

Anna Ignatowicz-Glińska

dr hab., Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, Wydział Dyrygentury
Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca

1. Skąd zainteresowanie instrumentami sztabkowymi? Co skłania lub może skłaniać kompozytora do pisania właśnie na te instrumenty?

W środowisku warszawskiej uczelni muzycznej, której jestem absolwentką (Uniwersytet Muzyczny, wcześniej Akademia Muzyczna im. F. Chopina) od lat trwa współpraca kompozytorów z perkusistami i ogólnie zainteresowanie kompozytorów i studentów kompozycji perkusją jest duże. Bezsprzecznie jest to zasługą szeroko zakrojonych działań promocyjnych i inspirujących twórczość perkusyjną, podejmowanych przez prof. Stanisława Skoczyńskiego - a później - również jego absolwentów i następców: dr hab. Leszka Lorenta i dr Miłosza Pękałę. W moim przypadku było podobnie, a dodatkowo - szczególnie na zainteresowanie marimbą wpłynęła przyjaźń ze studentami klas perkusji, szczególnie zaś z Ryszardem Bazarnikiem, który był pierwszym znanym mi osobiście wirtuozem tego instrumentu. Dla R. Bazarnika - grającego w duecie marimbowym z Peterem Haensem - napisałam w 1993 r. utwór *Cisza podziurawiona roztertowaniem / The Silence pierced by Distraction* na 2 marimby. Utwór ten do dziś jest wykonywany i został wydany w NORSK Musikforlag/Oslo. Z czasów studiów pochodzą również inne moje kompozycje kameralne z marimbą, m.in. *To tylko czas... / It's only time...* na trąbkę, perkusję i taśmę (1996), zrealizowany w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia, przy współpracy realizatora dźwięku - Barbary Okoń-Makowskiej oraz wykonawców - Michała Ostaszewskiego (trąbka) i Ryszarda Bazarnika (perkusja).

Instrumenty sztabkowe, oczywiście, szczególnie predestynowane są do grania melodycznego a część z nich - marimba i wibrafon - posiada możliwości kształtowania harmoniki, wynikające z czteropalkowej techniki gry i z rozległej (zwłaszcza w przypadku marimby) skali instrumentu. Harmonika pełni bardzo ważną rolę w mojej muzyce - więc te możliwości marimby i wibrafonu są dla mnie wyjątkowo istotne. Inspirujące są ponadto walory brzmieniowe instrumentarium sztabkowego, tworzące bogatą paletę kolorystyczną, możliwą do wykorzystania w najrozmaitszych konfiguracjach instrumentalnych - od solowych, poprzez rozmaite zespoły kameralne, po zespoły orkiestrowe. Warto zauważyć, że zarówno marimba jak wibrafon, będąc instrumentami wirtuozowskimi, doskonale sprawdzają się również jako instrumenty zespołowe i "towarzyszące". Wibrafon znalazł szerokie zastosowanie m.in. w muzyce jazzowej, a uniwersalizm marimby można porównać z funkcjonalnością fortepianu.

Jeśli chodzi o parametry akustyczne oba instrumenty mają olbrzymie możliwości kształtowania dynamiki. Wibrafon jako instrument długobrzmiący w naturalny sposób wypełnia i spaja przestrzeń akustyczną. Przewaga górnych alikwotów w widmie dźwięku wibrafonu sprawia, że szczególnie dobrze sprawdza się on w składach instrumentalnych "z równoważącym basem" (np. kontrabas, orkiestra smyczkowa, albo... marimba). Dźwięk marimby jest bardziej "okrągły", aczkolwiek zróżnicowany w poszczególnych rejestrach. Z racji zastosowanego materiału (drewno) jego naturalne wybrzmienie jest krótsze niż w



Wywiad z Anną Ignatowicz – Glińską
przeprowadzony przez Stanisława Kokoszkę

przypadku metalofonów, jednak nie nazwałabym współczesnej marimby instrumentem "krótkobrzmiącym". Z pewnością jest to instrument wyjątkowo wrażliwy na akustykę wnętrza - ta sama marimba będzie inaczej brzmiała w każdej sali - i jest w tym coś magicznego. Co ważne - na marimbie "dobrze brzmi" każdy rodzaj muzyki.

Osobnym zagadnieniem, znacząco wpływającym na brzmienie zarówno wibrafonu, jak marimby, jest dobór odpowiednich pałek. Tę kwestię zasadniczo pozostawiam wykonawcom i tylko sporadycznie - dla osiągnięcia określonego, "specjalnego" efektu - oznaczam rodzaj pałek w partyturach moich utworów.

