

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Adrian S. Mackiewicz

PRACA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

prof. dr hab. Przemysław Stanisławski

Gdańsk 2025

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

~Opus Harmonicum~

*Ernesto Ferreri — Cztery utwory
na orkiestrę smyczkową i kameralną*

1.

Symfonia na Smyczki, op. 7

Wykonawcy: Orkiestra Kameralna Connecticut Virtuosi

nagranie z koncertu 10 kwietnia 2022 „Live” - prapremiera światowa

New Britain Museum of American Arts, New Britain, Connecticut, USA

(16’11’’)

2.

„Hymnus ad Cosmos”, Op.25 na orkiestrę smyczkową

Wykonawcy: Camerata Gdyńska

nagranie z koncertu 4 kwietnia 2024 - premiera polska

Bazylika Morska pw. NMP Gdynia

(12’51’’)

3.

„Verlangen”, Op.28 na orkiestrę smyczkową

Wykonawcy: Camerata Gdyńska

nagranie z koncertu 4 kwietnia 2024 - premiera polska

Bazylika Morska pw. NMP Gdynia

(11’55’’)

4.

Oktet, Op.32 na orkiestrę kameralną

Części: Overture (10’42’’), Cafe Serenade (9’20’’)

Wykonawcy: Camerata Gdyńska

nagranie z koncertu 4 kwietnia 2024 - premiera polska

Bazylika Morska pw. NMP Gdynia

(20’03’’)

Realizator nagrania: Cezary Joczyn

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Spis treści:

Wstęp.....	4
Rozdział I — Sylwetka kompozytora.....	5
Lata 80.- Muzyka współczesna w Nowym Jorku.....	5
O kompozytorze.....	6
Nauczyciele i inspiracje.....	9
Dorobek artystyczny.....	11
Neoklasyczny charakter twórczości.....	12
Lista utworów.....	13
Rozdział II - Symfonia na Smyczki op. 7 (1979).....	16
Akademicki charakter Symfonii.....	17
Materiał tematyczny.....	17
5-częściowa struktura.....	18
Rozdział III - Hymnus ad Cosmos op. 25 na orkiestrę smyczkową (2007).....	33
Rozwój stylistyczny utworów późniejszych.....	33
Opis utworu.....	33
Materiał tematyczny i analiza strukturalna.....	34
Rozdział IV - Verlangen op. 28 na orkiestrę smyczkową (2009).....	39
Opis dzieła.....	39
Krótka analiza struktury motywicznej i formalnej.....	40
Rozdział V — Oktet op. 32 (wykonany w składzie na orkiestrę kameralną: klarnet, fagot, waltornię i smyczki) (2013).....	48
Opis dzieła.....	48
Krótka analiza struktury motywicznej i formalnej.....	49
Zagadnienia wykonawcze w utworach Ernesto Ferreri.....	70
Podsumowanie.....	72
Bibliografia.....	73

Wstęp

W świecie artystycznym często możemy spotkać bardzo utalentowanego twórcę, którego długa i ciekawa kariera i dorobek jest dla nas zupełnie nieznany. Każde takie spotkanie to szansa na nowe doświadczenie, inspirację do naszej własnej twórczości lub możliwość poznania nowego momentu i miejsca w muzyce.

Myślę, że Ernesto Ferreri jest takim inspirującym artystą. Znakomity kompozytor, przedstawiciel nurtu neoklasycznego z lat 80-tych w Nowym Jorku — okresu bardzo istotnego w rozwoju amerykańskiej muzyki współczesnej.

Ferreri jest nieznany w Polsce. Chciałbym więc przedstawić i przybliżyć sylwetkę tego bardzo oryginalnego, a moim zdaniem, wybitnego twórcy.

Ernesto Ferreri jest osobą bardzo prywatną. Dla niego sam fakt tworzenia jest często najważniejszy i pozostaje on często w swoim odrobinę zamkniętym świecie. Napisał wiele kompozycji zasługujących na uwagę. Przez wiele lat pracuje również jako nauczyciel, profesor muzyki w lokalnym college, pisząc jednocześnie utwory „...*bo powstały one wewnątrz mojej duszy i musiały być zapisane*”. (Ernesto Ferreri, 2024)

Ernesto Ferreri poznałem w 2018 roku. Po wykonaniu jego „Hymnus ad Cosmos” op.25 w maju 2018 zadzwonił do mnie, aby podziękować nam za prawykonanie jego utworu. Od tamtej rozmowy zawiązała się między nami przyjaźń, która zaowocowała prawykonaniami jego innych utworów w ramach cyklu „We The People” z Orkiestrą Kameralną Connecticut Virtuosi, a w kwietniu 2024 roku, obecnością kompozytora w Polsce na nagraniach trzech utworów i koncercie autorskim z orkiestrą Camerata Gdynska.

Rozdział I — Sylwetka kompozytora

Lata 80.- Muzyka współczesna w Nowym Jorku

Druga połowa XX wieku a w szczególności lata 80-te to bardzo ciekawy okres w rozwoju klasycznej muzyki współczesnej w Stanach Zjednoczonych. Środowisko twórcze Nowego Jorku można podzielić w tym okresie na dwie grupy, (również na podstawie położenia geograficznego na Manhattanie):

- Grupa Akademicka (tzw. Uptown — powyżej 59-tej ulicy) związana przede wszystkim ze szkołami Juilliard School of Music, Manhattan School of Music, oraz Columbia University. Jest to również grupa kompozytorów, których utwory były wykonywane przez tzw. establishment, i duże zespoły, tj. Filharmonicy Nowojorscy. Grupę Akademicką reprezentują między innymi Luciano Berio¹, Samuel Adler². Wśród nauczycieli Ernesto również znajdują się twórcy należący do tego nurtu: Henry Weinberg³, Ludmila Ulehla⁴ czy też Hubert Howe⁵.

¹ Luciano Berio (1925–2003) był wpływowym włoskim kompozytorem i pionierem muzyki elektronicznej. Studiował w Mediolanie oraz w Tanglewood, współtworzył Studio di Fonologia w Mediolanie i prowadził działalność dydaktyczną m.in. w Juilliard School of Music. Znany z *Sinfonii* i cyklu *Sequenza*, łączył techniki awangardowe z lirycznymi, literackimi i wokalnymi eksperymentami.

² Samuel Adler (ur. 1928) jest niemiecko-amerykańskim kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, autorem ponad 400 opublikowanych utworów. Absolwent Harvardu i Boston University, wykładał w Eastman School of Music oraz Juilliard, a także założył Seventh Army Symphony.

³ Henry Weinberg (1931–2017) był amerykańskim kompozytorem, znanym ze swojej muzyki kameralnej oraz refleksyjnego podejścia do nauczania. Współtworzył American Society of University Composers.

⁴ Ludmila Ulehla urodziła się w Flushing w Queens w stanie Nowy Jork. Studiowała kompozycję pod kierunkiem Vittorio Gianniniego w Manhattan School of Music. W latach 1972–1989 była tam kierownikiem Katedry Kompozycji. Ulehla została uznana za wybitną edukatorkę w konkursie „Kto jest kim amerykańskich kobiet” i otrzymała nagrody ASCAP. Napisała książkę zatytułowaną *Contemporary Harmony – Romanticism Through the 12-Tone Row*, wydaną przez Advance Music.

⁵ Hubert Howe kształcił się na Uniwersytecie Princeton, gdzie studiował u Jamesa Kirtland Randalla, Godfreya Winhama i Milтона Babbitta. Był jednym z pierwszych badaczy muzyki komputerowej, został profesorem muzyki i dyrektorem studiów muzyki elektronicznej w Queens College na City University of New York. Przez 20 lat uczył także w Juilliard School. W 2009 r. założył New York City Festiwalu Muzyki Elektroakustycznej. Nagrania jego muzyki komputerowej (*Overtone Music*, CPS-8678, *Filtered Music*, CPS-8719 i *Temperamental Music and Created Sounds*, CPS-8771) zostały wydane przez Capstone Records i Clusters i Ravello Records.

- Druga grupa to grupa minimalistyczna na East Village (na południu Manhattanu, poniżej wspomnianej 59-tej), a więc Terry Riley⁶, Steve Reich⁷, Philip Glass⁸, John Adams⁹, John Cage¹⁰, i inni. Byli to kompozytorzy eksperymentalni, również tzw. „Noise-composers“, tj. John Zorn¹¹. Pomimo braku wsparcia od struktur akademickich i początkowo ograniczonych środków wykonawczych, mieli oni ogromny wpływ na kształt Amerykańskiej, jak również światowej muzyki współczesnej.

Podczas pobytu i studiów w Nowym Jorku Ernesto Ferreri, jak sam mówi, chodził na wiele koncertów muzyki współczesnej. Była to zapewne bardzo ciekawa seria doświadczeń.

O kompozytorze

Urodzony w 1954 roku w Astorii, jednej z dzielnic Nowego Jorku, Ernesto Ferreri dorastał w świecie kontrastów kulturowych. W dzieciństwie jego rodzina przeniosła się

⁶ Terry Riley (ur. 1935) jest amerykańskim kompozytorem i pionierem minimalizmu. Jego przełomowe dzieło *In C* (1964) wprowadziło do muzyki klasycznej elementy jazzu i tradycji muzyki klasycznej Indii, innowacje Riley’a w zakresie muzyki taśmowej, improwizacji i mikrotonalności miały duży wpływ na muzykę eksperymentalną, elektroniczną i współczesną muzykę klasyczną.

⁷ Stephen Michael Reich jest amerykańskim kompozytorem muzyki minimalistycznej. Znany z utworów takich jak *Music for 18 Musicians* i *Different Trains*, zrewolucjonizował kompozycję poprzez techniki fazowania, pętle taśmowe i wzorce rytmiczne.

⁸ Philip Glass jest amerykańskim kompozytorem znanym z muzyki minimalistycznej. Założył Philip Glass Ensemble. Skomponował opery, takie jak *Einstein on the Beach* i *Satyagraha*. Jego powtarzalne struktury i rytmiczne innowacje przekształciły współczesną muzykę klasyczną oraz muzykę filmową na całym świecie.

