie przebiegu frazy, zestawianie grup regularnych z nieregularnymi i synkopowanie szybkich następstw. Typowe w *Concertinie* są szeregi synkop różnej długości.

Warto w tym miejscu podkreślić fakt, iż Paul Creston intensywnie zajmował się problematyką rytmu jako kompozytor-teoretyk. W 1964 roku opublikował pracę pt. *Zasady rytmu* (*Principles of Rhythm*), w której przeprowadza przegląd zagadnień rytmicznych. Uwagi swe, przykłady i ćwiczenia rozpatruje z punktu widzenia praktyki kompozytorskiej. Analizuje również problem definiowania elementu rytmicznego, dokonuje przeglądu wielu utworów różnych kompozytorów, ich klasyfikacji oraz próby teoretycznego uporządkowania. Uwagi Crestona na temat zagadnień rytmu przytacza Witold Rudziński w swej obszernej pracy teoretycznej *Nauka o rytmie muzycznym* (PWM 1987).

Creston dzięki swym badaniom i wydanej pracy wszedł do grona ważniejszych twórców teorii rytmu XX wieku. Uwypuklona rola czynnika rytmicznego w *Concertinie* jest wynikiem szczególnych zainteresowań kompozytora w tym względzie, jak i w ogóle jedną z głównych cech jego stylu. „Creston has made rhythm the keystone of his style, his technique depending primarily on constantly shirting subdivisions of a regular metre” – stwierdza autor noty encyklopedycznej³. Wielokrotne zmiany pulsacji metrycznej stosowane w III części utworu, polegające na płynnym przejściu z metrum $\frac{6}{8}$ na $\frac{3}{4}$, i nie zanotowane

³ „Creston uczynił czynnik rytmiczny elementem kluczowym swego stylu, jego technika zależna jest od zmian regularnego metrum”. (Walter G. S i m m o n s, hasło: *Creston Paul*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume five, Macmillan Publishers Limited 1980, s. 33.)

oznaczeniem metrycznym przy kresce taktowej należą do zjawiska tzw. multi-mertii ukrytej. Nazwa ta używana przez teoretyków rytmu, w tym też Crestona, oznacza zmiany w sukcesywnej organizacji metrycznej utworu⁴. Multimetria ukryta, nieujawniona w zapisie taktowym polega na różnej interpretacji metrycznej w ramach tej samej ogólnej wartości czasowej i dotyczy wszelkiego rodzaju grup równoważnych. W *Concertinie* grupami równoważnymi są takty $\frac{6}{8}$ i $\frac{3}{4}$. W zapisie ugrupowań rytmicznych i akcentacji zmiany te są bardzo wyraźne i jednoznaczne. Wielokrotnie też w finale *Concertina* następuje wymiana pulsacji trójdzielnej na dwudzielną, wynikająca z postaci rytmicznych motywów i ich częstych sekwencyjnych powtórzeń. Powstaje wówczas niezgodność między akcentem metrycznym i melorytmicznym.

Język dźwiękowy należy do zakresu tonalności rozszerzonej. W kształtowaniu melodyki i następstw współbrzmień zaznaczają się częste zmiany tonalne. Kompozytor swobodnie porusza się w materiale skali chromatycznej. Podobnie jak w częściach I i II tworzy kilkadziesiąt układów tonalnie określonych, oparte na wycinkach gam dur–moll. Zestawianie krótkich motywów lub struktur figuracyjnych należących do różnych tonacji tworzy zjawisko, które można określić jako sukcesywną politonalność lub tonalność syntetyczną. Takie kształtowanie mieści się w pojęciu tonalności rozszerzonej, a w odniesieniu do harmoniki – funkcyjności rozszerzonej⁵. Następstwa harmoniczne wynikające z częstych zmian materiału skalowego tworzą różnego typu zestawienia akordów należących – w tradycyjnym ujęciu – do różnych tonacji, a w interpretacji T.A. Zielińskiego stanowiących określone funkcje, posiadające swoje nowe nazwy. Struktury akordowe, jak i figuracyjne bazują na tradycyjnej budowie tercjowej z włączeniem wszystkich zjawisk, które wykształciły się w toku rozwoju harmoniki dur–moll.

W finale *Concertina* istnieje relacja pomiędzy akcentacją harmoniczną a formą. Każde ogniwo runda inicjuje zwarty durowy akord konsonansowy, rozłożony we wszystkich głosach orkiestry, co bardzo uplastycznia przebieg formy. Akordy te to punkty węzłowe formy. Plan tych akordów według schematu runda jest następujący:

A	B	A1	C	A2	D	A3
Fis-dur	A-dur	A-dur	B-dur	C-dur	A-dur	Fis-dur

Akordy te w planie całej części tworzą osie tonalne, będące osnową konstrukcji runda w aspekcie tonalno-harmonicznym. Z planu tego wynika, iż oscy-

⁴ Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I, PWM, Kraków 1987, s. 273.

⁵ Tadeusz A. Zieliński, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 1983, s. 111; Autor pod tym pojęciem wprowadza nową interpretację funkcji akordów, autonomiczną, uwzględniającą akordy budowane na wszystkich 12 stopniach skali chromatycznej.

luje ona w obrębie trytonu Fis–C z punktem ciężkości na akordach Fis-dur i A-dur. Plan następstw tych osi tonalnych tworzy układ zbliżony do koncentrycznego.

Instrumentacja utworu jest bardzo klasyczna, przejrzysta i zwarta. Kompozytor przeciwstawia grupy instrumentalne jako bloki brzmieniowe, traktując je jako całości kolorystyczne.

Concertino na marimbę i orkiestrę Paula Crestona jest dziełem typowym dla nurtu neoklasycznego, który w muzyce amerykańskiej I połowy XX wieku miał licznych przedstawicieli. Odwołuje się do klasycznej tradycji formy koncertu instrumentalnego. Język dźwiękowy jest właściwy dla kierunku, w którym się mieści. Stanowi istotny wkład do literatury instrumentów perkusyjnych. Wirtuozowskie opracowanie partii solowej nobilituje marimbę do rangi instrumentu koncertującego, wykorzystuje w pełni walory brzmieniowe i techniczne marimby, w zakresie jakim dysponował ten instrument w okresie powstania *Concertina*.

Anders Koppel: *I Concerto* na marimbę i orkiestrę

Anders Koppel (ur. 1947 w Kopenhadze) to duński kompozytor. Jest synem kompozytora Hermana Koppela. W dzieciństwie uczył się gry na fortepianie i na klarncie. W 1966 roku rozpoczął naukę gry na organach, a w rok później założył grupę rockową Savage Rose, z którą odbywał tournée po Europie i USA. Od 1976 roku był członkiem tria „Bazar”, które wydało 9 albumów; w latach 70. działał także jako producent.

W tym samym okresie podjął twórczość kompozytorską, założył też własny zespół: trio „Koppel–Andersen–Koppel” wraz ze swym synem Benjaminem, grającym na saksofonie. Jako kompozytor stworzył muzykę do ośmiu baletów dla New Danish Dance Theatre oraz do ponad 150 filmów, 50 sztuk teatralnych i 3 musicali. Skomponował również ponad 90 utworów dla zespołów muzyki klasycznej, w tym 20 koncertów, m.in. 2 koncerty na saksofon, 4 koncerty na marimbę, które były wykonywane na całym świecie. Czwarty z nich miał swoje prawykonanie w Towarzystwie Muzycznym w Wenecji w listopadzie 2006 roku. Anders Koppel jest laureatem nagród kompozytorskich za muzykę filmową – w 1994 i 1996 roku⁶.

Duński kompozytor działa zatem zarówno na terenie muzyki popularnej, jak i klasycznej.

⁶ Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/Anders_Koppel.

ANALIZA UTWORU

I Concerto na marimbę i orkiestrę utrzymane jest w stylistyce neoklasycznej. Przyjmuje tradycyjny 3-częściowy model formy koncertu oraz znane z historii tej formy układy architektoniczne poszczególnych części. Orkiestra towarzysząca instrumentowi solowemu posiada klasyczną obsadę:

- 2 flety (II flet ze zmianą na piccolo i flet G);
- 2 oboje (II obój ze zmianą na róg angielski);
- 2 klarnety A;
- 2 fagoty;
- 2 waltornie F;
- kotły;
- kwintet smyczkowy.

Konwencja neoklasyczna przejawia się nie tylko w przyjętych wzorcach formalnych, lecz także w języku dźwiękowym. Materiał muzyczny dzieła oparty jest na rozszerzonej tonalności z tendencją do centrum tonalnego, przejawiającego się wyraźnie w częściach skrajnych: I część ciąży do tonacji A-dur, a część III do tonacji E-dur. Najbardziej chwiejną tonalnie jest część środkowa, uwypuklająca silnie element kolorystyczny. Temat wiodący tej części posuwa się na dźwiękach akordu zmniejszonego septymowego, a akord kończący tę część oparty jest na 7-dźwiękowym wycinku skali chromatycznej. W kształtowaniu treści muzycznej kompozytor wykorzystuje pełną skalę chromatyczną, a postępy półtonowe odgrywają bardzo ważną rolę w kształtowaniu melodyki, jak i licznych w tym koncercie struktur figuracyjnych.

Zbudowany jest z 3 części utrzymanych w następujących tempach:

- *Allegro*;
- *Adagio*;
- *Andante*.

Część I, Allegro posiada budowę zbliżoną do formy sonatowej, opartej na dwóch płaszczyznach tematycznych. Pierwszy temat inicjuje instrument solowy; jest symetryczny, 8-taktowy. Cały jego materiał wyprowadzony został z pierwszego motywu. Konstrukcja tematu polega na szeregowaniu wariantów motywu czołowego. W przebiegu melodyki istotną rolę pełnią postępy chromatyczne. Z kolei każdy z motywów-wariantów wprowadza rytmiczną odmianę dźwięków końcowych motywu inicjalnego.

Temat jest trzykrotnie eksponowany:

- pierwsza projekcja w partii marimby,
- druga i trzecia w partii orkiestry; w drugiej temat podaje grupa skrzypiec, w trzeciej linię tematu eksponują instrumenty dęte drewniane (oboje, klarnety).

Płaszczyzna pierwszego tematu przyjmuje postać następujących po sobie segmentów, z których każdy jest wariantem materiałowym pierwszej projekcji. Wybrane elementy treści tematu (np. motywy lub figuracje kontrapunktujące) są w toku rozwoju formy powtarzane w nowym kontekście fakturalnym (np. w odcinkach przetworzeniowych).

Po pierwszym temacie następuje łącznik wprowadzający nową myśl w niskich instrumentach (fagoty, wiolonczele) na tle motorycznych szesnastkowych akordów kwintetu. Dalszy rozwój narracji przynosi wariant tematu głównego i łącznika. Stopniowe uspokojenie narracji przygotowuje wejście tematu pobocznego. Tworzy go kantylena w partii altówek oparta na postępach chromatycznych w długich wartościach rytmicznych; powtórzona jest w partii skrzypiec. Linii tematu pobocznego towarzyszą motywy cząstkowe pierwszego tematu.



