


Monika Woźniak

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

 ORCID: 0000-0002-2578-939X

Utwory klawesynowe Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko – między przeszłością a współczesnością

Twórczość klawesynowa Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko

Weronika Ratusińska-Zamuszko skomponowała dwa niezwykle interesujące utwory klawesynowe – *Nimfy II*¹ na saksofon sopranowy i klawesyn oraz *Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym* na klawesyn solo. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, czy utwory te odwołują się do dawnych technik kompozytorskich, czy dobór instrumentu determinuje styl kompozycji oraz czy idee pozamuzyczne zawarte w tytułach tych dzieł mają swoje odzwierciedlenie muzyczne.

Weronika Ratusińska-Zamuszko (ur. 1977) jest utytułowaną kompozytką, związaną z ośrodkiem warszawskim. Dostępne opracowania dotyczące jej osoby i twórczości to: oficjalne informacje biograficzne na stronie internetowej

¹ Weronika Ratusińska skomponowała *Nimfy* na flet prosty i klawesyn oraz *Nimfy II* na saksofon sopranowy i klawesyn. Artykuł dotyczy utworu *Nimfy II*, a tytuł kompozycji w dalszej części artykułu będzie używany w formie skróconej: *Nimfy*.

kompozytorki², artykuł³ będący dokumentacją z wystąpienia w ramach IV Sympozjum Kompozytorskiego AMFC w Warszawie oraz jej autoreferat⁴ zamieszczony na stronie internetowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Kompozytorka deklaruje – mówiąc o swojej koncepcji kompozytorskiej – że chce tworzyć muzykę „naturalną i spontaniczną, o wyrafinowanym i szlachetnym pięknie brzmienia”⁵. Wybiera obsadę instrumentalną, zauważając, że kompozycje chóralne oraz zawierające technologie elektroakustyczne stanowią margines jej działalności twórczej. Ratusińska preferuje harmonikę neotonalną, w której współbrzmienia wynikają z prowadzenia linii melodycznych, co „wynika z chęci spowodowania przeżycia artystycznego o wydźwięku pozytywnym”⁶. Jej kompozycje opierają się na zależnościach funkcyjnych, często pojawiają się w nich elementy modalne, bitonalne oraz interwały dysonujące, takie jak sekundy czy septymy. W zakresie metrorhythmiki stosuje konwencjonalny zapis z kreskami taktowymi, jednak w przebiegu utworów często zmienia metrum i wprowadza nieregularną akcentację⁷. Melodyka bywa wynikiem inspiracji tradycją innych kultur – np. hinduskimi skalami (raga słońca w *I Koncercie wiolonczelowym*). Kompozytorka zwraca uwagę na aspekt brzmieniowy – istotne jest dla niej tworzenie subtelnej kolorystyki dźwiękowej. Specyficzne „kontinuum brzmieniowe” uzyskuje dzięki takim środkom jak: kontrasty dynamiczne, instrumentacja, zróżnicowane struktury fakturalne oraz harmoniczne (układy bitonalne, struktury kwintowo-sekundowe, dźwięki pedałowe)⁸.

Cykl *Nimfy I* powstał w 2006 roku na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich w ramach projektu „60 zamówień na 60-lecie ZKP”. Jego prawykonanie odbyło się 18 lutego 2006 roku na XXV Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu. Na flecie prostym grała Karolina Bäter, a na klawesynie Gośka Isphording. Utwór w wersji z saksofonem został uwieczniony na płycie *Weronika Ratusińska – Chamber Music*⁹. Partię saksofonu sopranowego wykonał Paweł Gusnar, a klawesynu Alina Ratkowska. W 2014 roku płyta *Saxophone Varie*¹⁰ Pawła Gusnara,

2 <https://www.ratusinska.eu> [dostęp: 17.09.2021].

3 W. Ratusińska, *O moich inspiracjach*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I): IV Sympozjum kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006.

4 W. Ratusińska-Zamuszko, *Autoreferat*, http://www.am.katowice.pl/files/48/Ratusinska_Zamuszko_Autoreferat.pdf [dostęp: 17.09.2021].

5 Tamże, s. [6].

6 Tamże, s. [6].

7 Kompozytorka odwołuje się do dorobku Igora Strawińskiego i Louisa Andriessena, Tamże.

8 Kompozytorka odwołuje się do dorobku Claude’a Debussy’ego oraz Maurice’a Ravela, Tamże.

9 W. Ratusińska, *Chamber Music*, CD DUX 0580, 2007.

10 P. Gusnar, *Saxophone Varie*, CD DUX 0992, 2013.

na której znajduje się kompozycja *Nimfy II* Ratusińskiej-Zamuszko oraz dzieła kompozytorów związanych z warszawskim Uniwersytetem Muzycznym im. Fryderyka Chopina, została nagrodzona „Fryderykiem” w kategorii Album Roku – Muzyka Kameralna.

Utwór *Dla Bereniki – Miniatura w stylu barokowym* został zamówiony u Weroniki Ratusińskiej przez klawesynistkę Ewę Rzetecką-Niewiadomską, gdy ta oczekiwała narodzin najmłodszej córki, Bereniki. Prawykonanie odbyło się 7 lipca 2019 roku w Centrum Współczesnej Muzyki Klawesynowej im. Elżbiety Chojnackiej. Partię klawesynu wykonała Ewa Rzetecka-Niewiadomska, za realizację dźwięku odpowiadał Krzysztof Sztekmiler. Wykonawczyni o utworze sobie dedykowanym wypowiada się następująco:

Utwór miał zawierać sprzeczne uczucia targające ciężarną kobietą – nadzieję i lęk, oczekiwanie i niepewność, a przede wszystkim ogromną miłość. [...] Pozornie jest to błyskotliwe rondo, utrzymane w barokowej stylistyce. Kiedy jednak zwolni się tempo tak, żeby wydobyć poszczególne melodyczne i harmoniczne rozwiązania, zaczyna się słyszeć skomplikowane emocje zawarte w tym utworze. Co najważniejsze jednak, w środkowej części ta solowa miniatura klawesynowa staje się utworem na klawesyn i taśmę. Na nagraniu zostało zarejestrowane bicie serca mojej wtedy jeszcze nienarodzonej córeczki Bereniki, które przeplątałem tylko nielicznymi, subtelnymi akordami na klawesynie. Na 40 sekund świat się zatrzymuje i słuchamy bicia serca¹¹.

