Łukasz
Nędza

WPŁYW SAKSOFONOWEJ SOLOWEJ MUZYKI RYO NODY NA ROZWÓJ LITERATURY INSTRUMENTU W KONTEKŚCIE MUZYKI EUROPEJSKIEJ. KIERUNKI, TENDENCJE, WSPÓŁCZESNE ŚRODKI WYRAZU ORAZ PROBLEMATYKA WYKONAWCZA WYBRANYCH DZIEŁ

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1 8 8 8

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2015
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
dr hab. Janusz Antonik

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-72-8

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Streszczenie

Wpływ saksofonowej solowej muzyki Ryo Nody na rozwój literatury instrumentu w kontekście muzyki europejskiej. Kierunki, tendencje, współczesne środki wyrazu oraz problematyka wykonawcza wybranych dzieł.

Niniejsza praca jest analizą wpływu solowych utworów saksofonowych Ryo Nody na rozwój europejskiej literatury tego instrumentu.

Rozdział pierwszy poświęcony jest historii klasycznego saksofonu i jego literatury w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii. W rozdziale drugim przybliżona została sylwetka Ryo Nody i podstawowe pojęcia estetyki japońskiej głęboko związane z twórczością kompozytora, pomagające lepiej zrozumieć jego styl i ułatwiające próbę interpretacji jego dzieł. Utwory składające się na dzieło artystyczne: *Improvisation 1, 2, 3, Mai, Fantaisie et Danse, Murasaki no Fuchi 1, Phoenix, La Nuit de Dinant* zostały tu poddane szczegółowej analizie. W rozdziale trzecim poruszona została problematyka wykonawcza zarejestrowanych dzieł. Jest to jednocześnie próba przedstawienia saksofonowych współczesnych środków wyrazu. Ideą było zwiększenie świadomości saksofonistów o możliwościach ich instrumentu. Ważne jest tu także przedstawienie kompozytorom całej palety nowych środków, a przez to zachęcenie ich do tworzenia utworów z wykorzystaniem najnowszych możliwości brzmieniowych współczesnego saksofonu. Kolejny rozdział to prezentacja wybranych utworów wiodących kompozytorów europejskich, u których odnajdziemy podobny japońskiemu twórcy sposób komponowania uwzględniający zbliżoną koncepcję organizacji czasu, eksponowania barwy i kształtowania narracji. Ostatni rozdział to próba przedstawienia kierunków w jakich podąża współczesny saksofon na drodze rozwoju instrumentarium, literatury i dydaktyki.

Praca ta skierowana jest do instrumentalistów, teoretyków i kompozytorów jako zaproszenie do tworzenia wspólnego saksofonowego świata.

Summary

The influence of Ryo Noda's solo saxophone music on the development of the saxophone literature in the context of the European music. Directions, trends, contemporary means of expression and executive issues of selected works.

This paper is an analysis of the impact of saxophone solo pieces by Ryo Noda on the development of the European literature of this instrument.

The first chapter is devoted to the history of classical saxophone and its literature in Europe, the US and Japan. The second chapter presents Ryo Noda and basic concepts of Japanese aesthetics closely linked to the work of the composer, to help better understand his style and try to facilitate the interpretation of his works. The pieces that make up the work of art: *Improvisation 1, 2, 3, Mai, Fantaisie et Danse, Murasaki no Fuchi 1, Phoenix, La Nuit de Dinant* have been analyzed in detail here. The third chapter deals with the executive issues of the recorded works. It is also an attempt to present the saxophone modern means of expression. The idea was to raise the awareness of saxophonists about the possibilities of their instrument. It is also important to show composers an entire range of new measures, and thus encourage them to create works using the latest modern saxophone sound possibilities. The next chapter is a presentation of selected works of leading European composers with whom we can find a way of composing similar to Ryo Noda in terms of a similar concept of time management, displaying color and shaping narration. The last chapter is an attempt to present the directions in which contemporary saxophone goes in the development of instruments, literature and education.

This work is addressed to instrumentalists, composers and theorists and as an invitation to create a common saxophone world.

SPIS TREŚCI

Streszczenie 3
Summary 4
Wstęp 6

R o z d z i a ł I

Krótka historia saksofonu 8
Saksofon klasyczny w Japonii 13

R o z d z i a ł II

Muzyczny świat Ryo Nody 16
Analiza formalna wybranych dzieł:
Improvisation 1 22
Improvisation 2 25
Improvisation 3 27
Mai 30
Fantaisie et Danse 36
Murasaki no Fuchi 1 41
Phoenix 47
La Nuit de Dinant 51

R o z d z i a ł III

Problematyka wykonawcza – współczesne środki wyrazu, możliwości brzmieniowe saksofonu 58

R o z d z i a ł IV

Wpływ Ryo Nody na saksofonową twórczość kompozytorów europejskich XX i XXI wieku 80

R o z d z i a ł V

Kierunki rozwoju współczesnego saksofonu 100

Zakończenie 117
Bibliografia 118
Opis dzieła artystycznego przewodu doktorskiego 121

WSTĘP

Adolf Sax konstruując saksofon pomiędzy 1840 a 1845 rokiem i patentując go w 1846 wzbudził ogromne zainteresowanie wśród kompozytorów tamtych czasów. Jak pisał o saksofonie Hector Berlioz: *Żaden inny znany mi instrument nie posiada takiego ciekawego, intrygującego brzmienia mieszczącego się na granicy ciszy. (...) Jego podstawowa zasługa, według mnie, tkwi w zróżnicowanym pięknie brzmienia, raz mocnego i spokojnego, raz pełnego pasji, marzącego melancholijnego, bądź niewyraźnego jak echo echa, jak trudne do wyodrębnienia rośliny podczas łagodnego powiewu wiatru w lasach lub jak tajemnicze wibracje dzwonu długo po tym jak został uderzony...*[1] Niezwykłe bogactwo barwowe i ogromne możliwości dynamiczne to elementy, które stanowią o wyjątkowości instrumentu. Na polu muzyki klasycznej saksofon przez długie lata nie odniósł jednak sukcesu, został niemalże zapomniany. Po latach walki o szlachetność i byt w muzyce „poważnej" możemy mówić o renesansie instrumentu, o jego nowych narodzinach. Stało się to w latach siedemdziesiątych XX wieku, gdzie na szczególną uwagę zasługuje postać japońskiego kompozytora – saksofonisty Ryo Nody, który dzięki swoim solowym kompozycjom saksofonowym przypomniał światu o wyjątkowości tego instrumentu. Przedstawił dobrze znany wszystkim instrument jako nowy byt z szerokim wachlarzem barwowym i niespotykanymi wcześniej możliwościami technicznymi.

W pracy pragnę przedstawić jak utwory solowe Ryo Nody, będące połączeniem tradycji muzyki japońskiej z zachodnim stylem komponowania, wpłynęły na rozwój literatury saksofonowej w kontekście muzyki europejskiej – na tym polu zauważalny jest jej największy rozkwit w ostatnich czterdziestu latach. Saksofon wciąż ewoluuje, co wpływa na zwiększenie jego możliwości technicznych. Postaram się przeanalizować w jakim kierunku, dzięki zdobyczom Ryo Nody, podąża współczesna muzyka saksofonowa oraz jak kompozytor przez swe dzieła zmienił sposób komponowania, dając tym samym przykład innym twórcom piszącym na saksofon.

Prezentując wybrane utwory Ryo Nody:*Improvisation 1, 2, 3, Mai, Fantaisie et Danse, Murasaki no Fuchi 1, Phoenix, La Nuit de Dinant,* przedstawię i postaram się rozwikłać problematykę wykonawczą współczesnej muzyki saksofonowej. Chciałbym aby praca ta stała się swego rodzaju kompendium wiedzy na temat saksofonu, jego możliwości barwowych i technicznych. Pracą która zwiększy świadomość nie tylko wykonawców, ale będzie również ważną pozycją dla kompozytorów piszących muzykę saksofonową.

Pomimo iż dzieła Nody stanowią niejako trzon współczesnej literatury saksofonowej, niestety niełatwo jest znaleźć publikacje na temat kompozytora i jego twórczości. Wiele informacji zawartych w pracy uzyskałem od pedagogów – prof. Jean Marie Londeixa

[1] Hector Berlioz w *Le Journal Débats* z 21 kwietnia 1848. Cyt. za: A. Rzymkowski, *Adolphe Sax i jego instrument*, „Saksofon. Biuletyn Informacyjny", 1997, nr 1, s. 10

i prof. Güntera Priesnera, którzy specjalizują się w wykonawstwie muzyki Nody i znają kompozytora osobiście. Niezwykle pomocne okazały się również informacje zawarte w bookletach płyt CD, czy te które znalazłem za pomocą internetu.

W tym miejscu pragnę podziękować panu prof. dr hab. Andrzejowi Rzymkowskiemu za ogromną pomoc, poświęcony czas i rozmowy będące niezgłębionym źródłem informacji i inspiracji do stworzenia niniejszej pracy.

Rozdział I
KRÓTKA HISTORIA SAKSOFONU

Adolf Sax urodził się 9 listopada 1814 roku w Dinant. Był niezwykle barwną postacią o cechach geniuszu, jego życie wypełniały błyskotliwe osiągnięcia. W wieku 11 lat zaczął pracę w warsztacie ojca i równolegle uczęszczał do Królewskiej Wyższej Szkoły Muzycznej w Brukseli. Wykorzystując wiedzę zdobytą w warsztacie i szkole muzycznej stał się wkrótce jednym z najlepszych konstruktorów instrumentów własnego pomysłu. Jednym z jego pierwszych sukcesów było ulepszenie klarnetu basowego pod względem intonacji i mechanizmu gry. Nowy klarnet został użyty przez Giacomo Meyerbeera w jego operze *Hugenoci,* przez co Sax zyskał międzynarodowe uznanie. Kolejne lata konstruktor poświęcił pracy nad nowym, wyjątkowym instrumentem, który stał się znany jako saksofon. Ulepszając swój klarnet kontrabasowy zamienił cylindryczny korpus na stożkowy i w ten sposób wynalazł nowy instrument – *Niagarę dźwięków* [2]– w którym następowało przedęcie oktawy zamiast duodecymy. Katalog belgijskiej wystawy przemysłowej z roku 1841 jest pierwszym dokumentem potwierdzającym istnienie saksofonu. To tam Adolf Sax obok klarnetów zaprezentował saksofon blaszany.

W 1842 roku Sax opuścił Brukselę i przeniósł się do Paryża. We Francji spotkał się z Hectorem Berliozem i przedstawił mu swoje nowe instrumenty: klarnet basowy i saksofon. Owocem tego spotkania był artykuł, który Berlioz napisał w *Journal des Debats:*

„ (…) *saksofon, którego nazwa pochodzi od nazwiska jego wynalazcy, jest instrumentem blaszanym o 19 klapach, którego kształt jest zbliżony do kształtu ofiklejdy. Ustnik, inaczej niż w większości instrumentów blaszanych, podobny jest do ustnika klarnetu basowego. Dlatego saksofon daje początek nowej grupie - instrumentów blaszanych stroikowych. (...) Brzmienie jest tak rzadkiej jakości że jak mi wiadomo nie ma obecnie w użyciu instrumentu basowego który można by porównać z saksofonem. Jest ono pełne, miękkie, wibrujące, nadzwyczaj potężne, a jego intensywność można z łatwością zmniejszać. (...) Charakter tego brzmienia jest absolutnie nowy i nie przypomina żadnej z barw słyszanych dotąd w naszych orkiestrach. (...) Dźwięki wyższego rejestru odznaczają się tak intensywną wibracją, że można ich z powodzeniem używać dla uzyskania ekspresji melodycznej. (...) Kompozytorzy będą bardzo wdzięczni panu Saxowi, gdy tylko jego nowe instrumenty znajdą powszechne zastosowanie. Jeśli nie zabraknie mu wytrwałości, spotka się z poparciem z wszystkich przyjaciół muzyki”*[3] Artykuł ten, opisujący saksofon szczegółowo, jest świadectwem jego narodzin. Sprawił również, że Sax stał się znaną postacią paryskiego życia muzycznego, co przysporzyło mu wrogów wśród innych konstruktorów instrumentów muzycznych. W roku 1843 Sax zaprezentował swoje wynalazki wybitnym postaciom w dziedzinie muzyki: Giacomo Meyerbeerowi, Gasparowi Spontiniemu, Hectorowi

[2] Cyt. za: *Saksofon od A do Z,* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 12
[3] Hector Berlioz w *Le Journal des Débats* z 12czerwca 1842. Cyt. za: D. Pituch, *Saksofon od A do Z,* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 14-15

Berliozowi, generałowi Marie-Théodore de Rumigny. Po prezentacji Berlioz zorganizował koncert na którym wykonana została jego uwertura *Karnawał Rzymski* i *Hymn Hant sacre,* opracowany na sekstet instrumentów dętych wykonanych przez Saxa. Jest to pierwsza znana kompozycja z udziałem saksofonu basowego.

W 1844 roku odbyła się Paryska Wystawa Przemysłowa. Adolf Sax zaprezentował tam saksofon tenorowy w stroju B, który jury uznało za nowy rodzaj klarnetu basowego i wystosowało list następującej treści: *„Adolf Sax jest wynalazcą klarnetu basowego, który nazwał saksofonem i który wyróżnia się pięknem oraz czystością brzmienia. Instrument ten winien znaleźć się w naszych orkiestrach i zaprezentować tam nowe efekty”*[4].

W tym samym roku, przy wsparciu generała Marie-Théodore de Rumigny, Sax zaczął obmyślać plan zreorganizowania francuskich orkiestr wojskowych. Ówczesny minister, po przebadaniu koncepcji Saxa, wyznaczył specjalną komisję do zbadania kwestii przekształcenia orkiestr wojskowych. Kilka miesięcy później Ministerstwo Wojny przygotowało oficjalny plan reorganizacji, według której w orkiestrze wśród 50-ciu wykonawców znalazło się miejsce dla dwóch saksofonistów. Sytuacja ta spowodowała konieczność utworzenia w Wojskowej Szkole Muzycznej kursów gry na saksofonie. Pierwszym nauczycielem klasy saksofonu tejże szkoły został w 1846 roku Jean Francois Barthélémy Kocken.

Saksofon został opatentowany 21 marca 1846 roku. W patencie konstruktor napisał, że stworzenie saksofonu jest odpowiedzią na szorstkie, mało dźwięczne brzmienie instrumentów dętych. Wspomniał również, że saksofon ma stanowić pomost między instrumentami smyczkowymi – ma być im bliski pod względem barwy, a dętym blaszanymi – ma posiadać ich większą intensywność i siłę brzmienia. W patencie konstruktor zawarł rysunki ośmiu saksofonów o trzech modelach: *w kształcie ofiklejdy- z ustnikiem i stroikiem podobnym jak w klarnecie, w kształcie fajki – z jakim zazwyczaj kojarzymy instrument obecnie oraz w formie wyprostowanej*.[5]

W latach 1846-67 Sax zdobył liczne nagrody i odznaczenia. Okres ten był najważniejszy w jego działalności jako konstruktora. Saksofon zaczęto stosować w orkiestrach wielu krajów Europy, w Ameryce Północnej i Japonii. W Stanach Zjednoczonych saksofon został wprowadzony w 1869 roku przez kapelmistrza Patricka Gilmore’a. W Japonii po otwarciu portów dla cudzoziemców w 1854 r. zaczęto przejmować zachodni styl wojskowy z jego tradycją orkiestr wojskowych, w których pozycja saksofonu była już na dobre ustalona.

W roku 1858 Sax założył spółkę wydawniczą Editions Adolph Sax. Wśród utworów saksofonowych znajdowały się etiudy, kompozycje solowe, utwory na saksofon i fortepian, duety saksofonowe, tria, kwartety, kwintety, sekstety, septety i oktety. Kompozytorami którzy

[4] David Pituch, *Saksofon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 19
[5] David Pituch, *Saksofon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 29

tworzyli te dzieła byli: Joseph Arban, Hyacinthe Klose, Jérôme Savari, Jean – Baptiste Singelee, Jules Demersseman, Paul Génin, Paul Lacome, Louis Adolphe Mayer.

W latach 1857-70 Sax uczył gry na saksofonie, na nowo otwartym dwuletnim kursie dla muzyków wojskowych w Konserwatorium Paryskim. Niestety w roku 1870 po wojnie francusko – pruskiej wydział ten został zamknięty i jego działalność wznowiono dopiero w roku 1942, kiedy to Marcel Mule otworzył klasę saksofonu. Po latach świetności czynniki znajdujące się poza kontrolą Saxa zaczęły działać na jego niekorzyść. W roku 1873 Sax został ogłoszony bankrutem. Niemal do końca życia produkował instrumenty nie mając jednak stałego źródła dochodów. Zmarł 21 lutego 1894 roku. Jednym z ostatnich planów jakich nie udało mu się zrealizować było wprowadzenie saksofonu do orkiestry symfonicznej jako stałego instrumentu.

W niedługim czasie po śmierci Saxa saksofon zyskał nowego entuzjastę. Eliza Hall – „Dama saksofonu", jak nazwał ją Claude Debussy, zaczęła grać na saksofonie ze względów zdrowotnych. Jej nauczycielem był George Longy, solista Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej, absolwent klasy oboju w Konserwatorium Paryskim. Dobrze sytuowana pani Hall zaczęła zamawiać utwory u najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów przez co po dzień dzisiejszy saksofoniści mogą wykonywać dzieła takich kompozytorów jak: Harles Martin Loeffer, Vincent d'Indy, Florent Schmitt, Andre Caplet, Claude Debussy. Niewątpliwie Rapsodia Debussyego i Legenda Schmitta są najważniejszymi dziełami tego okresu.

Największą popularność saksofon osiągnął po wybuchu I Wojny Światowej i trwała ona aż do początków II Wojny Światowej. W latach 20-tych XX wieku saksofon został zaakceptowany przez tradycję jazzową i w nie długim czasie zaczął odgrywać czołową rolę w jej rozwoju. Jak pisze o nim David Pituch *jazz uczynił dla saksofonu tyle ile Chopin dla fortepianu odkrywając i wyzwalając jego naturalny potencjał*[6]. W czasie gdy saksofon wiódł prym w muzyce jazzowej coraz bardziej popularny stawał się również na polu muzyki klasycznej. W owym czasie działało dwóch wybitnych saksofonistów klasycznych: Marcel Mule i Sigurd Rascher.

Marcel Mule wywodzi się z tradycji francuskiej orkiestry wojskowej. Jego kariera muzyczna zaczęła się w Garde Republicaine, to on w roku 1928 wziął udział w premierze Bolera Maurice'a Ravela. Był spadkobiercą dziedzictwa Adolfa Saxa jeśli chodzi o dydaktykę. W roku 1942 założył klasę saksofonu w Konserwatorium Paryskim. Była to pierwsza instytucja na świecie oferująca studia gry na saksofonie. Mule był wybitnym pedagogiem, dzięki czemu wykształcił rzesze saksofonistów z całego świata, którzy przenieśli tradycję klasycznego saksofonu do swoich krajów ojczystych. Jego studenci to: Daniel Deffayet, Jean Marie Londeix, Fredrick Hemke, Eugene Rousseau, Iwan Roth, Andre Beun, Jacques Desloges. Marcel Mule był bardzo zaangażowany w rozwój literatury saksofonowej. Zainspirował wielu kompozytorów przez co powstały dzieła takich kompozytorów jak: Henri Tomasi, Jean Francaix, Paul Bonneau, Alfred Desenclos, Heitor Villa-Lobos, Darius Milhaud.

[6] David Pituch, *Saksofon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 53

Pracował nad stworzeniem tradycji wykonawczej w dziedzinie kwartetu saksofonowego. Wraz z saksofonistami z Garde Republicaine ustalił obsadę klasycznego kwartetu saksofonowego, składającej się z odmian: sopranowej, altowej, tenorowej i barytonowej. Dla kwartetu Mule'a pisali: Aleksander Głazunow, Eugene Bozza, Gabriel Pierne, Alfred Desenclos i Jean Rivier.

Drugi z wybitnych saksofonistów tego okresu – Sigurd Rascher – sprawił, iż wielu znakomitych kompozytorów zadedykowało mu swe dzieła. Byli to: Aleksander Głazunow, Jacques Ibert, Paul Hindemitch, Frank Martin, Ingolf Dahl. Oprócz działalności koncertowej, Rascher zajmował się również dydaktyką. Był prekursorem nowoczesnego postrzegania saksofonu rozszerzając jego skalę o rejestr altissimo i dając początek poszukiwaniom nowych sposobów gry. Jego badania nad alikwotami doprowadziły do wprowadzenia wielodźwięków i możliwości alternatywnego palcowania.

Innymi wybitnymi saksofonistami tego okresu byli: Cecil Leeson i Larry Teal. Dzięki ich pracy powstały dwa wybitne dzieła: *Sonata* Paula Crestona dedykowana Leesonowi i *Sonata* Bernharda Heidena dedykowana Tealowi. Teal w 1953 roku został pierwszym nauczycielem saksofonu na Uniwersytecie w Michigan. Rozwój saksofonu klasycznego w Stanach Zjednoczonych kontynuowali dwaj wybitni studenci Marcela Mule'a: Eugene Rousseau i Frederick Hemke.

Dzięki pedagogicznej działalności Marcela Mule'a i Sigurda Raschera saksofon klasyczny znany jest na całym świecie. Jednakże swego rodzaju mekką – miejscem gdzie ściągają młodzi adepci gry na saksofonie – jest w dalszym ciągu Francja i ośrodki, gdzie wykładają wybitni saksofoniści naszych czasów. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj Konserwatorium w Bordeaux, gdzie jeszcze do niedawna uczył, Jean Marie Londeix – *jeden z największych muzyków naszych czasów*[7]. Londeix działając w Bordeaux skupiał wokół saksofonu kompozytorów, którzy pracowali nad poszerzeniem jego możliwości technicznych. Wśród nich znaleźli się tacy twórcy jak: François Rosse, Walter Boudreau, Christian Lauba, Jacques Murgier, Viktor Ekimovski, Christophe Havel, Thierry Alla, Bernard Carlosema, Nikolaï Korndorff, Robert Lemay, Serguei Pavlenko, Ivo Malek[8]. To w Bordeaux pod okiem Jeana Marie Londeixa eksplodował talent Ryo Nody, który dzięki połączeniu kultury japońskiej ze współczesnymi środkami wyrazu stworzył dzieła będące kanonem literatury saksofonowej. Jean Marie Londeix zainspirował wielu twórców, przez co przyczynił się do rozwoju XX – wiecznej literatury saksofonowej. Dedykowanych jest mu ponad 100 utworów[9]. Kompozytorzy, którzy napisali dla niego to m.in.: Edison Denisom, Ryo Noda, Paul Preston, Cristian Lauba, Nicolas Prost i wielu innych. *Mistrz Mistrzów*[10] jest autorem wielu publikacji naukowych, artykułów, ćwiczeń i prac metodycznych o technice gry na saksofonie. Jego najważniejszym dziełem jest *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire*

[7] Edison Denisow o Jean – Marie Londeixie, http://www.jm-londeix.com
[8] http://www.jm-londeix.com
[9] Bruce Ronkin, *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire* (1844-2012), Roncorp Publications, 2012
[10] Theodore Kerkezos o Jean – Marie Londeixis, http:// www.jm-londeix.com

– bibliografia w której znajdziemy najprawdopodobniej wszystkie dzieła saksofonowe powstałe w latach 1844-2012.

Działalność wyżej wymienionych saksofonistów i pedagogów zaowocowała powstaniem klas saksofonu w ośrodkach na całym świecie. Wśród najważniejszych należy wymienić: Conservatoire National Superieur – profesor Claude Delangle, Conservatorium van Amsterdam – profesor Arno Bornkamp, Regional Conservatory in Versailles – profesor Vincent David, Guidhall School of Music and Drama – profesor John Harle, Conservatorium Bordeaux – profesor Marie Bernadette Charier, Tokyo National University of Fine and Music – profesor Nobuya Sugawa.

SAKSOFON KLASYCZNY W JAPONII

Gdy w 1854 roku Japonia ponownie otworzyła swe porty dla cudzoziemców, wiele krajów z Europy wysyłało tam swoich ambasadorów z armią i towarzyszącymi im orkiestrami wojskowymi. Japoński rząd postanowił zaadaptować zachodni styl wojskowy, włączając w to tradycję orkiestr. W skład ówczesnych japońskich zespołów wchodziło kilka instrumentów dętych blaszanych, odmiany fletów i zestaw perkusyjny.

W 1871 roku rząd Japonii stworzył dwa ministerstwa wojskowe: Piechoty i Marynarki Wojennej. To właśnie wtedy saksofon i inne europejskie instrumenty dęte rozpoczęły swój byt w muzyce japońskiej. Podczas gdy zespół Marynarki został utrzymany w stylu angielskim, zespół Piechoty przyjął styl francuski, w którym według panujących standardów, w składzie orkiestry został uwzględniony saksofon. Przedstawiciel drugiej francuskiej misji wojskowej w Japonii, Gustaw Charles Desire Dagron (1845-1898), został pierwszym nauczycielem gry na instrumentach dętych.

Z biegiem lat styl życia w Japonii ulegał wpływom zachodniego świata. Często organizowano koncerty, które doprowadziły do umocnienia pozycji muzyki zachodniej. Większość wykonywanych wówczas utworów stanowiły kompozycje skrzypcowe, fortepianowe lub na orkiestrę, jednakże na jednym z koncertów znalazł się utwór saksofonowy. 12 grudnia 1883, Dainippon Ongakukai (saksofonista orkiestry wojskowej) wykonał *Solo sur la Tyrolienne* (1861) kompozytora Leon Chica (1819-1916).

Pod koniec wieku XIX, w okresie między pierwszą wojną Chińsko-Japońską (1894-95), a wojną Rosyjsko-Japońską (1904), w Japonii rozkwitł handel i przemysł. Powstało wówczas wiele zespołów dętych związanych z reklamą. W skład tych zespołów, zwanych Jinta, wchodziły dwa klarnety, kornet, baryton, puzon lub saxhorn basowy oraz perkusja. Często wykorzystywano również saksofon i flet. Repertuar owych zespołów stanowiła muzyka popularna ówczesnych czasów.

Po II Wojnie światowej kultura amerykańska miała znaczący wpływ na kulturę japońską. Amerykański jazz stał się w Japonii bardzo popularny. Saksofon był coraz częściej wykorzystywany, zarówno w muzyce jazzowej jak i w orkiestrach wojskowych. W muzyce klasycznej pojawił się dzięki osobie Araty Sakaguchiego.

PIONIERZY

Arata Sakaguchi (1910-1997) był wiolonczelistą, jednakże zainspirowany Marcelem Mule'm postanowił rozpocząć naukę gry na saksofonie. Barwa dźwięku Mule'a i jego wirtuozeria techniczna sprawiły, iż Sakaguchi zapragnął uczyć się w jego klasie. Niestety podróże do Francji, gdzie wykładał Mule, były niemożliwe dlatego kontakt z mistrzem został ograniczony jedynie do wymiany korespondencji. Sytuacja ta sprawiła, iż Sakaguchi uczył się samodzielnie korzystając ze wskazówek Mule'a i wykorzystując swoje doświadczenie z czasów gdy grał na wiolonczeli. Aktywna działalność koncertowa i edukacyjna

Sakaguchiego sprawiły, iż obecnie saksofon klasyczny zajmuje wybitną pozycję w Japonii. Jego starania zostały docenione również poza granicami ojczystego kraju. W 1970 roku został zaproszony na II Kongres Saksofonowy w Chicago, gdzie wykonał *Two pieces for Solo Alto Saxophone* Hideo Kobayashiego. W 1951 Sakaguchi został pierwszym profesorem saksofonu w Tokio University of the Arts[11]. Ponadto wykładał w Musaschino Akademia Musicae i Osaka College of Music. Jest autorem książek metodycznych. Większość znanych dzisiaj japońskich saksofonistów, takich jak: Nobuya Sugawa, Ryo Noda, Yuichi Omuro, studiowało u Sakaguchiego lub u jego studentów. Dzięki powołaniu studenckiej fundacji edukacyjnej organizował kursy mistrzowskie, na które zapraszał wirtuozów saksofonu z całego świata. Na wzór swojego mistrza – Marcela Mule'a – inicjował konkursy kompozytorskie zachęcające japońskich twórców do pisania utworów saksofonowych. W 1979 roku założył Japońskie Stowarzyszenie Saksofonowe, które pomaga młodym artystom w organizowaniu koncertów. Podczas VI Światowego Kongresu Saksofonowego w Chicago, w 1979 roku, Arata Sakaguchi obok Vincenta Abato, Josepha Allarda, Kennetha Mouse'a, Alfreda Gallodoro został uznany jednym z pięciu najważniejszych pionierów świata saksofonowego. Warto dodać, że VI Światowy Kongres Saksofonowy dedykowany był innym trzem bardzo ważnym pionierom saksofonu: Cecilowi Leesonowi, Marcelowi Muleowi i Laurencowi Tealowi. Ponadto podczas kongresu wprowadzona została seria wywiadów „A talk with…"(Porozmawiaj z…), a Sakaguchi obok Mule'a, Teala, Allarda i Leesona był jedym z jego najważniejszych gości[12]. Dzięki jego zasługom w roku 1988 odbył się w Japonii IX Kongres Saksofonowy. Arata Sakaguchi zmarł w 1997 roku, wysiłek który włożył w rozwój saksofonu w Japonii jest wciąż odczuwalny, a jego pasja do edukacji zostały przejęte przez nowe pokolenia.

Kolejną ważną postacią, która przyczyniła się do rozwoju popularności klasycznego saksofonu na świecie i ugruntowała jego pozycję w Japonii jest Nobuya Sugawa. Ukończył studia u Yuichi Omuro, który był studentem Araty Sakaguchiego. Jest gościnnym profesorem Tokio University of the Arts, a także częstym wykładowcom kursów mistrzowskich w Japonii Europie i Stanach Zjednoczonych. Wielu kompozytorów dedykowało mu swe dzieła: *Saxophone Concerto* (1988) Yasuhide Ito, *Esse in Anima* Akira Nishimura, *Lamento* (1997) Akira Nishimura, *Jazz Etude* (1997) Toshiyuki Honda i Nami Honda, *Qutuor de Saxophones* (2002) Jun Nagao, *Saxophone Concerto* Edward Gregson *Cinnamon, Concerto* Martin Ellerby, *Dance of Uzume* Piet Swerts, *Concerto du Vent* Toshiyuki Honda, *La lune en paradise, Paganini Lost* Jun Nagao, *BIRDS-A Concerto for Alto Saxophone and Band* Toshio Mashima czy *Fuzzy Bird Sonata* (1990), *Cyber Bird Concerto* Takashi Yoshimatsu.[13] Został wyróżniony jako solista na XIII Światowym Kongresie Saksofonowym w Minneapolis, w 2003 roku, gdzie wykonał *Concerto* Ingolfa Dahla. Jest założycielem *Trouvere Saxophone Quartet* oraz członkiem *Kosei Wind Orchestra* w Tokio. Nagrał 49 płyt

[11]Harry Gee, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985*, Indiana Univ Pr, 1986, s. 251, tłum.: Ł. Nedza

[12] Thomas Liley, *A Brief History of the World Saxophone Congress 1969-2000,* Fulton, New York: North American Saxophone Alliance, 2003,s. 18, tłum.: Ł. Nędza

[13] http://it.yamaha.com/it/artists/brass_woodwinds/nobuya_sugawa_yq/

CD, z których niewątpliwie największą popularnością cieszy się *Fuzzy Bird* z 1991 roku. Znalazł się na niej między innymi utwór Takashi Yoshimatsu *Fuzzy Bird Sonata.*

LITERATURA

Jedną z najważniejszych cech japońskich kompozycji saksofonowych jest adaptacja wschodnich elementów estetyki muzycznej. Wpływa to na rozszerzenie tonalnych i technicznych możliwości saksofonu, a także sprawia, że literatura instrumentu staje się bardziej barwna i zróżnicowana.

W latach 30 – tych XX wieku japońscy kompozytorzy tacy jak: Kiyoshi Nobutoki (1887 – 1965) i Kosaku Hamada (1886 – 1966) próbowali wprowadzić zachodnią estetykę i styl komponowania do Japonii. Doświadczali jednak trudnośći w łączeniu stylu wschodniego z zachodnim ze względu na odmienną notację, harmonię i estetykę.[14]Trudności w łączeniu muzyki wschodu i zachodu zostały pokonane w latach 1945-1970, poprzez wynalezienie nowego sposobu notacji. Niektórzy kompozytorzy zaadaptowali tradycyjne elementy muzyki japońskiej wykorzystując je w typowych zachodnich składach instrumentalnych. Dla przykładu Toshiro Mayuzumi (1929-1997) skomponował *Nirwana Symphony* (1958) – dzieło opierające się na dźwiękach dzwonów buddyjskiej świątyni. Kompozytor nie wykorzystał w nim jednak tradycyjnych japońskich instrumentów ludowych, a zamierzony efekt (brzmienie dzwonów) uzyskał za pośrednictwem instrumentów klasycznej orkiestry symfonicznej. Z drugiej strony Toru Takemitsu (1930-1996) użył japońskich instrumentów biwa[15], koto[16] i shakuhachi[17] w typowo europejskim układzie orkiestrowym. W *November Steps* (1967), wykorzystał biwa i shakuhashi jako integralne instrumenty orkiestry symfonicznej. Dzieła te były początkiem eklektycznego stylu japońskich kompozycji, które często łączą wschodnią i zachodnią estetykę muzyczną.

Na przestrzeni ostatnich 40 lat liczba japońskich kompozycji na saksofon gwałtownie wzrosła. Według *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire* (1844-2003), w latach 50 – tych i 60 – tych ubiegłego wieku liczba utworów na saksofon, napisanych przez japońskich kompozytorów wynosiła 9. W latach 70 – tych i 80 – tych wzrosła ona czterokrotnie. Niewątpliwie największą zasługę w takiej postaci rzeczy ma działalność kompozytorska Ryo Nody, którego sylwetka zostanie przybliżona w kolejnym rozdziale. Z około 40 dzieł japońskich kompozytorów z lat 70, 12 było jego autorstwa. Obecnie według najnowszego wydania *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire* (1844-2012) liczba saksofonowych kompozycji japońskich kompozytorów liczy kilkaset pozycji.

---

[14] Robin J. Heifetz, *East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950 – 1970, The Journal of Musicology,* 1984, s. 443, tłum.: Ł. Nędza

[15] Czterostrunowy instrument muzyczny z wschodniej Azji, rodzaj lutni o płaskiej tylnej ściance pudła rezonansowego, http://pl.wikipedia.org

[16] Tradycyjny japoński instrument muzyczny, należący do grupy chordofonów szarpanych, rodzaj cytry, narodowy instrument Japonii, http://pl.wikipedia.org

[17] Japoński flet prosty, wykonany z bambusa, http://pl.wikipedia.org

Rozdział II
MUZYCZNY ŚWIAT RYO NODY

Ryo Noda to postać w świecie saksofonu klasycznego, której wkład w rozwój tego instrumentu i jego literatury jest nie do przecenienia. Wiele z jego kompozycji, szczególnie te napisane na saksofon solo, stało się klasykami literatury instrumentu. Spośród nich najprawdopodobniej najbardziej znana jest *Improvisation I,* dedykowana wybitnemu saksofoniście i pedagogowi Jean – Marie Londeixowi, wyjątkowa w swej budowie ze względu na połączenie wschodnich i zachodnich stylów muzycznych. Kompozycje Nody wpisały się w podstawowy repertuar uniwersytetów na całym świecie i są regularnie wykonywane na międzynarodowych konferencjach i konkursach saksofonowych.

Ryo Noda urodził się w Amagasaki, 17 października 1948 roku. W latach 1968 – 1972 studiował saksofon u Araty Sakaguchiego, w Osaka College of Music. Następnie kontynuował edukację w Bordeaux Conservatory, w klasie saksofonu Jeana – Marie Londeixa i kompozycję u Michaela Fuste – Lambezata. Po skończeniu edukacji we Francji przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie rozpoczął naukę w Northwestern University, w klasie saksofonu Fredricka Hemke i kompozycję u Williama Karlinsa. Kompozycje Nody zostały uznane w 1973 roku, kiedy został uhonorowany nagrodą „Prix de Composition de la S.A.C.E.M." Został dwukrotnie odznaczony „Osaka City Art Festiwal Prize" i wygrał „Prefektura Osaka Gold Award" w 1986 roku, otrzymał również „Grand Prix Yamaha Electone Festiwal" w 1989 roku[18].

Wybitny pedagog i instrumentalista Jean-Marie Londeix, nauczyciel Nody, pracował z młodymi kompozytorami nad nową falą repertuaru saksofonowego budowanego na trendach muzycznych lat 60 XX wieku, zawierających nietradycyjne formy, serializm i nowoczesne środki wyrazu możliwe do wykonania na saksofonie.[19] Noda w znaczącym stopniu przyczynił się do tworzenia owego repertuaru. Dzięki swym kompozycjom stał się jednym z najbardziej znaczących japońskich kompozytorów piszących oryginalną muzykę na saksofon. Kulturowe wpływy powodują, że kompozycje te wyróżniają się na tle standardowego repertuaru saksofonowego. Noda stosuje współczesne środki wyrazu bardzo artystycznie, bez wątpienia jest najbardziej „instrumentalnym" kompozytorem w łączeniu wschodnich i zachodnich stylów komponowania. Jego dorobek artystyczny to kilkanaście dzieł. Oto pełna lista jego kompozycji:

Atoll II (1982), na saksofon altowy i fortepian,
Don Quichotte, op. 2 ,dla J.-M. Londeixa, na saksofon altowy solo,
Fantaisie et danse (1976), dla J. Ledieu'a, na saksofon altowy solo,
Fourth Side of the Triangle (1983), dla J. Sampena, na dwa saksofony i fortepian,

[18] Andy Wen, *Performing Ryo Noda's Improvisation I: History and Traditions of the Shakuhachi and Japanese Music,* Saxophone Symposium 23, 1998 s. 64, tłum.: Ł. Nędza
[19] http://www.jm-londeix.com

Fushigi no basho (1985), dla J. Sampena, na dwa saksofony altowe i fortepian,
Gen Concerto (1974, poprawione 1979-81), na saksofon altowy, orkiestrę smyczkową, fortepian i perkusję,
Guernica – Hommage a Picasso op.4 (1973), dla J.-M. Londeixa, na saksofon altowy, perkusję i narratora,
Improvisation I (1972), dla J.-M. Londeixa, na saksofon altowy solo,
Improvisation II (1973), dla J.-M. Londeixa, na saksofon altowy solo,
Improvisation III (1974), dla J.-M. Londeixa, na saksofon altowy solo,
La Nuit de Dinant (2010), na saksofon altowy solo,
Mai (1975), na saksofon altowy solo,
Morning Light (1993), na saksofon sopranowy i fortepian,
Murasaki no Fuchi (1979), dla F. Hemke, na dwa saksofony,
Naissance de la neige (1992), na saksofon altowy i fortepian lub elektroniczne organy,
Pavane – La Fee de la neige (2000), dla M. Mule'a, na saksofon sopranowy solo,
Phoenix – Fuschiho (1983), dla matki, na saksofon altowy solo,
Pulse + - (1972-82), dla M. Noda, na saksofon sopranowy solo,
Requiem – Shin – en (1979), dla Y. Irino, na saksofon tenorowy lub altowy solo,
Sextuor (1980), na sekstet saksofonowy: saksofon sopranowy, saksofon altowy, 2 saksofony tenorowe, dwa saksofony barytonowe,
Sketch (1973-76), dla F. Hemke, na kwartet saksofonowy,
Symphonie rhapsody Mai III (1980), na saksofon solo,
Temple (1976), na saksofon altowy i fortepian,
Tori – Oiseaux (Hommage a J. Ibert) (1997), na saksofon sopraninowy i flety orientalne,
W 1998 D (1988), saksofon sopranowy, altowy i fortepian.[20]

O znaczeniu Nody w świecie saksofonu świadczy również fakt częstotliwości nagrywania i wykonywania jego dzieł. Poniżej przedstawiam działalność Ryo Nody jako saksofonisty i kompozytora na Światowych Kongresach Saksofonowych i North American Saxophone Alliance Biennial Conference (NASA).[21]

KONGRES SAKSOFONOWY	KOMPOZYTOR	UTWÓR	WYKONAWCA
Francja 1974	**Ryo Noda**	*Guernica* *Improvisation III*	**Ryo Noda** **Ryo Noda**
Anglia 1976	**Ryo Noda** Joji Yuasa	*Mai* *Not I But the Wind*	**Ryo Noda** **Ryo Noda**

[20] Bruce Ronkin, *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire* (1844-2012), Roncorp Publications, 2012
[21] http://www.nasaconference.com, http://en.wikipedia.org

Chicago 1979	**Ryo Noda**	*Improvisation II* *Tori – Oiseaux* *Requiem (Shin-en)* *Sketch*	James Bishop **Ryo Noda** **Ryo Noda** Northwestern University Saxophone Quartet
Niemcy 1982	**Ryo Noda**	*Improvisation I* *Improvisation I* *Les Oiseaux* *Mai* *Pulse 72 + -*	Joseph Lulloff **Ryo Noda** **Ryo Noda** **Ryo Noda** **Ryo Noda**
Waszyngton 1985	Isao Matsushita **Ryo Noda**	*Atoll No. 2* *Phoenix* *Murasaki No Fuchi 1* *Sushigi No Bacho*	**Ryo Noda** **Ryo Noda** **Ryo Noda**, John Sampen **Ryo Noda**, John Sampen
Japonia 1988	**Ryo Noda**	*Gen* *W1988D*	**Ryo Noda** **Ryo Noda**
Włochy 1992	Yuri Hiranuma **Ryo Noda**	*Tiki Tiki-Ta* *MI992BCOS*	**Ryo Noda** **Ryo Noda**
Floryda NASA 1996	**Ryo Noda**	*Improvisation II*	Clifford L. Leaman
Hiszpania 1997	**Ryo Noda**	*Morning Light* *Improvisation I*	**Ryo Noda** Emilo Perez Martinez
Evanston NASA 1998	**Ryo Noda**	*Mai* *Improvisation III*	Jonathan Gewirtz Lisa Staley
Denton TX, NASA 2002	**Ryo Noda**	*Fantaisie et Danse* *Mai*	James Bunte Jason Lee Ellison
Minneapolis 2003	**Ryo Noda**	*Improvisation I* *Phoenix*	Matt Tremel Sayo Ukiya
Iowa NASA 2006	**Ryo Noda**	*Improvisation I* *Mai*	Michael Mapp Bryan Vance

Słowenia 2006	**Ryo Noda**	*Improvisation II* *Murasaki no Fuchi*	Kimberly D'Angelo Ruach Duo
Kolumbia SC NASA 2008	**Ryo Noda**	*Mai* *Improvisation III* *Pulse 72 + -*	Zaborac Andy Wen Hodges
Bangkok 2009	**Ryo Noda**	*Improvisation III*	Dave Camwell
Szkocja 2012	**Ryo Noda**	*Phoenix*	Jennifer Bill

Obecnie Ryo Noda jest terapeutą i zajmuje się rehabilitacją osób u których stwierdzono uszkodzenia mózgu. Napisał kilka prac o tym jak rehabilitacja może być skuteczna w połączeniu z aktywnością fizyczną i słuchaniem muzyki na żywo. W trakcie trwania sesji terapeutycznych sam gra dla pacjentów.[22]

Kompozycje Nody mają głęboki związek z estetyką japońską, z ogólnym pojęciem piękna, które pełni w Japonii bardzo ważną rolę i przenika przez wszystkie sfery życia. Muzyka, tradycyjna literatura, teatr „No", ceremonia Herbaty, to najpopularniejsze formy ekspresji współczesnej Japonii. Umiłowanie tradycji, zachowywanie powściągliwoci w każdej dziedzinie życia i sztuki jest niejako obroną przed zautomatyzowaniem współczesnego świata. Japończycy stworzyli wiele terminów estetycznych. Przejawy wielu z nich odnajdziemy w twórczości Ryo Nody.

Duża troska o estetykę w Japonii zauważalna jest już w okresie Heian (794-1192), gdzie świadectwa tego faktu odnajdziemy w literaturze klasycznej, np.: w *Genji Monogatari* autorstwa Muraskai Shikibu. Jednym z najważniejszych określeń estetycznych jakie tam występuje jest shibui.

Shibui to potęgą spokoju i niedopowiedzenia, która wiąże się z niekompletnością i niedokończonością. To co nieskończone wypełnia wyobraźnia obserwatora pozwalając mu stać się uczestnikiem dzieła. Aby móc zrozumieć ideę niedokończoności potrzebny jest stan całkowitego wyciszenia i niejakiego poddania się nieuchronności danej sytuacji. Zabieg ten często stosowany jest w malarstwie, gdzie pojawiająca się płaszczyzna bez detali jest miejscem dla odbiorcy, który siłą własnej wyobraźni powinien dopełnić całości. Noda w swych dziełach często stosuje shibui przez wypełnianie fraz dłuższymi pauzami jak w *Mai* czy *Fantaisie et Danse* lub kończy w ten sposób swe dzieła – *Improvisation 2, La Nuit de Dinant*. Shibui nie jest związane jedynie ze sztuką. Przenika przez wszystkie dziedziny życia będąc dźwiękiem, kolorem, kształtem, angażując ludzkie zmysły i ducha.

To co pozostaje w ścisłym połączeniu z niekompletnością i niedopowiedzeniem shibui, to przelotność. Krótka chwila zetknięcia się z obrazem lub dźwiękim powinna pobudzać zmysł piękna. Noda stosując często niską dynamikę w opozycji do fragmentów bardziej dramatycznych w wyrazie wskazuje na efekt przelotności. Doskonałym przykładem

[22] http://www.dlpmusiccommunity.com

owego zabiegu jest aeoliczny śpiew z *La Nuit de Dinant*, gdzie krótkie poświaty dźwiękowe stymulują u odbiorcy zmysł piękna. Co ważne w odbiorze piękna, to nie tylko emocje danej chwili, ale także właściwe podłoże kulturowe i odpowiednia wiedza pozwalająca na zwiększenie doznań estetycznych.

Łączenie sztuki z naturą to częsty zabieg stosowany przez japońskich twórców. Aby móc zrozumieć ogólne pojęcie piękna należy pozostać w emocjonalnym dialogu z przyrodą, dostroić się do jej cykliczności i przemijalności. Ilustrację owego zabiegu znaleźć można w *Phoenix*. Noda poprzedza swe dzieło wierszem:

Podróż Feniksa jest nieskończona,
Jest nowe życie w miejscu gdzie czas i przestrzeń nie istnieją.
Jeśli ktoś spotka na swojej drodze to miejsce, widzi wieczną miłość
I odrodzi się w 500 lat.
Lot Feniksa jest nieskończony.[23]

Przemijalność życia i natury są sobie tożsame, wskazują na nieustanny ruch. Narodziny, życie i śmierć, na wzór zmieniających się pór roku, nie są procesem liniowym lecz cyklicznym. Natura i to co z niej wynika łączy się w sposób bezpośredni z przemijalnością. Japońscy twórcy uważają, iż bez świadomych starań uchwycenia sensu piękna chwilowych objawień natury życie staje się rutyną. Ważnym jest aby piękno to zostało przeniesione do sztuki i wypełniało codzienność.

Mono-no-aware to kolejny bardzo ważny japoński termin estetyczny związany z twórczością Nody. Można go rozumieć jako „smutek rzeczy", który jest wyrazem wrażliwości na otaczającą nas rzeczywistość. Opiera się na szacunku do poezji, która powinna odgrywać istotną rolę w postrzeganiu świata. Sugestywna siła wiersza będącego częścią utworu *Mai* pozwala odczuć smutek i podniosłość chwili. Jednocześnie jest wskazówką do interpretacji dzieła.

Bitwa na morzu
O zmierzchu, jednej jesiennej nocy,
Podczas gdy księżyc srebrzył się odbiciem morskich fal,
Generał Kyoutsun grał na swoim flecie.
Stojąc na dziobie statku dobył miecza i ściął tarczę,
Która spadła do jego stóp i zniknęła w morzu.
Na progu pojawił się duch Samuraja. Naprzeciw niego żona… zapytała „dlaczego odszedłeś?"
„By ocalić moją armię" odpowiedział, „ponieważ wiedziałem, że bitwa jest z góry przegrana,
Więc ocaliłem życie moich ludzi i ich rodzin"
„A ja?", zapytała. „Pomyślałeś o mnie?"[24]

[23] Wiersz zamieszczony z utworem Ryo Nody *Phoenix*, tłum.: Ł. Nędza

Duży ładunek emocjonalny jest ważnym elementem mono-no-aware, wzmagającym odczucie piękna.

Kolejnym ważnym terminem estetycznym mającym zastosowanie w muzyce japońskiego twórcy jest yugen. Jest to niewyjaśnialne głębokie wnętrze uczucia, skrywające w sobie tajemnicę, którą uchwycić można jedynie poprzez działania artystyczne czy ceremonię picia herbaty. Określenie to wskazuje na wyjście poza nieuchronność życia, czyli śmierć, do tego co tajemnicze. Słowa nie są w stanie opisać tego zjawiska. Yugen można odczuć jedynie intuicyjnie przez zmysły, co ilustruje teatr „No", gdzie jednym z najważniejszych momentów sztuki jest kulminacja osiągana przez wstrzymanie akcji. Moment ten będacy chwilą największego skupienia i koncentracji jest najlepszym przykładem yugen. Doskonale przedstawia to Noda w *Mai* czy *Improvisation 1, 2,* gdzie kulminacja osiągana jest poprzez dramatyczne wstrzymanie akcji sugerujące nieskończoność. Analizując całą twórczość Ryo Nody nie da się nie ulec wrażeniu, że jego muzyka jest pod wyraźnym wpływem yugen, pełna tajemniczości, niedopowiedzeń i głębokiego piękna.

W kompozycjach Nody często spotykamy wyrafinowany sposób przedstawiania prostych fraz, krótkich motywów, pojedyńczego dźwięku (*Improvisation 6, Phoenix*). Owa prostota zawiera się w określeniu miyabi. Powinna zostać przedstawiona w sposób niezwykle wyrafinowany, tak aby potęgowała odczucie przyjemności. Jest to sposób odczuwania przyjemności z rzeczy prostych w swej budowie.

Aby zrozumieć muzykę Nody, właściwie ją zinterpretować, oddać jej ducha, niezbędnym jest poznanie kultury japońskiej – tak często odmiennej od tej europejskiej w której zostaliśmy wychowani. Zetknięcie się z muzyką kompozytora to podróż przez zakamarki piękna i głębokiego sensu wypowiedzi. Dzięki temu muzyka ta przyciąga rzesze wykonawców i odbiorców.

[24] Wiersz *Bitwa na morzu* zamieszczony z utworem Ryo Nody *Mai*, tłum.: Ł. Nędza

ANALIZA FORMALNA WYBRANYCH DZIEŁ

Improvisation 1 – 2 – 3

Jednym z najpopularniejszych dzieł Ryo Nody na saksofon solo jest *Improvisation 1*, utwór pojawiający się zarówno podczas recitali, jak i na konkursach; można je często usłyszeć jako pozycję na bis. Kompozytor stworzył niewielki cykl *Improwizacji* – powstały one na przestrzeni 2 lat (1972 – 1974) w różnych miejscach: *Improvisation 1* została skomponowana w Toronto, zaś dwie pozostałe – we Francji (Bordeaux). Ryo Noda zadedykował wszystkie ogniwa cyklu znakomitemu francuskiemu saksofoniście – Jeanowi Marie Londeixowi.

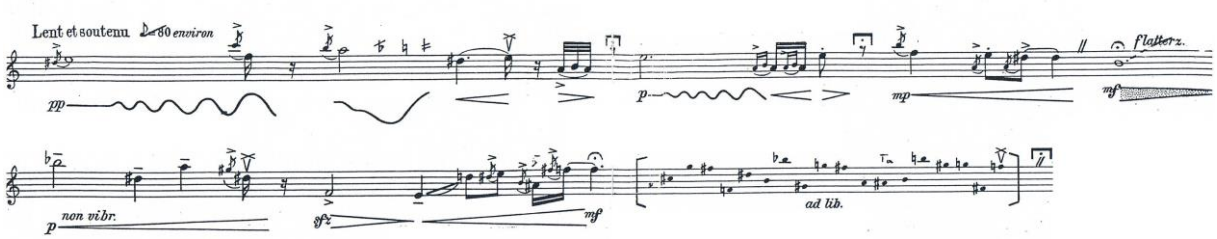
Nieco powściągliwy, wręcz czysto gatunkowy tytuł dzieł kryje w istocie znaczny ładunek ekspresji, przez co *Improwizacji* nie można traktować jedynie jako utworów popisowych. Noda zestawia środki wirtuozowskie z brzmieniowymi i harmonicznymi, raz po raz sięgając po elementy budzące skojarzenia z narodową muzyką japońską. W rzeczy samej każda z trzech *Improwizacji* jest kilkuminutową miniaturą o romantyzującym wręcz wydźwięku, pełną uniesień i bardzo sugestywnych reprezentacji natury programowej. Przeznaczenie ich na saksofon altowy skłania do wniosku, iż kompozytor pragnął nawiązać do idiomu *vox humanae*, czyniąc z instrumentu swego rodzaju ekwiwalent głosu człowieka, zaś z muzyki – odpowiednik opowieści płynącej z wnętrza duszy ludzkiej.

Improvisation 1

Pierwsza *Improwizacja* ma postać formy łukowej – narracja rozwija się tutaj począwszy od niespokojnych motywów złożonych z następstw bardzo drobnych wartości rytmicznych oraz dźwięków zatrzymanych. W toku rozwoju muzyki pojawiają się zróżnicowane gesty motywiczne – warstwa melodyczna odgrywa w niej dość ważną rolę, ewokując niezwykły nastrój samotnego solilokwium. Dość szeroki, panoramiczny zakres środków melodycznych, rytmicznych, artykulacyjnych oraz brzmieniowych kontrastuje tutaj z wyjątkowo zawężonym ambitusem rejestrowym: kompozytor unika dźwięków ze skrajnych rejestrów instrumentu. Osiągnięta w ten sposób integracja wyrazowa sprzyja wzmocnieniu oddziaływania ekspresji.

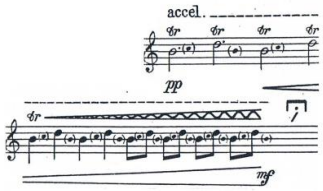
Narracja *Improwizacji 1* opiera się na przeciwstawianiu kontrastujących modeli i środków. Dźwięki krótkie „zderzane" są z długo wytrzymywanymi tonami; występują znaczne kontrasty dynamiczne, także i artykulacja zmienia się dość intensywnie (np. zestawianie dźwięków „prostych" i wibracji; odbywa się to zarówno gwałtownie, jak i w sposób procesualny). Specyfika wykorzystanych środków sprzyja poczuciu partykulacji formy dzieła; w jego przebiegu można wyróżnić 5 odcinków o odmiennym charakterze i wyrazie.