Przykład 6. Anders Koppel, *I Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. I, I temat w partii instrumentu solowego, t. 1–8

Dalszy tok utworu to kolejny powrót materiału pierwszego tematu, poddanego przetworzeniu. Praca przetworzeniowa polega na transpozycji wyodrębnionych motywów tematycznych i dopełnianiu ich nowymi strukturami figuracyjnymi. Przetworzenie posiada budowę dwudzielną. Obie fazy rozdziela kadencja solisty. Pierwsza faza związana jest z materiałem I tematu, druga nawiązuje do kantyleny tematu pobocznego, zespalanej ponownie z transponowanym wielokrotnie motywem czołowym tematu głównego. Materiał tematyczny prowadzony jest w partii orkiestry, instrument solowy prowadzi dopełniające figuracje.

W repryzie temat główny zostaje zespolony z linią tematu pobocznego; występuje tutaj równoczesne współlistnienie materiału obydwu tematów.

Narracja całej I części jest zdominowana obecnością charakterystycznego motywu czołowego pierwszego tematu; pełni on rolę motywu przewodniego, głównej osnowy treści muzycznej. Poszczególne odcinki formalne, np. projekcje wariantów płaszczyzny tematu głównego, następują w sposób szeregowy. Ogólny paradygmat formy sonatowej sprzężony jest z szeregowym następstwem większych całości formalnych. Ewolucyjna zasada kształtowania poddana jest redukcji. Sprowadza się do stosowania transpozycji, tworzenia nowego tła fakturalnego, zmian w instrumentacji, polegających na przenoszeniu wybranego motywu do partii różnych instrumentów.

W konstrukcji odcinków formalnych przejawia się tendencja do symetrii budowy, polegającej na tym, że przyjmują one jednakowe, 8-taktowe rozmiary.

Przykład 7. Anders Koppel, *I Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. I, temat poboczny, t. 67–70

Część II, *Adagio* posiada charakter liryczny i kolorystyczny. W konstrukcji odpowiada budowie repryzowej typu A B A₁. Liryzm cechuje ogniwa skrajne. Intensywny rozwój czysto brzmieniowych jakości rodowodu impresjonistycznego następuje w środkowym ogniwie. Rolę wiodącą w całej części pełni instrument solowy.

Ogniwo A podaje wielokrotne powtórzenie jednotaktowego motywu inicjalnego w partii marimby. W kolejnych powtórzeniach jest ewolucyjnie rozwijany poprzez ornamentację pierwotnej struktury interwałowej i wynikające z niej rozdrobnienia rytmiczne oraz przejścia chromatyczne. Motyw inicjalny jest tu strukturą macierzystą, poddawaną interwałowo-rytmicznym permutacjom i dopełnieniom w partii orkiestry.



Przykład 8. Anders Koppel, *I Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. II, motyw inicjalny, t. 1–3

Pierwszy odcinek rozwojowy obejmuje 8 taktów. Drugi odcinek, również 8-taktowy tworzy następną serię powtórzeń z niewielkimi zmianami interwałowymi, bez ingerencji w strukturę rytmiczną. Partia marimby dopełniana jest dublowaniem motywu przez instrumenty orkiestry, przez co zyskuje on pełniejsze brzmienie. Powtórzenia motywu tworzą rodzaj ostinata, które kontrapunktowane jest kantyleną solowych skrzypiec.

Ogniwo **B** posiada wymiar przede wszystkim kolorystyczny. Bazuje na zróżnicowanym materiale figuracyjnym, emitowanym przez solistę. Na plan pierwszy wysuwają się figuracje dwudźwiękowe na tle dopełniających linii w pojedynczych instrumentach orkiestry. Powstają wśród nich dwa plany brzmieniowe: figuracje fagotu i linia skrzypiec z częstymi przejściami glissandowymi. Bogactwo układów figuracyjnych marimby tworzy barwne arabeski dźwiękowe. Wzbogacane są one artykulacją tremolandową, a o ich wartości kolorystycznej decyduje przede wszystkim ukształtowanie rytmiczne. Ogniwo środkowe tej części jest typowym przykładem transformacji ruchu rytmicznego w wartość kolorystyczną.

Ogniwo **A₁** jest skrócone w stosunku do materiału ogniwa ekspozycyjnego. Zawiera się w 8-taktowym odcinku. Przywraca motyw inicjalny i jego ornamentowane powtórzenia na tle brzmieniowego tła kwintetu smyczkowego.

Język dźwiękowy, podobnie jak w części I, oparty jest na skali chromatycznej. Brak jest jednoznacznego, wyraźnie określonego centrum tonalnego. Rolę takiego centrum częściowo spełnia ostinatowo traktowany motyw inicjalny, złożony z pięciu wysokości dźwiękowych w obrębie septymy zmniejszonej, ekspozycyjny w tonacji d-moll z alteracją IV stopnia. Usytuowanie tego motywu w oktawie dwukreślnej stanowi w ogniwach **A** i **A₁** wyczuwalną oś dźwiękową.

Część III, Andante w percepcji słuchowej, pomimo wolnego oznaczenia tempa, daje szybki przebieg, uzyskany drobnymi wartościami rytmicznymi. Formę tej części kształtuje również wzorzec sonatowy. Motoryczno-figuracyjny jest pierwszy temat. Jego główna osnowa podana jest w tonacji E-dur, tworzy przebieg 4-taktowy. Rozwój tej osnowy polega na przekształceniach interwałowo-rytmicznych owej figuracyjnej struktury. Zakres tych przekształceń obejmuje

je: większe rozdrobnienia rytmiczne, tworzenie struktur pochodnych tematu, przeplatanie ich chromatycznymi przebiegami gamowymi, transpozycję struktury wyjściowej do tonacji o półton wyższej (F-dur). Akcja muzyczna odbywa się głównie w partii marimby. Orkiestra prowadzi motywy kontrapunktujące wymiennie w różnych instrumentach. Temat główny III części w toku rozwoju, podobnie jak w części I, wykazuje tendencję do symetrycznej budowy poszczególnych odcinków. Temat główny po swej ekspozycji jest przetwarzany.



Przykład 9. Anders Koppel, *I Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. III, początkowe takty tematu głównego, t. 1–3

Temat poboczny to jedna fraza oparta na rytmie punktowanym, a w melodii chromatycznie opadająca. Powtarzana jest w różnych instrumentach. Wzorem pierwszego tematu, po ekspozycji rozpoczyna się jego przetwarzanie. Technika przetworzeniowa opiera się na tych samych zasadach, co w części I. Bazuje przede wszystkim na transpozycji frazy tematu z zachowaniem rdzenia rytmicznego. Powtórki tematu od różnych wysokości przeplatane są figuracjami.

Przykład 10. Anders Koppel, *I Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. III, temat poboczny, t. 28–33.

Z powyższego opisu wynika, iż mamy tu do czynienia z integracją ogniwa ekspozycyjnego z przetworzeniowym. Sukcesywne następstwo tematu i od razu

jego przetworzenia było stosowane przez wielu twórców doby klasyczno-romantycznej i stanowi w tym koncercie odniesienie do wzorców sonatowych ukształtowanych na dalszym etapie historii tej formy. Po prezentacji materiału tematycznego wraz z przetworzeniem następuje punkt węzłowy III części w postaci rozbudowanej, wirtuozowskiej kadencji solisty (w partyturze nie notowanej).

Repryza powtarza oczywiście materiał tematyczny bez odcinków przetworzeniowych. Tworzy skróconą reminiscencję myśli muzycznych finału utworu.

I Concerto na marimbę i orkiestrę Andersa Koppela należy do typu koncertu wirtuozowskiego. Świadczy o tym wszechstronnie wykorzystana technika instrumentu solowego, pierwszorzędna rola tego instrumentu w prowadzeniu muzycznej narracji, a także rozbudowane kadencje solistyczne w I i III części. W zakresie techniki gry najpełniej przedstawia się gra figuracyjna. Kompozytor podejmuje liczne warianty struktur figuracyjnych:

- figuracje gamowe;
- figuracje o strukturze mieszanej, gamowo-harmoniczne (najczęstsze, Przykład 11):



Przykład 11. Anders Koppel, *I Concerto na marimbę i orkiestrę*, cz. III, t. 45–47

- figuracje dwudźwiękowe w obszarze interwałów od sekundy do septymy. Stałą zasadą w następstwie środków technicznych jest praktyka przeplatania układów figuracyjnych biegnikami gamowymi, zwykle chromatycznymi.

Gra akordowa występuje w niewielkim stopniu. Zastosowana jest pełna skala instrumentu.

Marta Ptaszyńska: *Concerto na marimbę i orkiestrę*

Marta Ptaszyńska (ur. 1943) należy do grona najwybitniejszych polskich kompozytorów doby współczesnej. Studiowała grę na perkusji, teorię i kompozycję w Polsce (Poznań, Warszawa) i za granicą (Paryż, Cleveland). Zdobyła wiele nagród na konkursach kompozytorskich (UNESCO w Paryżu, Percussive Art Society, Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski w Nowym Jorku) i odznaczeń za dotychczasową twórczość. Prowadzi działalność wykonawczą jako perkusistka, kompozytorską i pedagogiczną.

Jako perkusistka występowała u progu swej kariery z Warsztatem Muzycznym Zygmunta Krauzego, kilka lat pracowała w zespołach Filharmonii Narodowej i Polskiego Radia w Warszawie. Koncertowała również we Francji i Ameryce. W swych recitalach koncentrowała się na prezentacji utworów awangardowych XX wieku. Była członkiem zarządu Percussive Art Society w Stanach Zjednoczonych oraz jurorem wielu konkursów. Tam też promuje muzykę polską, koncertując i współorganizując festiwale, piastowała urząd wiceprezesa American Society for Polish Music.

Działalność pedagogiczną prowadziła na uniwersytetach amerykańskich, m.in. w Indiana Univ. School of Music w Bloomington, gdzie otrzymała w 1998 roku dożywotnią profesurę.

Bardzo obfity dorobek kompozytorski Marty Ptaszyńskiej obejmuje utwory orkiestrowe, kameralne na bardzo zróżnicowane składy wykonawcze, utwory solowe, wokalne oraz twórczość dla dzieci. W dziełach Ptaszyńskiej eksponowana jest perkusja, traktowana zwykle czysto brzmieniowo. Wybitnie kolorystyczny wymiar jej muzyki wynika ze zdolności kompozytorki do synestezji, czyli odbioru zjawisk muzycznych w kategoriach wizualnych oraz odwrotnie: przekładania na język dźwiękowy dzieł plastycznych⁷. Właściwość ta przejawia się zarówno w kolorystyce dźwiękowej, jak i w strukturuwaniu współbrzmień czy układach fakturalnych. Stąd już wprost wynikają inspiracje malarstwem w jej utworach, głównie z nurtu surrealistycznego i symbolizmu. Ptaszyńska stosuje też odniesienia do rzeźby i poezji.

