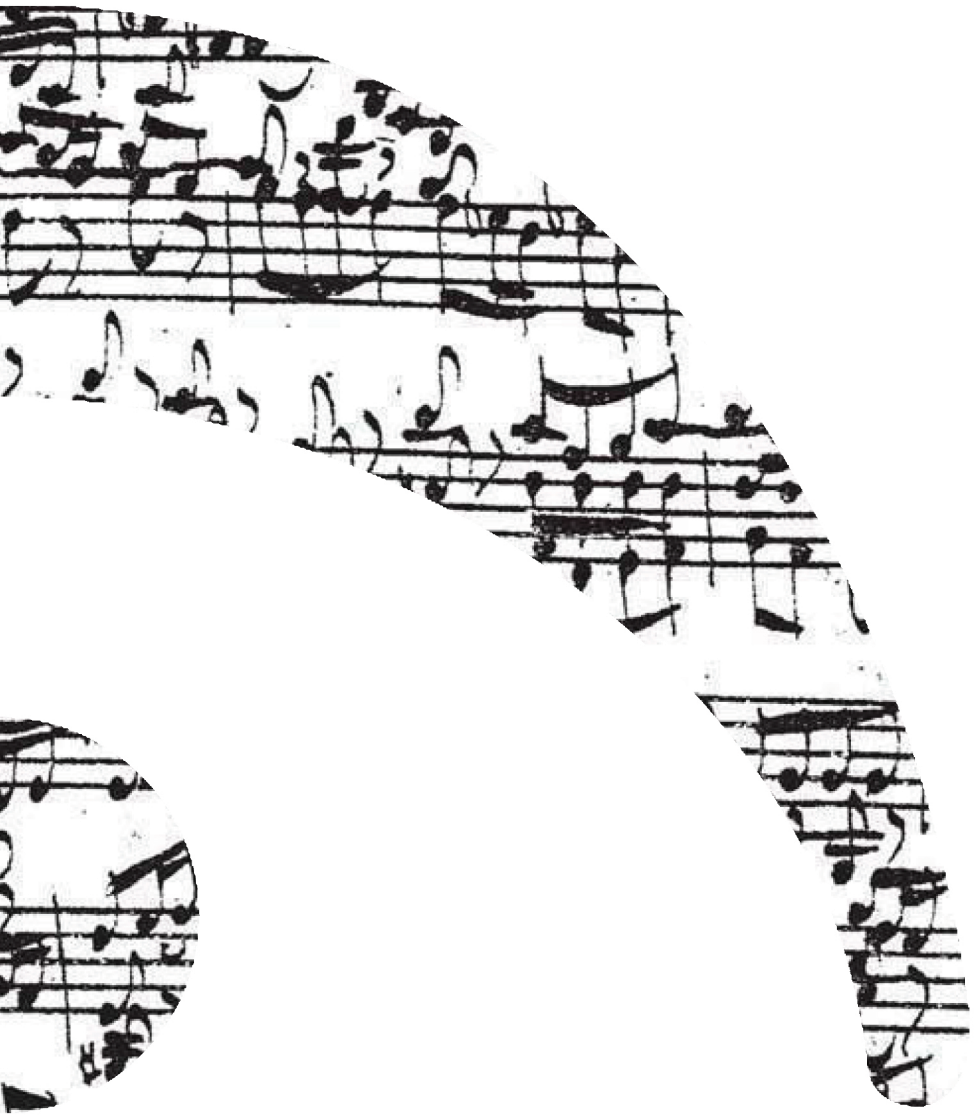Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 27 (4/2015)



Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 27 (4/2015)



ISSN: 2353-7094

RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)
dr hab. Aleksandra Patalas (Uniwersytet Jagielloński)
prof. Matthias Theodor Vogt (Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)
dr hab. Piotr Wilk (Uniwersytet Jagielloński)

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Joanna Roman (sekretarz)
Wojciech Karasiński
Róża Różańska
Karolina Szumna

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE

Monika Jurczak
Karolina Szumna

KOREKTA JĘZYKOWA

Magdalena Merchut
Iga Przytuła
Karolina Trybek
Wojciech Zielonka
Urszula Żupnik

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31–033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Spis treści

Joanna Roman 4
Concerto ripieno na wybranych przykładach *Concerti a Più Istrumenti* op. 3 Carla Tessariniego

Andżelika Jędrzejczyk 32
Instrumentacja *El amor brujo* Manuela de Falli

Maciej Kopiński 70
Idea wolności w tekstach piosenek heavymetalowych lat 80. w twórczości TSA, Turbo i KAT

Joanna Roman

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Concerto ripieno na wybranych przykładach *Concerti a Più Istrumenti* op. 3 Carla Tessariniego[1]

W XVIII wieku koncert instrumentalny cieszył się ogromną popularnością, o czym świadczy liczba zachowanych źródeł. Wielu twórców jednak do dziś pozostaje w zapomnieniu, mimo że w swoich czasach należeli do kompozytorskiej elity. Tak dzieje się w przypadku Carla Tessariniego. W niniejszym artykule, na podstawie analizy koncertów nr 5–8 ze zbioru *Concerti a Più Istrumenti* op. 3, wskazane zostaną cechy, które pozwolą sklasyfikować omawiane dzieła pod względem typu. Zacznę jednak od przedstawienia sylwetki kompozytora, gdyż jak wcześniej wspomniałam, Tessarini nie jest rozpoznawalną postacią.

Carlo Tessarini – skrzypek i kompozytor

Carlo Tessarini urodził się w nadmorskim Rimini przed 1690 rokiem, natomiast zmarł po 1766 roku, prawdopodobnie w Amsterdamie. Istnieje niewiele pewnych informacji na jego temat, a większość z nich pochodzi z kart tytułowych opublikowanych dzieł.

1 Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki pt. *Concerto ripieno na przykładzie „Concerti a piu istrumenti" Carla Tessariniego* napisanej pod kierunkiem dr. hab. Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Wpis na karcie *Sonate* op. 1 (Wenecja, 1729)[2] potwierdza awans na stanowisko *maestro de' concerti* w Ospedale dei Derelitti w Wenecji. Wiadomo[3], że Tessatini kontynuował pracę w Ospedale do roku 1730. Równolegle był także skrzypkiem w kapeli San Marco w Wenecji – najstarszy dokument potwierdzający ten fakt pochodzi z 1720 roku[4]. W dokumentacji kapeli nazwisko skrzypka pojawia się do 1735 roku[5].

Od 1733 roku datuje się zatrudnienie Tessariniego w katedrze w Urbino, które znajduje się nieopodal rodzinnego Rimini. Ciągłość jego pracy zaburzają częste nieobecności spowodowane m.in. podróżami koncertowymi, co miało znaczny wpływ na późniejsze relacje z przełożonymi. Tessarini starał się o funkcję skrzypka i organisty, ale został zatrudniony jako nauczyciel gry na skrzypcach, na co mogła wpłynąć jego renoma jako instrumentalisty. Aktywność w Urbino sugeruje także dedykacja w 1742 roku *Trattenimenti* op. 4 Federicowi Marcellowi della Rovere, który był tamtejszym duchownym i jednocześnie przyjacielem skrzypka z Rimini. Z roku 1741 pochodzą kolejne ślady z Urbino, które jednak urywają się w 1743 roku.

Zarówno posada w kapeli weneckiej San Marco, jak i ta z Urbino nie odpowiadały wymaganiom kompozytora. Dedykacja *Sei sonate* op. 4 (Amsterdam, 1737) świadczy o zatrudnieniu Tessariniego na dworze kardynała Wolfganga Hannibala von Schrattenbacha w Brnie[6]. Od lat czterdziestych wiele koncertował i wydawał – w Paryżu, Londynie oraz w Holandii.

W roku 1740 został pierwszym skrzypkiem rzymskiego Teatro Valle, gdzie miała zostać wykonana opera *La libertà nociva*[7], napisana przez Rinalda di Capuę na karnawał. Przedstawienie jednak nie odbyło się ze względu na żałobę wprowadzoną po śmierci papieża Klemensa XII. Podczas pobytu w Rzymie Tessarini przynajmniej trzy razy brał udział w akademiach Piera Leona Ghezziego, który sporządził jego karykaturę.

2 A. Koole, A. Dunning, *Carlo Tessarini*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn-Nowy Jork 2001, s. 312–313.
3 Tamże.
4 Tamże.
5 Tamże.
6 Tamże.
7 P. Besutti, R. Giuliani, G. Polazzi, *Carlo Tessarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lukka 2012, s. 62.

Współpraca Carla i Giovanniego Francesca Tessariniego[8] z Fano przypada na pierwszą połowę lat czterdziestych. Polegała ona na wydawaniu dzieł Carla i innych kompozytorów. Około 1744 roku wydano op. 5, na którego karcie tytułowej Tessarini określił siebie jako *direttore perpetuo* Accademii degli Anarconti w Fano[9], w pobliżu Urbino. Również w tym roku skrzypek udał się do Paryża, gdzie miał pozostać do 1750 roku. Wiele jego dzieł zostało wydanych właśnie tam, a adresatami dedykacji niejednokrotnie byli przedstawiciele miejscowej arystokracji[10]. W 1747 roku Tessarini wyjechał do Holandii i Anglii – w Arnhem dał koncert, natomiast w Londynie był koncertmistrzem orkiestry przy Ruckholt House (ostatnie świadectwo pochodzi z października).

Na lata 1750–1757 datuje się kolejny okres działalności kompozytora w katedrze w Urbino. W roku 1752 odbył podróż do Belgii i Niemiec, gdzie dał kilka koncertów (m.in. we Frankfurcie). W 1761 roku pojawił się w Arnhem, a rok później w Groningen.

Ostatnie informacje z życia skrzypka wskazują na pobyt w Urbino w 1759 roku i w Collegium Musicum w Arnhem, gdzie dał koncert w 1766 roku[11]. To wydarzenie jest ostatnim pewnym tropem. Nie zachował się akt zgonu, więc data i miejsce śmierci twórcy mogą być jedynie przybliżone i niepewne.

Najstarsze dzieła Tessariniego zachowały się w kopiach Pisendla (sporządzonych prawdopodobnie w Wenecji około 1716–1717 roku[12]). Dowodem rosnącej sławy artysty było włączenie w 1728 roku *Concerto VI* (BCT 39) Tessariniego do antologii *Harmonia Mundi* Walsha, a utworów z op. 1 do premierowego przedstawienia *Pimpinione* Telemanna w 1725 roku w Hamburgu[13]. W latach 1736–1737 została opublikowana *La Stravaganza* op. 4, której tytuł nawiązuje do op. 4 Vivaldiego. O wysokim prestiżu międzynarodowym świadczą również podróże oraz reklamy jego koncertów w Londynie i Niderlandach trwające do lat pięćdziesiątych. W roku 1762 jego dzieła ciągle były w sprzedaży w Hadze[14].

8 Carlo i Giovanni Francesco byli krewnymi. Por. A. Koole, A. Dunning, dz. cyt., s. 312–313.
9 A. Koole, A. Dunning, dz. cyt., s. 312–313.
10 M.in. *Concerti a cinque* (ok. 1745) i *Contrasto armonico* op. 10 (ok. 1748).
11 P. Besutti, R. Giuliani, G. Polazzi, dz. cyt., s. 145.
12 Tamże, s. 202.
13 Tamże.
14 S. McVeigh, J. Hirshberg, *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004, s. 187.

Tessarini jest przedstawicielem młodszej generacji weneckiej. Często zestawia się go z Vivaldim, który prawdopodobnie był jego nauczycielem. W twórczości Tessariniego widoczne są też wpływy Rudego Księdza (zwłaszcza w koncertach), chociaż tworzył dzieła wyłącznie instrumentalne. Większość jego dorobku stanowią sonaty i koncerty, które komponował przez całe życie, z pewnością głównie dla Ospedaletto (analogicznie było w przypadku koncertów Vivaldiego dla Pietà) oraz dla własnych występów w Urbino[15]. Uzupełnienie stanowią sinfonie, *introduzioni*, duety skrzypcowe, uwertury, *arie strumentali* oraz jeden menuet. Niektóre drukowane zbiory przez podtytuły nawiązują do znanych dzieł Vivaldiego: *Estro armonico* (*Sinfonie* op. 17) i wspomniana *La Stravaganza* (*Concerti* op. 4). Obok utworów artystycznych Tessarini tworzył prace teoretyczne o charakterze pedagogicznym, m.in. *Gramatica di musica* (1741).

Zachowało się ponad trzydzieści solowych koncertów, pięć na dwoje skrzypiec, koncert fletowy, a także *concerti ripieni*. Simon McVeigh i Jehoash Hirshberg[16] wskazują, że najsilniejsze wpływy na twórczość Tessariniego wywarli Antonio Vivaldi i Giuseppe Tartini. Zachowane do dziś źródła twórczości kompozytora stanowią druki publikowane od 1724 roku do późnych lat 40. XVIII wieku (autoryzowane i nieautoryzowane) oraz rękopisy (w tym najwcześniejsze kopie Pisendla z lat ok. 1716–1717). Wszystkich koncertów zachowało się prawie dziewięćdziesiąt, a opusy niekiedy pokrywają się z innymi zbiorami, w których znajdują się także inne gatunki[17]. *Concerti a cinque* op. 1 (Le Cène, 1724) wykazują silne wpływy Vivaldiego w konstrukcji części, użyciu formy ritornelowej oraz dyspozycji fakturalnej i tematycznej. W 1730 roku ukazały się *Concerti a più istrumenti* op. 3, z których wybrane przykłady są przedmiotem analizy. Sześć lat później Le Cène wydał kolejny zbiór – *La Stravaganza*, który obok ośmiu koncertów różnego typu (w tym także *concerti ripieni* określone jako sinfonie) zawiera dwie uwertury i dwie suity. Podobnie jak w przypadku op. 1 wpływy weneckiego mistrza z Pietà są silne, a cechy stylu galant już wyraźnie zarysowane[18].

15 Tamże, s. 187.
16 Tamże, s. 188.
17 P. Wilk, *Wenecki koncert instrumentalny w czasach Vivaldiego*, Kraków 2014, s. 476.
18 Tamże, s. 483.

Problem typologii koncertu i pokrewieństwa gatunków

Zagadnienie typologii instrumentalnego koncertu barokowego jest złożone i sprawia problemy przy próbie dokonania jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Z jednej strony jest to spowodowane bogactwem stylistycznym repertuaru, natomiast z drugiej – niejednoznacznością określeń i płynnością kryteriów podziału, którymi posługiwali się badacze. Znaczna część typologii została oparta na najpopularniejszym repertuarze kompozytorów, którzy byli głównymi twórcami gatunku. W obliczu liczby pomniejszych kompozytorów oraz niesamowitej popularności utworów tego typu, opis takiego korpusu dzieł nie daje pełnego obrazu rozwoju koncertu. Enigmatyczne jest stosowanie obsady jako kryterium kwalifikacji – w epoce była ona traktowana bardzo elastycznie i – mimo że jest ważnym elementem – nie może stanowić głównej cechy potwierdzającej dany typ. Dobrym przykładem na to jest popularna w połowie XVIII wieku tendencja do wyłączania altówek i pisania w trzech realnych głosach w koncercie *a quattro*. W takiej sytuacji termin wyznaczający jeden gatunek miał się odnosić do innego – koncertu solowego z trzygłosową orkiestrą[19].

Problemu określenia typów koncertu podejmowali się już ówcześni teoretycy, m.in. Charles Burney, John Hawkins, Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther, Johann Adolf Scheibe, Johann Joachim Quantz[20]. Choć przedstawione przez nich propozycje nie dają pełnego, całościowego obrazu gatunku, to stanowią ważne źródło informacji na temat praktyki wykonawczej i ówczesnego poczucia odrębności stylistycznej poszczególnych utworów w ramach jednej kategorii. Zagadnienie klasyfikacji typów koncertu podjęte zostało także w XX wieku (m.in. przez: Hansa Engela i Hansa Joachima Mosera, Arnolda Scheringa, Manfreda Bukofzera, Chappela White'a, Artura Hutchingsa)[21]. Opisali oni nowe odmiany koncertów, co jednak nie przyniosło

19 *Concert Music, 1730–1750*, red. G. Abraham, Oksford 1986 (*The New Oxford History of Music*, t. 6), s. 280.

20 P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

21 Por. H. Engel, *Das Instrumentalkonzert, Führer durch den Konzertsaal*, red. H. Kretzschmar, Lipsk 1932. H.J. Moser, *Musiklexikon*, Berlin 1935. A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf Gegenwart, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gatungen*, red. H. Kretzschmar, Lipsk 1906. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970 [wyd. oryg. Nowy Jork 1947]. Ch. White, *From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto*, Filadelfia 1992. A. Hutchings, *The Baroque Concerto*, Londyn 1959.
A. Koole, A. Dunning, *Carlo Tessarini*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn–Nowy Jork 2001.

rozwiązania zasadniczego problemu. Na potrzeby niniejszego artykułu zostaną przywołane najważniejsze typologie pochodzące z ostatnich kilkunastu lat.

Michael Talbot w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[22] wyróżnił koncert solowy, podwójny oraz na wielu solistów bez orkiestry; przypisał *concerto ripieno* obsadzie *a quattro* i nie włączył concerto grosso do koncertu na więcej niż dwu solistów. Kolejną typologię przyniósł 2004 rok – Simon McVeigh i Jehoash Hirshberg[23] wydzielili trzy odmiany, które nie nawiązują ściśle do wcześniejszych prac: wenecki koncert *a cinque* (z solistą i czterogłosowym akompaniamentem), wczesny koncert czterogłosowy (gdzie każdy z instrumentalistów może być solistą) oraz rzymskie concerto grosso (z trzygłosowym *concertino* i czterogłosowym *ripieno*). Piotr Wilk[24] wyróżnił sześć typów ze względu na sposób koncertowania: solowy (z orkiestrą w wielokrotnej obsadzie), na wielu solistów (rzymskie concerto grosso z podziałem orkiestry na *concertino* i *ripieno*, koncerty orkiestrowe z więcej niż jednym solistą), bez solistów (bez solistycznie traktowanego instrumentu, z obsadą kameralną lub orkiestrową), kameralny (jeden lub kilku solistów bądź instrument solowy bez towarzyszenia, z obsadą kameralną), polichóralny (solista lub soliści z kilkoma zespołami akompaniującymi) oraz mieszany.

