

Martyna Krymska

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

Sinfonietta na orkiestrę smyczkową Weroniki Ratusińskiej w kontekście problematyki (pod)gatunkowej

Abstract

Sinfonietta for String Orchestra by Weronika Ratusińska in the Context of the Issue of (Sub)Genre

The purpose of the article is to focus on certain terminological and historical aspects related to the genre of sinfonieta in the Polish music of the 20th and 21st century. In the introduction, the author presents the definition and general characteristics, listing the sources and the most representative works in the Polish music. Additionally, she presents numerical statistics and classification of the sinfonieta in Polish music and on this basis she analyses one of the most interesting works representing the type of sinfonieta-transcription – Sinfonietta for string orchestra by Weronika Ratusińska from 2009. The author analyses the use and manner of modification of musical motifs, the way in which the sound layer is shaped and the relation between Ratusińska's work and tradition of the genre.

Keywords

sinfonietta, chamber music, Polish music

Sinfonietta w muzyce polskiej XX wieku stanowi obszar *terra incognita*, teren badawczy traktowany dość marginalnie. Spowodowane jest to faktem, iż dzieła reprezentujące ten gatunek kojarzone są przede wszystkim z drobnymi i niekoncepcyjnie rozbudowanymi symfoniami posiadającymi charakter dydaktyczny. Ogólny stan badań na temat sinfonietty jest dość skromny – cennymi źródłami wiedzy, oprócz tych encyklopedycznych (hasła w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*² oraz kompendium *Handbuch der musikalischen Gattungen*) są monografie twórców, w których *sinfonietty* opisywane są w odniesieniu do indywidualnego stylu kompozytora³. Były to niekiedy utwory węzłowe dla rozwoju języka dźwiękowego kompozytorów, jak choćby *Sinfonietta* na orkiestrę symfoniczną Tadeusza Bairda z 1949 roku⁴. Uzupełnieniem wiedzy były dla autorki również anglojęzyczne publikacje⁵, artykuły zamieszczone w „Ruchu Muzycznym”⁶ oraz prace muzykologiczne mające charakter pedagogiczny⁷. Do napisania niniejszego tekstu skłonił autorkę również fakt, iż w literaturze przedmiotu istnieje już omówiona problematyka mniej zbadanych (lecz cennych i istotnych) gatunków muzycznych,

- 1 N. Temperley, *Sinfonietta*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 17, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 337.
- 2 L. Finscher, *Kammersymphonie und Sinfonietta*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, t. 9, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998, s. 125–127.
- 3 W takiej formie sinfonietta występuje w monografiach wielu polskich i zagranicznych kompozytorów; zob. M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999 lub J. Cegięła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, PIW, Warszawa 1986.
- 4 Utwór ten o „romantycznym” wyrazie (a zarazem symfoniczny debiut) został przyjęty z ogromnym entuzjazmem zarówno przez krytykę, jak i publiczność, otwierając młodemu kompozytorowi drzwi do wielkiej kariery. Zob. B. Leterska, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012, s. 150.
- 5 J. Schaarwächter, *Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945*, t. 1, Georg Olms, Hildesheim 2015, s. 13.
- 6 H. Schiller, *Kazimierz Serocki – „Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe”*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 3, s. 28–29.
- 7 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2, *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 778–790.

takich jak *magnificat*⁸, *pasja*⁹ czy *oratorium*¹⁰. Analogiczne postępowanie wobec *sinfonietty* rozszerzyć może spektrum uprawianej współcześnie teorii muzyki.

Na przełomie XIX i XX wieku w symfonice europejskiej osiągnięto punkt kulminacyjny, jeśli chodzi o skład orkiestry, liczbę części i monumentalną formę utworów¹¹. Powoli kompozytorzy zaczęli skupiać się na właściwościach pojedynczych instrumentów – zwłaszcza rola perkusji w budowie dramaturgii dzieła zyskała tu ogromne znaczenie, gdyż zaczęła tworzyć odrębną warstwę dźwiękową¹². Twórcy coraz bardziej świadomie zaczęli działać w opozycji do ogromnych późnoromantycznych dzieł orkiestrowych, tworząc utwory na skład kameralny lub przeznaczone na inne, niewykorzystywane wcześniej grupy instrumentalne, skupiając się na kolorystyce brzmieniowej. Idea *symfonii* zaczęła być na nowo definiowana i przekształcana.

Nim autorka przedstawi definicję *sinfonietty*, pragnie ona zauważyć, iż dzieła te tworzone były znacznie wcześniej niż można by było przypuszczać. Należy zwrócić uwagę na kompozycje, które noszą nazwę *sinfonietta*, lecz samodzielnymi dziełami nie są. W takim rozumieniu *sinfonietty* występowały już w XVII czy XVIII wieku jako wstępy do drobnych oper, kantat. Były to mniejsze *sinfonie*, czyli trzyczęściowe uwertury typu włoskiego. Przykładem takiego zastosowania jest *sinfonietta* poprzedzająca operę *L'Arcifanfano, Re De' Matti*¹³ Carla Dittersa von Dittersdorfa.

Definicję *sinfonietty* jako dzieła samodzielnego zestawia się w literaturze zazwyczaj z innymi mniejszymi gatunkami, takimi jak *con-*

8 T. Kienik, *Magnificat. Od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i początków XXI wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2019.

9 G. Massenkeil, *Oratorium und Passion*, seria »Handbuch der musikalischen Gattungen«, red. S. Mauser, t. 10, vol. 1–2, Laaber-Verlag, Bremen 1998.

10 H. Smither, *A history of the Oratorio*, t. 1, *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, UNC Press, North Carolina 1977.

11 Przedstawicielami *symfonii* monumentalnej byli Anton Bruckner i Gustav Mahler.

12 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 325.

