

# „Ja” na pięć głosów rozpisane? Wielogłosowość madrygału od 1950 roku<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.4

## MADRYGAŁ PO 1950?

W powszechnym mniemaniu madrygał – muzyczno-poetycki, zwykle wokalny, wielogłosowy, polifoniczny, świecki gatunek renesansu i wczesnego baroku – wygasł stopniowo po 1638 roku (*VIII Księga* Claudia Monteverdiego) i stał się, poza Anglią, prawie nieobecny tak w wykonawstwie, jak i w kompozycji. Rzeczywiście od XVII do końca XIX wieku niewielu artystów po niego sięgało, a powstałe dzieła nie zostały uznane za istotne ani z perspektywy ogólnej historii muzyki, ani twórczości poszczególnych autorów. Tymczasem u progu wieku XX, m.in. pod wpływem coraz większej wiedzy o muzyce dawnej, kompozytorzy (wśród nich m.in. Mario Castelnuovo-Tedesco, Arthur Hartmann, Bohuslav Martinů, Goffredo Petrassi, Wilhelm Weismann) znów się nim twórczo zainteresowali. Nawet jeśli madrygał nie powrócił do głównego nurtu, z czasem jego wpływ znacząco się zwiększył. Około połowy ubiegłego stulecia według Glenna Watkina zaczęła się szerzyć w świecie muzycznym „gorączka na punkcie Gesualda” („Gesualdo

fever”)<sup>2</sup>. W latach 1957–1962 wydano dzieła zebrane księcia Venosy, a na koncertach Domaine Musical organizowanych przez Pierre’a Bouleza (1925–2016) pojawiały się utwory jego i Claudia Monteverdiego (1567–1643)<sup>3</sup>. W artykule skupię się zatem na utworach powstałych od początku lat pięćdziesiątych do dziś. W tym okresie powstało już ponad pięćset kompozycji związanych (np. określeniem gatunkowym zawartym w tytule, podtytule czy nocie autorskiej, a także odwołaniami do arcydzieł) z madrygałem. Już sama liczba wskazuje, że warto przyjrzeć się tym utworom jako wyodrębnionemu zjawisku<sup>4</sup>. Wśród autorów współczesnych utworów madrygałowych znajdziemy kompozytorów o wysokiej renomie, m.in.: George’a Crumba, Philipa Glassa, Hansa Wernera Henzego, Paula Hindemitha, Mauricia Kagela, Györgya Ligetiego, Igora Strawieńskiego, Alfreda Sznitkego, a także wielu mniej cenionych i nie tak znanych. Z grona

<sup>2</sup> G. Watkins, *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory*, wstęp C. Abbado, New York–London 2010, s. 232.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>4</sup> Madrygały współczesne nie były dotąd omawiane jako grupa utworów w pracach naukowych, ich temat podejmowano w kontekście twórczości konkretnych kompozytorów; wyjątek stanowi praca Niny Fukuoki. Zob. N. Fukuoka, *Madrygał w muzyce współczesnej w perspektywie tradycji gatunku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Marty Szoki, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 2012.

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie wybranych rozdziałów pracy doktorskiej *Aktualność madrygału w twórczości kompozytorów II połowy XX i początku XXI wieku*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Janickiej-Słysz i dr Ewy Wójtowicz w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie w 2021 roku.

twórców polskich wymienić warto Włodzimierza Ko-  
tońskiego, Martę Ptaszyńską, Marka Stachowskiego;  
z młodszego pokolenia: Jarosława Chelmeckiego czy  
Artura Zagajewskiego.

Spośród skatalogowanych przeze mnie utworów  
związanych z madrygałem napisanych od 1950 do  
2020 roku, aż czterysta pięćdziesiąt siedem zostało  
określonych przez autorów tym mianem gatunko-  
wym (pozostałe zawierają np. cytaty melodyczne lub  
całych konstrukcji kontrapunktycznych zaczerpnięte  
z arcydzieł madrygału, znajdziemy też liczne opery

z librettami inspirowanymi legendą Carla Gesualda  
da Venosy). Podstawą wniosków, które przedstawiam  
w tym artykule są przede wszystkim analizy i inter-  
pretacje dwudziestu dwóch dzieł, wybranych spośród  
nich ze względu na ich reprezentatywność (zróżni-  
cowanie obsadowe, zróżnicowanie daty powstania,  
formacji, z którą kojarzony jest jego autor, wagi),  
uzupełnione również o podstawowe informacje na  
temat pozostałych utworów z tego ogromnego zbioru  
(czas powstania, obsada, autor, język, data tekstu  
słownego):

Tabela 1. Wybrane utwory madrygałowe powstałe w latach 1950–2020. Układ obsadowo-chronologiczny

AUTOR	TYTUŁ	ROK	SŁOWA	OBSADA
madrygał wokalny <i>a cappella</i>				
Paul Hindemith	<i>12 Fünfstimmige Madrigale</i>	1958	Josef Weinheber	pięciogłosowy chór mieszany
Roman Haubestock- -Ramati	<i>Madrigal</i>	1970	Roman Haubestock- -Ramati	szesnastoosobowy chór kameralny (4 sopran, 4 alt, 4 tenor, 4 basy)
Pēteris Vasks	<i>Madrigāls</i>	1974	Claude de Pontoux, przeł. na łotewski Eduards Virza	chór mieszany
Luciano Berio	<i>A-Ronne</i>	1975	Edoardo Sanguinetti	8 amplifikowanych głosów solo- wych (2 tenor, 2 sopran, 2 alt, 2 basy)
Harrison Birtwistle	<i>On the sheer treshold of the night</i>	1980	Boecjusz, przeł. na angielski Helen Waddell	4 głosy solowe (sopran, alt/kontra- tenor, tenor, bas), dwunastogłosowy chór mieszany
György Ligeti	<i>Nonsense Madrigals</i>	1988– 1993	William Brighty Rands, Lewis Carroll, Heinrich Hoffman, alfabet	6 głosów męskich (2 alt tenor, baryton, baryton, bas)
Salvatore Sciarrino	<i>12 Madrigali</i>	2007	Matsuo Bashō, przeł. na włoski Salvatore Sciarrino	5–7 głosów (2 sopran, mezzo- sopran, kontralt, kontratenor, tenor, baryton, bas)
Johannes Schöllhorn	<i>Madrigali a Dio</i>	2011	Pier Paolo Pasolini	6 głosów solowych (sopran, mezzo- sopran, kontratenor, tenor, baryton, bas)
Agata Zubeł	<i>Madrigals</i>	2015	Agata Zubeł	5 głosów solowych (2 sopran, mezzosopran, tenor, bas)
madrygał wokально-instrumentalny				
George Crumb	<i>Madrigals</i>	I, II – 1965 III, IV – 1969	Federico Garcia Lorca	I: sopran, vbr., cb. II: sopran, fl. a. (fl. picc.), perc. III: sopran, ar., perc. IV: sopran, fl. (fl. picc., fl. a.), ar., cb., perc.
Alfred Schnittke	<i>Drei Madrigale</i>	1980	Francisco Tanzer	sopran, vn., vl., cb. vibr., cemb.
Marek Stachowski	<i>Madrigali dell'estate</i>	1984	Gabriele d'Annunzio	sopran, vn., vl, vc.

AUTOR	TYTUŁ	ROK	SŁOWA	OBSADA
madrygał wokalnno-instrumentalny				
John Rutter	<i>Birthday Madrigals</i>	1995	William Shakespeare, John Wilbye?, Christopher Marlowe, Philip Sidney, Walter Raleigh	chór mieszany, opcjonalnie pf., cb.
Mauricio Kagel	<i>Schwarzes Madrigal</i>	1999	Mauricio Kagel	chór mieszany, perc., tr., tb.
Harrison Birtwistle	<i>Neruda Madrigales</i>	2004– 2005	Pablo Neruda	chór mieszany, 4 fl., 4 cl., ar., perc.: mar. b., vibr., taiko, cemb.)
Christophe Bertrand	<i>Madrigal</i>	2010	Italo Calvino, Roland Barthes, François Rabelais	sopran, fl., cl. (cl. b.), vn., vc., perc., pf.
madrygał instrumentalny				
Henri Pousseur	<i>Madrigal I</i>	1958	—	cl.
Henri Pousseur	<i>Madrigal III</i>	1962	—	cl., vn., vc., 2 perc., pf.
Luigi Nono	<i>La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più „caminantes” con Gidon Kremer</i>	1988	—	vn., taśma
Alfred Sznitke	<i>Madrigal in Memoriam Oleg Kagan</i>	1990	—	vn. lub vc.
Beat Furrer	<i>Madrigal</i>	1992	motta – Francesco Petrarca	orkiestra
Grażyna Pstrokońska- -Nawratil	<i>Algorytm snu wielkiego miasta. Madrygał II</i>	2001	—	mar.