Na rozwój koncertu miały silny wpływ sonata i sinfonia. Jasne rozróżnienie między tymi dwoma określeniami nie jest zarysowane. David D. Boyden[25] wskazuje na trzy znaczenia drugiego terminu: niezależny utwór czysto instrumentalny (np. uwertura czy instrumentalne wstawki do opery), typ koncertu (przez przeniesienie jednego ze znaczeń concerto) oraz zespół wokalno-instrumentalny. Warto podkreślić, że

22 M. Talbot, *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Londyn–Nowy Jork 2001, s. 240–246. Za: P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

23 S. McVeigh, J. Hirshberg, dz. cyt. Za: P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

24 Tamże, s. 79–81.

25 D.D. Boyden, *When Is a Concerto Not a Concerto?*, „The Musical Quaterly" 1957, t. 43, nr 2, s. 231.

obydwa pojęcia były stosowane wymiennie do oznaczenia dzieł tego samego rodzaju[26].

Wyraźne odróżnienie sinfonii oraz koncertu jest trudne i nie wydaje się możliwe ze względu na ich podobieństwo stylistyczne, może nawet dawać wrażenie sztuczności – teoretyzowania nieistniejących w praktyce podziałów. Każdy badacz wskazuje na inne cechy, które miałyby jednoznacznie wskazywać na *concerto ripieno*[27]. Z pomocą nie przychodzą źródła, gdyż w nich terminy sinfonia i concerto stosowane są wymiennie, a niekiedy włączane są także inne określenia, jak *introduzione*. Ówczesna praktyka także nie daje dowodów – sinfonie operowe były wykonywane koncertowo, a z drugiej strony koncerty (i to nie tylko te orkiestrowe) niekiedy zastępowały uwertury i dopełniały wykonania dzieł scenicznych. Płynność określeń, wymienność okoliczności wykonania oraz silne podobieństwo stylistyczne przysparzały wielu problemów badaczom, którzy podejmowali się zdefiniowania i nazwania koncertu orkiestrowego m.in. jako *Konzertsinfonie*, *sonata-concerto* i *concert-sonata*[28]. Wszystkie te terminy zdradzają jednak pokrewieństwo z innymi gatunkami.

Concerti a Più Istrumenti op. 3 Carla Tessariniego – analiza

Przedmiotem analizy są cztery koncerty (nr 5–8), które w zbiorze określone są jako *Sinfonie*. Wszystkie omawiane utwory zbudowane są z trzech części, skontrastowanych pod względem tonalnym, metrorytmicznym, agogicznym oraz ekspresyjnym. Części pierwsze są najdłuższe, a najkrótsze środkowe, które pełnią funkcję przejściowego interludium. Finały są nieco krótsze niż otwierające *Allegra* i nawiązują do nich w warstwie tonalnej i wyrazowej. Ze względu na szeroki zakres analizy, ograniczę się jedynie do szczegółowego przedstawienia części pierwszych, które są najciekawsze z punktu widzenia typu koncertu.

26 Działo się tak np. w przypadku wybranych *concerti ripieni* Vivaldiego.

27 Por. D.D. Boyden, dz. cyt., s. 231. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, s. 318–319. B.S. Brook, „*Symphonie Concertante*". *An Interim Record*, „The Musical Quarterly" 1961, t. 47, nr 4, s. 496. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, red. S.P. Keefe, Cambridge 2009 (The Cambridge History of Music), s. 614–615.

28 Por. P. Wilk, dz. cyt., s. 51–66.

Tabela 1. Zestawienie ogólnej budowy sinfonii Tessariniego
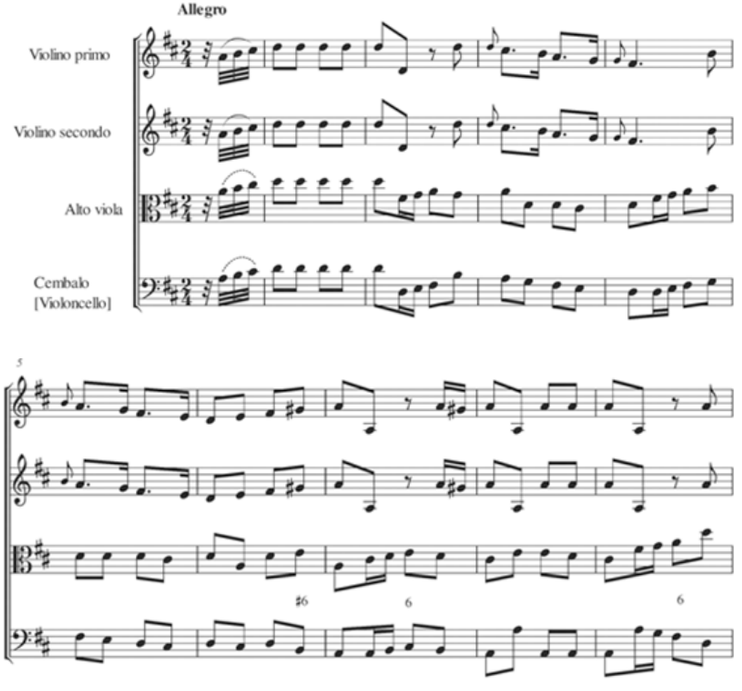
Utwór	Część I	Część II	Część III
Sinfonia V D-dur	*Allegro* D-dur t. 93 2/4	*Largo* h-moll t. 7 4/4	*Presto* D-dur t. 44 2/4
Sinfonia VI g-moll	*Andante Spirituoso* g-moll t. 59 2/4	*Largo* B-dur t. 6 4/4	*Menuet. Presto* g-moll t. 18 3/8
Sinfonia VII D-dur	*Allegro–Largo–Presto* D-dur t. 76 4/4 i 3/8	*Largo* h-moll t. 20 3/4	*Allegro* D-dur t. 40 3/4
Sinfonia VIII A-dur	*Allegro* A-dur t. 85 2/4	*Largo* a-moll t. 18 3/4	*Presto* A-dur t. 37 2/4

Sinfonia V rozpoczyna się *Allegrem* (D-dur), które jest utrzymane w formie z mottem. Występuje ono trzy razy, w tym raz w środku części w tonacji dominanty – forma prezentuje łukowy schemat tonalny. Na całą część składają się odcinki, które są skontrastowane nie tylko tonalnie, ale również ze względu na charakter, sposób rozwoju

Tabela 2. Budowa cz. I *Sinfonii V*

Odcinek	a	b	a'	c	b'	d	a	epilog
Takty	1–17	18–23	23–29	30–36	37–49	50–66	67–83	84–93
Przebieg harmoniczny	I –> V	V	V	V	V–> vi	vi	I	I

Przykład 1. ***Sinfonia V*, t. 1–9**



Taka budowa decyduje o funkcji czoła – ma ono utwierdzać i podkreślać tonację. Odcinek *a* rozwija się przez nawiązania do oktawowego skoku zamykającego codę. Dalszy fragment opiera się również na jasno podzielonych i zarysowanych frazach, które to albo są automatycznie powtarzane (t. 14–15 i t. 16–17), albo przekształcane (t. 10–11 i t. 12–13). Mimo że motto zakończyło się na dominancie, to dalszy fragment *a* jest utrzymany w tonacji toniki – modulacja do dominanty następuje dopiero w ostatnich taktach.

Odcinek *b* kontynuuje tonację dominanty, czym przygotowuje wejście motta w A-dur. Brak tutaj już tak przejrzystej budowy – ze względu na dominujący czynnik harmoniczny jego rozwój ma charakter ewolucyjny i opiera się na progresji charakterystycznej frazy melodycznej ze skokiem tercji i septymy (t. 19).

W taktach 23–29 ma miejsce powrót motta w tonacji dominanty. Nie powraca jednak cały odcinek *a*, gdyż celem tego odcinka jest utwierdzenie nowej tonacji, stworzenie rozwojowej osi formy i otworzenie możliwości dalszych procesów modulacyjnych, które nastąpią w następnych odcinkach.

Ewolucyjny charakter mają kolejne odcinki (*c*, *b'*, *d*), co jest związane z ich funkcją w dynamice postępu planu tonalnego. Melodia schodzi na dalszy plan, a na czoło wysuwa się harmonia. W jej warstwie mają miejsce modulacje, których głównym celem jest przygotowanie tonacji toniki dla ostatniego wejścia motta. Nie następuje jednak bezpośrednie przejście do tonacji celowej – prezentacja tonacji pokrewnych staje się ważnym czynnikiem, który powoduje rozwój akcji muzycznej i nadaje jej dynamikę. Częste jest wykorzystanie dominant wtrąconych do tonacji blisko spokrewnionych z główną tonacją (IV, V, vi).

Ostatnia prezentacja motta jest utrzymana w tonacji toniki, której wejście nie jest silnie przygotowane – zakończenie poprzedzającego odcinka figuracyjnego na tonacji paralelnej nie powoduje tak silnego dążenia do toniki jak dominanta. Takie rozwiązanie określane jest jako *hiatus* – przerwa harmoniczna. Odcinek *a* jest powtórzony bez zmian i w całości w porównaniu do początku części. Stanowi to utrwalenie w tonacji głównej. Część kończy epilog, który został wyraźnie podzielony na dwie, pięciotaktowe połowy dzięki powtórzeniu materiału melodycznego z taktów 84–88 w dolnej oktawie, co potęguje wrażenie końca. Harmonika opiera się na głównych funkcjach tonacji, co podkreśla tonację główną.
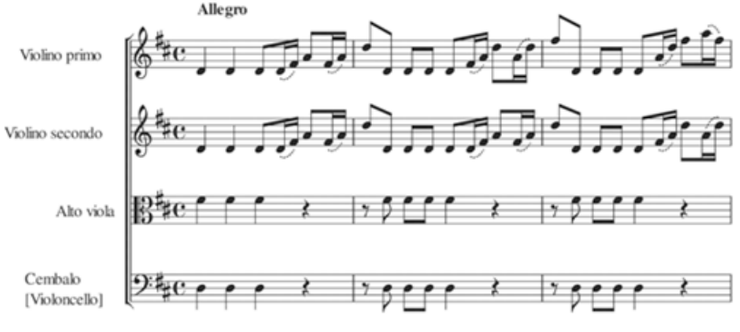
Analogiczną budowę prezentuje część pierwsza *Sinfonii VII*, która już bardzo przypomina formę ritornelową. Wewnętrznie jest podzielona na trzy fazy: *Allegro* – *Largo* – *Presto*. Motto pojawia się w skrajnych fazach, co ujednolica całą formę mimo odrębności odcinka *Largo*. Ogólny schemat można przedstawić za pomocą tabeli:
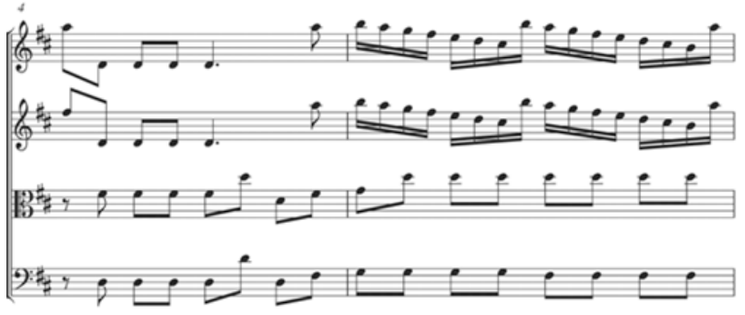
Tabela 3. Budowa cz. I *Sinfonii VII*

Tempo	4/4 *Allegro*	3/8 *Largo*	4/4 *Presto*					
Odcinki i funkcja (ritornel/ epizod)	a R1	b E1	a′ R2	c E2	a″ R3	d E3	a R4	epilog
Takty	1–10	11–30	31–37	38–46	47–52	52–62	62–71	72–76
Przebieg harmoniczny	I–>V	i	I	I–V	vi	vi–V–iii	I	I

Motto opiera się na rozłożonych trójdźwiękach wymienianych z repetycją prymy i rozdysponowanych w taki sposób, że skrzypce pierwsze i drugie grają jednocześnie kolejne składniki. Taka budowa sprawia, że w tonacji D-dur rozlega się ono bardzo wyraźnie i charakterystycznie. Jest to spowodowane strojem skrzypiec, które w tej tonacji brzmią najlepiej. Efekt potęguje utrzymywanie jednej funkcji przez cztery takty i wykorzystywanie składników trójdźwięku.

Przykład 2. *Sinfonia VII*, t. 1–5





W takiej postaci motto pojawia się trzy razy, natomiast jeden raz w molowej tonacji paralelnej, co zgadza się ze schematem wahadłowego planu tonalnego typowego dla formy ritornelowej. Każde wystąpienie motta powiązane jest z następującymi po nim figuracjami tego samego typu.

Podobnie jak w *Sinfonii V* ostatni odcinek z mottem jest niemalże dokładnym powtórzeniem pierwszego. Fragment *b* stanowi *Largo*, które utrzymane jest w molowej tonacji jednoimiennej. Tonalne dążenie podkreśla schemat harmoniczny (D^7 bez prymy) – V (t. 9–10), a w tempo wprowadza *Adagio*, którego efektem jest ritenuto w ósmym i dziewiątym takcie. Relacja akordów staje się bliższa ze względu na molowy tryb toniki, co powoduje silniejsze ciążenie. Odcinek ma ciągłą budowę, bez podziału na regularne frazy. *Largo* ma śpiewny charakter, czym kontrastuje z otaczającymi je żywotnymi cząstkami *Allegro*.

Druga prezentacja motta (D-dur) następuje bezpośrednio po *Largo*, bez jakiejkolwiek modulacji. Jest również pozbawiona części figuracji, które obecne są przy pierwszym pokazie. Bezpośrednio wchodzi odcinek *c*, który ma przygotować kolejny pokaz motta (h-moll).

Fragment figuracyjny, który występuje po trzecim pokazie motta (h-moll), jest nieco skrócony. Wprowadza on odcinek *d*, który wewnętrznie jest skontrastowany. Rozpoczynają go solowe pasaże skrzypiec pierwszych, którym skromnie akompaniuje reszta zespołu. W warstwie harmonicznej dokonuje się przejście do dominanty, wprowadzone przez *Tutti* (t. 56–62), gdzie następuje przejście do tonacji medianty górnej. Budowa jest jasno zarysowana, a frazy podzielone pauzami. Często są powtarzane albo dosłownie, albo z przesunięciem o sekundę lub tercję.

Ostatnie wprowadzenie motta ma miejsce w taktach 63–66 (w tonacji toniki) i jest kontynuowane dosłownym powtórzeniem figuracji

z początkowego fragmentu *a*, z którego wyprowadzony jest epilog. Takie ukształtowanie pierwszego i ostatniego pokazu motta występuje także w *Sinfonii V*.

Część I *Sinfonii VII* jest wyraźnie rozczłonkowana, a kontrasty między poszczególnymi jej frazami potęguje zmiana tempa i tonacji (*Largo*), zmiana charakteru partii wykonawców (solowe pasaże pierwszych skrzypiec) czy modulacje. Na jedność wpływa zastosowanie motta, a także nawiązania motywiczne w trakcie części. Cechy te sprawiają, że konstrukcję można określić jako adaptację formy ritornelowej.

Andante Spiritoso otwierające *Sinfonię VI* prezentuje odmienny sposób konstrukcji, którą można ująć w formę repryzową *A*:|:*BA'*:| (z daleko posuniętymi zmianami w *A'*) ze wstępem:

Tabela 4. Budowa cz. I *Sinfonii VI*

Odcinki	wstęp	A :|	|: B	A' :|
Takty	1–11	12–31	32–48	49–59
Przebieg harmoniczny	i–V	V–VI	VI	V–i

Budowa wstępu – podobnie jak cała cząstka A – przejawia oznaki regularności. Materiał muzyczny kolejnych trzech taktów również ujęty został w jednostajny ruch ósemkowy, ale kontrastuje z poprzednim pod względem melodycznym i brzmieniowym. Kwintowy ambitus, przeniesienie frazy w dolny rejestr instrumentu (wykonanie możliwe jest jedynie na najniższej strunie) oraz zastosowanie funkcji dominanty (także wtrąconej) nadaje nieco mroczne brzmienie odcinkowi i silne ciążenie ku rozwiązaniu, które jednak nie następuje – wstęp zawieszony jest na dominancie, która zostanie podjęta przez pierwsze takty cząstki *A* i doprowadzi do wprowadzenia tonacji molowej subdominanty.

Cząstka *A* zbudowana jest z trzech odcinków – *a* (t. 12–19) oraz *c* (t. 24–31), które mają charakter tematyczny, natomiast środkowy *b* (t. 20–23) jest opartym na nucie pedałowej łącznikiem. W ramach *a* następuje przejście od D-dur do c-moll (przez dominanty wtrącone). Progresja *a* prowadzi do tonacji durowej medianty dolnej, która utrzymana jest do końca cząstki *A*. Odcinek *b* kontrastuje z pozostałymi pod względem faktury, zaś na tle akompaniamentu skrzypiec i altówki

wiolonczela (która akurat w tej *Sinfonii* oddzielona jest od partii *Basso*) pełni istotną rolę. Fragment utwierdza nowo wprowadzoną tonację przez zastosowanie następstw akordów w relacji kwinty. Cząstka *A* ma regularną budowę, jej elementy są wyraźnie od siebie oddzielone, co sprawia, że głównym zadaniem jest przedstawienie materiału muzycznego oraz modulacja do durowej paraleli.