13 *Arcifanfano, król głupców*. Opera skomponowana przez Dittersdorfa w 1774 roku w Johannisbergu.

certino, sonatina¹⁴, czy symfonia kameralna¹⁵. W drugim tomie *Form muzycznych* Józef M. Chomiński pisze o sinfoniście jako o „tworze XX wieku”¹⁶. Rzeczywiście jej rozkwit przypada na początek ubiegłego stulecia, dokładniej okres po I wojnie światowej, jednak pojawiła się ona już pod koniec XIX wieku (wymienić należy m.in. *Sinfonietę* op. 188 na orkiestrę dętą Joachima Raffi z 1873 roku, *Symphoniette sur des thèmes russes*¹⁷ na orkiestrę symfoniczną z 1880 roku Nikolaja Rimskiego-Korsakowa czy *Sinfonietę d-moll* na 8 instrumentów dętych Rudolfa Nováčka z 1888 roku). Twierdzenie Chomińskiego powinno zostać więc doprecyzowane w stosunku do muzyki polskiej. Najwcześniejszym przykładem sinfoniety w rodzimej literaturze, do którego udało się autorce dotrzeć, jest *Sinfonietta D-dur* op. 16 na orkiestrę symfoniczną Czesława Józefa Marka, napisana w latach 1914–16¹⁸. W muzyce europejskiej największy rozkwit tego gatunku miał miejsce od lat 20. do 50. XX wieku, przede wszystkim ze względu na nurt neoklasycy, w którym kompozytorzy powracali do dawnych gatunków (w tym klasycznej symfonii). W Polsce nastąpił on w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia 19 (por. tabele 1 i 2).

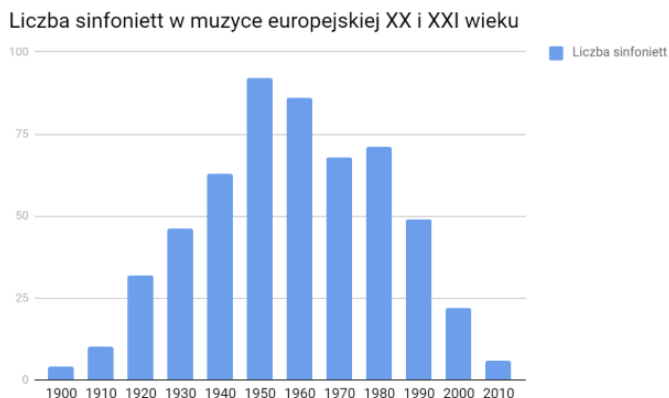
14 Takie wspólne zestawienie proponuje Chomiński. Zob: J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 778.

15 Problem miniaturyzacji gatunku symfonii porusza niemiecki muzykolog Ludwig Finscher, opisując takie gatunki instrumentalne, jak symfonia kameralna (*Kammersymphonie*), *Sinfonia da camera*, czy *Kammerkonzert*, należące do grupy niewielkich dzieł o zbliżonej lub identycznej charakterystyce. Faktycznie owe typy utworów podlegają podobnej miniaturyzacji, jednak nie należy ich traktować wymiennie z sinfoniętą. W przypadku symfonii kameralnej często występuje grupa solistów (np. *Symfonia kameralna* Franza Schrekera na 23 instrumenty solowe z 1916 roku czy *Symfonia kameralna* na 13 instrumentów solowych op. 25 Maxa Buttinga z 1923 roku). Wychodząc już od samej nazwy „kameralna”, narzucającym skojarzeniem jest niewielki skład – w sinfoniście natomiast niejednokrotnie występuje wielka orkiestra symfoniczna. Zob. L. Finscher, *Kammersymphonie und Sinfonietta*, w: *Die Musik...*, dz. cyt., s. 126.

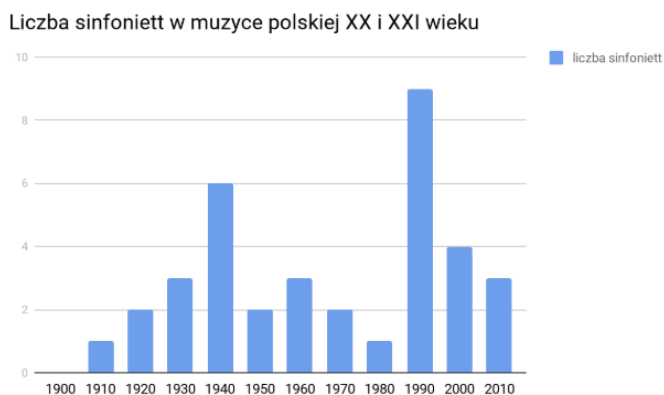
16 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, dz. cyt., s. 778.

17 *Sinfonietta na tematy rosyjskie*.

18 J. Zieliński, Czesław Marek, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki–Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 589–592.



Wykres 1. Wykaz sinfoni w muzyce europejskiej. Najwięcej, bo aż 92, powstało w latach pięćdziesiątych XX wieku. Sinfonietta była również ogromnie popularna w latach sześćdziesiątych (86), jednak w kolejnych dekadach uwidacznia się tendencja spadkowa



Wykres 2. Wykaz sinfoni w muzyce polskiej. Utwory te były popularne najbardziej w latach dziewięćdziesiątych

Polską definicję sinfonietty zaproponował autor hasła w *Encyklopedii muzyki* pod red. Andrzeja Chodkowskiego: „symfonia o mniejszych

rozmiarach, niejednokrotnie na orkiestrę kameralną¹⁹. Jest to oczywiście prawda, ale należałoby to pojęcie rozwinąć. Sinfonietta może, ale nie musi być przeznaczona na orkiestrę kameralną, gdyż występują w literaturze przykłady na skład symfoniczny (Mieczysław Weinberg, 1948), chór (Jan Wincenty Hawel, 1969), orkiestrę smyczkową (Grażyna Bacewicz, 1935), orkiestrę dętą (Jan Krenz, 1995) czy orkiestrę z towarzyszeniem instrumentu solowego (Piotr Perkowski, 1975). Również czas trwania sinfoniett nie musi podlegać skróceniu; przywołać tu należy przede wszystkim kompozycje zagraniczne: *Sinfoniettę* Francisa Poulenca (około 30 minut), *Sinfoniettę* op. 5 Ericha Wolfganga Korngolda (około 45 minut) czy *Sinfoniettę* op. 50 Maxa Regera (około 50 minut)²⁰.

Powyższą uwagę uwzględnia definicja zaproponowana przez Nicholasa Temperley'a, który w swoim tekście na temat sinfonietty opisuje ten gatunek jako „utwór orkiestrowy małych rozmiarów, różniącym się od gatunku symfonii zarówno pod względem obsady, ale także charakteru”²¹. Charakter sinfonietty (często komiczny, ironiczny) może różnić się od symfonii, gdyż w wielu tego typu dziełach kompozytorzy wprowadzają melodie ludowe czy opracowania muzyki popularnej²². Owe stylizacje zawarł m.in. Aleksander Tansman w obu swoich *sinfoniettach*, jednak szczególnie uwidaczniają się one w *Sinfonietcie* nr 2 (1978–79). W części II o wymownym tytule *Scherzetto popularesco* kompozytor muzycznie opracował znane melodie: *Umarł Maciek, umarł; Krakowiaczek jeden* oraz *Wlazł kotek na płotek*.

