



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

# Wieloznaczność dźwięku

# 8

## Sound Ambiguity



Mió - ód

*mp*

Mió - ód

*pp*

- ód

*mp*

mle - ko

*p*

mle - ko

*p*

mle



# Wieloznaczność dźwięku

---

Sound Ambiguity

8





Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

# Wieloznaczność dźwięku

---

Sound Ambiguity

8

Recenzent  
dr Miłosz Kula

Przewodniczące komitetu redakcyjnego  
Joanna Kołodziejska  
Urszula Koza

Komitet redakcyjny  
Natalia Białecka  
Agata Dereń  
Karol Knapiński  
Miłosz Kozak  
Aleksandra Pająk  
Oliwia Szymańska

Opracowanie redakcyjne i korekta  
Inez Kropidło  
Ewa Skotnicka  
Mikołaj Szczęsny

Projekt okładki i DTP  
Aleksandra Snitsaruk

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2024

ISBN 978-83-65473-48-6

Druk  
Remigraf, Warszawa

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
[www.amuz.wroc.pl](http://www.amuz.wroc.pl)

---

## Spis treści / Table of Contents

---

Wprowadzenie .....	9
<b>Oliwia Szymańska</b>	
Pojęcie eufonii w polskiej teorii muzyki XX i XXI wieku .....	11
The Concept of Euphony in Polish Music Theory of the 20th and 21st Centuries .....	28
<b>Jan Paweł Przegendza</b>	
Sonologiczny aspekt eksperymentu słuchowego w pracy kompozytorskiej na przykładzie formotwórczej roli kolorystyki w procesie powstawania utworu <i>Bunt</i> . .....	31
The Sonological Aspect of an Auditory Experiment Conducted as Part of the Composition Process: The Form-Shaping Role of Timbre in the Piece <i>Bunt</i> . .....	41
<b>Mikołaj Manowski</b>	
Kompozycje Eugeniusza Rudnika – przemyślany proces czy niczym nieskrępowana improwizacja? .....	43
Eugeniusz Rudnik's Compositions: A Well-Thought-Out Process or Unrestrained Improvisation? .....	54
<b>Aleksandra Kozicka</b>	
Wykorzystanie obiektofonów w utworze <i>Suita Warszawska II. Warsaw Music</i> Wojciecha Błażejczyka. ....	55
The Use of Objectophones in <i>Warsaw Suite II. Warsaw Music</i> by Wojciech Błażejczyk. ....	82

**Aleksandra Wcisło**

- Między logiką a nieujarzmioną ekspresją. O niektórych aspektach warsztatu kompozytorskiego Artura Zagajewskiego na przykładzie *Stabat Mater* (2012) ..... 85
- Between Logic and Unbridled Expression. Some Aspects of Artur Zagajewski's Compositional Technique in *Stabat Mater* (2012) ..... 99

**Michał Kanafa**

- Szaleństwo i logika w wybranych utworach chóralnych wrocławskich kompozytorów XXI wieku ..... 101
- Madness and Logic in Selected Choral Works by Wrocław-Based Composers of the 21st Century ..... 133

**Annika Mikołajko-Osman**

- Potencjał artystyczny śpiewaka-instrumentalisty na przykładzie utworu *Liebestod* Roberta Ventimiglii ..... 135
- The Artistic Potential of the Singer-Instrumentalist: A Discussion Based on the Example of *Liebestod* by Roberto Ventimiglia ..... 141

**Urszula Zaleska**

- The little match girl passion* Davida Langa jako utwór postmodernistyczny ..... 143
- David Lang's *the little match girl passion* as a Postmodern Composition . . . . 159

**Jan Surma**

- Interpretacja *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata* Vidmantasa Bartulisa – między szaleństwem a logiką..... 161
- The Interpretation of *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata* by Vidmantas Bartulis: Between Madness and Logic ..... 171

**Aleksandra Pająk**

- Reprezentacja kultury muzycznej Żydów w *Rapsodii hebrajskiej* Aleksandra Tansmana ..... 173
- Representation of Jewish Musical Culture in Alexandre Tansman's *Rapsodie hébraïque* ..... 181

**Mateusz Pieróg**

- Litaniae de Providentia Divina* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego w aspekcie przenikania się gatunków muzycznych ..... 183
- Litaniae de Providentia Divina* by Grzegorz Gerwazy Gorczycki from the Perspective of Musical Genres Interpenetration ..... 196



**Natalia Włodarczyk**

- Muzyczne przedstawienie mitu o Narcyzie w drugiej części kompozycji *Mity. Trzy poematy* na skrzypce i fortepian op. 30 Karola Szymanowskiego według metody odczytywania narracji Williama Labova . . . . . 197
- Musical Representation of the Myth of Narcissus in the Second Movement of *Myths. Three Poems* for Violin and Piano, Op. 30 by Karol Szymanowski According to William Labov's Narrative Model . . . . . 210

**Jagoda Prucnal-Podgórska**

- Tria smyczkowe* na dwoje skrzypiec i wiolonczelę op. 8 i op. 12 Karola Lipińskiego – wprowadzenie do problematyki. . . . . 211
- Karol Lipiński's *String Trios* for Two Violins and Cello, Op. 8 and Op. 12: An Introduction . . . . . 225

**Jacek Podgórski**

- Ignacy Feliks Dobrzyński i jego twórczość wiolonczelowa. . . . . 227
- Ignacy Feliks Dobrzyński and His Cello Works . . . . . 245

**Jakub Michał Szewczyk**

- Pieśni solowe Józefa Elsnera do słów Franciszka Karpińskiego. Analiza stylokrytyczna . . . . . 247
- Józef Elsner's Solo Songs to Words by Franciszek Karpiński. A Stylistic-Critical Analysis . . . . . 266



---

## Wprowadzenie

---

Mamy przyjemność oddać do rąk Czytelników kolejny, ósmy już tom publikacji zatytułowanej *Wieloznaczność dźwięku*. Książka niniejsza jest pokłosiem dwóch konferencji pod tym samym tytułem, które odbyły się odpowiednio w maju 2022 i w maju 2023 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

W liczącym piętnaście artykułów tomie młodzi badacze z polskich ośrodków akademickich podejmują wachlarz zagadnień odwołujących się do pojemnej znaczeniowo idei wieloznaczności otaczających nas dźwięków. Dyskutowane tematy potwierdzają rozległe spektrum muzycznych zainteresowań autorów. Metodologiczna wnikliwość, świeżość perspektywy i niewątpliwy entuzjazm w dociekaniach naukowych są wyraźnie wyczuwalne w niemal każdym prezentowanym artykule. W publikacji odnajdujemy teksty traktujące o dźwięku jako nośniku sensów i znaczeń, rozważania interdyscyplinarne zakotwiczone w przestrzeni badań psychologicznych i kulturoznawczych, teksty analityczne dotyczące kwestii intertekstualności, rezonansu kulturowego, funkcji muzyki i dźwięku, a także rozumienia koncepcji i idei muzycznych.

Pierwsze cztery teksty (Oliwii Szymańskiej, Jana Pawła Przegendzy, Mikołaja Manowskiego, Aleksandry Kozickiej) oscylują wokół szeroko rozumianego aspektu sonologicznego w twórczości kompozytorów XX i XXI wieku, aczkolwiek osadzone są w rozmaitych kontekstach – warsztatowym, improwizacyjnym, eufonicznym czy ekologicznym. Kolejny blok artykułów – autorstwa Aleksandry Wcisło, Michała Kanafy, Anniki Mikołajko-Osman, Urszuli Zaleskiej i Jana Surmy – koncentruje się na zaskakującej idei koegzystencji szaleństwa i logiki oraz tradycji i nowoczesności w muzyce. Znajdujemy tu zarówno pogłębione studia analityczne (Kanafy, Surmy), jak i prace przyjmujące perspektywę intertekstualną (Wcisło, Mikołajko-Osman, Zaleskiej). Naukowe dociekania

Aleksandry Pająk, Mateusza Pieroga i Natalii Włodarczyk stanowią istotny wkład do dyskusji nad przenikaniem się rozmaitych, heterogenicznych idiomów muzycznych – ich autorzy odnoszą się do idiomów judaistycznego i rdzennie europejskiego (Pająk), stylów i gatunków późnego baroku (Pieróg) czy wreszcie do języka muzycznego Karola Szymanowskiego ukazanego z perspektywy narracyjnej (Włodarczyk). Ostatnie trzy teksty – pióra Jagody Prucnal-Podgórskiej, Jacka Podgórskiego i Jakuba Michała Szewczyka – skupiają się na twórczości polskich kompozytorów powstałej w XIX wieku. Są to interesujące studia zdradzające silne osadzenie w perspektywie wykonawczej, nie tracące jednak z pola widzenia prawdziwie teoretycznomuzycznego reżimu metodologicznego.

Wyrażając głębokie uznanie dla pasji badawczej autorów i dla trudu włożonego przez nich w badania naukowe, żywimy nadzieję, że prezentowany tom artykułów zostanie pozytywnie przyjęty przez Czytelników i stanie się dla nich bogatym źródłem faktów, perspektyw, a nade wszystko poznawczej satysfakcji.

*dr Miłosz Kula*

Oliwia Szymańska

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Pojęcie eufonii w polskiej teorii muzyki XX i XXI wieku

---

Jednym z naczelných zadań teoretyka muzyki jest porządkowanie i zakreślanie granic pojęć i terminów stosowanych w opisie, analizie i interpretacji dzieła muzycznego. Słowa, a więc i język, są tym, co nas określa – jak mówił Ludwig Wittgenstein: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”<sup>1</sup>. Celem artykułu jest przedstawienie genezy i semantyki pojęcia *e u f o n i a* (gr. *ευφωνία*) – terminu wieloznacznego, dość często stosowanego i wymagającego uporządkowania. Długa tradycja, w której kształtował się ów termin, stwarza możliwość jego oglądu przez pryzmat historyczny i teoretyczny.

### Znaczenie leksykalne

W aspekcie etymologicznym należy przede wszystkim wskazać łaciński przedrostek *eu-*, w języku polskim odpowiadający przysłówkowi „dobrze”. Stąd doskonale nam znane językowe złożenia takie jak „eucharystia” (*eu-* – „dobrze”, *charis* – „łaska”, „przysługa”, razem tworzące słowo „dziękczynienie”) czy „euforia” (*eu-* – „dobrze”, *fero* – „trzymać się”, co w złożeniu oznacza „nienaturalnie

---

1 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, [w serii:] „Biblioteka Klasyków Filozofii”, wyd. 5, Warszawa 2011, s. 64.

dobrze samopoczucie”)<sup>2</sup>. Analogicznie eufonia oznaczałaby „dobry, piękny dźwięk”, a więc – *eu-phonos*.

W *Wielkim słowniku wyrazów obcych*<sup>3</sup> oraz w *Słowniku języka polskiego*<sup>4</sup> pojęcie eufonii zostało przedstawione w znaczeniu językowym jako „unikanie połączeń fonetycznych odczuwanych jako trudne przez wstawianie w nie nowych głosek, ułatwiających wymowę, np. Hendryk zamiast Henryk”<sup>5</sup>; a także jako „harmonijne przyjemne brzmienie głosek w wyrazie”<sup>6</sup>. Wskazywane są również znaczenia związane z teorią poezji: „harmonijny dobór dźwięków w wierszu lub w prozie dający pewien efekt artystyczny”<sup>7</sup> oraz „dział poetyki zawierający teoretyczną wiedzę o harmonijnym doborze głosek”<sup>8</sup>. Określenie „eufoniczny” (z fr. *euphonique*) to przymiotnik pochodzący od terminu „eufonia”, a „kakofoonia” (z fr. *cacophonie*) stanowi pojęcie przeciwne wobec eufonii<sup>9</sup>.

W *Encyklopedyi powszechnej* czytamy, że termin

eufonija (z greckiego: *eu*, dobrze i *phone*, głos) oznacza przyjemne brzmienie i jest wprost przeciwny kakofonii, nieprzyjemnemu brzmieniu. Grecy zamiast mówić *a-arche* włożyli, dla przyjemnego brzmienia, w środek literę *n* i powstało: anarche (anarchia), łacinnicy zamiast *pro-es*, *pro-est* używają *prodes*, *prodest*<sup>10</sup>.

## Ujęcia teoretycznomuzyczne

Jak wynika z przytoczonych definicji, eufonia może zawierać w sobie aspekt porządkujący, upraszczający. Muzyczne brzmienie eufoniczne jest więc – przez analogię – przyjemne, łatwe w odbiorze, a jego harmonijność wzmacnia efekt artystyczny; brzmienie takie jest też zamierzone.

Marek Kawiorski w *Tematycznym słowniku muzycznym*<sup>11</sup> wymienia następujące – pozbawione jednak wyjaśnień, gdyż nie taki jest cel owego specyficznego leksykonu – zakresy znaczeniowe eufonii: może ona być typem faktury, wartością harmonii („eufoniczna harmonika, eufoniczność czy eufoniczność

2 A. Szczepaniak, „Dobry” przedrostek *eu-*. *Polsko-greckie studium porównawcze*, „Studia Linguistica” 2009, nr 28, s. 43, [online:] <https://wuw.pl/slin/article/view/4633/4484> [12.02.2024].

3 *Wielki słownik wyrazów obcych*, red. M. Bańko, wyd. 1, Warszawa 2011.

4 *Słownik języka polskiego. A–K*, red. A. Więcek, Warszawa 1999.

5 *Eufonia*, [hasło w:] *Wielki słownik...*, s. 363.

6 *Eufonia*, [hasło w:] *Słownik języka...*, s. 525.

7 *Eufonia*, [hasło w:] *Wielki słownik...*, s. 363.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Eufonia*, [hasło w:] S. Orgelbrand, *Encyklopedya powszechna*, t. 8, Warszawa 1861, s. 491.

11 M. Kawiorski, *Tematyczny słownik muzyczny*, Kielce 2018.

brzmienia<sup>12</sup>), może cechować instrumentację („eufoniczna – nieeufoniczna”<sup>13</sup>) i kolorystykę („eufoniczne zestroje dźwiękowe” albo „brzmienie eufoniczne”<sup>14</sup>).

Danuta Gwizdalanka w słowniku załączonym do pierwszej części podręcznika do historii muzyki, jako jedna z niewielu autorów publikacji dydaktycznych, wyjaśnia czytelnikom pojęcie muzyki eufonicznej, podając następującą definicję: „przyjemnie, harmonijnie brzmiąca. Pojęcie przeciwstawne to muzyka kakofoniczna (złe brzmienie)”<sup>15</sup>. Nie jest to jednak zadowalające objaśnienie, a jedynie zasygnalizowanie istnienia takiego pojęcia na tle innych funkcjonujących w teorii muzyki terminów.

Franciszek Wesołowski w publikacji *Rozwój systemu tonalnego dur-moll* trzeci rozdział poświęca przedstawieniu tzw. harmonii eufonicznej. Autor stwierdza, że muzyka eufoniczna opiera się na „akordyce o budowie tercjowej” i według tego kryterium jako muzykę tego typu możemy rozumieć dopiero historycznie dojrzałą twórczość Johna Dunstable’a i kompozytorów szkoły burgundzkiej<sup>16</sup>.

Szczególnie często – w bardzo szerokim rozumieniu i w różnych wariantach – posługują się omawianym tu terminem Józef Michał Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska. W swoich publikacjach muzykologicznych używają oni pojęcia „eufonia” w odniesieniu do:

- **zgodnego stosunku melodii do budowy akordów i ich następstw** opierającego się na współdziałaniu melodii z czynnikiem harmonicznym, m.in. w harmonice funkcyjnej, w kontraście do stosunku parafonicznego (czyli współistnienia niezależnych warstw dźwiękowych)<sup>17</sup>;
- tzw. **eufonizmu harmoniki funkcyjnej**<sup>18</sup> – a więc sprowadzania akordyki do budowy tercjowej;
- **eufonicznej zasady funkcjonowania struktury wertykalnej**, która opiera się na harmonicznym stopniowości melodii z harmonią (jej przeciwieństwem jest diafonia, „zakładająca niezależność głosów”)<sup>19</sup>.

Podają też, że eufonia powstaje w wyniku szczególnej **zwartości** głosów wyższych spolaryzowanych względem basu<sup>20</sup>, jest rodzajem **integracji** harmonicznej<sup>21</sup>,

12 *Ibidem*, s. 71.

13 *Ibidem*, s. 99.

14 *Ibidem*, s. 101.

15 D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, cz. 1: *Starożytność, Średniowiecze, Renesans, Barok (opera)*, Kraków 2005, s. 254.

16 F. Wesołowski, *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006, s. 29.

17 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 67.

18 *Ibidem*, s. 223.

19 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 549.

20 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 475.

21 *Ibidem*, s. 486.

**integralności** brzmienia harmonicznego i melodycznego<sup>22</sup>, **spójnością** akordową uzyskaną dzięki wykorzystaniu trójdźwięków<sup>23</sup>. Chomińscy często posługują się tym terminem, nie wyjaśniając go, ale umieszczając w rozmaitych kontekstach. Piszą w dość swobodny sposób o eufonicznych zasadach harmoniki<sup>24</sup>, eufonicznej spoiwości<sup>25</sup>, eufonicznym typie akordów<sup>26</sup>, stosunku eufonicznym<sup>27</sup>, warstwie eufonicznej<sup>28</sup>, polifonii eufonicznej i eufonii funkcjonalnej<sup>29</sup>.

Przyjrzyjmy się więc wybranym cytatom i ich parafrazom, pochodzącym m.in. z *Form muzycznych*<sup>30</sup> oraz z *Historii harmonii i kontrapunktu*<sup>31</sup>. Oto kilka z nich:

- średniowieczni teoretycy muzyki pod wpływem tendencji, jaka wystąpiła przede wszystkim na gruncie form organalnych w związku z coraz większym zanikiem wpływu pitagorejskich konsonansów na rzecz odbieranych jako dysonanse tercji i sekst, podjęli próbę wytłumaczenia **eufonicznego charakteru tych interwałów**<sup>32</sup>;
- w nowszej harmonice, która może być oparta na innym porządku tonalnym, np. na pentatonice, **eufoniczny stosunek melodii** do akordu respektowany jest już przeważnie tylko w zakończeniu w postaci trójdźwięku durowego<sup>33</sup>;
- w stylizowanej muzyce ludowej harmonika nie ma **eufonicznego charakteru** względem melodii, pomimo tradycyjnej akordyki; harmonika jest w tym wypadku podkładem niezależnym, tzw. warstwą bitonalną, oraz tworzy kolorystyczne tło<sup>34</sup>;
- **stosunek eufoniczny** między melodyką i harmoniką tworzy jednolitą tonalną strukturę; w opozycji pozostaje stosunek diafoniczny, w którym oba te elementy dzieła muzycznego znajdują się w różnych rejonach tonalnych<sup>35</sup>;
- w muzyce instrumentalnej XX wieku najwięcej przełomowych zjawisk dokonało się na gruncie harmoniki; pomimo dalszego stosowania tercji,

22 J.M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990, s. 376.

23 *Ibidem*, s. 10.

24 *Ibidem*, s. 461.

25 *Ibidem*, s. 445.

26 *Ibidem*, s. 430.

27 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1..., s. 67.

28 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2..., s. 113.

29 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1..., s. 468.

30 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1–4, Kraków 1976–1983.

31 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*

32 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1..., s. 81.

33 *Ibidem*, s. 223.

34 *Ibidem*, s. 225.

35 *Ibidem*, s. 249.



sekt, trójdźwięków durowych i molowych harmonika zatraciła swój **eufoniczny charakter** z powodu tendencji do „konstrukcyjnego uprawnienia dysonansów i konsonansów”<sup>36</sup>;

- brzmienia homogeniczne można sprowadzić do trzech rodzajów struktur, z których trzecią jest właśnie „scalające działanie zdwojeń i **eufonicznej warstwy harmonicznej**”<sup>37</sup>;
- eliminacja zasad **harmoniki eufonicznej** wraz z linearyzmem strukturalnym doprowadziły do dwuwarstwowości tonalnej, czyli do tzw. bitonalizmu<sup>38</sup>;
- Paul Hindemith „jako teoretyk opierał się na **harmonice eufonicznej**”<sup>39</sup>; wiązało się to z tym, że struktura polifoniczna utworu muzycznego ujęta była w silne ramy obejmujące aktywną melodycznie „górze” i mniej aktywne „dół”, czyli podstawę harmoniczną.

Chomińscy stosują również pojęcie **polifonii eufonicznej**, które dotyczy sytuacji, gdy harmonika przenika ciągle melodykę oraz jest obecna w toku continuum formalnego<sup>40</sup>. W innym miejscu wspomniana zostaje eufonia trójdźwięków powodująca, że układ „S–A–T” odznacza się szczególną zwartością, a bas jest tworem złożonym, który zawiera w sobie elementy czystego brzmienia i diafonii<sup>41</sup>. Autorzy wyróżniają także **eufoniczny typ akordów**, który polega na harmonicznym stopniowości melodii z akordyką<sup>42</sup>. Dodają, że harmonika jest wartością nadrzędną w systemie funkcyjnym. Przenika i podporządkowuje sobie układ głosowy, a przejawem takiej integracji jest właśnie „eufoniczne stapianie głosów”<sup>43</sup>. Chomińscy piszą też, że:

Emancypacja środków harmonicznycch o dużej ostrości brzmienia zmieniła sposób funkcjonowania harmoniki i melodyki. Towarzystwo instrumentalne nie tworzy pełnej eufonicznej struktury, gdyż na jego tle występują różne struktury melodyczne o charakterze bitonalnym<sup>44</sup>.

36 *Ibidem*, s. 350.

37 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2..., s. 113.

38 *Ibidem*, s. 136.

39 *Ibidem*, s. 139.

40 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3..., s. 470; w trzecim tomie *Form muzycznych*, w rozdziale *Pieśń chóralna w okresie romantyzmu* jeden z podrozdziałów ma tytuł: *Infrastruktura i środki polifoniczne. Współdziałanie heterofonii modalnej z eufonią funkcyjną*.

41 *Ibidem*, s. 475.

42 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, s. 430.

43 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3..., s. 486.

44 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 354.

W ostatnich z przytoczonych ujęć autorów traktuje się więc eufonię jako rodzaj monotonalności strukturalnej i szczególnej jedności głosów, ścisłego związku melodyki i harmoniki, a we wcześniejszych – jako przeciwieństwo diafonii albo parafonii. W jeszcze innych ujęciach Chomińskich mowa o zasadach harmonicznym – „eufonicznych strukturach wertykalnych”<sup>45</sup>, które stały się regulatorem budowy utworu wielogłosowego, czy o powiązaniem z eufonią przełomie w muzyce XV wieku, na który miało wpływ przeobrażenie stroju pitagorejskiego<sup>46</sup>.

W *Historii harmonii i kontrapunktu* Chomiński wspomina, że operowanie trójdźwiękami skutkowało powstaniem spójnej oraz eufonicznej struktury akordowej. Zjawisko to nie było znane w średniowieczu, ponieważ „panował wówczas bezwzględny linearyzm”<sup>47</sup>. W okresie renesansu wprowadzono strój harmoniczny oparty na eufonizmie, czyli stopliwości trójdźwięku durowego i molowego. Jak podkreśla Chomiński: „Niezmiernie trudno jest odzwyczajać się od **eufonicznego ujmowania** trójdźwięków durowych i molowych”<sup>48</sup>. Wnioskuje więc, że za eufoniczne uważać można najprostsze współbrzmienia majorowe i minorowe, z którymi odbiorca – w wyniku dominacji muzyki starszej niż dwudziestowieczna – jest już osłuchany.

## Konteksty historyczne, warsztatowe i krytycznomuzyczne

Inni badacze podchodzą do problemu, używając omawianego terminu w jego znaczeniu zarówno estetycznym, jak i technicznym, umieszczając go w rozmaitych kontekstach historycznych, warsztatowych oraz krytycznomuzycznych. W tej części artykułu omówiono niektóre z ich poglądów.

Mieczysław Tomaszewski zwraca uwagę na „ton eufoniczny” w miniaturach *Dichterliebe* Roberta Schumanna – ale nie wyjaśnia, na czym on polega<sup>49</sup>.

Leszek Polony stosuje typologię Jann Pasler, która wyróżnia trzy odsłony postmodernizmu. Jedną z nich jest tzw. postmodernizm reakcji, który oznacza powrót do kategorii odrzuconych, m.in. eufoniczności, tonalności, tradycyjnej narracji<sup>50</sup>.

Katarzyna Treffer odnosi się do pojęcia eufonii w dwóch kontekstach – nowego romantyzmu i muzyki filmowej. W pierwszym eufonia jest przeciwstawiona brzmieniu awangardy muzycznej. Autorka pisze następująco: „Awangarda

45 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. 1, Kraków 1989, s. 166.

46 *Ibidem*, s. 166.

47 J.M. Chomiński, *Historia harmonii...*, s. 10.

48 *Ibidem*, s. 377.

49 M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 105.

50 L. Polony, „Pokolenie 33” na przełomie tysiącleci. Między sonoryzmem, nowym romantyzmem i postmodernizmem, „Teoria Muzyki” 2013, nr 3, s. 39.

spotkała się z niezrozumieniem ze strony publiczności, lecz kompozytorzy nie dbali o przypodobanie się odbiorcom i zdecydowanie zerwali z eufonią<sup>51</sup>. W drugim kontekście opisywane pojęcie znajduje zastosowanie w odniesieniu do adresowanej do masowego odbiorcy muzyki filmowej, która „z założenia musi cechować się eufonią”<sup>52</sup>.

W ujęciu Levona Akopiana eufonia określa brzmienie „dobre” – „przyjemne”, oraz, w znaczeniu mniej oczywistym, „dokładne” – „prawidłowe”, „wygodne”. W ogólnym rozumieniu oznacza ona zdolność współbrzmienia do ściągania na siebie uwagi przez własne autonomiczne piękno. Akopian twierdzi, że pojęcie eufonii nie należy do autonomicznych kategorii teoretycznomuzycznych, pomimo że traktowane jest jako profesjonalne pojęcie analityczne. Autor artykułu *Eufonia i parafonia jako kategorie teoretycznomuzyczne* uważa, że bezcelowe jest stosowanie pojęcia eufonii w odniesieniu do zachodniej muzyki XVII–XIX wieku oraz tej wcześniejszej, ponieważ charakterystyczne współbrzmienia definiujące tak rozumianą historycznie sztukę muzyczną, czyli konsonansowe i dysonansowe, są zdecydowanie „prawidłowe”, czyli eufoniczne<sup>53</sup>. Eufonia rozumiana jako kategoria porządkująca może odnosić się również do muzyki dodekafonicznej, serialnej oraz do wszelkich innych rodzajów muzyki, które oparte są na indywidualnym, konsekwentnie przestrzegany systemie organizacji wysokościowej. Środki, za pomocą których realizuje się ideę eufonii, to m.in. akordy określane mianem tradycyjnych (np. trójdźwięki) oraz konsonansowość. Odnosząc się do muzyki polskiej, Akopian zauważa, że w dojrzałej twórczości Witolda Lutosławskiego istotną rolę odgrywają eufoniczne wielodźwiękowe harmonie o określonej jakości brzmienia – *quality* – zależącej od relacji interwałów. Interwałikę stosowaną przez Lutosławskiego można opisać w następujący sposób: rządzi nią zasada ekonomii – im mniej jakości interwałowych we współbrzmieniu, tym brzmienie bardziej charakterystyczne – i dominują w niej „kombinacje eufoniczne”, składające się na ogół z sąsiadujących konsonansów i łągodnie potraktowanych dysonansów<sup>54</sup>. Akopian dodaje, że pojęcie eufonii „przybiera teoretycznomuzyczne znaczenie, jeśli mowa o muzyce, w której zmiany stopnia przyjemności brzmienia lub opozycja brzmienia dobrego i jego antytezy [...] występują jako ważne czynniki określonej struktury”<sup>55</sup>.

51 K. Trefler, *Czy muzyka romantyczna jest wieczna?*, [w:] *Dziedzictwo romantyczne: o (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Katowice 2013, s. 229.

52 *Ibidem*, s. 231.

53 L. Akopian, *Eufonia i parafonia jako kategorie teoretycznomuzyczne*, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11, s. 12.

54 *Ibidem*, s. 25.

55 *Ibidem*, s. 12.

Alicja Jarzębska podkreśla stanowisko Karola Bergera na temat przemian zachodzących w muzyce XX i XXI wieku, tzw. współczesnej, polegających na nobilitacji brzmienia eufonicznego jako rodzaju „powrotu do tonalności”<sup>56</sup>. Z kolei w artykule *Witolda Lutosławskiego powrót do ideałów* ukierunkowuje uwagę czytelnika na fakt, że na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Lutosławski uświadomił sobie, iż jego wcześniejsze utwory, tzw. awangardowe, są już dla niego obce. Z tego powodu Jarzębska pyta retorycznie: „Czy Lutosławski miał przeczucie, że ulegając hasłom awangardy, która odrzucała piękno eufonicznego brzmienia, zmarnował swój czas?”<sup>57</sup>.

Michał Zawadzki w kontekście mazurków Karola Szymanowskiego stosuje określenia „eufonizm harmoniczny” czy „eufoniczne współbrzmienia” tercjowe i sekstowe, jednak bez głębszego rozwinięcia tych pojęć<sup>58</sup>.

Z kolei Ziemowit Socha w artykule poświęconym odbiorowi dwudziestowiecznej moderny muzycznej podkreśla ogromny wpływ „myślenia eufonicznego” na słuchaczy, zauważając, że: „Kolejną kwestią, która raziła rozmówców w muzyce XX wieku, jest to, co określili brakiem piękna. Przez to ostatnie rozumiana zazwyczaj była harmonia o eufonicznym charakterze”. Wskazuje również na fakt, że w wypadkach, w których eufonia nie była nadrzędnym celem kompozycji, nie wpływało to na wyższą jakość artystyczną dzieł<sup>59</sup>.

Krzysztof Rottermund określa dzieło Henriego Seroki – oratorium *Credo* – jako cechujące się „eufoniczną, ubogą, tonalną harmoniką”. Jest to jeden z nielicznych przykładów w literaturze zastosowania pojęcia eufonii w negatywnym znaczeniu<sup>60</sup>.

Paulina Sadło przytacza definicję nowego romantyzmu, odnosząc się w niej do eufonii: „Zainteresowanie liryczną melodią i eufonicznym brzmieniem krytycy określili mianem nowy romantyzm”<sup>61</sup>.

56 A. Jarzębska, *Genealogia europejskiej muzyki artystycznej w ujęciu Karola Bergera*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18, s. 57.

57 A. Jarzębska, *Witolda Lutosławskiego powrót do ideałów*, „Forum Muzykologiczne” 2005, s. 1, [online:] <http://www.polmic.pl/images/stories/pliki/Forum2005-Jarzebska-WLpowrotdoidealow.pdf> [12.02.2024].

58 M. Zawadzki, *Harmonika Mazurków op. 50 Karola Szymanowskiego — da capo: do problematyki*, „Aspekty Muzyki” 2015, t. 5, s. 128.

59 Z. Socha, *Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2019, nr 20 (2), s. 132.

60 K. Rottermund, *Antologia tekstów o muzyce*, Poznań 2016, s. 40.

61 P. Sadło, *Tendencje postmodernistyczne w muzyce zachodniej. Próba systematyzacji w kontekście wybranych dziedzin nauki i sztuki*, [w:] *Nauka i biznes – wyzwania XXI wieku*, cz. 3, red. M. Woźniak, M. Drewniak, H. Tańska, Waleńców 2017, s. 6.

Tomasz Jasiński stwierdza, że: „tendencje neoromantyczne stały się inspiracją do powstania utworów nawiązujących do tradycji. Są więc to dzieła pełne eufonii, łagodności, melodycznego i brzmieniowego powabu, niekiedy archaizujące”<sup>62</sup>.

Jerzy Luty zauważa, że w pierwszej dekadzie XX wieku nastąpił w historii muzyki zwrot przeciw „nawykowej konsonansowości w kompozycji, podkreślenie dysonansu, odejście od tonalności, rozbudowanie języka chromatycznego, co powoduje, że [...] muzyka tworzy napięcie o wielkiej sile i kondensacji”. Muzyka tego okresu jest – zdaniem autora – skierowana przeciw konwenansom i skandalizująca. To muzyka „nieeufoniczna, która nie przynosi zmysłowej przyjemności”<sup>63</sup>.

Ową „**zmysłową przyjemność**”, na którą wskazuje rozumienie terminu „eufonia”, należy tutaj podkreślić, podobnie jak wskazany wcześniej związek z **archaizacją, łagodnością i tercjową budową** akordów.

Agata Krawczyk zaznacza istotną rolę eufonii w utworach Arvo Pärta. Jak pisze:

Konsonansowa, wręcz eufoniczna harmonika, kontemplacyjny nastrój i prostota przejawiająca się na różnych płaszczyznach dzieła sprawiają, że kompozycje w stylu *tintinnabuli* są znane i wykonywane na całym świecie, zyskując popularność nie tylko wśród entuzjastów muzyki współczesnej, lecz także wśród szerszego grona słuchaczy<sup>64</sup>.

Intrygujący jest kontekst, w którym omawiane pojęcie zostało zastosowane przez Ewę Wójtowicz – używa ona określenia „eufoniczne enklawy” w analizie *Kwartetu na otwarcie domu* Zbigniewa Bujarskiego. „Eufoniczne enklawy” to małotercjowy wahadłowy motyw, który wykonywany jest przez pierwsze skrzypce lub przez cały zespół *unisono*<sup>65</sup>.

Stanisław Dąbek stwierdza, że w twórczości polskich kompozytorów młodszej generacji (m.in. Miłosza Bembinowa, Aleksandra Kościowa) tworzących w duchu religijnym zaakcentowana została tzw. eufoniczność współbrzmieniowa, nie tłumaczy jednak tego zjawiska<sup>66</sup>.

Maryla Renat często operuje pojęciem eufonii w kontekście faktury, która w opisywanej przez nią sytuacji jest ujmowana jako „relacja pomiędzy obydwoma

62 T. Jasiński, *Krótki wykład o muzyce XX wieku. Compendium dydaktyczne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L: Artes” 2014, t. 12, nr 2, s. 91.

63 J. Luty, *Cage i Schönberg: u źródeł nowej muzyki*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, s. 13.

64 A. Krawczyk, *Technika kompozytorska Arvo Pärta w utworach instrumentalnych z okresu wczesnej stylistyki tintinnabuli*, „Aspekty Muzyki” 2014, t. 4, s. 148.

65 E. Wójtowicz, *Kwartet na... Wokół inspiracji i znaczeń programowych w kwartetach smyczkowych Zbigniewa Bujarskiego*, „Teoria Muzyki” 2014, nr 4, s. 77.

66 S. Dąbek, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 2006, nr 1–2 (73–74), s. 86.

wykonawcami”<sup>67</sup>. Autorka rozumie w tym wypadku eufonię jako rezultat współdziałania dwóch partii. Jako eufoniczną określa fakturę *Toccaty na dwa fortepiany* op. 2 Henryka Mikołaja Góreckiego, stwierdzając, że „układ partii I i II fortepianu stapia się, tak więc tworzy fakturalny monolit, bez podziału na materiałowe warstwy”. Ten eufoniczny model faktury wynika zdaniem autorki z doboru formy i rodzaju jej wyrazowości, a w mniejszym stopniu ze „stylistyki witalistycznego neoklasycyzmu”<sup>68</sup>.

Marcin Krajewski prezentuje różne ujęcia postmodernizmu, wymieniając za Alicją Jarzębską<sup>69</sup> główne jego cechy: eufoniczność, niedookreśloność, wielostylowość oraz repetytywność. Zdaniem Krajewskiego źródłem eufonii są w tym wypadku wyeksponowane trójdźwięki durowe i molowe oraz diatonika. Z eufonią powiązana jest również repetytywność polegająca na wielokrotnym, dosłownym powtarzaniu „pomysłów muzycznych”, które oparte są na prostej fakturze i eufonicznej harmonice. Można z tego wysnuć wniosek, że prostota fakturalna sprzyja wystąpieniu zjawiska eufonii<sup>70</sup>.

Podkreśliły więc kolejne cechy brzmienia eufonicznego – jest ono **monolityczne, proste lub konsonansowe, kontemplacyjne**, może stanowić zarówno **typ wyrazowości, jak i rodzaj harmoniki**.

Magdalena Nowicka-Ciecierska przedstawia idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego, który dostrzega oddziaływanie tonalności i eufonii w twórczości kompozytora. Autorka artykułu wspomina, że eufoniczność muzyki Szymańskiego Chłopecki widzi w stosowaniu przez niego dwóch charakterystycznych technik kompozytorskich: heterofonii i kanonu<sup>71</sup>.

Weronika Nowak podkreśla czynniki, które mają istotny wpływ na wyeksponowanie brzmienia eufonicznego w *Cronaca del Luogo* Luciana Beria. Są to: faktura chóralna, akordowe łączenia kwartowo-kwintowe oraz budowa tercjowo-kwartowa<sup>72</sup>.

Paweł Strzelecki zwraca uwagę na trzy aspekty interesującego nas terminu. Wskazuje, że:

67 M. Renat, *Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kompozytorów śląskich*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2013, t. 8, s. 44.

68 *Ibidem*, s. 34.

69 A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 15.

70 M. Krajewski, *O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 19.

71 M. Nowicka-Ciecierska, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego*, „Res Facta Nova” 2019, nr 20, s. 32.

72 W. Nowak, *Sfera sacrum w Cronaca del Luogo Luciana Beria*, „Res Facta Nova” 2019, nr 20, s. 51.

- pojęcie eufonii zostało zaadaptowane na gruncie muzykografii w latach siedemdziesiątych i powiązane było z przywróceniem kategorii „dysonansowości” i „konsonansowości”;
- harmonika wyzwalająca eufoniczny efekt brzmieniowy jest bezpośrednią pochodną „nowej tonalności” – istnieje zależność nowej tonalności od eufonii; nowa tonalność powiązana jest w głównej mierze z centralizacją materiału wysokościowego, a eufonia ze wspomnianą „konsonansowością” zanegowaną przez awangardę;
- widoczny jest związek dwudziestowiecznej tzw. eufonii z renesansową pełnią brzmienia charakterystyczną dla twórczości Dufaya, Ockeghema, Josquina czy Palestriny; wskazują na to brak napięć dominantowo-tonicznych i częste stosowanie modalizmów<sup>73</sup>.

Strzelecki zwraca również uwagę na eufoniczność w twórczości wybranych kompozytorów polskich: Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego. Wreszcie wspomina także o „eufonii wywiedzionej od francuskich impresjonistów” i o „plamie brzmieniowej awangardy przeobrażającej się w eufonię”<sup>74</sup>.

Renata Borowiecka w monografii *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty* problematyce eufonii poświęca jeden z podrozdziałów. Wiąże się to z faktem, że – jak pisze:

dążenie Pawła Łukaszewskiego do przywrócenia piękna w muzyce wiązało się z eufonicznym brzmieniem, a kształtowanie myślenia eufonicznego można dostrzec w latach 70. XX wieku, zaś wyznaczone zostało poprzez „emancypację konsonansu” i uproszczoną harmonikę z kręgu „nowej tonalności” oraz wzrastającą rolę diatoniki<sup>75</sup>.

Jak wynika z przytoczonych poglądów, przymiotnik „eufoniczny” może więc być kojarzony z **modalnością, konsonansowością, określonym typem brzmienia**, w tym z charakterystyczną dla muzyki francuskiej **poetycką paletą barw**.

## Eufonium

Dodajmy, że prócz przymiotnika „eufoniczny” istnieje i jest opisywany w literaturze także interesujący instrument nazywany „eufonium”, wcześniej „eufonion”.

73 P. Strzelecki, *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 127.

74 *Ibidem*, s. 129.

75 R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019, s. 531–536.

Na kartach *Encyklopedii muzyki*<sup>76</sup> pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego i *Małej encyklopedii muzyki*<sup>77</sup> pod redakcją Stefana Śledzińskiego nie zostało wyjaśnione pojęcie eufonii, za to wskazany został właśnie ów instrument – **eufonium** – należący do grupy aerofonów ustnikowych i będący barytonową odmianą tuby w stroju B lub C. Arthur Jacobs definiuje eufonium jako instrument dęty blaszany – tubę tenorową w stroju B używaną głównie w orkiestrach wojskowych<sup>78</sup>. Odnaleźć można również bardziej szczegółowe definicje. Eufonium to instrument będący w układzie głosowym odpowiednikiem barytonu, duży, nisko brzmiały, z czterema wentylami, skonstruowanymi przez Sommera w roku 1843, stosowany głównie w orkiestrze dętej zamiennie z sakshornem barytonowym<sup>79</sup>. W haśle zamieszczonym w *Grove Music Online* Clifford Bevan wskazuje, że: „Ustnik ma kształt miseczki i jest na ogół nieco głębszy niż ustnik preferowany przez puzonistów grających na instrumentach o podobnym zakresie wysokościowym”<sup>80</sup>. Nazwa „eufonium” stosowana jest również na określenie jednego z głosów organowych. Jeszcze innym instrumentem jest **eufon** – skonstruowany przez Ernsta Chładniego (1790) instrument perkusyjny, który składa się z szeregu rur szklanych o różnej długości, pocieranych zwilżoną dłonią<sup>81</sup>. Nazwy synonimiczne to harmonika szklana czy klawicylinder<sup>82</sup>.

## Eufonia w praktyce kompozytorskiej

Dopełnieniem rozważań dotyczących eufonii będzie wskazanie jej praktycznych przejawów na przykładzie wybranych utworów polskich twórców, którzy nawiązują do tego pojęcia w sposób jawny – w tytule, bądź pośrednio – za sprawą brzmienia utworu. Zauważyć można bowiem, że w tytułach kompozycji Tomasa Sikorskiego i Andrzeja Koszewskiego występują sformułowania związane z eufonią, Paweł Łukaszewski zaś w autorskim opisie swojego języka harmonicznego (tzw. tonalności odnowionej) używa pojęcia „brzmienie eufoniczne”<sup>83</sup> –

76 *Eufonium*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 245.

77 *Eufonium*, [hasło w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 271.

78 A. Jacobs, *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Bydgoszcz 1993, s. 101.

79 *Eufonium*, [hasło w:] *Słowniczek muzyczny*, red. J. Habela, Kraków 2022, s. 60.

80 C. Bevan, *Euphonium [euphonion, tenor tuba in B<sub>♭</sub>]*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09077> [20.05.2022] (tłum. O.S.).

81 *Vide* C. Truesdell, *Chładni, Ernst*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05636> [20.05.2022].

82 S. Orgelbrand, *op. cit.*, s. 491.

83 O. Szymańska, *Fenomen „tonalności odnowionej” w chóralnej twórczości Pawła Łukaszewskiego – rekonesans*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Kienika, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 136.



w związku z czym w zakończeniu niniejszego studium warto ujawnić charakterystyczne cechy tych utworów, przystające do przywołanych wcześniej definicji i poglądów.

Analiza kompozycji *Eufonia* Tomasza Sikorskiego (zob. przykład 1) pozwala dostrzec w niej:

- repetytywność przejawiającą się w licznych powtórzeniach danego taktu lub taktów;
- prostotę fakturalną, zauważalną m.in. w jednorodności rytmicznej planu głosów górnych;
- eufoniczność (konsonansowość) seksty w ostatnim takcie utworu.

The musical score is divided into four systems. The first system shows a piano part with a tempo change to "ancora meno mosso" and a dynamic of "mp", followed by a "x4" multiplier. The second system shows the "esaltato" section with a tempo of "ca 60" and a dynamic of "ff". The third system shows a piano part with a "x2" multiplier. The fourth system shows the final chords of the piece.

\*) nacisnąć bezgłośnie klawiaturę  
press silently keyboard

\*<sub>1</sub> powyżej  $\Delta$   
over  $\Delta$   
\*<sub>2</sub> pomiędzy  $\Delta$  i  $f$   
between  $\Delta$  and  $f$

**Przykład 1.** T. Sikorski, *Eufonia*, zakończenie – *esaltato*. Na podstawie: T. Sikorski, *Eufonia*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1983, s. 8

Z kolei *Pax hominibus* Andrzeja Koszewskiego (zob. przykład 2) – ostatni z *Trzech chorągów eufonicznych* – można rozpatrywać jako przykład wykorzystania eufonicznego brzmienia ze względu na:

- konsonansowość uwypukloną przez prowadzenie głosów w równoległych oktawach, np. w taktach 47–48;
- akordykę o budowie tercjowej – trójdźwięki durowe i molowe, np. w taktach 50;
- konsonansowy charakter tercji i sekst we współbrzmieniach, np. w taktach 53.

The image shows a musical score for a mixed choir and piano accompaniment. The score is divided into two systems, measures 45-51 and 52-56. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment is shown in the lower staves. The lyrics are in Latin: "pax ho-mi-ni-bus a bo-nae vo-lun-ta-ti-s". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents (*a*). The piano part features parallel motion in the voices and piano accompaniment, with lyrics in Latin: "pax ho-mi-ni-bus a bo-nae vo-lun-ta-ti-s".

**Przykład 2.** A. Koszewski, *Trzy chorągwy eufoniczne*, nr 3: *Pax hominibus*, t. 45–56. Na podstawie: A. Koszewski, *Trzy chorągwy eufoniczne* na dwa chóry mieszane, PWM, Kraków 1986, s. 23

Charakterystyczna m.in. dla utworu *Modlitwa za ojczyznę z Missa pro patria* (zob. przykład 3) tzw. tonalność odnowiona<sup>84</sup> – określenie języka harmonicznego wprowadzone przez samego Pawła Łukaszewskiego – również wpisuje się w kategorię „eufoniczną”<sup>85</sup>.

$\text{♩} = 50$  religioso  
*p sempre*

Soprani  
Bo - że, Rząd-co i Pa - nie na - ro - dów,

Alti  
Bo - że, Rząd-co i Pa - nie na - ro - dów,

Tenori  
Bo - że, Rząd-co i Pa - nie na - ro - dów,

Bassi  
Bo - że, Rząd-co i Pa - nie na - ro - dów,

4  
S  
z rę - ki i kar-no - ści Two - jej racz nas nie wy - pu - szczać, a za przy -

A  
z rę - ki i kar-no - ści Two - jej racz nas nie wy - pu - szczać,

T  
(n) racz nas nie wy - pu - szczać, a za przy

B  
(n) racz nas nie wy - pu - szczać,

Przykład 3. P. Łukaszewski, *Modlitwa za Ojczyznę*, t. 1–7. Na podstawie: P. Łukaszewski, *Modlitwa za Ojczyznę*, PWM, Kraków 2013, s. 4

84 Zjawisko „tonalności odnowionej” autorka szerzej opisuje w swojej pracy licencjackiej. Vide O. Szymańska, *op. cit.*

85 *Ibidem.*

W tej kompozycji eufoniczne brzmienie osiągnięte zostało za sprawą:

- integracji harmoniczej, czyli szczególnej zwartości głosów wyższych względem basu;
- budowy tercjowej, przejawiającej się w użyciu trójdźwięków durowych i molowych;
- łążeń kwartowo-kwintowych, m.in. w taktach 6–7.

Konkludując, należy stwierdzić, że eufonia jest kategorią o otwartym polu interpretacyjnym, stosowaną subiektywnie, z szerokim zakresem semantycznym, a teoretycy muzyki i muzykolodzy używają tego pojęcia, interpretując je w wielorakie sposoby, często różniące się znacznie od siebie. Powoduje to pewną dezorientację co do tego, jakie są granice znaczeniowe słowa „eufonia”. Autorka wyraża nadzieję, że wobec doskwierającego w literaturze braku jednoznacznych rozstrzygnięć definicyjnych przedstawione rozważania przyczynią się do lepszego zrozumienia tego ciekawego terminu.

## Bibliografia

- Akopian Levon, *Eufonia i parafonia jako kategorie teoretycznomuzyczne*, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11.
- Bevan Clifford, *Euphonium*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09077> [20.05.2022].
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, t. 1, Kraków 1989.
- Chomiński Józef Michał, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990.
- Dąbek Stanisław, *Współczesna muzyka religijna. Uwarunkowania i aspekt duchowy*, „Ethos” 2006, nr 1–2 (73–74).
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki*, cz. 1: *Starożytność, Średniowiecze, Renesans, Barok (opera)*, Kraków 2005.

- Jacobs Arthur, *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Bydgoszcz 1993.
- Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.
- Jarzębska Alicja, *Witolda Lutosławskiego powrót do ideałów*, „Forum Muzykologiczne” 2007, [online:] <http://www.polmic.pl/images/stories/pliki/Forum-2005-Jarzebska-WLpowrotdoidealow.pdf> [12.02.2024].
- Jarzębska Alicja, *Genealogia europejskiej muzyki artystycznej w ujęciu Karola Bergera*, „Res Facta Nova” 2017, nr 18.
- Jasiński Tomasz, *Krótki wykład o muzyce XX wieku. Kompendium dydaktyczne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L: Artes” 2014, t. 12, nr 2.
- Kawiorski Marek, *Tematyczny słownik muzyczny*, Kielce 2018.
- Koszewski, *Trzy chorały eufoniczne na dwa chóry mieszane*, partytura, Kraków 1986.
- Krajewski Marcin, *O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7.
- Krawczyk Agata, *Technika kompozytorska Arvo Pärta w utworach instrumentalnych z okresu wczesnej stylistyki tintinnabuli*, „Aspekty Muzyki” 2014, t. 4.
- Luty Jerzy, *Cage i Schönberg: u źródeł nowej muzyki*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5.
- Łukaszewski Paweł, *Modlitwa za Ojczyznę*, partytura, Kraków 2013.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.
- Nowak Weronika, *Sfera sacrum w Cronaca del Luogo Luciana Beria*, „Res Facta Nova” 2019, nr 20.
- Nowicka-Ciecierska Magdalena, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego*, „Res Facta Nova” 2019, nr 20.
- Orgelbrand Samuel, *Encyklopedia powszechna*, t. 8, Warszawa 1861.
- Polony Leszek, *„Pokolenie 33” na przełomie tysiąclecia. Między sonoryzmem, nowym romantyzmem i postmodernizmem*, „Teoria Muzyki” 2013, nr 3.
- Renat Maryla, *Rodzaje faktury w utworach dla dwóch pianistów w twórczości współczesnych kompozytorów śląskich*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2013, t. 8.
- Rotterdam Krzysztof, *Antologia tekstów o muzyce*, Poznań 2016.
- Sadło Paulina, *Tendencje postmodernistyczne w muzyce zachodniej. Próba systematyzacji w kontekście wybranych dziedzin nauki i sztuki*, [w:] *Nauka i biznes – wyzwania XXI wieku*, cz. 3, red. M. Woźniak, M. Drewniak, H. Tańska, Waleńczów 2017.
- Sikorski Tomasz, *Eufonia*, partytura, Warszawa 1983.

- Słowniczek muzyczny*, red. J. Habela, Kraków 2022.
- Słownik języka polskiego. A–K*, red. A. Więcek, Warszawa 1999.
- Socha Ziemowit, *Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2019, nr 20 (2).
- Strzelecki Paweł, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006.
- Szczepaniak Agnieszka, „Dobry” przedrostek *ev-*. *Polsko-greckie studium porównawcze*, „Studia Linguistica” 2009, nr 28, [online:] <https://wuwr.pl/slin/article/view/4633/4484> [20.05.2022].
- Szymańska Oliwia, *Fenomen „tonalności odnowionej” w chóralnej twórczości Pawła Łukaszewskiego – rekoniesans*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2022.
- Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.
- Trefler Katarzyna, *Czy muzyka romantyczna jest wieczna?*, [w:] *Dziedzictwo romantyczne: o (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, Katowice 2013.
- Truesdell Clifford, *Chladni, Ernst*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05636> [20.05.2022].
- Wesołowski Franciszek, *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006.
- Wielki słownik wyrazów obcych*, red. M. Bańko, Warszawa 2011.
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, [w serii:] „Biblioteka Klasyków Filozofii”, wyd. 5, Warszawa 2011.
- Wójtowicz Ewa, *Kwartet na... Wokół inspiracji i znaczeń programowych w kwartetach smyczkowych Zbigniewa Bujarskiego*, „Teoria Muzyki” 2014, nr 4.
- Zawadzki Michał, *Harmonika Mazurków op. 50 Karola Szymanowskiego – da capo. Do problematyki*, „Aspekty Muzyki” 2015, t. 5.

---

## The Concept of Euphony in Polish Music Theory of the 20th and 21st Centuries

### Summary

The concept of ‘euphony’ – as an analytical term – has permanently entered the lexicon of Polish music theory. In the intersubjective experience of researchers and listeners, it refers to music that draws on tradition – audibly accessible, with soft timbre, devoid of dissonances or strong tensions. The article is an overview of the occurrences and

meanings of the concept of euphony in selected general and music-theoretical (and musicological) literature. The author's aim is to search for, systematise and present various definitions of the term, in order to draw attention to the most relevant and significant ones, which may provide valuable information facilitating the understanding of the phenomenon under study.

The first part of the article, based on the available literature, discusses the concept in question in strictly definitional and linguistic terms. In the second part, the author indicates the contexts in which the term 'euphony' is used in scholarly articles, publications and textbooks, as well as in music-critical writings. She then discusses the musical instrument named euphonium (a type of tuba). The third part presents selected compositions that can deepen the understanding of euphony as a phenomenon: Tomasz Sikorski's *Euphony*, Andrzej Koszewski's *Three Euphonic Chorales* and Paweł Łukaszewski's works representing the so-called 'renewed tonality'.

**Keywords:** euphony, 20th- and 21st-century Polish music, euphonium, Tomasz Sikorski, Andrzej Koszewski, Paweł Łukaszewski, renewed tonality





**Jan Paweł Przegendza**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Sonologiczny aspekt eksperymentu słuchowego w pracy kompozytorskiej na przykładzie formotwórczej roli kolorystyki w procesie powstawania utworu *Bunt*

---

Ukierunkowanie złożonego procesu twórczego na brzmieniowość komponowanego utworu jest wynikiem mojej pogłębionej refleksji na temat jednej z najbardziej innowacyjnych metod analitycznych XX wieku – teorii sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego. Podwaliny jej założeń skupiały się wokół swego rodzaju przewrotu w muzyce lat sześćdziesiątych, który spowodowany był pojawieniem się sonoryzmu. Jego postrzeganie, zarówno naukowe, jak i artystyczne, nie wpisywało się w dotychczasowe koncepcje teoretyczne. Problematyka opisu nowych zjawisk muzycznych skłoniła naukowców do nowatorskiego spojrzenia na sztukę, a tym samym do wytyczenia kierunków postępowego sposobu myślenia, który pomimo upływu czasu nadal może być inspiracją zarówno dla teoretyków muzyki w metodach analizy współczesnych dzieł muzycznych, jak i dla kompozytorów – w planowaniu całego procesu powstawania nowych kompozycji.

Spojrzenie Chomińskiego skupia się na analizie zastanych konstrukcji brzmieniowych. Analiza ta jest więc działaniem wtórnym, nie wpływa na sam utwór. Niemniej zrozumienie przez twórcę sposobu funkcjonowania poszczególnych elementów współczesnego dzieła muzycznego w odniesieniu do założeń teorii

sonologii muzycznej pozwala m.in. na ukierunkowanie idei powstającego utworu na brzmieniowość, którą kompozytor założył na etapie prekompozycji. Dzięki poznaniu sposobu myślenia sonologicznego możliwe jest zatem przypisanie odpowiednich ról poszczególnym elementom utworu, innych niż tylko rola tradycyjnie postrzeganych komponentów liniowej konstrukcji dzieła.

Pod wpływem fascynacji przyjętą metodą komponowania, dotychczas przeze mnie nieużywaną, zdecydowałem się na przeprowadzenie badania ankietowego opartego na komputerowej symulacji brzmienia mojego utworu. Biorąc pod uwagę różnice między moim wyobrażeniem brzmienia materiału muzycznego a słuchowym postrzeganiem wzajemnego oddziaływania na siebie elementów muzycznych przez odbiorców, chciałem wyłonić w badaniu te ogniwa kompozycji, co do których prawdopodobieństwo spełnienia lub niespełnienia powierzanej im roli byłoby – wedle odpowiedzi słuchaczy – szczególnie wysokie. Chociaż to ja jestem twórcą partytury i autorem domniemanego brzmienia wzorcowego, jeśli za wyznacznik twórczego procesu przyjmuję sonologiczną koncepcję postrzegania muzyki, chcę podjąć próbę poznania wrażeń potencjalnych odbiorców – nie po to jednak, by im się przypodobać lub wpisać się w nurt przeważających gustów, ale po to, aby z jak największym prawdopodobieństwem zbudować między warstwami i elementami utworu wewnętrzne relacje oddające moje założenia. Po uzyskaniu wyników badania gotów byłem zatem wprowadzić do pierwotnego szkicu utworu zmiany, w tym drobne korekty konstrukcyjne oraz zabiegi instrumentacyjne. Mając więc skomponowany wyjściowy materiał i wiele potencjalnych pomysłów jego rozwoju, budowania wewnętrznych interakcji – ostateczny kształt nadałem mu po zapoznaniu się z rezultatami badania. Wyjątkowość procesu tworzenia muzyki nierzadko trudno autorowi ująć w słowa, chociażby z powodu braku dystansu do własnych dokonań. Jednak to właśnie transparentny opis wspomnianych zmian zachodzących w kluczowym etapie procesu twórczego – etapie ostatecznego formowania kompozycji zatytułowanej *Bunt* (jako utworu o brzmieniu, ale i utworu o buntowaniu się, o opozycji brzmień) – stał się głównym przedmiotem niniejszego tekstu.

Teoria sonologii muzycznej wykształciła się, jak już wspomniano, z badań nad sonoryzmem. W Polsce po raz pierwszy główne założenia programu badawczego skoncentrowanego na sonorystyce muzycznej pojawiły się w artykule Chomińskiego pt. *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* zawartym w trzecim numerze kwartalnika „Muzyka” z roku 1961<sup>1</sup>. Postulaty wysunięte przez muzykologa zakładały postrzeganie sonorystyki jako nowego obszaru naukowego, obejmującego takie zagadnienia, jak:

1 J.M. Chomiński, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3, s. 3–4.

- ogólna teoria brzmienia,
- racjonalizacja czasu,
- formowanie struktur horyzontalnych,
- formowanie struktur wertykalnych,
- transformacja elementów brzmieniowych,
- kontinuum formy.

Tradycyjny sposób rozumienia i klasyfikowania elementów dzieła muzyczne stanowił jedną z głównych kwestii, z jakimi musiała się zmierzyć problematyka sonorystyczna. To z kolei wymagało wyznaczenia i nazwania nowych obszarów muzycznych, w ramach których dany utwór mógłby być postrzegany, oraz zbudowania narzędzi pozwalających dokonać analizy dzieła. Zagadnienia te zostały przez Chomińskiego zebrane i omówione w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, w wyniku czego nastąpiło sformułowanie głównych założeń teorii sonologii muzycznej.

Teoria Chomińskiego była odpowiedzią na brak narzędzi i metod, przy pomocy których można byłoby opisywać utwory powstałe w nurcie awangardowego sonoryzmu, stanowiące kolorystyczny fenomen brzmieniowy. To dzięki sonologii tradycyjne metody analizy czy określenia elementów dzieła muzycznego, będące dotychczas punktem wyjścia do postrzegania wszelkich utworów muzycznych, zostały zastąpione nowym, innowacyjnym spojrzeniem na sztukę muzyczną pozwalającym na przeanalizowanie jej w sposób deskryptywny, choć ujęty w konkretne ramy teoretyczne. W przeciwieństwie do tradycyjnej teorii sonologia nie miała charakteru strukturalnego, lecz otwarty – nie ogniskowała się na analizowaniu poszczególnych elementów muzycznych, dlatego że zakładała, iż podlegają one stale procesowi transformacji, w wyniku czego ich wzajemne oddziaływanie ciągle się zmienia. Stąd też teoria ta określona została mianem „sztuki wewnętrznej interpretacji dzieła”<sup>2</sup>.

Według Chomińskiego teoria sonologii muzycznej zakłada uwzględnienie w analizie utworu jego „realnego brzmienia”, tak więc wyobrażenie dźwiękowe dzieła jest najistotniejszym elementem tego procesu. Wynika to poniekąd z przyjmowanych koncepcji artystycznych i ze współczesnej edycji notacji muzycznej, która często przybiera formę symbolicznych oznaczeń, w związku z czym w większości wypadków nie jest możliwe dogłębne przeanalizowanie utworu muzycznego tylko na podstawie jego zapisu.

Kolejnym elementem ujęcia brzmieniowości w koncepcji Chomińskiego jest wprowadzenie pojęcia „transformacji formalnej elementów muzycznych”. Autor teorii nie definiuje go wprost, choć pojawia się ono w wielu fragmentach pracy,

---

2 M. Gołąb, *Dzieło muzyczne jako obiekt brzmieniowy w teorii sonologii Józefa M. Chomińskiego*, „*Visnik L'vivs'kogo Universitetu. Seriâ Mistectvoznavstvo*” 2009, nr 9, s. 108.

w których Chomiński analizuje dzieła sonorystyczne. Rozumienie tego terminu sprowadza się jednak do stosunkowo prostej rzeczy, jaką jest przeobrażanie się „jednego elementu muzycznego w inny”<sup>3</sup>. Inaczej mówiąc – konkretny element może w procesie przekształcania nabrać innych walorów muzycznych czy wyrazowych. W proces ten wpisuje się także wzajemne oddziaływanie na siebie elementów materiału muzycznego w obszarze jednego utworu.

Oparte na podanych założeniach teorii sonologii muzycznej spojrzenie na brzmieniowość pozwoliło na najwierniejsze opisanie formotwórczej roli kolorystyki w utworze *Bunt*. Oczywiście dla kompozytora powstający utwór czy kolejne pomysły muzyczne nie są przedmiotem wtórnej analizy zastanego materiału, lecz wyrazem artystycznego, osobistego aktu tworzenia. *Bunt* nie został więc – co należy kategorycznie zaznaczyć – skomponowany „pod założenia” teorii sonologii, komponenty utworu nie powstawały z myślą o tym, jak sklasyfikowałby je muzykolog lub teoretyk muzyki. To raczej wiedza o roli kolorystyki i relacji brzmień, o interakcjach między nimi (pogłębiona w badaniu na tym konkretnym materiale) pozwalała podejmować decyzje nieco inaczej, niż w wypadku, gdy dobiera się dźwięki, uznając prymat harmonii, melodii czy innych współczynników dzieła muzycznego. Takie podejście – z uwzględnieniem wpływu wyjściowego materiału muzycznego na pozostałe elementy utworu, a ostatecznie na formę – umożliwiał przedstawienie procesu kompozycji w jego szczególnym – sonologicznym aspekcie. Jakkolwiek sonologia muzyczna łączona jest najczęściej z twórczością kompozytorów polskich początku lat sześćdziesiątych XX wieku i sonorystycznym traktowaniem materiału muzycznego, to stanowić może cenne źródło inspiracji również dla utworów wykorzystujących brzmienia bardziej tradycyjne.

Zastosowane w tytule utworu słowo „bunt” ma dwa znaczenia. Pierwsze z nich pochodzi z języka niemieckiego, w którym „bunt” oznacza „kolorowy”. W drugim znaczeniu – w języku polskim – słowo to rozumiane jest zgodnie z jego słownikową definicją jako – „sprzeciw, protest, opór”. Obydwa znaczenia zostały oddane w utworze dzięki następującym założeniom koncepcyjnym:

- w niemieckim rozumieniu znaczenie słowa „bunt” wyrażone zostało dzięki skomponowaniu zaprezentowanych w każdej z części utworu wielobarwnych tła, których założeniem było uzyskanie brzmienia wyobrażonego przez kompozytora;
- w polskim rozumieniu znaczenie słowa „bunt” zostało oddane przez umieszczenie w każdej części poszczególnych „buncików” w taki sposób, by zaburzały jak najbardziej charakter kolorystyki tła muzycznego części;

---

3 *Ibidem*, s. 106.

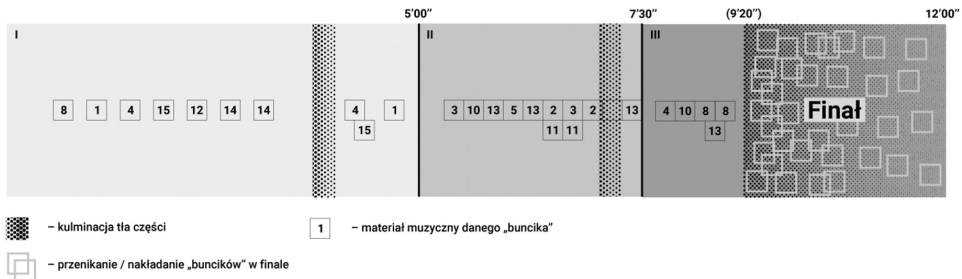
- wreszcie w koncepcji utworu jako całości, jako makroformy, „bunt” przejawia się w przełomie, który następuje po materiale części trzeciej, kiedy energia oporu, potencjał rewolucyjnej napastliwości „buncików” doprowadza do fazy ostatniej, w której nie ma już tła, brzmieniowość wyjściowa zostaje usunięta; ostatecznie to małe „bunciki” zajmują miejsce na pierwszym planie brzmieniowym, same stają się treścią tła i na jego wzór ostatecznie zanikają.

*Bunt* na orkiestrę kameralną to utwór przeznaczony na flet, obój, klarnet in B (wymienne z klarnetem basowym in B), fagot, waltornię in F, trąbkę in B, puzon, tubę, fortepian, harfę, kotły, wibrafon, troje skrzypiec, dwie altówki, wiolonczelę i kontrabas. Przybliżony czas trwania utworu to 12 minut. Kompozycja zbudowana jest z trzech części następujących po sobie *attacca* oraz części finałowej. Język dźwiękowy opiera się na swobodnie traktowanym materiale dwunastodźwiękowym z elementami ćwierćtonowości oraz na brzmieniach szmerowo-szumowych.

Ogólna idea utworu zasadza się na wykorzystaniu i adaptacji zjawiska kontrastu (utożsamianego z buntem). Przebieg każdej części cechuje się w pewnym sensie statycznością, którą przerywają „bunciki”, a więc krótkie, intensywne interwencje instrumentów. Trzyczęściowa budowa z dodatkowym finałem o odrębnej roli zakłada dobór trzech różnych rodzajów materiału muzycznego o zróżnicowanej kolorystyce brzmienia. Pod względem konstrukcyjnym, w zależności od punktu widzenia, pełnią one funkcję bazy, treści głównej – w trzech odsłonach następujących po sobie *attacca* – albo stanowią rodzaj tła (trzech teł) dla przeprowadzanych krótszych brzmieniowych interakcji. Po nich następuje przełom będący kwintesencją i „spełnieniem” koncepcji buntu w makroskali. Poszczególne tła osiągają swoją wewnętrzną kulminację dynamiczno-ekspresyjną. Z każdego z nich został wyselekcjonowany materiał muzyczny (1–5 taktów z poszczególnych sekcji instrumentalnych) użyty w momentach kulminacyjnych danego tła. Z założenia każde tło miało zachować swój względnie stabilny i spokojny (lecz w każdej części inny) charakter aż do osiągnięcia lokalnej kulminacji. Wyselekcjonowanie zróżnicowanego materiału muzycznego z momentów kulminacyjnych każdego tła doprowadziło do utworzenia piętnastu krótkich fragmentów mających szczególnie (zdaniem autora) potencjał do wprowadzenia elementu kontrastu i przełamania charakteru tkanki teł. Fragmenty te przeznaczone na wybrane sekcje/grupy instrumentów, ale poddające się oczywiście reinstrumentacji, stanowią swego rodzaju „opór muzyczny”, który ma zaburzać miejscowo kolorystykę tła każdej części. W kontekście makroformalnej koncepcji *Buntu*, omówionej przy okazji przedstawienia znaczeń tytułu, te momenty można byłoby nazwać „małymi buntami”. Jakkolwiek nazwa ta wydaje się merytorycznie trafna, gdy śledzi się utwór w jego mikroskali, celnie oddaje bowiem istotę

tych wyizolowanych, krótkich brzmień i dodatkowo łatwo wytłumaczyć ją w obcych językach, to jest też niestety wyjątkowo „nieporęczna”, ponieważ przy użyciu jej do opisu utworu z czasem trudno byłoby rozpoznać, które informacje dotyczą dużego „buntu” (całego utworu), a które wybranego „małego buntu”. Dlatego też, jako że w języku polskim miniaturom odpowiadają zdrobnienia, przy kolejnych odwołaniach do tych małych „interwencji” zostały one w niniejszym tekście nazwane „buncikami”.

Przypisanie kolorystyce, a więc *stricte* brzmieniowości samego utworu, formotwórczej roli okazało się założeniem o tyle ciekawym, że całościowe wyobrażenie brzmienia kompozycji (w myśl głównych założeń sonologicznych) nie mogło odbyć się bez uwzględnienia „buncików”. Te zaś nie mogły powstać bez wewnętrznych kulminacji tła w każdej części. Wzajemny wpływ tychże elementów na siebie nie tylko doprowadził do wygenerowania dość spójnego materiału muzycznego utworu, ale umożliwił także panowanie nad formą całości zarówno w mikro-, jak i w makroskali. Przykładowo, po uzyskaniu materiału „buncików” możliwe było odpowiednie ich umiejscowienie w każdej części nie tylko z perspektywy lokalnej, czyli tego, jak miejscowo dany „buncik” wpływa na formę, lecz także z perspektywy globalnej – w skali całego utworu. Spojrzenie na kolorystyczny przebieg każdej części z osobna i wszystkich razem pozwoliło na właściwą ocenę sytuacji w odniesieniu do umiejscowienia każdego elementu zaburzającego w kontekście całego utworu (zob. ilustracja 1).



Ilustracja 1. Wizualizacja przebiegu utworu *Bunt* wraz legendą. Oprac. własne

Na etapie prekompozycji utworu wyobrażenie jego brzmienia znajdowało się jedynie w sferze osobistych domysłów. Ze względu na subiektywność postrzegania brzmieniowości zrodziła się potrzeba przeprowadzenia badania, które **nie miało** służyć dopasowaniu twórczości do preferencji słuchaczy, lecz pogłębieniu świadomości potencjału kontrastu brzmieniowego. Kontrast miał być bowiem środkiem twórczym – czymś między tworzywem a narzędziem w pracy kompozytorskiej, oczywiście pod warunkiem jego skuteczności, czyli przy odpowiednim zastosowaniu budujących go elementów.

Założenia konstrukcyjne utworu *Bunt* pozwoliły na przeprowadzenie eksperymentalnego badania wykorzystującego muzyczną wyobraźnię i subiektywne wrażenia słuchowe ankietowanych. Zastosowana została w nim komputerowa symulacja brzmienia w myśl koncepcji wyjściowej samego utworu polegającej na zaburzaniu przez „bunciki” jednolitej kolorystyki tła każdej części. Głównym założeniem przedsięwzięcia było wyłonienie w badaniu tych „buncików”, które mają w sobie najmniejszy i największy potencjał kontrastujący. Następnie na podstawie uzyskanych wyników można było zwrócić uwagę np. na te elementy utworu, które z większym prawdopodobieństwem nie zrealizowałyby swojego zadania zgodnie z kompozytorskimi założeniami twórcy. Eksperyment odbył się na podstawie wystandaryzowanego badania sumującego wrażenia grupy 47 słuchaczy, osób z wykształceniem muzycznym – studentów Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

Koncepcja wyjściowa utworu zakładała możliwość umiejscowienia każdego z 15 „buncików” w dowolnym miejscu każdej części. Choć miałem już na tym etapie swoją wizję konkretnych „punktów nałożenia” owych „buncików” w finale kompozycji, to jednak nie one były przedmiotem dociekań (a przynajmniej nie w skonkretyzowanej formie), gdyż wtedy badanie przypominałoby raczej recenzowanie wybranych fragmentów. Taki punkt wyjścia pozwolił na skonstruowanie badania w następujący sposób:

- Najpierw grupa ankietowanych miała możliwość zapoznania się z wyizolowanym materiałem każdego z 15 „buncików” po to, by w kolejnych krokach móc z większą świadomością porównywać ich materiał do kolorystyki tła każdej części.
- Aby mieć pewność, że wszyscy respondenci zapoznają się uważnie z każdym z 15 „buncików”, na etapie wstępnym zostali oni poproszeni o całkowicie subiektywne ocenienie każdego „buncika” według następującej skali punktowej (określającej oddziaływanie na słuchacza, bez porównania z pozostałymi próbkami):
  - (+2) – silne pozytywne oddziaływanie,
  - (+1) – pozytywne oddziaływanie,
  - (0) – neutralne oddziaływanie,
  - (-1) – negatywne oddziaływanie,
  - (-2) – silnie negatywne oddziaływanie.
- W kolejnym kroku ankietowani mogli odtwarzać symultanicznie minutową próbkę brzmienia reprezentatywnego dla tła pierwszej części oraz każdy „buncik” z osobna.
- Ankietowani zostali poproszeni o wybranie trzech najbardziej kontrastujących (względem tła) oraz trzech najmniej kontrastujących „buncików” oraz ocenienie siły tego kontrastu.

- Ankietowani mogli ocenić także pozostałe „bunciki” pod względem siły kontrastu, ale nie było to obowiązkowe.
- Wymienione powyżej kroki zostały powtórzone dla tła części drugiej i trzeciej.

Wyodrębnienie na podstawie odpowiedzi grupy badawczej tych „buncików”, które mają w sobie najmniejszy lub największy potencjał kontrastu, miało na celu ewentualne moderowanie tkanki utworu w taki sposób, by była ona zgodna z założeniami kompozytorskimi, np. przez „wyostrzenie” brzmienia niekontrastujących „buncików”. Elementem, który miał ułatwić zadanie osobom biorącym udział w badaniu, a przy tym pozwolić na uzyskanie bardziej sprecyzowanych wyników, była prośba o wskazanie „buncików” o największym potencjale kontrastu. Po ich wskazaniu łatwiej było zawęzić krąg poszukiwań „buncików” o najmniejszym potencjale kontrastu. Dodatkowo wyznaczenie tych najbardziej kontrastujących pozwoliło na dostrzeżenie w wynikach dodatkowego, globalnego punktu odniesienia, jakim okazał się ogólny potencjał kontrastu tła każdej części. To w odniesieniu do niego można było zinterpretować różnice w liczbie punktów przyznanych przez ankietowanych poszczególnym „buncikom” w każdej części z osobna.

Wybór trzech „buncików”, które wykazywały największy kontrast względem kolorystyki tła każdej części, wiązał się z uszeregowaniem ich według następującej skali punktowej:

- (+3) – największy muzyczny kontrast,
- (+2) – duży muzyczny kontrast,
- (+1) – średni muzyczny kontrast.

Z kolei wybór trzech „buncików” najmniej kontrastujących względem kolorystyki tła każdej części wiązał się z uszeregowaniem ich według ujemnej (lustrzanej) skali punktowej:

- (-1) – mały kontrast,
- (-2) – bardzo mały kontrast,
- (-3) – minimalny kontrast lub jego brak.

Wyniki badania pozwoliły na uzyskanie dodatkowych informacji, które dotyczyły:

- numerów „buncików” mających największy potencjał kontrastu względem każdej pojedynczej części;
- indywidualnych odczuć uczestników badania względem samych „buncików” – stanowiły one pewnego rodzaju ciekawostkę, ale dały też obraz kontrolny sytuacji, pozwalający sprawdzić, czy ocena kontrastowości wiąże się z ogólną siłą oddziaływania – pozytywnego lub negatywnego – danego fragmentu, tzn. jak przejawia się w postrzeganiu kontrastu tzw. pułapka efektu wyrazistości znana z ogólnej problematyki oceniania.



Z psychologicznego punktu widzenia ważną rzeczą w opisie wprowadzającym do badania było wskazanie na fakt, że każda odpowiedź podana przez ankietowanych jest odpowiedzią prawidłową, o ile została udzielona zgodnie z faktycznym stanem subiektywnego postrzegania przez nich muzycznych zdarzeń. Tym samym badane osoby miały pełną swobodę działania, a ewentualne poczucie, że wykonują polecenia w niewłaściwy sposób czy też udzielają nieprawidłowych odpowiedzi, mogło zostać wyeliminowane.

Po zsumowaniu wszystkich punktów (dodatnich i ujemnych) przyznanych przez wszystkich uczestników badania każdemu „buncikowi”, zarówno w odniesieniu do każdej części z osobna, jak i względem całego utworu, możliwe stało się wyłonienie „buncików” o niskim potencjale kontrastującym (zob. ilustracja 2).

Numer „buncika”															Suma wszystkich punktów; potencjał kontrastu tła	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		
Ocena niezależnego oddziaływania każdego „buncika” [pozytywny/hegatywny w skali od [-2] do [+2]]																
I etap	22	13	-46	34	38	24	26	-19	-19	14	68	16	15	-47	29	
Ocena potencjału kontrastu każdego „buncika” względem tła danej części (w skali od [-3] do [+3])																
II etap – tło cz. 1	-66	35	64	-39	-6	-25	15	47	14	-27	-43	19	38	69	-11	84
III etap – tło cz. 2	-48	38	53	-43	-25	-28	-16	53	27	-11	-22	-5	28	52	-25	28
IV etap – tło cz. 3	9	53	55	-10	-3	-18	-1	31	-8	-31	4	16	19	44	-38	122
Suma punktów „buncików” ze wszystkich części (z etapów II-IV)																
-105	126	172	-92	-34	-71	-2	131	33	-69	-61	30	85	165	-74		

**LEGENDA**

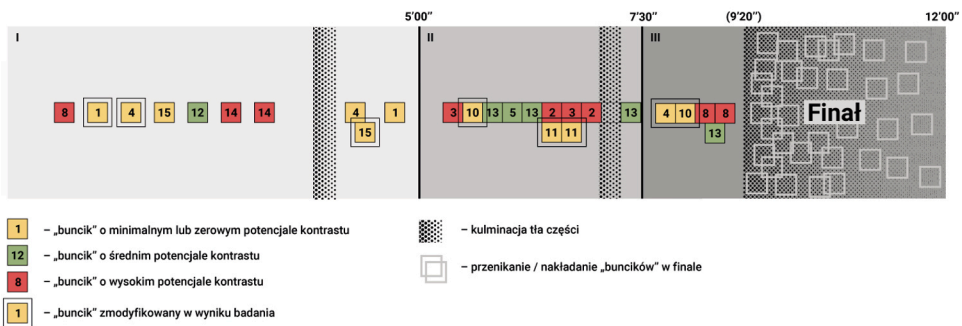
- bardzo duży potencjał kontrastu
- średni potencjał kontrastu
- minimalny lub żaden potencjał kontrastu

Ilustracja 2. Tabela z punktowymi wynikami badania ankietowego. Oprac. własne

Jak już zaznaczono, respondenci zostali poproszeni o wybranie w każdej części utworu w sumie sześciu „buncików” – trzech najbardziej kontrastujących i trzech najmniej kontrastujących. Umożliwiono im jednak ocenę pozostałych „buncików”, które nie zostały wybrane w ramach wspomnianej szóstki. Aż 31 osób zdecydowało się poświęcić więcej czasu na udział w ankiecie po to, by ocenić potencjał kontrastu wszystkich „buncików” w każdej części, dzięki czemu uzyskano dodatkową porcję danych do analizy i bardziej precyzyjne wyniki.