Cząstka *B* wprowadza nową materię, która czasem swobodnie nawiązuje do poprzednich fragmentów (t. 32–35). Ruchy tonalne nadają jej charakteru przetworzeniowego, co jest powiązane z nieregularnym podziałem fraz oraz kształtem linii melodycznej (skoki przekraczają oktawę). Niepokój podsyca partia wiolonczeli, która nieustannie figuruje w szesnastkach. Ostatnie pięć taktów prowadzi do tonacji A-dur, która wprowadza napięcie przed wystąpieniem odcinka *b'* (t. 49–52). Jest on skonstruowany analogicznie do swojego odpowiednika *b*, ale tutaj został utrzymany w innej tonacji – ma zapowiadać powrót do toniki, a nie oddalenie się od niej. Kolejny odcinek *c''* (t. 53–59) silnie nawiązuje do zakończenia cząstki *A* i utwala tonikę g-moll. Ostatnie dwa fragmenty (*b'* i *c''*) stanowią powrót *A*, ale w bardzo zmodyfikowanej i skróconej formie.

Pierwsza część *Sinfonii VIII* prezentuje jeszcze inny typ budowy oraz wyróżnia się na tle omówionych już przykładów. *Allegro* jest spokrewnione z formą ritornelową (z powodu wyraźnego rozczłonkowania na odcinki solowe i tutti). Ogólny schemat formy można przedstawić następująco:
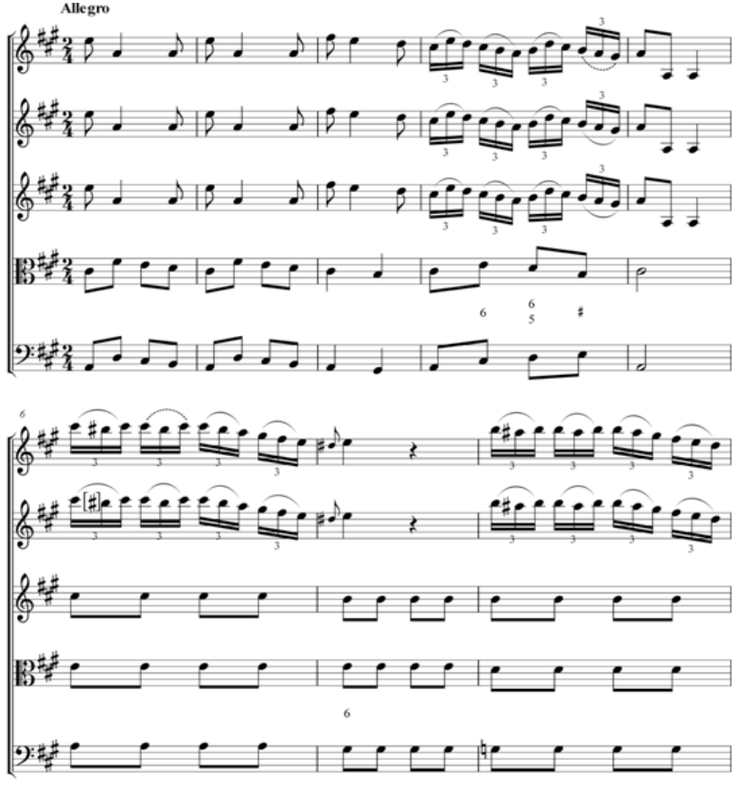
Tabela 5. Budowa cz. I *Sinfonii VIII*

Obsada (tutti/solo)	T1					S1		T2	S2	T3
Odcinki	a	b	c	d	a	c	d	e	f (e, a)	a'
Takty	1–5	6–9	10–12	13–18	18–22	23–34	35–47	48–55	56–77	78–85
Przebieg harmoniczny	I	I	V	V	I -> IV	IV -> vi	vi	vi -> I	I	I

Pierwsze tutti otwiera odcinek *a* (t. 1–5); pod względem melodycznym ma on cechy motta (charakterystyczny skok kwintowy) i utrzymany jest w tonacji toniki. Myśl kontynuują figuracje oparte na wychyleniach

i pochodach sekundowych w rytmie triolowym. Do tego materiału będą nawiązywać dalsze fragmenty części.

Przykład 3. *Sinfonia VIII*, t. 1–8



Kontrastują z nim odcinki *c* i *d* (t. 10–18), które poprzez powtarzanie i modyfikację motywu dłuższej wartości połączonej z szeregiem opadających, drobnonutowych sekund prowadzą do zawieszenia na dominancie w takcie 18. Ma to znaczenie dlatego, że następujący po niej bezpośrednio powrót zmodyfikowanego odcinka *a* w tonacji toniki jest przygotowany przez silniejsze ciążenie harmoniczne. Cały fragment z taktów 21–22 stanowić może szereg oparty na dominancie, która przygotowuje wejście sola w tonacji G-dur. Pierwszy epizod ma

charakter modulacyjny – prowadzi do tonacji molowej paraleli, którą rozpoczyna środkowe tutti. Warto zaznaczyć, że wprowadza ono nowy materiał. Pierwsze solo składa się z dwóch odcinków (t. 23–34 i 35–47), które są skontrastowane głównie pod względem rytmicznym – od taktu 35 ma miejsce zwolnienie agogiczne przez zastosowanie dłuższych wartości oraz innego typu figuracji.

Środkowe tutti wprowadza całkiem nowy materiał, co stoi w sprzeczności z koncepcją ritornela jako elementu zawierającego powracający w ciągu całej części materiał tematyczny. Tonacja fis-moll zaznaczona jest przez użycie pasaży oraz wprowadzenie dźwięku prowadzącego w dominancie. Nie zostaje ona jednak utrzymana, gdyż pod koniec tutti następuje podkreślone przez dominantę septymową (t. 54) przejście do tonacji toniki, w której utrzymane jest kolejne solo. W jego trakcie występują nawiązania do wcześniejszego materiału ze środkowego tutti (t. 62–63). Część kończy ostatnie tutti, motywicznie nawiązujące do figuracji z początkowego odcinka *b* (t. 6–8). Do końca zachowana jest tonacja toniki, którą podkreśla doskonała kadencja kończąca część.

Odcinki solo i tutti nie mają określonego zadania w przebiegu tonalnym. Ich funkcja zmienia się (albo podtrzymują tonację, albo ją zmieniają) i jest zależna od sąsiadujących fragmentów. Jednak pełnią one ważną rolę w rozwoju formy, która opiera się na przeciwstawianiu skontrastowanych fakturalnie fragmentów. Akompaniament w solach bazuje na ósemkach i ćwierćnutach, których tok jednak często przerywany jest przez pauzy oraz ukształtowania quasi-*hoquetusowe* (t. 63–66). Partia pierwszych skrzypiec zdominowana jest przez nagromadzenie środków wirtuozowskich, takich jak figuracje, pasaże i przebiegi sekundowe w drobnych wartościach rytmicznych.

Koncert ten wyróżnia się na tle pozostałych. W tym przypadku nie mamy do czynienia z wyraźnym, regularnym ukształtowaniem fraz; potencjał motta z t. 1–5 nie jest wykorzystany, a ramy całej części nie są zarysowane przez niemalże dosłowny powrót początkowego odcinka na końcu. Kompozytor wyraźnie unika formy z mottem czy też ritornelowej, choć kontrasty solo i tutti mogłyby sugerować użycie tej drugiej. Brakuje także powrotów materiału tematycznego w partiach przeznaczonych dla całego zespołu. Tessarini eksperymentuje z formą – powtarza pierwsze tutti i solo, po czym w kolejnym tutti, po repetycji, wprowadza nowy materiał.

Faktura

Dominująca faktura omawianych koncertów to homofonia continuo. Podstawową obsadę stanowi dwoje skrzypiec, altówka i basso continuo, która jest modyfikowana przez dodanie głosu *violino primo de ripieno* (*Sinfonia VIII*). Basso continuo jest przeznaczone do wykonania na klawesynie oraz wiolonczeli – partie wyjątkowo zostały zapisane w osobnych księgach głosowych w *Sinfonii VI*, gdzie w partii drugiego instrumentu mają miejsce figuracje oznaczone *Tasto solo*. Przeważa rozdysponowanie głosów, w którym melodia umieszczona jest w skrzypcach unisono na tle akompaniamentu altówki i basso continuo. Taka faktura ma dwa plany: melodyczny oraz akompaniujący. Akompaniament, który występuje w większej części omawianych utworów, opiera się często na jednorodnym ruchu rytmicznym oraz repetycji jednego dźwięku, wszystkie instrumenty akompaniujące stanowią tę samą warstwę i nie są samodzielne pod względem rytmicznym.

Pierwsze i drugie skrzypce najczęściej połączone są unisonem, które jednak gdzieniegdzie jest zachwiane, zwłaszcza we fragmentach mało interesujących pod względem melodycznym (np. *Sinfonia VI*, t. 20–23) oraz w przypadku niektórych przednutek (w takich sytuacjach między głosami występują tercje). Motta w *Sinfonii VIII* podkreślone zostały przez partie skrzypiec unisono (rozszerzone dodatkowo na trzy instrumenty), co dynamicznie wzmacnia odcinki. Inna propozycja uwypuklenia głównej myśli ma miejsce w *Sinfonii VII*, gdzie motto opiera się na jednej funkcji harmonicznej i rozłożonych trójdźwiękach (por. przykład 2). Unisonem wszystkich instrumentów Tessarini wprowadza motta w *Sinfonii V* – jednobrzmiące czoło poprzedzone pauzą uwydatnia jego wejście, co ma wpływ na jasne rozczłonkowanie formy (por. przykład 1). W analogiczny sposób podkreślane są zakończenia poszczególnych części (np. I część *Sinfonii VII*).
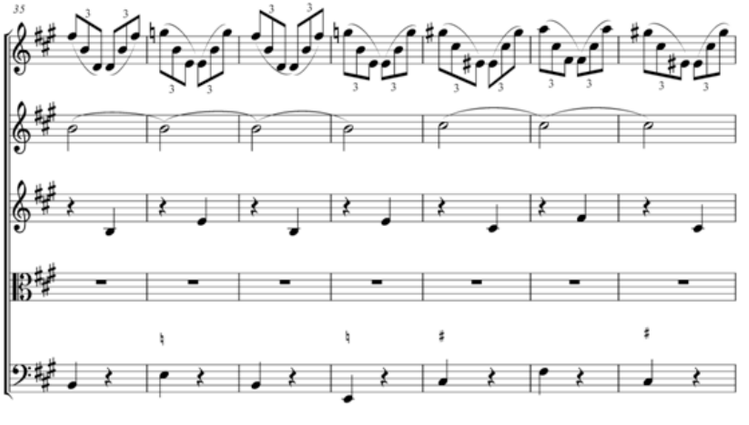
W niektórych szybkich częściach występują fragmenty solowe, które zawsze są wprowadzane na tle dyskretnego akompaniamentu tutti. Samo skontrastowanie takiej faktury z tutti ma wprowadzić technikę koncertującą. Solowe wystąpienie skrzypiec poprzedza kilka taktów tutti oraz ostatni pokaz motta w I części *Sinfonii VII*. Fragment ten ma charakter modulacyjny, co nie pozostaje bez wpływu na jego ukształtowanie. Odcinek jest ściśle figuracyjny, dominują w nim arpeggia.

Partia skrzypiec drugich wywiedziona jest z materiału pierwszych – obecny jest tam wariant głównej melodii, która przez symultaniczne wykonanie stwarza rodzaj heterofonii. Mocne części taktu podkreśla altówka, której akompaniament jest uzupełniony przez wchodzące na słabą część taktu ósemki basso continuo.
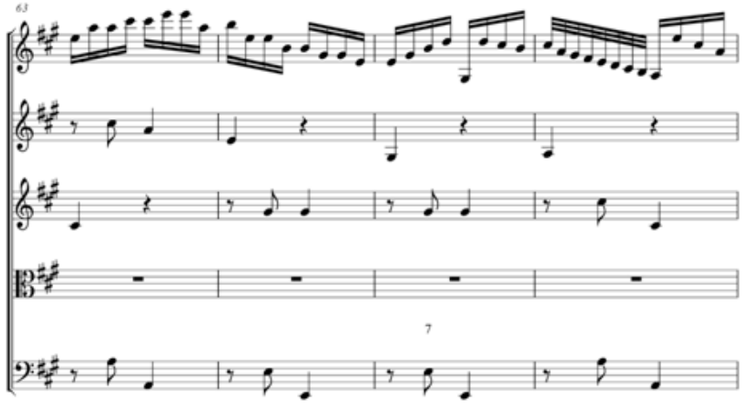
W *Sinfonii VIII* fragmenty solowe są przeznaczone – tak jak w poprzednim przypadku – dla partii pierwszych skrzypiec. Przeciwstawienia faktury pełnią kluczową rolę w kształtowaniu formy. Epizody solowe pozbawione są akompaniamentu altówki. Pojawiają się za to skrzypce *de ripieno*. Akompaniament często utrzymany jest w równych wartościach we wszystkich głosach. Przybiera także postać, w której basso continuo podkreśla mocną część taktu, a odpowiadają mu w swojej skali drugie skrzypce (najczęściej jest to różnica jednej oktawy, por. przykład 4). Rola skrzypiec drugich jest tu analogiczna do funkcji altówki w *Sinfonii VII*. W drugim odcinku solowym (por. przykład 5) występuje modyfikacja tego układu.

Faktura części wolnych nie ma jednolitego charakteru. Rezygnacja z unisona skrzypiec odbywa się w przypadku trzech sinfonii; *Sinfonia VIII* jest wyjątkiem. *Largo* z *Sinfonii V* jest lirycznym duetem pierwszych i drugich skrzypiec. Linie melodyczne poprzerywane zostały pauzami i zestawione na zasadzie fraz antytetycznych, co sprawia, że uzupełniają się wzajemnie oraz wywołują wrażenie ciągłości.

Przykład 4. *Sinfonia VIII*, t. 35–41
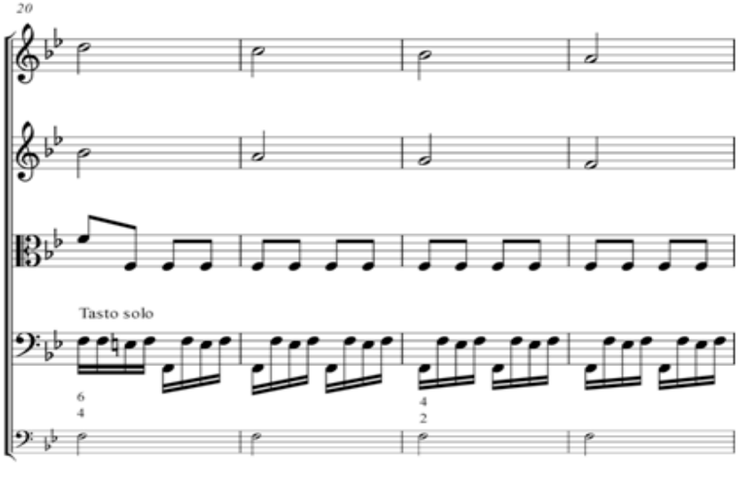


Przykład 5. ***Sinfonia VIII*****, t. 63–66**
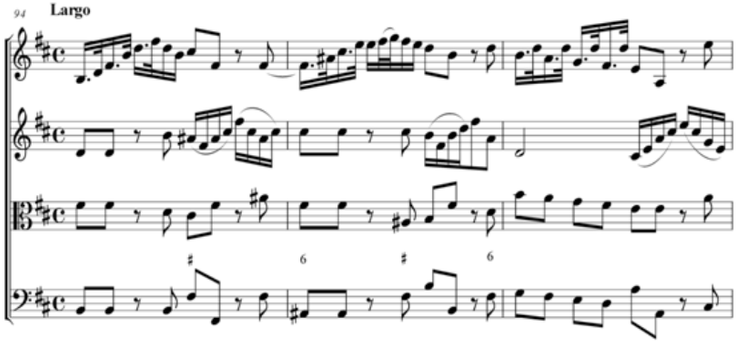


Sinfonia VI stanowi szczególny przypadek, gdyż instrument wybijający się to wiolonczela. Jej figuracje pojawiają się we fragmentach oznaczonych *Tasto solo* (t. 19–23, 49–52), gdzie spowolniony jest ruch rytmiczny w pozostałych głosach. Pozwala to wybić się partii tak niskiego instrumentu, a także ożywia statyczny charakter fragmentów. Figuracje wiolonczeli pojawiają się również w innym miejscu, które ma charakter przetworzeniowy. Tutaj nie ma już takiego kontrastu w stosunku do wyższych głosów. Te odcinki mogły być podstawą do rozdzielenia partii *Violoncello* i *Cembalo*.

Przykład 6. ***Sinfonia VI*****, t. 20–32**



Przykład 7. ***Sinfonia V*****, t. 94–96**



Podobny charakter ma środkowa część *Sinfonii VII*, gdzie w pierwszej części skrzypce są ujęte w monorytmiczny dwugłos (najczęściej w tercjach). Druga część przynosi natomiast kontrast fakturalny – obie partie są od siebie w zupełności niezależne. Skrzypce pierwsze prezentują warstwę melodyczną, która wzbogacona jest pasażami, a skrzypce drugie je uzupełniają i stanowią wsparcie dla głosu wyższego.

Dwa bloki monorytmiczne rozpoczynają *Largo* z *Sinfonii VI*. Podobnie jak w omówionych już przykładach następuje tu rozdzielenie partii skrzypiec – pierwsze nadal mają rolę melodyczną (chociaż w tym przypadku nie jest ona tak liryczna i ornamentowana).

Sinfonię VIII wzbogacono o dodatkową partię – *Violino primo de ripieno*. Skrzypce pierwsze i *ripieno* mają rolę melodyczną, natomiast drugie stanowią ich uzupełnienie – analogicznie do *Sinfonii VII* – i przejmują funkcje altówki, która we fragmentach solowych milczy.