Pierwszy, inicjalny fragment dzieła trwa około jednej minuty; główną zasadą jego narracji jest przeciwstawianie skrajnie odmiennych modeli i środków. Oś melodyczna, wyznaczona przez następstwo długich dźwięków, jest tutaj wzbogacona o przednutki i drobne motywy, potęgujące wrażenie niepokoju. Ekspresja zatrzymanych dłużej dźwięków jest niekiedy podkreślana płynnie zmieniającą się wibracją – zakres oscylacji dochodzi nawet do ćwierćtonu. Przebieg owej oscylacji został określony graficznie w bardzo czytelny sposób. Zastosowane przez kompozytora wysokości dźwięków sugerują wyraźnie modalny charakter harmoniki; obecne tutaj elementy skali pentatonicznej budzą nieodparte skojarzenia z narodową muzyką Japonii. Siłę wyrazu podkreślają – obok sprecyzowanej graficznie wibracji – glissanda o sporym zasięgu (septyma, oktawa). Poczucie płynności narracji wzmacnia bardzo zmienna dynamika (w zakresie od pp do mf). Odcinek inicjalny wieńczy rozległy interwałowo szereg wysokości o niesprecyzowanym rytmie – są one zanotowane wewnątrz nawiasu kwadratowego, w postaci nut pozbawionych lasek i belek, podpisane ad libitum.



Przykład 1. Ryo Noda, *Improvisation I,* odcinek 1

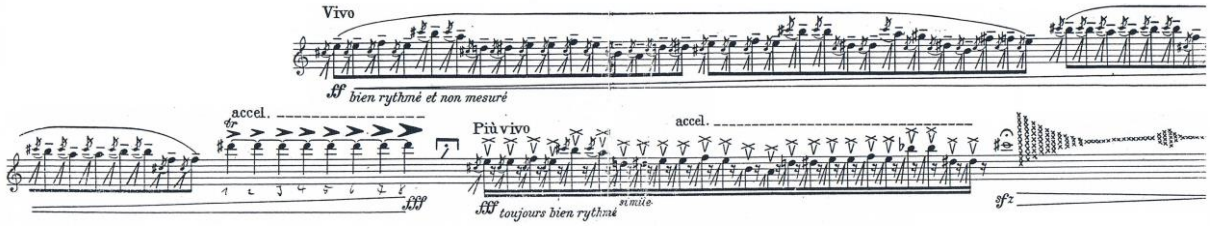
Po wyraźnej cezurze (pauza z fermatą) następuje kolejny fragment utworu. Ma on niesamodzielny charakter – stanowi bowiem łącznik prowadzący do centralnego odcinka formalnego. Oś narracji wspomnianego łącznika opiera się na oscylacji zaledwie trzech wysokości: h^1– c^2 – d^2. Następstwo owych dźwięków ulega tutaj przyspieszeniu (accelerando) połączonym z crescendo od pp do mf, jednocześnie wszystkie tony wydobywane są przy użyciu trylu.



Przykład 2. Ryo Noda, *Improvisation I,* odcinek 2

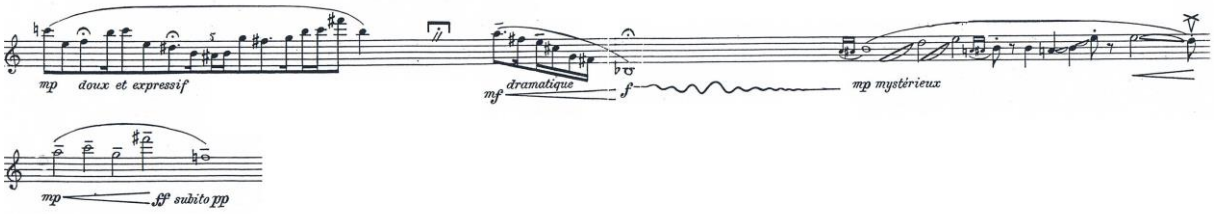
Napięcie zgromadzone w łączniku znajduje swoje ujście w odcinku Vivo, mającym charakter kulminacji. Zastosowane tutaj dźwięki pochodzą z wysokiego rejestru instrumentu, zauważalny jest niewielki ich ambitus. Większość z nich wzbogacona jest o przednutkę, co zaowocowało wrażeniem nerwowego podskakiwania. Kompozytor wyraźnie sugeruje tutaj ostry, zdecydowany wyraz – dźwięki należy wykonywać bardzo rytmicznie (bien rythme

et non mesure), a jednocześnie starać się zachować pewien zakres improwizacyjności poprzez zachwianie miarowości rytmu. Odcinek kulminacyjny rozpoczyna się w dynamice ff i powoli narasta aż do fff. Składa się z dwóch sekwencji „podskakujących" dźwięków, przedzielonych zatrzymanym tonem (d^2) o rytmicznej, ćwierćnutowej akcentuacji przeponą (bez oddzielania legowanych dźwięków). Punktem szczytowym spiętrzenia jest przyspieszający wciąż szesnastkowy szereg dźwięków przeplatany z pauzami o tym samym czasie trwania (szesnastki). Zwieńczeniem kulminacji jest nieoczekiwane „zawieszenie" narracji na dźwięku cis^3 (fermata).



Przykład 3. Ryo Noda, *Improvisation I*, odcinek 3

Kolejny odcinek formalny (nr 4) następuje płynnie, bez cezury – na plan pierwszy wysuwa się aspekt melodyczny, zaś narracja zyskuje na ciągłości i linearnym charakterze. Quasi modalny wyraz harmoniki (zaznacza się przeplatanie większych interwałów krokami półtonowymi oraz nawiązanie do pentatoniki) znajduje tutaj nowy kontekst: tym razem dźwięki należy wykonywać delikatnie i ekspresyjnie (doux et expressif; dynamika mp). Zmienny rytm wzmacnia oddziaływanie linii melodycznej, zwłaszcza w obrębie pierwszego motywu melodycznego 4 odcinka utworu. Po czytelnej cezurze pojawia się drugi motyw melodyczny (drammatique), prowadzący w kierunku opadającym aż do zatrzymanego fermatą najniższego dźwięku instrumentu (b; zmienna wibracja; dynamika f). Rytm ulega stopniowej redukcji – dźwięki stają się coraz dłuższe; pojawiające się raz po raz glissanda silnie podkreślają poczucie ciągłości i ekspresję (mysterieux – tajemniczo). Czwarty fragment *Improwizacji* wieńczy szereg półnut w najwyższym rejestrze crescendo; są one coraz bardziej oddalone od siebie wzajemnie. Nieoczekiwane subito pianissimo sygnalizuje koniec omawianego odcinka.



Przykład 4. Ryo Noda, *Improvisation I*, odcinek 4

Ostatni fragment *Improwizacji 1* przynosi reminiscencję introdukcji. Ma ona ściśle repryzowy charakter, albowiem materiał początku dzieła został przywołany *in crudo*. W miejsce rozwoju, obecnego w odcinku inicjalnym, pojawia się „urwanie" narracji (cezura),

a następnie – zatrzymanie jej bardzo długo (aż do końca) na dźwięku a^1 w dynamice mp, przy stale zmniejszającej się wibracji.

Przykład 5. Ryo Noda, *Improvisation I*, odcinek 5

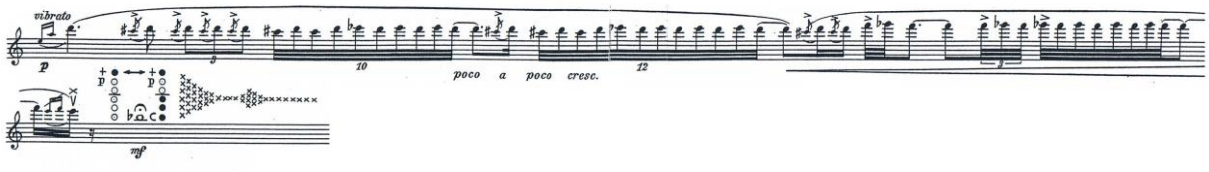
Improvisation 2

Skomponowana rok później *Improwizacja 2* nawiązuje charakterem do swej poprzedniczki. Poczucie analogii płynie tutaj z przywołania elementów skali pentatonicznej, jak również zastosowania przednutek oraz motywów zbudowanych z szeregu drobnych wartości rytmicznych. W odróżnieniu od *Improwizacji 1* forma utworu wykazuje większe rozczłonkowanie, również i warstwa brzmieniowa jest wzbogacona o wielodźwięki. Wszystkie wspomniane środki nadają *Improwizacji 2* bardziej epicki charakter.

Konstrukcja utworu obejmuje 8 odcinków formalnych, odznaczających się znacznymi kontrastami oraz urozmaiconymi środkami wyrazowymi. Pierwszy fragment *Improwizacji 2* rozciągający się na przestrzeni ok. 35 sekund ma charakter introdukcji. Początek narracji, wyznaczony przez narastający crescendo motyw melodyczny, wyraźnie sygnalizuje kontrast jako podstawową zasadę kształtowania napięć. Rozległy ambitus (2 oktawy!) oraz naprzemienne pojawianie się dźwięków długich oraz drobnych motywów sprzyja wzbudzeniu wrażenia niepokoju i nerwowego zagubienia.

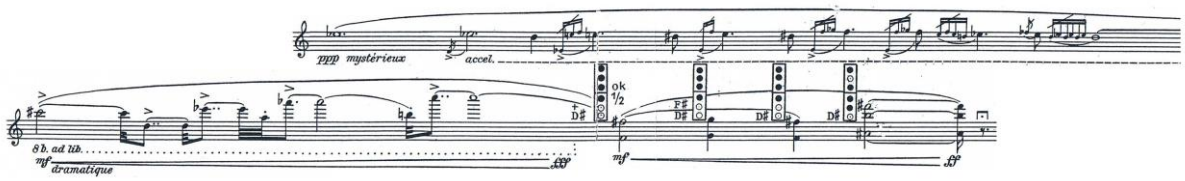
Przykład 6. Ryo Noda, *Improvisation II*, odcinek 1

Po krótkiej cezurze następuje kolejny fragment *Improwizacji 2* – narracja „przenosi się" do najwyższego rejestru; jednocześnie gwałtownie zawęża się ambitus: poza początkową przednutką, wszystkie wysokości zawierają się w zakresie cis^3 – ges^3. Rytm ulega zagęszczeniu; w rzeczy samej specyficznie oscylujące motywy są niejako „rozpisanym" trylem; stopniowo przenoszą się one coraz wyżej. Powolnemu wznoszeniu linii melodycznej towarzyszy stałe crescendo (p – mf). Drugi odcinek *Improwizacji 2* wieńczy zatrzymanie narracji na dźwięku b^2, artykułowanym bisbigliando.



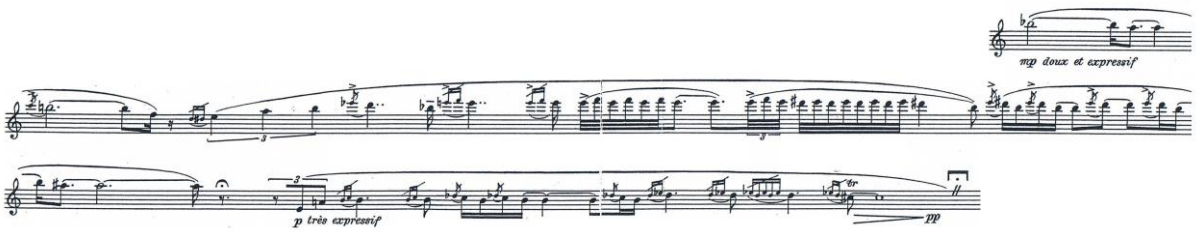
Przykład 7. Ryo Noda, *Improvisation II,* odcinek 2

Trzeci segment formalny zawiera pierwszą kulminację dzieła. Rozpoczyna go jednak gwałtowny spadek dynamiki (ppp mysterieux) i redukcja rytmu. Kolejne dźwięki melodycznej linii narracji przetykane są motywami przednutkowymi o dużym ambitusie (wstępujące interwały nony małej i półtonu); ich długość (wartość rytmiczna) stopniowo się zmniejsza przy równoczesnym accelerando. W połowie trzeciego odcinka linia melodyczna – dotąd niejako „uwiązana" na wysokości dźwięków es^2 – e^2 – f^2– zostaje nagle „uwolniona". Melodia nieoczekiwanie rozwija się w kierunku przeważnie wznoszącym, biegnąc coraz większymi interwałami, przy jednoczesnym crescendo do fff. Po osiągnięciu wysokości c^4 (szczyt pierwszej kulminacji) następuje gwałtowna redukcja dynamiki (mf) i ponowne crescendo; jednocześnie „pojedyncza" linia melodyczna rozwarstwia się w kierunku multifonów.



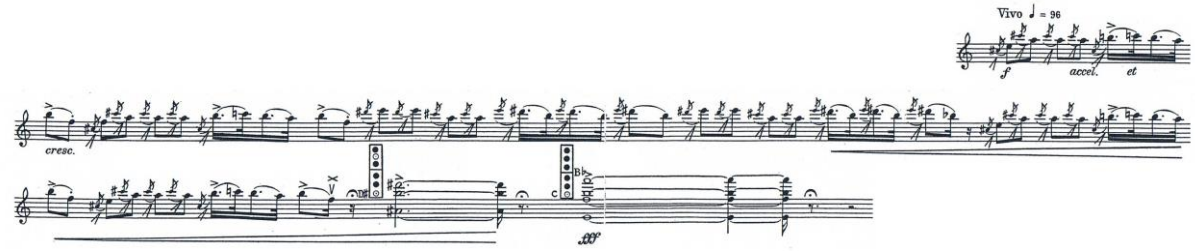
Przykład 8. Ryo Noda, *Improvisation II,* odcinek 3

Następujący po cezurze czwarty odcinek *Improwizacji 2* przynosi powrót monodii oraz reminiscencję tajemniczego nastroju (doux et expressif). Cechą charakterystyczną tego fragmentu jest stopniowe rozdrabnianie wartości rytmicznych; rzecz szczególna: zagęszczaniu się rytmu towarzyszy zawężanie się ambitusu motywów. Narastającemu wrażeniu nerwowości sprzyja coraz większy udział motywów przednutkowych w narracji odcinka czwartego. Położenie wysokości dźwięków w kontekście rejestrów instrumentu ulega płynnym zmianom: najpierw linia narracji przenosi się stopniowo na przestrzeni b^2 – e^2 – f^3, następnie zaś gwałtownie opada o oktawę niżej. Kompozytor dwukrotnie używa tutaj określenia expressif, co wskazuje na szczególny wyraz omawianego fragmentu.



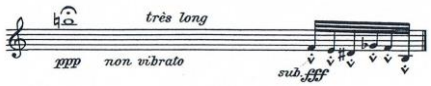
Przykład 9. Ryo Noda, *Improvisation II,* odcinek 4

Cezura następująca po czwartym odcinku sygnalizuje przejście do kolejnego (Vivo). Inicjuje go zdecydowany i wyrazisty ruch ósemek przedzielonych przednutkami; raz po raz ósemki ustępują krótkim motywom punktowanym (pary „szesnastka z kropką – trzydziestodwójka"). W odróżnieniu od pozostałych fragmentów dzieła występują tutaj liczne powtórzenia i analogie, nadające narracji charakter obsesyjnego „nawracania" i „rozpamiętywania". Wrażenie to jest dodatkowo spotęgowane ograniczeniem ambitusu do zakresu cis^2 – e^3. Stopniowe accelerando oraz crescendo powoduje narastanie napięcia aż do drugiej kulminacji utworu – jej szczyt (fff) przypada na gwałtowne przerwanie sekwencji rytmicznej przez dwa długo zatrzymane wielodźwięki. Zwieńczeniem drugiej kulminacji jest nieoczekiwana cisza, oddzielająca piąty fragment *Improwizacji 2* od kody utworu.



Przykład 10. Ryo Noda, *Improvisation II,* odcinek 3

Koda jest wyjątkowo zwięzła, ogranicza się do bardzo długo zatrzymanego dźwięku a^1 (non vibrato), radykalnie przerwanego silnie akcentowanym trzydziestodwójkowym motywem zaczerpniętym z początku dzieła (dynamika fff).



Przykład 11. Ryo Noda, *Improvisation II,* Coda

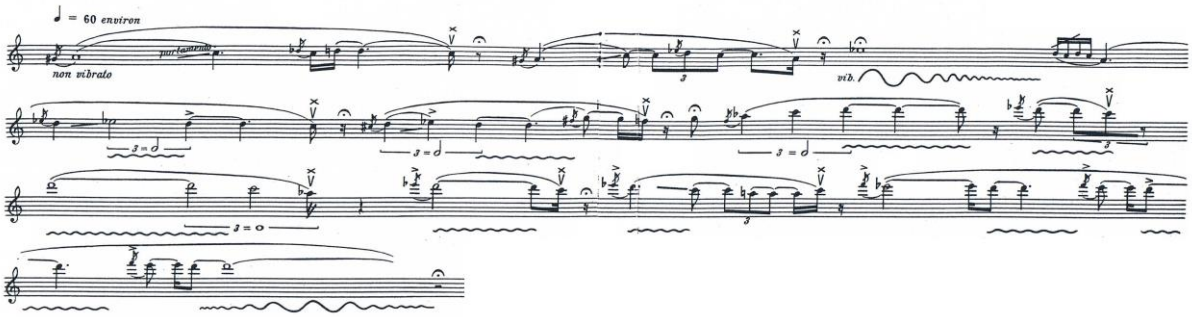
Improvisation 3

Trzecie ogniwo *Improwizacji* Ryo Nody wyraźnie odróżnia się od poprzednich. O ile w *Improwizacji 1* i *2* osią narracji było czytelne kontrastowanie oraz wzajemne przenikanie pierwiastka melodycznego, fakturalnego i brzmieniowego, o tyle w ostatnim utworze cyklu zaznacza się silnie skupienie na linii melodycznej, jako na nadrzędnym aspekcie muzyki. W rzeczy samej szeroko zakrojona melodia, sprawiająca nieomal wrażenie „niekończącej" się, dominuje nad pozostałymi komponentami muzycznymi, co pozwala wyeksponować śpiewność instrumentu – cechę dość rzadko spotykaną we współczesnej literaturze saksofonowej.

Ze względu na szczególną śpiewność *Improwizacji 3* i wielką dbałość kompozytora o zachowanie poczucia ciągłości, forma utworu wykazuje słabą partykulację. Poszczególne segmenty formalne znacznie łatwiej można rozróżnić przez wgląd w partyturę dzieła; są one natomiast mało czytelne w percepcji. Ich granice wyznaczają zawieszenia narracji (długa

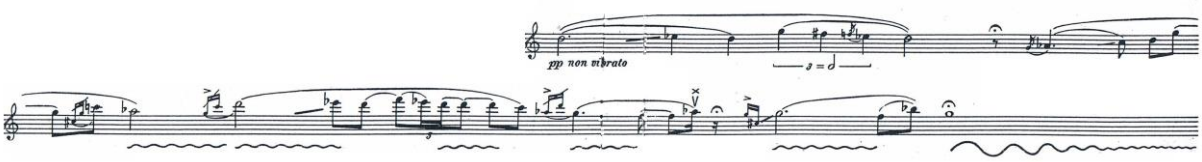
pauza bądź zatrzymany przez fermatę dźwięk), nie zachodzi przy tym kontrast materiałowy czy wyrazowy.

Pierwszy segment formalny *Improwizacji 3* rozciąga się na przestrzeni ok. 100 sekund. Dość urozmaicona (w kontekście jednorodnej wyrazowo narracji melodycznej) sfera rytmiczna obejmuje zarówno wartości całonutowe (nierzadko opatrzone fermatą), półnutowe, ćwierćnutowe, jak i drobniejsze: triole ósemkowe czy szesnastki. Licznie występujące w poprzednich *Improwizacjach* przednutki występują tutaj znacznie rzadziej, choć nie sporadycznie. Ich wykorzystanie skłania do wniosku, że pełnią one niejako rolę ożywiającą jednorodną wyrazowo linię melodyczną. Część dźwięków artykułowana jest przy użyciu zmiennej wibracji – co kompozytor zaznacza graficznie; wraz ze sporadycznymi glissandami wpływają one na podkreślenie oddziaływania ekspresji. Dzięki temu stosunkowo powolny przebieg muzyki nie traci na intensywności i wyrazistości. Omawiany fragment utworu cechuje zamknięta konstrukcja formalna o łukowym charakterze – zarówno początek, jak i koniec pierwszego segmentu zawierają długie, niejako zatrzymane dźwięki, natomiast w jego centralnej części zaznacza się zagęszczenie rytmu.



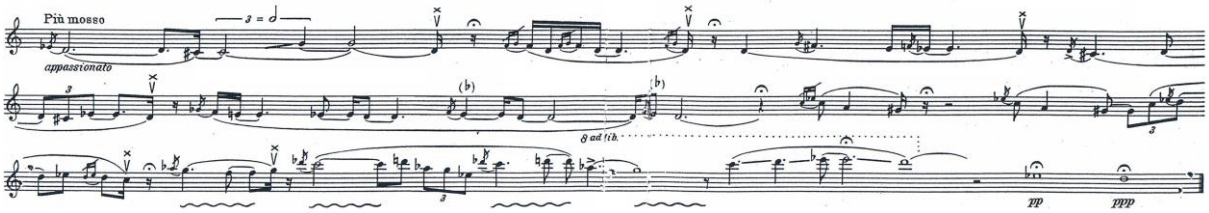
Przykład 12. Ryo Noda, *Improvisation III,* segment 1

Podobnie skonstruowany został drugi fragment *Improwizacji 3*. Przy wielu analogiach do poprzedniego odcinka formalnego (w tym również łukowej budowy), wnosi on pewien niepokój, ewokowany rozdrobnieniem rytmicznym i odważniejszym rysunkiem interwałowym. Jednakże zastosowanie w obu odcinkach utworu identycznego środka inicjującego narrację, jakim jest powolne glissando, oraz bardzo podobnego zawieszenia przebiegu na bardzo długo zatrzymanym dźwięku o płynnie zmniejszającej się wibracji, powoduje silne wrażenie podobieństwa. Obydwa fragmenty obejmują stopniowe wznoszenie się linii melodycznej aż do najwyższego rejestru instrumentu; w drugim odcinku zaznacza się jednak nieznaczne jej obniżenie (kończy go zatrzymany dźwięk g ^{2}).



Przykład 13. Ryo Noda, *Improvisation III,* segment 2

Przebieg trzeciego, ostatniego segmentu formy *Improwizacji 3* odróżnia się nieco od poprzednich. Zmienia się charakter muzyki – poprzez określenie Piu mosso kompozytor osiąga poczucie ożywienia, swego rodzaju „skonkretyzowanie" narracji. Znacznie bardziej zróżnicowany rytm nadaje muzyce nieco silniejszy epicki wyraz – w istocie liryczne zadumanie ustępuje tutaj wrażeniu opowieści. Przewaga małych interwałów (sekundy, tercje, sporadycznie większe odległości) w połączeniu z lokalnymi powtórzeniami motywów sprzyja wzmocnieniu poczucia ciągłości narracji oraz śpiewności. W przeciwieństwie do poprzednich segmentów *Improwizacji 3* położenie linii melodycznej zmienia się jednokierunkowo, począwszy od rejestru niskiego (okolice dźwięku d^1; ambitus cis^1 – g^1), poprzez średnicę (mniej więcej w połowie segmentu), aż do rejestru najwyższego oraz altissimo (ostatnie 30 sekund dzieła). *Improwizacja 3* kończy się figurą klamry: długo zatrzymane dźwięki es oraz d^2 stanowią wyraźne zamknięcie formy utworu, jak i całości cyklu.



Przykład 14. Ryo Noda, *Improvisation III,* segment 3

W wyjątkowo śpiewnej, ciągłej narracji *Improwizacji 3* obecne są specyficznie artykułowane dźwięki „ucięte": wiele motywów kończy się ich gwałtownym przerwaniem w postaci „cutting tone", czyli bardzo ostrego, suchego zaatakowania tonu. Warto zauważyć, że owe niezwykłe akcenty nie występują w centralnie położonym odcinku formalnym utworu, są natomiast częstym zjawiskiem zwłaszcza w pierwszym segmencie. Występujące tam „cutting tones", po których narracja powraca do śpiewnej ciągłości, sprawia wrażenie nieustannego odradzania się głównego wątku, pomimo wspomnianych „cięć". Ma to istotny wpływ na nastrojowość dzieła, wzbudza przy tym skojarzenia natury reprezentacyjnej.

Mai

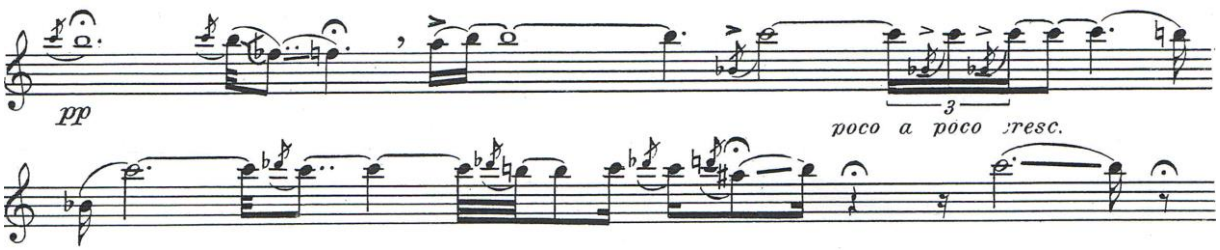
Mai na saksofon altowy solo Ryo Nody powstał w roku 1975. Jest to utwór o przeważnie lirycznym charakterze, eksponujący zróżnicowaną ekspresję, tworzoną dość prostymi, choć znakomicie dobranymi, środkami.

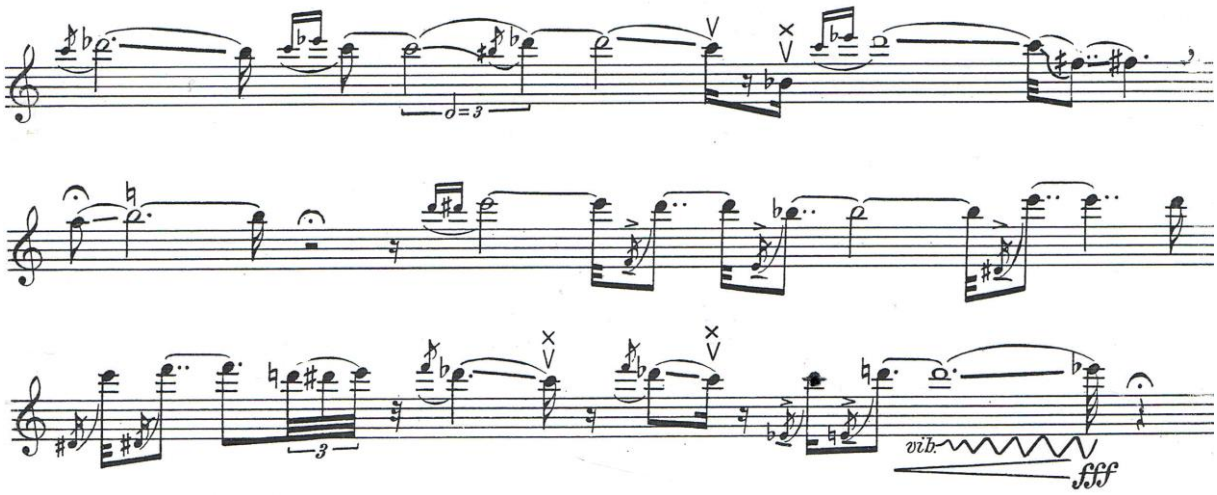
Dzieło dzieli się na trzy główne fazy rozwoju – skrajne segmenty formy przebiegają w powolnym tempie (ćwierćnuta = ok. 50 MM), środkowy znacząco kontrastuje z nimi zagęszczeniem pulsu i szybkim rytmem (Vivo, ćwierćnuta = 80 MM). Dominuje tutaj niska dynamika wolumenu brzmienia, kompozytor cieniuje barwę instrumentu, stosując głównie piano i pianissimo; wyższe poziomy dynamiki pojawiają się sporadycznie (m.in. fff w pierwszej fazie utworu).

Brak podziału metrycznego uniemożliwia precyzyjne wskazanie określonych punktów przebiegu narracji, dlatego celem właściwego umiejscowienia elementów materiału posłużę się odniesieniem czasowym. Cały utwór trwa ok. 8 minut.

Wspomniane trzy fazy rozwoju można przyrównać w dużym uproszczeniu do formy A-B-A', przy czym ostatni segment nie przybiera postaci repryzy, lecz jedynie nawiązuje do energetyki przebiegu segmentu pierwszego, analogiczne jest tu również oparcie narracji o długie dźwięki bądź współbrzmienia, „przetykane" niekiedy bardzo drobnymi wartościami rytmicznymi lub przednutkami. Występują tutaj także glissanda, pełniące wybitnie ekspresyjną funkcję.

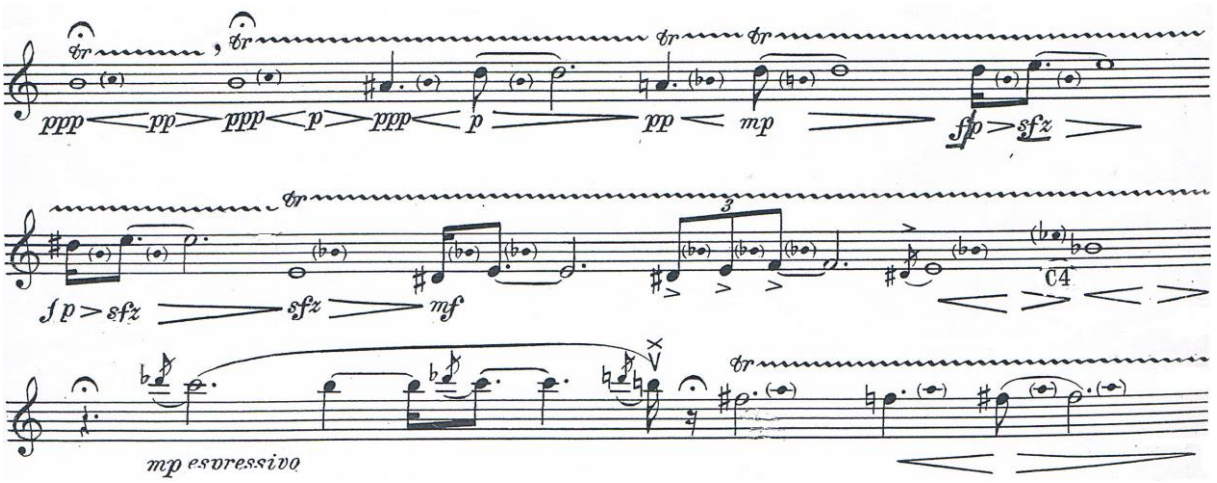
Faza A – segment pierwszy, który odznacza się powolnym tempem, a jego przebieg bazuje na długich „stojących" dźwiękach, przedzielanych przednutkami lub krótkimi wartościami rytmicznymi. Czas jego trwania wynosi ok. 3'20". Segment pierwszy dzieli się wewnętrznie na dwa odcinki, odróżniające się dominującą artykulacją oraz wykorzystanym rejestrem instrumentu. Dla potrzeb niniejszej analizy oznaczę go symbolem „a". Odcinek a eksponuje długie dźwięki bardzo wysokiego rejestru instrumentu (mieszczą się one w ambitusie h^2- f^3. w zapisie). Pomimo niskiego poziomu dynamiki odznaczają się one znacznym napięciem, które jest potęgowane drobnymi wartościami rytmicznymi (trzydziestodwójki, przednutki) obecnymi pomiędzy długimi dźwiękami. Szczególną ekspresję wywołuje zjawisko skoku ze wspomnianych drobnych wartości, albowiem mają one miejsce w środkowym rejestrze saksofonu. Dodatkowym elementem napięciotwórczym są glissanda, z reguły opadające, jedynie ostatnie glissando (na zakończenie odcinka „a") wiedzie w kierunku wstępującym, od d^3 do es^3. Wtedy to zachodzi wyjątkowo duże crescendo, aż do fff.

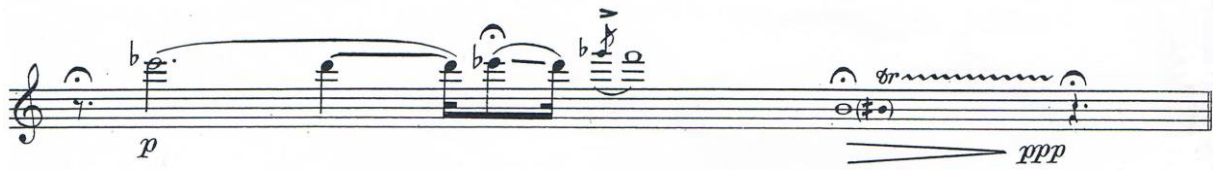




Przykład 15. Ryo Noda, *Mai,* faza A, odcinek a

Owo glissando crescendo przebiega przy stopniowym zwiększaniu wibracji. Antycypuje to dominującą artykulację w przebiegu następnego odcinka fazy A – oznaczonego przeze mnie, jako „b". Przeważająca większość dźwięków artykułowana jest przez tryl bądź tremolando. Zakres trylu (tremolanda) jest każdorazowo wskazywana przez kompozytora. Zmianie artykulacji towarzyszy przeniesienie głównej linii narracji do rejestru środkowego, choć występują tutaj reminiscencje poprzedniego odcinka w wysokim rejestrze (środkowy fragment odcinka „b"). Ciągi trylowe (tremolandowe) przebiegają ze zmienną dynamiką, oscylowanie crescendo – diminuendo zaznacza się zarówno na niewielkim poziomie (ppp – pp), jak i na większym (pp – mp). Niektóre dźwięki są wyraźnie zaakcentowane (w zapisie jest to oddane symbolem akcentu bądź przez sfz). W harmonicznej organizacji odcinka „b" zaznacza się skłonność do centralizacji – dźwiękiem „nawracającym" w toku trylu lub tremolanda, jest początkowo h^1, a następnie b^1. Po krótkiej reminiscencji odcinka „a", tok tremolanda przenosi się w wyższy rejestr, zaś dźwiękiem powracającym jest a^2. W zakończeniu odcinka „b" ma miejsce kolejna reminiscencja odcinka „a" oraz wieńczący fazę A tryl h^1 – his^1, diminuendo.

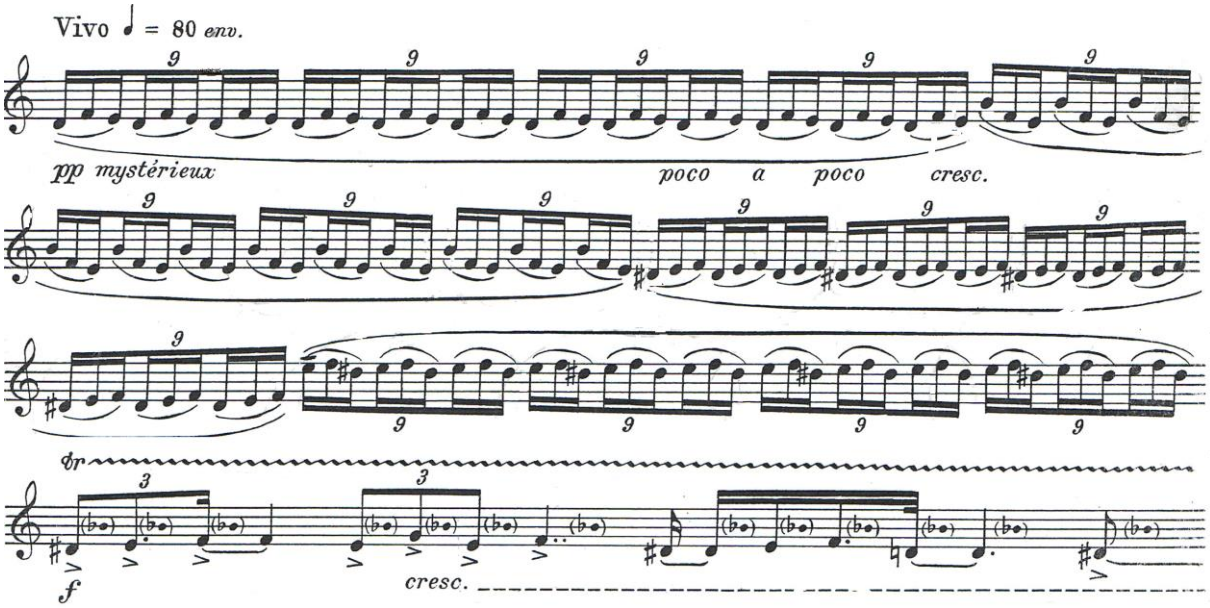


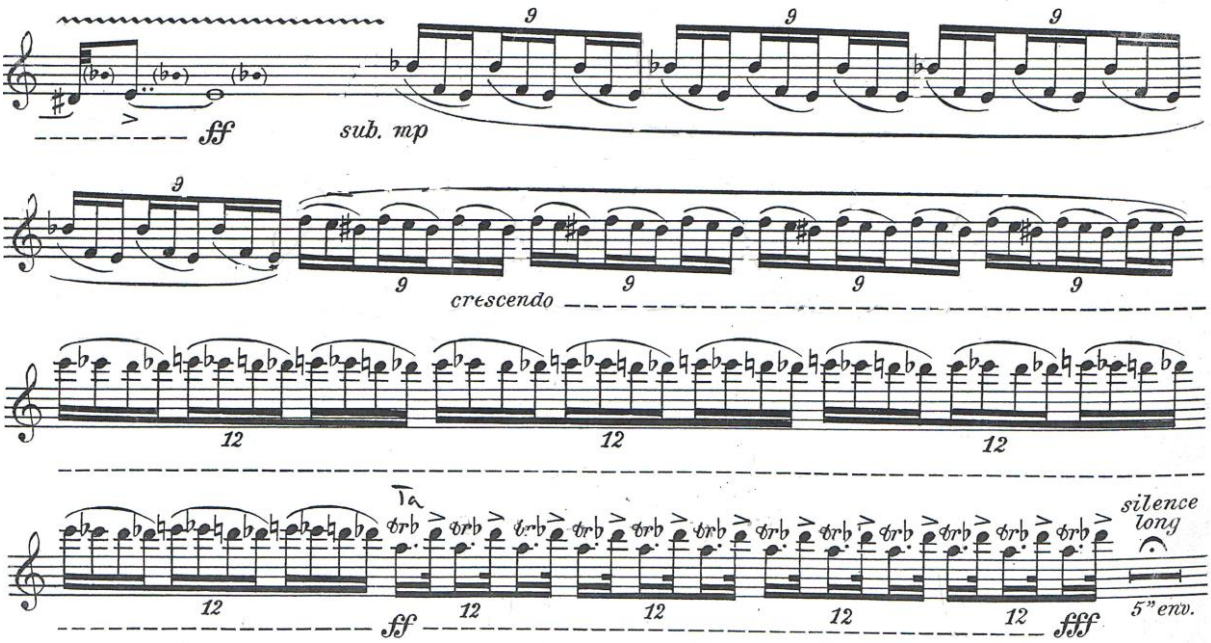


Przykład 16. Ryo Noda, *Mai,* faza A, odcinek b

Faza B – krótsza od sąsiadujących (trwa ok. 1'40”), kontrastująca z poprzednią energią przebiegu, rozgrywa się w płynnie zmieniających się rejestrach (środkowy, wysoki). Dominuje tutaj zwiewny charakter szybkich wartości rytmicznych w tempie Vivo (MM = 80), ujętych w nonole szesnastkowe, pogrupowane po 3. W fazie B pojawia się także wyższy poziom dynamiki, choć sam początek omawianej fazy przebiega w dynamice pp (mysterieux – tajemniczo). Faza B dzieli się wewnętrznie na 3 odcinki: „c”, „d” i „e”. Skrajne odcinki („c”, ”e”) oparte są o ruch nonol szesnastkowych, przy stałym crescendo, odcinek „d” ma charakter reminiscencji odcinka trylowo tremolandowego fazy A (odcinka „b”), w stale rosnącej dynamice fff.

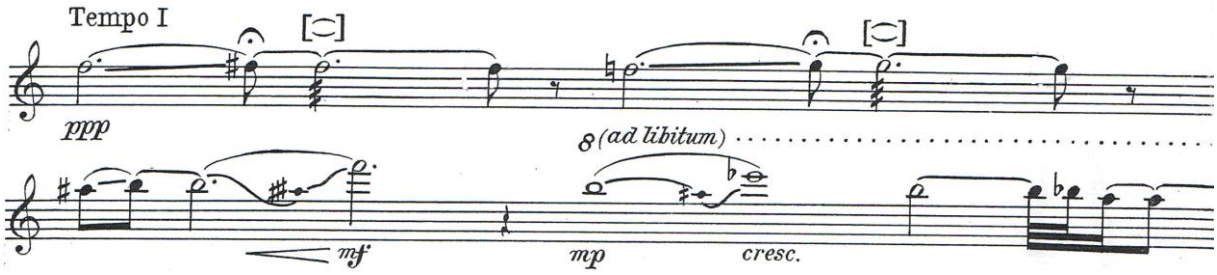
Przyspieszeniu pulsu i znacznemu zagęszczeniu rytmicznemu towarzyszy pewne „ustabilizowanie” harmoniczne – harmonia staje się czytelniejsza, wyraźniej słychać wpływy narodowej muzyki japońskiej poprzez sugestie skalowości. Kolejne grupy nonol szesnastkowych eksponują następujące współbrzmienia (są to powtarzane komórki 3-dźwiękowe): d^1-f^1-e^1; h^1-f^1-e^1; dis^1-e^1-f^1; e^1-f^1-dis^1 – w odcinku „c” oraz: des^2-f^1-e^1; f^2-e^2-dis^2. Pod koniec odcinka „e” zachodzi kolejne zagęszczenie rytmu – nonole zostają zastąpione przez dodecymole, w których „zapętleniu” podlegają grupy 4 szesnastek. Eksponują one dźwięki e^3-es^3-d^3-des^3. Zwieńczeniem fazy B jest sekwencja powtarzanego skoku a^2 – d^3 w rytmie szesnastki z kropką - trzydziestodwójki, przy czym dźwięk a jest artykułowany trylem. Owo zwieńczenie zachodzi w skrajnie wysokiej dynamice, fff.

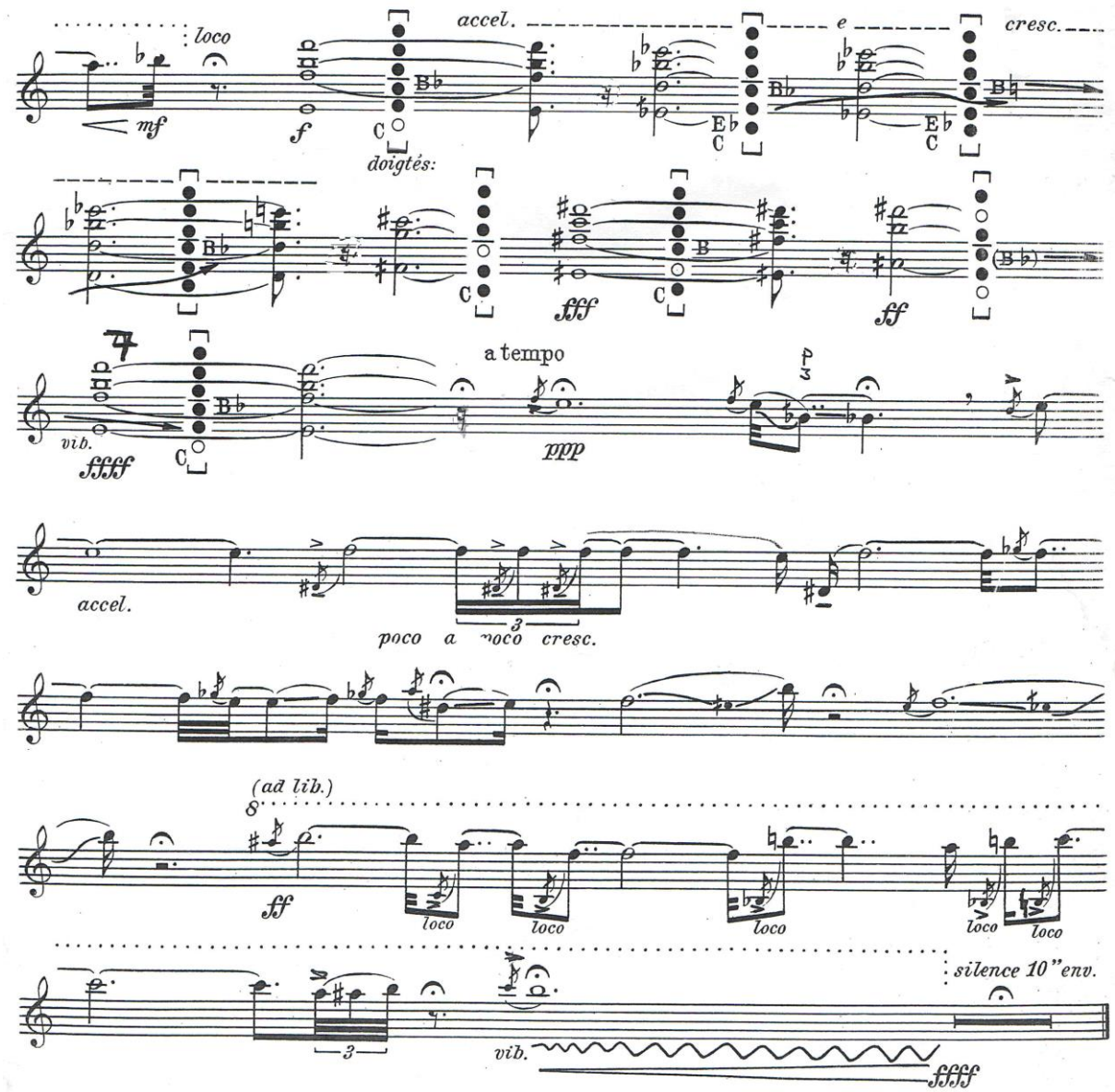




Przykład 17. Ryo Noda, *Mai,* faza B

Po pięciosekundowej pauzie powraca pierwotne tempo przebiegu. Rozpoczyna się faza A', która nawiązuje do pierwszej fazy metodą budowania napięcia oraz tempem. Powracają długie dźwięki, wzbogacane raz po raz glissandem; w porównaniu do pierwszego segmentu zmienia się jednak rejestr – tym razem narracja przenosi się o oktawę niżej. Faza A' dzieli się wewnętrznie na 2 odcinki - „f" i „g". W odcinku „f" początkowe długie dźwięki o monodycznym charakterze przechodzą w multifony – ich palcowanie jest sprecyzowane przez kompozytora. W przeciwieństwie do pojedynczych dźwięków, eksponowanych w dynamice ppp – mp, multifony są bardzo głośne, opatrzone dynamiką ff, fff, a nawet ffff (ostatni wielodźwięk odcinka „f"). Ostatni odcinek – „g" - stanowi reminiscencję pierwszego odcinka, „a". Długie dźwięki są ponownie „przetykane" drobnymi wartościami w niższym rejestrze, przez co powstają skoki pomiędzy rejestrami. Stopniowe crescendo przy niezmienionym charakterze narracji prowadzi do ostatecznego zwieńczenia w postaci nabrzmiewającego vibrato ostatniego dźwięku utworu (h^2) do rozpaczliwego ffff. Po jego wybrzmieniu kompozytor przewidział 10-sekundową pauzę.





Przykład 18. Ryo Noda, *Mai,* faza A'

Zastosowane w Mai rozwiązania mają w dużej mierze charakter fakturalny, zwłaszcza środkowa faza utworu – B. Obecne tam szybkie przebiegi nonol (i dodecymol) szesnastkowych oddziałują nie tyle poprzez wzbudzenie energii ruchu (choć aspekt ten również posiada znaczenie formotwórcze), ale głównie przez stworzenie zwiewnej aury migotliwego kontinuum. Narastanie dynamiki powoduje stopniową zmianę wyrazu – zwiewna i ulotna atmosfera początku fazy B nabiera płynnie siły, staje się coraz bardziej rytmiczna, ekspresja ulega znacznemu nasileniu. Świadczy to o znakomicie dobranej metodzie kształtowania narracji.

Specyfika skrajnych faz rozwoju *Mai* przywodzi na myśl niezwykle emocjonalną pieśń, długie dźwięki, przeplatane ornamentami – westchnieniami oraz glissanda mogą budzić skojarzenie z ludową pieśnią azjatycką, o wybitnie ekspresyjnym charakterze. Stronę wyrazową potęguje zastosowanie notacji ametrycznej, co pozwala na uzyskanie wrażenia

braku pulsu, swego rodzaju zatopienia w dźwięku, zanurzenia się w jego głębi. Utwór jest zatem dziełem kompozytora świadomego swych korzeni, a jednocześnie zwróconego w przyszłość, chętnie sięgającego po nowoczesne środki wyrazu. Może więc stanowić znakomitą wizytówkę postawy estetycznej Ryo Nody.

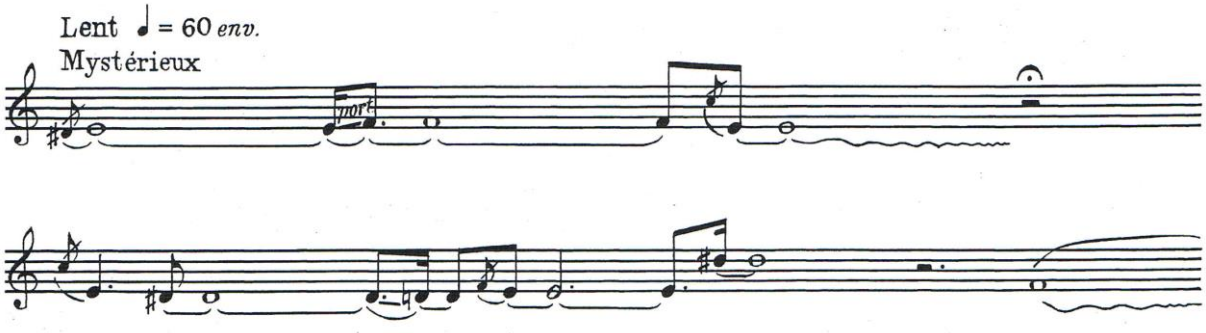
Fantaisie et Danse

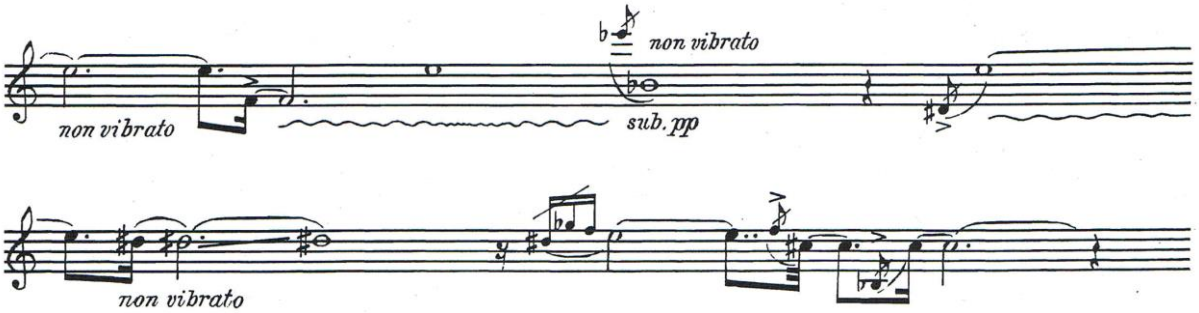
W *Fantazji i Tańcu* Ryo Noda sięgnął do tradycyjnego modelu utworu solowego – podobne zestawienia zróżnicowanych form w obrębie jednego dzieła są obecne w literaturze instrumentalnej już od epoki Baroku. Połączenia preludium i fugi, cyklu wariacji i fugi, toccaty i fugi, fantazji i sonaty, czy wreszcie dwóch odmiennych tańców itp. od wielu lat dawały znakomitą sposobność panoramicznego ukazania różnych wariantów ekspresyjnych bez obawy o brak koherencji. W wielu przypadkach pierwsze ogniwo (preludium, toccata, itp.) stanowi rodzaj wstępu, introdukcji – a zarazem „pretekstu" do zaistnienia rozbudowanego ogniwa głównego. Warto zauważyć, że ów model formalny był inspiracją dla Witolda Lutosławskiego i jego koncepcji formy dwudzielnej.

Fantaisie et Danse Ryo Nody to prawdopodobnie najbardziej konwencjonalny i tradycyjny utwór kompozytora. Jakkolwiek sięga on tutaj do środków wypracowanych we wcześniejszych dziełach, to jednak nadaje im „znajomy" charakter, niejako „flirtując" z neoklasycyzmem. Zważywszy na bardzo silną obecność estetyki neoklasycystycznej w literaturze saksofonowej XX wieku, owo nawiązanie należy uznać za krok świadomy, będący częścią długofalowej strategii Nody, dążącego do stworzenia zupełnie nowego, indywidualnego idiomu stylistycznego.

Utwór – zgodnie z sugestią zawartą w tytule – zbudowany jest z dwóch autonomicznych, choć zintegrowanych, ogniw formalnych. Pierwsze z nich – *Fantazja* – jest swego rodzaju introdukcją, będącą niejako „przyczynkiem", „pretekstem" do wykreowania żywiołowej narracji *Tańca*. Jako ekwiwalent preludium, ogniwo *Fantazji* stwarza percepcyjne „podciśnienie", wzmaga napięcie oczekiwania na główną część dzieła – czyli *Taniec*.