Pozostałe sztabki - zarówno ksylofon jak dzwonki - również mają swoistą urodę brzmienia, nie są jednak aż tak uniwersalne, jak marimba i wibrafon. Technika dwupałkowa predystynuje je głównie do grania melodycznego, oraz efektowego - kolorystycznego eksponowania pojedynczych dźwięków. Nadmiar ksylofonu lub dzwonków w fakturach orkiestrowych może być wręcz męczący. Doskonale jednak sprawdzają się zarówno w zespołach perkusyjnych, mieszanych, jak i zespołach orkiestrowych różnego rodzaju (od orkiestr marszowych po wielkie składy symfoniczne).

Warto też wspomnieć o roli instrumentów sztabkowych (zarówno współczesnych, jak ich etnicznych odmian) w muzyce etnicznej niemal wszystkich kontynentów i neofolkowej - łączącej znakomicie elementy różnych kultur.

2. Czy rozpoczynając pracę nad utworem na instrumenty perkusyjne, szczególnie na marimbę i inne instrumenty sztabkowe zasięga Pani konsultacji z wykonawcami i czy współpraca ta jest integralną częścią procesu kompozytorskiego? Jeśli tak, jakie są Pani doświadczenia w tym względzie?

Oczywiście, bez współpracy z wykonawcami większość moich perkusyjnych utworów w ogóle by nie powstała. Po pierwsze - muzyczne przyjaźnie z perkusistami są szalenie inspirujące! Poza tym - możliwość a niejednokrotnie - konieczność konsultowania pomysłów kompozytorskich jest nie do przecenienia. Bez przesady można powiedzieć, że nauczyłam się pisać na marimbę (i inne instrumenty) w znacznym stopniu od wykonawców! Zwykle jednak konsultuję z wykonawcami już napisane, "pierwsze wersje" utworów. Najczęściej zdarzają się korekty ułatwiające (czy wręcz: umożliwiające) wykonanie poszczególnych fragmentów, gdy zamysł kompozytorski trzeba "przystosować" do realiów wykonawczych.

- *Cisza podziurawiona roztertaniem / The Silence pierced by Distraction* konsultowana była - jak wspomniałam - z Ryszardem Bazarnikiem.
- *Więc... Zaniki pamięci / So... Loss of Memory* na perkusję solo (multipercussion) i taśmę (1994) również powstał dla R. Bazarnika. Dla potrzeb tego utworu i olbrzymiego wykorzystanego w nim instrumentarium R. Bazarnik zaprojektował ustawienie instrumentów i wykonał własnoręcznie kilka konstrukcji, umożliwiających wykonanie.
- We wspomnianym *To tylko czas... / It's only time...* (1996) na trąbkę, perkusję i taśmę wykonawcy nie tylko konsultowali partie instrumentalne, ale cała partia taśmy pochodzi z nagranych przez nich "próbek" - żywych dźwięków trąbki i perkusji, przetworzonych przeze mnie elektronicznie. Wykonawcy mieli więc niebagatelny wpływ na całość utworu i na brzmienie samej taśmy.

Wywiad z Anną Ignatowicz – Glińską
przeprowadzony przez Stanisława Kokoszkę

- Utwór *Toccata* na marimbę (2001) konsultował mój mąż Piotr Gliński, który był pierwszym jego wykonawcą.
- *Passacaglia* na marimbę i wibrafon (2003) powstała z inspiracji Hob-beats Duo, któremu jest dedykowana (Magdalena Kordylasińska-Pękala - marimba, Miłosz Pękala - wibrafon) i była z nimi konsultowana.
- *Koncert na marimbę, trąbkę i orkiestrę smyczkową Concerto for marimba, trumpet and strings* (2008) napisałam dla Katarzyny Myćki - z jej inspiracji i przy jej konsultacji partii marimbowej.
- *Muzyka koncertująca (Koncert podwójny) na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną / Musicaconcertante (Double Concerto) for 2 percussions and symphony orchestra* (2008/2010) powstała z inspiracji i dla duetu M. Kordylasińska-Pękala - M. Pękala, przez który została prawykonana (w wersji z 2008 r.). Partie perkusyjne konsultowane były przez mojego męża i duet wykonawców.
- *Concerto grosso* na 2 orkiestry perkusyjne (2010) - powstało z inspiracji Stanisława Skoczyńskiego, w ramach projektu *Perkusja - Kreacje - Interpretacje*. Konsultowane było przez mojego męża, Piotra Glińskiego, który jest również wybitnym nauczycielem perkusji. Konsultacja wykonawcza miała tu szczególne znaczenie, ponieważ utwór ma przeznaczenie dydaktyczno - edukacyjne: jedną z perkusyjnych "orkiestr" tworzą uczniowie szkoły muzycznej I stopnia (elementarnej), a drugą - studenci, więc stopień trudności poszczególnych partii perkusyjnych musiał być podporządkowany temu założeniu i dostosowany do możliwości wykonawców.
- *Preludia na marimbę i/lub wibrafon / Preludes for marimba and vibraphone* (2011) konsultowane były przez mojego męża, P. Glińskiego, a szczegółowe "tłumienia" wibrafonowe zaproponował Miłosz Pękala. Także ten utwór ma przeznaczenie dydaktyczne - dla młodych wykonawców.
- Z inspiracji Katarzyny Myćki opracowałam wersję na marimbę i organy utworu *Ślady niepewności / The traces of incertitude* (2012, pierwsza wersja - na klawesyn i organy, 1995) - K. Myćka konsultowała partię marimby.
- *Postludium na marimbę / Postludium for marimba* (2016) napisane dla K. Myćki - konsultowane przez nią.
- *Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki / Double Concerto for 2 marimbas and strings* (2017) - partie marimbowe konsultowała K. Myćka.