W częściach wolnych kompozytor stosuje fakturę z czterema realnymi głosami. Natomiast w częściach szybkich zazwyczaj są trzy realne głosy: dwoje skrzypiec unisono, altówka oraz wiolonczela z continuo. Kompozytor jednak tę fakturę urozmaica poprzez zwiększenie lub zmniejszenie liczby głosów. We fragmentach solowych najczęściej jest więcej realnych głosów. W pierwszej części *Sinfonii VI* ma miejsce wyłonienie czterech (t. 36–48) lub nawet pięciu (t. 20–23, 32–35) osobnych głosów. Tessarini wzbogaca fakturę o dodatkowy głos przez chwilowe rozdzielenie unisona skrzypiec – taki zabieg występuje w motcie *Sinfonii VII* (t. 1–4) oraz w t. 38–40, gdzie jedynie ozdobniki świadczą o od-

rębności głosów. Kompozytor wprowadza także zupełnie odmienne zabiegi, jak unisono całego zespołu, które podkreśla wystąpienia motta w *Sinfonii V* (t. 1–2, 23–25, 66–68).

Ciekawy jest przypadek *Allegro* z *Sinfonii VIII*. Faktura w tutti jest czterogłosowa: skrzypce pierwsze i *ripieno* grają w unisonie, skrzypce drugie, altówka i wiolonczela z continuo. We fragmentach solowych została wyeliminowana altówka, ale ilość realnych głosów nie zmieniła się, gdyż kompozytor nie łączy w unisono akompaniujących głosów skrzypcowych. Czasem jednak zostaje zastosowane unisono wszystkich skrzypiec (t. 1–2, 18–22), co automatycznie wprowadza fakturę trzygłosową.

Wykorzystane zostały środkowe rejestry instrumentów, w przypadku skrzypiec mieszczą się one w granicach IV pozycji. Ambitus w częściach wolnych jest tylko nieznacznie zwężony. Partie przeznaczone dla skrzypiec nie mają charakteru wirtuozowskiego, nawet w przypadku fragmentów solowych. Świadczyć o tym może ograniczony zakres wykorzystanych pozycji (a co za tym idzie – również wycofanie się z wykorzystywania wysokich rejestrów instrumentu) oraz przejrzysta faktura partii instrumentalnych, którą charakteryzują idiomatyczne chwyty, np. arpeggia czy duże skoki (łatwo osiągalne przez zmianę struny). Partie altówki i wiolonczeli także są dość proste – oparte w dużej mierze na repetycjach dźwięku i skokach interwałowych, z uproszczoną (w stosunku do skrzypiec) rytmiką i typową dla akompaniamentu fakturą. Podsumowując, ze względu na charakter partii instrumentalnych można stwierdzić, że były one przeznaczone dla przeciętnych muzyków.

Melodyka i rytmika

Typy stosowanej przez Tessariniego melodyki można ująć w grupy o funkcji figuracyjnej bądź tematycznej. Charakter figuracyjny mają zarówno odcinki tutti, jak i solowe. Funkcję tematyczną przejmują tutti – głównie motta oraz charakterystyczne, powtarzające się w toku rozwoju formy frazy. Budowa poszczególnych typów jest odmienna, co jest zdeterminowane funkcją jaką pełni dany odcinek. Rytmika została narzucona przez charakter części. Zakres najczęściej wykorzystywanych wartości mieści się między szesnastkami a półnutami. Jest on szczególnie rozbudowywany w częściach wolnych, gdzie często zapis stanowi drobnonutowe rozwinięcie ornamentów.

Odcinki o charakterze tematycznym posiadają wyraźne cezury; można podzielić je na frazy, które często przybierają regularne kształty i przedstawiają logiczną całość. Kontrastują one z figuracjami o ewolucyjnej, ciągłej konstrukcji. W obydwu przypadkach frazy są powtarzane w innym rejestrze (w przypadku przeniesień o oktawę) lub progresji, co może prowadzić do zmiany tonacji. I tu, i tu melodia jest ukształtowana przez duże skoki interwałowe (co wiąże się z poszerzeniem ambitusu danej frazy) oraz poprzerywana przez pauzy. Znaczącą rolę odgrywają ozdobniki – zarówno te oznaczone symbolem, jak i te rozpisane. Sprawiają one, że melodia nabiera nieco łagodniejszego charakteru. Podobny efekt ma wypełnianie sekundami dużych skoków interwałowych.

W przebiegach melodycznych często stosowane są pochody gamowe i pasaże. Występuje to zwłaszcza w odcinkach solowych. Oprócz tego we wszystkich omawianych kompozycjach można dostrzec operowanie pewnymi stałymi figurami, które na instrumentach smyczkowych są wygodne do wykonania, co świadczy o dalece rozwiniętym idiomie instrumentalnym. Do tego zasobu należą:

- szesnastkowe permutacje składników akordu: 3–5–1–5 (np. *Sinfonia* V, t. 14–17), 1–5–3–5 (np. *Sinfonia* V, 30–31), 7–5–3–1 (np. *Sinfonia* V, t. 33),
- wymienianie poszczególnych składników akordu na wzór tremolanda (np. *Sinfonia* V, t. 50–57),
- rozdrobnienie wartości rytmicznych (np. *Sinfonia* V, t. 105–111),
- różnie urytmizowane pochody gamowe,
- skok oktawy wymieniany z wychyleniem sekundowym (np. *Sinfonia VI*, t. 20–23),
- ozdobniki różnych rozmiarów o funkcji przednutek (np. *Sinfonia VIII*, t. 18, 92),
- *arpeggia* (np. *Sinfonia VIII*, t. 35–41),
- pasaże w drobnych wartościach rytmicznych,
- rozszerzanie ambitusu figur melodycznych (np. przy powtórzeniu).

Mimo że występuje podział na regularne frazy (istotne są powtórki i progresje), to wyróżnienie większych całości na wzór zdań sprawia niemałą trudność. Takie ukształtowanie jest dalekie od budowy okresowej.

Sposób operowania językiem harmonicznym świadczy o zagłębionej jeszcze w baroku technice kompozytorskiej.

Harmonika

Harmoniczny kształt poszczególnnych części ma niebagatelne znaczenie w konstruowaniu budowy. Szczególnie widoczne jest to w częściach pierwszych, które utrzymane są w formie z mottem, natomiast w częściach wolnych układ harmoniczny schodzi na drugi plan. Ważną rolę harmonika odgrywa także w częściach tonalnie ukształtowanych na wzór dwuczęściowej formy suitowej.

Tessarini wykorzystuje tonacje do trzech znaków przykluczowych, zarówno durowe, jak i molowe:

Tabela 6. Zestawienie tonacji wykorzystywanych przez Tessariniego

	Sinfonia V	*Sinfonia VI*	*Sinfonia VII*	*Sinfonia VIII*
Część I	D	g	D – d – D	A
Część II	h	B	h	a
Część III	D	g	D	A

Warstwa harmoniczna opiera się na stosowaniu blisko spokrewnionych tonacji, co wpływa na kształt modulacji i tonikalizacji, które najczęściej dokonywane są za pomocą dominant wtrąconych. Ich celem są blisko spokrewnione tonacje – najczęściej w stosunku kwinty lub tercji. Wpływają one na obecność dźwięków obcych tonacji toniki. Ich szczególne nagromadzenie ma miejsce w częściach figuracyjnych, które prowadzą do zmian tonalnych lub też w odcinkach o innym odniesieniu tonalnym. Dźwięki obce pojawiają się także jako wychylenia sekundowe i mają charakter ornamentalny. Sytuacje takie nie są powszechne, gdyż język harmoniczny jest z zasady diatoniczny.

Silne kadencje występują na końcach wszystkich części, a także przed znakami repetycji. Najczęściej pojawiają się akordy z dwoma składnikami (bez tercji lub kwinty). Rzadziej występują akordy pełne lub tylko same prymy. Takie redukcje wpływają na silne poczucie zakończenia części.

W częściach szybkich rytm harmoniczny zmienia się co takt lub co pół taktu. We fragmentach o charakterze modulacyjnym jest nieco

szybszy. Takie „ożywienie" ma także zastosowanie w częściach wolnych. W wyjątkowych przypadkach sytuacja jest odwrotna – występuje zatrzymanie zmian harmonicznych. Ma to na celu utrwalenie głównej tonacji (jak w przypadku budowy motta pierwszej części *Sinfonii VII*, por. przykład 2).

Ukształtowania harmoniczne pełnią kluczową rolę w przypadku formy z mottem. Fragmenty zawierające tę myśl muzyczną najczęściej utwierdzają w nowej tonacji, a między nimi następują figuracyjne przejścia tonalne. W pojedynczych przypadkach ma miejsce zmiana trybu motta (pierwsza część *Sinfonii VII*) oraz bezpośrednie powtórzenie w innej tonacji bez modulacji (trzecia część *Sinfonii V*). Innym ciekawym zabiegiem są progresje melodyczne, które prowadzą do zmian w warstwie harmonicznej.

Obsada i typ koncertu

Wszystkie koncerty przeznaczone są na obsadę smyczkową z klawesynem, co zostało zaanonsowane na stronie tytułowej wydania. *Sinfonia VIII* dodatkowo posiada partię *Violino primo de ripieno*, która ma dublować partię skrzypiec pierwszych w odcinkach tutti albo akompaniować w odcinkach solowych. Wprowadzenie takiej partii sugeruje pojedynczą obsadę wykonawczą dla każdego głosu – gdyby było na odwrót, to umieszczanie tego głosu w osobnej księdze byłoby pozbawione sensu, gdyż wskazówki dla dublujących instrumentalistów można by ująć w oznaczenia *Solo* i *Tutti*. Wiolonczela, która w *Sinfonii VI* traktowana jest jako instrument obligato, posiada kilka fragmentów figuracyjnych o charakterze solowym oznaczonych jako *Tasto solo*. Świadczy to o odrębności tego głosu, który nie wchodził w skład sekcji continuo. Pozostała część partii jest zdublowana przez *Cembalo*.

Oznaczenia *Solo* i *Tutti*, które występują w wybranych przykładach, odnoszą się ściśle do charakteru partii – stanowią sygnał dla wykonawcy przed fragmentem o wirtuozowskim charakterze. To dotyczy również *Tasto solo* z *Sinfonii VI* – nie ma żadnych powodów aby zdwajać wiolonczelę, a partia klawesynu w tych fragmentach – mimo że schodzi na drugi plan i nie dubluje drugiego instrumentu – nie ustaje. Głos *Violoncello* posiada cyfrowanie, co sugeruje możliwość wykonania całej partii basso continuo z jednej księgi głosowej – ma

to miejsce w pozostałych sinfoniach i jest podyktowane względami ekonomicznymi.

Za pojedynczą obsadą wykonawczą opowiada się również rytm zmian harmonicznych, które następują nawet do kilku razy w takcie. Co więcej, już sam charakter partii instrumentalnych wskazuje, że nie mogły one być przeznaczone na dużą obsadę – drobnonutowe pochody sekundowe, a zwłaszcza ozdobniki (głównie te o charakterze rozbudowanych, nieprecyzyjnych rytmicznie przednutek oraz tryle) mogłyby nastręczyć wielu trudności wykonawczych licznemu zespołowi. Niekiedy ma miejsce indywidualizacja partii – jest to widoczne zwłaszcza we fragmentach, gdzie unisono skrzypiec rozłączone jest wyłącznie w ozdobnikach (*Sinfonia VII*, t. 38–40).

Mimo że partie mają niekiedy wirtuozowski charakter, to koncerty przeznaczone są dla „orkiestry" w pojedynczej obsadzie, a nie dla kilku solistów jak w *concerti da camera* Vivaldiego. Świadczy o tym faktura i charakter utworów. W koncertach przeważają odcinki tutti, tylko w kilku przypadkach mamy do czynienia z fragmentami „solowymi". Jednak „solista" zawsze gra na tle tutti, a odcinki te zostały wprowadzone głównie dla osiągnięcia kontrastu fakturalnego (wyjątkiem może być pierwsza część *Sinfonii VIII*, która zdradza wyraźne wpływy formy ritornelowej). Konstrukcja fakturalna tutti daje podzielić się na dwa plany – melodyczny, który umiejscowiony jest w górnych głosach, oraz harmoniczny, który stanowi akompaniament niższych instrumentów (z reguły jest to altówka, wiolonczela i basso continuo, wyjątkowe są epizody w *Sinfonii VII*, gdzie dołącza dwoje skrzypiec). Taki podział determinuje funkcje i typ poszczególnych instrumentów, stanowią one jedność w ramach danej warstwy, dlatego nie wszystkie partie mają charakter solistyczny. Główna akcja muzyczna dzieje się w partii skrzypiec, natomiast pozostałe instrumenty pozostają w tle.

Koncertowanie zwykle ma miejsce na poziomie całego zespołu i w wielu różnych aspektach. Główne miejsce zajmują kontrasty melodyczne, rytmiczne, tonalne. Fragmenty o regularnej budowie i funkcji tematycznej zestawiane są z figuracjami kształtowanymi ewolucyjnie. Rytm różnicowany jest poprzez zastosowanie wartości na różnych poziomach, jak również regularnego i nieregularnego podziału. W warstwie harmonicznej wyróżnić można odcinki stabilne tonalnie oraz modulujące, a także zmianę trybu. Bardziej zauważalne są kontrasty fakturalne, ale tych jest zdecydowanie mniej. Poniższa

tabela przedstawia zestawienie procentowego udziału odcinków solo i tutti w danej części:

Tabela 7. Zestawienie procentowego udziału odcinków solo i tutti

Koncert i jego część	VII/i	VII/ii	VIII/i
Takty solo	4 (5%)	3 (15%)	47 (55%)
Takty tutti	72 (95%)	17 (85%)	38 (45%)

Odcinki solowe występujące w szybkich częściach stanowią oczywisty kontrast obsady. Na uwagę zasługują także części wolne, gdzie głosy uprzednio dublujące się zostają rozdzielone, wpływając tym samym na zwiększenie liczby realnych głosów. Duże znaczenie ma także zastosowanie fraz antytetycznych oraz urozmaicenia rytmiki akompaniamentu – wprowadzanie wartości legowanych, synkop, uzupełnień rytmicznych wyższych głosów, a także figuracyjny akompaniament we fragmencie *Sinfonii VI* (t. 20–23 i 32–52).

Kompozytor operuje całym zespołem jako jednością, nie skupia się na żadnym instrumencie z osobna, choć czasem wyławia pojedyncze instrumenty z grupy. Jeżeli wprowadza zmiany fakturalne, ma to na celu skontrastowanie obsady i najczęściej brak w tym roli formotwórczej. Sposób traktowania zespołu oraz operowania techniką koncertującą stanowi podstawową przesłankę do zaliczenia utworów do grupy *concerti ripieni*.

W omawianych koncertach widoczne są wpływy innych gatunków. *Sinfonia VIII* przez kontrasty solo – tutti, które mają rolę formotwórczą, zdradza oddziaływanie koncertu solowego (ten także pojawia się w wykazie twórczości Tessariniego). Wszystkie koncerty zdradzają pokrewieństwo z sinfonią operową – odnosi się ono jednak do ogółu gatunku i zostało omówione w poprzedniej części artykułu.

Wszystkie analizowane koncerty Tessariniego prezentują trzyczęściowy typ budowy, który wpisuje się w tradycję Vivaldiego. Kompozytor stosuje technikę koncertującą się na różnych poziomach – fakturalnym,

melodycznym, rytmicznym i tonalnym. Mimo kontrastów obsady zespół stanowi jedność. Orkiestra nie jest podzielona jak w concerto grosso, a obecne fragmenty solowe mają charakter ornamentalny i – za wyjątkiem pierwszej części *Sinfonii VIII* – nie odgrywają roli strukturalnej. Takie traktowanie zespołu jest podstawową przesłanką do zaliczenia omawianych koncertów do typu orkiestrowego (*concerto ripieno*). Utwory ze zbioru *Concerti a Più Istrumenti* op. 3 wywołują asocjacje z analogicznymi dziełami Vivaldiego, jednak Tessariniego cechuje większa przejrzystość (spowodowana m.in. dominacją homofonii continuo i prostych układów formalnych), zaś jego koncerty są wczesnymi przykładami stylu galant.

Bibliografia

Besutti P., Giuliani R., Polazzi G., *Carlo Tessarini da Rimini. Violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lukka 2012.

Boyden D.D., *When Is a Concerto Not a Concerto?*, „The Musical Quaterly" 1957, t. 43, nr 2.

Brook B.S., *„Symphonie Concertante". An Interim Record*, „The Musical Quarterly" 1961, t. 47, nr 4.

Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970 [wyd. oryg. Nowy Jork 1947].

Concert Music, 1730–1750, red. G. Abraham, Oksford 1986 (*The New Oxford History of Music*, t. 6).

Koole A., Dunning A., *Carlo Tessarini*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, Londyn–Nowy Jork 2001.

McVeigh S., Hirshberg J., *The Italian Solo Concerto, 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*, Woodbridge 2004.

Talbot M., *Concerto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, red. S. Sadie, Londyn–Nowy Jork 2001.

Tessarini C., *Concerti a Piu Istrumenti Con Violino Obligato, e Due Violini, Alto Viola, Violoncello e Cembalo, Del Signr. Carlo Tessarini, Opera Terza, Amsterdam, a Spesa di Michele Carlo Le Cene* [sic] *No. 559*, wyd. J. Walsh, Londyn 1734.

The Cambridge History of Eighteenth-Century Music, red. S.P. Keefe, Cambridge 2009 (*The Cambridge History of Music*).

Wilk P., *Wenecki koncert instrumentalny w epoce Vivaldiego*, Kraków 2015.