Bogata w muzyce polskiej kompozytorki sfera inspiracji sięga także do matematycznych formuł (spirała logarytmiczna), sztuki orientalnej, filozofii zen, idei humanistycznych i patriotycznych. Oto wykaz niektórych kompozycji powstałych z tych inspiracji:

- *Concerto* na marimbę i orkiestrę (1985) inspirowany obrazami surrealistów;
- *Siderals* na 2 kwintety perkusyjne i projekcję świetlną (1974) inspirowany malarstwem Paula Klee;
- *Mobile* dla 2 perkusistów (1976);
- *Sonety Orfeusza* na głos średni i orkiestrę kameralną do słów R.M. Rilkego (1980–81);
- *Holocaust Memorial Kantata* na sopran, mezzosopran, baryton, chór i orkiestrę, do słów L.W. Hedleya (1992);
- kantata *Listy polskie* do słów 12 poetów, na sopran, mezzosopran, baryton, chór, flet, klarnet, róg, perkusję, kwartet smyczkowy (1988).

⁷ Kompozytorka w 1970 roku uczęszczała na wykłady Oliviera Messiaena w konserwatorium paryskim, co mogło mieć wpływ na rozwój tej zdolności. Jak wiadomo, w muzyce Messiaena wizje plastyczno-dźwiękowe odegrały również znaczącą rolę.

Język dźwiękowy i forma dzieł Marty Ptaszyńskiej łączą tradycyjne rozwiązania z nowymi technikami komponowania. Sięga ona po utrwalone schematy formalne (forma sonatowa, wariacje, fuga), które przystosowuje do współczesnego sposobu wypowiedzi. Uwypuklenie strony brzmieniowej zbliża jej utwory do sonoryzmu, przy czym odznaczają się one skłonnością do kolorystyki subtelnej, łagodnej, bliższej estetyce impresjonistycznej. Stosuje grę *ad libitum* oraz technikę strukturalizacji interwałowej⁸.

Znaczne zróżnicowanie gatunków uprawianej twórczości i równie zróżnicowane źródła inspiracji sprawiają trudności w jednoznacznej klasyfikacji stylistycznej jej dzieł. Autokomentarz kompozytorki potwierdza ten wniosek: „Marta Ptaszyńska wyraziła pogląd, że trudno byłoby dokonać jakiegoś uogólnienia jej stylu kompozytorskiego, bo każdy jej utwór podejmuje właściwie inną problematykę i prezentuje odmienny świat dźwiękowo-estetyczny”⁹. Autor artykułu omawiającego jedno z jej dzieł zauważa też, że „kompozytorka ta sięga po dość różne środki i za każdym razem warsztatem jej kieruje jakby inna wizja stylistyczna”¹⁰. Konkludując jej kompozytorski profil podkreśla „ogromne wyczulenie na brzmienie, na sensualny efekt użytych dźwięków i silną dozę nastrojowości”¹¹. Szkicując 8 lat później na łamach magazynu „Studio” stylistyczny portret kompozytorki, Zieliński dopatruje się w jej dziełach „rysów duchowych” właściwych muzyce polskiej, wiodących od Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Cechą wyróżniającą ową duchowość jest – jego zdaniem – pewien rodzaj brzmienia i wyrazu. Rodzaj określony jako: wyszukany, zmysłowo powabny, wrażliwy na barwy i przepojony głęboką ekspresją, czyli barwność brzmienia i liryka. W ocenie tegoż autora Ptaszyńska kontynuuje tradycję estetyczną muzyki polskiej¹².

Concerto na marimbę i orkiestrę powstało w latach 1984–85. Jak podaje sama kompozytorka, impulsem do skomponowania dzieła była sztuka wykonawcza słynnej japońskiej marimbafonistki Keiko Abe i jej zostało dedykowane¹³. „Jest jednym z tych dzieł, które stanowią o sukcesie polskiej muzyki

⁸ Ewa Cichon, hasło: *Ptaszyńska Marta*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. 8, pe-r, część biograficzna, PWM SA, Kraków 2004, s. 227–230.

⁹ Tadeusz A. Zieliński, „Opowieść zimowa” *Marty Ptaszyńskiej*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 10, s. 5.

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibidem.

¹² Tadeusz A. Zieliński, *Poezja brzmień i nastrojów*, „Studio” 1994 nr 6, s. 27–29.

¹³ Marta Ptaszyńska, komentarz autorski do partytury, faksimile rękopisu, bez roku wydania, s. 2.

współczesnej w świecie” – twierdzi Barbara Smoleńska-Zielińska, autorka obszernego artykułu omawiającego formę i walory brzmieniowe koncertu¹⁴.

Kompozycja ta otrzymała dwie prestiżowe nagrody w Stanach Zjednoczonych:

- 1) nagrodę specjalną przyznaną przez Percussive Arts Society;
- 2) nagrodę roku 1986 przyznaną przez American Society of Composers Authors and Publishers.

Należy też do tych dzieł, których aura brzmieniowa – o czym już wcześniej wspomniano – inspirowana była malarstwem, konkretnie sztuką surrealistów. *Concerto* jest ich dźwiękową inkarnacją. Każda z trzech części utworu odnosi się do konkretnego obrazu, przyjmując jego tytuł:

I część, *Echo strachu* przyjmuje tytuł obrazu francuskiego malarza Yves’a Tanguy (1900–1955) działającego od 1939 roku w USA. Malarz ten w swych pracach przedstawiał często wizje rozległych przestrzeni, podobnych do morskich dna, na których umieszczał twory o oryginalnych kształtach¹⁵.

II część, *Oko ciszy* odwołuje się do obrazu Maxa Ernsta (1891–1976), niemieckiego malarza, grafika i rzeźbiarza, którego prace utrzymane są w magicznym, onirycznym klimacie. Częstymi motywami jego wizji malarskich były: las, ptak, księżyc przedstawiane w zaszyfrowanych kształtach. Przedstawiał też świat halucynacji lub tematykę kosmologiczną¹⁶.

III część, *Drzewa cierniste* to aluzja do obrazu Grahama Sutherlanda (1903–1980), angielskiego malarza i grafika, przedstawiciela sztuki abstrakcyjnej, autora pejzaży i portretów¹⁷.

Klimat emocjonalny, nastrojowość, wymiar czysto sensualny pełnią w *Concerto* rolę nadrzędną. Ptaszyńska przejmując z tradycji paradygmaty znanych układów formalnych, napełniając je nową substancją dźwiękową, działającą barwą, ruchem rytmicznym oraz silną, natężoną ekspresją. „Dzieło to – komentuje Tadeusz A. Zieliński – niezależnie od swych malarskich korzeni, urzeka też pewną metafizyczną aurą, tonem filozoficznego zamyślenia oraz – jakże obcym naszej zachodniej cywilizacji – spokojem, który najpiękniej „wypowiedziany” został w części środkowej”¹⁸. Język dźwiękowy wykazuje skłonność do selektywności materiału, zwłaszcza w zakresie wysokości dźwiękowych. Barbara

¹⁴ Barbara Smoleńska-Zielińska, *Koncert na marimbę i orkiestrę Marty Ptaszyńskiej*, „Ruch Muzyczny” 1988 nr 12, s. 8.

¹⁵ Hasło (nieautoryz.): *Tanguy Yves*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2001, s. 1036.

¹⁶ Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, 1986, s. 467.

¹⁷ Hasło (nieautoryz.): *Sutherland Graham*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, s. 1002.

¹⁸ Tadeusz A. Zieliński, *Poezja brzmień...*, s. 29.

Smoleńska-Zielińska już we wstępnej charakterystyce zwraca uwagę na tę techniczną właściwość: „Poszczególne odcinki utworu opierają się często na paru tylko wybranych dźwiękach, które wystarczają jednak, by wyprowadzić z nich zajmujący przebieg muzyczny i pełne wyrazu harmonie”¹⁹.

Notacja utworu zespala tradycyjne ujęcie przebiegu w taktach z ataktową grą *ad libitum* stosowaną głównie w partii marimby. W nocie autorskiej do partytury kompozytorka przedstawia zwięzły plan budowy dzieła. W nim czytamy: „The first movement, resembling sonata – allegro form, is built on a descending tritone B–E. The movement comprises a large Cadenza, performed in quasi-improvisational style. The second movement [...] brings a broad, lyrical and expending melodic line in an arch-like form. The last movement in a form of theme with seven variations, gives priority to the vital dynamism in solo marimba and in the orchestra”²⁰.

Obsada *Concerta* Marty Ptaszyńskiej prezentuje skład wielkiej orkiestry symfonicznej, z rozbudowaną grupą perkusyjną – przeznaczoną dla 4 wykonawców:

- 2 flety, flet piccolo;
- 2 oboje;
- 2 klarnety B;
- 2 fagoty;
- kontrafagot;
- 3 trąbki C;
- 4 waltornie F;
- 3 puzony;
- tuba.

Perkusja:

- 3 kotły;
- 4 tom-tomy;
- wielki bęben;
- werbel;
- 4 bloki chińskie;
- 4 tempelbloki;
- ksylofon;
- 3 zawieszone talerze;
- wibrafon;

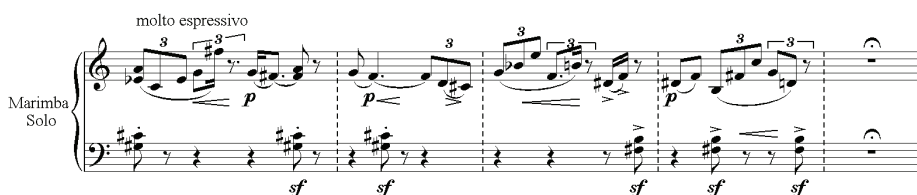
¹⁹ Barbara Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 8.

²⁰ „Pierwsza część jest zbliżona do formy sonatowej, w jej budowie ważną rolę pełni opadający tryton b–e. Część ta zawiera obszerną kadencję, utrzymaną w quasi-improwizacyjnym stylu. Druga część przynosi szeroką, liryczną i wyeksponowaną linię melodyczną w kształcie łuku. Ostatnia część w formie tematu z siedmioma wariacjami, daje pierwszeństwo żywiołowości i dynamice w partii solowej i orkiestrze”. Marta Ptaszyńska, op. cit.

- dzwonki orkiestrowe;
- krotale in E;
- talerzyki napalcowe;
- 4 krowie dzwonki;
- triangel;
- 4 butelki;
- harfa;
- kwintet smyczkowy.

Architektonika **I części *Echo strachu*** – choć w ogólnym zarysie odwołuje się do formy sonatowej – oparta jest na zestawianiu płaszczyzn brzmieniowych o różnym zakresie materiału dźwiękowego i różnicowanym charakterze ekspresyjnym. Partykulacja narracji na wyodrębnione płaszczyzny jest tutaj bardzo wyraźna. Czynnikiem podkreślającym ten podział jest agogika. Każda z płaszczyzn jest zawieszona fermatą, pełniącą rolę konstrukcyjnego wyróżnika. Przebieg I części zawiera 8 płaszczyzn, które układają się w większe całości (fazy), odpowiadające współczynnikiem formy sonatowej.