3. Co jest interesujące wzgl. inspirujące w marimbie? Jakie możliwości daje i jakie wyzwania stawia ten instrument przed kompozytorem?

W marimbie od samego początku urzekła mnie szlachetność i uroda jej brzmienia, duża skala instrumentu, bogata paleta dynamiczna oraz możliwości wynikające z czteropałkowej techniki gry - wirtuozowskie, ale też harmoniczne, o czym wspominałam (w odpowiedzi na pytanie nr 1).

Niezmiernie istotnym argumentem, skłaniającym mnie jako kompozytkę do pisania na ten instrument jest także duże zainteresowanie wykonawców nowymi utworami, ich wielka otwartość i chęć wykonywania mojej muzyki.

Ten piękny i bardzo inspirujący instrument stawia kilka istotnych wyzwań przed kompozytorem. Główne z nich, to - jak sądzę - umiejętność operowania fakturami



Wywiad z Anną Ignatowicz – Glińską
przeprowadzony przez Stanisława Kokoszkę

wynikającymi z konstrukcji instrumentu (duże odległości między rejestrami skrajnymi, niejednakowa szerokość sztabek, ustawienie górnego szeregu sztabek nieco wyżej niż dolny), jego właściwości akustycznych (różnice czasu wybrzmienia w poszczególnych rejestrach, zależność słyszalnych alikwotów od rejestru i artykulacji, "dostrajanie się" instrumentu do wnętrza) i czteropałkowej techniki gry (zwłaszcza w fakturach akordowych i figuracyjnych). Wymaga to pewnej wiedzy i swoistej instrumentacyjnej wyobraźni. Marimba bardzo dobrze kojarzy się brzmieniowo z innymi instrumentami - trzeba jednak pamiętać o proporcjach dynamicznych (np. w orkiestrze dość łatwo ją zagłuszyć) oraz o... niemożliwości korekty stroju instrumentu (w zestawieniach np. z fortepianem, czy organami) - chociaż za pomocą zmian rejestru, pałek i artykulacji można do pewnego stopnia korygować niedokładności stroju i osłabiać lub maskować słyszalność niepożądanych alikwotów, a wzmacniać pożądane (odpowiednio - dolne, środkowe lub górne).

4. Czy preferuje Pani komponowanie na marimbę solo czy też chętniej widzi ją Pani w interakcji z innymi instrumentami?

Jak już wspominałam, marimba jest na tyle uniwersalnym instrumentem, że chętnie wykorzystuję ją zarówno solo, jak i w rozmaitych konfiguracjach instrumentalnych i wokalnie - instrumentalnych. Oprócz wymienionych (w odpowiedzi na pytanie nr 2) utworów, marimba pełni ważną rolę również w wielu innych moich kompozycjach, np.:

- „Apotemoza” – *Aria Da Capo al Absurdum* na sopran i marimbę, do tekstu własnego (jęz. polski), (2009)
- *Z kawałków pierwszej odzieży* (na orkiestrę kameralną - 1998, wersja na orkiestrę symfoniczną 2010)
- *Symfonieta na orkiestrę symfoniczną / Sinfonietta for symphony orchestra* (2012)
- *Sequentia persistence na trzy marimby* (2013)
- *Arpimba na marimbę i harfę* (2014)
- *...et non est pacis na 2 fortepiany i 2 perkusje* (2017)
- *Oj, ty Janie Sobótkowy* – aranżacja pieśni ludowej z Podlasia, wersja na chór mieszany i orkiestrę kameralną (2017)

Obecnie pracuję równolegle nad kolejnym utworem solowym na marimbę - oraz nad kompozycją na marimbę i chór mieszany.

5. W Pani dorobku, również wśród kompozycji na marimbę, znajdują się utwory, których tytuły jednoznacznie odwołują się do zachodniej tradycji muzycznej, do dawnych gatunków muzyki instrumentalnej, takich jak passacaglia, toccata czy concerto grosso i które także w swej warstwie dźwiękowej nawiązują do tradycji, choć niekoniecznie w dosłowny, zbliżony do pastiszu czy pisania „w stylu” sposób (jak na przykład uczynił to Ignacy Jan Paderewski w swym „Menuecie” albo Sergiusz Prokofiew w „Symfonii Klasycznej”). Czym motywowana jest taka właśnie postawa twórcza? Czy należy ją rozumieć jako postmodernistyczny komentarz do - wzgl. dialog z przeszłością, czy też jako chęć zdystansowania się od dorobku postwebernowskiej awangardy? A może motywowana jest ona jakimiś jeszcze innymi czynnikami?

