

dr Krzysztof Uściłowski

Uniwersytet Rzeszowski
(Poland)

**National and non-national properties of Wojciech Kilar's
compositions *Krzesany* (1974)**

NARODOWE I NIE NARODOWE WŁAŚCIWOŚCI KOMPOZYCJI
WOJCIECHA KILARA "*KRZESANY* (1974)"¹

Key words: national music, music style, neoclassicism, vitalism, folklorism, symphonic poem

Abstract: The word (to strike, to spark, to muster, to muster up), being the title of Kilar's work, means a group of dance steps characteristic of the Podhale dances, including hitting an heel at the heel during a jump. There are also "musical notes", or dance melodies played at a fast pace and a characteristic, jerky rhythm. The wider circle of associations evoked by this title covers the whole range of phenomena characteristic of folk music of Podhale, in which at the beginning of the 1970s. Kilar found a source of inspiration for his own artistic concepts allowing him to free himself from "avant-garde coercion". That is why the composition is a determinant of nationality and patriotism. Approaches artistic attitude of Wojciech Kilar to the stylization of folklore in Fryderyk Chopin's music.

Kluczowe słowa: muzyka narodowa, style muzyczne, neoklasycyzm, witalizm, folklorizm, poemat symfoniczny

Abstrakt:

Słowo „krzesany”, będące tytułem utworu Kilara oznacza charakterystyczną dla tańców podhalańskich grupę kroków tanecznych, w tym uderzanie piętą o piętę podczas wyskoku. Istnieją też „nuty krzesane”, czyli melodie do tańca grane w szybkim tempie i charakterystycznym, szarpanym rytmie. Szerszy krąg skojarzeń wywoływanych przez ten tytuł obejmuje natomiast cały wachlarz zjawisk właściwych muzyce ludowej Podhala, w której

¹ Czas trwania: 17'. Utwór dedykowany Filharmonii Narodowej. Prawykonanie: 24 listopada 1974, Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, dyr. Jan Krenza

u progu lat 70. Kilar znalazł źródło inspiracji dla własnych koncepcji artystycznych, pozwalających mu wyzwolić się z „awangardowego przymusu”. Dlatego kompozycja jest wyznacznikiem narodowości i patriotyzmu. Zbliży postawę artystyczną Wojciecha Kilara do sposobu stylizacji folkloru w muzyce Fryderyka Chopina.

Przyjęło się mówić współcześnie, że jeżeli tworzy muzykę polski kompozytor, (lepiej polskiej narodowości) to na pewno jest kompozytorem, który uprawia muzykę narodową. Tak można byłoby powiedzieć o Wojciechu Kilarze, Kazimierzu Serockim Witoldzie Lutosławskim, Tadeuszu Bairdzie, Krzysztofie Pendereckim, Grażynie Bacewicz, Włodzimierzu Kotoński, Zbigniewie Bujarskim, Krzysztofie Meyerze, Bogusławie Schaefferze, czy Wojciechu Widłaku i wielu innych.

Zestawione są tu nazwiska kompozytorów piszących w różnych technikach, a uważnych są dzisiaj za style. Należy się skupić jednak na ewoluującym stylistycznie przez cały XX wiek, aż do dzisiaj neoklasycyzmie. Zwłaszcza w rozszerzonym stylu neoklasycznym, jaki zawitał do Polski po roku 1945 z elementami: bruityzmu, folkloryzmu, witalizmu, czy także stylu minimal reprezentowanym w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego i wspartym głębokimi wpływami folkloru.

Witalizm, styl barbaro czy folklorizm czy też bruityzm podobnie jak i klasyczny nurt wyodrębniają się w okresie międzywojennym. Jednak koncepcje artystyczne tego stylu zmieniają się, a nurty przenikają i na tyle upodobniają, że osiągają jednolity charakter w środkach i wyrazie. Można z łatwością prześledzić w jaki sposób styl ten ewoluował od klasycznego nurtu muzyki Igora Strawińskiego, Sergiusza Prokofiewa, Dymitra Szostakowicza, Bela Bartoka, Carla Orffa, Paula Hindemitha, czy francuskiej grupy sześciu. Wchłaniając dokonania muzyki ekspresjonizmu dodekafonicznego XX w. i estetyki prawdy, później serializmu czy aleatoryzmu oraz estetyki futuryzmu, neoklasycyzmu francuskiego, egzystencjalizmu, fenomenologii, nadrealizmu, itp. Kompozytorzy tego stylu zmieniali podejście do tworzywa kompozycji, zarówno utworzonego konceptualnie jak i tradycyjnego. Wykorzystywali tradycyjne faktury (np. pastisz dzieła Givanniego Paisiello balet „Pullcinela” Igora Strawińskiego). Wzbogacając „nowoczesne” techniki komponowania i faktury kompozycji technikami historycznymi, co trwa do dzisiaj np. w twórczości Krzysztofa Meyera. Styl ten jest nadal żywym zjawiskiem w kulturze muzycznej. W latach 70 XX w. uległ stylowi muzyki ponowoczesnej i manierze kompilacji.

