

Dominika Micał

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-9775-0814>

Podwójne słuchanie madrygału. Igora Strawińskiego i Salvatore Sciarrina aranżacje utworów Gesualda¹

Życie madrygału, powstałego na początku XVI wieku, postrzegane jest najczęściej jako gwałtowne, acz krótkie – w ciągu około stu lat miał on stać się najpopularniejszym włoskim gatunkiem świeckim, rozprzestrzenić w Europie, zmienić nie do poznania (w najbardziej skrajnej wersji z wielogłosowego utworu *a cappella* w koncertującą kompozycję solową z *basso continuo*), po czym wyjść z mody², by wrócić dopiero pod koniec wieku XIX, a zwłaszcza w XX – przede wszystkim w utworach restytuujących ten gatunek (wymieńmy choćby

¹ Artykuł powstał na podstawie rozdziału pracy doktorskiej: *Aktualność madrygału w twórczości kompozytorów II połowy XX i początku XXI wieku*, promotor – dr hab. Małgorzata Janickia-Słysz, prof. AMKP, promotor pomocnicza – dr Ewa Wójtowicz, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, 2021.

² O historii madrygału w XVI i XVII wieku por. np.: Gianluca D'Agostino, Kurt von Fischer, Nigel Fortune, James Haar, Joseph Kerman, Anthony Newcomb, Massimo Ossi, Jerome Roche, *Madrigal* [w:] *Grove Music Online* [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075>, dostęp: 10.04.2019]; James Haar, *Madrigal* [w:] *European Music, 1520-1640*, red. J. Haar, Boydell Press, Woodbridge 2006; Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, American Musicological Society, Studies and Documents, New York 1962; Susan McClary, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley—Los Angeles—London 2004; Jerome Roche, *The Madrigal*, wyd. 2, Oxford University Press, Oxford 1990; Richard Taruskin, *The Literary Revolution and the Return of the Madrigal* [w:] *Oxford History of Western Music*, t. 1 *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford—New York—Auckland 2010.

Madrigals George'a Crumba, *Schwarzes Madrigal* Mauricia Kagela czy *Nonsense Madrigals* Györgya Ligetiego). Dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczne utwory madrygałowe to tylko jedna z współczesnych form życia tego gatunku. Kompozycje renesansowe i wczesnobarokowe cieszą się popularnością wśród muzyków i słuchaczy, funkcjonują w obiegu koncertowym na równi z innym repertuarem. Te najbardziej znane – zwłaszcza Carla Gesualda i Claudia Monteverdiego – ożywają jednak nie tylko w wykonaniach. Istnieją też w formie aranżacji (czy transkrypcji – terminy te stosuję synonimicznie), stają się podstawą parafraz, fantazji i stylizacji, występują w postaci cytatów i aluzji (np. *Madrigal (Musik mit Gesualdo)*. *Quartet de corda núm. 1* Joana Magrané'a Figuery; *Cor mio. Koláž pro smíšený sbor s použitím madrigalu Claudia Monteverdiho* Miloslava Ištvana). Do wyjątków należą nawiązania do dzieł innych twórców (*Libro di fiammelle e ombre* Jamesa Weeksa, *Fire, Fire. Madrigal Paraphrase (after Thomas Morley)* op. 26 No. 2 Jozefa Podprocký'ego; *Viver lieto voglio* op. 57 Arnošta Parscha do Gastoldiego)³. Wszystkie te gatunki i techniki Peter J. Burkholder wymienia (obok wielu innych) jako przykłady zapożyczeń⁴. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje moim zdaniem aranżacja.

Aranżacja jako podwójne słuchanie

Niejasny status ontologiczny transkrypcji (dzieło samodzielne czy zależne, kwestia autorstwa) zwrócił uwagę francuskiego muzykologa i filozofa Petera Szendy'ego. Autor *Listen: A History of Our Ears* przedstawia ją jako „z a p i s s ł u c h a n i a ”:

Teraz wydaje mi się, że to, co zapisują aranżujący, jest przede wszystkim słyszeniem. I c h słyszeniem dzieła. Mogą nawet być jedynymi słuchaczami w historii muzyki, którzy raczej z a p i s u j ą swoje słuchanie, niż je o p i s u j ą (jak to robią krytycy)⁵.

Szendy postuluje odejście od wartościowania i analizowania aranżacji czy transkrypcji na podstawie ich wierności oryginałowi (kwestionując też samo pojęcie oryginału). To dominujące długo w scjentystycznie rozumianej muzykologii i teorii

³ Jak dotąd udało mi się zlokalizować ponad 50 kompozycji napisanych od 1950 roku, zawierających różnego rodzaju odwołania do utworów madrygałowych.