Pierwsza płaszczyzna **A** w tempie *largo maestoso* obejmuje 16 taktów. Posiada charakter statyczny i pełni rolę orkiestrowego wstępu. Rozpoczyna się emisją długo wytrzymywanych brzmień instrumentów dętych i kwintetu, najpierw na jednym dźwięku b, z którym włączają się kolejno różne instrumenty, powodując stopniowy wzrost wolumenu brzmienia i powolną przemianę barwy. Sukcesywne wejścia różnych instrumentów powodują pojawianie się tej wysokości w kilku rejestrach. Stopniowo poszerzają przestrzeń dźwiękową płaszczyzny w dół skali i rozszerzają zakres wysokości do trytonu b–e. W końcowym takcie pole dźwiękowe osiąga ambitus E₁–es¹. Pojawiają się też powolne skoki na trytonie b–e. Następuje wstępna, improwizacyjna inwokacja marimby (*molto rubato ad libitum*) na tle dźwięku „e” niskich instrumentów.



Przykład 12. Marta Ptaszyńska, *Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. I, wstępna inwokacja marimby

Druga płaszczyzna **A₁**, *tempo I*, również statyczna, podobnie jak pierwsza oparta jest na długich wartościach, wzbogacona glissandowymi przebiegami w skrzypcach i altówkach. Na ten plan brzmieniowy nakłada się ruchliwa partia marimby, wykonująca figuracyjny ruch przedzielany tremolandowymi

współbrzmieniami. Częstsze są tutaj zmiany wysokości, zmniejsza się gęstość brzmienia płaszczyzny poprzez wyłączanie instrumentów, gdyż tworzy ona tło dla solisty. Wyraźnie wyodrębnia się ponownie interwał trytonu realizowany na tych samych wysokościach b–e.

Trzecia płaszczyzna A_2 w tempie *poco piu mosso*, pochodna materiałowo od dwóch poprzednich, wprowadza ruch rytmiczny w orkiestrze (figuracje klarnetu, fletu). Końcowy odcinek podaje wielokrotne powtarzanie trytonu b–e w różnych instrumentach i rejestrach (od b^4 do E_1), przez co gwałtownie rozszerza się przestrzeń płaszczyzny. Ruch trytonowy odbywa się w różnej rytmizacji; marimba pozostaje w figuracyjnej narracji. W tej płaszczyźnie następuje przekształcenie statycznej jakości brzmieniowej w jakość ruchową.

Trzy pierwsze płaszczyzny oznaczone zostały tym samym symbolem literowym ze względu na silne pokrewieństwo materiałowe. W interpretacji Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej linia marimby w dwóch pierwszych płaszczyznach tworzy pierwszy temat (odnosząc się do wzorca formy sonatowej), natomiast trzecia, wyodrębniona tutaj płaszczyzna, pełni funkcję łącznika²¹.

²¹ Barbara Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 8.

poco allargando

The musical score is for a concerto by Marta Ptaszyńska, specifically the first movement (cz. I) featuring a tritone motif in the orchestra. The score is written for a marimba and a full orchestra. The tempo is marked *poco allargando*. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Clarinets (1 and 2), Bassoons (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Cornets (1 and 2), Marimba, Violins (1 and 2), Viola, Violoncello/Double Bass (Vc. div. 1 and 2), and Contrabass (Cb.). The Marimba part is prominent, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a tritone motif. The orchestra parts are arranged in a standard symphonic layout, with woodwinds and strings playing the tritone motif. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *più f* (più forte), and *p* (piano), as well as articulation like *pizz.* (pizzicato).

Przykład 13. Marta Ptaszyńska, *Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. I, motyw trytonu w orkiestrze w trzeciej płaszczyźnie

Czwarta płaszczyzna **B**, *vivo*, utrzymana jest w narracji dynamicznej, partia solowa emituje motoryczną, szesnastkową pulsację. Tło orkiestrowe operuje zmienną fakturą w doborze akcji instrumentalnych, zmienne są jednostki ruchu rytmicznego. Nadrzędną właściwością materiału dźwiękowego tego fragmentu jest wyłączne posługiwanie się czterema wysokościami: cis–dis–g–a we wszystkich głosach instrumentalnych. Wysokości te tworzą wycinek skali całotonowej. Z kolei rytmika decyduje o swoistej quasi-polifonicznej fakturze. Powstaje rodzaj wielogłosu, w którym zacierają się poszczególne partie, lecz razem tworzą giętką fakturę. Wybrane cztery dźwięki w różnych instrumentach realizowane są w różnej rytmizacji, pojawiają się asynchronicznie, tworząc fakturalną tkankę o zmiennej gęstości. Selekcja wybranych wysokości występuje zarówno w orkiestrze, jak i motorycznych przebiegach marimby. Płaszczyzna **B** jest odpowiednikiem II tematu.



Przykład 14. Marta Ptaszyńska, *Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. I, motoryczne figuracje w funkcji II tematu

Piąta płaszczyzna **C**, *a tempo*, o charakterze dynamicznym, przedstawia intensywny, zwiewny ruch smyczków z glissandem, zestawiony z wyciszonym brzmieniem trąbek. W dalszym odcinku występuje zestawienie dwóch polirytmicznych akcji ruchowych. Powstają tu brzmienia subtelne, „nierealne”, rodem ze świata fantastyki (funkcja epilogu).

Pięć, wyżej wyodrębnionych płaszczyzn tworzy pierwszą fazę tej części, jej ekspozycję.

Szósta płaszczyzna **D** o zmiennym tempie (*vivo, maestoso*) powraca do motywu trytonowego w ruchu ćwierćnutowym, „rozprowadzanego” sukcesywnie w kolejnych, coraz niższych instrumentach, co w odsłuchu daje efekt rozszerzania przestrzeni dźwiękowej. W jej środku marimba wykonuje punktowane figury przechodzące w szybkie, improwizowane przebiegi z zastosowaniem aleatoryki wysokości dźwiękowych.

Siódma płaszczyzna **E**, *poco meno mosso e molto cantabile*, przywraca charakter statyczny, nastrojowy (tremolanda marimby z krótkimi odzywkami w orkiestrze). W smyczkach zjawia się ponownie motyw trytonowy, wyodrębniają się małe grupy instrumentalne, jakby przestrzenne cząstki.

Obydwie płaszczyzny, **D** i **E** tworzą specyficzny rodzaj przetworzenia (druga faza). Wyrazne nawiązanie do motywu trytonowego płaszczyzny **A₂** w partii orkiestry oraz improwizowana motoryka marimby transformująca typ akcji mu-

zyczno-ruchowej z płaszczyzny **B** (quasi II tematu) świadczą o powiązaniach materiałowych z fazą ekspozycji.

Kadencja solowa marimby poprzedza trzecią fazę I części, repryzową. Notacja kadencji jest beztaktowa. Przebieg kadencji opiera się na motorycznych figuracjach o zmiennej strukturze i zmiennym kształcie rysunku melicznego. Posiada 5 odcinków, wyznaczonych zmianą tempa i materiału motywicznego:

- 1 odcinek, *adagio misterioso e molto rubato*, stanowi nawiązanie do wstępnej inwokacji, jest przetworzeniem jej treści (krótkie motywy przedzielone pauzami);
- 2 odcinek, *lento – accelerando – presto appassionato*, to ciąg figuracji w strukturze interwałowej zbliżonej do materiału, jaki prowadzi solista w płaszczyznach **A**, **A₁**, **A₂**;
- 3 odcinek, *vivo molto leggero*, przypomina materiał motoryczny płaszczyzny **B** z selekcją tych samych wysokości dźwiękowych: cis–dis (tutaj jako es) –g–a, zastosowanych w długim szeregu figuracji;
- 4 odcinek, *presto*, również figuracyjny, przejmuje ruch kwintoli szesnastkowej z płaszczyzny **C** (z partii marimby), tworząc odmienne układy interwałowe przy zachowaniu zasady powtarzalności wybranej struktury figuracji;
- 5 odcinek, *tempo primo capriccioso, maestoso*, w postaci urywanych motywów, akordów i pojedynczych dźwięków stanowi końcową kadencję, formułę zakończeniową.

Sukcesywny układ materiału w kadencji tworzy kalejdoskopową retrospekcję, przegląd treści muzycznych wcześniejszych ogniw. Występują one w postaci przekształconej. Nawiązanie w kadencji solisty do materiału całej części jest świadectwem przejścia norm koncertu klasyczno-romantycznego, w którym kadencje solisty umiejscowione były przed repryzą i były wirtuozowską parafrazą wyprowadzoną z materiału tematycznego.

Ósma płaszczyzna **F**, *tempo I*, podaje skrótową replikę struktur motywicznych całej części i tym samym pełni funkcję quasi-repryzy. Kompozytorka stosuje tu chwyt przeniesienia motywiki (z płaszczyzny **C**) – występującej w partii obu grup skrzypiec (pauzowane triole) – do partii marimby, natomiast kwintet przejmuje drobnointerwałowe figuracje, które w ekspozycji wykonywał solista. Replika bogatego materiału motywicznego całej części ukształtowana została w postaci wyselekcjonowanych motywów w wybranych partiach instrumentalnych i tworzy rozrzedzoną, kameralną fakturę.

Pokrewieństwa materiałowe pomiędzy płaszczyznami, powtarzalność zwrotów i struktur interwałowych to oczywiście nawiązania do tradycyjnego kształtowania narracji. Kontrastujące treścią i charakterem płaszczyzny korespondują z sonatową zasadą dualizmu tematycznego. Osią przewodnią substancji dźwię-

kowej całej I części jest – co zaznacza sama kompozytorka – interwał trytonu, eksponowany w różnych układach faktury, sukcesywnie i symultatywnie, ukazany w różnych rejestrach. Dobór tego budulca wynika ze źródła inspiracji. Tryton b–e spełnia funkcję retoryczną, symbolizującą treść nastrojowo-emocjonalną malarskiego pierwowzoru, oddaje stan niepewności, lęku, rozdarcia. Istotną także właściwością narracji jest odmienne w każdej płaszczyźnie modelowanie przestrzeni faktury, a w niej – priorytetową rolę pełni rytmizacja. Partia solowa stale wyróżnia się na tle orkiestry, prowadzi własny, odrębny – w stosunku do zespołu – wątek.

II część *Oko ciszy* posiada charakter liryczno-kontemplacyjny, uwypuklając jednocześnie stronę brzmieniową. Jak podaje Barbara Smoleńska-Zielińska, obraz Maxa Ernsta inspirujący tę część „ukazuje zastygłe w bezruchu niewielkie jezioro otoczone olbrzymimi formami – ni to skamieniałych organizmów, ni to totemicznych rzeźb”²². Nastrój wyciszenia, spokoju kojarzy się ze stanem kontemplacji, charakterystycznym dla wschodniej filozofii. Rozwój muzyki jest bardzo powolny. Materiał dźwiękowy jest potraktowany bardzo oszczędnie co do wysokości dźwiękowych i struktury rytmicznej. Budowanie przestrzeni fakturalnej o różnej objętości jest czynnikiem formotwórczym.