W ukształtowaniu polskiego stylu narodowego interesujący jest III okres twórczości Karola Szymanowskiego (1923 – 1935) zwany powszechnie narodowym. Najczęściej podawanym przykładem tego nurtu są mazurki oraz witalistyczny balet „Harnasie” (1930) wsparty na autentycznym cytowanym folklorze podhalańskim i scenariuszu wykorzystującego legendy Janosikowe, a nawiązujące w tradycje weselnego teatru obrzędowego przejścia.

W innych kompozycjach wokalnie-instrumentalnych i instrumentalnych Karola Szymanowskiego folklor podhalański ma już charakter enigmatyczny, rozproszony². Tworzywo dźwiękowe skali podhalańskiej i język muzyczny folkloru zostały wplecione w fakturę obowiązującego nurtu artystycznego neoklasycyzmu w kompozycjach zarówno sacrum „*Stabat Mater*” „*Litanie*” czy profanum jak: „*II koncert skrzypcowy*” czy „*IV Symfonia koncertująca*”³

Wspomniane wyżej nurty neoklasycyzmu różnych kompozytorów z początku XX w oraz wpływach stylistycznych na różnych etapach rozwoju tego stylu w ubiegłym stuleciu. Znalazły one swoje odbicie w kompozycjach Wojciecha Kilara zarówno w choreograficznym poemacie symfonicznym, a raczej obrazach symfonicznych: „*Krzesany*” z roku 1974 czy „*Kościelec 1909*” z 1979.

Pragnąc w swojej wypowiedzi być bliżej kompozycji „Krzesany”, która za sprawą Jana Krenza zagościła na Warszawskiej Jesieni w 1974 r., a interpretacja Stanisława Wisłockiego czy Witolda Rowickiego zapewniła mu miejsce w repertuarze światowym na tyle udanie, że stała się utworem reprezentatywnym w zakresie symfoniki Wojciecha Kilara i symfoniki polskiej.

Kompozycja⁴ oparta na inwariantnej melodii utworzonej w skali podhalańskiej i fakturze stylizowanej barokizmem. Zorientowana jest na tradycyjną ludową wykonawczą praktykę instrumentalną, przypominająca różne wzory stylu koncertującego w poszczególnych fazach rozwojowych. Począwszy od monumentalnego wstępu opartego na wielomodalnym

² Burszta Józef, *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 311 – 313.

³ Apologia góralszczyzny, przy której błędnie słynny balet Karola Szymanowskiego – *Harnasie* – pisał Andrzej Chłopecki, „Kolorowy wykrzyknik na tle warszawsko – jesiennej szarości; ma wszelkie dane, by stać się przebojem” – pisał z kolei O. Pisarenko.

⁴ Jest to utwór jednoczęściowy, o prostej fakturze i wyrazistej motywice, wykorzystujący elementy ludowe i przeznaczony jest na dużą orkiestrę symfoniczną. Szczególne znaczenie ma motyw początkowy, złożony z trzech akordów, który prezentuje grupa instrumentów smyczkowych i powracający w różnych wariantach.

dźwiękowym klasterze, preferowany jest ruch rytmu i motoryka zapożyczona z tańców krzesanych⁵ „po dwa”, „po śtyry” itd. .

Jak wynika z tytułu dynamika rozwojowa kompozycji i energia witalna wzbogacona została kontrastami fakturalno - brzmieniowo - kolorystycznymi o zmiennej pulsacji akcentów i diapazonów dynamicznych, które w fakturze rozproszonej kłębią się i przenikają, a nawarstwiając inicjują barwowe stężenia ekspresywne.