Nimfy¹²

Cykl Weroniki Ratusińskiej składa się z trzech miniatur o tytułach odnoszących się do mitologii greckiej – *Nereidy*, *Oready*, *Driady*. Każda z części stanowi muzyczny portret psychologiczny¹³ tych boginek. Nereidy to przepiękne nimfy morskie, córki Nereusa i Doris, które mieszkały w pałacu na dnie morza i wypełniały swój czas tkając i śpiewając pieśni; Oready – strażniczki gór i jaskiń związane z boginią Artemidą; Driady – mieszkanki lasów, wyznawczynie kultu matki natury.

11 E. Rzetecka-Niewiadomska w wywiadzie dla Marii Nowrot, <https://prestportal.pl/wszystko-z-milosci-trzy-historie> [dostęp: 17.09.2021].

12 Autorka artykułu bazuje na wydaniu nutowym drugiej wersji cyklu, zob. W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015. Wersja pierwsza *Nimf* (na flet prosty i klawesyn) nie została wydana.

13 J. Kubieniec, *Wstęp do wydania nutowego*, w: W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy...*, dz. cyt.

Harmonika – układ tonalny i relacje harmoniczne

Harmonika części pierwszej *Nereidy* oparta jest na relacjach tonalnych systemu dur-moll i zależnościach funkcyjnych z niego wynikających. Jednak akordy, które tworzą plan tonalny danych odcinków, są uzupełniane o dodatkowe sekundy, kwarty bądź seksty, co w pewien sposób osłabia ciężenia funkcyjne – dodatkowe składniki dysonansowe sprawiają, że napięcia są mniej czytelne i trudniej rozpoznać „dominantowość” bądź „toniczność” danego akordu. Tak wprowadzona niejednoznaczność harmoniczna jest zdecydowanie charakterystyczna dla tej części. Istotną rolę w podtrzymaniu napięcia harmonicznego mają także dźwięki pedałowe, które stanowią podstawę dla konstruowania zawoalowanych harmonicznie akordów. Część druga także oparta jest na tonalnej harmonice systemu dur-moll, przy czym w jej środkowym odcinku uwydatniony jest element chromatyczny w postaci motywów półtonowych. Część finałowa oparta jest w dużym stopniu na bitonalnych pionach współbrzmień, które podobnie jak w pierwszej części wprowadzają element ambiwalencji harmonicznej.

Forma – modele formalne, motywika, rytmika

Formę części pierwszej wyznacza ruch harmoniczny – odcinki, z których składa się utwór, wyznaczone są poprzez centra tonalne, jakie następują po sobie w przebiegu kompozycji. Istotną rolę dla konstrukcji formalnej *Nereid* ma faktura partii klawesynu – rozłożone akordy wysnuwane z dźwięku pedałowego są w zasadzie rodzajem zapisanego, usystematyzowanego rytmicznie wolnego arpeggia. Pod koniec każdego odcinka następuje dyminucja rytmiczna i doprowadzenie do arpeggia opartego na akordzie pełniącym funkcję dominantową, który sprawia, że fragment ten pozostaje harmonicznie otwarty i w płynny sposób wprowadza następny, wyznaczony kolejnym centrum tonalnym odcinek. Tym samym część ta ma formę ewolucyjną z wydzieloną codą, będącą reminiscencją odcinka początkowego. *Oready* to forma zasadniczo dwuczęściowa z krótką codą zawierającą materiał początkowy, pełniący rolę klamry kompozycyjnej. Częstka pierwsza to swobodny recytatyw, w którym klawesyn pełni typową dla siebie rolę filaru harmonicznego, na tle którego instrument melodyczny snuje swoją wypowiedź. Częstka druga natomiast zawiera rozdrobnione wartości w partii obu instrumentów i ruchliwe figuracje typowe dla wirtuozowskich toccat. Aspektem formotwórczym części finałowej cyklu *Nimfy* jest stale pulsujący rytm ósemkowy, uszeregowany nieregularnie w mniejsze grupy rytmiczne podlegające zmiennym metrom ($\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{12}{8}$). Mimo gęstości akordowej, pomysł realizowany w partii klawesynu jest minimalistyczny, a zastosowana polimetria oraz akcenty tylko zwiększają

napięcie, które przypomina pulsowanie niezachwianych sił natury¹⁴. Na tle tej rytmicznej, akordowej partii klawesynu, instrument solowy prowadzi kantylenową linię melodyczną, niejako wbrew drugiemu instrumentowi, poprzez wykorzystanie rytmiki triolowej, techniki legato oraz akcentacji wynikającej z prowadzenia melodii, a nie podporządkowanej partii klawesynu. Dopiero w miarę rozwoju formy, partia instrumentu melodycznego także włącza się w ten pulsujący mechanizm rytmiczny i oba instrumenty zgodnie doprowadzają do kulminacji.

Faktura i brzmienie

Nimfy to utwór niewątpliwie skomponowany z myślą o klawesynie, a być może nawet w wyniku bezpośredniej znajomości tego instrumentu, który intryguje kompozytorów współczesnych zarówno brzmieniem (możliwością zmiany rejestrów, użyciem dwóch klawiatur czy wyjątkowymi możliwościami stroju), jak też tradycją wykonawczą wynikającą z nurtu historycznego oraz stylistyką muzyczną, dla której jest idiomatyczny. Barwa klawesynu oraz jego zastosowanie w muzyce z dawnych wieków tworzy jedyne w swoim rodzaju skojarzenia i roztacza aurę dźwiękową, którą w słowa próbował ująć Bohdan Pocij, wybitny znawca muzyki klawesynowej, pisząc:

Brzmienie klawesynu tworzy zaczarowany krąg – wabiący i uwodzicielski. Sugestywność tego brzmienia, siła oddziaływania jego barwy nie mają chyba równej sobie w całym dostępnym nam świecie instrumentów. [...] dźwięk, brzmienie, barwa klawesynu jest – w dolnych rejestrach – ciemna, nasycona, przypominająca odcień starego, spatynowanego złota [...] jest majestatyczny, pełen siły, powagi i swoistego blasku, [lecz także] delikatnie nostalgiczny, owiany najbardziej subtelną mgiełką melancholii¹⁵

Nie ma informacji, o jakim klawesynie myślała kompozytorka (kopia instrumentu historycznego czy klawesyn współczesny), lecz precyzyjne określenia wykorzystywanych rejestrów: dwóch ośmiostopowych oraz czterostopowego, z pominięciem rejestru szesnastopowego, wskazuje raczej na zamiysł wykorzystania instrumentu historycznego, cechującego się w opinii autorki tej pracy większą dźwięcznością i subtelnością w porównaniu z klawesynami współczesnymi¹⁶.

