Andżelika Jędrzejczyk

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Instrumentacja *El amor brujo* Manuela de Falli

Manuel de Falla był jednym z najwybitniejszych kompozytorów hiszpańskich I połowy XX wieku, niestety pozostawił po sobie niewielką spuściznę. Andaluzyjczyk ten stworzył zaledwie kilka dzieł orkiestrowych, kameralnych oraz przeznaczonych na fortepian i głos z fortepianem. W swoich kompozycjach łączył impresjonistyczną wrażliwość z iberyjską żywiołowością, co nadawało indywidualny charakter jego dziełom. Z całą pewnością na szczególną uwagę zasługuje balet *El amor brujo*, którego instrumentacja stanowi przedmiot niniejszego artykułu.

Okoliczności powstania *El amor brujo*

W wyniku wybuchu I wojny światowej w 1914 roku Manuel de Falla wyjechał z Paryża i powrócił do Hiszpanii. Madryt był wtedy jedną z niewielu nieogarniętych wojną stolic europejskich. Przybywało tam wielu artystów szukających schronienia i pracy. Tam właśnie kompozytor spotkał się z Gregoriem Martinezem Sierrą, autorem librett do sztuk teatralnych, który przekazał mu informację, że Pastora Imperio chce, aby wspólnie przygotowali dla niej jakąś piosenkę i taniec. Mimo że de Falla nie znał artystki, pomysł ten bardzo mu się spodobał, więc postanowił spotkać się z nią osobiście. Odwiedził dom rodzinny tancerki, w którym miał możność posłuchać Rosario „La Mejorany", matki Pastory, która podczas spotkania zaśpiewała typowe

cygańskie pieśni. Oczarowany jej występem postanowił stworzyć ambitniejsze dzieło. Projekt zaowocował jednoaktowym baletem – *Cyganerią* w dwóch scenach, do którego libretto zostało napisane wspólnie z Gregoriem Martnezem Sierrą i jego żoną Marią[1]. Balet *El amor brujo* powstał w zaledwie kilka miesięcy. Jak podaje Jaime Pahissa, autor biografii autoryzowanej przez Manuela de Fallę, dzieło było tworzone od listopada 1914 do kwietnia następnego roku[2]. Utwór został wystawiony po raz pierwszy 15 kwietnia 1915 roku w madryckim teatrze Lara. Scenografię przedstawienia zaprojektował Néstor Martín-Fernández de la Torre, a orkiestrą dyrygował José Moreno Ballesteros. Kompozycja została napisana dla rodziny Pastory Imperio. Tancerka flamenco wcieliła się w rolę głównej bohaterki – Candeli. W prapremierze dzieła wystąpili także Rosa Canto (Rosario „La Mejorana") jako Stara Cyganka, María Imperio (de Albacin) jako Cyganka (przyjaciółka Candeli – Lucia), Víctor (Vito) Rojas jako Cygan (Carmelo) oraz Perlita Negra jako Cyganka[3]. Orkiestra składała się przede wszystkim z ochotników, których poziom gry niekoniecznie był adekwatny do poziomu trudności partytury. Wśród wykonawców wymienia się syna dyrygenta – Federica Morena Torrobę[4], który wykonał podczas premiery partię fortepianu.

1 Najnowsze badania na temat twórczości Georgio Martineza Sierry wskazują, że współautorką, a nawet autorką wielu dzieł była jego żona Maria. Zob. M.L. González Peña, *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*, Logroño 2009, s. 307.

2 J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires 1946, s. 91.

3 Osoby grające w przedstawieniu zostały wymienione na podstawie informacji zawartych w: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, red. A. Gallego, Madrid 1987. W nawiasie zostały podane inne imiona bądź nazwiska, pod którymi znane były wyżej wymienione osoby. Elena Torres Clemente wymienia także Augustine Escuador Heridę jako odtwórczynię jednej z ról Cyganki – bardzo możliwe, że jest to wspomniana w zestawieniu Perlita Negra. Zob. E. Torres Clemente, *Bibliografia de Manuel de Falla*, Malaga 2009.

4 Antonio Gallego w książce *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid 1990, s. 264 podaje za recenzją Rafaela Benedito, iż partie fortepianu podczas premiery wykonał José Lucio Mediavilla, jednakże w innych źródłach widnieją informacje, że z powodu niedyspozycji zastąpił go Federico Moreno Torroba, natomiast w kolejnych premierach w Barcelonie i Portugalii wystąpił już Media-Villa. Zob. Manuel de Falla, [online] http://www.manueldefalla.com/es/madrid-1914-1919 [dostęp 27.12.2014].

Libretto *El amor brujo*

Tytuł baletu *El amor brujo* w Polsce tłumaczony jest jako *Czarodziejska miłość*, *Miłosne czary* lub *Miłość czarodziejem*. Autorami libretta tego dzieła są Gregorio Martínez Sierra i jego żona María de la O Lejárraga García (znana także jako María Martínez Sierra). Powstało ono na podstawie legend i wierzeń cygańskich, które autorzy usłyszeli od matki Pastory Imperio.

Analizowana przeze mnie kompozycja to jednoaktowy balet, w którym można wyróżnić dwie sceny. Scena pierwsza składa się z siedmiu numerów i rozgrywa się w piwnicznej izbie, natomiast scena druga – z dziewięciu numerów i toczy się w jaskini czarownicy.

Treść

W balecie występuje pięć postaci. Główną bohaterką opowiadanej historii jest Candela. Oprócz niej na scenie pojawiają się: Stara Cyganka (*Gitana vieja*), Cyganeczka (*Gitanilla*), duch jaskini Błędny Ogień (*Fuego fatuo*) i Cygan (*Gitano*).

Scena pierwsza. Jest noc. Po podniesieniu kurtyny widzom ukazuje się piwniczna izba, w której dwie młode Cyganki siedzą na podłodze przy świecach i wróżą z kart. Na zewnątrz słychać w oddali niespokojny szum morza. Candeli nie podoba się jego brzmienie. Twierdzi, że nie zwiastuje on nic dobrego. Jest zdenerwowana, toteż Stara Cyganka próbuje ją uspokoić. Przerażenie Candeli potęguje szczekanie psa oraz zdmuchnięcie świeczek przez powiew wiatru. Cyganki kontynuują swoją grę, oświetlając sobie karty ogniem z papierosów. Candela wyciąga niepomyślną dla niej wróżbę, z której wynika, że kochany przez nią Cygan spotyka się z inną kobietą. Zostawia karty, wstaje i podchodzi do świecy (*candela*). Zaczyna śpiewać pieśń o nieszczęśliwej, bolesnej miłości (*Canción del amor dolido*). Kiedy kończy, nastaje północ. Jedna z Cyganek zbliża się do okna, druga do drzwi i razem rzucają zaklęcia przywołujące swoich narzeczonych. Candela zdaje sobie sprawę, że oczekiwany przez nią kochanek nie przyjdzie. Z rezygnacją jednak przyjmuje swój los i w dymie kadzideł rozpoczyna taniec końca dnia (*Danza del fin del día*).

Po tańcu Candeli z ulicy słychać gwizdanie oznajmiające, że przybywa narzeczony Cyganeczki, któremu ona wybiega na spotkanie. Temu wszystkiemu przygląda się z okna główna bohaterka. Gdy narzeczeni odchodzą, wraca ona na środek pokoju i zaczyna recytować historię rybaka (*Romance del pescador*). W opowiadaniu tym mówi o poszukiwaniu swojej miłości – szczęścia, które utraciła. Podobny los spotkał także rybaka, który pojawił się na jej drodze. Ich cierpieniu przygląda się rzeka, która radzi im, by udali się w góry do jaskini czarownicy znającej czary miłosne. Candela postanawia posłuchać rady i wyrusza w drogę.

Scena druga. Po podniesieniu kurtyny oczom widzów ukazuje się jaskinia czarownicy, do której prowadzi ścieżka otoczona kaktusami i chwastami, oświetlonymi przez światło księżyca. Jaskinia jest pusta. Nagle pojawia się Błędny Ogień – duch opiekuńczy tego miejsca – który wykonuje fantastyczny taniec. Chwilę później na szlaku wyłania się Candela. Dochodzi do jamy i woła trzy razy, ale nikt jej nie odpowiada. Lekko przestraszona wchodzi do środka. Błędny Ognik chowa się w kącie z magicznymi narzędziami. Główna bohaterka powoli przechadza się i zmierza do miejsca z amuletami. Chce dotknąć leżących tam przedmiotów, lecz się waha. Po pewnym czasie nabiera odwagi i z zamkniętymi oczami wyciąga rękę po zaczarowaną fiolkę. W tym momencie Błędny Ogień ujawnia swoją obecność hałasując. Przestraszona rumorem Candela otwiera oczy i widzi widmo. Cofa się niepewnie.