⁴ J. Peter Burkholder, *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, „Notes, Second Series”, Vol. 50, 1994, nr 3; idem, *Borrowing* [w:] *Grove Music Online* [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918, dostęp: 20.03.2020].

⁵ Peter Szendy, *Writing Our Listeners: Arrangement, Translation, Criticism* [w:] idem, *Listen: A History of Our Ears*, przeł. na język angielski Ch. Mandell, Fordham University Press, New York 2008, s. 36.

muzyki⁶ spojrzenie wiązało się bowiem z wąskim i charakterystycznym tylko dla krótkiego okresu w historii postrzeganiem dzieła jako *opus perfectum* czy *opus consummatum et effectum* i nie ma dla niego uzasadnienia współcześnie⁷. Jako patronów tego dowartościowującego spojrzenia na transkrypcję Szendy wskazuje Franza Liszta i Roberta Schumanna⁸.

David Metzger z kolei, w odniesieniu zwłaszcza do cytatu, ale również do samplingu i – mogącego się kojarzyć z aranżacją – coveru⁹, sformułował koncepcję *c z y n n i k a k u l t u r o w e g o [cultural agent]*¹⁰, zwracając uwagę zwłaszcza na napięcie między utworem nowym i źródłowym, wraz z wszystkimi jego konotacjami, uruchamiającymi się w trakcie słuchania; na sensotwórczą pracę, którą takie zestawienie prowokuje. Kluczowe dla Metzera jest to, jakie znaczenia i napięcia powstają dzięki spotkaniu cytowanego dzieła i utworu, w którym dany cytat się pojawia. Autor *Quotation and Cultural Meaning* podkreśla, że nowa kompozycja nigdy nie przejmuje władzy nad źródłem, nie kontroluje i nie ogranicza tego, ile z utworu cytowanego przedostaje się do naszej świadomości, zakłada, że jest to „gęsta sieć idei rozwiniętych w ciągu wieków. Raz wypowiedziane nie mogą one zostać zdominowane; nowy utwór może raczej tylko wchodzić z nimi w interakcję”¹¹.

Zarówno więc Metzger, jak i Szendy podkreślają *p o d w ó j n o ś ć n a s z e g o s ł u c h a n i a* kompozycji odnoszących się do dzieł uprzednio istniejących; słyszymy jednocześnie utwór źródłowy (wraz z całym jego polem skojarzeń) i jego nowe wcielenie¹².

⁶ W polskiej literaturze muzykologicznej obecne na przykład w pracach Macieja Gołęba, por.: Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 84-103. O różnych odmianach relacji intertekstualnych między dziełami pisali też m.in.: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Cytat muzyczny. Zarys problematyki*, „Muzyka”, 1998, nr 3; Mieczysław Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej* [w:] idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2005.

⁷ P. Szendy, op. cit., s. 39-40.

⁸ Ibidem, s. 39.

⁹ David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge—New York—Melbourne 2003, s. 160-213.

¹⁰ Ibidem, passim.

¹¹ Ibidem, op. cit., s. 8.

¹² P. Szendy, op. cit., s. 36; D. Metzger, op. cit., s. 5-6.

Podwójne autorstwo

Aranżacje na różne składy i o różnym stopniu wierności oryginałom możemy oczywiście uznać za kontynuację dawnych praktyk. Po pierwsze – wykonywania utworów w składzie, który był akurat dostępny, co dopuszczano także w wydaniach, na przykład w edycji madrygałów Weelkesa zaznaczono „Apt for the Viols and Voices” („odpowiednie dla wiol i głosów”), a ikonografia ozdabiająca wokalnie-instrumentalne *Madrigali per cantare et sonare* Luzzascha Luzzaschiego sugeruje wykonanie w różnych składach. Po drugie – już od początku istnienia madrygału wydawano intawolacje – opracowania zwykle lutniowe lub klawiszowe – potrzebne również dlatego, że utwory tego gatunku ukazywały się w księgach głosowych, okazywały się więc niewygodne do wykonania. Transkrypcja była popularna, przede wszystkim ze względów praktycznych i ekonomicznych, także później, aż do upowszechnienia się radia i niedrogich, powszechnie dostępnych nośników, na których dało się utrwać muzykę w akceptowalnej jakości. Z czasem też, już w XIX wieku, aranżacje i transkrypcje zaczęto uznawać za rodzaj dzieła artystycznego. Zwłaszcza, kiedy kompozytorzy podejmowali decyzję o włączeniu aranżacji do katalogu swoich utworów. Dzisiaj dostrzeżemy to zjawisko na przykład w programach koncertowych, w których notuje się nazwisko autora transkrypcji obok autora pierwotnej wersji utworu – słuchamy symfonii Beethovena/Lisztą, *Ricercaru* Bacha/Weberna czy *Passacaglii* Bacha/Stokowskiego¹³. Nawet współcześnie – mimo łatwego, taniego (a nawet bezpłatnego) dostępu do nagrań – aranżacje nie straciły zupełnie swojego praktycznego zastosowania. Są one wykorzystywane między innymi w celach edukacyjnych. Takie opracowanie madrygałów przygotował na przykład Herbert Straus Gardner (ur. 1934), który już w tytule wpisał przeznaczenie utworu: *3 Madrigals. Three Short Works from the 16th Century for Modern Elementary String Orchestras*. Cykl zawiera opracowania anonimowego *Fortune my Foe*, *Sempre mi ridesta* Adriana Willaerta i *Aprilis in my Mistress' Face* Thomasa Morleya. W zdecydowanej większości aranżacji ten dydaktyczny element jednak nie występuje.

