
ewa trębacz

IL FONTE ADAMANTINO

1996 - 2002

na zespół wokalny i kwartet smyczkowy
for vocal ensemble and string quartet

1. Grave

2. Agitato

3. Sostenuto

4. Adagio con gravità

1.

GRAVE

semplce

5

vno 1

vno 2

vla

vc.

pp > ppp

pp

mp

pp > ppp

pp

mp

pp > ppp

pp

mp

mp

9

vno 1

vno 2

vla

vc.

pliss.

subf

molto

subf

molto

subf

molto

semplce

mp

fp > pp > ppp

fp > pp > ppp

fp > pp > ppp

mp

fp > pp > ppp

mp

pizz. arco sul pont.

20

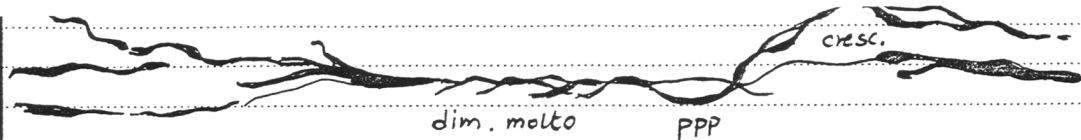
(6) 22

Handwritten musical score for measures 20-22. The score includes staves for vno 1, vno 2, vla, and vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *ppp*, *sf p*, *dim. molto*, and *mp*. The vln 1 staff has a *ppp* dynamic and a *sf p* dynamic. The vln 2 staff has a *ppp* dynamic. The vla staff has a *ppp* dynamic and a *sf p* dynamic. The vc staff has a *ppp* dynamic and a *sf p* dynamic.

CORO
a2
a1
a
25

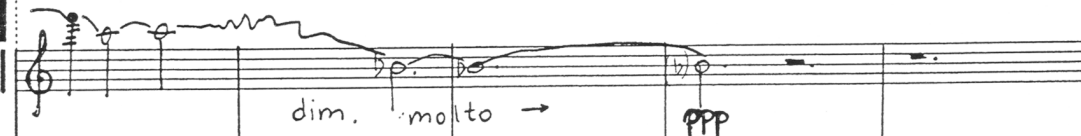
Handwritten musical score for measures 25-27. The score includes staves for vno 1, vno 2, vla, and vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *ppp*, *cresc. poco a poco*, *mp~mf*, *p*, *sf p*, and *mp*. The vln 1 staff has a *p* dynamic and a *mp* dynamic. The vln 2 staff has a *sf p* dynamic and a *sf p* dynamic. The vla staff has a *mp* dynamic and a *sf p* dynamic. The vc staff has a *sf p* dynamic and a *p* dynamic.

CORO
a2
a1
a

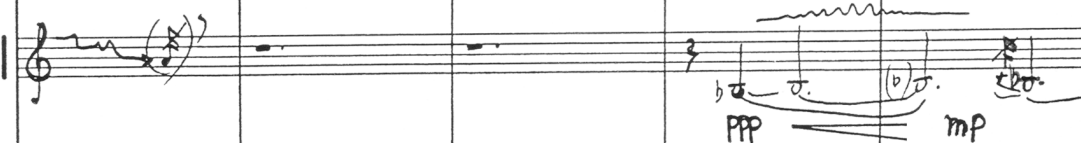


29

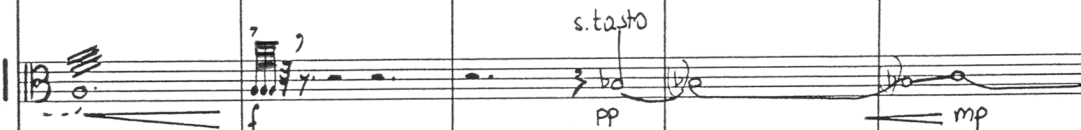
vno 1



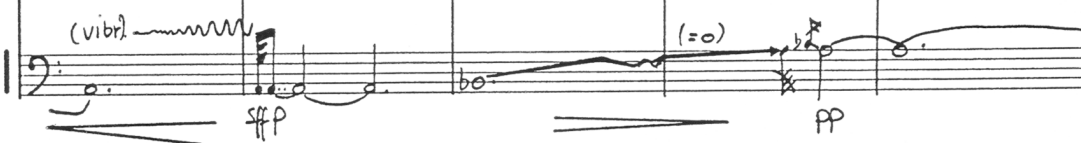
vno 2



vla



vc.

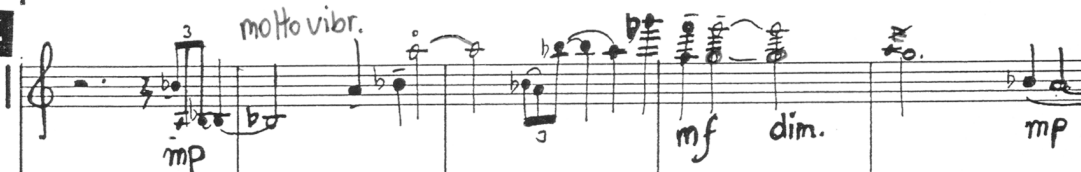


CORO
a2
a1
a



34

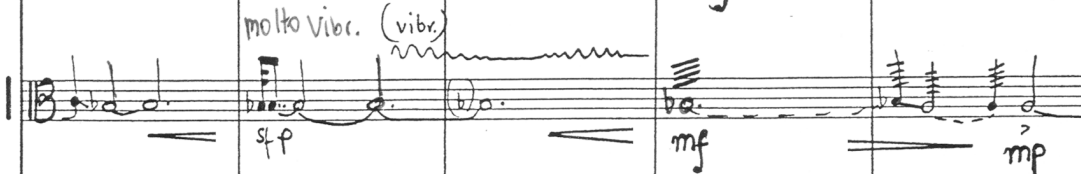
vno 1



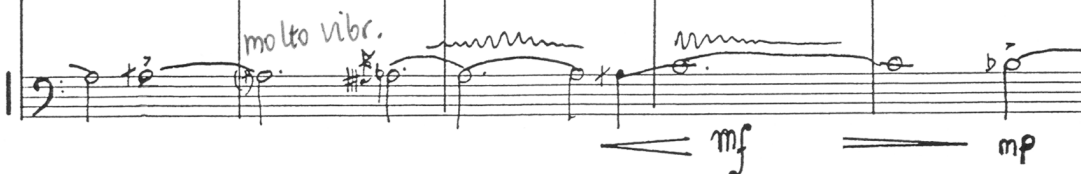
vno 2



vla



vc.



CORO a2 a1 a

sempre p

39

vno 1

vno 2

vla

vc.

p

pp

pp

mp

pp

(b.o.) (Vibr.)

trm (b.o.)

CORO a2 a1 a

dim. molto

pppp

44

vno 1

vno 2

vla

vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

TACET

TACET

TACET

TACET

(n)

ppp

48

Handwritten musical score for measures 48-54. The score includes staves for vno 1, vno 2, vla, vc, Sopr. 1, and Sopr. 2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *espress. molto!*, *mf*, *mp*, *ppp*, and *gliss.*. There are also handwritten annotations like *s. tosto* and *legno salt.*.