Odpowiedź na to pytanie jest dość trudna - z kilku powodów. Po pierwsze ewolucja stylu kompozytorskiego lepiej poddaje się analizom po zakończeniu procesu twórczego - najczęściej po śmierci twórcy. A wcześniej - wiele się może zdarzyć... Po drugie - nawiązania do rozmaitych estetyk w mojej muzyce nie są wynikiem jakiejś "deklaracji ideowej", a raczej dość ewolucyjnego procesu, kształtowanego w dużym stopniu intuicyjnie. Bliżej niezwerbalizowana "potrzeba serca" skłoniła mnie do adaptowania na własny grunt muzyki pochodzącej z różnych epok i różnych kręgów kulturowych. Zamiarem moim nie było "pisanie w stylach" ani pastisz, próbowałam jednak przyjrzeć się im - i ukazać je - z innej, mojej współczesnej perspektywy. Czyli - raczej dialog z przeszłością, niż chęć odcinania się od niej. Czuję się bardziej kustoszem tradycji, niż jej konkwestadorem, czy więźniem. Swoją drogą - postwebernowska awangarda to też już tradycja...

A postmodernizm - kto wie, czym on jest / był? To takie słowo - wytrych, termin zdolny pomieścić i pomieszać wszystko, zrodzony z myśli, która poszła na skrót i trafiła donikąd. Oczywiście, wraz z wiekiem i doświadczeniem, w naturalny sposób wzrasta moja świadomość, czego używam i po co mi to - kompozytor to przecież zawód, w którym stale trzeba się uczyć! Ale nie znaczy to, że rezygnuję z sięgania po intuicyjne środki - zresztą, to nawet nie jest możliwe. Nasz mózg funkcjonuje w obu sferach - świadomej i intuicyjnej, w procesach twórczych też nie sposób tego rozdzielić. W kilku utworach "potrzebowałam" serii dodekafonicznej - i ona tam jest, mimo że wcale nie brzmi "jak Schoenberg", w innych - rytmiki bałkańskiej, okresowości afrykańskiej, albo przekształceń czysto matematycznych... Utwór na marimbę, nad którym obecnie pracuję, inspirowany jest muzyką kompozytorów polskich około połowy XXw. Czy to znaczy, że wykonam estetyczny zwrot ku neoklasycyzmowi? - niekoniecznie...

Pracy z idiomami w mojej twórczości poświęciłam sporo miejsca w moim autoreferacie habilitacyjnym, którego fragment pozwolę sobie przytoczyć:

»Próbując prześledzić moją drogę twórczą pod kątem idiomatycznym, powinnam cofnąć się do *Passacaglii na marimbę i wibrafon* z roku 2003 oraz *Toccaty na marimbę* (2001), uwzględniając utwory starsze, takie jak *Cisza podziurawiona rozstargnieniem na dwie marimby* (1993), *Więc... Zaniki pamięci na perkusję solo i taśmę* (1994), *Ślady niepewności na klawesyn i organy* (1995), *To tylko czas...* na trąbkę, perkusję i taśmę (1996), a także późniejsze – *Koncert na marimbę, trąbkę i smyczki* (2008), *Partita na skrzypce i smyczki* (1999-2009), *Trzy tańce w bałkańskich rytmach na fortepian, na cztery ręce* (2008). Na tle wymienionych, a także innych moich kompozycji, można przyjąć, że *Muzyka koncertująca na dwie perkusje i orkiestrę symfoniczną* (2008/2010) stanowiła kolejny etap mojej pracy z

idiomami zapożyczonymi, koronujący dotychczasowe doświadczenia. W ogólności: utwór ten, nie zawierając dokładnych, możliwych do zidentyfikowania cytatów, zawiera zaś fragmenty kształtowane „prawie jak...” (przede wszystkim „prawie jak” J. S. Bach i A. Corelli). W powstałych później utworach – począwszy od *Missa profana* (2011) upatruję istotną tendencję emancypacyjną, zmierzającą do ograniczania zastosowań cudzych idiomów na rzecz oryginalnej organizacji materiału dźwiękowego. Oczywiście – proces ten nie przebiega liniowo, w jego obrębie można znaleźć utwory wyemancypowane mniej (jak *Symfonieta na orkiestrę*, 2012) i bardziej (jak *Missa profana* 2011, 5 *Pieśni do słów Doroty Gołaszewskiej na sopran i kwintet fortepianowy* 2013, *Postludium na marimbę* 2015, ...*et non estpaxis na 2 fortepiany i 2 perkusje*, 2017, *Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki*, 2017). Pod tym względem utworem szczególnym jest *Magazyn Mód Damskich i Męskich na 3 perkusje, kwartet smyczkowy i kontrabas* (2015), którego kanwę stanowi zapożyczony materiał, a w przebiegu narracji występują rozpoznawalne cytaty.