Transkrypcje różnią się między sobą po pierwsze pod względem stopnia ingerencji kompozytora aranżującego w oryginał (zachowanie tekstu słownego lub rezygnacja z niego, opracowanie całego utworu, jego fragmentu,

¹³ O historii aranżacji por. np.: Peter Szendy, op. cit.; Malcolm Boyd, *Arrangement* [w:] *Grove Music Online* [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332, dostęp: 16.06.2020]; Ter Ellingson, *Transcription (i)* [w:] *Grove Music Online* [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268, dostęp: 16.06.2020].

rozszerzenie go, zachowanie obsady historycznej lub dodanie instrumentów późniejszych itd.). Po drugie – s t o s u n k i e m kompozytora współczesnego do a u t o r s t w a opracowywanego utworu. Niektórzy pozostawiają oryginalny tytuł, a swoje nazwisko umieszczają obok nazwiska autora pierwowzoru. Tak zrobili na przykład Luciano Berio w *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Monteverdi) i Peter-Jan Wagemans w *Vier Madrigale* (Gesualdo). Igor Strawiński, Luca Francesconi, Antonio Politano i Salvatore Sciarrino podpisali zaś pod opracowaniami siebie samych, ale u wszystkich imię da Venosy znalazło się w tytule lub podtytule: *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, *Respondit due madrigali di Carlo Gesualdo*, *Languisce al fin – after Prince Gesualdo's madrigal „Languisce al fin” (Book V)* oraz *Le voci sottovetro. Elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble*.

Słuchać tego samego – słyszeć to samo?

Idąc tropem rozważań Szendy'ego i uznając aranżację utworów za zapis ich recepcji, warto zapytać, jak, a nawet co odbierali kompozytorzy poddający je opracowaniu? Czasami możemy odnieść wrażenie, że s ł u c h a j ą c t e g o s a m e g o , s ł y s z e l i c o ś z u p e ł n i e i n n e g o . Różnicę szczególnie wyraziście dostrzec da się w odległych od siebie o około czterdzieści lat aranżacjach utworów (niestety nie tych samych) jednego kompozytora – Gesualda – autorstwa Sciarrina i Strawińskiego. Proponuję spojrzeć na wybrane aspekty obu dzieł – genezę, tytuł, dobór materiału źródłowego, formę, tekst słowny oraz obsadę, fakturę i artykulację – w trybie równoległego uważnego czytania.

Obydwaj kompozytorzy interesowali się muzyką księcia Venosy już przez pewien czas, zanim zdecydowali się zaaranżować jego utwory. Strawiński dokomponował na przykład zaginione głosy trzech motetów włoskiego twórcy (wydane jako *Tres sacrae cantiones*) i wspierał Roberta Crafta w przygotowywaniu przez niego nagrań muzyki renesansowej. Autor *Symfonii psalmów* fascynował się postacią nie tylko Gesualda, ale także Heinrichem Isaakiem i weneckimi kompozytorami dawnymi, zwłaszcza ich techniką kontrapunktyczną i stylem muzyki instrumentalnej. Gdy planował wenecką premierę *Canticum sacrum*, szukał utworów, które można by wykonać obok jego najnowszej kompozycji – Gesualdo wydał mu się najbardziej odpowiedni. Nie uznali tak jednak Wenecjanie, dla których był zbyt południowy, neapolitański i jego utworów nie włączono

wtedy do programu¹⁴. Wśród przedstawicieli awangardy darmsztadzkiej Gesualdo miał opinię rewolucjonisty w zakresie organizacji wysokości dźwięków, uważano, że przełamywał system modalny podobnie, jak u progu XX wieku przekraczano system dur-moll¹⁵. Pod koniec lat pięćdziesiątych minionego stulecia także Strawiński stał u progu przemiany swoich technik kompozytorskich i interesował się głębiej nie tylko muzyką renesansową, ale też dodekafoniczną i serialną.