Handwritten musical score for Sopr. 1 and Sopr. 2. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *pppp*. There are also handwritten annotations like *"a"* and *simile*.

52

54

Handwritten musical score for measures 52-54. The score includes staves for vno 1, vno 2, vla, vc, and Sopr. 1. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *pppp*, and *p*. There are also handwritten annotations like *arco* and *ppp*. The word **TACET** is written on the staves for vno 1, vno 2, vla, and vc.

2.

AGITATO

vn1 *mf* *sff* *mp* *f*

vn2 *pizz.* *mf* *f* *f*

vla *pizz.* *mf* *f* *f*

vc *f* *molto* *PPP* *molto* *mf* *p*

5

vn1 *sf* *gliss.* *sf* *f*

vn2 *f* *p* *sfp* *f*

vla *(pizz.)* *sff* *sff* *sff*

vc *sff* *sff* *sff* *mf*

Handwritten musical score for four staves (vn1, vn2, vla, vc) with various musical notations and dynamics. The score is written on four staves, each with a different instrument label. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Dynamics such as *mp*, *ff*, *sff*, *fp*, *mf*, and *ff* are indicated. Performance instructions like *pizz.*, *arco*, and *gliss.* are also present. The score is written in a single system with four staves.

[illegible]

16

vn1

vn2

vla

vc

tr. (b)

3

mf

cresc.

5

s. pont.

ord.

pp

p

ord.

sul pont.

pp

ord.

tr. (gliss.)

3

mf

19

vn1

vn2

vla

vc

tr.

3

mf

mp

dim.

5

mp

mf

dim.

mf

3

5

5

22

vn1

spiccato

vn2

RAU...

pp

dim.

a tempo

spiccato

p

mp

mp

vla

pp

s. pont.

mp

vc

sf p > ppp

26

vn1

mf

vn2

mf

vla

mf

ARCO

sf

vc

mf

sf p > ppp

30

vn1

vn 2

vla

vc

33

vn1

vn 2

vla

vc

36

vn1 *pizz.* *arco* *f* *fff*

vn2 *f* *fff* *(h)*

vla *pp* *fff* *3*

vc *pp* *fff* *3*

39

MENO MOSSO

vn1 *mp* *mf* *5*

vn2 *MENO MOSSO* *mp* *p* *pizz* *arco* *mp*

vla *MENO MOSSO* *p* *(#)* *pizz* *arco* *mp*

vc *MENO MOSSO* *5*

48

vn1 *roll.* *a tempo* *mf*

vn2 *roll* *f* *a tempo* *mp*

vla *roll.* *a tempo* *mp*

vc *(pizz.)* *mp*

51

vn1 *mp* *pp* *mp* *pp*

vn2 *p* *mp* *p*

vla *P molto* *ppp* *mp*

vc *molto!* *ppp* *collepro salt!* *+ gliss.* *sul A* *simile*

54

vno 1

ord. → s. pont. gliss. p > pp pp mf p 3

vno 2

tr. s. pont. pppp < mp > pp pp mf > p 5

vla

col legno salt. + gliss. sul A, D SIMILE (≈ d.) (i) arco, s. pont. mf p 5

vc.

c. legno salt. sul A arco p 3 3 3

==

57

vno 1

5 ppp mp < sfpp sfpp < f sfpp < p ord.

vno 2

ppp mp > ppp pp sfpp sfpp < p ord.

vla

(s.p.) pp sempre sfz sfpp < p ord.

vc.

3 ppp < (sf) pizz. + gliss. arco, ord. sf. sfpp < p

61

Coro

non sincrono

„Il Fonte...

ADAMANTINO !”

(simile)

ppp

molto !

fff

61

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vn1

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vn 2

senza misura

(pizz.)

mf

arco, sempre gliss.

vla

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vc

mp

ff

mf

3.

SOSTENUTO

*sempre legato,
molto semplice,
senza vibrato!*

p

con sord.

pp

*sul A-D
col legno
saltando*

*con sord.
sul pont.*

pp

=d

sul tasto

sf p *ppp* *p*

*con sord.
sul tasto*

pp

pizz.

arco

sf p

3 *3* *3* *3*

*con sord.
sul tasto*

ppp

ord.

(vibr.)

sul pont.

ord.

sf pp

3

8

sul pont. *ord.* *3* *simile*

vn 1 *mp*

vn 2 *mp*

vla *(pizz.)* *arco* *3*

vc *(pizz.)* *arco* *acc.*

10

sopr. *(a 2)* *tacet* *mp* *mp* *3*

vn 1 *mp* *dim.* *pp* *dis.* *8*

vn 2 *ord.-----> sul.pont.* *col legno tratto* *ppp* *5*

vla *ord.-----> sul.pont.* *col legno tratto* *ppp* *5* *r3*

vc *col legno saltando, sul A*

12

sopr.
(a 2)

tacet

vn 1

ppp *mp* *pp*

vn 2

ppp *mp* *pp*

vla

ppp *mp* *pp*

vc

ppp *mf*

14

vn 1

mp

vn 2

mp

vla

mp

vc

pp

16

vn 1

mf *pp*

col legno salt.
sul A, D

vn 2

mf *pp*

sul pont.

sfp *ppp*

vla

pp *pizz.*

vc

18

sopr.
(a 2)

mf

vn 1

sfp *pp*

vn 2

sul A, E

vla

sf

vc

20

vn 1

vn 2

vla

vc

arco, sul pont.

arco

(gliss.)

sul tasto

ord.

pp

mp

pp

mp

pp

mp

mp

mp

22

vn 1

vn 2

vla

vc

dim.

ppp

mp

pppp

p

pp

mp

pppp

pizz.

pp

mp

pp

pppp

pp

p

ppp

pppp

attacca

ADAGIO CON GRAVITA

Handwritten musical score for four staves: vno 1, vno 2, vla, and vc. The score is marked with a large '7' in a box at the top left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ppp', 'pp', 'mf', and 'ord.'. The vno 1 staff features a series of notes with a '3' indicating a triplet. The vno 2 and vla staves have complex, dense passages with many notes and accidentals. The vc staff has a few notes and rests. The score is written in a clear, legible hand.

12

Handwritten musical score for measures 12-15, featuring four staves: vno 1, vno 2, vla, and vc.

vno 1: Treble clef. Measure 12: *pp* (pizzicato), triplet of eighth notes. Measure 13: *p* (piano), eighth notes. Measure 14: eighth notes. Measure 15: eighth notes.

vno 2: Treble clef. Measure 12: *pp* (pizzicato), triplet of eighth notes. Measure 13: *p* (piano), eighth notes. Measure 14: eighth notes. Measure 15: eighth notes.

vla: Bass clef. Measure 12: eighth notes. Measure 13: eighth notes. Measure 14: eighth notes. Measure 15: eighth notes.

vc: Bass clef. Measure 12: eighth notes. Measure 13: eighth notes. Measure 14: eighth notes. Measure 15: eighth notes.

Handwritten annotations include: *(b)* (basso), *simile*, *3* (triplet), *6* (sextuplet), and *5* (quintuplet).