⁹ John Adams to amerykański kompozytor, znany z nowatorskiego połączenia minimalizmu i ekspresyjnej liryki. Do jego dzieł należą *Nixon in China*, *Short Ride in a Fast Machine* oraz *The Dharma at Big Sur*. Adams przekształcił współczesną muzykę klasyczną, nadając jej rytmiczną energię, polityczny kontekst i emocjonalną głębię.

¹⁰ John Cage był amerykańskim kompozytorem i teoretykiem, który zrewolucjonizował muzykę XX wieku. Zapoczątkował stosowanie przypadkowości, indeterminizmu i fortepianu preparowanego. Jego ikoniczne dzieło *4'33"* zakwestionowało tradycyjne pojęcia dźwięku i ciszy. Pod wpływem buddyzmu zen Cage rozszerzył granice muzyki na filozofię, performans i codzienne doświadczenie.

¹¹ Od połowy lat 70. kompozytor, wykonawca oraz producent nagrań i koncertów John Zorn jest jedną z najbardziej wybitnych i charyzmatycznych postaci związanych ze światem awangardowej muzyki alternatywnej, eksperymentalnej, fusion i swobodnej improwizacji, znanym jako „downtown” scena muzyczna Nowego Jorku.

na przedmieścia Yorktown Heights w stanie Nowy Jork, a następnie wyjechała do Włoch, gdzie kompozytor mieszkał przez 2 lata w Rzymie i Abruzji (1962-1963). Ten okres jego życia był pełen zmian, które miały głęboki wpływ na jego wrażliwość artystyczną. Wróciwszy do Stanów Zjednoczonych, zaczął on rozwijać swoje zainteresowania muzyczne. W 1964 roku usłyszał *The Beatles*, co zainspirowało go do gry na gitarze. Pod wpływem takich zespołów i twórców jak *The Byrds*, *Cream*, *Jimi Hendrix* czy *Led Zeppelin*, rozpoczął karierę muzyczną, która na początku polegała na grze w zespołach rockowych i soulowych (1971-1974).

Pod koniec lat 60-tych i na początku lat 70-tych Ernesto zdobywał doświadczenie jako gitarzysta, ale w pewnym momencie zaczął zauważać ograniczenia muzyki rockowej. Brakowało mu swobody twórczej. Miał dużo pomysłów, idei muzycznych. Pojawiła się potrzeba czegoś więcej. W 1973 roku zainspirował go zestaw płyt z nagraniami muzyki Beethovena, który zmienił jego sposób myślenia o muzyce. Szczególnie sonata „*Hammerklavier*” (*Sonata Nr 29, op.106*) wywarła na nim ogromne wrażenie. To właśnie w tym okresie Artysta postanowił zostać kompozytorem.

Zachęcony przez swoją macochę Lyndy, która dostrzegła w nim talent i wsparła go finansowo, Ernesto Ferreri zaaplikował do North Carolina School of the Arts (NCSA), gdzie został przyjęty przez dr. Roberta Warda¹². Spotkanie z Wardem było kluczowym punktem zwrotnym w jego karierze. Ward, uznany kompozytor, choć postrzegany przez niektórych jako relikwiny wcześniejszych epok, był dla młodego twórcy inspirującą postacią.

W ciągu czterech lat studiów w The University of North Carolina School of the Arts (1975-1979) Ferreri, mieszkając w akademiku, skupił się na edukacji muzycznej, oraz korzystał z aktywnego życia społecznego w szkole. Był tam otoczony inspirującymi kolegami, między innymi Danielem Foleyem¹³, który zapoznał go z symfoniemi

¹² Robert Ward (1917–2013) był amerykańskim kompozytorem, laureatem Nagrody Pulitzera w 1962 roku za operę „*The Crucible*”. Urodził się w Cleveland, gdzie jako chłopiec uczył się kompozycji i harmonii. Studiował w Eastman School of Music i Juilliard School, gdzie jego nauczycielami byli m.in. Aaron Copland i Bernard Wagenaar. Służył w armii, dyrygując zespołem Seventh Infantry Division. Ward był profesorem Juilliarda i Duke University, a także prezydentem University of North Carolina School of the Arts. Jego twórczość obejmuje osiem oper, siedem symfonii i liczne utwory chóralskie. Znany jako neoromantyk, cenił Debussy’ego, Ravela i jazz. Zmarł w 2013 roku.

¹³ Daniel Foley (ur. 24 kwietnia 1952 w Toronto) to kanadyjski kompozytor, który jako samouk już w wieku 15 lat zdobył nagrodę BMI Award to Student Composers, którą wygrywał jeszcze dwukrotnie. Studiował w North Carolina School of the Arts pod kierunkiem Roberta Warda, a następnie uzyskał tytuł magistra na University of Toronto, gdzie jego nauczycielami byli m.in. John Weinzwieg i Lothar Klein.

Mahlera i drugą szkołą wiedeńską oraz monumentalnymi dziełami organowymi Bacha i muzyką zespołu *Weather Report*. Ernesto również nawiązał przyjaźń z Simonsem Jonesem¹⁴, który wprowadził go do muzyki Schuberta, oraz Williamem Zimmermanem¹⁵, jego nauczycielem gry na fortepianie, który wspierał go w muzycznej edukacji.

Na trzecim roku studiów Ernesto poznał Barbarę Gallagher, swoją przyszłą żonę, która również studiowała kompozycję w NCSA. Po ukończeniu studiów oboje przenieśli się do Nowego Jorku, gdzie Barbara rozpoczęła naukę w prestiżowej Juilliard School, Ernesto w Manhattan School of Music (1981-1982).

W Nowym Jorku Ferreri spotkał się z dogmatycznym podejściem do muzyki współczesnej, które promowało atonalność jako jedyną akceptowalną formę wyrazu. Ferreri postanowił jednak bronić swojej wizji muzyki, co ostatecznie doprowadziło do jego wydalenia z tej Uczelni. Po przeniesieniu się do Queens College (również w Nowym Jorku; 1983-1985) Ferreri kontynuował studia kompozytorskie w klasie Henry'ego Weinberga, gdzie uzyskał tytuł magistra sztuki, pisząc atonalne utwory „zgodnie z wymaganiami programu”.

Po ukończeniu studiów Ernesto Ferreri pracował w Nowym Jorku na umowy zlecenia, nagrywał demówki, pisał dżingle i pracował jako kopista (1985-1989 - np. przygotowanie kompletnej partytury i głosów do „Borysa Godunowa” Musorgskiego dla Metropolitan Opera w Nowym Jorku w instrumentacji Igora Buketoffa, premiera i transmisja w Texaco Opera Theatre – grudzień 1997).

W 1989 roku Ferreri, z żoną Barbarą, powrócił do Karoliny Północnej, gdzie rozpoczął pracę jako profesor muzyki, początkowo na Brunswick Community College w Boliwii (Karolina Północna, 1991-1993), a później w Cape Fear Community College (1993 -)

Od około 1988 roku Ferreri zainteresował się nową technologią MIDI, która stała się kluczowym narzędziem w jego pracy. Syntezator pozwolił mu eksperymentować z dźwiękiem, rozwijać kompozycje i realizować pomysły w sposób, który wcześniej

Pracował jako wykładowca w NCSA oraz na University of Guelph, ale od 1986 roku poświęcił się w całości komponowaniu. Styl Foley'a ewoluował od formalizmu lat 70. do „humanistycznego ekspresjonizmu” inspirowanego jego badaniami etnomuzykologicznymi.

¹⁴ Przyjaciół rodziny, człowiek kultury, kompozytor, fotograf, autor (*od E. Ferreri*)

¹⁵ William H. Zimmerman, profesor fortepianu na NCSA – uczeń Waitera Spry'ego i Ernsta Bacona.

byłby niemożliwy. MIDI otworzyło przed nim nowe możliwości, umożliwiając również prezentację jego twórczości w formie nagrań audio. Syntezator stał się dla niego „kompozycją na sterydach”, oferując dostęp do wielu wersji pomysłu i pozwalając na wybór najlepszych z nich.

Jego praca została doceniona przez regionalne instytucje artystyczne, co zaowocowało nagrodami i wyróżnieniami:

- Stypendium im. Vittorio Gianniniego za kompozycję muzyczną — Karolina Północna Szkoła Sztuk Pięknych 1976-77 1977-78
- Stypendium dla młodych artystów — Rada Sztuki Lower Cape Fear 1992
- Lista artystów gościnnych Karoliny Północnej — Rada Sztuki 1992
- Stypendium dla kompozytorów Karoliny Północnej — Rada Sztuki 1993
- Wyróżnienie (Symfonia C-dur 2000) Minnesota Orchestra 2002

Obecnie Ernesto Ferreri, wraz z żoną Barbarą i ich dwiema córkami, Meredith i Melanie mieszka w Karolinie Północnej i wciąż pracuje jako profesor muzyki na Cape Fear Community College. Praca ta zapewniła mu warunki do „powrotu” i skoncentrowania się na twórczości muzyki koncertowej.

Nauczyciele i inspiracje

Twórczość Ernesta Ferreri odzwierciedla szerokie zainteresowania muzyczne. Styl jego kompozycji opiera się na klasycznych wpływach, w szczególności Beethovena oraz później nabytym podziwieniu dla symfonii Mahlera, dzieł organowych Bacha, Mozarta i Schuberta. Wśród żyjących kompozytorów Ernesto szczególnie podziwia

Davida del Tredici¹⁶, Michaela Daugherty'ego¹⁷, Aarona Jay Kernisa¹⁸ oraz Thomasa

¹⁶ David Walter Del Tredici otrzymał nagrodę Pulitzera. Był również stypendystą Guggenheima i Woodrowa Wilsona. Del Tredici uważany jest za pioniera ruchu neoromantycznego. Los Angeles Times określił go także jako „jednego z naszych najbardziej ekstrawaganckich kompozytorów outsiderów”.