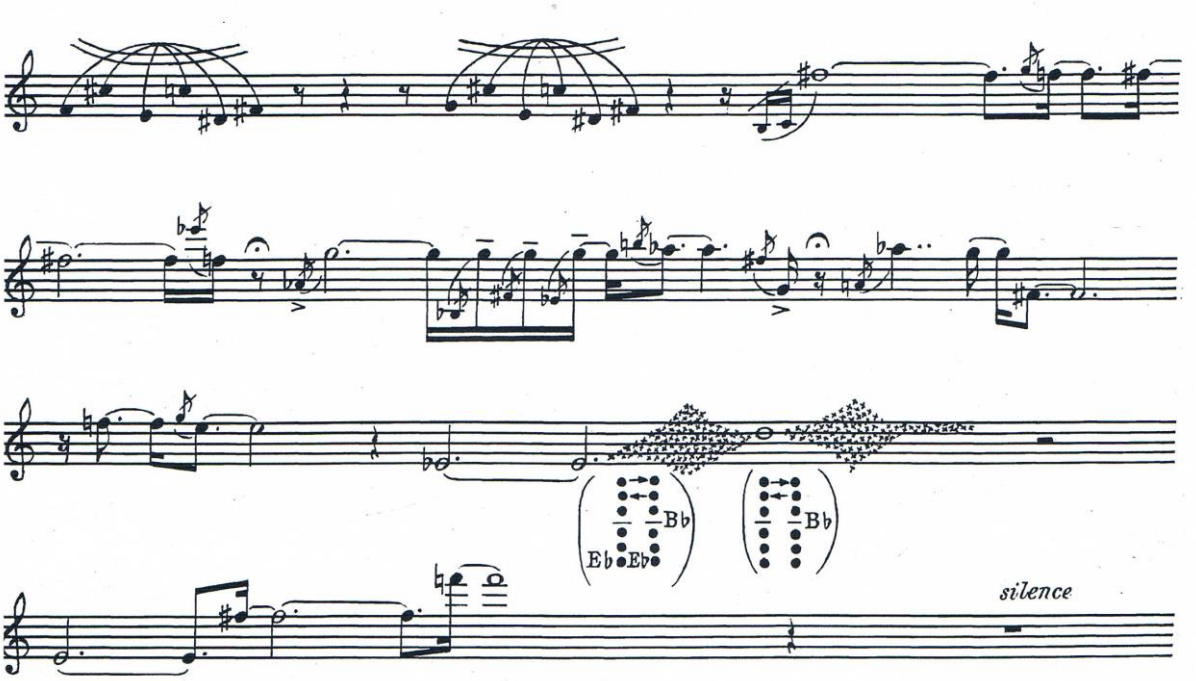
W *Fantazji* kompozytor wykorzystuje wiele specyficznych dlań środków brzmieniowych i fakturalnych. Już sam początek dzieła, określony w ulubiony sposób mysterieux („tajemniczo") i rozwijający się od długiego dźwięku poprzedzonego przednutką, wyraźnie nawiązuje do poprzednich utworów na saksofon solo. Długo zatrzymanym tonom towarzyszą przednutki bądź drobne motywy, sprawiające wrażenie nerwowości i zabiegania; wiele owych długich dźwięków eksponuje wibrację, jako jeden z typowych dla Nody środków intensyfikujących ekspresję. W przebiegu muzyki *Fantazji* stopniowo zwiększa się udział dużych interwałów, zaznaczają się skoki, nadające narracji wyrazistego charakteru.





Przykład 19. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

Śledząc tok *Fantazji* trudno znaleźć czytelną oś rozwoju; w rzeczy samej ogniwo to cechuje pewna swoboda i nieprzewidywalność. Przeważa tutaj poczucie ciągłości i melodyczna koherencja, pomimo nieoczekiwanych zwrotów narracji (m.in. dwukrotne wprowadzenie szesnastkowych motywów o dużych interwałach; por. 5 system). W połowie czasu trwania *Fantazji* muzyka ożywia się nieco, rytm ulega zagęszczeniu i zróżnicowaniu, zwiększają się przy tym interwały melodyczne (nawet do tercdecymy!). W porównaniu do początkowego fragmentu *Fantazji*, przebiegającego w niskim rejestrze, położenie linii melodycznej względem skali instrumentu przenosi się coraz wyżej; owo „przechodzenie" zachodzi w sposób gwałtowny, „skokowy". Wraz z rytmicznym ożywieniem przebiegu plan melodyczny eksponuje głównie średnicę saksofonu. W zakończeniu pierwszego ogniwa utworu obecna jest ciekawa modyfikacja brzmienia dźwięków es^1 i d^2 (kompozytor precyzuje aplikaturę pożądanego efektu). Ostatni motyw *Fantazji* przynosi niespodziewane „wywindowanie" linii melodycznej do najwyższego rejestru (dźwięk f ^{3}).



Przykład 20. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

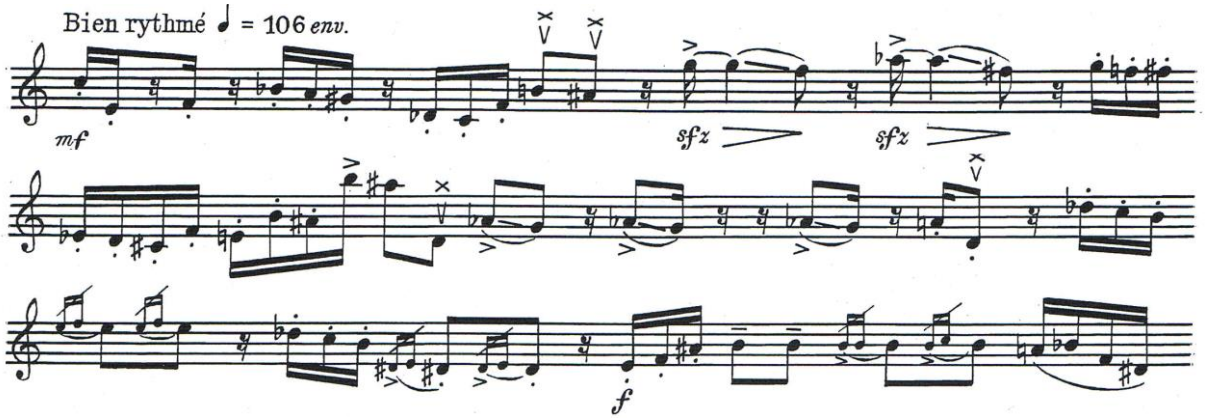
Po długiej cezurze rozpoczyna się główna część dzieła – *Taniec* (*Danse*). O charakterze *Tańca* decyduje przewaga ruchu szesnastkowego (przy tempie ćwierćnuta =

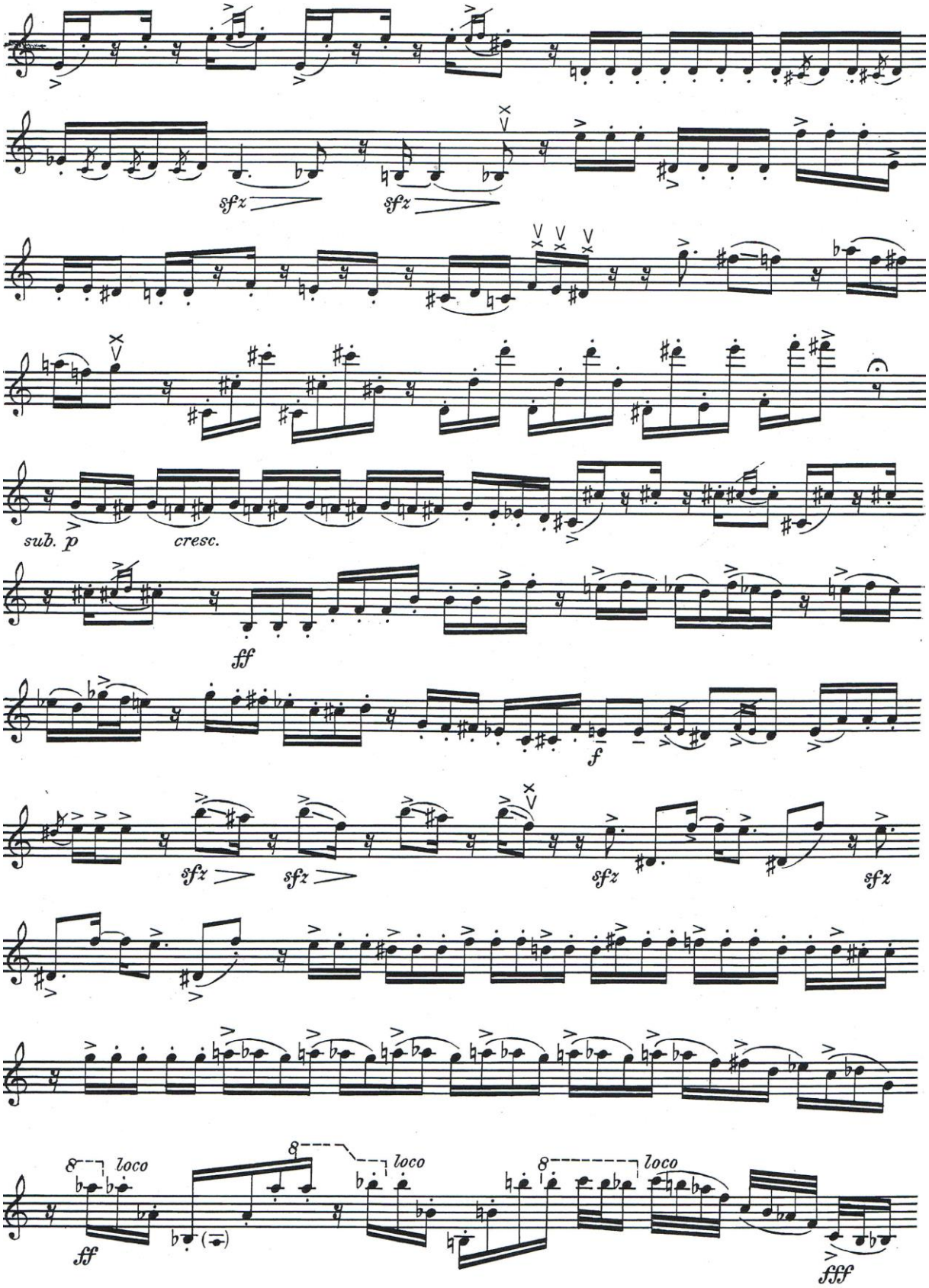
106); kompozytor podkreśla ostrość muzyki poprzez zastosowanie artykulacji staccato oraz dyspozycji „bien rythme”. Znaczny udział rytmicznego ruchu szesnastkowego sprzyja poczuciu motoryki; w rzeczy samej *Taniec* wydaje się być rodzajem perpetuum mobile - „formą” dość często spotykaną w obrębie stylistyki neoklasycystycznej. Jakkolwiek Noda zrezygnował z określenia regularnego metrum, to jednak znacząca przewaga motorycznych grup szesnastkowych w przebiegu narracji owocuje poczuciu pulsowania.

Niepowstrzymany, szybki i miarowy bieg szesnastek – utrzymany początkowo w niższym rejestrze – stopniowo rozprzestrzenia się na inne rejestry instrumentu. Stanowi on rodzaj trzonu narracji, główną oś rozwoju muzyki, której urozmaiceniem są drobne motywy utrzymane w innym rytmie. Ich nieregularne pojawianie się paradoksalnie wzmacnia oddziaływanie miarowego ruchu szesnastek, zapobiega bowiem kohabitacji ruchu, „zepchnięcia” go w percepcji do roli tła.

Owe „przerywniki” - motywy wzbogacające jednorodny rytmicznie bieg – przybierają różną postać; ich wspólną cechą są niewielkie rozmiary oraz częste występowanie analogii i podobieństw (m.in. powtórzeń). Najczęstszym typem „przerywników” są akcentowane motywy ósemkowe, nierzadko uzupełniane przednutkami. Część z nich przebiega glissando, z zaznaczonym akcentem pierwszym dźwiękiem; podobnie prezentują się motywy nieliczne ćwierćnutowe.

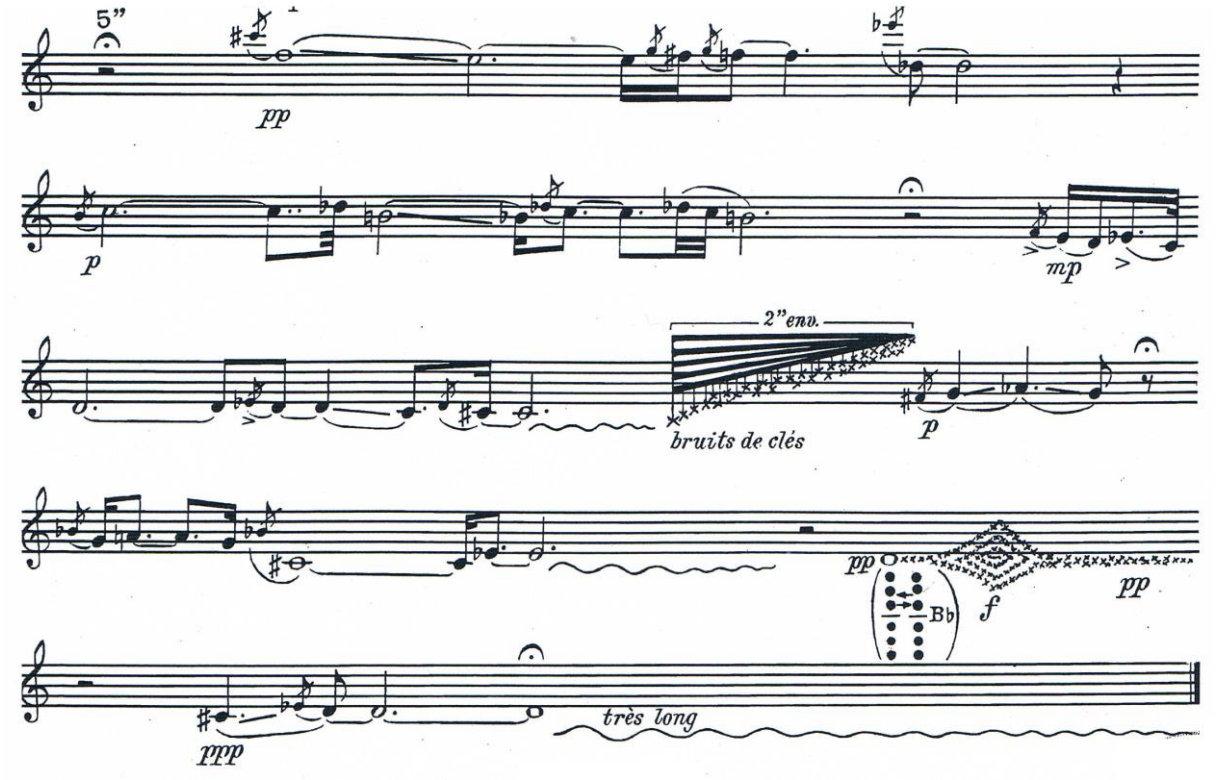
Oparcie narracji na ruchu szesnastkowym wymaga jej urozmaicenia – celem uniknięcia monotonii kompozytor różnicuje artykulację: stosując przeważnie staccato, niekiedy nieoczekiwanie zmienia je na legato. Ewolucja ogniwa tanecznego polega na również wprowadzaniu modyfikacji rejestrowych, pojawiają się także wyraziste motywy wielkointerwałowe (skoki oktawowe w obrębie grup szesnastkowych). Dynamika zmienia się skokowo, nierzadko „subito”, crescendo pojawia się tylko raz, w połowie *Tańca*. Rozwój muzyki prowadzi do rozbudowanego odcinka kulminacyjnego (dynamika ff), którego zwieńczeniem jest przeniesienie linii melodycznej do wysokiego rejestru oraz swego rodzaju „zacietrzewienie” ruchu – jego zapętlenie się aż do nieoczekiwanego motywu trzydziestodwójkowego, opadającego do najniższego dźwięku w skali saksofonu (dynamika fff).





Przykład 21. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

Po pięciosekundowej cezurze niespodziewanie powraca materiał zbliżony do *Fantazji*; repryzowość jest tutaj środkiem użytym celowo, stanowi świadome nawiązanie do tradycyjnych form muzyki instrumentalnej. W istocie odcinek Tempo I należy potraktować, jako ciąg dalszy fantazji – powracają tutaj niemal wszystkie cechy pierwszego ogniwa utworu: oparcie przebiegu na długich dźwiękach przetykanych przednutkami bądź drobnymi motywami. W narracji owego repryzowego zakończenia całości dzieła obecna jest znacząca innowacja: kompozytor wprowadza odcinek oparty na odgłosach klap saksofonu. Na koniec *Fantazji i tańca* powraca specyficzne bisbigliando (znane z końcówki pierwszego ogniwa), po którym następuje ściszony motyw glissandowo – przednutkowy i bardzo długie zatrzymanie narracji na dźwięku d^1 (fermata).



Przykład 22. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

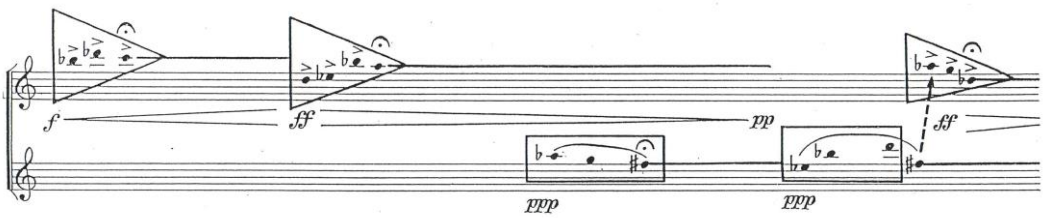
Fantaisie et Danse to najbardziej konwencjonalny i tradycyjny utwór Ryo Nody na saksofon solo. Utwór jest przejawem ciekawego potraktowania spuścizny neoklasycyzmu i stanowi oryginalne ogniwo łączące tradycję instrumentu z nowatorskimi pomysłami końca XX wieku. Może być on postrzegany jako cenne dzieło o charakterze „wprowadzenia" w świat awangardowych środków brzmieniowych – wiele z nich środowisko saksofonowe zawdzięcza właśnie Ryo Nodzie. Daje on świadectwo szacunku dla tradycji, zdradza głęboką świadomość kompozytora historii i ewolucji askofonowej. Poprzez wyraziste nawiązania do muzyki epok przeszłych *Fantazja i Taniec* jest w istocie dziełem postmodernistycznym, albowiem owe analogie są elementem wpływającym na formę utworu.

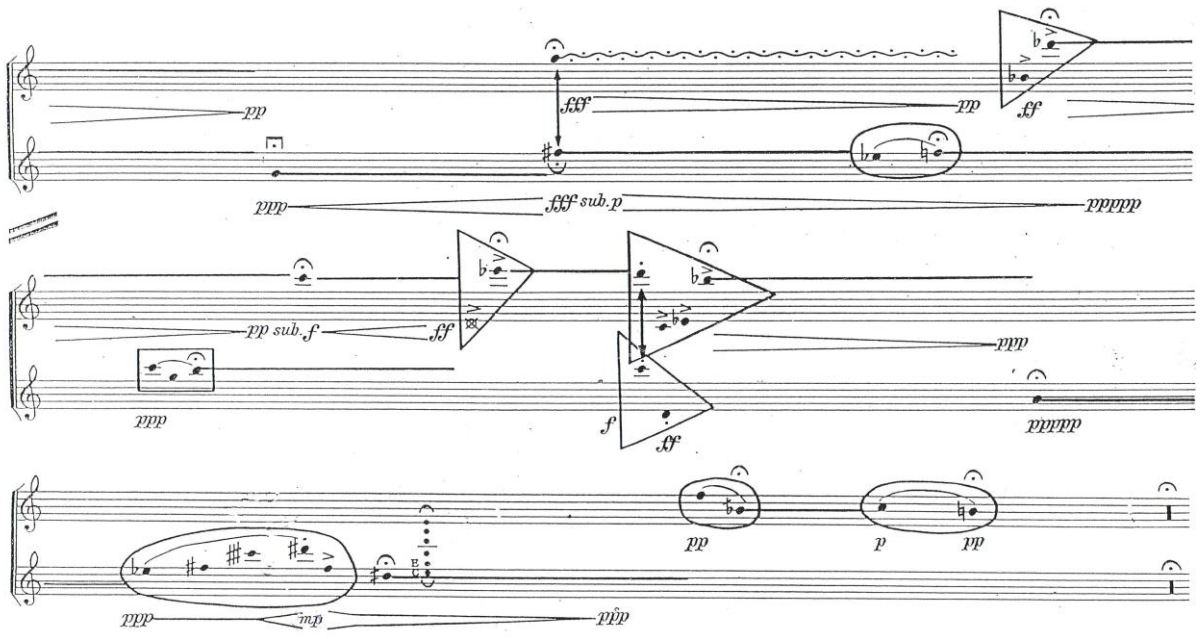
Murasaki no Fuchi 1

Murasaki no fuchi 1 to utwór przeznaczony na duet saksofonowy bądź flet shakuhachi i saksofon. Kompozytor przewiduje kilka wersji wykonawczych dzieła – może być ono zrealizowane przez dwa saksofony altowe, przez saksofon sopranowy i tenorowy lub shakuhachi i saksofon tenorowy. Ponieważ instrumenty te są w różnych strojach, substancja dźwiękowa różnych wersji może być odmienna, jakkolwiek zapis pozostaje ten sam. Dla potrzeb niniejszej analizy – aby uniknąć nieporozumień czy zbędnego powtarzania nazw instrumentów, partię saksofonu altowego 1 bądź sopranowego bądź też shakuhachi określam jako saksofon 1, zaś partię saksofonu altowego 2 bądź tenorowego oznaczę jako saksofon 2.

W porównaniu do innych partytur Ryo Nody, *Murasakin Fuchi 1* zapisano z dużo większym udziałem symboli graficznych, jednocześnie kompozytor całkowicie zrezygnował z precyzowania wartości rytmicznych, zaznaczając jedynie kategorię ekspresyjną dźwięku oraz wzajemne relacje pomiędzy instrumentami. Poszczególne motywy melodyczne otoczone są swego rodzaju ramkami bądź zakreśleniami, które wyznaczają ich granice i sugerują charakter dźwięku. Kształt trójkąta oznacza dźwięki agresywne w charakterze, wyraziste; kształt prostokąta sugeruje wykonanie ordinario, zaś okrągły lub eliptyczny kształt zakreślenia oznacza artykulację legato, dźwięki miękkie i łagodne. Brakowi obecności podziału metrycznego i rytmicznego towarzyszy bardzo zmienna dynamika, która stanowi w utworze istotny czynnik formotwórczy.

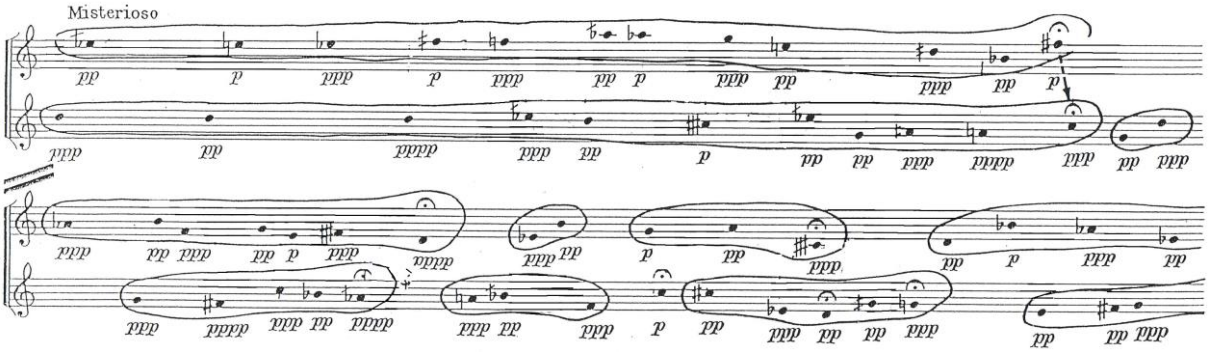
Utwór dzieli się wewnętrznie na 7 faz rozwojowych: A, B, C, D, E, F i G. Pierwsza faza – A – ma charakter wstępu i eksponuje dość typowe dla kompozytora środki narracyjne introdukcji. Długie dźwięki (zaznaczane w zapisie linią wywodzoną od „zatrzymanej" wysokości) przeplatane są drobniejszymi wartościami. W partii saksofonu 1 przeważają dźwięki otoczone kształtem trójkąta, w większości opatrzone symbolem akcentu, co wskazuje na ich wyjątkowo wyrazisty, agresywny charakter. Towarzyszy im intensywnie zmieniająca się dynamika, przeważnie wysoka. W partii saksofonu 2 dźwięki mają łagodniejszy charakter, na co wskazuje prostokątna najczęściej ramka oraz artykulacja legato. Statystyczny poziom dynamiki jest tutaj niższy, choć kiedy obydwa instrumenty „spotykają" się na współbrzmieniu sekundy małej (fis^2 – g^2 w zapisie), dynamika obu partii osiąga fff. W zakończeniu fazy A następuje znaczny spadek dynamiki, dźwięki (zakreślone elipsami) stają się łagodne i miękkie. Warto podkreślić, że wyraziste motywy melodyczne, występujące pomiędzy zatrzymanymi dźwiękami, tylko raz występują jednocześnie w obu partiach, mniej więcej w punkcie złotego podziału fazy A (przypadający na ok. 2/3 jej czasu trwania).

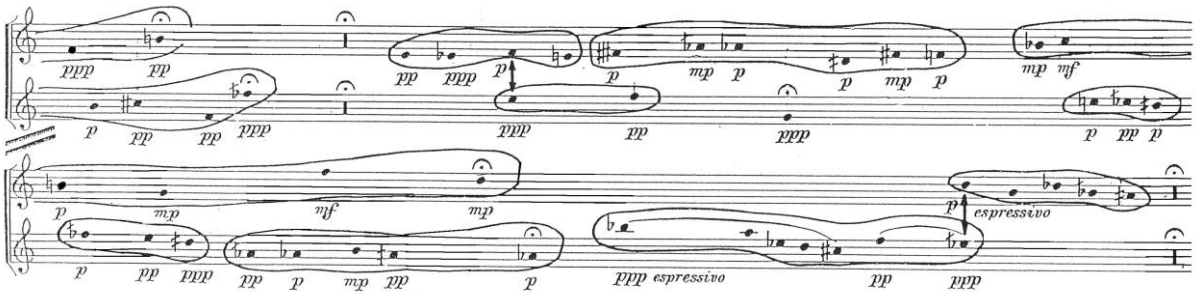




Przykład 23. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi*, faza A

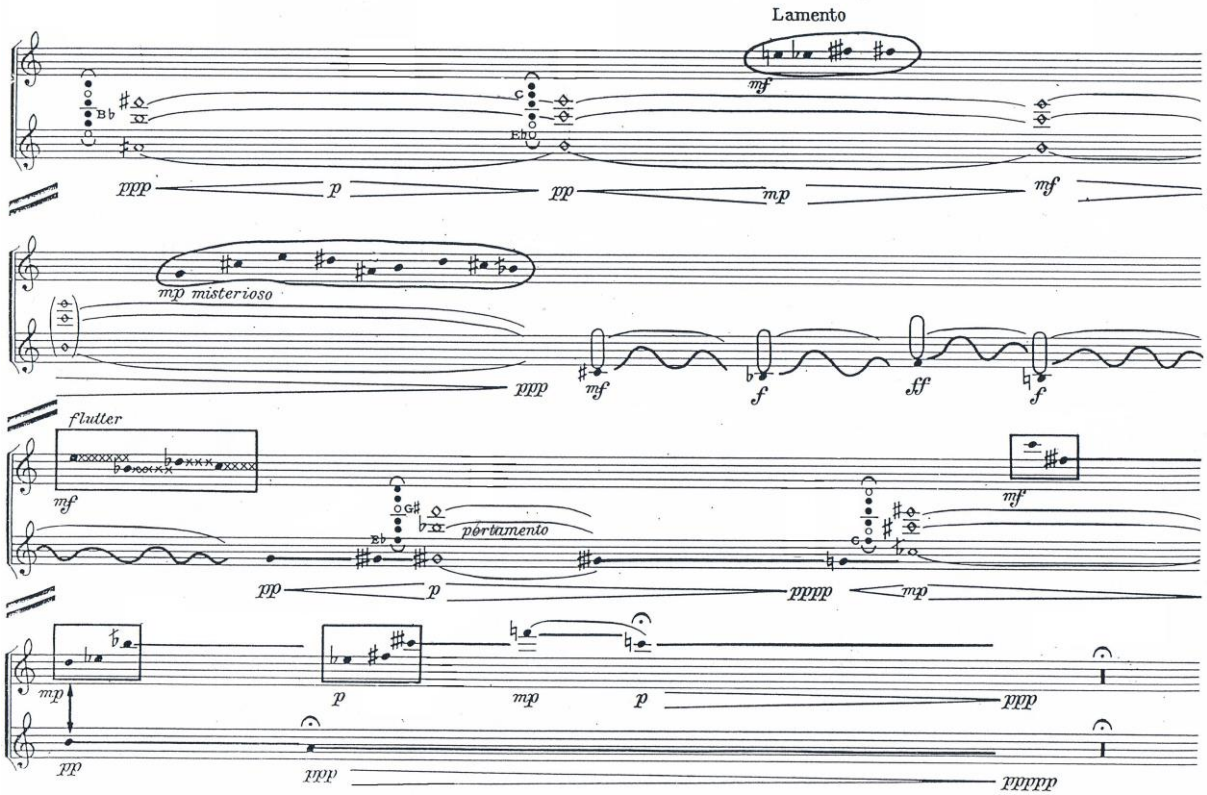
Spadek dynamiki i złagodnienie wyrazu antycypuje początek następnej fazy rozwojowej – B. Charakterystyczną cechą tego segmentu formalnego jest pewne ujednolicenie rytmiczne przebiegu oraz niski poziom dynamiki (przeważa zakres pppp – p; jedynie pod koniec fazy B pojawia się mp i mf). Każdy kolejny dźwięk pojawia się w innej dynamice; formują one motywy melodyczne o bardzo zróżnicowanej długości – od dwudźwiękowych po szeregi liczące kilkanaście dźwięków. Kompozytor wykorzystuje tutaj szeroki zakres rejestrowy (ambitus zawiera się pomiędzy cisos^1 a a^2), unikając rejestru najwyższego. Zasób wysokości został tutaj powiększony o ćwierćtony, szczególnie wyraziste właśnie w średnicy saksofonu. Stosunkowo gęstszy rytm nie zmienia faktu znacznej desynchronizacji przebiegu obu partii – instrumenty „spotykają" się zaledwie trzykrotnie na przestrzeni półtorej minuty.





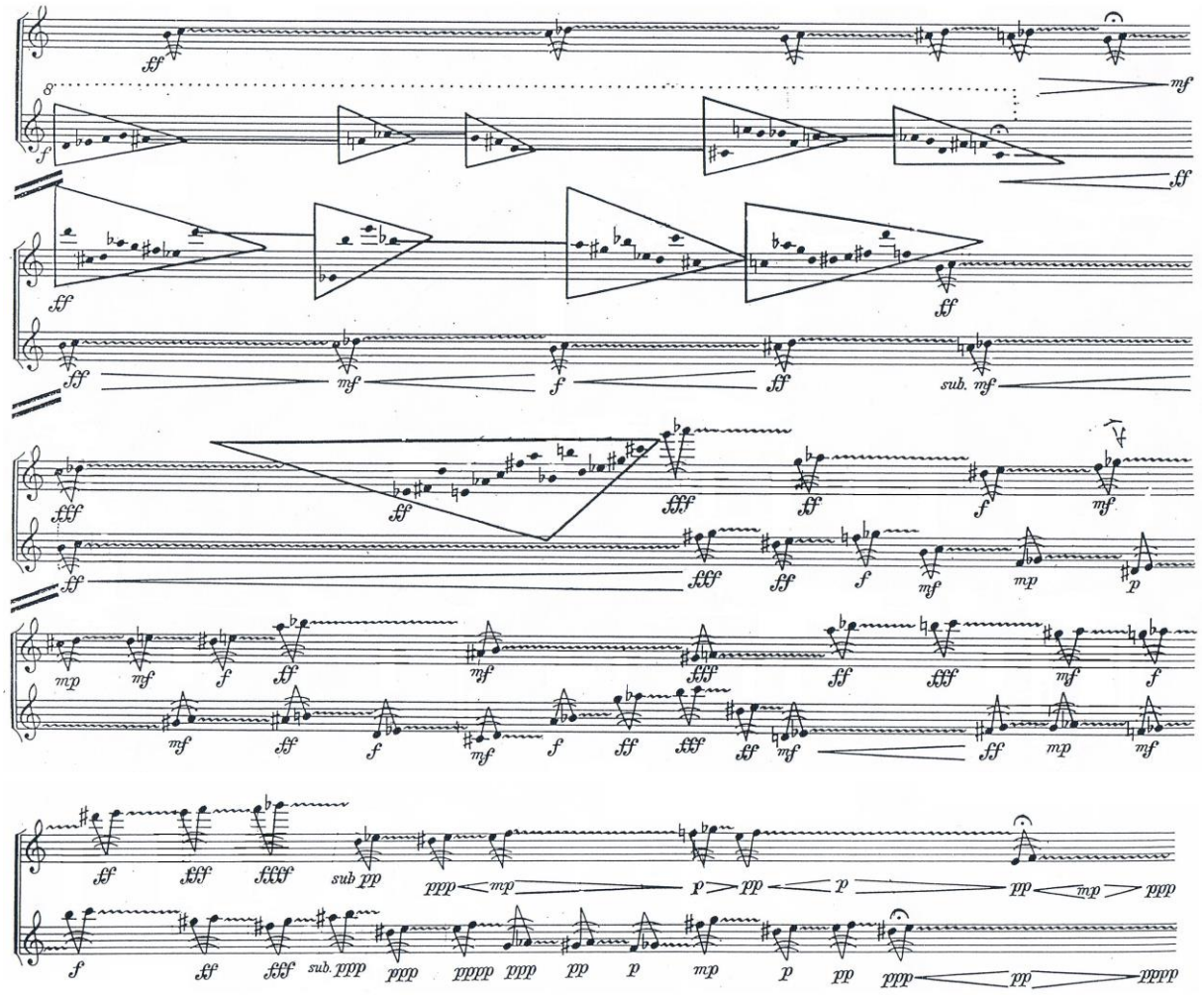
Przykład 24. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi*, faza B

Pojawienie się wielodźwięku w partii saksofonu 2 rozpoczyna fazę C. Jest to segment wyjątkowo zróżnicowany narracyjnie, pomimo niedużych rozmiarów czasowych dzieli się na 4 odcinki - „a”, „b”, „c” i „d”. Odcinek „a” zawiera długo wytrzymywane multifony (o płynnie zmieniającej się dynamice) w partii saksofonu 2, na tle których saksofon 1 prezentuje motywy melodyczne legato; pierwszy z nich opatrzony został określeniem „Lamento”, drugi zaś - „misterioso”. W odcinku „b” saksofon 2 prezentuje szereg glissandowych oscylacji w zmiennej dynamice, wywodzonych z dźwięków niskiego rejestru instrumentu. Saksofon 1 pojawia się dopiero w zakończeniu odcinka, wprowadzając czterodźwiękowy motyw frullato. Odcinek „c” zawiera długie dźwięki, które elizyjnie stają się bazą multifonów w partii saksofonu 2. W odcinku „d” saksofon 1 wprowadza reminiscencje długo wytrzymywanych dźwięków poprzedzanych motywami melodycznymi ordinario, na tle zatrzymanych dźwięków saksofonu 2. W zakończeniu odcinka „d” obydwa instrumenty eksponują zamierające dźwięki.



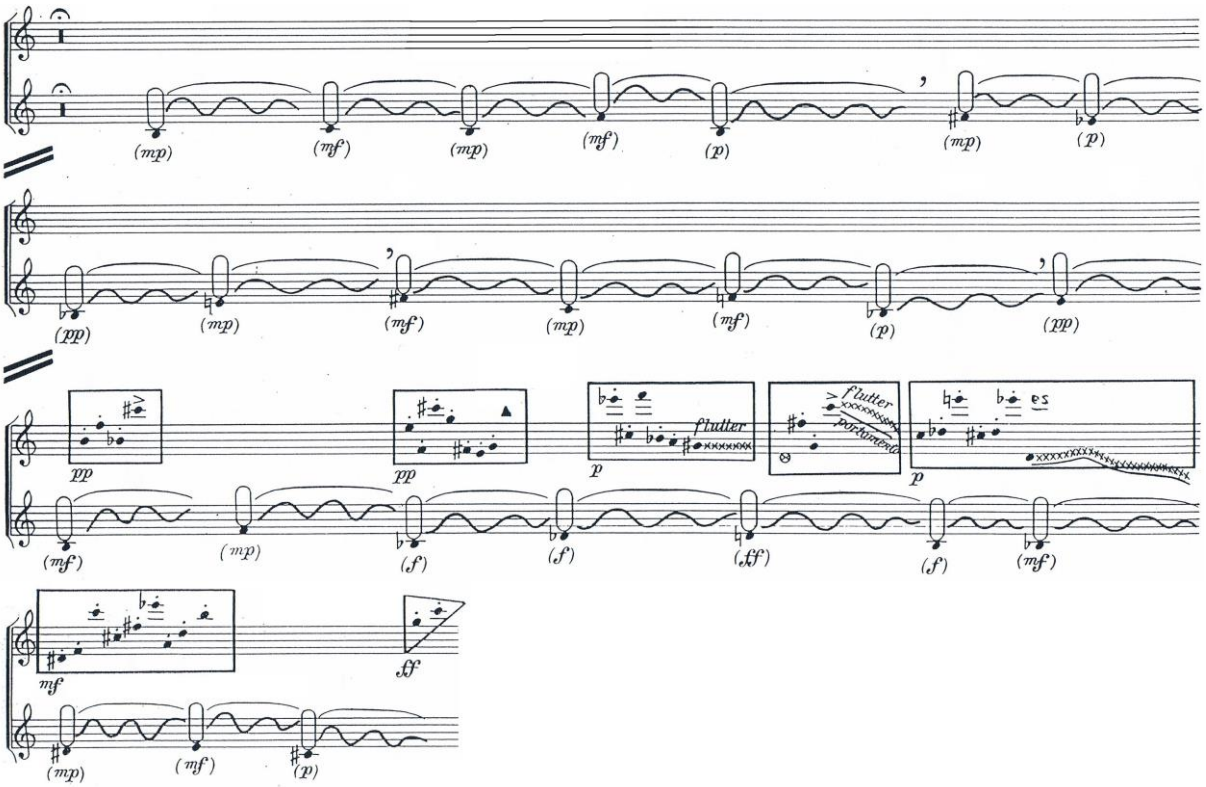
Przykład 25. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi*, faza C

Po krótkiej pauzie powraca agresywność pierwszej fazy rozwoju dzieła, co inicjuje fazę D. Tym razem zdecydowane w charakterze motywy melodyczne (w oktawie dwukreślnej), przechodzące w zatrzymany dźwięk, pojawiają się w partii saksofonu 2, tłem dla nich są długo wytrzymywane tryle w wysokiej średnicy instrumentu. Po ok. 30 – 40 sekundach instrumenty „zamieniają" się – tryle przechodzą do partii saksofonu 2, zaś saksofon 1 podejmuje realizację agresywnych motywów przeplatanych zatrzymanymi dźwiękami. Warstwa trylowa przebiega w zmiennej dynamice, niekiedy opada ona od ff do mf. Przez moment obydwa instrumenty „spotykają" się na zatrzymanym trylu, po czym następuje rozbudowany agresywny motyw melodyczny saksofonu 1. Przechodzi on w swego rodzaju dialog tryli – obydwa saksofony eksponują motywy trylu, „przeskakujące" pomiędzy rejestrami; „spotkanie" instrumentów na jednoczesnym trylu zachodzi sporadycznie. Początkowo panuje tutaj wysoka dynamika (fff na początku odcinka dialogu tryli, później zmienna dynamika od ff do mp), w zakończeniu fazy D wolumen brzmienia gwałtownie opada (pppp – mp).



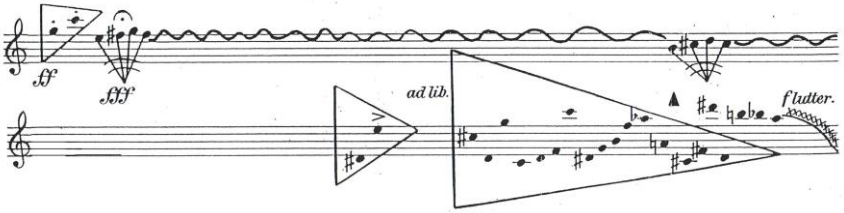
Przykład 26. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi*, faza D

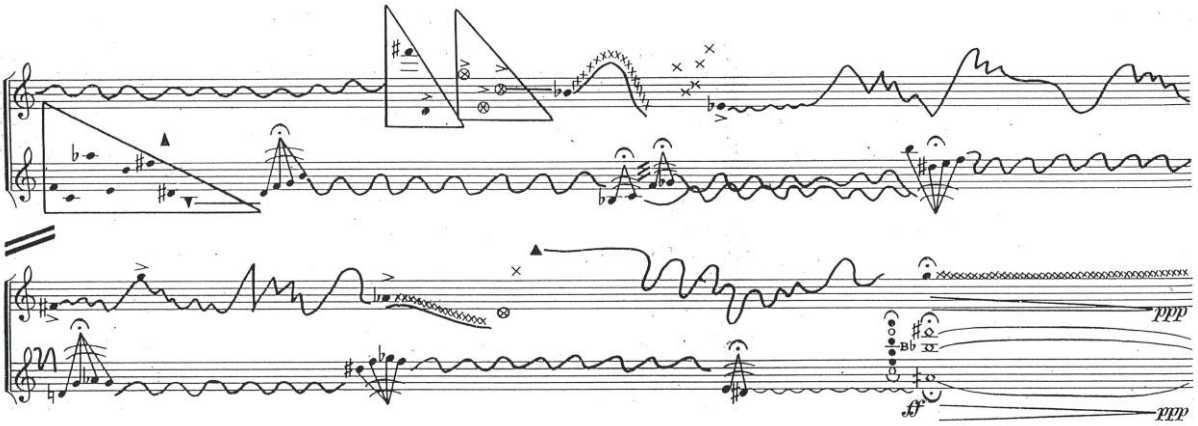
Faza E rozpoczyna się nawiązaniem do odcinka „c” fazy B. Przez niespełna minutę saksofon 2 prezentuje glissandowe oscylacje w bardzo zmiennej dynamice (pp - ff) i w niskim rejestrze. Saksofon 1 dołącza po dłuższej chwili milczenia, wprowadzając delikatne motywy staccato, wzbogacane niekiedy dłuższym dźwiękiem frullato.



Przykład 27. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi*, faza E

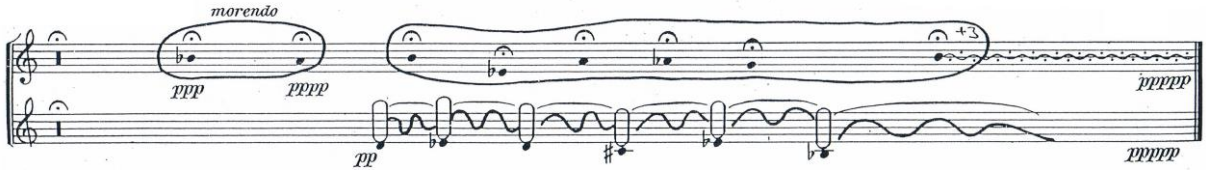
Nagłe pojawienie się zapętlonych motywów saksofonu 1 w dynamice fff sygnalizuje początek fazy F. Na tle powtarzanych grup bardzo szybkich wartości pojawiają się agresywne motywy melodyczne – początkowo w partii saksofonu 2, a następnie – po „zamianie materiału” - saksofonu 1. Agresywne motywy w partii saksofonu 1, wzbogacane sporadycznie dźwiękami frullato, przechodzą w rozbudowane pochody glissando, rozpięte w całej skali instrumentu; tłem dla nich są zapętlone szybkie motywy ostinatowe saksofonu 2.





Przykład 28. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi,* faza F

Z chwilą osiągnięcia przez saksofon 1 zatrzymanego (fermata) dźwięku frullato oraz wielodźwięku w partii saksofonu 2 następuje przejście do ostatniej fazy utworu – G. Rozpoczyna ją gwałtowny spadek dynamiki od ff do ppp, po czym saksofon 1 eksponuje miękkie motywy melodyczne, na tle glissandowych oscylacji saksofonu 2 (nawiązanie do odcinka „c" fazy B). Dynamika stopniowo zamiera, osiągając ppppp w zakończeniu całości dzieła – na pierwszym planie pozostaje zatrzymany tryl saksofonu 1.



Przykład 29. Ryo Noda, *Murasaki o fuchi,* faza G

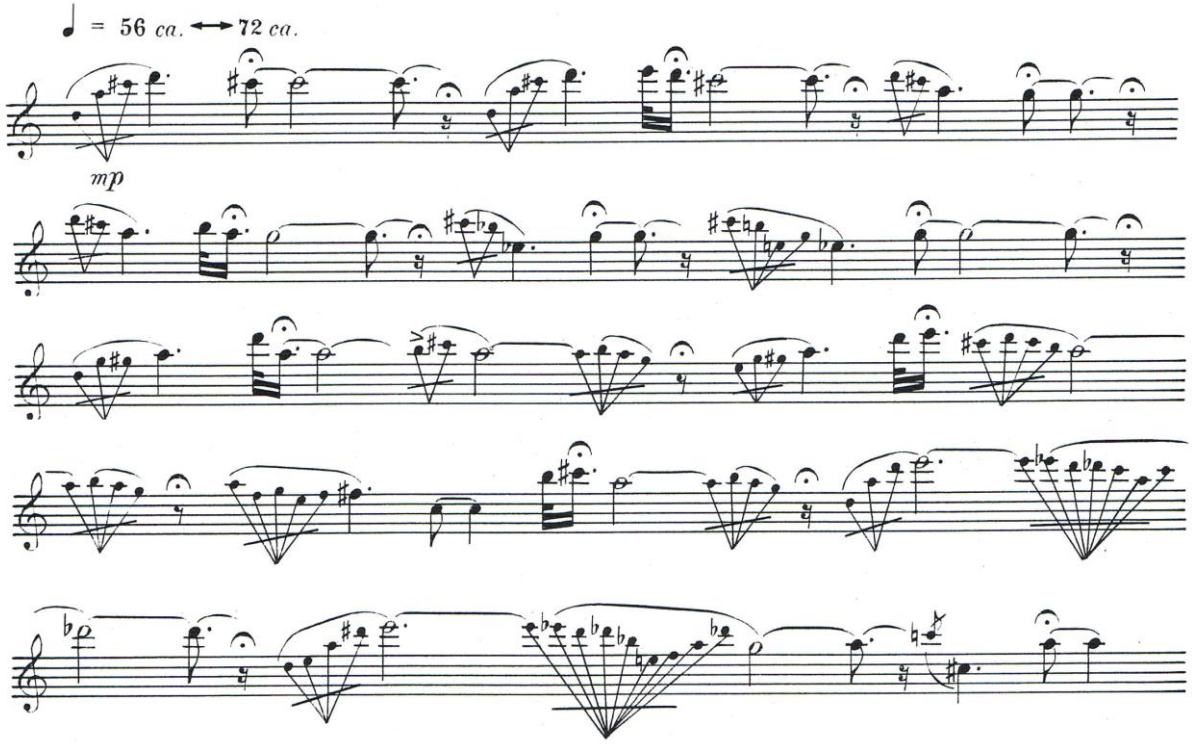
Ze względu na całkowity brak sprecyzowanej warstwy rytmicznej oraz organizacji metrycznej, *Murasaki n Fuchi 1* to utwór mający charakter improwizacyjny. Kompozytor nie określa nawet ram czasowych, wykonawcy posiadają jedynie informację na temat całkowitego czasu trwania dzieła – 10 minut. Jego istotą jest zatem przepływ energii i falowanie napięcia wynikającego z zagęszczenia ruchu, artykulacji oraz dynamiki. Są to podstawowe czynniki formotwórcze utworu, na co wskazuje fakt, iż struktury melodyczne są wyłącznie elementem napięciotwórczym, stanowią ekwiwalent gestów i nie podlegają tradycyjnym metodom kształtowania narracji (jak np. imitacja czy praca tematyczna). Jakkolwiek substancję muzyczną dzieła można by było zapisać w sposób bliższy tradycji, to jednak posłużenie się symboliką graficzną i całkowite zaniechanie stosowania określonych wartości rytmicznych ułatwia zupełnie nowe podejście wykonawcy do kwestii związanych z realizacją. Pozostawienie znacznego zakresu swobody (np. w obrębie precyzowania długości dźwięków) niejako uwalnia spontaniczność i pozwala na intensyfikację ekspresji. Pierwszoplanową rolę przejmuje tutaj brzmienie saksofonu, wzbogacone o wielodźwięki (multifony). Świadczy to o bardzo nowatorskim, otwartym stosunku Ryo Nody do tradycji instrumentu, zagadnień organizacji czasu oraz dużym stopniu zaufania do wykonawców.

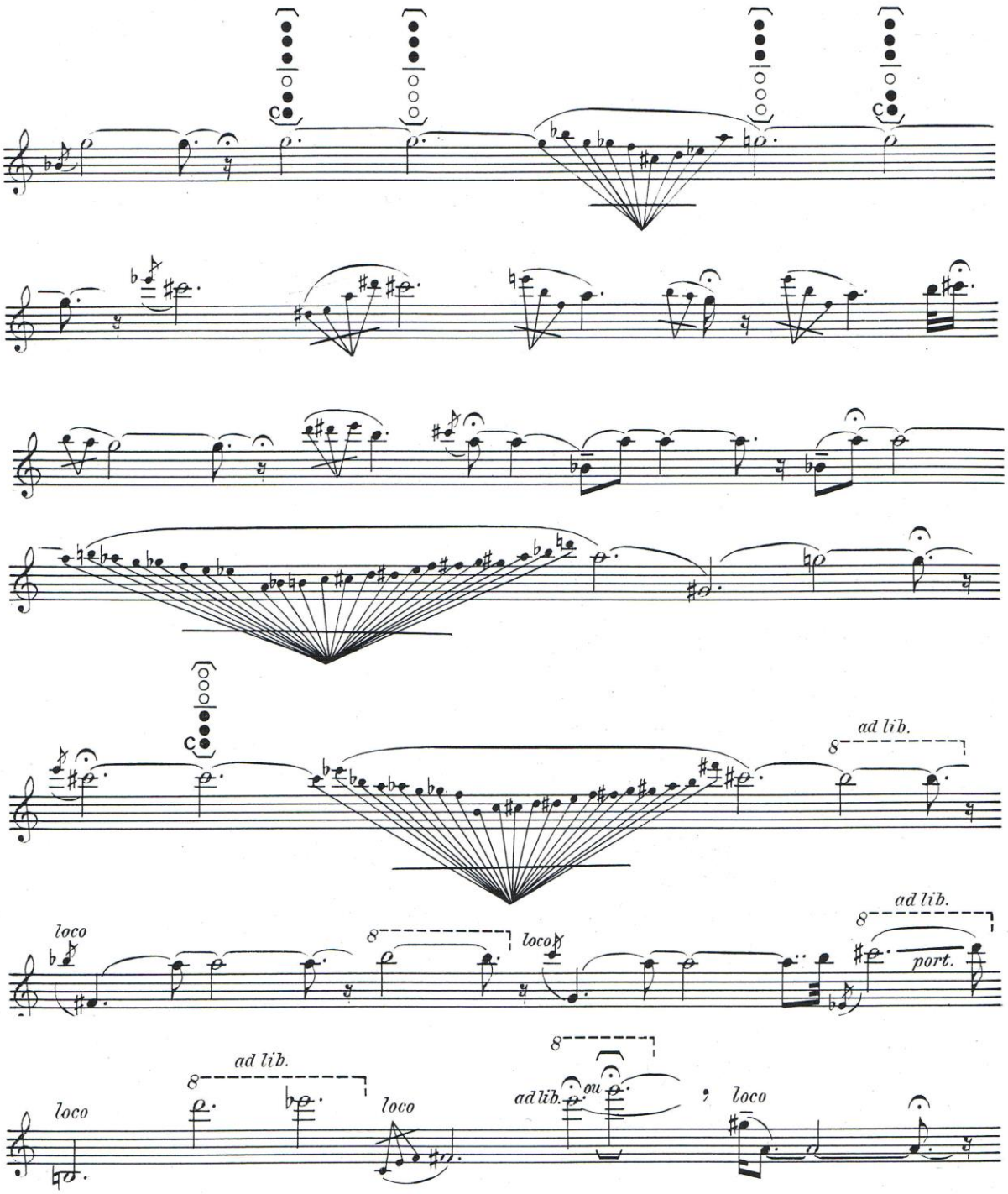
Phoenix (Fushicho)

Phoenix to kolejne dzieło Ryo Nody na saksofon solo. Tym razem kompozytor nie precyzuje, na jaki typ instrumentu przeznaczył swój utwór, dzięki czemu istnieje on w kilku wersjach różniących się analogicznie do różnic pomiędzy rodzajami saksofonu. Na każdym z nich dzieło zabrzmi zupełnie inaczej.

Kompozytor sięga tutaj do ulubionych sposobów budowania przebiegu muzycznego, zwłaszcza w skrajnych odcinkach formalnych utworu. Należy do nich m.in. stosowanie długich dźwięków wysokiego rejestru saksofonu, przeplatanych drobnymi wartościami rytmicznymi, szybkimi motywami bądź przednutkami, a także wyraziste skoki przypominające ptasi zaśpiew. Utwór wykazuje podział wewnętrzny na 3 fazy rozwoju (A, B, C) nierównej długości, są one mało zróżnicowane i przechodzą na zasadzie elizji. Sprzyja to poczuciu zwartości formalnej, pożądanej w miniaturze instrumentalnej.

