

Ewa Fabiańska-Jelińska

Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

## Inspiracja pieśnią roratnią *Rorate caeli desuper* w *Koncertcie na altówkę i orkiestrę smyczkową*

### 1. Wokół pojęcia inspiracji

„Początek procesu twórczego – inspiracja  
musi pozostać tajemnicą nawet dla samych twórców.  
Wszystko, co artysta może zrobić,  
to otworzyć się na inspirację:  
to odnaleźć się wobec określonej rzeczywistości (...),  
nasyć się wieloraką wiedzą, wysubtelnić własną wrażliwość estetyczną  
i patrzeć dokoła”<sup>1</sup>.

J. Makota

Witold Lutosławski w jednym z wywiadów na pytanie dotyczące zasady, której stara się być zawsze wierny w pracy twórczej, odpowiedział: „najważniejsze dla każdego artysty twórczego jest mówienie prawdy. Mówienie prawdy poprzez sztukę”<sup>2</sup>.

Staram się być wierna wyżej opisanej zasadzie w trakcie pracy nad każdym nowym utworem. Przed przystąpieniem do procesu twórczego zawsze potrzebny jest pewien bodziec, który zainicjuje drogę twórczą. Wszystko rozpoczyna się od myśli, idei, która prowadzi twórcę na drogę inspiracji, ponieważ prawdziwe dzieło sztuki nie może powstać *ex nihilo*.

Tym nieodłącznym bodźcem, który sprawia iż kompozytor, artysta zostaje pobudzony do działania, jest inspiracja. Słowo to pochodzi od łacińskiego *spiritus*, które można tłumaczyć jako „duch”, „tchnienie” lub „powiew”, „wiatr”.

---

<sup>1</sup> J. Makota, *Twórczość artystyczna: proces twórczy*, „Studia Estetyczne” 18 (1981), s. 102.

<sup>2</sup> J. Cegięła, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, w: *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 17.

Wybitny filozof, profesor Władysław Stróżewski w swojej znakomitej książce *Wokół piękna*<sup>3</sup> przywołuje różne definicje inspiracji, których naczelnym przesłaniem jest „ożywienie nieożywionego”, „pobudzenie czegoś, co właśnie pozostaje w stanie oczekiwania lub bierności, martwoty czy uśpienia”<sup>4</sup>.

Już w Księdze Rodzaju (Wulgata) użyty został czasownik *inspiro*, by podkreślić moment stworzenia człowieka i jego duszy: „Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et i n s p i r a v i t in faciem ejus spiraculum vitae” (wyrażenie E. F.-J.)<sup>5</sup>.

Rozważając pojęcie natchnienia i inspiracji, warto zwrócić uwagę na tzw. „czynnik zewnętrzny”, czyli taki, który pojawia się najczęściej nieoczekiwanie, przychodzi „z zewnątrz”, zaskakuje artystę i pobudza do działania twórczego. Rozważania dotyczące „zewnętrznego elementu inspiracji” pojawiają się często w Biblii, a czynnikiem inspirującym w tym wypadku jest Bóg w Osobie Ducha Świętego.

Do momentu pobudzenia, tak ważnego dla każdego artysty, mogą prowadzić różne dziedziny życia i sztuki, a także otaczająca nas natura. Często pewne zjawiska życiowe lub te związane ze sztuką obserwowane przez artystę dojrzewają w jego świadomości osobowości i dopiero po upływie jakiegoś czasu dochodzi do momentu pobudzenia do działania twórczego. Niejednokrotnie źródła inspiracji ukryte są przez wiele lat w podświadomości człowieka, by później dokonało się ich stopniowe ujawnianie. Czas i jego upływanie związane z dojrzewaniem osobowości twórczej są nieodłącznymi elementami w tworzeniu wartościowych dzieł sztuki. Jak twierdzi Władysław Stróżewski:

Nie ulega wątpliwości, że jako nosicielka wartości inspiracja doświadczana jest także w dziedzinie sztuki. Gdyby artysta nie widział w niej zapowiedzi lub wręcz obietnicy stworzenia czegoś wartościowego, z pewnością nie brałby pod uwagę możliwości „poddania się” jej działaniu. Tymczasem inspiracja otwiera niejako przed artystą sferę nieosiągniętych jeszcze wartości, jest łącznikiem między tą sferą właśnie, a dziedziną sztuki, której służy. Artysta przyjmuje jako oczywistość, że źródło inspiracji, jakiegokolwiek byłoby w swym ontycznym charakterze, jest samo wartością lub wartościami jest nasycone. Co więcej, że być może to właśnie one są siłą inspirującą,

<sup>3</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 308.

