

Agata Krawczyk

Technika kompozytorska Arvo Pärta w utworach instrumentalnych z okresu wczesnej stylistyki tintinnabuli

Aspekty Muzyki 4, 147-169

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



AGATA KRAWCZYK

Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
ul. Łąkowa 1–2, 80-743 Gdańsk, +48 58 300 92 33
ag_k@tlen.pl

Technika kompozytorska Arvo Pärta w utworach instrumentalnych z okresu wczesnej stylistyki *tintinnabuli*

Tintinnabuli — tak nazywany jest charakterystyczny indywidualny styl estońskiego kompozytora Arvo Pärta (ur. 1935). W tej stylistyce skomponowane zostały jego najbardziej znane utwory, takie jak *Fratres* czy *Tabula rasa*. Słowo *tintinnabulum* oznacza po łacinie „dzwoneczek”, w odróżnieniu od *campana* — dużego dzwonu o głębszym brzmieniu. Styl *tintinnabuli* można zatem przetłumaczyć jako „styl dzwoneczkowy”¹. Nazwa ta została zaproponowana przez żonę kompozytora Norę Pärt w roku 1977². I choć to nie dźwięk dzwoneczków był inspiracją dla Pärta, zaś nazwa stylu powstała w momencie, gdy jego założenia były już ugruntowane, sam twórca przyznaje, że skojarzenie z dzwoneczkami jest trafne: „[...] Buduję z najbardziej elementarnego surowca — trójdźwięku, jednej wybranej tonalności. Trzy dźwięki trójdźwięku są jak dzwonki. I dlatego właśnie nazywam to *tintinnabuli*”³.

¹ Definicja wg *Oxford Dictionary of English Etymology* przyjęta za: Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York 1997, s. 19 (tłum. A. K.).

² *Ibidem*, s. 97.

³ *Ibidem*, s. 87, por. David Pinkerton, *Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt*, www.arvopart.org (dostęp: 13.12.2014), s. 4 (tłum. A. K.).

Konsonansowa, wręcz eufoniczna harmonika, kontemplacyjny nastrój i prostota przejawiająca się na różnych płaszczyznach dzieła sprawiają, że kompozycje w stylu *tintinnabuli* są znane i wykonywane na całym świecie, zyskując popularność nie tylko wśród entuzjastów muzyki współczesnej, lecz także wśród szerszego grona słuchaczy.

Przedmiotem badań autorki były utwory Arvo Pärta z lat 1976–1980, czyli z okresu początków wymienionej tu stylistyki. Celem autorki była szczegółowa analiza techniki kompozytorskiej. Większość literatury na temat twórczości Pärta koncentruje się bowiem wokół aspektu estetycznego, abstrahując od precyzyjnego systemu reguł stojącego za silnie zindywidualizowanym językiem muzycznym estońskiego kompozytora.

Pomocne podczas analizy były spostrzeżenia analityczne Paula Hilliera. Sformułowany przez niego w monografii kompozytora zbiór nadrzędnych założeń dotyczących *M-voice* i *T-voice* stanowił punkt wyjścia dla dalszej analizy. W części dotyczącej formy autorka posłużyła się samodzielnie wypracowanym narzędziem analitycznym, uznając je za najbardziej adekwatne do specyfiki badanego materiału.

Zanim Arvo Pärt jako kompozytor odnalazł swą specyficzną, indywidualną drogę, jego twórczość była odbiciem prądów dominujących w tamtym okresie zarówno w Związku Radzieckim, jak i w całej Europie. Pierwsze, studenckie utwory, których powstanie przypada na lata pięćdziesiąte, utrzymane są w stylu neoklasycznym. Po roku 1960 Pärt zwrócił się w stronę nowoczesnych technik: dodekafonii, serializmu, collage’u, sonoryzmu.

Początek nowego etapu twórczości — etapu związanego z nowym, oryginalnym, autorskim stylem — przypada na rok 1976⁴. Etap ten uważa się za trwający do chwili obecnej, choć w jego ramach można wyróżnić krótsze okresy nasilenia różnych tendencji dotyczących języka muzycznego, doboru obsady wykonawczej czy źródeł inspiracji. Za pierwszy z tych okresów można uznać lata 1976–1980. W tym niedługim czasie Arvo Pärt skomponował większość swych najbardziej znanych dzieł, w większości instrumentalnych (poza chóralną *Summą* z 1977). Dzieła te były swoistymi manifestami nowo powstałej stylistyki.

Okoliczności wykształcenia nowego stylu

Narodziny stylu *tintinnabuli* wiążą się z kryzysem twórczym, jakiego ofiarą padł kompozytor po ośmioletnim okresie pisania utworów inspirowanych zdoby-

⁴ Paul Hiller, op. cit., s. 74–75.

czami awangardy: dodekafonią, serializmem, sonoryzmem, collage’em. Ostatnim dziełem z tego etapu twórczości było *Credo* na chór mieszany, fortepian i orkiestrę (1968); po tym utworze Pärt uznał, że możliwości dodekafonii wyczerpały się dla niego i rozpoczął poszukiwanie nowej drogi⁵.

Lata pomiędzy rokiem 1968 a 1976 uważa się za okres przerwy w komponowaniu — z dwukrotnym wyjątkiem: *III Symfonii* (1971) i kantaty *Laul armastatule* (1974)⁶. W rzeczywistości jednak był to okres poszukiwań twórczych. *III Symfonia* oraz *Laul armastatule* to jedyne utwory, które zostały ukończone i zaprezentowane publicznie (choć drugi z nich później został jednak przez autora wycofany jako niedokończony), jednakże nie były to jedyne próby kompozytorskie Pärta w ciągu tych ośmiu lat. Poprzez studia i ćwiczenia, kompozytor wypracowywał swój nowy styl.

Źródłem inspiracji i wzorców stała się dla Arvo Pärta muzyka dawna, przeżywająca właśnie w Estonii swój renesans dzięki zespołom specjalizującym się w jej wykonawstwie — Hortus Musicus Andreasa Mustonena i Madrigal Andre Volkonsky’ego. Za przedmiot swoich studiów obrał Pärt przede wszystkim chorał gregoriański, na którego przykładzie uczył się komponowania pojedynczej linii melodycznej. Inspirujące dla estońskiego twórcy okazało się także organum paralelne, motet izorytmiczny, polifonia renesansu, a także system skal modalnych i stóp metrycznych⁷. Echa muzyki średniowiecznej i renesansowej są wyraźnie słyszalne już w *III Symfonii*. Pärt dążył jednak do przyswojenia elementów z odległej muzycznej przeszłości i przetworzenia ich w służbie nowej, oryginalnej jakości.