¹⁷ Michael Daugherty (ur. 1954) to amerykański kompozytor ceniony za barwną, rytmicznie żywą muzykę, która łączy tradycje klasyczne z popkulturą i amerykańskim folklorem. Jego utwory, takie jak *Metropolis Symphony* i *Dead Elvis*, odzwierciedlają figlarny, postmodernistyczny charakter. Daugherty wykłada na Uniwersytecie Michigan i zdobył wiele nagród Grammy.

¹⁸ Aaron Jay Kernis (ur. 1960) to uznany amerykański kompozytor, znany z emocjonalnie głębokiej i stylistycznie różnorodnej muzyki. Laureat Nagrody Pulitzera i Grammy. Kernis wykłada na Uniwersytecie Yale i jest ceniony za umiejętne łączenie liryzmu, intensywności i współczesnej wrażliwości.

Adésa¹⁹. Awangarda, którą zaszczerpił mu Daniel Foley, nadal go fascynuje swoją dziwnością, „przypominając psychodelię”, którą również ceni.

Jak twierdzi sam kompozytor, inspiracją dla niego były również utwory neoklasyków amerykańskich, a w szczególności Eliasa Tanenbauma²⁰ oraz Davida Del Tredici, a także kontakty z twórcami muzyki „rozrywkowej” tamtego okresu: Doug E Fresh²¹, Andrew Lloyd Webber²², Rupert Holmes²³, Booby Gordon²⁴, Jellybean²⁵ i Marley Marl²⁶.

Ernesto Ferreri określa samego siebie jako „outsider.” Jego muzyka miała, jak na ówczesny czas, charakter tradycyjny, można powiedzieć niepostępowy. Po zakończeniu studiów w 1985 roku Ferreri postanowił zaprzestać tworzenia utworów „muzyki poważnej”, bo nie miał możliwości ich wykonania i odsłuchania.

¹⁹ Thomas Adès (ur. 1971) to brytyjski kompozytor, dyrygent i pianista, ceniony za pomysłową, emocjonalnie intensywną muzykę. Do najbardziej znanych dzieł należą *Asyla*, *The Tempest* oraz *Totentanz*.

²⁰ Elias Tanenbauman - Urodzony w 1924 roku w Brooklynie w Nowym Jorku, Elias Tanenbaum uczył się gry na trąbce i grał w wielu zespołach jazzowych. Ukończył Juilliard School of Music i Columbia. Studiował kompozycję u Dantego Fiorillo, Bohuslava Martinů, Otto Lueninga i Wallingforda Rieggera. Jego utwory obejmują muzykę koncertową, jazzową, teatralną, telewizyjną, baletową oraz muzykę elektroniczną i komputerową. Tanenbaum był założycielem i dyrektorem Electronic Computer Music Studio oraz członkiem wydziału kompozycji w Manhattan School of Music w Nowym Jorku.

²¹ Douglas Davis (ur. 17 września 1966), znany zawodowo jako Doug E. Fresh, to urodzony na Barbadosie amerykański raper, producent muzyczny i beatboxer, znany również jako „Human Beat Box”. Jest pionierem amerykańskiego beatboxingu XX wieku, a jego niezwykła umiejętność pozwala mu precyzyjnie naśladować perkusję oraz różne efekty specjalne, używając jedynie ust, warg, dziąseł, gardła, języka i mikrofonu.

²² Andrew Lloyd Webber, Baron Lloyd-Webber (ur. 22 marca 1948) to angielski kompozytor i impresario teatru muzycznego. Wiele jego musicali było wystawianych przez ponad dekadę zarówno na West Endzie, jak i na Broadwayu. Skomponował 21 musicali.

²³ Rupert Holmes (urodzony jako David Goldstein; 24 lutego 1947) to brytyjsko-amerykański kompozytor, piosenkarz, autor tekstów, dramaturg i pisarz. Jest szeroko znany z przebojowych singli *Escape (The Piña Colada Song)* (1979) oraz *Him* (1980). Jest także znany ze swoich musicali, w tym *The Mystery of Edwin Drood*, który przyniósł mu dwie nagrody Tony.

²⁴ Booby Gordon - Reżyser Dźwięku z Nowego Jorku. Pracował dużo w “On Broadway Studios” i “The Hit Factory”.

²⁵ John Benitez (ur. 7 listopada 1957), znany również jako Jellybean, jest amerykańskim muzykiem, autorem piosenek, DJ-em i producentem muzycznym. Produkcował i remiksował utwory takich artystów jak Madonna, Whitney Houston, Michael Jackson.

²⁶ Marlon Lu'Ree Williams (ur. 30 września 1962), lepiej znany pod pseudonimem Marley Marl, to amerykański DJ, producent muzyczny, raper i założyciel wytwórni płytowej, działający głównie w muzyce hip-hopowej.

W tym czasie kompozytor, aby zarobić na życie, zajął się działalnością komercyjną. Nagrywał na zlecenie już wcześniej wspomniane dema R&B. Jak sam wspomina, zakupił tak zwany sprzęt: syntezatory, miksery itp.

Zapoznanie się z nowo powstałym (1983) systemem MIDI, oraz tak zwane próbkowanie instrumentów, dało mu możliwość odsłuchania dzieła i pozwoliło mu na powrót do kompozycji.

W 1988 roku Ferreri skomponował dwa utwory na orkiestrę. Pierwszą z nich była „New Age Folk Music” (post-minimal pop), drugą było „Z Przygód Gila Blasa” (utwór neoromantyczny ukończony w 1989 roku).

Ponieważ Ernesto Ferreri pracował „samotnie”, jego proces artystyczny polegał na realizacji pomysłów podczas wielu wieczorów „przesiedzianych” w swoim studio, czasami do wczesnych godzin porannych. Nie miało znaczenia, czy to były utwory oryginalne lub nowe dla kogoś innego. Dla Ernesto Ferreri był to proces odkrywania stylu muzyki własnej. Jak określa: „*To wszystko było dla mnie nowe*”.

Jego twórczość, choć różnorodna, ukazuje pełne zaangażowanie i pasję. Utwory studenckie, eksperymenty stylistyczne i kompozycje koncertowe pokazują, jak wiele nauczył się Ernesto na swojej własnej, oryginalnej drodze artystycznej. Dzięki technologii MIDI mógł eksperymentować i rozwijać swój unikalny styl.

Dorobek artystyczny

Ernesto Ferreri jest w pewnym sensie „outsiderem” współczesnego jemu środowiska muzycznego. Pozwala sobie na powrót do rozszerzonej sonorystyki tonalnej, a więc w pewnym sensie odrzuca kierunek awangardowy. Tworzy też utwory „komercyjne”, niezwiązane z „muzyką poważną”, ale pisane dla masowego odbiorcy.

Twórczość Ernesto Ferreri można podzielić na dwie szerokie kategorie:

- utwory na salę koncertową,
- muzyka popularna do wykorzystania komercyjnie.

W grupie koncertowej/klasycznej możemy wyodrębnić trzy kategorie:

- Muzykę pisaną jako ćwiczenia na wzorcach „akademickich” - studia nad fugą i sonatą, itp.,
- Okres twórczości późniejszej, dojrzałej — to utwory neoromantyczne, w których widoczne są wpływy kompozytorów wiedeńskich: Mahlera, Schönberga, itp. W niektórych utworach Ferreri używa również elementów ekspresjonistycznych. Przykładem tego może być jego trio smyczkowe op. 12.
- Trzecia grupa to utwory „fusion” - dzieła wykorzystujące skale/harmonię bluesową, a także rytmy bardziej kojarzone z muzyką popularną i jazzem. Dzieła te nawiązują do tradycji europejskiej, ale mają również wyraźny pierwiastek amerykański.

„W swojej muzyce swobodnie czerpię stylistycznie, formalnie, duchowo z inspiracji obydwu szkół wiedeńskich. Przestali być oni idolami, a raczej przekształcili się w wewnętrzne rozmowy, które przejawiają się na zewnątrz w moich kompozycjach”.
- Ernesto Ferreri, 2024

Neoklasyczny charakter twórczości:

Ernesto Ferreri jest według mnie kompozytorem neoklasycznym. Musimy jednak tutaj wyjaśnić to pojęcie, przynajmniej w kontekście jego twórczości, bo neoklasycyzm i neoromantyzm może być różnie rozumiany.

Ernesto posługuje się rozszerzonym językiem tonalnym, a więc powraca lub nigdy nie zagubił poczucia klasycznej (romantycznej) tonalności. Jest również oczywiste, że nie jest on tym systemem ograniczony. Pozwala on sobie na swobodę, w której przeplatają się elementy tonalne, tonalnie rozszerzone i atonalne. Jednak wyraźnie on sam określa sekcje, fragmenty językiem systemu klasycznego, i to właśnie tonalność stanowi punkt wyjściowy.

Jedną z ważniejszych cech tak zwanego neoklasycyzmu jest powrót do muzycznych form klasycznych, wśród których forma allegra sonatowa jest chyba najważniejszą. Ferreri we wszystkich opisanych w tej pracy utworach, używa formy sonatowej jako podstawy konstrukcyjnej formy utworu. To właśnie ta cecha, moim zdaniem bardziej

niz tonalność i pewnego rodzaju klasyczna sonorystyka, wskazują nam na neoklasyczny charakter jego twórczości.

Trzeba tu też zaznaczyć, że jako kompozytor amerykański, a więc wychowany na odmiennych inspiracjach muzycznych od tych „klasyczno - europejskich” Ernesto odnosi się do zagadnień formy i tonalności, odzwierciedlając w swoich kompozycjach elementy muzyki amerykańskiej w połączeniu z fascynacją klasyką europejską.