<sup>4</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, dz. cyt., s. 308.

<sup>5</sup> „Wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą” Rdz 2, 7; wszystkie cytaty z Pisma Świętego za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Księga Rodzaju*, Poznań 2003.

pobudzającą do działania i domagającą się realizacji aksjologicznych jakości, z którymi owa inspiracja jest związana<sup>6</sup>.

Do skomponowania *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową*<sup>7</sup> zainspirowała mnie symbolika światła związana w szczególny sposób z czasem Adwentu i odbywającymi się wtedy roratami.

Charakterystycznym elementem rorat jest zapalenie świecy jako symbolu przechodzenia ze stanu „ciemności”, chaosu, do „światłości”. W pierwszym znaczeniu czas Adwentu, uczestnictwa w roratach przypomina wiernym o właściwym, głębokim przeżywaniu narodzenia Chrystusa, Mesjasza, któremu w Piśmie Świętym przypisywana jest symbolika wschodzącego słońca: „Przez nią nawiedzi nas Słońce Wschodzące z wysoka, by zajaśnić tym, co w mroku i cieniu śmierci mieszkają” (Łk 1, 78–79).

Poza przygotowaniem do uroczystości Bożego Narodzenia czas Adwentu i roraty stanowią także przypomnienie o oczekiwaniu na powtórne przyjscie Chrystusa na koniec świata. Znakiem i potwierdzeniem symboliki światła są lampiony – nieodłączny element rorat.

W roratach uczestniczyło wiele ważnych postaci historycznych, takich jak królowie Zygmunt Stary i Zygmunt August czy królowe Bona i Anna Jagiellonka oraz ich poddani. Msza ta odgrywała szczególną rolę w życiu Zygmunta Starego, który w 1540 roku doprowadził do utworzenia Kapeli Rorantystów w kaplicy królewskiej na Wawelu. Uświetniała ona msze święte, które odbywały się nie tylko w czasie Adwentu, ale także raz w tygodniu w trakcie roku liturgicznego<sup>8</sup>.

Tradycja mszy roratnich była inspirująca nie tylko w historii naszego kraju (już od XIII wieku!). Warto podkreślić, iż ta inspiracja trwa do dziś. Można zaobserwować to zjawisko poprzez udział w codziennych mszach roratnich w okresie Adwentu, które gromadzą osoby reprezentujące różne pokolenia.

Warto zauważyć, iż roraty są mszą świętą celebrowaną ku czci Najświętszej Maryi Panny, która rozpoczyna się często pieśnią *Rorate caeli desuper – Spuśćcie*

---

<sup>6</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna*, dz. cyt. s. 318.

<sup>7</sup> Nagranie *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* dostępne jest pod poniższymi linkami: cz. I – <https://www.youtube.com/watch?v=htnzQX3eo7c>; cz. II <https://www.youtube.com/watch?v=7VpQXPYVpUA>; cz. III <https://www.youtube.com/watch?v=uOulQ1s6oeg> (dostęp: 28.04.2018).

<sup>8</sup> Kapela Rorantystów została utworzona w 1540 roku, ale swoją działalność zainaugurowała dopiero 19 sierpnia 1543 roku. Kapela, której członkowie rozwijali polski styl polifoniczny *a cappella*, działała do 1872 roku, a jej pierwszym przełożonym był Mikołaj z Poznania. Źródło: [http://www.katedra-wawelska.pl/historia\\_muzyki\\_w\\_katedrze,108.html](http://www.katedra-wawelska.pl/historia_muzyki_w_katedrze,108.html) (dostęp: 28.04.2018).

*rosę, niebiosą*. Od cytatu z tej pieśni rozpoczyna się druga część *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową* mojego autorstwa. Incipit pieśni stanowi także budulec do kształtowania brzmienia pozostałych części zarówno w warstwie horyzontalnej, jak i wertykalnej.

Warto przyjrzeć się szerzej symbolice światła, ściśle związanej z czasem rorat. W tradycji katolickiej niejednokrotnie operuje się pojęciem „światło wiary”, które bezpośrednio wiąże się ze słowami zawartymi w Ewangelii świętego Jana: „Ja przyszedłem na świat jako światłość, aby nikt, kto we Mnie wierzy, nie pozostawał w ciemności” (J 12, 46).