Indywidualny styl Pärta został więc przez kompozytora wypracowany na drodze żmudnych studiów i szkiców, których efekt nie był przeznaczony dla uszu odbiorców; ukształtował się — rzecz by można — „poza sceną”, by dać się poznać dopiero w postaci precyzyjnie i logicznie uformowanej. A zatem sformułowania „okres wczesnej stylistyki *tintinnabuli*” nie należy rozumieć jako „okres wykształcania się stylistyki *tintinnabuli*”, wręcz przeciwnie — to właśnie w tym okresie przyjęte przez twórcę założenia traktowane były najbardziej konsekwentnie, wręcz restrykcyjnie.

W latach 1976–1980 powstały następujące instrumentalne kompozycje Arvo Pärta:

⁵ Ibidem, s. 64 i n.

⁶ Ibidem, s. 73. Pinkerton jako datę powstania *Laul armastatule* wymienia rok 1972. Por. David Pinkerton, op. cit., s. 3.

⁷ Paul Hillier, op. cit., s. 66–68, 77–85.

— na instrumenty klawiszowe: *Für Alina* oraz *Variationen zur Gesundheit von Arinushka* na fortepian (odpowiednio 1976 i 1977), *Trivium* oraz *Annum per annum* na organy (odpowiednio 1976 i 1980);

— na zespół kameralny o niesprecyzowanym składzie: *Modus* (1976), *Calix* (1976), *In Spe* (1976)⁸, *Pari intervallo* (1976), *Fratres* (1977), *Arbos* (1977);

— na zespoły kameralne o sprecyzowanym składzie (głównie kolejne wersje utworów wymienionych powyżej): *Arbos* na 7–8 fletów prostych i trzy trójkąty ad libitum (1977), *Spiegel im Spiegel* na skrzypce lub altówkę lub wiolonczelę i fortepian (1978), *Pari intervallo* na organy (1980), *Pari intervallo* na flety proste (1980), *Fratres* na skrzypce i fortepian (1980);

— na składy z orkiestrą smyczkową: *Cantus in Memory of Benjamin Britten* na orkiestrę smyczkową i dzwon (1977), *Tabula rasa* na dwoje skrzypiec, orkiestrę smyczkową i fortepian preparowany (1977)⁹.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że niektóre z utworów opracowane zostały na różne składy. Ta tendencja stanie się w późniejszych latach charakterystyczna dla Pärta; typowa dla jego twórczości prostota fakturalna i unikanie elementów wirtuozowskich decydują o tym, że wiele spośród jego kompozycji sprawia wrażenie „uniwersalnych” wykonawczo, tj. możliwych do wykonania przez różne instrumenty. Najlepszym przykładem jest tu *Spiegel im Spiegel*, w którym partia solowa oparta jest na gamie durowej realizowanej w długich wartościach rytmicznych, co czyni ją wykonalną na każdym instrumencie o określonej wysokości dźwięku, na którym możliwe jest wydobycie długich dźwięków. Utwór ten doczekał się jedenastu wersji, różniących się między sobą doбором instrumentu solowego, podczas gdy partia fortepianu pozostaje bez zmian. Jeszcze liczniejsze opracowania zyskał *Fratres*, którego oryginalna wersja z 1977 roku przeznaczona była po prostu na zespół instrumentalny — bez sprecyzowanego składu. Kolejna, opracowana trzy lata później, przeznaczona na skrzypce i fortepian, jest jedną z najpopularniejszych. Na tej właśnie wersji oparte są wszystkie spostrzeżenia dotyczące *Fratres* w dalszej części niniejszego artykułu.

W utworach powstałych w latach 1976–1980 objawiły się w pełni zarówno cechy nowego stylu, lecz także nowe środki z zakresu techniki kompozytorskiej.

⁸ Żadna z trzech wymienionych tu kompozycji nie istnieje już w swej pierwotnej postaci. Dwie z nich zostały ponownie opracowane w 1984 roku i opatrzone innymi tytułami: *Modus* funkcjonuje pod tytułem *Sarah Was Ninety Years Old*, zaś *In Spe* pod tytułem *An der Wassern zu Babel sassen wir und weinten*. *Calix* po ponownym opracowaniu został włączony w strukturę *Miserere* (1989/1991). Por. Paul Hillier, op. cit., s. 75–77, 98–99.

⁹ *Arvo Pärt's chronological list of compositions*, <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/works/chronological/> (dostęp: 13.12.2014).

Kompozycje z okresu początkowego stylistyki *tintinnabuli* cechuje bowiem duża precyzja konstrukcyjna. Konsekwentnie zbudowany system rozwiązań technicznych determinuje zarówno wysokościowy, jak i czasowy aspekt przebiegu muzycznego.

Podporządkowanie konstrukcji dzieła szczegółowym, konsekwentnie stosowanym regułom, wśród których znajdują się również procedury matematyczne, stanowi jeden z najbardziej zaskakujących aspektów stylistyki *tintinnabuli*. Słuchacz nie podejrzewa, że za eufonicznym brzmieniem kryje się cały system o poziomie logiki równym logice dodekafonii. Znamienne jest zresztą, że Pärt, porzuciwszy dodekafonię, stworzył własną technikę również opartą na równie ścisłych regułach. A zatem można przypuszczać, że to nie ograniczenia dodekafonicznej technologii zniechęciły do niej estońskiego kompozytora. Jego odwrót od dodekafonii miał podłoże estetyczne; Pärt wykorzystał precyzję konstrukcji, której nauczył się od dodekafonistów, do stworzenia własnego stylu o odpowiadającej mu estetyce.

Poniżej przedstawiono charakterystykę środków technicznych w zakresie uporządkowania materiału dźwiękowego (organizacji wysokościowej, struktury formalnej i rytmiki) sformułowaną na podstawie analizy utworów z omawianego okresu twórczości.

Organizacja wysokościowa i jej korelacja z fakturą wielogłosową

Głównym wyróżnikiem stylu *tintinnabuli* jest radykalne ograniczenie materiału dźwiękowego do dwóch jakości: skali oraz trójdźwięku. Dla każdego utworu (bądź części w wypadku kompozycji cyklicznych) kompozytor wybiera tylko jedną skalę oraz jeden trójdźwięk.