14 Autorce pracy nasuwa się skojarzenie ze *Świętem Wiosny* Strawińskiego. Kompozytorka w swoim autoreferacie sama się na inspirację jego osobą powołuje, stąd skojarzenie może być nieoddalone od prawdy.

15 B. Pocij, *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 59–60.

16 Klawesyny współczesne – instrumenty budowane już od początku XX wieku. Podobnie jak instrumenty historyczne zawierały skoczki zakończone piórkami, które zarywały

Weronika Ratusińska potwierdza swoją znajomość faktury klawesynowej, gdyż stosuje typowe dla tego instrumentu struktury: rozłożone akordy, arpeggia, ostinatowe motywy, przetrzymywane pedałowe dźwięki (zwłaszcza w basie), figuracje o drobnych przebiegach rytmicznych czy fakturę motoryczną. Dla pierwszej części cyklu znamienym wydaje się być „styl lutniowy” (styl *brisé*). Jest to ogólny termin dla nieregularnej faktury arpeggiowanej, którą cechuje brak jednoznacznej linii melodycznej na rzecz wyeksponowania harmonii, często w sposób ostinatowy – od basu (tak, jak w muzyce lutniowej faktura utworu jest wyprowadzona od układu strun). Styl ten był niezwykle popularny wśród klawesynistów francuskich – np. w twórczości François Couperina. Część druga to spokojny recytatyw, w którym znakomicie wydatnia się dialogowanie klawesynu ze swobodnym śpiewem instrumentu melodycznego. Recytatyw ten spełnia wszelkie założenia *recitativo secco*. Finał całego cyklu – *Driady* – to żywiołowy taniec oparty na motorycznej strukturze. Repetytywne figury, mimo gęstości akordowej, sprawiają wrażenie lekkich i energetycznych. Podobne struktury można spotkać w polskiej muzyce klawesynowej XX wieku – w *Koncercie na klawesyn i orkiestrę* Henryka Mikołaja Góreckiego czy w utworze *RAF* Mariana Sawy.

Poniższe przykłady (zob. przykłady 1. i 2.) pokazują fakturę rozłożonych akordów w stylu lutniowym – dźwięki basowe brzmią przez długi czas, a nad nimi pojawiają się kolejne dźwięki akordowe, także możliwie długo wybrzmiewające.

struny, lecz znacznie różniły się od pierwowzoru: drewnianą ramę zamieniono na stalową, zmieniono menzurę oraz długość piórek, dodano nowoczesne materiały, co w konsekwencji sprawiło, że konstrukcja instrumentu stała się cięższa. Budowniczości klawesynów współczesnych stosowali rozwiązania używane w budowie współczesnych fortepianów, chcąc sprawić, by ten cichy i subtelny instrument mógł konkurować z fortepianami w dużych salach koncertowych. Tego typu instrumentem dysponowała Landowska. Kopie instrumentów historycznych zaczęto budować w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Ich budowniczości dążą do tego, by ich instrumenty były jak najbliższe oryginałom.

François Couperin
(1668-1733)

Vivement

Rondeau

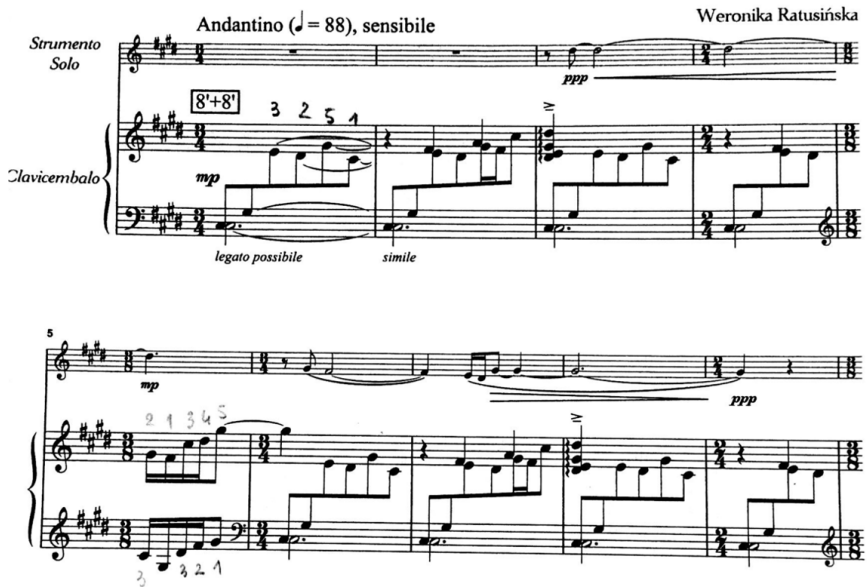


Przykład 1. F. Couperin, *Les Barricades mystérieuses* – styl brisé

Andantino ($\text{♩} = 88$), *sensibile* Weronika Ratusińska

Strumento Solo

Clavicembalo



Przykład 2. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy* – styl brisé

W utworze Bacha oraz Ratusińskiej pojawia się faktura recytatywu instrumentalnego – na tle arpeggiowanego akordu, głos melodyczny prowadzi recytatywną, nasyconą ekspresyjnie melodię (zob. przykłady 3. i 4.).

The image shows a musical score for J.S. Bach's Chromatic Fantasy BWV 903, measures 46 to 52. The score is written for piano and features a recitativo section. The music is in G major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with trills (tr) and the left hand provides a harmonic accompaniment. The word "Recitativ" is written in the middle of the first system.

Przykład 3. J.S. Bach, *Fantazja chromatyczna* BWV 903 – faktura recytatywu instrumentalnego

The image shows a musical score for W. Ratusińska-Zamuszko's Oready, measures 1 to 2. The score is written for piano and features a recitativo section. The music is in G major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with trills (tr) and the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked "Senza misura, ad libitum (♩ = ca 100)". The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mp*, *p*, *rit.*, *p*, *mp*, *p*, *sfz*, and *rit.*. The word "Oready" is written in the middle of the first system.