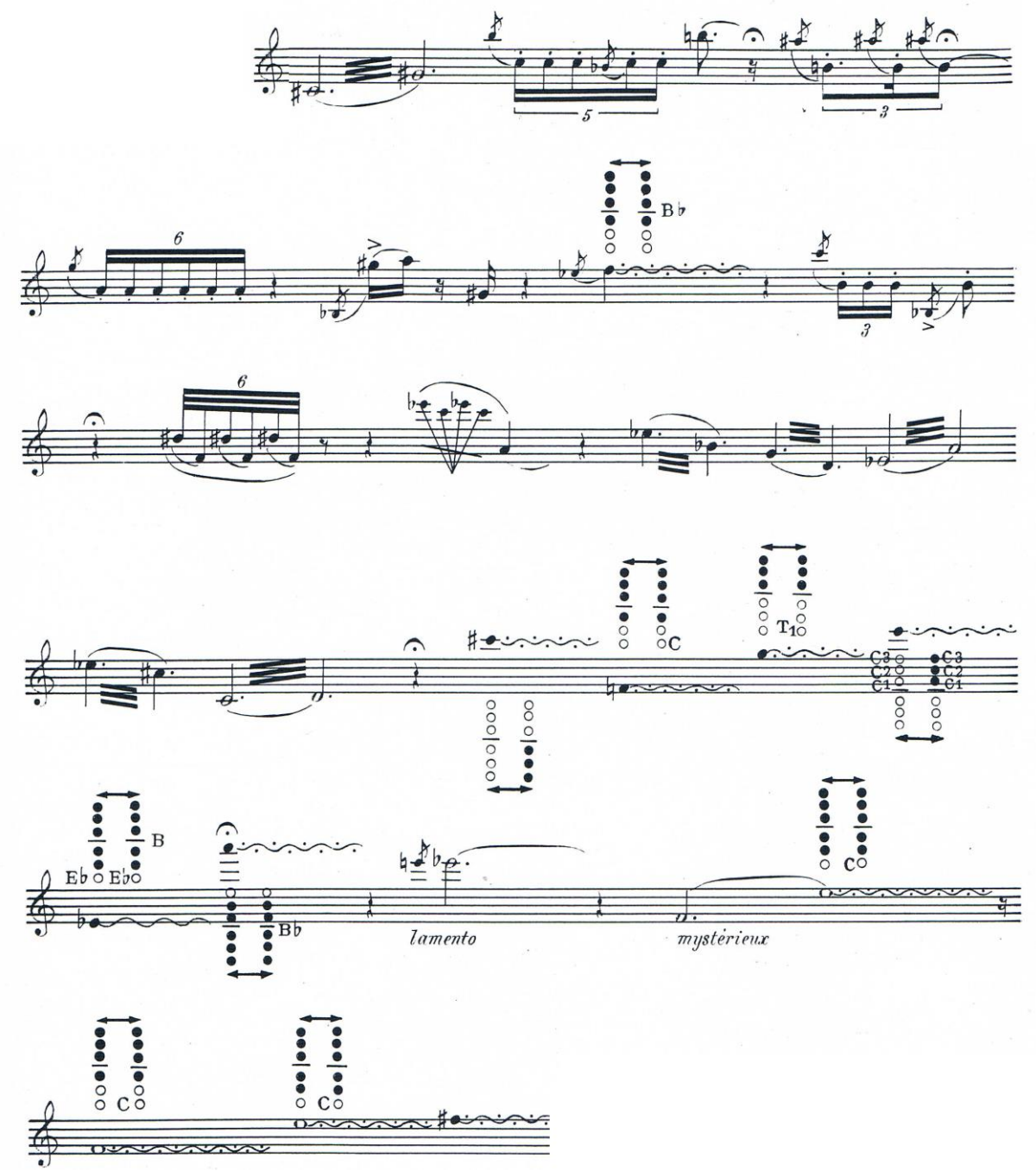
Faza A opiera się na długich dźwiękach przeplatanych nieregularnie przednutkami lub drobnymi wartościami rytmicznymi. Wyeksponowany jest tutaj rejestr wysoki. Brak organizacji metrycznej oraz duży zakres swobody agogicznej (kompozytor określił ćwierćnutę równą 56 – 72 MM) sprzyja poczuciu zatopienia w dźwięku. Szybkie motywy „uzupełniające" stopniowo zwiększają swoją objętość, co skutkuje intensyfikacją napięcia. Dodatkowym elementem ekspresji są coraz częstsze skoki oraz coraz większy ambitus wysokości dźwięków. Pod koniec fazy A pojawiają się dźwięki rejestru altissimo: cis^4, d^4, es^4, e^4 oraz g^4 .





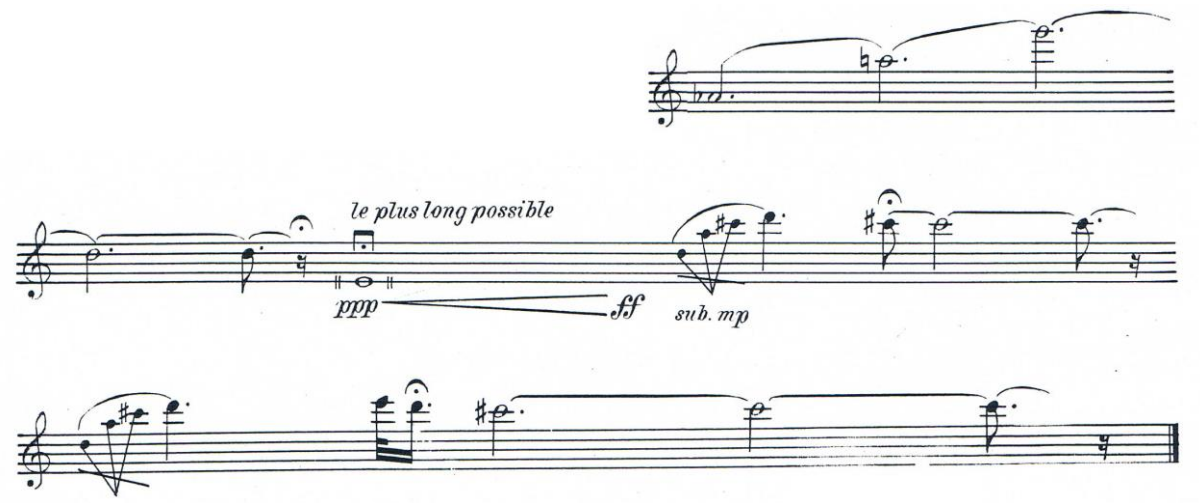
Przykład 30. Ryo Noda, *Phoenix*, faza A

Przejście do fazy B jest mało dostrzegalne, wyróżnia je pojawienie się tremolanda w niskim rejestrze (cis^1 – gis^1). Zaraz po nim następuje „ptasi" motyw repetycji staccato w rytmie kwintoli szesnastkowej. Wrażenie naśladownictwa ptasich śpiewów potęgują skoki pomiędzy przednutkami a dźwiękami właściwymi oraz repetycje. Przechodzą one w krótki odcinek tremolandowy, po czym pojawiają się dźwięki bisbigliando.



Przykład 31. Ryo Noda, *Phoenix*, faza B

Ostatnia faza, C, nawiązuje charakterem do fazy A, odznacza się jednak innym materiałem, zawiera również dość zaskakujące crescendo (od ppp do ff) zatrzymanego dźwięku e^1. Na zakończenie narracja „wędruje" wysoko, aż do cis^3, co przywodzi na myśl skojarzenie z wznoszącym się ptakiem: odrodzonym Feniksem.



Przykład 32. Ryo Noda, *Phoenix*, faza C

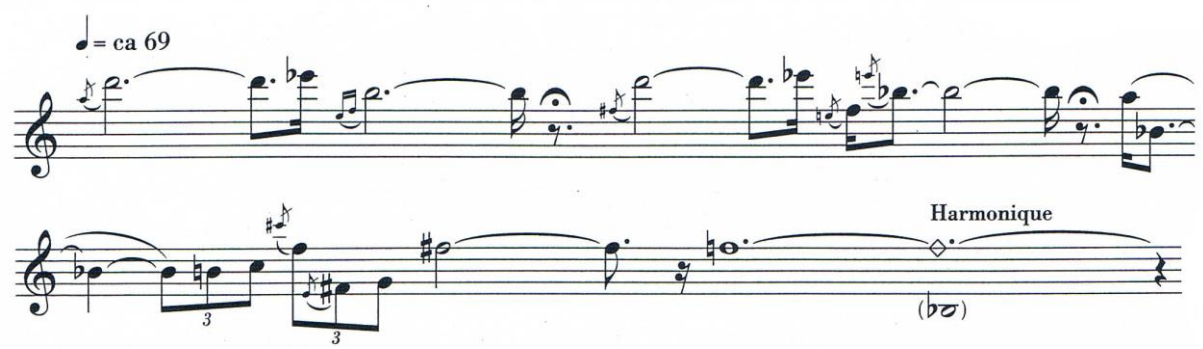
Zasadniczym czynnikiem tworzącym napięcie muzyki jest opozycja pomiędzy długimi dźwiękami, a szybkimi motywami o zwiewnym bądź nerwowym charakterze. W kontekście całokształtu solowej literatury saksofonowej środek ten należy wskazać, jako swego rodzaju „podpis" kompozytora – podobna reguła kształtowania przebiegu muzyki obecna jest w większości jego dzieł. Cecha ta wydaje się o tyle istotna, że wywiera ważny wpływ na wyrazową sferę muzyki. Świadome operowanie przez Ryo Nodę środkami ekspresyjnymi czyni zeń twórcę o niemal romantycznym zacięciu, zachowującego doskonałe wyważenie pierwiastka emocjonalnego i awangardowych tendencji brzmieniowych. Jako jeden z nielicznych kompozytorów współczesnych, Noda potrafi znakomicie połączyć intensywną ekspresję z nowoczesnymi środkami kompozytorskimi, unikając przy tym banału czy swego rodzaju „uwikłania" w tradycyjność (co Awangarda traktuje z wyraźną niechęcią).

La nuit de Dinant

La nuit de dinant to dzieło utrzymane w charakterystycznej dla Ryo Nody konwencji formalnej i estetycznej. Utwór trwa 9 minut; wykazuje wewnętrzny podział na cztery fazy rozwojowe: A, B, C oraz A'.

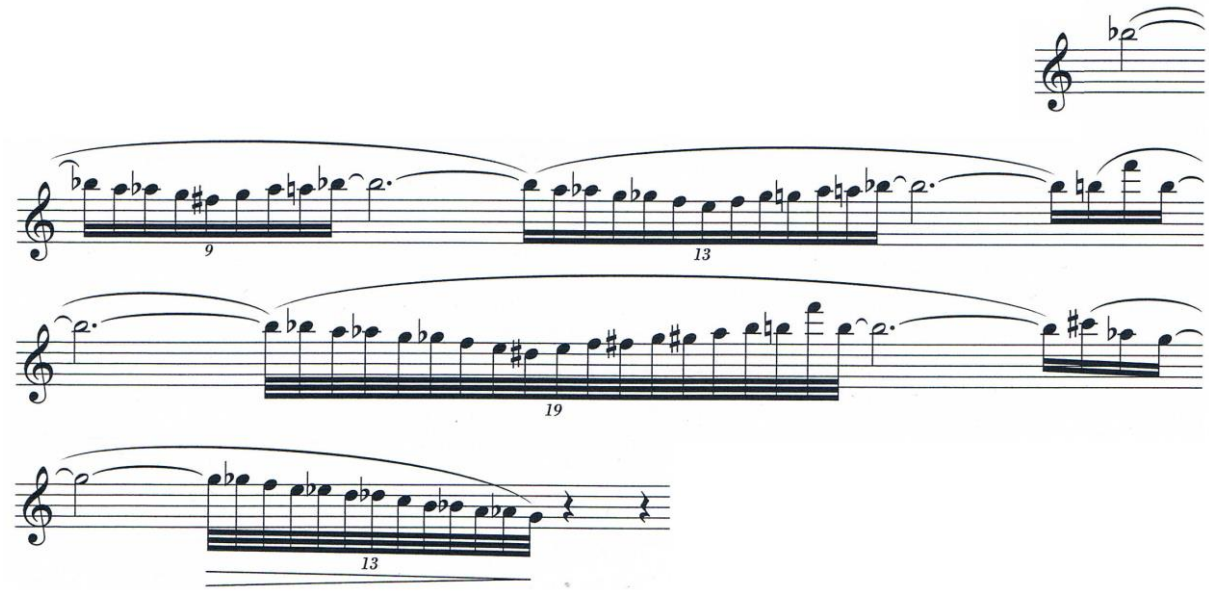
Faza początkowa, oznaczona jako A, jest najdłuższa, zajmuje ok. 1/3 czasu trwania całości utworu. Podstawą kształtowania narracji są tutaj długie dźwięki, przeplatane drobnymi wartościami rytmicznymi bądź przednutkami. Tok owych długo wytrzymywanych brzmień przerywają fragmenty o charakterze melodycznym bądź fakturalnym, wprowadzające element niepokoju w pozornie statyczny przebieg. Faza A dzieli się na 4 odcinki: a, b, c, d; panuje w nich jednorodne tempo równe 69 MM (dla ćwierćnuty).

Odcinek „a" pełniący funkcję introdukcji zbudowany jest z ciągu długich dźwięków w wysokim rejestrze instrumentu. Układają się one w szereg d^3 – h^2 – d^3 – b^2 – fis^2 – f^2 – b^2 .Pomiędzy tymi dźwiękami pojawiają się dużo drobniejsze wartości rytmiczne lub przednutki, zaś przed fis w narrację wpleciony został krótki motyw melodyczny w rytmie triol ósemkowych. Ostatni długi dźwięk – b^2 - przechodzi elizyjnie w początek następnego odcinka, „b".



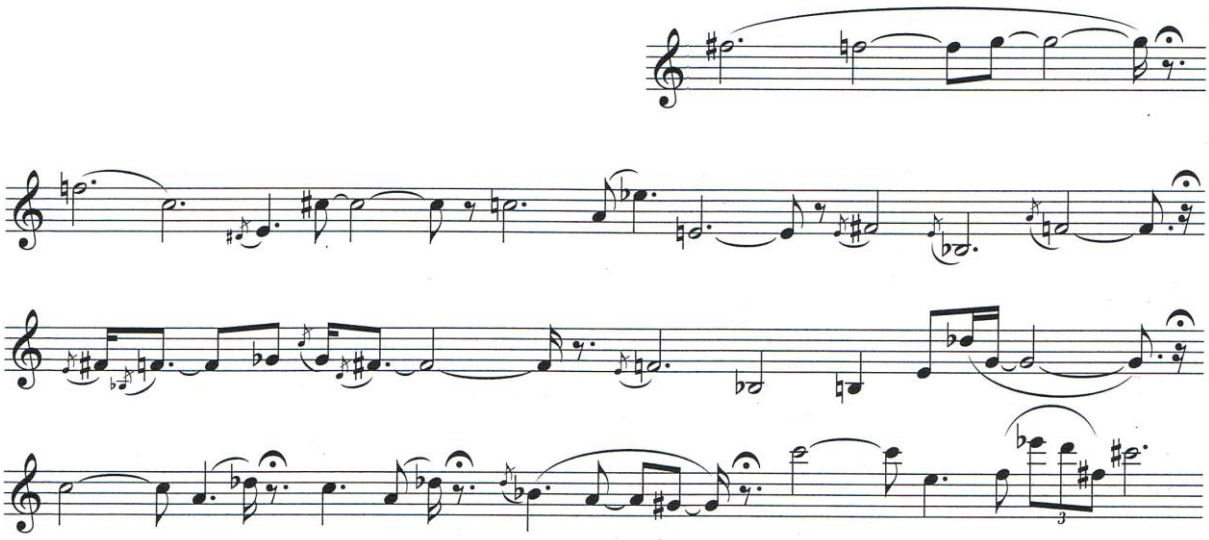
Przykład 33. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza A, odcinek a

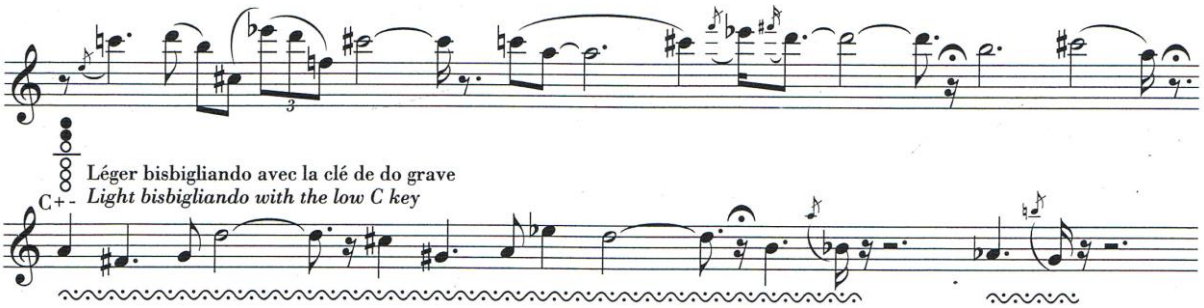
Odcinek „b" zasadza się na naprzemiennym następstwie zatrzymanego dźwięku (przeważnie b^2) oraz nieregularnego rytmicznie chromatycznego pochodu szesnastkowego. Owe chromatyczne pochody zajmują zazwyczaj przestrzeń półnuty (dwa z nich są krótsze, wypełniają ćwierćnutę), w obrębie której występuje zróżnicowana liczba wartości: pierwszy pochód zawiera 9 szesnastek (nonola), drugi – 13 szesnastek (tercdecymola), trzeci jest regularną grupą 4 szesnastek w obrębie ćwierćnuty, czwarty pochód obejmuje 19 trzydziestodwójek (nondecymola), piąty jest ponownie regularną grupą 4 szesnastek w obrębie ćwierćnuty, zaś szósty, ostatni – jest opadającym szeregiem 13 trzydziestodwójek i obejmuje ćwierćnutę.



Przykład 34. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza A, odcinek b

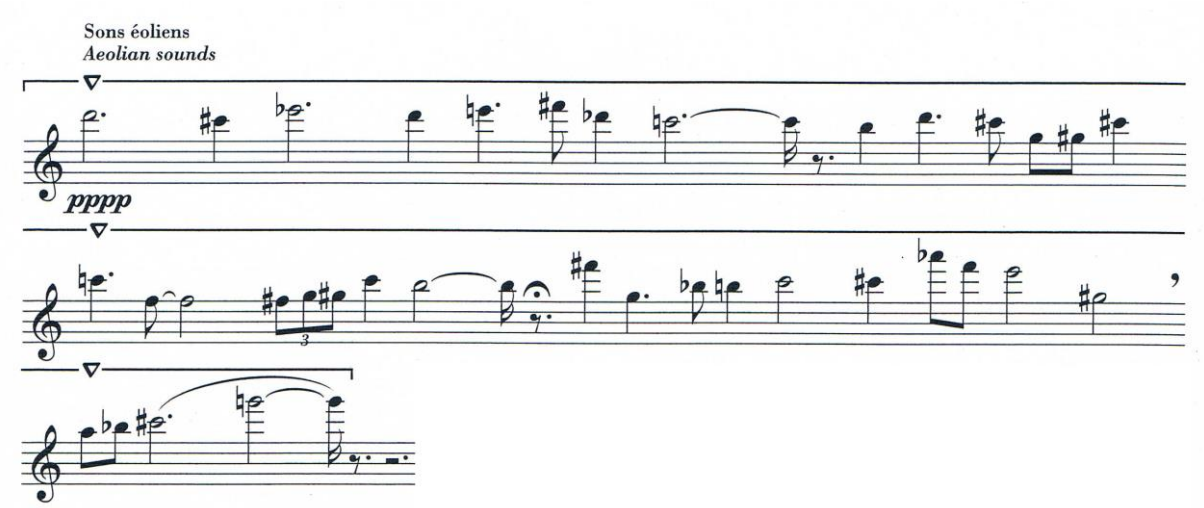
Po krótkiej pauzie następuje kolejny odcinek - „c”. Pierwszy plan narracji przejmuje ponownie szeregowanie długich dźwięków przedzielanych przednutkami lub drobnymi wartościami (analogiczne do odcinka „a”), lecz tym razem owe długie dźwięki występują w różnych rejestrach, są niejako „rozstrzelone”. Ambitus wysokości obejmuje niemal całą skalę saksofonu altowego (b– es^3). Skoki pomiędzy dźwiękami są tutaj dużo większe, fakt ten przyczynia się do intensyfikacji napięcia. Przejściowe zastosowanie bisbiglianda (przy użyciu klapy C) wprowadza pewien niepokój, który poprzedza kolejny odcinek fazy A.





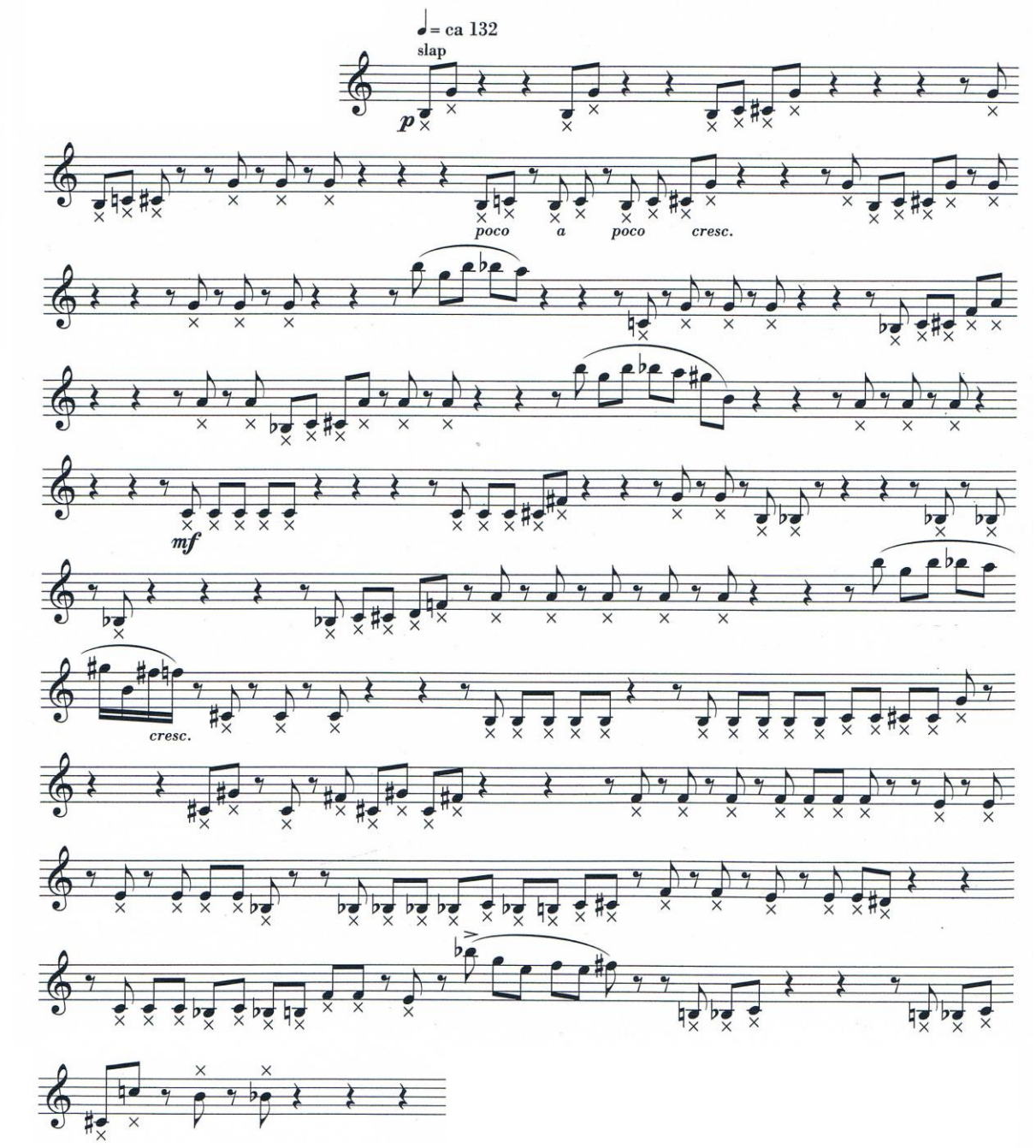
Przykład 35. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza A, odcinek c

Odcinek ten zastosowanym rejestrem oraz rytmiką wyraźnie nawiązuje do odcinka „a", lecz występujące tutaj dźwięki należy wykonać z charakterystycznym poświstem, określanym jako aeolian sonuds („dźwięki eolskie" - od Eola, greckiego boga wiatru). Jest to fragment wymagający wykonawczo, albowiem bardzo wysokie dźwięki instrumentu mają być eksponowane w skrajnie niskiej dynamice (pppp). Nieco większe zagęszczenie rytmiczne (w porównaniu do odcinka „a") powoduje, iż szereg dźwięków w odcinku „d" oddziałuje jako powolna i tęskna melodia.



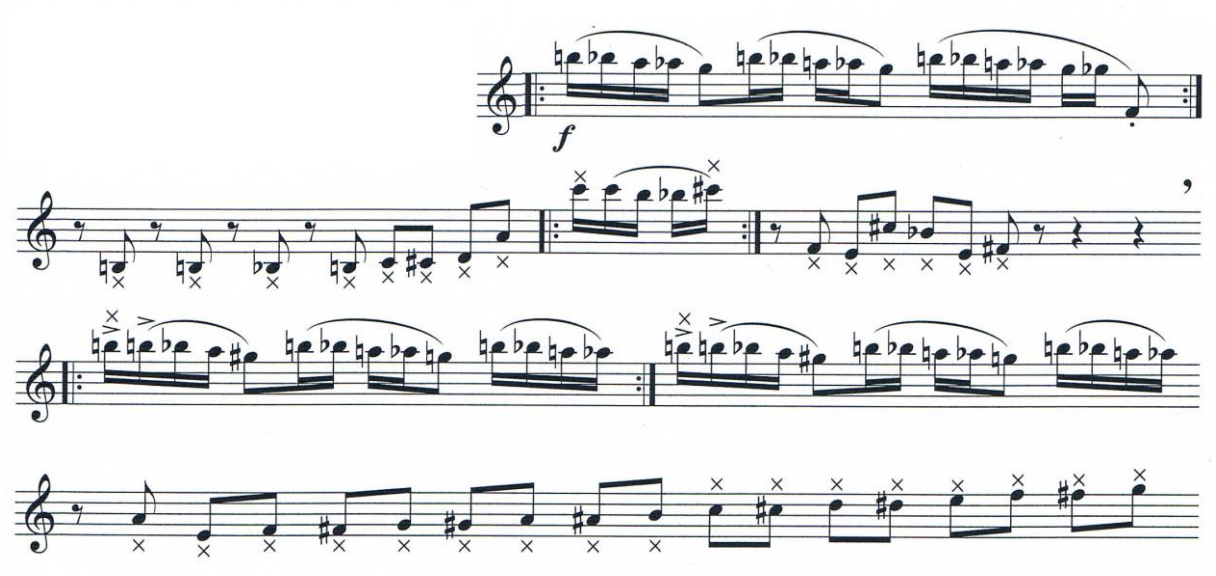
Przykład 36. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza A, odcinek d

Po wygaśnięciu ostatniego dźwięku fazy A (g^4) i krótkiej pauzie rozpoczyna się nieco bardziej dynamiczna faza B. Dominują tutaj niemal bez reszty dźwięki artykułowane jako slap tongue; przeważa tutaj rytm ósemkowy w tempie ćwierćnuta = 132. Miarowy, wyrazisty rytmicznie ciąg slaptonów jest niekiedy przerywany wprowadzeniem 4 krótkich motywów melodycznych ordinario legato, korespondujących ze sobą strukturą interwałową. Faza B przebiega przy stopniowym zwiększaniu poziomu dynamiki crescendo, począwszy od piano, a skończywszy na forte, na początku fazy C.



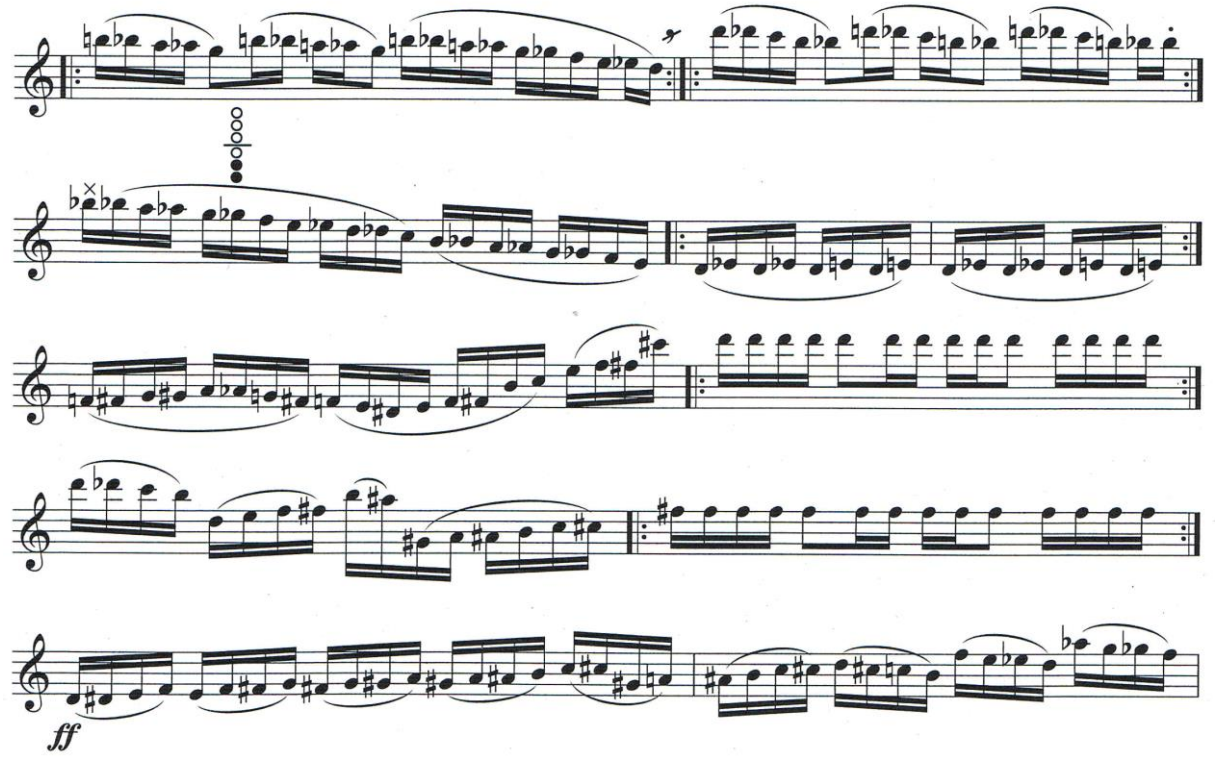
Przykład 37. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza B

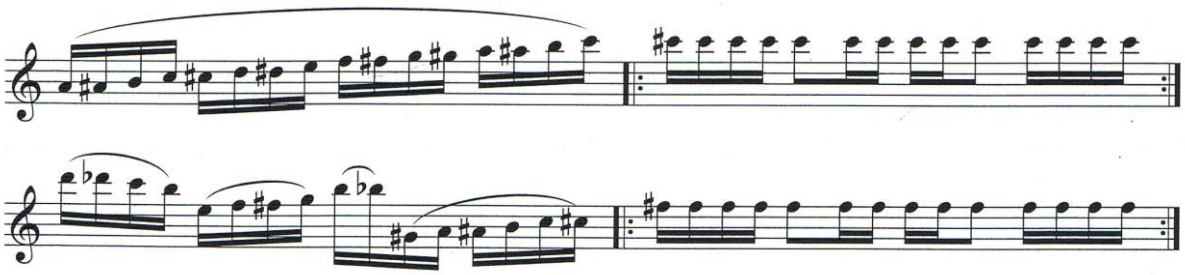
Fazę C charakteryzuje dalsza intensyfikacja zagęszczenia rytmicznego, wysoki poziom energii ruchu oraz obecność sekwencji powtarzanych. Dzieli się ona wewnętrznie na 3 odcinki - „e”, „f”, „g”. Odcinek „e” pełni funkcję elizyjnego łącznika z poprzednią fazą – B. Powtarzane sekwencje szesnastkowo-ósemkowych motywów chromatycznych (kompozytor stosuje tutaj klasyczny znak powtórzenia) przetykane są reminiscencjami ósemkowych slaptonów. Rozległy pochód chromatyczny ósemek slap tongue kończy odcinek „e” i poprzedza rozbudowany odcinek „f”.



Przykład 38. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza C, odcinek e

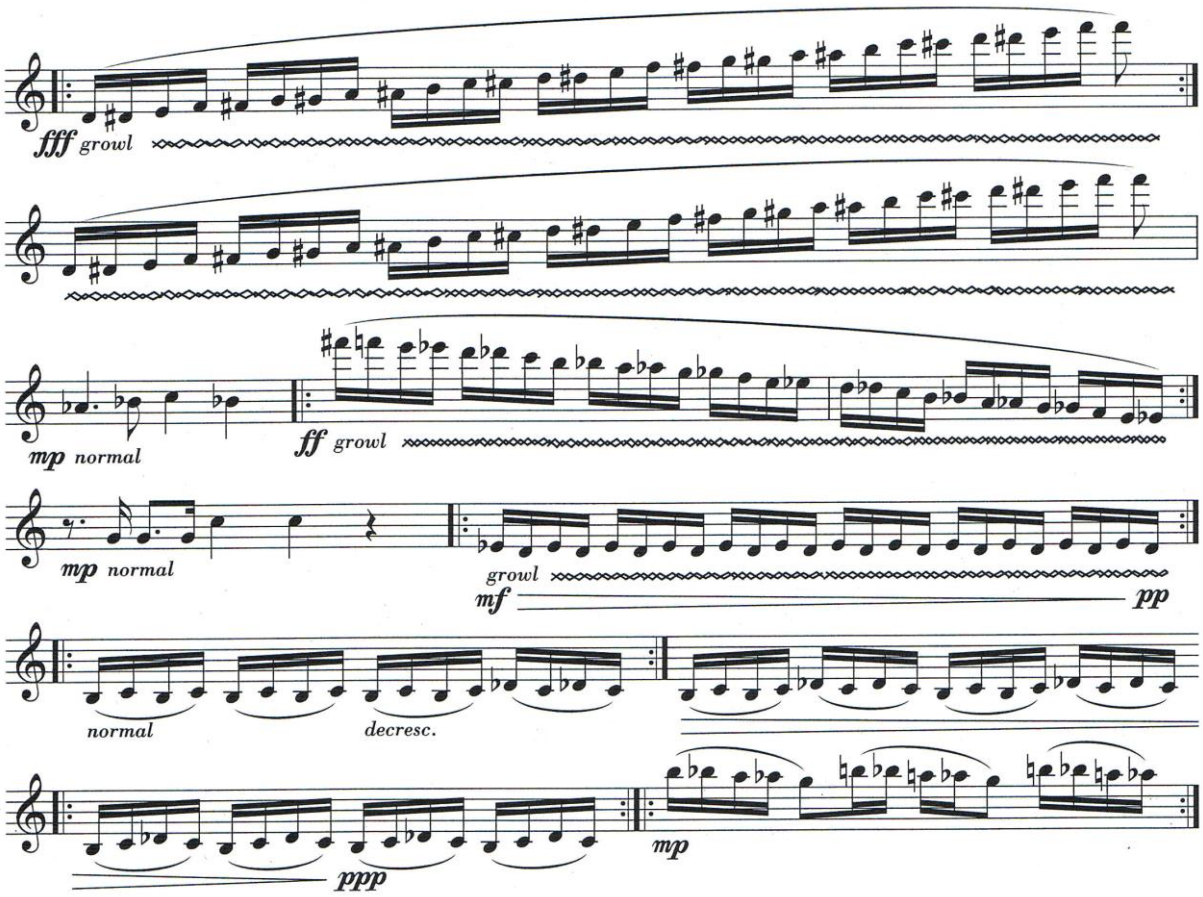
Osnową narracji odcinka „f" jest regularny ruch szesnastek, układających się w meandryczny tok melodyczny (z dużym udziałem pochodów chromatycznych), przeplatany z powtarzanymi sekwencjami repetycji. Dynamika wzrasta tutaj do ff.

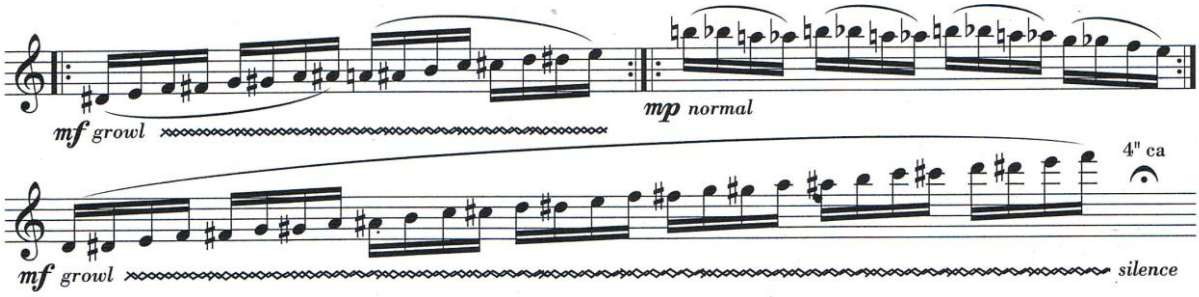




Przykład 39. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza C, odcinek f

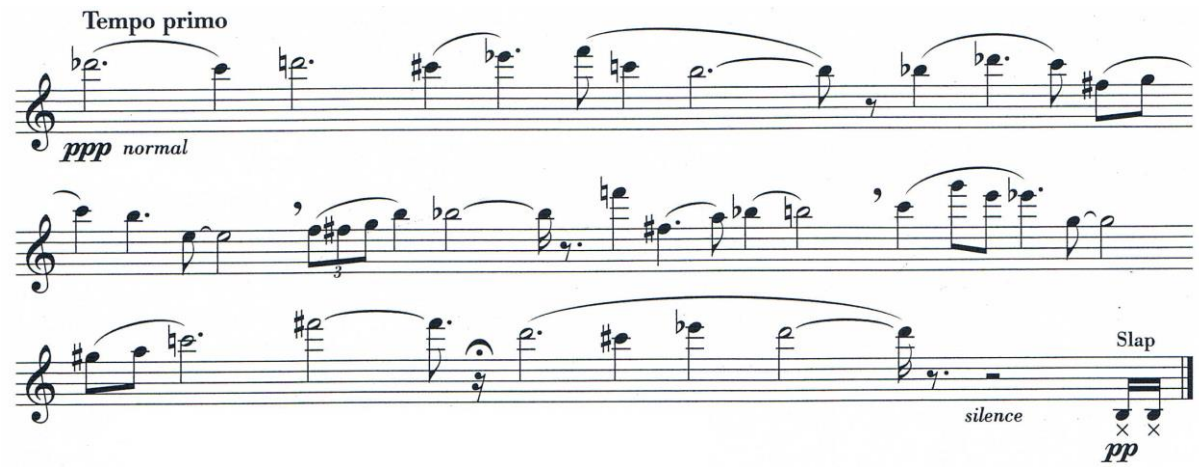
Z chwilą pojawienia się artykulacji growl (która towarzyszy szesnastkowym pochodom chromatycznym bądź zapętlonym obsesyjnym motywom) rozpoczyna się odcinek „g” - kulminacyjny. Obecne w jego przebiegu krótkie motywy melodyczne w dużo spokojniejszym rytmie (przeważnie ćwierćnuty), potęgują napięcie w procesie jego opadania po kulminacji (na początku odcinka „g”). Dynamika opada do pp, jednocześnie ustępuje growl, wreszcie po chromatycznym pochodzie w kierunku wstępującym przez niemal całą skalę instrumentu (ponownie growl, lecz wykorzystany tylko tutaj, lokalnie) następuje fermata, wieńcząc dynamiczną fazę C.





Przykład 40. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza C, odcinek g

Zakończeniem utworu, swego rodzaju kodą, jest reminiscencja odcinka „d" z fazy A. Tym razem jednak kompozytor rezygnuje z „dźwięków eolskich", zachowuje jednak większość struktury interwałowej pierwowzoru, jak również tempo narracji oraz niską dynamikę (ppp). Po wybrzmieniu ostatniego długiego dźwięku i pauzie, pojawiają się dwa dźwięki slap tongue (pp), czym osiągnięte zostaje nawiązanie do fazy B.



Przykład 41. Ryo Noda, *La nuit de Dinant,* faza A'

La nuit de dinant to utwór wirtuozowski, na tle pozostałych dzieł kompozytora wyróżnia się większym zastosowaniem czynnika rytmicznego – jest on szczególnie mocno oddziałujący w fazie C, podczas sekwencji powtarzanych motywów szesnastkowych. Również i w fazie B, w której dominującym elementem jest szereg ósemek slap tongue, warstwa rytmiczna zyskuje na znaczeniu formotwórczym. Tego rodzaju oddziaływanie jest w utworze równoważone swobodnym rytmiczno-metrycznie przebiegiem faz skrajnych, eksponujących szeroko rozplanowanych płaszczyzn melodycznych. Taki sposób różnicowania napięcia w utworze jest typowy dla Ryo Nody, pozwala na uzyskanie wrażenia panoramicznego wykorzystania możliwości saksofonu. Jakkolwiek i tutaj kompozytor rezygnuje z kreski taktowej, jako czynnika porządkującego przebieg narracji, to jednak obecność wyraźnie zaznaczonych grup ósemek i szesnastek w fazach środkowych wprowadza czytelny puls. W ten sposób Noda nawiązuje do tradycji wirtuozowskiej muzyki europejskiej, czyni to jednak w sposób indywidualny, w pełni świadomie.

Rozdział III

PROBLEMATYKA WYKONAWCZA – WSPÓŁCZESNE ŚRODKI WYRAZU, MOŻLIWOŚCI BRZMIENIOWE SAKSOFONU

Kompozycje Ryo Nody wykonywane są na całym świecie, często widnieją w programach koncertów, czy konkursów saksofonowych. Niestety trudno znaleźć publikacje, które mogłyby pomóc wykonawcy zrozumieć jego muzykę i dać wskazówki do jej interpretowania. Techniki wykonawcze, które Noda zawarł w swych kompozycjach, w wielu przypadkach opierają się na fletowych technikach gry typowych dla shakuchashi. Słuchanie muzyki wykonywanej na tym instrumencie niewątpliwie wskaże kierunek interpretacji jego muzyki.

Celem niniejszego rozdziału będzie próba przybliżenia problemów wykonawczych zawartych w dziełach Ryo Nody. Przedstawione tutaj informacje będą wyjaśnieniem nowoczesnych środków wykonawczych, a także wskażą muzyczno - kulturowe podłoże tych utworów – źródło świadomej interpretacji. Postaram się również przedstawić tradycyjne techniki gry typowe dla shakuhachi i sposób w jaki kompozytor przeniósł je na saksofon. Studiując muzykę Nody ważnym jest poznanie jego muzycznych inspiracji. Często dla saksofonistów jego muzyka jest pierwszym kontaktem z nowymi środkami wykonawczymi, nietradycyjną notacją i muzyką wschodu. Zainteresowanie kulturą japońską i zagłębienie się we współczesną literaturę saksofonową pozwolą dokładniej zrozumieć sens wypowiedzi zawartej w dziełach Ryo Nody.

Krótka historia Shakuhachi

Shakuhachi jest fletem o bardzo prostej konstrukcji, wykonywanym z dolnej części bambusa. Przodek shakuhachi – hitoyogini – przywędrował do Japonii z Chin i stał się bardzo popularny wśród wędrownych mnichów lub samurajów niższej rangi. Słowo shakuhachi oznacza tradycyjną długość instrumentu, tj. 1.8 stopy (ok. 55 cm). W języku japońskim termin ten składa się z dwóch członów:

- shaku – oznacza stopę (dawną jednostkę miary, równą 30,3 cm), która dzieli się na dziesięć cześci.
- hachi – to osiem, co w tym kontekście oznacza osiem dziesiątych części stopy.

Tak więc shaku-hachi oznacza dosłownie „jedną stopę osiem”, która to wielkość jest standardowym wymiarem tego instrumentu. Jednak długości mogą sięgać nawet do 3.3 shaku. Shakuhachi w obecnej formie posiada pięć otworów (cztery z przodu, jeden z tyłu). W okresie średniowiecznym shakuhachi odegrało bardzo istotną rolę w kulturze buddyjskich mnichów. Używali oni tego instrumentu jako narzędzia praktyki duchowej. Ich utwory, nazywane koten

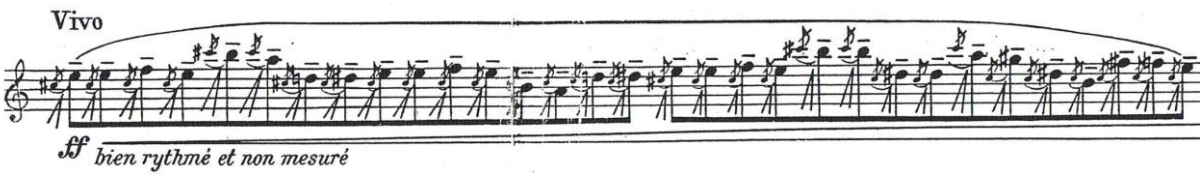
honkyoku, dostosowane były do oddechu grającego i traktowano je bardziej jako medytacja niż muzyka. Do XIX wieku shakuhashi przeznaczone było wyłącznie do użytku religijnego. Według tradycji, praktycy instrumentu nosili na głowie trzcinowe koszyki służące do skrywania tożsamości – byli uważani za Roninów (zbuntowanych Samurajów), którzy podsycali niepokoje w państwie i zdradzili Szoguna. Shakuhachi zostało zakazane, jednakże potajemnie przekazywano jego tradycję aż do wieku XX, kiedy to instrument z powrotem został zalegalizowany. Po roku 1871 shakuhachi utraciło swą religijną przynależność. Oprócz swojej funkcji w medytacji i religii, używano go również w zespołach koncertujących, towarzyszących występom tanecznym i teatralnym. Shakuhachi zyskało ogromną popularność w drugiej połowie XX wieku, w tradycyjnej muzyce japońskiej, współczesnej muzyce klasycznej, a także ruchu New Age.

W celu zrozumienia wpływów shakuhachi wykonawca musi poznać różnice estetyczne muzyki japońskiej i zachodniej. *Japończycy wolą nieregularne, niejednoznaczne, nieokreślone i asymetryczne formy… złożone, dynamiczne pojęcie tonu muzycznego … Ograniczenie …tonalne zespolenie początków i końców…ornamenty jako znacząca część muzyki… ekspresyjne wykorzystanie ciszy…*[25]

Powyższe zasady są kluczowe dla japońskiej muzyki w ogóle, a w szczególności dla dzieł Ryo Nody.

Rozszerzone techniki wykonawcze są nieodzownym składnikiem wszystkich kompozycji Nody. Występują tutaj: glissanda, mikrointerwały, bisbiglianda, multifony, subtony, slaptony, growling, rejestr altissimo, frullato i wiele innych. Zapis powyższych środków różni się nieco od zapisu, które znajdziemy w innych kompozycjach z tego samego okresu. Noda stworzył coś w rodzaju własnej notacji. Jednakże nie zawsze daje on klucz do rozwikłania zawiłości technicznych swoich kompozycji, w pewnym sensie wymaga od wykonawcy zbadania i zagłębienia się w swój muzyczny świat, tak aby interpretacja stała się bardziej wyrazista. Techniki można wyjaśnić w sposób tradycyjny lub w dużej mierze opierać się na technikach wykorzystywanych w grze na shakuhashi.

Atari



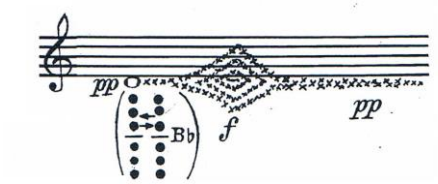
Przykład 42. Ryo Noda, *Improvisation I*

Atari jest serią głównych dźwięków przedzielaną mniej ważnymi dźwiękami, traktowanymi jak przednutki. Na shakuhashi - atari funkcjonuje jako typ artykulacji bez

[25] Andy Young-Run Wen, *Improvisation I and Pulse 72+- by Ryo Noda: An analytical and interpretive study*, D.M.A, University of Georgia, 1995, s. 31, tłum.: Ł. Nędza

użycia języka. Noda przez zastosowanie powyższej techniki tworzy dramatyczne wypowiedzi będące często w opozycji do lirycznych fragmentów.

Kara Kara



Przykład 43. Ryo Noda, *Fantaisie et danse*

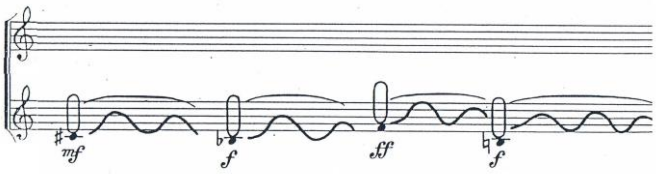
Technika ta polega na trylowaniu dźwięku zmieniając nieznacznie jego wysokość i barwę. Jest to rodzaj mikrotonowego trylu. We współczesnej notacji możemy go porównać do bisbigliando. Noda przez zastosowanie własnej notacji wyznacza zarówno częstotliwość, jak i intensywność tej techniki.

Kitte

Przykład 44. Ryo Noda, *Mai*

W muzyce shakuhashi jest to jeden z tradycyjnych sposobów zakończenia frazy, wiąże się z nagłym wypuszczeniem powietrza w trakcie kończenia dźwięku. Na saksofonie do uzyskania tego efektu częso używa się języka.

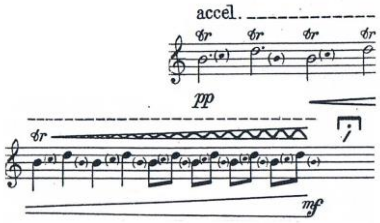
Kombiuki



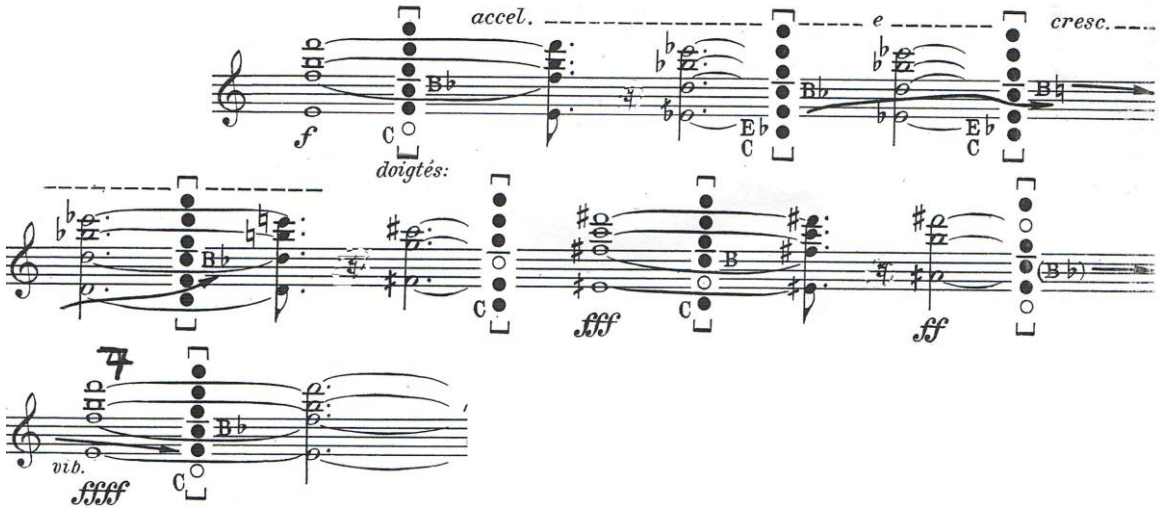
Przykład 45. Ryo Noda, *Murasaksi no Fuchi*

Kombiuki to alternatywna metoda wibracji polegająca na rytmicznym pulsowaniu powietrza, często łączona jest z innymi typami wibracji. Zaletą techniki tej jest to, że nie zmienia ona wysokości dźwięku, tak jak mamy to w przypadku innych wibracji na shakuhashi. Łączenie różnych rodzajów wibracji nadaje interpretacji bardziej indywidualnego stylu. Ważnym jest aby pamiętać, że w miejscach esspresivo konieczne jest stosowanie wibrato w celu ożywienia danego fragmentu, natomiast we fragmentach mysterioux wibracja nie jest używana, tak aby dana fraza sprawiała wrażenie bardziej ascetycznej i tajemniczej.

Koro Koro



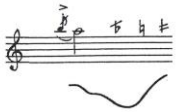
Przykład 46. Ryo Noda, *Improvisation I*



Przykład 47. Ryo Noda, *Mai*

Koro Koro jest rodzajem tremolanda. Technika ta często wykorzystywana jest w muzyce shakuhachi, ma jednak zdecydowanie mniejszy zasięg i możliwości w porównaniu z saksofonem. Istnieją dwa rodzaje koro koro – pierwszy przypomina tradycyjne tremolando pomiędzy dwoma dźwiękami, drugi natomiast tworzy charakterystyczny, multifoniczny „bulgot".

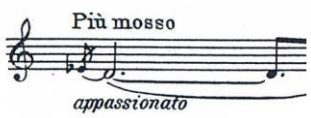
Meri i Kari



Przykład 48. Ryo Noda, *Improvisation I*

Technika ta polega na zmianie intonacji jednego dźwięku. Zapisana jest w sposób graficzny, wskazujący na płynne zmiany wysokości. Zmiana wysokości w dół – meri – ma na celu uzyskanie barwy miękkiej i wyciszonej, następuje swego rodzaju rozrzedzenie dźwięku. Zmiana wysokości w górę – kari oznacza wyostrzenie dźwięku, tak aby stał się jaśniejszy i bardziej przenikliwy.

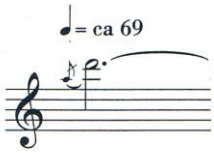
Muraiki



Przykład 49. Ryo Noda, *Improvisation III*

Jest to atak dźwięku niskiego rejestru bardzo dużą ilością powietrza. Jest swego rodzajem uwolnieniem emocji, przez co nabiera improwizacyjnego charakteru. Często łączony jest z akcentem i sforzatem.

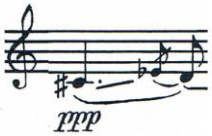
Nayashi



Przykład 50. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

Nayashi jest to rozpoczęcie frazy od długiej nuty poprzedzonej przednutką. Jest o typowa i charakterystyczna technika stosowana w grze na shakuhashi. W przeciwieństwie do saksofonu na shakuhashi zabieg ten jest bardziej płynny w brzmieniu i wykonuje się go podobnie do meri i kari.

Suriage



Przykład 51. Ryo Noda, *Fantaisie et danse*

Jest to rodzaj tradycyjnego portamento (suri - portamento, age - kierunek ku górze). W technice tej Noda używa własnego oznaczenia graficznego, gdzie łączy dwa dźwięki linią prostą. W ten sposón daje do zrozumienia wykonawcy, że glissando musi zostać wykonane bardzo płynnie. Efekt ten jest zdecydowanie łatwiejszy do uzyskania na shakuchashi ze względu na otwory, które można powoli zamykać i otwierać uzyskując bardzo gładkie połączenie między dwoma dźwiękami. Na saksofonie technika ta jest zdecydowanie trudniejsza do wykonania ze względu na duży rozmiar klap instrumentu. Wymaga ona od grającego niezwykle precyzyjnej kontroli słupu powietrza, pozycji krtani, a także bardzo elastycznego operowania palcami.

Surisage

Przykład 52. Ryo Noda, *Mai*

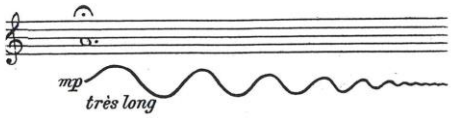
Surisage jest tym samym co Suriage lecz w przeciwnym kierunku. Noda często sosuje surisage z zakończeniem kitte.

Tamane

Przykład 53. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

Na shakuhashi powszechnie nie używa się frullato, w zamian stosując tamane, które jest podobne do współczesnego growling. Wykonując tamane należy pamiętać aby uzyskać wrażenie rozedrgania powietrza.