17

Handwritten musical score for measures 17-20, featuring four staves: vno 1, vno 2, vla, and vc.

vno 1: Treble clef. Measure 17: *p* (piano), eighth notes. Measure 18: *mp* (mezzo-piano), eighth notes. Measure 19: *dim.* (diminuendo), eighth notes. Measure 20: *pp* (pianissimo), eighth notes.

vno 2: Treble clef. Measure 17: *sul pont.* (sul ponticello), *ppp* (pianissimissimo), eighth notes. Measure 18: *ord.* (ordinario), *mp* (mezzo-piano), eighth notes. Measure 19: *dim.* (diminuendo), eighth notes. Measure 20: *pp* (pianissimo), eighth notes.

vla: Bass clef. Measure 17: *sul pont.* (sul ponticello), *ppp* (pianissimissimo), eighth notes. Measure 18: *ord.* (ordinario), *mp* (mezzo-piano), eighth notes. Measure 19: *dim.* (diminuendo), eighth notes. Measure 20: *pp* (pianissimo), eighth notes.

vc: Bass clef. Measure 17: *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *p* (piano), eighth notes. Measure 18: *pp* (pianissimo), eighth notes. Measure 19: *dim.* (diminuendo), eighth notes. Measure 20: *pp* (pianissimo), eighth notes.

Handwritten annotations include: *sul pont.*, *ord.*, *pizz.*, *arco*, *ppp*, *pp*, *mp*, *dim.*, and *pp*.

CORO

Handwritten musical score for strings and choir. The string section (vn1, vn2, vla, vc) is marked **TACET**. The dynamics for the strings are *sfpp* and *pppp*. The choir part shows a *dim. molto* instruction. There are also some handwritten scribbles at the top right.

sempre piano

CORO

Handwritten musical score for the choir, labeled **CORO** on the left. It shows a *sempre piano* instruction and a complex, wavy line representing the choir's performance.

C
O
R
O

TACET

pppp

vn1

p (b) (gliss.) *pp* (gliss.) *pppp*

vn2

TACET *ppp* *mp* *pppp*

vla

TACET *ppp* *mp* *pppp*

vc

p (gliss.) (b) *pp* *pppp*

IL FONTE ADAMANTINO

głosy
kwartet
część II

parts
string quartet
movement 2

2.

AGITATO

AGITATO

vn1

mf

sf

arco

mp

f

5

Example 5 is a single staff of music in treble clef. It begins with a series of chords and single notes, some with articulation marks like 'sf' (sforzando) and 'gliss.' (glissando). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The piece concludes with a double bar line.

9

Handwritten musical score for a single staff, measure 9. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measure contains a complex sequence of notes and rests. There are several accidentals (sharps and flats) and dynamic markings. A handwritten '9' is at the beginning. A handwritten 'ff' (fortissimo) is below the staff, and a handwritten 'mp' (mezzo-piano) is below the staff. A handwritten '3' with a slur is below the staff. A handwritten 'x' with a 'b' in a circle is above the staff. The measure ends with a double bar line.

13

mf

simile

16

19

Handwritten musical score for exercise 19. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with various ornaments and dynamics. A wavy line above the staff indicates a trill or tremolo. The piece ends with a double bar line and a fermata.

vn1 - page 1

Il Fonte Adamantino - mov. 2 - parts

22 *spiccato*

p

26

mf

30

33

dim. *pp*

36

pizz. *f* *fff*

MENO MOSSO

39

mp *mf*

42 (h) RALL. (molto rall.) a tempo

vn1

45

48 rall. a tempo

51

54 ord. s. pont. glis.

57 (glis.) s. pont. ord.

vn1 - page 3

61

Coro

non sincro

„Il Fonte...

ADAMANTINO !”

(simile)

ppp

molto !

fff

61

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vn1

mp

vn 2

mp

vla

mp

vc

senza misura

pizz.

mf

senza misura

(pizz.)

mf

senza misura

pizz.

mf

mp

arco, sempre gliss.

mp

ff

mp

arco, sempre gliss.

mp

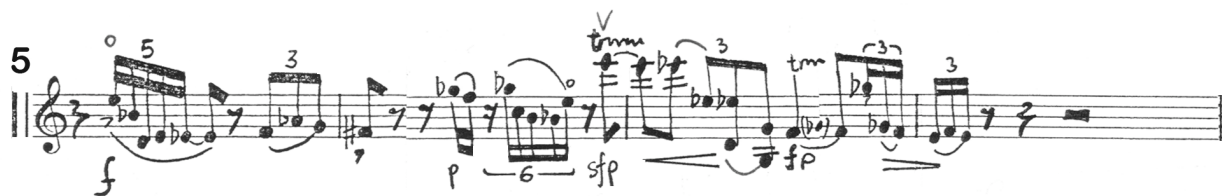
ff

vn1 - page 4

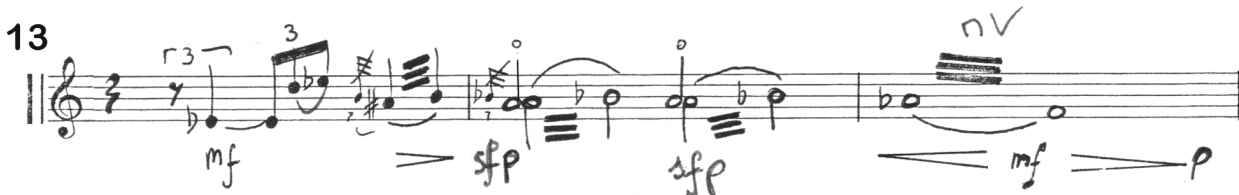
2.