Przykład 4. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – faktura recytatywu instrumentalnego

Zaprezentowane niżej przykłady (przykłady 5. i 6.) pokazują charakterystyczną dla muzyki klawiszowej fakturę motoryczną, w której całe piony akordowe są w szybkim tempie powtarzane.



Przykład 5. H.M. Górecki, *Koncert na klawesyn i orkiestrę* op. 40 – akordowa struktura motoryczna

Animato e deciso ($\text{♩} = 124$)
8'4-8'4'

Musical score for Example 6, showing a piano accompaniment with a repetitive chordal structure. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment and the right hand playing chords. The chords are repeated in a sequence: G major, B minor, D major, and E minor. The tempo is marked 'Animato e deciso' with a quarter note equal to 124. The score includes a first ending bracket and a first ending sign (I). The tempo is marked 'crescendo'.

Przykład 6. W. Ratusińska-Zamuszko, *Driady* – faktura akordowa

Faktura klawesynu zastosowana przez kompozytorkę w całym cyklu wskazuje na wyjątkową znajomość cech tego instrumentu. Zastosowane przez nią rozłożone akordy, apreggia oraz figuracje kojarzą się z czymś, z czym ten instrument jest od wieków związany, czyli basso continuo. W ramach eksperymentu autorka pracy ocyfrowała początkowe takty wszystkich części, by sprawdzić, czy rzeczywiście można fakturę gotowego utworu powstałego w XXI przeformułować, używając do tego dawnej techniki zapisu szkieletu harmonicznego utworu (zob. przykłady 7., 8., 9.).

Nereidy

Weronika Ratusińska

Przykład 7. *Nereidy*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Oready

Weronika Ratusińska

Przykład 8. *Oready*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Driady

Weronika Ratusińska

Przykład 9. *Driady*, redukcja zapisu partii klawesynu do basso continuo, opr. M. Woźniak

Na podstawie zaproponowanej powyżej redukcji zapisu nutowego do szkieletu harmonicznego zapisanego za pomocą barokowej techniki basso continuo można wysnuć następujące wnioski:

W miniaturze *Nereidy* harmonia wynikająca z zapisu basu cyfrowanego jest bardzo czytelna i sugestywna, lecz na podstawie samego ocyfrowania wykonawca nieznający tego utworu mógłby zagrać go w sposób statyczny, jako rozlewające się półnutowe arpeggia. Ruch ósemkowy partii klawesynu w tej części jest bardzo istotny dla zachowania wierności programowemu założeniu utworu, dlatego należałoby zapis ten uściślić albo zamieścić dodatkową wskazówkę wykonawczą. Natomiast możliwość wykonania tej partii na podstawie zapisu basso continuo rozszerza postrzeganie jej struktury fakturalnej. Wykonawca zauważa formotwórczą rolę basowego dźwięku Cis, z którego wysnuwana jest bogata harmonia. We fragmencie recytatywnym części *Oready* zapis basu cyfrowanego jest natomiast rozwiązaniem idealnym, zwiększającym możliwości nieskrępowanej improwizacji na akordowych arpeggiach. W *Driadach* zapis basu cyfrowanego jest równie precyzyjny jak zapis konwencjonalny. Charakter tej części, jej tempo i motoryka sprawiają, że nie sposób jest wprowadzić do tego utworu dodatkowych dźwięków lub improwizacji, co sprawia, iż zapis w postaci basu cyfrowanego nie stanowi w tym przypadku wartości dodanej.

Oczywiście wykonanie tego utworu z realizacją *basso continuo* byłoby na pewno inne niż na podstawie precyzyjnego zapisu nutowego; jednak, pozostawione sprawnemu wykonawcy, z pewnością jest możliwe i inspirujące,

co tylko stanowi potwierdzenie tezy o organicznym zespoleniu materiału muzycznego z instrumentem, na który jest komponowany.

O nierozzerwalności treści muzycznej od faktury instrumentalnej nie może natomiast być mowy w przypadku partii instrumentu solowego. Co prawda, w partyturze wskazany jest saksofon sopranowy, lecz kompozytorka od razu proponuje instrumenty alternatywne – klarnet, flet poprzeczny, a nawet odległe od rodziny instrumentów dętych skrzypce¹⁷. Tak jak saksofon i klarnet oferują dość zbliżoną jakość dźwięku – ciepłą, pełną i o wyjątkowej, tajemniczej barwie, fantastycznie korespondującej z klawesynem – tak już flet, będący przecież nadal instrumentem dętym, znacznie zmieni koloryt tej kompozycji. Wydaje się więc, że w przypadku głosu solowego bardziej istotny jest idiom śpiewności, uzyskanie odpowiedniego frazowania oraz uzyskanie efektu dialogu z klawesynem, niż walory instrumentalne *per se*.

Estetyka – ilustracyjność, programowość, retoryka,

Cykl *Nimfy*¹⁸ inspirowany jest mitologią grecką i postaciami pięknych, wiecznie młodych i długowiecznych istot, które stanowiły uosobienie płodności, wdzięku i nieokiełznanych sił natury¹⁹. Boginie te wyrażały zarówno jej życzliwe, jak i groźne dla człowieka aspekty. Istoty te rozróżnia się ze względu na element natury, którym się opiekują i w którym zamieszkują. Nereidy to nimfy mórz, oready strzegły gór i jaskiń, a driady to boginie lasów. Nimfy bywały partnerkami bogów i herosów, lecz także często zakochiwały się i uprowadzały nieświadomych niebezpieczeństwa młodzieńców. Były istotami silnie kojarzonymi z pierwiastkiem erotycznym, co ma swoje odzwierciedlenie w języku – np. w słowie „nimfomania”. Postacie te często stanowiły inspirację dla artystów i portretowane były np. w malarstwie, m.in. przez Johna Williama Waterhouse’a, którego twórczość zawiera wiele ujęć tych istot (zob. ilustracja 1.).