## MADRYGAŁ JAKO GATUNEK

Na madrygał współczesny, fenomen kompozytorski dotąd prawie niedostrzeżony w literaturze muzykologicznej i teoretycznomuzycznej jako odrębne zjawisko, omawiany tylko w kontekście twórczości niektórych kompozytorów, warto spojrzeć najpierw z perspektywy dość szerokiej, nastawionej na poszukiwanie podobieństw między utworami, nie zaś skupiającej się na indywidualności poszczególnych dzieł – z perspektywy genologicznej. W kontekście madrygału trzeba jednak najpierw rozstrzygnąć co najmniej trzy problemy.

Po pierwsze, między badaczami nie ma pełnej zgody co do tego, czy madrygał w ogóle można traktować jako gatunek. Wątpliwość wyraziła na przykład Susan McClary, stwierdzając, że „Madrygał ledwie da

się uznać za niejasno określony gatunek”<sup>5</sup>. Określany bywa też jako forma<sup>6</sup>. Na to, że formą (w rozumieniu zasad budowy utworu) nie jest, zwrócili uwagę Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska<sup>7</sup>. Richard Taruskin zaś nazywał madrygał „nowym włoskim stylem opracowań wokalnych”<sup>8</sup>, w dalszych zdaniach używając również pojęcia gatunku (korzystając

<sup>5</sup> „The madrigal scarcely qualifies as an obscure genre”; S. McClary, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 7.

<sup>6</sup> G. D’Agostino et al., [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.400750> (dostęp: 10.04.2019).

<sup>7</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Madrygał*, [w:] eadem, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalnno-instrumentalne*, Kraków 1984, s. 83.

<sup>8</sup> „the new style of Italian verse setting”; R. Taruskin, *The Literary Revolution and the Return of the Madrigal*, [w:] idem, *Oxford History of Western Music*, t. 1: *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford–New York–Auckland 2010, s. 721–723.

zarówno z określeń *genre* i *species*<sup>9</sup>). W polskiej muzykologii zamieszanie pojęciowe próbował uporządkować Tomasz Jeż, postulując: „Należałoby głęboko przedyskutować kwestię, czy madrygał jest gatunkiem, formą, ideą, «manierą», a może tylko techniką?”<sup>10</sup>. Gatunkowości madrygału nie podawał jednak w wątpliwość jego najważniejszy w ostatnich dziesięcioleciach badacz – James Haar<sup>11</sup>.

Po drugie, madrygał był najpopularniejszy w XVI i na początku XVII wieku, a więc w czasie gwałtownych przemian w światopoglądzie i sztuce. Madrygał, jako gatunek świecki, o funkcji przede wszystkim „przyjemnościowej”, wręcz rozrywkowej (nawet w swojej najbardziej wyrafinowanej, manierystycznej postaci, dzisiaj często interpretowanej zgodnie z romantycznym postrzeganiem sztuki, służył raczej umilaniu czasu gronu wykonujących go osób lub, rzadziej, uświetniał dworskie uroczystości), zależał w dużej mierze od poglądów i upodobań odbiorców. Między innymi Bohdan Pocij zauważył wyjątkowo szybkie przemiany tego gatunku w stosunkowo krótkim czasie jego rozkwitu: „Żadna z form muzyki dawnej nie odznacza się tak szczególną dynamiką ewolucji, tak intensywnym tempem rozwoju, tak niezwykłą zdolnością rozszerzania własnego obszaru”<sup>12</sup>. Trudno więc ująć madrygał w synchronii.

Po trzecie, w gatunek ten od początku wpisana jest różnorodność, przede wszystkim formalna, ale też dotycząca doboru tekstów, faktury, a nawet rejestru stylistycznego (madrygał nie przynależy wyłącznie kulturze dworskiej i stylowi wysokiemu, znajdziemy też kompozycje z rejestrów niższych), ze względu na którą trudno wyodrębnić względnie stabilny repertuar cech utworów określanych tym mianem: „[...] od samego początku [madrygał był] niejednorodny [...], mający niejednorodność stylistyczną wpisaną niejako w swe założenia estetyczne, formalne i fakturalne”<sup>13</sup>. Tłumaczy

się to przede wszystkim związkiem tego gatunku muzycznego z madrygałem poetyckim, którego cechą dystynktywną stanowiła swoboda formalna. Ów brak reguł łączy się też z najczęściej dziś przyjmowaną (choć wciąż niepewną i jedną z wielu możliwych) etymologią wyrazu – od łacińskiego *materialis* przeciwstawianego *formalis* (madrygały nie bazują na preegzystujących schematach formalnych, forma jest w nich wtórna względem tworzywa – zwłaszcza tekstu słownego)<sup>14</sup>. W muzycznych zbiorach określanych tytułem „madrygał” ukazywały się zaś nie tylko opracowania tego gatunku poezji, ale także sonetów, canzon, ballat, sestyn czy oktaw. Być może trudności współczesnych badaczy związane z definiowaniem madrygału wynikają częściowo także z nieznaności rozróżnień gatunkowych z epoki i automatycznego określania mianem madrygału wszystkiego, co włoskie, świeckie i przeznaczone na obsadę wokalną *a cappella*<sup>15</sup>.

Określenie madrygału mianem gatunku uważam mimo wszystko za najbardziej użyteczne; zwłaszcza jeśli stosujemy ten termin w szerokim, dynamicznym, hermeneutycznym rozumieniu, artykułowanym na przykład przez Stanisława Balbusa:

[...] konkretne formy literackie (objawiające się w strukturze artystycznej konkretnych utworów) nie realizują (w każdym razie nie muszą realizować) określonych paradygmatów gatunkowych, apriorycznych wobec nich i „danych z góry” – tak jak jakaś *langue* poprzedza każde zrealizowane w niej *parole* – ale z całą pewnością zjawiają się zawsze – tak od strony nadawcy, autora, jak od strony odbiorcy, czytelnika – w mniej lub bardziej dokładnie wyznaczonej przestrzeni hermeneutycznej, gdzie gatunki jako takie, więc jako pewne ustalone już i historycznie okrzepłe, paradygmaty istnieją; istnieją po prostu jako dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje<sup>16</sup>.

Uznanie gatunku za „dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji”, „mniej lub bardziej dokładnie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 722.

<sup>10</sup> T. Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2003, s. 129.

<sup>11</sup> Por. np.: J. Haar, *Madrigal*, [w:] *European Music, 1520–1640*, ed. J. Haar, Woodbridge 2006; J. Haar, *The Science and Art of Renaissance Music*, ed. P. Corneilson, Princeton–New Jersey 1998; I. Fenlon, J. Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

<sup>12</sup> B. Pocij, *Madrygał (2)...*, „Ruch Muzyczny” 1983 (XXVII), nr 7, dodatek „Historia Muzyki”, s. 14.

<sup>13</sup> E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Kraków 2019, s. 33.

<sup>14</sup> G. D’Agostino, et al., op. cit.

<sup>15</sup> M. Mabbett, *Genre and Function: Some Thoughts on Italian Secular Vocal Music in the Sixteenth Century*, [w:] *Companion to Medieval and Renaissance Music*, eds. T. Knighton, D. Fallows, Berkeley–Los Angeles 1997, s. 129.

<sup>16</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 27.

wyznaczoną przestrzeń hermeneutyczną” pozwala nam objąć terminem nie tylko zmienne cechy utworów madrygałowych, ale też całą otoczkę; zarówno aspekty formalne, obsadowe, jak i kulturowo-społeczne (Ewa Obniska mówiła o madrygale, że stał się „symbolem pewnego typu obyczajowości”<sup>17</sup>), które w twórczości drugiej połowy XX wieku okazały się równie ważne. Pamiętając o otwartym charakterze wszelkich repertuarów cech przypisywanych gatunkowi, możemy określić takie, które znajdują się bliżej „centrum” jego przestrzeni hermeneutycznej oraz takie, które, nie wykluczając madrygałowości danej kompozycji, nie są w pierwszym momencie za madrygałowe uważane. W pierwszej grupie najistotniejsze są: wokalnosc (*a cappella*, a od przełomu XVI i XVII wieku też wokalno-instrumentalna), obsada wielogłosowa, faktura polifoniczna<sup>18</sup> (od prostej po skomplikowane konstrukcje), teksty o tematyce świeckiej pisane po włosku, forma kształtowana w oparciu o tekst (z czego wynikają różnorodność i swoboda formalna), naśladowanie natury lub mowy (*imitazione della natura* – stosowanie efektów dźwiękonaśladowczych i malarstwa dźwiękowego, i, rzadziej, *delle parole* – stosowanie deklamacyjnej melodyki, fragmentów recytacyjnych), „przyjemnościowy” – służący umilaniu czasu – charakter. Żadna z tych cech nie jest jednak konieczna do zaistnienia madrygału. Mogą go bowiem znamionować również: obsada instrumentalna (najczęściej jednak w postaci intawolacji<sup>19</sup>, nie jest to instrumentalność pierwotna), faktura akordowa, tekst religijny (w *madrigale spirituale*), język angielski lub niemiecki, neutralność ekspresyjno-znaczeniowa. W wielu pracach pojawia się również wątek manieryczności czy manierystyczności madrygału – od przekonania, że madrygał jest zawsze gatunkiem manierystycznym<sup>20</sup>, przez uznanie, że manieryzm ma przynajmniej dwie

postaci (skrajne wyrafinowanie, eksponowanie powierzchniowego piękna i wirtuozerii wokalnej albo skrajna ekspresywność, kontrastowość, oksymoroniczność<sup>21</sup>), po ostrożne stosowanie terminu. Warto też wspomnieć o tym, że w powszechnej świadomości madrygał jest gatunkiem dawnym. Choć nie jest to cecha gatunkowa w ścisłym sensie, świadomość historyczności madrygału nadaje istotny ton wielu współczesnym utworom.