Podobne rozwinięcie rozumienia tego pojęcia uwydatnia się w słowach świętego Pawła, a mianowicie: „Albowiem Bóg, Ten, który rozkazał ciemnościom, by zajaśniały światłem, zabłysnął w naszych sercach” (Kor 4, 6).

Człowiek, jego myśli i działania, stosunek do innych, są kształtowane na wzór odbicia „światłości” Bożej i Jego Miłosierdzia. Człowiek nie jest jednostką samowystarczalną. Często takie myślenie i błędne postrzeganie wolności prowadzi do pogubienia się. Odkrywanie „światła” może służyć walce z samotnością i deklansowaniem egocentrycznego myślenia. W tym kontekście istotne zdają się słowa pochodzące z encykliki *Lumen fidei* Papieża Franciszka:

Światło wiary ma bowiem szczególny charakter, ponieważ jest zdolne oświetlić całe życie człowieka. Żeby zaś światło było tak potężne, nie może pochodzić od nas samych, musi pochodzić z bardziej pierwotnego źródła, musi ostatecznie pochodzić od Boga. Wiara rodzi się w spotkaniu z Bogiem żywym, który nas wzywa i ukazuje nam swoją miłość, miłość nas uprzedzającą, na której możemy się oprzeć, by trwać niezłomnie i budować życie. Przemieni nas przez tę miłość, otrzymujemy nowe oczy, doświadczamy, że jest w niej zawarta wielka obietnica pełni i kierujemy spojrzenie w przyszłość<sup>9</sup>.

W *Wyznaniach* święty Augustyn niezwykle czytelnie i pięknie opisuje poszukiwanie „światła”:

Ty jednak wszystko słyszałeś: że wyłem w bólu serca, że ku Tobie wznosiła się moja tęsknota, a oczy moje ciągle nie znajdowały światła. Bo światło było wewnątrz mnie, a ja szukałem go wokół siebie. Nie było go w przestrzeni, a ja się wpatrywałem w przedmioty istniejące w przestrzeni.

<sup>9</sup> Franciszek, Encyklika *Lumen fidei* do biskupów, prezbiterów, do osób konsekrowanych i do wszystkich wiernych świeckich o wierze, 35.

I nigdzie wśród nich nie znajdowałem oparcia i ukojenia (...). Lecz gdy w pysze powstałem przeciw Tobie, gdy wyruszyłem do walki przeciw Panu, chlubiąc się siłą tarczy mojej, nawet te najniższe rzeczy wyrosły nade mnie, osaczały mnie i dusiły<sup>10</sup>.

Papież Franciszek w swej encyklice *Lumen fidei* podkreśla, iż święty Augustyn wypracował filozofię światła: „Światło staje się niejako światłem słowa, ponieważ jest światłem osobowego Oblicza, światłem, które oświeca, wzywa nas i pragnie odbijać się na naszym obliczu, aby jaśnieć z naszego wnętrza”<sup>11</sup>.

## 2. Charakterystyka *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową w świetle inspiracji pieśnią roratnią *Rorate caeli desuper**

*Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową* powstały w latach 2015–2016 złożony jest z trzech następujących części:

1. *Vivo pesante espressivo*
2. *Adagio luminosamente*
3. *Allegretto giocoso risoluto*

Część pierwsza rozpoczyna się w bardzo niskim rejestrze – od partii kontrabas – przez pokaz kolejnych motywów muzycznych w partiach następujących instrumentów: wiolonczeli II, wiolonczeli I, altówki solo, altówki III, altówki II oraz altówki I.

Każdemu z wymienionych instrumentów został przypisany siedmiotaktowy motyw kształtowany z drobnych wartości rytmicznych, przerywanych nagłymi pauzami wraz z zastosowaniem nieregularnych akcentów oraz często wykorzystywaną artykulacją *staccato*. Partie poszczególnych instrumentów pojawiają się stopniowo, przez co dochodzi do budowania napięcia związanego z linearnym nawarstwianiem głosów. Każdy z motywów skonstruowany jest z interwałów sekundy i tercji małej lub wielkiej, co pozwala na rodzaj symbolicznej opozycji – oscylacji pomiędzy stanem „ciemności” i „światłości” w skali mikroformalnej.