Istoty te były inspiracją nie tylko dla dzieł sztuk wizualnych, ale także muzycznych. Pieśni o nimfach znaleźć można np. u Thomasa Morley’a (*Sweet Nymph Come to Thy Lover, Dainty Fine Sweet Nymph*), Henry’ego Purcella (*Nymphs and Shepherds, Fair Nymph of Britain*), Claudio Monteverdiego (*Lamento della nimfa*, SV 163) czy Antonina Dvořáka (*Tři novořecké básně* nr 2, *Nereidy, balada*). Jean Sibelius skomponował także orkiestrowe *Driady* op. 45 nr 1, a Karol Szymanowski w swoich *Mitach* zawarł część o tytule

17 Opisany w tej pracy utwór to *Nimfy II* (wg spisu kompozycji autorki). *Nimfy I* pochodzą także z 2006 i przeznaczone są na flet prosty i klawesyn.

18 Nimfy z greckiego i łaciny to „młode kobiety”, „dziewczyny w porze godowej”, „narzeczone”.

19 A.M. Kempieński, *Nimfy*, hasło w: *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993, s. 307–308.



Ilustracja 1. J.W. Waterhouse, *Hylas i nimfy*

Driady i Pan. W kontekście omawianego utworu należy zwrócić szczególną uwagę na *V Suitę klawesynową G-dur* Friedricha Wilhelma Marpurga (1718–1795), która zawiera pewne analogie z cyklem Weroniki Ratusińskiej: oba cykle otwiera portret nimf wodnych (u Marpurga: *La Nymphe Marine*, u Ratusińskiej: *Nereidy*), a wieńczy obraz bogini lasów (Marpurg: *Les Dryades*, Ratusińska: *Driady*).

Muzyczna ilustracja tych mitycznych istot jest w cyklu Ratusińskiej czytelna. Nereidy, nimfy morskie zajmowały się tkaniem przędzy i śpiewem. Ich odzwierciedlenie muzyczne jest bardzo wyraziste. Klawesyn spokojnie „tka” w kołyszącym, trójdzielnym rytmie materiał muzyczny, którego struktura i pulsująca powtarzalność przypomina przędzenie nici na kołowrotku²⁰. Na jego tle umieszczona jest kantylena saksofonowa o śpiewnym charakterze. Kształt melodyczny tej linii przypomina zawołania, które mogłyby wydobywać się spod wody. Miejsca zawierające rozdrobnienia rytmiczne swoim kształtem mogą przypominać wzburzone fale. Oready, nimfy gór i jaskiń związane z boginią Artemidą, mogą przywołać lawinę, gdy chcą ochronić górę, którą się opiekują przed bezwzględnością drwali i górników. Warstwa muzyczna tej części jest także bardzo sugestywna pod kątem ilustracyjnym. Na tle przestrzeni dźwiękowej zbudowanej przez *arpeggio* akordów klawesynu, saksofon wydobywa swój okrzyk, niczym wołanie w górach, które przez długi czas rezonuje i odbija się echem. Dialog między nimfą a górami osiąga wreszcie rytmiczną kulminację. Początkowa swoboda przeistacza się

²⁰ Tego typu ostinato klawiszowe ilustrujące tkanie ma swoją długoletnią tradycję sięgającą *Małgorzaty przy kołowrotku* F. Schuberta oraz *Przędniczki* S. Moniuszki.

w niebezpieczną lawinę dźwięków. Część trzecia to frenetyczny taniec Driad, wyznawczyń kultu Matki Natury, przypominający mistyczny rytuał zaklinający przychyłność bóstw i Matki Natury.

Istotną cechą muzyki barokowej była jej wymowa retoryczna, czyli związek muzyki z treścią pozamuzyczną. Ścisłe relacje muzyki ze słowem obecne były w bujnie rozwiniętym w renesansie stylu manierystycznym włoskich madrygałów, w którym doszukiwać się można zapowiedzi retoryki muzycznej baroku. W madrygale włoskim figury muzyczno-retoryczne zasadniczo dzieliły się na dwie grupy: obrazujące naturę (malarstwo dźwiękowe) oraz oddające stany emocjonalne i uczucia (figury emfaticzne)²¹. Teoria retoryki muzycznej została w baroku gruntownie usystematyzowana przez niemieckich autorów, m.in. Johanna Lippiusa, Athanasiusa Kirchera czy Joachima Burmeistra.

Nimfy Ratusińskiej nie są utworem stylizowanym na barokowy, jednakże z racji wyboru klawesynu – instrumentu dla tej epoki idiomatycznego – można odnaleźć w nim pewne elementy nawiązujące do muzyki tego czasu. Wydaje się, że jednym z nich jest zastosowanie figur retoryczno-muzycznych w przebiegu utworu. Co prawda, kompozytorka nie pozostawiła żadnego precyzyjnego programu tego dzieła, lecz wskazówka, iż miniatury są „portretem psychologicznym greckich boginek”²² otwiera pole do interpretacji retorycznej tego utworu.

Figury retoryczne odnalezione w utworze *Nimfy*:

- *Fuga*²³ – figura, w której pierwszy głos naśladowany jest przez kolejne głosy, służyła wyobrażeniu pościgu lub ucieczki. Wykorzystana we fragmencie *Nereid* może obrazować wabienie młodzieńców przez nimfy oraz próbę ich pojmania (zob. przykład 10.).
- *Interrogatio* – interwał wznoszący, symbol pytania retorycznego. Naśladuje intonację mowy podczas zadawania pytania. W utworze *Nereidy* może symbolizować pytania, które mogą paść w rozmowie nimfy z młodzieńcem podczas próby uwiedzenia go (zob. przykład 11.).
- *Tirata* – szybki pochód dźwięków w górę lub w dół skali, symbolizujący nagły rzut, błyskawicę, atak, trzęsienie ziemi, natarcie. W części *Oreidy* może symbolizować nadchodzące niebezpieczeństwo (zob. przykład 12.).

21 P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, AMFC w Warszawie, Białystok 2002, s. 7, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 17.09.2021].