## WIELOGŁOS I POLIFONIA

Pośród wymienionych przeze mnie cech w definicjach słownikowych madrygału na początku najczęściej wymieniana jest wielogłosowa obsada wokalna *a cappella*, zdecydowanie dominująca w początkach gatunku nad praktyką wykonywania madrygałów wokalno-instrumentalnie czy instrumentalnie (wspomniane intawolacje). Także wśród około dwustu pięćdziesięciu madrygałów wokalnych *a cappella* powstałych od 1950 roku większość przeznaczona jest na cztery lub pięć głosów, żaden nie jest monodyczny. Obsada wielogłosowa pozostaje więc – w tym nurcie gatunku – cechą wyróżniającą, jednym z wyznaczników ciągłości (czy też nawiązanej po przerwie łączności) między madrygałem dawnym i nowym. Korzystanie z tej obsady przez kompozytorów – cele, techniki – są jednak znacznie bardziej zróżnicowane i niekiedy odległe od dawnych wzorów, co pokażę w tym artykule na wybranych przykładach. Za kontynuację drugiego, późniejszego nurtu obsadowego – madrygału koncertującego na głos solowy i instrument lub zespół instrumentalny z przełomu XVI i XVII wieku – można uznać współczesne madrygały wokalno-instrumentalne (ponad sto), znacznie bardziej różnorodne pod względem liczebności i rodzajów zespołów (od duetów po obsadę orkiestrowo-chóralną). Im bliżej końca XX wieku, tym częściej kompozytorzy zaznaczają, czy utwór ma wykonywać chór (także kameralny), czy zespół z pojedynczą obsadą głosów; coraz częściej decydują się na tę ostatnią obsadę. Ma to być może związek z przemianami w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej i upowszechnieniem się zespołów

<sup>17</sup> E. Obniska, op. cit., s. 28.

<sup>18</sup> W całym tekście wielogłosowość dotyczy obsady, polifonia zaś – faktury w rozumieniu koordynacji wymiaru poziomego i pionowego. Madrygał dawny był zwykle (choć niewyłącznie) i wielogłosowy, i polifoniczny. Ze względu na współczesną praktykę pisania madrygałów instrumentalnych, a także wielość stosowanych przez kompozytorów XX i XXI wieku faktur, elementy te, silnie ze sobą powiązane, warto tutaj przynajmniej częściowo rozdzielić.

<sup>19</sup> Szeroko zagadnienie intawolacji na instrumenty klawiszowe, wiole, a nawet małe zespoły instrumentalne omawia Tomasz Jeż, por. T. Jeż, op. cit., s. 88–107.

<sup>20</sup> Por. np.: S. McClary, op. cit., s. 103; J. Shearman, *Mannerism*, London 1990, s. 98–99.

<sup>21</sup> Por. np.: J. Roche, *The Madrigal*, 2nd edition, Oxford 1990, s. 82–83.

specjalizujących się w niej. Radykalnie inna jest sytuacja madrygałów instrumentalnych: odległe od gatunkowego stereotypu już ze względu na nieobecność głosu ludzkiego i tekstu słownego, przyjmują najróżniejsze obsady. Znajdziemy utwory wielogłosowe i kojarzące się z pokrewnymi tradycjami *consort song* czy techniką intawolacji (utwory na homogeniczne „chóry” instrumentalne, często cztero- i pięciogłosowe, np. *Madrigal VI* na cztery saksofony Jean-Pierre’a Leguaya), ale też kompozycje zupełnie odległe od tradycji – wśród nich zwłaszcza te przeznaczone na solowy instrument melodyczny (np. *Madrigal I* Henriego Pousseura czy *3 Madrigals* Mela Powella na flet).

W stosunku do madrygału wielogłosowego formułowano już pod koniec XVI wieku zarzut nienaturalności, o czym przypomina McClary:

[...] potrzeba skoku wiary, aby zaakceptować pięciogłosowy zespół jako odtwarzający omdlewanie jednostki. Muzykolodzy przechodzą samych siebie, żeby wyjaśnić tę krępującą konwencję, bardzo daleką od realistycznej ekspresywności siedemnastowiecznego śpiewu solowego. Znajdują poparcie u szesnastowiecznych krytyków takich jak Galilei, który również nie znosił kontrapunktycznej sztuczności polifonicznych opracowań<sup>22</sup>.

To jednak, co w madrygale poddawano krytyce, kiedy rodził się kartezyjański podmiot, w XX i XXI wieku mogło okazać się atutem. Wielogłos pozwala oddać złożoność wewnętrzną, skonfliktowanie, wielowymiarowość czy nawet dezintegrację jednostki; zespół wokalny staje się jedną rozszczepioną postacią<sup>23</sup>.

Taki sposób interpretacji wielogłosowego – w tym przypadku sześciogłosowego – zespołu najwyraźniej

uwidacznia się w *Madrigali a Dio* Johannesa Schöllhorna – przede wszystkim ze względu na poezję, do której zostały skomponowane. Spośród autorów wybranych przeze mnie utworów wielogłosowych niewielu zdecydowało się opracować teksty, których osoba mówiąca tak wyraźnie się ujawnia<sup>24</sup>. Jedyne cykl Schöllhorna powstał do wierszy konsekwentnie pisanych w pierwszej i drugiej osobie liczby pojedynczej. Podmiot cyklu *Madrigali a Dio* Piera Paola Pasoliniego, *alter ego* poety, to postać niespójna – zwracająca się do Boga (katolickiego<sup>25</sup>, ale stanowiącego też figurę ojca<sup>26</sup>), lecz zwykle z bluźnierstwem; jednocześnie będąca i dzieckiem (jak w wierszu wybranym do *rondellusa*: „È davvero / un fanciullo che ti lancia questa sfida” – „Jest naprawdę / chłopcem, kto rzuca ci to wyzwanie”), i dorosłym; zakochana w życiu, a przyzywająca śmierć. Jednocześnie wiarę w Boga i odrzucenie go dobrze widać na przykład w madrygale, na którym Schöllhorn oparł ostatnią część, *kanon*:

Da quando il pianto non fu più d'amore  
Od kiedy płacz już nie był z miłości  
vidi il Tuo fulmine nelle mie lacrime,  
zobaczyłem Twój piorun w moich łzach,  
non Te, il Tuo fulmine, non i Tuoi sacri  
nie Ciebie, Twój piorun, nie Twoich świętych  
angeli, ma i Tuoi angeli senza cuore.  
aniołów, ale Twoich aniołów bez serca.  
Ma la viola ha cantato, e ormai non sa  
Ale wiola śpiewała, i nie umie  
più essere muta: canta, T'offende...  
już zamilknąć: śpiewa, obrażając Cię...  
Tu non vuoi canto, ma solo fedeltà!  
Ty nie chcesz śpiewu, a tylko wierności!  
Tu pretendi il digiuno, e io lo temo,  
Ty żądasz postu, a ja się go boję,  
Tu pretendi l'oblio e io non tremo  
Ty żądasz zapomnienia a ja drzę tylko  
che di ricordi. Ecco perché la luce  
od wspomnień. Oto dlaczego światło

<sup>22</sup> „[...] it takes a leap of faith to accept a five-voice ensemble as reproducing the swooning of a single individual. Musicologists trip all over themselves to explain away this embarrassing convention, so far removed from the realistic expressivity of seventeenth-century solo singing. They gain support from sixteenth-century critics such as Galilei, who likewise detested the contrapuntal artifice of polyphonic text-settings”; S. McClary, op. cit., s. 4.