Zjawisko autocytatu pojawia się w mojej twórczości dwukrotnie i ma dla mnie wymiar symboliczny: w codzie *Symfoniety* został dokładnie zacytowany początkowy fragment *VIII Preludium na wibrafon* - utworu skomponowanego (w 2011 r.) bezpośrednio po śmierci mojej Mamy, natomiast w pierwszych taktach *Postludium* zacytowałam inicjalny motyw *Toccaty na marimbę* - dedykowanej pamięci mojego Ojca. Symbolika zastosowanych autocytatów ma więc bezpośredni związek z refleksją nad zagadnieniem rodowodu twórcy, pośrednio wiąże się zaś z kontekstem pochodzenia idiomatyki, wykorzystywanej w twórczości.

Rodzaj i pochodzenie stosowanej idiomatyki najbardziej jednolite jest w *Passacaglii na marimbę i wibrafon* (2003) - o niej napisałam kiedyś, że „zbliżyła mnie do Bacha na dość niebezpieczną odległość”. Bezpośrednie źródło inspiracji do napisania tego utworu stanowił początkowy fragment *Sinfonii z II Partity klawesynowej c-moll, BWV 826*, J. S. Bacha. We wcześniejszych moich kompozycjach idiomatyki - aczkolwiek obecne - nie przybierają tak wyraźnej postaci i są bardziej rozproszone. W późniejszych natomiast - są bardziej zróżnicowane genetycznie i ulegają ponownemu rozproszeniu, oraz swoistej multiplikacji (np. w wokalnych utworach *Skotopaska I - Małmazja świeci na chór mieszany* i *Sonnet 116 ds. W. Szekspira na sextet wokalny*). Ponadto - o ile zapożyczona idiomatyka moich wczesnych utworów ujawnia się niemal wyłącznie w strukturach melodyczno - harmonicznym i fakturach instrumentalnych (głównie barokowej proveniencji), o tyle później obejmuje wybiórczo również pozostałe elementy konstrukcyjne, takie jak melorytmika (np. pseudobałkańska - w *Trzech tańcach w bałkańskich rytmach*, pseudogregoriańska, oparta na prozodii łacińskiego tekstu - w *Missa profana*), organizacja czasu (np. na wzór afrykańskiej polirytmii w ...*et non estpaxis*), kolorystyka i instrumentacja (np. nawiązująca do W. Lutosławskiego - w I części *Symfoniety*), faktura orkiestrowa (np. nawiązująca do symfoniki G. Mahlera w finale II części *Symfoniety*).

W większości utworów (włącznie z *Missa profana*) można również odnaleźć ślady idiomatyki etnicznej, jazzowej i rozrywkowej. Są one często obecne w motorycznych fragmentach utworów, dotyczą głównie harmoniki i współwystępują z nieregularną, złożoną metryką. Wyraźnym przykładem tego typu narracji jest *Presto choro z Trzech tańców w bałkańskich rytmach*, oraz środkowy, motoryczny fragment - główny temat II części *Symfoniety*. Przykład szczególny takich nawiązań stanowi utwór *To nie jest coś, co można opowiedzieć... na sextet wokalny /chór mieszany*, w którym zastosowanie odniesień do idiomów stylistycznych zaczerpniętych z muzyki rozrywkowej ma charakter symboliczny. W

aspekcie makroformy można wymienić wspomniane nawiązania: do dwuczęściowej formy symfonicznej (Schubert - *VIII Symfonia*, Lutosławski - *II Symfonia*) w *Koncertcie na marimbę, trąbkę i smyczki* i w *Symfoniencie*, do klasycznej podwójnej ekspozycji solisty i orkiestry, lub duetu solistów - w II części *Koncertu na marimbę, trąbkę i smyczki*, oraz w I części *Koncertu podwójnego na 2 marimby i smyczki*, do pięcioczęściowego cyklu mszalnego w *Missa profana*, w której zachowałam porządek części stałych (ordinariummissae) mimo koncertowego, nie zaś liturgicznego przeznaczenia utworu, do klasycznej formy trzyczęściowej w *Koncertcie podwójnym na 2 marimby...* (ale z dość „drastyczną” redukcją partii solistów w części środkowej). Wyraźnie kontrastuje z wymienionymi motoryczna narracja kompozycji *Postludium*: pozbawiona wspomnianych nawiązań, rozpina polifonicznie nakładające się łuki napięciowe złożone z nieregularnych struktur polirytmicznych, zderzając je z fragmentami utrzymanymi w klasycznej metryce. Stanowi przykład eksplorowania stanów granicznych między formą ciągłą, rytmiczno - harmonicznym continuum, a formą segmentową, złożoną z odcinków o mniej lub bardziej wyraźnych zrębach. Jest to efekt moich poszukiwań na gruncie makroformy, zapoczątkowanych w utworach wokalnych, takich jak *Skotopaska I - Małmazja świeci* (napisana do tekstu własnego w 2014 r.) i *Sonnet 116*, kontynuowanych zaś w *...et non est pacis.*«