Abstract

***Concerto ripieno on the basis of Concerti a Più Istrumenti* op. 3 by Carlo Tessarini**

Many composers created instrumental concerto in the 18th century, but only a few of them are well known. The group of these authors, whose output is forgotten, includes Carlo Tessarini (before 1690, after 1766). There is a piece of information about his life – most of it is derived from title pages of his works. Tessarini was active both as a composer and as a violinist, first in Italy and then in France, England, the Netherlands, although he returned to the Urbino Cathedral during his later lifetime. His output is completely instrumental, about 90 of his works represent concertos.

Since the time when the concerto had been one of the most popular instrumental genres, there were many classifications (for instance J. Mattheson, J.J. Quantz). Plenty of them took unclear criteria, therefore the division is vague, however they can give advice on the contemporary performance practice. The aim of this study is to present analyses of four of Tessarini's concertos (no. 5–8) from *Concerti a Più Istrumenti* op. 3. The author wants to present composer's style and technique touching issues such as texture, stucture, harmony, melody, rhythm and scoring, and by these means show traits of concerto ripieno model.

Keywords

concerto ripieno, 18th century, instrumental music, Carlo Tessarini, baroque concerto

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.
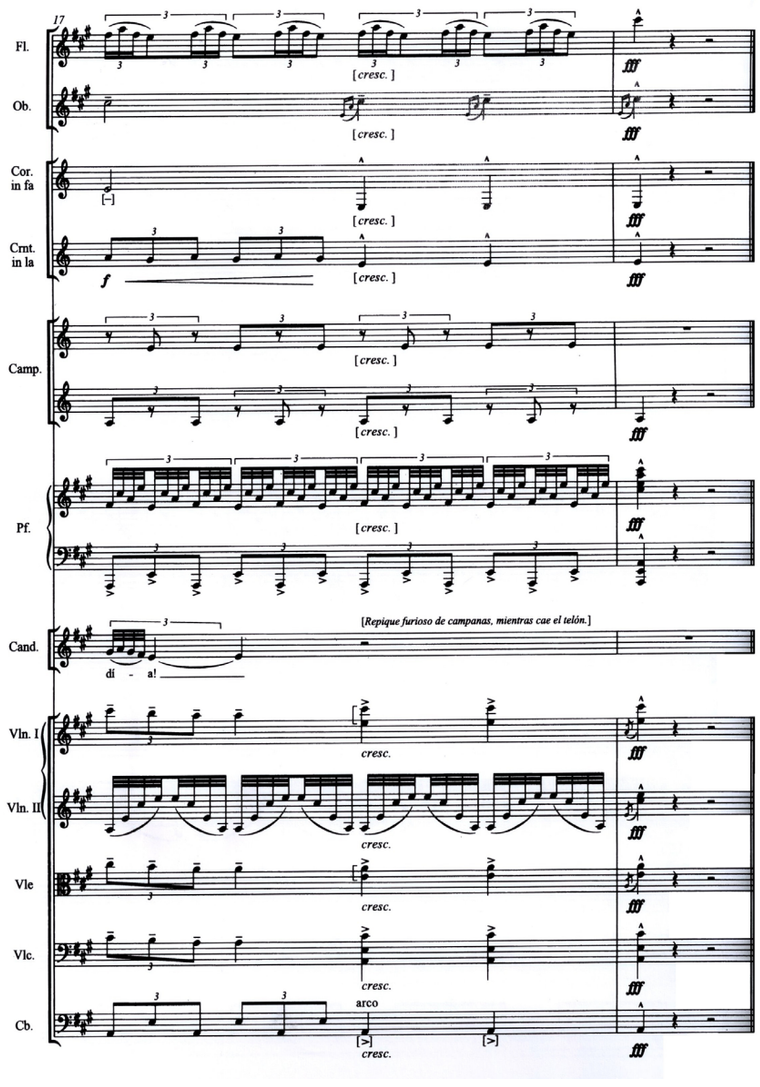
(2) Przyglądając się partyturze można zauważyć, iż dopiero na przestrzeni właściwie trzech ostatnich taktów baletu Falla wykorzystuje pełną obsadę wykonawczą (por. przykład 1). We wcześniejszych bowiem numerach kompozytor nie stosuje dzwonów. W scenach, w których obsada w tabeli nr 1 (zob. s. 62) została 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
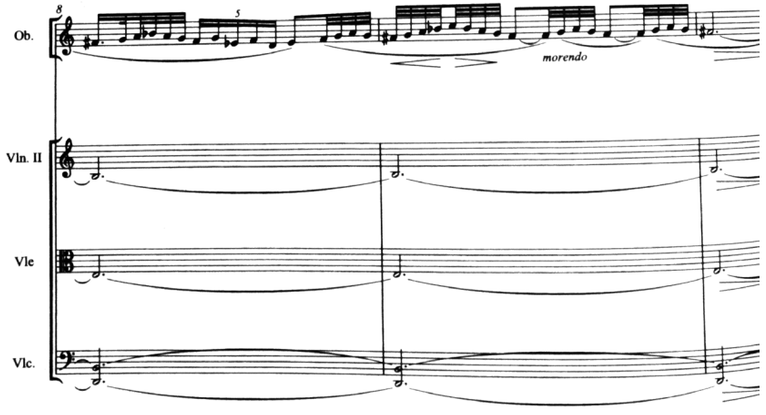
11 Sam kwartet smyczkowy można znaleźć jedynie w numerze *Intermedio* (t. 21–29).

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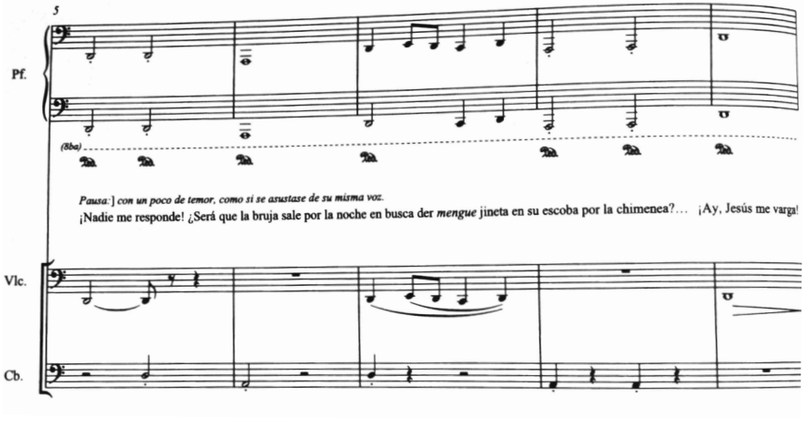
Przykład 1. *Final* (*las campańas del amanecer*), t. 17–18



Przykład 2. *Interludio*, t. 8–10
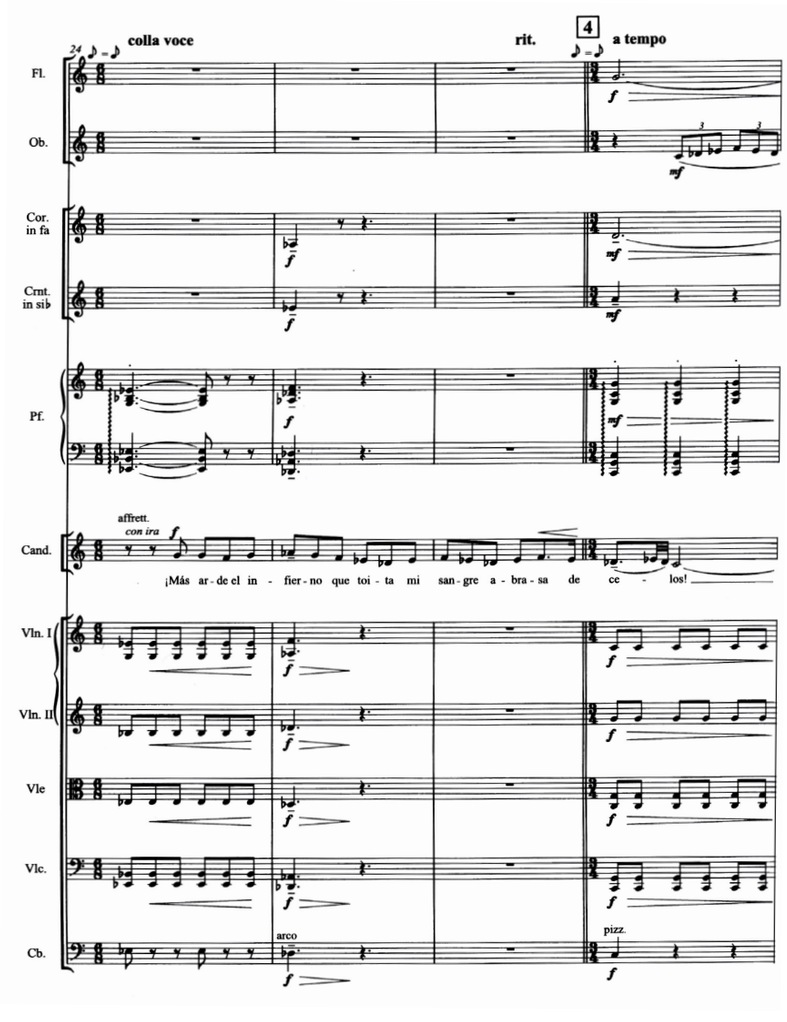


Przykład 3. *Escena* (*El terror*), t. 5–9



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.

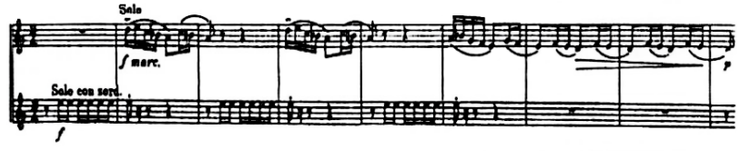
Przykład 4. *Canción del amor dolido*, t. 24–27



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*.
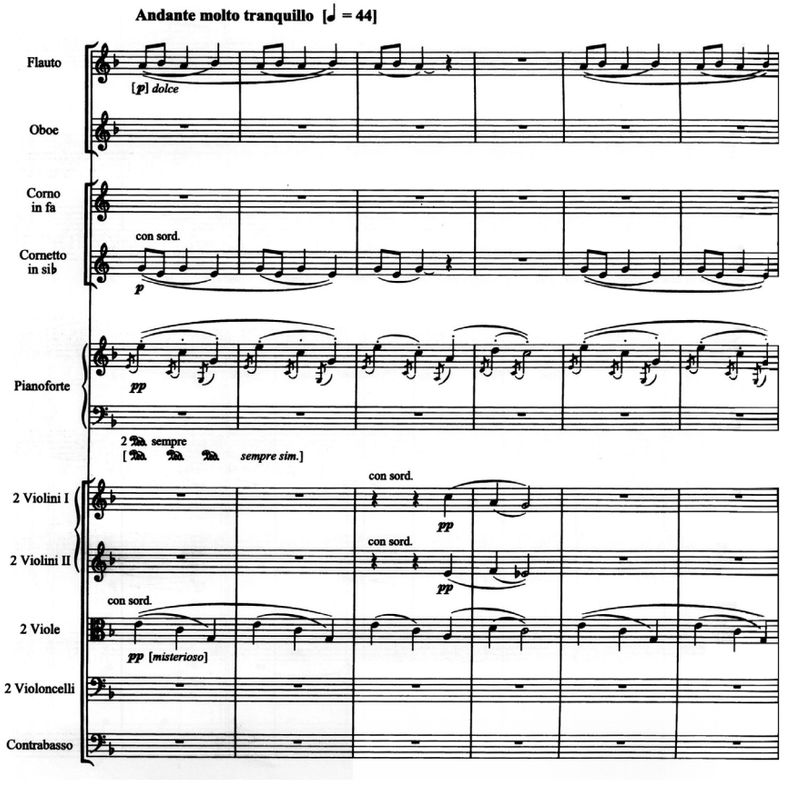
Ważną cechą instrumentacji Manuela de Falli, którą możemy zaobserwować w omawianym balecie, jest potraktowanie partii fortepianu jako jednego z instrumentów zespołu orkiestrowego. Tworzy ona nie tylko tło kolorystyczne, ale pełni także funkcję wzmocnienia wolumenu brzmienia instrumentów dętych, np. w *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.

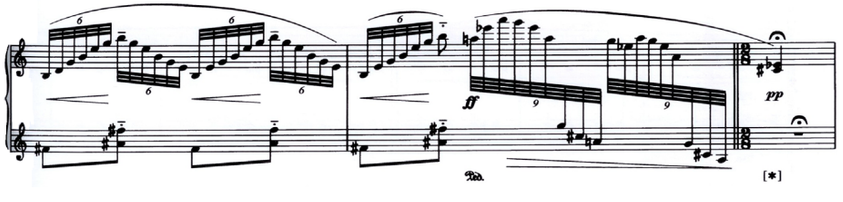
Głos wokalny oprócz wprowadzenia nowej jakości brzmieniowej ma za zadanie nawiązywać do folkloru hiszpańskiego, a w szczególności do flamenco – *cante jondo*. Linia melodyczna opiera się w tych numerach na skalach modalnych, a towarzyszące jej instrumenty podkreślają surowość brzmienia (np. puste kwinty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

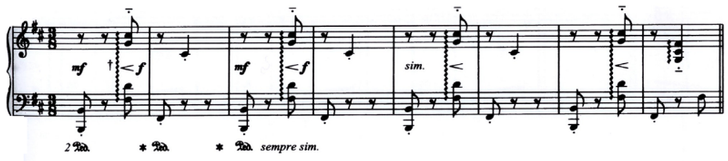
Przykład 6. *Romance del pescador*, t. 1–6
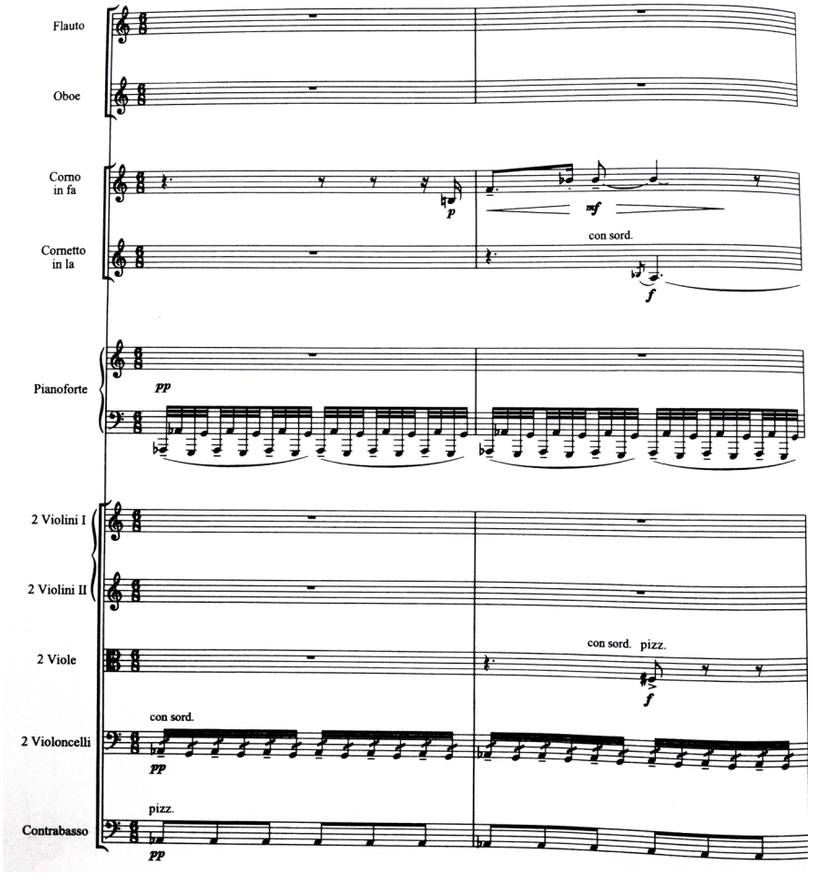


Przykład 7. *Escena* (*El terror*), t. 9–11



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

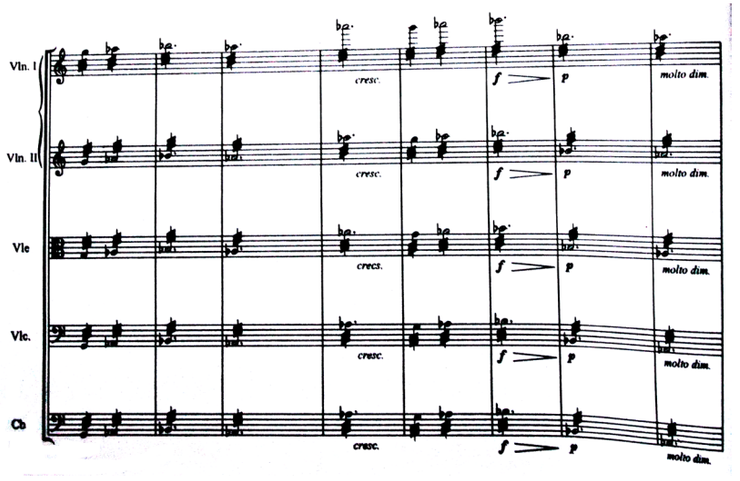


Przykład 9. *Escena* (*El terror*), t. 1–2



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



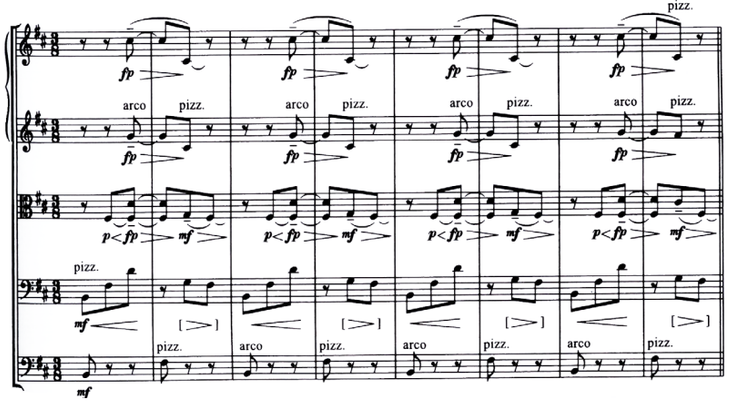
W numerach pieśniowych oraz tanecznych przeważa rejestr środkowy instrumentów. Jest to logiczne, ponieważ w tych fragmentach akcja sceniczna zwalnia i następuje pewne odprężenie.