W ogólnej budowie część ta również odwołuje się do tradycji. Wyróżniają się w niej trzy ogniwa, trzy fazy rozwojowe.

Pierwsze ogniwo **A**, *adagio misterioso e molto cantabile*, przedstawia zbliżony do pierwszej płaszczyzny I części typ kształtowania faktury. Wychodzi od emisji jednego dźwięku e w unisonie (grupa skrzypiec) i bardzo stopniowo ją rozszerza, włączając kolejne wysokości, które razem tworzą skalę pentatoniczną: h–cis–e–fis–gis. Interesująca jest sukcesywna kolejność „wstępowania” poszczególnych stopni skali. Wychodzi od środkowego dźwięku e, po nim kolejno pojawiają się cis, następnie h – zatem następuje „zejście” w dół skali. Po dźwięku h rozpoczyna się rozszerzanie o górne stopnie, fis i gis. Każdorazowo nowa wysokość zjawia się bardzo dyskretnie, jakby niepostrzeżenie, w środku taktu. Jedynie dźwięk h wyeksponowany został na początku taktu w partii I skrzypiec i podkreślony małym akcentem. Wyróżnienie tego dźwięku sugeruje jego znaczenie jako pierwszego stopnia skali. Wraz z rozszerzaniem skali powiększa się stopniowo ilość współbrzmiących instrumentów. Równocześnie wzmacnia się sukcesywnie ruch rytmiczny. Największą ruchliwością odznacza się sfigurowana gra marimby. Wykonuje ona zróżnicowane grupy rytmiczne na wyznaczonych danym obrębem skali wysokościach. Stopniowo dochodzi do coraz wyższego rejestru. Rozszerzanie przestrzeni faktury podkreśla potęgowanie dynamiki. Analogicznie jak w części I, wyróżnikiem podziału formalnego jest fer-

²² Barbara Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 9.

mata. Ogniwo **A** w swym zakończeniu zatrzymuje brzmienie czterech oryginalnie zestawionych instrumentów: wibrafonu, harfy, fletów i trąbek.

Drugie ogniwo **B** inicjuje zmiana tempa i metrum (*poco piu mosso*). Bazuje ono na tym samym materiale wysokościowym, na tej samej pentatonice, która staje się teraz podstawą do kształtowania nowej oprawy fakturalnej. Instrumenty dęte prowadzą motywiczne dialogi, marimba eksponuje tremolando- we akordy, kwintet smyczkowy tworzy statyczne tło. Na krótkim odcinku powstaje kulminacja, a po niej – jej wybrzmienie na ruchliwych, powtarzanych figurach wszystkich instrumentów. W kulminacyjnym fragmencie zakres wysokości rozszerza się, zwłaszcza na etapie wybrzmiewania, zatrzymanym fermatą.

Trzecie ogniwo **C** (**A**), *tempo I*, podejmuje rozszerzony zakres dźwiękowy, tworząc układy fakturalne, będące wypadkową rozwiązań stosowanych w dwóch wcześniejszych ogniwach. Korespondencje krótkich motywów i akordów przechodzą w dłuższe frazy, wreszcie w statyczną płaszczyznę. Rytmiczną ruchliwość zachowuje tylko solista. Końcowy odcinek II części jest quasi-zwierciadlanym odbiciem fragmentu początkowego: z materiału pentatoniki stopniowo wycofują się kolejne dźwięki aż do wyjściowej, jednej wysokości e. Zastosowanie w prawie całej II części ściśle określonego, 5-dźwiękowego zakresu skalowego nadaje jej specyficznego kolorytu. Pentatonika staje się budulcem zróżnicowanych układów fakturalnych. Przeważają tutaj instrumentalne zestawienia zbliżone do kameralnych. Statyczny obraz dźwiękowy obfituje w niuanse brzmieniowe, artykulacyjne i dynamiczne w poszczególnych głosach. Np. w pierwszych taktach tej części kompozytorka wprowadza dla grupy skrzypiec różnicowanie dźwięku poprzez zestawienie takich środków, jak: *non vibrato* – tryl – *molto vibrato* na jednym wytrzymywanym dźwięku. Porządek tych trzech jakości powtarza się na odcinku kilkunastu taktów. W autokomentarzu kompozytorskim Marta Ptaszyńska zwraca uwagę na formę łuku, jaką tworzy ta część. Nie dotyczy ona materiału dźwiękowego, bo ten jest ściśle zaprojektowany i się nie zmienia. Natomiast zmienia się sposób jego użycia. Pojęcie łuku najbardziej obrazuje powolne rozszerzanie i zwężanie przestrzeni faktury z kulminacją przed odcinkiem *ad libitum*. Trzeba jednak zaznaczyć, iż rozszerzanie faktury w ogniwie **A** ma postać stałego, powolnego rozwoju; w ogniwie **B** – szybkiego wzrostu, a w ogniwie **C** – balansowania różnymi, kameralnymi grupami instrumentalnymi. W całościowym wizerunku forma tej części przedstawia linię meandryczną z jednym, najwyższym punktem. Każde ogniwo kształtuje swój przebieg w odmienny sposób. Stałą, niezmienną zasadą jest odrębność motywiczna (zwłaszcza rytmiczna) partii marimby względem faktury orkiestry.

ad lib. *sempre pp possibile*

l'istesso tempo

Fl. 1 *pp* *sempre*

Fl. 2 *pp* *sempre*

Ob. 1 *pp* *sempre*

Ob. 2 *pp* *sempre*

Cl. 1 *pp* *sempre*

Cl. 2 *pp* *sempre*

Fg. *pp* *sempre*

Tpts. 1 *pp* *sempre*

Tpts. 2 *pp* *sempre*

Tpts. 3 *pp* *sempre*

Cm. 1 *pp* *sempre*

Cm. 2 *pp* *sempre*

Cm. 3 *pp* *sempre*

Harp *pp* *sempre*

Vibraphone *pp* *sempre*

Marimba *pp* *sempre*

Vin. *pp* *sempre*

Vlc. div. 1 *pp* *sempre*

Vlc. div. 2 *pp* *sempre*

Vc. div. 1 *pp* *sempre*

Vc. div. 2 *pp* *sempre*

Cb. *pp* *sempre*

Przykład 15. Marta Ptaszyńska, *Concerto na marimbę i orkiestrę*, cz. II, kulminacja ogniwa B

III część *Drzewa cierniste* ujęta została w formę tematu z siedmioma wariacjami. W charakterze tworzy najbardziej dynamiczną część *Concerta*. Wiodąca rola rytmu, ruchu i motoryki wnosi zdecydowany kontrast w stosunku do obu poprzednich części. Motoryczne przebiegi funkcjonują jednakże w następstwach nieregularnych; charakterystyczna jest zmienna ilość dźwięków jednolitej rytmiki szesnastkowej w taktach. Sprężenie motoryki z sukcesywną asymetrią, nieregularną akcentacją wysuwa się jako pierwszoplanowa właściwość materii dźwiękowej. Zmienne metra w każdym niemal takcie zestawiane są z odcinkami ataktowymi, wykonywanymi z rytmiczną swobodą. „Te dwie przeciwstawne siły: repetycja i energetyka ruchów dźwiękowych (siła centralizująca i decentralizująca) wykorzystywane są w kolejnych wariacjach w rozmaity sposób i w różnym stopniu eksponowane” – komentuje już wyżej cytowana autorka²³. W kolejno następujących wariacjach zmieniają się proporcje tych dwóch sił. W trzech pierwszych wariacjach zachowana jest ich równowaga, w wariacjach IV–VII siła decentralizująca w postaci swobodnych, ataktowych odcinków przeważa. Fluktuacja owych sił, ich „zmaganie się” decyduje o wysokim stopniu dynamiczności części finałowej. Motoryczne motywy ponadto otrzymują różną oprawę instrumentalną i otoczenie fakturalne; współczynniki te odpowiednio wzmacniają, podkreślają motoryczność lub też łagodzą jej oddziaływanie.

Temat wariacji tworzy konstrukcję 16-taktową o stale zmiennym metrum. Sygnaturą tematu jest jego pierwszy, repetycyjny motyw na dźwięku h, który sześciokrotnie powraca, przedzielany figuracyjnymi wychyleniami od stałej wysokości. Zarówno repetycje, jak i wychylenia od nich odbywają się na różnych ilościach dźwięków z zachowaniem stałego pulsu szesnastkowego. Temat wykonuje solista, motyw repetycyjny dublowany jest przez dęte drewniane i kwintet.



Przykład 16. Marta Ptaszyńska, *Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. III, temat w partii marimby

Jak zauważa Barbara Smoleńska-Zielińska, „pierwsze trzy wariacje są krótkie i organicznie związane z tematem”²⁴. Są spójną grupą wariacji, które w tradycyjnej terminologii nazywane były wariacjami ornamentalnymi. Kolejne cztery wariacje, szerzej rozbudowane, tworzą grupę wariacji charakterystycznych, podających wyższy stopień przekształceń. W ten sposób konstituuje się dwudzielna postać tej formy wariacyjnej.

²³ Barbara Smoleńska-Zielińska, op. cit., s. 10.

²⁴ Ibidem.

Do I wariacji prowadzi jednotaktowy łącznik w postaci „trzymanego” akordu kwintetu. I wariacja (*allegretto giocoso*) przedstawia właściwie wariant tematu w wyselekcjonowanej obsadzie: dęte drewniane, triangel, krowie dzwonki, marimba. Zachowuje długość tematu, przenosi motyw repetycyjny wraz z figuracjami do wysokiego rejestru instrumentu solowego. Dęte drewniane, które w temacie podkreślały motyw repetycyjny, nakładają na repetowane dźwięki instrumentu solowego krótkie odzywki figuracyjne. Następuje tutaj przesunięcie warstw materiału dźwiękowego. Analogicznie, jak przed I wariacją, pojawia się łącznikowy akord dętych blaszanych, prowadzący do następnej wariacji.

II wariacja (*vivo, molto leggiero*) zachowuje motorykę motywiki tematycznej w głosie marimby ze zmianami interwałowymi w figuracyjnych wychyleniach i zejściem półtonowym na repetowanym dźwięku. Tło orkiestrowe tworzą dopełnienia akordowe wyodrębnionej grupy dętych blaszanych. Obie wariacje zachowują pulsację szesnastkową i polimetryczny porządek.

III wariacja (*allegro giocoso*) wnosi zmianę pulsu na ósemkowy. Wykonywana jest przez samą orkiestrę. Repetycje motywu czołowego przejmuje kwintet w artykulacji *pizzicato*, prowadząc dialog z opadającymi i wznoszącymi krótkimi odzywkami „drzewa”, dobarwianymi dźwiękami talerzyków napalcowych i krowich dzwonek. Repetycje kwintetu w toku krótkiego rozwoju przyjmują postać quasi-klasterowych akordów. Nadal zachowana jest główna cecha tematu – zmienność metryczna.