Autorka na podstawie wielu analiz utworów tego typu oraz katalogu około 550 sinfoniett zawartego w jej pracy magisterskiej wyprowadza swoją własną definicję: jest to podgatunek bezpośrednio wywodzący się z symfonii, który może podlegać procesowi miniaturyzacji w takich aspektach jak obsada, instrumentacja, czas trwania, forma i motywika. Owe modyfikacje mogą występować symultanicznie, mogą jednak pojawić się tylko niektóre z nich. Sinfonietta czerpie z historycznego

19 *Sinfonietta*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Kraków 1995, s. 813.

20 Za punkt odniesienia autorka przyjmuje czas trwania symfonii klasycznej, czyli ok. 30 minut.

21 N. Temperley, *Sinfonietta*, w: *The New Grove Dictionary of Music...*, dz. cyt., s. 337.

22 A. Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1995, s. 122.

dziedzictwa symfonii, będąc najczęściej orkiestrowym dziełem cyklicznym. Najbardziej reprezentatywne dla tego gatunku są kompozycje neoklasyczne, gdyż posiadają one reminiscencje formy sonatowej, integrujące wszystkie części tematy lub motywy oraz typ brzmienia *secco*. Dzieła te posiadają najczęściej skróconą trzyczęściową formę, nawiązując w ten sposób do przedklasycznej symfonii.

Uzupełnieniem definicji autorki jest ogólna klasyfikacja sinfoniett w muzyce polskiej (zob. tab. 1).

Ogólna klasyfikacja sinfoniett w muzyce polskiej XX i XXI wieku wraz ze wskazaniem wybranych przykładów:	
Ze względu na obsadę	
1. Orkiestra smyczkowa:	Szymon Laks – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1936, Krystyna Moszumańska-Nazar – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1983.
2. Orkiestra kameralna:	Aleksander Tansman – <i>I Sinfonietta na orkiestrę kameralną</i> , 1924, Roman Palester – <i>Sinfonietta na orkiestrę kameralną</i> , 1948.
3. Orkiestra symfoniczna:	Tadeusz Baird – <i>Sinfonietta na orkiestrę symfoniczną</i> , 1949, Mieczysław Weinberg – <i>Sinfonietta nr 1 na orkiestrę symfoniczną</i> , 1948.
4. Solista + zespół instrumentalny:	Krzysztof Penderecki – <i>II Sinfonietta na klarnet i orkiestrę smyczkową</i> , 1994.
5. Inne zespoły instrumentalne:	Jan Krenz – <i>Sinfonietta per fiati</i> , 1995, Bogusław Schaeffer – <i>Sinfonietta na 16 instrumentów</i> , 1996.
6. Zespoły wokalne:	Jan Wincenty Hawel – <i>Sinfonietta na chór mieszany a cappella</i> , 1969
Ze względu na formę	
1. Sinfonietta jednoczęściowa:	Marek Stachowski – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1998.
2. Sinfonietta 3-częściowa:	Michał Moc – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1999.
3. Sinfonietta 4-częściowa:	Aleksander Tansman – <i>Sinfonietta nr 2 na orkiestrę kameralną</i> , 1978.
4. Sinfonietta 5- i więcej częściowa:	Krzysztof Penderecki – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową (Sinfonietta per archi)</i> , 1992.

Ze względu na treść
1. Sinfonietta programowa / oparta na elementach narodowych: Maciej Bałenkowski – <i>Sinfonietta nr 2 „Polonia” – homage à Wojciech Kilar</i> , 2017, Mieczysław Weinberg – <i>Sinfonietta nr 1 D-dur, op. 41 (sur des thèmes juifs)</i> , 1948.
2. Sinfonietta o charakterze absolutnym: Antoni Szałowski – <i>Sinfonietta</i> (na orkiestrę symfoniczną), 1940, Marek Stachowski – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1998.
Ze względu na styl lub technikę kompozytorską
1. Sinfonietta neoklasyczna: Grażyna Bacewicz – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 1935, Aleksander Tansman – <i>I Sinfonietta na orkiestrę kameralną</i> , 1924.
2. Sinfonietta wykorzystująca technikę dodekafoniczną: Kazimierz Serocki – <i>Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe</i> , 1956.
3. Sinfonietta neoromantyczna: Tadeusz Baird – <i>Sinfonietta na orkiestrę symfoniczną</i> , 1949, Czesław Józef Marek – <i>Sinfonietta na orkiestrę symfoniczną</i> , 1916.
4. Sinfonietta minimalistyczna: Weronika Ratusińska-Zamuszko – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 2009, Paweł Łukaszewski – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 2004.
Ze względu na okoliczności powstania
1. Sinfonietta oryginalna: Paweł Szymański – <i>Quasi una sinfonia</i> , 1990, Kazimierz Serocki – <i>Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe</i> , 1956.
2. Sinfonietta-transkrypcja: Weronika Ratusińska-Zamuszko – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 2009, Paweł Łukaszewski – <i>Sinfonietta na orkiestrę smyczkową</i> , 2004.

Tabela 1. Klasyfikacja sinfoniett odnosząca się do kompozycji polskich. Opracowanie własne

Ostatni typ, czyli sinfonia-transkrypcja, jest istotą refleksji autorki w poniższej analizie. Sinfonia jest wówczas nie tyle próbą miniaturyzacji gatunku symfonii, ile powiększeniem, rozszerzeniem gatunku kameralnego, i w tym kontekście nabiera nowego znaczenia.

Weronika Ratusińska-Zamuszko (ur. 1977) to kompozytorka, skrzypaczka oraz pedagog. Związana jest głównie ze środowiskiem warszawskim²³, jednak swoje umiejętności kompozytorskie doskonaliła m.in.