Droga Sciarrina do Gesualda była inna, po pierwsze odmienny miała punkt wyjścia: w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku księżę Venosy został już poniekąd zrehabilitowany, stał się popularny wśród słuchaczy i wykonawców, nie tylko wśród badaczy i awangardowych kompozytorów; nie trzeba było szukać jego dzieł. Pozostał jednak nadal – na swoje szczęście – nieco kontrowersyjny. Na początku działalności Sciarrino zajmował się twórczością dawną w ramach studiów muzykologicznych. Na Gesualdzie skupił się bardziej, kiedy zaczął komponować operę *Luci mie traditrici* opartą na dramacie *Il tradimento per l'onore* Giacinta Cicogniniego (1606-1651), w którym w swobodny sposób zinterpretowane zostało najśłynniejsze zdarzenie biografii kompozytora – morderstwo niewiernej żony i jej kochanka. Ponieważ jednak w tym samym czasie Alfred Sznitke komponował operę *Gesualdo*, Sciarrino zrezygnował z włączenia muzyki autora *Moro lasso* do swojego dzieła. Przygotowania nie poszły jednak na marne, kompozytor wykorzystał je w tracie pracy nad kilkoma utworami: *Pagine* na kwartet saksofonowy, *Gesualdo senza parole: a 400 anni dalla morte* na zespół kameralny, *Le voci sottovetro* na sopran i zespół oraz operą lalkową *Terribile e spaventosa storia del Principe da Venosa e della bella Maria*.

Sciarrino ma predylekcję do tytułowania utworów w sposób poetycki, na co zwraca uwagę między innymi Pietro Misuraca: „powroty fantazyjnych i sugestywnych tytułów [...] które dają każdemu przeglądającemu katalog dzieł Sciarrina wrażenie czytania »mapy Krainy Czarów«”¹⁶. *Le voci sottovetro* znaczy *Głosy pod szkłem*. Szkło możemy interpretować jako symbol czasu, który zaciera i deformuje nasze słyszenie dawnej muzyki, albo jako opracowanie Sciarrina – zmieniające, filtrujące utwory Gesualda. Sam kompozytor natomiast porównuje swój utwór do listu czy dzinna zamkniętego w szklanej butelce i rzuconego w morze¹⁷. Biorąc pod uwagę, że jednym z najważniejszych zagadnień w pracy

¹⁴ Glenn Watkins, *The Gesualdo Hex. Music, Myth, and Memory*, wstęp C. Abbado, W.W. Norton & Company, Inc., New York—London 2010, s. 148-149.

¹⁵ Ibidem, s. 103-104.

¹⁶ Pietro Misuraca, *Salvatore Sciarrino. The Sicilian Alchemist Composer*, przeł. na j. angielski D. Gailor, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, 2012, nr 12, s. 77.

¹⁷ Salvatore Sciarrino, *Le voci sottovetro*, nota do utworu [<https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html>, dostęp: 19.06.2020].

autora *Efebo con radio* jest percepcja¹⁸, tytuł staje się tym istotniejszy. Również dookreślenie *Elaborazioni* nie oznacza wprost aranżacji ani transkrypcji, a raczej „przetworzenie”. Tytuł Strawińskiego jest natomiast znacznie bardziej typowy i wpisuje się w tradycję nagrobków, *tombeaux* czy utworów typu *hommage*, których autor *Pulcinelli* napisał kilka. Strawiński wybrał łacinę (podobnie jak w *Oedipus Rex* i *Symfonii Psalmów*, a później: *Canticum sacrum*, *Requiem canticles*, *Threni: id est Lamentationes Jaremiae Propheatae* i *Epitaphium*) – uważał ją za język już niezrozumiały, martwy, ale wciąż uniwersalny i związany z powagą oraz rytuałem (łacina pozostawała jeszcze wtedy w użyciu w liturgii Kościoła Katolickiego). Kolejna różnica między Sciarrinem i Strawińskim zaznacza się w tytułowaniu części, do czego wrócę, omawiając stosunek obu kompozytorów do tekstu słownego.