Na ilustracji 2 „bunciki” o najmniejszym potencjale kontrastu, jako najważniejszy wynik całego badania (to przede wszystkim one wskazywały na fragmenty utworu, które powinny według założenia ulec zmianie), zostały zaznaczone kolorem żółtym w wierszu pokazującym sumę punktów „buncików” ze wszystkich

części. Kolorem czerwonym oznaczono „bunciki” o bardzo dużym potencjale kontrastu. Na zielono zaś wypełnione zostały komórki zawierające wartości punktowe „buncików” o średnim potencjale kontrastu. Uzyskano także odpowiedzi na pytanie wprowadzające dotyczące subiektywnej oceny oddziaływania „buncików” – wyniki tego etapu badania w ciekawy sposób korelują z innymi zależnościami w tabeli. Z kolei z sumy punktów wszystkich „buncików” w poszczególnych częściach powstały określone w punktach wartości potencjału kontrastu tła każdej części. Otrzymane wyniki pozwoliły na wyznaczenie przebiegu całego utworu (zob. ilustracja 3).



Ilustracja 3. Przebieg utworu z kolorowym oznaczeniem wyników badania ankietowego. Oprac. własne

Wykorzystanie badań ankietowych stanowi zdecydowanie nowe podejście w pracy kompozytorskiej, nie tylko ze względu na nowe spojrzenie na sam proces komponowania, ale również z uwagi na fakt nawiązania dialogu z odbiorcą dużo wcześniej niż na etapie prawykonania/wykonania/wysłuchania skończonego utworu. Pierwsi słuchacze, „testerzy” materiału, mogą w bezpośredni sposób pomóc kompozytorowi w uzyskaniu konkretnych jakości ekspresyjnych. Kompozytor bowiem – jako twórca, ale i pierwszy odbiorca, którym się staje już na etapie odsłuchiwania utworu w wyobraźni – nie ma do własnej kompozycji dystansu. W wypadku *Buntu* muzyczne kształtowanie utworu dokonało się nie tylko za sprawą samego twórcy, ale także z pewną pomocą słuchaczy i pod wpływem ich sugestii. Oczywiście, za finalny efekt procesu kompozytorskiego odpowiada jednak zawsze twórca.

Dodatkowym walorem przedsięwzięcia było to, że sposób wykorzystania materiału muzycznego w badaniu posłużył ankietowanym za interesujące i nieszablonowe ćwiczenie z zakresu kształcenia słuchu i wyobraźni muzycznej. Badani z jednej strony rozwijali swoje kompetencje słuchowe w nowy sposób, a z drugiej strony dostarczyli kompozytorowi interesujący materiał analityczny.

Wykorzystanie badań nad odbiorem dzieła muzycznego w procesie powstania utworu jawi się jako intrygujący i oryginalny pomysł. Badania takie można kontynuować, nawet na podstawie tego samego utworu – np. przeprowadzając test w tej samej grupie słuchaczy, ale na poprawionym materiale muzycznym, lub przeprowadzając test w nowej grupie. W każdej wersji wyniki stanowiąc będą interesujący materiał analityczny i porównawczy. Ponadto perspektywiczna wydaje się sama koncepcja „testowania” materiału na odbiorcach – twórca może badać i sprawdzać potencjał swoich rozwiązań na słuchaczach jeszcze przed oficjalnym zamknięciem czy oddaniem partytury.

## Bibliografia

- Chomiński Józef Michał, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” 1961, nr 3.
- Gołąb Maciej, *Dzieło muzyczne jako obiekt brzmieniowy w teorii sonologii Józefa M. Chomińskiego*, „Wiśnik L’vivs’kogo Uniwersitetu. Seriâ Mistectvoznavstvo” 2009, nr 9.
- Gołąb Maciej, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2009.
- Przegendza Jan Paweł, *Bunt na orkiestrę kameralną*, komputeropis, Wrocław 2021.

---

## The Sonological Aspect of an Auditory Experiment Conducted as Part of the Composition Process: The Form-Shaping Role of Timbre in the Piece *Bunt*

### Summary

The subject of the article is the author’s composition in the title of which the word ‘bunt’ [rebellion] is used with a double meaning: in German it means ‘colourful’, in Polish – ‘opposition, protest, resistance’. The general idea of the piece is based on the use and adaptation of the concept of contrast (‘rebellion’). The completion of the initial version of the score did not mark the end of work on the piece. Having come up with a certain musical idea, the composer (before finishing the piece) decided to examine its effectiveness on the basis of a standardised survey gathering the impressions of a group of 47 musically educated listeners. For this purpose, he created a computer simulation of representative fragments of three musical backgrounds from three parts of the piece and of fifteen ‘little rebellions’ located in various places in the score. The aim of the study was to check

whether these 'little rebellions' had the desired contrasting potential. The respondents used a contrast scale invented by the author and rated individual 'rebellions'. The survey yielded interesting results, which the author analysed in detail. The last phase of work on the piece involved increasing the contrasting potential of those 'little rebellions' which were statistically most often considered neutral. The rhythmic, dynamic and instrumentation aspects, as well as textural density and other elements were modified as a result. The process of composing the piece was also supported by theoretical reflection: the author was inspired by the theory of musical sonology by Józef Michał Chomiński. Although musical sonology is most often associated with the works of Polish composers of the early 1960s and with the sonoristic treatment of musical material, it can also be a valuable source of inspiration for more traditional works, or those composed within a new creative perspective that takes into account the sonological perception and design of musical material.

**Keywords:** musical sonology, Józef M. Chomiński, composition, artistic research, subjectivity, impression, aural perception, creative process, contrast

Mikołaj Manowski

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

---

## Kompozycje Eugeniusza Rudnika – przemysłany proces czy niczym nieskrępowana improwizacja?

---

Tematem artykułu jest postać Eugeniusza Rudnika oraz jego rozległa i niedoceniana twórczość. Autor z dorobkiem kompozytora po raz pierwszy zetknął się na początku studiów licencjackich. Nieocenionym przewodnikiem po twórczości Rudnika okazał się Bolesław Błaszczyk – przyjaciel kompozytora oraz wieloletni badacz jego twórczości, na co dzień zajmujący się zupełnie innym typem muzyki. Dzięki przychylności Bolesława Błaszczyka oraz Krzysztofa Rudnika (syna kompozytora) autor uzyskał dostęp do unikatowego i cennego źródła wiedzy, jakim były materiały archiwalne. Badania nad twórczością Rudnika zostały oparte na liczących prawie 200 stron notatkach kompozytora, które powstawały w latach 1967–1971.

### Rys biograficzny

Kompozytor<sup>1</sup> urodził się 28 października 1932 roku we wsi Nadkole niedaleko Warszawy<sup>2</sup>. Po uzyskaniu celującego wyniku z matury Rudnik rozpoczął studia

---

1 Rudnik nie miał w zwyczaju nazywać siebie kompozytorem, jednakże w mniemaniu autora wartość artystyczna oraz merytoryczna jego dzieł jest tak duża, że unikanie używania tego określenia wobec jego osoby byłoby niestosowne.

2 Ta i kolejne informacje biograficzne zawarte w rozdziale pochodzą z publikacji B. Błaszczyk *et al.*, *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, Warszawa–Łódź 2020.

na warszawskiej Wojskowej Akademii Technicznej na Wydziale Łączności. Niestety w 1953 roku, po bójce z radzieckim oficerem, student został oddelegowany na roczny pobyt w wojskowej kompanii karnej i trafił do kopalni Dymitrow w Bytomiu. Po powrocie Rudnik zamieszkał w podwarszawskiej Kobyłce, gdzie poznał swoją przyszłą żonę Daniełę. Pomagając rodzinie małżonki, Rudnik często jeździł do Warszawy. Pewnego dnia w roku 1955, poszukując pracy, trafił do siedziby Polskiego Radia. Wywarłszy duże wrażenie na dyrektorze Zdzisławie Kępcie, przyszły kompozytor otrzymał posadę kierownika hydraulików, stolarzy i malarzy. W tym czasie, dzięki staraniom Józefa Patkowskiego (1929–2005), powstawało Studio Eksperymentalne Polskiego Radia (SEPR). Młody muzykolog odpowiedzialny za tworzoną jednostkę spośród wielu pracowników Polskiego Radia wytypował Rudnika i Andrzeja Owczarka na stanowiska techników studia. Po roku pracy w SEPR Rudnika przeniesiono do rozgłośni programów zagranicznych, gdzie jako technik został przydzielony do wydziału konserwacji. W roku 1958 Rudnik przyczynił się do powstania pierwszej polskiej opery radiowej pt. *Opowieść muzyczna niemalże o końcu świata* Jerzego Sokorskiego<sup>3</sup> (1916–2005) do libretta Krystyny Uniechowskiej (1929–2011). Po udanej realizacji tej kompozycji Rudnikowi powierzano coraz to nowsze zadania. Jednym z najbardziej znanych realizowanych przez niego dzieł z tego okresu jest *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego (1925–2014).

Kolejne lata przynosiły Rudnikowi nowe wyzwania i okazje do rozwoju. Osobą, która w znaczącym stopniu wpłynęła na technika SEPR, był Krzysztof Penderecki (1933–2020), który rozpoczął współpracę ze studiem w roku 1961. Autor *Trenu ofiarom Hiroszimy* chciał nagrać w Warszawie *Psalmus 1961*. Młody realizator stał się wspierającym przyjacielem, a także współpracownikiem oferującym nieocenioną pomoc. W 1962 roku Rudnikowi udało się dostać na studia wieczorowe do Wyższej Szkoły Inżynierskiej w Warszawie na Wydział Elektryczny. Studia te rozpoczął 3 września, a dzięki dostosowanym przez Patkowskiego grafikom godzin pracy nie musiał rezygnować z pracy w radiu. Rok później Penderecki ponownie odwiedził studio, tym razem z zamiarem realizacji *Brygady śmierci*, przeszywanącego słuchowiska<sup>4</sup>, którego warstwę tekstową tworzą wybrane fragmenty dzieła Leona Weliczera (1925–2009) o tym samym tytule<sup>5</sup> w opracowaniu Jerzego Smotera. W tym samym roku Rudnikowi udało się stworzyć jedno z pierwszych dzieł – były to *Mikroinwencje*. Niestety kompozycja ta zaginęła,

3 Kompozytor i pianista Jerzy Sokorski to brat Włodzimierza Sokorskiego, przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, dzięki którego politycznym wpływom SEPR zaopatrzoneo w nowy, zachodni sprzęt. *Vide* B. Błaszczuk *et al.*, *op. cit.*, s. 23.

4 Początkowo miało być operą radiową. *Vide* Krzysztof Penderecki. *Brygadada śmierci oraz Kadisz*, [online:] [https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/41085/brygada\\_smierci\\_folder.pdf](https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/41085/brygada_smierci_folder.pdf) [9.04.2024].

5 L. Weliczker, *Brygada śmierci (Sonderkommando 1005)*. *Pamiętnik*, Lublin 1946.

a z tego okresu zachowały się inne eksperymentalne prace – ośmiominutowy kolaż *Lekcja I* (1959) oraz korespondująca z nim, około piętnastominutowa *Lekcja II* (1965).

Pierwszym znaczącym osiągnięciem Rudnika była wygrana w konkursie kompozytorskim w Dartmouth College w USA w roku 1967. Najwyższą lokatę uzyskała wówczas kompozycja *Dixi* (1967). W komisji konkursowej zasiadały takie znane osoby, jak Milton Babbitt (1916–2011), George B. Wilson (1927–2021) oraz Vladimir Ussachevsky (1911–1990). W kolejnych miesiącach studio odwiedził norweski kompozytor Arne Nordheim (1931–2010), który na stałe zaczął współpracować z Rudnikiem. Pierwszym owocem ich kooperacji był utwór *Solitaire* (1968), skomponowany na otwarcie Henie Onstad Kunstsenter – ośrodka sztuki współczesnej w Høvikodden nieopodal Oslo. Wiele szczegółów dotyczących współpracy polsko-norweskiej Rudnik zapisał w swoich notatkach<sup>6</sup>. Utwór Norwega zrealizowany był w projekcji czterokanałowej, nie jest więc przypadkiem, że w kolejnej kompozycji Rudnika – *Vox humana* (1968) – została również zastosowana ta technika. Dzieło powstało podczas ponownego wyjazdu warszawskiego technika do Kolonii<sup>7</sup> i jest to pierwszy polski utwór zrealizowany w technice czterokanałowej.

W 1971 roku, przed nadchodzącymi igrzyskami olimpijskimi w Monachium Krzysztof Penderecki dostał zamówienie na kompozycję otwierającą owo wydarzenie. Był to utwór elektroakustyczny, a przy realizacji tego przedsięwzięcia Pendereckiemu pomógł Eugeniusz Rudnik. Praca nad pierwotnym dziełem trwała około pół roku. Początkowa wersja utworu zawierała fragmenty improwizacji fletowej Barbary Świątek (ur. 1937) i miała nosić tytuł *Aulodia*. Pomysł ten nie został jednak wykorzystany. Finalna kompozycja zawiera transformacje głosu Bernarda Ładysza (1922–2020) i fragmenty, w których chór recytuje grecki tekst ody Pindara o „świętym pokoju”<sup>8</sup>. Penderecki nadał jej tytuł *Ekecheiria* (z gr. „pokój”). Podczas prezentacji utworu na olimpiadzie Penderecki przebywał na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu, dlatego też kwestiami wykonawczymi dzieła zajął się Rudnik.

W lipcu 1973 roku uhonorowano *Mobile* Rudnika pierwszą nagrodą na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges. Od tego czasu warszawski kompozytor rozpoczął długoletnią współpracę z ośrodkiem muzycznym w Bourges, której owoce pojawiały się co parę lat, a pierwszym z nich była kompozycja pt. *Martwa natura z ptakiem* z 1973 roku. W dziele tym Rudnik wykorzystał nagrany w rodzinnym Nadkolu śpiew słowika, który w kolejnych

6 Krótkie omówienie notatek i zapisków Rudnika znajduje się w dalszej części artykułu.

7 Rudnik trzykrotnie odwiedził Kolonię. Po raz pierwszy jesienią w roku 1966, a następnie w latach 1967–1968.

8 Pindar, *Ody zwycięskie – olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987, s. 55.

latach wprowadzał wielokrotnie w swoich utworach. Wśród laurów otrzymanych w tym okresie przez kompozytora należy wyróżnić uhonorowanie francuskim stypendium Association pour la Collaboration des Interprètes et des Compositeurs kompozycji pt. *Nokturn*, a także wykonanie *My* oraz *Divertimenta* podczas koncertu „Tuba mirum – neues Polen” w Wiedniu. Wielką nobilitacją dla Rudnika była także rola wykładowcy realizacji elektronicznej w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie (w latach 1974–1975).

Kiedy zimą 1981 roku wprowadzono stan wojenny, wojsko przejęło kontrolę również nad Studiem Eksperymentalnym – formalnie od tego momentu studio zawiesiło działalność. By uczcić pamięć grudniowych wydarzeń, Rudnik skomponował *Elegię*, jednakże drugi człon tytułu, czyli *ofiarom stanu wojennego*, kompozytor ujawnił dopiero po roku 1989. Jest to dowód tego, jak bardzo twórczość Rudnika była skorelowana z otaczającym go światem: emocje związane z wydarzeniami, które go dotykały, przelewał na muzykę. SEPR wznowił działalność dopiero w roku 1983, a dwa lata później w studiu zaszły zmiany organizacyjne, które znacząco wpłynęły na działanie placówki. W kolejnych latach powstawały jedne z najbardziej docenianych kompozycji Rudnika. Były to np. *Guillotine DG* (1989), która powstała z okazji 200 rocznicy wybuchu rewolucji francuskiej, *Via crucis – epitafium poświęcone pamięci polskich oficerów zamordowanych w kwietniu i maju 1940 roku przez NKWD i pogrzebanych we wsi Katyń koło Smoleńska* (1990) czy *Ptacy i ludzie* (1992). W tym okresie Rudnik otrzymał również zaproszenia na Festiwal Mediów w Łodzi i Festiwal Filmów Fabularnych w Gdyni, a 4 września 1993 roku w kazimierskiej synagodze odbył się pierwszy monograficzny koncert kompozytora.

Po roku 1995 powstają kolejne obszerne kompozycje, z których większość możemy zaliczyć do nurtu tzw. *ars acustica*. Są to: *Dziewuszka wasze dokumenty* (1995), *Sekunda wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych* na taśmie (1995) oraz *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna* (1999). Kompozycje te wykorzystują różnorodny materiał dźwiękowy, od elektronicznie wygenerowanych dźwięków, po sampledowane pieśni marszowe lub inne plądroniczne obiekty.

Początek lat dwutysięcznych był dla SEPR okresem wygaszania działalności. Zmiany organizacyjne i wyraźny spadek zainteresowania jednostką spowodowały, że Polskie Radio zdecydowało się zamknąć placówkę. Owocem tych wydarzeń stał się utwór *Agonia pastoralna* (2004). Jednakże dla Rudnika nie oznaczało to końca kariery, wciąż uczestniczył w wielu festiwalach, a także ciągle komponował. Późniejsze utwory Rudnika są często jego osobistą odpowiedzią na rozgrywające się wokół niego wydarzenia, a niektóre z nich to owoc współpracy z innymi twórcami. Ostatnią obszerną kompozycją Rudnika jest *ERdada 80/50/39'40*, która powstała w 2012 roku z okazji 80 rocznicy urodzin i 50 rocznicy pracy



twórczej SEPR-owskiego realizatora. Kompozycja została wydana na płycie *ERdada na taśmę*<sup>9</sup> i był to swego rodzaju fonograficzny debiut Rudnika. Płyta zawierała również kompozycje *Dzięcielina pała* (2010), *Memini tui* (2012) oraz wspólne dzieło Rudnika i Bolesława Błaszczyka *Elektrowyzwoliny* (2013). Pomimo sędziwego wieku Rudnik wielokrotnie brał udział w różnorodnych wydarzeniach kulturalnych, a dzięki pracy Błaszczyka miał okazję się wypowiedzieć w jego filmach oraz wywiadach. W 2015 roku wydano zbiór *Miniatur* kompozytora w obszernym albumie nazywanym potocznie „kostką Rudnika”<sup>10</sup>. Na początku października 2016 roku Rudnik zasłabł i przewrócił się na ulicy. Następnie trafił do szpitala, gdzie po kilku dniach zmarł.

## Utwory elektroniczne i konkretne

Dopiero po kilku latach pracy w studiu muzyki eksperymentalnej Eugeniusz Rudnik skomponował swój pierwszy utwór elektroniczny. Owa twórcza pasja przerodziła się w zajęcie przynoszące sukcesy. Liczba skomponowanych przez Rudnika dzieł jest ogromna, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę to, że wiele z nich zaginęło bądź nie zostało dotąd zarchiwizowanych. Wśród tych kompozycji możemy znaleźć zarówno dłuższe dzieła, trwające często ponad godzinę, jak i krótsze, trwające nawet kilkanaście sekund. Proces twórczy Rudnika był niezwykle przemyślany, odnosi się takie wrażenie nie tylko podczas odsłuchu niektórych jego prac, lecz również czytając notatki kompozytora dotyczące jego działalności artystycznej.

Kategoryzacja poszczególnych dzieł nie jest łatwa, ponieważ Rudnik miał swój własny styl i rzadko podążał za trendami<sup>11</sup>. Jednym z typów tworzonej przez niego muzyki jest tradycyjnie rozumiana muzyka elektroniczna, w której tworzące dzieła dźwięki były generowane przez dostępne kompozytorowi instrumenty i urządzenia elektroniczne – dawniej zwana ona była również muzyką elektronową i stanowiła wówczas opozycję wobec muzyki konkretnej<sup>12</sup>, czyli najstarszego znanego w muzyce kierunku wykorzystującego urządzenia elektroakustyczne. Ojcami muzyki konkretnej są Pierre Schaeffer (1910–1995) i Pierre Henry (1927–2017). Termin ten został wprowadzony w roku 1950 i odnosi się do

9 E. Rudnik, *ERdada na taśmę*, album CD, Requiem Records, Warszawa 2014.

10 E. Rudnik, *Miniatury*, album CD, Requiem Records, Warszawa 2015.

11 W dalszym ciągu niniejszego artykułu autor opiera się na klasyfikacji dzieł E. Rudnika zaproponowanej przez B. Błaszczyka. Cf. B. Błaszczyk, komentarz do płyty, [w:] *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, album CD, Polskie Radio, Warszawa 2009, *passim*.

12 W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, wyd. 2 zm., Kraków 2002, s. 14.

dźwięków konkretnych<sup>13</sup>, czyli mających pochodzenie pozamuzyczne. Źródłem wykorzystanych w kompozycjach Rudnika dźwięków konkretnych są różne przedmioty – np. nagrane za pomocą mikrofonów kontaktowych uderzenia kamieni w *Kamiennym epitafium*. W bogatej twórczości Rudnika odnajdujemy również muzykę wykonywaną na żywo z towarzyszeniem taśmy – do tej grupy kompozycji możemy zaliczyć dwa utwory. Są to dzieła, które jako jedyne łączą ze sobą muzykę elektroniczną i instrumenty akustyczne na żywo. *Omaggio all'anonimo* (1980) powstało we współpracy z Ryszardem Szeremetą (ur. 1952). W kompozycji tej za instrument akustyczny posłużył kwartet wokalny. W *Etudzie monotematycznej* na taśmę (1974), skomponowanej podczas pobytu w Palais Jacques Coeur w Bourges, warstwie elektronicznej towarzyszy muzyczna improwizacja.

### Muzyka z pogranicza gatunków: plądrofonia, *ars acustica*

Inne dzieła kompozytora trudno wpasować w jakiegokolwiek normy czy schematy, można jedynie wskazać pewne nurty, do których się odwołują. Przykładowo *Divertimento* z roku 1971 określane jest jako utwór należący do poezji lingwistycznej. Tego rodzaju dzieła Rudnika nawiązują bezpośrednio do nurtu zapoczątkowanego w polskiej poezji lat sześćdziesiątych (m.in. w wierszach Mirona Białoszewskiego (1922–1983)) – nazywanego poezją konkretną ze względu na rozległe wykorzystanie wszelakich brzmieniowych i ekspresyjnych funkcji języka<sup>14</sup>. Dwie inne kompozycje, które możemy włączyć do nurtu poetyki lingwistycznej, to dzieła powstałe we współpracy z ośrodkiem muzycznym w Bourges.

Typem twórczości w znaczący sposób wyróżniającym się w całym dorobku Rudnika jest *ars acustica*. Obejmuje ona obszerniejsze kompozycje zawierające w sobie elementy słuchowiska radiowego i muzyki programowej<sup>15</sup>.

Kolejne dwa rodzaje twórczości mogą się wydawać nieco zbliżone, lecz rozdzielenie ich ma na celu ukazanie odmienności poszczególnych kompozycji. Nie znaczy to jednak, że omawiane utwory zaszeregowane są sztywno do przytoczonych nurtów. Ich przynależność jest czasami na tyle płynna, że w niektórych wypadkach można przypisać dzieła do obu rodzajów. Przedstawiając główne różnice między nimi, rozpocząć należy od plądrofonii – typu muzyki, który opisał John Oswald (ur. 1953) w eseju z 1985 roku pt. *Plunderphonics, or Audio*

13 *Ibidem*.

14 B. Błaszczyk, *op. cit.*

15 B. Błaszczyk *et al.*, *op. cit.*, s. 267.

*Piracy as a Compositional Prerogative* [Plądofonia, czyli piractwo dźwiękowe jako kompozytorski przywilej]<sup>16</sup>. Plądofonia jest uważana za formę kolażu dźwiękowego i polega na wykorzystywaniu nagrań dźwiękowych (samplerowania) w komponowaniu utworów. Rudnik znany jest ze stosowania fragmentów starych nagrań czy elementów, które można by nazwać „ścinkami wprost z kosza”. Czym różni się w takim razie plądofonia od kolażu? Kolaż jest pojęciem szerszym, ponieważ oprócz fragmentów „wycinanych” zawiera również dźwięki generowane elektronicznie. W zakresie plądofonii Rudnika możemy postrzegać jako pioniera, ponieważ jeden z jego pierwszych plądofonicznych utworów – *Lekcja I* – powstał ponad 20 lat przed manifestem Oswalda. Rudnik twierdził, że w jego utworach „sekwencje budowane są z nagrań cytowanych często *in crudo*”<sup>17</sup>, co w sposób jednoznaczny określa przynależność tej twórczości do opisywanego nurtu.

W sztukach wizualnych kolaż również wykorzystuje różnego typu „odpady”, lecz nie neguje także tworzenia oryginalnych fragmentów. Kolaż w dziełach Rudnika można porównać do mozaiki, gdyż dopiero zanurzenie się w dziele, uchwycenie większych całości percepcyjnych, daje prawdziwy obraz idei kompozytora. Autor mówił o takim powiązaniu, że: „odległym pierwowzorem tego typu narracji jest zasada mozaikowego charakteru percepcji świata przez człowieka”<sup>18</sup>.

Twórczość Rudnika obejmuje ogromną liczbę dzieł, często zapisanych na zbiorowych taśmach lub zapomnianych w archiwach. Wiele z kompozycji mistrza nie ujrzało światła dziennego, czy to przez zapomnienie, czy też ze względu na ich fizyczny brak. Nagrania niektórych utworów zaginęły, lecz w literaturze opisującej twórczość Rudnika możemy znaleźć wiele wzmianek na ich temat. Niektóre z kompozycji powstałych po roku 2000 są dziełem kilku twórców współpracujących z Rudnikiem, dlatego też określenie ich autorstwa nie należy do prostych zadań.

Kategoryzując twórczość Rudnika, nie możemy zapomnieć o miniaturach, które kompozytor tworzył przez całe swoje życie. Reprezentują one odmienne style i nurty, a ich pokaźna liczba oraz lapidarność powodują, że ich skategoryzowanie jest rzeczą nader trudną. Istotnym osiągnięciem ostatniego czasu było wydanie części miniatur kompozytora na czterech płytach CD<sup>19</sup>. Dzięki temu wiele nagrań zostało zdigitalizowanych, co uratowało je przed ewentualnym zaginięciem czy zniszczeniem.

Pomimo że powyższy spis przedstawia bardzo zróżnicowaną i bogatą twórczość, to nie uwzględnia on muzyki tworzonej przez Rudnika do filmu, teatru,

16 J. Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, Toronto 1985, [online:] <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [17.04.2024].

17 Dokumentacja kompozycji *My*, archiwum Eugeniusza Rudnika.

18 *Ibidem*.

19 *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia...*

a przede wszystkim do radia. Pominięcie tego typu twórczości nie oznacza jej marginalizacji, ponieważ stanowi ona nieodłączną część dorobku kompozytora. Jednakże w niniejszym artykule skupiono się na dziełach autonomicznych Rudnika, aby przedstawić, jak ciekawy, a zarazem nieodkryty jest jego muzyczny świat.

## Z notatek Eugeniusza Rudnika

Z racji swego twórczego charakteru, a także ze względu na ulotność niektórych myśli, Rudnik przez całe życie czynił notatki. Notował skrzątnie podczas spotkań ze swoim szefem Józefem Patkowskim, notował myśli dotyczące form, stylów i gatunków, spisywał też różnorakie pomysły, których w danej chwili nie był w stanie zrealizować. W archiwum kompozytora możemy znaleźć różne rodzaje notatek nie do końca ze sobą skorelowanych czy powiązanych. Często przybierają one formę luźnych zapisków, niepołączonych zdań, są jednak wśród nich również starannie zapisane strony o charakterze pamiętnika. Spora część notatek, bo około 103 strony, tworzy archiwum pt. *Jak powstałiśmy my* dotyczące „zaplecza” ideowego i warsztatowego utworu *My*. Zawiera ono eksplikację dzieła, a także plan czasowy całej kompozycji. Pozostała część notatek została sporządzona przez kompozytora podczas pobytu w Norwegii. Notatki te charakteryzują się zróżnicowaną tematyką, począwszy od zagadnień estetycznych, po kwestie *stricte* techniczne, takie jak projekcja kwadrofoniczna czy umieszczanie danych w modulatorze kołowym.

Norweskie notatki możemy podzielić na dwa główne okresy: wyjazd czerwcowy oraz sierpniowy – oba w 1968 roku. Powodem owych podróży była współpraca z Arnem Nordheimem<sup>20</sup>: za pierwszym razem związana z rzeźbą *Ode til lyset* (z nor. „oda do światła”), za drugim – z utworem *Solitaire* (1968). Wiele stron notatek Rudnik przeznaczył na sprawy dotyczące pracy w studiu, a także problemów, na które natrafiał podczas swoich wyjazdów. Ciekawym tematem opisywanym wielokrotnie w jego notatkach są zebrania pracowników SEPR. W zapiskach tych możemy odnaleźć wiele wartościowych treści dotyczących planów, współpracy czy też autorskich projektów. W sumie notatki z zebrań zajmują około 14 stron i dotyczą lat 1968–1971. Materiały archiwalne kompozytora są jednym z kluczowych elementów zaprzeczających pierwiastkowi improwizacji w jego twórczości.

<sup>20</sup> Arne Nordheim (1931–2010), norweski kompozytor wielokrotnie współpracujący z SEPR. *Vide Arne Nordheim*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, [online:] <https://greatcomposers.nifc.pl/pl/nordheim/composer> [1.03.2024].

## O kompozycji *My* (1971)

Jedną z wyrazistych kompozycji stopniowo prezentujących przemyślany proces twórczy Rudnika jest utwór *My*. Dzieło to miało premierę w roku 1971 na antenie Polskiego Radia, a następnie było wielokrotnie wykonywane w wielu miejscach w Europie<sup>21</sup>, zostało także nominowane do Międzynarodowego Konkursu Sztuki Radiowej i Telewizyjnej „Prix Italia” we Florencji. Z powodu dużego zainteresowania tym utworem na arenie międzynarodowej Rudnik przygotował cztery wersje językowe: polską, niemiecką, angielską i francuską<sup>22</sup>, dzięki czemu jego uniwersalne przesłanie mogło być zrozumiane przez wielu odbiorców na świecie. Popularność, jaką zyskała kompozycja *My*, przełożyła się na reakcje krytyki. W jednej z audycji radiowych<sup>23</sup> utrwalony został szereg opinii na temat tego utworu. Wśród rozmówców znaleźli się Krystyna Laskowicz<sup>24</sup> (1938–2013), Magdalena Radziejowska<sup>25</sup> (ur. 1946), Aleksander Jackiewicz<sup>26</sup> (1915–1988), Aleksander Małachowski<sup>27</sup> (1924–2004) oraz Józef Mayen<sup>28</sup> (1896–1978). Wymienione osoby sugerują, że interpretacja złożonej hybrydy gatunkowej, jaką jest *My*, to wielotorowy i otwarty proces.

Stworzenie hybrydowej kompozycji, która wywodziłaby się z pogranicza sztuk, od zawsze było dla Rudnika pociągające. Można wywnioskować to m.in. z notatek twórcy, jego wypowiedzi czy analizy innych kompozycji. Szczególnie interesowało go połączenie muzyki z elementami montażu filmowego, literaturą czy sztukami wizualnymi. O tymże połączeniu przeczytać można w notatkach kompozytora, informacje takie znajdujemy również w wypowiedziach badaczy i publicystów Michała Mendyka<sup>29</sup> (ur. 1981) oraz Bolesława Błaszczyka<sup>30</sup> (ur. 1969). Służące temu

21 Kompozycję wykonano w 1972 roku na V Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, w 1975 roku na koncercie „Tuba mirum – neues Polen” w Wiedniu, w późniejszym czasie na koncertach monograficznych Rudnika w Krakowie, a także w paru innych miejscach niesprecyzowanych dokładnie w archiwum kompozytora.

22 Wersje te powstały w roku 1979. *Vide* B. Błaszczyk *et al.*, *op. cit.*, s. 338.

23 *Różne osoby mówią o twórczości Rudnika i utworze My*, nagranie archiwalne PR znalezione w archiwum kompozytora.

24 Krystyna Laskowicz – działaczka na rzecz radiofonii, wieloletnia dyrektorka Radia S Poznań – pierwszej radiowej stacji komercyjnej w Poznaniu, obecnie nadającej jako Radio Eska.

25 Magdalena Radziejowska jest jedną z pierwszych osób zajmujących się monografią studia eksperymentalnego.

26 Aleksander Jackiewicz – teoretyk i krytyk filmowy, eseista oraz powieściopisarz.

27 Aleksander Małachowski – polityk, dziennikarz i krytyk zajmujący się reportażem literackim.

28 Józef Mayen – aktor, reżyser, krytyk, znawca teorii radiofonii oraz słuchowisk radiowych.

29 *Vide* B. Błaszczyk *et al.*, *op. cit.*, s. 266.

30 *Ibidem*, s. 75.

celowi zabiegi usłyszeć można w *Prostokącie dynamicznym* (1971), *Śniadaniu na trawie w grocie Lascaux* (2002) czy w *Divertimento* (1971).

Wspomniana idea przyświecała Rudnikowi również podczas tworzenia *My*, kiedy to zafascynowany filmowymi rozwiązaniami montażowymi próbował zastosować je w utworze. Montaż linearny, równoległy, polifoniczny, skojarzeniowy, montaż atrakcji oraz analogii stanowią podstawę zestawień kolejnych etapów formy dzieła, w którym to muzyka ma funkcjonować poza konwencją.

Dzięki notatkom Rudnika dowiadujemy się więcej na temat szczegółów związanych z procesem komponowania tego utworu. Na 80 stronach znajdują się zapiski dotyczące faz jego powstawania, zagadnień warsztatowych (technicznych) oraz refleksji estetycznych. Wśród nich możemy znaleźć listę sprawdzanych i użytych przez Rudnika sampli, opis kolejnych etapów rozwoju formy, rozważania na temat istoty kompozycji, libretto całego dzieła oraz obszerny komentarz do utworu nazwany przez Rudnika eksplikacją<sup>31</sup>.

Kompozycja *My* jest dziełem uniwersalnym łączącym środki wyrazu z pogranicza filmu i muzyki. Stanowi niejako studium montażu dźwiękowego. Dramaturgia utworu oscyluje między uwydatnianiem kontrastów sytuacji życia codziennego a relacjami jednostki w stosunku do masy. Całość nie jest zestawiona wyłącznie na zasadzie kolażu, lecz ma przemyślaną formę muzyczną. Pomimo

31 „Człowiek często nie zauważa rzeczy, które nie są w jakiś sposób zdeformowane. Banalność jest niedostrzegalna, jednak istnieje wokół nas w postaci zdarzeń, sytuacji, rzeczy, form, kształtów, zjawisk, przedmiotów, idei, reakcji, emocji, pasji czy zachowań ludzkich. Nawet najbardziej bogate i barwne życie jest po brzegi wypełnione banałem codzienności. Z drugiej strony te najprostsze, banalne działania ludzkie zawierają dużą domieszkę tajemniczości, niesamowitości, magii czy bezsensu. Oczywiście dostrzeganie ich zależy od woli i intencji obserwatora. Próbowałem słuchać uważnie. Moim tworzywem jest dźwięk. Ze szczególnym upodobaniem operuję głosem ludzkim jako materiałem wyjściowym kompozycji. Głos, podobnie jak gest, zawiera wyjątkowo dużą dozę nieuchwytności znaczeniowej i właśnie tajemnicy. Jednocześnie najbardziej subtelny i precyzyjny kontakt człowieka ze światem dokonuje się za pomocą mowy czy ogólniej głosu. Słowo jest bowiem ostatnim z kluczowych elementów otaczających nas rzeczywistości i jest najciekawsze ze wszystkich dźwięków, podobnie jak »ze wszystkich powierzchni świata najciekawsza jest powierzchnia twarzy ludzkiej«. Jako szczególnie interesujące znajdują te sytuacje, wyrażone głosem człowieka, w których demonstruje się określoną (często wymuszona lub bierna) relacja: jednostka–zbiorowość (grupa, tłum, masa). Nie akceptuję anarchii. Pytam. Skąd respekt dla animatora działań zbiorowych, skąd wypływa konieczność jego kreacji? Dlaczego tworzymy zastępowego, komendanta, wodza, Führera, autora czerwonej książeczki czy bóstwo? Dlaczego może ulec psychozie 50, 150, czy nawet 700 milionów ludzi? Czy jest to tylko niepodlegająca dyskusji konieczność organizacji społeczności ludzkiej, czy może działanie w kierowanej grupie daje jednostce, często jakże złudne, poczucie zwiększonego bezpieczeństwa? Ale przecież najpewniej umiera się w najlepiej zorganizowanej grupie, jaką jest wojsko. Dlaczego?” E. Rudnik, fragment eksplikacji dzieła *My* pochodzący z archiwum kompozytora.

powagi przesłania dzieła Rudnik wielokrotnie pozwala sobie na pewną dozę lekkości i humoru, czyniąc *My* unikatową pozycją w swoim dorobku.

## Zakończenie

Niniejszy artykuł jedynie w niewielkim stopniu dotyka rozległej twórczości kompozytora, a zaprezentowane refleksje stanowią tylko zaczyn dla przyszłych dokonania w omawianym obszarze. Tym samym autor wyraża nadzieję, że efekty przedstawionej tu pracy staną się przyczynkiem do dalszych badań ważnego dla historii polskiej muzyki elektronicznej i twórczości radiowej dorobku Eugeniusza Rudnika.

Postać Rudnika jest niewątpliwie istotna dla muzyki polskiej, lecz ma również znaczenie dla całej muzyki elektronicznej w ujęciu globalnym – technikami stosowanymi w swoich dziełach kompozytor wyprzedził dopiero co wschodzące nurty w muzyce Zachodu. Jednakże ze względu ówczesne bariery twórczość ta, pomimo sukcesów, nie zapisała się trwale w światowym kanonie muzyki elektronicznej. Autor wyraża nadzieję, że wkrótce, dzięki tej oraz podobnym pracom, kompozytor zyska należytą mu popularność. Może nawet – podobnie jak Karlheinz Stockhausen (1928–2007) wśród twórców techno – zostanie okrzyknięty guru współczesnych twórców z pogranicza samplingu, kolażu oraz plądrofonii.

## Bibliografia

- Arne Nordheim, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, [online:] <https://greatcomposers.nifc.pl/pl/nordheim/composer> [1.03.2024].
- Błaszczak Bolesław et al., *Ptacy i ludzie. Ballada dokumentalna o Eugeniuszu Rudniku*, Warszawa–Łódź 2020.
- Cutler Chris, *Plądrofonia*, tłum. I. Socha, „Glissando” 2005, nr 5.
- Czarny pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, red. M. Libera, M. Mendyk, Warszawa–Łódź 2018.
- Erhardt Ludwik, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Kraków 1975.
- Eugeniusz Rudnik. *Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, album CD, Polskie Radio, Warszawa 2009.
- Gwizdalanka Danuta, *100 lat z dziejów polskiej muzyki*, Kraków 2018.
- Kotoński Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, wyd. 2 zm., Kraków 2002.
- Krzysztof Penderecki. *Brygada śmierci oraz Kadisz*, [online:] [https://biblioteka.teatrnn.pl/Contet/41085/brygada\\_smierci\\_folder.pdf](https://biblioteka.teatrnn.pl/Contet/41085/brygada_smierci_folder.pdf) [9.04.2024].

*Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.

Oswald John, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, Toronto 1985, [online:] <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [17.04.2024].

Pindar, *Ody zwycięskie – olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987.

Rudnik Eugeniusz, *ERdada na taśmę*, album CD, Requiem Records, Warszawa 2014.

Rudnik Eugeniusz, *Miniatury*, album CD, Requiem Records, Warszawa 2015.

Weliczker Leon, *Brygada śmierci (Sonderkommando 1005). Pamiętnik*, Lublin 1946.

---

## Eugeniusz Rudnik's Compositions:

### A Well-Thought-Out Process or Unrestrained Improvisation?

#### Summary

The article presents the creative profile of Eugeniusz Rudnik – a composer, sound director and engineer of the Polish Radio Experimental Studio. The composer's archival materials have been described and divided into categories proposed by the author. These materials contain reflections and technical explanations regarding selected compositions, thus presenting the creative process of the Warsaw-based sound engineer. Rudnik's works have been arranged according to the classification suggested by Bolesław Błaszczyk. The composition *My [We]* has been subjected to a deeper analysis based on the composer's unpublished notes.

**Keywords:** Eugeniusz Rudnik, electronic music, Polish Radio Experimental Studio, Arne Nordheim, sampling, plunderphonics, Józef Patkowski, *ars acustica*



**Aleksandra Kozicka**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Wykorzystanie obiektofonów w utworze *Suita Warszawska II. Warsaw Music* Wojciecha Błażejczyka<sup>1</sup>

---

Sztuka – stanowiąc nieodłączny element ludzkiego istnienia – była ważna zarówno w czasach prehistorycznych, jak i w okresie antycznym, kiedy to utożsamiano ją z rzemiosłem, zaliczając do niej np. malarstwo, rzeźbę, garncarstwo czy krawiectwo. Od zarania dziejów człowiek chciał tworzyć i otaczać się tym, co piękne. Sztuka spełniała zatem wiele funkcji i łączyła w sobie kilka przymiotów: jej wytwory były praktyczne i przydatne, a zarazem piękne i estetyczne.

Niejednokrotnie okazuje się, że ogromny wpływ na twórczość artystyczną mają sytuacja społeczno-polityczna i panujące na świecie nastroje. To różne wydarzenia z życia społecznego, a także z osobistego życia artystów, ich wyobrażenia oraz odwaga dają motywację do odkrywania nowych rzeczy. Dzięki temu następuje rozwój ludzkości. Znamienne są więc przemiany rozumienia pojęcia sztuki w historii XX i XXI wieku. Kiedy nastąpił wzrost świadomości poważnego problemu, jakim jest duże zaśmieszenie świata przez otaczające nas odpady,

---

1 Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki. *Vide* A. Kozicka, *Instrumentarium w muzyce współczesnej – wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku na przykładzie utworów Trash Music i Suita Warszawska II. Warsaw Music Wojciecha Błażejczyka*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Katarzyny Bartos, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2023.

artyści postanowili wykorzystać je w swojej twórczości. W XX wieku zaczęto wydobywać z różnych rzeczy to, co brzydkie, odrzucone, codzienne. Śmieci w sztukach wizualnych używano w różnorodny sposób. Jednym z nurtów, w których się pojawiają, jest *junk art*, czyli tzw. sztuka ze śmieci. Pojęcie to zostało wprowadzone przez Lawrence'a Allowaya jako określenie dzieł wykorzystujących przedmioty znalezione na wysypiskach śmieci<sup>2</sup>. Innym przykładem mogą być *ready-made*, czyli produkowane masowo przedmioty, po nieznaczących zmianach prezentowane jako dzieła sztuki. Warto wspomnieć także o dadaizmie i surrealizmie, w których wykorzystywano obiekty znalezione i wybierane ze względu na unikalne walory estetyczne<sup>3</sup>. Innym nurtem jest *arte povera*, tzw. sztuka biedna, w której również używano przedmiotów oraz materiałów odnalezionych na wysypiskach śmieci<sup>4</sup>. Do omawianej grupy zaliczają się także postmodernizm i dekonstrukcjonizm. W ich ramach przedmioty niszczone, by uczynić z nich śmieci, i dopiero wtedy tworzone dzieła sztuki. Ostatnimi przykładami są recykling i upcykling, w których przygotowuje się instalacje z surowców wtórnych, jak również z przedmiotów znalezionych na wysypiskach śmieci. Warto też zauważyć, że wiele współczesnych dzieł sztuki to dzieła krótkotrwałe, co stoi w sprzeczności z tradycyjnym „sposobem utożsamiania wartości dzieła z jego nieprzemijalnym trwaniem”<sup>5</sup>. Przykładami takich dzieł są happeningi oraz instalacje.

Wszystkie opisane działania można sprowadzić do kilku aspektów związanych ze sposobem funkcjonowania śmieci w sztuce. Są to:

- eksponowanie śmieci w charakterze dzieła sztuki w celu krytyki samej sztuki,
- piętnowanie konsumpcjonizmu ponowoczesnego społeczeństwa,
- wykorzystanie śmieci jako tworzywa, postrzeganie ich jako pięknych i estetycznych,
- użycie odpadów jako tworzywa z naciskiem na jego śmieciowy charakter<sup>6</sup>.

Poszukiwania dwudziestowiecznych artystów plastyków w zakresie nowych materiałów i środków ekspresji wpłynęły także na twórców muzyki. Tendencje te widoczne były chociażby w futuryzmie włoskim, muzyce konkretnej<sup>7</sup>, projektach

2 *Junk art*, [hasło w:] *Oxford Reference*, [online:] <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100027189> [5.06.2023].

3 I. Ranożek-Bieńkowska, „*Dada nie znaczy nic, czyli znaczy wszystko*”, czyli rewolucja dadaistów w sztuce, *Nieźła Sztuka*, 21.08.2020, [online:] <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/dada-nie-znaczy-nic-czyli-znaczy-wszystko-czyli-rewolucja-dadaistow-w-sztuce/> [5.06.2023].

4 *Arte povera (sztuka biedna) i problem estetyki*, Zintegrowana Platforma Edukacyjna, [online:] <https://zpe.gov.pl/a/artes-povera-sztuka-biedna-i-problem-estetyki/D19cgMWjr> [5.06.2023].

5 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004, s. 182–183.

6 M. Krajewski, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 13, s. 54–60.

7 Przykładem może być *Étude aux chemins de fer* Pierre'a Schaeffera, powstała w 1948 roku. Kompozycja opiera się na nagraniach z paryskiego dworca kolejowego, można w niej usłyszeć

związanych z pejzażem dźwiękowym<sup>8</sup>, muzyce *noise*<sup>9</sup>, muzycznym recyklingu<sup>10</sup> czy w plądronii<sup>11</sup>.

Od XX wieku istotne są także przemiany związane z instrumentarium. Według Juliusa O. Smitha „tradycyjne wykonawstwo instrumentalne [...] rozwinęło się w kontekście percepcji dualizmu akcja–reakcja. Akcji, postrzeganej jako wizualne i fizyczne działanie, towarzyszy dźwiękowa reakcja”<sup>12</sup>. W XX i XXI wieku wiele eksperymentów dźwiękowych można sprowadzić do kilku tendencji, m.in. poszukiwań w zakresie technik kompozytorskich, sposobów komponowania, a także wykorzystania muzycznych odpadów, poszerzenia instrumentarium o (niepotrzebne) przedmioty, konstruowania własnych, nietradycyjnych instrumentów. Te ostatnie w swej dotychczasowej formie, w tym również ich możliwości wykonawcze i brzmieniowe, zostały w znacznym zakresie spenetrowane. Współcześnie w wykonawstwie utworów elektroakustycznych bez instrumentów

---

różne zjawiska akustyczne, często związane z odgłosami wydawanymi przez przedmioty, m.in. kipiący garnek z wrzątkiem, muzyków ćwiczących na perkusji w opuszczonej hali czy wysypywany z przyczepy węgiel. Cf. J. Łastowiecki, *O tym cały pociąg szeptał, mruczał i mamrotał. Akuzmatyka Pierre’a Schaeffera i jej radiowe realizacje*, [w:] *Kolej na kolej. Pociąg, dworzec, poczekalnia w literaturze i refleksji humanistycznej*, red. K. Gieba, J. Łastowiecki, M. Szott, Zielona Góra 2015, s. 251.

- 8 Projekty współczesne – jak chociażby *Symfonia gdańska – koncert na dźwięki miasta*, w której rolę instrumentów pełniły charakterystyczne miejskie dźwięki zaprezentowane w formie utworu muzycznego. Składa się ona z trzech części. Pierwsza związana jest z dźwiękami wieży kontrolnej Kapitanatu Portu Gdańsk, pociągu Szybkiej Kolei Miejskiej, syren policyjnych, wozów strażackich, autobusów oraz tramwajów. W drugiej części usłyszeć można dzwony kościołów Starego i Głównego Miasta oraz dwa carillony koncertowe. W ostatniej zaś części zostały wykorzystane dźwięki syreny statków Białej Floty i Sołdka. Organizatorem wydarzenia był Gdański Archipelag Kultury, współorganizatorem natomiast Nadbałtyckie Centrum Kultury oraz Stowarzyszenie Artystyczne Lustra. *Symfonia gdańska – koncert na dźwięki miasta*, [online:] <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/symfonia-gdanska-dzwieki-miasta,w,17400> [13.03.2024].
- 9 Jej autorzy posługują się szumem, trzaskami, nieprzyjemnymi dźwiękami przekraczającymi pewien próg głośności.
- 10 Jedną z jego form jest sampling. Materiałem dźwiękowym są w tym wypadku dźwięki zapomnianych płyt, zakłócenia pochodzące z popsutych nośników albo niewykorzystane materiały z sesji nagraniowych. Przykładem może być płyta *Record Without a Cover* Christiana Marcayla, która zawiera kolaż dźwiękowy składający się z trzasków, zakłóceń itp.
- 11 Materiałem wykorzystywanym w plądronii są odpady z różnych sesji nagraniowych. Pojęcie to zostało wprowadzone przez Johna Oswalda, który w 1985 r. napisał esej pod tytułem *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative* [Plądronia, czyli piractwo dźwiękowe jako kompozytorski przywilej], [online:] <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [17.04.2024]. Przykładem może być płyta Michała Kupicza *Bez tytułu*. Vide M. Kupicz, *Bez tytułu*, płyta CD, SANGO028, Wrocław 2012.
- 12 J.O. Smith, *Viewpoints on the History of Digital Synthesis*, Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford University 2005, s. 11, [online:] <https://ccrma.stanford.edu/~jos/kna/kna.pdf> [17.04.2024].

akustycznych wykorzystuje się w dużej mierze możliwości komputera wraz z kontrolerem i różnymi programami ułatwiającymi grę. Problemem nowych interfejsów jest jednak brak dotykowego sprzężenia zwrotnego – instrument akustyczny przekazuje muzykowi informację zwrotną o swoim stanie, m.in. przez drganie pudła rezonansowego, prawie żadne kontrolery (takie jak suwak, gałka czy pedały) natomiast takiej informacji nie dają<sup>13</sup>.

Wojciech Błażejczyk (ur. 1981) rozpoczął poszukiwania czegoś nowego, nowych brzmień, nowego rodzaju instrumentów. Dzięki temu powstały obiektofony, które cechuje ów dualizm, o którym pisał Smith. Jednym z celów kompozytora było stworzenie instrumentu elektroakustycznego, który dałby możliwość bezpośredniego, fizycznego kształtowania barwy, dynamiki i ekspresji za pomocą ruchu. Po raz pierwszy pojęcia „obiektofon” użył sam Błażejczyk<sup>14</sup>.

Ważnym zadaniem obiektofonów – instrumentów wykonanych ze śmieci – jest prowokowanie do refleksji na temat kultury odpadów. Artysta zauważa bowiem problemy, jakimi są zaśmiecenie naszej planety, rosnący konsumpcjonizm, hedonizm. Swoją działalnością próbuje je uwidocznic i skłonić do zastanowienia się nad nimi. W tym miejscu warto objaśnić, jak w dalszej części niniejszego artykułu rozumiane będą dwa używane tu terminy. Śmieci to rzeczy zbędne, zużyte, zniszczone czy bez wartości<sup>15</sup>. Odpady natomiast definiuje się jako resztki czegoś, śmieci lub pozostałości po produkcji, przetwarzaniu w fabryce<sup>16</sup>. Wojciech Błażejczyk zdawał sobie sprawę z istnienia odpadów w muzyce. Nadał im znaczenie pozamuzyczne, gdyż oprócz samego wykorzystania śmieci, ważne było dla niego także działanie proekologiczne. Użycie śmieci w muzyce tego artysty wiąże się więc z nadaniem im nowej wartości, przewyższającej tę, którą do tej pory miały – zostają w ten sposób zaliczone do kategorii dóbr trwałych<sup>17</sup>. W zakresie dźwiękowym obiektofony stanowią propozycję dla kompozytorów i wykonawców zainteresowanych muzyką elektroakustyczną.

Kompozycje, w których użyte zostały obiektofony, to dzieła intermedialne, co oznacza „jednoczesne wykorzystanie różnych mediów w celu stworzenia totalnego doświadczenia środowiskowego dla publiczności”<sup>18</sup>. Kompozytor połączył w nich muzykę, teksty pochodzące z różnorodnych źródeł, odpady i elektronikę. Ze względu na ową intermedialność w badaniu omawianych utworów przydatne

13 W. Błażejczyk, *Obiektofony. Wykorzystanie odpadów cywilizacyjnych w utworze Trash Music*, Warszawa 2017, s. 70.

14 *Ibidem*, s. 67.

15 *Śmieć*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/%C5%9Bmie%C4%87.html> [6.03.2023].

16 *Odpady*, [hasło w:] *Słownik...*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slovniki/odpady.html> [6.03.2023].

17 W. Błażejczyk, *op. cit.*, s. 120.

18 *Ibidem*, s. 49.

stało się zastosowanie postulatów interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, „łączącej w polifoniczny splot owe metody częściowe, odpowiednio właściwe bądź dla różnych »tekstów« dzieła, bądź dla jego poziomów czy aspektów”<sup>19</sup>. Z uwagi na warstwę słowną adekwatne okazało się także odwołanie do zaproponowanego przez wspomnianego badacza sposobu analizowania utworów wokalnoinstrumentalnych<sup>20</sup>.

## Zarys twórczości Wojciecha Błażejczyka

Na wstępie należy zaznaczyć, że Wojciech Błażejczyk to kompozytor żyjący, którego język muzyczny ulega zmianom. Twórca cały czas poszukuje nowych brzmień. Skupia się na harmonice, fakturze i ich ewolucyjnym rozwoju<sup>21</sup>. Wyróżniającym się elementem jego muzyki jest użycie gitary elektrycznej. Często wykorzystuje również elektronikę oraz improwizację<sup>22</sup>.

W jego dorobku odnaleźć można muzykę współczesną, teatralną (dla teatru lalek) i filmową (do filmów dokumentalnych i krótkometrażowych), a także tę przeznaczoną do audiobooków czy gry komputerowej<sup>23</sup>. Błażejczyk nie boi się eksperymentować, a do jego dokonań zalicza się stworzenie obiektofonów<sup>24</sup> i gestofonu, kompozycje i instalacje pt. *Strunofonia*, a także udział w projektach takich jak Niemy Movie oraz Hashtag Ensemble.

Gestofon – jak zauważa jego twórca – to „instrument elektroakustyczny, w którym wykonawca za pomocą gestów steruje oprogramowaniem odtwarzającym w różny sposób próbki dźwiękowe rozszerzonych technik wykonawczych nagranych na kilku instrumentach”<sup>25</sup>. Jest to próba realizacji idei skorelowania bodźców słuchowych i wzrokowych, co staje się istotne w odbiorze muzyki granej na żywo. Wykonawca jest w stanie kontrolować wybrane parametry dźwięku

19 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 4.

20 M. Tomaszewski, *Słowiecnie Szymanowskiego według Tuwima*, [w:] *idem, Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019, s. 321–356.

21 J. Topolski, *Wojciech Błażejczyk* [biogram], [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-blazejczyk> [6.03.2023].

22 *Wojciech Błażejczyk* [wizytówka artysty], [online:] <https://mapofcomposers.pl/kompozytorzy/blazejczyk-wojciech/> [20.05.2023].

23 *Biografia*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <https://wojciech-blazejczyk.eu/pl/biografia/> [5.06.2023].

24 Zostań one dokładniej opisane w dalszej części niniejszego artykułu.

25 *Gestofon*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <https://wojciech-blazejczyk.eu/pl/gestofon/> [5.06.2023]. Warto w tym miejscu odróżnić gestofon od thereminu. Theremin ma wbudowane dwie anteny kontrolujące wysokość i głośność. Im bliżej anteny znajduje się ręka, tym większa częstotliwość lub amplituda fali dźwiękowej.

przez zmianę ułożenia obu rąk w przestrzeni, różnice w prędkości ruchu rąk, rotację dłoni czy gest zaciśnięcia pięści<sup>26</sup>.

*Stringphony (Strunofonia)*<sup>27</sup> to zestaw eksperymentalnych miniatur na rzadko stosowane instrumenty strunowe. Wśród nich można wyróżnić: cymbały chińskie, bałałajkę, banjo, cytry czy psalterium smyczkowe. W projekcie tym instrumenty strunowe są używane w nieoczywisty sposób, poza kontekstem związanych z nimi tradycji muzycznych i technik wykonawczych. Dźwięki są przetwarzane komputerowo. Przykładem kompozycji będącej częścią tego projektu jest utwór *Muzyka strun*. W grze na gitarze elektrycznej wykorzystuje się tu technikę bitonową polegającą na jednoczesnym lub naprzemiennym szarpaniu struny po obu stronach miejsca, w którym palec lewej ręki przyciska ją do gryfu na określonym progu<sup>28</sup>.

*Muzyka strun* to utwór na pięć instrumentów strunowych: szarpanych, uderzanych i smyczkowych. Drgająca struna jest obiektem, za sprawą którego muzyka w wyjątkowy sposób splata się z matematyką i fizyką. Kompozytor eksploruje możliwości strun, stosując rozmaite techniki – m.in. grę alikwotową, bitony (dźwięki uzyskiwane przez szarpanie struny gitary dociśniętej z obu stron), wprowadzanie strun fortepianu w drgania przy użyciu struny gitarowej – a także zmieniając charakter drgań na nieharmoniczny za pomocą preparacji<sup>29</sup>.

Preparacja fortepianu polega na przyczepieniu metalowych krokodyłków do kilku strun. Wykorzystywane incytatory to m.in. stalowa rurka, metalowa pałka do trójkąta lub kamerton, pałka typu *superball*, krokodylek, drewniane pałki do werbla, struna basowa od gitary klasycznej. Stosując różnorodne sposoby gry i używając w tym celu niecodziennych przedmiotów, uzyskuje się interesujące efekty dźwiękowe, ponieważ struny zaczynają wibrować w nieharmonicznych wzorach, a ich dźwięk zostaje zniekształcony.

26 *Ibidem*.

27 Część miniatur została nagrana na płycie *Muzyka strun. Music of strings*, Chopin University Press, Warszawa 2001. Pozostałe zrealizowano i nagrano w ramach cyklu *Miejscówka z Dwójką* Programu 2 Polskiego Radia. Ponadto pojawiły się dwa projekty nawiązujące tytułem i założeniami do wspomnianej płyty i miniatur. Były to kolejno: *Strunofonia 2.0* (instalacja, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, 2022) oraz *Strunofonia 3.0* (instalacja interaktywna w ramach festiwalu „Warszawska Jesień”, 2023). *Vide Muzyka strun*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/strunofonia/> [18.07.2024] (przyp. red.).

28 W. Błażejczyk, *Muzyka strun. Music of strings for electric guitar, piano, violin, viola and cello*, Warszawa 2022.

29 *Muzyka strun*. Wojciech Błażejczyk, księgarnia Muzyczna Pasja, [online:] <https://muzyczna-pasja.pl/nuty/5710-muzyka-strun-wojciech-blazejczyk.html> [20.05.2023].

Niemy Movie to zespół, w którego skład wchodzi czterech muzyków i aktor. Wykonują oni muzykę na żywo (nie jest ona utrzymana w jednym stylu) i dubbing do filmów niemych. Hashtag Ensemble zaś to „spółdzielnia muzyczna specjalizująca się w muzyce współczesnej, improwizacji i edukacji muzycznej”<sup>30</sup>.

## Obiektofony

Obiektofony to zużyte przedmioty codziennego wykorzystania, których dźwięk jest na żywo przetwarzany komputerowo. Składają się one z części fizycznej, wirtualnej, a także z głośnika. Część fizyczną stanowi obiekt oraz incytator. Część wirtualna zaś odpowiada za cyfrową transformację dźwięku i zaprogramowana została w środowisku software’owym MAX. Drgania obiektu dostają się do komputera za pośrednictwem mikrofonu kontaktowego, przedwzmacniacza i przetwornika A/D<sup>31</sup>. Parametry niektórych przetworzeń są kontrolowane za pośrednictwem sterowników MIDI – klawiatury, tłumików, potencjometrów i pedałów. Przetworzony sygnał jest amplifikowany za pomocą aktywnego głośnika umieszczonego za wykonawcą. Obiektofon obejmuje więc sam obiekt i zaprogramowaną dla niego komputerową transformację dźwięku.

Ideą przyświecającą Wojciechowi Błażejczykowi było stworzenie instrumentu elektroakustycznego umożliwiającego generowanie na żywo organicznych dźwięków, a jednocześnie dającego wykonawcy duże pole ekspresji i poczucie precyzyjnej kontroli nad elementami dzieła muzycznego, takimi jak dynamika czy artykulacja<sup>32</sup>. Wykorzystując obiektofony w muzyce, pozbywamy się kilku ograniczeń, które cechują instrumenty akustyczne – tych dotyczących możliwości brzmieniowych (które są w znacznym stopniu wyeksplorowane) oraz tych związanych z problemem integracji dźwięku instrumentu akustycznego z warstwą elektroniczną. W wypadku użycia obiektofonów słyszalny jest tylko dźwięk przetworzony. Rafał Zapała zauważa, że instrumenty akustyczne mają bogatą, dynamicznie zmieniającą się w czasie strukturę wewnętrzną, a różne techniki wykonawcze, dynamika czy interpretacja wykonawcy tę strukturę modyfikują<sup>33</sup>.

30 *Hashtag Ensemble*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/projects/hashtag-ensemble/> [20.05.2023].

31 A/D to przetwornik analogowo-cyfrowy, który służy do przetworzenia muzyki analogowej do postaci cyfrowej. Jest to element zestawu audio stanowiący nieodłączną część sprzętu grającego.

32 W. Błażejczyk, *Obiektofony...*, s. 67.

33 R. Zapała, *Live Electronic Preparation: Interactive Timbral Practice*, [w:] *The Oxford Handbook of Interactive Audio*, ed. by K. Collins, B. Kapralos, H. Tessler, Oxford 2014, s. 556.

Taki bogaty dźwięk niełatwo osiągnąć, wykorzystując tylko elektroniczne barwy, potencjał ten tkwi bowiem w niedoskonałościach instrumentu akustycznego<sup>34</sup>. Stosowanie obiektów jako źródła dźwięku pozwala zachować bogatą strukturę wewnętrzną dźwięku akustycznego, a jednocześnie daje wykonawcom możliwość jego swobodnego kształtowania.

Obiektofony są na scenie wyeksponowane i dobrze widoczne, co jest jednym z założeń Wojciecha Błażejczyka. Warto podkreślić, że gra na nich przypomina grę na instrumentach tradycyjnych, zachodzi tu bowiem czytelna i proporcjonalna zgodność ruchu z rezultatem dźwiękowym.

Na powstanie obiektofonów miały wpływ także doświadczenia twórcy związane z komponowaniem muzyki filmowej oraz tworzeniem sound designu do filmów i audiobooków. W projektach tych Błażejczyk wykorzystywał brzmienia przedmiotów codziennego użytku.

Obiekty, które zostaną przekształcone w obiektofony, kompozytor dzieli na trzy kategorie<sup>35</sup>:

- obiekty, które mają ciekawe właściwości dźwiękowe – granie na nich jest łatwe i intuicyjne; przykładami są długi, metalowy pręt, czyścik kominiarski, siekacz do jaj, maszyna do pisania czy dziecięcy grzebień;
- obiekty wydające interesujące dźwięki dopiero po zastosowaniu nietypowej techniki incytacji, którą to należy opanować i kontrolować; do tej grupy zalicza się suszarkę na bieliznę, półkę z metalowych prętów, trzepaczkę, drewniany dziecięcy samochodzik oraz kielnię; często, by uzyskać pożądany dźwięk, należy użyć smyczka, metalowej rurki czy odpowiednio docisnąć przedmiot;
- obiekty, które wydają dźwięki mało atrakcyjne, stanowiące materiał do transformacji w czasie rzeczywistym, co daje w efekcie brzmienia odległe od oryginalnych, np. tekturowe pudło, magnetofon czy metronom<sup>36</sup>.

Ponadto kompozytor wyróżnia incytatory. Są to: smyczek, metalowa rurka od siodełka rowerowego, pałki perkusyjne (miękką, twardą, metalową, do werbla), spieniacz do mleka, dłoń (wykorzystywane techniki to uderzenie ręką, pocieranie palcem), półka z metalowych prętów, nóż skrobący po pile, *superball*, kamerton (wykorzystywany do uderzania bądź szurania), miotełki perkusyjne, nóż kuchenny, zużyta struna G lub H od gitary elektrycznej w kształcie litery V, miękki gumowy wiatraczek na baterie oraz metalowa śruba z gładkim łebkiem. Każdy obiektofon, obiekt i incytator ma w partyturze własny symbol<sup>37</sup>.

34 *Ibidem*.

35 W. Błażejczyk, *Obiektofony...*, s. 73.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*, s. 75–79.



Część wirtualna obiektofonów to komputerowe transformacje dźwięku, które mają postać patchów w środowisku programu obiektowego MAX 6. Wyróżnić można kilka transformacji dźwięku, które kompozytor stosuje w utworach z udziałem obiektofonów. Są to: granulacja, filtr spektralny, odtwarzanie w pętli z rozciąganiem w czasie, przesuwnik widma, *freeze* granularny, przester, transpozycja, zapętlanie z randomowym odczytem, *delay*. Najczęściej wykorzystywaną techniką jest granulacja. To metoda syntezy i transformacji dźwięku polegająca na jego podziale na krótkie odcinki, które są następnie poddane indywidualnym przekształceniom<sup>38</sup>.

Jednym z najważniejszych celów zaprojektowania transformacji dźwięku dla każdego obiektofonu jest maksymalne wykorzystanie możliwości danego obiektu. Istotne stało się także, by ograniczyć do minimum kontrolę parametrów przetworzeń dźwięku za pomocą sterowników MIDI. Powodów, dla których należało to zrobić, było kilka. Niektóre obiektofony są wielofunkcyjne, zatem część wirtualna musi być przełączana przez wybór innego presetu. Kolejnym czynnikiem jest konieczność regulowania poziomu głośności obiektofonów – w większości wypadków dynamikę można modyfikować za pomocą właściwej techniki gry, jednakże niektóre obiekty mają możliwość wydobywania dźwięku o bardzo dużej skali dynamicznej. Kontrolery MIDI w kilku obiektofonach służą do sterowania wybranymi parametrami przetwarzania dźwięku, co wpływa na jego barwę, fakturę lub wysokość. W trakcie prezentowania kompozycji na scenie wykonawcy nie obsługują komputera, ponieważ patch w programie MAX został zaprogramowany w ten sposób, aby sterowanie odbywało się przez kontrolery MIDI.

Ważne z punktu widzenia wykorzystania obiektofonów jest ich nagłośnienie. Do tego celu używa się mikrofonów kontaktowych. Warto zaznaczyć, że każdy obiektofon ma przypisany konkretny model tego typu mikrofonu<sup>39</sup>. Ich użycie pozwala na wyeliminowanie przesłuchów pomiędzy różnymi źródłami dźwięku, a dźwięki każdego z przedmiotów mogą być przetwarzane niezależnie od siebie. Dzięki temu znika problem sprzężenia zwrotnego między głośnikiem a mikrofonem. Możliwe jest ustawienie głośnika emitującego przetworzony dźwięk obiektofonu bezpośrednio za plecami wykonawcy, przodem do obiektu; nazywamy to amplifikacją punktową. Zakłada ona umieszczenie osobnego głośnika za każdym obiektofonem w odległości około 2 m i na wysokości 1,5–2 m, po to, aby głośnik stał się elementem instrumentu odpowiadającym rezonatorom instrumentów akustycznych. Z punktu widzenia publiczności stanowią one jedną całość, łatwiej też zlokalizować, który obiektofon aktualnie gra.

38 *Ibidem*, s. 79.

39 *Ibidem*, s. 90.

## Podział obiektofonów

Wojciech Błażejczyk w swojej książce *Obiektofony. Wykorzystanie odpadów cywilizacyjnych w utworze Trash Music* dokonał następującego podziału nowych instrumentów:

- obiektofony z kontrolą MIDI:
  - suszarkofon – suszarka na bieliznę zbudowana z metalowych prętów,
  - jajkofon – siekacz do jaj,
  - pudłofon – obiekt wykonany z dużego tekturowego pudła,
  - lampkofon – lampka biurkowa ze sprężyną, ale bez żarówki,
  - pulpitofon – obiekt zrobiony z metalowego pulpitu na nuty,
  - prętofon – płaski metalowy pręt o wymiarach 200 × 3 × 0,1 cm,
  - pręcikofon – czyścik kominiarski o średnicy 15 cm;
- obiektofony bez kontrolera MIDI:
  - piecofon – zrobiona z grubej blachy pokrywa łazienkowego piecyka gazowego Junkers,
  - miskofon – blaszana miska kuchenna o średnicy 26 cm,
  - wieżofon – wieża hi-fi marki Unitra,
  - talerzykofon – duży, ceramiczny talerzyk deserowy,
  - grzebieniofon – mały dziecięcy grzebyk oparty na wieży hi-fi,
  - samochodzikofon – drewniany dziecięcy samochodzik stojący na wieży hi-fi,
  - blachofon – obiekt wykonany z cienkiej blachy o wymiarach 49 × 38 cm, np. instrukcja BHP lampy ksenonowej,
  - maszynofon – maszyna do pisania starego typu<sup>40</sup>.

## *Suita Warszawska II. Warsaw Music*

*Suita Warszawska* to utwór zamówiony przez Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu i dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. *Warsaw Music* powstała w pierwszym kwartale 2015 roku, a jej prawykonanie odbyło się w Filharmonii Wrocławskiej im. Witolda Lutosławskiego 17 maja 2015 roku. Czas trwania utworu to około 26 minut<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 94–107.

<sup>41</sup> W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II. Warsaw Music*, wydruk partytury ze zbiorów kompozytora, Warszawa 2015.

Obsada *Suity* obejmuje zespół instrumentalny, głos (mezzosopran) i *live electronics*, a w tle utworu odtwarzany jest film. Tekst wykorzystany w kompozycji napisał Wojciech Błażejczyk, reżyserką wyświetlanego filmu jest zaś Maja Baczyńska. Zespół instrumentalny składa się z fletu, klarnetu B, saksofonów: sopranowego, altowego i barytonowego, perkusji, skrzypiec I, skrzypiec II, altówki, wiolonczeli i gitary basowej oraz elektrycznej. Ta ostatnia ma struny nastrojone według wzoru D–A–D–g–h–e, pięciostrunowa gitara basowa natomiast – według wzoru H–E–A–D–G<sup>42</sup>. W skład sekcji perkusyjnej wchodzi trzy tom-tomy, wibrafon, dwa bongosy, dwa talerze, dwa drewniane pudełka akustyczne (*wood-blocks*), tam-tam, zestaw jazzowy (podwójny *crash*, *ride*, hi-hat, stopa, werbel, trzy tom-tomy). Ponadto użyte zostały EWI<sup>43</sup>, akordeon MIDI i obiektfony oraz wspomniana elektronika. Kompozycja składa się z dziesięciu części<sup>44</sup>.

Przewidziana warstwa wideo to film dokumentalny inspirowany *Suitą warszawską* Tadeusza Makarczyńskiego z 1946 roku, do której muzykę napisał Witold Lutosławski<sup>45</sup>. Baczyńska pokazuje w nim Warszawę z dzisiejszej perspektywy, w dobie szybko postępującej technologii i z towarzyszeniem muzyki współczesnej. Zaprezentowanie filmu nie jest obligatoryjne, ale w wypadku gdy jest on odtwarzany, dyrygent powinien mieć słuchawki douszne, w których będzie słyszał klik metronomu. Jego ścieżka jest wgrana w plik wideo, który rozpoczyna się około 30 sekund przed pierwszymi taktami muzyki. W opcji bez wyświetlania filmu metronom jest potrzebny tylko w części szóstej.

Kompozycja wymaga amplifikacji wszystkich instrumentów, a w szczególności głosu i jazzowego zestawu perkusyjnego w części czwartej. Nagłaśniając muzyków, powinno się wziąć pod uwagę wskazówki zapisane przez kompozytora w partyturze, należy również uwzględnić akustykę sali.

Warstwa elektroniczna realizowana jest na żywo przez trzech muzyków grających na EWI, akordeonie MIDI oraz na czterech obiektfonach. Grupę tych ostatnich tworzą: koparkofon, piecofon, słoikofony i klawiaturofon. Osoba grająca na tych obiektach w oznaczonych w partyturze miejscach włącza taśmę składającą się z szesnastu plików w formacie .wav. Przetworzenia dźwięku obiektfonów, wraz z odtwarzaczem plików taśmy, są zaprojektowane w patchu i realizowane na komputerze A. Wykonawca grający na obiektfonach odtwarza także taśmę z nagraniem dźwiękiem elektronicznym.

42 *Ibidem*.

43 EWI (ang. Electronic Wind Instrument) to elektroniczne instrumenty dęte.

44 Można wyróżnić konkretne części utworu. Poszczególne części są podzielone na odcinki, a dodatkowo podany jest także numer taktu. W niektórych miejscach został zapisany czas trwania danego fragmentu.

45 *Warsaw music. Suita warszawska II*, [online:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1239543> [19.05.2023].

Obiektofony wykorzystane w utworze różnią się miejscem występowania w kompozycji oraz sposobem wydobycia dźwięku. Zostaną one tu pokrótce omówione.

**Piecophon** to duża metalowa pokrywa od łazienkowego piecyka gazowego Junkers, która wydaje niski dźwięk o długim wybrzmieniu. Ten instrument został użyty w częściach I, II, III, IV i VI. Można na nim grać na kilka sposobów: delikatnie uderzać gumowymi pałkami, nieregularnie uderzać na przemian gumową i drewnianą końcówką pałki *superball*, pocierać małą pałką *superball* o obiektofon, nieregularnie i często uderzać pałkami do werbla. Każda z tych technik gry wiąże się z inną barwą dźwięku (zob. przykład 1).

**Przykład 1.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. I – zapis partii piecofonu. Symbole oznaczają kolejno delikatne uderzanie gumowymi pałkami (*superball*) w piecophon oraz pocieranie małą pałką *superball*. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II. Warsaw Music*, wydruk partytury ze zbiorów kompozytora, Warszawa 2015, s. 27


**Słoikofon** to dwa puste słoiki. Zostały one wykorzystane tylko w drugiej części utworu. Mniejszym należy uderzać w większy, ten zaś powinien wydawać dźwięk *a*, nie podano jednak w partyturze stroju ani oktawy dla tego dźwięku (zob. przykład 2).

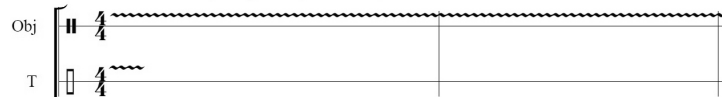
**Przykład 2.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. II – zapis partii słoikofonu. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 29

**Klawiaturofon** to niepodłączona, zepsuta klawiatura komputerowa; wykorzystano ją w części czwartej. Technika gry na tym obiektofonie polega na stukaniu w klawisze w rytmie naturalnym dla normalnego pisania tekstu, z nieregularnymi pauzami (zob. przykład 3).



**Koparkofon** to dziecięcy samochodzik, zabawka (np. koparka), o rozmiarach kartki A4, z kółkami na sprężynie umożliwiającej samodzielny jazdę przedmiotu po lekkim popchnięciu (nie po pociągnięciu w tył). Ten obiektofon wykorzystano w piątej części. Powinien on leżeć do góry nogami, żeby można było

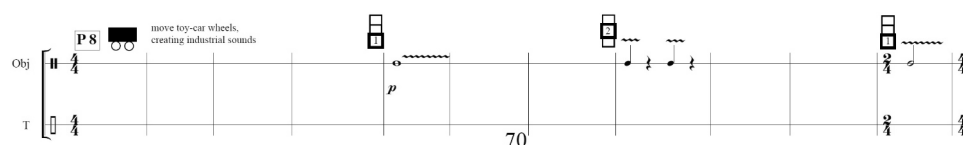
poruszać kółkami; należy kręcić tym z nich, którego ruch jest spowalniany przez sprężynę – powstaje wtedy terkoczący dźwięk. Inną techniką gry jest pocieranie nadwozia koparki miotką perkusyjną (zob. przykład 4).

**P 6**  write text (Wars & Sawa legend) on computer keyboard, fast, in your typical way, with some pauses (multicomb effect)



**Przykład 3.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. IV – zapis partii klawiaturofonu. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 56

**P 8**   move toy-car wheels, creating industrial sounds



**Przykład 4.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. V – zapis partii koparkofonu. Cyfry w kwadratach oznaczają transpozycję granulacji, a zapis nad nutą – sposób gry, czyli delikatne kręcenie kółkiem. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 70

Partia elektroniki przygotowana jest w postaci trzech patchów w programie MAX 6, które muszą być realizowane na dwóch komputerach (A i B). Dźwięki wykorzystane w utworze pochodzą z nagrań zrealizowanych na ulicach Warszawy. Warstwa elektroniki wykonywana przez akordeon MIDI jest przygotowana dla modelu instrumentu Roland FR70-xb, w postaci patcha w programie MAX 6. Instrument ten jest połączony z komputerem A przez MIDI albo USB, a akordeonista przełącza kolejne zestawy brzmień (presety), wciskając registry prawej ręki o określonych numerach, co jest oznaczone w partyturze. W celu sterowania różnymi parametrami dźwięku, m.in. głośnością, używa się siły miecha. EWI natomiast mają warstwę elektroniki przygotowaną dla modelu instrumentu AKAI EWI 4000s. Została ona wykonana w postaci patcha w programie MAX 6, stereo, tym razem na komputerze B.

W utworze wykorzystane zostały różnorodne techniki wykonawcze opisane przez kompozytora w następujący sposób<sup>46</sup>:

- w grze na instrumentach dętych (zob. przykład 5, s. 68): powietrze, powietrze + dźwięk, oddech (tylko powietrze), czysty dźwięk, zamknięty ustnik, efekt *didgeridoo* (wzmacnianie różnych alikwotów dźwięku), dźwięk jaszowy (brudny), brudny dźwięk, multifony, *jet whistle*, kłapy, kłapy + miękki

<sup>46</sup> Określenia zaczerpnięto z partytury. Kompozytor podaje określenia wykonawcze w partyturze w dwóch wersjach: polskiej i angielskiej. *Vide* W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 20–23.

dźwięk, klezmersko, improwizacja na klapach, krzyk (do klarnetu), śpiew, *slap* [tongue], *slap* z większą ilością dźwięku, miękki dźwięk, nieregularny oddech, uderzanie językiem, z powietrzem, z szumem i stukaniem klap, bez efektu *growl*, z domieszką szumu, jazzowym dźwiękiem;

Przykład 5. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. II – przykład notacji technik gry dla sekcji dętej. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 30

- w grze na instrumentach smyczkowych (zob. przykład 6): nieregularne wzmacnianie wybranej struny z dwudźwięku, gra za mostkiem, zmieniać smyczka bardzo często/rzadko, *glissando*, uderzenie struny lewą ręką, uderzenie pudła skrzypiec palcami lewej ręki, mały nacisk lewej ręki, szum, poza pulsem i tempem, brudny, zaszumiony dźwięk (duży nacisk smyczka, wolny ruch), jak syrena, rytmicznie;

Przykład 6. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. I – przykład zapisu gry dla sekcji smyczkowej. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 27

- w grze na gitarze elektrycznej i basowej (zob. przykład 7): *arpeggio* przy użyciu metalowej rurki (gitarę leży wtedy poziomo na kolanach), przestery, improwizacja (na akordach jazzowych, w nieregularnym rytmie, *staccato*), *klang*, alikwoty, *glissando*, pusta struna, *power chords*, skrobanie pustej struny paznokciem, *tapping*, granie z pogłosem i efektem *delay*;

Przykład 7. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. I – przykład zapisu nutowego dla gitary basowej. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 28

- w partii mezzosopranu (zob. przykład 8): pośpieszny półszepc, pełnym głosem, normalny śpiew, odtworzenie dźwięku nagranych do loopera, skandowanie z zadyszką, jazzowy głos, mówienie jak z głośnika na przejściu dla pieszych, mówienie najwolniej, jak się da, mówienie rytmicznie;

Przykład 8. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. II – fragment partii wokalistki. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 37

- w grze na perkusji (zob. przykład 9): nagłe urwanie, rytm w stylu *hard rock*, improwizowanie solo w stylu *free jazz* w swoim pulsie, granie z wykorzystaniem pałek jazzowych, granie z metalowym prętem, stłumienie talerzy, *crush*, granie jazzowego swingu na talerzu *ride*;

Przykład 9. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. IV – zapis partii instrumentów perkusyjnych. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 57

- w partii EWI (zob. przykład 10): głosy ludzkie, dźwięk metra, granie dwie oktawy niżej, wołanie przez megafon, dźwięk dziwnych ptaków, rozciągnięte głosy dzieci;

Przykład 10. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. IX – fragment partii EWI. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 104

- w partii akordeonu MIDI (zob. przykład 11): włączenie samplera wewnętrznego akordeonu, piłka i głosy chłopców, „menele”<sup>47</sup>, stopa w stylu *disco*, stopa i hi-hat w stylu *disco*, głosy ludzkie, skrzydła gołębia;



**Przykład 11.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. IX – partia akordeonu MIDI. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 102

- w partiach obiektofonów i taśmy: wykorzystanie metronomu z taśmy, kontynuowanie pisania, zmniejszanie gęstości, nieregularne uderzenia gumową i drewnianą końcówką *superball*, stłumienie granulek, „pipanie” z przejścia dla pieszych, ludzie w klubie, cisza, śpiewający dźwięk<sup>48</sup>.