22 J. Kubieniec, dz. cyt.

23 Figury retoryczne za: P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, dz. cyt., s. 15–20.

Przykład 10. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy – Fuga*

Przykład 11. W. Ratusińska-Zamuszko, *Nereidy – Interrogatio*

Przykład 12. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready – Tirata*

- *Circulatio* – seria nut wznoszących i opadających tworzących na pięciolinii okrąg lub sinusoidę, wyrażająca niepewność, osaczenie. W utworze Ratusińskiej figura ta może prezentować stan zagubienia, zabląkania się (np. w górach) i nieumiejętność odnalezienia właściwej drogi (zob. przykład 13.).
- *Suspiratio* – przerywanie dźwięków pauzami, symbol westchnienia, tęsknoty (zob. przykład 14.).
- *Exclamatio* – skok o interwał większy niż tercja (najczęściej seksta), który przedstawia euforyczną radość, błaganie, prośbę lub wybuch gniewu i rozpaczy. W energetycznym tańcu nimf leśnych figura ta może przedstawiać euforyczny, wręcz ekstatyczny stan, w który mogły się wprowadzić boginki podczas rytualnych tańców skierowanych do Matki Natury (zob. przykład 15.).



Przykład 13. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – *Circulatio*



Przykład 14. W. Ratusińska-Zamuszko, *Oready* – *Suspiratio*



Przykład 15. W. Ratusińska-Zamuszko, *Driady* – *Exclamatio*

Przytoczone powyżej przykłady wydają się argumentować zasadność myślenia o utworze Ratusińskiej jako o dziele zawierającym elementy retoryki muzycznej, tym samym rozszerzając pole do jego interpretacji i pogłębiając jego psychologiczną warstwę.

Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym

Jest to jednoczęściowa miniatura klawesynowa, która napisana została na prośbę Ewy Rzeteckiej-Niewiadomskiej. Z racji tego, że jest to utwór niewydany, nie ma żadnych oficjalnych przekazów od kompozytorki o założeniach ideowych czy estetycznych. Jedyne pozostawione odbiorcom informacje to tytuł – *Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym*. Pierwsza część tytułu to dedykacja dla nienarodzonej w momencie tworzenia utworu córki klawesynistki, z kolei druga sugeruje związki z estetyką barokową i wskazuje na inspiracje tą epoką w zakresie stylistyki.

Harmonika – układ tonalny i relacje

Harmonika całego utworu oparta jest na zależnościach funkcyjnych systemu dur-moll oraz oscyluje wokół paraleli tonacji cis-moll/E-dur oraz ich tonacji pobocznych. Zależności harmoniczne między odcinkami rondo a kupletami w dużej mierze oparte są o wzorce rondo starofrancuskiego – kuplety pojawiają się w tonacji mediantowej lub dominantowej. Oprócz tego eksponowane są tercjowe połączenia harmoniczne oraz przesunięcia sekundowe następujących po sobie akordów. Odstępstwa od zależności koła kwintowego następują najczęściej poprzez modulację chromatyczną. Weronika Ratusińska bardzo chętnie dobarwia akordy składnikami dysonującymi – kwartami, septymami lub nonami – po to, by uzyskać odpowiednią kolorystykę. W utworze wykorzystywane są rozwiązania zwodnicze, które także w sposób nieoczekiwany – poprzez niespodziewane rozwiązanie – wpływają na narrację utworu.

Forma – modele formalne, motywika, rytmika

Styl barokowy, do którego odwołanie precyzyjnie wskazuje tytuł, widoczny jest także w wyborze formy, jaką jest rondo inspirowane typowym dla XVIII-wiecznych klawesynistów francuskich rondem starofrancuskim. Oczywiście nie jest to rondo skomponowane ściśle według zasad budowy pierwowzoru, lecz jego współczesna, indywidualna odsłona – stąd nie wszystkie wyznaczniki tej formy znajdują w utworze odzwierciedlenie. Jednakże ilość elementów zbieżnych i styl, który jest uchwytny, jasno wskazuje na proveniencję utworu Ratusińskiej. Styl rondo starofrancuskiego²⁴ cechowała faktura homofoniczna, odejście od barokowej polifonii, prosta, symetryczna, okresowa budowa melodii. Wyróżniano w nim zasadnicze odcinki: refren (rondo) oraz kuplety. Rondo dzielono na dwa rodzaje: kantylenowe oraz figuracyjne. Weronika Ratusińska stosuje w swoim utworze rondo kantylenowe, kuplety umieszcza w tonacjach dominantowych (dominanty górnej i dolnej), stosuje okresową budowę melodii, aczkolwiek nie przestrzega ściśle symetryczności odcinków w ramach danego okresu. W czasie trwania utworu umieszcza także charakterystyczny dla rondo starofrancuskiego kuplet figuracyjny. Oryginalne ujęcie tej formy przez kompozytorkę widoczne jest w niesymetrycznościach odcinków (np. 5 + 8 taktów głównego rondo) oraz zmianie rytmiki w ich przebiegu (3/4, 5/8). Kompozytorka przetwarza także odcinki według swoich potrzeb – czasem jako kuplet stosując tylko jego wcześniejszy wycinek, a czasem mocno go rozbudowując. Ważnym w przebiegu formy odcinkiem jest sześciotaktowy odcinek w tempie ad libitum, który można wykonywać

24 J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983., s. 536-540.

swobodnie pod względem rytmicznym oraz powtarzać według uznania, dopasowując jego ekspresję do włączonej w tym momencie taśmy z nagraniem bijącego serca Bereniki. Jest to jedyny moment w ciągu całego utworu, kiedy dołączana do partii instrumentalnej jest elektronika. Odcinek ten wyznacza symboliczny środek utworu, po którym następuje pierwotne rondo oraz kuplety, jednak ich kolejność jest inna niż w części poprzedzającej odcinek z taśmą, co potwierdza, że kompozytorka stroni od symetrii dzieła.

Faktura i brzmienie

Faktura ronda Ratusińskiej jest typowa dla ronda starofrancuskiego – kantylenowej melodii ronda towarzyszy akompaniament ósemkowy, którego rytmika i kierunek melodyczny wykorzystane są w kolejnych odcinkach.

Dla porównania faktury ronda starofrancuskiego oraz utworu Ratusińskiej, autorka artykułu zestawiała rondo *Les tendres plaintes* J.Ph. Rameau z suity D-dur RCT 3, z którym rondo Ratusińskiej w jej opinii ma wiele wspólnego (zob. przykłady 16. i 17.).