Które utwory Gesualda wybrali kompozytorzy i dlaczego? Strawiński przyznawał, że lepiej niż madrygały zna motety, ale te są zbyt statyczne, żeby poddawać je opracowaniu na instrumenty. Z drugiej strony niektóre zawierają według niego za dużo szesnastek i z tego powodu uznał je za pozbawione instrumentalnego potencjału¹⁹. Ostatecznie wybrał: *Asciugate i begli occhi*, *Ma tu, cagion di quella* oraz *Beltà, poi che t'assenti*. Sciarrino nie ujawnił swoich kryteriów, na pewno jednak obecność szybkich przebiegów nie stanowiła problemu – kompozytor wybrał: *Moro lasso* i *Tu m'uccidi, o crudele*, a także jedyne zachowane instrumentalne utwory Gesualda: *Canzona francese* i *Gagliarda*. *Tu m'uccidi, o crudele* musi mieć dla kompozytora szczególne znaczenie: wprowadził je także do *Pagine* oraz użył aż trzykrotnie w *Terribile e spaventosa storia del Principe da Venosa e della bella Maria* – za każdym razem opracowując inaczej. Warto zauważyć, że obydwaj kompozytorzy sięgnęli do tych samych ksiąg: *Libro Quinto* i *Sesto*, najslawniejszych i także dzisiaj najpopularniejszych.

Sciarrino nie wprowadził żadnych cięć ani nic od siebie nie dodał – poza efektami perkusyjnymi każda nuta *Le voci sottovetro* pochodzi od Gesualda. Kompozytor zmienił tylko obsadę w powtórce *Gagliardy* (co prawdopodobnie i tak zależało od wykonawców) oraz powtórzył drugą część *Moro lasso*. Strawiński postąpił znacznie swobodniej: wprowadził w *Asciugate i begli occhi*, po akordowym wstępie, własny odcinek kontrapunktyczny, zbudowany na bazie utworu Gesualda. Znaczące jest to, że ta pierwsza duża zmiana łączy się z kontrapunktem linearnym, który – oprócz chromatyki – najbardziej interesował autora *Requiem canticles* w muzyce księcia Venosy²⁰. Twórca zmodyfikował niektóre kadencje, aby

¹⁸ P. Misuraca, op. cit., s. 76.

¹⁹ G. Watkins, op. cit., s. 179.

²⁰ Ibidem, s. 183.

uniknąć powtórzeń. Obydwaj kompozytorzy respektowali makroformę: podział na fazy (w źródłowych utworach zaznaczony zwłaszcza tekstem, rejestrem i fakturą) podkreślili środkami instrumentalnymi – obsadą i, zwłaszcza Strawiński, kontrastami dynamicznymi. Inaczej jednak traktują mikroformę, co wiąże się z ich podejściem do tekstu słownego.

Pierwszą oznaką odmiennego stosunku autorów do słów jest inne umiejscowienie tytułów poszczególnych utworów. W *Monumentum...*²¹ wprowadzone zostały one jako przypisy, drobnym drukiem na dole strony – nie należą do „głównego” toku kompozycji Strawińskiego, której części po prostu ponumerowano. W *Le voci sottovetro* mamy do czynienia z odmienną sytuacją – każde ogniwo poprzedza numer i oryginalny tytuł²². Drugą, może najbardziej oczywistą, różnicę między *Monumentum...* i *Le voci...* stanowi obecność głosu wokalnego i słów u Sciarrina, a całkowita rezygnacja z nich u Strawińskiego. W *Moro lasso* wykorzystany został cały wiersz – choć partia sopranu stanowi kompilację partii różnych głosów. Do *Tu m’uccidi...* kompozytor wybrał niektóre wersy i słowa, jego zdaniem kluczowe (wytłuszczone)²³:

Tu m’uccidi, o crudele

D’Amoreempiaomicida

E vuoi ch’io taccia e il mio morir non grida? I chesz, bym milczał i o mojej śmierci nie krzyczał?

Ahi, non si può tacer l’aspro martire

Och, nie może milczeć goryczny męczennik

Che va innanzi al **morire**

Co idzie prosto ku **śmierci**,

Ond’ionevogridando

Więc idę krzyząc:

„Ohimé. Ch’io moro amando!”

„Ach, umieram kochając!”

przeł. Jakub Puchalski²⁴

Zwróćmy uwagę, że pozostały jedynie słowa dotyczące bólu i umierania – Sciarrino pominął te odnoszące się do miłości. Ujednoznacznia to wymowę kompozycji. Luisa Curinga tłumaczy usunięcie części tekstu biograficznym odczytaniem tekstu Gesualda przez autora – milczenie ma być według niej milczeniem zabijanej

²¹ Nie wiadomo jednak, czy to decyzja kompozytora, czy wydawcy, informację podają za wydaniem: I. Stravinsky, *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, Boosey&Hawkes, London 1960.