Przeprowadzona przez autorkę niniejszego tekstu analiza utworów z wczesnego okresu tej stylistyki pod kątem doboru skal i trójdźwięków wykazała statystyczną dominację minoru. Spośród skal kompozytor preferuje molową eolską — tego rodzaju skala jest wykorzystana w *Für Alina* (h-moll), *Variationen zur Gesundheit von Arinushka* (a-moll), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (również a-moll), *Annum per annum* (d-moll), *Tabula rasa* (a-moll w części pierwszej i d-moll w części drugiej). Zdarzają się także przypadki wykorzystania skali molowej harmonicznej (d-moll we *Fratres*), molowej doryckiej (es-moll w *Pari intervallo*¹⁰) oraz durowej (F-dur w *Spiegel im Spiegel*), przy czym ta ostatnia występuje niekiedy jako uzasadniona formą opozycja do jednoimiennej skali

¹⁰ Dotyczy wersji na organy; wersja na flety proste operuje skalą c-moll.

molowej (A-dur w *Variationen zur Gesundheit von Arinushka* oraz D-dur w *Annum per annum*). Trójdźwięk jest na ogół jednoimienny w stosunku do skali, z którą występuje w parze (wyjątkiem jest *Fratres*, w którym skali d-moll harmonicznego towarzyszy trójdźwięk a-moll). Sposób jego traktowania stanowi jedną w najbardziej charakterystycznych cech stylu *tintinnabuli*. Trójdźwięk został bowiem pozbawiony swej funkcyjnej roli i potraktowany jako struktura interwałowa, służąca do utworzenia skali. Zwielokrotniając trójdźwięk w różnych oktawach, kompozytor otrzymuje specyficzną skalę złożoną wyłącznie z interwałów tercji małej, tercji wielkiej i kwarty, współistniejącą w utworze na równi ze skalą diatoniczną i podobnie jak ona traktowaną jako budulec melodii (zob. przykł. 1).

Rezultatem takiego doboru materiału dźwiękowego jest charakterystyczny typ harmoniki, nasuwający skojarzenie z tonalnością, lecz nie tonalny. Harmonika utworów w stylu *tintinnabuli* bliższa jest bowiem modalności niż tonalności — współbrzmienia są bowiem wypadkową linearnie prowadzonych głosów, a nie zaplanowanymi i uporządkowanymi strukturami wertykalnymi. Paul Hillier, autor biografii Arvo Pärta i znawca jego dzieł, zastrzega jednak, by nie traktować jej również jako *stricte* modalnej:

W muzyce Pärta w stylu *tintinnabuli* w nowy sposób zlewają się siły tonalne i modalne. Użycie stroju temperowanego i nacisk na trójdźwięk kategorycznie wyklucza koncepcję, że jest to muzyka neośredniowieczna. Z drugiej strony, jej statyczność tonalna odróżnia ją od konwencjonalnej tonalności, albowiem stała obecność tego samego trójdźwięku neutralizuje wszelki potencjał funkcyjny innych wysokości¹¹.

Dyspozycja poszczególnych wysokości w ramach obranego materiału nie jest więc uwarunkowana budową struktur harmonicznymi — odwrotnie: to współbrzmienia wynikają z przyjętych zasad dyspozycji materiału dźwiękowego. Hillier w sposób następujący formułuje podstawowe prawidła techniczne dotyczące wykorzystania skal i trójdźwięków jako zasadniczego budulca konstrukcji muzycznej¹²:

1) Każda z dwóch składających się na materiał dźwiękowy utworu skal — diatoniczna i trójdźwiękowa — przypisana jest do określonego głosu w fakturze wielogłosowej: czy to kameralnej, czy orkiestrowej, czy fortepianowej. W związku z tym Hillier proponuje nazewnictwo kategoryzujące głosy polifo-

¹¹ Paul Hillier, op. cit., s. 92.

¹² Ibidem, s. 92–95.

nicznej konstrukcji wedle użytej w nich skali: głos oparty na skali diatonicznej nazywa *M-voice*, zaś głos oparty na skali trójdźwiękowej — *T-voice*¹³.

2) Podstawą konstrukcji utworu jest nie pojedynczy głos, lecz dwugłos złożony z *M-voice* i *T-voice*.

3) Struktura melodyczna *T-voice* pozostaje w ścisłym związku ze strukturą melodyczną *M-voice*. Każdemu dźwiękowi ze skali diatonicznej przyporządkowana jest konkretna wysokość należąca do skali trójdźwiękowej. Powiązanie obu skal — diatonicznej i trójdźwiękowej — przebiegać może według kilku reguł. Dźwiękom skali diatonicznej odpowiadać mogą niższe lub wyższe od nich dźwięki skali trójdźwiękowej, a niekiedy naprzemiennie: raz niższy, raz wyższy. W ramach każdego z kierunków mogą to być najbliższe możliwe dźwięki skali trójdźwiękowej (*first position*) lub dopiero drugie w kolejności (*second position*)¹⁴ (zob. przykł. 2).

4) *M-voice* również konstruowany jest na ogół w sposób ścisły, w oparciu o system czterech modusów (*modes*), czyli wznoszących lub opadających układów wysokości dążących do dźwięku centralnego lub odchodzących od niego.

Autorka niniejszego artykułu chciałaby uzupełnić powyższy opis o własne spostrzeżenia, będące wynikiem analizy omawianych utworów pod względem przyporządkowania poszczególnych jednostek skal (rozumiejąc przez to również skalę trójdźwiękową) poszczególnym warstwom faktury.

Zasadą jest stała dyspozycja skal w ramach obsady wykonawczej, obowiązująca na przestrzeni całego utworu lub jego przeważającej części — niekiedy zmiana następuje w finalnej jednostce formalnej. A zatem partia danego instrumentu reprezentuje albo *M-voice*, albo *T-voice*. *M-voice* i odpowiadający mu *T-voice* stanowią parę, prowadzoną na ogół w fakturze *nota contra notam*. W utworze o fakturze wielogłosowej (na przykład orkiestrowej) takich par może być kilka. Zdarza się niekiedy *M-voice* bez pary, natomiast *T-voice* z zasady nie występuje samodzielnie.

W *Cantus in Memory of Benjamin Britten* pary *M-voice* i *T-voice* stanowią partie instrumentalne powstałe poprzez podział poszczególnych grup instrumentalnych orkiestry smyczkowej. Jedyne partie altówek pozostaje bez pary; pozostałe grupy przez *divisi* tworzą współdziałające *M-voice* i *T-voice* (zob. przykł. 3).

Divisi w *Ludus* (pierwszej części *Tabula rasa*) dotyczy wyłącznie grupy pierwszych skrzypiec. Drugie skrzypce tworzą parę z altówkami. Wiolonczele

¹³ Litery *M* i *T* stanowią skrót od *melodic* i *tintinnabuli*. Por. ibidem, s. 92.

¹⁴ Ibidem, s. 94.

i kontrabasy mogą tworzyć parę lub występować jako dwie niezależne partie *M-voice*.