Wymienione artefakty upodobniają zjawiska muzyczne pod względem ich wartości artystycznych i jakości brzmienia do stylu witalistycznego w pierwszej fazie rozwojowej, skorelowanego stylu witalistycznego i barbaro w drugiej fazie rozwojowej, zintegrowanego witalistycznego barbaro i bruistycznego z elementami serialnymi w trzeciej fazie rozwojowej oraz praktyki muzycznej ludowej Podhala z elementami barbaro i aleatoryzmu. W łącznikach pomiędzy fazami rozwojowymi, które pełnią także rolę tematów, a są to tzw. tematy pochodne, których materiał motywiczny wywodzi się z zintegrowanych klasterów otwierających kompozycje, dominuje klasyczna technika wariacji fakturalnej oparta na dwuwarstwowym podziale faktury orkiestralnej.

Ten typ⁶ faktury rodem z polifakturalnego nurtu symfoniki neoromantyzmu decyduje o typie zmian zachodzących w poszczególnych warstwach: w górnej obejmujących grupę instrumentów smyczkowych - zmiany idą w kierunku nasycenia emocjonalnego do wypowiedzi ekspresyjnych. Warstwie górnej narracyjno - melodycznej przeciwstawia się warstwa ruchowo – kolorystyczna ulegająca perkusjonalizacji. Warstwa ta jest kodem konstrukcyjnym całej formy.

Syntetyczny typ ekspresji nawiązuje do estetyki prawdy, zaś warstwowy typ faktury kompozycji nawiązuje do stylu ekspresjonizmu w malarstwie zwanego ekspresjonizmem kolorystycznym.

⁵ Krzesany – polski taniec ludowy, podhalański, w zależności od rodzaju wykonuje się krok zwany "krzesaniem", po czym zmienia się nogę, objając jedną o drugą w powietrzu i dalej "krzesze". Wchodzi zazwyczaj w skład tańców w solówce. Rodzaje krzesanych to między innymi: "po dwa", "po śtyry", "po osiem" czyli tzw. "grzybowo" i "wiecno". Krzesane to również grupa melodii góralskich ("nut"; "nuta" to po góralsku melodia) przygrywanych do tańca krzesanego. Niektórzy do krzesanych zaliczają "drobne", ale ze względu na krok podstawowy są one odrębną grupą tańców podhalańskich.

⁶ *Typologia umożliwia uwzględnienie wielu właściwości naraz w ich jakościowej specyfice (..) a le może być obarczona subiektywizmem i dawać porządku krzyżujące się (typy mieszane) . Innym sposobem jest budowanie modeli (dotyczących formy, tonalności, rytmu), albo też struktur. Ukazują one współzależność między elementami, a zarazem ich szczególną organizację, często wielopoziomową, hierarchiczną, zróżnicowaną pod względem ważności, trwałości i znaczeń.* Katarzyna Dadak – Kozicka, *Folklor sztuką życia*, Warszawa 1996, s. 184.

W pierwszej fazie, mechanizm motoryki rytmiczno - ruchowej nawiązuje do witalizmu. Temat budowany jest na melodiach zawartych w strukturze wertykalnej klasteru i jest to coś nowego w zakresie komponowania faktury i typów. Klaster zawiera dwie skale - lidyjską opartą na tetrachordach całotonowych rozłącznych (a, h, cis, dis, e, fis, gis, ais) i siedmionową frygijską złożoną z dwóch tetrachordów łącznych (h, c, d, e, f, g, a).