²³ Ratusińska studiowała kompozycję u Włodzimierza Kotońskiego oraz Stanisława Moryty. W 2001 roku ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im.

w Holandii²⁴. Wychowała się w rodzinie o muzycznych tradycjach, dlatego muzyka towarzyszy jej od najmłodszych lat. Z racji wykształcenia w jej dorobku przeważają dzieła przeznaczone na instrumenty smyczkowe (szczególnie uwidacznia się zamiłowanie do brzmienia wiolonczeli), m.in.: *I Kwartet smyczkowy* (1997), *Divertimento per archi* (1998), *Koncert na skrzypce amplifikowane, zespół instrumentalny i taśmę* (2002), *II Kwartet smyczkowy „Ostatnie chwile”* (2003), *Blue Note* na wiolonczelę i fortepian (2007), *I Koncert* na wiolonczelę i orkiestrę (2008), *Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową (2009), *II Koncert* na wiolonczelę i orkiestrę (2013), *Exile* na wiolonczelę solo na prawą rękę i kwartet wiolonczelowy (2014), *Koncert* na klarnet, altówkę i orkiestrę smyczkową (2015), *Blue Note II* na wiolonczelę i orkiestrę (2017), *Fantazja* na wiolonczelę i fortepian (2019)²⁵.

Ważną część dorobku twórczego kompozytorki stanowi muzyka religijna. Należą do niej: *Msza* na chór i organy (1998), *Adoratio Crucis* na chór mieszany (1999), *Adeste Fideles* na sopran i organy (1999), *Magnificat* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2001), *Różaniec* na solistów, chór mieszany i zespół instrumentalny (2006), *Kolędy* na chór mieszany a cappella (2016), *Tryptyk* na organy (2017) oraz *Agnus Dei* na głos biały i kwartet smyczkowy (2018).

Twórczość Ratusińskiej-Zamuszko charakteryzuje się indywidualnością artystyczną, szlachetnością brzmienia oraz kunsztem kompozytorskim. Ważną rolę w kształtowaniu jej języka dźwiękowego odgrywają aspekty harmoniczne i melodyczne nawiązujące do dawnej tonalności, określanej dziś jako „neotonalność”. Stosunkowo często stosuje w swoich dziełach modalność, bitonalność oraz współbrzmienia dysonujące. Cechą charakterystyczną dzieł Ratusińskiej jest używanie tradycyjnych znaczeń taktowych, lecz zmiennego metrum

Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina). Od 2002 roku pracuje tamże w Katedrze Kompozycji. W 2009 roku otrzymała tytuł doktora sztuki muzycznej, a w 2018 – doktora habilitowanego sztuki muzycznej. Zob. http://www.ratusinska.eu/bio_pl.htm [dostęp 16.04.2020].

24 Kompozytorka studiowała w Konserwatorium Królewskim w Hadze. Częstość przywilejem pokolenia kompozytorów urodzonych w latach 70. i 80. była możliwość dokończania się na studiach za granicą.

25 Katalog dzieł dostępny jest na oficjalnej stronie internetowej kompozytorki: http://www.ratusinska.eu/bio_pl.htm [dostęp 16.04.2020].

i nieregularnej akcentacji²⁶. Jej kompozycje skłaniają do pogłębionej refleksji nad estetyką i pięknem. Kompozytorka często inspirowała się muzyką i tradycją innych kultur – Hiszpanii, antycznej Grecji czy krajów Dalekiego Wschodu (np. w *I Koncercie wiolonczelowym* występuje hinduska raga słońca). Istotną rolę pełnią również cytaty zaczerpnięte z muzyki ludowej, np. w *Koncercie na klarnet, altówkę i orkiestrę smyczkową*.

Sinfonietta na orkiestrę smyczkową²⁷ powstała w 2009 roku, lecz nie została napisana pierwotnie na ten skład instrumentalny. Jest to – co interesujące – transkrypcja *II Kwartetu smyczkowego „Ostatnie chwile”* z 2003 roku. Posługując się typologią zaproponowaną przez Barbarę Literską, można określić *Sinfoniettę* jako przykład tzw. transkrypcji substancjalnej, polegającej na ścisłym przepisaniu całej substancji dzieła na nowe medium instrumentalne²⁸. Na podobnej zasadzie powstały m.in. *Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową Pawła Łukaszewskiego (2004)²⁹ oraz *Sinfonietta per archi* Krzysztofa Pendereckiego (1992)³⁰.

Transkrypcja solowej obsady kwartetu na orkiestrę smyczkową nie dystansuje zbyt wiele *Sinfonietty* Ratusińskiej-Zamuszko od oryginalnego utworu, dodaje mu natomiast pełniejszego brzmienia, które było nieosiągalne w pierwotnej obsadzie. Kompozytorka uzupełnia dzieło

26 Kompozytorka nawiązuje w ten sposób do twórczości Igora Strawińskiego oraz Louisa Andriessena.

27 Jest to jedyna tego typu kompozycja Ratusińskiej, mimo iż utrwalone w tradycji gatunki takie jak koncert czy trio są jej bliskie.

28 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 86. Autor prezentuje systematykę transkrypcji przedstawionych oryginalnie przez autorkę w jej publikacji. Por. B. Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Musica Iagellonica, Kraków 2004.

29 *Sinfonietta* to transkrypcja skomponowanego w tym samym roku *III Kwartetu smyczkowego*. Obecnie jest ona bardziej popularna niż jej prototyp oraz częściej wykonywana. Podobnie jak w *Sinfonietcie* Weroniki Ratusińskiej, kompozytor stosuje quasi-minimalistyczny język dźwiękowy, uproszczoną rytmikę i redukcję materiału muzycznego. Ograniczenie konstrukcji kompozycji do kilku wybranych dźwięków ma związek z kontemplacją, wydłużeniem czasu i przeżyć oraz ogólną refleksją.

30 *Sinfonietta per archi* jest transkrypcją *Tria smyczkowego* skomponowanego rok wcześniej. Przychylnie zainteresowanie odbiorców sprawiło, że kompozytor zdecydował się przenieść utwór w nową szatę brzmieniową. *Sinfonietta* została dedykowana orkiestrze Sinfonia Varsovia.

o partię kontrabas, która analogicznie do procedur znanych z historii orkiestracji nie występuje samodzielnie, lecz oktawowo podwaja partię wiolonczel. *Sinfonietta*, tak samo jak *Kwartet*, składa się z trzech kontrastujących części – kompozytorka pozostaje wierna miniaturyzacji formy, która jest typowa dla (pod)gatunku *sinfonietty*.

Warto zauważyć, że Ratusińska decyduje się nie zamieszczać tytułów poszczególnych części pierwotnie użytych w *Kwartecie*, pozostawiając w partyturze jedynie agogiczne sugestie (zob. tab. 2).