²² Salvatore Sciarrino, *Le voci sottovetro. Elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble*, Rai Trade, Milano 1998.

²³ Ibidem, nota...

²⁴ Za: Carlo Gesualdo da Venosa, *Madrygałów księga piąta*, broszura zamieszczona przez Capellę Cracoviensis [<https://www.yumpu.com/xx/document/view/16245353/interlinearne-tlumaczenie-madrygalow-do-pobrania-w-pliku-pdf>, dostęp: 19.06.2020].

kobiety²⁵. Jeszcze ciekawsze okazuje się porównanie fragmentów, z których kompozytorzy usunęli tekst. Sciarrino mimo to traktuje go z szacunkiem, nie dzieli wyrazów nieobecnych w wykonaniu i partyturze – ale może obecnych w pamięci słuchaczy – między poszczególne partie instrumentalne. Przywrócenie słów nie spowodowałoby efektu *hoquetus*, nie byłyby one pocięte (poza jednym wyjątkiem). Jeśli ktoś zna utwory, będzie w stanie łatwo odnaleźć melodie odpowiadające partiom z usuniętym tekstem. Kiedy jednak w partii sopranu pojawiają się słowa, instrumenty zmieniają się znacznie częściej, także w środku wyrazów – zachowanie ciągłości spoczywa wtedy na głosie solowym. Nadzwyczajną ekspresję partii wokalne osiągnął Sciarrino dzięki temu, że skompilował ją z różnych głosów madrygału – ma ona więc szeroki ambitus i walory solistyczne. Strawiński – przeciwnie – nie przywiązywał wagi do tekstu, często dzieląc (nieobecne w jego opracowaniu) zdania, a nawet słowa, pomiędzy poszczególne instrumenty.

Istotą aranżacji Strawińskiego jest obsada i rozdysponowanie głosów. Kompozytor zinterpretował utwory Gesualda w kontekście weneckiej (choć nie tylko) praktyki używania chórów instrumentów. Wybrał cztery instrumenty stroikowe (dwa oboje i dwa fagoty), cztery rogi, pięć dętych blaszanych (trąbki i puzony) oraz zwielokrotniony kwartet smyczkowy. W toku utworu traktował je jak odrębne grupy (chóry), dokonując ich połączenia tylko w dłuższych linearnych fragmentach. Poza tym cały zespół wprowadził jedynie w ostatnim madrygale: w pierwszym nie ma sekcji trąbek i puzonów, w drugim – smyczków. Dodatkowo samodzielność chórów wzmacnia stosowanie „tarasowej” dynamiki. Emblematycznym przykładem jest początek trzeciego ogniwa (por. przykład 1). Dla Gianlorenza Bianconiego fragment ten – blokowy, z przewagą pionu nad poziomem – stanowił dowód, że Strawiński nie rozumiał kontrapunkcyjnej, linearnej istoty muzyki księcia Venosy. Kompozytora próbował bronić Glenn Watkins, przywołując słowa Strawińskiego, że interesował go kontrapunkt (nie pokazał jednak żadnych przykładów)²⁶.

²⁵ Luisa Curinga, *Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo* [w:] *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, red. L. Curinga, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008, s. 352-353.

²⁶ G. Watkins, op. cit., s. 183-184.

The image displays a musical score for the piece 'Monumentum pro Gesualdo ad CD annum' by I. Strawiński. The score is arranged in two systems. The first system includes four parts for 'Corni in Fa' (I, II, III, IV). The second system includes parts for 'Violini' (I, II), 'Viole', and 'Violoncelli'. The tempo is marked as $\text{♩} = 54$. The time signature is $\frac{4}{2}$. The key signature has one flat (B-flat). The score features various dynamics such as *poco sfp* and *sim.* (sforzando). The notation includes notes, rests, and slurs across the staves.

Przykład 1. I. Strawiński, *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, London 1960, cz. III, t. 1-4.