Rozpoczyna się kolejny numer, w którym główna bohaterka wraz z Błędnym Ogniem wykonują taniec pełen grozy (*Danza del terror*). W czasie jego trwania Candela próbuje uciec przed widmem, lecz zdaje sobie sprawę, że to nic nie pomoże, dlatego nabiera odwagi i atakuje zjawę, która opuszcza jaskinię. Zostaje sama i śpiewa pieśń Błędnego Ognia (*Canción del Fuego fatuo*). Następnie wraca do kąta groty, gdzie znajdują się magiczne instrumenty i zaczyna odprawiać czary mające przywołać kochanka i uwolnić ją od miłości do niewdzięcznika. Chwyta zaczarowaną fiolkę i wylewa z niej wodę do ognia, wypowiadając zaklęcia. Księżyc powoli znika, zaczyna świtać.

Candela słyszy delikatną, tajemniczą muzykę. Na szlaku ukazuje się czerwone światełko, które okazuje się być ogniem z cygara Cygana. Cyganka rozpoznaje wędrowca i, ciesząc się złośliwie, obmyśla, jak zemścić się na niewiernym kochanku. Nagle czerwony punkt znika –

papieros mężczyzny gaśnie. Podchodzi on do jaskini w celu ponownego odpalenia cygara. Prowadzi rozmowę z Candelą, która stara się nie ujawniać swojej tożsamości.

W kolejnym numerze główna bohaterka chce zdemaskować niewiernego kochanka. Zakłada na twarz welon i zaczyna uwodzicielsko tańczyć wokół niego. Śpiewa przy tym o złym Cyganie, który nie potrafił dotrzymać obietnicy miłości. Mężczyzna jest oszołomiony, cierpi z fascynacji. Próbuje złapać fałszywą czarownicę, lecz mu się nie udaje. Candela ucieka. Tańcząc, wykonuje podstępne ruchy, które sprawiają, że kochanek podąża za nią jak zahipnotyzowany. Pozwala mu się do siebie zbliżyć i, kiedy on myśli, że już ją złapał, kobieta pozostawia mu swój welon w rękach i śmiejąc się biegnie do wyjścia. Cygan rozpoznaje w końcu głos swojej narzeczonej, którą zostawił tej nocy dla innej kobiety.

W ostatnim numerze noc zostaje pokonana przez dzień. Słychać dzwony bijące o poranku. Cygan okazuje skruchę, prosi o wybaczenie Candelę, lecz ta pozostaje niewzruszona. Wraz z nadejściem nowego dnia odzyskuje swoją utraconą miłość, przestaje kochać złego i fałszywego narzeczonego. Jest wolna. Odchodzi. Kurtyna opada.

Symbolika

Treść libretta można rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: dosłownej oraz symbolicznej i zarazem kulturowej, związanej z tradycją i wierzeniami cygańskimi. Pierwsze podejście dotyczy przedstawionych na scenie wydarzeń, bez głębokiej analizy znaczena poszczególnych słów. Symbolika natomiast pozwala na zrozumienie treści nie wyrażonych wprost. Już samo imię bohaterki dostarcza nam pewnych znaczeń. Candela w języku hiszpańskim oznacza świecę. Wyraz ten kojarzony jest z wiarą i dobrem. Tutaj dodatkowo został połączony z młodością, witalnością oraz pełnią życia. *Fuego fatuo* – Błędny Ogień – jest w tym dziele symbolem sił nieczystych, które nie pozwalają Candeli odzyskać utraconej miłości, by mogła ponownie kogoś pokochać. W ostatecznej wersji baletu imiona zostały nadane także innym postaciom i również one mają wymiar symboliczny[5]. Nie bez powodu akcja

5 W wersji baletu z 1924 roku zmienia się nieco treść libretta, z którego dowiadujemy się, iż narzeczony Candeli (w pierwotnej wersji Cygan) ginie w bójce. Jego duch nie chce pozwolić głównej bohaterce, aby związała się z Carmelem (nie występuje w *Cyganerii*). Aby uwolnić Candelę od jarzma uczucia Widma

utworu rozgrywa się w nocy. To właśnie wtedy największą moc mają siły nieczyste. Pokonanie nocy i nastanie kolejnego dnia sprawiają, że główna bohaterka odzyskuje utraconą miłość i może toczyć spokojne życie. Wymienione są również typowe omeny, takie jak szczekanie psa, czy niespokojny szum morza, które zapowiadają nieszczęście, zły los. Wymiar symboliczny ma także muzyka i tańce zawarte w balecie, a w szczególności scena *Danza del Fuego fatuo*, w trakcie której dobro i zło toczą ze sobą walkę. Uwodzicielski taniec z przedostatniej sceny jest natomiast symbolem zmysłowości. Jak zauważa Anna G. Piotrowska, postrzeganie cyganek jako uwodzicielek łączyło się z dyskursem egzotycznym, który dla Europejczyków wiązał się z kulturą cygańską[6].

Ważne miejsce w libretcie zajmuje także opis sfery kulturowej związanej z wierzeniami. Jego autorzy w oparciu o zasłyszane legendy cygańskie stworzyli uniwersalną historię traktującą mit cygański w sposób alegoryczny. Nie przedstawiają konkretnych epizodów z życia Cyganów, lecz pokazują ogólny charakter tej grupy społecznej z wszelakimi jej przymiotami. W libretcie dokładnie zostały natomiast opisane rytuały magiczne silnie związane z wierzeniami pogańskimi. Prezentują one Cyganów jako klan, który pozostaje poza europejską cywilizacją i wiarą chrześcijańską. Zastosowany zostaje także zabieg niedookreślenia miejsca i czasu akcji. Wydarzenia dzieją się w przeciągu jednej nocy, lecz nie wiemy, w jakiej konkretnie epoce miały one miejsce, ani w jakim dokładnie mieście. Nieistotne są zatem sprawy zewnętrzne rozgrywające się poza światem bohaterów baletu. Nacisk spoczywa na chwili obecnej, teraźniejszości. Z tego powodu rozgrywająca się historia ma charakter uniwersalny.

Instrumentacja

Na początku XX wieku instrumentacja zaczęła odgrywać istotną rolę w kształtowaniu dzieła muzycznego. Toteż stała się przedmiotem refleksji muzykologów, teoretyków muzyki czy nawet samych kompo-

Stara Cyganka proponuje, by Lucia (w pierwotnej wersji Cyganeczka) uwiodła go swoim tańcem. Gdy tak się stanie, główna bohaterka odzyska wolność i będzie mogła poślubić Carmela. Imię Lucia pochodzi od słowa *luz* oznaczającego światło – symbol wiary i dobra. Carmelo symbolizuje słodycz (w języku hiszpańskim *caramelo* znaczy karmel), w domyśle upojenie słodką miłością o wymiarze fizycznym.

6 A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011, s. 290.

zytorów. W literaturze muzykologicznej rozpatrywana była głównie na podstawie nurtów i tendencji panujących w muzyce przełomu XIX i XX wieku.

Przyglądając się życiu oraz twórczości Manuela de Falli z całą pewnością można stwierdzić, iż na kształtowanie się jego warsztatu muzycznego miał wpływ nie tylko kontakt z Felipe Pedrellem[7], ale też znajomość z Claudem Debussym. Gardner Read w swojej książce *Style and Orchestration* wyraża pogląd, że *El amor brujo, El sombrero de tres picos* i *Noches en los jardines de España* napisane zostały pod wpływem muzyki Francuza[8]. Dowodem tego wpływu mogą być fragmenty *Peleasa i Melizandy* dołączone do autografów *La vida breve* oraz *Noches en los jardines de España*[9].

Z tego względu analizując instrumentację *El amor brujo*, oprę się na kryteriach wyróżnionych przez Jadwigę Paję-Stach w artykule *Rola instrumentacji w kształtowaniu brzmienia utworów orkiestrowych Debussy'ego*[10], które w systematyczny sposób porządkują informacje o orkiestracji. Swoje rozważania rozpocznę od (1) przedstawienia obsady analizowanego baletu, a następnie omówię: (2) sposoby operowania zespołem orkiestrowym oraz rolę poszczególnych instrumentów w kształtowaniu się tkanki muzycznej, (3) typy rejestrów modelujących brzmienie, (4) zależności struktur brzmieniowych od sposobów atakowania dźwięku – w tym (a) artykulację i (b) dynamikę, (5) znaczenie instrumentacji w formowaniu typów struktur brzmieniowych.

(1) Skład orkiestry *El amor brujo* jest ograniczony w stosunku do obsad XIX-wiecznych i przypomina bardziej orkiestrę klasyczną. Autor zastosował pojedynczą obsadę instrumentów dętych (flet wymiennie z fletem piccolo, obój, róg w stroju F, kornet w stroju B), dzwony, fortepian, kwintet smyczkowy (podwójnie pierwsze i drugie skrzypce, altówka i wiolonczela oraz jeden kontrabas). Obsadę instrumentalną wzbogacił o partię wokalną mezzosopranu. Nowatorskie wydaje się

7 Więcej na temat wpływu Filipe'a Pedrella na twórczość Manuela de Falli zob. A. Jędrzejczyk, *Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie „El sombrero de tres picos"*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2014, nr 1, s. 4–19.