Są one różnie wykorzystywane w toku utworu do budowy wariantów melodycznych lub zestawiane polifonicznie równolegle czy konstruowane w różne typy ekspresyjnych klasterów. Akcentuacja choreotechniczna i artykulacja przetwarza klaster w ostre „perkusyjne” brzmienia. Odcinki kontrastujące zawierają skupioną lub rozrzedzoną fakturę brzmienia kolorowaną instrumentalnie. Ich typ brzmienia wspiera się na konstrukcjach linearnych dźwiękowych oraz specyfice ruchu interwałowego opartego na komórce tercji małej np. e - g, a - c, g - b, których podstawę stanowi quasi podhalańska skala dźwiękowa. Konstrukty dźwiękowe – klaster spełniają w kompozycji taką samą rolę jak klaster wstępu, który bowiem zawierają materiał motywów melodycznych oraz konstrukcji brzmieniowej faktury każdego odcinka, zaś wyrazowa forma nawiązuje do patetycznego wstępu. Dla narracji dźwiękowej i fabuły faktury są to zjawiska niezwykle ważne, ponieważ nie tylko są to zintegrowane wzory dźwiękowe zawierające tworzone artefakty kolorystyczne, wysokościowe, melodyczne, ruchowe i odpowiednio do nich stosowana artykulacja. Przynależą one do nowego typu modeli dźwiękowych których złożona struktura interwałowa i dźwiękowa pełni rolę tematu. Te nowe typy synkretycznych klasterów spełniają podstawową rolę w konstrukcji i w planie mentalnym kompozycji jak np. w budowie melodii pochodnych - przenikają całość utworu, decydują obok ruchu rytmu i motoryki o zachowaniu ciągłości i oszczędności materiału oraz bogactwie technik.

Powszechnie takie konstrukty dźwiękowe zwane klasterem w muzyce neoklasycznej atonalnej, były zbitkami wertykalno - dźwiękowymi mające swoje dalekie odniesienia do funkcji harmonicznnych z dodanymi tercjami w obrębie nony, czy dalekich modalnych układów tercjowych, aż do duodecymy. Mogły one być modyfikowane chromatycznie lub modalnie i przenoszone na różne poziomy energetyczne, czy też budowane według modelu tonalnego tak jak u Dymitra Szostakowicza czy Sergiusza Prokofiewa lub też u Paula Hindemitha. Budowane były na prostej konstrukcyjnej zasadzie polegającej na złożeniu wertykalnym dźwięków i motywów czołowo – ewolucyjnych. Często takie zjawiska nazwano tonalizmem, ponieważ każda warstwa rozłożona linearnie zawierała melikę, krótkiej charakterystycznej melodii. Inny

sposób budowania - to złożenia sumaryczne tonów harmoniczných, co ma swoje wyjaśnienie w akustycznej budowie dźwięku. Artykulacja traktowana jest, jako informacja dotycząca technologii dźwięku. Pobieźnie zostało wyjaśnione totalne rozchwianie tradycyjnego języka muzycznego, brak kontroli kodu tonalno-funkcyjnego nad kompozycją.⁷

Klasyczny perfekcjonizm w zakresie technik i formy, także specyfika folkloryzmu i neoklasycyzmu kompozycji Wojciecha Kilara spowodowały to, że utwór szybko stał się znanym w świecie i wszedł do repertuaru orkiestr symfonicznych świata.

Zachodzi pytanie, czy upodobnienia stylistyczne do muzyki Karola Szymanowskiego, korzystanie z dobrodziejstw folkloru, narratywność, afirmacja życia, hedonizm - epatowany rytmem tańca, radością zabawy i zapamiętania można by nazwać stylem narodowym?

Zagrożeniem do wyznaczania narodowości kompozycji jest umiejscowienie w rzeczywistości historycznej i ideowej socrealizmu. Mimo nowej europeizacji kultury muzycznej polskiej zarówno po roku 1956 jak po grudniu 1970, nadal niektóre tezy jego programu ideowego wyrażonego w wystąpieniu Włodzimierza Sokorskiego na zjeździe w Łagowie po 1949 są nadal obowiązujące należy do nich prostota, wykorzystanie muzyki ludowej jako bliskiej klasie robotniczo - chłopskiej. „Krzesany” mimo porywającej prostoty i bezpośredniości ekspresji na pewno daleko odbiega od nakazów socrealizmu, jest to kompozycja pisana w duchu konceptualizmu, a więc zawiera indywidualne przemyślenia, zawarte w intelektualnej strukturze kompozycji oraz wewnętrzną prawdę wpisaną w tok narracji i fabulacji, będącą przesłaniem autorskimi.