Także w zakresie kolorystyki *Monumentum...* kontrastuje z *Le voci...* Obsadę opracowania Sciarrina determinowała częściowo dedykacja dla Ensemble Recherche. Kompozytor przeznaczył utwór na sopran, flet basowy, róg angielski, klarnet basowy, fortepian, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i rozbudowaną perkusję. Zwłaszcza ta ostatnia odgrywa rolę w tworzeniu specyficznej atmosfery ewokowanej przez utwór – nie powierzono jej nigdy samodzielnej partii z utworu Gesualda, zawsze dobarwia ona brzmienie, tworzy przestrzeń. Artykulacja zaczerpnięta jest z typowego zasobu Sciarrina: flażolety, brzmienia „eolskie”, *sul ponticello*, *flautando*, *con sordino*, z tłumikiem hotelowym, pozytywkowy fortepian, tryle, tremolanda, płynne zmiany od oddechu do dźwięku o określonej wysokości itd. (por. przykład 2). Obydwaj kompozytorzy użyli instrumentacji do zaakcentowania formy utworów, obydwoj zastosowali przemieszczenie między oktavami i zwielokrotnienia partii (Sciarrino znacznie rzadziej).

Flauto basso in Do
pppp

Corno inglese
pp

Clarinetto basso in Sib
pppp

Pianoforte
pppp

Percussione
Crotali
Campane a piastra

Voce
pppp
Mo - ro, las - - so, al mio duo - - - lo

Violino
(senza sord.)
p
fpp

Viola
(senza sord.)
tasto
pppp
fpp

Violoncello
(senza sord.)
tasto
pppp

Przykład 2. S. Sciarrino, *Le voci sottovetro*, Milano 1998, cz. IV *Moro lasso*, t. 1-3.

Gesualdo osobisty

W obu opracowaniach muzyka Gesualda zostaje przefiltrowana przez własny styl kompozytorów – warto porównać *Monumentum...* z *Symfoniami instrumentów dętych* czy *Le voci sottovetro* z instrumentalnymi fragmentami *Luci mie traditrici*. Aranżacje te są jednak również świadectwem tego, jak zmieniło się postrzeganie muzyki Gesualda w ogóle. W połowie ubiegłego wieku słuchano jej jako harmoniczniej bardziej niż kontrapunktycznej, jako homogenicznej kolorystycznie

(co mogło mieć związek ze sposobem wykonywania i estetyką brzmienia zespołów ją wykonujących), z niezniuansowaną, „tarasową” dynamiką. Niewielkie różnicowanie oznaczeń artykulacyjnych i wskazówek dotyczących ekspresji wprowadzonych przez Strawińskiego (*marcato, dolce, con sordino, senza sordino, legato, cantabile, buche*), a także nieobecność perkusji, może też świadczyć o hierarchii w postrzeganiu elementów muzycznych w utworach autora *Dolcissima mia vita*: aspekt wysokościowo-harmoniczny dominuje tu nad ekspresywnym, rytmicznym czy kolorystycznym. Mimo że Strawiński dodał więcej od siebie, jego opracowanie jest prostsze. Sciarrino zaś w swojej transkrypcji nie tylko skorzystał ze środków (zwłaszcza artykulacyjnych) wypracowanych od czasów Strawińskiego, ale też na inne jakości położył nacisk. „Jego” Gesualdo to m a n i e r y s t a , e k s p r e s y w i s t a , k o l o r y s t a i l i n e a r y s t a . *Le voci sottovetro* są odrealnione, dziwne, ale też – zwłaszcza przez zastosowanie słyszalnego użycia powietrza, a nie tylko stereotypowo pięknego brzmienia – a więc zwrócenie uwagi na fizyczny proces powstawania dźwięku – bardziej cielesne. Paradoks „transfiguracji” Sciarrina polega na tym, że zachowując wysokości, strukturę i kluczowe fragmenty tekstu słownego, zmieniając więc pozornie znacznie mniej niż Strawiński, osiągnął bardziej zróżnicowany, ciekawszy, nowatorski efekt.

Strawiński był konstruktorem – i podobnego sobie konstruktora dostrzegał w Gesualdzie. Sciarrino to z kolei, jak pisał Misuraca, alchemik – eksponujący mniej uchwytnie zjawiska: aurę, atmosferę muzyki autora *Moro lasso*. W transkrypcjach kompozytorzy pokazali zarówno swojego osobistego Gesualda, jak i przejrzeni się w jego muzyce jak w lustrze.

Partytury

Stravinsky I., *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum*, Boosey&Hawkes, London 1960.

Sciarrino S., *Le voci sottovetro. Elaborazioni da Carlo Gesualdo da Venosa per voce e ensemble*, Rai Trade, Milano 1998.

Bibliografia

D’Agostino G., von Fischer K., Fortune N., Haar J., Kerman J., Newcomb A., Ossi M., Roche J., *Madrigal* [w:] *Grove Music Online* [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075>, dostęp: 10.04.2019]

Boyd M., *Arrangement* [w:] *Grove Music Online* [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>, dostęp: 16.06.2020]

Burkholder J.P., *Borrowing* [w:] *Grove Music Online* [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>, dostęp: 20.03.2020].