<sup>23</sup> Przeglądu różnych XX-wiecznych psychologicznych koncepcji złożonego, wielokrotnionego podmiotu dokonał np. Hubert Suszek: H. Suszek, *Różnorodność wielości ja*, „Roczniki Psychologiczne” 2007, t. 10, nr 2. Relacjami podmiotowości i muzyki zachodniej, także obrazami zdeintegrowanego podmiotu, zajmował się m.in. Robert S. Hatten, por.: R.S. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington 2018.

<sup>24</sup> *Birthday Madrigals* Johna Ruttera, *Fünfstimmige Madrigale* Paula Hindemitha.

<sup>25</sup> *Madrigali a Dio* są częścią większego cyklu *Lusignolo della Chiesa Cattolica*.

<sup>26</sup> O relacji Pasoliniego i jego ojca por. np.: J. Ivory, *Foreword*, [w:] P.P. Pasolini, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*, ed., trans. S. Sartarelli, Chicago–London 2014, s. 8 et passim.

Tua, ch'è in me, e Te non mi conduce.<sup>27</sup>  
Twoje, które jest we mnie, nie prowadzi  
mnie do Ciebie.

Pier Paolo Pasolini tłum. Dominika Micał

John Ivory tak podsumował ową skłonność Pasoliniego do sprzeczności i bezpośrednio powiązał ją z manieryzmem<sup>28</sup>:

[...] stosunek Pasoliniego do instytucji i tradycji zawsze był dwojaki. Od początku celował on w graniu zgodnie z zasadami i jednoczesnym ich łamaniu. [...] Używał chrześcijańskiego imaginarium, żeby odkrywać swoją homoseksualność, Dantejskich form – do refleksji nad sprzecznościami socjalistycznego ideału, realizmu – żeby ucieleśniać mit. Sprzeczność, paradoks, oksymoron – albo jego ulubiony termin *syneciosis* – to jego specjalność<sup>29</sup>.

Wybór przez Pasoliniego madrygału, w manierystycznej postaci kojarzonego z oksymoronicznością i gwałtownością, nie mógł być przypadkowy. Schöllhorn podkreśla zaś, że jego muzyka ma przede wszystkim odpowiadać na tę poezję<sup>30</sup>. Kompozytor powołuje się na madrygał XVI-wieczny, jednak stosuje też techniki i formy – wskazane w tytułach ogniwi: I *figura*, II *rondellus*, III *conductus*, IV *hoketus*, V *kanon* – zaczerpnięte ze średniowiecza. W pierwszej części, *figura*, wyraźnie rozdzielił role: mezzosopranowi powierzył tekst i melodię, pozostałym głosom – mormorandowy akompaniament. Podkreślił tym samym być może, że wiersze Pasoliniego stanowią wyraz tego, co indywidualne (por. przykład 1).

W kolejnych trzech częściach autor traktuje zespół jak jeden organizm, przyznając głosom równe prawa, korzystając z techniki hoketowej, homorytmicznego skandowania słów czy imitacji. Część czwarta, *hoketus*,

stanowi centrum cyklu i to w niej głosy są najbardziej zróżnicowane (por. przykład 2). Finałowy *kanon* pełni funkcję kody: sopranowi powierzono w nim jeden oparty na długich dźwiękach motyw melodyczny do słów „canta” („śpiewa”), a pozostałe głosy recytują w nieuporządkowanym quasi-kanonie cały wiersz. Zespół bardziej przypomina tu modlącą się (nasuwa się określenie *quasi una litania*) grupę „wiernych bluźnierców” niż głos jednej postaci – modlitewna forma i ton pozostają w sprzeczności z obelgami rzucanymi Bogu (np. „Idioto Boże” w części drugiej, *rondellus*).

Salvatore Sciarrino w przedmowie do *12 Madrigali* wprost zwrócił uwagę na możliwość rozbicia osoby mówiącej tekstu słownego w sytuacji wykonywania utworu przez więcej niż jednego śpiewaka: „[...] jakby podmiot poetycki rozszczepiał się na grupę istot, odbierających i biorących udział w zachwycie nad spektaklem natury”<sup>31</sup>. Główną różnicą w stosunku do utworu Schöllhorna pozostaje ewokowana tożsamość – u Sciarrina głosy pozostają ze sobą ściśle motywiczo związane, prowadzą wspólną narrację. Według samego kompozytora jednak nie stanowią jednej postaci, a grupę osób wypowiadających się za pomocą tego samego tekstu. Dopiero muzyka uprawomocnia interpretację słów jako wypowiedzianych przez podmiot czy podmioty – z założeń gatunkowych *haiku* wynika raczej coś przeciwnego – depersonalizacja. Nacisk położony jest na przepływające przez człowieka wrażenia, „jedność podmiotu i przedmiotu”<sup>32</sup>. Weźmy za przykład *haiku* Matsuo Bashō, które Sciarrino wybrał do drugiego i siódmego madrygału:

Ecco mormorar l'onde <sup>33</sup>	Oto szepcą fale
è ritmo	i rytm
di vento profumato <sup>34</sup>	wonnego wiatru

Matsuo Bashō, tłum. Dominika Micał  
tłum. Salvatore Sciarrino

<sup>27</sup> Cyt. za partyturą: J. Schöllhorn, *Madrigali a Dio*, materiały kompozytora.

<sup>28</sup> „Pasolini's relationship to institution and tradition always had a double edge. From the start he excelled at playing by the rules while simultaneously breaking them. [...] He would use Christian imagery to explore his homosexuality, Dantean form to mull the contradictions of the socialist ideal, realism to embody myth. Contradiction, paradox, oxymoron—or syneciosis, a favorite term of his—were his stock in trade”; ibidem, s. 6.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 6–7.

<sup>30</sup> J. Schöllhorn, *Madrigali a Dio. Programtext*, <http://www.johannes-schoellhorn.de/madrigali.pdf> (dostęp: 24.04.2020).

<sup>31</sup> „[...] quasi che il soggetto poetico si rifrangesse in un gruppo di esseri, ricettori e attori di stupore dinanzi allo spettacolo della natura”; S. Sciarrino, *12 Madrigali, perché oggi*, [w:] idem, *12 Madrigali*, Roma–Milano 2006, s. nienumerowane.

<sup>32</sup> B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, t. 98, z. 2, s. 155–156.

<sup>33</sup> *Ecco mormorar l'onde* to również tytuł znanego madrygału Claudia Monteverdiego z *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*.

<sup>34</sup> Cyt. za partyturą: S. Sciarrino, *12 Madrigali...*, op. cit.

„Ja” na pięć głosów rozpisane? Wielogłosowość madrygału od 1950 roku

Musical score for five voices (Soprano, Mezzo-Soprano, Contralto, Tenor, Bass) from Johannes Schöllhorn's *Madrigali a Dio*, measures 19-21. The lyrics are: "za piu sde-igni spe-tta-to-re im-po-ten-te".

Przykład 1. Johannes Schöllhorn, *Madrigali a Dio*, cz. I figura, t. 19–21

Musical score for five voices (Soprano, Mezzo-Soprano, Contralto, Tenor, Bass) from Johannes Schöllhorn's *Madrigali a Dio*, measures 53-65. The lyrics are: "si'o o o o o gas mi i i i i i un ro zo il mi".

Przykład 2. Johannes Schöllhorn, *Madrigali a Dio*, cz. IV hoquetus, t. 53–65

Do pokazania rozszczepienia jednostki w medium solowym dążył z kolei Christophe Bertrand w *Madrigal*. Wybrał on trzy różne teksty słowne z odrębnych czasów: François Rabelaisego, Itala Calvina i Rolanda Barthesa. Nie połączył ich jednak, a podał kolejno, w trzech fazach kompozycji. Rozbicie podmiotu przedstawił nie symultanicznie, ale sukcesywnie, prowadząc na zmianę w jednym głosie dwie linie zróżnicowane pod względem wysokości, artykulacji oraz sposobu zapisu słów (por. przykład 3).

Wyjątkowy sposób synchronicznego pokazania dezintegracji jednostki znajdziemy w *La lontananza nostalgica utopica futura* Luigiego Nona. W ten sposób można interpretować zwielokrotnienie jednego instrumentu solowego nagranych na ośmiu taśmach. Było to dobitne, zwłaszcza gdy partię skrzypiec na żywo wykonywał sam, nagrany przez kompozytora na taśmach do utworu, Gidon Kremer. Zatem wtedy, kiedy do odbiorcy docierała i z głośników, i z estrady gra tej samej osoby. Wielogłosowość – realizowana

Musical score for Soprano (S.) from Christophe Bertrand's *Madrigal*, measures 36-37. The lyrics are: "dans les in-ter-si-ces des é-ca [a]→[i] e e par la fer-men-tation de di-vers corps".