Mezzosopranistka nie musi dysponować głosem „klasycznym”, ponieważ stosowane w utworze techniki wokalne to przede wszystkim jazzowa wokaliza, skandowanie, szeptanie, mówienie i śpiewanie. Głos zostaje wzmocniony za pomocą mikrofonu dynamicznego. Słowa pochodzą w całości z tekstów znalezionych na murach Warszawy – z murali, graffiti, bazgrołów i szablonów na ścianach budynków oraz z napisów wrytych szczyrykiem na moście Śląsko-Dąbrowskim (zob. tabela 1, s. 70–72).

**Tabela 1.** Teksty wykorzystane w kompozycji (zachowano pisownię oryginalną). Na podstawie: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 16–17

WYSTĘPOWANIE	TEKST	ŹRÓDŁO
Część II	Bezwład Pałac czeka	mural i graffiti w Warszawie
Część III	Wciąż pamiętam te chwile dałeś mi te momenty w których jesteśmy tylko my szukam ale nie powiem kogo Teraz mówi (...) wiesz?! Każdym werwet chce zabić. Zniszczyłeś mnie (...) całą (?) Mówiłeś że kochasz ja głupia ci w to uwierzyłam	napisy na moście Śląsko-Dąbrowskim w Warszawie, napisy na ścianach budynków w Warszawie

47 Takie określenie pojawia się w partyturze na stronie 23 oraz w widoku prezentacji patcha dla akordeonu MIDI na stronie 7.

48 Wersja angielska: *singing sound*.



WYSTĘPO- WANIE	TEKST	ŹRÓDŁO
Część III	<p>Jeżeli ktoś miał takie coś (...) pomogę            Każdy pisze o śmierci a nawet nie wie            dokładnie co (...) to znaczy postanowić            napisać że to koniec że chcemy być w in-            nym świecie            Ja wiem tylko jedno zastanów się czy            chcesz zostawić ci bliskie osoby które            kochasz. Myśl człowieku zanim będzie            za późno. Zostawiam tobie (...) telefon            i słuchaj (...)            Pamiętaj!! Kasia (NIA!) 1997 – umarła            Na zawsze w moim sercu zostaną dwie            osoby Monisia i Beata: Kocham was!!!!!!!            Kasia            Beata 1997 r. – umarła            Beata – umarła            Dnia 1.08.10 o godz. 23:00 skoczę! Prze-            praszam że żyję jeszcze tak długo            Monia 1997 – aż do śmierci            Tu o 22:30 dziś 22.07.10 umrę / skoczę            z tego mostu PRZEPRASZAM            Tu umarłam            Tu kiedyś umrę (zginę)            spoko, ja też</p>	<p>napisy na mo-            ście Śląsko-            -Dąbrowskim            w Warszawie,            napisy na ścia-            nach budynków            w Warszawie</p>
Część IV	<p>Na fali byle na byle fali            Byle tylko na fali            Byle na byle fali            Na fali byle na fali            Na fali byle</p> <p>Na fali byle tylko na fali            Byle na byle fali byle na</p> <p>Byle tylko na fali            Byle na</p>	<p>graffiti z budyn-            ków Warszawy</p>

WYSTĘPO- WANIE	TEKST	ŹRÓDŁO
Część IV	<p>Byle na fali Byle tylko na byle fali</p> <p>Molozol Muchozol Sanitozol</p> <p>Consume ergo sum Consume ergo sum Consume ergo sum Consume</p>	graffiti z budyn- ków Warszawy
Część VI	<p>Światło czerwone Światło czerwone Światło czerwone Światło czerwone Światło zielŚwiatło czerwone Światło czerwone Światło czerwone Chcesz przejść Chcesz przejść Chcesz przejść</p> <p>Przeczywistość</p> <p>Warwrzawa</p>	komunikaty nadawane z sy- gnalizatorów przejścia dla pie- szych oraz graffiti na ścia- nach budynków w Warszawie

Warto zwrócić uwagę na znaczenia tekstu i sposób jego wykonania. W części pierwszej wykorzystana jest tylko wokaliza z dużym pogłosem. W kolejnej stosuje się *delay* stereofoniczny, bez opóźnienia. W trzeciej wokalistka szepce, zastosowany jest duży pogłos, w części czwartej natomiast pogłosu nie ma, ale pojawia się zapętlenie. W piątej części wokalistka nie występuje, w szóstej zaś brak jest pogłosu i efektów. W dwóch kolejnych częściach śpiewaczka nie bierze udziału, w dziewiątej jej wokalizie towarzyszy duży pogłos, a w ostatniej mezzosopranistka ponownie milczy.

**Teksty** wykorzystane w utworze pochodzą z różnych miejsc stolicy. Czasem pozbawione są jakichkolwiek znaków interpunkcyjnych. W części drugiej

występują trzy słowa: „bezwład, pałac czeka”. Można je rozumieć na różne sposoby:

- „bezwład” jako śmierć, „pałac czeka” jako oznakę Raju, Nieba,
- „bezwład” jako efekt skonsumowania jakiejś używki, „pałac czeka” jako miejsce spotkań.

W kolejnej części mamy do czynienia ze zbiorem zapisanych na moście wypowiedzi różnych osób. Przeważają w nich wspomnienia i tęsknota za czymś dobrym, jak również ból, złość i/lub żal z powodu niemożności powrotu do przeszłości czy z powodu zaufania niewłaściwej osobie. Podmiot nie radzi sobie z terażniejszością i według niego rozwiązaniem problemów będzie samobójstwo. Słowa „śmierć” lub „umrzeć” w różnej odmianie pojawiają się w wersach tekstu aż ośmiokrotnie. Z psychologicznego punktu widzenia jest to wołanie o pomoc. Wykorzystując takie zapisy, kompozytor chce – być może – zwrócić uwagę na samotność i opuszczenie, brak sensu życia, smutek czy depresję, które doprowadzają do tego, że tak wielu ludzi decyduje się popełnić samobójstwo. Choć pisanie na moście o bolączkach życia czy planach odebrania go sobie wydaje się irracjonalne, prawdopodobnie sama werbalizacja trudności, zapisanie czy wykrzyknięcie problemu, może przynieść ulgę.

W części czwartej ukazuje się pewien schemat myślowy: „byłe na fali”. Być może jest to parafraza powiedzenia „byłe do przodu”. Charakter tych słów kontrastuje z tym z poprzedniej części – tam dominuje smutek i przygnębienie, tutaj pojawia się motywacja – przesłanie, by niezależnie od okoliczności walczyć i się nie poddawać. W tekście zawarto także nazwy preparatów owadobójczych: molozol, muchozol, sanitozol. Interesująca jest łacińska sentencja „consume ergo sum”, co można przetłumaczyć jako „konsumuję, więc jestem” – to nawiązanie do słynnego „cogito ergo sum” – „myślę, więc jestem”, słów wypowiedzianych przez Kartezjusza. Poruszany jest tu problem konsumpcjonizmu, któremu wiele osób się poddaje, co nie wpływa pozytywnie ani na nie same, ani na środowisko, a w przyszłości zapewne odbije się na potomnych.

Informacje o kolorze światła na przejściu dla pieszych – wykorzystane w części szóstej – łączą w sobie dwa komunikaty: wizualny i słuchowy. Warto zwrócić uwagę, że są one niezwykle pomocne dla osób z niepełnosprawnościami wzroku, ale z powodu ich częstotliwości w pewnym momencie zlewają się z otoczeniem, wtapiając się w audiosferę danego miejsca. Oprócz tego zastosowano neologizmy: „przeciwność” i „Warwrzawa”. Ten pierwszy to prawdopodobnie zbitka słów „przeciwny” i „rzeczywistość”, co sugeruje zaprzeczanie rzeczywistości. Podmiot może nie zgadzać się z otaczającym go światem, mieć trudności z przystosowaniem się do tego, co się wokół dzieje. „Warwrzawa” z kolei wydaje się stanowić połączenie słów „Warszawa” i „wrzawa”, co da się zinterpretować jako symbol tętniącej życiem stolicy.

Zastosowane w utworze obiektfony nie zostały wybrane przypadkowo. Słoki nawiązują do tzw. warszawskich słoików, czyli osób, które przeprowadziły się do stolicy, by podjąć pracę lub studiować, a wracając ze swoich rodzinnych stron, przywożą ze sobą wypełnione jedzeniem słoiki<sup>49</sup>. Koparka to symbol wiecznych remontów, piec lub blacha natomiast – złomowisk. Klawiatura zaś wskazuje symbolicznie na pracowników biurowych.

Zagadnieniem wartym omówienia w związku z wykorzystaniem owych innowacyjnych instrumentów i technik wykonawczych jest narracja *Suity Warszawskiej*. Część pierwsza – z adnotacją *misterioso* – rozpoczyna się *pianissimo possibile*. Konkretnie wysokości dźwięków pojawiają się w partii akordeonu MIDI – w większości są to dysonanse, które prowadzą do trójdźwięku h-moll, ten zaś przechodzi w czterodźwięk *g-h-fis-c* grany *forte fortissimo* z udziałem gitary basowej (dźwięki *h-g*). Pojedyncze dźwięki pojawiają się w partii EW1, są to całe nuty, grane *legato*: w ciągu trwania części pierwszej układają się one w gamę C-dur naturalną. W partiach instrumentów dętych oraz smyczkowych w całej części występują różnorodne efekty dźwiękowe, takie jak gra samym powietrzem, multifony, tłumienie strun oraz gra za mostkiem (zob. przykład 12). W odcinku piętnastym w partiach wiolonczeli i kontrabasu pojawia się *glissando*,

Przykład 12. W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. I – początkowe odcinki utworu dla sekcji dętej i smyczkowej. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 25

49 Informacje pochodzą z wywiadu z Wojciechem Błażejczykiem przeprowadzonego przez autorkę na potrzeby pracy licencjackiej, 2.12.2022. Vide A. Kozicka, *op. cit.*

następnie instrumenty te grają dźwięk *h*. Wykorzystano także piecophon, w który należy uderzać pałką *superball*. Część ta jest utrzymana głównie w dynamice *piano*, dopiero w odcinku siedemnastym występuje *forte*. Od odcinka dziewiętnastego mezzosopran wykonuje *ad libitum* wokalizę opartą na rozłożonym trójdźwięku H-dur z dźwiękami przejściowymi *cis* i *e*.

Charakter części drugiej określony jest za pomocą oznaczenia wykonawczego *chaotically*. W odcinku trzecim rozpoczyna się partia wokalna, a słowa, których używa śpiewaczka, mają być wykonywane ekstremalnie wolno, wokół danego dźwięku. Słowo „bezład” należy nagrać przy użyciu loopera. Jest ono śpiewane przez trzy takty, na jednym dźwięku *as* w oktawie małej, w wartościach całonutowych, powoli i ociężale. Przypomina to recytację i daje wrażenie ilustrowania znaczenia słowa. Partie instrumentalne od początku tej części obfitują w różnorodne środki muzyczne: aerofony wykonują szybkie przebiegi, triole, kwintole, sekstole, septymole, szesnastki, stosowane są rozszerzone techniki wykonawcze, takie jak gra na klapach fletu, *slap tongue*, gra powietrzem, granie poza pulsem, *frullato*. Słoikofon ma być nastrojony na dźwięk *a*. Często pojawiają się współbrzmienia półtonu, ale też nony czy decymy małej. Dźwięki w partiach instrumentów smyczkowych należy grać poza tempem, toteż trudno określić konkretne współbrzmienia (zob. przykład 13). W odcinku trzecim sekcja smyczkowa podlega rytmizacji.

The image shows a musical score for a string quartet (vn I, vn II, vl, vc) in 4/4 time. The score is divided into three measures. Each instrument part has the annotation "out of pulse and tempo" and "pizz." above it. The dynamics are marked as *mp* for the first measure and *pizz.* for the second and third measures. The notes are as follows:

- vn I:** Measure 1: *mp* G4, A4; Measure 2: *pizz.* B4; Measure 3: *pizz.* C5.
- vn II:** Measure 1: *pizz.* G4; Measure 2: *pizz.* A4; Measure 3: *pizz.* B4.
- vl:** Measure 1: *pizz.* G3; Measure 2: *pizz.* A3; Measure 3: *pizz.* B3.
- vc:** Measure 1: *pizz.* G2; Measure 2: *pizz.* A2; Measure 3: *pizz.* B2.

**Przykład 13.** W. Błażejczyk, *Suita Warszawska II*, cz. II – zapis sekcji smyczkowej. Reprodukacja za: W. Błażejczyk, *Suita...*, s. 29

Kolejne słowa – „pałac czeka” – mają być wykonywane ekspresywnie, półszepem, w wartościach szesnastkowych, przy czym wysokości dźwięku nie są określone. W pewnym momencie zmieniona zostaje kolejność wyrazów, ale cały czas są one wypowiedane w ten sam sposób, a sekcja dęta w dalszym ciągu wykonuje szybkie figuracje. Skrzypce I i II oraz altówka grają *glissando*, a od

taktu 57 wykonują sekstole, ale bez podanych konkretnych wysokości dźwięku. W partiach instrumentów perkusyjnych kompozytor również zapisał szybkie przebiegi rytmiczne. Pod koniec części kolejni wykonawcy przestają grać, stopniowo wygaszając przebieg muzyczny.

Tekst w trzeciej części – dookreślonej adnotacją *calmly* – jest ekspresywny, zawiera pytania retoryczne i liczne wykrzykniki, ma przy tym cechy chaosu i kofonii – pojawiają się w nim źle odmienione słowa, daty, godziny. Mamy tu do czynienia z zapisanym na moście zbiorem różnych wypowiedzi, będących – jak zostało już wspomniane – w dużej części wyrazem tęsknoty za minionymi latami. W partyturze wskazano, aby szeptać tekst w normalnym tempie z pauzami. Śpiewać należy tylko samogłoski, a słowa nie powinny być zrozumiałe. W partii wokalne kompozytor nie zawarł żadnych dodatkowych uwag; jest to wokaliza wykonywana na nieokreślonych wysokościach dźwięków i w niesprecyzowanych wartościach rytmicznych. Od odcinka piątego następują zmiany dynamiczne, pojawiają się oznaczenia *crescendo*, *decrescendo* oraz *mezzo forte*. W odcinku dwunastym śpiewaczka przestaje szeptać. Wykorzystano tu różne nagrania, m.in. dzieci, ludzi, „meneli”, gołębi. Nakładające się na siebie dźwięki tworzą często współbrzmienia półtonowe, ich brzmienie nie daje jednak wrażenia ostrości. Instrumenty dęte dobarwiają brzmienie krótkimi motywami, pojawiają się szybkie przebiegi, urywane dźwięki. Piecophon ma być uderzany pałką *superball*. W taktach 72–93 dominującą dynamiką jest *piano*.

W części czwartej – z określeniem *scherzando* – wokalistka powinna mówić rytmicznie wokół podanej wysokości dźwięku ( $e^1$ ), pomiędzy szeptem a pełnym głosem, w dynamice *mezzo piano*. Kompozytor zawarł w partyturze wskazówkę, aby dwa takty (119 i 120) swojego śpiewu nagrała przy użyciu loopera. W odcinku trzecim nazwy środków owadobójczych ma wykrzyzczyć przez megafon muzyk grający na EWI. Te dwie partie wykonywane są wymiennie: kiedy jeden z muzyków recytuje, drugi milczy. W odcinku szóstym mezzosopranistka śpiewa pełnym głosem. Charakterystyczna jest tu wartość rytmiczna ćwierćnuty z kropką, która pojawia się w każdym takcie partii wokalne. Dynamika się zmienia, a na ostatnie słowo w tym segmencie, czyli „consume”, przypada *forte fortissimo*. Jest to część żywiołowa, rytmiczna. Na plan pierwszy wysuwa się tu improwizowana partia gitary elektrycznej. W partii saksofonu często występuje artykulacja *staccato*, w partiach instrumentów smyczkowych natomiast *legato*. W partiach fletu i klarnetu zapisano szybkie przebiegi dźwiękowe obejmujące niemal całą skalę instrumentów. W partii zestawu jazzowego pojawiają się triole, sekstole, septymole, a w odcinku czwartym improwizacja wykonywana w dowolnym tempie. Słowom „molozol, muchozol, sanitozol” towarzyszy klezmersko brzmiąca partia klarnetu. W odcinku czwartym w partii instrumentów smyczkowych można odnaleźć określenie *furioso*, po którym następuje dynamika

*subito piano*. We fragmentach, w których wokalistka recytuje rytmicznie tekst, część instrumentów gra w ten sam, rytmiczny sposób, jednakże na słowach łacińskich mezzosopranistka łączy wiele dźwięków *legato*, podczas gdy flet i klarinet wykonują sekstolowe figuracje, a w partii saksofonu występuje *growl*. Skrzypce i altówka z kolei grają w takich wartościach, w jakich wykonuje swoją partię wokalistka, przy czym skrzypce I mają również tę samą linię melodyczną.

Część piątą, określoną jako *tranquillo*, rozpoczyna wejście akordeonu MIDI, który przełączany jest na brzmienie odgłosu jadącego tramwaju przy użyciu przycisku umieszczonego pod brodą grającego. Na gitarze elektrycznej wykonywane są pojedyncze dźwięki, podobnie jak na wibrafonie, którego sztabki pobudzane są do drgań smyczkiem. Grupa instrumentów dętych milczy przez cztery odcinki, a instrumenty smyczkowe, oprócz wiolonczeli, nie pojawiają się aż do piętnastego odcinka. Instrumenty dęte wykonują głównie całe nuty lub półnuty. Pierwsze współbrzmienie w odcinku siódmym można określić jako akord A-dur z septymą małą bez kwinty; w kolejnych taktach zmienia się on w akord A-dur z noną małą bez kwinty. Wiolonczela gra długie dźwięki B oraz A. W odcinku piętnastym dołączają pozostałe instrumenty smyczkowe, które mają wykonywać gęste vibrato – powstałe tu współbrzmienie można określić jako akord d-moll. Wokalistka w tej części nie śpiewa. Wykorzystany został natomiast koparkofon. Partia EWI operuje na przemian dźwiękiem wibrowanym i niewibrowanym. Jest to część spokojna, ale jednocześnie zawierająca w sobie element napięcia.

Część szósta – ze wskazaniem *agitato* – zawiera powtórzenia słów „światło czerwone, chcesz przejść”. Zostaje tu odtworzony dźwięk, który usłyszeć można na przejściu dla pieszych. Oprócz tego zastosowano wspomniane już neologizmy: „przeczywistość” i „Warwrzawa”. W partii instrumentów dętych występują rozszerzone techniki wykonawcze, np. *slap [tongue]* i multifony. Często pojawiają się *staccato* i akcenty oraz szybkie przebiegi dźwiękowe. W odcinku czwartym uwagę zwracają całe nuty oraz zwiększony udział artykulacji *legato*. Odcinek piąty przynosi powrót krótkich, urywanych dźwięków i szybkich przebiegów, szczególnie w partiach instrumentów dętych, co prowadzi do odcinka siódmego, w którym mezzosopranistka ma skandować słowo „przeczywistość”. Ten odcinek z kolei prowadzi do *forte fortissimo* i wypowiedzenia kolejnego neologizmu („Warwrzawa”). Słowo to jest śpiewane pełnym głosem, a następnie wykonywane półszepem. Przez siedem taktów wykorzystano ruch półtonowy. Współbrzmienia, powstające np. w partii smyczków, nie są jednoznaczne – można zinterpretować je na kilka sposobów, m.in. jako nałożone na siebie dwa akordy (D-dur z noną małą i F-dur z septymą małą). Kompozytor rozmieszcza dźwięki *fis* i *f* wertykalnie, co może wskazywać na celowy zabieg, którego rezultatem jest harmoniczna wieloznaczność (t. 245). Ta część kończy się w dynamice *forte fortissimo*. W ostatnim takcie następuje włączenie taśmy z nagraniem wycia syreny alarmowej zarejestrowanej

pierwszego sierpnia, w rocznicę wybuchu powstania warszawskiego. Dźwięk syreny jest kontynuowany i stanowi jedyny element rozbrzmiewający w części siódmej, która ma trwać około minuty i dwudziestu sekund.

Część ósma rozpoczyna się nagraniem z taśmy: są to ciche odgłosy Starego Miasta, a także *whistle tones* wykonywane na flecie. Do tych brzmień w trzecim odcinku dołącza wiolonczela w dynamice *piano pianissimo possibile*. Od taktu 332 oznaczenie w partyturze wskazuje, by kolejne odcinki wykonywać *cantabile*. Dołączają pozostałe instrumenty smyczkowe i w tym składzie grają do końca tej części.

Przedostatnia część opisana została jako *party bounce*. Sekcja instrumentów smyczkowych wykonuje tu długi dźwięk, występuje też *glissando*, wykonawcy grający na instrumentach dętych mają zaś improwizować i wydobywać przypadkowe dźwięki. W partii EWI odtwarzany jest *beat* piosenki oraz *beat disco*. W odcinku trzecim osoba grająca na obiektofonie włącza taśmę z nagraniem odgłosami ludzi w klubie muzycznym. Od odcinka piątego w partii saksofonu wprowadzono oznaczenia sugerujące grę „brzydkim”, jazzowym dźwiękiem (*dirty, jazz sound*), *furioso* – saksofonowi wtóruje tu gitara elektryczna. Partie pozostałych instrumentów są tłem dla partii saksofonu. Od taktu 410 instrumenty smyczkowe zaczynają grać *glissando* w wysokim rejestrze. W odcinku siódmym dołącza do nich wokalistka, która śpiewa motyw z części pierwszej, ale w rozszerzonej wersji.

Ostatnią, dziesiątą część, oznaczono jako *misterioso*. Rozpoczyna się ona w dynamice *pianissimo possibile*; flecista, klarncista i saksofonista grają tu tylko powietrzem. Towarzyszą im partie gitary oraz EWI, zawierające długie dźwięki. Cały utwór kończy się w dynamice *pianissimo possibile*.

Wojciech Błazejczyk w omawianym utworze wielokrotnie nawiązuje do stolicy – miejsca swojego zamieszkania, gdzie spędza większość czasu i gdzie zbierał materiały do swojej kompozycji – zarówno przez wykorzystane nagrania i teksty, jak i dzięki symbolice zastosowanych obiektofonów. Warto w tym miejscu przypomnieć, że utwór był pisany na festiwal Musica Polonica Nova, który odbywa się we Wrocławiu. Oba te miasta wiele łączy: duża liczba przyjezdnych osób, pracownicy korporacji, wieczne remonty, a także popisane bloki, mosty i smutne historie.

Odnosząc się do analizy słowno-muzycznej utworu, zauważyć można, że w wykorzystanych tekstach najważniejsze są warstwy semantyczna i foniczna. Semantyczna – dlatego że słowo ma tu coś komunikować, ma skłonić do refleksji. Foniczna zaś – ponieważ w tekstach pojawiają się powtórzenia i aliteracje. Jeśli chodzi o stosunki słowno-muzyczne, układają się one różnie w zależności od wykorzystanego tekstu i zastosowanych w danej części środków muzycznych.

W części drugiej *Suity Warszawskiej* obserwujemy stosunek równoważności w warstwach słownej i muzycznej – mezzosopranistka ma śpiewać ekstremalnie wolno, co kojarzyć się może ze znaczeniem słowa „bezwład”. Od odcinka piątego zaś słowa „pałac czeka” ma wypowiadać szybko, pośpiesznie, zachodzi tu zatem



stosunek przeciwstawności (odbiorca nie ma wrażenia, że jest to oczekiwanie, ze względu na wspomniany pośpiech odcinek ten sprawia wręcz wrażenie jakby ucieczki). W trzeciej części z kolei stosunki słowno-muzyczne stanowią przykład zestrojenia pełnego. Wokalistka ma tu wypowiadać tylko spółgłoski, dzięki czemu znaczenie słów się zaciera, pojawia się wrażenie chaotyczności, niczym w tabloidowym artykule. Zarówno w tekście, jak i w muzyce odnajdujemy odcinki chaotyczne, kakofoniczne, ale też pełne tęsknoty i spokoju. Część czwartą cechuje stosunek zbieżności, gdyż warstwa muzyczna tylko w partiach niektórych instrumentów koresponduje z treścią słów wokalistki. Ma ona wypowiadać słowa rytmicznie i szybko, jakby bez zastanowienia, co wpisuje się w sens tekstu. W części szóstej mamy do czynienia z pełnym zestrojeniem warstwy słownej z muzyczną. W odcinkach od pierwszego do trzeciego słowa wypowiadane są mechanicznie, beznamiętnie, niczym komunikaty z sygnalizatorów świetlnych. Od odcinka czwartego wokalistka skanduje tekst, a pozostali muzycy grają figuracje, kwintole, sekstole, szesnastki, o określonej i nieokreślonej wysokości dźwięku, w dynamice *mezzo forte*.

Analizując i interpretując *Warsaw Music*, nie da się nie zauważyć, że Błażejczyk sięga po elementy aleatoryzmu, w tym aleatoryzmu kontrolowanego. Wskazują na to takie cechy, jak niemożność jednoznacznego zinterpretowania wielu współbrzmień ze względu na swobodę wykonywania poszczególnych dźwięków, wykorzystane oznaczenia, np. *ad libitum*, fermaty, odcinki improwizowane czy występujące w niektórych partiach klastery<sup>50</sup>. Błażejczyk połączył notację tradycyjną z niekonwencjonalną, graficzną. Podzielił też utwór na odcinki czasowe, podając, ile każdy z nich ma trwać, nie wykluczając jednakże możliwości wyróżnienia taktów. Warto podkreślić, że tak jak niektórzy twórcy dwudziestowieczni zakładali zespoły wykonujące – w ścisłej współpracy z kompozytorem – ich własną muzykę, tak Błażejczyk utworzył zespół Hashtag Ensemble prezentujący zarówno jego własne kompozycje, jak i utwory innych, współczesnych mu twórców. W tym kontekście należy także przypomnieć, że *Warsaw Music* inspirowana była filmem *Suita warszawska* z roku 1946, do którego muzykę napisał Witold Lutosławski – twórca aleatoryzmu kontrolowanego. Być może Wojciech Błażejczyk – przez zastosowanie elementów tej techniki kompozytorskiej – chciał oddać hołd związanemu z Warszawą kompozytorowi.

Utworów, w których wykorzystuje się przedmioty codziennego użytku, powstaje coraz więcej. Także wśród dzieł Wojciecha Błażejczyka odnajdziemy, poza omawianą tu *Suitą Warszawską*, inne kompozycje z zastosowaniem obiektofonów. Ze strony internetowej artysty można się dowiedzieć, że powstał nowy

50 K. Bartos, *Igrając z losem. John Cage – o roli przypadku w muzyce i współczesnych mu twórcach*, „Meakultura”, 11.09.2013, [online:] <https://meakultura.pl/artikul/igrac-z-losem-john-cage-o-rol-przypadku-w-muzyce-i-wspolczesnych-mu-tworcach-692/> [9.06.2023].

utwór tego typu – *Sylogophony for objectophones and orchestra*, który swoją premierę miał na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 23 września 2023 roku<sup>51</sup>. Może to świadczyć o tym, że problem powtórnego wykorzystania obiektów na scenie pozostaje dla tego kompozytora ważny i wciąż aktualny.

Omawiana w artykule kompozycja porusza ważne kwestie i problemy współczesnego świata, takie jak zaśmiecanie Ziemi, zanieczyszczenie audiosfery, konsumpcjonizm, hedonizm, ale też problem samotności i ludzkiej bezradności wobec niej. Teksty zawarte w utworze skłaniają do głębokiej refleksji nad sobą i własną hierarchią wartości, a sama idea obiektofonów uwrażliwia na problemy ludzkości. Można więc wyciągnąć wniosek, że jest to *musica adhaerens* – twórczość zaangażowana, niosąca przesłanie społeczne.

*Suita Warszawska II. Warsaw Music* to utwór niezwykle bogaty w treści, zarówno muzyczne, jak i tekstowe. Przedstawione w niniejszym artykule analiza i interpretacja nie oddają wszystkich ważnych aspektów muzycznych utworu, skupiają się jedynie na wykorzystaniu nowych instrumentów muzycznych, w tym obiektofonów, mają też na celu propagowanie twórczości Błażejczyka.

Stworzenie obiektofonów i wykorzystanie ich w połączeniu z instrumentami tradycyjnymi, partią wokalną oraz *live electronics* daje nową jakość brzmienia. Dzięki temu można na nowo zachwycać się muzyką i jej możliwościami. Wojciech Błażejczyk swoją twórczością udowadnia, że warto i trzeba eksperymentować, a *Suita Warszawska II* jest doskonałym przykładem na to, iż utwór współczesny może być nowoczesny pod każdym względem, może poruszać ważne kwestie społeczne, a jednocześnie stać się interesującym doświadczeniem muzycznym dla słuchaczy.

## Bibliografia

*Arte povera (sztuka biedna) i problem estetyki*, Zintegrowana Platforma Edukacyjna, [online:] <https://zpe.gov.pl/a/arte-povera-sztuka-biedna-i-problem-estetyki/D19cgMWjr> [5.06.2023].

Baczyńska Maja, Błażejczyk Wojciech, *Struktura a siła wyrazu*, „ArtPapier” 2013, nr 3 (219), [online:] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=170&artykul=3623> [2.03.2023].

Bartos Katarzyna, *Igrając z losem. John Cage – o roli przypadku w muzyce i współczesnych mu twórcach*, „Meakultura”, 11.09.2013, [online:] <https://>

---

51 Cf. *Kalendarz*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/shows/sylogophony-for-objectophones-and-orchestra-premiere/> [8.06.2023].

- meakultura.pl/artukul/igrajac-z-losem-john-cage-o-rolu-przypadku-w-muzyce-i-wspolczesnych-mu-tworcach-692/ [9.06.2023].
- Bauman Zygmunt, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004.
- Biografia*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <https://wojciech.blazejczyk.eu/pl/biografia/> [5.06.2023].
- Błażejczyk Wojciech, *Suita Warszawska II. Warsaw Music*, wydruk partytury ze zbiorów kompozytora, Warszawa 2015.
- Błażejczyk Wojciech, *Obiektfony. Wykorzystanie odpadów cywilizacyjnych w utworze Trash Music*, Warszawa 2017.
- Błażejczyk Wojciech, *Muzyka strun. Music of strings for electric guitar, piano, violin, viola and cello*, Warszawa 2022.
- Chmielewska Aleksandra, Błażejczyk Wojciech, *Wojciech Błażejczyk – „Sam staram się tworzyć instrumenty, na których gram”. Portrety warszawskich kompozytorów*, cz. 1, „Meakultura”, 27.08.2016, [online:] <https://meakultura.pl/artukul/wojciech-blazejczyk-sam-staram-sie-tworzyc-instrumenty-na-ktorych-gram-portrety-warszawskich-kompozytorow-cz-1-1607/> [2.03.2023].
- Gestofon*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/gestofon/> [5.06.2023].
- [The] Harry Partch Ensemble*, [online:] <https://www.harrypartch.com/ensemble> [6.03.2023].
- Hashtag Ensemble*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/> [20.05.2023].
- Junk art*, [hasło w:] *Oxford Reference*, [online:] <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100027189> [5.06.2023].
- Kalendarz*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/shows/sylogophony-for-objectophones-andorchestra-premiere/> [8.06.2023].
- Kozicka Aleksandra, *Instrumentarium w muzyce współczesnej – wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku na przykładzie utworów Trash Music i Suita Warszawska II. Warsaw Music Wojciecha Błażejczyka*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2023.
- Krajewski Marek, *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*, „Zeszyty Artystyczne” 2004, nr 41.
- Łastowiecki Janusz, *O tym cały pociąg szeptał, mruczał i mamrotał. Akuzmatyka Pierre’a Schaeffera i jej radiowe realizacje*, [w:] *Kolej na kolej. Pociąg, dworzec, poczekalnia w literaturze i refleksji humanistycznej*, red. K. Gieba, J. Łastowiecki, M. Szott, Zielona Góra 2015.
- Muzyka strun. Wojciech Błażejczyk*, księgarnia Muzyczna Pasja, [online:] <https://muzyczna-pasja.pl/nuty/5710-muzyka-strun-wojciech-blazejczyk.html> [20.05.2023].

- Obiektofony*, Wojciech Błażejczyk – strona internetowa kompozytora, [online:] <http://wojciech.blazejczyk.eu/projects/objectophones/> [07.04.2023].
- Odpady*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/odpady.html> [6.03.2023].
- Ranoszek-Bieńkowska Iga, „*Dada nie znaczy nic, czyli znaczy wszystko*”, czyli rewolucja dadaistów w sztuce, *Niezła Sztuka*, 21.08.2020, [online:] <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/dada-nie-znaczy-nic-czyli-znaczy-wszystko-czyli-rewolucja-dadaistow-w-sztuce/> [5.06.2023].
- Russolo Luigi, *L'Arte dei rumori*, Milano 1916.
- Smith Julius O., *Viewpoints on the History of Digital Synthesis*, Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford University 2005, [online:] <https://ccrma.stanford.edu/~jos/kna/kna.pdf> [17.04.2024].
- Sprechgesang*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Sprechgesang;3978515.html> [9.06.2023].
- Śmieć*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/%C5%9Bmie%C4%87.html> [6.03.2023].
- Tomaszewski Mieczysław, *Słopiewnie Szymanowskiego według Tuwima*, [w:] *idem, Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
- Topolski Jan, *Wojciech Błażejczyk* [biogram], [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-blazejczyk> [6.03.2023].
- Warsaw music. Suita warszawska II*, [online:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1239543> [19.05.2023].
- Wojciech Błażejczyk* [wizytówka artysty], [online:] <https://mapofcomposers.pl/kompozytorzy/blazejczyk-wojciech/> [20.05.2023].
- Zapała Rafał, *Live Electronic Preparation: Interactive Timbral Practice*, [w:] *The Oxford Handbook of Interactive Audio*, ed. by K. Collins, B. Kapralos, H. Tesler, Oxford 2014.

---

## The Use of Objectophones in *Warsaw Suite II. Warsaw Music* by Wojciech Błażejczyk

### Summary

Wojciech Błażejczyk is a composer who searches for and explores new sounds in music. For this purpose, he uses, among others, everyday items, often also waste. Objectophones –

instruments made of garbage – produce sound which is processed by special computer software and amplified by microphones for better audibility. They are based on theoretical and philosophical foundation, and justifying their creation, the composer emphasises, among other things, the problem of littering. Błażejczyk pays attention to many aspects of these instruments, including sound quality, ergonomics of playing and visual effect. In the article, the use of objectophones is discussed, with the piece *Warsaw Suite II. Warsaw Music* being analysed as an example. The work was created in 2015 for the National Forum of Music in Wrocław. In an interesting way, it combines the use of traditional instruments, objectophones, voice and image.

**Keywords:** Wojciech Błażejczyk, objectophones, *Warsaw Suite II. Warsaw Music*, garbage in art



**Aleksandra Wcisło**

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

---

## Między logiką a nieujarzmioną ekspresją. O niektórych aspektach warsztatu kompozytorskiego Artura Zagajewskiego na przykładzie *Stabat Mater* (2012)

---

*Stabat Mater* Artura Zagajewskiego powstało w roku 2012 na zamówienie Filharmonii Łódzkiej. Dzieło to jest pierwszym utworem kompozytora na tak rozbudowany, wokalnie-instrumentalny skład i zarazem pierwszym jego dziełem o charakterze religijnym. Przeznaczone zostało na cztery chóry mieszane i siedemnastoosobowy zespół instrumentalny<sup>1</sup>, w którym tradycyjną grupę instrumentów dętych i perkusyjnych uzupełniają viola da gamba, gitara elektryczna, harfa i cztery wiolonczele. Dodatkowo w kompozycji zastosowanie znalazły przedmioty dźwiękowe, takie jak plastikowe butelki, szklana butelka lub słoik czy plastikowe szczotki. Kompozytor, zapytany o inspirację średniowieczną sekwencją, wyjaśnia:

---

1 W skład zespołu wchodzi: flet (wymienne z fletem altowym), obój (wymienne z rózkiem angielskim i fletem prostym), 2 klarnety in B, 4 puzony, instrumenty perkusyjne obsługiwane przez 2 perkusistów (2 kotły, talerz, rury PCV oraz *gran cassa*, *floor tom*, talerz), viola da gamba (wymienne z *hulusi* – chińskim instrumentem dętym drewnianym), gitara elektryczna, harfa i 4 wiolonczele.

To była prośba ze strony Filharmonii Łódzkiej, a właściwie dyrygenta jej Chóru, który koncert przygotował – Dawida Bera. Jest moim serdecznym przyjacielem i już nieraz współpracowaliśmy. Koncert ten miał odbyć się w Wielkim Tygodniu w ramach łódzkiego Festiwalu Wielkanocnego, więc tematyka była ściśle określona. Wybrałem sekwencję *Stabat Mater*, bo jej tekst jest mi szczególnie bliski. Sfera sacrum jest bardzo ważna w moim życiu, choć nie przejawia się w praktyce religijnej, obcej mi, a bardziej przejawia się w pewnych pytaniach, na które wciąż szukam odpowiedzi. Jeśli w ogóle takową można znaleźć<sup>2</sup>.

Rozległy zakres inspiracji dla warstwy dźwiękowej i znaczeniowej tego utworu omawia Zagajewski przedstawia w następujący sposób:

Obsada utworu skupia się wokół czterech chórów mieszanych rozstawionych przestrzennie w kościele. [...] Szczególnie istotne w kontekście brzmieniowym i sonorystycznym jest użycie różnych obiektów dźwiękowych, których używałem też w innych utworach, takich jak: metalowe pręty, które pocierane wydają terkończącą fakturę alikwotową, dno szklanej butelki, którym pociera się po harfie, prosta konstrukcja z rur PCV i ustników fletów prostych, plastikowe butelki czy też szczotki z plastikowym włosiem, którymi pociera się instrumenty perkusyjne. Użycie tych instrumentów miało na celu osiągnięcie w początkowej fazie utworu maksymalnie zagęszczonego i wewnętrznie zróżnicowanego szumu, o bardzo szerokim spektrum harmonicznym. Osiągnięcie tego szumu nie było celem czysto sonorystycznym, czy też nie było inspirowane siatkami sonorystycznymi, lecz raczej studiami nad partyturą Griseya, gdzie kategorie sonorystyczne pojawiają się w zupełnie innym kontekście. Szum Griseyowski jest jedną z krańcowych wartości harmonicznych. Zbliżenie do sonorystyki oczywiście jest, ale punkt wyjścia był zupełnie inny, mianowicie spektralizm Griseya<sup>3</sup>.

W wypowiedzi tej kompozytor wymienia tak odległe, przynajmniej pozornie, nurty jak sonoryzm czy spektralizm. Wspólnym rdzeniem obu jest jednak nakierowanie na brzmienie, wynikające bądź z rozbudowania instrumentarium o nietypowe źródła dźwięku (tradycyjne i nietradycyjne), bądź z wykorzystania specyficznego języka harmonicznego (w wypadku spektralizmu). Odniesienia do tych dwóch nurtów wskazują, że aspekty brzmieniowy i kolorystyczny stanowią dla kompozytora jedne z najważniejszych elementów warsztatowych.

W *Stabat Mater* Zagajewskiego tekst został rozczłonkowany, co doprowadziło do pełnego zatarcia znaczenia słów. Zabieg ten był jak najbardziej

2 A. Lewandowska-Kąkol, *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, Warszawa 2012, s. 249.

3 A. Zagajewski, wypowiedź w ramach Ogólnopolskiej Konferencji „*Stabat Mater Dolorosa* – kontynuacje i nawiązania”, 2020, [online:] <https://www.facebook.com/youcanbewhoeveryouwant/videos/4085103448171972/> [2.02.2022].



celowy, kompozytor sugeruje zresztą<sup>4</sup>, że tekst jest na tyle znany, iż można wyjść poza jego dosłowność i nie ma potrzeby dokładnego przytaczania go w przebiegu utworu. Co więcej, tradycja umuzyczniania tak dobrze znanego tekstu, jakim jest *Stabat Mater*, bywa dla kompozytora ograniczająca, a przekroczenie przyjętej konwencji może prowadzić do nowych jakości – w tym wypadku do odejścia od znaczenia na rzecz ekspresji tekstu. Zagajewskiemu zależy przede wszystkim na ujęciu emocji, jakie odnajduje w tekście łacińskiej sekwencji. Odrzucając łatwość przekazu, której uzyskanie umożliwiłoby tekst, szuka emocjonalności na głębszych płaszczyznach. W wywiadzie z Agnieszką Lewandowską-Kąkol przyznał:

Interesowało mnie odarcie tekstu z różnych znaczeń na rzecz wyciągnięcia z niego samych emocji. [...] Uciekałem od ilustracyjności na rzecz przedstawienia pewnych wrywków, strzępków emocji związanych z zaistniałą sytuacją i z tym, co było przed nią, wcześniej, nim wydarzenie opisane w *Stabat Mater* zaistniało<sup>5</sup>.

Wykorzystane w kompozycji techniki łączą w sobie zarówno tradycję sonorystyczną, jak i inspiracje światem zewnętrznym.

W pierwszym fragmencie [*Stabat Mater* – A.W.] słychać tylko chropowatości. Chór musi stosować różne techniki gardłowe, żeby dźwięk był jak najbardziej warczący, rzeżący. [...] Chropowatość w Łodzi jest naturalna. [...] To się przekłada na [moją – A.W.] muzykę – lubię brzmienia nie gładkie i nie delikatne, tylko takie, które mają swoją wewnętrzną strukturę<sup>6</sup>.

W swoich wypowiedziach kompozytor wielokrotnie podkreślał znaczenie chóru, który w *Stabat Mater* symbolizuje tłum. To nie pierwszy raz, gdy Zagajewski sięga po tego typu zabieg; podobnie było w jego wcześniejszych kompozycjach, takich jak *Opera o Polsce*, *Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy*, *Unhum na orkiestrę i 52 przechodniów*. Jak sam zaznacza:

W *Stabat Mater* chciałem się odwołać do historycznego kontekstu, w którym tłum był obecny. Efekty, które osiągnąłem, są dość radykalne, jak na twórczość religijną. Współcześnie jest ona bardzo zachowawcza i nie pozwala na skrajne środki brzmieniowe i emocjonalne<sup>7</sup>.

4 A. Lewandowska-Kąkol, *op. cit.*, s. 250.

5 *Ibidem*.

6 M. Dębska, *Chropowatość dźwięków Łodzi #1 – wywiad z Arturem Zagajewskim*, [online:] <http://glissando.pl/wywiady/chropowatosc-dzwiekow-lodzi-1-wywiad-z-arturem-zagajewskim/> [15.02.2022].

7 *Ibidem*.

Wykorzystanie w kompozycji barwy nawiązującej do hałasu jest w tym kontekście nacechowane znaczeniem negatywnym. W zestawieniu z tekstem obrazującym uczucia zrozpaczonej matki może wskazywać na samotność jednostki w tłumie. Odkrycie jakościowych walorów tłumy ma jeszcze jeden aspekt, który można powiązać z miejscem zamieszkania Zagajewskiego. Łódź to miasto, z którym kompozytor związany jest od lat; miejsce, które na niego oddziałuje, niejednokrotnie kształtując również jego twórczość. W dorobku Zagajewskiego odnaleźć można wiele lokalnych wątków, np. w utworach takich jak *EC14 na 4 PCV Tubes*<sup>8</sup> (2012), który już w tytule zawiera odwołanie do łódzkiej elektrociepłowni, czy w inspirowanych łódzkimi tramwajami *Traktion Eins* na wiolonczelę (2013) i *Traktion Zwei* na wiolonczelę i *PCV Tube* (2013), dedykowanych Dominikowi Połowskiemu<sup>9</sup>.

## Recepcja

Prawykonanie *Stabat Mater* Artura Zagajewskiego odbyło się w kościele pw. Najświętszego Imienia Jezus w Łodzi, 3 kwietnia 2012 roku, w ramach festiwalu Łódzka Wielkanoc Muzyczna. Wykonawcami byli muzycy Orkiestry Kameralnej i Chóru Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina, dyrygował Dawid Ber, któremu dedykowana jest kompozycja. Po prawykonaniu w prasie pojawiły się głosy akcentujące różnicowane walory dzieła. Marek Zwyrzykowski w komentarzu do utworu podkreślił zarówno rolę emocji, jak i ekspresję tłumy jako elementy nadające znaczenie kompozycji:

Kompozytor w niekonwencjonalny, bardzo ciekawy sposób zrealizował temat podejmowany w wybitnych dziełach epok minionych. Uczynił to, odchodząc od sumiennego opracowania muzycznego tekstu sekwencji, na rzecz oddania emocji, jakie rodzi w nim obcowanie z wymową jednej z kluczowych scen chrześcijaństwa. [...] Dramaturgiczny przebieg kompozycji przywodzi na myśl reakcję tłumy przypatrującego się wydarzeniom pod Krzyżem, w czym dostrzec można nawiązanie

8 Oryginalna nazwa stosowana przez kompozytora. Jest to charakterystyczny dla twórczości Zagajewskiego instrument stworzony z rur z polichloroku winylu, ustnika szkolnego fletu prostego oraz zagięcia kolankowego. *PCV Tubes* można usłyszeć także w *Nature morte* na *24 PCV Tubes* (2013).

9 Dominik Połowski (1977–2018) był znakomitym polskim wiolonczelistą pochodzącym z Katowic, lecz od czasów studiów związanym zawodowo z Łodzią. Wielokrotnie nagradzany i ceniony w muzycznym świecie artysta, wskutek choroby stracił czucie w lewej ręce. Specjalnie dla niego powstały utwory zaprzyjaźnionych kompozytorów wykorzystujące grę wyłącznie prawą ręką, m.in. Artura Zagajewskiego, Sławomira Kaczorowskiego, Olgi Hans i Sławomira Zamuszki.

do tradycji pasyjnej. Ujęcie tematu jest niezwykle przejmujące, oddające tragizm sceny w miejsce wyważonej refleksji nad bólem Matki Boskiej<sup>10</sup>.

Podobne odczucia związane z ekspresją tłumy nakreślił w recenzji Filip Lech:

Matka Boska w tłumie. Kompozycja Artura Zagajewskiego rozpisana na cztery chóry i orkiestrę kameralną brzmi trochę jak muzyka do filmu grozy – pełna niezrozumiałych jęków, dziwnych, bułgoczących odgłosów. Wiemy, że wydają je ludzie, ale brzmią bardzo demonicznie. [...] Efekty dźwiękowe przypominają brzmienie natłoku, gromadzącej się i wznoszącej niepokojące okrzyki grupy ludzi<sup>11</sup>.

Zagajewski już wcześniej podejmował w swojej twórczości działania o charakterze performansu, umieszczając muzykę w przestrzeni miejskiej. Do takich przedsięwzięć należy m.in. wspomniany projekt *Unhum na orkiestrę i 52 przechodniów* (2010), zrealizowany na ulicy Piotrkowskiej w Łodzi w ramach Fokus Łódź Biennale. Komponowanie utworów z myślą o konkretnej przestrzeni, w której zostaną wykonane, stało się założeniem *Nature morte* na *PCV Tubes* czy *Traktion* wykonywanego w łódzkim tramwaju.

Drugie wykonanie *Stabat Mater* odbyło się w ramach 64 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Utwór zabrzmiał 25 września 2021 roku w murach Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Robertasa Šervenikasa. W nocie programowej znajdujemy następujące informacje:

Surowa archaizacja. Matka Boska wydaje się stać w tłumie, który jest przedmiotem muzycznego odniesienia. Czy Chrystus aby znowu nie jest dziś krzyżowany? Jest w utworze na końcu jasność, jest nadzieja. Oby została i z nami!<sup>12</sup>.

Pomimo zaledwie dwóch wykonań kompozycja wywołała duży odzew krytyki. Autorzy w swoich recenzjach podkreślali różne aspekty dzieła, które wywarły na nich wrażenie i które często sugerowane były w wypowiedziach kompozytora. Mimo różnorodności tych opinii prawie wszyscy wydają się poruszeni i odnajdują w utworze uniwersalną głębię.

10 M. Zwyrzykowski, komentarz do programu Wrocławskiej Nagrody Muzycznej „Polonica Nova”, 2014, [online:] <https://warszawska-jesien.art.pl/2021/program/utwory/stabat-mater-artur-zagajewski-> [10.03.2022].

11 F. Lech, *Polskie drogi Stabat Mater*, [online:] <https://culture.pl/pl/artykul/polskie-drogi-stabat-mater> [25.02.2022].

12 J. Kornowicz, *Ułysz, czego inni nie słysz!* Przewodnik po Festiwalu „Warszawska Jesień” 2021, s. 17, [online:] <https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2021/09/przedwodnik-po-festiwalu-wj2021.pdf> [25.02.2022].

## Analiza warstwy słownej i muzycznej

*Stabat Mater* Artura Zagajewskiego składa się z dwóch części oznaczonych w partyturze literami A oraz B i podobnie jak inne kompozycje Zagajewskiego zbudowana jest z segmentów oddzielanych kreskami taktowymi<sup>13</sup>. Łączny czas trwania utworu to około 20 minut. Część A tworzy 16 segmentów, z czego pierwszych 14 ma charakter swobodnego *ad libitum*, a przybliżony czas trwania wynosi odpowiednio: dla segmentów nr 1 i 14 – 30 sekund, a dla pozostałych – od 20 do 30 sekund. Segmenty nr 15 i 16 są dyrygowane. Część B składa się z 9 segmentów, przy czym pierwszych 7 – ponownie *ad libitum* – trwa około 1 minuty każdy, wykonanie ostatniego (w pierwszych taktach dyrygowanego) zajmuje zaś 2 minuty. Segment nr 8 jest w całości dyrygowany. Kompozytor wykorzystał łacińską wersję tekstu, który w utworze rozmieszczony jest bardzo nierównomiernie. Zasadnicza część sekwencji pojawia się dopiero w części B, jedynie pierwsza strofa wykorzystana została w ostatnim segmencie części A, stanowiąc niejako łącznik między częściami. Kompozytor zaprzecza formotwórczej roli tekstu:

Od początku założyłem sobie, że nie będę podążał w narracji utworu za tekstem i tekst nie będzie wyznaczał dramaturgii. Podszedłem do tego bardziej z dystansem, spojrzałem ogólnie na całą sytuację oraz na to, co wydarzyło się przed wydarzeniami opisanymi w *Stabat Mater*. Wiedziałem, że nie chcę podążać bezpośrednio za tekstem i tworzyć relacji retorycznej między słowami oraz emocjami, które się w nich kryją, a muzyką<sup>14</sup>.

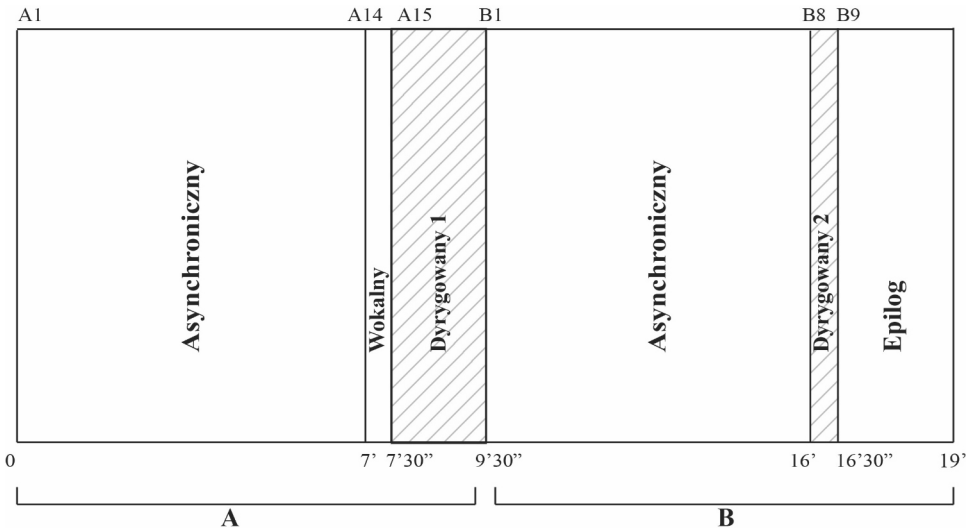
Zagajewski w swojej kompozycji łączy aż trzy rodzaje jakości dźwiękowych: wysokościowe, sonorystyczne oraz spektralne. Początkowo licznie reprezentowane jakości szumowe z biegiem kompozycji tracą na znaczeniu na rzecz wartości spektralnych i sprecyzowanych wysokości dźwięku. Kompozytor łączy ze sobą wymienione typy materiału muzycznego i płynnie przechodzi od jednego do drugiego. Mnogość wykorzystanych środków pozwala na zróżnicowane rozwiązania fakturalne. Niewątpliwie jedną z charakterystycznych cech utworu jest budowanie długich kulminacji. Proces narastania napięcia i budowania kulminacji obejmujący większość czasu trwania kompozycji następuje przez sukcesywne zwiększanie dynamiki, zarówno tej wpisanej w postaci oznaczeń wprost w partyturze, jak i tej uzyskiwanej za pomocą zmian artykulacyjnych czy też techniki gry. Zagęszczanie faktury, często realizowane stopniowo i za sprawą

13 Autorka korzystała z partytury udostępnionej przez kompozytora. A. Zagajewski, *Stabat Mater*, komputeropis, Łódź 2012.

14 A. Zagajewski, wypowiedź w ramach Ogólnopolskiej Konferencji...

drobnych modyfikacji, wpływa na rozwój formy i wyznacza kierunek wzrastającego napięcia.

W utworze wykorzystane są także techniki filtracji spektralnej<sup>15</sup>, czyli stopniowe odchodzenie od jakości szumowych na rzecz jakości wysokościowych. Pierwsza część utworu rozwija się w formie modulacji od gęstego szumu do czystego współbrzmienia opartego na dwóch tylko wysokościach: *c* i *g*. Część B wykorzystuje różne rodzaje materiału dźwiękowego: tekst podzielony na pojedyncze sylaby (później także na wyrazy), zjawiska szumowe (nawiązujące do polskiej szkoły sonorystycznej) oraz materiał wysokościowy. Wraz z pojawieniem się dźwięków o określonej wysokości zanikają efekty szumowe. Znowu zatem zachodzi tu pewnego rodzaju filtracja spektralna. W kompozycji przeważają fragmenty asynchroniczne (zob. przykład 1). W partyturze znajduje się zapis wskazujący, by w tego typu segmentach każdy z wykonawców realizował swoją partię od początku do końca, a następnie powtarzał ją aż do gestu dyrygenta oznaczającego przejście do kolejnego segmentu. Jeśli wykonawca nie zdążył wykonać całej partii danego segmentu przed gestem dyrygenta, przechodzi do kolejnej części bez względu na to, w którym miejscu zakończył poprzedni fragment. Przejścia z segmentu do segmentu nie mogą odbywać się jednocześnie we wszystkich partiach (są niesynchroniczne) – po geście dyrygenta sygnalizującym zmianę segmentu każdy z muzyków wykonuje do końca dźwięk z poprzedniego segmentu,



Przykład 1. Przebieg formy *Stabat Mater*. Oprac. własne

<sup>15</sup> Termin użyty przez kompozytora. A. Zagajewski, wypowiedź w ramach Ogólnopolskiej Konferencji...

a następnie przechodzi do kolejnego. Wyjątek stanowią segmenty oznaczone znakiem „↓”, w których początek jest zsynchronizowany.

Utwór rozpoczyna się w pełnej obsadzie, różnego rodzaju efektami szumowymi o niezdefiniowanej wysokości. Początkowe pojedyncze uderzenie w bęben wielki jest jedynym dźwiękiem o krótkim czasie trwania, lecz już po chwili przechodzi w dźwięk ciągły wydobywany przez pocieranie szczotką. Początek utworu nie zawiera tekstu, partia chóralna jest potraktowana instrumentalnie. W czterech chórach każdy z głosów *divisi* wykonuje dźwięki szumowe na głoskach „rrr” lub „ghhh”. Wszystkie efekty szumowe w partii chóru powinny być wykonywane bez dźwięków gardłowych o określonej wysokości. Strzałki oznaczają rodzaj filtracji dźwięku: jasny (↑ – usta otwarte, jak przy samogłosce „e”) lub ciemny (↓ – usta przymknięte, jak przy samogłosce „u”). Dodatkowo w każdym z chórow jeden z muzyków pociera powoli metalowy pręt. Podczas wykonania utworu chóry były rozstawione przestrzennie, co dzięki dużemu pogłosowi charakterystycznemu dla akustyki kościoła spowodowało powstanie swoistej „magmy” dźwiękowej. W ten sposób za pomocą różnych środków zbudowane zostało szerokie, wewnątrznie mocno zróżnicowane pasmo szumowe.

W kolejnych segmentach kompozytor, powielając zaprezentowany materiał, wprowadza drobne modyfikacje. W konsekwencji w segmentach A1–A13 mamy do czynienia z płynnie zmieniającą się płaszczyzną dźwiękową, bez słyszalnych cezur. Modyfikacja zachodząca w segmencie A2 polega na zmianie sposobu wydobywania dźwięku na wiolonczelach (od tego momentu jest to *sul ponticello*) oraz sprecyzowaniu wysokości dźwięku (C). W segmencie A3 analogicznej zmianie podlegają partie wioli da gamba i harfy, a partia harfy dodatkowo ulega rytmizacji. Następna zmiana dotyczy partii puzonów: od tego momentu wykonawcy, grając dźwięk C oktawy wielkiej, równocześnie śpiewają dźwięk G. Kolejną modyfikacją jest wprowadzenie dźwięku G oktawy wielkiej w sekcji instrumentów dętych drewnianych (od tego momentu flet zostaje zastąpiony fletem altowym, a obój różkiem angielskim). Od segmentu A6 zmiany obejmują partie chóralne. Rezygnując z *divisi* w partiach tenorów, kompozytor wprowadza dźwięk C na głosce „rrr” ze wskazaniem, aby muzycy płynnie zmieniali barwę z jasnej na ciemną. W kolejnych segmentach analogiczna zmiana dotyczy sopranów (dźwięk G), basów (dźwięk C) oraz altów (dźwięk G). Następnie w dokładnie takiej samej kolejności (tenor, sopran, bas, alt) co segment głoska „rrr” zostaje zamieniona na zbitkę głosek „ijłujjujuji”, wprowadzanych w dynamice *forte*. W partii gitary elektrycznej następuje dookreślenie wysokości dźwięku (C) i jego urytmizowanie (z zastosowaniem triol ćwierćnutowych).

Cezurę w narastającym przebiegu formy kompozytor uzyskuje przez zmianę fakturalną w segmencie A14, który jest wyłącznie wokalny. Wprowadzona jednolita dynamika *pianissimo possibile* stanowi gwałtowny kontrast w stosunku do

stopniowo zwiększającej się głośności całego poprzedniego fragmentu. Wszyscy muzycy realizują partie wokalne *mormorando*. Każdy dźwięk (w przybliżeniu niski, średni lub wysoki) powinien trwać tyle, co jeden oddech. Zbudowane we wcześniejszych, następujących po sobie segmentach współbrzmienie C–G zostaje tu zupełnie zniwelowane. Niedookreślenie wysokości dźwięków i pozostawienie ich doboru intuicji wykonawców wywołuje efekt rozmycia, „mgły” dźwiękowej bez wyraźnie dominującego tonu.

Segment A15 jest dyrygowany i następuje w nim powrót do efektów szumowych znanych z początku kompozycji. Wszystkie partie instrumentów dętych składają się wyłącznie z szumu wypuszczanego z ust powietrza. Od taktu 8 pojawiają się także partie chóralskie, zredukowane tym razem do jednej linii wokalnej dla każdego z chórów. Śpiewacy, operując czterema głoskami: „śśś”, „szszsz”, „hhh”, „sss”, modułują pomiędzy ciemną a jasną barwą. *Crescendo* realizowane za pomocą *tremolo* na talerzach w ostatnich trzech taktach wprowadza segment A16, w którym następuje zmiana organizacji materiału dźwiękowego. Ciągłość szumu zostaje tu zaburzona. Kompozytor wprowadza krótkie (szesnastkowe) piony akordowe *tutti* w dynamice *sforzato* lub *fortissimo* na pierwszą miarę każdego taktu, dopełnionego pauzami. Repetycje akordów następują nieregularnie ze względu na zastosowaną polimetrię. Partie instrumentów dętych (z wyłączeniem fletu, który wykonuje dźwięk o nieokreślonej wysokości) tworzą sekundowe klastera, które za każdym razem przy wprowadzeniu nowego metrum modułują o sekundę małą w górę. W partiach chórów po raz pierwszy pojawia się tekst. Dźwięki o nieokreślonej wysokości przypadające na pierwszą miarę każdego taktu są wykrzyczane i układają się w początkową strofę sekwencji *Stabat Mater*. Zestawienie tekstu z orkiestrowymi klasterami powoduje zatarcie słów, które zawarte są jedynie w głębokiej, nierozpoznawalnej słuchowo warstwie utworu.

Część B składa się z dziewięciu segmentów i w przeciwieństwie do części A w partii chóralskiej nieustannie przetwarzany jest w nich tekst sekwencji (z wyjątkiem epilogu), który zaprezentowany zostaje w całości, według opisanych poniżej zasad. Należy zwrócić uwagę na układ tekstu, podkreślający przyjętą przez Zagajewskiego koncepcję: rezygnację ze znaczenia słowa na rzecz jego ekspresji. W części B owo przejście od znaczenia do ekspresji jest zauważalne w szczególny sposób.

W pierwszych dwóch segmentach każdy z czterech chórów operuje tekstem tej samej strofy sekwencji. Co dwa kolejne segmenty następuje zwiększenie ilości wykorzystywanego tekstu, co w konsekwencji prowadzi do przetwarzania dwóch, trzech, a w ostatnich segmentach nawet czterech strof tekstu równocześnie (zob. przykład 2, s. 94). Zagęszczanie materiału słownego prowadzi do coraz większego rozszczepienia fakturalnego. Ponadto warto zwrócić uwagę, w jaki sposób tekst został rozdysponowany w partiach chóralskich. Każda strofa podzielona jest na sześć części, które wprowadzone są równocześnie. Jeden

głos w danym segmencie nie opracowuje całej strofy, lecz powtarza tylko jedną jej częśćkę. Wertykalne rozmieszczenie tekstu w głosach dodatkowo zaciera czytelność słów, co sprawia, że dla słuchacza są one zupełnie nieuchwytny. Zabieg ten ma analogiczny efekt do tego, jaki uzyskiwany jest przez nałożenie na siebie kilku zwrotek (zob. przykład 3).

	B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8
SATB 1	I	II	III	V	VII	X	XIII	XVII
SATB 2	I	II	IV	VI	VIII	XI	XIV	XVIII
SATB 3	I	II	III	V	VII	X	XV	XIX
SATB 4	I	II	IV	VI	IX	XII	XVI	XX

**Przykład 2.** Rozkład strof w segmentach (kolory ilustrują zwiększającą się liczbę zwrotek realizowanych równocześnie w partiach chóralnych: od segmentu B2 – dwie zwrotki jednocześnie, od B5 – trzy, od B7 – cztery). Oprac. własne

S1	STA	BAT	MA	TER
A1	DO	LO	RO	SA
T1	IU	XTA	CRU	CEM
B1	LA	CRI	MO	SA
S2	DUM	PEN	DE	BAT
A2	FI	LI	US	STA
T2	STA	BAT	MA	TER
B2	DO	LO	RO	SA

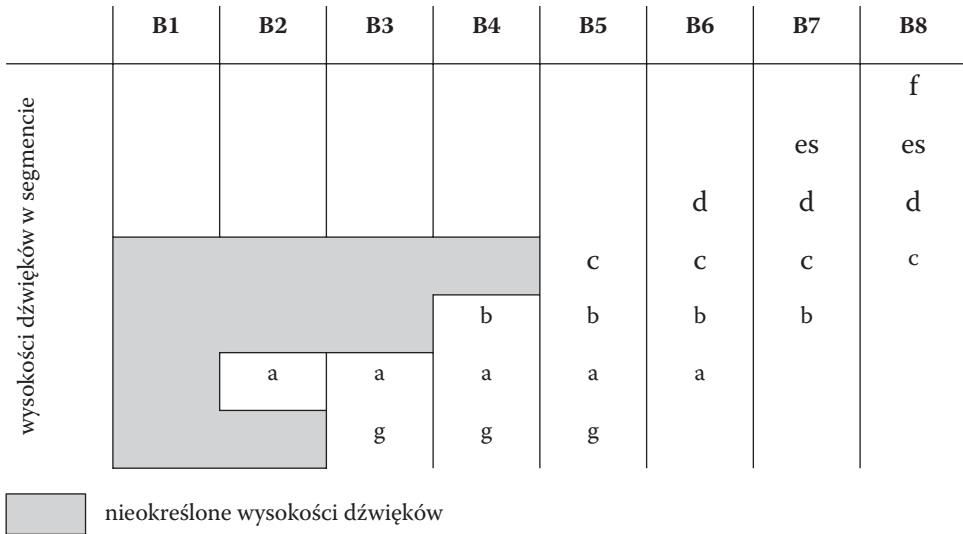
**Przykład 3.** Podział tekstu w partiach chóralnych – pierwsza zwrotka. Oprac. własne

W segmencie B1 dodatkowo sylaby tekstu przeplatane są dźwiękami szumowymi wykonywanymi na różnych spółgłoskach. Każdy z tych dźwięków zapisany jest z oznaczeniem dynamicznym *crescendo* i opatrzone określeniami *reverse* oraz *cut* (w ten sam sposób zdefiniowane są także partie instrumentów dętych, perkusyjnych oraz harfy).

W kolejnych segmentach (od segmentu B2) szumowe partie stopniowo nabierają wyraźnych konturów wysokościowych. Partie sekcji instrumentów dętych drewnianych (początkowo tylko klarnetów) zbudowane są z długich pulsujących dźwięków (wykonywanych *crescendo* – *decrescendo*), a wysokości dźwiękowe, które pojawiają się w partiach chóralnych, realizowane są kolejno na różnych głoskach. Wraz ze stopniowym wycofywaniem jakości szumowych materiałów dźwiękowy wszystkich partii jest rozszerzany, począwszy od dźwięku *a*



w segmencie B2, aż do pełnego tetrachordu  $g-a-b-c$  w segmencie B5. Od segmentu B6 tetrachord ten przesuwany jest po kolejnych stopniach w górę (zob. przykład 4). Cały wykorzystany materiał dźwiękowy tej części tworzy skalę eolską od dźwięku  $g$ . Jak zauważa Anna Wójcikowska, „wykorzystanie przez kompozytora tej właśnie skali może stanowić nawiązanie do modalnego materiału dźwiękowego, na którym bazuje oryginalna melodia chorałowa sekwencji *Stabat Mater*”<sup>16</sup>.



**Przykład 4.** Wysokości dźwiękowe w kolejnych segmentach części B. Oprac. własne

W segmencie B3 viola da gamba zamieniona została na chiński flet *hulusi*, który wykonuje partię analogiczną do partii klarnetów. Od segmentu B5 każdy z instrumentów oraz głosów realizuje już sprecyzowane wysokości dźwiękowe, wyjątkiem jest sekcja perkusji, w której na talerzach dźwięk uzyskiwany jest za pomocą smyczka. Kolejny segment wprowadza modyfikacje w wewnętrznej energetyce rozwijanej chmury dźwiękowej dzięki zastosowaniu *tremolo* w partiach wiolonczel (zaznaczono, że czas trwania każdego dźwięku ma wynosić kilka sekund, a pomiędzy dźwiękami należy robić naturalne, krótkie pauzy). Następnym krokiem ku dynamizacji kompozycji jest wprowadzenie *tremolo* w partiach kotłów oraz *gran cassa*, które pod koniec segmentu B7 przez *crescendo* doprowadzają do dyrygowanego segmentu B8. W partiach chóralnych dochodzi do maksymalnego zagęszczenia tekstu, wyśpiewywane bądź wykrzykiwane są już nie sylaby, a całe słowa i wyrażenia. Kulminacja budowana jest także

16 A. Wójcikowska, *Aktualności awangardy. Tendencje modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego*, Łódź 2019, s. 154.

za pomocą narastającej dynamiki. Na przestrzeni całej części rozwija się szerokie *crescendo* (zob. przykład 5).

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9
<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ppp</i>

Przykład 5. Zmiany dynamiczne w poszczególnych segmentach części B. Oprac. własne

Najgłośniejsza dynamika chóralna pojawia się właśnie w segmencie B8, po którym następuje załamanie napięcia. W partiach instrumentalnych kulminacja nie została opisana za pomocą określeń dynamicznych, lecz zwiększający się poziom głośności jest rezultatem zastosowanych technik wykonawczych.

W epilogu (segment B9) następuje gwałtowna zmiana organizacji materiału muzycznego. Nagła „zapaść” dynamiki wprowadza ogromny kontrast. Pierwsze dwa takty tworzą niemal pauzę generalną. Szesnastka na początku taktu jest przedłużeniem brzmienia zamykającego poprzedni segment. Po tym współbrzmieniu pozostają tylko flet, grający w dynamice *pianissimo possibile* alikwoty dźwięku *d*, oraz klarnety, również wykonujące alikwoty dźwięku *d* w analogicznej dynamice na granicy dźwięku i szumu. W takcie drugim dołączają harfa (dźwięk uzyskany jest na niej przez pocieranie szyjką szklanej butelki w poprzek strun) oraz flet prosty, którego partia jest opatrzona wskazówką, by wypuszczać z odległości kilku centymetrów powietrze, jednocześnie poruszając instrumentem w górę i w dół tak, aby powstał przerywany dźwięk. Dźwięki te (wszystkie w dynamice *pianissimo possibile*) wybrzmiewają do końca utworu. W momencie przejścia do realizacji asynchronicznej zaangażowany zostaje pełny skład z wyjątkiem puźonów. Wszystkie partie opatrzone są określeniem dynamicznym *pianissimo possibile*. W partii perkusji pojawia się delikatny dźwięk wydobyty na *PCV Tube*. Zapis w partiach wokalnych w partyturze wskazuje, by wypuszczać powoli powietrze, jednocześnie intonując co kilka sekund krótko i cicho określone wysokości dźwięku na granicy słyszalności.

Wykorzystane w chórach pierwszym i trzecim dźwięki  $d-a-fis^1-c^2$  wraz z dźwiękami  $d^1-a^1-d^2-e^2$  wykonywanymi przez chóry drugi i czwarty tworzą ciąg układający się w osiem kolejnych składowych harmonicznym dźwięku *D* ( $d-a-d^1-fis^1-a^1-c^2-d^2-e^2$ ). Użycie alikwotów dźwięku *D*, o jasnym i świetlistym wyrazie, w kontekście fragmentów nawiązujących do tonacji g-moll eolskiej może symbolizować harmoniczne przejście do innego świata, drogę z ciemności ku światłu. Po bardzo nasyconej i rozbudowanej fakturalnie części B następuje gwałtowne odprężenie. Symboliczną wymowę wydaje się mieć ostatni takt – wypełnia go pauza generalna.

Artur Zagajewski w swoich kompozycjach często czerpie ze zróżnicowanego materiału muzycznego. Jak sam zaznacza:

W mojej twórczości harmonika jest zagadnieniem ważnym, ale nie stanowi ona elementu pierwszoplanowego i formotwórczego. [...] Odnaleźć można utwory wykorzystujące zarówno tradycyjny materiał dźwiękowy (np. modalny), jak i sonorystyczny czy sięgający do zjawisk spektralnych. Wybór materiału nigdy nie jest przypadkowy i zawsze wynika z kontekstu, inspiracji lub idei<sup>17</sup>.

W *Stabat Mater* kompozytor wykorzystał wszystkie wymienione jakości brzmieniowe. Rozszerzone techniki artykulacyjne (*crack* i *sul ponticello* w partiach instrumentów smyczkowych, *arco* na talerzach, *frullato* w sekcji instrumentów dętych oraz wydobywanie alikwotów lub jedynie szumów z instrumentów) reprezentują materiał sonorystyczny. W tym podejściu wyróżnia się traktowany wyłącznie sonorystycznie chór, którego zadaniem nie jest przekaz tekstu, lecz uzyskanie odpowiedniej barwy i faktury. Kompozytor do znanych technik wykonawczych dołącza jeszcze własne, eksperymentalne doświadczenia, takie jak wykorzystanie do gry szklanych i plastikowych butelek, słoików, szczotek drucianych oraz metalowych prętów, a także autorskiego instrumentu – *PCV Tube*.

W całej kompozycji mamy do czynienia z pewnego rodzaju walką jakości szumowych i wysokościowych. Balansowanie między tymi dwoma rodzajami materiału muzycznego odgrywa formotwórczą rolę. Zarówno w części A, jak i w części B następuje filtracja spektralna. Efekty szumowe, którymi zaczynają się obie części, stopniowo przeradzają się w sprecyzowane wysokości dźwiękowe. Gdy pojawia się coraz więcej dźwięków o określonej wysokości we wszystkich partiach, szumy zanikają. W epilogu, odróżniającym się od wcześniejszych fragmentów pod względem wykorzystanych sposobów organizacji materiału, jakby odrywając się od ziemskich ograniczeń, wkraczamy na nowy poziom pojmowania – nie ma tu już starcia nieprzystających do siebie jakości, lecz współdziałanie szumów i wysokości o rozłożonym spektrum harmonicznym.

*Stabat Mater* Artura Zagajewskiego charakteryzuje się znaczeniowym uniwersalizmem. Kompozytor, który otwarcie dystansuje się od praktyk religijnych, w swojej artystycznej wypowiedzi ucieka od dosłowności treści sekwencji. W jego utworze należy szukać przede wszystkim samotnej postaci wśród tłumu, człowieka niepotrafiącego pogodzić się ze swoim cierpieniem czy stratą. W każdej z czterech Ewangelii zawartych w Nowym Testamencie znajduje się wzmianka o tym, że Maryja pod krzyżem nie stała sama (J 19, 25–27; Mt 27, 55–56; Mk 15, 40;

17 A. Zagajewski, *Autoreferat habilitacyjny*, Łódź 2017, s. 6, [online:] <https://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/habilitacje/zagajewski-artur/autoreferat-zagajewski-artur.pdf> [15.03.2022].

Łk 23, 49). Unikatowa więź łącząca matkę z synem sprawiła jednak, iż mimo obecności innych osób mogła czuć się w tłumie osamotniona. Kompozytor, opierając się na tekście sekwencji, w którym ujęte są wyłącznie postaci Jezusa i Maryi, skupia się przede wszystkim na emocjach towarzyszących cierpiącej matce. Odnajdywanie w tekście biblijnym nie tylko treści przesłania ewangelicznego, lecz także odpowiedzi na osobiste doświadczenia, rozterki i wątpliwości człowieka u progu XXI wieku jest charakterystyczne także dla innych polskich kompozytorów (np. Pawła Mykietyna w *Pasji wg św. Marka*). Przyczyn popularności sekwencji *Stabat Mater* wśród twórców można poszukiwać właśnie w wielowymiarowości tekstu, pozwalającej nie tylko na ściśle religijny, ale i na bardzo osobisty względem niego stosunek.

## Bibliografia

- Dębska Maja, *Chropowatość dźwięków Łodzi #1 – wywiad z Arturem Zagajewskim*, [online:] <http://glissando.pl/wywiady/chropowatosc-dzwiekow-lodzi-1-wywiad-z-arturem-zagajewskim/> [15.02.2022].
- Kornowicz Jerzy, *Usłysz, czego inni nie słyszą! Przewodnik po Festiwalu „Warszawska Jesień” 2021*, [online:] <https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2021/09/przedwodnik-po-festiwalu-wj2021.pdf> [25.02.2022].
- Lech Filip, *Polskie drogi Stabat Mater*, [online:] <https://culture.pl/pl/artykul/polskie-drogi-stabat-mater> [25.02.2022].
- Lewandowska-Kąkol Agnieszka, *Dźwięki, szepty, zgrzyty*, Warszawa 2012.
- Stefański Krzysztof, *Tu będzie piękniusi tytuł*, „Ruch Muzyczny” 2021, nr 20.
- Śniady Marta, *Artur Zagajewski. Muzyk rockowy*, „Glissando” 2013, nr 22.
- Topolski Jan, *Muzyka 2.1.: Artur Zagajewski*, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4754-muzyka-21-artur-zagajewski.html> [10.03.2022].
- Wójcikowska Anna, *Aktualności awangardy. Tendencje modernistyczne w twórczości Marcina Stańczyka i Artura Zagajewskiego*, Łódź 2019.
- Zagajewski Artur, *Autoreferat habilitacyjny*, Łódź 2017, [online:] <https://www.amuz.lodz.pl/dmdocuments/habilitacje/zagajewski-artur/autoreferat-zagajewski-artur.pdf> [15.03.2022].
- Zagajewski Artur, *Stabat Mater*, partytura, komputeropis, Łódź 2012.
- Zagajewski Artur, wypowiedź w ramach Ogólnopolskiej Konferencji *Stabat Mater Dolorosa – kontynuacje i nawiązania*, 2020, [online:] <https://www.facebook.com/youcanbewhoeveryouwant/videos/4085103448171972/> [2.02.2022].
- Zwyrzykowski Marek, komentarz do programu Wrocławskiej Nagrody Muzycznej „Polonica Nova”, 2014, [online:] <https://warszawska-jesien.art.pl/2021/program/utwory/stabat-mater-artur-zagajewski-> [10.03.2022].