Motywy ukazane w fazie *A* części pierwszej nawiązują w swobodny sposób do incipitu pieśni roratniej *Rorate caeli desuper* poprzez wykorzystanie małego ambitusu czy wąskozakresowej linii melodycznej. Z kolejno prezentowanych mo-

<sup>10</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Kraków 2000, s. 180.

<sup>11</sup> Franciszek, Encyklika *Lumen fidei*, 35.

*Ewie Guzowskiej i Baltic Neopols Orchestra*  
**Koncert na altówkę**  
 Cz. I

Ewa Fabiańska-Jelińska

**Vivo pesante espressivo**  
 ↓ **A** ♩ = ca 110-115

**Cb.**  
*p sempre cresc.*

**Vc. II**  
*p sempre cresc.*  
*ad libitum*

**Cb.**

**Vc. I**  
*p sempre cresc.*  
*ad libitum*

**Vc. II**  
*ad libitum*

**Cb.**

**Vc. I**  
*p sempre cresc.*  
*ad libitum*

**Vc. II**  
*ad libitum*

**Cb.**

Przykład 1. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. I, faza A, s. 1, t. 1–20.

tywów w warstwie horyzontalnej wyłania się stopniowo skala, którą stworzyłam, złożona z następujących dźwięków: *e-f-fis-g-a-b-c-cis*.

Motywy dźwiękowe przydzielone każdemu z instrumentów są w sposób dokładny zanotowane w partyturze przez siedem taktów (oznaczenie w ramce), następnie pojawia się określenie *ad libitum*, które pozwala na uzyskanie swobody wykonawczej w zakresie kolejności i regularności wykorzystania podanego mate-

Przykład 2. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. I, fazy B-C, s. 6, t. 57–65.

riału dźwiękowego. Wprowadzająca faza części pierwszej stanowi nawiązanie do techniki aleatoryzmu kontrolowanego.

Celem wymienionych technicznych zabiegów kompozytorskich jest próba skojarzenia sytuacji brzmieniowej ze światem chaosu, bezładu, w którym może znajdować się człowiek we współczesnym świecie.

W fazie B następuje wzmożenie napięcia poprzez pojawienie się pełnej obsady orkiestry smyczkowej (wraz z partią I i II skrzypiec) we wzrastającej dynamice.

Następuje intensyfikacja występowania i powtarzania figuracji szesnastkowych wraz z nieregularnie pojawiającymi się akcentami. Brzmienie orkiestry *tutti* zostaje urozmaicone poprzez symultaniczne zastosowanie różnych rodzajów artykulacji w końcowym fragmencie fazy *B* (oznaczonym kolorem niebieskim), takich jak: *tremolo, sul ponticello* w partii wiolonczel II i kontrabasów, *col legno* w partii skrzypiec II i altówek I. Dodatkowo występuje zmiana funkcji melodycznej na perkusyjną w partii altówek III i wiolonczel I poprzez pukanie w pudło rezonansowe.

Celem fazy *B* jest wzmoczenie napięcia przed rozpoczęciem fazy kolejnej – *C*, w której altówka pełni już docelową rolę instrumentu dominującego i pierwszoplanowego, w przeciwieństwie do dwóch faz ją poprzedzających, w których była częścią aparatu orkiestrowego.

Zarówno w warstwie horyzontalnej, jak i wertykalnej wykorzystany został materiał dźwiękowy wprowadzony w poprzednich fazach części pierwszej. Istotne jest przeplatanie krótkich skontrastowanych odcinków o charakterze kantylenowym i figuracyjnym. Odnajdziemy także reminiscencje motorycznego przebiegu szesnastkowego z fazy *B*.

Dwie ostatnie fazy części pierwszej poprzedzone są kadencją solową altówki, w której również istotną rolę pełnią kontrasty brzmieniowe – z jednej strony obecny jest czynnik wirtuozowski, który przejawia się m.in. w stosowaniu szybkich zmian rejestrów, licznych pasaży, dwudźwięków, akordów czy fłażoletów. Z drugiej jednak strony pojawiają się krótkie odcinki o charakterze lirycznym i śpiewnym. Kadencja stanowi swojego rodzaju podsumowanie poprzednich faz części pierwszej, ponieważ występuje zredukowany materiał dźwiękowy oraz stosowane są podobne środki brzmieniowe. Istotny staje się także ewolucyjny rozwój motywu o charakterze motorycznym.