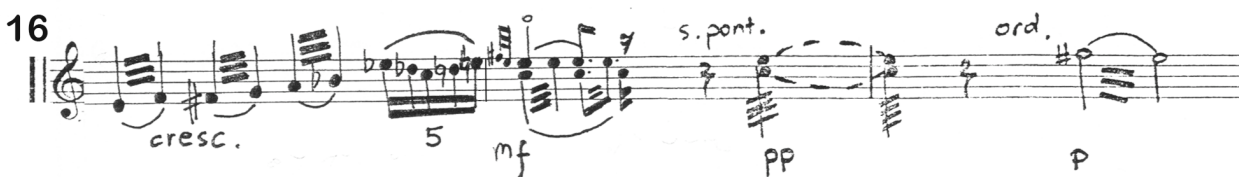
AGITATO

vn 2 || 

5 

9 

13 

16 

19 

22 *RAU...* *a tempo* *spiccato*

pp dim. p mp

26

mf

30

sf pp

33

f

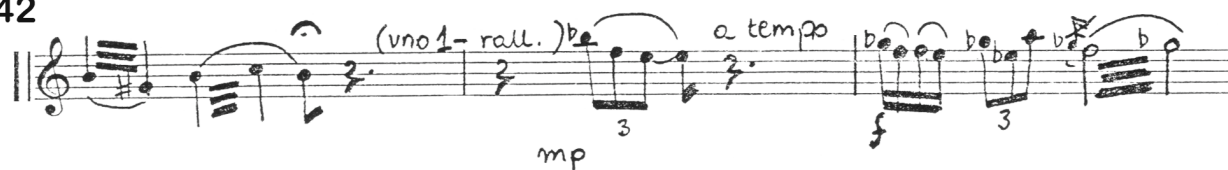
36

p f fff

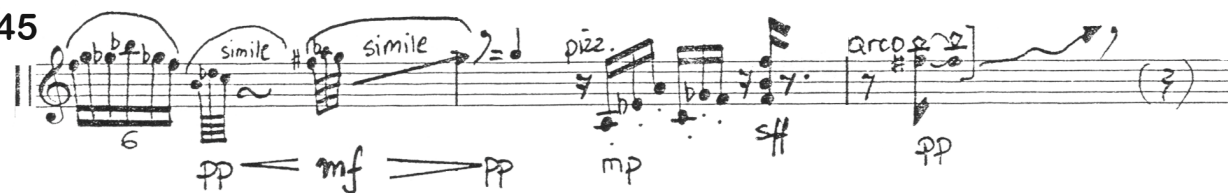
39 **MENO MOSSO**

mp p mp

42



45



48



51



54



57



vn2 - page 3

61

Coro

non sincrono

„Il Fonte...

ADAMANTINO !”

(simile)

ppp

molto !

fff

61

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vn1

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vn 2

senza misura

(pizz.)

mf

arco, sempre gliss.

vla

senza misura

pizz.

mf

arco, sempre gliss.

vc

vn2 - page 4

2.

AGITATO

vla

1 *pizz.* *mf* *f* *7*

5 *(pizz.)* *sff* *sff* *sff* *arco* *mf* *f*

9 *(h)* *mf*

13 *3* *ord.* *sul pont.* *p* *sf pp*

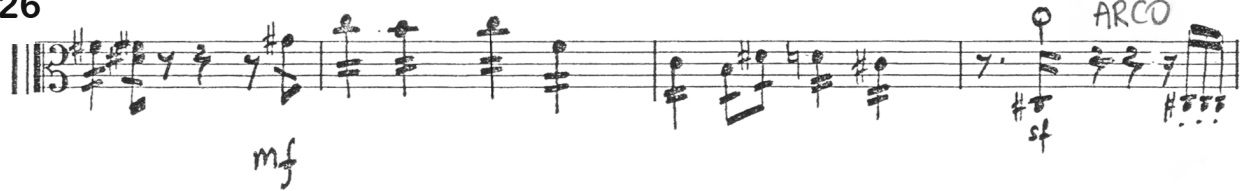
16 *ord.* *mp* *mf* *sul pont.* *pp* *ord.*

19 *5* *mp* *mf* *dim.*

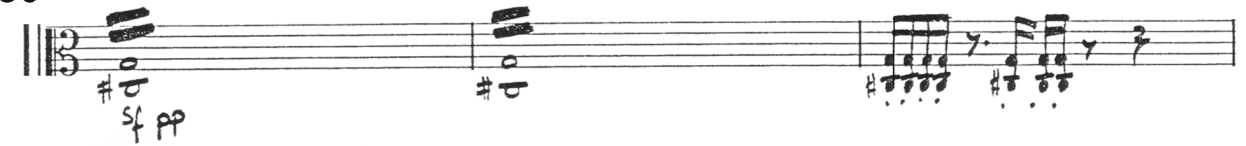
22 *tr* *pp* *mp*

vla - page 1

26



30



33

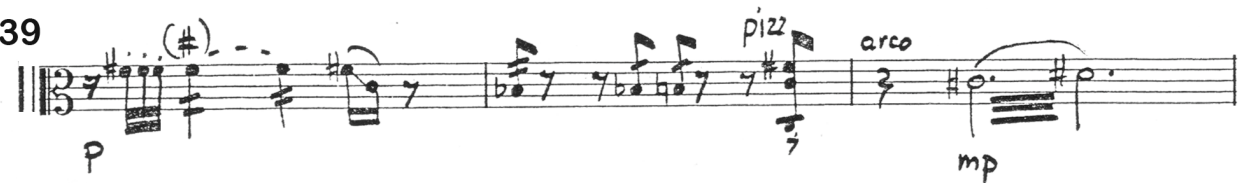


36

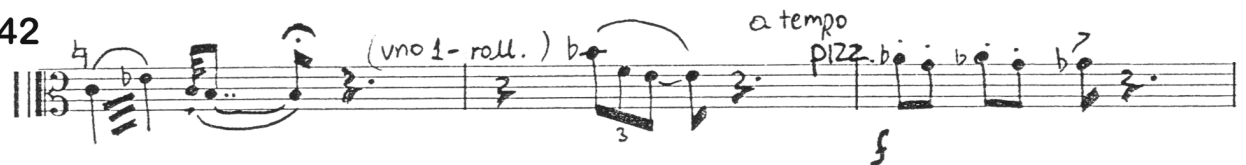


MENO MOSSO

39



42



45



vla - page 2

48

roll. *a tempo*
 3 3- *mp* *mf*

51

p molto *ppp* *mp*

54

col legno
2 salt.
+ gliss.
sul A, D
SIMILE
arco, s. pont.
mf *p*

57

(s.p.)
pp sempre
sfz *sf pp* *p*
ord.

61

CORO

non sincrono

„Il Fonte...“

ADAMANTINO !”

(simile)

ppp

molto !

fff

senza misura

60

vla
pizz.
(pizz.)
arco, sempre gliss.
mp *mf* *sf* *mp* *ff*

vla - page 3

2.

AGITATO

vc

f *molto* *ppp* *molto* *mf* *p*

5

sff *sff* *sff* *mf* *arco*

9

sff *fp* *gliss.* *mf* *arco*

13

mp *pizz.*

16

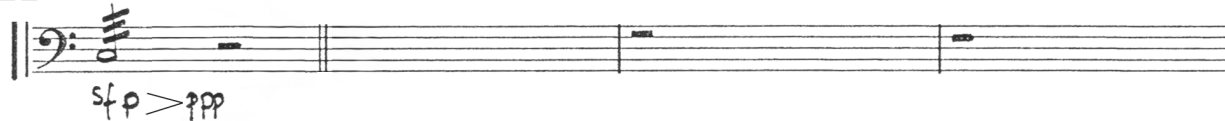
mf *tr.* *tr. (gliss.)*

19

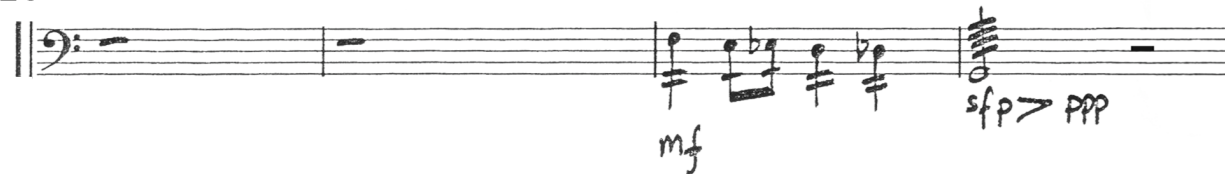
mf *tr.*

vc - page 1

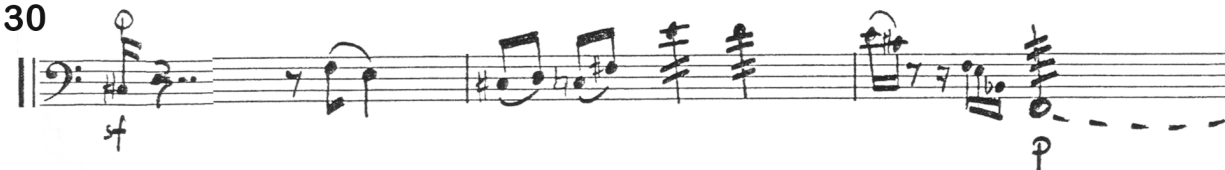
22 s. pont.