Les Tendres Plaintes
Rondeau

Przykład 16. J.Ph. Rameau, *Les Tendres Plaintes*, Rondo, t. 1-16

Dla Bereniki - Miniatura w stylu barokowym
na klawesyn solo / for solo harpsichord

muz. Weronika Ratusińska-Zamuszko
(2019)

Score

Moderato (♩ = c. 104)

Harpichord

mf affetuoso

5

9

13

rit. *a tempo*

mp

Przykład 17. W. Ratusińska-Zamuszko, *Dla Bereniki*, Rondo, t. 1-13

Przytoczone przykłady ronda w typie kantylenowym wykazują wiele zbieżności – kształt melodyczno-rytmiczny motywów Rameau oraz Ratusińskiej zarówno w partii melodycznej, jak i akompaniującej są do siebie łądząco podobne, nawet pod względem zastosowanych ornamentów²⁵. Być może kompozytorka celowo zastosowała te same struktury co Rameau, aby nawiązać do jego twórczości, tym samym nakierowując świadomego kontekstu kulturowego odbiorcę lub wykonawcę na styl klawesynistów francuskich i osobę Jeana-Philippe’a Rameau.

Poniższe kuplety (zob. przykłady 18. i 19.) zawierają charakterystyczne dla ronda starofrancuskiego powtórzenie struktur melodyczno-rytmicznych występujących wcześniej w rondzie – w kupletach, co buduje jednolitość formy. Struktury te występują w wariantach także w dalszych odcinkach utworów, zarówno u Rameau jak i u Ratusińskiej, co nie wymaga ilustracji w dalszych przykładach.

25 Ratusińska stosuje współczesny zapis ornamentów w formie przednutek, a Rameau francuski styl zapisu ozdobników, zob. tabela ozdobników Rameau we wstępie do: J.Ph. Rameau, *Pièces de clavecin avec une méthode*, Paris 1724.

This musical score is for the first couplet of Rameau's *Les tendres Plaintes*, measures 17-32. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). The score is divided into three systems. The first system (measures 17-20) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled '[3]' and '1^{re} Reprise' spans measures 19-20, ending with a 'Fine' marking. The second system (measures 21-24) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 25-32) includes a second ending bracket labeled '[4]' and '2^{re} Reprise' spanning measures 31-32, which concludes with 'D. C. al Fine'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 18. J.Ph. Rameau, *Les tendres Plaintes*, kuplet 1, t. 17-32

This musical score is for the second couplet of Ratusińska-Zamuszko's *Dla Bereniki*, measures 113-121. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of three sharps (F# major). The score is divided into three systems. The first system (measures 113-116) begins with a tempo marking of 'a tempo' and a dynamic marking of 'mf affetuoso'. The second system (measures 117-120) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 120-121) concludes the passage. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 19. W. Ratusińska-Zamuszko, *Dla Bereniki*, kuplet 2, t. 113-121

Utwór Ratusińskiej mieści się w kryteriach stylizacji, gdyż niewątpliwie kompozytorka uchwyciła w swoim utworze estetykę klawesynowego utworu barokowego poprzez dobór odpowiednich środków kompozytorskich pochodzących z XVIII wieku. Jednak *Dla Bereniki* zawiera także charakterystyczny dla niej ideał brzmieniowy – miękkość harmoniczną wynikającą ze stosowania akordów z dodanymi kwartami, septymami i nonami, rozłożone akordy, które stanowią plamy brzmieniowe oraz nieregularność rytmiczną, która znacznie ożywia narrację w przebiegu formy, dodając jej współczesnego kolorytu.

Estetyka – ilustracyjność, programowość, retoryka

Dla Bereniki. Miniatura w stylu barokowym Weroniki Ratusińskiej zdecydowanie odwołuje się do historycznych inspiracji zarówno pod względem formy, stylistyki, harmoniki czy nawet wzorów melodyczno-rytmicznych, wywiedzionych wprost z twórczości Rameau. Niesie też za sobą pewien przekaz ideowy, który wynika z próby oddania poprzez muzykę zmiennych stanów emocjonalnych towarzyszących kobiecie spodziewającej się dziecka²⁶. Odzwierciedlone jest to w zastosowanych środkach muzycznych; pozornie chaotycznym układzie formalnym (brak egzekwowania reguły naprzemienności rondo i kupletów), niesymetryczności odcinków, zmiennych i zaskakujących rozwiązaniach harmonicznym oraz stosowanej w utworze zmiennej i nieregularnej rytmice. Wydaje się także, że afekt utworu bliski jest tytułowemu tęsknym żalom z miniatury Rameau – odwołanie się do tego właśnie utworu francuskiego kompozytora otwiera możliwą interpretację pozamuzyczną.

Wątek macierzyństwa czy dzieciństwa inspirował już twórców epok wcześniejszych – można wspomnieć słynne wariacje KV 265 Mozarta na temat popularnej piosenki francuskiej *Ah, vous dirai-je, Maman* czy suitę fortepianową Ravela *Ma mère l'Oye*, dedykowaną dzieciom jego przyjaciół. Matka jest także częstą postacią, do której adresowane są pieśni, np. *O matko moja* Stanisława Moniuszki czy *Chłopca mego mi zabrali* Ignacego Jana Paderewskiego. W obu tych utworach dorosłe już dzieci zwracają się do swoich matek, szukając ukojenia w troskach i cierpieniach, których doświadczają. Dzieciństwo wspomniane jest poprzez matkę i jej pieśni w utworach *Kdyż mnie stará matka zpívat učívala* Antonína Dvořáka czy *Songs my mother taught me* Charlesa Ivesa. Postać matki występuje bardzo często w dziełach operowych: Suor Angelica z *Tryptyku* Pucciniego, Marcelina z *Wesela Figara* Mozarta, Klitajmestra z *Ifigenii na Taurydzie* Glucka czy Anna z *Nędzy uszczęśliwionej* Kamińskiego. Do postaci matki odwołuje się także Henryk Mikołaj Górecki w *Ad Matrem* oraz Elżbieta Sikora, która za bohaterkę swojej ostatniej opery

26 Ewa Rzetecka-Niewiadomska w wywiadzie dla Marii Nowrot, dz. cyt.

obrała matkę–wynałazczynię, Marię Skłodowską-Curie. Tęsknotę za dziećmi w swoich utworach muzycznie ilustrowały również inne polskie kompozytorki. Grażyna Pstrokońska-Nawratil oddaje stan tęsknoty za dorosłymi dziećmi, które opuściły już dom rodzinny w utworze *Fresco VI „Palindrom”*, a Hanna Kulenty w *A cradle song* mierzy się z traumą po śmierci córki w wypadku samochodowym, w którym kompozytorka także uczestniczyła²⁷. *A cradle song* w dojmujący sposób ilustruje zarówno ruch samochodowy, syreny karettek bądź straży pożarnej, ruch uliczny oraz przerażenie towarzyszące uczestnikom tego zdarzenia. Emocje matki spodziewającej się dziecka są inspiracją także dla innych utworów z zastosowaniem elektroniki – Marzena Komsta wykorzystuje taśmę z nagraniem biciem serca, a Aleksandra Gryka – echograf.