(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
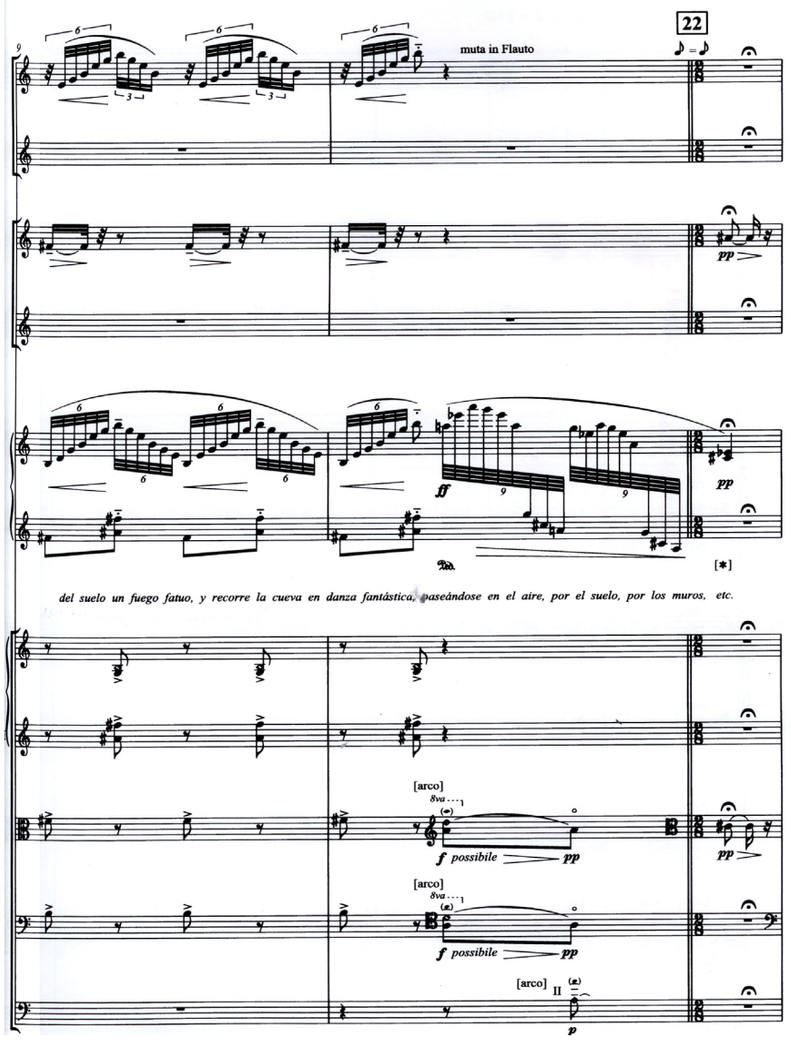
Przykład 12. *Escena*, t. 42–45



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).
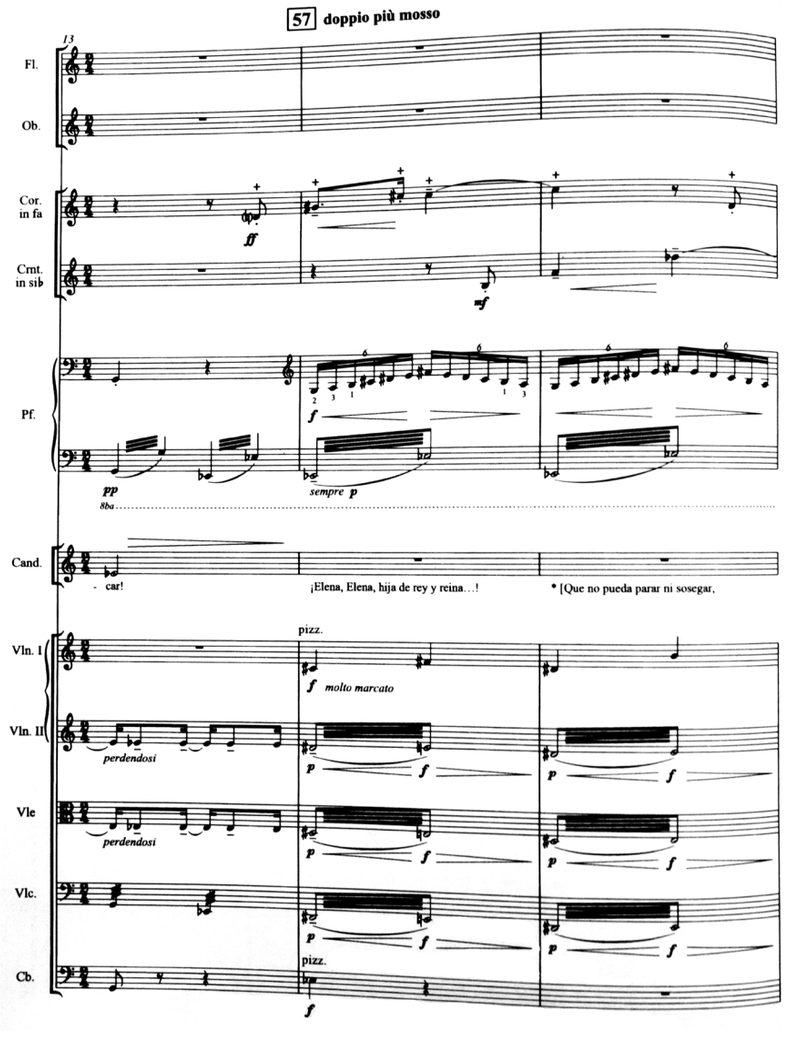
Możemy znaleźć także eksplorowanie jednego poziomu głośności na dłuższej przestrzeni, różnicowanego przez określenia typu *poco a poco*, *crescendo*, np. w *Romace del pescador*. Kompozytor wyzyskuje tutaj różne odcienie *piano*, osiągając maksymalnie *mf*. W odcinku pierwszym *Esceny* (*El terror*) 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.
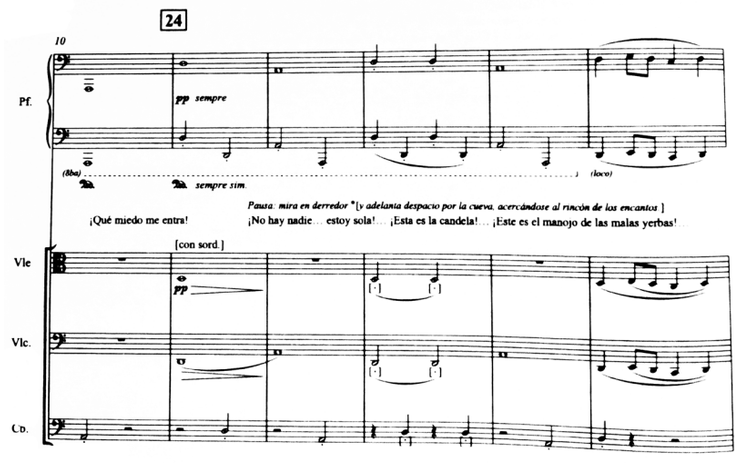
Podobnie jak w utworach Debussy'ego, w balecie *El amor brujo*, tak i w innych dziełach scenicznych Manuela de Falli, dominują struktury

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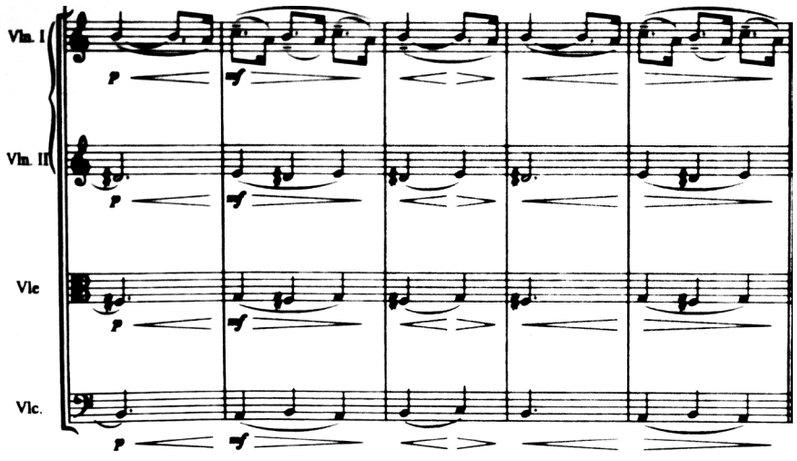
Struktury homogeniczne sukcesywne praktycznie nie występują w utworze. Fragmenty takiego typu można jedynie w *Escenie* (*El terror*) w taktach 3–26.

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

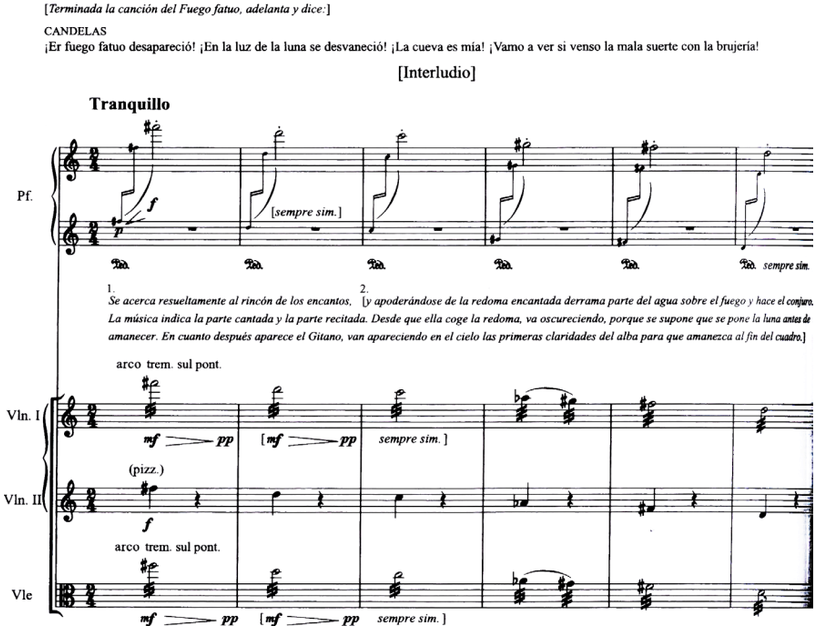
Ekspresja muzyczna

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.
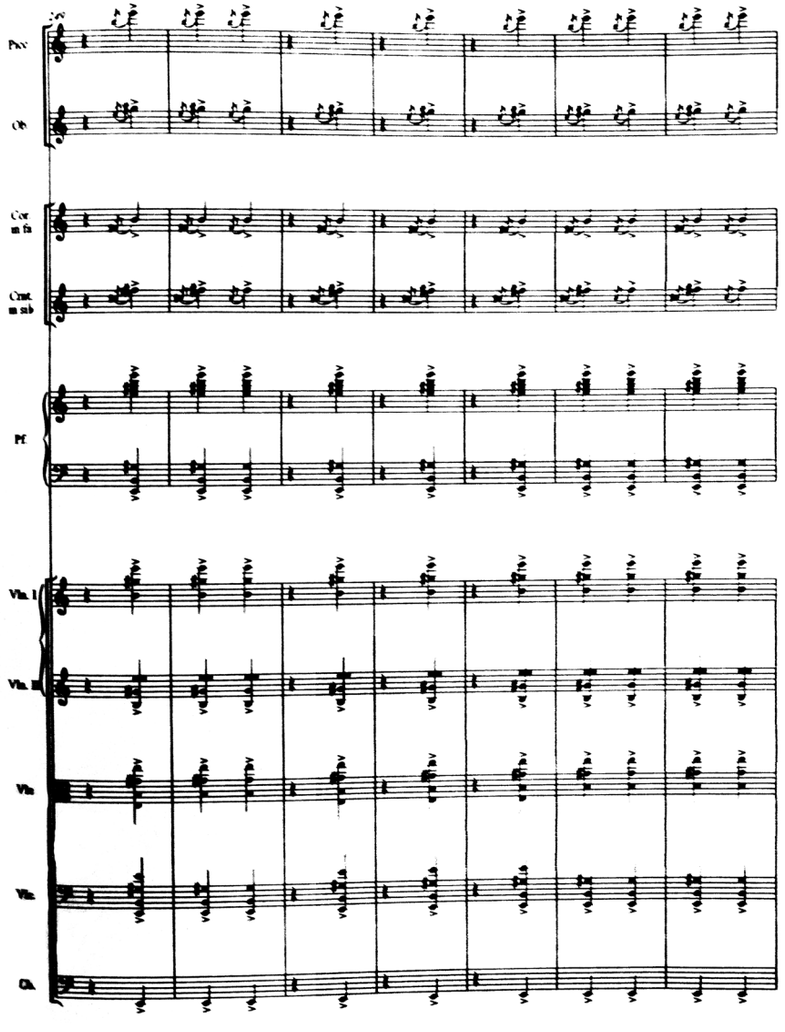
Przykład 16. *Intermedio*, t. 21–25



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

Maciej Kopiński

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Idea wolności w tekstach piosenek heavymetalowych lat 80. w twórczości TSA, Turbo i KAT[1]

Początki polskiej muzyki metalowej wyglądały podobnie jak na Zachodzie. Podłożem dla powstania heavy metalu było uznanie hard rocka za zbyt „łagodny" i mało radykalny[2]. Zespoły dotychczas związane ze stylistyką hardrockową zaczęły grać „mocniej", agresywniej, zwiększając wolumen brzmienia, co wiązało się z przesuwaniem granic tej stylistyki odwołującej się do bluesa i przejawiało się w postaci dłuższych, często bardziej skomplikowanych kompozycji „wymagających od muzyków dużej sprawności technicznej"[3]. Dało to początek ukonstytuowaniu się nowego podgatunku muzyki hardrockowej – heavy metalu[4]. Cechuje się on przesterowanym

1 Tekst został oparty na fragmentach pracy licencjackiej autora pt. *Polska muzyka heavymetalowa w latach 80. XX wieku na przykładzie twórczości zespołów TSA, Turbo i Kat*, napisanej pod kierunkiem dr Bożeny Lewandowskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

2 M. Lisiecki, *Seks, szatan i „Oddech wymarłych światów". Historia grzesz(cz)nego polskiego metalu w latach 80. XX wieku*, [w:] *Sztuka i polityka: muzyka popularna*, red. M. Jeziński, Ł. Wojtkowski, Toruń 2012, s. 252.

3 W. Panek, *Heavy metal,* [w:] *Encyklopedia Muzyki Rozrywkowej*, Warszawa 2000, s. 140.

4 Termin „heavy metal" ma wiele znaczeń. Zasadniczo oznacza on muzykę Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu, odnosi się *stricte* do zespołów tworzących ten

brzmieniem gitar oraz „cięższą" sekcją rytmiczną, rozwijaną przez lata w ramach muzyki hardrockowej. Heavy metal ujawnił się w latach 70. XX wieku w twórczości Led Zeppelin, Black Sabbath i Deep Purple, gdzie odznaczał się także ciężkimi riffami, wirtuozowskimi partiami solowymi gitary oraz ekspresyjną partią wokalną[5]. Jednak jego pełny rozkwit i okres świetności przypadły na lata 80. i związany z nimi nurt Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu (ang. NWOBHM).

W Polsce za pionierów hard rocka uznaje się grupę Test z wokalistą Wojciechem Gąssowskim, kojarzonym współcześnie z muzyką pop. Zespół ten początkowo związany z muzyką popularną, swój repertuar zmienił po dołączeniu do składu Dariusza Kozakiewicza. Jego kompozycje stały się „ostrzejsze", bardziej dynamiczne, a brzmienie zdecydowanie rockowe. Grupa istniejąca w latach 70. XX wieku koncertowała w Polsce i w krajach bloku wschodniego, zdobywając fanów i popularność. Dla wielu brzmienie zespołu stanowiło przykład hardrockowej stylistyki w Polsce.

TSA uważa się za pionierów muzyki metalowej. Zespół, który zaczynał od hard rocka (zdecydowanie słyszalny wpływ AC/DC), później jako pierwszy zaczął grać heavy metal. W podobnym czasie powołano do życia także inne zespoły, które z czasem zaczęły stanowić trzon polskiego metalu, tj. KAT (1979 rok) i Turbo (1980 rok). Ciekawostką

styl, grających w owych czasach. Ponadto, określeniem „heavy metal" charakteryzuje się zespoły późniejsze, także współczesne, które tworzą muzykę odwołującą się do zespołów NWOBHM oraz pielęgnują i świadomie pozostają w tej stylistyce. Inne zastosowanie tego terminu odnosi się do zespołów wcześniejszych (zob. R. Walser, *Heavy metal*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 11, Londyn 2001, s. 301). Jednak określenie to nie jest do końca właściwe, gdyż zespoły z lat 70. XX wieku nie tworzyły muzyki pod etykietą „heavy metalu", a po prostu cięższą formę muzyki hardrockowej. Najmniej precyzyjnym określeniem „heavy metal" jest to, które nazywa zbiór wszystkich podgatunków wywodzących się z heavy metalu (zob. J. Kasperski, *Dialektyka władzy w heavy metalu*, [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014, s. 189–198). Jest to o tyle niewłaściwe, że do wspólnego zbioru wrzuca się także sam heavy metal jako styl, co prowadzi do nieporozumień w nomenklaturze. Efektem stosowania ostatniego znaczenia jest zanik świadomości tego pierwotnego. Zdaniem autora terminem „heavy metal" powinno określać się zespoły Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu, a także zespoły tworzące w tej stylistyce, natomiast termin „metal" powinien pełnić rolę zbiorczej nazwy gatunków pochodnych wywodzących się z heavy metalu.