8 G. Read, *Style and Orchestration*, Macmillan Publishing, New York 1979, s. 149.

9 A. Andruchowycz, *Postać Manuela de Falli w historiografii muzycznej i jego twórczość na przykładzie „El sombrero de tres picos"*, Kraków 2012 (praca magisterska), s. 136.

10 J. Paja-Stach, *Rola instrumentacji w kształtowaniu brzmienia utworów orkiestrowych Debussy'ego*, „Muzyka" 1975, nr 4, s. 58–82.

zastosowanie fortepianu, który do obsady symfonicznej został dołączony na początku XX wieku. Warto mieć na uwadze, iż przedmiotem analizy jest pierwsza wersja kompozycji pochodząca z 1915 roku – *Cyganeria* w jednym akcie – i że na przestrzeni blisko dziesięciu lat obsada dzieła ulegała modyfikacjom. W ostatecznej wersji baletu, pochodzącej z 1924 roku, Falla postanowił nieco zwiększyć sekcję instrumentów dętych blaszanych, podwajając obsadę waltorni i trąbek, a ponadto dodając fagot. Kornet zostaje natomiast zastąpiony przez dwa klarnety w stroju B i A. Do obsady dołączają rożek angielski, który w niektórych fragmentach przejmuje partię oboju, i kotły. Pozornie może się wydawać, iż wprowadzone zmiany dotyczą jedynie wzbogacenia wolumenu brzmienia, jednak pozwalają one także na większe zróżnicowanie barwy.

(2) Przyglądając się partyturze można zauważyć, iż dopiero na przestrzeni właściwie trzech ostatnich taktów baletu Falla wykorzystuje pełną obsadę wykonawczą (por. przykład 1). We wcześniejszych bowiem numerach kompozytor nie stosuje dzwonów. W scenach, w których obsada w tabeli nr 1 (zob. s. 62) została określona jako pełna (bez dzwonów), trudno dopatrzeć się także fragmentów tutti. Występują one jedynie we fragmentach o charakterze fanfarowym – *Introducción* (t. 1–23) i *Intermedio* (t. 1–11), przed wprowadzeniem nowej myśli muzycznej – *Danza del fin del dia* w odcinku C (t. 95–98 oraz 107–110), czy Codzie – *Danza del fin del dia* (t. 245–259). Wyjątek stanowi także *Escena* (*El amor popular*).

Najbardziej stałym elementem obsady jest kwintet smyczkowy[11], na którego tle zwykle prezentowane są tematy w instrumentach dętych, np. w *Escenie* (t. 57–65), gdzie partia oboju jest czasami wspierana przez fortepian, *Intermedio* (t. 30–35, 80–90, 96–103) czy praktycznie całym *Interludio* (por. przykład 2). Zdarza się również, iż kompozytor rezygnuje z wyższych bądź niższych brzmieniowo instrumentów zespołu smyczkowego lub stopiowo rozszerza obsadę poprzez ich sukcesywne dodawanie (*Introducción y Escena* t. 24–37), co ma na celu oddanie nastroju danego numeru. W niektórych miejscach kompozytor ogranicza obsadę do tria, jak np. w *Danza del fin del dia* (t. 55–61 i t. 179–185). Ma to na celu przygotowanie do kolejnego odcinka, stanowi pomiędzy nimi łącznik. W *Escenie* (*El terror*) zmniejszenie obsady do tria (t. 3–9, 16–26) i kwartetu (t. 10–15) służy utrzymaniu

11 Sam kwartet smyczkowy można znaleźć jedynie w numerze *Intermedio* (t. 21–29).

tego fragmentu w tajemniczym nastroju i zwróceniu uwagi na słowa wypowiadane przez główną bohaterkę, która przygląda się przedmiotom znajdującym się w jaskini (por. przykład 3).

Przykład 1. *Final* (*las campańas del amanecer*), t. 17–18



Przykład 2. *Interludio*, t. 8–10



Przykład 3. *Escena* (*El terror*), t. 5–9



W przeciwieństwie do późniejszego baletu – *El sombrero de tres picos*[12], tutaj de Falla zdecydowanie rzadziej redukuje orkiestrę do jednego instrumentu, który prezentuje temat. Takie fragmenty możemy znaleźć tylko w taktach od 1 do 4 w *Escena* (*El amor vulgar*), a także w taktach 25 i 26 w *Canción del amor dolido* – autor nawiązał tu do typowej praktyki flamenco, w której improwizujący instrumentaliści oczekują na śpiewaka (por. przykład 4).

12 A. Andruchowycz, dz. cyt., s. 141.

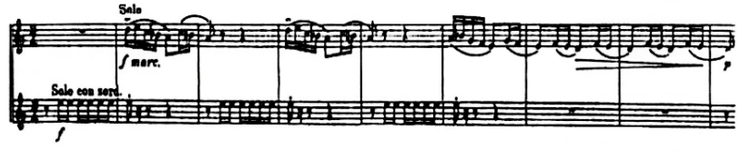
Przykład 4. *Canción del amor dolido*, t. 24–27



Przyglądając się wykorzystaniu poszczególnych grup, a także pojedynczych instrumentów, można zauważyć, że w zależności od numeru mogą one pełnić różnorodne funkcje. Przede wszystkim prezentują tematy, mogą stanowić także dopełnienie harmoniczne lub tło kolorystyczne. Najczęściej plan melodyczny jest prezentowany przez grupę instrumentów dętych, czasami wspomaganych przez skrzypce, natomiast akompaniament, dopełniający brzmienie lub mający szczególne walory kolorystyczne (odgrywający także rolę ilustracyjną), powierzony zostaje kwintetowi smyczkowemu, fortepianowi i niekiedy instrumentom dętym.

Na przestrzeni całego dzieła można zauważyć, iż tematy prezentowane są głównie przez instrumenty dęte (flet, obój, waltornię i kornet), które czasami wspierane są przez I i II skrzypce. Wyjątek stanowi kantylenowy temat w wiolonczeli po raz pierwszy zaprezentowany w odcinku B *Intermedio* (t. 42–79) oraz w altówce w *Danza y canción de la bruja fingida* (t. 17–42). Zdarza się również, iż temat zostaje rozczłonkowany, a jego motywy prezentowane są przez różne instrumenty. Najwyraźniej można to zaobserwować w *Danza del Fuego fatuo*. W tej scenie dialogują ze sobą kornet z obojem miejscami wspieranym przez flet (por. przykład 5). Takie operowanie myślą muzyczną można zobaczyć także w *Romance del pescador*, gdzie linia melodyczna prowadzona przez flet i kornet w zakończeniu frazy płynnie przechodzi do pierwszych skrzypiec (t. 1–33). Dzięki operowaniu na przestrzeni całego baletu niepełnym zespołem wyodrębnionym z całej orkiestry de Falla starał się tym samym wykorzystać walory brzmieniowe poszczególnych instrumentów, prezentując je w partiach solowych na tle nieco większych zespołów – kwartetu bądź kwintetu smyczkowego często wspomaganego przez fortepian, np. w *Introducción y Escena* (t. 57–65), *Danza y canción de la bruja fingida* (t. 187–196). Pozwala to na uzyskanie ciekawych i oryginalnych barw dźwiękowych, które mają podkreślić klimat i nastrój przekazywanych przez kompozytora treści pozamuzycznych.

Przykład 5. *Danza del Fuego fatuo*, t. 13–21



Istotna rola instrumentów dętych nie ogranicza się jedynie do prezentacji tematów, ale stanowią one także dopełnienie całego brzmienia, szczególnie w numerach pieśniowych, oraz nadają dostojności danemu odcinkowi, jak ma to miejsce m.in. w *Introducción* czy *Intermedio*.

Ważną cechą instrumentacji Manuela de Falli, którą możemy zaobserwować w omawianym balecie, jest potraktowanie partii fortepianu jako jednego z instrumentów zespołu orkiestrowego. Tworzy ona nie tylko tło kolorystyczne, ale pełni także funkcję wzmocnienia wolumenu brzmienia instrumentów dętych, np. w *Introducción* (t. 1–23), czy dublowania podstawy basowej, np. w *Danza del Fuego fatuo* i *Romance del pescador* (por. przykład 6). Odgrywa także istotną rolę w kształtowaniu formy – jest łącznikiem pomiędzy numerami, np. w *Conjuro para reconquistar el amor perdido* (t. 63–69). Dla kompozytora kluczowe jest również obrazowanie niektórych zjawisk, np. przebiegi sekstolowe i *glissanda* w *Introducción* (*El Fuego fatuo*) i *Ecenie* (*El terror*) towarzyszą pojawieniu się na scenie *Fuego fatuo* (por. przykład 7). Ponadto fortepian naśladuje brzmienie innych instrumentów, np. gitary, poprzez liczne *arpeggia* (por. przykład 8), czy przebiegi rozłożonych akordów obejmujące duże wycinki skali oraz *tremola*, np. w *Canción del amor dolido*.

Istotną funkcję w balecie pełnią dzwony. Zostają one wprawdzie wprowadzone dopiero w ostatnim numerze, lecz mają wymiar symboliczny. Dźwięk tego instrumentu oznacza nadejście nowego dnia i uwolnienie się Candeli od uczucia do zdradzieckiego kochanka.