IV wariacja (*allegretto con anima*) otwiera cykl 4 wariacji – rozbudowanych, o silniejszym stopniu przekształceń, będącym bardziej swobodnym odniesieniem do tematu. Elementem nadal zachowywanym (z wyjątkiem V wariacji) jest motyw czołowy, ukazywany na różnych wysokościach, w różnych rejestrach i barwach instrumentalnych. W wykonaniu IV wariacji uczestniczy cała orkiestra wraz z instrumentem solowym. Repetycje emitowane są na następujących wysokościach: d, a, es, d, b w różnych oktawach. Kolejne wystąpienia przedzielane są dłuższymi odcinkami figuracyjnymi całego zespołu, zapisanymi atakowo. Powstaje tu swoista polifonia ruchu rytmicznego o swobodnej synchronizacji, dająca efekt rozedrganej, giętkiej faktury, tudzież o brzmieniu poligenicznym. Wyodrębnia się tu tylko melodycznie wyeksponowana partia trąbki (por. Przykład 17).

V wariacja (*largo maestoso*) wnosi nie tylko kontrast agogiczny, lecz – przede wszystkim – kontrast materiału. Przeznaczona jest wyłącznie na niskie instrumenty, przywołuje mroczny, posepny nastrój. Zacytujmy ponownie słowa Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej: „Szeroko rozrzuconym akordom sekundowym marimby towarzyszy pochod powolnych, niemal żałobnych akordów orkies-

try”²⁵. Owe żałobne, silnie dysonansowe akordy wykazują mieszaną strukturę interwałową. Najmocniej wyeksponowany jest w nich interwał trytonu (g–cis) poprzez liczne instrumentalne zdwojenia. W końcowych taktach tylko raz „przypomina się” motyw repetycyjny (marimba).

VI wariacja (*allegro moderato, molto leggierissimo*) przenosi świat dźwiękowy w skrajnie odmienny klimat, posiada wybitnie kolorystyczny wymiar. Tematyczny ruch repetycyjno-figuracyjny marimby biegnie teraz w pulsie trzydziestodwójkowym, repetycje rozszerzają się do 16 dźwięków, rozszerzeniu poddane są również figuracje. Linia marimby, będąca terenem związku z materiałem tematu, tworzy filigranową, zwiewną arabeskę. Towarzyszą jej tylko 2 trąbki z tłumikiem i wibrafon.

VII wariacja (*vivo e molto energio*), finałowa, jest najszerzej rozbudowana i wewnętrznie zróżnicowana, zwłaszcza w ujęciach fakturalnych. Repetycje motywu wiodącego rozszerzone są do 8 dźwięków, wychodzą od jednej wysokości (d) i stopniowo w kolejnych powtórzeniach tworzą sekundowe układy akordowe, emanujące ostrością i agresywnością brzmienia. Oddzielające repetycje odcinki kontrastują swobodą rytmiczną i bardzo zmiennym polem faktury. Rozwój wariacji prowadzi do kulminacji, poprzedzającej kadencję solową marimby.

Całość wieńczy koda, która w konstrukcji jest bardzo zbliżona do tematu, przy czym figuracje przyjmują punktową rytmizację.

Każda z 3 części koncertu Marty Ptaszyńskiej realizuje odmienny typ kształtowania. I część przyjmuje wymiar sensoryczno-emocjonalny i charakter procesualny. Oddaje proces transformacji – od stanu lęku, nastroju posępnego, poprzez obraz wewnętrznej walki i dążenia – do stanu błęgiego spokoju, pogody i wyciszenia. W wyrażeniu tego procesu kompozytorka sięga po określone konstrukcje motywiczne i – co ważniejsze – w sposób wyjątkowo trafny wykorzystuje barwowo-ekspresyjne właściwości instrumentarium orkiestrowego i instrumentu solowego. Część środkowa o charakterze kontemplacyjnym utrzymuje zbliżony typ ekspresji w całej części, z niuansami fakturalnymi. Finał, pomimo odniesienia do nadrzędnego surowca, jakim jest temat wariacji, w sensie ekspresji ewokuje zasadę ciągłej zmienności, szeregowania kontrastujących ogniw.

²⁵ Ibidem.

Przykład 17. Marta Ptaszyńska, *Concerto* na marimbę i orkiestrę, cz. III, IV wariacja

Rozpatrując to dzieło od strony energetycznej należy wskazać na istnienie dwóch antynomicznych współczynników – statykę i ruch. Ich współdziałanie staje się czynnikiem formotwórczym.

Bogata grupa perkusyjna w orkiestrze nadaje temu dziełu specyficznego kolorytu. Instrumenty perkusyjne selektywnie współuczestniczą w akcji muzycznej, pełniąc swą główną rolę kolorystyczną oraz ekspresyjną i wspomagającą kreowanie bogatej skali nastrojów. Przykłady:

- mroczny klimat początkowych płaszczyzn I części podkreślają wyciszone uderzenia kotłów i tam-tamu;
- motoryczną, ruchliwą akcję płaszczyzny II tematu I części podkreślają sekwencje idiofonów drewnianych – bloków chińskich i tempelbłoków; analogiczną rolę pełni ksylofon w dalszych płaszczyznach;
- nastrój wyciszenia i spokoju w reprzyzie I części barwowo podkreślają dzwonki orkiestrowe;
- II część, wybitnie kolorystyczna, powierza ważną rolę wibrafonowi; w ostatnim ogniwie włączają się subtelne brzmienia krotali i trianguła;
- III część ze względu na swój niezwykle dynamiczny charakter przywołuje do akcji wszystkie instrumenty perkusyjne; większość z nich wykorzystywana jest dla podkreślenia motywu repetycyjnego;
- w partii marimby następują zmiany w sposobie użycia pałek, co kompozytorka zaznacza (zmiany główki pałki na trzonek lub użycie w tremolo główki i trzonka pałki na zmianę), stosując te zabiegi w celach kolorystycznych.

Ogólnie ujawnia się zasada przeciwstawiania brzmień idiofonów drewnianych i metalowych.

Utwór Marty Ptaszyńskiej reprezentuje typ koncertu wirtuozowskiego. Partia marimby jest silnie wyeksponowana, przedstawia wszystkie główne myśli muzyczne, ściśle współdziałając z orkiestrą. Sama kompozytorka komentuje swe dzieło w następujący sposób: „While writing *Concerto* I was interested not only in the virtuoso piece for marimba with an accompaniment of an orchestra, but mainly I wanted to create a work where harmonious partner-like relationship exists between soloist and orchestra and they both are inseparable”²⁶.

²⁶ „Podczas komponowania tego *Concerto* byłam nie tylko zainteresowana wirtuozowskim utworem na marimbę z akompaniamentem orkiestry, lecz głównie chciałam stworzyć dzieło, w którym panuje harmonijna, partnerska relacja między solistą a orkiestrą i oboje są nierozłączni”. Marta Ptaszyńska, op. cit.

Ney Rosauro: *Concerto na marimbę i orkiestrę smyczkową* op. 12

Ney Rosauro (ur. 1952 w Rio de Janeiro) to brazylijski perkusista i kompozytor. Naukę gry na perkusji rozpoczął w 1977 roku w rodzinnym mieście. Studiował kompozycję i dyrygenturę na uniwersytecie w Brasili, studia w zakresie gry na perkusji uzupełniał w klasie mistrzowskiej w Hochschule für Musik w Würzburgu w Niemczech. W latach 1975–1987 prowadził klasę perkusji w Escola de Musica de Brasilia i pracował w charakterze perkusisty w Orquestra do Teatro Nacional de Brasilia.

Od 1987 do 1989 prowadził klasę perkusji na Universidade Federal de Santa Maria w Południowej Brazylii, gdzie również kierował zespołem perkusyjnym. W 2000 roku objął posadę dyrektora studiów perkusji na University of Miami w USA.

Jako kompozytor wydał ponad 50 dzieł na perkusję oraz kilka prac metodycznych. Jego utwory są bardzo znane i doczekały się wielu nagrań. *Concerto na marimbę i orkiestrę* było wykonywane przez wiele zespołów na świecie.

Ney Rosauro koncertuje jako solista z orkiestrami w wielu krajach, występuje na wielu prestiżowych międzynarodowych festiwalach perkusyjnych.

Twórczość brazylijskiego kompozytora obejmuje wyłącznie utwory na perkusję, w tym też z towarzyszeniem różnego typu zespołów. Oto wykaz ważniejszych dzieł:

- *2 concerto* na marimbę i orkiestrę (op. 12 i op. 34);
- *Concerto* na wibrafon i orkiestrę op. 24;
- *Concerto* na kotły i orkiestrę op. 37.

Koncerty te posiadają 3 wersje obsady zespołu towarzyszącego. Inne dzieła to:

- *Rapsodia* na perkusję i orkiestrę op. 17;
- *Suita brazylijska* na perkusję i fortepian op. 29;
- *Fantazja brazylijska* na 2 marimby op. 36 (także wersja z orkiestrą);
- utwory na zespoły perkusyjne: *Samba na sektet perkusyjny* op. 8, *Uwertura japońska* op. 26, „*Valencia*” op. 33.

We wszystkich utworach Ney Rosauro bardzo silnie zaznacza się styl rodzimej muzyki brazylijskiej²⁷. Jednym z jej przejawów jest uwypuklenie i pierwszorzędna rola instrumentów perkusyjnych, co z kolei wywodzi się z tradycji muzyki afrykańskiej. Zaistniała ona w Brazylii za sprawą afrykańskich niewolników, sprowadzanych przez kilka stuleci do tego kraju jako siła robocza. Charakterystyczne dla muzyki afrobrazylijskiej są polirytmiczne układy i częste synkopy. Pochodząca z Afryki dwumiarowość nałożyła się na rozpowszechnioną w Brazylii pod wpływem hiszpańskim trójmiarowość, co spowodowało wy-

²⁷ Źródło: http://www.neyrosauro.com/compositions_by_title.asp.

kształcenie pewnych, wypadkowych formuł rytmicznych z częstymi, drobnymi synkopami.

Kolejny, istotny wpływ na wyraz muzyki brazylijskiej miały swobodne metrycznie melodie indiańskie, które przyjmowały ostrą, motoryczną pulsację rodzaju murzyńskiego. Najpopularniejszym tańcem brazylijskim jest samba, powstała ok. 1920 roku, będąca zarazem symbolem słynnego karnawału w Rio de Janeiro. Wykształciła się również odmiana samba-reggae, powstała ze złączenia samby z okręgu Bahia z karaibskim stylem reggae w latach 80. XX wieku. Drugą, popularną odmianą tego tańca jest samba-enredo²⁸.

Concerto na marimbę i orkiestrę smyczkową op. 12 powstało w 1986 roku. W oryginalnej wersji przeznaczone było na marimbę i wyżej wymieniony rodzaj orkiestry, i w takiej wersji jest w tym opracowaniu omówione. Podobnie jak w przypadku wielu innych dzieł i ten utwór opracowany został w kilku wersjach obsady zespołu akompaniującego:

- wersja na orkiestrę symfoniczną (także wyciąg fortepianowy);
- wersja na sextet perkusyjny (instrumentacja kompozytora);
- wersja na zespół instrumentów dętych (instrumentacja: Thomas McCutchen)

Utwór dedykowany został Marcello G. Rosauro, a prawykonanie miało miejsce w USA, z kompozytorem w roli solisty i Manitowoc Symphony Orchestra, pod dyрекcją Manuela Prestamo.