## Between Logic and Unbridled Expression. Some Aspects of Artur Zagajewski's Compositional Technique in *Stabat Mater* (2012)

### Summary

Artur Zagajewski stands out among composers of his generation. Intense musical expression, expressive power and radical compositional means allow for his music to be perceived multidimensionally. The use of the *Stabat Mater* text, which has a rich history and a strong religious context, provokes the question about the attitude of the contemporary artist towards the great themes that have been present in culture for centuries. A genre associated with traditional creative solutions has been treated by the composer in a highly individual way, including the use of spectral and topophonic means. Renouncing the literal meaning and the simplicity of the message that the text may suggest, Zagajewski focuses on its emotional content instead, thus creating a work with a universal message, treating of humanity, loss and loneliness.

**Keywords:** *Stabat Mater*, Artur Zagajewski, sequence, topophony, spectralism



**Michał Kanafa**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Szaleństwo i logika w wybranych utworach chóralnych wrocławskich kompozytorów XXI wieku

---

Dobiegające końca pierwsze ćwierćwiecze XXI wieku stwarza okazję do podejmowania prób podsumowania twórczości muzycznej tego okresu. Dysponując zapleczem w postaci wyników badań dotyczących wrocławskich działań kompozytorskich w zakresie muzyki chóralnej *a cappella* z lat 2000–2022, autor postanowił przedstawić w swoim studium trzy wybrane, charakterystyczne dzieła. Każde z nich, choć w nieco odmienny sposób i z innym natężeniem, zawiera się w swoistej przestrzeni rozpostartej pomiędzy szaleństwem i logiką, wpisując się w przewodnią ideę niniejszego tekstu.

Aby dobrze określić wskazane punkty owej przestrzeni, warto przyjrzeć się znaczeniu obu przywołanych pojęć. Zależnie od kontekstu mogą one być różnie definiowane, na potrzeby zaś niniejszego wywodu szaleństwem można nazwać umownie „postępowanie wykraczające poza przeciętne normy, zwyczaje”<sup>1</sup>, a logiką – „poprawne, rzeczowe myślenie, oparte na związkach przyczynowo-skutkowych”<sup>2</sup> oraz „prawa i mechanizmy rządzące jakimiś zdarzeniami”<sup>3</sup>.

---

1 *Szaleństwo*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/szale%C5%84stwo.html> [6.05.2023].

2 *Logika*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/logika;2566276.html> [6.05.2023].

3 *Ibidem*.

Zawarte w artykule analizy będą więc miały skłonić czytelników do refleksji, sugerując, w jakim zakresie prezentowane dzieła mieszczą się w ramach określonych reguł wynikających ze spetryfikowanych procedur kompozytorskich, a w jakim przejawiają cechy wykraczania poza ustalone, historycznie i technicznie uprawomocnione działania. Logika odnosić się zatem będzie do określonych w muzyce norm i zwyczajów, szaleństwo zaś – do pewnego rodzaju inności, transgresji. W dyskursie zostaną również uwzględnione istotne kategorie towarzyszące, takie jak tradycja i nowoczesność<sup>4</sup>. Warto zauważyć, że trudno byłoby jednoznacznie utożsamiać tradycję z logiką, a nowoczesność z szaleństwem. Takie uproszczenie – choć kuszące – jest jednak niewłaściwe. Jeśli za szaleństwo uznamy oznaki postępowania wykraczającego poza normy i zwyczaje, to wiele przełomów w historii muzyki z perspektywy czasów, w których się dokonały, można by określić jako szalone, choć z perspektywy historii są dziś elementem historycznej już – a nawet przebrzmiałej – tradycji. Jednocześnie przejawy nawiązywania do prawideł dziewiętnastowiecznej harmoniki lub zapoczątkowane wiele lat wcześniej kontrapunktyczne myślenie linearnego odczytujemy dziś nadal jako logiczne odwołanie do norm poprzednich stuleci. Co więcej, obszar znaczeniowy owych towarzyszących treści niniejszego studium pojęć – czyli tradycji i nowoczesności – jest dość pojemny, co potwierdziła już Irena Poniatowska: „Tradycja [...] jest pojęciem tak szerokim, że trudno definiowalnym”<sup>5</sup>. Pogląd ten podtrzymuje Jerzy Szacki, próbując także ogólnie zdefiniować tradycję jako „całością związków teraźniejszości z przeszłością”<sup>6</sup> lub „różnorodne przejawy zależności od przeszłości lub przywiązania do niej”<sup>7</sup>. Zgłębiając pojęcie tradycji, autor ten przywołuje także pogląd Michała Głowińskiego, który twierdzi, że jest ona jednak „przeszłością aktywnie kontynuowaną i przekształcaną”<sup>8</sup>. Na potrzeby niniejszego artykułu, odnosząc się do innych dziedzin sztuki, tradycję muzyczną można więc definiować analogicznie do tradycji literackiej, rozumiejąc ją jako te pierwiastki historycznych stylów muzycznych i technik, które aktywnie kształtują praktykę kompozytorską<sup>9</sup>. Można też przyjąć, że owo

4 Wątek ten został rozwinięty w pracy magisterskiej autora. *Vide* M. Kanafa, *Pomiędzy tradycją a nowoczesnością – język muzyczny kompozytorów wrocławskich w wybranych utworach chóralnych a cappella z lat 2000–2022*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Kienika, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2022.

5 I. Poniatowska, *Tradycja i innowacja w muzyce – kilka uwag na temat terminologii*, „Saeculum Christianum” 2002, t. 9, nr 2, s. 19.

6 J. Szacki, *Tradycja*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2011, s. 37.

7 *Ibidem*, s. 98.

8 *Cit. per. ibidem*, s. 145.

9 *Cf.* M. Głowiński, *Tradycja literacka (próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1: *Prace z lat 1947–1964*, wybór H. Markiewicz, wyd. 2 poszerz., Wrocław *et al.* 1987, s. 339–354.



aktywne kształtowanie polega na reinterpretacji elementów zaczerpniętych z przeszłości<sup>10</sup>. Pojęcie nowoczesności można zaś rozpatrywać w dosłownym sensie historycznym, przyjmując, że jest to epoka w historii muzyki obejmująca okres od rozkładu systemu dur-moll pod koniec XIX wieku do odrotu od awangardy wraz z przysługującymi jej tzw. nowoczesnymi środkami techniki kompozytorskiej (sonorystyką, aleatoryzmem i in.), a także ich kontynuacjami i modyfikacjami, czyli do lat siedemdziesiątych XX wieku. Próbując jednak zachować obiektywizm, autor w swoich analizach<sup>11</sup> starał się, dostrzegając przejawy tradycji i nowoczesności w muzyce wrocławskich twórców, nie odwoływać się do kategorii wartościujących. Kierował się bowiem myślą Anny Granat-Janki dotyczącą sztuki postmodernistycznej: „[...] tradycja i nowoczesność przestały być kategoriami wartościującymi. Nastąpiła aksjologiczna neutralizacja tych pojęć”<sup>12</sup>. Podobnie ujawnione w analizowanych dziełach przejawy szaleństwa oraz logiki, omówione w dalszej części wywodu, nie będą przez autora wartościowane.

Utwory chóralne *a cappella* stworzone przez wrocławskich kompozytorów w latach 2000–2022 tworzą zbiór liczący 107 kompozycji. Stanowią one różną część całej twórczości każdego z autorów<sup>13</sup>. Grupę szesnastu kompozytorów mających w swym dorobku przynajmniej jedno dzieło na chór *a cappella* skomponowane w XXI wieku można podzielić na cztery generacje<sup>14</sup>. Za wyznacznik przynależności do owych generacji uznano zbliżony rok urodzenia lub rok artystycznego debiutu:

#### ■ I generacja

- Zygmunt Herembeszta (1934–2002)<sup>15</sup>
- Lucjan Laprus (ur. 1935)

10 Z. Lissa, *Prolegomena do teorii tradycji w muzyce*, [w:] *eadem*, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 138.

11 Wspomniane analizy obejmowały przekrój XXI-wiecznej muzyki chóralnej *a cappella* wrocławskich kompozytorów. *Vide* M. Kanafa, *op. cit.*

12 A. Granat-Janki, *Tradycja jako wartość w muzyce polskiej XX wieku*, „De Musica Commentarii” 2010, t. 2, s. 71.

13 Podobne zjawisko dostrzegł Stanisław Krukowski, opisując twórczość chóralną wrocławskich kompozytorów pierwszego czterdziestolecia po drugiej wojnie światowej: „żaden z [kompozytorów wrocławskich – M.K.] nie komponuje wyłącznie muzyki chóralnej. Dla niektórych stanowi ona margines twórczości, inni poświęcają jej więcej uwagi i mają w tej dziedzinie spore osiągnięcia”. *Vide* S. Krukowski, *Twórczość chóralna kompozytorów wrocławskich*, [w:] *Twórczość kompozytorów wrocławskich 1945–1985*, red. W. Węgrzyn-Klisowska, M. Passella, „Zeszyt Naukowy”, nr 46, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1990, s. 73.

14 Podział ten został częściowo zaczerpnięty z: A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003, s. 30–33, 69–79, 165–178.

15 Przynależność Zygmunta Herembeszty do tej generacji jest trudna do rozstrzygnięcia. Jego jedyna, pochodząca z ostatnich lat życia kompozycja chóralna *Ave Maria* (w innych źródłach:

## ■ II generacja

- Piotr Drożdżewski (ur. 1948)
- Rafał Augustyn (ur. 1951)
- Andrzej Tuchowski (ur. 1954)
- Tomasz Kulikowski (ur. 1957)

## ■ III generacja<sup>16</sup>

- Krystian Kiełb (ur. 1971)
- Marcin Rupociński (ur. 1971)
- Marcin Bortnowski (ur. 1972)
- Ryszard Osada (ur. 1972)
- Grzegorz Wierzba (ur. 1978)
- Agata Zubel (ur. 1978)
- Paweł Hendrich (ur. 1979)
- Katarzyna Dziewiątkowska (ur. 1984)

## ■ IV generacja<sup>17</sup>

- Michał Ziółkowski (ur. 1991)
- Ignacy Wojciechowski (ur. 1997)

Pierwszą z omawianych kompozycji będzie pieśń *O biedna* Lucjana Laprusa skomponowana w 2001 roku<sup>18</sup>. Jest to utwór stworzony do fragmentu wiersza Zygmunta Krasińskiego zatytułowanego *O biedna, czegoż ja mam życzyć tobie...* o następującym tekście słownym:

O biedna, czegoż ja mam życzyć tobie,  
Co wzbudzić w potęg czarnoksiężkim kole,

---

*Zdrowaś Maryjo*) nie ma odnotowanego roku powstania. Na podstawie wiarygodnych informacji podanych przez Krystiana Kiełba, Barbarę Literuską i Tomasza Kienika, a także poszlak wynikających z katalogu Biblioteki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, można jedynie ustalić, że utwór powstał najprawdopodobniej na przełomie XX i XXI stulecia.

16 W monografii A. Granat-Janki nie pojawiają się nazwiska M. Rupocińskiego, R. Osady, G. Wierzby, A. Zubel, P. Hendricha, którzy rozpoczęli działalność kompozytorską około 2000 roku, ale z racji daty urodzenia należy ich w podziale generacyjnym uwzględnić. Kolejną generację należałoby oddzielić czasem przynajmniej jednej dekady. *Vide* A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich...*; M. Kanafa, *op. cit.*

17 Najmłodsza, czwarta generacja ma charakter otwarty.

18 Dokonana przez autora niniejszego artykułu kwerenda dowodzi, że spośród kompozytorów wrocławskich Lucjan Laprus jest autorem największej liczby kompozycji chóralnych *a cappella* powstałych w latach 2000–2022. Autorowi udało się dotrzeć do 40 tytułów utworów skomponowanych przez Lucjana Laprusa w XXI wieku, lecz z pewnością istnieje ich więcej – co przyznał sam kompozytor, który z racji wieku i ograniczonych przez stan zdrowia sił nie był w stanie udostępnić kolejnych materiałów. W dorobku kompozytora znajduje się również wielokrotnie więcej utworów chóralnych pochodzących sprzed 2000 roku, co potwierdzają m.in. zasoby Biblioteki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

By świeżość wiosny w posepnej żałobie  
Nie marła jeszcze na twym drogim czole?

Jak odbić czasu niewstrzymane fale,  
Które płasają koło twego czoła,  
Aż wreszcie z chwały i szczęścia anioła  
Zostaną tylko nędzne ludzkie żale?

Każda mi chwila, która w przeszłość goni,  
Cięży na sercu przecuciem goryczy,  
Bo ona, lecąc, drogę swoją liczy  
Na róże, spadłe z wieńca twoich skroni.

Gdzie oczy zmienne, co, kiedy zawrzały  
Ukryte w piersiach czary uniesienia,  
Z błękitnych nagle w czarne przeiskrzały,  
Aż znów wróciły lazury cierpienia?

[...]

O biedna, czegoż ja mam życzyć tobie [...]?<sup>19</sup>

Ten miłosny liryk Krasieński adresował do Joanny Bobrowej, z którą w latach trzydziestych XIX wieku w Rzymie nawiązał trwający kilka lat romans. Bijący z wiersza pesymizm wynika z historii życia zarówno Krasieńskiego, jak i adresatki jego słów, stanowiąc echo przeżytych przez nich konfliktów oraz wcześniejszych niechcianych i nieudanych małżeństw. Intensywność szalonych emocji obecnych w tej dziewiętnastowiecznej poezji wpisuje się w chóralny, zdyscyplinowany i logiczny, tradycyjny warsztat kompozytorski Laprusa, który swoją pieśń *O biedna* utrzymał w stylistyce i tradycji romantycznej. Ta ostatnia sprzyja kreowaniu w muzyce napięcia podkreślającego płynący z przesłania wiersza dramatyzm.

Józef M. Chomiński, charakteryzując gatunek pieśni romantycznej, wspomina o wykorzystaniu w niej lirycznych tekstów słownych, a wśród możliwych rodzajów budowy formalnej wskazuje najczęściej występujące upostaciowienie typu ABA<sup>20</sup>. Bohdan Pocij z kolei, przybliżając cechy późnoromantycznych pieśni środkowoeuropejskich twórców, wielokrotnie wspomina o bogatej w chromatykę

19 Tekst zacytowany bezpośrednio z partytury utworu. *Vide* L. Laprus, *O biedna*, 2001, partytura ze zbiorów nutowych Biblioteki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, seria „Muzyka Chóralna”, sygn. Mg 73891 III, nakład własny autora. Wielokropki oznaczają fragmenty tekstu słownego pominięte przez kompozytora – całą piątą i fragment szóstej zwrotki wiersza.

20 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 212.

harmonii<sup>21</sup>. Analizując pieśń *O biedna* Lucjana Laprusa, natrafiamy zatem na przykład podążania za tymi właśnie dziewiętnastowiecznymi wzorcami, które służą oddaniu znaczenia pełnego silnych emocji tekstu słownego.

Na logiczną formę ABA tej pieśni składają się części skrajne (A) – prolog i zakończenie, które są niemal identyczne, a także odmienna faza środkowa (B). W częściach skrajnych można zauważyć nagromadzenie środków chromatycznych, już bowiem w pierwszych czterech taktach uwidacznia się logicznie zaplanowane nałożenie na siebie czterech głosów w sposób imitacyjny realizujących opadający pochód rozpoczynający się od dźwięku *cis* (w różnych rejestrach, w zależności od tessitury danego głosu – zob. przykład 1). Pochód ten dąży do harmonicznego zwrotu *Es*<sup>7</sup>–*as*<sub>s</sub> (na przełomie t. 4 i 5)<sup>22</sup>. Dalej jednak centrum tonalne nie ulega jednoznacznej stabilizacji, w warstwie harmoniczej kompozytor początkowo wykorzystuje naprzemiennie akordy *B*<sup>7</sup> i *Es*, a następnie wielokrotnie ją przeobraża, tworząc wiele innych, bogatych w chromatykę akordów. Liczne opóźnienia i zamiany enharmoniczne dźwięków sprawiają, że klasycznie rozumiana tonalność dur-moll zostaje rozszerzona.

**Moderato, tranquillo**

Soprany *p* O bie-dna, cze - góż ja mam ży-czyć to - bie,

Alty *p* O bie-dna, co ży-czyć to - bie,

Tenory *mf* O bie - dna,

Basy *p* O bie-dna, O bie-dna,

Przykład 1. L. Laprus, *O biedna*, t. 1–4<sup>23</sup>

Środkowa faza pieśni (faza B) charakteryzuje się natomiast zmiennością tonacyjną, a lokalnie uwidacznia się w niej więcej elementów diatonicznych. Pierwsza fraza tego odcinka utrzymana jest w tonacji B-dur i opiera się na stale

21 B. Pocij, *Formy muzyczne. Pieśń*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 13, s. 13–15.

22 W akordzie *as*-moll kompozytor zastosował zamianę enharmoniczną dźwięku *ces* na *h*.

23 Ten i wszystkie kolejne przykłady odnoszące się do utworu *O biedna* L. Laprusa stanowią wy-cinki z niewydanej partytury. *Vide* L. Laprus, *op. cit.*

powtarzanym schemacie harmonicznym obejmującym akordy na I i IV stopniu tej tonacji. Dalej przebiegają modulacje do tonacji G-dur, a następnie do H-dur. Diatonika widoczna jest także w dalszych taktach fazy B, utrzymanej w metrum  $\frac{6}{4}$ , początkowo w tonacji H-dur, a następnie w E-dur. Wykorzystana tu została faktura linearna, najpierw dwugłosowa, później trzygłosowa, wreszcie czterogłosowa – *quasi*-chórałowa, prowadzona w jednorodnym rytmie ćwierćnotowym (zob. przykład 2).

40

S. *f* *mf* *morm.*  
Zo - sta - ną tyl - ko nę - dzne ludz - kie ża - le? *morm.*

A. *f* *mf* *morm.*  
Zo - sta - ną tyl - ko nę - dzne ludz - kie ża - le? *morm.*

T. *f* *mf* *p*  
Zo - sta - ną tyl - ko nę - dzne ludz - kie ża - le? Każ - da mi chwi - la, któ - ra prze - szłość go - ni,

B. *f* *mf* *p*  
Zo - sta - ną tyl - ko nę - dzne ludz - kie ża - le? Każ - da mi chwi - la, któ - ra prze - szłość go - ni,

Przykład 2. L. Laprus, *O biedna*, t. 40–43

Pomimo silnego emocjonalnego wydzźwięku tekstu słownego, zestawiając odcinki z przewagą diatoniki i chromatyki, kompozytor utrzymuje pieśń *O biedna* w logicznych – z punktu widzenia tradycyjnej formy dzieła, melodyki, harmoniki oraz zasad klasycznego kontrapunktu – jasnych, klarownych i ściśle zdefiniowanych ramach.

Kolejną – nieco młodszą – generację wrocławskich kompozytorów reprezentuje Paweł Hendrich. Jego kompozycja *Niech zstąpi Duch Twój* powstała w 2002 roku do trzech tekstów: homilii Jana Pawła II oraz dwóch fragmentów biblijnych (Psalmu 104 oraz I Listu św. Jana Apostoła). Obsada utworu obejmuje recytatora, trzech solistów (tenor, baryton i bas) oraz dwa chóry żeńskie. Omawiana kompozycja łączy w warstwie słownej trzy przytoczone teksty, stanowiąc pole do ich swoistej syntezy. Wspomniana homilia Jana Pawła II wygłoszona podczas liturgii odbywającej się 2 czerwca 1979 roku na ówczesnym placu Zwycięstwa w Warszawie<sup>24</sup> podczas

24 Plac Zwycięstwa w Warszawie to dzisiejszy plac marszałka Józefa Piłsudskiego.

pierwszej pielgrzymki papieża do Polski uważana jest za ważny impuls, który zainicjował przemiany ustrojowe w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, począwszy od powołania dwa lata później NSZZ „Solidarność”, aż do pierwszych częściowo wolnych wyborów w 1989 roku, wyznaczających początek realnej demokracji kraju. Do dziś zawarte w niej słowa budzą w wielu Polakach silne emocje zarówno ze względu na okoliczności jej wygłoszenia, jak i na środki retoryczne zastosowane w niej przez mówcę<sup>25</sup>. W treści wspomnianej homilii (poza fragmentami wykorzystanymi w kompozycji *Niech zstąpi Duch Twój*) można odnaleźć kilka cytatów z Biblii, spośród których jeden wydaje się szczególnie znamienny w kontekście odczuwanej ówczesnie przez wielu Polaków potrzeby walki o wolność ojczyzny: „Idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody, udzielając im chrztu w imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego. Uczcie je zachowywać wszystko, co wam przykazałem”<sup>26</sup>. Z dzisiejszej perspektywy wiadomo bowiem, że walka o wolność w wyznawaniu wiary katolickiej oraz płynących z niej zasad moralnych stanowiła istotny obszar przemian ustrojowych w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku. Słowa Jana Pawła II były więc z jednej strony elementem „zagrzewania” Polaków do walki (zdaniem niektórych – szaleńczej) o wolną, demokratyczną ojczyznę, z drugiej zaś logicznym z teologicznego punktu widzenia przypomnieniem, że dla katolików droga do tej wolności, tak jak i całe ludzkie istnienie, zakorzeniona jest w Chrystusie i danych przez Boga nienaruszalnych prawach moralnych.

Nieprzypadkowe wydaje się zatem zestawienie w kompozycji *Niech zstąpi Duch Twój* Pawła Hendricha fragmentów homilii Jana Pawła II z dwoma wymienionymi wcześniej tekstami biblijnymi. Przywołane wersety Psalmu 104 gloryfikują Boga i przypominają, że zgodnie z prawdami wiary katolickiej jest On Stwórcą całej ziemskiej rzeczywistości (w tym człowieka i przestrzeni, w której żyje, logicznej, dobrej i pięknej), choć Stwórcą, który *ex nihilo* powołał świat – jak twierdzą niektórzy teolodzy – „z miłości”, „do miłości” i „ku miłości”<sup>27</sup>, prowadzącej aż po Krzyż, a potem Zmartwychwstanie. Znaczenie owego Krzyża w codziennym życiu człowieka, mimo iż logiczne z punktu widzenia wiary katolickiej, jest często trudne do zrozumienia – dla niektórych stanowi właśnie swoiste szaleństwo, Chrystusowy Krzyż bowiem (jak całe chrześcijaństwo) to znak sprzeciwu wobec ludzkiej logiki i mentalności życia ziemskiego. Podobnie

25 Do środków retorycznych użytych przez Jana Pawła II można zaliczyć m.in. anafory, powtórzenia, pytania retoryczne, inwersje. Vide D. Podlaska, I. Płóciennik, *Leksykon nauki o języku*, Bielsko-Biała 2002, s. 188–202.

26 Mt 28, 19–20a, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000, s. 1326. Vide *Homilia na placu Zwycięstwa. Warszawa, 2 czerwca 1979 r.*, [online:] <https://diecezja.pl/homilie/homilia-na-placu-zwyciestwa-warszawa-2-czerwca-1979-r/> [11.11.2022].

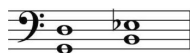
27 J. Szyran, *Ku miłości dojrzałej*, „Collectanea Theologica” 2003, t. 73, nr 3, s. 146.

szaleńcze może wydawać się wezwanie Chrystusa: „Jeśli kto chce iść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech co dnia bierze krzyż swój i niech Mnie naśladuje”<sup>28</sup>. Pomostem pomiędzy wspomnianą papieską homilią a wymienionym wcześniej psalmem, opiewającym stwórcę wszelkich ziemskich dóbr, jest jego 30 werset: „Stwarzasz je, gdy ślesz swego Ducha i odnawiasz oblicze ziemi”<sup>29</sup>, który, jak nietrudno zauważyć, mógł stanowić istotną inspirację dla homilii Jana Pawła II. Fragment I Listu św. Jana Apostoła również wspomina o Bogu jako Stwórcy, a także o Duchu Świętym, przez którego Bóg jest obecny na Ziemi i wspiera człowieka w dążeniu do Prawdy i w walce o nią: „Jezus Chrystus jest tym, który przyszedł przez wodę i krew, i Ducha [...]. Duch daje świadectwo, bo jest prawdą”<sup>30</sup>. Wszystkie trzy teksty słowne wykorzystane w kompozycji *Niech zstąpi Duch Twój* Pawła Hendricha stanowią więc wyraźnie wspólny przekaz, logicznie zakorzeniony i spójny zarówno w warstwie semantycznej, jak i w wymiarze teologicznym.

Analizę treści dźwiękowej utworu warto poprzedzić przywołaniem założeń wykorzystanego w nim systemu organizacji wysokości dźwięków zwanego Systemem Konstrukcji Okresowych (SKO) Pawła Hendricha. Zakłada on arbitralne i niezwykle logiczne przyjęcie interwału o znaczeniu strukturalnym, który „wyznacza powtarzalność w budowie wszelkich struktur harmoniczno-melodycznych”<sup>31</sup>. Interwał ten jest nazywany przez kompozytora okresowością i wyrażony przez niego liczbą półtonów. W rozważaniach dotyczących SKO Hendrich słusznie zauważył, że najpowszechniej stosowaną w muzyce okresowością jest 12p (oktawa), on zaś w swojej twórczości zwykle wybiera inną okresowość (najczęściej 11p lub 13p), co daje mu możliwość operowania nowoczesnym, atrakcyjniejszym jego zdaniem typem brzmieniowości<sup>32</sup>.

Już na etapie prekompozycji utworu *Niech zstąpi Duch Twój* twórca narzucił sobie kilka logicznych elementów kluczowych z punktu widzenia materiału dźwiękowego oraz cech systemu, który wymyka się tradycyjnym ujęciom strukturalnym wertykalnego:

- Wybrane zostały dwa bazowe współbrzmienia<sup>33</sup> (zob. przykład 3).



Przykład 3. P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój* – bazowe współbrzmienia. Oprac. własne

28 Mk 8, 34–37, [w:] *Biblia Tysiąclecia...*, s. 1338.

29 Ps 104, 30, [w:] *Biblia Tysiąclecia...*, s. 761.

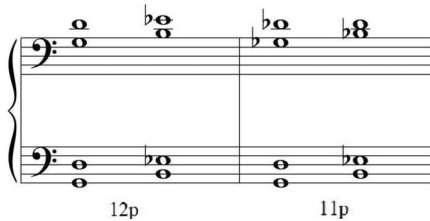
30 1 J 5, 6, [w:] *Biblia Tysiąclecia...*, s. 1598.

31 P. Hendrich, *Elementy systemu okresowej organizacji materiału wysokościowo-dźwiękowego*, 2014, witryna internetowa kompozytora, [online:] <https://hendrich.pl/texts> [30.06.2022].

32 *Ibidem*.

33 Istotne jest umieszczenie ich w konkretnej oktawie, tak jak zapisano w przykładzie nutowym.

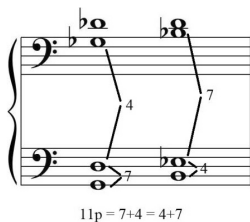
- Przyjęta została okresowość 11p, czyli – jak już wspomniano – interwał, który wyznacza w tym utworze powtarzalność w budowie wszelkich wertykalnych struktur harmonicjno-melodycznych. W przykładzie 4 pokazano, jak przedstawia się duplikacja bazowych współbrzmień tego utworu (zapisanych na dolnej pięciolinii) w wyższym rejestrze (górna pięciolinia) w powszechnie stosowanej okresowości 12p oraz w wykorzystanej w omawianym dziele okresowości 11p<sup>34</sup>.



**Przykład 4.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój* – duplikacja bazowych współbrzmień w wyższym rejestrze w dwóch okresowościach. Oprac. własne

Zgodnie z zasadami SKO taki wybór bazowego materiału dźwiękowego generuje szereg konsekwencji:

- Z przykładu 5 wynika, że zduplikowane w przyjętej okresowości bazowe współbrzmienia dzielą podstawowy interwał 11p na interwały 7p oraz 4p. Kompozytor zapisane w przykładzie współbrzmienia nazywa konstrukcjami 7.4 oraz 4.7. Widać także, że niezależnie od tego, czy interwał 7p znajdzie się na dole takiej konstrukcji (7.4), czy na górze (4.7), stworzona w ten sposób struktura wertykalna mieści się dokładnie w interwale 11p. Konstrukcje te są więc komplementarne. Ze względu na to, że interwał 11p jest dzielony na dwa mniejsze tylko jednym dźwiękiem, twórca systemu nazywa te konstrukcje pierwszorzędownymi.



**Przykład 5.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój* – konstrukcje pierwszorzędowne. Oprac. własne

34 Zgodnie z intencją kompozytora zasady SKO mają zastosowanie w systemie równomiernie temperowanym, więc wszelkie zamiany enharmoniczne są dozwolone. Nie generują one zmiany wysokości dźwięków ani ich znaczenia w kontekście harmonicznym.



- Twórca określił także tzw. transponent – interwał wyznaczający ruch składników (zob. przykład 6). W wypadku analizowanego utworu transponentem jest interwał 3p. Jego rozmiar został arbitralnie narzucony przez kompozytora. Hendrich przetransponował bazowe współbrzmienia wielokrotnie o transponent 3p w górę, co wygenerowało połączenia akordów zapisane w przykładzie 6.

**Przykład 6.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój* – ciąg współbrzmień wynikający z wielokrotnego transponowania dwóch bazowych współbrzmień w górę o transponent 3p oraz duplikowania ich w wyższym rejestrze (o 11p wyżej). Oprac. własne

- Przykład 7 obrazuje z kolei dźwięki bazowych współbrzmień i ich transpozycję o 3p ułożone wznosząco według kolejnych wysokości dźwięków. Tworzą one skalę, która została zapisana w przykładzie 7 w kluczu basowym. Dźwięk, od którego jest ona budowana (czyli wg nomenklatury kompozytora *locus*) to G. Odległości pomiędzy jej kolejnymi dźwiękami, wyrażone liczbą półtonów, układają się w następujący ciąg: 3–1–3–1–2–1. Najwyższy dźwięk skali (*fis*) jest odległy o 11p od najniższego (G). Gdy zduplikujemy skalę w wyższym rejestrze (o 11p wyżej), dźwięk *fis=ges* staje się jej inicjalnym dźwiękiem.

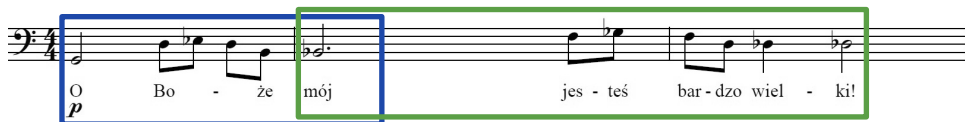
**Przykład 7.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój* – wykorzystana skala. Oprac. własne

Znając najważniejsze założenia prekompozycyjne dzieła wynikające z zastosowanego systemu, warto skomentować formę kompozycji oraz omówić organizację wysokości dźwięków. Utwór składa się ze 124 taktów i wykazuje budowę dwufazową. Punkt podziału znajduje się mniej więcej w jego połowie.

W pierwszej fazie dominuje faktura polifoniczna wykorzystująca zazwyczaj imitację ścisłą. Twórca, omawiając swoje dzieło, zaznacza jednak nadrzędność

czynnika melicznego nad rytmicznym, w związku z czym wspomniana imitacja jest dostrzegalna z punktu widzenia kolejności występowania dźwięków, ale nie zawsze znajduje odzwierciedlenie w strukturze rytmicznej utworu<sup>35</sup>.

Podstawowym budulcem materiału melodycznego pierwszej fazy jest pierwowzór komórki motywicznej zaznaczony kolorem niebieskim w przykładzie 8.



**Przykład 8.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, partia basu solo, t. 1–3. Oprac. własne na podstawie: P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, 2002, plik PDF z witryny internetowej kompozytora, [online:] <https://hendrich.pl/niech-zstapi-duch-twoj> [24.03.2022]

Zauważyć można, że wspomniany pierwowzór wykorzystuje pięć wysokości dźwięków. Cztery z nich (*G, d, es, H*) pochodzą z omówionych wcześniej dwóch bazowych współbrzmień. Piąta (*B*) to dźwięk *G* przeniesiony o transponent 3p w górę. Widać także, że dźwięk *B* jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem kolejnej komórki oznaczonej zielonym prostokątem. Wysokości zawartych w nim dźwięków wynikają z transpozycji dźwięków z niebieskiego prostokąta w górę o wspomniany transponent (3p). Przykład ten ukazuje więc również załączek linearnej faktury imitacyjnej.

Warto też zauważyć, że dźwięki wykorzystane w przykładzie 8 ułożone po kolei według wysokości (*G, B, H, d, es, f, ges*) tworzą skalę 3–1–3–1–2–1 budowaną od *locus G*. Wysokość ostatniego dźwięku we wspomnianym przykładzie (*des*) wynika natomiast z kolejnej transpozycji inicjalnego dźwięku (*B*) drugiej (zielonej) komórki motywicznej o transponent 3p w górę.

Polifonia imitacyjna widoczna jest także w wymiarze wertykalnym, m.in. w początkowych sześciu taktach utworu, w partiach głosów solowych. W przykładzie 9 został zaznaczony przebieg kolejnych komórek motywicznych, które układają się w dwa plany. W obu z nich początkowe dźwięki kolejnych komórek są od siebie odległe o transponent 3p. W planie dolnym są to: *G* (prostokąt czerwony), *B* (zielony), *des* (szary)<sup>36</sup>, *e* (fioletowy)<sup>37</sup>. Plan górny obejmuje pozostałe

<sup>35</sup> Wypowiedź kompozytora z 11.02.2022 r.

<sup>36</sup> Prostokąt ten zawiera dwa współbrzmienia: *des–a* oraz *f–as*. Jest to modyfikacja dwóch bazowych współbrzmień budowanych od dźwięku *des* (*des–as, f–a*). Mimo innego typu faktury pojawienie się w tym momencie wspomnianych wysokości dźwięków stanowi brakujące ogniwo ciągu imitowanych komórek.

<sup>37</sup> Komórka ta obejmuje dźwięki dwóch głosów – dopiero wtedy staje się kompletna. Zgodnie z założeniem twórcy w takim wypadku kolejność występowania dźwięków musi być zachowana

prostokąty, w których komórki są budowane kolejno od: *fis* (niebieski), *a* (żółty), *c<sup>1</sup>* (brązowy)<sup>38</sup> oraz *dis<sup>1</sup>* (różowy)<sup>39</sup>. Widać więc, że odpowiadające sobie w obu planach dźwięki inicjujące kolejne komórki są od siebie odległe o interwał 11p (*G-fis*, *B-a*, *des-c<sup>1</sup>*, *e-dis<sup>1</sup>*), co świadczy o istnieniu imitacji.

The image displays a musical score for a choral piece. It features four vocal parts: Tenore solo (Tenor solo), Baritono solo (Baritone solo), Basso solo (Bass solo), and Ten. solo (Tenor solo). The lyrics are: "O Boże mój, Panie, jesteś bardzo wielki! Panie, świątym o-kry-ty". The score includes dynamic markings like *p* and *bocca chiusa*. Colored boxes highlight specific intervals: a blue box in the Baritone solo part, a yellow box in the Tenore solo part, a red box in the Basso solo part, a green box in the Ten. solo part, a brown box in the Bar. solo part, a pink box in the Ten. solo part, and a purple box in the Bas. solo part. Arrows indicate the relationship between these intervals, showing an 11-pitch interval between corresponding notes in different parts.

**Przykład 9.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, t. 1–6. Oprac. własne na podstawie: P. Hendrich, *Niech zstąpi...*

Podobny typ organizacji wysokości dźwięków został także zastosowany w głosach chóralnych pierwszej fazy. Tu również możemy odnaleźć tradycyjnie rozumianą polifonię imitacyjną. Mimo że we wszystkich tych partiach występuje *divisi*, należy je analizować jako linearną całość, zwracając uwagę na kolejność

jedynie w obrębie danej partii. W związku z tym pierwszy dźwięk komórki (*e*) w partii basu solo pojawia się równocześnie z trzecim (*c<sup>1</sup>*) zawartym w partii barytonu solo. Nie stanowi to złamania reguły kolejności występowania dźwięków, a jedynie potwierdza nadrzędność czynnika melicznego nad rytmicznym.

- 38 Komórka ta zawiera modyfikację w postaci pojawienia się dodatkowego dźwięku *e<sup>1</sup>* (pomiędzy *c<sup>1</sup>* a *g<sup>1</sup>*). Dźwięk ten występuje również w dalszej części tej samej komórki.
- 39 Z punktu widzenia kolejności interwałów tej komórki w partii tenorowej solo brakuje początkowej wznoszącej się kwinty. Uzupełnieniem tej komórki jest dźwięk *as* występujący w takcie 5 w partii barytonu solo. Jako pierwszy dźwięk komórki należy przyjąć jednak dźwięk *dis<sup>1</sup>*, gdyż wtedy zostaje zachowana zasada kolejności pierwszych dźwięków komórek.

pojawiania się dźwięków w danym głosie. Dopiero wtedy możliwe jest odnalezienie w nich komórek motywicznych podobnych do tych, które zostały zaprezentowane we wcześniejszych przykładach.

Przykład 10 obejmuje fragment partii chóru I charakteryzujący się fakturą imitacyjną. W partii altów I w taktach 12–15 (czerwony prostokąt) występują kolejno dźwięki: *g*, *d*<sup>1</sup>, *es*<sup>1</sup>, *d*<sup>1</sup>, *h*, *b*, *h*, *g*, *es*<sup>1</sup> – pierwsze sześć z nich (dźwięki pogrubione) zostało ułożonych według tej samej kolejności co dźwięki pierwszej komórki

**CORO**

Alti I

quo - ni - am

quo - - - - ni - am

*p*

13

o - mne

*b.ch.* o - - - mne

*p* - - - mne

*b.ch.* o - - - mne

*bocca chiusa*

*bocca chiusa*

o - - - mne

o - - - mne

16

quo - d na - tum est ex De - o

*mp* quo - d na - tum est ex De - o

*mp* quo - d na - tum est ex De - o

*mp* quo - d na - tum est ex De - o

19

- o vin - - - cit mun - dum

vin - - - cit mun - dum

*mp*

**Przykład 10.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, chór I (soprany i alt), t. 12–20. Oprac. własne na podstawie: P. Hendrich, *Niech zstąpi...*

motywicznej w partii barytonu solo w pierwszym takcie utworu<sup>40</sup>. Pozostałe dźwięki (niepogrubione) stanowią powtórzenie wybranych wysokości spośród wcześniej wymienionych. Żółty prostokąt obejmuje partię sopranów I w taktach 13–15, której dźwięki układają się następująco: *fis<sup>1</sup>*, *cis<sup>2</sup>*, *d<sup>2</sup>*, *cis<sup>1</sup>*, *fis<sup>1</sup>*, *ais<sup>1</sup>*. Większość z nich (dźwięki pogrubione) tworzy ciąg stanowiący imitację partii altów o interwał 11p wyżej. Podobną sytuację można zauważyć w kolejnych taktach (16–19): partia altów I zaznaczona zielonym prostokątem jest imitowana o 11p wyżej przez oznaczoną niebieskim prostokątem partię sopranów I. Kontynuację partii sopranów stanowią dźwięki podstawowej komórki motywicznej budowanej od *es<sup>2</sup>* w inwersji: *es<sup>2</sup>*, *as<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*, *as<sup>1</sup>*, *h<sup>1</sup>*, *c<sup>2</sup>* (następnie powtórzone są dźwięki *h<sup>1</sup>*, *as<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*).

Analizując linearny przebieg każdego z głosów, można natrafić na przekształcenia pierwowzoru komórki motywicznej podobne do tradycyjnych przekształceń tematu w fudze, takie jak:

- retrogradacja (zob. przykład 11),

Bas. solo

stwa - rzasz je gdy ślesz swe - go

*mp*

**Przykład 11.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, partia basu solo, t. 14–15. Oprac. własne na podstawie: P. Hendrich, *Niech zstąpi...*

- inwersja (zob. przykład 12).

Bas. solo

(Pa) - nie Pa - - - nie

**Przykład 12.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, partia basu solo, t. 8–9. Oprac. własne na podstawie: P. Hendrich, *Niech zstąpi...*

W dalszej części utworu komórka ulega także skróceniu i innym modyfikacjom typowym dla tradycyjnych form polifonicznych.

Obok dominującej w pierwszej fazie faktury imitacyjnej, można w niej także odnaleźć odcinki, w których część wykonawców realizuje materiał dźwiękowy w fakturze *nota contra notam* lub w układach do niej zbliżonych. Dzieje się tak

<sup>40</sup> W odróżnieniu od partii barytonu, w której analogiczna komórka rozpoczynała się od *G* wielkiego, melodia altu I rozpoczyna się od *g* małego. Wysokość inicjalnego dźwięku altu I (*g*) wynika z czterokrotnej transpozycji w górę o transponent 3p dźwięku inicjalnego barytonu solo (*G*):  $4 \times 3p = 12p$ .

m.in. w partii chóru II w taktach 37–44. Biorąc pod uwagę zarówno każdy pion akordowy z osobna, jak i następujące po sobie pary pionów, można zauważyć, że w obu wypadkach ich dźwięki pochodzą z dwóch sąsiednich współbrzmień łańcucha opisanego w przykładzie 6 (zob. s. 111). W taktach 39–40 faktura ta ulega modyfikacji – niekiedy piony akordowe zostają rozbite na grupy czterech szesnastek, które w kolejnych głosach rozpoczynają się z niewielkim opóźnieniem (zob. przykład 13).

S  
II  
A

hic est qui ve - nit per a - quam

hic est qui ve - nit per a - quam

et san-gui-nem Je - sus Chris - tus Je - sus Chris - tus non in a - qua

et san-gui-nem Je - sus Chris - tus Je - sus Chris - tus non in a - qua

et san-gui-nem Je - sus Chris - tus Je - sus Chris - tus non in a - qua

et san-gui-nem Je - sus Chris - tus Je - sus Chris - tus non in a - qua

Przykład 13. P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, chór II (soprany i alty), t. 37–40<sup>41</sup>

W pierwszej fazie warto dostrzec także dwie nowocześniejsze techniki kompozytorskie polegające na wykorzystaniu dźwięków o nieokreślonej wysokości (zob. przykład 14) i wprowadzeniu głosu recytującego.

W drugiej fazie, oprócz znanych z pierwszej fazy typów faktury i sposobów organizacji dźwięków, można napotkać kolejną technikę kompozytorską. Polega ona ponownie na zastosowaniu dźwięków pochodzących z szeregu opisanego w przykładzie 6, lecz tym razem układane są one w jedną linię melodyczną wykorzystującą raz górny, raz dolny dźwięk kolejnych współbrzmień. Powstaje w ten sposób wzorec melodyczny (zob. przykład 15), którego fragmenty podlegają w dalszych odcinkach imitacji.

41 Ten i wszystkie kolejne przykłady odnoszące się do utworu *Niech zstąpi Duch Twój* Pawła Hendricha stanowią wycinki pochodzące bezpośrednio z niewydanej partytury udostępnionej przez kompozytora; *vide* P. Hendrich, *Niech zstąpi...*

*parlando*

Ten. solo  
guis et tres u - num sunt

Brt. solo  
guis et tres u - num sunt

Bas. solo  
guis et tres u - num sunt

**Przykład 14.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, tenor solo, baryton solo, bas solo, t. 49–50

Ten. solo  
b.ch.  
*ppp*

*rubato*

Ten. solo  
qui cre - dit in Fi - li - o De - i ha - bet tes - ti - mo - ni -

Ten. solo  
-um De - i in se qui non cre - dit Fi - li - o men - da - cem fa - - cti

Ten. solo  
e - um quo - ni - am non cre - di - dit in tes - ti - mo - ni - o quod tes -

Ten. solo  
ti - fi - ca - tus est De - us de Fi - li - o su - o Fi - li - o

**Przykład 15.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, tenor solo, t. 61–74

W zakończeniu utworu można także odnaleźć nowocześniejsze elementy nietradycyjne, sonorystyczne. Wygaszanie napięcia utworu realizowane jest przez *diminuendo*, stopniową redukcję głosów oraz zastąpienie motywów o określonej wysokości dźwięku i sprecyzowanym rytmie na słowie „amen” komórkami realizowanymi *ad libitum* (zob. przykład 16, s. 118).

Opisane wcześniej podstawowe założenia stanowią dla Pawła Hendricha punkt wyjścia do stosowania złożonego systemu będącego wyznacznikiem szczegółowej organizacji materiału dźwiękowego w całej kompozycji *Niech*

\* ) partie w kłatkach należy wykonywać ad libitum

**Przykład 16.** P. Hendrich, *Niech zstąpi Duch Twój*, t. 119–125

*zstąpi Duch Twój*. Tej nowatorskiej technice towarzyszą elementy zarówno tradycji, jak i logiki, które są widoczne przede wszystkim w zastosowanym typie kształtowania materiału melodycznego. W utworze przeważają bowiem kształtowanie ewolucyjne i faktura polifoniczna, w obrębie której została zastosowana technika *quasi*-kanoniczna<sup>42</sup>.

Należy wskazać, że język muzyczny Pawła Hendricha w utworze *Niech zstąpi Duch Twój*, mimo wykorzystania bardzo nowoczesnego, choć logicznego systemu organizacji wysokości dźwięków, charakteryzuje się także nawiązaniem do muzycznej przeszłości, widocznym choćby w stosowaniu zabiegów kompozytorskich znanych w muzyce polifonicznej od kilkuset lat. Jednocześnie jednak brzmienie utworu, z uwagi na strukturę powstających nieoczywistych i ostrych współbrzmień, wnosi w procesie doświadczania dzieła pewien swoisty dysonans percepcyjny i emocjonalny, zwłaszcza w stosunku do powagi zastosowanego tekstu słownego. Sam obraz brzmieniowy kompozycji powoduje zdecydowanie więcej słuchowych skojarzeń z nowoczesnością, a nawet swoście rozumianym (choć nie w sensie negatywnym) szaleństwem dysonansowego brzmienia. To ostatnie nie jest wartością, którą Kościół łatwo asymiluje, preferując zgodnie z wielowiekową tradycją muzykę sakralną czy liturgiczną pełną powagi, eufoniczności, a nawet brzmieniowych archaizmów.

Trzecim utworem, nad którym chciałby zatrzymać się autor niniejszego studium, jest cykl zatytułowany *Od Sasa* autorstwa Rafała Augustyna skomponowany w latach 2004–2005. Wydaje się on trafną ilustracją specyficznego, nietypowego

42 Wypowiedź kompozytora z 11.02.2022 r.



pojmowania przez kompozytora zespołu chóralnego, jako grupy aktywnych artystów i jednocześnie – jak zostanie dalej udowodnione – dość szalonego środka wykonawczego. Kompozytor, precyzując własny punkt widzenia na ten temat, twierdzi, że istotnymi dla wykonywania i odbioru muzyki chóralnej zagadnieniami są nie tylko świadomość, ale i logika w zakresie roli, jaką odgrywa chór w sytuacji (także scenicznej) kreowanej w utworze. Taka identyfikacja wpływa zarówno na środki kompozytorskie, sposób wykonywania dzieła, jak i na jego percepcję przez słuchaczy. „Chór – jak pisze Augustyn – może [...] uczestniczyć w dialogu albo tylko podmalowywać nastrój. Może być wzmocnieniem faktury albo jej kontrapunktem. [...] Może być ilustracją, ale bywa głównym nośnikiem sensów”<sup>43</sup>, a więc pierwiastka tak logicznego, jak i emocjonalnego. Należy zatem sądzić, że to właśnie zajmująca tożsamość owego zbiorowego wykonawcy, każdorazowo odmienna w poszczególnych utworach chóralnych, jest czynnikiem decydującym o stosowaniu przez kompozytora konkretnych logicznych środków technicznych i jego – niekiedy osobliwych, niekiedy szalonych – wyborów estetycznych czy artystycznych. Praktyczną ilustrację tego zjawiska odnajdujemy we wspomnianym cyklu czterech miniatur. Tytuł zawierający wyraźny podtekst<sup>44</sup> odnosi się do nazwiska autora słów wykorzystanych w utworze: Dariusza Sasa, współczesnego wrocławskiego poety. Treść czterech wierszy wykorzystanych przez Augustyna decyduje o odmiennych tożsamościach przyjmowanych przez chór w umuzycznionych, dalekich od tradycji wersjach tych utworów literackich. Pierwszy z nich, zatytułowany *Epistoły*<sup>45</sup>, to zapis symboli na paragonie sklepowym poświadczającym zakup ryb wędzonych w czterech gatunkach. Drugi, o tytule *Piosenka dla koszykarzy – bis*, odnosi się do pogrzebu kibica zabitego – prawdopodobnie przypadkiem – przez policję. *Jesienna choroba* oddaje stan osoby leczącej – dla niektórych szalenie dokuczliwe – objawy przeziębienia, a *Produkcja* to spojrzenie na opuszczających mury polskich uczelni świeżo dyplomowanych humanistów.

Teksty Dariusza Sasa przedstawiają się następująco:

I

*Epistoły*

05 – 02 – 00 13:01

Węgorz wędzony 16,40

43 R. Augustyn, *Chór, czyli kto?*, [w:] *Wspólnym głosem. 50 lat Chóru Filharmonii Łódzkiej*, red. M. Bomanowska, Łódź 2020, s. 121.

44 Tytuł cyklu kompozycji *Od Sasa*, oprócz odniesienia do nazwiska autora tekstów słownych, nawiązuje także do potocznego polskiego powiedzenia „od Sasa do Lasa”, oznaczającego różnorodność i mnogość elementów zbiorowości lub dzieła artystycznego.

45 Autor posłużył się niewydanymi tekstami udostępnionymi przez Rafała Augustyna z jego prywatnych zbiorów.

Łosoś wędzony 16,28  
Makrela wędzona 1,96  
Halibut wędzony 13,02  
SP ZWOL 47 66  
BON 00005  
PAR 000049  
DY 96210865<sup>46</sup>

## II

*Piosenka dla koszykarzy – bis*

Tu tu psy  
Tam tam tam psy  
Sa psami  
Są ą psami ami  
Psy to psy  
To tylko psy  
Żrą i leją pałami

Tu tu tu sąd  
Tam tam tam sąd  
Tam, znów sędziowie  
Koniecznie łysi i pulchni  
Sądzą podsądnych i siebie  
Drapią się po głowie jak nikt nie widzi

Sądy sądami  
To tylko sądy sędziów  
Tak jak ten sąd  
O płynie swąd sądu  
Sąd pod sąd  
Ą

Tu tu sny  
Tam tam tam sny  
Tam znów sam sen  
Sny to sny  
To tylko sny  
Tak jak sen  
Sny są snami  
Są ą snami  
Ami<sup>47</sup>

---

46 D. Sas, *Epistoły*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.

47 D. Sas, *Piosenka dla koszykarzy – bis*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.

## III

*Jesienna choroba*

miód  
 mleko  
 masło  
 mży  
 a dni idą  
 jak kalosze kich  
 jeden poszedł psik  
 drugi znikł  
  
 pewne jest jak nic  
 że trzeci też niebawem fru poleci  
 w końcu polecimy my<sup>48</sup>

## IV

*Produkcja*

Raz dwa trzy wychodź ty  
 Jak nie ty no to ty  
 Ty zostajesz ty się stajesz  
  
 1 rok  
 2 rok  
 III rok  
 IV rok  
 Piąty rok  
  
 Będę polskim inteligentem  
 Będę polskim inteligentem  
 Będę polskim inteligentem  
 Hurra!<sup>49</sup>

Nietrudno dostrzec, że zróżnicowane i związane z codziennym życiem sytuacje (niekiedy bardziej dramatyczne czy epickie niż liryczne) stały się interesującym źródłem inspiracji. Poszczególne teksty mają odmienny wydźwięk: od komizmu (*Epistoły*) po tragizm (*Piosenka dla koszykarzy – bis*), od egzystencjalnych rozważań spowodowanych powszednimi dolegliwościami (*Jesienna choroba*) po sarkastyczne spojrzenie na młodą polską inteligencję (*Produkcja*). Rozmaitość zewnętrznych inspiracji poety, ale i jego wrażliwość społeczna znalazły wyraz w bardzo skondensowanej formie literackiej.

Powierzenie przytoczonych słów do wykonania chórowi *a cappella* wymagało od Augustyna – zgodnie z jego podejściem do tego medium – określenia

48 D. Sas, *Jesienna choroba*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.

49 D. Sas, *Produkcja*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.

tożsamości chóru w każdym z utworów. Tak charakteryzuje owe tożsamości Dorota Kozińska, autorka komentarza do płyty, na której utrwalono nagranie cyklu<sup>50</sup>:

Chór wciela się *molto tranquillo* w tożsamość czterech gatunków ryb wędzonych w sprzedaży detalicznej, odrobinę rozmytą w zalewie pieczołowicie odśpiewanych liczb i oznaczeń literowych na paragonie fiskalnym. W *Piosence dla koszykarzy* pobrzmiwają echa stadionowych porykiwań chóru kibiców, w *Jesiennej chorobie* zwielokrotniony podmiot liryczny dzieli się szczegółami domowej kuracji na przeziębienie, a w mojej ulubionej *Produkcji* chór utożsamia się aż do bólu z Sasem – świeżo upieczonym absolwentem – i zdradza słuchaczom kulisy masowego wyrobu polskich humanistów<sup>51</sup>.

Charakteryzując pierwszy z utworów cyklu – *Epistoły*, Augustyn pisze, iż jest on dowodem na to, że

„zaśpiewać można wszystko” [...] Wiadomo, że sklepowe kwitki nie tylko nie służą do śpiewania, ale nawet nie mają być czytane na głos; ponadto zawierają skrót i symbole niejęzykowe. Sas użył modelu paragonu w funkcji swoistego duchampowskiego „obiekty znanego”<sup>52</sup>, zaś przeniesienie na chór tworzy dodatkową płaszczyznę dystansu<sup>53</sup>.

Miniatura przeznaczona jest na klasyczny skład chóru mieszanego, przy czym w każdym głosie przewidziane zostało poczwórne *divisi*. Pozwala to kompozytorowi posługiwać się bogatą, gęstą fakturą. Początkowo twórca powierza wybranym głosom do wykonania zatrzymane pojedyncze dźwięki, asynchronicznie włączające się w pole brzmieniowe i podobnie się z niego wyłączające. Tworzone w ten sposób współbrzmienia wykorzystują pełną skalę dwunastotonową, eksponując lokalnie zwłaszcza komórki półtonowe. Na takim tle wybrany głos realizuje tekst, cyfry

50 D. Kozińska, komentarz do płyty, [w:] R. Augustyn, *Sub Iove: Music for and with Choir Cantores Minores Wratislavienses*, booklet do płyty CD, CD Accord 212, Warszawa 2016. Warto zauważyć, że Joanna Subel określa chór Cantores Minores Wratislavienses jako jeden z najdłuższych działających zawodowych zespołów chóralnych we Wrocławiu (od 1966). Vide J. Subel, *Wrocławska chóralistyka*, t. 2: 1945–2000, Wrocław 2005, s. 59.

51 D. Kozińska, *op. cit.*

52 Marcel Duchamp (1887–1968) – francuski malarz i rzeźbiarz, kreator sztuki nowoczesnej, wywarł silny wpływ na awangardę połowy XX wieku; zapoczątkował m.in. nurt wykorzystywania w sztuce nieartystycznych przedmiotów codziennego użytku, tzw. przedmiotów znalezionych (fr. *objet trouvé*) służących jako artystyczne tworzywo w dziele sztuki. Tego rodzaju obiekty autorstwa Duchampa nosiły nazwę *ready-mades*; należały do nich m.in. *Koło rowerowe* (1913), *Suszarka na butelki* (1915) czy *Fontanna* (1917); w tym ostatnim wypadku „przedmiotem znalezionym” był pisuar. Vide Duchamp, Marcel, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Duchamp-Marcel;3894703.html> [15.12.2022].

53 R. Augustyn, *Chór, czyli kto?...*, s. 125.

i liczby z paragonu, datę, ceny i symbole o niewiadomym znaczeniu, które kompozytor oddaje za pomocą różnej długości oddzielanych pauzami motywów uzależnionych od liczby zgłosek w tekście, od jedno-, dwu- lub trzydzwiękowych do dłuższych, wykorzystujących repetycję dźwięku lub skoki kwartowe, trytonowe bądź sekstowe. Warstwa rytmiczna tych motywów wypływa z prozodii tekstu (zob. przykład 17).

Molto tranquillo ♩ = ca 72

The musical score is arranged in a standard choir layout. The vocal parts are Soprano 1-4, Alto 1-4, Tenor 1-4, and Bass 1-4. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mp*. The lyrics are: Ze-ro pięć, ze-ro dwa. The score shows a complex rhythmic structure with various note values and rests, illustrating the relationship between the text's prosody and the musical rhythm.

Przykład 17. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. I: *Epistoły*, t. 1–10<sup>54</sup>

54 Ten i wszystkie kolejne przykłady odnoszące się do cyklu *Od Sasa* R. Augustyna stanowią wycinki z niewydanej partytury ze zbiorów kompozytora, *vide* R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, 2004–2005, partytura drukowana z archiwum kompozytora.

Począwszy od taktu 30 faktura ulega zagęszczaniu, kompozytor zastępuje bowiem długi wytrzymawane pojedyncze dźwięki tła brzmieniowego pasmami wypełnionymi ruchliwymi figurami złożonymi z powtarzanych w drobnych wartościach rytmicznych komórek interwałowych, najczęściej tercji (zob. przykład 18).

Dramaturgia utworu rozwija się przez stopniowe zagęszczanie podawanego tekstu – powierzanie go poszczególnym głosom na zasadzie dialogu, a nawet

The musical score for Example 18 is a complex arrangement for a mixed choir. It consists of 16 staves, divided into four groups of four voices each: Sopranos (S1-S4), Altos (A1-A4), Tenors (T1-T4), and Basses (B1-B4). The vocal parts enter in a staggered fashion, with lyrics "ze-ro dwa" and "trzy - na - ście ze - ro dwa". Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The accompaniment consists of dense, rhythmic patterns of eighth notes, primarily in the form of triads, creating a thick texture.

Przykład 18. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. I: *Epistoły*, t. 34–36

imitacji (zob. przykład 19). Na tym tle wyróżniają się realizowane homorytmicznie, z większym natężeniem dźwięku – bo zwielokrotnione w większej liczbie głosek – pojedyncze słowa lub wyrażenia. Ożywieniu ulega też dynamika – wykorzystywane są większe kontrasty i akcenty.

S 1 *leggiero, non legato* czter-dzieś - ci sie - dem sześćdziesiąt sześć

S 2 czterdzieści siedem sześćdziesiąt sześć

S 3 dzieści siedem sześć - dziesiąt sześć

S 4 *leggiero, non legato* czte - rdzie - ści siedem sześć -

A 1 czer - dzieści sie - dem sześćdziesiąt sześć

A 2 czterdzieści siedem sześć

A 3

A 4

T 1 1 e - - - e-r dzie - ści sie - dem

T 2 czterdzieści

T 3

T 4

Przykład 19. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. I: *Epistoły*, t. 39–40 – partie sopranów, altów i tenorów

Kompozytor osiąga w tej miniaturze komiczny efekt, przeznaczając trywialny, szaleńczy i niemuzyczny tekst do wykonania z całą powagą za pomocą zaawansowanych, generujących rzeczywiste trudności wykonawcze środków artystycznych, takich jak wysokie dźwięki sopranów, tryle, duże skoki interwałowe, duża rozpiętość dynamiczna, drobne, nieregularne wartości rytmiczne, krótkie, homorytmiczne zwroty lub piony akordowe wykonywane przez grupy głosów (wymagające idealnej synchronizacji), a także gwizd i melodeklamacja. Augustyn jasno wyraża swoją intencję rozbawienia omawianym utworem słuchacza w komentarzu wykonawczym zamieszczonym w partyturze:

Niektóre z tych miniatur powinny wywoływać efekt komiczny – ale uda się to tylko wówczas, gdy przy wykonywaniu unikniemy jakiegokolwiek groteskowego przerysowania. Na przykład wszystkie nazwy ryb i cyfry w *Epistołach*, wszystkie efekty przeziębienia w *Jesiennej chorobie* itp. powinny być wykonane z niezmierną powagą<sup>55</sup>.

W drugiej miniaturze przejmująca wymowa pozamuzyczna tekstu inspirowanego tragicznym wydarzeniem śmierci kibica oddana została środkami muzycznymi przywodzącymi na myśl chaos, a nawet brutalność sytuacji stadionowych. Jest tu zauważalne oddalenie od tradycji. Nadto Rafał Augustyn twierdzi, że:

*Piosenka bis* [to – M.K.] utwór o poważnym, nawet groźnym brzmieniu – jest to wiersz napisany po pogrzebie kibica na Pomorzu zabitego przez policję, zdaje się przypadkiem. Tam brzmienie chóru powinno być lekko zdeformowane, dość ostre, przypominające (ale nie imitujące dosłownie!) śpiewy na stadionie i okrzyki w kłótni [...]. Do tego dochodzą jeszcze perkusyjne „instrumenty” – puszki, kawałki metalu, wreszcie szklane naczynia. To bardzo dziwny, nieoczywisty i niepokojący utwór – w tych słupskich wypadkach nie do końca było wiadomo, po której stronie była racja<sup>56</sup>.

W obsadzie tego utworu odnajdujemy cztery głosy *divisi*. Chcąc osiągnąć opisany efekt wyrazowy, kompozytor posługuje się krótkimi, jakby rwanymi (szalonymi) i oddzielanymi pauzami motywami, realizowanymi naprzemiennie w poszczególnych głosach, w szybkim tempie, w zmienianym sukcesywnie co kilka taktów, często nieregularnym metrum, operując artykulacją śpiewaną i mówioną. Tego rodzaju faktura odpowiada cechom fonicznym wiersza, w którym miejscami tekst podzielony jest na osobne zgłoski, co wzmaga jego niespokojny

55 R. Augustyn, *Kilka uwag dotyczących wykonania mego utworu Od Sasa*, [w:] R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia...*, s. 3.

56 *Ibidem*.



charakter. W pełnej akcentów tkance dźwiękowej wyróżnia się motyw o charakterze kibicowskiej stadionowej przyśpiewki (partia basów w t. 10–13). Efekt chaosu wzmaga wprowadzona do utworu warstwa perkusyjna, odnotowana w cytowanym komentarzu kompozytorskim (zob. przykład 20).

The image shows a musical score for a mixed choir, measures 5-8. The score is in 3/4 time and features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'to tyl - ko psy' (S), 'to tyl - ko psy są psa psy to psy' (A), 'to psy psa - mi zrzę i le psy' (T), and 'psy a a - mi zrzę, le - ją pa - ła - mi' (B). The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Przykład 20. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. II: *Piosenka bis*, t. 5–8

Odmienny w charakterze jest drugi odcinek utworu (t. 25–36). Wpływa na to zmiana nastroju tekstu słownego, który w ostatnich wersach odnosi się do wątku snu. Jak można wnioskować z pozamuzycznego komentarza do utworu – sen jest tu metaforą śmierci i przenosi słuchacza z klimatu stadionowej awantury w wymiar pozaziemski. Uspokojona narracja, stabilizowana przez zatrzymane współbrzmienia realizowane w partii sopranów, utrzymana w cichej dynamice – jak pisze kompozytor – ma przywołać na myśl „jakieś widmowe chóry anielskie”<sup>57</sup> (zob. przykład 21, s. 128).

Silnie kontrastujący sposób kształtowania dźwiękowego spotykamy na początku trzeciej miniatury zatytułowanej *Jesienna choroba*. Tu zyskuje na znaczeniu czynnik harmoniczny, początek utworu bowiem (t. 1–8) przynosi następstwo

57 *Ibidem*.

27  
S  
77  
A  
27  
T  
27  
B  
27

tam znów sam sen to sny to sny tak jak sen  
[u]  
— sny to sny — sny to sny — tak jak sen  
to sny to tyl-ko sny tak jak sam sen...

*pp*  
*p*  
*p*  
*p*

Przykład 21. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. II: *Piosenka bis*, t. 27–32

kilku dłużej wytrzymywanych akordów, w których wykonaniu ważny jest sposób wymawiania tekstu, ponieważ kończąca wyraz głoska ma być wyraziście zerwana. Dzięki temu efektowi poszczególne współbrzmienia jawią się jako odrębne impulsy dźwiękowe, oddziałujące na słuchacza swoją indywidualną barwą. Są one konstruowane głównie z sekund, mają więc charakter wąskozakresowych klasterów, zaliczanych do elementów nietradycyjnych (zob. przykład 22).

Moderato  $\text{♩} = 80$

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

*mp* *p* *pp* *sf*  
*mp* *p* *pp* *sf*  
*pp* *p* *ppp* *sf*  
*pp* *ppp* *ppp* *sf*

Mió - ód mle - ko ma - sto <mzy>  
Mió - ód mle - ko ma - sto <mzy>  
- ód mle - ko sto <mzy>  
- ód sto m - zy

Przykład 22. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. III: *Jesienna choroba*, t. 1–5

Dla dalszego ciągu utworu charakterystyczne są nietypowe efekty brzmieniowe różnych kategorii. Z jednej strony występują tu naturalistyczne odgłosy ilustrujące objawy przeziębienia, takie jak kichanie, chrząkanie czy kaszel, bądź symbolizujące je rozproszone dźwięki mówione. Składają się one na punktualistyczną fakturę jednostkowych impulsów zlokalizowanych w różnych przestrzeniach partytury (zob. przykład 23). Z drugiej strony – zupełnie odmienną naturę ma inny efekt brzmieniowy polegający na nakładaniu na siebie w partiach poszczególnych głosów w odległościach kolejnych kwint czystych długo wytrzymywanych dźwięków wykonywanych w sposób *quasi*-aliquotowy.

The image shows a musical score for a mixed choir, labeled 'Przykład 23'. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 28-30. The lyrics are: S: psi (h)o, psii ik! o; A: psz, a, psik! o; T: y-hy, bocca chiusa; B: hm hm hm (h)a. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *ppp* and *p*.

Przykład 23. R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. III: *Jesienna choroba*, t. 28–30

Tekst podawany jest za pomocą krótkich odizolowanych motywów rozproszonych w poszczególnych głosach, wykorzystujących początkowo repetycję dźwięków, a później chromatykę. Różnorodność użytych środków czyni z tej miniatury frapujący obraz dźwiękowy, w którego odbiorze dominujące jest wrażenie rozproszenia fakturalnego, wynikające z myślenia małymi komórkami, odizolowanymi od siebie, lecz spletającymi się w wielobarwną, dynamiczną, patchworkową całość.

Podobna *quasi*-punktualistyczna faktura cechuje czwartą miniaturę zatytułowaną *Produkcja*. Sarkastyczna wymowa tekstu podkreślona jest użytym przez poetę efektem dziecięcej wylczanki, taki też charakter muzycznemu opracowaniu tekstu nadał kompozytor. Tkanka dźwiękowa wykorzystuje głównie krótkie, czasem jedno-, a maksymalnie kilkadźwiękowe motywy oddzielane pauzami, wyraziste dzięki akcentom i precyzyjnie zanotowanym stopniom dynamicznym. Jest ona ożywiona nieużywanym we wcześniejszych ogniwach cyklu efektem glissanda. W zakończeniu utworu kompozytor całkowicie zmienia fakturę.

Ostatnie słowa wiersza – „Będę polskim inteligentem” – podkreśla, stosując silnie kontrastującą względem wcześniejszej fazy utworu homorytmiczną fakturę akordową. Najpierw realizuje ją, wykorzystując współbrzmienia będące efektem linearnego myślenia w poszczególnych głosach, z elementami chromatyki, a w samym zakończeniu dodaje bardzo zaskakujący efekt brzmieniowy w postaci trójdźwięku Es-dur użytego na słowie „Hurra!” (zob. przykład 24). Akord ten w kontekście dotychczasowego języka dźwiękowego opartego na skali dwunastotonowej brzmi surrealistycznie, nietradycyjnie, wręcz szaleńczo. Dzięki nawiązaniu do sięgającej czasów Beethovenowskiej Eroiki tradycji postrzegania tonacji Es-dur jako bohaterkiej<sup>58</sup> zabieg ten dodatkowo podkreśla sarkastyczną i satyryczną wymowę tekstu.

32

S in - te - li - gen - tem, Hur-ra - a!

A in - te - li - gen - tem, Hur-ra - a!

T in - te - li - gen - tem, Hur-ra - a!

B in - te - li - gen - tem, Hur-ra - a!

**Przykład 24.** R. Augustyn, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia* na chór mieszany, cz. IV: *Produkcja*, t. 32–35

Podsumowując, *Od Sasa* to cykl z jednej strony ujednolicony, z drugiej bardzo różnorodny. Możemy w nim bowiem odnaleźć zarówno elementy integrujące go, a więc logiczne, takie jak *quasi*-punktualistyczna faktura oparta na wykorzystaniu krótkich, odizolowanych pauzami motywów czy wierność prozodii tekstu w wyznaczaniu przebiegów rytmicznych, jak i różnorodność wynikająca z szaleńczego pomieszenia konwencji, manifestującego się głównie przez „nie-dopasowanie” treści i przekazującego ją medium oraz wywołany tym sposobem

58 Fakt takiej właśnie interpretacji wspomnianej tonacji spostrzegł m.in. Zygmunt Noskowski, stwierdzając, że „[...] twórcy muzyczni dla wyrażenia triumfu lub bohaterstwa posługują się najczęściej krępkimi tonacjami Es-dur i B-dur [...]”. *Vide* Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*, Warszawa 1902, s. 21.

komizm. Cykl ujawnia niezwykłą wyobraźnię brzmieniową kompozytora, jego poczucie humoru i chęć sprowokowania słuchaczy do spojrzania na utwór z przymrużeniem oka. Jednocześnie skłania do zastanowienia nad wymową tekstu, dotykającą niebanalnych treści w zadziwiających kontekstach, czasem zaskakujących swoją nieoczywistością.

Elementy nowoczesne, przede wszystkim wykorzystanie dwunastotonowego materiału dźwiękowego, zastosowana faktura, mnogość nietypowych efektów brzmieniowych, splatają się tu z pozostającymi w mniejszości elementami tradycji – takimi jak nawiązanie do techniki imitacyjnej i nieoczekiwane użycie klasycznego trójdźwięku durowego. Wszystkie one składają się na postmodernistyczny efekt estetyczny, w którym pełna kontrastów muzyka obliczona jest na wywołanie zarówno śmiechu, jak i niepokoju. Dobór tekstów oraz nieunormowanie stosowanych środków muzycznych można tu odczytać jako przejawy twórczego szaleństwa skontrapunktowanego logiką nienaganego warsztatu kompozytorskiego i spójnością przesłania.

Każdy z trzech zaprezentowanych przykładów utworów chóralnych wrocławskich kompozytorów reprezentuje odmienną estetykę, inaczej koresponduje z tradycją i wnosi inne pierwiastki nowoczesne, logicznie korespondując z określonymi normami i konwencjami, a niekiedy silnie je przekraczając i wnosząc w ten sposób elementy szaleństwa. Niejednokrotnie zdarza się, że za pierwszym wrażeniem przewagi w utworze przejawów tego ostatniego pierwiastka (czasem również w tekście słownym<sup>59</sup>) kryje się niezwykle logicznie zaprojektowana, uporządkowana warstwa dźwiękowa. Dalsza analiza utworów wrocławskich kompozytorów jest tak przydatna, jak i konieczna, może także uzupełnić przedstawione tu rozważania o nowe, niedostrzeżone dotąd elementy. Pozostawienie zagadnienia w formie niedomkniętej (przyczynkarskiej) kreuje więc wiele perspektyw badawczych na przyszłość. „Nie ma geniuszu bez ziarna szaleństwa”<sup>60</sup> – górnolotnie twierdził Arystoteles. Jeden ze współczesnych filozofów, Józef Maria Bocheński, dodawał zaś z powagą: „poza logiką jest tylko bełkot”<sup>61</sup>. Te dwie myśli pogodzić może wyłącznie sztuka, w szczególności interesująca autora sztuka muzyczna. Godzi je również chóralna muzyka współczesnych kompozytorów wrocławskich.

59 Pojęcie „tekstu słownego”, *vide* M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986.

60 *Vide* J. Gronert, *Astrologia od początku*, Pabianice 2007, s. 35.

61 *Cf.* J.M. Bocheński, *O filozofii analitycznej*, [w:] *idem*, *Polski testament. Ojczyzna – Europa – cywilizacja*, Komorów 2006, s. 161; podaję za: B. Listkowska, *O „bełkocie” sfabrykowanego światopoglądu, czyli Józefa M. Bocheńskiego polemika z filozofią dialogu*, „Filo-Sofija” 2013, nr 21 (2), [online:] <http://www.filo-sofija.pl/index.php/czasopismo/article/view/572/557> [16.03.2024].

## Bibliografia

- Augustyn Rafał, *Od Sasa. Dźwięki – pauzy – zdarzenia*, 2004–2005, partytura drukowana z prywatnego archiwum kompozytora.
- Augustyn Rafał, *Chór; czyli kto?*, [w:] *Wspólnym głosem. 50 lat Chóru Filharmonii Łódzkiej*, red. M. Bomanowska, Łódź 2020.
- Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000.
- Bocheński Józef Maria, *O filozofii analitycznej*, [w:] *idem, Polski testament. Ojczyzna – Europa – cywilizacja*, wyd. 2, Komorów 2006.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974.
- Duchamp, Marcel*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Duchamp-Marcel;3894703.html> [15.12.2022].
- Głowiński Michał, *Tradycja literacka (próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1: *Prace z lat 1947–1964*, wybór H. Markiewicz, wyd. 2 poszerz., Wrocław et al. 1987.
- Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003.
- Granat-Janki Anna, *Tradycja jako wartość w muzyce polskiej XX wieku*, „De Musica Commentarii” 2010, t. 2.
- Gronert Jarosław, *Astrologia od początku*, Pabianice 2007.
- Hendrich Paweł, *Niech zstąpi Duch Twój*, 2002, plik PDF z witryny internetowej kompozytora, [online:] <https://hendrich.pl/niech-zstapi-duch-twoj> [30.06.2022].
- Hendrich Paweł, *Elementy systemu okresowej organizacji materiału wysokościowo-dźwiękowego*, 2014, witryna internetowa kompozytora, [online:] <https://hendrich.pl/texts> [30.06.2022].
- Homilia na placu Zwycięstwa. Warszawa, 2 czerwca 1979 r.*, [online:] <https://diecezja.pl/homilie/homilia-na-placu-zwyciestwa-warszawa-2-czerwca-1979-r/> [11.11.2022].
- Kanafa Michał, *Pomiędzy tradycją a nowoczesnością – język muzyczny kompozytorów wrocławskich w wybranych utworach chóralnych a cappella z lat 2000–2022*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2022.
- Kozińska Dorota, komentarz do płyty, [w:] R. Augustyn, *Sub Iove: Music for and with Choir Cantores Minores Wratislavienses*, booklet do płyty CD, CD Accord 212, Warszawa 2016.
- Krukowski Stanisław, *Twórczość chóralna kompozytorów wrocławskich*, [w:] *Twórczość kompozytorów wrocławskich 1945–1985*, red. W. Węgrzyn-Klisowska, M. Passella, „Zeszyt Naukowy”, nr 46, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1990.

- Laprus Lucjan, *O biedna*, 2001, partytura ze zbiorów nutowych Biblioteki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, seria „Muzyka Chóralna”, sygn. Mg 73891 III, nakład własny autora.
- Lissa Zofia, *Prolegomena do teorii tradycji w muzyce*, [w:] *eadem*, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.
- Listkowska Bożena, *O „belkocie” sfabrykowanego światopoglądu, czyli Józefa M. Bocheńskiego polemika z filozofią dialogu*, „Filo-Sofija” 2013, nr 21 (2), [online:] <http://www.filo-sofija.pl/index.php/czasopismo/article/view/572/557> [16.03.2024].
- Logika, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/logika;2566276.html> [6.05.2023].
- Noskowski Zygmunt, *Istota utworów Chopina*, Warszawa 1902.
- Pociej Bohdan, *Formy muzyczne. Pieśń*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 13.
- Podlaska Daniela, Płóciennik Iwona, *Leksykon nauki o języku*, Bielsko-Biała 2002.
- Poniatowska Irena, *Tradycja i innowacja w muzyce – kilka uwag na temat terminologii*, „Saeculum Christianum” 2002, t. 9, nr 2.
- Sas Dariusz, *Epistoły*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.
- Sas Dariusz, *Jesienna choroba*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.
- Sas Dariusz, *Piosenka dla koszykarzy – bis*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.
- Sas Dariusz, *Produkcja*, tekst z prywatnych zbiorów Rafała Augustyna.
- Subel Joanna, *Wrocławska chóralistyka*, t. 2: 1945–2000, Wrocław 2005.
- Szacki Jerzy, *Tradycja*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2011.
- Szaleństwo*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/szale%C5%84stwo.html> [6.05.2023].
- Szyran Jan, *Ku miłości dojrzałej*, „Collectanea Theologica” 2003, t. 73, nr 3.

---

## Madness and Logic in Selected Choral Works by Wrocław-Based Composers of the 21st Century

### Summary

In the years 2018–2022, the author conducted a number of observations and studies on the elements of tradition and modernity featured in the choral compositions of Wrocław-based artists. From the resulting collection of works and reflections, three cases have been selected and discussed, which – each of them in a different way – fit into the main idea of the text. These are the following compositions: *O biedna* [O poor thing] by

Lucjan Laprus, *Niech zstąpi Duch Twój* [Let Thy Spirit descend] by Paweł Hendrich and *Od Sasa* [From Sas] by Rafał Augustyn. In each of these pieces, the madness and logic indicated in the article title are revealed in a different way and with different intensity, and so are the elements of tradition and modernity. The aim of the article is to offer an analytical (case study) and interpretive look into the selected compositions by Wrocław-based artists, whose artistic choices oscillate between historicism and avant-garde, but most of all between the afore-mentioned logic and madness, drawing on both elements in diverse ways, with different approaches and intensities.

**Keywords:** Rafał Augustyn, Paweł Hendrich, Lucjan Laprus, Wrocław-based composers, madness, logic, tradition, modernity



**Annika Mikołajko-Osman**

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

---

## Potencjał artystyczny śpiewaka-instrumentalisty na przykładzie utworu *Liebestod* Roberta Ventimiglii

---

Współczesne utwory kameralne coraz częściej wymagają od śpiewaka umiejętności śpiewu i jednoczesnej gry na instrumentach. Niezbędne okazują się zatem zdolności koordynacyjne i niezależność ruchowa rąk. Dodatkowe czynności związane z grą na instrumentach nie tylko tworzą kolejną warstwę dźwiękową utworu, ale są również środkiem, który dzięki zaistnieniu warstwy wizualnej – wprawdzie mocno zespolonej z instrumentalnym materiałem muzycznym, jednak nie zawsze zgodnej z warstwą semantyczną utworu – pozwala kompozytorom zawrzeć w dziele muzycznym uzupełniające znaczenia. Utwory wymagające multidyscyplinarności wykonawcy niosą ze sobą potencjalny ładunek teatralny, który dodatkowo może zostać zaakcentowany wykorzystanymi w nich rozszerzonymi technikami wykonawczymi – zarówno w partii wokalne, jak i w warstwie instrumentalnej. Odczytanie zawartego w utworze potencjału teatralnego oraz wykonanie kompozycji jako dzieła z gatunku teatru instrumentalnego pozwala na wydobycie ukrytego w niej znaczenia.

*Liebestod* (2012) na sopran i małe instrumenty perkusyjne Roberta Ventimiglii jest utworem teatralnym – kobiecym portretem, ukazany w formie monologu. To studium samotności, smutku i miłości. Tekst utworu, będący wyborem

z *Hamleta* Williama Shakespeare'a<sup>1</sup>, przedstawia Ofelię w momencie, w którym emocje prowadzą ją na skraj szaleństwa. Kompozytor postanowił ukazać stan kobiety przez pryzmat jej wewnętrznego krzyku oraz – paradoksalnie – pięknych wspomnień, do których Ofelia nieustannie powraca.