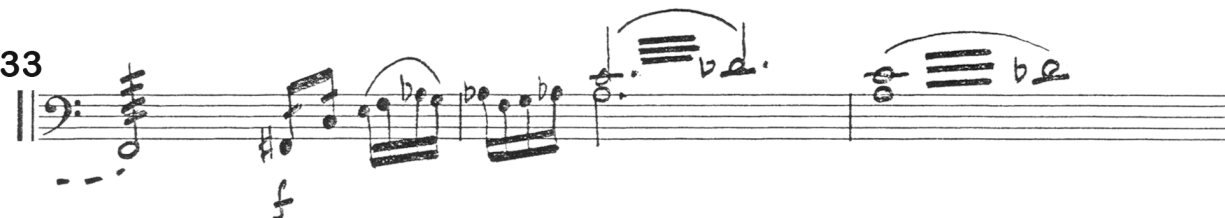
26



30



33



36

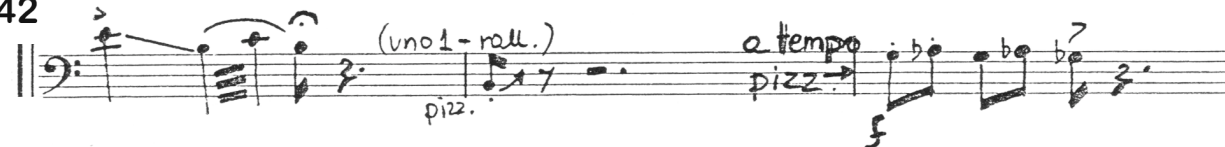


39

MENO MOSSO

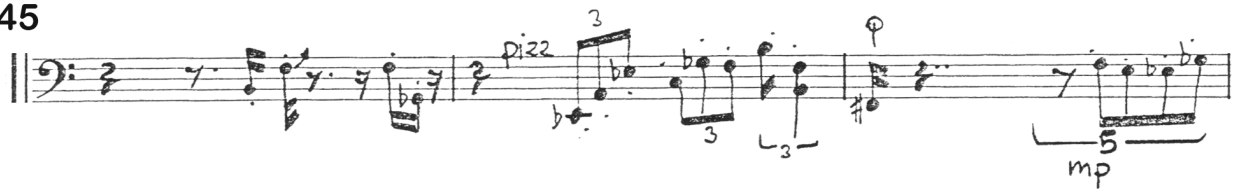


42



vc - page 2

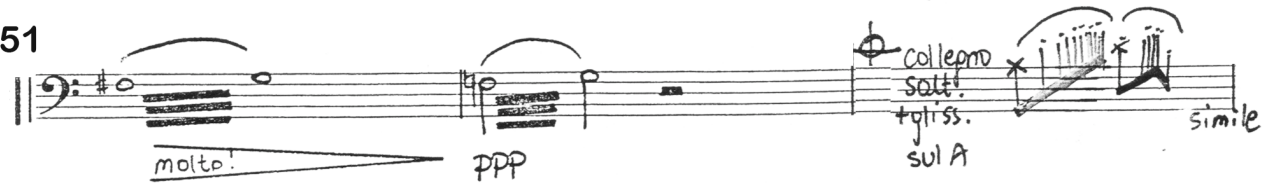
45



48



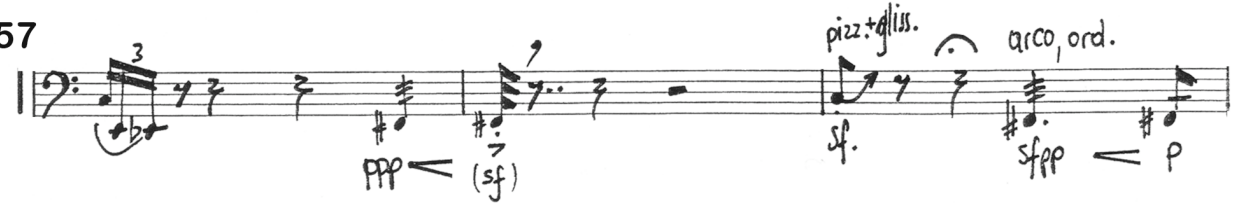
51



54



57



61

CORO

non sincrono

„Il Fonte...” **ADAMANTINO !”**

ppp *molto!* *fff*

senza misura

pizz. *arco, sempre gliss.*

mp *ff*

vc

vc - page 3

ewa trebacz

IL FONTE ADAMANTINO

1996 - 2002

komentarz
(j.polski)

performance notes
(english)

PERFORMANCE NOTES.

Spacing the performers

- Ideally the vocal ensemble performs from a gallery placed above the stage on which the quartet will be playing.
- Otherwise, vocalists should be placed on the opposite side of the concert hall: i.e. quartet - audience - singers.
- The sounds of the vocal ensemble and the string quartet should 'cross' above an auditorium.

String quartet


It might be more convenient to perform the slow movements of the piece (mov. 1, 3, and 4) directly from the score. However in movement 2 (*Agitato*) I suggest using the parts (the parts are appended at the end).

Notation of quarter-tones: \sharp raised by $1/4$

$\sharp\sharp$ raised by $3/4$

Articulation:

Col legno saltando + glissando sul tasto

The sign for muting open strings: 

This is a special, percussion-like effect:

- Mute the open strings by touching them gently with a finger near the fret (but do not press the string too strongly). Play *col legno saltando* and apply an actual *glissando sul tasto* with the stick of the bow (*glissando* with the right hand!). The bow should 'jump' slightly along the neck of the violin.

Vocal ensemble

Please read the verbal description of the composition carefully and think it over. There are some significant sections of the piece that should be improvised. The following description should be treated as a basis for that improvisation and considered the equivalent of classical notation of music.

1. Performers - CORO

The piece is composed for a group of female voices (CORO) including 2 solo sopranos, performing the final episode of movement 1 and all of movement 3.

The improvised sections should be performed by at least 5 female singers. It is suggested that the timbres of their voices as well as the registers be as varied as possible.

2. CORO and the improvised sections

Improvised sections, performed by the entire vocal ensemble, include movements 1 (*Grave*) and 4 (*Adagio con gravità*). In the score they are presented by graphic symbols. Below you will find some indication how to perform these sections.

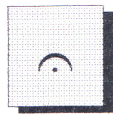
However, the performer needs to understand the role of these fragments in the entire composition and to have a 'vision' of some esthetic result.