Przykład 3. Christophe Bertrand, *Madrigal*, t. 36–37, partia sopranu



tutaj w medium instrumentalno-elektronicznym jako „wielościęzkowość” – i faktura polifoniczna pozostają w tej kompozycji jednymi z niewielu śladów dawnej postaci gatunku (obok rozbudowanego tytułu o walorach literackich i obszernych uwag wykonawczych stających się substytutem tekstu słownego). Wrażenie polifonii – niezależnie od wykonania, w którym można użyć od dwóch do ośmiu ścieżek taśmy jednocześnie jako kontrapunktu dla solowych skrzypiec – potęguje zróżnicowanie brzmienia poszczególnych warstw<sup>35</sup>. Oczywiście im więcej ścieżek jednocześnie usłyszymy i im bardziej będą one zróżnicowane, tym silniejsze będzie nasze odczucie polifonii.

Wielogłosowość realizowana jest różnie nie tylko w zależności od mówiącego podmiotu. Od początku istnienia madrygału łączyły się w nim wpływy kunsztownej polifonii i faktury pieśniowej z melodią w głosie najwyższym. W historii gatunku raz jeden, raz drugi sposób kształtowania uzyskiwał większą popularność, a często oba współistniały w ramach utworu.

Prawie wszystkie madrygały wielogłosowe (zarówno *a cappella*, jak i wokalnie-instrumentalne) są przynajmniej we fragmentach polifoniczne lub polifonizujące; w każdym z nich faktura pełni funkcję formotwórczą. W najbardziej ścisłej postaci polifonia przejawia się w *Madrigāls* Vasksa. Pierwsza, dłuższa faza tej kompozycji jest współczesną odmianą fugi opartej na modalnym, jakby ludowym temacie. W ekspozycji temat wprowadzany zostaje kolejno w każdym głosie od sopranu do basu. Ukazywany jest w całości, za każdym razem jednak w innej postaci: podstawowej, w transpozycji o kwintę w dół, raku i raku transpozycji. Funkcję kontrapunktu pełni czterodźwiękowy motyw powtarzany *ad libitum*, wprowadzany w postaci analogicznej do postaci tematu. Kulminację kompozycji wyznaczają dwa stretta, drugie bardziej zagęszczone (por. przykład 4). Funkcję kody pełni przeprowadzenie augmentowanego tematu (bez precyzyjnego odwzorowania rytmu), pod koniec którego zaznacza się dążenie do synchronizacji rytmicznej głosów. Zrealizuje się ono jednak w pełni dopiero w drugiej fazie kompozycji.

Fuga nie należy do polifonicznych środków kojarzonych z madrygałem; w przypadku utworu Vasksa

zastosowanie tak ścisłej i tak klarownie przeprowadzonej polifonii (choć w nietypowym dla niej środowisku tonalnym) może się wiązać z okolicznościami powstania *Madrigāls* – to utwór wczesny, napisany w trakcie studiów kompozytorskich. Być może ma ona też związek z tekstem słownym. Pojęcie „fugi” pochodzi zaś od łacińskiego słowa oznaczającego „ucieczkę” lub „pogoń” – a w pierwszej części wiersza de Pontoux mowa jest o upływającym czasie. Powtarzanie wersów do jednego tematu może również oddawać formę pierwszej części wiersza – wyznaczaną przez anaforę „Ar laiku” – „Z czasem”:

Ar laiku pukes vist un paliek gausas,  
 Z czasem kwiaty więdną i wiotczęją,  
 Ar laiku jura ramak vilnus vels.  
 Z czasem morze uspokaja swoje fale,  
 Ar laiku izzus lielas upes sausas.  
 Z czasem wielkie rzeki wysychają,  
 Ar laiku ari mftstaka top dzelzs,  
 Z czasem nawet żelazo mięknie.  
 Ar laiku kaujam talam jabeidzas,  
 Z czasem odległe bitwy muszą się skończyć.  
 Ar laiku piln pari zale zels.  
 Z czasem zamki znikają pod zielenią.  
 Tik lepnums tavs arvienu liesmas kuras  
 Tylko twoja дума wciąż płonie  
 Un pastavigi laikam preti turas  
 I nieustannie przeciwstawia się upływowi czasu.

Claude de Pontoux, tłum. Dominika Micał  
 tłum. Edvards Virza<sup>36</sup>

Dwa ostatnie wersy, zwrot do adresata (do sztuki? muzyki?), który może oprzeć się przemijaniu, opracowane zostały w sposób kontrastowy, akordowo, w długich wartościach rytmicznych.

Co najmniej dwaj kompozytorzy wprowadzili do swoich madrygałów kanon, również nienależący do typowych dla gatunku środków. Nieortodoksyjny kanon skomponował Haubenstock-Ramati. Oparł go na niedookreślonych wysokościach dźwięku (podał jedynie interwały i zaznaczył orientacyjnie relacje między głosami), a śpiewany tekst ograniczył do samogłosek i sporadycznie spółgłoski „m”. Jeśli śpiewacy przyjmą

<sup>35</sup> Zwięzły opis zawartości poszczególnych ścieżek zob.: K. Kwiatkowski, *Mistrz dźwięku i ciszy. Luigi Nono*, Warszawa 2015, s. 180–181.

<sup>36</sup> Cyt. za partyturą: P. Vasks, *Madrigāls*, Mainz 2006.

**Come prima**  
*pp*

S ar lai - ku pi - lim pā - ri zā - le zels, ar lai - ku  
A ar lai - ku pi - lim pā - ri zā - le zels, ar lai -  
T ar lai - ku pi - lim pā - ri zā - le zels, ar lai - ku  
B ar lai - ku pi - lim pā - ri zā - le zels, ar lai -

Przykład 4. Pēteris Vasks, *Madrigāls*, s. 2

stały puls, kanon będzie siedmiogłosowy. Gdyby jednak każdy zdecydował się na nieco inne tempo, konstrukcja ulegnie rozstrojeniu pod względem czasu, a głosów będzie szesnaście – tyle, ilu śpiewaków. W poszczególnych partiach kanon kończy się w różnych momentach. Ze względu na brak wyrazistego konturu melodycznego oraz zapadającego w pamięć tekstu słownego, a także przez wprowadzanie głosów symultanicznie, kanon Haubenstocka-Ramatiego jest trudno uchwytny słuchowo.

Konsekwentnie polifoniczne są 12 *Fünfstimmige Madrigale* Hindemitha i *Nonsense Madrigals* Ligetiego. Imitacje (a w *Eines Narren, eines Künstlers Leben* z cyklu Hindemitha nawet fugato, por. przykład 5), zestawianie mniejszych grup głosów wybieranych z danego zespołu czy polifonia kontrastowa są czytelne

i stanowią podstawowy środek formotwórczy. Imitacje łatwo uchwycić słuchowo między innymi ze względu na tonalność – w obu tych cyklach silne są reminiscencje systemu dur-moll. W obu również pojawiają się *passacaglie*: u Hindemitha – *Es bleibt wohl*, u Ligetiego – *Flying Robert*.

Temat *Es bleibt wohl* obejmuje jedenaście wysokości (wszystkie oprócz *gis*), a jego centrum tonalne stanowi *a*. Pominięcie dźwięku prowadzącego i podkreślanie relacji *d-a* w zakończeniu nadaje mu modalny charakter. Temat powtórzony zostaje konsekwentnie osiem razy. Madrygał zamyka krótki koda oparta – w typowy dla gatunków polifonicznych sposób – na nucie pedałowej, w tym wypadku centralnym *a*. Bardziej skomplikowana jest *passacaglia* Ligetiego *Flying Robert*. Jej temat obejmuje trzy głosy, a w kolejnych

Fugato, langsam ♩ 58

Vor dem dunk - len To - des - hin - ter - grun -  
- grun - de im Ge - wand - der  
Vor dem dunk - len To -

Przykład 5. Paul Hindemith, *Eines Narren, eines Künstlers Leben*, t. 1–4

pokazach zostaje rozbity nawet na więcej partii; poszczególne dźwięki przedzielane są innymi, niekiedy pojawiają się nawet symultanicznie. Obie *passacaglie* interpretować możemy w kontekście znaczeń i przesłań niesionych przez teksty słowne madrygałów. Wiersz Weinhebera wybrany przez Hindemitha mówi o „żału odchodzenia” („*Treuer des Vergehens*”) i „losie narzuconym nam z daleka” („*Schicksal, das verhängt ist von ferne*”). Słowa madrygału Ligetiego, autorstwa Heinricha Hoffmanna, są pozornie niewinne – mowa w nich o Robercie, który zamiast zostać w domu w czasie deszczu, wolał wyjść na zewnątrz. I nikt nigdy więcej nie widział chłopca – porwał go wiatr. Czy Robert umarł? Możemy sądzić, że wybór przez Ligetiego *passacaglii* taki koniec jego przygody dopowiada. W obu madrygałach *passacaglia* wiąże się więc z nieuchronnością losu i śmiercią – podobnie jak to bywało w twórczości Dmitrija Szostakowicza czy Benjamina Brittena, i jak współcześnie często interpretuje się nawet najsłynniejszą *Passacaglię c-moll* Johanna Sebastiana Bacha:

Sens barokowych form ostinatowych w muzyce jest wieloznaczny. To pewne, ale jedno z tych znaczeń wysuwa się na plan pierwszy: to powtarzalność, nieusuwalność, niemożność zaprzeczenia, niemoc walki z oczywistością<sup>37</sup>.