Yuri



Przykład 54. Ryo Noda, *Improvisation I*

Jest to kolejny rodzaj wibracji. Noda graficznie przedstawia jej kształt. Typowa wibracja shakuhashi jest szersza i mniej regularna niż saksofonowa. W przeciwieństwie do saksofonu wibrato na shakuhashi może być uzyskiwane przez ruchy głową. Zmienna częstotliwość i amplituda wibracji nadaje poszczególnym dźwiękom bardziej improwizatorskiego charakteru.

Stykając się z dziełami Nody daje się zauważyć fakt, iż cisza jest integralną częścią jego muzyki. Kompozytor daje szansę wykonawcy na osobistą interpretację ciszy, jednakże powinna ona być traktowana z niebywałą ostrożnością. Innym razem cisza jest nośnikiem ekspresji. Z jednej strony poprzez jej wprowadzenie kompozytor utrzymuje ciągłość napięcia, z drugiej jest ona wyrazem pewnego ograniczenia czy kontemplacji. W muzyce solowej użycie ciszy może prowadzić do bardzo dramatycznych momentów, a także może stanowić element zaskoczenia. W muzyce Nody spotkamy wiele rodzajów ciszy:

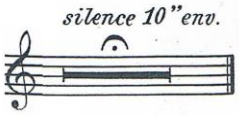
pauza tradycyjna, fermata nad pauzą tradycyjną,

Przykład 55. Ryo Noda, *Mai*

fermata nad cezurą,

Przykład 56. Ryo Noda, *Mai*

dłuższe odciniki określone czasem trwania.



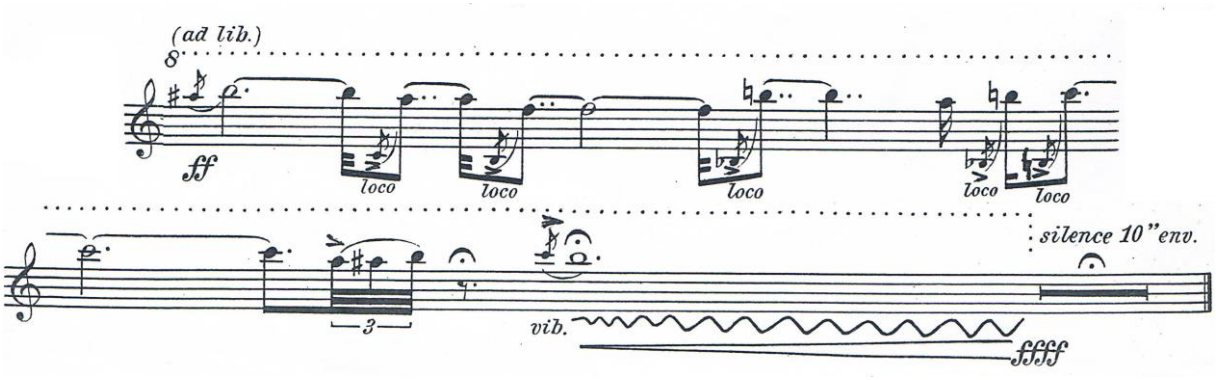
Przykład 57. Ryo Noda, *Mai*

Ryo Noda przez swą twórczość sprawił, że współczesne techniki wykonawcze zmieniły się i bardzo rozwinęły w ostatnich dziesięcioleciach. W rzeczywistości często forma i technika kompozytorska nie jest myślą przewodnią kompozytorów przy tworzeniu nowych dzieł, a dźwięk, jego barwa i możliwości techniczne saksofonu stały się centrum koncepcji kompozytorskich. Możliwości saksofonu ewoluowały, a o samym instrumencie możemy powiedzieć, że jest w procesie odkrywania go na nowo. Kompozytorzy i wykonawcy nowej muzyki, a także muzycy jazzowi i improwizujący szczególnie przyczynili się do tego rozwoju i robią to w dalszym ciągu. Przybliżenie i opisanie najważniejszych nowoczesnych technik jest niezbędne nie tylko do interpretacji, ale także do tworzenia nowych dzieł saksofonowych. Przedstawienie i rozwiązanie zawiłości muzyki Ryo Nody, powinno być wskazówką nie tylko dla wykonawców, ale także dla samych kompozytorów tworzących współczesną literaturę saksofonową.

Porady praktyczne dla saksofonistów, które pragnę zawrzeć w dalszej części tego rozdziału, są również opisane z myślą o kompozytorach aby wskazać im drogę stosowania nowych i tradycyjnych środków wyrazu. Przedstawione tutaj problemy wykonawcze, mam nadzieję, będą stymulowały wyobraźnię i kreatywność kompozytorów do adaptacji nowych technik w swych dziełach, a tym samym tworzenia nowych dźwięków saksofonowego świata.

REJESTR ALTISSIMO

Praktycznie w każdym utworze Ryo Nody, z wyjątkiem *Improvisation I,* odnajdziemy pojedyncze dźwięki i dłuższe frazy zapisane w rejestrze altissimo.

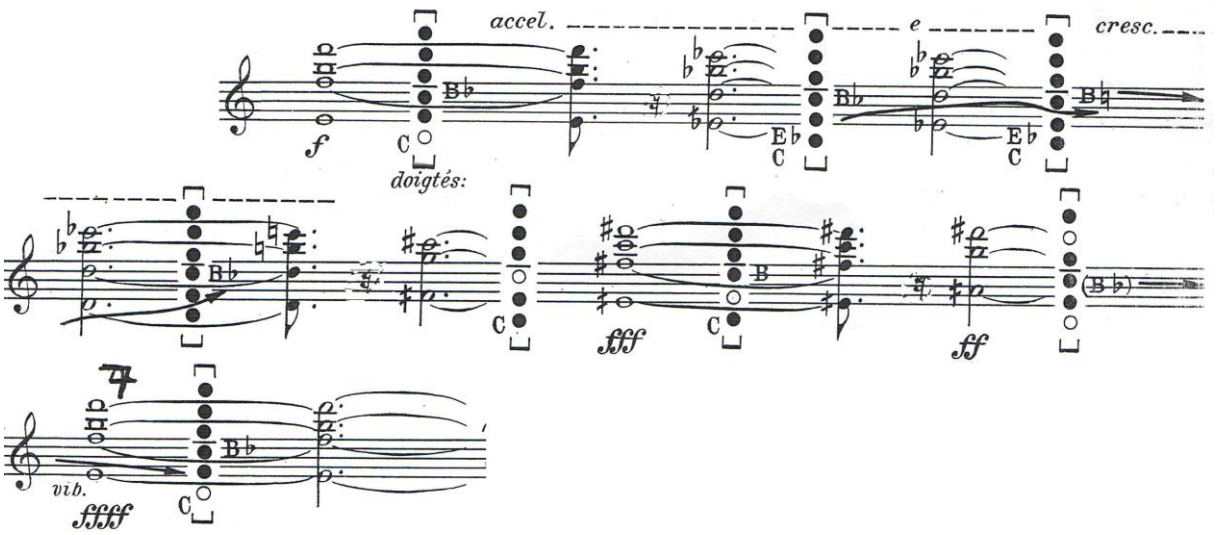


Przykład 58. Ryo Noda, *Mai*

Saksofony zbudowane są z systemem klap dzięki którym można uzyskać pełną skalę chromatyczną od b do fis³. Rejestr altissimo zaczyna się na saksofonie od dźwięku g³. Na saksofonie sopranowym skala może być poszerzona o sekstę, natomiast na saksofonie altowym tenorowym i barytonowym rejestr altissimo obejmuje oktawę lub więcej (w zależności od ustnika, stroika i predyspozycji wykonawcy). Wysokie dźwięki rejestru altissimo są trudne do wydobycia i wymagają długiej praktyki. Napięcie mięśni aparatu zadęcia jest w tym rejestrze zwiększone przez co gra legato i w dynamice pp jest niezwykle trudna. Ze względu na skomplikowane palcowanie, możliwości techniczne w tym rejestrze są ograniczone.

Opanowanie rejestru altissmo na saksofonie wymaga długiej i ciężkiej pracy podobnej do tej, jaką wykonują wokaliści w pracy nad poszerzeniem skali. Wiąże się to z pamięcią fizjologiczno – akustyczną, z wielokrotnym powtarzaniem pojedynczego dźwięku w celu uzyskania pewności i stałości jego intonacji. Głównym elementem wpływającym na uzyskanie prawidłowej intonacji jest elastyczność zadęcia, ustawienie krtani i pozycja języka. W ten sposób, w jamie ustnej, tworzy się odpowiednio rezonująca przestrzeń. Ważnym elementem przy grze fragmentów w rejestrze altissimo jest „obrazowanie dźwięku" (usłyszenie przed zagraniem). Pomocne może się również okazać wcześniejsze zaśpiewanie danego fragmentu. Przy rosnącym napięciu mięśni aparatu zadęcia należy zwrócić szczególną uwagę na otwarcie gardła, co wpłynie na powstanie pełniejszego dźwięku. Palcowanie schodzi tutaj na dalszy plan, dla każdego może ono być inne. Pomocnymi materiałami do opanowania rejestru altissimo mogą się okazać: *Top Tones for the Saxophone* Sigurd Rascher, czy *Saxophone altissimo* Robert A. Luckey.

MULTIFONY

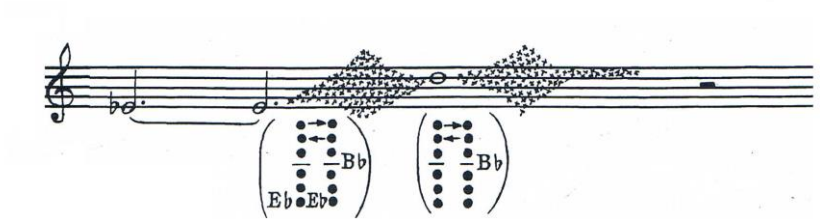


Przykład 59. Ryo Noda, *Mai*

W ostatnich czterdziestu latach rola multifonów bardzo się zmieniła. Multifony występujące na początku ich stosowania w formie bloków kontrastujących lub zakłucających melodykę frazy, stały się zintegrowaną częścią materiału dźwiękowego muzyki saksofonowej. Mają ściśle określony kontekst. To co zmieniło się najbardziej na przestrzeni ostatnich lat to jakość percepcji tych dźwięków, sposób w jaki je odbieramy.

Palcowanie multifonów pokazuje, że korpus saksofonowy jest niejako podzielony na dwie części. Multifony powstają poprzez wibrację i wzajemne relacje tych dwóch odseparowanych części. Mają one swą indywidualną dynamikę i nie reagują na wszystkie rodzaje artykulacji. Aby wykonywać multifony nie wystarczy odpowiednie palcowanie, konieczna jest elastyczność zadęcia. Tylko niewielka liczba multifonów jest łatwa do wykonania. Ważnym elementem jest wcześniejsze wyobrażenie (usłyszenie) konkretnego multifonu. Ta praktyka spowoduje, podobnie jak w przypadku rejestru altissimo, uruchomienie pamięci fizjologiczno – psychicznej, która odpowiednio przygotuje aparat gry. Wykonawstwo multifonów wymaga odpowiedniego ustawienia aparatu zadęcia (pozycja krtani, napięcie warg, pozycja podniebienia, podparcie słupa powietrza). W niektórych przypadkach głębsze wsunięcie lub wysunięcie ustnika z ust jest niezbędne. W celu lepszego zapamiętania specyfiki tworzenia poszczególnych multifonów ważne jest tworzenie swoich własnych notatek i spostrzeżeń odnośnie pozycji aparatu zadęcia (ze względu na fizjologię nie ma uniwersalnego zadęcia do wykonywania multifonów). Wykonywanie szeregu multifonów, jak np. w *Mai* wymaga odpowiedniej „choreografii" aparatu zadęcia, która musi być dokładnie sprecyzowana przez każdego wykonawcę. W *Les Sons multiples aux saxophones* Daniel Kientzy przedstawia multifony możliwe do wykonania na wszystkich odmianach saksofonów.

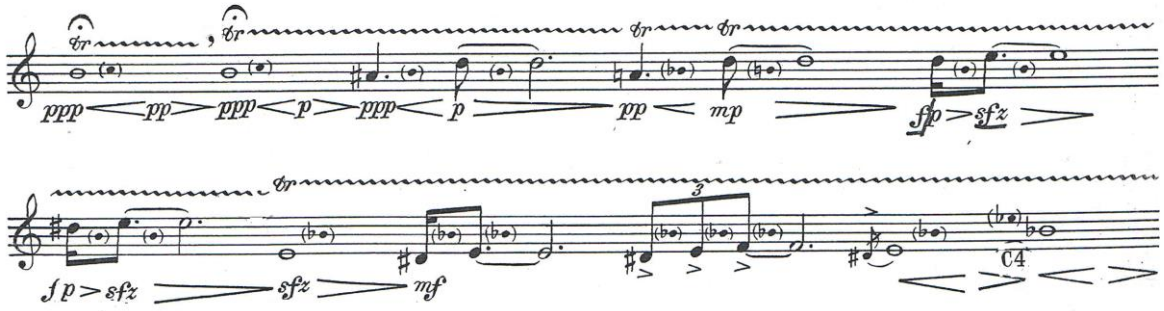
BISBIGLIANDO



Przykład 60. Ryo Noda, *Fantaisie et danse*

Każdy dźwięk na saksofonie posiada alternatywne palcowanie. Sprawia to, iż każdy dźwięk może zyskać zupełnie inny koloryt brzmieniowy. Noda często w swych kompozycjach stosuje ten zabieg. Jest to barwowy tryl danej wysokości dźwięku. Wykonawca musi pamiętać o stałym podparciu powietrza przez przeponę oraz o stabilnym układzie aparatu zadęcia w taki sposób, by z pełną swobodą niekonwencjonalnego palcowania, płynnie przechodził w skrajne rejony dynamiczne. Pełną tabelą alternatywnych palcowań poszczególnych dźwięków znajdziemy w: *Hello Mr. Sax* Jean – Marie Londeix i *The techniqe of saxophone playing* Marcus Weiss, Georgio Netti.

TRYLE I TREMOLANDA



Przykład 61. Ryo Noda, *Mai*

Przykład 62. Ryo Noda, *Phoenix*

Tryle i tremolnda to ważny element w kompozycjach Nody. W barokowej i klasycznej tradycji tryl jest często formą figury retorycznej, swoistym nośnikiem napięcia. W takich sytuacjach bardzo istotnym jest szybkość początku, środka i zakończenia trylu. We współczesnej literaturze saksofonowej szybkość trylu jest zmienna, często nadając danemu fragmentowi improwizatorskiego charakteru, tak jak w przypadku *Improvisation 1* czy *Mai*. Na saksofonach możliwe jest trylowanie praktycznie w całej skali instrumentu, od dźwięku h do fis³. Wykonywanie tremoland w większych interwałach jest trudniejsze niż na innych instrumentach dętych, ze względu na duże rozmiary klap saksofonu i odległości między nimi. Jest to szczególnie trudne do zrealizowania gdy tryl lub tremolando

przeprowadzane są przy użyciu klapy oktawowej. W tym przypadku można zastosować alternatywne palcowanie niektórych dźwięków, odpowiednio przy użyciu klap c1, c2, c3, c4, Ta, Tc, Tf. W związku z tym tradycyjny sposób trzymania instrumentu może zostać zmieniony. W trakcie wykonywania trylów należy pamiętać o rozluźnieniu ręki, tak aby tryle były równomierne i szybkie. Wyjątek stanowią tryle i tremolanda między dźwiękami niskiego rejestru b, h, c^1, es^1 oraz między g^1 a gis^1, gdzie usztywnienie przedramienia i nadgarstka (tzw. ramię tenisisty) daje najlepsze efekty. Wówczas kciuk powinien przylegać do dłoni, a nie znajdować się z tyłu instrumentu. Spowoduje to uwolnienie prędkości trylu. Tabele wszystkich tryli i tremoland możliwych do wykonania na saksofonach znajdziemy w *Hello Mr. Sax* Jean – Marie Londeix i *The techniqe of saxophone playing* Marcus Weiss, Georgio Netti.

GLISSANDO

Przykład 63. Ryo Noda, *Mai*

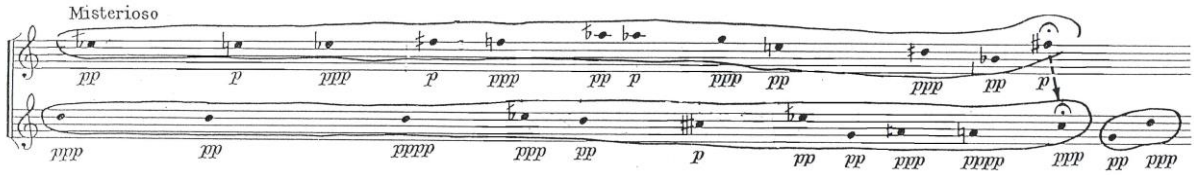
Glissando można wykonywać na saksofonie w różnoraki sposób. Jednym z rodzajów glissanda saksofonowego jest mikroglissando – swobodne odchylenie w dół o ok. cały ton od dźwięku podstawowego. Wykonuje się je za pomocą zmian w aparacie zadęcia, niewielkim rozluźnianiu mięśni warg oraz odmiennym pozycjonowaniu krtani i języka. Ten sposób gry ma swoje źródło w muzyce jazzowej i blousowej i daje wrażenie „falowania" dźwięku głównego. Glissando zadęciowe wykonać można jedynie w dół (przy założeniu że dźwięk podstawowy jest grany w sposób tradycyjny, przy prawidłowym układzie zadęcia). Powolne rozluźnianie mięśni warg, a także nieznaczne opuszczanie żuchwy spowoduje powstanie glissanda. Należy przy tym pamiętać o prawidłowym ciśnieniu powietrza, tak aby dźwięk nie został przerwany. Glissando to nie polega jedynie na swobodnym rozluźnianiu zadęcia, ale jest także wynikiem odpowiednio zbilansowanej kontroli napięcia krtani z odpowiednim kierunkiem i ciśnieniem strumienia powietrza. Pomocnym okazuje się skupienie uwagi na kierunku słupa powietrza, który z normalnego kierowanego prosto do ustnika zostaje zmieniony ku dołowi. Opanowanie techniki glissandowej wiąże się z zaangażowaniem całego aparatu zadęcia – krtani, języka, napięcia mięśni warg. Zatem po raz kolejny elastyczność zadęcia jest podstawowym elementem w osiąganiu odpowiednich efektów. Niezbędnymi ćwiczeniami, pomagającymi opanować glissando są ćwiczenia na samym ustniku.

GLISSANDO PALCOWE

Przykład 64. Ryo Noda, *Improvisation III*

Na saksofonach, ze względu na ich budowę – duże klapy i duże odległości klap od kominów nie można wykonać płynnego glissanda palcowego, tak jak w przypadku fletu, klarnetu, nie wspominając o możliwościach w tej materii puzonu, czy instrumentów smyczkowych. Glissando w większym ambitusie możliwe jest do wykonania na saksofonie jedynie przy bardzo precyzyjnej kontroli palcowania poszczególnych dźwięków. Aby wzmocnić ten efekt należy pamiętać o odpowiedniej zmienianie ciśnienienia powietrza i napięcie aparatu zadęcia, podobnie jak to ma miejsce w przypadku glissanda tradycyjnego. W efekcie dźwięk jest bardziej stabilny nie traci swojego kolorytu brzmieniowego.

MIKROTONY (MIKROINTERWAŁY)

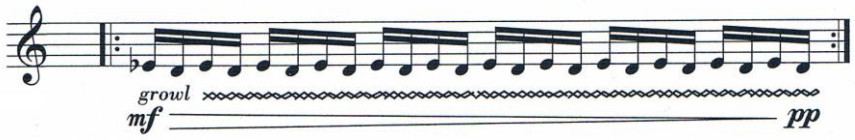


Przykład 65. Ryo Noda, *Murasaki no Fuchi*

Precyzyjne wykonawstwo mikrotonów na saksofonie wiąże się z odpowiednim palcowaniem poszczególnych dźwięków, jednakże najważniejszym czynnikiem pomagającym uzyskać zamierzony efekt jest dobry słuch. Nie istnieje bowiem uniwersalne palcowanie do wszystkich modeli saksofonów. Doświadczenia i próby adaptacji różnych sposobów aplikatury z dokładnym ich słyszeniem są niezbędne do uzyskania odpowiedniej intonacji. Wykonawca ostatecznie powinien zufać własnym uszom. Gra mikrointerwałów w szybkim tempie może być bardzo skomplikowana lub awykonalna. W utworach Ryo Nody doskonale daje się zauważyć fakt, iż kompozytor jest także instrumentalistą. Pozostawia on bowiem dowolność palcowania samemu wykonawcy, tak aby mógł odnaleźć własną ścieżkę do rozwiązania danego problemu. Noda nie traktuje mikrointerwałów jako skali w tradycyjnym znaczeniu, lecz jako materiał do pracy, na którym buduje poszczególne frazy.

Poprzez ćwiczenie mikrointerwałowych skal każdy wykonawca może zapoznać się z funkcjami poszczególnych klap. Stosując różne kombinacje odkryje jaki mają wpływ na strojenie dźwięków. Przy praktyce mikrointerwałów niewątpliwie pomocny okaże się tuner, który wskaże parametry danych dźwięków. Ogromny wpływ na poprawę intonacji mikrointerwałowej jest gra z drugim saksofonistą, najpierw czystych interwałów: kwint, oktaw, następnie mikrointerwałów w sposób diatoniczny i chromatyczny. Tabele palcowań mikrotonów znajdziemy w *Hello Mr. Sax* Jean – Marie Londeix'a i *The techniqe of saxophone playing* Marcus Weissa, Georgio Nettiego.

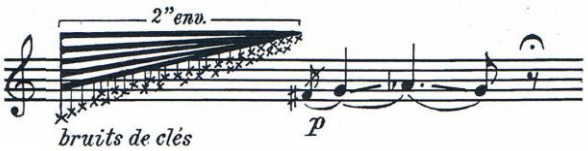
SYMULTANICZNA GRA I ŚPIEW (GROWLING)



Przykład 66. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

W trakcie gry na saksofonie możliwe jest jednoczesne śpiewanie w odpowiedniej, indywidualnej skali głosu. Śpiew, mówiąc ściślej ruch głosu jest niezależny od gry na saksofonie. Technika ta jest stosowana pod nazwą growling i zaczerpnięta została z muzyki jazzowej i blousowej. Barwa głosu podczas gry przypomina brzęczenie w okolicy gardła i głowy. Możliwe jest również połączenie punktów rezonujących głowy i klatki piersiowej, tak jak podczas tradycyjnego sposobu śpiewania Dźwięk głosu nie jest zbyt silny jeśli chodzi o jego dynamikę, możliwy jest do wykonania w obrębie dynamik p i mp, w pewnych przypadkach mezzoforte. Skala żeńskich głosów pokrywa się mniej więcej ze średnim rejestrem saksofonów sopranowego i altowego. Natomiast męskie głosy odpowiadają skali saksofonu tenorowego i barytonowego. Śpiewanie niskich rejestrów jest swobodniejsze, wyższe natomiast sprawiają wrażenie „ściśniętych". Do osiągnięcia zrównoważonej dynamiki pomiędzy instrumentem a śpiewem należy pamiętać aby grać w dynamice piano i mezzopiano a śpiewać forte. Jeśli proporcje te zostaną odwrócone otrzymamy wówczas efekt szorstkiej barwy podobnej do dźwięków zmodyfikowanych elektronicznie. Przy tworzeniu relacji interwałowych pomiędzy dźwiękiem instrumentu a głosem, możliwe jest powstawanie multifonów. W trakcie wykonywania tej techniki należy zwrócić szczególną uwagę na jakość dźwięku. Na początku zdecydowanie łatwiej jest śpiewać tą samą wysokość dźwięku, którą wykonujemy na instrumencie, później natomiast próbować różnych ruchów interwałowych.

UDERZENIA KLAPAMI (KEY-CLICKS, PAD SOUNDS, KEY PERCUSSION)



Przykład 67. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

Klapy saksofonów są stosunkowo duże, w dodatku korpus instrumentu jest bardzo dobrym rezonatorem, dlatego też w trakcie tradycyjnej gry uderzenia (stukanie) klap są często słyszalne. Ten charakterystyczny odgłos traktowany jest jak osobna technika wykonawcza, rodzaj efektu perkusyjnego, który nawet bez dmuchania do instrumentu jest wyraźnie słyszalny. Jest to rodzaj pizzicato w zakresie dynamicznym od pianissimo do piano. Oprócz pojedynczych uderzeń, możliwe jest również wykonawstwo tremoland o różnej gęstości. Podczas wykonywania key percusion należy pamiętać, że najlepiej zabrzmią one w pierwszej

oktawie, ze względu na najlepsze możliwości rezonanasowe instrumentu. Są one bardziej słyszalne z uformowanym układem aparatu zadęcia i zamkniętym ustnikiem za pomocą języka.

ARTYKULACJA

Artykulacja w sposób dokładny określa początek i koniec dźwięku, a także wyznacza relacje metryczne w tekście muzycznym. Na saksofonie i innych instrumentach dętych dźwięki można artykułować nie tylko za pomocą języka, ale również słupa powietrza. Mieszanie tych dwóch elementów tworzy nieskończone możliwości artykulacyjne. Oczywiście jest to jedynie czysto fizyczny aspekt artykulacji. Z drugiej strony znajduje się obszar frazowania, gdzie artykulacja podobnie jak w języku pozwala na odpowiednią interpretację danego fragmentu muzycznego. Określenia frazowanie i artykulacja odnoszą się do siebie w taki sam sposób jak metrum i rytm. W ciągu ostatniego stulecia zapis tekstu muzycznego stał się bardziej precyzyjny. Na potrzeby nowej muzyki wciąż są wymyślane nowe symbole artykulacyjne,. Twórcy muszą znaleźć sposób na doprowadzenie swoich muzycznych pomysłów na papier tak dokładnie, jak to tylko możliwe.

W artykułowaniu poszczególnych dźwięków pomagają zmiany prowadzenia słupa powietrza, a także ustawianie zadęcia (pozycja języka, podniebienia, krtani) jak przy artykułowaniu odpowiednich spółgłosek, dla przykładu:

- t, d dla miękkiego i twardego ataku dźwięku z użyciem języka
- k, g dla miękkiego i twardego ataku dźwięku bez języka
- h dla staccato przeponowego
- hr dla frulato gardłowego (francuskiego)

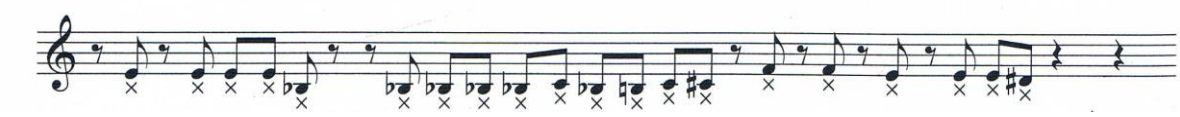
SLAPTONY

Slapton to rodzaj artykulacji o perkusyjnym charakterze. Jest krótki w brzmieniu i porównywalny z Bartokowskim pizzicato na instrumentach smyczkowych, może być również początkiem dłuższego dźwięku. Pierwszym najłatwiejszym krokiem do wydobycia slaptonu jest zassanie stroika przy zamkniętym wlocie ustnika (np. ręką). Dźwięk odklejanego stroika od ustnika będzie najlepszym wzorem brzmienia slaptonu. Prawidłowym sposobem wykonywania tej techniki nie jest jednak zasysanie powietrza, a dmuchanie do instrumentu. Można to porównać do badzo mocnego artykułowania głoski „t”. Język jest przyklejony do podniebienia i równocześnie naciska mocno na stroik tak aby ten całą swą powierzchnią dolegał do ustnika. Następnie podczas wdmuchiwania powietrza szybkie „oderwanie” go od ustnika powoduje odgłos „plaśnięcia”.Aparat zadęcia powinien być niezmienny, to jedynie język i strumień powietrza biorą udział w tej artykulacji. Górna granica prędkości przy tej artykulacji to 80 dla szesnastek. Język męczy się tutaj zdecydowanie szybciej niż

w przypadku tradycyjnego staccato. Slaptony mogą być tylko początkiem dźwięku, nie jest możliwe zakończenie dźwięku artykulacją tego typu.

Slaptony dzielimy na:

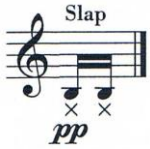
SLAPTONY STANDARDOWE



Przykład 68. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

Dźwięk rozpoczęty tą artykulacją ma czystą intonację a jego zakres dynamiczny w zawiera się między p a fff. Ten typ slaptonów wykorzystany jest w *La Nuit de Dinant.*

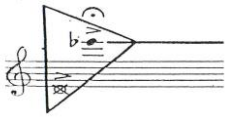
SLAPTONY SUCHE (SECCO SLAP)



Przykład 69. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

W artykulacji tej jedynie perkusyjny odgłos jest słyszalny, bez sprecyzowanej wysokości dźwięku. Aparat zadęcia powinien być rozluźniony – w ten sposób rezonans instrumentu jest wyciszony. Odgłos secco slap to często porównywane jest przez saksofonistów do brzmienia „drewnianego dźwięku". Slaptony tego typu mogą być wykonywane jedynie staccato lub pizzicato w dynamice pp – mf.

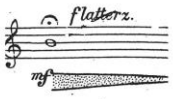
SLAPTONY OTWARTE (OPEN SLAP)



Przykład 70. Ryo Noda, *Murasaki no Fuchi*

Przy wykonywaniu tej artykulacji zadęcie jest gwałtownie otwierane w momencie ataku dźwięku. Artykulacja ta ma zastosowanie jedynie przy krótkich, pojedynczych dźwiękach, ze względu na brak zachowania stabilności aparatu zadęcia. Jej charakter jest bardzo wybuchowy i gwałtowny. Zakres dynamiczny w jakim może być wykonywana to mf–fff. Aparat zadęcia w trakcie wykonywania open slap jest otwierany. Nie przedłuża on zatem długości instrumentu, dlatego też wysokości poszczególnych dźwięków są nieco wyższe niż w przypadku tradycyjnego sposobu gry. Otwarte slaptony nie mogą być wykonywane w szybkim tempie ani seriami, ze względu na niestabilność aparatu zadęcia przy każdorazowym ataku.

FRULLATO



Przykład 71. Ryo Noda, *Improvisation I*

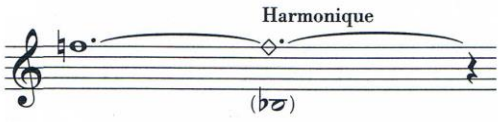
Frullato na saksofonie można wykonywać w dwojaki sposób. Podstawowy polega na wprowadzeniu języka w ruch (w trakcie gry), w taki sposób jak podczas ciągłego wypowiadania głoski „r". Należy przy tym pamiętać, że język wibruje przy podniebieniu i nie może dotykać ustnika ani stroika, w przeciwnym razie frullato nie zabrzmi. Innym sposobem wykonywania tej techniki jest artykułowanie francuskiego „r", tzw. „gardłowego". Ten typ frullato jest mniej intensywny w porównaniu do tradycyjnego. W pewnych wypadkach, najczęściej gdy wykonawca z powodów fizjonomicznych nie jest w stanie artykułować głoski „r" w sposób ciągły, można użyć techniki growl. Frullato możliwe jest do wykonywania w całej skali instrumentu, jednakże trzeba pamiętać, że w rejestrze altissimo zastosowanie ma jedynie frullato gardłowe ze względu na zmienną pozycję języka i krtani przy wydobywaniu poszczególnych dźwięków. Zakres dynamiczny frullato mieści się między p a ff

BARWA

Każdy wykonawca grający muzykę Ryo Nody i zajmujący się współczesną literaturą saksofonową zmuszony jest do operowania różnymi barwową.

Obserwując saksofon w klasyce XIX i XX wieku, awangardzie, jazzie, muzyce popularnej czy folkowej łatwo można dostrzec jego możliwości barwowe w postaci elastycznego łączenia się z innymi instrumentami. Odpowiedni wybór materiału (ustnik, stroik) odgrywa określoną rolę w tworzeniu konkretnej barwy, lecz najważniejszym elementem przy uzyskiwaniu pełnego kolorytu brzmieniowego jest dbałość o takie parametry jak: napięcie warg, kąt strumienia powietrza, jego ciśnienie, pozycja krtani, podparcie przepony itd. Wszystkie te elementy składające się na aparat zadęcia mają największy wpływ na jakość dźwięku. Podstawowym czynnikiem przy tworzeniu pełnej palety brzmieniowej jest nauka klasycznego aparatu zadęcia, jednakże trzeba również pamiętać o jego elastyczności i możliwości zmian. Solidny aparat zadęcia jest niezbędny do osiągnięcia pięknego, pełnego dźwięku i pozwala na swobodną artykulację. Muzyka Nody i cała współczesna literatura saksofonowa wymaga od wykonawcy swoistej „wirtuozerii" aparatowej. W wirtuozerii tej zawiera się elastyczność zadęcia.

TONY HARMONICZNE, ALIKWOTY

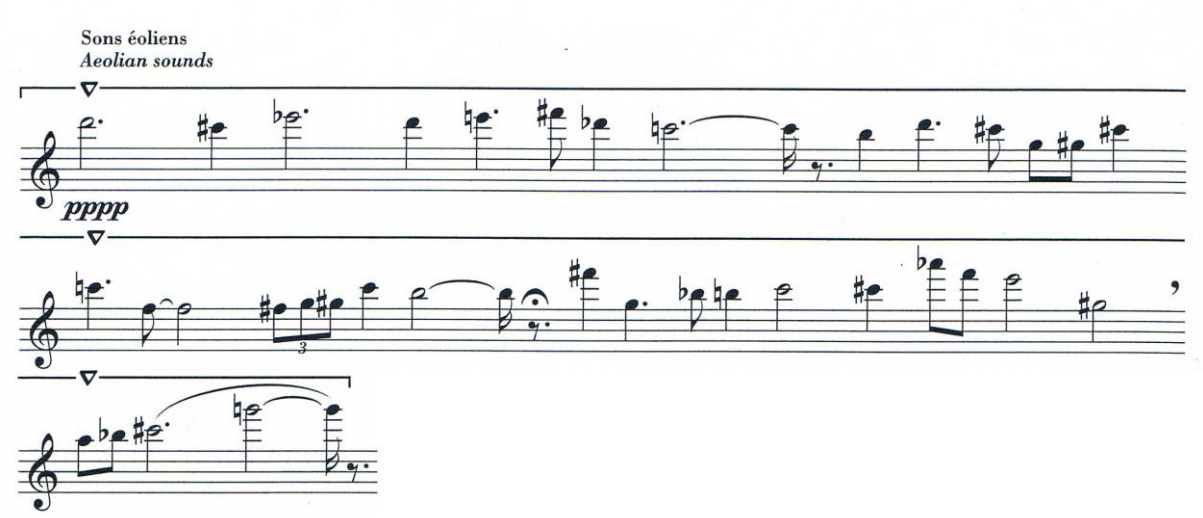


Przykład. Ryo Noda, *Fantaisie et Danse*

Tony harmoniczne – alikwoty, są stosunkowo łatwe do wydobycia na saksofonie. Z powodu stożkowatej budowy instrument wytwarza cały szereg naturalnych alikwotów, które mogą być wykonywane jako tony harmoniczne na pięciu najniższych półtonach. Tworzy się je przez odpowiednie napięcie aparatu zadęcia i budowanie rezonansu wewnątrz aparatu gry (pozycja krtani i języka, otwarcie lub zamkniecie gardła). W trakcie wykonywania dźwięków szeregu harmonicznego począwszy od najniższego, największe zmiany następują w okolicy gardła i krtani. Im wyższe tony harmoniczne są wykonywane, tym wzmaga się uczucie wąskiego gardła. Punkt rezonansowy zostaje wówczas przesuwany gardła do nosa i głowy. Można to porównać do śpiewu wysokich tonów i podobnego odczucia wewnątrz aparatu zadęcia. Podobnie jak w śpiewie, tutaj również należy odszukać swojej indywidualnej pozycji gardła i miejsca rezonansu wewnątrz czaszki.

Saksofonowy dźwięk harmoniczny jest bardziej zapowietrzony, mniej barwny. Tą jakość dźwięku można zaobserwować w szczególności przy 12 harmonicznej od tonu podstawowego. Opanowanie tej tej techniki jest niezwykle pomocne przy praktyce multifonów. Pozwoli wykonawcy wyodrębnić poszczególne dźwięki z wielodźwięku lub sprawić, że będzie on bardziej zwarty w brzmieniu. Sigurd Rasher w książce *Top Tones for the Saxophone* w sposób szczegółowy opisuje tę technikę i przedstawia szereg ćwiczeń pomocnych w jej opanowaniu.

SUBTONY, DŹWIĘKI AEOLICZNE, (AEOLIAN SOUNDS, SON-EOL)



Przykład 73. Ryo Noda, *La nuit de Dinant*

Technika subtonowa polega na rozluźnionym sposobie gry (najczęściej) niskich dźwięków i zaczerpnięta jest z muzyki jazzowej. Gra w ten sposób powoduje, że dźwięk staje się bardzo miękki, zapowietrzony, usunięte zostają z niego wyższe tony harmoniczne. Ponieważ na saksofonie (ze względu na jego koniczną budowę) trudno wydobyć dźwięki pierwszej kwinty od b w dynamice pp, technikę tę stosuje się tu w szczególności. Dzięki odpowiedniemu układowi zadęcia większa część górnych tonów harmonicznych zostaje

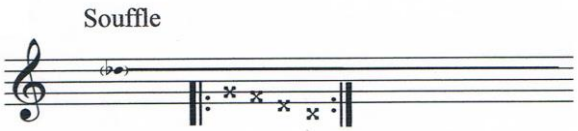
zamknięta, przez co dźwięk staje się matowy. Różnica między pełnym dźwiękiem a subtonem jest bardzo wyraźnie słyszalna. Płynne przejście z pełnego dźwięku na subton i odwrotnie jest bardzo trudne do zrealizowania ze względu na zmiany w aparacie zadęcia. Na saksofonie możliwe są do wykonania dwie techniki subtonowe

Pierwsza polega na położeniu języka na stroiku w trakcie gry, w taki sposób aby język całkowicie go pokrył. Można też dotykać krawędzi stroika jedynie samą końcówką języka zaraz za dolną wargą W ten sposób stroik jest stłumiony i powstaje subton. W technice tej dolna warga musi być nieco bardziej wywinięta na zewnątrz. W tym samym czasie aparat zadęcia jest rozluźniony. Co najważniejsze w tej technice, to odpowiednie ciśnienie powietrza w stosunku do pozycji języka, w tym celu pomocnym czynnikiem jest napełnienie jamy ustnej powietrzem

Druga technika polega na grze z mniejszą głębokością ustnika w ustach. Oznacza to, że dolna warga dotyka krawędzi stroika. Aparat zadęcia powinien być bardzo luźny. W ten sposób stroik jest tłumiony, gdyż nie znajduje się w takiej samej pozycji pomiędzy górnymi i dolnymi zębami jak przy tradycyjnym układzie zadęcia. Górne zęby mogą być oderwane od ustnika w taki sposób, że ten opiera się jedynie na górnej i dolnej wardze. Dzięki tej technice możliwe jest rozpoczęcie dźwięku z zupełnej ciszy. Szybkie zmiany między tradycyjnym sposobem gry a subtonami nie są możliwe. Najczęściej subtony występują jako dłuższe sekcje lub pojedyncze dźwięki.

Nowoczesne techniki gry wciąż się rozwijają, często są wynikiem połączenia kilku już istniejących. Pisząc o Nodzie i jego wpływie na rozwój literatury saksofonowej, nie sposób nie wspomnieć o technikach, których co prawda nie znajdziemy w jego twórczości, ale na stałe wpisały się we współczesną literaturę saksofonową.

SZUMY POWIETRZA (AIR – TONE, AIR-SOUNDS)



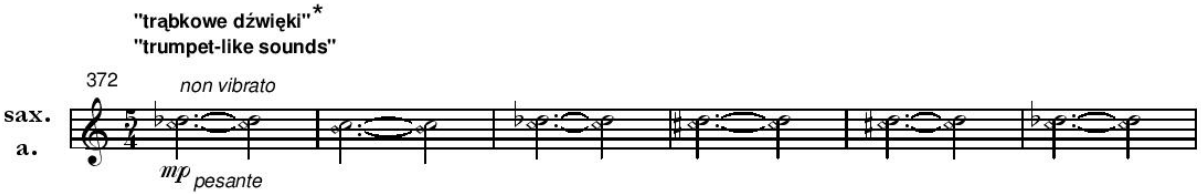
Przykład 74. Paulina Załuska, *Flumen*

Technika ta może być wykonywana we wszystkich rejestrach saksofonu. Zakres dynamiczny tego efektu to pp – mf, może być wzmocniony przez uformowanie odpowiedniej spółgłoski w jamie ustnej, w trakcie wdmuchiwania lub wdychania powietrza. Korpus saksofonu działa w tym przypadku na zasadzie rezonatora, z tego też względu odgłos wdychanego powietrza jest zdecydowanie łagodniejszy w porównaniu do wydmuchiwanego. Innym sposobem na wzmocnienie dynamiczne tej techniki jest dmuchanie do instrumentu z odległości ok. 1 – 2 cm. Powoduje to dodatkowo odgłos syku (na zewnątrz instrumentu). Szumy można uzyskać przy jednym palcowaniem, aczkolwiek zastosowanie tradycyjnego palcowania skali spowoduje powstanie skali szumów od niskiego do wysokiego. Technikę

tę można łączyć z glissandem, czasem wykonuje się ją bez ustnika, wdmuchując powietrze bezpośrednio do szyjki saksofonu.

Przejście z air sounds do tradycyjnego sposóbu gry nie jest łatwe na instrumentach dętych stroikowych, w porównaniu z instrumentami gdzie aparat zadęcia jest otwarty (jak np. w przypadku fletu). Zwłaszcza w skrajnych rejestrach przejścia takie są niezwykle trudne i często może dojść do załamania dźwięku. W trakcie grania air sounds powietrze jest bardzo szybko wydmuchiwane z płuc, przez co nie jest możliwe granie dłuższych fragmentów w ten sposób.

DŹWIĘKI TRĄBKOWE (ALLA TROMBA, TRUMPET-LIKE SOUNDS)



Przykład 75. Wojciech Ziemowit Zych, *Kooperatywa I,* takty: 372 – 377

Jest to technika polegająca na grze bez ustnika, z aparatem zadęcia uformowanym w ten sam sposób, jak na trąbce czy innych instrumentach dętych blaszanych. Wargi lekko ściśnięte razem dociskane są do górnej krawędzi szyjki instrumentu, a powietrze wdmuchiwane jest do instrumentu przez mały otwór w ustach bez nadmiernego ciśnienia. W ten sposób wargi odpowiedzialne są za wprowadzanie powietrza w wibrację. Przy grze niskich rejestrów ciśnienie powietrza i mięśnie warg są bardziej zrelaksowane niż w przypadku dźwięków rejestru wysokiego. Ze względu na skrócenie długości saksofonu (zdjęcie ustnika), wysokości dźwięków grane techniką alla tromba są wyższe niż podczas tradycyjnego sposobu gry. Dłuższe fragmenty grane tą techniką mogą być wykonywane przez umieszczenie w szyjce saksofonu odpowiedniej długości rurki z mosiądzu czy metalu, a nawet ustnika trąbkowego. Wykonawcy powinni sami znaleźć swoje indywidualne palcowanie poszczególnych dźwięków. Jakość i barwa dźwięków granych tą techniką jest dosyć surowa. Choć dokładna intonacja jest możliwa przy tym sposobie gry, to pewne rozmycia intonacyjne są cechą charakterystyczną alla tromba. Zakres dynamiczny tej techniki to p-f.

PODSTAWOWE ĆWICZENIA

Przed przystąpieniem do wykonawstwa nowoczesnych technik trzeba zrozumieć, że prawidłowe uformowanie i elastyczność aparatu gry (jama ustna, krtań, język, przepona itd.), są podstawowym warunkiem ich opanowania. Prawidłowo uformowany aparat gry gwarantuje zdolność prawidłowej intonacji, odpowiedniego kształtowania fraz, zarówno w trakcie wykonywania repertuaru współczesnego jak również klasycznego. Elastyczność ta nie jest przypisana tylko i wyłącznie saksofonowemu aparatowi. W trakcie gry na instrumentach dętych blaszanych, czy podczas występów wokalnych podobna kontrola wyżej

wymienionych elementów jest również niezbędna. W istocie plastyczność aparatu gry jest najbardziej integralną częścią instrumentów dętych drewnianych, blaszanych i wykonań wokalnych.[26]

ĆWICZENIA NA USTNIKU

Każdy saksofonista, zajmujący się muzyką Ryo Nody i muzyką współczesną musi być elastyczny w formowaniu odpowiedniego aparatu gry. Podstawą do osiągnięcia prawidłowego warsztatu, co za tym idzie elastyczności, jest umiejętność uzyskania odpowiedniego dźwięku na samym ustniku. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest zalecenie Eugene Rousseau do uzyskania prawidłowej wysokości dźwięku na ustniku:

Prostym testem aby sprawdzić prawidłowość zadęcia i odpowiednie ciśnienie strumienia powietrza jest gra w następujący sposób: dmuchając w ustnik na poziomie dynamicznym fortissimo powinniśmy uzyskać następujące wysokości: w przypadku saksofonu altowego a^2, saksofonu tenorowego g^2 i saksofonu barytonowego es^2. [27]

Fundamentalnym ćwiczeniem jest gra na samym ustniku w ten sposób aby uzyskać pełną możliwą do wykonanie skalę od najwyższego dźwięku (w większości przypadków jest to c^6, oczywiście zależy to również od rodzaju ustników), przechodząc płynnie do najniższego (w większości przypadków będzie to c^5). Aby osiągnąć interwał oktawy na samym ustniku, wykonawca musi umieć panować nad kilkoma elementami: siłą docisku stroika, pozycją szczęki, pozycją krtani i podparciem słupa powietrza za pomocą przepony. Ważnym elementem jest ograniczenie, a właściwie stabilność pozostałych mięśni mających wpływ na aparat gry (zadęcie). (…) *Najważniejszym czynnikiem jest zachowanie stabilności mięśni zadęcia, przy dużym skoncentrowaniu na ruch języka. Podczas wdmuchiwania powietrza staramy się przesuwać go do różnych pozycji…*[28]

Wykonawca musi utrzymać żuchwę w tej samej pozycji, w całej skali ustnika, szczególnie w niskim rejestrze aby dźwięk nie stał się rozproszony i ziarnisty. Wszelkiego rodzaju zmiany nacisku na stroik sprawią, iż barwa dźwięku będzie się zmieniać od ostrej po niewyrazistą i niestabilną. Jedynym wyjątkiem, który obejmuje delikatny ruch żuchwy jest vibrato. Kluczem do utrzymania klarowności i przejrzystości brzmienia dźwięku z vibrato jest zastosowanie jak najmniejszego ruchu dolnej szczęki. Wskazówką może okazać się skierowanie myśli o ruchu w kierunku stawów żuchwowych, a nie samej żuchwy.

Kolejnym ważnym ćwiczeniem jest opanowanie skoków interwałowych na ustniku. Wykonawca musi nauczyć się w obrębie oktawy możliwej do wykonania na ustniku począwszy od najwyższego dźwięku schodzić chromatycznie w dół wracając między poszczególnymi dźwiękami chromatycznymi do najwyższego. Istotnym elementem

---

[26] Nathan Nabb, *The Contemporary Saxophonist: A Pedagogical and HistoricalPerspective,* Northwestern University, 2008, s. 52, tłum.: Ł. Nędza

[27] Eugene Rousseau, *Saxophone Tone Quality,* The Instrumentalist 16.10.1962, s. 44-5, tłum.: Ł. Nędza

[28] Donald Sinta *Voicing An Approach the Saxophone's Third Register,* Blaise publishing, 1988, s. 7, tłum.: Ł. Nędza

w powyższym ćwiczeniu jest pozycja języka i krtani. Saksofonista nie ma możliwości zmiany wysokości dźwięku przez zmianę ciśnienia powietrza czy ruch żuchwy. Trudność tego ćwiczenia polega na dokładnym określeniu pozycji języka i krtani tak aby świadomie uzyskać odpowiednią wysokość dźwięku, przy jednoczesnym utrzymaniu jednolitej barwy w całej skali ćwiczenia.

EKSTREMALNA DYNAMIKA

W celu prawidłowego wykonania kompozycji Ryo Nody i innych utworów, będących kanonem współczesnej literatury saksofonowej, wykonawca zmuszony jest do praktyki skrajnych dynamik, w celu uzyskania odpowiedniej dramaturgi dzieła. Nagłe, dramatyczne zmiany dynamiczne znajdujące się w utworach Nody są dużym wyzwaniem dla wykonawcy, szczególnie w obrębie kontroli intonacji i jednakowej barwy instrumentu. Ze względu na stożkową budowę instrumentu, uzyskanie niskiej i subtelnej dynamiki w dolnym rejestrze staje się dużym wyzwaniem dla wykonawcy. Niewątpliwie najważniejszym elementem, który pozwala swobodnie poruszać się w tym rejestrze jest pełna kontrola przepony, co za tym idzie panowanie nad podparciem. Wskazówką może okazać się nabieranie nieco mniejszej ilości powietrza, przez co możemy swobodnie zwiększyć siłę podparcia. Praktyka rozpoczynania i kończenia dźwięków w sposób niente, w całej skali instrumentu jest jedną z najważniejszych, potrzebnych do kontrolowania miękkiej dynamiki, tak często występującej w dziełach Nody.

BARWOWOŚĆ

Saksofony posiadają cztery rejestry: niski, średni, wysoki, altisimo. Każdy wykonawca powinien umiejętnie łączyć je jedną spójną barwą. Pracując nad osiągnięciem oczekiwanej barwy instrumentu należy pamiętać o specyfice poszczególnych rejestrów. W rejestrze niskim – pierwszej kwincie licząc od najniższego dźwięku możliwego do wykonania na saksofonie (b), możliwości miękkiej gry są ograniczone. Dźwięki tego rejestru są pełne, nasycony tonami harmonicznymi. Niższy rejestr środkowy (od f^1 do cis^2) nie ma żadnych ograniczeń jeśli chodzi możliwości dynamiczne i artykulacyjne. Wyższy rejestr środkowy (od d^2 do c^3) zachowuje się podobnie do poprzednio wymienionego i wykazuje się pełną brzmieniowością. Rejestr wysoki (od cis^3 do fis^3) jest jasny w swoim brzmieniu ze względu na krótki słup drgającego powietrza w saksofonie. Rejestr altissimo jest najtrudniejszy w osiągnięciu spójnego brzmienia z pozostałymi rejestrami. Wiąże się to z ciągle zmienianą pozycją krtani przy graniu poszczególnych dźwięków. Niewątpliwie najważniejszym elementem w tworzeniu kolorytu barwowego jest poprawnie działający aparat zadęcia. Należy zauważyć, że jest on indywidualny dla każdego wykonawcy. Odpowiednie formowanie przestrzeni jamy ustnej w trakcie gry, za pomocą samogłosek (A, E, I, O, U), spowoduje zmienność barwy lub doprowadzi do większego „otwarcia” lub „zamknięcia” dźwięku. Ponadto otwarcie gardła, w sposób w jaki wypowiada się samogłoskę „O” stworzy dużą przestrzeń wewnątrz jamy ustnej, niezbędną do wykonywania

niektórych multifonów i tonów harmonicznych. Wargi które odgrywają ogromną rolę przy powstawaniu samogłosek mają ograniczony ruch ze względu na zamknięty aparat zadęcia podczas gry. Kolejny czynnik odgrywający dużą rolę w kreowaniu barw to kąt strumienia powietrza pod jakim wpada do ustnika. Dla przykładu strumień powietrza kierowany do ustnika od dołu będzie niezwykle pomocny przy wykonywaniu subtonów, dźwięków w dynamikach ppp-p, czy miękkich multifonów.

Funkcjonowanie aparatu zadęcia daje się doskonale zaobserwować podczas wykonywania multifonów o 3, 4 dźwiękach składowych. Można poczuć tutaj jak uformować aparat zadęcia w celu uzyskania wszystkich dźwięków składowych danego multifonu. Tony wysokie w opozycji do niskich wymagają zwiększenia napięcia mięśni warg i zwiększenia ciśnienia strumienia powietrza.

Użycie miękkich stroików czy różnych ustników do realizacji pewnych pomysłów dźwiękowych nie zawsze przynosi zamierzony efekt. W rzeczywistości doświadczony wykonawca dostosuje swój aparat gry do twardości stroika i rodzaju ustnika. To nie ustnik, czy stroik mają największy wpływ na rodzaj dźwięku, ale sposób gry i indywidualna koncepcja dźwięku każdego wykonawcy.

PODSUMOWANIE

Połączenie nowoczesnej estetyki saksofonowej z technikami shakuhashi, elementami nowoczesnego języka muzycznego i muzyką programową powodują, że współczesna literatura saksofonowa staje się niejako wizytówką instrumentu, oddaje pełną paletę jego możliwości. Jest tworem oddającym miejsce saksofonu we współczesnym świecie. Muzyka Nody jest najprawdopodobniej najlepszym wstępem do muzyki współczesnej, ze względu na jej piękno i może prowadzić do miłości muzyki nowoczesnej. Być może najważniejszą zasadą długowieczności i żywotności muzyki Nody jest to, że nowoczesne środki wyrazu nie są punktem centralnym jego dzieł. Kompozytor nie kataloguje tych środków, a stosuje je do przedstawienia swoich ideałów muzycznych, związanych głęboko z estetyką Japońską. Jeśli wykonawca szuka bardziej „kulturowo świadomej" interpretacji, jest zmuszony do wgłębienia się w estetykę Japonii i technik shakuchashi aby wykonywane utwory stały się bardziej wyraziste i oddały ducha tej muzyki.

Mnogość ekspresyjnych możliwości saksofonu jest ogromna. Nie jest zaskoczeniem, że często porównuje się go do ludzkiego głosu, ze względu na jego możliwości realizowania wszelkich niuansów związanych z barwą. Realizacja tych niuansów nie tworzy jednak muzyki. Każdy saksofonista musi opanować wszystkie techniki wykonawcze w służbie idei muzycznej. Muszą się one stać częścią jego indywidualnego języka muzycznego.