Części	<i>II Kwartet smyczkowy</i>	<i>Sinfonietta</i>
I.	Chwila buntu	Adagio
II.	Chwila pożegnania	Andantino
III.	Modlitwa	Allegro

Tabela 2. Zestawienie nazw części *II Kwartetu smyczkowego „Ostatnie chwile”* oraz *Sinfonietty*. Opracowanie własne

Katarzyna Kucia we wstępie do partytury *Sinfonietty* z 2012 roku zauważa, iż w dziele znalazły wyraz fascynacje kulturą Dalekiego Wschodu. Posiłkuje się wypowiedzią samej kompozytorki:

Sztuka buddyzmu tybetańskiego nie istnieje „dla sztuki”, lecz wskazuje konieczność medytacyjnego doświadczenia [...]. Ja również pragnę, aby moja muzyka skłaniała do refleksji, a zwalniając tempo życia – pomagała w skupieniu i kontemplacji³¹.

Dzieło to, chociaż pozbawione tytułów sugerujących zamierzenie programowe, posiada wiele określeń wykonawczych, które nacechowane są głęboką emocjonalnością i przez to wpływają na odbiór poszczególnych części: są to m.in. *amarevole*, *con melanconia*, *espressivo*, *misterioso*, *dolce*. Stylistycznie utwór nawiązuje

31 Wypowiedź kompozytorki dotycząca utworu została zamieszczona we wstępie do partytury: Weronika Ratusińska-Zamuszko, *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, Wydawnictwo Euterpe, Kraków 2012.

do *minimal music*³², nurtu zainicjowanego w latach 60. XX wieku, wykorzystując środki wyrazowe i techniki kompozytorskie z nim związane. Podstawą tej kompozycji jest zatem prostota materiału melodycznego oraz repetytywność treści muzycznych.

Część I *Adagio*

Rozpoczyna się dwutaktowym, niezwykle przejmującym (dookreślenie *amarevole* – smutno, z goryczą) motywem I skrzypiec, nazwanym przez autorkę pracy motywem inicjalnym, gdyż będzie on fundamentem, podstawową ideą dla tworzenia kolejnych struktur (zob. przykład 1).



Przykład 1. *Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową, cz. I, t. 1–2. Motyw I skrzypiec. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 1

Przejrzystość motywu wynika z oparcia melodii wyłącznie na dźwiękach skali c eolskiej. Takt pierwszy motywu w metrum 4/4 posiada niewielki ambitus melodii, przeważa w nim ruch sekundowy. W drugim takcie na 5/4 ambitus ulega znacznemu rozszerzeniu (interwał decymy wielkiej). Istotnym elementem motywu jest inicjująca go figura melodyczna, oznaczona w przykładzie. Następnie kompozytorka wprowadza partię II skrzypiec, realizującą kontrpunktujący dwutaktowy motyw będący lustrzanym odbiciem melodii I skrzypiec (zob. przykład 2). Operowanie motywami oraz ich transformacja występuje w bardzo podobny sposób w *Sinfonietcie per fiati* Jana Krenza (1996).

Kompozytorka redukuje materiał muzyczny poprzez oparcie linii melodycznych kolejnych partii instrumentalnych na wcześniej prezentowanym motywie inicjalnym (zob. tab. 3).



32 Głównymi przedstawicielami *minimal music* są La Monte Young (ur. 1935), Terry Riley (ur. 1935), Steve Reich (ur. 1936) oraz Philip Glass (ur. 1937).

Struktura melodyczna w partii I skrzypiec	Struktura melodyczna w partii II skrzypiec
	 <p>Kompozytorka stosuje odbicie lustrzane ostatnich pięciu dźwięków motywu inicjalnego.</p>
Struktura melodyczna w partii I skrzypiec	Struktura melodyczna w partii altówki
	 <p>Kompozytorka opiera motyw altówki na dźwiękach występujących na drugiej i trzecią miarę w 2. takcie motywu inicjalnego.</p>
Struktura melodyczna w partii I skrzypiec	Struktura melodyczna w partii wiolonczel
	 <p>Motyw oparty na charakterystycznym skoku interwałowym na pierwszą miarę w 2. takcie motywu inicjalnego.</p>



Tabela 3. Ukształtowanie motywiczne partii instrumentalnych względem motywu wstępnego I skrzypiec. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., *passim*

Istotne znaczenie dla formy I części *Sinfonietty* ma repetytywność struktur melodyczno-rytmicznych. Kompozytorka operuje odcinkami dwu- lub czterotaktowymi, które następnie kilkakrotnie powtarza (zob. przykład 2). Odcinek przypadający na takty 1–10 ma charakter introdukcji/ekspozycji poprzez ciągłą repetycję linii melodycznej i oscylowanie w dynamice *mp*. W kolejnej fazie utworu kompozytorka prezentuje modyfikacje motywów występujących we wszystkich partiach:



1. Prezentowanie motywu przeniesionego o oktawę wyżej lub niżej

Oryginał	Modyfikacja
 <p>Partia II skrzypiec t. 5-6.</p>	 <p>Partia skrzypiec t. 11-12.</p>

2. Modyfikacja melodyczna motywu inicjalnego z jednoczesnym zachowaniem oryginalnej struktury rytmicznej

Oryginał	Modyfikacja
 <p>Partia I skrzypiec, t. 1-2.</p>	 <p>Partia II skrzypiec, t. 11-12.</p>

3. Zmiana kolejności występowania figur rytmicznych motywu inicjalnego oraz uwydatnienie wybranej grupy rytmicznej (tu: synkopy)

Oryginał	Modyfikacja
 <p>Partia I skrzypiec, t. 1-2.</p>	 <p>Partia wiolonczel, t. 41-42.</p>

Kompozytorka stopniowo rozszerza repetycje do czterotaktowych fraz. Rozbudowuje również linię melodyczną wiolonczel i kontrabasów, która do taktu 32. ograniczała się tylko do trzech wysokości. W linii melodycznej uaktywnia się oraz jest prezentowana coraz częściej charakterystyczna figura melodyczna oparta na interwale sekundy (zob. przykład 3). Jest ona wyeksponowana poprzez dynamikę *fff* oraz selektywne akcenty. Kulminacja osiągnięta zostaje poprzez rozszerzenie wolumenu brzmienia oraz *poco a poco accelerando*. Kompozytorka rezygnuje z repetycji fraz na rzecz ewolucji motywów, łączenia ich ze sobą, stałego ich transformowania.