W utworze tym nie tylko zostają wykorzystane możliwości śpiewaka jako instrumentalisty – przez wpisanie w partię głosu dźwięków wykonywanych na krotalu, dzwonie rurowym oraz na cowbellu – lecz także eksplorowane są rozszerzone wokalne techniki wykonawcze, takie jak szept, mikrotony czy techniki związane z impostacją głosu.

Roberto Ventimiglia (ur. 1982) studiował kompozycję u Paola Rotilio, Alberta Meolio, Alessandra Solbiatego i Salvatore'a Sciarrina oraz muzykologię u Giorgia Sanguinettiego, Agostina Ziina, Giorgia Nottoliego, Gina Stefaniego i Giorgia Adama. Ukończył z wyróżnieniem Konserwatorium im. Ottorina Respighiego w Latynie, a także etnomuzykologię na Uniwersytecie Tor Vergata w Rzymie. Wśród kompozycji Roberta Ventimiglii wyróżnić możemy przede wszystkim nagradzane na festiwalach w kraju i za granicą utwory orkiestrowe oraz kameralne, jak również twórczość solową<sup>2</sup>.

Utwór *Liebestod* na głos solo powstał w 2012 roku i trwa około pięciu minut. Tempa są przybliżone, a zapis jest ataktowy. Kompozytor zastosował również w wielu fragmentach dowolność rytmiczną, zalecając, aby „wykonać [je] najszybciej, jak to możliwe”<sup>3</sup> zgodnie z oznaczeniami zapisanymi w legendzie utworu. Aparat wykonawczy kompozycji stanowią głos solowy oraz instrumenty perkusyjne: krotal *h*<sup>2</sup>, dzwon rurowy *b*<sup>1</sup> oraz cowbell o nieokreślonej wysokości brzmienia. Utwór możemy podzielić na pięć części następujących po sobie *attacca*. Podział ten można wyznaczyć ze względu na zmianę tempa, stopniową zmianę zachowania postaci, wprowadzanie rozszerzonych technik wykonawczych oraz zmianę podstawowego w danym fragmencie stylu śpiewu.

Zaczerpnęty z *Hamleta* tekst utworu to pieśń Ofelii z piątej sceny czwartego aktu<sup>4</sup>. Pierwsza zwrotka tekstu, która została wykorzystana przez kompozytora w całości, nawiązuje do angielskiej tradycji dnia świętego Walentego. Dziewczyna w pieśni wstaje wcześniej rano i idzie do okna mężczyzny, tak by mógł zobaczyć ją tuż po przebudzeniu, ponieważ tradycja mówi, że pierwsza dziewczyna widziana przez mężczyznę w dzień świętego Walentego zostanie jego prawdziwą miłością:

1 Pierwsze wydanie: W. Shakespeare, *Hamlet*, London 1623.

2 Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji autorki tekstu z kompozytorem prowadzonej w latach 2022–2024.

3 *Vide* R. Ventimiglia, *Liebestod*, DV 12133, Da Vinci Publishing, Gorgonzola (Mi) 2023.

4 W. Shakespeare, *Hamlet*, Act 4, Scene 5, Shakespeare Navigators, [online:] <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/hamlet/H45.html> [11.07.2024].

Tomorrow is Saint Valentine's day,  
 All in the morning betime,  
 And I a maid at your window  
 To be your Valentine.

Druga zwrotka oryginalnego tekstu opisuje sytuację, w której dziewczyna dociera do drzwi wybranka i zostaje wpuszczona do środka. Kiedy opuszcza mieszkanie ukochanego, jest już odmieniona:

Then up he rose and donned his clothes,  
 And dugged the chamber door;  
 Let in the maid, that out a maid  
 Never departed more.

W utworze tekst tej zwrotki został przez kompozytora specjalnie zmieniony i jest wypowiedziany w sposób mniej składny, wręcz przerywany:

...more... nevermore...the door...  
 And...and...  
 The chamber door  
 And dugged the chamber door...  
 ...never... more... the maid...  
 Let in the maid...  
 A maid that out a maid... the door...  
 Never departed more... the chamber door...

Trzecia zwrotka została zaczerpnięta z kolejnego fragmentu wypowiedzi Ofelii – dalszej części pieśni w akcie czwartym. Dziewczyna została oszukana przez swojego ukochanego. Pomimo złożonej przez mężczyznę obietnicy nie dochodzi do ślubu:

Before you tumbled me,  
 You promised me to wed.  
 So would I ha' done, by yonder sun,  
 An thou hadst not come to my bed.

Partia wokalna zapisana jest na pięciolinii (melodia) oraz na trójlinii (efekty szmerowe i mowa – zob. przykład 1, s. 138).

Dźwięki instrumentów perkusyjnych zostały zapisane odpowiednio na pięciolinii – w wypadku instrumentów o określonej wysokości brzmienia (dzwon rurowy, krotal), oraz na pojedynczej linii – dla instrumentu o nieokreślonej

wysokości brzmienia (cowbell). W całym utworze kompozytor zastosował dwa różne style śpiewu: *voce bianca*<sup>5</sup> oraz *voce impostata*<sup>6</sup> (zob. przykład 2).

♩ = 60 ca.  
*p* possibile  
*pp*  
*mp*  
*suss. sonoro possibile*  
*parlato*  
 2° ca.

To to to be mor-row be to be to-mor-row

Przykład 1. R. Ventimiglia, *Liebestod* – fragment zapisu partii wokalne<sup>7</sup>

*voce bianca*  
 your your

*voce impostata*  
*f*  
 e

Przykład 2. R. Ventimiglia, *Liebestod* – oznaczenia dla *voce bianca* i *voce impostata*

Oprócz dwóch stylów śpiewu Ventimiglia wykorzystuje również rozszerzone techniki wokalne. Wśród nich możemy wyróżnić mowę, szept, zapowietrzenie głosu (związane ze zmianą ilości powietrza i zmianą brzmienia) oraz oscylację mikrotonową wokół danego dźwięku (zob. przykład 3).

*parlato*  
 be to mor-row

suss. sonoro possibile  
 your

*mp*  
 door

Przykład 3. R. Ventimiglia, *Liebestod* – oznaczenia mowy, szeptu, zapowietrzenia głosu oraz oscylacji mikrotonowej

5 *Voce bianca* – głos podobny do dyszkantu, o naturalnej, jasnej i nieco dziecięcej barwie.

6 *Voce impostata* – głos postawiony, operowy, będący przeciwieństwem niewinnego, nieszkolonego głosu dziecka.

7 Wszystkie przykłady nutowe zostały wykorzystane za zgodą kompozytora oraz wydawcy i pochodzą z wydania Da Vinci Publishing z 2023 r. *Vide* R. Ventimiglia, *op. cit.*

W partię głosu kompozytor wpisał również dźwięki wykonywane na wspomnianych już krotalu, cowbellu oraz na dzwonie rurowym. Poszczególne instrumenty pojawiają się wraz ze zmianą, która zachodzi w głównej postaci.

Utwór można, jak już zaznaczono, podzielić na pięć części. **Część pierwsza** jest zapowiedzią szaleństwa Ofelii. Wykorzystane tu zostały efekty szeptu, mowy, skrajne dźwięki skali głosu, nakładanie się poszczególnych słów oraz akcentowanie sylab, dzięki czemu w trakcie wykonania powstaje efekt rozmawiającego tłumu. Z tego niepokojącego stanu wyrывa słuchacza i Ofelię dźwięk krotalu. **Część drugą** kompozytor buduje na niewinnym głosie młodej Ofelii – *voce bianca*, który przerwany jest jedną frazą wykonywaną *voce impostata*. Zapowiada on zmiany, które będą zachodzić w zachowaniu Ofelii. Melodia śpiewanej przez Ofelię pieśni została oparta na melodii skomponowanej przez Williama Byrda (ok. 1540–1623) – *The Maidens Songe*, której tekst nawiązuje do angielskiej tradycji dnia świętego Walentego<sup>8</sup>. **Część trzecia** to moment przełomowy w utworze. Niewinny głos Ofelii przerywany jest coraz częściej, coraz wyraźniej widzimy więc jej szaleństwo, które objawia się głosem postawionym (*voce impostata*), szeptami oraz wykrzyknieniami. **Część czwartą** śpiewaczka wykonuje w całości głosem operowym. *Voce impostata* nie tylko jest oznaką – zobrazowanego przez efekty śpiewu i mowy – szaleństwa Ofelii, ale też ukazuje zmianę, jaka zaszła w młodej dziewczynie po spędzeniu upojnych chwil z wybrankiem. Dziewczyna z piosenki Ofelii, a może i sama Ofelia, przekroczyła magiczną granicę – stąd zmiana naturalnego, dziewczęcego głosu na głos dojrzały. W tej części pojawia się po raz pierwszy dzwon rurowy, który – z racji oczywistego skojarzenia z dzwonami kościelnymi – może zwiastować ślub (do którego jednak nie dochodzi) lub zbliżającą się samobójczą śmierć Ofelii. **Część piątą** przedstawia ostatnią wewnętrzną walkę między niewinną dziewczyną a zdradzoną przez ukochanego kobietą. Wszystkie słowa opisujące czas przed upojnymi chwilami oraz mówiące o ślubie („before you”, „promised me to wed”, „sun”, „not come to my”) wykonywane są *voce bianca*, pozostałe – *voce impostata*. Co ciekawe, na słowach „sun” i „promised” następuje zmiana postawienia głosu w trakcie trwania dźwięku. Ostatnie słowo – „bed” – wykonane jest jako zapowietrzony dźwięk, jakby głos uwiązał Ofelii w gardle. W tym samym momencie słyszymy uderzenie dzwonu.

Tytuł *Liebested* można przetłumaczyć jako „śmierć z miłości”. Odnosi się on do słynnej arii Izoldy *Liebested z Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera. Gdy Roberto Ventimiglia zaczął pracę nad swoim utworem, miał w pamięci tę

8 William Byrd był angielskim kompozytorem i organistą, jednym z najważniejszych twórców muzyki angielskiego renesansu i żył mniej więcej w tym samym czasie, w którym żył William Shakespeare (1564–1616).

właśnie kompozycję Wagnera<sup>9</sup>, a czytając dramat Shakespeare’a, postanowił oddać głos Ofelii. W didaskaliach, przy tekstach Ofelii, często pojawia się informacja, że śpiewa ona swoją wypowiedź. Kompozytor starał się umuzyczyć tę wypowiedź w jak najbardziej wiarygodny sposób – stąd użycie jako podstawy melodii utworu Williama Byrda.

*Liebestod* ma swoisty potencjał teatralny. Warstwa teatralna, za którą odpowiada wokalistka, pozwala na dodatkowe zindywidualizowanie wykonania. Kompozytor dopuszcza możliwość, że każda prezentacja tego utworu będzie różnić się wizualnie i ekspresyjnie od innych, zależnie od wykonawcy. Teatr instrumentalny wykorzystuje fizyczną obecność wykonawcy i wymaga od niego realizacji dźwięków z dodaną warstwą znaczenia dramatycznego. Jest to dzieło muzyczne nie tylko do słuchania, ale również do oglądania. Ruch, mimika i działania sceniczne odgrywają ogromną rolę w przekazaniu znaczenia<sup>10</sup>. Potencjał teatralny *Liebestod* zawiera się w wielu elementach. Jednym z ważniejszych jest tekst sztuki Shakespeare’a. Zachęca on do teatralizowanej interpretacji scenicznej. Tekst pieśni Ofelii składa się nie tylko z opisów, ale również z mikrodialogu między kobietą a mężczyzną. Wykorzystanie rozszerzonych technik wokalnych, takich jak użycie skrajnych dźwięków skali czy szept, pozwala na dużą indywidualność w ekspresji. Intencją kompozytora jest, by zmiana sposobu śpiewu z *voce bianca* na *voce impostata* generowała zmianę w ruchu i ciele wykonawczyni<sup>11</sup>. Duży potencjał teatralny wiąże się również z możliwością wykorzystania instrumentów przez śpiewaczkę. Dźwięki zwiastują zmiany w zachowaniu postaci i zobrazowane zostają w ruchu wykonawczyni. Jedną z najbardziej istotnych cech teatru instrumentalnego jest właśnie owa teatralizacja gry na instrumentach. Muzyk wykonuje różnego rodzaju ruchy i gesty związane ze sposobem wydobywania dźwięku z danego instrumentu. Ponadto pojawia się wiele innych gestów, które klasyfikuje się jako niekonieczne – czyli indywidualne, wynikające z emocji oraz dekoracyjne<sup>12</sup>. Są one celowym zabiegiem wykonawcy, mającym dostarczyć słuchaczom dodatkowych wrażeń wizualnych związanych z danym utworem. To właśnie gesty dekoracyjne mają największe znaczenie w teatrze instrumentalnym, który stanowi niejako kontynuację tradycji operowych, ale

9 Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji autorki tekstu z kompozytorem prowadzonej w latach 2022–2024.

10 Cf. *Kagel Mauricio*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 13, London 2001, s. 766–769.

11 Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem z okresu pracy nad utworem. A. Mikołajko-Osman dokonała polskiego prawykonania utworu w 2023 roku podczas koncertu w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Elementi” w Krakowie.

12 Cf. E. Synowiec, *Teatr instrumentalny Bogusława Schöffera*, Gdańsk 1983.

z założeniem, że słowo, pod względem fonicznym i semantycznym, jest parametrem muzycznym i rozpatruje się je w tych samym kategoriach, w których rozpatrywane są rytm i dźwięk. Właśnie to równoznaczne traktowanie obydwu materii – słowa i muzyki, które mogłyby się wydawać całkowicie niezbieźnymi bytami – uznać należy za najważniejszą cechę teatru instrumentalnego.

Na przykładzie *Liebestod* można dostrzec, jak wielki potencjał drzemie w fonicznym wymiarze słowa. Zmiany stylu śpiewu, szept i mowa dają niezwykle bogate możliwości przekazu treści utworu przy zastosowaniu minimalnych środków zewnętrznych. Wykorzystanie instrumentów jest w omawianej kompozycji bardzo ograniczone – obejmuje zaledwie 21 dźwięków. Mają one jednak niezwykłą siłę oddziaływania na słuchacza, kryją w sobie ogromny potencjał ekspresji teatralnej, a ich użycie zostało dogłębnie przemyślane przez kompozytora.

## Bibliografia

- Kagel Mauricio, *Teatr instrumentalny*, tłum. S. Cichowicz, „Res Facta” 1969, nr 3.  
 Kagel Mauricio, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 13, London 2001.  
 Kotoński Włodzimierz, *Leksykon współczesnej perkusji*, Kraków 1999.  
 Schäffer Bogusław, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969.  
 Shakespeare William, *Hamlet*, Act 4, Scene 5, Shakespeare Navigators, [online:] <https://shakespeare-navigators.ewu.edu/hamlet/H45.html> [11.07.2024].  
 Synowiec Ewa, *Teatr instrumentalny Bogusława Schöffera*, Gdańsk 1983.  
 Ventimiglia Roberto, *Liebestod*, Gorgonzola (Mi) 2023.

---

## The Artistic Potential of the Singer-Instrumentalist: A Discussion Based on the Example of *Liebestod* by Roberto Ventimiglia

### Summary

Contemporary chamber music works require that the singer be able to sing and play instruments at the same time. Excellent coordination and independence of hand movements are therefore of particular importance. The use of instruments during the performance of the vocal part by a single musician creates a new sound dimension and causes the visual aspect to be strongly fused with the instrumental musical material. Pieces of this type also contain a theatrical element. By unravelling the theatrical potential of the

composition and classifying it into the genre of instrumental theatre, one can uncover its hidden meaning. In *Liebestod*, Roberto Ventimiglia not only exploits the singer's capabilities as an instrumentalist (playing on the crotale, tubular bell and cowbell), but also explores extended vocal techniques (whispering, quarter tones, different types of singing). *Liebestod* is also a female portrait in the form of a monologue – a study of loneliness, sadness and love. The literary text contained in the composition depicts Shakespeare's Ophelia as her own emotions drive her to the brink of madness. The composer chose to portray Ophelia's madness through her inner scream and the paradoxically beautiful memories to which the woman constantly returns.

**Keywords:** Roberto Ventimiglia, instrumental theatre, singer-instrumentalist, William Shakespeare



**Urszula Zaleska**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## *The little match girl passion* Davida Langa jako utwór postmodernistyczny<sup>1</sup>

---

Utwór *the little match girl passion*<sup>2</sup> przykuwa uwagę swoim intrygującym tytułem, łączącym w sobie bajkową postać Dziewczynki z Zapałkami i gatunek pasji – kulturowy, a także muzyczny wyraz męki, cierpienia, śmierci i nadziei. Nowoczesny jest nie tylko sam pomysł, ale i warstwa muzyczna dzieła. Utwór ten – chyba najbardziej popularny w dorobku Davida Langa (ur. 1957) – wydaje się więc ciekawym materiałem do badań nad muzyką najnowszą, m.in. w kontekście ogółu twórczości tego kompozytora, a także wobec ewolucji, która nastąpiła w ciągu minionych pięćdziesięciu lat na gruncie wspomnianego – z natury rzeczy religijnego – gatunku.

### Pasja

Pasja, jako gatunek wokально-instrumentalny, zasadniczo przedstawia historię ukrzyżowania Jezusa Chrystusa opisaną w jednej z czterech Ewangelii. Jej warstwa

- 
- 1 Artykuł powstał na podstawie fragmentów pracy licencjackiej autorki. *Vide* U. Zaleska, *Pasja w czasach postmodernizmu na przykładzie little match girl passion Davida Langa*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Kienika, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2022.
  - 2 Zapis tytułu utworu małymi literami pochodzi od samego kompozytora.

muzyczna zmieniała się w ciągu wieków wraz z rozwojem środków wyrazu oraz technik kompozytorskich, dlatego nie można jednoznacznie określić typowych dla niej zasad konstrukcyjnych. Historia tego gatunku prowadzi od utworów jednogłosowych opartych na tonach psalmowych, przez częściowo lub w całości wielogłosowe kompozycje renesansowe, aż po barokowe wokально-instrumentalne dzieła, których ewolucja silnie spleta się z historią oratorium, kantaty i opery. Szczyt rozwoju pasja osiąga w twórczości Johanna Sebastiana Bacha, znacząco oddziałującej na dalszą historię gatunku. W XIX i w pierwszej połowie XX wieku nie powstały pasje o większym historycznym znaczeniu, a zainteresowanie tym gatunkiem zaczęło stopniowo wzrastać w drugiej połowie XX stulecia. Komponowano coraz więcej pasji nieliturgicznych, których wyróżniającą cechą stał się subiektywizm. Należy tu wymienić *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* (1962–1966) Krzysztofa Pendereckiego, dzięki połączeniu nowoczesności i tradycji uznaną za istotny moment „zwrotu ku zagubionym przez awangardę wartościom uniwersalnym i humanistycznym”<sup>3</sup> oraz za pomost między muzyką nową a sferą *sacrum*<sup>4</sup>. Inne przykłady tego gatunku znaleźć można w twórczości Arvo Pärta (*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Joannem*, 1982), Jamesa MacMillana (*St John Passion*, 2007) czy Pawła Mykietyna (*Pasja według św. Marka*, 2007–2008).

Dzięki projektowi „Passion 2000” związanemu z obchodami 250 rocznicy śmierci Bacha, w duchu idei dialogu kultur, powstały cztery pasje do tekstów kolejnych Ewangelii, w językach: angielskim, niemieckim, rosyjskim i hiszpańskim<sup>5</sup>. Skomponowana na wspomnianą okazję *Water Passion After St. Matthew* Tana Duna nawiązuje do chińskiego rytuału, *Pasja wg Św. Jana* Sofii Gubajduliny jest próbą połączenia muzyki zachodnioeuropejskiej z tradycją prawosławną, *La Pasión según San Marcos* Osvalda Golijova muzycznie czerpie z tradycji Ameryki Południowej, *Deus Passus* Wolfganga Rihma natomiast odwołuje się do tematyki holokaustu.

W wiekach XX i XXI, zgodnie z kształtującą się postawą postmodernistyczną, zauważalna jest coraz większa dowolność w traktowaniu tematyki pasyjnej jako osnowy dzieła muzycznego, w efekcie czego powstają także utwory kontrowersyjne. Co więcej, samo słowo „pasja” pojawia się również w tytułach kompozycji tematycznie niezwiązanych z męką Chrystusa, jak *La Passion de Simone* (2006) Kaiji Saariaho czy *Sankt-Bach-Passion* (1985) Mauricia Kagela, których bohaterami są odpowiednio Simone Weil oraz Johann Sebastian Bach.

3 E. Szczurko, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku na tle historii gatunku*, Bydgoszcz 2016, s. 328.

4 *Ibidem*.

5 W ramach projektu Helmuth Rilling, szef Międzynarodowej Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie, zamówił u twórców reprezentujących różne tradycje cztery dzieła pasyjne, dla których inspiracją miała być muzyka Bacha. *Ibidem*, s. 64.

## Postmodernizm

„Postmodernizm” to wieloznaczny i trudny do zdefiniowania termin<sup>6</sup>, który analogicznie do terminu „modernizm”<sup>7</sup> rozumiany może być dwojako: jako okres historyczny i jako nurt filozoficzny czy też postawa artystyczna<sup>8</sup>. Historycznie za początek postmodernizmu (zwanego również m.in. ponowoczesnością, pluralizmem czy po-sztuką<sup>9</sup>) przyjmuje się lata siedemdziesiąte XX wieku, związane z rozwojem nauk kognitywnych i odejściem od oświeceniowej ideologii postępu<sup>10</sup>, a także z pogłębiającym się kryzysem ortodoksyjności, autorytetów i wartości, w szczególności tych narzuconych przez kulturę zachodnią<sup>11</sup>. Postmodernizm podkreśla więc rolę czynnika ludzkiego w interpretowaniu rzeczywistości, promuje wieloznaczność i różnorodność. Odrzuca zachodnią dominację, pozwalając dojść do głosu różnego rodzaju mniejszościom, temu, co lokalne – a nie globalne, co indywidualne – nie zaś powszechne. Przeniknięcie mediów do wszystkich aspektów życia powoduje, że o ludzką uwagę współzawodniczą różne głosy z całego świata, następuje przesylenie odbiorcy mnogością informacji. Postmodernizm postrzega świat jako wytwór różnych perspektyw, z których każda zawiera „ziarenko prawdy”<sup>12</sup>.

Traktowany jako postawa artystyczna, postmodernizm wykazuje cechy kryzysu. Jeśli rozumieć go jako odwrót od spójności i podporządkowania panującym zasadom, to można zauważyć, że w historii zjawisko to pojawia się cyklicznie: relacja modernizm–postmodernizm jest podobna np. do relacji klasycyzm

6 Vide E. Szczepańska, *Postmodernizm a muzyka*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 439–440.

7 Modernizm rozumiany jako okres historyczny to termin stosowany zazwyczaj do określenia ogółu zróżnicowanych zjawisk w muzyce w latach 1900–1975, powstałych pod wpływem filozofii pozytywistycznej i oświeceniowej ideologii postępu (włącznie z postawami opozycyjnymi wobec ich postulatów). Jego główne cechy to scjentyzm, rezygnacja z metafizycznej kontemplacji i obiektywizm – koncepcja „czystej sztuki” uwolnionej od „czynnika ludzkiego”. W niektórych ujęciach początki modernizmu sięgają nawet przełomu XVIII i XIX wieku. Vide A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 11–13.

8 *Ibidem*, s. 11.

9 M. Gołąb, *Moderna wyzwolona*, [w:] *idem, Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2012, s. 253.

10 A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 11–12.

11 J. Pasler, *Postmodernism*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusic.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721?rskey=CDl5xK&result=1#omo-9781561592630-e-0000040721-div1-0000040721.1> [13.11.2021].

12 *Ibidem*.

–romantyzm<sup>13</sup>. Analogicznie do sytuacji z przełomu XVIII i XIX wieku postmodernizm łączy w sobie pozornie sprzeczne postawy będące zarówno rozwinięciem, jak i zaprzeczeniem modernizmu<sup>14</sup>. Niejednoznaczność ta wyrażona jest już na gruncie samej nazwy: modernizm ma szerokie znaczenie i różne oblicza, a przedrostek „post-” może sugerować tak kontynuację, jak i zakwestionowanie. Paradoksalnie więc postmodernista bywa też modernistyczny.

Postmodernizm wiąże się również ze zmianą podejścia do odbiorcy. Postmodernistyczne dzieło muzyczne nie jest już pozbawionym emocji i kontekstu kulturowego „obiektywnym” komunikatem, a badania muzykologiczne uwzględniają subiektywność i różnice w doświadczeniu muzyki przez różnych słuchaczy<sup>15</sup>. Zaciera się też granica między twórcą a odbiorcą – w 1968 roku Roland Barthes zauważył, że nastąpiła „śmierć autora” i „narodziny odbiorcy”; ponieważ znaczenie dzieła zostało uznane za zależne od postawy odbiorcy – jego świadomości i doświadczenia oraz umiejętności odczytywania kontekstów<sup>16</sup>. Podobnie Fredric Jameson stwierdził, że w postmodernizmie nie ma już „dzieł”, są tylko „teksty” i „pre-teksty”<sup>17</sup>. Główną cechą postmodernizmu jest więc intertekstualność.

Typowy dla omawianego nurtu jest także eklektyzm. Warto zwrócić uwagę na często pejoratywne zabarwienie tego słowa, które kojarzy się z nieudanym kompromisem, maskowaniem braków w warsztacie twórczym, działaniem bezwartościowym i wtórnym. Oryginalne greckie znaczenie słowa *eklektikós* – „wybierający” – wskazuje na świadomy dobór takich elementów, które są twórcy w danym momencie potrzebne, a którym nadaje on nowy sens. Jak twierdzi Dorothea Krawczyk, ten wybór „rozpoznaje mistrza, a demaskuje dyletanta”<sup>18</sup>. Autorka pisze:

Mylą się więc ci, którzy postmodernizm posądzają o dowolność [...]. Bowiem tam, gdzie jest dowolność, z wielości języków może zrodzić się jedynie chaos, dlatego jasne reguły muzycznego postępowania nie są dzisiaj mniej ważne niż w polifonii Palestrinowskiej czy dodekafonii.

13 *Ibidem*.

14 M. Gołąb, *op. cit.*, s. 255.

15 A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 32.

16 *Vide* R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty drugie” 1999, nr 1–2 (54–55), s. 247–251, [online:] [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)-s247-251/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)-s247-251.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)-s247-251/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)-s247-251.pdf) [19.02.2024].

17 J. Pasler, *op. cit.*

18 D. Krawczyk, *Język i gra, czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, nr 2, s. 96.

A jednak [...] tam mieliśmy do czynienia raczej z prawami, reguły zaś to pomysł świata ponowoczesnego. Prawa nakazują i zakazują, stwarzając tym samym możliwość ich przekraczania lub obalania (co historia technik kompozytorskich serwuje nam w obfitości). Reguły niczego takiego nie czynią [...]. „Nie ma sensu przekraczać reguł gry, nie ma żadnej linii, którą można przekroczyć [...]; grę można po prostu porzucić”. [...] Ostatecznie każdy postmodernista jakąś grę musi prowadzić. [...] Nie ma w muzyce postmodernistycznej formy dobrej lub złej, nie ma właściwej lub niewłaściwej, są tylko gry, a w nich lepsze lub gorsze ruchy<sup>19</sup>.

Jonathan Kramer w jednym z artykułów określa zbiór cech postmodernizmu<sup>20</sup>, które można przedstawić w skondensowanej postaci. Muzyka postmodernistyczna:

- 1) jest intertekstualna – zawiera odniesienia do innych dzieł sztuki lub kontekstu kulturowego, społecznego czy politycznego;
- 2) uznaje rolę słuchacza w nadawaniu utworom znaczeń;
- 3) jest w jakimś stopniu ironiczna, zawiera sprzeczności na wielu poziomach, tj.
  - a) na poziomie stylistycznym – uznaje w równym stopniu nowoczesność i tradycję, twórczo zestawia ich elementy obok siebie, nie wartościując ich, stosuje eklektyzm i pluralizm,
  - b) na poziomie estetycznym – łączy sztukę wysoką i niską, elitarną i popularną, europejską i pozaeuropejską,
  - c) na poziomie strukturalnym – stosuje fragmentację, niespójność, nieciągłość i różne koncepcje czasowości;
- 4) wykorzystuje technologię nie tylko jako sposób zachowania transmisji dźwięków, ale również jako element silnie wpływający na twórczość i samą istotę muzyki.

Wymienione cechy muzyki postmodernistycznej zostaną w dalszej części artykułu szczegółowo omówione w odniesieniu do utworu *the little match girl passion* Davida Langa.

## David Lang i *the little match girl passion* – kompozytor i dzieło

David Lang to amerykański kompozytor, który urodził się 8 stycznia 1957 roku w Los Angeles. Ukończył Stanford University (1978), University of Iowa (1980)

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 101, 102.

<sup>20</sup> J.D. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, tłum. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3, s. 66–67.

i uzyskał w 1989 roku tytuł doktora sztuk muzycznych (ang. *Doctor of Musical Arts*) w Yale University. W tym samym roku wspólnie z Julią Wolfe i Michaelem Gordonem zainicjował odbywający się do dziś festiwal Bang on a Can poświęcony muzyce nowej, szczególnie eksperymentalnej. Spośród utworów amerykańskich kompozytorów jego kompozycje są jednymi z najczęściej wykonywanych.

Choć niekiedy określa się Langa post-minimalistą<sup>21</sup>, trudno jednoznacznie skategoryzować jego różnorodną twórczość, gdyż kompozytor wciąż poszukuje nowych form wyrazu. Podkreśla swoje zakorzenienie w muzyce klasycznej i pełną edukację muzyczną w tym zakresie<sup>22</sup>, a jednocześnie czerpie często z innych gatunków, także popularnych, i śmiało eksperymentuje. Twórczość wymykająca się kategoryzacji znajduje się w głównym nurcie zainteresowań kompozytora.

Lang chętnie tworzy muzykę oszczędną w środkach. Jak podkreśla: „Podoba mi się pewien szczególny rodzaj muzyki: niezdobionej, niewyszukanej, niezbyt melodyjnej, stroniącej od silnych emocjonalnych uniesień”<sup>23</sup>.

Mówiąc o czasach awangardy, w których dorastał, przyznaje, że choć muzyka ta wyrządziła kulturze pewne szkody, sam nie odcina się od niej jednoznacznie. W wypowiedzi z 1990 roku wspomina, że gdyby miał opisać swoją twórczość, zrobiłby to następująco: „jeśli całą tę [awangardową – U.Z.] muzykę nazwiemy szpetną, to ja jestem post-szpetnym kompozytorem”<sup>24</sup>. Zwraca też uwagę, że „logika” awangardowej, modernistycznej muzyki nie musi przecież iść w parze z jej materiałem muzycznym<sup>25</sup>.

Tematyka religijna pojawia się obecnie w twórczości kompozytora częściej niż we wcześniejszych latach, podobnie jak i muzyka chóralna. Lang twierdzi, że nie był przekonany do komponowania na chór, dopóki nie otrzymał

- 
- 21 Vide G.H. Brown, *Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music*, „Perspectives of New Music” 2010, Vol. 48, No. 2; J. Woodard, *anatomy theater*, Lang [recenzja], „Opera Now”, September 2016, s. 54; A. Yoder, *David Lang’s „The Little Match Girl Passion” Selected Analytical Topics*, 2015, s. 19, [online:] [https://www.researchgate.net/publication/275960322\\_David\\_Lang%27s\\_The\\_Little\\_Match\\_Girl\\_Passion\\_-\\_Selected\\_Analytical\\_Topics](https://www.researchgate.net/publication/275960322_David_Lang%27s_The_Little_Match_Girl_Passion_-_Selected_Analytical_Topics) [19.11.2022].
- 22 Vide G.H. Brown, *Building the Waiting Room: An Interview With David Lang*, Sequenza21, 5.11.2008, [online:] <https://archive.org/details/BuildingTheWaitingRoomAnInterviewWithDavidLang> [10.09.2022], ok. 00:13:15–00:13:50 i 00:27:15–00:28:00.
- 23 Tekst oryginalny: „There’s a certain kind of music that I really like: not ornamented, not fancy, not particularly melodic, not built on great emotional highs and lows”. J. Davidson, *David Lang Wants to Be More Superficial*, portal Wondering Sound, 20.05.2014, [online:] <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> [3.09.2022] (tłum. U.Z.).
- 24 Tekst oryginalny: „If all that music was ugly, I am a post-ugly composer”. C. Amirhanian, *Speaking of Music: David Lang*, portal Internet Archive, 1990, [online:] [https://archive.org/details/SOM\\_1990\\_02\\_15/SOM\\_1990\\_02\\_15\\_B\\_ed.wav](https://archive.org/details/SOM_1990_02_15/SOM_1990_02_15_B_ed.wav) [11.06.2022], ok. 00:25:50 (tłum. U.Z.).
- 25 *Ibidem*, ok. 1:04:00.

pierwszego zamówienia na tę właśnie obsadę. Docenił wówczas elastyczne podejście zespołów wokalnych do problematyki wykonawczej nowej muzyki, w tym ich dbałość o brzmienie, zupełnie inne od podejścia orkiestr, które – jak wynikało z jego własnych doświadczeń – nie wyrażały entuzjazmu wobec wykonywania nietradycyjnych utworów<sup>26</sup>.

Kompozytor zdobył wiele nagród, ale punktem zwrotnym w jego karierze było przyznanie mu w 2008 roku nagrody Pulitzera za *the little match girl passion*. Dzieło to stało się momentem przełomowym w jego twórczości i zapewniło autorowi popularność, otrzymało również wiele pozytywnych recenzji. Podkreślano oryginalność kompozycji, jej prostotę i surową, wręcz ascetyczną ekspresję z jednoczesną zdolnością wywoływania głębokiego poruszenia<sup>27</sup>. Pisało o niej: „Zachwycająco oszczędna... lodowato olśniewająca... niepokojąca i sugestywna, wypełniona echem przestrzeń dźwiękowa”<sup>28</sup>.

Utwór przeznaczony został na kwartet wokalny (sopran, alt, tenor, bas) i instrumenty perkusyjne: *brake drum* (bęben hamulcowy), *sleighbell* (janczary), krotale, dzwonki, dzwony rurowe i wielki bęben, których partie wykonują wokaliści. Dzieło powstało dla prowadzonego przez Paula Hilliera zespołu Theatre of Voices, który dokonał jego prawykonania 25 października 2007 roku w Carnegie Hall<sup>29</sup>.

Lang przyznaje, że chciał napisać dla dyrygenta i jego zespołu dzieło, które „przypadnie im do gustu”<sup>30</sup>, a jednocześnie zdawał sobie sprawę, że europejska literatura chóralna wykazuje silny związek z tradycją chrześcijańską. Zamówienie stało się więc dla niego okazją do zmierzenia się z ową tradycją, w której muzyka zachodnia jest zakorzeniona. Więź ta dla pochodzącego z żydowskiej rodziny kompozytora nieraz bywała źródłem wewnętrznego konfliktu, wahania pomiędzy zachwytem nad dziełem a poczuciem braku przynależności do tradycji, którą to dzieło reprezentuje<sup>31</sup>. W jednej z rozmów wyznał, że uwielbia pasje, ale nie będąc chrześcijaninem, trudno mu w pełni przeżywać utwory mające na celu wzbudzenie refleksji nad relacją łączącą osobę wierzącą z Jezusem:

26 *Ibidem*, ok. 1:10:00–1:12:00 i ok. 00:20:00.

27 J.J. van Niekerk, *David Lang's the little match girl passion. A Conductor's Guide*, „The Choral Journal” 2015, Vol. 56, No. 2, s. 9–10.

28 Tekst oryginalny: „Breathtakingly spare... icily gorgeous... a haunting and evocative hall of echoes”. *Ibidem*, s. 9 (tłum. U.Z.).

29 D. Lang, nota programowa do *the little match girl passion*, [w:] *idem, the little match girl passion for four singers*, Ricordi, New York s.a., nr. kat. RNY 1150, ISMN 979-0-041-61150-1, [online:] [https://issuu.com/casaricordi/docs/rny\\_1150\\_lang\\_little\\_match\\_girl\\_passion\\_for\\_4\\_voic](https://issuu.com/casaricordi/docs/rny_1150_lang_little_match_girl_passion_for_4_voic) [10.10.2022].

30 J. Schaefer, *Soundcheck – Lang wins Pulitzer Prize*, radio New Sounds, 4.8.2008, [online:] <https://www.newsounds.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> [29.07.2022].

31 *Ibidem*.

[...] jednak podoba mi się to uczucie tworzenia wspólnotowego wydarzenia, podczas którego wszyscy doświadczamy swego rodzaju żalu spowodowanego własną niezdolnością do bycia lepszymi ludźmi. To nie jest żal wywołany wydarzeniami z 11 września czy śmiercią wielkiego człowieka – nie o taki żal chodzi. Ten jest dużo subtelniejszy, bardziej optymistyczny, a jednocześnie stawiający przed nami osobiste wyzwanie<sup>32</sup>.

Dzieło skłania więc słuchacza do uniwersalnej refleksji nad własnym postępowaniem, w czym pomóc ma zaczerpnięta z Bachowskiej pasji forma, w której wplecione komentarze i reakcje tłumu czynią z publiczności uczestników wydarzeń i tym samym wzmacniają efekt „wspólnotowego wydarzenia”<sup>33</sup>. Kompozytor szukał czegoś, co pozwoliłoby mu stać się obserwatorem tradycyjnej pasji – tę rolę odegrała tytułowa baśń o Dziewczyńce z Zapałkami<sup>34</sup>.

Lang jest autorem zarówno muzyki, jak i libretta utworu, które napisał, opierając się na istniejących tekstach: oryginalne baśni Hansa Christiana Andersena (duń. *Den Lille Pige med Svovlstikkerne*, 1845) i jej pierwszym tłumaczeniu na język angielski (H.P. Paulla) oraz libretcie Bachowskiej *Pasji* autorstwa Picandra (w tym fragmentach Ewangelii wg św. Mateusza). Z noty programowej wynika, że w opowieści o dziecku, które zamarzy ostatniego dnia roku, próbując sprzedać przechodniom zapałki, szczególnie zainteresowały kompozytora elementy, w których dostrzegął analogię do historii ukrzyżowania Chrystusa<sup>35</sup>. Wykorzystał więc Bachowską *Pasję wg św. Mateusza* jako szkielet dla swojego utworu: zastąpił historię pasyjną tekstem baśni, a pozostawił wybrane części komentujące z tego barokowego dzieła (takie jak chorały czy arie) i sparafrazował je.

Utwór składa się z piętnastu następujących po sobie *attacca* części, z których parzyste przedstawiają treść baśni, a nieparzyste stanowią do nich komentarz (inspirowany librettem Picandra). Te nieparzyste są bardziej zróżnicowane pod względem języka muzycznego, ale zawsze powracają do pierwotnego tempa i dynamiki *piano*. Z kolei w częściach parzystych następuje stopniowe *crescendo*, dążące do kulminacji w części dwunastej. Osiągany jest też coraz wyższy rejestr; partia narratora staje się coraz mniej melodyjna, a bardziej recytatywna (przypominając w końcu średniowieczny ton recytacyjny). Następuje gradacja czytelności tekstu zgodnie z treścią i wagą poszczególnych jego odcinków – efekt ten

32 Tekst oryginalny: „[...] but I love that feeling of making this communal event in which we all hear a certain kind of grief about our own inability to be better people. It's not a grief about September 11th, it's not a grief about the death of a great man – it's not that kind of grief. It's a much more subtle and much more optimistic and much more personally challenging kind of grief”. G.H. Brown, *Building...*, ok. 25:00–27:00 (tłum. U.Z.).

33 D. Lang, *op. cit.*

34 J.J. van Niekerk, *op. cit.*, s. 10.

35 D. Lang, *op. cit.*



kompozytor uzyskuje przez zmiany faktury (która staje się coraz przejrystsza) oraz wprowadzenie polimetrii (dzięki której recytacja nabiera naturalnych akcentów i jeszcze bardziej upodabnia się do mowy). Tę następującą w części dwunastej kulminację należy jednak rozumieć nie jako moment afektu, ale raczej w kontekście całego dzieła jako punkt, do którego zmierza narracja utworu, moment istotny pod względem dramaturgicznym (jego funkcja jest zbieżna z funkcją, jaką pełni moment śmierci Dziewczynki w opowieści).

W częściach parzystych tekst nie podlega repetycji, a narracja toczy się nieprzerwanie, czasami wręcz obojętnie, jakby w sposób niewzruszony, niezależnie od przekazywanej treści. Inaczej jest w częściach nieparzystych, w których tekst ma bardziej poetycki charakter, przez co często wpływa na formę muzyczną, a słowa są wielokrotnie powtarzane. Wykorzystane w nich parafrazy fragmentów libretta z dzieła Bacha wykazują sugestywne podobieństwo do pierwowzoru, ale w porównaniu z nim często nabierają cech wieloznaczności. Jako przykład może posłużyć tu część trzecia, będąca parafrazą chorału, w którym podmiot liryczny zastanawia się, za co Jezus miałby być skazany na tak surową karę:

*Pasja wg św. Mateusza* J.S. Bacha

### 3. Chorał

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,  
Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?  
Was ist die Schuld?  
In was für Missetaten bist du geraten?

Jezu umiłowany, co żeś złego uczynił,  
Że wyrok tak surowy na Ciebie wydano?  
Jaki Twój występpek?  
Co żeś Ty przewinił?<sup>36</sup>

*the little match girl passion* D. Langa

### 3. Dearest heart

Dearest heart  
Dearest heart  
What did you do that was so wrong?  
What was so wrong?  
Dearest heart  
Dearest heart  
Why is your sentence so hard?

Najdroższe serce  
Najdroższe serce  
Co żeś tak bardzo złego uczyniło?  
Co było tak bardzo złe?  
Najdroższe serce  
Najdroższe serce  
Dlaczego twój wyrok jest tak surowy?<sup>37</sup>

36 Chorał *Herzliebster Jesu*. Tekst oraz tłumaczenie zaczerpnięte ze strony internetowej projektu Magna Opera Sacra, [online:] <http://www.magnooperasacra.pl/pasja2019/wp-content/uploads/2016/02/J.-S.-Bach-Pasja-wg-sw-mateusza.-Tekst-i-tlumaczenie.pdf> [22.11.2022].

37 D. Lang, libretto do *the little match girl passion*, [w:] *idem, the little match girl passion...* (tłum. U.Z.).

Czułe określenie „herzliebster” Lang zamienia na „dearest heart” („najdroższe serce”), nadając mu tym samym dwuznaczny sens, co zauważa Johann Jacob van Niekerk – być może chodzi nie tylko o Dziewczynkę, ale także o serce (w domyśle – sumienie?) obserwatora<sup>38</sup>, do którego skierowane jest pytanie: „Dlaczego twój wyrok jest tak surowy?”

W utworze Langa występują elementy muzyki zarówno nowej, jak i tradycyjnej. Kompozytor stosuje np. skrajny redukcjonizm (cz. VII<sup>39</sup>), charakterystyczną dla *minimal music* repetytywność, post-tonalną harmonikę czy barwowe traktowanie tekstu (m.in. w cz. XIII). Jednocześnie czerpie z najstarszych polifonicznych technik kompozytorskich, takich jak *hoquetus* (cz. XV), kanon (np. cz. I, XIII), stosuje również technikę przypominającą augmented *cantus firmus* (cz. IX). Uwagę zwracają też wszechobecne ostinato, heterofoniczna imitacja oparta na różnych podziałach rytmicznych, pod pewnymi względami przywodząca na myśl tzw. sztuczki niderlandzkie (cz. VI), a także zastosowanie dźwięków obcych w skali, budzących skojarzenia z dawnymi *toni ficti* (cz. IX). W utworze zauważyć można również – użyte świadomie lub nie – *quasi*-retoryczne figury, nawiązujące do muzyki baroku.

## Postmodernistyczne cechy omawianej kompozycji

Korzystając z wypunktowanych wcześniej cech muzyki postmodernistycznej, można zidentyfikować je w omawianej kompozycji.

1. Muzyka postmodernistyczna jest intertekstualna – zawiera odniesienia do innych dzieł sztuki lub kontekstu kulturowego, społecznego czy politycznego

Libretto *the little match girl passion* powstało na podstawie kilku źródeł pochodzących z różnych epok i reprezentujących różne style i gatunki. Utwór ma ścisły związek z Bachowską *Pasją wg św. Mateusza*, którą kompozytor potraktował jako szkielet dla swojej kompozycji. Przypomina to metodę palimpsestu – nowe dzieło zostaje „nadpisane” na innym, którego zatarte elementy nadal można odczytać.

Dla intertekstualności dzieła ważny jest także kontekst gatunkowy<sup>40</sup>. W *the little match girl passion* nawiązanie do gatunku pasji jest dość czytelne bez

38 J.J. van Niekerk, *op. cit.*, s. 13.

39 W nawiasach podane zostały numery części, w których występują wymienione elementy języka muzycznego czy zjawiska. Partytura utworu dostępna jest online. *Vide* D. Lang, *the little match girl passion...*

40 D. Chandler, *Intertextuality*, [w:] *idem, Semiotics for Beginners*, 1994, [online:] <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/> [18.11.2022].

względu na sugestię w tytule – słuchacz rozpoznać może to nawiązanie w formie i tekście kompozycji. Wyraźne oddzielenie w konstrukcji utworu części narracyjnych od refleksyjnych naśladuje w pewnym stopniu tradycyjny podział na recytatywy i chorały. W warstwie słownej odwołanie do gatunku pasji przejawia się w sugestywnych parafrazach – już w charakterystycznych pierwszych słowach, ale szczególnie w części dziewiętej, w której zaczerpnięty z Ewangelii opis śmierci Jezusa oraz jednoznacznie z nim kojarzone słowo „Eli” wydają się nie do przecenienia. Są to elementy uwiarygodniające przyjętą konwencję gatunkową i uzasadniająca odniesienie zastosowane w tytule utworu.

Jednocześnie jednak Lang odchodzi dość daleko od cech typowej pasji. Poza tym, że wprowadza tematykę niezwiązaną z Męką Chrystusa, jego kompozycja jest znacznie krótsza, a zastosowany skład wykonawczy dużo skromniejszy niż w wypadku tradycyjnych utworów tego gatunku. Choć obsadę dzieła trzeba określić jako wokalnie-instrumentalną, to stanowi ją mały zespół wokalny z subtelnym (a często nawet pominiętym) towarzyszeniem instrumentów perkusyjnych. W brzmieniu utwór jest więc odbierany bardziej jako dzieło *a cappella*. Nie ma orkiestry ani solistów (należy zauważyć, że kwartet wokalny pełni tu głównie funkcje przypisywane zazwyczaj chórowi), a tym samym również i dialogów. Podział na role jest istotną cechą gatunku pasji, wpływającą na jej muzyczne opracowanie już od IX wieku<sup>41</sup>. Jego brak pozbawia Langowską pasję dramatycznego charakteru, przenosząc kompozycję na grunt epiki – rodzaju właściwego dla baśni, która zastąpiła dialogowane sceny z Ewangelii.

W kontekście gatunku warto również zadać pytanie o to, kto jest rzeczywistym bohaterem (podmiotem) dzieła. Przyjmując, że jest nim Dziewczynka – odczytujemy narracyjny nacisk położony na jej historię i kojarzymy dzieło z gatunkami „fabularnymi”, czyli chociażby z pasją, operą czy z oratorium. Wydaje się jednak, że istoty utworu nie stanowi opowiadanie baśni Andersena, a – jak przyznawał sam kompozytor – włączenie odbiorców do zbiorowej refleksji<sup>42</sup>. Zakładając więc, że główną rolę w dziele odgrywają podmiot liryczny części nieparzystych – a więc świadek historii – i jego wewnętrzne przeżycia, stwierdzamy, iż pod względem charakteru utwór przesuwają się w stronę gatunków bardziej lirycznych. Taką niejednoznaczność czy wręcz krzyżowanie (hybrydyzację) gatunków odnaleźć można w historii muzyki już wcześniej, kiedy to gatunki liryczne dzięki inwencji kompozytorów zyskiwały cechy dramatyczne – chociażby w ostatnich księgach madrygałów Claudia Monteverdiego czy w pieśniach Franza Schuberta, a w szczególności w cyklach *Die Schöne Müllerin* i *Winterreise*. Istotą jest w nich ujawnienie przeżyć wewnętrznych bohatera,

41 E. Szczurko, *op. cit.*, s. 27, 30–31.

42 *Vide* przypis 32.

niewątpliwie jednak odbiorca pozostaje świadomy toczącej się w tle fabuły. Warto zaznaczyć, że pieśni Schuberta kilkakrotnie inspirowały twórczość Langa<sup>43</sup>.

## 2. Muzyka postmodernistyczna uznaje rolę słuchacza w nadawaniu utworom znaczeń

Lang reprezentuje indywidualne podejście do kwestii wpływania kompozytora na przeżycia słuchacza. Stara się nie narzucać niczego odbiorcom, nie „manipulować” nimi na gruncie osobistego przeżywania utworu. Twierdzi, że umożliwienie doświadczenia emocji jest bardziej wartościowe niż ich wymuszanie:

[...] nie podoba mi się to uczucie – uczucie, że moje muzyczne przeżycie miałyby być przez kogoś zaplanowane, a w dodatku identyczne z przeżyciem osoby, która siedzi obok mnie. [...] Nie próbuję przez to powiedzieć, że chcę, aby mój utwór nie zawierał żadnego emocjonalnego przekazu, czy że staram się takiego przekazu uniknąć, ale chciałbym przynajmniej, żeby słuchacz, który dozna wzruszenia podczas któregoś z moich utworów, miał poczucie, że jego emocje są uprawnione, że nie zmusiłem go do tego uczucia, ale je umożliwiłem – poprowadziłem go do momentu, w którym mógł sam podjąć decyzję, czy chce podążać dalej, czy nie.

Myszę, że tak było w wypadku *the little match girl* [*passion* – U.Z.]. [...] Nie chciałem przesadzić – nie chciałem oznajmiać: „Tak, to jest ten moment, kiedy wszyscy płacemy”<sup>44</sup>.

Z wypowiedzi kompozytora i z samego utworu wynika, że *the little match girl passion* nie miała w celiwy sposób oddziaływać na emocje słuchaczy. Następująca

43 Na przykład w utworach *death speaks* i *flower, forget me*. „*Die Schöne Müllerin* is one of my favorite pieces. *Die Schöne Müllerin* is an act of radical storytelling, completely ahead of its time in subtlety and complexity, whose radical nature is hidden from our sight by the emotional narrative and the beautiful tunes”. D. Lang, nota programowa do *flower, forget me*, [online:] <https://davidlangmusic.com/music/flower-forget-me/> [25.11.2022]. Vide D. Lang, nota programowa do *death speaks*, [online:] <https://davidlangmusic.com/music/death-speaks/> [25.11.2022].

44 Tekst oryginalny: „But on the other hand I don’t like that feeling. I don’t like the feeling that my musical experience is supposed to be programmed by someone. And is supposed to be identical to the person, who is next to me. [...] I’m not interested in saying I want to make a piece of music that has no emotional information or that tries to avoid emotional information, but I at least would like to make you feel – if you burst into tears in one or another piece – that it was ok that you did and I didn’t make you feel it, I made it possible for you to do it, I walked you up to the moment where you could have the decision of whether or not you wanted to go further or didn’t. Cause I think that’s true with *the little match girl*. [...] I didn’t want to go over the top with it, I didn’t want to say »ok, now here’s the moment when we all cry«”. G.H. Brown, *Building...*, ok. 22:00–25:06 (tłum. U.Z.).

w części dwunastej kulminacja nie jest na tyle „spektakularna”, by stanowić sedno dzieła – informacja o śmierci Dziewczynki pojawia się w toku recytacji niemalże niezauważona, a utwór ma tworzyć nieprzerwaną całość. Daje to możliwość subiektywnego odbioru, w którym każdego słuchacza porusza inny odcinek lub aspekt dzieła. Do takiego odbioru mogą przyczynić się szczególnie poetyckie części nieparzyste, które dzięki parafrazom Langa nabierają cech wieloznaczności, pozostawiając szerszą przestrzeń do ich interpretacji. Bachowskie dzieło służy Langowi jako pre-tekst – naczynie, w które „wlana” zostaje baśń Anderse- na, stanowiąc dla niej nowy kontekst, również otwarty na zróżnicowane reakcje słuchaczy.

### 3. Muzyka postmodernistyczna jest w jakimś stopniu ironiczna, zawiera także sprzeczności na wielu poziomach

W nocie programowej Lang podkreśla sprzeczności istniejące już na gruncie samej opowieści, którą wybrał. Baśń o Dziewczynce z Zapałkami to historia prze- rażająca i piękna jednocześnie, „gorzka rzeczywistość” zestawiona jest w niej ze „słodkimi wspomnieniami”, ubóstwo z optymizmem i nadzieją bohaterki, a strach przed życiem ze spokojem śmierci<sup>45</sup>.

a) na poziomie stylistycznym – uznaje w równym stopniu nowoczesność i tradycję, twórczo zestawia ich elementy obok siebie, nie wartościując ich, stosuje eklektyzm i pluralizm

Zastosowana redukcja środków muzycznych i surowe brzmienie nie stoją na przeszkodzie wyrazowi emocjonalnemu, a technika repetytywna nie wyklucza ukrytych pod warstwą powtórzeń procesów teleologicznych. Kompozytor zesta- wia elementy *minimal music* z tradycyjnymi formami, technikami i harmonią, zaczerpniętymi często z muzyki dawnej, tworząc nową jakość – którą Alex Ross nazwał stylem „neośredniowiecznym”<sup>46</sup>. Formę kojarzoną z wielkim baroko- wym dziełem Lang śmiało łączy z prostotą czy nawet prymitywizacją. W nawią- zaniu do nurtów postmodernizmu wyszczególnionych przez Macieja Gołęba<sup>47</sup> można stwierdzić, że *the little match girl passion* pozostaje w kręgu „moderny ubogiej”, gdzieś pomiędzy strategią radykalną a kontemplacyjną – łączy elemen- ty *minimal music* z dyskretnym, ale czytelnym, emocjonalnym wyrazem. Zbliża się w ten sposób najbardziej do kojarzonego m.in. z twórczością Henryka

45 D. Lang, nota programowa do *the little match girl passion*...

46 A. Ross, *New Pieces from David Lang and Michael Gordon* [recenzja], „New Yorker” 2013, Vol. 88, No. 42, s. 78–79.

47 Vide M. Gołąb, *op. cit.*, s. 259–266.

Mikołaja Góreckiego czy Arvo Pärta nurtu *spiritual minimalism*, w którym zastosowanie powtarzalności i redukcji środków nie stoi na przeszkodzie budowaniu dramaturgii utworu.

b) na poziomie estetycznym – łączy sztukę wysoką i niską, elitarną i popularną, europejską i pozaeuropejską

Paradoks *the little match girl passion* polega na tym, że można ją nazwać „świecką pasją”. Utwór odważnie łączy to, co religijne i świeckie; Lang, odrzucając ortodoksję, dopuszcza do głosu niechrześcijańską „mniejszość” (określenie zastosowano tu w kontekście historycznej dominacji chrześcijaństwa w zachodniej kulturze, nie zaś ze względu na liczebność grupy) i próbuje przenieść gatunek pasji na bardziej uniwersalny, humanistyczny grunt, tak by utwór przemawiał do każdego, bez względu na religijne podziały. Takie posunięcie może wzbudzać kontrowersje, a bez dokładnej znajomości utworu i jego kontekstu może się wydać cyniczne, a nawet bluźniercze. Jednak powaga w potraktowaniu tematu, wyczuwalna zarówno w samej muzyce, w symbolice utworu, jak i w wypowiedziach twórcy, zdaje się temu przeciwieć. Lang skłania słuchacza do namysłu nad ludzką wrażliwością na cierpienie innych. Ponadto ogólny przekaz nie stoi w sprzeczności z integralnie związanymi z pasją chrześcijańskimi wartościami – temat niesprawiedliwej i niezawinionej śmierci ma dawać sposobność do zastanowienia się nad tym, jak być lepszym człowiekiem, otwierając drogę do szeroko pojętej duchowej refleksji.

c) na poziomie strukturalnym – stosuje fragmentację, niespójność, nieciągłość i różne koncepcje czasowości

W utworze mamy do czynienia z dwoma równoległymi planami, które rozgrywają się w innym czasie – z fabułą baśni i z komentarzami do niej. Odnosi się wrażenie, że rozgrywane w innym planie „chorały” (parafrazy Picandra) przerywają narrację rozwijającą się w „recytatywach” (tekście Andersena). W kontekście postrzegania upływu czasu warto także przypomnieć, że sama technika repetytywna wpływa na jego odczuwanie, dając wrażenie zatrzymania lub wprowadzając odbiorcę w „stan swoistego transu”<sup>48</sup>. Kompozytor nie stosuje jej bezwzględnie przez cały utwór, jednak wiele części charakteryzuje pewnego rodzaju mantrowość (np. cz. IX, XIII, XV). Przyczynia się do tego też odczuwany w utworze „makropuls”, który może się kojarzyć z tykającym zegarem – niepowstrzymanym upływem czasu, a więc nieuchronnie zbliżającym się wyrokiem.

W częściach parzystych ciekawe jest nawiązanie do recytatywu, którego funkcją zawsze było płynne przekazanie większej ilości tekstu, co dotyczy również

48 Vide A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 47.

kompozycji Langa. Podkreśla on naturalne akcenty tekstu dzięki zanotowanej artykulacji lub dzięki wykorzystaniu podążającej za rytmiką mowy polimetrii. Jednocześnie jednak podważona zostaje sama istota recytatywu – czytelność tekstu. Słowa bywają zagłuszane lub „zacierane” przez zastosowaną fakturę, artykulację czy polirytmie wertykalną (m.in. w cz. VI).

To imitacyjne nałożenie kilku warstw wpływa nie tylko na przekaz warstwy słownej. Tworzy wrażenie echa, a przez czasowe przesunięcie narracji przypomina też rysę, pęknięcie. Efekt ten staje się najbardziej czytelny w częściach czwartej i szóstej przedstawiających trudną sytuację Dziewczynki: godziny spędzone o głodzie i chłdzie, nieskuteczne próby sprzedania zapalek i strach przed powrotem do domu. W tym kontekście możliwe jest odczytanie tego muzycznego zabiegu jako symbolu „popękanego” świata – pełnego nierówności, niesprawiedliwości i paradoksów polegających na współistnieniu bogactwa z nędzą, piękna, radości i dobra z samotnością, smutkiem czy okrucieństwem.

#### 4. Muzyka postmodernistyczna wykorzystuje technologię nie tylko jako sposób zachowania transmisji dźwięków, ale również jako element silnie wpływający na twórczość i samą istotę muzyki

Kompozytor zachęca do zastosowania w utworze (oprócz inscenizacji oraz świateł) amplifikacji i innych efektów dźwiękowych<sup>49</sup>. Uważa je za elementy, które, jak w *Curlew River* Benjamina Brittena, podkreślają niejednoznaczność gatunkową utworu – usytuowanego gdzieś pomiędzy dziełem estradowym a scenicznym<sup>50</sup> – który przedstawia fabułę, ale nie wpisuje się w pełni w żadną z tradycji wykonawczych: nie jest przeznaczony do wykonania *stricte* w sali koncertowej ani w teatrze, ani też w kościele<sup>51</sup>.

Wymienione powyżej cechy dzieła wskazują na postmodernistyczne oblicze omawianej kompozycji. Można powiedzieć, że David Lang poszerza znaczenie gatunku pasji, tworząc z utworu o śmierci Jezusa utwór o umieraniu w ogóle. Istnieją pośmiertne *requiem* lub utwory upamiętniające kogoś zmarłego (epitafia, *in memoriam*), jednak trudny temat samej śmierci, szczególnie tej samotnej i niesprawiedliwej, do tej pory wydawał się zarezerwowany wyłącznie dla historii Męki Pańskiej. Typowe dla ponowoczesności swobodne i kreatywne modyfikowanie gatunków pozwoliło kompozytorowi na przeniesienie pasji na grunt muzyki świeckiej i stworzenie utworu poruszającego temat cierpienia na płaszczyźnie uniwersalnej. Warto przywołać w tym miejscu słowa Benedykta XVI:

49 D. Lang, nota programowa do *the little match girl passion*...

50 J. Schaefer, *op. cit.*

51 G.H. Brown, *Building...*, ok. 2:30–07:00.

Sztuka we wszystkich swoich formach wyrazu, z chwilą gdy mierzy się z wielkimi egzystencjalnymi pytaniami, z fundamentalnymi tematami dotyczącymi sensu życia, może zyskać wartość religijną i przekształcić się w drogę głębokiej refleksji wewnętrznej i duchowości<sup>52</sup>.

Prześlągnięta subiektywnością *the little match girl passion* wpisuje się w ogólne tendencje charakterystyczne dla najnowszej twórczości pasyjnej, w której artyści, umiejscawiając tematykę męki Chrystusa w różnych kontekstach, przypisują jej nowe znaczenia. Dzieła odwołujące się do niej nawet w nieoczywisty sposób mogą mieć zdolność wywołania doświadczenia religijnego przez stawianie wciąż aktualnego – i prawdopodobnie nierozstrzygalnego – pytania o sens cierpienia.

## Bibliografia

- Amirkhonian Charles, *Speaking of Music: David Lang*, portal Internet Archive, 1990, [online:] [https://archive.org/details/SOM\\_1990\\_02\\_15/SOM\\_1990\\_02\\_15\\_B\\_ed.wav](https://archive.org/details/SOM_1990_02_15/SOM_1990_02_15_B_ed.wav) [11.06.2022].
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty drugie” 1999, nr 1–2 (54–55), [online:] [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)-s247-251/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1999-t-n1\\_2\\_\(54\\_55\)-s247-251.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)-s247-251/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n1_2_(54_55)-s247-251.pdf) [19.02.2024].
- Brown Galen H., *Building the Waiting Room: An Interview With David Lang*, *Sequenza21*, 5.11.2008, [online:] <https://archive.org/details/BuildingTheWaitingRoomAnInterviewWithDavidLang> [10.09.2022].
- Brown Galen H., *Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music*, „Perspectives of New Music” 2010, Vol. 48, No. 2.
- Chandler Daniel, *Semiotics for Beginners*, 1994, [online:] <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/> [18.11.2022].
- Davidson Justin, *David Lang Wants to Be More Superficial*, portal Wondering Sound, 20.05.2014, [online:] <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial/> [3.09.2022].
- Gołąb Maciej, *Moderna wyzwolona*, [w:] *idem*, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

52 Cyt za: E. Szczurko, *op. cit.*, s. 368–369.



- Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.
- Kramer Jonathan D., *O genezie muzycznego postmodernizmu*, tłum. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3.
- Krawczyk Dorota, *Język i gra, czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, nr 2.
- Lang David, *the little match girl passion for four singers*, Ricordi, New York s.a., nr. kat. RNY 1150, ISMN 979-0-041-61150-1, [online:] [https://issuu.com/casaricordi/docs/rny\\_1150\\_lang\\_little\\_match\\_girl\\_passion\\_for\\_4\\_voice](https://issuu.com/casaricordi/docs/rny_1150_lang_little_match_girl_passion_for_4_voice) [10.10.2022].
- Niekerk Johann Jacob van, *David Lang's little match girl passion. A Conductor's Guide*, „Choral Journal” 2015, Vol. 56, No. 2.
- Pasler Jann, *Postmodernism*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721?rskey=CDI5xK&result=1#omo-9781561592630-e-0000040721-div1-0000040721.1> [13.11.2021].
- Ross Alex, *New Pieces from David Lang and Michael Gordon* [recenzja], „New Yorker” 2013, Vol. 88, No. 42.
- Schaefer John, *Soundcheck – Lang wins Pulitzer Prize*, radio New Sounds, 4.8.2008, [online:] <https://www.newsounds.org/story/40718-lang-wins-pulitzer-prize/> [29.07.2022].
- Szczepańska Elżbieta, *Postmodernizm a muzyka*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziański, Warszawa 1996.
- Szczurko Elżbieta, *Pasja w twórczości polskich kompozytorów XX i początku XXI wieku na tle historii gatunku*, Bydgoszcz 2016.
- Woodard Josef, *anatomy theater; Lang* [recenzja], „Opera Now”, September 2016.
- Yoder Alex, *David Lang's „The Little Match Girl Passion”. Selected Analytical Topics*, 2015, [online:] [https://www.researchgate.net/publication/275960322\\_David\\_Lang%27s\\_The\\_Little\\_Match\\_Girl\\_Passion\\_-\\_Selected\\_Analytical\\_Topics](https://www.researchgate.net/publication/275960322_David_Lang%27s_The_Little_Match_Girl_Passion_-_Selected_Analytical_Topics) [19.11.2022].

---

## David Lang's *the little match girl passion* as a Postmodern Composition

### Summary

*The little match girl passion* by the American composer David Lang intriguingly combines the passion theme with the text of *The Little Match Girl* fairy tale, both in its title

and in its verbal and musical content. Inspired by Bach's *St Matthew Passion*, the piece shows a strong connection with the work of the Leipzig cantor, especially in the verbal layer, although, as Lang claims, there is 'neither Bach nor Jesus' in his composition. The contradiction arising from the juxtaposition of Hans Christian Andersen's story with the religious genre is surprising and invites one to examine the ambiguous nature of this composition. Both the first impression and a more in-depth analysis of the work prompt us to look at it from the perspective of the definitions and characteristics of postmodernism. This is important in light of the discrepancies in the understanding of the term in contemporary literature. The article aims to demonstrate the postmodern nature of the work with regard to its genesis, construction and the musical language used.

**Keywords:** postmodernism, passion, David Lang, Hans Christian Andersen

**Jan Surma**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Interpretacja *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata* Vidmantasa Bartulisa – między szaleństwem a logiką

---

### O kompozytorze

Vidmantas Bartulis (1954–2020) był kompozytorem mającym wyjątkową łą-  
twość w pracy nad utworami niezwykle zróżnicowanymi pod względem obsady  
wykonawczej (tworzył dzieła na instrumenty solo, wokalne, kameralne czy sym-  
foniczne), użytkowości (komponował muzykę sceniczną, studyjną, teatralną, fil-  
mową czy multimedialną), jak również w zakresie wykorzystania nowych me-  
diów i elektroniki. Wyróżnił się wśród kompozytorów litewskich ogromnym  
dorobkiem, cechującym się uniwersalnością gatunków i wszechstronnością sty-  
łów. W jego twórczości można odnaleźć również dzieła przeznaczone na organy  
solo, w tym *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata* z 1984 roku.

Bartulis ukończył Litewskie Państwowe Konserwatorium (obecnie Litewska  
Akademia Muzyki i Teatru) w 1980 roku, w klasie kompozycji prof. Eduardasa  
Balsysa (1919–1984). Przez trzy lata pracował w Wyższej Szkole Muzycznej  
im. Juozasa Gruodisa w Kownie. W latach 1982–1993 pełnił funkcję dyrektora  
muzycznego, a w latach 1999–2003 dyrektora naczelnego Teatru Dramatycznego  
w Kownie. Przez wiele lat był zastępcą dyrektora Państwowego Towarzystwa Fil-  
harmonicznego w Kownie. W latach 2001–2007 przewodniczył kowieńskiemu

oddziałowi Związku Kompozytorów Litewskich oraz był dyrektorem festiwalu muzyki współczesnej „Iš arti”. W 1996 roku Bartulis został uznany za najlepszego kompozytora teatralnego na Litwie, a w 1998 roku otrzymał Litewską Narodową Nagrodę Kultury i Sztuki. Jego utwory były stale wykonywane na festiwalach nowej muzyki na Litwie i za granicą, takich jak Festival na Elektronnata Muzika (Bułgaria, 1985), „Warszawska Jesień” (Polska, 1990 oraz 1997), Baltisk Musikfestival (Szwecja, 1991), Musikhøst (Dania, 1992), Die Festival (Francja, 1997) i wiele innych. W 2003 roku zorganizowano serię czterech koncertów portretowych Bartulisa w różnych miastach Kanady. W tym samym roku otrzymał on tytuł „Kompozytora Roku” oraz nagrodę za najlepszy utwór orkiestrowy (oratorium *Poor Little Man Job* na orkiestrę symfoniczną, chór i solistów) w konkursie organizowanym przez Związek Kompozytorów Litewskich. W tym samym konkursie nagrodzone zostały jego kolejne kompozycje – *Auksiniai angelai* na dwa kwartety smyczkowe w 2012 roku, *The Sorrow of an Everstretching Landscape* na kwartet smyczkowy w 2014 roku oraz *Voyage du Silence* na baryton, wiolonczelę i fortepian do słów Paula Éluarda (1895–1952) w 2015 roku. W 2005 roku Bartulis został uznany za najwybitniejszego artystę miasta Kowna<sup>1</sup>.

Na litewskiej scenie muzycznej pojawił się pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, reprezentując wyraźnie określone pokolenie twórców, których łączyły ogólne idee, zasady estetyczne i stosowane środki muzyczne. Grupa podobnie myślących kompozytorów tworzyła dzieła należące do gatunków kameralnych – introwertyczne, kontemplacyjne, elegijne, inspirowane naturą, co często podkreślały poetyckie tytuły utworów. Do twórców tych obok Bartulisa zaliczają się chociażby Onutė Narbutaitė (ur. 1956), Algirdas Martinaitis (ur. 1950) czy Mindaugas Urbaitis (ur. 1952). Ich język muzyczny nie był skomplikowany, lecz przejrzysty, z pewnymi cechami minimalizmu. Na uwagę zasługuje jeszcze jedna charakterystyczna dla tych kompozytorów cecha: niekiedy inkrustowali oni swoje utwory cytataми muzycznymi z wcześniejszych epok, dążąc nie do uzyskania efektów polistylistycznych czy kolażowych, lecz do wyzwolenia naturalnie pojawiającego się uczucia, myśli czy nastroju, gdy wymagał tego konkretny utwór. Twórczość Bartulisa jest szczególnie bogata w takie epizody „obcej, ale własnej” muzyki. Kompozytor nigdy nie wahał się włączać do swoich dzieł fragmentów utworów powstałych w czasach mu współczesnych lub w bardziej odległych epokach, robiąc to czasem bardzo ostrożnie, a momentami dość drastycznie<sup>2</sup>. Analogiczne zabiegi stosowali polscy kompozytorzy Stanisław Krupowicz (ur. 1952) i Paweł Szymański (ur. 1954) w ramach tzw. surkonwencjonalizmu.

1 Vidmantas Bartulis, Music Information Centre Lithuania, [online:] <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/bartulis/#bio> [15.04.2023].

2 *Ibidem*.

## Wieloznaczność tytułu dzieła

Podstawowe pytania nasuwające się badaczowi współczesnego dzieła muzycznego dotyczą tytułu utworu – często stanowiącego klucz do właściwej interpretacji. Co wydarzyło się 17 lipca 1750 roku? Co zainspirowało Bartulisa do stworzenia kompozycji na królewski instrument, jakim są organy? Czym jest owa wizja i dlaczego kompozytor zdecydował się na formę dyptyku?

Wykorzystane w tytule słowo – „vision” – może być interpretowane jako:

- zdolność widzenia – wykorzystanie zmysłu wzroku;
- zasięg widzenia – ograniczony perspektywą, zasięgiem przedmiotów, a także chorobami oczu, które zawężają pole widzenia;
- widzenie religijne – objawienie, być może związane z ukazaniem zdarzeń z przyszłości;
- wizja – idea, na gruncie muzycznym może ona być rozumiana jako audiacja<sup>3</sup>.

Sens daty – 17 lipca 1750 roku – należy zinterpretować w jednoznaczny sposób: kompozytor odwołał się przez nią do biografii Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750). Istotne dla dalszych rozważań będzie w związku z tym przywołanie faktów, które odnotował Richard Zegers w artykule *The Eyes of Johann Sebastian Bach*<sup>4</sup>.

Na podstawie dostępnych źródeł należy stwierdzić, że Bach od lat młodzieńczych miał słaby wzrok<sup>5</sup>. Do jego osłabienia przyczyniła się niewątpliwie nauka, zwłaszcza w porze nocnej. Zegers skłania się ku tezie o krótkowzroczności i rozwinięciu się zaćmy w starszym wieku. W ostatnim roku życia wzrok Bacha stał się tak słaby, że kantor zdecydował się na operację oczu. Przeprowadził ją John Taylor (ok. 1703–1770 lub 1772) – podróżujący angielski okulista. Pierwsza operacja odbyła się między 28 a 31 marca, druga zaś między 5 a 7 kwietnia 1750 roku. Do dziś nie jest pewne, co dokładnie działo się podczas tych operacji, ale wiadomo, że Taylor stosował upuszczanie krwi, środki przeczyszczające i krople do oczu z krwi gołębi, sproszkowanego cukru lub pieczonej soli. Czasami wykonywał nacięcia okołoooczodołowe, które następnie przykrywano bandażami, umieszczając pod nimi pieczone jabłko lub monetę. W przypadkach poważnych

3 Guna Kise – łotewska organistka młodego pokolenia, której autor tekstu rejestrował podczas koncertu w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej w Oleśnicy w 2015 roku – przekazała, że w rozmowie z kompozytorem uzyskała informację, iż każda z przedstawionych interpretacji tytułu znajduje swoje uzasadnienie w strukturze kompozycji.

4 R. Zegers, *The Eyes of Johann Sebastian Bach*, „JAMA Ophthalmology”, [online:] <https://jamanetwork.com/journals/jamaophthalmology/fullarticle/417322> [15.04.2023].

5 C.P.E. Bach, F. Agricola, *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, [w:] L.C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 4, Leipzig 1754; za: R. Zegers, *op. cit.*

stanów zapalnych Taylor przepisywał duże dawki rtęci<sup>6</sup>. Operacje wewnątrzgałkowe mogły wywołać wiele bolesnych powikłań ograniczających widzenie: zapalenie błony naczyniowej oka, zapalenie wnętrza gałki ocznej, jaskrę wtórną, krwotok, odwarstwienie siatkówki, a nawet oftalmię współczulną.

Po drugiej operacji Bach był „całkowicie ślepy” i dodatkowo towarzyszył mu ból oczu<sup>7</sup>. Nigdy nie odzyskał pełnej sprawności po tych zabiegach. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) wspomina w nekrologu z 1754 roku o nagłym powrocie wzroku na kilka dni przed śmiercią – właśnie 17 lipca 1750 roku<sup>8</sup>. Wkrótce jednak nastąpił wylew, a po nim przysła gorączka, która doprowadziła do śmierci Johanna Sebastiana Bacha 28 lipca 1750 roku o godzinie 18:15, mimo opieki dwóch najzdolniejszych lekarzy w Lipsku. Tę informację podał następnie Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) w 1802 roku po konsultacjach z uczniami i synami kantora z Lipska<sup>9</sup>.

Jak pisze Zegers, powołując się na artykuł, który opublikowali w 2003 roku Jayakrishna Menon, Imran Rahman, Sharmila Menon i Gordon Dutton<sup>10</sup>:

Nagły, krótki i spontaniczny powrót wzroku wydaje się mało prawdopodobny po długim okresie zapalenia lub podwyższonego ciśnienia wewnątrzgałkowego. Mogły to być urojenia lub zespół Charles’a Bonneta, powodujący, że pacjenci doświadczają złożonych halucynacji wzrokowych. Zespół ten wiąże się z upośledzeniem lub utratą wzroku w wyniku deafferentacji, która sprawia, że kora czuciowa wykazuje spontaniczną, niezależną aktywność skutkującą pojawieniem się świadomych wyobrażeń. Udar w tamtych czasach był terminem niespecyficznym i mógł wskazywać jedynie na to, że Bach stracił przytomność<sup>11</sup>.

## Wieloznaczność warstwy muzycznej

Odwwołanie się do Bacha jest także zauważalne w warstwie muzycznej omawianej kompozycji. Warto zwrócić uwagę na fakt, że jednym z pierwszych i najczęściej zadawanych kształcącym się organistom Bachowskich utworów w formie triowej

6 Ch.E. Eschenbach, *Gegründeter Bericht von den Erfolgen der Operationen des englischen Okulisten Ritter Taylors in verschiedenen Städten Teutschlandes, besonders in Rostock*, Rostock 1752; za: R. Zegers, *op. cit.*

7 J.N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben*, Augsburg 1925; za: R. Zegers, *op. cit.*

8 C.P.E. Bach, *op. cit.*; za: R. Zegers, *op. cit.*

9 J.N. Forkel, *op. cit.*

10 J. Menon *et al.*, *Complex visual hallucinations in the visually impaired: the Charles Bonnet syndrome*, „Survey of Ophthalmology” 2003, Vol. 48, No. 1, s. 72.

11 R. Zegers, *op. cit.* (tłum. J.S.).

z partią pedałową *obligato* jest preludium chorałowe *Ich ruf zu dir* BWV 639 pochodzące ze zbioru *Orgelbüchlein* (zob. przykład 1, s. 166). Już po początkowych czterech dźwiękach kompozycji Bartulisa organiści rozpoznają cytaty partii pedału z Bachowskiego dzieła. Wyznaczając ścieżki interpretacji – czy to logicznej i racjonalnej, czy też poszukującej w utworze Bartulisa szaleńczych wizji i skrajnych stanów ducha – należy więc odwołać się do samego chorału *Ich ruf zu dir*.

Nieznany autor melodii wykorzystał tekst Johannesza Agricoli (1494–1566), datowany na około 1526 rok<sup>12</sup>. W *Evangelisches Gesangbuch* chorał *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* został przyporządkowany do rubryki „Usprawiedliwienie i ufność”<sup>13</sup>. Treść chorału koresponduje z liturgią słowa rozważaną podczas czwartej niedzieli po Uroczystości Trójcy Przenajświętszej. Jest to błagalna modlitwa do Zbawiciela, w której podmiot liryczny – wierny śpiewający pieśń – prosi w kolejnych zwrotkach o:

- prowadzenie życia według nauczania Zbawiciela,
- ochronę aż do godziny śmierci,
- przebaczenie i siłę w pokonywaniu przeciwności losu,
- nieustanną ufność w niezasłużoną łaskę Bożą,
- umocnienie w Panu wobec nadchodzących pokus.

Bach odwołuje się do tego chorału zarówno w kantacie o tym samym tytule (BWV 177), jak i w przytoczonym dziele organowym. Melodia jest fragmentami poddana figuracji, jednak z teoretycznomuzycznego punktu widzenia trudno sklasyfikować to opracowanie jako *cantus firmus* kolorowane, mając na uwadze o wiele bogatsze zdobienia chociażby innych preludium chorałowych ze zbioru *Orgelbüchlein*, nie wspominając o późniejszych chorałach lipskich czy tych zawartych w *Clavier-Übung III*. Dwa głosy kontrapunktujące charakteryzuje rytmika jednorodna – głos środkowy przebiega w figuracji szesnastkowej, najniższy zaś (pedałowy) – w ósemkowej. Warto odnotować wykorzystaną w głosie środkowym *imitatio violistica*, co tłumaczy autorski zapis łuków – rzadki przykład w muzyce organowej Bacha.