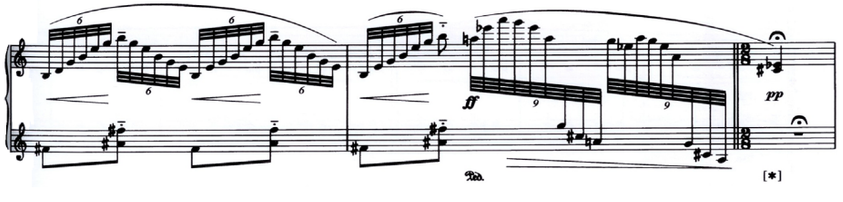
Głos wokalny oprócz wprowadzenia nowej jakości brzmieniowej ma za zadanie nawiązywać do folkloru hiszpańskiego, a w szczególności do flamenco – *cante jondo*. Linia melodyczna opiera się w tych numerach na skalach modalnych, a towarzyszące jej instrumenty podkreślają surowość brzmienia (np. puste kwinty jako akompaniament).

(3) Słuchając całości baletu zauważyć można szerokie zastosowanie obsady i jej walorów brzmieniowych. Jednakże ze względu na przekazywane treści dominuje niski rejestr – akcja sceniczna rozgrywa się w nocy, panuje aura tajemniczości, grozy. Zwykle w celu zobrazowania takiego nastroju kompozytor wykorzystuje kontrabasy i wiolonczele, którym towarzyszy fortepian, jak ma to miejsce w *Introducción* (*El Fuego fatuo*) czy *Escenie* (*El terror*) [por. przykład 9].

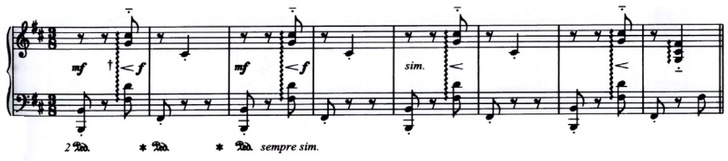
Przykład 6. *Romance del pescador*, t. 1–6



Przykład 7. *Escena* (*El terror*), t. 9–11



Przykład 8. *Canción del Fuego fatuo*, t. 1–8

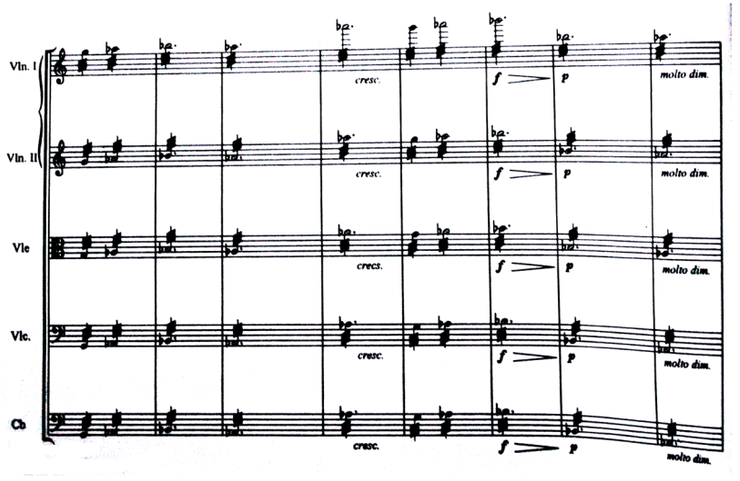


Przykład 9. *Escena* (*El terror*), t. 1–2



Autor nie boi się także zestawiać skrajnych rejestrów w obrębie jednej grupy instrumentów, np. w *Escenie* (t. 48–56) niskie dźwięki w kontrabasie i wiolonczeli zestawione zostają ze skrajnie jaskrawą barwą skrzypiec. W takcie 54 zostaje osiągnięty przez nie najwyższy dźwięk całej kompozycji, którym jest *ces*[4] (por. przykład 10).

Przykład 10. *Escena*, t. 49–56



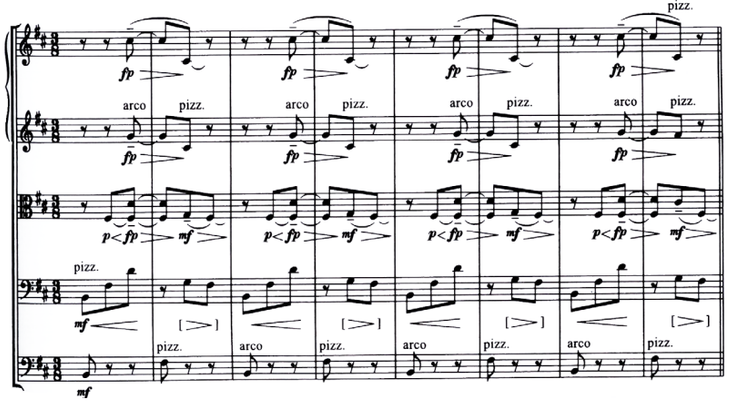
W numerach pieśniowych oraz tanecznych przeważa rejestr środkowy instrumentów. Jest to logiczne, ponieważ w tych fragmentach akcja sceniczna zwalnia i następuje pewne odprężenie.

(4a) Bogactwo stosowanych przez de Fallę środków artykulacyjnych pozwala na duże zróżnicowanie brzmienia oraz uzyskanie interesujących efektów dźwiękowych, często o charakterze ilustracyjnym. Najchętniej kompozytor eksperymentuje w partii instrumentów smyczkowych. W celu oddania nastroju tajemniczości i grozy, już w *Escenie* (t. 24–57) stosuje *tremolo* grane blisko gryfu (*tremolo sul tasto*). Natomiast grę blisko podstawka można zaobserwować w partii skrzypiec w *Intermedio* (t. 42–79) czy w *Interludio* (*Alucinaciones*) w taktach 1–4, 12–15. Takie skrajne atakowanie dźwięków w różnych odległościach od podstawka powoduje, iż słyszymy inne niż normalnie zestawy tonów szeregu harmonicznego, a więc zmienia się barwa. Kompozytor zdaje sobie sprawę z walorów brzmieniowych, jakie jest w stanie

osiągnąć poprzez zastosowanie takich oznaczeń. Nie boi się łączyć w partii smyczków różnych artykulacji, w tym samym momencie, np. w *Escenie* (*El amor popular*) skrzypce I grają *sul ponticello*, skrzypce II i altówki *sul tasto*, a w partii kontrabasu występuje *pizzicato*. Na takim tle maluje się słodki temat w wiolonczeli wykonywany *legato*.

Istotne wydaje się też to, iż z efektami *sul tasto,* jak i *sul ponticello* połączone jest zwykle *tremolo*, co sprzyja tworzeniu warstwy o walorach szmerowych, która stanowi tło dla innych instrumentów. Kompozytor wprowadza także tłumik, który przymocowany zostaje do podstawka, np. w *Canción del amor dolido*, a także naprzemiennie zestawia współbrzmienia zagrane *arco – pizzicato* (por. przykład 11), np. w *Danza del Fuego fatuo* (t. 85–93) czy *Canción del Fuego fatuo* (t. 1–8, 45–60). Częste zastosowanie *pizzicato*, szczególnie z tłumikiem u podstawka, ma na celu naśladowanie brzmienia gitary. Taki zabieg został wykorzystany już wcześniej przez Debussy'ego, np. w *Iberii*[13].

Przykład 11. *Canción del Fuego fatuo*, t. 1–8



Jak wcześniej wspomniałam, kompozytor stara się naśladować brzmienie gitary także za pośrednictwem *arpeggiowanej* partii fortepianu. W tym utworze, jak zauważa Jaime Pahissa, owe zabiegi mają na celu nawiązanie do brzmienia gitary flamenco (*gitarra gitana*), a w drugim balecie – *El sombrero de tres picos* – już do brzmienia bardziej klasycznego (*gitarra clàsica*)[14].

13 J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 68.

14 J. Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires 1946, s. 111.

W instrumentach dętych stosowane są na ogół typowe środki artykulacyjne jak *legato* czy *staccato*. Istotne natomiast wydaje się modelowanie barwy za pomocą tłumika. Przykładem może być partia kornetu w *Escenie*. W tym instrumencie zostają zaprezentowane dwa motywy, które w toku utworu będą występować kilkakrotnie. Motyw *a* (t. 47–51, wcześniej prezentowany przez waltornie w t. 35–38) wykonany zostaje bez tłumika, brzmi ostro i przenikliwie. Natomiast motyw *b* (t. 42–45), dzięki zastosowaniu tłumika, ma barwę miększą i przyjemniejszą dla ucha; dodatkowo kompozytor stosuje tutaj artykulację *marcato*, aby oddać efekt kroków (por. przykład 12). Zastosowanie tłumika w *Danza del Fuego fatuo* w partii kornetu, która koncertuje z obojem, niweluje charakterystyczną dla tego instrumentu siłę brzmienia, która byłaby rażąca w stosunku do drugiego z instrumentów, umożliwia tym samym zachowanie ciągłości frazy.