Concerto składa się z 4 części o następujących tytułach:

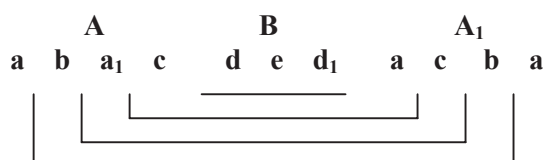
- I. *Saudação* (Powitanie),
- II. *Lamento* (Lament),
- III. *Dança* (Taniec),
- IV. *Despedida* (Pożegnanie).

Charakter muzyczny tego utworu nawiązuje do brazylijskiej muzyki tanecznej. Posiada oryginalne, odmienne od europejskich struktury metryczne, melodykę skłaniającą się do modalności i nietypowy dla formy koncertu instrumentalnego układ architektoniczny całości, jak i poszczególnych części. Właściwa dla utworu koncertującego jest jedynie relacja między solistą i orkiestrą. Analizę formalną *Concerto*, autorstwa Wan-Chun Liao, opublikował magazyn „Percussive Notes” w 2006 roku.

I część, *Saudação* (Powitanie), w tempie *allegro*, zbudowana jest z 11 odcinków formalnych. Uporządkowanie kolejnych odcinków pod względem mate-

²⁸ Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka_brazylijska; Anna C z e k a n o w s k a, hasło: *Ameryki Południowej muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 33.

riałowym tworzy formę łukową, która wkomponowana jest w nadrzędny układ repрызowy. Oto szczegółowy schemat formy:



Poszczególne odcinki oznaczone małymi literami obejmują od kilku do kilkunastu taktów. Pomiedzy nimi występują spore dysproporcje w czasie trwania. Niektóre z nich, mianowicie krótkie odcinki **b** i **c**, pełnią rolę łączników prowadzących do nowego, dłuższego odcinka przebiegu formy.

Pierwsze ogniwo **A** to płaszczyzna głównego tematu z łącznikami. Wątek melodyczny tematu (**a**) poprzedzony jest 8-taktowym wstępem, wprowadzającym polimetryczną pulsację na figuracyjnym ostinacie. Następują tutaj regularnie zmienne metra o następującym porządku: $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$. Układ ten powtarza się na całym odcinku tematu. Jest on w budowie prosty, symetryczny (8-taktowy), zbliżony w następstwie zdań do układu okresowego. Prezentuje go instrument solowy. Odcinek tematyczny bazuje na odmianie eolskiej tonacji a-moll. Po jego pierwszej prezentacji następuje łącznik ze zmianą jednostki metrycznej na ćwierćnutową i również ze zmiennym metrum. Łącznik (odcinek **b**) prezentuje nowy materiał figuracyjny, oparty na skali całotonowej (cis–dis–f–g–a–h). Powrót tematu (**a₁**) odbywa się w wersji dwudźwiękowej w paralelnych kwartach i w pełniejszym ujęciu faktury kwintetu smyczkowego. Łącznik **c** prowadzący do środkowego ogniwa kontynuuje ostinato tematyczne w niskich instrumentach, a krótkie motywy marimby utrzymywane są w skali całotonowej.

Przykład 18. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, cz. I, *Saudação*, temat główny, t. 8–16

Środkowe ogniwo **B** złożone jest z trzech odcinków, ułożonych na zasadzie repryzowej. Pierwszy z nich, **d**, podaje nową treść figuracyjną w partii solowej, a faktura kwintetu bazuje na ostinatowym zwrocie akompaniującym. Wspomniana już autorka artykułu analitycznego zauważa, iż pasaże marimby bazują na skali bluesowej. Charakterystyczne są w nich chromatyczne dźwięki prowadzące: „Rosauro’s use of jazz concepts In the section is very clear” – czytamy w uwagach Wan-Chun Liao. „This is technically the most difficult section in the movement for the marimbist, because he or she not only leads to keep the accuracy and musical contour of the phrase, but also needs to keep the tempo in line with the basic rhythm presented by the orchestra”²⁹. Kolejny odcinek **e** jest bardzo odmienny. Materiał dźwiękowy bazuje na pentatonice, odpowiadającej wysokościami czarnych klawiszy fortepianu, co oznaczone zostało pięcioma bemolami przy kluczu. Wybór tych wysokości wynika z zastosowania w partii marimby tzw. techniki „martwych uderzeń” (dead stroke – uderzenia pałką poniżej główki w płytkę) możliwych do wykonania tylko na płytkach chromatycznych.

Przykład 19. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, cz. I, fragment odcinka **e**

Powrót bluesowych figuracji marimby **d**₁ następuje ze zmianami motywicznymi, w partiach solisty i orkiestry, przygotowującymi powrót głównego tematu.

Repryzowe ogniwo **A**₁ przedstawia materiał ekspozycji z odwróconą kolejnością poszczególnych odcinków. Temat główny **a** ukazuje się w partii skrzy-

²⁹ „Zastosowanie stylu jazzowego w tym odcinku jest bardzo wyraziste. Technika ta przedstawia najwięcej trudności w partii marimby, ponieważ solista nie tylko musi zachować dokładny kontur frazy, lecz również musi zachować tempo wraz z rytmem niskich instrumentów orkiestry (tłum. M.R.); Wan - Chun Liao, *The Rosauro Marimba Concerto: a Formal Analysis*, „Percussive Notes”, June 2006, s. 16.

piec w wersji dwudźwiękowej, po czym podejmuje go solista. Powroty krótkich odcinków łącznikowych odbywają się bez większych zmian.

W I części *Concerta* kompozytor dokonuje zespolenia pulsu trójdzielnego z dwudzielnym w jednostajnym, motorycznym continuum. W odcinkach tematycznych ogniw skrajnych (**a**) występuje to zespolenie w przebiegu sukcesywnym (metra mieszane), a w ogniwie środkowym (odcinek **d**) w układzie symulatywnym, polegającym na łączeniu parzystej pulsacji akompaniamentu z triolową pulsacją figuracji marimby.

Język dźwiękowy I części *Concerta* oparty został na trzech skalach stosowanych na zmianę: eolskiej a-moll (temat), skali całotonowej (łączniki **b** i **c**) oraz pentatonice, wprowadzonej w samym środku przebiegu całej części (odcinek **e**). To zróżnicowanie materiału tonalno-skalowego jest jednym ze współczynników kontrastowania akcji muzycznej. Współlistnieje z różnicowaniem motywicznym.

II część *Lamento* (*Lament*), *poco adagio*, posiada postać dwóch żałobnych pieśni z wstępną melodeklamacją. Kolejność odcinków w przebiegu tworzy formę repрызową o następującym schemacie:

A	B	A	a – melodeklamacja
a b	c c₁	a b	b – pierwsza pieśń żałobna
			c – druga pieśń żałobna

Ogniwo środkowe **B** jest dwukrotnie bardziej rozbudowane od ogniw skrajnych.

Otwierający pierwsze ogniwo **A** odcinek **a** jest wstępem utrzymanym w charakterze quasi-recytatywu (zwanego powyżej i w dalszej analizie melodeklamacją), prowadzonego przez instrument solowy w dwudźwiękach. Towarzyszą mu fłażoletowe, regularnie powtarzane motywy skrzypiec i tło harmoniczne pozostałych instrumentów zespołu, oparte na stałym współbrzmieniu a–h–d–e, realizowanym *tremolo sul ponticello*. Fragment ten utrzymany jest w metrum $\frac{6}{4}$; melodeklamacja marimby stale zestawia grupy miarowe z niemiarowymi. W drugim odcinku **b** kwintet smyczkowy intonuje pierwszą żałobną melodię. W budowie tworzy ona regularny 8-taktowy okres muzyczny. Tłem dla niej są ornamentalne figuracje marimby. Bardzo oryginalna jest harmonizacja tej melodii, w której występują układy bifunkcyjne, a w zakończeniu obydwu zdań bitonalne (współbrzmienie: a–es–b–h). Ostre zwroty harmoniczne podkreślają żałobny wyraz tej pieśni.

Drugie ogniwo **B** przynosi zmianę metrum na $\frac{3}{4}$ i tempa (*andante*). Tworzy go druga pieśń żałobna w partii marimby, również okresowa w budowie (12 taktów). Melodyka tej pieśni prowadzona jest w dwugłosie przez głosy skrajne, w regularnie postępującym ruchu przeciwnym (rozbieżnym i zbieżnym). Zbudowany jest na diatonicznym heksachordzie h–c–d–e–f–g. Diatoniczna melodyka pieśni posiada harmoniczne dopełnienie w postaci stałego, powtarzanego

współbrzmienia sekundy g–a, tworzącego rodzaj burdonu. Postępuje on izorytmicznie wraz z dwugłosem melodycznym. Burdonowa sekunda z linią dwugłosu tworzy różne współbrzmienia wypadkowe: nałożenia dwóch kwart, kwint, tercji i sekund. Te ostatnie dają w rezultacie współbrzmienia klasterowe w zakończeniu tematu. Druga pieśń zostaje powtórzona z odwróceniem głosów według zasady kontrapunktu podwójnego. W powtórce dodatkowo wchodzi kontrapunktująca linia solowych skrzypiec. Łącznie obejmuje 24 takty i zostaje w całości powtórzona przez kwintet z ornamentalną, kontrapunktującą linią marimby (c₁).

a) pierwsza pieśń żałobna b, następnik, t. 16–21

b) druga pieśń żałobna c w partii marimby, t. 22–33

Przykład 20. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, cz. II, *Lamento*

Repryza powtarza wstępną deklamację i pierwszą pieśń bez zmian.

Język dźwiękowy całej II części bazuje na skali a-moll eolskiej i harmoniczej. Pierwsza pieśń w następstwie wysokości dźwiękowych balansuje między tymi dwoma odmianami, druga opiera się tylko na a-moll eolskiej. Najwięcej chromatyki zawiera wstępna melodeklamacja.

III część, *Dança* (*Taniec*), *molto animato*, jest najbardziej żywiołową częścią *Concerta*. Wan-Chun Liao określa ją następująco: „The characteristic of his movement is as the title suggests: *Dança* is not only an invitation to dance, but a testament to the beauty of life as well. The melody is lyrical and beautiful, and an inspiration to the imagination of listeners”³⁰.

Taniec posiada klarowną formę repryzową o następującym schemacie:

A	B	A
w a a₁	b c b₁	a a₁ koda (materiał wstępu)

Część tę otwiera 12-taktowy wstęp wprowadzający motoryczną pulsację tańca w metrum $\frac{4}{4}$. Orkiestra otwiera motyw inicjalny tematu, a na jego tle marimba wykonuje figuracje, które Wan-Chun Liao określa jako „one of stylistic features of Rosauero’s technique” (główna cecha stylistyczna techniki Rosauero)³¹.