CORO in *Il Fonte* is an instrument itself.

- The instrument marked in the score as CORO should not be considered as a group of separate voices. It is a compound of all sound events that - within its frames - have taken place in the past, are taking place and will take place in further movements or sections of the composition.
- Each autonomous and single sound event has its own 'cycle of life' - i.e. its beginning, its duration, and its end. However, to keep a unified character of the entire CORO (defined as above) - these single events 'coexist' with the other. Thus a good communication among the vocalists is necessary, in order to create the microcosm of the CORO.

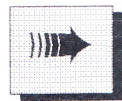
Time of the improvised sections

- Motion / movement in the improvised sections should be considered as a specific shift of the sound ranges within the frame of a static entity.
- For the CORO as an instrument, there is no notation of time, understood as *flowing*. The time of the CORO should be considered as *lasting*.
- The sound of the CORO exists continuously, regardless of the fact that individual sounds may arise or disappear. The single musical events can change in time - they have their beginnings, developments and ends, but the global time of the piece is *static*.
- Each of the singers should/must become an *artist* - *creator of one single sound*.



stop the motion
listen to the harmony achieved.

> *keep singing your sound - CORO keep the last chord and*



restore the motion

> back to the 'cycle of life' of single sounds, coexisting within the CORO. Create a new sound - build a new harmony of the CORO.

3. How to prepare the improvised sections.

Step 1

Sing one long sound.

Forget all the measures you have learned in your music education - such as the absolute pitch or established duration of the sound. Do not try to control them.

Create your own sound - with its own autonomous time. Do not try to compare your sound with anything - at a given moment your sound is the only possible one, with all its parameters, like duration or pitch - it is quite unique and almost 'unavoidable'.

Keep singing your sound and listen to it carefully.

Listen - and keep observing how the sound arises, changes and comes into silence.

This single autonomous sound has its own cycle of life - try to know and understand its mechanics. Take into consideration that continuous chains in its dynamics and pitch will take place, it would be better to call it a sound event.

Try to "forget" all your music education.

Forget the existence of music culture and history. Try to place yourself in the pre-esthetic sphere and find in it a raw, original, 'virgin' sound.

Sing when you are ready.

Do it when you are most focused on our sound, in total isolation from the rest of the world and from the other sounds around you. Sing your sound as if its arrival was an absolute necessity, as if it were the only sound possible.

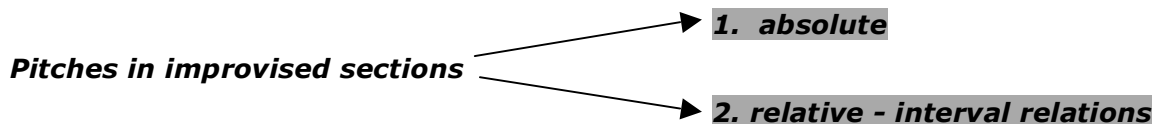
Step 2

Your sound will become a part of the homogeneous organism – CORO.

Sing your sound and listen to how it melds into other sounds around you. The CORO will be perceived as one homogeneous instrument of a continuous sound. Do not try to build a phrase in the classical sense: within the dimensions of the CORO there is only one phrase, the global one. Enrich and build your sound event while being conscious that what you create is only a part of the whole.

Now you can introduce a few rules

These rules concern pitch and harmony of the CORO



1. The absolute pitches are significant only at the very beginning of a given improvised section. They are indeed only 'meeting points' with the string quartet part. Besides the beginning of the improvised section, a strict control over the absolute pitch loses its practical meaning. This role is taken over by registers /octaves (in particular when the CORO sings a *cappella*). Instead of strict pitches there are only approximate 'values' and some specific interval relations. That is why, instead of staves, there are axes indicating registers/octaves.

In fact vocal sound events have no constant pitch. The vocal sound is alive - its timbre changes, we can easily observe some subtle changes of pitch like microtonal oscillations. I would like to encourage performers to use all those subtle timbre changes as well as some microtonal 'deviations' not only as a kind of an ornamental, but also as a manifestation of a 'hidden life' of sound.

2. The interval relations

2.1 **Sound - center:** The sound that 'attracts' at one point all the parts. That sound will be the basis of a new *harmony figure*. The sound center should be treated as a moving point of reference. At the same time, that type of reference reduces the role of an absolute pitch. One of the singers should become a leader - her sound will be a center ('attractor') for the other parts and a basis to build a new harmony.

2.2 **Harmony figure:** interval structure, built on a basis of the current sound center.

The example suggested in the comment shows some characteristic interval relations (not too complicated, though), which does not mean that I would not accept other combinations of sounds and chords. On the contrary, in the majority of the improvised sections, the harmony of the CORO should be created rather spontaneously. The harmony will become in a sense an average of all individual sound events.

However, after working on the piece with a selected group of singers, it turns out that in spite of the unrepeatable character and the uniqueness of each performance, the acoustic effect is similar. The reasons are understandable: the most significant factors here are expression and peculiar continuously of sound. Another reason is that singers intuitively accept a kind of 'harmony ambience' from the string quartet part.

After a 'presentation' of a single harmonic figure, singers gradually become more and more independent. They turn back to the process of creating individual sound events. The best way to achieve that is to apply some subtle pitch changes of sound-centers, building microtonal melismas around them.

Thus sound-centers and harmony figures should be regarded as 'junction points' of all improvised sections.

4. Remarks on movements 1 and 4

Improvised section of movement 1. - Grave

The vocal improvisation coexists with the string quartet part.

In the score pitch '**a**' (in couple of registers) is indicated by the axes.

The singers can hear sound-centers (**a-e**) in the string quartet part, as well as their closest surroundings - minor second up, major second down (for **a: b^b - g**) and for **e: f** (only the upper minor second). Other pitches of sound-centers are acceptable in the final fragment of the section, performed *a cappella*.

2 basic kinds of harmony figures in that section are the following chords: **a - c# - d#** and a minor second **a - c** (in all possible registers). These chords should be treated as a basis - singers should try to enrich their timbre and tension and create a variety of microtonal melismas around them.

Improvised section of movement 4. - Adagio con gravità

The general rules described above apply also here. However there are some differences.

The first event should be a deformed sound

Sing a sound, which in your opinion contradicts all the canons of vocal music you have ever learned. Do it against your so-called esthetic feelings. Then - starting from that deformation - try to bring your sound to your ideal vision - a clear, naturally beautiful sound (as you imagine it).

Feel free to improvise - in this movement you do not need to follow the string quartet.

*The only pitch you should 'respect' is the last sound of the string quartet part - **g^b***

*The axes: **g^b - c** should be considered only as an initial point of reference. The further development of the improvisation will be determined only by sound-centers and harmony figures - and should be limited only by the imagination of the singers.*

PRZESTRZEŃ

- Najlepiej, aby zespół wokalny znalazł się na galerii ponad sceną (na której występuje kwartet).
- Jeśli to niemożliwe - należy umieścić zespół wokalny po przeciwnej stronie sali koncertowej w stosunku do kwartetu smyczkowego (co oznacza układ: kwartet-widownia-zespół wokalny).
- Dźwięki kwartetu i głosów powinny krzyżować się PONAD audytorium.