5 R. Walser, *Heavy metal*, [w:] *The New Grove Dictionary…*, dz. cyt., s. 301.

jest fakt, że wszystkie trzy zespoły zaczynały od wykonywania muzyki instrumentalnej, a dopiero z czasem dołączali do nich wokaliści, uzupełniając skład zespołów[6].

Przekształcanie hard rocka w heavy metal jest doskonale widoczne na przykładzie trzech albumów grupy TSA. Tempo kompozycji stawało się szybsze, brzmienie gitar bardziej przesterowane, rytmika bardziej motoryczna, ponadto twórcy TSA jako pierwsi użyli słów „heavy metal" do określenia swojej muzyki. Podobnie było z zespołem Turbo, którego kompozycje zawarte na kolejnych albumach charakteryzuje coraz szybsze tempo oraz wzmocnienie roli perkusji. „Muzycznym wyjątkiem był KAT, który już na początku lat 80. wykonywał ostrzejszy heavy metal"[7]. To właśnie ten zespół uważa się za prekursora polskiego thrash metalu[8].

W początkowym okresie rozkwitu metalu w Polsce charakterystyczne są nawiązania do Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu (ang. NWOBHM). Nie tylko muzyka, ale także ubiór czy wizerunek sceniczny były inspiracją do tworzenia. Noszono skórzane spodnie czy kurtki z ćwiekami, nawiązujące do Judas Priest, obcisłe, kolorowe stroje, jak w Iron Maiden, czy krótkie spodnie spopularyzowane przez TSA. Jednakże ograniczenia sprzętowe, niedostatki umiejętności komponowania czy warunki wydawnicze, a właściwie ich brak w PRL, siłą rzeczy powodowały opóźnienie w stosunku do Zachodu[9].

Oprócz wymienionych grup, istotny wpływ na rozwój i kształtowanie metalu w Polsce miały zespoły, które osiągnęły mniejszy sukces komercyjny, bądź nie osiągnęły go w ogóle i tworzyły tzw. scenę podziemną. W większości opierały swoją muzykę na wzorcach

6 Tamże, s. 256.

7 Tamże, s. 256.

8 Thrash metal – podgatunek muzyki metalowej powstały poprzez połączenie cech muzyki heavymetalowej z muzyką punkową. zob. *Heavy rock*, red. R. Gloger, Poznań 2000, s. 21. Charakteryzuje się nagłymi zmianami tempa i rytmiki, szybką, agresywną partią perkusji, brutalnym wokalem, często w formie krzyku czy nawet tzw. *growlu* (ryku) i silnym przesterowaniem gitar. Powstał on w latach 80. XX wieku i rozwijany był w szczególności na gruncie amerykańskim dzięki działalności tzw. Wielkiej Czwórki Thrash Metalu (Metallica, Slayer, Anthrax, Megadeth). Thrash metal, podobnie jak heavy metal, z którego się wywodzi, dał podwaliny pod utworzenie szeregu nowych podgatunków, szczególnie poprzez rozwinięcie jego technicznych aspektów i agresji brzmienia (death metal), skupienie się na aspekcie rytmiki (groove metal) lub poruszanie tematyki okultystyczno-satanistycznej w warstwie tekstowej utworów (black metal).

9 Tamże, s. 259.

z Zachodu, niektóre prezentowały niski poziom techniczny, ale poprzez udział w koncertach, przeglądach czy festiwalach propagowały muzykę metalową i wśród młodych słuchaczy były alternatywą dla rocka i punku. Polską scenę metalową tworzyło kilkadziesiąt zespołów. Wynik ten związany jest z tym, że słuchacze muzyki metalowej, w dużej mierze młodzi ludzie, nie pozostawali tylko i wyłącznie fanami, ale sami pod wpływem innych grup zakładali zespoły, chcąc aktywnie tworzyć scenę metalową w kraju.

W latach 80. heavy metal znalazł swe grono odbiorców m.in. w rodzinach robotniczych, podobnie jak to miało miejsce w Wielkiej Brytanii i Niemczech[10]. Prostota warstwy tekstowej i muzycznej, ale także tematyka „fantasy" i siła przekazu były dla młodzieży „odskocznią od nudnego i szarego życia"[11]. Spora część polskich zespołów heavymetalowych, tworzących w latach 80. tzw. scenę podziemną, pochodziła z terenów ośrodków przemysłowych Śląska[12]. Ponadto w Katowicach odbywała się Metalmania, czyli jeden z pierwszych istotnych festiwali poświęconych muzyce metalowej. Z Katowic pochodzi także wspomniany zespół KAT.

Wpływy Zachodu korzystnie przyczyniały się do rozwoju metalu w Polsce. Znaczące piętno odcisnęły zespoły Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu, w szczególności Iron Maiden. Oddziaływały również formacje niemieckie, m.in.: Accept, Running Wild i Helloween. W późniejszym czasie wpływy związane z heavy metalem osłabły, za to pojawiło się ogromne zainteresowanie thrash metalem[13].

Znaczenie zespołów TSA, Turbo czy KAT polega na tym, że jako pierwsze świadomie nazywały one swoją twórczość mianem heavy metalu. Oprócz tego, że są to najstarsze grupy heavymetalowe, istotny

10 *Teoria hałasu*, reż. L. Gnoiński, W. Słota, Polska 2008.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 W historii nie tylko polskiego metalu zauważalne jest radykalizowanie się muzyki oraz jej słuchaczy. W drugiej połowie lat 80. zauważalne jest „zaostrzenie" brzmienia powstałe ze związku metalu z punk rockiem, którego efektem jest thrash metal. Powstaje moda na ten gatunek oraz coraz cięższą muzykę, która dalej prowadzi do wytworzenia np. death metalu. Ewolucja ta przejawiała się w wielu aspektach: na gruncie brzmienia – coraz bardziej przesterowane gitary, w partii perkusji – autonomizowanie się tego instrumentu oraz zdecydowanie bogatsze wykorzystanie niż w początkach heavy metalu; w ekspresji linii wokalnej – coraz częstsze odchodzenie od śpiewu na rzecz śpiewokrzyku, krzyku, growlingu (zob. J. Kasperski, dz. cyt. s 191.).

jest także ich dorobek wydawniczy i koncertowy. Występowały one jako support przed zachodnimi zespołami, które w latach 80. coraz częściej odwiedzały Polskę. Ograniczony dostęp do wydawnictw zachodnich, sporadyczne występy gwiazd światowego formatu oraz niski poziom nagrań rodzimych zespołów sprawiały, że to koncerty stanowiły główny środek propagowania muzyki metalowej. Występy gwiazd, które odwiedziły Polskę w latach 80., takich jak: Budgie, Ufo, Accept, Saxon, Iron Maiden czy Metallica, były swego rodzaju świętem muzycznym, czego efektem było zakładanie kolejnych, nowych zespołów, stanowiących później o znaczeniu i poziomie polskiej sceny metalowej[14]. Szczególne znaczenie przypisuje się dwóm ostatnim z wyżej wymienionych zespołów, które były swoistymi drogowskazami dla twórców heavy metalu i thrash metalu. Od 1984 roku (pierwszy koncert Iron Maiden) przybywało zespołów heavymetalowych, zaś od 1987 roku (pierwszy koncert Metalliki) popularniejszy stawał się ten drugi gatunek[15]. Należy jednak zaznaczyć, że wzrost zainteresowania thrashem nie był związany tylko z występami wyżej wymienionych zespołów, ale też z powszechną tendencją zwiększania jego popularności na Zachodzie.

Oprócz sporadycznych występów zagranicznych gwiazd często organizowano lokalne koncerty, cieszące się popularnością wśród młodzieży, oraz festiwale muzyczne. Festiwal Muzyki Młodej Generacji (od 1983 jako Festiwal Muzyków Rockowych) w Jarocinie to jedna z pierwszych imprez, gdzie zaczęły występować zespoły metalowe. To właśnie tam TSA, KAT i Turbo swymi debiutami zainteresowali młodych ludzi muzyką „cięższych brzmień". Dzięki nim w następnych latach na liście występujących zespołów pojawiało się coraz więcej grup tworzących w podobnej stylistyce. Oprócz Jarocina znaczącymi festiwalami były Metalmania w Katowicach, związana wytwórnią płytową Metal Mind Productions, oraz S'thrash'ydło w Ciechanowie. Tego typu przeglądy umożliwiały nie tylko wystąpienie przed szerszą publicznością czy zdobycie nagrody, ale także nawiązanie współpracy z wytwórnią, bądź znalezienie się na wydawanych po festiwalach kasetach z nagraniami najlepszych zespołów. Co więcej, festiwale dawały możliwość skonfrontowania polskiej muzyki z zachodnią, jako że zagraniczne formacje także brały udział w tego typu imprezach.

14 Tamże.

15 M. Lisiecki, dz. cyt., s. 260.

Artykuł ten poświęcony będzie wyłącznie tekstom piosenek wspomnianych polskich zespołów. Dokonam tu ich charakterystyki w kontekście tematów powszechnie wykorzystywanych w heavy metalu oraz skupię się na analizie wybranych tekstów dotyczących potrzeby wolności. Temat ten jest jednym z ważniejszych nie tylko dla muzyki metalowej, ale rockowej w ogóle. W konwencji heavy metalu jest zestawiany często z buntem, którego wyrażanie jest istotną częścią dla stylistyki heavymetalowej. Przeprowadzona przeze mnie analiza ma odpowiedzieć na pytanie, czy ze względu na ówczesny ustrój polityczny Polski problematyka ta miała szczególne znaczenie w tekstach zespołów TSA, Turbo i KAT w latach 80. poprzedniego stulecia.

Teksty polskich zespołów heavymetalowych wpisywały się w konwencje tematów poruszanych w twórczości metalowej na Zachodzie. Było to spowodowane wpływami muzyki tego gatunku z Niemiec i Wielkiej Brytanii, które można dostrzec zarówno na płaszczyźnie muzycznej, jak i w warstwie tekstowej. Dominowały charakterystyczne dla muzyki metalowej tematy: rozterki natury moralnej, bunt, a także fantastyka oraz rock'n'rollowy sposób życia, miłosne podboje czy seks. Trudno wskazać konkretny temat wykorzystywany przez polskie grupy metalowe. Charakterystyczne jednak wydają się zagadnienia buntu oraz łącząca się z nim potrzeba wolności, kontestacja i krytyka społeczeństwa, sprzeciw wobec powszechnie akceptowanej moralności, a także negacja porządku społeczno-politycznego i religijnego, w szczególności katolickiego i chęć jego rehierarchizacji[16]. Istotne zdaje się ponadto pragnienie wolności oraz poczucie jej braku, prawdopodobnie mające swe podłoże w ówczesnym ustroju. Na tym tle jako równie ważny (i niejako wywodzący się z tej tematyki) jawi się temat buntu przeciwko tym, którzy tę wolność zabrali – w kontekście politycznym oraz pokoleniowym. Brak wolności w Polsce był postrzegany inaczej niż w krajach zachodnich. Ustrój komunistyczny, ingerując w życie obywateli, wywoływał negatywne nastroje społeczne, co wiązało się z odpowiednimi reakcjami, czego przejawem były *protest songs* w muzyce punkowej oraz metaforyczne traktowanie słów piosenek rockowych. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że heavy metal w mniejszym stopniu poruszał zagadnienia polityczne, a w większości przypadków nie dotyczył ich wcale. Postawa zaangażowania w zmiany

16 Tamże, s. 263.

polityczne i społeczne prezentowana przez muzykę punkową nie była tożsama z postawą muzyków heavymetalowych. Wątki społeczno-polityczne były poruszane nie w bezpośredniej formie, ale raczej na zasadzie podtekstów.

Treści przekazywane w utworach metalowych były wyrażane w konwencji muzyki metalowej i tematów z nią związanych. Bunt, potrzeba akceptacji czy odrzucenie bardzo często oddawane były za pośrednictwem grzechu, Szatana, zła i śmierci, jak w twórczości grupy KAT, bądź w bezpośredni sposób, jak w przypadku Turbo i TSA[17].

Potrzeba wolności to jeden z częstszych tematów utworów zespołów metalowych w latach 80. XX wieku. Pomimo uniwersalności tego problemu i powszechnego użycia przez zespoły metalowe na świecie, w naszym kraju temat ten nabrał specyficznego znaczenia ze względu na ustrój ówczesnej Polski. Zakładana postawa niezaangażowania politycznego wymagała od muzyków przedstawiania potrzeby buntu i jej szczególnej wartości w kontekście ustroju PRL poprzez zabiegi mitologizacji i poetyckości. Uwzględniając takie ujęcie tematu wolności, na uwagę zasługują odpowiednio dwa utwory: *Szalony Ikar* Turbo oraz *Bez podtekstów* TSA.

Szalony Ikar z pierwszej płyty Turbo *Dorosłe dzieci* (1983) jest trafnym przykładem na odwoływanie się w tekstach piosenek metalowych do mitologicznych bohaterów. Tekst autorstwa Andrzeja Sobczaka nie niesie co prawda moralizatorskich treści, jak w micie o Dedalu i Ikarze, a wprost przeciwnie. Morałem historii o uciekinierach z wyspy Minosa może być przestroga przed nonszalancją i szacunek dla starszych i doświadczonych. Tekst piosenki Turbo zdaje się pomijać te kwestie lub stawać w opozycji do nich. Podmiot liryczny zachwyca się postawą Ikara, jego odwagą i siłą woli. Nie wspomina nic o Dedalu i jego przestrodze. W tym przypadku postać Ikara z mitologii greckiej jest utożsamiana z potrzebą wolności i próbą podjęcia ryzyka, by tę wolność osiągnąć.

Był blady jak niebo, bez cienia uśmiechu, jak wicher do lotu się rwał.
Zapragnął spróbować, sam sobie na przekór, więc stanął na szczycie wśród skał.
Szum morza złowieszczy dobiegał z oddali, jak gdyby miał skończyć się świat.
On jednak nie widział ni burzy, ni fali gdy skrzydła rozwijał na wiatr.

17 Tamże, s. 263.

Szalony Ikar, uwierzył w siłę swoich rąk.
Szalony Ikar, przekroczyć chciał zaklęty krąg.
Szalony Ikar, uwierzył w siłę swoich rąk.
Szalony Ikar…

Na oścież ramiona otworzył do lotu, choć serce wypełniał mu strach.
Lecz wiedział, że musi, że wreszcie jest gotów, że wolność ryzyka ma smak.
Wciąż wyżej i wyżej, do słońca szybował aż zniknął i spłonął jak ćma.
Tak wielu Ikarów się rodzi od nowa, a lot ich szaleńczy wciąż trwa, wciąż trwa, wciąż trwa.

Szalony Ikar, uwierzył w siłę swoich rąk.
Szalony Ikar, przekroczyć chciał zaklęty krąg.
Szalony Ikar, uwierzył w siłę swoich rąk.
Szalony Ikar![18]

W tekście utworu Ikar jest zmotywowany, skupiony na celu. Nie zważa na niesprzyjające okoliczności, być może już wie, jaką cenę przyjdzie mu zapłacić. W celu podkreślenia wyjątkowości jednostki i pragnienia wolności, w refrenie powtórzone są słowa: „Szalony Ikar, uwierzył w siłę swoich rąk / Szalony Ikar, przekroczyć chciał zaklęty krąg". Pomimo podjętego ryzyka bohater ostatecznie umiera, ale dążenie do niezależności było warte najwyższej ceny. Ostatni wers jest oznajmieniem, że na świecie jest wielu ludzi, którzy podejmują próbę zdobycia wolności. W odniesieniu do tekstu, jest to najwyższa wartość, dla której warto oddać życie.

Widzimy więc, że słowa z utworu *Szalony Ikar* w pełni wpasowują się tematycznie w konwencję heavy metalu. Mitologiczny bohater stawiany jest za przykład, a jednocześnie utwór to afirmacja buntu oraz gloryfikacja wolności. Nie ma tutaj bezpośrednich odwołań do sytuacji społeczno-politycznej, dlatego nie można jednoznacznie stwierdzić, że piosenka ta jest nawoływaniem do rewolucji antyustrojowej lub sprzeciwu wobec władzy. Mit o Dedalu i Ikarze można także interpretować jako bunt pokoleniowy. Ikar jest przecież bohaterem, który nie posłuchał ojca i postanowił ponieść konsekwencje swego czynu, dla osiągnięcia nieosiągalnego celu.

18 Turbo, *Dorosłe dzieci*, LPP 004, Polton, 1983.

Podobnie rzecz ma się w utworze TSA *Bez podtekstów*. Piosenka z albumu *TSA* nie odwołuje się, co prawda, do tematyki mitologicznej czy fantastycznej, ale porusza zagadnienie wolności poprzez odwołanie się do lotu, w tym wypadku ptaków. Tekst napisany przez Jacka Rzehaka i Marka Piekarczyka obrazuje lot ptaków jako symbol wolności. Jednak mimo, że wolność przedstawiona jest tutaj (podobnie jak w tekście zespołu Turbo) jako najwyższa wartość, to nie mamy tu odwołań do buntu (za wyjątkiem wersu: *Poszybuj na nich* [skrzydłach] *nawet pod wiatr!*), a raczej do ukazania pragnienia niezależności i jej potęgi.

Zazdrościsz ptakom ich lotu
Wolności wiatr chciałbyś poczuć
I trzepot skrzydeł
koi twój ból, lęk i strach

Ty jesteś wolnym ptakiem miasta,
Którego już nie złamie nic
Bo rosną w tobie białe skrzydła
Poszybuj na nich nawet pod wiatr!