Ligeti korzysta też w *Nonsense Madrigals* z innych środków polifonicznych: ostinat (*The Lobster Quadrille*) czy techniki *cantus firmus* (*Two Dreams and a Little Bat*), łącząc ją też z zaczerpniętą z muzyki afrykańskiej politempią<sup>38</sup>.

*12 Madrigali* Salvatore Sciarrina i *Madrigals* Agaty Zubel ukształtowane zostały linearnie, lecz znacznie swobodniej. Znajdziemy w nich zarówno zestawianie grup głosów wydzielonych z zespołu, faktury zbudowane z kontrastowych linii melodycznych, rzadziej imitacje (motywów – z zachowaną strukturą interwałową – u Sciarrina, raczej gestów – struktur, w których nie jest istotne dokładne następstwo interwałów, ale raczej „przepływ energii”: rytm, akcentuacja, melos – u Zubel, często z odwróceniem kierunku interwałów,

por. przykład 6). Sam autor *12 Madrigali* uważa jednak swoje utwory za zasadniczo monofoniczne – przejawiać się to może w podobnym kształtowaniu poszczególnych głosów, a także poczuciu zmiernego podobnymi drogami do wspólnego celu ruchu.

Ukształtowane przeważnie linearnie zostały również madrygały Mauricia Kagela i Harrisona Birtwistle’a. Pod względem mówiącego podmiotu *Schwarzes Madrigal* pierwszego z kompozytorów przedstawia się na tle pozostałych kompozycji wyjątkowo. Pozbawiony czasowników tekst słowny zbudowany na bazie dialogu („*Dokąd? – Do Timbaktu*” itd.) można uznać za wypowiedź wspólnoty, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę potencjalnie antyglobalizacyjny i postkolonialny wydźwięk kompozycji<sup>39</sup>. Liczba linii rzadko dorównuje liczbie głosów; są one grupowane, często poruszają się w homorytmicznej jedności, co może być kolejnym – poza przeznaczeniem kompozycji na chór i rodzajem słów – argumentem za uznaniem podmiotu utworu Kagela za zbiorowy. Najbardziej niezależnie poruszają się tu koncertujące partie instrumentalne. Oba utwory Birtwistle’a natomiast – zarówno wokalne-instrumentalne *Neruda Madrigales*, jak i wokalne *On the sheer...* – zostały pod względem faktury ukształtowane w charakterystyczny dla twórczości tego kompozytora sposób, z dużym udziałem heterofonii. Często też jedna (niekiedy więcej) z warstw fakturalnych zawiera ostinato. Nakładanie się niezależnych warstw i heterofonicznych wiązek z kolei daje wrażenie polifonii faktur. W *On the sheer...* poszczególne warstwy odpowiadają też występującym w utworze postaciom: bas – Hades, sopran – Eurydyka, tenor i kontratenor (lub alt) – Orfeusz, głosy chóru – odpowiednik chóru greckiego.

Środki polifoniczne – podporządkowane jednak myśleniu harmonicznemu – znajdziemy nawet w najprostszych, inspirowanych jazzującą piosenką *Birthday Madrigals* Ruttera, zwłaszcza w jedy-nym madrygale tego cyklu obligatoryjnie wykonywanym *a cappella* – *Draw on, Sweet Night*<sup>40</sup>. Faktura

<sup>39</sup> Tak twórczość Kagela, zwłaszcza *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, interpretuje Björn Heile, por.: B. Heile, „*Transcending Quotation: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester*,” *Musical Analysis* 2004, t. 23, nr 1.

<sup>40</sup> Warto dodać, że utwór powstał do słów zaczerpniętych z madrygału Johna Wilbye’a.

<sup>37</sup> P. Orawski, *Piękno muzyki* (14), <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piotr-orawski-piekno-muzyki-14-o-passacaglii-bacha/> (dostęp: 4.05.2020).

<sup>38</sup> S.A. Taylor, *Ligeti, Africa and Polyrythm*, „*The World of Music*” 2003, t. 45, nr 2, s. 83–84.

Przykład 6. Agata Zubel, *Madrigals*, nr 5, t. 29–34

polifoniczna pełni w nim funkcję ekspresywną. Jako bardziej kunsztowna i kojarząca się z pewnym wyrafinowaniem nadaje ona temu utworowi poważny charakter, wyróżniając go spośród pozostałych madrygałów Ruttera – radosnych i lekkich. Polifonia jako jeden ze środków formotwórczych, a jednocześnie kształtujących charakter utworu wprowadzona została też przez Beria w *A-Ronne*. Kompozytor korzysta

z różnych typów polifonii, zależnie od potrzeb znaczeniowo-ekspresywnych: w odcinku do słów *Manifestu komunistycznego* słyszymy chorał protestancki (*liturgically*), w odcinku *like a folk song* jeden z głosów wykonuje nutę pedałową, w *Stesso tempo* zespół imituje instrumentalną fakturę barokową, a niedługo przed zakończeniem znajdziemy nawet odcinek inspirowany średniowiecznym organum (por. przykład 7).

Przykład 7. Luciano Berio, *A-Ronne*, s. 2

W madrygałach solowych – poza utworem Bertranda – głos pełni przede wszystkim funkcję melodyczną, nawet liryczną. Po pierwsze za sprawą odmiennej faktury, po drugie ze względu na inny charakter jego przodka – madrygału z *basso continuo* – wszesnobarokowego, łączonego z arią. Rolę liryczności zwiększa w tych kompozycjach nakładanie się pola hermeneutycznego madrygału na pola hermeneutyczne późniejszych solowych gatunków wokalnoinstrumentalnych, przede wszystkim pieśni z fortepianem lub z zespołem. Gdyby nie ukierunkowująca nasz odbiór decyzja kompozytorów o nazwaniu swoich cykli madrygałami, interpretowanie ich jako pieśni byłoby zapewne uzasadnione. Nawet mimo gatunkowych tytułów pozostaje ona dla nich istotnym kontekstem. Dotyczy to w takim samym stopniu *Madrigals* Georga Crumba, *Drei Madrigale* Alfreda Sznitkego, jak *Madrigal* Christophe'a Bertranda. Nieco inny jest przypadek *Madrigali dell'estate*: Marek Stachowski podjął tytuł nadany cyklowi poetyckiemu przez jego autora, Gabriela d'Annunzia. Mimo to interpretatorki utworu jednoznacznie włączają go w tradycję madrygałową<sup>41</sup>. W wokalnoinstrumentalnych madrygałach solowych także polifonia pojawia się rzadziej i jest trudniej uchwytana. Nawet gdy występuje, to uprzywilejowanie głosu solowego pomniejsza jej znaczenie. W *Drei Madrigale* Sznitkego zachowany został podział na głos solowy i akompaniament, przede wszystkim ze względu na prowadzenie partii klawesynu, a później zespołu smyczkowego i wibrafonu, w fakturze akordowej, nawet mimo obecnych w utworze imitacji. W części drugiej cyklu instrumenty zespołu uaktywniają się melodycznie jedynie, kiedy głos milczy – tworząc tym samym krótkie interludia. Sznitke jako jedyny tak wyraźnie odwołał się do madrygału z *basso continuo*. Świadczy o tym zarówno wprowadzenie klawesynu i smyczków do zespołu, jak i relacja między planami. W *Madrigali dell'estate* Marka Stachowskiego zespół instrumentalny również pozostaje przede wszystkim

akompaniamentem, sporadycznie wchodząc z sopranem w dialog, a w ostatniej fazie pierwszego utworu wspierając go nawet w fakturze *colla parte*<sup>42</sup>. Jak udowodniła Agnieszka Draus, muzyka powierzona zespołowi ma jednak przede wszystkim funkcję ilustracyjną<sup>43</sup>. Stosowanie instrumentów: ich dobór, artykulacja, faktura w *Madrigals* Crumba świadczy o tym, że kompozytor skupiał się raczej na osiągnięciu określonych efektów barwowych niż na zaznaczeniu poszczególnych warstw czy dialogów między nimi. Zespół nie zapewnia tu jedynie akompaniamentu, raczej „środowisko”, w którym głos pojawia się jakby naturalnie, nawet wtedy, kiedy dominuje (np. na początku *Bebe el agua tranquila de la cancion añaña*) – często wynika to z traktowania głosu ludzkiego jak instrumentu, stosowania podobnych artykulacji czy wykorzystywania przez Crumba barwowych powinowactw, a także z subtelności, przejrzystości całej tkanki muzycznej. W jednym z dwunastu utworów, *La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo*, Crumb wprowadził jednak technikę kojarzoną z dawną (choć nie renesansową ani wczesnobarokową, ale średniowieczną) polifonią – izorytmię.