Lista utworów:

Tytuł | Rok | Instrumentacja | Styl

- Kwartet Smyczkowy Nr 1, Op.1 | 1976 | kwartet smyczkowy | amerykański
- Trio Smyczkowe, Op.2 | 1977 | trio smyczkowe | ekspresjonistyczny
- Aria di Concerto, Op.3 | 1978 | orkiestra kameralna | neoromantyczny
- Divertimenti, Op.4 | 1978 | flet, obój, klarnet, skrzypce, altówka | romantyczny
- Symfonia w C 2000, Op.5 | 1978 | orkiestra | neoklasyczny
- Studia Klawiszowe w Stylu Barokowym, Op.6 | 1976 | fortepian/instrument klawiszowy | neobarokowy
- Symfonia na Orkiestrę Smyczkową, Op.7 | 1979 | orkiestra smyczkowa | neobarokowy, neoromantyczny
- Contrafunktus I, Op.8 | 1980 | 2 fortepiany | amerykański, ragtime
- Contrafunktus II, Op.9a | 1981 | 4 saksofony, perkusja, kontrabas | fusion
- Sonatina na Fortepian, Op.10 | 1981 | fortepian | ekspresjonistyczny
- Fantazja-Wariacje na Trio Smyczkowe, Op.11 | 1981 | trio smyczkowe | ekspresjonistyczny
- Trio Smyczkowe, Op.12 | 1984 | trio smyczkowe | ekspresjonistyczny
- Contrafunktus III | 1987 | syntezator | fusion
- Z Przygód Gil Blas, Op.13 | 1989 | orkiestra | neoklasyczny, romantyczny, nowoczesny
- Młody Gil Blas, Op.14 S | 1999 | orkiestra | neoromantyczny
- 2 Scherzi Gil Blas, Op.15 | 1994 | orkiestra | neoromantyczny
- 2 Pieśni Blake’a, Op.16b | 1995 | głos / orkiestra | neoromantyczny
- Pieśni Blake’a, Op.16 | 1995 | głos / orkiestra | neoromantyczny
- Kamienny Gil, Op.17 | 1994 | orkiestra | neoromantyczny

- Trans, Op.18 | 2000 | orkiestra | awangardowy
- Kwartet Smyczkowy Nr 2, Op.19a | 2003 | kwartet smyczkowy | ekspresjonistyczny
- 2 Matz Settings, Op.19b | 2003 | głos / fortepian | neoromantyczny
- ...World Turns..., Op.20 | 2002 | orkiestra | awangarda pop
- Mini-sonata, Op.21 | 2004 | puzon, fortepian | amerykański
- Kwartet Smyczkowy Nr 3, Op.22 | 2005 | kwartet smyczkowy | neoromantyczny
- Kwartet Smyczkowy Nr 4, Op.23 | 2004 | kwartet smyczkowy | neoromantyczny
- Wariacje Insomniaka, Op.24 | 2007 | fortepian | neoklasyczny
- Hymnus ad cosmos, Op.25 | 2007 | orkiestra smyczkowa | new age, neoromantyczny
- Kwartet Smyczkowy Nr 5, Op.26 | 2009 | kwartet smyczkowy | neoromantyczny
- Verlangen, Op.28 | 2009 | orkiestra smyczkowa | neoromantyczny
- Glitzen/Bangen, Op.29 | 2010 | orkiestra | amerykański
- Eine kleine Cafémusik, Op.30 | 2012 | trio fortepianowe (skrzypce, wiolonczela, fortepian) | neoklasyczny, neoromantyczny
- Das Traumcafé, Op.31 | 2013 | trio fortepianowe (skrzypce, wiolonczela, fortepian) | ekspresjonistyczny
- Oktet, Op.32 | 2013 | klarnet, fagot, róg, 2 skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas | romantyczny
- 6 Preludiów | 1974 | gitara | klasyczny
- Adagio i Fuga na Kwartet Smyczkowy | 1975 | kwartet smyczkowy | klasyczny
- Kwartet Klasyczny | 1981 | kwartet smyczkowy | klasyczny
- Muzyka Ludowa New Age | 1988 | orkiestra | post-minimal pop
- Modliszka | 1991 | syntezyzator | jazz fusion
- Liryka | 1995 | orkiestra | symfoniczny fusion
- Aria a Azzura | 2001 | głos / fortepian | neoromantyczny
- Rock the House | 2015 | orkiestra | awangarda pop
- Mały Menuet w *B-dur* | 2017 | kwartet smyczkowy | neoklasyczny
- Non ho paura | - | głos, fortepian, bongosy | neoromantyczny

W ramach mojej pracy chcę przybliżyć cztery utwory na orkiestrę kameralną napisane przez Ernesto Ferreri pomiędzy latami 1978 - 2013. Te utwory to:

- Symfonia na Smyczki, Op.7 (1979),
- “Hymnus ad Cosmos”, Op.25 na orkiestrę smyczkową (2007),
- “Verlangen” (Pragnienie), Op.28 na orkiestrę smyczkową 2009), oraz
- Oktet, Op.32 (wykonany w składzie na orkiestrę kameralną: klarnet, fagot, waltornię i smyczki

Rozdział II - Symfonia na Smyczki op. 7 (1979)

”W 1979 roku, jakieś 43 lata temu, po ukończeniu formalnych lekcji kompozycji u Roberta Warda, napisałem Symfonię na smyczki. Okazuje się, że dla rozwoju osobistego trzeba podjąć pewne prace. Umożliwiają później wszystko, co jest możliwe i kształtują przyszłą wrażliwość.

Fuga podwójna, nawiązująca do zabiegów fugalnych, opisuje także w tytule element myśli symfonicznej, który nadaje temu utworowi specyficzny charakter”. - Ernesto Ferreri²⁷

Ernesto Ferreri ukończył Symfonię na Smyczki, op. 7 w 1979 roku, ale pracował nad utworem ponad dwa lata. Jak sam wspomina, było to „dzieło trudne”. Kompozytor zmagał się z określeniem formalnym utworu. Początkowo chciał cały utwór napisać w formie polifonicznej, później poszukiwał sposobów na połączenie w nim dwóch idei muzycznych: polifonicznej i, jak sam określa, symfonicznej.

Już z samym tytułem jest pewnego rodzaju kłopot. Wynika on z tego, że kompozytor napisał jednoczęściowy utwór, który tylko częściowo odnosi się do formy sonatowej. Widać w nim również elementy strukturalne muzyki barokowej.

Utwór rozpoczyna się ekspozycją polifoniczną w formie fugi. Jest to ciekawa idea zamiany formy ekspozycji tematu allegro sonatowego na ekspozycję polifoniczną.

Ferreri również stosuje w ekspozycji (i w kilku innych polifonicznych momentach utworu) technikę kompozycji tzw. inwencji, w ten sposób odnosząc się do struktur muzyki barokowej. Wybór tego rodzaju metody budowania struktur polifonicznych daje twórcy swobodę, ale jest bliższa baroku, niż klasycznej formy sonatowej; forma inwencji muzycznej jest bardziej otwarta niż późniejsze formy muzyczne.

Utwór jest zbudowany na formie Allegro Sonatowego. Można w nim rozpoznać elementy pierwszego i drugiego tematu, ich kontrastowość jest oczywista. Kompozytor traktuje ideę „przetworzenia” jako w pewnym sensie element niestabilny, który może pojawić się w każdym momencie, a więc nie jest ograniczony określoną przestrzenią czasową czy muzyczną.

²⁷ E. Ferreri, *Rozmowa przed koncertem i nagraniem z Kameratą Gdynską* [w:] 2024.

Akademicki charakter Symfonii

Pośród utworów przedstawionych w mojej pracy, Symfonia na Smyczki, op.7 zajmuje miejsce szczególne. Jest to najwcześniejszy z przedstawionych utworów, i jednocześnie utwór o najbardziej „akademickim” charakterze. Właśnie w symfonii można odnaleźć elementy wskazujące na trudności, z jakimi Ernesto zmagał się w poszukiwaniu własnego stylu. Już tu kompozytor próbuje odnieść się do struktury allegra sonatowego, i to w Symfonii eksperymentuje, próbując stworzyć formę własną, oryginalną. W jakim stopniu jest to eksperyment udany, zależy oczywiście od odbiorcy. Uważam, że warto się temu utworowi przyjrzeć, aby móc zobaczyć kolejną, oryginalną interpretację formy allegra sonatowego.

Materiał tematyczny

Ernesto Ferreri wspomina, że inspiracją tematyczną Symfonii był jeden z motywów Ciaccony na skrzypce solo J. S. Bacha (np. altówka, temat I, takty 1- 3), oraz motyw z Koncertu na orkiestrę Beli Bartoka (np. altówka, temat II, takty 12-15). Nie są to jednak cytaty, a raczej inspiracje, musimy więc przyjąć te stwierdzenia bezkrytycznie.

Nie jest przypadkiem, że temat barokowy jest przedstawiony w formie polifonicznej, a temat późniejszy w formie „symfonicznej.” Ta fuzja idei była inspiracją dla całego utworu, ale, jak już wspominałem, również stanowiła wyzwanie dla kompozytora. Ja używam tutaj terminologii określonej przez samego twórcę; stwierdzenia struktura polifoniczna vs. struktura symfoniczna funkcjonują jako idee opozycyjne. Cały utwór oparty jest w zasadzie na tych dwóch materiałach tematycznych. Rzadko dodany jest inny materiał. Obydwa tematy są ewentualnie pokazane w obydwu formach, i w różnych „odsłonach”.

Nowa myśl muzyczna pojawia się dopiero w takcie 229. Jest to już w zasadzie koda utworu. Kompozytor przedstawia tu nową ideę, aby powoli, do końca utworu zagubić, zamazać temat i zakończyć utwór w sposób otwarty jakby nieskończony. (Nasuwa się pytanie, czy nie było może pomysłu na dalsze części.)

Analiza Symfonii

Utwór jest jednocześnie wielką formą muzyczną. Wewnątrz utworu złożonego z 258 taktów można wyodrębnić, na podstawie zmian charakteru, tempa, struktury muzycznej, pięć sekcji. Nie korespondują one dokładnie z formą allegra sonatowego, ale dla zasady pozwolę sobie je w ten sposób przedstawić:

5-częściowa struktura

Ekspozycja:

- - A – początek (*a-moll*) – Temat 1
- - B (takt 35) – Allegro Moderato (*es-moll*) – Temat 2

Przetworzenie:

- - C (takt 84) – Litera K – stretto (modulacje zaczynające się od *h-moll*)

Repryza:

- - D (takt 119) – Allegro Moderato (*Es-dur*) – Temat 2
- - E (takt 229) – Adagio, powrót s. 12 (*a-moll*) – Temat 1

Utwór rozpoczyna się ekspozycją fugalną pierwszego tematu (Bach – *Chaconne*) w tempie Adagio. Drugi temat (Bartók) pojawia się po raz pierwszy, krótko, w takcie 12, grany przez altówki. W takcie 15 krótki fragment stretto prowadzi do fermaty w takcie 17.