Temat tańca **a** linię melodyczną tworzy górnymi dźwiękami motorycznej figuracji marimby. W konstrukcji tworzy rozszerzoną budowę okresową: 4 takty – poprzednik, 8 taktów – następnik. Rozwój tematu prowadzi narrację do wyższego rejestru. W odcinku **a₁** zmienia się struktura figuracji poprzez wprowadzenie dwudźwięków. Melodyka bazuje na powtarzanych wysokościach, na etapie końcowym rozwoju tematu pojawiają się zmiany chromatyczne. Wiolonczele i kontrabasy prowadzą formuły akompaniujące, partie skrzypiec – frazy dopełniające, pokrewne tematycznym. W narracji płaszczyzny tematu wyróżnia się motyw trioli ćwierćnotowej, który w temacie oddzielał poprzednik od następnika. Temat **a** prowadzony jest w tonacji C-dur, jego rozwinięcie **a₁** w a-moll.

Trójdzielne ogniwo **B** inicjuje zmiana tempa (*meno mosso*) i zmiana tonacji na c-moll (eolską). Nową myśl **b**, obfitującą w rytmy synkopujące prezentuje cały zespół tutti z solistą w unisonie. Występujące tutaj formuły drobnych synkop są typowe dla muzyki brazylijskiej (por. uwagi wstępne). Po pierwszej prezentacji melodia nowej myśli zostaje przeprowadzona kanonicznie przez cztery głosy, powstaje kanon w oktawie: I skrzypce i altówki (1 wejście), wiolonczele (2 wejście), lewa ręka marimby (3 wejście), prawa ręka marimby (4 wejście). W zakończeniu odcinka **b** solista wykonuje repetycyjne figuracje. Powrót motoryki

³⁰ „Charakter tej części sugeruje tytuł; «Taniec» jest nie tylko zaproszeniem do tańca, ale także próbą ukazania radości życia. Melodyka jest liryczna i piękna, inspiruje wyobraźnię słuchaczy”. (tłum. M.R.); Wan-Chun Liao, op. cit., s. 18.

³¹ Wan-Chun Liao, op. cit., s. 18.

i szybszego tempa rozpoczyna właściwą treść środkowego ogniwa w rozbudowanym odcinku **c**, w metrum $\frac{3}{4}$. Marimba wykonuje proste figuracje, warstwa akompaniamentu zbliża się do rytmu walca. Materiał porusza się najpierw w tonacji c-moll doryckiej, potem figuracje przyjmują postać opadającej i wznoszącej gamy chromatycznej. W końcowym fragmencie ogniwa **B** (*meno mosso*) powraca synkopująca myśl jako **b**₁. Przypomina tylko swą drugą frazę w odwróconym względem **b** następstwie: najpierw przeprowadzona jest kanonicznie w kolejnych instrumentach – II skrzypce, altówka, wiolonczela; potem *unisono* w *tutti*.

Repryza **A**, *tempo I*, przywraca materiał ekspozycji bez zmian – z tą różnicą, że wstęp potraktowany został *da capo al fine*.

Taneczny charakter tej części podkreśla lżejszy, bardziej przejrzysty typ faktury.

a) pierwsze takty głównego tematu **a**, t. 13–16.

b) synkopująca myśl odcinka **b**, t. 41–44.

Przykład 21. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, cz. III

IV część, *Despedida* (Pożegnanie), *prestissimo*, posiada żywiołowy charakter. Motoryka przebiegu rytmicznego sprzężona zostaje ze stale zmiennym metrum, podobnie jak w I części. Przyjmuje formę wariacyjną.

Główny temat poprzedza wstęp, zawierający szereg pochodów kwartowych, przeprowadzonych przez wszystkie instrumenty zespołu i marimbę aż do wysokiego rejestru. Po nim następuje krótka kadencja solisty prowadząca do wejścia głównego tematu. Wstęp i sam temat wkomponowane zostały w stały, regularny układ metrów mieszanych: $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$), $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$), $\frac{3}{4}$. Ugrupowania rytmiczne motywów w taktach na $\frac{3}{4}$ posiadają zmienne układy: raz tworzą dwie grupy po trzy ósemki, co daje jednoznacznie pulsację na $\frac{6}{8}$, drugi raz ujęte są w regularny porządek trzech ćwierćnot. Tak więc powstaje następstwo trzech różnych metrów w regularnie powtarzających się 4-taktowych sekwencjach: $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$. Takty na $\frac{6}{8}$ notowane są na $\frac{3}{4}$ ze względów praktyczno-wykonawczych, by zachować tę samą jednostkę metryczną w całym przebiegu. 4-taktowa sekwencja jest 4-krotnie powtarzana w przebiegu 16-taktowego tematu. Regularne następstwo różnych metrów, zespolone z motoryczną pulsacją ósemkową daje ów specyficzny, latynoamerykański charakter tej muzyki. Temat utrzymany jest w tonacji c-moll eolskiej z podwyższonym VI stopniem (połączenie skal – molowej z dorycką). Prezentacji tematu towarzyszą „bartokowskie” pizzicata wiolonczel i kontrabasów.

I wariacja przedstawia figurację linii melodycznej tematu (ornamentalna), w **II** wariacji rozwija się fraza melodyczna w postaci dialogu między grupą skrzypiec a niższymi instrumentami (altówki, wiolonczele), **III** wariacja przywraca temat w oryginalnej wersji w orkiestrze, na który nakładają się repetycyjne przebiegi szesnastkowe marimby. Wariacje przedzielane są kilkutaktowymi łącznikami. Po III wariacji następuje kadencja solisty. Pełni ona rolę integrującą materiał całego koncertu, bowiem w swym przebiegu podejmuje incipity tematów części II i III. Po kadencji powraca materiał wstępu w postaci pochodów kwartowych oraz temat i jego wersje z repetycjami marimby nawiązującymi do III wariacji.

14

Mar.

rall. molto - - - - - f

I Viol.

II Viol.

Vla.

Vcl.

Pizz. (Bartok)

Pizz.

Cb.

f

20

Mar.

simile

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Przykład 22. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, cz. IV, temat, t. 14–27

Concerto na marimbę i orkiestrę smyczkową Neya Rosauro prezentuje bardzo oryginalne rozwiązania w zakresie metryki i języka dźwiękowego, np. stosuje w obrębie jednej części materiały różnych skal. Podejmuje tradycyjne modele formalne, głównie repryzowe, lecz w całości tworzy niestereotypowy układ 4-częściowy z tytułami kolejnych ustępów. Kompozytor, będący jednocześnie wybitnym perkusistą, stosuje w partii solowej bogaty zakres środków technicznych, zwłaszcza w grze figuracyjnej. Oto ich wyszczególnienie:

- 1) figuracja melodyczna o charakterze ostinatowym (monorytmiczna)

Marimba

Przykład 23. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część I, figuracje lewej ręki w temacie, t. 12

- 2) figuracja melodyczno-harmoniczna oparta na ściśle określonym materiale skalowym (monorytmiczna)



Przykład 24. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część I, figuracja w odcinkach **b** i **c**, t. 59–63

- 3) figuracja melodyczna w zróżnicowanej rytmice



Przykład 25. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część II, odcinek **a**, t. 7

- 4) figuracje harmoniczne:
a) o zróżnicowanej rytmice w partiach obu rąk



Przykład 26. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część II, odcinek **b**, t. 16–18

- b) monorytmiczne



Przykład 27. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część III, odcinek **a**, t. 5–8

- c) akompaniujące, monorytmiczne



Przykład 28. Ney Rosauro, *Concerto* na marimbę i orkiestrę smyczkową, część IV, temat, t. 20–27

Marimba prezentuje się również jako instrument melodyczny, prowadzący główne myśli muzyczne. Traktowanie zespołu smyczkowego jest typowe dla formy koncertu, głównie pełni funkcję akompaniatora.

* * *

Omówione w niniejszej charakterystyce koncerty reprezentują dzieła twórców różnych narodowości, należących tym samym do różnych obszarów kultury muzycznej: amerykańskiej, zachodnioeuropejskiej, polskiej i brazylijskiej. Świadczy to o powszechnym zainteresowaniu marimbą jako instrumentem solowym w muzyce XX wieku. Wspólną cechą tych czterech koncertów jest ich związek z tradycyjnym ujęciem tej formy (najsłabszy u Ney Rosauera). Różnice między nimi dotyczą samego języka dźwiękowego, technicznego sposobu wykorzystania instrumentu. Najwęższy zakres techniki reprezentuje *Concertino* Paula Crestona, co wynika wprost z czasu jego powstania (1940); szerszy zakres znajdujemy w dziełach Andersa Koppela i Ney Rosauera, a najszerszy w *Concerto* Marty Ptaszyńskiej.

Rozwój marimby w zakresie jej konstrukcji i rozszerzania skali stworzył możliwości jej pełniejszego wykorzystania w obszarze techniki figuracyjnej, akordowej, artykulacji i różnicowania brzmień. Dużą rolę pełni tutaj indywidualny język kompozytora. Każde z tych dzieł wnosi nowe, tylko sobie właściwe rozwiązania, zwłaszcza w zakresie melorytmiki i faktury. Marimba ukazuje się tutaj jako instrument o dużych możliwościach technicznych i brzmieniowych. Specyficzne, łagodne brzmienie tego instrumentu (bardzo charakterystyczne w najniższym rejestrze, w oktawie wielkiej), bogata kolorystyka oddziałująca głównie poprzez różne, techniczne sposoby gry, stanowią największy jego walor. Staje się instrumentem solistycznym, jednym z „przedstawicieli” koncertującej literatury XX wieku.

Bibliografia:

- Cichoń Ewa, hasło: *Ptaszyńska Marta*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 8, pe-r, część biograficzna, PWM SA, Kraków 2004.
- *Encyklopedia powszechna*, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2001.
- Czekanowska Anna, hasło: *Ameryki Południowej muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Liao Wan-Chun, *The Rosauera Marimba Concerto: a Formal Analysis*, „Percussive Notes”, June 2006.

- Ptaszyńska Marta, Komentarz autorski do partytury, facsimile rękopisu, bez roku wydania.
- Rudziński Witold, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. I, PWM, Kraków 1987.
- Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1986.
- Simmons Walter G., hasło: *Creston Paul*, [w:] *The Grove Dictionary of music and Musicians*, Volume five, Macmillan Publisher Limited 1980.
- Smoleńska-Zielińska Barbara, *Koncert na marimbę i orkiestrę Marty Ptaszyńskiej*, „Ruch Muzyczny” 1988 nr 12.
- Stawowy Ludomira, hasło: *Creston Paul*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2, c–d, część biograficzna, PWM, Kraków 1984.
- Zieliński Tadeusz A., „Opowieść zimowa” Marty Ptaszyńskiej, „Ruch Muzyczny” 1986 nr 10.
- Zieliński Tadeusz A., *Poezja brzmień i nastrojów*, „Studio” 1994 nr 6.
- Zieliński Tadeusz A., *Problemy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 1983.

Strony internetowe:

- http://en.wikipedia.org/wiki/Anders_Koppel.
- http://www.neyrosauro.com/compositions_by_title.asp
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka_brazylijska.
- <http://www.schirmer>.