Burzliwa kulminacja doprowadza do pierwszego w tej części akordu – c-moll – po którym następuje *decrescendo* i zmiana narracji linii melodycznej. Kompozytorka prezentuje *solo* I skrzypiec o quasi-improvizacyjnej formie. Tłem dla wirtuozowskiego popisu solisty jest stały akordowy akompaniament pozostałych partii instrumentalnych. Akord c-moll jest zabarwiony dźwiękami obcymi tworzącymi akordy B-dur

I

Adagio (♩ = 72) Weronika Ratusińska

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi
Violini I
Violini II
Viola
Vc.

Przykład 2. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. I, t. 1–8. Introdukcja motywów we wszystkich partiach instrumentalnych z pominięciem partii kontrabasów. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 1

oraz g-moll. Całość wieńczy figura szesnastkowa oparta na dźwiękach *c* i *d* oraz delikatny, jakby zamglony pojedynczy dźwięk *pizzicato*.

Poprzez stały ruch szesnastkowy Ratusińska od samego początku wprowadza element powtarzalności. Stopniowo jednak prezentuje

poco a poco accelerando

Vn. I
Vn. II
Vla
Vc.

Przykład 3. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. I, t. 37–38. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 3

nowe partie instrumentalne i nieustannie intensyfikuje dynamikę (od *mp* do *fff*). Obcując z nagromadzeniem i zązębaniem się motywów w części środkowej dzieła, można odczuwać pewien dyskomfort, „wewnętrzna walkę”. Sinfonietta mimo braku tytułu na początku części niewątpliwie obrazuje sytuację „buntu”. Można domniemywać, iż wraz z uspokojeniem melodii znika również konflikt, następuje emocjonalne „wyciszenie” i „odprężenie”.

Część II *Andantino*

Zbudowana jest z następujących po sobie, kontrastujących faz. Faza I utrzymana w fakturze homofonicznej. Główna linia melodyczna zbudowana jest z rozłożonego akordu g-moll dobarwionego sekundowymi odchyleńcami na wysokościach *as* oraz *a* (zob. przykład 4). Akompaniament



Przykład 4. Sinfonietta na orkiestrę smyczkową, cz. II, t. 1–4. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 5

ogranicza się do delikatnego tremolanda i zawiera ekspresyjne dookreślenie – *con melancolia*. Wyjątkiem i bardzo istotną zmianą względem oryginalnego zapisu *Kwartetu* jest dodanie partii kontrabas. Stanowi on podstawę harmoniczną, intonując pizzicato opadającą linię melodyczną.

Kompozytorka nawiązuje do tradycji, stosując specyficzną grę napięć i odprężeń. W przebiegu harmonicznym wyróżnić należy dwa akordy oraz przypadające im (w rozumieniu harmoniki dur-moll, a właściwie jej reliktu) funkcje harmoniczne:

g-moll ($^{\circ}T$) – D-dur (D) – g-moll ($^{\circ}T$)

Poprzez kadencyjność oraz gradację dynamiczną (od *p* do *mf*) kompozytorka doprowadza do kulminacji melodii. Oprócz tradycyjnego traktowania harmonii Ratusińska stosuje również progresję i imitację, nawiązując do tradycyjnych technik kompozytorskich. Melodia prezentowana jest kolejno w partii II skrzypiec oraz altówek. Faza II poprzedzona zostaje zmianą charakteru – podstawą harmoniczną dla tej fazy jest interwał kwinty czystej prezentowany w wiolonczelach i kontrabasach (zob. przykład 5).



Przykład 5. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. II, t. 13–16. Akordy w melodii I i II skrzypiec są zapowiedzią kolejnej fazy utworu. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 6

Podobnie jak w części I utworu, w fazie II prezentowane są struktury o charakterze repetytywnym. W zamierzeniu kompozytorki powtarzalność myśli muzycznych niejako „wydłuża czas”, który ulega subiektywnemu spowolnieniu, a czasem nawet zatrzymaniu. W fazie II istotne struktury zostały potraktowane w sposób ścisły, na zasadzie imitacji (zob. przykład 6). Na przestrzeni całej fazy eksponowane są osobne plany



Przykład 6. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. II, t. 17–21. Imitacja melodii altówek i I skrzypiec. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 6

melodyczne rozwijające fakturę polifoniczną. Ratusińska prezentuje nowe jakości brzmieniowe, wprowadzając do partii instrumentalnych *glissanda*, flażolety czy realizowanie melodii na jednej tylko strunie.

Momentem kulminacyjnym fazy II jest wyklarowanie i wyeksponowanie przejmującej melodii I skrzypiec (zob. przykład 7),



Przykład 7. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. II, t. 34–35, partia I skrzypiec. Imitacja melodii altówek i I skrzypiec. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 7.

która powtórzona zostaje dziesięciokrotnie przy jednoczesnym *crescendo* całego zespołu. Faza zostaje zakończona kadencją, którą sprowadzić można do tradycyjnego układu harmonicznego:

d-moll ($^{\circ}T$) – A-dur (D) – d-moll ($^{\circ}T$).

Faza III powstała z połączenia takich elementów pozostałych faz, jak akordowe *pizzicato*, oktavowe *glissando* czy *tremolando*. Naprzemienne szarpanie strun nadaje nadaje agogiczne ożywienie (zob. przykład 8). Na pierwszy plan wysuwa się intonowana na interwałach sekundy melodia altówki, wprowadzająca element niepokoju.



Przykład 8. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. II, t. 65–70. Nieregularna akcentacja partii skrzypiec zaburza regularność miary taktowej. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 8.

Odcinek ten należy traktować jako zapowiedź ostatniej, IV fazy, która motywicznie nawiązuje bezpośrednio do fazy I (zob. przykład 9).

Przykład 9. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. II, t. 82–85. Melodia akompaniamentu dopełnia się przez zastosowanie rytmiki uzupełniającej. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 9

Kompozytorka prezentuje główną melodię w transpozycji, zachowując kadencyjne połączenia akordów: a-moll (°T) – E-dur (D) – a-moll (°T).