W takcie 22 kompozytor ponownie wprowadza drugi temat, tym razem w strukturze homofonicznej, grany przez kontrabas. Fragment przejściowy prowadzi do drugiej części, rozpoczynającej się w takcie 35. Oznaczenie tempa zmienia się na Allegro Moderato.

Drugi temat został przedstawiony w formie fugi — najpierw w altówkach, potem w wiolonczelach i skrzypcach. Sekcja ta stopniowo przyjmuje bardziej homofoniczny charakter i kulminuje w takcie 69 fermatą na ostatnim z kilku pionowych akordów.

Wyraźnie można dostrzec typową dla allegra sonatowego relację grup tematycznych między sekcjami A i B. Każda z tych sekcji jest również fugą.

Utwór kontynuuje przejściem stretto do sekcji C, która rozpoczyna się w takcie 84. Tu zaczyna się rozwinięcie formy sonatowej. Na początku tej części kompozytor wykorzystuje głównie materiał z pierwszego tematu, a drugi temat pojawia się jedynie w wiolonczelach w takcie 90. W taktach 111–118 następuje kulminacja rozwinięcia, po

której rozpoczyna się repryza, zaznaczona fugalną ekspozycją drugiego tematu (Bartók). Sekcja ta prowadzi do podwójnej fugi w takcie 154.

Wyraźnie rozpoznajemy emocjonalną kulminację utworu w taktach 216–218. Fragment łączący prowadzi do nowego materiału muzycznego w ostatniej sekcji (E) w takcie 229.

Słyszymy materiał motywiczny pierwszego tematu jako kontrapunkt do nowego tematu. Ta część prowadzi do kody, która rozpoczyna się w takcie 252. Koda zamyka utwór, stanowiąc ostateczne podsumowanie obu głównych tematów Symfonii.

Całość utworu charakteryzuje się szerokim zakresem dynamicznym: od eterycznych wejść ppp po kulminacje fff. Dynamika stopniowana może być ukłonem w stronę praktyki barokowej, jednak Ferreri stosuje ją z nowoczesną ekspresyjną subtelnością. Narastające crescendo i nagłe spadki głośności odzwierciedlają przepływ napięć tematycznych. Pod względem stylistycznym utwór stanowi syntezę stylu barokowego — technika fugi, zapożyczenia tematyczne od Bacha (i Bartóka), wyważone podejście do pracy motywicznej — połączoną z neoromantyczną ekspresyjnością, okazjonalną niejednoznacznością harmoniczną i eksperymentami fakturalnymi.

tematy J. S. Bach

A

Adagio

Sekcja I

Ernesto Ferreri

Violin 2 part: *p* *sordini*

Viola part: *p* *sordini*

temat 1, ekspozycja fugalna

6

Vln 2

Vla

Vlc

p

temat 1, stretto, a-moll

12. (A)

Violin 1: *serza sordini*

Violin 2: *serza sordini*

Viola

Violoncello

Bass

temat 1, stretto, a moll

temat 2, homofoniczny, e-moll

temat 2, homofoniczny, e-moll

[illegible]

27

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

tema 1, a-moll

Andante

© unis.

3

5

p

Allegro Moderato

sekcja II B

Solo:

temat 1 stretto, łącznik modulujący

drugi temat staje się tematem fugi tonacja es-moll (w interwale trytonu od oryginalnej tonacji)

36

Violin 1

Violin 2

Viola

Solo:

p

unis.

41

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

b-moll

f

non DIV

Div.

fis-moll

46

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

f-moll

unis.

3

dr (h)

E

Solo:

51

tutti

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

f

3

57

F

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

h-moll

Div.

non DIV

3

dr

a-moll

G

Solo:

62

(H)

Solo: tutti

As-dur

67

marcatiss.

Div.

(I)

Solo: tutti

B-dur

73

1,3,5,7

unis.

Div.

tutti

gis-moll

78

(J)

Solo: tutti

allarg?

(K) Meno Mosso

tutti

p sordini

sekcja stretti

h-moll

temat 1, struktura homofoniczna

85

temat 2 we wiolonczelach

13

2/

Limp

Violin I: *mf*, *f*, *senza sordini*, *unis.*

Violin II: *mf*, *f*, *senza sordini*

Viola: *mf*, *f*, *senza sordini*

Violoncello/Bass: *mf*, *f*, *senza sordini*, *f stretti w inwersjach*

Performance instructions: *senza sordini*, *f*, *unis.*, *f stretti w inwersjach*

97

104

104

Vln 1

Vln 2

Vla

Vic

Bass

temat 1 w inwersjach

ritardando

mp

mp unis.

109 Grandioso

stringendo *ritardando*

Div. unis. *mp*

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

a-moll

115 Broader

temat 2 jako temat fugi

Allegro Moderato

Es-dur

ff łącznik modulujący, podobny do poprzedniego

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

120

mp

Vln 1

Vln 2

Vla

125

mp *f* c-moll

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

1130

(P)

Vln1

Vln2

Vla

Solo: Vlc.

Vlc.

Bass

(4)

unis. Div.

unis.

non legato

[illegible]

tematy w formacie
podwójnej fugi

152

Tempo

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

f

f 1.

2

temat 1 stretto

A-dur

a-moll

158

Solo I

Solo II

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

mp

d-moll

c-moll

164

Solo I

Solo II

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

temat 2

temat 2 w augmentacji

Solo I

Vln I

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

mf

mf

mf

temat 2

augmentacja

G-dur

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Bass

f

f

Div.

p

pp

p

p

p

p

p

p

p

e-moll

C-dur

[illegible]

184 C-dur flowing

Solo I

Solo II

Vln I

Vln 2

Vla tutti

Vlc Solo: stretto 2 tematu

Vlc

augmentacja

augmentacja

190

Vln I

Vln 2

Vla

Vlc

195

Vln I

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

W oba tematy

Div.

unis.

Div.

201 C-dur

Vln I

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

unis.

marcato

Div.

Div.

Broader

modulacja

224 (quasi allegro) *ritardando* *molto*

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

powrót do tonacji a-moll

229 Adagio

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

a-moll

234

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

unis.

e-moll

239

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

Bass

Div.

unis.

e-moll

244

Handwritten measure number 244. The score for measures 244-249 is in the key of a-moll. The staves are Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *unis.* and *Div.*. The key signature is indicated as *a-moll* below the staves.

249

Handwritten measure number 249. The score for measures 249-253 is in the key of fis-moll (par. do A-dur). The staves are Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ff* and *unis.*. The key signature is indicated as *fis-moll (par. do A-dur)* below the staves.

253

Handwritten measure number 253. The score for measures 253-257 is in the key of A-dur. The staves are Vln 1, Vln 2, Vla, Vlc, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *ff* and *unis.*. The key signature is indicated as *A-dur* below the staves.

Winston-Salem, NC April 1978-July 1979
This score 2012
(with revisions in May 2022)

Rozdział III - Hymnus ad Cosmos op. 25 na orkiestrę smyczkową (2007)

Rozwój stylistyczny utworów późniejszych

Kolejne trzy utwory Ernesto Ferreri to pozycje późniejsze. Dzieli je od Symfonii prawie trzydzieści lat. Jest oczywiste, że utwory te są pozycjami dużo bardziej dojrzałymi. Widać w nich pewnego rodzaju łatwość twórczą wynikającą ze zdobytego doświadczenia, głębi zrozumienia własnego warsztatu muzycznego oraz pewnego rodzaju wolność ekspresji nieograniczona wymaganiami akademickimi. Objawem dojrzałości artystycznej są również elementy programowe, przedstawione w tytułach, a służące jako kierunek, cel, „przyczynę” utworu.

Opis utworu

” Tutaj rozważana i badana jest zawieszona kontemplacja pod warunkiem, że tak naprawdę nie wiemy nic o rzeczywistości. Być może kwestie wiary i nauki wywołały więcej zamieszania – tak intonuje solo wiolonczeli w pełnym bólu monologu/pytaniu. Odpowiada na to twierdząca życzliwość wobec faktu naszego istnienia i pomimo wielu smutków w nim zawartych, ta egzystencja jest piękna, musi być więcej radości niż smutku, inaczej nie byłoby nas. Wszechświat jest matką/ojcem wszelkiego życia i miłości. Utwór ten zawiera elementy „New Age”, a nawet muzyki kosmicznej. Mimo to jest mocno osadzony w tradycjach zachodniej muzyki artystycznej”. - Ernesto Ferreri.²⁸

Hymnus to utwór kontemplacyjny. W czterech stronach partytury znajdujemy utwór pełen emocjonalnych przemyśleń, odcieni, kolorów, idei muzycznych. Hymn ku kosmosowi — przywołuje wizję dzieła zanurzonego w rytualnym bezruchu, pełnego muzycznej kontemplacji, w której cisza staje się wartością, a dźwięk — przestrzenią. Kompozycja wpisuje się w estetykę późnego XX i wczesnego XXI wieku, gdzie duchowy minimalizm splata się z nowoczesną tkanką brzmieniową, tworząc pejzaż dźwiękowy równie mistyczny, co wyrafinowany.

Utwór napisany jest na orkiestrę smyczkową w składzie czterech partii skrzypiec, dwóch partii altówek, dwóch wiolonczel i pojedynczej partii kontrbasu.

²⁸ E. Ferreri, *Rozmowa przed koncertem i nagraniem z Cameratą Gdynską* w 2024.