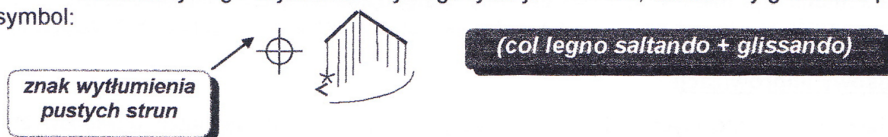
❖ KWARTET SMYCZKOWY

Części o tempach wolnych, a więc pierwszą, trzecią i czwartą najwygodniej jest wykonywać bezpośrednio z partytury, natomiast w części drugiej proponuję skorzystać z głosów (załączone na końcu).

➤ Notacja ćwierćtonów: + *podwyższenie o 1/4 tonu*
 # *podwyższenie o 3/4 tonu*

➤ Artykulacja:

Dokładniejszego objaśnienia wymaga tylko jeden efekt, oznaczony graficznie poprzez symbol:



Oznacza on ruch wykonywany drzewcem smyczka, odbijającym się WZDŁUŻ gryfu, przy jednoczesnym wytłumieniu pustych strun poprzez delikatne dotknięcie i przytrzymanie ich palcem zaraz przy progu. Dźwięk wydobywany w ten sposób za pomocą drzewca stanowi połączenie saltanda ze specyficznym glissandem (które tutaj realizuje prawa ręka skrzypka), dając w rezultacie efekt quasi perkusyjny. Ruch drzewca musi mieć miejsce stricte wzdłuż gryfu i niemal na całej jego długości. Obok symbolu graficznego zazwyczaj partytura sugeruje również wybór pustej struny.

❖ ZESPÓŁ WOKALNY

*Proszę o uważne zapoznanie się z opisem słownym i refleksję nad nim .
W przypadku partii improwizacyjnych stanowi komplementarną (w stosunku do partytury) formę zapisu. Należy go więc potraktować jako pełny ekwiwalent tekstu muzycznego.*

1. Skład zespołu wokálního.

Utwór przeznaczony jest na głosy żeńskie : w tym 2 solowe soprany (wykonujące epizod końcowy w części pierwszej oraz całą część trzecią).

Partie chórálne - improwizacyjne realizować powinno co najmniej 5 śpiewaczek. Pożądane jest maksymalne zróżnicowanie barwy głosów oraz duża rozpiętość ich skali.

2. Chór i części improwizacyjne.

Partie improwizowane, wykonywane przez cały zespół wokálny, obejmują części: pierwszą (Grave) oraz czwartą (Adagio con gravità). W partyturze naszkicowane zostały za pomocą grupy symboli graficznych. Poniżej znajdują się wskazówki odnośnie ich realizacji.

Przede wszystkim jednak konieczne jest j zrozumienie roli tych fragmentów w utworze oraz wyobrażenie sobie pewnego „produktu estetycznego”, do którego należy dążyć.

➤ Chór w „Il Fonte..” to jednorodny instrument.

- Instrument oznaczony w partyturze jako CORO nie składa się z pojedynczych głosów. Jest natomiast zbiorem wszystkich zdarzeń dźwiękowych, które w ramach niego zaistniały w przeszłości, trwają w danej chwili i pojawiają się w dalszym przebiegu.
- Każde z pojedynczych i autonomicznych zdarzeń dźwiękowych ma swój własny „cykl życia” - początek, swój przebieg i koniec. Aby jednak utrzymać ciągłość w ramach całego CORO (zdefiniowanego jak wyżej) - zdarzenia te współdziałają ze sobą. Stąd konieczna jest dobra komunikacja między wokalistkami, aby następujące po sobie zdarzenia dźwiękowe nie tworzyły prostego szeregu, lecz nakładały się na siebie w czasie, „zazębiając się” wzajemnie.

➤ Przebieg czasowy improwizacji.

- Ruch w partiach improwizacyjnych należy rozumieć jako przesuwanie się pasm dźwiękowych, w ramach statycznej całości.
- Dla instrumentu, jakim jest CORO, nie istnieje pojęcie czasu jako *przepływu*. Czas Chóru należy rozumieć jako *trwanie*.
- Dźwięk chóru istnieje w sposób ciągły, niezależnie od tego, że indywidualne dźwięki budujące jego brzmienie wciąż powstają i zamierają.
- Każda śpiewaczka w danym momencie musi stać się twórcą jednego dźwięku.

Znaczenie pojęcia: zmiana dźwięku w czasie - jako czegoś, co ma początek, rozwój i koniec - obowiązuje wyłącznie dla jednostkowych zdarzeń muzycznych (a więc dla autonomicznych dźwięków).

Czas globalny - tj. czas chóru - jest statyczny.

CORO - to metafora czasu rozumianego jako TRWANIE

PRZEBIEG CZASOWY - OZNACZENIA:

☛ znak zatrzymania „ruchu” -



> oznacza zatrzymanie ostatnio uzyskanego współbrzmienia;

☛ znak przywrócenia „ruchu” -



> dla chóru oznacza przede wszystkim zmianę harmonii; (ponieważ chór jest statyczny, dla niego ruch sam w sobie nie istnieje).

Dla pojedynczych głosów termin przywrócenie ruchu oznacza powrót normalnego „cyklu życia” dźwięku.

3. Przygotowanie partii improwizacyjnych.

KROK 1

> Zaśpiewaj jeden długi dźwięk.

Zapomnij o miarach, takich jak bezwzględna wysokość dźwięku i czas trwania. Nie staraj się ich kontrolować. Twój dźwięk ma mieć własny, autonomiczny czas. W danym momencie czas Twojego dźwięku determinuje czas reszty świata, a jego wysokość i inne parametry są jedynymi istniejącymi i możliwymi, dlatego nie staraj się go określać, ani porównywać z innymi.

> Zaśpiewaj jeden długi dźwięk i posłuchaj go uważnie.

Obserwuj, jak powstaje, jak trwa i zmienia się w swym trwaniu, jak stopniowo przechodzi w ciszę. Taki pojedynczy, autonomiczny dźwięk ma swój własny cykl życia - spróbuj go poznać i zrozumieć jego mechanizmy. De facto - będzie on czymś więcej niż pojedynczym dźwiękiem, zakładając drobne i zarazem ciągłe zmiany wysokości i dynamiki - lepiej więc nazwać go zdarzeniem dźwiękowym.

> Zapomnij o całej swojej dotychczasowej edukacji muzycznej.

Zapomnij o istnieniu kultury muzycznej. Spróbuj znaleźć się w obszarze pre-estetycznymi i odnaleźć w nim dźwięk surowy, nietknięty, pierwotny.

> Zaśpiewaj wtedy, gdy będziesz gotowa.

Zrób to w maksymalnym skupieniu, w całkowitej izolacji od reszty świata i reszty dźwięków. Zaśpiewaj swój dźwięk tak, jakby jego powstanie było absolutną koniecznością, jakby był on jedynym możliwym dźwiękiem.