W przypadku fortepianu lub organów dyspozycja fakturalna *M-voice* i *T-voice* może przybierać różne postacie. *M-voice* i *T-voice* mogą stanowić oddzielne plany. W *Pari intervallo* *M-voice* jest reprezentowany przez jeden najwyższy i dwa najniższe głosy, *T-voice* — przez głos środkowy. W *Für Alina* plan górny, czyli partia prawej ręki, oparty jest na skali diatonicznej, plan środkowy, czyli partia lewej ręki — na skali trójdźwiękowej, zaś oba plany prowadzone są w fakturze *nota contra notam*. Podobna zasada widoczna jest w partii fortepianu we *Fratres*. W tym ostatnim wypadku należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że faktura partii fortepianu uwarunkowana jest tu typem obrazy, na który pierwotnie utwór był przeznaczony. Fortepianowy akordowy pięciogłos jest w istocie wynikiem przeinstrumentowania oryginalnej, kameralnej wersji.

W szczególnych przypadkach skala diatoniczna i trójdźwiękowa mogą współtworzyć jedną warstwę konstrukcji. Takie rozwiązanie zastosowano w *Variationen zur Gesundheit von Arinushka* oraz w *Spiegel im Spiegel*: jeden z planów partii fortepianu stanowi kombinację *M-voice* i *T-voice*, korzystając zarówno ze skali diatonicznej, jak i trójdźwiękowej. Materiał skali diatonicznej i trójdźwiękowej przeplata się także w partiach skrzypiec solo w pierwszej części *Tabula rasa* i *Fratres*. Dzięki temu budujące linię melodyczną figuracje są interesujące i nieszablonowe (zob. przykł. 4)¹⁵.

Forma

Interesujące zagadnienie w utworach Arvo Pärta z drugiej połowy lat siedemdziesiątych stanowi forma. Kwestia ta wydaje się jednak niedoceniana: większość charakterystyk twórczości estońskiego kompozytora koncentruje się wokół problemów związanych z brzmieniowością, harmoniką, ewentualnie materiałem dźwiękowym. Także Paul Hillier w podrozdziale traktującym o prawidłach stylistyki *tintinnabuli* właściwie nie zajmuje się problematyką formy (poza fragmentem dotyczącym konstrukcji melodii *M-voice*, który dotyczy jedynie tego zagadnienia).

Analiza formy utworów w stylu *tintinnabuli* przebiegała w dwóch etapach. Należy bowiem rozróżnić dwa rodzaje procedur formalnych: wykorzystywanie zewnętrznych modeli formalnych według założeń przyjętych *a priori* oraz

¹⁵ Wszystkie przykłady z *Fratres* pochodzą z wersji na skrzypce i fortepian (1980).

kształtowanie formy jako rezultatu oddziaływania przyjętych reguł w dziedzinie porządkowania materiału dźwiękowego. Poniżej przedstawiono wyniki badań nad formą utworów z omawianego okresu, uwzględniając rozróżnienie na dwa poziomy analizy, odpowiadające wymienionym wyżej dwóm typom kształtowania formalnego.

1. Założenia nadrzędne, zewnętrzne modele formalne

Oddziaływanie zewnętrznych modeli formalnych zaplanowanych *a priori* jest widoczne w niektórych utworach (szczególnie tych o obszerniejszych rozmiarach) na poziomie makroformy. Z reguły modele te są proste, ukształtowane na zasadzie szeregowania mniej lub bardziej wyodrębnionych odcinków bądź segmentów.

Załączek formy odcinkowej widoczny jest już w *Für Alina*. Kompozycja ta zbudowana jest na zasadzie szeregowania wyraźnie wyodrębniających się jednotaktowych fraz, pełniących funkcję „odcinków w miniaturze”.

W wypadku *Variationen zur Gesundung von Arinushka* forma wynika z zastosowania tradycyjnego modelu formy wariacyjnej. Utwór składa się z sześciu wariacji bez tematu. Wewnętrzna struktura każdej z wariacji oparta jest na szeregowaniu motywów. Motywy połączone są we frazy; każda z dwóch fraz zawiera osiem jednotaktowych motywów. Symetria fraz i parzystość motywów sprawiają, że forma *Variationen...* wydaje się być bliska tradycyjnej formie okresowo-zdaniowej.

Charakterystyczny rodzaj formy występuje we *Fratres* oraz w *Ludus* — pierwszej części *Tabula rasa*. Jest to forma o wyraźnie wyodrębniających się jednostkach składowych, które można nazwać segmentami. Segmenty następują po sobie w sposób ciągły, jednak każdy z nich stanowi pewnego rodzaju odrębną całość. Odrębność realizuje się w tym wypadku nie przez kontrast (gdyż segmenty oparte są na tym samym materiale i tworzą następstwo pod wieloma względami jednorodne), lecz poprzez sposób zagospodarowania materiału i związany z nim rozkład napięć. Każdy z segmentów jest zamkniętą małą formą o cechach łuku, rozwijaną „od zera”, co zostanie bardziej szczegółowo wyjaśnione poniżej. Jednocześnie każdy z segmentów zbudowany jest według tego samego wzorca formalnego. W *Ludus* segment składa się z dwóch kanonów: opadającego i wznoszącego, przedzielonych fragmentem ostinato kontrabasu, oraz odcinka zakończeniowego. We *Fratres* segment zbudowany jest z następstwa taktów o określonym metrum, tworzącego dwie trzytaktowe frazy oraz

również odcinek zakończeniowy. Odcinki zakończeniowe w obu przypadkach mają za zadanie uspokojenie, wyciszenie napięcia.

Dla porządku należy także zwrócić uwagę, iż *Tabula rasa* stanowi formę cykliczną, złożoną z dwóch części kontrastujących pod względem charakteru. Kontrast osiągnięty został przede wszystkim przez różnice w zakresie tempa i rytmiki: część pierwsza jest szybsza, bardziej motoryczna, część druga — wolna, kontemplacyjna. Forma dwuczęściowa o podobnej relacji agogicznej występowała w twórczości Pärta już wcześniej; taką formę ma dodekafoniczna kompozycja na fortepian *Diagramme* (1964), jedna z dwóch neoklasycznych *Sonatin* (1958) oraz *Wenn Bach Biennen gezüchtet hätte*, którego pierwsza wersja pochodzi z roku 1976 (utwór ten nie jest jednak utrzymany w stylistyce *tintinnabuli*, choć pewien związek z tą stylistyką jest widoczny w wykorzystaniu trójdźwięku h-moll jako jednej ze struktur stanowiących materiał dźwiękowy).

Spiegel im Spiegel, *Cantus in Memory Benjamin Britten* oraz druga część *Tabula rasa* mają formę ciągłą, nasuwającą skojarzenie raczej z ewolucjonizmem niż z szeregowaniem, a jednak wewnętrzne uwarunkowania strukturalne, jak się okaże, nie różnią się znacząco od tych obserwowalnych w utworach o budowie odcinkowo-segmentowej.

2. Kształtowanie mikroformalne

W skali mikroformy, czyli w ramach poszczególnych jednostek składowych (o ile te są możliwe do wyróżnienia), struktura formalna podporządkowana jest regułom związanym z organizacją wysokościową materiału.