Rozdział IV
WPŁYW RYO NODY NA SAKSOFONOWĄ TWÓRCZOŚĆ KOMPOZYTORÓW EUROPEJSKICH XX I XXI WIEKU

Saksofon, jako instrument skonstruowany w połowie XIX wieku, stosunkowo długo torował sobie drogę do uzyskania statusu pełnowartościowego instrumentu orkiestrowego czy w muzyce kameralnej. Znacznie szybciej zaznaczyła się obecność saksofonu w muzyce popularnej – w tym również i w jazzie. Być może właśnie z tego powodu dla części kompozytorów saksofon był niejako „podejrzany", stanowił źródło brzmienia obarczonego skojarzeniami z muzyką nieuznawaną przez twórców tzw. muzyki wysokiej. Kiedy jednak po zakończeniu działań wojennych w roku 1918 sztuka europejska uległa głębokim przewartościowaniom, saksofon stał się nagle wysoce atrakcyjnym medium. Otwarcie się środowiska kompozytorskiego na nowy instrument najszybciej dokonało się we Francji – kraju, w którym okres międzywojenny przyniósł niebywałą popularność nurtu neoklasycystycznego. Większość nowo powstałych wówczas dzieł przeznaczonych na saksofon solo bądź kameralnych utrzymana była właśnie w stylistyce neoklasycystycznej – owo połączenie „neoklasycyzm – saksofon" stało się wręcz idiomatyczne, szczególnie w muzyce francuskiej. Sytuacja taka trwała dość długo, pozostawiając głęboki ślad na współczesnej literaturze saksofonowej.

Nowatorskie „podejście" twórców do możliwości tego instrumentu wymagało całkowitego przewartościowania dotychczasowych paradygmatów estetycznych. Aby takie przewartościowanie mogło zaistnieć, potrzeba wyrazistego przykładu – pojawienia się zjawiska, które dokonuje wyłomu, czy też wręcz rewolucji w postrzeganiu danego instrumentarium bądź środków. Tak jak pełne uwolnienie się z okowów systemu dur-moll było możliwe dopiero po przyswojeniu przez środowiska twórcze techniki dwunastotonowej i dokonań Antona Weberna, tak odnowienie oblicza muzyki saksofonowej XX wieku stało się możliwe po odważnych przedsięwzięciach kompozytorów związanych z Awangardą – wśród których poczesne miejsce zajmuje nazwisko Ryo Nody.

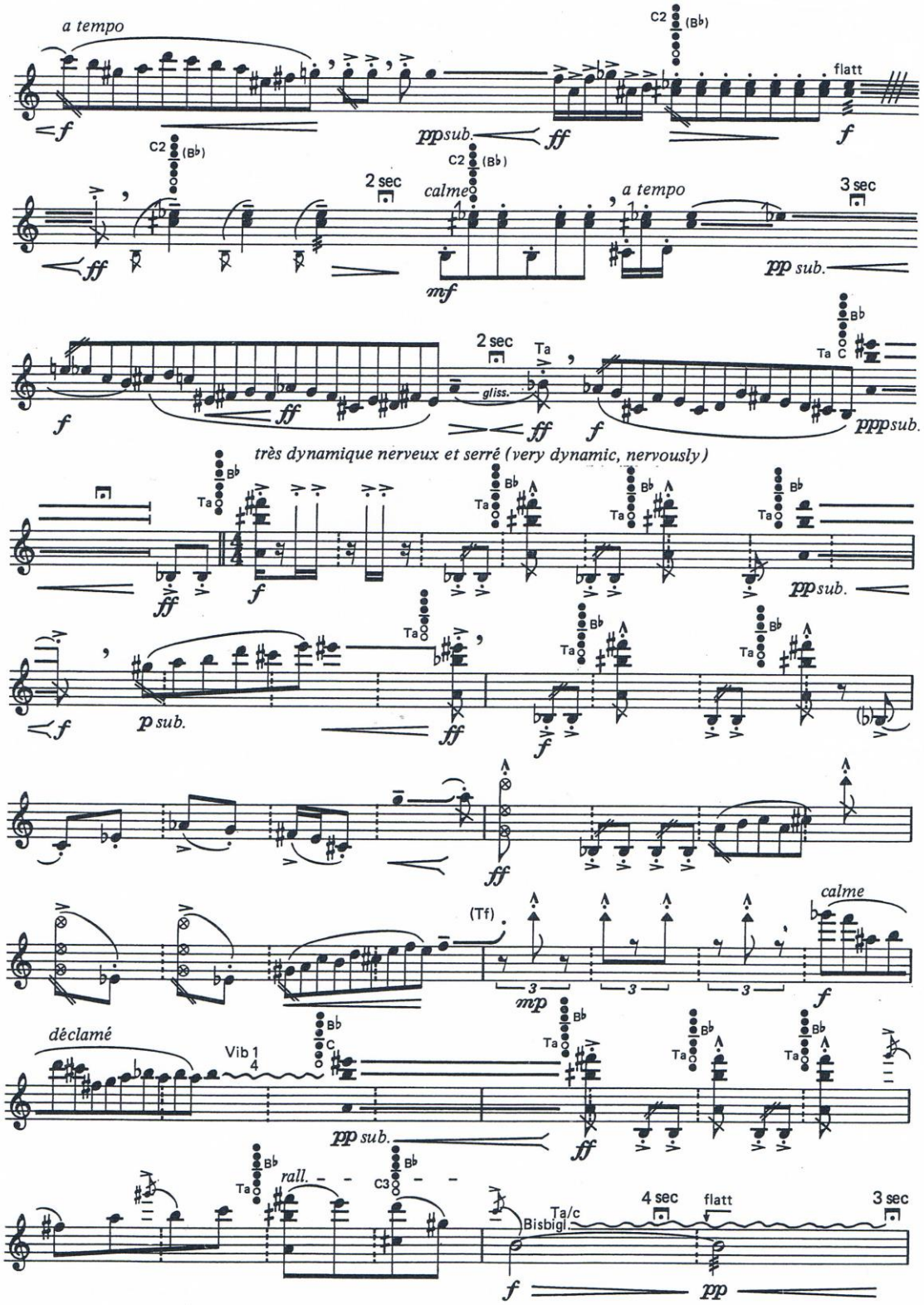
Twierdzenie, iż Ryo Noda był jednym z tych twórców, którzy nadali muzyce saksofonowej zupełnie nowe oblicze, nie jest pozbawione przesłanek. Śledząc ewolucję współczesnej literatury saksofonowej uważny badacz napotka elementy wspólne dla wielu dzieł muzycznych, których proweniencja zdaje się sięgać do dorobku Nody. Czynnikiem o generalnym znaczeniu, wyraźnie zaznaczonym w estetyce japońskiego kompozytora i pojawiającym się w muzyce twórców europejskich, jest w moim odczuciu zmiana koncepcji organizacji czasu. O ile w okresie dominacji stylistyki neoklasycystycznej bądź neoromantycznej (lata trzydzieste, czterdzieste i początek pięćdziesiątych XX wieku) czas był ujmowany niejako schematycznie, „uwięziony" w „klatce" równomiernego tempa, jednolitego metrum i tendencji do motoryki, o tyle wpływ Awangardy spowodował odejście od schematyzmu i potraktowanie czasu w sposób daleko bardziej płynny, niestabilny, znacząco zwiększa się również swego rodzaju „ambitus" rytmiczny (czyli zakres

wykorzystywanych wartości). W partyturach utworów Ryo Nody często brakuje kresek taktowych, dzięki czemu znacznie większego znaczenia nabiera pierwiastek improwizacyjny i ekspresyjny.

Nowatorskiemu potraktowaniu czasu towarzyszy emancypacja barwy brzmienia. Noda znacząco rozwinął panoramę kolorystyczną muzyki, sięgając po niespotykane wcześniej efekty brzmieniowe – m.in. wielodźwięki (multifony), dźwięki slap tongue, odgłosy stukania klap instrumentu i wiele innych. Cechy te przemawiają za priorytetową rolą rozwiązań sonorystycznych – choć estetyka japońskiego kompozytora nie jest tożsama z estetyką sonoryzmu. Sonoryzm bowiem dążył do marginalizacji czynnika wysokościowego i harmonicznego, w utworach Ryo Nody natomiast elementy te nadal odgrywają ważną rolę w kształtowaniu narracji i wpływają na płaszczyznę ekspresyjną muzyki. Oryginalność jego dzieł zawiera się właśnie w jedynym w swoim rodzaju połączeniu nowoczesnej brzmieniowości z elementami harmoniki bądź melodyki pentatonicznej. Pozwala to na silne zaznaczenie ekspresyjnej proweniencji i podkreślenie „japońskich korzeni" w muzyce.

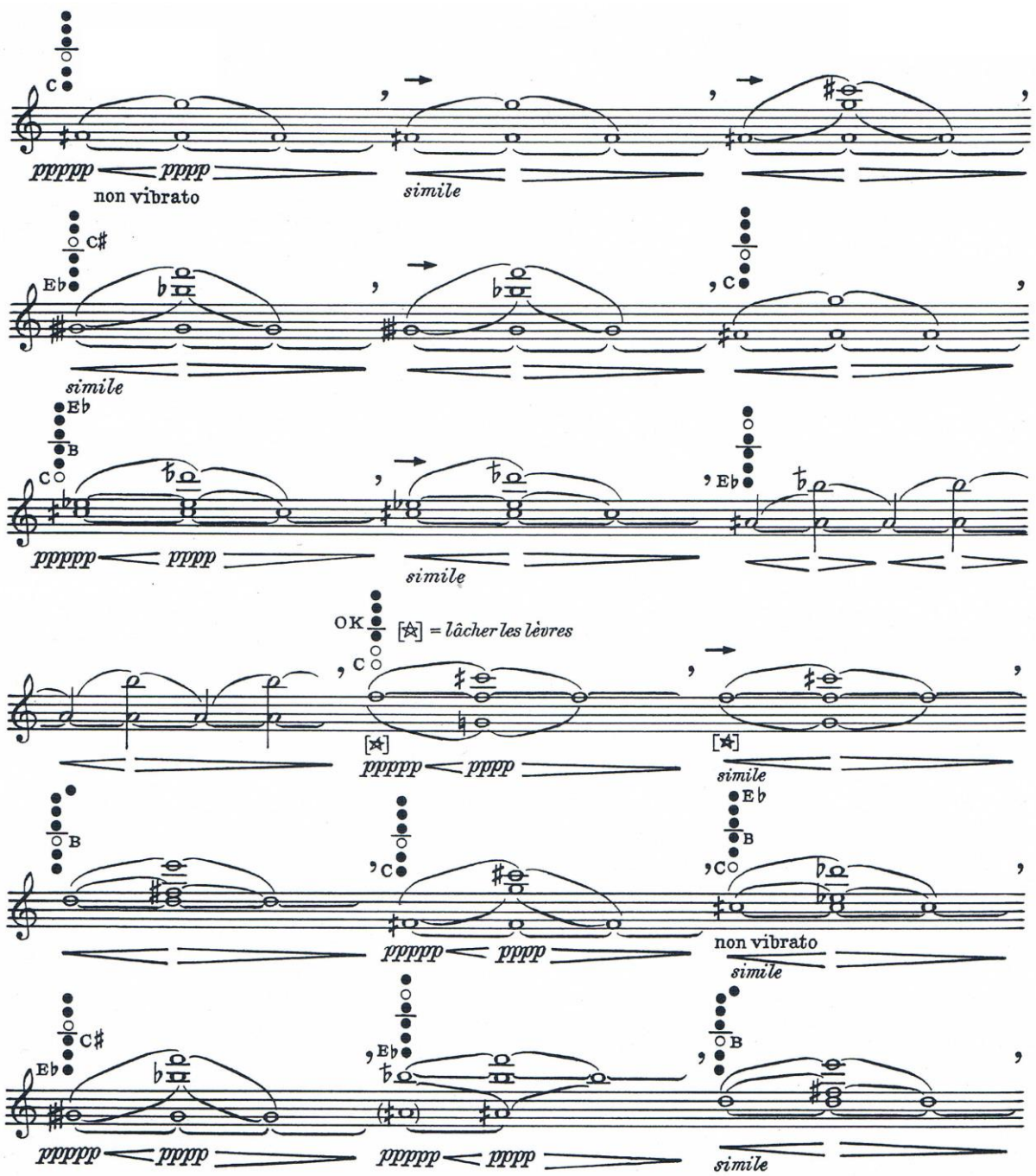
Doniosłość rozwiązań Nody w zakresie muzyki saksofonowej przejawia się w obecności ich wpływów na twórczość współczesnych kompozytorów podejmujących ów wątek we własnych przedsięwzięciach artystycznych. Co ciekawe i godne podkreślenia, oddziaływanie idei i rozwiązań Nody rzadko przybiera postać prostego naśladownictwa. O wiele częściej dokonania japońskiego twórcy inspirują innych kompozytorów do poszukiwania własnych ścieżek realizacji rozmaitych problemów – co świadczy o uniwersalizmie języka muzycznego Ryo Nody. Ślady tych wpływów pozwolę sobie zarysować na przykładzie dzieł czołowych przedstawicieli nurtu saksofonowego.

Bez wątpienia jednym z najbardziej liczących się kompozytorów – autorów dzieł przeznaczonych na saksofon jest Christian Lauba. Spod jego pióra wypłynęło wiele bardzo interesujących, oryginalnych tworów, łączących szeroko pojętą tradycję z wybitnie świeżymi, atrakcyjnymi rozwiązaniami brzmieniowymi i fakturalnymi. To, co łączy Nodę i Laubę, zaznacza się na płaszczyźnie organizacji czasu oraz funkcjonowaniu efektów brzmieniowych w procesie kształtowania narracji. W *Hard* na saksofon tenorowy solo Christiana Lauby pojawia się wyrazisty wątek wirtuozowski – niespokojna, wręcz nerwowa nić narracji składa się z mocno zarysowanych, niekiedy wręcz agresywnych gestów motywicznych, przeplatanych chwilami zastygnięcia, zawieszenia narracji na długo wytrzymywanych tonach pojedynczych bądź wielodźwiękach (multifonach). Owe zatrzymane dźwięki i współbrzmienia ulegają deformacji (stopniowo rosnąca wibracja, „włączenie" artykulacji frullato, przednutki). Oparcie się na kontraście, jako głównej metody różnicowania napięcia w muzyce to kolejny czynnik wspólny dla estetyki Nody i Lauby. Kontrast ów zaznacza się zarówno na płaszczyźnie dynamiki (zestawienia ff – pp), w zakresie barwy (brzmienia ostre, wyraziste „zderzane" z miękkimi i łagodnymi), artykulacji oraz ruchu (sąsiedztwo gwałtownych gestów i zatrzymanych tonów). Na tle kontrastujących zestawień funkcjonujących jako swego rodzaju „motor" napędzający rozwój napięcia muzyki, niezwykle oryginalnie prezentują się płynne metamorfozy materiału.

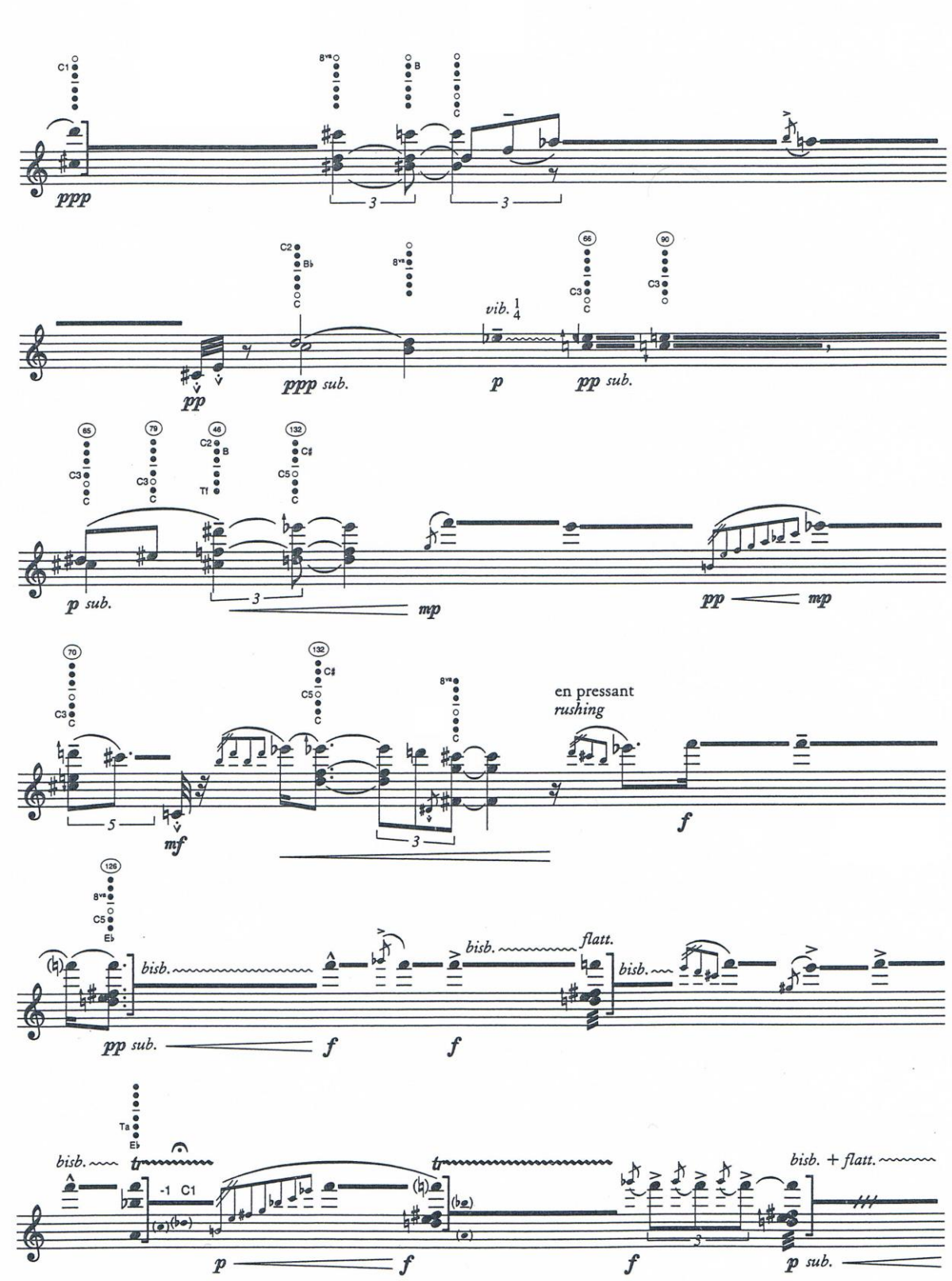


Przykład 76. Cristian Lauba, *Hard*

Zwracam tutaj uwagę na zjawiskowe wykorzystanie nabrzmiewania multifonów, obecne zarówno w muzyce Nody (m.in. *Requiem*), jak i Lauby *(Savane)*.



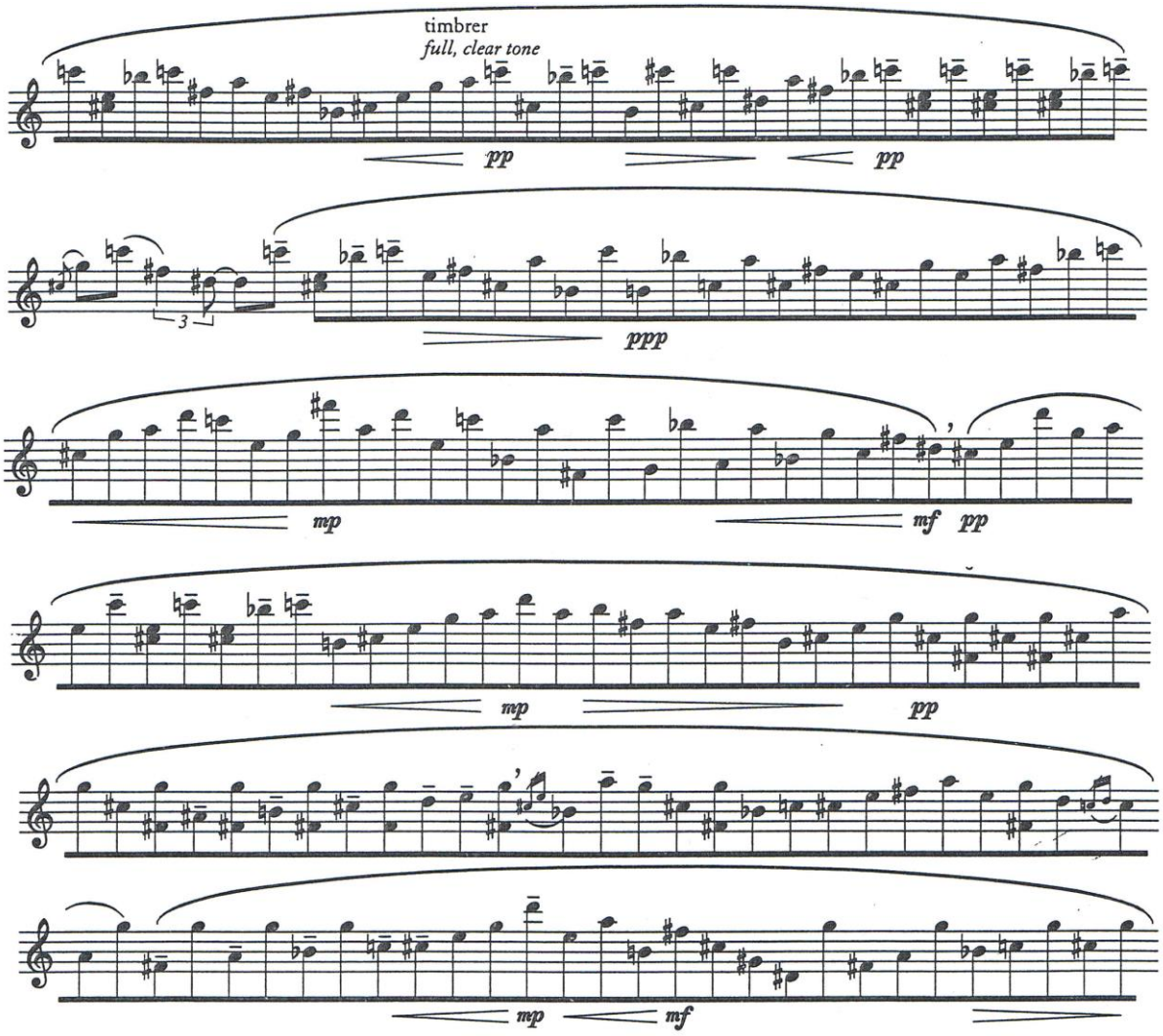
Przykład 77. Ryo Noda, *Requiem*



Przykład 78. Cristian Lauba, *Savane*

Ten oryginalny, nowatorski środek wskazuje ewidentnie na awangardowy światopogląd artystyczny obu kompozytorów, dla których świadomość możliwości instrumentu jest fundamentalnym warunkiem kształtowania własnego języka muzycznego.

Pomimo wielu podobieństw obie omówione pokrótce estetyki różnią się dość wyraźnie za sprawą odmiennego podejścia Lauby i Nody do kwestii organizacji wysokościowej. Język muzyczny Lauby jest zdecydowanie atonalny, natomiast Ryo Noda z reguły ciąży ku strukturom modalnym – obecna w jego muzyce aura pentatoniki czy innych skal czyni z jego stylu zjawisko jedyne w swoim rodzaju. Co ciekawe – obaj wspomnieni twórcy chętnie sięgają po tradycje natury folklorystycznej: Noda związany jest z muzycznymi korzeniami swego kraju, zaś Lauba kreuje niezwykły świat dźwiękowych reprezentacji m.in. tradycji afrykańskich (znakomite utwory *Savane, Jungle* i in.). Ich stronę wyrazową silnie determinuje pierwiastek improwizacyjny, który np. w *Jungle* przejawia się w swobodzie rytmicznej. Z kolei *Balafon* Lauby budzi skojarzenia z muzyką Nody głównie dzięki specyficznym, nawracającym motywom, potraktowanym niemal obsesyjne. Powtarzanie motywów czy interwałów stwarza poczucie zapętlenia, wzmacnia przy tym oddziaływanie ekspresyjnej strony muzyki, czyniąc z niej niejako reprezentację rytualnego, wręcz „szamańskiego" obrzędu.

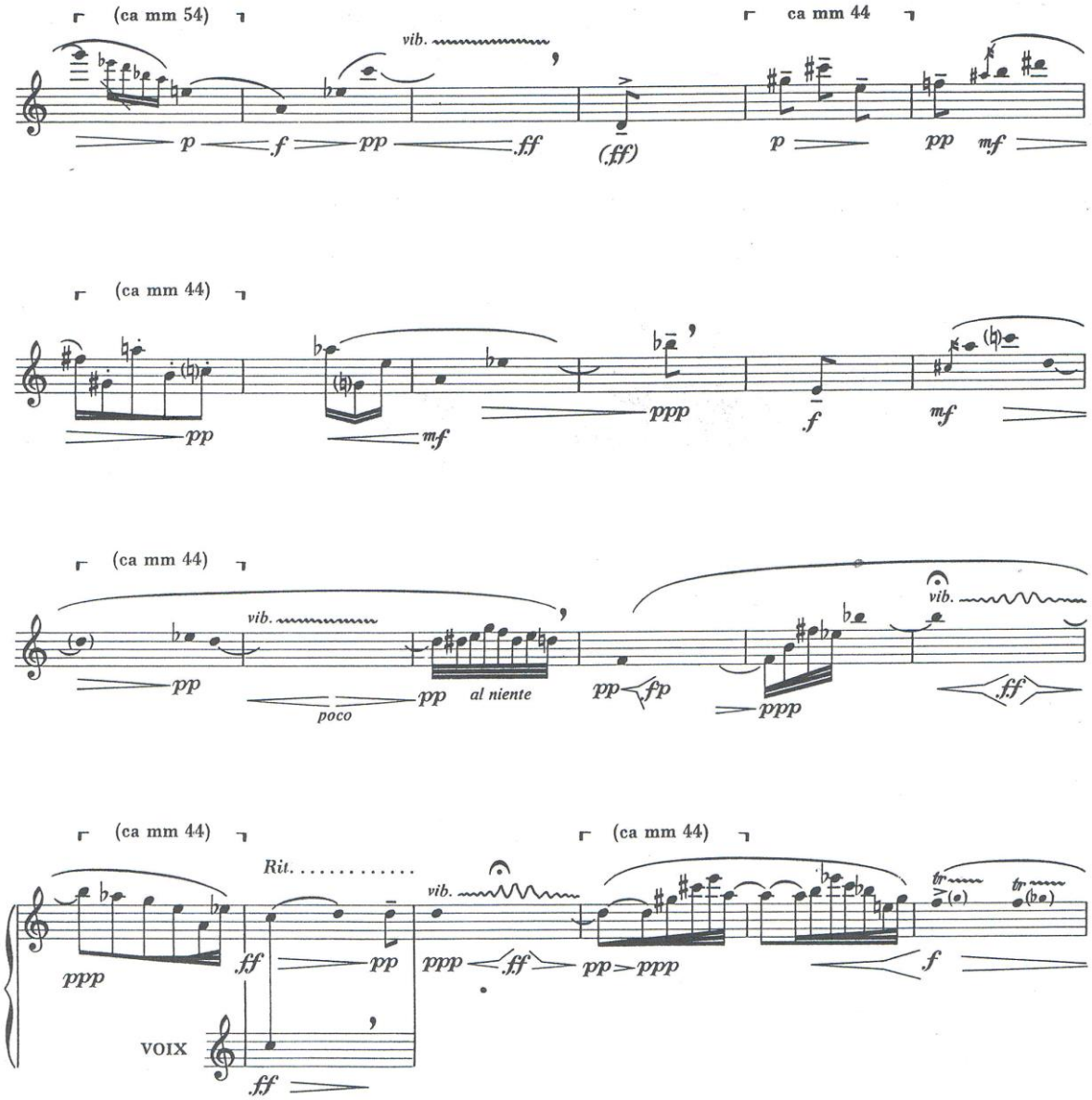


Przykład 79. Cristian Lauba, *Balaton*

Przewartościowanie tradycyjnych metod kształtowania narracji skłoniło wielu współczesnych twórców do poszukiwania nowych środków pozwalających na zbudowanie spójnej i energetycznej formy. W miejsce dawnego priorytetu myślenia melodycznego (tematycznego) oraz harmonicznego, współczesne postawy estetyczne zakładają budowanie narracji przy użyciu komponentów, tradycyjnie uważanych za drugorzędne. Wiele utworów, powstałych w drugiej połowie XX wieku i na początku obecnego stulecia wykazuje swego rodzaju „oswobodzenie" z tradycyjnych priorytetów; jak się dość często okazuje – również i starannie wyselekcjonowane artykulacje bądź kategorie brzmienia mogą funkcjonować jako podstawowy materiał formotwórczy.

W muzyce Ryo Nody zaznacza się otwarty stosunek kompozytora do kwestii metod budowania napięcia przy użyciu rozmaitych warstw i komponentów. Zanika tutaj tradycyjny tematyzm, oparcie się na pracy motywicznej, jako fundamencie kształtowania narracji traci n a znaczeniu, niejako kosztem emancypacji warstwy kolorystycznej (barwa, artykulacja) czy fakturalnej. Już samo operowanie zmiennymi poziomami wibracji czy pojawienie się przednutek stanowi wystarczający „motor" napędzający proces formotwórczy (por. *Improvisation, Mai*). Wpływ koncepcji estetycznych Ryo Nody zaznacza się w twórczości wielu kompozytorów francuskich, oprócz wspomnianego już Christiana Lauby warto wspomnieć także o *Episode Quatrieme* Betsy Jolas.

W *Episode Quatrieme* dostrzec można większość środków stosowanych przez japońskiego kompozytora. Obok „rytualnego" wykorzystania powtarzających się gestów motywicznych są tutaj obecne liczne glissanda, płynnie zmieniającą się wibrację, wielodźwięki i wiele innych zabiegów natury sonorystycznej, jak również formotwórcze oddziaływanie agogiki – w postaci niestabilnego, wariabilnego przebiegu zmian tempa. Jednakowoż Betsy Jolas używa owych środków z sposób bardziej skoncentrowany i panoramiczny, innymi słowy o ile Noda selekcjonuje efekty i kreuje specyficzny wyraz przy użyciu starannie ograniczonego zakresu środków, o tyle Jolas dąży do stworzenia szerokiej panoramy efektów, kładąc nacisk na zróżnicowaną, silnie skontrastowaną wewnętrznie narrację muzyczną. Pozwolę sobie uznać ową tendencję jako charakterystyczne dla współczesnej muzyki zachodnioeuropejskiej zjawisko kondensacji wyrazu z zachowaniem jak najszerszej panoramy zabiegów czy efektów. Przyczynia się to do powstania wrażenia epickiego oddziaływania narracji – z reguły dzieła europejczyków niejako „opowiadają", reprezentują pewną treść rozwijającą się w czasie. Dla odróżnienia – większość utworów Nody są nastrojowymi „obrazami", stanowią studium chwili, a ich zawartość nierzadko stwarza wrażenie ponadczasowego „zamknięcia chwili".

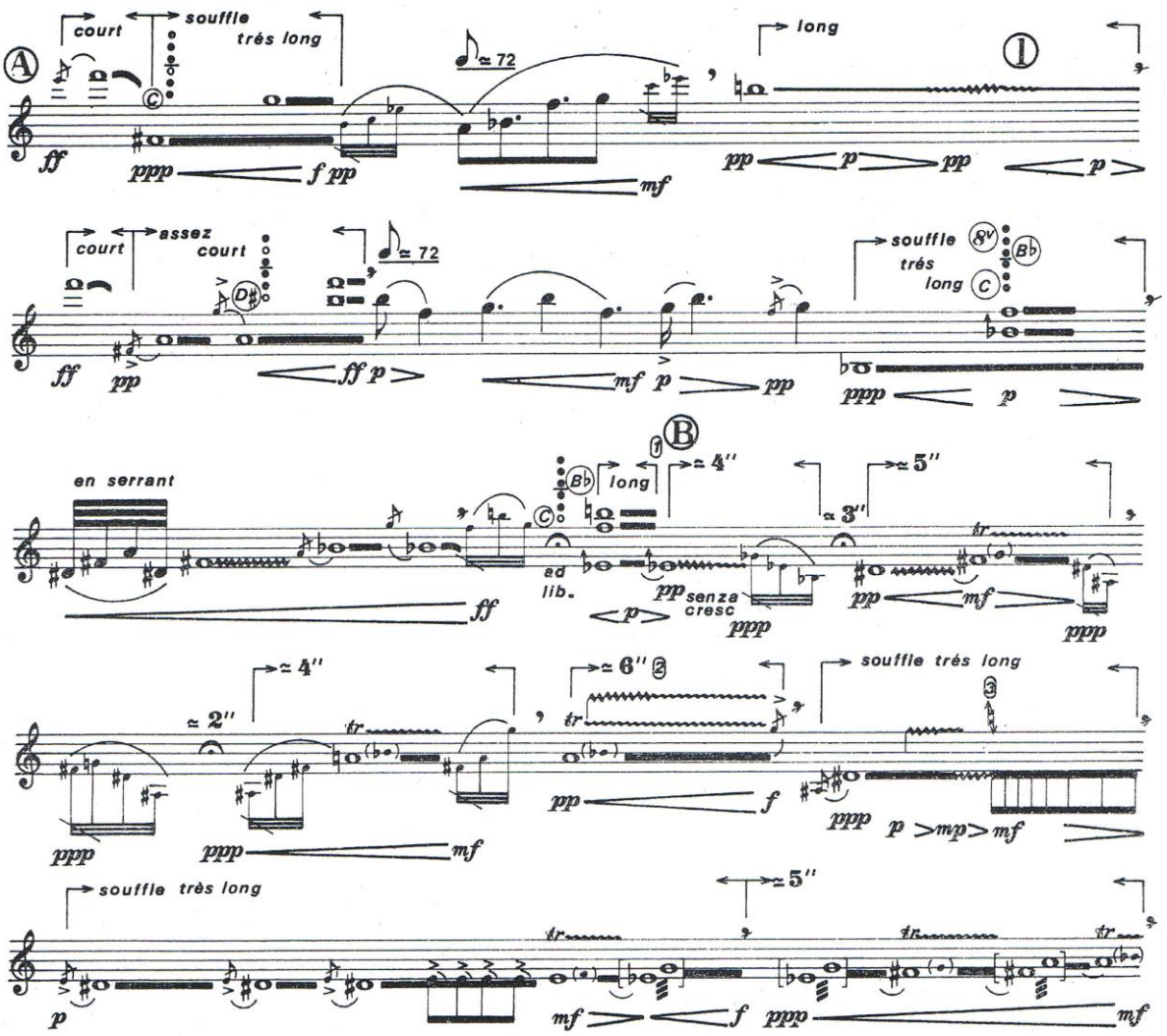


Przykład 80. Betsy Jolas, *Episode Quatrieme*

Wspomniana epickość muzyki jest efektem silniejszego oddziaływania warstwy makroformalnej. O ile Ryo Noda kładzie silny nacisk na ekspresję syntaktyczną, na działanie poszczególnych motywów czy gestów, kompozytorzy zachodni starają się ułożyć z owych gestów czy motywów koherentną „opowieść". W takiej opowieści zazwyczaj zawiera się dążenie do kulminacji, określony porządek ewolucji formy, hierarchizacja segmentów formy pod kątem ich oddziaływania napięciami muzycznymi. Dobrym przykładem są utwory François'a Rossé, a zwłaszcza *Løbuk Constrictor*.

Gdyby dokonać zestawienia zastosowanych tutaj przez Rosségo środków i efektów z analogicznymi zabiegami Ryo Nody, okazałoby się, że są to w większości przypadków te same zjawiska (przednutki bądź gesty motywiczne zakończone zatrzymaniem jednego dźwięku, multifony, tryle i tremolanda, gwałtowne zmiany dynamiki itp.).

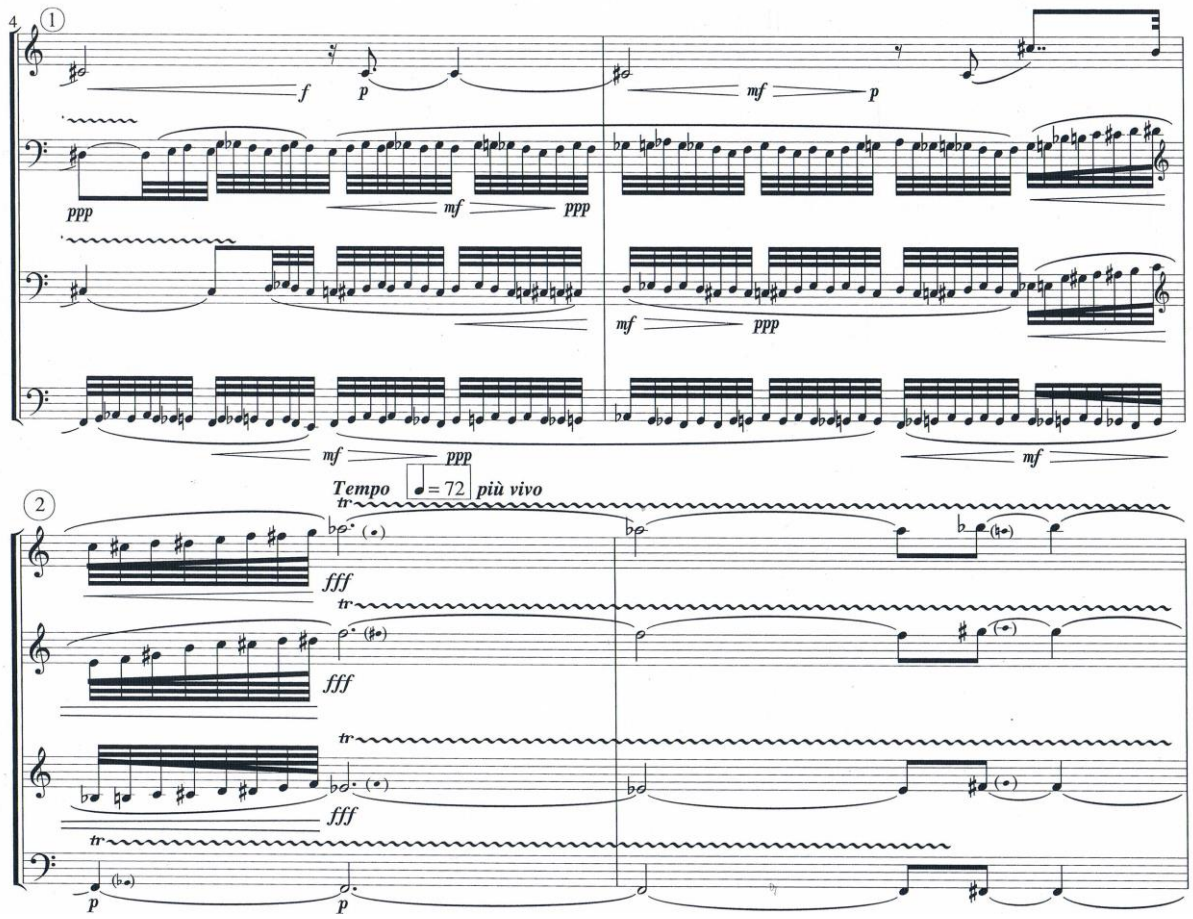
Francuski kompozytor sięga również po z pozoru podobne środki formalne – również dokonuje kontrastowego zestawiania efektów, wyraźnie partykułując formę dzieła i budując ją z segmentów nawarstwiającego się napięcia aż do kulminacji. Jednakże większa kondensacja ekspresji w *Løbuk Constrictor* przyczynia się do powstania znacznie silniejszego epickiego wrażenia muzyki. Brak elementu powtarzalności, przy wyraźnym nacisku kompozytora na procesualność kolejnych fragmentów formy, skutecznie różnicuje dzieło Rosségo od utworów Nody – pomimo wielu zbieżności estetycznych. Rossé nawiązuje przy tym do europejskich tradycji, m.in. w budowaniu kulminacji w oparciu o prymat motorycznego ruchu (szesnastkowego).



Przykład 81. Francois Rossè, *Løbuk Constrictor*

Podobne przewartościowanie tradycyjnych metod kształtowania narracji zaznacza się w twórczości innego francuskiego kompozytora: Thierry'ego Alli. Jego *Offshore* na kwartet saksofonowy, to znakomity przykład muzyki, rozwijającej się na bazie operacji fakturalno – artykulacyjnych. Tradycyjną funkcję formotwórczą, jaka była przypisana do motywów i tematów, przejmuje tutaj warstwa artykulacji oraz faktury. Cały utwór jest

w dużym uproszczeniu interesującym studium budowania napięcia przy użyciu szerokiej panoramy tryli i tremoland. Podstawą rozwoju napięcia są bardzo zróżnicowane modele oparte o powtarzane zmiany dźwięków – mają one postać zarówno konwencjonalną (klasyczny tryl, oznaczany wężykiem), jak i kształt zanotowany precyzyjnie (jak gdyby „rozpisany tryl"). Oscylacje, meandry, zapętlenia stanowią główny element wyróżniający estetykę utworu Thierry'ego Alli. Jakkolwiek w muzyce tego ostatniego obecna jest dużo większa precyzja i swego rodzaju schematyzacja metrorytmiki, aniżeli w twórczości Ryo Nody, to jednak wyraźna w obu wspomnianych stylistykach emancypacja artykulacji i faktury, funkcjonowanie owych elementów muzycznych w roli czynników formotwórczych, stanowią istotne powiązanie. Skłania to do wniosku o ważnym wpływie Nody na koncepcje estetyczne Thierry'ego Alli.



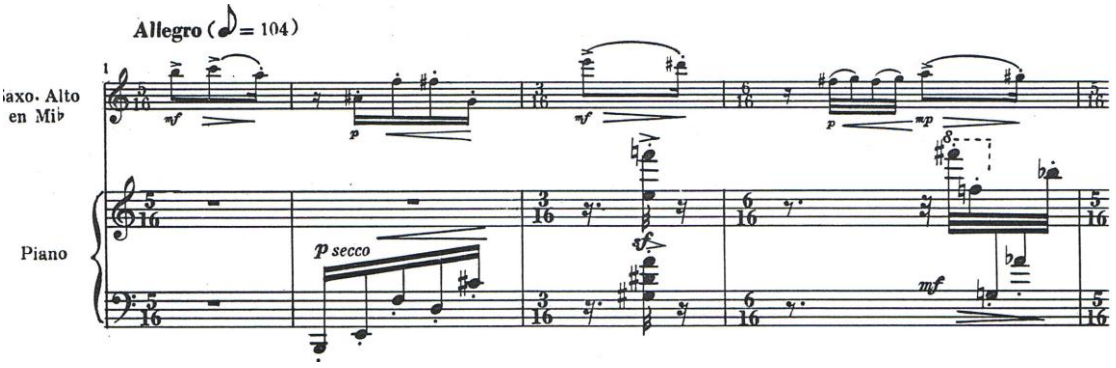
Przykład 82. Thierry Alla, *Offshore,* takty 9 – 12

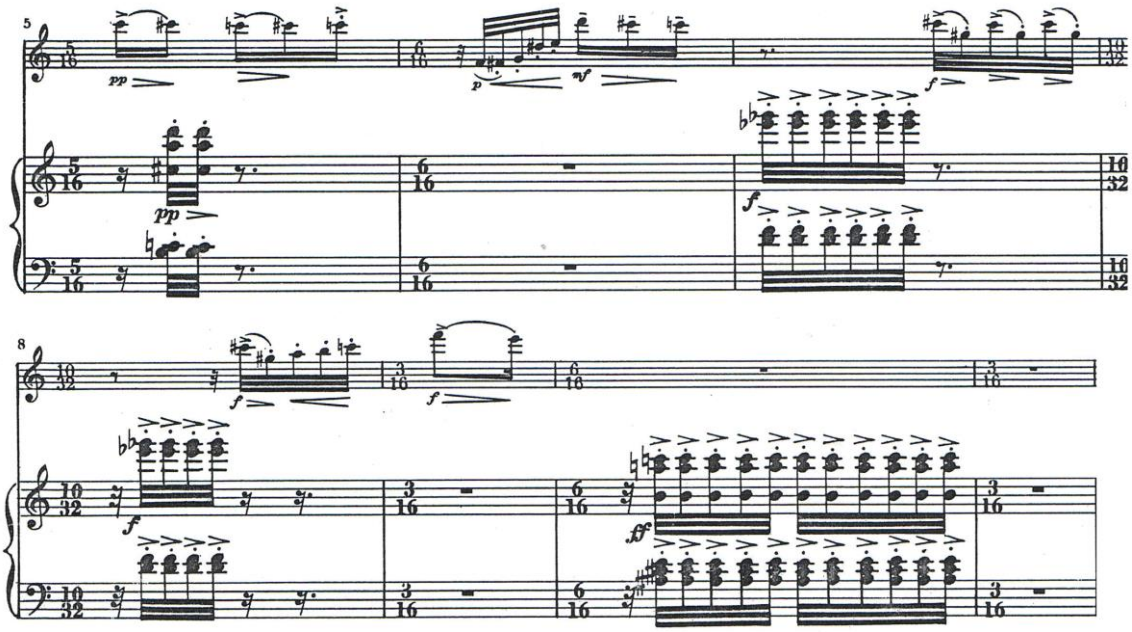
We współczesnej literaturze saksofonowej obecnych jest wiele zjawisk i postaw stylistycznych. Z geograficznego punktu widzenia największym zainteresowaniem cieszy się saksofon w środowisku kompozytorów związanych ze szkołą francuską, w pozostałych krajach mamy do czynienia przeważnie z pojedynczymi nazwiskami. Twórców rosyjskich reprezentuje tutaj znakomity kompozytor, Edison Denisov, uczeń Dymitra Szostakowicza. Styl Denisova ukształtowany został na bazie tradycyjnych ideałów, w obrębie których

zaznacza się przywiązanie do gatunków i form wypracowanych w XIX stuleciu. Począwszy od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, Denisov wyraźnie ewoluuje w stronę awangardy, zaś późny styl tego twórcy przejawia wszelkie cechy wielkiej syntezy – czyli połączenia szeroko pojętej tradycji oraz nowoczesnych środków technicznych i wyrazowych.

W popularnej wśród współczesnych saksofonistów *Sonacie* Denisova (na saksofon altowy i fortepian) odnaleźć można zarówno cechy myślenia tradycyjnego, jak i nowatorskie rozwiązania kompozytorskie. Edison Denisov zachowuje prymat formotwórczego oddziaływania sfery melodycznej i harmonicznej, dokonuje jednak przewartościowania tradycyjnej techniki pracy tematycznej na rzecz kształtowania narracji w oparciu o rozwój wyrazistych gestów motywicznych. Kwestie fakturalne czy artykulacyjne potraktowane są tutaj jako elementy drugorzędne, wzmacniające oddziaływanie ekspresji muzycznej – nie oznacza to jednak ich marginalizacji, wręcz przeciwnie: dzięki zastosowaniu kontrastów i ostro zarysowanych relacji pomiędzy komponentami muzycznymi (wzajemne oddziaływanie melodii, harmonii, rytmu, faktury, barwy i artykulacji) ekspresja zyskuje na wyrazistości.

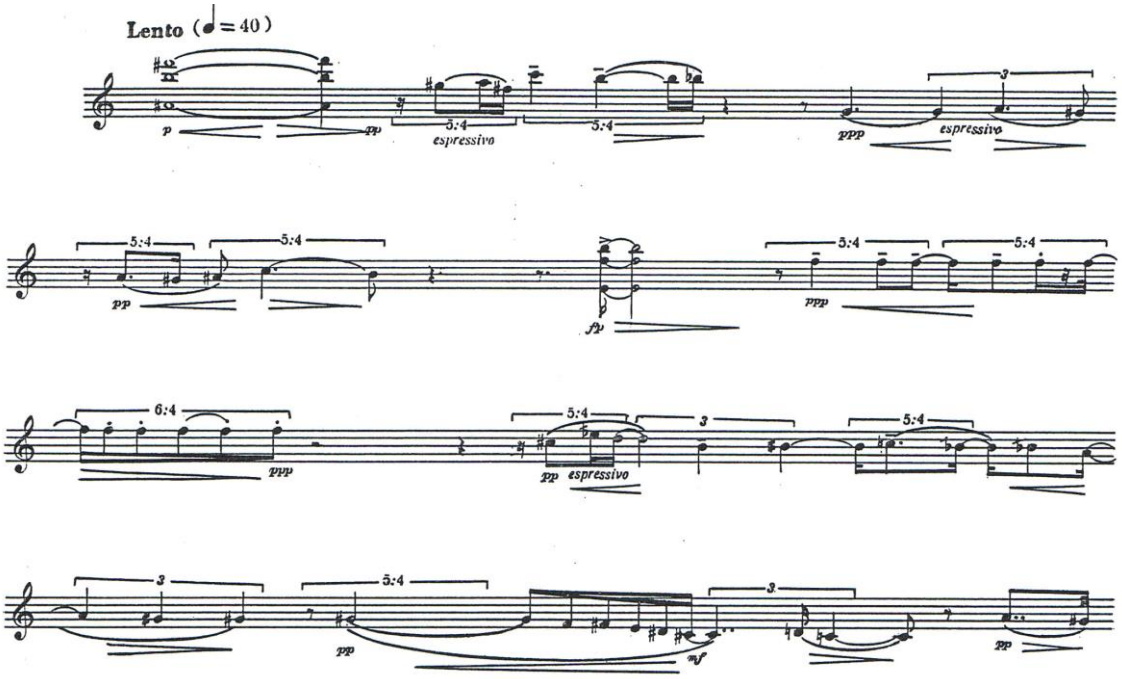
Mogłoby się wydawać, że postawa Ryo Nody oraz Edisona Denisova stoją we wzajemnej opozycji. Noda świadomie zrezygnował z pracy motywicznej, wyemancypował barwę i artykulację, potraktował swobodnie czas (czyli rytm i metrum). Brak kresek taktowych i płynność agogiczna w dziełach japońskiego kompozytora wydaje się być biegunowo różna od niezwykłej precyzji metrorytmicznej muzyki Denisova (w pierwszej części *Sonaty* metrum zmienia się co 2 takty; konstrukcja metrorytmiczna przywodzi na myśl fragmenty *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego). Jednakowoż metoda budowania narracji w oparciu o zdecydowane gesty motywiczne, przedzielane chwilami ciszy zdaje się zaskakująco podobna do koncepcji narracyjnej Nody. Denisov zapisuje rytm bardzo precyzyjnie, element improwizacyjny praktycznie nie istnieje – w odróżnieniu od sporego marginesu swobody w muzyce japońskiego twórcy. A jednak w obu przypadkach syntaktyczna wyrazistość muzyki jest bardzo czytelna – jej tok rozwija się niejako „porcjami", ekspresja co chwilę „wybucha" eksponując wysokie napięcie.

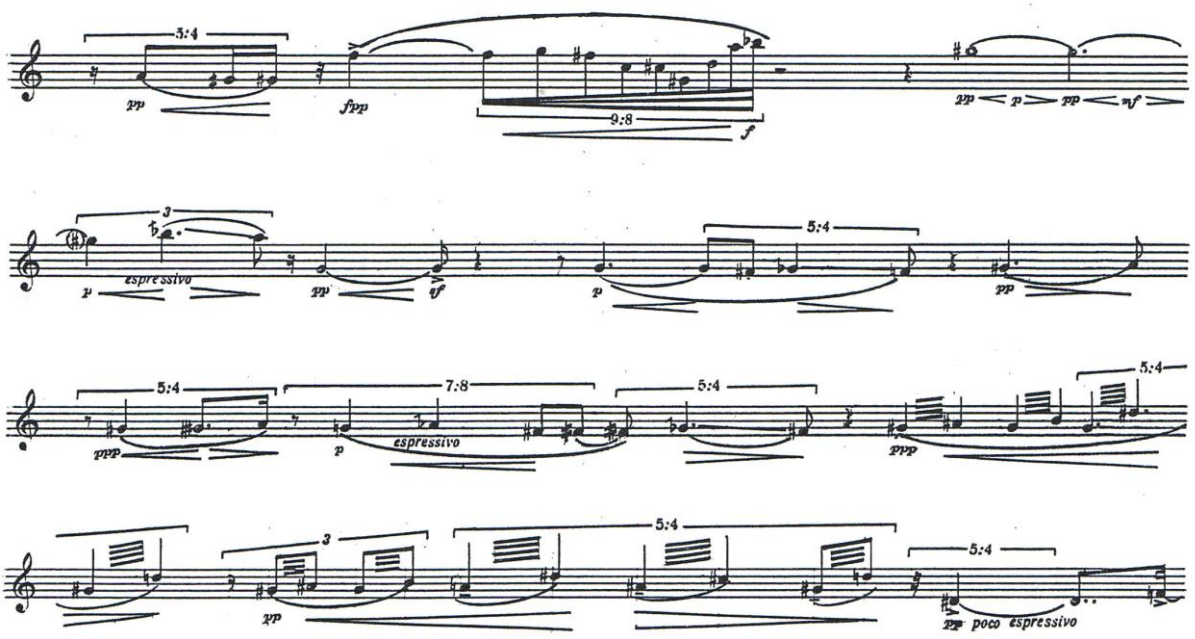




Przykład 83. Edison Denisom, *Sonata*, cz. 1, takty: 1- 11

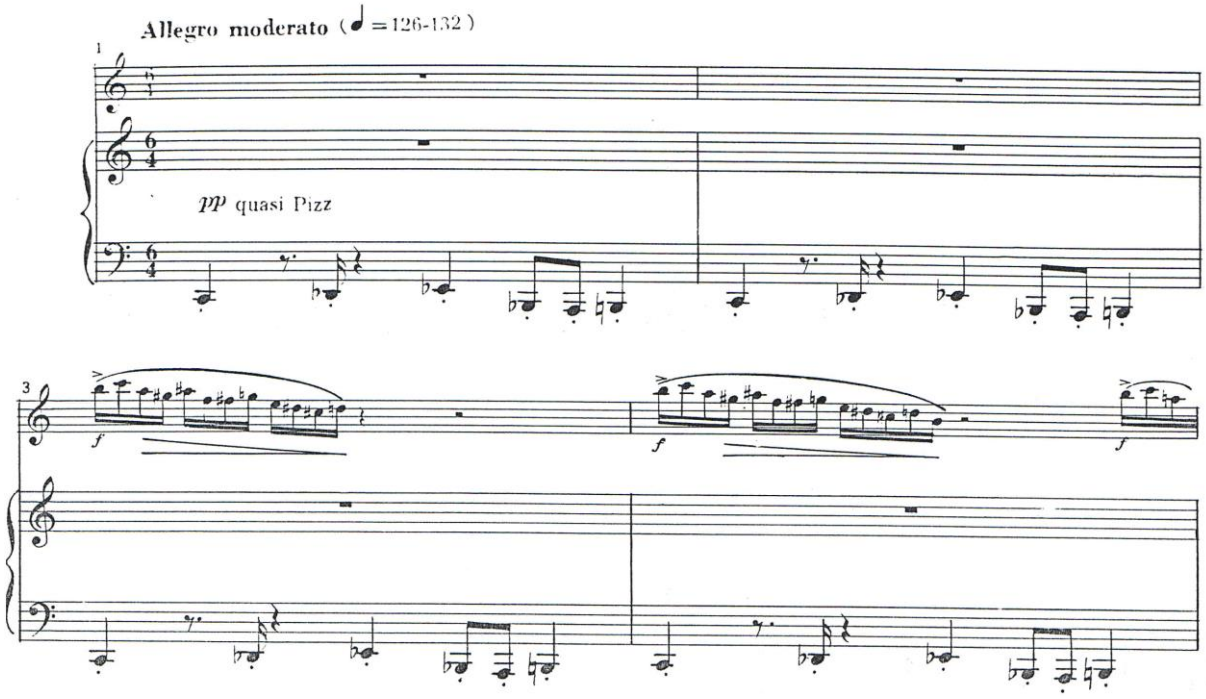
Znaczące analogie z estetyką Nody obecne są w środkowej części *Sonaty* Denisova. Jej narracja rozwija się na bazie bardzo zmiennych rytmicznie motywów zawierających pochody glissando oraz tryle (tremolanda). Podniesienie zjawisk artykulacyjnych i fakturalnych do rangi czynnika formotwórczego uważam za najistotniejszy wpływ postawy Ryo Nody na estetyką rosyjskiego twórcy.