Forma części II utkana jest z wielką dbałością z odmiennych wyrazowo, rytmicznie, agogicznie i fakturalnie fragmentów. W toku analizy możliwe jest wyklarowanie trzech kluczowych dla tej części odcinków. W tym wypadku fazę II i III należy połączyć w jeden odcinek i traktować III jako rodzaj łącznika, gdyż nie wprowadza ona nowych treści muzycznych:

Odcinek A (takty 1–17)

Odcinek B (18–81)

Odcinek A₁ (82–95)

Coda (96–103)

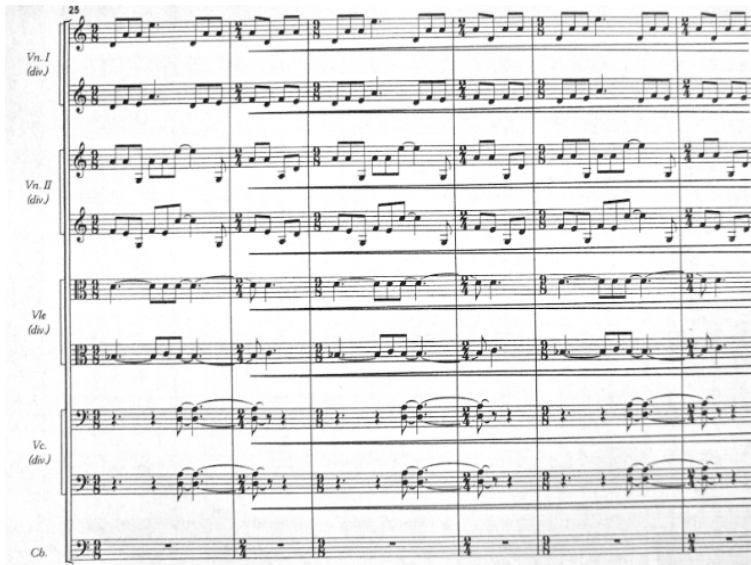
Część III *Allegro*

Jest najdłuższą spośród wszystkich ustępów *Sinfonietty*. Na wzór poprzednich części i w tej można wyznaczyć pewne charakterystyczne segmenty. Segment I (t. 1–100) rozpoczyna dwutaktowy motyw I skrzypiec prezentowany *divisi*. Owa struktura melodyczna powtarzana jest niezmiennie na przestrzeni 30 taktów, niczym barokowe *ostinato* (zob. przykład 10).



Przykład 10. Sinfonietta na orkiestrę smyczkową, cz. III, t. 1–5. Partia I skrzypiec. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 10

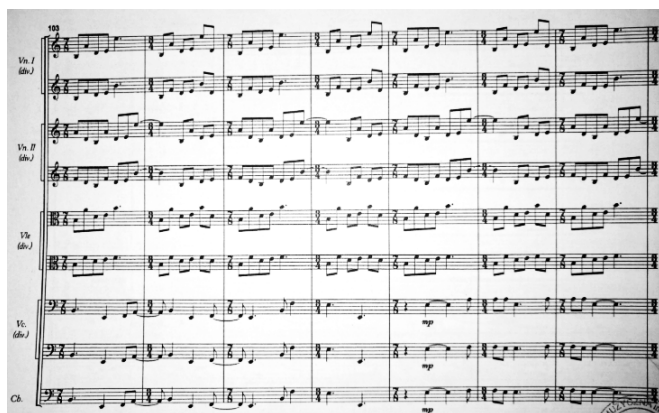
Długie wartości rytmiczne realizowane na pustych strunach nadają temu odcinkowi charakterystyczną drapieżność. Na pierwszym planie ujawnia się czynnik rytmiczny, który stanowi ogromny kontrast dla lirycznej, kantylenowej części II. Kompozytorka wprowadza kolejno pozostałe głosy *divisi*, które korespondują ze sobą, mimo iż momentami pulsacja i poczucie stabilności zatracają się poprzez nieregularnie rozmieszczone akcenty (zob. przykład 11).



Przykład 11. Sinfonietta na orkiestrę smyczkową, cz. III, t. 25–30. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 12

Energetyczne motywy oraz perkusyjne potraktowanie instrumentów smyczkowych nadają temu odcinkowi cechy witalistyczne, bruitystyczne. Rygorystycznie utrzymane tempo jest przeciwstawione długim wartościom rytmicznym realizowanym przez partie altówek, wiolonczel

i kontrabasów. Narracja segmentu I, przeplatana lokalnymi kulminacjami, pozostaje stała do momentu rozpoczęcia kolejnej fazy części III. Segment II (t. 101–130) wprowadza odmienny nastrój poprzez intonowanie struktur melodyczno-rytmicznych *tutti pizzicato*. Wyeksponowany zostaje natomiast materiał motywiczny wiolonczel i kontrabasów (zob. przykład 12).

Musical score for strings, measures 103-109. The score is arranged in five systems. The first system contains Violin I (Vn. I) and Violin II (Vn. II) parts. The second system contains Viola (Vla) and Violoncello (Vcl.) parts. The third system contains Double Bass (Cb.) and Double Bass (Cb.) parts. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mp* and *pp*.

Przykład 12. Sinfonietta na orkiestrę smyczkową, cz. III, t. 103–109. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 17

Kompozytorka wieńczy ów fragment, stopniowo zmieniając artykulację na *arco*. Segment III (t. 131–183) wprowadza pełną liryzmu i tęsknoty melodię prowadzoną przez partię I skrzypiec na tle delikatnych figuracji skrzypiec i altówek (zob. przykład 13).

Musical score for strings, measures 136-139. The score is arranged in three systems. The first system contains Violin I (Vn. I) and Violin II (Vn. II) parts. The second system contains Viola (Vla) and Violoncello (Vcl.) parts. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f dolce*.

Przykład 13. Sinfonietta na orkiestrę smyczkową, cz. III, t. 136–139. Myśl główna segmentu III. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 19

Wyodrębnić należy dwa naprzemiennie pojawiające się akordy: gis-moll i h-moll. Nadal ważnym czynnikiem kształtującym formę jest rytm; na przestrzeni jednej frazy kompozytorka zestawia ze sobą metrum dwu- i trójdzielne.

Wyraźnym kontrapunktem dla partii skrzypiec jest ekspresyjna melodia wiolonczel, która następnie przejmie rolę instrumentu wiodącego. Nostalgiczność segmentu III zostaje zaburzona poprzez wyeksponowanie elementów rytmicznych oraz akcentów we wszystkich partiach instrumentalnych, przez co podkreślony zostaje taneczny charakter melodii (zob. przykład 14).