Estetyka i język kompozytorski *The Vision...* korespondują z innymi dziełami tego okresu w twórczości Bartulisa, takimi jak *Herald* (1984), *Aurora Lucis* (1985) czy *Requiem* (1989). Cechami wspólnymi tych utworów są utrzymanie w bemołowych tonacjach oraz wykorzystanie tonalnych i pentatonicznych struktur o silnie zindywidualizowanej jakości brzmieniowej, z elementami sonorystycznymi, takimi jak szeroka faktura i niekonwencjonalne (wręcz niestylistyczne

12 Ph. Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1855, s. 89.

13 *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, Wikipedia, [online:] [https://de.wikipedia.org/wiki/Ich\\_ruf\\_zu\\_dir,\\_Herr\\_Jesu\\_Christ#cite\\_note-3](https://de.wikipedia.org/wiki/Ich_ruf_zu_dir,_Herr_Jesu_Christ#cite_note-3) [15.04.2023].

w kontekście zestawów registryjnych wykształconych i rozpowszechnionych do czasów Bartulisa) połączenia głosów organowych.

Odwołanie do Bachowskiego preludium chorałowego *Ich ruf zu dir* jest w utworze wyraźnie podkreślone. Bartulis wykorzystał tę samą tonację, to samo metrum i w taki sam sposób rozplanował i rozłożył materiał między poszczególne klawiatury (dwa manualy i pedał *obligato*). Tempo zostało obrane zgodnie z barokową praktyką wykonawczą, według której puls muzyczny miał być odzwierciedleniem bicia serca zdrowego mężczyzny.

Pierwsza część dyptyku rozpoczyna się, jak już wspomniano, od cytatu pierwszych czterech taktów partii pedałowej dzieła Bacha. Bartulis pominął na początku materiał przedtaktu – zapisał go zaś w zakończeniu czwartego taktu jako dwie ósemki *f* (zob. przykład 2, por. z przykładem 1). Czterotaktowy odcinek zostaje następnie powtórzony siedem razy. Każde kolejne powtórzenie następuje po pauzach ósemkowych: za pierwszym razem po siedmiu, a za każdym następnym o jedną ósemkę wcześniej. Wszystkim powtórzeniom cytatu towarzyszą klasterki rozpoczynające się od dźwięku *f*; są one oparte na materiale diatonicznym gamy *f*-moll harmoniczej.



**Przykład 1.** J.S. Bach, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639, manuskrypt. Reprodukacja za: Bach Digital Archive, D-B Mus. Ms. Bach P 283, [online:] [https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00081665/db\\_bachp0283\\_page108.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00081665/db_bachp0283_page108.jpg) [15.04.2023]



## Grave (♩ = 60)

I Gedacht 8', Unda Maris; II Fl. 8', Tremollo  
Ped. Subbass 16', Gedacht 8'VIDMANTAS BARTULIS  
(\*1954)

**Przykład 2.** V. Bartulis, *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata*, t. 1–12. Na podstawie: V. Bartulis, *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata*, Music Information Centre Lithuania, Vilnius 2018, s. 1

Partia pedałowa z Bachowskiego preludium została powielona w materiale melodycznym i poddana różnym przeniesieniom oktawowym. Pod koniec *Toccaty* Bartulis wykorzystał cytaty partii manualowej z Bachowskiego *Ich ruf zu dir*, zmieniając rejestry i registrację (zob. przykład 3, s. 168). Warto zwrócić uwagę na swoiste „umieranie” faktury w zakończeniu całego dzieła: najpierw zanika głos najwyższy – realizujący *cantus firmus* (to nawiązanie do zanikającej ludzkiej mowy), następnie symbolizująca oddychanie *imitatio violistica*, aż wreszcie ustaje bicie serca ilustrowane przez ósemki wykonywane w tempie 60 uderzeń na minutę (zob. przykład 4, s. 169).

III Fl. 4', Nazard 2/3. (Terz 1½); Tremollo  
♩ = 60 [J.S. Bach]

105 *tr* *tr* *ppp* *dolcissimo* I Ged. 8' (4')

Ped. Subb. 16'  
Posaune 16'

108

110 *ppp* - Posaune 16' *dolcissimo* *ppp*

Przykład 3. V. Bartulis, *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata*, t. 105–111.  
Na podstawie: V. Bartulis, *op. cit.*, s. 9

Sama *Toccata* ma budowę wieloodcinkową: pierwszych pięć odcinków przebiega w fakturze dwu- lub trzygłosowej (słyszalne są pochody szesnastkowe), szósty ma zmienną fakturę (występuje tu tryl, diatoniczne klastery i ostinato w partii pedału), w siódmym zaś następuje stopniowa redukcja liczby głosów od pięciu do jednego. Wyraźną różnicę pomiędzy materiałem kontrapunktującego głosu w preludium Bacha a strukturą *Toccaty* stanowi wykorzystanie pauz pomiędzy wybranymi szesnastkami oraz zastosowanie rytmów punktowanych i synkop. Pauzy w *Toccacie*, w przeciwieństwie do tych w *Chorale*, nie są poddane czynnikowi algorytmizującemu.

**Przykład 4.** V. Bartulis, *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata*, t. 114–122.  
Na podstawie: V. Bartulis, *op. cit.*, s. 10

Bartulis rozszerza Bachowskie pomysły fakturalne i kontrapunktyczne o elementy harmoniki kwartowej i klasterzy. Istotną rolę odgrywa w dziele ostinatość, przejawiająca się np. przez wprowadzenie repetycji dźwięku *F* w partii pedałowej przy jednoczesnym zastosowaniu trylu i nieregularnie artykułowanych klasterów diatonicznych.

## Wieloznaczność warstwy pozamuzycznej

Dwie części dzieła można zinterpretować jako nawiązanie do dwóch operacji oczu, jakim poddał się Bach. Pierwsza część jest pod względem charakteru i tempa raczej spokojna, podobnie jak pierwsza – „udana” – operacja. Jednak powracająca zaćma (w warstwie muzycznej sugerowana przez klasterzy) zakłóca

spokój płynącego czasu (odmierzanego przez ósemki w tempie 60 uderzeń na minutę). Druga część ma charakter zdecydowanie nerwowy, jakby „szarpany”. Ból w oczach (ich odpowiednikami mogą być w utworze dwa manuały) i wykonywane nacięcia (oddane przez ćwierćnutowe ostinato w partii pedału) doprowadzają do całkowitej utraty wzroku (w odcinku szóstym tryle i klasterzy symbolizują wysiłek mięśni powiek przy próbie otwarcia oczu). Sugerowane w tytule utworu odzyskanie zdolności widzenia jest związane z pojawieniem się *cantus firmus* i jego brzmieniem uzyskanym dzięki zaproponowanej przez kompozytora niekonwencjonalnej registracji, której założenia można opisać w następujący sposób:

- Podczas gdy głosy alikwotowe służą zazwyczaj do wzmocnienia brzmienia głosu ośmiostopowego, Bartulis zalecił podwyższenie stopażu podstawowego o oktawę (przez zastosowanie Fletu 4'). Dodatkowo wykorzystanie *Tremolo* i przeniesienie Bachowskiego opracowania *cantus firmus* o oktawę w górę jeszcze bardziej rozjaśniają linię melodyczną pieśni (w Bachowskim ujęciu jest to głos niebiański – pewnego rodzaju przedstawienie widzenia religijnego).
- Szesnastkowy głos kontrapunktujący został także przeniesiony o oktawę w górę i zaprezentowany z wykorzystaniem registracji, która rozjaśnia brzmienie (w Bachowskim ujęciu jest to głos ziemski – swego rodzaju ludzka wizja/idea).
- Partia pedału wprowadza duży dysonans registracyjny (wykorzystane tu zostały Subbas 16' i Puzon 16') – to symbol gorączki trapiącej Bacha przed śmiercią.

Redukcja kolejnych głosów (poczynając od najwyższego aż do momentu, w którym pozostaje jedynie partia pedału solo) ilustruje zanik kolejnych zmysłów, ustanie czynności życiowych u Bacha. Urwana fraza melodyczna w partii pedału symbolizuje przerwanie życia kantora z Lipska. Pozostającą po nim i jego twórczości pustkę kompozytor przedstawił za pomocą fermaty nad pauzą cało-taktową.

Podsumowując, warto jeszcze raz podkreślić, że klucz do zrozumienia intencji twórcy *The Vision*... to odczytanie sensów ukrytych w wieloznacznym tytule kompozycji, w jej warstwie dźwiękowej i w sugerowanej przez nią warstwie pozamuzycznej. Odwołanie się do biografii i organowej tradycji muzycznej kantora z Lipska jest w utworze zabiegiem świadomym, przejmującym i osobistym. Kompozycja Bartulisa nie tylko poszerza kanon litewskiej muzyki organowej, ale także stanowi przykład współczesnego dzieła organowego, w którym logiczna interpretacja pozwala odkryć niezwykle silne emocje, graniczące niemal z szaleństwem chorobowe stany umysłu czy ducha.

## Bibliografia

- Bach Carl Philipp Emanuel, Agricola Friedrich, *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach*, [w:] L.C. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 4, Leipzig 1754.
- Bach Johann Sebastian, *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639, manuskrypt, Bach Digital Archive, D-B Mus. Ms. Bach P 283, [online:] [https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource\\_derivate\\_00081665/db\\_bachp0283\\_page108.jpg](https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00081665/db_bachp0283_page108.jpg) [15.04.2023].
- Bartulis Vidmantas, *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata*, Vilnius 2018.
- Eschenbach Christian Ehrenfried, *Gegründeter Bericht von den Erfolgen der Operationen des englischen Okulisten Ritter Taylors in verschiedenen Städten Teutschlandes, besonders in Rostock*, Rostock 1752.
- Forkel Johann Nikolaus, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben*, Augsburg 1925.
- Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, Wikipedia, [online:] [https://de.wikipedia.org/wiki/Ich\\_ruf\\_zu\\_dir,\\_Herr\\_Jesu\\_Christ#cite\\_note-3](https://de.wikipedia.org/wiki/Ich_ruf_zu_dir,_Herr_Jesu_Christ#cite_note-3) [15.04.2023].
- Menon Jayakrishna *et al.*, *Complex visual hallucinations in the visually impaired: the Charles Bonnet syndrome*, „Survey of Ophthalmology” 2003, Vol. 48, No. 1.
- Vidmantas Bartulis, Music Information Centre Lithuania, [online:] <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/bartulis/#bio> [15.04.2023].
- Wackernagel Philipp, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1855.
- Zegers Richard, *The Eyes of Johann Sebastian Bach*, „JAMA Ophthalmology”, [online:] <https://jamanetwork.com/journals/jamaophthalmology/fullarticle/417322> [15.04.2023].

---

### The Interpretation of *The Vision of 17 July, 1750 – Chorale and Toccata* by Vidmantas Bartulis: Between Madness and Logic

#### Summary

Vidmantas Bartulis stands out among Lithuanian composers due to his large output, which is characterised by versatility of genres and styles. In his work for organ, *The Vision of 17 July, 1750*, he referred to an event in Johann Sebastian Bach's life – the sudden return of the great composer's sight a few days before his death. The ambiguity of the musical structure and of the composition title is the key to understanding the composer's

intentions. The reference to the organ music tradition of the Leipzig cantor is a conscious, poignant and personal gesture. Bartulis' composition not only expands the canon of Lithuanian organ music, but is also an example of a contemporary organ work in which through logical interpretation one can discover unusually strong emotions, acute disease conditions and states of mind or spirit bordering almost on madness.

**Keywords:** Vidmantas Bartulis, Johann Sebastian Bach, Charles Bonnet's syndrome, BWV 639, ambiguity, organ music

## Aleksandra Pająk

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

# Reprezentacja kultury muzycznej Żydów w *Rapsodii hebrajskiej* Aleksandra Tansmana

---

Aleksander Tansman (1897–1986) – wybitny polski kompozytor, pianista i dyrygent – urodził się w Łodzi, w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, która wprowadziła go w świat muzyki. Szczególną rolę odegrała jego matka – pierwsza nauczycielka gry na fortepianie młodego Aleksandra. W 1919 roku, prawdopodobnie jako pierwszy muzyk w niepodległej Polsce, Tansman wyjechał w ramach stypendium zagranicznego do Paryża, w którym postanowił osiąść. Kiedy jego sytuacja zaczęła się stabilizować, podjął decyzję o sprowadzeniu do stolicy Francji całej rodziny. W latach trzydziestych XX wieku zaczęła się eskalacja nienawiści do Żydów w Polsce<sup>1</sup>, przez co Tansman zmuszony został do przyjęcia obywatelstwa francuskiego w 1938 roku, a na początku II wojny światowej wraz z rodziną uciekł z Europy do Stanów Zjednoczonych, by spokojnie przeżyć całą wojnę. Dopiero w 1946 roku powrócił na Stary Kontynent, aby w pełni poświęcić się komponowaniu. W 1958 roku, na zaproszenie dyrektora Radia Izraelskiego, twórca wyruszył w podróż do Izraela w ramach tournée.

Aleksander Tansman nigdy nie wstydził się swojego pochodzenia. W swej twórczości wielokrotnie inspirował się muzyką żydowską, choć częścię czerpał

---

1 *Historia Żydów w Polsce – krótki wykład. Część 24*, [online:] <https://sztetl.org.pl/pl/tradycja-i-kultura-zydowska/historia-zydow-w-polsce/historia-zydow-w-polsce-krotki-wyklad-czesc-24> [1.03.2024].

inspiracje z kultury polskiej. Elementy kultury Żydów wykorzystywał w wielu utworach, zarówno instrumentalnych (*Rapsodia hebrajska*, suita fortepianowa *Wizyta w Izraelu*, *Dwa utwory hebrajskie*), jak i wokalnie-instrumentalnych (*Apostrofy do Syjonu*, *Psalmy*) oraz scenicznych (*Sabbatai Zevi*, *falszywy mesjasz*).

W badaniach dotyczących wpływu kultury żydowskiej na *Rapsodię hebrajską* Aleksandra Tansmana należy uwzględnić kategorię reprezentacji w muzyce. Ryszard Golianek tłumaczy ją jako „przedstawianie rzeczywistości lub jej fragmentów w dziele sztuki”<sup>2</sup>. Jednak, jak zauważa polski muzykolog, „reprezentacja [...] nie jest przedstawieniem naśladowniczym, imitacją przedmiotu czy zjawiska, lecz wyrażaniem pewnych opinii na jego temat, w których istotną rolę pełni element subiektywny”<sup>3</sup>.

W niniejszym artykule deskrypcja zagadnienia reprezentacji muzycznej w *Rapsodii* Tansmana opierać się będzie na analogii ukazywanych zjawisk. W związku z tym w badaniu utworu pod kątem związków z kulturą żydowską znajdzie zastosowanie kategoria filozoficzno-logiczna, jaką jest analogia. Dzięki analizie struktur muzycznych, analogatów pozamuzycznej rzeczywistości, w tym wypadku dotyczącej kultury Żydów, możliwe będzie odkrycie analogonów i sposobów ich funkcjonowania<sup>4</sup>. Taka analiza wpisuje się w nurt semiotyczny, badaniu podlegają bowiem znaki muzyczne i niemuzyczne, w których zakodowane są sensy i znaczenia.

## Tytuł utworu, okoliczności powstania, dedykacja

*Rapsodia hebrajska* została skomponowana we wrześniu 1933 roku, w dwóch wersjach – na małą orkiestrę oraz na fortepian. Jej powstanie zainspirował koncert muzyki Żydów jemeńskich w Paryżu, w którym Tansman uczestniczył. Występowała w nim jemeńska tancerka, wokalistka i artystka Osnath Havely. W jej repertuarze znalazły się dawne pieśni ludowe, które przekazywane były ustnie w postaci monodii. Wydarzenie to stało się przełomowe dla Tansmana, gdyż miał on okazję „zetknąć się ze starożytną muzyką żydowską, dziedziczną przez tysiąclecia z pokolenia na pokolenie”<sup>5</sup>. *Rapsodia* dedykowana została matce kompozytora i wykonana w roku powstania. Nuty utworu na fortepian trafiły do wydawnictwa Max Eschig w 1939 roku, a rok wcześniej wydano jego wersję orkiestrową.

2 R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 74.

3 *Ibidem*.

4 Terminy takie jak „analogat” i „analogon” wyjaśnia H. Kostrzewska w pracach: *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, Poznań 2001 oraz *Fresk w muzyce polskiej XX wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012.

5 J. Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1, Łódź 1996, s. 314.



Wybór tytułu omawianego dzieła prawdopodobnie nie był przypadkowy. Józef Chomiński podaje, że nazwą „rapsodia” określa się utwór, w którym wykorzystane zostały rytmy taneczne bądź melodie ludowe. Jednocześnie jednak autor ten uważa, że rapsodia może charakteryzować się bogatą ornamentyką i silnym ładunkiem emocjonalnym, przez co pokrewna jest balladzie<sup>6</sup>. Przymiotnik „hebrajski” wskazuje na związki z żydowską kulturą muzyczną.

## Budowa

*Rapsodia* Aleksandra Tansmana jest utworem jednoczęściowym, jednakże można ją podzielić na wstęp, cztery podczęści zawierające osiem odcinków oraz kodę (zob. tabela 1, s. 176).

*Rapsodię* otwiera wstęp utrzymany w tonacji f-moll i w metrum  $\frac{3}{4}$ . Na samym początku podana zostaje informacja o tempie i charakterze wyrazowym: *Adagio lamentoso*. Wstęp jest rodzajem pieśni, lamentu o wąskozakresowej melodyce i improwizacyjnym charakterze. Można w nim wydzielić zakończenie, w którym metrum zmienia się na  $\frac{4}{4}$  i pojawia się określenie wykonawcze *calando*. Stanowi ono jednocześnie wprowadzenie do kolejnego odcinka dzieła.

W podczęści A (t. 70–105) zmianie ulegają charakter wyrazowy i tempo – określone teraz jako *Andante cantabile*. Ta podczęść znacznie się różni od wstępu, ponieważ z lirycznego, a jednocześnie pełnego skargi odcinka przechodzi Tansman do suity tańców o prostej budowie okresowej. Nie ma tu występującego wcześniej rozwarstwienia faktury na wiele planów. Podczęść A można podzielić na dwa odcinki. Odcinek a (*Andante cantabile*, t. 70–97) utrzymany jest w tonacji f-moll i zawiera dwa motywy, które przewijają się będą przez cały utwór. Jego charakter wyrazowy określony został jako *dolce*. W odcinku b<sub>(a)</sub> (*Un poco più mosso*, t. 98–105) tonacja zmienia się na C-dur (jest to dominanta tonacji początkowej), lecz wykorzystany zostaje materiał dźwiękowy występujący w poprzednim fragmencie.

Na początku podczęści B<sub>(A)</sub> (t. 106–189) występuje zmiana metrum na *alla breve*. Tę podczęść również można podzielić na odcinki. W odcinku c<sub>(a)</sub> (t. 106–126) powraca treść pochodząca z odcinka a. Jednakże pomimo powrotu materiału

6 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*. t. 1: *Teoria muzyki. Małe formy instrumentalne*, Warszawa 1983, s. 343. W *Encyklopedii muzyki* pod redakcją A. Chodkowskiego znajduje się następująca definicja rapsodii: „utwór o nieustalanej budowie, którego nazwa wywodzi się z pieśni starogreckich rapsodów, czyli recytatorów wygłaszających śpiewne poematy epickie”. Posiadała różną budowę. W XIX wieku powstała nowa postać rapsodii, której istotną cechą było wykorzystanie folkloru. Cf. *Rapsodia*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 740–741.

dźwiękowego ma on być wykonywany w inny sposób, zgodnie z określeniami *Tempo giusto, ben ritmato*, co oznacza bardziej rytmicznie i żywiej. Pojawiają się akcenty na pierwszą, trzecią, a czasami na czwartą miarę taktu. W zakończeniu tego odcinka powraca motyw pochodzący z zakończenia wstępu *Rapsodii*. Po nim następuje fragment z nowym materiałem dźwiękowym, jest to odcinek d (t. 127–153). Występuje w nim niewprowadzany wcześniej motyw i wzbogacona zostaje faktura, co przypomina podobną sytuację ze wstępu. Pojawiają się tu również nowe określenia wykonawcze, które wskazują na odmienny typ ekspresji – *très sec, quasi mecanico e scherzando*. Kolejny odcinek to e (t. 154–162). Jego charakter wyrazowy określony został jako *giocosso*. Jest on utrzymany w tonacji B-dur. Akord B-dur stanowi dominantę w Es-dur, w której to tonacji zaprezentowany zostanie odcinek f (t. 163–189).

Następnie utwór przechodzi do tonacji As-dur i tym samym w takcie 190 rozpoczyna się podczęść  $C_{(A)}$  trwająca do taktu 213. Zmienia się strona wyrazowa utworu – kompozytor stosuje tu określenie *Un poco meno mosso*. Wprowadzony zostaje nowy odcinek o treści  $g_{(a)}$  rozpoczynający się w tonacji As-dur. W trakcie trwania odcinka pojawiają się tonacje f-moll, a następnie C-dur. W ostatniej podczęści –  $A_1$  – kompozytor powraca do materiału dźwiękowego pochodzącego z podczęści A (t. 214–231). Po nim następuje *Coda*, w której tryb zmienia się z molowego na durowy. Utwór kończy się w tonacji F-dur.

**Tabela 1.** Schemat budowy *Rapsodii hebrajskiej*. Oprac. własne

PODCZĘŚCI	WYRAŻENIA EKSPRESYJNE	ODCINKI	TAKTY
Wstęp	<i>Adagio lamentoso</i>	–	1–69
A	<i>Andante cantabile</i>	a (t. 70–97) $b_{(a)}$ (t. 98–105)	70–105
$B_{(A)}$	<i>Tempo giusto, ben ritmato</i>	$c_{(a)}$ (t. 106–126) d (t. 127–153) e (t. 154–162) f (t. 163–189)	106–189
$C_{(A)}$	<i>Un poco meno mosso</i>	$g_{(a)}$ (t. 190–213)	190–213
$A_1$	–	$a_1$ (t. 214–231)	214–231
<i>Coda</i>	–	–	232–237

## Melodyka, metryka, harmonika, faktura

Melodyka *Rapsodii* charakteryzuje się wykorzystaniem różnych skal, w dużej mierze skali żydowskiej oraz durowej i molowej. Skala żydowska budową przypomina skalę frygijską z podwyższonym trzecim stopniem, w wyniku czego między drugim a trzecim stopniem tworzy się sekunda zwiększona<sup>7</sup>. Niekiedy kompozytor rezygnuje z podwyższenia trzeciego stopnia i używa oryginalnej skali frygijskiej. Melodyka nawiązuje do melopei żydowskiej, typowej dla muzyki wokalnej, ma w związku z tym kantylenowy charakter. Na ogół linia melodyczna skonstruowana jest z dźwięków wspomnianych wcześniej skal, zwłaszcza we wstępie (zob. przykład 1).

**Adagio lamentoso**

Piano

*pp*

*mp (très libre)* *M.D.*

*pp*

*(p)*

*legato sempre marcato il medio*

**Przykład 1.** A. Tansman, *Rapsodia hebrajska*, t. 1–8 – linia melodyczna zbudowana z dźwięków skali żydowskiej. Na podstawie: A. Tansman, *Rapsodie hébraïque pour piano*, Max Eschig, nr 5910, Paris 1939, s. 2

Jest ona również wąskozakresowa. Jej ambitus mieści się zazwyczaj w interwale kwinty czystej bądź mniejszym, choć są miejsca, w których osiąga septymę małą. Warto również zwrócić uwagę na kierunek rozwoju melodii. Jest on najczęściej opadający, co można zaobserwować we wstępie. Tej bogato ornamentowanej linii melodycznej towarzyszy prosty akompaniament, w którym występują ostinato lub dźwięk burdonowy, pełniące funkcję centrum tonalnego.

7 E. Seroussi et al., *Jewish music*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusic.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041322?rskey=kEUjUV&result=1> [22.03.2022].

Pomimo swej prostoty akompaniament zawiera także ornamenty, zazwyczaj w postaci przednutek (zob. przykład 2).

**Przykład 2.** A. Tansman, *Rapsodia hebrajska*, t. 154–159 – przednutki w warstwie akompaniamentu. Na podstawie: A. Tansman, *op. cit.*, s. 9

W następujących po wstępie podczęściach melodyka ulega uproszczeniu. Nadal pozostaje wąskozakresowa (jej ambitus zawiera się najczęściej w obrębie kwinty czystej), lecz nie jest już tak ornamentalna, jak we wstępie (zob. przykład 3). Akompaniament niezmiennie wykazuje prostą formę, składając się ze składników dominującego w danym momencie akordu. Zazwyczaj są to akordy toniki (f-moll) i dominanty (C-dur).

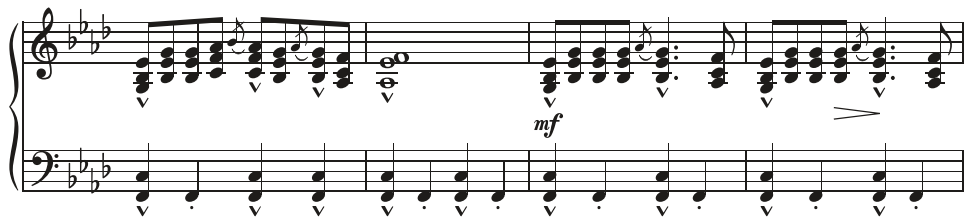
**Przykład 3.** A. Tansman, *Rapsodia hebrajska*, t. 70–73 – melodyka w odcinku a. Na podstawie: A. Tansman, *op. cit.*, s. 5

Harmonika utworu wykazuje związki z systemem dur-moll. Kompozytor operuje akordami o budowie tercjowej, ale też często posługuje się współbrzmieniami o strukturze kwartowo-kwintowej. Zamiast połączeń funkcyjnych stosuje centralizację tonalną, wykorzystując do tego celu pojedyncze dźwięki lub współbrzmienia. Centralizacja tonalna jest typowa zarówno dla harmoniki neoklasycznej, jak i dla muzyki żydowskiej.

W metryce *Rapsodii* także można odnaleźć odniesienia do muzyki hebrajskiej. W utworze występują powtarzające się modele rytmiczne, przy czym każda podczęść ma swoje schematy. Można przypuszczać, że w ten sposób

kompozytor nawiązuje do charakterystycznych dla tradycyjnej muzyki Bliskiego Wschodu wzorców zwanych makamami, zwłaszcza we wstępie (zob. przykład 1, s. 177).

Występujące w dziele formuły rytmiczne poddawane są wariantowaniu. Charakterystycznym dla całego utworu zabiegiem, stosowanym także w muzyce żydowskiej<sup>8</sup>, jest wykorzystanie rytmu punktowanego, co zauważyć można zwłaszcza w podczęściach tanecznych *Rapsodii*. Dodatkowo, począwszy od B<sub>(A)</sub>, występują wspomniane już akcenty na pierwszą, trzecią, a czasami na czwartą miarę taktu (zob. przykład 4).



**Przykład 4.** A. Tansman, *Rapsodia hebrajska*, t. 114–117 – akcenty w podczęści B<sub>(A)</sub>. Na podstawie: A. Tansman, *op. cit.*, s. 7

Tego typu rozmieszczenie akcentów oraz taneczny charakter poszczególnych odcinków wskazują na stylizację tańców żydowskich, takich jak hora<sup>9</sup>. Z kolei zastosowanie bardzo drobnych wartości rytmicznych może sugerować nawiązanie do cechującej się improwizacyjnością melopei żydowskiej.

Faktura w omawianym dziele jest wyraźnie kontrastująca. Wstęp cechuje wielowarstwowość fakturalna. Pomimo współlistnienia kilku planów dźwiękowych jeden z nich, zazwyczaj górny, wyróżnia się zawsze bogatą ornamentyką, o której była wcześniej mowa. W akompaniamencie kompozytor stosuje na ogół fakturę akordową w postaci pionów współbrzmień. Zaczyna się ona znacząco zmieniać już w zakończeniu wstępu, a w następujących po nim podczęściach ulega wyraźnemu uproszczeniu. Nie ma w nich już typowej dla wstępu wielowarstwowości. Faktura pozostaje akordowa, lecz nie jest tak gęsta, jak wcześniej. W trakcie rozwoju utworu stopniowo znów się zagęszcza, zwłaszcza w podczęści C<sub>(A)</sub>, w której górny plan zbudowany jest z następujących po sobie akordów i oktaw, a w planie dolnym pojawiają się oktawowo zdwojenia. W podczęści A<sub>1</sub>

8 *Ibidem*.

9 Akcenty nawiązują do tanecznych przytupów, a figury rytmiczne do charakterystycznego dla hory ruchu kołowego. A. Cała, *Hora*, [hasło w:] A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska, *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, Warszawa 2000, s. 122.

następuje powrót do treści a. W kodzie kompozytor ponownie stosuje fakturę akordową, lecz nie w takiej bogatej formie, jak na początku  $C_{(A)}$ .

## Wnioski

W analizowanym utworze mamy do czynienia z reprezentacją zjawisk dźwiękowych i pozadźwiękowych. Między tymi zjawiskami a muzyką Tansmana zachodzi analogia. Możemy wskazać na analogaty rzeczywistości pozamuzycznej i muzycznej, pełniące funkcję znaków, oraz ich analogony, które przynależą do kultury żydowskiej.

Ważnym analogatem będącym znakiem niemuzycznym jest tytuł kompozycji – *Rapsodia hebrajska*, który jednoznacznie wskazuje na analogon, jakim jest kultura Żydów. Tytuł utworu pełni funkcję identyfikacyjną (reprezentacyjną), informacyjną (semantyczną) oraz ewokatywną<sup>10</sup>.

Inne analogaty mają proveniencję muzyczną i związane są z dwoma analogonami: smutną, żalowaną pieśnią żydowską oraz z tańcami ludowymi Żydów. Nawiązanie do owej smutnej pieśni pojawia się we wstępie utworu. Linia melodyczna opiera się na skali frygijskiej od dźwięku *c* z podwyższonym trzecim stopniem. Analogatem jest tu więc skala żydowska użyta przez Tansmana jako znak muzyczny wskazujący na kulturę muzyczną Hebrajczyków. Melodyka często wykazuje kierunek opadający, zbudowana jest z powtarzających się zwrotów, utrzymana w wolnym tempie, jej charakter wyrazowy został dookreślony słownie przez kompozytora jako żalowany (*lamentoso*). Wymienione analogaty wskazują na melopeję żydowską. Wykorzystane przez Tansmana elementy takie jak ornamentyka i improwizacyjny charakter przywodzą na myśl melodykę występującą w muzyce Żydów orientalnych.

Z reprezentacją tańców ludowych mamy do czynienia w następujących po wstępie odcinkach wchodzących w skład kolejnych podczęści. Tansman posługuje się w nich melodyką znacznie bardziej uproszczoną, o charakterze tanecznym, z mocnymi akcentami na głównych miarach taktu. Melodii towarzyszy prosty akompaniament, w którym występuje zazwyczaj jeden dźwięk, a czasami współbrzmienie powtarzane jako ostinato. We fragmentach tanecznych wykorzystywane są modele melodyczno-rytmiczne z ustalonym dźwiękiem centralnym, które przypominają makamy. Wymienione elementy to znaki wskazujące na ludowe tańce żydowskie, np. horę.

Należy zauważyć, że Tansman nie imituje rzeczywistości zewnętrznej, lecz ją interpretuje, stosując niejednokrotnie środki muzyczne typowe dla muzyki

<sup>10</sup> O funkcjach tytułu pisze H. Kostrzevska, *Fresk...*, s. 34–51.

neoklasyczej, takie jak akordy durowe i molowe, współbrzmienia kwartowe, bogatą fakturę akordową typową dla muzyki fortepianowej (w odcinku  $g_{(a)}$ ). Elementy żydowskiej kultury muzycznej prezentuje zatem we własnym medium. Użyte przez Tansmana znaki niemuzyczne i muzyczne umożliwiają odbiorcy odczytanie ich w odpowiednim kontekście, jakim jest kultura muzyczna Żydów.

## Bibliografia

- Cała Alina, Węgrzynek Hanna, Zalewska Gabriela, *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, Warszawa 2000.
- Cegiełła Janusz, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1–2, Łódź 1996.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria muzyki. Małe formy instrumentalne*, Warszawa 1983.
- Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
- Historia Żydów w Polsce – krótki wykład. Część 24*, [online:] <https://sztetl.org.pl/tradycja-i-kultura-zydowska/historia-zydow-w-polsce/historia-zydow-w-polsce-krotki-wyklad-czesc-24> [1.03.2024].
- Hugon Gérald, *Alexandre Tansman (1897–1986). Catalogue de l'oeuvre*, Paris 1995.
- Kostrzewska Hanna, *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, Poznań 2001.
- Kostrzewska Hanna, *Fresk w muzyce polskiej XX wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012.
- Rapsodia*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Seroussi Edwin *et al.*, *Jewish music*, [hasło w:] *Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041322?rskey=K6Gsf5&result=1> [22.03.2022].
- Tansman Alexandre, *Rapsodie hébraïque pour piano*, Paris 1939.

---

## Representation of Jewish Musical Culture in Alexandre Tansman's *Rapsodie hébraïque*

### Summary

Alexandre Tansman was a Polish composer, pianist and conductor of Jewish origin. In his work, he was repeatedly inspired by Jewish music, although it was the Polish culture

that he primarily drew inspiration from. He used elements of Jewish history and art in many musical pieces, both instrumental and vocal-and-instrumental as well as stage ones.

In her analysis and interpretation of the *Rapsodie hébraïque*, the author draws on the categories of representation in music and of analogy. The analysis is semantically-oriented, as it is musical and non-musical signs in which senses and meanings are encoded that are examined. The author focuses on such issues as the title of the work, the circumstances of its creation and dedication, the structure of the work, its melody, metre and rhythm, harmony and texture.

In the piece in question, one finds the representation of sound and non-sound phenomena – there is an analogy between these and Tansman's music. The non-musical and musical signs used by the composer point to the musical culture of the Jews as the context.

**Keywords:** Alexandre Tansman, Jewish music, representation, *Rapsodie hébraïque*, Jewish musical culture, Ryszard Golianek, Hanna Kostrzewska



## Mateusz Pieróg

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

Zespół Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Pile

---

# *Litaniae de Providentia Divina* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego w aspekcie przenikania się gatunków muzycznych

---

Litania w swoim pierwotnym znaczeniu była rozumiana jako forma modlitwy. Polegała ona na tym, że jedna z osób, najczęściej osoba duchowna, zwracała się do Osoby Boskiej bądź innej postaci otoczonej kultem i wymieniała jej przymioty. Pozostali zgromadzeni odpowiadali właściwym błagalnym wyrażeniem. Omawiana forma, oparta na dialogu w postaci wezwania kapłana oraz odpowiedzi wiernych, funkcjonuje od momentu pojawienia się religii chrześcijańskiej do czasów obecnych. Stosowano ją na Bliskim Wschodzie, począwszy od IV wieku, a we Włoszech była znana nie później niż w 500 roku. Wcześniej litaniami nazywano także procesje, m.in. podczas trzydniowych obchodów poprzedzających uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego, co stanowiło bezpośrednio odniesienie do oryginalnego znaczenia słowa „litania” (gr. λιτανεία), które z greckiego tłumaczone jest jako „wspólna modlitwa”<sup>1</sup>. Mając na uwadze tę praktykę, na mocy postanowień soboru orleańskiego w 511 roku litaniami zaczęto nazywać obydwie formy kultu: dialogowaną modlitwę oraz procesję. Określano tak również

---

1 *Litania*, [hasło w:] *Słownik polsko-starogrecki*, red. Z. Abramowiczówna, W. Appel, wyd. 2 poszerz. i poprawione, Toruń 2021, s. 313.

zarządzone przez papieża Grzegorza I w 590 roku procesje pokutne, które z siedmiu wyznaczonych świątyń Rzymu kierowały się do bazyliki Santa Maria Maggiore. Jeszcze dziś z okazji obchodów święta św. Marka można niekiedy spotkać się z praktyką procesji odprawianych przez trzy kolejne dni poprzedzające przypadające 25 kwietnia wspomnienie apostoła.

W historii ewolucji litanii pojawiały się różne jej odmiany, chociażby tzw. litanie z suplikacjami. Charakteryzuje się ona dodanymi wezwaniami *Kyrie eleison* („Panie, zmiłuj się nad nami”) na początku tekstu. Warto zwrócić uwagę również na litanie poetycką, która z kolei zawdzięcza swój początek praktyce wprowadzania do śpiewów procesyjnych (litanii) antyfon bądź hymnów z powtarzającym się refrenem. Na przełomie wieków XVI i XVII nastąpiło mieszanie się gatunków poetyckich z gatunkami przeznaczonymi do celów sakralnych. Zniesiono wówczas wszystkie obowiązujące litanie i zastąpiono je jedną, skierowaną do Wszystkich Świętych<sup>2</sup>.

W latach pontyfikatu papieża Klemensa VIII (1592–1605) zakazano używania wszelkich innych tekstów poza wspomnianą litanie do Wszystkich Świętych (*Litaniae Sanctorum*) oraz litanie loretańską do Najświętszej Maryi Panny (*Litaniae Lauretanae*). Miało to na celu zatrzymanie rozwoju i rozpowszechniania się litanii poetyckich, których treści zawierały niekiedy elementy sprzeczne z doktryną nauczania Kościoła katolickiego. Ujednolicone wówczas modlitwy mogły być modyfikowane jedynie przez Stolicę Apostolską<sup>3</sup>. Dopiero od tego czasu konstytuuje się schemat litanii. Po wezwaniach suplikacyjnych (*Kyrie eleison*) następują wezwania skierowane do Boga Ojca, Syna Bożego, Ducha Świętego oraz Trójcy Świętej. Obecnie Kościół podaje jedynie sześć zatwierdzonych litanii przeznaczonych do publicznego odmawiania. Istnieje jednakże jeszcze wiele innych, które w polskim Kościele są w użyciu za zgodą Konferencji Episkopatu Polski. Ich tematyka bywa dość rozległa; w księgach liturgicznych można napotkać m.in. litanie za zmarłych, do odmawiania przy konających, do licznych świętych i błogosławionych, Aniołów czy też do Trójcy Świętej. Wśród nich wymienia się również litanie do Bożej Opatrzności (*Litaniae de Providentia Divina*)<sup>4</sup>.

Litanie, w odróżnieniu od liturgii (tj. sprawowania mszy świętej), a podobnie jak inne nabożeństwa, można zakwalifikować do tzw. sakramentaliów (modlitw i obrzędów służących pogłębianiu wiary przez wiernych). Te z kolei należą do paraliturgii. Staje się to istotne dla kompozytora, który dokonując opracowania muzycznego tekstu, musi uwzględnić elementy charakterystyczne dla danego

2 B. Stäblein, *Litanei*, [hasło w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. F. Blume, Bd. 8, Kassel 1960, s. 988–1003.

3 J. Drozd, *Litania loretańska. Pochodzenie – sens wezwań i rozważania*, Kraków 1991, s. 8–9.

4 J.L. Kontkowski, *113 litanii*, Kraków 2012, s. 6–12.

gatunku literackiego i związane z jego przeznaczeniem<sup>5</sup>. Po 1600 roku zauważa się jednak spadek zainteresowania tym gatunkiem; kompozycje do tekstów litaniijnych tworzą wówczas przeważnie muzycy lokalni, ze względu na możliwość praktycznego wykorzystania utworów do celów sakralnych. Od czasów Johanna Reuttera (1708–1772) do połowy XX wieku odnotowano około 20 opracowań muzycznych litanii<sup>6</sup>.

Najstarszą odnaniezoną przez autora publikacją, która zawiera tekst litanii do Opatrzności Bożej w języku ojczystym, jest *Ołtarzyk polski katolickiego nabożeństwa*, zatwierdzony przez polską władzę kościelną w 1782 roku. Porównując sens i znaczenie słów poszczególnych wezwań z tekstem wykorzystanym przez Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego w jego kompozycji, należy stwierdzić, że nie uległy one zmianom – poza szykiem niektórych zdań, który wraz z upływem czasu i rozwojem języka został uaktualniony<sup>7</sup>. Ustalenie zbieżności tekstów było podstawą do wyciągnięcia przez autora artykułu wniosku, że wymieniona litania służyła do celów paraliturgicznych i nie jest związana z twórczością poetycką.

Rozwój form i gatunków udoskonalanych w kolejnych epokach, np. sonaty i koncertu, stanowi o istocie muzyki baroku. W tym czasie przeobrażeniom podlega również terminologia muzyczna. Analiza utworów pochodzących z okresu wczesnego baroku, zawierających w tytułach określenia odnoszące się do gatunków muzycznych, wskazuje na to, że nie można jednakowo klasyfikować dzieł podobnie zatytułowanych, pomimo sugestii ich autorów. Przykładem są chociażby wspomniane kompozycje sakralne o charakterze paraliturgicznym. Warto jednak przybliżyć w tym miejscu znaczenie pojęć „sonata” i „koncert”, których rozumienie będzie podstawą do dalszych rozważań.

Jak podaje William Stein Newman<sup>8</sup>, pojęcia „sonata” użyto po raz pierwszy w kontekście kompozycji instrumentalnej późnego renesansu. W 1536 roku został w ten sposób określony utwór *El maestro* Luisa de Milána, a w 1547 roku utwór *Silva de sirenas* Enríqueza Valderrábana. W późniejszym okresie rozumienie włoskiego słowa *sonare* uległo rozszerzeniu i oznaczało ono tyle, co „brzmieć”. Stało się opozycją do terminu *cantare* – z włoskiego „śpiewać”. Nicola Vicentino w 1572 roku połączył oba pojęcia w jedno – *canzon per sonar* – dla wyróżnienia canzony przeznaczonej do wykonywania z partią instrumentalną. Coraz częściej pojęcia „canzona” i „sonata” były używane zamiennie, np. w *Canzoni*,

5 *Katechizm Kościoła katolickiego*, nr 1667–1679, Poznań 1984, s. 641.

6 B. Stäblein, *op. cit.*

7 *Litania do Opatrzności Boskiej*, [w:] *Ołtarzyk polski katolickiego nabożeństwa*, red. J. Cichoszewski, Grudziądz 1883.

8 W.S. Newman, *Sonata*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 17, London 1980, s. 480.

*overo sonate* Tarquinia Meruli (1637); praktyka ta trwała przynajmniej przez kolejne 75 lat. Podobne zjawisko można zauważyć w wypadku mieszania się do przełomu wieków XVII i XVIII pojęć „sonata”, „koncert” i „sinfonia”, m.in. w twórczości Alessandra Stradelli (1643–1682) i Giovanniego Battisty Sammartiniego (ok. 1700–1775). Około 1620 roku Michael Praetorius, jak wspomina Newman<sup>9</sup>, starał się wyodrębnić sonatę i canzonę, mając na uwadze funkcję i styl poszczególnych gatunków. Termin „sonata” bywał wówczas przez niego przypisywany do utworów instrumentalnych, co stanowiło jedynie próbę uporządkowania pojęć. Nie stwierdzono, by przytoczone rozróżnienie było respektowane przez kompozytorów tworzących do połowy XVII wieku.

Teoretycy działający w okresie baroku rzadko odnosili się w swoich pracach do pojęcia „sonata”, jednak wraz z rosnącą liczbą kompozycji tego typu pojawiły się dwie koncepcje dotyczące rozumienia tego terminu uwzględniające przeznaczenie owych dzieł. Pierwsza mówi o sonacie jako o instrumentalnej fantazji, tzn. utworze instrumentalnym, którego struktura nie jest zależna od tekstu. Druga koncepcja polega na rozgraniczeniu sonaty kościelnej (wł. *da chiesa*) i sonaty dworskiej (wł. *da camera*). Podział na sonatę *da chiesa* i *da camera* z upływem lat powoli zanikał. Sama nazwa „sonata” nabrała innego znaczenia – miała wskazywać na utwór przeznaczony do wykonania w kościele. Sonatę *da camera* z kolei określały takie pojęcia jak: „partita”, „suita”, „uwertura francuska”, „ordre” oraz inne, które były nazwami poszczególnych części sonaty dworskiej. Tomáš Baltazar Janovka opisał sonatę jako „dzieło poważne bądź lekkie do wykonywania na instrumentach każdego typu”<sup>10</sup>. Johann Adolf Scheibe<sup>11</sup> z kolei definiuje sonatę jako utwór mniejszych rozmiarów; terminem „symfonia”, „koncert” czy „uwertura” określa bardziej złożone dzieło.

Sonata była także wstępem do dzieła kościelnego lub suity. W latach 1713–1739 do takiego rozumienia terminu odniósł się Johann Mattheson (1681–1764), jednakże pisał on już o sonacie jako dziele instrumentalnym, które ma wyrażać pewną treść, „wypływać z serca”, a nie tylko być utworem technicznym, dla „palców poruszających się na klawiaturze”<sup>12</sup>. Przykładem rozumienia sonaty jako wstępu instrumentalnego do dzieła wokalnie-instrumentalnego jest kompozycja *Illuxit sol* (z łac. „zajaśniał blask”) Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (1665–1734). W wypadku tego utworu wstęp został rozpisany na kilkanaście taktów i mimo niewielkich rozmiarów oddaje charakter dalszej części kompozycji.

9 *Ibidem*.

10 Tekst oryginalny: „grave & pomposum musicum opus pro omnis generis instrumentis”; *cit. per: ibidem* (tłum. M.P.).

11 *Ibidem*, s. 481.

12 *Ibidem*.

Jej obsadę stanowi pięciogłosowy chór (*canto I, canto II*, alt, tenor, bas) oraz zespół instrumentalny (dwoje skrzypiec, dwie altówki, wiolonczele, *basso continuo*). Charakterystyczną cechą partytury jest zapis „sonata tacet” (z wł. „sonata milczy”) w miejscu poszczególnych głosów chóralnych na początku dzieła. Z kolei przy partiach instrumentów smyczkowych widnieje hasło „sonata”<sup>13</sup>. Jednoznaczny zapis kompozytora przy każdym z głosów oraz fakt, że w przebiegu utworu wspomniany wcześniej termin „sonata” nie występuje przy partii wokalne, pozwalają na bliższe sprecyzowanie rozumienia sonaty jako rodzaju preludium bądź ustępu instrumentalnego. Jak zaznacza Newmann, dowodem potwierdzającym tezę na wykorzystywanie sonat w kościele są zamieszczone w partyturach określenia wskazujące na moment wykonania utworu, m.in. „Alla levatione” – na podniesienie, lub „Graduale” – między lekcjami zaczerpniętymi z Pisma Świętego. Sonaty wykonywano również w innych momentach, chociażby „sub Missa” – przed mszą, „post Epistolam” – po drugim czytaniu, a przed Ewangelią. Przypuszcza się również, że mogły zastępować *ordinarium missae* – stałe części mszy, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, gdzie trudno było o zespoły będące w stanie wykonać dany repertuar<sup>14</sup>.

Sonata stanowiła również jedną z części niesporów, co zaobserwować można m.in. w zbiorze *Musica religiosa* Claudia Monteverdiego (1567–1643). Obok charakterystycznych składowych niesporów, takich jak *Magnificat*, występuje w nich część *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, będąca opracowaniem znajdującego się w tytule wezwania. Obsadę wymienionego utworu stanowią głos wokalny oraz zespół złożony z ośmiu instrumentalistów. Przy partii wokalne kompozytor umieścił wpis: „partia, którą śpiewa sopran z sonatą na ośmiu wykonawców”<sup>15</sup>. Mając na uwadze wskazanie kompozytora, można stwierdzić, że słowo „sonata” rozumiane jest jako towarzyszenie instrumentalne partii wokalne. *Cantus* nie wchodzi wówczas w skład sonaty<sup>16</sup>.

Słowo „koncert”, według Arthura Hutchingsa i Toma Walkera<sup>17</sup>, najprawdopodobniej zostało zaczerpnięte z języka łacińskiego (*concertare* – „dążyć, walczyć”), choć w literaturze występuje również włoskie pojęcie *conserto* – „zgoda”. Wiadomo, że w wypadku pierwszej kompozycji zawierającej w tytule to pojęcie – *Un concerto di voci in musica* (1519) – odnosi się ono do zespołu wokálnego

13 G.G. Gorczycki, *Illuxit sol. Motetto a 10: due canti, alto, tenore, basso, due violini, due viole, viola bassa con basso continuo*, przyg. do wyd. A. Chybiński, [w serii:] „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, t. 14, Kraków 1962, s. 9–11.

14 W.S. Newman, *op. cit.*

15 Tekst oryginalny: „Parte che canta sopra la sonata a 8”. C. Monteverdi, *Musica religiosa II*, [w serii:] „Tutte le opere di Claudio Monteverdi”, a cura di G.F. Malipiero, tomo 15, parte 2, Wien 1967, s. 250 (tłum. M.P.).

16 *Ibidem*, s. 250–273.

17 A. Hutchings, T. Walker, *Concerto*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary...*, Vol. 4, s. 627.

oraz do zależności pomiędzy poszczególnymi głosami. Z kolei pierwszym utworem zawierającym w opisie termin *concertato* było przeznaczone na ślub Francesca de' Medici wokalnie-instrumentalne *intermedio* (1565), w którym wykaz instrumentów poprzedzony jest adnotacją: „La musica di questo primo intermedio era concertato da...”. W tym wypadku oraz w późniejszych utworach XVII wieku termin *concertato* oznacza towarzyszenie zespołu instrumentalnego lub orkiestry. Jak wspominają Hutchings i Walker, w 1957 roku David Dodge Boyden raz jeszcze podjął badania nad etymologią pojęcia „koncert”. Ich wynikiem jest stwierdzenie, że do końca XVI wieku powszechnie obowiązywało włoskie znaczenie słowa; choć zdarzało się, iż było ono traktowane arbitralnie. Praetorius uznał, że niemalże wszyscy kompozytorzy pochodzenia włoskiego nazywali w ten sposób swoje utwory tworzone do celów sakralnych. Pierwszymi tego typu kompozycjami są *Concerti di Andrea et Gio[vanni] Gabrieli* – zbiór koncertów z 1587 roku. W jego skład wchodzi utwory przeznaczone do wykonywania w kościele oraz kilkanaście madrygałów. Wykorzystane instrumentarium jest typowe dla bardziej rozbudowanych utworów, chociaż i w przytoczonym cyklu można dostrzec krótkie motywy, częste kadencje i zmiany metrum, co pozwala na wydzielenie w tych kompozycjach mniejszych części<sup>18</sup>.

Przez całą pierwszą połowę XVII wieku pojęcie *concerto* było synonimem włoskiej muzyki wokalnej z towarzyszeniem instrumentalnym; co więcej, tytułowane w ten sposób dzieła przypisywano do kanonu muzyki sakralnej. Niektóre koncerty, bądź też *concertato*, powstałe w XVII wieku wykazują jednak cechy muzyki wyłącznie instrumentalnej. Warto wspomnieć o pierwszym zbiorze kompozycji traktującym koncert jako utwór instrumentalny, w odróżnieniu od utworów wokalnych bądź wokalnie-instrumentalnych. Są nim *Concerti per sonare et cantare* Giulia Radina. Każda część tego zbioru ma tytuł odnoszący się do formy bądź gatunku muzyki instrumentalnej, np. *ricercar*. W tym czasie pojawiły się również prace teoretyczne na temat ówczesnej formy koncertu, którą reprezentuje m.in. utwór *Sonate concertate* Daria Castella<sup>19</sup>. Pojęcia takie jak „sonata”, „sinfonia”, „koncert” były dość często stosowane wymiennie<sup>20</sup>. Daje się zauważyć, że każde z nich bywało także wykorzystywane do nazywania cykli utworów. Przykładem może być zbiór kilkunastu koncertów wokalnie-instrumentalnych *Symphoniae sacrae* Heinricha Schütza na dwoje skrzypiec, głos wokalny, organy i *basso continuo*<sup>21</sup>. Pojęcie „sinfonia” oznacza w tym wypadku

18 *Ibidem*.

19 D. Castello, *Sonate concertate in stil moderno*, Libro 1, Venice 1621; Libro 2, Venice 1629.

20 A. Hutchings, T. Walker, *op. cit.*, s. 628.

21 H. Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 13: *Symphoniae sacrae I 1629*, Teil 1, hrsg. R. Gerber, Kassel 1957.

wstęp instrumentalny do danego koncertu bądź fragment kompozycji, w którym nie występuje partia wokalna.

Gatunkiem muzycznym rozpowszechnionym w okresie baroku był również koncert kościelny. Jak zaznacza Barbara Przybyszewska-Jarمیńska, popularność zyskał zarówno w krajach wyznania katolickiego, jak i w kręgach protestanckich, pełniąc funkcję liturgiczną bądź paraliturgiczną. Teksty zawarte w tego typu kompozycjach opierają się na fragmentach Pisma Świętego, są zaczerpnięte z antyfonarza bądź graduału, choć można napotkać również utwory oparte na tekstach poetyckich. Koncert kościelny był w tym czasie utworem jednoczęściowym, składającym się z kilku mniejszych fragmentów. Przyjmuje się, że typowy koncert miał pięć wewnętrznych odcinków muzycznych. Z biegiem lat ich liczba się zmniejszała, lecz rozmiary ulegały rozszerzeniu. Cechami klasyfikującymi dzieło jako koncert są zastosowanie techniki koncertującej, wprowadzanie kontrastów w trakcie przebiegu utworu (w postaci solo, *tutti*, odcinków instrumentalnych, odcinków małoobsadowych), wykorzystanie *basso continuo*, występowanie różnorodnej melodyki (melizmatycznej i sylabicznej), zróżnicowanie metrum w poszczególnych częściach, faktura homorytmiczna oraz imitacyjna; w niektórych koncertach występuje także technika polichóralna. Na obsadę wykonawczą koncertów kościelnych składają się zawsze partie wokalne i instrumentalne<sup>22</sup>. Jednym ze zbiorów takich koncertów był cykl stu kompozycji zatytułowany *Cento concerti ecclesiastici* Lodovica da Viadany<sup>23</sup>. W koncercie nr 45 zatytułowanym *Exsultate justi* można odnaleźć wymienione cechy gatunkowe kompozycji tego typu. Jest to utwór jednoczęściowy na czterogłosowy chór (*cantus, altus, tenor i bassus*), złożony z trzech części. Części skrajne wykazują podobieństwa melodyczno-rytmiczne, są homorytmiczne, z sylabicznie potraktowanym tekstem. Część wewnętrzna, kontrastująca, opiera się na kilku charakterystycznych motywach rytmicznych, wykorzystuje technikę imitacyjną, a jej tekst traktowany jest w sposób melizmatyczny. Następuje w niej również zmiana tempa – wartość półnuty zostaje skrócona o połowę, przez co staje się ono szybsze. Zawarty w dziele tekst został zaczerpnięty z graduału – jest to Psalm 32; partię instrumentalną realizuje instrument klawiszowy<sup>24</sup>.

Działalność kompozytorów będących muzykami kościelnymi wiązała się również z opracowywaniem muzycznym tekstów liturgicznych bądź paraliturgicznych. Jak pisze Alina Mądry, niektóre kompozycje tworzone do tekstów nieszpórów mogły zostać wykorzystane podczas większości świąt. Podobnie bywało

22 B. Przybyszewska-Jarمیńska, *Barok*, cz. 1: 1595–1696, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006, s. 294–296.

23 L. da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, Venetia 1608.

24 L. da Viadana, *Exsultate justi*, [w:] *The Chester Book of Motets*, ed. by A.G. Petti, Book 1, No. 12, London 1977, s. 37–40.

z tekstami litanii; ich jedno opracowanie wystarczało, by wykonywać je podczas kolejnych nabożeństw. Ze względu na cechy wspólne tych dwóch gatunków literackich (choćby formę tekstu i jego zastosowanie) ich opracowania muzyczne stawały się często funkcjonalne i uniwersalne. W obydwu wypadkach od drugiej połowy XVII wieku w warstwie muzycznej można zaobserwować zastosowanie techniki koncertującej. Pozwalała ona na realizację kontrastów, zwłaszcza że tekst oparty był na podziale wersowym. W kolejnych latach zespół instrumentalny ulegał rozbudowie, stąd jeszcze większa możliwość wykorzystania i pogłębiania wymienionej techniki. W Polsce ważną rolę odegrali w tym zakresie przede wszystkim lokalni kompozytorzy, m.in. Jacek Szczurowski czy Grzegorz Gerwazy Gorczycki, piszący opracowania przeznaczone do wykonania podczas świąt i uroczystości całego roku liturgicznego<sup>25</sup>.

Utwór Gorczyckiego *Litaniae de Providentia Divina* powstał w 1726 roku, w końcowej fazie epoki baroku. Odkryty w 1972 roku, został uznany za dzieło niewątpliwie cenne. Do dziś nie odnaleziono żadnego innego napisanego w tym samym okresie utworu przeznaczonego na tak bogaty skład. Ówczesnie pisano najczęściej na zespół 10 wykonawców, obsadę omawianej kompozycji stanowią zaś pięciogłosowy zespół wokalny (*canto I, canto II, alto, tenore, basso*), dwoje skrzypiec, para obojów, para trąbek *clarino* oraz viola basowa i organy realizujące partię *basso continuo*. W kontekście całej twórczości Gorczyckiego nietypowe jest także zastosowanie zdwojenia partii sopranowej. Podobny zabieg występuje w dorobku kompozytora jeszcze tylko w utworze *Illuxit sol*. Gorczycki komponował najczęściej na zespół *a cappella* lub na zespół wokalny oraz dwoje skrzypiec i organy.

Mimo wykorzystania środków imitacyjnych znanych już w renesansie utwór jest utrzymany w *stile moderno*. Świadczą o tym chociażby występowanie harmoniki funkcyjnej i kontrapunktu tonalnego. Wymienione elementy obejmują głównie relacje pomiędzy głosami wokalnymi, wewnątrz zespołu instrumentalnego, a także w partiach instrumentów realizujących generałbas. Najbardziej jednak zależności te są widoczne w partii organów. Poszczególne pion harmoniczne tworzą trójdźwięki, niekiedy wzbogacone o interwał seksty lub septymy, budowane na poszczególnych stopniach tonacji wykorzystywanych w kolejnych odcinkach litanii. Składniki akordów rozwiązują się zgodnie z zasadami harmonii klasycznej, a głosy pełniące funkcję kontrapunktu opierają się na ruchu sekundowym (zob. przykład 1). W kompozycji słowo dominuje nad muzyką. Przekazuje ono treść eksklamacji, a ta z kolei wpływa na kształt linii melodycznej (np. częste melizmaty na słowach *miserere nobis*). Dodatkowym aspektem wskazującym na utrzymanie utworu w *stile moderno* jest wspomniany już, nowatorski

25 A. Mądry, *Barok, cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2013, s. 492–495.



jak na owe czasy, dobór głosów i instrumentów. Przynależność do stylu nowego wydaje się potwierdzać również data powstania dzieła (1726), chociaż jeszcze na początku XVIII wieku spotyka się koncerty kościelne w *stile antico*, tworzone przez bardziej konserwatywnych kompozytorów.



**Przykład 1.** G.G. Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina*, partia organów, t. 1–5 – zastosowanie harmoniki funkcyjnej i kontrapunktu tonalnego. Na podstawie: G.G. Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina a due canti, alto, tenore, basso, due violini, due oboi, due clarini, viola bassa con basso continuo*, przygot. do wyd. D. Idaszak, [w serii:] „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, t. 75, Kraków 1980, s. 3

*Litaniae de Providentia Divina* Gorczyckiego jest przykładem utworu będącego opracowaniem powszechnie używanego tekstu, w tym wypadku litanii do Bożej Opatrzności. Danuta Idaszak pisze, że praktyka twórcza polegająca na przygotowywaniu kompozycji sakralnej opartej na funkcjonującym już tekście modlitwy występowała w epoce baroku bardzo często. Utwór można więc zakwalifikować jako barokowy wokально-instrumentalny koncert kościelny. Podstawę do rozwoju techniki koncertującej stanowi tekst, a szczególnie stałe powtarzanie wyrażenia *miserere nobis* po każdym wezwaniu<sup>26</sup>. Łaciński tekst litanii do Opatrzności Bożej, na którym opiera się dzieło Gorczyckiego, jest, jak już wspomniano, tożsamy z wydawanym później jego polskim tłumaczeniem. W obu wersjach składa się z kilkunastu zdań wykrzyknikowych skierowanych do Opatrzności Bożej. O zastosowaniu stylu koncertującego świadczą wykorzystane przez kompozytora środki techniki koncertującej oraz określone cechy utworu typowe dla tego rodzaju kompozycji możliwe do wskazania na podstawie analizy partytury<sup>27</sup> i nagrania<sup>28</sup> dzieła. Są to:

26 D. Idaszak, *Litania. Nowo odkryty utwór Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego*, „Ruch Muzyczny” 1974, nr 17, s. 2.

27 G.G. Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina a due canti, alto, tenore, basso, due violini, due oboi, due clarini, viola bassa con basso continuo*, przygot. do wyd. D. Idaszak, [w serii:] „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, t. 75, Kraków 1980.

28 G.G. Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina*, [w:] *Grzegorz Gerwazy Gorczycki II*, płyta CD, dyr. A. Kosendiak, CD Accord, Wrocław 2012.

- Podział na części i zróżnicowanie metrum.** Jedną z charakterystycznych cech kompozycji jest jej wewnętrzny podział na trzy części o odmiennym tempie (*Grave*, *Largo*, *Allegro*), a także na siedem mniejszych odcinków wyznaczanych przez zmieniające się metrum – przy czym należy podkreślić, że *Largo* jako jedyna część składa się z jednego odcinka. W związku z zastosowaniem metrum *alla breve* oznaczenia tempa – zwłaszcza *Grave* (z wł. „poważnie”) i *Largo* (z wł. „szeroko”) – nabierają znaczenia bardziej ekspresyjnego niż agogicznego, szczególnie w pierwszym odcinku, w którym zespół wokalny wykonuje śpiew *Kyrie eleison*. Wewnętrzny podział kompozycji z uwzględnieniem wspomnianych kryteriów przedstawiono w tabeli 1. Odcinki I i VII są podobne do siebie pod względem zawartego w nich materiału melodyczno-rytmicznego, dzięki czemu możemy mówić o kłamrowej budowie utworu.

**Tabela 1.** Budowa formalna utworu – podział na części (z uwagi na tempo) oraz na odcinki (wyznaczane zmianą metrum). Oprac. własne

TEMPO	ODCINEK	METRUM	TAKTY	WEZWANIA
<i>Grave</i>	I	<i>Alla breve</i>	1–37	<i>Kyrie eleison – Sancta Trinitas unus Deus</i>
	II	3 4	38–91	<i>objectum amoris hominum et angelorum – spes nostrae salutis</i>
	III	<i>Alla breve</i>	92–134	<i>consolatio animae – refugium miserorum</i>
	IV	3 4	135–184	<i>refugium in om peregrinantisnibus necessitatibus – aerarium egenorum</i>
<i>Largo</i>	V	<i>Alla breve</i>	185–211	<i>saturitas famelicorum – attributum divinum omnia adoratione dignum</i>
<i>Allegro</i>	VI	6 8	212–237	<i>Agnus Dei</i>
	VII	<i>Alla breve</i>	238–257	<i>Christe audi nos, Kyrie eleison</i>

- **Występowanie *basso continuo*.** W przebiegu niemalże całej litanii została zanotowana partia generalbasu, która realizowana jest na organach i violi basowej. Partie obu instrumentów są ze sobą tożsame. W pierwszej części – na początku odcinka IV – następuje jednak ograniczenie roli instrumentów na rzecz uwydatnienia głosów wokalnych (*canto I* i *canto II*), w których partiach zostało zastosowane dialogowanie. W drugiej części natomiast kompozytor zrezygnował z basu cyfrowanego ze względu na pojawiający się pomiędzy wezwaniami łącznik w partii instrumentalnej, oparty na głównym motywie odcinka. Trzecie ograniczenie w zastosowaniu *basso continuo* można zauważyć tuż przed wprowadzeniem imitacji syntaktycznej w partiach głosów wokalnych – również w drugiej części dzieła.
- **Typ melodyki.** W przebiegu utworu występują dwa typy melodyki: sylabiczna i melizmatyczna. Pierwsza z nich zdecydowanie przeważa nad drugą, zwłaszcza w partiach *tutti*, sprawiając, że śpiewany tekst jest bardziej zrozumiały dla odbiorcy. Niemalże w każdym wezwaniu, a zwłaszcza w wykrzyknieniach *miserere nobis* („zmiłuj się nad nami”), pojawia się element melizmatyczny. W niektórych miejscach melizmaty zostały zastosowane, by w szczególny sposób wyróżnić dane słowo i podkreślić jego znaczenie – takiego zabiegu użyto np. na słowach *eleison* – „zmiłuj się”, *miserere* – „zmiłuj się”, czy *Domine* – „Panie”.
- **Faktura homorytmiczna oraz imitacyjna.** W utworze dominuje faktura homorytmiczna. Występuje ona zwłaszcza w odcinkach *tutti*, zarówno w partiach głosów wokalnych, jak i we fragmentach wokalno-instrumentalnych, ale tworzą ją również często poszczególne głosy w pozostałych miejscach utworu. Zauważalne są kontrasty fakturalne pomiędzy głosami bądź ich grupami. Oprócz faktury homorytmicznej kompozytor zastosował także elementy faktury polifonicznej, zwłaszcza imitację. Spośród środków techniki polifonicznej spotykanych już w okresie renesansu u Josquina des Prés można w utworze wyróżnić następujące: imitację swobodną, imitację syntaktyczną, izorytmię, *bicinium*.

Kompozytor z jednej strony używa technik charakterystycznych dla stylu koncertującego, z drugiej zaś stosuje pojęcie „sonata”. Opierając się na przytoczonych informacjach dotyczących rozwoju gatunków w epoce baroku, można przypuszczać, że w tym wypadku termin ten oznacza wstęp do dzieła wokalno-instrumentalnego, a ściślej wstęp instrumentalny do dzieła kościelnego. Za taką tezę przemawiają następujące przesłanki:

- termin „sonata” jest umieszczony przy partii zespołu instrumentów, brak go przy partii zespołu wokalnego,
- na przestrzeni analizowanego utworu termin „sonata” nie pojawia się w żadnym innym miejscu poza wyżej wspomnianym,

- w innym utworze tego samego typu (*Illuxit sol*) kompozytor umieszcza zapis „sonata tacet” (wł. „sonata milczy”) przy partii zespołu wokalnego we wstępie kompozycji, jednocześnie nie powierzając zespołowi instrumentalnemu żadnego materiału muzycznego.

Mniej prawdopodobną hipotezą jest stwierdzenie, że kompozytor użył pojęcia „sonata” w znaczeniu „brzmiąc”, gdyż w takim wypadku lepszym określeniem byłoby *sonare*. Równie mało prawdopodobne jest użycie pojęcia „sonata” jako określenia typu utworu przeznaczanego do wykonywania w kościele. Mając na uwadze miejsce wpisania tego słowa w partyturze (obok partii zespołu instrumentalnego, a nie we wstępie czy w tytule), należy taką hipotezę odrzucić. Nie zmienia to faktu, że kompozycja Gorczyckiego niesie ze sobą treści religijne i może być wykonywana w kościele.

Różnorodność określeń i pojęć stosowanych wobec danych gatunków muzycznych baroku powoduje niejednoznaczność samego terminu „sonata” i jej wyznaczników gatunkowych. Mimo użycia przez Gorczyckiego określenia „sonata” w omawianej kompozycji próba sklasyfikowania utworu jako przynależącego do gatunku sonaty byłaby nieuprawomocniona. Termin ten należy trafnie interpretować jako wskazujący na wstęp instrumentalny do dzieła wokально-instrumentalnego. Biorąc pod uwagę fakt, że wstęp ten ma niewielkie rozmiary, gdyby określenie „sonata” zostało zastosowane na początku kompozycji, mogłoby sugerować, że cały utwór ma cechy gatunkowe sonaty, co jednak – jak wykazano – nie jest zgodne z prawdą.

Przedstawione w niniejszym artykule argumenty pozwalają stwierdzić, że kompozycja *Litaniae de Providentia Divina* Gorczyckiego jest koncertem. Świadczą o tym wskazane w wyniku analizy utworu cechy wymieniane w literaturze jako wyznaczniki gatunkowe tego typu kompozycji, tj. zróżnicowane metrum i tempo, spójny i wyraźny podział na odcinki oraz części, występowanie faktury homorytmicznej, środków imitacyjnych oraz *basso continuo*. Ze względu na tekst o charakterze religijnym, utwór można zaklasyfikować do grupy koncertów kościelnych, zwłaszcza że ówczesnie gatunek ten był bardzo popularny.

Badania nad muzyką dawną prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach przynoszą coraz bardziej interesujące rezultaty. Nowe odkrycia nieznanych dotąd kompozycji pozwalają teoretykom na jeszcze głębsze poznawanie warsztatu ówczesnych twórców, poszerzanie wiedzy na temat stosowanych przez nich zabiegów, analizowanie i porównywanie ich kompozycji z innymi utworami. Omawiana w niniejszym artykule *Litaniae de Providentia Divina* jest niewątpliwie dziełem wyjątkowym. Być może w przyszłości uda się dotrzeć do kompozycji równie nowatorskich, co pozwoli pogłębić i popularyzować wiedzę na temat muzyki dawnej, zwłaszcza polskiej.

## Bibliografia

- 113 litanii, wybór i oprac. L.J. Kontkowski, Kraków 2012.
- Castello Dario, *Sonate concertate in stil moderno*, Libro 1, Venice 1621; Libro 2, Venice 1629.
- Drozd Jan, *Litania loretańska. Pochodzenie – sens wezwań i rozważania*, Kraków 1991.
- Gorczycki Grzegorz Gerwazy, *Illuxit sol. Motetto a 10: due canti, alto, tenore, basso, due violini, due viole, viola bassa con basso continuo*, przyg. do wyd. A. Chybiński, [w serii:] „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, t. 14, Kraków 1962.
- Gorczycki Grzegorz Gerwazy, *Litaniae de Providentia Divina a due canti, alto, tenore, basso, due violini, due oboi, due clarini, viola bassa con basso continuo*, przygot. do wyd. D. Idaszak, [w serii:] „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej”, t. 75, Kraków 1980.
- Gorczycki Grzegorz Gerwazy, *Litaniae de Providentia Divina*, [w:] Grzegorz Gerwazy Gorczycki II, płyta CD, CD Accord, Wrocław 2012.
- Hutchings Arthur, Walker Tom, *Concerto*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 4, London 1980.
- Idaszak Danuta, *Litania. Nowo odkryty utwór Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego*, „Ruch Muzyczny” 1974, nr 17.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1984.
- Litania*, [hasło w:] *Słownik polsko-starogrecki*, red. Z. Abramowiczówna, W. Appel, wyd. 2 poszerz. i poprawione, Toruń 2021.
- Litania do Opatrzności Boskiej*, [w:] *Ółtarzyk polski katolickiego nabożeństwa*, red. J. Cichoszewski, Grudziądz 1883.
- Mądry Alina, *Barok, cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2013.
- Monteverdi Claudio, *Musica religiosa II*, [w serii:] „Tutte le opere di Claudio Monteverdi”, a cura di G.F. Malipiero, tomo 15, parte 2, Wien 1967.
- Newman William Stein, *Sonata*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Vol. 17, London 1980.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Barok, cz. 1: 1595–1696*, [w serii:] „Historia Muzyki Polskiej”, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006.
- Schütz Heinrich, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 13: *Symphoniae sacrae I 1629*, Teil 1, hrsg. R. Gerber, Kassel 1957.
- Stäblein Bruno, *Litanei*, [hasło w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. F. Blume, Bd. 8, Kassel 1960.
- Viadana Lodovico da, *Cento concerti ecclesiastici*, Venetia 1608.

Viadana Lodovico da, *Exsultate justi*, [w:] *The Chester Book of Motets*, ed. by A.G. Petti, Book 1, No. 12, London 1977.

---

*Litaniae de Providentia Divina* by Grzegorz Gerwazy Gorczycki  
from the Perspective of Musical Genres Interpenetration

Summary

The litany – a genre popular in the Baroque era – is nowadays falling into oblivion. Grzegorz Gerwazy Gorczycki's use of the term 'sonata' in the introduction of the vocal-and-instrumental piece entitled *Litaniae de Providentia Divina* has inspired the author to discuss the ambiguity of the term and to explore the composition itself. The first part of the article is an overview of the development of the litany as a literary and musical form from the early Middle Ages to the mid-18th century. This is followed by a closer look at the meaning of the terms 'sonata' and 'concerto' in the Renaissance and in the Baroque era. Their understanding evolved and underwent transformations over the years, as did the genres represented by Baroque sacred compositions. The conclusion presents a synthesis of the meaning of the aforementioned concepts in relation to Gorczycki's *Litaniae de Providentia Divina*.

**Keywords:** Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *de Providentia Divina*, litany, church concerto, sonata, Polish baroque music

**Natalia Włodarczyk**

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

---

## Muzyczne przedstawienie mitu o Narcyzie w drugiej części kompozycji *Mity. Trzy poematy* na skrzypce i fortepian op. 30 Karola Szymanowskiego według metody odczytywania narracji Williama Labova<sup>1</sup>

---

Celem niniejszego artykułu jest znalezienie analogii narracyjnej pomiędzy treścią pochodzącego z *Metamorfoz* Owidiusza mitu o Narcyzie i drugą częścią *Mitów* op. 30 Karola Szymanowskiego (1882–1937). Narzędziem wykorzystanym w tym procesie będzie metoda odczytywania narracji stworzona przez Williama Labova. W metodzie tej wyróżnia się „pięć etapów opowieści narracyjnej: orientację, komplikację, ewaluację, konkluzję i kodę”<sup>2</sup> (zob. tabela 1, s. 198).

Analiza utworu będzie polegać w początkowym etapie na odniesieniu wyróżnionych elementów modelu do tekstu, którym inspirował się kompozytor, a następnie – na odniesieniu tych samych elementów do narracji muzycznej utworu.

- 
- 1 Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki. *Vide* N. Włodarczyk, *Muzyczne przedstawienie mitu w trzech poematach na skrzypce i fortepian op. 30 Karola Szymanowskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Ewy Rzanny-Szczepaniak, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2021.
  - 2 M. Lisecka, *Narczyż Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 4, s. 79–95, [online:] <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2018.048> [17.01.2022].

**Tabela 1.** Model narracji. Oprac. własne na podstawie: M. Lisecka, *Narczyż Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 4, s. 79–95, [online:] <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2018.048> [17.01.2022]

ELEMENT MODELU	WYJAŚNIENIE
Orientacja	zarysowanie głównych wątków fabularnych opowieści
Komplikacja	zainicjowanie konfliktu dotyczącego bohaterów w strukturze mitycznej opowieści
Ewaluacja	eskalacja konfliktu
Konkluzja	rozwiązanie konfliktu
Koda	zamknięcie opowieści, zawierające często moralne przypomnienie

*Mity. Trzy poematy* na skrzypce i fortepian op. 30 powstały w roku 1915, w trzeciej fazie twórczości Karola Szymanowskiego nazwanej przez Małgorzatę Janicką-Słysz impresjo-ekspresjonistyczną<sup>3</sup>. Początek 1914 roku kompozytor spędził wraz z bratem Feliksem na zakopiańskim Nosalu. W tym czasie w mieście przebywał Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) wraz z narzeczoną, Jadwigą Janczewską (1889–1914)<sup>4</sup>. Kobieta, zauroczona osobowością Szymanowskiego, podejrzewana przez Witkacego o zdradę, popełniła samobójstwo (strzelając z pistoletu).

Mimo braku bezpośredniej winy Szymanowskiego dręczyły wyrzuty sumienia. Stefan Spiess (1879–1968)<sup>5</sup>, nieznający szczegółów tego traumatycznego wydarzenia, zaproponował kompozytorowi wspólną podróż. Spiess i Szymanowski wyruszyli z Wiednia 26 marca 1914 roku – ich celem były Sycylia i północne wybrzeże Afryki:

3 M. Janicka-Słysz, *Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty*, „Res Facta Nova” 2010, nr 11 (20), s. 99.

4 Malarka, zmarła śmiercią samobójczą pod Skałą Pisaną w Dolinie Kościeliskiej w Tatrach. Według relacji Karola Szymanowskiego przytoczonej przez Jarosława Iwaszkiewicza: „[...] samobójczyni przed śmiercią zostawiła kartkę, że swój czyn popełnia przez Szymanowskiego. Szymanowski twierdził przez całe życie, wielokrotnie ze mną o tym rozmawiał, że nie miał z tym nic wspólnego i że kartka samobójczyni była dla niego zupełnie niezrozumiała”. *Cit. per*: M. Pinkwart, *Pierwsze pobyty w Zakopanem*, [w:] *idem, Zakopiańskim szlakiem Karola Szymanowskiego*, [online:] <http://www.pinkwart.pl/szymanowski/spistresci.htm> [4.03.2022].

5 Chemik, mecenas sztuki, meloman, serdeczny przyjaciel Karola Szymanowskiego.



Wyprawa trwała do końca kwietnia, a itinerarium przedstawiało się tak: 30 marca znaleźli się w Palermo, a przepłynęli statkiem Canadian na afrykański brzeg, do Algieru, gdzie zwiedzili Constantinę i Biskrę, następnie Tunis w Tunezji, skąd odpłynęli na Sycylię, tu zatrzymali się w Taorminie, dalej, już w Calabrii, zwiedzili Paestum i 2 maja dotarli do Rzymu<sup>6</sup>.

Kompozytor poznał zarówno kulturę muzułmańską oraz spuściznę antycznej Grecji, jak i niepowtarzalny klimat basenu Morza Śródziemnego<sup>7</sup>. Po kilkutygodniowym pobycie w Rzymie Szymanowski udał się – już bez Stefana Spiessa – do Paryża, a następnie do Londynu, gdzie pozostał do 29 lipca 1914 roku. W drodze powrotnej chciał odwiedzić mieszkających w Szwajcarii Igora Strawieńskiego (1882–1971) oraz Ignacego Jana Paderewskiego (1860–1941); plany pokrzyżował wybuch pierwszej wojny światowej. Z tego powodu kompozytor zatrzymał się w domu rodzinnym w Tymoszwówe. Pomimo konfliktu zbrojnego intensywnie pracował, z pewnością sprzyjało temu zwolnienie ze służby wojskowej<sup>8</sup>. Wkrótce oprócz *Pieśni miłosnych Hafiza* op. 24 napisał kilka innych oraz zinstrumentował je, tworząc opus 26. By znaleźć wytchnienie w trudnych wojennych czasach, często przebywał w należącym do rodzinnego domu w Tymoszwówe ogrodzie, a konkretnie w części, w której znajdował się mały ogrodniczy domek. Miejsce to nazywano „kompozytornią” – tam właśnie Szymanowski dawał upust swojej kreatywności, tworząc najśłynniejsze dzieła okresu wojennego<sup>9</sup>. Tam też rozpoczął pracę nad *III Symfonią „Pieśń o nocy”*. Pomysł na ten utwór podsunął mu Tadeusz Miciński (1873–1918)<sup>10</sup>, który w powieści *Xiądz Faust*<sup>11</sup> wykorzystał cytat z gazalu<sup>12</sup> Dżalaluddina Rumiego zatytułowanego *Nie śpij, druhu, nocy tej* i połączył go z informacją o pewnej wyimaginowanej symfonii Szymanowskiego. W efekcie kompozytor zainteresował się sylwetką poety, przez co zetknął się z pojęciem sufizmu<sup>13</sup> – nurtu łączącego filozofię, mistycyzm i religię islamu. Sufizm oraz świat arabski stały się jednym

6 T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008, s. 295.

7 Wszystkie te elementy staną się istotnym źródłem inspiracji w fazie impresjo-ekspresjonistycznej.

8 Zwolnienie ze względu na niedowład nogi. T. Chylińska, *op. cit.*, s. 305.

9 *Ibidem*, s. 316–317.