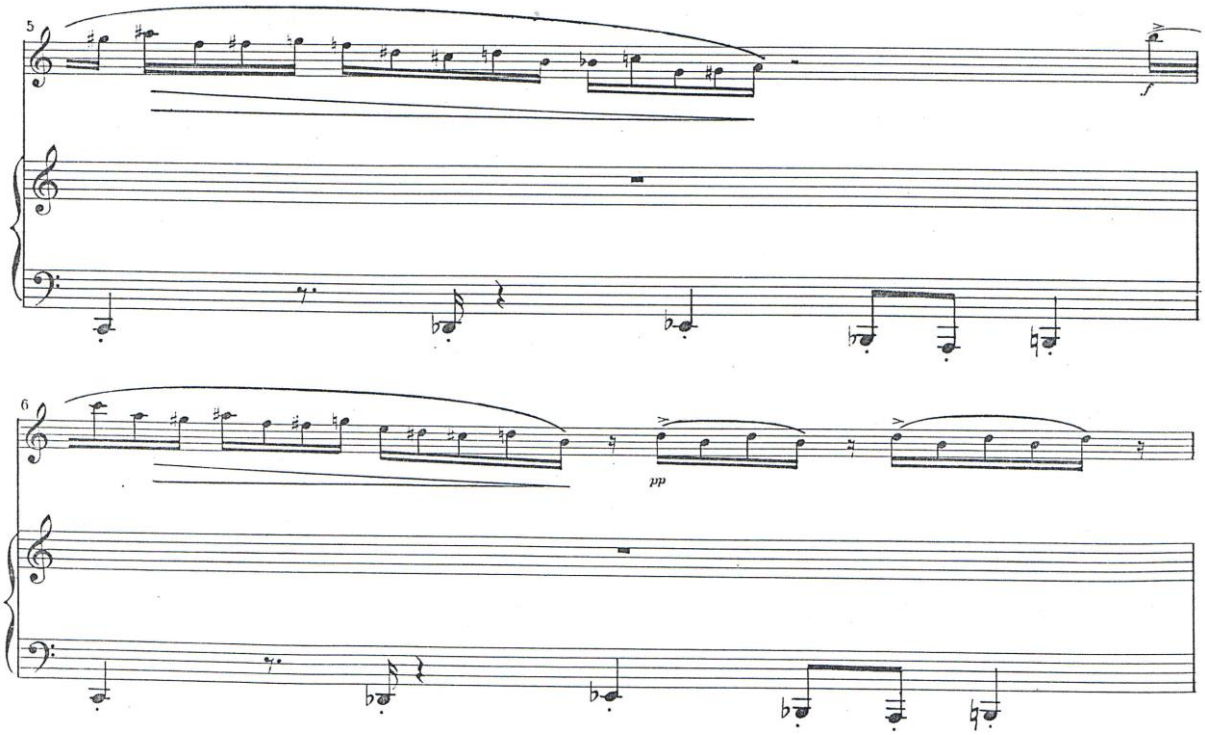




Przykład 84. Edison Denisom, *Sonata*, cz. II

Stosunkowo najmniej natomiast podobieństw zaznacza się w ostatniej części *Sonaty*. Denisov przywołuje tutaj neoklasycystyczną w proweniencji technikę motorycznego kontinuum, rzadko stosowaną przez Nodę. Gdyby próbować odnaleźć analogie pomiędzy obydwoma kompozytorami, warto by było skojarzyć utwór Denisova z *Fantazją i tańcem* japońskiego twórcy.





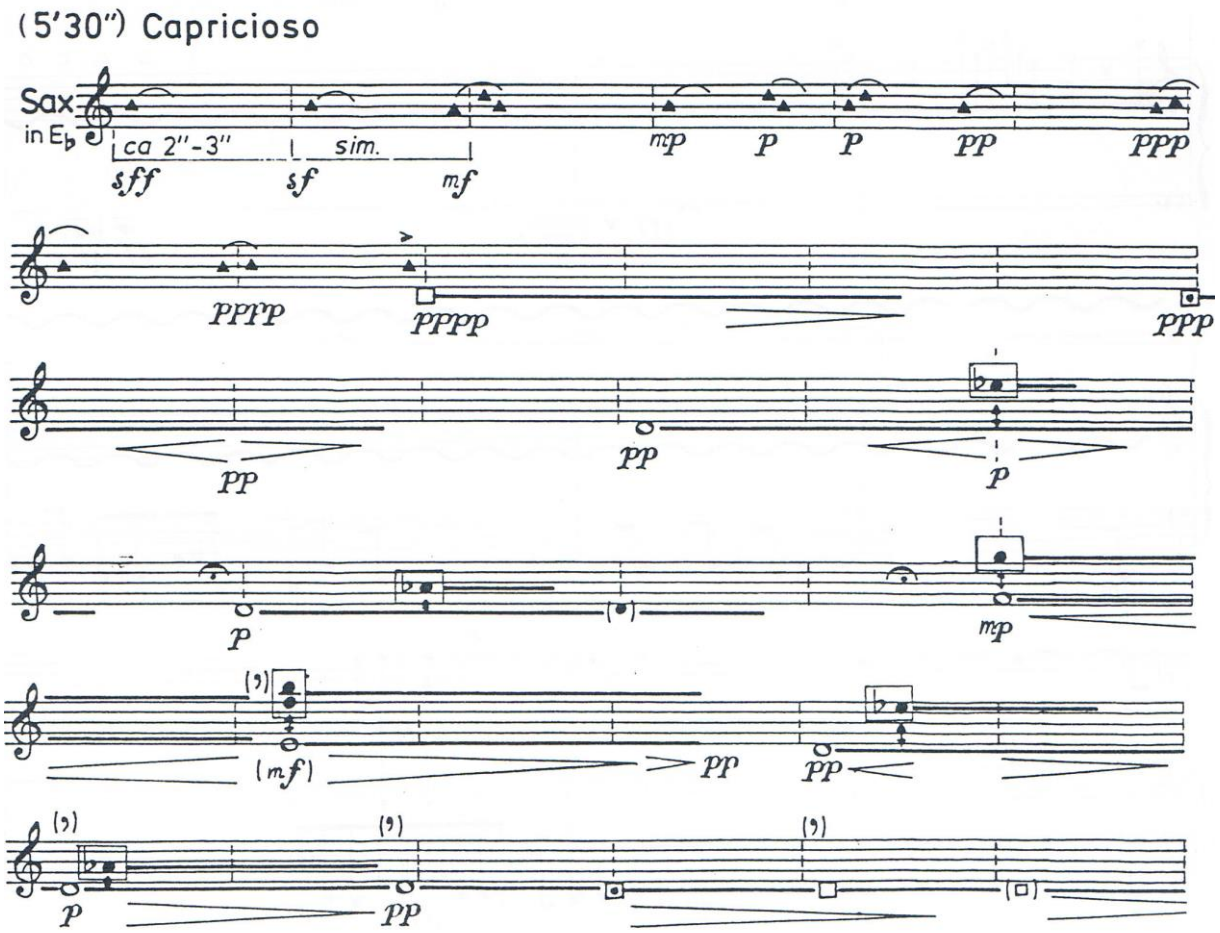
Przykład 85. Edison Denisom, *Sonata,* cz III, takty 1 – 6

Wzmianka o *Fantazji i tańcu* Ryo Nody wymaga przywołania innego utworu, cieszącego się sporym uznaniem w środowisku polskich saksofonistów. Jest nim *Danse triste* Andrzeja Dutkiewicza, dzieło od ponad 30 lat chętnie prezentowane zarówno przez dojrzałych wirtuozów instrumentu, jak i młodych adeptów tej pięknej sztuki. Jakkolwiek postawienie tezy, iż język muzyczny oraz specyfika *Danse triste* wskazują na jawne nawiązania do estetyki muzycznej Nody, wydaje się raczej karkołomne, to jednak warto wskazać na pewne analogie i zbieżności w muzyce obu kompozytorów.

Pomysł na połączenie pierwiastka tanecznego ze środkami sonorystycznymi uznałbym za główny element przemawiający za atrakcyjnością dzieła Dutkiewicza. Pozornie kompozytor nawiązuje tutaj do neoklasycystycznych tradycji tak silnie zaznaczających się w XX-wiecznej literaturze saksofonowej – utwór skonstruowany został z 3 ogniw formalnych, w obrębie których nie brak i otwartego nawiązania do klasycyzującej maniery budowania motorycznego kontinuum. Jest to jednak powierzchowna analogia – quasi taneczna forma stała się dla Dutkiewicza swego rodzaju pretekstem dla wykreowania wirtuozowskiego, niezwykle barwnego brzmieniowo fajerwerku. Opozycja bądź kooperacja pracy motywicznej oraz nowatorskich środków brzmieniowych stanowi przy tym istotny element strategii budowania narracji dzieła.

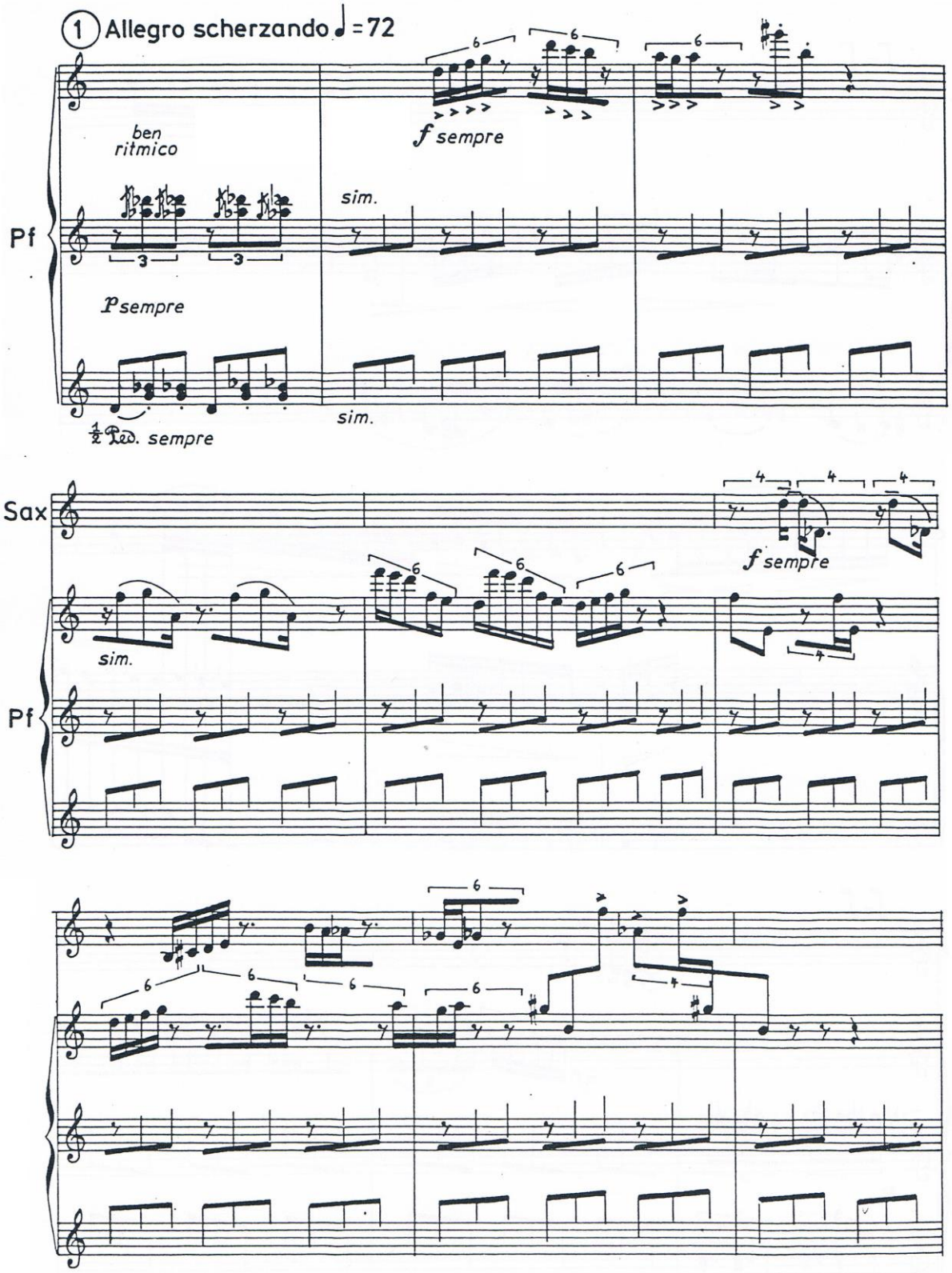
W pierwszej części *Danse triste* elementy sonorystyczne pełnią priorytetową rolę w procesie kształtowania narracji. Polski kompozytor wykorzystał tutaj szeroką paletę brzmień saksofonu. Takie właśnie budowanie napięcia o charakterze inicjalnym jest również charakterystyczne dla wielu utworów Ryo Nody. Organizacja wysokości dźwiękowych jest przeważnie swoboda i wolna od uporządkowania typowego dla pracy tematycznej. Znacznie silniej oddziałują inne komponenty muzyczne – faktura, barwa; rytm potraktowany

jest w sposób sonorystyczny, a więc swobodnie (bez przywiązania do warstwy metrycznej) i z reguły fakturalnie. Płaszczyzna melodyczna – jakkolwiek dość rozbudowana i urozmaicona – emanuje płynnością i swobodą rytmiczną, co pozwala na intensyfikację ekspresji i wzmacnia wrażenie improwizacji. Reasumując – w obrębie pierwszej części *Danse triste* odnaleźć można liczne analogie estetyczne z twórczością Ryo Nody.



Przykład 86. Andrzej Dutkiewicz, *Danse Triste*, cz. I, *Intoduction*

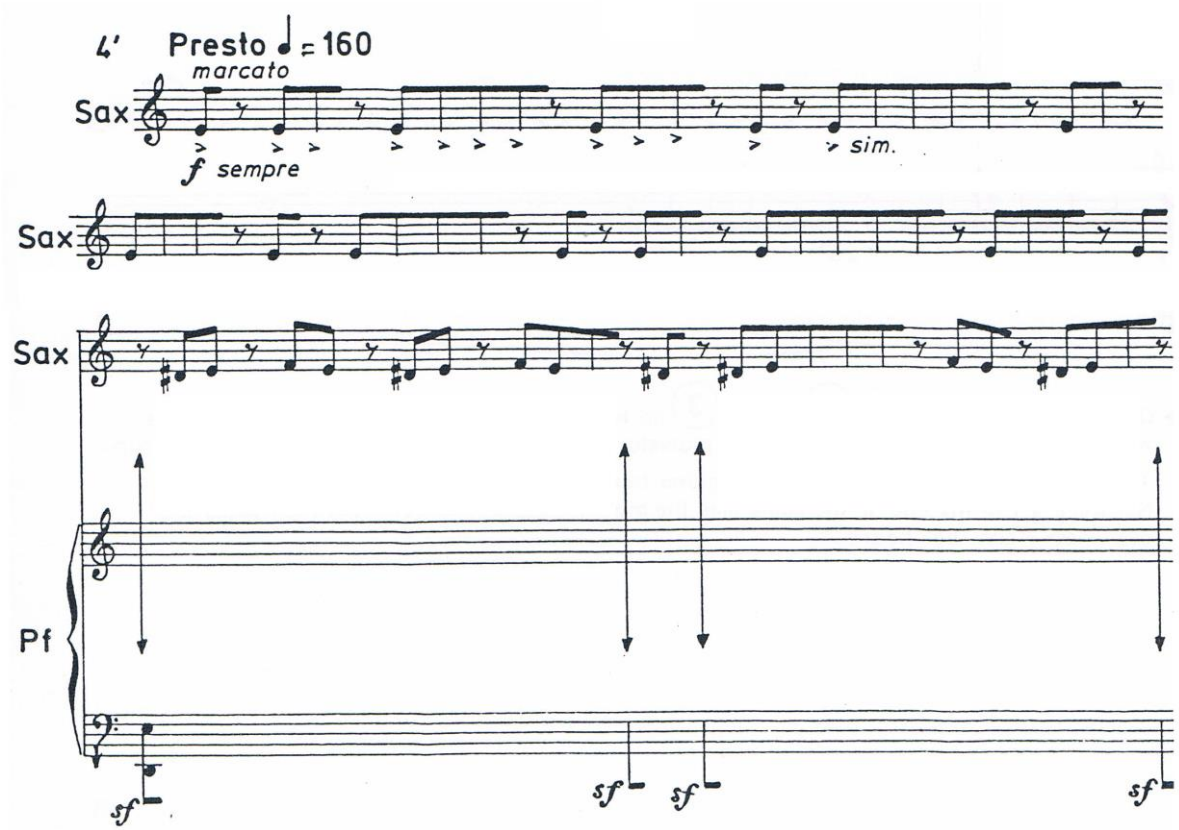
Właściwe ogniwo taneczne – czyli część środkowa, opatrzona tytułem *Danse triste* – wnosi przewartościowanie hierarchii komponentów muzycznych. Melodia i rytm stają się tutaj priorytetowymi czynnikami narracji, pojawia się czytelne uporządkowanie metrorytmiczne. Jedynie w odcinkach o charakterze kadencyjnym oraz w zakończeniu części drugiej metryczna konstrukcja traci na znaczeniu. Poza lokalnie pojawiającymi się trylami (tremolandami) oraz wspomnianymi kadencyjnymi pochodami saksofonu (w których rytm staje się swobodny, wzmacnia się pierwiastek wirtuozowski) trudno odnaleźć istotne podobieństwa do muzyki Nody. Tłumaczę to zastosowaniem przez Dutkiewcza środków o proweniencji tradycyjnej, wręcz neoklasycyzującej.



Przykład 87. Andrzej Dutkiewicz, *Danse Triste*, cz. II, *Danse Triste*

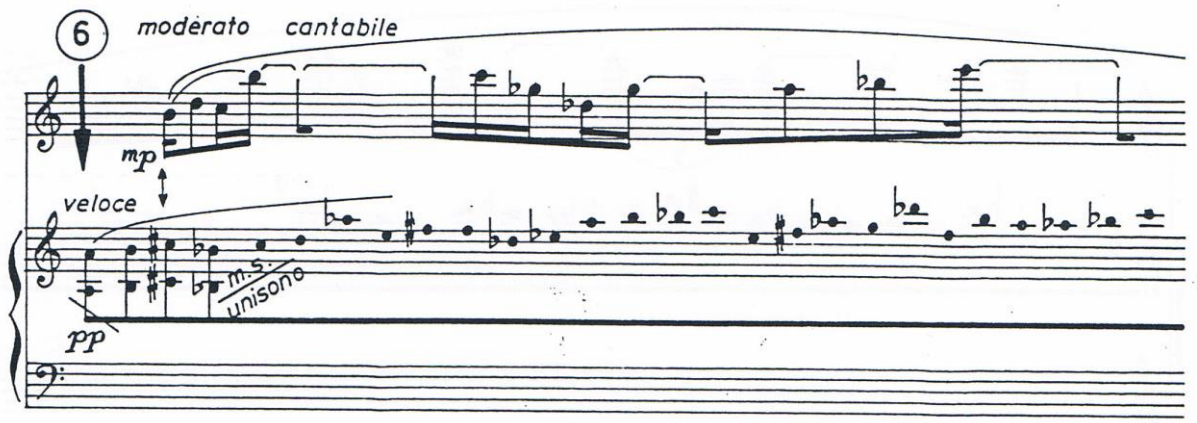
Finał, najbardziej energetyczne ogniwo utworu, rozwija się w oparciu o zdecydowany, motoryczny ruch presto. Na plan pierwszy wysuwa się silnie urozmaicony rytm; specyfika muzyki ostatniej części wyraźnie wskazuje na zakorzenienie w spuściźnie

Święta wiosny Igora Strawińskiego. Nieregularność pulsu przy obecnej tendencji do motorycznego ruchu ósemkowego to główny element ekspresji w trzeciej części *Danse triste*. Są to zabiegi rzadko występujące w muzyce japońskiego twórcy.



Przykład 88. Andrzej Dutkiewicz, *Danse Triste*, cz. III, *Finale*

Jedynie odcinek moderato cantabile, w którym zróżnicowana rytmicznie linia melodyczna partii saksofonu rozwija się na tle quasi improwizatorskiego akompaniamentu fortepianu, może zawierać dalekie echa estetyki Nody.

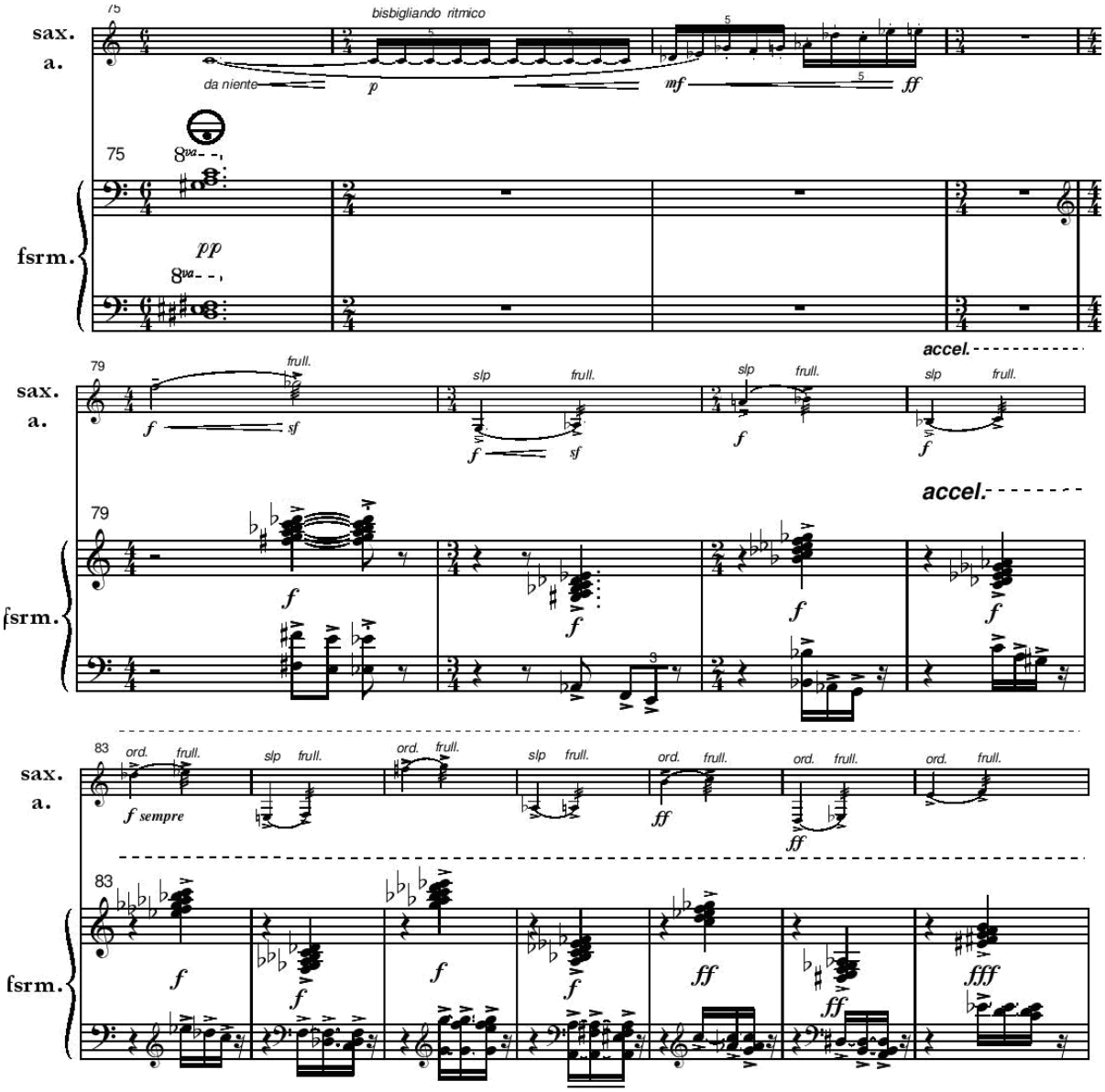


Przykład 89. Andrzej Dutkiewicz, *Danse Triste*, cz. III, *Finale, moderato cantabile*

W utworach kompozytorów młodszego i najmłodszego pokolenia środki wypracowane przez Ryo Nodę są dość często spotykane. Przypuszczam jednak, że mało który

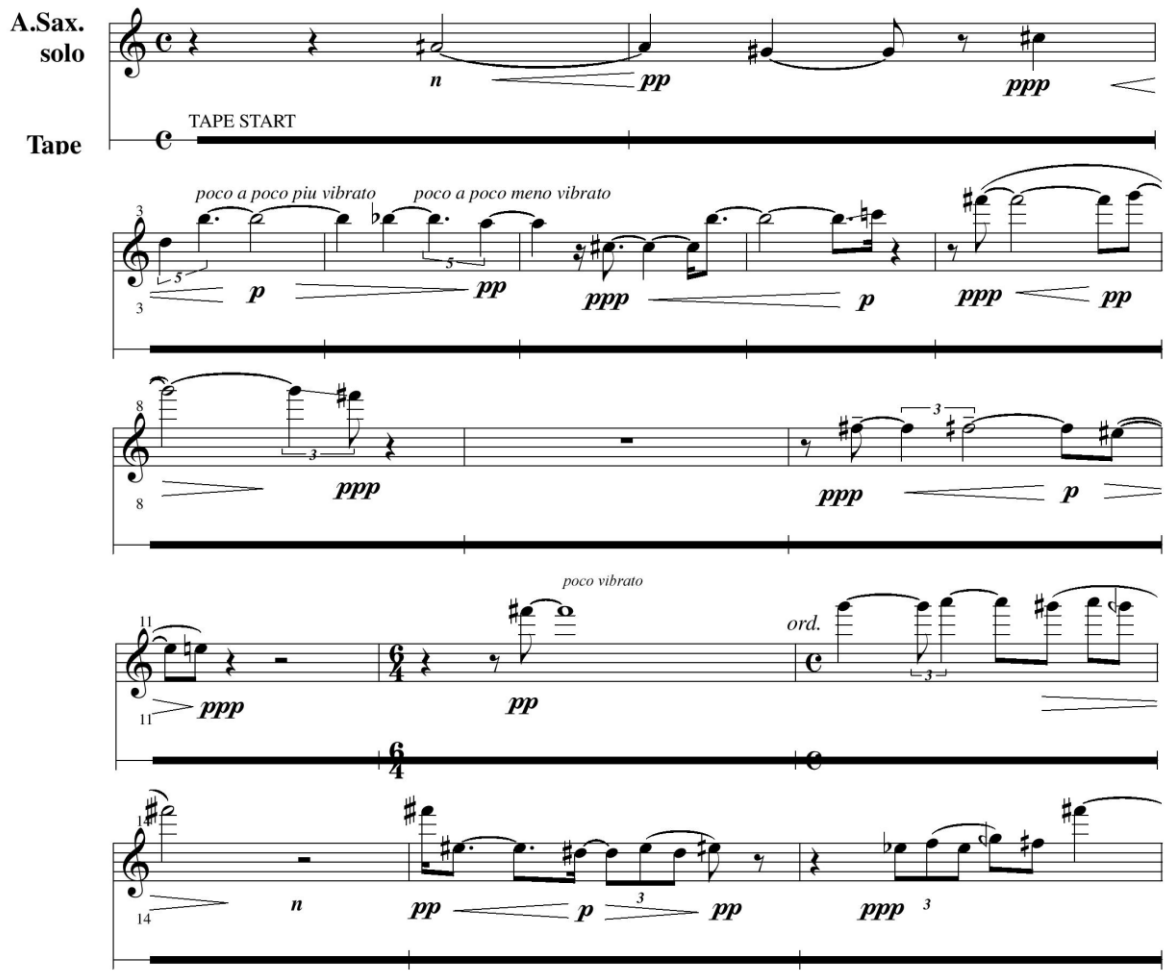
twórca zdaje sobie sprawę, skąd pochodzą tak popularne i w pewnym sensie obiegowe już efekty czy zabiegi. Świadczy to o uniwersalności dokonań Nody, które weszły już w „obieg" kompozytorskiego metier i stały ogólnie dostępną współczesną tradycją. Bardzo często owe nowe środki adaptowane są w obręb indywidualnych postaw estetycznych, zyskując na nowym, nierzadko wysoce oryginalnym obliczu.

Dobrym przykładem takiej właśnie „autorskiej" adaptacji środków Ryo Nody jest twórczość Wojciecha Ziemowita Zycha, kompozytora młodego, aczkolwiek uznanego już szeroko tak w Polsce, jak i za granicą. Jego zjawiskowa *Kooperatywa II* na saksofon altowy i akordeon to świetny przykład estetyki Zycha, dążącego zawsze do wykorzystania jak najszerszej panoramy efektów w ramach niezwykle indywidualnej, wyrazistej stylistycznie ekspresji.



Przykład 90. Wojciech Ziemowit Zych, *Kooperatywa I*, takty 75 – 89

Podobna panorama środków obecna jest w symfonii koncertującej *Nox* Wojciecha Blecharza czy *UI* Macieja Jabłońskiego na saksofon altowy solo – utworze łączącym mikrotonowość z elementami sztuki video.



Przykład 91. Maciej Jabłoński, *UI*

W przytoczonych przykładach znaleźć można wiele odniesień do muzyki japońskiego kompozytora, jakkolwiek nie zawsze – jak przypuszczam – są one świadome.

Zaprezentowane powyżej przykłady oddziaływania dokonań Ryo Nody na kompozytorów europejskich jasno ukazują panoramiczność wpływów – nie są one ograniczone do czysto instrumentalnych środków czy efektów, lecz wykraczają poza stricte warsztatowe ujęcia, wkraczając na szerszą płaszczyznę estetyczną. Trudno bowiem potraktować inspirację zupełnie nową koncepcją organizacji czasu, elementami improwizacji czy formotwórczym funkcjonowaniem brzmieniowości za zabiegi czysto techniczne. W rzeczy samej oddziaływanie pomysłów Nody zaznacza się na poziomie ideowym, niejako otworzyły one całkowicie nowe perspektywy w muzyce saksofonowej. O żywotności i uniwersalności owych idei świadczy fakt, że mniej lub bardziej świadomie nawiązują do nich twórcy reprezentujący tak różne pokolenia, jak Edison Dienisov czy

Wojciech Ziemowit Zych. Z tego względu można uznać Ryo Nodę za prekursora, wręcz – ojca współczesnej muzyki saksofonowej.

Rozdział V
KIERUNKI ROZWOJU WSPÓŁCZESNEGO SAKSOFONU

Historia saksofonu jest bardzo krótka, bo w porównaniu do innych instrumentów, 150 lat jego istnienia wydaje się być ułamkiem chwili. To przede wszystkim na naszych oczach – teraz – następuje jego największy rozkwit. Jesteśmy świadkami tych zmian i również jako instrumentaliści, kompozytorzy mamy wpływ na obraz saksofonu we współczesnym świecie. Ewolucja saksofonu następuje na kilku płaszczyznach, mam tu na myśli rozwój technicznych możliwości, powstanie nowych instrumentów w rodzinie, rozkwit literatury z zastosowaniem wszystkich możliwych środków wykonawczych, czy adaptowanie saksofonu do innych dziedzin kultury i sztuki. Saksofon jest w stanie permanentnego ruchu, przeżywa prawdziwy renesans, który został zapoczątkowany w latach 70 ubiegłego wieku, przez Ryo Nodę i innych kompozytorów, którzy współpracowali z Jean – Marie Londeixem w Bordeaux.

W latach 70-tych XX wieku Jean – Marie Londeix pracował z młodymi kompozytorami, starając się stworzyć nowy saksofonowy repertuar, który skupiałby się na nowoczesnych technikach gry możliwych do wykonania tylko na saksofonie. Jak pisze sam Londeix na swojej stronie internetowej: *Staraliśmy się stworzyć współczesny repertuar saksofonowy aby nasz instrument mógł zrównać się z innymi instrumentami orkiestrowymi*.[29] Londeixowi dedykowanych jest ponad 250 prac i większość z nich skupia się na nowoczesnych środkach wyrazu. Aktywnymi kompozytorami z którymi współpracował Jean – Marie Londeix byli: François Rosse, Walter Boudrau, Christian Lauba, Viktor Ekimovski, Jacques Murgier, Thierry Alla, Christophe Havel, Bernard Carlosema, Nikolaï Korndorff, Robert Lemay, Serguei Pavlenko, Ivo Malek.

Słowo saksofon oznacza dźwięk Saxa – Adolfa Saxa. Greckie słowo *fon* według *Oxford English Dictionary*, odnosi się w szczególności do dźwięków wokalnych, więc nie powinniśmy być zaskoczeni faktem, iż saksofon często opisywany jest jako „śpiewający instrument". W rzeczywistości saksofon jest jednym z najbardziej elastycznych i ekspresyjnych instrumentów muzycznych. Niewątpliwie na polu muzyki jazzowej i rozrywkowej saksofon zyskał największe uznanie i popularność. Godnym uwagi jest fakt, że minęło dużo czasu zanim został zaadaptowany przez jazzowych muzyków, gdyż stało się to dopiero w latach 30 – tych XX wieku, zatem prawie 90 lat po jego wynalezieniu. Saksofon jest wymysłem jednego człowieka, Adolfa Saxa. Zarówno myśliciel jak i wykonawca wykazał się ogromnym geniuszem, który doprowadził do powstania nowego instrumentu. Geniusz którym był obdarowany doprowadził do realizacji dalekowzrocznych teorii stworzenia mechanizmów, które stały się ważną częścią muzycznego świata.

[29] http://www.jm-londeix.com

INSTRUMENTARIUM

U zarania swego istnienia saksofon był po prostu jeszcze jednym nowym pomysłem wymagającym rozwinięcia: stożkowatym instrumentem wykonanym z blachy, o pojedynczym stroiku. Największym saksofonem zademonstrowanym przez Saxa była odmiana basowa. Wynalazca zaczął pracować nad nowym instrumentem wkrótce po tym, jak udoskonalił klarnet basowy, doprowadzając go do postaci, w jakiej znany jest dziś.[30]

Obecnie rodzina saksofonów liczy 10 odmian:

- saksofon sopranissimowy – soprillo (w stroju B),
- saksofon sopraninowy (w stroju Es),
- saksofon sopranowy (w stroju B) – kiedyś również w stroju C – używany w orkiestrach wojskowych był produkowany między 1919 a 1929 rokiem. Ryszard Strauss użył go w obsadzie *Sinfonii Domestica*. W 2001 roku Francis Louis stworzył aulochrom – instrument będący połączeniem dwóch saksofonów sopranowych,
- saksofon altowy (w stroju Es) – w latach 1928 – 1929 produkowany również w stroju F przez amerykańską firmę *C. G. Conn*, jako saksofon mezzo – sopranowy,
- saksofon tenorowy (w stroju B) – do 1930 roku produkowany również w stroju C z przeznaczeniem do orkiestr wojskowych,
- saksofon barytonowy (w stroju Es),
- saksofon basowy (w stroju B),
- saksofon kontrabasowy (w stroju Es),
- saksofon subkontrabasowy (w stroju B) – opatentowany i zaplanowany przez Adolfa Saxa dopiero w 2012 roku doczekał się swojej pierwszej prezentacji przez Benedykta Eppelsheima,
- tubax (w stroju B lub Es).

Na szczególną uwagę zasługują tutaj dwa nowe instrumenty w rodzinie: soprillo i tubax. Soprillo to najmniejszy z saksofonów, jego skala kończy się na dźwięku es^3, a otwory najwyższej oktawy muszą być umiejscowione w ustniku ze względu na małe rozmiary instrumentu. Niezwykle mały ustnik wymaga od wykonawcy maksymalnego skupienia mięśni aparatu zadęcia przez co gra na tym instrumencie jest niezwykle trudna. Od 2004 roku saksofony te tworzy niemiecki konstruktor Benedikt Eppelsheim. Jest on również odpowiedzialny za powstanie największego saksofonu – tubax. W 1999 roku zmodyfikował saksofon kontrabasowy i subkontrabasowy tworząc w ten sposób nowy instrument. Jest on dostępny w dwóch rozmiarach: saksofonu kontrabasowego i subkontrabasowego. Pierwszy tubax został zbudowany na bazie saksofonu kontrabasowego. Posiada tą samą skalę, lecz jest bardziej skupiony w swej budowie ze względu na większą ilość złożeń rury instrumentu, przez co zyskuje większą zwinność techniczną. Barwa tubax jest bardziej skoncentrowana w porównaniu do saksofonu kontrabasowego, co pozwala mu na swobodne łączenie się pod względem barwy z pozostałymi saksofonami. Tubax budzi pewne kontrowersje, ze względu

[30] David Pituch, *Saksofon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 47

na bardzo wąską rurę w porównaniu do innych instrumentów z rodzin nie wszyscy jednomyślnie klasyfikują go jako saksofon. Niektórzy badacze zaliczają go oddzielnej grupy instrumentów. Ponadto ma on wiele cech wspólnych z grupą instrumentów zwanych sarusofonami, jednakże instrumenty te są podwójnostroikowe.

LITERATURA

Literatura saksofonowa w porównaniu z innymi instrumentami dętymi wydaje się być ubogą. Jednak od kilkudziesięciu lat przeżywa najbardziej owocną ze swoich faz. Od lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku muzyka stała się obszarem poszukiwań. Współcześni kompozytorzy wykazują się dużą błyskotliwością i aktywnością w tworzeniu nowego repertuaru. Na saksofonistach i osobach związanych ze światem tego instrumentu ciąży duża odpowiedzialność przeprowadzenia go przez okres renesansu jaki właśnie przeżywa. Obecny repertuar saksofonowy nie jest jednotorowy lecz otwarty na wszelkie wpływy. Jazz, szeroko pojęta muzyka improwizowana, czy etniczna są integralną częścią współczesnej literatury saksofonowej, co ma ogromny wpływ na zmianę języka muzycznego instrumentu. Każdy współczesny saksofonista ze swoimi preferencjami stylistycznymi jest włączony w proces twórczy. Nowe dzieła są często wynikiem relacji artysty i kompozytora, mogą odzwierciedlać charakter osoby której utwór jest dedykowany.

Adolf Sax w 1840 roku stworzył instrument o bardzo indywidualnej i niespotykanej wcześniej jakości. Saksofon jest nośnikiem ekspresji o dużym natężeniu, z ogromnymi możliwościami dynamicznymi i artykulacyjnymi. Paleta dynamiczna jaką dysponuje jest zdecydowanie największa spośród wszystkich instrumentów dętych pojedynczostroikowych. Ekspresyjny dźwięk saksofonu z dużymi możliwościami zmiany barwy powoduje, że jest bardzo zbliżony do głosu ludzkiego. Naturalnym zatem następstwem owych zalet jest włączanie saksofonu do utworów wokalnych. Jednym z pierwszych przykładów użycia saksofonu (altowego) w utworze wokalnym jest *Turandot* Giacomo Pucciniego, gdzie instrument towarzyszy chórowi dziecięcemu. Dzięki swej elastyczności barwowej doskonale łączy się z czystością głosów dziecięcych. Wielu kompozytorów naszych czasów odkryło jego doskonałe możliwości łączenia się z ludzkim głosem i z dużym powodzeniem zastosowało go w swych dziełach, jak np.: Christophe Havel: *Thel* (1996) na sopran, saksofon sopranowy i taśmę; Takashi Yoshimatsu *Kenji…* (1996) na głos, saksofon, perkusję, fortepian i syntezator, czy Thierry Alla *La Terre et la Comete* (1991) na chór dziecięcy, flet, klarnet, saksofon altowy, kontrabas, syntezator, perkusję i taśmę. W utworach tych saksofon stapia się z głosem ludzkim, często go zastępuje, innymi razy jest podporą wokół której toczy się dramaturgia dzieła. Na przestrzeni ostatnich lat daje się zauważyć zwiększenie ilości kompozycji wokalnych z udziałem saksofonu. Analizując *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003* odnajdziemy blisko 456 dzieł w których saksofon został połączony z głosem ludzkim, natomiast w *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2012* utworów takich jest aż 977. Można pokusić się o stwierdzenie, że saksofon odnalazł nową

ścieżkę, gdzie gruntuje swą pozycję. Wśród kompozytorów najczęściej zestawiających saksofon z wokalem są: Myriam Marbe *An die Sonne* (1986) na mezzosopran i saksofony; *Hell Klar*...na saksofon i mezzosopran; *Or hors le temps* (1994) na sopran perkusję i saksofon, *Uberrzeitliches God (1993)* na sopran, perkusję i saksofon sopranowy; Etienne Rolin *Enfer ferraille sec* na sopran i saksofon barytonowy, *Fragments d'apres Nietzche* (1996) na sopran i saksofon sopranowy, *Sketch version 5* na sopran i saksofon sopranowy, *Vous blue look* (1994) na głos żeński i saksofon altowy; Francis Rosse *Amtrak 118* (1995) na sopran i saksofon barytonowy, *Atemkreis* (1990) na sopran i saksofon barytonowy, *Cahiers 5 instants* na głos i saksofon, *Ecco la pizza-pezzolino* (1992) na sopran i saksofon sopranowy, *Lou* (1996) na głos żeński i saksofon barytonowy, *Saoulimence* (1995) na saksofon tenorowy i głos; Abel Ehrlich *Ce monde n'est...* (1997) na baryton, saksofon altowy i fagot, *My Hart Mourns for Her* (1997) na tenor, saksofon altowy i fortepian, *The Answer* (1970) na tenor, flet i saksofon tenorowy, *The Elephant* (1991) na baryton, saksofon altowy i tenorowy, *Zinc-Ointment-Steam-Bath* (1999) na tenor, saksofon altowy i fagot.

Wśród tych utworów znajdziemy również dzieła polskich twórców tj.: Aleksander Glinkowski *Capriccio* na alt, saksofon basowy i fortepian; Jacek Grudzień *Światłą pochylenie* (1997) na sopran, saksofon altowy i fortepian; Benedykt Konowalski *Medytacje* (2007) na saksofon altowy, sopran i altówkę; Zbigniew Bargielski *A Garden of Desires* (1985) na sopran, klarnet basowy, saksofon altowy, perkusję i fortepian; Marek Chołoniewski *Soprano Quartet* (1997) na saksofon sopranowy i trzy soprany, *Amput* (1997) na baryton, flet, saksofon sopraninowy, obój, kornet i elektronikę; Anna Buczkówna *Hipostaza* (1984/85) na saksofon sopranowy, altowy, tenorowy, flet, wiolonczelę, wibrafon i sopran; Paweł Łukaszewski *Magnificat & Nunc Dimittis* (2005/07) na saksofon sopranowy, chór i orkiestrę; Bogusław Schaeffer *Koncert* (2004) na saksofon i chór. Innym ciekawym zestawieniem jest użycie saksofonu z narratorem w obrębie jednego dzieła. W latach 1844-2003 dzieł takich powstało 74, natomiast między 2003 a 2012 liczba owych kompozycji podwoiła się i jest ich obecnie około 170. Warto tutaj wymienić: Dimitri Nicolau *Incontri* na narratora i saksofon; Stuart Smith *Hey, Did You Hear the One About...* na saksofon i narratora, czy Fabrizio de Rossi Re *Stava stendendo la notte* (2004) na narratora, saksofon altowy i fortepian.

Bogaty harmonicznie dźwięk saksofonu pozwala na niekończące transformacje. Może być rejestrowany, zniekształcany i poddawany wszelkim przeróbkom tworząc nowe barwy. Repertuar na saksofon warstwę elektroniczną, elektroakustyczną czy taśmę wciąż jest mało znany. Początki tego typu połączeń odnaleźć można w latach 80 XX wieku, ale największy rozkwit tego typu literatury daje się zauważyć w latach 90 XX wieku i trwa on do dziś. Obecnie w literaturze saksofonowej jest ponad 4000 utworów z taśmą, warstwą elektroniczną lub elektroakustyczną. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj dzieło Karen Tanaki *Night Bird* (1996) na saksofon altowy i taśmę – *Próbowałam utkać rozmaite kolory i aromaty sączące się z dźwięku saksofonu oraz wewnątrz materiału muzycznego dobiegającego z taśmy*[31] Indywidualny muzyczny świat Karen Tanaki tworzy tutaj klarowne odniesienie do obrazu

[31] Karen Tanaka o dziele *Night Bird* w opisie płyty *The Japanese Saxophone*

uwodzenia, często łączonego z dźwiękiem saksofonu. Zastosowanie saksofonu w podobnych konfiguracjach zajmuje szczególne miejsce wśród polskich kompozytorów. Dzieła takie stworzyli: Wojciech Błażejczyk *Hysteresis loop* (2007) na saksofon altowy, barytonowy, sopranowy i płytę CD; Grzegorz Duchnowski *Ósmy dzień tygodnia* (2002) na saksofon altowy i płytę CD; Jacek Grudzień *Drzewa* (1992) na saksofon altowy i płytę CD; Paweł Mykietyn *Sonatina fur Alina* (1994) na saksofon altowy i płytę CD; Edward Sielicki *Weteringschans* (1998) na saksofon sopranowy i płytę CD; Elżbieta Sikora *Lisboa, tramwaj 28* (1998) na saksofon sopranowy, altowy, tenorowy i taśmę, *Axe rouge* (2004) na saksofon sopranowy, kontrabas i płytę CD, *Axe rouge II* (2007) na saksofon sopranowy, perkusję i płytę CD; Ryszard Szeremeta *Amphora Snake Dance* (1984) na saksofon tenorowy i taśmę, *Agent Orange* (1986) na saksofon, syntezator, perkusję i taśmę, *Trickstar* (1989) na saksofon, syntezator, fortepian, perkusję i taśmę; Lidia Zielińska *Utwór fabularny* (1987) na saksofon i płytę CD; Maciej Zieliński *Alone in a Crown…* (1994) na saksofon altowy i płytę CD; Bogusław Schaeffer *Trio* (2003) na saksofon sopranowy, fortepian i płytę CD, , *Proietto simultaneo* (1983) na sopran, skrzypce, fortepian, obój, saksofon i taśmę; Sławomir Kupczak *Silly Nilly* (2001-02) na saksofon altowy, orkiestrę smyczkową i taśmę.

Często w kompozycjach na saksofon i warstwę elektroniczną dźwięk saksofonu nagrywany jest i przetwarzany w czasie rzeczywistym. Tak jak jest to w przypadku utworu Zbigniewa Karkowskiego *Execution of intelligence III* (2002) na saksofon tenorowy i warstwę elektroniczną, gdzie warstwa elektroniczna przetwarza i łamie materiał dźwiękowy partii saksofonu. Milton Babbit w *Images* (1979) bada możliwości współistnienia barwowego saksofonu altowego, sopranowego i sopraninowego z taśmą. Współzawodnictwo saksofonu z warstwą elektroniczną daje możliwości poszerzenia jego parametrów, jak np. powiększenie skali, czy zwiększenie wolumenu brzmieniowego. Ważną osobistością świata saksofonu specjalizującą się w wykonawstwie tego typu literatury jest Daniel Kienzty. Do ważnych dzieł tego gatunku należą: Aurelio Samori *Ensemble Invisible* (1994) na saksofon altowy i taśmę*;* Gilles Racot *Exultitudes* (1985) na saksofon sopranowy, kontrabasowy i elektronikę na żywo, Burton Beerman *Concerto One* (1980) na saksofon altowy i taśmę, Bernard Cavanna *Goutte d'Or Blues* (1984) na saksofon sopraninowy, sopranowy i taśmę, Michel Zbar *Jazzy Night in Yellow* (1989) na saksofon tenorowy i taśmę; Utworem który doskonale łączy saksofon z warstwą elektroakustyczną jest *SaxSpaces* (2009) Magdaleny Długosz, dedykowany prof. dr hab. Andrzejowi Rzymowskiemu. *Ideą główną utworu jest nieustanna aktywność obu tworzących go „solistów". Czynnością ustawiczną jest w nim przemieszczanie się warstw: saksofonowej i elektroakustycznej, zawsze ustosunkowanych nieobojętnie wobec siebie, wzajemnie określających swe pozycje. W nagraniu można usłyszeć to, co stanowi główny zamysł kompozytorski*.[32] Wśród kompozytorów łączących saksofon z warstwą elektroniczną i elektroakustyczną znajdziemy: Jacek Grudzień *Dźwięki nocy* (1987) na saksofon tenorowy i warstwę elektroniczną; Piotr Grella-Możejko *Balcetis* (2009)

[32] Magdalena Długosz o dziele *SaxSpaces* w Andrzej Rzymkowski, *Saksofon w wybranych utworach kompozytorów krakowskich początku XXI wieku,* Akademia Muzyczna w Krakowie, 2009

na saksofon barytonowy i warstwę elektroniczną, *coloratura for Charles/disco(n)notation* (1992) na saksofon basowy i warstwę elektroniczną; *Musik voor van Zoelen* (1983/99) na saksofon basowy i warstwę elektroniczną; Stanisław Krupowicz *Concerto* (1987) na saksofon tenorowy i warstwę elektroniczną; Mateusz Ryczek *Sagittarius A* (2011) na saksofon altowy i warstwę elektroniczną; Adam Walaciński *Pezzo Lirico* (2008) na saksofon altowy i elektronikę; Bogusław Schaeffer *Max Ernst…* (1998) na saksofon, akordeon, fortepian i elektronikę; , *Koncert klarnetowy nr 2* (2006) na klarnet, klarnet basowy saksofon altowy, orkiestrę kameralną i elektronikę; Maciej Jabłoński *277,13 K* (2009) na dwa oboje, saksofon altowy i elektronikę; Konrad Tomanek *Kontinuum dwuwymiarowe* (2001) na skrzypce, saksofon altowy, rożek angielski, wiolonczelę i elektronikę; Marek Chołoniewski *Amput* (1979) na baryton, flet, saksofon sopraninowy, obój, kornet i elektronikę

Obecność saksofonu w muzyce kameralnej istnieje od początków egzystencji instrumentu w świecie muzycznym. Klasyczny kwartet saksofonowy jest wyjątkowy w swoim brzmieniu. Dla wielu znakomitych kompozytorów stał się on źródłem inspiracji. Jednorodność barwowa kwartetu inspirowała przede wszystkim kompozytorów klasycznych. Dzisiaj jednorodność ta często staje się przeszkodą, a kompozytorzy poprzez uwydatnienie barwy poszczególnych głosów tworzą nowy typ literatury. Na szczególną uwagę zasługują tutaj utwory: Philips Glass *Concerto for Saxophone Quartet*, Henri Pousseur *Vue sur les jardins interdits*, John Cage *Four* czy Alain Louvier *LE Jeu des Sept Musiques*. Wśród polskich kompozytorów piszących na kwartet saksofonowy znajdziemy dzieła: Stefan Adam *Eskapaden*; Zbigniew Bargielski *Four on a Journey* (1982), *A Ring of Shadows* (1989); Artur Cieślak *Toccata postmodernistyczna*; Jacek Domagała *For two*; Grzegorz Duchnowski *Polifonie*; Piotr Grella – Możejko *…dans l'ombre du jardin oublie…* (1998), *Euphonia* (2001), *Horngardens (Music for Norval Morriseau)* (1992/93), *Four Lines (Farewell Music for Michael J. Baker)* (2006)*;* Maciej Jabłoński *Ikonki (Thumbnails)*(2008); Barbara Jadźwiński *Images in Blue* (2001); Zbigniew Karkowski *Quatuor* (2003); Grażyna Krznowska *Relief X* (1991); Sławomir Kupczak *Kołysanka* (2002); Krzysztof Meyer *Quartet op. 65a* (1986); Tomasz Ołtarzewski *Toccata* (2012); Krzysztof Penderecki *Quartet* (1992/2000); Bronisław Kazimierz Przybylski *Four colours of the sky, Interwal games* (2008), *Morcing in the garden, Sunrise* (2007), *The life of flies, The very young spinner* (2005), *The Way* (2006); Wiesław Rentowski *Lawina, Koncert na kwartet saksofonowy* (1980), *Quatuor SG.7No 112* (1968); Jacek Sobieraj *Les Imponderables No. 8.1 „Treny"* (2008); Joanna Stepalska-Spix *Four for Four* (1991); Konrad Tomanek *Ragtime* (1996); Leszek Wisłocki *Kwartet*; Zdzisław Wysocki *Movimenti* op. 47 (1991), Katarzyna Głowicka *Contra Bruit* (2005). Obecnie literatura saksofonowa liczy ponad 3800 utworów napisanych na kwartet.