Jak wspomniano wcześniej, jedną z zasad techniki kompozytorskiej związanej ze stylem *tintinnabuli* jest konstruowanie linii melodycznej *M-voice* w sposób ścisły, w oparciu o pewne reguły. Paul Hillier posługuje się koncepcją czterech modusów, różniących się kierunkami (wznoszący – opadający, do dźwięku centralnego – od dźwięku centralnego)¹⁶.

Autorka niniejszego tekstu zdecydowała jednak nie posłużyć się tym systemem jako narzędziem analitycznym, bowiem znacznie bardziej przydatne i mniej ograniczające okazało się narzędzie w postaci ciągu liczbowego.

W konstrukcji *M-voice* wyraźnie wyodrębnia się na ogół to, co Hillier nazywa „dźwiękiem centralnym” — jedna wysokość, wokół której fluktuuje linia melodyczna. Dźwięk centralny na ogół, aczkolwiek nie zawsze, stanowi pierwszy stopień skali diatonicznej. Dźwiękowi temu przyporządkowano wartość „0”, zaś

¹⁶ Ibidem, s. 95.

kolejnym dźwiękom skali — wartości dodatnie (dla wysokości leżących powyżej dźwięku „0”) lub ujemne (dla wysokości leżących poniżej dźwięku „0”) (zob. przykł. 5). Analiza *M-voice* za pomocą tego narzędzia wykazuje w większości wypadków obecność prostych ciągów arytmetycznych o różnicy równej 1 lub -1 . Wyrazami ciągów są kolejne wysokości skali diatonicznej.

W toku rozwoju formy w głosach opartych na skali diatonicznej wprowadzane są kolejne wysokości, czyli kolejne wyrazy ciągu arytmetycznego o wartościach stopniowo wzrastających (lub malejących w przypadku liczb ujemnych). Wyrazy ciągu leżące po dwóch stronach punktu 0, lecz o tej samej wartości bezwzględnej, wprowadzane są naprzemiennie, na przykład po wprowadzeniu -1 kolejnym nowym wyrazem ciągu jest $+1$, po -2 kolejnym jest $+2$ itd. W głosach opartych na skali trójdźwiękowej, dzięki regule ścisłego przyporządkowania sobie dźwięków obu skal, tworzy się wówczas również coś na kształt ciągu liczbowego, jednak trudniejszego do wykrycia i mniej konsekwentnego z powodu powtarzania się niektórych wyrazów, o ile bowiem każdemu dźwiękowi skali diatonicznej odpowiada tylko jeden dźwięk skali trójdźwiękowej, o tyle jednemu dźwiękowi skali trójdźwiękowej odpowiadać może więcej niż jeden dźwięk skali diatonicznej (por. przykł. 2).

Uzyskane w ten sposób porządki wysokościowe współdziałają ze strukturą formalną utworu na różne sposoby.

W *Ludus*, pierwszej części *Tabula rasa*, w ramach każdego segmentu, począwszy od drugiego, w głosach opartych na skali diatonicznej wprowadzane są dwie nowe wysokości, odpowiadające dwóm wyrazom ciągu o tej samej wartości bezwzględnej:

Tabela 1. Dyspozycja wysokości dźwięków *M-voice* w kolejnych segmentach *Ludus*

| Segment | Wysokości dźwięków stanowiących materiał danego segmentu |
|---------|--|
| 1 | <i>a</i> |
| 2 | <i>g a h</i> |
| 3 | <i>f g a h c</i> |
| 4 | <i>e f g a h c d</i> |
| 5 | <i>d e f g a h c d e</i> |
| 6 | <i>c d e f g a h c d e f</i> |
| 7 | <i>h c d e f g a h c d e f g</i> |
| 8* | <i>a h c d e f g a h c d e f g a</i> |

* bez cadenzy

Ciągi osiągają więc w kolejnych segmentach utworu coraz większe ekstrema dodatnie (od +1 do +7) i coraz mniejsze ekstrema ujemne (od -1 do -7).

W ramach każdego z segmentów nowe wysokości wprowadzane są według porządku: wartości wzrastają do ekstremum dodatniego, które stanowi nowa wysokość — z powrotem maleją do zera — maleją dalej do ekstremum ujemnego, które stanowi nowa wysokość — wzrastają z powrotem do zera. W tej kolejności użyte zostały w pierwszym z dwóch kanonów, występujących w partii orkiestry smyczkowej w każdym z segmentów. W drugim z kanonów natomiast te same wysokości ukazane są w zwierciadlanym odbiciu, czyli kolejno: wartości maleją do ekstremum ujemnego — wzrastają z powrotem do zera — wzrastają dalej do ekstremum dodatniego — maleją z powrotem do zera (zob. przykł. 6).

W *Spiegel im Spiegel* budowa formalna pozbawiona jest wyraźnych, zauważalnych w odbiorze słuchowym podziałów i cezur, aczkolwiek analiza materiału wysokościowego i współbrzmień pozwala wyróżnić w utworze kilkanaście odcinków. Ich początki i końce wyznacza akord F-dur, centralizowany na przestrzeni kilku taktów. Towarzyszący mu dźwięk *a* w partii solowej stanowi punkt 0, zaś pomiędzy powrotami do tego punktu mieszczą się kolejne ciągi liczbowe o rosnącej stopniowo liczbie wyrazów¹⁷:

Tabela 2. Dyspozycja wysokości dźwięków w partii solowej *Spiegel im Spiegel*

| Wyrazy ciągu liczbowego | Odpowiadające im wysokości dźwięków w partii solowej |
|------------------------------|---|
| 0, -1, 0 | (a g a) |
| 0, +1, 0 | (a b a) |
| 0, -2, -1, 0 | (a f g a) |
| 0, +2, +1, 0 | (a c ¹ b a) |
| 0, -1, -2, -3, 0 | (a g f e a) |
| 0, +1, +2, +3, 0 | (a b c ¹ d ¹ a) |
| 0, -4, -3, -2, -1, 0 | (a d e f g a) |
| 0, +4, +3, +2, +1, 0 | (a e ¹ d ¹ c ¹ b a) |
| 0, -1, -2, -3, -4, -5, 0 | (a g f e d c a) |
| 0, +1, +2, +3, +4, +5, 0 | (a b c ¹ d ¹ e ¹ f ¹ a) |
| 0, -6, -5, -4, -3, -2, -1, 0 | (a B c d e f g a) |

¹⁷ Konkretnie wysokości dźwięków podano na podstawie wersji na wiolonczelę i fortepian — w innych wersjach dźwięki mogą być o oktawę wyższe.

| | |
|--------------------------------------|--|
| 0, +6, +5, +4, +3, +2, +1, 0 | (a g ¹ f ¹ e ¹ d ¹ c ¹ b a) |
| 0, -1, -2, -3, -4, -5, -6, -7, 0 | (a g f e d c B A a) |
| 0, +1, +2, +3, +4, +5, +6, +7, 0 | (a b c ¹ d ¹ e ¹ f ¹ g ¹ a ¹ a) |
| 0, -8, -7, -6, -5, -4, -3, -2, -1, 0 | (a G A B C d e f g a) |
| 0, +8, +7, +6, +5, +4, +3, +2, +1, 0 | (a b ¹ a ¹ g ¹ f ¹ e ¹ d ¹ c ¹ b a) |

Zasada kształtowania formy w *Spiegel im Spiegel* bliższa jest więc rozwinięciu niż szeregowaniu, aczkolwiek nawet w tak powstałej strukturze można wyróżnić poszczególne odcinki, choć nie mają one charakteru zamkniętego.