10 Poeta, dramaturg, prozaik, publicysta okresu Młodej Polski. *Vide* B. Szleszyński, *Tadeusz Miciński*, serwis Culture.pl, [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-micinski> [13.05.2022].

11 T. Miciński, *Xiądz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2009.

12 „W literaturach Wschodu: utwór poetycki, przeważnie miłosny, składający się ze strof dwuwierszowych z powtarzającym się stale rytmem”. *Gazal*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/gazal;5429676.html> [20.04.2024].

13 Sufizm – „kierunek mistyczo-ascetyczny w islamie”. *Sufizm*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/sufizm;2576518.html> [20.04.2024].

z najważniejszych źródeł inspiracji impresjo-ekspresjonistycznej fazy twórczości Karola Szymanowskiego<sup>14</sup>.

Zwyczajem tymoszowieckiego domu były wyjazdy do większych miast europejskich w najzimniejsze miesiące roku. Z racji wojny domownicy nie mogli odbywać dalekich podróży, więc zimą 1914 roku wyjechali do Kijowa. Szymanowski chętnie odwiedzał wówczas rodzinę Dawydowych, widywał się również często z kuzynem Jarosławem Iwaszkiewiczem (1894–1980). Czytywał *Metamorfozy* Owidiusza. Nie zarzucił też kompozycji. Jak pisze Teresa Chylińska:

wiemy, że sporządził wyciągi fortepianowe orkiestrowych *Pieśni miłosnych Hafiza* i że nie rozstawał się – wedle Iwańskiego – z rękopisem nie zorkiestrowanej jeszcze *III Symfonii*, ale chyba niespecjalnie przykładał się do pracy nad nią<sup>15</sup>.

Gdy na kilka dni wrócił do Tymoszówki, oglądał zdjęcia z Włoch. Wspomnienia okazały się tak silne, że miał niezmierną ochotę powtórzyć wycieczkę. Niestety, z powodu wojny zamiaru nie zrealizował.

W marcu 1915 roku Karol Szymanowski otrzymał propozycję objęcia posady starszego wykładowcy w kijowskim Konserwatorium Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego, którą odrzucił, chcąc skoncentrować się wyłącznie na pracy twórczej.

Po jakimś czasie został zaproszony przez Józefa Jaroszyńskiego (1881–1959) do majątku na Zarudziu, gdzie przebywali Paweł i Zofia Kochańscy. Kompozytor był zachwycony atmosferą domu. Jak opisuje Teresa Chylińska:

We dworze stały dwa bechsteiny. Tam właśnie, z owego „ściśnienia serca” w uskrzydającym poczuciu obronionej wolności, w ciągu kilku dni marca 1915 roku zrodziła się arcy muzyka: *La Source enchantée vel La fontaine d'Arethuse*, czyli *Źródło Aretuzy* – pierwszy z *Mitów. Trzech poematów na skrzypce i fortepian* op. 30<sup>16</sup>.

Twórca zadedykował całe dzieło Zofii Kochańskiej (?– 1959), chociaż początkowo miała jej być poświęcona tylko pierwsza część cyklu – *Źródło Aretuzy* (pierwotnie nazwana *La source enchantée* – z fr. „zaczarowane źródło”). Część drugą (*Narcyza*) Szymanowski zamierzał dedykować lordowi Alingtonowi<sup>17</sup>, a trzecią (*Driady i Pan*) Lady Dean Paul<sup>18</sup>. Prawykonanie *Źródła Aretuzy* odbyło

14 M. Janicka-Słysz, *op. cit.*, s. 94.

15 T. Chylińska, *op. cit.*, s. 323–325.

16 *Ibidem*, s. 331.

17 Kapitan Napier George Henry Sturt, trzeci baron Alington (1896–1940).

18 A. Iwanicka-Nijakowska, *Szymanowski Karol, Mity op. 30. Trzy poematy na skrzypce i fortepian (1915)*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej Polmic.pl, [online:] [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwzbiory&id=1226&litera=21&view=publikacja&Itemid=26&](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwzbiory&id=1226&litera=21&view=publikacja&Itemid=26&)

się 5 kwietnia 1915 roku w Kijowie, w interpretacji Pawła Kochańskiego (1887–1934) i kompozytora:

W sali Klubu Kupieckiego odbył się recital Pawła Kochańskiego z udziałem Karola Szymanowskiego i Józefa Jaroszyńskiego; skrzypek wykonał z towarzyszeniem Jaroszyńskiego kompozycje J.S. Bacha, Tartiniego, Kreislera, Saint-Saënsa i Wieniawskiego, a z Szymanowskim – jego *Sonatę d-moll*, *Romans* oraz *Źródło Aretuzy*<sup>19</sup>.

Całość po raz pierwszy zabrzmiała, w tym samym wykonaniu, rok później – 10 maja 1916 roku w Humaniu.

Piętnaście lat po napisaniu *Mitów* kompozytor przyznawał:

my z Pawełkiem stworzyliśmy w *Mitach* i *Koncertcie* nowy styl, nowy wyraz gry skrzypcowej, rzecz pod tym względem zupełnie epokową. Wszystkie utwory innych kompozytorów zbliżające się do tego stylu – choćby oni byli najgenialniejsi – powstały później, tzn. albo pod bezpośrednim wpływem *Mitów* i *Koncertu*, albo przy bezpośrednim współudziale Pawełka<sup>20</sup>.

Szymanowski planował rozbudować *Mity* op. 30 o kolejne utwory oraz stworzyć podobny cykl utworów na fortepian – *Metopy*, w tym celu zamierzał wrócić do Zarudzia. Przed wyjazdem zwiedził jeszcze wraz z przyjaciółmi park Zofijówka w Humaniu, który natchnął go do napisania powstałej później drugiej części *I Kwartetu smyczkowego* op. 37. Kompozytor w Zarudziu intensywnie pracował wraz z Kochańskim nad kolejnymi częściami *Mitów*. Jak pisze Teresa Chylińska:

W tej scenerii powstały kolejne części *Mitów*: w maju 1915 roku *Narcyz*, w czerwcu – *Driady* i *Pan*. Cykl był zatem kompletny, jego pełny tytuł brzmiał: *Mity. Trzy poematy na skrzypce i fortepian* op. 30. Powstały z wyobraźni karmionej [...] lekturą *Metamorfoz* (Przemian) Owidiusza, poematu złożonego z opowieści

---

lang=pl [12.01.2022]. Lady Dean Paul – Regina Wieniawska, znana szerzej pod pseudonimem Poldowski (1879–1932).

19 T. Chylińska, *op. cit.*, s. 331.

20 K. Szymanowski, list z 5 III 1930 do Zofii Kochańskiej, [w:] *Karol Szymanowski. Korespondencja*, t. 3: *Lata 1927–1931*, cz. 3, oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 113. Pierwodruk dzieła ukazał się w 1921 roku nakładem wiedeńskiego Universal Edition. Od tego czasu *Mity* wydawane były zarówno w całości, jak i osobno (część pierwsza i trzecia). Pierwszą rejestrację fonograficzną całego cyklu datuje się na rok w 1938 – nagrania dokonała Eugenia Umińska z Zygmuntem Dygatem (wyd. Orpheon). Wcześniej, ok. roku 1932, nagrana została – przez René Benedettiego i Maurice'a Faurego (wyd. Columbia) – osobno pierwsza część *Mitów*, *Źródło Aretuzy*. Warto wspomnieć również, że w roku 1921 *Mity* wykonali (w Budapeszcie) Zoltán Székely z Bělą Bartókiem przy fortepianie. *Vide* A. Iwanicka-Nijakowska, *op. cit.*

mitologicznych, w których bogowie, herosi, ludzie, zwierzęta i przedmioty ulegają cudownym przemianom<sup>21</sup>.

Twórczość Szymanowskiego od około 1913 roku zaczyna wykazywać nowe cechy, kompozytor powoli uwalnia się z więzów harmoniki dur-moll, tradycyjnego pojmowania konsonansu i dysonansu. Jak ustaliła Teresa Chylińska:

Wszechobecne pasaże często budowane są w oparciu o swobodny wybór z pełnego materiału dwunastu dźwięków, kiedy indziej ich szybkie następstwo czyni je sumą różnorodnych akordów. W budowie pasaży Szymanowski unika interwałów tercji, przewagę mają czyste i zwiększone kwarty, małe i wielkie sekundy, także małe i wielkie nony. Bogaty skład interwałowy i różnorodność stosowanych kombinacji strukturalnych pasaży, przebiegających przecieży zwykle w bardzo szybkim tempie, ukazują ich kolorystyczną naturę, ich nakierowanie na nowe jakości brzmieniowe<sup>22</sup>.

Ważną funkcję kolorystyczną, melodyczną, ale również formotwórczą zaczyna pełnić ornamentyka. Właściwością nowego stylu jest także rezygnacja z „maszynowej faktury głosowej”<sup>23</sup>. Jak wyjaśnił sam kompozytor:

to raczej złożony wyraz muzyczny porywającego piękna mitu. „Tonacja” główna „płynącej wody” w Aretuzie, „wody stojącej” w Narcyzie (nieruchoma i przejrzysta powierzchnia wody), wody, w której odbija się piękność (efeba) Narcyza – oto są główne linie dzieła<sup>24</sup>.

Część druga *Mitów* op. 30, *Narcyz*, inspirowana jest fragmentem *Metamorfoz* Owidiusza<sup>25</sup>. Odniesienie przebiegu utworu do przyjętego w pracy modelu narracji oddaje schemat przedstawiony w tabeli 2.

## Orientacja

Narcyz, piękny młodzieniec, który „łączył w sobie i dziecka, i młodzieńca wdzięku”<sup>26</sup>, poznaje wróżbę, zgodnie z którą będzie wieść długie i szczęśliwe życie, „jeżeli

21 T. Chylińska, *op. cit.*, s. 334.

22 *Ibidem*, s. 337.

23 T. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 81.

24 *Cit. per.*: Z. Helman, *Historia muzyki polskiej*, t. 6: *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013, s. 328.

25 T. Zieliński, *op. cit.*, s. 109.

26 Owidiusz, *Metamorfozy*, [online:] <http://biblioteka.kijowski.pl/antyk%20rzymski/06.%20publiusz%20owidiusz%20nazo%20-%20metamorfozy.pdf> [12.03.2022].

**Tabela 2.** K. Szymanowski, *Mity* op. 30, *Narcyz* – elementy modelu w odniesieniu do formy, oznaczeń tempa i ekspresji. Oprac. własne na podstawie: K. Szymanowski, *Mythes. Trois poèmes pour Violon et Piano*, Universal-Edition, Leipzig 1921

ELEMENT MODELU	FORMA	TAKTY	OZNACZENIA TEMPA I EKSPRESJI
Orientacja	A	1–22 23–48	<i>Molto sostenuto</i> <i>Poco più animato</i>
Komplikacja	B	49–52	<i>Meno mosso</i>
Ewaluacja		53–82 83–96	<i>Poco animato</i> <i>Largo assai</i>
Konkluzja	A <sub>1</sub>	97–122 123–137	<i>A tempo. Più mosso, agitato</i> <i>Molto tranquillo. Espressivo</i>
Koda	Koda	138–148	<i>Meno mosso</i>

sam siebie nie pozna<sup>27</sup>. Mężczyzna, którego namiętnością jest polowanie, ma oschłe usposobienie i pozostaje obojętny na uczucia, jakimi darzą go nimfy. Do mitycznej opowieści zostaje wprowadzona również postać jednej z nich, o imieniu Echo.

Utwór rozpoczynają plamy dźwiękowe oparte na akordzie prometejskim w partii fortepianu, na ich tle pojawia się temat pierwszy w głosie skrzypiec (zob. przykład 1, s. 204)<sup>28</sup> – w wysokim rejestrze, bardzo śpiewny, lekko melancholijny, miejscami przedzielany rytmem typowym dla siciliany, co nadaje mu bachiczny charakter.

Temat drugi *Poco più animato* (zob. przykład 2, s. 205) pojawia się na tle postępujących współbrzmień splecionych z rytmem siciliany. Skrzypce po długim dźwięku (obejmującym dwie półnuty i ósemkę połączone *legato*), granym ze stopniowo zwiększającą się dynamiką (od *pianissimo* do *mezzo piano*), wykonują charakterystyczny pochód ósemkowy w kierunku opadającym. Kilka taktów dalej (t. 32) zostaje on powtórzony przez fortepian, po czym głos skrzypcowy imituje dwudźwiękami pochody, które wystąpiły wcześniej w partii fortepianowej.

W dalszym toku utworu (*a tempo*) powraca głos skrzypiec z długą nutą *ais*<sup>3</sup> i opadającym motywem przy sicilianowym akompaniamencie fortepianu, którego partia jest przerywana krótkimi pauzami ósemkowymi, co doprowadza do całkowitego zamarcia ruchu, zatrzymania przebiegu.

27 *Ibidem*.

28 Wszystkie tematy – *vide* tabela 3, s. 207–208.

## MYTHES.

## II.

## Narcisse.

Karol Szymanowski, Op. 30. Nr. 2.

Aufführungsrecht vorbehalten.  
*Droits d'exécution réservés.*

Molto sostenuto.

Violino.

Molto sostenuto.

Piano.

*p dolce, espressivo*

*dolce sfz (con Ped)*

*dolce sf*

*cantabile*

*f dolce*

*dolce marc.*

*cresc.*

*poco f dolce.*

*dim.*

*pp*

*dolce marc. cantabile*

*cresc. molto*

*dolce marc.*

*f dolce*

*dim.*

*f con Ped.*

Copyright 1921 by Universal-Edition.  
Renewed Copyright 1948 by Karol Szymanowski

Universal-Edition Nr. 6835 6837

Przykład 1. K. Szymanowski, *Mity* op. 30, t. 1–18 – temat I w partii skrzypiec (t. 4–18).  
Reprodukcja za: K. Szymanowski, *Mythes. Trois poèmes pour Violon et Piano*, Universal-  
Edition, Leipzig 1921, s. 15

1 Poco più animato.

Poco più animato.

*pp* *dolciss.* *cresc.* *espress.*

(con Ped.)

*dolce ten.*

*rit.*

*poco cresc.* *rit.* *mf dolce* *pp*

*poco f*

*f dolce* *rallent.*

*cresc.* *f dolciss.* *tr* *dim. rallent.*

*f*

U. E. 6835, 6837.

Przykład 2. K. Szymanowski, *Mity* op. 30, t. 23–38 – temat II w partii skrzypiec (t. 26–38).  
Reprodukcja za: K. Szymanowski, *Mythes. Trois poèmes...*, s. 16

## Komplikacja

Narcyz poznaje piękną nimfę o imieniu Echo, która zakochuje się w młodzieńcu, jednak zostaje przez niego odrzucona.

Na tle *tremolando* w partii fortepianu skrzypce *con sordino* wykonują ciąg dwudźwięków opartych na skali pentatonicznej – wyróżniony odcinek jest trzecim tematem *Narcyza* (zob. przykład 3, s. 206).

Przykład 3. K. Szymanowski, *Mity* op. 30, t. 44–54 – temat III w partii skrzypiec (t. 49–52).  
Reprodukcja za: K. Szymanowski, *Mythes. Trois poemes...*, s. 17

## Ewaluacja

Jedna z odrzuconych przez Narcyza nimf prosi bogów o karę: „O, niechże sam pokocha, nie kochan wzajemnie”<sup>29</sup>. Prośba się spełnia – karę wymierza Afrodyta: Narcyz zakochuje się we własnym odbiciu, które widzi w taflı jeziora.

W muzycznym przedstawieniu tego elementu modelu kompozytor opiera się na materiale wszystkich tematów analizowanej części *Mitów*:

- od taktu 53 (*poco animato*) skrzypce bez tłumika powtarzają dwudźwiękowy motyw, oparty na dźwiękach skali miksolidyjskiej (*h*), wywodzący się z materiału tematu trzeciego;
- w takcie 68 (*a tempo*) ukazuje się temat pierwszy;
- w takcie 76 (*poco meno mosso*) pojawia się kolejny wariant tematu trzeciego;
- odcinek zawierający się w taktach 83–92 prezentuje temat trzeci, oparty na dźwiękach skali pentatonicznej;
- część B kończy temat drugi zawierający się w taktach 93–96.

29 Owidiusz, *op. cit.*



## Konkluzja

Narcyz, zakochany w sobie, nie mogąc odwzajemnić miłości, stale spogląda w źródło. W końcu umiera z tęsknoty, rozpacz i wyczerpania.

Powrót tematu pierwszego (t. 97) – *A tempo. Più mosso, agitato* – rozpoczyna ostatni człon ( $A_1$ ) *Narcyza*. Temat zostaje powtórzony dwukrotnie w prawie identyczny sposób, następnie o oktawę wyżej z drobną zmianą (całość jest zapisana o sekundę niżej niż poprzednio), po czym o jeszcze jedną oktawę wyżej. Przy jego kolejnych powtórzeniach narasta napięcie (dzięki zagęszczeniu faktury w partii fortepianu, która rozrasta się w taktach 110–122 do trzech pięciolinii spiętych akoladą). Naprzemiennie – w głosach skrzypiec i fortepianu – pojawia się również motyw rytmiczny siciliany. W taktach 123–136 po raz ostatni prezentowany jest temat drugi, prowadzony w dynamice *pianissimo possibile, molto tranquillo, espressivo*.

## Koda

Na grobie Narcyza wyrasta kwiat o złoto-białych płatkach.

Koda, w której skrzypce wykonują swoją partię *con sordino*, rozpoczyna się w taktach 138. Odcinek ten opiera się na materiale tematów – kolejno: trzeciego, drugiego i pierwszego. Tempo utworu stopniowo zwalnia, a dynamika zamiera (zob. przykład 4, s. 208).

Materiał tematyczny i harmoniczny w przebiegu całego utworu przedstawia tabela 3 (s. 207–208).

**Tabela 3.** K. Szymanowski, *Mity* op. 30, *Narcyz* – harmonika, struktura muzyczna (tematy). Oprac. własne na podstawie: K. Szymanowski, *op. cit.*

ELEMENT MODELU	FORMA	TAKTY	HARMONIKA	STRUKTURA MUZYCZNA
Orientacja	A	1–22 23–48	Akord prometejski Pochody współbrzmień	Temat 1 Temat 2
Komplikacja	B	49–52	Pentatonika	Temat 3
Ewaluacja		53–67	Skala miksolidyjska ( <i>h</i> )	Temat 3
		68–75		Temat 1
		76–82		Temat 3
		83–92		Temat 3
	93–96	Pentatonika	Temat 2	

ELEMENT MODELU	FORMA	TAKTY	HARMONIKA	STRUKTURA MUZYCZNA
Konkluzja	A <sub>1</sub>	97–122 123–137	Akord prometejski	Temat 1 Temat 2
Koda	Koda	138–148	Pentatotonika Pochody współ- brzmień	Temat 3 Temat 2 Temat 1

U. E. 6835. 6837.

Waldheim-Eberle, Wien VII.

**Przykład 4.** K. Szymanowski, *Mity* op. 30, t. 135–148 – koda (t. 138–148). Reprodukacja za: K. Szymanowski, *Mythes. Trois poèmes...*, s. 22

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że w muzycznej interpretacji mitu kompozytor położył szczególny nacisk na przedstawienie głównych bohaterów, ich charakterów oraz nagłej przemiany sytuacji, w jakiej się znaleźli. We wszystkich częściach głównym elementem formotwórczym jest materiał tematyczny, który w przebiegu utworu podlega stopniowym (a w niektórych miejscach gwałtownym) transformacjom. Praca tematyczna podkreślona jest za pomocą dużej liczby określeń artykulacyjnych, dynamicznych oraz

agogicznych. *Narczyz* to swoiste studium tytułowego bohatera: utwór oddaje muzycznie uczucie, jakim darzy on samego siebie (przez śpiewny, lekko melancholijny w charakterze temat), jego cierpienie (narastające napięcie zostaje oddane za pomocą stopniowego zagęszczania faktury fortepianowej), powolne umieranie i przemianę w kwiat (tematy pojawiają się w kolejności od trzeciego do pierwszego, tempo utworu zwalnia, dynamika zamiera).

## Bibliografia

- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 3: *Przypisy, katalog dzieł muzycznych i pisarskich, indeksy, aneks*, Kraków 2008.
- Helman Zofia, *Szymanowski*, [hasło w:] *Szymanowski. Od Tymoszwówki do Atmy. Encyklopedia muzyczna PWM*, red. D. Borzęcka *et al.*, wyd. specjalne, Kraków 2012.
- Helman Zofia, *Historia muzyki polskiej*, t. 6: *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013.
- Iwanicka-Nijakowska Anna, *Szymanowski Karol, Mity op. 30. Trzy poematy na skrzypce i fortepian (1915)*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej Polmic.pl, [online:] [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwzbiory&id=1226&litera=21&view=publikacja&Itemid=26&lang=pl](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwzbiory&id=1226&litera=21&view=publikacja&Itemid=26&lang=pl) [12.01.2022].
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty*, „Res Facta Nova” 2010, nr 11 (20).
- Karol Szymanowski. Korespondencja*, t. 3: *Lata 1927–1931*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1982.
- Lisecka Małgorzata, *Narczyz Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*, „Litteraria Copernicana” 2018, nr 4, [online:] <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2018.048> [17.01.2022].
- Miciński Tadeusz, *Xiądz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2009.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, [online:] <http://biblioteka.kijowski.pl/antykw%20rzymski/06.%20publiusz%20owidiusz%20nazo%20-%20metamorfozy.pdf> [12.03.2022].
- Pinkwart Maciej, *Zakopiańskim szlakiem Karola Szymanowskiego*, [online:] <http://www.pinkwart.pl/szymanowski/spistresci.htm> [4.03.2022].
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/gazal;5429676.html> [20.04.2024].
- Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/sufizm;2576518.html> [20.04.2024].
- Szczurko Elżbieta, *Brzmieniowa interpretacja mitu w trzech poematach Mity Karola Szymanowskiego*, [w:] „*Muzyka i filozofia*”, „*Muzyka i mit*”. *Wybrane*

*materiały z konferencji naukowych*, red. F. Woźniak, E. Heza, A. Nowak, „Zeszyty Naukowe”, nr 4, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993.

Szleszyński Bartłomiej, *Tadeusz Miciński*, serwis Culture.pl, [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-micinski> [13.05.2022].

Szymanowski Karol, *Mythes. Trois poèmes pour Violon et Piano*, Leipzig 1921.

Włodarczyk Natalia, *Muzyczne przedstawienie mitu w trzech poematach na skrzypce i fortepian op. 30 Karola Szymanowskiego*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2021.

Zieliński Tadeusz, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

---

## Musical Representation of the Myth of Narcissus in the Second Movement of *Myths. Three Poems* for Violin and Piano, Op. 30 by Karol Szymanowski According to William Labov's Narrative Model

### Summary

This article discusses the origins of Karol Szymanowski's *Myths*, Op. 30 and presents an analysis of the second part of the composition in terms of its links to the ancient tale of Narcissus from Ovid's *Metamorphoses*, which the composer was inspired by. The most important issue taken up by the author is an attempt to answer the questions: how did the composer of the *Three Poems* for violin and piano portray the character of Narcissus, and to what extent is this portrayal consistent with Ovid's original? The analysis of the musical narrative and text–music relationships is based on the narrative model developed by philosopher William Labov. It consists of five stages: orientation, complication, evaluation, conclusion and coda. Each of these has been matched to relevant passages in the musical work, allowing the musical narrative to be interpreted in terms of the story of the mythological Narcissus.

**Keywords:** myth, Narcissus, Karol Szymanowski, violin, piano, William Labov, narrative analysis

## Jagoda Prucnal-Podgórska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

---

### *Tria smyczkowe* na dwoje skrzypiec i wiolonczelę op. 8 i op. 12 Karola Lipińskiego – wprowadzenie do problematyki

---

Dziedzictwo muzyczne Karola Lipińskiego (1790–1861) jest niezwykle ważne w perspektywie rozwoju sztuki wiolinistycznej i kameralnej. Współcześni polskiemu wirtuozowi jednoznacznie określali jego kunszt i talent jako przynależne geniuszowi. Prasa włoska już przed 1821 rokiem zwiastowała „nową gwiazdę weszłą na horyzoncie muzycznym”<sup>1</sup>, a w „Allgemeine musikalische Zeitung” z 1836 roku zamieszczono następującą opinię: „Lipiński jest pierwszym wirtuozem skrzypiec ze wszystkich, których słyszeliśmy. Tak, dla nas właśnie Lipiński jest pierwszym skrzypkiem świata”<sup>2</sup>. Aktywność twórcza tego artysty zbiegła się z działalnością Niccolò Paganiniego (1782–1840). Ich gra stała się dla krytyków pretekstem do polemiki dotyczącej wyższości jednego z nich nad drugim, najczęściej jednak dochodzili do wspólnego wniosku, że obaj są jednakowo wielcy, ale reprezentują przeciwne kierunki ekspresji muzycznej i odmienne rodzaje artystyzmu, przez co trudno sprawiedliwie ich porównać. Także współcześnie toczy się dyskusja nad znaczeniem twórczości Karola Lipińskiego dla rozwoju

---

1 „Gazeta Literacka” 1821, nr 14, s. 111.

2 Tekst oryginalny: „Lipinski ist der erste aller Violinmeister, die wir je hörten, ja für uns der erste Geiger der Welt”. „Allgemeine musikalische Zeitung” 1836, Nr. 42, s. 694 (tłum. J.P.-P.).

wirtuozostwa instrumentalnego. Andrzej Wróbel w komentarzu do wydania *Variazioni* op. 4 Lipińskiego wyraził następującą opinię: „Przez dwa wieki nazywano Lipińskiego *polskim Paganinim*. Nadszedł czas, aby to twierdzenie sprostować i powiedzieć, że Paganini to włoski Lipiński”<sup>3</sup>. Z kolei Władimir Grigorjew, profesor moskiewskiego Konserwatorium, pisał o sztuce polskiego skrzypka:

Jego twórczość była jednym z kulminacyjnych punktów europejskiej sztuki skrzypcowej [...]. Lipiński utorował drogę do światowego uznania polskiej kultury narodowej. Był jednym z pierwszych wielkich kompozytorów przedchopinowskiej epoki, którego twórczość przekroczyła granice kraju i stała się uznana w Europie<sup>4</sup>.

Józef Powroźniak, główny monografista skrzypka, dostrzegł w nim twórcę nowego stylu i pioniera polskiej szkoły skrzypcowej. Pisze: „Odtąd możemy mówić o polskiej szkole gry skrzypcowej z równym prawem, jak się mówi o szkole włoskiej czy francusko-belgijskiej”<sup>5</sup>.

Karol Lipiński, oprócz doskonalenia wirtuozostwa z zakresu muzyki solowej, od najmłodszych lat zajmował się wykonawstwem muzyki kameralnej. Józef Reiss uznał go za pierwszego Polaka promującego muzykę kameralną<sup>6</sup>. Najczęściej wykonywał kwartety smyczkowe Josepha Haydna (1732–1809), Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791), Ludwiga van Beethovena (1770–1827) i George’a Onslowa (1784–1853), a wspólne koncerty dał m.in. razem z Niccolò Paganinim (1782–1840), Ferencem Lisztem (1811–1886), Felixem Mendelssohnem-Bartholdym (1809–1847) i Marią Szymanowską (1789–1831). W 1824 roku w sali kawiarni Lewakowskiego we Lwowie z inicjatywy polskiego artysty została zainaugurowana seria abonamentowych wieczorów kwartetowych<sup>7</sup>. Pomysł ten skrzypek kontynuował w Dreźnie w latach 1840–1857 w postaci Quartett-Academien, które cieszyły się dużą popularnością i uznaniem wśród publiczności. Oprócz samego wykonawstwa muzyki kameralnej Lipiński zajmował się również pracami redakcyjnymi. Wydawnictwo Peters zleciło mu opracowanie wykonawcze *Six grandes sonates pour le pianoforte et violon obligé* (BWV

3 A. Wróbel, komentarz do wydania, [w:] K. Lipiński, *Variazioni* op. 4, Warszawa 2018, okładka.

4 *Cit. per.* A. Wróbel, *Lipiński – Kulka*, ACD 181, 2012, [online:] <https://www.empik.com/lipinski-kulka-kulka-konstanty-andrzej,p1064363858,muzyka-p> [3.03.2024].

5 J. Powroźniak, *Karol Lipiński*, Kraków 1970, s. 202.

6 J.W. Reiss, *Kwartet smyczkowy*, [hasło w:] J.W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śleodziński, Warszawa 1960, s. 383.

7 „Mnemosyne” 1824, nr 27. *Cit. per.* L. Mazepa, *Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa św. Cecylii w 1826 r.: część I. Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego*, [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. 5, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 117–118.

1014–1019) Johanna Sebastiana Bacha, oficyna Wilhelm Paul powierzyła mu zaś opracowanie partii wszystkich instrumentów 83 kwartetów Haydna (*opera omnia*), które zostały opublikowane w trzech tomach<sup>8</sup>.

Pośród kompozycji Lipińskiego można wyróżnić dwa utwory kameralne: *Trio g-moll* op. 8 na dwoje skrzypiec i wiolonczelę i *Trio A-dur* op. 12 na dwoje skrzypiec i wiolonczelę. W jego dorobku artystycznym znajduje się jeszcze pięć kompozycji przeznaczonych na kameralną obsadę (op. 2, 4, 7, 9, 23), jednakże ich struktura jest zdeterminowana podziałem na solistyczną partię skrzypiec i towarzyszenie zespołu, co zostało zaznaczone przez samego kompozytora. W tym okresie wszelkie transkrypcje akompaniamentu były powszechnie stosowaną praktyką, dlatego literaturę *a Violino Principale con accomp. di Violino e Violoncello* należy zaliczyć do utworów z pogranicza muzyki kameralnej i solistycznej.

Trio smyczkowe na dwoje skrzypiec i wiolonczelę to gatunek stosunkowo rzadko wybierany przez kompozytorów. Jego początki sięgają barokowej sonaty triowej z dwoma instrumentami przewodnimi i harmonicznym *basso continuo*, rozkwit przypada zaś na wiek XVIII. Wykształciły się dwa główne typy triów: tria wykazujące cechy stylu określanego później jako *brillant*, w którym wirtuozowskiej partii solisty akompaniuje duet skrzypcowo-wiolonczelowy, oraz tria w stylu *concertant*, w którym głosy dialogują ze sobą. Drugie skrzypce z czasem zostały wyparte przez altówkę, co jest szczególnie widoczne w twórczości kompozytorów II połowy XIX wieku oraz XX wieku, takich jak Antonín Dvořák (1841–1904), Jean Sibelius (1865–1957), Paul Hindemith (1895–1963), Alfred Schnittke (1934–1998), Aleksander Tansman (1897–1986), Krzysztof Penderecki (1933–2020). Takie rozwiązanie było podyktowane aspektem brzmieniowym, ponieważ altówka swą skalą i barwą wypełnia przestrzeń dźwiękową pomiędzy skrzypcami a wiolonczelą. Z literatury europejskiej w zakresie omawianego gatunku na uwagę zasługują tria Luigiego Boccheriniego (1743–1805), Josepha Haydna i Pierre’a Baillota (1771–1842), a także trio Niccola Paganiniego. Wspomniane utwory mają nieskomplikowaną fakturę, a głosy drugich skrzypiec i wiolonczeli w znacznym stopniu spełniają funkcję akompaniującą wobec partii pierwszych skrzypiec. Wyjątkowe są w tej grupie *Tria* Boccheriniego, gdyż ich twórca, wybitny wiolonczelista, dzięki swoim umiejętnościom nadał partii basowej cechy wirtuozowskie. Podobne do dzieł na dwoje skrzypiec i wiolonczelę Lipińskiego pod względem organizacji materiału muzycznego są m.in. tria Giovanniego Battisty Viottiego (1755–1824), Jacques’a Féréola Mazasa (1782–1849) czy Léopolda Dancli (1822–1895), jednak ich rozmiary są znacznie mniejsze,

8 J.S. Bach, *Six grandes sonates pour le pianoforte et violon obligé*, Leipzig s.a. [1841]; J. Haydn, *Sämmtliche Quartette*, Dresden s.a. [1852], International Music Score Library Project, [online:] [https://imslp.org/wiki/Sämmtliche\\_Quartette\\_\(Haydn%2C\\_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Sämmtliche_Quartette_(Haydn%2C_Joseph)) [3.03.2024].

a wykorzystanie potencjału technicznych instrumentów skromniejsze w porównaniu do dzieł kameralnych polskiego wirtuoza. Zachowana polska twórczość na dwoje skrzypiec i wiolonczelę pochodzi z przełomu XVIII i XIX wieku i obejmuje: 6 *Triów* na dwoje skrzypiec i bas Feliksa Janiewicza (1762–1848), 4 *Wariacje* op. 3 oraz 6 *Wariacji* op. 4 Joachima Kaczkowskiego (1789–1829), w których instrumentacja wskazuje na dominację nurtu *brillant*.

Karol Lipiński w swoich *Triach* wykorzystał zaawansowaną technikę dwudźwiękową, akordową i pasażową oraz zastosował różnorodne rodzaje artykulacji. W ten sposób zagęścił fakturę oraz wypełnił strukturę harmoniczną tych kameralnych dzieł. Istotna z punktu widzenia owych kompozycji była jego biegłość w grze na wiolonczeli, opisywana w prasie i wspominana przez biografów<sup>9</sup>. Umiejętność ta pozwoliła mu na publiczne interpretacje koncertów wiolonczelowych Bernharda Romberga (1767–1841) i Jacques'a de Lamare'a (1772–1823), później zaś – na wykonawstwo kwartetów smyczkowych w roli wiolonczelisty. Jego warsztat wykonawczy wpłynął na potężny i głęboki ton, będący cechą idiomatyczną gry polskiego wirtuoza.

Omawiane tu utwory datuje się na lata 1814–1815 – *Trio g-moll*, oraz 1818–1823 – *Trio A-dur*<sup>10</sup>, czyli lwowski okres działalności Lipińskiego. Licznie przeprowadzone przez autorkę kwerendy obejmujące materiały z epoki, w której żył Lipiński, a także późniejsze opracowania pozwalają stwierdzić, że okoliczności powstania tych dzieł są nieznanne. Niewątpliwie ich geneza wiąże się z chęcią wzbogacenia własnego repertuaru koncertowego, analogicznie jak w wypadku większości kompozycji skrzypka. Wiadomo również, że bracia Lipińskiego byli cenionymi muzykami (Feliks Lipiński grał na skrzypcach, Antoni Lipiński zaś na wiolonczeli), co potwierdzają liczne prasowe recenzje<sup>11</sup>. Dostępność wyróżniających się bardzo dobrą grą skrzypka i wiolonczelisty mogła zdeterminować obsadę *Triów smyczkowych*.

Niestety liczba zachowanych wiadomości o występach, podczas których zostały zaprezentowane *Tria*, jest znikoma. Jedynie w „Gazecie Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” z 1823 roku recenzent podaje informację: „Ci bowiem, którzy teraz słyszeli Lipińskiego w kwartetach, niemogą go z gry dosyć wychwalić, a z dzieł wykonanych, szczególnie iego własnego Tria, które przecudowném nazywają”<sup>12</sup>. Był to koncert, który odbył się 24 czerwca w domu namiestnika księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833), kompozytora i świetnego wiolonczelisty<sup>13</sup>.

9 „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, Nr. 8, s. 134.

10 J. Powroźniak, *op. cit.*, s. 69.

11 Cf. „Kuryer Litewski” 1827, nr 107.

12 Jest to pisownia oryginalna. Vide „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1823, nr 55, s. 616.

13 *Radziwiłł Antoni Henryk*, [hasło w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 821.



Z kolei „Allgemeine musikalische Zeitung” wspomina o publicznym wykonaniu triów w interpretacji Karola i Antoniego<sup>14</sup> Lipińskich oraz Augusta Gerkego (1790–1848) podczas kontraktów kijowskich na początku 1823 roku<sup>15</sup>.

Zachowała się także korespondencja pomiędzy skrzypkiem a oficynami wydawniczymi dotycząca nawiązania współpracy i określenia warunków publikacji kompozycji kameralnych Lipińskiego. Z listu wystosowanego w maju 1824 roku przez wydawnictwo Breitkopf und Härtel dowiadujemy się o określeniu wysokości honorarium za *Trio g-moll* na 10 dukatów oraz o tym, że jeden egzemplarz otrzyma także adresat dedykacji – Ignacy Woykowski (1781–1836)<sup>16</sup>. Z kolei przedstawiciel oficyny Peters w piśmie z 24 lutego 1830 roku wykazuje zainteresowanie *Triem* op. 12 oraz *Polonezem* op. 17, prosząc o przesłanie rękopisów<sup>17</sup>.

W wypadku obu *Triów: g-moll* i *A-dur*, zachowały się po dwa źródła. Dla op. 8 jest to pierwodruk wydany w oficynie Breitkopf und Härtel w Lipsku w 1824 roku<sup>18</sup>, dostępny w kilku jednakowych egzemplarzach. Niezwykle cenny jest również pochodzący z 1821 roku rękopis<sup>19</sup>, który syn kompozytora, Gustaw Lipiński (1814–1871), przekazał Drezdeńskiemu Związkiowi Artystów we wrześniu 1862 roku (zob. ilustracje 1, s. 216 i 2, s. 217). Trudno określić autora manuskryptu – z dedykacji umieszczonej na pierwszej stronie wynika, że jest to kompozytorski autograf. Jednak wątpliwości co do wiarygodności przekazanej informacji budzi inny charakter pisma w stosunku do pozostałych zachowanych rękopisów Lipińskiego. Ponadto, porównując dukt pisma występujący w dedykacji z zapisem określeń wykonawczych w części nutowej, możemy stwierdzić, że rękopis prawdopodobnie nie jest także autorstwa Gustawa Lipińskiego, autor zatem pozostaje nieznanym. Analizie poddano oba źródła, w których można doszukać się kilkunastu drobnych różnic dźwiękowych i rytmicznych. Interesujące są natomiast liczne rozbieżności artykulacyjne i dynamiczne, sugerujące, że te dwa elementy mogły stanowić dla Lipińskiego sferę wariantowości wykonawczej.

Niestety podobnej analizy nie można przeprowadzić na podstawie zachowanych źródeł *Tria A-dur*. Do dyspozycji mamy pierwodruk pochodzący z około

14 Lata życia nie są znane.

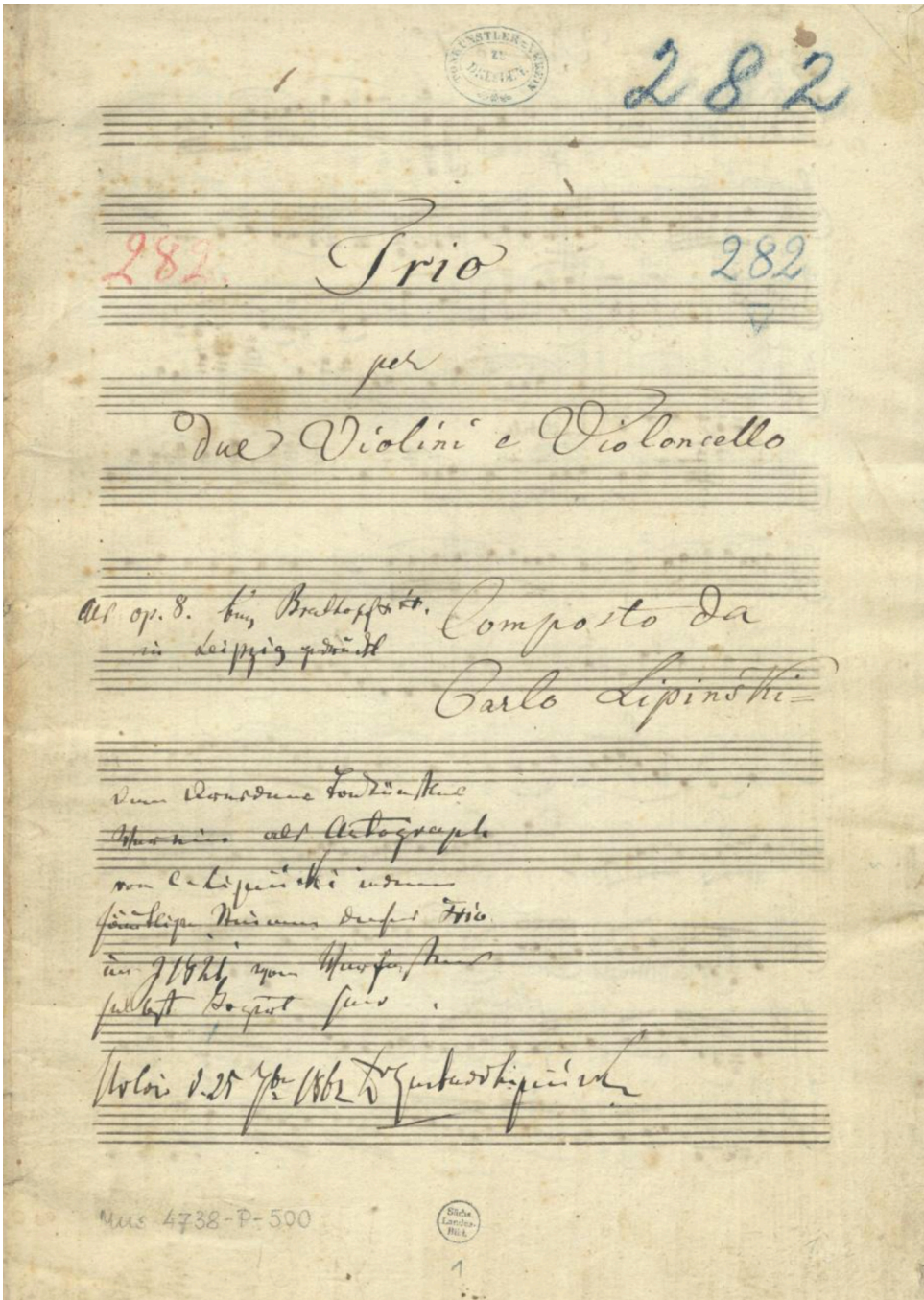
15 „Allgemeine musikalische Zeitung” 1823, Nr. 16, s. 254.

16 Lipiński-Briefe Verlag, Breitkopf & Härtel, Staatsarchiv Leipzig. Cyt. i tłum. listu z j. niemieckiego za: H. Loos, *Karol Lipiński a lipskie edytorstwo muzyczne*, Aneks 5, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017, s. 173–175.

17 Lipiński-Briefe Verlag, C.F. Peters, Staatsarchiv Leipzig. Cyt. i tłum. listu z j. niemieckiego za: H. Loos, *Karol Lipiński a lipskie edytorstwo muzyczne*, Aneks 6, [w:] *Karol Lipiński. Życie...*, t. 6, s. 183–185.

18 K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 8, Breitkopf und Härtel, Leipzig s.a. [1824], zbiory Biblioteki Narodowej, sygn. Mus.III.83.740 Cim.

19 K. Lipiński, *Trio per due Violini e Violoncello* op. 8, rękopis, zbiory Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, sygn. MUS.4738-P-500.



Ilustracja 1. K. Lipiński, rękopis strony tytułowej *Tria per due Violini e Violoncello* op. 8. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, sygn. Mus.4738-P-500

*Trio*  
*Moderato*  
*Violino I°*  
*f*  
*tiro*  
*Castabile*  
*Allegretto*  
*fine*  
2

Ilustracja 2. K. Lipiński, rękopis pierwszej strony głosu pierwszych skrzypiec z *Tria per due Violini e Violoncello* op. 8. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, sygn. Mus.4738-P-500

1833 roku z oficyny Peters<sup>20</sup>, dostępny w kilku jednakowych egzemplarzach, a także jeden druk paryskiej publikacji wydawnictwa Richault<sup>21</sup>. Niestety nie zachował się do naszych czasów kompozytorski rękopis. W archiwalnej księdze publikacji wydawnictwa Peters z lat 1831–1867 umieszczona jest informacja, że po raz pierwszy *Trio* op. 12 zostało wydane w 1832 roku w nakładzie 150 sztuk, a następnie publikację wznowiono w latach 1833, 1841 i 1859 w liczbie odpowiednio 30, 30 i 25 egzemplarzy<sup>22</sup>. Pomimo że wydanie Richault pomija wiele wskazówek artykulacyjnych, obie publikacje są do siebie bardzo podobne. Analizując je, można przypuszczać, że paryska oficyna stworzyła swoje wydanie na podstawie lipskiego egzemplarza. Jedynym dodatkowym elementem pojawiającym się we francuskim druku jest określenie *Allegro* umieszczone przy pierwszej części – *Espressivo*. Oprócz tego występujące oryginalnie w lipskim pierwodruku znaki graficzne *spiccato* w większości zostały zamienione na oznaczenia *staccato*.

Oba *Tria* Karol Lipiński opatrzył dedykacjami. Pierwsza kompozycja z op. 8 została poświęcona wspomnianemu już Ignacemu Woykowskiemu, wybornemu skrzypkowi, przyjacielowi artystów, który bywał częstym gościem w domu księcia Antoniego Radziwiłła. Ponadto, jak podaje nekrolog, przez 32 lata „utrzymywał się w domu jego związek muzyczny, zwany kwartetowym”<sup>23</sup>.

Przyjacielskie stosunki łączyły Lipińskiego także z księciem Nikołajem Borysowiczem Golicynem (1794–1866), rosyjskim arystokratą i uzdolnionym wiolonczelistą, z którym wykonał m.in. *Kwartet Es-dur* op. 127 Beethovena zadedykowany Golicynowi<sup>24</sup>. W liście z Petersburga z 6 lipca 1825 roku, zacytowanym w „Rozmaitościach Warszawskich”, autor informuje: „Xiążę Galiczyn ofiarował mu w prezencie tabakierę złotą z napisem: *Hommage du Pce: Galitzin à M. Lipiński, dont l'incomparable talent lui a procuré des jouissances qu'il ne connaissait pas*”<sup>25</sup>. Kompozytor, w dowód uznania, poświęcił księciu swoje *Trio smyczkowe A-dur*.

20 K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Edition Peters, Leipzig s.a. [1833], zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 745 III Mus.

21 K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Richault, Paris s.a., zbiory Sibley Music Library, sygn. 409239.

22 *Druckbuch Lra A gehalten von Carl Gotthelf Siegm. Böhme unter der Fa. C. F. Peters in Leipzig*, Staatsarchiv Leipzig, [online:] [https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=2cace3d9-1578-4a61-9685-0988b9a75ebb&\\_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat](https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=2cace3d9-1578-4a61-9685-0988b9a75ebb&_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat) [15.03.2023].

23 „Gazeta Wielkiego Xsięstwa Poznańskiego” 1836, nr 202, s. 1104.

24 W. Grigor’ev, *Karol’ Lipinskij*, Moskwa 1977, s. 37.

25 „Książę Golicyn w hołdzie Panu Lipińskiemu, którego niezrównany talent sprawił mu przyjemności, jakich nie zaznał wcześniej” (tłum. J.P.-P.). „Rozmaitości Warszawskie” 1825, nr 32, s. 255.

*Tria smyczkowe* Karola Lipińskiego wyróżniają się imponującymi rozmiarami, bogactwem materiału melodycznego, rozbudowaną warstwą harmoniczną oraz interesującą narracją muzyczną. Można w nich dostrzec liryczne słowiańskie melodie ludowe, motywy zaczerpnięte z folkloru innych narodów oraz operową narracyjność. Trzecia część *Tria g-moll*, która nosi podtytuł *Polero*, pełna jest ciekawych rozwiązań kompozytorskich. Kompozytor rozpoczyna ją ośmiotaktową passacaglią, formą wywodzącą się z hiszpańskiej pieśni z XVII wieku, na co wskazuje metrum trójdzielne, akordowa faktura, a także ostinato rytmiczne. Przechodzi ona następnie w rytm *Aragonaise*, tańca pochodzącego z hiszpańskiego regionu Aragonii (zob. przykład 1), a dalej pojawia się siciliana, będąca pastiszem formy barokowej.

Karol Lipiński, będąc doskonałym skrzypkiem, wykorzystuje w *Triach* bogatą paletę rozwiązań wirtuozowskich. Najbardziej zaawansowana technicznie

The image displays three systems of musical notation for a string trio. The first system includes Violini I, Violini II, and Violoncello, all marked with a forte (f) dynamic. The second system includes Vn. I, Vn. II, and Vc., all marked with a piano (p) dynamic. The third system also includes Vn. I, Vn. II, and Vc., with Vn. II and Vc. marked with a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

**Przykład 1.** K. Lipiński, *Trio na dwoje skrzypiec i wiolonczelę* op. 8, cz. III, t. 1–12. Na podstawie: K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 8, Breitkopf und Härtel, Leipzig s.a. [1824], głosy, vn I, s. 11; vn II, s. 6; vc, s. 6

jest partia pierwszych skrzypiec, która odgrywa pierwszoplanową rolę, inicjując tematy i prowadząc narrację muzyczną. We wszystkich częściach w tym głosie występują szybkie przebiegi figuracyjne, zaawansowane pochody dwudźwiękowe i akordowe oraz pełne spektrum zróżnicowanych środków artykulacyjnych. Pomimo to głosy drugich skrzypiec i wiolonczeli nie ograniczają się jedynie do prostego akompaniamentu, co było typowe dla tego rodzaju utworów, ale zyskują dodatkowe walory artystyczne dzięki wykorzystaniu mistrzowskiej techniki instrumentalnej. W ten sposób w swoich dziełach kameralnych Lipiński osiąga interesujące i pełne brzmienie. Przykładowo, partia wiolonczeli na przestrzeni *Adagia* z *Tria g-moll* przekształca się z wyjątkowo prostej w wirtuozowską. W dwóch fragmentach kompozytor zastosował wymagającą technikę *bariolage*, której główna trudność polega na osiągnięciu szybkich i płynnych zmian strun przy użyciu artykulacji *legato* (zob. przykład 2). Ponadto w centralnej części *Adagia* wiolonczela przyjmuje dominującą rolę, wysuwając się na pierwszy plan ponad melodię skrzypiec w wirtuozowskim kontrapunkcie opartym na pasażach wykonywanych naprzemiennie *legato* i *spiccato*. Takie potraktowanie zespołu instrumentalnego powoduje, że *Tria* tworzą w ramach swojego gatunku nową, niespotykaną dotychczas jakość.

Elementy wirtuozowskiej techniki instrumentalnej zawarte w *Triach* niewątpliwie znacząco wpłynęły na formę utworów, a jednym z ich celów było wyeksponowanie wirtuozerii wykonawców. Zróżnicowanie barwowe Lipiński osiągnął, wykorzystując zaawansowane możliwości techniczne instrumentów. Klasyczne zasady formalne stały się dla niego podstawą, na której w swobodny, a momentami wręcz improwizacyjny sposób ukształtował kolorystycznie bogatą muzyczną narrację uformowaną w ramach cyklu trzyczęściowego.

*Trio g-moll* op. 8<sup>26</sup> jest zbudowane z następujących części: *Moderato*, *Adagio* i *Polero*, które obejmują kolejno 359, 177 i 676 taktów, a wykonanie dzieła zajmuje około 45 minut. Pierwsza część (w metrum  $\frac{4}{4}$  i tonacji g-moll) oparta jest na formie sonatowej składającej się z ekspozycji (t. 1–135), przetworzenia (t. 136–225) i reprzyzy (t. 226–359). Cała kompozycja rozpoczyna się ósmiotaktowym wstępem, po którym pojawiają się temat pierwszy (t. 9–33), łącznik (t. 34–45), temat drugi w tonacji b-moll (t. 46–86), łącznik drugi (t. 87–120) i epilog (t. 121–135). Przetworzeniu ulega materiał wstępu, łącznika drugiego oraz tematu drugiego. W reprzyzie następuje pogodzenie tonalne tematów i łączników. Uwagę zwraca występujący w głosie wiolonczeli nowy materiał muzyczny zaprezentowany pod koniec części (t. 324–333).

Drugą część – *Adagio* (w metrum  $\frac{2}{4}$  i tonacji B-dur) – charakteryzuje różnorodność nastrojów i wariacyjność. Spokojna, śpiewna melodia przedzielona jest

26 K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 8, Breitkopf und Härtel...

The image shows a musical score for a Trio for two violins and cello. The score is divided into three systems. The first system includes Violini I, Violini II, and Violoncello. The second system includes Vn. I, Vn. II, and Vc. The third system includes Vn. I, Vn. II, and Vc. The score is in G minor, 2/4 time. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions like *ben tenuto* are present. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Przykład 2.** K. Lipiński, *Trio na dwoje skrzypiec i wiolonczelę* op. 8, cz. II, t. 47–54. Na podstawie: K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 8..., vn I, s. 9; vn II, s. 4; vc, s. 4

pełnymi napięciami i dramaturgii odcinkami *grandioso*, a także kadencjami, dającymi możliwość popisu technicznego pierwszemu skrzypkowi. W tej części występują wspomniane już wcześniej wirtuozowskie techniki w partii wiolonczeli.

Część trzecia – *Polero* (w metrum  $\frac{3}{4}$  i tonacji g-moll) – wykazuje cechy formy rondowej, co znajduje swoje potwierdzenie w manuskrypcie, w którym głos

pierwszych skrzypiec został opatrzony tytułem *Boleros Rondo*. Zainicjowany w takcie 13 refren w dalszej części ulega przetworzeniom fakturalnym i harmonicznym i jest przedzielony kupletami o wirtuozowskim charakterze. Całość części wieńczy rozbudowana kadencja umieszczona w partii skrzypiec pierwszych.

*Trio A-dur* op. 12<sup>27</sup> składa się z części: *Espressivo*, *Andante* oraz *Rondo* o liczbie odpowiednio 289, 282 i 706 taktów, a wykonanie całości dzieła trwa około 34 minut. Część *Espressivo* (w metrum  $\frac{4}{4}$  i tonacji A-dur) utrzymana jest w formie sonatowej o następującym podziale: ekspozycja (t. 1–109), przetworzenie (t. 110–187) i reprzyza (t. 188–289). Liryczny temat drugi, przedstawiony w relacji dominanty do tematu pierwszego, jest do niego podobny pod względem melodycznym i rytmicznym (zob. przykłady 3 i 4). Zresztą ów inicjalny temat został przez kompozytora wykorzystany także w *Adagio z I Koncertu skrzypcowego fis-moll* op. 14. Istotną rolę w pierwszym ogniwie *Tria* odgrywają oparte na motywach triolowych odcinki łącznikowe, które przedzielają kantylenowe tematy i stanowią element popisowy. Ponadto w przetworzeniu Lipiński wprowadził liryczny trzeci temat.

Część druga – *Andante* (w metrum  $\frac{3}{8}$  i tonacji E-dur) o wariacyjnym charakterze – jest zbudowana z siedmiu odcinków, w których w sposób improwizacyjno-figuracyjny zostaje opracowany dziewięciotaktowy temat. Wyjątek stanowi



**Przykład 3.** K. Lipiński, *Trio na dwoje skrzypiec i wiolonczelę* op. 12, cz. I, t. 1–8 (temat I). Na podstawie: K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Edition Peters, Leipzig s.a. [1833], głos vn I, s. 2



**Przykład 4.** K. Lipiński, *Trio na dwoje skrzypiec i wiolonczelę* op. 12, cz. I, t. 38–45 (temat II). Na podstawie: K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12..., głos vn I, s. 2

27 K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Edition Peters...; K. Lipiński, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Richault...



fragment polifoniczny (t. 194–208), w którym temat zostaje zapoczątkowany w głosie wiolonczeli, a następnie powtórzony w partii pierwszych i drugich skrzypiec na zasadzie imitacji.

W trzeciej części – *Rondzie* (w metrum  $\frac{2}{4}$  i tonacji A-dur) – ośmiotaktowy refren o tanecznym charakterze zaprezentowany jest czterokrotnie i poddany zostaje opracowaniu; jego ostatni pokaz kompozytor powierzył wiolonczeli. Kuplety potraktowane są wirtuozowsko, a na pierwszy plan wysuwa się czynnik figuracyjny.

*Tria smyczkowe* Karola Lipińskiego można określić jako syntezę stylu *brillant* i *concertant*. Dzięki swoim umiejętnościom kompozytor stworzył utwory na dwoje skrzypiec i wiolonczelę, w których partie wszystkich instrumentów podparte są dogłębną znajomością ich problematyki wykonawczej. To jedyny taki przypadek w literaturze muzycznej przeznaczonej na ten skład instrumentalny. Współcześnie dzieła kameralne Lipińskiego po wielu latach zapomnienia powróciły na estradę, głównie dzięki działalności artystycznej Konstantego Andrzeja Kulki, Andrzeja Gębskiego i Andrzeja Wróbla, a także Voytka Proniewicza, Adama Roszkowskiego i Jana Roszkowskiego. Mimo to, z perspektywy melomanów i społeczności akademickich, muzyka kameralna tego kompozytora nadal pozostaje nieodkryta – do ogólnego repertuaru weszły jedynie kaprysy, polonezy oraz *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 21.

*Tria smyczkowe g-moll* oraz *A-dur* Karola Lipińskiego są dziełami nowatorskimi w aspekcie formalnym, fakturalnym i pod względem organizacji materiału muzycznego. Studia nad tymi kompozycjami pozwoliłyby instrumentalistom na rozwój ich warsztatu wykonawczego, zarówno solistycznego, jak i kameralnego. Sławomir Tomasik o twórczości skrzypka pisze następująco:

Lipiński dysponował największymi umiejętnościami gry skrzypcowej wśród ówczesnych wirtuozów. Lipiński najprawdopodobniej górował nad Paganinim wieloma elementami gry [...]. Argumentem potwierdzającym moją tezę jest fakt, że problemy techniczne zawarte w dziełach Lipińskiego przekraczają wciąż możliwości wielu utalentowanych skrzypków – tych, którzy nie najgorzej grają Paganiniego...<sup>28</sup>.

Pozostaje mieć nadzieję, że sztuka Karola Lipińskiego powróci na należne jej miejsce w historii muzyki, a także wzbudzi zainteresowanie nie tylko muzykologów, lecz przede wszystkim wykonawców.

28 S. Tomasik, *Sztuka skrzypcowa Karola Lipińskiego*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki et al., Wrocław 2013, s. 205.

## Bibliografia

- „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, Nr. 8; 1823, Nr. 16; 1836, Nr. 42.
- Bach Johann Sebastian, *Six grandes sonates pour le pianoforte et violon obligé*, Leipzig s.a. [1841].
- Chechlińska Zofia, *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 1: 1795–1850, Warszawa 2013.
- Druckbuch Lra A gehalten von Carl Gotthelf Siegm. Böhme unter der Fa. C. F. Peters in Leipzig*, Staatsarchiv Leipzig, [online:] [https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=2cace3d9-1578-4a61-9685-0988b9a75ebb&\\_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat](https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?guid=2cace3d9-1578-4a61-9685-0988b9a75ebb&_ptabs=%7B%22%23tab-digitalisat%22%3A1%7D#digitalisat) [15.03.2023].
- „Gazeta Literacka” 1821, nr 14.
- „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1823, nr 55; 1836, nr 202.
- Grigor’ev Vladimir, *Karol’ Lipinskij*, Moskwa 1977.
- Haydn Joseph, *Sämmtliche Quartette*, Dresden s.a. [1852], International Music Score Library Project, [online:] [https://imslp.org/wiki/Sämmtliche\\_Quartette\\_\(Haydn%2C\\_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Sämmtliche_Quartette_(Haydn%2C_Joseph)) [3.03.2024].
- Kawiorski Marek, *Twórczość skrzypcowa Karola Lipińskiego*, Kielce 2017.
- „Kuryer Litewski” 1827, nr 107.
- Lipiński Karol, *Trio per due Violini e Violoncello* op. 8, rękopis, zbiory Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, sygn. MUS. 4738-P-500.
- Lipiński Karol, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 8, Breitkopf und Härtel, Leipzig s.a. [1824], zbiory Biblioteki Narodowej, sygn. Mus.III.83.740 Cim.
- Lipiński Karol, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Edition Peters, Leipzig s.a. [1833], zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 745 III Mus.
- Lipiński Karol, *Trio pour deux Violons et Violoncelle* op. 12, Richault, Paris [s.a.], zbiory Sibley Music Library, sygn. 409239.
- Lipiński Karol, *Variazioni* op. 4, Warszawa 2018.
- Loos Helmut, *Karol Lipiński a lipskie edytorstwo muzyczne*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.
- Mazepa Leszek, *Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa św. Cecylii w 1826 r.: część I. Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego*, [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, t. 5, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000.
- Pietrzak Jarosław, *Pierwiastek wirtuozowski w twórczości kameralnej Karola Lipińskiego na przykładzie Tria g-moll op. 8*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki et al., Wrocław 2013.

Powroźniak Józef, *Karol Lipiński*, Kraków 1970.

Reiss Józef Władysław, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960.

„Rozmaitości Warszawskie” 1825, nr 32.

Subel Joanna, *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego*, Wrocław 2018.

Ślusarczyk Dawid, *Architektonika formy w wybranych utworach kameralnych Karola Lipińskiego*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław 2017.

Tomasik Sławomir, *Sztuka skrzypcowa Karola Lipińskiego*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki *et al.*, Wrocław 2013.

Wasielewski Wilhelm Joseph, *Aus Siebzig Jahren*, Stuttgart–Leipzig 1897.

Woykowski Franciszek Antoni, *Karol Lipiński*, „Przyjaciel Ludu” 1836, nr 49.

Wróbel Andrzej, *Lipiński – Kulka*, ACD 181, 2012, [online:] <https://www.empik.com/lipinski-kulka-kulka-konstanty-andrzej,p1064363858,muzyka-p> [3.03.2024].

---

## Karol Lipiński's *String Trios* for Two Violins and Cello, Op. 8 and Op. 12: An Introduction

### Summary

Karol Lipiński was one of the most eminent violin virtuosos in history. He composed in the first half of the 19th century, writing mainly works for solo violin, violin with piano accompaniment, or for string quartet. His compositional output also includes two chamber works for two violins and cello: *Trio in G minor*, Op. 8 and *Trio in A major*, Op. 12. These works are characterised by the soloistic treatment of each instrument and the presence of virtuoso parts. Due to the use of innovative textures and because of the way in which the melodic material is organised, the *Trios* bring a new and unprecedented quality into the genre.

Over the centuries, only a few composers chose to compose works for such a set of instruments. These were mainly small pieces with uncomplicated texture for *il violino principale: coll'accompagnamento di violino secondo, alto et basso*. In his *Trios*, Lipiński developed a common language for European culture, combining the elements of folklore of various nations with the style of Italian Baroque opera. The size of these works, which goes well beyond the classical boundaries of the genre, is also unusual.

Karol Lipiński's *String Trios* are part of the Polish music legacy. They are unique and form an important link in the development of European violin and chamber music. Lipiński, as an outstanding violinist and composer, should be given his rightful place in the history of music, and his oeuvre calls for further studies.

**Keywords:** Karol Lipiński, 19th century, Polish virtuosi, Polish chamber music, string trio, Polish composers



## Jacek Podgórski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

---

# Ignacy Feliks Dobrzyński i jego twórczość wiolonczelowa

---

## Dobrzyński – życie

Znane słowa Stanisława Jachowicza: „Cudze chwalicie, swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie”<sup>1</sup>, doskonale opisują nasze podejście do twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1807–1867; zob. ilustracja 1, s. 228). Jest to kompozytor około 170<sup>2</sup> utworów, wymieniany w pierwszej połowie XIX wieku obok Fryderyka Chopina (1810–1849) i Karola Lipińskiego (1790–1861) jako jeden z najwybitniejszych polskich muzyków. „Tygodnik Literacki”, poznańskie czasopismo zajmujące się szeroko pojętą sztuką, w wydaniu z 2 kwietnia 1838 roku o artyście wspomina następująco:

Po Chopinie i Lipińskim nie znamy żadnego z naszych kompozytorów, którego byśmy bardziej czytelnikom zalecić mogli jak Pana I.F. Dobrzyńskiego. Młody ten kompozytor, zamieszkały w Warszawie, umiał sobie w krótkim czasie sławę europejską zjednać<sup>3</sup>.

---

1 S. Jachowicz, *Pisma różne wierszem*, Warszawa 1853, s. 102.

2 A. Nowak-Romanowicz, *Dobrzyński Ignacy Feliks*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2: CD, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 426.

3 *Vide* B. Dobrzyński, *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu muzyki we współczesnej jemu epoce*, Warszawa 1893, s. 46.

Dobrzyński ceniony był głównie za swoją twórczość instrumentalną – w tym symfoniczną i kameralną. Także dzisiaj jego najbardziej rozpoznawalnymi i najczęściej wykonywanymi dziełami są: *II Symfonia c-moll „Charakterystyczna”* op. 15, *Kwintet smyczkowy F-dur* op. 20 i *Trio fortepianowe a-moll* op. 17.

Kompozytor urodził się 25 lutego 1807 roku w Romanowie na Wołyniu w rodzinie z tradycjami muzycznymi. Jego ojciec był wykształconym w Wiedniu skrzypkiem i kompozytorem, natomiast dziadek od strony matki w ramach swojej kariery muzycznej zawędrował na carski dwór w Petersburgu, gdzie przez wiele lat pełnił funkcję dyrektora orkiestry rogowej. Dzieciństwo Dobrzyński spędził na dworze Ilińskich w Romanowie (zob. ilustracja 2). Chrzest, a następnie podstawową edukację otrzymał od posługujących w tym miejscu księży jezuitów. W pałacu funkcjonowała orkiestra, która stanowiła ważny element w życiu dworzan. Jej kapelmistrzem był ojciec kompozytora Ignacy Dobrzyński senior (1779–1841). To on nauczył syna podstaw muzycznych oraz gry na skrzypcach i fortepianie. W 1817 roku Dobrzyńscy przenoszą się do Winnicy, ich przeprowadzka wymuszona jest bankructwem dworu w Romanowie. Na wschodniej prowincji młody kompozytor kończy gimnazjum i pomaga ojcu udzielać lekcji muzyki. W 1825 roku Dobrzyński udaje się już samotnie do Warszawy. Stolica kongresowego Królestwa Polskiego dawała młodym artystom większe możliwości rozwoju niż miasto położone na dawnych kresach wschodnich Rzeczypospolitej. Było to obok Lwowa miejsce o najbardziej dynamicznie rozwijającej się kulturze na obszarze zaboru rosyjskiego. W Warszawie Dobrzyński rozpoczął prywatną naukę pod okiem Józefa Elsnera (1769–1854), który doceniając młodzieńcze kompozycje ucznia, zanotował przy jego nazwisku słowa „zdolność niepospolita”<sup>4</sup>. Elsner udzielił Dobrzyńskiemu ponad trzydziestu lekcji, służył radą oraz udostępniał partytury. Za jego sugestią Dobrzyński w 1835 roku wysłał partyturę swojej *II Symfonii c-moll „Charakterystycznej”* na wiedeński konkurs kompozytorski.



**Ilustracja 1.** Portret Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego autorstwa J. Kossaka. Reprodukacja za: „Tygodnik Illustrowany” 1865, t. 11, nr 279, s. 29

4 A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 421.



**Ilustracja 2.** *Widok pałacu w Romanowie* – litografia autorstwa C.Ch. Bacheliera i J.P. Tirmenne’a, zakład litograficzny L.J. Lemercier, [w:] J.K. Wilczyński, *Album Kijowskie*, Paris 1854, plansza 9. Reprodukacja ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.15396/60 MNW, [online:] <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/930607> [30.05.2024]

Utwór otrzymał drugą nagrodę, otwierając kompozytorowi szersze perspektywy kariery międzynarodowej.

Ważnym miejscem w życiu artystycznym Dobrzyńskiego była założona w 1820 roku warszawska Resursa Kupiecka, w której udzielał się jako organizator koncertów, a także jako dyrygent chóru i orkiestry. Odbywały się w niej koncerty symfoniczne, kameralne i wokalne. O udziale Dobrzyńskiego w działaniach Resursy pisze Tadeusz Strumiłło:

Trzeba mu [Dobrzyńskiemu – J.P.] przyznać, że poświęcał koncertom resursowym mnóstwo czasu i wysiłku – sam własnoręcznie kopiował głosy orkiestrowe lub pokrywał z własnej kieszeni koszt ich przepisania, dyrygował szeregiem kompozycji obcych, komponował okolicznościowe kantaty, np. z okazji imienin prezesa Resursy, byle tylko móc wprowadzić do programu, prócz licznych kompozycji kameralnych, również swoje dzieła symfoniczne<sup>5</sup>.

5 T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954, s. 137.

W roku 1834 Dobrzyński poślubił Joannę Miler, młodą śpiewaczkę warszawską, która zadebiutowała dwa lata wcześniej, występując w operze Gioacchina Rossiniego *Hrabia Ory* wystawianej w Teatrze Wielkim w Warszawie. Małżeństwo doczekało się siódemki dzieci (wieku dorosłego dożyła piątka), spośród których karierze muzycznej poświęcili się Józef Dobrzyński (ok. 1840–1869), autor m.in. opracowania *Poloneza koncertującego C-dur* op. 31 na fortepian na cztery ręce, oraz Bronisław Dobrzyński (ok. 1837–1915) – kompozytor, pianista i twórca jedynej biografii swego ojca, która do dziś jest uznawana za najważniejsze źródło historyczne dotyczące dorobku tego twórcy.

Wkrótce po zawarciu małżeństwa Ignacy Dobrzyński skomponował swoje największe pod względem formy i obsady dzieło – operę *Monbar, czyli Flibustierowie*. Opera ta powstawała w latach 1836–1838, jej prawykonanie natomiast odbyło się dopiero po upływie dwudziestu pięciu lat od momentu jej ukończenia, czyli w 1863 roku, w Teatrze Wielkim w Warszawie, na krótko przed wybuchem powstania styczniowego. Zanim to nastąpiło, kompozytor odbył w latach 1845–1847 podróż artystyczną, podczas której odwiedził Poznań, Berlin, Lipsk, Drezno, Monachium, Bonn, Frankfurt nad Menem i Wiedeń. Tournée zaowocowało rozpoczęciem współpracy z licznymi niemieckimi wydawnictwami muzycznymi, takimi jak lipski Hofmeister czy Breitkopf und Härtel, które zdecydowały się wydać m.in. *Kwintety smyczkowe* op. 20 i op. 40, *Sekstet smyczkowy* op. 39 czy *Trio fortepianowe* op. 17, pozwalając przetrwać tym dziełom do czasów dzisiejszych. Kolejnym niewątpliwym sukcesem było objęcie przez Dobrzyńskiego 15 czerwca 1852 roku stanowiska dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie, z którego został zwolniony trzy lata później po konflikcie z rosyjskim generałem Ignacym Abramowiczem (1793–1867), prezesem Warszawskich Teatrów Rządowych. W tym czasie, z racji licznych obowiązków Dobrzyńskiego wynikających ze sprawowanej funkcji, powstawało mniej kompozycji.

Dobrzyński zmarł 9 października 1867 w wieku 60 lat, pozostawiając po sobie następujące dziedzictwo muzyczne: 2 symfonie, około 25 utworów orkiestrowych, 17 dzieł kameralnych, 55 utworów fortepianowych, 15 na instrumenty solo z akompaniamentem fortepianu, 22 dzieła religijne, 5 kantat oraz około 50 pieśni solowych i chóralnych<sup>6</sup>. Jego utwory ukazywały się w wydawnictwach takich jak Breitkopf und Härtel, Hofmeister, Hoesick, Sennewald, Klukowski, Bote und Bock, Heinrichshofen, Friedlein. Niestety wiele dzieł kompozytora nie zachowało się do dzisiejszych czasów, a większość jego kompozycji wciąż jest dostępna jedynie w formie dziewiętnastowiecznych pierwodruków. Obecnie Polskie Wydawnictwo Muzyczne rozpoczęło serię opracowań źródłowo-krytycznych

6 B. Dobrzyński, *op. cit.*, s. 157–194.



wszystkich dzieł Ignacego Dobrzyńskiego, do tej pory opublikowano *Uwerturę koncertową D-dur* op. 1<sup>7</sup> oraz *Sekstet smyczkowy Es-dur* op. 39<sup>8</sup>.

## Wiolonczela w Polsce – kontekst historyczny

Na przełomie XVIII i XIX wieku Polska zniknęła z politycznej mapy Europy wskutek trzeciego rozbioru dokonanego w 1795 roku przez Prusy, Austrię i Rosję. Ekspansja kulturowa ościennych mocarstw przejawiała się w formie rusyfikacji oraz germanizacji. Pośrednio w wyniku tego zjawiska wychowany we Lwowie Karol Lipiński opanował sztukę gry na wiolonczeli. Jego nauczycielem był przybyły w ramach polityki germanizacyjnej urzędnik wiedeński i wiolonczelista amator Ferdynand Kremes (1787–1823). Dzięki temu w pierwszej połowie XIX wieku powstały dwa tria smyczkowe na dwoje skrzypiec i wiolonczelę: *g-moll* op. 8 i *A-dur* op. 12 Lipińskiego. Utwory te stanowią przełom w polskiej literaturze wiolonczelowej. Jako pierwsze wykorzystują wirtuozowskie elementy wykonawstwa instrumentalnego, takie jak dwudźwięki, technika *bariolage*, przebiegi szesnastkowe i trzydziestodwójkowe, a także grę w górnym rejestrze wiolonczeli. Kolejnym ważnym twórcą, który wzbogacił literaturę omawianego instrumentu w początkowej fazie jej rozwoju na terytorium porozbiorowej Polski, był Fryderyk Chopin. Jego młodzieńcze dzieła kameralne: *Introdukcja i Polonez C-dur* op. 3 oraz *Trio fortepianowe g-moll* op. 8 stawiają wiolonczelę w roli instrumentu melodycznego, a nie – jak to było wcześniej – głównie dopełniającego kompozycję pod względem rytmicznym i harmonicznym.

## Twórczość wiolonczelowa Dobrzyńskiego

Do dzisiejszych czasów zachowało się sześć dzieł Dobrzyńskiego, w których wiolonczela odgrywa istotną rolę. Są to:

- *Grand trio a-moll* op. 17,
- *Kwintet smyczkowy F-dur* op. 20,
- *Polonez koncertujący C-dur* op. 31 nr 2,
- *Kwintet smyczkowy a-moll* op. 40,
- *Les larmes* op. 41,
- *Nokturn* op. 46.

7 I.F. Dobrzyński, *Uwertura koncertowa D-dur* op. 1, [w serii:] „Dobrzyński Ignacy Feliks – Dzieła”, seria 1, t. 3, PWM, nr katalogowy 12556, Kraków 2019.

8 I.F. Dobrzyński, *Sekstet smyczkowy Es-dur* op. 39, [w serii:] „Dobrzyński Ignacy Feliks – Dzieła” seria 3, t. 5, PWM, nr katalogowy 12848, Kraków 2022.

Ich wspólną cechą jest wykorzystanie bogatych możliwości wykonawczych wiolonczeli w zakresie akompaniamentu (zastosowanie techniki *bariolage*), prowadzenia melodii (m.in. wykorzystanie rejestru sopranowego) i wirtuozerii (operowanie np. przebiegami szesnastkowymi, rytmami punktowanymi, artykulacją *spiccato*, akordami).

**Grand trio a-moll op. 17** to dzieło o dwa opusy starsze od *II Symfonii c-moll „Charakterystycznej”*, jednego z najważniejszych utworów Dobrzyńskiego. Zachowała się jego partytura z około 1831 roku, która znajduje się obecnie w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (BWTM: R 1139). Inspiracją do napisania *Tria* była gra Joanny Naimskiej, warszawskiej pianistki prowadzącej salon muzyczny. Dzieło zostało dedykowane Johannowi Nepomukowi Hummlowi (1778–1837), słynącemu z niezwykle biegłości pianistce i kompozytorowi. Prawykonanie kompozycji odbyło się w 1835 roku w Sali Resursy Kupieckiej<sup>9</sup> z udziałem Joanny Naimskiej, a pierwszym wydawcą utworu było wydawnictwo Breitkopf und Härtel (1834)<sup>10</sup>. W 2002 roku *Trio* zostało wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne<sup>11</sup>.

Układ dzieła prezentuje się następująco: I. *Allegro moderato* (350 taktów), II. *Scherzo. Allegro vivace* (388 taktów), III. *Adagio fantastico* (95 taktów), IV. *Rondo. Allegretto* (527 taktów). Część pierwsza kompozycji to allegro sonatowe. Rozpoczyna się zaprezentowanym w partii fortepianu dwutaktowym figuracyjnym motywem utrzymanym w tonacji a-moll (zob. przykład 1), który w ramach pierwszego tematu będzie podejmowany przez wszystkie instrumenty formacji w taktach 1–40.

**Przykład 1.** I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, cz. I: *Allegro moderato*, t. 1–4 – ekspozycja tematu I. Na podstawie: I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, oprac. A. Wróbel, PWM, nr kat. 10162, Kraków 2002, s. 3

<sup>9</sup> Sala stowarzyszenia kupców założonego w Warszawie 20 października 1820 roku. Miała być miejscem godziwej rozrywki, spotkań towarzyskich oraz koncertów muzycznych.

<sup>10</sup> B. Dobrzyński, *op. cit.*, s. 164.

<sup>11</sup> I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, oprac. A. Wróbel, PWM, nr kat. 10162, Kraków 2002.

Drugi temat inicjuje wiolonczela (zob. przykład 2) – rozciąga się on na przestrzeni taktów 41–124. Utrzymany w tonacji równoległej (C-dur), ma kantylenowy charakter i stanowi podstawę do rozwijania wirtuozowskich przebiegów w partii fortepianu. W ramach pracy motywicznej jest powtarzany i przetwarzany przez skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

The image displays a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is in common time (C) and begins with a dynamic marking of *p dolce*. The Violino part consists of three measures of whole rests. The Violoncello part starts with a whole note G4, followed by a half note F4, and then a quarter note E4. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Przykład 2. I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17 cz. I: *Allegro moderato*, t. 41–49 – ekspozycja tematu II. Na podstawie: I.F. Dobrzyński, *Grand trio...*, s. 6

W przetworzeniu (t. 125–221) przedstawione w ekspozycji tematy wykorzystywane są głównie w celu podkreślenia możliwości wykonawczych muzyków oraz jako proberz umiejętności kompozytora. Występują w nim liczne przebiegi gamowe i chromatyczne. Tematy prezentowane są w różnych tonacjach, do których doprowadzają je modulacje. Ważny z perspektywy rozwoju wykonawstwa muzyki wiolonczelowej jest fakt, że instrument ten na równi ze skrzypcami uczestniczy w realizowaniu pracy motywicznej. Z kolei głównym celem reprzyzy (t. 222–297) jest tonalne pogodzenie tematów. Temat pierwszy ponownie pojawia się w tonacji a-moll, temat drugi natomiast zostaje przedstawiony w tonacji jednoimiennej – A-dur. Część *Allegro moderato* wieńczy epilog (t. 298–350) zawierający nowy materiał muzyczny. Cała pierwsza część kompozycji jest utrzymana w stylu *brillant* i – zgodnie z dedykacją, której adresatem był

najwybitniejszy pianista przełomu XVIII i XIX stulecia – nastawiona na wirtuozowski popis instrumentalny.