Zasada kontrastu warunkuje budowę dwóch ostatnich faz części pierwszej. Pierwsza z nich – faza *E* – ma charakter subtelny i liryczny. Początkowo rolę instrumentu eksponowanego pełnią skrzypce I (oznaczone kolorem niebieskim), by od taktu numer 206 narrację ponownie prowadziła altówka (oznaczona kolorem czerwonym) z akompaniamentem orkiestry, w której dominują współbrzmienia kwintowo-kwartowo-sekundowe. Faza ta stanowi antycypację nastroju, który zostanie ukształtowany w części drugiej cyklu koncertowego. Jest to swojego rodzaju zapowiedź „stanu światłości”, budująca nadzieję i oczekiwanie.

Ostatnia, najkrótsza faza części pierwszej *F* jako swojego rodzaju wirtuozowska *coda* nawiązuje bezpośrednio do fazy *B*. Istotne jest kształtowanie napięcia poprzez reminiscencję motorycznego przebiegu szesnastkowego. Altówka, podobnie jak w dwóch pierwszych fazach części pierwszej, staje się częścią aparatu orkiestrowego.





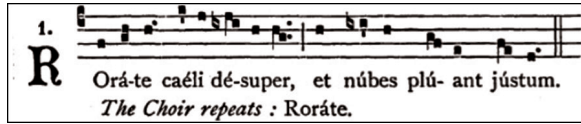
The image displays two pages of a musical score. The top page shows measures 202 to 213. The Vln. I staff is highlighted with a blue box from measure 202 to 208. From measure 208 to 213, the Vln. I staff is highlighted with a red box and includes the tempo marking 'A tempo, con amore' and the dynamic marking 'mp'. A double bar line is positioned below the first score. The bottom page shows measures 208 to 213, with the Vln. I staff highlighted in red. The score includes parts for Vla. sola, Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vla. III, Vc. I, Vc. II, and Cb.

Przykład 4. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. I, faza E, s. 15, t. 202–213.

nia. Wprowadzone określenie *ad libitum* umożliwia większą swobodę w kształtowaniu czynnika rytmicznego. Stwarza swojego rodzaju wrażenie zatopienia w medytacji i kontemplacyjnego przeżywania czasu.

Po fazie wprowadzającej *A*, następują dwie kolejne, w których altówka wchodzi w dialog – początkowo z altówką solo, wybraną z aparatu orkiestrowego, grającą dźwięk *e* w oktawie małej – rodzaj burdonu, granego w sposób prosty *non vibrato*. Zabieg ten został oznaczony kolorem niebieskim.





1. **R** Orá-te caeli dé-super, et nubes plú- ant jústum.  
The Choir repeats : Rorate.

Przykład 6. Incipit pieśni *Rorate caeli desuper* pochodzący z książki *Liber Usualis*<sup>12</sup>.

stanowiącej rodzaj kulminacji wyrazowej dla całego cyklu kompozycji. Narracja muzyczna stopniowo zagęszczana jest poprzez nawarstwianie planów brzmieniowych, początkowo w niskim rejestrze (jako aluzja do fazy *A* z części pierwszej koncertu).

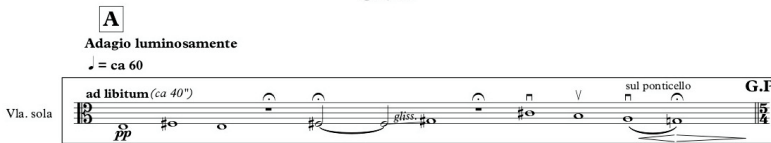


Przykład 7. Incipit pieśni *Rorate caeli desuper* we współczesnej notacji muzycznej (fragment zapisany w tonacji E-dur).

Kolejne dwie fazy części drugiej (*E* oraz *F*) niosą za sobą fluktuację napięć i odprężeń. W fazie *E* występuje wzmożenie ruchu wraz z wykorzystaniem dynamiki kontrastowej. Do aparatu orkiestrowego włączone zostają partie skrzypiec I i II.

Do momentu kulminacji wyrazowej prowadzi faza *F* o kontemplacyjnym, wyciszonym i spokojnym charakterze, w której pojawiają się współbrzmienia burdonowe grane *con sordino* przez skrzypce I, II, altówki i kontrabasy. Na tym tle brzmieniowym kształtowany jest dialog pomiędzy partią wiolonczeli i altówki solo (oznaczony kolorem zielonym), który zostaje uwydatniony w fazie *G*, stanowiącej bezpośrednie nawiązanie do początku części drugiej.