Możliwości tej nie ma w drugiej części *Tabula rasa (Silentium)* oraz w *Cantus in Memory of Benjamin Britten*. Następstwo ciągów liczbowych jest w tych kompozycjach jedynym czynnikiem formotwórczym. Rozgrywa się ono w kilku partiach instrumentalnych jednocześnie, lecz nie z tą samą prędkością. Różnice wynikają z rytmiki. W partiach zrytmizowanych w wartościach półnutowych i ćwierćnutowych (w *Silentium* jest to partia wiolonczel, w *Cantus...* — pierwszych skrzypiec) przebiega ono szybciej, w partiach zrytmizowanych w wartościach dłuższych — wolniej. Początki kolejnych ciągów w różnych głosach przypadają więc niejednocześnie. Uzyskana w ten sposób polifoniczna konstrukcja pozabawiona jest cesur i stanowi formę ciągłą, rodzaj kanonu w augmentacji (zob. przykł. 7).

Formę ciągłą ma również *Pari intervallo*. Charakterystycznym zabiegiem w tym utworze są następujące regularnie „przełamania” malejącego ciągu liczbowego poprzez przeskoczenie do wyrazu mniejszego o dwa (czyli o interwał tercji w dół) i późniejsze „skorygowanie” przez powrót do wyrazu wynikającego z kolejności.

W omówionych powyżej utworach ciąg liczbowy oddziałuje nie tylko na zakres wykorzystanego materiału dźwiękowego, ambitus czy zarys pola dźwiękowego, lecz także na strukturę formalną. Wraz z poszerzającym się zakresem wysokości jednostki składowe (czy to frazy, czy odcinki, czy segmenty) przyjmują stopniowo powiększające się rozmiary. Jest to rozwiązanie dość nietypowe i wyraźnie odróżniające się od wzorców zaczerpniętych z form okresowych, w których kolejne powtórzenia tego samego materiału starano się raczej zredukować niż wydłużać, chcąc uniknąć wywołania znużenia u słuchacza. W kompozycjach Pärtä o przedstawionej wyżej budowie ryzyku temu zapobiec ma działająca jednocześnie „druga siła”: wynikające z zastosowania ciągów liczbowych stopniowe poszerzanie się ambitus każdego z planów, a tym samym poszerzanie zakresu pola dźwiękowego całej konstrukcji, wywołuje wrażenie

intensyfikacji napięcia. Z punktu widzenia słuchacza te dwie siły mają przeciwne zwroty: pierwsza rozrzedza napięcie, druga je zagęszcza. Równoważąc się wzajemnie, współtworzą stan pewnej stabilizacji.

Odmierna sytuacja występuje we *Fratres*. Tu jednostki składowe formy, czyli segmenty, mają stałe rozmiary, gdyż proces stopniowego wydłużania ciągów zawiera się wewnątrz segmentu, w każdym z nich według tego samego modelu obejmującego przestrzeń sześciu taktów:

0, -1, +1, 0 | 0, -1, -2, +2, +1, 0 | 0, -1, -2, -3, +3, +2, +1, 0 |

0, +1, -1, 0 | 0, +1, +2, -2, -1, 0 | 0, +1, +2, +3, -3, -2, -1, 0 |

Widoczny jest wyraźny podział na dwie trzytaktowe frazy, z których jedna jest zwierciadlanym odbiciem drugiej. Relacje pomiędzy frazami są więc podobne jak pomiędzy rzutami kanonów w pierwszej części *Tabula rasa* (zob. przykł. 8).

Interesujące w przypadku *Fratres* jest również to, że wysokość oznaczona jako punkt 0 nie jest stała na przestrzeni całego utworu, lecz w każdym kolejnym segmencie przesuwa się w dół skali o interwał tercji.

W *Für Alina* również zastosowany został ciąg liczbowy, dotyczy on jednak wyłącznie aspektu czasowego. Kolejne wyrazy ciągu rosnącego do 8, a następnie malejącego z powrotem do 2 (nie wliczając ostatniego taktu, wymykającego się tej zasadzie) wyznaczają jedynie liczbę dźwięków w takcie. Procedura matematyczna pozostaje natomiast bez wpływu na aspekt wysokościowy — wysokości dźwięków w planie górnym, opartym na skali diatonicznej, dobierane są w sposób swobodny, bez wyraźnej reguły, zaś wysokości w planie dolnym, opartym na skali trójdźwiękowej — przyporządkowane dźwiękom planu górnego w założony wcześniej sposób.

Rytmika — jednorodność i powtarzalność

Analiza kompozycji Pärta powstałych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych pozwala na wyodrębnienie pewnych stałych cech dotyczących rytmiki. Dominuje rytmika typu ostinatowego, przy czym tendencja ta przejawia się na dwa sposoby:

- 1) ostinato jednorodnych wartości rytmicznych,
- 2) powtarzanie prostych schematów.

Pierwsze ze zjawisk występuje przede wszystkim w akompaniamentach. Przykładem może być pierwsza część *Tabula rasa*, w której partie instrumentów orkiestrowych mają rytmikę ćwierćnutową. Kolejny przykład jednorodnego ryt-

micznie akompaniamentu występuje w *Spiegel im Spiegel*: partia solowa zrytmizowana w wartościach długich i bardzo długich (całe nuty z kropką i wartości dłuższe, powstałe przez połączenie tychże za pomocą ligatury) przebiega na tle ćwierćnutowego ostinato w partii fortepianu.

W partii solowej *Fratres* widoczne jest zróżnicowanie wartości rytmicznych pomiędzy poszczególnymi segmentami przy zachowaniu jednorodności wewnątrz danego segmentu. W odróżnieniu od partii akompaniujących, wykorzystano tu drobne wartości rytmiczne, nadające partiom solowym cechy motoryczne — szesnastki, trzydziestodwójki, triole ósemkowe.

W partiach solowych w pierwszej części *Tabula rasa* w ramach każdego segmentu można wyróżnić kilka odcinków, charakteryzujących się jednorodną, motoryczną rytmiką, kolejno: ósemkową, triolową i szesnastkową.