Glissanda, szybkie pochody sekstolowe, drobne wartości rytmiczne, jak trzydziestodwójki czy sześdziesięcioczwórki, wykonywane są przez

Przykład 12. *Escena*, t. 42–45



partię fortepianu, ale nie jest on jedynym instrumentem, w którym takie przebiegi występują. Ruchliwe przejścia, w których spotykamy owe środki instrumentacyjne, można zauważyć również w partii fletów piccolo oraz skrzypiec, np. w zakończeniu *Esceny* (*El terror*). Nie chodzi tutaj o wyodrębnienie poszczególnych dźwięków, lecz o wywołanie wrażenia szybkiej i płynnej zmiany wysokości, a co za tym idzie zmiany barwy w stosunku do spokojnego i stonowanego odcinka pierwszego tego numeru (por. przykład 13).

(4b) Dynamika w *El amor brujo* ma charakter zmienny i różnorodny. Nie da się wyznaczyć jednego konkretnego poziomu głośności szczególnie eksponowanego w przebiegu utworu. De Falla wykorzystuje pełną paletę środków dynamicznych począwszy od *pp* do *ff*, która wielokrotnie wzmacniana jest przez różnego rodzaju akcenty, *sforzata* i inne. Głośna dynamika najczęściej wprowadzona zostaje w momentach kulminacji wyrazowej, która występuje wielokrotnie w przebiegu całego utworu oraz we fragmentach o charakterze fanfarowym.

Przykład 13. *Escena* (*El terror*), t. 9–11



Natężenie brzmienia ma charakter wprost proporcjonalny do jego wolumenu. Najlepszy przykład osiągania dynamiki poprzez dodawanie kolejnych instrumentów można zaobserwować w *Escenie* (t. 24–54). De Falla wychodzi tutaj od *pp* w wiolonczelach i kontrabasie i dodaje kolejne instrumenty smyczkowe, a także instrumenty dęte.

Andaluzyjczyk z upodobaniem stosuje kontrasty dynamiczne na przestrzeni bardzo krótkich fragmentów dzieła, często zaledwie ograniczających się do akordu czy taktu, jak na przykład w początkowych taktach *Danza del fin del dia* (t. 9–20), gdzie dynamika na przestrzeni trzech taktów przechodzi od *pp* do *ff*, po czym powraca do *pp*. Efekt *forte* zostaje równocześnie podkreślony poprzez zastosowanie *sforzata*. Podobne cieniowanie dynamiczne można zauważyć w partii instrumentów smyczkowych w odcinku IV numeru *Conjuro para reconquistar el amor perdido*. Na tym tle motyw *b* z *Introducción y Escena* wykonywany jest przez waltornie w dynamice *ff*. Takie zróżnicowanie dodatkowo nasila napięcie tej sceny do osiągnięcia punktu kulminacyjnego w takcie 21 (por. przykład 14).

Możemy znaleźć także eksplorowanie jednego poziomu głośności na dłuższej przestrzeni, różnicowanego przez określenia typu *poco a poco*, *crescendo*, np. w *Romace del pescador*. Kompozytor wyzyskuje tutaj różne odcienie *piano*, osiągając maksymalnie *mf*. W odcinku pierwszym *Esceny* (*El terror*) natomiast nie wykracza poza dynamikę *pp* (por. przykład 15). Charakterystyczne niuanse *piana* na dłuższych odcinkach można zauważyć także w dziełach Debussy'ego, m.in. w I części *Obrazów – Gigues*[15].

(5) Instrumentacja ma istotne znaczenie w formowaniu struktur brzmieniowych. W *El amor brujo* możemy znaleźć następujące konstrukcje: poligeniczne (symultatywne i sukcesywne) oraz homogeniczne (symultatywne i sukcesywne). Struktury poligeniczne to takie, które składają się z co najmniej dwóch warstw, natomiast homogeniczne oznaczają się jednorodnością. W przypadku rodzaju symultatywnego wszystkie warstwy prezentowane są w tym samym momencie. Sukcesywność natomiast polega na stopniowym wprowadzaniu warstw.

Podobnie jak w utworach Debussy'ego, w balecie *El amor brujo*, tak i w innych dziełach scenicznych Manuela de Falli, dominują struktury

15 J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 79.

Przykład 14. *Introducción y Escena*, t. 13–15



Przykład 15. *Escena* (*El terror*), t. 10–15



poligeniczne, najczęściej sukcesywne. Plan melodyczny prowadzony jest zwykle przez instrumenty dęte, czasami wspomagane przez partię skrzypiec, natomiast akompaniament realizowany jest przez niższe smyczki i fortepian niekiedy wspomagany też przez inne smyczki. Często osobną warstwę stanowi partia fortepianu, w której kompozytor wprowadza odrębny akompaniament, np. *arpeggia*. Homogeniczność jest także istotnym elementem w kształtowaniu faktury utworu, lecz występuje zdecydowanie rzadziej i ogranicza się do repetycji akordów.

Ze strukturą poligeniczną sukcesywną mamy do czynienia już w pierwszym numerze. Można wyróżnić cztery warstwy, które ukazują się w odstępie pauzy ósemkowej. Pierwszą stanowi linia melodyczna w flecie, kornecie i fortepianie, drugą gamowłaściwe przebiegi w wiolonczelach i kontrabasie, trzecią rozłożone akordy w skrzypcach i altówce, a czwartą interwał kwinty pojawiający się w waltorni. W ostatnich taktach odcinka pierwszego następuje początkowo ograniczenie do trzech planów (t. 16), a potem do jednego (t. 17–20). W odcinku drugim (t. 24–56) również mamy do czynienia ze strukturą poligeniczną symultatywną, która zarysowuje się nieco wyraźniej niż we wcześniejszym odcinku. W smyczkach realizowany jest *tremolowy* akompaniament, na którego tle zarysowuje się motyw a, a następnie b. Maksymalnie jednak równocześnie pojawiają się dwa plany. Odcinek trzeci składa się

z trzech planów – sola oboju, *arpeggiowanych* akordów w fortepianie i długonutowych wartości w smyczkach.

W *Canción del amor dolido* zauważyć można pięć planów – współbrzmienia kwintowe w smyczkach, *arpeggiowane* akordy w fortepianie, wychylenia sekundowe we fletach i waltorni, linia melodyczna w głosie wokalnym oraz dopełnienia kolorystyczne w oboju. Te struktury przewijają się praktycznie przez całość numeru. Jedynie w odcinku B na przestrzeni dwóch taktów (t. 25–26) następuje ograniczenie do jednego planu melodycznego.

Przykładem na strukturę poligeniczną symultaniczną może być numer *Romance del pescador.* Widoczne są tutaj dwa plany. Akompaniament realizowany jest przez fortepian i altówki, natomiast linia melodyczna znajduje się w partiach fletu i kornetu i następnie przechodzi do skrzypiec. Dwa plany symultaniczne widoczne są również w cząstce a' w *Intermedio* (t. 21–29), gdzie linia melodyczna prowadzona jest przez skrzypce, a niższe smyczki stanowią akompaniament (por. przykład 16).

Idealnym przykładem na strukturę homogeniczną symultatywną jest *Interludio* przed numerem *Conjuro para reconquistar el amor perdido* (por. przykład 17), a także koda z *Danza del fin del dia* (t. 245–261). Zostaje tutaj powtórzony przez 15 taktów akord E-dur (por. przykład 18).

Struktury homogeniczne sukcesywne praktycznie nie występują w utworze. Fragmenty takiego typu można jedynie w *Escenie* (*El terror*) w taktach 3–26.

De Falla ściśle podporządkowuje fakturę treściom pozamuzycznym, dlatego nawet w obrębie jednego numeru widzimy zróżnicowanie zastosowanych schematów, tak jak w omawianym wcześniej numerze pierwszym.

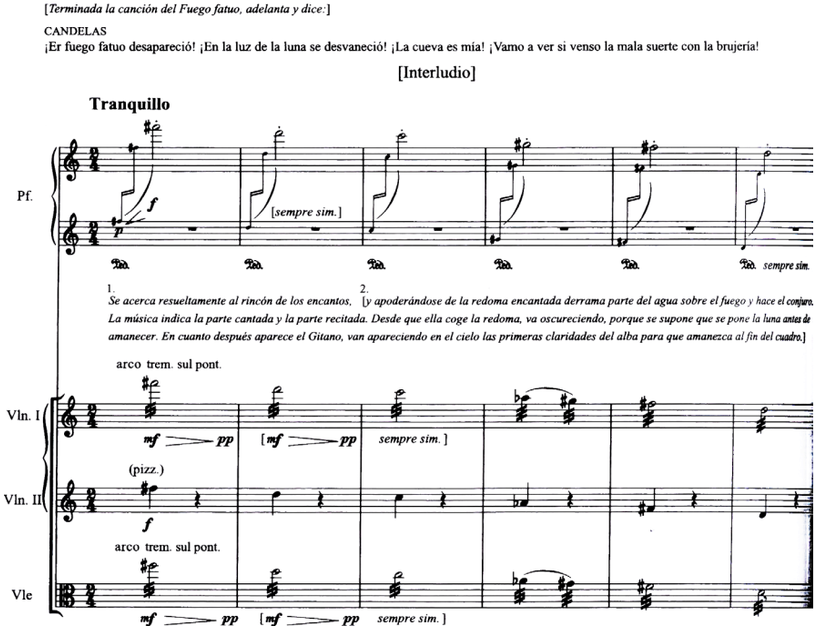
Ekspresja muzyczna

Rozpatrując zjawisko, jakim jest ekspresja muzyczna treści przedstawianych na scenie, należy zdać sobie sprawę z szerokiego zakresu środków muzycznych, którymi może posłużyć się kompozytor, aby wyrazić określone uczucie czy zjawisko, oddać ogólny nastrój, a także zilustrować przebieg akcji scenicznej czy scharakteryzować daną postać.