Od wielogłosowości odchodzą często twórcy madrygałów instrumentalnych. Na jeden solowy instrument melodyczny (więc bez związku z praktyką instrumentalnego wykonania utworów *a cappella*) skomponowali utwory m.in. Mario Lavista, Mel Powell, Dmitry Feliksovich Yanov-Yanovsky, Alfred Sznitke, Grażyna Pstrokońska-Nawratil i Henri Pousseur. Sznitke przeznaczył *Madrigal in memoriam Oleg Kagan* na skrzypce (instrument, na którym grał Kagan) lub wiolonczelę (instrument, na którym grała jego żona, Natalia Gutman). Kompozytor wykorzystał możliwość wykonywania na tych instrumentach dwudźwięków, niekiedy też wprowadził fakturę sugerującą dialog (por. przykład 8). Wielogłos, a w zasadzie dwugłos, można też odczytać z tego utworu metaforycznie. Na początku napisanej po śmierci skrzypka kompozycji Sznitke zakodował imiona i nazwiska Kagana i Gutman – literze „e” odpowiada dźwięk e itp. (litery niewystępujące wśród nazw dźwięków

<sup>41</sup> R. Borowiecka, *Elementy włoskie w pieśni polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Muzyka i liryka 10. Pieśń polska. Rekonesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, Kraków 2002, s. 242–245; A. Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016, s. 247–256; N. Fukuoka, op. cit., s. 27–33. Jedynie Monika Mazur nie wzięła pod uwagę kontekstu gatunkowego cyklu: M. Mazur, „*Madrigali dell'estate*”: *wybrane relacje słowa i dźwięku*, [w:] *Mark Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Kraków 2007, s. 151–162.

<sup>42</sup> Draus interpretuje ten moment jako „idiom dawnych arii unisonowych zakomponowanych przez ich autorów w momentach ważnych”, A. Draus, op. cit., s. 251.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 247–256.

pominięto)<sup>44</sup>. Ze względu na najczęstsze występowanie litery „a”, to właśnie na dźwięku *a* centralizuje się utwór.



Przykład 8. Alfred Schnittke, *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*, t. 22–33

W *Algorytmie snu wielkiego miasta* Pstrokońskiej-Nawratil z kolei charakterystyczna dla pierwszego tematu faktura akordowa to raczej rodzaj figury kolorystycznej niż zestrój pojedynczych głosów – są one wobec siebie współzależne, nie poruszają się samodzielnie, a ruch harmoniczny jest dość wolny – barwa wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy. Możemy odnaleźć tu jednak innego rodzaju dialog – sukcesywny. Utwór ma formę podwójnych wariacji, których tematy ze sobą kontrastują. Pierwszy, *grave, tremendo, inquieto, allegro ma non troppo*, jest harmoniczno-kolorystyczny. W temacie drugim, *tranquillo, delicato e fiabesco, andante*, dominuje kształtowanie melodyczne. Podobną formę, opartą na alternacji odcinków dynamicznych i statycznych, ma *Madrigal* Furrera. Orkiestra nie ewokuje w nim jednak odczucia typowej wielogłosowości, działa raczej jak jeden organizm niż zespół solistów kojarzący się z dawnym madrygałem.

Henri Pousseur skomponował aż trzy madrygały – wszystkie instrumentalne: *Madrigal I* na klarnet solo, *Madrigal II* na instrumenty dawne, *Madrigal III* na klarnet i zespół (skrzypce, wiolonczelę, dwie perkusje i fortepian). Pierwszy to typowa wirtuozowska

miniatura, swobodny monolog: z nagłymi zmianami rejestrów, szybkimi przebiegami i przednutkami, skonstrastowanymi z długimi dźwiękami. Tempo oznaczone zostało w przybliżeniu, nie ma kresek taktowych. Wykonawca sam decyduje, na jakim klarnecie zagrać zapisaną *in C* kompozycję (skala odpowiada klarnetom *in B* i *in A*, dla klarnetu *in Es* najniższe dźwięki utworu są nieosiągalne)<sup>45</sup>. Cztery lata późniejszy *Madrigal III* Pousseur napisał na podstawie pierwszego utworu. Partia klarnetu stanowi lekko zmodyfikowaną kopię *Madrigal I*. Zapisano ją dokładnie tak samo pod względem wysokości, ale *in B* (i wykonuje się je w tym stroju). Podzielona została na fragmenty, pomiędzy które Pousseur wprowadził zającebiające się z nią zespołowe interludia. Kiedy klarnet bierze udział w interludiach, otrzymuje nowy, nie pochodzący z *Madrigal I* materiał dźwiękowy. Kompozytor i tutaj zrezygnował z kreski taktowej i precyzyjnego zapisu rytmu. Poszczególne partie uzgadniane są ze sobą za pomocą linii, które wskazują miejsca spotkania poszczególnych instrumentów – owe pioniki nie zawsze jednak obejmują cały zespół (por. przykład 9). Koordynacja głosów stanowi jedną z podstawowych trudności wykonawczych. Konieczność utrzymywania wysokiego skupienia i ciągłego reagowania na współgrających (a także swobodna tonalność z zapewniającymi utworowi spójność, porządkującymi interwałami-kotwicami) nasunęła Jésusowi Aguilii skojarzenia z improwizacją<sup>46</sup>. W kontekście gatunkowego dookreślenia zawartego w podtytule możemy ją interpretować jako realizację ideału muzykowania w kameralnym gronie, z którym kojarzy się madrygał wykonywany z ksiąg głosowych, zapisywany jeszcze bez kresek taktowych. Warto przywołać też pogląd Hindemitha, który w madrygale właśnie widział jedyny gatunek pod względem doskonałej kameralności mogący mierzyć się z kwartetem smyczkowym<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Ch. Segall, *Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique*, „The Journal of Musicology” 2013, t. 30, nr 2, s. 269.

<sup>45</sup> Co zastanawiające, klarneści grają go, jakby zanotowany został *in B*: Larry Combs na płycie *Clarinet Solos, Duos, Trios*, Mark Records 2012; Eduard Brunner na płycie *Music for Solo Clarinet*, Naxos 2011. Trudno przypuszczać, że klarneści nie zwrócili uwagi na informację, że nuty zapisane są *in C*, skoro pojawia się ona w legendzie.

<sup>46</sup> Cyt. za: C. Samuel, książeczka do albumu CD *Pierre Boulez. Le Domaine Musical. 1965...1967*, trans. J.T. Tuttle, Decca 2015.

<sup>47</sup> P. Hindemith, *Vorwort*, [w:] *Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber*, Mainz 1958, s. nienumerowane.

Przykład 9. Henri Pousseur, *Madrigal III*, s. 9

\*\*\*

Nawet te nieliczne przykłady pokazują, że we współczesnym madrygale wielogłosowość jest przez twórców różnie interpretowana lub nawet odrzucona. Niekiedy pozostaje cechą neutralną, przyjmowaną jako oczywista składowa gatunku. Często jednak decyzja o wielogłosowej obsadzie wpływa znacząco na interpretację utworu: daje podstawę do słyszenia podmiotu jako zdezintegrowanej jednostki albo wypowiadającej się zgodnie zbiorowości; bywa reprezentacją grupy osób wchodzących ze sobą w różne relacje determinowane tekstem słownym, a także po prostu zespołem solistów pozostających w najwyższym skupieniu i uważności na siebie nawzajem.

Wykorzystanie głosu solowego zaciera tożsamość gatunkową utworów i sugeruje związki z pieśnią – artyści wzmacniają wtedy związki swoich kompozycji z madrygałem, podkreślając inne elementy mogące się z nim kojarzyć: wprowadzając instrumenty dawne, sugerując polifonię czy stosując środki ilustracyjne. Autorzy utworów wokalnych *a cappella* czerpią chętnie z tradycyjnych środków polifonicznych – niezależnie od języka dźwiękowego i indywidualnego stylu. Znacznie trudniej interpretować w kontekście dawnych

technik polifonicznych te madrygały, których twórcy odeszli od kształtowania melodyczno-kontrapunkcyjnego czy melodyczno-harmonicznego, zbliżając się ku myśleniu przede wszystkim kolorystycznym.