Nieco inna sprawa z tytułami utworów: początkowo, w latach dziewięćdziesiątych, nadawałam utworom tytuły poetyckie, najczęściej zaczerpnięte z literatury - np. *Zapis nieważnych zdarzeń*, *Cisza podziurawiona roztargnieniem*, *Ślady niepewności*, *Z kawalków pierwszej odzieży...* Stale jednak był problem z tłumaczeniem tytułów na języki obce, a i polscy odbiorcy zadawali mnóstwo pytań, co to za tytuł, skąd, dlaczego i co on znaczy. Przyznam, że po prostu mnie ta sytuacja zmęczyła - tym bardziej, że miałam wrażenie, że odbiorcy za bardzo sugerują się tytułem i koncentrują na nim - więcej uwagi poświęcając tytułowi, niż samej muzyce. Od *Toccaty na marimbę* rozpoczęłam tytułowanie utworów określeniami gatunku, z podaniem obsady. Bardzo uproszczało to sprawę przekładu na języki obce i nie wymagało szczególnych wyjaśnień. Powstała - oprócz *Toccaty...* m.in. *Passacaglia na marimbę i wibrafon*, *Partita na skrzypce solo*, *Partita II na skrzypce i smyczki*, *Sinfonia na trąbkę i organy*, *Sonatina na fortepian, dla młodego muzyka*, *Concerto grosso na dwie orkiestry perkusyjne*, *Missa profana na solistów, chór, organy i orkiestrę kameralną*, *Koncert na marimbę, trąbkę i smyczki*, *Muzyka koncertująca na 2 perkusje i orkiestrę symfoniczną*, *Preludia na marimbę i/lub wibrafon*, *Symfonieta na orkiestrę symfoniczną*, *Postludium na marimbę*, *Koncert podwójny na 2 marimby i smyczki*. Osobnymi prawami rządzi się muzyka wokalna, której tytuł zaczerpnięty jest zwykle z tekstu słownego. W utworach instrumentalnych stopniowo wróciłam do tytułów niesugerujących gatunku muzycznego (bo też ten zbiór gatunków nie jest przecież nieograniczony - choć nie napisałam dotąd m. in. i symfonii). Pojawiła się grupa tytułów bardziej swobodnych, ale krótszych niż te wczesne - pozostawiając obsadę, jako rozszerzenie tytułu (bo to m.in. ułatwia rejestrację utworu w ZAiKS).

Czasem tytuły są grą słów - jak *Arpimba na marimbę i harfę* (Arpa + Marimba), *MarganA na perkusję solo* (Anagram od końca), innym razem jakoś nawiązują do charakteru muzyki - *Kołysanka dla A. na fortepian*, *Sequentia persistence na 3 marimby*, *Po trzykroć... na saksofon sopranowy i klawesyn*, *Korowód na organy, na 4 ręce*, *...et non est pacis na 2 fortepiany i 2 perkusje*. Jak będzie dalej? - nie wiem...

6. Najbardziej znane dwa Pani utwory na instrumenty sztabkowe to bez wątpienia „Toccata” na marimbę solo oraz „Passacaglia” na marimbę i wibrafon. Czemu należy – z perspektywy twórcy – przypisywać ich popularność?

Katarzynie Myćce! (więc nie "czemu" lecz "komu") - mogę to stwierdzić z całą stanowczością! Katarzyna Myćka - znakomita polska marimbistka, mieszkająca w Stuttgarcie, jest niestrudzoną ambasadorką mojej muzyki w świecie i to dzięki jej szeroko zakrojonym działaniom artystycznym, promocyjnym i edukacyjnym *Toccata*, *Passacaglia*, a także inne moje perkusyjne utwory "wyszły na świat".