Utwór świadomie opiera się tradycyjnym zasadom tonalnej progresji, zamiast tego koncentrując się wokół wybranego obszaru lub też klasteru dźwiękowego. Jego barwa harmoniczna wypływa z relacji interwałowych, które kształtują przestrzeń dźwiękową.

Otwarte interwały — dominujące kwinty i oktawy — nadają brzmieniu ponadczasową, „kosmiczną” kolorystykę, pozbawioną tradycyjnych napięć tonalnych, a dysonanse nie pełnią tu roli napięcia wymagającego rozwiązania. To właśnie crescendo i decrescenda stanowią główne siły formotwórcze, ważniejsze od zmian harmoniczných. Forma wyłania się z czasoprzestrzeni utworu bardziej niż jakakolwiek modulacja.

Material tematyczny i analiza strukturalna

Struktura oparta jest na czterech pokazach tematycznych opartych na prostym motywie ósemkowym rozwijanym w sekwencji motywiczne w strukturach polifonizujących.

Pierwszy pokaz to takty 9-33. Kompozytor używa również fragmentów tej struktury motywicznej w inwersji w materiale kontrapunktu. W takcie 25 pojawia się nowa idea muzyczna. Pasaże szesnastkowe prowadzą do fermaty i crescendo do fortissimo w taktach 22-23. Dwie grupy nagłych trzydziestodwójek dodają muzycznego napięcia.

Drugi pokaz tematu od taktu 34 w dynamice piano jest krótka, trwa zaledwie sześć taktów. Oczywiście w tempie określonym przez kompozytora jako „*Very Slow and Sustained*” (Bardzo wolno i jednostajnie) pomimo zaznaczonego „*Poco piu mosso*” jest to wystarczający czas, aby na nowo zbudować napięcie do kolejnej 10-sekundowej fermaty w takcie 40.

Kolejna, trzeci pokaz to kolejne pianissimo w takcie 44 (temat pojawia się w takcie 48). Tym razem motyw jest rozwinięty w formie 8-taktowej frazy.

W takcie 56 pojawia się nowy temat motywiczny w pierwszych skrzypcach, a pierwotny motyw utworu jest użyty jako akompaniament w strukturze polifonizującej w skrzypcach II i altówkach.

Stretto rytmiczne w taktach 64-71 prowadzi do krótkiej kadencji wiolonczeli. Coda utworu, jako ostatni (czwarty) pokaz tematyczny, zaczyna się od taktu 87. Jest to w zasadzie długie diminuendo prowadzące do kompletnej ciszy. Coda zbudowana jest na oryginalnym materiale motywicznym.

42 *rit e cresc. molto* **G** Tempo **motyw 3** *rit e cresc. molto*

Vln.1 *f* *p* *dolciss.* *f*

Vln. 1 *f* *p* *dolciss.* *f*

Vln. 2 *f* *p* *cresc.* *f*

Vln. 2 *f* *p* *cresc.* *f* **motyw 1 jako kontrapunkt**

Vla. *f* *p* *cresc.* *f*

Vla. *f* *p* *cresc.* *f* **motyw 1 jako kontrapunkt**

Vlc. *f* *p* *cresc.* *f*

Vlc. *f* *p* *cresc.* *f*

B. *f* *p* *cresc.* *f*

44 **H** Tempo **I** Mesto

Vln.1 *pp* *p* *pp*

Vln. 1 *pp* *p* *pp*

Vln. 2 *pp* *p* *pp*

Vln. 2 *pp* *p* *pp*

Vla. *pp* *p* *pp*

Vla. *pp* *p* *pp*

Vlc. *pp* *p* *pp* **Solo** *mp* *espr.* *mp*

Vlc. *pp* *p* *pp* *pp* *f*

B. *p* *pp* *f*

4 68

J slower still Pokaz 4

Violin 1, Violin 2, Viola, Solo Vlc., Vlc., B.

gli altri

pp *p* *f* *pp*

pp Use C-string extensions where available.
All others play the higher C.

81 K Very Slow and Sustained

alf

koda

al mf

al mp

al niente...

Violin 1, Violin 2, Viola, Solo Vlc., *gli altri* Vlc., B.

pp *ppp*

Rozdział IV - Verlangen op. 28 na orkiestrę smyczkową (2009)

pragnienie, pożądanie, tęsknota

“Jakimś cudem, zanim dowiedziałem się, co to właściwie znaczy, przyszło mi do głowy słowo „verlangen” jako możliwy tytuł, prawdopodobnie z niemieckiego libretta opery, które czytałem, śledząc partytury. Czasami obsesyjny stan, w jakim otacza nas fizyczność, może być więzieniem, z którego nie zawsze chcemy uciec, ale do którego chcemy wrócić. Badanie zawieszonego, nieodwzajemnionego niedostatku jest jednym z dowodów na to, że jest się wciąż żywotnym – co więcej, można podejrzewać, że jest to podstawa filozofii, rzecz, która każe nam pytać „dlaczego?”. Nie jestem filozofem, raczej kompozytorem. Utwór musi mieć przede wszystkim charakter muzyczny. W tym miejscu przedostatni akord był dla mnie najbardziej kuszący na zakończenie, ponieważ klastry w tym utworze reprezentują złożoność pragnień, ale musiałem rozwiązać ten dysonans, uciec z więzienia i transu, niewoli fizyczny”. - Ernesto Ferreri ²⁹

Opis dzieła

„Verlangen” to stosunkowo krótki utwór. Partytura mieści się na siedmiu stronach, aczkolwiek wolne tempo utworu sprawia, że wykonanie zajmuje około 15 minut. Utwór napisany jest na orkiestrę smyczkową z trzema sekcjami skrzypiec, dwiema sekcjami altówek, oraz pojedyncze sekcje wiolonczel i kontrabasów.

Tempo utworu oznaczone jest jako „Andante comodo” i w zasadzie utwór jest w całości utrzymany w tym tempie i charakterze.

Tonacja utworu określona jest jako *D-dur*, ale kompozytor często używa bardziej atonalnych struktur brzmieniowych. Dzieło określone jest w metrum 4/4. Metrum jest prawie cały czas stałe, aczkolwiek są w utworze fragmenty, takty i frazy w innych strukturach metrycznych.

Verlangen ma charakter „filozoficzny”. Bardzo szybko można rozpoznać intencje kompozytora odnośnie myśli muzycznych, kolorystyki, pewnego rodzaju otwartych

²⁹ E. Ferreri, *Rozmowa przed koncertem i nagraniem z Kameratą Gdynską* [w:] 2024.

struktur brzmieniowych trzymających odbiorcę w pewnego rodzaju zawieszeniu. Sam tytuł określa już cel, jaki Ferreri chciał w tym utworze osiągnąć. Warto więc spojrzeć na strukturę dzieła, aby bliżej określić metody, jakimi posłużył się kompozytor.

Krótką analiza struktury motywicznej i formalnej

Źródłami inspiracji motywicznych były zarówno wcześniejsza kompozycja Ernesto Ferreri: *String Trio*, op. 2 (1977), jak i Symfonia Mahlera no. 7.



Ernesto Ferreri: String Trio, op. 2 (1977)

Struktura utworu jest oparta na szkicu formy allegro sonatowego, Nie jest jednak pełną jego realizacją. Aby stworzyć pożądany nastrój, kompozytor używa tak zwanych akordów niefunkcyjnych oraz struktur klasterowych. Ernesto próbuje połączyć elementy bólu, piękna i pragnienia. Odnosi się również, jak sam wspomina, do niemieckiego nurtu *Sturm und Drang*.

Ekspozycja utworu składa się z pięciu elementów motywicznych:

- Wstęp — takty 1 - 11
- Adagio — takty 8 - 12
- Klaster — takty 20 - 22
- motyw 4 — takty 23 - 27
- motyw 5 — od taktu 35

Przetworzenie, zaczynające się od taktu 47, oparte jest początkowo na drugim motywie. Struktura motywiczna komplikuje się od taktu 70, kiedy można zauważyć piąty motyw jak również element klasterowy.

Repryza rozpoczyna się od taktu 95 czwartym motywem. Repryza, a w szczególności takty 109 - 123, oraz 148 - 153 to punkty emocjonalnie kulminacyjne. Fakt istnienia dwóch takich momentów nasuwa skojarzenie z muzyką Wagnera.

Koda, od taktu 153, stanowi szybkie rozwiązanie emocjonalne, kończąc utwór klasterem klarującym się powoli w akord D-dur.

Kompozytor powtarza elementy wstępu w zakończeniu. Interesującym faktem jest, że ostatni akord utworu został dopisany po dłuższym przemyśleniu. Oryginalnie utwór miał zakończyć się w zawieszeniu, bez jasnego rozwiązania tonalnego.

Również wstęp i kodę.

Wstęp, motyw 1

poco rit.

8

Wstęp, motyw 2

poco rit.

Tempo

misterioso

tutti sempre pp

Wtęp, motyw 3 - klaster

Page 10

not vid.

pp

18

ⓑ Ekspozycja/Temat główny (4-ty motyw)

series sand. **PP**

temat zamykający
ekspozycję

28 *poco rit.* **C** Tempo

Vln 1
Vln 2
Vln 3
Vla
Vlc
Bass

38

Vln 1
Vln 2
Vln 3
Vla
Vlc
Bass

46 **D** still Przetworzenie, motyw 2

Vln 1
Vln 2
Vln 3
Vla
Vlc
Bass

82 Pesante Molto

Vln 1 *dim.* *sul port.* *p*

Vln 2 *dim.* *sul port.* *p*

Vln 3 *Div. dim.* *Unis.* *Unis.* *Div.* *Unis.* *sul port.* *Unis.* *p*

Vla *dim.* *elementy kontrapunktu* *fff*

Vlc *dim.* *fff*

Bass *fff*

// koniec przetworzenia, łącznik
Mesto *ritardando*...