Tak, więc zapożyczenia z folkloru podhalańskiego, specyficzna typizacja ludowości, zweryfikowane współczesne techniki nowego neoklasycyzmu opartego na sonorystyce historycznej i nowoczesnym aleatoryzmie (finałowa faza rozwojowa dzieła) oraz estetyka konceptualna decyduje o indywidualizmie, oryginalności, bowiem dotyczy to formy, faktury i tworzywa. Przekaz formy opartej na zapożyczeniu folkloru i stosownej do niego narracji

⁷ Podobna zasada dwuwarstwowości pomiędzy partią lewej ręki i prawej istnieje w kompozycjach pianistycznych F. Chopina. Określenie tonacji wynika z np. z zasady rozszerzenia tonalnego partii melodycznej przeciw kodowi wieloznacznych funkcji, których zadaniem jest nasycać emocjonalnie melodię tzw. liryzacją, złożenie dwóch warstw. Komponowanie ostatecznego przekazu pozostawia autor wykonawcy. Drugi moment to powolne wzbogacanie faktury nowymi technikami. Gradacja technik prowadzi do przemian wyrazowych, zagęszczania lub rozrzedzenia faktury, budowania napięcia i rozwiązań. Głównym czynnikiem formotwórczym jest zatem ruch rytmu, element czasowo-przestrzenny, swoiście romantyczny oddziaływujący na usłyszenie barwy, uczucia, światła, przyrody, przestrzeni.

i fabuły dowodzą nowatorstwa utworu i jego artystycznej atrakcyjności oraz oryginalności. Z drugiej strony warstwa dźwiękowa przekazu pozostaje w kręgu stylu normatywnego narodowego, reprezentowanego przez Karola Szymanowskiego. Można sparafrazować wypowiedź Karola Szymanowskiego - "niech muzyka będzie nowoczesna, uniwersalna, ale narodowa".

Posłużmy się inną propozycją stylu narodowego w muzyce współczesnej ujętą przez Witolda Lutosławskiego.⁸ Autor najpierw stwierdza, że w muzyce współczesnej oficjalnie styl narodowy nie istnieje, a jest to wina nośników muzyki. To, co ją wyróżnia jako narodową to nie folklor, ale wspólny narodowy temperament, swoista energia i żywiołowość, intelekt i wewnętrzny ogień. Wszystkie wyżej wymienione cechy charakterystyczne dla tej współczesnej kompozycji są łatwe do odnalezienia w warstwie brzmieniowej i środkach wyrazu. Z drugiej strony kompozycja ta znajduje się w miejscu kończącego się neomodernizmu, który weryfikował i sprawdzał w praktyce własne eksperymenty modernizmu i rodzącego się postmodernizmu.

Można powiedzieć, że sam zamysł artystyczny utworu spełnił się poprzez interpretacje wykonawczą, a myśl techniczna zrobionej kompozycji rozszerzyła znaczenie wersji klasteru i sprowadziła go do roli synkretycznej - konstrukcji tematycznej modelu, z którego można było bardzo łatwo wnieść, w zależności od etapu narracji i fabulacji, techniki serialne widoczne w fazie trzeciej rozwoju i aleatoryczne w fazie czwartej kulminacyjnej. Poszczególne fazy rozwojowe rozdzielone są łącznikiem.

Faza pierwsza rozwojowa oddzielona jest pauzą generalną, po której następuje faza druga z zagęszczonym wolumenem brzmienia, intensyfikującym się stopniowo kolorystyką brzmienia. Na tym tle pojawia się grupa dźwiękowa – którą można nazwać serią modalną. Seria ta przetwarza się w zwrot melodyczny, a następnie rozwija się w szeroki łuk melodyczny w skali podhalańskiej.

W fazie czwartej kompozytor przyjmuje zasadę ludowej praktyki wykonawczej ukazanej w fakturze kameralnej triowej. Nawiązuje do kapeli ludowej złożonej z prymisty (I skrzypce, sekundzisty II skrzypce) i basisty (kontrabas i wiolonczela). W miarę rozwoju kompozycji, opartej na powtarzaniu muzycznego modelu folklorystycznego i na modyfikacji kolorystyki

⁸ Witold Lutosławski, Cechy narodowe w polskiej muzyce współczesnej – w rozmowie z Januszem Cegiełłą (1971).

brzmieniowej, w przestrzeni faktury kameralnej wpisują się stopniowo elementy aleatoryczne, aż do utworzenia kulminacji apoteozy tańca, poprzez kontrast imitujący chaos, zamęt, rozchwianie, ekstazę kończącej się zabawy.