A było to tak: W 2002 r. na zaproszenie Stanisława Skoczyńskiego znaleźliśmy się z moim mężem, Piotrem Glińskim na Międzynarodowych Warsztatach Perkusyjnych w Żaganiu. Kasia Myćka była tam wykładowcą, grała recitale i prowadziła master class. Podczas któregoś z warsztatowych koncertów Kasia usłyszała *Toccate* - w wykonaniu mojego męża. Bardzo spodobał jej się ten utwór - i wtedy się poznałyśmy. Dałam Kasi nuty - były świeżo wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w "Antologii marimby" - wśród kilku innych utworów, w dość niewygodnym formacie (A3 poziomo). Kasia nie tylko chciała grać *Toccate* i nagrać na swoją płytę, ale też zadbała o umieszczenie jej w programie kilku konkursów marimbowych na świecie. Niestety - nuty PWMu nie były powszechnie dostępne, cena antologii była dość wysoka, a Wydawnictwo nie chciało się zgodzić na osobne wydanie *Toccaty* - ani u siebie, ani w NORSK Musikforlag / Oslo, z którym nawiązałam kontakt za pośrednictwem Kasi. Mimo że nuty były na nowo przepisane (przy okazji zmieniałam format na wygodniejszy A4 i dokonałam kilku drobnych korekt), przez 2 lata trwała walka z PWM o osobne wydanie. Ja się już poddałam - ale nie Kaśka! Dzięki jej determinacji ostatecznie NORSK dogadał się z PWM i *Toccata* ukazała się w NORSK - zapoczątkowując nową serię wydawniczą z polską muzyką perkusyjną (charakterystyczne białe-czerwone okładki). K. Myćka włączyła *Toccate* do programu swoich recitali na całym świecie oraz do programów konkursów, prezentowała ją w ramach IKMMA (International Katarzyna Myćka Marimba Academy / Międzynarodowa Akademia Marimby Katarzyny Myćki) - i utwór "poszedł w ludzi".

A w Warszawie powstał w międzyczasie świetny młody duet perkusyjny Hob-Beats Duo - Magdalena Kordylasińska i Miłosz Pękała. Oboje byli jeszcze studentami klasy prof. St. Skoczyńskiego warszawskiej Uczelni, z Miłoszem miałam nawet przez chwilę zajęcia improwizacji. Słyszeli *Toccate* - i poprosili mnie o napisanie dla nich utworu na duet marimba - wibrafon, na konkurs wykonawców muzyki współczesnej w Krakowie. Napisałam *Passacaglię*. Niestety jury konkursu (złożone m.in. z kompozytorów) uznało, że utwór jest "za mało współczesny - brzmi jak jakaś transkrypcja" - i nie przyznało Hob-Beats żadnej nagrody. Świadomość, że Hob-Beats Duo przeze mnie nie zostało docenione, była bardzo gorzka. Warszawska premiera (koncert kompozytorski w Akademii Muzycznej) w pewnym stopniu potwierdziła te opinie o utworze: publiczność przyjęła go bardzo ciepło ale część środowiska kompozytorskiego zarzuciła mi "jakąś kolejną stylizację z Vivaldiego"! Na szczęście Hob-Beats nie zrezygnował z wykonywania *Passacaglii*. Punktem zwrotnym była (gorąco przyjęta) prezentacja utworu podczas IKMMA we Wrocławiu. Znow dzięki Kasi Myćce niemal natychmiast NORSK wydał nuty, *Passacaglia* równolegle ukazała się na 2 CD (Hob-Beats i K. Myćka - mb./Franz Bach - vb.), nagle zrobiło się wokół niej dużo szumu i wszyscy chcieli ją grać.

Jednocześnie Kasia zainteresowała się moimi innymi utworami na sztabki - we Wrocławiu na

Wywiad z Anną Ignatowicz – Glińską
przeprowadzony przez Stanisława Kokoszkę

IKMMA zabrzmiała również *Cisza podziurawiona roztargnieniem* - w wykonaniu K. Myćki i Jacka Woty - profesora perkusji z wrocławskiej Akademii Muzycznej. J. Wota znał *Ciszę...* - kilka lat wcześniej prezentował ją we Wrocławiu na festiwalu Musica Polonica Nova (ze Zbigniewem Sublem). Po wrocławskiej edycji IKMMA przyszedł czas na napisanie utworu dla K. Myćki - z jej inspiracji powstał *Koncert na marimbę, trąbkę i smyczki*. A potem - inne utwory. Co ważne - od razu umówiona była (oczywiście, też przez Kasię) sprawa z NORSK - wydanie nut, gdy tylko będą gotowe. NORSK wydał niemal wszystkie moje perkusyjne kompozycje i współpraca z tym wydawnictwem układa się bardzo dobrze! W "polskiej serii" zapoczątkowanej przez *Toccatę* były i są wydawane także utwory perkusyjne innych polskich kompozytorów.

Oczywiście wiem, że gdyby *Toccatę* i *Passacaglia* nie broniły się same - gdyby były na przykład źle napisane, wbrew instrumentom - nie zrobiłyby takiej światowej kariery. Ale nie zrobiłyby jej także bez działań promocyjnych - przede wszystkim Kasi Myćki. Po prostu świat nie dowiedziałby się o istnieniu tych kompozycji. Dzięki Kasi poznałam też wielu znakomitych wykonawców (w większości byli uczestnikami IKMMA) - m. in. ShokoSakai, Conrado Moya, Arkadiusz Kątny, Ewelina Hajda, Filip Mercep, Marianna Bednarska...

7. Czy mogłaby Pani przybliżyć czytelnikom naszego biuletynu inne Pani kompozycje na lub z udziałem marimby? Co ich potencjalni wykonawcy powinni wiedzieć przed rozpoczęciem pracy nad nimi?