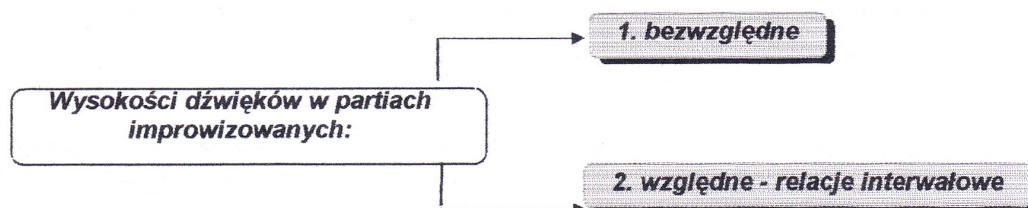
KROK 2

> Twój dźwięk stanie się teraz częścią jednorodnego organizmu, którym jest CHÓR.

Zaśpiewaj swój dźwięk i posłuchaj, jak wtapia się w inne dźwięki wokół Ciebie. Chór musi być postrzegany przez słuchacza jako jeden instrument o dźwięku ciągłym. Nie staraj się budować klasycznie rozumianej frazy - istnieje tylko jedna fraza „globalna” w wymiarze całego CORO. Wzbogać i rozbuduj swoje zdarzenie dźwiękowe ze świadomością, że tworzysz tylko część w stosunku do nadrzędnej całości.

➤ Teraz wprowadź kilka reguł.

Reguły te dotyczą wysokości dźwięków i budowania harmonii w chórze.



1. Bezwzględne wysokości mają tu znaczenie tylko i wyłącznie „inicjalizacyjne”. Są istotne wyłącznie jako „punkty zbieżne” z partią kwartetu smyczkowego.

W dalszym przebiegu kontrola nad bezwzględnymi wysokościami przestaje mieć praktyczne znaczenie. Rolę tę przejmują rejestry (szczególnie w partiach a capella), a zamiast ścisłych wartości - występują wysokości przybliżone oraz pewne określone z góry relacje interwałowe.

Dlatego też w partyturze zamiast pięciolinii znalazły się osie oznaczające oktawę (a pośrednio - rejestr).

Jest to zrozumiałe, jeśli uświadomimy sobie, iż wokalne zdarzenia dźwiękowe nie mają stałej wysokości. Dźwięk wokalny „zyje” - jego barwa jest zmienna, to samo dotyczy następujących po sobie niewielkich zmian wysokości, zwłaszcza o interwały mikrotonalne. W „Il Fonte..” - poszukując dźwięku pierwotnego, naturalnego (cokolwiek by to miało oznaczać) - świadome wykorzystywanie tych drobnych zmian jest jak najbardziej wskazane i pożądane.

2. Relacje interwałowe - dźwięki-ogniska, figury harmoniczne.

2.1 Dźwięk- ognisko: dźwięk, do którego zbiegają się w pewnym momencie wszystkie głosy, aby później na jego bazie rozpocząć budowanie figury harmonicznej. Spełnia on więc rolę punktu odniesienia, co eliminuje konieczność ciągłej kontroli nad bezwzględną wysokością dźwięku. W danej chwili jedna ze śpiewaczek przejmuje zadanie „przewodniczki chóru” - to właśnie jej dźwięk stanie się ogniskiem, do którego zbiegną się pozostałe głosy.

2.2 Figura harmoniczna - struktura interwałowa, budowana na bazie dźwięku-ogniska.

Proponowany poniżej (tj. w uwagach do części pierwszej) demonstruje pewne charakterystyczne relacje interwałowe (składają nieskomplikowane)- co nie oznacza wcale, że nie dopuszczam innych współbrzmień. Wprost przeciwnie - w większości partii improwizowanych harmonia w chórze kreowana jest dość spontanicznie i w pewnym sensie staje się wypadkową indywidualnych zdarzeń dźwiękowych.

Po pracy z zespołem chóralnym okazuje się jednak, że mimo pewnej niepowtarzalności i unikalności każdego wykonania, efekt akustyczny jest wciąż podobny, również pod względem harmonicznym. Przyczyny są bardzo proste: po pierwsze - najważniejsza w tych fragmentach jest ogólna ekspresja i ciągłość brzmienia, po drugie - śpiewaczki intuicyjnie przejmują pewien „klimat harmoniczny” z partii kwartetu smyczkowego.

Po wybrzmieniu figury głosy wokalne stopniowo uniezależniają się w sposób płynny i ciągły, śpiewaczki powracają do indywidualnej kreacji zdarzeń dźwiękowych. Najlepiej uzyskać ten efekt poprzez drobne zmiany wysokości dźwięków-ognisk, budując wokół figur mikrotonalne melizmaty.

Dźwięki-ogniska i tworzone na ich podstawie figury harmoniczne stają się w ten sposób punktami węzłowymi improwizacji.

4. Uwagi dotyczące poszczególnych części.

♦ Improwizacja w części pierwszej - 1.Grave

Improwizacja wokalna współistnieje z partią kwartetu smyczkowego.

Osie oznaczone są poprzez dźwięk „a” (rozpoczynając od oktawy małej wzyż)

Dźwięki-ogniska (stałe obecne w partii kwartetu): **a - e** (niezależnie od oktawy)

oraz ich najbliższe otoczenie - **sekunda mała w górę, sekunda wielka od dołu** (odpowiednio dla **a: b - g** oraz dla **e: f** (tylko górna sekunda), które stają się ogniskami jakby „drugiego rzędu”)

Inne wysokości dźwięków - ognisk są dopuszczalne w końcowym fragmencie improwizacji, który wykonywany jest *a cappella*.

Jako dwa podstawowe, najprostsze typy "figur harmoniczych" proponuję następujące akordy:

a - cis - dis oraz mała tercja: **a - c** (we wszystkich osiągalnych rejestrach). Akordy te należy traktować jako bazę - a następnie wychodząc od nich, rozwijać i wzbogacać współbrzmienie zmianą barwy, nasycenia dźwięku oraz poprzez "nadbudowywanie" mikrotonalnych melizmatów.

♦ Improwizacja w części czwartej - 4.Adagio con gravità

Obowiązują generalne reguły opisane wyżej, z kilkoma jednak różnicami:

- Pierwsze zdarzenie dźwiękowe ma być dźwiękiem zdeformowanym, zniekształconym (co w partyturze demonstruje odpowiedni symbol graficzny).

Zaśpiewaj dźwięk, który Twoim zdaniem jest wbrew Tobie, wbrew kanonom sztuki wokalne, który razi Twoje odczucia estetyczne- i spróbuj wyprowadzić z niego dźwięk idealny, czysty, naturalnie piękny.

- W części tej można pozwolić sobie na znacznie dalej idącą swobodę improwizacji.

Wynika ona z głównie z faktu, iż chór śpiewa a cappella - a więc nie musi szukać „punktów zbieżnych” z partią kwartetu (zarówno w kontekście wysokości dźwięku, jak i przebiegu czasowego).

Jedyną wysokość określona bezwzględnie to brzmiały w partii kwartetu dźwięk ges. Osie: ges-c potraktować można wyłącznie jako „inicjalizator”. Dalszy przebieg determinują już wyłącznie relacje opisane wyżej jako dźwięki-ogniska i figury harmoniczne.