W efekcie choreograficzny obraz symfoniczny emanuje witalną energią mitycznego ludu podhalańskiego, prymitywizmem i barbaryzmem wybrzmienia klasterów, narracją o cechach burleski, hedonizmem i realizmem. Czy jest to sprzeciw przeciwko industrializacji i cywilizacji po to, aby w tym duchu retrospektywy widzianej oczyma kompozytora *szkoły śląskiej*⁹ XX w. - przekazać rzeczywistość i ekspresję życia? Artystyczna wizja zabawy przypomina młodopolskie obrazy ludu bawiącego się w karczmie, ale sam obraz transu tanecznego i ekstazy zdradza już cechy postmodernistyczne.

W artykule pragnąłem wskazać (na podstawie kompozycji "*Krzesany*") na przemiany w ujmowaniu stylu narodowego w XX w. i enigmatyczne wpływy folkloru rozproszonego czy regionalizacji, która zawiesiła w próżni styl narodowy oparty na folklorze. Nie można dokonywać jednolitej i sztywnej analizy całości kompozycji pod względem kryteriów stylistycznych narodowych czy etnicznych, ponieważ zagubiłaby się swoistość artystyczna, stylistyczna i estetyczna kompozycji oraz właściwości regionalnej muzyki podhalańskiej. Można rozumieć znaczenie folkloru tak jak w przeszłości, bowiem w powszechnym rozumieniu folklor prezentowany na estradach jest przeniesieniem tradycji do współczesności. Można uważać, że artystyczna stylizacja folkloru dokonana przez Wojciecha Kilara jest podobna jak w muzyce Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego. Dlatego kompozycja jest wyznacznikiem narodowości i patriotyzmu. To co zbliża postawę artystyczną Wojciecha Kilara do sposobu stylizacji folkloru w muzyce Fryderyka Chopina, to typ stylizacji, w której kompozytor wykorzystuje skale ludową, rytmikę tańców, praktykę wykonawczą, typ faktury, zasady wkomponowania – wprojektowania folkloru we współczesny neoklasyczny język muzyki.

Ostatnim argumentem przemawiającym za uznaniem stylu Wojciecha Kilara za narodowy jest dystans historyczny pomiędzy powstaniem dzieła, a współczesną rzeczywistością oraz czas, który oczyścił genialną kompozycję z zarzutu socrealizmu, przywrócił jej wartość i znaczenie.

⁹ Dotyczy to twórczości między innymi nie tylko znanych kompozytorów jak Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda, Henryka Mikołaja Góreckiego, ale też mniej znanych Stanisława Hadyny czy Jana Sztwiertni z jego operą ludową „*Szalaśnicy*”

Choreograficzny obraz symfoniczny oparł się próbie czasu, zachował swoją świeżość i niepowtarzalność. Współcześnie, gdy rozproszone idiomy i „zwroty” folkloru Podhalańskiego, wniknęły do muzyki ludowej różnych regionów, a także przeniknęły do polskiej muzyki artystycznej ożywiły ją, odsłoniły także wielorakie treści i funkcje dzieła oraz związek z kulturą i tradycją.

Należy jednak zadać pytanie, czy współczesna muzyka Polska, w tym muzyka polskiego neoklasycyzmu, (która zawłaszczyła uniwersalizm muzyki Zachodu) jest wstanie poprzez związek z kulturą tradycyjną być rzecznikiem stylu narodowego? Czy jest też wzorem muzyki Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego w zachowaniu statusu uniwersalizmu narodowego?

Music publishing:

KILAR W.: "*Krzesany*" - poemat symfoniczny-PWM 1987 Warszawa, ISBN 83-224-2575-9

Aneks

KRZESANY

Libero, senza tempo WOJCIECH KILAR (1974)

$\frac{4}{4}$ ♩ - ca 30
FFF

The image shows the beginning of the musical score for 'Kzesany' by Wojciech Kilar. The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time. The tempo is 'Libero, senza tempo' (Ad libitum, without tempo). The dynamics are marked 'FFF' (fortissimo). The score is divided into two systems, with a 'V' marking at the beginning of the second system. The instruments are listed on the left: vn I (Violin I), vn II (Violin II), vl (Viola), vc (Violoncello), and cb (Contrabasso). Each instrument part is numbered with its position in the section (e.g., 1-4, 5-8, 9-12 for Violins). The score is published by PWM EdBion, Krakow, Poland, in 1976.

© 1976 by PWM EdBion, Krakow, Poland

Początek partytury - "Kzesany"

Contact

dr Krzysztof Uściłowski
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki, Rzeszów
krzysztof_uscilowski@ur.edu.pl