Przykład 16. *Intermedio*, t. 21–25



Przykład 17. *Interludio*, t. 1–6



Przykład 18. *Danza del fin del dia*, t. 249–255



W balecie *El amor brujo* odnajdziemy, m.in.: (1a) motywy / tematy lub (1b) instrumenty przypisane bohaterom baletu, (2) środki przedstawiające nastrój sceny, (3) efekty sonorystyczne pełniące funkcję ilustracyjną. Specjalne znaczenie mają elementy, które Manuel de Falla wykorzystał w celu nawiązania do tradycji flamenco (4). Wyżej wymienione zjawiska zostaną omówione na podstawie najbardziej adekwatnych przykładów.

(1a) Kompozytor skojarzył motywy melodyczne z dwoma bohaterami baletu – Cyganeczką i Błędnym Ogniem. Pierwsza z postaci pojawia się w kompozycji dwa razy, po raz pierwszy już w *Introducción y Escena*. Kiedy wypowiada swoją kwestie: „¡Sale que me quiere! ¡Vendrá! ¡Vendrá!" („Niech przybędzie, kto mnie kocha! Przybądź! Przybądź!"), w kornecie występuje motyw b (t. 42–45). Podobnie dzieje się w *Escenie* (*El amor popular*), gdzie zostaje on zaprezentowany w augmentacji i także towarzyszy słowom Cyganeczki: „¡Ya está ahi! ¡Ya está ahi!" („Jest tutaj! Jest tutaj!"). Linia motywu b jest falująca i utrzymuje się w tonacji C-dur. Rozpoczyna się skokiem o kwartę w górę. Poprzez zastosowanie artykulacji *marcato* motyw b spełnia także funkcję ilustracyjną – naśladuje kroczenie. Temat Błędnego Ognia pojawia się po raz pierwszy w odcinku IV w *Introducción* (*El Fuego fatuo*) i zostaje zaprezentowany przez kornet (t. 12–19). Charakteryzuje się pięciokrotnie repetowanym dźwiękiem *c* i pochodem sekundowym w dół. Następnie motyw ten powraca w numerze *Danza del Fuego fatuo* i stanowi materiał części A. W porównaniu do pierwszej ekspozycji tutaj temat zostaje rozczłonkowany. W partii kornetu nadal zachowany zostaje motyw repetycyjny, natomiast w oboju opadający motyw sekundowy. Wykonanie tematu na przemian przez dwa instrumenty ma na celu zobrazowanie akcji scenicznej – w tym numerze Candela tańczy z Błędnym Ogniem; może to symbolizować także walkę dobra ze złem, sił ziemskich z magicznymi.

(1b) Nie tylko motywy i tematy zostały powiązane z osobami baletu, ale także same instrumenty. Wyraźnie można to zaobserwować w przypadku postaci Candeli, której najczęściej towarzyszy partia oboju. Głównej bohaterce *El amor brujo* jednakże nie został przypisany jeden motyw melodyczny, tak jak miało to miejsce przy pojawieniu się Błędnego Ognia czy Cyganeczki. Instrumentem muzycznym skojarzonym z określonymi osobami jest kornet, który przede wszystkim wprowadza postać ducha opiekuńczego jaskini. Co prawda można go

również powiązać z postacią Cyganeczki, jednakże przyglądając się roli obu bohaterów, a także ilości prezentacji tych samych tematów, można stwierdzić, iż związek kornetu z postacią *Fuego fatuo* jest silniejszy.

(2) W balecie *El amor brujo* odnaleźć można szereg środków odpowiadających za oddanie atmosfery danego numeru. Ze względu na czas akcji i treść libretta w całym utworze przeważa ponury nastrój. Autor osiąga go przede wszystkim poprzez zastosowanie niskiego rejestru, m.in. w *Introducción y Escena* (t. 24–47), *Introducción* (*El Fuego fatuo*), *Escena* (*El terror*). Także kilkakrotne pojawienie się ostro brzmiącego, dysonansowego motywu a (t. 35–38) z *Introducción y Escena* potęguje klimat grozy. Ów motyw powraca w numerach o mrocznym charakterze, m.in. w *Introducción* (*El Fuego fatuo*) (t. 1–6) oraz *Conjuro para reconquistar el amor perdido* (t. 10–23). Zawsze prezentowany jest przez waltornie. Jak wspomniano już wcześniej, artykulacja również pełni istotną rolę w kształtowaniu brzmienia dostosowanego do nastroju scen. Przykład takiej funkcji artykulacji stanowi wprowadzenie w smyczkach *tremola* granego *sul tasto* w *Introducción y Escena* (t. 24–56), *Conjuro para reconquistar el amor perdido* (t. 35–55), *Danza y canción de la bruja fingida* (t. 187–196).

(3) Autor wykorzystuje instrumenty również do zilustrowania zjawisk natury, np. szumu morza. Aby oddać to zjawisko w *Introducción y Escena* od taktu 24 sukcesywnie wprowadza kolejne instrumenty smyczkowe, grające *tremolo sul tasto* oparte na dźwiękach *as g as b as*. Funkcje sonorystyczną pełni także omawiany powyżej motyw Cyganeczki (t. 42–45), ilustrujący kroki.

(4) Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów kultury hiszpańskiej jest z całą pewnością flamenco, które inspiruje nie tylko kompozytorów, ale także twórców innych dziedzin sztuki. Najciekawszy przykład rezonansu tego zjawiska można znaleźć w kompozycjach Manuela de Falli, w tym w omawianym przeze mnie balecie *El amor brujo*.

Rozpatrując flamenco trzeba zdać sobie sprawę z tego, że ma ono charakter złożony. Obejmuje *baile* – taniec, *cante* – śpiew i *toque* – czyli improwizowaną grę na gitarze. Ze względu na problematykę mojego artykułu skupię się przede wszystkim na tematyce baletu i środkach, jakimi posłużył się kompozytor, aby dzieło przeznaczone na orkiestrę symfoniczną nawiązywało swoim brzmieniem oraz stylistyką do flamenco.

Jak wspomniano, tematyka *El amor brujo* w pełni nawiązuje do tradycji i wierzeń hiszpańskich Cyganów – grupy etnicznej uważanej za twórców kultury flamenco. Także przyglądając się treściom numerów

o charakterze pieśniowym zauważymy, iż wpisują się one w typowy zakres tworzonych w tym nurcie dzieł, a więc mówią o nieszczęśliwej miłości i bólu z nią związanym – *Canción el amor dolido*, *Canción del Fuego fatuo* odpowiadają tematyce tak zwanych *soleas*, popularnych pieśni wywodzących się z ballady hiszpańskiej. Autor w balecie zamieszcza również *Romance* (*del pescador* – rybaka) – typ poematu hiszpańskiego charakteryzującego się wersami ośmiosylabowymi. Poruszany jest tam wątek związany z legendami i wierzeniami dotyczącymi stracenia duszy i jej poszukiwania.

Ze względu na rolę, jaką pełni śpiew w flamenco, można wyróżnić dwa typy kompozycji:

(1) *cantes de alante* – gdzie pierwszoplanową rolę odgrywa śpiewak, który stoi najczęściej przed zespołem i wykonuje pełną ekspresji pieśń. Zwykle rezygnuje się z tańca lub stanowi on jedynie tło i jest wykonywany w głębi sceny. Za przykłady takich pieśni należy uznać *Canción del amor dolido*, *Romance del pescador* i *Canción del Fuego fatuo*;

(2) *cantes de atras* – w których na pierwszy plan wysnuwa się żywiołowy taniec, natomiast śpiew stanowi tutaj dodatek. Tak też dzieje się w numerze *Danzay canción de la bruja fingida*[16].