89 Repriza, temat 4
with no vibrato at first
meno mosso quas Andantino

Vln 1 *ond.* *pp* *pp*

Vln 2 *ond.* *pp* *pp*

Vln 3 *pp* *pp*

Vla *p* *f* *pp* *pp*

Vlc *p* *f* *pp* *pp*

Bass *p* *f* *pp* *pp*

// *tutti cresc. e ritardando*... *cresc. e rit. molto*

99

Vln 1 *cresc.* *fff*

Vln 2 *cresc.* *fff*

Vln 3 *cresc.* *fff*

Vla *cresc.* *fff*

Vlc *cresc.* *fff*

Bass *cresc.* *fff*

Tempo

Tempo

111

//

tutti cresc.
molto

Motyw 4

118

//

125

46

47

Rozdział V — Oktet op. 32 (wykonany w składzie na orkiestrę kameralną: klarnet, fagot, waltornię i smyczki) (2013)

“Jakieś 10 lat temu w połowie dostroilem się do wspaniałego utworu w radiu, którego nie znałem. Na koniec prezenter radiowy powiedział, że to Oktet Franza Schuberta, a ja od razu znalazłem partyturę i zacząłem ją studiować. Pracowałem wówczas nad projektem kompozytorskim i po wysłuchaniu Oktetu zdałem sobie sprawę, że materiał ten mógłby zyskać, gdyby został obsadzony w tej samej kombinacji instrumentalnej; tak powstała „Owertura”. Druga część, „Café Serenade”, jest hołdem dla wiedeńskiej miłości do kawiarni, w których dworował Schubert (i inni znani wiedeńscy kompozytorzy).” - Ernesto Ferreri³⁰

Opis dzieła

Oktet to utwór w dwóch częściach: Owertura, oraz Cafe Serenade. Utwór został napisany w 2013 roku. Wykonanie całości zajmuje około 20 minut. Oktet został wykonany przez nas w rozszerzonym aparacie wykonawczym tzn. orkiestrę kameralną. Skład zespołu to typowy kwintet smyczkowy, oraz klarnet, fagot i waltornia.

Owertura jest określona w tempie Allegro, ze zmiennym metrum 4/4, 5/4, 3/4, oraz innymi strukturami metrycznymi. Odmienne od poprzednich dzieł, Oktet jest w całości bardziej tonalny, w obydwu częściach struktury tonalne są bardziej klarowne, i stanowią ważny element konstrukcyjny utworu. Podobnie do poprzednich utworów, tonacja (C-dur) jest określona na początku utworu.

Cafe Serenade to kontrastujący z Oweturą Adagio. Widoczne tu są elementy taneczne i folklorystyczne. Dużą rolę odgrywa w tym utworze klarnet nadający tej części nieco „mahlerowski” charakter.

³⁰ E. Ferreri, *Rozmowa o Oktecie, op 32 przed koncertem z Orkiestrą Kameralną Connecticut Virtuosi* [w:] 2022.

Krótką analiza struktury motywicznej i formalnej:

Pierwsza część, Uwertura to znów forma zmodyfikowanego allegro sonatowego. Ekspozycja rozpoczyna się od pierwszego taktu utworu. Podstawowym elementem strukturalnym jest ósemka i dwie szesnastki. Temat pierwszy jest podzielony na dwa fragmenty. Motyw jest elementem zasadniczym pierwszego tematu, pojawiającym się w również w drugim fragmencie (wciąż temat pierwszy) w takcie 12.

Łącznik do tematu drugiego ekspozycji to takty 23-31. Drugi temat jest w tonacji *G-dur*, w waltorni od taktu 32. Następuje tutaj zmiana tempa, charakteru, tonacji i instrumentacji. Drugi temat pojawia się jeszcze w fagocie i klarnecie (takty 35, 39), a na końcu ekspozycji w dolnych smyczkach (takty 39, 43).

Przetworzenie rozpoczyna się w takcie 48 materiałem pierwszego tematu. W stu trzydziestu dziewięciu taktach przetworzenia (48-187) kompozytor używa elementów motywicznych obydwu tematów oraz łącznika tworząc bogatą strukturę muzyczną. Repryza rozpoczyna się w takcie 187, ale temat pierwszy jest przetworzony, skrócony. Tonacja repryzy *C-dur* pojawia się dopiero to takcie 204 w drugim temacie. Temat pierwszy powraca w takcie 215, rozpoczynając kodę w tonacji *C-dur*.

Druga część Oktetu to utwór pod tytułem "Cafe Serenade". Inspiracją do utworu była atmosfera kawiarni (trudno jest mi określić gdzie), a muzycznie jest to utwór oparty na kolorystyce muzyki Mahlera, czyli znów bardzo wyraźne odniesienie do muzyki wiedeńskiej późnego romantyzmu. Już na samym początku możemy usłyszeć te podobieństwa, a rola klarnetu w drugim cytacie tematu jest raczej bardzo oczywista. Nie jest to jednak prosty cytat jego muzyki, ale raczej punkt wyjścia, od którego kompozytor buduje swój utwór.

Forma drugiej części oktetu to w zasadzie prosta forma ABA. Kompozytor w ten sposób podąża za tradycjami neoklasycznymi, używając do konstrukcji utworu formy pieśni czy też arii, co jest częste w formie sonaty. A rozpoczyna się od samego początku, sekcja B od taktu 24, powrót A w takcie 89.

Ponownie charakterystyczne jest dłuższe rozwinięcie części środkowej, a więc B zawiera w sobie kilka pokazów materiału, a więc takty 49, 65, Stanowią one jakoby ponownie muzyczne przetworzenie.

Utwór jest utrzymany w strukturze “polifonizującej”. Nie jest to forma polifoniczna w pełnym znaczeniu, ale głosy często prezentują niezależny materiał tematyczny, często rytmicznie odmienny od pozostałych głosów. Istotną jest wspomniana partia klarnetu, który pełni często rolę solową. Trzeba też zaznaczyć istotną w wielu momentach rolę partii wiolonczeli.

Zmodyfikowana forma sonatowa:

Ekspozycja t. 1

Przetworzenie, t. 48

Repryza, t. 187

I. Overtura

octet op.32
Ernesto Ferreri

Allegro slower Allegro slower Allegro

pierwsza grupa tematyczna

motyw 1

C-dur

7

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

B.

arco

pizz.

12

pierwsza grupa tematyczna

motyw 2

w oparciu o motyw 1

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

B.

pizz.

arco

36

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Via.
Vic.
B.

D-dur

42

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Via.
Vic.
B.

A-dur

48

Allegro

Przetworzenie

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
Via.
Vic.

temat 1

fis-moll

gis-moll

A-dur

a-moll

pizz.

arco

53 temat łącznika

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

G-dur

g-moll

sfp

col legno

col legno

58

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

Es-dur

es-moll

Des-dur

pizz.

arco

col legno

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

64 nowy temat oparty na motywie z łącznika

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

cis-moll

A-dur

a-moll

F-dur

rit.

molto

Meno Mosso

arco

rit.

molto

Meno Mosso

69 motyw łącznika Allegro motyw 2

rit.

tr. off

B-dur

77

b-moll *sfpp*

83 motyw łącznika

pizz. *arco*

Des-dur

88 *rit.* *molto* **Maestoso** temat 2

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Via.
Vlc.
B.

93 **cis-moll** **H-dur**

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Via.
Vlc.
B.

99 **Fis-dur** **Fis-moll**

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Via.
Vlc.
B.

cis-moll **E-dur e-moll**

106

D-dur d²-moll

$\mathcal{P}$
C-dur

113

121

rallentando. . . .

accel..

Tempo

121

Cl. *accel...* *Tempo*

Bsn. *p*

Hrn. *rallentando...* *accel...* *p* *Tempo*

V. I. *arco* *p*

V. II. *arco* *p*

Vla. *mp*

Vlc. *arco*

B. *p*

Des-dur

128 drugi temat, cd. podwójny kanon

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Vla.

Vlc. arco

B.

in canon

inversion canon

135

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Vla.

Vlc.

B.

non legato

f non legato

140

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Vla.

Vlc.

B.

145

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Vla.
Vlc.
B.

150

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Vla.
Vlc.
B.

156

łącznik

fragment 2-go tematu

Cl.
Bsn.
Hn.
V. I.
V. II.
Vla.
Vlc.
B.

164

Cl.
Bsn.
Hn.
V.I
V.II
Vla.
Vlc.
B.

176

Cl.
Hn.
V.I
V.II
Vla.
Vlc.
B.

Repryza, motyw 2 z 1-szej grupy tematycznej

Choć nie jest to 1-wszy motyw z ekspozycji, jest to już Repryza która wciąż się zorwija.

186

Cl.
Bsn.
Hn.
V.I
V.II
Vla.
Vlc.
B.

Andante
accel...
Allegro

motyw 1

iv iv B-moll

194

Des neap.

201

C-dur

C-dur

207

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Vla.

Vlc.

B.

arco

allarg.

slow accel.

p

II. café serenade

Adagio (♩ = ca. 44)

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Bass

E-dur

pp

p

pizz.

arco

14

Cl.

Bsn.

Hr.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

pizz.

arco

5

cytat z cz. 1 t. 277

19

rallentando

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

mp *pp*

pizz.

Sekcja B

Bsn.

Hn.

Piu Mosso ($\text{♩} = \text{ca. } 76$)
5 sec.

stark impassioned

smile

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

f *pizz.*

a-moll

29

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

non legato

34

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

non legato

non legato

non legato

arco

pizz.

pizz.

38

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

42

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

ff

ff

ff

pizz.

f

Sekcja B, cd. (2)

F-dur

F-dur

F-dur

Lento (♩ = ca. 36)

wariacja 1-go tematu, jest to wciąż sekja B (tonacja, oraz kierunek frazy)

Des-du

CRESC. DOCO & DOCO (to be T5)

in Tempo come sapete

82

Cl.

Bsn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

non-SNAP

mf

mp

p

pp

pizz.

89

powrót do sekcji A
Tempo Primo ($\text{♩} = \text{ca. } 44$)

ritardando

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

Tempo Primo ($\text{♩} = \text{ca. } 44$)

p

mp

pp

arco

pizz.

ritardando

97

Tempo

Cl.

Bsn.

V. I.

V. II.

Va.

Vc.

B.

Tempo

arco

pp

pizz.