Ekstremalną prostotą rytmiczną wyróżnia się *Pari intervallo*. Fakturę tworzą trzy plany, z których jeden zrytmizowany jest w wartościach całej nuty, dwa pozostałe zaś — w równowartościach półnuty z kropką, przedzielanych pauzami. W każdym z planów na jeden takt w metrum 4/4 przypada więc tylko jeden dźwięk. Dźwięki w ramach jednego taktu przypadają jednak niejednocześnie: w planie najniższym (całonutowym) impuls rytmiczny wypada na pierwszą miarę w takcie, w planie najwyższym — na trzecią miarę, zaś w środkowym — na czwartą. Powstała w ten sposób konstrukcja, choć niewątpliwie polifoniczna, sprawia także wrażenie następstwa akordów poddanych bardzo powolnemu *arpeggio*.

Drugi typ ostinato polega na powtarzaniu schematu rytmicznego. Schematy te cechują się prostotą i niewielkimi rozmiarami. Złożone na ogół z 2–3 wartości rytmicznych, wskazują na inspirację starożytnym systemem stóp metrycznych.

W *Cantus in Memory Benjamin Britten* podstawę rytmiki każdej z partii stanowi trochej, występujący w pięciu wariantach:

- 1) półnuta + ćwierćnuta — w partii pierwszych skrzypiec,
- 2) cała nuta + półnuta — w partii drugich skrzypiec,
- 3) równowartość dwóch całych nut + cała nuta — w partii altówek,
- 4) równowartość czterech całych nut + równowartość dwóch całych nut — w partii wiolonczel,
- 5) równowartość ośmiu całych nut + równowartość czterech całych nut — w partii kontrabasów.

Każdy kolejny wariant stanowi dwukrotną augmentację poprzedniego (zob. przykł. 9).

Trochej jest najczęściej wykorzystywaną przez Pärta stopą metryczną. Zestawienie jego różnych postaci w poszczególnych warstwach polifonicznego wielogłosu stanowi podstawę konstrukcji nie tylko *Cantus...*, lecz także *Silentium* (drugiej części *Tabula rasa*) oraz *Arbos*. Ten sposób traktowania rytmiki zaczerpnięty jest ze średniowiecznego motetu izorytmicznego.

W *Variationen zur Gesundung von Arinushka* dominuje schemat rytmiczny składający się z dwóch ćwierćnut i półnuty (anapest); w wariacji trzeciej został także wprowadzony drugi schemat, będący permutacją pierwszego: ćwierćnuta — półnuta — ćwierćnuta (amfibrach).

Poza izorytmią opartą na schemacie lub na jednej wartości, w kompozycjach z lat siedemdziesiątych widoczne są również inne porządki rytmiczne. Ciekawe rozwiązanie zastosowane zostało w *Für Alina* oraz w *In Spe*: kompozytor zrezygnował nie tylko z metrum, ale także z konkretnych wartości rytmicznych, poprzestając na rozróżnieniu na dźwięki krótkie (notowane za pomocą „ćwierćnuty bez ogonka”) i długie (notowane symbolem tożsamym ze znakiem całej nuty), co można uznać za nawiązanie do średniowiecznej rytmiki modalnej, operującej tylko dwoma rodzajami wartości: *brevis* i *longa*. Nawiązanie to ogranicza się jednak do zapisu; w przebiegu rytmicznym brak jest schematyzmu i skojarzeń z systemem stóp metrycznych. Ponadto w *Für Alina* każda z fraz składających się na formę utworu zbudowana jest z następstwa dźwięków krótkich zakończonego jednym dźwiękiem długim. Liczba wartości krótkich rośnie wraz z każdą kolejną frazą, zgodnie ze wspomnianą powyżej regułą ciągu arytmetycznego (zob. przykł. 10a).

Utworem pokrewnym *Für Alina* pod względem rytmicznym jest *Fratres*. Choć tu rytm został już zapisany za pomocą konkretnych wartości rytmicznych, to podobieństwa widoczne są w samym układzie tych wartości w kontekście konstrukcji formalnej. Każdy motyw w partii fortepianu rozpoczyna się wartością półnuty, a kończy wartością półnuty z kropką. Pomiędzy tymi dwiema wartościami mieści się następstwo ćwierćnut, przyrastające w każdym kolejnym motywie w wyniku oddziaływania ciągu arytmetycznego. Ponieważ każdy motyw zamyka się w jednym taktie, rezultatem jest polimetria, znajdująca wyraz w następstwie oznaczeń metrycznych o stopniowo zwiększającym się liczniku (zob. przykł. 10b).

W utworach z omawianego okresu widoczna jest także preferencja długich i średnich wartości rytmicznych, na tyle wyraźna, że można uznać ją za cechę charakterystyczną stylu *tintinnabuli*. Jest ona zarazem kolejnym czynnikiem wpływającym na statyczność przebiegu muzycznego. Motoryczny typ rytmiki

opartej na drobnych wartościach występuje jedynie w partii solowej *Ludus* i *Fra-tres*. Generalnie natomiast w warstwie rytmicznej dominują ćwierćnuty, półnuty, całe nuty, a także dłuższe wartości, uzyskane za pomocą łuków ligaturowych. Wynikające stąd wrażenie statyczności ruchowej potęgowane jest przez brak różnorodności i zmienności na gruncie rytmiki i tendencję do ostinatowych powtórzeń.

Na marginesie analizy warstwy rytmicznej warto wspomnieć o innym aspekcie dzieła związanej z czasem — agogice. Spektrum temp wykorzystanych w utworach z drugiej połowy lat siedemdziesiątych waha się w granicach od temp wolnych do średnich. Oznaczenia tempa są typu metronomicznego, nie słownego. Tempo na przestrzeni całego utworu (lub części w przypadku *Tabula rasa*) jest niezmiennie, kompozytor unika liniowych zmian tempa jak *ral-lentando* czy *accelerando*. Zagęszczanie lub rozrzedzanie ruchu realizowane jest poprzez zmianę wartości rytmicznych, podczas gdy puls pozostaje niezmienny.