Zwykle jednak nawet w pozornie najbardziej odbiegających od tradycyjnych wyobrażeń o gatunku kompozycjach instrumentalnych, zwłaszcza tych dla solisty – twórcy choćby drobnymi sugestiami odwołują się do wielogłosowości i polifonii, wzmacniając postrzeganie tej cechy jako kluczowej dla naszego rozpoznawania utworów jako madrygałów. Rozpisanie „ja” na głosy pozostaje więc ważnym kontekstem nawet wtedy, kiedy nie jest w utworze obecne; stanowi jeden z istotniejszych punktów odniesienia ustanawiających horyzont oczekiwań wobec utworów zatytułowanych „madrygałami”.

## BIBLIOGRAFIA

Partytury i nagrania

Berio Luciano, *A-Ronne*, Universal Edition, Wien 1975.

Bertrand Christophe, *Madrigal*, Ricordi, Milano 2016.

Birtwistle Harrison, *On the Sheer Threshold of the Night*, Universal Edition, London 1980.

- Birtwistle Harrison, *Neruda Madrigales*, Boosey & Hawkes, London 2005.
- Brunner Eduard, *Music for Solo Clarinet*, CD, Naxos 2011.
- Combs Larry, *Clarinet Solos, Duos, Trios*, CD, Mark Records 2012.
- Crumb George, *Madrigals. Book I–IV*, Edition Peters, Leipzig–London–New York 1971.
- Furrer Beat, *Madrigal*, Universal Edition, Wien 1992.
- Haubenstock-Ramati Roman, *Madrigal*, Universal Edition, Wien 1970.
- Hindemith Paul, *Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber*, B. Schott's Söhne, Mainz 1958.
- Kagel Mauricio, *Schwarzes Madrigal*, Edition Peters, Leipzig–London–New York 1999.
- Ligeti György, *Nonsense Madrigals*, Schott, Mainz 1999.
- Nono Luigi, *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più „caminantes” con Gidon Kremer*, Ricordi, Milano 1989.
- Pousseur Henri, *Madrigal*, Universal Edition, London 1963.
- Pousseur Henri, *Madrigal III*, Universal Edition, London 1966.
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Algorytm snu wielkiego miasta. Madrygał II*, PWM, Kraków 2003.
- Rutter John, *Brithday Madrigals*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Schöllhorn Johannes, *Madrigali a Dio*, materiały kompozytora.
- Sciarrino Salvatore, *12 Madrigali*, Rai Trade, Roma–Milano 2006.
- Stachowski Marek, *Madrigali dell'estate*, PWM, Kraków 1987.
- Sznitke Alfred, *Drei Madrigale*, Sikorski Verlag, Hamburg 1981.
- Sznitke Alfred, *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*, Sikorski Verlag, Hamburg 1991.
- Vasks Pēteris, *Madrigāls*, Schott, Mainz 2006.
- Zubel Agata, *Madrigals*, materiały kompozytorskie.
- L i t e r a t u r a**
- Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 19–32.
- Borowiecka Renata, *Elementy włoskie w pieśni polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Muzyka i liryka 10. Pieśń polska. Rekonesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002, s. 223–246.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Madrygał*, [w:] eadem, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne-instrumentalne*, PWM, Kraków 1984.
- D'Agostino Gianluca et al., *Madrigal*, [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075> (dostęp: 10.04.2019).
- Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Fenlon Ian, Haar James, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Fukuoka Nina, *Madrygał w muzyce współczesnej w perspektywie tradycji gatunku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Marty Szoki, Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, 2012.
- Haar Jams, *Madrigal*, [w:] *European Music, 1520–1640*, ed. James Haar, Boydell Press, Woodbridge 2006.
- Haar James, *The Science and Art of Renaissance Music*, ed. Paul Corneilson, Princeton University Press, Princeton–New Jersey 1998.
- Hatten Robert S., *A Theory of Virtual Agency for Western Art: Music*, Indiana University Press, Bloomington 2018.
- Heile Björn, 'Transcending Quotation': *Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, „Musical Analysis” 2004, t. 23, nr 1, s. 57–85.
- Hindemith Paul, *Vorwort*, [w:] *Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber*, B. Schott's Söhne, Mainz 1958.
- Ivory James, *Foreword*, [w:] Pier Paolo Pasolini, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*, ed., trans. Stephen Sartarelli, University of Chicago Press, Chicago–London 2014, s. xi–xiii.
- Jeż Tomasz, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*, Semper, Warszawa 2003.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Mistrz dźwięku i ciszy. Luigi Nono*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Mabbett Margaret, *Genre and Function: Some Thoughts on Italian Secular Vocal Music in the Sixteenth Century*, [w:] *Companion to Medieval and Renaissance Music*, eds. Tess Knighton, David Fallows, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1997, s. 127–130.
- Mazur Monika, „Madrigali dell'estate”: *wybrane relacje słowa i dźwięku*, [w:] *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. Leszek Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.
- McClary Susan, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004.



- Obniska Ewa, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, PWM, Kraków 2019.
- Orawski Piotr, *Piękno muzyki (14)*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piotr-orawski-piekno-muzyki-14-o-passacaglii-bacha/> (dostęp: 4.05.2020).
- Pociej Bohdan, *Madrygał (2)*..., „Ruch Muzyczny” 1983, t. 27, nr 7, dodatek „Historia Muzyki”.
- Roche Jerome, *The Madrigal*, 2nd edition, Oxford University Press, Oxford 1990.
- Samuel Claude, książeczka do albumu CD *Pierre Boulez. Le Domaine Musical. 1965...1967*, trans. John Tyler Tuttle, Decca 2015.
- Schöllhorn Johannes, *Madrigali a Dio. Programmtext*, <http://www.johannes-schoellhorn.de/madrigali.pdf> (dostęp: 24.04.2020).
- Sciarrino Salvatore, *12 Madrigali, perché oggi*, [w:] idem, *12 Madrigali*, Rai Trade, Roma–Milano 2006.
- Segall Christopher, *Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique*, „The Journal of Musicology” 2013, t. 30, nr 2, s. 252–286.
- Shearman John, *Mannerism*, Penguin Books, London 1990.
- Suszek Hubert, *Różnorodność wielości ja*, „Roczniki Psychologiczne” 2007, t. 10, nr 2, s. 7–37.
- Śniecikowska Beata, *Haiku po polsku. Stereotypy – wizualizacje – polemiki*, „Pamiętnik Literacki” 2007, t. 98, z. 2, s. 155–183.
- Taruskin Richard, *The Literary Revolution and the Return of the Madrigal*, [w:] idem, *Oxford History of Western Music*, vol. 1: *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford–New York–Auckland 2010.
- Taylor Stephen Andrew, *Ligeti, Africa and Polyrhythm*, „The World of Music” 2003, t. 45, nr 2, s. 83–94.
- Watkins Glenn, *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory*, wstęp Claudio Abbado, W.W. Norton & Company, New York–London 2010.
- Paul Hindemith, *Eines Narren, eines Künstlers Leben*  
© Schott Music, Mainz, Germany
- Luciano Berio, *A–Ronne*  
© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien  
Alfred Sznitke, *Madrigal in memoriam Oleg Kagan*  
© 1991 Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg  
Henri Pousseur, *Madrigal III*  
© Copyright 1966 by Universal Edition (London) Ltd., London

Autorka składa serdeczne podziękowania pani Agacie Zubel oraz panu Johannesowi Schöllhorn za wyrażenie zgody na opublikowanie fragmentów ich partytur.

## SUMMARY

### Dominika Micał

#### “I” Written for Five Voices? Polyphony of the Madrigal since 1950

Surprisingly, since 1950, at least 500 works connected to the madrigal, and among them at least 454 madrigals, have been written. Unfortunately, a comprehensive musicological or theoretical-musical approach to that issue has been lacking so far. Using the genre studies perspective, the article aims to show how some composers working in the second half of the 20<sup>th</sup>-century and in the 21<sup>st</sup>-century respond to the early madrigal in terms of one of the most important madrigal characteristics – its polyphonic scoring and texture. That aspect, criticised by theorists at the end of the 17<sup>th</sup> century, became the source of diverse musical reinterpretation in contemporary pieces by, among others: Luciano Berio, Christophe Bertrand, Harrison Birtwistle, George Crumb, Beat Furrer, Roman Haubenstock-Ramati, Paul Hindemith, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luigi Nono, Henri Pousseur, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, John Rutter, Johannes Schöllhorn, Salvatore Sciarrino, Marek Stachowski, Alfred Schnittke, Pēteris Vasks, Agata Zubel. A number of aspects of polyphony are taken into consideration: type of polyphonic means (canons, fugue, passacaglia, etc.), their function (structural, semantic, emotional, etc.), and their meaning (c.f. their role in the process of constructing the subject of given works).

#### Keywords

madrigal, genre studies, 20<sup>th</sup>-century music, 21<sup>st</sup>-century music, early music