Marzyłeś o świecie bez granic
Za tobą wielkie podróże
Gdzie twoje miejsce
Teraz już wiesz, wiesz, wiesz![19]

W tekście podmiot liryczny zwraca się do drugiej osoby. W pierwszej zwrotce mówi o potrzebie wolności, która, przedstawiona jako lot ptaków, jest jedynym sposobem na ukojenie jego cierpienia. W refrenie podmiot daje nadzieję: wolność jest w nas, trzeba tylko odważyć się na jej wydobycie. Druga zwrotka traktuje o marzeniu, jakim jest nieograniczona wolność, oraz jak to marzenie się spełniło. Wersy „Marzyłeś o świecie bez granic / Za tobą wielkie podróże" są ze sobą powiązane – pierwszy traktuje o pragnieniach, drugi zaś mówi o odbytych podróżach, czyli o doświadczeniu wolnego, nieograniczonego świata. Było to możliwe tylko dzięki obudzeniu wolności, która tkwiąc w człowieku jest z nim związana.

19 TSA, *TSA*, PLP 002, Polton, 1983.

Jednak przy interpretacji tego tekstu kluczowy jest tytuł utworu, który początkowo zdaje się nie mieć powiązania ze słowami piosenki, ale jest granicą w interpretacji w kontekście politycznym. W książce *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA* Macieja T. Nowaka znajdujemy wspomnienie Marka Piekarczyka odnośnie tytułu tej piosenki:

> Wtedy były boje z cenzurą. Głównie chodziło nam o to, by dać od razu do zrozumienia cenzorowi, że tam faktycznie nie ma żadnych podtekstów, że tekst jest o tym, o czym jest[20].

Oczywiście różne interpretacje mogą sugerować, że ten tekst nawołuje do buntu i obalenia systemu dla zdobycia wolności, jednakże nie taki był zamysł twórców, co najdobitniej odzwierciedla tytuł. Mówienie o świecie bez granic oraz o tym, że wolność jest w nas, trzeba ją tylko obudzić, mogło być odbierane dwuznacznie. I właśnie tego zespół TSA chciał uniknąć, pozostawiając tekst utworu tylko jako manifest pragnienia wolności.

Ciekawostką jest także fakt, że po latach Marek Piekarczyk zmienił słowa, czego nie zrobił ostatecznie za czasów PRL-u. Miały na to wpływ osobiste przeżycia wokalisty oraz pobyt w USA. Po tym czasie tekst stał się dla niego bardzo osobisty[21]. Piekarczyk sam dokonał zmiany – teraz podmiot liryczny mówi w pierwszej osobie i może być utożsamiany z osobą wokalisty[22].

Ograniczona wolność była nie tylko odczuwana w kontekście represyjnego ustroju politycznego, ale także pokoleniowym[23]. Flagowym przykładem buntu wobec starszej generacji, a nie systemu, był utwór *Dorosłe dzieci* zespołu Turbo z 1982 roku, który stał się jednym z pierwszych hymnów społeczności metalowej. Dosadnie odnosił się do konfliktu pokoleniowego: mówił o ograniczeniach i szkodliwości wiedzy przekazywanej przez starsze pokolenia[24]. Podobnie rzecz ma się w innym utworze – *Cały czas uczą nas* z drugiego albumu *Smak ciszy* z 1985 roku, który oddaje wezwanie do działania, do buntu przeciw starszym pokoleniom odpowiedzialnym za negatywny stan rzeczy

20 M. Nowak, *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA*, Poznań 2011, s. 78.
21 Tamże, s. 78.
22 Tamże.
23 M. Lisiecki, dz. cyt., s. 263.
24 Tamże, s. 263.

i nierozumiejącym społeczno-kulturowych potrzeb młodych ludzi[25]. Wyjątkiem jednak może być utwór *Spółka* TSA z płyty *Live*, w którym – poprzez zastosowanie w funkcji anafory wyrazu „podobno" – uzyskujemy obraz człowieka kontestującego, wątpiącego w istotę wolności i działania na rzecz jej osiągnięcia.

Podobno każdy wolny jest i może robić to co chce
Podobno zawsze tak ma być, by każdy mógł na luzie *żyć*
Podobno ludzie tego chcą, walczyli o to wiele lat
Gdzieś dokumenty na to są, by całkiem szary nie był świat
Lecz swego stróża każdy ma
Co chodzi za nim tak jak cień
I każdy z nim o wolność gra
By lepszy był następny dzień
Podobno człowiek sobą jest, podobno zawsze tak ma być
Podobno Hołdys walczył też, byś o wolności nie musiał śnić
Podobno wszyscy tego chcą jak długi i szeroki świat
Podobno wszyscy tego chcą, by łączył ich victorii znak[26]

Bunt jednak ukazywany był w tekstach nie tylko wprost, ale równie często poprzez stosowanie metafor i symboli odnoszących się do tematyki diabelskiej. Od zawsze okultyzm i odwołania do diaboliczności są jednymi z bardziej popularnych tematów w muzyce metalowej, służących metaforyzowaniu ukrytych treści i przekazywaniu ich ukrytego znaczenia. Częstotliwość jej wykorzystywania jest skorelowana z podgatunkami metalu i okresem historycznym. Odwołania do śmierci znajdziemy najczęściej w death metalu, zaś jawne nawiązania do satanizmu – w black metalu czy doom metalu[27]. W okresie powstawania ekstremalnych gatunków muzyki metalowej tematyka diabelska była już poruszana w thrash metalu.

Bunt jako temat utworów jest jednym z częściej występujących w twórczości metalowej w ogóle. Szatana uważa się za pierwszego buntownika, który sprzeciwił się panującemu ładowi. Jednakże zainteresowanie zawdzięcza on nie tylko swemu religijnemu czy etycznemu znaczeniu, bowiem istotny jest także kontekst kulturowy. Wizerunek, z jakim kojarzony jest diabeł, tj. sposób jego zobrazowania, a więc próba nadania mu pewnego wyglądu we wszystkich epokach – ma istotny wpływ na wykorzystywanie go jako metafory sprzeciwu. Rogata, czarna postać z szyderczym uśmiechem i złowrogimi ślepiami wydaje się być trafnym symbolem muzyki, która ma także sprzeciwiać się różnym wartościom, stać w opozycji lub atakować dany ład.

W polskiej muzyce metalowej tą tematyką jako pierwszy posłużył się zespół KAT. W twórczości tej grupy dominują teksty odwołujące się do satanizmu. Roman Kostrzewski, wokalista i lider katowickiej formacji, tak tłumaczył noszenie przez niego naszyjnika z odwróconym krzyżem:

> Proszę księdza, w XX wieku to właściwie potrzeba ludziom zupełnie nowej doktryny, szczególnie młodym ludziom. Doktryny, która by docierała do ich podstaw, które są dla nich naturalne, nie takich które Kościół narzucił przez lata. Jest to niezgodne z moim duchem. Odwrócony krzyż świadczy o tym, że z tymi doktrynami się w ogóle nie zgadzam[28].

Widzimy więc, że wypowiedź ta wpasowuje się w tematykę satanizmu, który symbolizuje antagonistyczną postawę wobec przyjętych wartości. Podobnie Piotr Wiwczarek, lider i wokalista olsztyńskiego zespołu Vader, tłumaczy posługiwanie się tematyką diaboliczną. Tworząc zespół jako młody człowiek, z góry zakładał, że jego muzyka ma być formą wyrażania buntu wobec wartości w duchu których został wychowany[29]. Diaboliczność w utworach grupy jest ucieczką od świata, a szatan symbolem gniewu oraz odmienności jednostki.

Spróbujmy jednak bliżej przyjrzeć się piosence *Noce Szatana*. Utwór, którego autorem tekstu jest Robert „Lor" Milewski, pochodzi z debiutanckiego albumu grupy KAT, jednego z niewielu zespołów na początku lat 80., który odwoływał się do satanizmu. Tekst w pełni oddaje to, czego uosobieniem miał być Szatan według muzyków. Silna potrzeba wolności przyjmuje tutaj postać elementarnego celu życia, nieograniczonego żadnymi ramami.

25 Tamże, s. 264.
26 TSA, *Live*, SX-T 11, Tonpress, 1982.
27 Doom metal – odmiana muzyki metalowej charakteryzująca się bardzo wolnym tempem, niskim strojeniem gitar, przytłaczającym brzmieniem oraz tematyką z zakresu śmierci, zagłady, narkotyków i depresji (zob. *Heavy rock*, dz. cyt.).
28 *Teoria hałasu*, dz. cyt.
29 Tamże.

Mój plan jest nadzwyczajny, mój plan głowy wzniesie ponad mur,
Mój plan zada cios nieobliczalny, by codzienności złamać bicz.
Mój plan jest dla sfory dzieci, dla których żyć to jeszcze nic.
Mój plan to z życia ram wyłamać realności dzienny kicz.

A w nocy Szatana przyjąć dłoń, tak jak Faust.

Łykanie co dzień łez w tańcu, pragnienie wzmaga chory głód.
Za dnia jak dziki pies w kagańcu, a w nocy jak piekielna dzicz.
Mój plan bez małp, bez clownów, bez tarczy, hełmu i bez lanc,
Mój plan to z życia ram wyłamać realności dzienny kicz.

A w nocy Szatana przyjąć dłoń,
W piekielnym wirze przeżyć szał,
Pędzić, pędzić wśród ognistych ciał,
Prędzej, prędzej.

Tak jak Faust.

Mój plan jest dla sfory dzieci, dla których żyć to jeszcze nic.
Mój plan dla niesfornych dzieci, by choć przez chwilę sobą być.

A w nocy Szatana przyjąć dłoń,
W piekielnym wirze przeżyć szał,
Pędzić, pędzić wśród ognistych ciał,
Prędzej, prędzej, bo dopadnie szary świt,
Prędzej, prędzej, bo dopadnie zwykły dzień,
Prędzej, prędzej.[30]

Podmiot liryczny, uznając się za wybitną jednostkę, pod wpływem Szatana ma obowiązek wyzwolić społeczność od przeciętności. Jego zadaniem jest krytyka codzienności i rutyny jako okowów zniewalających człowieka, którego celem jest wolność. Podmiot wyśmiewa świat doczesny jako kiczowaty. Odwołuje się do Szatana, pokładając w nim swe nadzieje na wolność. Druga zwrotka pokazuje determinację podmiotu lirycznego, który, mimo ubezwłasnowolnienia, w nocy staje się wolnym

30 KAT, *666*, RLP 013, Klub płytowy „Razem", 1986.

człowiekiem, żyjącym w zgodzie z naturą. Odniesienia do dzieci mają być metaforą ludzi, którzy nie znają jeszcze życia i egzystują w sztucznym świecie, a gwarantem poznania prawdziwej wolności podmiotu jest pomoc Szatana. On jest podmiotem symbolizującym ciągłe dążenie do wolności oraz buntu przeciw wszelkim jego ograniczeniom. Słowa: „Głowy wzniesie ponad mur" oddają poczucie bycia jednostką, która ma pociągnąć skrępowaną społeczność ku wyzwoleniu. Ponadto w tekście jest podkreślane również to, że pokusa skorzystania z oferty jest dla ludzi, którzy nie boją się zaryzykować i spróbować korzystać z życia.

Widzimy więc, że tematyka satanistyczna była narzędziem do ukazania pragnienia wolności oraz sposobem na jej osiągnięcie. Szatan ukazany w tekście jako buntownik mający moc wyzwolenia ludzi z krępującej szarości życia, dla podmiotu staje się motywem działania na rzecz osiągnięcia wolności i wybicia się ponad przeciętność i materialną doczesność.

Nie zawsze jednak odwoływania do satanizmu i wizerunku Diabła służyły utożsamieniu buntu. Oprócz wykorzystania tematyki diabelskiej do przedstawienia negacji porządku społecznego, sprzeciwu, a jednocześnie uwielbienia i jedynej ucieczki jaką stanowił bohater tekstów zespołu, Szatan oraz związane z nim atrybuty (śmierć, groza, strach i marność) były wykorzystywane jako tematy tekstów o wyraźnie fantastycznym charakterze, czyli jednej z tematyk często wykorzystywanej w heavy metalu.

W twórczości zespołu KAT, oprócz agresywnych i buntowniczych postaci Szatana, znajdują się utwory z pogranicza fantastyki jak *Ostatni Tabor* (singiel *Ostatni tabor*/*Noce Szatana*), *Masz mnie wampirze* (*666*), *Śpisz jak kamień* (*Oddech wymarłych światów*), oraz takie, w których występuje fantastyczny bohater: *Mag-sex* i *Bramy żądz* (*Oddech wymarłych światów*). Teksty tego typu często zamykane były w konwencji snu, a ściśle ujmując koszmaru, w którym znajduje się podmiot liryczny. Wykorzystując język horroru i grozy, opisują mroczne oraz straszne zwidy i sytuacje (*Diabelski dom cz. I*).

Wykorzystanie koszmarów i przerażających, fantastycznych wizji najlepiej oddaje album *Kawaleria szatana* zespołu Turbo. Szatan nie jawi się tutaj jako symbol buntu i bohater godny naśladowania, jest natomiast metaforą fantastycznego świata. W całym albumie mamy do czynienia z opowieściami, wizjami i koszmarami podmiotu, który za pomocą języka grozy opowiada o swych przeżyciach. Album można porównać do opowiadań mistyka, który opisuje swe wizje. W utworze *Ostatni grzeszników płacz* prezentowana jest wizja śmierci i zagłady

o apokaliptycznym zabarwieniu. Fantastyczny charakter tekstów pojawia się także na kolejnym albumie zespołu *Ostatni wojownik*.

Na przykładach tych trzech zespołów, stanowiących tzw. Wielką Trójcę Polskiego Metalu, możemy zauważyć, iż teksty polskich zespołów heavymetalowych w pełni wpisywały się w konwencję tego gatunku muzycznego. Umiłowanie wolności i bunt związany z jej ograniczeniem były powszechnym tematem na świecie. Przekaz piosenek nie został zdominowany przez jeden główny motyw. Z jednej strony poruszano fantastyczne treści oraz opowiadania i opowieści, w których odwoływano się do mitycznych bohaterów i postaci. Z drugiej zaś, w twórczości TSA występuje różnorodność tekstów dotyczących moralności i obyczajowości (*Wyprzedaż*), życiowych problemów (*Wpadka*) oraz krytyki społeczeństwa (*Chodzą ludzie*, *Wysokie sfery*), a także hedonistycznego stylu życia (*Kocica*, *Francuskie ciasteczka*). Warstwa tekstowa była podobnie różnorodna we wczesnej twórczości Turbo, gdzie możemy znaleźć utwory moralizatorskie (*Wybacz wszystkim wrogom*), refleksyjne (*Pozorne życie*) czy mówiące o miłosnych uniesieniach (*Jak w ogień*, *Już nie z tobą*). Nie zabrakło też w twórczości Wielkiej Trójcy Polskiego Metalu utworów o charakterze hymnów, który miały dawać poczucie wspólnoty i jednoczyć heavymetalową społeczność: *Heavy metal świat*, *TSA rock* zespołu TSA czy *Metal i piekło* grupy KAT.

Jak wykazała analiza, tematyka buntu i wolności, bardzo popularna i niezwykle ważna dla twórczości heavy, ale też hard rockowej, nie miała podtekstu politycznego. Ukazana była w kontekście uniwersalnym, a nie – jak w przypadku muzyki punkowej – antysystemowym. Wiązało się to z nastawieniem muzyki metalowej, często kontestującej i wyrażającej niezadowolenie, jednak nie w kwestiach zaangażowania politycznego i antyustrojowego, a szerzej: z jednej strony dotykając problemów egzystencjalnych, z drugiej zaś odwołując się do trudów codziennego życia.

Bibliografia

Daniels N., *Metallica – wczesne lata i rozkwit metalu*, Warszawa 2012.
Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Poznań 2001.
Heavy metal, red. P. Kosiński, przekł. K. Sawala, P. Żebrowski, Poznań–Kraków 1994.

Heavy rock, red. i uzup. R. Gloger, Poznań 2000.
Kasperski J., *Dialektyka władzy w heavy metalu*, [w:] *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.
Lis W., Godlewski T., *Jaskinia hałasu*, Poznań 2012.
Lisiecki M., *Seks, szatan i „Oddech wymarłych światów". Historia grzesz(cz)nego polskiego metalu w latach 80. XX wieku*, [w:] *Sztuka i polityka: muzyka popularna*, red. M. Jeziński, Ł. Wojtkowski, Toruń 2012.
Nagłowski P., *TSA*, Warszawa 1985.
Nowak M., *Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA*, Poznań 2011.
Panek W., *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
Walser R., *Heavy metal*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 11, 2001.
Walser R., *Thrash metal*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 25, 2001.

Film:
Teoria hałasu, reż. L. Gnoiński, W. Słota, Polska 2008.

Internet:
http://www.archiwumrocka.art.pl
http://dorosledzieci.prv.pl

Płyty winylowe:
TSA, *TSA*, Polton, 1982.
Turbo, *Dorosłe dzieci*, Polton, 1983.

Abstract

The idea of freedom in the lyrics of heavy metal songs in 80s in the works of TSA, Turbo and KAT.

This article focuses on principal subjects used in works of the following bands: TSA, Turbo and KAT. It characterizes the most important and most frequently used topics in the lyrics of songs. Characterization made in this article answers the question how lyrics fit music in common heavy metal convention. Furthermore, special attention was

paid to the subjects of freedom and mutiny as topics especially important in the context of Polish political system in the 1980s. Analysis of selected examples gives an overview of the specific approach of heavy metal musicians to these subjects, different from the approach of rock and punk rock musicians in that period.

The main part of the article is preceded by an introduction presenting the origins of heavy metal music in Poland. The author shows its beginnings and influences of Western heavy metal bands on the form of heavy metal music in Poland. The scope of the work were the 1980s, since that decade was the space for the origin and evolution of heavy metal in Poland, as TSA, Turbo and KAT are the first Polish bands which began playing in this style and contributed to its development.

Keywords

heavy metal, Polish music, TSA, Turbo, KAT, song lyrics