## Cz. II



**A**  
Adagio luminosamente  
♩ = ca 60  
ad libitum (ca 40")  
pp  
alliss.  
V  
sul ponticello  
G.P

Przykład 8. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. II, faza *A*, s. 2.

W ostatniej fazie części środkowej koncertu następuje wyciszenie, uspokojenie toku narracji, co stanowi tytułowe *luminosamente*, które można tłumaczyć jako „światłości”. Następuje odnalezienie poszukiwanego stanu „światłości”.

<sup>12</sup> *The Liber Usualis*, ed. Benedictines of Solesmes, Tournai–Nowy Jork 1961.



36 **E**

Vla. sola *mp* *gliss.*

Vcl. *non div. pizz.* *mp*

Vc. *non div. pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

41 *espressivo* *mf* *rubato* *p* *f*

Vla. sola *mf* *div.*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vcl. *arco* *mf*

Vc. *arco* *mf*

Cb. *arco* *mf*

Przykład 10. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. II, faza E, s. 3, t. 36–44.

Punktem wyjścia do kształtowania brzmieniowości części trzeciej jest odwołanie do skali ukształtowanej w fazie A części pierwszej koncertu, rozszerzonej o dwie wysokości dźwięku: *e-f-fis-g-gis-a-b-c-cis-d*.

W kolejnej fazie B partia solowa altówki została pominięta. Istotną cechą jest praca przetworzeniowa związana z modyfikacją i ewolucją motywów zaczerpniętych z kadencji solowej altówki, początkowo wprowadzanych przez partie skrzypiec I i II. Poza tym wszechobecna jest idea dialogowania – poczynając od dialogu

56  
Vla. sola  
con sord.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

59  
G  
ad libitum (ca 30")  
Vla. sola  
pp  
solo ad libitum (ca 40")  
Vc.  
pp

60  
H A battuta. Dolce  
Vla. sola  
mp  
non div.  
con sord.  
Vln. I  
pp  
non div.  
con sord.  
Vln. II  
pp  
con sord.  
Vla.  
pp  
tutti  
con sord.  
Vc.  
pp  
con sord.  
Cb.  
pp

Przykład 11. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. II, fazy F–G, s. 5, t. 56–63.

skrzypiec i wiolonczeli solo (początek oznaczony kolorem niebieskim) poprzez stopniowe włączanie kolejnych grup instrumentów.

Następne fazy trzeciej części koncertu związane są z powrotem solowej partii altówki zaznaczonej kolorem czerwonym, której brzmienie eksponowane jest na pierwszym planie. Krótka faza C ukazuje zmodyfikowany poprzez wykorzystanie figuracji szesnastkowej motyw wyjściowy zaprezentowany w pierwszej kadencji

## cz. III

**A CADENZA ad libitum**  
 Allegretto giocoso risoluto  
 ♩ = ca 65

Vla. sola  
 8 sul pont. ord. cantabile  
 f subito p

Vla. sola  
 14 pizz. arco sul pont. ord.  
 mf f mp

Vla. sola  
 22 feroce  
 f

**B A battuta**

Vla. sola  
 28

Vln. I  
 senza sord. sul pont. solo ord.

Vln. II  
 senza sord. sul pont. div. ord.

Vle.  
 mf senza sord.

Vc.  
 mf senza sord.

Cb.  
 mf senza sord.

Przykład 12. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyчковą*, cz. III, fazy A–B, t. 1–33.

solowej na początku części trzeciej, któremu towarzyszy akompaniament w partii wiolonczel i kontrabasów, grających *unisono* w artykulacji *pizzicato*.

W fazie kolejnej *D* dochodzi do zmiany metrum na 3/4. W fazie tej o charakterze tanecznym i skoczonym występuje pełen aparat orkiestrowy. W partii altówki dominują wysoki rejestr brzmieniowy i elementy wirtuozowskie.