Część druga, *Scherzo*, opiera się na kontraście odcinków A i A<sup>1</sup> z odcinkiem B. Ich przeciwstawność manifestuje się w doborze tonacji (a-moll vs. A-dur) i w charakterze (figuracyjny vs. kantylenowy). Ogniwu A (t. 1–133) jest utrzymane w tonacji a-moll, w metrum  $\frac{3}{4}$ . Swoją rytmiką oraz szybkim tempem (*Allegro vivace*) nawiązuje do oberka. Jego linia melodyczna rozkłada się pomiędzy wszystkie instrumenty, dając możliwość zaznaczenia swojej obecności każdemu z wykonawców. W kantylenowym *Triu* (odcinek B, t. 134–215) utrzymanym w tonacji A-dur narracja muzyczna jest prowadzona przez dwugłos skrzypiec i wiolonczeli, któremu towarzyszy dopełniająca go rytmicznie i harmonicznie partia fortepianu. Odcinek A<sup>1</sup> różni się od odcinka A większą zmiennością tonalną oraz rozmiarami – zawiera się w 172 taktach (t. 216–388) – co wynika z faktu, że uzupełniony jest o podsumowującą tę część tonalnie codę (odcinek utrzymany początkowo w tonacji a-moll w swym finale przechodzi do tonacji jednoimiennej A-dur).

Dla wiolonczelisty *Scherzo* jest wyjątkowe z powodu wartości narracji muzycznej w odcinkach A i A<sup>1</sup> – w polskiej literaturze wiolonczelowej to drugi, po *Bolerze z Tria smyczkowego g-moll* op. 8 Lipińskiego, przykład utworu pozwalającego na wykorzystanie wirtuozowskiej artykulacji *sautillé* (zob. przykład 3).

Przykład 3. I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17, cz. II: *Scherzo. Allegro vivace*, t. 231–240. Na podstawie: I.F. Dobrzyński, *Grand trio...*, s. 39

Część trzecia, *Adagio fantastico*, swoim kształtem i przebiegiem nawiązuje do muzyki dramatycznej służącej wzmocnieniu narracji słownej bądź scenicznej. Jej głównymi cechami są fantazyjność i kontrastowość przejawiające się w nieregularności formy oraz bezpośrednim zestawianiu motywów skrajnie figuracyjnych z kantylenowymi. Utrzymana jest w tonacji F-dur. Pełna kontrastów

dynamicznych i artykulacyjnych, a nieujęta w ramy wyraźnie zaznaczonej zmianami tonacji struktury, stwarza wykonawcom możliwość swobodnego kreowania narracji. Prezentowane w tej części kompozycji figuracyjne motywy charakteryzują się nagromadzeniem ruchliwego materiału muzycznego symbolizującego niestałość. Kompozytor osiągnął zamierzony efekt dzięki wielości ozdobników i nieprzewidywalności następujących po sobie formacji rytmicznych, np. powolny temat prezentowany przez instrumenty smyczkowe zestawiony zostaje z tremolami, szybkimi przebiegami rytmicznymi i rytmami punktowanymi w partii fortepianu (zob. przykład 4). Motywika figuracyjna jest stosowana naprzemiennie we wszystkich partiach. Fragmenty kantylenowe natomiast występują wyłącznie w głosach skrzypiec i wiolonczeli, a ich charakterystyczną cechą jest stałość wyrażona w miarowym, powolnym rytmie, stanowiącym podstawę prostej melodii.

Przykład 4. I.F. Dobrzyński, *Grand trio a-moll* op. 17 cz. III: *Adagio fantastico*, t. 1–4. Na podstawie: I.F. Dobrzyński, *Grand trio...*, s. 41

Część ta z perspektywy podziału materiału muzycznego daje większą przestrzeń dla prezentacji możliwości wykonawczych skrzypiec i wiolonczeli niż fortepianu.

*Rondo. Allegretto* opiera się na trzech tematach opracowywanych w swobodny sposób w ramach stylistyki *brillant*. W części tej kompozytor skupia się na wyeksponowaniu wirtuozerii pianistycznej, przez którą zdominowany jest materiał muzyczny; głosy skrzypiec i wiolonczeli dopełniają kompozycyjnie partię fortepianu. Tonacja a-moll stanowi centrum, od którego modulacje w ramach pracy tematycznej prowadzą m.in. do tonacji C-dur i A-dur. Tematy swoim kształtem nawiązują do polskiej muzyki ludowej.

Mimo że w *Trio* op. 17 Dobrzyński nie wysuwa partii wiolonczeli na pierwszy plan, prowadzi jej głos, ograniczając do minimum jego akompaniującą rolę. Wykorzystuje głównie śpiewność instrumentu, która współgra z wirtuozowskim,

homofonicznym akompaniamentem fortepianu. Utwór ten otwiera w Polsce drogę do rozwoju wiolonczelowej techniki wykonawczej. Pogłębia rolę wiolonczeli w kameralistyce fortepianowej, stanowiąc jej kamień węgielny, nabudowywany w kolejnych dekadach.

**Kwintet smyczkowy F-dur op. 20** to czteroczęściowa kompozycja przeznaczona na dwoje skrzypiec, altówkę i dwie wiolonczele. W jej obsadzie wskazane zostały dwa instrumenty przewodnie (tj. pierwsze skrzypce i pierwsza wiolonczela), które realizują partie solistyczne. Dzieło wykonano po raz pierwszy w 1841 roku w Sali Resursy Kupieckiej<sup>12</sup>. Wśród kompozycji z udziałem wiolonczeli powstałych do ówczesnego czasu na terytorium porozbiorowej Polski jest to utwór, w którym partia tego instrumentu została potraktowana w najbardziej solistyczny sposób. Dobrzyński zadedykował *Kwintet* George'owi Onslowowi (1784–1853), twórcy dzieł kameralnych na podobną obsadę wykonawczą. Utwór ma formę cykliczną zbudowaną w opisany poniżej sposób.

Część pierwsza – *Allegro moderato* – to dwutematowa, konwencjonalnie przeprowadzona forma sonatowa. W ekspozycji zaprezentowane są dwa tematy – pierwszy w tonacji F-dur, drugi w C-dur. W reprzyzie następuje sprowadzenie obu tematów do tonacji zasadniczej. Temat pierwszy na wzór dzieł klasycznych układa się w okresy muzyczne charakteryzujące się proporcjonalnością oraz ruchliwymi przebiegami gamowymi. Drugi temat jest kantylenowy i stanowi przeciwagę dla dotychczasowej narracji. Głos wiolonczeli inicjuje pierwszy temat, prowadzi także fragmenty omawianego ogniwa wspólnie z innymi instrumentami, głównie pierwszymi skrzypcami. Najwyższym dźwiękiem wiolonczeli wykorzystanym w tej części kompozycji jest  $f^2$ , osiągnane w wyniku wznoszącego się pochodłu gamowego w stylu *brillant*. Dla porównania w *Sonatach wiolonczelowych* op. 45 (1838) i op. 58 (1843) Felixa Mendelssohna – choć kompozytor ten korzystał w swoich utworach ze zdobyczy niemieckiej techniki wiolonczelowej – najwyższym wykorzystanym dźwiękiem jest  $d^2$ . Wiolonczela w części pierwszej *Kwintetu* Dobrzyńskiego nie tylko inicjuje partie solistyczne, ale również uczestniczy w realizacji akompaniamentu z wykorzystaniem wirtuozowskiej techniki *bariolage*.

Część druga, *Menuetto*, pomimo swojego tytułu jest stylizowanym oberkiem w metrum  $\frac{3}{4}$ . Ma ona budowę ABA i charakteryzuje się taneczną pulsacją oraz symetrycznością fraz, a jej tonacją główną jest F-dur. Tak samo jak w pierwszej części zarysowuje się w niej podział na wiolonczelę „basową” i wiolonczelę „sopranową”. „Basowa” jest odpowiedzialna za podstawę harmoniczną i realizuje najniższe dźwięki w kompozycji, jej zadaniem jest również porządkowanie

12 Sala stowarzyszenia kupców założonego w Warszawie 20 października 1820 roku. Miała być miejscem godziwej rozrywki, spotkań towarzyskich oraz koncertów muzycznych.

rytmiczne zawartych w utworze struktur. Wiolonczela „sopranowa” prowadzi w odcinku B muzyczny dialog z pierwszymi skrzypcami. Opiera się on na przebiegach pasażowych wykonywanych naprzemiennie przez skrzypce i wiolonczelę. Pozostałe instrumenty stanowią dopełnienie harmoniczne, w ramach tonacji B-dur.

*Andante doloroso ma non troppo lento* opiera się na melodii *Mazurka Dąbrowskiego*. Został on poddany opracowaniu harmonicznemu i formalnemu, a jego interpretacja związana była z kontekstem powstania listopadowego oraz jego politycznych konsekwencji. *Mazurek* poprzedzony jest wstępem w tonacji d-moll, którego materiał motywiczny układa się w opadającą chromatycznie linię przypominającą patopoję, figurę retoryczną symbolizującą ból bądź cierpienie. Po modulacji następuje ekspozycja tematu w tonacji F-dur. Następnie ponownie wybrzmiewa molowy materiał wstępu, by później w tonacji jednoimiennej (D-dur) zabrzmiał po raz drugi *Mazurek*. Kompozytor na końcu części umieszcza epilog (w tonacji d-moll) zawierający materiał motywiczny zaczerpnięty z *Mazurka Dąbrowskiego*. W omawianej części wiolonczelę odgrywają względem pozostałych instrumentów dominującą rolę, tak w materiale muzycznym wstępu, jak i tematu głównego. We wstępie naprzemiennie inicjują motyw zawierający patopoję, a w temacie prowadzą linię melodyczną w równoległych tercjach bądź inicjują rozwój narracji muzycznej zarówno w rejestrze basowym, jak i w sopranowym odcinku skali.

*Vivace assai* w metrum  $\frac{2}{4}$  inspirowane jest krakowiakiem, do którego nawiązuje przez akcenty zastosowane na słabą część taktu oraz przez kształt melodii. Część ta, w związku ze swoim żywym tempem, nastawiona jest na popis wykonawstwa kameralnego. Kompozytor przeplata materiał motywiczny przez partie wszystkich instrumentów, tworząc kolorystyczną mozaikę.

W *Kwintecie* op. 20 Dobrzyński stawia wykonawcom wysokie wymagania. Domaga się od nich wirtuozerii, kameralnego wyczucia oraz frazowania zgodnego ze stylistyką narodową. Utwór ten stanowi ważny element w rozwoju polskiego wykonawstwa muzycznego i pięknie ubogaca rodzimą literaturę wiolinistyczną.

***Polonez koncertujący C-dur op. 31 nr 2*** jest dostępny jedynie w formie partytury z około 1840 roku i jej kopii, które znajdują się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>13</sup>. Z inicjatywy instytucji Pro Musica Camerata w 1994 roku przepisano partyturę *Poloneza* wiolonczelowego, a materiał ten znajduje się m.in. w Bibliotece Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>14</sup>. Utwór został zadedykowany Józefowi Szablińskiemu (1808–1872),

13 I.F. Dobrzyński, *Polonez koncertujący C-dur op. 31 nr 2*, partytura, 1840 [?], zbiory Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. R1122/1.

14 I.F. Dobrzyński, *Polonez koncertujący C-dur op. 31 nr 2*, partytura, 1840 [?], kopia z 1999 roku, zbiory Biblioteki Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 28119.

nestorowi polskich wiolonczelistów (zob. ilustracja 3). W prasie<sup>15</sup> z epoki znajdują się informacje o wykonaniu tego utworu w Salach Redutowych w roku 1859, kiedy to w interpretacji adresata dedykacji tak przypadł publiczności do gustu, że musiał zostać na jej żądanie powtórzony. *Polonez* ma budowę ABA – jego skrajne części utrzymane są w tonacji C-dur, środkowe *Trio* natomiast pozostaje w tonacji subdominanty (F-dur). Kompozycja została przeznaczona na podwójną obsadę instrumentów dętych drewnianych, cztery waltornie, dwie trąbki, dwa puzony, puzon basowy, tubę, kotły i kwintet smyczkowy. Środkowa część to pierwszy w historii polskiej muzyki symfonicznej samodzielny utwór muzyczny przeznaczony na wiolonczelę solo z towarzyszeniem orkiestry. Partia solisty stanowi przeplataną pasażami kantylenę utrzymaną, jak całość kompozycji, w trójdzielnym rytmie polonowym i nastawiona jest na ekspozycję brzmienia wiolonczeli w szerokim ambitus melodii (od C do c<sup>2</sup>). Ponadto zastosowane w niej zostały dźwięki w artykulacji *staccato* pod łukiem, stanowiące element wirtuozostwa wykonawczego. Skrajne ogniwa kompozytor zinstrumentował, wykorzystując potencjał brzmieniowy poszczególnych instrumentów orkiestrowych. Zawierają one sola instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, przez których partie przeplata się główna myśl tematyczna. Utwór został skomponowany w podniosłym charakterze i stanowi emanację zarówno polskiej myśli muzycznej, jak i możliwości wykonawczych orkiestry symfonicznej oraz samej wiolonczeli.

**Kwintet smyczkowy a-moll op. 40** zachował się w formie pierwodruku z około 1846 roku, wydanego przez Friedricha Hofmeistera z Lipska. Adresatem dedykacji tego dzieła jest jeden z jego pierwszych wykonawców, wybitny polski skrzypek Karol Lipiński. Utwór ma formę cykliczną i, tak jak we wcześniej omawianym *Kwintecie*, kompozytor stawia sobie w nim za wzór klasyczne ideały



Ilustracja 3. Portret Józefa Szablińskiego autorstwa J. Schübelera. Reprodukacja za: „Tygodnik Illustrowany” 1870, seria 2, t. 5, nr 112, s. 92

15 M. Karasowski [M.K.], *Koncert Ig. F. Dobrzyńskiego w Salach Redutowych*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 25, s. 220–221.



muzyczne, co przejawia się m.in. zawarciem kompozycji w czteroczęściowym cyklu sonatowym. Obsadę dzieła stanowią dwoje skrzypiec, altówka i dwie wiolonczele.

*Allegro espressivo e sentimentale* opiera się na dwóch tematach. Pierwszy z nich, liryczny (w tonacji a-moll), powierzony został wiolonczeli, drugi zaś (w tonacji C-dur) pierwszym skrzypcom. W reprzyzie następuje pogodzenie tonalne tematów i występują one w tonacjach jednoimiennych: a-moll i A-dur. Charakterystyczne dla omawianej części jest połączenie sentymentalnych motywów z żywą wirtuozerią wiolinistyczną, realizowaną głównie przez pierwszą wiolonczelę i pierwsze skrzypce, będącą probierzem umiejętności kompozytorskich Dobrzyńskiego. Część pierwsza obfituje w pasaże w stylu *brillant*, nie wpływają one jednak na jej powierzchowność czy banalność. W niektórych miejscach stanowią rozwinięcie materiału tematycznego, a w innych tworzą dopełnienie harmoniczne i rytmiczne zgodnie z planem narracyjnym kompozycji. Całość utrzymana jest w formie sonatowej będącej rezultatem syntezy idei romantyzmu w muzyce z klasyczną budową ujmującą narrację muzyczną w logicznie wyważone ramy.

Część druga – *Andante* – w tonacji F-dur została opatrzona określeniem wyrazowym *Cantabile ed espressivo*. Budują ją trzy tematy, z których pierwszy inicjowany jest przez wiolonczelę „sopranową”, a dwa kolejne przez pierwsze skrzypce. Pierwsze dwa tematy łączy tonacja F-dur i kantylenowy charakter, ogniwo środkowe natomiast jest utrzymane w charakterze *espressivo* i w tonacji d-moll. Wzbudzony nastrój tego odcinka osiągnął kompozytor za pomocą zrywających się nagle szybkich przebiegów pasażowych opartych na materiale dźwiękowym akordu dominanty septymowej i dominanty septymowej wtrąconej do dominanty w tonacji d-moll. Ponadto charakterystyczne dla omawianej części jest wariacyjne opracowywanie zainicjowanych na jej początku tematów przy jednoczesnej dbałości o klarowność formy.

*Minuetto. Allegro impetuoso* zbudowane zostało z trzech ogniów (ABA). Pod wyjątkowym wrażeniem tej części był adresat dedykacji – Lipiński, który docenił jej oryginalność oraz efekt akustyczny, jaki osiąga kwintet grający *pizzicato* w odcinku B<sup>16</sup>. Skrajne ogniwa w tonacji a-moll utrzymane są w pełnym energii scherzowym charakterze, który podkreśla wyrazista artykulacja *spiccato*. Środkowy fragment, w tonacji F-dur, uspokaja akcją muzyczną, a jego konsonująca melodyka oparta jest na składnikach akordu durowego.

16 „Szczególnie podziwiał w drugim kwintecie oryginalność pomysłu *Scherza* i efekt, jaki sprawiają instrumenty, z których ton *pizzicato* się wydobywa”. W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] A. Nowak-Romanowicz *et al.*, *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1964, s. 474.

*Finale. Agitato* to rondo sonatowe utrzymane w stylistyce ściśle wirtuozowskiej, wymagającej od wykonawców biegłości instrumentalnej i dojrzałości kameralnej. Koncepcja pierwszego tematu opiera się na dialogu pierwszych skrzypiec z pierwszą wiolonczelą. Temat ten przedstawiony jest w tonacji a-moll i kontrastuje z drugim tematem (w tonacji C-dur) pod względem tonalnym oraz w zakresie ukształtowania melodii – zgodnie z konwencją stylu *brillant* pierwszy ma charakter figuracyjny, drugi – kantylenowy. W repryzie tematy powracają w tonacjach a-moll i A-dur. Epilog, w tempie *Presto*, mocno akcentowany i utrzymany w dynamice *forte*, wieńczy dzieło na kształt epilogu symfonicznego. Kompozytor w omawianej części powierza pierwszej wiolonczeli obszerne fragmenty solistyczne, zarówno wirtuozowskie, jak i śpiewne, co – biorąc pod uwagę opus kompozycji – unaocznia rozwój wykonawstwa na tym instrumencie w Warszawie XIX wieku.

W 1844 roku Karol Lipiński przebywał w Warszawie i wykonywał omówione tu kwintety wraz ze skrzypkiem Janem Hornzielem (1812–1871), Ignacym Dobrzyńskim (altówka) oraz wiolonczelistami Józefem Szablińskim i Maurycym Karasowskim (1823–1892). Zostały one zaprezentowane w mieszkaniu Lipińskiego, który był zachwycony tymi dziełami, nie spodziewał się bowiem usłyszeć „tak dobrej i z taką nauką napisanej muzyki”<sup>17</sup>.

Kompozycja *Les larmes op. 41* na wiolonczelę i fortepian lub – opcjonalnie – na skrzypce i fortepian, powstała około 1843 roku, a jej pierwsze wydanie pochodzi z około 1845 roku z magdeburskiej oficyny wydawniczej Henrichshofen. *Les larmes* (z fr.) oznacza łzy, zilustrowane przez kompozytora jednostajnym rytmem ósemkowym w partii fortepianu, repetowanym przez cały utwór w materiale wykonywanym przez prawą rękę. Dobrzyński podkreślił żalobny charakter miniatury za pomocą określenia *Andantino doloroso e molt' espressivo*. Nie sposób nie zauważyć retoryki figur rozpoczynających melodię wiolonczeli. Gdyby w pierwszych dwóch taktach jej partii (t. 3–4, zob. przykład 5) pierwszy, drugi i czwarty dźwięk połączyć jedną linią, trzeci i piąty zaś przeciąć kolejną, wówczas otrzymalibyśmy wyobrażenie krzyża, *imaginatio crucis*, figurę symbolizującą ból i cierpienie, owe *doloroso*. Kształt melodii nawiązuje do *Kyrie* z XI Mszy gregoriańskiej przypisanej okresowi zwykłemu roku liturgicznego w Kościele katolickim (zob. przykład 6).



Przykład 5. I.F. Dobrzyński, *Les larmes* op. 41, t. 3–6 – partia wiolonczeli. Na podstawie: I.F. Dobrzyński, *Les larmes*, Oeuv. 41, Henrichshofen, Magdeburg s.a., s. 1

17 *Ibidem*.



**Przykład 6.** Melodia *Kyrie* z XI Mszy gregoriańskiej, przetranskrybowana do klucza wiolinowego. Na podstawie: *Kyrie XI (Orbis factor)*, [w:] *Liber usualis*, Tournai 1961, s. 46

Grecki tekst *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*, który, wraz z melodią, najprawdopodobniej zainspirował kompozytora, doskonale wypełnia pole znaczeniowe kompozycji. W następnym dwutakcie pojawia się *exclamatio* – skok o sekstę małą w górę, symbolizujący błagalne wołanie. Wszelkie pauzy w wypowiedzi wiolonczeli uzupełnia fortepian w niskim rejestrze partii lewej ręki, prowadząc z instrumentem solowym kameralny dialog. Kulminacja utworu opiera się na dwóch przeciwstawnych figurach retorycznych: *anabasis* i *catabasis*, oznaczających w barokowej retoryce muzycznej wstępowanie, Zmartwychwstanie, radość (*anabasis*) i schodzenie, zstępowanie bądź umieranie (*catabasis*). Melodia wznosi się na przestrzeni siedmiu taktów, a w kolejnych trzech gwałtownie opada. Kompozytor, w celu zintensyfikowania dramaturgii kulminacji oraz podkreślenia wznoszącego i opadającego ruchu, powtarza z drobnymi zmianami całą frazę w ramach figury *anaphora (repetitio)*.

Miniatura *Les larmes* była wielokrotnie wykonywana przez najwybitniejszych polskich wiolonczelistów XIX wieku, takich jak Józef Szabliński, Bolesław Moniuszko (1846–1902) czy Władysław Naimski (?–1844). Świadczą o tym liczne recenzje w gazetach, np. następująca:

Koncert w Salach Redutowych na uczczenie śp. P. I.F. Dobrzyńskiego, odbył się wczoraj pod dyrekcją pp. Moniuszki, Münchheimera i Quatriniego. Program tego koncertu już dawaliśmy, utrzymał się on bez żadnej zmiany. Obszerna Sala Redutowa napełnioną, natłoczoną nawet była, a publiczność hucznie oklaskami przyjmowała każdy numer programu, jeden z tych numerów mianowicie zaś romans *Les larmes* na wiolonczelę p. Szabliński powtórzył na żądanie słuchaczy<sup>18</sup>.

**Nokturn op. 46** to ostatni zachowany utwór Dobrzyńskiego z przewodnią rolą wiolonczeli. Napisany w 1845 roku, jest świadectwem doświadczenia muzyka, który wykorzystuje w tym dziele pełną paletę możliwości brzmieniowych tego instrumentu. Posłużenie się przez kompozytora różnymi rejestrami wiolonczelowymi i zróżnicowanymi tonacjami doskonale współgra ze spektrum barw i poziomów dynamicznych, począwszy od *pianissimo*, przez *piano dolcissimo*, *piano espressivo*, *forte*, *forte risoluto*, a na *fortissimo grandioso* skończywszy. Wiedza z zakresu wiolonczelowej techniki wykonawczej łączy się u Dobrzyńskiego

18 *Koncert w Salach Redutowych na uczczenie zasług ś. p. I. F. Dobrzyńskiego*, „Dziennik Warszawski” 1867, nr 240, s. 3.

z dążeniem do narracyjności muzyki. Utwór został wydany w 1898 roku w warszawskim wydawnictwie należącym do Ferdynanda Hoesicka (1867–1941), a jego opracowania dokonał warszawski wiolonczelista czeskiego pochodzenia, Antoni Cink (1863–1933). Drugie wydanie tej kompozycji, w którym partię wiolonczeli opracował prof. Kazimierz Michalik (1933–2024), powstało pod patronatem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w ramach *Antologii muzyki wiolonczelowej* w 2012 roku<sup>19</sup>.

Istotne dla tego dzieła jest przedstawianie pierwszego motywu z perspektywy różnych afektów. Pojawia się on w wersji ewokującej nastrój tłumionego i wylewnego smutku, melancholii oraz jako bohaterski motyw w tonacji As-dur, w której osadzona jest późniejsza bardzo energiczna i pełna siły kulminacja (*Grandioso, forte fortissimo*). Wspomniane efekty wyrazowe osiągnane są przy wykorzystaniu różnych rodzajów artykulacji – od *legato* po akcenty – w połączeniu z pełnym spektrum oznaczeń dynamicznych. Ostatni fragment dzieła utrzymany jest w nastroju pełnym ufności i nadziei. W partii fortepianu występują imitujące dźwięki harfy rozłożone akordy, wiolonczela natomiast prowadzi spokojną i pogodną melodię, która na sam koniec przeradza się w ruchliwe przebiegi szesnastkowe oscylujące wokół akordu F -dur. Utwór w partii wiolonczeli kończą dwa zwiewne pizzicata: pierwsze w dynamice *piano*, drugie – w *piano pianissimo*.

Kompozycja, pomimo że nie wymaga od muzyka wyjątkowej wirtuozerii, może być dla niego wyzwaniem. Głównym problemem wykonawczym jest w niej osiągnięcie głębi wyrazowej, wiolonczelista musi więc wykazać się dojrzałością i doświadczeniem instrumentalnym. Frazy w *Nokturnie* Dobrzyńskiego są ukształtowane w sposób nieprzystający do większości schematów wykonawczych, pełne niespodziewanych zmian wyrazowych i dynamicznych. Świadczy to o indywidualizmie twórcy, przejawiającym się w sposobie prowadzenia muzycznej narracji. Wspomniane kontrasty odczytać można jako dwa opozycyjne charaktery – żarliwość i nieśmiałość – cechy, które oddają zarówno osobowość, jak i styl Dobrzyńskiego. Interpretacja prowadzonej w dziele narracji wymaga zatem od instrumentalisty precyzyjnego wykonania, ale i indywidualnego podejścia, które pozwoli w sposób wyważony połączyć przedstawione przez kompozytora przeciwstawne nastroje.

## Podsumowanie

Twórczość wiolonczelowa Dobrzyńskiego wciąż pozostaje niezbadana i wymaga się naukowego opracowania. Jest ważnym wkładem w dziedzictwo rodzimej

<sup>19</sup> I.F. Dobrzyński, *Nokturn* op. 46, [w:] *Antologia muzyki wiolonczelowej*, cz. 1, PWM, nr kat. 11329, Kraków 2012.

wiolinistyki i bez niej najprawdopodobniej nie nastąpiłby tak dynamiczny rozwój polskiej muzyki wiolonczelowej w drugiej połowie XIX wieku. Niestety spośród dzieł wiolonczelowych Dobrzyńskiego nie zachowały się *Theme varié* op. 42 na wiolonczelę i fortepian oraz *Elegia* op. 43 na wiolonczelę i orkiestrę. Ponadto ważnym dziełem kameralnym z udziałem wiolonczeli jest *Sekstet smyczkowy Es-dur* op. 39. Jednakże w porównaniu do *Kwintetów* w kompozycji tej poszczególne głosy zostały potraktowane bardziej równorzędnie, a partia pierwszej wiolonczeli nie odgrywa w niej wyróżniającej się roli. Należy również nadmienić, że dziedzictwo Dobrzyńskiego w większości nie jest opracowane od strony edytorskiej, co znacznie utrudnia wykonawstwo tej muzyki i sprawia, że nadal pozostaje ona trudno dostępna i dla większości nieodkryta. Szczęśliwie, w ostatnich latach w Polskim Wydawnictwie Muzycznym zauważalny jest trend polegający na przywracaniu zapomnianych dzieł Polski porozbiorowej w formie wydań zarówno wykonawczych, jak i źródłowo-krytycznych. Możliwe, że to zainteresowanie obejmie również *opera omnia* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego i jego twórczość zostanie wyeksponowana z blaskiem i jakością, na jakie zasługuje.

## Źródła

- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Autobiografia*, rękopis, Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, fragment Zbioru Autografów Cypriana Walewskiego t. 3, rkps. sygn. 714.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Polonez koncertujący C-dur* op. 31 nr 2, rękopis, zbiory Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. R1122/1.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Polonez koncertujący C-dur* op. 31 nr 2, rękopis, kopia z 1999 roku, zbiory Biblioteki Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 28119.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Les larmes*, Oeuv. 41, Henrichshofen, Magdeburg s.a.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Grand trio a-moll* op. 17, partytura, oprac. A. Wróbel, PWM, nr katalogowy 10162, Kraków 2002.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Nokturn* op. 46, [w:] *Antologia muzyki wiolonczelowej*, partytura, cz. 1, PWM, nr kat. 11329, Kraków 2012.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Uwertura koncertowa D-dur* op. 1, partytura, [w serii:] „Dobrzyński Ignacy Feliks – Dzieła” seria 1, t. 3, PWM, nr katalogowy 12556, Kraków 2019.
- Dobrzyński Ignacy Feliks, *Sekstet smyczkowy Es-dur* op. 39, partytura, [w serii:] „Dobrzyński Ignacy Feliks – Dzieła”, seria 3, t. 5, PWM, nr katalogowy 12848, Kraków 2022.

## Bibliografia

- Bogucka Maria, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1987.
- Dobrzyński Bronisław, *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce*, Warszawa 2007.
- Gwizdalanka Danuta, *U początków „krajowej” kameralistyki*, [w:] *Krakowski salon muzyczny: Moniuszko – Żeleński*, red. G. Mania, P. Różański, Kraków–Skarbona 2019.
- Ignacy Feliks Dobrzyński*, portret autorstwa J. Kossaka, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, t. 11, nr 279.
- Jachowicz Stanisław, *Pisma różne wierszem*, Warszawa 1853.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- Józef Szabliński*, portret autorstwa J. Schübelera, „Tygodnik Ilustrowany” 1870, seria 2, t. 5, nr 112.
- Karasowski Maurycy, *Koncert Ig. F. Dobrzyńskiego w Salach Redutowych*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 25.
- Kolberg Oskar, *Dobrzyński Ignacy Feliks*, [hasło w:] S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, t. 3, Warszawa 1898.
- Koncert w Salach Redutowych na uczczenie zasług ś. p. I. F. Dobrzyńskiego*, „Dziennik Warszawski” 1867, nr 240.
- Liber usualis*, Tournai 1961.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Dobrzyński Ignacy Feliks*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2: CD, red. E. Dziębowska, Kraków 1984.
- Późniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] A. Nowak-Romanowicz et al., *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1964.
- Smialek Wilhelm, *Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867): His Life and Symphonies*, praca doktorska, North Texas State University, Denton, Texas 1981, [online:] [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331594/m2/1/high\\_res\\_d/1002782701-Smialek.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331594/m2/1/high_res_d/1002782701-Smialek.pdf) [10.04.2023].
- Strumiłło Tadeusz, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954.
- Szymkiewicz Samuel, *Warszawa na przełomie XVIII i XIX wieku w świetle pomiarów i spisów*, Warszawa 1959.
- Widok pałacu w Romanowie* – litografia autorstwa C.Ch. Bacheliera i J.P. Tirpenne’a, zakład litograficzny L.J. Lemercier, [w:] J.K. Wilczyński, *Album Kijowskie*, Paris 1854.
- Wiolonczela*, [hasło w:] *Mata encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981.

## Ignacy Feliks Dobrzyński and His Cello Works

### Summary

Ignacy Feliks Dobrzyński pioneered in the Polish cello repertoire. Living in Warsaw, which in the 19th century was torn by uprisings and conflicts between world powers, he did not have the chance to develop an international career worthy of his talent. As a socially active musician, however, he enriched Warsaw's musical life with his works. He began his musical education with his father, Ignacy Dobrzyński, who was a violinist and concertmaster trained in Vienna, and then developed his skills under Józef Elsner. Thanks to his education, Dobrzyński could explore and shape the classical music legacy.

Six of Dobrzyński's works in which the cello plays a leading role have survived to the present day; these are: *Polonaise Concertante in C major*, Op. 31, No. 2, *Grand Trio in A minor*, Op. 17, *Les larmes*, Op. 41, *Nocturne*, Op. 46, *String Quintet in F major*, Op. 20 and *String Quintet in A minor*, Op. 40. The works of this Romantic composer vary significantly in terms of form and instrumentation. These are unique compositions in which classical technique is combined with original musical ideas, often drawn from Polish folk and national music. Dobrzyński was one of the first composers in Poland to treat the cello as a solo instrument, thereby enriching cello literature. His works for this instrument belong to the Polish musical legacy and form an important link in the development of cello art in our country. They deserve to be both studied and recorded, as most of them have yet to be duly appreciated by the public.

**Keywords:** Ignacy Feliks Dobrzyński, chamber music, 19th century, cello, instrumental music, Polish music





**Jakub Michał Szewczyk**

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

---

## Pieśni solowe Józefa Elsnera do słów Franciszka Karpińskiego. Analiza stylokrytyczna<sup>1</sup>

---

Urodzony w Grodkowie Józef Elsner (1769–1854), obok ogromnej liczby utworów religijnych, scenicznych, kantat, dzieł orkiestrowych i kameralnych na różne składy, stworzył ponad sto pieśni. Mimo tej okazałej liczby nie doczekały się one obszernych analiz ani omówień. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na istotną rolę twórczości pieśniarskiej kompozytora, szczególnie w kontekście zagadnień stylokrytycznych. Dokonano w związku z tym analizy dziesięciu pieśni solowych Elsnera do słów Franciszka Karpińskiego (1741–1825), czołowego przedstawiciela polskiego sentymentalizmu. W pierwszej części przedstawiono budowę tekstów literackich, strukturę pieśni i związki słowno-muzyczne, a następnie opisano cechy poszczególnych współczynników dzieła muzycznego oraz wykorzystanie elementów narodowych.

Elsner umuzyczył dwanaście wierszy Karpińskiego, z czego dziesięć utworów przeznaczył na głos solowy z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego, dwa pozostałe odpowiednio na dwa głosy z akompaniamentem i cztery głosy *a cappella*. W partyturach omawianych pieśni solowych kompozytor nie określił

---

1 Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej autora. *Vide* J.M. Szewczyk, *Twórczość pieśniarska Józefa Elsnera do słów Franciszka Karpińskiego jako przykład polskiego stylu klasycznego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. Miłosza Kuli, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2020.

rodzaju głosu, na jaki przeznaczony jest dany utwór. Zostało to uzupełnione w wydaniu krytycznym z roku 2018 na podstawie różnych przesłanek – treści, przeznaczenia, docelowego odbiorcy<sup>2</sup>. Pięć pieśni sklasyfikowano jako utwory na sopran, pięć na tenor.

Nie jest znana dokładna data powstania omawianych pieśni solowych. Można przypuszczać, że Elsner stworzył je z myślą o publikacji „Wyboru Pięknych Dzieł Muzycznych y Pieśni Polskich”. Wszystkie pieśni solowe opublikowane zostały w drugim roczniku (1805), z wyjątkiem *Korydona*, załączonego w roczniku wcześniejszym (1803).

Analizę pieśni Józefa Elsnera, jako jednego z uprawianych przez niego gatunków muzycznych, do tej pory przeprowadzili Alina Nowak-Romanowicz w monografii kompozytora<sup>3</sup> i Jerzy Gabryś w pracy *Z dziejów polskiej pieśni solowej*<sup>4</sup>. Małgorzata Sieradz we wstępie do wydania krytycznego pieśni słusznie zauważa, że:

Ocena obojga autorów jest spójna, choćby w stwierdzeniu, że ta część twórczości Elsnera jest silnie osadzona w tradycji niemieckich zbiorów pieśni przeznaczonych do muzykowania prywatnego, mieszczańskiego, a w realiach polskich także dworskowego, amatorskiego bądź półprofesjonalnego<sup>5</sup>.

Dalej zaś pisze:

Na tle twórców polskich, których pieśni miały bardziej charakter pieśni użytkowej niż artystycznej, spuścizna Elsnera wyróżnia się nie tylko pod względem techniki kompozytorskiej, lecz przede wszystkim przez fakt, że duża jej część powstała w wyniku przemyślanych projektów kompozytora tworzących zamknięte części<sup>6</sup>.

## Tekst literacki

Teksty literackie powstały około dwudziestu lat przed pieśniami. Zarówno wiersze Karpińskiego, jak i pozostałe wykorzystywane przez Elsnera teksty poetyckie reprezentują najczęściej rodzaj erotycznej sielanki, tak popularnej wówczas

2 J. Elsner, *Pieśni. Songs*, wyd. / ed. M. Sieradz, T. Chachulski, red. B. Przybyszewska-Jarmińska, [w serii:] „Monumenta Musicae in Polonia”, seria E: „Opera Selecta”, Warszawa 2018.

3 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957.

4 J. Gabryś, *Początki pieśni solowej*, [w:] J. Gabryś, J. Cybulska, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, Kraków 1960, s. 5–250.

5 M. Sieradz, *Charakterystyka pieśni*, [w:] J. Elsner, *op. cit.*, s. 40.

6 *Ibidem*.

zwłaszcza wśród wychowanych na francuskiej literaturze kobiet, lubujących się w „tym wszystkim, co tchnęło światem Koryłów, Filonów, Lindor, Temir i innych tym podobnych fantazyjnych istot, głównie żyjących miłością lub stanowiących przedmiot miłości”<sup>7</sup>. Są jednak pośród nich także utwory poważniejsze: *Zdrada*, *Tęskność* – traktujące o rozstaniu, odrzuceniu, autobiograficzny *Ja już nie ten* o przemijaniu życia czy dramatyczna *Duma Luidgardy* – pieśń kobiety oczekującej na zgładzenie z rąk męża.

Na tle pozostałych utworów wyróżnia się – zarówno tematyką, jak i budową – *Korydon*. Pod względem literackim można zakwalifikować go do gatunku wczesnoromantycznej ballady, w której występują sytuacja liryczna, narrator i dwoje zakochanych bohaterów prowadzących dialog<sup>8</sup>.

Struktura omawianych wierszy korzystnie wpływała na ich przydatność do celów muzycznych. Wynikało to z oparcia budowy utworu literackiego na systemie sylabicznym – o stałej liczbie sylab w poszczególnych wersach i stałym akcencie paroksytonicznym w klauzuli każdego wersu<sup>9</sup>. W pieśni zwrotkowej – zwłaszcza gdy tworzona jest według kanonów klasycznej muzyki instrumentalnej, a więc ma strukturę złożoną z symetrycznych zdań i okresów muzycznych, wyznaczanych przez tekst poetycki oparty na systemie sylabicznym – istnieje spore ryzyko nienałożenia się akcentów słownych z muzycznymi, tak jak zdarza się to w wielu pieśniach kompozytora z Grodkowa. W tekstach o wersach dłuższych niż ósmiozgłoskowie ustabilizowanie miejsca akcentu przed średniówką sprzyja unikaniu błędów prozodycznych przy zwrotkowej budowie utworu. Należy zaznaczyć jednak, że istnieje pewien margines błędu związany z umiejscowieniem mocnej części słowa wynikającym z występującej jeszcze w XIX wieku zróżnicowanej akcentacji, choćby w połączeniach wyrazów (dało się – dało się; zobaczył go – zobaczył go) lub w wyrazach złożonych (Kazimierz – Kāzimierz, prostokąt – prōstokąt, czworōnóg – czwōronóg)<sup>10</sup> (zob. przykłady 1 i 2, s. 250).

Teksty opracowane zostały głównie sylabicznie, z wykorzystaniem krótkich, najczęściej dwu- i trzydziętkowych melizmatów. W omawianych utworach najdłuższy składa się z pięciu dźwięków. Melizmaty te nie wpływają negatywnie na zrozumienie tekstu przez słuchacza. Ich częste stosowanie jest skądinąd zabiegiem charakterystycznym dla *empfindsamer Stil*.

7 W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 227.

8 Należy zauważyć, że w wydaniu krytycznym nastąpił błąd wpływający na czytelność interpretacji tekstu polegający na zamknięciu cudzysłowu po pierwszej, a nie po trzeciej zwrotce, jak to jest w wierszu Karpińskiego. *Vide* J. Elsner, *op. cit.*, s. 149.

9 *Cf. Sylabizm i Sylabotonizm*, [hasła w:] *Słownik języka polskiego PWN*, t. 3: R–Ż, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, s. 380.

10 K. Długosz-Kurczabowa, S. Dubisz, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, wyd. 3, Warszawa 2006, s. 133–134.

<i>Przeستاń, Damonie, szydzić,</i>	S s s S s S s	<i>Trzeba się kochać, słodka Rozyno,</i>	S s s S s S s S s
<i>Już mi wychodzisz z głowy,</i>	s s s S s S s	<i>Póki rzeźwiejsze lata nie miną:</i>	S s s S s S s S s
<i>Nie chcę cię ani widzieć,</i>	S s s S s S s	<i>Na to ci serce i piękność dana,</i>	s s s S s S s S s
<i>Ani pragnę rozmowy.</i>	S s s S s S s	<i>Żebyś kochała, była kochana.</i>	S s s S s S s S s
<i>Próżno by mi to gadał,</i>	S s s S s S s	<i>Trzeba się kochać — wszystko ci gada,</i>	S s s S s S s S s
<i>Że mię kocha jak życie,</i>	S s s S s S s	<i>Co tylko żyje, co sobą włada,</i>	s s s S s S s S s
<i>On toż samo powiadał</i>	S s s S s S s	<i>Tymi prawami rządzi się wiecznie:</i>	S s s S s S s S s
<i>Niedawno Teoklicie.</i>	s s s S s S s	<i>Trzeba się kochać, trzeba koniecznie!</i>	S s s S s S s S s
<i>Wezmę wieniec różany</i>	S s s S s S s	<i>Kiedy się trafią oczy przychylnie,</i>	S s s S s S s S s
<i>I uplotki święteczne,</i>	s s s S s S s	<i>Wprzód się szukają przez drogi mylnie,</i>	S s s S s S s S s
<i>Zwinę warkocz spleątany</i>	S s s S s S s	<i>Potym, zdybane niby niechący,</i>	S s s S s S s S s
<i>I otrę łzy serdeczne.</i>	s s s S s S s	<i>Rozpalają się w płomień gorący.</i>	s s s S s S s S s
<i>Choćby się Damon spadał,</i>	S s s S s S s	<i>Zaraz się zwierzą swej tajemnicy,</i>	S s s S s S s S s
<i>Będę igrać z Filonem,</i>	S s s S s S s	<i>Żrzenica mówi cicho żrzenicy,</i>	s s s S s S s S s
<i>Żeby sąsiad nie gadał,</i>	S s s S s S s	<i>Co serca słyszą, a nikt na stronie,</i>	s s s S s S s S s
<i>Że tęsknię za Damonem.</i>	s s s S s S s	<i>Co przyjacielskie stwierdzają dłonie.</i>	s s s S s S s S s
<i>Jeszczem nieprzestarzała:</i>	S s s S s S s	<i>Prawda, że czasem miłość dokuczy,</i>	S s s S s S s S s
<i>Rok mi ośmnasty płynie,</i>	S s s S s S s	<i>Nie śpi, nie jada, troszczyć się, mruczy;</i>	S s s S s S s S s
<i>Będę ich jeszcze miała,</i>	S s s S s S s	<i>Ale i wtenczas, kiedy ją kłamię,</i>	S s s S s S s S s
<i>Męska mać nie zaginie.</i>	S s s S s S s	<i>Czułem, że była moim żywiołem.</i>	S s s S s S s S s
<i>Który żyć będzie skromnie,</i>	S s s S s S s	<i>Miłość sprowadza ludzi w gromady,</i>	S s s S s S s S s
<i>Co mało zna kochania,</i>	s s s S s S s	<i>Matka pokoju, zabrania zwady,</i>	S s s S s S s S s
<i>Ten się niech tylko o mnie</i>	S s s S s S s	<i>Miłość pociechą w życiu jedyną –</i>	S s s S s S s S s
<i>Ojcu i matce kłania.</i>	S s s S s S s	<i>Trzeba się kochać, słodka Rozyno!</i>	S s s S s S s S s

**Przykład 1.** F. Karpiński, *Wieśniaczka* – siedmiozłogłoskowiec. Oprac. własne

**Przykład 2.** F. Karpiński, *Trzeba się kochać* – dziesięciozłogłoskowiec z ustabilizowanym akcentem przed średniówką. Oprac. własne

## Forma pieśni

Niemal wszystkie pieśni Elsnera, w tym utwory omówione w niniejszym artykule, prezentują formę zwrotkową, powiązaną z architektoniką poezji. Każda strofa ma takie samo opracowanie muzyczne, co wynika z identycznej liczby werśców i zgłosek oraz z układu rymów.

Dominującą wśród omawianych pieśni konstrukcją formalną jest symetryczna dwuodcinkowa forma ab (w sześciu pieśniach), poszerzana nierzadko w odcinku drugim o powtórzenie ostatniej lub kilku ostatnich fraz. Ponadto w trzech utworach: *Róża*, *Szczęśliwość* i *Zdrada*, powtórzenie to wzbogacone zostaje o ornamentalne zvariantowanie przebiegu melodycznego (zob. przykład 3).

Trzy pieśni utrzymane są w trzyodcinkowej formie reprzyzowej aba, a jedna – w formie aba. We wszystkich typach budowy odcinek pierwszy zawsze składa się z ośmiu taktów. W formach trzyodcinkowych odcinek środkowy także ma

12 grze - je, Chroń - cie się ze mną, bom nie - cier - pią - ca Ni zim - na, a - ni go - rą -

16 ca. Chroń - cie się ze mną, bom nie - cier - pią - ca Ni zim - na, a - ni go - rą - ca.

**Przykład 3.** J. Elsner, *Róża*, t. 12–20 – ornamentalne zvariantowanie melodii. Na podstawie: J. Elsner, *Pieśni. Songs*, wyd. / ed. M. Sieradz, T. Chachulski, red. B. Przybyszewska-Jarmińska, [w serii:] „Monumenta Musicae in Polonia”, seria E: „Opera Selecta”, Warszawa 2018, s. 195–196

osiem taktów, a ostatni, tak jak w formie dwuodcinkowej, bywa poszerzony (za wyjątkiem pieśni *Ja już nie ten*, w której odcinek a' jest skrócony do pięciu taktów).

Odcinek b zawiera nowy materiał dźwiękowy, ponadto w pieśniach *Ja już nie ten*, *Korydon*, *Wieśniaczka* i *Róża* zmianie ulega w nim także akompaniament. W wielu utworach dodatkowym wyróżnikiem tej części jest chwilowe odejście od głównej tonacji do tonacji dominanty lub tonacji paralelnej.

Pieśń *Korydon* to interesujący przykład zespolenia dwu- i trzyodcinkowości uwidocznionej na dwóch płaszczyznach: w skali makro pieśń ta wykazuje trzyczęściową formę ABA', w skali mikro natomiast utwór ma poszerzoną budowę dwuodcinkową, przy czym konstrukcja wewnętrzna zwrotki przedstawia się następująco (zob. rysunek 1):

Nr zwrotki: 1–3	4.	5.	6.
Forma makro:			
A		B	A'
Forma mikro:			
: a a b <sub>(a)</sub> epilog    a a b <sub>(a)</sub>   c c d   a a b <sub>(a)</sub> epilog'			
Tonacja: g-moll		G-dur D-dur	G-dur

**Rysunek 1.** Schemat budowy formalnej pieśni J. Elsnera *Korydon*. Oprac. własne

Ponadto materiał dźwiękowy odcinka b bezpośrednio nawiązuje w kadencji do początku pierwszej frazy odcinka a (zob. przykład 4, s. 252).

Co więcej, utwór ten wykazuje znamiona przekomponowania, wynikające z balladowej budowy wiersza: pierwsze cztery zwrotki mają takie samo opracowanie muzyczne, co wiąże się z ich niezmiennym, nostalgicznym charakterem oraz z osobą mówiącą w wierszu – w pierwszych trzech zwrotkach jest nią tytułowy *Korydon*, a w czwartej głos zabiera narrator. W strofie piątej odzywa się *Palmira*, co kompozytor zaznaczył przez odmienny, optymistyczny nastrój i wprowadzenie

a

1. "Łą - ko zie - lo - na, nie -  
2. Wszys - tko to z daw - ną wol -  
3. Pal - mi - ro, wróć mi pierw -

13

b

Stru - mień mię wzru - szy".  
Je - czać, ptak śpie - wa.  
Ot... ja się zgu - bię.

**Przykład 4.** J. Elsner, *Korydon*, t. 1–2 (a) i t. 13–14 (b) – nawiązanie materiału dźwiękowego kadencji odcinka *b* do początku odcinka *a*. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 148–149

nowego materiału muzycznego w wyższym rejestrze w tonacji jednoimiennej (G-dur). Zwrotka szоста, w której osobą mówiącą znów jest narrator, zawiera materiał dźwiękowy pierwszych czterech zwrotek, lecz w trybie durowym.

Pewnym wyjątkiem w sposobie budowania formy przez Elsnera jest również pieśń *Mazurek*. Trzyodcinkowa forma aba' wynika tutaj z połączenia trzech strof tekstu poetyckiego w jedną zwrotkę muzyczną.

Akompaniament w badanych pieśniach odgrywa rolę pomocniczą, stanowi harmoniczne wypełnienie. Na jego materiał dźwiękowy składają się najczęściej figury budowane na kształt basu Albertiego lub motoryczne figuracje harmoniczne w górnym planie, oparte na jednym dźwięku, często zdwojonym oktawowo. W stosunku do pozostałych pieśni Elsnera bardzo rzadko występuje dublowanie melodii głosu przez najwyższe dźwięki partii fortepianu. Zdarza się to jedynie we fragmentach pieśni *Ja już nie ten* (zob. przykład 5) oraz w *Wieśniaczkę*.

La - ta mo - je u - stą - pi - ty! Nie wio -

**Przykład 5.** J. Elsner, *Ja już nie ten*, t. 1–4 – dublowanie melodii głosu wokalnego przez najwyższe dźwięki akompaniamentu. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 180

Od pozostałych typów partii instrumentalnej odróżnia się polifonizujący akompaniament występujący w drugim odcinku pieśni *Wieśniaczka* (zob. przykład 6). Jest to na tle całej twórczości pieśniarskiej Elsnera jedna z bardziej skomplikowanych i samodzielnych partii fortepianu. W odcinku *a'* nie powraca początkowy akompaniament, lecz następuje kontynuacja ruchliwego przebiegu,

9

Próż - no by mi to ga - dał, że mię ko - cha jak ży - cie.

14

On toż sa - mo po - wia - dał Nie - daw - no Te - o - kli - cie.

18

**Przykład 6.** J. Elsner, *Wieśniaczka*, t. 9–23 – nowy typ akompaniamentu w drugim odcinku pieśni. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 189–190

tym razem z towarzyszeniem ósemkowych akordów. Postludium zbudowane jest z tego samego materiału muzycznego co akompaniament drugiego odcinka, lecz z odwróceniem planów. Całość zwieńczona została typowym zwrotem kadencyjnym  $S_{II}-D^7-T$ .

Pięć pieśni rozpoczyna się akordem z fermatą pełniącym funkcję tonalnej podpowiedzi dla śpiewaka. Trzy pieśni – *Trzeba się kochać*, *Tęskność*, *Wieśniaczka*, poprzedza krótki fortepianowy wstęp. Zarówno akord, jak i preludeum pomijane są przy powtórzeniach – wyjątek stanowi jedynie *Wieśniaczka*, której pierwsze dźwięki powracają z każdą nową strofą. Dwie pieśni – *Korydon* i *Róża*, nie mają żadnej formy instrumentalnego wprowadzenia. Wszystkie utwory są natomiast zwieńczone kilkutaktowym postludium, z technicznego punktu widzenia będącym dla solisty momentem wytchnienia przed kolejną zwrotką. Monografistka kompozytora, Nowak-Romanowicz, zauważa, że „[t]ematycznie

preludium i postludium nie wiążą się z pieśnią [...], a najczęściej nie mają również powiązań między sobą”<sup>11</sup>. Stwierdzenie to jest prawdziwe, lecz wymaga pewnego doprecyzowania. Choć rzeczywiście części te tematycznie są od pieśni różne, to jednak w kilku kompozycjach nawiązują do ich materiału motywicznie: w pieśni *Mazurek* jeden takt zakończenia stanowi nawiązanie do pierwszego motywu głosu, w utworze *Szczęśliwość* w zakończeniu dwukrotnie pojawia się formotwórczy motyw pieśni (zob. przykład 7), a w pieśniach *Trzeba się kochać* i *Tęskność* druga połowa wstępu nawiązuje do końcówki partii wokalne (zob. przykład 8).

**Allegretto**

a

Niech ko - mu wiel - ka na - dzie - ja za -

b

20

**Przykład 7.** J. Elsner, *Szczęśliwość*, t. 1–4 (a), 20–24 (b) – nawiązanie w postludium do pierwszego motywu pieśni. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 197–198

(Preludium, t. 1-4)

20 (Zwrotka, fragment partii głosu, t. 20-21)

by - ła ko - cha -

28 (Postludium, t. 28-29)

28

**Przykład 8.** J. Elsner, *Trzeba się kochać*, t. 1–4, 20–21, 28–29 – nawiązanie postludium do preludium oraz preludium do materiału pieśni. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 182–183

11 A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 92.



Preludium i postludium w niektórych pieśniach nawiązują do siebie nawzajem: w pieśni *Trzeba się kochać* – pierwszy takt wstępu koresponduje z przedostatnim taktem zakończenia (zob. przykład 8), w *Tęskności* – motyw pierwszego taktu preludium stanowi podstawę melodyczno-rytmiczną postludium – dodatkowo kompozytor stosuje tutaj *quasi*-pracę motywiczną. Szczególna sytuacja występuje w zakończeniu pieśni *Wieśniaczka* – złożonym z materiału akompaniamentu drugiego odcinka, lecz z odwróceniem planów. W *Tęskności* pomiędzy dwoma odcinkami występuje dwutaktowe interludium będące transpozycją ostatnich dwóch taktów zakończenia. Oprócz wymienionych motywów nawiązujących do pieśni odcinki instrumentalne są często wypełnione konwencjonalnym materiałem opartym na krótkich przebiegach gamowych lub pasażowych.

Punkt kulminacyjny każdej z pieśni znajduje się – zgodnie z zasadami złotej proporcji – w około dwóch trzecich zwrotki.

Omawiane utwory są podobnych rozmiarów – liczba taktów waha się od 23 do 32. Wyjątek stanowi *Korydon*, który ze względu na wprowadzenie nowego materiału muzycznego w piątej zwrotce jest rozpisany na 66 taktów. Jednak o bezwzględnej długości pieśni decyduje liczba zwrotek: cztery pieśni mają ich sześć, dwie – cztery, dwie – trzy, jedna – pięć i jedna – dwie. Czas trwania większości pieśni to około trzech lub czterech minut, najkrótsza – *Mazurek* – trwa w przybliżeniu półtorej minuty, a najdłuższa – *Duma Luidgardy* – niemal osiem minut.

## Związki słowno-muzyczne

Pieśni okresu, do którego przynależy twórczość Elsnera, charakteryzują się stosunkowo niewielką spójnością muzyki i tekstu. Nowak-Romanowicz pisze, że „nastój muzyczny pieśni Elsnera na ogół dość szczęśliwie odpowiada nastrojowi ich słowa”<sup>12</sup>, ale „głębszego wniknięcia w treść słowa [...] oczekiwać nie możemy”<sup>13</sup>. Podobnie uważa Gabryś, stwierdzając, że „[...] strona wyrazowa muzyki, zawarta w melodii i akompaniamentie instrumentalnym, prawie nie istnieje”<sup>14</sup>. Rzeczywiście, w niektórych pieśniach próżno doszukiwać się wielu związków słowno-muzycznych, a czasami jedyne występujące w nich zależności to dobór tempa i trybu tonacji do charakteru poezji. Są jednak takie utwory, w których kompozytor muzycznie podkreśla znaczenie poszczególnych słów, a nawet całych wersów. Należy zaznaczyć jednak, że z powodu budowy zwrotkowej pieśni,

12 A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 90.

13 *Ibidem*.

14 J. Gabryś, *op. cit.*, s. 143.

zarówno efekty ilustracyjne, jak i figury retoryczno-muzyczne są adekwatne jedynie do tekstu pierwszej zwrotki utworu.

W omawianych kompozycjach znajdują się dwa efekty ilustracyjne: efekt wichru w pieśni *Róża* – przed słowami „kiedy wiatr zimny powieje” akompaniament zmienia się ze spokojnego na bardziej ruchliwy, złożony z powtarzanej opadającej trzydziestodwójkowej figuracji akordowej opartej na tremolandzie w partii lewej ręki (zob. przykład 9), oraz efekt śpiewu ptaków w pieśni *Tęskność*, także występujący w partii akompaniamentu, tyle że w odcinkach czysto instrumentalnych (zob. przykład 10, s. 256–257). W pieśni tej kompozytor zobrazował również słowo „rozkrzewiła” za pomocą wznoszącego się melizmu.

7

tę bar - wę wzię - ła.

9

Kie - dy wiatr zim - ny po - wie - je

**Przykład 9.** J. Elsner, *Róża*, t. 7–10 – ilustracja wichru w partii fortepianu. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 194

20

jej ga - łąz - kach śpie - wa - ją.

Przykład 10. J. Elsner, *Tęskność*, t. 20–25 – zobrazowanie śpiewu ptaków w akompaniamencie. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 187–188

Oprócz wymienionych ilustracji muzycznych można w niektórych pieśniach Elsnera do słów Karpińskiego odnaleźć inne związki słowno-muzyczne, nawiązujące poniekąd do barokowych figur retoryczno-muzycznych. Typologia wykorzystanych środków retoryki muzycznej oparta jest na pracy Piotra Zawistowskiego *Rozważania na temat retoryki w baroku*<sup>15</sup>. W pieśni *Ja już nie ten są to aposiopesis* w postaci długiej pauzy oznaczającej poczucie przemijania, *gradatio* w partii akompaniamentu budujące napięcie i kulminację wyrazową pieśni, *suspiratio* na końcu wersu „Schylam się już do wieczora” oraz *mutatio per systema e per melopoeiam* widoczne w chorałowym postludium, stanowiącym minoro-we podsumowanie pieśni (zob. przykład 11, s. 257–258).

Zróznicowane związki słowno-muzyczne zastosował Elsner w *Dumie Luidgardy*. Na początku pieśni słowa „miłością moją” podkreślił figurą *accentus*, dublując partię głosu w akompaniamentcie, który dodatkowo prowadzony jest w sekstach, co uwypukla czuły wyraz tekstu. Słowo „uderzy” zobrazował szybkim skokiem w dół o kwartę czystą. W refrenie, występującym niezmiennie po każdej zwrotce, zdanie „Poszlę skargę, obciążoną miłością moją skrzywdzoną”

15 P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, „Zeszyt Naukowy”, nr 2, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Filia w Białymstoku, Białystok 2003, s. 39–44.

19  
czo - ra! Już ja nie ten, com był

22  
wczor - ra.

*dolce*

Przykład 11. J. Elsner, *Ja już nie ten*, t. 16–26 – nawiązanie do figur retoryczno-muzycznych: *suspiratio*, *gradatio*, *mutatio per systema e per melopoeiam*. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 181

podkreślił muzycznie w trójnasób: przez zastosowanie figur *passus duriusculus* i *cadentia duriuscula* – dominanta septymowa nie rozwiązuje się na tonikę, zamiast tego zastosowany został po niej czterodźwięk zmniejszony, pod względem wyrazowym dramatycznie eksponujący znaczenie słów – oraz przez emfaticzne powtórzenie wersu „Miłością moją skrzywdzoną” w wyższym rejestrze, rozpoczęte dodatkowo silnym *exclamatio*, stanowiącym punkt kulminacyjny utworu (zob. przykład 12)<sup>16</sup>. Owo dramatyczne powtórzenie przygotowane jest przez akord zmniejszony w partii fortepianu. Nowak-Romanowicz słusznie stwierdza, że „pieśń tę można uważać za zapowiedź wczesnoromantycznej liryki, która zrywała z sztucnością stylu sentymentalnych romansów”<sup>17</sup>.

W pieśni *Korydon* Elsner podąża za balladową formą wiersza, stosując formę *quasi*-przekomponowaną, za pomocą tonacji i rejestrów podkreślając kwestie i związane z nimi emocje Palmiry (tonacja G-dur i rejestr wysoki w zwrotce piątej), Korydona (tonacja g-moll i rejestr średni w zwrotkach od pierwszej do trzeciej) i narratora (tonacje g-moll i G-dur oraz rejestr średni w zwrotkach czwartej i szóstej – zob. rysunek 2).

16 *Ibidem*.

17 A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 96.

19

wscho- -du! Z wa - mi do mo - je - go ro- -du Po - szlę

22

skar - gę, ob- -cią - żo - ną Mi - łoś - cią mo - ją skrzyw - dzo -

25

na, Mi - łoś - cią mo - ją skrzyw - dzo - ną.

Przykład 12. J. Elsner, *Duma Luidgardy*, t. 19–27 – zastosowanie figur: *passus duriusculus*, *cadentia duriuscula* i *emphasis*. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 192–193

Nr zwrotki: 1–3	4.	5.	6.
Forma makro:			
A		B	A'
Forma mikro:			
: a a b <sub>(a)</sub> epilog :   a a b <sub>(a)</sub>   c c d   a a b <sub>(a)</sub> epilog'			
Tonacja: g-moll		G-dur	D-dur G-dur
<b>Rejestry: średni</b>	<b>średni</b>	<b>wysoki</b>	<b>średni</b>
<b>Postaci: Korydon</b>	<b>Narrator</b>	<b>Palmira</b>	<b>Narrator</b>

Rysunek 2. Forma pieśni *Korydon* J. Elsnera z zaznaczeniem podmiotu i rejestrów. Oprac. własne

*Ja już nie ten* to utwór, w którym Elsner, podążając za tekstem („Dzisiaj, podstarzały, próżno dla kochanki...”), dokonał zmiany metrum z *alla breve* na  $\frac{6}{8}$ , tempa (na *andantino*), akompaniamentu (na „kołowe” figury szesnastkowe) i zmodyfikował sposób prowadzenia linii melodycznej, zmieniając ją z falującej na deklamacyjną (zob. przykład 13). Zabiegi te podkreślają wydzźwięk słów podmiotu lirycznego świadomego czasu, który już bezpowrotnie przeminął.

10 *Andantino*

Dzi - siaj, pod - sta - rza - ły, Próż - no dla ko -

**Przykład 13.** J. Elsner, *Ja już nie ten*, t. 10–12 – zmiana narracji podkreślająca znaczenie słów. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 180

W *Wieśniacze* Elsner wprowadził wiejski nastrój w pierwszym odcinku pieśni przez lekki, *quasi*-ludowy, bardzo krótki wstęp unisono oraz prosty akompaniament złożony z jednego dźwięku (prymy) w partii lewej ręki i figuracji akordowej w partii prawej ręki. Aby dosadniej podkreślić ludowy charakter, oparł ten fragment jedynie na naprzemiennie stosowanych tonice i dominancie septymowej, ponadto pierwszą frazę zwieńczył surowym współbrzmieniem pustej kwinty z tercją akordu tonicznego pojawiającą się dopiero z lekkim opóźnieniem (zob. przykład 14). Niestety drugi odcinek, jak zostało wcześniej wspomniane, bynajmniej nie cechuje się prostotą – ze względu na skomplikowanie partii akompaniamentu.

## Melodyka

Charakter melodyki we wszystkich pieśniach Elsnera można określić jako bardzo śpiewny. Linia melodyczna wynika z przebiegu harmonicznego opartego na zasadach klasycznej funkcjonalności. Rozwija się linearnie, ruchem falistym, postępując krokami sekundowymi lub tercjowo-kwartowymi po składnikach akordu wraz z ich dźwiękami przejściowymi, zamiennymi i pomocniczymi. Chromatyka pojawia się w linii melodycznej rzadko, a jeśli już występuje, to związana jest z przeprowadzeniem modulacji lub ze zboczeniem modulacyjnym. Wyjątkiem jest tutaj wstęp do pieśni *Trzeba się kochać*, w której w pierwszym takcie odnajdujemy wznoszący się motyw chromatyczny (zob. przykład 15).

**Allegro**

Prze-stań, Da - mo - nie, szy - dzić, już mi wy - cho - dzisz

z gło - wy. Nie chcę cię a - ni wi - dzieć, a - ni prag - nę roz-

**Przykład 14.** J. Elsner, *Wieśniaczka*, t. 1–7 – prosty, *quasi*-ludowy akompaniament i współbrzmienie kwinty w kadencji. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 189

Trzeba się kochać, trzeba się kochać, trzeba się kochać

**Przykład 15.** J. Elsner, *Trzeba się kochać*, t. 1–4 – chromatyczny pochód w preludium. Na podstawie: J. Elsner, *op. cit.*, s. 182

Prostota melodyki wynika z przeznaczenia pieśni – zbyt jej skomplikowanie uniemożliwiłoby wykonanie całego utworu przez niewykształconego śpiewaka.

Inną szczególną cechą melodyki, występującą zarówno w omawianych w niniejszym tekście pieśniach, jak i w całej twórczości Elsnera, reprezentatywną także dla wspomnianego wcześniej stylu wzmożonej uczuciowości, jest częste użycie przednutki górnej. Sam kompozytor uważał ją za „ozdobienie najprostsze, lecz oraz nayszybciej potrzebne”<sup>18</sup>, które ma „nadać więcej płynności i większego

18 J. Elsner, *Szkola śpiewu*, Warszawa 1834, s. 68, [online:] <https://polona.pl/item/szkola-spiewu,MTI1NzgyNjE/> [29.02.2024].

wyrazu<sup>19</sup>. Do powszechnie stosowanych przez kompozytora zabiegów melodycznych należy również ozdabianie linii melodycznej pod koniec frazy, zarówno w partii głosu, jak i w partii akompaniamentu (w odcinkach czysto instrumentalnych), przez wykorzystanie obiegników, rozdrobnienia rytmicznego, w tym triol szesnastkowych i melizmatów (zob. przykład 16).

16  
mia - ło, jak gdy - by mi nic złe- go<sup>3</sup> tra - fić się nie

20  
mia - ło.

**Przykład 16.** J. Elsner, *Zdrada*, t. 16–24 – ozdabianie melodii pod koniec frazy. Na podstawie: J. Elsner, *Pieśni...*, s. 185

Wyjątkami od falującego przebiegu linii melodycznej są wcześniej omówiona chwilowa zmiana melodyki na deklamacyjną w pieśni *Ja już nie ten* oraz środkowy odcinek *Dumy Luidgardy* prowadzony w sposób *quasi-recytatywny* z wieloma powtórzeniami jednego dźwięku. *Duma* to także jedyna pieśń, w której nie występują koloratury, zdobienia na końcu fraz ani liczne przednutki górne.

## Harmonika i dobór tonacji

Tak w omawianych utworach, jak i w całej twórczości kompozytora z Grodkowa przeważają tonacje durowe do czterech znaków przykluczowych. Tonacje

19 *Ibidem*.



bemolowe stanowią w pieśniach nieznaczną większość – Elsner wykorzystuje pięć tonacji bemolowych, cztery krzyżykowe i jedną bez znaków. Ich dobór zdaje się mieć związek z charakterem poezji – w tonacjach krzyżykowych utrzymane są utwory o łagodnym, erotycznym, zabawnym przesłaniu, tonacje bemolowe przypisane są pieśniom o tematyce poważniejszej.

Harmonika w całej twórczości pieśniarskiej Elsnera nie jest rozbudowana, opiera się w głównej mierze na trójdźwiękach triady, rzadziej wykorzystywane bywają stopnie poboczne. Akordy oparte są zwykle na prymie, a przy powtórzeniu na tercji. Najczęściej występującym typem kadencji jest kadencja wielka doskonała, często poszerzona o opóźnienie  $D_4^6$  na  $D^7$ . Subdominanta występuje nierzadko w postaci subdominanty drugiego stopnia. Innym, równie częstym rodzajem kadencji jest kadencja zawieszona.

Charakterystyczną cechą – przywołaną już przy omawianiu formy pieśni – jest występująca w niemal wszystkich utworach pod koniec pierwszego odcinka modulacja diatoniczna do tonacji dominanty (jeśli tryb pieśni jest durowy) lub do tonacji paralelnej (w pieśniach w trybie molowym). Po niej następuje powrót na przestrzeni kilku taktów do głównej tonacji. Wyjątkiem pod tym względem jest ruchliwa tonacyjnie pieśń *Wieśniaczka*, modulująca na odcinku ośmiu taktów z tonacji głównej G-dur do tonacji H-dur przez a-moll i E-dur. Po osiągnięciu tonacji docelowej od razu następuje powrót do tonacji początkowej dzięki modulującej progresji opadającej, po czym pojawiają się kadencja doskonała z wtrąconą dominantą i postludium oparte na materiale progresji.

Czterodźwięki i akordy alterowane Elsner stosuje incydentalnie. Akordy wtrącone są w głównej mierze wtrąceniami do dominanty, ale występują także pojedyncze wtrącenia do subdominanty (w pieśni *Zdrada*) i do toniki szóstego stopnia (w pieśni *Róża*).

## Agogika, metrum i rytmika

Tempo danej pieśni odwzorowuje charakter poezji. Tempa wolne (*Larghetto*, *Adagio*) wykorzystane zostały w utworach smutnych lub poważnych, a umiarkowane i szybkie (*Andantino*, *Allegretto*, *Allegro*) w opracowaniach lekkich, sielankowych, erotycznych. Tempa zostały oznaczone przez kompozytora, jedynie w dwóch utworach – w *Korydonie* i w *Trzeba się kochać* – zabrakło określeń. W pierwszym z nich w wydaniu krytycznym redaktor naniósł oznaczenie *Adagio*.

Kompozytor dobierał metrum albo w zgodzie z dominującymi stopami wiersza albo w zgodzie z charakterem poezji (np. *Mazurek* utrzymany jest w metrum  $\frac{3}{8}$ ). Rytm w omawianych pieśniach charakteryzuje się prostotą i powtarzalnością

schematów rytmicznych. Rozdrobnienie rytmiczne następuje jedynie pod koniec fraz oraz w pieśni *Róża* przy omówionym ornamentalnym zvariantowaniu powtórzenia (zob. przykład 3, s. 251).

## Elementy narodowe

W dwóch pieśniach Elsner wykorzystuje elementy charakterystyczne dla polskich tańców narodowych. Są to *Mazurek*, w którego wypadku sam tytuł oraz pewne folklorystyczne motywy w wierszu mogły zainspirować kompozytora do zaczerpnięcia z muzyki ludowej, oraz *Szczęśliwość*.

W pierwszej z wymienionych pieśni Elsner stosuje elementy nawiązujące do mazura, takie jak metrum  $\frac{3}{8}$ , radosne, żywe tempo *allegretto* i jasną tonację A-dur, krótkie powtarzalne motywy melodyczne, a przede wszystkim konsekwentnie wykorzystywany w całej pieśni charakterystyczny motyw rytmiczny (zob. rysunek 3).



Rysunek 3. Charakterystyczny rytm występujący w *Mazurku* J. Elsnera. Oprac. własne

W pieśni tej akompaniament nie jest, jak w pozostałych utworach, oparty na figurze zbudowanej na kształt basu Albertiego lub na figuracjach akordowych, ale znacząco uproszczony – zredukowany do ósemkowych wybijanych akordów, tym bardziej podkreślających ludową proveniencję.

*Szczęśliwość* to pieśń, która przez metrum  $\frac{3}{8}$ , szybkie tempo, a w szczególności przez zmiany akordu na ostatnią miarę taktu nawiązuje do oberka (zob. przykład 17). Kołowy akompaniament dodatkowo nadaje całości „wirujący” charakter,

Allegretto

Przykład 17. J. Elsner, *Szczęśliwość*, t. 1–4 – nawiązanie do oberka (metrum, tempo, zmiana akordu na trzecią ósemkę). Na podstawie: J. Elsner, *Pieśni...*, s. 197

a instrumentalne zakończenie, wykorzystujące początkowy motyw, w którym występują oktawowo przednutki, ewokuje grę skrzypcową wiejskiego muzyka (zob. przykład 18).



**Przykład 18.** J. Elsner, *Szczęśliwość*, t. 22–24 – ewokacja gry na instrumentach ludowych. Na podstawie: J. Elsner, *Pieśni...*, s. 198

## Wnioski końcowe

Józef Elsner uznany został przez monografistkę Alinę Nowak-Romanowicz za prekursora polskiej pieśni solowej z akompaniamentem fortepianu<sup>20</sup>. Do czasu wydania przez niego „Wyboru Pięknych Dzieł Muzycznych y Pieśni Polskich” w latach 1803–1805 utwory wokalne były tworzone dorywczo – na użytek kompozytorów i ich otoczenia. Publikacja periodyku nie tylko rozpoczęła rozpowszechnianie polskiej liryki wokalne, ale także stała się motywacją do powstania wielu utworów na głos solowy z towarzyszeniem instrumentalnym.

Czasy, w jakich przyszło działać Józefowi Elsnerowi, to okres stylistycznej niestabilności: etap przejściowy pomiędzy dojrzałym klasycyzmem a ekspansją rodzących się w Europie nowych, romantycznych idei. Znajduje to odbicie w braku stylistycznej spójności w twórczości grodkowskiego kompozytora. Jednak, w świetle przeprowadzonej analizy, omawiane w artykule pieśni do słów Franciszka Karpińskiego można bez wątpienia zakwalifikować do stylu klasycznego, a ściślej: polskiego stylu klasycznego. Przemawiają za tym, jak potwierdzają badania: prostota i logika formy o symetrycznej budowie, uporządkowanej dzięki wyrazistej funkcyjności; przejrzysta faktura homofoniczna; melodyka podporządkowana harmonice, będąca nierzadko wypadkową stosowanych współbrzmień, charakteryzująca się jednak dużą śpiewnością dzięki dominującym krokom sekundowym; klarowny plan tonalny z czytelnym przebiegiem modulacji diatonicznej; prosta harmonika funkcyjna o przeważających relacjach dominantowo-tonicznych; przejrzyste rozmieszczenie napięć, w tym umiejscowienie punktu kulminacyjnego zgodnie z zasadami złotej proporcji – w około dwóch trzecich zwrotki; akompaniament oparty na figurach budowanych na kształt

<sup>20</sup> A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 97.

basu Albertiego lub na figuracjach akordowych; wypełnienie odcinków instrumentalnych konwencjonalnym materiałem złożonym z pochodów gamowych i pasażowych. Elementy narodowe przejawiają się natomiast w wykorzystaniu zwrotów melodycznych i rytmów charakterystycznych dla polskich tańców narodowych, stylizowaniu akompaniamentu na grę instrumentów ludowych oraz w wykorzystaniu i powtarzaniu krótkich motywów melodycznych.

Dzieła Elsnera stanowią doskonały przykład oddziaływania tradycji klasyków wiedeńskich na muzykę innych ośrodków, w tym na muzykę polską. Należy w tym miejscu podkreślić, że Elsner wniósł niebagatelny wkład w rozwój kultury polskiej tamtego czasu. Ponadto jego twórczość pieśniarska wpisuje się w moment narodzin polskiej pieśni solowej, która w pełni rozwinie się i ukształtuje w dobie romantyzmu, dlatego powinniśmy kultywować pamięć grodkowskiego kompozytora i zabiegać o wykonania jego liryki wokalne.

## Bibliografia

- Borowy Waclaw, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.
- Długosz-Kurczabowa Krystyna, Dubisz Stanisław, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, wyd. 3, Warszawa 2006.
- Elsner Józef, *Szkola śpiewu*, Warszawa 1834, [online:] <https://polona.pl/item/szkola-spiewu,MTI1NzgyNjE/> [29.02.2024].
- Elsner Józef, *Pieśni. Songs*, wyd. / ed. M. Sieradz, T. Chachulski, red. B. Przybyszewska-Jarminińska, [w serii:] „Monumenta Musicae in Polonia”, seria E: „Opera Selecta”, Warszawa 2018.
- Gabryś Jerzy, Cybulska Janina, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, Kraków 1960.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Józef Elsner. Dodatek nutowy*, Kraków 1957.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957.
- Sylabizm*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, t. 3: R–Ż, red. M. Szymczak, Warszawa 1981.
- Sylabotonizm*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, t. 3: R–Ż, red. M. Szymczak, Warszawa 1981.
- Szewczyk Jakub Michał, *Twórczość pieśniarska Józefa Elsnera do słów Franciszka Karpińskiego jako przykład polskiego stylu klasycznego*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2020.
- Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki, „Zeszyt Naukowy”, nr 2, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Filia w Białymstoku, Białystok 2003.

## Józef Elsner's Solo Songs to Words by Franciszek Karpiński. A Stylistic-Critical Analysis

### Summary

Józef Elsner's compositional output is represented primarily by a sizeable number of religious works, stage works, cantatas, orchestral and chamber pieces for various instrumental groups. A decidedly lesser-known part of the composer's oeuvre are his songs for one, two and more voices accompanied by a keyboard instrument or *a cappella*. These works, intended both for home music-making and for artistic purposes, were composed spontaneously or with specific institutions or individuals in mind. Elsner's songs, despite their considerable number, are treated rather marginally in the context of the composer's entire oeuvre and have not yet been thoroughly analysed or discussed. The aim of this article is, therefore, to draw attention to the important role of the composer's song output, particularly in the context of stylistic-critical issues. The analysis covers ten compositions to words by Franciszek Karpiński – a leading representative of Polish sentimentalism. In addition to a discussion of the individual elements of the musical work, the characteristics of the literary texts, their structure, the word–music relationships and the national elements incorporated into some of the songs are presented.

**Keywords:** Józef Elsner, Franciszek Karpiński, Polish solo song, classicism, stylistic-critical analysis

Niniejszy, ósmy tom publikacji zatytułowanej *Wieloznaczność dźwięku* jest pokłosiem dwóch konferencji pod tym samym tytułem, które odbyły się w 2022 i w 2023 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Tworzy go piętnaście artykułów, w których młodzi badacze z polskich ośrodków akademickich z metodologiczną wnikliwością, świeżym spojrzeniem i badawczym entuzjazmem podejmują wachlarz zagadnień odwołujących się do pojemnej znaczeniowo idei wieloznaczności otaczających nas dźwięków. Prezentowane teksty koncentrują się na szeroko rozumianym i ukazywanym w różnych kontekstach aspekcie sonologicznym twórczości kompozytorów XX i XXI wieku, zaskakującej idei koegzystencji szaleństwa i logiki oraz tradycji i nowoczesności w muzyce, problemie przenikania się rozmaitych, heterogenicznych idiomów i gatunków muzycznych oraz na dziełach polskich kompozytorów XIX stulecia. Dyskutowane tematy, dotyczące zarówno istoty dźwięku jako nośnika sensów i znaczeń, funkcji muzyki, kwestii interdyscyplinarnych oraz kulturoznawczych, jak i aspektów analitycznych, rozumienia koncepcji i idei muzycznych, potwierdzają rozległy zakres muzycznych zainteresowań autorów.

The eighth volume in the series of publications entitled *Sound Ambiguity* has been prepared as a result of two conferences under the same title that were held at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław in 2022 and 2023. It consists of fifteen articles in which young researchers from Polish academic centres, with methodological insight, a fresh perspective and research enthusiasm, take up a number of issues referring to the wide-ranging idea of the ambiguity of the sounds that surround us. The texts focus on the broadly conceived sonological aspect of the works of 20th- and 21st-century composers (which is examined in different contexts), the surprising idea of the co-existence of madness and logic, as well as tradition and modernity in music, the problem of interpenetration of various, heterogeneous idioms and musical genres, and on the works of Polish composers of the 19th century. The topics discussed, which touch upon the essence of sound as a carrier of meanings and senses, the functions of music, interdisciplinary and culture-related issues, as well as upon analytical aspects and the understanding of musical concepts and ideas, testify to the wide scope of musical interests of the authors.

ISBN 978-83-65473-48-6



9 788365 473486