Utwory dostępne, wydane drukiem - **marimba**:

- *Cisza podziurawiona roztargnieniem / The Silence pierced by Distraction* (1993), wyd. NORSK, ca 9'
- *Koncert na marimbę, trąbkę i orkiestrę smyczkową Concerto for marimba, trumpet and strings* (2008), dedykowany K. Myćce, nagrany przez nią na CD, wyd. NORSK. Ca 16', dwie części. Jest też wersja z wyciągiem fortepianowym (wyd. NORSK).
- *Preludia na marimbę i/lub wibrafon / Preludes for marimba and vibraphone* (2011), dla młodych wykonawców, wyd. NORSK. Średni stopień trudności: Nr 1a - Vb, 1b - Mb (2 wersje), Nr 2 - Mb, Nr 3 - Vb lub Mb, Nr 4 - Mb, Nr 5 - Mb, Nr 6 - Vb, Nr 7 - Vb lub Mb, Nr 8 - Vb.
- *Sequentia persistence na trzy marimby* (2013) - napisana dla Chain Marimba Trio (ShokoSakai, Conrado Moya, Arkadiusz Kątny), prezentowana w 2013 na PASIC, wyd. NORSK, ca 9'
- *Arpimba na marimbę i harfę* (2014) - napisana dla Conrado Moya, ale prawykonanie będzie w maju 2019 w Warszawie (Ewelina Hajda - mb., Aleksandra Tarczyńska - Ar.), wyd. NORSK
- *Ślady niepewności / The traces for incertitude* (2012), wyd. NORSK (wersja utworu na klawesyn i organy, 1995, niewydana)
- *Postludium na marimbę / Postludium for marimba* (2016), dedykowane K. Myćce, wyd. NORSK
- *Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki / Double Concerto for 2 marimbas and strings* (2017), wyd. NORSK, prawykonanie: Opole, DRUMFEST, 26.10.2018; wykonawcy: K. Myćka, SvetStojanov - marimby, Orkiestra Filharmonii Opolskiej

pod dyrekcją Rafała Janiaka. Ca 16', części: *I Ricercar, II Conductus, III Celerior*.

Wibrafon:

- *Kamienna mozaika / Stone mosaic* (2016), napisana na Konkurs Perkusyjny DRUMTIME w Sankt Petersburgu (organizator Nikita Ponomariev), wyd. NORSK, prawykonanie polskie: Szczecin, 2017, wykonawca: Antonina Kadur, Sankt Petersburg (DRUMTIME) - wykonawca Jekaterina Krivko, 2018, ca 7' wspomniane *Preludia* - Nr 1a, 3, 6,7,8.
- *Koncert podwójny na dwie marimby i smyczki / Double Concerto for 2 marimbas and strings*(2017), wyd. NORSK, prawykonanie: Opole, DRUMFEST, 26.10.2018;

8. Jakie są Pani dalsze plany twórcze w zakresie utworów na marimbę? Czy po koncercie na dwie marimby, którego prawykonanie odbyło się na jesieni zeszłego roku, przyjdzie kolej na koncert na marimbę solo z orkiestrą?

Jak wspomniałam, pracuję obecnie nad dwoma utworami. Dla Kasi Myćki piszę *Lux aeterna na chór mieszany i marimbę*. Utwór poświęcony będzie pamięci naszych zmarłych przyjaciół i oprócz łacińskiego tekstu "Lux aeterna" wykorzystane w nim zostaną modlitwy za zmarłych, w licznych językach i pochodzące z różnych religii. Obie z Kasią zbieramy te teksty - głównie dzięki internetowym kontaktom z muzykami z rozmaitych stron świata. A dla Filipa Mercepa piszę *Suitę polską na marimbę*. Poszczególne ogniwa opatrzone będą podtytułami "Tribute to..." - w hołdzie kilku polskim kompozytorom działającym około połowy XX w. Ich twórczość jest niesłusznie zapomniana - lub wykonywana bardzo rzadko. Obejrzałam sporo ich partytur - i wybrałam fragmenty utworów, które stały się dla mnie konkretnymi źródłami twórczej inspiracji. Solowy koncert na marimbę z orkiestrą mógłby powstać, gdyby pojawiła się szansa jego wykonania. Tak było z *Koncertem podwójnym* - propozycja wyszła od dyrygenta, Rafała Janiaka, który prowadzi Chopin University Chamber Orchestra (ChUChO) w warszawskim Uniwersytecie Muzycznym. Ostatecznie prawykonanie odbyło się z Orkiestrą Filharmonii Opolskiej, w ramach DRUMFEST - dzięki Panu Wojciechowi Laskowi. W maju będzie premiera warszawska - z ChUChO. Partie solowe zagrają K. Myćka i M. Kordylasińska-Pękala. Tak więc - jeśli tylko będzie możliwość realizacji następnego projektu orkiestrowego - siadam do pisania nut!

Anna Ignatowicz-Glińska