Przyglądając się natomiast charakterowi wykonywanej muzyki, można wskazać trzy typy śpiewów:

(1) *cante jondo* – śpiew głęboki, o charakterze patetycznym, mówiący o cierpieniu, śmierci itp. Charakteryzuje się brzmieniami dysonującymi i rozpoczyna się charakterystycznym wykrzyknieniami „ajjjj" – przykładem takiej pieśni z całą pewnością jest *Canción del amor dolido*;

(2) *cante chico* – czyli przeciwieństwo *cante jondo*. Tematyka tego typu utworów oscyluje wokół tematów radosnych jak miłość, zadowolenie z życia itp. W balecie *El amor brujo* jedynie w ostatnim numerze można dopatrzyć się radosnego nastroju, który spowodowany jest tym, iż w końcu Candela uwalnia się od toksycznego związku, jednakże nie jest to typowy przykład pieśniowy;

(3) *cante intermedio* – jak wskazuje nazwa jest to twór pomiędzy *cante jondo* i *chico*. Do tej grupy zaliczane są pieśni, które niekoniecznie pasują do którejś z wcześniej wymienianych kategorii. Do tego gatunku możemy przyporządkować *Romance del pescador*, a nawet *Canción de Fuego fatuo*, które wyrazowo są „lżejsze" od *Canción del amor dolido*[17].

16 K.P. Zgraja, *Flamenco: historia, teoria, praktyka*, Warszawa 1987, s. 7.
17 Tamże.

Manuel de Falla nie tylko poprzez tematykę oraz zastosowanie utartych form nawiązuje do flamenco. Odniesienia te są widoczne również w wykorzystanych środkach artykulacyjnych. Na wstępie trzeba podkreślić, iż kompozytor w *El amor brujo* nie stosuje typowej dla flamenco instrumentacji. Nie znajdziemy w tym dziele partii gitary ani kastanietów, choć ten ostatni instrument zostaje wprowadzony do obsady kolejnego baletu *El sombrero de tres picos*, aby w sposób bezpośredni nawiązać do folkloru hiszpańskiego. W *El amor brujo* pewien wydźwięk flamenco uzyskiwany jest poprzez naśladowanie brzmienia przede wszystkim gitary. Służyć temu ma z całą pewnością *arpeggiowana* partia fortepianu lub rozłożone akordy grane *staccato*.

Brzmienie *à la gitarra flamenca* uzyskiwane jest także poprzez wspomniane *pizzicato* w instrumentach smyczkowych czy naprzemienne stosowanie oznaczeń *arco – pizzicato*, które można zauważyć przede wszystkim w *Canción del Fuego fatuo*. Warto również zwrócić uwagę na miarowy akompaniament w *Danza del fin del dia*, który ma przywodzić na myśl pracę w kuźni, gdyż fragment ten najprawdopodobniej nawiązuje do popularnej melodii śpiewanej przez kowali przy pracy.

Ważnym czynnikiem charakterystycznym dla flamenco jest także chwiejność metryczna, a co za tym idzie zmienność akcentów. Najwyraźniej jest to widoczne w *Danza del Fuego fatuo*, gdzie czynnikiem formotwórczym są przede wszystkim zmiany metryczne. W odcinku A akcent pada na mocną część taktu, a w B i C na słabą. Zmiany metryczne widoczne są m.in. w *Canción del amor dolido* (t. 27), najwyraźniej jednakże zarysowują się w *Intermedio*, pomimo że nie jest to numer, tak jak fragmenty pieśniowe czy taneczne, bezpośrednio odnoszący się do tradycji flamenco. Na początku mamy metrum $\frac{3}{4}$, następnie w takcie 12 zmienia się na $\frac{2}{4}$, by w 15 takcie wrócić do wyjściowego, a w 30 takcie zmienić się na $\frac{4}{4}$ i wreszcie w 32 – na $\frac{2}{4}$. Odcinek B utrzymany jest w metrum $\frac{3}{8}$, a w A' w $\frac{6}{8}$ by w B' powrócić do $\frac{3}{8}$, a następnie wraz z powrotem A'' – do $\frac{6}{8}$.

Rozpatrując nawiązania do tradycji flamenco warto również przyjrzeć się liniom melodycznym fragmentów pieśniowych. Dla tego zjawiska charakterystyczny jest ambitus wąskozakresowy, a także oparcie melodii na skalach modalnych. Ma to także miejsce w analizowanym przeze mnie balecie. *Canción del amor dolido* bazuje na modus frygijskim, a *Canción del Fuego fatuo* na dolnym tetrachordzie skali doryckiej. Wprowadzenie skal modalnych jest również przejawem archaizacji i nawiązania do kultury ludowej. Linia melodyczna charakteryzuje się powtarzaniem dźwięków, wahadłowym rysunkiem czy melizmatycznym zakończeniem fraz.

Należy podkreślić, że powiązanie charakterystycznych melodii oraz instrumentów z bohaterami baletu *El amor brujo* spowodowało, iż dzieło nabrało spójności wewnętrznej. Eksponowanie niskich barw instrumentów oddało nastrój utworu, a co za tym idzie uwypukliło podążanie muzyki za akcją sceniczną i posłużyło zobrazowaniu takich zjawisk, jak szum morza czy kroczenie. Poprzez zastosowane artykulacji *arpeggio* i *pizzicato*, skal modalnych, a także bezpośrednie nawiązanie do toposu Cyganów, Manuel de Falla stworzył także dzieło będące wyjątkowym utworem flamenco przeznaczonym na orkiestrę symfoniczną. Mimo że obsada baletu nie jest typowa dla flamenco, kompozytor osiągnął efekty brzmieniowe i kolorystyczne swoiste dla tej muzyki. Nie wykorzystał wprawdzie oryginalnych cytatów flamenco w warstwie melodycznej, ale uczynił doń aluzje dzięki wprowadzeniu właściwych temu zjawisku zabiegów stylistycznych, jak repetycje dźwięków, melizmatyczne prowadzenie melodii i jej wahadłowy ruch, a w pieśniach także mały ambitus. Kompozytor zastosował również zmienne metrum, zestawił obok siebie nieregularne podziały, przesuwał akcenty. To wszystko sprawia, że muzykę baletu *El amor brujo* przepełnia autentyczny koloryt muzyki andaluzyjskich Cyganów.

Podsumowując, w *El amor brujo* instrumentacja spełnia istotną rolę w kształtowaniu się formy dzieła. Kompozytor łączy w niej elementy modernistyczne z klasycznymi. Przede wszystkim ograniczony skład orkiestry – pojedyncza obsada instrumentów dętych i kwintet smyczkowy – przypomina wczesne orkiestry klasyczne. Powierzenie tematów przede wszystkim instrumentom dętym nawiązuje do romantyzmu. Zarazem jednak autor dokonuje asymilacji zdobyczy orkiestrowych impresjonizmu, takich jak wykorzystywanie fortepianu oraz szerokiej palety możliwości artykulacyjnych smyczków. Ponadto możemy zauważyć upodobanie de Falli do stosowania małych składów instrumentalnych, w przeciwieństwie do neoromantycznych tendencji do wykorzystywania wielkich składów orkiestrowych, dlatego też pełną obsadę dzieła wraz z dzwonami usłyszymy dopiero na przestrzeni trzech ostatnich taktów finału. Traktowanie orkiestry na zasadzie gradacji brzmienia oraz liczne nawiązania do faktury gitarowej w partii smyczków oraz fortepianu stanowią istotną cechę muzyki folkloru hiszpańskiego, obecnego w całej twórczości Manuela de Falli.

Tabela 1. Podział formalny kompozycji

Numer	Forma	Obsada	Tonacja/ plan tonalny/ cechy języka tonalno-harmonicznego	Cechy	Powiązania motywiczne pomiędzy scenami
1. *Introducción* *y Escena*	odcinek I odcinek II motyw a (t. 35–38) motyw b (t. 42–45) odcinek III motyw c (t. 57–65)	Fl, Ob, Cor, Crnt, Pfte, Vl I, Vl II, Vle, Vlc, Cb budowanie napięcia od Vlc i Cb kulminacja t. 54: Fl, Cor, Crnt, Vl I, Vl II, Vle, Cb Ob, Pfte, Vl I, Vl II, Vle, Cb	E-dur pochód *as g as b as* melodia w C-dur zawieszona na II stopniu	charakter fanfarowy – linia melodyczna prowadzona przez instrumenty dęte tremola w instrumentach smyczkowych rozprężenie, linia melodyczna prowadzona przez Ob	
2. *Cancion del amor dolido*	A (t. 1–21) B (t. 22–28) A′ (t. 23–47) C (t. 48–60) + CODA (t. 61–66)	Fl, Ob, Cor, Crnt, Pfte, Vl I, Vl II, Vle, Vlc, Cb +głos wokalny	głos wokalny modus frygijski, orkiestra c-moll z obniżonym II stopniem	cante jondo	
3. *Sortilegio*	odcinek I (t. 1–12) odcinek II (t. 13–16)	Fl, Cor, Crnt, Pfte, Vl I, Vl II, Vle, Cb Pfte, Vle, Vlc, Cb		naśladowanie bicia dzwonów ożywienie	
4. *Danza del fin del dia*	A (t. 1– 62) B (t. 63–94)	pełna (bez dzwonów)	c-moll G-dur/g-moll		
	C (t. 95–123) A′ (t. 124–185) B′ (t. 186–218) C′ (t. 219–245) CODA (t. 245–261)		A-dur A-dur		
5. *Escena* (*El amor vulgar*)	odcinek I (t. 1–4) odcinek II a (t. 5–22) a′ (t. 23–32)	Crnt. pełna (bez dzwonów) Fl, Cor, Vl I i II Vle I Vlc	C-dur B-dur pochody chromatyczne w dół		motyw b ze sceny I (t. 42–45)
6. *Romance del pescador*		bez Ob i Cb (tylko w ostatnich akordach)	F-dur	liryczny	
7. *Intermedio*	A a (t. 1–20) a′ (t. 21–41) B (t. 42–79) A′ (t. 81–90) B′ (t. 91–99) A″ (t. 100–103)	pełna (bez dzwonów) smyczki pełna (bez dzwonów) Ob, smyczki	E-dur koniec H-dur G-dur	motyw fanfarowy miękkie brzmienie linia melodyczna prowadzona przez wiolon-czele miękkie brzmienie	motyw z *Introducción* (fanfarowy)