Utworki Arvo Pärt'a z lat 1976–1980 stanowią w jego twórczości punkt zwrotny. W owym czasie były manifestem nowego stylu i nowej techniki kompozytorskiej. Z dzisiejszego punktu widzenia są owego stylu i owej techniki najlepszym, najbardziej wykrystalizowanym przykładem, czy też — posługując się muzealną metaforą — najlepiej zachowanym eksponatem, pozwalającym ujrzeć styl *tintinnabuli* w jego pierwotnej formie. W kolejnych latach (i dziesięcioleciach) styl kompozytora ewoluował w kierunku większego urozmaicenia, włączenia nowych elementów oraz swobodniejszego traktowania reguł technicznych. Przemiany te nie są niczym zaskakującym, biorąc pod uwagę, że styl *tintinnabuli* został stworzony prawie czterdzieści lat temu. Jakkolwiek świeży i innowacyjny byłby wówczas, stopniowe wyczerpywanie się jego możliwości z biegiem lat było nieuniknione. Ze względu na tkwiące u jego podstaw radykalne ograniczenie w zakresie materiału oraz związany z jego pierwotną postacią precyzyjny system regulacji liczba możliwości stworzenia ciekawych, nie popadających we wtórność utworów muzycznych wydaje się być ograniczona. Odejście Pärt'a od ścisłych reguł wytyczonych w latach siedemdziesiątych i włączenie nowych elementów świadczy o tym, że język muzyczny estońskiego twórcy podlega ciągłemu rozwojowi, dzięki czemu kolejne dzieła mogą być wciąż interesujące i poruszające dla odbiorców.

Przykład 4. Kombinacja obu skal w ramach jednej warstwy: *Fratres*, fragment partii skrzypiec

T M1 T M2 T M2 T M1 T M1 T M2 T M2 T M1 T M1 T M2 T M2 T M1

Vno

Pnfte

M-voice 1

T-voice

M-voice 2

Przykład 5. Skala diatoniczna z partii grupy pierwszych skrzypiec w *Ludus* wraz z przypisanymi wartościami liczbowymi

-7 -6 -5 -4 -3 -2 -1 0 +1 +2 +3 +4 +5 +6 +7

Przykład 6. Rzuty kanonów w segmentach 1–8 w *Ludus*

segment: kanony wznoszące:

kanony opadające:

1

2

3

4

5

6

7

8

Przykład 7. Stopniowe rozsynchrowywanie się ciągów liczbowych w partiach reprezentujących *M-voice w Silentium*

0 +1 0 -1 0

0 +1 0 -1 0 +1 +2 +1 0 -1

0 +1 0 -1 0 +1 +2 +1 0 -1 -2 -1 0 +1 +2 +3 +2 +1 0 -1

Przykład 8. *Fratres*, fragment drugiego segmentu, partia fortepianu: dwie frazy o cechach odbicia zwierciadlanego

0 -1 +1 0 0 -1 -2 +2 +1 0 0 -1 -2 -3 +3 +2 +1 0

0 +1 -1 0 0 +1 +2 -2 -1 0 0 +1 +2 +3 -3 -2 -1 0

Przykład 9. Trocheje w różnych wariantach jako podstawa warstwy rytmicznej *Cantus in Memory of Benjamin Britten*

The image shows a musical score for the piece 'Cantus in Memory of Benjamin Britten'. It features five staves: Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), and Vc. (Violoncello). The score illustrates various rhythmic patterns, including groups of eighth notes and sixteenth notes, often grouped with brackets. The Vle and Vc. parts feature long, sustained notes with ties across measures, while the Vni parts have more active, rhythmic lines.

Przykład 10. Podobieństwa w strukturze rytmicznej *Für Alina* i *Fratres*:

a) *Für Alina*, początek; b) *Fratres*, fragment partii fortepianu

a)

The image shows the beginning of the piece 'Für Alina'. It is a piano score in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The right hand plays a series of eighth notes in the upper register, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes.

b)

The image shows a fragment of the piano part of the piece 'Fratres'. It is in G major (one sharp) and 7/4 time. The score consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line with quarter notes and eighth notes.

STRESZCZENIE

Estoński kompozytor Arvo Pärt (ur. 1935) znany jest głównie z utworów utrzymanych w oryginalnej, autorskiej stylistyce zwanej *tintinnabuli*. Stylistyka ta narodziła się w roku 1976 w rezultacie silnego kryzysu twórczego, którego Pärt doświadczył po napisaniu swojego ostatniego dzieła dodekafonicznego. Kompozytor zdał sobie wówczas sprawę, że dodekafonia i inne nowoczesne techniki kompozytorskie nie są już dla niego inspirujące i odczuł potrzebę rozpoczęcia nowego etapu twórczego. W latach 1976–1980, po kilkuletnim okresie studiów nad muzyką dawną i sporządzania szkiców, skomponował kilkanaście utworów, w większości instrumentalnych, w których zaprezentował swój nowo wypracowany styl. Związana z owym stylem technika kompozytorska bazuje na systemie ścisłych reguł oddziałujących na wiele aspektów dzieła muzycznego. Materiał dźwiękowy ograniczony jest do dwóch skal: diatonicznej i trójdźwiękowej. Na gruncie kształtowania formy widoczne jest zastosowanie prostych procedur matematycznych — ciągów liczbowych, zaś powstałe w ten sposób struktury mogą podlegać większym, nadrzędnym modelom formalnym. Rytmika często oparta jest na powtarzalności schematów rytmicznych, w czym można zauważyć nawiązanie do średniowiecznej izorytmii. Podporządkowanie przebiegu muzycznego tak szczegółowemu i konsekwentnie stosowanemu systemowi sprawia, że utwory z okresu wczesnej stylistyki *tintinnabuli* cechują się spójnością i charakterystyczną, rozpoznawalną jakością brzmieniową.

SŁOWA KLUCZOWE: Arvo Pärt, styl, technika kompozytorska, *tintinnabuli*

ABSTRACT

The compositional technique of Arvo Pärt in his works from the early *tintinnabuli* period

The most known works of Estonian composer Arvo Pärt (*1935) have been written in his individual compositional style called *tintinnabuli*. The style was formed in 1976 as a result of a significant crisis Pärt had experienced after his last dodecaphonic composition. At that point the composer realized that dodecaphony and other contemporary techniques are no longer inspiring for him and decided search for a new direction for his music. In 1976–1980, after some years of exercising and studying early music, he presented several works, mostly instrumental, introducing a new stylistic quality. The compositions are based on a precise system of regulations which has determined many aspects of Pärt's musical language. The melodic material is limited to two scales: one diatonic and one 'triad scale', the latter having been created on the basis of triad structure. The form has been constructed by using a simple mathematical procedure — a sequence, although some external formal models are also involved. The rhythm is often based on a repetitive scheme which can be interpreted as a reference to a medieval isorhythm. It is the very detailed and consequent system of those and others technical principles that make the pieces composed during the early period of *tintinnabuli* style consistent and recognizable.

KEYWORDS: Arvo Pärt, style, compositional technique, *tintinnabuli*

BIBLIOGRAFIA

Arvo Pärt's chronological list of compositions, <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/works/chronological/> (dostęp: 13.12.2014).

Hillier Paul, *Arvo Pärt*, New York 1997.

Pinkerton David, *Minimalism, the Gothic Style and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt*, www.arvopart.org (dostęp: 13.12.2014).