The image shows a musical score for a string quartet, measures 178-183. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dance-like feel. Dynamics include *mf* and *ff*. The Viola part has markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The Cello and Double Bass parts also have *pizz.* and *arco* markings. The score is presented on a white background with a red vertical line on the left side.

Przykład 14. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. III, t. 178–183. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 24

Segment III płynnie przechodzi w odcinek, który spełnia funkcję łącznika (t. 184–203) antycypującego pojawienie się segmentu I. Kompozytorka prezentuje występujące w nim motywy, jednak są one chwiejne, jakby wybrzmiewały gdzieś z oddali, były tylko wspomnieniem. Po tym zawahaniu segment I (t. 204–271) pojawia się z nową siłą, prowadząc do rytmicznego finału (zob. przykład 15). Nie jest on jednak burzliwy i pełen patosu do samego końca. Ratusińska kończy dzieło, stopniowo wyciszając kolejne instrumenty, pozostawiając jedynie rytmiczną partię I skrzypiec i delikatny akordowy akompaniament.

Przykład 15. *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, cz. III, t. 201–207. Powrót segmentu I. Źródło: Weronika Ratusińska, dz. cyt., s. 26

Część III w oryginalnym zapisie kwartetu nosiła tytuł *Modlitwa*. Modlitwa kojarzona jest najczęściej z zadumą, spokojem, dlatego dziwnie może agogiczne określenie *allegro* na początku ustępu. Warto jednak zaznaczyć, że owa modlitwa odnosi się do tybetańskiego kręgu kulturowego. Repetycje nasyconych alikwotami dźwięków realizowanych na pustych strunach mają na celu nawiązanie do buddyjskiego sposobu realizacji melodii. Stała powtarzalność struktur melorytmicznych pozwala osiągnąć stan zbliżony do transu, głębokiej kontemplacji czasu.

Sinfonietta na orkiestrę smyczkową Weroniki Ratusińskiej w kontekście (pod)gatunku cechuje się – zdaniem autorki:

- miniaturyzacją motywów – wynika to z założeń *minimal music* lub analogicznych;
- motywiką o charakterze kontrastującym;
- kameralizacją brzmienia – *solo* skrzypiec występuje jednokrotnie;
- melodyką o charakterze figuracyjnym, głównie w trzeciej części;
- występowaniem rytmiki uzupełniającej, imitacji, licznych synkop, rytmów tanecznych i marszowych;
- miniaturyzacją obsady – orkiestra smyczkowa;

- miniaturyzacją formy – wynika to z transkrypcji, dzieło składa się z trzech części;
- miniaturyzacją czasową – czas trwania utworu to około 20 minut.

Przedstawiona powyżej analiza *Sinfonietty* na orkiestrę smyczkową Weroniki Ratusińskiej ujawniła jej najważniejsze aspekty: główne motywy, instrumentację czy sposób kształtowania narracji. Mimo iż nie jest to dzieło oryginalnie przeznaczone na ten skład instrumentalny, w sposób poprawny wpasowuje się w główne ramy podgatunku. W ramach rozszerzenia kwartetu smyczkowego twórczyni zwiększa wolumen brzmienia (wprowadzając partię kontrabasu) i stosuje podział *divisi* instrumentów, co również zmienia fakturę. Autorkę zastanawia fakt, czy istnieje w literaturze muzycznej inne określenie na przeniesienie kwartetu czy tria instrumentalnego na orkiestrę smyczkową. W sposób naturalny uznać można *Sinfoniettę* za przeniesienie najpełniejsze i najbardziej precyzyjne.

Co najistotniejsze – czynniki i elementy typowe dla gatunku symfonii zostały w tym dziele w widoczny sposób poddane procesowi miniaturyzacji (liczba i czas trwania części, elementy mikroformy takie jak motywy i stopień ich przetworzenia). Autorka zauważyła, że w *Sinfonietcie* występują odcinki przeznaczone dla opisu solisty, przywodzące na myśl tradycję koncertu. Wynika to z dokładnej transkrypcji kwartetu, jednak w *sinfoniettach* oryginalnie napisanych na orkiestrę również występują tego typu podziały – m.in. w dziele Grażyny Bacewicz (1935) czy Aleksandra Tansmana (1978–79). Wynika to przede wszystkim z tego, iż orkiestra smyczkowa lub kameralna sprzyja fakturze polifonicznej o wyraźnie zarysowanych motywach i frazach. Dzięki temu w łatwiejszy sposób możliwe jest wyeksponowanie brzmienia instrumentu solowego.

Problematyka transkrypcji oraz dzieł oryginalnych wymagają dalszych i pogłębionych refleksji badawczych, które autorka planuje podjąć w niedalekiej przyszłości.

Bibliografia

Opracowania

- Cegieła J., *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, PIW, Warszawa 1986.
- Sinfonietta*, w: Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 2, *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987.
- Finscher, Ludwig, *Kammersymphonie und Sinfonietta*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, t. 9, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998.
- Gąsiorowska M., *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999.
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Granat-Janki A., *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1995.
- Kienik T., *Magnificat. Od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i początków XXI wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2019.
- Literska, B., *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Musica Iagellonica, Kraków 2004.
- Literska B., *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.
- Massenkeil G. *Oratorium und Passion*, seria »Handbuch der musikalischen Gattungen«, red. S. Mauser, t. 10, vol. 1, Laaber-Verlag, Bremen 1998.
- Schaarwächter J., *Two Centuries of British Symphonism. From the beginnings to 1945*, t. 1–2, Georg Olms, Hildesheim 2015.
- Schiller H., *Kazimierz Serocki — „Sinfonietta na dwie orkiestry smyczkowe”*, „Ruch Muzyczny” 1958, nr 3.
- Smither H., *A history of the Oratorio*, t. 1, *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, UNC Press, North Carolina 1977.

Temperley N., *Sinfonietta*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S.Sadie, t. 17, Macmillan Publishers Limited, London 1980.

Weronika Ratusińska-Zamuszko: biografia, http://www.ratusinska.eu/bio_pl.htm [dostęp: 16.04.2020].

Zieliński J., *Czesław Marek*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki–Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina, Gdańsk–Warszawa 2005.

Materiały nutowe

Ratusińska W., *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, Wydawnictwo Euterpe, Kraków 2012.