Zespoły saksofonowe począwszy od kwintetów, a skończywszy na kilkudziesięcioosobowych orkiestrach są bardzo unikatowymi zestawieniami, zyskującymi ogromną popularność w ostatnich latach. Jednolitość barwowa, a zarazem możliwości jej zmiany są niewątpliwie zaletą takich zespołów. Duży koloryt brzmieniowy, swoboda

fakturalna, podobne możliwości techniczne i dynamiczne każdego instrumentu powodują, że na zespoły saksofonowe coraz większa ilość utworów. Dla porównania w latach 1844-2003 utworów takich było 833, natomiast w latach 2003-2012 powstało ich kolejne 527. Szczególnie zwiększyła się ilość utworów na orkiestrę saksofonową. W tych samych latach wzrosła z 99 do ok. 220. Na świecie powstaje coraz więcej zespołów saksofonowych wykonujących transkrypcje znanych dzieł muzyki klasycznej, jak również dzieła specjalnie dla nich pisane. Jeden z najbardziej znanych to *Viena Saxophonic Orchestra* założony przez prof. Larsa Mlekusha. Ważnymi dziełami na zespół saksofonowy są: Karlheinz Stockhausen *Linker Augentanz* (1990) na 7 – 12 saksofonów; Christian Eloy *Quattrocento* (1991) na dziesięć saksofonów; Cristian Lauba *Mutation-Couleurs IV* (1985) na dwanaście saksofonów. Wśród polskich kompozytorów piszących na zespoły saksofonowe znajdziemy następujące dzieła: Sławomir Czarnecki *Quintet* op. 26 (1987) na pięć saksofonów; Piotr Grella – Możejko *Orion* (1991) na 1 – 5 saksofonów; Maciej Jabłoński *Labirynt Umysłu* (2008) na saksofon altowy i kwartet saksofonowy; Piotr Moss *Trois novelettes* (1998) na pięć saksofonów; Tomasz Śpiewak *Minor Blues* na pięć saksofonów*, Sally's Wish* (2006) na pięć saksofonów; Rafał Stradomski *555* (1998) na pięć saksofonów; Artur Cieślak *Musica Notturna II* (2005/06) na osiem saksofonów; Ludomir Różycki *Suite from Ballet Pan Twardowski* na orkiestrę saksofonową; Marek Jasiński *Cappriccio* (2010) na 11 saksofonów; Maciej Małecki *Europa suita* (2008) na dwanaście saksofonów; Dariusz Przybylski *Toxiuh molpilia* op. 50 (2009) na dwanaście saksofonów; Witold Szalonek *Dyptyk II* (1993) na szesnaście saksofonów; Bogusław Schaeffer *Monophonie VII* (1999) na siedemnaście saksofonów; Augustyn Bloch *Drei Stuecke* (1998) na saksofonową orkiestrę kameralną.

Dla współczesnych saksofonistów droga do całkowitej akceptacji na gruncie muzyki klasycznej zależy od muzyki kameralnej. Jest to pole ich stabilności, dzięki któremu są zauważalni. Saksofon z fortepianem to klasyczne zestawienie, mające swe początki w połowie XIX wieku. Połączenie saksofonu z innymi instrumentami daje nową jakość i wzbogaca paletę barwową o unikatowe brzmienia. Mieszanka ta nie jest już eksperymentem, czy egzotyczną ciekawostka, a znakomitymi przykładami na to są utwory: Anton Webern *Quartett, op.22* na klarnet, saksofon tenorowy, skrzypce i fortepian; Edison Denisow *Sonata* na saksofon altowy i wiolonczelę, *Koncert Piccolo* na saksofon altowy i sześć instrumentów perkusyjnych; Betsy Jolas *Plupart du Temps II* na saksofon tenorowy, tenor i wiolonczelę; Philppe Leroux *Phonie Douce* (1991) na saksofon altowy, obój i wiolonczelę; Magnus Lindberg *Linead'Ombrea* (1981) na saksofon altowy, flet, gitarę i perkusję; Gilbert Amy *Le Temps du suflet* (1994) na skrzypce, saksofon altowy i tenorowy i puzon. Dużą częsć tego typu literatury stanowią dzieła polskich kompozytorów: Alicja Gronau – Osińska *Lapidaria version I* (2007) na saksofon sopranowy, altowy, skrzypce i zespół taneczny, *version II* (2007) na saksofon altowy, sopranowy i skrzypce; Andrzej Dutkiewicz *Music for Four* (1980) na skrzypce, fagot, saksofon altowy i fortepian, *Capriccio* (1983) na saksofon altowy i waltornię; Wiesław Rentowski *Koyama* (1989) na flet, saksofon,

skrzypce i fortepian, *Ab ave* (1988); Paweł Szymański *Bagatelle fuer A. W.* (1995) na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian; Zdzisław Wysocki *Momenti* op. 59 (1997) na skrzypce, klarnet, klarnet Es, saksofon altowy i fortepian, *Quasi divertimento* op. 49 (1992-93) na klarnet, klarnet Es, saksofon altowy, tenorowy, perkusję, fortepian, akordeon, skrzypca i kontrabas; Bogusław Schaeffer *Proietto simultaneo* (1983) na sopran, skrzypce, fortepian, obój, saksofon sopranowy i taśmę, *Kreuzweg 11* (2003) na saksofon, akordeon, perkusję i altówkę, *Permutations no. 27* (1956) na flet, obój, klarnet, saksofon, trąbkę, puzon, altówkę, perkusję, harfę i fortepian, *Kwartet* (2004) na saksofon, fortepian, perkusję i kontrabas, *Dialog* (2000) na saksofon i kwartet smyczkowy, *Image sonore I* (2000) na flet, saksofon i akordeon, *SeaHarb* (2000) na saksofon sopranowy i obój, *Trois esquisses* (2000) na obój, saksofon i fagot; Dariusz Przybylski *Inexprimable* op. 30 (2007) na saksofon sopranowy, trąbkę, waltornię, dwie perkusje, harfę, fortepian, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas, *Cinq Pieces en Koncert* op. 37b (2007) na saksofon altowy, wiolonczelę i fortepian, *We will all laugh at Gildet Butterflies* (2010) na saksofon altowy, perkusję i fortepian; Mateusz Ryczek *Harmonia Mundi* (2007) na fortepian solowy, klarnet, saksofon sopranowy, rożek angielski, trąbkę, dwie perkusje, harfę, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas, *Star Wars* (2009) na saksofon altowy, trąbkę i wiolonczelę; Benedykt Konowalski *Medytacje* (2007) na saksofon altowy, sopran i altówkę, *Trio koncertujące* (2007) na saksofon altowy, altówkę i fortepian; Marek Chołoniewski *Like breathing (2nd version)* (1991) na flet, obój, saksofon sopranowy, fagot, altówkę, kontrabas i fortepian, *Koncert potrójny* (2006); Zbigniew Bujarski *Duet* (2008) na saksofon altowy i wiolonczelę; Piotr Moss *Duettino II* na saksofon altowy i wiolonczelę, *Scenes…* (1988) na saksofon altowy, fale martenota, harfę, perkusję i cztery wiolonczele, *Form I* (1986) na saksofon basowy i kontrabas, *Avant le deport* (1981) na saksofon sopranowy i perkusję, *Liturgie* na saksofon basowy i organy, *Quatre poeises* (1983) na saksofon altowy i harfę; Adam Walaciński *Canti notturni* (2008) na saksofon altowy i wiolonczelę; Zbigniew Wiszniewski *Bicinium* (1993) na saksofon altowy i wiolonczelę, *Trio* (1985) na saksofon altowy, akordeon i perkusję; Artur Cieślak *Collage I, II, III, IV* (2004/05) na saksofon sopranowy, gitarę i wiolonczelę; Bronisław Kazimierz Przybylski *Scherzi – trio* na saksofon sopranowy, gitarę lub wiolonczelę lub klarnet basowy i akordeon lub marimbę lub fortepian, *Atlantic* (2007) na kwartet saksofonowy i kwartet kontrabasowy, *Verwandlung* (2007) na saksofon, dwa kwartety smyczkowe lub dwa akordeony i kwartet smyczkowy, *Aeolian Islands* na saksofon altowy lub sopranowy i harfę lub fortepian lub akordeon lub klawesyn lub marimbę, *Night troughts* saksofon sopranowy lub altowy, perkusję i harfę lub klawesyn lub dwie gitary lub akordeon, *Night Birds* na saksofon sopranowy i kwartet smyczkowy lub kwartet akordeonowy lub kwartet kontrabasowy, *Concerto della morte e della vita* (1991) na saksofon sopranowy lub altowy lub obój i dwie gitary, *Grotesques* (2009) na saksofon sopranowy lub altowy i akordeon lub fortepian, *Rhythm miniatures* na saksofon sopranowy lub altowy i akordeon lub fortepian, *Owczarek* na saksofon altowy lub sopranowy i fortepian lub akordeon, lub dwie gitary, lub dwie marimby, *Siedem życzeń* na flet lub obój, lub klarnet, lub

saksofon sopranowy, saksofon altowy lub klarnet basowy, lub fagot i klawesyn, *Six autumn songs* (2008) na saksofon sopranowy i akordeon lub fortepian, lub marimbę, lub cztery saksofony (dwa sopranowe i dwa altowe), *24 spring preludes…* (2008) na saksofon sopranowy lub altowy i saksofon sopranowy lub akordeon, lub fortepian, lub marimbę, lub skrzypce, lub altówkę, lub wiolonczelę, *24 Summer preludes* (2008) na saksofon sopranowy lub altowy i akordeon lub fortepian, lub marimbę, lub skrzypc, lub altówkę, lub wiolonczelę; Rafał Stradomski *Trio* (1989) na obój lub saksofon sopranowy, saksofon altowy i wiolonczelę; Zdzisław Wysocki *Trio op. 29 no. 2* (1978) na flet pikolo, saksofon tenorowy i wiolonczlę, *Quasi divertimento* op. 49 (1992/93) na klarnet, klarnet Es, saksofon altowy, tenorowy, perkusję, fortepian, akordeon, skrzypce i kontrabas, *Momenti op. 59* (1997) na skrzypce, klarnet, klarnet Es, saksofon altowy i fortepian; Jacek Rabiński *Rosa dei venti* (1993) na saksofon altowy i harfę, *7 Variationen ueber das Thema „Happy Birthday"* (1990) na akordeon, gitarę, flet prosty, klarnet, waltornię, saksofon, skrzypce i wiolonczelę, *5 Wariacji na temat „Sto lat"* (1996) na flet prosty, klarnet, saksofon, waltornię, skrzypce, wiolonczelę, gitarę i akordeon; Ewa Synowiec *1+11* (1968) na wiolonczelę i jedenaście saksofonów, *3x4* (1966) na flet, saksofon altowy i fagot; Tadeusz Karol Mazurek *Atlantyda I, II, III* na saksofon altowy i kontrabas; Piotr Warzecha *Dialogi* (1993) na saksofon basowy i kontrabas; Wojciech Kilar *1 dla 3* (1963) na saksofon altowy, wibrafon i kontrabas; Joanna Woźny *Die verloreneen Pfade I* (2003) na saksofon tenorowy, kontrabas i perkusję; Krzysztof Meyer *Pizzo per Mauro* op. 77 (1991) na flet, saksofon altowy, puzon, kontrabas i fortepian, *Kwintet op. 107* (2006/2007) na kwartet saksofonowy i fortepian; Elżbieta Sikora *On est toujours [wersja II]* (1997) na dwa soprany, bas, saksofon, bandoneon, fortepian i kontrabas; Joanna Bruzdowicz *Tramontana* (2006) na saksofon altowy i kwartet smyczkowy; Krzesimir Dębski *Canzonetta* (2004) na saksofon sopranowy i kwartet smyczkowy; Grzegorz Duchnowski *Akwarele* (2007) na saksofon altowy, wibrafon, harfę, fortepian i kwartet smyczkowy; Maciej Małecki *Aria i Scherzo* (2003) na saksofon altowy i kwartet smyczkowy, Jacek Sobieraj *Na Łące Duchów Roślinożernych (On the Meadow of Toccata for Gordon and Katia's Theme)* (2002) na saksofon altowy, wibrafon i kwartet smyczkowy; Joanna Stępalska – Spix *Bevegesave* (1994) na flet pikolo, flet i saksofon altowy, *The Play with e flat* (1992) na flet, obój, saksofon altowy, sopranowy, marimbę i perkusję, *Dialog* (1990) na obój i saksofon sopranowy, *Interier(r)(a)nce* (2003) na flet, flet pikolo, saksofon sopranowy, altowy i tenorowy; Mariusz Dubaj *Expances of the Soul* (1988/93) na saksofon altowy, flet i fortepian; Mieczysław Mazurek *Trio* (1998) na flet, saksofon altowy i fortepian, *Ewokacje* (1986) na saksofon altowy, wibrafon i perkusję, Maciej Jabłoński *Whose are these tracks…?* (2008) na flet, obój, klarnet saksofon altowy i tubę, *Whose are those fingerprints?* (2005) na flet, obój, klarnet, saksofon altowy i tubę; Marek Jasiński *Trzy utwory w dawnym stylu* (1982) na saksofon tenorowy, flet, dwie trąbki i fortepian, *Szkice taneczne* (1982) na saksofon tenorowy, flet, trzy trąbki i dwa fortepiany; Ignacy Dobrzyński *Duo* na saksofon altowy i klarnet; Włodzimierz Kotoński *Selection I* (1962) na gitarę elektryczną, saksofon altowy, tenorowy i klasrnet; Edward Sielicki *Cztery*

tańce (2002) na obój, klarnet, saksofon altowy i fagot, *Signs of life* (1996) na saksofon sopranowy i organy, *Baila* (2000) na saksofon sopranowy, akordeon i kontrabas, *Differentia specifica* (2006) na saksofon sopranowy i kwartet smyczkowy; Klaudia Pasternak *Compositions* op. 5 (2002) na saksofon altowy, tenorowy, trąbkę, dwie waltornie i puzon; Zbigniew Bargielski *Ikar* (1998) na klarnet basowy lub saksofon altowy i marimbę lub wibrafon, *Źródło nadziei* (1995) na saksofon altowy i marimbę, *Five on a Journey* (1982-86) na kwartet saksofonowy i marimbę; Augustyn Bloch *A Due* (1984) na saksofon altowy, klarnet basowy, wibrafon i marimbę; Edward Bogusławski *Dialogues* (1987) na saksofon altowy i wibrafon; Piotr Grella – Możejko *Kinneret* (1999) na saksofon sopranowy i wibrafon, *Q* (1983) na saksofon altowy i klarnet, *Melodrama II* (1981) na wibrafon, saksofon altowy, flet i trąbkę, *Silver wound* (2009) na saksofon sopranowy i gitarę, *zapada zmrok* (1983) na flet, dwa saksofony altowe, eufoniom, fortepian i perkusję; Barbara Martyska *Hava Java* (1995) na saksofon altowy, fortepian, kontrabas i perkusję; Paweł Przezwański *Between silent and mirror of silent* (2008) na trzech solistów, dwóch aktorów, akordeon, perkusję i dwa saksofony; Zbigniew Bagiński *Accar – dance* (2008) na saksofon sopranowy i akordeon; Katarzyna Głowicka *Cape Adare* (2002) na saksofon sopranowy i akordeon; Wojciech Ziemowit Zych *Kooperatywa I* (2005) na saksofon altowy i akordeon; Krzysztof Baczulewski *Partita* (1980) na saksofon altowy i klawesyn lub preparowany fortepian; Anna Ignatowicz – Glińska *Zapis Nieważnych…* (1992) na saksofon sopranowy i klawesyn, *Oddzielne lądy* (1994) na saksofon altowy, skrzypce i gitarę; Weronika Ratusińska – Zamuszko *Nymphs II* (2006) na saksofon sopranowy i klawesyn; Marian Sawa *Carmina fratribus dicta* (1997) na saksofon altowy, sopranowy i organy, *Fantazja koncertująca* (1999) na saksofon altowy i organy, *Melodia wietnamska* (1999) na saksofon altowy i organy; Władysław Słowiński *Tren – Elegy* (1988) na saksofon altowy i organy.

EKSPANSJA

Literatura saksofonowa pierwszej połowy XX wieku zyskała wiele wspaniałych dzieł dzięki działalności wybitnych saksofonistów. Dla Sigurda Raschera pisali: Alexander Głazunow, Jacques Ibert, Paul Hindemith, Henry Brandt, Frank Martin, Ingolf Dahl. Dla Marcela Mule'a: Henri Tomasi, Jean Francaix, Paul Bonneau, Alfred Desenclos, Hheitor Villa – Lobos, Darius Milhaud. Eugene Rousseau i Frederik Hemke przyczynili się do rozwoju amerykańskiego repertuaru kompozytorów takich jak: Robert Muczynski, Paul Creston, Herman Stein, Bernard Heiden i Martin William Karlins. Dzięki Ellize Hall dzieła saksofonowe tworzyli: Charles Martin Loeffler, Vincent d'Indy, Florent Schmitt i Claude Debussy.

Współcześni wybitni saksofoniści i pedagodzy również przyczyniają się do rozwoju literatury saksofonowej i ekspansji instrumentu na cały świat. We Francji, w Bordeaux, Jean-Marie Londeix intensywnie współpracował z kompozytorami młodego pokolenia uczonymi przez Fuste Lambezata, byli to: Christian Lauba, Miroslav Havel, Ryo Noda i wielu innych.

Jego następczyni Marie Bernadette Charrier również zainspirowała wielu kompozytorów do napisania utworów saksofonowych. Byli to między innymi: Gilbert Melle i Francois Rosse. Wybitny saksofonista i pedagog Claude Delangle współpracował z Luciano Berio i Betsy Jolas. Vincent David zainspirował Gérarda Grisey'a, Philippe Hurela, Michaela Jarrella, Mauro Lanza, Philippe Lerouxa, Bruno Mantovaniego, Martina Matalona. Daniel Kientzy zajął się muzyką elektroakustyczną i współpracuje z: *Groupe de Recherche Musicale i Teruggi* oraz rumuńskimi kompozytorami takimi jak: Anatole Vieru, Stefan Niculescu, Myriam Marbe i Costin Miereanu. W Holandii prężnie działa i propaguje muzykę saksofonową Arno Bornkamp, który współpracował z Karlheinzem Stockhausenem i Luciano Berio. W Szwajcarii Marcus Weiss, następca Iwana Rotha jest inspiratorem pokaźnego repertuaru solowego kompozytorów: Mauricio Sotelo, Romana Haubenstock-Ramatiego i Waltera Zimmermanna. We Włoszech Federico Mondelci i Alberto Domini promują swoich narodowych kompozytorów: Flavio Emilio Scogna, De Rossi Re, Valerio Tesei i Aleksandro Sbordoni. W Niemczech Johanness Ernst inspiruje twórców nowej muzyki, są nimi: Hanspeter Kyburz, Christoph Staude, Isabel Mundry. Manuel Mijan i Francisco Martinez Garcia współpracują blisko z hiszpańskimi kompozytorami: Tomasem Marco, Eduardo Angulo i Louisem De Pablo. W Anglii John Harle kooperuje z kompozytorami: Dominickiem Muldowney'em i Harrisonem Birtwistlem. W Skandynawi *The New Danish Saxophone Quartet* jest odpowiedzialny za powstanie znacznej części duńskiego repertuaru takich kompozytorów jak: Bent Lorentzem, Ib Norholm, Hans Werner Hentze i Kjell Roikjer. W Finlandi saksofonista Pekka Savijoki zlecił napisanie koncertów, utworów solowych i kameralnych utalentowanym kompozytorom skandynawskim: Magnusowi Lindbergowi i Esa-Pekka Salonenowi. W Chorwacji *Zagreb Quartet* wykonuje muzykę Borisa Papandopulo, Marco Ruzdjaka, Bruno Bjelinskiego i Dubravko Detoniego. W Polsce na szczególną uwagę zasługuje działalność Andrzeja Rzymowskiego, Pawła Gusnara, Aliny Mleczko, Davida Pitucha, Krzysztofa Herdera, Jacka Delonga dzięki którym utwory napisali: Miłosz Bembinow, Artur Cieślak, Grzegorz Duchnowski, Andrzej Dutkiewicz, Krzysztof Herdzin, Anna Maria Huszczy, Andrzej Karałow, Krzysztof Knittel, Benedykt Konowalski, Pawłeł Łukaszewskie, Marcin Łukaszewski, Piotr Moss, Krzysztof Penderecki, Zbigniewa Penherski, Maria Pokrzywińska, Dariusz Przybylski, Bronisław Kazimierz Przybylski, Weronika Ratusińska, Marian Sawa, Bogusława Schaeffer, Elżbieta Sikora, Alicja Gronau-Osińska. Bogusław Schaeffer, Maciej Jabłoński, Wojciech Ziemowit – Zych, Adam Walaciński, Magdalena Długosz.

W Stanach Zjednoczonych John Sampen jest odpowiedzialny za powstanie utworów takich kompozytorów jak: Marilyn Shrude, Norman Berman, Luca Francesconi, George Mabry, Morton Subotnick, Donald Martino, Philip Glass, John Harbison, James Furman, Milton Babbitt, John Cage, Joan Tower, Frederick Mays. Kenneth Radnofsky współpracuje z wieloma wyżej wymienionymi kompozytorami jak również z Davidem Bellem, Christopherem Theofanidisem, Guntherem Schullerem, Jerrym Simsem i Shrisem Kordem, jest również inspiratorem powstania „World Wide Concurrent Premierem and

Commissioning Fund, Inc.", - światowego stowarzyszenia saksofonistów promujących nową muzykę. William H. Street, Paul Bro, Kenneth Fisher, The Chicago Saxophone Quartet i wielu innych zaangażowanych jest w tworzenie nowego repertuaru saksofonowego.

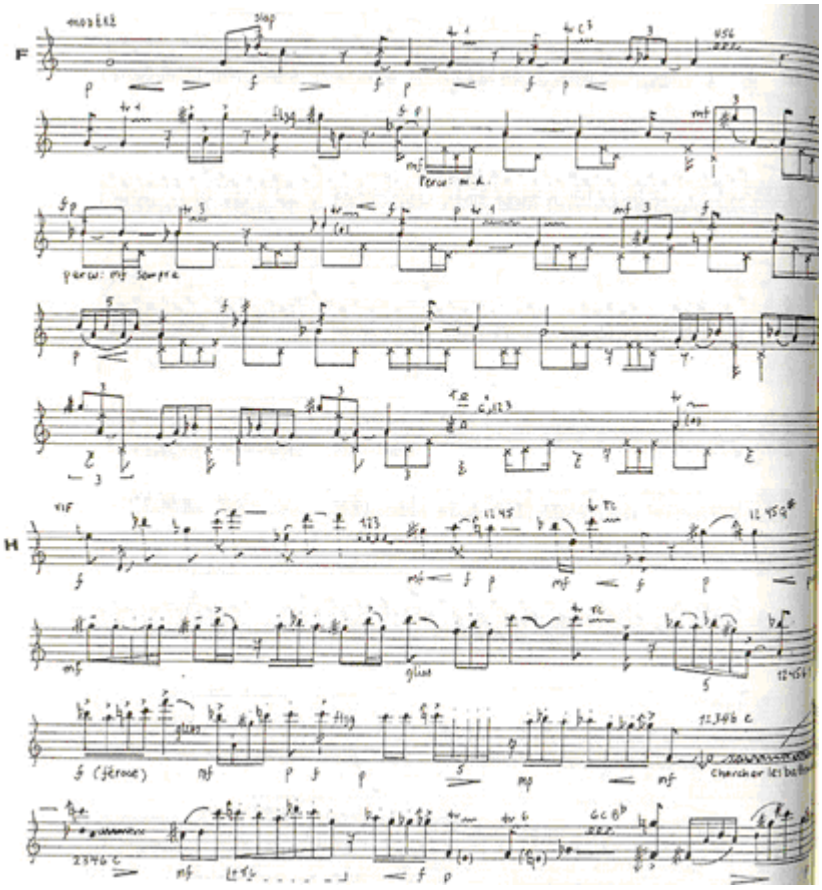
Współczesne kwartety saksofonowe - *Diastema* Quartet, Aurelia Saxophone Quartet, Amstel Saxophone Quartet i in. – zamawiają dzieła u takich kompozytorów jak: Barry Guy, Alex Buess, Alvaro Carlevaro, Bernardo Kuczer, Denis Levaillant, Bertrand Dubedout.

NAUKA I SZKOLNICTWO

W czasie kiedy Adolphe Sax prezentował swoje saksofony, tworzył repertuar, grał lub uczył, priorytetem dla niego było ukazanie rewolucyjnych akustycznych wartości swojego wynalazku. Liryczne melodie i efektowne wariacje z wczesnych utworów saksofonowych ukazują najistotniejsze cechy całej rodziny instrumentów. Repertuar stworzony na przełomie XIX i XX wieku, poprzez frazowanie i różnorodność dynamiczną, znacznie głębiej ujawnia wyrazisty potencjał instrumentu. Poszerzanie technicznych możliwości saksofonu zaowocowało powstawaniem nowych materiałów dydaktycznych. W Niemczech, w roku 1926 Gustav Bumcke poddał analizie fundamentalne podstawy techniki gry i przedstawił pojęcie altissimo (*Saxophone Schule,* Edition Benjamin, 1926). Od tego czasu technika ta rozwijała się głównie w Stanach Zjednoczonych poprzez postać Sigurda Rashera. Pod jego wpływem kompozytorzy tacy jak: Frank Martin, Jacques Ibert, Karel Husa i Henry Cowell zaczęli używać w swych kompozycjach rejestru altissimo. W Europie natomiast, Marcel Mule przyczynił się znacznie do doskonalenia jakości dźwięku, poszerzania dynamiki, rozwoju jednorodności barwowej oraz wirtuozerii technicznej. W ten sposób pierwsi wirtuozi i kompozytorzy utorowali drogę do eksplozji technik występujących we współczesnej literaturze saksofonowej. Współpraca wykonawców z kompozytorami wydała owoce w postaci repertuaru przedstawiającego prawdziwą – akustyczną naturę instrumentu. Trudności związane z wykonawstwem nowoczesnych technik doprowadziły do stworzenia odpowiednich materiałów dydaktycznych. Jean-Marie Londeix napisał liczne prace, min.: *Hello! Mr Sax* i *Parametres du Saxophone* (Leduc) gdzie przedstawia współczesne środki wyrazu i rozszerzone sposoby artykulacyjne. Larry Teal w *The Art Of Saxophone Playing* porusza wszystkie główne techniki wykonawcze. Ted Nash napisał *High Harmonics,* Rosemary Lang *Altissimo Register,* a Eugene Rousseau *Saxophone High Tones*, które to pozycje znacznie przyczyniły się do rozwoju rejestru altissimo. Nowoczesne techniki wciąż są badane i przechodzą drogę ewolucji. Powstaje wiele prac opisujących nowe możliwości saksofonu. Do najważniejszych z nich należą: *The Techniques of Saxophone Playing* Marcus Weiss, Georgio Netti i *Saxophone altissimo* Robert A. Luckey.

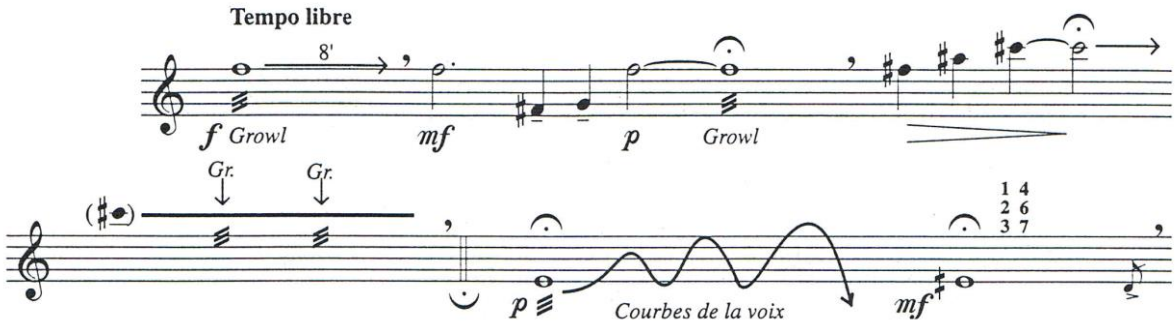
Współczesna literatura saksofonowa i techniki wykonawcze rozwijają się w sposób błyskawiczny. Saksofoniści wychowani od początku na atonalnym, bardzo krętym języku zmuszeni są, od najmłodszych lat, do praktykowania nowych środków wykonawczych. Saksofonista i kompozytor Etienne Rolin napisał *Aphorismes* – krótkie utwory wypełnione

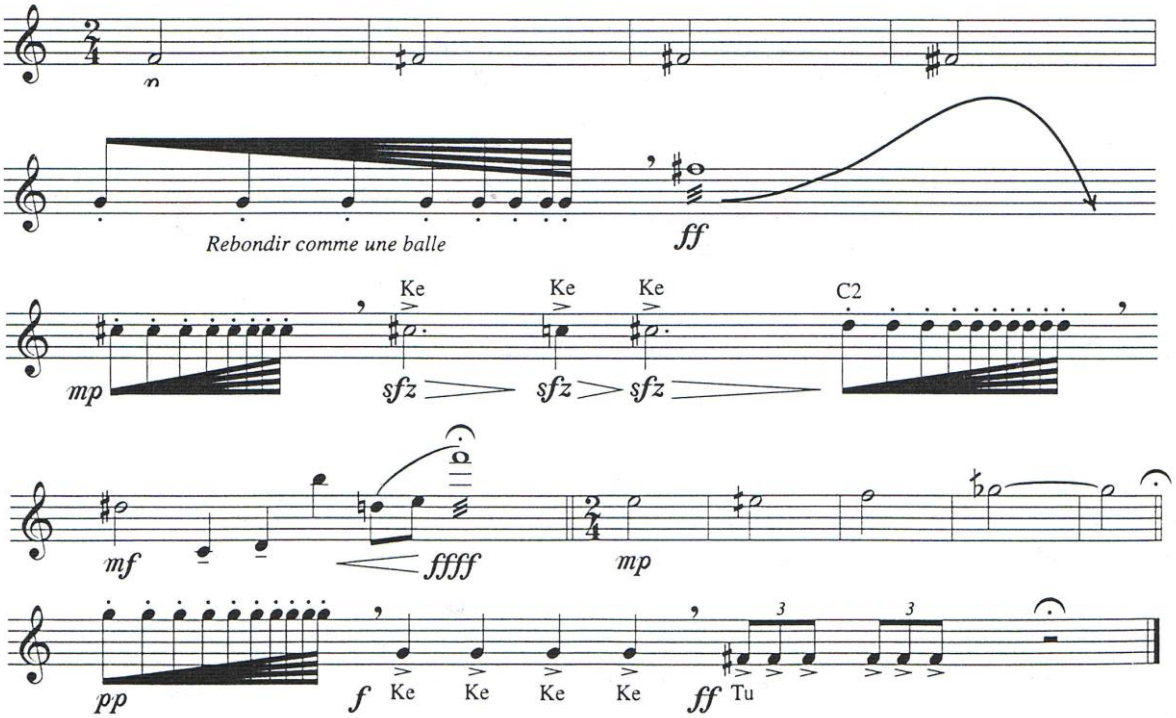
nowoczesnymi technikami wykonawczymi, w których wprowadza młodego wykonawcę w różnorodność stylów. Muzyka etniczna łączy się tutaj z muzyką jazzową i efektami elektro-akustycznymi.



Przykład 92. Etienne Rolin, *Aphorismes*, cz. II

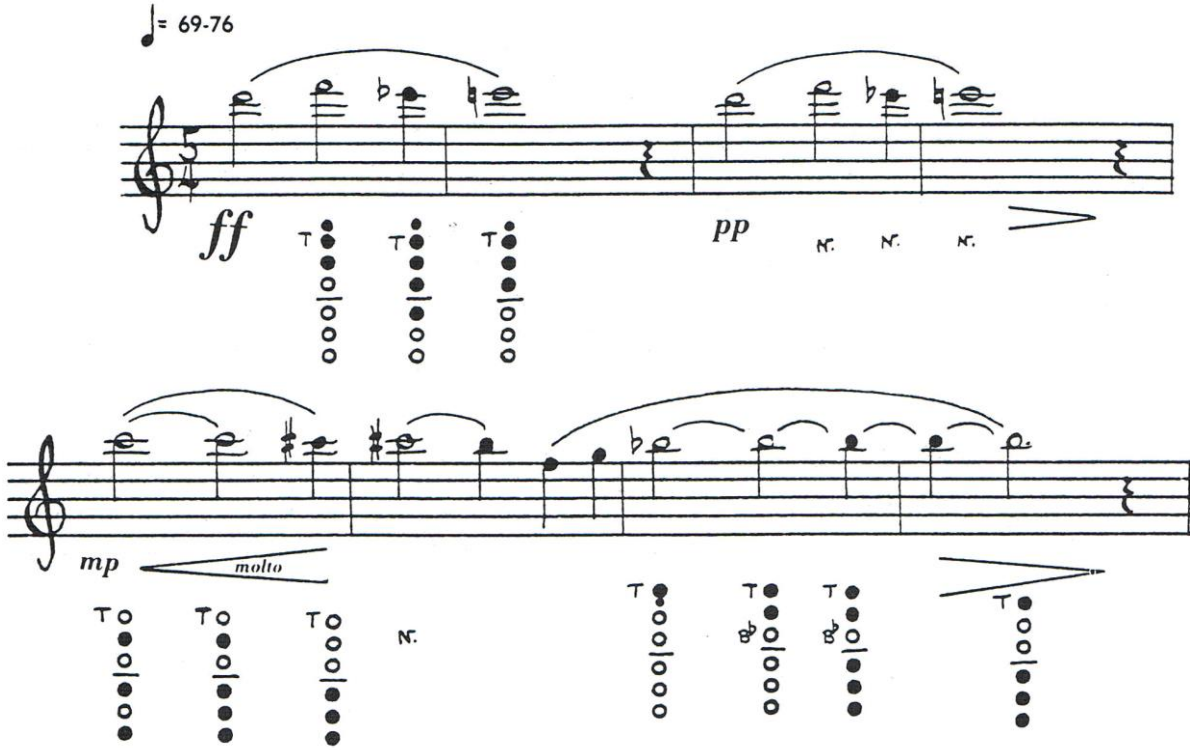
W *Quinze Mosaiqes* Hubert Prati kładzie nacisk na zmienność barwy, mikrointerwały i multifony. *14 Études Extremés* Nicolas Prost, są etiudami, w których uczeń spotyka się z nietypowym metrum, dodatkowo może zmierzyć się z różnymi sposobami ataku dźwięku i odnajdzie tu łatwy przewodnik po multifonach i mikrotonowych trylach.

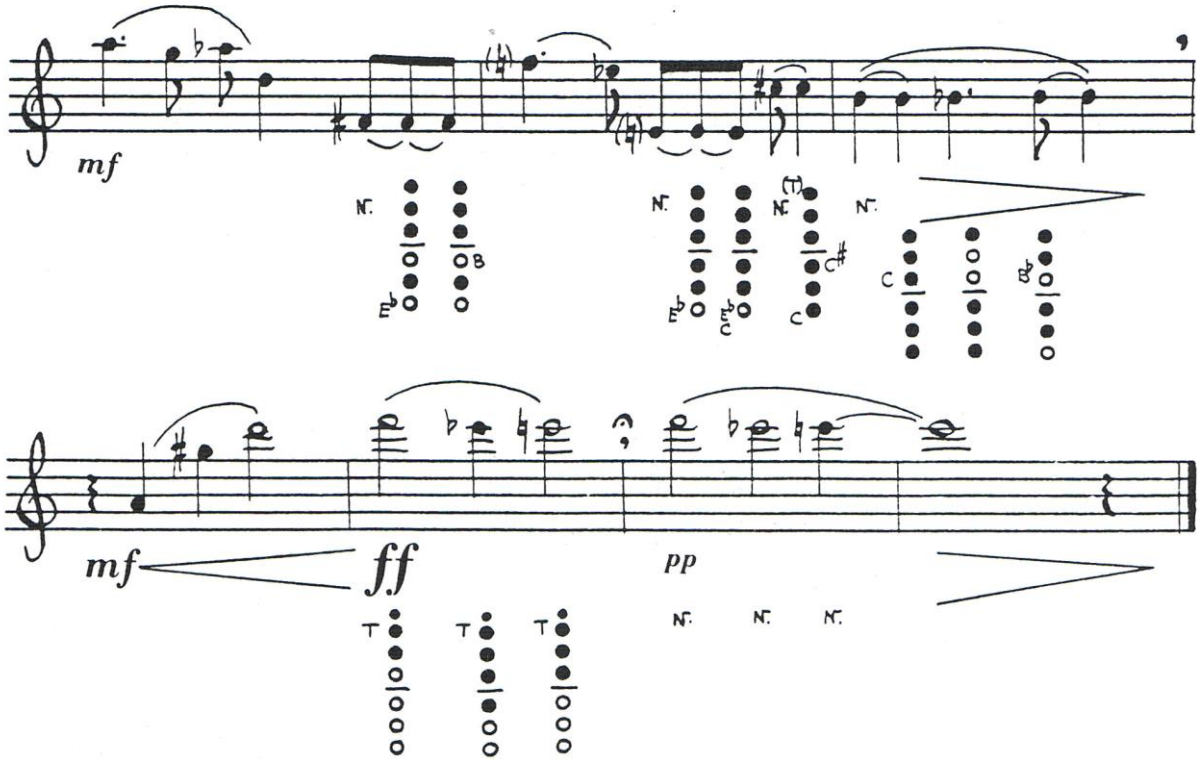




Przykład 93. Nicolas Prost, *14 Études Extremés,* etiuda VII

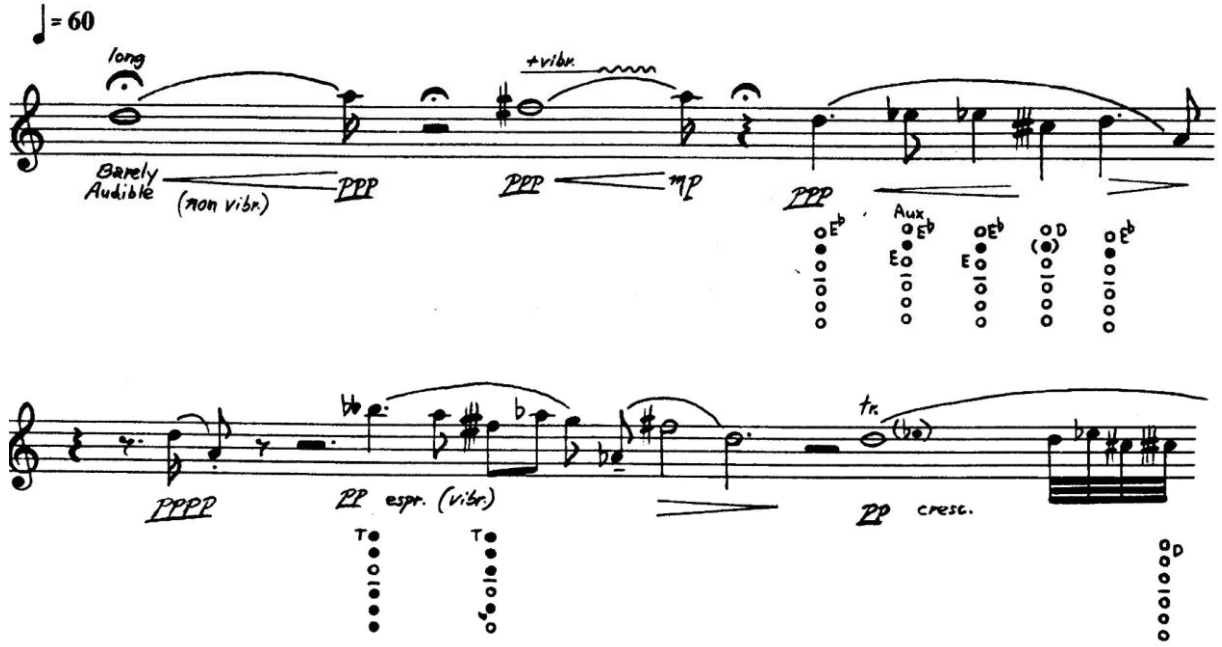
W Stanach Zjednoczonych Ronald L. Caravan napisał *Preliminary Exercises and Etudes In Contemporary Techniques for Saxophone,* która to książka jest głównym materiałem edukacyjnym. Ćwiczenia w niej zawarte są dobrym wprowadzeniem do współczesnych technik wykonawczych.

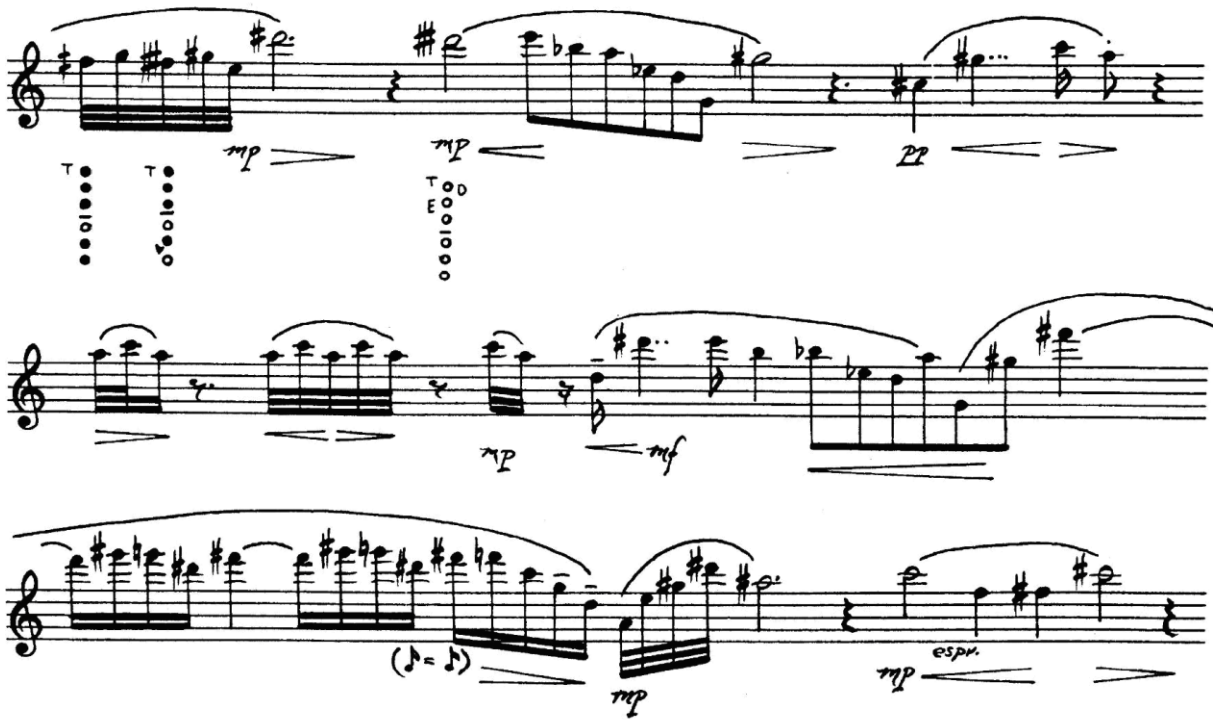




Przykład 94. Ronald L. Caravan, *Preliminary Exercises and Etudes In Contemporary Techniques for Saxophone*, ćw. V

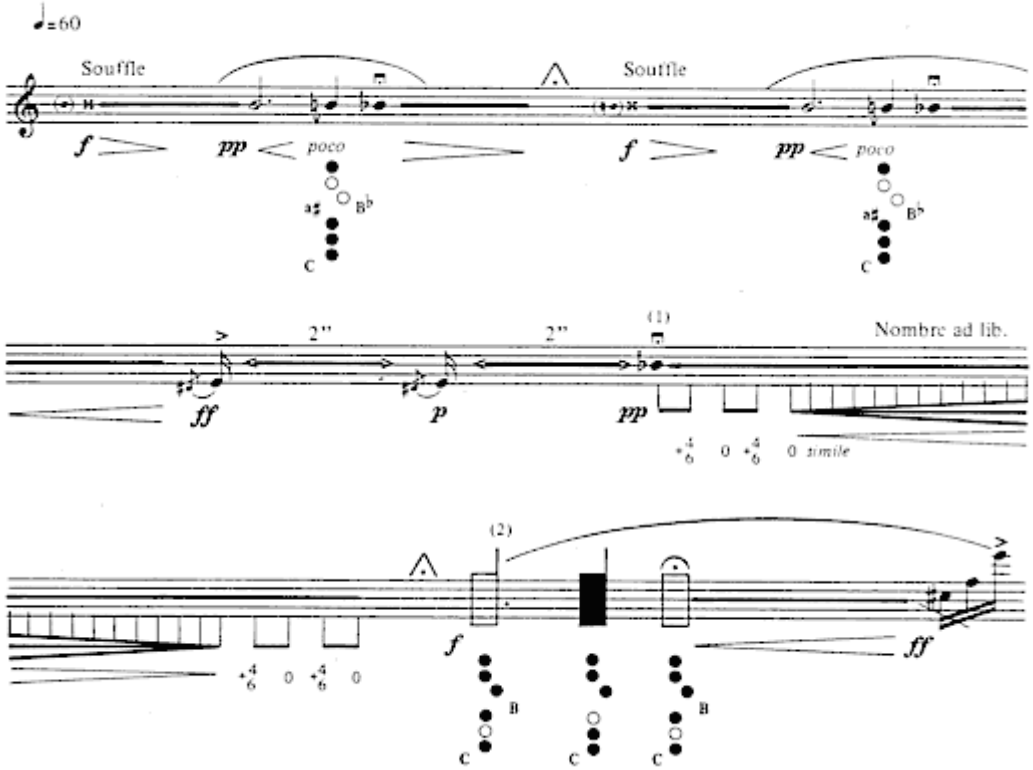
Ten sam autor napisał *Paradigms I,* gdzie młody wykonawca może zaznajomić się z nowymi sposobami notacji i graficznymi improwizacjami. Utwory te nawiązują do muzyki modalnej i blousa.

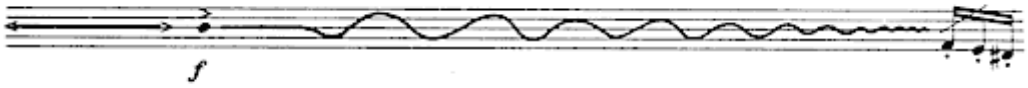




Przykład 95. Ronald L. Caravan, *Paradigms I*

Uwagę należy zwrócić także na *Douze Etudes Modernes* Pierre Max Dubois, *Les Douze Esquisses* Guy Lacour, *Sept Jeux Musicaux* Jean-Pierre Baraglioli.





Przykład 96. Guy Lacour, *Les Douze Esquisses,* etiuda I

Christian Lauba to kolejny bardzo ważny kompozytor współczesnej dydaktyki saksofonowej. Jednym z jego najważniejszych dzieł jest *Neuf Etudes* podzielone na cztery książki (sopran, alt, tenor, baryton). Każda z etiud bazuje na ekstremalnej wirtuozerii instrumentalnej. Znajdują się tu takie techniki jak: multifony, slaptony, subtony, mikrointerwały i wiele innych. W utworach tych kompozytor przywiązuje ogromną wagę do dynamiki, barwy, ataku dźwięku i zawiłości rytmicznych. Lauba wytworzył swój własny idiomatyczny język. Jak mówi: *hałas klap i powietrza, multifony, subtony pokazują inne oblicze instrumentu lub jego prawdziwy charakter.*[33]

W swej pracy *Les Etudes contemporaines pour le saxophone et les nouvelles techniques* znakomity francuski saksofonista Vincent David ocenia książki badawcze i repertuar edukacyjny, wprowadzający młodych instrumentalistów do muzyki współczesnej. Ponadto szczegółowo analizuje dzieła Christiana Lauba, Karlheinza Stockhausena, Luciano Berio. Jest on również autorem ośmiu ćwiczeń, będących wprowadzeniem do mikrotonalności Bruno Montovaniego.

[33] Richard Ingham, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, 1998, s. 181, tłum.: Ł. Nędza

ZAKOŃCZENIE

Historia saksofonu i jego rozwój są krótsze w porównaniu z innymi instrumentami, jednak przeżywa on obecnie stan renesansu i uznania w klasycznym świecie muzycznym. Chociaż saksofon jako instrument kojarzony jest bardziej z muzyką jazzową, jego rozpoznawalność na polu muzyki klasycznej jest coraz większa. Bez udziału znakomitych wirtuozów i wybitnych pedagogów rozwój ten nie byłby możliwy. Wirtuozi saksofonu zamawiają nowe dzieła, które wzbogacają literaturę saksofonową, wybitni pedagodzy wychowują rzesze wspaniałych saksofonistów. Ci młodzi adepci sztuki saksofonowej stają się w późniejszym czasie świetnymi pedagogami, szkolącymi kolejne generacje młodych wykonawców. W tej ogromnej machinie na szczególną uwagę zasługuje postać Ryo Nody. Jego wkład w rozwój literaturę saksofonową i instrumentu jest nie do przecenienia. Swój wielki sukces zawdzięcza między innymi temu, że jest równocześnie i saksofonistą, i kompozytorem co może być znakomitym przykładem dla twórców nowych generacji jak spójne działanie kompozytora i wykonawcy prowadzi do powstawania arcydzieł, gdzie wykonawca w pewnym sensie staje się również ich współtwórcą. Wysiłki Ryo Nody w tworzenie i wykonywanie saksofonowej muzyki klasycznej zainspirowały innych kompozytorów do poznania tego świata. W swych eklektycznych dziełach przedstawił instrument dotąd nieznany, mieszając zdobycze zachodniej muzyki saksofonowej z technikami shakuhachi. Synteza ta sprawiła, że literatura saksofonowa stała się bardziej barwna i zróżnicowana, a sam kompozytor stał się bardziej rozpoznawalny na świecie. Noda prowadzi wykonawcę przez swój świat w taki sposób aby ten zrozumiał wszystkie elementy muzyczne w utworach i był elastyczny w łączeniu ich w spójną całość. Jego niepowtarzalny styl kompozytorski i wyzwania techniczne przyciągają są niezwykle intrygujące saksofonistów i odbiorców jego muzyki.

Można pokusić się o postawienie tezy, że Ryo Noda jest pionierem w nowoczesnym postrzeganiu saksofonu, który w jego przekazie stał się instrumentem niemalże samowystarczalnym. Nowoczesne środki wyrazu, będące nieodzownym składnikiem muzyki Nody i współczesnej literatury saksofonowej stają się źródłem inspiracji dla saksofonistów w poszukiwaniu własnego brzmienia. Zdają się być nieodkryte do końca, gdzie każdy wykonawca może stworzyć szereg własnych, spełniających oczekiwania współczesnego języka muzycznego.

Żywię głęboką nadzieję, że praca ta stanie się źródłem inspiracji zwiększającym świadomość wykonawców, kompozytorów i teoretyków o tym wyjątkowym instrumencie, dzięki czemu powstanie szansa na wspólne tworzenie nowego saksofonowego świata.

BIBLIOGRAFIA

Berger Donald Paul, *The Shakuhachi and the Kinko Ryu Notation*. Austin TX, Asian Music, Autumn 1969 vol. 1 nr 2,

Berlioz Hector, *Grand traite d'instrumentation et d'orchestration modernes,* Paryż, 1884,

Czekanowska Anna, *Kultury muzyczne Azji,* Uniwersytet Warszawski – Instytut Muzykologii, PWM, Warszawa 1981,

Delong Jacek, *My, Saksofon,* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011,

Gee Harry, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985,* Indiana Univ Pr, 1986,

Heifetz Robin J., *East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950 – 1970, The Journal of Musicology,* 1984,

Horiuchi Keizo, *Ongaku 50 nenshi (Music 50 Years History),* Masu Shobo, Tokyo 1942,

Ingham Richard, *The Cambridge Companion to the Saxophone,* Cambridge University Press 1998,

Jacobs Arnold, Frederiksen Brian, *Song & Wind,*

Kientzy Daniel, *Les Sons Multiples aux Saxophones,* Editions Salabert, Paris 2000,

Kishibe Shigeo, *The Traditional Music of Japan*, Kokusai Bunka Sinkoki-Japan Cultural Society, Tokyo 1969,

Levensen Monty, *The Japanese Shakuhachi Flute*, A Guide to the Traditional Music & Notation,

Liebman David, *Odkrywanie twojego osobistego dźwięku w grze na saksofonie,* ARDESA,

Liley Thomas, *A Brief History of the World Saxophone Congress 1969-2000,* Fulton, New York: North American Saxophone Alliance 2003,

Londeix Jean – Marie, *A Comprehensive Guide To The Saxophone Repertoire,* Roncorp 2003, *A Comprehensive Guide To The Saxophone Repertoire,* Roncorp 2012, *HELLO Mr. Sax! Parameters of the Saxophone,* Editions Musicales Alphonse Leduc, Paris 1989,

Luckey Robert A., *Saxophone altissimo,* Advance Music 1993,

Masakazu Natsuda, *La musique classique japonaise*, VT Editions, Brookfield 1993,

Mayami Yudai, *Sugawa Nobuya,* Sekirei, Tokio, 2005,

Nabb Nathan, *The Contemporary Saxophonist: A Pedagogical and HistoricalPerspective*, Northwestern University 2008,

Pituch David, *Saksofon od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000,

Rascher Sigurd M. *Top – Tones for the Saxophone,* Carl Fischer, New York 1983,

Ronkin Bruce, *Londeix Guide to the Saxophone Repertoire* (1844-2012), Roncorp Publications 2012,

Rousseau Eugene, *Saxophone Tone Quality*, The Instrumentalist 16.10.1962,

Rzymkowski Andrzej, *Adolphe Sax i jego instrument*, „Saksofon. Biuletyn Informacyjny", 1997, nr 1, *Saksofon w wybranych utworach kompozytorów krakowskich początku XXI wieku,* Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009,

Sadie Stanley, Tyrrell John (red.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Macmillan Press Limited, London 1980,

Sadie Stanley, Tyrrell John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edycja druga, tom II, Macmillan Publishers Limited, London 2001,

Shigeo Kishibe, *The Traditional Music of Japan*, Ongaku No Sha Edition, Tokyo 1984,

Sinta Donald *Voicing An Approach the Saxophone's Third Register,* Blaise publishing, 1988,

Sobol Elżbieta (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996,

Sugihara Masahito, *The History of The Saxophone in Japan*, DM Dissertation, Northwestern University, 2008,

Tamba Akira, *Musiques traditionelles du Japon*, Cite de la Musique/Actes Sud ,

Teal Larry, *The Art of Saxophone Playing*, Summy-Birchard Music 1963,

Umble James, *Jean Marie Londeix – Master of Modern Saxophone*, Roncorp 2000

Wachter Walter, *Wpływ rezonatorów organizmu ludzkiego na dźwięk i techniki gry na instrumentach dętych – na przykładzie saksofonu*, ARDESA 1993/94,

Weiss Marcus, Netti Georgio, *The Techniques of Saxophone Playing*, Baerenreiter, 2012

Wen Andy, *Performing Ryo Noda's Improvisation I: History and Traditions of the Shakuhachi and Japanese Music*, Saxophone Symposium 23, 1998, *Improvisation I and Pulse 72+- by Ryo Noda: An analytical and interpretive study*, D.M.A, University of Georgia, 1995, *Performing Ryo Noda's Improvisation I: History and Traditions of the Shakuhachi and Japanese Music*, Saxophone Symposium 23 (1998),

Wilkoszewska Krystyna (red.), *Estetyka japońska, antologia,* UNIVERSITAS, Kraków2010,

Wołczek Magdalena, *Japonia nie bardzo daleko – a filozofia Toru Takemitsu*, Ruch Muzyczny, nr 4/2007.

STRONY INTERNETOWE

http://www.adolphesax.com

http://www.jm-londeix.com

http://www.dlpmusiccommunity.com

http://en.wikipedia.org

http://www.nasaconference.com

http://pl.wikipedia.org

http:// www.vandoren.com