Kolejna faza *E* (której początek zaznaczony jest kolorem zielonym) ma charakter liryczny, subtelny i kantylenowy, pozwalający soliście na ukazanie piękna



The image shows a musical score for the Concerto for Viola and Orchestra, Part III, Phases C-D, measures 45-59. The score is written for Viola solo, Violin I and II, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 45-50) includes a red circle around a passage in the Viola solo part at measure 48, marked with a 'C' and 'Tempo primo' (♩ = ca 65). The second system (measures 51-55) includes a 'D' marking and 'Allegro risoluto' (♩ = ca 105). The third system (measures 56-59) includes a 'D' marking and 'Allegro risoluto' (♩ = ca 105). The score includes various dynamic markings (mf, f, mp) and performance instructions (rit., arco, div., pizz., non div.).

Przykład 13. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. III, fazy C-D, s. 3, t. 45–59.

barwy instrumentu w różnych rejestrach brzmieniowych. Partii solowej altówki towarzyszy orkiestra grająca współbrzmienia burdonowe o strukturze kwintowo-kwartowo-sekundowej. Koloryt brzmieniowy został wzbogacony poprzez wykorzystanie artykulacji *sul tasto*, co nadaje współbrzmieniom „miękkości” i „delikatności”. Od wskazanej fazy *E* rozpoczynają się także liczne reminiscencje motywów zawartych w poprzednich częściach cyklu koncertowego. Faza *E* nawiązuje do nastrojowości części drugiej oraz fazy *E* z części pierwszej koncertu.

4

60

Vla. sola

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

non vibrato

arco

arco

arco

arco

arco



63

Vla. sola

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sul pont.

ord.

**E** *Meno mosso dolce*  
♩ = ca 80

*mf*  
div.  
sul tasto

*mp*  
div.  
sul tasto

*mp*  
sul tasto

*mp*  
sul tasto

*mp*  
sul tasto

*mp*  
sul tasto

*mp*

Przykład 14. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. III, fazy D-E, s. 4, t. 60–67.

Zgodnie z zasadą kontrastu, ważną dla cyklu koncertowego, kolejna faza *F* przejawia odmienny charakter i prowadzi bezpośrednio do pojawienia się drugiej kadencji solowej. Faza ta stanowi aluzję do części pierwszej koncertu w związku z zastosowaniem motorycznych motywów szesnastkowych i pokrewnych rodzajów artykulacji.



Przykład 15. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. III, faza F, s. 8, t. 104–113.

W charakterze zbliżonym do fazy *F* utrzymana jest także ostatnia faza części trzeciej *H*, która również stanowi aluzję do pierwszej części koncertu. Jest to rodzaj kłamry kompozycyjnej dla całego utworu. Partia solowa altówki jest eksponowana w najwyższym rejestrze brzmieniowym (oznaczonym kolorem czerwonym) na tle motorycznego akompaniamentu orkiestry początkowo w partii skrzypiec I, II i altówek, następnie w partii wiolonczel i kontrabasów.

181

Vla. sola

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

*mf*

186

Vla. sola

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

*f*

Przykład 16. *Koncert na altówkę i orkiestrę smyczkową*, cz. III, faza H, s. 11, t. 181–192.

W ostatnich taktach części finałowej dochodzi do maksymalnego wzmoczenia napięcia dzięki pochodni gamowemu prowadzącemu do skrajnie wysokiego rejestru – aż do wysokości  $b^3$  w partii solowej altówki. Napięcie, zgodnie z wcześniej stosowaną zasadą fluktuacji napięć i odprężeń w kształtowaniu brzmieniowości,

zostaje jednak rozładowane w ostatnim takcie (numer 191, oznaczenie kolorem niebieskim) poprzez zastosowanie artykulacji *pizzicato á la Bartok*.

Podsumowując, praca nad omawianym koncertem na altówkę i orkiestrę smyczkową stanowiła ważny etap w mojej twórczości. Była to próba stworzenia spójnego dzieła muzycznego zainspirowanego wpływem sfery *sacrum*. Punktem wyjścia był prosty pomysł brzmieniowy, związany z inspiracją pieśnią roratnią o charakterze kontemplacyjnym. Pomysł ten przywiódł mnie do ukazania swojego rodzaju procesu, drogi pomiędzy stanem „ciemności” a „światłości”. Zasada budowania kontrastów brzmieniowych związana ze sferą wyrazową dotyczy m.in. fluktuacji napięć i odprężeń, odpowiednio zastosowanych rozwiązań instrumentacyjnych, formalnych, rodzajów faktur dźwiękowych czy typów artykulacji.