Burkholder J.P., *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, „Notes, Second Series”, Vol. 50, 1994, nr 3.

- Curinga L., *Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo* [w:] *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, red. L. Curinga, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008.
- Ellingson T., *Transcription (i)* [w:] *Grove Music Online* [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>, dostęp: 16.06.2020].
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Haar J., *Madrigal* [w:] *European Music, 1520-1640*, red. J. Haar, Boydell Press, Woodbridge 2006.
- Kerman J., *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, American Musicological Society, Studies and Documents, New York 1962.
- McClary S., *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley—Los Angeles—London 2004.
- Metzer D., *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge—New York—Melbourne 2003.
- Misuraca P., *Salvatore Sciarrino. The Sicilian Alchemist Composer*, przeł. na j. angielski D. Gailor, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, 2012, nr 12.
- Roche J., *The Madrigal*, wyd. 2, Oxford University Press, Oxford 1990.
- Sciarrino S., *Le voci sottovetro*, nota do utworu [<https://www.salvatoresciarrino.eu/data/composition/ita/156.html>, dostęp: 19.06.2020].
- Szendy P., *Writing Our Listeners: Arrangement, Translation, Criticism* [w:] idem, *Listen: A History of Our Ears*, przeł. na język angielski Ch. Mandell, Fordham University Press, New York 2008.
- Tarnawska-Kaczorowska K., *Cytat muzyczny. Zarys problematyki*, „Muzyka”, nr 1998, nr 3.
- Taruskin R., *The Literary Revolution and the Return of the Madrigal* [w:] *Oxford History of Western Music*, t. 1 *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford—New York—Auckland 2010.
- Tomaszewski M., *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej* [w:] idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2005.
- da Venosa, C.G., *Madrygałów księga piąta*, broszura zamieszczona przez Capellę Cracoviensis [<https://www.yumpu.com/xx/document/view/16245353/interlinearne-tlumaczenie-madrygalow-do-pobrania-w-pliku-pdf>, dostęp: 19.06.2020].
- Watkins G., *The Gesualdo Hex. Music, Myth, and Memory*, wstęp C. Abbado, W.W. Norton & Company, Inc., New York—London 2010.

Summary

Double Listening of the Madrigal. Igor Stravinsky's and Salvatore Sciarrino's Arrangements of Gesualdo's Works

At the turn of the 19th and 20th centuries, a seemingly dead genre – the Renaissance-Baroque madrigal – unexpectedly returned to the world of music. Especially after 1950, there are more and more recordings, sheet music releases, as well as new compositions and arrangements of early music. Among the latter, we can find not only transcriptions done for practical purposes (i.e. school orchestras) but also

arrangements of composers who decided to include the works in their catalogues, to add their surnames to those of composers of original pieces.

The aim of the article is a comparative interpretation of two arrangements of works by Carlo Gesualdo da Venosa: *Monumentum pro Gesualdo ad CD annum* by Igor Stravinsky and *Le voci sottovetro* by Salvatore Sciarrina. The main motivation for parallel close reading of both pieces is the concept of Peter Szendy, who claims that every arrangement is "composer's listening wrote down", and that the listener of their arrangements always "hears double": the original piece and the listening of the arranger.

Słowa kluczowe: madrygał, aranżacja, transkrypcja, Carlo Gesualdo da Venosa, Igor Strawiński, Salvatore Sciarrino

Keywords: madrigal, arrangement, transcription, Carlo Gesualdo da Venosa, Igor Stravinsky, Salvatore Sciarrino

Dominika Micał, doktor teorii muzyki. Pracę doktorską poświęconą madrygałowi od 1950 roku napisała pod kierunkiem promotora dr hab. Małgorzaty Janickiej-Słysz, prof. AMKP i promotora pomocniczej dr hab. Ewy Wójtowicz w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Ukończyła również studia licencjackie z polonistyki (specjalność: komparatystyka) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe obejmują wokalną muzykę współczesną i dwudziestowieczną, związki muzyki i literatury, muzykę brytyjską. Brała udział w konferencjach naukowych w Polsce i za granicą, m.in. w Cambridge, Edynburgu, Huddersfield, Rzymie, Oslo. Publikowała artykuły naukowe m.in. w „Interdisciplinary Studies in Musicology” oraz „Scontri”. Jest również aktywną krytyk muzyczną, redaktorką „Ruchu Muzycznego”, a wraz z Karoliną Dąbek prowadzi blog pisanezesluchu.pl.