102 *rall. . . .* Tempo

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

pp

p

arco

109 *cytat z cz. 1 t. 227* *rf*

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

rf

rf

rf

arco

112 *ritardando* *mf* *pp*

Cl.

Bsn.

Hn.

V. I

V. II

Va.

Vc.

B.

pizz.

pp

pp

wisząca nuta

Zagadnienia wykonawcze w utworach Ernesto Ferreri

Utwory Ernesto Ferreri wymagają przemyślenia strony wykonawczej. Choć nie ma w nich wielu skomplikowanych struktur metrycznych, jednak proporcje pomiędzy sekcjami wymagają dokładnego zaplanowania. Płynność zmian pomiędzy elementami polifonicznymi i symfonicznymi (określenie kompozytora) wymaga od zespołu świadomości tych zmian i dopasowania sonorystyki, artykulacji, itp. Sposób, w jaki kompozytor używa fermaty: na ostatniej nucie taktu (oktet) jako element łączący, a nie kończący myśl muzyczną, wymaga od dyrygenta klarowności gestów.

Wykonawca musi również być świadom różnic stylistycznych poszczególnych elementów, w szczególności zmian sonorystycznych i harmonicznym. Proporcje pomiędzy sekcjami również wymagają przemyślenia. Pomimo swobody twórczej i strukturalnej, wydaje się istotne, aby Symfonia i Uwertura (pierwsza część oktetu) miały odniesienie do formy allegro sonatowego.

Kompozytor często używa wiele glissand. Na przykład w Symfonii pod koniec utworu, w kodzie, od taktu 229 kompozytor posługuje się nimi, aby „rozmazać” podstawowy temat muzyczny. Ta zmiana kolorystyki, połączona z nowym materiałem motywicznym w pierwszych skrzypcach, trwająca do końca Symfonii, kończy utwór w sposób „otwarty.”

W utworach Hymnus i Verlangen najważniejszym zagadnieniem jest wycucie tempa, oraz proporcje pomiędzy poszczególnymi segmentami. Jest bardzo istotne, aby utwory nie były wykonane zbyt wolno, ztraca się wówczas sens linii melodycznych a tym samym całej struktury, ale, z drugiej strony, za szybkie tempo może nadać im zbyt banalny charakter.

Budowa napięcia, które jest podstawowym celem interpretacyjnym, wymaga poczucia proporcji, tak aby nie doprowadzić do przesadnego forte zbyt wcześnie w sekcji, czy też w całym utworze. Kompozytor stworzył w tych partyturach świat dźwiękowy odzwierciedlający doświadczenie lub też po prostu odczucie twórcy oraz przekazujący ideę ludzkiej natury opisanej słowem użytym w tytule.

Częstym problemem jest również wyrazistość ekspresji dyrygenta w wolnych tempach. Łatwo jest unieść się muzyką i zagubić ważną dla wykonawców dyscyplinę rytmiczną, klarowność artykulacji, itp.

W przygotowaniu Oktetu należy zwracać uwagę w obydwu częściach na elementy strukturalne, aby możliwie najlepiej wykorzystać kontrasty tematyczne i tonalne. Charakterystyczną cechą oraz pewnego rodzaju trudnością jest tu użycie fermaty na pierwszej wartości w takcie, na przykład w takcie 32 Uwertury. Wymaga to od dyrygenta przemyślenia i jasnego komunikowania intencji z muzykami.

Rozwój dynamiczny i frazowy długiego przetworzenia też wymaga świadomej budowy napięcia muzycznego. Łatwo jest tutaj zbyt szybko osiągnąć kulminację.

W Serenadzie należy zachować cierpliwość dla detali zawartych w sekcjach polifonizujących. Pomimo pozornie wolnego tempa utworu, nieregularne triole, kwintole, grupy szesnastkowe wymagają przestrzeni czasowej i muzycznej. Można określić, że potrzebne jest tutaj pewnego rodzaju „orkiestrowe rubato”.

Podsumowanie

Są to w zasadzie wszystkie utwory napisane na orkiestrę kameralną, ale kompozytor ma, w swoim dorobku, kilka ciekawych kwartetów smyczkowych. Na uwagę zasługuje również *Divertimenti*, Op.4 na flet, obój, klarnet, skrzypce i altówkę, oraz kilka innych kompozycji na mniejsze, choć nieregularne składy kameralne.

Opisane powyżej utwory tworzą grupę ciekawych dzieł w twórczości Ernesto Ferreri. Są one odzwierciedleniem jego prawdziwej fascynacji muzyką wiedeńską, pokazują również, na przeciągu trzydziestu lat, rozwój artystyczny i, swobodę, z jaką Artysta obecnie posługuje się swoim własnym unikalnym językiem muzycznym składającym się z elementów formalnie neoklasycznych, harmonicznie neoromantycznych, oraz bogatego słownika barw muzycznych wypracowanych przez kompozytora przez wiele lat pracy twórczej. Muzyka Ernesto Ferreri ma w sobie przejrzystość sonorystyczną. W kontekście nie zawsze łatwej partytury fakt ten jest dowodem dojrzałości artystycznej i spójności stylu. Nie poddaje się on również zewnętrznym wpływom i tworzy muzykę wierną estetyce twórcy. Odzwierciedla ona cechy osobiste, a więc ciepło i pozytywizm artysty. Mam nadzieję, że moja praca zachęci innych do głębszego zapoznania się z osobą i twórczością Ernesto Ferreri.

Bibliografia

1. - *Michael Daugherty, composer* [na:] „Michael Daugherty, composer”, <https://michaeldaugherty.net/>, 2018 r.
2. *Aaron Jay Kernis* [na:] „Yale.edu”, <https://music.yale.edu/people/aaron-jay-kernis>, 2019 r., dostęp 26 maja 2025 r.
3. Bialosky M., *A Brief History of Composers' Groups in the United States - College Music Symposium* [na:] „College Music Symposium”, <https://symposium.music.org/20/item/1868-a-brief-history-of-composers-groups-in-the-united-states.html>, października 1980 r., dostęp 21 sierpnia 2025 r.
4. Cage J., Gann K., *Silence : lectures and writings*, Middletown, Conn. 2011.
5. *Daniel Foley* [na:] „Thecanadianencyclopedia.ca”, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/daniel-foley-emc>, 2025 r., dostęp 4 kwietnia 2025 r.
6. Del Tredici D., *David Del Tredici, composer {Official Site}* [na:] „David Del Tredici, composer”, <https://www.daviddeltredici.com/>, 24 października 2017 r.
7. *Doug E. Fresh* [na:] „AllMusic”, <https://www.allmusic.com/artist/doug-e-fresh-mn0000193847>, 2020 r., dostęp 1 czerwca 2025 r.
8. Ferreri E., *Conversation before the concert and recording sessions* [w:] 2024.
9. Ferreri E., *Rozmowa o Oktecie, op 32 przed koncertem z Orkiestrą Kameralną Connecticut Virtuosi* [w:] 2022.
10. Gann K., *Music Downtown*, Univ of California Press 2006.
11. Gann K., *American Music in the Twentieth Century*, Schirmer 1997.
12. Gottschalk J., *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury Publishing USA 2016.
13. Holmes R., *Rupertholmes.com* [na:] „Rupertholmes.com”, <https://www.rupertholmes.com/>, 2025 r., dostęp 1 czerwca 2025 r.
14. *Hubert Howe* [na:] „Huberthowe.org”, <https://huberthowe.org/>, 2024 r., dostęp 29 sierpnia 2024 r.
15. *Marley Marl* [na:] „AllMusic”, <https://www.allmusic.com/artist/marley-marl-mn0000286818#biography>, 2020 r., dostęp 1 czerwca 2025 r.
16. Metason, *Bobby Gordon* [na:] „ArtistInfo”,

- <https://music.metason.net/artistinfo?name=Bobby%20Gordon>, 2015 r., dostęp 1 czerwca 2025 r.
17. *North Carolina School of the Arts 1977-1978 Catalog*, t. p. 88 William Zimmerman, North Carolina 1977.
 18. Reich S., *Home* [na:] „Steve Reich”, <https://steverreich.com/>.
 19. Riley T., *Welcome to the domain of Terry Riley* [na:] „Terryriley.net”, <http://terryriley.net/>, 2025 r., dostęp 1 czerwca 2025 r.
 20. *Robert Ward 1917-2013* [na:] „The Juilliard School”, <https://journal.juilliard.edu/journal/1305/obit-robert-ward>, 30 maja 2013 r., dostęp 4 kwietnia 2025 r.
 21. Ross A., *The rest is noise : listening to the twentieth century*, New York 2007.
 22. *Tanenbaum, Elias* [na:] „American Composers Alliance”, <https://composers.com/collections/elias-tanenbaum?srltid=AfmBOopBUgghecSaRv56Ta97NnbxZNdNeTJqSxcJXgrE2R8UgQj0q68j>, 2015 r., dostęp 9 czerwca 2025 r.
 23. *Thomas Adès* [na:] „thomasades.com”, <http://thomasades.com/>.
 24. Webber A.L., *About Andrew Lloyd Webber* [na:] „Andrew Lloyd Webber”, <https://www.andrewlloydwebber.com>.
 25. Wikipedia Contributors, *John Zorn* [na:] „Wikipedia”, 1 czerwca 2025 r.
 26. Wikipedia Contributors, *John Benitez* [na:] „Wikipedia”, https://en.wikipedia.org/wiki/John_Benitez, 20 kwietnia 2025 r.
 27. Wikipedia Contributors, *Ludmila Ulehla* [na:] „Wikipedia”, https://en.wikipedia.org/wiki/Ludmila_Ulehla, 11 kwietnia 2024 r., dostęp 29 sierpnia 2024 r.
 28. *Zorn, John* [na:] „Milken Archive of Jewish Music”, <https://www.milkenarchive.org/artists/view/john-zorn>, 2025 r., dostęp 9 czerwca 2025 r.
 29. [na:] „American Composers Alliance”, <https://composers.com/composers/elias-tanenbaum>, dostęp 29 sierpnia 2024 r.