Numer	Forma	Obsada	Tonacja/ plan tonalny/ cechy języka tonalno-harmonicznego	Cechy	Powiązania motywiczne pomiędzy scenami
8. *Introducción* (*El fuego fatuo*)	odcinek I (t. 1–6) odcinek II (t. 6–7) odcinek III (t. 8–11) odcinek IV (t. 12–19) odcinek V (t. 20–25)	brak Vl i Vle smyczki bez Ob, Crnt, Cb Fl, Crnt, Pfte, smyczki bez Cb glissando w Pfte	 e-moll	wykorzystanie niskich rejestrów – ciemna barwa fragment przejściowy naśladujący bicie zegara przebiegi sygnalizujące taniec *Fuego fatuo* w Crnt motyw *Fuego fatuo*	w kornecie motyw a z *Introduccion y Escena* podobieństwo do odcinka III tej sceny
9. *Escena* (*El terror*)	(t. 1–2) odcinek I (t. 3–26) odcinek II (t. 27– 35)	Candela Pfte, Vlc, Cb (do 16 taktu), w t. 10 włącza się Vle, od t. 19 Cor, Crnt (brak Pf) Fl picc, Pfte, Vl I i II, Vle	 a-moll	pukanie do drzwi niski rejestr, ciemne barwy	wykorzystanie motywów z odcinka I
10. *Danza del Fuego fatuo*	A (t. 1–21)	Fl, Ob, Crnt, Pfte, Vle, Vlc, Cb	a-moll	dialog Ob z Crnt	motyw *Fuego fatuo*, odcinek IV z *Introducción* (*El fuego fatuo*)

Numer	Forma	Obsada	Tonacja/ plan tonalny/ cechy języka tonalno-harmonicznego	Cechy	Powiązania motywiczne pomiędzy scenami
	B (t. 21–36) C (t. 37–60) łącznik (t. 61–68) A′ (t. 69–84) D (t. 85–96) C′ (t. 97–118) CODA (t. 119–124)	pełna (bez dzwonów) bez Fl, Ob, Pf pełna (bez dzwonów) bez Fl pełna (bez dzwonów) Pfte, smyczki			połączenie fragmentów motywów z części A i B
11. *Interludio* (*Alucinaciones*)	A (t. 1–5) B (t. 5–11) A′ (t. 12–16) C (t. 16–24) B′ (t. 24–29)	bez Fl, Ob, Pfte i Cb solo Ob+ Vln I i II, Vle, Vlc bez Fl, Ob, Pfte i Cb solo Fl, Pfte, smyczki solo Ob, Vln I i II, Vle, Vlc (Pfte i Cb na ostatnim akordzie)			motyw z *Introducción* z aktu I motyw c z odcinka III *Introduccion y Escena* (t. 57–65)

Numer	Forma	Obsada	Tonacja/ plan tonalny/ cechy języka tonalno-harmonicznego	Cechy	Powiązania motywiczne pomiędzy scenami
12. *Cancion del Fuego fatuo*	A (t. 1–30) B (t. 30–37) A (t. 38–59) :II A′ (t. 60–81) B′ (t. 82–89) A′ (t. 90–110)	(pełna, dęte pojedyncze dźwięki, bez dzwonów)	fis-moll		
Interludio	(t. 1–12)				
13. *Conjuro para reconquistar el amor perdido*	odcinek I (t. 1–6) odcinek II (t. 7–10) odcinek III (t. 10–13) odcinek IV (t. 14–23) odcinek V (t. 24–30) odcinek VI (t. 31–34)	Pfte, (Vle), Vlc, Cb Ob, smyczki Cor, Pfte, Vl II, Vle, Vlc, Cb Cor, Crnt, Pfte, smyczki Ob, Pfte, smyczki Pfte, smyczki		przyśpieszenie akcji, sekstole w partii fortepianu, napięcie rozładowanie napięcia dzięki solo Ob	motyw a w Cor z odcinka II *Introduccion y Escena* (t.35–38) motyw a w Cor z odcinka II *Introduccion y Escena* (t. 35–38) motyw Ob z odcinka II tej części linia melodyczna śpiewana przez Candele podobna do tej z odcinka I tej części
	odcinek VII (t. 35–55) odcinek VIII (t. 59–62) CODA (t. 63–69)	Cor, Crnt, smyczki (od t. 53 Pfte) Pfte, smyczki Pfte, Cb		przyśpieszenie akcji pochody 32–kowe w dół, niski rejestr	nawiązanie do odcinka IV tej części
14. *Escena El amor popular*		pełna (bez dzwonów)	G-dur		odcinek B z *Intermedio* (t. 42–79)
15. *Danza y cancion de la bruja fingida*	A (t.1–114) wstęp (t.1–8) a (t.9–46) b (t.47–62) a′ (t.63–76) b′ (t.77–84) łącznik wewnętrzny (t. 85–114) a″ (t. 115–156) b (t. 157–172) a‴ (t. 173–186) b″ (t. 187–196) B (t.197– –224) Coda (t. 225–233)	Cor, Pfte, Vlc bez Ob, Crnt bez Crnt, Vl II głos + smyczki pełna (bez dzwonów)	A-dur z II stopniem obniżonym e moll/ E-dur F-dur As-dur, końcowy akord A-dur		temat w altówce (t. 17–42)

Numer	Forma	Obsada	Tonacja/ plan tonalny/ cechy języka tonalno-harmonicznego	Cechy	Powiązania motywiczne pomiędzy scenami
16. *Final* (*Las campanas del amanecer*)	odcinek I (t. 1–4) odcinek II (t. 5–10) odcinek III (t. 11–15) CODA (t. 16–18)	pełna (z dzwonami)		bicie dzwonów	Motyw wiolonczelowy z *Intermedio* (t. 42–79)

Bibliografia

1. Partytura:

Falla M. de, *El amor brujo,* red. Antonio Gallego, Londyn 1996.

2. Literatura cytowana:

Andruchowycz A., *Postać Manuela de Falli w historiografii muzycznej i jego twórczość na przykładzie „El sombrero de tres picos”,* Kraków 2012 (praca magisterska).

Gallego A., *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madryt 1987.

Gallego A., *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madryt 1990.

González Peña L. M., *Música y músicos en la vida de María Lejárraga, Instituto de Estudios Riojanos edición*, Logroño 2009.

Jędrzejczyk A., *Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie „El sombrero de tres picos”*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2014, nr 1.

Pahissa J., *Vida i obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires 1946.

Paja-Stach J., *Rola instrumentacji w kształtowaniu brzmienia utworów orkiestrowych Debussy'ego,* „Muzyka” 1975.

Piotrowska A.G. , *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011.

Read G., *Style and Orchestration*, Nowy Jork 1979.

Zgraja K.P., *Flamenco: historia, teoria, praktyka*, Warszawa 1987.

Abstract

Instrumentation in *El amor brujo* by Manuel de Falla

Manuel de Falla was one of the greatest Spanish composers of the first half of the 20th century. He created just a few orchestral works, chamber music and music for the piano and voice and the piano. In his works, impressionistic sensibility is combined with the Iberian spontaneity, which added individual character to his compositions. What certainly deserves special attention is the ballet *El amor brujo* (*The Bewitched Love*), whose instrumentation is the subject of this article.

Instrumentation in *El amor brujo* plays a crucial role in shaping of the work. The composer combines classic and modernist elements. First of all, the limited number of musicians in the orchestra - a single cast brass and string quintet reminiscent of early classical orchestra. However, the assignment of subjects mainly to wind instruments refers to the Romanticism. At the same time however, de Falla assimilates achievements of orchestral impressionism, such as the use of the piano and a wide range of strings articulations. In addition, we note de Falla's penchant for exploiting small-ensemble as opposed to neoromantic tendency to use great orchestral compositions, therefore, the full cast works, together with bells, which is heard only through three-bar *Final*. The treatment of the orchestra on the principle of gradation of sounds and numerous references to the guitar texture in strings and piano parts are essential features of Spanish folk music, and are present in all the works of Manuel de Falla.

Keywords

Manuel de Falla, instrumentation, *El amor brujo*, ballet, orchestral music