Altówka ze swoim charakterystycznym ciemnym, przenikliwym i tajemniczym brzmieniem w rejestrze niskim, ale jednocześnie barwą ciepłą, subtelną w rejestrze środkowym i wysokim wydała mi się odpowiednim instrumentem do ukazania metafory drogi.

Warto na zakończenie przytoczyć słowa Dymitra Szostakowicza (*nota bene* autora sonaty na altówkę i fortepian):

W czyścicu cierpień, tortur, chorób, po piekle wojny ludziom najbardziej potrzebna jest tkliwość, czułość. Dlatego też wybrany instrument najbardziej delikatny, łagodny i z największą głębią – altówka.

## Abstrakt

### Inspiracja pieśnią roratnią *Rorate caeli desuper* w *Koncertie na altówkę i orkiestrę smyczkową*

Autorka opisuje inspirację i tło powstania *Koncertu na altówkę i orkiestrę smyczkową*. Nakreśla tło bezpośredniej inspiracji powstania utworu: religijny okres Adwentu (msza roratnia oraz pieśń *Rorate caeli desuper*) wraz z towarzyszącą mu symboliką światła i mroku. Podstawowa idea dźwiękowa w koncercie została zainspirowana muzycznym cytatem z pierwotnego motywu pieśni roratniej *Rorate caeli desuper*. Motywy otwierające utwór stały się podstawą do rozwoju i kształtowania materiału dźwiękowego w kolejnych częściach koncertu. Architektura muzyczna i dramatyczna treść całego utworu opierają się na wspomnianym cytacie, który integruje poszczególne części zgodnie z koncepcją

jedności w różnorodności rozumianej jako spójny wyjściowy materiał dźwiękowy, prezentowany w różnych kontekstach, wzbogacający muzyczną narrację.

Słowa kluczowe: kompozytor, inspiracja, pieśń roratnia, światłość, ciemność, Advent, altówka, koncert, orkiestra smyczkowa, motyw początkowy

## Abstract

### Inspiration of early morning advent mass song *Rorate caeli desuper* in the *Concerto for viola and string orchestra*

The author describes the inspiration for and background to the creation of the *Concerto* for viola and string orchestra. It elaborates the sphere of the composer's inspiration: the religious period of Advent (rorate mass and its song *Rorate caeli desuper*) with the accompanying reflection on the symbolism of luminosity and darkness. The basic idea of sound in the *concerto* for viola and string orchestra was inspired by a musical quotation from the initial motif of the rorate song *Rorate caeli desuper*. The opening tunes of the song became the foundation for the development and shaping of the sound material in the subsequent movements of the viola concerto. The musical architecture and dramatic content of the entire piece rests on the aforementioned quote, which integrates the particular movements in accordance with the concept of unity in diversity understood as coherent input sound material whose narration is enriched by being presented in various sound contexts.

Keywords: composer, inspiration, rorate song, luminosity, darkness, Advent, viola, *concerto*, string orchestra, initial motif

## Bibliografia

- św. Augustyn, *Wyznania*, Kraków 2000.  
Barrett H., *The viola*, Alabama 1996.  
Cegieła J., *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976.  
Fąferek M., *Wszystko, co chcecie wiedzieć o altówce, a boicie się zapytać*, „Polska Muza” 17 września 2013, <http://www.polskamuza.eu/wywiady.php?id=867>.  
Franciszek, Encyklika *Lumen fidei* do biskupów, prezbiterów, do osób konsekrowanych i do wszystkich wiernych świeckich o wierze, Kraków 2013.

- Jan Paweł II, *Przemówienie do Zgromadzenia Ogólnego ONZ*, w: Jan Paweł II, *Przemówienia i homilie Ojca Świętego Jana Pawła II*, red. J. Poniewierski, indeks P. Murzański, Kraków 1997.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, Warszawa 1966.
- The Liber Usualis*, ed. Benedictines of Solesmes, Tournai–Nowy Jork 1961.
- Makota J., *Twórczość artystyczna: proces twórczy*, „Studia Estetyczne” 18 (1981), s. 95–116.
- Menuhin Y., Primrose W., *Violin and viola*, London 1990.
- Michałek K., *Miłosierdzie Boże jako źródło inspiracji twórczej*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013).
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2003.
- Poniatowski S., *Altówka. Sztuka i dziedzictwo*, tłum. B. Maliszewski, Gdańsk 2014.
- Riley M., *The history of the viola*, vol. 1, vol. 2, Ann Arbor, 1991.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.