Utwory Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Hanny Kulenty czy właśnie *Dla Bereniki* Weroniki Ratusińskiej wydają się mieć znaczenie metafizyczne, gdyż tęsknota, cierpienie czy oczekiwanie wyrażone są w warstwie dźwiękowej. W przypadku wykonywania utworu Ratusińskiej moment, gdy włączana jest taśma, jest rodzajem przeprowadzenia rytuału, w którym to nienarodzone dziecko włączane jest w dzieło sztuki. Wykorzystanie tak intymnego nagrania do przebiegu utworu wydaje się związane z myśleniem magicznym o nienarodzonym dziecku. Użycie taśmy można traktować jako ekstrapolację do innego wymiaru, w tym kontekście kojarzonego z nienarodzonym dzieckiem, stąd utwór ten na poziomie idei jest dziełem niezwykle wzruszającym.

Podsumowanie

Weronika Ratusińska-Zamuszko w swoich utworach klawesynowych *Nimfy* oraz *Dla Bereniki*. *Miniatura w stylu barokowym* prezentuje swoisty język dźwiękowy, indywidualną estetykę, ale także odwołuje się do tradycji muzycznej, stosując nawiązania do form i technik kompozytorskich typowych dla baroku. Jej twórczość jest osadzona w systemie funkcyjnym dur-moll, lecz kompozytorka potrafi za pomocą środków harmoniczných i rytmicznych kreować bogaty, ekspresyjny język dźwiękowy. Ratusińska bardzo dobrze operuje formami i technikami wywiedzionymi z baroku, a także ma doskonałe wyczucie instrumentu, na który pisze. Oba utwory opatrzone są tytułami wskazującymi na pewne treści pozamuzyczne, jednak są one nakreślone w sposób metaforyczny i mają ilustrować pewne stany emocjonalne, nastroje, czy budować pozamuzyczne skojarzenia, nie będąc stricte utworami programowymi. Ilustracyjność Ratusińskiej może przywoływać skojarzenia z nazwami miniatur klawesynowych François Couperina czy tytułami

27 Wstęp do wydania nutowego: <https://webshop.donemus.nl/action/front/sheetmusic/11670> [dostęp: 20.09.2021].

preludium Debussy'ego – są to muzyczne portrety, ale nie program pozamuzyczny. Ratusińska – tak jak Sikora, Mykietyn czy inni postmoderniści – sięga po wątki mitologiczne, a także – podobnie do Pstrokońskiej-Nawratil czy Kulenty – nie boi się za pomocą swoich kompozycji odnieść się do świata przeżyć wewnętrznych. Oba jej utwory klawesynowe wydają się mieć pewną spójność ideową – dotyczą kobiet i ich emocji. Pozostaje teraz czekać na kolejne kompozycje klawesynowe Ratusińskiej, by sprawdzić, czy jest to działanie zamierzone.

Bibliografia

PARTYTURY

Ratusińska W., *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015.

NAGRANIA PŁYTOWE

Gusnar P., *Saxophone Varie*, CD DUX 0992, 2013.

Ratusińska W., *Chamber Music*, CD DUX 0580, 2007.

OPRACOWANIA

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

Gajeczka-Antosiewicz A., *Polska muzyka klawesynowa w latach 1936-2016*, „Notes Muzyczny” 2019, nr 1.

Granat-Janki A., *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2003.

Granat-Janki A., *Twórczość Marty Ptaszyńskiej a styl późny XX-wiecznej moderny*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 4. red. E. Knapik i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.

Kempiński A.M., *Nimfy*, hasło w: *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993.

Kubieniec J., *Wstęp do wydania nutowego*, w: W. Ratusińska, *Nimfy na saksofon sopranowy (flet poprzeczny, klarnet, skrzypce) i klawesyn*, Wydawnictwo „Euterpe”, Kraków 2015.

Nowak A., *Dzieło muzyczne w dialogu z tradycją i współczesnością. O niektórych aspektach języka muzycznego Hanny Kulenty*, w: *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, red. A. Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2020.

Nowak W., *Rola i znaczenie brzmienia w twórczości Elżbiety Sikory*, w: *Wieloznaczność dźwięku*, red. K. Dziewiątkowska-Mleczek, B. Głuszek,

- U. Koza, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2014.
- Pociej B., *Klawesyniści francuscy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Ratusińska W., *O moich inspiracjach*, w: *Muzyka kameralna kompozytorów AMFC (I): IV Sympozjum kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2006.
- Ratusińska-Zamuszko W., *Autoreferat*, http://www.am.katowice.pl/files/48/Ratusinska_Zamuszko_Autoreferat.pdf [dostęp: 17.09.2021].
- Szahaj A., *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Wers, Bydgoszcz 2001.
- Szwab N., *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, w: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Białystok 2002, <http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf> [dostęp: 17.09.2021].

Abstract

Works for Harpsichord by Weronika Ratusińska-Zamuszko—Between the Past and the Present

The article is devoted to two works by Weronika Ratusińska-Zamuszko: the cycle *Nymphs* for soprano saxophone and harpsichord, and the miniature *For Berenika. A miniature in the Baroque style*. The introduction contains information about the composer and basic facts about the pieces in question. In the following sections of the article the author analyses: harmony (tonal arrangement and harmonic relations), form (formal models, motifs, rhythms), texture and sound as well as aesthetic aspects. Based on these elements, the key determinants of the composer's style are presented, referring to the Baroque techniques as well as those typical of the postmodern musical language, also discussing the issues of non-musical content resulting from the programme titles of the works. In the analytical part, the author presents an innovative analytical method consisting in reducing the notation of the harpsichord part to the basso continuo notation to verify the thesis that the choice of the instrument (in this case, the harpsichord) determines the style of the composition. The analytical argument leads to interesting research conclusions and is an attempt to define the composer's musical language.

Keywords

harpsichord, contemporary music, postmodernism, composition